

ANDREAS HAUS

Historismus und Stil in der Kunstindustrie des 19. Jahrhunderts

Die kunsthistorische Neubewertung der Gebrauchskunst des 19. Jahrhunderts vollzieht sich wesentlich unter zwei Aspekten: einem positivistischen und einem teleologisch-entwicklungsgeschichtlichen. Der teleologische besteht schon länger und lautet ungefähr: inmitten der eklektizistischen Dekorationswut haben die besten Kräfte des 19. Jh. – durch systematische Betrachtung der Werkgerechtigkeit des alten Kunstgewerbes – zukunftsweisende Thesen einer Formgestaltung nach den Gesetzen des Zwecks, des Materials und der Konstruktion vertreten und sind so zu „Wegbereitern moderner Formgebung“ geworden.¹⁾ Unter der nachträglich konstruierten Zielsetzung einer funktionalistischen Ästhetik erscheint so das 19. Jh. als eine Epoche des Ringens um ein modernes Stilbewußtsein, an deren Ende die Lösungen des Art Nouveau, des Werkbunds und des Bauhauses als letzte Erfüllung standen. Im Ideal der Form, die nur den Notwendigkeiten von Funktion, Material und Konstruktion gehorchen sollte, lag als sozial-ethischer Inhalt das Ideal eines allein durch den Fortschritt der Produktivkräfte bedingten neuen Kollektivbewußtseins im Gegensatz zur „geistigen Zerrissenheit“ der modernen Welt, wie die Kulturkritik seit Ende des 19. Jh. die Situation der bürgerlichen Gesellschaft mit ihrem Klassenwiderspruch und dem Existenzkampf der Individuen zu nennen pflegte. Wenn der Deutsche Werkbund „Durchgeistigung der Deutschen Arbeit“²⁾, Walter Gropius „Kunst und Technik eine Neue Einheit“³⁾, Le Corbusier „Architektur statt Revolution“⁴⁾ forderten, so drückte dies die Hoffnung aus, es genüge, die technischen Grundlagen der gesellschaftlichen Produktion geistig-ästhetisch zu bewältigen, um die Mißstände der Gesellschaftsverhältnisse abzuwenden.

Da nun diese Vorstellung von „Stil“ eine für unser bürgerliches Bewußtsein eine so eminent wichtige war, lag die Frage nahe, warum z. B. Gottfried Semper und viele andere Architekten und Theoretiker schon früh im 19. Jahrhundert die progressiven Äußerungen über Funktionalität und Materialgerechtigkeit getan, selbst aber keineswegs nach diesen Maximen sondern stets doch in historisierend-dekorativer Weise



Abb. 1: Fauteuil, entworfen von C. Ege, ausgeführt in dem Atelier von Eppele und Ege, Stuttgart. Aus: „Gewerbehalle“, 6. Jahrgang 1868, S. 141

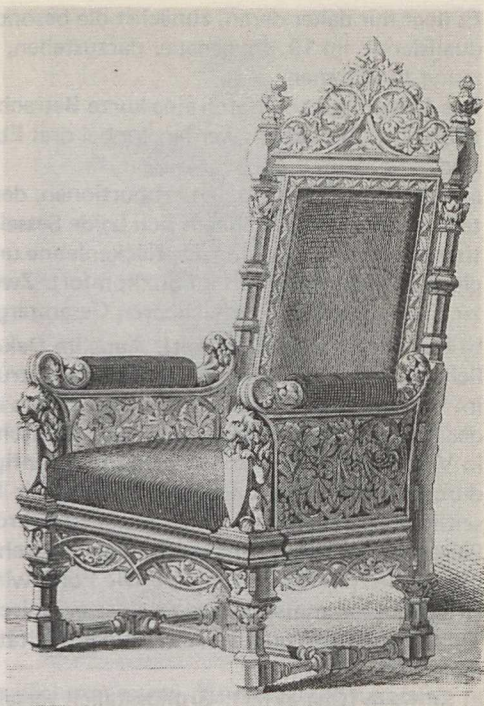


Abb. 2: Fauteuil in reichem gotischem Stil, entworfen und ausgeführt in den Ateliers der Renaissance, Kommanditgesellschaft f. Holzschnitzkunst in Berlin. Aus: „Gewerbehalle“, 9. Jahrg. 1871, S. 152

