

Alexandra Panzert

**Zwischen ‹freier› und ‹angewandter› Kunst:
die Vereinigten Staatsschulen Berlin, die Kölner Werkschulen und
das Bauhaus auf dem Weg zur Designausbildung**

«Wer schlechte Bilder malt, wird darum noch lange keinen guten Stuhl machen können», schrieb Wilhelm Waetzold, Kunsthistoriker und Mitarbeiter im preußischen Kultusministerium im Jahr 1921 und sprach damit einen zentralen Diskussionspunkt in der Reform der Künstlerausbildung nach dem Ersten Weltkrieg an, der das Verhältnis von angewandter und freier Kunst betraf.¹ Sollte die künstlerische Ausbildung stufenweise vom Handwerk über die angewandte Kunst und schließlich zur autonomen Kunst aufgebaut werden, sodass erfolglosen Malern und Bildhauerinnen im Rückgriff auf ihre kunsthandwerklichen Fähigkeiten noch andere Verdienstmöglichkeiten offen stünden? Oder benötigten beide Arbeitsbereiche eigene Ausbildungskonzepte und sollten damit gleichberechtigt behandelt werden?

Im Kontext der Reformen der künstlerisch-gestalterischen Ausbildung in der Weimarer Republik wurde auch die Hierarchie von autonomer und angewandter Kunst verhandelt.² Waetzolds Aussage beschreibt eine Konfliktlinie. Seiner Meinung nach bildeten Kunstakademien zu viele Menschen aus, die keine Aussicht auf künstlerischen Erfolg hätten, doch bedeutete dies nicht, dass sie deshalb in anderen künstlerischen Bereichen – der angewandten Kunst – tätig werden könnten. Er hielt «Gestaltungsvermögen» im freien und im angewandten Bereich für «gleichwertig, aber spezifisch verschiedene Begabungen».³ Waetzold war damit Teil einer breiten Debatte. Wie konnte die Kunst im politischen Umbruch von der Monarchie zur Republik gesellschaftliche und auch wirtschaftliche Relevanz erlangen und wie konnte das öffentliche Ausbildungswesen dazu beitragen?

Die Künstler- und Gestalterinnenausbildung war schon seit der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts steter Gegenstand von Kritik und Reformstreben. Akademien galten als rückständig und die erst neu gegründeten Kunstgewerbeschulen, die die gestalterische Qualität von Industrieprodukten gewährleisten sollten, wurden schon bald aufgrund ihres fehlenden Praxisbezugs kritisiert. Nicht nur in Deutschland diskutierte man über mögliche Reformen der Ausbildungswege. In England wurden beispielsweise die Ideen Gottfried Sempers zur Förderung des Werkstattunterrichts wirksam und Lehrwerkstätten wie die School of Handicraft durch Charles Robert Ashbee gegründet.⁴

Dieser Beitrag geht den Schnittstellen zwischen autonom und angewandt, einem neuralgischen Punkt in der Entwicklung des modernen Designbegriffs, am Beispiel deutscher Reformschulen nach. Im Spannungsfeld zwischen dem Wunsch nach einer Enthierarchisierung der beiden Bereiche, der Unzufriedenheit mit der Entwicklung und dem Begriff des Kunstgewerbes sowie Einflüssen der Avantgardebewegungen auf dem Gebiet der freien Kunst eröffnete sich in den 1920er Jahren ein neues Feld, das freilich erst nach dem Zweiten Weltkrieg eine prägnante Bezeichnung erhielt: Design.

Im Folgenden werden die Debatten der Kunstschulreform um die Einheit von freier und angewandter Kunst aufgegriffen und das Verhältnis beider Bereiche exemplarisch anhand von drei Ausbildungsinstitutionen erläutert: den Vereinigten Staatsschulen für freie und angewandte Kunst in Berlin, den Kölner Werkschulen und dem Bauhaus in Weimar und Dessau. Die umfangreiche Forschungsliteratur zum Bauhaus weist dieser Schule oft eine Schlüsselrolle in der Etablierung der Designausbildung und der Entwicklung des modernen Produktdesigns zu. Ziel dieses Beitrages ist es auch, das Bauhaus im Diskursfeld von angewandt und autonom zu kontextualisieren, um die Parallelität von Entwicklungstendenzen an verwandten Institutionen zu verdeutlichen. Das Bauhaus erfand keinen Sonderweg und erweist sich nicht unbedingt als einzigartig, sondern kämpfte mit ähnlichen Problematiken wie zeitgleich existierende Schulen.

Die Kunstschulreform: Debatten über die Einheit von angewandt und autonom

Der Begriff Kunstschulreform bezeichnet die Häufung von Reformbestrebungen in der höheren künstlerischen Ausbildung seit dem Ende des 19. Jahrhunderts bis in die 1920er Jahre.⁵ An den reformierten Schulen entstanden innovative Ideen und Produkte, wurden Vorkurse eingerichtet ebenso wie Werkstätten für die Lehre und für externe Aufträge an Studierende. Weiterhin wurden Industriekooperationen gefördert, um in der Lehre den Praxisbezug zu gewährleisten.⁶ Die Ausbildungsstätten stellten als fortschrittlich geltende, oft avantgardistische Künstler und Künstlerinnen ein. Der Wunsch nach der Zusammenfassung der künstlerischen Ausbildung in den sogenannten freien und angewandten Bereichen, die auch die Architektur einschließen sollten, war ein zentrales Anliegen.⁷

