

Von der materiellen «Veredelung» hin zur «Durchgeistigung». Über die Arbeitsteilung im Werkbunddiskurs 1907–1914

Adriana Kapsreiter

Der Werkbund ist hauptsächlich wegen seines Beitrags zu Kunstgewerbe und modernem Design in die Geschichtsbücher eingegangen – in seiner Hochphase kurz vor dem ersten Weltkrieg hingegen war er für sein Eintreten zugunsten der Arbeitsgemeinschaft zwischen Kunst und Industrie berühmt und berüchtigt. Diese Arbeitsgemeinschaft, im Werkbund-Vokabular «Zusammenwirken von Kunst und Industrie»¹ genannt, verhandelte vor allem theoretisch, und dabei gleichsam selbstreflexiv, die Arbeitsteilung zwischen Entwurf und Ausführung in der Herstellung von Fabrikware. Dabei ergab sich in der Entwicklung des Werkbundes schon wenige Jahre nach der Gründung eine Art Bruch, der aufseiten der Kunstschaffenden zu einem Gesinnungswandel führte. Dieser Paradigmenwechsel vom ursprünglichen Werkbundziel der «Veredelung der gewerblichen Arbeit» hin zu einer «Durchgeistigung» ist Thema des folgenden Aufsatzes, der auf den Ergebnissen meiner Dissertation beruht.²

Werkbund und Kunstwollen um 1900

Ganz Kind seiner Zeit, wurde der Werkbund genährt vom Zeitgeist einer explosiven Gemengelage aus technischer Innovation, wirtschaftlicher Expansion und kultureller Ambiguität. Reaktionäre Sehnsuchtswelten einer romantisch idealisierten Vergangenheit entstanden auf dem Höhepunkt der zweiten

Welle der industriellen Revolution ebenso wie aus heutiger Sicht absurd-totalitäre, technikoptimistische Zukunftsvisionen. Gerade in der Welt der Kunst brodelte es dabei zunehmend. Das Maschinenzeitalter hatte in einer Art Gegenreaktion eine überschwängliche Sehnsucht nach dem Kunstschönen hervorgebracht, die danach strebte, geschmack- und stilvolle ästhetische Gestaltung in allen Ebenen, Schichten und selbst winzigen Nischen des täglichen Lebens zu implementieren. Solcherart Zeitgeist und Kunstwollen fanden sich um 1900 in fast allen europäischen Ländern, in Deutschland jedoch wurde diese Thematik zum Kern einer komplizierten Suche nach kultureller Identität. Weil im 1871 gerade erst neu gegründeten deutschen Reich die Industrialisierung ehrgeizig vorangetrieben wurde, entstand eine Sondersituation: Zwar expandierte die deutsche Wirtschaft schlagartig und brachte dadurch grossen Reichtum ins Land, allerdings war der Ruf der deutschen Fertigwaren auf dem internationalen Markt erschreckend schlecht – und dies nicht zu Unrecht. Deutschland war für «Schundware»³ berüchtigt. Hergestellt in billiger Qualität, mit nachgemachten Materialien und kopiertem Formenschatz, der von schlecht bezahlten Musterzeichnern en masse gefertigt wurde, brachten diese Fertigprodukte dem Land zwar Geld, jedoch keine gute Reputation ein. Der englische König suchte sein Volk mit dem Siegel «Made in Germany» sogar vor dem deutschen Ramsch zu warnen.⁴ In Deutschland sah es die Kulturlite recht ähnlich. Legendär wurde Friedrich Nietzsches Beschreibung der Geschmackssituation:

Kultur ist vor allem Einheit des künstlerischen Stiles in allen Lebensäusserungen eines Volkes. Vieles Wissen und Gelernthaben ist aber weder ein nothwendiges Mittel der Kultur, noch ein Zeichen derselben und verträgt sich nöthigenfalls auf das beste mit dem Gegensatze der Kultur, der Barbarei, das heisst: der Stillosigkeit oder dem chaotischen Durcheinander aller Stile. In diesem chaotischen Durcheinander aller Stile lebt aber der Deutsche unserer Tage [...].⁵

Die vom Wunsch nach einer lebendigen, gesellschaftsverändernden Kunst besessenen Künstlerinnen und Künstler sahen demnach angesichts der maroden Lage der deutschen Geschmackskultur ihren wichtigsten Aufgabenbereich im Streben nach genuiner kultureller Identität und begaben sich zunehmend auf die Suche nach Gleichgesinnten.

Werkbundgründung 1907: Kampfbund der Arbeitsteilung

Vereint durch die Abneigung gegenüber der bestehenden Geschmackskultur versammelten sich 1907 in München zahlreiche einflussreiche Zeitgenossen, um den «Deutschen Werkbund» aus der Taufe zu heben, der nun als «Kampfbund»⁶ gegen die Schundware verstanden wurde. Künstlerische Vereinigungen zur Rettung des Geschmacks, des Kunstgewerbes oder der Kunst allgemein gab es freilich in der Zeit zuhauf.⁷ Der Werkbund stach dennoch heraus, einmal, weil er von Anfang an als überregionale, nationale Vereinigung mit entsprechender Strahlkraft geplant war, vor allem aber wegen seiner intendierten Arbeitsgemeinschaft zwischen Kunst und Industrie, der ein verändertes Verständnis der Entwicklungen zugrunde lag. Während die meisten Kulturträger eine Rückkehr zum scheinbar geschmackvolleren, qualitativ hochwertigeren Handwerk forderten, nahm der Werkbund von Beginn weg die faktisch bestehende Arbeitsteilung zwischen Formgestaltung und maschineller, das heisst industrieller Ausführung als gegeben an. Bei der Gründungsveranstaltung 1907 stand diese Auffassung ebenfalls im Zentrum, wie die Eröffnungsrede des Architekten Fritz Schumacher verdeutlicht:

