

Die Entwicklung des Werkbundgedankes (Vortrag der Jubiläumstagung des SWB)

Autor(en): **Kienzle, H.**

Objektyp: **Article**

Zeitschrift: **Das Werk : Architektur und Kunst = L'oeuvre : architecture et art**

Band (Jahr): **26 (1939)**

Heft 1

PDF erstellt am: **25.09.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-86749>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.

Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.

Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

Die Aufgabe, in diesem Rahmen angepackt, bedeutet also etwas ganz anderes als Subventionen und milde Beiträge für Künstler. Die Aufgabe liegt in keiner Weise auf dem Gebiete der Wohltätigkeit und des Almosens, und ihre Erfüllung darf auch nicht dem Stümper und Dilettanten zugute kommen. Dem wahren Künstler wieder Arbeit geben, heisst Bestellung und Kunstwerkverkauf auf andere Grundlagen und andere Vermittlungsmöglichkeiten bringen als die Mustermessen heutiger «Verkaufsaustellungen».

Es bedarf dazu einer besondern Erziehungsarbeit. Wenn sie Erfolg haben soll, müssen unsere besten Sachverständigen vorgehen und sich nicht bloss auf Ersuchen zur Verfügung stellen. In gut illustrierten Aufsätzen und an Hand von Lichtbildern in Vortragssälen und Schulen wie in Führungen durch unsere Städte werde der Unterschied zwischen Kitsch und Kunst sichtbar. In der Gegenüberstellung des guten und des schlechten Beispiels werde gezeigt, wie es gemeint ist und was verantwortet werden kann und was nicht.

Freilich ist der Gedanke nicht von heute auf morgen

zu verwirklichen, aber seine konstruktive Bedeutung liegt darin, dass man nicht alles vom Staate verlangt, sondern die schöpferischen Kräfte zu einer fruchtbaren, aus sich selbst weiterwirkenden Entfaltung bringt.

Werkbund, Oeuvre, vielleicht die GSMBA und weitere Organisationen, deren Arbeit wir das meiste verdanken, was auf diesem Gebiete in der Schweiz seit der Jahrhundertwende geleistet worden ist, mögen auch im Mittelpunkt der mit vermehrten Mitteln und neuem Impuls angepackten Aufgabe stehen. Die Mittel, welche hierfür erforderlich sind, werden sich ohne Zweifel viel erfolgreicher auswirken, als wenn damit ein paar Gemälde und Plastiken angekauft würden. Handelt es sich doch darum, dauernde Besserung aus der Pflege einer anständigen Kunstgesinnung zu erreichen und die Sache nicht mit einem Almosen für erledigt zu halten. Eine solche Zielsetzung, die aufbauen und nicht nur neue Subventionschleusen aufziehen will, würde allein die behördliche Mitwirkung aus Krediten der Arbeitsbeschaffung rechtfertigen.

Ernst Nobs, Regierungsrat, Zürich

Die Entwicklung des Werkbundgedankens (Vortrag an der Jubiläumstagung des SWB)

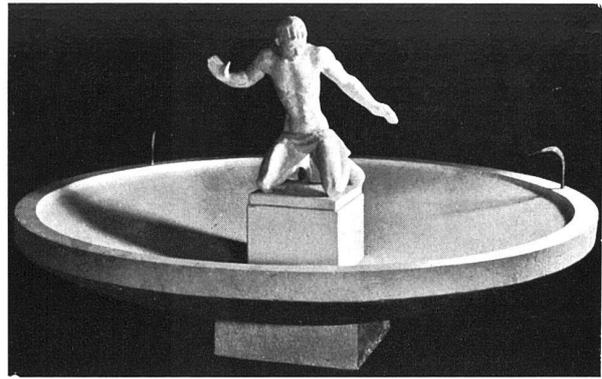
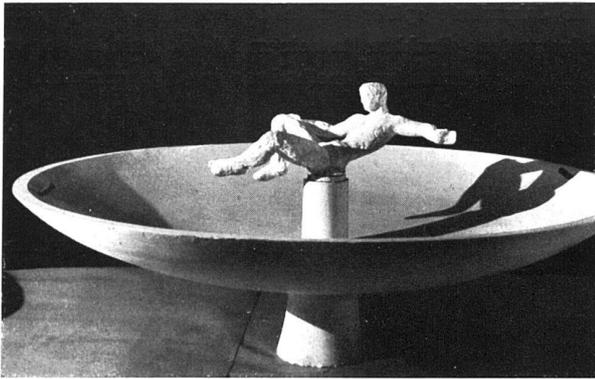
Als vor 25 Jahren der Schweizerische Werkbund gegründet wurde, bestand der Deutsche Werkbund bereits seit sechs Jahren. Er hatte schon eine Reihe wichtiger Erfolge errungen. In seinem Vorstand hatten sich namhafte Künstler mit Industriellen und Behördevertretern zusammengefunden, und auf mehreren Gebieten der deutschen Produktion war die geforderte Zusammenarbeit von Künstlern und Industrie bereits verwirklicht, auf dem der Linoleum- und Tapetenherstellung, der kommerziellen Graphik, des Porzellans, des Möbelbaus usw. Auch nach aussen war der DWB schon achtungsgebietend aufgetreten und vor der Tür stand das gewaltige Unternehmen der Werkbundaustellung 1914 in Köln.

Die Erfolge der Werkbundbewegung in Deutschland haben, nachdem Oesterreich vorangegangen war, zur Gründung eines Werkbundes auch in der Schweiz ermutigt. Sie erfolgte, woran heute dankbar erinnert werden darf, auf die Einladung von Geheimrat Muthesius in Berlin, einem der Vorstandsmitglieder des DWB., an Direktor Alfred Altherr, dessen Uebersiedelung nach Zürich als Leiter des Kunstgewerbemuseums und der Kunstgewerbeschule bevorstand. Der Zusammenhang der jungen schweizerischen Gründung mit der deutschen Bewegung äusserte sich schon darin, dass sich die schweizerische Organisation der Formen der deutschen bediente und dass sie auch die Formulierung der Aufgabenstellung übernahm.

