

Leseprobe aus:

Werner Oechslin
Werkbundzeit



Mehr Informationen zum Buch finden Sie auf
www.hanser-literaturverlage.de

© 2021 Carl Hanser Verlag GmbH & Co. KG, München

HANSER

Edition Akzente

WERNER OECHSLIN

WERKBUNDZEIT

KUNST, POLITIK UND
KOMMERZ IM WIDERSTREIT

Hanser

Abbildungen: © Bibliothek Werner Oechslin ■ © VG Bild-Kunst, Bonn 2021:
Riemerschmid, Richard, Waschkommode, Pasing (Maschinenmöbel), 1906:
S. 49 ■ © VG Bild-Kunst, Bonn 2021: Riemerschmid, Richard, Herrenzimmer,
Pasing (Maschinenmöbel), Fotografie, 1906: S. 50 ■ © VG Bild-Kunst,
Bonn 2021: Feininger, Lyonel, Holzschnitt mit der Kathedrale (für das
Bauhaus-Manifest), 1919: S. 279 (rechts) ■ © VG Bild-Kunst, Bonn 2021:
Feininger, Lyonel, Holzschnitt eines Rathauses, 1919: S. 279 (links)

1. Auflage 2021 ■ ISBN 978-3-446-27091-6 ■ Alle Rechte vorbehalten
■ © 2021 Carl Hanser Verlag GmbH & Co. KG, München ■ Umschlag:
Peter-Andreas Hassiepen, München ■ Motiv: F. H. Ehmcke © akg-images
■ Satz: Manja Hellpap, Berlin ■ Druck und Bindung: Friedrich Pustet,
Regensburg ■ Printed in Germany



MIX
Papier aus verant-
wortungsvollen Quellen
FSC® C014889

Inhalt

Die Verallgemeinerung, »eine Art Massengrab« 9

Einführung: die »ungeheure Waarensammlung« ... 15

I KUNSTGEWERBE: VON DER VEREDELUNG ZUM »INDUSTRIALISMUS« 25

- 1 Anomalie und Freiheit: London und die Folgen 25
- 2 Der Ruf nach »Verfeinerung aller Zweige der bürgerlichen Industrie« (1788) und die Frage der »modernen Kunstindustrie und des allgemeinen Geschmacks« (1875) 27
- 3 Noch ein Impuls aus England: Hermann Muthesius 31
- 4 Eine »wirtschaftliche Frage, die ästhetische Konsequenzen hat«, und »eine ästhetische Frage, die wirtschaftliche Konsequenzen hat« 35
- 5 »Biedermeier als Erzieher«. Scheitern am deutschen Wesen 38
- 6 »Das ästhetische Problem unserer Zeit liegt nicht im Kunsthandwerk, es liegt in der Industrie.« 42
- 7 Der Fall van de Velde: die »kläglichen Windungen der Van de Velde-Schnörkel« 46
- 8 Friedrich Naumanns Loblied auf Riemerschmid und das »Maschinenmöbel« 48

II GEBURT EINER BEWEGUNG 55

- 1 Der Eklat von Düsseldorf 55
- 2 Kunst und/oder Wirtschaft? 62
- 3 Verschiebung der Gesichtspunkte – Nationalsoziales 71
- 4 Der »neue Künstler-Typus« – der Künstler gerät in die Defensive 82

Abschied von der Kunst. Hildebrand 91

III MEINUNGSMACHER, FUHRER UND ERZIEHER: DER MENTOR FRIEDRICH NAUMANN 105

IV GEISTIGES, ÖKONOMISCHES. ... MENSCHLICHES UND DAS »ABSTERBEN DER LEBENSORDNUNG« 123

- 1 Streit der Ökonomen 123
- 2 Im Schatten Naumanns: Wolf Dohrn 127
- 3 Wirtschaft und Kunst – der ewige Widerspruch 135

**V KRIEG UND KRIEGSBEGEISTERUNG: LANGE ERSEHNT,
NUN WIRKLICHKEIT! 153**

- 1 »Deutschland will Weltvolk werden.« 153
- 2 Fanal Reims 161
- 3 »Europäertum, Krieg, Deutschtum«: der Apostat Robert Musil 164
- 4 ... und die Franzosen 166
- 5 »Vom Weltreich des deutschen Geistes«: Deutscher Genius
auf Abwegen und die Windungen Thomas Manns 170
- 6 »In dieser großen Zeit ...«: Karl Kraus, Weltenrichter 183

VI ... UND KRAUSE! 187

Zäsur 201

VII WERKBUND IN BERLIN: ARCHITEKTUR – INDUSTRIEARCHITEKTUR 215

- 1 Neue Geschäftsstelle – alte Gefolgschaft 215
- 2 Die alt-neue Führungsrolle der Architektur:
Muthesius setzt sich durch 224
- 3 Durchbruch der Industriearchitektur 230
- 4 Industriearchitektur: Behrens, Poelzig, Gropius 236
- 5 ... und die nachgereichte Werkbundaustellung 1914 in Köln 245

VIII DIE IDEE DES BAUHAUSES – EINE FOLGE DES WERKBUNDES:

VON DER »WENDUNG ZUR KUNST« ZU STANDARD UND »SCIENCE« 251

- 1 »Verbote eines allgemeinen Gestaltungswillens
von grundlegend neuer Art« 251
- 2 »Gropius first!« 254
- 3 Die weitergereichte Gretchenfrage: Typisierung, Standard 263
- 4 Umkehrung und Umwertung aller Werte – »aus dem letzten wissen-
schaftlichen nunmehr in ein künstlerisches Zeitalter« 269
- 5 Gropius, der selbsternannte Vermittler zwischen Vorzeit und Moderne;
die (hinterher hergestellte) Ordnung im Geschichtsbild und die
Unruhe und das Chaos in der Geschichte, wie sie wirklich war 275
- 6 Auf dem Weg zum Nachruhm – die Kunstgeschichte übernimmt 282

IX DANACH ... 291

1 Fortsetzungen 291

2 Ein neues Programm für den Werkbund: Karl Scheffler, 1919 306

3 ... noch ein umstrittenes »Programm«: Form versus Gestaltfindung:
Mies, Behrendt, Häring 312

4 »Die Neue Zeit«: Debakel statt Apotheose 320

Abgesang. ... und das Fortleben der Kunstgewerbebewegung 327

Personenregister 332

DIE VERALLGEMEINERUNG, »EINE ART MASSENGRAB«

Vorbemerkungen sind die zuallerletzt hinzugesetzten Beobachtungen, die – vergebens – dies oder jenes zurechtbiegen oder noch nicht Gesagtes hinzufügen möchten. Quengeleien! Oder doch, im besten Fall eine Demutsgeste wie Alexander von Humboldts »Schüchtern übergebe ich ...« im ersten Satz der Vorrede seiner dem Bruder Wilhelm in Rom 1808 zugeeigneten »Ansichten der Natur«. Nein, gleichgültig sind derlei Zusätze keinesfalls. Sie haben ihren Grund, sind der Erfahrung des eben Vollendeten geschuldet, dessen Ungenügen als erster der Autor feststellt.

