

Der Traum vom Prototyp : Design als Paradox : Endgültigkeit versus Einzigartigkeit

Autor(en): **Burckhardt, Lucius**

Objektyp: **Article**

Zeitschrift: **Kunst + Architektur in der Schweiz = Art + architecture en Suisse = Arte + architettura in Svizzera**

Band (Jahr): **48 (1997)**

Heft 3: **Design**

PDF erstellt am: **22.05.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-394087>

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.

Der Traum vom Prototyp

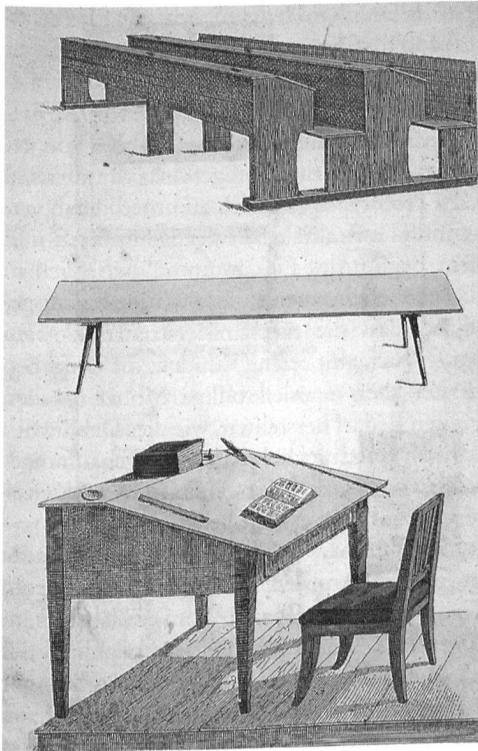
Design als Paradox: Endgültigkeit versus Einzigartigkeit

Gipfel und Exempel des Designs ist *Max Bills Hocker für die Hochschule für Gestaltung in Ulm*: Die Idee des Sitzes ist reduziert auf die elementarste Form und auf einfachste Herstellbarkeit; überdies sind zusätzliche Verwendungen möglich: Um 90° gedreht als Tischchen, auf dem Tisch liegend als Rednerpult, und um 180° gedreht trägt man den Hocker am Steg wie eine Tasche und kann dabei noch einen Stoss Bücher transportieren. Mit Bills Hocker ist der lehnlose Sitz endgültig erfunden, klar und schön, und seriell und billig herstellbar (Abb. 1).

Gutes Design erstrebt solche Endgültigkeit, sollte man meinen, und die so geschaffenen Modelle müssten also allen zur Verfügung stehen. Wehe aber dem, der zu Bills Lebzeiten seinen Hocker imitierte: Das ist Diebstahl geistigen Eigentums. Dabei ging es Bill gewiss nicht um entgangenes Honorar, sondern um die entgangene Nennung als Künstler und Erfinder. Wir befinden uns also offenbar in einem Paradox. Einerseits strebt das Design zur Endgültigkeit und zur zeitlosen Form, andererseits beansprucht es aber doch noch den Rang der Einzigartigkeit als originales Werk der Kunst.



1 Der Ulmer Hocker von Max Bill – endgültige Lösung oder künstlerischer Entwurf? Szene auf der Terrasse der Hochschule für Gestaltung in Ulm, 1959.



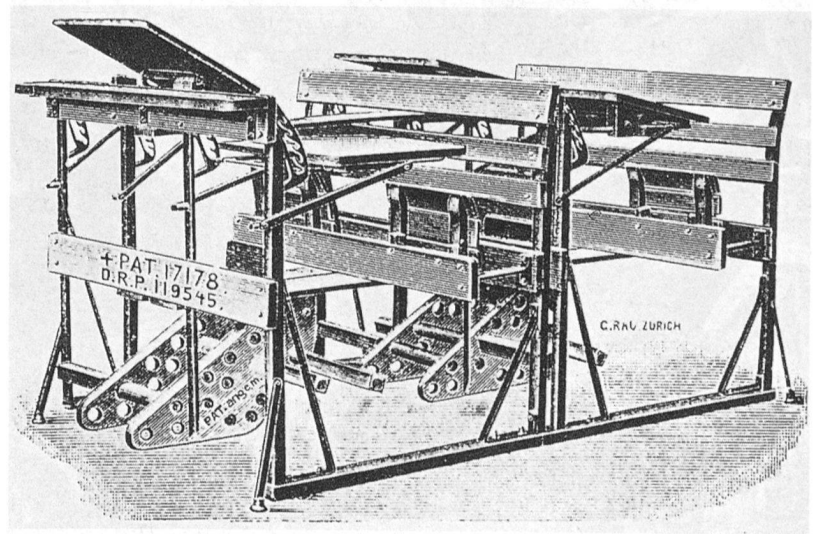
Gibt es denn so etwas wie *eine der Zeit und damit der Autorschaft entthobene Endgültigkeit*? Einige Theoretiker des Entwurfs bejahten dieses. Paul Mebes vertrat die These, dass «um 1800» die Gegenstände des bürgerlichen Haushaltes ihre Gestalt gefunden haben (Abb. 2), und dass die Aufgabe der Architekten nunmehr darin bestehe, diese Lebenskultur den unteren Volksschichten zu vermitteln. Noch Georg Schmidt, Direktor des Basler Gewerbemuseums in den 1930er Jahren, schied diejenigen Gegenstände aus dem Entwicklungsprozess aus, die seiner Meinung nach perfekt waren, beispielsweise den Herrenschuh, rahmengenäht und mit runder Kappe. Was aber, wenn diejenigen Objekte, die sich so zur Brauchbarkeit, Produzierbarkeit und Zeitlosigkeit entwickelt haben, nun nicht produziert werden können, weil der Künstler das verbietet?