Die vorindustrielle, besonders die mittelalterliche Vergangenheit diente Anfang der 1920er Jahre oft als Projektionsfläche für die Vision einer Einheit von freier und angewandter Kunst.⁸ Im Laufe der Industrialisierung seit dem 18. Jahrhundert trennten sich praktisches und theoretisches Wissen, wodurch eine Dichotomie von Handwerk und Kunsthandwerk auf der einen sowie Industrie, Wissenschaft und der Ideenwelt der Kunst auf der anderen Seite entstand – obwohl beides in der Praxis oft eng miteinander verwoben war.⁹ Die Praxis – das Handwerk – erfuhr eine Abwertung im Gegensatz zur Theorie – der Kunst, der Wissenschaft und Technik. Als Reaktion auf diese Trennung fragten zunächst die britische Arts and Crafts-Bewegung und dann Vertreterinnen und Vertreter des europäischen Jugendstils nach dem Verhältnis der Kunst zu menschengemachten Objekten. Das von ihnen propagierte Gesamtkunstwerk, das Artefakte jeglicher Art umfasste, war utopisches Ziel und blieb der Referenzpunkt für die künstlerischen Ausbildungsinstitutionen der Weimarer Republik.¹⁰ Die Idee der ‹Einheit aller Künste› verband sich mit dem Narrativ eines Verlustes: Waren im Mittelalter und in der Renaissance oder auch in einem nicht näher definierten ‹Früher› die verschiedenen Formen künstlerischen Schaffens miteinander verbunden und auf eine handwerkliche Basis gestellt, so ging diese Zusammengehörigkeit spätestens Anfang des 19. Jahrhunderts verloren. Danach etablierte sich ein künstlich geschaffener Unterschied zwischen freier und angewandter Kunst, zwischen Kunst und Technik, der als unnötig und falsch empfunden wurde. Von der britischen Arts and Crafts-Bewegung bis hin zum deutschen Kunstschulwesen verbanden die Protagonisten ihren Wunsch nach der Einheit der Künste mit der Geschichte eines Niedergangs, dem nun eine Erneuerung folgen müsste. Die elitären Akademien galten als Negativfolie, das Handwerk als das no-

ble Opfer der Industrialisierung, das nun die Kunst an ihre eigenen Grundlagen erinnerte.

In Anlehnung an dieses Narrativ wurden schon im 19. Jahrhundert Rufe nach einer Reform des künstlerischen Ausbildungswesens laut.¹¹ Der Wunsch nach einer Zusammenfassung der angewandten und freien Künste verstärkte sich nach 1900. Preußische Kunstakademien in Breslau, Düsseldorf oder Kassel betätigten sich nun auch auf dem Feld der angewandten Kunst. Schließlich ergab sich in der Weimarer Republik ab 1919 die Möglichkeit einer umfassenden Verwirklichung von Reformideen. Die Kunstgewerbeschulen aktualisierten ihre Ziele und Programme und wurden teilweise mit Akademien zu «Einheitskunstschulen» zusammengefasst, so in Weimar, Karlsruhe, Frankfurt oder Berlin.¹² Unterstützung kam von Seiten des Ministeriums für Wissenschaft, Kunst und Volksbildung, denn für die Träger waren solche Fusionen stets mit finanziellen Vorteilen verbunden.¹³

Die reformierten Schulen boten klassische akademische Kurse wie Aktzeichnen und freie Malerei an und etablierten gleichzeitig Werkstätten für die handwerkliche Ausbildung mit dem Ziel, grundlegendes Materialwissen für den Entwurf von Haushalts- und Einrichtungsgegenständen zu vermitteln und diese teilweise selbst zu produzieren. In den Diskussionen um die Kunstschulreform kursierten verschiedene, teils kontroverse Vorstellungen für die Neuorganisation des künstlerischen Ausbildungswesens, die oft sogar Handwerker- und Fachschulen einbezogen: Während einerseits die Zusammenführung der bildenden Kunst und des Handwerks in der Lehre das Erreichen der Reformziele versprach, wurden zugleich Zweifel an der Notwendigkeit handwerklicher Ausbildung für künstlerische Berufe formuliert und ein gleichberechtigtes Nebeneinander von Kunstgewerbeschulen und Akademien als Lösung der Reformbestrebungen diskutiert.¹⁴ Die Bereiche «angewandt» und «autonom» standen auch im Rahmen dieser Reformen in Konkurrenz. Die Kunstschulreform ging in ihrer wirtschaftlichen Dimension mit Konflikten um die Verteilung von Ressourcen und Privilegien einher. Kritik am Einheitsgedanken formierte sich beispielsweise auf Seiten einiger Akademievertreter, die sich vom Verlust finanzieller Vergünstigungen und Vorrechte bedroht sahen. Vertreter der Kunstgewerbeschulen wollten genau diese Vorteile zu Gunsten eigener Ziele angreifen. Im Gegensatz zu vielen Akademievertretern hofften sie von einer Zusammenlegung zu profitieren. Diese Hoffnung betraf zum Beispiel das Schulgeld, das an Kunstakademien 42 Reichsmark betrug, an Kunstgewerbeschulen um die 80 Reichsmark pro Halbjahr.¹⁵ Den Akademien standen überdies mehr Sachmittel, Stipendien und Gelder für Studienreisen zur Verfügung. Eine Ausbildung an der Akademie war deshalb für Studierende finanziell attraktiver und prestigeträchtiger. Zudem bezeichneten auch einige Avantgardekünstler die reformierte Einheit von Handwerk, freier und angewandter Kunst als Irrweg. Kasimir Malewitsch etwa schrieb: «In der zweckmäßigen Gestaltung der Industrie findet die Malerei und die Architektur keine Anwendung. Nur durch ein Missverständnis konnte eine angewandte Kunst (die Formen zweckmäßig zu gestalten hat) entstehen.»¹⁶ Und Theo van Doesburg forderte gar die vollständige Zerstörung des Dekorativen und der angewandten Kunst.¹⁷

In der Ausbildung wurde somit bereits ausgehandelt, welche Aufgabe und Stellung Künstlern und Gestalterinnen in der Gesellschaft zukam. Das Verhältnis zwischen den Feldern Handwerk, Technik, Industrie, Kunstgewerbe und Kunst war Anlass für intensive Diskussionen und Konflikte innerhalb der Schulen. Vorarbeit dafür leisteten schon die Protagonisten des Deutschen Werkbundes, die seit der