So hat sich aus einer unhemmbaren wirtschaftlichen und technischen Entwicklung der Zeit eine große Gefahr an der Wurzel kunstgewerblichen Lebens herausgebildet, die Gefahr der Entfremdung zwischen dem ausführenden und dem erfindenden Geiste. Diese Gefahr läßt sich nicht verschleiern, auch aus der Welt zu schaffen ist sie nie wieder, solange es eine Industrie gibt, man muß also versuchen, sie zu überwinden, dadurch, daß man die entstandene Trennung zu überbrücken trachtet. Das ist das große Ziel unseres Bundes.⁸

Nicht die Arbeitsteilung zwischen einem «ausführenden und [...] erfindenden Geiste» als solche, sondern die «Entfremdung» der beiden Seiten erkannte der Werkbund demnach als Kern des Problems der – aus seiner Sicht geschmacklosen – deutschen Schundwarenproduktion. Als Bindeglied zwischen Formgestaltung und Produktion wollte sich die Vereinigung deshalb verstanden wissen, um die Sichtweisen, Interessen und Vorstellungen der beiden Seiten zu einem Amalgam zu verbinden. Dabei sollte sich zu Beginn auch innerhalb des Werkbundes die Vorstellung von Arbeitsteilung widerspiegeln:

Kunstschaffende und Industrie sollten als gleichwertige Arbeitspartner auf Augenhöhe zusammen agieren, wobei die jeweiligen Zuständigkeitsbereiche anfangs klar umrissen schienen.⁹

Arbeitsteilung und «Veredelung»

Ziel der Arbeitsgemeinschaft Werkbund war die «Veredelung der gewerblichen Arbeit». Mit dem Begriff der «Veredelung» war angedacht, eine möglichst breite Masse möglichst «hochwertiger» Mitglieder¹⁰ anzuziehen und für diesen Zweck war der Terminus der «Veredelung» tatsächlich sehr treffend gewählt, da er ebenso der künstlerischen wie auch der industriell-technischen Welt entstammt. Im Sinne von «veredeltem Rohstoff» klingt der Begriff im Ohr des Industriellen,¹¹ im Sinne des Verses «Edel sei der Mensch, hilfreich und gut!» evoziert er urdeutsche Gefühle einer als hochwertig empfundenen kulturellen Sphäre.¹² Gerade der kultivierende Aspekt der Begrifflichkeit war dabei für den Werkbund von Interesse. In einem zeitgenössischen deutschen Konversationslexikon heisst es dazu:

Kultur [...] bezeichnet teils die Tätigkeit, die auf einen Gegenstand gewendet wird, um ihn zu veredeln oder zu gewissen Zwecken geschickt zu machen, teils den Erfolg dieser Tätigkeit. Man [...] versteht darunter die Arbeit und deren Ergebnis, welche von einem Volke oder in einer Epoche [...] überhaupt zur Veredelung des Menschen und Vervollkommnung der Gesellschaft vollbracht worden ist.¹³

«Veredelung» im Sinne einer solchen Kultivierung der Nation war genau das, was die Angehörigen des Werkbundes anstrebten, um die bestehende «Unkultur»¹⁴ zu bekämpfen.

Darüber hinaus war der Begriff «Veredelung» den besonders gebildeten und kunstgewerblich versierten Zeitgenossen, zu denen die Werkbundmitglieder überwiegend zählten, durch einen sehr konkreten Fall bekannt. Sowohl John Ruskin als auch William Morris, Urväter der englischen Arts-and-Crafts-Bewegung, hatten «products and results of healthy and ennobling labour»¹⁵ bzw. «the ennobling of daily and common work»¹⁶ gefordert – auf Deutsch jeweils übersetzt mit veredelnder bzw. Veredelung der Arbeit.¹⁷ Der

Werkbund nahm diesen Faden der «Veredelung» auf und verknüpfte ihn mit seinem Postulat des Zusammenwirkens von Kunst und Industrie. Die inhaltliche Indifferenz der Begrifflichkeit erfüllte dabei den eigentlichen Zweck perfekt, der für den Werkbund darin bestand, bei möglichst vielen, sowohl Kunstschaffenden, Industriellen und Kulturbeflissenen, möglichst verlockende Assoziationen einer kommenden hochwertigen Kultur zu evozieren und diese Kräfte zu vereinen, ohne sie mit allzu konkreten Vorstellungen zu verschrecken.