Das Problem hat sich insofern erledigt, als der Gedanke der ein für allemal besten Lösung an Überzeugungskraft verliert (Abb. 3). Wenige Gegenstände sind von solcher Eindeutigkeit, dass sich allein aus dem Zweck die zugleich schöne Form ergibt: Solche Gegenstände nennen wir *Werkzeuge*. Viele Jahre, vom Ende des Ersten Weltkrieges bis in die 1970er Jahre, hat sich das Fahrrad nicht verändert, so dass schon behauptet worden war, es sei ein Beispiel dafür, dass etwas «zu Ende erfunden» werden könne. Aber wie jeder Radfahrer gemerkt hat, ist inzwischen das Fahrrad in einem Masse verbessert worden, wie man es diesem einfachen Fahrgestell niemals zugetraut hätte. Überdies ist seine Form längst nicht mehr so eindeutig wie zur klassischen Fahrrad-Zeit.

Es erweist sich, dass die meisten Gegenstände nicht die eindeutigen Randbedingungen von Werkzeugen aufweisen. Deshalb kann der Designer den Gebrauchswert nicht maximieren, sondern nur, im subjektiven Abwägen, mehrere *Ziele optimieren*. Der Nutzen steigert sich nicht immer linear wie beim Geld oder bei der Schokolade: je mehr davon, desto besser. Vielmehr ergeben sich zwischen der linearen Steigerung einer Qualität und dem Nutzen derselben charakteristische Transformationskurven. Türen sollen genügend breit sein, aber sie sind nicht um so besser, je breiter sie sind. Eine Tür, die so breit ist, dass man bequem einen Konzertflügel hindurchtragen kann, ist im Alltag unpraktisch, weil für das Öffnen des

2 «Um 1800» war auf vielen Gebieten der Gerätschaft eine – trügerische? – Endgültigkeit erreicht.

3 Demgegenüber erwiesen sich später entworfene Prototypen als weit weniger langlebig. Grobs Universalbank von 1903.



Türblattes zuviel Raum vorgesehen werden muss. Im konkreten Fall muss ich also zwischen den Alternativen einflügelige, zweiflügelige Tür, Schiebetüre, Faltwand usw. eine Lösung suchen, die neben Vorteilen jeweils auch Nachteile hat. Über die Vor- und Nachteile kann man subjektiv verschiedener Meinung sein. Ein Radioempfänger, ein Rasierapparat, ein espressokocher, sie alle sind immer ein Kompromiss, eine Abwägung mehrerer Anforderungen: Qualität der Leistung, Grösse, Gewicht, leichte Bedienung, Reparierbarkeit und Aussehen. Insofern endet Design nicht mit der «sauberen Lösung», sondern mit einer unter mehreren möglichen Optimierungen.

Prototyp und Serienherstellung

Den Beginn des Designs, ohne dass es das Wort damals schon gab, markiert in Deutschland der *Prototypenstreit von 1914* anlässlich der *Kölner Werkbund-Ausstellung*. Die in schöner, etwas umständlicher Sprache¹ geschriebenen Flugblätter, welche die beiden Redner verteilten, werden noch heute diskutiert (vgl. Quellentexte im Anhang). Sie stellen einerseits klare

4 Die Typenmöbel der Werkstätten von Dresden-Hellerau vermochten nicht die Einzelanfertigung zu verdrängen. Salonstuhl von Bruno Paul, ca. 1909.





5 Erst die grossen Staatsaufträge brachten den Durchbruch. Der «Volksempfänger» war schon 1928 von Walter Maria Kersting entworfen worden. Ab 1933 wurde er mit staatlichen Zuschüssen massenhaft produziert; bis 1939 wurden davon 12,5 Millionen Stück verkauft. Die Bezeichnung VE 301 soll an die Machtergreifung vom 30. Januar 1933 erinnern. – «Der Führer spricht» von Paul Mathias Padua, um 1937.

