

Die Arbeit der Darmstädter Künstlerkolonie im Kontext der wilhelminischen staatlichen Kunstgewerbereform

John V. Maciuika

Ganz gleich, wie Deutschland zwischen 1871-1918 von Historikern bezeichnet wird – ob Preußen-Deutschland, Zweites Deutsches Reich, oder einfach das Kaiserreich – stets haben wir es mit einer politischen, religiösen, kulturellen und regionalen Mannigfaltigkeit in einem Land zu tun, dessen Regierende sich 1871 gerade erst einverstanden erklärt hatten, ihre Länder als Teil eines geeinten „Deutschlands“ zu verstehen.¹ Trotz der verdienten Aufmerksamkeit, die das Kaiserreich weiterhin von deutschen Historikern erfährt, haben Architektur- und Designhistoriker gerade erst damit begonnen, die komplexen und reichhaltigen Entwicklungen in Architektur und Kunstgewerbe während dieser ungewöhnlichen Zeit zu erforschen. Zu nennen wären wichtige Studien von Julius Posener, Joan Campbell und John Heskett aus den 1960er, 1970er und 1980er Jahren, die wegweisend für das Verständnis der Entwicklungen in deutscher Architektur und angewandter Kunst während der wilhelminischen Ära gewesen sind. Zu den klassischen Studien sind jüngere Arbeiten wie die von Matthew Jefferies, Frederic Schwartz und Barbara Miller Lane hinzugekommen. Diese Werke beleuchten in weitaus nuancierterer Form als bisher die intellektuelle, kulturelle und soziologische Basis des Deutschen Werkbunds.²

Wie und auf welche Weise allerdings die Ideen und Aktionen der Schlüsselfiguren im Werkbund mit unterschiedlichen staatlichen Institutionen verknüpft waren, bleibt erklärungsbedürftig. Die vorliegende Untersuchung enthüllt nicht nur neue Wege zum Verständnis der Werkbundführer Friedrich Naumann, Hermann Muthesius, Ernst Jäckh, Karl Ernst Osthaus und Henry van de Velde. Sie wirft auch ein neues Licht darauf, wie bestimmte Regierungsministerien – die alles andere als fügsame Diener einer funktionalen und indifferenten Bürokratie gewesen sind – gegeneinander wetteiferten, kämpften und oft genug improvisier-

ten, um nachhaltig in die wilhelminische Gesellschaft, Wirtschaft und Kultur einzugreifen. Insofern spiegelte das Aufkommen neuer materieller Formen in Architektur und angewandter Kunst nicht einfach ein sich wandelndes Designverständnis wider, sondern auch die Ambitionen und Auseinandersetzungen unterschiedlicher, oft miteinander konkurrierender Institutionen auf privater wie staatlicher Ebene.³

Vielfalt deutscher Kunstgewerbe- und Handwerkerschulen

Nach 1871 und der Gründerzeit blieb die regionale Identität stark in Deutschland, wenn man allein an die vier noch gleichzeitig herrschenden Könige jeweils in Preußen, Bayern, Sachsen und Württemberg denkt; und weiter noch an die fünf Großherzogtümer, 13 Herzogtümer sowie die drei Freistädte, die das Zweite Deutsche Reich umfasste. Unvermeidlich aber bleibt vielleicht das größte und bedeutungsvollste Merkmal dieser neuen deutschen Nation: die radikal asymmetrische politische Karte, mit Preußen an der Spitze der politischen Macht mit fast Zweidritteln des deutschen Territoriums sowie der hohen Einwohnerzahl.

Umso wichtiger ist es deswegen, die große Vielfalt der deutschen Kunstgewerbereformen in dieser Zeit zu verstehen. Laut der nationalen Verfassung blieben Kultur und Bildung Teile der territorialen staatlichen Politik. Daraus resultiert die unglaubliche Fülle an Varianten in den wilhelminischen staatlichen Ansätzen zur Kunstgewerbereform, bei denen die Mathildenhöhe natürlich an erster Stelle unter den staatlichen Initiativen ihren Platz fand.

Beginnen wir mit Bayern und München, wo die Tradition von großen staatlichen Initiativen seitens des Wittelsbacher Königshauses im 19. Jahrhundert

eher hohe Erwartungen für moderne staatliche Reformen erzeugt hatte. Um 1900 zeigte sich aber eine große offizielle Ambivalenz gegenüber der modernen Initiative im kunstgewerblichen Unterricht. So konnte der Architekt Theodor Fischer kein neues Kunstgewerbezentrum auf der Kohleninsel bauen und Künstler der Münchener Secession wie Martin Dülfer und Richard Riemerschmid konnten eher nur kleinere Interieurs für die großen Kunstausstellungen wie die 7. Internationale Kunstausstellung in München im Jahr 1897 liefern. Peter Behrens konnte zwar den einen oder anderen Kurs am bayerischen Gewerbemuseum in Nürnberg unterrichten, aber sein neuer Lehrplan für Schulen der angewandten Kunst in Nürnberg und München wurde vom Bayerischen Kultusministerium rigoros abgelehnt. Der Bericht des Ministeriums kritisierte den „sogenannten modernen Stil in der angewandte Kunst“ als eine willkürliche „Stilerscheinung“, die zu respektlos gegen die historische Tradition vorgeht, um in den staatlichen Kunstakademien einen Platz zu erhalten.⁴