Nach dem Gründungsjahr und ersten Sondierungen nahm der Bund also 1908 seine Arbeit auf und erörterte im Rahmen seiner Jahresversammlung genau das Thema, das er vorerst als sein Ziel verstand: «Die Veredelung der gewerblichen Arbeit im Zusammenwirken von Kunst und Industrie».¹⁸ Im Rahmen der Versammlung von 1908 referierten der Architekt, Hochschullehrer und Theoretiker Theodor Fischer und der Industrielle Gustav Gericke, der durch seine «Anker»-Linoleum-Fabrik nicht nur wirtschaftlichen Erfolg erzielt hatte, sondern durch die Verwendung von Künstlerentwürfen auch ganz im Geiste des Werkbundgedankens arbeitete. Die Praxis, sowohl einen Vertreter der künstlerischen als auch der industriellen Seite während der Versammlungen als Hauptredner im Sinne von «keynote speakers» zu Wort kommen zu lassen, hatte der Werkbund bereits während der Gründungsveranstaltung etabliert, wodurch im tatsächlichen Diskurs die Arbeitspartnerschaft auf Augenhöhe verdeutlicht werden sollte. Vonseiten der Kunstschaffenden standen 1908 die Maschine, ihre Eigenheiten und Spezifika sowie ihre Auswirkungen auf den Arbeitsprozess und die Formgestaltung im Vordergrund, während die Industrie erste Einschätzungen von ihrer Seite, Möglichkeiten und Verpflichtungen innerhalb der Werkbundarbeit präsentierte. Gerade die Maschinenarbeit beschäftigte dabei viele künstlerische Werkbundmitglieder mehr als die Industriellen, unter ihnen auch Hermann Muthesius und Friedrich Naumann, die beiden wichtigsten Universaltalente des frühen Werkbundes. Muthesius proklamierte sowohl den neuen Stil, der aus dem «Zusammenwirken von Kunst und Industrie» als kultivierender Gesellschaftsfaktor entstehen sollte, und nahm ebenso Betriebsstrukturen, Organisationsaspekte und Marktanalysen in den Blick.¹⁹ Friedrich Naumann, Theologe und Sozialpolitiker, legte sein Augenmerk hingegen auf die Arbeitsbedingungen innerhalb der Industrie und publizierte ein Programm zur «Hebung der Kunst»²⁰ durch «Hebung der geistigen und materiellen Lage»²¹ der Kunstarbeiter, das 1908 als Werbebroschüre des Werkbundes erschien.

Die Gemeinsamkeit all dieser Ansätze im ersten Jahr des Werkbundes war eine tatsächliche Auseinandersetzung mit den materiellen Bedingungen der Industrieproduktion, auf die die künstlerischen Mitglieder zu reagieren suchten.

Kritik von aussen und interne Differenzen: Der Anfang vom Ende der Arbeitsgemeinschaft

Innerhalb der Beschäftigung mit den materiellen Bedingungen der neuen industriellen Herstellungsweise geriet zunehmend der Ort der Produktion in den Fokus des Werkbundinteresses: die Fabrik. Der Werkbund war entschlossen, sich ganz besonders intensiv mit der Fabrik als neuer und zukunftsweisender Bauaufgabe der «Veredelung» auseinanderzusetzen. 1909 präsentierte der Bund eine Ausstellung «vorbildlicher Industriebauten», mit der er, ganz im Sinne der Propaganda, sowohl auf die öffentliche Meinung bezüglich geschmackvoller moderner Architektur als auch die Idee einer Zusammenarbeit zwischen Künstler-Architekt und Fabrikherr einzuwirken gedachte.²² Die Ausstellung war dabei heterogen wie der Werkbund selbst. Gezeigt wurden viele Arbeiten von Mitgliedern – aber nicht nur –, unterschiedliche Bauaufgaben und sowohl Aussenansichten als auch Innenräume.²³ Obwohl kein überliefertes schriftliches Zeugnis zur inhaltlichen Konzeption der Ausstellung auf uns gekommen ist, scheinen die ausgewählten Beispiele bei näherer Betrachtung eine Art Querschnitt zu unterschiedlichen zeitgenössischen Lösungen darzustellen. Die fast voll automatisierte Kaffeeabrik HAG von Hugo Wagner mit dominierender Flächenwirkung in der Fassade (Abb. 1) wurde ebenso in die Ausstellung aufgenommen wie die Sektkellerei Henkell von Paul Bonatz mit ihren Anleihen bei der Architektur französischer Weinchâteaux (Abb. 2), die der Sektkategorie Noblesse verleihen sollten. Sowohl die AEG-Turbinenhalle von Peter Behrens mit ihrer viel gelobten Neukonzeption monumentaler Industriearchitektur als auch die Werkstätten Hellerau von Richard Riemerschmid, die bewusst den handwerklichen Aspekt durch Gutshofarchitektur zum Ausdruck bringen wollten (Abb. 3), finden sich unter den «Vorbildlichen Industriebauten» des Werkbundes 1909.

In der Kritik fiel die Ausstellung hingegen durch. Französische Châteaux und «Bauernhausromantik»²⁴ entsprachen nicht dem, was man erwartet hatte. Zu rückwärtsgewandt, hiess es, zu sehr Burgcharakter.²⁵ Gerade die



Abb. 1 Hugo Wagner, Fabrikgebäude der Kaffee-Handels-Aktien-Gesellschaft in Bremen, 1906/1907, Alte Extraktion, Fotografie von unbekannt



Abb. 2 Paul Bonatz, Neubau der Sektellerei Henkell & Co. in Biebrich bei Wiesbaden, 1907–1909, Hauptfassade und Ehrenhof mit Kolonnadenumgang, Fotografie von unbekannt

Hauptpunkte der Kritik trafen den Werkbund hart, schliesslich wurde ihm genau das vorgeworfen, was er bekämpfen wollte: Stilpluralismus, Verwendung zu vieler Ornamente und Anleihen bei der Vergangenheit. Dass der



Abb. 3 Richard Riemerschmid, Neubau der Deutschen Werkstätten für Handwerkskunst in Hellerau, 1909/1910, östlicher Werkstätentrakt (rechts) mit Maschinenhaus (links), Fotografie von unbekannt

Werkbund auch Innenansichten zeigte, bei denen man durchaus von einer «Veredelung» des Arbeitsplatzes zugunsten der Arbeiterinnen und Arbeiter sprechen konnte,²⁶ interessierte nicht, allein die äussere Erscheinung und der Stil der Architektur standen im Vordergrund. Der Werkbund musste die Kritik einstecken, plante aber schon bald eine Neuauflage des Projekts.

