



Jan Wetzel

Der Wert der Form

Eine historische Soziologie
ästhetischer Gestaltung

**VELBRÜCK
WISSENSCHAFT**

Schriftenreihe
Ästhetisches Denken | Studien
Herausgegeben von Luca Viglialoro

Jan Wetzel

Der Wert der Form

Eine historische Soziologie
ästhetischer Gestaltung

**VELBRÜCK
WISSENSCHAFT**

Die vorliegende Publikation ist die überarbeitete Fassung der am 17. Oktober 2025 an der Technischen Universität Dresden verteidigten Dissertation. Die Arbeit daran wurde durch ein Promotionsstipendium der Friedrich-Ebert-Stiftung gefördert.

Die Drucklegung wurde durch die FAZIT-STIFTUNG unterstützt.

Die Open Access Publikation wurde unterstützt durch
das Sächsische Staatsministerium für Wissenschaft, Kultur
und Tourismus.

Dieses Werk ist im Open Access unter der Creative-Commons-Lizenz
CC BY 4.0 lizenziert.



Die Bestimmungen der Creative-Commons-Lizenz beziehen sich nur auf das Originalmaterial der Open-Access-Publikation, nicht aber auf die Weiterverwendung von Fremdmaterialien (z.B. Abbildungen, Schaubildern oder auch Textauszügen, jeweils gekennzeichnet durch Quellenangaben). Diese erfordert ggf. das Einverständnis der jeweiligen Rechteinhaber.

© Jan Wetzel

Publikation: Velbrück Wissenschaft

Erste Auflage 2026

Velbrück Wissenschaft in der Velbrück GmbH Verlage, 2026

Meckenheimer Str. 47 · 53919 Weilerswist-Metternich

info@velbrueck.de

www.velbrueck.de

Printed in Germany

ISBN 978-3-95832-442-8

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek
Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der
Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten
sind im Internet über <http://dnb.d-nb.de> abrufbar.

Inhalt

Dank	7
Einleitung	8
I Die <i>Economy of Qualities</i>	21
1 Die soziale Barriere und ihre Überwindung	23
1.1 Ästhetische Vermehrung als historisch-soziologische Leerstelle.	23
1.2 Handwerk unter Anwesenden	33
1.3 Handwerk unter Abwesenden	49
1.4 Die Produktivität des Luxus.	56
2 Die Autonomie der Form	64
2.1 Die Entgrenzung ästhetischer Gestaltung	65
2.2 Die Öffentlichkeit der Formen	69
2.3 Das Management der Werte	76
3 Die Geschmackspolitik	94
3.1 Der Wert des Geschmacks	94
3.2 Die Erfindung des Kunstgewerbes.	111
3.3 Geschmack als ›weiches‹ globales Gut	125
4 Theoretische Zwischenbetrachtung: Der Streit um die Form.	139
4.1 Soziale Geschmackscharaktere	140
4.2 Manöver im Streit	150
4.3 Imaginationen der Form	158
II Historische Fallstudien	169
5 Die museale Imagination	171
5.1 Die Klassik der Antike	171
5.2 Der ›banale Nationalismus‹ der ›altdeutschen‹ Form	184
5.3 Aufstieg und Fall des Museums	193
6 Die handwerkliche Imagination	205
6.1 Der Autoritätsverlust des Museums	206
6.2 Die moderne Bewegung	213
6.3 Kritik der Handwerker-Gestalter	234

7	Die technische Imagination	242
7.1	Das Prestige der Technik	242
7.2	Geistige Führer der Industriegesellschaft . . .	252
7.3	Die Entzauberung der Technik	268
	Schluss	276
	Abbildungsverzeichnis	304
	Literatur	308

Dank

Die Arbeit ist eine überarbeitete Fassung meiner Promotionsschrift. Zunächst danke ich meinem Betreuer Dominik Schrage, der mir die Freiheit zu einer ›umwegigen‹ Forschung gab, ohne die diese Arbeit unmöglich gewesen wäre. Zudem danke ich Maren Lehmann, die wichtige Hinweise für die Überarbeitung gab. Ebenso danke ich Susann Wagenknecht, Gisela Hürlimann und Hannes Ziegler, die als Mitglieder der Promotionskommission zeigten, wie das soziologisch-historische Zwiegespräch funktionieren kann. Mein besonderer Dank gilt außerdem Jutta Allmendinger für die langjährige Zusammenarbeit am Wissenschaftszentrum Berlin für Sozialforschung. Die Arbeit dort war – im Unterschied zu jener an diesem Manuskript – ganz in der Gegenwart verankert und auf die Zukunft gerichtet und bildete damit ein unverzichtbares Gegengewicht.

Für kurze und lange Gespräche, treffende Kritik und goldwerte Hinweise danke ich Ingeborg Cleve, Johannes Franzen, David Hagen, Henner von Hesberg, Stefan Hirschauer, Dirk Hohnsträter, Andreas Höntschi, Michael Hutter, Ulrich Leben, Marius Meinhof, Katja Mieth, Marlene Müller-Brandeck, Uta Karstein, Jochen Kibel, Anna-Sophie Laug, Michael Schäfer, Claudia Sedlarz, Steven Sello sowie allen Teilnehmenden der Kolloquien von Maren Lehmann, Sandra Mareis, Dominik Schrage und Tobias Werron. Hilfreich waren auch die Diskussionen im Arbeitskreis Historische Soziologie, der sich – wie gerufen – während der Arbeit am Manuskript gründete. Sarah Brieber danke ich für klärende Impulse, die die konzentrierte Fertigstellung des Manuskripts erst ermöglichten. Besonderer Dank gilt auch Leo Schwarz, der in unserem gemeinsamen Podcast zu einem treuen ›Denkbegleiter‹ geworden ist und damit die Entstehung der Arbeit, wenn auch indirekt, so doch wesentlich begleitet hat. Steffen Schröter und Thomas Gude danke ich für das aufmerksame Lesen und geduldige Korrigieren des Manuskripts. Alle Fehler bleiben meine eigenen.

Viel Unterstützung habe ich nicht zuletzt von meinen Freunden und meiner Familie erfahren. Ich danke meinen Eltern Antje und Wolfgang, meiner Schwester Christina sowie Franz, Gabriele, Johannes, Julia, Markus, Max, Michael, Peter, Sarah und Tom.

Einleitung

Der Reichtum moderner Gesellschaften, so kann man Karl Marx' berühmten Satz¹ abwandeln, erscheint in Fragen der Gestaltung als eine ›ungeheure Formensammlung‹. Nicht nur gibt es in der modernen Alltagswelt immer mehr Dinge, nicht nur haben diese Dinge immer mehr technische Funktionen – gerade in ihren ästhetischen Formen ist die moderne Dingwelt so vielfältig wie niemals zuvor. Georg Simmel sprach von der »Vielheit der Stile, mit denen die täglich anschaubaren Objekte uns entgegentreten – vom Häuserbau bis zu Buchausstattungen, von Bildwerken bis zu Gartenanlagen und Zimmereinrichtungen, in denen Renaissance und Japonismus, Barock und Empire, Prärafaelitentum und realistische Zweckmässigkeit sich nebeneinander anbauen«.² Die formale Vielfalt zeigte sich zu Simmels Zeiten, sie zeigte sich im Massenkonsum der Mitte des 20. Jahrhunderts (Abb. 1) – und sie zeigt sich heute, durch digitale Benutzeroberflächen noch einmal ungeheuer gesteigert.

In der historischen Beschäftigung mit der Form ist Simmels »Vielheit der Stile« kaum präsent. Üblich ist vielmehr der stilgeschichtliche Zugang, der bestimmte Formen mit bestimmten Epochen verknüpft. Die Stilgeschichte schafft Ordnung, indem sie dem, was wir uns als ›Kultur‹ eines Zeitalters vorstellen, prägnante Formen zuweist. Doch sie ist trügerisch, weil sie zur Vereinheitlichung tendiert. Indem eine Sequenz jeweils ›zeitgemäßer‹ Stile konstruiert wird, erscheint Vielheit nur als Übergangsphänomen oder – wie im Historismus – als vorübergehende Verwirrung, die schließlich doch von *einem* Stil, *einer* Ästhetik abgelöst wird.

Dass die Stilgeschichte in die Irre führt, lässt sich für alle Gesellschaften vermuten, in denen kulturelle Durchmischung, wechselnde Moden oder soziale Hierarchien die Idee einer stilistischen Einheit fragwürdig machen. In besonderem Maße aber trifft das auf moderne Gesellschaften zu, die, wie Niklas Luhmann formuliert hat, »ohne Spitze und ohne Zentrum«³ auskommen. Auch die ästhetische Ordnung ihrer Dingwelt kann daher von keiner kulturellen Instanz geeint werden. Simmels

- 1 »Der Reichtum der Gesellschaften, in welchen kapitalistische Produktionsweise herrscht, erscheint als eine ›ungeheure Warensammlung‹«, so Karl Marx, *Das Kapital: Kritik der politischen Ökonomie, Erstes Buch: Der Produktionsprozeß des Kapitals* [1867], in *Werke*, von Karl Marx und Friedrich Engels, hg. vom Institut für Marxismus-Leninismus beim ZK der SED, Bd. 23 (Berlin: Dietz, 1979), 49.
- 2 Georg Simmel, »Persönliche und sachliche Kultur«, *Neue Deutsche Rundschau (Freie Bühne)* 11, Nr. 7 (1900): 710.
- 3 Niklas Luhmann, *Politische Theorie im Wohlfahrtsstaat* (München; Wien: Olzog, 1981), 22.



Abbildung 1: Die ›ungeheure Formensammlung‹ des Massenkonsums: historische neben modernen Möbeln im schwedischen IKEA-Katalog von 1960

»Vielheit der Stile« ist der authentische gestalterische Ausdruck moderner Gesellschaften. Wir sind, jedenfalls seit dem 19. Jahrhundert, immer ›postmodern‹ gewesen.

Wie ist die ›ungeheure Formensammlung‹ der Moderne entstanden? Dieser Frage geht die vorliegende Arbeit nach. Um sie zu beantworten, begreift sie das Gewordensein dieser Sammlung als *Vermehrung des Werts der Form* von der Renaissance bis zum Bauhaus.

Der Ausgangspunkt

Eine so angelegte historische Soziologie ästhetischer Gestaltung versteht sich nicht als ›Bindestrichsoziologie‹, sondern als Beitrag zu einer ›Soziologie der Moderne‹.⁴ Die Frage ist, ob ein genaueres Verständnis davon, wie Gestaltung den ästhetischen Wert der Form vermehrt, nicht auch Anhaltspunkte für Beschreibungen der Moderne liefert, in denen ästhetische Steigerungslogiken angemessen berücksichtigt werden.

Die Arbeit steht damit im Kontext einer breiteren soziologischen Diskussion über die Bedeutung des Ästhetischen in Wirtschaft und

4 Zum Begriff vgl. Peter Wagner, *Soziologie der Moderne: Freiheit und Disziplin* (Frankfurt am Main; New York: Campus, 1995).

Gesellschaft. In den vergangenen Jahrzehnten wurde etwa ein »neuer Geist des Kapitalismus« diagnostiziert, der künstlerische Autonomiekonzepte in die Arbeitswelt integriere,⁵ die »Erfindung der Kreativität«⁶ oder ein »ästhetischer Kapitalismus«⁷ beschrieben. Diesen Ansätzen gemeinsam ist die Beobachtung, dass das Ästhetische in modernen Gesellschaften zu einer ökonomisch und gesellschaftlich wirksamen Kraft geworden ist.

Zugleich argumentieren sie, dass Ästhetisierung ein rezent Phänomen sei, das im späten 20. Jahrhundert beginne – sei es im Zuge der »68er-Bewegung«, des »Postfordismus« oder der »Spätmoderne«. Kontrastiert werden diese Formationen mit einer historisch vorgelagerten »klassischen«, »fordistischen« oder »organisierten« Moderne, die von Rationalisierung, Standardisierung und Zweckform geprägt war. Die ästhetische Durchdringung von Wirtschaft und Gesellschaft erscheint so als spätere Abweichung von einem bisherigen Pfad der Moderne – nicht als etwas, das ihr von Beginn an eingeschrieben ist.

Gesellschaftsbeschreibungen wie die genannten sind nicht als streng empirische Darstellungen historischen Wandels zu verstehen – dennoch prägen sie Bilder der Geschichte. Umso bemerkenswerter, dass in der Geschichtswissenschaft zeitgleich Arbeiten entstanden sind, die einer solchen Periodisierung widersprechen. (Ästhetische) Innovation wurde als Kern kapitalistischer Dynamik bereits seit der Frühen Neuzeit beschrieben.⁸ Die Vorstellung einer fordistischen »Production Era«, in der Marketing und Reklame angeblich keine Rolle spielten, wurde als »Mythos« bezeichnet.⁹ Die historische Bildungsforschung schließlich hat den engen Zusammenhang zwischen Industrialisierung und Expansion ästhetischer Bildung seit dem späten 18. Jahrhundert hervorgehoben.¹⁰

- 5 Luc Boltanski und Ève Chiapello, *Der neue Geist des Kapitalismus* (Konstanz: UVK, 2003).
- 6 Andreas Reckwitz, *Die Erfindung der Kreativität: Zum Prozess gesellschaftlicher Ästhetisierung* (Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2012).
- 7 Gernot Böhme, *Ästhetischer Kapitalismus* (Berlin: Suhrkamp, 2016).
- 8 Maxine Berg, *The Age of Manufactures, 1700–1820: Industry, Innovation and Work in Britain*, 2. Aufl. (London; New York: Routledge, 1994); Jan de Vries, *The Industrious Revolution* (Cambridge; New York: Cambridge University Press, 2008); Serena Dyer und Chloe Wigston Smith, *Material Literacy in Eighteenth-Century Britain: A Nation of Makers* (London u. a.: Bloomsbury Visual Arts, 2022).
- 9 Vgl. Ronald Fullerton, »How Modern Is Modern Marketing? Marketing's Evolution and the Myth of the »Production Era«, *Journal of Marketing* 52, Nr. 1 (1988): 108–125.
- 10 Ingeborg Cleve, *Geschmack, Kunst und Konsum* (Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 1996); A. Puetz, »Design Instruction for Artisans in Eighteenth-Century Britain«, *Journal of Design History* 12, Nr. 3 (1999):

Eine systematische Auseinandersetzung mit diesem Widerspruch findet bisher kaum statt. Auf der einen Seite steht die prominente soziologische Theoretisierung des Ästhetischen in Wirtschaft und Gesellschaft, auf der anderen der historisch informierte Zweifel, ob darin wirklich ein besonderes Phänomen der Gegenwart liegt. Dadurch ist nicht nur eine Lücke im interdisziplinären Gespräch zwischen Soziologie und Geschichtswissenschaft entstanden. Es bleibt auch die Chance ungenutzt, etablierte Erzählungen ›der Moderne‹ kritisch zu prüfen und gegebenenfalls zu revidieren. Eben das soll in dieser Arbeit geschehen.

Der Wert der Form

Mit dem ästhetischen *Wert der Form* ist ein bestimmter Zuschnitt der Untersuchung verbunden. Die Untersuchung nähert sich der Frage, wie ästhetischer Wert entsteht und sich vermehrt, ganz vom Phänomen her. Das Phänomen ist schnell benannt: Es gibt eine ›Ästhetik des Brauchbaren‹¹¹, die sich auch darin ausdrückt, dass alle gestalteten Dinge des Alltags eine bestimmte Form haben, die ihnen symbolischen Wert verleiht. Die Annahme dabei ist, dass sich an der Art und Weise, wie solche Wertgebung sich historisch verändert, Gesellschaftsgeschichte soziologisch rekonstruieren lässt. Die Arbeit ist in diesem Sinne als Beitrag zu einer Soziologie des Wertes und des Wertens zu verstehen.¹²

Die Gestaltung von Dingen beschränkt sich selbstverständlich nicht auf die Form. Dinge haben eine Farbe, ein Gewicht, einen Schwerpunkt, sie haben eine Haptik, die sich in Glattheit oder Rauheit ausdrückt. All diese Merkmale sind nicht unabhängig vom Gebrauch, sondern Teil der ›materiellen Literalität‹¹³, mit der wir Urteile über Dinge fällen, die meisten davon vorreflexiv. Wenn diese anderen Qualitäten hier methodisch ausgeschlossen werden, so geschieht das ausgehend von der eingangs zitierten Beobachtung, *dass in der Form ein besonders dynamisierendes Element der Gestaltungsgeschichte der letzten Jahrhunderte liegt*.¹⁴

217–239; John V. Maciuika, *Before the Bauhaus* (Cambridge: Cambridge University Press, 2005); Thomas A. Geisler u. a., Hrsg., *Pioneers of Design Education: New Perspectives on Schools of Decorative Arts as a Global Phenomenon* (Boston: Walter de Gruyter, 2025).

11 Andreas Dorschel, *Gestaltung: Zur Ästhetik des Brauchbaren* (Heidelberg: Winter, 2002).

12 Vgl. Anne K. Krüger, *Soziologie des Wertens und Bewertens* (Bielefeld: transcript, 2022).

13 Dyer und Smith, *Material Literacy*.

14 Das ist (neben den Druckkosten) auch der Grund, warum hier auf eine farbige Reproduktion von Bildern verzichtet wurde. Es geht um den Wert der Form, nicht um jenen der Farbe.

Die These ist, dass sich an der Form besonders früh und prägnant Folgen wirtschaftlicher ›Modernisierung‹ (was das genau ist, wird noch zu bestimmen sein) für die Gestaltung zeigen lassen, die mit der »Verfügbarkeit der Dinge«¹⁵ einhergehen. Verfügbar werden in der Moderne nicht nur die Dinge selbst, sondern auch – wenn man so will – *die Dinge der Dinge*: jene Mittel, die man braucht, um sie gestalterisch herzustellen. Dazu gehört die Form. Sie ist deshalb besonders betroffen, weil Formen als Bilder druckbar und damit von der konkreten Herstellung lösbar wurden – ein Vorgang, der bei anderen dinglichen Qualitäten wie Gewicht oder Haptik nicht möglich war.

Die durch die Druckmedien der Frühen Neuzeit ausgelöste Medienrevolution erfasste nicht nur den Text, sondern auch das Bild – und damit die Form von Dingen. Formen wurden Handelsgut. Die Automatisierung der Produktion, die in der Frühen Neuzeit ansetzte und durch die Industrialisierung beschleunigt wurde, griff diese Verfügbarmachung auf. Diese Prozesse kumulierten, konterkarierten einander mitunter und standen manchmal in offenem Widerstreit. Sie erzeugen gemeinsam eine Vermehrung des Werts der Form.

Was hier in den Blick kommen soll, ist der *ästhetische* Wert der Form, also die Fähigkeit einer Form, im Kant'schen Sinne die Einbildungskraft frei zu beschäftigen und ein Ding als ›schön‹, ›anziehend‹ oder ›bemerkenswert‹ erscheinen zu lassen, kurz: zu *affizieren*. Damit ist der Unterschied zum ›sachlichen‹ oder ›technischen‹ Wert der Form markiert. Nicht gemeint sind jene Formen, mit denen Ingenieurinnen arbeiten, um bestimmte Wirkungen in der physischen Welt zu erzielen. Das Tragflächenprofil eines Flügels hat dann Wert, wenn es im Luftstrom Auftrieb erzeugt – nicht, wenn es ästhetisch überzeugt. Der Wert der technischen Form ist in diesem Sinne ›stark‹. Ob ein Flugzeug fliegt, hängt nicht davon ab, wer es entworfen hat oder wer es schön findet.¹⁶

Der ästhetische Wert der Form dagegen ist ›schwach‹. Er setzt aufseiten der Betrachtenden eine materielle Literalität voraus, die Fähigkeit, sich von Formen überhaupt affizieren zu lassen. Er bedarf einer immer neuen Verständigung darüber, wer welchen Formen welchen Wert zuschreibt. Patrik Aspers hat Märkte, auf denen solche ›schwachen‹ Qualitäten gehandelt werden, als *Statusmärkte* beschrieben: Die Positionen der Akteure und die Bewertung der Güter bedingen sich wechselseitig.¹⁷

15 Dominik Schrage, *Die Verfügbarkeit der Dinge: Eine historische Soziologie des Konsums* (Frankfurt am Main; New York: Campus, 2009).

16 Das schließt freilich nicht, wie zu zeigen sein wird, die Möglichkeit aus, technischen selbst zum ästhetischen Wert umzuformen.

17 Vgl. Patrik Aspers, »Wissen und Bewertung auf Märkten«, *Berliner Journal für Soziologie* 17, Nr. 4 (2007).

Der ›Wert der Form‹ ist allerdings nicht einfach ›äußerlich‹, sondern ergibt sich aus einem Zusammenspiel von kultureller und positionaler Ordnung. Jede Wertzuschreibung erfordert Referenzen, die nicht statusabhängig, sondern *kulturell geteilt* sind.¹⁸ Das gilt insbesondere für Werte, die ästhetische Erfahrungen einschließen. Produzenten und Konsumenten ästhetischer Formen können sich nicht unmittelbar über ihre Positionen verständigen, sondern müssen über ein gemeinsames Wertungswissen – über ›Geschmack‹ – verfügen.¹⁹ Man schreibt einer Designerin nicht einfach zu, ›geschmackvoll‹ zu sein – die Zuschreibung vollzieht sich vielmehr darüber, dass man ihrer Gestaltung bestimmte Qualitäten beimisst. Die Position ›Künstlerin‹ existiert nur, weil ein Publikum sich über den Wert ihrer Werke – ihrer Formen – verständigt und inneres ästhetisches Erleben mit ihnen verbindet. Angesichts der konstitutiven Instabilität ästhetischen Wertes bedeutet das auch: Wenn der Wert einer Form in Frage steht, steht umgekehrt die Position derer in Frage, die ihn zuschreiben. Der Nachvollzug der damit verbundenen Streite um den Wert der Form wird einen wesentlichen Teil der Arbeit ausmachen.

Wie drückt sich der Wert der Form konkret aus? Er zeigt sich in dem Maße, in dem ästhetische Wertungen ausgesprochen werden und auf Anerkennung hoffen können – und nimmt je nach dem Bereich, in dem er zur Geltung kommt, unterschiedliche Gestalt an. Er kann als »Ware der Ware«²⁰ auftreten, also etwa als modisches Merkmal, das alle in dieser Form ausgeführten Dinge (jedenfalls vorübergehend) wertvoll macht. Er kann aber auch darin zum Ausdruck kommen, welche Dinge man ins Museum stellt, welche man einer journalistischen oder theoretischen Behandlung für wert erachtet. In der gebauten Umwelt schließlich zeigt er sich daran, welche Gebäude man aus ästhetischen Gründen abreißt und welche man liebevoll erhält.

Abschließend ein Hinweis zum Begriff der Form – oder anders gefragt: Warum nicht *Stil*? Die Arbeit zielt darauf, mit der Form ein vor-reflexiv unterschiedenes dingliches Merkmal in den Blick zu nehmen und Gesellschaftsgeschichte an den Reflexionen nachzuvollziehen, die sich an dieses Vorreflexive knüpfen. Gewiss gibt es keinen von historischen Prägungen unberührten, ›naiven‹ Blick auf Formen. Aber es gibt einen vorsichtigeren Blick, der solche Prägungen nicht selbstverständlich

18 Vgl. ebd., 437.

19 Vgl. Howard Saul Becker, *Art Worlds* (Berkeley: University of California Press, 2008).

20 Vgl. Michael T. Taussig, *What Color Is the Sacred?* (Chicago; London: The University of Chicago Press, 2009), 234. Taussig spricht im Hinblick auf die Farbe von einer »commodity's commodity, by which I mean [...] what anthropologists call *mana*, the mystery that grants power to magicians, chiefs, and kings« (ebd.; Hervorhebung im Original).

voraussetzt, sondern sie als Ergebnis historischer Prozesse begreifbar macht. Die Frage, ob eine Form Repräsentantin eines Stils ist, ob sie als Teil des Gegenstands oder als ornamentale Zutat erscheint, ob sie überhaupt ästhetisch hervorgehoben wird – all das setzt ein reflexives Unterscheidungsvermögen voraus. Die Arbeit nimmt solche Prozesse etwa der Stilisierung selbst in den Blick. Der in diesem Sinne bewusst wenig ›kultivierte‹ Begriff der Form ist dafür geeignet.

Darin liegt eine bewusste Distanzierung von den üblichen disziplinären Zuständigkeitsbereichen. Der Wert der Form überspannt die Grenzen zwischen Kunst und Gestaltung, Architektur und Design, Industrie und Handwerk – Bereiche, die sich erst historisch ausdifferenziert haben und den Gegenstand daher nicht vorab strukturieren sollten.²¹ Mehr noch: Diese begrifflich-institutionellen Zurechnungen sind selbst Teil der historischen Auseinandersetzungen um den Wert der Form. Durch Manipulation des Werts der Form werden die Grenzen zwischen diesen Bereichen verwischt, betont oder gekreuzt. Der Begriff der Form ist damit auch Voraussetzung dafür, die Geschichte dieser (theoretischen) Grenzbeziehungen selbst erzählen zu können.

Aufbau der Arbeit

Die Arbeit gliedert sich, neben Einleitung und Schluss, in zwei Teile: Der erste nähert sich dem Wert der Form stärker historisch, der zweite widmet sich – durch eine theoretische Zwischenbetrachtung eingeleitet – drei historischen Fallstudien.

Teil I rekonstruiert den Wandel des Werts der Form historisch und nimmt den Zeitraum von der Renaissance bis zum Bauhaus in den Blick. Der ungewöhnlich weite Bogen beruht auf der Annahme, dass eine historische Soziologie ästhetischer Gestaltung sich nicht an den üblichen, mit ›der Moderne‹ verbundenen Zäsuren orientieren sollte, insbesondere nicht an der Industrialisierung. Stattdessen lehnt er sich, im Anschluss an den Wirtschaftshistoriker John Ulric Nef, an die Idee einer *Economy of Qualities* an – einer wirtschaftlichen Ordnung, in der besondere dingliche Eigenschaften zählen, die man gezielt hervorbringen kann, hier: durch die Form. Peter Wagners *Soziologie der Moderne* folgend, zeichnet der Teil eine soziale Entbettung dieser Qualitäten seit der Frühen Neuzeit nach – durch Drucktechnik, Vermarktlichung und Industrialisierung –, zugleich aber auch die immer wieder unternommenen Versuche einer Wiedereinbettung.

Kapitel 1 zeigt, warum die Moderne einen Bruch im Umgang mit dem Wert der Form darstellt. Vor der Renaissance wurden Formen

²¹ Vgl. Dorschel, *Gestaltung*, 8.

überwiegend auf eine Weise weitergegeben, die hier als *Handwerk unter Anwesenden* beschrieben wird, also direkt am Gegenstand, am Bauplatz oder durch persönliche Wanderung. Die Möglichkeiten, Formen zu vermehren, blieben dadurch auf spezifische Weise begrenzt. Erst als sich Entwurf und Ausführung an der Schwelle zur Neuzeit trennten, entstand ein *Handwerk unter Abwesenden*: Gestützt auf die neue Zeichenkunst, ließen sich Formen nun als produktive Zeichen festhalten, übertragen und variieren, unabhängig von der konkreten Herstellung. Die Gestaltung veränderte sich grundlegend, auch wenn die Herstellungsweise zunächst dieselbe blieb. Abschließend rekonstruiert das Kapitel die modernisierende Bedeutung dieser meist als frühneuzeitlicher Luxus beschriebenen Wirtschaft, besonders im Zusammenspiel von Stadt und Hof.

Kapitel 2 zeichnet den Strukturwandel der *Economy of Qualities* seit dem späten 18. Jahrhundert nach. Durch die zunehmende kommerzielle Eigenständigkeit der Luxusproduzenten, durch Serialisierung, Automatisierung und Marktorientierung wurde die Form Teil eigendynamischer Verwertungsprozesse, die nicht mehr in der Hand der Produzenten lagen. Im Anschluss an Simmel wird dies als *Autonomie der Form* gefasst und an den Wissens- und Arbeitsformen demonstriert, die seit dem 18. Jahrhundert entstanden und in der Kunstindustrie des 19. und frühen 20. Jahrhunderts zum Tragen kamen.

Kapitel 3 widmet sich, parallel zum vorherigen Kapitel, dem Versuch, dieser Autonomie der Form gezielt zu begegnen. Zunächst ging es darum, Formproduzenten durch künstlerische Bildung ästhetisch konkurrenzfähig zu machen – damit entstand zugleich die Möglichkeit einer gezielten kulturellen Wiedereinbettung der Form. Das Kapitel argumentiert, dass sich vom späten 18. bis zum frühen 20. Jahrhundert die Entstehung von *Geschmackspolitik* rekonstruieren lässt – eines Feldes, in dem um Fragen ästhetischer Gestaltung gestritten wurde. Dieses Feld grenzte sich sowohl von der bloß kommerziellen Verwertung ästhetischer Formen ab als auch von der sich parallel entfaltenden autonomen Kunst, die ästhetische Formen für eine exklusive Sphäre reservieren wollte. Geschmackspolitik vermehrte den Wert der Form systematisch: Das Prestige der Gestaltung wurde an den ›modernen Geschmack‹ geheftet, und Institutionen wie Zeitschriften, Schulen und Ausstellungen sollten diesen Geschmack verbreiten. Im Laufe des 19. Jahrhunderts wurde diese Konkurrenz zunehmend global. Auf den Weltausstellungen wurde um das Modernitätsprestige der Gestaltung gerungen.

Kapitel 4 holt die historische Darstellung der vorangegangenen Kapitel theoretisch ein und legt das Fundament für den zweiten Teil, indem es begriffliche Vorschläge zur Fassung des *Streits um die Form* macht. Es argumentiert, dass der geschmackspolitische Streit um die Form im Kern ein Modernisierungsproblem war: Als im 18. Jahrhundert verbindliche ästhetische Maßstäbe wegfielen, entstand eine grundlegende

»Formunsicherheit« (Elias) – die Dingwelt ließ sich in ihren symbolischen Werten durch Geschmack nicht mehr dauerhaft stabilisieren. Die Geschmackspolitik reagierte mit dem Versuch, einen innerlich verankerten Formensinn zu etablieren, der sich vom beschleunigten Wandel der Moden und von bloßen Statusmarkierungen nicht verunsichern ließ. Um diesen Anspruch analytisch zu fassen, wird ein Wertbegriff vorgeschlagen, der zwischen positionalen Bezügen (Form als Distinktion oder Mode) und imaginativen Bezügen (Form als inneres Erleben) unterscheidet. Der Streit um die Form zielte demnach darauf, einen ›echten‹ ästhetischen Wert jenseits von Statuszeichen und Modezyklen zu begründen.

Teil II umfasst drei historische Fallstudien zum ästhetischen Wert der Form von der Renaissance bis zum Bauhaus. Die Überlegung ist, dass sich drei Register der Imagination der Form identifizieren lassen, die genealogisch aufeinander bezogen sind und den Streit um den Wert der Form strukturieren.

Kapitel 5 widmet sich der *musealen Imagination* und nimmt den Zeitraum vom späten 18. bis zum späten 19. Jahrhundert in den Blick. Die museale Imagination verleiht Formen Wert, indem sie deren Bedeutung in eine idealisierte Vergangenheit projiziert. Die zentrale Institution hierfür ist das Museum. Bereits seit der Renaissance dienten protomuseale Imaginationen der Formgestaltung; im 18. Jahrhundert wurde sie zur Strategie geschmacklicher Orientierung gegenüber der als bedrohlich empfundenen Formunsicherheit. Klassizismus und Neugotik wurden als maßgebliche Stile reklamiert, mit denen sich das Formchaos überwinden lasse. Im Zuge dessen stieg das Museum, vor allem das Kunstgewerbemuseum, im 19. Jahrhundert zur geschmackspolitischen Leitinstitution auf.

Kapitel 6 widmet sich der *handwerklichen Imagination*, die seit der Mitte des 19. Jahrhunderts gegen die musealen Formen gestellt wurde. Sie imaginiert die Form als Ausdruck einer idealen Einheit von Kopf und Hand, von Gestaltung und Material. Diese Wertzuschreibung reagierte auf die technische Reproduzierbarkeit musealer Formen, die nun als schablonenhaft abgewertet werden konnten. Die Berufung auf das Handwerk war kein Ausdruck von Rückwärtsgewandtheit, sondern eröffnete die Möglichkeit, neuartigen, noch nicht museal legitimierten Formen gestalterische Authentizität zuzuschreiben. Eine neue Generation geschmackspolitisch engagierter Akteure suchte auf dieser Grundlage nach einer ›wahrhaft modernen‹ Form jenseits des Museums. In der Stilgeschichte verbinden wir sie heute mit dem Jugend- oder dem Sezessionsstil.

Kapitel 7 widmet sich schließlich der *technischen Imagination* und behandelt den Zeitraum vom späten 19. Jahrhundert bis zum Beginn der 1930er Jahre. Die technische Imagination macht Formen als ideale Verkörperung von Zweck, Funktion oder körperlicher

Gebrauchstauglichkeit erfahrbar. Sie reagiert erneut auf die Autonomie moderner Formen und stellt sich sowohl gegen die als willkürlich empfundene Gestaltung der handwerklich orientierten Avantgarden als auch gegen die industrielle Vernutzung ihrer Formen. Der demonstrative Verzicht auf Ornamente symbolisiert paradoxerweise eine nichtsymbolische Qualität; ›Zweck‹, ›Funktion‹ und ›Gebrauch‹ werden zu stilbildenden ästhetischen Idealen. In dieser Haltung formierte sich ab Mitte der 1920er Jahre eine neue Gruppe von Gestalterinnen und Gestaltern, die sich von ihren handwerklich geprägten Vorläufern abgrenzte und heute unter Begriffen wie Konstruktivismus, Funktionalismus oder Neue Sachlichkeit bekannt ist. Mit dem Bauhaus setzt die Arbeit den Endpunkt dort, wo gemeinhin der Beginn moderner Gestaltung verortet wird. In diesem Sinne lässt sich die Arbeit auch als lange soziologische Vorgeschichte der modernen Gestaltung verstehen.

Das *Schlusskapitel* bietet weniger eine Zusammenfassung der Ergebnisse als einen Rückbezug auf die Ausgangsfrage nach der grundlegenden gesellschaftlichen Bedeutung des Ästhetischen, insbesondere mit Blick auf die Entwicklung der modernen Dingwelt. Dabei geht es über den historischen Gegenstand hinaus und deutet an, welche alternativen Lesarten sich aus der hier entwickelten Perspektive für ästhetische Phänomene der Gegenwart ergeben. Schließlich holt es den soziologischen Ausgangspunkt ein: die Frage, wie ästhetische Phänomene mit ihrer Theoretisierung verknüpft sind und welche Folgen das für ihre soziologische Bearbeitung hat.

Die geografische Auswahl folgt dem Prinzip, historische Konstellationen zu identifizieren, die eine strukturell neuartige Vermehrung des Werts der Form bedingten. Kapitel 1 zieht seine Quellen aus der europäischen Antike, dem Mittelalter und den frühneuzeitlichen Wirtschaftszentren, sucht aber über diesen Kontext hinaus zu verallgemeinern. Die korrespondierende Fallstudie in Kapitel 5 konzentriert sich auf frühneuzeitliche Wirtschaftszentren, Städte und Höfe in Frankreich, England und den deutschen Ländern.

In Kapitel 2 und 3 sowie den korrespondierenden Kapiteln 6 und 7 stehen die deutschen Staaten, später das Deutsche Kaiserreich und die Weimarer Republik im Zentrum der Untersuchung. Diese Konzentration beruht auf der Annahme, dass der Wert der Form im Laufe des 18. Jahrhunderts zunehmend in nationalen Kontexten diskutiert wurde. Wie zu zeigen sein wird, sind vergleichende Bezüge auf das Ausland und die Entstehung einer Weltöffentlichkeit jedoch konstitutiver Teil der zeitgenössischen Diskussionen. Bezüge auf Frankreich, England und später die Vereinigten Staaten werden kontextualisiert, soweit es für das Verständnis notwendig erscheint.

Quellen

Die herangezogenen Quellen sind angesichts des Abstraktionsgrades der Fragestellung heterogen. In der deutschsprachigen Soziologie gibt es zwar klassische Bezugsautoren wie Werner Sombart, Georg Simmel oder Norbert Elias. Doch sie sind nicht nur soziologische Beobachter, sondern als Kritiker und Gegenwartsdiagnostiker selbst historisch in die Frage nach dem Wert der Form verstrickt. Entsprechend muss berücksichtigt werden, welche ihrer Beobachtungen selbst ein zeitgebundener Teil des Gegenstands sind. Neuere soziologische Arbeiten, die sich mit dem Wert der Form in dezidiert historischer Perspektive auseinandersetzen, gibt es kaum. Eine wichtige Ausnahme bilden die Arbeiten von Uta Karstein, die sich aus religionssoziologischer Perspektive mit der gesellschaftlichen Ästhetisierung durch Geschmacksdiskussionen vor allem im 19. Jahrhundert befasst hat.²²

Umso wichtiger waren Arbeiten außerhalb der Soziologie, die halfen, die Vermehrung des Werts der Form von der Renaissance bis zum Bauhaus zu erfassen. Sie verteilen sich quer über die Disziplinen, von der Wirtschafts-, Kunst- und Designgeschichte bis zur historisch arbeitenden Germanistik und Kulturwissenschaft. Die vorliegende Arbeit kann und will die Debatten in diesen Disziplinen nicht im Einzelnen rekonstruieren. Vielmehr wurde versucht, *einen* problem- und theoriegeleiteten Weg durch die Fülle der Literatur zu finden und jene Arbeiten zu identifizieren, die inhaltliche Anknüpfungspunkte boten. Sie werden an den entsprechenden Stellen der Argumentation referiert. Hilfreich war dabei, dass viele der angeführten Arbeiten quasisoziologische Argumente entwickeln, an die sich inhaltlich anschließen ließ.

Diese Arbeiten erleichterten die Identifikation der Primärquellen, deren Auswertung zentral war, um ein eigenes Verständnis jenseits üblicher Periodisierungen zu entwickeln. Allen Primärquellen gemeinsam ist, dass sie den Wert der Form zum Gegenstand haben. Sie rechtfertigen diesen Wert öffentlich, greifen ihn an oder nehmen ein reflexives Verhältnis zu ihm ein. Diese Bestimmung war allgemein genug, um einen willkürlichen Ausschluss von Quellen zu vermeiden, und zugleich konkret genug, um

- 22 Uta Karstein, »Wider die »entadelte Kunst« der Industrie? Zum Verhältnis von Kunst, Handwerk und Industrie im kirchlichen Milieu des 19. Jahrhunderts«, in *rerum religionum. Arbeiten zur Religionskultur*, hg. von Antje Mickan, Thomas Klie und Peter A. Berger (Bielefeld: transcript, 2019), 45–68; Uta Karstein, »Eine Frage des Geschmacks? Christliche Kunstvereine und der Kirchenbau im 19. Jahrhundert«, *Geschichte und Gesellschaft* 45, Nr. 2 (2019): 161–190; Uta Karstein, »Geschmackserziehung im »Kitschzeitalter«: Zur Formierung der Sinne im 19. Jahrhundert«, in *Wahrnehmung als soziale Praxis*, hg. von Christiane Schürkmann und Nina Tessa Zahner (Wiesbaden: Springer VS, 2021), 111–132.

die unterschiedlichsten Quellen unter einem gemeinsamen theoretischen Gesichtspunkt zu analysieren.

Der Quellenbestand umfasst theoretische Texte über Kunst und Gestaltung, Lehrbücher für Handwerker, Designer und Architekten, avantgardistische Manifeste, Kunstkritik, kameralistische, nationalökonomische und soziologische Abhandlungen, Kommissionsberichte, Modejournale, Musterbücher, Ausstellungskataloge, Reklame und Karikaturen. Ein rein textualistischer Zugang wäre allerdings widersinnig. Da es um Formen im wörtlichen Sinne geht, also um visuelle Artefakte, sind gerade Bildquellen von Bedeutung. Der überwiegende Teil der untersuchten Quellen zeichnet sich dabei durch eine mediale Verschränkung von Text und Bild aus. Bilder dienen nicht nur der Illustration, sondern sind selbst Wissen, das den Wert der Form öffentlich rechtfertigt, angreift oder reflexiviert – und werden hier auch so behandelt.

Für Texte wie Bilder gilt gleichermaßen: Die vorliegende Arbeit wäre ohne die Digitalisierung zahlloser historischer Schriften zu Architektur und Gestaltung, die in den letzten Jahren stattgefunden hat, nicht möglich gewesen. Historische Soziologie bewegt sich im Spannungsfeld zwischen intensiver Auseinandersetzung mit Primärquellen (statt periodisierender Vereinfachung) und Generalisierung (statt historischer Fallverbundenheit). Der technisch mühelose Zugang zu den Primärquellen erlaubte es, rasch zu prüfen, ob sie für die theoriegeleitete Fragestellung relevant waren. Erst das ermöglichte die Einzelanalysen, die der Darstellung ihre Fundierung in den Quellen geben.

I Die *Economy of Qualities*

1 Die soziale Barriere und ihre Überwindung

Auf jeder Cornflakes-Verpackung findet sich heute mehr bewusst gestaltete ›Kunst‹, als ein gewöhnlicher Haushalt noch vor wenigen Jahrhunderten sein Eigen nennen konnte. Die Geschichte, die in diesem Teil erzählt werden soll, ist eine solche ästhetischer Vermehrung: die Geschichte einer Wirtschaft, in der nicht Preis und Nutzen den Ausschlag geben, sondern ästhetische Werte – jene hier so genannte *Economy of Qualities*, in die auch die Vermehrungsgeschichte des Werts der Form eingelassen ist.

Bevor davon jedoch die Rede sein kann, gilt es zu klären, warum eine solche Perspektive in der Soziologie keineswegs selbstverständlich ist. Der Grund liegt, wie zunächst zu zeigen ist, im Zusammenwirken zweier Tendenzen. Auf der einen Seite schenkt die klassische Soziologie dem Ästhetischen kaum Beachtung: Entweder begreift sie es als Mittel der Distinktion, oder sie weist ihm differenzierungstheoretisch seinen Platz in der ›autonomen Kunst‹ zu. Auf der anderen Seite verengen neuere Ansätze, die dieses Defizit im Grundsatz beheben könnten, den Blick gegenwartsdiagnostisch, indem sie ästhetische Phänomene vornehmlich in der jüngsten Vergangenheit verorten – und so dem tieferliegenden Problem des Zusammenhangs von Ästhetik und Gesellschaft in der Moderne ausweichen.

1.1 Ästhetische Vermehrung als historisch-soziologische Leerstelle

Der erste klassische Zugang: Distinktion

Der erste klassische sozialwissenschaftliche Zugang zum Ästhetischen geschieht über eine Kritik: Der *hierarchisierende* Charakter ästhetischer Werte wird kritisiert, insofern diese diejenigen, die über sie verfügen – also etwa ästhetisierte Gegenstände besitzen oder in anderer Weise an ihnen teilhaben –, über diejenigen stellen, für die das nicht gilt. Der klassische Vertreter dieser Position ist Thorstein Veblen, der 1899 mit seiner *Theory of the Leisure Class* eine transhistorische Formulierung dieses gesellschaftlichen Strukturierungsprinzips vorlegte. Sein Grundgedanke war ein ›materialistischer‹: Positionen in der Gesellschaft verteilen sich danach, in welchem Maße jemand (nicht) für seinen Lebensunterhalt arbeiten muss. Wer in diesem Sinne über Überfluss verfügt, gehört nach Veblen zur ›leisure class‹ und behauptet diese Position, indem er anderen zeigt, eben diesen Überfluss zu haben, etwa durch *conspicuous consumption*, also durch Erwerb und Darstellung des Überflüssigen.

Veblen betont, dass dieser Überflusswert die verschiedensten sozialen Formen annehmen kann. Er kann sich in einem Überfluss an Personal ausdrücken, auch an Sklaven, in einem Überfluss an freier Zeit, aber eben auch in einem Überfluss an Dingen, die keinen Nutzen haben, sondern etwa ›schön‹ sind. Für die Möglichkeit *eigenständiger* ästhetischer Werte ist entscheidend, dass Veblen diese durchaus als Alternative zum rein pekuniären Vergleich verstand; auch »in the manifestation of moral, physical, intellectual, or æsthetic force« könne eine Möglichkeit zum Prestige liegen, das Gesellschaften gliedere. Das Problem sah Veblen allerdings darin, in welchem Maße sich solche Werte als eigenständige überhaupt erkennen ließen: »the comparison made in these respects is commonly so inextricably bound up with the pecuniary comparison as to be scarcely distinguishable from the latter [...] so that we frequently interpret as æsthetic or intellectual a difference which in substance is pecuniary only«.¹ Veblen ließ offen, unter welchen Bedingungen ›echter‹ ästhetischer oder intellektueller Wert zum Ausdruck kommen könnte.

Ein zweiter, nicht weniger einflussreicher Vertreter dieser kritischen Soziologie des Ästhetischen ist Pierre Bourdieu. Auch er setzt an der Hierarchisierung an, formuliert sie jedoch weitaus radikaler, indem er sie nicht als äußerlichen Unterschied begreift, sondern zum Strukturierungsprinzip der Gesellschaft überhaupt erklärt – einem Prinzip, das alle Mitglieder einer Gesellschaft ›verinnerlichen‹. Gegen Veblen hebt er hervor, dass es nicht allein um *conspicuous consumption* gehe, sondern um eine grundlegende Struktur ästhetischer Urteilskraft, denn »ein Unterschied [...] wird nur dann zum sichtbaren, wahrnehmbaren, nicht indifferenten, sozial relevanten Unterschied, wenn es von jemandem wahrgenommen wird, der in der Lage ist, einen Unterschied zu machen – weil er selber in den betreffenden Raum gehört und daher nicht indifferent ist und weil er über die Wahrnehmungskategorien verfügt, die Klassifizierungsschemata, den Geschmack, die es ihm erlauben, Unterschiede zu machen, Unterscheidungsvermögen an den Tag zu legen, zu unterscheiden«.²

Während Veblens Statussymbole ohne Gesellschaftstheorie auskommen, versucht Bourdieu genau das: ›Distinktion‹ als konstitutiv Gesellschaftliches zu begreifen. Bei Veblen wird die Gültigkeit ästhetischer Werte jenseits des Überflusswertes noch thematisiert – bei Bourdieu hingegen sind beide unauflöslich verschränkt. Gerade weil man durch einen bestimmten Geschmack ästhetische Dinge als solche wahrzunehmen vermag, nimmt man eine entsprechende Position im sozialen Raum ein.

- 1 Thorstein Veblen, *The Theory of the Leisure Class* (Oxford; New York: Oxford University Press, 2007 [1899]), 67.
- 2 Pierre Bourdieu, »Sozialer Raum, symbolischer Raum«, in *Praktische Vernunft: Zur Theorie des Handelns* (Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1998), 22 f.

Geschmack ist bei Bourdieu immer schon sozialer Sinn. Entsprechend versteht Bourdieu seine Soziologie der ›feinen Unterschiede‹ als eine »anti-kantianische ›Ästhetik‹«³, insofern die vermeintlich universelle Gültigkeit ästhetischer Urteile in Wahrheit ideologischen Charakter trage. Sie verschleierte die symbolische Macht ästhetisch gebildeter Klassen.

In dieser Traditionslinie wird die Bedeutung des Ästhetischen zwar nachdrücklich betont, zugleich aber als grundsätzlicher soziologischer *Verdacht* formuliert. Entweder drückt sich im Ästhetischen eigentlich eine soziale Differenz aus (Veblen), oder das Ästhetische ist selbst ein differenzierendes Prinzip der Gesellschaft und kann daher keinen Anspruch auf ›Reinheit‹ erheben (Bourdieu). Die Frage einer ästhetischen Vermehrung wird hier ausgeschlossen, weil ästhetischer Wert stets nur danach beobachtet wird, wie er einen Unterschied zwischen den einen und den anderen macht. Ästhetischer Vermehrung, etwa durch die Mode, muss deswegen immer wieder Verknappung, die Rekonstruktion der Hierarchie folgen.

Der zweite klassische Zugang: Differenzierung

Der zweite klassische soziologische Zugang zum Ästhetischen, die Differenzierungstheoretische Interpretation, wurzelt bereits in der frühen Sozialwissenschaft. Zunächst konzentriert sie sich auf die Wirtschaft: Ungeachtet ihrer theoretischen Differenzen richteten Karl Marx, Émile Durkheim und Max Weber den Blick gleichermaßen auf die Entfaltung einer ökonomischen Eigenlogik, sei es durch das Profitmotiv, die Arbeitsteilung oder die betriebliche Rationalisierung.⁴ Die ungeheure Dynamik der Moderne entsprang sozialer Vereinseitigung. Wirtschaftliche Expansion wurde möglich, weil in der ökonomischen Sphäre ästhetische Fragen – wie alle anderen auch – eben gerade *keine* Rolle mehr spielten.

Nach dem Zweiten Weltkrieg wurde diese Perspektive weiter abstrahiert, bis hin zu System- (Niklas Luhmann) oder Feldlogiken (Pierre Bourdieu). Ebenso wie die Wirtschaft konzeptualisierten diese Ansätze nun auch die Kunst. In Anlehnung an Theorien ›autonomer Kunst‹⁵

3 Pierre Bourdieu, *Die feinen Unterschiede* (Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1987), 81.

4 Vgl. Michelle Victoria Jackson, *The Division of Rationalized Labor* (Cambridge, Massachusetts; London: Harvard University Press, 2025).

5 Uta Kösser, *Ästhetik und Moderne. Konzepte und Kategorien im Wandel* (Erlangen: filos, 2006), 107 ff.; Uta Karstein und Nina Tessa Zahner, »Autonomie der Kunst? – Dimensionen eines kunstsoziologischen Problemfeldes«, in *Autonomie der Kunst?*, hg. von Uta Karstein und Nina Tessa Zahner (Wiesbaden: Springer, 2017), 1–48.

wurde sie als eigenlogische Sphäre beschrieben, die sich äußerer Wertsetzungen und fremder Indienstnahme – sei es durch Religion, Politik oder Wirtschaft – historisch zunehmend verweigerte.

Luhmann verstand Kunst als ein Funktionssystem, dessen spezifische Leistung darin bestand, im Medium der Wahrnehmung alternative Ordnungen sichtbar zu machen und so die Kontingenz der Welt erfahrbar werden zu lassen. Er konzipierte die Geschichte der Kunst als eine Geschichte der »Versuche, im Bereich des Möglichen mit zunehmenden Freiheitsgraden, mit zunehmender Distanz zu der sonst vorfindbaren Realität Ordnungsmöglichkeiten zu entdecken und zu realisieren«. ⁶ Die Autonomie der Kunst entstand für ihn, der klassischen Kunstgeschichte folgend, durch Distanz zu Religion, Politik und Wirtschaft. Andere gesellschaftliche Bereiche interessierten Luhmann nur als »Anlehnungskontext«, und auch nur, sofern sie dem Kunstsystem »ausreichende Wahlfreiheiten« ließen. ⁷ Entsprechend gebe es »nur wenige und eher lasche strukturelle Kopplungen zwischen Kunstsystem und anderen Funktionssystemen«. Da, wo eine Kopplung mit der Wirtschaft bestehe, auf dem Kunstmarkt, seien Kunstwerke eigentlich nur »Kapitalanlagen« oder »extrem teure Individualgüter«. ⁸

Bourdieu begriff Kunst als ein Feld, das über eine eigene Form von Kapital verfügt: symbolisches Kapital, das sich in künstlerischer Anerkennung bemisst und dessen Logik der des ökonomischen Kapitals geradezu entgegengesetzt ist. Er ging von der Ausdifferenzierung eines solchen Feldes im 19. Jahrhundert aus, in dem schließlich nur noch ein Kriterium galt: ästhetische Innovation. Im Unterschied zu Luhmann sah er unterschiedliche Grade von Autonomie und unterschied Pole *innerhalb* des Feldes, einen »autonomen Pol«, an dem rein künstlerische Maßstäbe dominierten, und einen »heteronomen Pol« der »kommerziellen Kunst«. ⁹ Auch wenn damit in der theoretischen Anlage mehr Möglichkeiten gegeben waren, insbesondere die von »viele[n] Zwischenschritten zwischen diesen beiden Polen« ¹⁰, so lag auch Bourdieus Fokus bei den autonomen Feldlogiken. Die »kommerzielle Kunst« am »heteronomen Pol« war für ihn eigentlich keine Kunst, und er fürchtete ein Übergreifen der wirtschaftlichen Feldlogik auf die künstlerische. Das Verhältnis

6 Niklas Luhmann, *Die Kunst der Gesellschaft* (Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1995), 232.

7 Ebd., 256.

8 Ebd., 391.

9 Pierre Bourdieu, *Die Regeln der Kunst. Genese und Struktur des literarischen Feldes* (Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1999), 345.

10 Thomas Becker, »Kreativitätskritik, der Joker eines naiven Soziologismus der Kunst«, in *Kreative Zerstörung: Über Macht und Ohnmacht des Destruktiven in den Künsten*, hg. von Wolfgang Bergande (Wien: Böhlau, 2017), 87–112.

zwischen den Feldern blieb ein Nullsummenspiel – Fragen gesellschaftlicher Ästhetisierung waren damit ausgeklammert.

Wie Christine Magerski gezeigt hat, drückt sich dieses theoretische Interesse auch in einer empirischen Vorliebe aus. Luhmann und Bourdieu seien in ihrer historischen Perspektive vor allem auf die ›Helden‹ der Kunstgeschichte konzentriert – auf die Romantiker und die Avantgarden des späten 19. und frühen 20. Jahrhunderts, sei es in der Malerei oder der Literatur.¹¹ Das zeige sich nicht zuletzt darin, dass sich weder Bourdieu noch Luhmann den Angewandten Künsten, der Reklame oder dem Design widmeten. Aufgrund dieser theoretischen Setzung und der damit verbundenen empirischen Vorauswahl blieb die Frage einer gesellschaftlichen Ästhetisierung durch Modernisierung – und damit auch ein Steigerungsverhältnis von Ökonomie und Kunst – weitgehend unterbelichtet.

Der gegenwartsdiagnostische Rezentismus

Erst in jüngster Zeit weitet sich die Perspektive wieder zugunsten der Frage nach dem Stellenwert des Ästhetischen für das Soziale überhaupt.¹² In diesem Zuge kommen auch die Angewandten Künste wie das Design in den Blick,¹³ flankiert von einer interdisziplinären Forschung zur kreativen Arbeit.¹⁴ Bisher ist daraus – mit wenigen Ausnahmen¹⁵ – aber weder eine systematische historisch-soziologische Forschung noch gar eine Revision der gesellschaftstheoretischen

- 11 Christine Magerski, »Avantgarde und Gesellschaftstheorie«, in *Avantgarde und Modernismus*, hg. von Wolfgang Asholt (Berlin: De Gruyter, 2014), 265–294.
- 12 Andreas Reckwitz, Sophia Prinz und Hilmar Schäfer, Hrsg., *Ästhetik und Gesellschaft: Grundlagentexte aus Soziologie und Kulturwissenschaften* (Berlin: Suhrkamp, 2015).
- 13 Stephan Moebius und Sophia Prinz, Hrsg., *Das Design der Gesellschaft: Zur Kulturosoziologie des Designs* (Bielefeld: transcript, 2012); Sophia Prinz, »Design aus kulturosoziologischer Perspektive«, in *Handbuch Kulturosoziologie*, hg. von Stephan Moebius, Frithjof Nungesser und Katharina Scherke (Wiesbaden: Springer, 2019), 289–303; Andreas Reckwitz, *Die Erfindung der Kreativität* (Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2012), 177 ff.; Valentin Janda, *Die Praxis des Designs: Zur Soziologie arrangierter Ungewissheiten* (Bielefeld: transcript, 2018).
- 14 David Hesmondhalgh und Sarah Baker, *Creative Labour: Media Work in Three Cultural Industries* (Hoboken: Taylor and Francis, 2013).
- 15 Uta Karstein, »Wider die ›entadelte Kunst‹ der Industrie?«, in *rerum religionum. Arbeiten zur Religionskultur*, hg. von Antje Mickan, Thomas Klie und Peter A. Berger (Bielefeld: transcript, 2019), 45–68; Uta Karstein, »Geschmackserziehung im ›Kitschzeitalter‹«, in *Wahrnehmung als soziale*

Beschreibung des historischen Zusammenhangs von Ökonomischem und Ästhetischem erwachsen.

Ein Grund dafür mag sein, dass das soziologische Interesse am Ästhetischen vor allem gegenwartsdiagnostisch geprägt ist. Um nur die prominentesten Vertreter zu nennen: Sowohl Andreas Reckwitz als auch Luc Boltanski diagnostizieren einen Strukturwandel, in dem ästhetischer Wert gesellschaftsstrukturierend wird.

Reckwitz versteht die Ästhetisierung der Gegenwart als Gegenbewegung zur Rationalisierung und zum »Affektmangel« der klassischen Moderne. Vorangetrieben von den gegenkulturellen Bewegungen der Nachkriegszeit, sei diese Dynamik, so Reckwitz, mit den großen »Kreativindustrien« selbst gesellschaftsstrukturierend geworden und habe sich zu einem umfassenden »Kreativitätsdispositiv« verdichtet.¹⁶ Diesen Gedanken weiterführend hat Reckwitz mit dem Begriff der »Singularisierung« einen allgemeinen kulturellen Prozess der »Valorisierung« des Besonderen beschrieben, den er als Bruch mit der »organisierten Moderne« und ihrer Orientierung am »Allgemeinen« begreift.¹⁷ Das drücke sich gerade auch in der Dingwelt aus: weg von Funktion, hin zu Ästhetik.¹⁸

Mit einer politischeren Stoßrichtung argumentieren Boltanski und Ève Chiapello, dass traditionelle Werte und Arbeitsstrukturen durch flexible und individualisierte Praktiken ersetzt worden seien – ein »neuer Geist des Kapitalismus«, in dem Kreativität, Selbstverwirklichung und Flexibilität zentrale Werte seien.¹⁹ In dem zusammen mit Arnaud Esquerre verfassten Buch *Bereicherung* wird diese These im Hinblick auf die kulturelle Produktion von Werten weitergeführt. Ob in Kunst und Antiquitäten, Luxusgütern, erlesenen Weinen, ›handwerklich‹ Hergestelltem oder dem Tourismus in Kulturerberegionen – in allem sehen die Autoren Ausdrucksformen eines neuen Kapitalismus, der nicht mehr auf die Herstellung industrieller Massenprodukte, sondern auf die ästhetische An-

Praxis, hg. von Christiane Schürkmann und Nina Tessa Zahner (Wiesbaden: Springer VS, 2021), 111–132.

16 Reckwitz, *Die Erfindung der Kreativität*.

17 Andreas Reckwitz, *Die Gesellschaft der Singularitäten: Zum Strukturwandel der Moderne* (Berlin: Suhrkamp, 2017).

18 Dem folgen auch Stephan Moebius und Sophia Prinz, »Zur Kultursoziologie des Designs: Eine Einleitung«, in *Das Design der Gesellschaft: Zur Kultursoziologie des Designs*, hg. von Stephan Moebius und Sophia Prinz (Bielefeld: transcript, 2012), 10. Sie stellen die »ornamentlose funktionalistische Maschinenästhetik« einer »postfordistischen Konsumkultur« gegenüber, »die im Wesentlichen auf der Ausdifferenzierung der Lebensstile und einer ständigen ästhetischen Innovation« beruhe.

19 Luc Boltanski und Ève Chiapello, *Der neue Geist des Kapitalismus* (Konstanz: UVK, 2003).

reicherung bereits vorhandener Dinge mit einer bestimmten Geschichte oder lokalen Besonderheit zielt.²⁰

Was diese Ansätze theoretisch auszeichnet, ist eine doppelte Abgrenzung. Zum einen richten sie sich gegen die genannten Distinktionstheorien. Reckwitz betont in Abgrenzung zu Gerhard Schulzes »Erlebnisgesellschaft« und Pierre Bourdieus »feinen Unterschieden«, dass sich der »singularistische Lebensstil zugleich auf den beiden Ebenen von subjektivem Erleben/Wert und sozialem Prestige« bewege, »die sich nicht kurzerhand gegeneinander auflösen lassen«.²¹ Dass Distinktion stattfindet, wird nicht geleugnet – wohl aber betont, dass die beobachteten Phänomene eine davon *unabhängige* Dynamik hätten.

Boltanski und Esquerre argumentieren ähnlich: In klassischen soziologischen Ansätzen werde der Wert »auf die eine Dimension des Prestiges oder der sozialen Distinktion reduziert«, während der »Standpunkt des Anbieters, der seine Produkte differenzieren muss, um konkurrenzfähig zu werden, unterschätzt oder gar nicht berücksichtigt« werde.²² Gegen Veblen heben sie den Fall des privaten Weinkellers hervor, in dem Waren »häufig gehortet, ohne den Blicken der anderen dargeboten zu werden, akkumuliert, um konserviert und gelegentlich einsam betrachtet zu werden«.²³ Ihren Begriff der »Bereicherungsökonomie« verstehen sie explizit in Abgrenzung von der sich auf Bourdieu beziehenden Vorstellung einer »symbolischen Ökonomie« – gerade mit dem Argument, dass mit dem Begriff des ›Symbolischen‹ die materielle Eigenständigkeit des Werts nicht angemessen erfasst werde.²⁴

Die zweite Abgrenzung richtet sich gegen Theorien funktionaler Differenzierung. Ästhetischer Wert wird hier nicht als Angelegenheit eines ausdifferenzierten Kunstsystems begriffen, sondern als Querschnittslogik, die Ökonomie, Arbeit, Subjektivierung und Lebensstile gleichzeitig

20 Luc Boltanski und Arnaud Esquerre, *Bereicherung: Eine Kritik der Ware* (Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2019).

21 Reckwitz, *Die Gesellschaft der Singularitäten*, 306, Fn. 62; Hervorhebung im Original.

22 Boltanski und Esquerre, *Bereicherung*, 95.

23 Ebd., 93.

24 Bei den so beschriebenen ästhetischen Werten geht es also um etwas anderes als Bourdieus *illusio*, den Glauben an den Wert, mit dem sich die Akteure über die Machtverhältnisse hinwegtäuschen und der sie daran hindert, Abstand von ihrem Habitus zu gewinnen. Bourdieu unterstellt zwar keine allgemeine gesellschaftliche Statik – ganz im Gegenteil betont er die Dynamik des Angebots, dem immer wieder neu Distinktionen abgewonnen werden müssen. Aber damit ist der Blick zugleich auf die *Stabilisierung* der gesellschaftlichen Hierarchie gegenüber einer symbolischen Eigendynamik der Dingwelt gerichtet. Deswegen ist die Konzentration auf die »feinen Unterschiede« nicht geeignet, Transformationen des Werts in den Blick zu bekommen.

durchdringt. Reckwitz' Begriff des Kreativitätsdispositivs bringt das am deutlichsten zum Ausdruck. Es operiert nicht innerhalb eines Funktionssystems, sondern organisiert heterogene Bereiche nach einer gemeinsamen Logik. Ähnlich ist die Bereicherungsökonomie ein ökonomisch-ästhetisches Hybrid, das die Grenze zwischen Kunst und Wirtschaft unterläuft.

Allerdings wird in diesen Darstellungen gesellschaftliche Ästhetisierung *diachron* beschrieben. Sie *folgt* einer vergangenen Moderne, die primär von Industrialisierung, Standardisierung und Rationalisierung geprägt war, deren Kern der Wertproduktion in der maschinellen Vielfältigung eines vergleichsweise undifferenzierten und unästhetischen Warenangebots lag.

Das Gegenstück der Argumentation ist die Behauptung einer *Marginalität ästhetischer Wertressourcen vor dem späten 20. Jahrhundert*. Beide Ansätze verorten sie in den künstlerischen Milieus am Rande der Gesellschaft. Der Romantik etwa schreibt Reckwitz eine Vorreiterrolle bei der Singularisierung zu, indem sie »die Originalität der Kunstwerke und handwerklichen Dinge, die Vielfalt und Poesie der Natur, die Besonderheiten pittoresker Orte, die Feier des Augenblicks, die einzigartigen Völker, Kulturkreise und Nationen und natürlich: das Subjekt in seiner emphatischen Individualität und Selbstentfaltung« schätzte.²⁵ Gleiches gilt für die Avantgarden des späten 19. Jahrhunderts. Indem Reckwitz diesen Bewegungen mit ihren »prä- und antifordistischen Mitteln« konzediert, »eine postfordistische Kreativökonomie denkbar« gemacht zu haben, zeigt sich schon in der Formulierung, dass es sich bei ihnen nicht um Gegenstände eigenen Rechts handelt. Die »kulturrevolutionären Gegenbewegungen zur rationalisierten Moderne« erhalten ihre Bedeutung vielmehr als *nachträglich* identifizierte Vorreiter der Gegenwartsgesellschaft.²⁶

Bei Boltanski und Chiapello verhält es sich ähnlich: Die von der Bohème vorgebrachte »Künstlerkritik« ist zwar ein Dauerbegleiter des modernen Kapitalismus und die Unterdrückung von Freiheit, Autonomie und Kreativität eine dauerhafte »Quelle der Empörung«. ²⁷ Doch bleibt diese Kritik lange Zeit vergeblich und entfaltet erst ab den 1970er Jahren Breitenwirkung. Auch Boltanski und Esquerre benennen die lange Vorgeschiede der von ihnen untersuchten Phänomene, wenden sich aber ex-

25 Reckwitz, *Die Gesellschaft der Singularitäten*, 18.

26 Reckwitz betont zwar, dass auch das Allgemeine ästhetischen Charakter haben könne, er nennt »zum Beispiel die Lust an der Ordnungsbildung in der Bürokratie oder das ästhetische Vergnügen an der Symmetrie in der Baukunst«. Dies aber ist ein *nachträgliches* ›Anheften‹ von Affekten an das Nichtaffektive und bleibt deshalb buchstäblich Fußnote; siehe Reckwitz, *Die Gesellschaft der Singularitäten*, 36, Fn. 13.

27 Boltanski und Chiapello, *Der neue Geist des Kapitalismus*, 524.

plizit gegen eine »Position, die den Ursprungspunkt immer weiter nach hinten verlegt, weil sie von der Suche nach Vorläufern besessen ist, und die, weil sie sich in Einzelheiten verliert, häufig mit der relativistischen, historisch ernüchternden Feststellung endet, dass es unter der Sonne nie etwas Neues geben werde«.²⁸

Instruktiv sind diese Ansätze, weil sie eine eigenständige Bedeutung des Ästhetischen für die wirtschaftliche Dynamisierung betonen – eine Bedeutung, die sich weder auf die Reproduktion gesellschaftlicher Hierarchie durch Distinktion reduzieren noch in einen Sonderbereich ›autonomer Kunst‹ abdrängen lässt. Problematisch ist jedoch ihre diachrone Anlage. Indem sie ihre Theoretisierung ästhetischer Phänomene an eine historiografische Erzählung knüpfen, die einen Bruch mit einer vorangegangenen Formation der Moderne einschließt, können sie keine *moderne Entwicklung ästhetischer Vermehrung* beschreiben. Zwar haben beide Autoren zweifellos einen Punkt. Es kann nicht darum gehen, das Jahr 1900 mit dem Jahr 2000 gleichzusetzen. Wo Epochenbrüche anzusetzen sind, ist allerdings weniger trivial, als die Autoren es darstellen. Das wird insbesondere dort sichtbar, wo ›Vorläufer‹ heutiger Entwicklungen zwar identifiziert, aber nicht als historische Akteure analysiert werden. Ihre Rolle im historiografischen Narrativ scheint vielmehr vorab festgelegt.

Die *Economy of Qualities*

Zurückbezogen auf die ›ungeheure Formensammlung‹ wird deutlich, dass gegenwartsdiagnostische Ansätze dieser Art nicht geeignet sind, eine allgemeine Vermehrung ästhetischen Werts über die letzten Jahrhunderte hinweg nachzuvollziehen. Die Beobachtungen Simmels, der sich bereits Ende des 19. Jahrhunderts eingehend mit den ästhetischen Phänomenen der modernen Dingwelt befasste, darunter der »Vielheit der Stile«, finden bei ihnen keinen »Ort«.

Die Perspektive, die im Folgenden eingenommen wird, besteht darin, ästhetischen Werten grundsätzlich eine Bedeutung in der Entwicklung der modernen Dingwelt zuzugestehen. Angeregt ist sie durch die Arbeiten des Wirtschaftshistorikers John Ulric Nef, der schon in den 1950er Jahren gegen die Fixierung auf technische Innovation und die Produktivität der Produktion einwandte, dass »the utility of faith, of workmanship, of beauty, of everything that nourishes the soul and that is beyond price, has been forgotten or denied«.²⁹ Sein Angriff richtete sich gegen Positionen wie die einleitend vorgestellten – sei es von Marx, Veblen oder

28 Boltanski und Esquerre, *Bereicherung*, 294.

29 John Ulric Nef, *Cultural Foundations of Industrial Civilization* (Cambridge: Cambridge University Press, 1958), 4.

Weber –, die die Produktion ins Zentrum ihres Geschichtsverständnisses rückten; Perspektiven also, die sich, gegenwartsdiagnostisch invertiert, bis heute gehalten haben.

Nef hingegen erkannte, dass sich bereits in den Jahrhunderten vor der Entstehung der ersten Fabriken ein grundlegender Wandel in der Dingwelt vollzogen hatte. Seit der Renaissance war die Zahl und Vielfalt besonders gestalteter Dinge dramatisch gewachsen. Entstanden war eine »new economy of quality«, getragen von höfischer Patronage, künstlerisch gebildetem Handwerk und verfeinerter Lebensführung, die im Laufe der Frühen Neuzeit immer mehr Schichten der Gesellschaft erfasste.³⁰ Für Nef war diese Wirtschaft kein bloßer Luxus, keine unproduktive Verschwendung der Veblen'schen »leisure class«, sondern – wie der Titel seines Buches besagte – eine »kulturelle Voraussetzung der industriellen Zivilisation«. Denn die besonderen Dinge der Wenigen mussten von einer Qualität sein, die sie für die breite Masse begehrens- und erstrebenswert machte – nur dann lohnte sich ihre massenhafte Herstellung. Nicht die Technik brachte ästhetisch gestaltete Dinge zur Masse; es war das Begehren nach diesen, das die technische Entwicklung vorantrieb.

Michel Callon et al. haben diesen Gedanken – interessanterweise ohne jeden Bezug zu Nef – später ebenfalls mit dem Begriff der »economy of qualities« wirtschaftssoziologisch reformuliert. Nicht historisch, sondern theoretisch argumentieren sie, dass sich Konkurrenz zwischen Anbietern nicht allein über den Preis vollzieht. Um Preise überhaupt sinnvoll beurteilen zu können, muss man Qualitäten einschätzen. Für Produzenten und Konsumenten bedeutet das: Konkurrenz entsteht nicht allein durch Preisunterbietung, sondern durch die Fähigkeit, Konsumenten aus eingeübten Routinen herauszulösen und an neu qualifizierte Güter zu binden: »Capturing, ›attaching‹ consumers by ›detaching‹ them from the networks built by rivals is the mainspring of competition«.³¹ Die Qualitäten der Dinge und die unablässige Arbeit, Konsumenten von ihnen zu überzeugen, stehen damit im Zentrum wirtschaftlicher Dynamik.

Im Folgenden wird diese Perspektive der *Economy of Qualities* aufgegriffen, um die Geschichte der »ungeheuren Formensammlung« zu rahmen. Denn Formen sind eine solche Qualität – eine, die Dinge begehrens- und erstrebenswert macht. Und sie sind, ganz im Sinne Nefs, eine ästhetische Qualität, die schon vor der Industrialisierung einer eigenen Vermehrungslogik unterlag. Erzählt wird daher im Folgenden, mit besonderer Konzentration auf die Form, die Geschichte der *Economy of Qualities*: warum Renaissance und Frühe Neuzeit einen Bruch markierten, was sich mit Gewerbefreiheit und Automatisierung der

30 Ebd., 135.

31 Michel Callon, Cécile Méadel und Vololona Rabearisoa, »The Economy of Qualities«, *Economy and Society* 31, Nr. 2 (2002): 205.

Produktion verschob und wie man begann, den Wert der Form gezielt zu beeinflussen.

1.2 Handwerk unter Anwesenden

Doch warum bildet die Renaissance einen derartig bedeutsamen Einschnitt? Um das zu verstehen, lohnt ein Blick auf das, was ihm vorausging. Von der Vorgeschichte der Menschheit an gibt es Praktiken, bestimmte Dinge gegenüber anderen durch Ästhetisierung hervorzuheben.³² Mit der *Economy of Qualities* werden diese Praktiken alltäglicher, indem sie immer mehr Dinge erfassen – eine Verallgemeinerung des Besonderen, wenn man so will.

Das steht im Kontrast zur langen Geschichte der Menschheit, in der solche Praktiken vorwiegend Teil der herrschaftlichen oder religiösen Ordnung waren. Die Bibel etwa enthält Anweisungen zum Bau des Mischkan, des Zeltheiligtums Gottes. Der Text macht ausführliche Angaben zur Architektur der Anlage, zur Bundeslade, zum Mobiliar (Tische, Leuchter, Waschbecken), zu den Altären, zu den zu verwendenden Ölen, aber auch zur Kleidung der Priester. Die Beschreibung folgt der göttlichen Wertordnung: von innen nach außen, vom Sakralen zum Profanen, vom Gold der Bundeslade zum Leinen des Zeltes.³³ »Nach allem, was ich dir zeige«, so Gott zu seinem Volk, »das Muster der Wohnung und das Muster aller ihrer Geräte, also sollt ihr es machen«.³⁴

Bei aller Ausführlichkeit der Beschreibung bleiben die *Formen* der Dinge jedoch unkonkret. Der Text, so der Theologe Christoph Dohmen, ist auf die »wesenhaften Bestimmungen« ausgerichtet, die von den Gläubigen auf spiritueller Ebene erfasst werden sollen. Er fordert ihnen mithin »Vorstellungsarbeit« ab, »die nicht auf eine Konstruktionszeichnung oder einen Bauplan abzielt«.³⁵ Eine Vorstellung also *ohne bildliche Form* – typisch für vormoderne Quellen dieser Art. Der Grund: Handwerk-

32 Ellen Dissanayake, »Art as a Human Behavior: Toward an Ethological View of Art«, *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* 38, Nr. 4 (1980): 397–406, spricht aus evolutionstheoretischer Perspektive von »Artifizierung« als einer grundlegenden menschlichen Fähigkeit; vgl. in der Philosophie schon Hans Jonas, »Homo Pictor und die Differentia des Menschen«, *Zeitschrift für philosophische Forschung* 15, Nr. 2 (1961): 161–176.

33 Vgl. Helmut Utzschneider, »Himmlicher Raum auf Erden: Die ›Stiftshütte‹ (Ex 25–40) als theologische Metapher«, in *Heiliger Raum. Exegese und Rezeption der Heiligtumstexte in Ex 24–40*, hg. von Matthias Hopf, Wolfgang Oswald und Stefan Seidler (Stuttgart: Kohlhammer, 2016), 19–36.

34 Ex 25, 9, Elberfelder Bibel.

35 Christoph Dohmen, *Exodus 19–40* (Freiburg im Breisgau: Herder, 2004), 241.

liches Gestaltungswissen war bis zur Renaissance vollständig den Bedingungen interpersonaler Kommunikation unterworfen. Vormodernes Handwerk war *Handwerk unter Anwesenden*.³⁶

Artes liberales und artes mechanicae

Diese aus moderner Sicht kaum mehr nachvollziehbare strukturelle Eigenheit vormoderner Gestaltung korrespondierte mit einer gesellschaftlichen Hierarchie, in der handwerkliche und gelehrte Tätigkeiten durch eine »soziale Barriere«³⁷ voneinander getrennt waren. In der europäischen Antike und im Mittelalter war das Verhältnis geprägt von der Unterscheidung zwischen den *artes liberales* und den *artes mechanicae*, den ›freien‹ und den ›mechanischen Künsten‹. Nach dem im 5. Jahrhundert verfassten enzyklopädischen Werk *De nuptiis Philologiae et Mercurii* des spätantiken Schriftstellers Martianus Capella, das im mittelalterlichen Lehrbetrieb maßgeblich wurde, umfassten die *artes liberales* die sieben Künste Grammatik, Rhetorik, Dialektik, Arithmetik, Geometrie, Astronomie und Musik.³⁸ Im Laufe der Jahrhunderte zwar immer wieder abgewandelt, bildeten sie in ihrer kanonischen Gestalt doch ein »Programm höherer Allgemeinbildung«, das freien Römern zukam und im Mittelalter fortgesetzt wurde.³⁹

Handwerkliche Tätigkeiten wurden dagegen den *artes mechanicae* zugeordnet, die gegenüber den *artes liberales* abgewertet wurden. Zu den mechanischen Künsten gehörten nicht nur Handwerke, die gewöhnliche Alltagsdinge herstellten oder technische Planungsarbeiten ausführten – im markanten Unterschied zur modernen Vorstellung zählten auch ausgesprochen ›künstlerische‹ Tätigkeiten dazu. So galten die Malerei, die Bildhauerei oder die Architektur sowie das Zeichnen und Entwerfen als ›Hilfswissenschaften‹ der *artes mechanicae* und damit selbst als mechanische Künste.⁴⁰

36 Der Begriff ist eine Abwandlung von André Kieserling, *Kommunikation unter Anwesenden: Studien über Interaktionssysteme* (Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1999).

37 Edgar Zilsel, *Die sozialen Ursprünge der neuzeitlichen Wissenschaft*, 2. Aufl., hg. von Wolfgang Krohn (Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1985), 49.

38 Vgl. Dorschel, *Gestaltung*, 100.

39 Die Kanonisierung und Verschriftlichung erfolgte ab dem 1. Jahrhundert v. Chr. Vgl. dazu und im Folgenden Bruno Reudenbach, »Artes liberales/artes mechanicae«, in *Metzler Lexikon Kunstwissenschaft*, hg. von Ulrich Pfisterer (Stuttgart: Metzler, 2011), 31–35.

40 Vgl. Wolfgang Legler, *Einführung in die Geschichte des Zeichen- und Kunstunterrichts von der Renaissance bis zum Ende des 20. Jahrhunderts* (Oberhausen: Athena, 2011), 19.

Vor diesem Hintergrund ist die Übersetzung des lateinischen ›ars‹ mit ›Kunst‹ irreführend, zumindest wenn man den Begriff im modernen Sinn versteht. ›Die Kunst‹ im Singular gab es nicht. Vielmehr bezeichnete *artes* kunstfertige Tätigkeiten, die danach hierarchisiert wurden, ob sie als ›frei‹ gelten konnten oder nicht. Die Spannung, die sich daraus für die Ausbildung der Oberschicht ergab, zeigt sich etwa darin, dass Aristoteles den Nutzen praktischer Tätigkeiten wie Lesen, Schreiben und namentlich auch Zeichnen für die Ausbildung ›Freier‹, also der Mitglieder der Oberschicht zwar durchaus anerkannte. Zugleich sah er darin Gefahren und plädierte dafür, sie zu unterlassen, wenn sie »den Körper in Mitleidenschaft« zögen und einen Freien »banausisch« machten. Zwar sollte sich ein Freier auch mit verschiedenen handwerklichen Kunstfertigkeiten vertraut machen, dies aber nie zu angestrengt, perfektionistisch oder gar im Dienste anderer, da dies, so Aristoteles, »häufig den Eindruck erwecken« könnte, »eine Tätigkeit nach der Art eines Tagelöhners oder Sklaven zu verrichten«.⁴¹

Die Unterscheidung zwischen den *artes liberales* und den *artes mechanicae* bedeutete also: ›Freiheit‹ seiner Tätigkeiten konnte nur beanspruchen, wer von der Notdurft des Lebens befreit war und – wie Vahlen es klassisch beschrieben hat – der »leisure class« angehörte, also keiner körperlich anspruchsvollen Subsistenz- oder Erwerbsarbeit nachging, sondern das Schöne genoss und sich mit Politik und Philosophie beschäftigte.⁴²

Aus der Unterordnung der *artes mechanicae* leitete sich die jahrhundertelang andauernde soziale Stellung handwerklich Arbeitender ab. Zwar waren die Namen herausgehobener, weil ›künstlerisch‹ arbeitender Handwerker in ihrer Zeit durchaus bekannt. Das Künstlerlexikon der Antike verzeichnet über 3800 solcher Namen zwischen 2650 v. Chr.

41 Aristoteles, *Werke in deutscher Übersetzung*, Bd. 9 (Berlin: Akademie, 2005), 48. Vgl. zur parallelen Diskussion aus dem 1. Jahrhundert in Plinius' *Naturalis Historia* Martin Warnke, »Geadelte Künstler«, in *Jahrbuch 1983/84*, hg. von Wissenschaftskolleg zu Berlin (Berlin: Siedler, 1985), 341; zu diesem Kern ständischer Differenzierung auch Marian Füssel, »Die feinen Unterschiede in der Ständegesellschaft«, in *Soziale Ungleichheit und ständische Gesellschaft*, hg. von Marian Füssel und Thomas Weller (Frankfurt am Main: Klostermann, 2011), 32.

42 Vgl. Philipp Zitzlsperger, *Das Design-Dilemma zwischen Kunst und Problemlösung* (Berlin: Hatje Cantz, 2021), 57. Dazu gehörten nach Rachel P. Maines, *Hedonizing Technologies: Paths to Pleasure in Hobbies and Leisure* (Baltimore: Johns Hopkins University Press, 2009), 20, offenbar auch »leisure gardening and hobby farming«; allerdings ist laut Maines unklar, ob es sich dabei um individuelle Freizeitaktivitäten oder um Repräsentationspraktiken gehandelt hat. Vgl. zum »tabu on labour« klassisch schon Vahlen, *The Theory of the Leisure Class*, 29.

und 750 n. Chr.⁴³ Doch auch hier kann man nicht von Autorschaft im modernen Sinne ausgehen. Die große Mehrzahl ist durch Grabinschriften bekannt, ohne dass sich ihnen ein Werk zuordnen ließe; umgekehrt finden sich Signaturen an Werken, die nicht mit einem Künstler zu verbinden sind. Selbst wo antike Quellen ausführlicher berichten – etwa über die Architekten des Parthenon oder über Apelles, den berühmtesten Maler der Antike –, bleibt die Überlieferung aus moderner Sicht eigentümlich unkonkret. Von Apelles ist kein einziges Gemälde erhalten. Der britische Archäologe Peter Stewart spricht in seiner Sozialgeschichte der antiken Kunst deshalb von einer bezeichnenden »absence of artists«.⁴⁴ Für die Künstler des Mittelalters war ohnehin selbstverständlich: Der Ruhm ihrer Werke galt Gott und den Stiftern.⁴⁵

Vertikaler Wissenstransfer

Dass gelehrtes Wissen und eine entsprechende gesellschaftliche Stellung für handwerklich Arbeitende die absolute Ausnahme blieben, hatte unmittelbare Folgen für die Art und Weise, wie ästhetisches Gestaltungswissen überhaupt erworben und weitergegeben wurde. Grundlegend ist zunächst, dass zwischen gestalterischem Entwurf und Herstellung keine scharfe Differenz bestand; im idealtypischen Handwerk gilt, wie Richard Sennett es formuliert hat: »making is thinking«⁴⁶ (und umgekehrt). Das Problem der Formgebung war damit *zugleich* eines der Herstellung, die vom »stillen Wissen«⁴⁷ des Körpers über die Qualitäten des Materials und den schwierigen Gebrauch der Werkzeuge geprägt war.

Gestalterisches Wissen wurde *erfahrungsmäßig* im Umgang mit dem jeweiligen Rohstoff erworben: als Weber, Schreiner oder Steinmetz. Sein Erwerb vollzog sich in der Werkstatt, durch generationale Weitergabe in der personellen Konstellation von Lehrenden und Lernenden. Aus ihrer komplementären Abhängigkeit – die Lehrenden waren auf die Arbeitskraft der Lernenden angewiesen, die Lernenden auf deren Wissen und Anleitung – ergab sich eine im engen persönlichen Kontakt tradierte Rollenkomplementarität (Abb. 2).

43 Rainer Vollkommer, Hrsg., *Künstlerlexikon der Antike: Über 3800 Künstler aus drei Jahrtausenden* (Hamburg: Nikol, 2007).

44 Peter Stewart, *The Social History of Roman Art* (Cambridge; New York: Cambridge University Press, 2008), 10.

45 Veronica Sekules, *Medieval Art* (Oxford: Oxford University Press, 2001), 40.

46 Richard Sennett, *The Craftsman* (New Haven, Connecticut: Yale University Press, 2008).

47 Michael Polanyi, *The Tacit Dimension* (Chicago: The University of Chicago Press, 2009).



Abbildung 2: ›Handwerk unter Anwesenden‹ auf der experimentell-archäologischen Burgbaustelle in Guédelon, Frankreich. Das Modell als Materialisierung einer baulichen Idee rechts unten im Bild ist historisch plausibel, der darunter liegende Bauplan ein Zugeständnis an die heutige Baubürokratie.

Meist war die Werkstatt familial geprägt; Lehrende und Lernende waren oft Verwandte. Die Vormoderne kennt daher zahlreiche ›Künstlerdynastien‹, bei denen eine genaue Zurechnung einzelner Werke schwierig wird, weil sie einer gemeinsamen Werkstatt entstammen. Aber auch Nichtverwandte lebten oft ›unter einem Dach‹. In der antiken wie in der mittelalterlichen Welt wurde das Handwerk, sofern es bedeutend genug war, darüber hinaus durch Korporationen reguliert, im deutschsprachigen Raum durch die Zünfte. Deren Funktion im Hinblick auf die Weitergabe gestalterischen Wissens hat der Historiker Reinhold Reith als »vertikalen Wissenstransfer« bezeichnet.⁴⁸

Auch wenn dieser Wissenstransfer durchaus ›standardisierend‹ wirkte: Eine mit gestalterischer Theorie verbundene Ausbildung kannten die handwerklichen Korporationen nicht. Freilich sind die im Handwerk produzierten Gebrauchstexte kaum überliefert. Bei den ab dem Hochmittelalter zahlreicher überlieferten Schriften der Zunftverwaltung fällt jedoch auf, dass sie, so der Wirtschaftshistoriker Arnd Kluge, nicht »von den Zielen, Inhalten, Methoden und Medien der Ausbildung«⁴⁹ berichteten. Es gab keine Lehrpläne, keine Ausbildung der Ausbilder, keine überbetriebliche Qualifikation, keine Berufsschulen – und keine Theorie (der Form).

48 Vgl. Reinhold Reith, »Know-How, Technologietransfer und die Arcana Artis im Mitteleuropa der Frühen Neuzeit«, *Early Science and Medicine* 10, Nr. 3 (2005): 349–377.

49 Arnd Kluge, *Die Zünfte* (Stuttgart: Steiner, 2007), 161.

Zwar gab es formelle Abschlussprüfungen, doch dienten diese weniger einer objektivierenden Überprüfung gestalterischen Wissens als der Eingliederung in die zünftische Gemeinschaft.⁵⁰ Welches Wissen Lernende erwerben konnten, hing von der jeweiligen zünftischen Aufgliederung der Handwerke ab, vom einzelnen Betrieb, seinem Meister und der Auftragslage. Gerade für avanciertes gestalterisches Wissen einzelner Werkstätten, manchmal einzelner Meister, galt: Wurde eine Werkstatt aus welchen Gründen auch immer nicht weitergeführt, bedeutete dies den Verlust von Wissen.

Apelles etwa, der berühmte Maler der Antike, hatte durch die herausragende Qualität seiner Werke einen Legendenstatus erlangt; das Wissen jedoch, das ihn und seine Werkstatt dazu befähigte, wurde nicht weitergetragen. Mit dem Verlust seiner Werke verlor sich jede Spur dieses Wissens. Wo die gestalterischen Medien dauerhafter waren – wie in der Bildhauerei oder der Architektur –, konnte auch Jahrhunderte nach dem Ende der Werkstätten ein Staunen über die Werke stattfinden. Doch so wie der Erwerb dieses Gestaltungswissens ›still‹ gewesen war und Anwesenheit vorausgesetzt hatte, so blieben auch die Werke selbst für die Nachwelt ›stumm‹.

Horizontaler Wissenstransfer

Traditionell wurde aus der Dominanz der Werkstatt, im Mittelalter und der Frühen Neuzeit dann der Zünfte, geschlossen, dass das Wissen des Meisters, wie Sombart formulierte, »in die Sphäre seiner persönlichen Wirksamkeit gebannt«⁵¹ blieb. Das erklärt aber kaum die steten Innovationen, die auch das Handwerk hervorbrachte und die sich mitunter in kürzester Zeit über große Entfernungen verbreiteten – sei es in technischer oder ästhetischer Hinsicht, wie im Falle wechselnder Moden. Die neuere handwerksgeschichtliche Forschung weist deswegen darauf hin, dass daneben stets ein »horizontaler Wissenstransfer« bestand, der vor allem auf Migration, Wanderschaft und Handel beruhte.⁵²

Das Ausmaß handwerklicher *Migration* wurde in der klassischen Forschung stark unterschätzt.⁵³ Zu unterscheiden ist hierbei zwischen einer

50 Vgl. Jürgen Zabeck, *Geschichte der Berufserziehung und ihrer Theorie* (Paderborn: Eusl, 2009), 53.

51 So Werner Sombart, *Der moderne Kapitalismus* (Leipzig: Duncker & Humblot, 1902), I: 155.

52 Vgl. Jürgen Osterhammel und Niels P. Petersson, *Geschichte der Globalisierung: Dimensionen, Prozesse, Epochen*, 2. Aufl. (München: Beck, 2004), 29.

53 Reith, »Know-How, Technologietransfer und die Arcana Artis im Mitteleuropa der Frühen Neuzeit«, 358.

dauerhaften Migration und einer vorübergehenden Arbeitsmigration. Dauerhafte Migration erfolgte zumeist aus Gründen, die nicht im Einflussbereich des Einzelnen lagen. Konjunkturelle Schwankungen, Kriege oder religiöse Verfolgung: die Gründe, warum Menschen ihren Wohnort wechselten, waren vielfältig. Die vorübergehende Arbeitsmigration hingegen betraf vor allem künstlerische und technische Fachleute, die für Großbaustellen unentbehrlich waren. Wenn die Bauherren besonderes Prestige beanspruchten, engagierte man im Mittelalter etwa geachtete Werkmeister aus den jeweiligen Modezentren.⁵⁴ Eine wesentliche Herausforderung bestand darin, solche Fachleute zu organisieren, die vor Ort anwesend sein mussten und daher von Baustelle zu Baustelle reisten.⁵⁵

Eine zweite Form des horizontalen Wissenstransfers stellte die *Wanderschaft* dar. Sie ähnelte der vorübergehenden Arbeitsmigration, unterschied sich von ihr aber durch ihre institutionelle Verankerung. Sie diente dem Studium anderer handwerklicher Techniken, Formen und wichtiger Werke vor Ort und bot so die Möglichkeit, über die Beziehung zum heimischen Meister hinaus gestalterisches Wissen zu erwerben. Im Spätmittelalter nahm diese Praxis in der Gesellenwanderschaft institutionalisierte Form an, die in den meisten Fällen mehrere Jahre dauerte. Die Wanderschaft war allerdings nicht nur als Ausbildungsphase gedacht; sie konnte auch dazu dienen, unliebsame Gesellen loszuwerden oder sie durch vorübergehende Freiheiten zu disziplinieren.⁵⁶ Zudem wurde solcher institutionalisierte Austausch von Wissen immer dann begrenzt, wenn Zünfte ihr ›Arcanum‹ zu wahren suchten. Dennoch ermöglichte sie den Gesellen, gestalterisches Wissen außerhalb des heimischen Kontextes zu erwerben.⁵⁷

Eine dritte Form des horizontalen Wissenstransfers beruhte auf der Warenzirkulation durch den *Handel*. Handel, der über lokale Märkte hinausging, prägte immer wieder ganze Wirtschaftszweige – ob griechische Keramik oder venezianisches Glas, orientalische Teppiche oder chinesische Seide, flandrische Tuche oder Nürnberger Feinmechanik. Warenverkehr über große Entfernungen und über die Grenzen der handwerklichen Korporationen hinweg war zu vielen Zeiten und an vielen Orten

54 Vgl. Günther Binding, »Bauwissen im Früh- und Hochmittelalter«, in *Wissensgeschichte der Architektur: Band III: Vom Mittelalter bis zur Frühen Neuzeit* (Berlin: Max-Planck-Gesellschaft zur Förderung der Wissenschaften, 2014), 16.

55 Norbert Ohler, *Reisen im Mittelalter*, 4. Aufl. (Düsseldorf; Zürich: Artemis & Winkler, 2004), 418.

56 Vgl. Kluge, *Die Zünfte*, 82.

57 Vgl. Reith, »Know-How, Technologietransfer und die Arcana Artis im Mitteleuropa der Frühen Neuzeit«, 358.

üblich.⁵⁸ Auch für den Handel gilt, dass er vornehmlich auf *persönlichen* Beziehungen beruhte. Selbst der globale Fernhandel erforderte komplizierte Vertrauensnetzwerke. Eine Warenöffentlichkeit, in der Produzenten und Konsumenten sich über Angebot und Nachfrage hätten informieren können, gab es bis zur Frühen Neuzeit nicht.

Gestalterisches Wissen war also keineswegs statisch an die Werkstatt gebunden, sondern auch im ›Handwerk unter Anwesenden‹ beständig in Bewegung. Entscheidend ist jedoch, dass alle diese Formen horizontalen Transfers ebenso körperliche Anwesenheit voraussetzten – sei es von Personen oder von Objekten. Die Reichweite gestalterischen Wissens war damit zugleich die Reichweite persönlicher Begegnung und körperlicher Mobilität.

Der persönliche Kontakt zum Patron

Blickt man auf Handwerke, die symbolisch besonders aufgeladene Dinge gestalteten, tritt neben den von Reith thematisierten »vertikalen« und »horizontalen« Wissenstransfer ein weiterer Faktor: der persönliche Kontakt herausgehobener, künstlerisch arbeitender Handwerker zu ihren Auftraggebern und Patronen.

Gestalterische Urteilsbildung über Dinge, die wir heute als ›Kunstwerke‹ bezeichnen würden, ließ sich in den Zeiten der Unterscheidung zwischen *artes liberales* und *artes mechanicae* nicht sinnvoll von den philosophischen, theologischen oder anderweitig gelehrten Überlegungen der Oberschicht trennen, aus der sich die Auftraggeber rekrutierten. Bei mittelalterlichen Großbaustellen etwa waren es vor allem die geistigen Impulse der theologisch gebildeten Bauherren, die für die Gestaltung Relevanz hatten. Sie galten im theologischen Sinne nach wie vor als die eigentlichen ›Architekten‹.⁵⁹ Ihr Formwissen speiste sich aus der Exegese religiöser Texte und der Mathematik, während die konkrete Ausführung dem Handwerker oblag. Wenngleich sich praktisch eine erhebliche, durch Anwesenheit ermöglichte Überschneidung der Wissensbestände ergeben haben mag – die soziale Barriere blieb gewahrt.

Auf eine Folge dieser Konstellation weist der Architekturhistoriker Mario Carpo hin. Mittelalterliche Kirchenbauten ähnelten sich in den geometrischen Proportionen ihrer Teile oft stark, was auf eine

58 Zur innovationsförderlichen Bedeutung des Handels Maxine Berg, »From Imitation to Invention: Creating Commodities in Eighteenth-Century Britain«, *The Economic History Review* 55, Nr. 1 (2002): 9.

59 »Für den Werkmeister war der Anteil geistiger Impulse durch den zumeist theologisch gebildeten Bauherrn besonders groß. Sein Bildungsstand ist vorrangig zu berücksichtigen«, so Binding, »Bauwissen«, 11.

gemeinsame theoretische Grundlage zurückzuführen ist. In der konkreten Ausführung hingegen, also in den vom Handwerk geprägten ornamentalen Formen, war die Varianz deutlich größer. Mittelalterliche *mimesis*, so Carpo, bezog sich weniger auf die Gesamtheit bildhaft fixierbarer Formen als auf die Relationen diskreter Teile. Zwei Gebäude konnten sich aus theologischer Perspektive bereits darin ähneln, dass sie demselben Heiligen gewidmet waren. Darin spiegelt sich ein auf klerikale Netzwerke zurückgehendes, theologisch geprägtes gestalterisches Wissen, das zwar auf eine gemeinschaftsstiftende christliche Symbolik bezogen, zugleich aber handwerklich-erfahrungsmäßig verteilt war.⁶⁰

Das bedeutet nicht, dass gestalterische Leistung innerhalb dieser Ordnung keine Anerkennung fand. Es gibt genügend Hinweise darauf, dass die Gestalter großer repräsentativer Kunstwerke und Bauten zu ihrer Zeit gefeierte »Künstler« sein konnten. Sofern die Nachfragebedingungen günstig waren, galt dies für die Antike ebenso wie für das Mittelalter. »Herausgehobene Handwerker« konnten durch ihre Nähe zu Herrschern oder reichen Privatpersonen Anerkennung und soziale Mobilität erlangen. Aber sie mussten in den Netzwerken der Auftragsvergabe bekannt sein und sich durch besondere Leistungen ausgezeichnet haben. Extensives Reisen war dafür eine Voraussetzung.⁶¹

Die herausgehobenen, im heutigen Sinne »künstlerisch« arbeitenden Handwerker der Vormoderne waren nicht nur besonders begabt, sondern oft auch durch biografische Zufälle besonders gebildet: Sie hatten neben ihrer handwerklichen Tätigkeit autodidaktisch Gestaltungswissen erworben und verstanden es, dieses im persönlichen Umgang mit den Auftraggebern einzusetzen. Oder sie waren selbst Teil der Oberschicht, was allerdings wohl nur für Architekten großer Bauwerke galt, die eine entsprechende Distanz zur handwerklichen Ausführung wahren konnten.

In der Praxis war die Ausgestaltung »künstlerisch«-handwerklicher Rollen daher sehr heterogen. Dazu zählten Sonderrollen wie die der Mönche – seltener auch Nonnen⁶² –, die sich neben ihrer theologischen Ausbildung handwerkliche Kenntnisse aneigneten und zu den wichtigsten

60 Mario Carpo, *Architecture in the Age of Printing: Orality, Writing, Typography, and Printed Images in the History of Architectural Theory* (Cambridge, Massachusetts; London: MIT Press, 2001), 36. Carpo bezieht sich hierbei auf die klassische Arbeit von Richard Krautheimer, »Introduction to an Iconography of Mediaeval Architecture«, *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* 5 (1942): 1–33.

61 Vgl. Carpo, *Architecture in the Age of Printing*, 39.

62 Für die Schreibkunst vgl. zuletzt Åslaug Ommundsen u. a., »How Many Medieval and Early Modern Manuscripts Were Copied by Female Scribes? A Bibliometric Analysis Based on Colophons«, *Humanities and Social Sciences Communications* 12, Nr. 1 (2025): 346.

Schöpfern herausragend gestalteter Dinge des Mittelalters wurden.⁶³ Diejenigen Handwerker, die neuzeitlichen Künstlern am nächsten kommen, waren zumeist sogenannte Freimeister, die außerhalb der Zünfte arbeiteten. Möglich war dies allerdings nur durch Ausnahmen im Einzelfall, insbesondere wenn besondere Fähigkeiten gefragt waren. Diese erwarben Freimeister autodidaktisch oder bei anderen Freimeistern; ein Lehrlingssystem wie in den Zünften gab es bei ihnen nicht. Zu einer Ausdifferenzierung künstlerischer Berufe, geschweige denn einer theoretisch fundierten Professionalisierung, kam es in diesem Rahmen nie.

Gebrauchsweisen abgebildeter Formen

Eine Folge dessen war, dass das Handwerk unter Anwesenden keine ›Form an sich‹ herstellte, theoretisierte oder über ihren symbolischen Wert stritt. Vormoderne Gestaltung war nicht ›medienlos‹, doch waren Medien in die Herstellungspraktiken eingebettet. Gestalterisches Wissen erwarb man – um es noch einmal zu betonen – abschauend, zeigend, fühlend, sprechend. *Knowing what* und *knowing how* der Form waren kaum voneinander getrennt. Für ein gemeinsames Verständnis genügten die Einigung auf Maße und materielle Hilfsmittel wie Modelle, die seit der Antike insbesondere bei komplizierten, durch unterschiedliche Gewerke hergestellten Dingen wie Gebäuden, aber auch in der Kommunikation mit dem Patron zum Einsatz kamen (Abb. 2).⁶⁴ Einer Zentralisierung der Form in Bauplänen bedurfte es bei dem auf die Herstellenden verteilten Wissen kaum.

Darstellungen formalen Gestaltungswissens sind dabei in den Registern der Gelehrsamkeit und der Freien Künste kaum zu finden. Die antiken Texte, die man im weitesten Sinne als ›ästhetische Theorie‹ beschreiben kann, widmen sich fast ausschließlich der Poesie, die man als ›Freier‹ standesgemäß betreiben konnte, ohne auch nur die körperliche Arbeit des Schreibens verrichten zu müssen.⁶⁵ Wenn sich das Interesse doch auf die *artes mechanicae* richtete, verdankte sich dies meist persönlicher Neugier der Autoren und diente oft eher ›literarischen‹ Zwecken. *Werke und Tage* etwa, das der griechische Dichter Hesiod um 700 v. Chr. verfasste, enthält zwar Schilderungen des bäuerlichen Lebens und

63 Vgl. Binding, »Bauwissen«.

64 Vgl. etwa Spiro Kostof, »The Architect in the Middle Ages, East and West«, in *The Architect: Chapters in the History of the Profession*, hg. von Spiro Kostof (New York; Oxford: Oxford University Press, 1977), 74.

65 Meyer Howard Abrams, »Art-as-Such: The Sociology of Modern Aesthetics«, *Bulletin of the American Academy of Arts and Sciences* 38, Nr. 6 (1985): 10.

auch Anleitungen zur Herstellung von Geräten – darin ist das Werk ungewöhnlich und eine wertvolle Quelle. Zugleich zielt es auf die Moralisierung der Arbeit und des kleinbäuerlichen Lebens, nicht auf die Dinge und ihre Gestaltung.⁶⁶

Auch im Mittelalter findet man gelehrte Aufzeichnungen zu gestalterischen Fragen nur sporadisch. Und selbst dann, so Binding am Beispiel der Architektur, sei »grundsätzlich zu berücksichtigen, dass die theologisch ausgebildeten Autoren nicht über eine technisch richtige Beschreibungsfähigkeit verfügten und die umgangssprachlichen Bezeichnungen auf der Baustelle nicht übersetzen konnten, da ihnen nur die aus der Bibel und aus theologischen und philosophischen Texten geläufigen lateinischen Ausdrücke zur Verfügung standen«.⁶⁷ Für mittelalterliche Handwerker waren diese Texte daher wohl bedeutungslos.⁶⁸ Gleiches gilt für die vergleichsweise seltenen Darstellungen von Alltagsszenen handwerklicher und baulicher Gestaltung.

Eine scheinbare Ausnahme bilden die mittelalterlichen Mustersammlungen. Sie verdanken ihre Entstehung dem Einzug der Schriftlichkeit in die zünftische Welt, ihren Erhalt – im Vergleich zur Antike – der Dauerhaftigkeit des Pergaments gegenüber dem Papyrus. In welchem Ausmaß die mittelalterlichen Mustersammlungen die handwerkliche Gestaltung tatsächlich prägten, ist Gegenstand anhaltender Diskussion. Ohne dies im Einzelnen nachzeichnen zu können, sei betont, dass auch diese Muster stets *unter Anwesenenden* gebraucht wurden.

Gemeinsam ist den Sammlungen ihr idiosynkratischer Charakter. Verfasser und Adressaten sind oft nicht genannt; meist bleibt unklar, ob es sich um Werke einzelner Autoren oder um Gemeinschaftswerke handelt, die über Generationen hinweg entstanden. Zunächst scheinen sie der *persönlichen Erinnerung* gedient zu haben: Besonders gebildete Meister fertigten sie als »private« Werke an, die – wenn überhaupt – nur dem engsten Kreis gezeigt wurden.⁶⁹ Sie hielten eigene Reiseeindrücke ebenso fest wie die Berichte anderer Reisender.

Wie umfangreich und eindrucksvoll solche Sammlungen sein konnten, zeigt – stellvertretend für viele andere – das Skizzenbuch des

66 Vgl. Armand D'Angour, *The Greeks and the New* (Cambridge: Cambridge University Press, 2011), 71.

67 Binding, »Bauwissen«, 12.

68 Vgl. Robert W. Scheller, *Exemplum: Model-Book Drawings and the Practice of Artistic Transmission in the Middle Ages (ca. 900–ca. 1450)* (Amsterdam: Amsterdam University Press, 2000), 17.

69 Vgl. Julia Bruch, »Transmission of Useful Knowledge in Texts Written by Craftsmen: Two Case Studies from the Holy Roman Empire«, in *The Knowledge Economy. Innovation, Productivity and Economic Growth, 13th to 18th Century*, hg. von Giampiero Nigro (Florenz: Firenze University Press, 2023), 47.

französischen Werkmeisters Villard de Honnecourt aus dem 13. Jahrhundert. Es hat einen zwar im Ansatz enzyklopädischen, aber doch wenig systematischen Charakter. Die über 300 noch erhaltenen Einzelzeichnungen zeigen zu etwa zwei Dritteln Darstellungen von Menschen und Tieren, dazu liturgische Geräte, Maschinen, Ansichten und Grundrisse von Kirchen sowie vier Seiten mit geometrischen Darstellungen für die Bauausführung (Abb. 3). Darüber hinaus finden sich auch verstreute Inhalte wie Rezepte für eine Heilsalbe und eine Enthaarungscreme.

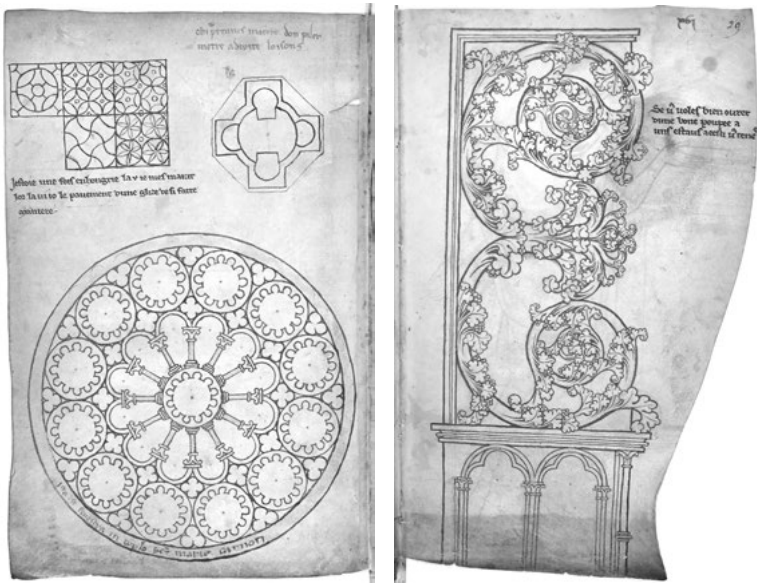


Abbildung 3: Ein Fundus der Formen des Handwerks unter Anwesenden: Ausschnitte aus dem Skizzenbuch des französischen Werkmeisters Villard de Honnecourt (13. Jahrhundert)

Die theoretische Bedeutung solcher Sammlungen bleibt, bei allen Ansätzen dazu, gering.⁷⁰ Wahrscheinlich fungierten sie im handwerklichen Produktionsprozess als Gedächtnisstütze. Lange bestehende Bauhütten – gleichsam mittelalterliche Technologiezentren – fertigten Sammlungen von Mustern und mitunter auch rezeptartige Texte an, die als gemeinschaftlicher Wissensspeicher dem vertikalen Transfer dienten. Dass diese Sammlungen vor allem Arbeitsmittel waren, zeigt sich daran, dass sie oft auf minderwertigem, achtlos geschnittenem Pergament angefertigt wur-

⁷⁰ Vgl. Carpo, *Architecture in the Age of Printing*, 29; Binding, »Bauwissen«, 82.

den. Sie blieben ungebunden und wurden ohne besondere Pflege gelagert, weshalb die meisten dieser *exempla* verloren gegangen sind.

Die Musterformen konnten mit wenigen Zwischenschritten direkt auf das jeweilige Medium – das Pergament der Bücher, das Holz der Altäre oder die Decken der Kirchengewölbe – übertragen werden. Dafür waren die überwiegend sakralen Einzelfiguren stark auf gut erkennbare Linien reduziert. Sie überschnitten sich nicht und ließen sich daher einzeln als Vorlagen verwenden – ähnlich wie Schnittmuster noch heute.⁷¹ Plausibel ist darüber hinaus, dass die *exempla* auch dem horizontalen Wissenstransfer dienten, also auf Reisen mitgenommen wurden, was die teilweise rasche Verbreitung gestalterischer Innovationen erklären könnte.

Eine weitere, in der Literatur diskutierte Gebrauchsweise ist die kreative Abwandlung der Formen: Die *exempla* konnten als *Mittel kreativer Gestaltung* dienen.⁷² Die kreative Leistung der Gestaltenden lag in der Rekombination der *exempla* als kleinster formaler Einheit mittelalterlicher Gestaltung.⁷³ Auch bei der Reproduktion blieb Raum für eigene stilistische Nuancen, indem Darstellungen vereinfacht, bestimmte Details herausgearbeitet oder Elemente aus verschiedenen Vorlagen kombiniert wurden. Die so entstehende Abwandlung konnte ihrerseits zu einem neuen *exemplum* werden.

Als *Kommunikationsmittel lokaler Arbeitsteilung* kamen die Musterformen ab dem Hochmittelalter in Arbeitszusammenhängen zum Einsatz, in denen eine vergleichsweise hohe Arbeitsteilung herrschte. Das betraf besonders die Bauhütten. Hier wandelte sich allmählich die Rolle des Werkmeisters, der seine gestalterischen Ideen zunehmend durch Pläne kommunizierte, auch wenn er bis weit in die Frühe Neuzeit auf der Baustelle präsent blieb. Auch als die Baumeister des Spätmittelalters und die Architekten und Ingenieure der Renaissance begannen, Zeichnungen zur Kommunikation mit den ausführenden Handwerkern zu verwenden, ließen sie zahlreiche ›Leerstellen‹, die von diesen ausgefüllt werden mussten. Diese Darstellungen blieben also eher ein handwerklich interpretierbares *abstract* der Form, das wie in den Jahrhunderten zuvor enge persönliche Absprache zwischen Architekt und Handwerker erforderte.⁷⁴

Auf eine letzte hier zu nennende idealtypische Gebrauchsweise von Mustersammlungen hat zuletzt Julia Bruch aufmerksam gemacht: die

71 Vgl. Scheller, *Exemplum*, 45.

72 Vgl. Renate Thomas, »Antike Musterbücher«, in *Archaeology and Economy in the Ancient World*, hg. von Renate Thomas (gehalten auf der 19th International Congress of Classical Archaeology, Heidelberg: Propylaeum, 2021).

73 Vgl. Scheller, *Exemplum*, 45.

74 Reith, »Know-How, Technologietransfer und die Arcana Artis im Mitteleuropa der Frühen Neuzeit«, 352.

visuelle Unterstützung im Kundenkontakt.⁷⁵ Dies betrifft insbesondere die im Spätmittelalter und der Frühen Neuzeit vermehrt anzutreffenden Sammlungen von Meistern. In ihnen hielten herausgehobene Handwerksmeister besondere, von ihnen gestaltete Werke fest. Genutzt wurden sie als Katalog und Nachweis handwerklicher Fähigkeiten bei der Auftragsvergabe. Die Handwerker konnten ihren Kunden so zeigen, welche Dinge sie herzustellen vermochten.

Die aufwendigen Darstellungen waren zugleich in den Luxuskonsum eingebunden und standen in starkem Kontrast zu den üblichen Muster-sammlungen. Bruch selbst entwickelt ihre These anhand von Rüstungs-darstellungen, die den ritterlichen Kunden eine vereinfachte Orientierung im Wettbewerb um soziale Positionen geboten haben mögen. Die Bewertung der dargestellten Formen fand jedenfalls auch hier unter Anwesenden – Meistern und Kunden – statt. Nach der Herstellung wurden die Einzelstücke wiederum als Muster in die Sammlungen aufgenommen – als Orientierung für neue Aufträge, nicht zur massenhaften Reproduktion oder Bewertung der Form durch Dritte.⁷⁶

Exkurs: Gestaltungswissen und Erfahrung in Vitruvs *De architectura*

Aufschlussreich für die Frage nach den Auswirkungen der sozialen Barriere zwischen Gelehrten und Handwerkern auf die Gestaltung ist die große gestaltungstheoretische Ausnahme, auf die hier kurz eingegangen sei. Es handelt sich um *De architectura libri decem*, die zehn Bücher über Architektur des römischen Architekten und Ingenieurs Marcus Vitruvius Pollio (um 80 v. Chr. – nach 15 v. Chr.) aus dem 1. Jahrhundert v. Chr. Das Werk wurde im Mittelalter durchgehend rezipiert und bildete in der Renaissance *das* schriftliche Dokument schlechthin, mit dem man an die antike Architektur anzuknüpfen suchte. Es gilt daher bis heute als Gründungsdokument der europäischen Architekturtheorie und der (neo)klassizistischen Architektur der Neuzeit.⁷⁷

Der Eindruck einer kohärenten Formlehre ist indes ein Produkt der Renaissance; in Kapitel 5 wird darauf zurückzukommen sein. Tatsächlich gleicht es einer für Vitruvs Lebzeiten typischen Kompilation, die sich auf zeitgenössisches Erfahrungswissen stützt und dieses mit gelehrten,

75 Bruch, »Transmission of Useful Knowledge«.

76 Der zweite – hier ausgelassene, weil nicht auf ästhetische Bewertungen bezogene – Bereich von Darstellungen umfasst Militärgeräte. Vgl. zum Militär als Ausnahme in der Geschichte der Massenproduktion klassisch Werner Sombart, *Luxus und Kapitalismus* (München; Leipzig: Duncker & Humblot, 1922), 30.

77 Vgl. Carpo, *Architecture in the Age of Printing*, 20.

insbesondere griechischen Schriften verknüpft.⁷⁸ Es ist eine Mischung aus praktischen Anweisungen, technischen Beschreibungen, architekturtheoretischen Überlegungen und kulturphilosophischen Reflexionen. Der Bezug auf Fragen der Formgebung variiert erheblich.

Bei der Bewertung der Form gibt Vitruv in *De architectura* der Erfahrung den Vorrang – wohl weil er bei seinem Publikum, wahrscheinlich römischen Bürokraten und Funktionären, Formkenntnisse voraussetzen konnte. Der Text enthält keine Abbildungen. Die wenigen, auf die er Bezug nimmt, sind verloren. Sie vermittelten aber vor allem geometrisches Wissen, das bei der Konstruktion von Dingen und Gebäuden in der Werkstatt oder auf der Baustelle von Nutzen war, kein Stilwissen.

Abbildung 4: Für Vitruv waren jegliche Formen der Gestaltung – technische wie ästhetische – noch in der Erfahrung verankert und zu kompliziert, um schriftlich oder bildlich zuverlässig mitgeteilt werden zu können: so auch die hydraulis, eine antike Wasserorgel (Ausschnitt aus einem Mosaik in der römischen Villa in Nennig, 3. Jahrhundert n. Chr.).



Auskunft darüber, wie Formgebung unter den Bedingungen des Handwerks unter Anwesenden funktionierte – also den Bedingungen, unter denen auch Vitruv arbeitete –, geben beiläufige Kommentare im Text. Die Unzulänglichkeiten der Mittel, die ihm bei der Darlegung seines Wissens über Aussehen und Funktionsweise von Maschinen zur Verfügung standen, waren Vitruv durchaus bewusst. Im Kontext der Schilderung der Bauweise der *hydraulis*, einer antiken Wasserorgel (Abb. 4), kommentiert er:

»Quantum potui niti ut obscura res per scripturam dilucide pronuntiaretur contendi, sed haec non est facilis ratio neque omnibus expedita ad intellegendum praeter eos qui in his generibus habent exercitationem. Quodsi qui parum intellexerit ex scriptis, cum ipsam rem cognoscet, profecto inveniet curiose et subtiliter omnia ordinata.«⁷⁹

⁷⁸ Vgl. Reudenbach, »Artes liberales/artes mechanicae«, 32.

⁷⁹ »Ich habe mich nach Kräften bemüht, diese schwer verständliche Sache klar darzustellen. Indessen ist die Einrichtung nicht leicht und nicht allen

Vitruv besteht darauf, dass seine schriftliche Beschreibung des Geräts korrekt ist – und relativiert sie doch zugleich mit der Aussage, dass sie ohne durch eigene Praxis erworbene Erfahrung (»exercitationem«) eine schwer verständliche Sache (»obscura res«) bleiben müsse. Seine Beschreibung hilft nur dem, der bereits über Erfahrungswissen verfügt, also Teil des Handwerks unter Anwesenden ist, sei es als handwerklich ausgebildete Person oder als jemand, der die Maschine vor sich hat und sich dadurch ein Urteil bilden kann.

Was auch immer Vitruv dazu bewog, sein außergewöhnliches Werk zu verfassen: In der Praxis versuchte er in *De architectura*, die *artes mechanicae* den *artes liberales* anzunähern.⁸⁰ Das Werk zielte allerdings nicht auf einen gänzlich neuen Umgang mit der Form. Vitruv suchte die Aufwertung der Architektenarbeit vielmehr im Erwerb »fachfremden«, aber prestigeträchtigen Wissens wie jenem der Philosophie, das bei Anerkennung der »sozialen Barriere« Aufstiegschancen bot. Der Architekturhistoriker William L. MacDonald charakterisiert Vitruv deshalb als »self-made«: Er hatte sich sein Wissen angelesen.⁸¹

Für Vitruv gilt, was auch für eine Minderheit römischer Architekten und für alle schreibenden Handwerker dieser Art galt: Aufgrund seines engen Kontakts zur Oberschicht (möglicherweise zu Kaiser Augustus selbst, dem er im Vorwort für seine Protektion zumindest dankt) war er ein glücklicher sozialer Aufsteiger, der sich neben und nach seiner handwerklich geprägten beruflichen Tätigkeit den »freien Künsten« widmen konnte und als Autor seine niedere Herkunft hinter sich zu lassen suchte. Wie vielen das gelang und in welchem Maße, lässt sich durch den Verlust weiter Teile der römischen Literatur heute nicht mehr rekonstruieren.

Einen Einblick, wie zeitgenössisch unter Anwesenden über Gestaltung geurteilt wurde, gibt *De architectura* gewiss. Aber es dokumentiert nicht diese Gestaltung selbst. Diese hatte, so avanciert sie war, aus moderner Sicht eher einen »vernakulären« Charakter. Es war nicht nötig, die »Form an sich« als Artefakt zu stabilisieren, indem man sie zeit- und ortsunabhängig fixierte, reproduzierbar machte und an den Namen ihres Schöpfers band. Dafür gab es im »Handwerk unter Anwesenden« schlicht keinen Bedarf. Alles stand unter der Schwierigkeit physischer Herstellung

begreiflich, mit Ausnahme derer, die in diesen Dingen praktische Erfahrung besitzen. Wer etwa die Beschreibung nicht recht verstehen sollte, wird jedenfalls dennoch finden, dass alles sorgfältig und geschickt eingerichtet ist, wenn er die Sache selbst (aus eigener Anschauung) kennenlernt.« Original und Übersetzung zit. nach Vitruv, *Zehn Bücher über Architektur* (Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1964), 495.

80 Vgl. Carpo, *Architecture in the Age of Printing*, 16.

81 Vgl. William L. MacDonald, »The Architect in the Middle Ages, East and West«, in *The Architect: Chapters in the History of the Profession*, hg. von Spiro Kostof (New York; Oxford: Oxford University Press, 1977), 29.

vor allem durch den Körper; durch dieses ›Nadelöhr der Gestaltung‹ musste jede Form hindurch.

Damit wird deutlich, warum der Vermehrung des Werts lange enge Grenzen gesetzt waren. Es gab keine Berufsgruppen, die aus der ästhetischen Gestaltung von Formen systematisch Prestige hätten ziehen können. Zwar gab es, konsolidiert durch die Schrift, mehr oder weniger kontinuierlich tradierte philosophische und theologische Texte, die bisweilen auch gestalterische Fragen thematisierten. Und es gab durch ihre ›künstlerische‹ Arbeit herausgehobene Handwerker, die Dinge produzierten, deren Formen besonderer symbolischer Wert zukam. Was es nicht gab, war ein gelehrtes Wissen *der Form*, das einen Streit um sie hätte provozieren können.

1.3 Handwerk unter Abwesenden

All das ändert sich im ausgehenden Mittelalter. Europa war in dieser Zeit von einer neuen wirtschaftlichen Dynamik geprägt. In den Städten bildeten sich mittlere Schichten, die ihren Wohlstand nicht durch Abschöpfung agrarischer Erträge erwarben, sondern durch Handel und Gewerbe. Unter ihnen findet sich auch eine neue Klasse künstlerisch gebildeter Handwerker, die sich immer weniger als solche verstehen. Sie verschoben die alte Unterscheidung zwischen den freien und den mechanischen Künsten zu ihren Gunsten.⁸² Der Kern dieser ›Enthandwerklichung des Handwerks‹ bestand darin, den Entwurf von der Ausführung zu lösen. Die Form wird zum gestalterischen Bildungsgut. Eine neue Hierarchie schied fortan Handwerker, die über dieses Bildungsgut verfügten, von jenen, die es nicht taten.

Die Bedeutung des Humanismus

Diese Entwicklung steht im Kontext einer Reihe von Veränderungen in der spätmittelalterlichen Bildungslandschaft. Der Humanismus spielte eine wichtige, wenn auch indirekte Rolle. Zunächst eine *intellektuelle* Bewegung, zeichneten sich seine akademischen Vertreter durch eine »Vorliebe für antike Texte, rhetorische Sprachbeherrschung und moral-philosophische Fragestellungen« aus.⁸³ In ihrem Selbstverständnis suchten sie, in Anlehnung an die religiös-ständische Ordnung, eine sich nun

82 Vgl. Warnke, »Geadelte Künstler«.

83 Eckhard Keßler, »Humanismus und Naturwissenschaft: Zur Legitimation neuzeitlicher Naturwissenschaft durch den Humanismus«, *Zeitschrift für philosophische Forschung* 33, Nr. 1 (1979): 24.

auf die antike Literatur stützende »Bildungsdistanz«⁸⁴ als hierarchisierende Größe aufrechtzuerhalten. Die Humanisten bildeten also eine intellektuelle Gegenelite, blieben im Habitus jedoch Gelehrte, die sich mit alten Schriften befassten.

In der Konkurrenz zum scholastischen Denken ging es den Humanisten also nicht um praktisches Wissen. Gleichwohl lösten sie Praktiken der Gelehrsamkeit aus ihrer klerikalen Einbettung und begannen, sich explizit auch an Laien zu wenden.⁸⁵ Diese Praktiken wurden so für Wissensgebiete freigesetzt, die zuvor ganz in das Handwerk unter Anwesenden integriert waren. So konnte eine neue Gruppe von – nach heutiger Vorstellung – Künstlern und Ingenieuren entstehen, die sich zunächst überwiegend autodidaktisch bildeten und die soziale Barriere zwischen den freien und den mechanischen Künsten überwandten.

