

Die Liste der Termini für die Artefakte angewandter Kunst ist lang; sie reicht von Kunstgewerbe über dekorative Kunst, Werkkunst und Gestaltung bis zu Kunstgegenstand oder -objekt (nach dem französischen *objet d'art*) und Design sowie vielen anderen.¹ Diese Bezeichnungen sind lediglich als bedingt kongruent zu betrachten, vielmehr spiegeln sie in ihren Bedeutungsnuancierungen das Ringen der Sprache wie deren Nutzer um den Stellenwert der angewandten Kunst im Zuge ihrer Neubewertung und Autonomisierung seit dem späten 19. Jahrhundert.² Gerade in den zwei Jahrzehnten um 1900, während der Kunstgewerbereform und zur Blütezeit des alle Lebensbereiche ergreifenden Jugendstils, entspann sich in Deutschland ein reger Diskurs über eine neue, zeitgemäße angewandte Kunst. Als Forum diente eine breite Palette an kleineren und größeren Periodika, darunter viele Neugründungen wie *Das Kunstgewerbe* (ab 1890), *Illustrierte kunstgewerbliche Zeitschrift für Innendekoration* (ab 1890), *Dekorative Kunst* (ab 1897) oder *Deutsche Kunst und Dekoration* (ab 1897). Hinzu kamen diverse Vereinszeitschriften wie *Kunst und Handwerk* des Bayerischen Kunstgewerbevereins oder das *Kunstgewerbeblatt* als Organ gleich mehrerer Kunstgewerbevereine, unter anderem Berlin, Dresden und Düsseldorf. Darüber hinaus äußerten sich Künstler, Kunstschriftsteller und Kunsthistoriker wie Henry van de Velde, Julius Meier-Graefe oder Hermann Muthesius in zahlreichen weiteren Medien des publikationsfreudigen *Fin de siècle* zu Themen der angewandten Kunst. Sendungsbewusstsein verband sich mit dem Wunsch nach der Beförderung der (eigenen) Kunst, wie sich überhaupt ein Netzwerk von Interessensvertretern aus Künstlern, Verlegern, Produzenten und Handeltreibenden um die wiedererstarkende angewandte Kunst knüpfte.

Im Mittelpunkt der Diskussionen um eine zu erneuernde angewandte Kunst stand zum einen die formale Frage, die eine Abkehr vom als unproduktiv empfundenen Historismus sowie mögliche Alternativen und eine genuin nationale Formensprache thematisierte. Die Vision war ein «neuer Stil», die «Renaissance des Kunstgewerbes».³ Zum anderen wurde die gesellschaftliche Funktion von angewandter Kunst im Hinblick auf die Forderung nach einer ‚Kunst für alle‘ und einer allgemeinen Geschmacksbildung erörtert. Des Weiteren sollte die deutsche angewandte Kunst, deren mangelnde Qualität nicht zuletzt auf der Londoner Weltausstellung von 1851 evident geworden war, durch die Fokussierung auf Materialgerechtigkeit und Funktionalität der Produkte wieder internationale Konkurrenzfähigkeit erlangen und zur Prosperität der deutschen Wirtschaft beitragen.

Dem erwachenden Selbstbewusstsein der angewandten Kunst, das sich in den zeitgenössischen Publikationen äußerte und eine Gleichberechtigung von sogenannter niederer und höherer Kunst verfolgte, wird in diesem Beitrag nachgespürt. Von Interesse sind dabei neben der angewandten Kunst auch das Ansehen der ent-

werfenden Künstler, die Entwicklung des Ausstellungswesens, das Konzept der Raumkunst sowie der rechtliche Status der sich emanzipierenden Kunstform.

Kunst-Gewerbe

Die Herausforderung für die angewandte Kunst bestand im 19. Jahrhundert in ihrer Zwitterstellung zwischen dem ästhetischen und dem praktischen Aspekt ihrer Erzeugnisse, deren Gebrauchsorientierung ihrer Anerkennung als vollwertiges Kunstwerk entgegenzustehen schien: «Gibt es ein Maximum von Kunst, welches ein Gewerbsprodukt über das Kunstgewerbe hinaus erheben könnte, so antworten wir: Nein!»⁴ Denn: «Die hohe Kunst ist sehr empfindlich gegen ein übermäßiges Vordringen gewerblicher Technik; sobald diese den ursprünglichen künstlerischen Gedanken zu verschlingen im Begriffe ist, da erscheint uns die Kunst entweiht und gewissermaßen durch ein Maximum von Gewerbe dann auch gleich noch unter das Kunstgewerbe hinabgestoßen.»⁵

Stepsis konnten auch die Art ihrer Herstellung, sofern sie nicht manuell, sondern maschinell – als Produkt der «Kunstindustrie» – erfolgte, sowie ihre hohe Stückzahl und damit der Verbreitungsgrad erregen, denn Unikalität und Exklusivität beeinflussten Preis und Wertschätzung gleichermaßen: «In Wahrheit aber kann die Industrie niemals Kunst hervorbringen. Kunstindustrie ist ein Unding.»⁶ Der Diskurs über den Rang der «Maschinenkunst» wurde im Umfeld der Gründung des Deutschen Werkbundes (1907) besonders intensiv geführt und kann ebenso wie die Rolle der Museen und der Kunstgewerbeschulen für die Emanzipation der angewandten Kunst an dieser Stelle nicht eingehend betrachtet werden.

