

Kunstgewerbe und Nation

Diskurstheoretische Bemerkungen zum Werkbundstreit 1914

Hermann Rotermond

Der Deutsche Werkbund – ein Diskursproblem

Der Deutsche Werkbund, und vor allem seine Anfangsphase von 1907 bis 1914, fehlt in keiner designhistorischen Darstellung. Neben ikonischen Namen und Institutionen wie Ruskin, Morris, Arts & Crafts, Frank Lloyd Wright und Bauhaus repräsentiert er eine Etappe in der Entwicklung moderner Designauffassungen auf dem Weg von der Handwerkskunst zum Industriedesign. Bei genauerer Lektüre solcher Darstellungen spannt sich allerdings eine große Vielfalt der Einordnungen auf, die kaum noch kommensurabel sind. Nicht einmal über die Gründer des Werkbundes besteht eine Übereinstimmung. Für Henry van de Velde ging der Werkbund aus einer Initiative des „Münchener Kreises“ um den Industriellen Peter Bruckmann und die Architekten Theodor Fischer und Richard Riemerschmid hervor. Er selbst sah sich dabei als spiritus rector des Werkbund-Programms.¹ Ein anderes Bild zeichnete Theodor Heuss in seinen Lebenserinnerungen. Friedrich Naumann habe mit Karl Schmidt, dem Leiter der Dresdner Werkstätten, die Gründung des Werkbundes besprochen und dann Wolf Dohrn zum ersten Geschäftsführer des Bundes gemacht. Das frühe Zentrum sei Dresden gewesen, und Hermann Muthesius neben Naumann der wichtigste Stichwortgeber und interne Kommunikator.² In jüngeren Rückblicken auf die Werkbund-Gründung gibt es vergleichbar abweichende Angaben. Joan Campbell schließt sich eher der Sicht von Theodor Heuss an und ernennt Hermann Muthesius, Friedrich Naumann und Henry van de Velde zu „Gründungsvätern“.³ Wend Fischer nennt Hermann Muthesius, Friedrich Naumann, Fritz Schumacher, Hans Poelzig, Theodor Fischer als „geistige Initiatoren“⁴. Frederic Schwartz lässt die Frage der Gründungsväter unberührt und untersucht eher die sozialökonomischen und kulturellen Einflüsse,

1. „Trotzdem darf man sagen, dass die Werkbundidee in ihren wesentlichen Elementen auf das Programm meines Weimarer Seminars zurückgeht und auf die Art der Funktionen, die ich in der kunsthandwerklichen und kunstindustriellen Produktion des Großherzogtums ausübte. Der Werkbund faßte alle lebendigen Kräfte und moralischen Impulse zusammen, deren Verwirklichung ich seit 1902 meine intensivsten Kräfte gewidmet habe.“ Henry van de Velde, *Geschichte meines Lebens*, München 1962, S. 320.

2. Siehe Theodor Heuss, *Erinnerungen 1905–1930*, Tübingen 1963, S. 109–115.

3. Joan Campbell, *Der Deutsche Werkbund 1907–1934*, München 1989, S. 17.

4. Wend Fischer, *Zwischen Kunst und Industrie. Der Deutsche Werkbund*, München 1975, S. 16.

unter denen die Gründung stand.⁵ Für Julius Posener ist Hermann Muthesius die Schlüsselfigur der Werkbund-Gründung.⁶

Kaum anders als bei den Personen steht es bei der Beschreibung der charakteristischen geistigen Strömungen und Orientierungen, die Einfluss auf die Werkbund-Arbeit hatten. In der Literatur gibt es auch hierzu eine Vielzahl an Einschätzungen. Viele Darstellungen bedienen sich der von Nikolaus Pevsner quasi kanonisierten Traditionslinie von Morris bis Gropius⁷ und verlängern sie in die industrielle Moderne. Allerdings differieren die Aspekte. Pevsner spricht von einer kunstgeschichtlichen Linie, stellt diese jedoch in einen erweiterten kulturhistorischen Rahmen. Andere Autoren berücksichtigen sozialökonomische Traditionslinien und Ideologien.⁸