Positionen dar; Hermann Muthesius fordert den Künstler auf, Prototypen für die serielle Herstellung zu entwerfen, Henry van de Velde vertritt den Künstler, der Einmaliges schafft und auch herstellt, oder der zumindest die Herstellung durch den Handwerker fachmännisch begleitet. Andererseits irritiert, dass, wie schon Hans Curjel und später Julius Posener andeuteten, jeder der beiden Gegner, Muthesius wie van de Velde, jeden der beiden Texte hätte schreiben können; – oder zumindest, um die Verwirrung etwas einzuschränken, würde man van de Velde auch die Position Muthesius' zutrauen, – allerdings ohne ihre nationalistische Tendenz.

Ferner irritiert einerseits, dass das Publikum – es handelte sich immerhin um die Vollversammlung des Deutschen Werkbundes – der Position van de Veldes zujubelte und die fortschrittlichere Meinung Muthesius' verwarf. Andererseits aber können wir heute wissen, dass die praktische Anwendung von Muthesius' Position, die Produktion von Typenmö-

beln in Dresden-Hellerau, wirtschaftlich und sozialpolitisch schon damals auf verlorenem Posten stand (Abb. 4). Der Gedanke, die mechanisierte Herstellung luxuriöser Einzelstücke durch eine rationalisierte, aber von gelernten Tischlern durchgeführte Produktion nach Prototypen preislich zu unterbieten, verkannte die Realität. Mit der Dampfkraft und dem Beginn des Elektromotors hatte sich in der Möbelschreinerei die Situation herausgebildet, dass die mechanisierten Tischlereien Einzelstücke für reiche Kunden, die einfachen Buden aber manuell billige Möbel für den breiten Bedarf herstellten, wie dies Debora Silverman² eindrücklich darstellt – genau umgekehrt also, als man es im Unterricht auf Kunstgewerbeschulen erzählt bekommt.

Der Prototyp und die nach ihm gebaute grosse Serie wurden auf einem ganz anderen Gebiet vorangetrieben (Abb. 5). Während im Sog der verhängnisvollen Flottenpolitik der Deutsche Werkbund von der Schönheit der Kriegsschiffe zu faseln begann, sorgte deren Folge, nämlich der Erste Weltkrieg, für grosse *Rüstungsaufträge* im Sektor der Handwaffen und Ausrüstungsgegenstände. Schon vorher hatten im jungen Italien die Grossaufträge für Kriegsmaterial, die von den savoyischen Siegern an piemontesische oder allenfalls lombardische Fabriken vergeben wurden, die entwickelte Produktionsstruktur des Mezzogiorno ruiniert. Nach dem Ende des Ersten Weltkrieges stand auch im zivilen Bereich dem Einsatz der Fliessbandproduktion, des Markenartikels und des Oligopols der Grossfirmen kein leistungsfähiges Handwerk mehr im Wege – man denke etwa an Nahrungsmittel wie Zwieback, Konfitüre oder Margarine, die vom Käufer nur noch aufgrund der attraktiv gestalteten Verpackung und der aufgedruckten Marke sowie der pseudowissenschaftlichen Lobeshymnen über Nährwert oder Hygiene gewählt werden. – Wirklich nichts mehr im Wege? – Immerhin noch das, was die Elite der Geschmacksträger dann als den schlechten Geschmack bezeichnete.

Vorfabrikation und Vielfalt

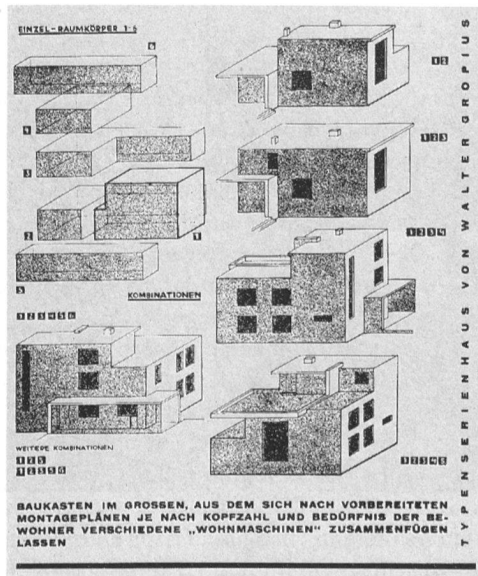
Verschiedene Künstler und künstlerische Zirkel, Pierre Chareau, Le Corbusier, das spätere Bauhaus, einige fortschrittliche Kunstakademien oder Kunstgewerbeschulen hatten daraufhin begonnen, aus der *Typisierung* und der industriellen Herstellung einen *Stil* zu bilden, der allerdings vorerst nur an handwerklich gefertigten Einzelstücken erprobt werden konnte. Beispiel dafür ist der aus Gasrohren geschweisste Stahlrohrsessel. Es entstand eine Ästhetik der Vorwegnahme der seriellen Produktion, die es zwar in der Praxis noch gar

nicht gab, da die Auflagen viel zu klein waren, die aber dem utopischen Anspruch fortschrittlicher Kreise entsprach. Diese pseudo-industrielle Gestaltung der Reduktion auf – scheinbar – leicht in Serie produzierbare einfarbige Kuben entwickelte sich zum Geschmacksdiktat, das bis in die späten 1960er Jahre seine Wirksamkeit behielt. Dabei war das Pathos der frühen Gestalter allmählich zum Rezept für phantasielose Gewerbelehrer geworden. Erst die Anleihen, die die Entwurfstheorie aus der Semiotik übernahm (Robert Venturi, Paolo Portoghesi, Renato De Fusco u.a.), lösten diese Erstarrung.