Eigentlich war die Schaffung der Bezeichnung «Kunst-Gewerbe» zwischen Kunst und Gewerbe als Aufwertung und Brückenschlag gedacht gewesen: «Eine bestimmte Grenze zwischen Kunst und Gewerbe giebt es nicht; aber zwischen der reinen Kunst und dem rein technischen Gewerbe liegt eine breite Zone – das Kunstgewerbe.»⁷ Dennoch bedeutete die Terminologie effektiv eine Trennung und Hierarchisierung von niederer und höherer respektive angewandter und freier Kunst. So konstatierte Alexander Koch 1897 in der Ankündigung der *Deutschen Kunst und Dekoration*, dass

seit dem Wiederaufleben unserer Kunstinteressen zu Anfang der sechziger Jahre durch die Einführung des Begriffes «Kunstgewerbe» eine Sondergruppe von Künstlern aus der Gemeinschaft der bildenden Kunst herausgerissen, eine Art Künstler «zweiter Klasse» geschaffen wurde! Diese falsche Standes-, bzw. Tätigkeits-Scheidung war der schwerste Schlag, der die deutsche Kunst und das deutsche Kunstgewerbe treffen konnte, denn er vernichtete bei Publikum und Künstlern das Bewusstsein der natürlichen Zusammengehörigkeit aller bildenden Künste.⁸

Diese Kluft aufzuheben war eines der großen Ziele der *Deutschen Kunst und Dekoration*, deren Herausgeber Koch sich deutschlandweit, aber vor allem an seinem Standort Darmstadt für die angewandte Kunst engagierte und sie unter anderem durch Ausstellungen und in seiner Zeitschrift ausgelobte Wettbewerbe unterstützte.

Im *Pan*, der wie die *Jugend* den künstlerischen Zeitgeist einfiel, setzte sich van de Velde 1899 in seinem Artikel *Allgemeine Bemerkungen zu einer Synthese der Kunst* ebenfalls vehement für die Nivellierung von Grenzziehungen zwischen freier und angewandter Kunst ein:

Wir können in der Kunst keine Scheidung zulassen, die darauf ausgeht, einseitig einer ihrer vielen Erscheinungsformen und Ausdrucksmöglichkeiten einen höheren Rang vor

den übrigen zuzuweisen; eine Scheidung der bildenden Kunst in schöne Kunst und eine zweitklassige niedere, industrielle Kunst aber verfolgt keinen anderen Zweck. Sie ist durchaus willkürlich und wurde völlig unberechtigt und parteiisch von den schönen Künsten aufgestellt, die vor ihrem Untergang diese Ausflucht brauchten, ihr Dasein etwas zu verlängern.⁹

Künstler-Entwerfer

Insbesondere die Trennung von Entwurf und Ausführung in der angewandten Kunst hatte sich als desavouierender Umstand für die Künstler-Entwerfer Ende des 19. Jahrhunderts erwiesen, die hierdurch vom idealtypischen, genialen und Pleinair mit eigener Hand am Pinsel schaffenden Maler abgerückt und in die Nähe der als epigonenhaft empfundenen Kunstgewerbezeichner oder gar Musterzeichner des Historismus im Dienste der Unternehmer gestellt worden waren.¹⁰ Zur Diskreditierung trug auch die Künstlerschaft selbst bei: «Wer unter Künstlern lebt, erfährt's alle Tage, der Kunst-Akademiker schaut herablassend auf den Kunstgewerbler und des Kunstgewerblers Hoffen und Sehnen ist doch schließlich die Kunst-Akademie. Der Kunstgewerbler fühlt sich geringer, jedenfalls geringer eingeschätzt von der Außenwelt, von Künstlern und vom Publikum.»¹¹

Die Abkehr vom Historismus sowie die Suche nach neuen Formen, in denen sich eine Künstlerpersönlichkeit ausdrücken könnte, eröffnete jedoch eine lang ersehnte Perspektive für die angewandte Kunst hin zum autonomen Kunstwerk: «Das Streben dieser Künstler hatte nicht das geringste mit dem bisherigen Bestreben des kunstgewerblichen Produzenten zu tun. Es war rein artistisch, während das frühere rein kommerziell gewesen war.»¹² Die Bedeutung des Künstler-Entwerfers für das Gelingen der Kunstgewerbereform war evident, denn bei ihm handelte es sich um den

Künstler, der aus den Höhen der ›hohen‹ Kunst in die Niederungen der angewandten Künste herabgestiegen ist, um Prinzesschen Kunstgewerbe zu erlösen, das er von tausend Drachen umgeben und besessen findet. Er will es erlösen, indem er ihm seinen Geist einhaucht und damit die Teufel austreibt, die heute in seinem Leibe hausen.¹³

Als «Drachen» galten dabei beispielsweise gewinnorientierte Unternehmer, unwillige Kunden oder technische Herausforderungen.¹⁴