Die ungnädige Aufnahme der Ausstellung blieb jedoch nicht die einzige Widrigkeit des Jahres 1909. Während der Jahresversammlung des Bundes prallten Industrie und Kunst gerade im Diskurs, ihrer Kernarbeit, schmerzhaft aufeinander – und das bereits zwei Jahre nach der euphorischen Gründungsveranstaltung. Die weiter oben besprochene Arbeitsteilung innerhalb der Werkbundarbeit schien zwar seit der Gründung klar umrissen, zeigte jedoch nun ihr konfliktives Potential. Die Kunstschaffenden hatten sich auf die Suche nach den Gründen der Formverwilderung und des schlechten Geschmacks gemacht und waren vielfach überzeugt, allein die künstlerische Hand könne dabei Abhilfe schaffen. Den Fabrikherrn des Bundes hingegen mangelte es grundsätzlich nicht an Selbstvertrauen, man war zwar bereit, sich auf die künstlerischen Ideen einzulassen, jedoch nur da, wo es in das Tagesgeschäft der industriellen Herstellung passen würde. Der erste Re-

ferent der Versammlung, Fritz Schneider, Syndikus des Bundes der Industriellen, verteidigte heftig die Arbeit der Industrie, die sich nicht nachsagen lassen wollte, nur Schund zu produzieren, und versuchte demgegenüber, den Kunstschaffenden den schwarzen Peter zuzuschieben – sie hätten sich gegen die Vorstellungen der Industriellen zu lange gewehrt und die Entwicklung so gehemmt.²⁷ Als Henry van de Velde in seiner Erwiderung darauf die Industriellen scharf angriff, für sie zähle alleine der Profit und nicht die Kunst, weshalb die Künstler und Künstlerinnen im Bund grundsätzlich die Führung übernehmen sollten,²⁸ kam es zum Streit. Tatsächlich zensierte der Bund späterhin in der Publikation zur Jahresversammlung die heiklen Stellen der Auseinandersetzung, um den Anschein eines sachlichen, produktiven Diskurses zu erwecken.²⁹

Hinzu kam ausserdem eine eigens vom Werkbund herausgegebene wirtschaftswissenschaftliche Studie zur Qualitätsarbeit, in deren Rahmen Fragebogen an Dutzende Betriebe geschickt und ausgewertet worden waren.³⁰ Die Künstler des Werkbundes hatten auf das Resultat gehofft, dass Qualitätsprodukte nach künstlerischem Entwurf die erfolgreichsten auf dem Markt darstellen würden, stattdessen belegte die Studie anhand von Zahlen verschiedene «Bedarfsschichten», wobei die optimalste Version eine Mischung aus hochwertigen teuren und günstigeren Produkten darstellte.³¹ Die betriebswirtschaftlichen Interessen und ökonomischen Lebensrealitäten der Unternehmer, nun durch Zahlen belegt, schienen demnach den künstlerischen Idealen zu widersprechen – ein herber Schlag für die Arbeitsgemeinschaft.³²

Die Kombination aus internen Querelen und Kritik in Zusammenhang mit eben der Ausstellung, die den Werkbund im «Zusammenwirken von Kunst und Industrie» als Kulturträger des Maschinenzeitalters legitimieren sollte, führten schliesslich zu jenem Richtungswechsel, der den Charakter des Bundes grundlegend verändern sollte.

«Durchgeistigung der deutschen Arbeit»: Der Paradigmenwechsel

Ab 1910 tauchte der Terminus «Veredelung», der kleinste gemeinsame Nenner zwischen Industrie und Kunst, zwischen technischer, materieller Raffinierung und künstlerisch-ideell aufgeladener Kultivierung, im offiziellen Diskurs des Werkbundes nicht mehr auf, sondern wurde nahtlos mit dem Begriff

«Durchgeistigung» ersetzt, der auch als Titel für eine Jahresversammlung und das erste Werkbund-Jahrbuch fungierte. Im Vorwort des Jahresberichtes der Versammlung von 1910 hiess es:

Der meßbare Niederschlag der Durchgeistigung der Arbeit ist die Technik: die Kunst, den Maschinen, Mechanismen, Motoren, Tabellen den Teil der Arbeit aufzubürden, der uns auf die Dauer mit Langeweile und Unlust erfüllt. Der unmeßbare Wert der Durchgeistigung der Arbeit aber ist die im Stil gebundene, in Schönheit nützliche, aus der Freude am Schaffen entstandene Form des Arbeitsprodukts, das Fühlbarwerden der ewigen Schönheit auch am unscheinbaren und vergänglichen Menschenwerk.³³