Es hatte sich mit dem Lektor Tobias Heyl, dem hier gleich der große Dank vorausgeschickt sei, ein kleiner Disput ergeben. Ihm waren die Lesbarkeit des Textes und der gut erkennbare rote Faden das begründete Anliegen, was sich nebst größeren Streichungen in wiederholten Randbemerkungen »geht zu weit ins Detail« niederschlug. Man hat sich dann irgendwo gefunden.

Doch ein Problem war aufgetaucht, dem durchaus eine grundsätzliche Bedeutung anhängt und das eine kurze Betrachtung verdient: Sie betrifft unser Thema im Kern und darüber hinaus das Problem des Umgangs mit einem komplexen historischen Sachverhalt.

Dazu gehört das Schleifen von Kanten, der Verzicht auf den vollständigen Duktus eines Zitats mitsamt den Formulierungen, die scheinbar vom unmittelbaren Vorwurf abweichen und ablenken, weil sie noch eine andere Stimme in einer anderen Tonlage vernehmen lassen und auf scheinbar Nebensächliches umso deutlicher markiert verweisen. Schnell findet man sich im Dickicht. Es geht ohne! Davor schützt jenes Abschleifen und Begradigen, denkt man, das jedoch umso deutlicher jener Verallgemeinerung dient, für die Maurice Raynal 1921 in seiner Monographie zu Pablo Picasso die Bezeichnung »eine Art Massengrab« gefunden hat.

Wie sehr darf, soll man in die Tiefe drängen, »Fassungskraft« und »Empfindungsvermögen« herausfordern, um das Verstehen anzustacheln und zu bewegen?

Zu den Quellen muss man gehen, möglichst dorthin, wo das Geschriebene noch nicht einer abgerundeten Formulierung zugeführt ist, stattdessen – wie häufig bei Friedrich Naumann – am rohen Gedanken beim ersten Einfall haften bleibt. (Es hat in diesem Fall dann den Weg nicht in die bereinigte offizielle Werkausgabe gefunden!) Da geht es zwar um große Politik, um Wirtschaft, um Krieg, um große Linien. Aber Lujo Brentano hat Friedrich Naumann der man-

gelnden nationalökonomischen Kompetenz bezichtigt, weil der sich ständig gedrängt von Auftritt zu Auftritt zwingt und so gar nicht zum vertieften Nachdenken gelangt. Und doch will bei Naumann in jedem Satz die politische Situation insgesamt mitbedacht sein, und es sollen auch gleich Lösungen angeboten werden. Das stellt sich dann etwa so dar, dass er im Jahre der Gründung des Deutschen Werkbundes »die Erziehung zur Persönlichkeit im Zeitalter des Grossbetriebs« zum Thema erhebt und zu drastischen Sätzen wie dem Folgenden gelangt: »Die Maschine funktioniert, der komplizierte Fleischapparat Mensch aber funktioniert ohne Persönlichkeitserziehung schlecht und liederlich.« Und wohin diese Erziehung gehen soll, liest man Zeilen später: »Man kann aber die Fortschritte der Maschine nur benutzen mit gleichzeitigem Fortschritt der Menschenentwicklung.« Naumann war sich dabei bewusst, dass derlei Gleichgang von Mensch- und Maschinenentwicklung ohne Einschränkung von Freiheiten kaum möglich sein würde. Der tief sitzende Konflikt zwischen Unternehmer und Künstler, die sich ja in Harmonie binden sollten, ist hier angelegt. Fritz Schumacher hat bei der Gründungsversammlung des Werkbundes in München 1907 gleichwohl den Primat der Wirtschaft verkündet und ganz im Sinne Naumanns in gradliniger Form das Eingehen der künstlerischen und der sittlichen Kraft in die Synthese der wirtschaftlichen Kraft zur These geformt.

Das bildet den roten Faden. Doch die Stringenz von Programmen reicht nicht aus, weil sich zu viele Hoffnungen an dies und jenes, an die Umstände, die eigenen Vorstellungen und Wege klammern. Auch Naumann orientiert sich an dem, was er konkret vor Augen hat: »Alles, was im Preisbuch der Deutschen Werkstätten abgebildet ist, geht in seinen Grundformen durch Maschinen.« Daran schließt sich einerseits die zutreffende Ansicht »Die Konstruktion beherrscht den Bau«, andererseits der Imperativ, mit der Maschine »mitzugehen«, an: »Für ein Volk, das täglich mit Maschinen lebt, gebührt sich ein Tisch und ein Schrank, der nicht aussieht, als wäre er zu den Zeiten der seligen Postkutsche entstanden.« Es dient dann doch wieder einem Programm, das 1912 in einer in Hellerau publizierten Broschüre unter den Titel »Der deutsche Stil« gesetzt wird und schon im ersten Kapitel den Blick auf die gesamte Menschheit weitet und daran schließlich die – deutsche – »Geschichtsaufgabe« koppelt.

So sind die Dinge verwoben. 1906 ist das Maschinenmöbel da und wird in der deutschen Kunstgewerbeausstellung in Dresden gefeiert. Die Gründung des Werkbundes folgt danach, feiert das Zusammengehen von Kunst, Ethos und Wirtschaft – und scheitert daran.

Ein roter Faden kann letztlich nur mäandernd die stetige Krise, die Wand-

lungen und die Widersprüchlichkeit beschreiben, die all dies begleitet und kaum zusammenhält. Noch in Hellerau steigen die beiden Exponenten, die den Werkbund de facto in den ersten Jahren aufgebaut haben, aus, Wolf Dohrn, weil er in Hellerau auf wirkliche Kunst – in der musikalischen Rhythmik von Émile Jaques-Dalcroze – gestoßen ist, und Joseph August Lux, weil er sich mit dem »Kreis um Hellerau« und insbesondere auch mit Naumann überwirft, den er als »ganz unkünstlerischen Menschen« bezeichnet, »der indessen hier mit seinen Protegés einen heimlichen aber bestimmenden Einfluß ausübte«. Es führt über den Tellerrand hinaus weiter: »Der Seelenhirt, der hinter der Unternehmung Dresden–Hellerau stand, war der ehemalige Pastor und nunmehrige nationale Politiker Friedrich Naumann.« Lux beschreibt es 1926 in seiner »Wanderung zu Gott«, dem Rückblick, an dessen Beginn der Satz steht: »Der unentwegte protestantische Gedanke in der Welt [...] ist das rationalistische Denken an sich, das in seiner Einseitigkeit immer zum Kurzschluss drängt.« Das Buch war als »Geschichte einer Heimkehr« gedacht und steht auch diesbezüglich keineswegs isoliert da. In der Werkbundzeit war der Wechsel der Konfession gerade so üblich wie zu den Zeiten von Schelling und Friedrich Schlegel. Neben Lux und – prominenter – Julius Langbehn sucht sich auch Hugo Ball den Weg zu seinem Gott und begeht die »Flucht aus der Zeit«. Diese »fuga saeculi« beginnt 1927 bei der Charakterisierung des verstrickten und geketteten Lebens um 1913: »Eine Art Wirtschaftsfatalismus herrscht und weist jedem Einzelnen, mag er sich sträuben oder nicht, eine bestimmte Funktion und damit ein Interesse und seinen Charakter an.« Die Kirche gilt als »Erlösungsbetrieb« von wenigem Belang, die Literatur als ein »Sicherheitsventil«. Ball ruft nach einer »Lebensform, die der Verwendbarkeit widersteht«.