Ihnen bot der Humanismus zugleich eine neue ideelle Orientierung: »Naturerkenntnis«, so Wolfgang Krohn, »ist legitimiert, weil und insoweit sie dem Menschen dient«.⁸⁶ Damit beschreibt Krohn den konstruierenden und eingreifenden Charakter der neuzeitlichen Naturerkenntnis, ihre *technische* Orientierung. Die neuen Künstler-Ingenieure entwickeln, so Krohn, »das Fortschrittsbewußtsein, die kooperative Einstellung in der Forschung, Meßtechniken, konstruktive mathematische Techniken (technisches Zeichnen, projektive Geometrie)«.⁸⁷ Ob Landwirtschaft, Medizin oder ästhetische Gestaltung von Dingen: Die Perfektibilität des Menschen schloss die Verbesserung des materiellen Lebens ein.⁸⁸

Da Perfektibilität eine umfassende Vorstellung war, lassen sich Kunst und Wissenschaft in dieser Zeit, von heute aus gesehen, kaum sinnvoll unterscheiden. Schon Max Weber sah den Ursprung neuzeitlicher Wissenschaft daher in der Kunst der Renaissance. Die Wissenschaft, so Weber, war für die »künstlerischen Experimentatoren« wie Leonardo da Vinci (1452–1519) »de[r] Weg zur *wahren* Kunst, und das hieß für sie zugleich: zur wahren *Natur*«.⁸⁹ Wer wie die Renaissance-Künstler Kunst

84 So das Wort von Karl Mannheim, »Die Bedeutung der Konkurrenz im Gebiete des Geistigen«, in *Verhandlungen des 6. Deutschen Soziologentages vom 17. bis 19. September 1928 in Zürich: Vorträge und Diskussionen in der Hauptversammlung und in den Sitzungen der Untergruppen* (Tübingen: Mohr Siebeck, 1929), 52.

85 Vgl. Kefler, »Humanismus«, 40.

86 Wolfgang Krohn, »Zur soziologischen Interpretation der neuzeitlichen Wissenschaft«, in *Die sozialen Ursprünge der neuzeitlichen Wissenschaft*, hg. von Wolfgang Krohn, 2. Aufl. (Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1985), 23.

87 Krohn, »Zur soziologischen Interpretation«.

88 Vgl. John Ulric Nef, *Cultural Foundations of Industrial Civilization* (Cambridge: Cambridge University Press, 1958), 151.

89 Max Weber, »Wissenschaft als Beruf«, in *Gesamtausgabe*, von Max Weber, hg. von Wolfgang J. Mommsen und Wolfgang Schluchter, Bd. I/17 (Tübingen:

›wissenschaftlich‹ betrieb, beanspruchte nach Weber »den Rang eines Doktors, sozial und dem Sinne seines Lebens nach.«.⁹⁰ Gehlen hat in diesem Zusammenhang auch auf die personelle Seite aufmerksam gemacht: Weil es die Kunst war, die für experimentell forschendes Handeln ein Auskommen jenseits der Zünfte ermöglichte, wurden viele junge Männer, die wissenschaftlich und technisch interessiert waren, ›Künstler‹.⁹¹

Das *disegno* und die unendliche Produktivität des Entwerfens

Der Beginn dieser Ablösung der Kunst vom Handwerk lässt sich schon im Hochmittelalter nachweisen. Zunächst in Italien begannen Künstler und Gelehrte, dem Handwerk ›Geist‹ zuzugestehen und es den Freien Künsten anzunähern. Francesco Petrarca (1304–1374) etwa rühmte an Giotto's Fresken in Neapel »manus et ingenium«, also nicht nur die Hand, sondern auch die Geisteskraft des Malers.⁹² In den ersten kunsttheoretischen Schriften Leon Battista Albertis (1404–1472) aus der Mitte des 15. Jahrhunderts erhielt der Entwurf im Geist dann unbestreitbar das Primat. »Prima nella mente e poi nelle mani«, erst im Kopf und dann in den Händen, war auch Leonardo da Vincis Auffassung von der künstlerischen Gestaltung.⁹³

Als Materialisierung künstlerischen Geistes wurde nun nicht erst das ausgeführte Werk, sondern schon der Entwurf selbst angesehen. Der zentrale Begriff hierfür ist in der italienischen Renaissance der des *disegno*. Die Idee des *disegno* war bereits im mittelalterlichen Italien verbreitet; in der Renaissance aber wurde sie aufgegriffen und systematisch theoretisiert.⁹⁴ Die *arti del disegno*, wie der italienische Künstler und Kunsttheoretiker Giorgio Vasari (1511–1574) sie beschrieb, waren im Kern eine Theoretisierung

Mohr Siebeck, 1992), 90 (Hervorhebung im Original); vgl. auch Arnold Gehlen, »Zeit-Bilder: Zur Soziologie und Ästhetik der modernen Malerei«, in *Gesamtausgabe*, von Arnold Gehlen, hg. von Karl-Siegbert Rehberg, Bd. 9 (Frankfurt am Main: Klostermann, 2016), 38; Horst Bredekamp, *Antikensehnsucht und Maschinenglauben: Die Geschichte der Kustkammer und die Zukunft der Kunstgeschichte*, 4. Aufl. (Berlin: Wagenbach, 2012), 19.

90 Weber, »Wissenschaft als Beruf«, 90.

91 Gehlen, »Zeit-Bilder«, 43.

92 Vgl. Gabriele Helke, »Eine Inkunabel der Antikenrezeption: Mantegnas Hl. Sebastian im Kunsthistorischen Museum«, *Jahrbuch des Kunsthistorischen Museums Wien* 11 (2009): 36; Luke Syson und Dora Thornton, *Objects of Virtue: Art in Renaissance Italy* (Los Angeles: J. Paul Getty Museum, 2001), 136.

93 Helke, »Eine Inkunabel der Antikenrezeption«, 36.

94 Vgl. Wolfgang Kemp, »Disegno: Beiträge zur Geschichte des Begriffs zwischen 1547 und 1607«, in *Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft*, Bd. 19 (Marburg: Verlag der Kunstgeschichtlichen Seminars der Philipps-Universität Marburg, 1974), 219–240.

der künstlerischen Erfindung mit Konzentration auf die Entwurfszeichnung. Sie verliehen dieser als künstlerischer Idee eine eigenständige Existenz. Im Sinne des *disegno* ist der Entwurf, wie der Designphilosoph Daniel Feige formuliert, die »Idee, die gegenüber ihrer Verkörperung in einem Kunstwerk gewissermaßen einen eigenständigen Sinn gewinnt.«⁹⁵



Abbildung 5: Im Spätmittelalter wurde das Zeichnen zur wichtigsten Praxis künstlerischer Ausbildung. Im Atelier zeichneten sich die Lehrlinge gegenseitig, so auch in jenem Maso Finiguerras (1426–1464), eines Florentiner Goldschmieds und frühen Kupferstechers.

Die Lehre des *disegno* war dabei ihrerseits Ausdruck einer sich wandelnden werkstattlichen Praxis. Bis zur Gründung der ersten Akademien im späten 16. Jahrhundert blieb die Ausbildung von Künstlern zwar stark an die handwerkliche Ausführung gebunden. Was aber bald alle Künstler verband, war die Ausbildung im Zeichnen und in der Geometrie der Perspektive (Abb. 5). Die künstlerische Arbeit vollzog sich, jedenfalls in den führenden Werkstätten, als ein forschendes Entwerfen auf dem Papier. Die Form wurde zu einem eigenständigen Gegenstand künstlerischer Imagination, zum herausgehobenen »cerebral element in the manufacturing process.«⁹⁶

Breitenwirksam wurde diese Eigenständigkeit des Entwurfs jedoch nicht durch die werkstattliche Praxis selbst, sondern dadurch, dass sie sich seit dem 16. Jahrhundert zu einem massenmedialen, von Anwesenden gelösten Programm verbreitete. Als zunehmend pädagogisierte Kunst des Zeichnens war sie Teil einer umfassenden Bildungsbewegung, die handwerkliches Wissen aus den Erfahrungszusammenhängen des Alltags herauslöste und in allgemeinverständlichen Lehr- und Handbüchern sammelte – die Barriere zwischen gelehrtem Diskurs und praktischer

95 Daniel M. Feige, *Design: Eine philosophische Analyse* (Berlin: Suhrkamp, 2018), 42.

96 Syson und Thornton, *Objects of Virtue*, 136.

Erfahrung also zu überschreiten suchte und derart, wie Michael Giesecke gezeigt hat, eine frühe ›Informationsgesellschaft‹ etablierte, die zuverlässig Wissen produzieren und vermehren konnte, ohne auf Weitergabe unter Anwesenden beschränkt zu sein.⁹⁷

Dass dieser Anspruch auch auf alle gestaltenden Handwerke zu übertragen war, bezeugen die Schriften Nürnberger Kunsthandwerker des 16. und 17. Jahrhunderts. Sie versuchten, die neuen, aus Italien stammenden Entwurfsmethoden für deutsche Handwerker verfügbar zu machen, und übten scharfe Kritik am erfahrungsbasierten Werkstattwissen des ›Handwerks unter Anwesenden‹. Albrecht Dürer (1471–1528), zweifellos der wichtigste dieser Autoren, beanstandete in seinem Kunstbuch von 1525, dass begabte Lehrlinge nur durch routinierte Praxis unterwiesen würden, was dazu führe, dass sie »gewaltiglich aber unbedeichtlich, unnd alleyn nach jrem wolgefalle« arbeiteten – einem Wohlgefallen, das irren konnte. Er schloss: »Das aber solche maler wolgefallen in jren yrthumben gehabt, ist alleyn ursach gewest, das sie die kunst der messung nit gelernet haben, on die keyn rechter werckmann werden oder seyn kan.«⁹⁸

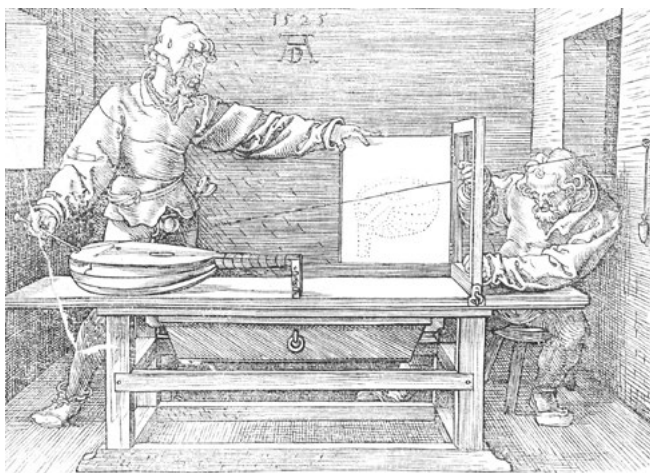


Abbildung 6: Die Vermessung der Dinge: für Dürer war die Exaktheit der Darstellung ein Anliegen, das die Integrität der abgebildeten Formen sichern sollte, hier durch technische Unterstützung in der berühmten Darstellung, die seine Unterweysung der Messung von 1525 beschloss.

- 97 Vgl. Michael Giesecke, *Sinnenwandel Sprachwandel Kulturwandel: Studien zur Vorgeschichte der Informationsgesellschaft* (Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1992).
- 98 Albrecht Dürer, *Unterweysung der Messung* (Nürnberg: Hieronymus Andreae, 1525), Fol. 1 (verso).

Die Lehrschriften waren als gelehrtes Korrektiv zum Werkstattwissen konzipiert und sollten darüber hinaus zum autodidaktischen Lernen ermutigen. Sebald Beham (1500–1550) formulierte: »Dan es mag ein fleissiger Junger, auch on einigen leermeyster auß disem büchlin grundtlichen bericht und verstand fassen, damit er durch seine übung den rechten grundt diser kunst wol erlernen mag.« Die neue Zeichenkunst war damit ein Wissensbestand, der eigenständig, objektiviert in Lehrbüchern existierte und von jedem gestaltenden Handwerker aus eigenem Antrieb angeeignet werden konnte und sollte. Jeder Handwerker sollte durch dieses Wissen jenseits der Autorität Anwesender selbst gestalterisch produktiv werden können.

Damit war eine Orientierung vorweggenommen, die heute geradezu modern erscheint: die auf permanente Innovation, darauf, immer neue Dinge zu erfinden. Dürer schrieb, die neue Entwurfskunst werde »zü ey-nem grössern verstand reichen, weytter suochen und gar vil mehr dann jch ytz anzeyg erfinden.«⁹⁹ Hieronymus Rodler (um 1485–nach 1535) bekräftigte, jeder, der sich dieser Kunst befleißt, könne »vil mer schöner ding, dann auß eygnen sinnen und dem augenmeß, zuwegen bringen«.¹⁰⁰ Wenzel Jamnitzer (1507/1508–1585) sah gar unendliche Möglichkeiten: es könnten durch die Kunst »one Endt, gar viel andere Corper, mancherley Art und gestalt, gemacht, unnd gefunden werden« (Abb. 7).¹⁰¹ Für den Goldschmied Heinrich Lautensack (1522–1568) schließlich war das wenige Jahrzehnte später schon zur Selbstverständlichkeit geworden. Dass diejenigen, die die neue Entwurfskunst beherrschten, »unwissende ubertreffen«, erscheine »der massen, das solches nach lenge zubeweisen unnötig«.¹⁰²

Zeichnen war in diesem Sinne, wie das der Kunsthistoriker Philipp Zitzlsperger ausgedrückt hat, »eine wissenschaftliche Methode der Weltaneignung mittels der denkenden Hand«.¹⁰³ Wie Andreas Lingg betont, war diese Aneignung ihrerseits *produktiv*. Es ging »um weit mehr als nur das Abzeichnen oder Abpausen statischer, in der Schöpfung hinterlegter Proportionen und Gesetzmäßigkeiten«¹⁰⁴, sondern um den Möglichkeits-

99 Dürer, *Underweysung der Messung*, Fol. 1 (verso).

100 Hieronymus Rodler, *Eyn schön nützlich büchlin und underweisung der kunst des Messens mit dem Zirckel Richtscheidt oder Linial* (Simmern: Hieronymus Rodler, 1531), Bd. 3 (recto).

101 Wenzel Jamnitzer, *Perspectiva Corporum Regularium* (Nürnberg, 1568).

102 Heinrich Lautensack, *Des Circkels unnd Richtscheyts, auch der Perspectiua, und Porportion der Menschen und Rosse, kurtze, doch gründtliche underweisung, deß rechten gebrauchs* (Frankfurt am Main: Feyerabend & Lautensack, 1564), Fol. 2 (recto).

103 Philipp Zitzlsperger, *Das Design-Dilemma zwischen Kunst und Problemlösung* (Berlin: Hatje Cantz, 2021), 138.

104 Andreas Friedolin Lingg, »Die Allegorie des Handels: Raumvorstellung und produktive Geometrie in der Frühen Neuzeit«, in *Das Imaginative der*

raum. Dieser neue Zugang war dabei untrennbar mit den konkreten Arbeitsbereichen der Handwerker-Gelehrten verknüpft. Ihre Werkstätten, Schreibtische und Instrumente (Abb. 6) bildeten, so Lingg, »kunstreiche« Geburtsstätten und Übersetzungsmaschinen«. ¹⁰⁵

Das Ergebnis war eine eigene Art der »Rationalisierung«: nicht die »kalte Rechenhaftigkeit«, die später Weber auf den Punkt bringen sollte und die in heutigen Gegenwartsdiagnosen als ursprünglicher Motor der Moderne weiterhin präsent ist, sondern die unendlichen dinglichen Möglichkeiten, die diese »Lehre konkreter Imagination« ¹⁰⁶ eröffnete. Was sich hier abzeichnete, stand also, wie Lingg betonte, »im exakten Gegenteil zum modernen Mythos. Kein kalter Einheitsrahmen, sondern lebendiger Möglichkeitsgrund, keine starre Verzeichnung der Welt, sondern bewegliche Schleifen der Übersetzung, der Ein- und Ausfaltung, des Aufschreibens und Entwerfens«. ¹⁰⁷

Warum dies in einem elementaren Sinne »modern« war, wird im Blick auf Michel de Certeaus Analyse der »Ökonomie der Schrift« deutlich, die er als Isolation eines eigenen, autonomen Raums, der leeren Seite beschrieben hat, auf dem das Subjekt produktiv wird. Die leere Seite grenzt einen »Produktionsort für das Subjekt« ein, eine »autonome Oberfläche«, die sich von der Welt der mündlichen Überlieferung und des tradierten Wissens abtrennt und zum Ort einer Umkehrung wird. Was vorher empfangen und weitergegeben wurde, wird nun hergestellt: »Die Insel der Seite ist ein Durchgangsort, an dem eine industrielle Umformung vorgenommen wird: was hereinkommt, ist etwas »Übernommenes«, und was herauskommt, ist ein »Produkt«.« Der »»Fortschritt«« selbst, so de Certeau, »hat den Charakter der Schrift«. ¹⁰⁸

Seit der Renaissance vollzogen Zeichenlehrbücher exakt diese Operation, nur eben nicht für den Text, sondern für die Form der Dinge. Das Zeichenblatt war auch hier ihre *leere Seite*, ein autonomer Raum, auf dem der Handwerker zum Produzenten wurde. Wie die Schrift die Sprache von ihren Sprechern ablöste und zum bearbeitbaren Material machte, so löste die Entwurfszeichnung die Form von der ausführenden Hand und dem konkreten Werkstück. Die Form wurde zu etwas, das man *herstellen* konnte, unendlich und methodisch, jenseits der Beschränkungen des Überlieferten (Abb. 7). Was Jamnitzer versprach, die Erfindung von Körpern »one Endt«, ist die zeichnerische Entsprechung jener produktiven Logik, die de Certeau für die Schrift beschrieben hat.

Politischen Ökonomie, hg. von Walter O. Ötsch, Birger P. Priddat und Steffen W. Groß (Marburg: Metropolis, 2024), 196 f.

¹⁰⁵ Ebd., 187.

¹⁰⁶ Ebd., 193.

¹⁰⁷ Ebd., 200.

¹⁰⁸ Michel de Certeau, *Kunst des Handelns* (Berlin: Merve, 1988), 243 ff.

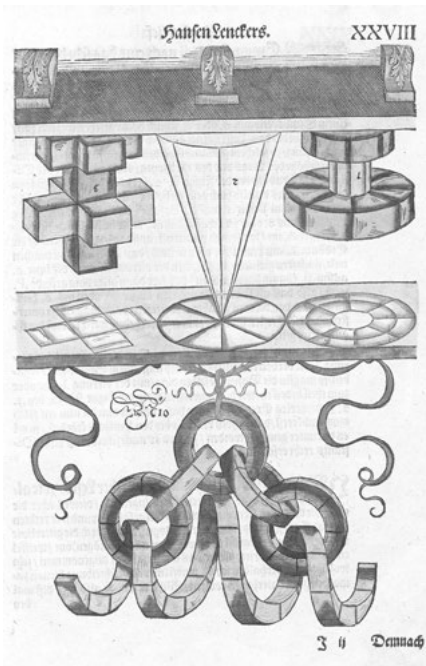


Abbildung 7: Leistungsschau der neuen Entwerfskunst: frei imaginierte Formen – darunter ›olympische Ringe‹ avant la lettre – in Johannes Lenckers *Perspectiva Litteraria* (1567)

Die frühneuzeitliche Gesellschaft war, so gesehen, nicht nur eine schreibende, sondern eben auch eine *zeichnende Gesellschaft*, und in beidem gleichermaßen ›modern‹.

1.4 Die Produktivität des Luxus

Die Aufwertung des Entwurfs und die Trennung von Erfindung und Ausführung hatten für sich genommen nur in den Werkstätten und im neuen Kunstdiskurs Bedeutung. Ihre gesellschaftliche Wirkung entfalteten sie indes dadurch, dass sie eine neue Form des Luxus ermöglichten: einen Luxus, der nicht auf der Knappheit kostbaren Materials beruhte, sondern auf gestalterischem Erfindungsreichtum – und der sich deshalb auf neue Weise vermehren ließ.

Emulation oder Innovation?

Doch was war der *soziale* Antrieb dieses Luxus? In der Konsumgeschichtsschreibung werden hier üblicherweise zwei Alternativen diskutiert. Zum einen ein distinktionsgetriebener Luxus, der sich durch

Emulation verbreitete, indem die unteren Stände den Konsum der oberen nachahmten. Zum anderen eine *Innovation*, in der vor allem mittlere Schichten sich dieser Distinktion verweigerten und ganz neue Arten von (symbolischen) Bedürfnissen entwickelten.

Die soziologische Grundlage für das erste, distinktionsgetriebene Verständnis frühneuzeitlichen Konsums lieferte Norbert Elias mit seiner Analyse der höfischen Gesellschaft. Die ständische Herrschaftsordnung des Mittelalters war dezentral auf den Klerus, den Adel und die Städte verteilt gewesen. Der Absolutismus bedeutete zwar – anders als der Name suggeriert – nicht ›absolute‹ Macht; sie blieb an ein labiles Gefüge von Abhängigkeiten gebunden, das nun aber am Hof zentralisiert war. Das Zeremoniell ermöglichte eine Befriedung der vom Schwertadel zuvor gewaltsam ausgetragenen Machtkämpfe. Der sichtbare Status wurde zum wichtigsten Medium höfischer Konkurrenz. Luxus erwies sich daher, so Elias, als »ein unentbehrliches Instrument der sozialen Selbstbehauptung«. ¹⁰⁹ Wer nicht standesgemäß repräsentierte, riskierte seinen Rang. ¹¹⁰ In diesem Sinne war die höfische Gesellschaft eine vom Wettbewerb um soziale Positionen getriebene Konsumgesellschaft. Ähnlich argumentierte Veblen, der in der höfischen Gesellschaft allerdings nur eine historische Formation der »leisure class« erkannte. ¹¹¹

Neil McKendrick hat im Anschluss daran argumentiert, dass dieses Modell des Vergleichs der Treiber der »Konsumrevolution« des 18. Jahrhunderts war, in der sich der Luxus auch auf mittlere Schichten ausdehnte. McKendrick sah im England dieser Zeit einen »spirit of equality«, der den Ehrgeiz weckte, sich dem jeweils nächsthöheren Stand durch *Emulation* anzugleichen. ¹¹² In diesem Bild erscheint die dingliche Vermehrung der Frühen Neuzeit als bloße Diffusion eines aristokratischen Modells nach unten; für eine eigenständige Ästhetisierung bleibt kein Platz.

Jan de Vries hat diesem Modell, sich von McKendrick abgrenzend, in seiner Studie zur *Industrious Revolution* grundsätzlich widersprochen. Die emulationsbasierten Erklärungen, so sein Einwand, setzten eine Gesellschaft voraus, in der eine verfeinerte Konsumkultur auf einen kleinen Kreis beschränkt sei und dann »like an accidentally released virus« auf neue Bevölkerungsgruppen überspringe. Ein solches Modell verweigere dem größten Teil der Gesellschaft jede eigenständige

¹⁰⁹ Norbert Elias, *Die höfische Gesellschaft: Untersuchungen zur Soziologie des Königtums und der höfischen Aristokratie* (Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1983), 98.

¹¹⁰ Ebd., 101.

¹¹¹ Veblen, *The Theory of the Leisure Class*.

¹¹² Vgl. Neil McKendrick, »The Consumer Revolution of Eighteenth-Century England«, in *The Birth of a Consumer Society: The Commercialization of Eighteenth-Century England*, hg. von Neil McKendrick, John Brewer und J. H. Plumb (Bloomington: Indiana University Press, 1982), 9–33.

Handlungsfähigkeit.¹¹³ De Vries setzte dagegen den ›aktiven‹, ›suchenden‹ Konsumenten, der nicht nachahmte, sondern selbst wählte.¹¹⁴ Seine Untersuchung der niederländischen Republik zeigt eine Gesellschaft, in der »innovation rather than emulation« die treibende Kraft war.¹¹⁵ Den »New Luxury«, den de Vries vom höfischen »Old Luxury« abgrenzte, kennzeichnete, dass er nicht nach Grandeur strebte, sondern nach Komfort und – ästhetischem – Genuss. Entscheidend war bei de Vries für die Erklärung der Vermehrung, dass der alte Luxus, der auf Exklusivität beruhte, sich nur in »distinctly inferior adaptations« imitieren ließ. Der neue Luxus dagegen ließ sich vermehren, ohne an Qualität einzubüßen.¹¹⁶

Allerdings muss man sich nicht zwischen diesen Modellen entscheiden. Was hier mit der *Economy of Qualities* beschrieben worden ist, bezieht sich auf eine grundlegendere Ebene. Denn weder Elias und McKendrick noch de Vries betonten angemessen, wie grundlegend der Wandel war, der sich mit der Wertschätzung für schöne Dinge, mit der Bedeutung ›guten Geschmacks‹ verband. Der entscheidende Mechanismus lag darin, dass diese ›Vergeistigung‹ des Handwerks paradoxerweise zu einem ›materialistischeren‹ Konsum führte. Es entstand eine neue Klasse von Dingen, die ihren Wert dadurch erhielten, dass man an ihnen ›geistige Qualitäten‹ schätzte und diese auf ihre Produzenten zurechnete. Die *Form* wurde zum symbolischen Werträger – nicht das kostbare Material. Dies zeigt sich in den überlieferten Verträgen zwischen Werkstätten und Kunden, in denen die Art der Ausführung immer weniger festgelegt wird und konkrete Angaben zur Verwendung teurer Materialien verschwinden.¹¹⁷

Seit der Renaissance wurde es somit immer üblicher, Gebrauchsgegenständen aller Art einen künstlerischen Charakter zu verleihen – Gegenstände, die Luke Syson und Dora Thornton treffend als *Objects of Virtue* bezeichnet haben.¹¹⁸ Die Entwürfe dafür stammten bisweilen von

113 Jan de Vries, *The Industrious Revolution: Consumer Behavior and the Household Economy, 1650 to the Present* (Cambridge: Cambridge University Press, 2008), 51.

114 Ebd., 23.

115 Ebd., 52.

116 Ebd., 44.

117 Vgl. Michael Baxandall, *Painting and Experience in Fifteenth Century Italy: A Primer in the Social History of Pictorial Style* (Oxford: Clarendon Press, 1972), 1–27. Baxandall zeigt, wie in den Verträgen des frühen 15. Jahrhunderts die Verwendung kostbarer Pigmente (Ultramarin, Blattgold) im Detail festgelegt wurde, während gegen Ende des Jahrhunderts zunehmend die eigenhändige Ausführung durch den Meister als Wertgarantie an ihre Stelle trat.

118 Luke Syson und Dora Thornton, *Objects of Virtue: Art in Renaissance Italy* (London: British Museum Press, 2001).

den bekanntesten Malern und Architekten selbst. Erhalten ist etwa eine Reihe von Entwürfen künstlerisch aufgewerteter Alltagsgegenstände des Malers Giulio Romano (1499–1546), darunter ein Salzgefäß.¹¹⁹ Aber auch berühmte deutsche Künstler des Spätmittelalters und der Frühen Neuzeit entwarfen selbstverständlich Dinge, die von anderen ausgeführt wurden. Die Arbeit am Entwurf war eine Dienstleistung, die den Künstler nicht herabsetzte, sondern ihn und seinen Gegenstand ›adeltete‹.

Jenseits sozialer Dynamiken bedurfte die *Economy of Qualities* einer Anerkennung des Eigenwerts künstlerischer Entwürfe. Wie die Kunsthistorikerin Elizabeth Honig gezeigt hat, entstand eine ganz neue Kultur des Urteilens: Erstens hatten die Konsumentinnen und Konsumenten gelernt, den Künstler als Schöpfer wertzuschätzen – eine Folge des Aufstiegs des *disegno*, der im vorigen Abschnitt dargestellt wurde. Zweitens beruhte diese Wertschätzung nicht mehr auf persönlicher Bekanntschaft, weshalb sich vermittelnde Akteure wie Händler an der Wertgebung beteiligen konnten. Und drittens erfolgte die Verständigung über ein von abwesenden Dritten stets vermehrtes und massenmedial verbreitetes gelehrtens Wissen und einen Kanon, an dem der Wert der Dinge bemessen werden konnte.¹²⁰ Das Ergebnis war die Etablierung einer »language of connoisseurship«.¹²¹

Frühneuzeitliche Konstellationen ästhetischer Vermehrung

Auf dieser geteilten kulturellen Grundlage der *Economy of Qualities* gab es, je nach historischen Voraussetzungen, unterschiedliche Konstellationen, in denen verschiedene soziale Dynamiken zum Tragen kamen, aber durchgängig ästhetische Vermehrung stattfand. De Vries weist auf die niederländischen Bürger hin, die besondere Qualitäten von Dingen mit republikanischem Selbstbewusstsein verbanden. Sie kultivierten eine *beschaafdheid*, die sich bewusst von der französischen *politesse* abhob: nicht äußere Anpassung an die Regeln des Zeremoniells, sondern innere Geschmacksbildung, die Vernunft und Geselligkeit fördern sollte.¹²²

In den Niederlanden hatte die Kunst schon früh massenhaften Charakter. Im 17. Jahrhundert waren Gemälde ein weitaus günstigerer Luxus als Juwelen.¹²³ In einigen hundert Werkstätten arbeiteten Tausende

¹¹⁹ Vgl. die Entwurfszeichnungen Giulio Romanos für Silbergefäße im British Museum, London; dazu John F. Hayward, *Virtuoso Goldsmiths and the Triumph of Mannerism 1540–1620* (London: Sotheby Parke Bernet, 1976).

¹²⁰ Vgl. Elizabeth A. Honig, *Painting and the Market in Early Modern Antwerp* (New Haven: Yale University Press, 1998), 97.

¹²¹ Ebd., 206.

¹²² Vgl. de Vries, *The Industrious Revolution*, 50.

¹²³ Vgl. Honig, *Painting and the Market*, 205 f.

von Künstlern ›protoindustriell‹ und produzierten geschätzt mehrere Millionen Gemälde; Kunstbesitz wurde bis weit in die mittleren Schichten zur Normalität.¹²⁴ Vom britischen Unternehmer und Reiseschriftsteller Peter Mundy (1597–1667) ist eine zeitgenössische Beschreibung der niederländischen Wohnkultur erhalten: »All in general are striving to adorne their houses, especially the outer or street roome, with costly peeces, Butchers and bakers not much inferiour in their shoppes, which are Fairely sett Forth, yea many tymes black-smithes, Coblers etts., will have some picture or other by their Forge and in their stalle.«¹²⁵

De Vries macht sich in seiner Gegenüberstellung von emulativem und innovativem Konsum die zeitgenössische Unterscheidung zu eigen, die die republikanischen Niederländer machten, um ihren ›guten‹ Luxus vom ›schlechten‹ Luxus des Adels abzugrenzen, der im 17. Jahrhundert von keiner anderen Nation so symbolisiert wurde wie von Frankreich. Bei genauerem Hinsehen ist das aber nicht überzeugend, denn so ›äußerlich‹, wie es die Republikaner dem Adel vorwarfen, war dessen Geschmack keineswegs. Das zeigt der Blick auf die eigentlich gegenteilige Konstellation: die französische *Economy of Qualities* vor der Revolution. Als bloß ›äußerliche‹ *politesse*, als oberflächlicher Geschmack, bei dem es im Wesentlichen um Distinktion ging, lässt sich der französische Luxus nicht angemessen beschreiben. Vielmehr war auch hier der Erwerb von Geschmack eine aufwendige, ›innere Angelegenheit‹, an der eine gewaltige Zahl von Akteuren beteiligt war – an den Kunstakademien, den Sammlungen, im Hofhandwerk, in den Zeichenschulen für Handwerker. Dazu mehr im nächsten Kapitel.

Wie Thomas Becker dargestellt hat, kam der Oberschicht in dieser Ordnung aber auch hier eine besondere Rolle zu, die sie nur *durch Geschmack* einnehmen konnte. Er zitiert Bourdieu, der betont, die »Frühzeitigkeit« des adligen Geschmacks sei paradoxerweise »ein Effekt der Anciennität«. ¹²⁶ Ihre Führungsrolle behaupteten die Adligen deswegen, weil sie ihren Geschmack – ganz in einer ästhetisierten Lebenswelt sozialisiert – ›natürlich‹ erwarben. Die Rolle, die Becker daraus ableitet, ist die des ›Schöpferturns‹, ›der Kreativität‹. Der Adel übte seine symbolische Macht dadurch aus, dass er in dem ästhetischen Raum, den die *Economy of Qualities* praktisch herstellte, schwamm ›wie ein Fisch im Wasser‹.

¹²⁴ Vgl. John Michael Montias, *Artists and Artisans in Delft: A Socio-Economic Study of the Seventeenth Century* (Princeton: Princeton University Press, 1982); Michael North, *Kunst und Kommerz im Goldenen Zeitalter: Zur Sozialgeschichte der niederländischen Malerei des 17. Jahrhunderts* (Köln: Böhlau, 2001).

¹²⁵ Peter Mundy, *The Travels of Peter Mundy in Europe and Asia, 1608–1667*, hg. von Richard Carnac Temple, Bd. 4 (London: Hakluyt Society, 1925), 70.

¹²⁶ Pierre Bourdieu, *Die feinen Unterschiede* (Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1987), 127 f.

Die Selbstverständlichkeit, über diesen Geschmack zu verfügen, war freilich harte Arbeit. Diese Arbeit musste verschleiert werden, um unsichtbar zu machen, dass man im Grunde über ›denselben‹ Geschmack verfügte wie die nichtadeligen Kunstkenner, Künstler und Kunsthandwerker. Der ästhetische Bildungsvorsprung musste also auf eine Weise gelingen, die so ›natürlich‹ war, dass andere sie nicht erreichen konnten – etwa dadurch, dass bürgerliche Intellektuelle, die sich dieses Wissen mühsam angeeignet hatten, es als Lehrer des Adels an diesen weitergaben. Darin drückt sich aus, dass die frühneuzeitliche Hierarchie immer weniger auf Abstammung und dem damit verbundenen feudalen Landbesitz beruhte als vielmehr auf Geschmack.

Damit wird noch einmal deutlich, was der wachsende Stellenwert des Geschmacks für die frühneuzeitliche Gesellschaft bedeutete. Mit ihm wurden Leistungen anerkannt, die nicht aus der Bearbeitung des Bodens stammten, nicht aus der Erntenden, nicht aus der Werkenden, sondern aus der *denkenden* Hand. In der *Economy of Qualities* wurde eine Form menschlicher Kompetenz gesellschaftlich sichtbar und prämiert, die sich von der feudalen Ordnung fundamental unterschied. Darin liegt, um nochmals Nef aufzugreifen, eine der entscheidenden Voraussetzungen für die Entstehung der industriellen Gesellschaft. Denn die denkende Hand konnte mehr hervorbringen als die arbeitende; sie konnte Neues schaffen, Formen erfinden und variieren und eine Produktivität entfalten, die nicht durch den Umfang des bestellten Landes begrenzt war. Die Aufwertung des Geschmacks war insofern nicht nur eine kulturelle Verschiebung, sondern zugleich eine leise ökonomische Revolution, die den Boden bereitete für jene Produktionsweise, in der die gestaltende Intelligenz zur zentralen Ressource werden sollte.

Eine produktive »leisure class«

Um diesen Zusammenhang noch deutlicher zu machen, sei neben den Niederlanden des Goldenen Zeitalters und dem französischen Hof eine dritte Konstellation genannt: England. Daran zeigt sich auch, warum Geschmack für die »Great Divergence« bedeutsam war – jenen grundlegend anderen Entwicklungspfad, den Westeuropa in der Frühen Neuzeit etwa im Unterschied zu China einschlug. Auch für England hat man auf eine zunehmende Abkehr von der alten Exklusivität im Konsum hingewiesen, sei es durch Emulation der oberen durch die unteren Schichten oder durch eine eigenständige Innovation. Neuere Forschung zeigt allerdings, dass die Tatsachen diesem heroischen, oft vom späteren ›Bürgertum‹ gezeichneten Bild nicht entsprechen.

Die englische »Nation of Makers«, wie Serena Dyer und Chloe Wiggton Smith das sich seit dem 17. Jahrhundert herausbildende nationale

Selbstverständnis kennzeichnen, hatte keinen klaren sozialstrukturellen Index. Vielmehr konnte ›guter Geschmack‹ als Produktivkraft Herrschaft legitimieren. Richtig entwickelt war das zuerst bei Königin Elisabeth I. (1533–1603), die eine massive Förderung von Kunst und Kultur betrieb, selbst umfassend gebildet war und ›guten Geschmack‹ offensiv als Machtmittel einsetzte.¹²⁷ Von der Verehrung der Königin als oberster ›maker‹ zeugen zeitgenössische Publikationen. Ein äußerst populäres Kunstbuch aus dem frühen 17. Jahrhundert pries englische Königinnen als fleißig und erfindungsreich. Die »workes [...] of wondrous price« der Königinnen seien im Tower, in Windsor Castle und in Hampton Court zu besichtigen gewesen und dienten als »a good example to our Nation«, ¹²⁸ Solche Zuschreibungen erstreckten sich über Generationen und bildeten eine ganze Dynastie von »Queenes and great Ladies, who have bin famous for their rare Inventions«. ¹²⁹

Der Absolutismus fand hier eine besondere Legitimation: Die Königin hatte ihre Position nicht allein deshalb inne, weil sie adlig war, sondern weil sie durch produktives Handeln, durch Fleiß und Erfindungsreichtum höchste Tugend verkörperte. So konnte sie ›Adel‹ auf eine Weise beanspruchen, die in einer »Nation of Makers« ungleich stabiler war als der Verweis auf bloße Geburt. Es war eine Leistungsethik, durch die sich die Erwähltheit des Adels zeigen konnte. In seinen gestalterischen Leistungen blieb dieser ›produktive Adel‹ zwar dilettantisch. Aber er erwarb ein ästhetisches Unterscheidungsvermögen, das ihn zu einer besonderen Rolle in der Geschmackselite aus Kunsthandwerkern, Kunstbeamten und Kunstintellektuellen befähigte, die sich um die (höfischen) Zentren der europäischen *Economy of Qualities* gruppierte.

Die Pointe, auf die es schließlich ankommt, ist die folgende: Obwohl die Produktivität im technischen Sinne in der Frühen Neuzeit nicht hoch war – es gab kaum Versuche, mit derselben Zahl an Arbeitern deutlich mehr Dinge herzustellen –, etablierte sich eine Produktivitätsvorstellung, die dinglichen Wert auf andere Weise vermehrte: die Vorstellung, dass es mehr und vielfältigere, nicht nur komfortablere, sondern auch *schönere* Dinge geben konnte. Das ist der geschichtsmächtige Kern der frühneuzeitlichen *Economy of Qualities*.¹³⁰

127 Vgl. Grant David McCracken, *Culture and Consumption* (Bloomington: Indiana University Press, 1988), 11.

128 John Taylor, *The Needles Excellency: A New Booke wherein are divers Admirable Workes wrought with the Needle, Newly invented and cut in Copper for the pleasure and profit of the industrious*, 12. Aufl. (London: James Boler, 1640), Fol. 4 (recto).

129 Ebd., 3 (verso).

130 Jan Wetzel, »Early Modern Pattern Books and the Expansion of Luxury Through Design«, Preprint, 2026, https://doi.org/10.31235/osf.io/xv8w6_v1.

Dem ›Handwerk unter Abwesenden‹ kam eine besondere Rolle zu, weil es ästhetische Differenzierungsmöglichkeiten aus einem unendlich wachsenden Fundus schöpfte. Das Zeichnen war in diesem Sinne paradigmatisch für die ästhetische Vermehrung der frühneuzeitlichen *Economy of Qualities*. Auf den Punkt brachte dieses Verständnis der niederländische Verleger und Kunsthändler Willem Goeree (1635–1711), für den das Zeichnen »Zeug-Mutter und Amme aller Künste und Wissenschaften« war: »Denn ausser dem, daß alles, was durch vernünfftige Erfindungen der Menschen gemacht wird, seinen Wolstand grössesten Theils durch Zeichner-Erkäntnüss bekommt: so ist sie über dieses die erste Anleiterin, Richtschnur, und Vollbringerin alles dessen, was man erdencken mag.«¹³¹ Mit dem Zeichnen als ›Zeug-Mutter aller Künste‹ war die »soziale Barriere« zwischen den *artes liberales* und den *artes mechanicae* endgültig überwunden: Die Form war nicht länger stummes Werkstattwissen, sondern Gegenstand gelehrter Reflexion und produktiver Praxis zugleich – die Grundlage jener *Economy of Qualities*, die der industriellen Produktivität vorausging und sie überhaupt erst denkbar machte.

131 Willem Goeree, *Anweisung zu der allgemeinen Reiß- und Zeichen-Kunst: Darinnen Die Gründe und Eigenschafften, die man, einen unfehlbaren Verstand in der Zeichen-Kunst zu erlangen, nothwendig wissen muß, kürztlich, und doch klärlich angewiesen werden* (Hamburg: Johann Naumann und Georg Wolfffen, 1677), 1.

2 Die Autonomie der Form

Wie dargestellt, war die Vermehrung der Dinge in der Frühen Neuzeit zunächst eine vor allem *qualitative*. Handwerker verfügten über eine ganz neue Formenwelt, weil nun auch Abwesende Teil der Gestaltung werden konnten – doch die Herstellung blieb in ihrer Hand. Das änderte sich im Laufe der Frühen Neuzeit zunächst schleichend, dann ab dem späten 18. Jahrhundert beschleunigt: durch wachsende Arbeitsteilung, betriebliche Rationalisierung und überregionalen Handel. Auf das gerade zu Ende gehende 19. Jahrhundert zurückblickend, beschrieb Georg Simmel in seiner *Philosophie des Geldes* einen grundlegenden Strukturwandel der Dingwelt. Im Vergleich zum Jahr 1800 seien »die Dinge, die unser Leben sachlich erfüllen und umgeben, Geräte, Verkehrsmittel, die Produkte der Wissenschaft, der Technik, der Kunst unsäglich kultiviert«.¹

Was stattfand, war ein grundlegender Beziehungswandel von Produktion und Konsumtion. »Die Kundenarbeit, die das mittelalterliche Handwerk beherrschte und erst im letzten Jahrhundert ihren rapidesten Rückgang erfahren hat, beließ dem Konsumenten ein persönliches Verhältnis zur Ware«, so seine Beobachtung.² In der modernen Wirtschaft hingegen sei die Dyade von Produzent und Konsument durch eine Vielzahl anonymer, spezialisierter Marktakteure verdrängt worden. Das Ergebnis sei die »Autonomie der Produktion«; eine »Objektivierung, die die Produktion sowohl dem produzierenden wie dem konsumierenden Subjekt gegenüber ergriffen hat und durch die sie jenseits der sozialen oder sonstigen Unterschiede dieser beiden steht«.³

Simmel denkt bei dieser Beschreibung insbesondere an Wissenschaft und Technik, an den »große[n] Chemiker, der in seinem Laboratorium über Darstellung der Teerfarben sinnt«. Dieser arbeite – vermittelt durch die vielen Glieder von Industrie und Handel – »für die Bäuerin, die beim Krämer sich das bunteste Halstuch aussucht«.⁴ Was für die synthetischen Farben galt, galt auch für die Formen. Auch sie wurden immer mehr anonym, spezialisiert produziert. Was Simmel als »Autonomie der Produktion« beschrieb, wird im Folgenden im Hinblick auf die Form zugespitzt: als *Autonomie der Form*. Um den Strukturwandel der *Economy of Qualities* und seinen Ausdruck in der Autonomie der Form geht es im Folgenden.

1 Georg Simmel, *Philosophie des Geldes*, 8. Aufl. (Berlin: Duncker & Humblot, 1987), 505.

2 Ebd., 516.

3 Ebd., 517; vgl. gleichlautend, ohne sich auf Simmel zu beziehen, Boltanski und Esquerre, *Bereicherung*, 274.

4 Simmel, *Philosophie des Geldes*, 517.

2.1 Die Entgrenzung ästhetischer Gestaltung

Um den Wandel zu verstehen, ist zunächst zu sehen, wie die Autonomie der Produktion die symbolische Ordnung der Dinge umwälzte. Dinge von besonderem symbolischem Wert wurden nicht mehr von den höchsten Künstlern und Kunsthandwerkern persönlich für diejenigen produziert, die in der sozialen Hierarchie ganz oben standen. Stattdessen arbeiteten diese nun als spezialisierte Teiglieder der Produktion. Die gesellschaftliche Prägekraft der Dyade von ›geschmackvollem‹ Produzent und Konsument löste sich auf. Dass der entscheidende Wendepunkt zu diesem modernen, nicht mehr fest mit der gesellschaftlichen Hierarchie verknüpften Konsum im 18. Jahrhundert liegt, hat die konsumgeschichtliche Forschung der 1980er Jahre gezeigt,⁵ an die im Folgenden angeknüpft wird.

Dimensionen der Entgrenzung

Mit der Ausbreitung des modernen Konsums wurden ästhetisch gestaltete Dinge im Hinblick auf die symbolische Ordnung der Gesellschaft zunehmend freier. Sie fanden immer mehr Verbreitung jenseits sakraler oder herrschaftlicher Praktiken – überall dort, wo es einen Markt für sie gab. Ästhetische Gestaltung wurde entgrenzt: in sachlicher, zeitlicher und sozialer Hinsicht.⁶

Die *sachliche Entgrenzung* zeigt sich darin, dass immer mehr Waren zum Gegenstand ästhetischer Gestaltung wurden. Dadurch entstand eine neue Klasse von Dingen zwischen dem Luxus für den Hof mit seinen spezifischen symbolischen Affinitäten einerseits und den Alltagsgegenständen für die breite Masse, die vorwiegend physische Bedürfnisse befriedigten, andererseits. In einer Vermischung und Steigerung beider Klassen entstand ein neues Angebot an »ästhetisch differenzierten Gütern des gehobenen Bedarfs«.⁷

Begünstigt wurde diese sachliche Entgrenzung durch neue Konsumpraktiken, die die Nachfrage nach ästhetisch gestalteten Dingen

- 5 Klassisch McKendrick, Brewer und Plumb, *The Birth of a Consumer Society*; Campbell, *The Romantic Ethic*; McCracken, *Culture and Consumption*, bes. 16; für Deutschland maßgeblich Michael North, *Genuss und Glück des Lebens: Kulturkonsum im Zeitalter der Aufklärung* (Köln; Weimar; Wien: Böhlau, 2003); Karin A. Wurst, *Fabricating Pleasure: Fashion, Entertainment, and Cultural Consumption in Germany, 1780–1830* (Detroit: Wayne State University Press, 2005).
- 6 Vgl. Werner Sombart, *Wirtschaft und Mode: Ein Beitrag zur Theorie der modernen Bedarfsgestaltung* (Wiesbaden: Bergmann, 1902), 13.
- 7 Ingeborg Cleve, *Geschmack, Kunst und Konsum* (Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 1996), 214.

steigerten.⁸ Der Konsum von Tee und Kaffee etwa führte nicht nur zur Herausbildung globaler Produktions- und Handelsnetzwerke und beförderte damit Kolonialismus und Sklavenhandel – er schuf zugleich eine Nachfrage nach aufwendig gestalteten Tischen, Porzellantassen oder Metallgeräten zur Zubereitung und zum Verzehr (Abb. 8). Landwirtschaftlich produzierte Kolonialwaren und künstlerisch veredelte, formal-gestalterisch aufwendige, überwiegend in den europäischen Nationen hergestellte Waren bildeten im Sinne de Vries' »consumption bundles«.⁹

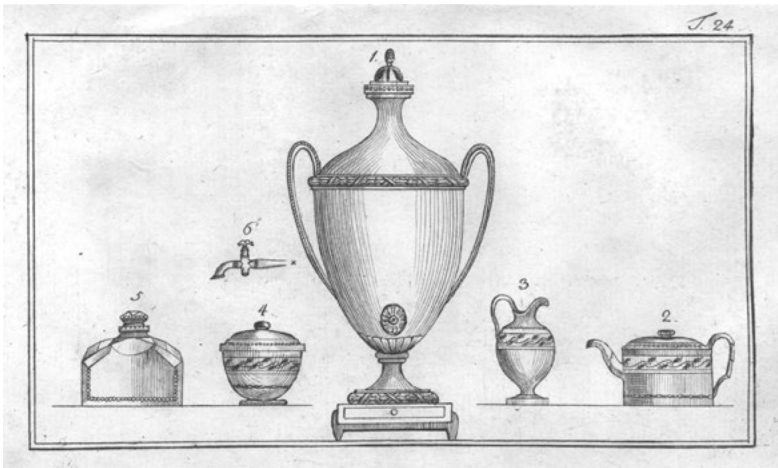


Abbildung 8: Typische ästhetisch veredelte Waren des modernen Lebensstils im späten 18. Jahrhundert: eine englische »Thee-Maschine« und dazu passendes Teezeug (Nrn. 2–4 von Wedgwood, Abbildung aus dem *Journal des Luxus und der Moden*, August 1788)

Die sachliche Entgrenzung der ästhetischen Gestaltung stand im Kontext eines neuen Lebensstils, der weniger auf Repräsentation als vielmehr auf – wie es ein Zeitgenosse Ende des 18. Jahrhunderts formulierte – »Genuß und Glück des Lebens« zielte.¹⁰ Und dabei ging es eben nicht nur um die Erweiterung des sinnlichen Genusses und des körperlichen Komforts. Die neuen Dinge sollten Geschichten erzählen, zur Konversation anregen, die Seele beleben: Der britische Historiker John Brewer spricht entsprechend von »Pleasures of the

8 Vgl. North, *Genuss und Glück des Lebens*, 77 u. 209.

9 Jan de Vries, *The Industrious Revolution* (Cambridge; New York: Cambridge University Press, 2008), 31 ff.

10 Friedrich Justin Bertuch und Georg Melchior Kraus, »Einleitung«, *Journal der Moden* 1, Nr. 1 (1786): 4.

Imagination«. ¹¹ Entscheidend waren die »mentalen Gebrauchswerte« der Dinge. ¹²

Die *zeitliche Entgrenzung* zeigt sich im steigenden Tempo des Wechsels der Moden. Wo der Modezyklus vormals ein Jahrzehnt dauerte, wechselte die Mode nun jährlich, in schnelllebigem Segmenten sogar saisonal. ¹³ Formen wurden durch die Mode rhythmisch entwertet. ¹⁴ Auch hier zeigt sich der Kontrast zum höfischen Luxus. Die höfische Mode hatte die Entwertung von Dingen noch mit der gesellschaftlichen Hierarchie in Einklang bringen müssen. Die moderne Mode musste sie nur noch mit Kaufkraft und Begehren nach Neuem abstimmen.

Die wesentlich durch Gestaltung erzeugte Neuheit hatte eine sich selbst verstärkende Wirkung, die McCracken als »Diderot-Effekt« beschrieben hat. ¹⁵ McCracken bezieht sich dabei auf einen 1768 geschriebenen Essay des französischen Philosophen. In diesem berichtet Diderot vom Geschenk eines neumodischen Hausrocks, demgegenüber seine übrige Einrichtung plötzlich wertlos erscheint. Ein einziger modischer Gegenstand zwingt seinen gesamten häuslichen Besitz unter den Vergleich der Mode und bringt ihn letztlich dazu, den ganzen Hausstand zu ersetzen. Die Verunsicherung der symbolischen Ordnung beklagt Diderot, wenn er formuliert, dass »anspruchsvolle[r] Geschmack alles verändert, ausrangiert, verschönert, das Oberste zuunterst kehrt«. ¹⁶

Neuheit ist keine Eigenschaft von Dingen, sondern Ausdruck einer Temporalisierung des Werts – ein Ideal, das niemals erreicht werden kann, sodass immer schon eine Entwertung durch noch Neuere antizipiert wird. ¹⁷ Colin Campbell beschreibt Neuheit in diesem Sinne als Tagtraum. Ob das als »neu« bewertete Ding tatsächlich zusätzlichen Nutzen

11 John Brewer, *The Pleasures of the Imagination* (London: Routledge, 2013).

12 Friedrich Wolfram Heubach, »Produkte als Bedeutungsträger: Die heraldische Funktion von Waren. Psychologische Bemerkungen über den kommunikativen und imaginativen Gebrauchswert industrieller Produkte«, in *Produktkulturen: Dynamik und Bedeutungswandel des Konsums*, hg. von Reinhard Eisendle und Elfie Miklauth (Frankfurt am Main; New York: Campus, 1992), 177–197.

13 Vgl. Sombart, *Wirtschaft und Mode*, 13; McCracken, *Culture and Consumption*, 39.

14 Neil McKendrick, »The Commercialization of Fashion«, in *The Birth of a Consumer Society. The Commercialization of Eighteenth-Century England*, hg. von Neil McKendrick, John Brewer und John H. Plumb (Bloomington: Indiana University Press, 1982), 34.

15 McCracken, *Culture and Consumption*, 118–129.

16 Denis Diderot, *Gründe, meinem alten Hausrock nachzutruern* (Berlin: Friedenauer, 2010), 7.

17 Vgl. Jens Beckert, *Imaginierte Zukunft: Fiktionale Erwartungen und die Dynamik des Kapitalismus* (Berlin: Suhrkamp, 2018), 324.

oder eine neue Erfahrung bietet, ist zunächst irrelevant. Entscheidend ist, dass die Wahrnehmung eines Dings als ›neu‹ es dem Konsumenten ermöglicht, sein im Tagtraum erlebtes Ideal daran zu heften.¹⁸

Die *soziale Entgrenzung* schließlich besteht in der Tatsache, dass ästhetisch gestaltete Waren in den Horizont immer weiterer Schichten gelangten. Wie der Konsumhistoriker Michael North gezeigt hat, partizipierten Adel und Bürgertum gleichermaßen am modernen Kulturkonsum.¹⁹ Die soziale Entgrenzung ist also weder gleichbedeutend mit dem im letzten Kapitel beschriebenen Trickle-down-Effekt – einer Emulation des Adels durch das Bürgertum – noch als ›Verbürgerlichung‹ des Konsums angemessen gefasst. Beides erfasst Aspekte des Wandels, aber nicht den Wandel selbst.

So partizipierten in den deutschen Staaten alle Angehörigen der aristokratischen und bürgerlichen Oberschichten gleichermaßen am modernen Konsum: Adlige, mittlere und höhere Beamte, Stadtpolitiker, Unternehmer, Bankiers, Kaufleute, Pfarrer, Gelehrte, Künstler, Intellektuelle, ob sie nun in Handelsstädten wie Hamburg, Leipzig, Bremen, Frankfurt am Main oder Nürnberg, Residenzstädten wie Wien, Berlin, Mannheim, Braunschweig, München oder Dresden, Universitätsstädten wie Göttingen oder Greifswald, an Fürstenhöfen wie in Weimar oder in den vielen Kleinstädten des Reiches lebten.²⁰ Seine größte Dynamik entfaltete der moderne Konsum in einer neuen Siedlungsform, der europäischen Großstadt. Hof, Militär und Beamte – »Städtebildner«, wie Sombart sie nannte – wurden im Laufe des 18. Jahrhunderts unwichtiger.²¹ An ihre Stelle trat ein dezentrierter Konsum.

Allerdings partizipierte zu Beginn keineswegs die gesamte Bevölkerung durch Kaufakte am modernen Konsum. Zur Normalität für alle wurde das selbst in westlichen Gesellschaften erst nach dem Zweiten Weltkrieg. Gleichwohl entstand *erstens* ein breites Sortiment von »Popoluxe«, ²² einem »Luxus für die Masse«, ²³ der weitere Teile der Bevölkerung erreichte als je zuvor. Begünstigt wurde dies durch die stete Entwertung der Waren durch die Mode, die erstmals einen Gebrauchtwarenmarkt entstehen ließ, an dem auch weniger Begüterte teilhaben konnten.²⁴

18 Campbell, *The Romantic Ethic*, 144.

19 North, *Genuss und Glück des Lebens*, 2.

20 Ebd.; ebenso schon Norbert Elias, *Kitschstil und Kitschzeitalter*, hg. von Hermann Korte (Münster: Lit, 2004), 15.

21 Vgl. Sombart, *Luxus*, 25.

22 Cissie Fairchild, »The Production and Marketing of Popoluxe Goods in Eighteenth-Century Paris«, in *Consumption and the World of Goods*, hg. von John Brewer und Roy Porter (London: Routledge, 1994), 228–248.

23 Cleve, *Geschmack, Kunst und Konsum*, 35.

24 Vgl. einführend Jon Stobart und Ilja Van Damme, Hrsg., *Modernity and the Second-Hand Trade: European Consumption Cultures and Practices*,

Zweitens bewirkte der moderne Konsum eine soziale Integration, die nicht nur die städtischen bzw. höfischen Zentren, sondern auch die ländliche Peripherie erfasste. Die ländliche Peripherie konnte zwar lange nicht das Konsumniveau der Zentren erreichen, war aber nicht mehr prinzipiell ausgeschlossen. Beispielhaft steht dafür das *Noth- und Hilfsbüchlein für Bauersleute* des Volksaufklärers Rudolf Zacharias Becker, das erstmals 1788 erschien und mit einer Gesamtauflage von über einer Million Exemplaren das meistverkaufte weltliche Buch des ausgehenden 18. Jahrhunderts war. Es enthält neben praktischem Wissen über die bäuerliche Haushaltsführung auch ein Kapitel zum Umgang mit Luxus und Mode. Die Bauern sollten nach Beckers Vorstellung lernen, sich dem Luxus zu entziehen, indem sie andere Quellen des Prestiges kultivierten: »Wer den Leuten gefallen will, muß es durch sich selbst, durch Geschicklichkeit und gute Aufführung thun.«²⁵ Wie auch immer die volksaufklärerische Pädagogik bei der Landbevölkerung ankam – für die Autoren stand fest, dass auch die bäuerliche Lebenswelt längst im Bann der städtischen Warenwelt stand.

2.2 Die Öffentlichkeit der Formen

Dass der moderne Konsum nicht mehr zwischen Stadt und Land unterschied, verweist auf seinen zunehmend *anonymen* Charakter: Die Verständigung über den Wert der Formen löste sich aus persönlichen Beziehungen und wurde zu einer öffentlichen Angelegenheit. In der Hofkunst waren die Praktiken symbolischer Wertzuschreibung auf Zeremoniell, Salons, Akademieausstellungen und Sammlungen beschränkt gewesen. Dies änderte sich im Laufe des 18. Jahrhunderts grundlegend. Mit der Kommodifizierung des Kulturkonsums und den neuen Massenmedien entstand eine Öffentlichkeit der Formen.²⁶ Nicht mehr nur eine höfische

1700–1900 (Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2010); Cleve, *Geschmack, Kunst und Konsum*, 47.

- 25 Rudolf Zacharias Becker, *Noth- und Hilfsbüchlein für Bauersleute oder lehrreiche Freuden- und Trauer-Geschichte des Dorfs Mildheim*, Neue, für Oberdeutschland besonders eingerichtete Auflage (Sulzbach in der Oberpfalz: Seidel, 1789), 173; vgl. Niels Penke, *Formationen des Populären: Semantik und Poetik des ›Volkes‹ um 1800* (Heidelberg: Universitätsverlag Winter, 2024), 395.
- 26 Zwar ist Simmels auf das Ende des 19. Jahrhunderts bezogene Beobachtung zutreffend, dass schon mit dem Lesen einer Zeitung »eine so umfassende geistige Konsumtion« stattfände, »wie sie vor hundert Jahren auch dem in seiner geistigen Aktivität vielseitigsten und weitestausgreifenden Menschen nicht möglich war« (Simmel, *Philosophie des Geldes*, 513). Ein grundlegender Wandel hatte aber schon bis 1800 stattgefunden.

Geschmackselite, sondern alle am Konsum Beteiligten mussten sich nun fortlaufend über den Wert der Formen verständigen.

Das Warenhaus als Tagtraum der Formen

Eine weitere Öffentlichkeit der Formen entstand mit dem Warenhaus. Nirgendwo verdichten sich die drei Entgrenzungen so sehr wie hier. Sachlich entgrenzt das Warenhaus, indem es alle möglichen Dinge versammelt und inszeniert. Zeitlich entgrenzt es, indem diese Dinge stets wechseln – es institutionalisiert den Wandel. Sozial entgrenzt es als anonymer Raum, der durch Schaufenster und Verkaufsflächen der Masse zugänglich wird. Die ersten Warenhäuser entstanden um die Mitte des 19. Jahrhunderts; ihre Vorläufer reichten aber deutlich weiter zurück. Große Kaufhäuser und Händler mit ungewöhnlich breitem Sortiment gab es in Paris und London seit dem späten 18. Jahrhundert. In Berlin wollte man dies seit den 1820er Jahren nachahmen.

Bereits vor der Errichtung großer Warenhäuser aber hatte sich das Konsumverhalten verändert. Man bestellte Waren nicht mehr beim Handwerker, sondern sah sich im neuen Einzelhandel mit Warensammlungen konfrontiert, aus denen man wählen konnte. Für die Zeitgenossen war diese Erfahrung von Überfluss sehr eindrucklich. Die deutsche Schriftstellerin Sophie von La Roche (1730–1807) berichtete in ihrem 1787 publizierten *Journal einer Reise durch Frankreich* von einem Laden, »in welchem nicht allein ein großer Werth im ausserordentlichen Vorrath lag, sondern auch alle möglichen Formen von Gefässen, Schüsseln, Töpfen, Leuchtern, Cafféezeug und Salzfüßern. Formen in der edeln einfachen Art, andre mit den reichsten Verzierungen alten und neuen Geschmacks.«²⁷

Die entscheidende Konsumpraxis, die bei La Roche sichtbar wird und die das Warenhaus ermöglichte, war weniger der Kauf selbst als die Konfrontation mit einer Sammlung von Dingen und Formen, angesichts derer die Konsumentin bislang unbewusste ›Bedürfnisse‹ entdecken oder neue entwickeln konnte.²⁸ Die imaginative Qualität, die damit verbunden ist,

27 Sophie von La Roche, *Journal einer Reise durch Frankreich* (Altenburg: Richter, 1787), 93. Vgl. Neil McKendrick, »Josiah Wedgwood and the Commercialization of the Potteries«, in *The Birth of a Consumer Society. The Commercialization of Eighteenth-Century England*, hg. von Neil McKendrick, John Brewer und John H. Plumb (Bloomington: Indiana University Press, 1982), 79.

28 McCracken, *Culture and Consumption*, 26. Hinzu kommen mit dem Warenhaus fixe und öffentliche, also transparente Preise und die Möglichkeit des Kredits.

zeigt sich vor allem im *window-shopping*, das gerade darauf beruht, Dinge (noch) *nicht* zu erwerben.

Campbell beschreibt das Vergnügen, das aus dem imaginativen Gebrauch der versammelten Dinge erwächst – dem geistigen ›Anprobieren‹ der angebotenen Kleider, dem ›Imaginieren‹, wie die zum Verkauf stehenden Möbel in der eigenen Wohnung wirken würden.²⁹ Solches Tagträumen sieht Campbell als grundlegend für die Aneignung des Warenangebots an. Die Rolle des Verkaufspersonals kann moderierend, ideengebend, persuasiv sein – entscheidend ist aber die Vorstellungskraft der Konsumenten.³⁰

Massenmedien der Form

In den deutschen Staaten entwickelte sich vor jedem physischen Kontakt mit der Warenwelt das, was Simmel als »geistige Konsumtion« beschrieb.³¹ Mit der neuen Formenwelt kam man zunächst weder durch Erwerb noch durch *window-shopping* in Berührung. Große Warenhäuser gab es bis ins späte 19. Jahrhundert nur in London und Paris. In den 1820er Jahren war Berlin für ein »großes Kaufhaus«, das der preußische Architekt und Baubeamte Karl Friedrich Schinkel (1781–1841) nach dem Vorbild der Passagen im Pariser *Palais Royal* für die Prachtallee *Unter den Linden* plante, schlicht zu provinziell.

Doch wer von den Warenhäusern in Paris und London abgeschnitten war, war es nicht von den imaginativen Praktiken des Konsums. Die Mode verbreitete sich zunächst fiktional, durch Briefe, Romane und Reiseberichte wie jenen La Roches.³² Besonders bedeutsam aber waren die Modejournale, die im späten 18. Jahrhundert rasante Verbreitung fanden. Sie stellen den eigentlichen Bruch mit dem Hof in Fragen der Geschmacksbildung dar. Am Hof hatte es zwar auch Zeitungen gegeben, die aber handschriftlich verfasst waren und persönlich zirkulierten. Bei aller Ausdifferenzierung beruhte die höfische Geschmacksbildung auf Anwesenheit.

29 Vgl. Campbell, *The Romantic Ethic*, 147.

30 Diese Funktionsweise des modernen Einzelhandels hat sich in den letzten 250 Jahren nicht wesentlich verändert; vgl. Pauline Garvey, *Unpacking IKEA: Swedish Design for the Purchasing Masses* (New York: Routledge, 2018), 46.

31 Simmel, *Philosophie des Geldes*, 513.

32 Vgl. Purdy, *The Tyranny of Elegance*; North, *Genuss und Glück des Lebens*, 3; Matt Erlin, *Necessary Luxuries: Books, Literature, and the Culture of Consumption in Germany, 1770–1815* (Ithaca: Cornell University Press, 2014), 3.

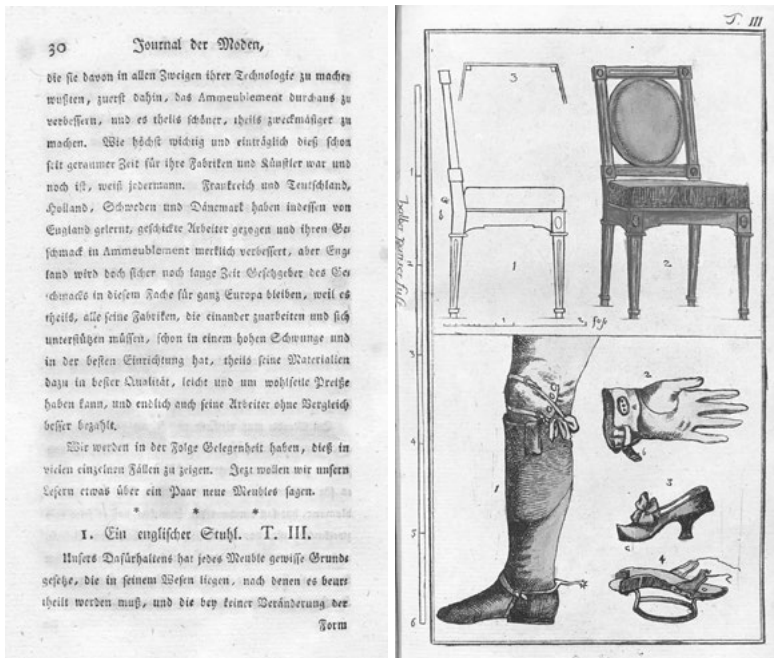


Abbildung 9: Abbildung und Kommentierung neuer Dinge und ihrer Formen, darunter ein englischer Stuhl: eine Warenrezension im Journal des Luxus und der Moden (1786)

Die Modejournale dagegen richteten sich an ein anonymes Publikum, das schon deshalb nicht eng begrenzt sein durfte, weil sich die teure Herstellung der Publikationen finanziell lohnen musste. Exemplarisch steht dafür das *Journal des Luxus und der Moden* des Weimarer Unternehmers und Verlegers Friedrich Justin Bertuch (1747–1822), das von 1786 bis 1827 erschien und in seinen erfolgreichsten Jahren monatlich über 20.000 Leserinnen und Leser erreichte. Es machte sein Publikum mit den neuesten Waren vertraut und rezensierte sie. Dabei bot es auch Interpretationen ihrer Werte und Formen an (Abb. 9). Neben dem Text wurden Bilder immer wichtiger. Für das *Journal* wurden sie in Bertuchs Weimarer Manufaktur aufwendig per Hand koloriert.

Das *Journal* war aber nur ein Teil einer Gründungswelle von Zeitschriften, die ihr Publikum mit neuen Formen vertraut zu machen suchten, unter ihnen das *Journal für Fabrik, Manufaktur, Handlung, Kunst und Mode* (Leipzig, 1791–1808), das *Magazin für Freunde des guten Geschmacks* (Leipzig, 1794–1799) und die *Zeitung für die elegante Welt* (Leipzig, 1801–1859).

Von der ungeheuren Verbreitung der neuen Formenwelt zeugt ein spöttischer Kommentar, den August Wilhelm Schlegel (1767–1845) in

der gemeinsam mit seinem Bruder, dem Philosophen Friedrich Schlegel (1772–1829), herausgegebenen Zeitschrift *Athenaeum*, dem wichtigsten Periodikum der Frühromantik in Jena, schrieb. Er stellte dabei den dichtenden Pfarrer Friedrich Schmidt von Werneuchen (1764–1838), von den Literaten wegen seiner naiven Gedichte verachtet, als spießigen Krämer der Form dar. Der »Prediger Schmidt« habe »die Kunst erfunden, aus den Fasern von Heidekraut, Disteln, Binsen, Mauerpfeffer u. dergl. einen etwas groben, jedoch haltbaren Kattun zu verfertigen.« Und weiter:

»Die Stempel der darauf gedruckten Muster sind ebenfalls von seiner Hand, sie stellen teils einheimische Blumen vor, die nicht nur nach der Zahl und Größe der Blätter, sondern mit allen Staubfädchen und Pünktchen auf das genaueste abgebildet sind, teils ländliche Hausgeräte, als Butterfässer, Kinderstühlchen, Bierkrüge. Auf einigen größeren zu Bettvorhängen bestimmten Mustern sind die romantischen Gegenden um Werneuchen, Dörfer mit Kirchtürmen, Windmühlen, Sandberge usw. angebracht. [...] Man hofft, es könne ein bedeutender Handelsartikel für die Mark Brandenburg werden.«³³

Die Massenmedien der Form trugen eine eigentümliche Ironie in sich: Sie trieben die Vermehrung der Formen voran und waren zugleich das Medium, in dem kritisch über sie nachgedacht wurde. Darauf wird im vierten Kapitel zurückzukommen sein.

Der Fundus der Formen

Das wesentliche Ergebnis der neuen Öffentlichkeit der Formen war, dass man nun über eine große Formenvielfalt verfügen konnte. Der Wandel deutete sich bereits mit dem »Handwerk unter Abwesenden« in der Renaissance an. Als das erste populäre, also in großer Auflage und für den kommerziellen Vertrieb produzierte Musterbuch gilt das *Kunstbüchlein* des humanistisch gebildeten Künstlers Heinrich Vogtherr des Älteren (1490–1556), das zuerst 1538 in Straßburg erschien. Es sollte »Molern, Bildschnitzern, Goldschmiden, Steinmetzen, Schreibern, Platnern, Waffen un[d] Messerschmiden«, wie es im Vorwort hieß, Muster zur Verfügung stellen, insbesondere jenen, die eben nicht so mobil waren, um sich persönlich mit neuen zu versorgen, also »den jhenigen, so [...] mit weib und kinden beladen, auch etlichen, so von natur weit umbreysens ungewohnt«.³⁴

Die Kunsthistorikerin Femke Speelberg weist darauf hin, dass die klassische Kunstgeschichte diese Musterbücher dem *disegno* als freiem

33 August Wilhelm Schlegel, »Neue Fabrik«, *Athenaeum* 2 (1799): 339.

34 Heinrich Vogtherr, *Ein Frembds und wunderbars kunstbüchlin* (Straßburg, 1538), Fol. 2 (verso).

Entwurf des ›Genies‹ entgegenstellte: als statische Formspeicher, die mechanisch kopiert werden konnten, aber keine eigenständige schöpferische Leistung darstellten. Demgegenüber macht Speelberg geltend, dass die Sammlungen so weder gedacht noch gebraucht wurden. Gleichwohl schufen die Musterbücher eine neue, meritokratische Hierarchie. Wer sie publizierte, beanspruchte damit eine »position of authority« – die Fähigkeit, andere Künstler mit vorbildlichen Mustern zu versorgen und deren Arbeit anzuleiten.³⁵ Das verdeutlicht die anti-traditionale Stoßrichtung des Handwerks unter Abwesenden: Es veränderte nicht nur den Umgang mit Formen, sondern auch den Fundus, aus dem man schöpfte.

Andeutungen einer Verfügbarmachung der Formenwelt finden sich auch in der höfischen Kunst. Das gilt zunächst für die höfischen Sammlungen. Lange bevor sie im 19. Jahrhundert in öffentliche Museen umgewandelt wurden, begannen die Beamten, sie neu zu ordnen und der Öffentlichkeit zugänglich zu machen. Zwar blieb der persönliche Zugang zu den Sammlungen der höfischen Elite vorbehalten.³⁶ In Form von Bildmaterial standen sie jedoch der Öffentlichkeit zur Verfügung: So wurden seit dem späten 17. Jahrhundert Kataloge publiziert, die Stiche der Sammlungsräume, Nachstiche von Gemälden und Abbildungen von Artefakten enthielten. Auf diese Weise erreichte die höfische Kunst auch Provinzen, die weder über nennenswerte höfische Sammlungen noch über Kunstakademien verfügten.³⁷

Mit dem Strukturwandel der *Economy of Qualities* nahm dies aber ein ganz anderes Ausmaß an. Verleger wie Bertuch bedienten sich selbstverständlich am vorhandenen historischen Formenschatz – doch ihr Interesse galt einer gesteigerten Zirkulation der Formen insgesamt. Formen verfügbar zu machen wurde zu einem eigenen Geschäft. Bertuch bot bereits in den 1790er Jahren einen Service an, bei dem Musterzeichnungen der im *Journal des Luxus und der Moden* abgebildeten Waren in Weimar bestellt werden konnten. In der ersten Ausgabe versprach er, »jedem Liebhaber, der ausführlichen Unterricht irgend einer Mode und Erfindung fordert, (da man von den kleinen Kupfern des Journ. nicht mehr erwarten wird, als was sie leisten können) dieselben nebst genauer

35 Femke Speelberg, »›noch vil höher, und subtiler Künsten... an tag zu bringen‹: Renaissance Pattern Books and Ornament Prints as Catalysts of the Design Process«, *Zeitschrift für Kunstgeschichte* 87, Nr. 1 (2024): 54.

36 Vgl. Claudia Susannah Cremer, »Hagedorns Geschmack: Studien zur Kunstkennerschaft in Deutschland im 18. Jahrhundert« (Rheinische Friedrichs-Wilhelms-Universität Bonn, 1989), 140.

37 Vgl. beispielhaft für die Schweiz Edgar Bierende, »›von der grossen Welt entfernt‹: Die Absenz der Originale und der Beginn einer vergleichenden Kunstgeschichte in der Schweiz«, in *Vergleichendes Sehen*, hg. von Lena Bader, Martin Gaier und Falk Wolf (Leiden; Boston: Brill/Fink, 2010), 293–312.

Zeichnung im Großen, oder ein Model nach Maasstabe, so daß darnach gearbeitet werden kann, zu liefern«. ³⁸

Im 19. Jahrhundert standen dann immer mehr, schließlich Hunderte von immer umfassenderen Mustersammlungen zur Verfügung. ³⁹ Ein 1880 erschienenes Literaturverzeichnis für Unternehmer, das einen Überblick über die Publikationen der letzten 30 Jahre zu geben versuchte, verzeichnete einige Dutzend »Muster-Vorlagen«. ⁴⁰ Der erfolgreiche Leipziger Buchhändler und Antiquar Karl Wilhelm Hiersemann (1854–1928) führte in seinem Katalog zum Kunstgewerbe von 1925 über 1.000 Publikationen auf, darunter zahlreiche Mustersammlungen. ⁴¹ Jede dieser teils kostspieligen Sammlungen wurde wiederum kopiert. Auszüge erschienen in Zeitschriften, wodurch die Sammlungen weitere Verbreitung fanden. Und nicht zuletzt gab es mehr oder weniger seriöse Anbieter, die jedem, der dafür zahlte, die neuesten Formen zukommen ließen (Abb. 10). Plagiate, die über diese Wege ebenso verbreitet wurden, waren im 19. Jahrhundert eher die Normalität als die Ausnahme. ⁴²

Worüber es nun zu verfügen galt, war der *Fundus der Formen*: eine öffentliche, massenmedial verbreitete und allgemein zugängliche Ressource, die zur neuen Grundlage symbolischer Verwertung wurde. Die Idee des Fundus der Formen steht im Kontrast zur stilgeschichtlichen Historisierung, die Wandel immer unter Bezugnahme auf einen bestimmten Stil erzählt, als stünde dieser stellvertretend für ein Zeitalter. Dieser als prägend erachtete Stil stellt aber immer nur eine Auswahl dessen dar, was in der jeweiligen Zeit produziert wurde. ⁴³ Der Hinweis auf einen historisch *wachsenden* Fundus der Formen macht dagegen deutlich, dass im

38 Bertuch und Kraus, »Einleitung«, 13.

39 Siehe für eine aktuelle Übersicht »Ornamentvorlagen und Musterbücher« (arthistoricum.net – Fachinformationsdienst Kunst, Fotografie, Design), zugegriffen 24. Juni 2024, <https://www.arthistoricum.net/themen/bildquellen/historische-literatur-zum-kunstgewerbe/ornamentvorlagen-und-musterbuecher>.

40 *Verzeichniss sämmtlicher Schriften über Textilindustrie, Spinnerei, Weberei, Tuchfabrikation, Seidenindustrie, Wirkerei, Farbwaarenkunde, Färberei, Druckerei, Appretur, Bleicherei, Maschinen, Wollen u. Seiden-Industrie, Ausstellungs-Berichte etc. welche von 1850 bis 1880 im deutschen Buchhandel erschienen sind* (Leipzig: Gracklauer, 1880), 34–37.

41 *Katalog 546: Kunstgewerbe* (Leipzig: Hiersemann, 1925).

42 Vgl. Rudolf Klostermann, *Die Patentgesetzgebung aller Länder nebst den Gesetzen über Musterschutz und Markenschutz* (Berlin: Guttentag, 1876), 377.

43 Statistische Untersuchungen sind in der Design- und Architekturgeschichte kaum anzutreffen. Um eine Ausnahme zu nennen: Barbara Miller Lane, *Architektur und Politik in Deutschland 1918–1945* (Braunschweig; Wiesbaden: Vieweg, 1986), 44 u. 114, schätzt den Anteil stilistisch »moderner«



Abbildung 10: Modische Formen frei
Haus: Anzeige eines Formenhändlers
in der Leipziger Monatsschrift für
Textil-Industrie (1900)

modernen Konsum das Aus-der-Mode-Kommen einer Form nie ihr gänzliches Verschwinden bedeutet. Sie wird zwar entwertet, bleibt aber Teil des Formgedächtnisses und kann jederzeit wieder in Wert gesetzt werden.

2.3 Das Management der Werte

Mit dem Strukturwandel der *Economy of Qualities* wurde Gestaltung mehr und mehr zu einer Frage der Verwertung dieses Fundus der Formen. Die Form ließ sich auf alle möglichen Dinge übertragen (sachliche Entgrenzung), ihre modischen Zyklen ließen sich nutzen (zeitliche Entgrenzung), und mit ihr konnten neue Käufergruppen erschlossen werden (soziale Entgrenzung). Es ging darum, vorhandene Produktionsfaktoren so einzusetzen, dass sie zur Marktgängigkeit der Waren beitrugen. Formgebung wurde zu einem *Management der Werte*. Der Begriff des ›Managements‹ betont, dass es sich nicht um künstlerische ›Schöpfung‹, sondern um die gezielte Verwaltung und Verwertung vorhandener symbolischer Ressourcen handelte.

Die Zwischenhändler

Wer aber waren die Träger dieses Managements? Ein erstes Indiz liefert die wachsende Bedeutung des Zwischenhandels. Je aufwendiger der Luxus, desto komplizierter die Lieferketten – und desto mehr Gestaltungschancen entstanden. Eine gut untersuchte Gruppe, die von dieser wachsenden Arbeitsteiligkeit profitierte, waren die *marchands-merciers*,

Wohnbauten in den Jahren 1918–1933, also der Hochzeit des Neuen Bauens, auf 5 bis 10 Prozent.

königlich privilegierte Händler, die im französischen Luxusmarkt zwischen Produktion und Konsumtion vermittelten. Ihre Position verdankte sich zunächst dem Liquiditätsbedarf einer Wirtschaft, die von kapital schwachen Produzenten und unzuverlässig zahlenden Konsumenten geprägt war.⁴⁴

In ihrer maßgeblichen Studie zu den *marchands-merciers* hat Carolyn Sargentson allerdings darauf hingewiesen, dass die marktbildende Rolle dieser Gruppe weit über finanzielle Dienstleistungen hinausging.⁴⁵ Durch ihre intime Kenntnis des Marktes nahmen sie selbst erheblichen Einfluss auf die Gestaltung. Zwar waren sie selten selbst künstlerisch ausgebildet, stellten aber professionelle Künstler ein, die nicht nur die Waren, sondern auch Kataloge und Reklame gestalteten.⁴⁶ Indem die *marchands-merciers* Kontrolle über die Veredelung (*enjolivement*) der Produkte hatten und dafür Halbfabrikate lagerten, konnten sie Produkte aber auch nach ihren eigenen, mit der Mode wechselnden Spezifikationen zusammenstellen und ihren Kunden eine beträchtliche Auswahl bei der endgültigen Form der Waren anbieten.⁴⁷ Sie wussten, welche Formen gefragt und welche verfügbar waren, und brachten beides zusammen. Der *serielle Charakter* von Luxuswaren, der sich weniger der Maschinisierung als den Markterfordernissen verdankte, scheint eine allgemeine Tendenz des 18. Jahrhunderts gewesen zu sein.⁴⁸

Demselben Muster folgend gab es auch viele kleinere Hofhandwerker, die ihr Marktwissen nicht nur durch die Herstellung eigener Waren, sondern auch als Händler, Berater und Zusammensteller von gefragten Formen zu verwerten suchten. Typische Figuren des 18. Jahrhunderts sind in Paris die *marchands-menusiers* oder die *marchands-tapisiers*, also Tischler oder Tapezierer, die sich auch im Handel und der

44 Dazu Julius Lessing, *Das Kunstgewerbe als Beruf: Vortrag gehalten in der Volkswirtschaftlichen Gesellschaft zu Berlin* (Berlin: Simion, 1891), 28: »Dem Handwerker gegenüber, der für ungewöhnliche Arbeiten höhere Preise fordert, ist der Konsument fast immer misstrauisch, weil er sich selber in der Beurtheilung unsicher fühlt, er braucht vielmehr einen Zwischenmann, auf dessen sachverständige Beurtheilung er Vertrauen setzt und bei dem er eine Auswahl verschiedener Stücke sieht, aus der ihm überhaupt erst das Verständnis für die Güte und Preiswürdigkeit der Waare aufgeht. Für diese Sicherheit bezahlt er willig den höheren Preis.«

45 Carolyn Sargentson, *Merchants and Luxury Markets: The Marchands Merciers of Eighteenth-Century Paris* (London: Victoria and Albert Museum, 1996).

46 Ebd., 46.

47 Ebd., 54.

48 Vgl. Cyril Lécosse, »Portraits en série et reproduction mécanique des traits à l'âge des Lumières et sous la Révolution: entre idéal démocratique et stratégies commerciales«, *Perspective*, Nr. 2 (2019): 203–216.

Innendekoration betätigten; auch allgemeinere Bezeichnungen wie *ensemblier* oder *assemblier* finden sich.⁴⁹ Solche aus dem Hofhandwerk kommenden Ausstatter standen dabei in Konkurrenz zu den Hofkünstlern, die ihrerseits diesen neuen Markt zu erschließen versuchten, etwa als *peintre-décorateurs* oder *dessinateurs-décorateurs*.⁵⁰

Sie alle hatten die Funktion von Geschmacksberatern, die für ihre Kunden nicht mehr nur selbst Dinge herstellten, sondern sie mit einer Auswahl aus dem Marktangebot kombinierten und lieferten. Im Laufe des 19. Jahrhunderts fand dann eine Professionalisierung dieser Dienstleistung statt, kombiniert mit einer zunehmenden Kapitalstärke. So wurde der *Décorateur* ab dem späten 18. Jahrhundert zu einer zentralen Figur und blieb es während des gesamten 19. Jahrhunderts. Über ihn schreibt Julius Lessing (1843–1908):

»Er richtet ein grosses Magazin ein, in welchem der Besucher die fertigen Zimmereinrichtungen findet mit Möbeln, Vorhängen, Teppichen, Tischdecken und allem erdenklichen Luxusgeräth. Ein solcher Dekorateur im grossen Stil kauft die alten Teppiche von Persien, Bronzen aus Paris und Indien, Lack und Porzellan aus China und Japan, er nimmt den Malern ihre unverkäuflichen Bilder ab, hält sich ein Lager von Antiquitäten, und der glückliche Hausbesitzer kann sein Haus bei ihm einrichten vom Keller bis zum Boden, einschliesslich der Kunstwerke und der Ahnengalerie. Ein solcher Dekorateur ist keineswegs nur Zwischenhändler. Sein Geschmack und Geschick hat den grössten Einfluss auf den Absatz; er weiss durch die Zusammenstellung der Stücke die Kundschaft zu einem Kunstaufwand zu bestimmen, welchen der einzelne Handwerker niemals durchgesetzt hätte. Der Dekorateur ist ein weltmännisch geschulter Mann, der in Schlössern und Palästen zu Hause ist, Einrichtungen früherer Jahrhunderte und fremder Welthauptstädte kennt, die Ideen überträgt, Arbeiten veranlasst.«⁵¹

Die Dekorateurs fungierten – zunächst in Paris und London, später auch in den deutschen Staaten – als *taste maker* und beeinflussten dadurch, wie Lessing betont, selbst die Nachfrage.⁵² Bemerkenswert ist die Kontinuität zur höfischen Kunstwelt: Solche Magazine waren ursprünglich aus der Verwaltung des höfischen Mobiliars hervorgegangen. Was sich änderte, war weniger die praktische Funktionsweise der Geschmacksbildung als die Tatsache, dass die ästhetischen Werte nicht mehr mit der

49 Vgl. Stefan Muthesius, *The Poetic Home: Designing the 19th-Century Domestic Interior* (London: Thames & Hudson, 2009), 37.

50 Ebd.

51 Lessing, *Kunstgewerbe*, 27.

52 Im Laufe des 19. Jahrhunderts strebten dann einige dieser Dekorateurs, wie Muthesius, *The Poetic Home*, 39, betont, eine Professionalisierung hin zu »decorative designers« an.

gesellschaftlichen Hierarchie in Einklang gebracht werden mussten. Die Dekorateurs richteten nicht mehr höfische Räume ein, die bestimmten Repräsentationsbedürfnissen zu entsprechen hatten, sondern nahmen sich jeder Räumlichkeit an, für die ein symbolisches Bedürfnis bestand oder geweckt werden sollte.

Die Eigenständigkeit, die diese Marktakteure bis zum Ende des 18. Jahrhunderts erlangten, zeigt sich eindrücklich in ihrer Rolle bei der Verwertung der höfischen Ausstattung nach der Französischen Revolution. Die Kunsthistorikerin Iris Moon hat die Auktionen, auf denen der höfische Luxus in den 1790er Jahren veräußert wurde, als Orte der Individualisierung symbolischer Werte beschrieben. Losgelöst vom Zeremoniell und der höfischen Sinnordnung, für die sie ursprünglich produziert worden waren, wurde entscheidend, welche neuen symbolischen Werte man ihnen nun zuschreiben konnte.⁵³

Der wichtigste neue symbolische Wert der alten Hofmöbel war die Nostalgie. Die untergegangene französische Monarchie wurde zu einer Retrotopie,⁵⁴ die europäische Händler gezielt vermarkteten. Ihr *taste making* formte nach der Einschätzung Tom Stammers das nationale Gedächtnis Frankreichs wesentlich mit.⁵⁵ In den Jahrzehnten nach der Revolution sorgten die Händler dafür, dass die höfischen Stile zu einem konventionalisierten Teil des Fundus der Formen wurden und dem Markt zur Verfügung standen – bis heute (Abb. 1).

Künstler, Kunsthandwerker, Kunstindustrielle

Für die Produktion bedeutete Autonomie der Form, dass die Formgebung marktorientierter wurde. Die Gewerbefreiheit begünstigte dies, indem sie die Gestaltungsfreiheit unabhängig von zuvor zünftig regulierten Anrechten auf Material, Produkt und Herstellungsweise garantierte. Die preußische Gewerbefreiheit von 1810 bestimmte lapidar: »Wenn in einem Orte Gewerbe, die zu einer Gattung gehören, durch verschiedene Zünfte getrennt gewesen sind; so fällt dieses künftig ganz weg. So können z.B. der Tischler, der Schuhmacher auf ihre Gewerbescheine resp. auch Stühle und Pantoffeln verfertigen und umgekehrt«.⁵⁶ Die

53 Iris Moon, *Luxury After the Terror* (University Park, Pennsylvania: The Pennsylvania State University Press, 2022), 9.

54 Vgl. zum Begriff Zygmunt Bauman, *Retrotopia* (Berlin: Suhrkamp, 2017).

55 Tom Stammers, *The Purchase of the Past: Collecting Culture in Post-Revolutionary Paris c. 1790–1890* (Cambridge; New York: Cambridge University Press, 2020).

56 »Gesetz-Sammlung für die Königlichen Preussischen Staaten 1810« (Berlin, 1810), 80; vgl. Peter John, »Handwerk im Spannungsfeld zwischen Zunftordnung und Gewerbefreiheit: Entwicklung und Politik der

moderne Konkurrenz als »Kampf aller gegen alle«⁵⁷ war nur möglich, wenn alle das Recht hatten, alles herzustellen – und alles zu gestalten. »Gewerbefreiheit bedeutete«, so der Designtheoretiker Heinz Hirdina, die »Wahlfreiheit der Stile«.⁵⁸

Alle Produzenten konnten nun aus dem Fundus der Formen schöpfen. Die Form wurde zu einem allgemeinen, disponiblen Produktionsfaktor. Wer für den Export produzierte, musste dieselbe Ware in verschiedenen, mit der Mode wechselnden Formen anbieten können. Diese Veredelung war ein alternativer Industrialisierungspfad: nicht Verringerung der Stückkosten durch intensivierten Maschineneinsatz, sondern flexible, marktorientierte Kombination alter und neuer Produktionstechniken.⁵⁹ Cleve unterscheidet idealtypisch drei Gruppen, die auf diese Weise für den Markt zu produzieren begannen: Künstler, Kunsthandwerker und Kunstindustrielle.⁶⁰

Für die *Künstler* änderte sich die Situation in Abhängigkeit von ihrer Position. (Ehemalige) Hofkünstler konnten auf die nachhaltige Bedeutung des Hofes und auf die anhaltende Nachfrage des konservativen Teils des alten städtischen Reichtums setzen. Andere erfanden sich als freie Künstler neu, indem sie Akademien und die neuen Museen in ihrem Sinne entwickelten. Auf diesen folgenreichen Weg wird im nächsten Kapitel ausführlicher einzugehen sein.

Immer mehr Künstler sahen sich aber zunehmend dem Markt ausgesetzt. Im *Intelligenzblatt*, dem Reklameteil des *Journals des Luxus und der Moden*, wurden Werke der bildenden Künste, etwa der lokalen Hofbildhauer, unterschiedslos neben Importwaren aller Art abgebildet. Alles konnte »Luxus« und »Mode« werden. Bertuch war aktiv daran beteiligt, Weimarer Künstler durch eine solche Nachfragegenerierung dazu zu animieren, in größeren Mengen für den Markt zu produzieren.⁶¹ Es entstand ein differenziertes Angebot seriell produzierter Kunst (ganz ähnlich dem »Goldenen Zeitalter« der Niederlande). Einen neuen Massenmarkt erschlossen Kunstreproduktionen, die bürgerliche Wohnräume zu schmücken begannen. Vermarktet wurden sie oft von den Künstlern selbst. Die Präsentation

Selbstverwaltungsorganisationen des deutschen Handwerks bis 1933« (Köln: Bund, 1987), 156.

57 Georg Simmel, »Soziologie der Konkurrenz«, *Neue Deutsche Rundschau (Freie Bühne)* 14, Nr. 10 (1903): 1009–1023.

58 Heinz Hirdina, »Design«, in *Ästhetische Grundbegriffe: Band 2: Dekadent-Grotesk*, hg. von Karlheinz Barck u. a. (Stuttgart: Metzler, 2001), 46.

59 Michael J. Piore und Charles F. Sabel, *Das Ende der Massenproduktion: Studie über die Requalifizierung der Arbeit und die Rückkehr der Ökonomie in die Gesellschaft* (Berlin: Wagenbach, 1985).

60 Vgl. Cleve, *Geschmack, Kunst und Konsum*, 207.

61 Vgl. Siglinde Hohenstein, *Friedrich Justin Bertuch (1747–1822): Bewundert, beneidet, umstritten* (Berlin; Boston: De Gruyter, 1989), 78.

eines neuen Werkes bei einer Ausstellung verband man mit dem Verkauf von Drucken – eine neue Einnahmequelle für Künstler.⁶²

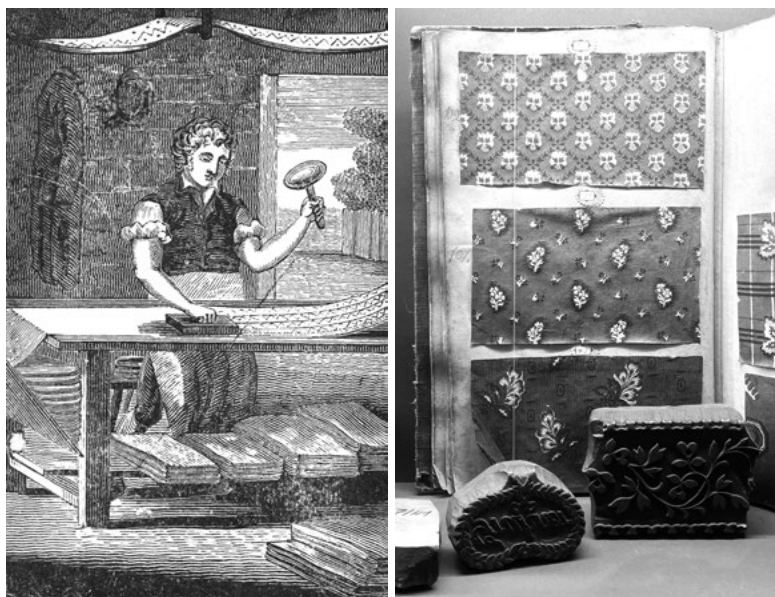


Abbildung 11: Eine kostengünstige Möglichkeit, preiswerte Ausgangsstoffe mit modischen Formen zu veredeln, war die Kattundruckerei, ein wichtiger Zweig des Textilgewerbes von der spätmittelalterlichen ›Frühindustrialisierung‹ bis zum Ende des 19. Jahrhunderts: links eine zeitgenössische Darstellung des Handwerks (1827), rechts verwendete Model und Musterbücher aus dem frühen 19. Jahrhundert

Fließend war der Übergang zu den *Kunsthandwerkern*. Sie unterschieden sich von den Künstlern dadurch, dass sie den Fundus der Formen auf alle möglichen Dinge anwandten. Seit dem späten 18. Jahrhundert wurden sie häufig als Fabrikanten bezeichnet, wobei es sich entgegen dem heutigen Verständnis meistens um Kleinstbetriebe, Heimwerkstätten oder Zusammenschlüsse weniger Handwerker mit nur geringem Kapital und wenig künstlerischem Vermögen handelte. Oft waren sie deshalb – sowohl in der Versorgung mit Aufträgen als auch im Hinblick auf die Formen – abhängig von Zwischenhändlern wie Verlegern, Dekorateurs oder Warenhäusern.

Ein Beispiel dafür waren die Kattundrucker, die modisch wechselnd Formen auf industriell produzierte Baumwollstoffe übertrugen (Abb. 11). Dank der einfachen Stempel war der Kapitalaufwand gering. Die

62 Vgl. North, *Genuss und Glück des Lebens*, 125.

Kattundruckerei entwickelte sich deshalb seit der Frühen Neuzeit vor allem in ländlichen Regionen, die aufgrund des schlechten Bodens arm waren, aber in denen es günstige, in Textilarbeiten geübte weibliche Arbeitskraft gab. Wo sich das Leinenweben im Zuge der Industrialisierung und europäischen Marktintegration nicht mehr lohnte, kaufte man später Baumwollstoffe ein und veredelte sie, indem man möglichst modische Formen auf diese aufbrachte.⁶³ Die Autonomie der Form hatte also die verschiedensten Beschäftigungseffekte – quer durch die Wirtschaft und für ganz unterschiedliche Arten von Kunsthandwerkern.

Die dritte Gruppe der *Kunstindustriellen* war schließlich die wirtschaftlich prägendste. Der deutsche Gelehrte und Staatsmann Justus Möser (1720–1794) schrieb bereits 1778 über diesen neuen Unternehmertypus, dass er nicht nur »seine vierzig Gesellen« überwache. Vielmehr »beobachtet« er »den Gang der Moden, besucht Leute von Geschmack oder geht zu Künstlern, deren Einsicht ihm dienen kann.«⁶⁴ Die Mode, das spiegelt sich in dieser Beschreibung, führte zwar zu einer Dynamisierung symbolischer Werte, aber diese Dynamik war nicht chaotisch.

McCracken bezeichnet den neuen Unternehmertypus als »market ethnographer«, der nach Nachfragemustern sucht, diese zu seinen Gunsten nutzt und damit die Dynamik des Marktgeschehens noch verstärkt. Er argumentiert sogar, dass das praktische Wissen der Kunstindustriellen um die Dynamiken des Werts die theoretische Erkenntnis der Sozialwissenschaften in manchen Fällen um Jahrhunderte vorweggenommen habe.⁶⁵ Wer um die soziale Dynamik des positionalen Werts wusste, die man heute den Trickle-down-Effekt der Mode nennt, konnte sein Marketing und seine Netzwerkarbeit gezielt auf die Trendsetter, etwa den Adel, konzentrieren.⁶⁶ Gleiches galt für die imaginativen Werte der Mode. Wer um die Entwertung einer Form wusste, wusste zumindest, wann diese *nicht* mehr modisch sein würde, und konnte seine unternehmerischen Entscheidungen darauf abstimmen.

Standardisierung und Singularisierung

Die Historikerin Dena Goodman hat eindrücklich gezeigt, wie sich die hier als ›Autonomie der Form‹ beschriebenen dezentrierenden Effekte auf die

63 Vgl. Maxine Berg, *The Age of Manufactures, 1700–1820: Industry, Innovation and Work in Britain* (London; New York: Routledge, 1994), 151.

64 Justus Möser, »Reicher Leute Kinder solten ein Handwerk lernen«, in *Patriotische Phantasien*, hg. von Jenny von Voigts, Bd. 1 (Berlin: Friedrich Nicolai, 1778), 35.

65 McCracken, *Culture and Consumption*, 18.

66 Vgl. Cleve, *Geschmack, Kunst und Konsum*, 282; McCracken, *Culture and Consumption*, 18.

Gestaltung auswirkten. Als »independent markers of value« konnte man ›Mode‹ und ›Geschmack‹ sowohl sehr teuer als auch sehr billig haben.⁶⁷ Teuer, wenn man an der neuesten Mode und den aufwendigsten Ausführungen partizipieren wollte; billig, wenn die jeweiligen Designs in günstigere Materialien und einfachere Ausführungen übersetzt wurden – die aber dennoch den gewünschten symbolischen Wert trugen, eben durch ihre Form.

Damit ging die Hierarchie nicht verloren. Als Beispiel für hierarchische Produktdifferenzierung führt der Kunsthistoriker Jan Mende ein frühes Massenprodukt an: den Berliner Kachelofen, den der Tonwarenfabrikant Tobias Feilner (1773–1839) zusammen mit Schinkel um 1810 entwickelte. Aus den Katalogen der Fabrik zitiert Mende die Preisliste. Während die einfachste Ausführung des »Berliner Ofen mit einfacher Schwarzglasur« 27 Reichstaler kostete, ging es bis zur Ausführung »›Feinweiß‹-Glasure und Poliergold-Bemalung« für 225 Reichstaler, ein Verhältnis von 1:8.⁶⁸ Den Unterschied machte hier vor allem das Material, die Veredelung, die Bemalung. Das aber änderte nichts daran, dass es der Gestaltung nach ›derselbe‹ innovative Ofen war, der einfach in unterschiedlich ausgestatteten *Variante*n zu bekommen war.

Die Herstellung von Varianten beschränkte sich aber nicht nur auf eine Hierarchie, sondern erstreckte sich auf alle Möglichkeiten der Differenzierung der *Economy of Qualities*. Noch einmal Lessing:

»Der Markt ist nicht zufrieden, ein einzelnes Kleidermuster, jenen Rosenzweig, in nur einer Gestalt zu erhalten. Die kaufenden Damen verlangen, dass ihnen innerhalb derselben Waare eine ganze Reihe von Varianten desselben Musters vorgelegt werde, um aus diesen das ihnen genehme zu wählen. Die grossen Geschäftshäuser verlangen, dass sie innerhalb desselben Musters eine Reihe dieser Varianten nur für sich gearbeitet erhalten.«⁶⁹

Ein erfolgreicher Kunstindustrieller musste also dafür sorgen, dass seine Formen der Singularisierungsfunktion der *Economy of Qualities* folgten. Konsumentinnen und Konsumenten gewöhnten sich daran, auswählen zu können, etwas Besonderes im Angebot zu erkennen, das zum Kauf anregte.⁷⁰ Eine dieser Konsumlogik folgende Gestaltungsstrategie, vor

67 Dena Goodman, »Furnishing Discourses: Readings of a Writing Desk in Eighteenth-Century France«, in *Luxury in the Eighteenth Century: Debates, Desires and Delectable Goods*, hg. von Maxine Berg und Elizabeth Eger (Basingstoke; New York: Palgrave Macmillan, 2003), 77.

68 Jan Mende, »Karl Friedrich Schinkel und das Schöne im Alltag: Entwürfe für das preußische Kunstgewerbe« (Goethezeitportal, 2018), 14, http://www.goethezeitportal.de/db/wiss/bildende_kunst/mende_schinkel.pdf.

69 Lessing, *Kunstgewerbe*, 19.

70 Vgl. Franck Cochoy, »A Sociology of Market-Things: On Tending the Garden of Choices in Mass Retailing«, *The Sociological Review* 55, Nr. 2 (2007): 109–129.

allem im 19. Jahrhundert verbreitet, bestand darin, günstige Massenartikel wie Karten und Schachteln, Teller und Tassen mit Drucken besonderer Ereignisse zu versehen. Abgebildet wurden herrschaftliche Geburten, Hochzeiten, Krönungen, Vereinsfeste, touristische Orte, aber auch Kriege.⁷¹ Die neue Konsumkultur zeigte ihren imaginativen Charakter schon früh durch diese billigen Massenmedien der Erinnerung.⁷²

Auskunft über die Autonomie der Form gibt auch die steigende Bedeutung von Surrogaten: Silberblech und Messing statt Silber, Steingut statt Porzellan, Biskuitporzellan statt Marmor, Kattundrucke (Abb. 11) oder Lithografien statt aufwendig gewebter Jacquarddessins, gebeizte Hölzer statt Echtholz oder Furnier, Öldrucke statt Ölgemälde. Auch wenn – im Sinne Veblens – mancher Unternehmer mit Surrogaten teurere Waren günstig zu imitieren suchte, war dies doch nur *ein* Ausdruck eines grundlegenden Wandels hin zum Management der Werte. Durch ihre Autonomie wurde die Form in der Wertkonfiguration der Ware immer wichtiger. Dinge aus wertvollem Material wurden unverkäuflich, wenn ihre Form veraltet war; sie wurden dann auf ihren Materialwert reduziert.⁷³

Das historisch herausragendste Beispiel für den neuen, ganz wesentlich auf Design setzenden Unternehmer bildet der englische Unternehmer Josiah Wedgwood (1730–1795), der mit der sogenannten *jasperware* auf

71 Vgl. Elisabeth Haug, »Mit Herz und Hand fürs Vaterland«: Propaganda-Keramik aus der Zeit des Ersten Weltkriegs«, *Badische Heimat* 3 (2014): 106–121.

72 Es sind entsprechend auch derart singularisierte Waren, die von der Geschmackskritik später als »Kitsch« identifiziert wurden; bei Gustav E. Paazaurek, *Geschmacksverirrungen im Kunstgewerbe: Führer dieser Abteilung im Landes-Gewerbe-Museum Stuttgart*, 3. Aufl. (Stuttgart: Landes-Gewerbemuseum, 1919), 17, ist die Rede von »Hurra-Kitsch (bes. der Schrank mit den Weltkriegs-Greueln – Mißbrauch der Granatenform, des Eisernen Kreuzes, der alten Reichsfarben, der Unterseeboote, hervorragender Persönlichkeiten usw.) *Devotionalien-Kitsch* (Spekulation auf die religiösen Gefühle), *Fremdenandenken-Kitsch*, *Geschenk-Kitsch* (bes. Hochzeitsgeschenke), *Vereinskitsch* (z.B. rückständige Studenten-»Kunst«), *Aktualitätskitsch* (als Beispiel für letztere ist eine Serie verschiedener Geschmacklosigkeiten zusammengestellt worden, die die große Zeppelin-Begeisterung 1908 ff. im Gefolge hatte), *Reklamekitsch*«.

73 Diese Bedeutung zeigt sich auch in der im späten 18. Jahrhundert beginnenden Diskussion um den Musterschutz. Ein Argument gegen diesen war, dass der Schutz des Musters alle anderen Produktionsfaktoren, über die der Kunstindustrielle verfügte, mitentwertete. Nachgefragt werde nur, was der Mode entspreche. »Da nun die übrigen Fabrikanten durch den Musterschutz behindert seien, diese Nachfrage zu befriedigen«, so zeichnete der Jurist Rudolf Klostermann (1828–1886) die Debatte nach, »übertrage sich das für das Muster verliehene Monopol mittelbar auf den Stoff, in welchem das Muster gearbeitet ist«; Rudolf Klostermann, *Die Patentgesetzgebung aller*

ein Surrogat für Porzellan setzte und damit Kostenvorteile hatte. Damit nahm er bewusst einen neuen Markt in den Blick, der von der Autonomie der Form lebte. Seine Produkte waren keine billigen Imitate des höfischen Luxus, sondern setzten auf eine markante Formensprache, die markenbildend wurde: *Wedgwood* galt im späten 18. Jahrhundert in ganz Europa als Synonym für modernen Geschmack (Abb. 8) und war sowohl am Hof als auch im Bürgertum erfolgreich.⁷⁴

Als gut vernetzter Philanthrop verstand es Wedgwood, auch politische Trends in der englischen Oberschicht aufzugreifen. Ein designgeschichtlich gut erforschter Fall sind die Medaillons, die er 1787 für die *Society for the Abolition of the Slave Trade* produzierte. Das Bild eines knienden Sklaven mit der Unterschrift »Am I not a Man and a Brother?« wurde zu einer Art politischem Markenzeichen, das einen imaginativen mit einem positionalen Wert verknüpfte. »Not only did Wedgwood make abolition fashionable«, so John R. Oldfield, »he also helped to fix in the public's mind an image that would be forever associated with the abolition of slavery and the slave trade.«⁷⁵ Das Design wurde vielfach plagi-iert, was seinerseits zum Erfolg beitrug.

Die Architektur

Die Autonomie der Form betraf nicht nur das Kunstgewerbe, sondern auch die Architektur. Umfang und Art des Formengebrauchs hingen davon ab, inwieweit die neuen Marktfaktoren wirksam waren: ob akademisch-architektonische Bildung (un)verfügbar war und ob ein Angebot von und eine Nachfrage nach »geschmackvollen« – also nicht traditionellen, lokalen, handwerklichen – Formen bestand. Ein Indiz waren die *Oeuvres d'architecture* (Dresden, 1784–1799) oder *Der bürgerliche Baumeister* (Gotha, 1790–1799). Zudem wurden architektonische Formsammlungen wie *Die schöne Landbaukunst* des Mathematikers und Ingenieurs Friedrich Meinert (1757–1828) publiziert. Meinerts Leipziger Verleger Friedrich August Leo (1764–1842) schrieb im Vorwort des Buches, man wolle »Landguthsbesitzern durch Ideen der griechischen, römischen, egyptischen, chinesischen, gothischen und neuern

Länder nebst den Gesetzen über Musterschutz und Markenschutz (Berlin: Guttentag, 1876), 386.

- 74 Vgl. klassisch McKendrick, »Josiah Wedgwood and the Commercialization of the Potteries«; vgl. auch Berg, »From Imitation to Invention«, 16.
- 75 John R. Oldfield, *Popular Politics and British Anti-Slavery: The Mobilisation of Public Opinion Against the Slave Trade, 1787–1807* (London: Routledge, 1998), 163; vgl. M. Guyatt, »The Wedgwood Slave Medallion: Values in Eighteenth-Century Design«, *Journal of Design History* 13, Nr. 2 (2000): 93–105.

Architektur zu Hilfe kommen, um darnach ihre etwa zu etablierenden architektonischen Gegenstände selbst zu charakterisieren, wenn Mangel an Architekten von Geschmack, ihre eigenen Bemühungen nöthig macht«. ⁷⁶

Wie die Formen aus den Publikationen in die gebaute Welt gelangten, ist kaum zu verallgemeinern. Für die Vereinigten Staaten von Amerika liegt eine beeindruckende Studie von Daniel D. Reiff vor, der den baulichen Bestand einer Kleinstadt mit historischen Musterbüchern abgeglichen hat und so den zeitgenössischen Formengebrauch im 19. Jahrhundert detailliert rekonstruieren konnte. Dabei zeigte sich eine Mischung aus Formen des lokalen Bauhandwerks unter Anwesenden und der neuen, sich ab den 1840er Jahren verbreitenden Öffentlichkeit der Formen.

Prägend für die Konstellation war die fehlende akademische Ausbildung bei gleichzeitiger Nachfrage nach ›geschmackvollen‹ Formen populärer Architekten wie Palladio oder James Gibbs (1682–1754): »Every ambitious carpenter and would-be architect from the 1840s to the 1940s could hardly undertake a course of professional study to become a skilled designer of domestic architecture, but the next best thing was readily at hand: pattern books, catalogs, and journals that published the end result of such training. These plans and designs could be copied, adapted, and emulated«, so Reiff. ⁷⁷

Auch wenn für die deutschen Länder keine vergleichbare Studie vorliegt, lässt sich verallgemeinern: In dem Maße, in dem eine Nachfrage nach modischen Formen die bauliche Gestaltung prägte, mussten auch Architekten zu Managern der Werte werden. ⁷⁸ Mit der Industrialisierung der Formenproduktion kam es dabei auch zu einer Verschränkung von Kunstindustrie und baulicher Gestaltung, indem das Baugewerbe etwa Stuckornamente entweder aus Musterbüchern nachbildete oder direkt bei kunstindustriellen Unternehmen erwerben und dekorativ am Bau anbringen konnte. Das galt im Deutschen Kaiserreich besonders in den Gründerjahren, als die Wohngebäude der rasch wachsenden Städte zu Spekulationsobjekten wurden, die massenhaft produzierter Fassadenschmuck aufwertete.

76 Friedrich Meinert, *Die schöne Landbaukunst oder neue Ideen und Vorschriften zu Landgebäuden, Landhäusern und Oekonomie-Gebäuden im gefälligen; Ideen zu Gebäuden für öffentliche und Privatbelustigungen, in gleichen zu Gebäuden im ernsthaften aber edlen Style, in Grundrissen, Aufritten und Durchschnitten* (Leipzig: Friedrich August Leo, 1798).

77 Daniel D. Reiff, *Houses from Books: Treatises, Pattern Books, and Catalogs in American Architecture, 1738–1950: A History and Guide* (University Park, Pennsylvania: The Pennsylvania State University Press, 2000), 305.

78 Vgl. erneut für die Vereinigten Staaten, aber durchaus verallgemeinerbar Robert Gutman, »Architects in the Home-Building Industry«, in *Professionals and Urban Form*, hg. von Judith R. Blau, Mark La Gory und John Pipkin (Albany: State University of New York Press, 1983).

Die Musterzeichner

Die kleinste Einheit der Gestaltung war nun das Muster. Wie gezeigt, finden sich Musterzeichnungen – Abbildungen von Dingen, die als Vorlage für die Herstellung durch Dritte dienen – bereits in der Kunst der Renaissance. Zugleich blieb bei der handwerklichen Umsetzung der Vorlagen große Freiheit. Im 17. Jahrhundert gab es dann die ersten Gestalter, die als Teil der höfischen Geschmackselite einen übergreifenden Einfluss ausübten. Charles Le Brun (1619–1690) etwa, einer der wichtigsten Künstler Ludwigs XIV., war nicht nur Maler und Architekt, sondern entwarf auch Tapisserien, Teppiche und Möbel. Seine Entwürfe zeichnete eine Eigenständigkeit aus, die sich längst von der höfischen Repräsentation befreit hatte.⁷⁹

Doch erst mit der Autonomisierung der Form wurde das Musterzeichnen zur Betriebsgrundlage ganzer Industrien – nicht mehr Privileg einzelner gefragter Künstler, sondern alltägliche Arbeit in Manufakturen und Fabriken. Zeugnisse der dortigen Zentralisierung der Gestaltung finden sich in der zeitgenössischen Literatur. So berichtete ein anonym-er Autor 1767 in den Wiener *Nützlichen Nachrichten und Abhandlungen des Oekonomie- und Commerzwesens betreffend* über einen Pariser Tischler, der »öfters gegen 200 Gesellen unter sich« habe. Diesem, so der Autor, käme es

»sehr wohl zu statten, daß er in kurzer Zeit, eine Menge deutlicher Handrisse zu verfertigen im Stande ist, wodurch er, nebst einem ordentlichen und mit Vortheil gemachten tabellarischen Verzeichniß von dem Maaß und der Form aller Theile, seinen Untergebenen alles, was auszuarbeiten vorkömmt, erklären kann. Nebst diesem weiß er sich durch eine geschickte Subordination seiner Gesellen zu helfen, also daß er in seinem Leben niemals nöthig hat, selber Hand an die wirkliche Ausfertigung eines Werkes zu legen, oder viele Zeit zur Vorzeigung der Handgriffe anzuwenden.«⁸⁰

79 Vgl. Wolf Burchard, *The Sovereign Artist: Charles Le Brun and the Image of Louis XIV* (London: Holberton, 2016). Ein weiteres, weniger bekanntes Beispiel ist der französische Musterzeichner Jean-Démosthène Dugourc (1749–1825), der eine eigenständige gestalterische Sprache entwickelte, die am französischen Hof ebenso wie bei bürgerlichen Kunden in ganz Europa gefragt war – und die politischen Umbrüche in Frankreich überlebte. Vgl. dazu Moon, *Luxury After the Terror*, 71.

80 »Von den Mitteln, wodurch ein Meister im Stande ist, eine große Anzahl von Gesellen und Arbeitern zu beschäftigen«, *Nützliche Nachrichten und Abhandlungen des Oekonomie- und Commerzwesens betreffend*, 1767, 258; vgl. Michael Stürmer, *Handwerk und höfische Kultur: Europäische Möbelkunst im 18. Jahrhundert* (München: Beck, 1982), 76.

Inwieweit solche künstlerischen Fähigkeiten für den Kunstindustriellen des 18. und 19. Jahrhunderts typisch waren, lässt sich kaum beurteilen. In jedem Fall bedurfte die Kunstindustrie zunehmend einer neuen Berufsgruppe, die der arbeitsteiligen Produktion den Fundus der Formen verfügbar machte: der Musterzeichner. Sie erstellten, ihrer Berufsbezeichnung gemäß, »Muster«, das heißt »Vorlagen, welche zur Kopie dienen«.⁸¹ Ihr Tätigkeitsfeld erstreckte sich über die Textilindustrie, die Tapeten- und Papierbranche sowie die Porzellan-, Keramik-, Glas-, Metall- und Silberwarenproduktion. Im September 1842 beschwerte sich ein Autor der *Allgemeinen polytechnischen Zeitung und Handlungs-Zeitung* über die Tatsache, dass die öffentliche Anerkennung der Musterzeichner in keinem Verhältnis zu ihrer gesellschaftlichen Bedeutung stehe: »Schade, daß die Namen der Meister in diesem Fache, die durch ihre gefälligen Muster, die sie erfinden, so wesentlich auf den Geschmack des Publikums einwirken, dem Publikum so wenig bekannt werden, während viel geringere Verdienste oft in der Welt nach allen Seiten ausposaunt werden.«⁸² Daran hat sich bis in die Gegenwart wenig geändert.⁸³

Ein zentrales Strukturprinzip der kunstindustriellen Produktion im 19. Jahrhundert war die permanente Wiederverwertung des bestehenden Formenfundus. Es war der Musterzeichner, der diesen Fundus praktisch in Bewegung hielt – indem er auswählte, variierte, stilisierte und auf die wechselnden Anforderungen des Marktes zuschnitt. Er arbeitete seriell, das heißt aneignend, kompilierend, variierend⁸⁴ und überführte seine Entwürfe in die jeweils erforderlichen, produktionstechnischen Formate. Der Kunsthistoriker Cornelius Gurlitt (1850–1938), einer der aufmerksamsten Beobachter der Kunstindustrie seiner Zeit, beschrieb diesen Prozess 1888 mit folgenden Worten:

»Der Musterzeichner legt seine Skizzen dem Fabrikanten vor, dieser giebt Auftrag auf Ausführung einer Anzahl ihm besonders behagender Zeichnungen. Sobald die Waaren fertig sind, wird die Musterkarte dem Händler unterbreitet. Dieser kennt seine Kunden und wählt wieder

81 »Musterzeichner«, in *Brockhaus' Konversationslexikon*, 14. Aufl. (Leipzig: F. A. Brockhaus, 1894), 12: 116, <https://www.peter-hug.ch/musterzeichner>.

82 »Die Modekattune«, *Allgemeine polytechnische Zeitung und Handlungs-Zeitung*, 8. September 1842, 178.

83 Designgeschichte orientiert sich bis heute entweder an der Stil- und Ideengeschichte oder an »großen Namen«. Eine empirisch fundierte Sozialgeschichte der Gestaltung fehlt. Ausnahmen finden sich vereinzelt in der neueren regionalen Wirtschaftsgeschichte; vgl. etwa Katrin Färber, »Vom Musterzeichner zum Entwerfer«, in *Nouveautés: Kunstschule und Spitzenindustrie in Plauen*, hg. von Staatliche Kunstsammlungen Dresden u. a. (Dresden: Sandstein, 2020), 44–47.

84 Vgl. Elisabeth Bronfen, Christiane Frey und David Martyn, *Noch einmal anders: Zu einer Poetik des Seriellen* (Zürich; Berlin: Diaphanes, 2016).

seinerseits das ihm geeignet Scheinende. Von einer Musterart wird viel, von der anderen wird wenig verkauft. So treffen die Käufer zum dritten Mal eine Auswahl unter den verschiedenen Erzeugnissen. Welche davon besonders gefallen, merkt der Fabrikant bald an den eingehenden Bestellungen. Er bespricht sich mit dem Musterzeichner und fordert von diesem ›Ersatz‹ für die am besten marktgängigen Waaren. Dieser nun wieder sucht sich klar zu machen, welcher Geschmack, welcher Stil der bevorzugte des letzten Jahres war. Er nimmt ihn auf und bildet ihn in künstlerischer Weise weiter. So lenkt ihn die kaufende Menge, während er den Gesamtgeschmack derselben wieder neu zum Ausdruck zu bringen sucht. Die Wechselbeziehungen zwischen Volk und Künstler sind die engsten und auf Achtung begründet. Nach und nach wird der begabte Musterzeichner zum Seher für die Kunstanschauungen in seinem Schaffensgebiet, er wird ein Führer des Volkes, in dessen Seele und dessen Neigungen er sich hineingelebt hat, dessen Pulsschlag er fühlt, dessen Wünsche er voraus ahnt und somit zum Guten zu lenken vermag.«⁸⁵

Sozialgeschichtlich sind die Musterzeichner nur durch verstreute Fallstudien erforscht. Die bis heute maßgebliche deutschsprachige Publikation über sie stammt vom eben zitierten Gurlitt und damit aus dem späten 19. Jahrhundert.⁸⁶ Daher lassen sich kaum repräsentative Aussagen über sie treffen. Prinzipiell waren aber drei Ausbildungswege denkbar. Zunächst gab es die Ausbildung an Gewerbeschulen und an Zeichenschulen für Handwerker, die in prosperierenden Wirtschaftsregionen häufig von Unternehmern oder von den Regierungen betrieben wurden.

Ein zweiter Weg war der über die akademische Kunstbildung. Der Wechsel in die Industrie bedeutete dabei keineswegs einen finanziellen Abstieg. So empfahl der Kunsthistoriker Franz Kugler (1808–1858) 1845 beim Blick auf die Armut unter den Künstlern: »Ihr armen Maler, die ihr so hübsche Cabinetsbilder malt, erkundigt euch doch in den renommirten Seiden- und Kattundruckereien nach dem Einkommen der besten Musterzeichner, deren Thätigkeit ihr vielleicht so gering achtet.«⁸⁷ Für akademisch ausgebildete Künstler ohne Beschäftigung konnte der Wechsel in die Industrie ein geregelteres Einkommen bieten, bedeutete aber gleichzeitig einen Statusverlust, da Künstler ein höheres Ansehen genossen. Auf dieses Statusgefälle von Freier und Angewandter Kunst und seine Auswirkungen auf den Wert der Form wird später noch einzugehen sein.

85 Cornelius Gurlitt, *Im Bürgerhause: Plaudereien über Kunst, Kunstgewerbe und Wohnungs-Ausstattung* (Dresden: Gilbers'sche Königliche Hof-Verlagsbuchhandlung, 1888), 68.

86 Cornelius Gurlitt, *Die deutsche Musterzeichner-Kunst und ihre Geschichte* (Darmstadt: Alexander Koch, 1890).

87 Franz Kugler, »Ueber den Pauperismus in der Kunst«, in *Kleine Schriften und Studien zur Kunstgeschichte*, Bd. 3 (Stuttgart: Ebner & Seubert, 1854), 555.

Der dritte Weg war die autodidaktische Ausbildung. Aufschlussreich ist in diesem Zusammenhang die Lehliteratur für Musterzeichner, die sich nach ersten Vorläufern im 18. Jahrhundert ab der Mitte des 19. Jahrhunderts – im deutschsprachigen Raum spätestens mit Karl Böttichers (1806–1889) *Dessinateur-Schule* (1839) – in allen möglichen Branchen immer selbstverständlicher verbreitete. Beworben wurde sie in der Unternehmerliteratur, aber auch in Zeitungen für das breite Publikum.

Die Autoren dieser Lehliteratur gehörten zu einer Spitzengruppe von Musterzeichnern, die durch ihre erfolgreiche Karriere in der Kunstindustrie und im gewerblichen Bildungswesen einen Expertenstatus in Sachen Gestaltung erlangt hatten. Sie wurden zu Beratern in Fragen der kunstindustriellen Entwicklungspolitik und ihrerseits als Professoren an die Gewerbeschulen berufen, wie im nächsten Kapitel genauer gezeigt wird. Ein Beispiel ist Eduard Herdtle (1821–1878), der an der Stuttgarter Gewerbeschule zum Musterzeichner ausgebildet worden war, anschließend als Zeichner und Modelleur in einer Heilbronner Silberwarenfabrik arbeitete und später als Professor an verschiedenen Zeichenschulen und als hoher, mit Fragen der kunstgewerblichen Bildung beschäftigter Beamter im Königreich Württemberg tätig war.

Musterzeichner waren entweder direkt von den Betrieben angestellt oder arbeiteten auf Auftragsbasis. In prosperierenden, exportorientierten Wirtschaftsregionen entstanden im 19. Jahrhundert auch Agenturen, die – spezialisiert auf die jeweilige Industrie – die kunstindustriellen Betriebe mit Formen versorgten.⁸⁸ Im Falle der Textilindustrie übernahmen sie auch das Kartenschlagen und konnten Fabrikanten so mit gebrauchsfertigen Lochkarten beliefern, die nur noch in die Jacquard-Maschine eingehängt werden mussten (Abb. 12). Die Aufgabe der Musterzeichner bestand also darin, in enger Abstimmung mit den Kunstindustriellen den Fundus der Formen zu managen, zu erweitern, verfügbar zu machen, aus ihm auszuwählen und ihn an die organisationalen Erfordernisse anzupassen.