Das Zitat zeigt eine erste, sehr deutliche Hierarchisierung zwischen Materiellem und Immateriellem, die Hermann Muthesius ein Jahr später im ersten Werkbundjahrbuch noch deutlicher formulierte: «Die Form, die nicht bestimmt wird durch rechnerische Ergebnisse, die nicht erfüllt ist mit der Zweckmäßigkeit, die nichts zu tun hat mit verständigem Denken. Es ist jene höhere Architektonik, die zu erzeugen ein Geheimnis des menschlichen Geistes ist, wie dessen poetische oder religiöse Vorstellungen.»³⁴ Die Dominanz des Geistigen über Rechnungen und Zahlen bzw. die dadurch intendierte Vormachtstellung der Kunst gegenüber wirtschaftlichen Interessen und Methoden wird hier besonders deutlich. Es blieb jedoch nicht allein bei der begrifflichen Beschwörung der «Durchgeistigung» durch Form. Ab 1910, also mit Auftreten des Paradigmenwechsels, verstummte die Stimme der Industrie im offiziellen Diskurs fast vollständig. Die Praxis, beide Seiten prominent zu Wort kommen zu lassen, wurde aufgegeben, stattdessen dominierten die künstlerischen Beiträge den Diskurs. Diese ignorierten die materiellen Bedingungen der Industrieproduktion und konzentrierten sich, ganz im Sinne des künstlerischen Ideals, auf die Form als Träger der geistigen Kultur.

Besonders anschaulich wird der Paradigmenwechsel im Falle des Industriebaus. Obwohl die materiellen Bedingungen der Fabrikarbeit für diskursiv irrelevant erklärt wurden, blieb der Industriebau als künstlerische Bauaufgabe dem Werkbund erhalten. In den Jahren der «Durchgeistigung» bis 1914 wurde die Bauaufgabe sogar ausführlich diskutiert – jedoch allein unter den künstlerischen Gesichtspunkten der Form.³⁵ Protagonist der Industriebau-Bemühungen des Werkbundes wurde ab 1911 Walter Gropius,



Abb. 4 Peter Behrens, Hochspannungsfabrik der AEG am Humboldthain in Berlin-Wedding, 1909/1910, Ansicht von Süden, Fotografie von unbekannt

dessen Anfänge als Architekt und Theoretiker sich zum damaligen Zeitpunkt nahtlos in die Entwicklungen beim Werkbund integrieren sollten. Die Verbindung aus Geniekult, romantischem Glauben an die Kunst, idealistischem Sendungsbewusstsein und der Anrufung des Geistes als Essenz der Form bzw. der Form als Verkörperung des Geistes fand im neuen Werkbundziel der «Durchgeistigung» einen äusserst passenden Ort. Gropius wurde schliesslich auch die Neukonzipierung der Industriebauten-Ausstellung übertragen, die unter seiner Ägide nun genau das vorweisen konnte, was 1909 noch vermisst worden war: einen einheitlichen modernen Stil, eine ahistorische Gestaltung fürs Maschinenzeitalter mit künstlerischem Anspruch. Zwar musste Gropius aus vereinsinternen Gründen auch konservativere Entwürfe mit aufnehmen, seine persönliche Linie wurde dennoch sehr deutlich. Peter Behrens (Abb. 4), Hans Poelzig und der amerikanische Ingenieurbau waren für ihn Ausdrucksträger einer neuen Form.³⁶ Ganz im Sinne der Maschinenästhetik sollten die Bauten schmucklos und gleichförmig sein, mit exakt geprägten Formen, die sich auf einen – selbst flüchtigen – Blick erfassen liessen.

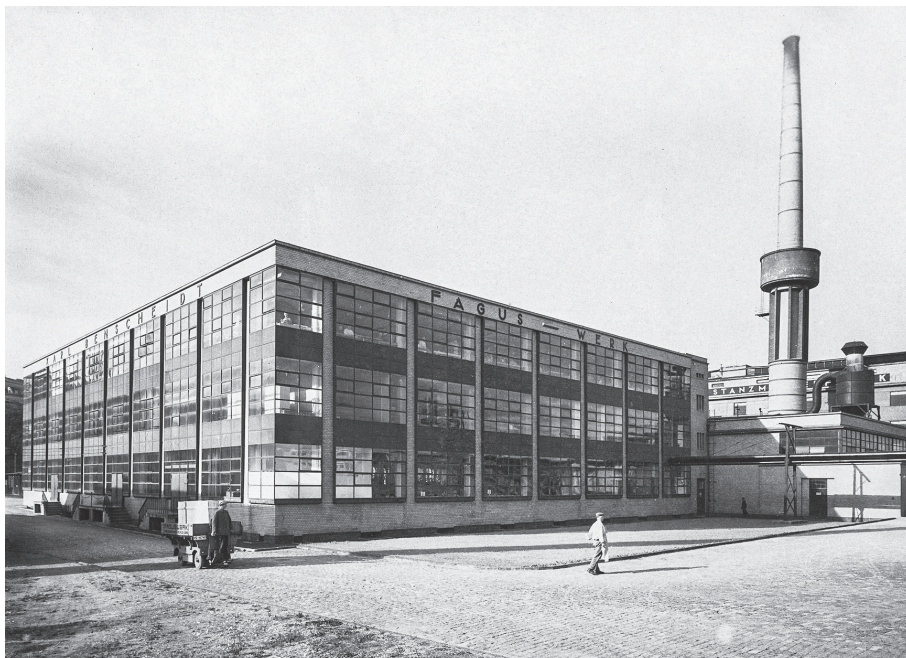


Abb. 5 Walter Gropius und Adolf Meyer, Schuhleistenfabrik der Firma Fagus in Alfeld, entworfen 1911, Aufnahme 1911/1912 von Edmund Lill (1874–1958), Landesmuseum für Kunst und Kulturgeschichte Oldenburg, Nachlass Walter Müller-Wulckow