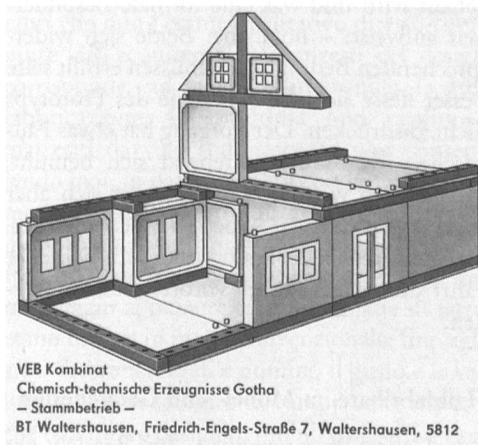
Dabei soll nicht vergessen werden, dass da, wo grosse, industriell gefertigte Serien möglich waren, die formale Verbesserung durch fortschrittliche Designer mit Verbilligung einherging; das gilt im Neuen Frankfurt für den Kramerofen oder in Dessau für Gropius' Türklinke. Dabei war aber die Grösse der Bestellung ausschlaggebend und nicht die einfache Form. In der Architektur selbst war die prototypische Form nur die Vorspiegelung einer gar nicht existierenden Vorfabrikation. Hinter den weissen Kuben und Flächen verbargen und verbergen sich traditionelle Trag- und Füllsysteme, ob es sich dabei um die Bauhausgebäude von Dessau von 1928 oder um das Kunstgewerbemuseum in Frankfurt am Main von Richard Meyer von 1985 handelt. Beim letzteren mache man sich einmal den Spass, an verschiedenen Stellen auf die weissen Wandflächen zu klopfen und zu hören, wo es voll und wo es hohl klingt.

Gewiss bringen heute Vereinfachung und Normung in Serie *Verbilligung*, insbesondere im Siedlungsbau. Formal anregend, aber ökonomisch nutzlos dagegen sind die Entwürfe mit variablen Kombinationen von Einzelteilen, wie etwa Gropius' Experimente im Vorfeld der Meisterhäuser (Abb. 6). Denn wenn sich auch die Vorfabrikation im Bauwesen teilweise als erfolgreich erwiesen hat, so blieb doch ihre wichtigste Idee immer ein Traum: der Baukasten und der Markt frei kombinierbarer Bauteile. Heute gibt es sowohl nach Prototypen gefertigte Fertighäuser als auch den vorgefabrizierten Plattenbau für Wohnungen oder Büros; was es aber nicht gibt, ist die Möglichkeit der freien Kombination der vorgefertigten Teile: Jedes Bausystem fabriziert nur seine immer gleichen Plattenbauten aus seinen eigenen Platten (Abb. 7 und 8). – Aber auch hier gibt es das Phänomen der «stilistischen Vorwegnahme»: man denke etwa an den «Bauteilmarkt-Stil», den Chemetov bei einigen seiner Bauten verwendet, beim Eissportstadion oder bei den Scheibenhäusern in La Villette.

Interessant für unser Thema ist das französische System des *sozialen Wohnungsbaues*.



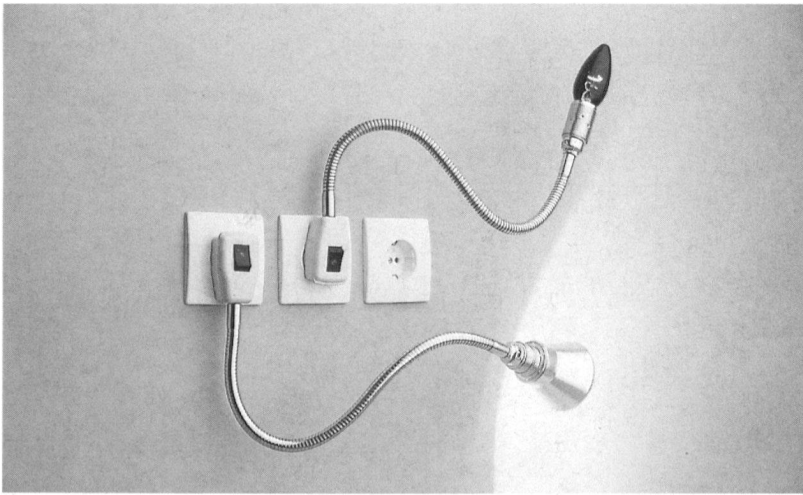
6 Prototyp und Baukasten: Aus der Kombination standardisierter Teile wollte man Vielfalt erzeugen, stiess aber auf technische Hindernisse. – Baukasten für Wohnbauten, Gropius 1922.