Eine umfassende Sicht auf die Diskurse, die das Denken und Handeln der Werkbund-Gründer bis 1914 bestimmten, fehlt bislang. Die Kontroverse, die auf der Tagung anlässlich der Kölner Werkbund-Ausstellung 1914 aufkam, ist jedoch ohne die möglichst vollständige Berücksichtigung der damaligen Diskurslinien heute kaum verständlich – und wird in vielen designgeschichtlichen Darstellungen auch missverstanden. Einfache Dichotomien – wie Handwerk oder Industrie, Individualisierung oder Typisierung – helfen bei der Aufklärung nicht weiter. Wie konnten sich zwei erklärte Anhänger und Bewunderer von Arts and Crafts im Werkbundstreit scheinbar diametral gegenüberstehen? Hermann Muthesius war wie Henry van de Velde ein Gegner des Historismus in der Architektur und vertrat 1902 eine Position, die der seines späteren Kontrahenten weitgehend entsprach. Beide wollten dem Zerfall des künstlerischen und kulturellen Niveaus mit einer individualistischen, modernen Kunstauffassung begegnen, wobei der Architektur eine führende Rolle zugesprochen wurde. Das „Charakteristische“, „Individualistische“ ist bei Muthesius im Unterschied zu van de Velde dabei allerdings an den germanischen Nationalcharakter geknüpft⁹.

Aus designtheoretischen Traditionen oder einem unterschiedlichen Kunstverständnis lässt sich die Kontroverse von 1914 jedenfalls nicht widerspruchsfrei ableiten. Keinesfalls bestand in der Frage des von van de Velde 1914 hervorgehobenen Individualismus eine grundsätzliche Uneinigkeit, sofern damit die Unabhängigkeit von Traditionszwängen bezeichnet ist. Muthesius fügte diesem von ihm unterstützten künstlerischen Individualismus 1914 die Aufforderung zur Orientierung am Markt hinzu. Für ihn war das offenbar kein Widerspruch. Die heftige Reaktion anderer Werkbund-Mitglieder ist jedoch ein Signal dafür, dass es ihnen noch um etwas anderes ging als um die künstlerische Individualität, die bei einer Orientierung auf

5. Siehe Frederic J. Schwartz, *Der Werkbund. Ware und Zeichen 1900–1914*, Amsterdam, Dresden, 1999.

6. Julius Posener, *Berlin auf dem Wege zu einer neuen Architektur. Das Zeitalter des Wilhelms II.*, München, New York 1979, S. 17 f.

7. Nikolaus Pevsner, *Pioneers of modern design. From William Morris to Walter Gropius* (1936), London 1991.

8. Z. B. Campbell, *Werkbund*; Schwartz, *Ware und Zeichen*; Sebastian Müller, *Kunst und Industrie. Ideologie und Organisation des Funktionalismus in der Architektur*, München 1974.

9. Hermann Muthesius, *Stilarchitektur und Baukunst, Mülheim-Ruhr 1902*, S. 65 f.

exportfähige Produkte geopfert werden solle, wie van de Velde es polemisch zuspitzte („Qualität wird nicht aus dem Geiste des Exports geschaffen“).¹⁰

Die Auseinandersetzung um den Begriff „Typisierung“ in Köln 1914 offenbarte einen Diskursknoten, in dem viele Linien miteinander verknüpft waren und sich wechselseitig beeinflussten. Im Folgenden soll ein Untersuchungsrahmen für die wichtigsten Diskurslinien angedeutet werden, von denen Gründer und Gründung des Werkkreises geprägt waren. Die in der Literatur, Reden und anderen Dokumenten in der Gründungsphase identifizierbaren Argumentationen ergeben mindestens acht Diskursbündel, von denen nur einige in Andeutungen beschrieben werden können. Der hier verwendete Diskurs-Begriff schließt eng an den von Foucault an: Es geht um „Praktiken, die systematisch die Gegenstände bilden, von denen sie sprechen“¹¹ – also auch um soziale Regelsysteme und die Einflüsse der genannten Praktiken auf Einstellungen und Wertsysteme.