Trotzdem war der SWB eine vom DWB unabhängige Vereinigung. Gemeinsam war im Grunde nur der

Gedanke, die Qualität der handwerklichen und industriellen Produktion zu heben und alle, die zur Erreichung dieses Zieles beitragen konnten, zu einem handlungsfähigen Bund zusammenzuschliessen. Bald hat sich der SWB eine eigenartige und charakteristisch schweizerische Organisation gegeben dadurch, dass er die Bildung von Ortsgruppen förderte, die ihre regionalen Interessen pflegen konnten. Die von Deutschland her angeregte Gründung des SWB hatte gleichzeitig zur Folge, dass in der welschen Schweiz das «Oeuvre» gegründet wurde: beide, «Oeuvre» und «Werkbund», sind geeinigt in demselben Ziel: Kunst und Industrie zur Zusammenarbeit zu führen und beide verfolgen dieses Ziel zwar selbständig, aber doch in ständiger Fühlungnahme. Und weiter wurden auch in andern Ländern, in Holland, Dänemark, Schweden, Vereinigungen mit ähnlichem Ziel neu gegründet, oder es wurden bereits bestehende Verbände im Sinne des DWB und unter Uebernahme seiner Gedankengänge erneuert. In England wurde im Jahre 1916, mitten im Krieg, eine werkbundartige Vereinigung von Künstlern und Fabrikanten ins Leben gerufen, unter Berufung auf die deutschen Erfolge, die eine Neubelebung der englischen Kunstindustrie nahelegten; auch in Frankreich wurde, mit derselben Motivierung wie in England, eine Werkbundgründung vorgesehen.

Die Bewegung griff also sehr bald über Deutschland hinaus. Dass sie zu einer internationalen Bewegung wurde, hatte aber darin seinen Grund, dass die Ursachen, die sie auslösten, überall dieselben waren.



Zweiter engerer Wettbewerb für einen Brunnen in der Erdgeschosshalle der neuen Gewerbeschule Bern
Links erster Preis und Ausführung: W. Linck SWB, Bern
Das Preisgericht lobt vor allem die gute Idee, in der nicht sehr hohen Halle mit mächtigen Betonpfeilern eine liegende Figur vorzusehen, die auch unter den gegebenen Verhältnissen Oberlicht bekommt und nicht gedrückt wirkt; rechts zweiter Preis: M. Perincioli

Ursachen der Werkbundbewegung

Was war aber dieser gemeinsame, eigentliche Ausgangspunkt der Werkbundbewegung?

Es waren die Methoden der kunstgewerblichen Produktion in der Industrie: die Stilimitationen des kunstgewerblichen Zeichners und der verhängnisvolle Wettlauf der Konkurrenz, durch den die Sucht des kaufenden Publikums nach Neuheiten künstlich gezüchtet und ausgenutzt wurde. Und es waren die Folgen dieser Produktionsweise: das Sinken der Qualität, die Zerstörung der Tradition und die Geschmacksverderbnis des Publikums. Gerade die Gründer des DWB hatten an einem besonders eklatanten Beispiel die Verderblichkeit einer solchen Produktionsweise miterlebt — es war wenig Jahre her, als die Kunstindustrie die für die maschinelle Reproduktion durchaus ungeeignete individualistische Ornamentik der Darmstädter Künstler unter der Marke «Jugendstil» ausgebeutet und diskreditiert hatte.

Ihre nächsten Bemühungen mussten darauf gerichtet sein, den schöpferischen Künstler an Stelle des Zeichners zu setzen, den steten Modewechsel der Produktion zu unterbinden und durch Rückkehr zu den Grundsätzen der Konstruktions- und der Materialgerechtigkeit die Grundlagen einer gesunden gewerblichen Tradition zu schaffen.

Damit ist der eigentliche Ausgangspunkt der Bewegung und ihr nächstes konkretes Ziel bezeichnet. Dass man aber von einem «Werkbundgedanken» im Sinne einer umfassenden, über die Nöte des Tages weit hinausgreifenden Idee sprechen konnte, bewirkte das Auftreten einer ideenreichen und aussergewöhnlich suggestiven Persönlichkeit, des Sozialpolitikers *Friedrich Naumann*. Er ist es, der der Werkbundbewegung ihren ideellen Inhalt gab, indem er die Wünsche und Gedanken der einzelnen Mitglieder auf einen weiten Hintergrund projizierte.

Naumann begründete die Forderung nach Qualitätsarbeit nicht allein ästhetisch und technisch, sondern vor allem wirtschaftlich und ethisch — «schlechte Materialbehandlung ist Materialvergeudung. Sie ist aber auch Arbeitsvergeudung. Mit allen geringen Waren sind Unternehmer, Arbeiter und Käufer gegenseitig betrogen, weil sie sich für etwas abmühen, das nicht der Mühe wert war. Solche Arbeit soll eine kultivierte Nation halbgebildeten Völkern überlassen.»

«Gute Arbeit erfordert aber gute Arbeiter — Willensziel für das deutsche Menschtum muss sein das Wirtschaftsideal der gehobenen Fertigfabrikation.»

Mit diesen Gedanken, die ich in einigen kurzen Leitsätzen wiedergebe, ging Naumann weit über die Forderung nach der Mitwirkung des Künstlers bei der Herstellung des Industrieproduktes, womit sich wohl die Mehrzahl der Werkbundmitglieder begnügt hätte, hinaus und rührte an den eigentlichen Kern der Frage, das Wesen der modernen Produktion überhaupt. Denn hier liegt die Entscheidung über Erfolg oder Misserfolg der Werkbundarbeit: ob die sogenannte Kunstindustrie geneigt ist, mit dem Prinzip des Angebotes des qualitativ Geringeren zu brechen, ob sie den Willen hat, den Wettbewerb mit Hilfe der qualitativ höher stehenden Ware aufzunehmen, ähnlich wie es die Maschinen- und die Apparate-Industrie von jeher tat.