Gründung 1907 Debatten über Kunst und Technik führten und deren Zusammenführung lange vor Gropius' Bauhaus-Parole «Kunst und Technik – eine neue Einheit» forderten.¹⁸ Wirtschaftlichkeit, Geschmacksbildung und ein neuer nationaler Stil waren ihre Schlagworte. Den angewandten Disziplinen kam eine Schlüsselrolle zu, um der Kunst gesellschaftliche Relevanz zu verleihen, und das Handwerk sollte dabei entscheidend mitwirken. Das Bauhausmanifest ist wohl die visionärste Formulierung des Gedankens, Kunst müsse zum Handwerk zurück. Erst auf dieser Basis könne dann eine neue alles umfassende Kunst entstehen, im Bereich «Architektur, Malerei, Plastik oder Hausrat».¹⁹ Doch nicht nur in Weimar wurde dieser Glaube an eine «Gesundung der Künste und künstlerischen Zustände, wenn die Grundlage des Handwerksmäßigen dem Kunstunterricht zurückgegeben wird», formuliert.²⁰

Angewandt und/oder autonom? Die Praxis exemplarischer Kunstschulen

Wie sah der Umgang mit dem Duo «frei und angewandt» nun im konkreten Einzelfall aus? Im Folgenden werden beispielhaft die verschiedenen Praktiken zur Reform der Kunstschulen auf institutioneller wie auch auf inhaltlicher Ebene dargelegt. Wie definierten die Schulen die Relationen zwischen angewandten und freien Künsten? Welche Rolle spielten sie für die Ziele der Ausbildung und mit welchen Folgen? Welche Konflikte entstanden durch die Aufweichung etablierter Hierarchien und welche Lösungsansätze wurden entwickelt?

Vereinigte Staatsschulen für freie und angewandte Kunst Berlin

In Berlin erfolgte 1924 die Fusion der Unterrichtsanstalt des Kunstgewerbemuseums mit der Akademie der bildenden Künste zu den Vereinigten Staatsschulen für freie und angewandte Kunst unter dem Direktor Bruno Paul, der seit 1906 die kunstgewerbliche Unterrichtsanstalt geleitet hatte. Diese zog zur neuen Partnerschule in das Akademiegebäude. Die Vereinigung geschah nicht nur aus Überzeugung, sondern auch aus finanzieller Not. Von Anfang an wurden aus verschiedenen Richtungen Gegenstimmen laut. Der Verein Berliner Kunsthochschüler wehrte sich beispielsweise gegen die Zusammenlegung mit der Unterrichtsanstalt, in der Befürchtung, begabte Studierende würden an andere Akademien gehen.²¹ Zwar befürwortete er die Vertiefung handwerklichen Könnens, doch sollten die Kunstgewerbeschulen nur Vorstufe zur Akademie – der höchsten Stufe künstlerischer Ausbildung mit den Disziplinen Malerei, Plastik, Grafik und Baukunst – bleiben. Andere Stimmen, darunter Max Liebermann, fürchteten einen «Niedergang» des Kunstgewerbes, da die Schüler und Schülerinnen der Kunstgewerbeschulen nunmehr eine freie künstlerische Tätigkeit anstreben würden.²² Hier spiegelt sich ein elitäres Hierarchiedenken wider, das selbst an reformorientierten Institutionen wirksam war.

Die Organisation der Vereinigten Staatsschulen erfolgte in drei Abteilungen: Architektur, bildende Kunst und angewandte Kunst, die zu einem großen Teil getrennt voneinander agierten, auch wenn das nicht dem Vorhaben der Leitung entsprach. Es wurden zwar gemeinsame Werkstätten eingerichtet, auf die alle Abteilungen zugreifen konnten, doch wichtiger als die handwerkliche Schulung während der Ausbildung war die handwerkliche Vorbildung. Da eine solche bereits Aufnahmebedingung war, konnten im Studium andere Schwerpunkte gesetzt werden, denn der Direktor Paul verstand auch die angewandte Kunst eher als intellektuelle Kunst denn als Handwerk.²³ Sein Ziel war es aber, die Ausbildung für die freien und an-

gewandten Künste auf eine einheitliche Grundlage zu stellen, mit einem durch das Curriculum gewährleisteten vergleichbaren handwerklichen, theoretischen und künstlerischen Wissensstand der Schüler und Schülerinnen.²⁴ Anders als am Bauhaus diente hier nicht Architektur als übergeordneter Fixpunkt der gesamten Ausbildung. Doch eine gemeinsame Ausbildungspolitik aller Künste konnte nicht ausgestaltet werden, weil alte Hierarchien wirksam blieben: Für die Studierenden der angewandten Kunst standen kaum Meisterschülerateliers zur Verfügung; es gab für sie auch keinen Zugang zum Aktstudium, wohingegen die Abteilung der freien Kunst mit mehr Räumen und besseren Sachmitteln ausgestattet war.²⁵ Letztere wehrte sich bei vielen Anlässen gegen die Gleichstellung. Als Paul 1930 eine Ausstellung von Studierendenarbeiten initiierte, die übergreifende Bezüge zwischen den Abteilungen herstellte, protestierten die Professoren der freien Kunst und Karl Hofer warf Paul vor, diese für unwichtig zu halten.²⁶ Der Konvent, das akademische Selbstverwaltungsgremium der Vereinigten Staatsschulen, teilte aufgrund der anhaltenden Schwierigkeiten 1931 dem Ministerium mit, das Berliner Reformmodell funktioniere nicht.²⁷ Das Miteinander der Abteilungen sollte 1932, sozusagen in einem letzten Versuch, durch die Berufung Oskar Schlemmers gestärkt werden. Dieser wollte, ähnlich wie während seiner Tätigkeit am Bauhaus, ein Bühnenstudio einrichten, dem die Idee der Vereinigung der Künste zugrunde liegen sollte, musste 1933 jedoch die Schule wieder verlassen und konnte den Plan nicht umsetzen.²⁸

