

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 verwißen 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 protegierte 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.

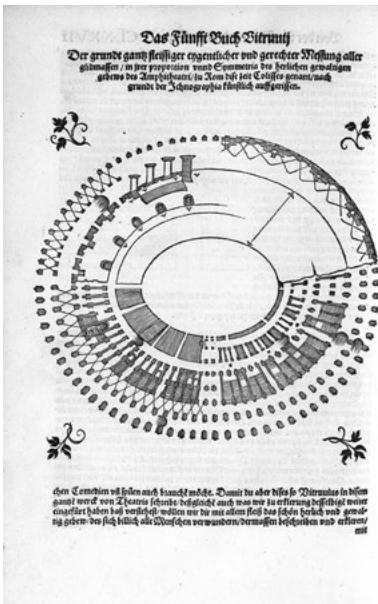
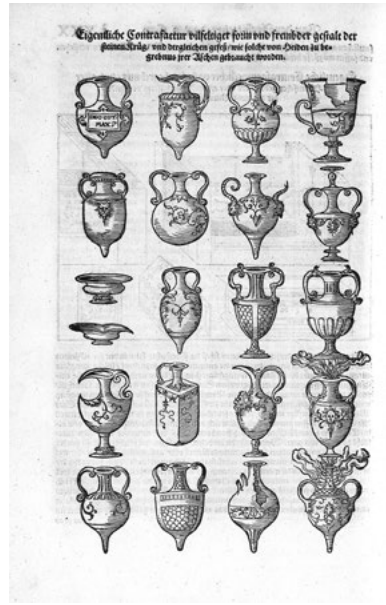
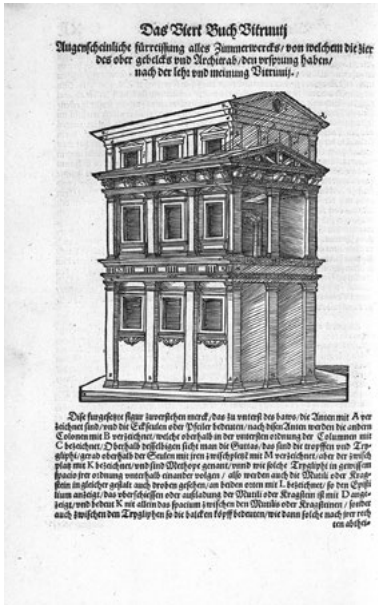


Abbildung 18: Ein neuzeitlicher Fundus der Formen, dem antiken Text untergeschoben: Abbildungen antiker Dinge in der ersten deutschsprachigen Ausgabe von Vitruv (1548)

(1618–1686), der Gründungsdirektor der Akademie, seinem Grundlagenwerk 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 Kunstkennner 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.

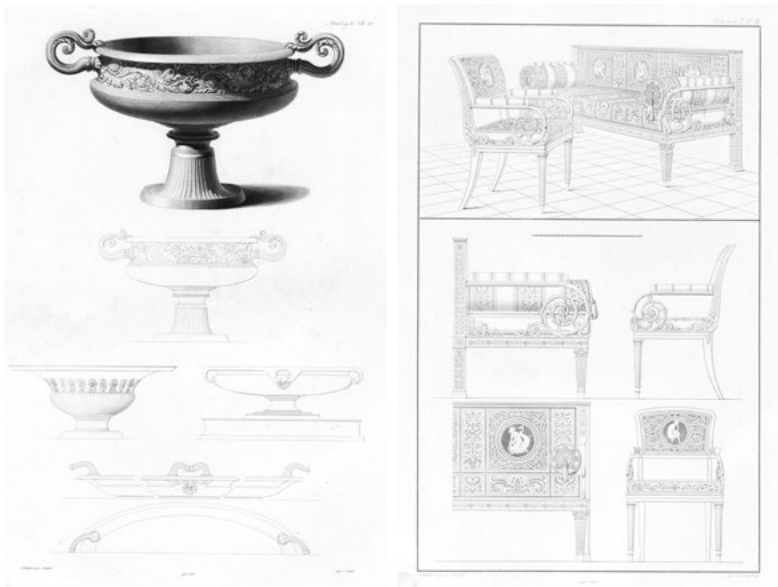


Abbildung 20: Ein von der Antike geleiteter Geschmack für preußische Gewerbe: Entwürfe von Schinkel aus den Vorbildern für Fabrikanten und Handwerker (1821–1837)

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.