Exportinteressen und deutscher Stil des DWB

Naumann hat aber seinem Gedanken eine bestimmte Richtung gewiesen, indem er ihm eine deutsche Färbung gab. Er sah Deutschland im Wettbewerb mit den auf dem Gebiete des Geschmacks anerkannten Ländern, er sah den Wert seiner Ideen im Lichte der deutschen Exportwünsche.

Das war an sich verständlich. Die deutsche Industrie war mit dem Beginn des XIX. Jahrhunderts in eine Zeit

überraschender Blüte eingetreten; deutsche Erzeugnisse fanden immer mehr Eingang im Welthandel. Es darf deshalb nicht wundernehmen, dass sich Naumann das Werkbundproblem zum vorneherein in Verbindung mit der Frage des Auslandsexportes darstellte, und dass auf seine Zuhörer die Aussicht, deutsche kunstgewerbliche Erzeugnisse, ein neuer deutscher Stil werde den alten französischen und englischen Kunstindustrien draussen auf dem Weltmarkt erfolgreich entgegentreten, einen suggestiven Einfluss ausübte. Als Naumann an der Versammlung des Jahres 1908, der ersten, in der der DWB mit seinem Programm vor die Öffentlichkeit trat, seine Gedanken vortragen hatte, die im Zukunftsbild einer deutschen, die Welt erobernden Qualitätsproduktion gipfelte, fand er, wie der Verhandlungsbericht bemerkt, «stürmischen, lang anhaltenden, immer wiederholten Beifall», und der Vorsitzende dankte Naumann mit den Worten: «nach diesem Erlebnis erübrigen sich weitere Worte».

Die Fata Morgana eines von der Welt anerkannten Stils deutscher Prägung hatte Naumanns Zuhörer gefangen genommen. Sie hat die Entwicklung des Deutschen Werkbundes in den ersten Jahren deutlich bestimmt. Wer die Brüsseler Ausstellung 1912 oder die Kölner Werkbundausstellung 1914 sah, hatte den Eindruck, sie hätten fast ausschliesslich die Wirkung auf das Ausland im Auge und sagten eigentlich nichts darüber aus, welches die Leistung für das eigene Volk sei. Jedenfalls: der Klärung und Förderung eines der wichtigsten praktischen Werkbundprobleme, das zunächst einmal auf dem eigenen Boden hätte gefördert werden sollen, war diese Tendenz nicht förderlich. Dieses dringende Problem war die Auseinandersetzung über das Wesen der Hand- und Maschinenarbeit. Es war allerdings an der ersten Werkbundversammlung in München berührt worden; ihm galt das erste Referat, das der Architekt *Theodor Fischer* hielt. Fischer hatte auf den Krebschaden der Maschinenarbeit hingewiesen, handwerkliche Techniken auf billige Art nachzumachen und war dazu übergegangen, nach dem Wesen der Maschinenarbeit zu fragen. Er hatte erkannt, dass die Eigenart der Maschine klare, knappe und einfache Formen bedinge. Ihr Wesen sei die Gleichförmigkeit der Produkte. Diese aber sei an sich durchaus nichts Negatives, Unangenehmes. Unangenehm werde die Maschinenarbeit, die sich aus der modernen Produktion nicht mehr wegdenken lasse, dadurch, dass sie sich Formen bediene, die ihr nicht entsprächen, dass sie Handarbeit nachahme oder mit Ornamenten überladen sei, so dass ein Widerspruch zwischen dem Reichtum der Form und der Leichtigkeit und Massenhaftigkeit der Herstellung entstehe.

Indem der DWB darauf verzichtete, sich zunächst einmal einer ganz bestimmten Aufgabe zu widmen, gab er die Möglichkeit zielbewusster Konzentration auf. Erst andert-

halb Jahrzehnte später wurde das von Theodor Fischer aufgeworfene Problem in seinem Wesen und in seiner Bedeutung erkannt und methodisch zu lösen versucht.

Führung der Architektur

Diese Bemerkungen dürfen nicht so aufgefasst werden, als ob überhaupt der DWB in jenen Jahren sich darauf beschränkt hätte, mit Manifesten nach aussen hin aufzutreten. Denn der damaligen Werkbundarbeit gab ein anderes Problem ein praktisches Ziel: die Zusammenfassung der dekorativen Künste und der gestaltenden Gewerbe unter der Führung der Architektur. Dieses Problem war aus der Zeit der Jahrhundertwende übernommen worden, als sich die Künstler, die in der Darmstädter Künstlerkolonie tätig waren, vorgenommen hatten, einen neuen, von den alten Formen unabhängigen Architekturstil zu schaffen. Der Werkbund hatte aber eine entscheidende Erweiterung gebracht dadurch, dass er neben der Villa und den repräsentativen Bauten das einfache Haus, auch das Arbeiterhaus in die Problemstellung einbezog, und dass er versuchte, die neue Aufgabe auf das Gebiet des Industriebaus auszudehnen, indem Fabrikgebäude, Elektrizitätswerke, Stauwehre, Bahnhöfe, Bureaux und Kaufhäuser einer künstlerischen Gestaltung unterworfen wurden.

Die Hegemonie der Architektur müssen wir heute als notwendige Uebergangsstufe betrachten. Notwendig und heilsam war diese Uebergangsstufe insofern, als sie die Ausschaltung des Industriezeichners mit sich brachte, indem nun der Architekt selbst das Entwerfen der Möbel, der Beleuchtungskörper, die Bestimmung der Tapeten, der Anstriche, überhaupt der gesamten Wohnungseinrichtung in die Hand nahm.

Die erste architektonische Periode des Werkbundes fand ihren Ausdruck in der Ausstellung 1908 in München, an der die Mitglieder des Werkbundes stark beteiligt waren, sowie an der Brüsseler Ausstellung 1912, bei der die Gestaltung des «Deutschen Hauses» dem Werkbund übertragen war. Diese Ausstellungen bedeuteten im Ausstellungswesen insofern etwas Neues, als sich die Ausstellungsbauten selbst von der bisher üblichen Scheinarchitektur losgelöst hatten und im damaligen Sinn moderne, zwar etwas aufwändige, aber im ganzen doch zweckmässige Ausstellungsgebäude darstellten, und dass auch das Ausstellungsmaterial selbst, vor allem in Brüssel, mit dem architektonischen Rahmen ein Ganzes bildete. Man sah damals keine Einzelmöbel oder sonstigen Geräte, sondern von führenden Architekten geschaffene, vollständig ausgestattete Wohnungs- und Empfangsräume, Bureaux usw. Mit dieser neuen Art des Ausstellens, die lange Jahre vorbildlich blieb, hatte der Werkbund in Deutschland wie im Ausland bedeutenden Erfolg errungen.