Der Bereich der angewandten Kunst war sehr praxisorientiert und versuchte, durch Kooperationen den Studierenden Erfahrungen bei der Zusammenarbeit mit Unternehmen zu ermöglichen. Die Statistik für 1927 weist acht Firmenwettbewerbe aus zum Beispiel für Gardinen, Tapeten oder Plakate, dazu 115 Aufträge für Studierende, vor allem im Bereich Gebrauchsgrafik und Dekorationsmalerei, und 140 Anfragen, die von der Schule aufgrund von geringer Lukrativität nicht bearbeitet wurden.²⁹ Außerdem wurden Kollaborationen mit der Industrie gefördert, beispielsweise mit der Normal-Zeit GmbH Berlin für elektrische Tischuhren, mit der Glasfabrik Marienhütte in Köpenick und mit der Mechanischen Weberei Pausa in Mössingen, um nur einige zu nennen.³⁰ Auch die Württembergische Metallwarenfabrik (WMF) in Geislingen stellte Anfragen, doch die Entwürfe der Studierenden entsprachen nicht den Anforderungen der Firma – ein Vorgang zwischen Kunstschule und Industriebetrieb, der kein Einzelfall blieb.³¹

An den Vereinigten Staatsschulen zeigt sich so hinsichtlich der Relationen von angewandt und autonom ein durchwachsendes Bild. Die Abteilung der freien Kunst, die aus der Akademie hervorging, verweigerte sich in vielen Bereichen einer Zusammenarbeit mit den Studiengängen der angewandten Kunst und bemühte sich, ihre Privilegien aufrecht zu erhalten. Sie blieb bei der Ausbildung für Malerei und Bildhauerei und sah ihre Aufgabe somit einzig in der Produktion von Gemälden und Skulpturen für Kunstausstellungen. Die angewandten Studienfächer hingegen, die aus der Unterrichtsanstalt des Kunstgewerbemuseums hervorgegangen waren, verfolgten (wie auch schon vor der Vereinigung mit der Akademie) eine praxisorientierte Strategie, die offen für Aufträge und Industriekooperationen war und Verbindungen in die Wirtschaft erprobte, wenngleich nicht immer erfolgreich. Die Zusammenarbeit mit Unternehmen erwies sich damit als ein Weg, die Ausbildung an die Bedürfnisse der Wirtschaft anzupassen und auf die Notwendigkeit neuer Berufsbilder in der Ausbildung zu reagieren – und das funktionierte auch ohne eine enge Zusammenarbeit mit dem Bereich der freien Kunst.

Handwerker- und Kunstgewerbeschule Köln / Kölner Werkschulen

Die Kölner Werkschulen entstanden aus der örtlichen Handwerker- und Kunstgewerbeschule, deren Leitung der Architekt Martin Elsässer ab 1920 übernahm, dem 1926 Richard Riemerschmid als Direktor folgte, der die Lehranstalt umbenannte. In den schulinternen Diskussionen um eine Reorganisation nach dem Ersten Weltkrieg wurde die Ansicht vertreten, dass «die vollständige Verschmelzung des künstlerischen mit dem technischen [...] die Wiedergesundung des Kunsthandwerks bringen» werde.³² Während Elsässers Amtszeit war die Ausrichtung der Schule auf die angewandte Kunst wichtig.³³ Er wollte vermeiden, dass die Ausbildung lediglich als Vorstufe zur freien Kunst betrachtet wurde, und sah die Gefahr, dass Studierende und Lehrpersonal alten Hierarchien folgen und sich der prestigeträchtigeren Schwesterdisziplin zuwenden könnten.³⁴ Riemerschmids Ansichten stimmten mit dieser Haltung überein. Er äußerte noch gegen Ende seines Direktorats, dass Schulen, «welche rein künstlerische Ziele verfolgen und dabei das Handwerkliche außer Acht lassen, [...] ihre Daseinsberechtigung für das nächste Jahrzehnt verloren» hätten.³⁵ Er wollte in der Ausbildung alle Gebiete des künstlerischen Schaffens gleichermaßen berücksichtigen wissen.³⁶ Die Lehre an den Kölner Werkschulen erfolgte in Fachklassen, in denen Entwürfe entstanden, und in Werkstätten, in denen diese ausgeführt werden konnten. Riemerschmid führte Maler- und Bildhauerklassen ein, doch schrieb er gleichzeitig fest, dass diese keine Gemälde oder Skulpturen für Ausstellungen anfertigen, sondern bedürfnisorientiert wirken sollten – ohne näher auszuführen, was er damit meinte.³⁷ Obwohl eine Ausbildung zum freien Künstler nicht Ziel der Schule war, sollte doch auf eine Malereiklasse nicht verzichtet werden, im Gegenteil, sie galt als grundlegend.³⁸ Seit 1928 leitete Friedrich Ahlers-Hestermann die Klasse dann unter dem programmatischen Titel *Malerei und ihre Anwendung*.