7 «Der kleine Grossblock-Baumeister» – Der Baukasten der DDR ergibt immer denselben Bau.



8 Aber auch Ricardo Bofills Baukasten ergibt immer nur den Palacio de Abraxas.



9 «Glühwürmchen», 1990, Entwurf: Stiletto. Das Design der Lampe ist so einfach, dass die Firma King Kong Einrichtungsbedarf GmbH eine eindeutige Kopie auf den Markt brachte, wogegen die Firma Stiletto Studios nun gerichtlich vorgehen versucht. – Das bei Bills Hocker aufgetretene Problem besteht weiter.

10 Neue Vielfalt durch elektrische und elektronische Bauteile. Bis vor wenigen Jahren waren nur die Apparate der Post zulässig; heute sucht sich jeder selber sein spassiges Telefon aus und lässt es an das öffentliche Netz anschließen. – Knochen-telefon des Deutschen Hygiene Museums in Dresden mit Lehrmittelfabrik GmbH.

Staatlich gefördert wird nur, was vorfabriziert gebaut wird und was eine formale Besonderheit aufweist; – notabene: Beide sich widersprechenden Bedingungen müssen erfüllt sein. Besser liesse sich die Paradoxie des Prototyps nicht ausdrücken. Der Vorgang hat etwas Faustisches: Wer immer strebend sich bemüht, den können wir bezuschussen, wer sich aber anschickt, Erfolg zu haben, der scheidet aus. Das Resultat dieser Baupolitik kann bei jeder Fahrt durch die Pariser Vororte studiert werden.

Halbfabrikate im Möbel- und Gerätedesign

Soviel zum Prototypenbau. Im Bereich der kurz- und mittelfristigen Gebrauchsgüter aber zeichnet sich das Ende der skizzierten Zwickmühle ab. Bisher stand der Käufer vor der Wahl, entweder ein industriell gefertigtes Typenmöbel zu kaufen, einen Thonetstuhl oder den Eiermann-Klappstuhl, und damit zwar ein gutes Möbelstück zu erwerben, es aber in Zehntausenden anderer Wohnungen ebenfalls vorzufinden, oder aber sich ein Stück aus einer Kleinserie mit hohem Preis zu leisten und den Vorteil der Exklusivität zu haben. Beim Auto als dem typischen fordistischen Fließbandobjekt gab es lediglich die erste Möglichkeit, wenn auch auf verschiedenen Preisniveaus und mit verschiedenen Häufigkeits- und Seltenheitsgraden. Zudem konnte man in beschränktem Umfang noch Wünsche bezüglich des Zigarettenanzünders, des Aschbechers und des Polsterbezuges anmelden. Demgegenüber tut sich mit der elektronisch gesteuerten seriellen Herstellung eine Hoffnung auf: das prototypische Halbfabrikat, das mit anderen Bestandteilen kombinierbar ist (Abb. 10). Ein Beispiel dafür ist die Swatch: Millionen gleicher Uhrwerke werden in vielen Variationen finisiert. Oder der Kugelschreiber: Die standardisierte Mine kann zu vielen verschiedenen



Schreibgeräten verarbeitet werden. So entsteht auf dem Gebiete des Designs ein Zustand, wie er bei der Bekleidung schon lange erreicht ist: Wir tragen alle Fabrikware, und doch stossen wir kaum je auf eine Person, die genau gleich angezogen ist wie wir.

Der Käufer hat sich nicht verändert. Noch immer steht dem *Produzenten-Traum* vom Prototyp der *Käufer-Traum* vom exklusiven Einzelstück gegenüber. Im Zeitalter der Reproduzierbarkeit hat das Original an Prestige nur gewonnen. Eine Bastmatte, aus Afrika mitgebracht, erzeugt mehr Wohngefühl als der raffinierteste Jacquard-Teppich von Vorwerk. Und auch der Ulmer Hocker von Bill würde wohl an Reiz verlieren, wenn man ihn für wenige Franken kaufen könnte und er zu Dutzenden in Wartesälen und Fabrikhallen herumstände (Abb. 9). Wir schätzen ihn nicht nur wegen seiner Form, sondern weil er im Supermarkt nicht erhältlich ist und somit bei unseren Gästen den Schluss nahelegt, er sei in der Hochschule für Gestaltung geklaut. Er ist Krone und Gipfel des Designs, weil er, obwohl Prototyp, eine individuelle Geschichte erzählen kann. Seine Verkaufsstellen nenne ich auf Anfrage.