Doch es genügte nicht, dass der Künstler-Entwerfer die angewandte Kunst auf eine neue Stufe erhob, er musste sich zudem zu seinen Leistungen bekennen. So forderte M. Gagneau, Präsident der Syndikatskammern der Pariser Bronzefabrikanten, 1891 in einer Mitteilung an den Präsidenten des Allgemeinen Kunstgewerbevereines in Paris, «dass die Künstler von Ruf und Namen es nicht verschmähen, als kunstgewerbliche Zeichner [...] aufzutreten».¹⁵ Im Gegenzug mussten Handel und Gewerbe dieses Selbstbewusstsein aber auch zulassen: «Der Künstler, der den geistigen Gehalt des ganzen modernen Kunstgewerbes geschaffen hat, kann sich nicht mehr zur Anonymität verurteilen lassen, wie es in dem ganzen früheren Betriebe mit dem im Verborgenen wirkenden Musterzeichner der Fall war.»¹⁶ Nicht zuletzt war die Haltung der Konsument*innen von essentieller Bedeutung, die Ende des 19. Jahrhunderts begannen, dem Urheber der angewandten Kunst Beachtung zu schenken: «Das Publikum – freilich war es zunächst nur ein kleiner Teil des Publikums – nannte jetzt an erster Stelle den Namen des Künstlers.»¹⁷

Die Autonomisierung der angewandten Kunst und die Rangeinschätzung ihrer Entwerfer befanden sich dabei in einer gegenseitigen Abhängigkeit und Pendelbewegung: «Sie wollten schon die ›hohe Kunst‹ an den Nagel hängen, wollten Möbel-

macher, Textil- oder Typenzeichner werden, aber erst nachdem diese neue Art der Betätigung zu einer künstlerischen gestempelt worden war. Ohne die Suggestion, Kunst und Kultur zu machen, wäre ein Peter Behrens niemals Industriezeichner geworden.»¹⁸ In den Augen einiger verkehrten sich die Verhältnisse sogar in ihr Gegenteil: «Die Kunstgewerbeschulen, die nicht mehr nüchterne Fachzeichner ausbilden, senden Legionen von Künstlerchen in die Welt, die, wenn sie ein Tapetenmuster ‹geschaffen› haben, glauben auf einen Nur-Maler, etwa einen Liebermann, verächtlich herabblicken zu müssen.»¹⁹ Trotz dieser späteren Kritik darf die Neujustierung des künstlerischen Selbstverständnisses in ihrer Bedeutung für die positive Bewertung angewandter Kunst und das Fortschreiten der Kunstgewerbebewegung nicht unterschätzt werden.

Der interdisziplinär arbeitende Künstler-Entwerfer nutzte seine Kompetenzen zur Autonomisierung der angewandten Kunst, wie der Hamburger Museumsdirektor Alfred Lichtwark darlegte:

Der junge Maler, den wir als typischen Vertreter der neuen Gattung schaffender Kräfte ansehen dürfen, ist gewohnt, Staffeleibilder, d. h. gewissermaßen Kunst an sich zu machen, und es kann nicht überraschen, wenn er auch die Vase, das Möbel, den Wandteppich, die Stickerei als ein Ding an sich anzusehen geneigt ist, das weiter keine Aufgabe hat als schön zu sein.²⁰

Der Wechsel zur angewandten Kunst entwickelte sich für den Künstler-Entwerfer zu einem Prestige versprechenden Schritt: «Haben nicht andere Künstler sich erst dann einen Namen von bestem Klang erworben als sie die ‹höhere› unabhängige Kunst zu Gunsten der ‹angewandten› vernachlässigten, also ins Lager der ‹unter ihnen stehenden› Kunstgewerbler übergingen?»²¹ In diesem Kontext werden unter anderem Richard Riemerschmid und Bruno Paul angeführt, denen die studierten Maler van de Velde und Peter Behrens als exponierte Protagonisten der deutschen angewandten Kunst um 1900 zur Seite gestellt werden müssen.²²

Ausstellungspolitik

Das Jahr 1897 erwies sich als Wendepunkt für die Wahrnehmung der angewandten Kunst, die nun durch eine sich verändernde Ausstellungspolitik wachsende Anerkennung erfuhr. Nur ein Jahr zuvor hatte Hermann Obrist seinen Wunsch nach Gleichberechtigung der Künste noch ohne Hoffnung kommentiert:

Dass aber ein Buffet, ein Tisch, sogar in ganz einfacher Ausführung, ein Kunstwerk sondergleichen sein kann, dass ein Treppenhaus ein Traum sein kann wie nur irgend eine Radierung von Klinger: wenn einer das sagt, läuft er bei uns Gefahr, für einen überspannten Fanatiker des Kunstgewerbes gehalten zu werden [...].²³

Zunächst war angewandte Kunst hauptsächlich auf Weltausstellungen zu sehen gewesen, die seit 1851 alle Errungenschaften der einzelnen Nationen zur Schau stellten. Die deutsch-nationalen Kunstgewerbe-Ausstellungen des Bayerischen Kunstgewerbe-Vereins, die 1876 und 1888 in München stattfanden, festigten jedoch den Eindruck einer Dichotomie von ‹hoher› und ‹niederer› Kunst: «Zugelassen zur Ausstellung werden nur Gegenstände von ausgesprochenem kunstgewerblichen Charakter, ferner Werke der bildenden Künste, soweit dieselben integrierende Bestandtheile von Raum-Ausstattungen oder kunstgewerblichen Objekten sind.»²⁴ Der Versuch einer gemeinsamen Ausstellung von freier und angewandter Kunst im Münchner Glaspalast 1888 scheiterte bereits im Vorfeld: «Zu meinem Bedauern habe ich vernommen, dass im Schooße der Künstlergenossenschaft sich eine Partei

gebildet haben soll, welche, mit dem Beschluss des Zusammengehens unzufrieden, ein Misstrauensvotum ihrem Ausschusse aussprechen wollen.»²⁵