An den Musterzeichnern zeigt sich, warum die gegenwartsdiagnostische Vorstellung, heutige Ästhetisierung stünde im Kontrast zu einer ›klassischen‹, von industrieller Arbeit dominierten Vergangenheit, nicht greift. Zwar arbeiteten die Musterzeichner in einer Industrie, einem hoch arbeitsteiligen, um die Fabrikarbeit sich drehenden, marktorientierten Feld. Ihre Arbeit aber wurde von einer wirtschaftlichen Steigerungslogik geprägt, die nicht in die gängige soziologische Vorstellung der Verengung der Tätigkeiten durch industrielle Arbeitsteilung passt.⁸⁹ Ihre

88 Vgl. Katja Margarethe Mieth und Marina Palm, Hrsg., *Möwe, Hirsch und Sandmännchen: Facetten der Textilproduktion in und um Hohenstein-Ernstthal* (Dresden: Verlag der Kunst, 2016).

89 Vgl. Michelle Victoria Jackson, *The Division of Rationalized Labor* (Cambridge, Massachusetts; London: Harvard University Press, 2025).

Tätigkeit lag am Schnittpunkt von *Economies of Scale* und *Economies of Quality*. Sie arbeiteten in zunehmend arbeitsteiligen, geographisch verstreuten Wertschöpfungsketten und erzeugten gerade unter diesen Bedingungen jene ästhetischen Qualitäten, die Waren unterscheidbar und begehrenswert machten. Mit der Verkomplizierung von Produktionstechniken, Lieferketten und stilistischen Repertoires wurde ihre Arbeit nicht tayloristisch rationalisiert und verengt, sondern immer vielseitiger und anspruchsvoller.

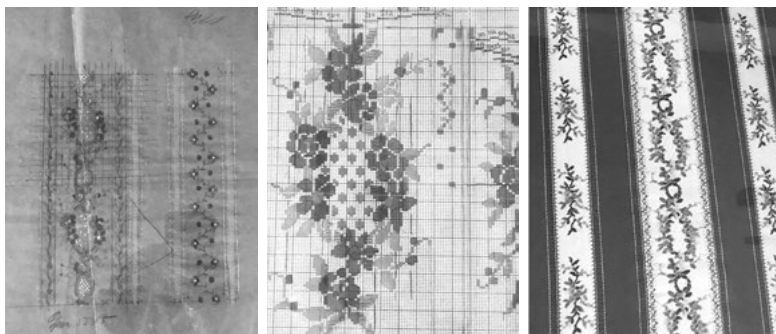


Abbildung 12: Stationen der Form in der Musterweberei: Entwurf (Tuschezeichnung), Schematisierung (Übertragen auf Patronenpapier)

Die Kunstindustrie bildete mithin eine Welt der Gestaltung, die man mit Howard S. Becker als *konventionalisiert* beschreiben kann.⁹⁰ Die symbolischen Werte, die über Erfolg oder Misserfolg auf dem Exportmarkt mitentschieden, waren Teil einer organisationalen Gesamtleistung. Die Form wurde durch ganz unterschiedliche, jeweils autonome Teiglieder der Produktion realisiert, die koordiniert werden mussten. Das Neue in der Kunstindustrie entstand nicht durch den ›freien künstlerischen Entwurf‹, sondern durch die marktorientierte Kombination konventionalisierter (künstlerischer) Produktionsfaktoren in einem arbeitsteiligen Prozess. Keiner der Beteiligten verfügte mehr vollständig über sie. Die für das Handwerk unter Anwesenden charakteristische Rollenkomplementarität der werkstattlichen Arbeitsteilung wich einer Kooperation, bei der die Arbeitsinhalte nicht mehr unmittelbar aufeinander bezogen waren. Zwar arbeitete man selbstverständlich weiter zusammen. Auch die handwerklichen Aspekte der Arbeit blieben essenziell. Doch die Formen, mit denen man arbeitete, waren eben – autonom.

90 Becker, *Art Worlds*, 30.

Der gewerbliche Geschmacksbedarf

Mit dem modernen Konsum war eine Warenwelt entstanden, die sich – in freier Abwandlung von Marx – als ›ungeheure Formensammlung‹ darstellte. Gestalterisch prägte sie die Autonomie der Form: Symbolische Werte entzogen sich der persönlichen Verfügung und konnten keine soziale Hierarchie mehr stabil repräsentieren. Die Vielfalt der Formen überstieg bald jeden ›natürlichen‹ Bedarf. Durch die Läden von Paris flanierend, hatte La Roche schon 1787 ihre Zweifel, »ob die Reichen so viel Lüsternheit in sich vereinigen« könnten, »wie die Künstler Erfindsamkeit haben, jede mögliche Idee der Ersten zu reitzen und zu vergnügen«. ⁹¹ Gestaltung produzierte nun ein strukturelles Überangebot an Formen und reagierte auf dieses.

›Autonomie der Form‹ bedeutete nicht, dass die Form nicht auch Teil wirtschaftlicher Kalküle war – im Gegenteil. Aber selbst der mächtigste Kunstindustrielle verfügte nicht mehr über sie und ihren Wert. Wie alle anderen konnte er nur versuchen, den Markt zu lesen und seinen Betrieb darauf einzustellen.

Anders als Boltanski und Esquerre in ihrer historischen Soziologie des Werts behaupten, war die Standardisierung der Form keine Folge der Industrialisierung. ⁹² Zwar entstanden im produktionstechnischen Sinne identische Exemplare erst mit der Perfektionierung der Massenproduktion im 19. Jahrhundert. Grundlegender war der gestalterische Anpassungsdruck, der mit der Autonomie der Form einherging. Standardisierung machte sich zuerst in den produzierenden Gewerben bemerkbar, deren Produkte wertvoll genug waren, um exportiert zu werden. Die formale Standardisierung setzte ironischerweise zuerst bei den Luxusgütern ein, nicht bei den Dingen des gewöhnlichen Alltags der meisten Menschen, die das Handwerk unter Anwesenden weiterhin nach den lokalen Erfahrungen des bewährten Gebrauchs und nicht nach den Erwartungen der Mode gestaltete.

Gestaltung war somit von grundlegender Bedeutung für eine Wirtschaft, die sich, wie Jens Beckert es dargestellt hat, immer wieder neu in die Zukunft hinein entwarf. ⁹³ Je mehr Dinge sich dem öffentlichen Vergleich aussetzen mussten, desto riskanter wurde es für die Produzenten, nicht über die neuesten Formen zu verfügen, nicht an der Warenöffentlichkeit zu partizipieren und – wo es darauf ankam – *keinen Geschmack zu haben*.

Allerdings doch in zwei Varianten. Zum einen konnte ein kunstindustrielles Geschäftsmodell darin liegen, sich modische Formen zu besorgen,

⁹¹ La Roche, *Journal einer Reise*, 93.

⁹² Boltanski und Esquerre, *Bereicherung*, 259.

⁹³ Beckert, *Imaginierte Zukunft*.

möglichst günstig zu reproduzieren und die Ware an vergleichsweise konsumschwache Gruppen zu bringen oder die globale Ungleichzeitigkeit des Geschmacks auszunutzen und diese in (peripheren) Exportmärkten zu verkaufen.⁹⁴ Wer den Markt hingegen anführen wollte, konnte sich am Fundus der Formen nicht nur bedienen, sondern musste immer schon über ihn hinausdenken. Ein Autor berichtete 1846 im *Morgenblatt für gebildete Leser* über seinen Besuch bei einem Londoner Unternehmen, das eine solche Führungsposition innehatte:

»Jeder Fabrikant, der vorwärts strebt, beschäftigt jetzt nicht allein geschickte Zeichner, sondern zerbricht sich selbst fortwährend den Kopf, um einer gewaltigen Concurrenz zu widerstehen. Aber es handelt sich nicht nur von der Concurrenz mit Andern; wer vorwärts kommen will, muß mit sich selbst concurriren und wettrennen. ›Man darf nicht warten,‹ sagte mein Führer, ›bis man gestachelt wird, man muß sich selbst zu immer frischen Bestrebungen stacheln, um Neues zur rechten Zeit auf den Markt zu bringen und dadurch eine Herrschaft über den öffentlichen Geschmack zu erringen. Wer das nicht will oder nicht kann, packe lieber ein, ehe er einpacken muß.‹⁹⁵

Auch wenn führende Kunstindustrielle und ihre Musterzeichner durch ästhetische Investitionen an Macht gewonnen hatten – wirklich souverän waren sie nicht. Immer neu mussten sie »mit sich selbst concurriren«. Entsprechend offen wurde damit die Frage, wer ästhetische Führerschaft von sich behaupten konnte und wer nicht, und wie man diese erlangen konnte. Der »gute Geschmack« wurde zu einem existenziellen Thema der aufstrebenden Volkswirtschaften – etwas, das man nicht dem Zufall überlassen durfte.

94 Pierre Claude Reynard, »Manufacturing Quality in the Pre-industrial Age: Finding Value in Diversity«, *The Economic History Review* 53, Nr. 3 (2000): 493–516.

95 »Bei De la Rue in London«, *Morgenblatt für gebildete Leser*, 27. November 1846, 1135.

3 Die Geschmackspolitik

Eine Wirtschaft, die scheinbar ohne Ende immer neue Dinge in immer neuen Formen hervorbringt, erscheint heute selbstverständlich. Bei allem Unbehagen haben wir uns an die Unmengen von Dingen, an die ungeheure Formensammlung gewöhnt. Im 18. Jahrhundert hingegen war sie eine neue Erscheinung, die in den zeitgenössischen Debatten ausführlich diskutiert wurde. Die Marktordnung, die sich in gestalterischen Fragen in der Autonomie der Form ausprägte, wurde als Desintegration von Wirtschaft und Gesellschaft wahrgenommen, der man begegnen musste.

Eine der Antworten darauf war das, was im Folgenden als *Geschmackspolitik* bezeichnet wird.¹ Während die Autonomie der Form eine selbstregulierte, marktgetriebene Entgrenzung ästhetischer Gestaltung bedeutete, stand Geschmackspolitik für die Versuche einer gezielten Einwirkung auf diese Entwicklung. Die Geschichte dieser Bemühungen, der wechselnden Motivlagen und institutionellen Arrangements vom späten 18. bis ins frühe 20. Jahrhundert, ist Gegenstand der folgenden Abschnitte.

3.1 Der Wert des Geschmacks

Die Unendlichkeit des ästhetischen Werts

Die Mechanismen der *Economy of Qualities* machen plausibel, warum ästhetische Gestaltung in der Frühen Neuzeit und dann im 19. Jahrhundert zwangsläufig zu einem wirtschafts- und handelspolitischen Thema werden musste. Je autonomer die Form wurde, je mehr Dinge die Mode erfasste, desto größer wurde das wirtschaftliche Wertpotenzial ästhetischer Gestaltung. Das knüpft an die eingangs gestellte Frage nach der scheinbar unendlichen ästhetischen Vermehrung an, die modernes Wirtschaften ausmacht.

Mit dem Verständnis von Ästhetik als unendlicher Quelle des Wertes wiederholte sich eine geschichtliche Bewegung, die sich im Mittelalter und der Frühen Neuzeit mit dem Bergbau verbunden hatte. Mit ihm war, wie Andreas Friedolin Lingg dargestellt hat, eine politökonomische Rationalität entstanden, die sich grundlegend von jener der feudalen Ordnung unterschied. Mittelalterlicher Reichtum beruhte auf Grundbesitz; der landwirtschaftliche Ertrag ließ sich nur durch kriegerische Eroberung neuer Gebiete oder durch Vermehrung der Bevölkerung steigern. Die verborgenen Schätze des Bodens hingegen ließen sich durch intensivierte

1 Den Begriff verdanke ich Claudia Sedlarz.

Ausbeutung des vorhandenen Landes gewinnen – durch das, was wir heute Wissenschaft und Technik, Verwaltung und Infrastruktur, Lohnarbeit und Handel, Investitionen und Spekulation nennen.²

Der Schatz ästhetischer Gestaltung nun verbarg sich nicht im Boden, sondern in der Vorstellungskraft. Ganz explizit formulierte das Johann Georg Schlosser (1739–1799): »Alles, was die Natur gibt, ist erschöpflich. – Die Werke der Einbildungskraft sind nicht erschöpflich. Geldreichtum ist ein Werk der Einbildung. Durch ihn wurde der Preis unerschöpflich; und nun auch die Waare.«³ Grundlage war die Unendlichkeit der geistigen gegenüber den materiellen Genüssen: »Die feinern und edlern Vergnügen hingegen sind unerschöpflich und ihre Mannigfaltigkeit ist unendlich. Mit einem jeden Genusse wird dem Geiste des Menschen ein neues Feld eröffnet; Mit jedem Genusse wird sein Geschmack, seine Fertigkeit das Schöne, das sinnlich vollkommene zu empfinden erhöht. So sehr die Kräfte des Leibes eingeschränket sind: so wenig sind es die von dem Geiste, dessen grosse Bestimmung einen unbegrenzten Fortgang zur Vollkommenheit erheischt.«⁴

Was sich hier deutlich abzeichnet, ist also die positive Interpretation des modernen Konsums, wie sie im vorherigen Kapitel angedeutet worden ist. Gerade weil der symbolische Wert nicht mehr bloßer Statuswert war – also nicht auf Verknappung beruhte, um eine als statisch gedachte gesellschaftliche Hierarchie zu repräsentieren –, konnte er unendlich vermehrt werden. Das – *ästhetische* – Differenzierungspotenzial der Warenwelt war offensichtlich unendlich viel größer als jenes, das die ständische Repräsentation erforderte.

Höfische Vorläufer der Geschmackspolitik

Das Bewusstsein für die wirtschaftliche Bedeutung ästhetischer Gestaltung war kein neues Phänomen, sondern seit der Renaissance etabliert. Wie Syson und Thornton betonen, ging die Wertschätzung der Kunst durch die italienische Oberschicht mit ihrer gezielten Förderung einher. Am Beispiel der Glas- und Majolikaproduktion zeigen sie, wie

- 2 Getrieben waren diese Investitionen ihrerseits von fiktiven Erwartungen künftigen Reichtums. »Über Klassen, Milieus, Schichten und Ländergrenzen hinweg mobilisierte, aktivierte, verführte das Silber die Menschen, rührte an ihre Imagination, öffnete ihre Geldbeutel oder bewegte sie zu Wanderungen ins Unbekannte und Ungewisse«, schreibt über den mittelalterlichen und frühneuzeitlichen Bergbau im Erzgebirge Andreas Friedolin Lingg, *Die Entdeckung der Wirtschaft* (Göttingen: Wallstein, 2023), 72.
- 3 Johann Georg Schlosser, *Politische Fragmente* (Leipzig: Weygand, 1777), 34 f.
- 4 Isaak Iselin, *Ueber die Geschichte der Menschheit* (Frankfurt am Main und Leipzig: Harscher, 1764), I: 14.

ästhetische Gestaltung einfache Rohstoffe in Waren verwandeln sollte, die wertvoller sein konnten als Gold oder Edelsteine. Gefördert wurde auch die Entwicklung lokaler Stile, die die Regionen auf dem europäischen Exportmarkt unverwechselbar machen sollten.⁵

Fortgesetzt wurde dieses Programm der Kunstförderung an den Höfen, am erfolgreichsten sicherlich am französischen Hof. Die von Jean-Baptiste Colbert (1619–1683), dem einflussreichen Minister Ludwigs XIV., vorangetriebenen königlichen Manufakturgründungen verdankten sich keineswegs nur dem höfischen Repräsentationsbedarf, sondern auch Überlegungen, die die Handelspolitik und die auswärtige Kulturpolitik betrafen.⁶ Das Programm war derart erfolgreich, dass die französischen Manufakturen ab dem 17. Jahrhundert die europäische *Economy of Qualities* dominierten (Paris ist bis heute ein globales Zentrum der Mode).

Der Erfolg dieses Programms zeigt sich nicht zuletzt am künstlerischen Ausbildungsproblem, das im Laufe des 18. Jahrhunderts immer drängender wurde. Die Manufakturen benötigten immer mehr künstlerisch gebildete Handwerker, deren Ausbildung lange Zeit noch von den Zünften gewährleistet wurde. Auch die Kunstakademien boten Kurse für Handwerker an. Mit der wachsenden Unabhängigkeit der höfischen Parallelökonomie nahmen die Manufakturen die Ausbildung ihres künstlerischen Personals zunehmend selbst in die Hand. Im 18. Jahrhundert entstanden in Frankreich etwa sechzig unabhängige *Écoles gratuites de dessin*. Sie boten Zeichenunterricht insbesondere für Lehrlinge an, deren Handwerk die Fähigkeit zum Zeichnen erforderte. Die Schulen wurden zwischen 1750 und 1792 hauptsächlich in den französischen Provinzen gegründet, die einerseits weit von der Pariser Akademie entfernt waren, andererseits Luxuswaren für den französischen Hof und ganz Europa produzierten, etwa in Toulouse, Nancy, Marseille, Bordeaux, Rouen, Reims oder Dijon.⁷

Vom zunehmend politisch gesteuerten ›geschmacklichen‹ Ausbildungsanspruch zeugt die 1766 gegründete *École royale gratuite de dessin*, ein Lebensprojekt des Künstlers Jean-Jacques Bachelier (1724–1806), der den sozialen Aufstieg durch Kunst verkörperte, wie ihn das *Ancien Régime* einigen wenigen ermöglichte. Aus dem Edikt, mit dem die Schule 1767 unter königliche Protektion gestellt wurde, geht das Ziel der künstlerischen Ausbildung hervor. Entstehen sollte eine »École, dans laquelle on enseigneroit gratuitement les principes élémentaires de la géométrie-pratique, de l'architecture, & des différentes parties du dessin,

5 Vgl. Syson und Thornton, *Objects of Virtue*, 236.

6 Vgl. Florian Knothe, »The Royal Manufactories of Absolutist France: Luxury Production and the Politics and Culture of Mercantilism«, in *The Routledge Handbook of French History*, hg. von David Andress (London: Routledge, 2023), 213–223.

7 Vgl. Agnès Lahalle, *Les écoles de dessin au XVIIIe siècle: entre arts libéraux et arts mécaniques* (Rennes: Presses universitaires de Rennes, 2006).

pour procurer à l'avenir à chaque ouvrier la faculté d'exécuter lui-même, & sans secours étrangers, les différens ouvrages que son génie particulier pour son art lui fait imaginer«. ⁸ Ausdrückliches Ziel war es also, die Vorstellungskraft auch breiterer Massen der Handwerker zu schulen.

Die Schule öffnete morgens um 7 Uhr und ermöglichte die gleichzeitige Unterrichtung von über 125 Schülern für jeweils zwei Stunden. Durch den schnellen Wechsel wurden in vier Unterrichtseinheiten täglich 500 Schüler unterrichtet. ⁹ Lehrer waren Architekten, Maler, Graveure, Bildhauer, Goldschmiede und Schüler der Akademien. ¹⁰ Der Unterricht erfolgte symbolisch unter den Augen des Königs, wie der Blick auf den Grundriss des Raumes verdeutlicht, auf dem eine *Buste du Roi* verzeichnet ist. Die Büste verschwand nach der Revolution, der Unterricht aber ging unverändert weiter (Abb. 13).

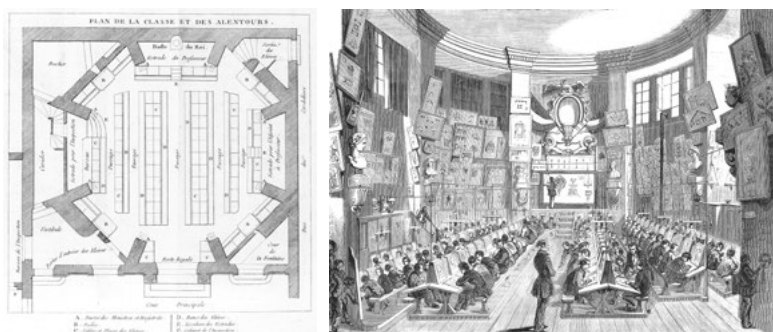


Abbildung 13: Massenhafte Zeichenausbildung für das Handwerk: die Pariser École royale gratuite de dessin, gegründet 1766. Links: Grundriss des Unterrichtssaales. Rechts: Kupferstich des Unterrichts (Darstellung von 1853)

- 8 »Schule, in der die Grundprinzipien der praktischen Geometrie, der Architektur und der verschiedenen Teile der Dekorkunst (dessin) kostenlos gelehrt werden, um in Zukunft jedem Arbeiter die Fähigkeit zu verleihen, die verschiedenen Arbeiten, die ihm aufgrund seines besonderen Genies für seine Kunst vorschweben, selbst und ohne fremde Hilfe auszuführen« (eigene Übersetzung). (Ludwig XV., *Lettres patentes du Roi, portant établissement d'une école royale gratuite de dessin à Paris. Données à Fontainebleau le 20 Octobre 1767. Registrées en Parlement Le 1.er Décembre 1767* [Paris: Imprimerie Royale, 1790]).
- 9 Vgl. Jean-Jacques Bachelier, *Discours sur l'utilité des écoles élémentaires en faveur des arts mécaniques: Prononcé par Bachelier à l'ouverture de l'Ecole gratuite de Dessin, le 10 Septembre 1766* (Paris: Imprimerie nationale exécutive du Louvre, 1792), 6.
- 10 Ernst Ulrich Leben, *L'École Royale gratuite de Dessin de Paris (1767–1815)* (Saint-Rémy-en-l'Eau: Monelle Hayot, 2004), 75.

Das Denken über die unendliche Produktivität ästhetischer Gestaltung war in Bacheliers Überlegungen zur Schule ganz präsent. In seiner Rede zur Eröffnung der *École* 1766 hob er hervor, dass die dort ausgebildeten »ouvriers intelligens« – künstlerisch gebildete Arbeiter also – durch ästhetische Gestaltung den Wert einfacher Rohstoffe ver Hundertfachen könnten.¹¹ Ästhetische Gestaltung erschien Bachelier insbesondere für rohstoffarme Länder – das bedeutete in der Mitte des 18. Jahrhunderts: solche, die keine Gold- oder Silberschätze hatten – als Quelle des Reichtums.

In den deutschen Staaten beobachtete man diese Entwicklung mit Sorge. Je mehr die Mode den Konsum erfasste, je mehr Geld ins Ausland floss, desto mehr musste es das Ziel sein, eigene gestalterisch konkurrenzfähige Manufakturen und Kunstschulen aufzubauen. Johann Heinrich Gottlob von Justi, Mitte des 18. Jahrhunderts einer der wichtigsten Kameralisten, behandelte in seiner 1758 veröffentlichten *Vollständigen Abhandlung von denen Manufacturen und Fabriken* – einer Art Theoretisierung und Leitfaden zum Aufbau des merkantilistischen Manufaktur-systems – auch die ästhetische Gestaltung von Waren. Justi wusste, wovon er schrieb, hatte unter seiner Leitung doch die deutsche Übersetzung der monumentalen *Descriptions des arts et métiers* stattgefunden, einer 1711 von Colbert initiierten Reihe, die das gesamte produktive Wissen der Zeit verfügbar zu machen suchte.¹²

Von Manufakturen erhoffte man sich, wie aus Justis Darstellung hervorgeht, also nicht nur eine höhere Produktivität durch Arbeitsteilung. Mindestens ebenso bedeutsam waren die gestalterischen Optionen, die mit ihnen einhergingen. Die Frage nach der ästhetischen Qualität war deswegen in Justis Darstellung zentral. Beim Vergleich europäischer Luxuswaren stellte er fest:

»Man findet öfters, daß Waaren sehr gesucht werden, die von innerer Güte sehr schlecht sind, die aber durch ihr äußerliches Ansehen das Auge vergnügen. Diese äußerliche Schönheit kommt gemeinlich auf die Beschaffenheit der Farben, auf den Glanz und auf die Desseins an; und vielleicht ist es hauptsächlich dasjenige, was den französischen Waaren zeither einen so großen Absatz verschaffet hat. Man muß dannenhero bey Anlegung der Manufacturen und Fabriken beständig bedacht seyn, denen Waaren alle mögliche äußerliche Schönheiten zu geben.«¹³

Was Justi hier beschrieb – neben Farbe und Glanz –, war nichts anderes als die Autonomie der Form. Er hatte die Form bereits als Produktionsfaktor

11 Vgl. Bachelier, *Discours sur l'utilité des écoles élémentaires en faveur des arts mécaniques*, 2.

12 Die Übersetzungen erschienen ab 1762 unter dem Reihentitel *Schauplatz der Künste und Handwerke*.

13 Johann Heinrich Gottlob von Justi, *Vollständige Abhandlung von denen Manufacturen und Fabriken*, Bd. 1 (Kopenhagen: Rothe, 1758), 141.

erkannt, durch den den Waren in der *Economy of Qualities* symbolische Werte verliehen werden konnten. Ihre Autonomie zeigte sich darin, dass sie gerade auch Dinge wertvoll machte, die »von innerer Güte sehr schlecht« waren.

Geschmackspolitik als ›dritter Weg‹

Die erste Welle der Geschmackspolitik entstand im 18. Jahrhundert in einer Atmosphäre ausgedehnter gelehrter Diskussionen, die auf den sich abzeichnenden Strukturwandel der *Economy of Qualities* reagierten. Die zeitgenössischen Chiffren dafür waren ›Luxus‹ und ›Mode‹, deren Allgegenwart man gegen Ende des 18. Jahrhunderts überall bemerkte. Idealtypisch lassen sich drei Deutungen und daraus folgende Umgangsweisen mit der wirtschaftlichen und gesellschaftlichen Desintegration unterscheiden: eine konservativ-kameralistische, eine progressiv-liberale – und die hier als ›geschmackspolitisch‹ bezeichnete.

Die Vertreter der *ersten* Ansicht sahen sowohl die gesellschaftlichen als auch wirtschaftlichen Gefahren eines entgrenzten Konsums und plädierten für eine Rekonstruktion der ständischen Ordnung. Der Kameralist Johann Peter Süßmilch (1707–1767) befürchtete nicht nur, bald könne man die Menschen nicht mehr äußerlich voneinander unterscheiden – sie könnten es auch selbst nicht mehr. Er verstand »unter dem Worte Luxus diejenige Pracht, Ueppigkeit und Aufwand, der von aller Ordnung entfernt, der alles verwirret, und die Vornehmen mit der niedrigen Classe der Bürger vermischt, bis sich endlich alles gleich wird, daß man keinen mehr von dem andern unterscheiden kann.«¹⁴ Ebendiese Entwicklung versuchten die konservativen Kritiker des Luxus abzuwehren und plädierten deswegen zumeist für den disziplinierenden Einsatz von Aufwandsordnungen.

Diese moralisierende Argumentation war aufs Engste mit wirtschaftlicher Sorge verbunden. So argumentierte der von der französischen Physiokratie geprägte Kameralist Johann August Schlettwein (1731–1802), Kunst würde zur »Wiedererzeugung der verbrauchten Lebensmittel nichts beitragen. Bemeistert sich diese Thätigkeit für die Lust der Augen und der Einbildungskraft aller Menschen-Seelen, so wird das ganze Menschengeschlecht zu Grunde gerichtet.«¹⁵ Dieses Urteil Schlettweins macht deutlich, wie unheimlich die ästhetische Vermehrung manchen Zeitgenossen erschien. Eine Gesellschaft voller Künstler, getrieben von

14 Johann Peter Süßmilch, *Die göttliche Ordnung in den Veränderungen des menschlichen Geschlechts*, Bd. 2 (Berlin: Verlag der Buchhandlung der Realschule, 1765), 72.

15 Johann August Schlettwein, *Grundfeste der Staaten oder die politische Ökonomie* (Gießen: Krieger, 1779), 403.

der »Lust der Augen und der Einbildungskraft«, erschien als existenzielle Bedrohung.

Die Vertreter der *zweiten* Position maßen den symbolischen Verwerfungen keine besondere Bedeutung bei; gegenüber dem Wohlstand, den Gewerbefreiheit, Freihandel und Konkurrenz versprachen, waren sie zu vernachlässigen. Sie fanden Anschluss an liberale Theoretiker, allen voran Adam Smith (1723–1790), die argumentierten, dass auch Luxus wirtschaftlich produktiv sein konnte. Er schuf nicht nur neue Nachfrage, sondern auch Anreize für Innovation. Nur durch die Öffnung des wirtschaftlichen Lebens, mit der Abschaffung der Zünfte und Zölle, könne sich ein »Wohlstand der Nationen« einstellen.

Teil dieser liberalen Deutung des modernen Konsums war eine Kritik der merkantilistisch-konservativen Position.¹⁶ Die liberale Historiografie des 19. Jahrhunderts schloss daran an, verengte die Kritik aber dahingehend, dass der Merkantilismus mit seiner Konzentration auf eine ausgeglichene Handelsbilanz und entsprechende Regulierungen die innovatorische Dynamik der Wirtschaft und damit den Wohlstand der Nationen behindert habe. Die liberale Konzeption des wirtschaftlichen Lebens war darin die »richtige« Theorie, die den Merkantilismus abgelöst habe.

In Wirklichkeit gab es ein Spannungsfeld und viele mittlere Positionen. Um sie zu verstehen, ist zu beachten, dass der Merkantilismus keineswegs so statisch war, wie später dargestellt. Entscheidend ist, dass er ein eigenes Produktivitätsdenken hervorbrachte. Die Staatstheoretiker beschäftigten sich daher immer weniger mit Fragen der Repräsentation und wandten sich stattdessen der Frage nach der guten Staats- und Haushaltsführung zu.¹⁷ Er war damit, wie Dominik Schrage betont, Teil der »in allen europäischen Staaten manifest werdenden Bemühungen, das wirtschaftliche Leben und die wirtschaftliche Aktivität nach bestimmten Regeln zu beeinflussen und in eine bestimmte Richtung zu lenken«.¹⁸

Dieses Planungsdenken stand dem Gedanken einer wirtschaftlichen Vermehrung durch Industrie und Handel keineswegs prinzipiell entgegen. Neben den konservativen Kritikern des Luxus gab es viele, die in der Entbettung der Wirtschaft zwar Chancen sahen, diese aber mit Bedacht betreiben wollten, um schädliche Folgen zu vermeiden und die Früchte zu ernten, die sie versprach.¹⁹

16 So bereits Smith im Kapitel »Of the Principle of the commercial, or mercantile System«; siehe Adam Smith, *An Inquiry into the Nature and Causes of the Wealth of Nations*, Bd. 2 (London: Strahan und Cadell, 1776), 2.

17 Vgl. Volker Bauer, *Hofökonomie: Der Diskurs über den Fürstenhof in Zeremonialwissenschaft, Hausväterliteratur und Kameralismus* (Wien: Böhlau, 1997), 163.

18 Schrage, *Die Verfügbarkeit der Dinge*, 56.

19 Vgl. Erlin, *Necessary Luxuries*, 25.

Geschmackspolitik war in diesem Programm eine Wiedereinbettung im Bereich ästhetischer Gestaltung. Sie sollte dem eigenen Verständnis nach einen *dritten* Weg zwischen den konservativen und liberalen Extremen eröffnen. Prägnant formulierte das einmal mehr Friedrich Justin Bertuch, als er 1786 beide Deutungen aufgriff. Einerseits die konservativ-kameralistische: »Luxus, sagt der Anhänger des physiokratischen Systems, ist die Pest der Staaten! Er verschwendet den reinen Ertrag zu unfruchtbaren Ausgaben; hindert die Reproduction; entnervt die physischen Kräfte der Nation; löst alles Gefühl für Moralität und Ehre auf; zerstört den Wohlstand der Familien, und liefert dem Staate Schaaren Bettler!« Andererseits die progressiv-liberale: »Luxus, sagt der Finanzier und der Technolog, ist die reichste Quelle für den Staat; der allmächtige Hebel der Industrie, und das kräftigste Triebwerk der Circulation. Er verwischt alle Spuren der Barbarey in den Sitten; schafft Künste, Wissenschaften, Handel und Gewerbe; vermehrt die Population und die Kräfte des Staats, und bewirkt Genuß und Glück des Lebens!«²⁰

Beide jedoch lägen, so Bertuch, falsch, da sie »auf einem unrichtigen oder wenigstens nicht rein genug bestimmten Begriffe vom Luxus« beruhten. Den einzig vernünftigen Umgang mit dem modernen Konsum sah er in der aktiven Formung des Geschmacks durch Bildung. Das Ziel seines Journals sah er deswegen darin, Mode und Luxus »gewiß nicht auf geckenhafte Art zu empfehlen, und sie zur schädlichen Ueppigkeit und Prasserey hinaufzutreiben; sondern sie stets zu übersehen, ihre wilden Auswüchse öffentlich zu tadeln und dem strafenden Spotte der vernünftigen Welt und dem guten Geschmacke Preiß zugeben.«²¹ Die erste deutsche Modezeitschrift war zugleich das erste Medium, in dem Mode kritisch reflektiert wurde.

Etwas theoretischer gesprochen: Dem dezentrierten Geschmacksideal der progressiv-liberalen Position und dem ständischen Geschmack, den die konservative Linie zu restaurieren suchte, wurde eine neue Semantik geschmacklicher Unterscheidung entgegengesetzt – jene von »gutem« und »schlechtem Geschmack«. Es handelte sich um eine Unterscheidung, die sich sowohl von der überkommenen Ständeordnung als auch vom dezentrierten Positionswettbewerb des modernen Konsums abgrenzen ließ. Der Unterschied zwischen gutem und schlechtem Geschmack sollte durch Bildung, durch Teilhabe an der bürgerlichen Öffentlichkeit und durch vernünftige Auseinandersetzung mit dem Warenangebot erlernt werden – und rückwirkend, durch eine Läuterung der Nachfrage, auf das Angebot einwirken.

20 Bertuch und Kraus, »Einleitung«, 4.

21 Bertuch, »Ueber die Wichtigkeit der Landes-Industrie-Institute für Teutschland«, 415.

Geschmackspolitische Entwicklungsprojekte in den deutschen Staaten um 1800

Institutioneller Treiber der Reformen, die dieser Rationalität folgten, war im späten 18. und frühen 19. Jahrhundert die halbstaatliche Gewerbe-förderung. Ihre Vertreter organisierten sich vor allem in ›patriotischen‹ Gesellschaften und Vereinen, die ihre Debatten über die Lage Deutschlands und die richtigen Reformen emsig publizierten. Die Mitglieder dieser regionalen Assoziationen rekrutierten sich aus Trägern der Volksaufklärung:²² *erstens* aus der reformorientierten Beamtenschaft, *zweitens* aus der Unternehmerschaft und *drittens* aus Intellektuellen im weitesten Sinne, also Geistlichen und Pädagogen, Schriftstellern und Künstlern.²³ Die Vereine verstanden sich explizit als aktive Gestalter des gesellschaftlichen Wandels von der ständisch-korporatistischen Regulation hin zur freien Konkurrenz.²⁴

Aus diesem Milieu heraus wurden überall in den deutschen Staaten im späten 18. und frühen 19. Jahrhundert geschmackspolitische Entwicklungsprojekte initiiert – unterbrochen durch die Napoleonischen Kriege 1800–1814 und mit regional sehr unterschiedlichen Voraussetzungen. Das Ziel war immer dasselbe: Neu zu gründende Institutionen sollten *erstens* vorbildliche Formen, insbesondere aus dem Ausland, sammeln und ausstellen, *zweitens* diese durch Zeichenunterricht aktiv vermitteln und *drittens* Konkurrenz durch Wettbewerbe, Preise, gestalterische Beratung und Lobbying für immaterielle Schutzrechte in der Gestaltung stimulieren. Im Folgenden seien drei Beispiele aus Preußen, Weimar und Württemberg dargestellt.²⁵

In der preußischen Öffentlichkeit mehrten sich am Ende des 18. Jahrhunderts Forderungen nach einer Öffnung der Kunstschulen für die

- 22 Vgl. Christian Kohlfeldt, »Die gemeinnützig-ökonomische Aufklärung als Wegebereiterin für die Volksaufklärung«, in *Volksaufklärung. Eine praktische Reformbewegung des 18. und 19. Jahrhunderts*, hg. von Holger Böning, Hanno Schmitt und Reinhart Siegert (Bremen: Edition Lumière, 2007), 127–139.
- 23 Vgl. Thomas Großbölting, »Im Reich der Arbeit«: *Die Repräsentation gesellschaftlicher Ordnung in den deutschen Industrie- und Gewerbeausstellungen 1790–1914* (München: Oldenbourg, 2008), 92.
- 24 Zur Rolle der Vereine bei der Modernisierung und zu ihrem Selbstverständnis klassisch Thomas Nipperdey, »Verein als soziale Struktur in Deutschland im späten 18. und frühen 19. Jahrhundert«, in *Geschichtswissenschaft und Vereinswesen im 19. Jahrhundert: Beiträge zur Geschichte historischer Forschung in Deutschland*, hg. von Hartmut Boockmann u. a. (Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 1972), 1–44.
- 25 Die Auswahl ergibt sich aus der Tatsache, dass für diese Fälle der Geschmackspolitik Studien vorliegen. Für Sachsen siehe kursorisch Cremer, »Hagedorns Geschmack«, 316. Eine Gesamtdarstellung steht noch aus.

Gewerbe.²⁶ Nirgendwo war die Debatte so lebendig wie in Berlin. Der Verleger und Schriftsteller Friedrich Nicolai (1733–1811) forderte 1786 in seiner *Beschreibung der Königlichen Residenzstädte Berlin und Potsdam*, einer Art Reiseführer, die Berliner Kunstakademie solle »inskünftige nicht bloß auf die Anziehung von Malern, Kupferstechern, Bildhauern und Zeichnern, als vielmehr auf bessern Unterricht solcher Handwerker mit Bedacht genommen werden, die bey ihren Arbeiten Geschmack nöthig haben«.²⁷

Solche Forderungen fielen offenbar auf fruchtbaren Boden, hieß es doch im neuen *Reglement für die Akademie der bildenden Künste und mechanischen Wissenschaften zu Berlin* von 1790 explizit, der »Endzweck dieses Instituts« sei dadurch bestimmt, dass es »den vaterländischen Kunstfleiß erwecke, befördere, und durch Einfluss auf Manufakturen und Gewerbe dergestalt veredele, dass einheimische Künstler in geschmackvollen Arbeiten jeder Art den auswärtigen nicht ferner nachstehen«. Konkret, so spezifizierte das Reglement, ging es um

»Lehrlinge und Gesellen solcher Handwerker und Fabrikanten, die zu geschmackvollen Formen und Verzierungen ihrer Arbeiten des Unterrichts im Zeichnen, oder in der Geometrie und Architektur bedürfen, als Damastweber, Seidenweber, Florweber, Tapetenwirker, Bortenwirker, Stikker, Spitzenfabrikanten, Kartenmacher, Formschneider bey Katunfabriken, Papiertapetenmacher, Bildgießer, Gypsboßierer, Drechsler, Stuckaturarbeiter, Schnitzer, Steindrechsler, Goldarbeiter, Konditor, Gelbgießer, Rothgießer, Kupferschmiede, Zinngießer, Klempner, Töpfer, Fayencetöpfer, Steingutfabrikanten, Zimmerleute, Maurer, Ofensetzer, Tischler, Stuhlmacher, Stellmacher u. s. w.«²⁸

26 Vgl. für Breslau Claudia Sedlarz, »Geschmacksreform: Zeichenunterricht und staatliche Gewerbeförderung an der Breslauer Provinzialkunstschule unter dem Direktorat von Carl Daniel Bach«, in *Krise, Reformen – und Kultur: Preußen vor und nach der Katastrophe von 1806*, hg. von Bärbel Holtz (Berlin: Duncker & Humblot, 2010), 87–120.

27 Friedrich Nicolai, *Beschreibung der Königlichen Residenzstädte Berlin und Potsdam, aller daselbst befindlicher Merkwürdigkeiten, und der umliegenden Gegend*, 3. Aufl., Bd. 2 (Berlin: Friedrich Nicolai, 1786), 718.

28 *Reglement für die Akademie der bildenden Künste und mechanischen Wissenschaften zu Berlin* (Berlin: Unger, 1790), 3 f. u. 22 f. In einem Dekret über eine Kunstschulreform des sächsischen Königs von 1763 heißt es gleichlautend, mit der Förderung der Künste werde »nicht nur unmittelbar ein wesentlicher Vortheil verschafft, mehr Geld zur Circulation gebracht, Fremde herbeigezogen und das Ansehen eines Staats vermehret, sondern auch ferner die Producte derer inländischen Fabriken und Manufacturen durch Verbesserung des Geschmacks angenehmer gemacht und ein grösserer Debit Dererselben zu Wege gebracht«; zit. nach Cremer, »Hagedorns Geschmack«, 316.

Nach heutiger Einschätzung war die preußische Geschmackspolitik durchaus erfolgreich: Es entstanden zahlreiche Unternehmen, die Möbelherstellung wurde führend.²⁹ »Durch verbesserte Ausbildung, durch die Schaffung von Strukturen zur Qualitätssicherung, durch Subventionen, Förderung technologischer Innovation und Gewährung von Urheberschutz gelang innerhalb kurzer Zeit die Etablierung erfolgreicher Manufakturen, deren hochwertige Kunsthandwerksprodukte mit denen aus Paris und London konkurrieren konnten«, so das Urteil von Claudia Sedlarz.³⁰

Die in der Designgeschichte oft hervorgehobenen preußischen Reformer Schinkel und Christian Peter Wilhelm Beuth (1781–1853) trieben dieses Programm ab den 1820er Jahren auf die Spitze – und reihten sich damit in eine bereits bestehende politische Tradition der Gewerbeförderung durch Kunst ein. Schinkel und Beuth agierten als Vertreter der Staatsverwaltung, die dem Handwerk zunehmend die Gestaltungshoheit zu entziehen suchte. Ihre *Vorbilder für Fabrikanten und Handwerker* sollten einerseits gestalterisch disziplinieren, andererseits an eine überregionale Nachfrage anpassen: Die formale Vereinheitlichung stellte sicher, dass Handwerksprodukte wiedererkennbar und damit auch handelbar wurden (Abb. 20).

Durchwachsener war der Erfolg ähnlicher Bemühungen in Weimar, die im späten 18. Jahrhundert vor allem vom Autor, Verleger und Unternehmer Bertuch ausgingen. Dazu gehörte sein oben bereits vorgestelltes *Journal des Luxus und der Moden*. Nach Bertuchs Verständnis war das Ziel des Programms,

»Teutschland auf seinen eignen Kunstfleiß aufmerksamer zu machen, warmen Patriotismus dafür bey unsern Fürsten, Großen und Reichen zu erwecken oder zu beleben, unsern Künstlern und Handwerkern mehr Vertrauen auf ihre eigenen Kräfte, Kunstliebe und Geschmack in ihren Arbeiten zu geben, und sie mit Erfindungen und schönen Formen der Ausländer bekannt zu machen; vor allen Dingen aber unsre Beutel vor den Brandschatzungen der Ausländer zu sichern.«³¹

- 29 Vgl. Matthias Hahn, »Der Einfluß der Geschmacksdiskussion und der von der Akademie betriebenen Handwerkerschulung auf die Dekorationsmalerei zwischen 1780 und 1820«, https://www.berliner-klassik.de/forschung/dateien/hahn_dekorationsmalerei.pdf (Berlin-Brandenburgische Akademie der Wissenschaften, 2001); Achim Stiegel, *Berliner Möbelkunst: Vom Ende des 18. bis zur Mitte des 19. Jahrhunderts* (München: Deutscher Kunstverlag, 2003).
- 30 Claudia Sedlarz, »Objektwahl – eine Art von Ästhetik: Über ästhetische Wahl und Identitätsbildung«, in *Interieur und Bildtapete: Narrative des Wohnens um 1800*, hg. von Katharina Eck und Astrid Silvia Schönhagen (Bielefeld: transcript, 2014), 186.
- 31 Bertuch, »Ueber die Wichtigkeit der Landes-Industrie-Institute für Teutschland«, 415.



Abbildung 14: Das Zentrum der Weimarer Kulturindustrie des späten 18. Jahrhunderts: ehemaliges Wohn- und Geschäftshaus von Bertuch in Weimar, Sitz des Landes-Industrie-Comptoirs (heute Stadtmuseum Weimar)

Ein weiteres wichtiges Element war auch in Weimar die schulische Ausbildung. 1774 hatte Bertuch zusammen mit dem Maler Georg Melchior Kraus (1737–1806) in einem *Entwurf einer mit wenigen Mitteln hier zu errichtenden freien Zeichenschule* eine Kunstbildung für alle Stände gefordert, was zwei Jahre später zur Gründung der *Fürstlichen freien Zeichenschule Weimar* führte.³² Unmissverständlich klagte er 1793 – den Bedarf für ein gewerbenahes Profil der Kunstbildung bekräftigend – darüber, dass es zwar genügend »akademische Künstler« gebe, diese aber nur in der Historien-, Landschafts- oder Porträtmalerei geübt seien. »Es fehlet ihnen an Kenntniß der bey Manufacturisten und Handwerkern einschlagenden Details, und da ihr Geist nur mit den großen Gegenständen der Kunst beschäftigt ist, an gehöriger Gedult, darüber nachzudenken, wie z.B. ein Tisch, ein Bett, ein Vorhang, ein Stuhl, ein Schloß &c. schöner und zweckmäßiger seyn könnte.«³³

32 Vgl. Wolfgang Braungart, »Bertuch und die Freie Zeichenschule in Weimar: Ein Aufklärer als Förderer der Künste«, in *Friedrich Justin Bertuch (1747–1822): Verleger, Schriftsteller und Unternehmer im klassischen Weimar*, hg. von Gerhard R. Kaiser und Siegfried Seifert (Tübingen: Niemeyer, 2000), 279–289.

33 Bertuch, »Ueber die Wichtigkeit der Landes-Industrie-Institute für Teutschland«, 455.

Zu Beginn der 1790er Jahre wagte Bertuch eine größere Unabhängigkeit vom Hof und gründete das *Landes-Industrie-Comptoir*, in dem er seine unternehmerischen Aktivitäten aus Verlag und Manufaktur (insbesondere der Kunstblumenproduktion) zu bündeln suchte (Abb. 14). Der erhoffte geschmackspolitische Impuls zur wirtschaftlichen Modernisierung des Herzogtums Sachsen-Weimar blieb zwar aus, doch das Verlagsgeschäft florierte: Es entstand ein kulturindustrielles Unternehmen mit zeitweise weit über 100 Beschäftigten, unter ihnen Christiane Vulpius (1765–1816), Goethes spätere Ehefrau.³⁴

Ein drittes Beispiel ist Württemberg, dem Ingeborg Cleve eine der umfassendsten Studien zu diesem Thema gewidmet hat.³⁵ Auch hier waren es zunächst Einzelpersonlichkeiten wie der Stuttgarter Kaufmann Gottlob Heinrich von Rapp (1761–1832), die seit den späten 1810er Jahren für die Errichtung einer Kunstschule warben. Der erste Versuch zur Gründung einer – dem Namen nach möglicherweise von Bertuchs Gründung beeinflussten – »Landes-Industrie-Handlung« scheiterte offenbar, da der mit ihrer Gründung beauftragte Kaufmann die württembergische Wirtschaft für nicht entwicklungsfähig hielt.³⁶

Die Diskussionen im Württembergischen Landtag und in geschmackspolitisch sensibilisierten Kreisen gingen aber weiter (Abb. 15). Die Befürworter der gewerblichen Kunstförderung – nach Cleve eine »merkwürdige Koalition von Finanzbeamten und Fabrikanten, Kirchenmännern und Rektoren« – setzten sich schließlich durch, und Ende der 1830er Jahre wurde ein neuer Anlauf unternommen. Moritz Mohl (1802–1888), ein Stuttgarter Politiker, Ökonom und Kenner der französischen Wirtschaft, wurde 1838 von der Regierung beauftragt, eine Forschungsreise ins nahegelegene Frankreich zu unternehmen und Reformvorschläge für Württemberg zu machen.

1845 veröffentlichte Mohl einen fast 600 Seiten langen, engzeilig gedruckten Bericht, dessen Titel das Reformprogramm knapp zusammenfasste – es ging um »einen im Auftrage der königlich württembergischen Regierung im Auslande gemachten Ankauf von Musterwaaren, welche württembergischen Gewerbsleuten als Vorbilder dienen sollen, sowie über die Mittel zu Erreichung des damit beabsichtigten Zweckes und zu Hebung des vaterländischen Gewerbsfleißes überhaupt, namentlich durch entsprechende Einrichtung des gewerbswissenschaftlichen Unterrichts und durch Aufhebung des Zunftwesens«.³⁷ An seiner Analyse

34 Vgl. Katharina Middell, »Die Bertuchs müssen doch in dieser Welt überall Glück haben«: Der Verleger Friedrich Justin Bertuch und sein *Landes-Industrie-Comptoir* um 1800 (Leipzig: Leipziger Universitätsverlag, 2002), 347.

35 Vgl. Cleve, *Geschmack, Kunst und Konsum*.

36 Vgl. Barbara Mundt, *Die deutschen Kunstgewerbemuseen im 19. Jahrhundert* (München: Prestel, 1974), 33.

37 Moritz Mohl, *Aus den gewerbswissenschaftlichen Ergebnissen einer Reise in Frankreich: Denkschrift über einen im Auftrage der königlich*

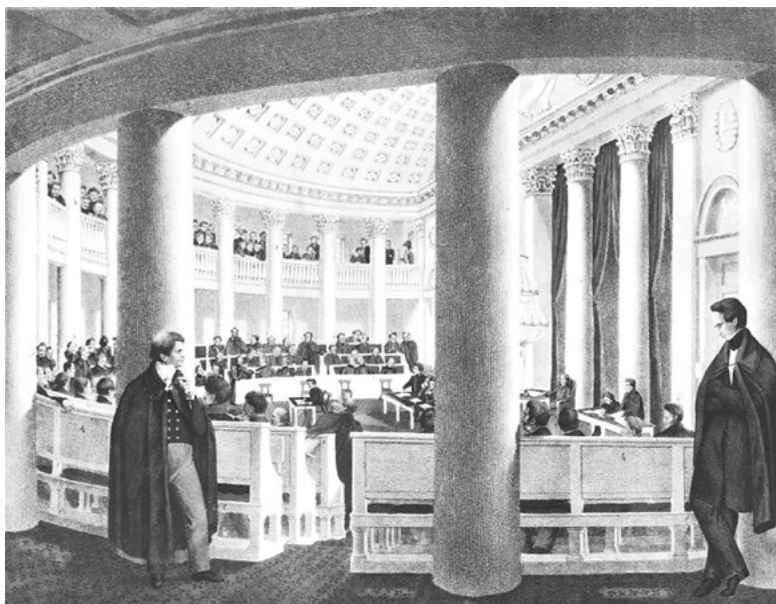


Abbildung 15: Ort geschmackspolitischer Debatten in der deutschen Provinz: der 1819 eröffnete Plenarsaal der Zweiten Kammer des württembergischen Landtages in Stuttgart (1833)

des Kunstgewerbes der französischen Kleinstadt Dieppe machte er die Notwendigkeit künstlerischer Ausbildung deutlich:

»Wäre der Diepper Fabrikant und Arbeiter nicht im Stande, eine Bildsäule Napoleons, Molières, Heinrichs IV. u. s. w. zu machen, so könnte er auch keinen Briefbeschwerer, kein Falzbein, keinen Siegelstock, kein Schachspiel mit ihrer Büste machen. Wäre er nicht im Stande, eine medizäische Venus, einen Apoll von Belvedere, eine Diana, einen Bacchus, einen Amor nach antiken Statuen darzustellen, so könnte er auch kein Jägerpfeifchen mit dem Kopfe der Diana, kein Falzbein mit der Büste der Flora, kein Visitenkartentäschchen mit einer Venus oder einem Amor darstellen. Hätte er nicht die vollkommene Geschmacksbildung durch den besten Zeichnungs-Unterricht von einem Künstler erhalten, so könnte er auch keine Ohrengänge mit Blumenstücken schnitzeln, mit einem Worte, sein ganzes Gewerbe hängt von seiner künstlerischen

württembergischen Regierung im Auslande gemachten Ankauf von Musterwaaren, welche württembergischen Gewerbsleuten als Vorbilder dienen sollen, sowie über die Mittel zu Erreichung des damit beabsichtigten Zweckes und zu Hebung des vaterländischen Gewerbsfleißes überhaupt, namentlich durch entsprechende Einrichtung des gewerbswissenschaftlichen Unterrichts und durch Aufhebung des Zunftwesens (Stuttgart; Tübingen: Cotta, 1845).

Ausbildung ab. Selbst für die glatten Gegenstände ist ihm diese Ausbildung von unschätzbarem Werthe, weil sie ihm auch hiefür die geschmackvollsten Formen an die Hand giebt, und seine Waaren immer zu Preisen gesucht macht, welche ihm eine im deutschen Gewerbswesen unbekannte Höhe des Arbeitslohnes gewährt.«³⁸

1848 erfolgte dann schließlich die Gründung der *Königlich Württembergischen Centralstelle für Gewerbe und Handel*.³⁹ Das württembergische Kunstgewerbe, das auch dank der Geschmackspolitik in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts entstanden war, war, wie Cleve betont, »keine schwäbische Sparversion des Fortschritts«, sondern eine »moderne Industrie«.⁴⁰ Wie in anderen Regionen versuchte man, die Rückständigkeit des Gewerbes durch Geschmackspolitik auszugleichen, indem man auf die Veredelung von Waren durch Gestaltung anstatt auf ihre Vermasung durch Maschinen setzte.

Die Beispiele aus Preußen, Weimar und Württemberg deuten darauf hin, dass in allen deutschen Staaten, die sich den Problemen der europäischen Marktintegration stellten, Geschmackspolitik spätestens in der Mitte des 19. Jahrhunderts zum Thema werden musste. Eine umfassende Darstellung dieser »anderen Industrialisierung«⁴¹ steht bis heute aus, was mit dem historiografischen Vorurteil zusammenhängen mag, Gestaltung nicht als Problem marktwirtschaftlicher Integration, sondern als dem Maschineneinsatz nachgeordnetes Phänomen zu behandeln. Konzentriert man sich indes auf die Gewerbe, deren Produkte mit importierten Waren konkurrierten oder die umgekehrt für den Export produzierten, wird deutlich, dass sich die wirtschaftliche Modernisierung und der Kunstbedarf in wesentlichen Teilen deckten: Geschmack wurde als wesentlicher Treiber der wirtschaftlichen Entwicklung verstanden.

Ästhetisierung und Disziplinierung

Die Idee geschmacklicher Bildung verband sich von Anfang an mit den Disziplinierungsbemühungen des absolutistischen Staates, insbesondere

38 Ebd., 104; vgl. Ingeborg Cleve, »Geschmacksbildung im Entstehungsprozeß der Konsumgesellschaft: Ein Versuch zur pädagogischen Lösung ökonomischer Probleme auf der Grundlage ästhetischer Theorie im 19. Jahrhundert«, in *Jahrbuch für Historische Bildungsforschung*, Bd. 4 (Weinheim; München: Juventa, 1998), 151.

39 Vgl. Mundt, *Die deutschen Kunstgewerbemuseen*, 33.

40 Cleve, *Geschmack, Kunst und Konsum*, 277.

41 So bezeichnet Schäfer in seiner Studie über das sächsische Textilexportgewerbe diesen Industrialisierungspfad; Michael Schäfer, *Eine andere Industrialisierung: Die Transformation der sächsischen Textilexportgewerbe 1790–1890* (Stuttgart: Steiner, 2016).

gegenüber dem Handwerk, dessen Verwerfungen im wirtschaftlichen Strukturwandel als zunehmend gefährlich galten. Geschmackliche Bildung sollte das Handwerk auf eine Konkurrenz verpflichten, die sich nicht in der Reaktion auf das Marktgeschehen erschöpfte. Gerade weil der künstlerisch gebildete Handwerker aus innerem Antrieb stets über sich selbst hinauszuwachsen versuche, so der preußische Künstler und Reformpädagoge Johann Adam Breysig (1766–1831), werde er »nie über lange Weile klagen, und auch dadurch zu übeln Gesellschaften verleitet werden.«⁴² Rechtfertigungen wie diese richteten sich nicht zuletzt gegen Kritiker des Luxus und Kunstskeptiker wie Schlettwein.

In dieser Deutung versprach ästhetische Gestaltung also auch gesellschaftliche Befriedung – trotz der wachsenden Volatilität der Nachfrage, die mit der zunehmenden Marktintegration einherging. Die geschmackspolitisch beförderte Konkurrenzfähigkeit des Handwerks sollte soziale und wirtschaftliche Sicherheit bieten und als Alternative zu den Zunftprivilegien wirken. Auf Nachfragerückgänge sollte das Handwerk innovatorisch reagieren können, also neue Dinge erfinden, wenn die alten nicht mehr gefragt waren – oder besser noch: Dinge erfinden, *bevor* sie gefragt waren.

Hintergrund der Diskussionen waren die tatsächlichen Anpassungsprobleme des zünftischen Handwerks in Fragen der Gestaltung – jedenfalls dort, wo für den Modegeschmack produziert wurde. Die Wertordnung des zünftischen Handwerks unter Anwesenden, die von den begutachtenden Meistern hergestellt wurde, geriet in Konflikt mit den Wertdynamiken der autonomen Form, was im 18. Jahrhundert zu einer Kritik an der zünftischen Prüfungspraxis und zu Forderungen nach einer stärkeren Modeorientierung in der Gestaltung der Meisterstücke führte. Ein Professor Schmidt aus Berlin schrieb 1800 in den *Annalen der Märkischen Oekonomischen Gesellschaft zu Potsdam*, dass heutzutage »die äussere Form, die Verzierungen an unsern Häusern und Hausgeräthe[n] sehr von der Arbeit unsere[r] Vorfahren« abweichen würde. Die Zünfte hätten – wenn sie von sich aus nicht zur Anpassung in der Lage seien – einen staatlich zu garantierenden Anspruch auf künstlerische Bildung, »da wir sämmtlich von dem allgewaltigen Strome der Mode hingerissen werden.«⁴³

42 Johann Adam Breysig, »Ueber den Nutzen und die Nothwendigkeit der Zeichenkunst«, in *Skizzen, Gedanken, Entwürfe, Umrisse, Versuche, Studien, die bildenden Künste betreffend: Eine Gelegenheitsschrift*, Bd. 1 (Magdeburg: Keil, 1799), 7.

43 Schmidt, »Ueber die Unzweckmäßigkeit der Meisterstücke bey einigen Gewerken«, *Annalen der Märkischen Oekonomischen Gesellschaft zu Potsdam* 3, Nr. 3 (1800): 41; ebenso äußert sich Friedrich Justin Bertuch, »Ueber die Wichtigkeit der Landes-Industrie-Institute für Teutschland«, *Journal des Luxus und der Moden* 8 (1793): 456; vgl. auch Stürmer, *Handwerk und höfische Kultur*, 74.

Ein Meisterstück im Tischlerhandwerk bestand oft aus teurem Holz; und Gold- und Silberschmiede mussten große Mengen teuren Metalls erwerben. Das bedeutete entsprechend hohe Investitionen für die Handwerker. Mit der Autonomie der Form wurden diese Investitionen aber immer riskanter. Ein Stück aus bestem Holz konnte nicht oder nur mit Verlust verkauft werden, wenn seine Form nicht mehr der Mode entsprach. Gold- und Silberschmiede waren gezwungen, ihre unverkaufbaren Meisterstücke nach der Prüfung wieder einzuschmelzen – ihre gestalterische Arbeit war buchstäblich umsonst. Deswegen brauchte es in Ausbildung und Prüfungswesen eine Lösung von den werkstattlich überlieferten gestalterischen Formen. (Langfristig verlagerte man den Schwerpunkt auf die Herstellungstechniken selbst, die sich nicht auf die gestalterische Form »durchschlagen«. Nach diesem Prinzip verfährt das deutsche Handwerk in seinen Prüfungen noch heute.)

Handlungsbedarf sahen aber auch diejenigen, die den Zünften grundsätzlich positiv gegenüberstanden. Ein anonymer Kommentator gab 1793 im *Journal für Fabrik, Manufaktur, Handlung, Kunst und Mode* die verheerenden sozialen Folgen des unternehmerischen Eigennutzes und der Zentralisierung der Produktion zu bedenken, die Luxus und Mode mit sich brachten. Manufakturen und Fabriken, so argumentierte der Autor, solle der Staat nur dort fördern, wo sie wirklich notwendig seien, also wo man »kostbare Maschinen oder weitläufige Gebäude und reiche Unternehmer und Kenner« brauche, um konkurrenzfähig zu sein.

Der Autor hatte also kaum die Produktion einfacher Waren für den täglichen Bedarf im Sinn; vielmehr ging es um »Manufakturen der Pracht und des Luxus, wo der Geschmack vorzüglich von den Grundsätzen der schönen und bildenden Kunst geleitet werden muß«. ⁴⁴ Neben der Bedeutung des Anlagekapitals – der »kostbaren Maschinen« – waren es also die symbolischen Werte der *Economy of Qualities*, die am Ende des 18. Jahrhunderts eine Zentralisierung der Produktion und eine Proletarisierung der Handwerker auch in den Augen jener Beobachter rechtfertigten, die das alte Handwerk und seine zünftische Selbstverwaltung gewissermaßen aus sozialpolitischen Gründen zu verteidigen suchten. Zwar betonte der Autor so, dass man gerade auch das Handwerk künstlerisch bilden solle, um es marktfähig zu machen und die wirtschaftliche Machtkonzentration zugunsten der Unternehmer abzubremesen; aber er erkannte die Überlegenheit arbeitsteiliger Produktion in der *Economy of Qualities* an. ⁴⁵

44 »Abhandlung über die Frage: in welchem Verhältnisse sind Manufakturen, Fabriken, einzelne Arbeiter und Verfertiger der nemlichen Kunstprodukte gegen einander von Seiten des Staats bey Unterstützung der einen oder der anderen zu betrachten?«, *Journal für Fabrik, Manufaktur, Handlung, Kunst und Mode* 5 (1793): 197.

45 Deshalb, so fuhr der Autor fort, müsse in den Manufakturen und Fabriken »die Polizey auf die Arbeiter in den Manufakturen die nötige Aufsicht und

3.2 Die Erfindung des Kunstgewerbes

Der Bruch von Freier und Angewandter Kunst

Der Bedarf des Gewerbes an künstlerischer Bildung änderte sich im 19. Jahrhundert nicht, vor allem nicht dort, wo es in der sich rasant entwickelnden *Economy of Qualities* konkurrieren wollte. Was sich indes änderte, war das Verhältnis von Kunsthandwerk und entstehender Kunstindustrie gegenüber ›der Kunst‹. Es kam zum Bruch von Freier und Angewandter Kunst.⁴⁶ Das hatte dann grundlegende Folgen für die Entwicklung der Geschmackspolitik im 19. Jahrhundert.

Der Wandel macht sich zunächst begrifflich bemerkbar. Während man international seit etwa einem halben Jahrhundert von ›Design‹ spricht, wurden für das Gestalten arbeitsteilig gefertigter Dinge im 18., 19. und frühen 20. Jahrhundert die unterschiedlichsten Bezeichnungen verwendet, um die Distanz zur Freien Kunst zu markieren. Heinz Hirdina listet folgende auf: »angewandte Kunst (engl. *applied art*; frz. *arts appliqués*), decorative, dekorative Kunst (engl. *decorative art*; frz. *art décoratif*), praktische Kunst (engl. *practical art*), industrielle Kunst oder Industriekunst (engl. *arts industrial* oder *industrial art*; frz. *art industriel*, *arts industriels*), Gewerb(e)kunst, Kunstgewerbe (engl. *art manufactures*), Werkkunst«.⁴⁷ Zu ergänzen ist der ab dem späten 18. Jahrhundert im Deutschen gebräuchliche Begriff der ›mechanischen Künste‹.⁴⁸ Demgegenüber standen die nun ›Freien‹ (nicht mehr: ›schönen‹) Künste.

Der Hintergrund für diesen zunehmenden begrifflichen Differenzierungsbedarf ist einmal mehr in der ästhetischen Vermehrung der *Economy of Qualities* zu suchen. Im Laufe des 18. Jahrhunderts waren Literatur und Theater, Malerei und Bildhauerei zusammen mit Architektur und Wohnen, Kleidung und Essen zum Gegenstand eines allgemeinen

Vorsorge haben, damit sie der Eigennutz [der Unternehmer, J.W.] nicht so sehr drücke«; ebd., 202.

46 Ich schreibe ›Freie Kunst‹ und ›Angewandte Kunst‹ groß, weil es sich nicht um bloße adjektivische Beschreibungen handelt, die lediglich angäben, wie ›frei‹ eine Kunst sei, sondern um historisch sedimentierte Begriffe, die auf eine spezifische Differenzierung ästhetisch gestaltender Arbeit seit dem 18. und 19. Jahrhundert verweisen.

47 Hirdina, »Design«, 44.

48 Gustav E. Pazaurek, *Guter und schlechter Geschmack im Kunstgewerbe* (Stuttgart; Berlin: Deutsche Verlags-Anstalt, 1912), 2, plädiert für den Begriff »Kunstgewerbe«, der treffender sei als die »nicht so glücklich[en]« Begriffe: »Niedere Künste, technische Künste, dekorative Künste, angewandte Kunst, Kleinkunst, Nutzkunst, Werkkunst, Handwerkskunst, Gebrauchskunst, Gewerbekunst, Geschmackskunst, Kunst im Handwerk«.

Kulturkonsums geworden. Überall spürte man um 1800 den mit dem modernen Konsum verbundenen Ästhetisierungsschub; der Berliner Künstler Breysig sprach von der »Zauberkraft« der Kunst, von ihrem »Einfluß auf alle Stände«, ihrer Wirkung »auf alles, was uns umgibt«⁴⁹.

Gleichzeitig wurde die Bewertung kulturell angereicherter Waren und Dienstleistungen unpersönlicher und unabhängiger von den konkreten lebensweltlichen Bezügen von Produktion und Konsumtion. Zwar wurden persönliche Geschmackserfahrung und Vernetzung in der »guten Gesellschaft«, wie sie das in Kapitel 1 beschriebene Handwerk unter Anwesenden seit Jahrhunderten prägten, nicht bedeutungslos – im Gegenteil. Doch musste man immer häufiger Zeitungen, Modejournale und gelehrte Schriften zurate ziehen, um in Geschmacksfragen informiert zu bleiben.⁵⁰ Die in der Renaissance entstandenen ästhetischen Urteile Abwesender wurden nun dominierend.

Für alles, was irgendwie als »Kunst« aufgefasst werden konnte, galt nun *ein* Wert.⁵¹ Die Dinge wurden, wie an der Autonomie der Form gezeigt, kommensurabel, gleich gemacht. Für den Konsum war das Neue der nun wichtigste symbolische Wert. Die richtige Form konnte Dingen symbolischen Wert verleihen, auf eine Weise, die sich jeder Erfahrung entzog; die falsche konnte sie über Nacht entwerten. Geschmackspolitik war der darauf reagierende Versuch, die wirtschaftliche Wettbewerbsfähigkeit der Gewerbe zu sichern und dabei aktiv auf den Geschmack einzuwirken.

Die Idee der »Autonomie des Kunstwerks« ist als *alternative Reaktion* auf diesen Strukturwandel der *Economy of Qualities* zu sehen. Auch sie setzte eine neue Art der Rezeption voraus, in der ästhetische Werke allgemein zugänglich waren, öffentlich diskutiert wurden und unter *einem* Wert subsumiert werden konnten. Allerdings sollte hier bewusst von jeder Form *bloß sozialer* Geltung abgesehen werden; der Wert sollte allein dem ästhetischen Genuss und der persönlichen Bildung dienen. Das Interesse, von dem man das Kunstwerk durch die Behauptung seiner Autonomie freisagen wollte, war jenes des im vorherigen Kapitel dargestellten Managements der Werte, das sich darin äußerte, dass Künstler nun für den Markt produzieren mussten und sich Kunsthandwerker und Kunstindustrielle am Fundus der Formen bedienten. Kant war also weniger der Begründer der Idee des »interesselosen Wohlgefallens« als vielmehr ein später Zeuge dieser Herausbildung neuer Formen der Kunstrezeption.⁵²

49 Breysig, »Ueber den Nutzen und die Nothwendigkeit der Zeichenkunst«, 4 u. 41.

50 Vgl. Craig Calhoun, »The Infrastructure of Modernity: Indirect Social Relationships, Information Technology, and Social Integration«, in *Social Change and Modernity*, hg. von Hans Haferkamp und Neil J. Smelser (Berkeley: University of California Press, 1992), 205–236.

51 Vgl. Abrams, »Art-as-Such«, 13.

52 Ebd., bes. 11.

Gleichwohl brachte seine Formulierung den Wandel auf den Punkt; in der *Kritik der Urtheilskraft* von 1790 heißt es: »*Geschmack* ist das Beurtheilungsvermögen eines Gegenstandes oder einer Vorstellungsart durch ein Wohlgefallen, oder Misfallen, *ohne alles Interesse*. Der Gegenstand eines solchen Wohlgefallens heißt *Schön*.«⁵³

Die Kunst wurde damit zunächst theoretisch aufgespalten. Stellvertretend kann man in diesem Zusammenhang Hegel zitieren, dessen *Vorlesungen über die Ästhetik* prägend für das 19. Jahrhundert wurden. Man könne »Kunst«, so schrieb er unmissverständlich, »als ein flüchtiges Spiel« gebrauchen, um »dem Vergnügen und der Unterhaltung zu dienen, unsere Umgebung zu verzieren, dem Aeußeren der Lebensverhältnisse Gefälligkeit zu geben, und durch Schmuck andere Gegenstände herauszuheben. In dieser Weise ist sie in der That nicht unabhängige, nicht freie, sondern dienende Kunst.« Das Vermögen der Freien Künste, mit dem Reichtum der Formen nicht nur zu arbeiten, sondern sich »in *eigenen* Produktionen *unerschöpflich* zu ergehen«, wurde den »dienenden Künsten« aberkannt.⁵⁴ Man kann in diesem Sinne von einer sich im Laufe des 18. Jahrhunderts entwickelnden und danach lange stabilen diskursiven Allianz von Künstlern und Philosophen sprechen. Erstere werden zu Freien Künstlern, Letztere zu ihren Theoretikern.⁵⁵

Das hatte Folgen für die symbolische Ordnung der Dinge. Zunächst verloren die affektiven Werte der Kunst an Bedeutung: Die »Vergeistigung« gestalterischer Arbeit, die sich schon in der Renaissance angekündigt hatte, wurde nun radikalisiert. Kunstvoll gestaltetes Mobiliar, das ein selbstverständlicher Teil des höfischen Gesamtkunstwerks gewesen war und das Kunsthandwerk zu einem anerkannten Teil der Hofkunst hatte werden lassen, konnte den neuen, »rein geistigen« Charakter des autonomen Kunstwerks kaum für sich beanspruchen. In Frankreich kamen nach der Revolution deshalb die Gemälde ins Museum, die Möbel dagegen unter den Hammer.⁵⁶

Gleiches galt für den repräsentativen Wert ästhetisch gestalteter Dinge. Die Werke insbesondere der Hofkunst waren Teil des Zeremoniells gewesen; ein solcher positionaler Gebrauch von Kunst wurde im Laufe des 18. und 19. Jahrhunderts allerdings immer verdächtiger. Im bürgerlichen Alltag mussten sich all jene Dinge, die gestaltet waren, um die eigene soziale Position gegenüber anderen sichtbar zu machen, dem Verdacht aussetzen, keine Kunst zu sein.

53 Immanuel Kant, *Critik der Urtheilskraft* (Berlin; Libau: Lagarde und Friederich, 1790), 16.

54 Georg Friedrich Wilhelm Hegel, *Werke*, hg. von Heinrich Gustav Hotho, 2. Aufl., Bd. 10 (Berlin: Duncker & Humblot, 1842), 10.

55 Vgl. Cleve, *Geschmack, Kunst und Konsum*, 208.

56 Vgl. Moon, *Luxury After the Terror*.

Die Verdrängung der Handwerker aus den Kunstschulen

Doch es ging nicht nur ›um Theorie‹. Denn praktisch rechtfertigte die Trennung von Angewandter und Freier Kunst, dass letztere für sich eine vom Markt wie auch vom Staat unabhängige Sphäre künstlerischer Produktion beanspruchen konnte.⁵⁷ Es entstand ein neuer künstlerischer Anspruch, der einen Strukturwandel der Kunstproduktion und -rezeption beförderte. War die höfische Kunst noch auf die Urteilsfähigkeit des Souveräns und der Höflinge ausgerichtet gewesen, so wurde dem Publikum diese Urteilsfähigkeit nun abgesprochen. Das Lob des Herrschers, das den höfischen Künstlerschriften vorangestellt war, wich der Verachtung des Publikums. Ein Nebeneffekt war auch die Abwertung des Dilettantismus: Wurde er in der Frühen Neuzeit noch geschätzt, war selbstverständlicher Teil der Bildung besonders des Adels, galt er nun als ›unschöpferische‹ Nachahmung.

Die für die ästhetische Gestaltung von Dingen wesentliche institutionelle Folge dieser Entwicklung war die Verdrängung des Handwerks aus den Kunstschulen. Noch im 18. Jahrhundert hatten angesehene Maler als Musterzeichner und Manager höfischer Manufakturen gewirkt. Die Geschmackspolitik hatte für eine künstlerische Massenbildung gesorgt und gezielt darauf hingewirkt, Handwerker in die Akademien zu holen oder, war die »Bildungsdistanz« (Mannheim) zu wahren, neue Schulen gegründet, in denen Handwerker wenigstens von Akademisten ausgebildet wurden. Das Modell der autonomen Kunst setzte dem ein Ende. Ästhetische Autonomie wurde nach Einschätzung Martha Woodmansees zur diskursiven Waffe in der Kulturpolitik des frühen 19. Jahrhunderts.⁵⁸ Ihr Erfolg drückte sich in der strikten Trennung der Ausbildungsstätten für Freie und Angewandte Künste aus, die nach Einschätzung Uta Karsteins im Laufe des 19. Jahrhunderts »weitgehend institutionalisiert« wurde.⁵⁹

Ein Beispiel dafür war Weimar. In der *Fürstlichen freien Zeichenschule*, in der Bertuch die geschmackspolitische Verbindung von Kunst und Handwerk vorangetrieben hatte, sorgte ab 1806 der neue Direktor Heinrich Meyer (1760–1832) für eine zunehmende Trennung der beiden Sphären. Dies geschah nicht zuletzt auf Betreiben Johann Wolfgang von Goethes (1749–1832), der bereits seit 1788 als Geheimer Rat die Aufsicht über diese Einrichtung innehatte und sie in eine Schule umbaute, die nur noch wirkliche künstlerische »Talente« fördern sollte.⁶⁰

57 Vgl. Erlin, *Necessary Luxuries*, 4.

58 Martha Woodmansee, *The Author, Art, and the Market: Rereading the History of Aesthetics* (New York: Columbia University Press, 1994).

59 Karstein, »Wider die ›entadelte Kunst‹ der Industrie?«, 48.

60 Zit. in Konrad Paul, *Die ersten hundert Jahre 1774–1873: Zur Geschichte der Weimarer Mal- und Zeichenschule* (Weimar: Stadtmuseum, 1996), 125; vgl. Braungart, »Bertuch und die Freie Zeichenschule«, 285. Goethe klagte 1815

Neben der autonomen, vom Gewerbe bereinigten akademischen Kunst entstand im Laufe des 19. Jahrhunderts, was man soziologisch als ›autonome Kunst‹ versteht: die außerakademische Kunst.⁶¹ Wie Sibylle Wilhelm betont, ist es für das 19. und frühe 20. Jahrhundert angemessener, von zwei Spielarten künstlerischer Autonomie zu sprechen: der akademischen und der individuellen, die sich explizit gegen erstere richtete.⁶² Beiden war gemeinsam, dass sie sich vom Gewerbe loszusagen suchten. Praktisch blieben sie zwar abhängig – die akademischen Künstler von den Fürsten und ihren Beamten, die außerakademischen von Mäzenen, Kunsthändlern und Galerien.⁶³ Doch anders als für die Kunsthandwerker oder die Musterzeichner der Kunstindustrie galten die Gesetze des Marktes für sie nicht (oder nur eingeschränkt).

Die Architektur war im Rahmen dieser Neuordnung ein Sonderfall, weil ihr Status als Freie Kunst zwar akademisch gefestigt war, der Gebrauchswert ihrer Werke aber kaum in Abrede gestellt werden konnte.⁶⁴ Die innerinstitutionelle Lösung war die Aufspaltung der Architektur in die *Baukunst* der Fassadengestaltung einerseits und die mechanische *Bautechnik* andererseits, die sich langfristig in der beruflichen Trennung von Architekt und Bauingenieur niederschlug.⁶⁵ Das künstlerische Prestige der Architektur wurde daher im 19. Jahrhundert von der Fassadengestaltung getragen. Hier dominierte das Selbstverständnis insbesondere der beamteten Architekten, nach den ewigen Gesetzen der klassizistischen Kunst zu entwerfen.⁶⁶

Die deutsche Kunstgewerbebewegung

Mit der zunehmenden Integration der deutschen Staaten durch den Deutschen Zollverein und die preußische Dominanz, die 1871 nach dem Deutsch-Französischen Krieg schließlich in der Gründung des Deutschen Kaiserreichs mündete, ging ein wirtschaftlicher Aufstieg einher. Er war nicht allein auf industrielle Massenware oder den Maschinenbau zurückzuführen. Auch hier wuchs, wenn auch regional sehr unterschiedlich, die

in einem vertraulichen Brief, die Schule laufe »am Ende nur auf Handwerk und Fabrik hinaus«; zit. in Paul, *Die ersten hundert Jahre 1774–1873*, 26.

61 Vgl. klassisch Pierre Bourdieu, *Die Regeln der Kunst. Genese und Struktur des literarischen Feldes* (Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1999).

62 Sibylle Wilhelm, »Kunstgewerbebewegung«: *Ästhetische Welt oder Macht durch Kunst?* (Frankfurt am Main; New York: Lang, 1991), 11.

63 Vgl. Woodmansee, *The Author, Art, and the Market*.

64 Vgl. Abrams, »Art-as-Such«, 23.

65 Vgl. für Gegenbewegungen in Preußen Karl-Eugen Kurrer, »Vier Bauingenieure der Berliner Bauakademie«, *Bautechnik* 99, Nr. 8 (2022): 639–646.

66 Vgl. Wilhelm, »Kunstgewerbebewegung«, 11.

Economy of Qualities, die die steigende Nachfrage nach ästhetisch gestalteten Dingen bediente. Insbesondere die Kunstindustrie wurde, wie oben dargestellt, zu einem wichtigen Wirtschaftsfaktor.

Die Debatte um den Kunstbedarf des Gewerbes ging weiter. Der junge Jurist und sozialpolitisch engagierte Ökonom Hermann Schwabe (1830–1874), der zu den Pionieren der Sozialstatistik in Deutschland gehörte, hatte 1866 sogar versucht, diesen Bedarf für Berlin zu quantifizieren (Abb. 16).⁶⁷ Seit der Jahrhundertmitte entstand eine zweite Welle der Geschmackspolitik, die geschlossener verlief als die Entwicklungsprojekte um 1800: Ihre Protagonisten waren besser vernetzt und organisiert und verfolgten ein gemeinsames Ziel – die Hebung dessen, was man nun *Kunstgewerbe* nannte. Heute spricht man deshalb von der Kunstgewerbebewegung.

In ihren institutionellen Formen unterschied sie sich nicht wesentlich von ihren Vorgängern. Auch hier waren es Vereine, namentlich die Kunstgewerbevereine, die sich um das Sammeln von Vorbildern, die künstlerische Bildung für die Gewerbe und die Stimulierung von Konkurrenz bemühten. Angesichts des ideologischen und institutionellen Erfolgs der Freien Kunst wandelte sich der Anspruch. Hatte man zu Beginn des 19. Jahrhunderts noch von mechanischen Gewerben oder Künsten, von Manufaktur, Industrie und Fleiß gesprochen, so trat nun das künstlerische Element in den Vordergrund. Ab der Jahrhundertmitte wurden die Begriffe ›Kunstgewerbe‹ und ›Kunsthandwerk‹ gebräuchlich.⁶⁸ Zu Beginn des 20. Jahrhunderts umfasste der Dachverband des deutschen Kunstgewerbes über 17.000 Mitglieder.⁶⁹ Neben den Vereinen waren die wichtigsten mit der Bewegung verbundenen Institutionen die Kunstgewerbeschulen und die Kunstgewerbemuseen, auf die später noch einzugehen sein wird.

Die zweite geschmackspolitische Welle wurde allerdings nicht nur von Vereinen getragen. Wie Maciuka zeigt, nahmen im späten 19. Jahrhundert immer mehr »Königshäuser und Großherzöge, einzelstaatliche und nationale Parteiabgeordnete, Stadtverwaltungen und Bürokraten auf unterschiedlichen Ebenen« erheblichen Einfluss auf die kunstgewerbliche Ausbildung und die Marktentwicklung.⁷⁰ Sie richteten Kommissionen und Abteilungen in den Handelsministerien ein, diskutierten die

67 Hermann Schwabe, *Die Förderung der Kunst-Industrie in England und der Stand dieser Frage in Deutschland: Für Staat und Industrie, Gemeinden, Schul- und Vereinswesen* (Berlin: Guttentag, 1866).

68 Vgl. Mundt, *Die deutschen Kunstgewerbemuseen*, 14.

69 Vgl. Mark Jarzombek, »The ›Kunstgewerbe‹, the ›Werkbund‹, and the Aesthetics of Culture in the Wilhelmine Period«, *Journal of the Society of Architectural Historians* 53, Nr. 1 (1994): 8.

70 John V. Maciuka, »Das Handwerk in den Gräben: Der Streit der deutschen Kunsterzieher um die Einheitskunstschule im Ersten Weltkrieg«, in *Handwerk wird modern: Vom Herstellen am Bauhaus*, hg. von Regina Bittner und Renée Padt (Bielefeld; Berlin: Kerber, 2017), 65.

C. Zahl derjenigen Meister und Fabrikanten, deren Gewerbebetrieb eine künstlerische Ausbildung voraussetzt*)		Tausend 3418	
Alabasterwarenfabrikanten	2	Holzschnitzkünstler	—
Akrystgefäbrkanten	2	Klempner und Blechwarenfabrikanten	600
Baummeister	100	Knopffabrikanten	140
Bergsteinwarenfabrikanten	3	Fabrik für plastische Kohle	1
Bildhauer	250	Korbwarenfabrikanten	30
Blumen- und Putzgefäbrkanten	130	Korkschneidekünstler	5
Bronzefabrikanten	40	Kunstgießer	30
Buchbinder, Glaserien- und Lederwarenfabrikanten	700	Kupferwarenfabrikanten	80
Schablonenfabrikanten	20	Kupfer- und Schriftsetzer	80
Ciseleure	90	Lampenfabriken	100
Drehkünstler	350	Lithographische Anstalten	200
in Holz und Horn	350	Maler	—
Eisenknechtler	35	Rouleaux-Maler	40
Metalldreher	35	Schilder- u. Blech-Maler	260
Einweggeräten	25	Stubenmaler	500
Feine Eisenwarenfabrikanten	10	Maschinenbauer	800
Eisenwarenfabrikanten	1	Mechaniker und Optiker	150
Emallier	30	Metalwarenfabrikanten	300
Formen in Gips	30	Modelliers	40
Topffabrikanten	30	Möbelfabriken	250
Formenstecher	25	Neusilberfabriken	30
Fabriken für galvanoplastische Waren	25	Orgelbauer	20
Fabriken für Gussabgussobjekte	80	Pappwarenfabrikanten	30
Gold- und Silberarbeiter	60	Perlmutter- und Elfenbeinwarenfabrikanten	10
Glas- und Steinbearbeiter	40	Photographen	225
Glockengießer	10	Porzellanmanufakturen	5
Goldschmiede, Juweliere etc.	500	Boutique-Fabriken	30
Gold- und Silberwarenfabriken	10	Spiegel-Fabriken	60
Gold- und Silberarbeiter	30	Stahlwarenfabriken	60
Grabenmalfabrikanten	25	Stocatur-Arbeiter	48
Gravure, Wappenstein, Steinbearbeiter	250	Tapetenfabriken	50
Groß- und Kleinfabrikanten	300	Thonwarenfabriken	3
Gummi- und Gips-Preßwaren-Fabrikanten	60	Tischler	2500
		Ofenfabriken	160
		Urgeschmuckmacher	12
		Wachstuchfabriken	20
			Summa 9537

*) Nach dem Wohnungszensus von Berlin pro 1906 zusammengestellt.

Verlag von J. G. Neumann in Berlin.
Guttenberg & Vahlke.
Druck von J. Dreyer's Buchdruckerei (C. Fehlt) in Berlin.

Abbildung 16: Die Verwissenschaftlichung der Geschmackspolitik: Schätzung des Bedarfs künstlerischer Bildung unter Berliner Meistern und Fabrikanten durch den Statistiker Hermann Schwabe (1866)

Konkurrenzfähigkeit der eigenen Wirtschaft in Geschmacksfragen und gründeten neue Schulen oder reformierten bestehende. Ein ausführlicher Bericht, den das preußische Wirtschaftsministerium anlässlich der Kunstgewerbeausstellung 1906 in Dresden veröffentlichte, listete von der königlichen Keramischen Fachschule in Bunzlau bis zur Holzschnitzschule Bad Warmbrunn 33 Kunstgewerbeschulen auf, an denen 15.331 Schülerinnen und Schüler unterrichtet wurden.⁷¹

Von besonderer Bedeutung waren zudem kunstgewerbliche Leuchtturmprojekte, die die geschmackspolitische Diskussion seit dem späten 19. Jahrhundert prägten. Sie gingen vornehmlich vom kunstaffinen Adel aus, besonders von Monarchen wie Wilhelm II. von Württemberg (1848–1921) oder dem bayerischen König Ludwig II. (1845–1886), die für die Ausstattung ihrer Bauprojekte gewaltige Summen in das Kunstgewerbe investierten. Ihre Rolle ging dabei weit über die des Geldgebers hinaus. Im Deutschen Kaiserreich war es vor allem der deutsche Kaiser

71 Königlich Preussisches Ministerium für Handel und Gewerbe, *Nachrichten über die preussischen Kunstgewerbeschulen: zusammengestellt gelegentlich der mit der 3. Deutschen Kunstgewerbeausstellung in Dresden 1906 verbundenen Ausstellung preussischer Kunstgewerbeschulen* (Berlin: Sittenfeld, 1906), 151.

Wilhelm II. (1859–1941), der einen enormen Einfluss auf die Architektur und das Kunstgewerbe ausübte.

Während dieser dabei eine eher konservative Linie verfolgte, gab es auch Adlige, die avantgardistische Gesamtkunstwerke förderten, sei es die Mathildenhöhe in Darmstadt durch Großherzog Ernst Ludwig von Hessen und bei Rhein (1868–1937) oder die 1908 von Großherzog Wilhelm Ernst von Sachsen-Weimar-Eisenach (1876–1923) gegründete, pädagogisch revolutionäre Kunstgewerbeschule Weimar, die zum Vorläufer für das Bauhaus wurde.⁷² Nicht zuletzt boten solche Projekte den kleineren Bundesstaaten – wie den Großherzogtümern Hessen oder Sachsen-Weimar-Eisenach – die Chance, sich gegenüber dem dominanten Preußen zu behaupten. Wenn nicht durch politische oder wirtschaftliche Größe, so mit einer kunstgewerblichen Innovationspolitik, die ebenso lukrative Gestaltungsaufträge ins Land holen wie die subnationale Identität stärken sollte. In Weimar suchte man durch Schaffung einer zweiten ›Weimarer Klassik‹ das eigene ästhetische Erbe geschickt zu verwerten. Dem hessischen Großherzog Ernst Ludwig wiederum kam zugute, dass er als Enkel der britischen Königin Victoria bei den Besuchen in England die Arts-and-Crafts-Bewegung kennengelernt hatte.⁷³

Kaum zu überschätzen ist auch die Rolle der kunstgewerblichen Öffentlichkeit. Seit der Mitte des 19. Jahrhunderts waren es vor allem die Zeitschriften der Kunstgewerbevereine sowie Zeitschriften wie das *Deutsche Kunstblatt* (1850–1858), die sich auch mit Fragen der Angewandten Kunst und der Architektur befassten. Nach der Reichsgründung kam es im Zuge des wirtschaftlichen Aufschwungs zu einer Gründungswelle von kunstgewerblichen Zeitschriften: darunter, um nur die wichtigsten zu nennen, der *Kunstwart* (1887–1937), *Innendekoration* (1890–1944), *Deutsche Kunst und Dekoration* (1897–1932), *Dekorative Kunst* (1897–1929), *Die Kunst und das schöne Heim* (1900–1988) und *Kunst und Künstler* (1902–1933). Die wichtigsten Zeitschriften erreichten bis zum Beginn des Ersten Weltkriegs Auflagen im mittleren fünfstelligen Bereich.⁷⁴ Hinzu

72 Vgl. John V. Maciuka, *Before the Bauhaus: Architecture, Politics, and the German State, 1890–1920* (Cambridge: Cambridge University Press, 2005).

73 Anne Anderson, »Mein Hessenland blühe und in ihm die Kunst«. Ernst Ludwig's Darmstädter Künstlerkolonie: Building Nationhood through the Arts and Crafts«, in *Transnational Histories of the ›Royal Nation‹*, hg. von Milinda Banerjee, Charlotte Backerra und Cathleen Sarti (Cham: Springer, 2017).

74 Vgl. Sabine Brantl, »Die Kunst für Alle«, *arthistoricum.net – Fachinformationsdienst Kunst, Fotografie, Design*, 2006, 3. Vgl. S. Muthesius, »Communications Between Traders, Users and Artists: The Growth of German Language Serial Publications on Domestic Interior Decoration in the Later Nineteenth Century«, *Journal of Design History* 18, Nr. 1 (2005): 7–20.

kamen gebildete Einrichtungsratgeber wie *Die Kunst im Hause* des Kunsthistorikers Jacob von Falke (1825–1897).⁷⁵

Mit der Entwicklung der kunstgewerblichen Öffentlichkeit entstand auch der Typus des mäzenatisch wirkenden Verlegers. Erwähnenswert sind Persönlichkeiten wie Friedrich Bruckmann (1814–1898), Georg Hirth (1841–1916), Ernst Wasmuth (1845–1897), Georg Callwey (1854–1931), Alexander Koch (1860–1939) und Bruno Cassirer (1872–1941). Sie waren politisch bestens vernetzt und hatten nicht nur einen erheblichen Einfluss auf die öffentlichen Debatten über Fragen des Geschmacks, sondern unterstützten auch selbst das Kunstgewerbe. Die Gründung der Mathildenhöhe etwa ging nicht zuletzt auf die Initiative Alexander Kochs zurück, des wahrscheinlich mächtigsten Verlegers in diesem Bereich.

Die enthierarchisierende Absicht der Kunstgewerbebewegung lässt sich in beide Richtungen lesen: Einerseits wollte man die Kunst vom Podest holen, andererseits die gewerbliche Gestaltung zur Kunst erheben. In diesem Sinne setzte die Kunstgewerbebewegung den geschmackspolitischen Grundgedanken des späten 18. Jahrhunderts unverändert fort. »Der Kunstgewerbler von heute«, so formulierte es 1891 Julius Lessing, der erste Direktor des Berliner Kunstgewerbemuseums, »ist ein Handwerker, in manchen Fällen ein Künstler, zugleich aber auch ein Industrieller im besten Sinne des Wortes. Er ist der Mann, der aus dem werthlosen Material die höchsten Werthe schafft und somit den Nationalwohlstand auf das Ergiebigste fördert.«⁷⁶

Auf breiter Front wiederholten sich solche Argumente im Deutschen Werkbund. Insbesondere der Theologe und »Künstlerpolitiker«⁷⁷ Friedrich Naumann (1860–1919), einer seiner Mitbegründer, der später auch Gründungsmitglied der Deutschen Demokratischen Partei war, wurde nicht müde, die Bedeutung des Kunstgewerbes für die deutsche Volkswirtschaft herauszustellen. In einer der ersten programmatischen Schriften des Werkbundes von 1908 betonte er, Deutschland könne weder Rohstoffe noch landwirtschaftliche Erzeugnisse exportieren und müsse deswegen in Geschmacksbildung investieren: »Was wir versenden können, ist unsere Arbeit. Gewöhnliche, ungeschulte Arbeit aber hat auf dem Weltmarkt keinen Wert, denn gewöhnliche Arbeit gibt es überall. Was bezahlt wird, ist gestaltende, formgebende Arbeit. Sie allein schafft

75 Jacob Falke, *Die Kunst im Hause: Geschichtliche und kritisch-ästhetische Studien über die Decoration und Ausstattung der Wohnung* (Wien: Carl Gerold's Sohn, 1873).

76 Lessing, *Kunstgewerbe*, 31.

77 So Frank-Michael Kuhlemann, »Friedrich Naumann und die Kultur des Politischen«, in *Fortschritt durch sozialen Liberalismus: Politik und Gesellschaft bei Friedrich Naumann*, hg. von Jürgen Frölich, Ewald Grothe und Wolther von Kieseritzky (Baden-Baden: Nomos, 2021), 26.

volkswirtschaftliche Werte.«⁷⁸ Auch die gestalterischen Strömungen der 1920er Jahre, darunter das Bauhaus, griffen diese Impulse auf, standen also in der geschmackspolitischen Tradition. Im Einzelnen wird dies in Kapitel 7 dargestellt werden.

›Das Volk‹ als Adressat der Geschmackspolitik

Angesichts dieser Skizze kann man mit Blick auf die Geschmackspolitik eine durchgehende Verschränkung von Kunst und Staat konstatieren, die kulturell auf die wirtschaftliche Entwicklung einwirken sollte. Das ist wichtig, um einem Trugschluss vorzubeugen: der Annahme, es sei allein die Bohème gewesen, die gegen die gesellschaftliche Rationalisierung eine Verschränkung von Kunst und Alltag gefordert habe. Mit der Perspektive der *Economy of Qualities* zeichnet sich vielmehr ab, dass es seit dem 18. Jahrhundert durchgängig eine politökonomische Rationalität der Kunst im Alltag gab. Geschmackspolitik zielte, um eine Formulierung Bourdieus aufzugreifen, auf eine »populäre Ästhetik«, bedeutete also die »Weigerung, jene Verweigerungshaltung mitzuvollziehen, die aller theoretisch entfalteten Ästhetik zugrundeliegt, d. h. die schroffe Trennung zwischen gewöhnlicher Alltagseinstellung und genuin ästhetischer Einstellung«.⁷⁹ Durch die Kraft der Kunst sollte der gute Geschmack überall Einzug halten, nicht nur in den außeralltäglichen Sinnprovinzen, die die autonome Kunst für sich in Anspruch nahm.⁸⁰

Warum aber war ›Kunst für alle‹ so wichtig? Eine Antwort zeichnet sich bereits in der ersten Welle der Geschmackspolitik ab, etwa in den Arbeiten des liberalen Wirtschaftstheoretikers und Pädagogen Johann Georg Büsch (1728–1800), der an der Handelsakademie die städtische Kaufmannselite ausbildete und zu den engagiertesten Mitgliedern der von ihm 1765 mitbegründeten *Hamburgischen Gesellschaft zur Förderung der Künste und nützlichen Gewerbe* gehörte. Der Smith'sche Wohlstand der Nationen, so erklärte er 1800 in seiner *Abhandlung von dem Geldumlauf*, könne nur durch »einen gewissen Grad der Kultur« – also durch eine Differenzierung der Bedürfnisse und der entsprechenden

- 78 Friedrich Naumann, *Deutsche Gewerbekunst: Eine Arbeit über die Organisation des deutschen Werkbundes* (Berlin: Hilfe, 1908), 46; vgl. zu dieser wirtschaftspolitischen Zielsetzung des Werkbundes Joan Campbell, *The German Werkbund: The Politics of Reform in the Applied Arts* (Princeton, New Jersey: Princeton University Press, 1978), 18.
- 79 Pierre Bourdieu, *Die feinen Unterschiede: Kritik der gesellschaftlichen Urteilskraft* (Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1987), 64.
- 80 Vgl. zur Unterscheidung Alfred Schütz, *Werkausgabe*, hg. von Martin Endreß und Ilja Srubar, Bd. V.1 (Konstanz: UVK, 2003).

Nachfrage – erreicht werden. Fiele »ein Volk in seine alte Rauhigkeit zurück«, käme »die große Cirkulation« zum Erliegen.⁸¹

Büsch galten ästhetische Bedürfnisse auch auf der Konsumentenseite deshalb als Garant eines nachhaltigen Wohlstands der Nationen. Wo sie fehlten, werde »auch das übertriebenste Wollen keine Mannigfaltigkeit und Abwechslung des Genusses kennen, nur an wenig Gegenständen, z. E. [zum Exempel; J. W.] dem Fraß, Soff und Liebe, haften, und den fürs Ganze ersprießlichen Geldumlauf schlecht befördern«.⁸² Der Luxus des Mittelalters erschien Büsch dementsprechend als unproduktiv, denn seine Träger kannten eben gerade keine Verfeinerung des Geschmacks. Gold etwa »ward in goldne Ketten und schweres Geschmeide verarbeitet« – anstatt gestalterisch veredelt zu werden.⁸³ Büsch unterschied zwischen schlechtem und gutem Luxus, je nachdem, ob er für die Nation produktiv war oder nicht. Produktiv erschien ihm eine Wirtschaft, die von der Differenzierung der Bedürfnisse geprägt war – eine, die jenen Luxus vermehrte, der Nachfrage nach verfeinerten, kunstvoll gestalteten Dingen schuf.

Eine allgemeine Anhebung des Konsumniveaus war für Büsch zwar wünschenswert: So gebe es »gewiß mehr Verdienst im Ganzen, wenn reinliche Fayance in jedermanns Hausrath sich findet, wenn auch der Bauer wenigstens ein ausgemaltes oder begypstes Wohnzimmer hat, als wenn einzelne von Porzellan essen oder zuweilen ein Reicher Tausende an die Auszierung eines Eßsaals wendet«.⁸⁴ Die bürgerliche Gesellschaft sei jedoch letztlich durch Ungleichheit bestimmt und müsse deswegen Sorge dafür tragen, Bedürfnisse zu schaffen, durch die die Ärmeren den Reicheren das Geld »entziehen« könnten.

Umgekehrt brauchten also auch die Produzenten ›Geschmack‹. »Hat der Staat diese Menschen nicht selbst«, schlussfolgerte Büsch, »so verleitet ihn die Begierde, die Vorzüge seines Glücks und seines Ranges zu zeigen, die Gegenstände seines Wollens in der Fremde zu suchen, und das Geld, welches er nicht bei seinen Mitbürgern als Lohn ihrer Dienste und Arbeiten anwenden kann, geht zu dem Ausländer«.⁸⁵ Ein nachhaltiger Wohlstand der Nation war für Büsch nur möglich, wenn es sowohl eine »Classe von Menschen« gab, die nicht nur über Geld, sondern auch über Geschmack verfügte, als auch Akteure, die in der Lage waren, Waren zu produzieren, die diesem Geschmack entsprachen. So

81 Johann Georg Büsch, *Abhandlung von dem Geldumlauf: In anhaltender Rücksicht auf die Staatswirtschaft und Handlung*, 2. Aufl. (Hamburg; Kiel: Bohn, 1800), 2: 82.

82 Ebd. Büschs Argument entspricht Campbells Unterscheidung zwischen traditionellem und modernem Hedonismus; vgl. Campbell, *The Romantic Ethic*, 107.

83 Büsch, *Abhandlung von dem Geldumlauf*, 1800, 2: 82.

84 Ebd., 2: 81.

85 Ebd., 2: 85.

stellte sich Büsch den ›Trickle-down-Effekt des Geschmacks‹ vor, den es durch gezielte ästhetische Entwicklung aufrechtzuerhalten gelte.

In den folgenden 100 Jahren wurde diese Argumentation im Wesentlichen beibehalten. Das lag auch daran, dass sich an der Bedeutung der Kunst für die symbolische Wertproduktion nichts geändert hatte – im Gegenteil: Alle bildungsbürgerliche Geringschätzung der dienenden Künste änderte nichts an der Nachfrage nach künstlerisch gestalteten Dingen, die mit dem bürgerlichen Wohlstand wuchs, nichts an der Autonomie der Form.

Die nachständische Neuhierarchisierung der Künste brachte aus geschmackspolitischer Sicht ein Verwertungsproblem künstlerischer Begabung mit sich. Wer über die Ausbildung seines künstlerischen Talents gesellschaftliche Anerkennung suchte, wandte sich als freier Künstler den Akademien oder der Bohème zu und war für das Gewerbe ›verloren‹. Wenn Kugler in der Mitte des 19. Jahrhunderts verarmte Künstler mit dem Hinweis auf die besseren Verdienstmöglichkeiten davon zu überzeugen versuchte, sich als Musterzeichner zu verdingen, spricht dies für die hohe Bedeutung des Prestiges einer Künstlerexistenz, für die man lieber Armut in Kauf nahm, als sich in den Dienst der Industrie zu stellen.

Für das Gewerbe blieben umgekehrt die weniger Talentierten übrig. Ihnen ging es weder um Selbstverwirklichung noch um künstlerische Anerkennung, sondern vor allem darum, durch die Bedienung der Nachfrage nach künstlerisch gestalteten Waren ihren Lebensunterhalt zu verdienen.⁸⁶ Derart proletarisiert, hatten sie gegenüber ihren Auftraggebern, der Kunstindustrie und dem Handel keinerlei Handlungsmacht. Im Vergleich zu den freien Künstlern fehlte es ihnen an Prestige und Selbstbewusstsein. Gurlitt formulierte das Problem ungewöhnlich deutlich, als er 1890 schrieb, dass das größte »Unheil« des deutschen Kunstgewerbes im »Dümel der ›hohen‹ Kunst« liege. In Deutschland sei man noch immer beleidigt, wenn Künstler für die Industrie arbeiteten.⁸⁷

Es ging nicht darum, ›die Kunst an sich‹ zu kritisieren oder zu fordern, sie solle sich der Wirtschaft unterordnen – denn sie war längst von der Wirtschaft vereinnahmt. Das Problem aus Sicht der Geschmackspolitik bestand vielmehr darin, dass gewinnsüchtige Unternehmer und dümmelhaftel Künstler gemeinsam eine unheilige Allianz gegen den ›guten Geschmack‹ bildeten.

Die Unternehmer wollten nicht für gute Gestaltung zahlen und produzierten deswegen gestalterisch minderwertige Ware. Ein Lehrbuch für Fabrikanten von 1878 bemängelte die »Sparsamkeit am unrechten Fleck«. Auffällig sei »der geringe Werth, den man auf die Anfertigung des Modells oder Musters legt. Der Deutsche will Alles billig haben und

86 Vgl. Woodmansee, *The Author, Art, and the Market*, 27.

87 Gurlitt, *Musterzeichner-Kunst*, 17.

erstreckt seine Forderung auch auf dieses Gebiet.«⁸⁸ Die Künstler wiederum betrachteten jede Gestaltung, die auch – gewerbliche – Nebenzwecke hatte, nicht als ›Kunst‹. Aus geschmackspolitischer Sicht mochte Deutschland mit seinen Künstlern, Schriftstellerinnen und Malern gesegnet sein – kunstindustriell war es impotent.

Der Grund lag in der Überzeugung, dass sich eine Nation nur dann entwickeln könne, wenn der ›gute Geschmack‹ das gesamte Volk erreiche. Lessing schrieb 1867: »Für das Kunsthandwerk ist Nichts zu gut, und wenn eine Marmorstatue in einem fürstlichen Vorsaal oder selbst ein Plafondgemälde eines kaiserlichen Arbeitszimmers mißrät, so ist das viel gleichgültiger, als wenn eine Fabrik mit ihren geschmacklosen Kattunmustern, die centnerweise in die Welt geschickt werden, den Geschmack und Farbensinn ganzer Provinzen untergräbt.«⁸⁹ Entsprechend war es das Ziel, einen im Volk verankerten Sinn für Kunst zu schaffen.

Für die Form der Geschmacksbildung hatte diese Überzeugung verschiedene Konsequenzen. Zunächst bedeutete sie – im Unterschied zur Freien Kunst – ein Werben um die Anerkennung des Publikums. Der Geschmack der Massen wurde zwar der Kritik unterworfen, doch dies geschah nur, weil man seine Gültigkeit im modernen Konsum anerkannte. Gottfried Semper sprach 1852 vom »unveräußerliche[n] Recht der Entscheidung, welches dem einzelnen und dem collectiven Menschen auch in Geschmackssachen über dasjenige zukommt, was er sich bestellt oder kauft«.⁹⁰ Und auch Lessing betonte 1878: »[Ü]ber die Leistung des Fabrikats, über das wirkliche Ergebniß der Arbeit ist jedermann Richter, der kauft, der das gelbe Stoffmuster dem rothen, den gepreßten Topf dem glatten vorzieht.«⁹¹

Das Ziel sah man deshalb durchgängig in einem, wie Semper es formulierte, »allgemeinen Volksunterricht des Geschmackes«.⁹² Semper meinte damit durchaus symptomatisch »das Volk, die öffentliche Meinung«. Geschmackspolitik sollte durch die öffentliche, also veröffentlichte Meinung in Geschmacksfragen auf das Volk einwirken.⁹³ Dies implizierte

88 Eduard Roesky, *Die Verwaltung und Leitung von Fabriken speciell von Maschinen-Fabriken unter Berücksichtigung des gegenwärtigen Standes der deutschen Industrie mit besonderer Bezugnahme auf die Eisenbranche* (Leipzig: Schäfer, 1878), 10.

89 Julius Lessing, »Pariser Briefe, XXII.«, *National-Zeitung*, 19. Oktober 1867, o. S.

90 Gottfried Semper, *Wissenschaft, Industrie und Kunst: Vorschläge zur Anregung nationalen Kunstgefühles bei dem Schlusse der Londoner Industrie-Ausstellung* (Braunschweig: Vieweg und Sohn, 1852), 61.

91 Julius Lessing, *Berichte von der Pariser Weltausstellung 1878* (Berlin: Wasmuth, 1878), 3.

92 Semper, *Wissenschaft, Industrie und Kunst*, 62.

93 Vgl. auch Cleve, *Geschmack, Kunst und Konsum*, 100.

zwar die Herausbildung einer neuen, nachhöfischen Geschmackselite – die aber nicht mehr ›von oben herab‹ wirken konnte und sollte. Semper:

»Daher nichts von Vorschlägen, welche einen künftigen Künstlerareopag und Vormundschaftsanstalten des Volksgeschmackes in Aussicht stellen, nichts von dualistischem Trennen der hohen und der industriellen Kunst, fort mit ästhetischer Polizei und geheimer Oberbaubehörde. Für die Hebung des Volksgeschmackes muss gewirkt werden, oder vielmehr das Volk muss selbst dafür wirken. Besser es treibt noch eine Zeitlang Unsinn, als dass es sich einen Geschmack vorschreiben lässt. Nur das Volk, die öffentliche Meinung darf als solcher [Richter über Geschmacksfragen; J. W.] anerkannt werden.«⁹⁴

Auch Rudolf Eitelberger (1817–1885), Kunsthistoriker und erster Direktor des Wiener Kunstgewerbemuseums, verstand den Auftrag der Geschmackspolitik universell und damit gegen alle Abgrenzungsbemühungen innerhalb der Kunst gerichtet. Die Kunst des Gewerbes sei Teil *einer* Kunst des Volkes; es gebe »nicht eine Kunst für die Armen und eine Kunst für die Reichen, eine specielle Kunst für Monumente und eine andere für das bürgerliche Leben; eine besondere Kunst für die Kirche und eine besondere Kunst für die Laien, ebenso wenig als es für die Industrie und für die Gewerbe besonders eine eigene Kunst gibt«. Sein Ziel bestand deshalb ebenfalls darin, »die Geschmacksbildung in allen Schichten der Bevölkerung zu heben, der Consumenten nicht minder als der Producenten, der Künstler nicht minder als der Gewerbetreibenden«.⁹⁵

In dieser Tradition stand auch der Deutsche Werkbund, ein halbes Jahrhundert später. Naumanns Ziel war – anders als bei Semper ein halbes Jahrhundert zuvor – ein »freier, durch nichts käuflicher Areopag des künstlerischen Werturteils«. Er betonte jedoch, dass die Legitimation eines solchen Geschmacksmonopols vom Volk ausgehen müsse. Der Werkbund habe keine »amtlichen Befugnisse« und sei auch »kein vor Konkurrenz geschütztes Syndikat«. Nach Naumanns Überzeugung lag »von Haus aus etwas Demokratisches in dieser Gewerbekunst. Sie ist nicht Hofkunst, ist nicht von Autoritäten gerufen, sie hat nichts anderes als das demokratische Mittel der Vereinsbildung, wenn sie als Einheits-subjekt auftreten will«.⁹⁶

Wenngleich die Kunstgewerbebewegung herausgehobene Vorbilder zu sammeln und zu produzieren suchte, sollten diese eben gerade *in der ganzen Breite der Produktion* wirken. »[W]ir wollen«, schrieb Falke 1868, »daß auch das Gewöhnliche, das Billige, was dem Bürger erreichbar bleibt, veredelt werde, daß auch das einfache Geräth schön in der

94 Semper, *Wissenschaft, Industrie und Kunst*, 61 f. u. 70.

95 Rudolf Eitelberger, »Das deutsche Kunstgewerbe«, in *Gesammelte kunsthistorische Schriften*, Bd. 2 (Wien: Braumüller, 1879), 345.

96 Naumann, *Deutsche Gewerbekunst*, 42, 37, 25.

Form und angemessen in der Verzierung sei.«⁹⁷ Damit folgte Falke der englischen Reformbewegung, deren Motto es war, wie Siegfried Gronert dargestellt hat, »the best patterns at the cheapest rate« herzustellen.⁹⁸

Geschmackspolitik war in diesem Sinne keine bloße Kritik künstlerischer Autonomiebestrebungen, kein »ästhetischer Populismus«,⁹⁹ der den Geschmack des Volkes gegen jenen einer Elite ausspielte. Auch forderte sie, wie Gronert betont, gerade »keine direkte Einspannung der Kunst als Mittel zum ökonomischen Zweck«. ¹⁰⁰ Praktisch ging es, wie Kugler formulierte, darum, »zwischen Kunst und Handwerk ein breiteres Uebergangsmoment« zu schaffen. ¹⁰¹ Kunst sollte nicht in einer eigenen Sphäre, sondern *in* der Gesellschaft produktiv werden. »Jeder der etwas mitmacht, muß aufgeben«, appellierte Naumann im Namen des Deutschen Werkbunds an die Künstler: »Ganz frei ist der Mensch auf der Lüneburger Heide, der sich um niemand anders kümmert.«¹⁰²

3.3 Geschmack als ›weiches‹ globales Gut

An verschiedenen Stellen wurde bereits angedeutet, dass die geschmackspolitischen Bestrebungen in Deutschland immer wieder den Vergleich mit dem Ausland bemühten. Abschließend ist daher auf die Bedeutung des Weltmarkts und der internationalen Konkurrenz in Fragen des Geschmacks einzugehen. Tatsächlich orientierte sich das unermüdliche Streben nach dem ›guten Geschmack‹ an einer Öffentlichkeit der Formen, die im Laufe des 19. Jahrhunderts einen zunehmend globalen Charakter annahm.

Deutschland als Peripherie des Geschmacks

Der Vergleich mit dem Ausland war, wie einleitend angedeutet, von Anfang an ein Impuls der Geschmackspolitik. Mit der europäischen Integration der *Economy of Qualities* sah sich die heimische Produktion

97 Jacob Falke, *Die Kunstindustrie der Gegenwart: Studien auf der Pariser Weltausstellung im Jahre 1867* (Leipzig: Quandt & Händel, 1868), 44.

98 Siegfried Gronert, »The best patterns at the cheapest rate: Studien zum englischen Design im 19. Jahrhundert« (Dissertation, Universität Köln, 1989).

99 Johannes Franzen, *Wut und Wertung: Warum wir über Geschmack streiten* (Frankfurt am Main: Fischer, 2024), 93.

100 Gronert, »The best patterns at the cheapest rate«, 43.

101 Kugler, »Ueber den Pauperismus in der Kunst«, 555.

102 Friedrich Naumann, *Werkbund und Weltwirtschaft* (Jena: Diederichs, 1914), 117.

dem Vergleich mit der gestalterisch überlegenen Importware ausgesetzt. 1793 schrieb Bertuch, das deutsche Handwerk bedürfe des Geschmacks, weil der Reiche von den angebotenen Waren oft enttäuscht sei. Er gehe »lieber zum Kaufmanne, wo er gleich alles fertig findet, und die Wahl unter mehreren Formen hat, und zahlt lieber noch einmal so viel für das Englische oder Französische Product«. ¹⁰³ Damit waren die beiden prägenden Nationen der europäischen *Economy of Qualities* benannt: England und Frankreich. Der Bezug auf sie prägte somit die deutsche Diskussion im 18. und über weite Strecken des 19. Jahrhunderts.

Die nachhaltige Dominanz des französischen Geschmacks resultierte aus der oben geschilderten Kunstförderung des Hofes, die insbesondere mit der Politik Ludwigs XIV. und Colberts verbunden war. Zwar brach nach der Französischen Revolution der Absatz des französischen Kunstgewerbes ein, und viele Künstler und Kunsthandwerker verließen das Land. Die nachrevolutionäre Politik erkannte jedoch schnell, dass die höfische Parallelökonomie mehr gewesen war als bloßer Ausdruck der Prunksucht des verhassten Adels. Mit dem Einbruch der Nachfrage durch den Verlust der höfischen Kundschaft war auch ein wirtschaftliches Machtmittel verloren gegangen, das man bereits in den 1790er Jahren geschmackspolitisch wieder zu etablieren versuchte. ¹⁰⁴ Dies war so erfolgreich, dass Paris seine Führerschaft in der Mode bis ins 20. Jahrhundert behaupten konnte. ¹⁰⁵ Begabte Künstler fanden deshalb auch nach dem Untergang des *Ancien Régime* ihren Weg in die Gewerbe.

Im Laufe des 18. Jahrhunderts gewann neben dem französischen zunehmend auch der englische Geschmack an Popularität. Die Voraussetzungen für die Entwicklung des Kunstgewerbes in England waren dabei aus anderen Gründen günstig als in Frankreich. So war der Zunftzwang in London bereits nach dem *Great Fire* von 1666, das weite Teile der Stadt zerstört hatte, aufgehoben worden. Mit der wirtschaftlichen Deregulierung versuchte man, ambitionierte Handwerker aus dem Ausland für den Wiederaufbau der Stadt zu gewinnen. ¹⁰⁶ Es entstand eine Wirtschaft mit hoher Spezialisierung über die Gewerke hinweg und einer starken Marktorientierung. Ab Mitte des 18. Jahrhunderts

103 Bertuch, »Ueber die Wichtigkeit der Landes-Industrie-Institute für Teutschland«, 456.

104 Cleve, *Geschmack, Kunst und Konsum*, bes. 53.

105 Robert Jannasch, *Der Musterschutz und die Gewerbepolitik des deutschen Reiches* (Berlin: Lüderitz'sche Verlagsbuchhandlung, 1873), 168, etwa betonte, »der feinere Geschmack der Franzosen« habe »durch die Luxuspolitik der französischen Herrscher seit Jahrhunderten Gelegenheit [gehabt], sich zu bilden«.

106 Vgl. Maren-Sophie Funderich, »Perfektion in Technik und Form: Unternehmensstrategien in der Möbelfertigung zwischen 1750 und 1914«, *Zeitschrift für Unternehmensgeschichte* 68, Nr. 1 (2023): 41.

organisierte die *Society for the Encouragement of Arts, Manufactures and Commerce* Ausstellungen und Wettbewerbe. Seitdem gab es durchgängig geschmackspolitische Bestrebungen.¹⁰⁷ In Paris verfolgte man diese Entwicklungen sehr aufmerksam.¹⁰⁸

Für deutsche Konsumenten – adlige wie bürgerliche – waren die Attribute ›französisch‹ und ›englisch‹ symbolische Werte der europäischen *Economy of Qualities*. Einerseits hatten sie Statuswert. So stand französischer Geschmack für eine Orientierung an der älteren, kosmopolitischen, höfischen Ordnung Europas, während englischer Geschmack als neu, modern und liberal galt.¹⁰⁹

Dass London und Paris (eine der von Bertuch verlegten Zeitschriften hieß *London & Paris*) andererseits aber auch Ideale der Gestaltung bezeichneten, die man selbst in der Vorstellung mitproduzierte – dessen war man sich durchaus bewusst. Der französische Geschmack war für Bertuch, wie er 1793 im *Journal des Luxus und der Moden* formulierte, ein »Zauberstab«. Und im Hinblick auf den englischen Geschmack erklärte er: »Die geschmackvolle Simplicität und Solidität, welche England allen seinen Fabrikwaaren zu geben gewußt hat, ist für uns Teutsche so ausserordentlich empfehlend und anlockend, daß das Wort Englisch, englische Waare, schon dermalen einen unwiderstehlichen Zauberreiz für uns hat, und beynahe ein Synonym der Vollkommenheit und Schönheit bey Werken des Kunstfleißes worden ist.«¹¹⁰

107 Vgl. zum wirtschaftlichen Kontext Berg, »From Imitation to Invention«; John Styles, »Manufacturing, Consumption and Design in Eighteenth-Century England«, in *The Design History Reader*, hg. von Grace Lees-Maffei und Rebecca Houze (Oxford; New York: Berg, 2010), 41–47; Gronert, »The best patterns at the cheapest rate«.

108 Für das Beispiel Bacheliers vgl. Leben, *L'École Royale gratuite de Dessin de Paris (1767–1815)*, 23; für das Beispiel des Barons Charles Dupin (1784–1837) Cleve, *Geschmack, Kunst und Konsum*, 42.

109 Die feinen Unterschiede waren indes komplizierter. Ein anonym Autor berichtete 1787 im *Journal des Luxus und der Moden* von seinen Eindrücken während einer Reise durch Norddeutschland: Demnach seien die Mecklenburger, »den übrigen Teutschen gleich, Nachahmer der Engländer und Franzosen; doch mit dem Unterschiede, daß die Männer ihre Tracht, ihren Hausrath, ihre Equipagen und Gärten nach englischem Geschmack anordnen, hingegen die geputzte Dame sich noch nach dem Eigensinn der Pariser Modehändlerin richtet, die ihre verlegene Waare nach Norden schickt«; »Nachrichten von Luxus und Moden in den Städten Rostock, Schwerin und Güstrow: als Bruckstücke aus dem Tagebuch eines Reisenden«, *Journal des Luxus und der Moden* 2, Nr. 9 (1787): 300–307. Vgl. Purdy, *The Tyranny of Elegance*, 138; North, *Genuss und Glück des Lebens*, 2.

110 Bertuch, »Ueber die Wichtigkeit der Landes-Industrie-Institute für Teutschland«, 410.

In jedem Fall war es für die deutschen Hersteller wichtig, Waren nach englischem und französischem Geschmack herstellen zu können, um konkurrenzfähig zu sein. Der Hofmöbelproduzent Abraham Roentgen bewarb seinen Betrieb 1754 in einer deutschen Zeitung mit dem Hinweis, »Commoden, Chatoullen, Uhrgehäusen, Stuehlen, Sesseln, Tischen und anderer sowohl nach dem Frantzösischen als Englischen Gout« herstellen zu können.¹¹¹ 1786 schwärmte Nicolai in seinem Reiseführer von den Kunstoffhändlern Berlins. Diese machten »nach den besten Modellen Tische, Schränke, Sekretäre, Kommoden, Uhrgehäuse u. s. w. in solcher Schönheit und Vollkommenheit, daß darunter Stücke sind, so schön als sie in England oder irgendwo verfertigt werden können«.¹¹²

»Französischer« und »englischer« Geschmack bezeichneten symbolische Qualitäten formaler Merkmale, derer sich auch deutsche Hersteller bedienen konnten und mussten. Die breite Masse der Handwerker und Unternehmen dazu zu befähigen, war das primäre Ziel der Geschmacks politik. Zugleich verwiesen sie auf einen europäischen Statusmarkt, auf dem Paris und London als Modezentren auch *tatsächlich* führende Rollen spielten. In der europäischen *Economy of Qualities* waren diejenigen deutschen Hersteller konkurrenzfähig, die über gute Kontakte nach Paris und London verfügten und sich mit den dort angesagten Formen versorgen konnten.¹¹³ »Autonomie der Form« bedeutete also mitnichten eine wirtschaftsgeografische Unstrukturiertheit. Die Produktion symbolischer Werte im modernen Weltsystem des Geschmacks differenzierte sich also in Zentrum und Peripherie.¹¹⁴ Und »Teutschland« gehörte zur Peripherie.

Das Problem wurde schon am Ende des 18. Jahrhunderts erkannt. Den Mangel an Eigenständigkeit rechnete ein Autor im *Journal des Luxus und der Moden* dem Risiko zu, das sich mit der Gestaltung neuer Formen verband. Anders als »französische« oder »englische« Formen, deren symbolischer Wert zu diesem Zeitpunkt konventionalisiert war, gab es noch keine »deutsche« Form: »Die mechanischen Künstler würden also, um mit Vortheil originell seyn zu können, nicht weniger zu thun haben, als den Geschmack des Publikums umzubilden – ein Gedanke, vor dessen Größe ihre Seele zurückbebt, und wozu sie auch nicht die Zeit und Geld genug haben, um fehlgeschlagne Versuche ertragen zu können. – Das ist nun freylich zu beklagen!«¹¹⁵

111 Zit. nach Stiegel, »Lauter Projekte«, 52.

112 Nicolai, *Beschreibung der Königlichen Residenzstädte Berlin und Potsdam*, 2: 573.

113 Vgl. Gurlitt, *Musterzeichner-Kunst*, 19.

114 In loser Anlehnung an Immanuel Wallerstein, *The Modern World-System III: The Second Era of Great Expansion of the Capitalist World-Economy, 1730s–1840s* (Berkeley: University of California Press, 2011).

115 »Ueber den Geist der Berliner in Ansehung der Erfindung«, 164.

Wenige Jahre später rief Bertuch dazu auf, die Gunst der Stunde zu nutzen, die sich aus der tiefgreifenden Krise des französischen Kunstgewerbes infolge der Revolution ergebe. Durch die »zahllose Menge Artikel des Luxus« sei »Teutschland von Frankreich an einer wahren Sklavenkette geführt« worden. Diese habe es »durch seine Revolution und seine Insolenz«, seine Unverschämtheit also, »selbst zerbrochen«. ¹¹⁶ Er wache Frankreich wieder, so würde Deutschland angesichts der gleichzeitig wachsenden englischen Konkurrenz »der Leibeigene zweyer Despoten seyn, die es wechselseitig aussaugten, und ewig seine Kräfte und seinen Kunstfleiß lähmten«. ¹¹⁷

Der geschmackspolitische Impuls ergab sich also von Anfang an aus der Beobachtung, dass die deutschen Produzenten in Gestaltungsfragen *nicht eigenständig* waren. Es ging entsprechend darum, vom Ausland unabhängiger zu werden, und zwar nicht nur durch die Aneignung seiner Formen. Das weitergehende Ziel war vielmehr die Prägung *eigener* Formen, die sich von der internationalen Mode abheben konnten, also gleichzeitig die nationale Produktion relativ von den ästhetischen Rhythmen des Weltmarktes entkoppelten oder schließlich selbst auf diese einwirken konnten.

Die Weltausstellungen

Was Ende des 18. Jahrhunderts nur für den Luxus galt, erfasste im Laufe des 19. Jahrhunderts immer mehr Dinge: Sie wurden zu Waren, die sich dem marktwirtschaftlichen Wettbewerb und dem Vergleich auf dem Weltmarkt stellen mussten. Das war nicht allein eine wirtschaftliche Tatsache, sondern auch eine kulturelle Maxime. Am besten lässt sich das an den Weltausstellungen ablesen. Die erste ihrer Art, die Londoner *Great Exhibition*, ist ihrerseits als ein geschmackspolitisches Projekt anzusehen.