Zusammenfassung

Am Beispiel eines Designobjektes wird gezeigt, dass Design einen doppelten Anspruch hat: Es tendiert hin zur Vollkommenheit und zur zeitlosen Anonymität des Werkzeugs, behält aber andererseits den künstlerischen Anspruch des Designers als Autor. Nur Werkzeuge führen zu einer definitiven Form, da nur sie eine einzige Funktion maximieren müssen. Bei den meisten Geräten muss der Gestalter mehrere Qualitäten, etwa bei einem Radioempfänger Tonqualität, Gewicht, Aussehen des Gehäuses und leichte Bedienbarkeit, gegeneinander abwägen

und in letztlich willkürlicher Weise optimieren. Nicht die Designpolitik der Werkbünde, sondern eher die Rüstungsaufträge des Ersten Weltkriegs förderten die serielle Produktionsweise. In den 1920er Jahren begannen bei vielen Artikeln die Verpackung und die Fabrikmarke wichtiger zu werden als die Qualitätsprüfung am Objekt durch den Käufer. Dem Gedanken des Designs entspricht in der Architektur die Vorfabrikation. Sie liess sich nie zur Zufriedenheit entwickeln; insbesondere brachte sie es nie zur freien Kombinierbarkeit von Bauelementen. Infolgedessen erzeugte sie stets Eintönigkeit. Schon früh aber entstand, gewissermassen als Vorwegnahme, ein Stil der scheinbaren Montage von Bauteilen, die in Wirklichkeit konventionell gemauert sind. Dieser Stil beherrschte bis in die 1970er Jahre den Geschmack und das Urteil nicht nur im Bauwesen, sondern im ganzen Möbel- und Gerätedesign.

Résumé

Le design est voué à se débattre entre deux objectifs contradictoires: tendre à la perfection et à l'anonymat intemporel d'une part, témoigner du geste créateur de l'artiste-designer d'autre part. En dernière mesure, l'ustensile dont une seule fonction demande à être maximisée est celui qui aura le plus de chance d'aboutir à une forme définitive. Dans la plupart des cas, le concepteur doit faire la part entre plusieurs qualités à optimiser et, en dernier lieu, il privilégie subjectivement telle ou telle donnée – dans le cas du poste de radio par exemple, la qualité du ton, le poids, l'apparence du coffre, la facilité de la manipulation. Contrairement à ce que l'on pourrait penser, l'apparition de la production en série dans le domaine du design n'est pas une conséquence des directives du Werkbund, mais des commandes d'armes passées à l'époque de la Première Guerre mondiale. A partir des années 1920, l'emballage et la marque de fabrique commencèrent à avoir plus d'importance, dans de nombreux cas, que les contrôles de qualité par l'acheteur. A l'idée de design correspond, en architecture, celle de la préfabrication qui ne connut jamais un développement satisfaisant et qui, en particulier, ne permit jamais la libre combinaison d'éléments structurels, entraînant une certaine monotonie quand bien même un style «pionnier» apparut très tôt avec le montage apparent d'éléments qui, en réalité, continuaient à être maçonnés de façon conventionnelle. Ce style domina le goût et le jugement jusque dans les années 1970, pas seulement dans le domaine de la construction, mais aussi dans le design des meubles et des outils.

Riassunto

L'oggetto elaborato dal designer mostra che il design unisce due esigenze diverse: da un lato tende alla perfezione e all'anonimato senza tempo dell'utensile, dall'altro conserva pretese di creazione artistica. Solo lo strumento porta a una forma definitiva, perché deve massimizzare un'unica funzione; la maggior parte degli oggetti, invece, costringe il designer a conciliare diverse esigenze (nel ricevitore radio, per esempio, la qualità del suono, il peso, l'aspetto esterno della cassa e la facilità d'uso), ottimizzandole in base a criteri che in fondo risultano arbitrari. Più che le direttive del Werkbund in fatto di design, a promuovere la produzione in serie furono le ordinazioni di materiale bellico nella prima guerra mondiale. In molti articoli, durante gli anni Venti, confezione e marchio di fabbrica cominciarono a divenire più importanti che non l'esame qualitativo diretto compiuto dall'acquirente. Ai concetti del design corrisponde, sul piano architettonico, la prefabbricazione. Quest'ultima non raggiunse mai esiti davvero soddisfacenti: non consentendo mai, in particolare, di combinare liberamente elementi strutturali, fu sempre fonte di monotonia. Non tardò a nascere, però, uno stile in certa misura pionieristico, quello del montaggio apparente di elementi che di fatto erano murati in modo convenzionale; fino agli anni Settanta tale stile dominò il gusto e le valutazioni non soltanto in campo edile ma anche nell'intero design di mobili e oggetti d'uso.

Anmerkungen

¹ An der Übersetzung von van de Veldes Text ins Deutsche beteiligten sich Hermann Obrist und Else von Guaita.

² DEBORA SILVERMAN, *Art Nouveau in Fin-de-Siècle France. Politics, Psychology and Style*, Berkeley 1989.

Anhang

Leitsätze zum Vortrag von Hermann Muthesius

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

2. Nur mit der Typisierung, die als das 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 wirksame Ausstrahlung des deutschen Kunstgewerbes auf das Ausland nicht gerechnet werden.

4. Die Welt wird erst dann nach unseren Erzeugnissen fragen, wenn aus ihnen ein überzeugender Stilausdruck spricht. Für diesen hat die bisherige deutsche Bewegung die Grundlagen geschaffen.