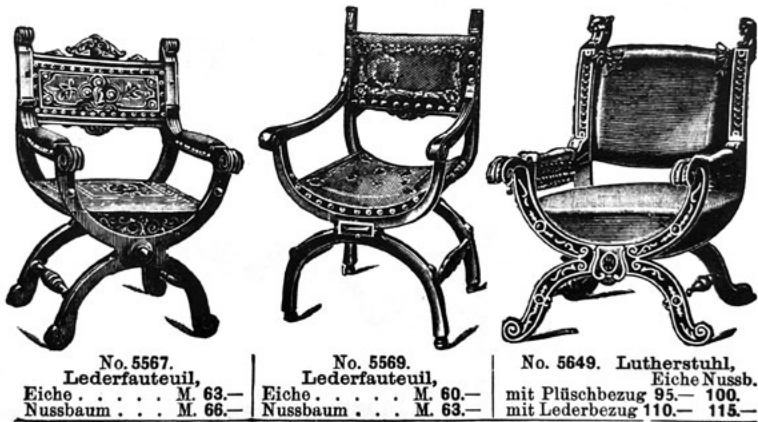


Abbildung 21: Ein Produkt der Imagination deutscher »Eigentümlichkeit« im Kunstgewerbe: der sogenannte Lutherstuhl, hier aus dem Katalog des Warenhauses Wertheim 1903/1904

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).

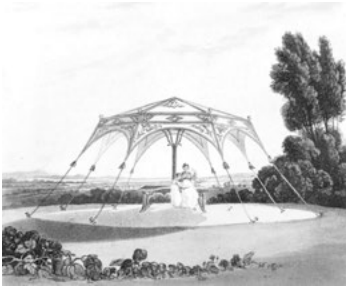


Abbildung 22: Muster und Exemplar: links ein orientalisierendes Zelt aus John B. Papworths (1775–1847) *Designs for Rural Residences* (1818), rechts Darstellung des entsprechenden Zeltes aus dem Landschaftspark Klein-Glienicke bei Potsdam (um 1828)

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 *Gesammt-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.

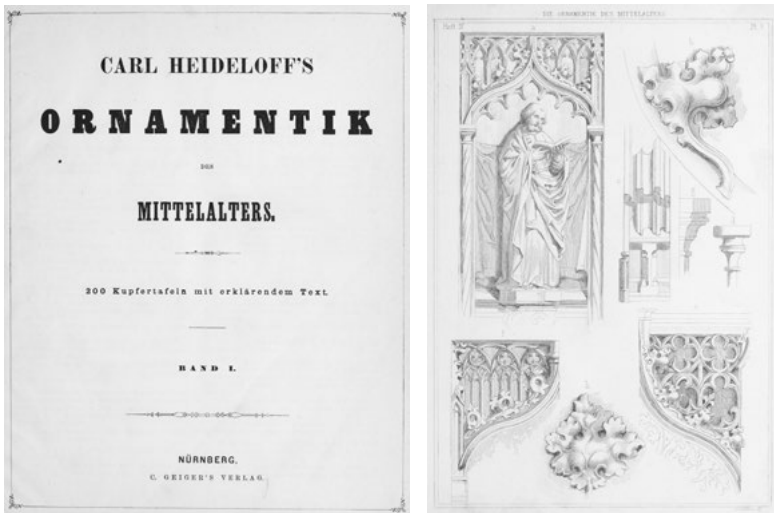


Abbildung 23: Musterbücher mit Hunderten von Abbildungen versuchten die altdeutsche Formenwelt als verbindlichen Stil zu etablieren: Carl Heideloffs Ornamentik des Mittelalters (zunächst erschienen in 25 Heften 1838–1855)