Wie bereits angedeutet, fanden in England seit der Mitte des 18. Jahrhunderts ähnlich gelagerte geschmackspolitische Diskussionen statt wie in Deutschland. Diese intensivierten sich in den 1830er Jahren: 1835 und 1836 tagte mit dem *Select Committee on Arts and Manufactures* eine parlamentarische Kommission, die den Bedarf an gewerblicher Geschmacksbildung feststellen sollte. Sie kam zu dem Ergebnis, wie es einer der Sachverständigen, der Architekt Charles Robert Cockerell (1788–1863), formulierte, dass die englischen Hersteller »not sufficiently impressed with the necessity of a higher culture of design« seien, »they generally dabble

¹¹⁶ Bertuch, »Ueber die Wichtigkeit der Landes-Industrie-Institute für Teutschland«, 409.

¹¹⁷ Ebd., 415; vgl. zur im *Journal* durchgängig diskutierten deutschen Modeabhängigkeit von Frankreich und England auch North, *Genuss und Glück des Lebens*, 65.

themselves, and put things together from books«. ¹¹⁸ 1837 wurde daraufhin die erste britische *School of Design* eröffnet, 1839 der erste *Copyright of Designs Act* verabschiedet und 1849 eine Zeitschrift zur Geschmacksbildung, das *Journal of Design and Manufactures*, gegründet, das – wie ein halbes Jahrhundert zuvor das *Journal des Luxus und der Moden* – im Wesentlichen die Gestaltung von Waren aller Art rezensierte.

Seit 1856 wurde die englische Geschmackspolitik durch das neugegründete *Department of Science and Art* (DSA) konzentriert, das Arindam Dutta treffend als »Bureaucracy of Beauty« bezeichnet hat. ¹¹⁹ Bis zum Ende des 19. Jahrhunderts beaufsichtigte es über 180 Designschulen in ganz Großbritannien. 1883 erhielten 767.194 Schüler an Grundschulen den DSA-Zeichenlehrplan, 3.476 Zeichenlehrer wurden eigens ausgebildet, und 35.909 Studierende waren an den Schools of Art eingeschrieben. ¹²⁰ Daneben betrieb das DSA Museen, richtete Ausstellungen aus und entwickelte einen nationalen Lehrplan für Zeichnen und Gestaltung, der bis in die Grundschulen hineinreichte. Das DSA war, so Dutta, »historically the biggest-ever bureaucratic body able to wangle authority on issues of design and material culture directly pertaining to crucial political and economic policy«. ¹²¹

Dutta weist vor allem auf den imperialen Charakter dieser Bemühungen hin, wirkten diese sich doch auf das gesamte britische Empire aus. Allerdings erfassen sie die globale *Economy of Qualities* insgesamt. Die erste Weltausstellung, die Londoner *Great Exhibition* von 1851, war ebenso ein Etappenziel der englischen Bewegung, wie sie den globalen Wettbewerb um den »guten Geschmack« insgesamt neu formatierte. ¹²² Ihre Bedeutung lässt sich schon am offiziellen Titel ablesen: Als *Exhibition of the Works of Industry of All Nations* sollte sie erstmals eine globale Warenöffentlichkeit und damit eine Weltöffentlichkeit des Geschmacks herstellen. Die Weltausstellungen sind somit als »Weltereignisse« aufzufassen. ¹²³ Sie erreichten in der zweiten Hälfte des 19. und im frühen 20. Jahrhundert ein Millionenpublikum, das sich als Weltöffentlichkeit erfuhr.

¹¹⁸ *Reports from the Select Committees on Arts and Manufactures*, 1835, 102; vgl. Paul A. C. Sproll, »Matters of Taste and Matters of Commerce: British Government Intervention in Art Education in 1835«, *Studies in Art Education* 35, Nr. 2 (1994): 108; Gronert, »The best patterns at the cheapest rate«, bes. 34.

¹¹⁹ Arindam Dutta, *The Bureaucracy of Beauty: Design in the Age of Its Global Reproducibility* (London: Routledge, 2007).

¹²⁰ Ebd., 17.

¹²¹ Ebd., 34.

¹²² Vgl. ebd., 6; vgl. auch Sproll, »Matters of Taste«.

¹²³ Vgl. Gerhard Wegner, »Die Welt – an einem Ort erfahrbar: Weltausstellungen als Weltereignisse«, in *Weltereignisse: Theoretische und empirische Perspektiven*, hg. von Stefan Nacke, René Unkelbach und Tobias Werron (Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften, 2008).

Für den Wert der Dinge (und ihrer Formen) hatte das grundlegende Folgen. Die Nationen beobachteten ihre Waren nun nicht mehr nur untereinander, wie es in der merkantilistisch geprägten, auf Importsubstitution zielenden Geschmackspolitik der Fall gewesen war. »Die Welt« konnte nun als *eine* Ordnung imaginiert werden, in der die Nationen miteinander konkurrierten. »In dem Geiste unserer Zeit«, so formulierte es 1875 der kunstbessene Nationalökonom Karl Thomas Richter (1838–1878), »der das Leben der Völker zur Einheit erhoben hat, in dem das Ganze erkannt werden muss, um den Theil zu erkennen, der Theil aber das Ganze widerspiegelt, hat die Welt sich auch die Quelle der Anschauung gebildet und eine äussere Form der Erkenntniss geschaffen – die *Weltausstellungen*.«¹²⁴ Lessing sprach im Rückblick auf ein halbes Jahrhundert Weltausstellungen davon, dass diese nicht nur »Mittelpunkt der Belehrung und des friedlichen Wettstreites« der Nationen geworden seien, sondern »auch der Mittelpunkt der Weltlust für die ganze Welt«. ¹²⁵ Für Simmel schließlich lag der »eigenthümlich[e] Reiz« der Weltausstellungen darin, dass sie »ein momentanes Centrum der Weltcultur bilden, dass die Arbeit der ganzen Welt sich, wie in einem Bilde, in diese enge Begrenzung zusammengezogen hat«. ¹²⁶

Die Weltausstellungen machten die Moderne als eine globale Bewegung und als ein Ideal imaginierbar, um das die Nationen konkurrieren konnten. ¹²⁷ Gewetteifert wurde um das, was Tobias Werron »Modernitätsprestige« nennt. Dieses konnte auch durch moderne Gestaltung erlangt werden. ¹²⁸ Moderner Geschmack wurde somit zu einem »weichen« globalen Gut, um das Nationen konkurrierten, und der auch zu einem Mittel der auswärtigen Kulturpolitik wurde. ¹²⁹ Produziert wurde dieses »weiche« Gut von Akteuren, die eine neue Beobachterrolle einnahmen

124 Karl Thomas Richter, *Die Fortschritte der Cultur: Einleitung in das Studium der Berichte über die Weltausstellung 1873* (Prag: Dominicus, 1875), 7.

125 Julius Lessing, *Das halbe Jahrhundert der Weltausstellungen: Vortrag gehalten in der Volkswirtschaftlichen Gesellschaft zu Berlin März 1900* (Berlin: Simion, 1900), 18.

126 Georg Simmel, »Berliner Gewerbe-Ausstellung«, *Die Zeit*, 1896, 59.

127 Vgl. John R. Davis, »The Great Exhibition and Modernization«, in *Victorian Prism: Refractions of the Crystal Palace*, hg. von James Buzard, Joseph W. Childers und Eileen Gillooly (Charlottesville: University of Virginia Press, 2007).

128 Vgl. Ingeborg Cleve, »1851 – The Economic Context of Design: Design Made a Difference – That Counted. Economic and Aesthetic Aspects of Consumer Taste«, in *Die Weltausstellung von 1851 und ihre Folgen. The Great Exhibition and its Legacy*, hg. von Franz Bosbach und John R. Davis (München: Saur, 2002), 181–193.

129 Vgl. Carolin Schober, *Das Auswärtige Amt und die Kunst in der Weimarer Republik: Kunst- und Kunstgewerbeausstellungen als Mittel deutscher auswärtiger Kulturpolitik in Frankreich, Italien und Großbritannien* (Frankfurt am Main; Berlin; Bern; Wien: Lang, 2004).

und die man mit Werron als »universalisierte Dritte« bezeichnen kann. Er versteht darunter professionelle Gruppen, »die Nationalstaaten als quasi-individuelle Einheiten wahrnehmen« und unter bestimmten Gesichtspunkten vergleichen und bewerten.¹³⁰

Durch die Weltausstellungen gab es, wie man im Anschluss an Werron formulieren kann, seit der Mitte des 19. Jahrhunderts auch erste *universalisierte Dritte des Geschmacks*. Drei Gruppen sind dabei besonders hervorzuheben: die Ausstellungsorganisatoren, die Juroren und die Berichtersteller.

Als oberster *Ausstellungsorganisator* der *Great Exhibition* hatte schon Henry Cole (1808–1882) den universalen Anspruch der ersten Weltausstellung betont. Der britische Beamte war der wichtigste britische Geschmackspolitiker seiner Zeit und bezog die Legitimation seiner Bemühungen gerade aus der empfundenen Notwendigkeit eines schonungslosen Vergleichs der Leistungen Englands mit denen anderer Nationen. Die Organisation der Londoner Weltausstellung erfolgte zwar aus einer Position der nationalen Stärke der sich industrialisierenden Weltmacht. Dennoch sollte die Ausstellung nach Coles Überlegungen dazu dienen, der englischen Öffentlichkeit auch die Schwächen der einheimischen Waren im Vergleich mit jenen des Auslandes schonungslos zu zeigen.¹³¹

Neben Cole ist beispielhaft Gottfried Semper (1803–1879) zu nennen, der nach seiner Beteiligung am Dresdner Maiaufstand 1849 nach England geflohen war und Kontakt zu den Organisatoren der Weltausstellung aufgenommen hatte. Er steuerte nicht nur allgemeine Überlegungen zur Konzeption einer solchen Ausstellung bei, sondern wurde auch mit der künstlerischen Verantwortung für die Länderabteilungen Ägypten, Türkei, Schweden, Norwegen, Dänemark und Kanada betraut.¹³² In dieser länderübergreifenden Gestaltungstätigkeit verkörperte Semper die Rolle eines »universalisierten Dritten« (Werron) des Geschmacks ganz praktisch. Seine Aufgabe war nicht die Vertretung einer nationalen Sache, sondern die professionelle Formatierung eines nationalen Warenangebots für den Blick der Weltöffentlichkeit (Abb. 17). Vom universalisierenden Vergleich und der Bewertung der gestalterischen Leistungen der Nationen versprach sich Semper nichts anderes als menschlichen Fortschritt.

130 Tobias Werron, »Worum konkurrieren Nationalstaaten? Zu Begriff und Geschichte der Konkurrenz um »weiche« globale Güter«, *Zeitschrift für Soziologie* 41, Nr. 5 (2012): 345.

131 Vgl. Heinrich Waentig, *Wirtschaft und Kunst: Eine Untersuchung über Geschichte und Theorie der modernen Kunstgewerbebewegung* (Jena: Gustav Fischer, 1909), 111.

132 Für eine Detailanalyse der nationalen Inszenierung am Beispiel der kanadischen Abteilung vgl. Claudio Leoni, »Staging Canada: Gottfried Semper's Contribution to the Great Exhibition of 1851«, in *Architectural History and Globalized Knowledge*, hg. von Michael Gnehm und Sonja Hildebrand (Zürich: gta, 2021), 38–55.



Abbildung 17: Für manchen Berichterstatte Zeugnis der deutschen Rückständigkeit und der Ignoranz der Herrschenden sowie Anlass »kosmopolitischen Gekichers« über deutsche Geschmacklosigkeit: die Abteilungen des Deutschen Zollvereins und Norddeutschlands auf der Londoner Weltausstellung 1851

Die *Juroren* als zweite Gruppe universalisierter Dritter des Geschmacks vermittelten den Anspruch auf Universalität der Werte gewissermaßen mit den ausgestellten Waren selbst. Unter der Aufsicht der Ausstellungskommission wurde bei der ersten Weltausstellung 1851 ein ausgeklügeltes Jurysystem eingerichtet. Wie aus den veröffentlichten Berichten hervorgeht, sollte die Preisvergabe auf der Grundlage von Verdiensten erfolgen. Nur die objektiv besten Exponate sollten ausgezeichnet werden. Aus diesem Grund kam etwa die Hälfte der Jurymitglieder aus dem Ausland. Zudem sollte durch ein unparteiisches Bewertungssystem sichergestellt werden, dass die »Preisungen und Preise« ein hohes internationales Ansehen genossen.¹³³ Die Berichte der Jury waren ihrerseits Gegenstand der nationalen Debatte über das eigene Abschneiden.¹³⁴

Die dritte und für die massenhafte Verbreitung wohl wichtigste Gruppe waren die *Berichterstatte*, die in Zeitungen und Zeitschriften über die Weltausstellungen schrieben. Für das kunstgewerblich interessierte

¹³³ Die begriffliche Zuspitzung stammt von Michael Hutter, »Preisungen und Preise: Zur Geschichte des Wertschätzens«, *WZB-Mitteilungen* 181 (2023): 7–10. Vgl. den umfassenden Bericht der Royal Commission for the Exhibition of 1851, *Reports by the juries on the subjects in the thirty classes into which the exhibition was divided*, 4 Bde. (London: Clowes and Sons, o. J.).

¹³⁴ Vgl. etwa Richter, *Die Fortschritte der Cultur*, V.

Publikum waren die Weltausstellungen wichtige Wegmarken, die von den Berichterstattern ausgiebig beleuchtet wurden. Zeitschriften wie die *Deutsche Kunst und Dekoration* widmeten der Besprechung der deutschen Ausstellungsbeiträge – und dem Vergleich mit denen anderer Nationen – ganze Hefte. Die Autorenschaft rekrutierte sich dabei oft aus dem Führungspersonal der kunstgewerblichen Institutionen. Oder umgekehrt: Mit persönlicher Kenntnis der Weltausstellungen, mit Berichten über den ›Stand des Geschmacks‹ in der Welt qualifizierte man sich als Künstler oder Kunsthistoriker für diese Führungspositionen.

Lessing etwa berichtete in deutschen Zeitungen über die *Exposition universelle d'Art et d'industrie* 1867 in Paris. Die Autorität, die er dadurch erlangte, half ihm, wenige Jahre später Direktor des neu gegründeten Berliner Kunstgewerbemuseums zu werden.¹³⁵ Gleiches galt für Falke, der als Kunsthistoriker viel über die Weltausstellungen publizierte und später Direktor des Wiener Kunstgewerbemuseums wurde. Ein anderes Beispiel war der bereits erwähnte Musterzeichner, Künstler und Experte für gewerbliche Bildung Eduard Herdtle, der im Auftrag der württembergischen Regierung die Weltausstellungen 1851 und 1855 besuchte und über sie berichtete. Mit den bereits erwähnten intellektuellen Persönlichkeiten, darunter Nationalökonomern, Kunsthistorikern und Künstlern, später auch Soziologen wie Sombart, setzte eine rege publizistische Tätigkeit ein, die die Bedeutung der Weltausstellungen vor dem Hintergrund der politischen, wirtschaftlichen und gesellschaftlichen Entwicklungen diskutierte.

Die Nation als ›invektive Gemeinschaft‹ des Geschmacks

Die Nationen wurden durch den Blick der universalisierten Dritten des Geschmacks Teil eines globalen Entwicklungsmodells. Das Vergleichsprinzip der Weltausstellungen beruhte nicht nur auf Wiederholung, sondern war seriell strukturiert.¹³⁶ Die Nationen sollten sich nicht als fixe Entitäten, sondern als entwicklungsfähige Einheiten präsentieren. Die Exponate auf den Weltausstellungen wurden immer im Vergleich zur letzten und im Hinblick auf die nächste Ausstellung beobachtet. Staaten konnten in der Leistungsschau des Geschmacks auf- und absteigen.

Damit entstand ein Hebel der Geschmackspolitik: die nationale Wahrnehmung von geschmacklicher Rückständigkeit. Sie war, wie oben angedeutet, in England selbst der Anlass für die erste Weltausstellung gewesen. Auch in den deutschen Staaten bestand die erstmals am Ende des

¹³⁵ Vgl. Mundt, *Die deutschen Kunstgewerbemuseen*, 41.

¹³⁶ Vgl. Leopold Ringel und Tobias Werron, »Serielle Vergleiche: Zum Unterschied, den Wiederholung macht«, *Kölner Zeitschrift für Soziologie und Sozialpsychologie* 73, Nr. 51 (2021): 308.

18. Jahrhunderts wahrgenommene geschmackliche Rückständigkeit bis zum Ende des 19. Jahrhunderts fort. In der Weltausstellung 1855 sah der österreichische Maler Ferdinand Georg Waldmüller (1793–1865) etwa ein »Ereigniss, welches jede fernere Täuschung in dieser Beziehung geradezu unmöglich machte.«¹³⁷ »Woher kommt es also, dass unsere Glaswaaren, unsere Geschirre, unsere Seidenstoffe zurückstehen vor jenen des Auslandes? Kein Zweifel, die mangelhafte *Form* ist es, die diess erzeugt. Auch hier, wie überall im Gebiete der Kunst, ist es der Mangel *Originalität*, der sich fühlbar macht.« Man verharre in »phantasieloser, slavischer Nachahmung«.¹³⁸

In seinen *Kulturhistorischen Skizzen aus der Industrieausstellung aller Völker* berichtete der preußische Beamte, Journalist und Politiker Lothar Bucher (1817–1892) vom schlechten Abschneiden der deutschen Staaten. Während sich die englischen Waren »durch Netttheit, Zweckmäßigkeit und Raumersparnis«, die französischen durch unerreichte »Eleganz« auszeichnen würden, fehle den Waren aus den deutschen Staaten der gemeinsame »Schlüssel«. Bucher schrieb, er habe »die Journale der Engländer, Franzosen, Amerikaner, Italiener, Spanier durchgeblättert; kein Oedipus hat den Gedanken der deutschen Ausstellung gefunden.«¹³⁹ »Nation« war eine Frage der Darstellung.

Besonders schlecht wurde von Bucher die Abteilungsabteilung des Deutschen Zollvereins bewertet (Abb. 17). Die Ursache für ihre »widerlich-unästhetische Figur« und das »kompromittirliche Arrangement« sah er in der Tatsache, dass sich der Zollverein, wie gewöhnlich, »den gewiegten Händen der Bureaukratie« anvertraut und »den heiteren Tempel der Industrie in ein verdrießlich bestaubtes Archiv von Zollvereinsakten verwandelt« habe.¹⁴⁰ Aufschlussreich ist Buchers anschließende Schilderung der Wirkung, die die Weltöffentlichkeit auf die preußische »Bureaukratie« hatte. Anfangs schienen die preußischen Beamten, so Bucher, »mit ihrem Kunstwerk über die Maßen vergnügt gewesen zu sein«.

»Später freilich, als der einstimmige Spott des Publikums in den verschiedenen Sprachen sich ihnen aufdrang und als Einige von ihnen, nach Berlin zurückgekehrt, auch hier von dem Echo des kosmopolitischen Gekichers erreicht wurden, da entschuldigten sie sich mit jenen wunderbaren Mährchen, die wir in deutschen Blättern lesen. Die Herren Kommissäre des Zollvereins hielten es unter ihrer Würde von dem Ausland zu lernen.«¹⁴¹

137 Ferdinand Georg Waldmüller, *Andeutungen zur Belebung der vaterländischen bildenden Kunst* (Wien: Carl Gerold's Sohn, 1857), 13.

138 Ebd., 88.

139 Lothar Bucher, *Kulturhistorische Skizzen aus der Industrieausstellung aller Völker* (Frankfurt am Main: Lizius, 1851), 174 u. 177.

140 Ebd., 177.

141 Ebd.

Klammert man die politische Absicht dieses Berichts aus,¹⁴² zeigt sich hier deutlich, wie Bucher als universalisierter Dritter des Geschmacks die Weltöffentlichkeit mit ihrem »kosmopolitische[n] Gekicher« als legitimierende Instanz der Kritik in Anspruch nahm. Die geschmackliche (Selbst-)Demütigung war kein Selbstzweck, sondern zielte darauf, den *eigenen* Exponaten ihre Modernität abzusprechen. Nation fungierte als ›invektive Gemeinschaft‹¹⁴³, die aus der demütigenden Erfahrung heraus dazu ›angestachelt‹ werden sollte, nach Modernität des Geschmacks zu streben. Und der Maßstab der Modernität war – der Vergleich mit dem versammelten Ausland.

Um die Kontinuität dieses kulturellen Musters zu betonen: Über ein halbes Jahrhundert später war diese nationale Selbstinvektivierung auch ein wichtiges Vehikel für die Gründung des Werkbundes, der Deutschland geschmacklich konkurrenzfähig machen sollte. Einer seiner wichtigsten Treiber, Hermann Muthesius (1861–1927), auf den später zurückzukommen sein wird, schrieb 1907 über die anhaltende Lächerlichkeit des deutschen Kunstgewerbes auf der internationalen Bühne: »Der deutsche Ruf ist hier so tief gesunken, daß deutsch und geschmacklos fast identische Begriffe sind.«¹⁴⁴

Modernität ist, mit Simmel gesprochen, die geteilte kulturelle Voraussetzung des »Kampfes aller um alle« in der globalen Konkurrenz um Modernitätsprestige.¹⁴⁵ Sie bildete ein nie erreichbares Ideal, das – mit jeder Weltausstellung – immer wieder neu in die Zukunft entworfen wurde. Auf diese Weise wurde Modernitätsprestige zu einem knappen Gut: Nicht jeder konnte an der Spitze des Geschmacks stehen, und wer nicht in die Zukunft investierte, fiel zurück. Die temporalisierte Ordnung des Vergleichs sicherte zugleich die Dynamik: Wer investierte, konnte ästhetisch modern werden und die führenden Nationen ein- oder sogar überholen. Die Selbstinvektivierung war insofern ein Mechanismus der nachholenden Nationen, deren ästhetische Eliten zum Einholen ansetzten.

Die Funktion der Wahrnehmung nationaler Rückständigkeit in Geschmacksfragen bestand somit darin, zu geschmackspolitischen Investitionen zu motivieren. Die universalisierten Dritten produzierten öffentliche ›Schocks‹ in der kunstgewerblichen Öffentlichkeit (und darüber

¹⁴² Vgl. etwa Abigail Green, »Representing Germany? The Zollverein at the World Exhibitions, 1851–1862«, *The Journal of Modern History* 75, Nr. 4 (2003): 836–863.

¹⁴³ Vgl. Daniel Benedikt Stienen, »Die Nation als ›invektive community‹: Soziale Funktionen öffentlicher Herabsetzungen im medialen Diskurs«, *Zeitschrift für Kultur- und Kollektivwissenschaft* 9, Nr. 1 (2023): 69–90.

¹⁴⁴ Hermann Muthesius, »Die Bedeutung des Kunstgewerbes«, *Dekorative Kunst* 10 (1907): 190.

¹⁴⁵ Simmel, »Soziologie der Konkurrenz«.

hinaus): den ›von 1851‹, den ›von 1867‹, den ›von 1900‹.¹⁴⁶ Die Gründung der wichtigsten geschmackspolitischen Institutionen der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts, der Kunstgewerbemuseen, steht somit in einem engen Zusammenhang mit den Weltausstellungen. Vergleichbare Institutionen – freie Zeichenschulen, Industrieausstellungen, Vorbildersammlungen – waren in den deutschen Staaten zwar bereits in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts entstanden. Die Impulse für die neuen Superinstitutionen, in denen man Formensammlungen, kunstgewerbliche Ausstellungen, Räumlichkeiten für öffentliche Vorträge und Zeichenschule an einem Ort zusammenführte, gingen jedoch von den Weltausstellungen aus. So wurde das erste große Kunstgewerbemuseum, das Londoner South Kensington Museum (heute Victoria & Albert Museum), direkt im Zuge der Nachbereitung der Weltausstellung 1851 gegründet, wobei zur Finanzierung auf die Einnahmen der Ausstellung zurückgegriffen wurde. Auch die Weltausstellungen 1862 und 1867 gaben den Anstoß für die Gründungen in Wien und Berlin (Abb. 26).¹⁴⁷

Mit den Weltausstellungen war eine globale – das heißt praktisch: west- und mitteleuropäische – Konkurrenz um den modernen Geschmack entstanden. Konkurriert wurde ebenso um nationales Modernitätsprestige und die damit verbundenen Marktchancen in der europäischen *Economy of Qualities*. In den wirtschaftlich rückständigen deutschen Ländern, später im aufholenden Deutschen Kaiserreich, waren zahlreiche Institutionen und eine kunstgewerbliche Öffentlichkeit entstanden, die aber keine bloß nationale Angelegenheit mehr war, sondern stets die Autorität der Weltöffentlichkeit in Anspruch nehmen konnte.

Damit war eine Neuordnung der Konkurrenz um den Wert der Form entstanden. Es gab nicht mehr klare Zentren oder Spitzen, nicht mehr eine Ordnung von Oben und Unten, sondern eine von Führenden und Nachfolgenden. Sie war in sich dynamisch, weil über die ästhetischen Kriterien, nach denen man entschied, wer welche Position einnahm, immer neu gestritten werden konnte. Auch eine große, wirtschaftlich starke Nation konnte sich in Fragen des Geschmacks lächerlich machen und als *kulturelle* Führerin der globalen Fortschrittsbewegung disqualifizieren. Die kulturelle Führerschaft war nicht ein Ausfluss politischer und wirtschaftlicher Macht, sondern eine eigene *soft power*, deren Wirksamkeit ganz von der Anerkennung durch die Weltöffentlichkeit abhing.

Somit findet die klassische These Alexander Gerschenkrons zur Funktion wirtschaftlicher Rückständigkeit Bestätigung.¹⁴⁸ Wie Gerschenkron am Fall der Industrialisierung gezeigt hat, holen Nationen ihren Rück-

¹⁴⁶ Vgl. Mundt, *Die deutschen Kunstgewerbemuseen*, 41.

¹⁴⁷ Vgl. ebd., 12.

¹⁴⁸ Alexander Gerschenkron, *Economic Backwardness in Historical Perspective. A Book of Essays* (Cambridge, Massachusetts: Belknap Press, 1962).

stand nicht durch bloße Nachahmung auf, sondern bringen eigene institutionelle Formen hervor, die als funktionale Äquivalente für fehlende Voraussetzungen wirken. ›Rückständigkeit‹ ist in dieser Perspektive nicht nur Defizit, sondern produktive Ausgangskonstellation. Der wahrgenommene Abstand erzeugt Modernisierungsdruck, der institutionelle Innovation ermöglicht. Überträgt man diese Figur auf die Angewandte Kunst, so lässt sich die deutsche Geschmackspolitik als Antwort auf eine solche Rückständigkeit in der *Economy of Qualities* verstehen. Die ständigen institutionellen Reformen in der Angewandten Kunst, die das 19. Jahrhundert und das frühe 20. Jahrhundert kennzeichnen – Gewerbevereine, Kunstgewerbemuseen oder Werkbund –, sind also Ausdruck solcher *positiven* Rückständigkeit.

Mit Blick auf die Kontinuität der Geschmackspolitik sollten die politischen Umbrüche und Kontexte selbstverständlich nicht ignoriert werden – wo sie für ein genaueres Verständnis relevant sind, werden sie in den historischen Fallstudien von Teil II berücksichtigt. Die voranstehenden Ausführungen zielten darauf, zu zeigen, dass ›Kunst‹ vom späten 18. bis zum frühen 20. Jahrhundert keineswegs bloß als Sphäre zu beschreiben ist, die sich zunehmend von Politik und Wirtschaft entfernte. Über die politischen Systeme hinweg bestand vielmehr der Anspruch, ästhetische Gestaltung als wirtschaftliche Produktivkraft nicht sich selbst zu überlassen, sondern gezielt zu entwickeln. Dass es dabei um mehr ging als um wirtschaftliche Konkurrenzfähigkeit, dass man sich davon nicht weniger versprach als gesellschaftliche Reintegration überhaupt, wird im folgenden Kapitel zu zeigen sein.

4 Theoretische Zwischenbetrachtung: Der Streit um die Form

Geschmackspolitik wurde im letzten Kapitel als Reaktion auf die Autonomie der Form interpretiert. Der gestalterischen Verunsicherung der produzierenden Gewerbe suchte man seit dem späten 18. Jahrhundert Institutionen entgegenzusetzen, die allgemeine Leitlinien der Gestaltung vorgaben und ›im Volk‹ verbreiteten. Bisher lag das Augenmerk auf der politökonomischen Rationalität und historischen Gestalt dieser Bemühungen – dem Versuch, konkurrenz- und sogar führungsfähig in der *Economy of Qualities* zu werden. Die *inhaltliche* Ebene der Geschmackspolitik ist damit jedoch bislang unbeleuchtet geblieben – also die konkreten Formen und die mit ihnen verbundenen ästhetischen Wertmaßstäbe der ›guten Form‹.

Bevor Teil II drei historische Fallstudien zu diesen konkreten Wertinhalten versammelt, soll dieses Kapitel theoretisch klären, warum ein solches inhaltliches Verständnis des Werts der Form überhaupt nützlich ist. Der Vorschlag ist, den *Streit um die Form* aus einer Spannung zwischen ›innerem‹ und ›äußerem‹ symbolischen Wert der Form zu verstehen, die durch den Strukturwandel der *Economy of Qualities* offen zutage getreten war. Dieser Streit entzündete sich an den ästhetischen Leitlinien der Geschmackspolitik: bei der Herausgabe von Vorbildersammlungen, pädagogischen Konzepten oder der Besetzung von Posten an Kunstgewerbeschulen. Die gemeinsame Überzeugung aller Geschmackspolitiker war die Befürchtung, die äußere Überfülle der ›ungeheuren Formensammlung‹ schlage in eine innere Leere um. Im Streit um die Form ging es darum, ästhetische Kriterien zu finden und zu stabilisieren, nach denen sich Äußerlichkeit und Innerlichkeit, Falschheit und Echtheit, Epigontentum und Schöpfertum, »Haben oder Sein« (Erich Fromm) der Form unterscheiden ließen.

Damit ist jene typische Modernisierungsbewegung beschrieben, die Wagner in seiner Soziologie der Moderne ausgemacht hat: Modernisierung bedeutet nicht Entwurzelung allein, sondern umfasst auch Gegenbewegungen, gezielte Versuche einer »Wiederverwurzelung«,¹ hier: *ästhetische Wiederverwurzelung*. Die spezifisch moderne »Dialektik von Autonomie und Integrationssehnsucht«², wie das Wolfgang Braungart genannt hat, kann in diesem Sinne als Antrieb des Streits um die Form gelten. Soziologisch entscheidend ist dabei die offensichtliche

1 Peter Wagner, *Soziologie der Moderne*, 43.

2 Wolfgang Braungart, »Bertuch und die Freie Zeichenschule in Weimar«, in *Friedrich Justin Bertuch (1747–1822): Verleger, Schriftsteller und Unternehmer im klassischen Weimar*, hg. von Gerhard R. Kaiser und Siegfried Seifert (Tübingen: Niemeyer, 2000), 282.

Unabschließbarkeit dieses Streits. Welche Form bloß falschen ›äußeren‹ Wert, welche echten ›inneren‹ Wert hatte, war nur jeweils so stabil wie die Positionen der Streitenden selbst. Ein genaueres theoretisierendes Verständnis des Streits um die Form führt zur Kernfrage dieser Arbeit: Wie ist die ›ungeheure Formensammlung‹ entstanden?

4.1 Soziale Geschmackscharaktere

Wie zu zeigen sein wird, stellten sich der Geschmackspolitik das Problem ästhetischer Desintegration und der Versuch zur Reintegration historisch als ein *Problem des Charakters* dar. Die Unterscheidung lehnt sich an die soziohistorische Typologie sozialer Charaktere von David Riesman et al. an,³ wobei diese hier zu einer Theorie des Geschmacks abgewandelt wird. Der *soziale Geschmackscharakter* bezeichnet eine historisch variable, gesellschaftlich geformte Weise, wie Individuen lernen, ästhetisch ›gute‹ von ›schlechten‹ Qualitäten zu unterscheiden. Was als ›guter Geschmack‹ gilt, lässt sich als Ausdruck dessen verstehen, was eine Gesellschaft zu einem bestimmten Zeitpunkt ästhetisch, moralisch und sozial von ihren Mitgliedern erwartet – und zugleich dessen, was sie ihnen an Möglichkeiten persönlicher Entfaltung bereitstellt.

Der soziale Geschmackscharakter eignet sich für die hier entwickelte Argumentation, weil er – im Unterschied insbesondere zu Bourdieus Konzept des Habitus – nicht von der ›selbstverständlichen‹ Reproduktion ästhetischer Urteilsweisen und ihrer habituellen Verankerung im Individuum ausgeht. Der entlang der gesellschaftlichen Hierarchie (durch Stände, später Klassen) reproduzierte soziale Orientierungswert des Habitus wird damit nicht geleugnet, sondern methodologisch relativiert: Er gleicht einer unabhängigen Variable, während die abhängige Variable ein strukturell unsicherer Geschmack ist – und umgekehrt die Mittel und Wege, diese Unsicherheit zu bewältigen.

Riesman et al. gehen von einer historischen Abfolge sozialer Charaktere aus. Bei ihnen wird der traditionsgeleitete (›tradition-directed‹) Charakter ab der Frühen Neuzeit durch einen innengeleiteten (›inner-directed‹) abgelöst, der dann insbesondere das 19. Jahrhundert dominiert. Ab der Mitte des 20. Jahrhunderts wiederum soll sich der außergeleitete (›other-directed‹) Charakter durchgesetzt haben.⁴

3 David Riesman, Nathan Glazer und Reuel Denney, *Die einsame Masse: Eine Untersuchung der Wandlungen des amerikanischen Charakters* (Darmstadt; Berlin-Frohnau; Neuwied am Rhein: Luchterhand, 1956).

4 Die übliche deutsche Übersetzung hat eine Unschärfe insofern, als sie ›das Äußere‹ in den Vordergrund stellt, während es im Original um ›die anderen‹ geht. Da der ›außergeleitete Charakter‹ im Deutschen üblich ist und

Der hier entwickelten Argumentation liegt demgegenüber *erstens* die Annahme zugrunde, dass es keine historische Sequenz, sondern eine Kumulation von Typen sozialen Charakters gab. (Die Vielzahl von Mischtypen und Ausnahmen, die Riesman et al. selbst einräumen, spricht schon bei ihnen selbst gegen eine eindeutige zeitliche Abfolge; sie scheint sich eher einer historiografisch-gegenwartsdiagnostischen Erzählkonvention zu verdanken.⁵) Die Charaktertypen sind nicht historisch ›selbstverständlich‹. Die eindeutige Zuordnung von gesellschaftlicher Epoche und dominierendem Sozialcharakter entfällt. Vielmehr ist dann zu klären, wie genau welcher Charakter zum Tragen kommt. *Zweitens* ergibt sich daraus die Annahme einer Reflexivität der Geschmackscharaktere. In Situationen, in denen ästhetische Orientierung fraglich wird, kann sie selbst zum Gegenstand gesellschaftlicher Auseinandersetzungen werden. Gerade darin liegt der Grund, warum ästhetische Wiederverwurzelung durch ›innere Leitung‹ überhaupt erst als ein Ziel begriffen werden konnte, das sich die Geschmackspolitik selbst setzte, und um dessen Kriterien man streiten konnte.

Warum die Kumulation und Reflexivität im Bereich ästhetischen Urteilens über die Form eine angemessenere historische Beschreibung ist als die bloße Abfolge, sei im Folgenden skizziert.

Der traditionsgeleitete Geschmack und die Aufwandsordnungen

Der traditionsgeleitete Geschmack lässt sich mit dem identifizieren, was oben als Handwerk unter Anwesenden bezeichnet worden ist. Ästhetisches Wissen wurde in der Werkstatt sowie über Netzwerke von Handwerkern geteilt. Für die Gestaltung ästhetisch herausgehobener Dinge war der Kundenkontakt entscheidend, insofern bestand eine Entsprechung zwischen ständisch herausgehobenen Positionen und ständisch herausgehobenen Handwerkern mit ihren Auftraggebern.

Man kann darin zunächst den Zwang einer vom Handwerk dominierten Wirtschaftsordnung erkennen. Doch lag darin auch eine hierarchische Ordnungsvorstellung, die sich gerade da behauptete, wo die Dingwelt dynamisiert wurde. Das jedenfalls lassen die sogenannten Aufwandsordnungen erkennen, obrigkeitliche Erlasse, die in vielen europäischen Städten seit dem Spätmittelalter nachweisbar sind. Sie regelten, welche soziale Gruppe zu welchem Konsum berechtigt war. Geregelt wurde vor allem die Kleidung, aber auch die erlaubten Ausgaben für

die Unschärfe für die entwickelte Argumentation auch nicht entscheidend ist, wird sich diesem Gebrauch hier angeschlossen.

- 5 So jedenfalls Richard A. Peterson, »The Rise and Fall of Highbrow Snobbery as a Status Marker«, *Poetics* 25, Nr. 2–3 (1997): 77.

Feste, insbesondere Hochzeiten – die wichtigsten Anlässe für kostspielige Repräsentation. Die Aufwandsordnungen entstanden im ausgehenden Mittelalter und verschwanden bis zum Ende des 18. Jahrhunderts fast vollständig.

Die neuere Forschung fasst Aufwandsordnungen nicht mehr als bloßen Ausdruck einer hierarchischen Gesellschaftsordnung auf. In den europäischen Städten des 14. Jahrhunderts, in denen sie zuerst auftauchten, erscheinen sie vielmehr als obrigkeitliches Projekt zur Herstellung und Aufrechterhaltung einer ›guten Ordnung‹ angesichts wohnlicher Verdichtung, sozialer Verflechtung, Konflikthanfälligkeit und Distinktionsbedarf im neuen städtischen Leben.⁶

Eine andere klassische Interpretation hat die Aufwandsordnungen deswegen als Mittel zur Disziplinierung aufstrebender Gruppen verstanden. Das ist jedoch wenig plausibel. Jan Keupp weist in seiner historischen Soziologie der mittelalterlichen Mode darauf hin, dass die Explizierung der Kleiderordnung Distinktion und Grenzüberschreitung eher provozierte und erleichterte, als sie zu verhindern. Die mittelalterliche Stadt bot genügend Raum für symbolische Selbstpräsentation durch Konsum und »vielfältige Wege der modischen Distinktion, Deviation und Normdistanzierung«.⁷

Die Richtlinien, Ermahnungen (insbesondere im Gottesdienst), Anregungen zur sozialen Kontrolle und auch die Strafen stellten daher keine Disziplinierung im modernen Sinne dar – schon deshalb nicht, weil es kein Staatswesen gab, das die erforderliche »Parzellierung, Klassifizierung, Ausgrenzung und Hierarchisierung« hätte leisten können.⁸ Aber auch dort, wo die Obrigkeit zumindest in der Lage war, hart zu strafen, tat sie es nicht.⁹ Legitimation und Wirkprinzip der Aufwandsordnungen sieht Keupp daher nicht in staatlicher Gewalt, sondern in einem »sinngebenden Sockel theologisch-metaphysischer Weltdeutung«, der keine bloße obrigkeitliche Ideologie, sondern breit geteiltes Orientierungswissen war.¹⁰ Dass ›gute Ordnung‹ einer hierarchischen Gliederung des Konsums bedurfte, bezweifelte kaum jemand.

Das galt auch dort, wo soziale Mobilität durch den Erwerb ästhetisch herausgehobener Dinge durchaus stattfand. Die für den

6 Vgl. Thomas Weller, »›Von ihrer schändlichen und teuffelischen Hoffart sich nicht abwenden lassen wollen...‹. Kleider- und Aufwandsordnungen als Spiegel ›guter Ordnung‹«, in *Gute Ordnung. Ordnungsmodelle und Ordnungsvorstellungen in der Reformationszeit*, hg. von Irene Dingel und Armin Kohnle (Leipzig: Evangelische Verlagsanstalt, 2014), 203–219.

7 Jan Keupp, *Die Wahl des Gewandes: Mode, Macht und Möglichkeitssinn in Gesellschaft und Politik des Mittelalters* (Ostfildern: Thorbecke, 2010), 75.

8 Ebd., 72.

9 Vgl. ebd., 76.

10 Ebd., 66.

frühneuzeitlichen Luxuskonsum Europas notwendige absolutistische »Verschmelzung von Adelsvornehmheit und Bürgergeld«, wie Sombart sie beschrieben hat,¹¹ hatte zwar den alten, nur ererbbaren Grundbesitz der ständischen Oberschichten, der den Reichtum des Mittelalters ausmachte, relativiert. Gleichzeitig war die frühneuzeitliche Mode aber selbst ein Herrschaftsinstrument insbesondere des Hochadels. Die immer neuen Ausgaben für Repräsentation konnten den Adel in finanzielle Abhängigkeit bringen. Nach McCracken war die schon im Kapitel zuvor erwähnte Königin Elisabeth I. (1533–1603) die erste Herrscherin, die »expenditure as an instrument of government«¹² systematisch einsetzte.

Zwar wurden immer mehr Personen nobilitiert – darunter Künstler –, immer mehr reiche Bürger konnten sich durch Konsum dem Adel annähern, in ihn aufgenommen werden oder sich Titel direkt kaufen.¹³ Aber diese soziale Mobilität destabilisierte die Hierarchie nicht. Im Gegenteil: Das Ziel von Aufsteigern war, Teil des Adels zu werden. In diesem Sinne herrschte eine selbstverständliche Knappheit symbolischer Werte: Wer in den Adel aufsteigen wollte, versuchte Dinge zu erwerben, die den Eindruck erweckten, die eigene Familie sei »schon immer« adlig gewesen. Die Hierarchie blieb stabil, weil die Künstler die soziale Mobilität, die ihre Produkte erst ermöglichten, zugleich unsichtbar machten.¹⁴

Der außengeleitete Geschmack und die moderne »Formunsicherheit«

All das änderte sich mit dem modernen Konsum und, hinsichtlich ästhetischer Gestaltung, der Autonomie der Form. Je wichtiger der Konsum neuer Dinge für die Repräsentation wurde, desto instabiler wurde sie. Das aufstrebende Handels- und Finanzbürgertum überflügelte den Adel durch Konsum. Bis zum Ende des 18. Jahrhunderts verschwanden die Aufwandsordnungen. Der Geburtsadel wurde in einen Wettbewerb gezwungen, über dessen Bedingungen er immer weniger mitbestimmen

11 Sombart, *Luxus*, 11.

12 McCracken, *Culture and Consumption*, 11.

13 Vgl. für Frankreich James B. Wood, »Demographic Pressure and Social Mobility Among the Nobility of Early Modern France«, *The Sixteenth Century Journal* 8, Nr. 1 (1977): 3–16.

14 Sie sorgten, will man die Begrifflichkeit Bourdieus verwenden, also für eine Konvertierbarkeit von Kapitalsorten, die ein Kennzeichen moderner Gesellschaften ist; vgl. Craig Calhoun, »Habitus, Field and Capital: The Question of Historical Specificity«, in *Bourdieu: Critical Perspectives*, hg. von Craig Calhoun, Edward LiPuma und Moishe Postone (Chicago: University of Chicago Press, 1993), 68.

konnte.¹⁵ Weil er seine Repräsentationsbedürfnisse nicht an seine finanziellen Möglichkeiten anpassen konnte, verschuldete er sich bis zum Ruin. So teilten immer mehr Adelige ein Schicksal, das bis ins 18. Jahrhundert ein Randphänomen gewesen war: Sie verarmten und hatten nun mehr Geschmack als Mittel, ihm durch dinglichen Besitz Ausdruck zu geben.¹⁶

Auf der anderen Seite standen selbstbewusstere ›Neureiche‹, die über mehr Geld als Geschmack verfügten. Exemplarisch zeigt das eine Rezension eines Einrichtungsratgebers¹⁷ in der *Allgemeinen deutschen Bibliothek* von 1784. Ein anonymes Rezensent beschreibt dort, in welchem Maße in der dritten »Klasse« die Geschmackssicherheit verloren gegangen sei. An der Spitze der sozialen Hierarchie, so der Autor, sei Geschmack noch selbstverständlich: »Bey den Haushaltungen der Prinzen, Grafen, und der Minister vom ersten Range und sehr großem Vermögen ist man gewöhnlich mit den Erfordernissen zu einer standesmäßigen Meublierung völlig bekannt, und auch wohl mit Personen versehen, deren eigentliches Geschäft darinn bestehet, dieselben zu kennen, und herbeyzuschaffen.«¹⁸ Gleiches gelte für Mitglieder der zweiten »Klasse«, »weil ihnen entweder die Herkunft, oder ihr Umgang mit den Personen der 1sten Klasse, oder beydes, Gelegenheit genug gegeben hat, von allem demjenigen Kenntniß zu erlangen, was zur Bequemlichkeit und Zierde des Innern ihrer Wohnung – nach Verhältniß ihres Standes und Vermögens erforderlich ist.«¹⁹ »Aber gerade diejenigen Bürger des Staats«, so der Rezensent weiter,

»welchen ein glücklicher Fortgang ihrer Nahrungsgewerbe, Erbschaften, Verheyrathungen, oder ein anderer günstiger Zufall ein mehr als sonst in ihrem Stande gewöhnliches Vermögen verschaffet hat, so mancher wohlbemittelte Kaufmann, Fabrikant, Pachtbeamte, Eigenthümer eines mittelmäßigen Landguthes, welchen doch nicht zu verdenken ist, wenn auch sie ihres Ueberflusses in einer bequemen und zierlichen Wohnung zu genießen wünschen – eben diese sind der Gefahr am nächsten, durch ihren Mangel an Kenntnissen in dergleichen Sachen, und durch die Unwissenheit oder Unredlichkeit derjenigen, deren Rath und Hülfe

15 Vgl. Jürgen von Kruedener, *Die Rolle des Hofes im Absolutismus* (Stuttgart: Fischer, 1973), 21; Daniel Purdy, *The Tyranny of Elegance: Consumer Cosmopolitanism in the Era of Goethe* (Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1998), 104.

16 Vgl. Chelion Begass, *Armer Adel in Preußen 1770–1830* (Berlin: Duncker & Humblot, 2020).

17 Christian Friedrich Germershausen und Heinrich Ludewig Manger, *Entwürfe und Kostenberechnungen zur Meublierung der Wohngebäude: Für Hausmütter so wohl als Hausväter von verschiedenen Ständen* (Brandenburg: Halle und Halle, 1783).

18 [Kw.], »Rezension«, *Allgemeine deutsche Bibliothek* 58 (1784): 287.

19 Ebd.

sie sich bedienen, zur Verschleuderung ihres Geldes für schlechtgewählte und schlechtgeordnete Meublen verleitet zu werden.«²⁰

Der ungezügelte und ästhetisch vor allem als geschmacklos auffallende Konsum war ein wichtiger Gegenstand der Debatten über ›Luxus‹ und ›Mode‹ seit dem späten 18. Jahrhundert. Den sich darin ausdrückenden außengeleiteten Geschmackscharakter beschrieb Hegel in den *Grundlinien der Philosophie des Rechts* (1820). In der Korporation, so seine Überlegung, habe der Einzelne nicht nur in materieller Hinsicht eine sichere Position gefunden. Diese sei zugleich »*anerkannt*, so daß das Mitglied einer Korporation seine Tüchtigkeit und sein ordentliches Aus- und Fortkommen, daß es *etwas ist*, durch keine weiteren *äußeren Bezeugungen* darzulegen nötig hat«. Die Lösung aus der Korporation, so Hegel, ändere dies grundlegend: »[D]er Einzelne wird somit *seine Anerkennung* durch die äußerlichen Darlegungen seines Erfolgs in seinem Gewerbe zu erreichen suchen, Darlegungen, welche unbegrenzt sind, weil seinem Stande gemäß zu leben nicht stattfindet, da der Stand nicht existiert.«²¹

Mit der ständischen Ordnung ging, so lässt sich Hegel lesen, der traditionsgeleitete Charakter verloren. In produktiver Hinsicht trat ein innengeleiteter Charakter an seine Stelle – der Einzelne strebte nach »Erfol[g] in seinem Gewerbe«. In konsumtiver Hinsicht aber galt dies nicht. Selbst dem geschäftlich erfolgreichsten Bürger blieb in der Konsumtion nichts anderes übrig, als »äußerlich[e] Darlegungen seines Erfolgs« zu erwerben, die *von anderen* anerkannt wurden. Da jedoch der symbolischen Ordnung zugleich eine klare Hierarchie fehlte, konnten diese Darlegungen kein Ende mehr finden – sie waren quantitativ und qualitativ »unbegrenzt«. Diese Unbegrenztheit des Luxus als Chiffre des modernen Konsums war vielen Zeitgenossen unheimlich.

In Hegels Formulierung wird zudem das Problem der Entsprechung von Innerem und Äußerem des Symbolischen deutlich, die mit dem Verlust des traditionsgeleiteten Charakters prekär wird: Das Individuum verliert im Konsum die klaren Kriterien, nach denen es sowohl für andere als auch für sich selbst »etwas ist«. Die Entsprechung von Innerem und Äußerem geht verloren. Die Aporie, die aus dem Gleichheitsgrundsatz liberaler Gesellschaften entstand, lag darin, dass diese keine ›fixen‹ ständischen Anerkennungsstrukturen kannten, weil in ihnen (zumindest dem Prinzip nach) jeder jede Position einnehmen können sollte, inklusive des Dingbesitzes, der sich damit verband.

20 Ebd.

21 Georg Wilhelm Friedrich Hegel, *Grundlinien der Philosophie des Rechts oder Naturrecht und Staatswissenschaft im Grundrisse: Mit Hegels eigenhändigen Notizen und den mündlichen Zusätzen*, Werke 7 (Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1986), 395. Hervorhebung im Original. Vgl. für weitere zeitgenössische Beispiele Erlin, *Necessary Luxuries*, 151.

Die Folge war ein zunehmend außengeleiteter Geschmack, in dem es weniger um ästhetische Erfahrung ging als darum, andere zu übertreffen – eine Entwicklung, die jener starke, nachhaltige und alle Teile der Gesellschaft erfassende Enttraditionalisierungsschub beschleunigte, den wir mit Modernisierung verbinden. Geschmack, so formulierte es Elias, war in der bürgerlichen Gesellschaft von einer strukturellen »Formunsicherheit« geprägt. Verloren ging »jene Sicherheit des Geschmacks und der schaffenden Phantasie, jene Festigkeit der Formtradition, die ehemals noch im unbeholfensten Produkt spürbar war.«²²

An ihre Stelle traten wilde modische Wechsel, subjektivistische Fehlritte und ein verkrampfter Wille zum Stil.²³ Dabei stellte das »Abgleiten in die Formlosigkeit auch für den stärksten Gestalter eine ständig akute Gefahr« dar.²⁴ Elias ging aber noch weiter: »Kitsch im negativen Sinne« sei »niemals nur Gegner außerhalb der Schaffenden, sondern immer auch Grundsituation in ihnen, nämlich ein Stück von ihnen selbst.«²⁵ Die Folge davon sei eine »eigentümlich künstliche und zuweilen fast krampfhaft gespannte Form« und eine Gereiztheit im »unablässigen Kampf mit der Formlosigkeit und dem Zerfall, den heute auch der Sicherste zu führen hat.«²⁶

›Die Kunst‹ als Weg zum innengeleiteten Geschmack

Als Gegenprogramm zu dieser ästhetischen Desintegration erscheint seit dem 18. Jahrhundert zunehmend ›die Kunst‹. Warum aber sollte Kunst – oder genauer: ›wahre Kunst‹ – den Weg zum innengeleiteten Geschmack weisen? Um das genauer zu verstehen, sei noch einmal daran erinnert, dass die Idee der Autonomie der Kunst selbst im Kontext der Debatten über Luxus und Mode im 18. Jahrhundert entstanden war. Wie Erlin gezeigt hat, wurden Kunstwerke als »necessary luxuries« gedeutet und propagiert.²⁷ Kunst galt als ein Gut, dessen Wert über Stand und Titel, aber auch über die schwankenden Anforderungen von Markt und Mode erhaben war – und das damit höheren, bleibenden Zwecken diene.²⁸ Dieser – später vergessene – Anschluss an die Luxusdebatte des 18. Jahr-

22 Elias, *Kitschstil und Kitschzeitalter*, 7.

23 Uta Karstein, »Geschmackserziehung im ›Kitschzeitalter‹: Zur Formierung der Sinne im 19. Jahrhundert«, in *Wahrnehmung als soziale Praxis*, hg. von Christiane Schürkmann und Nina Tessa Zahner (Wiesbaden: Springer VS, 2021), 111–132.

24 Elias, *Kitschstil und Kitschzeitalter*, 8.

25 Ebd., 9.

26 Ebd.

27 Vgl. Erlin, *Necessary Luxuries*, 45.

28 Vgl. Wilhelm, »Kunstgewerbebewegung«, 16.

hundreds verweist darauf, dass die Debatte über den ästhetischen Wert von Dingen, aus der auch die Kategorie des modernen ›Kunstwerks‹ entstand, Teil einer allgemeinen Verunsicherung dinglich-symbolischer Ordnung durch ihre Mobilisierung war.

Die Vertreter dieser Kunstautonomie inspirierten die Geschmackspolitik, weil sie dem Konsum gegenüber eine moderate Haltung einnahmen. Sie lehnten die Verbreitung der Kunst durch ›den Luxus‹ nicht ab, sondern bejahten sie, weil sie sahen, dass die Kultur durch ihre Entbettung aus den höfischen Kontexten gewinnen konnte. Kant etwa sah die »Ueppigkeit«, wie er den Luxus übersetzte, durchaus »mit der fortschreitenden Cultur des Volks (in Kunst und Wissenschaft) vereinbar«. ²⁹ Später begrüßte auch Goethe die »aufkeimende Neigung des Publicums«, seinen »neu belebte[n] Anteil an bildender Kunst, im Reden, Schreiben und Kaufen«. ³⁰

Zugleich sah man die desintegrativen Auswirkungen dieser Mobilisierung. ³¹ Die quantitative Vermehrung der Kultur konnte ästhetische Gestaltung zwar freisetzen, weil sie diese nicht mehr als politisch-repräsentatives Instrument gebrauchte, aber zugleich in ihren Qualitäten vernichten. Denn im Unterschied zur höfischen Welt schienen die ästhetischen Urteile der modernen Konsumenten instabil. Ihnen fehlte der sichere Geschmack, den nur Anciennität und Frühzeitigkeit in der ästhetischen Bildung geben konnten. Die Neuerfindung ›der Kunst‹ sollte ein Gegengewicht bilden. Goethe etwa sah das »einzige Gegenmittel gegen den Luxus« darin, dass er »balanciert werden könnte« durch »die wahre Kunst und das wahr erregte Kunstgefühl«. Gelänge dies nicht, werde die »scheinbare Befriedigung« des Publikums durch »[k]luger Fabrikanten und Entrepreneurs« letztlich zum »völligen Untergang« der Kunst führen. ³²

Kunstautonomie war für ihre Verfechter ein Schutz vor der symbolischen Ordnungslosigkeit, die der moderne Konsum mit sich gebracht hatte: vor der grundlegenden Unklarheit über den Wert der Kunst und ihrer Formen, vor der Tendenz, sich auf äußerliche Urteile anderer zu verlassen. ›Autonomie der Kunst‹ ist in dieser Hinsicht für das späte 18. und frühe 19. Jahrhundert eine durchaus irreführende Beschreibung, denn die Autonomie in Fragen der Gestaltung war durch den modernen Konsum selbst erst entstanden. Die von den ästhetischen Theoretikern gegenüber der ›dienenden‹ Kunst als ›frei‹ apostrophierte Kunst war also

29 Immanuel Kant, *Anthropologie in pragmatischer Hinsicht* (Königsberg: Nicolovius, 1798), 200.

30 Johann Wolfgang von Goethe, »Kunst und Handwerk«, in *Werke, I. Abt., Bd. 47* (Weimar: Böhlau, 1896), 58.

31 Vgl. Erlin, *Necessary Luxuries*, 4.

32 Goethe, »Kunst und Handwerk«, 58.

eine Reaktion auf die zunehmende Bedeutung der wirtschaftlichen Zirkulationsphäre. ›Kunst‹ war ein Mittel, eine Klasse von Dingen mit besonderem symbolischem Wert zu schaffen, die nicht nur der ständischen Repräsentation, sondern auch den autonomen Wertdynamiken des modernen Konsums entzogen waren.

Der Weg dorthin war die Verinnerlichung, also die habituelle Verankerung des Werts – in Abgrenzung von der Äußerlichkeit der Mode. Kant unterschied Mode- vom Kunstgeschmack, indem er die Mode dem äußerlichen sozialen Prinzip der Nachahmung zurechnete. Mode war das »Gesetz dieser Nachahmung, um bloß nicht geringer zu erscheinen als Andere und zwar in dem, wobey übrigens auf keinen Nutzen Rücksicht genommen wird«. ³³ Sie war für ihn deswegen »eigentlich nicht eine Sache des Geschmacks«, sondern eine Sache der Eitelkeit, »weil in der Absicht kein innerer Wert ist«. ³⁴ Sie produziere einen »Zwang, sich durch bloßes Beyspiel, das uns viele in der Gesellschaft geben, knechtisch leiten zu lassen«. ³⁵ Kant sprach also ganz explizit von äußerer Leitung.

Dem äußerlichen Nachahmungsprinzip der Mode stand das Verinnerlichungsprinzip der Kunst entgegen. Auffällig ist, dass dieses Prinzip durch eine Reinterpretation der höfischen Kunstsammlungen entdeckt wurde. Goethe bezog sich in seiner Beschreibung auf die Sammlung der Familie Borghese, die ihrem Prinzen etwas verschaffe, »was niemand neben ihm besitzen, was niemand für irgend einen Preis sich verschaffen kann, er und die Seinigen durch alle Generationen, werden dieselbigen Besitzthümer immer mehr schätzen und genießen, je reiner ihr Sinn, je empfänglicher ihr Gefühl, je richtiger ihr Geschmack ist, und viele Tausende von guten, unterrichteten und aufgeklärten Menschen aller Nationen werden durch Jahrhunderte eben dieselben Gegenstände mit ihnen bewundern und genießen«. Der »wahre Reichtum« bestand für Goethe entsprechend nicht im Besitz »viele[r] kostbare[r] Dinge«, sondern im »Besitz solcher Güter welche man zeitlebens behalten, welche man zeitlebens genießen, und an deren Genuß man sich bei immer vermehrten Kenntnissen immer mehr erfreuen könnte«. ³⁶

Der höfische Luxus war in dieser Deutung gerade *kein* Ausdruck bloß ›äußerlicher‹ Repräsentation des Standes. Zwar war für diesen höfischen Luxus die Veblen'sche Exklusivität wichtig; es ging um etwas, »was niemand neben ihm besitzen, was niemand für irgend einen Preis sich verschaffen kann«. Der Goethe interessierende soziale Effekt dieser Exklusivität lag aber gerade darin, dass die vielen, die durch die Sammlungen Geschmack erwarben, überhaupt erst ›guten Geschmack‹ ausbilden

33 Kant, *Anthropologie in pragmatischer Hinsicht*, 192.

34 Ebd., 193.

35 Ebd.

36 Goethe, »Kunst und Handwerk«, 57 ff.

konnten. Goethe deutete die frühneuzeitliche Geschmackselite und unter ihr den Adel gerade in der Weise, die auch hier vorgeschlagen worden ist: im Sinne einer kulturellen Produktivität ästhetischer Steigerung.

Johann Gottlieb Fichte (1762–1814) formulierte denselben Gedanken mit den Worten, das wahre Kunstwerk könne »uns nie alt werden, sondern bei jeder neuen Beschauung sich uns zu einem neuen Leben verjüngen. Wir werden nicht mehr uns sehnen nach etwas neuem, weil wir das Mittel gefunden haben, gerade das alleralteste, in das lebendigste und jüngste Neue, umzuwandeln.«³⁷ Kunstwerke waren Dinge, die man immer wieder genießen konnte und die im Gegensatz zu modischen Dingen mit der Zeit an Wert gewannen, weil sie umgekehrt ein Teil des Selbst wurden. Die innengeleitete Kunstliebhaberin konnte ihr Selbst entfalten, innerlich immer reicher werden, während der außengeleitete Konsument immer wieder mit der inneren Leere konfrontiert war, die sich einstellte, wenn das erträumte ästhetische Werk seinen Zauber verlor.³⁸

Bourdieu's Beschreibung einer ›Kantianischen Ästhetik‹ als Distinktionsmittel des Bildungsbürgertums ist somit nicht falsch, verdeckt aber den Entstehungskontext. Ihre Ursache lag in einem außer Kontrolle geratenen symbolischen Wettbewerb, der durch die *Economy of Qualities* ausgetragen und angeheizt wurde. Autonomieästhetik war der sehr konkrete Versuch des entstehenden bildungsbürgerlichen Milieus, sich im entgrenzten Konsum des späten 18. Jahrhunderts zu orientieren. ›Kunst‹ sollte, aus ihren ständischen Bezügen gelöst, zu einer kulturellen (und theoretisch ›abgesicherten‹) Ressource werden, die innere Leitung in einer immer dynamischeren Welt des Konsums ermöglichte. Dies als reine Klassenästhetik zu beschreiben unterschätzt die existenzielle Verunsicherung, die mit dem modernen Konsum einherging und auf die die Kunstautonomie eine – zweifellos milieutypische – Antwort war.³⁹

Was mit ›innerer Leitung‹ in Fragen des Geschmacks gemeint war, lässt sich nun klarer fassen. Es ging um die innere Verankerung von

37 Johann Gottlieb Fichte, *Die Grundzüge des gegenwärtigen Zeitalters* (Berlin: Verlag der Realschulbuchhandlung, 1806), 203.

38 Goethe sah deshalb selbst schon die von Campbell beschriebene Enttäuschungsdynamik: »So tragen die Engländer mit ihrer modern-antiken Topf- und Pasten-Waare [hier bezieht sich Goethe u.a. auf Wedgwood, J.W.], mit ihrer schwarz-, roth- und bunten Kunst ein ungeheures Geld aus allen Ländern und wenn man es recht genau besiehet, hat man meist nicht mehr Befriedigung davon, als von einem andern unschuldigen Porcellain-Gefäße, einer artigen Papiertapete oder ein paar besonderen Schnallen.« Goethe, »Kunst und Handwerk«, 59.

39 Überhaupt wird erst durch diese historische Perspektive klar, warum Bourdieu die ›Kantianische Ästhetik‹ in seiner Soziologie des Geschmacks als Schlüssel bürgerlicher Positionierung gebrauchen kann – denn sie steht selbst schon im Kontext der Auseinandersetzung mit einem entgrenzten, in seinen Werten prekären Warenangebot. Seiner eigenen »anti-kantianische[n]

Werten durch das konzentrierte Studium dessen, was man nun ›Kunst‹ nannte. Damit entstand ein funktionales Äquivalent für die Zentrierung ästhetischen Urteilens, wie sie die frühneuzeitliche *Economy of Qualities* bestimmt hatte – nur ohne Rekonstruktion der ständischen Ordnung. Diese Werte sollten – um die Metapher von Riesman et al. aufzugreifen – die ›soziale Antenne‹ durch ein ›inneres Gyroskop‹ ersetzen, das bei allen persönlichen wie gesellschaftlichen Wechseln Orientierung gab. Nicht die äußere Anerkennung sollte leiten, welchen Dingen man Wert zusprach, sondern, in welchem Maße sie inneren Werten entsprachen. So sollte ein souveräner Umgang mit dem wechselnden Angebot möglich werden, der es erlaubte, das Geschmackvolle eigenständig und sicher vom Geschmacklosen zu unterscheiden.⁴⁰

Wenn die Geschmackspolitik nach dem Vorbild der autonomen Kunst innere Leitung der Gestaltung durch die Auseinandersetzung mit ästhetischen Werken anstrebte, lag darin kein naiver »Vorbilderglaube«. ⁴¹ (Ein solches Urteil ist im historischen Rückblick, mit der über Generationen erworbenen Gewöhnung an die Vielheit der Stile im Massenkonsum, leicht gefällt.) Vielmehr war es die im deutschen Bildungsbürgertum seit dem 18. Jahrhundert gelebte Erfahrung, dass es in der exorbitant anwachsenden Masse der Dinge auch solche gab, die einen Fels in der Brandung der Moden bildeten – Dinge, deren Wert in der Unverfügbarkeit lag und an denen man Persönlichkeit bilden konnte.

4.2 Manöver im Streit

Einleitend wurde bereits festgehalten, dass diese Darstellung der Geschmackscharaktere wesentlich von Riesman et al. abweicht: Die Charaktere waren *reflexiv*. Gewissermaßen im Gleichschritt mit der

›Ästhetik‹ (Bourdieu, *Die feinen Unterschiede*, 81) fehlt in dieser Hinsicht die wissenssoziologische Distanz. ›Kantianische Ästhetik‹ wird von Bourdieu historisch kontextlos gesetzt, um sich daran abzuarbeiten. Das gilt auch für seine Kunstsoziologie, in der keine historisch-soziologische Auseinandersetzung mit Kant oder der Entstehung der Kunstautonomie im 18. Jahrhundert stattfindet. Vgl. Bourdieu, *Die Regeln der Kunst*. Bourdieu ist also, um es provokant zu formulieren, kein Kultursoziologe, sondern ein strukturalistischer Ungleichheitssoziologe. Kultur interessiert ihn nur insofern, als sie soziale Struktur durch die Körper hindurch affektiv zu reproduzieren und zu naturalisieren vermag. Was er theoretisiert, ist nicht ›Kultur als solche‹ (ob das überhaupt möglich ist, sei dahingestellt), sondern der Erhalt sozialer Ungleichheit durch Kultur. Nichts daran ist falsch, aber damit sind noch einmal die spezifischen Grenzen seines Zugriffs markiert.

40 Riesman, Glazer und Denney, *Die einsame Masse*, 15.

41 Mundt, *Die deutschen Kunstgewerbemuseen*, 13.

Expansion der *Economy of Qualities* entstanden (alltags)theoretische Überlegungen über die (sozialen) Mechanismen von symbolischen Wertzuschreibungen. Ob man ästhetischen Wert zusprach, weil dies inneren Idealen entsprach, oder eben: weil das andere taten, es also äußerlichen Zuspruch gab, war eine Unterscheidung, die selbst gemacht wurde.⁴² Die eben gegebenen Zitate haben dies deutlich gemacht.

Die Reflexivität der Unterscheidung zwischen innen- und außengeleitetem Geschmack ging aber noch einen Schritt weiter: Sie wurde *als Zurechnung* selbst ein Manöver im geschmackspolitischen Streit. Dieses Schema setzte im 18. Jahrhundert ein, als der Streit um die Form ›demokratisiert‹ wurde. Mit der Entgrenzung ästhetischer Gestaltung entstanden immer neue Konflikthanlässe, weil man sich nicht nur an immer mehr Dingen ästhetisch erfreuen, sondern an ihnen auch stören konnte. Die Anlässe lagen überall im Alltag; der Streit konnte jederzeit ausbrechen. Je öffentlicher diese Streite wurden, je größere Teile der Bevölkerung sie durch Publikumsrollen inkludierten, desto selbstverständlicher wurde der Streit.

Das Problem war die Autonomie der Form, die vom Standpunkt des innengeleiteten Geschmacks her einer ›ästhetischen Entleerung‹ gleichkam und unbedingt abzuwehren war. Deshalb musste man den Gegnern stets nachweisen, an dieser Entleerung mitzuwirken, der Autonomie nichts entgegenzusetzen, sondern sie noch zu befeuern. Der Vorwurf meinte etwas anderes als bloße Geschmacklosigkeit, nämlich eine Reproduktion der Form, die zwar noch unter den Kategorien des Geschmacks operierte, aber ihres Gehalts entleert war: eine leere Ästhetik, eine untote Kunst. Das galt für die Gegenwartsdiagnose der Formunsicherheit insgesamt. Das Publikum wurde durch sie emotionalisiert und polarisiert. In diesem Feld konnte niemand handeln, ohne sich zu positionieren, denn es gab keinen Wert mehr, der ›für sich‹ stand. Der Wert der Form behauptete sich aktiv gegen andere.

Die Aberkennung inneren Werts

Damit sei die positionierende Funktion solcher Zuschreibungen noch einmal hervorgehoben. Formproduzentinnen gab es in den Gewerben überall – die Geschmackspolitik trat mit dem Anspruch auf, ihnen allen innere Leitung zu geben, ob sie danach gefragt hatten oder nicht. Um das zu rechtfertigen, war das Mittel der Wahl die Aberkennung inneren

42 Jan Wetzel, »Der innengeleitete Geschmack: Kunst als wirtschaftliche Orientierungsressource an der Schwelle zur Moderne«, *Artis Observatio. Allgemeine Zeitschrift für Kunstsoziologie und Soziologie der Künste* 5 (2026): 115–146.

Werts – als Versuch der Demütigung des Kontrahenten oder, mit Rainer Schützeichel, als »Infragestellung des normativen Status einer Person«. Demütigung regulierte die »Zugehörigkeit von Individuen und Gruppen«⁴³ – hier zu denen, deren Geschmack als »innengeleitet« gelten konnte.

Voraussetzung für das Gelingen der Demütigung war, dass die bestehende Wertordnung als kontingent erfahren wurde. Streit war deshalb nur möglich, wenn Einigkeit über die Krisenhaftigkeit der Formunsicherheit und die Notwendigkeit ihrer Beseitigung bestand. Dies eröffnete die Möglichkeit einer Neubewertung durch das Publikum, weg von den Werten des Gedemütigten und hin zu den Werten des Demütigenden. Selbst wenn die Demütigung scheiterte, war die soziale Konstellation verändert, die Wertordnung destabilisiert.⁴⁴

Es ging bei der Aberkennung inneren Werts also nicht um eine Demütigung aufgrund askriptiver Merkmale, sondern um eine Demütigung durch Geschmack: Gedemütigt werden sollten diejenigen, die den »falschen Formen« Wert zuschrieben. Die Grundlage ihrer Wertzuschreibungen sollte verunsichert werden. Die Demütigung durch Wertaberkennung war auf ein Publikum ausgerichtet, das sich als bildungsfähig erlebte, dessen ästhetische Urteile also nicht deckungsgleich mit der sozialen Position waren. Wären Form und Wert nicht voneinander trennbar gewesen, hätte keine einzelne Form den Anspruch erheben können, über alle sozialen Differenzierungen hinweg »gut« zu sein. Der Streit wäre unmöglich gewesen. Genau darum aber ging es in der von der Geschmacks politik angestrebten »Kunst des Volkes«.

Der transgressive Charakter dieser Wertaberkennung wird im von Schützeichel herausgearbeiteten Unterschied zur Scham deutlich. Denn Scham dient der Stabilisierung einer bestehenden Ordnung, ist also auf Konformität oder Normalisierung ausgerichtet. In der Sozialgeschichte des Geschmacks lässt sich Scham als Mechanismus der frühneuzeitlichen Aufwandsordnungen verstehen, die auf die Aufrechterhaltung einer ständischen Ordnung zielten. Dass die städtischen Obrigkeiten (wie oben dargestellt) bei Verstößen gegen die Aufwandsordnungen keine hohen Strafen verhängen mussten, erklärt sich daraus, dass sie mit der Scham der Delinquenten rechnen konnten: Diese anerkannten die Notwendigkeit einer hierarchischen Ordnung in der Regel ebenso wie ihr soziales Umfeld.

Gleiches gilt für alle sozialen Kontexte, in denen ein Wertkonsens besteht, etwa in geschlossenen Milieus. Ein solcher auf Wertkonsens beruhender Ordnungsrahmen stand den Kontrahenten in den

43 Rainer Schützeichel, »Soziologie der Demütigung«, *Zeitschrift für Theoretische Soziologie* 7, Nr. 1 (2018): 34.

44 Vgl. ebd., 33.

geschmackspolitischen Auseinandersetzungen nicht zur Verfügung. Sie stritten gerade um eine – auch von ihnen selbst! – kontingent gesetzte Wertordnung der Form. Beschämung setzte sich hier einem größeren Risiko des Scheiterns aus als Demütigung.

Die Kontrahenten beanspruchten die Autorität, über die ›gute Form‹ zu befinden und zu wachen, was die Geltung dieser Wertordnung voraussetzte. Die Erfolgsaussichten der Demütigung hingen also unmittelbar davon ab, inwieweit die Autorität der im Namen der ›guten Form‹ Demütigenden anerkannt wurde. In der geschmackspolitischen Öffentlichkeit lässt sich eine Steigerungsdynamik beobachten, die unmittelbar mit dem Verlust des höfisch-akademischen Geschmacksmonopols zusammenhing. Die Auseinandersetzung war geprägt von einer zunehmend symmetrischen Demütigungsbereitschaft – daher der angespannte Eifer der Avantgarden, daher auch der Kunsteifer Wilhelms II., der in dem Maße zunahm, in dem die Geschmackshoheit der Krone schwand.

Konkret nahm die Aberkennung inneren Werts verschiedene Formen an. Der gängige Vorwurf in geschmacklichen Auseinandersetzungen lautete, eine Form gewinne ihren Wert durch den Wettbewerb um knappe Güter, vor allem um Prestige, und sei deshalb ›äußerlich‹. Am bekanntesten machte diese Kritik Veblen mit seinem Begriff der *conspicuous consumption*. Bourdieu beschrieb eine ähnliche Sichtweise als Vorwurf der Gelehrten und Intellektuellen an den Weltmann und Bourgeois: Dessen Geschmacksurteil sei äußerlich motiviert, weil die innere Bereitschaft, einem Ding Wert zuzuschreiben, letztlich »interessegebundenen Vorstellungen von Kultur« folge.⁴⁵ Was als innere Orientierung erschien, leitete sich demnach aus sozialen Interessen ab, nicht aus innerem Wert.

Geschmack konnte so zugleich ein Mittel sozialer Abgrenzung wie sozialer Abwertung sein. Besonders deutlich zeigte sich dies, wenn gesellschaftliche Aufsteiger kritisiert wurden. Doch diese Art der Kritik konnte auch bestehende Verhältnisse infrage stellen. Veblens Analyse richtete sich nicht nur gegen den Konsum der Neureichen, sondern gegen sämtliche Oberschichten der Geschichte, die sich – in seinen Augen – allein durch ihre privilegierte Stellung legitimierten. Er bezweifelte daher, ob es im Luxus überhaupt so etwas wie ›wahre‹ innere Werte geben könne.⁴⁶ Die Avantgarden des späten 19. Jahrhunderts griffen diesen Gedanken auf, um Adel und Großbürgertum den ›guten Geschmack‹ abzusprechen – und damit auch ihren Besitz symbolisch abzuwerten.

Ähnliches galt für den Modegeschmack. Auch er ließ sich als außengeleitet zuordnen, wenn das Neue nicht als genuin innovativ, sondern als bloß vorübergehender Trend erschien – als etwas, das man nur für neu hielt, weil andere es taten. In solchen Fällen beruhte der Wert auf äußerer

45 Bourdieu, *Die feinen Unterschiede*, 32.

46 Veblen, *The Theory of the Leisure Class*, 67.

Leitung, insbesondere durch Trendsetter, denen man folgte. Die Trendsetter bedienten sich, so die Kritik, der sinnlichen Überwältigung durch »Reiz und Rührung«. ⁴⁷ Reiz galt als mehr körperlich als geistig, dem Inneren also äußerlich. Diese Körpernähe galt auch für die Rührung, die zwar ein inneres Erleben darstellte, aber mit starker körperlicher Regung verbunden war – mit Tränen, einem »warmen inneren Gefühl«, mit »Gänsehaut«. ⁴⁸ Elias sprach von »Gefühlsausbrüche[n] von bislang ungekannter Stärke« als einem Indiz moderner Formunsicherheit. ⁴⁹

Drei Sozialfiguren der äußeren Leitung

Konkret geschah die Positionierung im Streit um die Form in Abgrenzung von drei Sozialfiguren: dem orientierungslosen Konsumenten, dem gewinnsüchtigen Unternehmer und dem unschöpferischen Gestalter.

Der *orientierungslose Konsument* ist eine Sozialfigur, die mit dem Aufkommen des modernen Konsums entsteht und in der oben zitierten Rezension eines Einrichtungsberaters anklingt. Als Aufsteiger – »so mancher wohlbemittelte Kaufmann, Fabrikant, Pachtbeamte, Eigenthümer eines mittelmäßigen Landguthes, welchen doch nicht zu verdenken ist, wenn auch sie ihres Ueberflusses in einer bequemen und zierlichen Wohnung zu genießen wünschen« ⁵⁰ – sind sie vom Angebot, das ihnen zur Verfügung steht, überfordert. Im Unterschied zu den höheren Ständen und ihrem Personal, also der alten Geschmackselite, müssen sie sich bewusst Hilfe suchen, und laufen dabei Gefahr, betrogen zu werden.

Abwandlungen dieses Motivs finden sich im 19. Jahrhundert weniger freundlich, insbesondere in der distinktiven Abgrenzung nach unten. Sombart etwa sprach von den »Protzmanns« und meinte damit »Leute, die eben erst aus den dunklen Tiefen Galiziens oder der Ackerstraße aufgetaucht sind in den Glanz der »vornehmen« Viertel unserer Großstädte.« ⁵¹ Auch hier ist es die Tatsache, Geld, aber keinen Geschmack zu

47 Karstein, »Wider die »entadelte Kunst« der Industrie?«, 48; vgl. für die Literatur Woodmansee, *The Author, Art, and the Market*, 29.

48 Eine frühe Variante dieser Wertaberkennung war die Diskussion um die Lesesucht und Lesewut im späten 18. Jahrhundert. Insbesondere die Romantiker warfen populären Autoren vor, dass es ihnen nur um die Stimulierung körperlicher Empfindungen gehe und ihre Werke daher künstlerisch wertlos seien – was ihre Beliebtheit bei einem geschmacklosen Publikum sichere. Vgl. Erlin, *Necessary Luxuries*, 78.

49 Elias, *Kitschstil und Kitschzeitalter*, 7.

50 [Kw.], »Rezension«, *Allgemeine deutsche Bibliothek* 58 (1784): 287.

51 Sombart, *Kunstgewerbe und Kultur*, 65. Die Ackerstraße war zu Beginn des 20. Jahrhunderts ein Berliner Elendsviertel, Galizien eine wirtschaftlich rückständige Provinz Österreich-Ungarns. Galiziendeutsche, darunter viele

haben, die nur zu einem ›protzenden‹, bloß äußere Anerkennung erheischenden Ungeschmack befähigt.

Gleichwohl hat die Orientierungslosigkeit hier noch einen individuellen Charakter. Das änderte sich im Laufe des 19. Jahrhunderts. Mit der Entfaltung des modernen Konsums wurde die Orientierungslosigkeit als immer allgemeineres Phänomen problematisiert und bald zum *basso continuo* der Geschmackspolitik. Es waren nicht mehr einzelne Aufsteiger in der Ständehierarchie, sondern Kollektivsingulare wie Volk und Öffentlichkeit, Masse oder Menge, die als bildungsbedürftig angesehen wurden. Mitte des 19. Jahrhunderts war es für Geschmackspolitiker wie den Kunsthistoriker Franz Bock (1823–1899) bereits selbstverständlich, von einem »willenlosen, schnell zu befriedigenden Geschmacke der Menge«⁵² zu sprechen. Die Sozialfigur des orientierungslosen Konsumenten wurde zum reinen Symptom des ästhetischen Verfalls.

Der *gewinnsüchtige Unternehmer* war Teil dieses Spiels. Auch er galt als geschmacklich außengeleitet, weil er den Dingen den Vorzug gab, die gerade vom Markt verlangt wurden. Er bediente sich jeder Form, die Gewinn versprach, und ›ging mit dem Trend‹. Der Architekturkritiker Hans Schliepmann (1855–1929) schrieb über ihn:

»Der Fabrikant aber, der um der Konkurrenz willen aber auf jeden Wunsch, auch den thörichtesten, lauscht, jedes ›Neue‹ zuerst ausschachten möchte, freilich aber auch nichts wahrhaft Neues zu probiren wagt, weil's ja doch ein ›unberechenbares Risiko‹ ist, der darum dem Auslande immer verbunden ist, weil es ihm die Kastanien aus dem Feuer holt: – der Fabrikant treibt den Hexentanz zu immer schnellerem Tempo, ganz gleich, ob auch dabei jeder ruhige Fortschritt, jedes solide Arbeiten mehr und mehr unmöglich wird und schnell fertigem Schwindel das Feld räumen muss.«⁵³

Eingespannt zwischen dem orientierungslosen Konsumenten und dem gewinnsüchtigen Unternehmer erschien der *unschöpferische Gestalter*. Dieser trat in zwei Varianten in Erscheinung: zum einen als bloßer Nachahmer, zum anderen als verirrter Phantast. Als Nachahmer galt vor allem der Musterzeichner im Dienste der Kunstindustrie. Sombart beschrieb

jiddischsprachige Juden, wanderten Ende des 19. Jahrhunderts in großer Zahl aus, auch in das Deutsche Kaiserreich. Vgl. auch die Einordnung der »protzende[n] Arroganz der Neureichen« bei Bourdieu, *Die feinen Unterschiede*, 137.

52 Franz Bock, *Die Musterzeichner des Mittelalters: Anleitende Studienblätter für Gewerb- und Webeschulen, für Ornamentzeichner, Paramenten-, Teppich- und Tapetenfabrikanten nach alten Originalstoffen eigener Sammlung* (Leipzig: Weigel, 1859), VII.

53 Hans Schliepmann, »Nationale Kunst – nothwendige Kunst«, *Deutsche Kunst und Dekoration* 1 (1897): 32.

ihn als »armen Teufel[l] mit den dicken Mappen«, als »Mensch mit unentwickelter künstlerischer Veranlagung, oberflächlich gebildet, aber geschickt im Entwerfen von Skizzen, die er nach Vorlageblättern mit eigenen fürchterlichen Zutaten zurechtdrechselte«. ⁵⁴ Ähnlich auch Lessing:

»Wer auch nur in einem grösseren Modemagazine beobachtet, welche Berge von Mustern sich jedes Jahr aufhäufen, um rettungslos mit dem Ablauf des Jahres zu verschwinden, wird schon hier erschrecken vor der Fülle von Produktion, die zu diesem Betriebe gehört; aber erst derjenige, der in die Fabrik und die Musterzeichenstube hineingeschaut hat, bekommt eine richtige Vorstellung von der Sturmfluth dieser Arbeit. Ein berufsmässiger Musterzeichner muss engste Fühlung halten mit der Mode und mit den technischen Fortschritten der Fabrikation: auf selbständige Kunstideen und Liebhabereien kann er sich wenig einlassen.« ⁵⁵

Indem der Musterzeichner für den Markt produziere, so Lessings Urteil, schaffe er keine Kunst, sondern immer nur eine große Anzahl von Varianten, aus denen nicht er, sondern andere – Kunstindustrielle, Marktmacher, Händler – wählten. Er schaffe also keine neuen Formen, sondern ein Angebot, mit dem sein Auftraggeber auf dem Markt spekulieren könne. Im schlimmsten Fall werde er, wie es ein Lehrbuch für Musterzeichner mahnend formulierte, ein »Tagelöhner der Kunst«, der sich sklavisch nach den wechselnden Formen der Mode richten müsse. ⁵⁶

In der zweiten Variante, als *verirrter Phantast*, erschien der Gestalter zwar freier, aber dafür umso regelloser. Das »fressende Bedürfnis nach Originellem mußte«, so beschrieb es Sombart, »bei so raschem Wechsel allen vernünftigen Erfindungsgeist erschöpfen; man mußte schließlich zum reinen Unsinn seine Zuflucht nehmen«. ⁵⁷ Die fieberhafte Erfindung von Neuem führe zu einer »ungeordneten, regellosen Phantasie«, so Bock. ⁵⁸ Falke sprach in diesem Zusammenhang von gestalterischer »Unruhe«. Formen würden »gedankenlos« verwendet, es herrsche eine »Absonderlichkeit und Abenteuerlichkeit der Gestalten«. ⁵⁹ Würden Formen nur geschaffen, um die Konkurrenz zu übertrumpfen, werde nichts Schönes, sondern nur Neues produziert. »Damit hört eigentlich der Geschmack auf Geschmack zu sein; es kommt nicht mehr auf die künstlerische *Form* an, sondern auf einen neuen s. g. Gedanken.« ⁶⁰ Als nahe-

54 Werner Sombart, *Kunstgewerbe und Kultur* (Berlin: Marquardt, 1908), 57.

55 Lessing, *Kunstgewerbe*, 19.

56 R. T. Lord und Ferdinand Lieb, *Handbuch für Musterzeichner der Textil-Kunstindustrie* (Wien; Pest; Leipzig: Hartleben, 1900), 2.

57 Sombart, *Der moderne Kapitalismus*, 2: 299.

58 Bock, *Die Musterzeichner des Mittelalters*, VIII.

59 Jacob Falke, *Geschichte des modernen Geschmacks* (Leipzig: Weigel, 1866), 24, 26 u. 16.

60 Ebd., 379.

zu zwangsläufige Konsequenz prognostizierte Schliepmann vor diesem Hintergrund, dass der Gestalter »durch den Kampf um den endlichen Erfolg zu einer Ueberspannung seiner Phantasie, zum Bizarren und Auffallenden gedrängt« werde.⁶¹

Synthetisiert man die Beschreibung dieser drei Sozialfiguren, lässt sich der außengeleitete Geschmack als eine Form ästhetischer Orientierung fassen, die nicht aus einem innerlich verankerten Sinn für ›Ästhetisches‹ erwächst, sondern sich an den Erwartungen, Urteilen und Vorlieben der sozialen Umwelt ausrichtet (und dadurch manipulierbar wird). Der außengeleitete Geschmack war der geschmackspolitischen Kritik nach ›oberflächlich‹ – wandelbar, flüchtig, trendabhängig.

Der Vergleich als Mittel des Streits

Was mit dem Wert der Form durch den Strukturwandel der *Economy of Qualities* geschah, lässt sich durch eine spezifische Relationierung schärfer fassen, die bei der Feststellung des Werts im historischen Verlauf immer wichtiger wurde: *den Vergleich*. Bettina Heintz hat diesen als eine spezifisch moderne Ordnungstechnik beschrieben, mit der die Welt kommensurabler gemacht wird. In der vormodernen Gesellschaft waren Vergleiche zwar vorhanden, aber auf solche *innerhalb* der Schichten beschränkt (etwa durch Elitenkonkurrenz) und insgesamt selten. Dies entspricht dem, was hier als traditionsgeleiteter Geschmackscharakter beschrieben worden ist. In der ständischen Gesellschaft war der Vergleich von Formen innerhalb der ständischen Ordnung geregelt und durch Aufwandsordnungen begrenzt.

Heintz' entscheidende Einsicht betrifft die Reflexivität des modernen Vergleichs. Sobald Kulturen, Personen oder Organisationen miteinander verglichen werden und sich selbst vor dem Hintergrund solcher Vergleiche beobachten, werden nicht nur die Verglichenen, sondern auch die Vergleichs Gesichtspunkte selbst »zu einer Möglichkeit unter mehreren und damit prinzipiell relativ«. ⁶² Das beschreibt genau, was Elias als Formunsicherheit fasste – nur aus der Perspektive des Vergleichs. Die moderne Form wird kontingent, weil sie im Horizont anderer möglicher Formen beobachtet wird. Was Elias als subjektive Verunsicherung beschrieb, erweist sich so als Effekt einer Vergleichsinflation.

Diese Vergleichsinflation hat eine institutionelle Dimension. Heintz zeigt, dass Vergleiche konstitutiv für Globalisierungsprozesse sind: Sie stellen kulturelle Verbindungen her, indem sie ursprünglich Unverbundenes entlang einer dritten Größe auf Gemeinsamkeiten und Unterschiede

61 Schliepmann, »Nationale Kunst – nothwendige Kunst«, 32.

62 Ebd., 310.

hin beobachtbar machen. Und sie entfalten disziplinierende Kraft, sobald die »Vergleichskriterien auf globaler Ebene institutionalisiert sind und von diesem Zeitpunkt an zu einer offiziellen Richtschnur angemessenen Verhaltens werden«. ⁶³ Wer einer solchen öffentlichen Vergleichspraxis ausgesetzt ist, steht unter »einer ständigen und potentiell weltweiten Fremdbeobachtung«, in der sich die Verglichenen »auch selbst wechselseitig beobachten und vergleichen« ⁶⁴ können – und beginnt, sich entlang der angelegten Maßstäbe einzuordnen.

Genauso funktionierten die geschmackspolitischen Institutionen des 19. Jahrhunderts. Unablässig kontrastierten sie »gute« und »schlechte« Formen, wodurch die Reflexivität des Streits um die Form stieg (Abb. 29). Die Museen stellten Formen verschiedener Epochen und Kulturen nebeneinander und machten sie vergleichbar. Die Weltausstellungen maßten nationale Leistungen aneinander. Falke etwa legte in seinem Bericht über die Pariser Weltausstellung von 1867 programmatisch einen »absoluten Maßstab an die Dinge«, mit der Folge, »daß manches als verfehlt und unzulänglich erscheinen mußte, was sich heute hoher Gunst erfreut«. ⁶⁵ Der Streit um die Form war also ein Streit um die *tertia comparationis* – darum, welche »dritte Größe« den Vergleich leiten sollte und wessen *tertium* öffentliche Gültigkeit, kurz: »Wert« beanspruchen konnte. Die Sozialfiguren der äußeren Leitung – der orientierungslose Konsument, der gewinnsüchtige Unternehmer, der unschöpferische Gestalter – erscheinen in diesem Licht als Produkte einer solchen öffentlichen Vergleichspraxis: Positionen, die erst durch institutionalisierte Vergleiche identifizierbar und zuordenbar wurden.

4.3 *Imaginationen der Form*

Mit der (reflexiven) Unterscheidung von innengeleitetem und außen-geleitetem Geschmack ist ein weiterer Teil der Erklärung angesprochen, die den Ausgangspunkt dieser Untersuchung bildet: die Vermehrung ästhetischen Werts. Dieses »Gegenprinzip« zur Autonomie der Form hilft, die einleitend gestellte Frage zu beantworten. Die »ungeheure Formensammlung« ist – so lautet jedenfalls die These – kein Ergebnis rein marktwirtschaftlicher Konkurrenz, wie sie sich mit der Autonomie der Form verband, sondern bedurfte *externer* ästhetischer Ressourcen des Werts. Dabei war es nicht nur so, dass gerissene Kunstindustrielle sich der Kunst bedient hätten, um ihre Waren abzusetzen. Umgekehrt gab es Geschmackspolitiker, die den Gewerben die Kunst nahebringen wollten,

⁶³ Ebd., 318.

⁶⁴ Ebd., 308.

⁶⁵ Falke, *Die Kunstindustrie der Gegenwart*, VII.

um ›die Kultur‹ zu heben. Ja, entgegen spezifischen Feld- oder Systemlogiken – oder diese jedenfalls überspannend – sollten sich Wirtschaft und Kunst gegenseitig steigern.

Damit ist indes noch nicht beantwortet, warum es langfristig weder zu einem Erstarren kam, also zu einer Einigung auf bestimmte ›geschmackvolle‹ Formen, noch zu einem bloß zirkulären Abwechseln der Form (ähnlich der Mode), also ästhetischen Vergleichen, die nicht auf eine qualitative Vermehrung hinwirken. Um die ästhetisch innovierende Funktion des Streits um die Form zu verstehen – jene Funktion, die letztlich hervorbrachte, was heute als ›Stilgeschichte‹ erscheint –, ist genauer zu fragen, wie in diesem Streit neue Formen ästhetischen Wert gewannen und geschmackspolitisch durchgesetzt wurden.

Das Dilemma der Avantgarden

In den Blick kommen dafür Avantgarden, die ästhetische Gestaltung mit *neuen* Formen aufzurollen versuchten. Es ging um Gruppen von Künstlern und Gestaltern, die sich, wie der Kunsthistoriker Anton Springer (1825–1891) schon Mitte des 19. Jahrhunderts schrieb, durch »Einengen des Formensinns durch den Glauben an ein bereits abgeschlossenes und vollendetes Formideal« auszeichneten.⁶⁶ Für die Vermehrung des Werts der Form waren sie entscheidend, da sie nicht nur neue Formen, sondern mit ihnen neue ästhetische Wertressourcen erschlossen, wozu weder das bescheidene Kunsthandwerk noch die profitorientierte Kunstindustrie allein in der Lage gewesen wären.

Avantgarden werden damit nicht allein am Rande der Gesellschaft, in der Lebensform der Bohème verortet. Sie wandten sich nicht einfach gegen ›die bürgerliche Gesellschaft‹.⁶⁷ Die führenden Avantgarden entfalteten ihre Wirkung dort, wo sie geschmackspolitisch aktiv wurden: nicht als Mitglieder künstlerischer Zirkel, sondern in wichtigen Positionen – als progressive Baubeamte, einflussreiche Berater der Handelsministerien oder charismatische Schulleiter.

66 Anton Springer, »Die bildenden Künste«, in *Die Gegenwart. Eine encyclopädische Darstellung der neuesten Zeitgeschichte für alle Stände*, Bd. 12 (Leipzig: Brockhaus, 1856), 676.

67 Diese traditionelle Entgegensetzung ist nach Maciuika ein historiografisches Artefakt: »Nachdem die verheerende deutsche Niederlage 1918 die Politik und Struktur der wilhelminischen Führung vollständig diskreditiert hatte, waren die Historiker in der Weimarer Republik unwillig, die Regierung des Kaiserreiches in irgendeiner Form mit den führenden Urhebern und Unterstützern der gestalterischen Avantgarde in Verbindung zu bringen. Spätere Historiker setzten die Tradition fort, Betrachtungen der deutschen Regierungspolitik vom Kulturbereich zu trennen.« Maciuika, »Das Handwerk in den Gräben«, 64.

Hier lag der entscheidende Unterschied zwischen autonomer Kunst und Geschmackspolitik. Immer da, wo Geschmackspolitik stilbildend wirken wollte, ging es nicht um *individuelle* Selbstaktualisierung, sondern um die Wiedergewinnung einer einheitlichen Form, gewissermaßen um ein »gesellschaftliches Selbst«. Indem man den Geschmack an Formidealen bildete, so die Idee, konnte man der Formunsicherheit etwas entgegensetzen. Während die autonome Kunst in Akademien, Museen und Zirkeln der Bohème Gegenwelten zum Alltag bilden konnte, zog die Geschmackspolitik ihr Selbstverständnis gerade aus dem Gedanken, dass sich die bildende Funktion der Kunst auf die gewerblich produzierte Dingwelt übertragen, also in eine *stilbildende* Funktion umformen lasse. Deshalb reicherten die Geschmackspolitiker nicht einzelne, von Künstlerhand geschaffene Dinge mit ästhetischem Wert an, sondern *die reproduzierbaren Formen selbst*.

Daraus ergab sich, was man als das *Dilemma der Avantgarden* bezeichnen kann. Ihre Formen mussten neu sein, um die vorhandene Formunsicherheit zu überwinden, konnten aber gerade dadurch selbst unter *Modeverdacht* geraten. Avantgarden, die ein neues Formideal propagierten, mussten sich den Vorwurf gefallen lassen, selbst Provokateure – oder auch Opfer – der Mode zu sein. Thomas Becker bemerkt entsprechend »ähnliche Strukturmerkmale zwischen Moden und Kunstavantgarden [...], die von Künstlern sehr früh in der Tat selbst bemerkt wurden«. ⁶⁸

Denn ob das »Einengen des Formensinns« (Springer) durch ein neues Formideal überhaupt zeitgemäß war, war durchaus umstritten. So bezweifelte der Kunstkritiker Ernst Schur (1876–1912) 1902 in *Deutsche Kunst und Dekoration* die Möglichkeit einer »feste[n] Wertung der Begriffe« der Gestaltung. Die geforderte Stilreinheit sei nur in Zeitaltern möglich gewesen, in denen es einerseits eine Unterdrückung der »Willenstribe« gegeben habe, andererseits weite Teile des Volkes vom Konsum ausgeschlossen gewesen seien. Das sei heute nicht nur undenkbar, sondern auch nicht machbar: ⁶⁹

»Ist da an ein Zusammenfassen, an eine Konzentration, an einen Stil, an eine Kultur im höchsten Sinne zu denken? Heute, wo alles in Frage steht? Wo alles durcheinander strebt in ewigem Kampf! Leben wir nicht in einer solchen Zeit, die einen Stil, eine Konzentration aus ihrem innersten Wesen heraus abweisen muss!? Hier liegt der tiefe Grund, weshalb alle diese Bestrebungen an einer allgemeinen Passivität scheitern, die man schelten kann und oft genug gescholten hat, die aber naturnotwendig ist – und gut ist. Das Volk hat hier instinktiv richtiger gefühlt,

68 Becker, »Kreativitätskritik«, 106 f.

69 Ernst Schur, »Renaissance – ein Programm für die Zukunft deutschen Lebens«, *Deutsche Kunst und Dekoration* 10 (1902): 449.

als alle Propheten, die ihnen ihr Heil aufdrängen wollten und ihnen eine Zwangsjacke anlegen wollten.«⁷⁰

Avantgarden suchten das Dilemma, wie in den folgenden historischen Fallstudien zu zeigen sein wird, dadurch zu lösen, dass sie zwar neue Formen propagierten, mit denen sie sich an die Spitze des Geschmacks setzten, zugleich aber sich darum bemühen mussten, diese Neuheit dem Modeverdacht zu entziehen. Dies wurde möglich durch das, was im Folgenden als *Imagination der Form* bezeichnet wird. Die Vorstellung eines ›imaginativen Werts‹ der Form schließt an die Analysen Jens Beckerts an, der sich der Frage des symbolischen Werts aus wirtschaftssoziologischer Perspektive angenommen hat. Wie hier einleitend argumentiert, betont auch Beckert, mit der Konzentration auf Distinktion sei in der Soziologie übersehen worden, dass symbolischer Wert auch auf inneren Bildern beruhen kann, die den Bewusstseinszustand der Konsumentin verändern. Das Ding wird geschätzt, wenn es als ›Brücke‹ zwischen dem Subjekt und einem gewünschten, aber nicht greifbaren Ideal fungiert.⁷¹ Es erweckt innerlich erfahrbare Assoziationen gewünschter Zeiten, Räume, Werte oder sozialer Affinität zu Personen oder Gruppen.

Kommoden mit geschwungenen Formen und Rokoko-Ornamenten etwa rufen innere Bilder höfischer Opulenz auf, modern gestaltete Kommoden dagegen solche schlichter Eleganz. Eine solche Anziehungskraft, die auf Vorstellungskraft statt auf äußerer Anerkennung fußt, lässt sich nicht als hedonistische Begierde abtun, die sich durch Konsum stillen ließe. Sie beruht vielmehr auf dem autonomen imaginativen Genuss, wie ihn Colin Campbell identifiziert hat – einem Genuss, der von den Eigenschaften der Dinge zu unterscheiden ist.⁷²

Anders als Campbell interpretiert Beckert diesen imaginativen Wert allerdings nicht als ›inneren Antrieb‹ des Einzelnen, sondern als Orientierung an Werten, die bestimmte soziale Gruppen teilen, und als Bestätigung der Mitgliedschaft in einer »moralischen Gemeinschaft«. Der imaginative Wert bietet also eminent *soziale* Orientierung – allerdings eine, die durch inneres Erleben aktualisiert wird und nicht mit der positionalen Ordnung übereinstimmen muss, ja in direktem Widerspruch zu ihr stehen kann.

70 Ebd., 448.

71 Vgl. Grant David McCracken, *Culture and Consumption: New Approaches to the Symbolic Character of Consumer Goods and Activities* (Bloomington: Indiana University Press, 1988), 104. Boltanski und Esquerre, *Bereicherung*, 19, sprechen in ähnlicher Weise von »Leerstellen« (im französischen Original von *manque*, also einem »Mangel«), verbinden diese aber mit der Sammlerform. Bei ihnen geht es um das Kompletieren.

72 Campbell, *The Romantic Ethic*, 131, spricht vom »Modern Autonomous Imaginative Hedonism«.

Die Performanz des imaginativen Werts lässt sich als Transformation religiösen Erlebens verstehen, weshalb Beckert im Anschluss an Émile Durkheim von einer »totemistischen« Qualität von Gütern spricht. Ausratisiert – mit Imagination aufgeladen – wird das Totem durch ritualisierte religiöse Praktiken, durch Tanz, Musik und Feuer. Schon Durkheim erwähnt in diesem Kontext die vergleichbare Wirkung heraldischer oder nationaler Symbole, die eine moralische Gemeinschaft innerlich erfahrbar machen.⁷³ Die Nation kann wirksam werden, weil sie durch ihre Symbole als moralische Gemeinschaft innerlich erfahrbar ist – ihre Mitglieder positional gleichstellen muss sie dafür nicht.

Imaginationen der Form leisteten die Abwehr des Modeverdachts, indem sie – um einen Begriff von McCracken aufzugreifen – »displaced meaning«, eine *versetzte Bedeutung* produzierten.⁷⁴ Eine mit solcher Bedeutung angereicherte Form machte ein gestalterisches Ideal erfahrbar, das im Kontrast zur alltäglichen Wirklichkeit stand. So wurde das Ideal der »guten Form« durch eine innerliche Versetzung in entfernte Sphären erfahrbar. Die idealisierte Form blieb unberührt von der Unvollkommenheit der Gegenwart, weil sie in die Vollkommenheit einer fiktiven Gesellschaft versetzt war.⁷⁵ Diese Versetzung durfte jedoch nicht ins rein Phantastische erfolgen. Das Ideal musste als *erreichbar* erfahren werden, sonst konnte es keine affektive Kraft entfalten. Das Ideal erschien nicht als »Ideal an sich«, sondern manifestierte sich in der Form. Was in der Gegenwart (noch) marginal war, wurde durch seine allgemeine Existenz in einer versetzten, aber (wieder) erreichbaren Welt validiert.⁷⁶

Dinge, denen durch eine bestimmte Form eine versetzte Bedeutung angeheftet wurde, wirkten als Brücken zum Formideal. Sie entfalteten ihre Wirkung gerade dann, wenn sie schwer erreichbar waren. Es ergab, wie McCracken betonte, keinen Sinn, sich nach etwas zu sehnen, das man ohne Weiteres haben konnte. Bei der ästhetischen Produktion der Form ging es also nicht um die Umsetzung des Ideals in die Realität, sondern um die Schaffung eines kleinen, materiell konkretisierten und imaginativ aufgeladenen Teils des Lebensstils der fiktiven Idealgesellschaft. Aus diesem Grund konnten die nach dem Ideal gestalteten Dinge Waren sein, die die übliche Kaufkraft überstiegen (man denke an Bauhaus-Möbel).⁷⁷

Dieser Rückbezug auf eine innerlich Orientierung gebende, von der Mode unberührte Vergangenheit diente aber stets dazu,

73 Émile Durkheim, *Les formes élémentaires de la vie religieuse: le système totémique en Australie* (Paris: Alcan, 1912), 159.

74 McCracken, *Culture and Consumption*, 104.

75 Beckert, *Imaginierte Zukunft*, 387.

76 Vgl. McCracken, *Culture and Consumption*, 106.

77 Vgl. ebd., 111. Preis und Ideal bestätigten sich dabei gegenseitig. Das Ideal lebte von der Unverfügbarkeit, der hohe Preis half dabei. Andererseits sorgte der hohe Preis der Waren dafür, dass sie unverfügbar blieben (ebd., 114).

Zukunftserwartungen zu erzeugen. Mit avantgardistischen Imaginationen der Form verband sich in diesem Sinne immer eine »Politik der Erwartungen«⁷⁸ der gesellschaftlichen Entwicklung. Die Versetzung der Bedeutung in fiktive Idealgesellschaften sollte einen imaginativen Wert der Form erzeugen, der erwartungsbildend für wirtschaftliches Handeln wirkte.⁷⁹ Die Vertreter eines Formideals temporalisierten die symbolische Ordnung und prophezeiten eine Zukunft, die sie selbst herbeizuführen suchten.

Theorien der Form als Instrumente der Imagination

Doch wie wurden die Imaginationen hergestellt? Dafür kamen praktisch die verschiedensten »Instrumente der Imagination« (Beckert⁸⁰) zum Einsatz: kunsthistorische Abhandlungen, programmatische Zeitschriften und Manifeste als »Medien der Rezeptionssteuerung«⁸¹, aber auch materielle und institutionelle Arrangements wie Ausstellungen mit musterhaften Interieurs, Häusern und ganzen Siedlungen, Museen, Sammlungen oder Schulen. Imaginationen der Form griffen damit Praktiken der Wertzuschreibung auf, wie sie sich im Warenhaus und in den Weltausstellungen des 19. Jahrhunderts herausbildeten. Avantgarden nutzten sie zur Ausstattung des *deep decor* ihrer fiktiven Idealgesellschaften.⁸²

Was Avantgarden als Gruppen, die bewusst neue Formen – und damit neue Werte – herzustellen versuchten, besonders auszeichnet, ist indes die ›Theorieförmigkeit‹ ihrer Instrumente der Imagination. Sie produzierten *Theorien der Form*. Diese Theorien schufen Ordnung in der ›ungeheuren Formensammlung‹ und etablierten stabile Unterscheidungen. Sie waren weder bloßes Machtinstrument noch bloße Willkür, sondern stützten sich auf normative Theorien menschlichen Zusammenlebens und seines ästhetischen Ausdrucks. Gerade indem sie soziale Ordnung auf bestimmte Weise ästhetisierten, machten sie diese änderbar – weil sie

Dieser Zusammenhang war wichtig, um den positionalen vom imaginativen Wert unterscheiden und doch gleichzeitig ihren Bezug verstehen zu können.

78 Beckert, *Imaginierte Zukunft*, 408.

79 Vgl. Birger P. Priddat, »Erfahrung und Erinnerung als Konstituenten von Erwartungen als Imaginationen im ökonomischen Kontext«, in *Das Imaginative der Politischen Ökonomie*, hg. von Walter O. Ötsch, Birger P. Priddat und Steffen W. Groß (Marburg: Metropolis, 2024), 85–124.

80 Vgl. Beckert, *Imaginierte Zukunft*, 341.

81 Vgl. Anna Klope, »Das Manifest als Medium der Rezeptionssteuerung im Architektur- und Designdiskurs« (Bauhaus-Universität Weimar, 2015).

82 Vgl. zum Begriff Gwyneth A. Jones, *Deconstructing the Starships: Science, Fiction, and Reality* (Liverpool: Liverpool University Press, 1999), 11.

zugleich Theorien der (idealen) Gesellschaft waren, die sich in den Formen ausdrücken sollte.

Es geht also nicht um einen kognitivistisch verengten Begriff von ›Theorie‹. Die Unterscheidungen, die sie trafen, traten in verschiedensten ›Aggregatzuständen‹⁸³ auf – historisch, technisch, gesellschaftstheoretisch und vor allem räumlich, in jenem Arsenal, das in den vorigen Kapiteln dargestellt wurde: Bilder, Ausstellungen, Musterbücher, Zeitschriften, Lehrsammlungen, Museen. Um die (neuen) Formen nicht nur verfügbar zu machen, sondern ihre Werte umzuwerten, musste dieses Arsenal in der Lage sein, habitualisiertes ästhetisches Wertungswissen zu hinterfragen. Umgekehrt musste das theoretische Arsenal stabil genug sein, um eine dauerhafte Rehabitualisierung zu ermöglichen – also eben *nicht* nur Mode zu sein. Theorien konnten dadurch praktisch bewirken, dass Dinge, die man bisher schätzte, abstoßend erschienen, oder umgekehrt verachtete Formen als schön erkennbar wurden. Es ging also nicht um spontane Ereignisse oder willkürliche Setzungen, sondern um aufwendige, bewusste ›Konstruktionen‹ – eben: Theorien.

Theorien der Form ermöglichten, mit Hans Joas gesprochen, eine besondere *Kreativität des gestalterischen Handelns*. In Joas' Handlungstheorie ist Kreativität kein außeralltägliches Phänomen, sondern liegt in der »selbstreflexiven Steuerung unseres laufenden Verhaltens«, in der »Reflexion der *immer schon* wirksamen, vor-reflexiven Strebungen und Gerichtetheiten«. Zwecksetzung geschieht nicht vor der Handlung, sondern durch reflektierte Stellungnahme zu vorreflexiven Strebungen – eine Stellungnahme, die »auf ein Medium angewiesen« ist, ein »standardisiertes Vokabular möglicher und legitimer Motive«. ⁸⁴ Im Fall der ästhetischen Gestaltung waren die Theorien der Form genau dieses Medium: Sie stellten das Vokabular bereit, mit dem vorreflexive ästhetische Orientierungen – das Gespür für das formal Schöne und das formal Abstoßende – reflexiv zugänglich und damit veränderbar wurden.

Gegen die Hierarchisierung des Geschmacks konnten Theorien der Form *erstens* dessen soziale Strukturiertheit aufdecken: Wurde Geschmack auf die soziale Position zurückgeführt, erschien er außengeleitet. Die offensive Zurechnung wirkte destabilisierend, gerade auch ›innerlich‹. Mit dem theoretischen Gewicht auf der Sozialität des ästhetischen Urteils wuchs der Selbstzweifel: »Fand ich das nur schön, weil ich ein Mitglied des Bildungsbürgertums war?« Dieser Mechanismus war gerade deshalb so wirksam, weil Distinktion konstitutiv *theorielos* sein musste, um zu funktionieren. Sie funktionierte da, wo sie ›natürlich‹ erschien – mühelos, anpassungsfähig, undiskursiv. Wo ästhetische Urteile

83 Diese Formulierung verdanke ich Stefan Hirschauer.

84 Hans Joas, *Die Kreativität des Handelns* (Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1996), 236 ff.

der Distinktion stabil waren, konnten stärker theoretisierte Urteile deswegen als ›angelesen‹ erscheinen, als bloß ›bildungsmäßig‹, ohne innere Verankerung angegriffen werden. Zugleich entstand ein Druck auf die Theorie selbst, zu zeigen, dass ihre Formen auch da schön waren, wo sie nicht distinguierten, und umgekehrt zu zeigen, dass die scheinbar natürlichen Urteile ihrerseits sozial voraussetzungsvoll waren.

Zweitens lösten Theorien der Form das ›Dilemma der Avantgarden‹, indem sie das jeweils Neue dem Modeverdacht entzogen und eine vertiefte ästhetische Beschäftigung erzwangen, sodass ein neues Urteil nachhaltig, das heißt habituell verankert, möglich wurde. Der Unterschied zur Mode war entscheidend: Mode war, wie die Distinktion, theorieelos und konnte deshalb nur mit den »Zufälligkeiten« (Simmel⁸⁵) arbeiten, die zu schwach waren, ästhetische Urteilsfähigkeit dauerhaft zu beeinflussen. Die Theorie der Form erwirkte zwar wie die Mode das Neue, war in dieser Hinsicht aber ihr genaues Gegenteil. Dabei übte der Modeverdacht einen Druck auf die Theoretiker der Form aus, sich gegen den Vorwurf bloßer Zufälligkeit zu verteidigen und ihre Theorie entsprechend aufzustellen.

Eine andere Beschreibung der Avantgarden

Damit lassen sich die Wandlungen, die man mit den Avantgarden insbesondere des späten 19. Jahrhunderts verbindet, überzeugender beschreiben. Gehlen hat ihren Gestus wie folgt beschrieben: »Im Grunde lehnt der Avantgardismus den Wettbewerb mit dem bisher Vorhandenen ab.« Es galt, »ins Vergleichslose abspringen« und »also von vorne anfangen [...] Überall also ein *gewolltes* Neuansetzen auf Wegen, die das Denken, das Experimentieren, das Aufsuchen unbetretener Gebiete finden ließ.« Avantgarden waren »Toreöffner in ein unbetretenes Gebiet, sie hatten die Überzeugung, die Kunstübung *aller* von morgen einzuleiten, gerade weil sie sich ins Vergleichslose begaben.«⁸⁶ Im Unterschied zu Gehlen ist

85 »So häßliche und widrige Dinge sind manchmal modern, als wollte die Mode ihre Macht gerade dadurch zeigen, daß wir ihretwegen das Abscheulichste auf uns nehmen; gerade die Zufälligkeit, mit der sie einmal das Zweckmäßige, ein andermal das Abstruse, ein drittes Mal das sachlich und ästhetisch ganz Indifferente anbefiehlt, zeigt ihre völlige Gleichgültigkeit gegen die sachlichen Normen des Lebens, womit sie eben auf andere Motivierungen, nämlich die formal-sozialen, als die einzig übrig bleibenden hinweist«, so Georg Simmel, »Philosophie der Mode«, in: *Gesamtausgabe*, Bd. 10: *Philosophische Kultur* (Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1995 [1905]), 13.

86 Arnold Gehlen, »Erörterung des Avantgardismus in der bildenden Kunst: Zur Soziologie und Ästhetik der modernen Malerei«, in *Zeit-Bilder und weitere kunstsoziologische Schriften*, Bd. 9, von Arnold Gehlen, hg. von

für die Gestaltung aber hervorzuheben, dass es keineswegs einfach ein ›Sprung‹ war und schon gar nicht ›ins Vergleichslose‹.

Vielmehr bedurfte es, wie in den historischen Fallstudien zu zeigen sein wird, gerade der *Theorie*. Weil man durch die theoretischen Leitplanken angeleitet werden konnte, ›Geschmack zu finden‹ am Neuen – sei es an den so lange verachteten Formen des Mittelalters, außer-europäischer Kulturen oder der modernsten Technik –, wurde man zu neuen Vergleichen befähigt und konnte den Fundus der Formen nicht nur ergänzen, sondern insgesamt umwerten. Jede Avantgarde versuchte, ein neues *tertium comparationis* zu etablieren, um die bestehende Vergleichsordnung zu destabilisieren. Die Demütigung durch Wertaberkennung, die geschmackspolitische Waffe der Wahl, war der Versuch, den Gegner aus dem Kreis derjenigen auszuschließen, die überhaupt ›richtig‹ vergleichen konnten.

Die Avantgarden rebellierten also – anders als in der herkömmlichen Erzählung – nicht einfach gegen eine etablierte Ordnung. Da sie in Konkurrenz zu den konventionellen Vertretern der ›guten Form‹ standen, waren sie gezwungen, sich an diesen zu orientieren. Konventionelle und an Erneuerung interessierte Gestalter waren gleichermaßen Teil des Spiels. Der Streit hatte ein eigenes Gedächtnis für Formen und ihre Werte, das paradoxerweise gerade auch die Avantgarden bestimmte. Bourdieu spricht von einer »kumulative[n] Geschichte«, sodass die »*Überschreitung*, durch die sich die Avantgarde eigentlich definiert, selbst das Ergebnis einer ganzen Geschichte ist und sie unvermeidlich in Beziehung auf das verortet wird, was sie selbst zu überholen prätendiert.«⁸⁷

Diese Struktur zeigt sich darin, dass sich innovative Gestalterinnen und Gestalter stets durch eine Nacherzählung der Geschichte der Gestaltung und eine entsprechende Umwertung des Fundus der Formen positionierten. Dadurch wurde der jeweilige imaginative Wert an eine ›innere‹ Geschichte des Werts eingefügt – in Abgrenzung zur Mode, die sich die Formen äußerlich aneignete, gerade im Desinteresse an ihrer ›inneren‹ Bedeutung.

Diese Überlegungen verdeutlichen auch, warum die Untersuchung in der Renaissance ansetzt. In dieser Epoche begann die theoretische Ablösung der Form von der Herstellung, vom ›Handwerk unter Anwesenenden‹. Die Vermehrungsmöglichkeiten des Werts der Form lagen damit ›tiefer‹ als spätere Feldlogiken, die ihrerseits darauf aufsetzten. Anzusetzen ist daher nicht erst bei der Kunstautonomie des 18. Jahrhunderts oder der Avantgarde des späten 19. Jahrhunderts, sondern bei der Theoretisierung der Form seit der Renaissance, die unter den Bedingungen der

Karl-Siegbert Rehberg, Gesamtausgabe (1960; Frankfurt am Main: Klostermann, 2016), 433 ff.

87 Bourdieu, *Die Regeln der Kunst*, 385. Hervorhebung im Original.

Formautonomie und der Geschmackspolitik des 19. Jahrhunderts weiter ausgebaut wurde. Die Avantgarden bleiben wichtig für die Erneuerung des Werts der Form – aber, so das Argument, dadurch, dass sie im Medium der Theorie konkurrierten, nicht dadurch, dass sie Formen einfach neu erfanden. Es ergibt sich somit eine Dezentrierung der Innovation: weg von den Künstlern und insbesondere weg von den radikalen »Toreöffnern« (Gehlen), ohne deren Bedeutung zu leugnen.

Mit diesen Überlegungen ist der begriffliche Rahmen geschaffen, um sich in den folgenden Kapiteln ganz konkret mit historischen Imaginationen der Form auseinanderzusetzen, die den Wert der Form vermehrten. Die Annahme ist, dass sich vom späten 18. bis zum frühen 20. Jahrhundert drei Register identifizieren lassen, mit denen den Formen imaginativer Wert zugesprochen wurde: das museale, das handwerkliche und das technische Register. Alle drei sind mit bestimmten historischen Situationen verbunden, in denen das jeweils neue Register Möglichkeiten bot, den Wert der Form zu verflüssigen und neu zu bestimmen. Da sie in historischer Abfolge und mit aktivem Bezug aufeinander entstanden – mit jedem neuen Register eröffneten sich neue Möglichkeiten, die Werte des alten abzuwerten –, erfolgt die Rekonstruktion genealogisch.

II Historische Fallstudien

5 Die museale Imagination

Mit *musealer Imagination* wird Formen Wert zugeschrieben, indem sie in eine idealisierte Vergangenheit versetzt werden. Das wichtigste Mittel dazu ist ein Ort, an dem Dinge der Vergangenheit gesammelt, geordnet und gezeigt werden: das Museum.¹ Darüber hinaus geht es um das, was man als imaginäres Museum beschreiben kann, also nicht den Ort der Sammlung selbst, sondern das stilgeschichtliche Ordnungsschema.² Der Erwerb museal geleiteten Geschmacks besteht nach Cleve darin, »sich gleichsam zum Kustoden seines imaginären Museums zu machen, Besitz an inneren Bildern zu erwerben und zu ordnen, seinen Seh-Schatz zu komplettieren, Neuerwerbungen ins Auge zu fassen, Geschmacksurteile besser begründen zu lernen, sich der kritischen Argumente der Ästhetiker zu vergewissern«. ³

Protomuseale Register der Imagination prägten die ästhetische Gestaltung seit ihrer Ablösung vom Handwerk in der Renaissance. Am Ende des 18. Jahrhunderts wurden sie dann von der frühen Geschmackspolitik übernommen: Sich museal in die Vergangenheit zu versetzen, versprach geschmackliche Sicherheit angesichts der Autonomie der Form. Im Laufe des 19. Jahrhunderts wurde das Museum zur wichtigsten Institution der Geschmackspolitik – vor allem durch das Kunstgewerbemuseum –, bis es gegen Ende des Jahrhunderts veraltete und in die Kritik geriet.

5.1 Die Klassik der Antike

Die Autorität der abwesenden Alten

Als historischer Vorläufer der musealen Imagination kann die in der Renaissance aufkommende Bewunderung für die Antike gelten. In Italien sammelte und rekonstruierte man die antiken Überreste, vermaß die Ruinen und erweckte sie durch Grund- und Aufrisse wieder »zum Leben« (Abb. 18). Die florentinische Avantgarde jener Zeit bezog, wie Hans Belting bemerkt, den Wert ihrer Architektur aus einem »imaginären Rom«. ⁴

1 Vgl. Hilke Doering und Stefan Hirschauer, »Die Biographie der Dinge: Eine Ethnographie musealer Repräsentation«, in *Die Befremdung der eigenen Kultur*, hg. von Stefan Hirschauer und Klaus Amann (Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1997), 267–297.

2 Vgl. zum Begriff André Malraux, *Le Musée Imaginaire* (Paris: Gallimard, 1965).

3 Cleve, »Geschmacksbildung«, 98; vgl. zum Begriff Malraux, *Le Musée Imaginaire*.

4 Hans Belting, *Florenz und Bagdad: Eine westöstliche Geschichte des Blicks* (München: Beck, 2012), 189.

Dass man es mit einer *idealisierten* Vorstellung der Antike zu tun hatte, war durchaus bewusst – entdeckte man bei ihrer Rekonstruktion doch viele Unstimmigkeiten. Vitruvs Schrift – der einzige aus der Antike überlieferte Text zu gestalterischen Fragen – geriet wegen seiner Inkohärenz in die Kritik.⁵ Weder passten die rekonstruierten Formen der Ruinen sauber zu Vitruvs Text noch wiesen sie untereinander eine Kohärenz auf, die sich auf eine Architekturtheorie hätte zurückführen lassen. Dennoch stellte man in der Renaissance auf Grundlage dieser Rekonstruktionen Regeln auf, nach denen in der Antike selbst nie so streng gearbeitet worden war – so etwa Alberti im 15. Jahrhundert in seinen Traktaten zur antiken Säulenordnung. Durch ihre Forschungen kannten die frühneuzeitlichen Architekten ›die Antike‹ schließlich theoretisch besser, als es ihre antiken Vorbilder je vermocht hätten. Den handwerklichen Charakter antiker Gestaltung, der für diese Ungereimtheiten verantwortlich war, blendete man aus.

Der positionale Effekt dieser theoretisierenden Bezugnahme auf die Antike war die Abgrenzung von den *artes mechanicae*. Die antike Formenwelt – oder jedenfalls jene, die man sich vorstellte – in Gemälden und Lehrbüchern ebenso wie in Gebäuden und ihrer Einrichtung wieder auferstehen zu lassen hieß, an eine verlorene Blütezeit der Kunst anzuknüpfen. Zugleich bedeutete es, jene hohe Stellung zu beanspruchen, die Künstler der Vorstellung nach in dieser vergangenen Idealgesellschaft innegehabt haben mussten und die man ihnen in der Gegenwart noch versagte.

Das Mittel dazu war neben dem Text die abgebildete Antike. Wer sich durch die antike Form auf die ästhetische Autorität der abwesenden Alten berief, konnte sich vom gestalterischen Wissen des Handwerks unter Anwesenden abgrenzen. ›Renaissance‹ bedeutete ganz konkret, dass man die verlorenen Kunstlehrbücher der Antike zu rekonstruieren versuchte. Seine publizistische Tätigkeit als Ungelehrter begründete schon Dürer auf diese Weise:

»Dieweil aber solche bucher [Zeichenlehrbücher; J. W.] durch leng der zeyt gantz verloren sind worden, so kan mir mit keiner billigkeit verwisen werden, ob ich, wie auch die alten gethan haben, meinn meynung und erfindung schrifftlich aus lasse gehn, damit auch anderen verstendigen dergleychen zuthun ursach gegeben werd, und unser nachkommen haben, das sy meren und besseren mögen.«⁶

Ähnlich äußerten sich die oben vorgestellten Handwerker-Autoren in der Nachfolge Dürers.⁷ Zur gehobenen gestalterischen Bildung gehörte fort-

5 Vgl. Carpo, *Architecture in the Age of Printing*, 17.

6 Dürer, *Hierinn sind begriffen vier bücher von menschlicher Proportion*, o. S.

7 »Wen uns die alten die Kunst nicht an tag hetten geben, weiß ich warlich nicht, ob wir es jetzt zu unserer zeit mit mühe und arbeit würden zusammen

an nicht nur das regelhafte Zeichnen, sondern auch das Vermögen, über die antiken Formen zu verfügen. Ein antikisierender Fundus der Formen wurde massenmedial verfügbar. Wie ›oberflächlich‹ diese Erfindung der Antike war, zeigen die Neuausgaben Vitruvs. 1548 etwa erschien die erste deutsche Ausgabe, angefertigt von dem humanistischen Arzt und Schriftsteller Walther Hermann Ryff (um 1500–1548). Zwar ist die Autorität des antiken Autors im humanistischen Sinne noch ganz präsent; der Titel spricht vom »aller namhaftigisten un[d] hocherfarnesten, Römischen Architecti, und Kunstreichen Werck oder Bawmeister«. Zugleich war die präsentierte Formenwelt eine ganz eigene Erfindung. Ryff kündigte im Titel an, das Buch sei »mit schönen künstlichen Figuren und Antiquiteten [...] zu mererem bericht und besserem verstand« versehen – und tatsächlich enthielt die Ausgabe knapp 200 Abbildungen (Abb. 18).⁸

Nach Syson und Thornton war die Bewunderung der Antike von Beginn an wesentlich für die Ausweitung des Konsums. Sie zeugte von einem feinen Geschmack, den man sich allerdings nur durch Bildung, durch Kenntnis der antiken Mythologie, aber auch durch die Beschäftigung mit der frühen Altertumswissenschaft aneignen konnte. Antiker Geschmack machte den ›feinen Unterschied‹ zwischen legitimer Pracht und übertriebener Extravaganz. Während erstere Tugendhaftigkeit begründete, gab letztere Anlass zur Kritik.⁹ So wurde eine bildungsbezogene Steigerung künstlerischer Leistungen möglich.