Klare Linien, das Mittel der Addition bzw. Reihung gleicher Bauteile, kubische Baukörper, und Rasterstrukturen – all das faszinierte den jungen Architekten (Abb. 5).³⁷ Gerade die amerikanischen Ingenieurbauten hatten es ihm besonders angetan, in ihnen sah er die reinste Ausprägung eines neuen, reduzierten Formenschatzes. Jedoch schien sich auch hier die «Durchgeistigung» niederzuschlagen – obwohl gerade die Ingenieurbauten mit ihren reduzierten gerasterten Bürofassaden und ihren minimalistischen, wuchtig-monumentalen Silos für Gropius vorbildlich waren, hielt er sie doch in ihrer ästhetischen Qualität für «unbewusst» entstanden, da sie von Ingenieuren und nicht von künstlerisch-genialischen Protagonisten wie Behrens, Poelzig oder ihm selbst geschaffen worden waren.³⁸

Die Gropius'sche Ausstellung wurde allgemein gelobt und sowohl seine Ausführungen als auch die Auswahl seiner Industriebauten gingen als besonders moderne Ausprägungen der «Durchgeistigung» in den Werkbundkanon der Jahre 1912 bis 1914 ein.³⁹

Der Werkbund 1914: Conclusio

Mit seinem Projekt des «Zusammenwirkens von Kunst und Industrie» unter dem Leitstern der «Veredelung» wagte der Werkbund 1907 erstmals den progressiven Schritt einer modernen Arbeitsgemeinschaft im Maschinenzeitalter. Nach einer Phase der intensiven Auseinandersetzung mit den materiellen Bedingungen der Industriearbeit und den Industriellen selbst wendeten sich die Kunstschaffenden des Bundes jedoch nach einigen künstlerischen Misserfolgen und Querelen schlagartig vom Materiellen ab, klammerten die Industrie aus und konzentrierten sich zunehmend auf die Form, auf das Geistig-Immaterielle als Inbegriff der Kunst. Mit diesem Paradigmenwechsel von der «Veredelung» zur «Durchgeistigung» hatte sich der Werkbund seiner wesentlichen Eigenart und Legitimation beraubt – der Arbeitsgemeinschaft und Arbeitsteilung zwischen Kunst und Industrie, die sich ja gerade durch den Diskurs zu materiellen Bedingungen der modernen Arbeit ausgezeichnet hatte. Allein mit künstlerischen, immateriellen Fragen der Form beschäftigt, entwickelte sich der Bund schliesslich zu einer reinen Künstlergruppe, die jedoch nicht durch übereinstimmende künstlerische Ansichten zusammengehalten wurde und sich deshalb fortan in Streitereien erging.⁴⁰

Adriana Kapsreiter
Dr., Bauhaus-Archiv/Museum für Gestaltung
a.kapsreiter@bauhaus.de