Hintergrund dieser widersprüchlichen Vorgehensweise war der Wunsch Riemerschmids, fähige Studierende an die Kölner Werkschulen zu ziehen, die ohne Aussicht auf freie künstlerische Klassen an die Akademien ausgewichen wären.³⁹ Aus dem gleichen Grund lehnte er feste Lehrpläne ab.⁴⁰ Die Zusammenarbeit der Werkstätten und der Klassen für freie und angewandte Kunst ließ sich allerdings nicht wie gewünscht in die Praxis umsetzen. 1929 beschwerte sich Riemerschmid über fehlende Kooperationsbereitschaft.⁴¹ Die freien Malklassen sollten sich eigentlich handwerklich an der Bearbeitung von Materialien versuchen; außerdem gab es eine für den Austausch reservierte Zeit, in der sich die Studierenden über Arbeiten anderer Klassen hätten informieren sollen, die aber kaum genutzt wurde. Während die Zusammenarbeit freier und angewandter Klassen nicht wie gewünscht funktionierte, kam es in vielen Fachbereichen der Schule zu Kooperationen mit der Wirtschaft. Im Jahr 1928 arbeiteten die Kölner Werkschulen mit Villeroy und Boch, der WMF, den Deutschen Linoleumwerken und den Deutschen Werkstätten Hellerau zusammen. Von Bedeutung für die Ausrichtung der Lehre auf industrielle Bedürfnisse war die Berufung von Walter Maria Kersting, der ab 1927 die Abteilung für Industrielle Formgebung (auch Entwurfsklasse für Industriemodelle und Werbewesen genannt) leitete, die explizit auf Entwürfe für die Massenfertigung ausgerichtet war.⁴² Mit diesem neuen Fokus läutete Riemerschmids Nachfolger Karl With 1931 den Abbau von Fachklassen auf dem Gebiet der freien Kunst und eine stärkere Berücksichtigung der Wünsche des lokalen Handwerks ein. Die praktische Ausbildung war ihm wichtiger als die Heranbildung von Künstlern.⁴³ Riemerschmids Vorhaben, die freie Kunst in den angewandten Bereich zu integrieren, war damit ge-

scheitert. An den Kölner Werkschulen blieben die Hierarchien zwischen der freien und der angewandten Kunst trotz vieler Bemühungen zum großen Teil bestehen. Riemerschmid nutzte freie künstlerische Klassen, um Schüler anzuziehen – und reagierte damit auf gesellschaftlich etablierte Hierarchien. Kooperiert wurde aber nur zwischen den Unternehmen und den angewandten Klassen. Diese versuchten durch ihre Kooperationspraxis, ihre Ausbildung an die Bedürfnisse von Wirtschaftsbetrieben nach künftigen Arbeitskräften anzupassen.

Das Bauhaus Weimar und Dessau

Walter Gropius richtete am Staatlichen Bauhaus in Weimar Werkstätten unter Leitung von ‹Werkmeistern› ein, um die handwerkliche Bildung an seiner Schule zu gewährleisten. Wie die Schulen in Köln und Berlin berief er außerdem Künstler. Die Maler sollten als ‹Formmeister› die gestalterische Ausbildung der Studierenden übernehmen.⁴⁴ Als Ergebnis sollten zum Beispiel moderne Gebrauchsgegenstände entstehen, also Objekte angewandter Kunst für das von Gropius definierte gemeinsame Ziel: den Bau, in dem sich die Forderung einer künstlerischen Einheit manifestieren sollte. Das Lehrmodell erwies sich jedoch bald als problematisch, denn die Ansprüche von Werkstättenleitern und Künstlern ließen sich nicht unbedingt miteinander vereinbaren. Bei Johannes Itten und Paul Klee stand das Einzelkunstwerk im Vordergrund und die Übertragung auf Belange der Werkstätten erwies sich als schwierig.⁴⁵ Für Wassily Kandinsky hatte der Unterricht in Malerei eine übergeordnete pädagogische Funktion, er sollte zu einer allgemeinen ästhetischen Erziehung führen.⁴⁶ Trotz der in der Satzung der Schule festgeschriebenen Gleichheit aller Meister genossen die Künstler mehr Rechte als die Handwerksmeister.⁴⁷ Diese Schiefelage in der Anerkennung von freiem und angewandtem Arbeiten wurde durch das Verhalten von Klee, Kandinsky und Lyonel Feininger verstärkt, die kaum in den Werkstätten erschienen.⁴⁸ Die Bevorzugung der künstlerischen Arbeit zeigte sich auch im Verhalten der Schülerschaft. Gropius beschwerte sich schon bald über das fehlende Interesse seiner Studierenden am Angewandten: ‹Die Leute wollen nur Künstler sein›.⁴⁹ Der Streit um den Anteil der Improvisation in der Ausbildung und deren Verankerung im handwerklichen Können zog sich durch einige Diskussionen im Meisterrat.⁵⁰ Eine Zusammenführung der angewandten und freien Künste versuchte man schließlich durch die Einführung der Bauhausbühne zu realisieren. Hannes Meyer wiederum vertrat als Direktor ein anderes Programm, in dem die Gestaltung als objektiver Prozess gesehen wurde, die freie Kunst wenig Raum hatte und ästhetische Fragen kaum eine Rolle spielten.⁵¹ Die Formmeister verloren in der Lehrausrichtung an Bedeutung, doch zu einer Zusammenarbeit mit den Werkstätten kam es trotzdem nicht. Am Bauhaus blieben die Hierarchien zwischen autonomer und angewandter Kunst bestehen. Es waren Industriekooperationen der Werkstätten, so mit dem Tapetenhersteller Rasch und mit der Beleuchtungsfirma Körting & Mathiesen, die für eine Praxisorientierung der Schule sorgen sollten, doch nur im Bereich der angewandten Kunst. Die freie Kunst führte ein gesonderetes Dasein.