Kultur

Die nach 1870 in Deutschland einsetzende äußerst dynamische wirtschaftliche Entwicklung, die sich am markantesten in industriellen Großkonzernen, im Verkehrswesen, im Bankwesen und im Handel manifestierte, war von kulturellem Pessimismus begleitet. In vielen Schriften wurde eine Kulturkrise, der Verfall des geistigen Lebens und die Atomisierung der gesellschaftlichen Beziehungen beschworen. Eine Art Referenztext war das Werk „Rembrandt als Erzieher“ von Julius Langbehn, das zuerst 1890 erschien. Es beeinflusste Friedrich Naumann, Hermann Muthesius, Henry van de Velde, Peter Behrens, Walter Gropius, Bruno Taut und andere Werkbund-Mitglieder. Ein zweiter kulturkritischer Stichwortgeber, und zwar einer mit aggressiv christlich-nationalistischer Gesinnung, war Paul Lagarde. Seine Spuren lassen sich sowohl bei Muthesius als auch bei van de Velde finden: „der mensch will ganzes haben, weil das gute harmonie ist, darum liegt in uns, dem zum guten gotte hin geschaffenen, der trieb künstler zu sein, und eine lebhaft abneigung gegen die mechanik.“¹² Die Rückgewinnung der moralischen und ästhetischen Harmonie, die Ablehnung einer durchgängigen Mechanisierung der Produktion: Beide Positionen waren im Werkbund absolut mehrheitsfähig.

Das deutsche Bürgertum durchlebte den rapiden Industrialisierungsprozess unter anderem als Angriff des zivilisatorischen Fortschritts auf die Errungen-

10. Hermann Muthesius und Henry van de Velde, Thesen und Gegenthesen der VII. Jahresversammlung 1914, in: Kurt Junghanns (Hg.), Der Deutsche Werkbund. Sein erstes Jahrzehnt, Berlin (DDR) 1982, S. 165 f.

11. Michel Foucault, Archäologie des Wissens, Frankfurt am Main 1981, S. 74.

12. Paul Lagarde, Über die gegenwärtige Lage des Deutschen Reichs, in: Deutsche Schriften, Göttingen 1878, S. 78.

schaften der Kultur.¹³ Auch Befürworter der Modernisierung wie der Kreis um Naumann konnten sich diesem Eindruck nicht völlig entziehen. Sie spürten die Notwendigkeit einer neuen Aufgabenverteilung zwischen Kunst, Technik und Organisation, konnten sie jedoch vor dem Ersten Weltkrieg nicht ausformulieren und auf die Agenda setzen. Individuen wie Peter Behrens hatten sich allerdings bereits in der großindustriellen Umgebung eingerichtet und sandten von dort Signale aus, die vor allem international wirkten. Ein großer Teil der gestaltenden Künstler – hier gab van de Velde deutlich den Ton an – antwortete auf die Anforderungen an die Neubestimmung der eigenen Rolle in der industriellen Welt mit der Entwicklung eines aristokratischen Künstlerbildes. Extremer Individualismus und aristokratischer Künstlerkult begleiteten die Verdrängungsmechanismen, mit denen der Kontakt zum industriellen Alltag weitestgehend vermieden wurde.

Auffällig sind die scheinbar antikapitalistischen Züge in den Schriften einiger Werkbund-Vertreter. Diese gehen jedoch meist nicht über eine Ablehnung der industriellen Arbeitsteilung und der miserablen Qualität von Fabrikfabrikaten hinaus. Henry van de Velde verfasste 1912 einen Beitrag in den Sozialistischen Monatsheften, der sich ganz dem Kampf gegen die Hässlichkeit verschrieb und seinen sozialdemokratischen Lesern die Kunstreligion John Ruskins nahezubringen versuchte.¹⁴ Die punktuelle Suche nach Verbündeten in der sozialistischen Ideenwelt stellte jedoch nie – ähnlich wie beim Vorbild William Morris – die tiefe Verankerung der Künstler in der bürgerlichen Lebenswelt infrage.

Industrie

Der industrielle Diskurs lieferte Stichworte, von denen einige zentral für die Auseinandersetzungen auf der Werkbundtagung wurden. Die Industrialisierung von Konsumgütern hatte begonnen, die Probleme der Serien- oder Massenfertigung und auch des Massenmarkts wurden in Ansätzen diskutiert. Karl Bücher hatte 1910 den Begriff „Massenproduktion“ in die Debatte gebracht und die betriebswirtschaftlichen Vorteile der Skalierung errechnet.¹⁵ Die arbeitsteilige Spezialisierung, die Normierung von Komponenten und letztlich die Typisierung der Endprodukte schienen aus dieser Sicht unerlässlich für eine ertragreiche Produktion zu sein. Nur so ließen sich

13. Unumstritten ist die breite Wirkung der voluminösen kulturhistorischen und rassenideologischen Schrift von Houston Stewart Chamberlain, *Die Grundlagen des 19. Jahrhunderts*, München 1899. Besonders bei Muthesius finden sich Spuren. Eine umfassende Darstellung des in Deutschland diskutierten Gegensatzes von Zivilisation und Kultur liefert Norbert Elias, *Über den Prozess der Zivilisation*, Frankfurt 1978, S. 1–61.