5. Der schöpferische Weiterausbau des Errungenen ist die dringendste Aufgabe der Zeit. Von ihr wird der endgültige Erfolg der Bewegung abhängen. Jedes Zurück- und Abfallen in die Nachahmung würde heute die Verschleuderung eines wertvollen Besitzes bedeuten.

6. Von der Überzeugung ausgehend, dass es für Deutschland eine Lebensfrage ist, seine Produktion mehr und mehr zu veredeln, hat der Deutsche Werkbund als eine Vereinigung von Künstlern, Industriellen und Kaufleuten sein Augenmerk darauf zu richten, die Vorbedingungen für einen kunstindustriellen Export zu schaffen.

7. Die Fortschritte Deutschlands in Kunstgewerbe und Architektur sollten dem Auslande durch eine wirksame Propaganda bekannt gemacht werden. Als nächstliegendes Mittel hierfür empfehlen sich neben Ausstellungen periodische illustrierte Veröffentlichungen.

8. Ausstellungen des Deutschen Werkbundes haben nur dann Sinn, wenn sie sich grundsätzlich auf Bestes und Vorbildliches beschränken. Kunstgewerbliche Ausstellungen im Auslande sind als eine nationale Angelegenheit zu betrachten und bedürfen daher öffentlicher Unterstützung.

9. Für einen etwaigen Export ist das Vorhandensein leistungsfähiger und geschmacklich sicherer Grossgeschäfte die Vorbedingung. Mit dem vom Künstler für den Einzelfall entworfenen Gegenstand würde nicht einmal der einheimische Bedarf gedeckt werden können.

10. Aus nationalen Gründen sollten sich grosse nach dem Ausland arbeitende Vertriebs- und Verkehrsgesellschaften jetzt, nach dem die Bewegung ihre Früchte gezeitigt hat, der neuen Bewegung anschliessen und die deutsche Kunst mit Bewusstsein in der Welt vertreten.

Van de Velde

Ich bin von mehreren Herren, die eine grosse Gefahr darin sehen, dass die Leitsätze zum Vortrag des Herrn Muthesius nur einen Augenblick hauptsächlich in bezug auf die Typisierung als die allgemeine Meinung des Vorstandes und des Vorsitzenden des Werkbundes aufgefasst werden können, in der gestrigen Vorstandssitzung beauftragt worden, nicht bis morgen zu warten, sondern gleich jetzt die Erklärung abzugeben, dass die Leitsätze des Herrn Muthesius den ganzen Werkbund nicht engagieren. Ich wurde dann beauftragt, heute noch zu reden, auch ein Vertreter des österreichischen Werkbundes. Ich werde mich darauf beschränken, 10 Gegenleitsätze vorzulegen, ohne irgend welchen Kommentar daran zu knüpfen. Dies bleibt meinen Freunden vorbehalten, welche morgen Stellung dazu nehmen werden. (Der Redner verliest die Leitsätze, die mit starken Beifallskundgebungen aufgenommen werden.)

Die Leitsätze lauten:

1. Solange es noch Künstler im Werkbunde geben wird und solange diese noch einen Einfluss auf dessen Geschehnisse haben werden, werden sie gegen jeden Vorschlag eines Kanons oder einer Typisierung protestieren. Der Künstler ist seiner innersten Essenz nach glühender Individualist, freier spontaner Schöpfer; aus freien Stücken wird er niemals einer Disziplin sich unterordnen, die ihm einen Typ, einen Kanon aufzwingt. Instinktiv misstraut er allem, was seine Handlungen sterilisieren könnte, und jedem, der eine Regel predigt, die ihn verhindern könnte, seine Gedanken bis zu ihrem eigenen freien Ende durchzudenken, oder die ihn in eine allgemeingültige Form hineintreiben will, in der er doch nur eine Maske sieht, die aus einer Unfähigkeit eine Tugend machen möchte.

2. Gewiss hat der Künstler, der eine «heilsame Konzentration» treibt, immer erkannt, dass Strömungen, die stärker sind als sein einzelnes Wollen und Denken, von ihm verlangen, dass er erkenne, was wesentlich seinem Zeitgeiste entspricht. Diese Strömungen können sehr vielfältige sein, er nimmt sie unbewusst und bewusst als allgemeine Einflüsse auf, sie haben materiell und moralisch etwas für ihn Zwingendes; er ordnet sich ihnen willig unter und ist für die Idee eines neuen Stiles an sich begeistert. Und seit 20 Jahren suchen manche unter uns die Formen und die Verzierungen, die restlos unserer Epoche entsprechen.

3. Keinem von uns ist es jedoch eingefallen, diese von uns gesuchten oder gefundenen Formen oder Verzierungen anderen nunmehr als Typen aufzwingen zu wollen. Wir wissen, dass mehrere Generationen an dem noch arbeiten müssen, was wir angefangen haben, ehe die Physiognomie des neuen Stiles fixiert sein wird, und dass erst nach Verlauf einer ganzen Periode von Anstrengungen die Rede von Typen und Typisierung sein kann.