Aber die Hegemonie der Architektur hatte ihre Gegner

und ihre Gefahren. Ihre Gegner kamen aus den Kreisen der Kunstgewerbler, die als Hersteller individueller Einzelstücke sich ohnedies nicht gern in einen gegebenen Rahmen einfügten, vor allem aber die Handwerker, die sich zu Dienern der Architekten herabgewürdigt sahen, weil diese ihnen das Entwerfen ihrer Produkte völlig aus der Hand nahmen. Die Gefahren aber lagen im Hegemonie-Anspruch der Architektur selbst. Dadurch, dass der Architekt, der in den einzelnen Techniken, in der Holz-, der Metallbearbeitung usw. nicht selbst schaffender Fachmann war und die Eigenschaften der verschiedenen Materialien und die Bedingungen des ihnen angemessenen Arbeitsprozesses nicht aus eigener Erfahrung kannte, begann das Zeichnerische zu überwiegen und führte schliesslich zu einem starren und präventösen Formalismus. Die architektonische Einheit des Rahmens wurde zum Idol. Es zeigte sich, dass der Architekt nicht den Weg fand, um an die Probleme, das jedes einzelne Gerät, der Stuhl, das Kastenmöbel, der Tisch, der Beleuchtungskörper dem Gestalter stellt, nahe genug heranzukommen, da er diese Dinge einseitig als Bestandteile der Architektur auffasste.

Köln und der Typisierungsstreit

An der Werkbundaussstellung in Köln 1914 lag die ganze Problematik, in die der Werkbund durch den Wunsch, nach aussen um jeden Preis Eindruck zu machen, sowie durch die Hegemonie der Architektur geraten war, für den kritischen Betrachter offen zutage. Der Werkbund hatte zwar eine gewaltige Arbeit übernommen: eine Ausstellung von 2 km Rheinfront zu organisieren. Aber statt eines einheitlichen Bildes bot die Ausstellung schon in ihren Bauten ein Sammelsurium, das die Münchner Ausstellung von 1908 nicht gekannt hatte, und ähnlich sah es auch im Innern der Bauten aus. Man sprach mit Recht von einem Kabarettstil, der sich in der Ausstellung gerade da breit machte, wo künstlerische Prävention herrschte, und die einzelnen Objekte waren qualitativ durchaus ungleichwertig. So konnte die Ausstellung noch weniger als diejenige in München oder in Brüssel den angekündigten deutschen Stil bieten, das, was der Werkbund mit seinem Wort von der Vergeistigung der deutschen Arbeit meinte.

Es kam dazu, dass die Ausstellung für Köln in erster Linie ein Mittel war, um einen mächtigen, geldbringenden Besucherstrom nach Köln zu leiten. Die Zwiespältigkeit dieser grossen Veranstaltung beruhte nicht zum mindesten darauf, dass in ihr der Werkbund nur im Auftrag der Stadt und im Interesse ihrer Fremdenwerbung auftrat.

An der Tagung, die während der Werkbund-Ausstellung in Köln abgehalten wurde, kamen tiefe Gegensätze zum stürmischen Ausdruck. Sie bewegten sich auf der Linie: Hier Typisierung, hier freie künstlerische Schöpfung. Auf der einen Seite stand Muthesius, Geheimrat im preussischen Handelsministerium, welcher die Ansicht vertrat,

nur eine allgemein gültige Formensprache, die in stetiger Arbeit zur Typisierung führe, werde der Werkbundarbeit wirkliche Erfolge bringen.

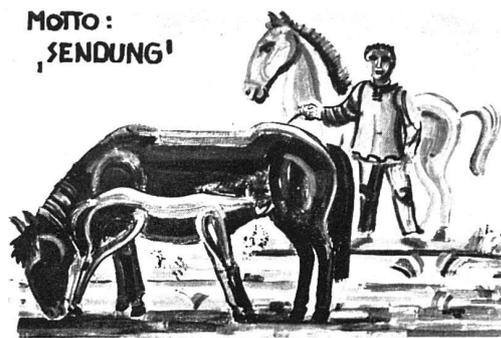
Auf der andern Seite standen die Individualisten und ihre Anhänger, die der künstlerischen Freiheit das Wort sprachen. Ihr Wortführer war der noch aus der Zeit des Jugendstiles in die neue Epoche hineinragende Henry van de Velde. Die Kontroverse bietet auch heute noch Interesse, da sie auf immanenten Gegensätzen beruht, die sich immer wieder bald schärfer, bald weniger scharf gegenüber treten, die aber in Zeiten ruhigen Schaffens den Ausgleich gefunden hatten. Der Vortrag von Muthesius gipfelte in 12 Leitsätzen, von denen die ersten, wichtigsten, folgendermassen lauteten:

1. Die Architektur und mit ihr das ganze Werkbundschaffen drängt nach Typisierung und kann nur durch sie diejenige Bedeutung wieder erlangen, die ihr in Zeiten harmonischer Kultur eigen war.

2. Nur in der Typisierung, die als Ergebnis einer heilsamen Konzentration aufzufassen ist, kann wieder ein allgemein geltender sicherer Geschmack Eingang finden.

3. Solange eine geschmackvolle Allgemeinhöhe nicht erreicht ist, kann auf eine wirkliche Ausstrahlung des deutschen Kunstgewerbes auf das Ausland nicht gerechnet werden.