Die Einheit von autonom und angewandt in ihrer Neufindung

Der Blick auf die konkrete Theorie und Praxis exemplarischer Schulen verdeutlicht, wie konfliktbeladen das Verhältnis zwischen ‹angewandt und autonom› war. Den Theorien der Kunstschulreformer zufolge war die gesellschaftliche Bedeutung der

Kunst an den Akademien verloren gegangen. Die Verankerung der Künste in der Gesellschaft sollte durch die Konzentration auf deren Anwendung wiederhergestellt werden. Die Ziele waren die Einheit und Gleichberechtigung verschiedener künstlerischer Äußerungen auf handwerklicher Grundlage, doch was genau das Ergebnis sein sollte, blieb im Unklaren. Die Schulen wollten Relevanz gewinnen und auf neue Realitäten reagieren: industrielle Produktion, Veränderung von Berufsbildern, Elektrifizierung. Gleichzeitig waren sie trotz ihres Reformwillens in akademischen Traditionen verhaftet. Grund hierfür war das «Festhalten an der Autonomie der Kunst», das sich nicht mit dem Fokus auf die Gestaltung funktionaler Gebrauchsgegenstände vereinbaren ließ.⁵² Nicht nur die ältere Generation der Lehrenden, auch Künstler und Künstlerinnen aus dem Kreis der Avantgarde ebenso wie Studierende hatten wenig Interesse an Werkstattarbeit, die als der deutlichste Ausdruck für einen Statusverlust der freien Kunst verstanden wurde. Das Angewandte war mit dem Handwerk verbunden, das als strukturell gleichbleibend und konservativ galt, im Gegensatz zur Kunst (und auch zur Technologie), bei der Fortschrittlichkeit verortet war.⁵³

In Programmen und Praxis der Ausbildungsstätten finden sich eine Reihe von Widersprüchen: Das Handwerkliche sollte Platz an den Schulen finden, doch wurden Handwerksvertreter kaum in Entscheidungsprozesse einbezogen. Kunst war nach Ansicht der Reformen nicht lehrbar – trotzdem war sie Teil des Curriculums. Die Bereiche der angewandten und der freien Kunst sollten sich an den Schulen vereinigen, damit die Ausbildungsinstitutionen auch in wirtschaftlicher Hinsicht gesellschaftliche Relevanz erlangen würden. Doch die freien Künstler, die an den Schulen wirkten, sahen ihre Aufgabe nicht in unternehmerischen Belangen. Diese Missverhältnisse führten auch außerhalb der Schulen zu Konflikten: Gewerbevereine hielten die Zusammenführung von Kunstakademien mit handwerklicher Tätigkeit für problematisch.⁵⁴ Bei einer Vermischung der Schulformen war die Vergleichbarkeit der Abschlüsse verkompliziert.⁵⁵ Und auch Bruno Paul sah in den Reformprozessen Probleme auftreten: Durch die Zusammenlegung strebten die Kunstgewerbeschulen nach akademischem Status, während es zugleich an reinen Handwerkerschulen mangelte.⁵⁶ Wilhelm Waetzold sollte mit seinem eingangs zitierten Ausspruch recht behalten: Eine Zusammenarbeit von freien und angewandten Disziplinen muss nicht zum Erfolg für beide Seiten führen.

Der in den Programmen der Schulen geäußerte Wunsch nach einer Einheit der Künste fand sich in deren Ausbildungspraxis nicht wieder. Die drei hier betrachteten Ausbildungsstätten nutzten die freie Kunst, um attraktiver auf potenzielle Bewerber zu wirken. Doch waren es die praxisorientierten Firmenkooperationen der angewandten Studienfächer, die Widersprüche und Konflikte zwischen angewandter und autonomer in einem dritten Weg auflösten, der sich nicht mit der freien Kunst, aber mit fortschrittlichen industriellen Produktionsmethoden und Technologien verband: Es entstand das Berufsbild des Designers, auch wenn dieser Begriff in Deutschland in den 1920er Jahren noch nicht verwendet wurde.

Im modernen Design vereinigte sich der Anspruch von Funktionalität und künstlerisch-gestalterischer Arbeit zu einer einzigen Perspektive und streifte die Konnotation des reinen Handwerks und das bisweilen biedere Gepräge des Kunsthandwerks ab, ohne sich gänzlich von dieser Basis zu lösen. An den Reformschulen wurde dieser Weg erstmals durch Annäherungen und Versuche definiert. Die Kölner Werkschulen beschränkten diesen Weg in der Klasse von Walter Maria Kersting,

das Bauhaus vor allem in Dessau unter der Leitung von Hannes Meyer, die Vereinigten Staatsschulen über viele Industriekooperationen in den einzelnen Fächern.⁵⁷

Die Reformschulen waren ein wichtiger Schauplatz, an dem dieses neue Berufsfeld des Industriedesigners ausgehandelt und Lehrmethoden zu dessen Einübung erprobt wurden. An den Schulen versuchte man, die Hierarchien des 18. und 19. Jahrhunderts zwischen autonom und angewandt zu überwinden. Doch dies funktionierte nicht über die Kollaboration mit der freien Kunst, sondern über den Praxisbezug in den Klassen der angewandten Kunst. Nicht durch die Vereinigung mit der freien Kunst streifte die angewandte Kunst die negativen Konnotationen der Material- und Stilimitationen des 19. Jahrhunderts ab, sondern durch die Fühlung mit der Wirtschaft. So verband sie sich mit der als fortschrittlich geltenden Technologie und entwickelte ein neues Berufsfeld. Die versuchte Vereinigung von Handwerk, angewandter und freier Kunst führte nicht zum Verschwimmen der Felder, stattdessen kam es zu einer Ausdifferenzierung, die der Tendenz zur Spezialisierung und Ökonomisierung aller Lebensbereiche seit der industriellen Revolution entsprach: freie Kunst, angewandte Kunst mit Industriedesign, Grafikdesign, Modedesign, Architektur, Innenarchitektur, Bühnen- und Kostümbild etc. Dieser Weg begann, als die künstlerischen Ausbildungsinstitutionen der Weimarer Republik Wege suchten, im Diskursfeld zwischen autonom und angewandt auf gesellschaftliche und wirtschaftliche Veränderungen zu reagieren. Das Bauhaus war ein Teil dieser Entwicklung, ohne sie bestimmt oder anderen Schulen als Vorbild gedient zu haben.