4. Wir wissen aber auch, dass nur so lange dieses Ziel nicht erreicht ist, als unsere Anstrengungen noch den Reiz des schöpferischen Schwunges haben werden. Langsam fangen die

Kräfte, die Gaben aller an, ineinander überzugehen, die Gegensätze werden neutralisiert, und in eben dem Augenblicke, wo die individuellen Anstrengungen anfangen zu erlahmen, wird die Physiognomie fixiert. Die Ära der Nachahmung fängt an, und es setzt der Gebrauch von Formen und von Verzierungen ein, bei deren Herstellung niemand mehr den schöpferischen Impuls aufbringt: die Zeit der Unfruchtbarkeit ist dann eingetreten.

5. Das Verlangen, einen Typ noch vor dem Werden eines Stiles erstehen zu sehen, ist geradezu dem Verlangen gleichzusetzen, die Wirkung vor der Ursache sehen zu wollen. Es heisst, den Keim im Ei zerstören. Sollte wirklich jemand sich durch den Schein, damit rasche Resultate erzielen zu können, blenden lassen? Diese vorzeitigen Wirkungen haben um so weniger Aussicht, eine wirksame Ausstrahlung des deutschen Kunstgewerbes auf das Ausland zu erreichen, als eben dieses Ausland einen Vorsprung vor uns voraus hat in der alten Tradition und der alten Kultur des Geschmackes.

6. Deutschland hingegen hat den grossen Vorzug, noch Gaben zu haben, die anderen älteren, müderen Völkern abgehen, die Gaben der Erfindung nämlich, der persönlichen geistreichen Einfälle. Und es heisst geradezu eine Kastration vornehmen, wenn man diesen reichen, vielseitigen schöpferischen Aufschwung jetzt schon festlegen will.

7. Die Anstrengungen des Werkbundes sollten dahin abzielen, gerade diese Gaben, sowie die Gaben der individuellen Handfertigkeit, die Freude und den Glauben an die Schönheit einer möglichst differenzierten Ausführung zu pflegen und nicht sie durch eine Typisierung zu hemmen, gerade in dem Momente, wo das Ausland anfängt, an deutscher Arbeit Interesse zu finden. Auf dem Gebiete dieser Förderung bleibt fast noch alles zu tun übrig.

8. Wir verkennen niemandes guten Willen und erkennen sehr wohl die Schwierigkeiten, die dabei zu überwinden sind. Wir wissen, dass die Arbeiterorganisation viel für das materielle Wohl des Arbeiters getan hat, aber kaum eine Entschuldigung dafür vorbringen kann, so wenig dafür getan zu haben, die Begeisterung für vollendet schöne Arbeit bei denen zu wecken, die unsere freudigsten Mitarbeiter sein müssten. Andererseits ist uns der Fluch wohl bekannt, der auf unserer Industrie lastet, exportieren zu müssen.

9. Und dennoch ist nie etwas Gutes und Herrliches geschaffen worden aus blosser Rücksicht auf den Export. Qualität wird nicht aus dem Geiste des Exports geschaffen. Qualität wird immer nur zuerst für einen ganz beschränkten Kreis von Auftraggebern und Kennern geschaffen. Diese bekommen allmählich Zutrauen zu ihren Künstlern, langsam entwickelt sich erst eine engere, dann eine reinnationale Kundschaft, und dann erst nimmt das Ausland und die Welt langsam Notiz von dieser Qualität. Es ist ein vollkommenes Verkennen des Tatbestandes, wenn man die Industriellen glauben macht, sie vermehrten ihre Chancen auf dem Weltmarkt, wenn sie a priori Typen produzieren für diesen Weltmarkt, ehe diese ein zu Hause ausprobiertes Gemeingut geworden seien.

Die wundervollen Werke, die jetzt zu uns exportiert werden, sind niemals ursprünglich für den Export erschaffen worden, man denke an Tiffany-Gläser, Kopenhagener Porzellan, Schmuck von Jensen, die Bücher von Cobden-Sanderson etc.

10. Jede Ausstellung muss das Ziel verfolgen, der Welt diese heimische Qualität zu zeigen, und die Ausstellungen des Werkbundes haben in der Tat nur dann einen Sinn, wenn sie sich, wie Herr Muthesius so trefflich sagt, grundsätzlich auf Bestes und Vorbildliches beschränken.

Abbildungsnachweis

1: Renate Pfromm-Grünwald, Kassel. – 2, 3, 4, 7, 8: Lucius Burckhardt, Basel. – 5: Grosse Deutsche Kunstausstellung, München 1937. – 6: Aus: Hartmut Probst und Christian Schädlich, Walter Gropius, Berlin 1985. – 9: Stiletto Studios, Berlin. – 10: Deutsches Hygiene Museum Dresden mit Lehrmittelfabrik GmbH.

Adresse des Autors

Lucius Burckhardt, Prof. Dr., Rennweg 92, 4020 Basel, Tel. 061/311 78 21, Fax 061/311 78 28