1 Dies war das erklärte Ziel des Werkbundes, siehe DWB 1908 (Werkbund-Archiv).

2 Kapsreiter 2021.

3 Muthesius 1907, S. 186, sowie DWB 1911, S. 18.

4 Payn 1888.

5 Nietzsche 1999, S. 163.

6 Riezler 1932, S. 326.

- 7 Tatsächlich waren viele Werkbundmitglieder auch in anderen Vereinigungen aktiv, wie z. B. Friedrich Naumann im Dürerbund, Peter Behrens und Henry van de Velde im Deutschen Künstlerbund oder Paul Schultze-Naumburg im Heimatschutzbund.
- 8 DWB 1907 (Werkbund-Archiv), S. 7.
- 9 Deshalb bemerkte Julius Posener: «[D]arum sprechen die Deutschen vom Künstler auf der einen Seite, vom Arbeitenden auf der anderen, weil es nämlich zwei sind und bleiben.» Posener 1964, S. 22–23.
- 10 DWB 1907 (Werkbund-Archiv), S. 4.
- 11 Brockhaus 1882–1887, Bd. 16, *Uhu – Zz* (1887), S. 633.
- 12 Johann Wolfgang von Goethe, «Das Göttliche», in: Nicolai 1998, S. 270–272. Vgl. dazu auch Joseph Maria Olbrich: «Da wird es schön, da wird es heiter und ernst zugleich, da nistet Freude am Schönen die Farbe und Form. Edel und rein stimmt sich der Mensch zu Edlem und Reinem, das ihn umgibt.» Olbrich 1900, S. 368.
- 13 Brockhaus 1901–1904, Bd. 10, *K – Lech* (1902), S. 786.
- 14 DWB 1907 (Werkbund-Archiv), S. 15.
- 15 Ruskin 1898, S. 163.
- 16 Morris 1896, S. 112.
- 17 Ruskin 1994, S. 190.
- 18 DWB 1908.
- 19 Muthesius 1908.
- 20 Naumann 1908, S. 30.
- 21 Ebd., S. 27–28.
- 22 Siehe dazu DWB 1909 a, S. 16, und Paquet 1909.
- 23 Bisher fehlt ein Überblickswerk über die Industriebau-Ausstellung von 1909. Eine erste umfassendere Rekonstruktion bietet Kapsreiter 2021, Kap. 4.3, «Die Ausstellung *Vorbildliche Fabrikbauten* des Werkbundes (1909–1911)», S. 117–186.
- 24 Walter Gropius an Karl Ernst Osthaus, 23.3.1912, KEO-Archiv, Hagen.
- 25 N. N. 1909.
- 26 Gerade die Sektellerei Henkell, die sich historischer Anleihen bediente, konnte teils aufwendig gestaltete Arbeits- und Waschräume, Umkleiden und Kantinen für die Arbeiterschaft aufweisen, Ostini 1910.
- 27 DWB 1909 b, S. 10–12.
- 28 Ebd., S. 13–14.
- 29 Vgl. dazu ebd. und Velde 1910.
- 30 DWB 1909 b, S. 20–21, und Buschmann 1911.
- 31 Buschmann 1911, S. 371.
- 32 DWB 1909 b, S. 22. Vgl. dazu auch Schwartz 1999, S. 128–129.
- 33 DWB 1911, S. 2.
- 34 Muthesius 1912, S. 12.
- 35 Während die Ausstellung von 1909 auch Industriebauten zeigte, die mit ihrer inneren Gestaltung auf die Arbeitsfreude der Schaffenden zu heben versuchten, lassen sich solche Konzepte nach dem Paradigmenwechsel bzw. in der Neuauflage der Ausstellung durch Walter Gropius nicht nachweisen.
- 36 Quantitativ stammen die meisten Fotografien der Ausstellung von Behrens, Poelzig und Gropius' Fagus-Werk, siehe Röder 1997.
- 37 Gropius 1988.
- 38 Gropius sprach vom «unbewußt richtigen Empfinden eines Ingenieurs» im Gegensatz zur «bewußten Mitarbeit des Künstlers». Ebd., S. 36.
- 39 Für die grosse Werkbundausstellung 1914 sollte Gropius schliesslich eine Musterfabrik mit Bürotrakt entwerfen, die als Industriebau-Paradigma der Entwicklung hin zur Durchgeistigung verstanden werden kann.
- 40 Der sog. «Werkbundstreit» ist dabei in die Geschichte eingegangen. Hermann Muthesius und Henry van de Velde gerieten wegen der berühmten Typenfrage aneinander, tatsächlich war es ein letztes Aufeinanderprallen von «Veredelung» und «Durchgeistigung». Während Muthesius den Bund beschwor, sich wieder auf den Gründungsgeist, die Arbeitsgemeinschaft mit der Industrie, zu konzentrieren, rebellierten die Künstler aus Angst um ihre individuelle Form, ihre individuelle Gestaltungsfreiheit – der Werkbund spaltete sich, beinahe kam es zum Bruch. Siehe dazu Kapsreiter 2021, Kapitel 5.3.2, «Typenstreit und «Durchgeistigung»: die Stimmung im Werkbund 1914», S. 295–299.

Literaturverzeichnis**Brockhaus 1882–1887**

Brockhaus' Conversations-Lexikon. Allgemeine deutsche Real-Encyklopädie, 16 Bde. und Supplement, 13. Aufl., Leipzig: Brockhaus, 1882–1887.

Brockhaus 1901–1904

Brockhaus' Conversations-Lexikon, neue rev. Jubiläumsausg., 14. Aufl., 17 Bde., 1901–1904, Leipzig et al.: Brockhaus, 1901–1904.

Buschmann 1911

Johannes Buschmann, «Das Qualitätsprinzip in der deutschen Volkswirtschaft. Bericht der Vereinigung für exakte Wirtschaftsforschung über ihre erste Hauptversammlung», in: *Archiv für exakte Wirtschaftsforschung (Thünen-Archiv)*, 3 (1909/1911), S. 358–378.

DWB 1907

Bericht der Geschäftsstelle des Deutschen Werkbundes über die Gründungsversammlung am 5. und 6. Oktober 1907 zu München, im Hotel «Vier Jahreszeiten» (Werkbund-Archiv).

DWB 1908

Deutscher Werkbund (Hrsg.), *Die Veredelung der gewerblichen Arbeit im Zusammenwirken von Kunst, Industrie und Handwerk*, Verhandlungen des Deutschen Werkbundes zu München am 11. und 12. Juli 1908, Leipzig: Voigtänder, 1908.

DWB 1909 a

Deutscher Werkbund (Hrsg.), *Erster Jahresbericht des Deutschen Werkbundes, Geschäftsjahr 1908/09*, Offenbach 1909.

DWB 1909 b

Deutscher Werkbund (Hrsg.), *II. Jahresversammlung zu Frankfurt a. Main in der Akademie für Sozialwissenschaften vom 30. September bis 2. Oktober 1909. Verhandlungsbericht*, Offenbach 1909.

DWB 1911

Deutscher Werkbund (Hrsg.), *Die Durchgeistigung der deutschen Arbeit. Ein Bericht vom Deutschen Werkbund*, Jena: Diederichs, 1911.

Gropius 1988

Walter Gropius, «Monumentale Kunst und Industriebau» (1911), in: Hartmut Probst, Christian Schädlich (Hrsg.), *Walter Gropius*, Bd. 3: *Ausgewählte Schriften*, Berlin: Ernst & Sohn, 1988, S. 28–51.

Kapsreiter 2021

Adriana Kapsreiter, *Kunst & Industrie. Veredelung der Arbeit und moderne Fabriken im Diskurs des Deutschen Werkbundes 1907 bis 1914* (Neue Bauhausbücher, 5), Berlin: Gebr. Mann, 2021.

Morris 1896

William Morris, «The Beauty of Life», in: Ders., *Hopes And Fears For Art. Five Lectures Delivered in Birmingham, London and Nottingham*, 1878–1881, London et al.: Longmans, Green and Co., 1896, S. 71–113.