Tendenziell zeigten sich deswegen in München bedeutungsvollere Einflüsse der modernen Richtung in eher privaten Anstalten. Wie in der 1898 von Bruno Paul, Richard Riemerschmid und Bernhard Pankok gegründeten Vereinigten Werkstätten für Kunst im Handwerk. Hermann Obrist und Wilhelm von Debschitz entwickelten ihre Lehr- und Versuchs-Ateliers für angewandte und freie Kunst, die bekannte private so genannte Debschitzschule ab 1902. Diese Initiative brachte erfolgreiche Ergebnisse, aber trotzdem publizierte Alexander Koch 1902 eine tabellarische Übersicht der künstlerischen Migration aus München zwischen 1897-1902 in seiner Zeitschrift „Deutsche Kunst und Dekoration“.⁵

Natürlich profitierten Städte wie Darmstadt und Stuttgart, aber auch Berlin von dieser *Migration*. Allein Behrens, Habich, Huber und Bürck kamen aus München nach Darmstadt für das außergewöhnliche Experiment auf Olbrichs Mathildenhöhe. Nach Berlin reisten August Endell und Otto Eckmann und nach Stuttgart übersiedelten Theodor Fischer, Otto Krüger und Bernhard Pankok.

Stuttgart, nur 120 Kilometer südlich von Darmstadt, lernte am schnellsten vom Beispiel der Darmstädter Kolonie und der Ausstellung 1901. Nicht die konservativen Ministerien, sondern der württembergische König Wilhelm II., der so genannte gelehrte König und Bürgerkönig, sorgte für umfassende Reformen auf einer breiten Basis. Ab 1901 folgte die Stuttgarter Kunstgewerbeschule dem Beispiel der englischen Arts and Crafts-Bewegung. An sich vielleicht nicht allzu bemerkenswert, war die eigentliche Überraschung die stark

Was will der Deutsche Werkbund?

Von Geh. Regierungsrat Dr. H. Muthesius.

Das Wort Werkbund klingt dem Fernstehenden noch fremd, oft hat der Name schon Erinnerungen an „Werkmeister“ hervorgerufen und dazu geführt, im Deutschen Werkbund eine Vereinigung von Angestellten von Fabrikbetrieben zu vermuten. Wer etwas näher mit den künstlerischen Zeitströmungen vertraut ist, hat bereits davon gehört, daß der Werkbund eine Gesellschaft ist, die die „Qualität“ auf ihre Fahne geschrieben hat, daß er also anstrebt, das Niveau der gewerblichen deutschen Produktion zu heben. Das kommt der Sache schon näher, ohne

tonischen Bewegung tätigen Kräfte, geschaffen zur Propagierung der diese Bewegung treibenden Ideen, zur praktischen Betätigung des sich aus diesen Ideen ergebenden Arbeitsprogramms, zur Festhaltung der gewonnenen Ueberzeugungen, zum Schutz und Trutz. Der Deutsche Werkbund ist eine moderne Vereinigung zur Wahrung der kunstgewerblichen Interessen, wie die Kunstgewerbevereine eine älthergebrachte sind. Er hat das Grundprogramm der Kunstgewerbe aufgenommen, es jedoch zugleich zeitgemäß erweitert, untergeordnet sich aber nicht so sehr



Oberbürgermeister Walkraf,
Köln a. Rh.



Beigeordneter d. Stadt Köln C. Rehorst,
Gesellsch. Vorf. der Deutsh. Werb.-Ausst. Köln 1912.



Geh. Reg.-Rat Dr. H. Muthesius.



Hofrat Brudmann,
I. Vorsitzender des Deutschen Werkbundes.



Syndikus Dr. Ernst Jäch.

doch aber das Wesen des Werkbundes zu erschöpfen. In Wirklichkeit ist der Deutsche Werkbund ein Zusammenschluß aller in der neuen kunstgewerblichen und architektonischen Programmen von den Kunstgewerbevereinen als vor allem darin, daß unter seinen Mitgliedern eine völlige Einmütigkeit der künstlerischen Ueberzeugung besteht.

1 „Was will der Deutsche Werkbund?“, Die Woche vom 6. Juni 1914

unternehmerische Methodik dieser Werkstätten. Ein Besucher aus dem preußischen Ministerium für Handel und Gewerbe, Hermann von Seefeld, berichtete 1903 über seinen Aufenthalt bei Otto Krügers und Bernhard Pankoks neue Lehrwerkstätten. Er betonte deren Arbeit mit den Studenten als eine durchdringliche „Veredelung des Großbetriebes“, ein Ausdruck der vier Jahre später im Deutschen Werkbund öfters gehört wurde.⁶ (Abb. 1) Dies war auch kein Zufall: Von Seefeld war der direkte Chef des preußischen Architekten Hermann Muthesius während seiner Berufung und Arbeit im Handelsministerium 1903. Und er gab als Erster 1904 bei Muthesius ein privates Wohnhaus oder Landhaus in Auftrag, als dieser sein Architekturbüro in Berlin-Nikolassee gründete.

Aber um bei Stuttgart zu bleiben: 1901 brachte Theodor Fischer sein großes Talent als Entwerfer und Pädagoge ein, um die Stuttgarter Schule zu gründen. Für die nächsten sieben Jahre und danach in München zurück, wuchs unter seiner Führung eine Fülle von jüngeren Talenten heran, welche die moderne deutsche Architektur des 20. Jahrhunderts bestimmten: zu seinen Studenten zählten Bruno Taut, Paul Bonatz, Hugo

Häring, Ernst May und Dominikus Böhm. Charles-Edouard Jeanneret hat mehr als einmal versucht, bei Fischer zu studieren, musste sich aber mit einem Platz bei Behrens in Berlin zufrieden geben.