Würde all dies, die Wirtschaftsdominanz, die daran gekoppelte Fortschritts-idee und auch noch die – meist ausgeblendete – Verstrickung in religiöse und konfessionelle Überlegungen, uns heute nicht betreffen, man könnte zur Tagesordnung zurückkehren und die Geschichte als das belassen, was sie womöglich für die meisten ist: Vergangenheit! Ein prominenter Schweizer Parlamentarier hat gerade in diesen Tagen in einem Interview mit einer führenden Zeitung seine Wunschvorstellung deponiert: »eine Schweiz mit einem protestantischen Geist, mit starken Milizpolitikern, mit einer engen Verbindung von Wirtschaft und Politik«.

Will man eine »lebendige« Geschichte, muss man sich auf derlei »krumme Linien« einlassen. Man beschreibt dann nicht die isolierten Fakten, sondern die Verwicklung, die Widersprüche, den Grenzgang, das Unpässliche und Überraschende, all das, womit sich unsere heutige *cancel-culture* zwecks Abschleifung

und Bereinigung gerade befasst. Die Herstellung eines solchen Vergleichs ist nicht abenteuerlicher als das, was Naumann aus der Zusammensicht von Maschinenmöbel und deutscher »Geschichtsaufgabe« herauskonstruiert. Man muss sich solcher – zusammengeklitterter – Zusammenhänge annehmen, soll die Geschichte mehr als bloße – bereinigte – Tatsachen und Ereignisse auflisten.

Das »Krause« ist also das Thema; das vom krausen Haar abgeschaute Nichtgeglättete, ein krauses Durcheinander und krause Gedankengänge durchziehen das ausufernde Schrifttum der Zeit. Das Unbestimmte, Unscharfe, Verwirrende und Irritierende bildet jenes kaum entwirrbare Fadenknäuel, das gleichwohl die Wirklichkeit weit besser wiedergibt als so manche zurechtgerückte Vorstellung. Das Attribut »kraus« verursacht Stirnrunzeln, löst kaum spontane Sympathiebekundungen aus, lässt es aber durchaus offen, ob sich dahinter doch verbirgt, was wahr und nützlich ist. Hermann Muthesius hat 1911 in seiner Grundsatzrede »Wo stehen wir?« das Wörtchen dem Buch des »Rembrandtdeutschen«, Julius Langbehn, zugeordnet. Was da vorerst verdeckt »von einem Deutschen« vorgelegt wurde, erinnerte Muthesius als erstes deutlich hervortretendes Anzeichen einer »neuen Geistesrichtung«. Mit dem Wörtchen »kraus« in gebührende Distanz gesetzt wird die Botschaft des Autors, der doch »bloß« ein verschrobener Eigenbrötler, ein verhinderter Künstler und Konvertit war, in den Mittelpunkt gerückt, die »Wichtigkeit der künstlerischen im Gegensatz zu der wissenschaftlichen Kultur«. »Alte Wahrheiten!« Muthesius vereinigt Langbehn zusammen mit Lagarde und Nietzsche zu einer Trias, die dafür steht, dass aus einer rein kunstgewerblichen Bewegung eine »große allgemeine Bewegung« entstehen konnte und sollte. Der künstlerische Geist gegen das »Alexandrinische, Rückwärtsgewandte«, gegen den »Spezialismus« der Wissenschaft! Sehnsüchte! Cornelius Gurlitt, der Langbehn ja in der Zeit, in dem »Rembrandt als Erzieher« entstand, unterstützte, nannte es in der nachfolgenden Diskussion »ein Herumfahren mit der Stange im Nebel« und attestierte ihm, dass er »weit über dem sogenannten praktischen Leben« suchte und tiefer in die Dinge hineingegangen sei.

Und doch alles nur »kraus«. Aber der Duktus ist entscheidend, darauf kommt es an. Langbehn schreibt 1890: »Die Architektur ist die Achse der bildenden Kunst.« Und Gropius beginnt 1919 sein Bauhausmanifest: »Das Endziel aller bildnerischen Tätigkeit ist der Bau!« Langbehn verurteilt das damalige Kunstgewerbe, klagt über das Unschöpferische – und Gropius beschwört das Handwerk: »Wir alle müssen zum Handwerk zurück!«

Ordnung oder Unordnung? Was also sollte denn jene »beginnende neue Geistesrichtung« sein, die ebenso emphatisch empfohlen wird, wie sie mit dem

sprichwörtlichen Herumtasten apostrophiert wird? Aus diesem Chaos und Wirrwarr muss man jene Zeit zu verstehen suchen – und es dürfte schnell einleuchten, dass es kaum Sinn macht, aus dieser Gemengelage eine zielstrebige Geschichtsentwicklung herauszudestillieren. Man muss Karl Jaspers' Einsicht und Empfehlung auch insofern folgen: »Geschichte ist in eins Geschehen und Selbstbewußtsein dieses Geschehens, Geschichte und Wissen von Geschichte.« An vielfältigster Selbstbespiegelung hat jene Zeit keinen Mangel gezeigt; die ständigen Bemühungen des Verstehens und Deutens quellen über. Und dazu gehört im Rahmen der Kunstgeschichte, dass der Suche nach »Gesetzlässigkeit« ein besonderer Stellenwert zukommt und dass aus daraus abgeleiteten, aufgepfropften Entelechien, die sich in die Manifeste hineingefressen haben, massive Verwerfungen der Geschichte mit Folgen bis heute produziert worden sind. Die Ideologen haben dafür gesorgt, dass ihre Geschichtsbetrachtung, die sich ja deutlich von der Geschichte absetzen wollte, auf die neuere Geschichte – Reyner Banhams »recent history of history« und damit identisch »inner history of the Modern Movement itself« – eingeschworen wurde und in diesem stark reduzierten Zuschnitt für die Architekturlehre weithin verbindlich blieb. Doch die große Synthese modernen Bauens ging dem voraus, hatte schon um 1910 – nicht nur mit Otto Wagner in Wien – einen Höhepunkt erreicht, für den schon damals das Wörtchen »klassisch« zirkulierte. In jener »krausen« Zeit vor dem Krieg hat sich die Industriebaukunst – über den bloßen Nutzbau hinaus und nicht nur aus Eisen und Glas – als Architektur durchgesetzt. Damals hat sich die Großstadt rasant entwickelt und monumentale Bauten und das Kaufhaus – ob Messels Wertheim in Berlin oder Olbrichs Warenhaus Tietz in Düsseldorf – geschaffen. All das hat weit mehr bis heute nachgewirkt als jene Avantgarde und Neo-Avantgarde der Architektur, wie sie weithin zum Mittelpunkt der akademischen Architekturlehre geworden ist. Auch so betrachtet ist das Krause und Widersprüchliche der Werkbundzeit sehr viel bedeutender als die daraus herausgelösten Präparate der Kunstgeschichte.