Dieses kulturelle Muster wiederholte sich in den Kunstakademien, die die Abgrenzung zum Handwerk nicht nur durch die protegierende Macht des Adels, sondern auch durch die an der Antike geschulte Gelehrsamkeit ihrer Gestaltungsideale institutionell absicherten. In der 1671 gegründeten Pariser *Academie royale d'architecture* etwa, die den Klassizismus als *den* höfischen Stil Europas seit dem späten 17. Jahrhundert etablierte, traf beides zusammen: das Aufstiegsstreben einer Gruppe von Architekten, die durch die Verwissenschaftlichung ihrer Lehre Prestige gewinnen wollten, und das Interesse des jungen Königs Ludwig XIV. und seines Ministers Colbert, dem kulturellen Führungsanspruch des französischen Hofes einen ästhetischen Ausdruck zu verleihen. Aufgabe der Akademie war es, eine verbindliche Architekturtheorie zu entwickeln, sie durchzusetzen und im Ausland zu propagieren.

Einmal mehr wurde die ästhetische Autorität der abwesenden Alten in Beschlag genommen und dem Verfall des Geschmacks entgegengesetzt. Deutlich wird das etwa in der Widmung an den König, die François Blondel

tragen, und an tag geben«, bemerkt etwa Lautensack, *Des Circkels unnd Richtscheyts, auch der Perspectiua, und Porportion der Menschen und Rose, kurtze, doch gründtliche underweisung, deß rechten gebrauchs*, 1.

8 Vitruv, *Vitruvius Teutsch*.

9 Vgl. Syson und Thornton, *Objects of Virtue*, bes. 29.

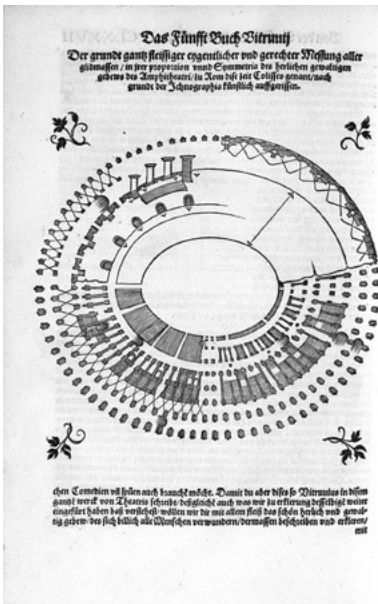
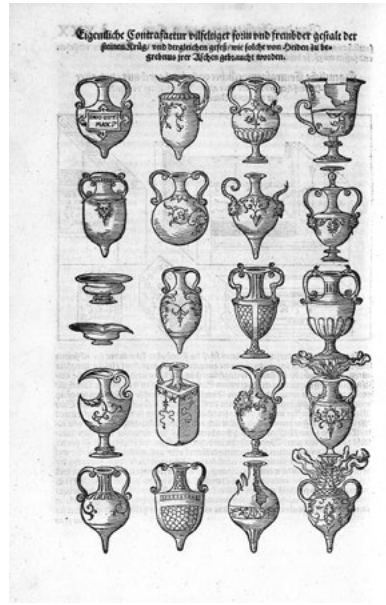
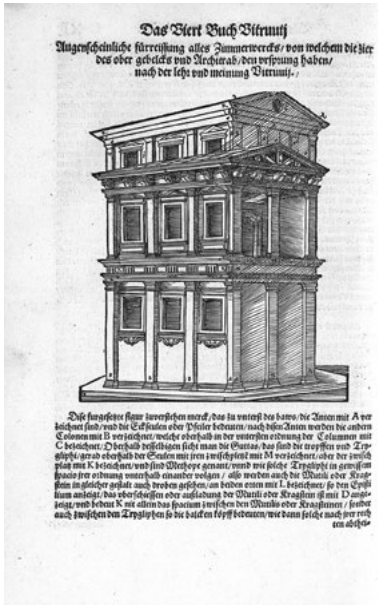


Abbildung 18: Ein neuzeitlicher Fundus der Formen, dem antiken Text untergeschoben: Abbildungen antiker Dinge in der ersten deutschsprachigen Ausgabe von Vitruv (1548)

(1618–1686), der Gründungsdirektor der Akademie, seinem Grundlagentext der akademischen Architektur des ausgehenden 17. Jahrhunderts, dem dreibändigen *Cours d'architecture* (1675–1683), voranstellte:

»L'Architecture n'eut pas le temps de se nettoyer, pour ainsi dire, de la rouille qu'elle avoit contractée sous terre; Elle eut le malheur de tomber entre les mains d'Ouvriers ignorans qui la rendirent méconnoissable par les ornemens ridicules & capricieux dont ils la revêtirent. Mais quel bon-heur que V. M. [Votre Majesté; J. W.] ait à la fin daigné luy prêter la main? qu'elle ait bien voulu la faire sortir, pour ainsi dire, du mortier & de la truelle; & la tirer d'un état plus déplorable mille fois que celui où elle se trouvoit sous la domination des Barbares? Au moment que V. M. a connu les beautés de l'Architecture, Elle a témoigné de l'impatience de la voir reflourir; Elle a conçu pour cet art la même estime que les Anciens luy avoient autrefois témoignée, & desirant d'en faire un ornement digne de la Majesté de son regne, elle a souhaité que ses Sujets s'appliquassent à le cultiver.«¹⁰

Auch Blondel bediente sich der seit der Renaissance etablierten Handwerkskritik, indem er den zu seiner Zeit dominierenden höfischen Geschmack – die heute als Barock oder Rokoko bezeichneten Formen – als noch »barbarischer« charakterisierte als die in der höfischen Wertordnung bereits abgewertete Gotik. Dem König kam dies entgegen, weil er damit das Prestige der »denkenden Hand« beanspruchen konnte – insbesondere gegenüber den europäischen Höfen, die (noch) keine Akademien hatten. Die geschmacklich erfahrbare ästhetische Autorität der abwesenden Alten, die die Hofkunst bis ins 20. Jahrhundert prägte, ermöglichte die in Kapitel 1 beschriebene Allianz von Hof und Kunst: Darin lag die »moralische Gemeinschaft« des Klassizismus.¹¹

10 François Blondel, *Cours d'architecture enseigné dans l'Académie royale d'architecture*, Bd. 1 (Paris: Auboin and Clouzier, 1675), o. S. Übersetzung: »Die Architektur hatte keine Zeit, sich sozusagen von dem Rost zu reinigen, den sie sich unter der Erde zugezogen hatte; sie hatte das Pech, in die Hände unwissender Handwerker zu fallen, die sie durch die lächerlichen und launischen Ornamente, mit denen sie sie bekleideten, unkenntlich machten. Aber was für ein Glück, dass E. M. [Eure Majestät; J. W.] sich am Ende herabließ, ihr die Hand zu reichen, sie sozusagen aus dem Mörtel und der Kelle herauszuholen, und sie aus einem Zustand zu befreien, der tausendmal bedauerlicher war als der, in dem sie sich unter der Herrschaft der Barbaren befand? Als Ihre Majestät die Schönheit der Architektur erkannte, zeigte sie Ungeduld, sie wieder erblühen zu sehen; sie empfand für diese Kunst die gleiche Wertschätzung, die die Alten ihr einst entgegengebracht hatten; und in dem Wunsch, sie zu einer würdigen Zierde für die Majestät ihrer Herrschaft zu machen, wünschte sie, dass ihre Untertanen sie pflegen sollten.«

11 Vgl. Anthony Gerbino, *François Blondel: Architecture, Erudition, and the Scientific Revolution* (London; New York: Routledge, 2010).



Abbildung 19: Die Antike im Zeitalter ihrer technischen Reproduzierbarkeit: von den gedruckten Antikensammlungen (Lorenz Beger's *Thesaurus Brandenburgicus Selectus*, 1701) bis zu Wedgwoods antikisierender jasperware (Auszug aus dem Katalog der Weltausstellung, 1851)

Form als Imagination von ›Volk‹

Die Wiederaufnahme antiker Formen im 18. Jahrhundert steht in engem Zusammenhang mit dem Öffentlichwerden der Hofkunst. Die kleine, auf persönlichen Beziehungen beruhende höfische Geschmackselite sah sich zunehmend mit einer neuen Öffentlichkeit konfrontiert, die sich ihre ästhetischen Urteile nach eigenen Gesetzen bildete. Entstehen konnte diese Öffentlichkeit nicht zuletzt, weil die Exponate der höfischen Antikensammlungen nach dem Vorbild der Renaissance immer umfassender katalogisiert, in Publikationen abgebildet und so zugänglich gemacht wurden. Ein Beispiel dafür war der monumentale *Thesaurus Brandenburgicus Selectus* (Abb. 19), das Lebenswerk des Archivars Lorenz Beger (1653–1705).¹² Zugleich führte die intensive Beschäftigung mit den Werken zu einem verstärkten Sammlungswettbewerb, der der entstehenden Archäologie zugutekam.

Vor diesem Hintergrund entstand ab der Mitte des 18. Jahrhunderts eine grundlegend neue Deutung der antiken Formen. Man sah in ihnen

¹² Lorenz Beger, *Thesaurus Brandenburgicus Selectus*, 3 Bde. (Coloniæ Marchicæ: Liebpert, 1696–1701).

nicht mehr die Ideale der jeweiligen Oberschichten; vielmehr standen sie für das, was man ›Volk‹ zu nennen begann. Antike Formen waren nicht mehr das Besondere, sondern das Allgemeine, nicht mehr das Große, sondern das Kleine, nicht mehr das Sakrale und Prachtvolle, sondern das Alltägliche. Sie repräsentierten nicht mehr den Standesgeschmack, sondern ›Geschmack‹ überhaupt – kurz: ›Kultur‹.

Dieser Gedanke findet sich bereits bei französischen Antikenhändlern, die wie Anne Claude de Caylus (1692–1765) dem Neoklassizismus zum Durchbruch verhalfen.¹³ Zunehmend faszinierte er auch das modeaffine deutsche Bildungsbürgertum, das sich kulturell vom Hof abzuwenden begann und nach neuen Deutungen des Geschmacks jenseits der ständischen Hierarchie suchte. August Wilhelm Schlegel schrieb im *Athenaeum*, dass selbst »das geringste Nebenwerk« einen »ganz andern Werth« bekomme, wenn es als Ausdruck des Volkes gesehen werde:

»Der Mensch sucht überhaupt die Gegenstände, die er handhabt, nach sich zu bilden; er thut dieß um so mehr, je freyer und selbstthätiger er wirkt: wie alldurchathmend der Geist der Hellenischen Bildung war, davon lassen sich die Spuren bis in die geringsten Anticaglien¹⁴ hinein verfolgen, und die Ehrerbietung vor diesen Überbleibseln hat daher auch eine sehr ernste Seite. Es wäre ein sinnreicher Versuch, irgend ein antikes Geräth mit Verzierungen und Kunstabbildungen, einen Sarkophag, eine Vase, vorzunehmen, und in der Voraussetzung, als ob nur dieß Eine Stück von einem Volke zeugte, dessen Andenken sonst gänzlich untergegangen wäre, zu sehn, wie weit sich die Schlüsse daraus auf den Grad und die Art der Kultur treiben ließen.«¹⁵

Hier wird deutlich, wie das imaginäre Museum und seine Theorie der Form die Welt und ihre Artefakte zu ordnen begannen. In den Hinterlassenschaften der Vergangenheit sah man nun Volkscharaktere, die man erforschen, in sich aufnehmen und vergleichen konnte. Damit war eine ästhetische Einstellung verbunden, die sich jederzeit und überall praktizieren ließ.

Ganz in diesem zeitgenössischen Sinne verstanden auch Bertuch und Kraus das Bildungsprogramm des *Journals des Luxus und der Moden*.

- 13 Anne Claude Philippe de Caylus, *Recueil d'antiquités égyptiennes, étrusques, grecques et romaines* (Paris: Desaint & Saillant, 1752), VII.: »Le culte d'un peuple se reconnoît aux symboles qui caractérisent ses Divinités; son goût est indiqué par la manière dont il habille ses figures.« (»Der Glaube eines Volkes lässt sich an den Symbolen erkennen, die seine Gottheiten kennzeichnen; sein Geschmack zeigt sich in der Art, wie es seine Figuren kleidet.« [Übersetzung J. W.]) Vgl. auch Cleve, *Geschmack, Kunst und Konsum*, 89.
- 14 Von italienisch *anticaglia* (antico + -aglia): kleine Altertümer, etwa Münzen oder Schmuck, aber auch wertlose Kleinigkeiten bis hin zu Trödel.
- 15 August Wilhelm Schlegel, »Über Zeichnungen zu Gedichten und John Flaxman's Umrisse«, *Athenaeum* 2, Nr. 2 (1799): 229.

In einer Anzeige im *Teutschen Merkur*, mit der sie für ihre neue Zeitschrift warben, bemerkten sie: »In der That charakterisirt sich eine Nation durch nichts auffallender und deutlicher, als durch die Art des Luxus, den sie treibt, und den Geist ihrer Moden; und eine treue Geschichte der Moden nur einiger der wichtigsten Völker würde gewiß ein höchst interessanter Beytrag zu einer künftigen philosophischen Geschichte des menschlichen Geistes seyn.«¹⁶ Dementsprechend zielte ihre Zeitschrift nicht nur darauf ab, das Publikum mit den neuesten Moden aus London und Paris vertraut zu machen, sondern diese auch in eine – wenn man so will – Weltgeschichte der Formen einzuordnen.

Der Klassizismus als Form des ›aufgeklärten Absolutismus‹

Je »freier und selbstthätiger« ein Volk, so hatte Schlegel formuliert, desto prägnanter seine Form – in allen Dingen. Mit dieser ästhetischen Einstellung verband sich auch die Möglichkeit einer neuen Hierarchie der Kulturen, die man an der Kunst ablesen zu können glaubte. Bei den Völkern, schrieb Goethe 1797, »bei denen die Kunst geblühet«, sei selbst das, was sie »nur als Geräthe besessen, ein Kunstwerk gewesen und als ein solches geziert gewesen.«¹⁷ Ein ›freies Volk‹, so die Deutung, forme seine ganze gestaltete Umwelt zu einem Gesamtkunstwerk. Wenn sich an den Artefakten der Vergangenheit die kulturelle Höhe der Völker ablesen ließ – ließ sich dieses Verfahren umgekehrt aber auch auf die Gegenwart anwenden.

Genau hier liegt der theoretische Ursprung der Geschmackspolitik: Die neue Geschmackselite sah das eigene ›Volk‹ angesichts der empfundenen symbolischen Unordnung des nachständischen Konsums, angesichts des Wucherns von Luxus und Mode, angesichts der Autonomie der Form als seinerseits formungsbedürftig an. Auf diese Weise war die Suche nach Vorbildern ästhetischer Gestaltung in der Vergangenheit motiviert.

In der ersten, noch absolutistisch geprägten Welle der Geschmackspolitik von der Mitte des 18. Jahrhunderts bis in die 1830er Jahre dominierte die klassizistische Form. Vor allem auf das Griechentum projizierte man in den deutschen Staaten das, was man im eigenen, erst noch zu schaffenden ›Volk‹ vermisste und zu bilden suchte. Die Antike sollte allerdings nicht mehr als Fundus der Formen dienen, aus dem sich die höfische Mode frei bediente und auf dem die Akademie ihre Kunsthoheit gründete. Vielmehr sollten die antiken Formen eine konzentrierte ästhetische Erfahrung ermöglichen, die das Volk befähigte, selbst

16 Friedrich Justin Bertuch und Georg Melchior Kraus, »Journal der Moden«, *Der Teutsche Merkur* 56 (1785): CLXXXVI–CXC, CLXXXVII.

17 Goethe, »Kunst und Handwerk«, 56.

»schöpferisch« zu werden. Antike Artefakte mochten begeistern, mystifizieren oder den Ruhm kolonialer Raubzüge mehrten – entscheidend war für die Geschmackspolitik, dass sie ein Formideal repräsentierten, das einen innengeleiteten Geschmack befördern konnte.

Programmatisch dafür waren die in ihrer Wirkung kaum zu überschätzenden Schriften Johann Joachim Winckelmanns (1717–1768), eines der Begründer der deutschen Kunstgeschichte und – auch wenn sich seine Arbeiten auf die bildenden Künste bezogen – geschmackspolitischen Vordenkers. In seinen seit der Mitte des 18. Jahrhunderts publizierten und in ganz Europa gefeierten Schriften, insbesondere den *Gedanken ueber die Nachahmung der griechischen Werke in der Malerey und Bildhauerkunst* (1755), legitimierte er das antike Griechentum als künstlerisches Maß aller Dinge.

Winckelmann griff mit seiner Theoretisierung der antiken Formenwelt seinerseits die Antikenbegeisterung seiner Zeit auf. Insbesondere die in den 1710er Jahren begonnenen Ausgrabungen in Herculaneum begeisterten die europäische Öffentlichkeit. Wer es sich leisten konnte, erlebte Schaugrabungen, bei denen zuvor mit Asche bedeckte Artefakte vor Publikum »entdeckt« wurden.¹⁸ In den Augen mancher Zeitgenossen war die Archäologie gegen Ende des 18. Jahrhunderts selbst zu einer Modewissenschaft geworden.¹⁹ Die Verbreitung der archäologischen Antike erfolgte hauptsächlich durch Reproduktionen. Die Formen, die die Archäologie dem Gewerbe lieferte, verselbständigten sich (Abb. 19). Einflussreiche Marktmacher wie der Kunstkenner und Antiquitätenhändler Caylus gaben Musterbücher wie *Nouveaux sujets de peinture et de sculpture* (1755) heraus, da, so die Begründung, den Künstlern die Zeit fehle, sich selbst in die antike Formenwelt einzuarbeiten.²⁰ Es entstand nun endgültig, wie Bernard Dieterle es nannte, eine »gebrauchsfertige Antike aus zweiter Hand«.²¹

Winckelmanns Projekt ist deshalb auch als Versuch zu verstehen, die von der Mode gereinigte Essenz des antiken Formenschatzes zu bestimmen. Seine Arbeit, so schrieb er, ziele »nicht auf gelehrte Muthmaßungen und Erdichtungen der itzigen Mode, sondern auf das Wesen und auf die Schönheit der Zeichnung und auf den Stil der Arbeit der alten Völker und Zeiten«.²² Winckelmann wandte sich zwar noch an die alte höfische Geschmackselite und dankte in seiner berühmten Schrift Friedrich

18 Vgl. Christiane Zintzen, *Von Pompeji nach Troja: Archäologie, Literatur und Öffentlichkeit im 19. Jahrhundert* (Wien: WUV, 1998), 73.

19 Vgl. ebd., 91.

20 Vgl. ebd., 101.

21 Bernard Dieterle, *Erzählte Bilder: Zum narrativen Umgang mit Gemälden* (Marburg: Hitzeroth, 1988), 15.

22 Winckelmann-Gesellschaft mit Winckelmann-Museum Stendal, »WG-H-1: Brief Winckelmanns an Heineken aus Florenz vom 28. Okt. 1758«, o. J., <https://nat.museum-digital.de/object/66328?navlang=de>.

August II. mit der zeittypischen Bemerkung, »daß die Regierung des großen Augusts der eigentlich glückliche Zeitpunkt ist, in welchem die Künste, als eine fremde Colonie, in Sachsen eingeführet worden« und seitdem »der gute Geschmack allgemein« geworden sei.²³ Mit dem Hinweis auf die Allgemeinheit des »guten Geschmacks« wird aber deutlich, dass sich seine Bemühungen bereits ganz auf die neue bürgerliche Öffentlichkeit beziehen. Archäologie und Kunstgeschichte waren in Winckelmanns Vorstellung ein normatives Projekt, das den Geschmack überhaupt erneuern sollte: »Der einzige Weg für uns, groß, ja, wenn es möglich ist, unnachahmlich zu werden, ist die Nachahmung der Alten.«²⁴

Politisch bemerkenswert war dabei die Winckelmann'sche Akzentverschiebung von der »römischen« zur »griechischen Antike«. In ersterer sah er politischen Despotismus, weshalb er den verhassten französischen Klassizismus der römischen Form zuordnete. Die griechische Antike hingegen beruhte für ihn auf aufklärerischen Idealen und war Sinnbild wahrer künstlerischer Schaffenskraft. Griechenland war in den Augen Winckelmanns gewissermaßen das Original, an dem man sich bilden sollte – Rom bloß die schlechte Kopie. Die »römische Antike« stand für den Geschmack der parasitären Oberschicht der Vergangenheit – die »griechische Antike« hingegen für ein neues, im Volk verankertes Schöpfungstum.²⁵

Solche Politisierung wurde gerade durch Ästhetisierung möglich. Weil die »griechische Form« alle gestaltbaren Dinge erfassen konnte, ließ sich politische Semantik an den verschiedensten Anlässen thematisieren. Nicht nur, weil man als »Volk« politisch frei sein wollte, sondern weil die Welt überhaupt schön sein sollte – und eine Welt, die alle als schön erfahren konnten, sprach für die Demokratie. So gelang eine Verflüssigung der sozialen Hierarchie, die freilich nur möglich war, weil sich die höfische Gesellschaft längst an ihre eigene Ästhetizität gewöhnt hatte. Folgt man Zitzlsperger, so war dieser Klassizismus des 18. Jahrhunderts eine notwendige Vorbedingung für die politische Artikulation dessen, was man bald als »Bürgertum« bezeichnen sollte. Aus der Reflexion antiker Formen wurde ein »Plädoyer für Freie Kunst in politischer Freiheit«.²⁶

Das deutsche Bildungsbürgertum nahm den paradox anmutenden Auftrag, »durch Nachahmung unnachahmlich zu werden« und sich derart

23 Johann Joachim Winckelmann, *Gedanken ueber die Nachahmung der griechischen Werke in der Malerey und Bildhauerkunst*, 2. Aufl. (Dresden; Leipzig: Walther, 1756), 1.

24 Ebd., 3.

25 Vgl. Jan Wetzel, »»Volk« als Kunstkollektiv: Eine bürgerliche Ästhetisierung gesellschaftlicher Ordnung gegen die Beliebigkeit des Geschmacks«, *Zeitschrift für Kultur- und Kollektivwissenschaft* 11, Nr. 2 (2025): 139–158.

26 Philipp Zitzlsperger, »Autonomieästhetik: Prolegomena zur Einheit von Freier und Angewandter Kunst bei Immanuel Kant«, *kritische berichte – Zeitschrift für Kunst- und Kulturwissenschaften* 47, Nr. 3 (2019): 6.

politisch zu positionieren wie zu imaginieren, dankbar auf. Novalis etwa argumentierte, dass die ›Antike‹ eigentlich erst noch geschaffen werden müsse. Es sei ein Irrtum, zu glauben,

»daß es Antiken giebt. Erst jezt fängt die Antike an zu entstehen. Sie wird unter den Augen und der Seele des Künstlers. Die Reste des Altertums sind nur die specifischen Reitze zur Bildung der Antike. Nicht mit den Händen wird die Antike gemacht. Der Geist bringt sie durch das Auge hervor – und der gehaune Stein ist nur der Körper, der erst durch sie Bedeutung erhält, und zur Erscheinung derselben wird. [Die] Antike ist uns eigentlich nicht gegeben – sie ist nicht vorhanden – sondern sie soll von uns erst hervorgebracht werden.«²⁷

Gleichwohl war diese Modernität der Antike ihrerseits ›Zeitgeist‹. Beindruckt waren progressiv gesinnte Deutsche im späten 18. Jahrhundert deswegen auch von der Version der Antike, wie sie die englische Kunstindustrie in ganz Europa verbreitete. John Flaxmans (1755–1826) reduzierte Zeichnungen, die zu Klassikern der humanistischen Bildung wurden und bis ins 20. Jahrhundert zum bildungsbürgerlichen Kanon gehörten, waren es, die Schlegel zu seinen Überlegungen über den Volkscharakter der Form anregten. Die bloße »Kupferstich-Liebhabelei« konnte Schlegel als Vertreter der kulturellen Avantgarde nur verachten; er lobte Flaxmans Zeichnungen gerade dafür, dass sie ästhetisch zurückgenommen und zugleich klar genug seien, »unsre Fantasie auf den Flügeln der alten bildenden Kunst zu ihnen emporzuheben«.²⁸ Es war derselbe Flaxman, der als Designer für Wedgwood arbeitete und mit seinen ›geschmackvollen‹ Entwürfen dem Unternehmen zu seinem ungeahnten Erfolg verhalf (vgl. Abb. 19).

Das Programm, antike Formen in die Gegenstände des alltäglichen Gebrauchs zu überführen, war um 1800 so erfolgreich, dass es beinahe unvermeidlich Gegenreaktionen hervorrief, Distinktionsbedürfnisse, die die antiken Formen unter Modeverdacht stellten und die bloß äußerliche Nachahmung vom ›wahren Geist‹ der Antike zu scheiden suchten. Wie wenig Schlegel von einer rein äußerlichen Aneignung antiker Formen hielt, zeigt eine satirische Passage, in der er die Begeisterung jener aufs Korn nimmt, die glaubten, den Geist des klassischen Altertums allein durch dekorative Nachahmung ins Leben zurückrufen zu können. »Schade, daß dem Entschlusse, das klassische Alterthum nicht bloß müßig zu vergöttern, sondern es aufzuwecken und in das wirkliche Leben einzuführen, immer verwünschte kleine Umstände in den Weg treten,

27 Novalis, *Werke, Tagebücher und Briefe Friedrich von Hardenbergs*, hg. von Hans-Joachim Mähl und Richard Samuel, Bd. 2 (München: Hanser, 1978), 414.

28 Schlegel, »Über Zeichnungen zu Gedichten und John Flaxman's Umriss«, 230.

die allen Enthusiasmus dämpfen«, bemerkte er, um dann das entlarvende Beispiel nachzureichen: »So habe ich klagen hören, daß in einem sehr geschmackvoll dekorirten Hause die Herren bey der Assemblée sich häufig an den Stühlen mit stark vor- und hinterwärts geschweiften Füßen die Schienbeine zerstießen.«²⁹

Schlegels Spott galt einer Haltung, die das Ideal ästhetischer Lebensführung mit dem Erwerb stilgerechter Einrichtungsgegenstände verwechselte und die Wiederbelebung der Antike auf die Imitation ihrer äußeren Formen verkürzte. Doch so pointiert die Satire auch ist, spricht sie doch zugleich von den ganz praktischen Erfahrungen gesellschaftlicher Ästhetisierung, die man zeitgenössisch machte: davon, dass sich imaginative Werte und alltägliche Gebrauchswerte nicht ohne Weiteres in Einklang bringen ließen.

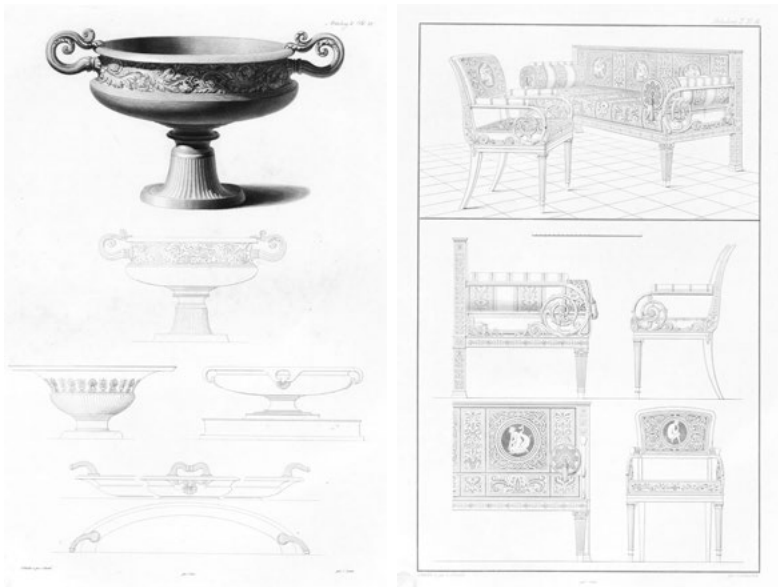


Abbildung 20: Ein von der Antike geleiteter Geschmack für preußische Gewerbe: Entwürfe von Schinkel aus den Vorbildern für Fabrikanten und Handwerker (1821–1837)

Der Klassizismus wurde so zur bevorzugten Form der frühen Geschmacks- politik im Übergang von der höfischen zur bürgerlichen Gesellschaft. Seine Formen übertrug man von den akademischen Künsten auf die *Economy of Qualities*. Er prägte bereits das allgemeine Lehrprogramm von

29 Ebd., 228.

Bacheliers Kunstschule für die handwerklichen Massen.³⁰ Er prägte Bertuchs Veröffentlichungen im Landes-Industrie-Comptoir.³¹ Er prägte nicht nur den Schinkel'schen »Staatsklassizismus« in der Architektur,³² sondern die gestalterischen Reformversuche in Preußen insgesamt, die in den *Vorbildern für Fabrikanten und Handwerker*, die Schinkel und Beuth zwischen 1821 und 1837 in Berlin herausgaben, zum Ausdruck kommen (Abb. 20). Und er war schließlich auch der kleinste gemeinsame ästhetische Nenner der württembergischen Geschmacks politik des frühen 19. Jahrhunderts.³³ Dabei war der Klassizismus, wie Cleve betont, durchaus aus praktischen Gründen attraktiv:

»Klassische Kunst war nach Regeln lehrbar, sie war wissenschaftlich fundiert. Sie umfaßte die Gesamtheit der Bildenden Künste einschließlich der Angewandten Kunst, stellte einen gewaltigen Schatz von Formen und Ornamenten bereit, die sich beliebig neu zusammensetzen ließen, und sie war in allen europäischen Zentren mit Werken, Abgüssen und Lehrinstitutionen vertreten. Wenn sie nationale Eigenheiten innerhalb des Regelkanons zuließ, blieben diese indessen Teil einer international verständlichen Formensprache. Den noch ungebildeten Geschmack von Kunst- und Gewerbeschülern und Publikum in dieser Richtung zu kultivieren, hieß, sich Gewißheit darüber verschaffen zu können, in welche Richtung sich ihr Geschmack, ihre Bedürfnisse entwickeln würden, und dieses überall, wo ähnliche Voraussetzungen schon vorhanden waren oder geschaffen wurden.«³⁴

Neben solchen praktischen Gründen brachte das klassizistische Ideal auch einen neuen kulturellen Anspruch zum Ausdruck. Das Bildungsbürgertum ahmte den höfischen Klassizismus dabei weder einfach nach, noch grenzte es sich bloß von ihm ab. Es verschob vielmehr sein Leitbild von herrschaftlicher Prachtentfaltung hin zu »stille[r] Größe«, wie es in Winckelmanns berühmter Prägung heißt.³⁵ Höfische Sammlungen wurden symbolisch (in Frankreich auch praktisch) enteignet und ihr bisheriger Gebrauch umgedeutet.³⁶ Voraussetzung

30 Vgl. Leben, *L'École Royale gratuite de Dessin de Paris (1767–1815)*, 72. Mithilfe einer geometrisierten Antike erhoffte sich Bachelier eine Zügelung der »écarts de l'imagination«, also der Ausschweifungen der Imagination, die er Barock und Rokoko vorwarf. Bachelier, *Discours sur l'utilité des écoles élémentaires en faveur des arts mécaniques*, 6.

31 Vgl. Braungart, »Bertuch und die Freie Zeichenschule«, 285.

32 Sedlarz, »Objektwahl«, 199.

33 Vgl. Cleve, *Geschmack, Kunst und Konsum*, 87.

34 Ebd., 330.

35 Winckelmann, *Gedanken ueber die Nachahmung*, 21.

36 Mit Museumsbauten sicherten sich die deutschen Regenten die Unterstützung des Bürgertums, ohne es an der politischen Macht zu beteiligen, so etwa Martin Gerner, *Die politische Ästhetik der öffentlichen Architektur*

für den neuen, ostentativ maßvollen Luxus, der den ›guten Geschmack‹ im modernen Konsum prägen sollte,³⁷ war nun nicht mehr Rang, sondern Bildung.

Dieser Wandel bedeutete keinen glatten Bruch mit der höfischen Kunst. Das Bürgertum blieb ihr insofern verbunden, als es sie umwerte, statt sie zu zerstören. Gerade dadurch konnte die Antike zu einer gemeinsamen kulturellen Basis für das Bürgertum und den ›aufgeklärten Adel‹ werden. Der geteilte imaginative Bezug auf die Antike ermöglichte es, den Konsum beider Führungsschichten, der alten wie der neuen, vom unproduktiven Positionswettbewerb auf einen produktiven Patriotismus umzulenken. Darin lag wohl tatsächlich eine Nachahmung, die unnachahmlich machte.

5.2 Der ›banale Nationalismus‹ der ›altdeutschen‹ Form

Der Klassizismus hatte eine universale Formsprache angeboten, die den Geschmack an eine idealisierte Antike band. Doch gerade weil er ein universales Ideal war, konnte er keine *nationale* Differenzierung leisten. Zu Beginn des 19. Jahrhunderts wird die museale Imagination daher ein zweites Mal zur Prägung einer vorbildhaften Form gebraucht: im Kontext der entstehenden Nationalbewegung. Der Ruf nach einer deutschen Nationalform kam vergleichsweise spät – Jahrzehnte nach den Forderungen nach Nationalliteratur, Nationaltheater oder der Pflege einer Nationalsprache.³⁸

Die Gründe können hier nicht erörtert werden, liegen aber wohl in der anhaltenden Macht der Akademien einerseits und der Schwerfälligkeit gewerblicher Produktion im Vergleich zur künstlerischen andererseits. Ab den 1820er Jahren, nach dem Sieg über Napoleon und mit dem Erstarken eines national orientierten Bürgertums, das sich gegenüber dem Hof immer selbstbewusster zeigte, entstanden jedenfalls günstige Bedingungen für ein neues gestalterisches Ideal jenseits des klassizistischen Kosmopolitismus: die ›altdeutsche‹ Form.³⁹

Berlins: Vom Beginn des 19. Jahrhunderts bis zum Ende des Kaiserreichs (Bielefeld: Aisthesis, 2023), 275. Gleichwohl war der Wandel der symbolischen Ordnung einschneidend. In Schinkels Altem Museum von 1830 hatte der König keinen privilegierten Zugang mehr. Er konnte zwar noch den obersten Kenner spielen – aber er war nur noch *ein* Kenner unter anderen.

37 Ingeborg Cleve, »Volkskunst und Modernisierung«, hg. von Kommission für bayerische Landesgeschichte bei der Bayerischen Akademie der Wissenschaften, *Bayerisches Jahrbuch für Volkskunde*, 1994, 21.

38 Hans-Ulrich Wehler, *Nationalismus: Geschichte – Formen – Folgen*, 4. Aufl. (München: Beck, 2011), 63.

39 Vgl. Muthesius, *The Poetic Home*, 220.

Nationalstaaten lassen sich mit Benedict Anderson bekanntlich als »imagined communities«, als vorgestellte Gemeinschaften beschreiben.⁴⁰ In diesem Sinne ist auch die altdeutsche Form zu verstehen: Sie machte die erst noch zu schaffende Nation als moralische Gemeinschaft ästhetisch erfahrbar. Anders als Anderson, der sich auf schriftliche Massenmedien konzentrierte, zielte die altdeutsche Geschmackspolitik auf eine Verankerung in der gebauten Alltagswelt. Der deutsche Volkscharakter sollte in den kleinsten Dingen des Alltags erfahrbar werden, wie man es bereits im imaginären Museum der antiken Völker gelernt hatte. Durch Gestaltung aller Dinge sollten die Bürger der deutschen Staaten zu Deutschen werden.

Es geht also um das, was Michael Billig »banalen Nationalismus« genannt hat.⁴¹ Gemeint sind damit alltägliche Symbole einer Nation, die das Gefühl einer gemeinsamen Identität schaffen und das Abstraktum »Nation« konkret erfahrbar machen. Dass »Norwegen« wie »Norwegen« oder »Bayern« wie »Bayern« aussieht, wird rückblickend als Ergebnis einer national (oder regional) codierten musealen Imagination sichtbar: als Artefakt einer ästhetischen Institutionalisierung des Nationalismus (oder Regionalismus) im 19. und 20. Jahrhundert, als erfolgreiche Aneignung des Eigenen.

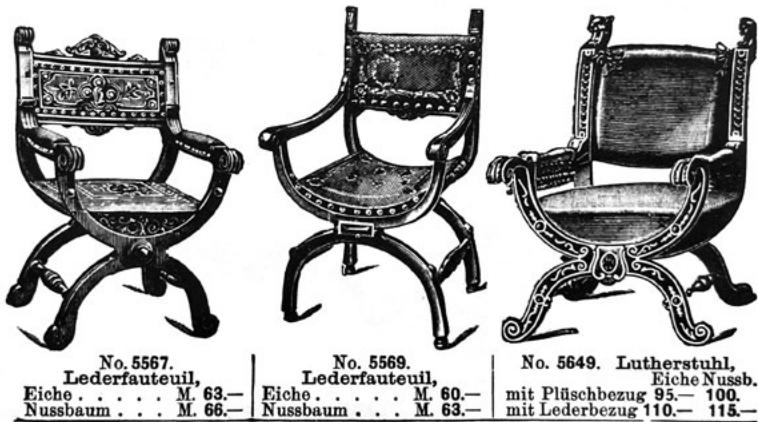


Abbildung 21: Ein Produkt der Imagination deutscher »Eigentümlichkeit« im Kunstgewerbe: der sogenannte Lutherstuhl, hier aus dem Katalog des Warenhauses Wertheim 1903/1904

40 Benedict Anderson, *Imagined Communities: Reflections on the Origin and Spread of Nationalism* (London; New York: Verso, 2006).

41 Michael Billig, *Banal Nationalism* (London; Thousand Oaks; New Delhi: Sage, 1995).

Bei ihrer »Aktivierung der Nation durch die Künste«⁴² mussten nationalistische Avantgarden des frühen 19. Jahrhunderts die Kulturtechnik der musealen Imagination nicht neu erfinden, sondern »nur« von der »fremden Antike« auf das »eigene Mittelalter« bzw. die »eigene Renaissance« übertragen. *Deutsche Volkstümlichkeit* in jeder Form wurde für die nationalistische Geschmackspolitik nun zum wichtigsten Wertkriterium. Als »volkstümliche Kunst«, so Cleve, galten in den deutschen Ländern »mittelalterliche Kirchenbauten und frühneuzeitliche Tafelmalerei, niellierte Ritterrüstungen und geschnitzte Prunkmöbel, kurz das Ensemble dessen, was sich als national geprägte ästhetische Differenz zu höfischen Klassizismen in der Angewandten Kunst wahrnehmen ließ, indem Stammeseigentümlichkeiten hineinprojiziert wurden«.⁴³ Hinzufügen lassen sich besondere Kuriositäten wie der Lutherstuhl (Abb. 21).

Der Denkmalschutz als staatliches Wertmonopol

Im Gegensatz zu den klassizistischen Formen, die höfisch musealisiert worden waren und »nur« umgedeutet werden mussten, gab es für die altdeutsche Form noch keinen Fundus der Formen.⁴⁴ Er musste erst geschaffen werden. Diese neue imaginative Inwertsetzung von Formen der Vergangenheit lässt sich schon früh in der Entstehung des Denkmalschutzes erkennen. Voraussetzung dafür war – wie schon bei der bürgerlichen Aneignung der Antikensammlungen – die gestiegene Leistungsfähigkeit der Verwaltung. Im Laufe des 18. Jahrhunderts hatte man den Baubestand systematisch erfasst, um aus ihm zu lernen.

David Gilly (1748–1808), der bekannte Architekt, preußische Baubeamte und Lehrer Schinkels, hielt in seiner Ende des 18. Jahrhunderts erschienenen Übersicht über bedeutende preußische Bauten das nicht-höfische bauliche Erbe Preußens noch vorwiegend unter *technischen* Gesichtspunkten für verwertbar. Durch die systematische Rekonstruktion baulicher Lösungen, die das heimische Handwerk unter Anwesenden im Laufe der Jahrhunderte hervorgebracht hatte, sollten die preußischen Architekten lernen, ihre Entwürfe an die geografischen und klimatischen Verhältnisse anzupassen – und so von der modischen, für Preußen ungeeigneten französischen Fachliteratur unabhängiger werden. Für Gilly galt dies jedoch nicht für Bauten mit besonderem symbolischem Wert:

42 Matthias Müller, Klaus Pietschmann, und Elke Anna Werner, »Aktivierung der Nation durch die Künste: Zur ästhetisch-affektiven Modellierung des Nationalen in der Frühen Neuzeit – Einblick in ein Forschungsvorhaben«, *Zeitschrift für Kultur- und Kollektivwissenschaft* 9, Nr. 1 (2023): 91–112.

43 Cleve, »Volkskunst und Modernisierung«, 25.

44 Vgl. Anderson, *Imagined Communities*, 163.

»Dass der Pracht-Baumeister mit den Beispielen, die wir aufzustellen vermögen, sich nicht begnügen kann, sondern dass das Reisen ins Ausland für sie Nothwendigkeit bleibt, versteht sich von selbst.«⁴⁵

Bald sollte sich das ändern. Voraussetzung für den Wertewandel war die Entdeckung des heimischen baulichen Erbes durch Künstler, die heute ›der Romantik‹ zugerechnet werden. Mittelalterliche Ruinen aller Art wurden literarisch und malerisch ästhetisiert. Gotische Kathedralen, Burgruinen oder Fachwerkstädte konnten so von einem symbolisch wertlosen Bestand zum Ausdruck nationaler und kultureller Identität umgedeutet werden.

Der Denkmalschutz griff beides auf, indem er die bürokratische und die künstlerische Erfassung des baulichen Erbes, Verwaltung und Romantik miteinander verband. In Preußen ist Schinkel sein wichtigster Vorreiter. Auf seinen zahlreichen Reisen, die er als Baubeamter unternehmen musste, fertigte er unzählige Skizzen der preußischen Baulandschaft an. Die neuen ›vaterländischen‹ Denkmäler entstanden auch bei ihm zunächst ›im Kopf‹. Bald aber forderte er eine Übertragung ins Recht, ein staatliches Wertmonopol über das bauliche Erbe. In seinem *Memorandum* von 1815, wohl dem Gründungsdokument des deutschen Denkmalschutzes, kritisierte Schinkel, dass das Schicksal der »Althertümer unseres Landes« bisher von »keiner besonderen Behörde«, sondern »von den Regierungen, von der Geistlichkeit, oder von Magisträten oder Gutsherren« bestimmt worden sei. Und da, so Schinkel weiter,

»leider zu häufig keine Stimme war, die durch das Gefühl für das Ehrwürdige dieser Gegenstände geleitet wurde und sich hinreichend ausgerüstet fühlte, die Vertheidigung desselben gegen die Stürmenden zu übernehmen, welche so nur durch einen eingebildeten augenblicklichen Vortheil auf den Untergang manches herrlichen Werks hinarbeiteten, so geschah es, daß unser Vaterland von seinem Schmuck so unendlich viel verlor, was wir bedauern müssen, und wenn jetzt nicht ganz allgemeine und durchgreifende Maßregeln angewendet werden, diesen Gang der Dinge zu hemmen, so werden wir in kurzer Zeit unheimlich, nackt und kahl, wie eine neue Colonie in einem früher nicht bewohnten Land dastehen.«⁴⁶

Schinkel arbeitete mit der typischen geschmackspolitischen Entgegensetzung: Ein innengeleiteter Geschmack mit dem »Gefühl für das Ehrwürdige« musste in Stellung gebracht werden gegen einen wandelbaren, der

45 David Gilly, »Kurzgefaßte Darstellung der vorzüglichsten Gegenstände der Land- und Wasser-Baukunst in Pommern, Preußen und einem Theil der Neu- und Kurmark«, *Sammlung nützlicher Aufsätze und Nachrichten, die Baukunst betreffend* 1, Nr. 1 (1797): 27.

46 Karl Friedrich Schinkel, »Memorandum zur Denkmalpflege«, in *Denkmalpflege: Deutsche Texte aus drei Jahrhunderten* (München: Beck, 1984), 70.

Mode folgenden, einen »eingebildeten augenblicklichen Vortheil« ausnutzen wollenden, außengeleiteten Geschmack, der sich um den Erhalt kulturellen Erbes nicht scherte. Um den nationalkulturellen Gedächtnisverlust abzuwenden, schlug Schinkel vor, die Verfügungsgewalt über Altertümer einer neuen Behörde zu übertragen. Diese solle die Bauwerke inventarisieren, sie nach ihrem Denkmalwert beurteilen und sie auf eine Weise rekonstruieren, die »nationale Bildung und Interesse an das frühere Schicksal des Vaterlandes« befördere.⁴⁷

Die enge Verbindung von Denkmalschutz und Kunst(gewerbe) zeigt sich darin, dass Schinkel mit Blick auf die Besetzung der Stellen in den neu zu schaffenden »Schutzdeputationen« vor allem an Lehrer der ebenfalls neu zu schaffenden Kunstschulen dachte. Diese sollten die Altertümer nicht nur erhalten und rekonstruieren, sondern sie zugleich als Vorbilder in ihre Lehre aufnehmen und so auf den Geschmack der Schüler einwirken. Ebenso sollten sie »Copien, Abgüsse und dergleichen« herstellen, die »in eine[] große[] Sammlung der Hauptstadt«, also in eine Art Zentralmuseum »vaterländischer« Formen aufgenommen werden könnten.⁴⁸

Auch im Denkmalschutz ging es also um die Schaffung eines vorbildhaften, allgemein verfügbaren und museal beglaubigten Fundus der Formen. Dieser sollte die Nation vor einem Identitätsverlust durch den modernen Konsum bewahren. Schinkels Sensibilität für den drohenden Identitätsverlust mochte – auch wenn er dies verschwieg – aus seinen eigenen Aufträgen herrühren. Er und sein Schüler Ludwig Persius (1803–1845) waren etwa an den Planungen zum Landschaftspark Klein-Glienicke bei Potsdam beteiligt, mit dem sich der junge Prinz Carl von Preußen (1801–1883) einen Sommersitz »nach dem neuesten Geschmack« schaffen wollte. Das Ensemble war eine hochmoderne Mischung aus antikisierender Ruinenarchitektur, italienischer Renaissance, Häusern im Alpenstil und einem orientalisierenden Zelt, dessen Form man dem englischen Musterbuch *Designs for Rural Residences* von 1818 entnommen hatte (Abb. 22).⁴⁹ An solche Ensembles mag Schinkel gedacht haben, wenn er befürchtete, man könne bald »wie eine neue Colonie in einem früher nicht bewohnten Land« dastehen, schütze man die eigenen Altertümer nicht.

Wie machtvoll das staatliche Wertmonopol bald durchgesetzt wurde, zeigt eindrücklich das erste große »vaterländische« Denkmal Preußens,

47 Ebd., 72.

48 Ebd., 73.

49 John B. Papworth, *Rural Residences: Consisting of a Series of Designs for Cottages, Decorated Cottages, Small Villas, and Other Ornamental Buildings, Accompanied by Hints on Situation, Construction, Arrangement and Decoration, in the Theory & Practice of Rural Architecture; Interspersed with Some Observations on Landscape Gardening* (London: Ackermann, 1818).

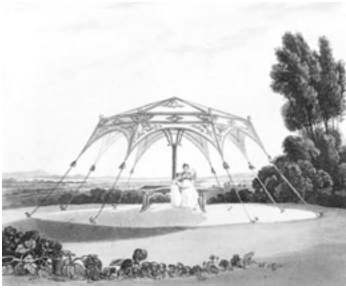


Abbildung 22: Muster und Exemplar: links ein orientalisierendes Zelt aus John B. Papworths (1775–1847) *Designs for Rural Residences* (1818), rechts Darstellung des entsprechenden Zeltes aus dem Landschaftspark Klein-Glienicke bei Potsdam (um 1828)

das Kloster Chorin. Das im 13. Jahrhundert errichtete Kloster war in der Reformationszeit säkularisiert worden, seitdem wurde die Klosteranlage landwirtschaftlich genutzt. Als Symbol einer noch zu schaffenden Nation eignete sich das Kloster, weil es symbolisch unbesetzt war – weder für die Kirche noch für den Adel hatte es eine Bedeutung. Den einzig verbliebenen wirtschaftlichen Gebrauchswert konnte der Denkmalschutz dem Gebäude mühelos aberkennen und den imaginativen Gebrauchswert durchsetzen. Als sich der Pächter des Gebäudes, Wilhelm Nobbe, weigerte, der Anordnung zur Einstellung der Schweinehaltung in den Gebäuden Folge zu leisten, wurde diese am 14. August 1817 mit polizeilicher Gewalt durchgesetzt.⁵⁰

Schinkels Bemühungen lassen sich als behutsame, aber wirkungsvolle symbolische Machtausübung der absolutistischen (Künstler-)Beamten-schaft gegenüber dem Fürsten interpretieren. Seine Kritik der Bauherren, die das ›vaterländische‹ Erbe vernichteten, schloss implizit gerade den zeitgenössischen höfischen Luxus mit ein, der sich zu Beginn des 19. Jahrhunderts im wilden Stilmix des neu verfügbar gemachten Fundus der Formen gefiel (Abb. 22). Schinkels ›Erfindung des Denkmalschutzes‹ schuf im absolutistischen Rahmen eine für alle Seiten vorteilhafte Konstellation. Zwar entmachtete sie den individuellen Geschmack des Königs und übertrug das ultimative Urteil darüber, was aus ästhetischen Gründen erhaltenswert

50 Vgl. Franziska Siedler, »Schinkels Einsatz für die Bauten des ehemaligen Klosters Chorin«, *Die Mark Brandenburg* Sonderheft: Schinkel in Chorin (2019): 28.

war, einer Künstler-Beamtenschaft. Andererseits stieg dadurch der ästhetische Machtumfang der Krone ungemein. Denn die ästhetische Selbstbeschränkung des Souveräns disziplinierte zugleich konkurrierende Mächte – ob Klerus, Adel oder bürgerliche Neureiche – in ihren ästhetischen Entfaltungsmöglichkeiten qua ›staatlichem Geschmack‹.

Die Altertumsvereine

Das Projekt des *nation building* durch organisierte Aneignung des Eigenen trugen in den folgenden Jahrzehnten vor allem die Altertumsvereine in die Breite. Nach ersten Vorläufern Ende des 18. Jahrhunderts wurden ab den 1820er Jahren Dutzende in deutschen Städten gegründet.⁵¹ 1852 schlossen sie sich in einem Dachverband, dem *Gesamt-Verein der deutschen Geschichts- und Alterthumsvereine*, zusammen. In der ersten Ausgabe des von diesem Dachverband herausgegebenen *Correspondenzblattes* wurde das Ziel der Vereine – im Rückblick auf die Entwicklungen der letzten Jahrzehnte – explizit formuliert. »Ausschließliche Vorliebe für das klassische Alterthum in den gelehrten Kreisen und das flache französische Wesen« habe »den Blick von der Vorzeit unseres Volkes und ihren Denkmälern« lange abgelenkt; »der Geschmack an den Kunstleistungen unserer Vorfahren« sei deswegen nicht vorhanden gewesen, man habe sie für »barbarische Ueberreste der Kindheit der Kunst« gehalten.⁵² Eben dies solle sich nun ändern. Es ginge darum, »das Unbekannte oder Vergessene zu entdecken und an's Licht zu ziehen und nächst den Denkmälern die Geschichte unserer Vorzeit selbst aufzuklären und in den eigenthümlichen Geist früherer Jahrhunderte einzudringen.«⁵³

Der Historiker Johannes Falke (1823–1876), Bruder des bekannten Kunstgewerblers Jacob von Falke, sprach 1856 bereits von einem etablierten »Netz von historischen Vereinen«, das »in die unbekanntesten und der Wissenschaft bis jetzt unzugänglichsten Gegenden und Gebiete« vordringe. Die imaginative Dimension, die Ästhetisierung des Alltags, war dabei entscheidend für das »Zusammenwachsen des Volkes mit seiner Geschichte«:

- 51 Winfried Speitkamp, »Geschichtsvereine – Landesgeschichte – Erinnerungskultur«, *Mitteilungen des Oberhessischen Geschichtsvereins Gießen* 88 (2003): 188; zeitgenössisch Johannes Falke, »Das germanische Nationalmuseum«, *Weimarisches Jahrbuch für deutsche Sprache, Literatur und Kunst* 5, Nr. 1 (1856): 2.
- 52 »Vorwort. Ueber den Zweck des Correspondenzblattes, entwickelt aus dem gegenwärtigen Standpunkte der alterthumforschenden Bestrebungen«, *Correspondenzblatt des Gesamt-Vereines der deutschen Geschichts- und Alterthumsvereine* 1 (1852): 1.
- 53 Ebd.

»Die historischen Vereine bei ihrer weiten, tief in das Volk reichenden Verzweigung, schärfen den historischen Sinn des Volkes, wenden seine Aufmerksamkeit auf das Geschichtliche in seiner Umgebung und indem sie zur produktiven Theilnahme ermuntern und dieselbe, da sie auf das Nächste gerichtet wird, auch möglich machen, wecken sie im Volke jene ernste Liebe für seine Geschichte. Wer seine Geschichte liebt, liebt sich; so ist diese Theilnahme an der Geschichtswissenschaft gewiß das kräftigste Mittel, im Volke eine besonnene klare Liebe zu sich selbst zu entwickeln.«⁵⁴

Das Museum als Institution konnte aus der Sicht von Falke dazu beitragen, das Volk als Geschmacksgemeinschaft zu konstituieren, musste dazu allerdings, wie er formulierte, eben einen Anker in der »Umgebung«, im »Nächsten« finden. Indem das Museum scheinbar »wertlose«, bisher unbeachtete oder gar weggeworfene, in Kellern oder auf Dachböden verstaubte Gegenstände sammelte und ihnen einen imaginativen Wert zuschrieb, appellierte es an die nationale Vorstellungskraft des Publikums. Gerade in den unscheinbaren Dingen des Alltags sollte sich das Publikum als »deutsch« erfahren. Die Poetisierung des Alltags verlieh dem Nationalen eine ästhetische Evidenz. Die »vergessene« und »wiederentdeckte« Geschichte wirkte als versetzte Bedeutung des scheinbar verlorenen, wiedergewinnbaren Nationalen.

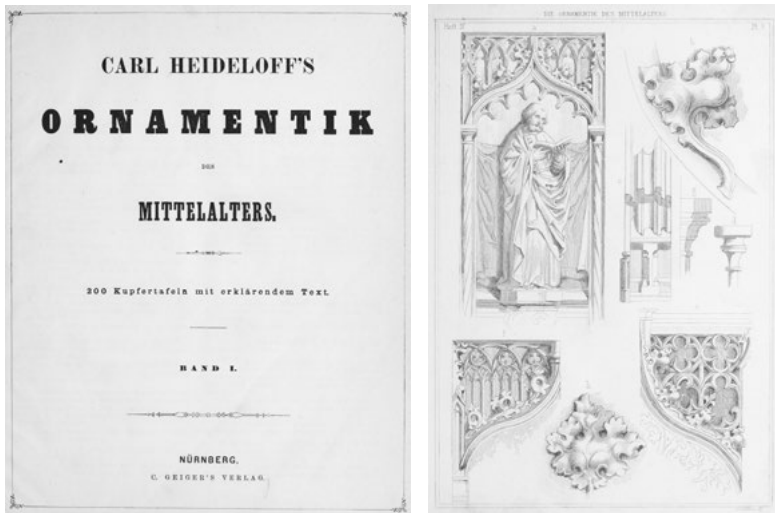


Abbildung 23: Musterbücher mit Hunderten von Abbildungen versuchten die altdeutsche Formenwelt als verbindlichen Stil zu etablieren: Carl Heideloffs Ornamentik des Mittelalters (zunächst erschienen in 25 Heften 1838–1855)

54 Johannes Falke, »Die deutsche Kulturgeschichte«, *Zeitschrift für deutsche Kulturgeschichte* 1 (1856): 6.

Entsprechend wichtig wurde das Museum für die Nationalbewegung. 1856 wurde das Germanische Nationalmuseum in Nürnberg gegründet, in dem viele kleine Sammlungen zusammengeführt wurden. Johannes Falke sprach von dem Ziel, die »gesammte Geschichte des *deutschen* Volkes in allen seinen Stämmen und Gliedern« vom Mittelalter bis zum Beginn der Frühen Neuzeit zu sammeln.⁵⁵ Wenngleich kulturgeschichtliche Museen wie das Germanische Nationalmuseum keine unmittelbare Geschmackserziehung für die Gewerbe betrieben, gab es also durchaus Überschneidungen, was die Funktion der Sammlung nationalen Erbes anbelangt. »Man geht bei dieser Thätigkeit von dem Grundsatz aus«, so Falke,

»dass eine volksthümliche Fortbildung der Künste und der Handwerke, soweit sie jenen verwandt sind, nur möglich ist auf Grundlage des bereits aus dem Volksgeiste gesetzmäßig entwickelten, leider aber durch ungünstige Verhältnisse zurückgedrängten Stiles und dass nur der Künstler oder Handwerker an das Verlorene wieder anzuknüpfen und es neu zu beleben und dadurch der Richtung der Gegenwart, die eine volksthümliche, nicht jedem Hauche der Mode unterworfenen Kunst verlangt, zu genügen vermag, welcher durch eigne sorgfältigste Anschauung die Zeugnisse der Kunstvollendung früherer Zeiten erkannt und nachzubilden gelernt hat.«⁵⁶

Die Ideale, die man im ›altdeutschen‹ Stil suchte, waren Treue, Gediegenheit, aber auch Derbheit.⁵⁷ Erneut zeigt sich das Dilemma der Avantgarde: Man suchte eine neue Form, musste zugleich aber den Eindruck vermeiden, dass diese ›bloß neu‹ war. Um dies zu rechtfertigen, suchte man innere Leitung darin, den »bereits aus dem Volksgeiste gesetzmäßig entwickelt[en]« Stil zu ästhetisieren. Ähnlich wie bei der Konstruktion der Antike wurden verstreute Sammlungen verschoben und vereinigt, um sie zu wirkmächtigen Bildern der Vergangenheit zu verdichten.⁵⁸

Auch altdeutsche Formen wurden entsprechend in massenmedialen Vorbildersammlungen verfügbar gemacht, unter anderem in Werken wie Carl Alexander Heideloffs (1789–1865) *Ornamentik des Mittelalters*, einer noch heute beeindruckenden Sammlung von mehreren hundert hochwertigen Kupferstichen der mittelalterlichen Formenwelt (Abb. 23).⁵⁹ Heideloff war wie Schinkel selbst Architekt, der sich der Rekonstruktion von Altertümern widmete, Formen sammelte und sie als Vorbild für Architektur und Kunstgewerbe publizierte.⁶⁰

55 Falke, »Das germanische Nationalmuseum«, 6.

56 Ebd., 20 f.

57 Muthesius, *The Poetic Home*, 224.

58 Vgl. Livia Cárdenas, *Imagination Mittelalter: Projektionen einer Epoche in Sammlungen des 18. und 19. Jahrhunderts* (Göttingen: Wallstein, 2024).

59 Carl Heideloff, *Ornamentik des Mittelalters*, Bd. 1 (Nürnberg: Geiger, 1838).

60 *Die Musterzeichner des Mittelalters* des Kirchenmanns und Kunsthistorikers Franz Bock ist ein anderes Beispiel. Wie Bock im Vorwort erläuterte, sollte

5.3 Aufstieg und Fall des Museums

Musealer Leistungsnationalismus

Nicht nur in den deutschen Staaten, sondern in ganz Westeuropa gab es Reformbewegungen, die sich der Wiederentdeckung und dem Wiederaufbau nationaler Monumente widmeten. In Frankreich rekonstruierte der gefeierte Architekt Eugène Viollet-le-Duc (1814–1879) etwa die Kathedrale Notre-Dame in Paris oder die Befestigungsanlagen von Carcassonne. Das geschmackspolitische Programm war stets dasselbe: Die wissenschaftlichen Erkenntnisse, die bei solchen Großprojekten gewonnen wurden, flossen in Mustersammlungen und in Theorien der Form ein, in Frankreich konkret in das monumentale zehnbändige *Dictionnaire raisonné de l'architecture française du XIe au XVIe siècle*, dessen Einzelbände zwischen 1854 und 1868 erschienen.

Die Projekte zur musealen Konstruktion einer Nationalform waren nicht isoliert, sondern Teil eines globalen Nationalismus, mit Werron einer »universalistische[n] Vorstellung einer partikularistisch geordneten Welt«. ⁶¹ Es waren die bereits skizzierten Weltausstellungen, die in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts diese Vorstellung verdichteten (Abb. 24). Ein nationales ›Volk‹ zu werden war auch ein Ergebnis des ästhetischen Vergleichs. Vor diesem Hintergrund entstand im Laufe des 19. Jahrhunderts so etwas wie ein musealer »Leistungsnationalismus«, der um die Aneignung des Eigenen rang. ⁶²

Konkurriert wurde um das, was man als *Prägnanzwert der nationalen Form* beschreiben kann: eine Form, die nach ihr gestaltete Dinge auf eine Weise hervorhob, die sie unverkennbar einer Nation zuordenbar machte. Deutlich wird das in den Berichten über die Weltausstellungen. Lessing bemängelte an der niederländischen Abteilung 1878 in Paris, dass man keinen Raum konsequent »national« ausgestattet habe. So präsentiere man zwar ein »friesisches Zimmer«, aber dieses sei »nicht mehr echt«: »Die Möbel und Geräthe sind aus den Lagern der Antiquare zusammengestoppelt, die Tapeten und die eigentliche Zimmereinrichtung sind nichts werth.« Fünf Jahre zuvor in Wien sei das noch gelungen. Damals habe man »die eigenartigen Formen der nationalen Geräthe als etwas

sein Werk dazu beitragen, »dass man zur Klarheit der Uebersicht gelange, wie im Mittelalter die einem einheitliche Style angehörenden Ornamente sich naturgemäss entwickelt und gestaltet haben«. Ziel sei es, die »reiche Phantasie der mittelalterlichen Musterzeichner« sichtbar zu machen, damit sie als Vorbild für die Gegenwart dienen könne. Bock, *Die Musterzeichner des Mittelalters*, X.

61 Tobias Werron, *Der globale Nationalismus* (Berlin: NP & I, 2018), 19.

62 Ebd., 44.

Nothwendiges, mit dem ganzen Dasein Zusammenhängendes« verstehen können. »Hier in Paris« sei man dagegen »zu ausstellungsmüde« gewesen, um noch einmal einen solchen Aufwand zu treiben.⁶³



Abbildung 24: Leistungsschau der musealen Nationalformen: die historistisch geprägte Rue des Nations auf der Pariser Weltausstellung 1878

Lob gab es für Norwegen, das in »seinen Kunstbestrebungen vornehmlich an die[] nationalen Formen« anknüpfe, »welche den Materialien und den Lebensgewohnheiten [d]es Landes in so hohem Maße entsprechen«. Besonders beeindruckt zeigte sich Lessing von der ornamentalen Verzierung eines in der internationalen Presse vielbeachteten Holzhauses. »Dieser Schmuck erscheint so primitiv und alterthümlich, daß man das goldig leuchtende Fichtenholz nur wenig zu bräunen brauchte, um ihn in die frühmittelalterlichen Theile eines Museums einzureihen, und zugleich sind diese Formen wieder so ursprünglich und frisch, daß sie jeder Weiterbenutzung und Entwicklung fähig sind.«⁶⁴ Von der österreichischen Abteilung schließlich war Lessing vollends begeistert: »Wohin wir auf der Pariser Ausstellung blicken, bei den Möbeln und Bronzen, bei den Gläsern, den Fayencen und Steinarbeiten, bei den Stickereien und Spitzen – überall erkennen wir die Hand derselben leitenden Meister, sehen wir denselben Kreis von Formen, als ob seit vielen Menschenaltern in Oesterreich niemals andere Formen geherrscht, als ob Generationen von Vater zu Sohn in denselben erzogen worden wären.«⁶⁵

Museal geleiteten geschmackspolitischen Beobachtern wie Lessing ging es gerade nicht um gestalterische Regression. Der Schlüssel lag im ›als ob‹: Der Erfolg der österreichischen Geschmackspolitik zeigte sich nach Lessing darin, dass ein nationales Warenangebot so in Erscheinung trat, *als ob* es durch einen traditionellen Geschmack geformt worden

63 Lessing, *Berichte von der Pariser Weltausstellung 1878*, 40.

64 Ebd., 42.

65 Ebd., 71.

war. Das war, wie Lessing klarstellte, eine *konstruktive* Leistung. Es ging nicht um Stillstand, sondern darum, als Nation wirtschaftlich modern zu sein, ohne dabei, wie Schinkel es formuliert hatte, als »eine neue Colonie« dazustehen – sondern mit einer imaginierten nationalen Identität.⁶⁶ Möglich war das nur durch entsprechende geschmackspolitische Anstrengungen. In diesem Sinne schrieb Schliepmann 1897:

»[A]lle Kunst, die auf dem ganzen Weltmarkt wirklich etwas gilt, ist nicht die Allerweltskunst, der internationale ›Nouveauté«-Kram, sondern die nationale Kunst. Japan, China, Indien, Persien, bulgarische Stikereien, englische Tapeten, ägyptische Thonwaaren, russische Silberarbeiten, schwedische Filigrane: was lockt uns an ihnen? Die bewusste Sonderart; und in unserer Bewunderung für sie ist ein schlummernder Wunsch, dass auch wir so Einzigartiges hervorbrächten.«⁶⁷

Ziel solcher Kritik war es, einen ›Phantomsschmerz‹ nationaler gestalterischer Eigenständigkeit zu erzeugen. Die Sehnsucht nach einer ›deutschen Form‹ sollte geschmackspolitische Anstrengungen motivieren: staatliche, mäzenatische und unternehmerische Investitionen in Institutionen des ›guten Geschmacks‹, aber auch eine entsprechende Nachfrage der Konsumentinnen und Konsumenten. Eine solche Form war ein unerreichbares Ideal – und genau darin lag ihre Funktion: So wie die ›deutsche Form‹ nie endgültig gefunden werden konnte, konnte es auch nie genug Investitionen in ›deutschen Geschmack‹ geben.

In dieser Art Nationalismus lag gerade kein exklusives Denken. Wie ein anonym Autor schon 1838 in der Deutschen Viertel-Jahrsschrift betonte, solle das Ziel der neuen geschmackspolitischen Bestrebungen nicht in »nationalen Abschließungen«⁶⁸ liegen. Stattdessen ging es darum, moderner Oberflächlichkeit ästhetische Ressourcen entgegenzusetzen, die sich der Mode entzogen – wie die einheimische Natur oder eben die Geschichte.

›Volk‹ zu werden hieß, Orientierung zu finden in einer Welt, in der, wie der Autor betonte, »[n]icht nur wir Deutsche, sondern alle modernen Völker«⁶⁹ zwar gleicher, wohlhabender und gebildeter geworden waren, jedoch die innere Empfänglichkeit für das Schöne verlernt und damit an Menschheit eingebüßt hatten. So, wie die Völker schon früher von-

66 Über die italienischen Ausstellungsstücke urteilte Lessing beispielsweise, dass sie zwar eigentümlich italienisch gestaltet seien, aber eben nur traditionell und deswegen »unwichtig und veraltet«; ebd., 52. Italien scheiterte nach Lessings Ansicht daran, sein Erbe weiterzuentwickeln, es neu zu bewerten.

67 Schliepmann, »Nationale Kunst – nothwendige Kunst«, 36.

68 A.M., »Die zweckmäßige Pflege der schönen Künste in Deutschland«, *Deutsche Viertel-Jahrsschrift* 1, Nr. 3 (1838): 315.

69 Ebd., 313.

einander gelernt und das Fremde auf das Eigene übertragen hatten, wo sie dessen bedurften, sollten sie nun die moderne Herausforderung gemeinsam bewältigen.⁷⁰ Eben darin lag dem ethischen Selbstverständnis der nationalistischen Geschmackspolitiker nach der Universalismus der Vorstellung einer partikularistisch geordneten Welt nationaler Formen.

Das Kunstgewerbemuseum als geschmackspolitische ›Superinstitution‹

Nirgendwo wurden die geschmackspolitischen Investitionen so sichtbar wie in den wichtigsten Institutionen musealer Imagination im 19. Jahrhundert: den Kunstgewerbemuseen. An ihnen zeigt sich das konfliktreiche, aber produktive Spannungsfeld zwischen einer den Konsum affirmierenden Wirtschaftsförderung, die Unternehmer und Handwerkerinnen durch museale Schulung ›fit‹ für die *Economy of Qualities* machen sollte, und einer konsumkritischen Bildung, die das freie Marktgeschehen verachtete und die Form museal zu disziplinieren versuchte.

Ihr Name beschreibt ihren Zweck genau: Elemente der Museen für Kunst und Kulturgeschichte kombinierend, wollten sie dem Publikum durch das Sammeln, Ordnen, Vergleichen und Bewerten symbolisch herausgehobener Dinge der Vergangenheit eine dingliche Geschichte des ›guten Geschmacks‹ vor Augen führen. Die Exponate stammten aus den verschiedensten Quellen; nicht zuletzt fanden hier auch Dinge aus den höfischen Kunstkammern einen Platz, die für die Kunstmuseen uninteressant waren. Der Blick auf die Geschichte entsprach dabei jenem, der schon die Akademien geprägt hatte: Es ging um eine Verfallsgeschichte des Geschmacks, die man umkehren müsse (Abb. 25). Wie an den Akademien waren es insbesondere die Formen des Barock und Rokoko, die stellvertretend für diesen Verfall des Geschmacks standen und in den Sammlungen nicht vertreten waren.

Vorreiter war England mit dem 1852 gegründeten *South Kensington Museum*, das als Vorbild für alle weiteren großen Kunstgewerbemuseen diente. Wien folgte 1863, Berlin 1867 (Abb. 27). In den Gründerjahren kam es dann im Deutschen Kaiserreich zu einer Gründungswelle von Kunstgewerbemuseen (Abb. 26).⁷¹ Während das Londoner Kunstgewerbemuseum aus den Erlösen der Weltausstellung von 1851 finanziert wurde, übernahmen bei den anderen großen Häusern staatliche Institutionen

70 Ebd., 315.

71 Vgl. für Böhmen und Mähren Matthew Rampley, »German Industriousness, German Spirit, German Energy, and German Persistence«: Habsburg Cultural Politics and the Moravian Design Museum«, *West 86th: A Journal of Decorative Arts, Design History, and Material Culture* 24, Nr. 2 (2017): 201–229.

Achter Abschnitt. Die Antike der Revolution und die Entwicklung im 19. Jahrhundert.	346—387
Entwicklung der französischen Revolution und des Terreurismus 346. — Vorbereitung des antiken Geschmacks 348. — Die antike Kunstschöpfung von Caracci u. i. u. 349. — Umkehrung der Richtung zur Antike 352. — Das renaissance-tantische Gefühl 355. — Das Kaiserreich 360. — Die Restauration 362. — Wiederentleben des Revoco 363. — Trübsal der Restauration 366. — Kunstgeschmack, Enden nach einem neuen Stil 369. — Die Stile neben einander 371. — Die Freiheit und die Romantik 371. — Die Archäologie 375. — Der renaissance und andere Stile 376. — Der Naturalismus 378. — Wiedererweckte 380. — Referendatschreibungen der Engländer 381. — Museum für Kunstgeschichte 384. — Die zweite Referendatschreibung und ihr Resultat 385. — Österreichisches Museum 386. — Richtung der gegenwärtigen Geschmacksentwicklung 387.	

Inhalt.

Erster Abschnitt. Die Entartung und Vermirrung des Geschmacks am Ausgang des Mittelalters.	1—41
Charakter des 15. Jahrhunderts 1. — Die sozialen Stände 3. — Gefühl 6. — Körperbildung in der Kunst 8. — Schulen und Schmackschule 10. — Architektur 11. — Farbe 12. — Frescotechnik 13. — Geschmack in der Kunst 16. — Architektur 21. — Ornament 23. — Kleinwerk 24. — Goldschmiedkunst 25. — Kunstschreiner 28. — Gewerke 29. — Pergamentarbeiten 35. — Umkehrung 40.	
Zweiter Abschnitt. Die italienische Renaissance.	42—89
Allgemeine geistige Bewegung 42. — Erwachen der Renaissance 44. — Geist in Italien 46. — Streben nach Naturähnlichkeit 47. — Relief 48. — Auftreten der Antike 51. — Die Kunst und das Publikum 53. — Veränderung der Kunst 55. — Ornamentales Detail 56. — Geistes Ornament, Arabeske 58. — Plastisches Ornament 64. — Gestaltung der Figuren 67. — Die Parade 73. — Kleinwerk 76. — Kunstschreiner 76. — Goldschmiedkunst 80. — Majoliken 83.	
Dritter Abschnitt. Die deutsche Renaissance.	90—141
Die Länder nördlich der Alpen 90. — Preussens 91. — Deutschland 95. — Tischformen	

Abbildung 25: Das imaginäre Museum als Schauplatz einer Geschichte des Verfalls und des Wiederaufstiegs des Geschmacks vom Mittelalter bis zur Gegenwart: Auszüge aus dem Inhaltsverzeichnis von Falkes Geschichte des modernen Geschmacks (1866)

sowie großbürgerliche Mäzene die Finanzierung. Bei den kleineren Gründungen waren Amateurlünstler, Privatsammler, Kunsthandwerker oder Kunstschriftsteller die Initiatoren. Über die Kunstgewerbevereine, die eng mit den Museen verbunden waren, engagierten sich darüber hinaus breitere Schichten der Bevölkerung für das Kunstgewerbe: große und kleine Fabrikanten, hohe und mittlere Beamte, Architekten, seltener Maler, Sammler, Liebhaber; sozioökonomisch war vom Rentier bis zum Handwerker fast alles vertreten. Gehilfen, Gesellen, Angestellte, Lehrlinge und Arbeiter waren in der Regel keine Mitglieder, nutzten aber offenbar die Sammlungen.⁷²

Die Gründungsdirektoren der Kunstgewerbemuseen waren oft Kunsthistoriker, die aber nicht Anschluss an die Akademie, sondern an die Gewerbe der Gegenwart suchten. Jacob von Falke etwa, ab 1855 einer der ersten Konservatoren des Germanischen Nationalmuseums in Nürnberg,

72 Vgl. Mundt, *Die deutschen Kunstgewerbemuseen*, 61; vgl. Rampley, »German Industriousness, German Spirit, German Energy, and German Persistence«, 208.

wurde später Direktor des Wiener Kunstgewerbemuseums.⁷³ Im Deutschen Kaiserreich war der Kunsthistoriker Julius Lessing von besonderer Bedeutung, der von 1872 bis zu seinem Tod 1908 der erste Sammlungsdirektor des Berliner Kunstgewerbemuseums war.

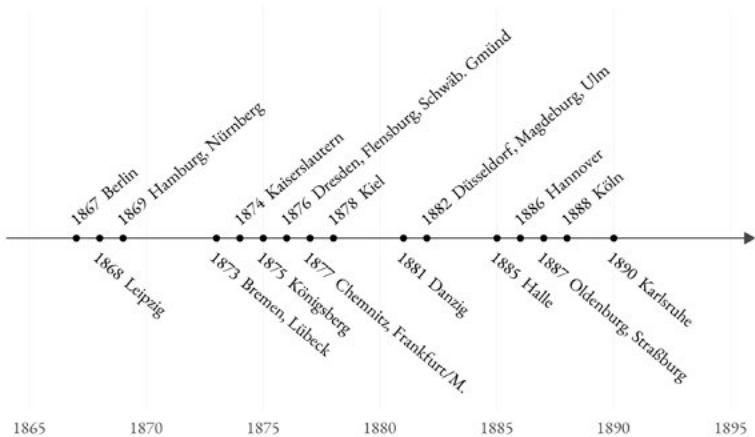


Abbildung 26: Gründungen deutscher Gewerbe- und Kunstgewerbemuseen bis 1900 (nach Mundt, Die deutschen Kunstgewerbemuseen)

Bereits ihre Fassaden machten die Kunstgewerbemuseen zu Instrumenten der Imagination (Abb. 27). Ihre Neorenaissance-Fassaden waren klassizistisch-prachtvoll, die Ausführung in Sichtbackstein dagegen modern-roh. Der Bau selbst sollte eine am klassischen Kunstmuseum geschulte, aber hochmoderne gewerbliche Leistungsschau sein und zeigte daher eine große Bandbreite an modernen Fertigungstechniken und Materialien. Die Gebäude waren Kunsttempel, die zugleich auf Industrie und Handwerk verwiesen.

Die Geschichte, die die Fassade erzählte, reichte auch in die Vergangenheit zurück. In Wien diente die Fassade dem Andenken von »sechshundfünfzig um die ornamentale Kunst besonders verdienten Künstlern«, die man »theils durch Porträtmedaillons, theils durch Inschrifttafeln zu ehren« suchte,⁷⁴ ein Konzept, das man in Berlin aufgriff. Das Museum schuf also eine Ahnenreihe des Kunstgewerbes, eine idealisierte *eigene*

73 Eine umfassendere, diese Netzwerke empirisch rekonstruierende Forschung steht meines Wissens noch aus.

74 Bruno Bucher, *Das Kaiserlich Königliche Österreichische Museum und die Kunstgewerbeschule: Festschrift bei Gelegenheit der Weltausstellung in Wien, Mai 1873* (Wien: Verlag des Österreichischen Museums, 1873), 13. Für den Hinweis danke ich Peter Klinger.



Abbildung 27: Die wichtigsten Kunstgewerbemuseen des 19. Jahrhunderts in London, Wien und Berlin: die gestalterische Konkurrenz der Nationen zeigt sich in den engen architektonischen Bezügen

Geschichte. Für diese reklamierte man einerseits Künstler wie Leonardo da Vinci oder Dürer, womit man daran erinnerte, dass diese keine ›freien Künstler‹ im Sinne des 19. Jahrhunderts gewesen waren. Andererseits gehörten Architekten und Kupferstecher, Goldschmiede und Kunstindustrielle zu dieser Ahnenreihe, darunter der Künstler-Entwerfer Finiguerra (Abb. 5), der Erfinder des programmierbaren Webstuhls Jacquard, der Kunstindustrielle Wedgwood und der Künstler-Beamte Schinkel. Durch diese Ahnenreihe wurde die Figur des kunstgewerblich ›Kreativen‹ geschaffen gerade dadurch, dass man, wie zuvor beim Künstler, den Namen zur Geltung brachte.⁷⁵

Das Kunstgewerbemuseum übernahm derart die Musealisierung von Kunst und Künstlern, wie sie das Kunstmuseum in den Jahrzehnten zuvor etabliert hatte. Eine künstlerische Veredelung des Kunstgewerbes sollte durch einen eigenen Raum möglich werden, in dem man sich mit vorbildhaften Erzeugnissen aus 2000 Jahren kunstgewerblicher Produktion auseinandersetzen konnte – frei von den Zwängen der Marktängigkeit, der Mode und der Herstellungskosten.



Abbildung 28: Lustwandeln in der Geschichte der Gestaltung: das noch provisorische Berliner Kunstgewerbemuseum im Jahr 1868 vor seinem Umzug in den Neubau

Anders als im Kunstmuseum war die kontemplative Betrachtung von Dingen hier erklärtermaßen kein Selbstzweck. »Nicht in einem einzigen Fall«, betont Mundt, »hat die Gründung eines deutschen Kunstgewerbemuseums einen denkmalpflegerisch-konservatorischen, einen rein

75 Boltanski und Esquerre, *Bereicherung*, 603.

kulturell-bildenden oder ästhetisch-sammlerischen Zweck verfolgt.«⁷⁶ Auratisiert wurden deshalb nicht die Originale selbst, sondern die Formen. Dieser Kontrast zum Kunstmuseum zeigt sich nicht zuletzt in der Tatsache, dass ein wesentlicher Teil der Sammlungen der Kunstgewerbemuseen aus *Kopien* bestand,⁷⁷ weshalb es nicht verwundert, dass zwischen den europäischen Kunstgewerbemuseen ein reger Handel mit Kopien vorbildhafter Objekte herrschte.

Und auch das Publikum sollte kopieren: So wies ein Führer durch das Berliner Kunstgewerbemuseum darauf hin (Abb. 28), dass das »Zeichnen nach den ausgestellten Stücken ohne weitere Anfrage gestattet« sei. »Kleinere Gegenstände«, so hieß es weiter, »können zu eingehendem Studium zeitweilig in das Kopierzimmer gebracht werden.«⁷⁸ Es war dementsprechend nicht die kunstreligiös erzeugte Aura des Originals, die für die Gründer der Kunstgewerbemuseen von Bedeutung war, sondern die kollektivierende Vorbildhaftigkeit der Form.

Die Autonomie der musealen Form

Die musealen Formen des 19. Jahrhunderts wurden später (und bisweilen noch heute) als ›unmodern‹ angesehen – diese Kritik wird Gegenstand des folgenden Kapitels sein. Von einer jüngeren Kritik darf man nicht auf die Vergangenheit zurückschließen. Museale Formen waren gerade Ausdruck des Modernisierungsschubs des 19. Jahrhunderts. Ihnen ließen sich, wie Cleve betont, die verschiedensten modernen Funktionen zuordnen: »der Gotik je nachdem etwa das Sakrale überhaupt, der Antike das Staatsöffentliche, das Bankwesen der ›Modernen Renaissance‹, dem ›Altdeutschen‹ das erwerbsbürgerlich-private.«⁷⁹ Aber auch innerhalb von Milieus bot die museale Ordnung der Formen, wie Karstein im Hinblick auf das kirchliche Milieu des 19. Jahrhunderts herausgearbeitet hat, Möglichkeiten der Identifikation und Positionierung.⁸⁰

Zudem ließ sich den musealen Formen ein politischer Gebrauchswert abgewinnen. Das imaginäre Museum ästhetisierte weltanschauliche Fragen und machte politische Positionen öffentlich lesbar. Die Entscheidung für Gotik, Renaissance oder Rokoko konnte als Ausdruck der politischen Haltung gelesen werden. Sie verriet ständische oder liberale

76 Mundt, *Die deutschen Kunstgewerbemuseen*, 24.

77 Vgl. etwa Daniela C. Maier, *Kunst – Kopie – Technik: Galvanoplastische Reproduktionen in Kunstgewerbemuseen des 19. Jahrhunderts* (Berlin: Reimer, 2022).

78 Generalverwaltung der Königlichen Museen, *Führer durch die Sammlung des Kunstgewerbe-Museums* (Berlin: Spemann, 1900), o. S.

79 Cleve, *Geschmack, Kunst und Konsum*, 196.

80 Karstein, »Wider die ›entadelte Kunst‹ der Industrie?«

Gesinnung, monarchistische oder republikanische Überzeugungen, laizistische oder konfessionelle Prägung, konservative oder progressive Tendenzen, die Haltung zum industriellen Fortschritt, die regionale, nationale oder kosmopolitische Orientierung.⁸¹

Die musealen Formen ermöglichten darüber hinaus (zusammen mit Farbe und Material) eine Differenzierung des Wohnraums. Der historistische Stilpluralismus, so Christiane Holm, führte nicht zu einer »Beliebtheit von Raumgestaltungen«, sondern unterstützte die Ausdifferenzierung der Raumfunktionen – nicht zuletzt in geschlechtsspezifischer Hinsicht: »In diesem Sinne wurden die Rokokoformen für Damenzimmer empfohlen als pastellfarbige, weich gepolsterte, von geschwungener Linienführung und kleinteiligen Dekorelementen bestimmte Zone des Müßiggangs, während kontrastierend dazu die klassizistischen Formen dem Herrenzimmer vorbehalten blieben als dunkle, durch gerade und eckige Linien und großen Flächen geprägte Zone, in der Bedeutsames gedacht wurde.«⁸²

Nicht zuletzt dienten die musealen Formen der Individualisierung des Wohnraums. So empfahl der Architekt, Kunsthistoriker und Architekturschriftsteller Oscar Mothes (1828–1903) in *Unser Heim im Schmuck der Kunst*, einem Wohnratgeber für das Großbürgertum von 1879, die Einrichtung des Musikzimmers solle sich nach den persönlichen musikalischen Vorlieben und deren Entsprechung im musealen Fundus der Formen richten:

»[S]o würde man ein Musikzimmer recht gut auch im romanischen Stil decoriren und dabei vielleicht ein Bild einfügen können, eine Scene aus dem Sängerkrieg auf der Wartburg darstellend. Auch die Frühgothik eignet sich dazu, deren Formen der Zeit der Troubadours entstammen. Die Frührenaissance würde an die Zeit der Meistersänger erinnern, das Rococo an Mozart und so würde durch die Wahl des Stils zugleich auch die Wahl des Tonkünstlers, dessen Büste man aufstellen will, mit bedingt sein.«⁸³

81 Vgl. Cleve, *Geschmack, Kunst und Konsum*, 196.

82 Christiane Holm, »Bürgerliche Wohnkultur im 19. Jahrhundert«, in *Das Haus in der Geschichte Europas*, hg. von Joachim Eibach und Inken Schmidt-Voges (Berlin; Boston: De Gruyter, 2015), 247; vgl. Anne-Katrin Rossberg, »Wie Frauen Zimmer wurden: Zur Wohnkultur im 18. und 19. Jahrhundert«, in *Möbel als Medien: Beiträge zu einer Kulturgeschichte der Dinge*, hg. von Sebastian Hackenschmidt und Klaus Engelhorn (Bielefeld: transcript, 2014), 143–154.

83 Oscar Mothes, *Unser Heim im Schmuck der Kunst* (Leipzig: Schloemp, 1879), 15; vgl. zur Aktualität solcher individualisierenden Wohnberater Christian Demand, »Homestorys (III): Zeige mir, wie du wohnst«, *Merkur: Zeitschrift für europäisches Denken* 75, Nr. 866 (2021): 16–33.

Wie Simmel bemerkte, war es aber gerade nicht die persönliche Wahl *eines* Stils, die individualisierend wirkte. Eine stilistische Einheit ließe dem Individuum keine »Lücke, in der sein persönliches, jenem vergangenen Stiles fremdes Leben sich in ihn ergießen oder mit ihm vermählen könnte.« Der »unersetzliche Reiz« für das Individuum liege vielmehr darin, dass es aus den musealen Versatzstücken »ein neues Ganzes herstellen« könne, »dessen Synthese und Gesamtform nun dennoch durchaus individuellen Wesens und auf eine und nur eine besonders gestimmte Persönlichkeit eingestellt ist.«⁸⁴ Individualität leitete sich also nicht aus einer einfach präexistenten Unverwechselbarkeit ab, sondern musste durch die Konsumenten erarbeitet werden, durch Erwerb ästhetischer Kompetenzen beim Aufbau vieler kleiner (imaginärer) Museen. Der »Erfolg der Ausbreitung unseres historischen Wissens« verdankte sich nach Simmels Ansicht somit einer modernen »Biegsamkeit der Seele«:

»Damit einem der Inhalt der Geschichte zum Eigenthum werde, bedarf es einer Bildsamkeit, Nachbildsamkeit der auffassenden Seele, einer innerlichen Sublimirung der Variabilität. Die historisierenden Neigungen unseres Jahrhunderts, seine unvergleichliche Fähigkeit, das Fernliegende – im zeitlichen wie im räumlichen Sinne – zu reproduzieren und lebendig zu machen, ist nur die Innenseite der allgemeinen Steigerung seiner Anpassungsfähigkeit und ausgreifenden Beweglichkeit.«⁸⁵

Entsprechend betonten museal geleitete Kunstgewerbler, dass das Museum nicht der unschöpferischen Nachahmung der Vergangenheit, sondern der schöpferischen Gestaltung des Neuen diene. Es war ›innere‹, nicht ›äußerliche‹ Angelegenheit. Lessing zum Beispiel erklärte, dass man die »alten Kunstformen« in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts »überhaupt nicht mehr wie etwas in sich Berechtigtes« betrachtet habe; vielmehr habe man gerade »die selbständige Herrschaft der Ueberlieferung zerbrochen und die Trümmer derselben zu leichten Bausteinen in der Hand des modernen Künstlers umgearbeitet«.⁸⁶ »Wenn man«, so

84 Georg Simmel, »Das Problem des Stiles«, *Dekorative Kunst* 11, Nr. 7 (1908): 314.

85 Simmel, »Persönliche und sachliche Kultur«, 10.

86 Julius Lessing, *Das Moderne in der Kunst* (Berlin: Simion, 1898), 29. Ein Beispiel für diese Ansicht ist der *Katechismus der Ornamentik* des Volkskundlers Felix Philipp Kanitz (1829–1904). In diesem vertrat Kanitz die Ansicht, die Aufgabe des modernen Künstlers bestehe nicht in der Nachahmung musealer Formen, sondern in einer steten »Verjüngung derselben durch die glückliche Benutzung des lebendigen Formenschatzes, aus dem sie hervorgegangen sind«. Die Kombination der Stile sei zwar erlaubt; aber eine »willkürliche Erfindung eines neuen Ornament-Styles« sei ebenso wenig denkbar »wie jene einer neuen Sprache«. Felix Philipp Kanitz, *Katechismus der Ornamentik oder Leitfaden über die Geschichte, Entwicklung und*

Lessing weiter, »in diesen Formen weiterarbeitet, so sagt man damit, dass man auf den ererbten Schatz tausendjähriger Bildung nicht verzichten will, dass in diesen Formen alles das wiederklingt, was in der Kunst, in der Religion, im politischen Empfinden dem Menschen theuer ist. Dieses Festhalten ist kein gedankenloses Wiederholen, sondern ein tiefgedankliches Weiterleben. Vor einer Erstarrung in diesen Formen brauchen wir uns nicht zu fürchten.«⁸⁷

Als Lessing 1898 die museale Imagination mit dem Hinweis auf ihre Modernität zu rechtfertigen versuchte, befand er sich aber längst in einer Verteidigungsposition. Gerade die Autonomie der musealen Formen – dass sie von den kunstlosesten Kunstindustriellen für jeden beliebigen symbolischen Zweck genutzt werden konnten – machte sie für geschmackspolitische Projekte zunehmend unbrauchbar. Eine neue Generation von Gestaltern drängte in die Geschmackspolitik und brachte eine Imagination der Form hervor, die das Museum nicht nur nicht mehr brauchte, sondern ihm geradezu entgegengesetzt war.

die charakteristischen Formen der bedeutendsten Verzierungsstyle aller Zeiten (Leipzig: J. J. Weber, 1877), 8.

87 Lessing, *Das Moderne in der Kunst*, 28.

6 Die handwerkliche Imagination

Mit *handwerklicher Imagination* wird Formen Wert zugeschrieben, indem sie als Ausdruck einer idealen Korrespondenz von Kopf und Hand des frei gestaltenden Menschen in der Auseinandersetzung mit dem Material erfahrbar werden. Die Wertzuschreibung durch die handwerkliche Imagination reagiert auf die gestiegene Autonomie der musealen Form, die mit ihrer technischen Reproduzierbarkeit im 19. Jahrhundert einherging. Insbesondere dem Musterzeichner wurde vorgeworfen, nur schablonenhaft zu gestalten – daher wurde ihm ›das Handwerk‹ als Grundlage der Gestaltung entgegengesetzt.

Im Register der handwerklichen Imagination ließ sich Formen Wert zuschreiben, die noch nicht Teil eines etablierten Stils waren, noch nicht Teil des museal beglaubigten Fundus. Die Bezugnahme auf das Handwerk war also keine Regression. Indem die Hand als immanentes Moment der Gestaltung idealisiert wurde, konnten sich gerade neue Formen dem Verdacht entziehen, nur der Mode zu folgen. Die imaginierte Verankerung im Handwerk konnte den nichtmusealen modernen Geschmack innerlich leiten.

Gestaltungsgeschichtlich gesehen konnten Gestaltende durch das imaginierte Handwerk eine relativ autonome Position beanspruchen. Der Rückbezug auf die verlorene Einheit von Hand und Kopf bedeutete, sich dem Management der Werte zu entziehen, insbesondere den Imperativen der Produzierbarkeit und Kommerzialisierbarkeit der Form. Es ging um eine Gestalterin oder einen Gestalter, der die beruflichen Erwartungen an das technische und modische Wissen des Musterzeichners gerade unterlaufen konnte. Damit entstand die Möglichkeit eines Künstler-Gestalters, eines Autors der Form, dem man im Management der Werte größere Freiheit geben musste und dessen Wünsche die Techniker umzusetzen hatten. Der Bezug auf das Handwerk ermöglichte durch die Hinterfragung der industriellen Arbeitsteilung nicht weniger, sondern *andere* Arbeitsteilung – und damit mehr formale Innovation.

Träger der handwerklichen Imagination war eine neue Generation von geschmackspolitisch engagierten Akteuren, die sich auf die Suche nach einer ›wahrhaft modernen‹ Form machten und sich dabei gegen das Museum richteten. Sie organisierte sich vor allem in der deutschen Reformbewegung des Kunstgewerbes, die man heute mit dem Jugendstil oder dem Sezessionsstil verbindet. Die handwerkliche Imagination der Form setzte sich nach der Jahrhundertwende durch und dominierte die Geschmackspolitik bis in die 1920er Jahre.

6.1 *Der Autoritätsverlust des Museums*

Die zunehmende Kritik am Museum in den geschmackspolitischen Debatten war Teil eines umfassenderen Wertewandels im späten 19. Jahrhundert. Mit dem Modernisierungsschub der Gründerzeit mehrten sich die Stimmen, die bezweifelten, ob die Orientierung an der Geschichte und ihre Objektivierung durch das Museum kulturelle Produktivität ermöglichen könnten. Wie kaum ein anderer verkörperte Friedrich Nietzsche (1844–1900) den neuen Zeitgeist: Schon 1874 hatte er in seiner Schrift *Nutzen und Nachteil der Historie für das Leben* vor einem »verzehrenden historischen Fieber« gewarnt, das insbesondere die Jugend ihrer »kulturellen Vitalität« beraube.¹

In heutigen soziologischen Beschreibungen werden die Bewegungen, die sich von einer solchen Rhetorik inspirieren ließen, oft in einen scharfen Gegensatz zum gesellschaftlichen Mainstream des Kaiserreichs gerückt. Es geht um radikale Bewegungen: in der Kunst der Expressionismus, der sich gegen die akademische Tradition und den wilhelminischen Historismus wandte, in der Politik Anarchismus und Sozialismus, die die politische Ordnung grundsätzlich infrage stellten, in Fragen der Lebensführung die Lebensreform, die Freikörperkultur und die Jugendbewegung, die sich gegen die als erstarrt empfundene bürgerliche Moral auflehnten und nach neuen, authentischeren Formen des Lebens suchten.

Wenngleich viele dieser Bewegungen zweifellos in Opposition zum »wilhelminischen Obrigkeitsstaat« und seinen Eliten standen, verzerrt eine scharfe Gegenüberstellung das Bild. Denn gleichzeitig gab es auch weniger dramatischen Wandel, vor dessen Hintergrund die Ablösung des Museums durch das Handwerk als geschmackspolitisches Ideal opportun wurde.

Die Entzauberung des Museums durch die Wissenschaft

Zu nennen ist zunächst die Ausdifferenzierung der Altertumswissenschaft und die Folgen, die das für die Ästhetisierung der Vergangenheit hatte. In der klassizistischen und altdeutschen Geschmackspolitik der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts galt die Archäologie noch selbstverständlich als normative Instanz für den Konsum. Die ausgegrabenen Artefakte des Altertums sollten ewige ästhetische Wahrheiten erfahrbar machen, die den Illusionen und Vergänglichkeiten von Luxus und Mode entgegengesetzt werden konnten.

1 Friedrich Nietzsche, »Unzeitgemäße Betrachtungen, Zweites Stück: Vom Nutzen und Nachteil der Historie für das Leben«, in *Werke I*, von Friedrich Nietzsche, hg. von Karl Schlechta, 6. Aufl. (München: Hanser, 1972), 210.

Die selbstverständliche Verbindung von Wissenschaft und Ästhetik wurde seit der Mitte des 19. Jahrhunderts zunehmend fragwürdig. Besonders deutlich wird dies in dem jahrzehntelangen Streit um die ›weiße Antike‹. Winckelmann war noch von einer Einheit von Wissenschaft und Ästhetik ausgegangen. Pseudowissenschaftlich begründete er die Notwendigkeit der Farblosigkeit der antiken Kunst: »Die Farbe trägt zur Schönheit bey, aber sie ist nicht die Schönheit selbst, sondern sie erhebet dieselbe überhaupt und ihre Formen. Da nun die weiße Farbe diejenige ist, welche die mehresten Lichtstrahlen zurückschicket, folglich sich empfindlicher macht, so wird auch ein schöner Körper desto schöner seyn, je weißer er ist.«² Aufklärerische Skepsis gegenüber den Sinnen entwertete die Farbe, da sie sich aus der Sicht der Aufklärung nicht in dem Maße ›vergeistigen‹ – und musealisieren – ließ wie die Form (deswegen auch die oben erläuterte Wertschätzung der zurückgenommenen antikisierenden Umrisszeichnungen Flaxmans).

Mit der Verwissenschaftlichung der Archäologie im 19. Jahrhundert war eine solche Begründung von Schönheit, die physikalische (dass »die weiße Farbe diejenige ist, welche die mehresten Lichtstrahlen zurückschicket«) und metaphysische Kriterien (dass »ein schöner Körper desto schöner [ist], je weißer er ist«) vermischte, immer weniger haltbar. Die Analyse archäologischer Funde mit neuen chemischen Verfahren erbrachte immer mehr Belege für eine ›bunte Antike‹, die ihre Bauten und Skulpturen farbenfroh bemalt hatte. Bekannte Architekten wie Jakob Ignaz Hittorff (1792–1867) begannen, diese bald in allen europäischen Ländern diskutierte Theorie energisch zu vertreten.³ Auch der ästhetisch liberale Semper war ein früher Vertreter der ›bunten Antike‹ und veröffentlichte in den 1830er Jahren eigene Studien dazu.⁴

Die sich durch das 19. Jahrhundert ziehende, bisweilen erbittert geführte Auseinandersetzung lässt sich ihrerseits als Streit um die Form verstehen. War das Ideal der ›weißen Antike‹ tatsächlich nur ein Trugbild, so stand nicht nur der Status der antiken Form als Trägerin eines imaginativen Werts infrage – sondern auch die institutionelle Legitimation derer, die ihr diesen Wert zuschrieben. Für die Vertreter des Klassizismus drohte, so Hans-Georg von Arburg, an die Stelle einer der Reinheit der Form verpflichteten »erhabenen Gedankenbaukunst« eine »effekthascherische Stimmungsarchitektur« zu treten, außengeleiteter Geschmack

2 Johann Joachim Winckelmann, *Geschichte der Kunst des Alterthums*, Bd. 1 (Dresden: Walther, 1764), 147.

3 Vgl. Jakob Ignaz Hittorff, »De l'architecture polychrome chez les Grecs, ou restitution complète du temple d'Empédocles dans l'acropolis de Sélinunte«, *Annali dell' Instituto di Corrispondenza Archeologica* 2 (1830): 263–284.

4 Gottfried Semper, *Anwendung der Farben in der Architektur und Plastik: In einer Sammlung von Beispielen aus den Zeiten des Althertums und des Mittelalters* (Dresden, 1836).

also.⁵ Mit anderen Worten: Die Vertreter der ›weißen Antike‹ sahen den imaginativen Wert der antiken Form, der ihr den ›klassischen‹ Status sicherte, durch die Farbe bedroht. Deswegen brauchten sie wissenschaftliche Argumente für die Farblosigkeit der antiken Kunst.⁶ Die andere Seite wiederum konnte den ›Klassikern‹ vorwerfen, mit der Vorstellung einer farblosen Antike ihrerseits einer modischen Überzeugung (nämlich jener des späten 18. Jahrhunderts) anzuhängen, deren ›Innerlichkeit‹ sich an den Artefakten, die sie zu verehren und nachzuahmen prätendierten, nicht nachweisen ließ.

Ohne den Verlauf des Streits hier im Einzelnen nachzuzeichnen, lässt sich feststellen, dass er bis zum Ende des 19. Jahrhunderts gewissermaßen versandete. Die ›weiße Antike‹ wurde zu einer rein ästhetischen Konvention, die keiner wissenschaftlichen Begründung mehr bedurfte. An den Akademien wurde sie zur Orthodoxie. Da eine Überholung hin zu einer (historisch ›korrekten‹) ›bunten Antike‹ offenbar nicht opportun schien, wurde die antike Form als geschmackspolitisches Ideal wissenschaftlich geschwächt.

Ein zweiter Wandel vollzog sich im Denkmalschutz, dessen Schwerpunkt sich Ende des 19. Jahrhunderts von der Rekonstruktion zur Konservierung verlagerte. Für die erste Generation des Denkmalschutzes – in Deutschland allen voran Schinkel – hatte der Wert des Denkmals noch darin bestanden, dass an ihm ein ›vaterländisches‹ Formideal rekonstruiert werden konnte. Doch diese Art des Denkmalschutzes wurde im letzten Viertel des 19. Jahrhunderts in den europäischen Staaten zunehmend als unwissenschaftlich abgelehnt.

Vorreiter war die englische *Society for the Protection of Ancient Buildings*. Ihr Manifest von 1877 beginnt mit einer scharfen Kritik an der Rekonstruktion von Denkmälern. Rekonstruktion sei »a strange and most fatal idea, which by its very name implies that it is possible to strip from a building this, that, and the other part of its history – of its life that is«. Die Restauratoren hätten »no guide but each his own individual whim to point out to them what is admirable and what contemptible.«⁷

- 5 Hans-Georg von Arburg, *Alles Fassade: »Oberfläche« in der deutschsprachigen Architektur- und Literaturästhetik 1770–1870* (Paderborn: Fink, 2008), 300.
- 6 Es gab auch Kompromissversuche: Beispielsweise vertrat der Historiker Franz Kugler (1808–1858) die These von einem Primat der Form, das es erlaubt habe, minderwertige Materialien farbig zu gestalten. Damit war auch die Gestaltung der neuen Kunstmuseen legitimiert: außen aus großflächigem weißen Marmor, innen mit aufwendigen polychromen Malereien. Vgl. Franz Kugler, *Ueber die Polychromie der griechischen Architektur und Sculptur und ihre Grenzen* (Berlin: Gropius, 1835).
- 7 William Morris und Philip Webb, »Manifesto of Society for the Protection of Ancient Buildings«, *The Athenaeum Journal*, Nr. 2591 (1877): 807.

Rekonstruktion sei mithin keine Wissenschaft, sondern ästhetisierende Willkür. Ziel des Denkmalschutzes sollte es deswegen nicht mehr sein, das Denkmal formal zu idealisieren – hier Teile unwiederbringlich zu zerstören, dort Teile willkürlich hinzuzudichten –, sondern es in seinem *aktuellen* Zustand zu erhalten.

Die Idee der Konservierung fand um die Jahrhundertwende auch im deutschen Denkmalschutz immer mehr Anhänger. Auch sie verbanden ihr Plädoyer für eine Reform des Umgangs mit Altertümern mit einer scharfen Kritik an der unzeitgemäßen ›Alterthümelei‹. 1906 bemerkte der deutsche Archäologe Adolf Michaelis (1835–1910) im Rückblick auf die archäologischen Entdeckungen des gerade vergangenen Jahrhunderts, dass die »wissenschaftliche Verwertung« der Funde »unter einem Wuste dilettantischer und phantastischer Traumgebilde« verschüttet worden sei.⁸ »An die Stelle der Schwärmerei des Alterthümlers für die verschiedenen Perioden alter Kunst«, so beschrieb der deutsche Kunsthistoriker Berthold Riehl (1858–1911) den sich abzeichnenden Wandel, »trat die wissenschaftliche Forschung, die, indem sie den geschichtlichen Gang unserer Kunst darstellt, den Lebensverhältnissen der einzelnen Perioden nachgeht, uns klar deren Vorzüge, aber auch deren Schwächen und Grenzen zeigt.«⁹ Noch direkter formulierte es Georg Dehio (1850–1932), der wichtigste Adept englischer Ideen und Begründer der modernen Denkmalpflege in Deutschland: Der »›Stil‹«, den man in den Überresten der Vergangenheit gesucht habe, sei nichts anderes als »künstliche, unwahre Altertümelei« gewesen. »Ohne Sentimentalität, ohne Pedanterie, ohne romantische Willkür wollen wir Denkmalpflege üben als eine selbstverständliche und natürliche Äußerung der Selbstachtung, als Anerkennung des Rechtes der Toten zum besten der Lebendigen.«¹⁰

Die Ironie dieser Verwissenschaftlichung bestand darin, dass gerade das, was im späten 18. und frühen 19. Jahrhundert ästhetische Disziplinierung gewesen war – der Versuch einer inneren Leitung des Geschmacks durch die Archäologie –, nun abwertend als ›Romantik‹ gewertet wurde. Je mehr die Archäologie ihr eigenes Wertkriterium – die wissenschaftliche Authentizität der Funde – zur Geltung brachte, desto weniger eignete sie sich zur Begründung musealer Formideale.¹¹

8 Adolf Michaelis, *Die archäologischen Entdeckungen des neunzehnten Jahrhunderts* (Leipzig: Seemann, 1906), 52.

9 Berthold Riehl, »Der Alterthümer und das moderne Kunstgewerbe«, *Zeitschrift des Bayerischen Kunstgewerbe-Vereins zu München*, Nr. 1 (1896): 19.

10 Georg Dehio, *Denkmalschutz und Denkmalpflege im neunzehnten Jahrhundert: Rede zur Feier des Geburtstages Sr. Majestät des Kaisers gehalten in der Aula der Kaiser-Wilhelms-Universität Strassburg am 27. Januar 1905* (Strassburg: Heintz, 1905), 15.

11 Vgl. Zintzen, *Von Pompeji nach Troja*, 20.

Der Nachteil der Historie für die Wirtschaft

Nicht nur als wissenschaftliche, sondern auch als gewerbliche Bildungsinstitution geriet das Museum am Ende des 19. Jahrhunderts in die Kritik. Um zu verstehen, warum die avantgardistische ›Wiederbelebung des Handwerks‹ in reformorientierten Kreisen des Deutschen Kaiserreichs auf offene Ohren stieß, lohnt es sich, den Wandel der gewerblichen Ausbildung im 19. Jahrhundert zu skizzieren. Er lässt sich nicht auf die einfache Formel des Übergangs vom Handwerk zur Industrie bringen, sondern war, wie die wirtschaftsgeschichtliche Forschung der letzten Jahrzehnte gezeigt hat, weitaus vielschichtiger.

Anders als man es sich im 20. Jahrhundert vorgestellt hatte, führte die Entwicklung nicht geradlinig zu dem, was später als ›Fordismus‹ beschrieben wurde: zu einer Entwertung der (im Falle Deutschlands zünftisch hochqualifizierten) Handarbeit zugunsten einer von einer industriellen Führungsschicht organisierten Produktion, in der gering qualifizierte Arbeiter monotone Tätigkeiten ausführten, dafür aber gut entlohnt wurden. Solche Transformationserzählungen übernehmen unkritisch die retrospektiven Konstruktionen, die insbesondere mit dem Begriff des ›Fordismus‹ verbunden sind.¹²

Wenn man im 19. Jahrhundert vom ›Niedergang des Handwerks‹ sprach, meinte man zunächst vielmehr den Bedeutungsverlust der zünftischen Organisationsform des Kleingewerbes. Aber schon hier ist eine Differenzierung wichtig: Zwar waren die alten Zunftprivilegien im Zuge der Gewerbefreiheit tatsächlich abgeschafft worden (während sich das Wirtschaftsbürgertum durch die wirtschaftliche Liberalisierung neue Privilegien gesichert hatte). Doch der Machtverlust der Zünfte war nicht gleichbedeutend mit dem Niedergang des Handwerks überhaupt. Während manche Handwerke tatsächlich verschwanden, blühten andere auf oder erfanden sich neu. Die alten Zünfte wurden in neue, der bürgerlichen Rechts- und Wirtschaftsordnung entsprechende Organisationsformen überführt, die fortan die Interessen ihrer Mitglieder bündelten (und neue formulierten). Sie bestehen als Innungen und Handwerkskammern bis heute fort.

Die marktorientierte Anpassung bzw. Neuerfindung der produzierenden Gewerbe verlief auf unterschiedlichen Wegen. Der Wandel konnte soziale Verelendung im sich verschärfenden Preiskampf bedeuten, vor allem für diejenigen, die in Heimarbeit völlig von ihren Verlegern abhängig waren, etwa in der Weberei. Andere, beispielsweise Schmiede

12 Vgl. Gerhard Fehl, »Welcher Fordismus eigentlich? Eine einleitende Warnung vor dem leichtfertigen Gebrauch des Begriffs«, in *Zukunft aus Amerika. Fordismus in der Zwischenkriegszeit: Siedlung, Stadt, Raum*, hg. von Stiftung Bauhaus Dessau und Lehrstuhl Planungstheorie der RWTH Aachen (Dessau: Stiftung Bauhaus Dessau, 1995), 18–37.

oder Schuhmacher, konnten sich auf Dienstleistungen wie Anpassung, Instandhaltung oder Reparatur spezialisieren. Für manche war der Wandel aber auch mit dem Aufstieg in die zahlreichen neuen Kunst- und Luxusgewerbe verbunden.

Aber auch dort, wo es zu einer weitreichenden Mechanisierung der Produktion kam, war es keine hinreichende Beschreibung, von einem bloßen Bedeutungsverlust qualifizierter Handarbeit zu sprechen.¹³ Es gab ein breites Spektrum von Betrieben: Als ›Industrie‹ wurde – in einem sich ständig wandelnden Sprachgebrauch – bis ins 20. Jahrhundert hinein jede Produktion bezeichnet, die mehrere, zuvor zünftig organisierte Gewerke unter einem Dach versammelte. Wie Adamson zeigt, gab es in Europa um 1850 deutlich *mehr* qualifizierte Handwerker, die zugleich eine weitaus größere Bandbreite an Berufen ausübten, als noch um 1750.

Erst ab der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts, in Deutschland noch deutlich später, wurden große industrielle Betriebe im heutigen Sinne wirklich typisch. Aber auch in ihnen blieben handwerkliche Fertigkeiten unverzichtbar. Industrialisierung der Produktion bedeutete keine Verdrängung des Handwerks; vielmehr schuf sie, wie Adamson schreibt, »nuanced interdependencies of the hand and the machine«.¹⁴ Die Arbeiterschaft teilte sich in eine hochqualifizierte, oft noch in (post-)zünftischen Strukturen ausgebildete ›Arbeiteraristokratie‹ auf der einen und ein gering qualifiziertes ›Proletariat‹ auf der anderen Seite.

Diese Verflechtungen von Maschinen- und Handarbeit gerieten im 20. Jahrhundert in Vergessenheit; in den zeitgenössischen

- 13 Vgl. klassisch Raphael Samuel, »Workshop of the World: Steam Power and Hand Technology in Mid-Victorian Britain«, *History Workshop Journal* 3, Nr. 1 (1977): 6–72; Cyril Stanley Smith, »Art, Technology, and Science: Notes on Their Historical Interaction«, *Technology and Culture* 11, Nr. 4 (1970): 493; Piore und Sabel, *Das Ende der Massenproduktion*, 11.
- 14 Adamson, *The Invention of Craft*, xvi. Veranschaulichen lässt sich dies an einem der wichtigsten Symbole der industriellen Moderne: dem *Crystal Palace* der Londoner Weltausstellung von 1851. Damals – und bis heute – als Triumph des modularen industriellen Bauens gefeiert, war er zugleich eine handwerkliche Meisterleistung. Zwar wurde der Bau erst durch die neuen, industriell gefertigten Eisenteile und Glaselemente möglich. Die Basis blieb aber das Handwerk. Abgesehen von wenigen gusseisernen Säulen bestand der Londoner Crystal Palace aus einer klassischen Holzkonstruktion, die von Zimmerleuten errichtet wurde. Vgl. Gilbert Herbert, *Pioneers of Prefabrication: The British Contribution in the Nineteenth Century* (Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1978), 91. Und auch die Maschinen, mit denen die neuen Eisenteile hergestellt wurden, mussten von qualifizierten Schlossern hergestellt, montiert und betrieben werden. Vgl. auch Heinrich Popitz u. a., *Technik und Industriearbeit: Soziologische Untersuchungen in der Hüttenindustrie* (Tübingen: Mohr, 1957).

nationalökonomischen Debatten waren sie jedoch allgegenwärtig. Zwar schien der industriellen Produktion seit der Mitte des 19. Jahrhunderts tatsächlich die Zukunft zu gehören. Gleichzeitig sah man die bleibende Bedeutung der Handarbeit jenseits, aber gerade auch innerhalb der Fabrik. Weber notierte um die Jahrhundertwende die »bekannte Erscheinung, daß die Fabrik ihre gelernten Arbeitskräfte in starkem Maße dem Nachwuchs des Handwerks entnimmt«, ¹⁵ Die Entfremdung und Zermürbung der wachsenden Arbeitermasse in den Fabriken wurde als Entwicklungsproblem der deutschen Wirtschaft angesehen, dem bildungspolitisch zu begegnen sei. Die Frage war, wer künftig für die Ausbildung handwerklich geschickter und einfallsreicher Arbeiterinnen und Arbeiter sorgen sollte, wenn das Interesse der Fabrikanten nur noch in der Ausbeutung ihrer Körper bestand.

Die Diskussionen über die Zukunft der gewerblichen Ausbildung fanden entsprechend nicht nur in reformpädagogischen, sondern auch in nationalökonomischen Kreisen statt. Karl Bücher (1847–1930), einer der wichtigsten linksliberalen Nationalökonomien seiner Zeit, forderte 1877 die Ausweitung der gewerblichen Ausbildung, da die Industrie die Arbeitskräfte, die sie zu ihrer Weiterentwicklung brauche, selbst nicht bereitstelle. Eine »Menge Kunst- und Handgriffe«, die man überall in der Industrie benötige, könne man sich »nur in der Werkstätte selbst durch Erfahrung und Uebung« aneignen. ¹⁶

Die zeitgenössisch wahrgenommene Verschlechterung der Qualität deutscher Produkte, die man mit dem Bedeutungsverlust der handwerklichen Ausbildung verband, sollte eine moderne gewerbliche Ausbildung korrigieren, die sich an den Vorzügen des traditionellen Werkstattwesens orientierte: der engen Verbindung von Theorie und Praxis, der langen Lehrzeit unter erfahrener Anleitung, der Förderung individueller Fähigkeiten statt rein mechanischer Reproduktion, der Kultivierung einer qualitätsbewussten und materialgerechten Arbeitsweise – und all das getragen vom Stolz auf sich und seine Arbeit.

Dieser Gedanke wurde in den kommenden Jahrzehnten von verschiedenen Bildungsbewegungen aufgegriffen. ¹⁷ Dazu gehörten etwa die Bewegung für die »Knabenhandfertigkeit« ¹⁸ oder die Arbeitsschulbewe-

15 Max Weber, *Die protestantische Ethik und der Geist des Kapitalismus*, in Werke I/18 (Tübingen: Mohr Siebeck, 2016), 132.

16 Karl Bücher, *Die gewerbliche Bildungsfrage und der industrielle Rückgang* (Eisenach: Bacmeister, 1877), 59.

17 Vgl. Reinhild Kreis, *Selbermachen: Eine andere Geschichte des Konsumzeitalters* (Frankfurt am Main: Campus, 2020), 55.

18 Vgl. zeitgenössisch etwa Reinhold Frenkel, *Die Hobelbankarbeit in Verbindung mit dem Linearzeichnen: Ein Lehrgang des Arbeitsunterrichtes für Schulen, Schülerwerkstätten und Erziehungsanstalten* (Leipzig: Voigtländer, 1911).

gung. Ihre Protagonisten, darunter der Münchner Reformpädagoge Georg Kerschensteiner (1854–1932), setzten sich für eine handwerklich-praktische Ausbildung im Schulunterricht ein, um neben den intellektuellen auch die manuellen Fähigkeiten zu fördern.¹⁹ Es waren Ideen wie diese, die nach dem Zweiten Weltkrieg mit dem dualen System der Berufsausbildung allgemein umgesetzt wurden.

Bei den Bemühungen um eine auf das Handwerk gegründete gewerbliche Ausbildung ging es – anders als Reinhild Kreis in ihrer Geschichte des Selbermachens nahelegt²⁰ – gerade nicht nur um Disziplinierung. Auch wenn Disziplinierung in den Argumentationen immer wieder eine Rolle spielte, war eine andere Frage mindestens ebenso präsent: die nach der Produktivität. So wiederholte sich im Reformdenken der Nationalökonominnen wie Bücher ein Motiv, das schon die Geschmackspolitik des späten 18. Jahrhunderts geprägt hatte: Man wollte die Entwicklungs- und Konkurrenzfähigkeit der Wirtschaft sichern. Eine stärker handwerklich orientierte Ausbildung sollte dabei nicht nur für Arbeiter sorgen, die geschickt mit Maschinen umgehen konnten, sondern auch die gestalterische Leistungsfähigkeit der Wirtschaft erhalten und fördern. »Was helfen die geschmackvollsten Zeichnungen, die umfassendste Kenntniß aller Stilarten und ihrer Feinheiten«, so fragte Bücher, »wenn der Zeichner die Rücksicht ans Material und auf die Grenzen der Technik aus den Augen gesetzt hat, wenn der Arbeiter nach feinen Vorlagen nicht arbeiten kann?«²¹

6.2 Die moderne Bewegung

Vor dem Hintergrund solcher Debatten erschien das Museum zunehmend als ungeeignet, den modernen Geschmack anzuleiten. Weil es durch seine Affinität zum Stil zu ›rein mechanischem‹ Kopieren animierte, galt es zunehmend als Ursache deutscher Schwäche in Gestaltungsfragen. Gurlitt machte das Problem in seiner 1890 erschienenen Geschichte des Musterzeichnens an einem Vergleich mit Frankreich fest, von dem man trotz der vielen neuen kunstgewerblichen Bildungseinrichtungen in Fragen des ›guten Geschmacks‹ abhängig blieb. Die Franzosen, so Gurlitt, seien zwar »in der Nachbildung fremder Stile minder ›ächt‹ als die Deutschen«, gerade deshalb aber sei das, was sie schufen, »moderner, eigenartiger«:

»Die Deutschen, im Allgemeinen der Ansicht, daß Alles Moderne verwerflich und das Alte das Gute sei, haben den Franzosen zwar stets

19 Vgl. zeitgenössisch August Wolff, *Das Prinzip der Selbsttätigkeit in der modernen Pädagogik: Ein Beitrag zur Geschichte der Arbeitsschule* (Langensalza: Beyer, 1921).

20 Kreis, *Selbermachen*.

21 Bücher, *Die gewerbliche Bildungsfrage und der industrielle Rückgang*, 59.

Vorwürfe über ihre Stilart gemacht, sind aber ihnen stets unterthan geblieben, weil eben unsere Aesthetik außerhalb der Nation und der Neuzeit stand, sich auf fremde Kunstarten stützte. Das, was unsere Geschmacksverbesserer schufen, traf nur selten mit dem zusammen, was das Volk in seiner Menge wünschte. Jene strebten absoluten Idealen zu, von welchen dieses nichts verstand.«²²

Gurlitt schrieb dies zu einer Zeit, als das französische und belgische Kunstgewerbe eine ganz neue gestalterische Innovationsdynamik entfaltete, deren Ergebnis man als *Art Nouveau* zu bezeichnen begann. Dagegen wirkte das deutsche Kunstgewerbe veraltet. In den kommenden Jahrzehnten entstand, wie Tobias Hoffmann dargestellt hat, zwischen Frankreich und Deutschland ein »Kampf um den Stil« der neuen Zeit.²³ Unter diesem Eindruck konnte sich eine neue geschmackspolitische Bewegung etablieren, die sich vom Museum abwandte.

Die geschmackspolitische Invektive des ›Alterthümlers‹

Dies geschah einmal mehr negativ, durch die Abgrenzung vom ›Alterthümler‹ – eine Invektive, die Ende des 19. Jahrhunderts unter jenen immer gebräuchlicher wurde, die den modernen Geschmack für sich reklamierten. Zwar betonten Kunstgewerbler wie Lessing, wie oben dargestellt, die ausgesprochene Modernität einer Gestaltung, die sich frei aus dem musealen Fundus der Formen bediente. Ein bewusster Verzicht darauf erschien aus dieser Sicht mehr zwanghaft-willkürlich (außengeleitet) als souverän-modern (innengeleitet).

Auch gab es Stimmen, die den evolutionären Charakter des Formenwandels hervorhoben. Ein früher Vertreter dieser Ansicht war Semper, der im Kontext der Londoner Weltausstellung 1852 geschichtsphilosophische Überlegungen zur Entwicklung der Formen angestellt hatte: »Wir sind auf dem neuen Cyklus etwa dort angelangt, wo auf dem alten die Griechen vor der Zeit der ionischen Dichter waren. Seit vierhundert Jahren arbeitet unsere praktische Wissenschaft an der Zersetzung der alten Ueberlieferungen, wie damals der Genius und die Werkthätigkeit die halbvergessenen Traditionen verarbeitete.«²⁴ Eine »ächt nationale neue Kunst« werde früher oder später gewissermaßen »von selbst« durch die allmähliche Zersetzung und schließliche ›Aufhebung‹ der musealen Formen entstehen.²⁵

22 Gurlitt, *Musterzeichner-Kunst*, 11.

23 Tobias Hoffmann, Hrsg., *Deutschland gegen Frankreich: Der Kampf um den Stil 1900–1930* (Köln: Wienand, 2016).

24 Semper, *Wissenschaft, Industrie und Kunst*, 35.

25 Ebd., 73.

Mit ähnlicher Stoßrichtung argumentierte Riehl 1896, das moderne Kunstgewerbe scheide »von dem Alterthümer nicht als von einem Mann, zu dem wir uns in heftigen Widerspruch setzen müssen, sondern als von einem alten Freunde, dem wir viel Dank schulden. Der Sieg ist dem modernen Kunstgewerbe gewiß, hoffen wir, daß es ihn dazu nützt, an Stelle des ›guten Alten‹, an dem es stets lernen, das es stets ehren möge, in frohem Schaffen ein ›besseres Neues‹ zu setzen.«²⁶

Solche versöhnlichen Töne wurden im Laufe des immer polarisierter geführten Streits seltener. Unter den Reformgesinnten wurde der ›Alterthümer‹ bis zum Ende des 19. Jahrhunderts zur stehenden Invektive.²⁷ Die Anklagen gegen ihn wurden zum *basso continuo* der modernen kunstgewerblichen Zeitschriften, die seit den 1890er Jahren in großer Zahl erschienen und es häufig als ihre publizistische Aufgabe ansahen, das Museum zu Grabe zu tragen. Stellvertretend für viele andere sei ein Artikel des Architekten und Malers Hans Eduard von Berlepsch (1849–1921) zitiert, der 1897 in *Deutsche Kunst und Dekoration* erschien:

»[S]ah man das alte als eine feststehende Norm, als ein Einmal-Eins an, an dem nicht geschüttelt und gerüttelt werden dürfe, glaubte man die Fundgruben: Kupferstichkabinette, Handzeichnungs-Sammlungen und ähnliche Institute, unergründlich, unausschöpfbar, suchte man die Patina, die sonst das Resultat langer Zeitläufe zu sein pflegt, künstlich von heute auf morgen in *allen* Dingen zu erreichen, so war ein erspriessliches Gedeihen, ein eigentliches ›Neu-Werden‹ ausgeschlossen. Nicht durch stete Wiederholung ergänzt sich die Natur, sondern durch Neubildung. Geht auch diese Neubildung anscheinend immer denselben Weg, so sind doch ihre Resultate stets neugeformte, eigenartige Lebewesen. Man hat es nie gesehen, dass aus dem Korn ohne Keimblatt schnittreife Frucht erwuchs. Das aber glaubten unsere Alterthümer erfunden zu haben.«²⁸

Das neue, handwerkliche Register der Imagination der Form entstand also im Angriff auf die musealen Grundlagen des *vorherigen* Streites. Hatte die bisher geteilte kulturelle Grundlage einen Streit darüber ermöglicht, ob Neogotik oder Neoklassizismus ›die gute Form‹ ermöglichen, so wurde die museale Sammlung als geteiltes Gedächtnis der Form nun *prinzipiell* infrage gestellt. Neogotik oder Neoklassizismus erschienen durch die Umwertung nicht mehr als Kontrahenten. Vielmehr wurden nun all diejenigen, die mit welcher musealen Form auch immer arbeiteten, als ›alterthümelnd‹ abwertbar. Diese Verschiebung der

26 Riehl, »Der Alterthümer und das moderne Kunstgewerbe«, 19.

27 Hier ist die Nähe zum »Spießerverdikt« zu bemerken; vgl. dazu Sonja Engel und Dominik Schrage, *Das Spießerverdikt: Invektiven gegen die Mittelmäßigkeit der Mitte im 19. Jahrhundert* (Bielefeld: transcript, 2022), 73.