In Stuttgart bekam Pankok auch den königlichen Auftrag, ein neues Ateliergebäude für den Verein Württembergischer Kunstfreunde zu realisieren, das dann 1907 gebaut wurde. Obwohl die formalen Aspekte dieses Betonbaus faszinierend und weiter diskutierenswert sind, soll hier vielmehr betont werden, wie sehr das wachsende württembergische Netzwerk von Künstlern, Mäzenen, Lehrern, Architekten und Unternehmern von großer Bedeutung war, besonders aufgrund der Förderung durch den König. Neu angestellte Künstler wie Leopold Graf von Kalkreuth, Carlos Grethe und Robert Poetzelberger bekamen Ateliers in diesem Gebäude und lehrten an der Kunstakademie. Johann Vincenz Cissarz wurde aus Darmstadt geholt, um in diesem Ateliergebäude zu arbeiten, während er gleichzeitig eine Stelle in Pankoks praktischen Lehrwerkstätten erhielt. Die Stuttgarter Kunstakademie zog ebenso Ludwig Habich und Paul Haustein aus Darmstadt an.

Diese Entwicklungen fanden auch ihre lokalpolitische Ergänzung in der nordwürttembergischen Stadt Heilbronn. Gerade in dieser Zeit arbeitete dort ein liberaler Kreis, der aus dem Mitinhaber der Silberwarenfabrik Peter Bruckmann & Söhne und Ernst Jäckh, dem Chefredakteur der „Neckar Zeitung“, bestand, mit dem 22-jährigen Journalisten und Aktivisten Theodor Heuss zusammen. Diese drei Männer halfen dem sächsischen Politiker und Reformler Friedrich Naumann 1907 zu einem Wahlsieg in Heilbronn.⁷

Ähnliche Synergien sind in Sachsen zu bemerken. Ohne tiefer ins Details zu gehen, ist zu betonen, dass Sachsen auf seine eigene Weise, wie Württemberg auch, bestrebt war, neue kunstgewerbliche Anregungen durch Menschen wie Ferdinand Avenarius und seine Kunstwart-Unternehmungen, Karl Schmidt und seine Dresdener Werkstätten für Handwerkskunst sowie ein staatlich unterstütztes ehrgeiziges Ausstellungswesen umzusetzen. Vielleicht ist es eine Frage der geografischen Größe, aber in Großherzogtümern wie Hessen und Sachsen-Weimar-Eisenach zeigte sich das Mäzenatentum eines Herrschers, der eine führende internationale künstlerische Kraft holte, um einen modernisierenden Einfluss auszuüben. In Württemberg und Sachsen schuf der Staat vielmehr Netzwerke zwischen Lehranstalten, Unternehmern, neuen Vereinen und Ausstellungsprojekten. Jeder Staat, sozusagen, wollte seine Dokumente deutscher Kunst schaffen, jeder wollte dazu beitragen, dass eigentliche Neue in Deutschland für sich, auch im Vergleich mit den anderen, zu definieren.

Hermann Muthesius' Einfluss auf die staatliche Kunstgewerbereform in Preußen

Als Regierungsbaumeister, Kritiker und während seiner Zeit als Kulturattaché sowie technischer Berichterstatte an der Deutschen Botschaft in London (1896–1903), überflutete Hermann Muthesius die deutschsprachige Presse, das Publikum und seine ministerialen Vorsitzenden mit fünf Büchern, mehr als 100 Zeitungsartikeln (darunter in führenden künstlerischen Zeitschriften wie die „Dekorative Kunst“ oder die „Deutsche Kunst und Dekoration“), des Weiteren mit zahlreichen offiziellen Berichten an das Handelsministerium und Ministerium der öffentlichen Arbeiten sowie hunderten von privaten und offiziellen Briefen.⁸ Nach seiner Rückkehr aus England überreichte Muthesius dem nationalliberalen und preußischen Handelsminister Theodor Möller eine höchst kritische Bewertung von zehn führenden preußischen Kunstgewerbe- und Handwerkerschulen, die er während einer Studienreise im Juli und August 1903 besucht hatte.⁹ Im Allgemeinen beklagte er den Mangel an Geschmack unter Lehrern und Schülern, „den Fehler der Überornamentierung“ in vielen Kursen und die „höchst unkünstlerischen“ Räume, die die Schulen seiner Meinung nach häufig besaßen.¹⁰

Die Lösung sah Muthesius in praktischem Werkstattunterricht nach jenem Muster, das er in zahlreichen englischen Schulen wie beispielsweise der W. R. Lethabys und W. Cranes Central School of Arts and Crafts bewundert hatte. Den englischen Unterrichtsmethoden hatte er während seiner Londoner Zeit große kritische Aufmerksamkeit geschenkt.¹¹ So war seine allerletzte Aufgabe dort die Organisation und Führung einer Studienreise durch 27 technische und kunstgewerbliche Unterrichtsanstalten in Großbritannien. Hier bewerteten Muthesius und seine offiziellen Gäste – der Geheime Oberregierungsrat Friedrich Dönhoff und der Geheime Regierungsrat Eugen von Czihak vom preußischen Handelsministerium, der neu berufene Direktor der Kunstgewerbeschule in Düsseldorf Peter Behrens sowie ein Ministerialdirektor aus dem preußischen Finanzministerium – die Methoden und Organisation des Unterrichts in zahlreichen Lehranstalten.¹² Kaum einen Monat später und als neu angestellter Regierungsrat des Handelsministeriums in Berlin unternahm Muthesius seine vergleichende Studienreise durch preußische Schulen; unter anderem besuchte er Düsseldorf, Krefeld, Elberfeld und Barmen.¹³