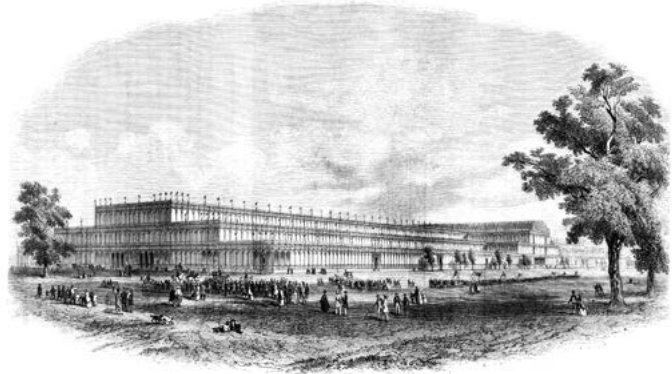
Wölfflin hatte sich in der – für die Herausbildung der Stilgeschichte bedeutenden – Untersuchung »Renaissance und Barock« 1888 ausgerechnet die »barocke« Architektur vorgenommen, um die »Symptome des Verfalls« zu beobachten und »in der ›Verwilderung und Willkür‹ womöglich das Gesetz« zu erkennen. Er ist nicht weit über die Dynamik der Kombinatorik in Fläche und Relief römischer Kirchenfassaden hinausgelangt, hat die Schwingung und die bald »ins Ungestüme und Gewaltsame gesteigerte Bewegung« zwar bemerkt, dann aber in Anbetracht Borromini'scher Exzesse Kopfschmerzen verspürt, was auch nur einer Abschwächung des Urteils von Francesco Milizia gleich-

kam, der damit die Suizidgefahr verbunden hatte. Nein, die Suche nach Gesetzmäßigkeit ist kein Königsweg, um zur Wirklichkeit zu gelangen. Zuvor hatte Wölfflin in seinen »Prolegomena zu einer Psychologie der Architektur« 1886 in Überwindung der Wundt'schen Psychologie nach Formgesetzen gerufen, dies mit einer allgemeinen menschlichen Natur verbunden, sich dann aber zum Schluss doch den einzelnen Formen zugewandt: »Den Pulsschlag der Zeit muss man anderswo belauschen: in den kleinen dekorativen Künsten, in den Linien der Dekoration, den Schriftzeichen u. s. f.«. Da kommt dann doch die Einheit von Allgemeinem und Individuellem zustande, und zwar so, dass »das schlechthin Individuelle unersetzlicher Bedeutung ein Einzig-Allgemeines zeigt« (Jaspers). Das lässt sich auch als Erklärung dafür verwenden, wie damals in jeder Situation und aus jedem Anlass Erklärungsmodelle, Deutungen aller Art entstehen und so jene unübersichtliche, krause Situation in ständiger, suchender Bewegung beschwören. Karl Ernst Osthaus hat diese Suche beschrieben: »Wer die Einheit sucht, wirkt am Teppich des Lebens.« Die Quintessenz – aber nicht die ersehnte Einheit – hat er gefunden: »Der Barockstil ist der letzte große Stil der Weltgeschichte.«

Also bleibt es bei der Suche. Wir brauchen die Vielfalt der »Geschichten« mit ihren Gegensätzen, um den Blick zu öffnen; und wir müssen den Argumenten in ihre kapillaren Strukturen weiter folgen, wenn wir ein bisschen mehr von jener Zeit – fragmentarisch aber im Blick auf das Ganze – begreifen möchten: Geschichte und das Wissen von Geschichte.

Es müsste eine lange Liste mit den Namen von Menschen und Institutionen folgen, denen der Dank für so viele Einsichten geschuldet ist. An den Quellen ist es das Werkbundarchiv im Museum der Dinge in Berlin – und mittelbar auch das Osthaus-Archiv in Hagen –, dem der Autor seinen besonderen Dank abstat-ten möchte.

Werner Oechslin, 1. Juni 2021



EINFÜHRUNG: DIE »UNGEHEURE WAARENSAMMLUNG« ...

»Sie [= die Gegenwart] ist der Chinese,
der mit dem Messer und der Gabel essen soll.«

Gottfried Semper, *Wissenschaft, Industrie und Kunst. Vorschläge
zur Anregung nationalen Kunstgefühles*, Braunschweig: Vieweg, 1852.

Die Weltausstellungen haben mit der versammelten Maschinen- und Warenproduktion aus aller Herren Länder die neue Zeit eingeläutet und jedermann *ad oculos* demonstriert, was von nun an das Leben bestimmen würde. Aufgetürmte Ware, Ware im Überfluss, vorgeführt in Warentempeln, überwölbten Hallen, wie schon 1851 im Hyde Park in London, wo das später als erste moderne Architektur gefeierte Glasgebäude entgegen der ersten Skizze Joseph Paxtons in letzter Minute doch noch als würdige architektonische Geste inszeniert wurde: eine Kathedrale mit Schiff, Querschiff und Vierung – angemessen, um der Ware ihren sakralen Charakter zuzuerkennen. Ein Besucher wollte darin »ein Stück Graltempel«¹ erkennen. Von nun an bestimmt die Ware tatsächlich unser Leben und bringt die Heilsbotschaft. Selbst Karl Marx spricht vom »mystischen Charakter der Waare«, weil diese weit über den vordergründigen Gebrauchswert hinaus den ganzen menschlichen Organismus betrifft und weil überdies nun auch die Quantität sinnfällig wird.² Die Arbeit, die Herstellung der Ware hat eine »gesellschaftliche Form« angenommen; und sie wird jetzt »zelebriert«.

Man wollte dieses eigentlich einmalige Ereignis perpetuieren und hat den Tempel neu und verbessert im südöstlichen Distrikt Sydenham 1854 ein zweites Mal aufgebaut:

■ 1 Cf. Lothar Bucher, *Die Londoner Industrie-Ausstellung von 1862*, Berlin: Louis Gerschel, 1863, S. 2. – Die Erwähnung des Graltempels bezieht sich auf die Ausstellung von 1851, die der Autor mit derjenigen von 1862 in das Verhältnis »wie eine zweite Heirath zur ersten« (!) stellt. ■ 2 Cf. Karl Marx, *Das Kapital. Kritik der politischen Oekonomie*, Erster Band, Hamburg: Otto Meissner, 1867, S. 36.