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 Abschlüßungen«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 Kunstentwicklung von Caracci u. i. m. 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 Kunst und die Romantik 371. — Die Archäologie 375. — Der renaissance und andere Stile 376. — Der Naturalismus 378. — Wiederentleben 380. — Reformbestrebungen der Engländer 381. — Museum für Kunstgeschichte 384. — Die zweite deutsche Ausstellung 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. — Die sozialen Stände 3. — Gefühl 6. — Körperbildung in der Kunst 8. — Schellen und Schmuckstücke 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. — Geordnetes 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. — Preussisch 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.

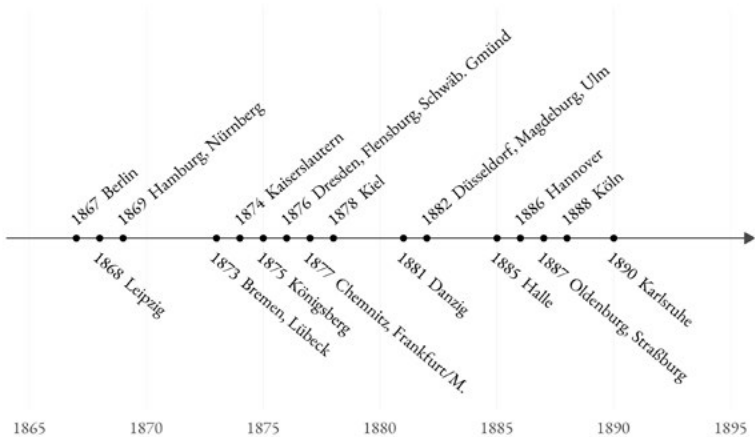


Abbildung 26: Gründungen deutscher Gewerbe- und Kunstgewerbemuseen bis 1900 (nach Mundt, Die deutschen Kunstgewerbemuseen)

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 Königlich 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 Guhrer, »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