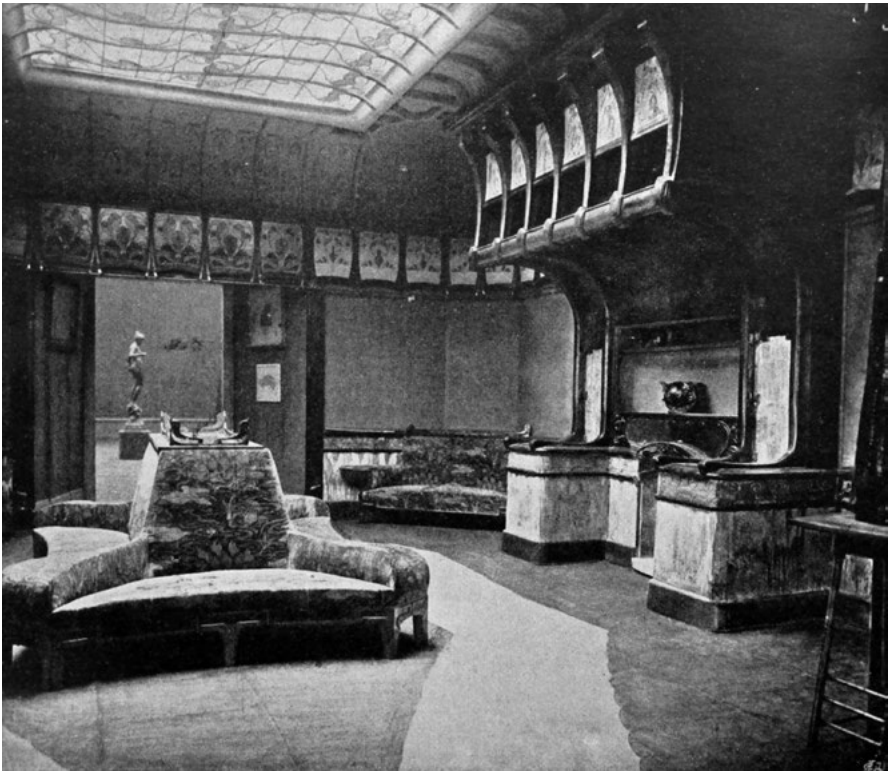
Die Aufnahme von angewandter Kunst in Ausstellungen freier Kunst und damit das Bemühen um eine Gleichstellung erfolgte erst einige Jahre später, obwohl [e]insichtige Kritiker schon lange [verlangten], dass die zahlreichen Kunst-Ausstellungen sich nicht auf Bilder und Bildwerke, sowie einige vom Publikum nicht verstandene architektonische Pläne beschränken, sondern dass sie auch das gesammte Kunstgewerbe, die Kunst im Hause umfassen sollten. Lange blieb das ein frommer Wunsch, denn Kunst und Kunstgewerbe gingen ganz getrennte Wege.²⁶

Anfang der 1890er Jahre begannen die Pariser Salons, der angewandten Kunst einen Platz neben Gemälden und Skulpturen zu gewähren. Diesem Beispiel folgten vereinzelt deutsche Ausstellungen, unter anderem in Berlin.²⁷ 1897 entschloss sich die Internationale Kunstausstellung in Dresden zum ersten Mal, eine kunstgewerbliche Abteilung einzurichten, und markierte gemeinsam mit der Ausstellung *Kunst im Handwerk* im Münchner Glaspalast den rasanten Aufschwung von Ausstellungen mit angewandter Kunst.²⁸

Eine Ausstellung für Kunst im Handwerk im Glaspalast 1897 brachte die Beweise, dass die Künstler in München schon lange im stillen an der Erneuerung des Kunstgewerbes gearbeitet hatten, und dass es nur eines äußeren Anstoßes bedurfte, um die angesammelten Kräfte in Fluss zu bringen, die Dämme, die der akademische Dünkel und das zünftlerisch eingeengte Handwerksdenken errichtet hatten, niederzureißen und die wundervollste, segensreichste, revolutionierende Bewegung, wie sie Deutschland seit mehr als hundert Jahren nicht gesehen hat, hervorzurufen.²⁹

In Dresden waren es vor allem die von Samuel Bings legendärem Pariser Verkaufsalon L'Art Nouveau bezogenen Raumkunstwerke van de Veldes, die Aufmerksamkeit erregten und dem Jugendstil in Deutschland endgültig den Weg bereiteten (Abb. 1). Im Nachklang der Münchner Ausstellung gründeten sich 1898 die Vereinigten Werkstätten für Kunst im Handwerk, während in Dresden zeitgleich Karl Schmidt die Dresdner Werkstätten für Handwerkskunst Schmidt & Engelbrecht ins Leben rief, welche bis heute als Deutsche Werkstätten Hellerau existieren. Ebenso wie die ab 1897 erscheinenden Zeitschriften *Deutsche Kunst und Dekoration* und *Dekorative Kunst* trugen beide Werkstätten wesentlich zur Anerkennung und Verbreitung von angewandter Kunst bei, nicht zuletzt, weil Schmidt stets nach künstlerischem Entwurf produzieren ließ und die geistigen Urheber klar benannte.