»Sydenham Palace«! Die Monotonie des ersten Baus wurde überwunden und dem Transept noch ein zweites und drittes hinzugefügt und auch das Längsschiff überwölbt. Das Gebäude ist nun auch in materieller Hinsicht solider gebaut und für ein langes Leben bestimmt, »a permanent Palace of Art and Education, intended for the use of mankind long after its original founders should have passed away«.³ Der Warentempel findet nahtlos seine Erweiterung zu einer Stätte von Kunst und Bildung. Charakterisiert wird das Resultat dieses so raschen Prozesses als »reconstructed, and renewed and beautified in all its proportions«. Und natürlich ist dies auch ein Resultat des schnellen Fortschritts in der Produktion von Eisen und Glas. »Grandeur« und »simplicity« kennzeichnen das Ganze und nähern es klassischen Erfordernissen an. Es wird eingegliedert in die Geschichte. Man kennt in der britischen gotischen Architektur die Phase des »Early English«, dem könne man nun das »Modern English« an die Seite stellen.⁴

Alles dient der Verherrlichung dessen, was 1851 als »Great Exhibition of the Works of Industry of All Nations«⁵ erfolgreich inszeniert worden ist und eine neue Epoche initiiert hat. Sie steht im Zeichen dessen, was Karl Marx im ersten Satz seines »Das Kapital« der »neuen Religion« zugrunde gelegt hat: »Der Reichtum der Gesellschaften, in welchen kapitalistische Produktionsweise herrscht, erscheint als eine »ungeheure Waarensammlung«, die einzelne Waare als seine Elementarform.«⁶

Alles ist hier schon einmal angelegt, was in den nächsten Jahrzehnten – so insbesondere auch der Wettbewerb der Nationen – die Welt beherrschen wird. Und es war auch für eine erregte Stimmung gesorgt, bis zur letzten Konsequenz des Krieges. Der Historiker Karl Lamprecht hat in der kleinen Schrift »Deutscher Aufstieg 1750–1914«, die 1914 als »Einführung in das geschichtliche Verständnis der Gegenwart« erschien und gleich riesige Auflagen erzielte, die Lehre von Marx in diesen Kontext geistiger »Erregung« gestellt.⁷ Als Schüler Hegels »wandle« er »in seinen letzten Denkzielen, die Bahnen des deutschen Idealismus«. Die Entwicklung »dieses Höchsten« verlaufe »wie in einem mystischen Zusammenhange«. Die Wirtschafts- und Gesellschaftsbewegung sei dementsprechend »für das neue Seelenleben verantwortlich«, was er, Marx, »logisch-mystisch« dachte. Seelische Reize, »Reizsummen« und das »man wird nervös« markieren diesen mobilen Seelenzustand; »starke und dauernde Erregungen« werden bezogen auf die »völkische Entwicklung«, die da gerade vor sich ging.

Das fügt sich in das neu in die Welt getretene Phänomen der »ungeheuren Waarensammlung« ein. Es erweist sich auch in den

■ 3 Cf. Samuel Phillips, *Guide to the Crystal Palace and Park*, London: Bradbury and Evans, 1854, S. 29.

■ 4 Id., S. 28: Fußnote. ■ 5 So die offizielle Bezeichnung, die auch dem »Official Catalogue« 1851 hinzugesetzt wird. ■ 6 Cf. Marx, *Kapital*, S. 1. ■ 7 Cf. Karl Lamprecht, *Deutscher Aufstieg 1750–1914. Einführung in das geschichtliche Verständnis der Gegenwart zur Selbstbelehrung für jedermann, zum Gebrauche bei Vorträgen und zum Schulgebrauch*, Gotha: Perthes, 1914, S. 34–35.

Verwandlungsprozessen vom »Gebrauchswert« zum »Tauschwert« in relativen Werten, wie Karl Marx feststellt, auch da, wo die Quantifizierung das Maß aller Dinge zu sein beginnt. Es formt den Reichtum und den Wohlstand der Völker, so wie wir neuerlich durch Adam Smith unterrichtet sind. Und es ist bei der umfassenden Bedeutung dieser wirtschaftlichen Grundlegung umso einleuchtender, dass sich alles, was materiell vorgegeben ist, bis in jede seelische Erregung hinein verbreitet und wirkt.

Das besondere Gewicht des Wettbewerbs der Nationen lässt sich aus deutscher Sicht in seiner unauflösbaren Verquickung mit Geist und Seele bis zu Walther Rathenau verfolgen. Der beklagt 1907, im Jahr der Werkbundgründung, die im Vergleich zu England, Frankreich und im »rechten Gegensatz zu Amerikas glücklichem Physikum« anders gearteten, ungünstigen Umstände wie die zu langen ungeschützten Grenzen. Dem setzt er die deutschen Tugenden wie Individualität, Idealismus, Treue und Mut, aber auch – als slawisches Erbe – Gehorsam, Disziplin und Geduld und schließlich – jüdisch – Skeptizismus, Geschäftigkeit und Unternehmungslust entgegen.⁸ »Der Deutsche lernt um der Erkenntnis willen!« »Der Deutsche arbeitet um der Sache willen!« Das sind ethische Betrachtungsweisen⁹ und darauf und »nicht auf physischen Qualitäten« sei die Entwicklung der deutschen Wirtschaft aufgebaut. Und aus solchen Erfahrungen, »inneren Kämpfen, Religionszwist und fruchtloser Spekulation« heraus soll nun »in den wissenschaftlichen, organisatorischen und kampfgerechten Aufgaben« aus einstigen Schwächen eine neue Stärke erwachsen, die dem »politischen Imperium ein wirtschaftliches an die Seite« stellt.¹⁰

Das also ist der Plan, für den Deutschland all seine Kräfte bündelte und der in der folgenden Darstellung stets bedacht sein will. Es lässt sich schon bei der Gründungsversammlung des Werkbundes 1907 vernehmen, indem nun gemäß einer programmatischen Rede Fritz Schumachers alle künstlerischen und ethischen Kräfte in die wirtschaftlichen hineinführen sollen.¹¹ An diesen (idealistischen) Grundsätzen, die nun eben auch in die wirtschaftlichen Zielsetzungen eingehen, will Deutschland gemessen werden. Der gefeierte Historiker Karl Lamprecht hat in der zitierten Schrift von 1914 solche Entwicklungen und den gesamten »Aufbau der deutschen Geschichte« – und all dies im Angesicht des eben begonnenen Krieges als »von wunderbarer Ebenmäßigkeit« gekennzeichnet beschrieben; »er [= der Krieg] bildet eins der herrlichsten Teilstücke eines auch künstlerisch befriedigenden Verlaufes menschlicher Geschicke«.¹² Und dies wiederum harmoniert mit dem Zeilen zuvor skizzierten und als Imperativ gegebenen Gang

■ 8 Cf. Walther Rathenau, *Vier Nationen* (1907), in: Id., *Reflexionen*, Leipzig: S. Hirzel, 1908, S. 130–133.

■ 9 Das ganze Buch Rathenaus ist »ethischen Betrachtungen« gewidmet, in die auch die ästhetischen integriert sind; es trägt den entsprechenden Untertitel und beginnt mit einem Kapitel zu »Schwachheit, Furcht und Zweck« und einem weiteren zur »Kritik der Moral«.