28 Hans E. von Berlepsch, »Endlich ein Umschwung!«, *Deutsche Kunst und Dekoration* 1 (1897): 1.

ästhetischen Vergleichsgesichtspunkte war die entscheidende kulturelle Innovation handwerklicher Imagination.

Je stärker das Museum seine Autorität in Geschmacksfragen einbüßte, desto stärker wurde der Ruf nach einer – wie es Semper schon 1852 formuliert hatte – »ächt nationale[n] neue[n] Kunst«. ²⁹ Der Impuls für eine »wahrhaft moderne« Form war also vorhanden. Umstritten blieb, wie sie zu finden sei. Um die Jahrhundertwende trat eine neue Avantgarde von Gestaltern auf die Bildfläche, die immer selbstbewusster davon ausgingen, dass eine neue Form bewusst geschaffen werden könne.

Einer der wichtigsten unter ihnen, Henry van de Velde (1863–1957), formulierte 1907: »Ich bin überzeugt, daß man das »spontane Werden« der alten Stile bestreiten und gewiß leicht beweisen könnte, daß, wenn die Stile des Altertums nicht durch die magische Kraft des einzelnen entstanden sind, sie hervorgingen aus dem gebieterischen Verlangen, Architektur und Kunstgewerbe in Einklang zu bringen mit dem Geist der Handlungen, Gedanken und Gebräuche der Epoche.« ³⁰

Dieses »gebieterische Verlangen« (und durchaus auch die »magische Kraft des einzelnen«), die Form mit der Gesellschaft in Einklang zu bringen, beanspruchten im Deutschen Kaiserreich neben van de Velde auch andere noch heute bekannte Gestalter für sich: Bernhard Pankok (1872–1943), Hermann Muthesius (1861–1927), Hans Poelzig (1869–1936), Peter Behrens (1868–1940) oder Bruno Paul (1874–1968). Dass sie zu einflussreichen Gestaltern werden konnten, so die These, verdankten sie der Konstruktion eines neuen Formideals, das sich als *handwerklich* imaginiertes vom Museum abgrenzte.

Von der Form zur Formgebung

Warum aber wurde gegen Ende des 19. Jahrhunderts die handwerkliche Imagination bei der Suche nach einer modernen Form so virulent? Eine Antwort findet sich in der schon angedeuteten Tatsache, dass das Museum die moderne Formunsicherheit auf lange Sicht nicht bewältigte, sondern ironischerweise noch verstärkte. Der Markt hatte die musealen Formen zwar aufgenommen, nicht aber die symbolische Ordnung, die das Museum durch sie zu etablieren suchte. Stattdessen dienten sie dazu, die unterschiedlichsten, »inneren« wie »äußeren« symbolischen Bedürfnisse zu befriedigen, sei es der Distinktion, der Mode oder der Phantasmagorie. Die Formen des Museums waren autonom geworden – sei es als Unterbietungswettbewerb, in dem dieselben musealen Formen so billig wie möglich reproduziert wurden, sei es als ästhetisch »gedankenloser«

29 Semper, *Wissenschaft, Industrie und Kunst*, 73.

30 Henry van de Velde, *Vom neuen Stil* (Leipzig: Insel, 1907), 22.

Überbietungswettbewerb, in dem der museale Fundus so schnell wie möglich angehäuft, durchwühlt, rekombiniert und verkompliziert wurde. In beiden Varianten des Wettbewerbs aber erschien das Spiel ästhetischer Differenz zunehmend erschöpft. ›Handwerk‹ sollte das beheben.

Die Idealisierung des Handwerks als einem Mittel, innengeleiteten Geschmack zu erwerben, geht seiner Aneignung durch die moderne Bewegung lange voraus. Schon in Goethes *Wilhelm Meisters Wanderjahre*, erschienen zuerst 1821, findet sich eine literarische Auseinandersetzung mit dem Problem moderner ›Verbildung‹ und der Rückbesinnung auf das Handwerk. »Um einen Gegenstand ganz zu besitzen, zu beherrschen, muß man ihn um sein selbst willen studiren«, so beschreibt ein literarischer Stellvertreter Goethes die moralisch-ästhetische Funktion des Handwerks.³¹ Und ein anderer beendet das erste Buch des Romans mit der Moral: »Allem Leben, allem Thun, aller Kunst muß das Handwerk vorausgehen, welches nur in der Beschränkung erworben wird. Eines recht wissen und ausüben gibt höhere Bildung als Halbheit im Hundertfältigen.«³²

Goethes Spätwerk wurde in den kommenden Jahrzehnten entsprechend auch als »socialer Roman« gelesen, der ideologische Leitung geben konnte bei den Ausbildungsproblemen, die sich mit dem Bedeutungsverlust des Handwerks und dem Entstehen eines neuen Proletariats verbanden.³³ Auch vor und jenseits der späteren Arts-and-Crafts-Bewegung, auf die gleich einzugehen sein wird, gab es also ein durchgängiges Nachdenken über das Handwerk, sodass es zu grob erscheint, wie Adamson von einer ›Erfindung des Handwerks‹ in der Mitte des 19. Jahrhunderts zu sprechen.³⁴ Vielmehr handelte es sich beim Nachdenken über das, was ›Handwerk‹ sei, wohl um einen durchgängigen Begleitprozess der Industrialisierung seit ihren frühesten Anfängen.

Dass mit ›Handwerk‹ aber auch ein anderes Prinzip ästhetischer Gestaltung verbunden war, formulierte einmal mehr Goethe schon 1772 in *Über deutsche Baukunst*, in dem er vom ästhetischen Erweckungserlebnis bei der Betrachtung des Straßburger Münsters berichtete. Anhand der zeitgenössisch verpönten Gotik entwickelt er hier eine Theorie unverbildeten Geschmacks. Auch die willkürlichsten Formen der »Wilden« hätten einen einheitlichen Ausdruck: »Eine Empfindung schuf sie zum charakteristischen Ganzen«.³⁵

31 Johann Wolfgang von Goethe, »Wilhelm Meisters Wanderjahre oder die Entsagenden«, in *Werke, I. Abt., Bd. 24* (Weimar: Böhlau, 1894), 49.

32 Ebd., 227.

33 Gottschalk Eduard Guhrauer, »Ueber die ästhetische Erziehung der Proletarier«, *Deutsche Viertel-Jahrsschrift* 11 (1848): 106–161, hier bes. 131 ff.

34 Adamson, *The Invention of Craft*.

35 Johann Wolfgang von Goethe, »Von deutscher Baukunst«, in *Werke, I. Abt., Bd. 37* (Weimar: Böhlau, 1896), 148.

Das entgegengesetzte Gestaltungsprinzip sah Goethe, wie er in einem Brief von 1797 an Schiller darlegte, im französischen Klassizismus, der mit musealen, bloß äußerlich angeeigneten Formen arbeitete, um oberflächlich zu beeindrucken – ein außengeleiteter Geschmack. Gotik stand für ein »Abstractum, das seine Höhe nur durch das was man Styl nennt erreichen kann« – im Unterschied zu »Abstracta durch Manier wie bey den Franzosen«. ³⁶ Es gab also früh eine Interpretationsweise, die die Gotik nicht als ein alternatives museales Formideal begriff, sondern als ein ganz anderes, formal eigentlich freies Gestaltungsprinzip. ³⁷ Es handelte sich um die Bedeutungsverschiebung von der Form zur Formgebung.

In die deutsche Reformbewegung gelangten diese Gedanken aber durch England. Ähnlich wie in Deutschland oder Frankreich gab es in England in der ersten Hälfte des 19. Jahrhundert ein museal dominierendes *Gothic Revival*. Allerdings bildete sich auch eine Linie heraus, die der musealen Stilisierung des Mittelalters kritisch gegenüberstand. Als ihr Vordenker gilt der englische Architekt und Architekturtheoretiker Pugin, der im Mittelalter kein stilistisches Vorbild für die Moderne sah, sondern an ihm eine prinzipielle Kritik am modernen Gestalten entwickelte. In den Werken des Mittelalters sah er eine Innerlichkeit, die er in der Moderne vermisste. Vorbilder sollten die Handwerker des Mittelalters werden, weil sie nicht außengeleitet, sondern von »far nobler motives than the hopes of pecuniary reward, or even the applause and admiration of mankind« angetrieben gewesen seien. ³⁸

Schon Pugin arbeitete mit den Kontrastmitteln ästhetischen Vergleichens, wie sie typisch für die imaginative Aufladung von Formen behauptet worden sind. Sein in dieser Mechanik schon im Titel programmatischer Text *Contrasts* (1836), ein Gründungsdokument der Neogotik, bestand, wie der Untertitel verrät, in einem wenig subtilen Vergleich der »noble edifices of the fourteenth and fifteenth centuries« und »similar buildings of the present day, shewing the present decay of taste«. ³⁹

Eines der Bilder in Pugins Buch stellt die mittelalterliche Armenhilfe der zeitgenössischen gegenüber (Abb. 29). Während die mittelalterliche

36 Johann Wolfgang von Goethe, »Brief an Schiller vom 5. April 1797«, in *Werke*, IV. Abt. 12. Bd. (Weimar: Hermann Böhlaus Nachfolger, 1893), 83.

37 Insofern ist Adamson zu widersprechen, der seine Geschichte der »Erfindung des Handwerks« im England der Mitte des 19. Jahrhunderts beginnen lässt; vgl. Adamson, *The Invention of Craft*.

38 Augustus Welby Northmore Pugin, *Contrasts: Or, A Parallel Between the Noble Edifices of the Middle Ages, and Corresponding Buildings of the Present Day, Shewing the Present Decay of Taste* (Edinburgh: John Grant, 1898), 5.

39 Pugin, *Contrasts*; vgl. Matthias Noell, »Standards of taste: Augustus Charles Pugin und die Specimens of the Architectural Antiquities of

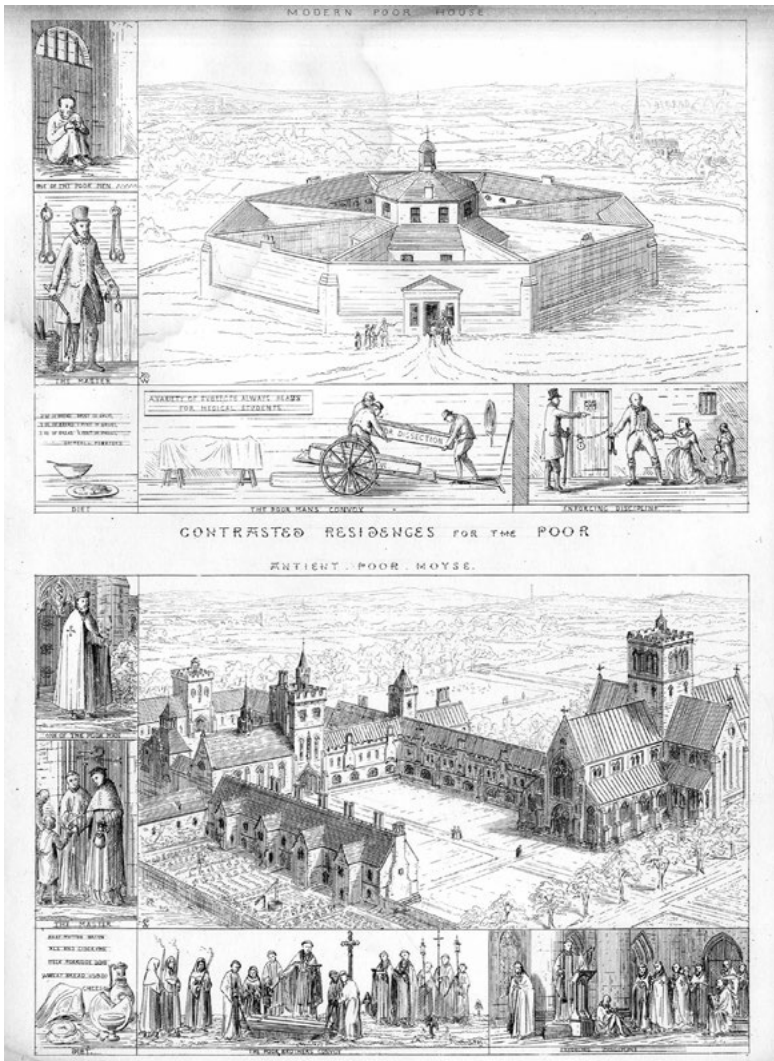


Abbildung 29: Pugins Contrasts (1836) als imaginativer Beweis gesellschaftlichen Verfalls: hier durch den Vergleich der zeitgenössischen (panoptisch disziplinierenden) mit der mittelalterlichen (christlich-fürsorglichen) Armenhilfe, symbolisiert durch die moderne und die gotische Form

Armenhilfe noch in das religiöse Leben eingebettet ist und den Armen mit Respekt begegnet, ist das zeitgenössische Armenhaus eine reine Disziplinaranstalt, in der die Armen entrechtet sind, hungern müssen, geschlagen werden und ihre toten Körper für medizinische Experimente erhalten müssen. Ästhetisches Kontrastmittel für diese Gegenüberstellung ist dabei die *Form* – die gotische vs. die moderne Form.

Den gesellschaftskritischen Impetus Pugins nahm wenig später der Architekt und Theoretiker John Ruskin (1819–1900) auf. Er entwickelte die romantische Idealisierung des Mittelalters zu einer kritischen Theorie der Form weiter, in der das Handwerk eine entscheidende Rolle spielte. Die ›Gotik‹ repräsentierte für ihn nicht mehr die vergangene mittelalterliche Welt, sondern ein Ideal des Handwerks als solches. Der Handwerkhistoriker und -theoretiker Glenn Adamson hat mit Blick auf diese Theorielinie des 19. Jahrhunderts von der »Erfindung des Handwerks« gesprochen.⁴⁰

Die Formunsicherheit entstand nach der Auffassung von Ruskin, als Gestaltung aufhörte, gänzlich ›Handwerk unter Anwesenden‹ zu sein. Indem die Architektur der Renaissance Entwurf und Ausführung trennte, machte sie in den Worten Ruskins »plagiarists of its architects, slaves of its workmen, and sybarites⁴¹ of its inhabitants; an architecture in which intellect is idle, invention impossible, but in which all luxury is gratified, and all insolence fortified«.⁴²

Ruskin wandte sich damit gegen den Klassizismus nicht als Form, sondern als theoretisierenden Umgang mit der Form. Losgelöst von Hand und Werkstatt wurde die Form den Gestaltern, Produzenten und Konsumenten fremd. Die autonome Form wurde zum Plagiat, zum äußeren Zwang, zum Mittel der Selbstdarstellung. Sie wurde kulturell unschöpferisch. Gotik und Klassizismus waren für Ruskin keine musealen Stile, sondern zwei gegensätzliche Philosophien der Gestaltung.

Ruskins Kritik richtete sich gleichermaßen gegen die Kunstindustrie wie gegen die Kunstakademie. Er negierte nicht nur den Wert der schablonenhaft reproduzierten Formen der Kunstindustrie, sondern auch das Prestige der theoretisierten Form, das die Akademien in Abgrenzung zum Handwerk seit der Renaissance für sich beansprucht hatten. Akademie

Normandy«, in *Visualisierung und Imagination: Mittelalterliche Artefakte in bildlichen Darstellungen der Neuzeit und Moderne*, hg. von Bernd Carqué, Daniela Mondini und Matthias Noell, Bd. 2, 2 Bde. (Göttingen: Wallstein, 2006), 417–464.

40 Adamson, *The Invention of Craft*.

41 Das Wort »sybarites« bezieht sich auf die Bewohner der antiken griechischen Stadt Sybaris, die für ihren Luxus und ihre dekadente Lebensweise bekannt waren.

42 John Ruskin, *The Stones of Venice*, 4. Aufl. (London: Allen, 1886), 194; vgl. auch Carpo, *Architecture in the Age of Printing*, 138.

und Industrie verschmolzen in der Kritik. Die mittelalterliche Formenvelt sollte laut Ruskin gar nicht theoretisiert, gesammelt und gelehrt werden. ›Rückkehr ins Mittelalter‹ bedeutete für ihn vielmehr eine neue »Freiheit, Leichtigkeit und Selbstständigkeit« im Umgang mit der Form, wie es auch Bock formulierte.⁴³ Die Ironie lag freilich darin, dass Ruskin sein Plädoyer für die Theorielosigkeit der Gestaltung seinerseits im Medium der Theorie hielt.

De facto wurde der Gestalter in dieser Vorstellung zum *artifiziiellen Handwerker*, dessen Erwerb von Erfahrungswissen durch die Hand nicht mehr der Herstellung von Dingen diene, sondern zum ›Selbstzweck‹, zum ästhetischen Differenzgenerator wurde. Die Verklärung des Mittelalters war also weniger nostalgisch als analytisch: Die Vormoderne waren nicht eigentlich ›geschmackvoll‹ gewesen – sie hatten schlicht *nicht geschmacklos sein können*. Was es nun zu rekonstruieren und verfügbar zu machen galt, war das, was ihre Welt der Formen geprägt hatte: die habituelle Sicherheit der Hand, ein durch jahrelange Übung erworbenes, körperlich verankertes Formgefühl. Damit war der Weg für ein neues Formideal geebnet, das nicht in der geronnenen Form eines museal idealisierten Zeitalters bestand, sondern prozessual verstanden werden konnte. Es ging um die authentische Form eines ›ewigen Handwerks‹, das weder eine konkrete Gestalt noch Zeit und Ort hatte. Auf diese Weise konnte das Handwerk gestalterisch dem Museum entgegengesetzt werden.

Diese Überzeugung wurde zur Grundlage einer Bewegung avantgardistischer Produzenten und Konsumenten in England, die sich als Arts-and-Crafts-Bewegung bezeichnete. Charles Robert Ashbee (1863–1942), einer ihrer wichtigsten Designer und Theoretiker, schrieb 1908 in *Craftsmanship in Competitive Industry*, einer Art Firmenphilosophie für die Bewegung: »The Arts and Crafts means Standard, whether of work or of life, the protection of Standard, whether in the product or in the producer, and it means that these two things must be taken together.«⁴⁴ Ein Standard der Arbeit und des Lebens für die Produzenten und ihre Produkte, das bedeutete: innere Leitung durch einen imaginativen Wert, der sich den Wechseln der Mode widersetzte – und nicht zuletzt die hohen Preise der Waren rechtfertigte.

Prägend für die Arts-and-Crafts-Bewegung war wie kaum ein anderer der Künstler und Theoretiker, Unternehmer und spätere sozialistische Politiker William Morris (1834–1896). Eindrucksvolles Zeugnis dieser Bedeutungsverschiebung ist sein erstes großes gestalterisches Projekt, das *Red House*, das er 1860 zusammen mit dem befreundeten Architekten

43 Bock, *Die Musterzeichner des Mittelalters*, IX.

44 Charles Robert Ashbee, *Craftsmanship in Competitive Industry* (Campton: Essex House Press, 1908), 10.



Abbildung 30: Zwischen musealer und handwerklicher Imagination: das Red House von William Morris (Architekt Philip Webb, 1860)

Philip Webb (1831–1915) entwarf und fast vollständig mit Möbeln nach eigenen Entwürfen ausstatten ließ (Abb. 30). Das idyllisch in einem Londoner Vorort gelegene *Red House* bildete eine durchästhetisierte Lebenswelt und eine Keimzelle avantgardistischer Gestaltung. Seine Formen sind noch zeitgemäß gotisierend, zugleich aber schon völlig frei von allen musealen Formzwängen.

Nicht zufällig war Morris zusammen mit Webb auch einer der wichtigsten Impulsgeber für die oben erwähnte moderne Denkmalpflege und 1877 Mitbegründer der *Society for the Protection of Ancient Buildings*. Damit wird deutlich, dass die Verwissenschaftlichung der Archäologie einer ästhetischen Dimension neue ästhetische Optionen eröffnete. Anstatt das bauliche Erbe nach einem musealen Formideal verfälschend zu rekonstruieren, konservierte man nun – der theoretischen Neuinterpretation folgend – unterschiedslos alle Spuren, die Jahrhunderte handwerklicher Arbeit an ihm hinterlassen hatten. Als wertvoll galt nun all das, was zur handwerklichen Formgebung gehörte: neben den Spuren der Herstellung auch die lokalen und regionalen Unregelmäßigkeiten, die gestalterischen Idiosynkrasien des Handwerks-Individuums und überhaupt die Gesamtheit der ästhetischen Merkmale, die sich bis dahin der akademisch-musealen Kategorisierung entzogen hatten.

Für Morris ergaben sich aus der Verwissenschaftlichung des Denkmalschutzes also gerade auch neue ästhetisch-gestalterische Optionen. Das erklärte Ziel der Konservierung war, wie es im Manifest der *Society*

for the Protection of Ancient Buildings hieß, die handwerklichen Spuren »instructive and venerable to those that come after us« zu machen.⁴⁵ Das Denkmal wurde mithin nicht in die Vergangenheit versetzt, sondern es wurde als Träger kontinuierlicher handwerklicher Spuren aufgefasst, die als Einheit präsent waren und gleichzeitig als ein Ideal der Gestaltung erfahren werden konnten: handwerkliche Imagination am ›lebendigen‹ Denkmal.

Die ›materialgerechte‹ Form

Die Energie der englischen Avantgarde von Produzenten, Konsumenten und Intellektuellen, die sich durch einen neuen ästhetischen »Standard« in allen Dingen auszeichnete, strahlte weltweit aus. Die Designhistorikerin Gillian Naylor spricht von einem »unprecedented prestige«, das die Gestaltungstheorie der Arts-and-Crafts-Bewegung am Ende des 19. Jahrhunderts in den Zentren der Moderne genoss.⁴⁶ Vor diesem Hintergrund wurde die Bewegung auch zur Inspirationsquelle für die geschmackspolitische Avantgarde im deutschen Kunstgewerbe.

Der gestalterische Impuls aus England musste dabei jedoch an die eigenen Bedürfnisse angepasst werden. Denn bei aller Modernität, die sich in der Abkehr von den musealen Formen ausdrückte, stand die Arts-and-Crafts-Bewegung vielen modernen Phänomenen, insbesondere der Industrialisierung, skeptisch gegenüber. Ihre gestalterischen Ideale waren gleichzeitig soziale: Produziert wurde nach dem Vorbild mittelalterlicher Werkstätten in kleinen Assoziationen wie der *Art Workers' Guild* (gegründet 1884) oder der *Guild of Handicraft* (gegründet 1888). Viele ihrer Mitglieder waren ›romantische Antikapitalisten‹, die ihre am Mittelalter orientierten Assoziationen als Keimzellen einer nachindustriellen Epoche verstanden. Morris war 1884 Mitbegründer der *Socialist League*, die eine revolutionäre Umgestaltung der Gesellschaft nach sozialistischen und anarchistischen Prinzipien propagierte.

Der deutschen Reformbewegung war solcher Radikalismus fremd. Sie konzentrierte sich auf den Kern ihrer geschmackspolitischen Bemühungen: die Suche nach einer neuen Form. In diesem Zuge wurde Materialgerechtigkeit zu einem politisch neutralen, ganz auf die Form selbst bezogenen gestaltungstheoretischen Schlagwort. Es ging um ein Formideal, das sich nicht mehr aus der Geschichte, sondern aus der

45 Morris und Webb, »Manifesto of Society for the Protection of Ancient Buildings«, 807.

46 Gillian Naylor, *The Arts and Crafts Movement: A Study of Its Sources, Ideals, and Influence on Design Theory* (Cambridge, Massachusetts: The MIT Press, 1971), 7.

körperlich-geistigen Auseinandersetzung mit dem Material ableiten sollte.

Erst durch die Rückbesinnung auf das Handwerk, so Berlepsch, werde »recht offenbar, was wir von den alten Meistern in erster Linie hätten lernen sollen«, nämlich den »Adel der Arbeit, des ernsthaften Schaffens, das mit Schwierigkeiten kämpft und sie überwindet in zäher Ausdauer«. ⁴⁷ Nicht mehr der museale Fundus der Formen, sondern die Auseinandersetzung des Gestalters mit dem Material wurde nun zur Wertzuschreibung herangezogen. »Stoff-Erkenntnis ist Styl-Erkenntnis«, so Berlepsch prägnant. ⁴⁸ Es ging, wie Muthesius es formulierte, um eine Art der Gestaltung, »die sich statt auf äusserlich übermittelte Formen auf die durch eigene Tätigkeit gewonnene Einsicht in die Gestaltungsmöglichkeiten des Materials« gründe. ⁴⁹

Mit dem Handwerk ließ sich eine der wichtigsten Forderungen der Geschmackspolitik glaubhaft verbinden: ihr Wirken in allen Dingen des Alltags. Was die Romantiker des späten 18. Jahrhunderts in ihrer Auseinandersetzung mit den antiken Artefakten gesehen hatten, dass nämlich ein »freies Volk« sich durch eine einheitliche Form in allen seinen Dingen ausdrückt, war aus der Sicht der Modernen durch die Musealisierung dieser Formen gerade abgeschnitten worden. So, wie die antiken Hersteller dieser Artefakte als Handwerker Gestalter *ihrer* Zeit gewesen waren, so musste man selbst wieder zum »Handwerker« werden, jedenfalls ideell.

Die kunstgewerblichen Sammlungen wurden von der modernen Bewegung, die ihre Autorität in Geschmacksfragen bestritt, umgewertet. Vordenker dafür war einmal mehr Semper. Schon in seinem auf Englisch verfassten unveröffentlichten Manuskript über das »Ideal Museum« für die künstlerische Bildung der Gewerbe von 1852, das er im Kontext der ersten Weltausstellung in London verfasste und später dem Wiener Kunstgewerbemuseum überließ, schlug er eine Anordnung der Exponate nach Material vor: Metall, Textilien, Keramik und Holz. ⁵⁰ Diese Idee kam allerdings zu früh, setzte sich doch in den meisten der in den folgenden Jahrzehnten gegründeten Kunstgewerbemuseen die formal-stilistische und damit chronologisch-geografische Ordnung durch.

Mit der handwerklichen Imagination änderte sich das. Indem man nun solchen Formen Wert zuschrieb, die ihrem Material gerecht wurden, konnte man frei über alle Formen der Vergangenheit verfügen, die sich eines bestimmten Materials bedient hatten, konnte vermeintliche

47 Berlepsch, »Endlich ein Umschwung!«, 12.

48 Ebd., 11.

49 Zit. nach John V. Maciuka, »Sachlicher, wirtschaftlicher, zweckmässiger: 100 Jahre »Lehrwerkstätten-Erlass« vom Preussischen Ministerium für Handel und Gewerbe«, *Scholion* 4 (2006): 122.

50 Vgl. Gottfried Semper, *The Ideal Museum: Practical Art in Metals and Hard Materials* (Wien: Schlebrügge, 2007).

Gesetze der Form synthetisieren oder neue erfinden, mit denen sich Freiheit, Leichtigkeit und Selbstständigkeit des modernen Gestalters vereinbaren und begründen ließen.

Eine Folge dieses Wandels war nicht zuletzt die Wiederaufwertung barocker Formen, die die Kunstgewerbemuseen nach akademischem Vorbild verbannt hatten. Fließende, geschwungene Linien wurden ebenso wieder aufgegriffen wie florale Dekore, schwellende Formen und reliefartige Oberflächen – ähnlich dem plastischen Schmuck barocker Stuckaturen. Gleichwohl stilisierte man all diese Formen in einem Maße, dass jeder Eindruck nun verachteter ›musealer Nachahmung‹ vermieden wurde, sie also radikal modern erscheinen konnten.

Die Idee einer neuen, vom Handwerk geleiteten Einheitskunst prägte die Reformdebatten vor allem vor dem Ersten Weltkrieg, wurde aber auch noch nach dem Krieg erörtert. Im Rahmen der Diskussionen des *Arbeitsrates für Kunst*, der 1918 von avantgardistischen Architekten und Künstlern gegründet wurde und eine sozial engagierte, ganzheitliche Neugestaltung von Kunst, Architektur und Handwerk anstrebte, schrieb Gropius noch ganz selbstverständlich, der Künstler sei »eine Steigerung des Handwerkers. Die Grundlage des Werkmäßigen ist unerlässlich für jeden Künstler. Dort ist der Urquell des schöpferischen Gestaltens.«⁵¹

Die gestaltungsgetriebenen kunstgewerblichen Unternehmen

Dass das Kunstgewerbe eine günstige Sphäre für die neuen Ideen der modernen Bewegung war, zeigt sich daran, dass zunächst gestaltungsgetriebene kunstgewerbliche Unternehmen zu einem wichtigen Innovationsmotor wurden. Zu nennen sind die 1898 gegründeten *Dresdner Werkstätten für Handwerkskunst* von Karl Schmidt (1873–1948), die im selben Jahr gegründeten *Vereinigten Werkstätten für Kunst im Handwerk* in München und Bremen und die 1903 gegründete *Wiener Werkstätte*. Ihnen gemeinsam war, dass sie über wenig Kapital verfügten, aber innovativ in Gestaltung und Marketing waren. Für die Gestaltenden selbst bedeutete das höhere Honorare. Museale Formen waren anonym gewesen, ein vergemeinschafteter Fundus, an dem sich gefeierte Akademiekünstler ebenso bedienten wie die Kunstindustrie. Die neue Basis war dagegen ein »Autorendesign«.⁵²

Als historischer Vorläufer dieser kunstgewerblichen Unternehmen kann der Keramikbetrieb von Wedgwood aus dem späten 18. Jahrhundert gelten (vgl. Abb. 8). Im Gegensatz zu diesem zeichneten sich die

51 Arbeitsrat für Kunst, *Ja! Stimmen des Arbeitsrates für Kunst in Berlin* (Berlin: Photographische Gesellschaft, 1919), 31.

52 Beat Schneider, *Design – eine Einführung. Entwurf im sozialen, kulturellen und wirtschaftlichen Kontext* (Basel; Boston; Berlin: Birkhäuser, 2005), 168.

neuen Unternehmen aber nicht mehr durch die geschmackvolle Verwertung der musealen Formen, sondern durch ganz neue Formensprachen aus. Das direkte Vorbild war wiederum England. Der Prototyp dieses Unternehmenstypus war nämlich *Morris & Co.*, das 1861 gegründete Unternehmen des gleichnamigen Anführers der Arts-and-Crafts-Bewegung.⁵³ Zu Beginn bediente *Morris & Co.* – gestützt auf das Erbe von Morris' Vater, einem erfolgreichen Börsenmakler – vor allem die Nachfrage der Kirchen, die für die Ausstattung ihrer wieder modern gewordenen gotischen Bauten handwerklich hochwertige Arbeiten benötigten, die das konventionelle Kunstgewerbe nicht liefern konnte.⁵⁴

Ab den 1870er Jahren setzte dann eine zunehmende Kommerzialisierung ein. Das Sortiment umfasste immer mehr kunstgewerbliche Waren, darunter Stoffe und Tapeten, die noch heute ikonisch sind. Produktion und Marketing wurden professionalisiert. Das Unternehmen blieb zwar kapitalschwach, war dafür aber umso gestaltungsgetriebener. Morris erlegte sich selbst die Regel auf, keine auf dem Markt verfügbaren Formen zu verwenden. Stattdessen studierte er unermüdlich die Geschichte und »vergessene« Handwerke.⁵⁵ Viele der Entwürfe wurden von Subunternehmern ausgeführt, Morris wurde zu einem fragten Gestalter. Unterstützt durch die Schriften der Arts-and-Crafts-Bewegung wurde *Morris & Co.* bis zur Jahrhundertwende zu der Marke für moderne englische Wohnungsausstattung. Gleiches gilt für die deutschen Unternehmen dieses Typs.

Das gestaltungsgetriebene kunstgewerbliche Unternehmen propagierte ein Bild einer Gesellschaft, in der gute Gestaltung nicht nur Schönheit, sondern auch Sinn und Nutzen stiften sollte. Gestaltung wurde als kollektive Aufgabe verstanden, an der nicht nur einzelne Künstler, sondern alle Beteiligten – vom Entwurf bis zur handwerklichen Ausführung – mitwirken sollten. Aber auch die Konsumenten wurden in dieses Gesellschaftsprojekt einbezogen: Gute Gestaltung war eine gemeinschaftliche Kulturaufgabe, der Kauf der Waren eine Frage der Weltanschauung. Bei handwerklicher Imagination ging es, wie die Designhistorikerin Sibylle Wilhelm bemerkt, also ganz wesentlich darum, »die neue Formensprache und die neuartigen Produktvorstellungen zu legitimieren und beim Verbraucher eine Vorstellung von ihrem Wert zu vermitteln«.⁵⁶

Transportiert wurde die handwerkliche Imagination nicht nur durch die Gestaltung selbst, sondern auch durch Marketing und Reklame, die

53 Die Gründung erfolgte unter dem Namen *Morris, Marshall, Faulkner & Co.*, bevor das Unternehmen 1875 in *Morris & Co.* umbenannt wurde.

54 Charles Harvey und Jon Press, *William Morris: Design and Enterprise in Victorian Britain* (Manchester: Manchester University Press, 1991), 38.

55 Ebd., 111.

56 Wilhelm, »Kunstgewerbebewegung«, 25.

Neuer deutscher Hausrat In Gemeinschaft mit bedeutenden Künstlern haben wir bestimmte Arbeitsarten, Maße und Normen festgelegt und damit eine wesentliche Verbilligung unserer Arbeit erreicht. Wir streben mit diesem zweckdienlichen und zeitgemäßen, schönen und preiswerten Hausrat nach einem deutschen Stil. Das Ergebnis 14-jähriger Arbeit zeigt unser neues Preisbuch D 78 mit über 150 Bildern. Preis Mf. 1.80 das Stück. Dazu Dr. Friedrich Naumanns neue Schrift (Preis 50 Pfg.) **Der deutsche Stil**

Deutsche Werkstätten
 Hellerau, bei Dresden
 Dresden, Ringstr. 15
 München, Wittelsbacher Platz 1
 Berlin, Bellevuestr. 10
 Hannover, Königsstr. 37 a



Stoffe ♦ Teppiche ♦ Beleuchtungskörper ♦ Gartenmöbel

Abbildung 31: Der Produktkatalog der Deutschen Werkstätten wurde zusammen mit dem geschmackspolitischen Pamphlet *Der deutsche Stil* von Friedrich Naumann vertrieben: Reklame der Deutschen Werkstätten in der nationalliberalen Zeitschrift *Die Grenzboten* (1912)

die modernen kunstgewerblichen Unternehmen eng mit ihren lebensreformerischen Ideen verschränkten (Abb. 31).⁵⁷ Schon der Begriff der ›Werkstätte‹, den viele der neuen deutschen Unternehmen trugen, drückte dies aus. (Auch begriffliche Neuschöpfungen durch Komposita mit ›Werk‹ oder ›Bau‹ prägten die institutionellen Neugründungen der modernen Bewegung; auf den Werkbund und das Bauhaus wird gleich zurückzukommen sein.) Zugleich vermieden die Unternehmen allzu starke Anklänge an die Vergangenheit – anders als die Arts-and-Crafts-Bewegung, die den Begriff der ›Gilde‹ für ihre Produktionsgemeinschaften adaptiert hatte. Im Gegensatz zu den englischen Gesellschaftskritikern war man bestrebt, jeden Zweifel daran zu zerstreuen, dass die eigenen Produkte geschmacklich an der Spitze des Fortschritts standen.

Im Falle der Dresdner *Deutschen Werkstätten* gehörte zu diesem imaginativen Wertversprechen die neue Gartenstadt Hellerau, die Schmidt als Mustersiedlung für die Angestellten seiner von Dresden nach Hellerau verlegten Produktionsstätte errichten ließ. Zugleich machte die Gartenstadt die lebensreformerische Einheit von Leben und Arbeiten, die

57 Vgl. im Überblick Funderich, »Perfektion«.



PROFESSOR RICH. RIEMERSCHMID.

Hellerau. Straßensbild, »Am grünen Zipfel«

der sich um die Notwendigkeiten des Betriebes legt; es ist zugleich ein Ordnungsbringer, ein Wohltäter, ein Ausdeuter handwerklicher Bedürfnisse. Die Tischlerei ist in ihm zu Hause; es ist den Leuten auf den Leib geschneidert. Man hat die gegitterten Scheiben gescholten und sie romanisch genannt; man hat gesagt,

daß das Ganze zu sehr nach dem Rittergut neige. Solche Vorwürfe würden verstummen, wenn man diesen Fabrikbau allein von innen heraus, nach seiner Werkstatt-Tendenz beurteilte. — Die gehobenen Landhäuser haben die Tugenden, die der Profanarchitektur durch das Reinigungsbad des letzten Dezenniums zum



PROFESSOR RICH. RIEMERSCHMID.

Hellerau. Straßensbild, »Am grünen Zipfel«

Abbildung 32: Eine gebaute – und fotografierte – Theorie des Lebensstils der Zukunft: Besprechung der Gartenstadt Hellerau in *Deutsche Kunst und Dekoration* (1911)

man durch die Bezugnahme auf das Handwerk symbolisch beanspruchte, städtebaulich erlebbar. Die Siedlung war eine *gebaute Theorie gesellschaftlicher Zukunft*. In progressiven kunstgewerblichen Zeitschriften wurde die Gartenstadt ausführlich und enthusiastisch besprochen

(Abb. 32). Für die Produkte der *Deutschen Werkstätten* bedeutete das: Man kaufte nicht nur Möbel, sondern auch imaginative Brücken zu einem Lebensstil der Zukunft, wie er in Hellerau bereits gelebt wurde – ein Modell, das nach dem Krieg vom Bauhaus erfolgreich adaptiert werden sollte.

Das Zielpublikum der avantgardistischen Waren waren einmal mehr vor allem die mittleren Schichten. Für den extravaganten Luxus der Oberschicht waren sie zu schlicht und zu seriell; zugleich verhinderten die hohen Qualitätsansprüche und die ungewöhnliche Gestaltung, dass sie zur Massenware wurden. Die breite Kundschaft bildete entsprechend das modern gesinnte Bildungsbürgertum: Künstler, Architekten, Verleger, Professoren, Ärzte, höhere Beamte, aber auch kulturbeflissene Unternehmer und Finanzleute. Sie alle waren Konsumentinnen und Konsumenten in einem neuen Statusmarkt, der ästhetische Werte vermehren konnte, weil er unabhängiger von der internationalen Mode war und man die Namen der Gestalter kannte.⁵⁸

Die Eroberung der Kunstgewerbeschulen

Mit dem wachsenden Modernitätsprestige der handwerklich geleiteten Gestaltung waren aber nicht nur neue Positionen im Markt verbunden, sondern auch im Kernfeld der Geschmackspolitik: den kunstgewerblichen Bildungseinrichtungen. Wie oben dargestellt, hatten der kunststaffiline und reformbewusste Adel, aber auch eine progressiv gesinnte Beamenschaft großes Interesse daran, moderne Gestalterinnen und Gestalter zu fördern, um Deutschland in der *Economy of Qualities* konkurrenzfähig zu machen.

Die handwerkliche Imagination war hier entscheidend für die ›Verflüssigung‹ dessen, was als künstlerisch gestaltbar galt und wer dafür verantwortlich sein sollte. Ihr wesentlicher positionaler Effekt lag in der Überbrückung der Unterschiede zwischen den gestalterischen Disziplinen, zwischen Freier und Angewandter Kunst. Indem die Modernen ihr Formideal in das nichtakademische Handwerk versetzten, konnten sie als Gestalter den Anspruch erheben, *alles* zu gestalten. Ihre kulturelle Führungsrolle sollte Kunst und Gewerbe überspannen. »Wir haben es«, so Pazaurek, »weder mit einer zum Handwerk degradierten Kunst noch mit einem in Kunst restlos aufgehenden Handwerk zu tun, sondern mit einem Gebiet, das ästhetischen und praktischen Forderungen *gleichmäßig* untertan ist.«⁵⁹

58 Vgl. Frederic J. Schwartz, *Der Werkbund: Ware und Zeichen 1900–1914* (Dresden: Verlag der Kunst, 1999), 246.

59 Pazaurek, *Guter und schlechter Geschmack*, 2.

Die Reformen richteten ihren Angriff zunächst erwartungsgemäß gegen die Akademien. Diese seien weltfremd und mit ihren musealen Idealen unfähig, eine moderne Kunst zu entwickeln, die auch im Alltag wirken könne. Dies deckte sich mit den oben zitierten nationalökonomischen Überlegungen, nach denen eine rein akademische Ausbildung künstlerisches Potenzial vergeudete: Scheiterte die künstlerische Karriere, konnten akademisch ausgebildete Maler oder Bildhauer schon mangels praktischer Ausbildung nur schwer in die Kunstindustrie wechseln – das jedenfalls war die Klage vieler Reformen. Eine gemeinsame *praktische* Ausbildung aller Künstler und Handwerker sollte daher den ›Spurwechsel‹ erleichtern.

Neben der Akademie gerieten auch die Kunstgewerbemuseen und die ihnen oft angegliederten Kunstgewerbeschulen in die Kritik. Wie dargestellt, waren diese ihrerseits als Einrichtungen gegründet worden, um die Kunst ›zurück ins Leben‹ zu holen. Indem man dieses ›Leben‹ nun aber im Handwerk und nicht mehr im Museum verortete, konnte man die pädagogische Leistung dieser Bildungseinrichtungen ebenso herabsetzen wie die der Akademie. Naumann kritisierte, der Kunstgewerbler arbeite »ohne eigene tägliche Berührung mit der Arbeit und mit der Materie«; er »lebt in der Welt der Kunstgeschichte, der akademischen Formen und vertritt die Kunst des Buches«. ⁶⁰ Berlepsch schrieb:

»An Leuten, die mit *handwerklichem* Können ausgestattet das künstlerische Element heben, durch *künstlerisches* Empfinden aber andererseits dem handwerklichen Theile eine rechte Seele einzuhauchen wissen, fehlt es uns bis jetzt. Die *Kunstgewerbe-Schulen* in aller erster Linie ziehen, bei uns wenigstens, dergleichen Kräfte nicht heran, weil man zuviel mit akademischer Kunst liebäugelt, statt dass mit praktischer Schulung ein richtiges Fundament gelegt wird. Die jungen Leute ›komponiren‹ und ›konkurriren‹ bevor sie das Einfachste vom Handwerk gelernt und begriffen haben.« ⁶¹

Die Beharrlichkeit, mit der solche Kritik an den ›Alterthümlern‹ über Jahre hinweg vorgebracht wurde, führte schließlich zum Erfolg. Nach der Jahrhundertwende gelangte eine Generation von Reformern in geschmackspolitisch wichtige Positionen. Die Akademien konnten sich der beabsichtigten Usurpation durch die Kunstschulreformer zwar erwehren – an den Kunstgewerbeschulen fand jedoch ein personeller Wechsel statt: 1901 wurden die Lehr- und Versuchswerkstätten unter Pankok an der Kunstgewerbeschule Stuttgart eröffnet, 1902 wurde van de Velde zum Leiter der Großherzoglich-Sächsischen Kunstgewerbeschule in Weimar ernannt, 1903 erhielt Muthesius im preußischen Handelsministerium die Zuständigkeit für die Kunsthandwerker- und Kunstgewerbeschulen,

60 Naumann, *Deutsche Gewerbekunst*, 8.

61 Berlepsch, »Endlich ein Umschwung!«, 10.

im gleichen Jahr wurde Hans Poelzig Leiter der Königlichen Kunst- und Kunstgewerbeschule in Breslau, 1904 wurde Peter Behrens Direktor der Kunstgewerbeschule Düsseldorf und 1907 wurde Bruno Paul Leiter der Unterrichtsanstalt des Kunstgewerbemuseums in Berlin.⁶²

Damit vollzog sich in den kunstgewerblichen Institutionen ein markanter Generationswechsel. Die Gründergeneration war in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts geboren worden, wichtige Persönlichkeiten wie Falke oder Lessing in den Jahren 1825 und 1843. Sie hatte im Laufe der Jahrzehnte die zentralen kunstgewerblichen Bildungsinstitutionen und eine an Geschmacksfragen interessierte Öffentlichkeit aufgebaut; sie bestand überwiegend aus Kunsthistorikern, die ihr entsprechendes museales ästhetisches Wissen geschmackspolitisch zur Geltung bringen suchten.

Die neue Generation war dagegen fast ausnahmslos in den 1860er Jahren geboren worden: Muthesius 1861, van de Velde 1863, Behrens und Paul 1868, Poelzig 1869. Auffallend ist das junge Alter, in dem diese neue Elite ihre wichtigen Positionen einnahm: Pankok war 29, van de Velde 39, Muthesius 42, Poelzig 34, Behrens 36 und Paul 33 Jahre alt. Möglich wurde das nicht allein durch den Reformdruck, den die rasante Entwicklung der *Economy of Qualities* auf die Ausbildungsinstitutionen ausübte. Entscheidend war die Entgegensetzung von Museum und Handwerk, die die Reformfrage in greifbare kulturelle Alternativen übersetzte und mutige personelle Entscheidungen rechtfertigen konnte.

Für Preußen ist hervorzuheben, dass sich die Reformbemühungen nicht wie im Großherzogtum Hessen (mit der Künstlerkolonie Mathildenhöhe) oder im Großherzogtum Sachsen-Weimar-Eisenach (mit der Großherzoglich-Sächsischen Kunstgewerbeschule) auf die »Leuchttürme« des modernen Kunstgewerbes konzentrierten, sondern in die Breite hinein wirken sollten. Deutlich wird dies am sogenannten »Lehrwerkstättenerlass« von 1904, mit dem das preußische Ministerium für Handel und Gewerbe die Neugründung bzw. Reform der 35 Kunstgewerbe- und Handwerkerschulen des Landes nach den reformerischen, am Handwerk orientierten Ideen veranlasste. Federführend dabei war kein Geringerer als Muthesius, der für den preußischen Staat jahrelang die Arts-and-Crafts-Bewegung in England erforscht und in Hunderten von Artikeln und Büchern für eine Kunstgewerbereform nach englischem Vorbild lobbyiert hatte.⁶³

Einmal mehr also sollten Gestaltende nun innengeleiteten Geschmack entwickeln, nun einen solchen, der nicht am Alten festhielt, sondern mit dem sie gestalterisch selbstbewusst in die Zukunft schreiten konnten. Sie

62 Vgl. Alexandra Panzert, *Das Bauhaus im Kontext: Kunst- und Gestaltungsschulen der Weimarer Republik im Vergleich* (Berlin: Gebr. Mann, 2023), 29.

63 Vgl. Maciuika, »Sachlicher, wirtschaftlicher, zweckmässiger«.

Die Lehre gliedert sich in:

1. Werklehre für:	I. Stein	II. Holz	III. Metall	IV. Ton	V. Glas	VI. Farbe	VII. Gewebe
	Ergänzende Lehrgebiete:						
	a. Material- und Werkzeugkunde,						
	b. Grundbegriffe von Buchführung, Preisberechnung, Vertragsabschlüssen.						
2. Formlehre:							
I. Anschauung				II. Darstellung	III. Gestaltung		
1. Naturstudium				1. Projektionslehre	1. Raumlehre		
2. Lehre von den Stoffen				2. Lehre der Konstruktionen	2. Farblehre		
				3. Werkzeugen und Modellbau für alle räumlichen Gebilde	3. Kompositionslehre		
	Ergänzende Lehrgebiete:						
	Vorträge aus allen Gebieten der Kunst und Wissenschaft aus Vergangenheit und Gegenwart.						

Abbildung 33: *Handwerk als Fundament gestalterischer Ausbildung: Gliederung der Lehre nach Gropius' Idee und Aufbau des staatlichen Bauhauses Weimar (1923)*

sollten der Mode, vor allem der ausländischen, nicht mehr folgen, sondern sie anführen können. Die »Lehre in der Werkstatt durch die praktische Tätigkeit« hatte je nach Reformschule einen unterschiedlichen Umfang, war aber überall präsent.⁶⁴ Zur bekanntesten Reformschule, die nach diesem Konzept lehrte, wurde das nach dem Ersten Weltkrieg gegründete Bauhaus (Abb. 33).

Die Professionalisierung der modernen Bewegung

Im ersten Jahrzehnt des 20. Jahrhunderts etablierte sich, wie angedeutet, die moderne Bewegung. Die gestaltungsgetriebenen kunstgewerblichen Unternehmen und die reformierten Kunstgewerbeschulen wurden gleichermaßen Teil eines Netzwerks aus innovativen Gestaltern, produzierenden Unternehmen, Publikationsorganen, reformorientierten Beamten, progressiven Mäzenen und Konsumenten. Öffentlich koordinierten sie sich über die modernen, reich illustrierten kunstgewerblichen Zeitschriften sowie über kurzlebige Bewegungszeitschriften wie *Pan* (1895–1900), *Jugend* (1896–1940) oder *Ver Sacrum* (1898–1903). In den Zeitschriften schrieben nicht nur die theoretischen wie praktischen Führer der Bewegung; auch das moderne kunstgewerbliche Warenangebot wurde kommentiert, um den modernen Geschmack ganz direkt zu formen.

Die neue Stärke dieser Art der Wertzuschreibung lag, wie oben angedeutet, darin, dass mit ihr der Anspruch verbunden war, alle möglichen Dinge zu gestalten. Architekten konnten sich nun den kleinsten wie auch den größten Dingen widmen und nun stolz auch für das Kunstgewerbe entwerfen – was in der akademischen Hierarchie undenkbar war. Besonders wichtig wurden ausgebildete Maler, die im Kunstgewerbe Fuß

⁶⁴ Panzert, *Das Bauhaus im Kontext*, 76.

fassten, ohne darin wie früher einen Statusverlust zu sehen, und sich zugleich in der Architektur versuchen konnten. Ermöglicht wurden diese Verschiebungen in dem, was als zunehmend ›professionelle‹ Gestaltungsarbeit verstanden und wer dafür in Frage kommen konnte, durch die handwerkliche Imagination, in der sich der artifizielle Handwerker gleichsam ›aus sich selbst heraus‹ *allen* Gegenständen annehmen konnte.

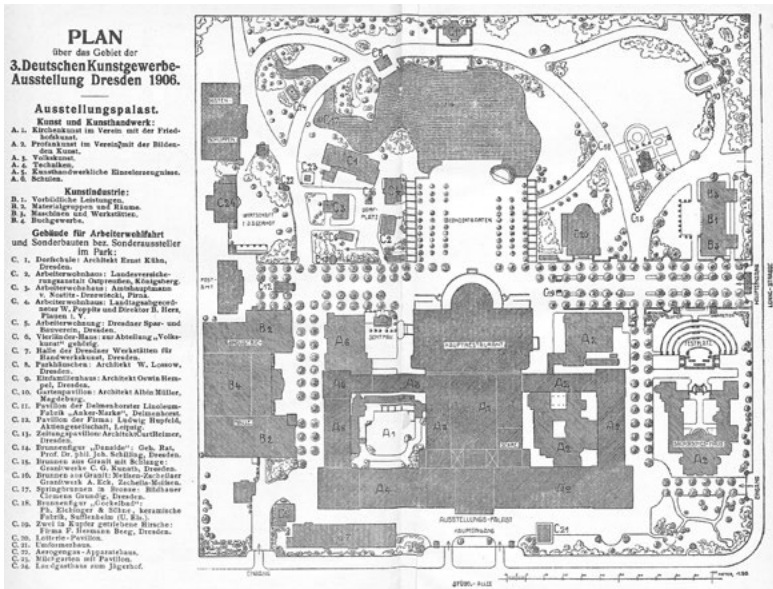


Abbildung 34: Zeugnis der zunehmenden Professionalisierung des Kunstgewerbes nach 1900: die 3. Deutsche Kunstgewerbeausstellung in Dresden 1906 (Plan des Ausstellungsgeländes)

Ein wichtiger Gradmesser für den Erfolg der handwerklichen Imagination waren Ausstellungen. Im Deutschen Kaiserreich war es die 3. Deutsche Kunstgewerbeausstellung in Dresden, die als Durchbruch der modernen Bewegung angesehen wurde (Abb. 34). Doch auch auf den Weltausstellungen feierte man die eigenen Beiträge. Osborn bemerkte in *Deutsche Kunst und Dekoration* bei seinem virtuellen Rundgang durch die deutsche Abteilung auf der Weltausstellung 1900 den – im Vergleich zu den früheren Ausstellungen – »erfreuliche[n] Beginn der Emanzipation von ausländischen Vorbildern und das langsame Hinneigen zu einem Stil, der unserem eigenen Wesen entspricht«.⁶⁵ Zu den Exponaten gehörte unter anderem

65 Max Osborn, »Erster Rundgang durch die deutsche u. oesterreichische Abteilung«, *Deutsche Kunst und Dekoration* 6, Nr. 10 (1900): 462.

das *Darmstädter Zimmer* von Joseph Maria Olbrich (1867–1908), mit dem die Darmstädter Künstlerkolonie die Weltbühne betrat.⁶⁶ Naumann bemerkte erfreut, dass auf der Weltausstellung in St. Louis 1904 die Amerikaner zum ersten Mal von den deutschen Beiträgen beeindruckt gewesen seien.⁶⁷

Der zunehmende Führungs- und Professionalisierungsanspruch der modernen Bewegung in Fragen des Geschmacks drückte sich schließlich in der Gründung des Deutschen Werkbundes 1907 aus. Beteiligt waren an ihm die Anführer der modernen Bewegung, überwiegend kunstgewerblich aktive Architekten, Künstler und Politiker sowie gestalterisch führenden Unternehmen aller Art, darunter die oben bereits genannten »Werkstätten« in Dresden, München und Wien. »Der Deutsche Werkbund ist«, so beschrieb Muthesius 1914 die neue Autorität in Fragen des Geschmacks,

»eine moderne Vereinigung zur Wahrung der kunstgewerblichen Interessen, wie die Kunstgewerbevereine eine althergebrachte sind. Er hat das Grundprogramm der Kunstgewerbe aufgenommen, es jedoch zugleich zeitgemäß erweitert, unterscheidet sich aber nicht so sehr im Programm von den Kunstgewerbevereinen als vor allem darin, daß unter seinen Mitgliedern eine völlige Einmütigkeit der künstlerischen Überzeugung besteht.«⁶⁸

In der Historiografie der Gestaltung wurde der Deutsche Werkbund lange Zeit als Zäsur im Kunstgewerbe beschrieben. Nimmt man Muthesius' Äußerung ernst, erkennt man die Kontinuität: Es handelte sich bei der Gründung vor allem um den Versuch einer Professionalisierung des Kunstgewerbes. Auf der Ebene des Werts der Form war die gestalterische Integration, die man durch die imaginative Beanspruchung des Handwerkes erreicht hatte, dafür eine wichtige Voraussetzung.

6.3 Kritik der Handwerker-Gestalter

Die positionale Zurechnung der ›Handwerklichkeit‹

Wie zuvor die museal geleiteten Gestalter waren aber auch die handwerklich geleiteten der Kritik ausgesetzt. Im Streit ging es darum, dem ›Handwerk‹ der modernen Bewegung den imaginativen Wert abzusprechen. Ein Argumentationsstrang thematisierte, dass das ›Handwerk‹ nicht über die Mode erhaben sei, sondern selbst eine Mode darstelle. Der

66 Vgl. Paul Sigel, »»Most charming examples«: Beiträge der Darmstädter Künstlerkolonie auf internationalen Ausstellungen um 1900«, *ICOMOS – Hefte des Deutschen Nationalkomitees*, 2018, 69–80.

67 Vgl. Naumann, *Deutsche Gewerbekunst*, 47.

68 Hermann Muthesius, »Was will der Deutsche Werkbund?«, *Die Woche*, 6. Juni 1914.

Kunsthistoriker Bruno Bucher (1826–1899) spottete schon 1886 über die Oberflächlichkeit des Publikums, wenn es um ›das Handwerk‹ ging: »[G]egenwärtig staunt der Europäer im ›japanischen Dorfe‹ gerade diejenigen Verrichtungen an, welche in jeder europäischen Werkstatt genau ebenso vor sich gehen.«⁶⁹ ›Handwerk‹ war ein exotistisches Spektakel.⁷⁰

Doch dabei blieb es nicht. Die Künstler, die sich ideologisch auf das Handwerk beriefen, standen dem ›real existierenden Handwerk‹ sogar entgegen. Lessing schrieb dazu:

»Bisher verstand es sich von selbst, dass der auf der Scheibe gedrehte Topf eine runde Form haben müsse, gleichviel welchen Profils; durch diese Rundung erhob er sich eben aus dem Zufälligen und wurde zu einem gesetzmässigen Gebilde, an dessen Abmessungen die Kultur von Jahrtausenden gearbeitet hat. Wurde ein solcher Topf im Brennofen verbogen, so wanderte er als unbrauchbar auf den Scherbenhaufen. Gerade solche verbogenen Töpfe sind jetzt etwas Schönes. Und wenn ein moderner Künstler im Sommer in einem Töpferdorf einregnet, so übt er seine Kunst daran, den Töpfen Beulen einzudrücken.«⁷¹

Das von Ruskin in der Mitte des 19. Jahrhunderts theoretisch konturierte Handwerk war also seinerseits zu einem autonomen gestalterischen Mittel geworden: ›Beulen eindrücken‹ konnte man bei allen Dingen ungeachtet ihrer Form. In der Beschreibung Lessings zerstörte der sich auf das Handwerk berufende Künstler-Gestalter also sogar die Form selbst.

Einen Beweis dafür, dass es sich beim ›Handwerklichen‹ nicht um ein inneres Gestaltungsprinzip, sondern um einen autonomen Wert handelte, den man allen möglichen Dingen anheften konnte, sah man darin, dass die ›handwerklich‹ in Wert gesetzte Form der arbeitsteilig-maschinell gefertigten keineswegs entgegenstand. Die Industrie hatte längst Surrogate für die Spuren handwerklicher Arbeit entwickelt. Der Architekt Theodor Fischer (1862–1938) berichtete 1908 empört, dass »geschnittene Ornamente mit der Maschine imitiert« und »silberne Prunkstücke, welche der Maschine ihr Dasein verdanken, mit nachträglichen Hammerschlägen versehen« würden, »damit sie der Zwischenhändler als Handarbeit an den Mann bringen kann«.⁷²

69 Bruno Bucher, »Mit Gunst!« *Aus Vergangenheit und Gegenwart des Handwerks* (Leipzig: Grunow, 1886).

70 Dazu trugen nach der Einschätzung von Riegl nicht zuletzt Politik und Handel in den wirtschaftlich rückständigen mittel- und osteuropäischen Nationen bei, die Ende des 19. Jahrhunderts das dort noch vorhandene bäuerliche Handwerk als »nationale Hausindustrie« in den westlichen Industrienationen zu vermarkten begannen, um aus der dortigen Handwerksbegeisterung Profit zu schlagen; vgl. Alois Riegl, *Volkskunst, Hausfleiß und Hausindustrie* (Berlin: Siemens, 1894), 58 ff.

71 Lessing, *Das Moderne in der Kunst*, 17.

72 Theodor Fischer, »Referat«, in *Die Veredelung der gewerblichen Arbeit im Zusammenwirken von Kunst, Industrie und Handwerk. Verhandlung des*

Dass der »Drang nach sichtbarer und greifbarer Handarbeit« in solche »Narrheit« übergegangen war,⁷³ erklärte sich aus dem positionalen Wert des »Handwerklichen«: »Ein Gitter aus Gusseisen nach schablonenmäßiger Form ist nur noch dem armen Manne erlaubt, die Handarbeit des Schmiedeeisens hat ihr Feld so gut wie vollständig wieder erobert«, kommentierte Lessing.⁷⁴ Wenige Jahre später sollte Veblen diese Beobachtung theoretisch verdichten. Die angebliche Wertschätzung des Handwerklichen, die sich als »inneres Ideal« künstlerischer Gestaltung gab, war für ihn nicht mehr als *conspicuous consumption* – ein Versuch der oberen Schichten, sich der Demokratie der Massenproduktion zu entziehen.⁷⁵ Veblen nahm dabei explizit Bezug auf die Arts-and-Crafts-Bewegung.

»[T]he generic feature of the physiognomy of machine-made goods as compared with the hand-wrought article is their greater perfection in workmanship and greater accuracy in the detail execution of the design. Hence it comes about that the visible imperfections of the hand-wrought goods, being honorific, are accounted marks of superiority in point of beauty, or serviceability, or both. Hence has arisen that exaltation of the defective, of which John Ruskin and William Morris were such eager spokesmen in their time; and on this ground their propaganda of crudity and wasted effort has been taken up and carried forward since their time.«⁷⁶

Die gestalterische Willkür der Modernen

Wenn »Handwerk« Modespektakel oder Statussymbol sein konnte, wenn ihm der innere Wert abgesprochen werden konnte, dann wurden auch die Gestalter angreifbar, die sich in ihren neuen Formen auf das Handwerk beriefen. Dass man sich durch die handwerkliche Imagination vom konventionellen musealen Fundus der Formen lösen können, wurde nun zum Angriffspunkt. Nicht das Material, sondern bloße Willkür schien die moderne Bewegung in den Augen der Kritiker in ihrer Gestaltung zu leiten. Ihre »Modernität« war, so der Vorwurf, nicht mehr als die Bekanntheit ihrer Namen.

Dass der Wert moderner Gestaltung nicht in der Form, sondern im prominenten Namen lag, thematisierte der Illustrator Franz Christophe (1875–1946) in einer Karikatur in den *Lustigen Blättern* (Abb. 35). Die ikonischen Formen prominenter Künstler und Gestalter der Zeit – aufgeführt werden

Deutschen Werkbundes zu München am 11. und 12. Juli 1908 (Leipzig: Voigtländer, 1908), 11.

73 Julius Lessing, *Handarbeit: Vortrag gehalten in der Volkswirtschaftlichen Gesellschaft zu Berlin am 12. März 1887* (Berlin: Simion, 1887), 24.

74 Ebd., 23.

75 Vgl. Melanie Kurz, *Designstreit: Exemplarische Kontroversen über Gestaltung* (München: Fink, 2017), 108.

76 Veblen, *The Theory of the Leisure Class*, 107.

van de Velde, Pankok, Arnold Böcklin (1827–1901) und Otto Eckmann (1865–1902) – überformten, so die Quintessenz von Christophes Karikatur, die Mode. Die Künstler konnten nun die widersinnigsten Kleider gestalten; es war ihr Name, der den Kleidern Wert gab. Der Titel der Karikatur, »Leute machen Kleider«, verweist darauf, dass es im Kunstgewerbe nicht um innere, sondern um äußere Werte ging, um Status – aber immer weniger um den Status der Kundinnen und immer mehr um jenen der Gestalter.

Christophe traf damit einen wunden Punkt der modernen Bewegung. Denn tatsächlich blieb der Statusunterschied zwischen ›real existierendem Handwerk‹ und den modernen Handwerks-Gestaltern bei allen Reformen bestehen. Das galt bereits für die Reformschulen vor dem Ersten Weltkrieg, aber auch für das Bauhaus. Dieses war, wie Winfried Nerdinger bemerkt hat, von dem »bezeichnende[n] Paradox« geprägt, »daß zwar ständig von Handwerk und Werkstätten geredet wurde, die Werkstattleiter jedoch von allen wichtigen Entscheidungen ausgeschlossen waren«. ⁷⁷ Die Forderung der Werkmeister nach gleichberechtigter Mitwirkung im Meisterrat, dem leitenden Gremium des Bauhauses, erteilte Gropius 1922 eine deutliche Absage, indem er die Hierarchie klarstellte. Es liege

»im Wesen der Arbeitsgebiete am Bauhaus, daß es für den Künstler eher möglich ist, in das Handwerk, das erlernbar ist, einzudringen, als für den Handwerker in die Fragen der Kunst, die eben nicht Sachen des Berufes, sondern der Berufung sind. Die Zusammensetzung des Meisterrats entspricht dem historischen Werden des Bauhauses, die Initiative zu diesem Gedanken und seine Verwirklichung ging vom Künstler aus und nicht vom Handwerker.« ⁷⁸

Die antike Unterscheidung zwischen *artes mechanicae* und *artes liberales*, in der Renaissance durch die Handwerkskritik aktualisiert, blieb auch Jahrhunderte später also bei denen wirksam, die ihre Überwindung propagierten. Das galt auch für die Schülerschaft. Sämtliche reformierten Kunstgewerbeschulen hatten mit dem Problem zu kämpfen, dass die Schüler das Handwerk eher symbolisch als praktisch beanspruchten: Auch am Bauhaus waren die künstlerischen Klassen durchgängig beliebter als die handwerklichen. ⁷⁹

Das klassische, handwerklich produzierende Kunstgewerbe nahm die Reformer deswegen, wie Alexandra Panzert betont, »nicht als Partner, sondern vielmehr als Konkurrenz« wahr. Diese Konkurrenz galt als unlauter, waren die prestigeträchtigen geschmackspolitischen Initiativen der

77 Winfried Nerdinger, »Von der Stilschule zum Creative Design: Walter Gropius als Lehrer«, in *Ist die Bauhaus-Pädagogik aktuell?*, hg. von Rainer Wick (Köln: König, 1985), 33; vgl. Kurz, *Designstreit*, 129.

78 Volker Wahl und Ute Ackermann, Hrsg., *Die Meisterratsprotokolle des Staatlichen Bauhauses Weimar 1919 bis 1925* (Weimar: Böhlau Nachfolger, 2001), 186.

79 Vgl. Panzert, *Das Bauhaus im Kontext*, 153.



Abbildung 35: Prominente Handwerker-Gestalter zerstören die Form: Karikatur von Franz Christophe in den Lustigen Blättern (1900)

Reformer doch staatlich gefördert – im Gegensatz zum ›real existierenden Handwerk‹, das ohne Subventionen auskommen musste.⁸⁰ Stellvertretend für die Haltung des konventionellen Kunstgewerbes gegenüber der

⁸⁰ Ebd., 152.

modernen Bewegung sei hier ein Auszug aus der Rede eines Obermeisters Fischer auf der Versammlung deutscher Kunstgewerbetreibender in Berlin im März 1906 in voller Länge wiedergegeben:

»Die Kunstgewerbetreibenden fast aller Branchen befinden sich seit Jahren in einer immer mehr sich steigernden Erregung wegen der Konkurrenz, die ihnen durch die Lehrer an den Lehrwerkstätten der Kunstgewerbeschulen entstanden sind. Der Wettbewerb ist aber ein sehr ungleicher und ungerechter; denn die Lehrer an den Lehrwerkstätten tragen nicht die Lasten, die für den freien Kunstgewerbetreibenden unerlässlich sind, ganz abgesehen davon, dass die Position der Lehrer, welche meistens den Professorentitel erhalten, eine wesentlich günstigere ist. Infolge dieser besseren gesellschaftlichen Stellung ist es den Herren ermöglicht, in den wohlhabenden und den distinguiertesten Kreisen eingeführt zu werden, welche ihnen die grösseren kunstgewerblichen Arbeiten zuführen können und tatsächlich zuführen. Ist der bisherige Zustand nicht zu beseitigen, so wird ein neuer Kunstgewerbebestand, und zwar der der Schulprofessoren, entstehen, und der Kunstgewerbetreibende wird zum gewöhnlichen Handwerker herabsinken. Es ist aber für uns Ehrenpflicht, mit aller Kraft den Standpunkt zu verfechten: das Kunstgewerbe gehört den Kunstgewerbetreibenden und nicht den staatlich besoldeten Schulprofessoren!«⁸¹

Die moderne Bewegung stellte damit einen Fall des von Howard S. Becker beschriebenen Eindringens von Künstlern in ein Kunsthandwerk dar.⁸² Der von den modernen Gestaltern beanspruchte imaginative Wert des Handwerklichen entwertete paradoxerweise gerade das, was das Kunsthandwerk tatsächlich ausmachte: die Standards des Könnens, die sich in der technischen Konstruktion und in der gekonnten Reproduktion und Abwandlung des konventionellen, museal geprägten Fundus der Formen ausdrückten.⁸³

Die reformierte Kunstgewerbebewegung war folglich mit dem gleichen Argument angreifbar, das sie gegen die Akademien und die ›Alterthümeler‹ vorgebracht hatte: Geschmackspolitik konnte als ein Elitenprojekt angesehen werden, das kaum auf den Geschmack der breiten Bevölkerung einwirkte und das Kunstgewerbe nicht nur nicht förderte, sondern sogar kannibalisierte. Dafür sprach nicht zuletzt, wie wichtig die konventionellen Ausbildungsstätten für Handwerker und die oft von regionalen Wirtschaftsverbänden (mit)finanzierten Fachschulen blieben, die *tatsächlich* die Gestalterinnen und Gestalter der

81 Fachverband für die wirtschaftlichen Interessen des Kunstgewerbes, *Bericht über die Versammlung deutscher Kunstgewerbetreibender, Berlin Jägerstr. 22, 9. März 1906* (Berlin, 1906), 37 u. 48, zit. nach Maciuika, »Sachlicher, wirtschaftlicher, zweckmässiger«, 205.

82 Vgl. Becker, *Art Worlds*, 278.

83 Vgl. ebd., 279.

Kunstindustrie in der Breite ausbildeten (denen aber Glanz und Modernitätsprestige fehlten, um zu kanonischen Gegenständen der Designgeschichte zu werden).

Zum Problem wurde aber auch das Gegenteil – die Aneignung der modernen Formen durch die Mode. Im Katalog des Berliner Warenhauses Wertheim von 1903/1904 etwa hatten die musealen Formen längst die Alleinherrschaft verloren. Viele der Waren konnte man nun auch in den geschwungenen Formen erhalten, die bei den führenden Köpfen der Reformbewegung längst als »Jugendstil« Ekel erregten (Abb. 36). Die handwerklich geleitete Avantgarde musste sich somit dem Vorwurf einer neuen Äußerlichkeit aussetzen: Offenbar repräsentierten ihre Formen doch nicht den inneren Geist der Epoche, waren sie doch dankbar von der Mode absorbiert worden, waren sie doch autonom.



No. 4355. Bronze-Uhr, mod. Form, mit patiniert. Einlage, 37 cm hoch . M. 18.50



No. 9362. Zinn-Kanne, moderne Form, 26 cm hoch . M. 12.75

Abbildung 36: Im Katalog des Warenhauses Wertheim von 1903/1904 wurden die nichtmusealen als »neue« oder »moderne Formen« bezeichnet

Im geschmackspolitischen Streit unter den Reformern wurde jedoch ein anderer Angriffspunkt entscheidend: der Widerspruch, die geschmackliche Führerschaft und gestalterische Modernität im sich abzeichnenden Industriezeitalter ausgerechnet auf das ›Handwerk‹ gründen zu wollen. Für die englische Arts-and-Crafts-Bewegung hatte dieser Widerspruch nicht bestanden: Sie verstand sich der Produktionsweise nach explizit als antimodern. Zwar arbeiteten ihre Gestalter, wo es sich anbot, auch für die Kunstindustrie, aber nie aus Überzeugung – und nie mit der Vorstellung, sie sollten als moderne Gestalter die kulturellen Führer der neuen Zeit werden.⁸⁴

Anders war dies bei der deutschen Reformbewegung. Sie gründete ihren Modernitätsanspruch gerade auf die Behauptung, dass das ›Handwerk‹ eine überhistorische Form schöpferischer Gestaltung sei. Knüpfte man an diese – vom Akademismus und von der Industrialisierung verschüttete – Art der Gestaltung an, würde man in der Lage sein, auch für die Moderne eine wahrhaft neue, authentische Form zu finden.

Doch je mehr Industrie und Technik als prägendes Phänomen der Moderne in Erscheinung trat, desto offensichtlicher wurde der Widerspruch. Konnte man in der Werkstatt wirklich Formen schaffen, die dem Industriezeitalter angemessen waren? Bald entstand eine neue Strömung in der modernen Bewegung, die diese Frage entschieden verneinte.

84 Vgl. Naylor, *The Arts and Crafts Movement*, 8.

7 Die technische Imagination

Mit der *technischen Imagination* wird Formen Wert zugeschrieben, indem sie als ideale Erfüllung ihres Zwecks, ihrer Funktion oder der körperlichen Erfordernisse für den Gebrauch eines Dings erfahren werden – und zwar allein dadurch. Von den hier behandelten Registern imaginativer Wertzuschreibung ist die technische Imagination die am wenigsten intuitive, weil sie mit der Technik gerade eine scheinbar antiästhetische Qualität ästhetisiert. Dieser ›Trick‹, der durch den ostentativen Verzicht auf Ornamente erreicht wurde, war so erfolgreich, dass diese Art der Gestaltung bis heute als Ausdruck von ›Sachlichkeit‹, ›Rationalität‹ und Konzentration auf die ›Gebrauchswerte‹ gilt. Gleichwohl hat der Verzicht auf Ornamente selbst eine ornamentale Funktion: ›Zweck‹, ›Funktion‹ und ›Gebrauch‹ werden zu stilbildenden Formidealen erklärt.

Auch die Wertzuschreibung durch technische Imagination reagiert auf die Autonomie der modernen, nun auch der handwerklich imaginierten Formen. Den handwerklich geleiteten Gestaltern wird nun künstlerische Willkür vorgeworfen – ihr wird die Technik als verbindliche Grundlage der Gestaltung entgegengesetzt. Gestaltungsgeschichtlich steht die technische Imagination in engem Zusammenhang mit dem Möglichkeitsfenster, das sich für Gestaltende mit der Entstehung des industriellen Großbetriebs, ja des Konzerns ergab. Sie ist, wenn man so will, die Ästhetik der beginnenden »Managerial Revolution« (James Burnham).

Den imaginativen Wert der Form im Technischen zu suchen, ist das verbindende Element einer sich Mitte der 1920er Jahre etablierenden Gruppe moderner Gestalter, die sich innerhalb der modernen Bewegung im Kunstgewerbe abzusetzen suchte. Heute verbindet man sie mit den Stilen des Konstruktivismus, des Funktionalismus und der Neuen Sachlichkeit.

7.1 Das Prestige der Technik

Dass die hier unter dem Begriff der »technischen Imagination« gefassten Ästhetisierungen historisch-soziologisch bislang kaum untersucht worden sind, liegt nicht zuletzt an der selbstverständlichen Verwendung von Begriffen wie ›Industrie‹ oder ›Massenproduktion‹. Wie zu zeigen sein wird, beschrieben diese Begriffe die wirtschaftliche Entwicklung nicht einfach ›objektiv‹, sondern waren – wie zuvor schon der des ›Handwerks‹ – selbst gegenwartsdiagnostisch aufgeladen. Insofern waren sie für die Geschmackspolitik interessant.

Das grundlegende Problem ist im letzten Kapitel angesprochen worden: Dadurch, dass bei der Suche nach einer ›wahrhaft modernen‹ Form museale Formideale abgelehnt wurden, vergrößerte sich einmal mehr

die moderne Formunsicherheit; die Gestalter der modernen Bewegung machten sich der Mode des bald verschmähten »Jugendstils« verdächtig. Damit kamen Zweifel auf, ob ein durch das Handwerk entwickeltes Formideal die moderne Formunsicherheit überwinden und der Gestaltung innere Leitung geben konnte.

Die handwerkliche Zweckform

Dass ›die Technik‹ zu Beginn des 20. Jahrhunderts geschmackspolitisch immer interessanter wurde, lag an ihrem wachsenden Modernitätsprestige. Der schleichende Wandel von der handwerklichen zur technischen Imagination zeigt sich zunächst an der Umdeutung der handwerklichen Formgebung. Sie geschieht mithilfe eines hier bisher unterschlagenen, in der Kunstgewerbebewegung durchgängig diskutierten Wertkriteriums: der Zweckmäßigkeit der Form.

Stilgeschichtlich wird in diesem Zusammenhang üblicherweise auf das Motto ›form follows function‹ verwiesen, das der Architekt Louis Sullivan (1856–1924) im späten 19. Jahrhundert prägte. Das aber ist irreführend. Denn ein Auseinanderfallen von Form und Funktion war eine Erscheinung der Autonomie der Form seit dem späten 18. Jahrhundert. Entsprechend finden sich zu diesem Zeitpunkt auch erste Gegenkonzepte. Ein Kapitel von William Hogarths (1697–1764) populärer *Analysis of Beauty* war der *fitness* gewidmet und erklärte nach dem Vorbild der Natur alle Dinge für hässlich, deren Form ihrem Zweck widersprach.¹ »Wenn ein Schiff gut segelt, so nennen es die Matrosen allezeit schön«, hieß es in der deutschen Übersetzung von 1754, die den Begriff der *fitness* mit »Richtigkeit« übersetzte.² Adam Smith, ein begeisterter Leser Hogarths, erklärte wenige Jahre später: »The utility of any object pleases the master by perpetually suggesting to him the pleasure or convenience which it is fitted to promote. Every time he looks at it, he is put in mind of this pleasure; and the object in this manner becomes a source of perpetual satisfaction and enjoyment.«³ Auch Nützlichkeit, das hatte der schottische Philosoph früh erkannt, war ein *geistiger* Genuss. Entsprechend wichtig war es, dass nützliche Dinge ihre Nützlichkeit auch erkennen ließen.

- 1 William Hogarth, *The Analysis of Beauty: Written with a View of Fixing the Fluctuating Ideas of Taste* (London: Reeves, 1753), 13.
- 2 William Hogarth, *Zergliederung der Schönheit, die schwankenden Begriffe von dem Geschmack festzusetzen* (London; Hannover: Linde/Schmidt, 1754), 2.
- 3 Adam Smith, *The Theory of Moral Sentiments*, 2. Aufl. (Strand; Edinburgh: Millar, Kincaid & Bell, 1761), 263.

Dass ein Ding, um ›schön‹ sein zu können, auch seinen Zweck zu erfüllen habe, war der Geschmackspolitik also von Beginn an nicht fremd. Allerdings lag der Fokus lange nicht auf der »Richtigkeit« als eigenständigem Prinzip des Schönen, sondern darauf, sie mit dem Ornament in Einklang zu bringen. Wo ornamentale Gestaltung unvermeidbar mit einer Funktion kollidierte, war Zurückhaltung geboten, wollte man keinen Kitsch produzieren. »Leibbinden und Klosettbürsten« könnten nicht Gegenstand kunstgewerblicher Gestaltung sein, meinte etwa Sombart – »guten Geschmack vorausgesetzt«.⁴

Der Vorwurf der Zweckwidrigkeit in der künstlerischen Gestaltung ließ sich aber nicht nur gegen die »geschmacklose« Kunstindustrie, sondern auch gegen die moderne Bewegung erheben. Der »Stolz der Allermmodernsten«, so etwa Lessing, gehe so weit, dass man »garnicht bei einem Handwerker etwa anfragen sollte, wie ein Schrank oder Stuhl technisch zu bauen sei; hiermit verstosse man gegen das Vorrecht des wahren, des einen, des reinen Künstlers, der aus seinem Kunstempfinden heraus die Form bestimmt und dem der Techniker folgen muss«.⁵ Die Berufung auf das Handwerk schützte nicht vor solchen Abwegen, war »Handwerklichkeit« doch eine symbolische, keine technische Qualität.

Innerhalb der modernen Bewegung versuchte man sich gegen solche Vorwürfe zu immunisieren, indem man die »zweckgerechte Form« selbst zum neuen Formideal erklärte und jede Verwendung von Ornamenten, wie sie im Kunstgewerbe gängig war, unter den Verdacht stellte, gegen dieses Ideal zu verstoßen. Die Berufung auf das Handwerkliche wurde mit der Behauptung vereinseitigt, dass die handwerkliche Gestaltung »an sich« zur Zweckform tendieren würde. Die in den Kunstgewerbemuseen gesammelten Formen ließen sich nun entwerten, indem man sie einem – dem »Handwerk als solchem« fremden – Repräsentationsbedarf der Vergangenheit zurechnete. Was das konventionelle Kunstgewerbe nachahme, hieß es 1900 in einer Broschüre der *Deutschen Werkstätten*, »das waren fast nur die Prachtstücke aus dem Besitze der Reichen, während man die Hausgeräte und Schmuckstücke des Mittelstandes jener Zeiten gar nicht kannte und beachtete«.⁶

Ein später, aber umso markanterer Ausdruck dieser Umwertung waren die Sammlungsbestrebungen Walter Dexels (1890–1973), der als Maler, Designer und Werbegrafiker in den 1920er Jahren begann, einfache Alltagsgegenstände der Vergangenheit zu sammeln. Dixel sammelte »das formschöne, unverzierte, vorbildlich gestaltete Gebrauchsgerät

4 Sombart, *Kunstgewerbe und Kultur*, 8.

5 Lessing, *Das Moderne in der Kunst*, 6.

6 »Dresdener Werkstätten für Handwerkskunst« (1900), <http://digital.slub-dresden.de/id380933241>, o. S.

der Vergangenheit«, »dem Leben und Autorität gleichweise innewohnen« (Abb. 37). Ziel war die im geschmackspolitischen Selbstverständnis »mehr denn je notwendige Schulung des Sehens«.⁷

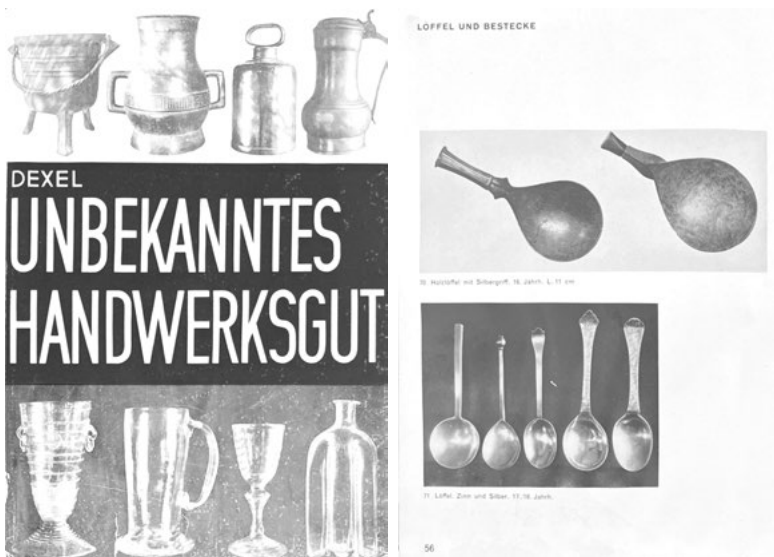


Abbildung 37: Imagination einer zeitlosen Zweckform: Walter Dexels Unbekanntes Handwerksgut (1935)

Die ›Zweckform‹ war für Dixel dabei ein ewiges Ideal, das in den letzten Jahrhunderten verloren gegangen, aber wieder erreichbar sei. Denn: »Es gab niemals Zeiten, in denen Prunk und Zierat allgemeine Erscheinungsformen waren und die Zweckform ist so alt wie die Menschheit. Obwohl der Begriff ›Zweckform‹ in unseren Tagen entstanden ist, war der Geist, der sie schuf, schon immer am Werk.«⁸

»Das unbekannte, das namenlose, das schlichte Handwerk, das nicht im einzelnen Menschen, sondern in der Gemeinschaft schöpferisch tätig ist, ist Träger dieses natürlichen Geschehens. *Dieses unbekannte Handwerk bewahrt und überliefert den wenigen Formbesitz der Menschheit.* Der echte Handwerker hegt immer Achtung vor der gewachsenen und bewährten Form. Weil er nicht von persönlichem Ehrgeiz und falschem Kunststreben verleitet wird, weil er gewohnt ist, hinter seinem Werk

7 Walter Dixel, *Unbekanntes Handwerksgut: Gebrauchsgerät in Metall, Glas und Ton aus acht Jahrhunderten deutscher Vergangenheit* (Berlin: Alfred Meßner, 1935), 5.

8 Ebd., 7.

zurückzutreten, sieht er keinen Anlaß, um der sogenannten persönlichen Note willen, eine Form willkürlich zu verändern.«⁹

Mit dieser Deutung sollte ›Handwerk‹ also keine innere Leitung mehr in dem Sinne geben, dass der Künstler-Gestalter mit ihm eine wahrhaft neue Form für die Moderne finden konnte. Vielmehr sollte es dazu dienen, zu den natürlichen Formgesetzen zurückzukehren, die immer dort gegolten hatten, wo Gestaltung ganz auf den Zweck ausgerichtet gewesen war. So ließ sich dem Vorwurf künstlerischer Willkür besser begegnen als mit dem bloßen Bezug auf das Material.¹⁰ Während der Bezug auf das Material eine expressive, erfindungsreiche Gestaltung ermöglichte, die zur Mode werden konnte, sollte der Bezug auf den Zweck einschränkend wirken und jeden Modeverdacht zerstreuen.

Die Schönheit der technischen Form

Notwendig wurde die Umwertung des handwerklichen Erbes aber auch, um es an einen neuen ästhetischen Gesichtspunkt anschlussfähig zu halten: die zunehmend empfundene *Schönheit der technischen Form*.

In Gestalt der Maschine, dem Produktionsmittel der industriellen Moderne, wurde die technische Form spätestens seit der Mitte des 19. Jahrhunderts imaginativ aufgeladen. Nachdem es schon auf der Londoner Weltausstellung von 1851 eine Maschinenhalle gegeben hatte (Abb. 38), wurden Maschinen immer mehr zu einem selbstverständlichen Teil des romantischen Theaters der Weltausstellungen. Die Maschinenhallen waren moderne Wunderkammern, in denen man über den Einfallsreichtum und die Tüchtigkeit der Techniker staunen konnte (Abb. 38). Ein Katalog mit den offiziellen Bildern der *Great Exhibition*, darunter auch eine Darstellung der Maschinenhalle, stellte fest:

»*Imagination* is as essentially necessary to the man of science as to the poet; all scientific objects are promoted by experiments, and these cannot be contrived without the aid of imagination: those who possess it can never be perfectly satisfied with their present condition, or with their past attainments, but are continually urged on to discover some untried enjoyment, or some ideal excellence.«¹¹

9 Ebd., 17. Hervorhebung im Original.

10 Vgl. auch schon van de Velde, *Vom neuen Stil*, 29: »Bei beinahe allen Berufen gibt es überlieferte Formen von Gegenständen, die der Handwerker, ohne nachzudenken, immer wieder macht, weil er schon lange daran gewöhnt ist.«

11 Dickinson's Comprehensive Pictures of the Great Exhibition of 1851: From the Originals Painted for H.R.H. Prince Albert by Messrs. Nash, Haghe, and



Abbildung 38: Wunderkammern der industriellen Moderne: die Maschinenhallen der Weltausstellungen in London (1851) und Paris (1889)

Bei allem Modernitätsprestige, das auf dieser Fortschrittsromantik beruhte, blieb die Differenz zur Kunst gleichwohl gewahrt, insbesondere in den deutschen Staaten. Ausgestellt wurden weniger industriell hergestellte

Roberts, R.A. (London: Dickinson Brothers, 1854), o. S. Hervorhebung im Original als Kapitälchen.

Massenprodukte als vielmehr Waren, deren symbolischer Wert sich ihrer künstlerischen Veredelung verdankte. Ähnliches galt für die Architektur: Hier dominierte die akademische Architektur mit ihren musealen Formen. Der berühmte Londoner Glaspalast von 1851 war eher die Ausnahme.

Das änderte sich gegen Ende des Jahrhunderts. Mehr und mehr sprach man auch den technischen Formen einen ästhetischen Wert zu. Ein europaweit diskutierter Fall war der berühmte Turm der Pariser Weltausstellung 1889, der von einem Ingenieur, Gustave Eiffel (1832–1923), nicht von einem Künstler oder Architekten entworfen worden war. Sein beispielloser Erfolg, sekundiert durch die in der Presse gefeierte monumentale *Galerie des Machines* (Abb. 38), ging mit einem neuen Modernitätsprestige Frankreichs und seiner Ingenieure in der Weltöffentlichkeit einher, in dem Technisches und Ästhetisches untrennbar verbunden waren.

Gleichwohl war das nicht selbstverständlich. Pariser Künstler protestierten und forderten den Abriss des Turms. Sein Ingenieur-Architekt Eiffel hingegen rechtfertigte den ästhetischen Wert des Turms mit Verweis auf die ägyptischen Pyramiden: Auch diese hätten »l'imagination des hommes« nicht durch ihren klassischen »valeur artistique« beeindruckt. Und dennoch würden sie ebenso einen ästhetischen Eindruck machen wie sein eigener Turm. Der Fehler, so Eiffel, liege in den veralteten ästhetischen Theorien, mit denen die Künstler den gestalterischen Wert von Bauwerken bestimmen wollten: »théories d'art ordinaires ne sont guère applicables«.¹²

Unter den Kunstgewerblern änderte sich langsam der Blick. Lessing zeigte sich auf der Chicagoer Weltausstellung 1893 begeistert von technischen Formen. Die »glatten Holzstühle und die aus Draht geschlungenen elektrischen Kronen, die blanken Messinggriffe und die verständig geschwungenen, gänzlich ornamentlosen Geräte« seien Wahrzeichen Amerikas: »Hier haben wir Geräte, geschaffen in demselben Geiste wie unsere Eisenbauten, unsere Schiffe und Wagen; Geräte, die in ihren Formen voraussetzungslos aus Material und Technik entstanden und so klar entwickelt sind, dass sie nicht mehr zum rechnenden Verstande, sondern direkt zur Anschauung sprechen und dem Auge die reine, gesättigte Freude gewähren, die wir als Schönheit empfinden.«¹³

Bis zur Dresdner Kunstgewerbeausstellung von 1906 wurde der ästhetische Wert technischer Formen Teil des kunstgewerblichen Wertehaushalts.¹⁴ Bis zum Ersten Weltkrieg wurde in der Reformbewegung,

12 Gustave Eiffel, »Réponse de Gustave Eiffel à la protestation des artistes du 14 février 1887«, *Le Temps*, 14. Februar 1887.

13 Julius Lessing, »Neue Wege«, *Zeitschrift des Badischen Kunstgewerbevereins zu Karlsruhe* 6, Nr. 1 (1895): 4.

14 So könnten, wie es im Ausstellungskatalog hieß, nicht nur »Verzierungen« einen Gegenstand »schön« machen«. Vielmehr könnten auch »rein technische Leistungen eine Fülle von geschmackvoller Schönheit aufweisen«,

insbesondere im Umfeld des Deutschen Werkbundes, die Schönheit technischer Formen zu einem Gemeinplatz. Stellvertretend sei Naumann zitiert, für den mit der modernen Technik ein neues Zeitalter der Gestaltung anbrach. In der aufkommenden Eisenarchitektur sah er einen der Gotik ebenbürtigen neuen Stil entstehen: »Hier gibt es keinen alten Zwang, keine Hofkunst, keine Schulweisheit. Hier wird nicht Kunst neben Konstruktion getrieben, keine angeklebte Dekoration, keine bloße Schnörkelei, hier wird für den Zweck geschaffen, und die Form wird geboren wie ein Kind, an das seine Eltern kaum dachten.«¹⁵

Immer mehr Symbole technischen Fortschritts erlangten ein Prestige, das auf ästhetischen Erfahrungen insbesondere in der modernen Großstadt beruhte, nicht auf bewusster künstlerischer Gestaltung: Brücken und Bahnhöfe, Ozeandampfer und Zeppeline oder das Automobil.¹⁶ Das nun auch ästhetisch gültige Modernitätsprestige der Technik mag nicht zuletzt den sozialen Aufstieg der deutschen Ingenieure begünstigt haben, die 1899 mit der Verleihung des Diplomierungs- und Promotionsrechts an die preußischen Technischen Hochschulen durch Wilhelm II. akademische Weihen erhielten.¹⁷

Die Massengesellschaft

Prestige erlangte die Technik auch, weil sie in der zeitgenössischen Gegenwartsdagnostik nicht mehr nur als Produktionsmittel galt, sondern als Ausdruck einer allgemeinen Tendenz: der Entstehung der Massengesellschaft. Es waren Beobachtungen wie jene Simmels, der 1900 vom »Objektivierungsprozess der Kulturrinhalte« sprach. Im Stile bürgerlicher Kulturkritik warnte Simmel zwar davor, dass die unpersönliche Dingwelt in ihrer Menge zu einer psychologischen Überforderung des

sofern sie der »Schönheit des soliden Materials«, der »Schönheit der gediegenen Arbeit« und der »Schönheit der reinen Zweckformen« entsprächen. *Offizieller Katalog der Dritten Deutschen Kunstgewerbe-Ausstellung* (Dresden: Baensch, 1906), 141.

15 Friedrich Naumann, »Die Kunst im Zeitalter der Maschine«, in *Ausstellungsbriefe Berlin, Paris, Dresden, Düsseldorf 1896–1906*, von Friedrich Naumann (Basel: Birkhäuser, 2007), 124.

16 Vgl. zeitgenössisch Pazaurek, *Guter und schlechter Geschmack*, 235.

17 Vgl. Burkhard Dietz, Michael Fessner und Helmut Maier, »Der ›Kulturwert der Technik‹ als Argument der Technischen Intelligenz für sozialen Aufstieg und Anerkennung«, in *Technische Intelligenz und »Kulturfaktor Technik«*. *Kulturvorstellungen von Technikern und Ingenieuren zwischen Kaiserreich und früher Bundesrepublik Deutschland*, hg. von Burkhard Dietz, Michael Fessner und Helmut Maier (Münster; New York: Waxmann, 1996), 2.

Einzelnen führe, zu einem »Gefühl, von den Äusserlichkeiten erdrückt zu werden«.¹⁸

Die Leistung der noch jungen soziologischen Beobachtung bestand jedoch darin, in den Veränderungen eine neue gesellschaftliche Ordnung zu entdecken, nicht nur einen Kulturverfall. »Dass die Grossindustrie«, so Simmel, »den sozialistischen Gedanken nährt, beruht nicht nur auf den Verhältnissen ihrer Arbeiter, sondern auch auf der objektiven Beschaffenheit ihrer Produkte: der moderne Mensch ist von lauter so unpersönlichen Dingen umgeben, dass ihm die Vorstellung einer überhaupt anti-individuellen Lebensordnung immer näher kommen muss.«¹⁹ »Sozialismus« fußte nach Simmels Verständnis also weniger auf der Organisation der Arbeit gegen das Kapital als vielmehr auf einer allgemeinen kulturellen Tendenz. Wer mit den Dingen seines Alltags nicht mehr »verwachsen« war, hatte in einer Gesellschaftsordnung, die auf unpersönliche Herrschaft ausgerichtet war und sich der Masse verschrieb, nichts zu verlieren.²⁰

Was vor dem Ersten Weltkrieg soziologische Gegenwartsdiagnose gewesen war, wurde mit dem Untergang des Kaiserreichs Teil des kulturellen Selbstverständnisses der neuen Republik. Mit einer sozialistischen Massenpartei, der SPD, als wichtigster politischer Kraft, gestützt durch progressive Liberale (Mitbegründer und erster Vorsitzender der Deutschen Demokratischen Partei [DDP] war kein Geringerer als der führende Geschmackspolitiker Friedrich Naumann), erhielt die Masse eine positive Konnotation. Im Hinblick auf den Konsum spricht Claudius Torp vom Ideal der »Veredelung« der Massenkultur, vom »Leitbild einer versorgungssicheren, verteilungsgerechten, zugleich aber genügsamen Konsumgesellschaft«, das SPD und Gewerkschaften, aber auch Zentrum und DDP miteinander verband.²¹

Besonders wichtig für diese Veredelung der Massenkultur waren die Kommunen, in denen, so Torp, »der Verfassungsauftrag, ein »menschenwürdiges Dasein« zu gewähren, anspruchsvoll in Richtung einer gezielten

18 Simmel, »Persönliche und sachliche Kultur«, 707.

19 Ebd., 708.

20 Viele der frühen Soziologen – neben Simmel auch Sombart oder Max und Alfred Weber – waren mit dem Deutschen Werkbund vernetzt, waren also wichtige Impulsgeber für geschmackspolitische Selbstpositionierungen, die soziologische Argumente aufnahmen. Zur Vernetzung und zu personellen Überschneidungen zwischen dem Verein für Socialpolitik, der neu gegründeten Deutschen Gesellschaft für Soziologie und dem Deutschen Werkbund vgl. Schwartz, *Der Werkbund*, 119.

21 Vgl. Claudius Torp, »Das Janusgesicht der Weimarer Konsumpolitik«, in *Die Konsumgesellschaft in Deutschland 1890–1990. Ein Handbuch*, hg. von Heinz-Gerhard Haupt und Claudius Torp (Frankfurt am Main; New York: Campus, 2009), 258.



Abbildung 39: Die Ästhetisierung einer gebauten Theorie: sorgfältige fotografische Inszenierung des idealisierten Lebensstils im Neuen Frankfurt, Siedlung Bruchfeldstraße (1927)

Hebung des allgemeinen Lebensstandards ausgelegt« wurde (Abb. 39).²² Die wichtigste gestalterische Aufgabe in den Kommunen wurde der Massenwohnungsbau – nicht zuletzt, weil während der Kriegsjahre nicht gebaut worden war und die Wohnungsnot entsprechend groß war. Mit den Mitteln der 1924 eingeführten Hauszinssteuer, die die durch die Hyperinflation zuvor entschuldeten Immobilienbesitzer an den Kosten des öffentlichen Wohnungsbaus beteiligte, wurden bis zum Ende der Weimarer Republik Hunderttausende neuer Wohnungen gebaut.²³ Praktisch wie symbolisch war das eine völlig neue Gestaltungsaufgabe.

Unter avantgardistischen Stadtbauräten wie Martin Wagner (1885–1957) in Berlin und Ernst May (1886–1970) in Frankfurt am Main entstanden ambitionierte Städtebauprogramme, die weit über die bloße Versorgung mit Wohnraum hinausgingen. *Das Neue Frankfurt* – wie die aufwendig produzierte Zeitschrift des gleichnamigen Programms hieß – vermarktete man etwa als »internationale Monatsschrift für die Probleme kultureller Neugestaltung«.

22 Ebd., 261.

23 Vgl. Michael Ruck, »Die öffentliche Wohnungsbaufinanzierung in der Weimarer Republik«, in *Massenwohnung und Eigenheim. Wohnungsbau und Wohnen in der Großstadt seit dem Ersten Weltkrieg*, hg. von Axel Schildt und Arnold Sywottek (Frankfurt am Main; New York: Campus, 1988), 150–200.



Abbildung 40: Frankfurt am Main als globale Stadt der neuen Bewegung: Reklame aus *Das Neue Frankfurt* (1930)

Das Streben nach Modernitätsprestige im globalen Maßstab, das die Weltausstellungen institutionalisiert hatten, blieb unverändert. Anders als in der Vorkriegszeit wurde jedoch nicht mehr ein »eigentümlich deutscher«, sondern ein ostentativ internationaler Stil angestrebt. Das Neue Frankfurt wollte metropolitane Avantgarde einer globalen kulturellen Bewegung sein, und augenscheinlich gelang das auch; »auf Japan« entfielen, so verkündete man 1930 stolz in der Zeitschrift, »allein 110 Bezüge« (Abb. 40).²⁴

7.2 Geistige Führer der Industriegesellschaft

Die gesellschaftlichen Veränderungen beeinflussten auch die geschmackspolitischen Auseinandersetzungen. Wenn die technischen Formen der Massengesellschaft zunehmend wegen ihrer Modernität ästhetisch wertgeschätzt wurden – wer brauchte dann noch moderne Gestalter? Die sich vor dem Ersten Weltkrieg abzeichnende und ab Mitte der 1920er Jahre etablierende Bewegung löste das Problem, indem sie die Technik grundlegend ästhetisierte.

Diese symbolische Umwertung war voraussetzungsreich: Dem deutschen Bildungsbürgertum, der sozialen Basis jedes künstlerischen Ästhetisierungsanspruchs der Alltagswelt, galt die »Technik« seit dem späten 18. Jahrhundert – zeitgenössisch sprach man vom *Mechanischen* – gerade als *das* Außer-, ja Antiästhetische. In diesem Sinne hatte die moderne

²⁴ Vgl. Susan R. Henderson, *Building Culture: Ernst May and the New Frankfurt Am Main Initiative, 1926–1931* (New York: Peter Lang, 2013).

Bewegung, die der handwerklichen Imagination zur Geltung verhalf, ihren gestalterischen Anspruch in offener Gegnerschaft zur Technik begründet: Die Formgebung sollte in die ›gebildete Hand‹ des gestaltenden Künstler-Handwerkers zurückgegeben werden.

Geschmackspolitische Neuausrichtung

Ebendies sollte sich nun ändern. Die Situation, in der sich die Reformbewegung zu Beginn des 20. Jahrhunderts befand, ist einleitend geschildert worden. 1907 hatte sie sich mit der Gründung des Deutschen Werkbunds neu organisiert und führende Positionen im kunstgewerblichen Statusmarkt und an den Kunstgewerbeschulen übernommen. Einigkeit bestand dabei über das geschmackspolitische Ziel: die Modernisierung des Geschmacks bei Ablehnung der musealen Formen. Uneinig war man sich darüber, welche neuen Formideale dem modernen Geschmack innere Leitung geben sollten.

Seinen konfliktreichsten Ausdruck fand der entstehende Richtungsstreit in der sogenannten Typisierungsdebatte, die auf der Kölner Werkbundaussstellung 1914 eskalierte. Muthesius als Wortführer der ›Typisierer‹ hatte diese Debatte mit einer Zuspitzung provoziert: »Das Wesen der Handarbeit ist die Individualisierung, das der Maschinenarbeit die Schematisierung.«²⁵ Seine Überzeugung galt ganz den ›Typen‹, auf die sich der Werkbund konzentrieren müsse. Dagegen formierte sich bald Widerstand unter den Gestaltern, darunter van de Velde, die der Idee der »Typisierung« skeptisch gegenüberstanden und die gestalterische Freiheit des Einzelnen betonten.

Die klassische Designgeschichtsschreibung interpretierte diesen Streit normativ: Die modernen ›Typisierer‹ wurden den reaktionären ›Individualisten‹ gegenübergestellt. Inzwischen fallen die Urteile differenzierter aus.²⁶ So hat Frederic J. Schwartz darauf hingewiesen, dass der Begriff der ›Typisierung‹ keineswegs selbstverständlich war, was sich etwa daran zeigt, dass August Endell (1871–1925) seine Skepsis gegenüber der Position von Muthesius ausdrücklich damit begründete, dass »dieses Wort [Typisierung; Anm. J. W.], das bisher noch nicht einmal existiert hat, an Unklarheit nichts zu wünschen übrig« lasse.²⁷ Der Streit war also weniger ein Schlagabtausch zwischen Vertretern klar definierter Positionen.

25 Hermann Muthesius, *Wirtschaftsformen im Kunstgewerbe* (Berlin: Simion, 1908), 9.

26 Vgl. Schwartz, *Der Werkbund*, 187.

27 Hermann Muthesius, *Die Werkbund-Arbeit der Zukunft* (Jena: Diederichs, 1914), 58. Das Zitat entstammt Endells abgedruckter Replik auf Muthesius' Rede.

Vielmehr ging es um die schwierige Klärung der Frage, auf welchen institutionellen Wegen man in der modernen Wirtschaft überhaupt auf den Geschmack einwirken konnte – und welche Konsequenzen das für Gestaltung und Gestalter hatte.

Um diese Frage einzuordnen, gilt es, sich die Situation der kunstgewerblichen Gestaltung im Deutschen Reich um 1900 zu vergegenwärtigen. Das konventionelle Kunstgewerbe hatte mit Kunsthandwerkern, die in den traditionellen Formen ausgebildet wurden, und den Musterzeichnern, die den musealen Fundus der Formen umwälzten, »schwache« Gestalter. Der museale Fundus der Formen war kulturelles Gemeingut. Jeder kopierte den anderen. Geschmackspolitik lief hier über die Ausbildung in den Kunstgewerbemuseen und -schulen, die Einfluss darauf zu nehmen versuchten, welche musealen Formen zur Verfügung standen, angeeignet und verwertet werden konnten.

Die moderne Bewegung hatte dies grundlegend geändert: Die neuen Formen wurden von den Gestaltern für die Kunden aus dem Kunstgewerbe und der Kunstindustrie erfunden und waren kein Gemeingut mehr. Es entstand, wie zuvor gezeigt, ein Autorendesign. Mit den höheren Honoraren, die die gestaltungsgetriebenen kunstgewerblichen Unternehmen an ihre Formkünstler zahlten, verschärfte sich allerdings das Problem des Musterschutzes. Zwar galt im Deutschen Kaiserreich seit 1876 das Geschmacksmusterschutzgesetz – leichte Abwandlungen von Mustern fielen jedoch nicht unter das Gesetz. Zudem wurde der Musterzeichner nicht als Urheber anerkannt; der Schutz kam nur dem Hersteller zu, sodass die Situation für innovative Gestalter ungünstig blieb.

Das Ergebnis war, was im letzten Kapitel nachgezeichnet wurde: Es bildete sich eine kleine Gruppe herausgehobener moderner Gestalter heraus, die sich wie van de Velde oder Paul durch »ihren« Stil einen Namen machten und die geschmackspolitischen Führungspositionen an den Reformschulen besetzten, während sich auf der anderen Seite viele Produzenten des Kunstgewerbes und insbesondere der schnelleren Kunstindustrie der »modernen Formen« – leicht abgewandelt – bemächtigten, um auch das Segment des Marktes bedienen zu können, in dem man »neue« oder »moderne« Formen wünschte (Abb. 36). Das traditionelle, mit musealen Formen arbeitende handwerkliche Kunstgewerbe wurde in ein konservatives Marktsegment wohlhabender Käufer (wie etwa Wilhelm II.) abgedrängt.

Es war diese Situation, in der »Jugendstil« als eine von der Kunstindustrie angeeignete Abart der Formen der Reformbewegung zu einem geschmackspolitischen Schmähwort wurde. Darin mochte sich Kunstdünkel ausdrücken, aber auch geschmackspolitische Ohnmacht: Das schnelle Plagiierten vernutzte Formen so rasch, dass eine nachhaltige Beeinflussung des Geschmacks nicht gelingen konnte – schon deshalb nicht,

weil es (abgesehen von den wenigen Führungspositionen an den kunstgewerblichen Reformschulen) keine stabilen Positionen für moderne Gestalter gab, aus denen heraus sie einen ›neuen Stil‹ hätten entwickeln können, der mehr war als kurzlebige Mode oder idiosynkratischer Autorenstil (Abb. 35).

Nur vor diesem Hintergrund ist die sogenannte Typisierungsdebatte im Deutschen Werkbund zu verstehen. Die ›Individualisten‹ setzten – abgesehen von den Reformschulen – auf den Markt, den die gestaltungsgetriebenen kunstgewerblichen Unternehmen im letzten Jahrzehnt erschlossen hatten. Der Nachteil: Der Einfluss auf den Geschmack blieb begrenzt, da es sich um einen Luxusmarkt handelte. Man hoffte, durch einen Trickle-down-Effekt auch die breite Masse zu erreichen. Der Vorteil war die große gestalterische Freiheit, die man im Gegensatz zur konventionellen Kunstindustrie genoss, die sich der Nachfrage anpassen musste. Mit der weiterhin bestehenden Vielfalt der Formen konnte man sich durchaus arrangieren – und manche sahen sie auch gar nicht so dramatisch. »[G]erade heute, wo auf dem Gebiete der Architekturgeschichte eingehende Forschungen die überraschendsten Ergebnisse gehabt haben, wissen wir genau, daß die Verschiedenheiten zu allen Zeiten, zumal in den nichtklassizistischen Zeiten, genau so groß waren, wie sie es heute sind«, betonte etwa Endell.²⁸

Der Konzern als Künstler

Die ›Typisierer‹ hingegen malten die moderne Formunsicherheit in dunklen Farben; die vergleichsweise kleinen kunstgewerblichen Unternehmen schienen ihnen kein wirksames Mittel zu ihrer Überwindung. Es war vielmehr die Großindustrie als neue kulturelle Kraft, in die sie ihre Hoffnung setzten, die moderne Formunsicherheit überwinden zu können. Als Hoffnungsschimmer galt ihnen insbesondere die Tätigkeit von Peter Behrens für einen der damals größten deutschen Konzerne, die Allgemeine Elektrizitäts-Gesellschaft (AEG). Behrens, seit 1907 künstlerischer Beirat der AEG, schuf für den Konzern eine *Corporate Identity*, die eine formal einheitliche Enkultivierung des hochgradig arbeitsteiligen Unternehmens denkbar machte – vom Logo und den Schriftstücken über die Produkte bis zu den Fabrikgebäuden. Möglich war der AEG diese Eigenständigkeit in der Gestaltung vor allem durch ihre schiere Größe und die damit verbundene Marktmacht. Als entsprechend starke Marke konnte der Konzern eine eigene Formensprache etablieren, die ›für sich‹ stand, und sich Künstler leisten, die sie produzierten.

²⁸ Endell in seiner Replik ebd., 60.

Dass der Konzern diese Gestaltungspolitik derart konsequent verfolgte, hatte auch etwas mit der persönlichen Philosophie von Walther Rathenau (1867–1922), dem Sohn des Gründers der AEG, zu tun, der im Laufe der 1900er Jahre zunehmend Macht im Aufsichtsrat auf sich konzentrierte. Er verstand sich wie Behrens als Teil einer Bewegung, die in nietzscheanischer Manier die »Mechanisierung der Welt« kritisierte, dabei aber keine Feindschaft der Industrie gegenüber entwickelte, sondern sich vielmehr als Avantgarde einer neuen ›Durchgeistigung‹ der Industrie verstand.²⁹

Angesichts dieses Befundes ist Reckwitz' Einschätzung des Diskurses³⁰ dieser Zeit, der dem Unternehmer eine kulturelle Führungsrolle zusprach, zu korrigieren. Zutreffend ist seine Beobachtung, diesen in engem Zusammenhang mit der Arts-and-Crafts-Bewegung zu sehen, wie zuvor deutlich geworden ist. Ebenso zutreffend ist, dass die Figur des Unternehmers als einer »Instanz der unberechenbaren Kreation des Neuen«,³¹ etwa bei Joseph Schumpeter (1883–1950), sich als Gegenentwurf zur fortschreitenden Managerialisierung des wirtschaftlichen Lebens artikulierte.

Irreführend ist jedoch die Behauptung, es habe sich dabei – wie bei der Arts-and-Crafts-Bewegung – bloß um »kulturelle Nischen« gehandelt, die zwar »Impulse auf dem Weg zur langfristigen Umstellung des ökonomischen Feldes auf Kreativitätsorientierung« gaben, ihrer Zeit aber zu weit voraus gewesen seien, um Breitenwirkung zu entfalten.³² Das Beispiel von Rathenau und Behrens bei der AEG zeigt vielmehr, dass dieser Diskurs eine tiefgreifende Restrukturierung begleitete: Im Zuge der Neuausrichtung des Konzerns von der Schwerindustrie auf den Konsumgütermarkt schickte sich die AEG an, gerade aus ihrer industriellen Potenz heraus eine marktbeherrschende Stellung einzunehmen und durch moderne Gestaltung nicht nur kunstgewerbliche Unternehmen, sondern auch das kleingewerbliche Kunsthandwerk zu verdrängen.

Die Gestaltungsphilosophie, die Behrens für die AEG entwickelte, hatte somit mehr mit der dabei neuzuerfindenden ›unternehmerischen Identität‹ zu tun als mit der Produktionsweise. »Die abstrakte, geometrische, unpersönliche Form wurde«, wie Schwartz feststellt, »nicht gewählt, weil sie besser zum Produktionsprozeß paßte, sie sollte vielmehr *dessen gesellschaftliche Auswirkungen kompensieren*. Wenn die Maschine und die Arbeitsteilung zu kulturellem Chaos geführt hatten, deren

29 Vgl. Walther Rathenau, *Zur Kritik der Zeit* (Berlin: Fischer, 1912), das in Dutzenden Auflagen auch in den 1920er Jahren ein Bestseller blieb.

30 Reckwitz, *Die Erfindung der Kreativität*, 149 ff.

31 Ebd., 151.

32 Ebd., 154. Auf die historischen Gründe, warum Reckwitz' Einschätzung aus Sicht des frühen 21. Jahrhunderts dennoch plausibel erscheinen kann, wird im Schlusskapitel einzugehen sein.

visuelles Gegenstück das übermäßige oder idiosynkratische Ornament in Historismus und Jugendstil war, dann konnte die industrielle Produktion auch zur Herstellung karger Geometrie im Zeichen der Transzendenz umgerüstet werden.«³³ Es ging also nicht um Produktionsmittel, sondern um eine kulturelle Vorstellung davon, was ›Technik‹ sein könnte (oder sollte).

Großkonzerne wie die AEG, aber auch neue wirtschaftliche Organisationsformen wie Kartell oder Trust wurden in Werkbund-Kreisen bald als geschmackspolitische Macht verstanden, um das symbolische Chaos des Marktes zu bändigen. So sprach Helmuth Wolff (1876–1961), Direktor des Statistischen Amtes der Stadt Halle und Werkbund-Mitglied, 1911 etwa von zu schaffenden »Produktionskartellen für die Qualität«, kurz von »Qualitätskartellen«.³⁴ Solche Organisationsformen zur Bündelung wirtschaftlicher Macht erschienen den Gestaltern, die unverändert sehnsüchtig auf die scheinbar formsichere Vormoderne zurückblickten, als funktionales Äquivalent der Zünfte, die im Mittelalter gestalterische Standards etabliert und durchgesetzt hatten.³⁵

Individualisten gegen Typisierer

Unterschiedliche Auffassungen gab es im Werkbund hingegen darüber, ob Behrens' Wirken für die AEG sich einfach nur glücklichen Umständen verdankte oder ob es Zeichen einer hoffnungsvollen Zukunft war. Für die ›Individualisten‹ gab es keinen zwingenden Grund, die AEG mit ihrer überzeugenden Vermählung von Kunst und Industrie als *pars pro toto* für die zukünftige wirtschaftliche Entwicklung zu nehmen. Ebenso plausibel war es aus ihrer Sicht, dass Gestalter, wenn sie sich ganz auf die Industrie einließen, zu einer neuen Generation von Musterzeichnern herabsinken würden. Ebenso wie jene würden sie die Unternehmer mit modischen Formen für den Markt versorgen und damit für Absatz sorgen müssen, um die Maschinen am Laufen zu halten.

Demgegenüber waren die ›Typisierer‹ davon überzeugt, dass sich allein durch die Enkultivierung der Industrie die Formunsicherheit langfristig überwinden lasse. Allerdings sahen sie die Gefahr, dass eine Annäherung an die organisationalen, technischen und ökonomischen Realitäten der Massenproduktion die moderne Bewegung schwächen könnte, weil sie künstlerische Exklusivitätsvorstellungen relativierte. Es ging ihnen daher

33 Schwartz, *Der Werkbund*, 111.

34 Helmuth Wolff, »Die volkswirtschaftlichen Aufgaben des D.W.B.«, in *Die Durchgeistigung der Arbeit: Wege und Ziele in Zusammenhang von Industrie/Handwerk und Kunst. Jahrbuch des Deutschen Werkbundes 1912* (Jena: Diederichs, 1912), 88.

35 Vgl. Schwartz, *Der Werkbund*, 170.

vor allem darum, einen Imaginationsbedarf der Industrie zu theoretisieren, um die Notwendigkeit einer neuen Art von Gestalter zu rechtfertigen. Der schillernde Begriff des ›Typus‹ stand in diesem Sinne für eine Philosophie der Form, die in den Kreisen der industriellen Führer des Deutschen Reiches Anklang finden sollte.

Muthesius als wichtigster Vertreter der ›Typisierer‹ verstand den Gestalter als eine Art Kulturingenieur, der der Industrie zur symbolischen Selbstfindung verhelfen sollte. Gestalterisches »Ziel der Fabrikation« sei es, schrieb er, »die Besonderheit des Massenerzeugnisses zu erfassen und es bis zur äußersten Vollendung herauszuarbeiten«. Aufgabe des Kulturingenieurs sei es, die Maschine aus der ihr von der Kunstindustrie zugedachten Rolle als »Nachahmerin der Handarbeit« zu befreien und in den von ihr erzeugten Formen ideell zu sich selbst kommen zu lassen.³⁶ Nur so würden die äußeren Formen der Industriegesellschaft wahrhaftig dem ›inneren Charakter‹ ihrer Produktionsweise entsprechen.

›Industrielle Produktion‹ erschien bei Muthesius, wie Schwartz betont, als »transzendente Gesamtheit, die alle Aspekte des modernen Lebens materiell vereint«³⁷ und durch die Form zu einem imaginativen Wert verdichtet werden sollte. Was den preußischen Geschmackspolitiker Muthesius dabei antrieb, war selbstverständlich der Führungsanspruch des Deutschen Reiches: Wer eine dem Wesen der Maschine ganz entsprechende Form fände, wäre kultureller Führer einer durch die Technik entstehenden neuen, global immer einheitlicher werdenden Kultur.³⁸

Allerdings halfen diese philosophischen Überlegungen kaum, konkret neue Formen zu finden. Die Maschine war das Ideal, doch die Formen, die sie hervorbrachte, waren zu vielfältig, als dass sich daraus ein neuer Stil hätte ableiten lassen. Zwar nahm Muthesius an, dass die »Zwangsläufigkeit der Maschine, die Bewegung ihrer Teile in festgelegten Richtungen« im Unterschied zur flexiblen Hand eine »deutlich erkennbare Beschränkung in der Form« zur Folge habe, weshalb die ›technische Form‹ ein »Zurückgehen auf mathematische Grundformen wie Zylinder und Rechteckskörper« erfordere.³⁹ Ein überzeugender neuer Stil, dessen Formen ihren Wert aus der technischen Imagination bezogen, ließ sich daraus aber kaum entwickeln.

36 Hermann Muthesius, *Handarbeit und Massenerzeugnis* (Berlin: Mittler und Sohn, 1917), 10.

37 Schwartz, *Der Werkbund*, 157.

38 Durch ihren universellen Charakter, so Muthesius, trage die Technik dazu bei, »das Denken der Völker in gleiche Richtung zu lenken, ihre Lebensformen zu vereinheitlichen und damit noch bestehende Gegensätze allmählich zu überbrücken«. Muthesius, *Handarbeit und Massenerzeugnis*, 30. Der Text erschien 1917 und war vielleicht auch ein Versuch, der Technik, die gerade Tod und Zerstörung über Europa brachte, eine positive Utopie abzugewinnen.

39 Ebd., 9.

Die ›Generation der 1880er‹

Gelingen sollte dies erst der nachfolgenden Generation. Die Mitglieder der ersten Generation der Reformbewegung waren überwiegend in den 1860er Jahren geboren (Muthesius 1861, Fischer 1862, Behrens 1868, Riemerschmid 1868), die der neuen Generation in den 1880ern (Taut 1880, Gropius 1883, May 1886, Mies van der Rohe 1886). Als sie in den 1920er Jahren wichtige Positionen übernahmen, waren sie im gleichen Alter wie ihre Vorgänger, als diese in den 1900er Jahren vergleichbare Positionen besetzt hatten. Sie prägten die Geschmackspolitik insbesondere ab der zweiten Hälfte der 1920er Jahre. Öffentlich koordinierten sie sich über die bereits benannten kunstgewerblichen Zeitschriften, aber auch über neue Bewegungszeitschriften wie *Die Form* (1925–1934) oder *Das Neue Frankfurt* (1926–1933; Abb. 40).

Die ›Generation der 1880er‹ war, wie Maciuka betont, jung genug, um sich ganz auf die neue Zeit einzulassen.⁴⁰ Ihre berufliche Laufbahn hatte erst kurz vor dem Krieg begonnen (und wurde durch ihn unterbrochen). Bemerkenswert ist zunächst, dass sich ihre Mitglieder zuerst mit Bauten hervortaten, die nicht praktischen Zwecken, sondern dem Marketing von Industrieunternehmen und -verbänden dienten.

Gropius war vor dem Krieg Mitarbeiter im Büro von Behrens gewesen. Er kannte die neuen ästhetischen Bedürfnisse eines Industriekonzerns also aus der Praxis. Das half ihm, den Auftrag für das Fagus-Werk zu erhalten, das heute als Meilenstein der Industriearchitektur gilt (Abb. 41). Allerdings war es keine Fabrik, sondern ein repräsentativer Bürobau. Nach den Vorstellungen des Auftraggebers Carl Benscheidt (1858–1947), der das Unternehmen neu gegründet hatte, sollte das Gebäude beeindrucken und die Modernität des Unternehmens symbolisieren. Das eigentliche Produktionsgebäude daneben war eher unauffällig und wurde von einem erfahrenen Industriearchitekten entworfen. Symbolischen Charakter hatte auch Gropius' Musterfabrik auf der Werkbundausstellung 1914. Bei beiden Bauten handelte es sich also, wie der Architekturhistoriker Philipp Oswald feststellt, um »Reklamebauten als Marketinginstrumente für die moderne Industrie und den Werkbund«, die primär einen »kommunikativen Zweck« verfolgten.⁴¹

Dasselbe Muster lässt sich bei den Vorkriegsprojekten Tauts beobachten. Sein *Monument des Eisens* von 1913, das den jungen Architekten bekannt machte, diente als Ausstellungspavillon des Deutschen Stahlwerksverbands und des Vereins deutscher Brücken- und Eisenbaufabriken auf der Internationalen Baufach-Ausstellung 1913 in

40 Vgl. Maciuka, »Das Handwerk in den Gräben«, 61.

41 Philipp Oswald, *Marke Bauhaus 1919–2019: Der Sieg der ikonischen Form über den Gebrauch* (Zürich: Scheidegger & Spiess, 2020), 16.

Leipzig (Abb. 41). Sein berühmtes Glashaus wiederum, ein Höhepunkt der Kölner Werkbundaussstellung 1914, diente als Reklamepavillon der deutschen Glasindustrie.

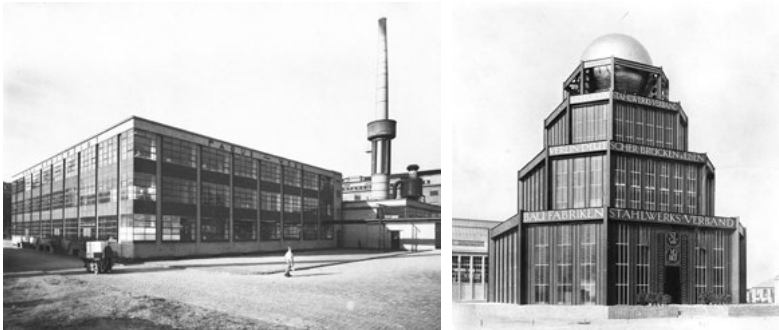


Abbildung 41: Marketinginstrumente der deutschen Industrie vor dem Ersten Weltkrieg: Gropius' Fagus-Werk (1911) und Tauts Monument des Eisens (1913)

Der große Bedarf nach Symbolen der Massengesellschaft, der in der nach dem Krieg neu gegründeten Weimarer Republik entstand, kam dieser jungen Generation sehr entgegen. Nun trat neben die industriellen Auftraggeber der Staat selbst als Förderer einer technischen Ästhetik. Insbesondere die eingangs erwähnten kommunalen Stadtentwicklungsprojekte deutscher Metropolen wurden zum wichtigsten Betätigungsfeld der neuen Generation und ihrer ›sachlichen‹ Gestaltung. Auch das für die Etablierung dieser Reformer wohl wichtigste Objekt, die Industriellen-Villa, konnte nun in ostentativ nüchterne ›technische Formen‹ gekleidet werden.