gearbeitet haben. Diese Frage wurde z. B. auf der Thyssentagung zum Thema „Historismus und bildende Kunst“ 1963⁵⁾ diskutiert, aber nicht beantwortet. Antworten sind wohl auch nur zu erhoffen, wenn nicht wie damals z. T. geschehen, allgemeine Begriffs- und Wesensbestimmungen vorgenommen werden, sondern die konkreten Funktionen der in Frage stehenden Erscheinungen im Prozeß der historischen und gesellschaftlichen Verhältnisse beachtet werden. So hat die jüngere positivistische Forschung auch soziologische und wirtschaftspolitische Aspekte herangezogen, um zur Erklärung der historisierenden Formen zu gelangen.⁶⁾ Die akribische Aufarbeitung der historischen Faktenbasis für jedes individuelle Stück geschieht jedoch meist eindimensional in der Überzeugung, daß Kunstwerke zwar jeweils geschichtlich determiniert, aber schließlich doch finale Erscheinungen seien, die ihren historischen Entstehungsgrund transzendieren. Primär geht es ums einzelne Werk. Geschichte wird unter dem ästhetischen Aspekt formgewordener Individualitäten betrachtet. Das ältere Ideal eines kollektiven Stilbewußtseins weicht einer wachsenden Vorliebe für Individuelles. Warum dies so ist, harret noch der Klärung. Jedenfalls wird mit der Beachtung des „Individuellen“ ein grundlegendes Merkmal von Historismus und historisierender Kunstproduktion neu ins Blickfeld gerückt.

Es liegt mir daher daran, zunächst die besondere Qualität des künstlerischen Individualisierens im 19. Jh. genauer darzustellen, um dann zu einer historischen Bestimmung zu kommen.

Das Gemeinte kann durch eine kurze Betrachtung zweier Kunstgewerblicher Produkte (Abb. 1 u. 2) deutlich werden, wobei drei Ebenen der Formqualität zu unterscheiden sind:

a) Nutzform (Typ): In den Proportionen, den konstruktiven Merkmalen und der Verteilung des Materials ähneln sich beide Sessel sehr stark. Die in beiden Fällen identische Sitzhöhe, Neigung der Rückenlehne und Anbringung von Polstern verrät etwa gleichen Gebrauchswert im Sitzkomfort. Zweck, Material und Konstruktion führen zu einem durchaus vergleichbaren Gesamtergebnis: Es ist der gleiche Stuhl-*Typ*.

b) Kunstform (Individualität): Auch im Dekorativen besitzen beide Sessel viel Ähnlichkeit. Der Feinheitgrad der Ornamentstruktur und der Aufwand an Zierformen im Verhältnis zur Gesamtmasse des Objekts sind etwa gleich. Und selbst im Apparat der Einzelformen herrscht enge Verwandtschaft: Die Armlehnen laufen z. B. hinten in Voluten auf und endigen vorn in Löwenfiguren. Die seitlichen Öffnungen sind mit durchbrochenen Füllungen verschleiert. Die Rückenlehnen tragen in beiden Fällen seitliche Säulchen, sind in der Mitte zu Bekrönungen aufgegipfelt und an den oberen Seitenabschlüssen mit Eckbetonungen versehen. Diese figürliche Aufmachung macht die Stühle zu mehr als Stühlen: Die Form wird durch dekorative Betonung ihres Konstruktionszusammenhangs zu einer organisch-leibhaftig wirkenden Gestalt. Der Typus erhält *individuelle* Anmutungsqualität, jedoch in beiden Fällen von ganz ähnlicher Art.

c) Stilform (Charakter): Grundsätzlich verschieden ist bei beiden Sesseln nur die stilistische Einzelausführung des Formenapparats: im einen Fall ist er weich (barock), im anderen eckig (gotisch). Erst auf dieser Ebene erhalten die beiden Möbelstücke verschiedenen *Charakter*.