Wie er später im Erlass noch klarer zum Ausdruck brachte, sollte die Beschäftigung der Schüler und Lehrer mit Stoffen, Werkzeugen sowie Konstruktionsprinzipien eine allgemeine zeichnerische „Dekorierwut“ durch eine sachlichere, zweckmäßigere Art von



2 Peter Behrens, Wohnzimmer, Ausstellung der Wohnkunst-Abteilung des Warenhauses Wertheim, 1905

tektonischem Gestalten ersetzen. Schlüsselsätze aus dem Erlass formulieren dies folgendermaßen: „[Dem] Unterricht in Lehrwerkstätten wird das Mittel an die Hand [ge]geben, dem Schüler die notwendigen Beziehungen zwischen Werkstoff und Form nachdrücklich zum Bewusstsein zu bringen und ihn dazu [zu] erziehen, seinen Entwurf sachlicher, wirtschaftlicher und zweckmässiger zu entwickeln. Durch die Beschäftigung mit dem Material wird ferner im Schüler die auf Abwege führende Vorstellung beseitigt werden, als ob die Herstellung äusserlich gefälliger Zeichnungen ein erstrebenswertes Ziel wäre, ohne Rücksicht darauf, ob sie dem Material und seiner Eigenart gehörig Rechnung tragen. Auch rein künstlerisch wird die Werkstätte neue wertvolle Anregungen vermitteln können, die sich statt auf äusserlich übermittelte Formen auf die durch eigene Tätigkeit gewonnene Einsicht in die Gestaltungsmöglichkeiten des Materials gründen.“¹⁴

Ferner empfahl der Erlass eine an den „örtlichen Industrien“ orientierte Ausbildung für jede Schule. Diese Maßnahme wurde erweitert durch das im Jahr 1905 gegründete Preußische Landesgewerbeamt, ein Nebenamt im Handelsministerium, welches

für die ganze gewerbliche Erziehung und das Zusammenbringen von jungen Kunstgewerbtreibenden und örtlichen Fertigindustrien zuständig war. In den Funktionen des Landesgewerbeamtes erkennt man die organisatorischen Prinzipien und ästhetische Philosophie des Deutschen Werkbunds, der zwei Jahre später gegründet worden sollte. Dies geschah nach stürmischen Auseinandersetzungen zwischen alten mittelständischen kunstgewerblichen Kleinbetrieben, wie sie sich einerseits im Fachverband für die wirtschaftlichen Interessen des Kunstgewerbes und andererseits bei den Vertretern der neuen Ideen in Kunstgewerbe und Kunstindustrie formiert hatten. Im preußischen Landesgewerbeamt sowie im Deutschen Werkbund kooperierten Vertreter von Handwerk, Industrie, Handel, Erziehungswesen und Regierung, um die Qualität deutscher Waren zu heben und einer neuen, harmonischen und künstlerischen deutschen Kultur Ausdruck zu verleihen.¹⁵ (Abb. 2) Wie dies eine „Denkschrift über die Begründung eines Landesgewerbeamtes“ formulierte, sollte eine solche Kooperation dazu führen, einen deutschen Sieg im „gewerblichen Wettkampfe der Völker“ zu ermöglichen.¹⁶

Dieser preußische systematische Ansatz hatte auch in anderen deutschen Städten weitere Folgen. Neun Tage nach der Veröffentlichung des Erlasses vom 15. Dezember 1904 überreichte der belgische Künstler Henry van de Velde an den Großherzog Wilhelm Ernst seinen eigenen Vorschlag für die Errichtung von Lehrwerkstätten in einer neuen Kunstgewerbeschule in Weimar. Beigelegt war der Erlass von Möllers Handelsministerium mit van de Veldes Bemerkung: „Es ist erstaunlich zu sehen, wie sehr die Ideen in bezug auf die Art des Unterrichts in diesem Erlass mit den Ideen übereinstimmen, die ich Eurer Königlichen Hoheit untertänigst in meinem Bericht entwickelt habe“.¹⁷ Van de Veldes neue Kunstgewerbeschule wurde 1906 eröffnet und hatte binnen kurzem mehrere neue Werkstätten: eine Buchbinderei, eine Feinmetallwerkstatt, eine Werkstatt für Ziselieren und eine Textilwerkstatt.¹⁸ In geänderter Form integrierte Walter Gropius mehrere Lehrwerkstätten in das Staatliche Bauhaus in Weimar nach dessen Eröffnung im April 1919.