Zumindest für Gropius' Projekt einer technischen Ästhetik ist die große Kontinuität zu den Jahren vor dem Ersten Weltkrieg auffällig. Nicht die Kunst in der Industrie aufgehen zu lassen, sondern die Industrie künstlerisch zu enkultivieren – das galt Gropius schon vor dem Krieg als Aufgabe moderner Gestaltung. In einem Vortrag, den er 1911 im Museum Folkwang hielt – vom Werkbund als modernes Gegenmodell zum klassischen Kunstgewerbemuseum gegründet –, wird deutlich, dass er die zur totalen Gestaltung entgrenzte Kunst als Vordenkerin einer neuen Religion der Industriegesellschaft ansah. Kunst brauche, wie Gropius feststellte, den »Glauben an große gemeinsame Ideen«, wenn sie Großes schaffen wolle. Gerade das »kulturelle Ideal allgemeiner Bedeutung« habe der Kunst in den letzten Jahrzehnten jedoch gefehlt – womit Gropius auf die Formunsicherheit von Historismus und Jugendstil anspielte. Mit der Technik zeichne sich indes endlich ein neuer Geist ab. Es gebe Anzeichen dafür,

»daß der großen technischen und wissenschaftlichen Epoche eine Zeit der Verinnerlichung folgen wird, der Zivilisation eine Kultur. Nach einer

starken Befriedigung des Intellekts regt sich augenscheinlich wieder der verkümmerte Trieb zur Gestaltung dessen, das erkannt wurde. Die Zeitideen drängen nach architektonischem Ausdruck, das monumentale Arbeitsbedürfnis braucht Gehäuse, die mit großem Pathos den inneren Wert der Einrichtungen würdig ausdrücken, die Arbeitsmethode architektonisch zu charakterisieren vermögen.«⁴²

Der expressionistische Gedanke lautete, dass der Künstler die Technik ganz »in sich aufnehmen« müsse, um ihr in einer ästhetisch idealisierten Form zur wahrhaft geistigen Existenz zu verhelfen. Dabei solle sich der Künstler an der Heldengestalt des Ingenieurs orientieren. Die Notwendigkeiten, mit denen der Ingenieur praktisch ringe, müssten dem Künstler zum »innerlichen Erlebnis« werden. Er müsse mit diesem Erlebnis seine Formen »in dichterischer Übertreibung« erfüllen, »so daß jedweden Beschauer die Grundidee des Ganzen sinnfällig offenbar wird«.⁴³

Das Problem der modernen Form ließ sich nach Gropius' Ansicht somit »nur innerhalb der elementaren, physiologischen Eigenschaften des Menschen und der ihn umgebenden Natur lösen« und hatte »mit nationalen, ästhetisch-formalistischen oder beschränkenden Faktoren materiellen Ursprungs überhaupt nichts zu tun«.⁴⁴ Die »technische Form« – und das ist der entscheidende Punkt – war mithin eine Kunstform. Die Differenz zur handwerklichen Imagination musste klar werden. Selbst da, wo die Form Material oder Zweck thematisierte, sollte sie das nur *symbolisch* tun.

»Die Gesetze des Materials und der Konstruktion dürfen nicht mit denen der Kunst verquickt werden. Die Übereinstimmung der *technischen Form* mit der *Kunstform*, der *rechnerischen* Stabilität mit der *dargestellten* bedeutet zwar die letzte Vollendung für jedes Werk der Baukunst – wie sich ja alles menschliche *Denken* und *Schaffen* in einem letzten Endziel wieder berühren will –, aber erst eine ungeheure Willensbetätigung vermag beides zu harmonischer Kongruenz zu bringen.«⁴⁵

Einerseits brauche der Künstler eine »dauernde Berührung mit den Vorgängen der Produktion«, andererseits müsse er durch eine »Ökonomie

42 Walter Gropius, »Monumentale Kunst und Industriebau [1911]«, in *Walter Gropius, Industriearchitekt*, von Karin Wilhelm (Wiesbaden: Vieweg, 1983), 118.

43 Walter Gropius, »Der stilbildende Wert industrieller Bauformen«, in *Der Verkehr: Jahrbuch des Deutschen Werkbundes 1914* (Jena: Diederichs, 1914), 30.

44 Walter Gropius, »Wo berühren sich die Schaffensgebiete des Technikers und Künstlers«, *Die Form: Zeitschrift für gestaltende Arbeit* 1, Nr. 6 (1926): 117.

45 Gropius, »Der stilbildende Wert industrieller Bauformen«, 30.

geistiger Dinge« frei handeln können.⁴⁶ Das künstlerisch-geistige Primat in der Gestaltung wurde von Gropius als unzweifelhaft verteidigt. ›Technik‹ war eine Idee, die gegen jeden ›Materialismus‹ gerichtet war.

Das Bauhaus als (gebaute) Theorie

Die Wirkmächtigkeit der technischen Imagination lässt sich an keinem Ort besser nachvollziehen als an der reformierten Kunstgewerbeschule, die heute fast synonym dafür steht: dem Bauhaus. In der Frühgeschichte der Schule, die 1919 in Weimar aus der Großherzoglich-Sächsischen Hochschule für Bildende Kunst und der von van de Velde 1908 aufgebauten Reformkunstgewerbeschule hervorging, dominierte die Orientierung am Handwerk. Schon der Name der Schule spielte auf die mittelalterlichen Bauhütten an. Insofern war das Bauhaus zunächst eine typische Reformkunstschule, wenn auch ästhetisch exaltierter als seine Vorgänger vor dem Krieg.

Was das Bauhaus grundlegend von anderen Reformkunstschulen unterschied, war die sorgfältige Produktion von Imaginationen seiner selbst. Die Schule hatte ein Manifest, eine eigene Zeitschrift, eine eigene Buchreihe, eine umfassende Selbstdokumentation, öffentlichkeitswirksame Ausstellungen und Feste, ein eigenes Diplom und Gropius als charismatischen ›Imaginationsunternehmer‹. »Das Bauhaus«, so Panzert, »inszenierte eine starke Abwendung von der Vergangenheit und gleichzeitig eine starke Zukunftsgewandtheit.«⁴⁷ Und ›die Technik‹ stand im Zentrum dieser Inszenierung.

Die Selbstpositionierung durch technische Imagination lässt sich an den programmatischen Texten der Mitte der 1920er Jahre ablesen, mit denen Gropius die frühe handwerklich-expressionistische Phase zu beenden und die Hinwendung zur Technik zu etablieren suchte. Die Rückkehr zum »alten Handwerk« war jetzt ein »atavistischer Irrtum« – womit Gropius die Differenz zu den anderen Reformschulen markierte. Die Gestaltung, die man am Bauhaus lernen sollte, war ein »Handwerk der Zukunft«, ein »Versuchsfeld für die industrielle Produktion«.⁴⁸ Die Werkstätten wurden mit industrieller Semantik überlagert, um ihren handwerklichen Charakter herunterzuspielen; die erste Ausgabe der Zeitschrift des neuen, nunmehr technisch imaginierten Bauhauses in Dessau, nannte sie »laboratoriums-werkstätten« (Abb. 42).⁴⁹

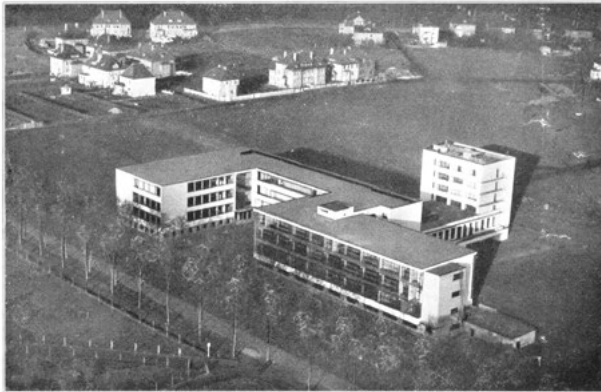
46 Gropius, »Wo berühren sich die Schaffensgebiete des Technikers und Künstlers«, 117.

47 Panzert, *Das Bauhaus im Kontext*, 269.

48 Walter Gropius, *Idee und Aufbau des staatlichen Bauhauses* (München: Bauhausverlag, 1923), 7.

49 Walter Gropius, »bauhausneubau dessau«, *bauhaus* 1, Nr. 1 (1926): 1.

Auch wenn durch diese Umwertung eine theoretische Modernisierung der Reformbewegung gelang, blieb das Problem, dass die Ausbildung in der Praxis stark am Handwerk orientiert blieb. (Die wirklichen Industriegestalter waren die verachteten Musterzeichner.) Je stärker man die technische Imagination für die Wertzuschreibung der Erzeugnisse in Anspruch nahm, desto mehr galt es, über den handwerklichen Charakter der eigenen Arbeiten hinwegzutäuschen. Neben die Invektive des ›Altertümlers‹ trat deshalb die des ›Kunstgewerblers‹ selbst.⁵⁰



bauhausneubau dessau

junktors luftbild



bauhausneubau - westseite

foto lucia moholy

Abbildung 42: Gebaute technische Imagination: der Neubau des Bauhauses in Dessau, vermarktet in der Zeitschrift der Schule (1926)

⁵⁰ Panzert, *Das Bauhaus im Kontext*, 83.

Der symbolische Abgrenzungsbedarf zeigt sich aber nicht nur in der Theorie, sondern auch in der Praxis. Ein Beispiel, auf das die Designhistorikerin Anna Rowland aufmerksam gemacht hat, ist die Präsentation der Bauhaus-Produkte auf der Werkbund-Ausstellung »Die Form« 1924 in Frankfurt am Main.⁵¹ Es war der Zeitpunkt, an dem Gropius den Wandel hin zur technischen Imagination konsequenter zu vollziehen gedachte. In einem Brief an die Designerin Lilly Reich (1885–1947), die die Frankfurter Ausstellung organisierte, schrieb Gropius:

»Wir beabsichtigen ja den bisherigen kunstgewerblichen Standpunkt zu verlassen und unsere Erzeugnisse mehr und mehr auf Serienherstellung einzustellen. Deshalb bitte ich Sie, die Aufstellung so vornehmen zu lassen, daß nicht ein übliches, hübsches Kunstgewerbe-Arrangement daraus entsteht, d. h. Durcheinanderstellen der einzelnen Produkte nach rein optischen [sic!] Gesichtspunkt, sondern ich bitte die einzelnen Waren vollständig nach ihrer Art von einander getrennt und *aufgereiht* aufzustellen, also 10 Lampen in einer Reihe nebeneinander, Stoffe nebeneinander usw. Das ist meiner Meinung nach eine ernstere und wirkksamere Aufstellung.«⁵²

Gropius' Bitte ist auch deshalb bemerkenswert, weil die kleinen, schlecht ausgestatteten Werkstätten des Bauhauses zu diesem Zeitpunkt kaum in der Lage waren, auch nur den Frankfurter Ausstellungsstand mit genügend Mustern zu bestücken. Man produzierte nicht seriell, sondern eine *Ästhetik des Seriellen*. »Here we see Gropius making a direct link between creating models for serial production and displaying them in rows, almost as if he believed in sympathetic magic«, schlussfolgert Rowland. »[I]f hand-made craft products were displayed serially, then a manufacturer would be persuaded to produce them serially.«⁵³

An den »Dingen selbst« hatte sich nichts geändert. Geändert hatte sich der imaginative Wert, den Gropius und die Führungsriege des Bauhauses ihnen durch ihre Form zu geben suchten. Die serielle Anordnung der Waren auf dem Ausstellungsstand fungierte als Instrument der Imagination: Sie sollte die Bauhaus-Produkte als ästhetischen Ausdruck der Industriegesellschaft erscheinen lassen – und dafür mussten sie eben seriell *erscheinende* Formen sein.

Auch wenn das Bauhaus erst nach seiner endgültigen Schließung weltweiten Ruhm erlangen sollte, hatte es mit der technischen Imagination das Prestige der Akademien ebenso wie der konventionellen

51 Vgl. Anna Rowland, »Business Management at the Weimar Bauhaus«, *Journal of Design History* 1, Nr. 3/4 (1988): 165.

52 Landesarchiv Thüringen – Hauptstaatsarchiv Weimar, Staatliches Bauhaus Weimar, Nr. 62, Brief von Walter Gropius an Lilly Reich, 12. September 1924. Hervorhebung im Original.

53 Ebd.

Kunstgewerbeschulen in Frage gestellt. Neben ihm wirkten die Akademien verstaubt, die Kunstgewerbeschulen, selbst die reformierten, wie Horte der Kleinkunst. Die Vorstellung, es hätte einen neuen Techno-Klassizismus begründet, wäre jedoch überzogen (wenngleich die Architektur- und Designgeschichte das bald zu behaupten begann⁵⁴). Stattdessen gab es nun die »Marke Bauhaus«.⁵⁵

Die Umwertung der (amerikanischen) Barbarei

Die museale Imagination hatte das Formideal in die Vergangenheit versetzt, in die griechische Antike oder das deutsche Mittelalter; die handwerkliche Imagination versetzte es in die Werkstatt, Muthesius mit der Arts-and-Crafts-Bewegung auch nach England.⁵⁶ Zum Sehnsuchtsort der technischen Imagination wurde eine Nation, die zunächst als Außenseiterin neben Frankreich und England getreten war, zunehmend aber als Führungsnation nicht nur der industriellen, sondern auch der kulturellen Moderne erschien: die Vereinigten Staaten von Amerika.

Die technisch geleitete Avantgarde setzte damit auf eine populäre Imagination der Zeit. Seit Ende des 19. Jahrhunderts waren Studienreisen in die Vereinigten Staaten für die deutschen Funktionseliten üblich geworden und lösten die traditionellen Bildungsreisen insbesondere nach England ab. Reiseberichte über die Vereinigten Staaten wurden zu

54 Gropius selbst betrieb eine aktive Geschichtspolitik. Schon in den 1930er Jahren begann er, wie Rowland, ebd., 172, Fn. 21, betont, jede Verbindung mit der handwerklich geleiteten Kunstgewerbebewegung zu leugnen. In seinem zuerst 1935 erschienenen, in den folgenden Jahrzehnten mehrfach neu aufgelegten und zum zentralen Dokument des Bauhaus-Mythos gewordenen Buch *The New Architecture and the Bauhaus* spielte er die Bedeutung des Handwerks herunter und stufte es als rein praktisches Mittel der Design-Ausbildung ein. »I insisted«, so Gropius, »on manual instruction, not as an end in itself, or with any idea of turning it to incidental account by actually producing handicrafts, but as providing a good all-round training for hand and eye, and being a practical first step in mastering industrial processes«. Walter Gropius, *The New Architecture and the Bauhaus* (Cambridge, Massachusetts: MIT Press, 1965), 52. Dieser Auffassung folgten die wichtigen Architekturhistoriker, insbesondere der mit Gropius befreundete Nikolaus Pevsner (1902–1983); vgl. vor allem Nikolaus Pevsner, *Pioneers of the Modern Movement: From William Morris to Walter Gropius* (London: Faber, 1936).

55 Vgl. Oswalt, *Marke Bauhaus*.

56 Hermann Muthesius, *Das englische Haus: Entwicklung, Bedingungen, Anlage, Aufbau, Einrichtung und Innenraum*, 2. Aufl., 3 Bde. (Berlin: Wasmuth, 1908).

Bestsellern.⁵⁷ In den 1920er Jahren wurden die Vereinigten Staaten für Gewerkschafter und Industrielle, Ingenieure und Politiker, Erzieher und Sozialarbeiter zur wohl wichtigsten Kontrastfolie der gesellschaftlichen Entwicklungen in der Weimarer Republik.

Amerikanität wurde zum Synonym für Modernität. Die Debatten über Amerikanismus – oder besser: das, was man sich darunter vorstellte – prägten die deutschen Vorstellungen davon, was in Bezug auf Technik und Arbeit, Familie und Geschlechterverhältnisse, Konsum und Kultur wirtschaftlich und gesellschaftlich erwartbar, machbar und (nicht) erstrebenswert sei. »Amerika« war, wie es der deutsche Schriftsteller Wilhelm von Polenz (1861–1903) in seinem Bestseller ausdrückte, das »Land der Zukunft« und damit wichtig für jede Art von deutscher Politik, die mit Zukunftserwartungen zu hantieren hatte.⁵⁸

Das galt auch für Fragen des Geschmacks. Im deutschen Bildungsbürgertum war die Kritik an der amerikanischen »Oberflächlichkeit« lange ein Gemeinplatz. Polenz sah die Amerikaner als »Geschlecht, das die Kunst wohl als äussern Zierat kennt, nirgends aber als Ausdruck innerer Anschauung und tiefquellenden Seelenbedürfnisses betätigt«.⁵⁹ Als wesentliche Ursache der amerikanischen Unkultur wurde das Fehlen einer geschmackssicheren Oberschicht diagnostiziert. Amerika habe nur Neureiche, die ihren Status durch teure, aber geschmacklose Dinge zur Schau stellten.

Mit wachsendem Wohlstand habe sich zumindest der bildungsbeflissene Amerikaner eine gewisse europäisch kultivierte Ausstattung angeeignet, aber dabei doch keinen innengeleiteten Geschmack erworben: »Für den, der durch die noch so elegante Maske feiner Kleidung, weltmännischer Gewandtheit und guter Manieren hindurch nach der Bildung des Geistes und Gemüts auszuspähen gewohnt ist, bleibt der typische Yankee doch ein Outsider der höchsten Kultur«, schrieb Polenz.⁶⁰ Die Ursache sah er in der exzeptionellen amerikanischen Geschichte, oder besser: in der Geschichtslosigkeit. Weder Aristokratie und Kirche noch Zunft-handwerk und Volkskunst gäben der amerikanischen Kultur eine klare Form, sie sei ein »Strome ohne Quellen«.⁶¹

57 Siehe etwa Hugo Münsterberg, *Die Amerikaner*, 3 Bde. (Berlin: Mittler und Sohn, 1904); Wilhelm von Polenz, *Das Land der Zukunft*, 6. Aufl. (Berlin; Leipzig: Fontane, 1906); Karl Lamprecht, *Americana: Reiseeindrücke, Betrachtungen, Geschichtliche Gesamtansicht* (Freiburg im Breisgau: Heyfelder, 1906).

58 Vgl. Mary Nolan, *Visions of Modernity: American Business and the Modernization of Germany* (New York; Oxford: Oxford University Press, 1994).

59 von Polenz, *Das Land der Zukunft*, 280; vgl. Waentig, *Wirtschaft und Kunst*, 221.

60 von Polenz, *Das Land der Zukunft*, 281.

61 Ebd., 282.

Polenz sprach von »moderner Barbarei«. ⁶² Und es war ebendiese Barbarei, die man mit der technischen Imagination umwerten konnte. Denn auch wenn die ihrer Geschichtslosigkeit geschuldete Geschmacklosigkeit der Amerikaner zur Protzerei führte, drückte sich darin aus Sicht der Avantgarde doch etwas Gutes aus: die fehlende erfahrungsmäßige Verankerung all dessen, was man am Ornament verachtete. Der Amerikaner hatte keine ›Kultur‹ im alten europäischen Sinne – und erschien deswegen umso offener für die neuen Formen. Im Glauben, man trage in diesem Sinne amerikanischen Geist, versuchte das Bauhaus etwa, Kontakte zu Henry Ford (1863–1947) und John D. Rockefeller (1839–1937) zu knüpfen und sie als Förderer zu gewinnen – freilich vergeblich. ⁶³

Der österreichische Architekt und Möbeldesigner Franz Schuster (1892–1972), der in den 1920er Jahren für das Neue Frankfurt arbeitete, schätzte die amerikanische, von jeder höfischen Präention befreite ›Barbarei‹ in den Umgangsformen. »Die Menschen, die zu den barocken Möbeln gehörten, saßen geziert und nur halb auf den seidenen Polstern der Stühle – bei ihrer Kleidung war es auch nicht anders möglich –; der arbeitsmüde Mensch unserer Zeit lümmelt, wenn er sitzt.« Nur Amerika habe den Barock bisher wirklich hinter sich lassen können; es stecke »ein tiefer Sinn und ein starkes Bekenntnis unserer Zeit in dem Bild des Amerikaners, der sitzend die Füße auf den Tischrand legt«. ⁶⁴ Für Schuster waren daher bisher nur die Amerikaner imstande, ihren Sitzmöbeln ›wirklich moderne‹ Formen zu geben, denn nur sie waren frei vom atavistischen Bedürfnis krypto-höfischer Etikette.

Die Amerikaner waren im Verständnis der Avantgarde also das, was Walter Benjamin (1892–1940) als »erfahrungsarm« bezeichnete. Ähnlich wie für Polenz waren für Benjamin die modernen Menschen – bei ihm auch die Europäer – zu »Barbaren« geworden. In seiner Diagnose sehnten sich die Menschen allerdings nicht mehr nach Erfahrung: »Nein, sie sehnen sich von Erfahrungen freizukommen, sie sehnen sich nach einer Umwelt, in der sie ihre Armut, die äußere und schließlich auch die innere, so rein und deutlich zur Geltung bringen können, daß etwas Anständiges dabei herauskommt.« ⁶⁵

62 Ebd., 281.

63 Vgl. Babette Scurrell, »Das Bauhaus, die Moderne und die neue Arbeit«, in *Vielfalt und Interaktion sozioökonomischer Kulturen*, hg. von Klaus Grenzdörffer, Adelheid Biesecker und Wolfram Elsner (Herbolzheim: Centaurus, 2000), 167.

64 Franz Schuster, »Die neue Wohnung und der Hausrat«, *Das Neue Frankfurt: Internationale Monatsschrift für die Probleme kultureller Neugestaltung* 1, Nr. 5 (1927): 126; vgl. gleichlautend Adolf Loos, »Das Sitzmöbel«, *Das Neue Frankfurt: Internationale Monatsschrift für die Probleme kultureller Neugestaltung* 3, Nr. 2 (1929): 27.

65 Walter Benjamin, »Erfahrung und Armut«, in *Illuminationen. Ausgewählte Schriften* (Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1977), 291–296.

»Barbarei« war nun also nichts mehr, was es abzuwehren galt, sondern ein notwendiges »Durchgangsstadium« des Geschmacks. Das ästhetische Bewusstsein musste – hierin spiegelt sich das revolutionäre Denken der Zeit – erst vollständig zertrümmert werden, bevor Neues, Reines, Besseres entstehen konnte. Benjamin bezog sich in *Erfahrung und Armut* deswegen auf niemand anderen als Taut, in dessen Architektur er eine Gestaltung erkannte, die den erfahrungsarmen Charakter des technischen Zeitalters nicht leugnete, sondern ihn mit Glas, glatten Oberflächen und einfachen Formen auf den Punkt zu bringen versuchte. So waren es Intellektuelle wie Benjamin, die die technisch geleiteten Gestalter mit Geschichtsphilosophie versorgten.

7.3 Die Entzauberung der Technik

Die Gleichgültigkeit der Maschine gegenüber der Form

Wie bei ihren Vorläufern hatte die technische Imagination wenig mit der »real existierenden Technik« zu tun. Die reale Technik ermöglichte *de facto* alle denkbaren Formen, wozu die Behauptung, man könne aus der »Technik« ein verbindliches Formideal ableiten, in offenem Widerspruch stand. So waren viele der technisch imaginierten Formen, die die Avantgarde entwarf, für die industrielle Herstellung ungeeignet. Die geometrisch-technoiden Formen des Bauhauses etwa ließen sich nicht im Gussverfahren reproduzieren – insofern war es widersinnig, geschwungene Linien oder ornamentale Ausformungen als nicht dem industriellen Zeitalter entsprechend abzulehnen.⁶⁶

Ein erster Angriffspunkt lag deshalb darin, auf diesen Widerspruch zwischen »real existierender« und »imaginierte Technik« hinzuweisen. Das tat etwa Sombart, der schon vor dem Ersten Weltkrieg Zweifel an den »inneren Qualitäten« der technischen Ästhetik anmeldete. Er glaubte grundsätzlich nicht, dass eine Integration industrieller und künstlerischer Interessen in einer großen ästhetischen Geste überhaupt möglich sei. »Trifft es sich nun, daß die Ware, die der Künstler nach seinen Intentionen gebildet hat, diejenige ist, die den meisten Profit abwirft, dann herrscht eitel Freude und Harmonie. Aber das ist ein Zufall. Vielmehr wird als Regel sich eher eine Tendenz zur Disharmonie der Interessen herausstellen: die »marktgängige« Ware wird nicht die sein, die der Künstler am meisten liebt.«⁶⁷

Sombart erschien es deswegen abwegig, ästhetische Werte mit den Gegebenheiten der Produktion in Einklang bringen zu wollen. »Herstellungsart

66 Vgl. Panzert, *Das Bauhaus im Kontext*, 164.

67 Sombart, *Kunstgewerbe und Kultur*, 58.

und Schönheitsempfinden haben ebensowenig etwas miteinander gemein wie Schönheitsempfinden und Zweckbestimmung. Wir finden aus irgend welchem, uns unbekannten Grunde den ›Maschinenstil‹ eine Zeit lang schön, sicher aber nicht, weil er der modernen Technik entspricht.«⁶⁸ Die Wertzuschreibungen des Geschmacks waren für Sombart eigenständig, weshalb er die Behauptung ihrer Objektivität in der Produktionsweise als Projektion verstand, hinter der sich einmal mehr eine Mode verbarg. Vor einer einfachen Affirmation der technischen Imagination bewahrte Sombart wohl sein künstlerischer Konservatismus und Elitarismus.⁶⁹

Ähnlich argumentierte Lessing, wenn er die Ableitbarkeit der Form aus der industriellen Herstellungsweise bezweifelte: »[U]nsere moderne Technik ist derartig kompliziert und leistungsfähig, dass sie gar nicht mehr auf bestimmt abgegrenzte Formen angewiesen ist, sondern sich fast jeden [sic!] Formenkreises mit Leichtigkeit bemächtigt.«⁷⁰ Im Unterschied zum elitären Sombart, der der industriellen Massenkunst überhaupt skeptisch gegenüberstand, argumentierte Lessing liberal-pragmatisch. Das Ornament sei *notwendigerweise* Teil der ›technischen Form‹, da es den Absatz sichere und so erst die Maschine am Laufen halte.

»Auf dem Bildermarkte kann man abwarten, wenn man nicht weiss, was man kaufen soll. Auf dem Gebiete der Hunderte von Industrien, die verzierte Waaren herstellen, ist das Abwarten nicht möglich; fortwährend wird vernutzt und muss ersetzt werden, und wenn man nun mit einem kühnen Schläge die alten Zierformen, aus deren Sammelbecken wir bisher schöpfen konnten, verwirft, so haben wir vielleicht eine kleine Elite-Gesellschaft, die es chic findet, eine Zeit lang ganz ohne Zierformen zu leben, aber für die erdrückende Mehrheit des Menschengeschlechtes tritt beim Abstreifen alter Schmuckformen sofort die Frage auf: *Was soll an deren Stelle gesetzt werden?*«⁷¹

Eine – aus der Sicht des Massengeschmacks – Deästhetisierung der Waaren war für die Massenproduktion also sogar *ungeeignet*. Ihr fehlten die symbolischen Werte, die Teil des betriebswirtschaftlichen Kalküls der Kunstindustrie seien und selbstverständlich auch bleiben würden.⁷² Das würde sich nur ändern, wenn die neue Eliten-Ästhetik visueller Kargheit selbst zum Massengeschmack würde, was dem Kunsthistoriker Lessing unwahrscheinlich vorkommen musste.

68 Ebd., 77.

69 Darin lag der wesentliche ideologische Grund für seinen Austritt aus dem Deutschen Werkbund 1911. Vgl. Schwartz, *Der Werkbund*, 101.

70 Lessing, *Das Moderne in der Kunst*, 18.

71 Ebd., 14.

72 Dass die meisten Bauhaus-Produkte teure, handwerkliche Kleinserien blieben und der Anschluss an die Kunstindustrie nur in Ausnahmefällen gelang, spricht für die Angemessenheit von Lessings Kritik.

Die (autoritäre) Romantik der technischen Form

Lessings mit dem souveränen Trotz eines alten Kunstgewerblers vorgetragene Behauptung, die technische Imagination sei nicht mehr als eine ästhetische Übung einer »kleine[n] Elite-Gesellschaft«, war mit einer positionalen Zurechnung verbunden. Er nahm damit eine Kritik des Klassengeschmacks vorweg, wie sie Bourdieu als »Vermögen, beliebige Gegenstände zu ästhetischen zu stilisieren oder auch in den allergewöhnlichsten Fragen des Alltagslebens Prinzipien einer ›reinen‹ Ästhetik walten zu lassen«, ⁷³ formuliert hat. Genau dies war der Fall, wenn man gewöhnliche Holzlöffel, Ofentüren oder Fabrikgebäude unter ästhetischen Gesichtspunkten betrachtete oder zu formen versuchte.

Bourdieu hat darauf hingewiesen, dass bei einer solchen symbolischen Übertretung die Einträglichkeit der Distinktion und das Risiko ihres Scheiterns in einem direkten Verhältnis stehen. ⁷⁴ Ebendies lässt sich auch im Streit um die Form beobachten, den die technische Imagination provozierte. Einerseits war die Verzauberung der Technik einträglich: Dass die modernen Formen nun nicht mehr nur als handwerklich-künstlerisch ersonnen, sondern als »technisch notwendig« erfahren werden konnten, ermöglichte ihren Schöpfern, sich als geistige Führer der Industriegesellschaft zu positionieren. Damit ging ein neuer Autoritarismus in der Gestaltung einher, der die technisch geleitete Geschmackspolitik deutlich von ihren Vorgängern abhob.

Andererseits konnte den Formen der technisch imaginierte Wert durch aktive Bezugnahme auf diesen neuen Autoritarismus aber wieder aberkannt werden. Das geschah etwa in der Karikatur *Stilgefühl* von Marcel Frischmann (1900–1951), die einen avantgardistischen Architekten und eine nach der neuesten Mode gekleidete »neue Frau« zeigt, bei der es sich offenbar um die Bauherrin der im Hintergrund zu sehenden Villa handelt (Abb. 43). Das Gebäude erinnert an die Meisterhäuser des Bauhauses, wie in Dessau umgeben von schlanken Kiefern. Auf die Frage der Bauherrin, wo denn ihr Mann schlafen solle, lässt Frischmann den Architekten antworten: »Wenn sich die Schattenverteilung seines Bettes dem Raume nicht organisch einfügt, in einer Hängematte vor dem Fenster.«

Der Autoritarismus des Gestalters, der dazu führte, dass der Gebrauchswert der Form (hier: der Wert des Hauses als bequemer Schlafplatz) aus dem Blick gerät, ähnelte zunächst jenem, wie er bei der obigen Auseinandersetzung mit Christophes Karikatur für den handwerklich geleiteten Gestalter beschrieben wurde (Abb. 35). Auch Gestalten wie van de Velde hatte man Willkür der Form und Ignoranz physischer

⁷³ Bourdieu, *Die feinen Unterschiede*, 80.

⁷⁴ Vgl. ebd., 441.

Stilgefühl

(M. Frischmann)



„Und sagen Sie, Herr Architekt, wo soll denn nun eigentlich mein Mann schlafen?“ – „Wenn sich die Schattenverteilung seines Bettes dem Raume nicht organisch einfügt, in einer Hängematte vor dem Fenster.“

Abbildung 43: Mit der technischen Imagination stellte sich die Gestaltung endgültig über das Geld – ironischerweise auf Kosten des technischen Nutzens: Karikatur »Stilgefühl« von Marcel Frischmann im *Simplicissimus* (1931)

Gebrauchswerte vorgeworfen. Die Willkür des technisch geleiteten Gestalters aber war anonym, da er sich nicht mehr auf sein künstlerisches Genie berief, das in der Auseinandersetzung mit dem Material zum Ausdruck kam, sondern auf die technischen Gesetze der Form. Während die handwerklich geleitete Gestaltung eher überornamentierten Unsinn produzierte (und damit dem Schicksal der museal geleiteten folgte), wurde die technisch geleitete aktiv lebensfeindlich – so jedenfalls der Vorwurf vieler auf das ›Neue Bauen‹ zielender Karikaturen.⁷⁵

Von der Instabilität der technischen Imagination, ihrer Angreifbarkeit durch positionale Zurechnung, zeugt, dass solche Kritik nicht nur von spöttischen Karikaturisten kam, sondern am heftigsten in der Bewegung selbst formuliert wurde. So schrieb 1928 Schuster mit Blick auf die Arbeit mancher Kollegen: »Man hat durchaus den Eindruck, als würden die Möbel meistens für Snobs oder für noch nicht existierende

75 Vgl. Hans Zimmermann, »Das Bauhaus, der *Simplicissimus* und die Philister«, in *Klassik und Avantgarde. Das Bauhaus in Weimar 1919–1925*, hg. von Hellmut Seemann und Thorsten Valk (Göttingen: Wallstein, 2009), 395.

Idealmenschen des Jahrhunderts entworfen.«⁷⁶ Sie waren Skulpturen technischer Imagination und Statussymbole derer, die sich modern fühlen oder als modern gelten wollten. Als Mittel zur Bewältigung des Alltags waren sie unbrauchbar.

Vor allem das Bauhaus wurde immer wieder der ästhetischen Lüge und insbesondere der ›Romantik‹ bezichtigt. Der Kunstkritiker und wichtige Förderer des Expressionismus Paul Westheim (1886–1963) urteilte 1927 über den Neubau in Dessau: »Es kann nicht als Sachlichkeit angesehen werden, wenn einem Schulbau das Aussehen eines Fabrikhauses gegeben wird. Das ist Romantik, heute beliebte Industrieromantik.«⁷⁷ Die Invektive des ›Kunstgewerblers‹, die Gropius zur Abgrenzung in der Angewandten Kunst nutzte, wandte Westheim gegen ihn selbst: Gropius sei »ja seiner ganzen Art nach mehr Kunstgewerbler von gestern als moderner Architekt. Das, was den Architekten zum schöpferischen Gestalter macht, fehlt ihm.«⁷⁸ Ebenso klar in seinem Urteil war Loos: »Bauhaus- und Konstruktivismusromantik sind nicht besser als Ornament-Romantik.«⁷⁹

Für den tschechischen Avantgardisten Karel Teige (1900–1951) schließlich waren die modernistischen Villenbauten von Loos und anderen, wie er 1932 in *Nejmenší byt*, einem Werk über die Kleinstwohnung, feststellte, der Gipfel eines neuen Snobismus. Ihr technischer Luxus und ihre radikale Gestaltung seien bei aller formalen Originalität in Wirklichkeit nichts anderes als Neuauflagen opulenter Barockpaläste, in denen nun die neue Finanz- und Industrieraristokratie lebe.⁸⁰

76 Franz Schuster, »Möbelchaos«, *Das Neue Frankfurt: Internationale Monatsschrift für die Probleme kultureller Neugestaltung* 2, Nr. 1 (1928): 18.

77 Paul Westheim, »Das neue Bauhaus in Dessau«, *Das Kunstblatt*, Nr. 1 (1927): 21.

78 Ebd.

79 Adolf Loos, »Adolf Loos über Josef Hoffmann [1931]«, in *Konfrontationen: Schriften von und über Adolf Loos*, hg. von Adolf Opel (Wien: Prachner, 1988), 136. Taut brachte dieselbe Kritik gegen Le Corbusier vor: Dessen Architektur beruhe auf nicht mehr als »einer höchst talentierten Salonästhetik. Der Architekt baut hier so, wie der Ateliermaler sein Bild malt, d. h. er baut Bilder«. Bruno Taut, »Krisis der Architektur«, *Die Wohnungswirtschaft* 6, Nr. 8 (1929): 105. Die neue Architektur verkomme zur Mode; bald werde es »zwischen ihr und dem sentimental Kitsch keinen Unterschied mehr geben, ist doch beides im Wesen das gleiche«. Ebd., 106.

80 Karel Teige, *The Minimum Dwelling* (Cambridge, Massachusetts; London: MIT Press, 2002), 7.

Das »ewige Handwerk«

Eine letzte Kritik richtete sich gegen die mit der technischen Imagination verbundene Gegenwartsdiagnose und Zukunftserwartung: die Tendenz zur Vermassung. Interpretation der Vergangenheit und Interpretation der Zukunft gingen einmal mehr ineinander. Die Kritik zielte zunächst auf die unter anderem von Loos und Drexel, aber auch von Veblen vertretene Auffassung, das Ornament sei überflüssig (Abb. 37), was sich nicht zuletzt daran zeige, dass das »einfache Handwerk« von sich aus zu ornamentlosen Formen neige. So wies etwa der Nationalökonom Carl Johannes Fuchs (1865–1934) in einem Artikel im *Kunstgewerbeblatt* auf den »ursprünglichen naiven Schmucktrieb« des Menschen hin. Die Volkskunst habe Dinge des Alltags immer verziert, wobei die ornamentale »Ausschmückung von Anfang an durchaus keinen Gegensatz zur Zweckmäßigkeit und Brauchbarkeit der Gegenstände« bedeute habe.⁸¹

Fuchs griff mit diesem Gedanken Debatten auf, wie sie insbesondere der Kunsthistoriker Alois Riegl (1858–1905) popularisiert hatte. Riegl kritisierte zwar, ebenso wie die Theoretiker der Zweckform, die moderne, von der Mode getriebene Übertreibung im Ornamentieren. Zugleich betonte er den schmückenden Ausdruck selbst in der primitivsten Produktion, der von ihm so genannten »Volkskunst«: der handwerklichen Produktion für den Eigenbedarf. Selbst wo Mensch und Ding noch ganz eins waren, vor jedem beruflichen Handwerk, vor jeder Arbeitsteilung, war eine schmückende Form, die sich nicht einfach aus dem Zweck ableiten ließ, schon Gestaltungsmittel.⁸²

Diese Perspektive ließ sich aber auch zeitlich wenden: Stellte das Verschwinden besonderer ästhetischer Formwerte, wie man es mit dem Übergang zur Massenproduktion zu erkennen glaubte, tatsächlich eine selbstverständliche kulturelle Tendenz dar? Schon Simmel hatte 1900 seine Gegenwartsdiagnose der »sachlichen Kultur« insofern konterkariert, als er zugleich überall eine offene »Opposition« gegen diese Kultur sah.⁸³ Zwar glaubte er an die Tendenz zum »Sozialismus«, wie er die allgemeine kulturelle Angleichung nannte – ausgemacht war sie aber keineswegs.

Nach dem großen Prestigegewinn der sachlichen Gestaltung in der zweiten Hälfte der 1920er Jahre wurde dieses Argument wieder aufgegriffen. Aufschlussreich ist die Ausstellung *Handwerkskunst im Zeitalter der Maschine*, die 1931 in der Städtischen Kunsthalle Mannheim gezeigt wurde und auf große Resonanz stieß. Sie zeigte die neuesten Erzeugnisse

81 Carl Johannes Fuchs, »Volkskunst und Volkswirtschaft«, *Kunstgewerbeblatt* 18 (1907): 19.

82 Riegl, *Volkskunst, Hausfleiß und Hausindustrie*.

83 Simmel, »Persönliche und sachliche Kultur«, 708.

des modernen Kunstgewerbes. Kuratiert wurde die Ausstellung von dem Kunsthistoriker Gustav Friedrich Hartlaub (1884–1963), der Mitte der 1920er Jahre den Begriff der ›Neuen Sachlichkeit‹ geprägt hatte.

Im Begleitband zur Ausstellung griff Hartlaub Diskussionen auf, wie sie in den 1920er Jahren immer wieder geführt worden waren; der Deutsche Werkbund etwa hatte seine Jahresversammlung 1927 dem Thema »Handwerk und Werkbund« gewidmet.⁸⁴ Hartlaub sprach vom »ewigen Handwerk« und meinte damit, »daß Handwerk seiner Idee nach unersetzlich und nicht entwicklungsmäßig in eine andere Ersatzerscheinung überzuleiten [ist]«. ⁸⁵ Ausgangspunkt war die Beobachtung, dass sich das Kunstgewerbe – entgegen allen Vorhersagen – wirtschaftlich behauptet und künstlerisch weiterentwickelt hatte. Er bezog sich unter anderem auf Sombart, der im Laufe der 1920er Jahre selbst Zweifel an der von ihm vor dem Krieg vertretenen Verelendungstheorie des Handwerks bekam. Entsprechend formulierte Hartlaub, es sei »volkswirtschaftlich vollkommen falsch, wenn man annehmen würde, daß in der Zukunft nur ein einziges uniformes Wirtschaftssystem herrschen würde«. ⁸⁶

Den Grund dafür sah er in der Verschränktheit industrieller und handwerklicher Entwicklung: »[D]ie Technisierung unseres Daseins, die normhaft-unpersönliche Durchgestaltung immer größerer Teile unserer gegenständlichen Gebrauchsumwelt« werde »zwangsläufig eine mächtige Kompensation hervorrufen.« ⁸⁷ Habe man sich am »technoiden Schein« der Zeit satt gesehen, werde »ein glücklicheres Lebensgefühl« wieder nach dem Ornament verlangen. ⁸⁸ »Man kann sogar vermuten«, so Hartlaub weiter,

»daß eine bürgerlich-individualistische Gesellschaft gerade innerhalb der unvermeidlichen demokratischen Lebensform der Zukunft die angewandte Kunst, als das eigentümliche Zwischenglied zwischen freier Ausdruckskunst und industrieller Formgestaltung, nicht wird aufgeben wollen: um so weniger, als ja die freie große Kunst der Malerei und Plastik durch das Fehlen eines Mythos und gemeinsamer Hoheitsideale immer weniger volkstümliche und verbindliche Motive aufzuweisen haben wird. Jene gefährliche Nähe, in der sich gerade heute die abstrakte konstruktivistische Kunst zu dem verpönten ›Kunstgewerbe‹ bewegt, mag ein Symptom dafür sein, daß sich vielleicht die Möglichkeiten

84 Vgl. Hans Meusch, »Handwerk und Werkbund: Bericht für die 16. Jahresversammlung des Deutschen Werkbundes«, *Die Form: Zeitschrift für gestaltende Arbeit* 2, Nr. 11 (1927): 329–336.

85 Gustav Friedrich Hartlaub, »Für und wider ›Das ewige Handwerk‹«, in *Das ewige Handwerk im Kunstgewerbe der Gegenwart. Beispiele modernen kunsthandwerklichen Gestaltens* (Berlin: Reckendorf, 1931), 15.

86 Hartlaub, »Für und wider ›Das ewige Handwerk‹«, 7.

87 Ebd., 17.

88 Ebd., 19.

angewandter Kunst schon in naher Zukunft überraschend verstärken könnten.«⁸⁹

Auch Hartlaub registrierte die ›Romantik‹ der technischen Formen und reflektierte damit die widersprüchlichen Abgrenzungsbemühungen der modernen Gestalter vom Kunstgewerbe. Die ›technischen Formen‹ waren offenbar kein Ergebnis der industriellen Vermassung, sondern verdankten sich symbolischen Bedürfnissen, wie sie das Kunstgewerbe bediente.

Zugleich erkannte er, worin die Rolle der handwerklichen Gestaltung in der Massengesellschaft bestand: immer wieder neue Werte zu schaffen, weil die Industrie dazu *prinzipiell* nicht imstande war. Es gab eben nicht nur *Economies of Scale* mit ihren symbolischen Implikationen, sondern auch *Economies of Qualities*, zu denen das ›Handwerk‹ gehörte. Da das ›Handwerk‹ ein eigenständiges Prinzip symbolischer Wertschöpfung bildete, war umgekehrt gesichert, dass industrielle Waren immer wieder entwertet würden.⁹⁰ Genau dies brachte Hartlaub mit seiner Prägung »ewiges Handwerk« zum Ausdruck.

89 Ebd., 20.

90 Vgl. schon Jahrzehnte zuvor Lessing, *Handarbeit*, 21: »Man hat sich eine Zeit lang mit Vergnügen gefallen lassen, dass man die Bedarfsartikel um die Hälfte des früheren Preises erstehen konnte. Sobald diese Freude aber einmal keine Ueberraschung mehr bietet, sondern die Grundlage der Anschauungen über Preise und Werthe hergiebt, erwacht das ursprüngliche Bestreben des Menschen, etwas Künstlerisches und Persönliches in den Gegenständen, auch solchen des Gebrauchs, vor sich sehen zu wollen.«

Schluss

Ausgangspunkt der Arbeit war der große ästhetische Reichtum, der sich in der ›ungeheuren Formensammlung‹ moderner Gestaltung manifestiert. Die Stilgeschichte hat sich diesem Reichtum nicht gewidmet, da ihr Thema nicht die kumulative Vermehrung von Formen mitsamt den damit verbundenen Verwertungsproblemen ist, sondern die Anordnung von Formen in historischer Abfolge. Ebenso haben gegenwartsdiagnostische Ansätze in der Soziologie die Bedeutung ästhetischer Werte auf das späte 20. und 21. Jahrhundert verengt und sie einer ›klassischen Moderne‹ entgegengesetzt. Die vorliegende Arbeit hat hingegen versucht, die *durchgängige Vermehrung* dessen, was hier als imaginativer Wert der Form bezeichnet wurde, von der Renaissance bis zum Bauhaus nachzuzeichnen.

Dieses Vorgehen beabsichtigte nicht, die Vergangenheit der Gegenwart gleichzumachen. Das Feld der Arbeit war ein historisches. Gleichwohl verdankte sich die hier entwickelte Perspektive explizit der Auseinandersetzung mit gegenwartsdiagnostischen Ansätzen, ergab sich also nicht aus dem historischen Gegenstand selbst. Die Zeit der ›klassischen Moderne‹ wurde deshalb bewusst als Endpunkt der Untersuchung gesetzt, verbunden mit dem Zweifel, ob die These einer Marginalisierung des Ästhetischen in der klassischen Moderne wirklich überzeugt – ob also der Kontrast zwischen gestern und heute tatsächlich so groß ist, wie er gegenwartsdiagnostisch erscheint.

Der historisch-soziologische Ansatz kann dabei helfen, genauer zu bestimmen, was sich in der Gegenwart im Vergleich zur Vergangenheit geändert hat – und was nicht. Zwar lässt sich diese Frage nur in einer eigenen historisch vergleichenden Untersuchung beantworten. Im Folgenden sei jedoch angedeutet, wo die Ergebnisse der Arbeit über ihren Gegenstand, den Wert der Form in der Modernisierungsgeschichte Europas, hinausweisen.

Konstellationen der Konkurrenz

Anstatt historische Brüche am Wandel der Produktionssphäre festzumachen, insbesondere an der Industrialisierung, betonte die Arbeit in Anlehnung an die neuere wirtschaftsgeschichtliche Forschung die Bedeutung des Konsums. Mit der Frage nach dem Wert der Form rückte die Schnittstelle zwischen Produzenten und Konsumenten in den Fokus, genauer: die Verständigung zwischen beiden Seiten.

Ein erstes Hauptergebnis ist, dass der Wert der Form immer wieder durch neue Konstellationen der Konkurrenz dynamisiert wurde. Die kulturelle Grundlage dafür war die spätmittelalterliche ›Erfindung der

Kunst: die Herauslösung verschiedener gestalterischer Tätigkeiten aus den mechanischen Künsten und ihre Annäherung an die Freien Künste. Kunst wurde als eine Form der Herstellung von Dingen verstanden, die den Kopf mehr beanspruchte als die Hand. Das ermöglichte den Produzenten sozialen Aufstieg, abhängig von den symbolischen Werten, die man ihren Werken zusprach. Abgesichert wurde dies durch eine Lösung der Form von ihrer Herstellung. Während zuvor die Herstellung von Formen rein handwerklich und die Verständigung über ihren Wert unter Anwesenden stattgefunden hatte, kamen mit der Renaissance gelehrte Schriften auf, die Formen durch Abbildung symbolisch anreicherten.

Zugleich entstand eine neue Hierarchie, da nun um das Prestige konkurriert werden konnte, das kunstvoller – und das hieß zunächst: ›gelehrter‹ – Gestaltung zugeschrieben wurde. Damit bildeten sich jene Muster der Verständigung über den Wert heraus, die Patrik Aspers für das beschrieben hat, was er »Statusmarkt« nennt: Produzenten und Konsumenten verständigen sich über ihre Positionen, indem sie sich über die Qualitäten von Dingen verständigen – Qualitäten, die ›schwach‹ sind, also steter Erneuerung bedürfen. Die Kontingenz des Werts bedeutet also die Kontingenz der Positionen, und umgekehrt. Die Bildung des Geschmacks wurde für die Produzenten deshalb zu einer entscheidenden Stellschraube der soziokulturellen Manipulation symbolischen Werts. Das galt bereits für Dürer, der sich in der kompetitiven Kunstwelt des frühneuzeitlichen Nürnbergs durchzusetzen suchte und dafür nicht nur seine eindrucksvollen, nicht unmittelbar für den Verkauf bestimmten »Demonstrationskunstwerke« (Thomas Eser) produzierte, sondern eben auch zum Kunstschriftsteller in der neuen Welt des ›Handwerks unter Abwesenden‹ wurde.

Kunst wurde in der Frühen Neuzeit deswegen überall da wichtig, wo die ständische Ordnung in Bewegung geriet und die (Selbst-)Verständigung über Positionen durch Geschmack opportun wurde. Das gilt für die frühneuzeitlichen Wirtschaftszentren, für Handelsstädte oder protoindustrielle Wirtschaftsregionen, vor allem aber für die Höfe. Die wirtschaftliche Entwicklung der Frühen Neuzeit geschickt aufnehmend, setzten sie sich an die Spitze der damit verbundenen ästhetischen Dynamisierung, indem sie ein Netzwerk von Institutionen etablierten, die symbolischen Wert schöpften, seien es Akademien, Sammlungen oder die höfische Förderung der Kunstliteratur. Im Zuge dessen entstand neben den Zünften eine auf symbolischen Wert spezialisierte Parallelökonomie, die die Konkurrenz in der Gestaltung stimulierte. In diesem Sinne lässt sich die klassische These Sombarts bestätigen, der Luxus sei entscheidend für die Entstehung des Kapitalismus gewesen.

Mit dem Aufkommen des modernen Konsums, der im 18. Jahrhundert zum Durchbruch gelangte, ging das höfische Zentrum verloren, das die künstlerische Konkurrenz bis dato orientiert hatte. Imaginative und positionale Werte waren immer weniger miteinander verknüpft. Mit diesem

Strukturwandel der *Economy of Qualities* kam es zu genau jener »Ausdehnung des Vergleichshorizontes in räumlicher (Kulturvergleiche), zeitlicher (historische Vergleiche), sozialer (standesübergreifende Vergleiche) und sachlicher Hinsicht (Leistungsvergleiche)«, die Heintz in Anlehnung an Luhmann als Signatur der Moderne beschrieben hat.¹ Alle vier Dimensionen lassen sich im Streit um die Form identifizieren: räumlich in den Weltausstellungen, die den internationalen Formvergleich institutionalisierten; zeitlich in historischen Vergleichen, die die Gegenwart an Vergangenheit oder Zukunft maßen; sozial in den standesübergreifenden Vergleichen, die mit der Demokratisierung des Konsums möglich und unvermeidlich wurden; sachlich in den Leistungsvergleichen etwa zwischen Kunst, Kunstgewerbe und Kunstindustrie, die die Grenzziehungen zwischen den Gestaltungsfeldern bestimmten.

Durch die gestalterische Liberalisierung der Wirtschaft wurde es zu einer Überlebensstrategie, solche Vergleichsdynamiken auszunutzen. Wettbewerbsvorteile verschaffte man sich durch ein erfolgreiches Management der Werte, bei dem die Form *ein* entscheidender Faktor war. Die Konsequenz für die ästhetische Gestaltung wurde hier mit dem Begriff der ›Autonomie der Form‹ gefasst. Die Form wurde zu einem frei einsetzbaren Produktionsmittel. Die Tragweite dieser Autonomie erschließt sich aber nur, wenn man physische und symbolische Wertproduktion gleichermaßen berücksichtigt. Die durch Arbeitsteilung und Maschineneinsatz erreichte höhere Produktivität mag dazu geführt haben, dass man hinsichtlich des Stückpreises günstiger produzieren konnte. Ohne Absatz aber lohnten sich die dafür notwendigen Investitionen nicht. Um diesen zu sichern, wurde die Herstellung von Marktgängigkeit durch Anpassung an die Mode ein probates Mittel. Die Form machte Waren nicht nur zirkulationsfähig; sie selbst wurde zu einer Ware, die auf dem Weltmarkt gehandelt werden konnte.

Auf diese ›Gleichmacherei‹ aller Dinge gab es verschiedene Reaktionen. Die Idee der Kunstautonomie war der Versuch, eine Klasse von Dingen zu etablieren, deren Wert den Entwertungsdynamiken der Mode entzogen war. Damit entstand aber ein Streit darüber, was im Vergleich zu anderen Dingen als ›Kunst‹ gelten und welche Funktion sie haben sollte. So gab es im 19. Jahrhundert auch immer wieder Bewegungen, die die Kunst für die Gewerbe reklamierten. Ihr Erfolg zeigte sich im Ausbau von Kunstgewerbeschulen und Kunstgewerbemuseen. In den radikalsten Reformvorschlägen des späten 19. Jahrhunderts sollten die Akademien sogar in den gewerblich ausgerichteten Reformkunstschulen aufgehen.

Anhand dieser Konstellationen zeigt sich, dass der Wert der Form nicht nur umstritten war, sondern immer wieder zum Gegenstand symbolischer Einhegungsversuche des modernen Konsums wurde, die ihrerseits

1 Ebd., 311.

kontrovers waren. Alle, die sich als Führer des Geschmacks sahen oder auf dem Weg dorthin, sprachen sich gegenseitig den ›guten Geschmack‹ ab. Die prinzipielle Unabschließbarkeit dieses Streits – als Konkurrenz um die Gunst eines ästhetisch anspruchsvollen Publikums – begünstigte die Vermehrung der ›ungeheuren Formensammlung‹.

Die Bedeutung ästhetischer Eliten

Diese Betonung der Konkurrenz um den Wert der Form, die immer dann hervortrat, wenn Führungspositionen unsicher wurden, ist ein Hinweis auf die Bedeutung gesellschaftlicher Eliten. Mit der eingangs dargestellten Konzentration der Soziologie auf Distinktion und funktionale Differenzierung scheint eine Art ›Elitenblindheit‹ einhergegangen zu sein. Die Bedeutung des Ästhetischen für Eliten geriet in der Modernisierungsgeschichte aus dem Blick – ein Befund, den die vorliegende Arbeit ansatzweise korrigiert hat.

Dabei ist ein systematischer Zusammenhang zwischen ästhetischen Reformbewegungen und der Überproduktion von Eliten deutlich geworden. Auf der ›Angebotsseite‹ drängten überschüssige Eliten immer wieder in benachbarte Felder und lösten dort Dynamisierungen im Wert der Form aus: Künstler, für die an der Akademie kein Platz war, engagierten sich in den Kunstschulen für Handwerker des 18. Jahrhunderts; Kunsthistoriker ohne Aussicht auf eine herkömmliche akademische Karriere besetzten Mitte des 19. Jahrhunderts die Führungspositionen der Kunstgewerbemuseen; Maler und Architekten wiederum drangen im Zuge der Reformbewegung ins Kunstgewerbe ein und verdrängten ihrerseits die Historiker.

Auf der ›Nachfrageseite‹ boten die jeweils neuen Register der Imagination Distinktionsmöglichkeiten für aufstrebende Eliten, die nicht mehr innerhalb der bestehenden symbolischen Hierarchie konkurrieren wollten, sondern neue Wege finden mussten. Das Bürgertum setzte sich mit dem ›griechischen‹ Klassizismus vom Adel ab, ein zunehmend nationalistisches Bürgertum setzte sich durch die Neogotik von höfischer Ästhetik überhaupt ab, und industriell gesinnte Modernisierer sagten sich durch handwerkliche, später technische Imagination von der Geschichte los.

Beiden Seiten gemeinsam ist ein Mechanismus, den man, Marx' berühmte Wendung abwandeln, als ›tendenziellen Fall der ästhetischen Profitrate‹ bezeichnen kann. Wo die Konkurrenz innerhalb eines symbolischen Registers durch Übervermehrung so intensiv geworden war, dass sich kaum noch etwas gewinnen ließ, wurde die Schaffung eines neuen Registers zum ›Befreiungsschlag‹. Dieser Registerwechsel nahm typischerweise die Form eines Generationenkonflikts an. Die etablierten Kreativen versuchten, ihre Positionen gegen Neulinge zu sichern und deren Beiträge zu vereinnahmen; die jeweils junge Generation antwortete darauf,

indem sie sich mit einer neuen Form gleichsetzte und die Autorität der Alten brach – begünstigt dadurch, dass sich kein nationales kulturelles Feld, das im globalen Wettbewerb um Modernitätsprestige stand, dauerhaft eine als überkommen geltende ältere Generation ›leisten‹ konnte.

Methodisch folgt daraus das Plädoyer, sich nicht auf die gesellschaftliche Führungsschicht im Singular zu konzentrieren, wie es Boltanski und Chiapello mit ihrer auf Managementliteratur gestützten Untersuchung tun.² Stattdessen wären die Selbstverständigungsdiskurse und Binnenkonflikte nationaler Eliten in den Blick zu nehmen – Konflikte, die von Unternehmern, Ökonomen und ab dem späten 19. Jahrhundert auch von Soziologen geprägt wurden und in denen die Frage symbolischer Produktion durchgängig präsent war. Ein Desiderat ist die Frage, wie genau diese Diskurse mit dem Wandel der wirtschaftlichen Organisation verknüpft sind. Offenbar spielen Produktivitätssteigerungen eine Rolle, aber auch Situationen, in denen unklar war, wohin sich Wirtschaft und Gesellschaft entwickelten. Um dies zu klären, müssten Karrierewege und gegebenenfalls strategische Wechsel zwischen kreativen Disziplinen samt der jeweiligen Begriffsverwendung genauer nachvollzogen werden. Unter welchen Umständen die beschriebenen symbolischen Überschreitungen und Umwertungen stattfanden, kann freilich nur eine sozialhistorische Forschung klären, die Elitenreproduktion (und -überproduktion) quantifiziert und die entsprechenden Reaktionen klar verortet.

Der ›globale Nationalismus‹ ästhetischer Modernisierung

Wenn eben von ›nationalen Eliten‹ die Rede war, so ist damit auch angesprochen, dass sich die Vermehrung ästhetischen Wertes nur verstehen lässt, wenn man die Nation als geschmackspolitischen Akteur in den Blick nimmt. Die Nation spielte dabei nicht erst mit den Nationalbewegungen des 19. Jahrhunderts eine zentrale Rolle, sondern bereits im Zuge der mit dem Luxus verbundenen Marktintegration des 18. Jahrhunderts, die insbesondere die Beamtenschaft und die mit ihr vernetzten Manufakturisten herausforderte. Die Mode setzte alle traditionellen Gewerbe, die in irgendeiner Weise ›Kunst‹ produzierten, zunehmend unter Druck. Die Nation wurde zu einem Handlungsrahmen, in dem man versuchte, dem wirtschaftlichen Geschehen Herr zu werden.

Wie schon Maxine Berg herausgestellt hat, ist es also essenziell, nicht bloß abstrakte Großkategorien wie ›Industrialisierung‹ als Erklärung für das Wandlungsgeschehen heranzuziehen. Vielmehr muss man die spezifischen nationalen Voraussetzungen berücksichtigen, die bei der Integration in den Weltmarkt verwertet wurden, darunter die ästhetischen

2 Boltanski und Chiapello, *Der neue Geist des Kapitalismus*.

Möglichkeiten, die sich in den Fähigkeiten nicht nur der physischen, sondern gerade auch der symbolischen Produktion (als nachfrageseitigen sozialen Mechanismen der wirtschaftlichen Modernisierung) ausdrückten.³ Der deutsche Fall mag historisch-soziologisch besonders aufschlussreich sein, weil sich die Entwicklung lange weder dem technisch-industriellen (England) noch dem ästhetisch-kunstgewerblichen Modernisierungspfad (Frankreich) zuschlagen ließ.

Ganz in diesem Sinne ging es für »Teutschland« darum, wie es Bertuch 1793 formulierte, die ästhetische »Sklavenskette«, an der man von Frankreich und England geführt wurde, zu zerschlagen. Man wollte die eigenen Gewerbe in die Lage versetzen, den Bedarf an ästhetisch Begehrten im Inland selbst zu decken. Obwohl es zunächst um Importsubstitution ging, entstand in diesem Kontext bald die Idee einer nationalen »Domes- tizierung« der Form. Die geschmackspolitische Prägung eines nationalen Geschmacks war also ein »dritter Weg« zwischen konservativer Restauration der ständischen Ordnung und liberalem Pluralismus der Formen.

Daraus ergibt sich eine Deutung der anhaltenden Bedeutung des Merkantilismus: nicht als Wirtschaftslehre, sondern als nationales Beobachtungsschema des Weltmarktes. Die nationale Prägung des Geschmacks erschien als ein probates Mittel, die heimische Wirtschaft gegenüber dem Ausland günstig zu positionieren. Aus diesem Grund spiegeln sich in den Argumenten der Reformbewegung um die Jahrhundertwende diejenigen der Gewerbeförderung des späten 18. Jahrhunderts. (Künstlerische) Bildungsexpansion ist – neben Zöllen, Konzessionen, Subventionen, Handelsabkommen und Arbeitsmarktpolitik – eine Konstante der globalen Staatenkonkurrenz.

Die Nation wurde so wichtig, weil sie die investiven Funktionen übernehmen konnte, die in der *Economy of Qualities* zuvor die Höfe geleistet hatten. In den deutschen Staaten (ebenso wie in England) erkannte man richtig, dass die ästhetische Führungsrolle Frankreichs auf den staatlichen Kunst- dirigismus des 17. und 18. Jahrhunderts zurückging, von dem die französischen Gewerbe enorm profitierten – so sehr, dass ihre gestalterische Leistungsfähigkeit die Revolutionszeit weitgehend unbeschadet überstand. Mit der steigenden Bedeutung des modernen Konsums machte gestalterische Leistungsfähigkeit immer weniger bloß einen Unterschied in der Pracht der Höfe, sondern einen für die »volkswirtschaftliche« Position überhaupt. Künstlerische Bildung wurde in immer mehr Gewerben, auch fern der Höfe, wichtig. Gleichzeitig waren die Kunstgewerbe einer Konkurrenz ausgesetzt, in der sie nur durch Anpassung an das Ausland überleben konnten.

Selbst wenn die Importsubstitution modisch gestalteter Waren gelang, indem man sich mit ausländischen Formen versorgte – von der

3 Berg, *The Age of Manufactures*, 155.

symbolischen Wertproduktion selbst, die an fremden Orten durch undurchsichtige Mechanismen entstand, blieb man abhängig. Weder die deutschen Gewerbekünstler noch die deutsche Kunstindustrie waren aus eigener Kraft in der Lage, sich davon frei zu machen. Zu groß war das geschäftliche Risiko, wenn man neue Formen entwickelte, für die es keine gesicherte Nachfrage gab. Um »mit Vortheil originell seyn zu können«, mussten die Gewerbekünstler, wie es 1787 in einem bereits zitierten Text eines anonymen Autors im *Journal des Luxus und der Moden* hieß, »den Geschmack des Publikums um[]bilden – ein Gedanke, vor dessen Größe ihre Seele zurückbebt, und wozu sie auch nicht die Zeit und Geld genug haben, um fehlgeschlagene Versuche ertragen zu können«.⁴ Genau das sollte die entstehende Nation kompensieren.

Der Bezug auf die nationale Konkurrenzfähigkeit ermöglichte im 19. Jahrhundert demnach immer wieder die Bündelung von Investitionen in die gewerbliche Kunstbildung, die sich nicht unmittelbar rentieren mussten. Die in dieser Arbeit nachgezeichnete Bildungsexpansion – von der Öffnung der Kunstakademien für das Gewerbe im späten 18. Jahrhundert bis hin zu den reformierten Kunstgewerbeschulen des frühen 20. Jahrhunderts, darunter das Bauhaus – beruhte dabei auf Initiativen des Staates oder kunstsinniger Adliger (jedenfalls bis zum Ersten Weltkrieg), deren Fluchtpunkt die Konkurrenzfähigkeit in Fragen der Gestaltung war.

Aus dieser Konstellation ergibt sich auch, dass die Idee einer »eigenen« Form erst durch den globalen Vergleich so virulent werden konnte. Die Integration der deutschen Gewerbe in die *Economy of Qualities* bedeutete Verallgemeinerung und Singularisierung zugleich. Einerseits verallgemeinerte die Mode alle gestaltbaren Dinge, indem sie diese unter denselben qualitativen Kriterien vergleichbar machte. Andererseits machten diese Vergleiche auch die Reflexivierung des Werts möglich. Über die eigene Marktposition konnte man sich nur bewusst werden, wenn man erkannte, welche Merkmale die Dinge im derart verallgemeinerten Angebot begehrenswert machten.

Erst mit dem Zwang für die deutschen Gewerbe, nach einem gestalterisch singularisierenden »französischen« oder »englischen Geschmack« zu produzieren, wurde es opportun, dem einen »deutschen Geschmack« entgegenzusetzen – weshalb der Ruf nach einem solchen *zuerst* laut wurde, bevor es zur konkreten Ausgestaltung kam. Erst durch den Eindruck, das Vaterland würde – von den modischen Formen des Auslands überrollt – bald »nackt und kahl, wie eine neue Colonie in einem früher nicht bewohnten Land dastehen«, ⁵ konnte Schinkel zum wichtigsten deutschen Vorreiter des Denkmalschutzes werden, der dieses Schicksal abwenden

4 »Ueber den Geist der Berliner in Ansehung der Erfindung«, 164.

5 Schinkel, »Memorandum zur Denkmalpflege«, 70.

sollte, indem er deutschen Gewerben zentral organisiert ›vaterländische Formen‹ zuführte.⁶

Universeller Nationalismus und nationaler Universalismus der Form

Dass sich in der ästhetischen Vermehrung der Moderne ästhetischer Nationalismus nicht einfach als Partikularismus, sondern nur vor dem Hintergrund einer universellen Bewegung verstehen lässt, hat auch Konsequenzen für die Stilgeschichte. Die gängige Entgegensetzung eines nationalistischen 19. und eines internationalistischen 20. Jahrhunderts – letzteres verkörpert vor allem durch den *International Style* – greift zu kurz. Denn seit dem späten 18. Jahrhundert fanden alle Streite um die Form vor einem universalistischen Hintergrund statt. Durchgehend leitend war der Gedanke, dass das, was wir heute als Modernisierung beschreiben, eine universelle Kulturaufgabe darstellte, die desintegrierende Autonomie der Form zu bewältigen, und dass sich daran ein Modernitätsprestige knüpfte. Es gab, mit anderen Worten, einen Wettlauf der Nationen um die besten Antworten auf die kulturellen Desintegrationsprobleme, die seit dem 18. Jahrhundert immer neu, aber durchaus konstant, theoretisiert wurden.

Ob gestalterische Reformbewegungen eine nationale oder eine internationale Form propagierten, ist in dieser Hinsicht eine nachgelagerte Frage. Nationalstile zielten darauf ab, an einem bestimmten Ort die ›gute Form‹ zu finden, die als Vorbild dienen konnte – andere Nationen sollten ermutigt werden, ›ihre‹ Form museal wiederzuentdecken. Umgekehrt nahm deswegen die nationalistische Selbstdemütigung in Geschmacksfragen gerade die anderen Nationen zum Bezugspunkt. Deren wahrgenommener Erfolg bei der nationalen Formfindung wurde als Auftrag interpretiert, Gleiches für die eigene Nation zu leisten.

Der posthistoristische Formstreit des späten 19. Jahrhunderts, der schließlich zum *International Style* führte, änderte an diesem Grundmuster nichts. Zwar ging er zu der Idee über, dass es, ähnlich wie bei den höfischen Stilen, kosmopolitische Formen geben könne und solle. Doch auch er entfaltete sich als Konkurrenz der Nationen darum, welche von ihnen bei der Suche nach der neuen, kosmopolitischen Form die Vorreiterrolle einnehme. Auf der Weltausstellung 1929 in Barcelona etwa konnte die junge deutsche Republik mit einem von Mies van der Rohe entworfenen Pavillon glänzen, der unzweifelhaft die Modernität Deutschlands zum Ausdruck brachte. Insofern entstand auch *International Style* durch nationale Konkurrenz um Modernitätsprestige, zumal

6 Der Gebrauch der kolonialen Semantik in Bezug auf die eigene Nation, um staatliche Maßnahmen zur Verhinderung drohenden Kulturverlustes zu motivieren, ist ein eigenes Desiderat der Arbeit.

die führenden Gestalter auf geschmackspolitische Allianzen angewiesen waren, die die Nation kaum ausklammern konnten.

Um ›die Nation‹ als handelnden Akteur indes nicht zu verklären, ist zu betonen, dass sich der Streit um die Form auf zwei Ebenen entfaltete: Auf globaler Ebene, bestimmt durch die universalisierten Dritten des Geschmacks, wurde um die Kriterien der ›guten Form‹ gerungen, die die Anomie der ästhetischen Moderne bewältigen sollten. Auf nationaler Ebene ging es darum, wer als Stellvertreter der jeweiligen nationalen Leistung gelten durfte – wer also im Land als derjenige galt, der die überzeugendsten ›ästhetischen Antworten‹ hatte. Das wiederum ließ sich ablesen an den Urteilen der universalisierten Dritten, sowohl in der nationalen als auch der internationalen Presse, insbesondere im Umfeld der Weltausstellungen, in denen sich erkennen ließ, ob die deutschen Beiträge ›die modernsten‹ waren.

Auch im Kalten Krieg änderte sich wenig daran.⁷ Zwar wurde die nationale Konkurrenz von der Systemkonkurrenz überlagert. Einmal mehr aber stand ein globaler Wettbewerb um Modernitätsprestige im Zentrum. Angesichts der neuen Konstellationen der Konkurrenz fand auch der Streit um die Form nun auf andere Weise statt. Belegt ist etwa, dass amerikanische Geheimdienste die moderne Kunst förderten, da sie die Freiheit und Kreativität des Menschen symbolisierte, die man im Sozialismus für unterdrückt hielt – was es erlaubte, die sozialistischen Staaten auf der Weltbühne als ›unschöpferisch‹ darzustellen.⁸ Aber auch die ästhetischen Politiken späterer Modernisierungsprojekte, ob im ›tropischen Modernismus‹⁹ oder der Verwertung der ›Marke Bauhaus‹ für die

- 7 Reckwitz, *Die Erfindung der Kreativität*, 141, Fn. 18, bemerkt, dass für die »staatssozialistische Ökonomie sowjetischer Prägung [...] gerade ein zentrales Problem darin bestanden zu haben [schien], dass sie sich nur mangelhaft ästhetisieren ließ«. Dem lässt sich entgegenhalten, dass es den sozialistischen Eliten keineswegs an ästhetischer Vorstellungskraft mangelte. Die Gründungsgeneration der Sowjetunion war höchst ästhetisch orientiert. Ihr Bild der ›Moderne‹ orientierte sich an der Schwerindustrie; ihr Staat hatte die Aufgabe, diese – koste es, was es wolle – aufzubauen und dadurch wenig später den Zweiten Weltkrieg zu gewinnen. Die Pluralisierung dessen, was in den folgenden Jahrzehnten als ›modern‹ gelten konnte – Popkultur, Computer, Naturverbundenheit –, vollzog diese Elite jedoch nicht mehr hinreichend mit. Die These liegt also darin, dass sich die wirtschaftlichen Probleme des Staatssozialismus in dieser Hinsicht nicht schlicht aus einem Mangel an Ästhetisierung des Ökonomischen ergaben, sondern aus einer einseitigen und zunehmend veralteten *industrialistischen* Ästhetisierung der Wirtschaft.
- 8 Russell H. Bartley, »The Piper Played to Us All: Orchestrating the Cultural Cold War in the USA, Europe, and Latin America«, *International Journal of Politics, Culture, and Society* 14, Nr. 3 (2001): 571–619.
- 9 Christopher Turner, *Tropical Modernism: Architecture and Independence* (London: V&A Publishing, 2024).

globale Legitimierung des israelischen Nationenprojekts,¹⁰ bilden solche Geschichten von Aneignung und Abgrenzung.

Daraus ergibt sich auch eine Perspektive auf die Gegenwart. Dass nationale ›Singularisierung‹ in den letzten Jahrzehnten als gesellschaftliches Phänomen hervorgetreten ist, scheint nicht an einem grundlegenden Wertewandel zu liegen, sondern an der historisch abermals veränderten Position westlicher Nationen in der globalen Arbeitsteilung. Nicholas Garnham etwa hat argumentiert, dass der begriffliche Wandel von »culture industries« zu »creative industries« um die Jahrtausendwende dazu diene, ›Kultur‹ mit einem wirtschaftlichen Wachstumsversprechen aufzuladen, um dem Vereinigten Königreich im Zuge der Deindustrialisierung eine günstige Position in der globalen Arbeitsteilung zu sichern.¹¹

Solche Einschätzungen sollte man nicht als bloße Kritik an der neoliberalen »Kulturökonomisierung des Ökonomischen und des Sozialen« abtun.¹² Vielmehr weisen sie darauf hin, dass man es nicht mit einem grundlegenden Wandel der Moderne zu tun hat – denn symbolische Wertproduktion ist, wie die vorliegende Arbeit gezeigt hat, nichts Neues –, sondern mit einer globalen Umstrukturierung, in der sich physische und symbolische Wertproduktion geografisch entkoppeln und dadurch jeweils stärker hervortreten.

Wirtschaftlich zeigt sich diese neue globale Arbeitsteilung etwa an der veränderten Struktur dessen, was Alexander D. Hoppe und Nataliya Nedzhvetskaya als »physische« und »rhetorische Geografie« von Unternehmen bezeichnen.¹³ War die physische wie die symbolische Wertproduktion bis zur Mitte des 20. Jahrhunderts noch gleichermaßen Teil der westlichen Volkswirtschaften, so ist in dem von ihnen untersuchten Fall die Warenproduktion nach Fernost ausgelagert worden, während produktionsnahe Dienstleistungen wie Design, Marketing und Reklame weiterhin im Westen erbracht werden. Durch ein solches Management der Werte verschaffen sich Unternehmen spezifische Wettbewerbsvorteile. Sie nutzen die günstigeren Kosten in den nachholenden Industrienationen aus, sichern sich aber gleichzeitig die symbolischen Werte, auf deren Produktion die ›postindustriellen‹ Staaten inzwischen spezialisiert sind.

10 Sharon Rotbard, *White City, Black City: Architecture and War in Tel Aviv and Jaffa* (Cambridge, Massachusetts: MIT Press, 2015).

11 Vgl. Nicholas Garnham, »From Cultural to Creative Industries: An Analysis of the Implications of the ›Creative Industries‹ Approach to Arts and Media Policy Making in the United Kingdom«, *International Journal of Cultural Policy* 11, Nr. 1 (2005): 15–29; Susan Galloway und Stewart Dunlop, »A Critique of Definitions of the Cultural and Creative Industries in Public Policy«, *International Journal of Cultural Policy* 13, Nr. 1 (2007): 17–31.

12 Vgl. Reckwitz, *Die Gesellschaft der Singularitäten*, 154.

13 Alexander D. Hoppe und Nataliya Nedzhvetskaya, »Americana without America«, *Regional Studies* 58, Nr. 10 (2024): 1938–1950.

Mit anderen Worten: Was sich verändert hat, ist, dass Produktion und produktionsnahe Dienstleistungen – darunter auch die Angewandten Künste – in der Weltwirtschaft heute stärker unter den Nationen verteilt sind, während *beide* noch bis zur Mitte des 20. Jahrhunderts in den westlichen Führungsnationen vereint waren. Das heißt jedoch nicht, dass die Angewandten Künste in der Vergangenheit keine Rolle gespielt hätten. Es ist mithin nicht gerechtfertigt, sie zu ignorieren, nur weil sie zuvor im Schatten der Produktion standen – oder zu stehen schienen.

Umgekehrt scheinen sich die kulturellen Muster der deutschen Geschmackspolitik um 1900, als sich das Deutsche Reich anschickte, von einer nachholenden zu einer führenden Nation der Moderne zu werden, heute in anderen Ländern der Welt zu wiederholen. Das gilt insbesondere für China, dessen Eliten seit dem 19. Jahrhundert stark vom europäischen Fortschrittsdenken geprägt sind und seitdem eine ›invektive Gemeinschaft‹ bilden, die lange die Rückständigkeit des eigenen Landes kritisiert hat.¹⁴

Im Zuge der Beanspruchung einer globalen Führungsrolle gewinnt dort seit einigen Jahren die Frage der Kreativität an Bedeutung. China soll sich von der ›Werkstatt der Welt‹ zur Führungsnation wandeln – und bedarf dafür der Erschließung eigener kultureller Ressourcen.¹⁵ Fan Yang hat in diesem Zusammenhang auf die aktive Umwertung des Begriffs *shanzhai* durch den chinesischen Staat hingewiesen, mit dem man ursprünglich die Fälschungen westlicher Produkte bezeichnete: weg von einem wilden Ausdruck kollektiver Kreativität hin zu einem Konzept, das zwischen ›illegaler Ökonomie‹ und ›produktiver Kultur‹ unterscheidet, um es für die nationale Marktentwicklung und ein chinesisches Nation Branding im globalen Wettbewerb nutzbar zu machen.¹⁶

Die Involutionsgefahr der Moderne

Das, was in den Debatten immer wieder beklagt und stets aufs Neue zu bewältigen versucht wurde, lässt sich als *Involution* verstehen. Der in den Sozialwissenschaften ursprünglich von Clifford Geertz¹⁷ geprägte

14 Vgl. Marius Meinhof, »Luohou (Lagging Behind) and the Impetus of Self-improvement«, in *Self-Development Ethics and Politics in China Today*, hg. von Gil Hizi (Amsterdam University Press, 2024), 39–60.

15 Vgl. George S. Yip und Bruce McKern, *China's Next Strategic Advantage: From Imitation to Innovation* (Cambridge, Massachusetts; London: The MIT Press, 2016).

16 Fan Yang, »From Bandit Cell Phones to Branding the Nation: Three Moments of *Shanzhai* in WTO-Era China«, *Positions: Asia Critique* 24, Nr. 3 (2016): 589–619.

17 Clifford Geertz, *Agricultural Involution: The Process of Ecological Change in Indonesia* (Berkeley; Los Angeles: University of California Press, 1963).

Begriff bezeichnet einen Prozess, in dem ein kulturelles System zwar immer dynamischer wird, dabei aber keine strukturelle Neuerung mehr hervorbringt. Es wird immer komplizierter, ohne sich weiterzuentwickeln. Übertragen auf ästhetische Vermehrung beschreibt der Begriff eine Situation, in der formale Differenzierung zwar unaufhörlich weitergeht, die erzeugten Unterschiede aber keinen Unterschied mehr machen. Die Formen affizieren nicht mehr, erzeugen keinen Erfahrungsgehalt und werden ›äußerlich‹. So entsteht ein Missverhältnis zwischen formaler Fülle und den sozialen Mechanismen, die Sinn, Wert und Unterscheidungsfähigkeit erzeugen und stabilisieren.

Diese Involutionsgefahr ist, so die aus der Darstellung ableitbare gesellschaftstheoretische These, kein Phänomen der Spätmoderne, sondern eine strukturelle Gefährdung, die aus der Steigerungslogik funktionaler Differenzierung selbst hervorgeht. Die moderne *Economy of Qualities* verkörpert eine bestimmte Konfiguration jener »Gesellschaft ohne Spitze und ohne Zentrum«, als die Luhmann die Moderne beschrieben hat.¹⁸ Weiter systemtheoretisch gesprochen stellt sie eine »strukturelle Kopplung« von Wirtschaft und Kunst dar. Denn einerseits ermöglicht sie immer mehr Zahlungen, weil die Autonomie der Form es erlaubt, immer mehr Dinge durch formale Ästhetisierung begehrenswert zu machen. Andererseits vermehrt sie ästhetische Erfahrungen in doppelter Hinsicht: quantitativ, indem sie kunstvoll gestaltete Dinge immer günstiger und verfügbarer macht, und qualitativ, indem die Konkurrenz um ästhetische Qualitäten beständig neue hervorbringt, durch neue Formen und deren Imaginationen.

Damit aber geht der ›innere‹ – oder konkreter: der habituell stabile, erfahrungsmäßig erworbene – Zusammenhang des Dings verloren. Das Ergebnis ist, wie Benjamin es ausdrückte, »Erfahrungsarmut«.¹⁹ Das Ding ist zugleich Ware und ästhetischer Gegenstand und dadurch entzweit. In ihm spiegelt sich die Desintegration, als die sich die »Differenzierung der Wertsphären« (Weber) im historischen Geschehen darstellt. Darin liegt die Sozialität der Kultur – und umgekehrt: die Kulturalität des Sozialen. Denn in der Erfahrung symbolischer Desintegration der Dingwelt – wenn diese ›verstummt‹, bedeutungslos wird, nicht mehr affiziert – wird ein Scheitern von Gesellschaft erfahrbar. In der Form drückt sich das besonders dramatisch aus, da sie, einmal von der handwerklichen Herstellung gelöst, alle möglichen gestaltbaren Dinge umfassen kann und durch sie in allen von ihr erfassten Dingen solche ›Entfremdung‹ erfahrbar wird.

Der Streit um den Wert der Form war in diesem Sinne ein Indikator für immer neue Orientierungs- und Bewältigungsversuche im Entfaltungsprozess funktionaler Differenzierung. Wenn der anonyme Autor, der 1794 im *Journal für Fabrik, Manufaktur, Handlung, Kunst und*

18 Niklas Luhmann, *Politische Theorie im Wohlfahrtsstaat*, 22.

19 Benjamin, »Erfahrung und Armut«.

Mode über »Bildung des Geistes und Herzens« von Kaufleuten schrieb, kritisch bemerkte, man erziehe »die Menschen zu Staatsmännern, zu Gelehrten, zu Kaufleuten« – ordne sie also, modern gesprochen, den Funktionsbereichen der Politik, der Wissenschaft und der Wirtschaft zu – und vergesse darüber, »sie zu Weltbürgern, zu brauchbaren Gliedern der menschlichen Gesellschaft zu bilden«, dann reflektierte er nichts anderes als funktionale Differenzierung.²⁰ Die ästhetische Bildung, die der Autor diesen Funktionseleiten zugedacht hatte, war demnach kein weiterer Funktionsbereich, sondern ein übergeordneter Anspruch. Sie sollte die gesellschaftliche Produktivität der ausdifferenzierten Sphären entgegen der Involutionsegefahr funktionaler Verselbständigung auf die menschliche »Glückseligkeit« hin sichern.

Die Gelingensbedingungen gesellschaftlichen Zusammenlebens wurden seit dieser Zeit also immer wieder auch *ästhetisch* formuliert. Das war nicht nur mit der Kunst, sondern auch mit der entstehenden Kulturindustrie kompatibel, insofern auch sie »Genuss und Glück des Lebens« versprach, wie es der Weimarer Kulturunternehmer Bertuch Ende des 18. Jahrhunderts formulierte. Doch gerade die ästhetische Vermehrung gefährdete sich selbst. Dieses Problem wurde immer wieder neu bearbeitet.

Anders gefasst, lässt sich die Bearbeitung als immer neuer Versuch verstehen, der Vergleichsinflation der Form entgegenzuarbeiten. Je mehr verglichen wurde, desto schwieriger war es, Unterschiede herzustellen, die im Vergleich Bestand hatten. Die Geschmackspolitik und die Avantgarde waren Versuche, dieser Inflation entgegenzuwirken – nicht indem sie einfach neue Formen in den bestehenden Vergleichsraum einspeisten, sondern indem sie die Vergleichsordnung selbst umstrukturierten: neue *tertia comparationis* etablierten, neue Vergleichsregime institutionalisierten, das Vokabular und die ästhetischen Erfahrungsbedingungen des Vergleichens selbst veränderten. Die Vermehrung des Werts der Form verdankte sich in dieser Perspektive nicht allein der Autonomie der Form und nicht allein den Gegenmaßnahmen der Geschmackspolitik, sondern der Dynamik zwischen beiden – einer Dynamik, die sich als Entgrenzung, Reflexivierung und Serialisierung von Vergleichsoperationen beschreiben lässt.

Die Sozialwissenschaft als Schrittmacher

Unter der These der modernen Involutionsegefahr erscheint auch die Geschichte der Sozialwissenschaft anders, soweit sie das Verhältnis von Ökonomischem und Ästhetischem gefasst hat. Die Unterscheidung von

20 »Etwas über Bildung des Geistes und Herzens in Rücksicht auf Kaufleute«, *Journal für Fabrik, Manufaktur, Handlung, Kunst und Mode* 6, Nr. 6 (1794): 409.

Gebrauchs- und Tauschwert, die der kritischen Auseinandersetzung mit gesellschaftlicher Ästhetisierung bis heute zugrunde liegt, scheint insofern das Ergebnis eines Missverständnisses der verwickelten Geschichte ökonomischer und ästhetischer Expansion seit dem 18. Jahrhundert. Während der ›Gebrauchswert‹ bei Marx noch so abstrakt formuliert ist, dass er symbolischen Gebrauch keineswegs auszuschließen scheint, wurde diese Offenheit angesichts der enormen Ausweitung ästhetischer Märkte immer wieder verschliffen. So hat sich ein allgemeiner Verdacht gegen das Scheinhafte von Reklame, Marketing und Design durchgesetzt – zugunsten eines explizit unästhetischen, auf ›Grundbedürfnisse‹ gerichteten Gebrauchswerts. Dabei ließe sich auch auf eine lange gestalterische Tradition der ›Zweckform‹ verweisen (die sich hier aber gerade als *ästhetische* Tradition herausgestellt hat).

Durch diese Verwicklungen geriet die grundlegende normative Bedeutung des Ästhetischen für die wirtschaftliche Vermehrung aus dem Blick. Damit fiel auch der über Jahrhunderte sich durchziehende, immer neu formulierte Anspruch ästhetischer Dinge als eines »notwendigen Luxus«²¹, also der Vermittlungsbedarf von Wirtschaft und Kunst, aus der Analyse heraus. Mit anderen Worten: Es ist kein Konzept eines *ästhetischen Gebrauchswerts* entwickelt worden, und damit auch keine Reflexion des Problems, dass dieser durch funktionale Differenzierung nicht nur vermehrt wird, sondern zugleich beständig von involutionsärer Zerstörung bedroht ist.

Wie durchgängig wichtig diese Involutionsangst (und umgekehrt: das Hochhalten eines ästhetischen ›Projekts der Moderne‹) für die Theoretisierung gesellschaftlicher Ästhetisierung ist, zeigt nicht zuletzt die soziologische Theoriebildung selbst. Schon Webers eigene Analysen lassen sich als von dieser Involutionsangst getrieben verstehen. Seine Soziologie richtete sich, wie Heinz Steinert notiert hat, selbst an die deutschen Funktionseleiten, bei denen er den Verlust von Innerlichkeit befürchtete; seine höchst originelle historisch-soziologische Erfindung der Protestantischen Ethik war in diesem Sinne auch als Mahnung an die deutsche Unternehmerschaft gemeint, sich durch die geschichtsphilosophische Perspektivierung der innerlichen Ursprünge ihres Handelns zu erinnern.²² Wenn Weber aber nicht nur den »Fachmenschen ohne Geist«, sondern auch den »Genußmenschen ohne Herz«²³ sah, wird deutlich, dass auch ihn die alte Sorge vor einer entfremdeten, selbstläufigen, eben innerer Qualitäten ermangelnden *Economy of Qualities* umtrieb, eine erneute Sorge vor einem kulturell unproduktiven Luxus.

21 Erlin, *Necessary Luxuries*.

22 Heinz Steinert, *Max Webers unwiderlegbare Fehlkonstruktionen: Die protestantische Ethik und der Geist des Kapitalismus* (Frankfurt: Campus, 2010), 287.

23 Weber, *Die protestantische Ethik*, 488.

Ganz ähnlich beendet Reckwitz die Einleitung seiner Analyse zur Entstehung des »Kreativitätsdispositivs« mit der Warnung, die »alten, ja auch emanzipatorischen Hoffnungen« des Ästhetischen könnten bei der Verwandlung in einen Kreativitätsimperativ »neuartige Zwänge eines Aktivismus permanenter ästhetischer Innovationen [...] und eine zwanghafte Zerstreuung der subjektiven Aufmerksamkeit im unendlichen, niemals befriedigenden Zyklus der kreativen Akte« mit sich bringen.²⁴ Die historisch-soziologische Analyse hat gezeigt, dass hinter dieser gegenwartsdiagnostischen Formulierung ein *prinzipielles* Problem der Moderne liegt.

Die Reformbewegung des späten 19. Jahrhunderts lässt sich vor diesem Hintergrund so verstehen: Gestalter bespielten geschickt die Involutionsangst deutscher Spitzenpolitiker und Wirtschaftsgrößen, indem sie neue Imaginationen einer (ästhetisch) integrierten Moderne schufen – Formen, die als zukunftsfähig galten. Ihren Urhebern wurde das Vermögen zugesprochen, Wirtschaft und Gesellschaft aus der Involutionsspirale herauszuführen. Kein Zufall ist es, dass China, wie oben erwähnt, heute nicht nur in einer vergleichbaren Modernisierungsphase wie Deutschland um 1900 steckt, sondern auch mit einer ähnlichen Welle der Involutionsangst reagiert. Dort ist der Begriff selbst zu einer Mode geworden, in der sich die Nation über die Sinnhaftigkeit ihrer Modernisierung verständigt und Orientierung sucht.²⁵

Gesellschaftstheoretisch ist dieses Ergebnis insofern bedeutsam, als funktionale Differenzierung hier als eine durchgängige Krisengeschichte erscheint, in der ständig neue Theorien gesellschaftlicher Involution entwickelt wurden. Nationale Modernisierungseliten konnten sich mit solchen Theorien in Position bringen, indem sie überzeugende ästhetische Antworten formulierten. Entscheidend ist, dass dieser Prozess kein symbolisches Nullsummenspiel darstellt, sondern mit echter sozialer Innovation einhergeht: Es entstehen neue Positionen, die es zuvor nicht gab. Möglich wurde diese Dynamisierung weder durch funktionale Differenzierung allein noch, wie bei Reckwitz, durch eine spätmoderne »Kolonialisierung« der Gesellschaft durch die Kunst, sondern nur durch die Kreuzungen der Felder, in denen ästhetische Gestaltung und soziale Positionierung untrennbar verschränkt sind.

Grundlegender noch scheint eine Theorieentscheidung wie jene Reckwitz', »Kreativität« im Anschluss an Foucault als »Dispositiv« zu beschreiben, entsprechende blinde Flecken mit sich zu bringen. Indem das Problem funktionaler Differenzierung begrifflich ausgeklammert wird, wird die Reflexivität historischer Akteure unterschätzt. Damit geraten auch

24 Reckwitz, *Die Erfindung der Kreativität*, 18.

25 Shengqian Chen, »Why Is Involution Not a Problem?«, in *The Origin of Chinese Cultural Genes*, von Shengqian Chen (Singapore: Springer Nature Singapore, 2024), 335–345.

die verschiedenen Haltungen zur funktionalen Differenzierung und das unterschiedliche Verhalten der Akteure ihr gegenüber aus dem Blick. Funktionale Differenzierung erweist sich demgegenüber als nützliches Theorieangebot, allerdings nur, insofern sie in der zuvor skizzierten Weise eingeholt wird.

Die fundamentale Bedeutung der Nation lässt sich gesellschaftstheoretisch so reformulieren, dass segmentäre Differenzierung nicht durch funktionale Differenzierung ›abgelöst‹ wurde, sondern in sie *einging*. Der Hintergrund ist, hinsichtlich des Ästhetischen, einmal mehr die *Economy of Qualities*. Die Nation formierte sich als Selbststeuerungsebene politischer Gemeinschaften, die durch die Entbettung der Wirtschaft aus dem segmentär differenzierten Handwerk unter Anwesenden herausgefordert wurde. Sie verstand es, die durch Integration entstehenden Differenzen sich selbst vorteilhaft anzueignen und auszubeuten. Das ›nationale Erbe‹ wurde erschlossen, um sich innerhalb der neuen Ordnung zu differenzieren. Diese Differenz stiftete dabei ein Verhältnis von ›innen‹ und ›außen‹. Sie symbolisierte nach innen, wer ›man selbst‹ im Unterschied zu den anderen in der Weltöffentlichkeit war, und ermöglichte nach außen, auf eine bestimmte Weise beobachtet zu werden, wobei dieses Verhältnis einer eigenen Dynamik unterlag.

Die Nation als ›invektive Gemeinschaft‹ ist deshalb entscheidend, weil sie einen internen Vergleichsmaßstab globaler Modernisierung bereitstellt: Unerwünschte Nebenfolgen von Modernisierung werden so nicht als Verhängnisse thematisierbar, sondern als lösbare Probleme – was sich daran zeigt, dass die Weltöffentlichkeit zwischen Nationen unterscheiden kann, die bei der Lösung dieser Probleme als führend oder als ungenügend gelten. Die Involutionsangst ist, wenn man so will, die kulturelle Grundlage dieses Wettbewerbs – gespiegelt einmal mehr durch eine sich unter den Funktionseliten abspielende innernationale Konkurrenz um ›das Schöpferische‹, das ihre Position legitimierte.

Kunstautonomie und die Autonomie künstlerischer Berufe

Aus diesen gesellschaftstheoretischen Überlegungen folgt, dass sich das Verhältnis von Kunst und Wirtschaft, anders als gegenwartsdiagnostische Ansätze nahelegen, nicht als Geschichte einer zunehmenden ökonomischen Erschließung eines zuvor weitgehend unberührten Feldes erzählen lässt. Vielmehr verhielt es sich umgekehrt. Kunst war, als Grundlage der *Economy of Qualities*, mit deren zunehmender Kommerzialisierung seit dem 18. Jahrhundert immer neu einer ›Übernutzung‹ ausgesetzt, vor der sich Künstler zu schützen suchten. Dekommodifizierung war ein Mittel dieses Schutzes, und das Kunstfeld, wie es sich seit dem 18. Jahrhundert herausbildete, lässt sich als Effekt genau dieses Bestrebens verstehen.

Wie Thomas Becker hervorhebt, ist also genau zu unterscheiden zwischen der Kunst in der Gesellschaft und einer autonomen Kunst, die sich davon immer wieder abzugrenzen sucht. Wie wichtig diese Unterscheidung ist, macht Becker am Beispiel des Surrealismus deutlich, den Reckwitz als eine Entgrenzung der Kunst in den Alltag und damit als Vorbereitung des Kreativitätsdispositivs interpretiert. Wie Becker zeigt, funktioniert diese Deutung aber nur, wenn man davon ausgeht, dass Kreativität in der Gesellschaft des frühen 20. Jahrhunderts keine Rolle gespielt habe.

Geht man hingegen, historisch richtigerweise, davon aus, dass ›Kreativität‹ – hier in Gestalt der *Economy of Qualities* – ein allgemeines Phänomen darstellte, so war Kunstautonomie gerade ein Problem der Absetzung nicht von einer ›unästhetischen‹, sondern von einer ›falsch ästhetischen‹ Moderne. Die »phänomenale Entgrenzung der modernen Kunst« sei, so Becker, somit »keineswegs identisch mit sozialer Entgrenzung im außerkünstlerischen Alltag«, stelle also keine Entautonomisierung dar. Den Surrealismus mit seiner phänomenalen Entgrenzung des Werkbegriffs sieht Becker entsprechend als »Fortsetzung einer sich vom Alltagsverständnis der Kreativität absetzende Autonomisierung des Kunstfeldes, das heißt eine Strategie der Grenzsetzung«. Daher sei »die Vorstellung Reckwitz', die Entgrenzung der Kunstavantgarden habe das Dispositiv der Kreativität in die Gesellschaft gebracht, nicht nur vollkommen an der Entwicklung des Kunstfeldes vorbeiformuliert, sie erzwingt diese These mit einer vollkommen abseitigen historischen Periodisierung, indem er die zunehmend zur Massenware gewordene Romantik mit feldinternen Kunstavantgarden im Surrealismus kurzschließt«. ²⁶

Becker kritisiert an Ansätzen wie jenem Reckwitz' deswegen die » Vernachlässigung einer Analyse der Akteure und ihrer Positionen«; es sei »nicht unerheblich, wer in welcher sozialen Position den Diskurs der Kreativität und Entgrenzung als Strategie formuliert«. ²⁷ Um das zu verstehen, muss man die berufliche Position künstlerisch Arbeitender im historischen Verlauf kennen und das Prestige, das sich mit den ästhetischen Werten verband, die sie produzierten. In der hier gegebenen Darstellung hat sich in dieser Hinsicht gezeigt, dass sich neben dem autonomisierenden Kunstfeld – jedenfalls dort, wo es um ästhetisch gestaltete Dinge des Alltags ging – Statusmärkte etablierten, die eine eigene ästhetische Logik entfalteten. Diese Märkte waren vergleichsweise offen und ermöglichten Formen der Konkurrenz, die sich von den stärker ›geschlossenen Kreisläufen‹ der Akademien und Künstlerzirkel deutlich unterschieden. Insbesondere boten sie Kunsthandwerkern, die im Zuge der Autonomisierung des Kunstfeldes an Prestige eingebüßt hatten und nun gar als ›mechanische‹ (also: nicht kreative) Künstler galten, eine relativ

26 Becker, »Kreativitätskritik«, 102.

27 Ebd., 92 f.

geschützte Position: Sie mussten ein direktes Eindringen akademisch ausgebildeter Künstler in ihre Domäne nicht unmittelbar fürchten.

Das Exklusivitätsproblem des Kunstfeldes, von dem Reckwitz spricht und das die gesellschaftliche Ästhetisierung im 19. Jahrhundert scharf begrenzt habe, verweist zwar auf ein reales Problem, muss aber anders gefasst werden – nämlich als berufliches Rekrutierungsproblem des Kunstgewerbes. Angesichts des Statusgefälles, das nicht nur gegenüber den älteren Akademien bestand, sondern das künstlerische Avantgarden mit ihrer doppelten Abgrenzung von den Akademien wie auch vom Kunstgewerbe sogar noch schroffer formulierten, konnte das Kunstgewerbe seine Arbeitskräfte nur schwer in ausreichender Qualität gewinnen. Seit dem frühen 19. Jahrhundert wurde es zunehmend schwieriger, Handwerker auf dem Niveau auszubilden, das die Akademien ihren Absolventen vermittelten. Das Kunstgewerbe konnte umgekehrt nur mit jenen ›Künstlern‹ rechnen, die im akademischen Feld wenig galten und dort keine tragfähige Position erlangen konnten.

Dieses Rekrutierungsproblem verschärfte sich in dem Maße, in dem die Margen, die man mit ästhetischer Gestaltung erzielen konnte, gering blieben – also je weniger die Käufer bereit waren, für kunsthandwerkliche Waren zu zahlen, und je weniger die Kunstindustriellen ihren Zeichnern zu zahlen bereit waren. Hier herrschten die gewinnsüchtigen und entsprechend ästhetisch anspruchslosen Kunstindustriellen. Wirtschaftliche Macht konnten sie gerade durch ästhetische ›Entleerung‹ behaupten. Sie gewannen das Spiel der Differenzen gerade dadurch, dass ›wirklich Neues‹ nicht nachgefragt und deswegen auch nicht produziert werden musste. Ästhetische Risiken sparten sie sich. Gleichzeitig waren sie auf eine entsprechend schwache berufliche Stellung der Gestaltenden angewiesen, wie sie für die Musterzeichner deutlich geworden ist.

Die Aufwertungsbemühungen der Kunstgewerbebewegung lassen sich in diesem Zusammenhang als ein Mittel verstehen, das Rekrutierungsproblem zu entschärfen. Indem neue berufliche Positionen entstanden, die es erlaubten, auch durch Angewandte Kunst Status und ein gesichertes Auskommen zu erlangen, wurde das Feld für qualifizierte Akteure attraktiver. Das Schöpferische wurde dabei explizit betont, aber eben nicht als eine auf Sonderbereiche des Künstlerischen reduzierbare Operation, sondern als eine allgemeine, die gegen ihre Abschöpfung geschützt werden sollte. Zugleich brachte diese Aufwertung jedoch neue Konkurrenzverhältnisse mit sich, die das Feld intern neu strukturierten.

Entscheidend ist, dass sich das kunstgewerbliche Rekrutierungsproblem eben nicht *prinzipiell* stellte, also nicht aus einer grundsätzlich unästhetischen, das Ästhetische auf ein Kunstfeld verengenden Moderne heraus. Verstehbar wird das, wenn man nicht allein gesellschaftstheoretisch operiert, sondern – entsprechend der oben formulierten Maßgabe – den

nationalen Vergleich und die Konkurrenz um gestalterisches Modernitätsprestige einbezieht. Den deutschen Zeitgenossen etwa schienen Kunst und Wirtschaft in ihrer Zeit gerade *nicht* prinzipiell getrennt; sie hielten dies nicht für einen gesellschaftsstrukturellen Zwang (im Sinne funktionaler Differenzierung), sondern für einen spezifisch deutschen Dünkel, der im Vergleich zu Frankreich und später insbesondere zu England besonders auffiel – Nationen, die man für weniger ›schlecht differenziert‹ hielt, in denen ästhetisches Urteilsvermögen weiter verbreitet schien und die deshalb auf dem kunstgewerblichen Statusmarkt die modernsten und erfolgreichsten waren. Das Problem war, mit anderen Worten, ein relatives: Es ergab sich aus der Beobachtung eines Rückstands gegenüber konkurrierenden Volkswirtschaften, nicht aus einer entästhetisierten Moderne.

Der Perspektivwechsel von der Kunstautonomie zur Autonomie künstlerischer Berufe macht deutlich, dass die Ästhetisierung der Warenwelt vor der Mitte des 20. Jahrhunderts vor allem deshalb theoretisch unsichtbar blieb, weil die Berufsgruppe, die sie bewirkte – die Musterzeichner, Dessinateure und Entwerfer –, zumal in Deutschland, zu schwach war. Erst der Import des Modells des autonomen Künstlers in die Angewandte Kunst durch die Reformbewegung, später den Werkbund, konnte das ändern und die erhofften ästhetischen Innovationen tatsächlich bewirken. Mit dem Bauhaus gelang es schließlich sogar, Frankreich hinsichtlich des globalen Modernitätsprestiges der Gestaltung zu überflügeln. In diesem Sinne scheint es sinnvoll, wie Hannes Krämer vorgeschlagen hat, von der Frage nach Kunstautonomie ›an sich‹ hin zu einem eher zusammengesetzten Begriff von Autonomie zu wechseln, der auch die Frage zulässt, inwiefern Teilelemente dieser Autonomie im Zuge von Professionalisierungsbestrebungen in künstlerische Berufe aller Art importiert werden.²⁸

Künstlerkritik als Markthandeln

Mit der Perspektive auf die moderne Involutionsgefahr, die (nationale) Konkurrenz um die Antworten darauf und die Spannung, die sich dabei zwischen Kunst und Gewerbe ergab, ist auch eine andere Einschätzung der künstlerisch inspirierten Kritik an Wirtschaft und Gesellschaft verbunden, wie sie in den gegenwartsdiagnostischen Ansätzen verbreitet ist. Sowohl Boltanski als auch Reckwitz behaupten, die Kritik an den Folgen von Rationalisierung und Industrialisierung habe erst im späten 20. Jahrhundert strukturelle Wirkung gezeitigt. Boltanski und Chiapello sprechen von einer »Künstlerkritik« am alten »Geist des Kapitalismus«, der sich in

28 Hannes Krämer, »Ästhetische Importe: Die Bedeutung künstlerischer Autonomie für die ökonomische Praxis«, in *Autonomie der Kunst?*, hg. von Uta Karstein und Nina Tessa Zahner (Wiesbaden: Springer, 2017), 213–237.

»detaillierter Planung, rationaler Organisation von Raum und Zeit und einem nahezu zwanghaften Produktionsstreben um der Produktion willen« ausdrückte.²⁹ Diese lange Zeit vergeblich vorgetragene Form der Kritik habe sich im späten 20. Jahrhundert durchgesetzt und die alte »Sozialkritik« abgelöst, die Solidarität, Sicherheit und Gleichheit forderte.

Aus der hier entwickelten Perspektive ergibt sich jedoch ein anderes Bild. Wie im vorigen Abschnitt gezeigt, war eine wirtschaftliche Sensibilität für das Ästhetische historisch durchgängig bedeutsam – und Künstler, die Kritik formulierten, taten dies nicht losgelöst vom wirtschaftlichen Geschehen, sondern als Produzenten, die sich in einem veränderten Umfeld zu positionieren hatten.

Dass Künstlerkritik also stets auch eine Art Markthandeln war, hat Erlin für die Weimarer Avantgarde um 1800 nachgewiesen. Die Kritik der Künstler war hier unmittelbar mit dem Bestreben verbunden, von ihren Verlegern besser behandelt zu werden. Sie wollten keine reinen Textproduzenten der »literarischen Fabrik«³⁰ sein, deren Vergütung von den Verkaufszahlen – und damit von wechselhaften Moden – abhing, sondern eigenständige Autoren, deren Werke den Wert der Kunst beanspruchen konnten. Künstlerkritik war hier also, zugespitzt formuliert, ein Instrument, das einen innengeleiteten Geschmack bei Verlegern wie Publikum stimulieren und damit die Möglichkeit »wahrer Kunst« in der Marktgesellschaft (und auch außerhalb der entrückten Akademien) sichern sollte. Der Erfolg dieser Bemühungen zeigt sich in der Entstehung eines Segments der Hochliteratur neben der einfachen, der Mode folgenden Massenware.

Dieses Muster, durch Kritik am modisch orientierten Geschmack anspruchsvollere Marktsegmente zu schaffen, prägte auch die geschmackspolitischen Initiativen. Immer wieder finden sich Verfalls- und Entfremungsdiagnosen – eine nur noch äußerliche »Zivilisation« (statt »Kultur«) – die geschmackspolitische Investitionen rechtfertigten. »Museum«, »Handwerk« und »Technik« waren ihrerseits *kritische* Programme.

Praktisch bedeutete dies eine Abkehr vom kunstgewerblichen Modemarkt, auf dem man mit den gerade angesagten Formen arbeitete, und eine Hinwendung zu einem geschmacklich gehobenen Statusmarkt, auf dem »Autorendesign«³¹ entstehen konnte. Auf diesem verständigten sich nicht die Nachahmer, sondern die Führenden der Gestaltung und ihre Kunden. Die Preise konnten hier höher sein, weil man eben nicht die Arbeit proletarisierter Musterzeichner bezahlte, sondern die freier und namhafter Formkünstler, die sich wie Muthesius oder van de Vel-

29 Boltanski und Chiapello, *Der neue Geist des Kapitalismus*, 82.

30 Niels Penke, »Bedrohungsszenarien und routinierte Praktiken: Anonymität und Autorschaft in der »literarischen Fabrik««, *Publications of the English Goethe Society* 88, Nr. 3 (2019): 129–149.

31 Schneider, *Design – eine Einführung*, 168.

de ja selbst durch ihre unablässige Kritik an Wirtschaft und Gesellschaft positionierten.

Mit der Reformbewegung des späten 19. Jahrhunderts wurde dieser Markt durch die gestaltungsgetriebenen kunstgewerblichen Unternehmen konsolidiert und professionalisiert. Mit Blick auf die *Economy of Qualities* war die Gesellschaftskritik eines William Morris keineswegs vergeblich. Sie war eine innovatorische Kraft, deren gestalterische Impulse nicht nur das Prestige ›englischer Gestaltung‹ in der Welt sicherten, sondern auch von der Kunstindustrie dankbar aufgenommen und in die Breite getragen wurden. Über Geschmackspolitiker wie den von der englischen Bewegung beseelten Muthesius wurden sie zur Inspiration für ambitionierte gewerbliche Bildungsreformen.

In Deutschland nahmen die führenden Köpfe der neuen Bewegung nach der Jahrhundertwende leitende Positionen an den Reformkunstschulen ein oder gelangten – wie Behrens – sogar an die Spitze eines Industriekonzerns. Ihre Kritik wurde nicht nur in der breiten Öffentlichkeit diskutiert, sondern gerade auch in den höchsten Kreisen der Gesellschaft, im mindestens kulturpolitisch weiterhin so wichtigen Adel, in den Wirtschaftsministerien – und politisch in Gestalt von Reformprogrammen umgesetzt. Die wirkungsvollste Kritik an der »Mechanisierung der Welt« kam – daran sei noch einmal erinnert – von Walther Rathenau, einem der wichtigsten Industriekapitäne des Deutschen Reiches.³²

Gegen eine solche Deutung der Rolle der Künstlerkritik im 19. und frühen 20. Jahrhundert mag man das Argument anführen, dass diese Kritik nur instrumentell gebraucht wurde. Dagegen spricht, dass die Künstlerkritik für die neuen gestalterischen Optionen, die sich mit dem Museum, dem Handwerk oder der Technik verbanden, *notwendig* war – nicht nur als Legitimationsressource, sondern als Bedingung ästhetischer Innovation. Es ging um Formen, die anders nicht zu erreichen waren, die ästhetisch eigenständig waren und damit in der *Economy of Qualities* hervorstechen konnten. »Besser wird bezahlt, was die anderen nicht nachmachen können, auch wenn sie wollen; was sie aus gewissen Gründen nicht fertigbringen. Besser bezahlt werden die Stücke, wo Liebhaberwerte drinstecken«, so Naumann.³³ Solche »Liebhaberwerte« konnte die Industrie selbst nicht schaffen.

Auch wenn ›Avantgarde‹ zweifelsohne immer wieder ›Gegenkultur‹ war, ist hier ein anderes Bild in den Blick gekommen. Versteht man sie als ästhetische Bewegungen, die in ihren Absichten nicht geschlossen waren, sieht man auch jene Teile, die immer wieder Anschluss in Politik und Wirtschaft suchten und fanden. Sieht man in der von ihr formulierten Kritik nur eine Vorbotin der Gegenwart, marginalisiert und verkennt

32 Rathenau, *Zur Kritik der Zeit*.

33 Naumann, *Werkbund und Weltwirtschaft*, 110.

man die wirtschaftliche Bedeutung, die sie *in* ihrer Zeit hatte. Diese erklärt sich einmal mehr aus der Konkurrenz in der *Economy of Qualities*.

Der kritische künstlerische Gedanke des ›Schöpferischen‹ ließ sich problemlos auf die wirtschaftliche Produktion übertragen und war immer dann opportun, wenn bestimmte gesellschaftliche Koalitionen Eigenständigkeit oder gar eine Führungsrolle für die deutschen Gewerbe in Fragen der Gestaltung anstrebten. In diesem Sinne gab es also auch ›Avantgarde im Staatsdienst‹, die immer wieder für Übergangsmomente zwischen Kunst, Politik und Wirtschaft sorgten und deren Bedeutung soziologisch bisher kaum systematisch erfasst, geschweige denn verstanden ist.

Eine spezifische Frage betrifft somit das genaue Verhältnis von Avantgarde und Staat. Wenn Luhmann etwa behauptet, beim Bauhaus handele es sich ebenso wie bei den Prä-Raphaeliten oder dem Blauen Reiter »nicht um formale Organisationen«, sondern um lose Gruppierungen, in denen »Gleichgesinnte sich zusammenfinden und fehlenden Außenhalt durch Selbstbestätigung in der Gruppe ersetzen« könnten,³⁴ so stimmt das nur halb. Denn neben dem Künstlerzirkel war das Bauhaus eben doch zugleich eine formale Organisation, mit öffentlicher Finanzierung und öffentlichem Auftrag. Bloße innere Selbstbestätigung reichte daher nicht aus und kann nie ausreichen, bleibt Gestaltung doch eine heteronome Kunst. Wie genau aber diese Heteronomie aussieht, wo sie unmitelbar scheitert, wo sie – wie im Bauhaus – zumindest vorübergehend gelingt und wie sie langfristig wirkt, ist genauer zu klären.

Nur angesichts dieser Verschränkungen lassen sich umgekehrt die von Becker notierten Abwehrbewegungen des Surrealismus gegen das künstlerische Schöpfertum erst recht verstehen. ›Schöpferisch‹ wollten sämtliche involutionsgeängstigten Eliten in Politik, Wirtschaft und Kultur des deutschen *Fin de Siècle* sein. Während manche Teile der Avantgarde ihnen dafür die Imaginationen von ›Handwerk‹, später ›Technik‹ anboten und dadurch eine neue berufliche Autonomie in der Angewandten Kunst erstritten, verweigerten sich andere – und mussten zur Rekonstruktion ›reiner‹ künstlerischer Autonomie den derart korrumpierten Gedanken des künstlerischen Schöpfertums ganz aufgeben. So entstanden zwei alternative Wege der Künstlerkritik: der eine zielte auf die Bereitstellung gestalterischer Imaginationen für Wirtschaft und Politik, der andere auf die Verweigerung jeder solchen Indienstnahme.

Nimmt man dieses Ergebnis ernst, muss die von Boltanski und Chiapello zu Recht betonte Bedeutung der Kritik für die Entwicklung des Kapitalismus schärfer formuliert werden. Der Grund für die Notwendigkeit von Kritik liegt darin, dass ›der Kapitalismus‹ hinsichtlich der Werte, die er schafft, kein integriertes System bildet. Mit Blick auf die *Economy of Qualities* gibt es vielmehr einen Zwang zur Konkurrenz, in der man sich

34 Luhmann, *Die Kunst der Gesellschaft*, 271.

durch Kritik von anderen absetzen kann – sei es von anderen Formen, anderen Unternehmen oder anderen Nationen. Erst wenn man dies berücksichtigt, kann man die konkreten historischen Bedingungen, unter denen Wertewandel stattfindet, richtig einschätzen.

Das Zusammenspiel von Position und Imagination

Aus dieser Sichtweise folgt auch die Möglichkeit, das Verhältnis von positionalem und imaginativem Wert, mit dem hier gearbeitet worden ist, genauer zu bestimmen. Der Anschluss an die gegenwartsdiagnostischen Ansätze erfolgte, weil sie den Eigenwert des Ästhetischen gegenüber seinem bloßen Distinktionswert betonen – was die Abkehr von Veblen und Bourdieu begründet. Wenngleich der imaginative Wert im Zentrum stand, hat sich gezeigt, dass sich seine Vermehrung nicht aus dem positionalen Wert ableiten lässt. Vielmehr wurde immer wieder eine ko-konstitutive Beziehung zwischen gesellschaftlicher Ästhetisierung und der Dynamisierung der Prestigeordnung sichtbar. Imaginative Werte machten durch ihre ›versetzte Bedeutung‹ (McCracken) alternative soziale Ordnungen erfahrbar, die zwar ›fiktiv‹, durch die symbolisierten Artefakte aber auch ›real‹ sind. Durch solche Vorstellungen einer alternativen Ordnung ergeben sich also neue Positionierungschancen.

Dass sich sowohl Boltanski und Esquerre als auch Beckert in ihrer Abgrenzung von Bourdieu auf den ›Eigenwert‹ ästhetischer Erfahrung berufen – etwa den einsam genossenen Wein im Keller oder das innerliche Versetztwerden in ferne Länder³⁵ –, überzeugt deshalb nur begrenzt: Beides ist mit Bourdieus Habituskonzept durchaus kompatibel. Der Unterschied liegt weniger in der Identifikation imaginativer Werte als in der Einschätzung ihrer sozialen Funktion, die bei Bourdieu in der *illusio* aufgeht. Die hier vorgeschlagene Lösung bestand im Hinweis auf die allgemeine Instabilität symbolischen Werts, die sich im offenen Streit um die Zurechnung auf Imagination oder Position ausdrückt.

Möglich ist dies, weil der imaginative Wert – im Unterschied zum positionalen – gerade nicht auf Verknappung zielt. Wird ein Ding wegen seines positionalen Werts konsumiert, geht es darum, dass andere es nicht haben oder seinen Wert nicht zu schätzen wissen. Wird es dagegen wegen seines imaginativen Werts konsumiert, mindert es diesen nicht, wenn

35 Beide bemühen als Beispiel für den Eigenwert des Ästhetischen den Wert besonderen Weines. Im einen Fall geht sein Wert deswegen über Distinktion hinaus, weil er oft in Weinkellern lagert, die kaum jemandem gezeigt werden (vgl. Boltanski und Esquerre, *Bereicherung*, 93); im anderen, weil der Wein durch seinen Genuss innerlich an vergangene Zeiten oder in ferne Länder versetzt (vgl. Beckert, »The Transcending Power of Goods«, 114).

andere ebenfalls etwas mit diesem Wert besitzen. Indem man künstlerisch gestalteten Dingen einen imaginativen Wert zuschreibt (oder abspricht), verändert man also indirekt ihren positionalen Wert.

Dieser Zusammenhang lässt sich bereits in der Renaissance beobachten: Durch die Versetzung der Kunst in die Antike und durch die religiöse Rechtfertigung des Luxus wurde die Kunst zu einem kultivierten, tugendhaften Luxus umgedeutet. Der imaginative Wert ermöglichte auf diese Weise die Vermehrung des Luxus an den Höfen und in den Städten. Theoretisierung und Lobpreisung der Kunst förderten eine Nachfrage nach Dingen mit imaginativen Qualitäten, die Künstler oder Kunsthandwerker massenhaft bedienen konnten.

Geschmackspolitik ist entsprechend als Versuch zu verstehen, indirekt auf die positionale Ordnung einzuwirken. Denn mit dem modernen Konsum war die ständische Verbindung von Position und Imagination aufgehoben worden. Während Konservative auf die Wiederherstellung der vormaligen positionalen Ordnung zielten, indem sie die »Lust der Augen und der Einbildungskraft« (Süßmilch) geißelten, und Liberale die symbolische Unordnung als Begleiterscheinung des wachsenden Wohlstands hinnahmen, suchte die Geschmackspolitik nach alternativen symbolischen Ordnungen, die weder ständisch noch einfach pluralistisch waren. Das antike Griechenland sollte den aufgeklärten Adel mit dem Bürgertum auf »Patriotismus« verpflichten. Mit »altdeutschem« Geschmack, insbesondere gotischen Formen, versuchte man wenig später, ein »deutsches Volk« gestalterisch zu formen.

Auch die Konkurrenz der Register der Imagination folgte diesem Muster der Umdeutung. Im historistischen Universum bildete das Museum die geteilte Welt. Mit der allgemeinen Entwertung der musealen durch die handwerkliche Imagination wurde es dann möglich, den Gestalter nicht mehr als jemanden vorzustellen, der aus einem historischen Fundus der Formen schöpft, sondern als Erfinder. Damit wurde die symbolische Ordnung im Kunstgewerbe neu strukturiert; die Distinktionsmöglichkeiten der musealen Formen verfielen angesichts der Unterscheidung zwischen dem »Alterthümer« und dem »Modernen«.

Eine solche Neuformatierung des symbolischen Spielfeldes erfolgte auch durch die Etablierung der technischen Imagination. Indem sie den Gestalter vom Künstler zum kulturellen Führer der Industriegesellschaft umdeutete, reagierte sie auf symbolische Verflüssigungen, die mit dem Machtverlust des Bildungsbürgertums und dem Bedeutungszuwachs der Industrie einhergingen.

In der Konkurrenz um den Wert der Form ging es also nicht nur um die Führungsrolle in Fragen des Geschmacks, sondern eben auch um den imaginativen Horizont, vor dem sich überhaupt erst feststellen ließ, wer den Anspruch auf Geschmacksführerschaft erheben konnte. Eine stabile symbolische Ordnung, die Position und Imagination dauerhaft

aufeinander bezogen hätte, gab es nicht. Statt klarer Spielregeln ermöglichen die verschiedenen Register der Imagination vielmehr ein ständiges *shifting the goalposts* des modernen Geschmacks.

Im Sinne dieser Verflüssigung der symbolischen Ordnung ist auch die weiter oben angesprochene Neupositionierung der alten gegenüber den neuen Industriestaaten zu verstehen. Teil der ›postindustriellen‹ Umdeutung wirtschaftlicher Stärke ist die Musealisierung des industriellen Erbes, die die westlichen Staaten als Mutterländer der Industrialisierung hervorhebt. Die nachholenden Industrienationen mögen technisch ›moderner‹ sein – symbolisch aber lassen sie sich durch diese Umdeutung als unkreative ›Nachahmer‹ des Westens herabstufen. Die musealisierende Ästhetisierung des Industriellen erneuert also letztlich die kulturelle Führerschaft westlicher Nationen, indem sie das Industriezeitalter symbolisch mit den alten Industrienationen verbindet, und zwar als ›Welterbe‹ von universeller kultureller Bedeutung, wie sich exemplarisch am Fagus-Werk von Gropius zeigt, das 2011 den Welterbestatus erhielt.³⁶

Der Übergang zum Warenkonsum ist dabei fließend. Europäische Hersteller etwa stehen vor dem Problem, dass neue Konkurrenten ihre Produkte imitieren und zudem eigene, technisch mitunter überlegene Waren zu günstigeren Preisen anbieten. Ihr Führungsanspruch kann sich also immer weniger auf technische Überlegenheit und das damit verbundene Prestige stützen (vom Produktionsvolumen ganz zu schweigen). Umso wichtiger wird es für sie, symbolische Wettbewerbsvorteile zu nutzen, die von der neuen Konkurrenz nicht nachgeahmt und so schnell nicht eingeholt werden können.

Vor diesem Hintergrund haben westliche Hersteller in den vergangenen Jahrzehnten viel in die Musealisierung ihrer eigenen Geschichte investiert. Wie die Nationen verwerten sie ihr Erbe, um sich von der neuen, ›geschichtslosen‹ Konkurrenz abzugrenzen. Auch hier zeigt sich also ein *shifting the goalposts*, indem die etablierten Hersteller aktiv auf die imaginative Ordnung der globalen *Economy of Qualities* einzuwirken versuchen, damit ihre musealen Investitionen auch in Markterfolg resultieren. Die Register der Imagination des 19. Jahrhunderts sind mithin zu einem selbstverständlichen Teil des Konsums geworden. Wann und wo sie zum Einsatz kommen, hängt von den Konkurrenzverhältnissen und der eigenen Wettbewerbsposition ab – von der Möglichkeit, diese symbolisch zu manipulieren.

Entgegen der Darstellung von Boltanski und Esquerre steht die Musealisierung also nicht grundsätzlich im Widerspruch zur Massenproduktion.

36 Insofern geht es bei einer solchen Singularisierung *selbstverständlich* um ›Allgemeines‹. Vgl. Hilmar Schäfer, »›Outstanding universal value‹: Die Arbeit an der Universalisierung des Wertvollen im UNESCO-Welterbe«, *Berliner Journal für Soziologie* 26, Nr. 3–4 (2016): 353–375.

Sie ist vielmehr als eigenständige symbolische Wertproduktion zu verstehen, hier geleistet durch das kulturelle Personal westlicher Hersteller, mit der die eigene Position kulturell manipuliert wird. Da es um Symbolisches geht – die Marke –, lässt sich das Prestige des Musealen auf alle möglichen Dinge übertragen. Es geht also wie schon im 19. Jahrhundert um die symbolische Anreicherung neuer durch alte Dinge. Auch wenn man dieser Musealisierung einen instrumentellen Charakter attestieren kann, weil sie sich im Preis und damit im Prestige niederschlägt, bleibt die (museale) Arbeit am symbolischen Wert etwas anderes als Distinktion.