Bereits 1899 konnte Georg Fuchs, ein professioneller Fürsprecher der Kunstgewerbebewegung, in der *Deutschen Kunst und Dekoration* verkünden: «Gegenwärtig liegen die Verhältnisse jedenfalls so, dass die kunstgewerbliche Abtheilung entscheidend ist für den moralischen und bis zu einem gewissen Grade auch für den materiellen Erfolg einer Kunst-Ausstellung.»³⁰ Nach der Pariser Weltausstellung von 1900, die deutlich vom Jugendstil geprägt war, fand schließlich 1902 in Turin die *Erste internationale Ausstellung für moderne dekorative Kunst* statt, die mit den früheren Industrie-, Gewerbe- oder Kunstgewerbeausstellungen des 19. Jahrhunderts nur noch wenig gemein hatte und das Selbstbewusstsein der Vertreter*innen der zeitgenössischen angewandten Kunst zum Ausdruck brachte. Für die deutsche angewandte Kunst war jedoch die Darmstädter Ausstellung *Ein Dokument deutscher Kunst* im Jahr 1901 von herausragender Bedeutung. Die Künstlerkolonie Mathildenhöhe, ins Leben gerufen und unterhalten durch Großherzog Ernst Ludwig von Hessen-Darmstadt, erschuf eigens hierzu eine gesamte Anlage von Gebäuden:



1 Henry van de Velde (Entwurf), *Salle de Repos* auf der *Internationalen Kunstausstellung* in Dresden 1897, um 1896 [Foto 1897]

Alles von demselben Geist beherrscht, die Straßen und die Gärten und die Paläste und die Hütten und die Tische und die Sessel und die Leuchter und die Löffel Ausdrücke derselben Empfindung, in der Mitte aber, wie ein Tempel in einem heiligen Haine, ein Haus der Arbeit, zugleich Atelier der Künstler und Werkstätte der Handwerker, wo nun der Künstler immer das beruhigende und ordnende Handwerk, der Handwerker immer die befreiende und reinigende Kunst neben sich hätte, bis die beiden gleichsam zu einer einzigen Person verwachsen würden!³¹

Ziel war nicht nur die Vereinigung der Künste, sondern eine Durchdringung des gesamten Daseins durch die Kunst. So forderte Joseph Maria Olbrich, Architekt und inoffizielles Oberhaupt der Darmstädter Künstlerkolonie: «Das ganze Leben soll zu einer großen gleichwertigen Kunst werden.»³² Die Ausstellungseröffnung 1901 mit einem Festspiel nach einer Idee von Behrens entsprach mit der Verquickung verschiedener Kunstgattungen wie Theater, Konzert, Architektur, Gartenkunst, angewandter Kunst und Mode dem heute vielbemühten Konzept des Gesamtkunstwerkes. Die Innenbereiche der Künstlerhäuser auf der Mathildenhöhe öffneten sich ganz dem neuen Betätigungsfeld der angewandten Kunst: der Raumkunst.

Raumkunst

Die Wahrnehmung eines oder mehrerer Räume als Entität, die es in toto künstlerisch zu gestalten galt, wurde zu einem Charakteristikum der angewandten Kunst um 1900. So urteilte Muthesius 1903: «Mit großer Klarheit hat die neue Kunstbe-



2 Louis Comfort Tiffany (Entwurf), Vasen, 1893–1896, Favrite-Glas

wegung ihr Ziel von Anfang an im Innenraum gesehen und diesen zum erstenmal wieder seit den Tagen der älteren geschlossenen Kunsttradition als einheitliches Ganzes aufgefasst.»³³ Durch «die organische Zugehörigkeit eines Dinges zu einem künstlerischen Ganzen», erhielt jedes Element der Raumkunst den Rang eines Kunstwerkes, ganz gleich ob es sich um einen Kamin, einen Schreibtisch oder ein Sofakissen handelte.³⁴ Entscheidend waren seine Zugehörigkeit und seine Bedeutung für den künstlerischen Gesamteindruck. Der Künstler-Entwerfer avancierte vom Spezialisten für ein bestimmtes Material zu einem Universalkünstler, der ganze Lebensräume von der Architektur bis hin zu Schmuck und Kleidung der Hausdame ersann.

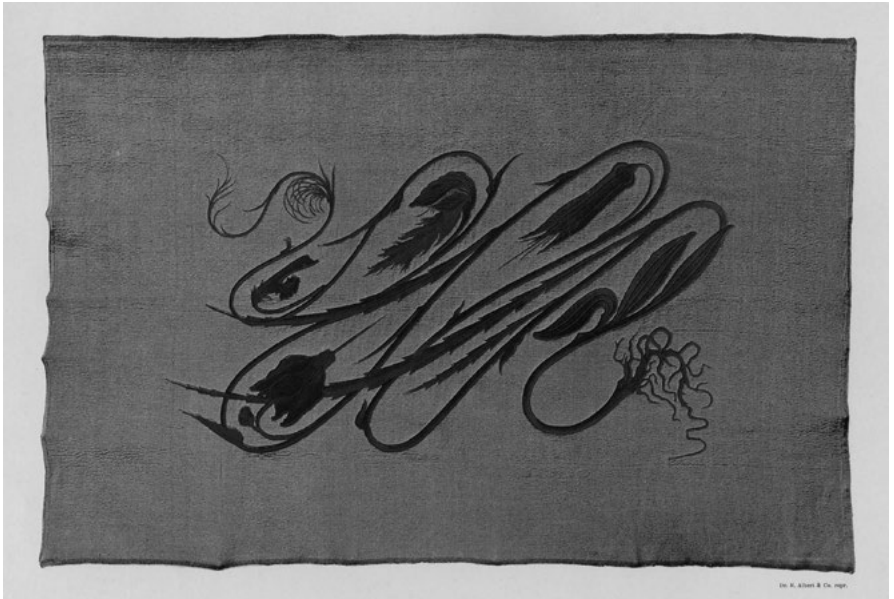
Die angewandte Kunst gewann in diesem Bereich die Hegemonie über die freie Kunst, so dass Meier-Graefe 1897 in seinem Prospekt für die *Dekorative Kunst* forderte: «Lieber keine Bilder, zunächst gute Wände!»³⁵ In der Rückschau beschrieb der Kunstschriftsteller die Stimmung um 1900 merklich abgeklärt folgendermaßen: «In Wirklichkeit gab sich die überwiegende Mehrzahl der Illusion hin, eine gutsitzende Tapete sei schlechweg besser als ein nicht für den bestimmten Raum geschaffenes Gemälde und verdiene das Ansehen der Meisterwerke.»³⁶ Der Innenraum entwickelte sich zu einem Tableau, wie Paul Westheim 1909 spitz kommentierte: «Die Wohnung selbst wird als ein anregendes Stilleben angesehen, und der Mensch fühlt sich in ihr nur noch als Komplex von Seh-, Tast- und Sitznerven.»³⁷