Dem, der die Leitsätze von Muthesius und seinen Vortrag, in dem er die Erläuterungen zu seinen Leitsätzen gab, heute liest, ist klar, was Muthesius mit ihnen sagen wollte; er ging davon aus, dass sich in den Ausstellungen des DWB in Brüssel, St. Louis und gerade wieder in Köln ein vor allem den Aussenstehenden erkennbarer, in sich geschlossener Ausdruck zeige, eine bestimmte Art, die Dinge zu formen, die der Angehörige einer fremden Nation als spezifisch «deutsch» empfinde. Auf diesem Wege der Vereinheitlichung gelte es weiter zu schreiten. Aus ihr werde die für das deutsche Kunstgewerbe typische Form entstehen. Die Ueberführung aber aus der individualistischen Ausdrucksweise ins Typische sei der organisch richtige Entwicklungsweg, der nicht nur zu einer Ausbreitung und Verallgemeinerung, sondern auch zu einer Verinnerlichung und Verfeinerung führe. «In allen grossen Kulturperioden, vor allem in der Blütezeit der Baukunst, sehen wir diesen gleichmässig fliessenden Strom völlig einheitlicher Leistungen dahinfließen. Es haben gewissermassen ganze Generationen an ein und derselben Aufgabe gearbeitet. Jeder einzelne Künstler habe, unter Verzicht der Heraushebung seiner Individualität, sein Teil zur Hebung des Gesamtergebnisses beigetragen, ähnlich wie es heute in Fabrik- und Konstruktionsbetrieben der Fall ist, in denen alles darauf hinausläuft, den fabrizierten Gegenstand — photographischen Apparat, Fernrohr, Dampfschiff, Turbine — ständig zu vervollkommen und zu verbessern.» Diese Typisierung verschmäh das Ausser-



Walter Eglin. Details der Mosaiken; rechts die im Entwurf Pellegrini unbemalt belassene Schmalwand rechts Das Preisgericht hebt vor allem die Schönheit der naturgrossen Ausführungsproben hervor, sowie das für einen Durchgangsraum geeignete unpathetisch-heitere Thema

ordentliche und sucht das Ordentliche. Die Zurückführung der Bewegung auf das Typische sei vor allem auch nötig, um eine Einheitlichkeit des allgemeinen Geschmacks herbeizuführen. Für das Publikum sei eine gewisse Uebereinstimmung des Vorhandenen, eine sichtbare Gleichmässigkeit die Vorbedingung dafür, sich ein Bild zu formen und sich an eine Ausdrucksform zu gewöhnen. Individualistische Sonderheiten verwirren, Konzentrationen schaffen Sicherheit und Beruhigung.

Es ist offensichtlich, dass Muthesius mit seinen Forderungen eine einheitliche Stilbildung, den historischen Stilen vergleichbar, für die Gegenwart verlangte. Seine Ueberlegungen bewegten sich auf dem Boden der Formfrage und sie bezogen sich gleichermassen auf die Handwie auf die Maschinenarbeit. Diese Produkte können billig oder kostbar, einfach oder reich sein: sie müssen vor allem eine formale Einheitlichkeit aufweisen. Erst im Jahre 1923, fast 10 Jahre später, schälte Muthesius den Begriff des Typus im Sinne der modernen Produktion heraus: «Qualität besteht nicht nur im besten Werkstoff und bester Ausführung, sondern vor allem in der weitestgehenden gedanklichen Durcharbeitung des erzeugten Gegenstandes. Hier handelt es sich um die rationellste Konstruktion, höchste Zweckmässigkeit, knappste Form, mit einem Wort: um Erzielung des höchsten Nutzeffektes bei sparsamstem Verbrauch.»

Eine Gruppe von Werkbundmitgliedern, als deren Wortführer Van de Velde auftrat, wurde durch die Forderung der Typisierung aufs leidenschaftlichste aufgebracht. Sie sahen die Freiheit des künstlerischen Schaffens angegriffen, und wenn auch Muthesius seine Leitsätze auf die angewandte Kunst beschränkt und die freie ausser Be-

tracht gelassen hatte, so glaubten doch manche, welche Möbel, Beleuchtungskörper, silberne Becher oder Räume entwarfen und ausführten, sie übten ein autonomes Künstlertum aus. Sie spendeten darum Van de Velde stürmischen Beifall, als er in seinen Gegenleitsätzen ausrief: solange es noch Künstler im Werkbund gibt, werden sie gegen jeden Vorschlag eines Kanons oder einer Typisierung protestieren. Der Künstler ist seiner innersten Essenz nach glühender Individualist, freier und spontaner Schöpfer; aus freien Stücken wird er niemals einer Disziplin sich unterordnen, die ihm einen Typ, einen Kanon aufzwingt. «Ein Künstler hat immer recht», bemerkte ein Votant, das Recht der künstlerischen Freiheit zum Widersinn zuspitzend.

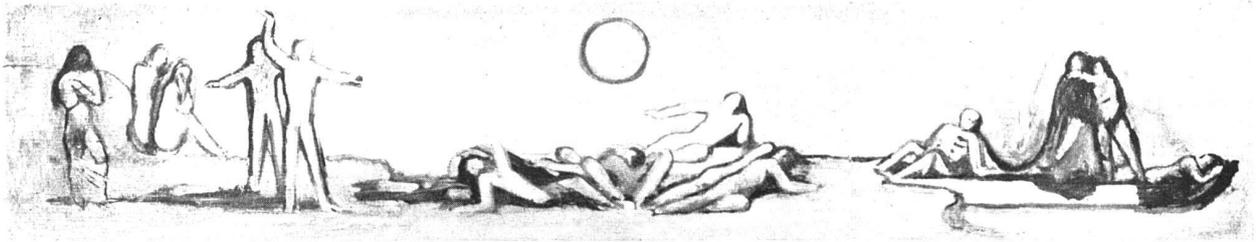
Statt dass sich die Aussprache auf konkrete Ziele gerichtet und eine Besinnung über das Erreichte gebracht hätte, endete sie damit, dass sich schliesslich die Mitglieder in zwei Parteien spalteten, die aneinander vorbeiredeten. Muthesius war gezwungen, seine Leitsätze, die die Diskussion auf ein reales Problem hätten lenken können, zurückzuziehen.