Später als in anderen deutschen Staaten, jedoch in wesentlich größerem Ausmaß, bewirkte das preußische Handelsministerium weitreichende Reformen durch den gleichzeitigen Ausbau beziehungsweise die Gründung von etwa 60 Lehrwerkstätten in 18 Schulen. (Abb. 3 und 4) Im selben Moment setzte der Lehrwerkstätten-erlass eine stark hierarchische, autoritäre Schul- und Sozialstruktur voraus. Marginalien zum ersten Entwurf des Erlasses zeigen, dass Muthesius von der Autorität, Ausbildung und sozialen Stellung des Künstlers überzeugt war. Bezüglich möglicher Probleme zwischen Künstler und „Techniker“ (Handwerker) schrieb er: „Bedenken wegen etwaiger Konflikte zwischen Künstler und Techniker erscheinen mir deshalb unbegründet, weil der Techniker in solchem Falle ein gewöhnlicher Werkmeister sein wird, dessen soziale Stellung schon zu einer Anerkennung der Autorität des als voller Lehrer von der Anstalt beschäftigten Künstlers nötigt. Die Teilung zwischen Künstler und Techniker in der angegebenen Weise wird an der Kunstgewerbeschule in Wien befolgt. – Muthesius“.¹⁹

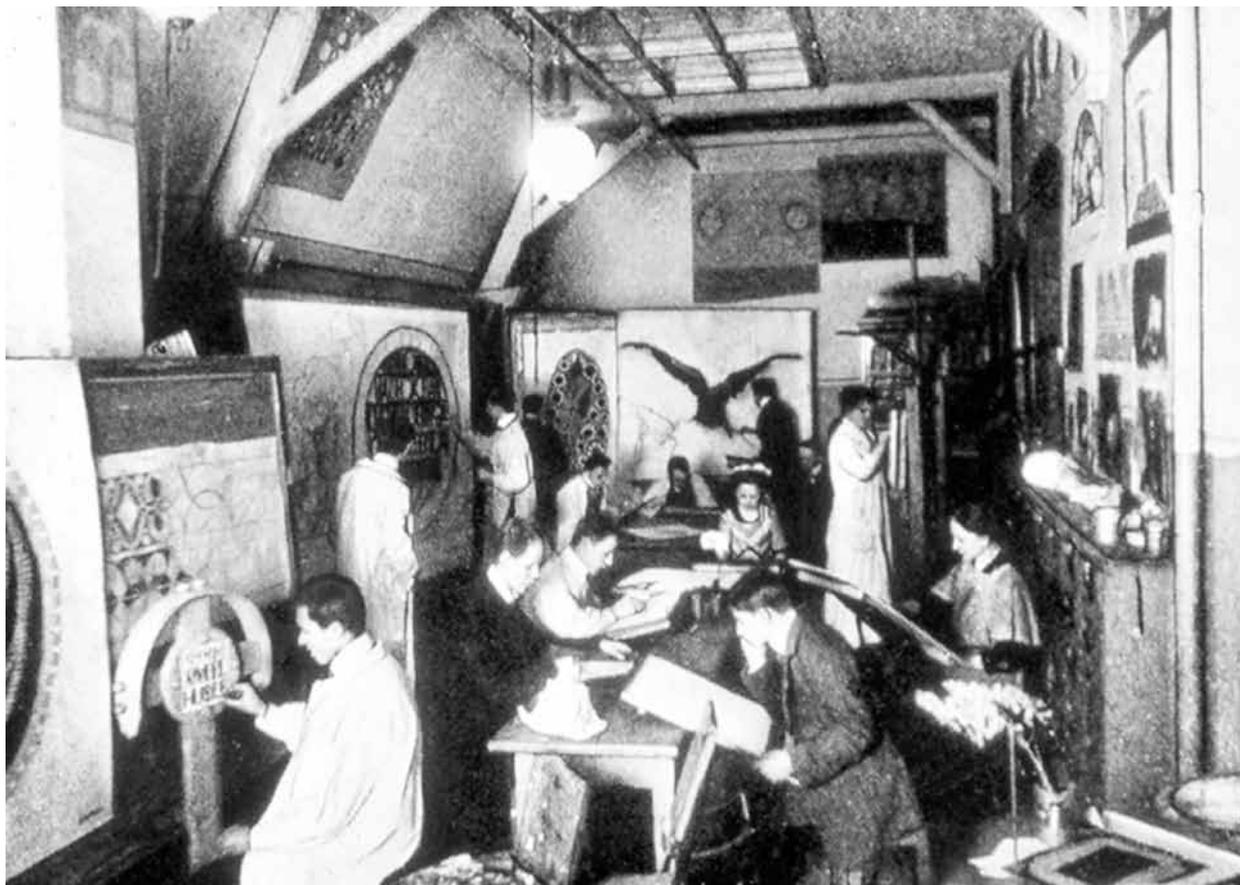
Beeindruckt von Muthesius' in Bleistift notierten Marginaliensätzen, schrieb Friedrich Dönhoff, Ko-Referent des Erlasses und derjenige Beamte, mit dem der Architekt am häufigsten aus London korrespondiert hatte: „Diese Bemerkung solle die Kanzlei in Tinte mit aufnehmen“.²⁰ Muthesius' Erklärung der Hierarchiefrage in der Werkstatt stellte einen wichtigen Teil für die Berechtigung des Erlasses dar.