Doch auch das Einzelobjekt konnte sich durch Exzellenz in Gestaltung und Ausführung behaupten. Über die Vasen des Amerikaners Louis Comfort Tiffany schrieb Meier-Graefe beispielsweise: «[...] diese Gläser sind kein Gewerbe mehr, sie sind so gut Kunst, wie die besten europäischen Bilder Kunst sind.»³⁸ (Abb. 2) Höchstleistungen auf dem Gebiet der angewandten Kunst wurden zudem durch die Wiedereinführung von fast verlorenen Fertigungstechniken sowie hochwertige

Manufakturarbeit erzielt. Es war nun standesgemäß, an der Wand statt Gemälden Bildteppiche nach künstlerischem Entwurf beispielsweise aus der Scherrebeker Bildweberei zu zeigen. Luxusprodukte wie van de Veldes Silberarbeiten koexistierten mit den Dresdner Maschinenmöbeln von Riemerschmid, auch wenn sie sich an eine unterschiedliche Käuferschaft wandten. Zum Inbegriff der Formensprache des Jugendstils wurde die Stickerei *Wandbehang mit Alpenveilchen* von Hermann Obrist, die heute als *Peitschenhieb* bekannt ist (Abb. 3). Durch sie gehörte Obrist zu den Künstlern, die «das Gebiet der Stickerei für die Kunst zurück[eroberten]», denn «da erstanden dem Kunstgewerbe Männer, die so Hervorragendes leisteten, dass an seiner Gleichberechtigung mit den freien Künsten nicht mehr zu zweifeln war».³⁹

Kunstschutz

Nachdem die angewandte Kunst im öffentlichen Bewusstsein auf eine Stufe mit der freien Kunst aufgestiegen war, wurde auch der Schutz der Artefakte gefordert. Bislang hatte es nur einen sehr eingeschränkten Urheberrechtsschutz gegeben, der auf dem Musterschutzgesetz von 1876 beruhte und Werke der angewandten Kunst aufgrund ihrer Zweckgerichtetheit vom Kunstschutz ausschloss.⁴⁰ In Frankreich hingegen war angewandte Kunst bereits seit 1902 geschützt und damit rechtlich gleichgestellt.⁴¹ Die Separierung von freier und angewandter Kunst war durch die deutschen juristischen Vorgaben, durch «die Schranke, die das alte Gesetz zwischen den Werken der reinen Kunst und denjenigen der angewandten Kunst errichtet hat», verfestigt worden.⁴² Im Zuge einer geplanten Erneuerung des Kunstschutzgesetzes wurde das Anrecht auf Schutz der angewandten Kunst unter anderem durch den Verband deutscher Kunstgewerbevereine unterstützt und sowohl in juristischen als auch künstlerischen Kreisen diskutiert.⁴³ So lancierte Hermann Hirschwald – als Inhaber des Hohenzollern-Kunstgewerbe-Hauses in Berlin



3 Hermann Obrist (Entwurf), Berthe Ruchet (Ausführung), *Wandbehang mit Alpenveilchen*, um 1895, Wollstoff mit Seidenstickerei

sicherlich nicht ganz unparteiisch – im Jahr 1903 eine große Umfrage in *Deutsche Kunst und Dekoration*, um ein Meinungsbild über die grundsätzlichen Unterschiede zwischen Gewerbe und Kunstgewerbe einzuholen: «Insbesondere bei den schwebenden Beratungen über die notwendige Abänderung des Musterschutz-Gesetzes bedarf es einer Verständigung über die Grenze, welchen Gegenstand man noch als kunstgewerblich gelten lassen soll.»⁴⁴ Unter den Zuschriften von Theoretikern und Praktikern befanden sich aber auch viele, die sich statt für eine verschobene Grenze für eine völlige Aufhebung der Ungleichbehandlung von angewandter und freier Kunst aussprachen: «Nicht nur eine mit Ölfarbe bemalte Leinwand im Goldrahmen, sondern auch jeder Gebrauchs-Gegenstand kann ein «Kunstwerk» sein.»⁴⁵ In den Verhandlungen des Reichstags hieß es schließlich folgerichtig, die «Kardinalfrage» des neuen Gesetzes sei «die Gleichstellung des Kunstgewerbes, d. h. der sogenannten angewandten Kunst mit der sogenannten reinen Kunst [...]»⁴⁶ Der zweite Paragraph des am 9. Januar 1907 verabschiedeten Gesetzes betreffend das «Urheberrecht an Werken der bildenden Künste und der Photographie» legte daher schlicht fest: «Die Erzeugnisse des Kunstgewerbes gehören zu den Werken der bildenden Künste.»⁴⁷