Anmerkungen

- 1 Wilhelm Waetzoldt, *Gedanken zur Kunstschulreform*, Leipzig 1921, S. 12–13.
- 2 «Frei» und «angewandt» sind die Begriffe, die von damaligen Protagonisten genutzt wurden. Im Folgenden wird auf Anführungszeichen verzichtet. Freie Kunst bezeichnete meist Malerei, Grafik und Plastik, die angewandte Kunst in der Regel Entwurfstätigkeiten für innenarchitektonische Zwecke und Haushalts- sowie teils repräsentative Einrichtungsgegenstände. Die Begriffe frei und autonom werden hier synonym verwendet.
- 3 Waetzoldt 1921 (wie Anm. 1), S. 13.
- 4 Rainer K. Wick, *Kunstschulreform 1900–1933*, in: *Entwerfen. Architektenuausbildung in Europa von Vitruv bis Mitte des 20. Jahrhunderts. Geschichte, Theorie, Praxis*, hg. v. Ralph Johannes, Hamburg 2009, S. 586–613.
- 5 Vgl. Rainer K. Wick, *Bauhaus – Kunstschule der Moderne*, Ostfildern-Ruit 2000; Hans Maria Wingler, *Kunstschulreform 1900–1933*, Berlin 1977.
- 6 Vgl. die sich in der Entstehung befindende Dissertation der Autorin, *Das Bauhaus im Kontext. Kunsthochschulen der Weimarer Republik im Vergleich*, an der Universität Erfurt, Philosophische Fakultät, Kommunikationswissenschaften, betreut von Prof. Dr. Patrick Rössler und Prof. Dr. Anja Baumhoff.
- 7 Württembergisches Kultusministerium, *Denkschrift über die Neuorganisation der Kunstgewerbeschule und der Akademie der Bildenden Künste*, Stuttgart 1928, S. 14.
- 8 Vgl. Magdalena Bushart, *Der Geist der Gotik und die expressionistische Kunst: Kunstgeschichte und Kunsttheorie 1911–1925*, München 1990.
- 9 Glenn Adamson, *The Invention of Craft*, London 2013.
- 10 Wick 2000 (wie Anm. 5), S. 15.
- 11 Ekkehard Mai, *Die deutschen Kunstakademien im 19. Jahrhundert*, Köln 2010.
- 12 Die Debatten waren nicht nur in der Gründungsphase der Weimarer Republik akut, sondern bis Anfang der 1930er Jahre die Nationalsozialisten die «Reform» der Kunstschulen übernahmen. Protagonisten der Reform wie Hermann Muthesius forderten noch 1929, die Akademien in den Kunstgewerbeschulen aufgehen zu lassen. Die Reform war permanent.
- 13 Geheimes Preußisches Staatsarchiv Berlin, I. HA Rep. 120 Ministerium für Handel und Gewerbe E X Nr. 20, *Besprechung über Kunsterziehungsfragen im Ministerium für Wissenschaft, Kunst und Volksbildung*, 1919.
- 14 Geheimes Preußisches Staatsarchiv Berlin, I. HA Rep. 120 Ministerium für Handel und Gewerbe E X Nr. 22, *Tagesordnung Zusammenkunft der Direktoren der Handwerker- und Kunstgewerbeschulen*, 1925; Geheimes Preußisches Staatsarchiv Berlin, I. HA Rep. 120 Ministerium für Handel und Gewerbe E X Nr. 20 (wie Anm. 13).
- 15 Geheimes Preußisches Staatsarchiv Berlin, I. HA Rep. 120 Ministerium für Handel und Gewerbe E X Nr. 22, *Finanzministerium bez. Mittelverteilung Kunstgewerbeschulen und Akademien*, 1926.
- 16 Kasimir Malewitsch, *Die gegenstandslose Welt*, München 1927 (Bauhausbücher, Bd. 11), S. 66.
- 17 Theo van Doesburg, Über das Verhältnis von malerischer und architektonischer Gestaltung, in: *Der Cicerone*, 1927, Bd. 19, Heft 18, S. 564–570, hier S. 566.
- 18 Peter Behrens, Über die Beziehungen der künstlerischen und technischen Probleme, in: *Technische Abende im Zentralinstitut für Erziehung und Unterricht*, 1917, Heft 5, S. 1–22.
- 19 Rudolf Bosselt, Handwerk und Kunst. Ein Beitrag zu ihrer Beziehung zur Kunstgewerbeschule und zur Klärung der Begriffe, in: *Kunstgewerbe. Ein Bericht über die Entwicklung und Tätigkeit der Handwerker- und Kunstgewerbeschulen in Preußen*, hg. v. Bund der Kunstgewerbeschulmänner, Berlin 1922, S. 19–24, hier S. 21.
- 20 Waetzoldt 1921 (wie Anm. 1), S. 13–14.
- 21 Geheimes Preußisches Staatsarchiv Berlin, I. HA Rep. 120 Ministerium für Handel und Gewerbe E X Nr. 21, Reichsbund deutscher Kunsthochschüler, *Kunstdiktatur? Ein Appell der Berliner Kunsthochschüler an die Öffentlichkeit*, 1924.
- 22 Geheimes Preußisches Staatsarchiv Berlin, I. HA Rep. 120 Ministerium für Handel und Gewerbe E X Nr. 21.
- 23 William Owen Harrod, The Vereinigte Staatsschulen für freie und angewandte Kunst and the Mainstem of German Modernism, in: *Architectural History. Journal of the Society of Architectural Historians of Great Britain*, 2009, Bd. 52, S. 233–269.
- 24 John V. Maciuka, *Before the Bauhaus. Architecture, Politics and the German State, 1890–1920*, Cambridge 2008, S. 286.
- 25 Stefanie Johnen, *Die Vereinigten Staatsschulen für freie und angewandte Kunst in Berlin*, Berlin 2018, S. 60–63.
- 26 Ebd., S. 53.
- 27 Ebd., S. 73.
- 28 Christine Fischer-Defoy, Meine Rettung nach Berlin war ein Akt der letzten Stunde. Oskar Schlemmers Lehrtätigkeit an den Vereinigten Staatsschulen Berlin im Wintersemester 1932/33, in: *Bauhaus Berlin*, hg. v. Peter Hahn/Christian Wolsdorff, Weingarten 1985, S. 235–240, hier S. 235–237.
- 29 Universität der Künste Berlin, Universitätsarchiv, Bestand 8–320.
- 30 Ebd.