Trotz dieser Art bürokratischer und großbürgerlicher Selbstsicherheit, war das Handelsministerium keineswegs gegenüber den Klagen des gewerblichen Mittelstandes in den kommenden Monaten und Jahren



3 Fachklassen für Grafisches Entwerfen, Lithografie und Schrift und Buchdruck. Titelblattgestaltung des Jahresberichts der Handwerker- und Kunstgewerbeschule Barmen, 1908

immun. Mitglieder des Fachverbandes für die wirtschaftlichen Interessen des Kunstgewerbes, die 1907 die Entlassung von Muthesius aus dem Handelsministerium verlangten, klagten am lautesten.²¹ Bei der Versammlung deutscher Kunstgewerbetreibender in Berlin im März 1906 beschwerte sich ein Obermeister Fischer: „Die Kunstgewerbetreibenden fast aller Branchen befinden sich seit Jahren in einer immer mehr sich steigernden Erregung wegen der Konkurrenz, die ihnen durch die Lehrer an den Lehrwerkstätten der Kunstgewerbeschulen entstanden sind. [...] Der Wettbewerb ist aber ein sehr ungleicher und ungerechter; denn die Lehrer an den Lehrwerkstätten tragen nicht die Lasten, die für den freien Kunstgewerbetreibenden unerlässlich sind, ganz abgesehen davon, dass die Position der Lehrer, welche meistens den Professorentitel



4 Lehrwerkstatt für Dekorationsmalerei an der Handwerker- und Kunstgewerbeschule Crefeld, 1911

erhalten, eine wesentlich günstigere ist. Infolge dieser besseren gesellschaftlichen Stellung ist es den Herren ermöglicht, in den wohlhabenden und den distinguiertesten Kreisen eingeführt zu werden, welche ihnen die grösseren kunstgewerblichen Arbeiten zuführen können und tatsächlich zuführen. [...] Ist der bisherige Zustand nicht zu beseitigen, so wird ein neuer Kunstgewerbbestand, und zwar der der Schulprofessoren, entstehen, und der Kunstgewerbetreibende wird zum gewöhnlichen Handwerker herabsinken. [...] Es ist aber für uns Ehrenpflicht, mit aller Kraft den Standpunkt zu verfechten: das Kunstgewerbe gehört den Kunstgewerbetreibenden und nicht den staatlich besoldeten Schulprofessoren!²²

Dieser Streit erstreckte sich bis zur dritten Deutschen Kunstgewerbeausstellung in Dresden 1906 sowie bis zum *Fall Muthesius* und schließlich über die Gründung des Deutschen Werkbunds im Oktober 1907 in München hinaus. In anderen Worten ausgedrückt, dienten staatliche Maßnahmen wie der Lehrwerkstättenenerlass 1904 als keine bloßen oder zufälligen Begleiterscheinungen zu den wesentlichen Entwicklungen in der kunstgewerblichen Erziehungsreform oder in

dem im Entstehen begriffenen *Industrie-Design*. Der Erlass und die weiteren ministeriellen Maßnahmen unterstützten weitreichende Initiativen in Handel, Industrie, Architektur, Kunstgewerbe und allgemeinen sozialen und kulturellen Reformen. In diesem Zusammenhang erfolgten die vielseitigen Bestrebungen des Deutschen Werkbunds und seiner führenden Künstler, Architekten und Unternehmer keineswegs alleine. Das durchaus positive, die Kunst unterstützende staatliche *Klima* in Württemberg des *gelehrten Königs* Wilhelm II., sowie in Sachsen, Hessen und in weniger geringerem Umfang in Bayern trug auch zu den unterschiedlichen künstlerischen, architektonischen und kunstgewerblichen Reformbewegungen in Stuttgart, Dresden, Darmstadt sowie in anderen Kulturzentren wie Weimar bei.²³

Aus diesen Gründen ist es aufschlussreich, einen neuen Blick auf den preußischen Lehrwerkstättenenerlass zu werfen: Nicht nur stellt er die breitere und einzigartige wilhelminische Reformkultur in neuem Licht dar, sondern seine Entstehung und Folgen zeigen, wie Regierungskräfte auch diese Reformkultur mitprägten.²⁴

Summary

The Work of the Darmstadt Artists' Colony in the Context of Wilhelmine State Applied Arts Reforms

Regardless of how historians refer to the Germany of 1871–1918 – as Prusso-Germany, the German Second Empire, or the Kaiserreich – scholars are still confronting the political, religious, cultural, and regional diversity of a country whose rulers had, in 1871, at last agreed to consider themselves part of a unified “Germany”. For all the deserving attention that the Kaiserreich, and particularly the Wilhelmine era of 1888 to 1918, continue to receive from historians of Germany, however, historians of architecture and design have only recently begun to unpack the complexity and richness of developments in architecture and the applied arts during this extraordinary time. If debates concerning pre-World War I German architecture have not been as lively and sustained as those that have taken place among historians of Wilhelmine Germany for the past fifty years, then studies from the 1960s, ’70s, and ’80s by Julius Posener, Joan Campbell, and John Heskett have certainly paved the way for penetrating, later investigations by Matthew Jeffries, Frederic Schwartz, and Barbara Miller Lane. Their works have been particularly helpful in illuminating the intellectual, cultural, and sociological bases of the Deutscher Werkbund, the preeminent Wilhelmine national association of progressive artists, architects, craftsmen, manufacturers, cultural critics, and government officials that convened in 1907.