14. Henry van de Velde, *Die Entstehung des modernen Kunstgewerbes*, in: *Sozialistische Monatshefte*, 18. Jg. (1912), H. 3, S. 163–169.

15. Karl Bücher, *Das Gesetz der Massenproduktion*, in: *Zeitschrift für die gesamte Staatswissenschaft*, 66. Jg. (1910), H. 3, S. 429–444.

Seriengrößen erhöhen und die Stückkosten senken.¹⁶ Im Ersten Weltkrieg und in seiner Folgezeit kam als wesentliches Argument die Ressourcenknappheit an Material und Arbeitskräften hinzu.

Die industriellen Rationalisierungseffekte wurden auch unter dem Aspekt des optimalen Gebrauchswerts reflektiert. Den Vertretern der Typisierung ging es um Qualität im Sinne von Langlebigkeit und Nutzungskomfort. Typisierung zielte hier auf Auslese im Sinne der zweckmäßigsten Form.¹⁷ Eng mit der Unterstützung der Zweckmäßigkeit verbunden war die „Durchdenkung des Arbeitsvorgangs“¹⁸. Diese hatte zwei Seiten. Die „Qualitätsarbeit“, sollte in höchster, der handwerklichen Produktionsweise mindestens gleichwertigen Produktqualität resultieren. Ferner war jedoch auch die angemessene und effizienteste Form der Arbeitsteilung zu ermitteln. Diese wurde nicht nur auf der Mikroebene der Prozessgestaltung, sondern auch auf der Makroebene der Arbeitsteilung zwischen – industrie-geeignetem – Entwurf und Produktion diskutiert.

Das von Muthesius eingebrachte Schlagwort Typisierung entsprach vollkommen den Interessen der Industrie, zumal am Vorabend des Ersten Weltkriegs. Das Bestehen auf Individualismus ging an der Entwurfspraxis von Industriegütern wie Feldflaschen, Stahlhelmen und Kettenfahrzeugen vorbei. Bei der Produktion militärischer Güter kam die Typisierung des Produkts auf den Begriff, zumal häufig ein Muster von vielen Unternehmen gleichzeitig produziert wurde.

Den industriellen Diskurs vertraten im Werkbund nicht nur Unternehmer, sondern auch Wissenschaftler wie der freisinnige Ökonom Gerhart Schulze-Gävernitz, der bereits 1893 die programmatische Studie „Der Großbetrieb – ein wirtschaftlicher und sozialer Fortschritt“ verfasst hatte. Die Zusammenarbeit des Werkbund-Vorstands mit der Ständigen Ausstellungskommission für die Deutsche Industrie war ebenfalls ein Ausdruck und eine Stärkung der industriellen, exportorientierten Linie im Werkbund.

Der Werkbund hatte durch die Verflechtungen von Peter Behrens mit der AEG sowie durch die Mitgliedschaft von Robert Bosch (der mit jährlich 60.000 RM den größten einzelnen Finanzierungsbeitrag leistete) und vieler anderer Industrievertreter ein industrielles Profil. Im Ausland wurde der Deutsche Werkbund gänzlich als industriepolitisches Werkzeug wahrgenommen und als solches imitiert, zum Beispiel in Form der 1915 in Großbritannien gegründeten Design and Industries Association.

Handwerk

16. Vgl. dazu Anne Sudrow, Der Typus als Ideal der Formgebung. Zur Entstehung der professionellen Produktgestaltung von industriellen Konsumgütern (1914–1933), in: Technikgeschichte Bd. 76 (2009), H. 3, S. 191–210.

17. Siehe Else Meißner, Der Wille zum Typus. Ein Weg zum Fortschritt deutscher Kultur und Wirtschaft, Jena 1918, speziell S. 11 ff.