- 31** Universität der Künste Berlin, Universitätsarchiv, Bestand 8–328.
- 32** Geheimes Preußisches Staatsarchiv Berlin, I. HA Rep. 120 Ministerium für Handel und Gewerbe E X Nr. 242, *Vorschläge zur Reorganisation der Kunstgewerbe- und Handwerkerschule. Im Auftrage der Regierung ausgearbeitet vom Arbeits-Ausschuss des Lehrer-Kollegiums*, 1919.
- 33** Archiv TH Köln, Gew. 1 – 0601, Martin Elsässer, *Programm zum Aufbau der städtischen Kunstgewerbe- und Handwerkerschule, sowie der Meisterkurse in Köln am Rhein*, 1921, S. 23–24.
- 34** Ebd., S. 1–3.
- 35** Archiv TH Köln, Gew. 1–0546, *Protokoll der Lehrerkonferenz Kölner Werkschulen*, 3. Okt. 1930.
- 36** Deutsches Künstlerarchiv Nürnberg, DKA NL Riemerschmid I.B-46, Richard Riemerschmid, *Bestimmungen und Lehrplan der Kölner Werkschulen*, ca. 1927/28.
- 37** Archiv TH Köln, Gew. 1–0547, Richard Riemerschmid: *Schreiben an den Oberbürgermeister zum Ausbau der Schule*, 1928.
- 38** Geheimes Preußisches Staatsarchiv Berlin, I. HA Rep. 120 Ministerium für Handel und Gewerbe E X Nr. 243.
- 39** Ebd.
- 40** Wie auch die Frankfurter Kunstschule und die Kunstgewerbeschule Burg Giebichenstein/ Werkstätten der Stadt Halle.
- 41** Archiv TH Köln, Gew. 1–0546, *Protokoll der Lehrerkonferenz Kölner Werkschulen* 31. Mai 1929.
- 42** Walter Maria Kersting gilt in der Literatur (z. B. Günter Lattermann, *Der Volksempfänger*, hg. v. Kai Buchholz/Klaus Wolbert, Darmstadt 2004, S. 940–941) als Entwerfer des Volksempfängers, dessen Gestaltung zu seiner Zeit an den Kölner Werkschulen entstanden sein soll. Kerstings Autorschaft ist jedoch nicht gesichert und bedarf weiterer Forschungen. Vgl. Cornelia May, *Arno Kersting 1928–2011. Der Professionalisierungsprozess vom Industriellen Formgeber zum Industrial Designer*, Dissertation Bergische Universität Wuppertal 2013.
- 43** Archiv TH Köln, Gew. 1–041c.
- 44** Durch die Möglichkeit, neue Lehrkräfte zu berufen, konnte Gropius das Bauhaus entscheidend prägen.
- 45** Peter Stasny, *Von der Vorlehre zur Formlehre. Der Unterricht von Paul Klee, Wassily Kandinsky und Ludwig Hirschfeld-Mack*, in: *Das frühe Bauhaus und Johannes Itten*, hg. v. Rolf Bothe, Ostfildern-Ruit 1994, S. 174–281, hier S. 175–176.
- 46** Wick 2000 (wie Anm. 5), S. 198.
- 47** Ute Ackermann, *Zur Funktion und Geschichte des Meisterrates am Staatlichen Bauhaus Weimar*, in: *Die Meisterratsprotokolle des Staatlichen Bauhauses Weimar. 1919 bis 1925*, hg. v. Volker Wahl/Ute Ackermann, Weimar 2001, S. 18–40, hier S. 34.
- 48** Olaf Thormann/Katrin Heise, *Bauhaus – Kandem. Daten, Quellen, Fakten*, in: *Bauhausleuchten? Kandemlicht! Die Zusammenarbeit des Bauhauses mit der Leipziger Firma Kandem*, hg. v. Justus A. Binroth/Olaf Thormann, Stuttgart 2002, S. 156–203, hier S. 159.
- 49** Wahl/Ackermann 2001 (wie Anm. 47), S. 319.
- 50** Ebd. S. 154–155.
- 51** Anthony Fontenot, *Streit um die Bauhauskonzeption. Hannes Meyer gegen László Moholy-Nagy*, in: *Hannes Meyers neue Bauhauslehre. Von Dessau nach Mexiko*, hg. von Philipp Oswald, Gütersloh 2019, S. 57–71, hier S. 66–67.
- 52** Ackermann 2001 (wie Anm. 47), S. 34. Vgl. dazu auch Wolfgang Ruppert, *Der moderne Künstler. Zur Sozial- und Kulturgeschichte der kreativen Individualität in der kulturellen Moderne im 19. und frühen 20. Jahrhundert*, 2. Aufl., Frankfurt am Main 2000.
- 53** Adamson 2013 (wie Anm. 9), S. XVI–XVII.
- 54** Geheimes Preußisches Staatsarchiv Berlin, I. HA Rep. 120 Ministerium für Handel und Gewerbe E X Nr. 21.
- 55** Ebd.
- 56** Universität der Künste Berlin, Universitätsarchiv, Bestand 8–88.
- 57** Vgl. Walter Maria Kersting, *Die lebendige Form. Serienmodell und Massenfabrikation*, Berlin 1932. Auch an anderen Ausbildungsinstitutionen ist ähnliches zu beobachten: Die Frankfurter Kunstschule entwickelte eine enge Verbindung mit dem städtischen Hochbauamt, die Burg Giebichenstein kooperierte unter anderem mit der KPM Berlin.