Bald nach dieser Diskussion brach der Weltkrieg aus. Er hat die Tätigkeit des DWB auf den meisten Gebieten lahmgelegt — aber nicht nur das: auch die gedankliche Entwicklung blieb ungefähr auf dem Punkt stehen, den sie vor dem Kriegsausbruch erreicht hatte.

Der Schweizerische Werkbund SWB

Dieses Bild des vorkriegszeitlichen DWB und seiner Tendenzen erscheint vielleicht denjenigen, die sich noch an jene Zeit erinnern, als zu einseitig, vielleicht sogar als zu schwarz gezeichnet. Vor Ihren Augen stehen noch deut-





Das Ergebnis des allgemeinen Wettbewerbes für ein Wandbild in der Eingangshalle des neuen Kollegiengebäudes der Universität Basel

Seite 20: Erster Preis und Ausführung Walter Eglin, Känerkinder. Gegen diesen Entwurf ist der wie uns scheint nicht unbegründete Einwand erhoben worden, dass er sich in seiner geistigen Genügsamkeit eher für die Turnhalle einer Primarschule eigne

Seite 21: Zweiter Preis A. H. Pellegrini, Basel. Das Preisgericht findet das Thema für die Vorhalle zu schwer und rügt die Betonung der Mittelachse (das vollständige Wettbewerbsergebnis im Chronikteil dieses Heftes)

lich die Ideen des Werkbundes als leuchtende Leitsterne, die der Architektur und dem Kunsthandwerk aus dem Wirrwarr und dem tiefen Zerfall jener Zeit den Weg zur Gesundung, zur frischen schöpferischen Wirksamkeit zeigten. Ich selbst teile diese Erinnerungen und übersehe durchaus nicht, was der DWB geleistet hat, nicht nur an positiver Arbeit auf allen Gebieten der Gestaltung, sondern auch dadurch, dass er sich zu einer hohen Gesinnung bekannte, zum Bekenntnis ehrlicher Arbeit, bei der nicht in erster Linie der Gewinn, sondern der Gedanke, das Beste zu leisten, begleitend war. Aber die Spannungen und Gegensätze, wie sie in Köln zum Ausdruck kamen, ferner der deutsche Drang nach Expansion, der Wunsch nach der Rivalität mit andern Völkern, die Ueberbetonung eigener Leistungen und Absichten, alle diese Züge gehören auch zum Bild der deutschen Werkbundbewegung in den Vorkriegsjahren. Sie werden uns heute im Rückblick deutlicher bewusst als damals, und wenn wir sie berühren, so geschieht dies deswegen, um die Situation zu erkennen, in die der eben gegründete Schweizerische Werkbund eintrat. Wie stand es nun um 1914 mit den künstlerischen Gewerben der Schweiz und wie fasste der Schweizerische Werkbund seine Aufgabe auf?

Alfred Altherr, der in Köln als Vertreter des SWB sprach, stellte den allgemeinen Stand des schweizerischen Gewerbes und der schweizerischen Industrie, wie ihn die Landesausstellung zeigte, vom Standpunkt des Geschmackes aus nicht sehr günstig dar: Gute «Gewerbekünstler» seien, mit Ausnahme des lithographischen Gewerbes, selten. An der Landesausstellung zeige gerade die Raumkunst mit ihrem Hang zur Protzigkeit und ihren Kopien nach alten und neuen Mustern ein bedauerliches

Bild, das Gegenteil von schweizerischer Art, von Kraft und Einfachheit. Der schlichte, einfache Innenraum fehle fast völlig. Der Werkbund und die in seinem Sinne tätige jüngere Architektengeneration stehe vor einer schwierigen Arbeit.

Bürgerliche «Raumkunst»

Damit wies Altherr auf eine ganz konkrete Aufgabe hin, die zur Lösung auch in der Schweiz reif war: die Schaffung einer bürgerlichen Raumkunst. Es ist darum ein nicht zufälliges Zusammentreffen, dass die Werkbundbewegung in dem Moment in der Schweiz Fuss fasste, als in der Architektur nach der individualistischen und experimentierenden Periode des ersten Jahrzehntes eine Beruhigung eingetreten war. Man wünschte wieder Formen von allgemeinerer Gültigkeit. Man fand diese Formen in der Anlehnung an die bürgerliche Baukunst des spätklassizistischen und des späten Barockstils und zwar weniger bei den repräsentativen Bauten als beim Bürgerhaus. Besonders der Biedermeierstil hat damals Inneneinrichtung und Möbel beeinflusst. Der Boden war bereits durch eine Reihe von Architekten vorbereitet worden, die in Deutschland studiert hatten. Sie brachten diese Auffassung in die Schweiz mit. Und nun war gerade das schweizerische Milieu für diese Formensprache der bürgerlichen Mässigung, der Schlichtheit, des Behäbig-Praktischen besonders aufnahmebereit. Für die individualistische Kunst des Jugendstils war in der Schweiz kein fruchtbarer Boden gewesen. Die Demokratie begünstigt an sich eher die im Typus sich äussernde Vergleichbarkeit; das individualistische künstlerische Experiment, das aus der Reihe zu sehr hervortritt, wird als unbequem oder



als lächerlich empfunden. Die Bestrebungen des SWB richteten sich, im Verein mit der Bautätigkeit der jüngeren Architektengeneration usw. der Aufklärungsarbeit einzelner Gewerbemuseen, in den ersten Jahren, ausser auf die Hebung der angewandten Graphik, vor allem auf die Schaffung einer den schweizerischen Bedürfnissen entsprechenden «Raumkunst».