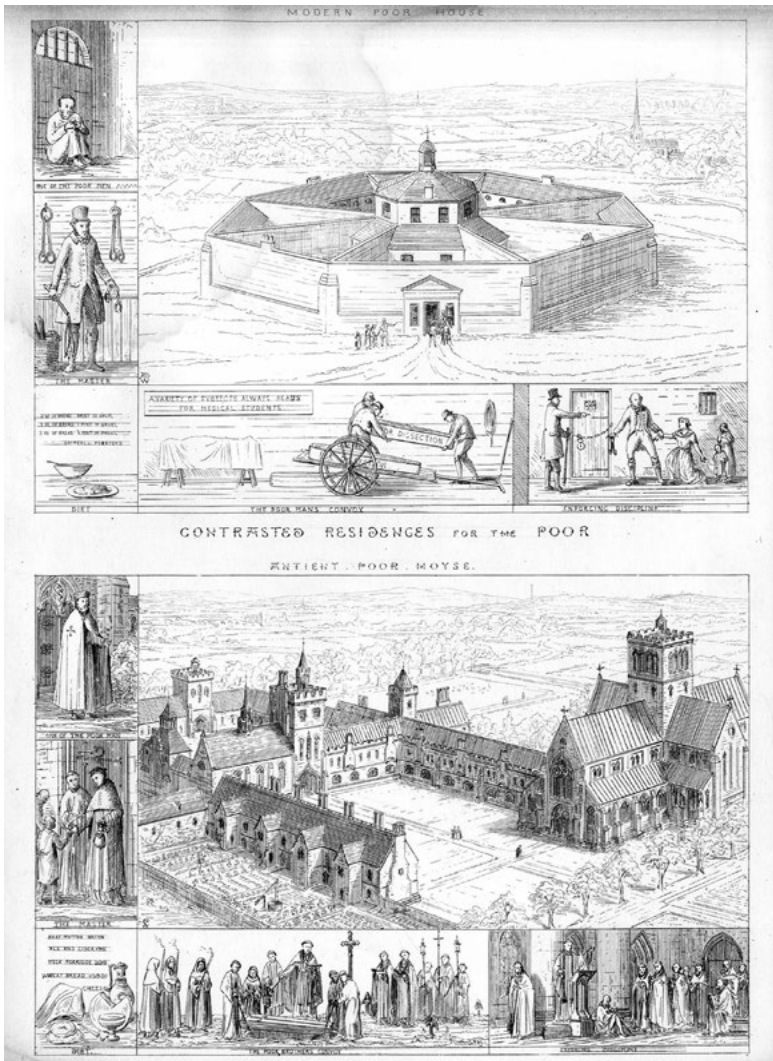


Abbildung 29: Pugins Contrasts (1836) als imaginativer Beweis gesellschaftlichen Verfalls: hier durch den Vergleich der zeitgenössischen (panoptisch disziplinierenden) mit der mittelalterlichen (christlich-fürsorglichen) Armenhilfe, symbolisiert durch die moderne und die gotische Form

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 Formwelt 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 ›leben-digen‹ 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 kunstaffine 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.

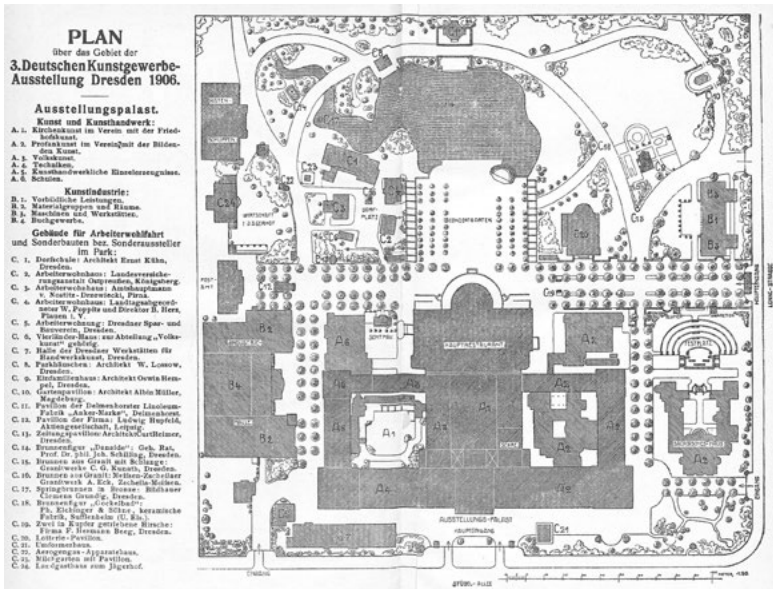


Abbildung 34: Zeugnis der zunehmenden Professionalisierung des Kunstgewerbes nach 1900: die 3. Deutsche Kunstgewerbeausstellung in Dresden 1906 (Plan des Ausstellungsgeländes)

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 ›Alterthümler‹ 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 Allernmodernsten«, 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 nachahmte, 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