■ 10 Id., S. 133. ■ 11 Siehe dazu ausführlich unten. ■ 12 Cf. Lamprecht, *Deutscher Aufstieg*, S. 43.

»zu einer leitenden Stellung unseres Volkes in der Welt«, was »politisch wie kulturell« anders nicht »als durch einen Krieg in eben dieser Zeit und unter eben diesen Umständen erreichbar« schien.¹³ Lamprecht hatte dies am Schluss des Textes noch in der Annahme – und als Frage – formuliert. Diese Harmonie sollte doch »auf einen glücklichen Abschluß hinweisen für ein Volk, das sich eben in den Tagen der Prüfung, zu Anfang des Krieges, der hohen Aufgaben die ihm werden können, wahrhaft würdig erwiesen hat«.¹⁴

Dieser Weg, für den die Präsentation der konkurrierenden Reichtümer und Produkte »of all Nations« in den Weltausstellungen ein wohl kaum erkanntes Fanal sein konnte, findet sich auch – ganz emotionslos, wie es scheint, und ohne Bedacht letzter möglicher Konsequenzen – in der als Lehrbuch weit verbreiteten »Allgemeinen Statslehre« von J. C. Bluntschli im Grundsatz abgezeichnet. Es ging hier (noch) um die umfassendere »Lehre vom Modernen Stat«. Und es ergab sich gleichsam zwingend aus der hier vom Staatsrechtler befolgten »vergleichenden Methode«, gemäß der »die wichtigsten Staten neben einander« betrachtet und dargestellt werden sollten.¹⁵ Für eine allgemeine Statslehre sei eine solche Sichtweise »unentbehrlich«. Also folgt der Satz: »Endlich muszte in dem Zeitalter nationaler Statenbildung, in welchem wir leben, die Statslehre entschiedener als früher den nationalen Charakter des Stats betonen.«¹⁶

Jene von Lamprecht wahrgenommenen Erregungen ergaben sich also gemäß dem so betitelten »Zeitalter nationaler Statenbildung«. Dabei hatte sich Bluntschli ausdrücklich gegen eine zu einseitige Betrachtung bei Savigny hinsichtlich eines bloß national aufgefassten Staates gewandt und sich zu Edmund Burke und seiner Betrachtung des Staates als »eine Genossenschaft in aller Wissenschaft, in aller Kunst, in jeder Tugend und in jeder Vollkommenheit« bekannt.¹⁷ Allein, nichts anderes als dieser Wettbewerb musste die weitere Geschichte im Gerangel unter den Nationen bestimmen, die dadurch – in letzter Konsequenz bis zum Krieg – ihre Selbstfindung betrieben. Das Buch zu den »Grundbedingungen des Stats in der Menschen- und Volksnatur« seiner allgemeinen Statslehre eröffnet Bluntschli im ersten Kapitel »Die Menschheit, die Menschenrassen und die Völkerfamilien« mit der Feststellung: »Die Menschheit hat ihre Gesamtorganisation in dem Weltreiche noch nicht gefunden.«¹⁸

Das bildet den größeren Rahmen. Und darin will Deutschland, das sich als noch junges gesamtdeutsches Gebilde begreifen muss, seinen Platz finden. Lamprecht hatte an anderer Stelle – bezogen auf die Aufgaben der Geschichtsschreibung – diesen besonderen Umstand bedacht. Die »kleindeutschen Ideale« seien

■13 Id. ■14 Id., S. 44. ■15 Hier wird die »fünfte umgearbeitete Auflage des ersten Bandes des Allgemeinen Statsrechtes« benutzt: J. C. Bluntschli, Allgemeine Statslehre, Stuttgart: Cotta, 1875, S. 82.
■16 Id. ■17 Id., S. 77. ■18 Id., S. 85.



erfüllt, man »streckt sich nach Weiterem«. ¹⁹ Die »kleindeutschen« Historiker haben ihr Ziel in der Reichseinigung unter Preußens Führung erreicht; »alldeutsch« gerät jetzt der deutsche Einfluss in Europa und »eine aktive Weltpolitik des imperialistischen deutschen Reiches« ins Visier. ²⁰

Aber neben den so anders gearteten Karl Marx, Karl Lamprecht und dem Rechtswissenschaftler Johann Caspar Bluntschli ²¹ hatte noch ein weiterer bedeutender Zeitgenosse, Gottfried Semper, die Zeichen der Zeit erkannt und zu erstaunlichen Einsichten geformt, dies noch bevor Karl Marx in der »Kritik der Politischen Oekonomie« (1859) von der »ungeheuren Waarensammlung« sprach und diese Formulierung dann 1867 an den Anfang seines »Das Kapital« stellte. Gottfried Semper war am Rande an der Londoner Weltausstellung von 1851 beteiligt und hat sich aus eigenem Interesse intensiv mit der Frage des Aufbaus der »Industrieausstellung« befasst. ²² Noch versuchte er alles in einen weiten kulturgeschichtlichen Rahmen zu stellen, doch in Anbetracht des 1851 Inszenierten – und des augenscheinlich eher desolaten Zustandes der Kunst –

■ 19 Cf. Karl Lamprecht, *Alte und neue Richtungen in der Geschichtswissenschaft* (1896), hier zitiert nach: Hans Schleier (Hg.), *Karl Lamprecht, Alternative zu Ranke. Schriften zur Geschichtstheorie*, Leipzig: Reclam, 1988, S. 146. ■ 20 *Id.*, Fußnote S. 445.

■ 21 Bluntschli Sohn Alfred Friedrich ist Schüler von Gottfried Semper am Eidgenössischen Polytechnikum in Zürich und später dessen Nachfolger. ■ 22 Cf. Gottfried Semper, *Wissenschaft, Industrie und Kunst. Vorschläge zur Anregung nationalen Kunstgefühles. Bei dem Schlusse der Londoner Industrie-Ausstellung, London, den 11. October 1851*, Braunschweig: Vieweg, 1852.

blieb ihm kaum mehr als Resignation und Anerkennung veränderter Verhältnisse. Das Kunstgewerbe entsteht nicht mehr in Anwendung oder als Ausfluss der Kunst, es ist jetzt Teil einer umfassenden, von der Herstellung bestimmten und von Anfang an dem Verkauf zugeordneten »Industrie«. Der Zyklus folgt dem Muster, das Marx bezogen auf die Ware als »Elementarform« vom Gebrauchswert zum Tauschwert beschreibt. Vor diesem Hintergrund scheinen die hohen Kunstakademien »wenig mehr als Versorgungsanstalten für Professoren« zu sein.²³ Und Semper schreibt 1852 weiter: »Wir haben Künstler und keine eigentliche Kunst.« Verlegt sich die Kunst auf das Handwerk? Woher kommt der Impuls zum »Veredeln der Formen«?²⁴ Diese Fragen und Widersprüche werden den Werkbund beschäftigen. Sempers Forderung lautet so: »Diesen Process der Zersetzung der vorhandenen Kunsttypen muss die Industrie, die Speculation und die auf das Leben angewendete Wissenschaft vorher vollenden, ehe etwas Gutes und Neues erfolgen kann.«²⁵ Man muss sich mit der veränderten Wirklichkeit auseinandersetzen. Dazu gehört auch die Mahnung an die Architektur, sie müsse »von ihrem Throne heruntersteigen und auf den Markt gehen, um dort zu lehren und – zu lernen.«²⁶