Damit erreichte die Autonomisierung der angewandten Kunst um 1900 ihren offiziellen Höhepunkt und nicht ganz zufällig erfolgte Ende desselben Jahres die Gründung des Deutschen Werkbundes. Der Werkbund setzte den Weg der Emanzipation der angewandten Kunst hin zum Design, wie wir es heute bezeichnen würden, ebenso fort wie das Bauhaus in den 1920er Jahren.

Anmerkungen

- 1** Gustav Pazaurek nennt bspw. 1912 in *Guter und schlechter Geschmack im Kunstgewerbe*, Stuttgart/Berlin, S. 2: «Niedere Künste, technische Künste, dekorative Künste, angewandte Kunst, Kleinkunst, Nutzkunst, Werkkunst, Handwerkskunst, Gebrauchs Kunst, Gewerbe Kunst, Geschmackskunst, Kunst im Handwerk [...]»
- 2** Vgl. zur Begriffsgeschichte: Heinz Hirdina, Design, in: *Ästhetische Grundbegriffe*, hg. v. Karl-Heinz Barck u. a., Stuttgart/Weimar 2001, Bd. 2, S. 41–63; Rüdiger Joppien, Angewandte und freie Kunst, in: *Schön und gut. Positionen des Gestaltens seit 1850*, hg. v. Christoph Hölz, München/Berlin 2002, S. 252–263.
- 3** Vgl. z. B.: Henry van de Velde, Der neue Stil, in: *Neue deutsche Rundschau*, 1906, Bd. 17, S. 641–659; Ders., *Die Renaissance im modernen Kunstgewerbe*, Berlin 1901.
- 4** S. Georg von Mayr, Über die Grenzen zwischen Kunst und Gewerbe, in: *Zeitschrift des Bayerischen Kunstgewerbe-Vereins zu München*, 1891, S. 33–37, hier S. 35.
- 5** S. ebd.
- 6** S. Joseph August Lux, *Das neue Kunstgewerbe in Deutschland*, Leipzig 1908, S. 241.
- 7** S. Red., Von den «Grenzen zwischen Kunst und Gewerbe» [über den gleichnamigen Vortrag von Unterstaatssekretär von Mayr], in: *Das Kunstgewerbe*, 1891, Bd. 1, Heft 13, S. 126.
- 8** S. Alexander Koch, Aufruf an die deutschen Künstler und Kunstfreunde!, in: *Jugend*, 1897, Bd. 2, Heft 32, o. Pag.
- 9** S. Henry van de Velde, Allgemeine Bemerkungen zu einer Synthese der Kunst, in: *Pan*, 1899, Bd. 5, Heft 4, S. 261–270, hier S. 261.
- 10** Vgl. hierzu auch: Wolfgang Ruppert, *Der moderne Künstler. Zur Sozial- und Kulturgeschichte der kreativen Individualität in der kulturellen Moderne im 19. und frühen 20. Jahrhundert*, Frankfurt am Main 1998, bes. Kap. II. Gewerbekünstler und angewandte Künstler. Begründung eines Berufsbildes für den gesellschaftlichen Bedarf.
- 11** S. E. W. Bredt, Die Zukunft des Kunstgewerblers, in: *Deutsche Kunst und Dekoration*, 1907, Bd. 20, S. 84–91, hier S. 84.
- 12** S. Hermann Muthesius, XI. Das Kunstgewerbe, in: *Die Weltwirtschaft. Ein Jahr- und Lesebuch*, hg. v. E. von Halle, Leipzig/Berlin 1907, Jg. 2 (Teil 1: Internationale Übersichten), S. 312–325, hier S. 318.
- 13** S. Werner Sombart, Probleme des Kunstgewerbes in der Gegenwart, in: *Neue deutsche Rundschau*, 1907, Bd. 18, S. 513–536, hier S. 13.
- 14** Ebd.
- 15** S. Red., Die Einführung einer kunstgewerblichen Abteilung in den Pariser «Salon», in: *Das Kunstgewerbe*, 1891, Bd. 1, Heft 10, S. 98.
- 16** S. Muthesius 1907 (wie Anm. 12), S. 319.
- 17** S. ebd. S. 318.
- 18** S. Paul Westheim, Die Situation des Kunstgewerbes, in: *Die Tat*, 1909, Bd. 1, S. 583–588, hier S. 584.
- 19** S. ebd. S. 586.
- 20** S. Alfred Lichtwark, Der praktische Zweck, in: *Dekorative Kunst. Zeitschrift für illustrierte Kunst*, 1898, Bd. 1, S. 24–27, hier S. 25.
- 21** S. Bredt 1907 (wie Anm. 11), S. 87.
- 22** S. ebd.
- 23** S. Hermann Obrist, Hat das Publikum ein Interesse daran, das Kunstgewerbe zu heben?, in: Ders., *Neue Möglichkeiten in der bildenden Kunst*, Leipzig 1903, 29–61, hier S. 51, geschrieben im Herbst 1896, ergänzt 1898, s. ebd., S. 61.
- 24** S. G., Deutsch-nationale Kunstgewerbe-Ausstellung zu München 1888, in: *Zeitschrift des Bayerischen Kunstgewerbe-Vereins in München*, 1887, Heft 9/10, S. 66–67, hier § VI, S. 66.
- 25** S. Leopold Gmelin, Das Projekt einer deutsch-nationalen Kunstgewerbe-Ausstellung in München i. J. 1888, in: *Zeitschrift des Bayerischen Kunstgewerbe-Vereins zu München*, 1887, Heft 1/2, S. 1–4, hier S. 3.
- 26** S. Paul Schumann, Die internationale Kunst-Ausstellung zu Dresden im Jahre 1897, in: *Deutsche Kunst und Dekoration*, 1897/98, Bd. 1, S. 12–23, hier S. 12.
- 27** Vgl. Wilhelm von Bode, Künstler im Kunsthandwerk, in: *Pan*, 1897, Bd. 3, Heft 1, S. 40–42, hier S. 40.
- 28** Vgl. Heinrich Pudor, Van de Velde. Ein Rückblick auf seine historische Mission, in: *Die Gegenwart*, 1905, Bd. 68, Heft 35, S. 139–140, hier S. 140.
- 29** S. Lux 1908 (wie Anm. 6), S. 121.
- 30** S. Georg Fuchs, Angewandte Kunst in der Secession zu München 1899, in: *Deutsche Kunst und Dekoration*, 1899/1900, Bd. 3, S. 1–23, hier S. 1.
- 31** S. Hermann Bahr, Ein Document deutscher Kunst, in: *Bildung. Essays*, Berlin/Leipzig 1900, S. 45–52, hier S. 46. Bahr zitiert nach eigenen Angaben aus einem Gespräch mit Olbrich.
- 32** S. Peter Behrens, *Ein Dokument deutscher Kunst. Die Ausstellung der Künstler-Kolonie in Darmstadt 1901. Festschrift*, München 1901, S. 6.
- 33** S. Hermann Muthesius, Kunstgewerbe, Jugendstil und bürgerliche Kunst, in: *Die Rheinlande*, 1903, Bd. 7, S. 53–61, hier S. 53.
- 34** S. ebd. S. 60.
- 35** S. Julius Meier-Graefe, Prospekt für die «Dekorative Kunst», in: *Neue deutsche Rundschau*, 1897, Bd. 8, Heft 10, S. 1097–1098, hier S. 1097. Er bezieht sich hierbei auf die französische Malerei: «Diese glänzende Kunst, die wir in ihrer Art mit Recht bewundern, ist in unserem Sinne hilflos. Sie vermag nicht einen guten neuen Stuhl, ein brauchbares Geschirr, eine vernünftige moderne Architektur, eine geschmack-