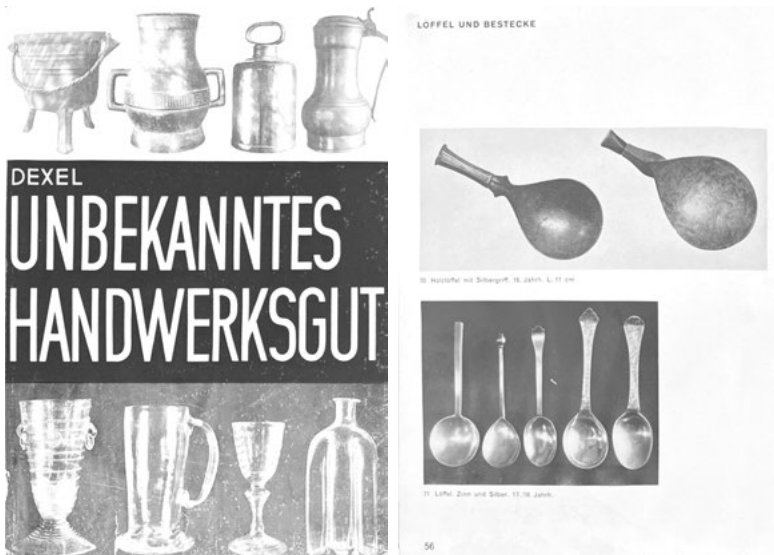


Abbildung 37: Imagination einer zeitlosen Zweckform: Walter Dexels Unbekanntes Handwerksgut (1935)

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 Meißner, 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 verständlich 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 Bezahler« (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.

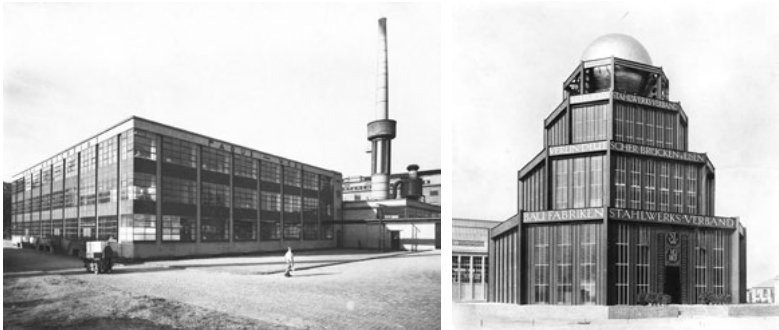


Abbildung 41: Marketinginstrumente der deutschen Industrie vor dem Ersten Weltkrieg: Gropius' Fagus-Werk (1911) und Tauts Monument des Eisens (1913)

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 jedwede 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

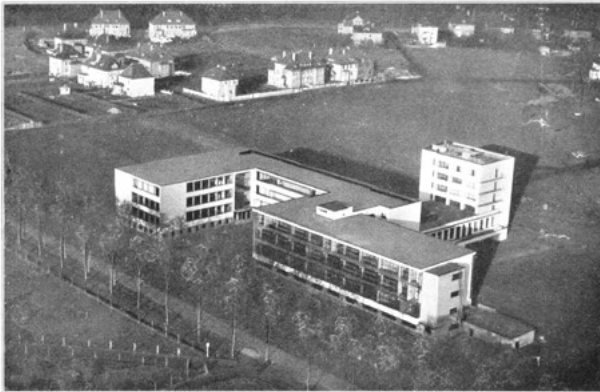
46 Gropius, »Wo berühren sich die Schaffensgebiete des Technikers und Künstlers«, 117.

47 Panzert, *Das Bauhaus im Kontext*, 269.

48 Walter Gropius, *Idee und Aufbau des staatlichen Bauhauses* (München: Bauhausverlag, 1923), 7.

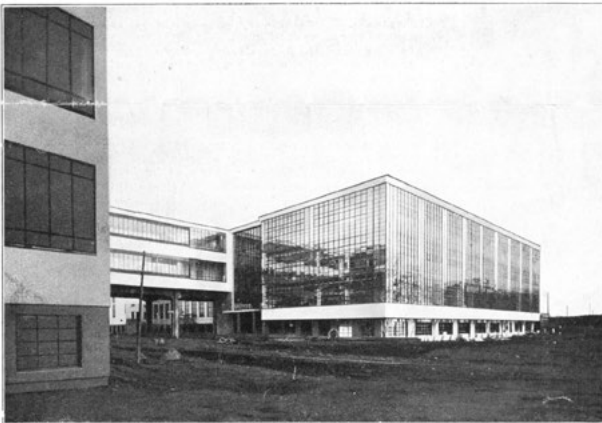
49 Walter Gropius, »bauhausneubau dessau«, *bauhaus* 1, Nr. 1 (1926): 1.

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 Präntention 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 wurden.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.«