Muthesius 1907

Hermann Muthesius, «Die Bedeutung des Kunstgewerbes. Eröffnungsrede zu den Vorlesungen über modernes Kunstgewerbe an der Handelshochschule in Berlin», in: *Dekorative Kunst. Illustrierte Zeitschrift für Angewandte Kunst*, Bd. 15 (1907), S. 177–192.

Muthesius 1908

Hermann Muthesius, *Wirtschaftsformen im Kunstgewerbe. Vortrag, gehalten am 30. Januar 1908 in der Volkswirtschaftlichen Gesellschaft in Berlin*, Berlin: Leonhard Simion Nf., 1908.

Muthesius 1912

Hermann Muthesius, «Wo stehen wir? Vortrag, gehalten auf der Jahresversammlung des Deutschen Werkbundes in Dresden 1911», in: *Die Durchgeistigung der deutschen Arbeit. Wege und Ziele im Zusammenhang von Industrie, Handwerk und Kunst* (Jahrbuch des Deutschen Werkbundes, 1), Jena: Diederichs, 1912, S. 11–26.

Naumann 1908

Friedrich Naumann, *Deutsche Gewerbekunst. Eine Arbeit über die Organisation des deutschen Werkbundes*, Berlin: Buchverlag der Hilfe GmbH, 1908.

Nicolai 1998

Heinz Nicolai (Hrsg.), *Goethe. Sämtliche Gedichte in zeitlicher Folge*, Frankfurt a. M./Leipzig: Insel Taschenbuch, 1998.

Nietzsche 1999

Friedrich Nietzsche, «Unzeitgemässe Betrachtungen. Erstes Stück», in: Ders., *Kritische Studienausgabe*, hrsg. von Giorgio Colli und Mazzino Montinari, Bd. 1, München/Berlin: Deutscher Taschenbuch Verlag/de Gruyter, 1999, S. 157–242.

N.N. 1909

N.N., «Moderne Fabrikbauten», in: *Die Rheinlande. Monatsschrift für deutsche Art und Kunst*, 9 (1909), Bd. 18, Heft 11, S. 392.

Olbrich 1900

Joseph Maria Olbrich, «Unsere nächste Arbeit», in: *Deutsche Kunst und Dekoration. Illustrierte Monatshefte für Moderne Malerei, Plastik, Architektur, Wohnungs-Kunst und künstlerische Frauen-Arbeiten*, Bd. 6, April – Sept. 1900, S. 366–369.

Ostini 1910

Fritz von Ostini, «Der Prachtbau der Henkell'schen Sekt-Kellereien», in: *Deutsche Kunst und Dekoration. Illustrierte Monatshefte für Moderne Malerei, Plastik, Architektur, Wohnungs-Kunst und künstlerische Frauen-Arbeiten*, 13 (1909–1910), S. 329–364.

Paquet 1909

Alfons Paquet, «Eine Ausstellung vorbildlicher Fabrikbauten», in: *Frankfurter Zeitung und Handelsblatt*, 54. Jg., Nr. 272, Freitag, 1.10.1909, Abendausgabe, S. 1.

Payn 1888

Howard Payn, *The merchandise marks Act 1887 with special reference to the importation sections and the customs regulations & orders made thereunder [...]*, London: Stevens and Sons, 1888.

Posener 1964

Julius Posener, *Anfänge des Funktionalismus. Von Arts and Crafts zum Deutschen Werkbund (Bauwelt-Fundamente, 11)*, Berlin et al.: Ullstein, 1964.

Riezler 1932

Walter Riezler, «Der Kampf um die deutsche Kultur», in: *Die Form. Zeitschrift für gestaltende Arbeit*, 7 (1932), S. 325–328.

Röder 1997

Sabine Röder, «Moderne Baukunst», in: *Deutsches Museum für Kunst in Handel und Gewerbe, 1909–1919. Moderne Formgebung 1900–1914*, hrsg. von ders. und Gerhard Storck, Publ. anlässlich der Ausst. Kaiser Wilhelm Museum, Krefeld, 28.9.1997–18.1.1998; Karl Ernst Osthaus-Museum der Stadt Hagen, 9.11.1997–12.4.1998, Krefeld 1997, S. 32–65.

Ruskin 1898

John Ruskin, *The Stones of Venice. Volume II, The Sea Stories*, Neuausg., London: George Allen, 1898.

Ruskin 1994

John Ruskin, *Steine von Venedig. Faksimile-Ausgabe in drei Bänden* (der von Hedwig Jahn aus dem Engl. übers. Ausgabe Leipzig: Diederichs, 1903–1906), hrsg. von Wolfgang Kemp, Dortmund: Harenberg, 1994.

Schwartz 1999

Frederic J. Schwartz, *Der Werkbund. Ware und Zeichen 1900–1914*, hrsg. vom Museum der Dinge/Werkbundarchiv, Berlin et al., Amsterdam/Dresden: Verlag der Kunst, 1999.

Velde 1910

Henry van de Velde, «Kunst und Industrie», Essay basierend auf dem gleichnamigen Vortrag auf der Werkbundtagung in Frankfurt 1909, in: Ders., *Essays*, Leipzig: Inselverlag, 1910, S. 137–164.

Copyrights/Bildnachweis:

© 2022, Brigitte Dübbers im Namen der Erben-gemeinschaft Peter Dübbers für das Werk von Paul Bonatz, Abb. 2

© 2022, ProLitteris, Zurich, für die Werke von Richard Riemerschmid, Abb. 3, und Walter Gropius, Abb. 5

© Edmund Lill, Abb. 5