volle Tapete zu machen. Diese Dinge aber sind uns heute notwendiger. Lieber keine Bilder – zunächst gute Wände!»

36 S. Julius Meier-Graefe, *Entwicklungsgeschichte der Modernen Kunst. Vergleichende Betrachtung der bildenden Künste, als Beitrag zu einer modernen Ästhetik*, München 1915, Bd. 3, S. 641.

37 S. Westheim 1909 (wie Anm. 18), S. 587.

38 S. Julius Meier-Graefe, Die Kunst im Hause, in: *Nord und Süd*, 1897, Bd. 80, Heft Januar/März, S. 179–207, hier S. 206.

39 S. Agnes Ganzenmüller, Über die Bedeutung der Handarbeiten in der heutigen Kunstentwicklung, in: *Stuttgarter Mitteilungen über Kunst und Gewerbe*, 1905/06, Heft 3, S. 115–129, hier S. 117 und 115.

40 Vgl. Sabine Zentek, *Acht Jahrzehnte verkanntes Design im deutschen Urheberrecht. Die Geschichte des Schutzes von Gebrauchsgestaltungen unter besonderer Berücksichtigung des Nationalsozialismus*, Düsseldorf 2015, S. 61.

41 Vgl. F. Diefenbach, Bemerkungen und Wünsche zu dem Entwurf eines neuen Kunst-

schutzgesetzes, in: *Gewerblicher Rechtsschutz und Urheberrecht. Zeitschrift des Vereins für den Schutz des gewerblichen Eigentums*, 1906, Bd. 11, Heft 3, S. 85–100, hier S. 93.

42 S. ebd. S. 85.

43 Vgl. Zentek 2015 (wie Anm. 40), S. 93.

44 S. Hermann Hirschwald, Welcher Gegenstand ist kunstgewerblich? Eine öffentliche Umfrage von Hermann Hirschwald, Berlin, in: *Deutsche Kunst und Dekoration*, 1903/04, Bd. 13/14, S. 242–243; 415–418; 469–472; 520–533; 585–588; 693–696, hier S. 242.

45 S. ebd. S. 472.

46 S. Erste Beratung des Entwurfs eines Gesetzes betreffend das Urheberrecht an Werken der bildenden Künste und der Photographie, in: *Stenographische Berichte über die Verhandlungen des Reichstags. XI. Legislaturperiode. II. Session*, 1905/06, Berlin 1906, Bd. 1, S. 812–824, hier S. 816.

47 S. Nr. 3287, Gesetz, betreffend das Urheberrecht an Werken der bildenden Künste und der Photographie, in: *Reichs-Gesetzblatt*, Berlin 1907, S. 7–9, hier S. 7.