Sempers tieferes Interesse gilt der Kunst. Er denkt in zyklischen Modellen und erklärt im Rückblick auf analoge Phänomene in der griechischen Kunstentwicklung, was sich vor seinen Augen abspielt. Man muss da durch, um das Neue – die neue Kunst! – zu finden, scheint er zu sagen. Er lenkt nur kurz davon ab, was sich präziser auf Industrie und Produkt bezieht und was ihn sehr wohl im Hinblick auf seine eigenen später in »Der Stil« niedergeschriebenen Theorien interessiert. Das Erlebnis der Industrieausstellung im Londoner Hyde Park beschäftigt ihn stark. Was er dazu schreibt, steht unter dem unmittelbaren Eindruck dieses Jahrhundertereignisses. Er ist Augenzeuge, und so beginnen seine Ausführungen mit dem Erlebnis dessen, was jedermann in seiner Lage irritieren musste: der ephemere Charakter dieser mit riesigem Aufwand inszenierten und die ganze Welt nach London lockenden »temporären« Ausstellung:

»Kaum sind vier Wochen seit dem Schluss der Ausstellung verstrichen, noch stehen die Waaren zum Theil unverpackt in den verödeten Hallen des Hydeparkgebäudes, und schon ist die öffentliche Aufmerksamkeit über diese ›Welterscheinung‹ hinweggeeilt, anderen ergreifenderen, vielleicht nahe bevorstehenden Begebenheiten entgegen.«²⁷

Das Bild babylonischer Verwirrung drängt sich auf. Doch Semper denkt bei Unordnung auch immer schon wieder an Ordnung. Die Industrieausstellung von 1851 würde »eine Art Babel herbeiführen«. Es ist eine »scheinbare Verwirrung« und in Tat und Wahrheit (bloß) »das klare Hervortreten gewisser Anoma-

lien in den bestehenden Verhältnissen der Gesellschaft«. »Hier ist der Sieg und die Freiheit!« quittiert Semper diese Einsicht.²⁸ Man muss auf die Dinge eingehen und soll ergründen, wohin diese Entwicklung führt. Das ist nicht der spätere Traum vom Baumeister, der sich dem Übermenschlichen des Babylonischen Turms hingibt, um 1918 in Josef Pontens gleichnamigem Roman kläglich zu scheitern²⁹ oder 1910 mit Joseph August Lux die neue Ingenieur-Aesthetik zu besingen³⁰. Nein, Semper beschreibt die Dinge, wie sie sind, um sie zu verstehen, um von da aus weiterzugehen. Die »ungeheure Waarensammlung«, um wieder die spätere Formulierung von Karl Marx aufzunehmen, schockiert ihn nicht. Er staunt vielmehr und registriert genau, was hier abläuft. Der Warenüberfluss der Weltausstellung demonstriert den Vorrang des Angebots über die Nachfrage. Und Semper hat dafür das auffällige, »exotische« Bild vom Chinesen, der mit Messer und Gabel essen soll. Das also ist die – vorerst noch irritierende – babylonische Verwirrung: »Sie [= die Gegenwart] ist der Chinesen, der mit dem Messer und der Gabel essen soll.« Und: »Da schlägt sich die Speculation in das Mittel und legt uns die Wohltaten mundrecht vor.«³¹

Das heißt so viel wie: Nun sind es die Produkte, die Waren, die unseren Haushalt und unseren Lebensstil bestimmen, die uns vorgeben, was wir tun sollen. Das Zeitalter der Weltausstellungen stand im Zeichen der Faszination über all die aufgetürmten Waren. Die Ware als »Elementarform« befriedigt menschliche Bedürfnisse »irgend einer Art«.

Nun sind alle Fragen und Widersprüche versammelt, die in nachfolgenden Diskussionen eine Rolle spielen werden. Das weckt eine tiefe Erregung. Die ganz materiell bestückte Heilsbotschaft wurde aufgenommen, und ein wahrhaft moderner Tempelgang hin zum Konsum setzte sich in Bewegung. Das Angebot und der darauf folgende Verkauf schafft die Grundlage für Wohlstand und Reichtum der Völker, wie es Adam Smith beschrieb und wie es jetzt vor aller Augen demonstriert wird. Beinahe unausweichlich stellt sich die neue Herausforderung, all dies noch weiter zu verschönern und zu veredeln. So überzeugt man selbst den Chinesen, zu tun, was er eigentlich weder kann noch mag – mit Messer und Gabel zu essen: »Da schlägt sich die Speculation in das Mittel und legt uns die Wohltaten mundrecht vor.«³² Das ist die Botschaft der Londoner Weltausstellung von 1851.

Kein Zufall, dass England – trotz des kleinen Gerangels im Vorfeld um den Vorrang bei diesem Unternehmen mit Frankreich – der Schauplatz all dieser Ereignisse ist. Spät hat sich England in die lange von Italien und Frankreich dominierten Kunstbelange eingemischt. Erst 1768 wird hier die bald sehr bedeutsame

■ 28 Id., S. 4. ■ 29 Cf. Josef Ponten, *Der Babylonische Turm. Geschichte der Sprachverwirrung einer Familie*, Berlin: Deutsche Buchgemeinschaft, 1918.

■ 30 Cf. Joseph August Lux, *Ingenieur-Aesthetik*, München: Gustav Lammers, 1910. ■ 31 Cf. Semper, *Wissenschaft*, S. 9. ■ 32 Id., S. 9.