However, and as the present contribution argues, it is the precise way in which the thoughts and actions of key figures in the Werkbund were conditioned by their links

to different Wilhelmine state institutions that has yet to be adequately explained. Such an investigation does not simply reveal new ways of understanding Werkbund leaders like Friedrich Naumann, Hermann Muthesius, Ernst Jäckh, Karl Ernst Osthaus, and Henry van de Velde: it also sheds new light on the ways that specific government ministries – which were anything but acquiescent agents of an undifferentiated and functional “bureaucracy” – competed, struggled, and often improvised their way toward efforts at effective intervention in Wilhelmine German society, the economy, and culture. Seen from this standpoint, new material forms in architecture and the applied arts were not simple reflections of changing design sensibilities; they also presented a record of ambitions and struggles among various, often competing institutions in the private as well as governmental spheres. The Darmstadt Artists' Colony appears in this context as a classic, localized exemplar of how one city and state harnessed the economic and artistic forces of Germany's “new movement” in the applied arts at the turn of the 20th century. The colony's contributions, overseen by Grand Duke Ernst Ludwig and the talented artists, architects, and craftsmen he recruited, comprise an important piece of Germany's early 20th century mosaic of modern architecture and design. Where Ernst Ludwig and nearby Grand Duke Wilhelm Ernst of Saxony-Weimar-Eisenach would propagate top-down models of German culture to disseminate art and culture in their lands, the kingdoms of Prussia, Württemberg, and Saxony would look to explicitly fuse applied arts reforms at a variety of levels with industrial and economic imperatives. All of these approaches would find their analogs – and their accompanying significant tensions – within the Deutscher Werkbund in the crucial years between 1907 and 1914.

Anmerkungen

- 1 S. John V. MACIUIKA, The Prussian Commerce Ministry, The Deutscher Werkbund, and Germany's Global Commercial Ambitions, in: Geoff ELEY/Jennifer JENKINS/Tracie MATYSIK (Hrsg.), German Modernities from Wilhelm to Weimar. A Contest of Futures, London 2016, S. 163–192; DERS., Before the Bauhaus. Architecture, Politics, and the German State, 1890–1920, Cambridge 2005, insbes. die Einleitung „The Politics of Design Reform in the German Kaiserreich“, S. 1–24; s. auch Gerhard LOEWENBERG, Parliament in the German Political System, Ithaca (New York) 1967, S. 1–18 und die Beiträge von Roger Chickering, Dan S. White, Michael John und Andrew Lees, in: Roger CHICKERING (Hrsg.), Imperial Germany. A Historiographical Companion, Westport (Conn.) 1996.
- 2 Julius POSENER, Berlin auf dem Wege zu einer neuen Architektur. Das Zeitalter Wilhelms II., München 1979; DERS., Vorlesungen zur Geschichte der Neuen Architektur (1750–1933), Teil 3: Das Zeitalter Wilhelms II., in: Arch+, Nr. 59 (Oktober 1981), S. 4–75; DERS., Anfänge des Funktionalismus. Von Arts and Crafts zum Deutschen Werkbund, (Bauwelt Fundamente, Bd. 11), Berlin u. a. 1964; s. auch Joan CAMPBELL, The German Werkbund. The Politics of Reform in the Applied Arts, Princeton 1978;

- John HESKETT, German Design. 1870–1918, New York 1986; Frederic J. SCHWARTZ, The Werkbund Design Theory and Mass Culture before the First World War, New Haven/London 1996; Matthew JEFFERIES, Politics and Culture in Wilhelmine Germany. The Case of Industrial Architecture, Oxford/Washington D.C. 1995; Ekkehard MAI u. a. (Hrsg.), Kunstpolitik und Kunstförderung im Kaiserreich. Kunst im Wandel der Sozial- und Wirtschaftsgeschichte, (Kunst, Kultur und Politik im Kaiserreich, Bd. 2), Berlin 1982; Barbara MILLER LANE, National Romanticism and Modern Architecture in Germany and the Scandinavian Countries, Cambridge 2000.
- 3 Vgl. MACIUIKA 2005 (Anm. 1), insbes. 1. Kap. „Design Reform in Germany's Central and Southern States, 1890–1914“, S. 25–103.
- 4 Bayerischen Kultusministerium zitiert nach: Ekkehard MAI, Problemgeschichte der Münchner Kunstakademie bis in die zwanziger Jahre, in: Thomas ZACHARIAS (Hrsg.), Tradition und Widerspruch. 175 Jahre Kunstakademie München, München 1985, S. 103–177, hier S. 130f. u. 142 Anm. 83; s. auch Claus PESE (Bearb.), Unternehmungen am Rande, in: Winfried NERDINGER (Hrsg.), Ausst.-Kat. Richard Riemerschmid. Vom Jugendstil zum Werkbund, Werke und Dokumente, München 1982, S. 485–487; Peter-Klaus SCHUSTER/Tilmann BUDDENSIEG (Hrsg.), Ausst.-Kat. Peter Behrens und Nürnberg, Geschmackswandel in Deutschland. Historismus, Jugendstil