Daneben spielte die Auseinandersetzung mit der Kitsch produzierenden Kunstindustrie in der Schweiz lange nicht die Rolle wie in Deutschland. Wohl bestanden Exportindustrien, aber diese, wie die Uhrenindustrie, genossen an sich schon Weltruf und leisteten technisch Gutes, ja Unerreichtes. Andere, wie die Basler Bandindustrie und die St. Galler und Zürcher Textilindustrie, richteten sich, ohne durch anderes als durch die Güte der Herstellung sich auszeichnen zu wollen, nach der von Paris oder England bestimmten Mode, und mussten als Modeindustrien von vorneherein darauf verzichten, eine schweizerische künstlerische Note zu propagieren. So fehlte bei uns der Antrieb, als Spitzenleistungen luxuriöse und anspruchsvolle Dinge zu schaffen, um mit ihnen auf dem Weltmarkt in Konkurrenz zu treten. Damit fiel zugleich auch jenes Moment des Ehrgeizes weg, der in die deutsche Bewegung mehr Verwirrung als wirkliche Anregung getragen hat. Der SWB hatte von Anfang an seine Blicke auf die eigenen Bedürfnisse gerichtet. Zum Glück für ihn. Denn dadurch hat die schweizerische Bewegung trotz der engen Zusammenhänge mit der deutschen schon sehr bald einen selbständigen Ausdruck gefunden. Allerdings darf nicht ausser acht gelassen werden, dass der Weltkrieg einerseits die Aktivität der deutschen Bewegung lähmte, andererseits das natürliche Distanzgefühl des politisch Neutralen stärkte. Diese, man darf wohl sagen schweizerische Haltung unseres Werkbundes trat im Jahre 1918, fünf Jahre nach der Gründung des SWB, an der ersten grossen Veranstaltung, mit der dieser vor die Öffentlichkeit trat, sichtbar zu Tage.

*Schweizerische Werkbundaussstellung Zürich 1918*¹

Es war ein im Verhältnis zu der Deutschen Werkbundaussstellung in Köln bescheidenes, im Verhältnis zur

¹ Vergl. «Erinnerung an die Werkbundaussstellung Zürich 1918» von P.M. im «Werk», Dezemberheft 1938, S. 374. (Geschrieben vor der Tagung des SWB, deshalb leider ohne Bezugnahme auf obigen Vortrag.)

Herrn Dr. Gradmann, Bibliothekar am Kunstgewerbemuseum Zürich, verdanken wir die folgenden bibliographischen Angaben über Veröffentlichungen, die Werkbundaussstellung Zürich 1918 betreffend:

«Werk» 1918, Heft 6, Sondernummer, mit Aufsätzen von Alfred Altherr «Ueber gewerbliche und kunstgewerbliche Veranstaltungen», Hans Bernoulli «Die Arbeiterwohnung auf der Schweiz. Werkbundaussstellung», sowie von Herm. Röhliberger.

Werkbundkalender 1919; Schweiz. Bauzeitung, Bd. 71, 1918, S. 230; sowie Bd. 72, 1918, jeweils S. 1, 47, 57, 68, 111, 194, 233; über den Wettbewerb für Arbeiterwohnhäuser ferner S. 242, 251, 254.

«Die Schweiz», Jahrg. 1918, S. 387; «Schweizerland», 4. Jahrgang, I. Halbjahr 1917/18, S. 119; ausserdem ist ein Katalog der Ausstellung erschienen.

Schweiz und zur Stärke des Werkbundes kühnes Unternehmen. Damals bestand der Werkbund aus etwa 200 Mitgliedern und war im Volk nicht einmal dem Namen nach bekannt. Schon die Beschaffung der finanziellen Mittel machte grosse Schwierigkeiten. Aber nicht allein darin lag die Kühnheit und der Wert der Tat, sondern in der Selbständigkeit der dem Programm zugrunde liegenden Ideen und in deren ausstellungstechnischen Verwirklichung. Denn von den grossen deutschen Veranstaltungen unterschied sich unsere Werkbundaussstellung schon durch ihren architektonischen Rahmen; wo man in Köln eine auf Achsen ausgerichtete Gruppe meist anspruchsvoller, unter sich sehr verschiedenartiger Bauten gesehen hatte, sah man in Zürich einen einheitlichen Hallenbau aus Holz in sehr schlichten Formen, der nichts anderes war als eine einfache Hülle — zum erstenmal ein wirklicher Ausstellungsbau, bei dem man nicht auf den Gedanken kam, dass der architektonische Aufwand im Verhältnis zum Inhalt zu gross sei. Die Vitrinen der Ausstellung selbst standen damit in Einklang. Sie waren von ausgesprochen sachlicher Schlichtheit. Das Ausstellungsgut war sorgfältig gesichtet und bot eine Auswahl des Besten, was damals das schweizerische Kunsthandwerk hervorbrachte. Aber das Entscheidende, den schweizerischen Charakter Bestimmende war, dass sie auf eine einheitliche Linie ausgerichtet war, auf durchschnittliche und sogar einfache Lebensverhältnisse und Wohnbedürfnisse. Sie bot einfache bürgerliche Wohnräume, sie zeigte Arbeiterwohnungen, Hausgärten, praktische Möbel, Dinge, die für den Gebrauch breiterer Schichten gedacht waren.

An diese Ausstellung konnten nun tatsächlich die Erörterungen über die für die breiten Volkskreise wichtigsten Fragen anknüpfen, den einfachen Wohnraum, die Mietwohnung, das Arbeiterhaus, den Hausgarten, das Ferienhäuschen, das billige und gute Möbel. Was an kunstgewerblichen Gegenständen zu sehen war, waren ebenfalls anspruchslose Dinge, und auch die silbernen Geräte wollten keine erstaunlichen Spitzenleistungen sein, sondern wirkliche Gebrauchsgegenstände in handwerklich guter Form. Das gleiche galt von den Töpfereien und den Gläsern. Man sah gute künstlerische Kleinplastik aus Holz und ein Marionettentheater als Stätte einer frischen spielerisch-heiteren Kleinkunst. Kurz, die Ausstellung atmete die Atmosphäre eines bürgerlich anspruchslosen, anständigen und guten Geschmacks. Sie bot in ihrer Einheitlichkeit ein allgemein verständliches klares Ziel.

Wenden wir uns wieder der Entwicklung im grossen zu: Die Nachkriegszeit brachte, mit dem Zusammenbruch Deutschlands und Oesterreichs und der Revolution des Jahres 1919, eine von Grund aus neue Einstellung zu den Werkbundfragen. Die neuen Staaten waren wirtschaftlich auf eine viel schmalere Basis gestellt. Der wohlhabende Mittelstand war zum grossen Teil verschwunden. Man

baute jetzt viel weniger luxuriöse Villen, und kunstgewerbliche Luxusware fand kaum mehr Abnehmer.