18. Siehe Meißner, Typus, S. 20 ff.

Von den im Jahrbuch des Deutschen Werkbundes 1912 verzeichneten mehr als 950 Mitgliedern (Einzelpersonen, Firmenvertreter, Unternehmen, Verbände) lassen sich nur etwa 70 einer handwerklichen Berufssphäre zuordnen. Unter diesen waren Vertreter der graphischen Gewerbe (z. B. Druckereibesitzer, Graveure, Schriftsetzer) und Kunsthandwerker (Gold- und Silberschmiede), die keinen so starken Modernisierungsdruck verspürten wie beispielsweise Möbeltischler.

Viele Mitglieder pflegten allerdings eine Abwehrhaltung gegen die industrielle Arbeitsteilung und ihre Folgen. Ein weiteres Thema war die Unheimlichkeit des Marktes mit seinen Unwägbarkeiten und entfremdeten Kundenbeziehungen. Da ein maßgeblicher Teil der kreativ arbeitenden Mitglieder Architekten waren, entsprach diese Bedrohung allerdings nicht der eigenen beruflichen Erfahrung, sondern war im allgemeinen kulturellen Diskurs verankert.

Eine Adressierung des Handwerklichen fand zur Zeit des Werkbundstreits gelegentlich im Dürerbund statt. Es gab in dieser 1902 gegründeten Vereinigung zwar auch keine Handwerker, aber relativ viele Lehrer und Lehrerinnen, die über ihre Tätigkeit an Gewerbeschulen direkte Berührung mit dem Handwerk hatten.¹⁹

Wenn im Werkbund handwerkliche Traditionen angerufen wurden, so blieb das weitgehend abstrakt und bezog sich auf die Material- oder Fertigungsqualität von Produkten. Oder es gab dem Alltag gewöhnlicher Kunden im beginnenden 20. Jahrhundert weit entrückte Beschreibungen wie diese von einer Ausstellung der Dresdener Werkstätten für Handwerkskunst 1903:

„Noch sehe ich sie vor mir, die gewölbte Vorhalle, wo von weißer Wand aus grünem Tannenreisig uns weihnachtlich rote Äpfel entgegenleuchteten, die kleine mit bunten Fliesen ausgelegte Diele mit der emsig tickenden Standuhr, E. H. Walther's gemütliches Arbeitszimmer eines Junggesellen in grün und mahagoni mit den getäfelten Wänden, dem mächtigen Schreibtisch, dem Ruhebetten in stiller Nische, R. Riemerschmids auf blau und graubraun gestimmtes Schlafgemach mit seinen wuchtigen und doch nicht schwerfälligen Möbeln aus Satinnußbaum, ein Stück Bauernkunst ins Bürgerliche übersetzt, P. Behrens' feierlichen, etwas japanisierenden Speisesaal in dunkelgebeiztem Holze, J. M. Olbrichs geheimnisvolles Musikzimmer in violett und braun, Baillie Scotts graues Boudoir mit seinen schwarzen Möbeln aus Erlen- und Birnbaumholz, in denen die Perlmutter- und Elfenbeinintarsien wie Edelsteine funkeln, während der zuckende Strahl des Kaminfeuers, mit der durch hellblaue Vorhänge gedämpften Wintersonne kämpfend, auf lilavioletten Polstern spielt.“²⁰

Die Nobilitierung des bürgerlichen Alltags durch erlesene Accessoires sowie die Identifikation dieser eher sozialen als geschmacklichen Distinktion mit dem „Handwerklichen“ ist seit dem 19. Jahrhundert verbreitet und auch heute noch anzutreffen. Unter den Werkbund-Mitgliedern, die fast alle der

19. Siehe Gerhard Kratzsch, Kunstwart und Dürerbund. Ein Beitrag zur Geschichte der Gebildeten im Zeitalter des Imperialismus, Göttingen 1969.

20. Heinrich Waentig, Wirtschaft und Kunst. Eine Untersuchung über Geschichte und Theorie der modernen Kunstgewerbebewegung, Jena 1909, S. 2 f.

gehobenen bürgerlichen Schicht zuzuordnen waren, war eine Orientierung am Handwerk in diesem Sinne so selbstverständlich, dass daraus und darüber keine Konflikte entstehen konnten. Eine handwerkliche Diskurslinie ist im Werkbundstreit 1914 allerdings nicht zu entdecken, nicht einmal eine handwerkliche Rhetorik – anders als in der Gründungsphase des Bauhauses, in der die handwerkliche Rhetorik jedoch durch institutionelle Notwendigkeiten motiviert war.²¹

21. Siehe dazu den Beitrag von Yvonne Blumentahl in diesem Band.