- und die Anfänge der Industriereform, München 1980, insbes. Peter-Klaus SCHUSTER, Behrens in Nürnberg und ein Nürnberger Auftrag an Behrens, ebd., S. 95-165.
- 5 Alexander KOCH, Darmstadt, Stuttgart und München als Heim-Stätten moderner Gewerbe-Kunst, in: Deutsche Kunst und Dekoration, Bd. 9 (1902), S. 247-250, hier S. 250 (tabellarische Übersicht).
- 6 Hermann VON SEEFELD, Die Förderung des Kleingewerbes in Hessen, Baden, Württemberg, Elsass-Lothringen und der Schweiz auf Grund einer Studienreise im Jahre 1903, in: Sammlung der Drucksachen des preussischen Hauses der Abgeordneten, 20. Legislaturperiode, I. Session 1904/05, Bd. 4, Drucksache 142, Berlin 1904, S. 2159-2214, hier S. 2194.
- 7 MACIUIKA 2005 (Anm. 1), S. 45-47.
- 8 Vgl. hierzu ebd., 3. Kap., S. 118-131; s. auch DERS., „Sachlicher, wirtschaftlicher, zweckmässiger“: 100 Jahre „Lehrwerkstätten-Erlass“ vom Preussischen Ministerium für Handel und Gewerbe, in: Scholion, 5. Jg. (2006), H. 4, S. 120-131: <http://faculty.baruch.cuny.edu/jmaciuika/documents/journals/sachlicher.pdf> (abgerufen am: 1.8.2017).
- 9 Hermann MUTHESIUS, Ergebnisse der Besichtigung der Kunstgewerbe- und Handwerkerschulen in Düsseldorf, Crefeld, Elberfeld, Barmen, Coeln, Iserlohn, Halle, Erfurt, Kassel und Hannover im Juli und August 1903, Geheimes Staatsarchiv Preussischer Kulturbesitz (im Folgenden: GStA PK), I.HA Rep. 120 EX Fach 1 Nr. 1 Bd. 13 Akte IIIb. 8130 (gezeichnet und datiert von Hermann Muthesius, 15. Oktober 1903).
- 10 Ebd., S. 5 u. 11.
- 11 Hermann MUTHESIUS, Mein Lebens- und Bildungsgang (25. September 1900), Werkbundarchiv – Museum der Dinge, Berlin, Muthesius-Nachlass; s. auch u. a. DERS., Die „Guild and School of Handicraft“ in London, in: Dekorative Kunst, Bd. 2 (1898), S. 41-48; DERS., Künstlerischer Unterricht für Handwerker in England, in: Dekorative Kunst, Bd. 1 (1898), S. 15-20; DERS., Der Verein für häusliche Kunstindustrie und der Dilettantismus in den Kleinkünsten in England, in: Centralblatt der Bauverwaltung, 20. Jg. (1900), S. 165-167, 173/174, 197-199, 209-212; DERS., Der Zeichenunterricht in den Londoner Volksschulen, (Beiträge zur Lehrerbildung und Lehrerfortbildung, H. 16), Gotha 1900.
- 12 S. Geheimer Ober-Regierungsrat Dönhoff, Regierungs- und Gewerbeschulrat von Czihak und Landbauinspektor Doctor Muthesius, Das Gewerbliche Unterrichtswesen in Grossbritannien, Auf Grund einer Studienreise im Jahre 1903, in: Sammlung der Drucksachen des preussischen Hauses der Abgeordneten, 20. Legislaturperiode, I. Session 1904/05, Bd. 2, Drucksache 70, Berlin 1904, S. 1347-1380.
- 13 S. Anm. 9.
- 14 Der Minister für Handel und Gewerbe an sämtliche Herren Regierungspräsidenten (Lehrwerkstätten-Erlass, 15. Dez. 1904), I. Verwaltungsbericht des Königlich Preussischen Landesgewerbeamts 1905, Berlin 1906, S. 159-161.
- 15 S. MACIUIKA 2005 (Anm. 1), insbes. die Teile „The State Trades Department: Prussia's Werkbund Predecessor“, S. 125-131 u. das 4. Kap. „The Convergence of State and Private Reform Impulses in the Deutscher Werkbund“, S. 137-170.
- 16 MINISTERIUM FÜR HANDEL UND GEWERBE, Denkschrift über die Begründung eines Landesgewerbeamts und eines ständigen Beirats, in: Anlagen zum Staatshaushalts-Etat für das Etatjahr 1905, Bd. II (Nr. 16, Beilage G, Handels- u. Gewerbeverwaltung), o. O., o. J., S. 92/93, hier S. 92.
- 17 Brief Henry van de Velde an den Großherzog Wilhelm Ernst vom 24. Dezember 1904, zitiert nach: Achim PRIESS/Klaus-Jürgen WINKLER (Hrsg.), Weimarer Konzepte: Die Kunst- und Bauhochschule 1860-1995, Weimar 1996, S. 96.
- 18 MACIUIKA 2005 (Anm. 1), S. 60.
- 19 Lehrwerkstätten-Erlass, erster Entwurf, GStA PK, I. HA Rep. 120 EX Fach 1 Nr. 1 Bd. 14 Akte IIIb. 5613, S. 5.
- 20 Ebd.
- 21 Zum Fall Muthesius, s. N. N., Der Fall Muthesius. Ein Vortrag mit Akten und Briefen, in: Hohe Warte, Bd. 3 (1906/07), S. 233-248.
- 22 Fachverband für die wirtschaftlichen Interessen des Kunstgewerbes, Bericht über die Versammlung deutscher Kunstgewerbetreibender, Berlin Jägerstr. 22, 9. März 1906, Berlin 1906, S. 37 u. 48.
- 23 S. Anm. 3, S. 25-68.
- 24 Diese These und andere Details werden ausführlich behandelt, in: MACIUIKA 2005 (Anm. 1).

Bildnachweis

- 1 Archiv des Verfassers
- 2 Aus: Deutsche Kunst und Dekoration, Bd. 16 (1905), S. 663, Foto: Archiv des Verfassers
- 3 Aus: Jahresbericht der Handwerker- und Kunstgewerbeschule zu Barmen, Barmen 1908 (Titelblatt), Foto: Archiv des Verfassers
- 4 Aus: Grundsätze der Handwerker- und Kunstgewerbeschule Crefeld, Crefeld 1911, S. 8, Foto: Archiv des Verfassers