Neubelebung der Werkbundgrundsätze

Die Umgestaltung der politischen, sozialen und wirtschaftlichen Struktur Deutschlands wirkte entscheidend auf die Entwicklung des Werkbundgedankens ein, so sehr, dass von einer neuen, der sozialen Phase der Werkbundbewegung gesprochen werden kann. Ihr wesentliches Verdienst ist, dass sie die Aufgabe der Maschinenarbeit in ihrer Bedeutung für die Versorgung des Volkes mit Gebrauchsgütern zum erstenmal wirklich erkannt hatte. Das Problem der Maschine rückt in den Vordergrund der theoretischen und praktischen Tätigkeit. Der Produktionsprozess der Maschine wird beobachtet und ihr Verhältnis zum Material und zur Form festgestellt. Man versucht die technischen Möglichkeiten der Maschine im Sinne ihrer Gegebenheiten auszunützen. Das Ergebnis ist grosse Reinigung, Klärung und Verfeinerung der Formen, die in einer Reihe technisch vorzüglicher und formreiner, heute noch nicht veralteter Erzeugnisse zum Ausdruck kam in Ess- und Trinkgeschirr, Möbeln, Vorhängen, Tapeten, Beleuchtungskörpern usw. In ihnen kam die eigentliche Leistung der Maschine, Standardartikel von guter sachlicher Form und billigem Preis zu schaffen, zum erstenmal zur Geltung.

Die alten Gedanken und Grundsätze des Werkbundes erhalten eine neue Fassung. Da sie heute noch Geltung haben und der Verschiebungsprozess an sich schon interessant ist, will ich sie kurz zusammenfassen.

Der Begriff der Qualität war früher immer mit einer gewissen Kostbarkeit verbunden und konnte nur durch die Handarbeit voll erfüllt werden. Jetzt sah man ein, dass auch die Maschine Qualitätsarbeit leisten kann. Qualität kann ebensogut ein von der Maschine ausgeführter Massenartikel wie ein handwerklich ausgeführtes Einzelstück besitzen. Entscheidend ist die bis zur feinsten Anpassung an die Bedingungen des Materials, der Herstellung und an den Gebrauch getriebene Durchformung.

Auch unter der Forderung nach Materialgerechtigkeit verstand man früher in erster Linie das mit der Hand gearbeitete Material. Man glaubte, nur die Hand könne materialgerecht arbeiten. Heute wissen wir, dass auch die Maschine materialgerecht arbeitet. Dasselbe gilt vom Begriff der Konstruktionsgemässheit. Das neue Durchdenken dieser Forderung führte zu neuen Konstruktionen, in denen die neuen Materialien, welche die Technik bot, z. B. die Betonbauweise, erst richtig ausgenützt wurden. Und aus der Arbeit der Maschine und dem Vorbild der Ingenieurbauten ergab sich ein neuer, besonders ökonomisch wichtiger Grund-

satz, nämlich der, dass eine Arbeit um so eleganter und geistreicher sei, je weniger Aufwand an Material und Arbeitszeit sie erfordere. In die Herstellung täglicher Gebrauchsgegenstände wurde der dem Ingenieur selbstverständliche Grundsatz getragen, dass mit dem geringsten Aufwand das beste Resultat zu erreichen sei.

Der Grundsatz der Zweckmässigkeit wurde schärfer erfasst. Man sah in der Entwicklungsgeschichte des Hauses, der Geräte und der Kleidung nicht mehr nur eine Formentwicklung, sondern auch eine Gebrauchsentwicklung. Diese Erkenntnis wirkte auf die praktische Gestaltungsarbeit dadurch zurück, dass man die Frage bestimmter an die Dinge richtete: Wie funktionieren sie im praktischen Gebrauch? Erfüllen sie die Forderung der denkbar besten Gebrauchsfähigkeit?

Und schliesslich sah man, dass die Aufgabe des Künstlers beim Formungsprozess der Maschine neu formuliert werden musste. Bisher wurde die Arbeit des Künstlers als eine Art schmückender Beigabe aufgefasst. Man trennte Konstruktion und künstlerische Form. Jetzt wurde festgestellt, dass Lokomotive, Automobil, Rennboot, Flugzeug usw. ihre Form nicht oder nicht entscheidend durch den Künstler erhielten, sondern dass sie sich aus der genauesten Anpassung an die Funktion und durch allmähliche Verfeinerung ergab. Die Forderung der Mitarbeit des Künstlers wurde modifiziert, sein Anteil am Produktionsprozess je nach dem Aufgabengebiet differenziert.

Charakteristisch dafür ist der Wandel, der in der Beziehung zwischen Künstler und Industriebau eingetreten ist. Die Älteren unter uns erinnern sich daran, wie seinerzeit die Fabrikbauten von Peter Behrens und andern Architekten Aufsehen erregten als künstlerische Formungen des Industriebaus. Heute sind uns die Augen für die Reinheit und Schönheit der konstruktiven Lösungen aufgegangen, wie sie sich aus der Denkarbeit des Ingenieurs ergeben. Die Differenzierung der künstlerischen Mitarbeit zeigt sich aber besonders deutlich auf dem Gebiet der Gebrauchsgraphik, das neben dem freien Künstler, dem Maler, der nebenbei ein Plakat schafft, den Graphiker als besonderen Typus, der zwischen Künstler und Organisator steht, herausgebildet hat.

Wenn sich so der Anspruch des Künstlers von manchen Gebieten mehr oder weniger zurückgezogen hat, so sind dafür jene kunstgewerblichen Zwischenbildungen der sog. «dekorativen Malerei» und — Plastik fast ganz zugunsten künstlerisch vollwertiger Leistungen verschwunden. Die Stellung der individuell schaffenden, wirklich schöpferischen Künstler ist dadurch klarer und fester geworden.

(Fortsetzung folgt)

Dr. H. Kienzle SWB, Basel