Royal Academy of Arts gegründet. Francesco Algarotti hat ihr im Vorfeld 1763 seinen »Saggio sopra la Pittura« gewidmet und dabei England mit dem alten Römerreich verglichen, da es seine Macht und seinen Handel auf die ganze Welt ausgebreitet hätte (»hanno disteso i loro traffichi e la loro potenza in tutte le parti del Globo«).³³ Dem entsprach die von Algarotti projektierte Betitelung der Akademie als einer weitausgreifenden, Kunst, Handwerk und Handel umfassenden Institution. Das Argument war polemisch gegen die Franzosen gerichtet, die glaubten, alles Gute und Schöne würde – nur – unter ihrem Himmel gedeihen. Jetzt aber würden die Engländer mit ihrem weltweiten Handel Künste und Wissenschaften in die ganze Welt verbreiten.³⁴ Es geht hier um den »Genius of our Nation«, und so lässt Joseph Gwinn 1749 in seinem »Essay on design« Newton gegen Descartes in polemischer Weise ausspielen. »They had their Romance [sic!] of Descartes, but we had the Solid Principles of Sir Isaac Newton«.³⁵

Von dieser Konkurrenz zwischen den Kulturnationen geht auch die nachfolgende, Thomas Hollis gewidmete Schrift Algarottis, der »Saggio sopra l'Accademia di Francia che è a Roma«, aus: das Bild eines erfolgreichen Handelskrieges wird auf die Künste und Wissenschaften angewandt.³⁶ Es ist schließlich Algarottis dezidierte Meinung, dass es bei all diesem nationalen Gerangel, den »gare nazionali«, auf den universalen Nutzen der Kunst ankomme.³⁷ England vertritt dies schon damals – wie jetzt 1851 – auf der Basis seiner längst bestehenden, funktionierenden Weltwirtschaft. Der Übersetzer von Adam Smith' »An Inquiry into the Nature and Causes of the Wealth of Nations«, J.-A. Roucher, konzidiert dann auch in seinem Vorwort, England hätte »über uns« den Vorteil, der Welt ein vollständiges System einer Marktwirtschaft geschenkt zu haben: »Mais l'Angleterre a sur nous l'avantage d'avoir donné au monde un système complet de l'économie sociale.«³⁸

Natürlich ist 1851 in der Londoner Weltausstellung das nationale Anliegen omnipräsent, schließlich ist die Ausstellung auf dieser Gemengelage nationaler Konkurrenz aufgebaut. Auch Gottfried Semper fügt 1852 seiner kleinen Schrift zu den Geschehnissen in London schon im Titel die Empfehlung »zur Anregung nationalen Kunstgefühls« hinzu. Es geht hier vordringlich um die Nationen, um deren Macht und in letzter Konsequenz, wie

■ 33 Cf. Francesco Algarotti, *Saggio sopra la Pittura*, Livorno: Marco Coltellini, 1763, o. 5. (Widmung signiert »Bologna 17. Marzo 1762: All'Accademia Inglese Istituita per promuovere e le Buone Arti, le Manufatture, e il Commercio«). ■ 34 Cf. dazu: Werner Oechslin, *Le goût et les nations: débats, polémiques et jalousies au moment de la création des musées au XVIIIe siècle*, in: Édouard Pommier (Hg.), *Les Musées en Europe à la veille de l'ouverture du Louvre, Actes du Colloque 3, 4, et 5 juin 1993*, Paris: Klincksieck, 1995, S. 364–414; hier insbesondere S. 372–378. ■ 35 Cf. Joseph Gwinn, *Essay on design, Including Proposals for Erecting a Public Academy*, London 1749, S. 12. ■ 36 Cf. Francesco Algarotti, *Saggio sopra l'Accademia di Francia che è in Roma*, Livorno: Marco Coltellini, 1763, o. 5. Widmung signiert: »Pisa, 2. Febbraio 1763: ... quel medesimo fanno ora gl'Inglese colle arti, e colle scienze delle nazioni, le quali hanno vinte in certa maniera col traffico.« ■ 37 Cf. Algarotti, *Saggio sopra la Pittura*, o. 5. (Widmung: »Che alle gare nazionali egli ha pur sempre da prevalere in qualunque sia cosa il zelo della universale utilità.«) ■ 38 Cf. [Adam Smith], *Recherches sur la Nature et les Causes de la Richesse des Nations, Traduites de l'Anglais d'Adam Smith*; Par J.-A. Roucher, Nouvelle Edition, I, Paris: Arthus Bertrand, 1806, S. iii.

hinlänglich beschrieben, um Krieg. Die Weltausstellungen sind das Gefäß, in dem dieser Wettbewerb – vorerst friedlich – ausgetragen wird.

Diese andere Seite trägt zur beeindruckenden Erfolgsgeschichte der Idee des Kunstgewerbes bei. Die entsprechenden Maßnahmen waren längst in Gang gesetzt, in London unter Beteiligung Sempers. Dem folgte eine Zeit der Blüte der Kunstgewerbeschulen, die allerorts gegründet wurden. Wenn sich Kunst mit der Ware verbinden würde, würde sie, um Sempers Bild aufzunehmen, erst recht »mundgerecht« und könnte den Verkauf und damit die »Wohltaten« der Waren fördern. Das also war die »wirkliche« Aufgabe des Kunstgewerbes, die nun, wenn es das denn bisher noch nicht gegeben hätte, was Semper und andre nachdrücklich bestritten, neu geboren wurde und alles bewegen sollte. Produktgestaltung bis hin zum »Kunstwerk«, das bald mal als überbordend empfunden zum Spielball künstlerischer und kulturpolitischer Auseinandersetzung wurde oder aber: dessen künstlerischer Wert nur insofern angelegen sein sollte, als es der dem Produkt immanenten Zielsetzung, dem Verkauf, zudiente.

Das also war der Ausgangspunkt einer Entwicklung und einer mit ihr verbundenen Debatte, die sich nach Maßgabe der Produktherstellung weiter hinein in die Industrialisierung vollzog. Dem war die Frage nach dem künstlerischen Wert letztlich nachgeordnet, obwohl sich die Kunst ihrerseits durchaus dieselben Gedanken der Anpassung an die Industrialisierung machte. Genügend Stoff, um unterschiedlichste Positionen zu begründen und neue zu entwerfen, Diskussionen, aus denen 1907 der Werkbund hervorging und die sich wie ein roter Faden durch seine Geschichte ziehen. Die Fragen waren nicht neu, die Positionen schienen längst schon bezogen. Der Werkbund entwickelte sich zu einem Instrument in den Händen derjenigen, die gerade die passende Position vertraten, in den ersten Jahren in der Frage über die Verbindung des Produkts mit der Kunst oder, wie es nun wieder genauer hieß, auf das durch die Kunst »veredelte« Produkt. Der Gründung des Werkbundes ging in dieser Sache ein Konflikt und eine deutlich manifestierte Opposition gegenüber dem dominanten offiziellen Fachverband für die wirtschaftlichen Interessen des Kunstgewerbes voraus. Der führte im Juni 1907 in Düsseldorf seinen Kongress durch, nachdem im Jahr zuvor in Dresden die von Fritz Schumacher geleitete »zweite Deutsche Kunstgewerbeausstellung« einen Erfolg feierte. Kurz danach hielt der beim Wirtschaftsministerium in Berlin angestellte und zuvor als technischer Attaché in London tätige Hermann Muthesius sein provokantes Einleitungsreferat zu den kunstgewerblichen Vorträgen und klagte die Kunstindustrie und deren »Imitationen und Surrogate« an.³⁹

■ 39 Damit folgt der Schreibende der Variante der Darstellung der Gründungsphase des Werkbundes, wie sie u. a. Hans-Joachim Hubrich gewählt hat; cf. Hans-Joachim Hubrich, Hermann Muthesius, Die Schriften zu Architektur, Kunstgewerbe, Industrie in der »Neuen Bewegung«, Berlin: Gebr. Mann, 1981, hier: S. 165–167.