Die »doppelte Hermeneutik« einer Soziologie der Gestaltung

Abschließend sei darauf hingewiesen, dass die hier in den Blick gekommenen ästhetischen Produzenten zwischen Kunst und Wirtschaft zugleich als Produzenten jener Kultur zu verstehen sind, die ihren Werken Wert verleiht. Egal ob Dinge durch ihre Gestaltung nostalgisch, futuristisch oder einfach zeitgemäß wirken: Immer werden bestimmte Bilder von Gesellschaft transportiert. Wo immer es auf imaginative Werte ankommt, sind Gestaltende bestrebt, die jeweils gültige symbolische Ordnung aufzurufen oder zu ihren Gunsten zu verschieben.

Anthony Giddens hat dafür den Begriff der »doppelten Hermeneutik« geprägt: Sozialwissenschaftliche Begriffe beschreiben nicht einfach eine unabhängig von ihnen bestehende Wirklichkeit. Die soziale Welt ist immer schon eine interpretierte Welt. Die »handelnden Laien«, so Giddens, sind ihrerseits »Sozialtheoretiker, deren Theorien jene Handlungen und Institutionen zu konstituieren helfen, die den Gegenstand der Untersuchungen von spezialisierten Beobachtern bzw. Sozialwissenschaftlern bilden. Es lässt sich keine klare Trennungslinie zwischen den von handelnden Laien angestellten informierten soziologischen Reflexionen und ähnlichen Bemühungen von seiten der Spezialisten ziehen. Zwischen der Sprache der Sozialwissenschaft und der Sprache der sozialen Praxis besteht deshalb ein unaufhörlicher Austausch, der beide Seiten verändert.«³⁷

Die imaginativen Werte, die hier in den Blick gekommen sind, stellen einen besonders heiklen Fall doppelter Hermeneutik dar – und zwar in zweifacher Hinsicht. Zum einen, weil die Geschichte moderner Gestaltung zeigt, dass vermeintlich rein analytische Gesellschaftsbeschreibungen regelmäßig als ästhetische Programme wirksam wurden. Zum anderen, weil umgekehrt die Selbstbeschreibungen der Gestaltenden immer

37 Anthony Giddens, *Die Konstitution der Gesellschaft: Grundzüge einer Theorie der Strukturierung*, 3. Aufl. (Frankfurt am Main: Campus, 1997), 47.

wieder die Begriffe und affektiv aufgeladenen Vorstellungen vorwegnahmen, die später als soziologische Theorie auftraten.

Ein Grundgedanke der Darstellung war, dass sich ›moderne‹ Gestaltung durch eine besondere Affinität zur Ablösung der Form von der handwerklichen Herstellung und, damit verschränkt, durch ihre Theoretisierung auszeichnete. Damit entstand ein Modus formaler Innovation, der sich von jenem unterscheidet, der theorielos, durch Erfahrung und iterative Aneignung stattfindet: gezielt, durch ›gelehrte‹ Herstellung von Distanz zur eigenen Sinnlichkeit ermöglicht – ein qualitativ neuer Modus formaler Erneuerung. Gestaltung wird reflexiv, und gerade in dieser Reflexivität ist sie auf Deutungen der gesellschaftlichen Wirklichkeit angewiesen, die sie zugleich mitproduziert.

Die daraus resultierende Prekarität der Grenzziehung soziologischer Theorie gegenüber ihrem Gegenstand trat an den verschiedensten Stellen hervor. Überlegungen wie jene Campbells oder im Anschluss daran Beckerts zur Bedeutung der Imagination für die Unendlichkeit wirtschaftlicher Expansion waren nicht erst Entdeckungen der modernen Soziologie, sondern wurden ab dem 18. Jahrhundert selbst im Medium der Theorie formuliert. Soziologische Theorien sind in diesen Fällen Neuerfindungen oder Wiederentdeckungen, so wie McCracken gezeigt hat, dass die Grundeinsichten des professionellen Marketings und der Reklame in der Frühen Neuzeit vorweggenommen wurden und vorweggenommen werden *mussten*, weil Pioniere wie Wedgwood ohne solche ›Ethnotheorien‹ des Konsums nicht in der Lage gewesen wären, ihre Arbeit derart erfolgreich zu tun.³⁸ ›Theorie‹ ist notwendiger Teil des Gegenstandes. Das Gleiche gilt für die hier als Geschmackspolitik bezeichneten Bemühungen vom späten 18. bis zum frühen 20. Jahrhundert, die auf Theorien darüber ruhten, wie Ästhetik mit Wirtschaft und Gesellschaft zusammenhing.

Dies zeigte sich auch in den Debatten um den ästhetischen Gehalt der Form, in denen der Übergang zur Wissenschaft fließend war. Die

38 McCracken, *Culture and Consumption*, 18: »When Wedgwood glimpsed and exploited the trickle-down effect he began a process that has contributed mightily to the consumer revolution. He began the process by which the manufacturer (and later the marketer) made themselves the students of social phenomena that were not otherwise studied. These ›market ethnographers‹ watched for patterns and regularities in the highly dynamic circumstances of the eighteenth century, turning what they learned into the instruments of marketing. The application of this knowledge then fed back into the dynamism of the situation and created even more dramatic changes. It can be argued that this ›participant observation‹ anticipated the scholarly and interventionist undertakings of the social sciences in some cases by hundreds of years. This new attention to and manipulation of the regularities of society helped to propel the West forward and create new and more intimate connections between consumption and culture.«

museale Imagination wurde von der Archäologie getragen, die durch wissenschaftliche Erforschung der Vergangenheit ein theoretisch avanciertes Bild der Gegenwart entwarf, woraus sich auch leitende Ideale für die Gestaltung ableiten ließen. Die handwerkliche Imagination ruhte auf Theorien menschlicher Kreativität, formuliert zunächst von der Arts-and-Crafts-Bewegung, aber durch Personen wie John Dewey dann auch akademisch ausgearbeitet, bis in die Soziologie hinein. Am offensichtlichsten war die Rolle soziologischer Gegenwartsdiagnosen bei der Produktion technischer Imagination. Indem sie um 1900 die kommende industrielle Massengesellschaft theoretisierten, lieferten sie der ›sachlichen‹ Gestaltung die Begründung für die kulturelle Notwendigkeit der ornamentlosen Form. In jedem dieser Fälle gingen Gesellschaftsbeschreibungen in die ästhetische Praxis ein und wurden dort zu gestaltungsleitenden Tatsachen – genau jene Rückkopplungsschleife, die Giddens als doppelte Hermeneutik beschrieben hat.

Gerade weil die Begriffe, mit denen man sich ein Bild der Vergangenheit macht, selbst Teil dieser Vergangenheit sind, ist Vorsicht geboten: Wo treffen ›Massenproduktion‹, ›Fordismus‹ oder ›klassische Moderne‹ reale Strukturmerkmale, und wo evozieren sie bloß suggestive ästhetische Vorstellungen? Was bedeutet es, dass die Ästhetik der industriellen Massenproduktion, mit der das Bauhaus Weltruhm erlangte, in primitiven handwerklichen Werkstätten entstand? Wie ist es zu bewerten, dass zeitgenössische Beobachter wie Hartlaub Anfang der 1930er Jahre die Dominanz der ›technischen Formen‹ nicht für einen Ausdruck ihrer Zeit, sondern für eine vorübergehende Mode hielten und eine baldige Wiederkehr der Liebe zum Handwerklichen erwarteten? Welche Rolle spielten in diesem Zusammenhang die Weltkriege, die nicht nur einen Industrialisierungs- und Organisierungsschub der Wirtschaft erzwangen, sondern in Europa auch weite Teile der Bevölkerung in Armut stürzten, sodass diese sich zwangsläufig an einfache industrielle Massenprodukte zu gewöhnen hatten? Oder, bezogen auf die letzten Jahrzehnte: Warum stammt der Begriff ›Postmoderne‹ ausgerechnet aus der Architektur? Jede dieser Fragen verweist auf den Umstand, dass ästhetische Epochenbegriffe nicht nur Phänomene bezeichnen, sondern sie mit hervorbringen, und dass sie deshalb nicht unkritisch als Beschreibungskategorien übernommen werden können.

Insofern versteht sich die Arbeit auch als Plädoyer für einen reflexiven Umgang mit soziologischen wie ›vernakulären‹ Gegenwartsdiagnosen. Die mit ihnen verbundenen Ästhetisierungen nicht ernst zu nehmen, verzerrt nicht nur das Bild der Vergangenheit, sondern auch das der Gegenwart. Genau dies ist hier versucht worden: die darauf fußenden Wertkonstruktionen weder naiv zu übernehmen noch zu entlarven, sondern ihren sozialen Sinn in seiner historischen Wirkmächtigkeit zu begreifen.

Abbildungsverzeichnis

Seite 9

Abbildung 1: IKEA, *Katalog*, 1960. URL: <https://ikeacatalogues.ikea.com/sv-1960> (besucht am 2.4.2025).

Seite 37

Abbildung 2: Eigene Aufnahme (2024).

Seite 44

Abbildung 3: Eigene Zusammenstellung nach Villard de Honnecourt, *Album de dessins et croquis*, 13. Jh. Paris, Bibliothèque nationale de France, ms. Français 19093. URL: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b105094122> (besucht am 4.2.2025), [2 Teilbilder].

Seite 47

Abbildung 4: TimeTravelRome, Nennig Roman Villa and Mosaics, CC BY 2.0 (<https://creativecommons.org/licenses/by/2.0/>). URL: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Nennig_Roman_Villa_and_Mosaics_-_51134391483.jpg (besucht am 16.10.2024).

Seite 52

Abbildung 5: Maso Finiguerra, *Giovane uomo seduto che disegna*, 15. Jh. Florenz, Gabinetto dei Disegni e delle Stampe, Uffizi.

Seite 53

Abbildung 6: Albrecht Dürer, *Unterweysung der Messung*, Nürnberg 1525.

Seite 56

Abbildung 7: Johannes Lencker, *Perspectiva Literaria*, 1567, o.S.

Seite 66

Abbildung 8: »Englisches Thee-Zeug«, in: *Journal des Luxus und der Moden* 3.8 (1788), o.S. [Tafel 24].

Seite 72

Abbildung 9: Links: *Journal der Moden* 1.1 (1786), 30. Rechts: *Journal der Moden* 1.1 (1786), o.S. [Tafel III].

Seite 76

Abbildung 10: Anzeige, in: *Leipziger Monatsschrift für Textil-Industrie* XV.25 (20. Juni 1900), 383. URL: [https://sachsen.digital/werkansicht?tx_dlf\[id\]=203918&tx_dlf\[page\]=13](https://sachsen.digital/werkansicht?tx_dlf[id]=203918&tx_dlf[page]=13) (besucht am 14.4.2026).

Seite 81

Abbildung 11: Links: »The Calico-printer«, in: *The Book of English Trades*, London: Rivington, o.J., 65. Rechts: Eigene Aufnahme (2024).

Seite 91

Abbildung 12: Eigene Aufnahmen (2024). [3 Teilbilder]

Seite 97

Abbildung 13: Oben: *Mémoire sur l'administration de l'École royale gratuite de dessin*, Paris: Imprimerie royale 1783, o.S. Unten: Édouard-Antoine Renard und Henri Valentin, »Salle d'étude«, in: *L'Illustration, journal universel*, 26. August 1848, 388.

Seite 105

Abbildung 14: R. Möhler, Stadtmuseum Weimar im Bertuchhaus, CC BY-SA 3.0 (<https://creativecommons.org/licenses/by-sa/3.0/>). URL: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Stadtmuseum_Weimar_im_Bertuchhaus.jpg (besucht am 16.10.2024).

Seite 107

Abbildung 15: Julius Nisle (Zeichnung) und Jakob Heinrich Renz (Lithografie), *Plenarsaal der Zweiten Kammer des württembergischen Landtages*, 1833. Stuttgart, Hauptstaatsarchiv.

Seite 117

Abbildung 16: Hermann Schwabe, *Die Förderung der Kunst-Industrie in England und der Stand dieser Frage in Deutschland*, Berlin: Guttentag 1866, 217 f.

Seite 133

Abbildung 17: *Dickinsons' Comprehensive Pictures of the Great Exhibition of 1851*, London: Dickinson, Brothers 1854, o.S. [IV. North Germany].

Seite 174

Abbildung 18: Walther Ryff, *Vitruvius Teutsch*, Nürnberg: Petreius 1548. URL: <https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/vitruvius1548> (besucht am 14.4.2026).

Seite 176

Abbildung 19: Links: Samuel Blesendorf, in: Lorenz Beger, *Thesaurus Brandenburgicus Selectus*, Bd. 3, o.S. [216ar]. Rechts: *The Art Journal Illustrated Catalogue: The Industry of All Nations*, London 1851, 14.

Seite 182

Abbildung 20: Links: Karl Friedrich Schinkel, *Vorbilder für Fabrikanten und Handwerker*, Teil 1, Abt. 2, Blatt 28. Rechts: ebd., Teil 2, Abt. 2, Blatt 14.

Seite 185

Abbildung 21: Mode-Katalog Warenhaus A. Wertheim, Berlin 1903/1904, Nachdruck Berlin: Olms 1979, 116.

Seite 189

Abbildung 22: Links: John B. Papworth, *Rural Residences*, London 1818,

o.S. [XXV. Garden Seats]. Rechts: Franz Krüger, *Das Zelt im Glienicker Park*, um 1828.

Seite 191

Abbildung 23: Carl Alexander Heideloff, *Die Ornamentik des Mittelalters*, 1838–1855.

Seite 194

Abbildung 24: Exposition Universelle de 1878, Perspective de la Rue des Nations, Fotografie, 1878.

Seite 197

Abbildung 25: Jacob von Falke, *Geschichte des modernen Geschmacks*, Leipzig: Weigel 1866.

Seite 198

Abbildung 26: Eigene Darstellung nach Barbara Mundt, *Die deutschen Kunstgewerbemuseen im 19. Jahrhundert*, München: Prestel 1974, 48.

Seite 199

Abbildung 27: Eigene Aufnahmen (2024).

Seite 200

Abbildung 28: Heinrich Scherenberg, »Das Deutsche Gewerbe-Museum zu Berlin im ehemaligen Diorama der Gebrüder Gropius«, Holzstich, in: *Illustrirte Zeitung* 51, Nr. 1330 (26. Dezember 1868), 461.

Seite 219

Abbildung 29: Augustus Welby Northmore Pugin, *Contrasts*, Edinburgh: John Grant 1898, o.S.

Seite 222

Abbildung 30: Eigene Aufnahme (2024).

Seite 227

Abbildung 31: Reklame der Deutschen Werkstätten, in: *Die Grenzboten* 71.4 (1912), 195 u.a.

Seite 228

Abbildung 32: *Deutsche Kunst und Dekoration* 27 (1911), 462.

Seite 232

Abbildung 33: Walter Gropius, *Idee und Aufbau des staatlichen Bauhauses*, München: Bauhausverlag 1923, 4.

Seite 233

Abbildung 34: *Offizieller Katalog der Dritten Deutschen Kunstgewerbe-Ausstellung, Dresden 1906*, o.S. URL: <https://doi.org/10.11588/diglit.34814#0008> (besucht am 4.4.2025).

Seite 238

Abbildung 35: Franz Christophe, »Leute machen Kleider«, in: *Lustige Blätter* 15.49 (1900), o.S.

Seite 240

Abbildung 36: *Mode-Katalog Warenhaus A. Wertheim, Berlin 1903/1904*, Nachdruck Berlin: Olms 1979, [2 Teilbilder].

Seite 245

Abbildung 37: Walter Dexel, Unbekanntes Handwerksgut: Gebrauchsgerät in Metall, Glas und Ton, Berlin: Alfred Meßner 1935.

Seite 247

Abbildung 38: Oben: *Dickinsons' Comprehensive Pictures of the Great Exhibition of 1851*, London: Dickinson, Brothers 1854, o.S. [XXI. Moving Machinery]. Unten: Library of Congress, Prints and Photographs Division, Washington.

Seite 251

Abbildung 39: Paul Wolff und Alfred Tritschler, *Siedlung Bruchfeldstraße, Frankfurt am Main*, 1927.

Seite 252

Abbildung 40: Reklame, in: *Das Neue Frankfurt: Internationale Monatschrift für die Probleme kultureller Neugestaltung* 4 (1930), o.S. URL: <https://doi.org/10.11588/diglit.17292#0213> (besucht am 11.4.2025).

Seite 260

Abbildung 41: Links: Edmund Lill, *Das Fagus-Werk in Alfeld (Leine)*, ca. 1912. Oldenburg, Landesmuseum für Kunst und Kulturgeschichte. Rechts: Bruno Taut, *Das Monument des Eisens*, Internationale Bauausstellung Leipzig, 1913.

Seite 263

Abbildung 42: Links: Junkers Luftbild. Rechts: Lucia Moholy. In: *bauhaus* 1.1 (1926), 1.

Seite 271

Abbildung 43: Marcel Frischmann, »Stilgefühl«, in: *Simplicissimus* 36.14 (1931), 166.

Literatur

- A.M. »Die zweckmäßige Pflege der schönen Künste in Deutschland«. *Deutsche Viertel-Jahrsschrift* 1, Nr. 3 (1838): 307–326.
- »Abhandlung über die Frage: in welchem Verhältnisse sind Manufakturen, Fabriken, einzelne Arbeiter und Verfertiger der nemlichen Kunstprodukte gegen einander von Seiten des Staats bey Unterstützung der einen oder der anderen zu betrachten?« *Journal für Fabrik, Manufaktur, Handlung, Kunst und Mode* 5 (1793): 194–202.
- Abrams, Meyer Howard. »Art-as-Such: The Sociology of Modern Aesthetics«. *Bulletin of the American Academy of Arts and Sciences* 38, Nr. 6 (1985): 8–33.
- Adamson, Glenn. *The Invention of Craft*. London; New York; Oxford; New Delhi; Sydney: Bloomsbury Visual Arts, 2013.
- Allgemeines Organ für die Interessen des Kunsthandels. »Ueber das Verhältniss der Kunst zu den Gewerben in Bezug auf den Schutz gegen Nachbildung nach dem preuss. Gesetz vom 11. Juni 1837«. *Allgemeine Preß-Zeitung* 2, Nr. 100 (14. Dezember 1841): 962–965.
- Ammermann, Dorothee. »Kreuzstich in der frühen Neuzeit«. <http://www.ammermann.de/Sticken/Kreuzstich%20fruehe%20Neuzeit.html> (abgerufen am 5. Juni 2024).
- Anderson, Benedict. *Imagined Communities: Reflections on the Origin and Spread of Nationalism*. London; New York: Verso, 2006 [1983].
- Arbeitsrat für Kunst. *Ja! Stimmen des Arbeitsrates für Kunst in Berlin*. Berlin: Photographische Gesellschaft, 1919.
- Arburg, Hans-Georg von. *Alles Fassade: »Oberfläche« in der deutschsprachigen Architektur- und Literaturästhetik 1770–1870*. Paderborn: Fink, 2008.
- Aristoteles. *Werke in deutscher Übersetzung*. Bd. 9. Berlin: Akademie, 2005.
- Asch, Robert G. »Hof, Adel und Monarchie: Norbert Elias' *Höfische Gesellschaft* im Lichte der neueren Forschung«. In *Höfische Gesellschaft und Zivilisationsprozeß: Norbert Elias' Werk in kulturwissenschaftlicher Perspektive*, hg. von Claudia Opitz, 119–142. Köln; Weimar; Wien: Böhlau, 2005.
- Ashbee, Charles Robert. *Craftsmanship in Competitive Industry*. Campden: Essex House Press, 1908.
- Aspers, Patrik. »Wissen und Bewertung auf Märkten«. *Berliner Journal für Soziologie* 17, Nr. 4 (2007): 431–449.
- Bachelier, Jean-Jacques. *Discours sur l'utilité des écoles élémentaires en faveur des arts mécaniques: Prononcé par Bachelier à l'ouverture de l'Ecole gratuite de Dessin, le 10 Septembre 1766*. Paris: Imprimerie nationale exécutive du Louvre, 1792.
- Baeumler, Alfred. *Das Irrationalitätsproblem in der Ästhetik und Logik des 18. Jahrhunderts*. Tübingen: Niemeyer, 1967 [1923].
- Bartley, Russell H. »The Piper Played to Us All: Orchestrating the Cultural Cold War in the USA, Europe, and Latin America«. *International Journal of Politics, Culture, and Society* 14, Nr. 3 (2001): 571–619.

- Bauer, Volker. *Hofökonomie: Der Diskurs über den Fürstenhof in Zeremonialwissenschaft, Hausväterliteratur und Kameralismus*. Wien: Böhlau, 1997.
- Bauman, Zygmunt. *Retrotopia*. Berlin: Suhrkamp, 2017.
- Baxandall, Michael. *Painting and Experience in Fifteenth Century Italy*. Oxford: Oxford University Press, 1972.
- Becker, Howard Saul. *Art Worlds*. Berkeley: University of California Press, 2008 [1982].
- Becker, Rudolf Zacharias. *Noth- und Hülfsbüchlein für Bauersleute oder lehrreiche Freuden- und Trauer-Geschichte des Dorfs Mildheim*. Neue, für Oberdeutschland besonders eingerichtete Aufl. Sulzbach in der Oberpfalz: Seidel, 1789.
- Becker, Thomas. »Kreativitätskritik, der Joker eines naiven Soziologismus der Kunst«. In *Kreative Zerstörung: Über Macht und Ohnmacht des Destruktiven in den Künsten*, hg. von Wolfgang Bergande, 87–112. Wien: Böhlau, 2017.
- Beckert, Jens, und Patrik Aspers, Hrsg. *The Worth of Goods: Valuation and Pricing in the Economy*. New York: Oxford University Press, 2011.
- Beckert, Jens. *Imaginierte Zukunft: Fiktionale Erwartungen und die Dynamik des Kapitalismus*. Berlin: Suhrkamp, 2018.
- Beckert, Jens. »The Transcending Power of Goods: Imaginative Value in the Economy«. In *The Worth of Goods: Valuation and Pricing in the Economy*, hg. von Jens Beckert und Patrik Aspers, 106–128. New York: Oxford University Press, 2011.
- Beckmann, Johann. *Vorbereitung zur Waarenkunde, oder zur Kentniß der vornehmsten ausländischen Waaren*. 3 Bde. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 1793.
- Begass, Chelion. *Armer Adel in Preußen 1770–1830*. Berlin: Duncker & Humblot, 2020.
- Beger, Lorenz. *Thesaurus Brandenburgicus Selectus*. 3 Bde. Coloniae Mar-chicae: Liebpert, 1696–1701.
- Beham, Hans Sebald. *Kunst und Lehr Büchlin, Malen unnd Reissen zu lernen: Nach rechter Proportion, Mass und ausstheilung des Circkels, Angehenden Malern unnd kunstbaren Werckleuten dienlich*. Frankfurt am Main: Egenolffs Erben, 1582.
- »Bei De la Rue in London«. *Morgenblatt für gebildete Leser*, 27. November 1846.
- Belting, Hans. *Florenz und Bagdad: Eine westöstliche Geschichte des Blicks*. München: Beck, 2012.
- Benjamin, Walter. »Erfahrung und Armut«. In *Illuminationen. Ausgewählte Schriften*, 291–296. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1977.
- Berg, Maxine. *The Age of Manufactures, 1700–1820: Industry, Innovation and Work in Britain*. 2. Aufl. London; New York: Routledge, 1994.
- Berg, Maxine. »From Imitation to Invention: Creating Commodities in Eighteenth-Century Britain«. *The Economic History Review* 55, Nr. 1 (2002): 1–30.

- Berlepsch, Hans E. von. »Endlich ein Umschwung!« *Deutsche Kunst und Dekoration* 1 (1897): 1–12.
- Bertucci, Paola. *Artisanal Enlightenment: Science and the Mechanical Arts in Old Regime France*. New Haven, Connecticut: Yale University Press, 2017.
- Bertuch, Friedrich Justin, und Georg Melchior Kraus. »Einleitung«. *Journal der Moden* 1, Nr. 1 (1786): 3–16.
- Bertuch, Friedrich Justin. »Ueber die Wichtigkeit der Landes-Industrie-Institute für Teutschland«. *Journal des Luxus und der Moden* 8 (1793): 409–417 und 449–462.
- Bertuch, Friedrich Justin. »Journal der Moden«. *Der Teutsche Merkur* 56 (1785): CLXXXVI–CXC.
- Beßler, Gabriele. »Kunst- und Wunderkammern«. Hg. von Leibniz-Institut für Europäische Geschichte. *Europäische Geschichte Online (EGO)*, 2015.
- Beßler, Gabriele. *Wunderkammern: Weltmodelle von der Renaissance bis zur Kunst der Gegenwart*. 2., erw. Aufl. Berlin: Reimer, 2012.
- Bickenbach, Matthias. *Von den Möglichkeiten einer ›inneren‹ Geschichte des Lesens*. Tübingen: Niemeyer, 1999.
- Bierende, Edgar. »›von der grossen Welt entfernt‹: Die Absenz der Originale und der Beginn einer vergleichenden Kunstgeschichte in der Schweiz«. In *Vergleichendes Sehen*, hg. von Lena Bader, Martin Gaier und Falk Wolf, 293–312. Leiden; Boston: Brill/Fink, 2010.
- Biermann, Veronica. »Der Architekturtraktat: Leon Battista Alberti: De re aedificatoria, 1452«. In *Das Buch als Entwurf*, hg. von Dietrich Erben, 32–57. Leiden; Boston: Brill/Fink, 2019.
- Billig, Michael. *Banal Nationalism*. London; Thousand Oaks; New Delhi: Sage, 1995.
- Binding, Günther. »Bauwissen im Früh- und Hochmittelalter«. In *Wissensgeschichte der Architektur: Bd. III: Vom Mittelalter bis zur Frühen Neuzeit*. Berlin: Max-Planck-Gesellschaft zur Förderung der Wissenschaften, 2014.
- Blondel, François. *Cours d'architecture enseigné dans l'Académie royale d'architecture*. Bd. 1. Paris: Auboin und Clouzier, 1675.
- Bock, Franz. *Die Musterzeichner des Mittelalters: Anleitung Studienblätter für Gewerb- und Webeschulen, für Ornamentzeichner, Paramenten-, Teppich- und Tapetenfabrikanten nach alten Originalstoffen eigener Sammlung*. Leipzig: Weigel, 1859.
- Böhme, Gernot. *Ästhetischer Kapitalismus*. Berlin: Suhrkamp, 2016.
- Boltanski, Luc, und Arnaud Esquerre. *Bereicherung: Eine Kritik der Ware*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2019 [2017].
- Boltanski, Luc, und Ève Chiapello. *Der neue Geist des Kapitalismus*. Konstanz: UVK, 2003 [1999].
- Borck, Karl Heinz. »Adel, Tugend und Geblüt«. *Beiträge zur Geschichte der deutschen Sprache und Literatur* 100 (1978): 423–457.
- Bourdieu, Pierre. *Die feinen Unterschiede: Kritik der gesellschaftlichen Urteilskraft*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1987 [1979].

- Bourdieu, Pierre. »The Social Space and the Genesis of Groups«. *Theory and Society* 14, Nr. 6 (1985): 723–744.
- Bourdieu, Pierre. *Die Regeln der Kunst: Genese und Struktur des literarischen Feldes*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1999 [1992].
- Brakensiek, Stefan. »Unsicherer Ausgang: Die Geschäftsmodelle von Lotterieurunternehmen im 18. Jahrhundert«. In *Möglichkeitshorizonte: Zur Pluralität von Zukunftserwartungen und Handlungsoptionen in der Geschichte*, hg. von Wolfgang Blösel, Markus Bernhardt, Benjamin Scheller und Stefan Brakensiek, 193–222. Frankfurt am Main; New York: Campus, 2018.
- Brantl, Sabine. »Die Kunst für Alle«. *arthistoricum.net – Fachinformationsdienst Kunst, Fotografie, Design*, 2006.
- Braungart, Wolfgang. »Bertuch und die Freie Zeichenschule in Weimar: Ein Aufklärer als Förderer der Künste«. In *Friedrich Justin Bertuch (1747–1822): Verleger, Schriftsteller und Unternehmer im klassischen Weimar*, hg. von Gerhard R. Kaiser und Siegfried Seifert, 279–289. Tübingen: Niemeyer, 2000.
- Braungart, Wolfgang. *Die Kunst der Utopie: Vom Späthumanismus zur frühen Aufklärung*. Stuttgart: Metzler, 1989.
- Bredenkamp, Horst. *Antikensehnsucht und Maschinenglauben: Die Geschichte der Kustkammer und die Zukunft der Kunstgeschichte*. 4. Aufl. Berlin: Wagenbach, 2012 [1993].
- Brewer, John. *The Pleasures of the Imagination*. London: Routledge, 2013 [1997].
- Breysig, Johann Adam. »Ueber den Nutzen und die Nothwendigkeit der Zeichenkunst«. In *Skizzen, Gedanken, Entwürfe, Umrisse, Versuche, Studien, die bildenden Künste betreffend: Eine Gelegenheitsschrift*, 1: 3–42. Magdeburg: Keil, 1799.
- Bronfen, Elisabeth, Christiane Frey und David Martyn. *Noch einmal anders: Zu einer Poetik des Seriellen*. Zürich; Berlin: Diaphanes, 2016.
- Bruch, Julia. »Transmission of Useful Knowledge in Texts Written by Craftsmen: Two Case Studies from the Holy Roman Empire«. In *The Knowledge Economy: Innovation, Productivity and Economic Growth, 13th to 18th Century*, hg. von Giampiero Nigro, 259–283. Florenz: Firenze University Press, 2023.
- Bucher, Bruno. *Das Kaiserlich Königliche Österreichische Museum und die Kunstgewerbeschule: Festschrift bei Gelegenheit der Weltausstellung in Wien*, Mai 1873. Wien: Verlag des Österreichischen Museums, 1873.
- Bucher, Lothar. *Kulturhistorische Skizzen aus der Industrieausstellung aller Völker*. Frankfurt am Main: Lizius, 1851.
- Bucher, Lothar. »Mit Gunst!« *Aus Vergangenheit und Gegenwart des Handwerks*. Leipzig: Grunow, 1886.
- Bücher, Karl. *Die gewerbliche Bildungsfrage und der industrielle Rückgang*. Eisenach: Bacmeister, 1877.
- Burchard, Wolf. *The Sovereign Artist: Charles Le Brun and the Image of Louis XIV*. London: Holberton, 2016.

- Burke, Peter. *The Fabrication of Louis XIV.* New Haven, Connecticut: Yale University Press, 1992.
- Büsch, Johann Georg. *Abhandlung von dem Geldumlauf: In anhaltender Rücksicht auf die Staatswirtschaft und Handlung.* 2 Bde. 2. Aufl. Hamburg: Kiel: Bohn, 1800.
- Calhoun, Craig. »Habitue, Field and Capital: The Question of Historical Specificity«. In *Bourdieu: Critical Perspectives*, hg. von Craig Calhoun, Edward LiPuma und Moishe Postone, 61–88. Chicago: University of Chicago Press, 1993.
- Calhoun, Craig. »The Infrastructure of Modernity: Indirect Social Relationships, Information Technology, and Social Integration«. In *Social Change and Modernity*, hg. von Hans Haferkamp und Neil J. Smelser, 205–236. Berkeley: University of California Press, 1992.
- Callon, Michel, Cécile Méadel und Vololona Rabearisoa. »The Economy of Qualities«. *Economy and Society* 31, Nr. 2 (2002): 194–217.
- Campbell, Colin. *The Romantic Ethic and the Spirit of Modern Consumerism.* London: Palgrave Macmillan, 2018 [1987].
- Campbell, Joan. *The German Werkbund: The Politics of Reform in the Applied Arts.* Princeton, New Jersey: Princeton University Press, 1978.
- Carmo, Mario. *Architecture in the Age of Printing: Orality, Writing, Typography, and Printed Images in the History of Architectural Theory.* Cambridge, Massachusetts; London: MIT Press, 2001.
- Castelluccio, Stéphane. *Le Garde-Meuble de la Couronne et ses intendants du XVIe au XVIIIe siècle.* Nouvelle éd. Aubervilliers: Éditions du Comité des travaux historiques et scientifiques, 2022.
- Caylus, Anne Claude Philippe de. *Recueil d'antiquités égyptiennes, étrusques, grecques et romaines.* Paris: Desaint & Saillant, 1752.
- Certeau, Michel de. *Kunst des Handelns.* Berlin: Merve, 1988 [1980].
- Chen, Shengqian. »Why Is Involution Not a Problem?« In *The Origin of Chinese Cultural Genes*, von Shengqian Chen, 335–345. Singapore: Springer Nature Singapore, 2024.
- Cleve, Ingeborg. »1851 – The Economic Context of Design: Design Made a Difference – That Counted. Economic and Aesthetic Aspects of Consumer Taste«. In *Die Weltausstellung von 1851 und ihre Folgen: The Great Exhibition and its Legacy*, hg. von Franz Bosbach und John R. Davis, 181–193. München: Saur, 2002.
- Cleve, Ingeborg. *Geschmack, Kunst und Konsum.* Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 1996.
- Cleve, Ingeborg. »Geschmacksbildung im Entstehungsprozeß der Konsumgesellschaft: Ein Versuch zur pädagogischen Lösung ökonomischer Probleme auf der Grundlage ästhetischer Theorie im 19. Jahrhundert«. *Jahrbuch für Historische Bildungsforschung* 4 (1998): 139–164.
- Cleve, Ingeborg. »Volkskunst und Modernisierung«. *Bayerisches Jahrbuch für Volkskunde*, hg. von der Kommission für bayerische Landesgeschichte bei der Bayerischen Akademie der Wissenschaften, 1994, 17–38.
- Cochoy, Franck. »A Sociology of Market-Things: On Tending the Garden

- of Choices in Mass Retailing«. *The Sociological Review* 55, Nr. 2 (2007): 109–129.
- Creager, Angela N. H., Mathias Grote und Elaine Leong. »Learning by the Book: Manuals and Handbooks in the History of Knowledge«. *BJHS Themes* 5 (2020): 1–13.
- Cremer, Claudia Susannah. »Hagedorns Geschmack: Studien zur Kunstkennerschaft in Deutschland im 18. Jahrhundert«. Dissertation, Rheinische Friedrichs-Wilhelms-Universität Bonn, 1989.
- Cárdenas, Livia. *Imagination Mittelalter: Projektionen einer Epoche in Sammlungen des 18. und 19. Jahrhunderts*. Göttingen: Wallstein, 2024.
- Davis, John R. »The Great Exhibition and Modernization«. In *Victorian Prism: Refractions of the Crystal Palace*, hg. von James Buzard, Joseph W. Childers und Eileen Gillooly. Charlottesville, Virginia: University of Virginia Press, 2007.
- Dehio, Georg. *Denkmalschutz und Denkmalpflege im neunzehnten Jahrhundert: Rede zur Feier des Geburtstages Sr. Majestät des Kaisers gehalten in der Aula der Kaiser-Wilhelms-Universität Strassburg am 27. Januar 1905*. Strassburg: Heintz, 1905.
- Demand, Christian. »Homestorys (III): Zeige mir, wie du wohnst«. *Merkur: Zeitschrift für europäisches Denken* 75, Nr. 866 (2021): 16–33.
- Dexel, Walter. *Unbekanntes Handwerksgut: Gebrauchsgerät in Metall, Glas und Ton aus acht Jahrhunderten deutscher Vergangenheit*. Berlin: Alfred Meßner, 1935.
- Dickinson's Comprehensive Pictures of the Great Exhibition of 1851: From the Originals Painted for H.R.H. Prince Albert by Messrs. Nash, Haghe, and Roberts, R.A.* London: Dickinson Brothers, 1854.
- Diderot, Denis. *Gründe, meinem alten Hausrock nachzutruern*. Berlin: Friedenauer, 2010.
- »Die Modekattune«. *Allgemeine polytechnische Zeitung und Handlungs-Zeitung*. 8. September 1842.
- Dieterle, Bernard. *Erzählte Bilder: Zum narrativen Umgang mit Gemälden*. Marburg: Hitzeroth, 1988.
- Dietz, Burkhard, Michael Fessner und Helmut Maier. »Der ›Kulturwert der Technik‹ als Argument der Technischen Intelligenz für sozialen Aufstieg und Anerkennung«. In *Technische Intelligenz und ›Kulturfaktor Technik‹: Kulturvorstellungen von Technikern und Ingenieuren zwischen Kaiserreich und früher Bundesrepublik Deutschland*, hg. von Burkhard Dietz, Michael Fessner und Helmut Maier, 1–32. Münster; New York: Waxmann, 1996.
- Dissanayake, Ellen. »Art as a Human Behavior: Toward an Ethological View of Art«. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* 38, Nr. 4 (1980): 397–406.
- Doering, Hilke, und Stefan Hirschauer. »Die Biographie der Dinge: Eine Ethnographie musealer Repräsentation«. In *Die Befremdung der eigenen Kultur*, hg. von Stefan Hirschauer und Klaus Amann, 267–297. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1997.

- Dohmen, Christoph. *Exodus 19–40*. Freiburg im Breisgau: Herder, 2004.
- Dorschel, Andreas. *Gestaltung: Zur Ästhetik des Brauchbaren*. Heidelberg: Winter, 2002.
- »Dresdener Werkstätten für Handwerkskunst«. 1900. <http://digital.slub-dresden.de/id380933241> (abgerufen am 25. März 2026).
- Duindam, Jeroen. »Norbert Elias und der frühneuzeitliche Hof«. *Historische Anthropologie* 6, Nr. 3 (1998): 370–387.
- Durkheim, Émile. *Les formes élémentaires de la vie religieuse: le système totémique en Australie*. Paris: Alcan, 1912.
- Dutta, Arindam. *The Bureaucracy of Beauty: Design in the Age of Its Global Reproducibility*. London: Routledge, 2006.
- Dyer, Serena, und Chloe Wigston Smith. *Material Literacy in Eighteenth-Century Britain: A Nation of Makers*. London: Bloomsbury Visual Arts, 2022.
- Dürer, Albrecht. *Das gesamte graphische Werk in zwei Bänden*. Bd. 1. München: Rogner & Bernhard/Zweitausendeins, 1988.
- Dürer, Albrecht. *Hierinn sind begriffen vier bücher von menschlicher Proportion*. Nürnberg: Hieronymus Andreae, 1528.
- Dürer, Albrecht. *Underweysung der Messung: Mit dem Zirckel und Richtscheit, in Linien, Ebenen unnd gantzen corporen*. Nürnberg: Hieronymus Andreae, 1525.
- D'Angour, Armand. *The Greeks and the New*. Cambridge: Cambridge University Press, 2011.
- Eiffel, Gustave. »Réponse de Gustave Eiffel à la protestation des artistes du 14 février 1887«. *Le Temps*, 14. Februar 1887.
- Eitelberger, Rudolf. »Das deutsche Kunstgewerbe«. In *Gesammelte kunsthistorische Schriften*, 2: 344–369. Wien: Braumüller, 1879.
- Elias, Norbert. *Die höfische Gesellschaft: Untersuchungen zur Soziologie des Königtums und der höfischen Aristokratie*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1983 [1969].
- Elias, Norbert. *Kitschstil und Kitschzeitalter*. Hg. von Hermann Korte. Münster: Lit, 2004.
- Endres, Rudolf. »Das Handwerk in Nürnberg im ausgehenden Mittelalter«. In *Nürnberg, Bern: Zwei Reichsstädte und ihr Landgebiet*, hg. von Rudolf Endres, 49–80. Erlangen: Universitätsbund Erlangen-Nürnberg, 1990.
- Engel, Sonja, und Dominik Schrage. *Das Spießerverdikt: Invektiven gegen die Mittelmäßigkeit der Mitte im 19. Jahrhundert*. Bielefeld: transcript, 2022.
- Erlin, Matt. *Necessary Luxuries: Books, Literature, and the Culture of Consumption in Germany, 1770–1815*. Ithaca, New York: Cornell University Press, 2014.
- Eser, Thomas. »Deutschlands Nabel und Europas Mitte: Nürnbergs Ruf und Stellung in Spätmittelalter und Früher Neuzeit«. In *Krakau und Nürnberg in der europäischen Zivilisation: Materialien der internationalen Tagung im Internationalen Kulturzentrum Krakau*, 6.–7. Dezember 2004, hg. von Jacek Purchla, 27–61. Krakau: International Cultural Centre, 2006.
- Eser, Thomas. »Dürers Selbstbildnisse als »Probstücke«: Eine pragmatische

- Deutung«. In *Menschenbilder: Beiträge zur Altdeutschen Kunst*, hg. von Andreas Tacke und Stefan Heinz, 159–176. Petersberg: Imhof, 2011.
- Etro, Federico. »The Economics of Renaissance Art«. *The Journal of Economic History* 78, Nr. 2 (2018): 500–538.
- »Etwas über Bildung des Geistes und Herzens in Rücksicht auf Kaufleute«. *Journal für Fabrik, Manufaktur, Handlung, Kunst und Mode* 6, Nr. 6 (1794): 408–429.
- Fachverband für die wirtschaftlichen Interessen des Kunstgewerbes. *Bericht über die Versammlung deutscher Kunstgewerbetreibender*, Berlin Jägerstr. 22, 9. März 1906. Berlin, 1906.
- Färber, Katrin. »Vom Musterzeichner zum Entwerfer«. In *Nouveautés: Kunstschule und Spitzenindustrie in Plauen*, hg. von Staatliche Kunstsammlungen Dresden, Thomas A. Geisler, Kerstin Stöver und Ute Thomas, 44–47. Dresden: Sandstein, 2020.
- Fairchilds, Cissie. »The Production and Marketing of Populuxe Goods in Eighteenth-Century Paris«. In *Consumption and the World of Goods*, hg. von John Brewer und Roy Porter, 228–248. London: Routledge, 1994.
- Falke, Jacob von. *Geschichte des modernen Geschmacks*. Leipzig: Weigel, 1866.
- Falke, Jacob von. *Die Kunstindustrie der Gegenwart: Studien auf der Pariser Weltausstellung im Jahre 1867*. Leipzig: Quandt & Händel, 1868.
- Falke, Jacob von. *Die Kunst im Hause: Geschichtliche und kritisch-ästhetische Studien über die Decoration und Ausstattung der Wohnung*. Wien: Carl Gerold's Sohn, 1873.
- Falke, Johannes. »Das germanische Nationalmuseum«. *Weimarisches Jahrbuch für deutsche Sprache, Literatur und Kunst* 5, Nr. 1 (1856).
- Falke, Johannes. »Die deutsche Kulturgeschichte«. *Zeitschrift für deutsche Kulturgeschichte* 1 (1856): 5–30.
- Fehl, Gerhard. »Welcher Fordismus eigentlich? Eine einleitende Warnung vor dem leichtfertigen Gebrauch des Begriffs«. In *Zukunft aus Amerika: Fordismus in der Zwischenkriegszeit: Siedlung, Stadt, Raum*, hg. von Stiftung Bauhaus Dessau und Lehrstuhl Planungstheorie der RWTH Aachen, 18–37. Dessau: Stiftung Bauhaus Dessau, 1995.
- Feige, Daniel M. *Design: Eine philosophische Analyse*. Berlin: Suhrkamp, 2018.
- Fichte, Johann Gottlieb. *Die Grundzüge des gegenwärtigen Zeitalters*. Berlin: Verlag der Realschulbuchhandlung, 1806.
- Fischer, Theodor. »Referat«. In *Die Veredelung der gewerblichen Arbeit im Zusammenwirken von Kunst, Industrie und Handwerk. Verhandlung des Deutschen Werkbundes zu München am 11. und 12. Juli 1908*, 3–17. Leipzig: Voigtländer, 1908.
- Fischer, Wolfram. »Das deutsche Handwerk in den Frühphasen der Industrialisierung«. *Zeitschrift für die gesamte Staatswissenschaft* 120, Nr. 4 (1964): 686–712.
- Franzen, Johannes. *Wut und Wertung: Warum wir über Geschmack streiten*. Frankfurt am Main: Fischer, 2024.

- Frenkel, Reinhold. *Die Hobelbankarbeit in Verbindung mit dem Linearzeichnen: Ein Lehrgang des Arbeitsunterrichtes für Schulen, Schülerwerkstätten und Erziehungsanstalten*. Leipzig: Voigtländer, 1911.
- Fuchs, Carl Johannes. »Volkskunst und Volkswirtschaft«. *Kunstgewerbeblatt* 18 (1907): 19–21.
- Fullerton, Ronald. »How Modern Is Modern Marketing? Marketing's Evolution and the Myth of the ›Production Era‹«. *Journal of Marketing* 52, Nr. 1 (1988): 108–125.
- Fünderich, Maren-Sophie. »Perfektion in Technik und Form: Unternehmensstrategien in der Möbelfertigung zwischen 1750 und 1914«. *Zeitschrift für Unternehmensgeschichte* 68, Nr. 1 (2023): 37–62.
- Fürst, Paulus. *Neues Modelbuch: Von unterschiedlicher Art der Blumen und anderer genehten Mödel, nach iziger Manier, allen Liebhaberinnen dieser Kunst zum besten, vorgestellt*. Nürnberg: Paulus Fürst, 1650.
- Füssel, Marian. »Die feinen Unterschiede in der Ständegesellschaft«. In *Soziale Ungleichheit und ständische Gesellschaft*, hg. von Marian Füssel und Thomas Weller, 24–46. Frankfurt am Main: Klostermann, 2011.
- Füssel, Marian. *Gelehrtenkultur als symbolische Praxis: Rang, Repräsentation und Konflikt an der Universität der Frühen Neuzeit*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 2006.
- Galloway, Susan, und Stewart Dunlop. »A Critique of Definitions of the Cultural and Creative Industries in Public Policy«. *International Journal of Cultural Policy* 13, Nr. 1 (2007): 17–31.
- Garnham, Nicholas. »From Cultural to Creative Industries: An Analysis of the Implications of the ›Creative Industries‹ Approach to Arts and Media Policy Making in the United Kingdom«. *International Journal of Cultural Policy* 11, Nr. 1 (2005): 15–29.
- Garvey, Pauline. *Unpacking IKEA: Swedish Design for the Purchasing Masses*. New York: Routledge, 2018.
- Geertz, Clifford. *Agricultural Involution: The Process of Ecological Change in Indonesia*. Berkeley; Los Angeles: University of California Press, 1963.
- Gegner, Martin. *Die politische Ästhetik der öffentlichen Architektur Berlins: Vom Beginn des 19. Jahrhunderts bis zum Ende des Kaiserreichs*. Bielefeld: Aisthesis, 2023.
- Gehlen, Arnold. »Zeit-Bilder: Zur Soziologie und Ästhetik der modernen Malerei«. In *Gesamtausgabe*, von Arnold Gehlen, hg. von Karl-Siegbert Rehberg, 5–332. Frankfurt am Main: Klostermann, 2016.
- Gehlen, Arnold. »Erörterung des Avantgardismus in der bildenden Kunst«. In *Gesamtausgabe*, Bd. 9: Zeit-Bilder und weitere kunstsoziologische Schriften, hg. von Karl-Siegbert Rehberg, 432–443. Frankfurt am Main: Klostermann, 2016 [1960].
- Geis, Andreas, und Andreas Tacke. »Werkstattproduktion eines Rotschmieds in Nürnberg: Das Inventar der Katharina Amman«. In *Der Künstler in der Gesellschaft: Einführungen zur Künstlersozialgeschichte des Mittelalters und der Frühen Neuzeit*, hg. von Andreas Tacke und Franz Irsigler, 195–212. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 2011.

- Geisler, Thomas A., Anna-Sophie Laug, Sandra König, Alexandra Panzert und Kerstin Stöver, Hrsg. *Pioneers of Design Education: New Perspectives on Schools of Decorative Arts as a Global Phenomenon*. Boston: Walter de Gruyter, 2025.
- Generalverwaltung der Königlichen Museen. *Führer durch die Sammlung des Kunstgewerbe-Museums*. Berlin: Spemann, 1900.
- Gerbino, Anthony. *François Blondel: Architecture, Erudition, and the Scientific Revolution*. London; New York: Routledge, 2010.
- Germershausen, Christian Friedrich, und Heinrich Ludewig Manger. *Entwürfe und Kostenberechnungen zur Meublierung der Wohngebäude: Für Hausmütter so wohl als Hausväter von verschiedenen Ständen*. Brandenburg: Halle und Halle, 1783.
- Gerschenkron, Alexander. *Economic Backwardness in Historical Perspective: A Book of Essays*. Cambridge, Massachusetts: The Belknap Press of Harvard University Press, 1962.
- »Gesetz-Sammlung für die Königlichen Preussischen Staaten 1810«. Berlin, 1810.
- Giddens, Anthony. *Die Konstitution der Gesellschaft: Grundzüge einer Theorie der Strukturierung*. 3. Aufl. Frankfurt am Main: Campus, 1997 [1984].
- Giesecke, Michael. *Sinnenwandel Sprachwandel Kulturwandel: Studien zur Vorgeschichte der Informationsgesellschaft*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1992.
- Gilly, David. »Kurzgefaßte Darstellung der vorzüglichsten Gegenstände der Land- und Wasser-Baukunst in Pommern, Preußen und einem Theil der Neu- und Kurmark«. *Sammlung nützlicher Aufsätze und Nachrichten, die Baukunst betreffend* 1, Nr. 1 (1797): 26–52.
- Goeree, Willem. *Anweisung zu der allgemeinen Reiß- und Zeichen-Kunst: Darinnen Die Gründe und Eigenschaften, die man, einen unfehlbaren Verstand in der Zeichen-Kunst zu erlangen, nothwendig wissen muß, kürztlich, und doch klärlich angewiesen werden*. Hamburg: Johann Naumann und Georg Wolffen, 1677.
- Goethe, Johann Wolfgang von. »Brief an Schiller vom 5. April 1797«. In *Werke*, IV. Abt. 12. Bd., 83–84. Weimar: Hermann Böhlaus Nachfolger, 1893.
- Goethe, Johann Wolfgang von. »Kunst und Handwerk«. In *Werke*, I. Abt., Bd. 47, 55–59. Weimar: Böhlau, 1896.
- Goethe, Johann Wolfgang von. »Von deutscher Baukunst«. In *Werke*, I. Abt., Bd. 37, 137–151. Weimar: Böhlau, 1896.
- Goethe, Johann Wolfgang von. »Wilhelm Meisters Wanderjahre oder die Entsagenden«. In *Werke*, I. Abt., Bd. 24. Weimar: Böhlau, 1894.
- Goldthwaite, Richard. »The Empire of Things: Consumer Demand in Renaissance Italy«. In *Patronage, Art and Society in Renaissance Italy*, hg. von Francis William Kent und Patricia Simons, 153–175. Oxford: Clarendon Press, 1987.
- Goodman, Dena. »Furnishing Discourses: Readings of a Writing Desk in Eighteenth-Century France«. In *Luxury in the Eighteenth Century*:

- Debates, Desires and Delectable Goods*, hg. von Maxine Berg und Elizabeth Eger, 71–88. Basingstoke; New York: Palgrave Macmillan, 2003.
- Graf, Klaus. »Adel als Leitbild: Zur Geschichte eines Grundwerts in Spätmittelalter und früher Neuzeit«. In *Gelungene Anpassung? Adelige Antworten auf gesellschaftliche Wandlungsvorgänge vom 14. bis zum 16. Jahrhundert*, hg. von Horst Carl und Sönke Lorenz, 67–81. Stuttgart: Thorbecke, 2005.
- Green, Abigail. »Representing Germany? The Zollverein at the World Exhibitions, 1851–1862«. *The Journal of Modern History* 75, Nr. 4 (2003): 836–863.
- Gronert, Siegfried. »The best patterns at the cheapest rate«: Studien zum englischen Design im 19. Jahrhundert«. Dissertation, Universität Köln, 1989.
- Gropius, Walter. »Monumentale Kunst und Industriebau [1911]«. In *Walter Gropius, Industriearchitekt*, von Karin Wilhelm, 116–120. Wiesbaden: Vieweg, 1983.
- Gropius, Walter. *Idee und Aufbau des staatlichen Bauhauses*. München: Bauhausverlag, 1923.
- Gropius, Walter. »bauhausneubau dessau«. *bauhaus* 1, Nr. 1 (1926): 1.
- Gropius, Walter. »Wo berühren sich die Schaffensgebiete des Technikers und Künstlers«. *Die Form: Zeitschrift für gestaltende Arbeit* 1, Nr. 6 (1926): 117–122.
- Gropius, Walter. *The New Architecture and the Bauhaus*. Cambridge, Massachusetts: MIT Press, 1965.
- Großbölting, Thomas. »Im Reich der Arbeit«: Die Repräsentation gesellschaftlicher Ordnung in den deutschen Industrie- und Gewerbeausstellungen 1790–1914. München: Oldenbourg, 2008.
- Guhrauer, Gottschalk Eduard. »Ueber die ästhetische Erziehung der Proletarier«. *Deutsche Viertel-Jahrsschrift* 11 (1848): 106–161.
- Gurlitt, Cornelius. *Die deutsche Musterzeichner-Kunst und ihre Geschichte*. Darmstadt: Alexander Koch, 1890.
- Gurlitt, Cornelius. *Im Bürgerhause: Plaudereien über Kunst, Kunstgewerbe und Wohnungs-Ausstattung*. Dresden: Gilberts'sche Königliche Hof-Verlagsbuchhandlung, 1888.
- Gutman, Robert. »Architects in the Home-Building Industry«. In *Professionals and Urban Form*, hg. von Judith R. Blau, Mark La Gory und John Pipkin, 208–223. Albany, New York: State University of New York Press, 1983.
- Guyatt, Mary. »The Wedgwood Slave Medallion: Values in Eighteenth-Century Design«. *Journal of Design History* 13, Nr. 2 (2000): 93–105.
- Hahn, Matthias. »Der Einfluß der Geschmacksdiskussion und der von der Akademie betriebenen Handwerkerschulung auf die Dekorationsmalerei zwischen 1780 und 1820«. https://www.berliner-klassik.de/forschung/dateien/hahn_dekorationsmalerei.pdf. Berlin-Brandenburgische Akademie der Wissenschaften, 2001 (abgerufen am 25. März 2026).
- Hahn, Peter-Michael. »Pracht und Selbstinszenierung: Die Hofhaltung

- Friedrich Wilhelms I. von Preußen«. In *Der Soldatenkönig: Friedrich Wilhelm I. in seiner Zeit*, hg. von Friedrich Beck und Julius H. Schoeps, 69–98. Potsdam: Verlag für Berlin-Brandenburg, 2003.
- Hartlaub, Gustav Friedrich. »Für und wider ›Das ewige Handwerk‹«. In *Das ewige Handwerk im Kunstgewerbe der Gegenwart: Beispiele modernen kunsthandwerklichen Gestaltens*, 5–20. Berlin: Reckendorf, 1931.
- Harvey, Charles, und Jon Press. *William Morris: Design and Enterprise in Victorian Britain*. Manchester: Manchester University Press, 1991.
- Haug, Elisabeth. »›Mit Herz und Hand fürs Vaterland‹: Propaganda-Keramik aus der Zeit des Ersten Weltkriegs«. *Badische Heimat* 3 (2014): 106–121.
- Haug, Wolfgang Fritz. *Kritik der Warenästhetik*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2009 [1971].
- Hayward, John F. *Virtuoso Goldsmiths and the Triumph of Mannerism 1540–1620*. London: Sotheby Parke Bernet, 1976.
- Hecht, Michael. »Das Adels-Haus in der Frühen Neuzeit: Genealogisches Konzept, verwandtschaftliche Ordnung, architektonische Gestalt«. *Zeitschrift für Kulturwissenschaften* 11 (2017): 29–48.
- Hegel, Georg Wilhelm Friedrich. *Werke*. Bd. 10. Hg. von Heinrich Gustav Hotho. 2. Aufl. Berlin: Duncker & Humblot, 1842.
- Hegel, Georg Wilhelm Friedrich. *Grundlinien der Philosophie des Rechts oder Naturrecht und Staatswissenschaft im Grundrisse: Mit Hegels eigenhändigen Notizen und den mündlichen Zusätzen*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1986.
- Heideloff, Carl. *Ornamentik des Mittelalters*. Bd. 1. Nürnberg: Geiger, 1838.
- Heintz, Bettina. »›Wir leben im Zeitalter der Vergleichung.‹ Perspektiven einer Soziologie des Vergleichs«. *Zeitschrift für Soziologie* 45, Nr. 5 (2016): 305–323.
- Helke, Gabriele. »Eine Inkunabel der Antikenrezeption: Mantegnas Hl. Sebastian im Kunsthistorischen Museum«. *Jahrbuch des Kunsthistorischen Museums Wien* 11 (2009): 25–41.
- Henderson, Susan R. *Building Culture: Ernst May and the New Frankfurt am Main Initiative, 1926–1931*. New York: Peter Lang, 2013.
- Herbert, Gilbert. *Pioneers of Prefabrication: The British Contribution in the Nineteenth Century*. Baltimore, Maryland: Johns Hopkins University Press, 1978.
- Hesmondhalgh, David, und Sarah Baker. *Creative Labour: Media Work in Three Cultural Industries*. Hoboken, New Jersey: Taylor and Francis, 2013.
- Heubach, Friedrich Wolfram. »Produkte als Bedeutungsträger: Die heraldische Funktion von Waren. Psychologische Bemerkungen über den kommunikativen und imaginativen Gebrauchswert industrieller Produkte«. In *Produktkulturen: Dynamik und Bedeutungswandel des Konsums*, hg. von Reinhard Eisendle und Elfie Miklautz, 177–197. Frankfurt am Main; New York: Campus, 1992.
- Hirdina, Heinz. »Design«. In *Ästhetische Grundbegriffe: Bd. 2: Dekadent–Grotesk*, hg. von Karlheinz Barck, Martin Fontius, Dieter Schlenstedt,

- Burkhart Steinwachs und Friedrich Wolfzettel, 41–63. Stuttgart: Metzler, 2001.
- Hittorff, Jakob Ignaz. »De l'architecture polychrome chez les Grecs, ou restitution complète du temple d'Empédocles dans l'acropole de Sélinunte«. *Annali dell'Istituto di Corrispondenza Archeologica* 2 (1830): 263–284.
- Hoffman, Hans. *New Modelbuch: Allen Nägerin, unnd Sydenstickern*. Straßburg: Jacob Frölich, 1556.
- Hoffmann, Tobias, Hrsg. *Deutschland gegen Frankreich: Der Kampf um den Stil 1900–1930*. Köln: Wienand, 2016.
- Hogarth, William. *The Analysis of Beauty: Written with a view of fixing the fluctuating Ideas of Taste*. London: Reeves, 1753.
- Hogarth, William. *Zergliederung der Schönheit, die schwankenden Begriffe von dem Geschmack festzusetzen*. London; Hannover: Linde/Schmidt, 1754.
- Hohenstein, Siglinde. *Friedrich Justin Bertuch (1747–1822): Bewundert, beneidet, umstritten*. Berlin; New York: De Gruyter, 1989.
- Holm, Christiane. »Bürgerliche Wohnkultur im 19. Jahrhundert«. In *Das Haus in der Geschichte Europas*, hg. von Joachim Eibach und Inken Schmidt-Voges, 233–253. Berlin; Boston: De Gruyter, 2015.
- Holman, Beth L., Hrsg. *Disegno: Italian Renaissance Designs for the Decorative Arts*. Dubuque, Iowa: Kendall and Hunt, 1997.
- Honig, Elizabeth A. *Painting and the Market in Early Modern Antwerp*. New Haven, Connecticut: Yale University Press, 1998.
- Hoppe, Alexander D., und Nataliya Nedzhvetskaya. »Americana Without America: Rhetorical Geography as a Source of Competitive Advantage«. *Regional Studies* 58, Nr. 10 (2024): 1938–1950.
- Hutter, Michael. »Preisungen und Preise: Zur Geschichte des Wertschätzens«. *WZB-Mitteilungen* 181 (2023): 7–10.
- Iselin, Isaak. *Ueber die Geschichte der Menschheit*. Bd. 1. Frankfurt am Main; Leipzig: Harscher, 1764.
- Jackson, Michelle Victoria. *The Division of Rationalized Labor*. Cambridge, Massachusetts; London: Harvard University Press, 2025.
- Jamnitzer, Wentzel. *Perspectiva Corporum Regularium*. Nürnberg, 1568.
- Janda, Valentin. *Die Praxis des Designs: Zur Soziologie arrangierter Unge-
wissheiten*. Bielefeld: transcript, 2018.
- Jannasch, Robert. *Der Musterschutz und die Gewerbepolitik des deutschen Reiches*. Berlin: Lüderitz'sche Verlagsbuchhandlung, 1873.
- Joas, Hans. *Die Kreativität des Handelns*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1996.
- John, Peter. *Handwerk im Spannungsfeld zwischen Zunftordnung und Gewerbefreiheit: Entwicklung und Politik der Selbstverwaltungsorganisationen des deutschen Handwerks bis 1933*. Köln: Bund, 1987.
- Jonas, Hans. »Homo Pictor und die Differentia des Menschen«. *Zeitschrift für philosophische Forschung* 15, Nr. 2 (1961): 161–176.
- Jones, Gwyneth A. *Deconstructing the Starships: Science, Fiction, and Reality*. Liverpool: Liverpool University Press, 1999.

- Justi, Johann Heinrich Gottlob von. *Vollständige Abhandlung von denen Manufacturen und Fabriken*. Bd. 1. Kopenhagen: Rothe, 1758.
- Kanitz, Felix Philipp. *Katechismus der Ornamentik oder Leitfaden über die Geschichte, Entwicklung und die charakteristischen Formen der bedeutendsten Verzierungsstyle aller Zeiten*. Leipzig: J. J. Weber, 1877.
- Kant, Immanuel. *Kritik der Urtheilskraft*. Berlin; Libau: Lagarde und Friederich, 1790.
- Kant, Immanuel. *Anthropologie in pragmatischer Hinsicht*. Königsberg: Nicolovius, 1798.
- Kant, Immanuel. »Die Metaphysik der Sitten«. In *Kant's gesammelte Schriften*, hg. von der Königlich Preußischen Akademie der Wissenschaften, 6: 203–491. Berlin: Reimer, 1914.
- Karstein, Uta. »Eine Frage des Geschmacks? Christliche Kunstvereine und der Kirchenbau im 19. Jahrhundert«. *Geschichte und Gesellschaft* 45, Nr. 2 (2019): 161–190.
- Karstein, Uta. »Wider die »entadelte Kunst« der Industrie? Zum Verhältnis von Kunst, Handwerk und Industrie im kirchlichen Milieu des 19. Jahrhunderts«. In *rerum religionum: Arbeiten zur Religionskultur*, hg. von Antje Mickan, Thomas Klie und Peter A. Berger, 45–68. Bielefeld: transcript, 2019.
- Karstein, Uta. »Geschmackserziehung im »Kitschzeitalter«: Zur Formierung der Sinne im 19. Jahrhundert«. In *Wahrnehmung als soziale Praxis*, hg. von Christiane Schürkmann und Nina Tessa Zahner, 111–132. Wiesbaden: Springer VS, 2021.
- Katalog 546: Kunstgewerbe*. Leipzig: Hiersemann, 1925.
- Kemp, Wolfgang. »Disegno: Beiträge zur Geschichte des Begriffs zwischen 1547 und 1607«. *Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft* 19 (1974): 219–240.
- Keßler, Eckhard. »Humanismus und Naturwissenschaft: Zur Legitimation neuzeitlicher Naturwissenschaft durch den Humanismus«. *Zeitschrift für philosophische Forschung* 33, Nr. 1 (1979): 23–40.
- Keupp, Jan. *Die Wahl des Gewandes: Mode, Macht und Möglichkeitssinn in Gesellschaft und Politik des Mittelalters*. Ostfildern: Thorbecke, 2010.
- Kieserling, André. *Kommunikation unter Anwesenden: Studien über Interaktionssysteme*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1999.
- Kloke, Anna. »Das Manifest als Medium der Rezeptionssteuerung im Architektur- und Designdiskurs«. Dissertation, Bauhaus-Universität Weimar, 2015.
- Klostermann, Rudolf. *Die Patentgesetzgebung aller Länder nebst den Gesetzen über Musterschutz und Markenschutz*. Berlin: Guttentag, 1876.
- Kluge, Arnd. *Die Zünfte*. Stuttgart: Steiner, 2007.
- Knöbl, Wolfgang. *Die Soziologie vor der Geschichte: Zur Kritik der Sozialtheorie*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2022.
- Knothe, Florian. »The Royal Manufactories of Absolutist France: Luxury Production and the Politics and Culture of Mercantilism«. In *The Routledge Handbook of French History*, hg. von David Andress, 213–223. London: Routledge, 2023.

- Königlich Preussisches Ministerium für Handel und Gewerbe. *Nachrichten über die preussischen Kunstgewerbeschulen: zusammengestellt gelegentlich der mit der 3. Deutschen Kunstgewerbeausstellung in Dresden 1906 verbundenen Ausstellung preussischer Kunstgewerbeschulen*. Berlin: Sittenfeld, 1906.
- Kohlfeldt, Christian. »Die gemeinnützig-ökonomische Aufklärung als Wegebereiterin für die Volksaufklärung«. In *Volksaufklärung: Eine praktische Reformbewegung des 18. und 19. Jahrhunderts*, hg. von Holger Böning, Hanno Schmitt und Reinhart Siegert, 127–139. Bremen: Edition Lumière, 2007.
- Kostof, Spiro. »The Architect in the Middle Ages, East and West«. In *The Architect: Chapters in the History of the Profession*, hg. von Spiro Kostof, 59–95. New York; Oxford: Oxford University Press, 1977.
- Krämer, Hannes. »Ästhetische Importe: Die Bedeutung künstlerischer Autonomie für die ökonomische Praxis«. In *Autonomie der Kunst?*, hg. von Uta Karstein und Nina Tessa Zahner, 213–237. Wiesbaden: Springer, 2017.
- Krautheimer, Richard. »Introduction to an ›Iconography of Mediaeval Architecture‹«. *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* 5 (1942): 1–33.
- Kreis, Reinhild. *Selbermachen: Eine andere Geschichte des Konsumzeitalters*. Frankfurt am Main: Campus, 2020.
- Krohn, Wolfgang. »Zur soziologischen Interpretation der neuzeitlichen Wissenschaft«. In *Die sozialen Ursprünge der neuzeitlichen Wissenschaft*, hg. von Wolfgang Krohn, 2. Aufl., 7–43. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1985.
- Kruedener, Jürgen von. *Die Rolle des Hofes im Absolutismus*. Stuttgart: Fischer, 1973.
- Krüger, Anne K. *Soziologie des Wertens und Bewertens*. Bielefeld: transcript, 2022.
- Kugler, Franz. »Ueber den Pauperismus in der Kunst«. In *Kleine Schriften und Studien zur Kunstgeschichte*, 3: 553–558. Stuttgart: Ebner & Seubert, 1854.
- Kugler, Franz. *Ueber die Polychromie der griechischen Architektur und Sculptur und ihre Grenzen*. Berlin: Gropius, 1835.
- Kuhlemann, Frank-Michael. »Friedrich Naumann und die Kultur des Politischen«. In *Fortschritt durch sozialen Liberalismus: Politik und Gesellschaft bei Friedrich Naumann*, hg. von Jürgen Frölich, Ewald Grothe und Wolther von Kieseritzky, 15–35. Baden-Baden: Nomos, 2021.
- Kurrer, Karl-Eugen. »Vier Bauingenieure der Berliner Bauakademie«. *Bau-technik* 99, Nr. 8 (2022): 639–646.
- Kurz, Melanie. *Designstreit: Exemplarische Kontroversen über Gestaltung*. München: Fink, 2017.
- [Kw.]. »Rezension«. *Allgemeine deutsche Bibliothek* 58 (1784): 286–289.
- La Roche, Sophie von. *Journal einer Reise durch Frankreich*. Altenburg: Richter, 1787.
- Lahalle, Agnès. *Les écoles de dessin au XVIII^e siècle: entre arts libéraux et arts mécaniques*. Rennes: Presses Université, 2006.

- Lamprecht, Karl. *Americana: Reiseeindrücke, Betrachtungen, Geschichtliche Gesamtansicht*. Freiburg im Breisgau: Heyfelder, 1906.
- Landesarchiv Baden-Württemberg, Generallandesarchiv Karlsruhe, FA Nr. 5 A Corr 47, 8. »Ankündigung der Lotterie von David Roentgen mit Auflistung der zu gewinnenden Möbelstücke«, 29. Juni 1768.
- Landshut, Siegfried. »Kritik der Soziologie: Freiheit und Gleichheit als Ursprungsproblem der Soziologie«. In *Politik: Grundbegriffe und Analysen: Eine Auswahl aus dem Gesamtwerk in zwei Bänden*, 1: 43–188. Berlin: Verlag für Berlin-Brandenburg, 2004.
- Lane, Barbara Miller. *Architektur und Politik in Deutschland 1918–1945*. Braunschweig; Wiesbaden: Vieweg, 1986.
- Lautensack, Heinrich. *Des Circkels unnd Richtscheyts, auch der Perspectiva, und Porportion der Menschen und Rosse, kurtze, doch gründtliche underweisung, deß rechten gebrauchhs*. Frankfurt am Main: Feyerabend & Lautensack, 1564.
- Leben, Ernst Ulrich. *L'École Royale gratuite de Dessin de Paris (1767–1815)*. Saint-Rémy-en-l'Eau: Monelle Hayot, 2004.
- Leben, Ulrich, und Susan Gillespie. »New Light on the École Royale Gratuite de Dessin: The Years 1766–1815«. *Studies in the Decorative Arts* 1, Nr. 1 (1993): 99–118.
- Legler, Wolfgang. *Einführung in die Geschichte des Zeichen- und Kunstunterrichts von der Renaissance bis zum Ende des 20. Jahrhunderts*. Oberhausen: Athena, 2011.
- Lencker, Hans. *Perspectiva: DAs ist ein clerliche fürreyssung, Wie man alle Buchstaben des ganßen Alphabets, Antiquitetischer oder Römischer Schrifften, auff mancherley art und stellung, durch sondere kunstliche behende weys und weg, so bißhero nit ans liecht kommen, in die Perspectif einer flachen ebenen bringen mag, durch Hansen Lencker Burgern zu Nürnberg, allen liebhabern guter Künsten zu ehren unnd gefallen publicirt*. Nürnberg: Gerlatz, 1571.
- Leoni, Claudio. »Staging Canada: Gottfried Semper's Contribution to the Great Exhibition of 1851«. In *Architectural History and Globalized Knowledge*, hg. von Michael Gnehm und Sonja Hildebrand, 38–55. Zürich: gta, 2021.
- Lessing, Julius. »Pariser Briefe, XXII.« *National-Zeitung*, 19. Oktober 1867.
- Lessing, Julius. *Berichte von der Pariser Weltausstellung 1878*. Berlin: Wasmuth, 1878.
- Lessing, Julius. *Handarbeit: Vortrag gehalten in der Volkswirtschaftlichen Gesellschaft zu Berlin am 12. März 1887*. Berlin: Simion, 1887.
- Lessing, Julius. *Das Kunstgewerbe als Beruf: Vortrag gehalten in der Volkswirtschaftlichen Gesellschaft zu Berlin*. Berlin: Simion, 1891.
- Lessing, Julius. »Neue Wege«. *Zeitschrift des Badischen Kunstgewerbevereins zu Karlsruhe* 6, Nr. 1 (1895): 1–5.
- Lessing, Julius. *Das Moderne in der Kunst*. Berlin: Simion, 1898.
- Lessing, Julius. *Das halbe Jahrhundert der Weltausstellungen: Vortrag gehalten in der Volkswirtschaftlichen Gesellschaft zu Berlin März 1900*. Berlin: Simion, 1900.

- Lilley, Ed. »The Name of the Boudoir«. *Journal of the Society of Architectural Historians* 53, Nr. 2 (1994): 193–198.
- Lingg, Andreas Friedolin. *Die Entdeckung der Wirtschaft*. Göttingen: Wallstein, 2023.
- Lingg, Andreas Friedolin. »Die Allegorie des Handels: Raumvorstellung und produktive Geometrie in der Frühen Neuzeit«. In *Das Imaginative der Politischen Ökonomie*, hg. von Walter O. Ötsch, Birger P. Priddat und Steffen W. Groß. Marburg: Metropolis, 2024.
- Loos, Adolf. »Adolf Loos über Josef Hoffmann [1931]«. In *Konfrontationen: Schriften von und über Adolf Loos*, hg. von Adolf Opel, 135–136. Wien: Prachner, 1988.
- Loos, Adolf. »Das Sitzmöbel«. *Das Neue Frankfurt: Internationale Monatschrift für die Probleme kultureller Neugestaltung* 3, Nr. 2 (1929): 26–29.
- Lord, R. T., und Ferdinand Lieb. *Handbuch für Musterzeichner der Textil-Kunstindustrie*. Wien; Pest; Leipzig: Hartleben, 1900.
- Ludwig XV. *Lettres patentes du roi: Portant établissement d'une Ecole Royale gratuite de Dessin, à Paris. Données à Fontainebleau le 20 Octobre 1767. Registrées en Parlement le 1.er Décembre 1767*. Paris: Imprimerie Royale, 1790.
- Luhmann, Niklas. *Die Kunst der Gesellschaft*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1995.
- Luhmann, Niklas. *Politische Theorie im Wohlfahrtsstaat*. München; Wien: Olzog, 1981.
- Lécosse, Cyril. »Portraits en série et reproduction mécanique des traits à l'âge des Lumières et sous la Révolution: entre idéal démocratique et stratégies commerciales«. *Perspective*, Nr. 2 (2019): 203–216.
- MacDonald, William L. »Roman Architects«. In *The Architect: Chapters in the History of the Profession*, hg. von Spiro Kostof, 28–58. New York; Oxford: Oxford University Press, 1977.
- MacHardy, Karin J. »Cultural Capital, Family Strategies and Noble Identity in Early Modern Habsburg Austria 1579–1620«. *Past & Present*, Nr. 163 (1999): 36–75.
- Maciuika, John V. *Before the Bauhaus: Architecture, Politics, and the German State, 1890–1920*. Cambridge: Cambridge University Press, 2005.
- Maciuika, John V. »Das Handwerk in den Gräben: Der Streit der deutschen Kunsterzieher um die Einheitskunstschule im Ersten Weltkrieg«. In *Handwerk wird modern: Vom Herstellen am Bauhaus*, hg. von Regina Bittner und Renée Padt, 55–67. Bielefeld; Berlin: Kerber, 2017.
- Maciuika, John V. »Sachlicher, wirtschaftlicher, zweckmässiger: 100 Jahre ›Lehrwerkstätten-Erlass‹ vom Preussischen Ministerium für Handel und Gewerbe«. *Scholion* 4 (2006): 120–131.
- Magerski, Christine. »Avantgarde und Gesellschaftstheorie: Reckwitz – Bourdieu – Luhmann – Gehlen«. In *Avantgarde und Modernismus*, hg. von Wolfgang Asholt, 265–294. Berlin: De Gruyter, 2014.
- Maier, Daniela C. *Kunst – Kopie – Technik: Galvanoplastische Reproduktionen in Kunstgewerbemuseen des 19. Jahrhunderts*. Berlin: Reimer, 2022.

- Maines, Rachel P. *Hedonizing Technologies: Paths to Pleasure in Hobbies and Leisure*. Baltimore, Maryland: Johns Hopkins University Press, 2009.
- Malraux, André. *Le Musée Imaginaire*. Paris: Gallimard, 1965 [1947].
- Mannheim, Karl. »Die Bedeutung der Konkurrenz im Gebiete des Geistigen«. In *Verhandlungen des 6. Deutschen Soziologentages vom 17. bis 19. September 1928 in Zürich: Vorträge und Diskussionen in der Hauptversammlung und in den Sitzungen der Untergruppen*, 35–83. Tübingen: Mohr Siebeck, 1929.
- Mannheim, Karl. *Konservatismus: Ein Beitrag zur Soziologie des Wissens*. Hg. von David Kettler, Volker Meja und Nico Stehr. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1984 [1925].
- Margreiter, Klaus. »Konzept und Bedeutung des Adels im Absolutismus«. Dissertation, European University Institute, 2005.
- Marx, Karl. *Das Kapital: Kritik der politischen Ökonomie, Erstes Buch: Der Produktionsprozeß des Kapitals* [1867]. In *Werke*, von Karl Marx und Friedrich Engels, hg. vom Institut für Marxismus-Leninismus beim ZK der SED, Bd. 23. Berlin: Dietz, 1979.
- McCracken, Grant David. *Culture and Consumption: New Approaches to the Symbolic Character of Consumer Goods and Activities*. Bloomington, Indiana: Indiana University Press, 1988.
- McKendrick, Neil, John Brewer und John H. Plumb. *The Birth of a Consumer Society: The Commercialization of Eighteenth-Century England*. Bloomington, Indiana: Indiana University Press, 1982.
- McKendrick, Neil. »Josiah Wedgwood and the Commercialization of the Potteries«. In *The Birth of a Consumer Society: The Commercialization of Eighteenth-Century England*, hg. von Neil McKendrick, John Brewer und John H. Plumb, 100–145. Bloomington, Indiana: Indiana University Press, 1982.
- McKendrick, Neil. »The Commercialization of Fashion«. In *The Birth of a Consumer Society: The Commercialization of Eighteenth-Century England*, hg. von Neil McKendrick, John Brewer und John H. Plumb, 34–99. Bloomington, Indiana: Indiana University Press, 1982.
- Meinert, Friedrich. *Die schöne Landbaukunst oder neue Ideen und Vorschriften zu Landgebäuden, Landhäusern und Oekonomie-Gebäuden im gefälligen; Ideen zu Gebäuden für öffentliche und Privatbelustigungen, ingleichen zu Gebäuden im ernsthaften aber edlen Style, in Grundrissen, Aufrissen und Durchschnitten*. Leipzig: Friedrich August Leo, 1798.
- Meinhof, Marius. »Luohou (Lagging Behind) and the Impetus of Self-Improvement«. In *Self-Development Ethics and Politics in China Today*, hg. von Gil Hizi, 39–60. Amsterdam: Amsterdam University Press, 2024.
- Mende, Jan. »Karl Friedrich Schinkel und das Schöne im Alltag: Entwürfe für das preußische Kunstgewerbe«. *Goethezeitportal*, 2018. http://www.goethezeitportal.de/db/wiss/bildende_kunst/mende_schinkel.pdf (abgerufen am 25. März 2026).
- Meusch, Hans. »Handwerk und Werkbund: Bericht für die 16. Jahresversammlung des Deutschen Werkbundes«. *Die Form: Zeitschrift für gestaltende Arbeit* 2, Nr. 11 (1927): 329–336.

- Michaelis, Adolf. *Die archäologischen Entdeckungen des neunzehnten Jahrhunderts*. Leipzig: Seemann, 1906.
- Middell, Katharina. »Die Bertuchs müssen doch in dieser Welt überall Glück haben«: Der Verleger Friedrich Justin Bertuch und sein Landes-Industrie-Comptoir um 1800. Leipzig: Leipziger Universitätsverlag, 2002.
- Mieth, Katja Margarethe, und Marina Palm, Hrsg. *Möwe, Hirsch und Sandmännchen: Facetten der Textilproduktion in und um Hohenstein-Ernstthal*. Dresden: Verlag der Kunst, 2016.
- Minges, Klaus. *Das Sammlungswesen der frühen Neuzeit: Kriterien der Ordnung und Spezialisierung*. Münster: Lit, 1998.
- Moebius, Stephan, und Sophia Prinz. »Zur Kultursoziologie des Designs: Eine Einleitung«. In *Das Design der Gesellschaft: Zur Kultursoziologie des Designs*, hg. von Stephan Moebius und Sophia Prinz, 9–25. Bielefeld: transcript, 2012.
- Mohl, Moritz. *Aus den gewerbswissenschaftlichen Ergebnissen einer Reise in Frankreich: Denkschrift über einen im Auftrage der königlich württembergischen Regierung im Auslande gemachten Ankauf von Musterwaaren, welche württembergischen Gewerbsleuten als Vorbilder dienen sollen, sowie über die Mittel zu Erreichung des damit beabsichtigten Zweckes und zu Hebung des vaterländischen Gewerbsfleißes überhaupt, namentlich durch entsprechende Einrichtung des gewerbswissenschaftlichen Unterrichts und durch Aufhebung des Zunftwesens*. Stuttgart; Tübingen: Cotta, 1845.
- Montias, John Michael. *Artists and Artisans in Delft: A Socio-Economic Study of the Seventeenth Century*. Princeton, New Jersey: Princeton University Press, 1982.
- Moon, Iris. *Luxury After the Terror*. University Park, Pennsylvania: The Pennsylvania State University Press, 2022.
- Morris, William, und Philip Webb. »Manifesto of Society for the Protection of Ancient Buildings«. *The Athenaeum Journal*, Nr. 2591 (1877): 807.
- Möser, Justus. »Reicher Leute Kinder solten ein Handwerk lernen«. In *Patriotische Phantasien*, hg. von Jenny von Voigts, 1: 27–41. Berlin: Friedrich Nicolai, 1778.
- Mothes, Oscar. *Unser Heim im Schmuck der Kunst*. Leipzig: Schloemp, 1879.
- Müller, Matthias, Klaus Pietschmann und Elke Anna Werner. »Aktivierung der Nation durch die Künste: Zur ästhetisch-affektiven Modellierung des Nationalen in der Frühen Neuzeit – Einblick in ein Forschungsvorhaben«. *Zeitschrift für Kultur- und Kollektivwissenschaft* 9, Nr. 1 (2023): 91–112.
- Mundt, Barbara. *Die deutschen Kunstgewerbemuseen im 19. Jahrhundert*. München: Prestel, 1974.
- Mundy, Peter. *The Travels of Peter Mundy in Europe and Asia, 1608–1667*. Hg. von Richard Carnac Temple. London: The Hakluyt Society, 1925.
- Münsterberg, Hugo. *Die Amerikaner*. 3 Bde. Berlin: Mittler und Sohn, 1904.
- Muthesius, Hermann. »Die Bedeutung des Kunstgewerbes: Eröffnungsrede zu den Vorlesungen über modernes Kunstgewerbe an der Handelshochschule in Berlin«. *Dekorative Kunst* 10 (1907): 177–192.

- Muthesius, Hermann. *Das englische Haus: Entwicklung, Bedingungen, Anlage, Aufbau, Einrichtung und Innenraum*. 3 Bde. 2. Aufl. Berlin: Wasmuth, 1908.
- Muthesius, Hermann. *Wirtschaftsformen im Kunstgewerbe*. Berlin: Simion, 1908.
- Muthesius, Hermann. *Die Werkbund-Arbeit der Zukunft*. Jena: Diederichs, 1914.
- Muthesius, Hermann. »Der stilbildende Wert industrieller Bauformen«. In *Der Verkehr: Jahrbuch des Deutschen Werkbundes 1914*, 29–32. Jena: Diederichs, 1914.
- Muthesius, Hermann. »Was will der Deutsche Werkbund?« *Die Woche*, 6. Juni 1914.
- Muthesius, Hermann. *Handarbeit und Massenerzeugnis*. Berlin: Mittler und Sohn, 1917.
- Muthesius, Stefan. »Communications Between Traders, Users and Artists: The Growth of German Language Serial Publications on Domestic Interior Decoration in the Later Nineteenth Century«. *Journal of Design History* 18, Nr. 1 (2005): 7–20.
- Muthesius, Stefan. *The Poetic Home: Designing the 19th-Century Domestic Interior*. London: Thames & Hudson, 2009.
- »Nachrichten von Luxus und Moden in den Städten Rostock, Schwerin und Güstrow: als Bruckstücke aus dem Tagebuch eines Reisenden«. *Journal des Luxus und der Moden* 2, Nr. 9 (1787): 300–307.
- Naumann, Friedrich. *Deutsche Gewerbekunst: Eine Arbeit über die Organisation des deutschen Werkbundes*. Berlin: Hilfe, 1908.
- Naumann, Friedrich. *Werkbund und Weltwirtschaft*. Jena: Diederichs, 1914.
- Naumann, Friedrich. »Die Kunst im Zeitalter der Maschine«. In *Ausstellungsbrieife Berlin, Paris, Dresden, Düsseldorf 1896–1906*, von Friedrich Naumann, 118–130. Basel: Birkhäuser, 2007.
- Naylor, Gillian. *The Arts and Crafts Movement: A Study of Its Sources, Ideals, and Influence on Design Theory*. Cambridge, Massachusetts: The MIT Press, 1971.
- Nef, John Ulric. *Cultural Foundations of Industrial Civilization*. Cambridge: Cambridge University Press, 1958.
- Nerdinger, Winfried. »Von der Stilschule zum Creative Design: Walter Gropius als Lehrer«. In *Ist die Bauhaus-Pädagogik aktuell?*, hg. von Rainer Wick, 28–41. Köln: König, 1985.
- Nicolai, Friedrich. *Beschreibung der Königlichen Residenzstädte Berlin und Potsdam, aller daselbst befindlicher Merkwürdigkeiten, und der umliegenden Gegend*. 3. Aufl. Bd. 2. Berlin: Friedrich Nicolai, 1786.
- Nietzsche, Friedrich. »Unzeitgemäße Betrachtungen, Zweites Stück: Vom Nutzen und Nachteil der Historie für das Leben«. In *Werke I*, von Friedrich Nietzsche, hg. von Karl Schlechta, 6. Aufl., 209–285. München: Hanser, 1972.
- Nipperdey, Thomas. »Verein als soziale Struktur in Deutschland im späten 18. und frühen 19. Jahrhundert«. In *Geschichtswissenschaft und*

- Vereinswesen im 19. Jahrhundert: Beiträge zur Geschichte historischer Forschung in Deutschland*, hg. von Hartmut Boockmann, Arnold Esch, Hermann Heimpel, Thomas Nipperdey und Heinrich Schmidt, 1–44. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 1972.
- Noell, Matthias. »Standards of taste: Augustus Charles Pugin und die Specimens of the Architectural Antiquities of Normandy«. In *Visualisierung und Imagination: Mittelalterliche Artefakte in bildlichen Darstellungen der Neuzeit und Moderne*, hg. von Bernd Carqué, Daniela Mondini und Matthias Noell, 2: 417–464. Göttingen: Wallstein, 2006.
- Nolan, Mary. *Visions of Modernity: American Business and the Modernization of Germany*. New York; Oxford: Oxford University Press, 1994.
- North, Michael. *Genuss und Glück des Lebens: Kulturkonsum im Zeitalter der Aufklärung*. Köln; Weimar; Wien: Böhlau, 2003.
- North, Michael. *Das Goldene Zeitalter global: Die Niederlande im 17. und 18. Jahrhundert*. Wien: Böhlau, 2021.
- Novalis. *Werke, Tagebücher und Briefe Friedrich von Hardenbergs*. Hg. von Hans-Joachim Mähl und Richard Samuel. Bd. 2. München: Hanser, 1978.
- Offizieller Katalog der Dritten Deutschen Kunstgewerbe-Ausstellung*. Dresden: Baensch, 1906.
- Ohler, Norbert. *Reisen im Mittelalter*. 4. Aufl. Düsseldorf; Zürich: Artemis & Winkler, 2004.
- Oldfield, John R. *Popular Politics and British Anti-Slavery: The Mobilisation of Public Opinion Against the Slave Trade, 1787–1807*. London: Routledge, 1998.
- Ommundsen, Åslaug, Aidan Keally Conti, Øystein Ariansen Haaland und Bodil Holst. »How Many Medieval and Early Modern Manuscripts Were Copied by Female Scribes? A Bibliometric Analysis Based on Colophons«. *Humanities and Social Sciences Communications* 12, Nr. 1 (2025): 346.
- »Ornamentvorlagen und Musterbücher«. arthistoricum.net – Fachinformationsdienst Kunst, Fotografie, Design. <https://www.arthistoricum.net/themen/bildquellen/historische-literatur-zum-kunstgewerbe/ornamentvorlagen-und-musterbuecher> (abgerufen am 24. Juni 2024).
- Osborn, Max. »Erster Rundgang durch die deutsche u. oesterreichische Abtheilung«. *Deutsche Kunst und Dekoration* 6, Nr. 10 (1900): 462–470.
- Osterhammel, Jürgen, und Niels P. Petersson. *Geschichte der Globalisierung: Dimensionen, Prozesse, Epochen*. 2. Aufl. München: Beck, 2004.
- Oswalt, Philipp. *Marke Bauhaus 1919–2019: Der Sieg der ikonischen Form über den Gebrauch*. Zürich: Scheidegger & Spiess, 2020.
- Panzert, Alexandra. *Das Bauhaus im Kontext: Kunst- und Gestaltungsschulen der Weimarer Republik im Vergleich*. Berlin: Gebr. Mann, 2023.
- Papworth, John B. *Rural Residences: Consisting of a Series of Designs for Cottages, Decorated Cottages, Small Villas, and Other Ornamental Buildings, Accompanied by Hints on Situation, Construction, Arrangement and Decoration, in the Theory & Practice of Rural Architecture; Interspersed with Some Observations on Landscape Gardening*. London: Ackermann, 1818.

- Paul, Konrad. *Die ersten hundert Jahre 1774–1873: Zur Geschichte der Weimarer Mal- und Zeichenschule*. Weimar: Stadtmuseum, 1996.
- Pazaurek, Gustav E. *Geschmacksverirrungen im Kunstgewerbe: Führer dieser Abteilung im Landes-Gewerbe-Museum Stuttgart*. 3. Aufl. Stuttgart: Landes-Gewerbemuseum, 1919.
- Pazaurek, Gustav E. *Guter und schlechter Geschmack im Kunstgewerbe*. Stuttgart; Berlin: Deutsche Verlags-Anstalt, 1912.
- Penke, Niels. *Formationen des Populären: Semantik und Poetik des ›Volkes‹ um 1800*. Heidelberg: Universitätsverlag Winter, 2024.
- Penke, Niels. »Bedrohungsszenarien und routinierte Praktiken: Anonymität und Autorschaft in der ›literarischen Fabrik‹«. *Publications of the English Goethe Society* 88, Nr. 3 (2019): 129–149.
- Peterson, Richard A. »The Rise and Fall of Highbrow Snobbery as a Status Marker«. *Poetics* 25, Nr. 2–3 (1997): 75–92.
- Pevsner, Nikolaus. *Pioneers of the Modern Movement: From William Morris to Walter Gropius*. London: Faber, 1936.
- Piore, Michael J., und Charles F. Sabel. *Das Ende der Massenproduktion: Studie über die Requalifizierung der Arbeit und die Rückkehr der Ökonomie in die Gesellschaft*. Berlin: Wagenbach, 1985.
- Platon. *Der Staat / Politeia: Griechisch – Deutsch*. Hg. von Thomas A. Szlezák. Berlin: De Gruyter, 2014.
- Polanyi, Michael. *The Tacit Dimension*. Chicago: The University of Chicago Press, 2009 [1966].
- Polenz, Wilhelm von. *Das Land der Zukunft*. 6. Aufl. Berlin; Leipzig: Fontane, 1906.
- Popitz, Heinrich, Hans Paul Bahrdt, Ernst August Jüres und Hanno Kesting. *Technik und Industriearbeit: Soziologische Untersuchungen in der Hüttenindustrie*. Tübingen: Mohr, 1957.
- Priddat, Birger P. »Erfahrung und Erinnerung als Konstituenten von Erwartungen als Imaginationen im ökonomischen Kontext«. In *Das Imaginative der Politischen Ökonomie*, hg. von Walter O. Ötsch, Birger P. Priddat und Steffen W. Groß, 85–124. Marburg: Metropolis, 2024.
- Prinz, Sophia. »Design aus kultursoziologischer Perspektive«. In *Handbuch Kultursoziologie*, hg. von Stephan Moebius, Frithjof Nungesser und Katharina Scherke, 289–303. Wiesbaden: Springer, 2019.
- Puetz, Anne. »Design Instruction for Artisans in Eighteenth-Century Britain«. *Journal of Design History* 12, Nr. 3 (1999): 217–239.
- Pugin, Augustus Welby Northmore. *Contrasts: Or, A Parallel Between the Noble Edifices of the Middle Ages, and Corresponding Buildings of the Present Day, Shewing the Present Decay of Taste*. Edinburgh: John Grant, 1898.
- Purdy, Daniel. *The Tyranny of Elegance: Consumer Cosmopolitanism in the Era of Goethe*. Baltimore, Maryland: Johns Hopkins University Press, 1998.
- Rampley, Matthew. »German Industriousness, German Spirit, German Energy, and German Persistence: Habsburg Cultural Politics and the

- Moravian Design Museum«. *West 86th: A Journal of Decorative Arts, Design History, and Material Culture* 24, Nr. 2 (2017): 201–229.
- Rathenau, Walther. *Zur Kritik der Zeit*. Berlin: Fischer, 1912.
- Reckwitz, Andreas. *Die Erfindung der Kreativität: Zum Prozess gesellschaftlicher Ästhetisierung*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2012.
- Reckwitz, Andreas. *Die Gesellschaft der Singularitäten: Zum Strukturwandel der Moderne*. Berlin: Suhrkamp, 2017.
- Reckwitz, Andreas, Sophia Prinz und Hilmar Schäfer, Hrsg. *Ästhetik und Gesellschaft: Grundlagentexte aus Soziologie und Kulturwissenschaften*. Berlin: Suhrkamp, 2015.
- Reglement für die Akademie der bildenden Künste und mechanischen Wissenschaften zu Berlin. Berlin: Unger, 1790.
- Rehberg, Karl-Siegbert. »Klassengesellschaftlichkeit« nach dem Ende der Klassengesellschaft?« *Berliner Journal für Soziologie* 21, Nr. 1 (2011): 7–21.
- Reiff, Daniel D. *Houses from Books: Treatises, Pattern Books, and Catalogs in American Architecture, 1738–1950: A History and Guide*. University Park, Pennsylvania: The Pennsylvania State University Press, 2000.
- Reith, Reinhold. »Know-How, Technologietransfer und die Arcana Artis im Mitteleuropa der Frühen Neuzeit«. *Early Science and Medicine* 10, Nr. 3 (2005): 349–377.
- Reports from the Select Committees on Arts and Manufactures*, 1835.
- Reudenbach, Bruno. »Artes liberales/artes mechanicae«. In *Metzler Lexikon Kunstwissenschaft*, hg. von Ulrich Pfisterer, 31–35. Stuttgart: Metzler, 2011.
- Reynard, Pierre Claude. »Manufacturing Quality in the Pre-industrial Age: Finding Value in Diversity«. *The Economic History Review* 53, Nr. 3 (2000): 493–516.
- Richter, Karl Thomas. *Die Fortschritte der Cultur: Einleitung in das Studium der Berichte über die Weltausstellung 1873*. Prag: Dominicus, 1875.
- Riegl, Alois. *Volkskunst, Hausfleiß und Hausindustrie*. Berlin: Siemens, 1894.
- Riehl, Berthold. »Der Alterthümer und das moderne Kunstgewerbe«. *Zeitschrift des Bayerischen Kunstgewerbe-Vereins zu München*, Nr. 1 (1896): 7–19.
- Riesman, David, Nathan Glazer und Reuel Denney. *Die einsame Masse: Eine Untersuchung der Wandlungen des amerikanischen Charakters*. Darmstadt; Berlin-Frohnau; Neuwied am Rhein: Luchterhand, 1956 [1950].
- Ringel, Leopold, und Tobias Werron. »Serielle Vergleiche: Zum Unterschied, den Wiederholung macht«. *Kölner Zeitschrift für Soziologie und Sozialpsychologie* 73, Nr. 51 (2021): 301–331.
- Rodler, Hieronymus. *Eyn schön nützlich büchlin und underweisung der kunst des Messens mit dem Zirckel Richtscheidt oder Linial: Zu nutz allen kunstliebhabern, fürnemlich den Malern, Bildhawern, Goldschmiden, Seidenstickern, Steynmetzen, Schreibern, auch allen andern, so sich der kunst des Messens (Perspectiva zu latin gnant) zugebrauchen lust haben*.

- Darin man auch solche kunst leichter, dan auß etzlichen bieuorgetruckten büchern, begriffen un lernen mag, mit vil schönen darzu dienenden figuren.* Simmern: Hieronymus Rodler, 1531.
- Roesky, Eduard. *Die Verwaltung und Leitung von Fabriken speciell von Maschinen-Fabriken unter Berücksichtigung des gegenwärtigen Standes der deutschen Industrie mit besonderer Bezugnahme auf die Eisenbranche.* Leipzig: Schäfer, 1878.
- Rossberg, Anne-Katrin. »Wie Frauen Zimmer wurden: Zur Wohnkultur im 18. und 19. Jahrhundert«. In *Möbel als Medien: Beiträge zu einer Kulturgeschichte der Dinge*, hg. von Sebastian Hackenschmidt und Klaus Engelhorn, 143–154. Bielefeld: transcript, 2014.
- Roubo, André Jacob. *L'art du menuisier*. 4 Bde. Paris: Académie Royale des Sciences, 1769.
- Rowland, Anna. »Business Management at the Weimar Bauhaus«. *Journal of Design History* 1, Nr. 3/4 (1988): 153–175.
- Royal Commission for the Exhibition of 1851. *Reports by the Juries on the Subjects in the Thirty Classes into Which the Exhibition Was Divided*. 4 Bde. London: Clowes and Sons, o. J.
- Rotbard, Sharon. *White City, Black City: Architecture and War in Tel Aviv and Jaffa*. Cambridge, Massachusetts: MIT Press, 2015.
- Ruck, Michael. »Die öffentliche Wohnungsbaufinanzierung in der Weimarer Republik«. In *Massenwohnung und Eigenheim: Wohnungsbau und Wohnen in der Großstadt seit dem Ersten Weltkrieg*, hg. von Axel Schildt und Arnold Sywottek, 150–200. Frankfurt am Main; New York: Campus, 1988.
- Ruskin, John. *The Stones of Venice*. 4. Aufl. London: Allen, 1886 [1851–1853].
- Sabel, Charles, und Jonathan Zeitlin. »Historical Alternatives to Mass Production: Politics, Markets and Technology in Nineteenth-Century Industrialization«. *Past & Present* 108 (1985): 133–176.
- Sachs, Hans. *Eygentliche Beschreibung aller Stände auff Erden, hoher und nidriger, geistlicher und weltlicher, aller Künsten, Handwercken und Händeln*. Frankfurt am Main, 1568.
- Samuel, Raphael. »Workshop of the World: Steam Power and Hand Technology in Mid-Victorian Britain«. *History Workshop Journal* 3, Nr. 1 (1977): 6–72.
- Sargentson, Carolyn. *Merchants and Luxury Markets: The Marchands Merciers of Eighteenth-Century Paris*. London: Victoria and Albert Museum, 1996.
- Schäfer, Hilmar. »»Outstanding universal value«: Die Arbeit an der Universalisierung des Wertvollen im UNESCO-Welterbe«. *Berliner Journal für Soziologie* 26, Nr. 3–4 (2016): 353–375.
- Schäfer, Michael. *Eine andere Industrialisierung: Die Transformation der sächsischen Textilexportgewerbe 1790–1890*. Stuttgart: Steiner, 2016.
- Schedel, Hartmann. *Register Des buchs der Croniken und geschichten: mit figuren und pildnüssen von anbeginn der welt bis auf dise unsere Zeit*. Nürnberg: Koberger, 1493.

- Scheller, Robert W. *Exemplum: Model-Book Drawings and the Practice of Artistic Transmission in the Middle Ages (ca. 900–ca. 1450)*. Amsterdam: Amsterdam University Press, 2000.
- Schinkel, Karl Friedrich. »Memorandum zur Denkmalpflege«. In *Denkmalpflege: Deutsche Texte aus drei Jahrhunderten*, 70–73. München: Beck, 1984.
- Schlegel, August Wilhelm. »Über Zeichnungen zu Gedichten und John Flaxman's Umrisse«. *Athenaeum* 2, Nr. 2 (1799): 193–246.
- Schlegel, August Wilhelm. »Neue Fabrik«. *Athenaeum* 2 (1799): 339.
- Schlettwein, Johann August. *Grundfeste der Staaten oder die politische Ökonomie*. Gießen: Krieger, 1779.
- Schliepmann, Hans. »Nationale Kunst – nothwendige Kunst«. *Deutsche Kunst und Dekoration* 1 (1897): 25–38.
- Schlögl, Rudolf. »Kommunikation und Vergesellschaftung unter Anwesenden: Formen des Sozialen und ihre Transformation in der Frühen Neuzeit«. *Geschichte und Gesellschaft* 34, Nr. 2 (2008): 155–224.
- Schlosser, Johann Georg. *Politische Fragmente*. Leipzig: Weygand, 1777.
- Schmidt. »Ueber die Unzweckmäßigkeit der Meisterstücke bey einigen Gewerken«. *Annalen der Märkischen Oekonomischen Gesellschaft zu Potsdam* 3, Nr. 3 (1800): 41–50.
- Schmidt-Funke, Julia A. »Städtische Wohnkulturen in der Frühen Neuzeit«. In *Das Haus in der Geschichte Europas*, hg. von Joachim Eibach und Inken Schmidt-Voges, 215–232. Berlin; Boston: De Gruyter, 2015.
- Schneider, Beat. *Design – eine Einführung: Entwurf im sozialen, kulturellen und wirtschaftlichen Kontext*. Basel; Boston; Berlin: Birkhäuser, 2005.
- Schober, Carolin. *Das Auswärtige Amt und die Kunst in der Weimarer Republik: Kunst- und Kunstgewerbeausstellungen als Mittel deutscher auswärtiger Kulturpolitik in Frankreich, Italien und Großbritannien*. Frankfurt am Main; Berlin; Bern; Wien: Lang, 2004.
- Schrage, Dominik. *Die Verfügbarkeit der Dinge: Eine historische Soziologie des Konsums*. Frankfurt am Main; New York: Campus, 2009.
- Schroer, Markus. »Selbstthematisierung: Von der (Er-)Findung des Selbst und der Suche nach Aufmerksamkeit«. In *Die Ausweitung der Bekenntniskultur – neue Formen der Selbstthematisierung?*, hg. von Günter Burkart, 41–72. Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften, 2006.
- Schroer, Markus. »Soziologie der Aufmerksamkeit: Grundlegende Überlegungen zu einem Theorieprogramm«. *Kölner Zeitschrift für Soziologie und Sozialpsychologie* 66, Nr. 2 (2014): 193–218.
- Schütz, Alfred. *Werkausgabe*. Hg. von Martin Endreß und Ilja Srubar. Bd. V.1. Konstanz: UVK, 2003.
- Schützeichel, Rainer. »Soziologie der Demütigung«. *Zeitschrift für Theoretische Soziologie* 7, Nr. 1 (2018): 25–39.
- Schur, Ernst. »Renaissance – ein Programm für die Zukunft deutschen Lebens«. *Deutsche Kunst und Dekoration* 10 (1902): 436–462.
- Schuster, Franz. »Die neue Wohnung und der Hausrat«. *Das Neue Frankfurt: Internationale Monatsschrift für die Probleme kultureller Neugestaltung* 1, Nr. 5 (1927): 123–128.

- Schuster, Franz. »Möbelchaos«. *Das Neue Frankfurt: Internationale Monatschrift für die Probleme kultureller Neugestaltung* 2, Nr. 1 (1928): 18–19.
- Schwabe, Hermann. *Die Förderung der Kunst-Industrie in England und der Stand dieser Frage in Deutschland: Für Staat und Industrie, Gemeinden, Schul- und Vereinswesen*. Berlin: Guttentag, 1866.
- Schwartz, Frederic J. *Der Werkbund: Ware und Zeichen 1900–1914*. Dresden: Verlag der Kunst, 1999.
- Scurrall, Babette. »Das Bauhaus, die Moderne und die neue Arbeit«. In *Vielfalt und Interaktion sozioökonomischer Kulturen*, hg. von Klaus Grenzdröffer, Adelheid Biesecker und Wolfram Elsner, 166–181. Herbolzheim: Centaurus, 2000.
- Sedlarz, Claudia. »Geschmacksreform: Zeichenunterricht und staatliche Gewerbeförderung an der Breslauer Provinzialkunstschule unter dem Direktorat von Carl Daniel Bach«. In *Krise, Reformen – und Kultur: Preußen vor und nach der Katastrophe von 1806*, hg. von Bärbel Holtz, 87–120. Berlin: Duncker & Humblot, 2010.
- Sedlarz, Claudia. »Objektwahl – eine Art von Ästhetik: Über ästhetische Wahl und Identitätsbildung«. In *Interieur und Bildtapete: Narrative des Wohnens um 1800*, hg. von Katharina Eck und Astrid Silvia Schönhagen, 181–199. Bielefeld: transcript, 2014.
- Seidenfuß, Birgit. »Daß wirdt also die Geometrische Perspektiv genandt«. *Deutschsprachige Perspektivtraktate des 16. Jahrhunderts*. Weimar: VDG, 2006.
- Sekules, Veronica. *Medieval Art*. Oxford: Oxford University Press, 2001.
- Semper, Gottfried. *Anwendung der Farben in der Architektur und Plastik: In einer Sammlung von Beispielen aus den Zeiten des Althertums und des Mittelalters*. Dresden, 1836.
- Semper, Gottfried. *The Ideal Museum: Practical Art in Metals and Hard Materials*. Wien: Schlebrügge, 2007.
- Semper, Gottfried. *Wissenschaft, Industrie und Kunst: Vorschläge zur Anregung nationalen Kunstgefühles bei dem Schlusse der Londoner Industrie-Ausstellung*. Braunschweig: Vieweg und Sohn, 1852.
- Sennett, Richard. *The Craftsman*. New Haven, Connecticut: Yale University Press, 2008.
- Shackle, George Lennox Sharman. *Epistemics & Economics: A Critique of Economic Doctrines*. Cambridge: Cambridge University Press, 1972.
- Shovlin, John. *The Political Economy of Virtue: Luxury, Patriotism, and the Origins of the French Revolution*. Ithaca, New York: Cornell University Press, 2006.
- Siedler, Franziska. »Schinkels Einsatz für die Bauten des ehemaligen Klosters Chorin«. *Die Mark Brandenburg Sonderheft: Schinkel in Chorin* (2019): 24–29.
- Sigel, Paul. »»Most charming examples«: Beiträge der Darmstädter Künstlerkolonie auf internationalen Ausstellungen um 1900«. *ICOMOS – Hefte des Deutschen Nationalkomitees*, 2018, 69–80.
- Simmel, Georg. »Berliner Gewerbe-Ausstellung«. *Die Zeit*, 1896.

- Simmel, Georg. »Philosophie der Mode«. In *Gesamtausgabe*, Bd. 10: *Philosophische Kultur*, 7–37. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1995 [1905].
- Simmel, Georg. *Philosophie des Geldes*. 8. Aufl. Berlin: Duncker & Humblot, 1987 [1900].
- Simmel, Georg. »Persönliche und sachliche Kultur«. *Neue Deutsche Rundschau (Freie Bühne)* 11, Nr. 7 (1900): 700–712.
- Simmel, Georg. »Soziologie der Konkurrenz«. *Neue Deutsche Rundschau (Freie Bühne)* 14, Nr. 10 (1903): 1009–1023.
- Simmel, Georg. »Das Problem des Stiles«. *Dekorative Kunst* 11, Nr. 7 (1908): 307–314.
- Smith, Adam. *The Theory of Moral Sentiments*. 2. Aufl. Strand; Edinburgh: Millar, Kincaid & Bell, 1761.
- Smith, Adam. *An Inquiry into the Nature and Causes of the Wealth of Nations*. Bd. 2. London: Strahan und Cadell, 1776.
- Smith, Cyril Stanley. »Art, Technology, and Science: Notes on Their Historical Interaction«. *Technology and Culture* 11, Nr. 4 (1970): 493.
- Smith, Pamela H. *From Lived Experience to the Written Word: Reconstructing Practical Knowledge in the Early Modern World*. Chicago: University of Chicago Press, 2022.
- Sombart, Werner. *Der moderne Kapitalismus*. 2 Bde. Leipzig: Duncker & Humblot, 1902.
- Sombart, Werner. *Wirtschaft und Mode: Ein Beitrag zur Theorie der modernen Bedarfsgestaltung*. Wiesbaden: Bergmann, 1902.
- Sombart, Werner. *Kunstgewerbe und Kultur*. Berlin: Marquardt, 1908.
- Sombart, Werner. *Luxus und Kapitalismus*. München; Leipzig: Duncker & Humblot, 1922 [1913].
- Speelberg, Femke. »«noch vil höher, und subtiler Künsten... an tag zu bringen»: Renaissance Pattern Books and Ornament Prints as Catalysts of the Design Process«. *Zeitschrift für Kunstgeschichte* 87, Nr. 1 (2024): 48–67.
- Speitkamp, Winfried. »Geschichtsvereine – Landesgeschichte – Erinnerungskultur«. *Mitteilungen des Oberhessischen Geschichtsvereins Gießen* 88 (2003): 181–204.
- Springer, Anton. »Die bildenden Künste«. In *Die Gegenwart: Eine encyclopädische Darstellung der neuesten Zeitgeschichte für alle Stände*, 12: 673–810. Leipzig: Brockhaus, 1856.
- Sproll, Paul A. C. »Matters of Taste and Matters of Commerce: British Government Intervention in Art Education in 1835«. *Studies in Art Education* 35, Nr. 2 (1994): 105.
- Stammers, Tom. *The Purchase of the Past: Collecting Culture in Post-Revolutionary Paris c. 1790–1890*. Cambridge; New York: Cambridge University Press, 2020.
- Steinert, Heinz. *Max Webers unwiderlegbare Fehlkonstruktionen: Die protestantische Ethik und der Geist des Kapitalismus*. Frankfurt am Main: Campus, 2010.
- Stewart, Peter. *The Social History of Roman Art*. Cambridge; New York: Cambridge University Press, 2008.

- Stiegel, Achim. *Berliner Möbelkunst: Vom Ende des 18. bis zur Mitte des 19. Jahrhunderts*. München: Deutscher Kunstverlag, 2003.
- Stiegel, Achim. »Lauter Projekte – Möbel für den Luxusmarkt«. In *David Roentgen: Möbelkunst und Marketing im 18. Jahrhundert*, hg. von Andreas Büttner und Ursula Weber-Woelk, 52–66. Regensburg: Schnell & Steiner, 2009.
- Stienen, Daniel Benedikt. »Die Nation als ›invective community‹: Soziale Funktionen öffentlicher Herabsetzungen im medialen Diskurs«. *Zeitschrift für Kultur- und Kollektivwissenschaft* 9, Nr. 1 (2023): 69–90.
- Stobart, Jon, und Ilja van Damme, Hrsg. *Modernity and the Second-Hand Trade: European Consumption Cultures and Practices, 1700–1900*. Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2010.
- Strong, Roy C. *The Cult of Elizabeth: Elizabethan Portraiture and Pageantry*. London: Thames & Hudson, 1977.
- Stürmer, Michael. *Handwerk und höfische Kultur: Europäische Möbelkunst im 18. Jahrhundert*. München: Beck, 1982.
- Styles, John. »Manufacturing, Consumption and Design in Eighteenth-Century England«. In *The Design History Reader*, hg. von Grace Lees-Maffei und Rebecca Houze, 41–47. Oxford; New York: Berg, 2010.
- Süssmilch, Johann Peter. *Die göttliche Ordnung in den Veränderungen des menschlichen Geschlechts*. Bd. 2. Berlin: Verlag der Buchhandlung der Realschule, 1765.
- Syson, Luke, und Dora Thornton. *Objects of Virtue: Art in Renaissance Italy*. Los Angeles: J. Paul Getty Museum, 2001.
- Tacke, Andreas, Jens Fachbach und Matthias Müller, Hrsg. *Hofkünstler und Hofhandwerker in deutschsprachigen Residenzstädten der Vormoderne*. Petersberg: Imhof, 2017.
- Tacke, Andreas. »Sie nimmt hinweg und glättet – Zu den Anfängen einer akademischen Künftlerausbildung in Nürnberg: 1662«. In *350: Akademie der Bildenden Künste in Nürnberg*, hg. von Jana Stolzenberger, 28–45. Nürnberg: Verlag für moderne Kunst, 2012.
- Taussig, Michael T. *What Color Is the Sacred?* Chicago; London: The University of Chicago Press, 2009.
- Taut, Bruno. »Krisis der Architektur«. *Die Wohnungswirtschaft* 6, Nr. 8 (1929): 105–107.
- Taylor, John. *The Needles Excellency: A New Booke wherein are divers Admirable Workes wrought with the Needle, Newly invented and cut in Copper for the pleasure and profit of the industrious*. 12. Aufl. London: James Boler, 1640.
- Teige, Karel. *The Minimum Dwelling*. Cambridge, Massachusetts; London: MIT Press, 2002 [1932].
- Thomas, Renate. »Antike Musterbücher«. In *Archaeology and Economy in the Ancient World*, hg. von Renate Thomas. Heidelberg: Propylaeum, 2021.
- Torp, Claudius. »Das Janusgesicht der Weimarer Konsumpolitik«. In *Die Konsumgesellschaft in Deutschland 1890–1990: Ein Handbuch*, hg. von Heinz-Gerhard Haupt und Claudius Torp, 250–267. Frankfurt am Main; New York: Campus, 2009.

- Turner, Christopher. *Tropical Modernism: Architecture and Independence*. London: V & A Publishing, 2024.
- »Ueber den Geist der Berliner in Ansehung der Erfindung«. *Journal des Luxus und der Moden* 2, Nr. 5 (1787): 160–166.
- Utzschneider, Helmut. »Himmlicher Raum auf Erden: Die ›Stiftshütte‹ (Ex 25–40) als theologische Metapher«. In *Heiliger Raum: Exegese und Rezeption der Heiligtumstexte in Ex 24–40*, hg. von Matthias Hopf, Wolfgang Oswald und Stefan Seidler, 19–36. Stuttgart: Kohlhammer, 2016.
- van de Velde, Henry. *Vom neuen Stil*. Leipzig: Insel, 1907.
- van der Woude, Ad. »The Volume and Value of Paintings in Holland at the Time of the Dutch Republic«. In *Art in History/History in Art: Studies in Seventeenth-Century Dutch Culture*, hg. von David Freedberg und Jan de Vries, 285–329. Santa Monica: The Getty Center for the History of Art and the Humanities and University of Chicago Press, 1991.
- van Dülmen, Richard. *Die Entdeckung des Individuums, 1500–1800*. Frankfurt am Main: Fischer, 1997.
- Vasari, Giorgio. *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori e architettori*. 2. Aufl. Florenz: Appresso/Giunti, 1568.
- Veblen, Thorstein. *The Theory of the Leisure Class: An Economic Study of Institutions*. Oxford; New York: Oxford University Press, 2007 [1899].
- Verzeichniss sämmtlicher Schriften über Textilindustrie, Spinnerei, Weberei, Tuchfabrikation, Seidenindustrie, Wirkerei, Farbwaarenkunde, Färberei, Druckerei, Appretur, Bleicherei, Maschinen, Wollen u. Seiden-Industrie, Ausstellungs-Berichte etc. welche von 1850 bis 1880 im deutschen Buchhandel erschienen sind*. Leipzig: Gracklauer, 1880.
- Vitruv. *Vitruvius Teutsch* [...]. Nürnberg: Petreius, 1548.
- Vitruv. *Zehn Bücher über Architektur*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1964.
- Vogtherr, Heinrich. *Ein Frembds und wunderbars kunstbüchlin*. Straßburg, 1538.
- Vollkommer, Rainer, Hrsg. *Künstlerlexikon der Antike: über 3800 Künstler aus drei Jahrtausenden*. Hamburg: Nikol, 2007.
- »Von den Mitteln, wodurch ein Meister im Stande ist, eine große Anzahl von Gesellen und Arbeitern zu beschäftigen«. *Nützliche Nachrichten und Abhandlungen das Oekonomie- und Commerzwesen betreffend*, 1767, 256–259.
- »Vorwort. Ueber den Zweck des Correspondenzblattes, entwickelt aus dem gegenwärtigen Standpunkte der alterthumforschenden Bestrebungen«. *Correspondenzblatt des Gesamt-Vereines der deutschen Geschichts- und Alterthumsvereine* 1 (1852): 1–2.
- Vries, Jan de. *The Industrious Revolution: Consumer Behavior and the Household Economy, 1650 to the Present*. Cambridge; New York: Cambridge University Press, 2008.
- Waentig, Heinrich. *Wirtschaft und Kunst: Eine Untersuchung über Geschichte und Theorie der modernen Kunstgewerbebewegung*. Jena: Gustav Fischer, 1909.

- Wagner, Peter. *Soziologie der Moderne: Freiheit und Disziplin*. Frankfurt am Main; New York: Campus, 1995.
- Wahl, Volker, und Ute Ackermann, Hrsg. *Die Meisterratsprotokolle des Statlichen Bauhauses Weimar 1919 bis 1925*. Weimar: Böhlau Nachfolger, 2001.
- Walczak, Gerrit. »Luise von Preußen und ihre Porträtisten: Kunstmarkt, Hof und Publikum in Berlin um 1800«. *Wallraf-Richartz-Jahrbuch* 65 (2004): 207–247.
- Waldmüller, Ferdinand Georg. *Andeutungen zur Belebung der vaterländischen bildenden Kunst*. Wien: Carl Gerold's Sohn, 1857.
- Wallerstein, Immanuel. *The Modern World-System III: The Second Era of Great Expansion of the Capitalist World-Economy, 1730s–1840s*. Berkeley: University of California Press, 2011 [1989].
- Warnke, Martin. »Gedelte Künstler«. In *Jahrbuch 1983/84*, hg. von Wissenschaftskolleg zu Berlin, 335–344. Berlin: Siedler, 1985.
- Warnke, Martin. *Hofkünstler*. Köln: DuMont, 1996.
- Warnke, Martin. »Könige als Künstler«. In *30-jähriges Stiftungsjubiläum und Verleihung des Gerda Henkel Preises 2006*, hg. von Gerda Henkel Stiftung, 45–74. Münster: Rhema, 2007.
- Weber, Max. »Wissenschaft als Beruf«. In *Gesamtausgabe*, von Max Weber, hg. von Wolfgang J. Mommsen und Wolfgang Schluchter, 71–111. Tübingen: Mohr Siebeck, 1992.
- Weber, Max. »Die protestantische Ethik und der Geist des Kapitalismus«. In *Gesamtausgabe*, von Max Weber, 123–492. Tübingen: Mohr Siebeck, 2016 [1905].
- Wegner, Gerhard. »Die Welt – an einem Ort erfahrbar: Weltausstellungen als Weltereignisse«. In *Weltereignisse: Theoretische und empirische Perspektiven*, hg. von Stefan Nacke, René Unkelbach und Tobias Werron, 61–87. Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften, 2008.
- Wehler, Hans-Ulrich. *Nationalismus: Geschichte – Formen – Folgen*. 4. Aufl. München: Beck, 2011.
- Weller, Thomas. »»Von ihrer schändlichen und teuflischen Hoffart sich nicht abwenden lassen wollen...«: Kleider- und Aufwandsordnungen als Spiegel »guter Ordnung«. In *Gute Ordnung: Ordnungsmodelle und Ordnungsvorstellungen in der Reformationszeit*, hg. von Irene Dingel und Armin Kohnle, 203–219. Leipzig: Evangelische Verlagsanstalt, 2014.
- Werron, Tobias. *Der globale Nationalismus*. Berlin: NP & I, 2018.
- Werron, Tobias. »Worum konkurrieren Nationalstaaten? Zu Begriff und Geschichte der Konkurrenz um »weiche« globale Güter«. *Zeitschrift für Soziologie* 41, Nr. 5 (2012): 338–355.
- Westheim, Paul. »Das neue Bauhaus in Dessau«. *Das Kunstblatt*, Nr. 1 (1927): 21–22.
- Wetzel, Jan. »Early Modern Pattern Books and the Expansion of Luxury Through Design«. Preprint, 2026. https://doi.org/10.31235/osf.io/xv8w6_v1.
- Wetzel, Jan. »»Volk« als Kunstkollektiv: Eine bürgerliche Ästhetisierung

- gesellschaftlicher Ordnung gegen die Beliebigkeit des Geschmacks«. *Zeitschrift für Kultur- und Kollektivwissenschaft* 11, Nr. 2 (2025): 139–158.
- Wetzel, Jan. »Der innengeleitete Geschmack: Kunst als wirtschaftliche Orientierungsressource an der Schwelle zur Moderne«. *Artis Observatio. Allgemeine Zeitschrift für Kunstsoziologie und Soziologie der Künste* 5 (2026): 115–146.
- Wilhelm, Sibylle. »Kunstgewerbebewegung«: *Ästhetische Welt oder Macht durch Kunst?* Frankfurt am Main; New York: Lang, 1991.
- Wilkinson, Catherine. »The New Professionalism in the Renaissance«. In *The Architect: Chapters in the History of the Profession*, hg. von Spiro Kostof, 124–160. New York; Oxford: Oxford University Press, 1977.
- Winckelmann, Johann Joachim. *Gedanken ueber die Nachahmung der griechischen Werke in der Malerey und Bildhauerkunst*. 2. Aufl. Dresden; Leipzig: Walther, 1756.
- Winckelmann, Johann Joachim. *Geschichte der Kunst des Alterthums*. Bd. 1. Dresden: Walther, 1764.
- Winckelmann-Gesellschaft mit Winckelmann-Museum Stendal. »WG-H-1: Brief Winckelmanns an Heinecken aus Florenz vom 28. Oktober 1758«, o. J. <https://nat.museum-digital.de/object/66328?navlang=de> (abgerufen am 25. März 2026).
- Wolff, August. *Das Prinzip der Selbsttätigkeit in der modernen Pädagogik: Ein Beitrag zur Geschichte der Arbeitsschule*. Langensalza: Beyer, 1921.
- Wolff, Christian. *Vernünfftige Gedancken von dem Gesellschaftlichen Leben der Menschen: Und insonderheit Dem gemeinen Wesen Zu Beförderung der Glückseligkeit des menschlichen Geschlechtes*. Halle (Saale): Renger, 1721.
- Wolff, Helmuth. »Die volkswirtschaftlichen Aufgaben des D.W.B.« In *Die Durchgeistigung der Arbeit: Wege und Ziele in Zusammenhang von Industrie/Handwerk und Kunst: Jahrbuch des Deutschen Werkbundes* 1912, 86–92. Jena: Diederichs, 1912.
- Wood, James B. »Demographic Pressure and Social Mobility Among the Nobility of Early Modern France«. *The Sixteenth Century Journal* 8, Nr. 1 (1977): 3–16.
- Woodmansee, Martha. *The Author, Art, and the Market: Rereading the History of Aesthetics*. New York: Columbia University Press, 1994.
- Wurst, Karin A. *Fabricating Pleasure: Fashion, Entertainment, and Cultural Consumption in Germany, 1780–1830*. Detroit, Michigan: Wayne State University Press, 2005.
- Yang, Fan. »From Bandit Cell Phones to Branding the Nation: Three Moments of *Shanzhai* in WTO-Era China«. *Positions: Asia Critique* 24, Nr. 3 (2016): 589–619.
- Yip, George S., und Bruce McKern. *China's Next Strategic Advantage: From Imitation to Innovation*. Cambridge, Massachusetts; London: The MIT Press, 2016.
- Zabeck, Jürgen. *Geschichte der Berufserziehung und ihrer Theorie*. Paderborn: Eusl, 2009.

- Zilsel, Edgar. *Die sozialen Ursprünge der neuzeitlichen Wissenschaft*. Hg. von Wolfgang Krohn. 2. Aufl. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1985.
- Zimmermann, Hans. »Das Bauhaus, der *Simplicissimus* und die Philister«. In *Klassik und Avantgarde: Das Bauhaus in Weimar 1919–1925*, hg. von Hellmut Seemann und Thorsten Valk, 385–399. Göttingen: Wallstein, 2009.
- Zintzen, Christiane. *Von Pompeji nach Troja: Archäologie, Literatur und Öffentlichkeit im 19. Jahrhundert*. Wien: WUV, 1998.
- Zitzlsperger, Philipp. »Autonomieästhetik: Prolegomena zur Einheit von Freier und Angewandter Kunst bei Immanuel Kant«. *kritische berichte – Zeitschrift für Kunst- und Kulturwissenschaften* 47, Nr. 3 (2019): 5–13.
- Zitzlsperger, Philipp. *Das Design-Dilemma zwischen Kunst und Problemlösung*. Berlin: Hatje Cantz, 2021.