Diese dreifache Spaltung der Formqualität ist typisch für die von uns zu betrachtende Produktgestaltung.

Die bewußte Trennung von Konstruktionsform und Dekor hat am systematischsten Karl Bötticher in seiner „Tektonik der Hellenen“ (1843-52)⁷⁾ dargestellt. Die rein konstruktive Nutzform nennt Bötticher „Kernform“. Diese sei aber allein nicht imstande, den wesentlichen funktionalen Begriff der Konstruktion auszusprechen. Daher dedürfe es eines äußerlich angelegten, erklärenden Formenapparats, der „Kunstform“, welche die konstruktive und zweckmäßige Funktion der Teile „ganz lebendig vor Augen stellt, daß dabei alle diese einzelnen Theile zu einem vollkommen in sich abgerundeten Ganzen gegenseitig einander verknüpft erscheinen.“⁸⁾ Dabei betont Bötticher wiederholt, daß die Kunstform „streng aus der Wesenheit“⁹⁾ der Konstruktion hervorzugehen habe, daß keinerlei Subjektivität oder Willkür in der Wahl der Kunstform geduldet werden dürfe, und die Kunstform dort absinke, wo man sie beliebig hinzufügen und entfernen kann, „ohne eine aus dem Wesen hervorgehende Notwendigkeit“¹⁰⁾ dafür begründen zu können.

Noch Henry van de Velde berief sich auf Bötticher¹¹⁾ und betonte, Zweckgerechtigkeit und innere Logik der Konstruktion reichten zur Formgestaltung nicht aus, es sei auch ein eigenes Maß an „Augenscheinlichkeit“ zu fordern¹²⁾.

Bötticher holte seine Kunstformen von den Hellenen, da sie den für ihn ewig gültigen

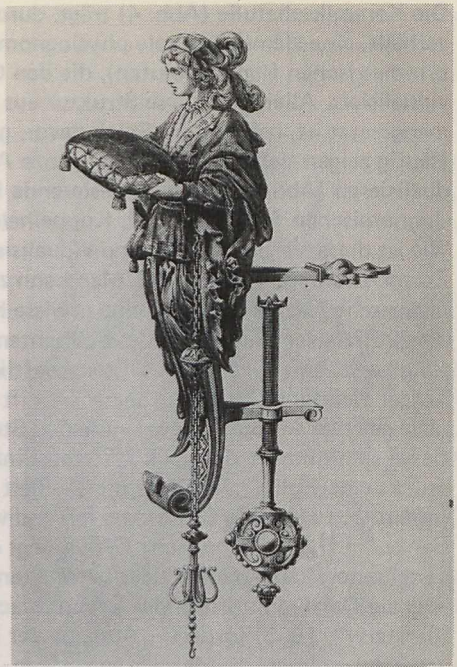


Abbildung 3:
*Nähgestell zum Anschrauben; komponiert
 v. Professor Klingenstein in Nürnberg;
 ausgeführt v. Fabrikant A. Stotz in Stuttgart.*
 Aus: „Gewerbehalle“, 9. Jahrg. 1871, S. 78

organischen Bildungsgesetzen der Natur am nächsten waren. Van de Velde suchte sie in der unmittelbaren Sensibilität für den Rhythmus und die Linien der Konstruktion. Beide suchten jedoch gleichermaßen, ihre Produkte „wesenhaft“ zu individualisieren, mit einer quasi naturgesetzlichen Verknüpfung von Konstruktion und Ausdrucksform, die bei van de Velde zu einer fast unauflöselichen Engführung von Innen und Außen wird, um der wesenhaften Erscheinung eine innere „Notwendigkeit“ zu verleihen.

Das Verfahren der von uns zu untersuchenden historisierenden Produktgestaltung, die zeitlich zwischen Bötticher und Van de Velde liegt, weicht jedoch einer solch strengen und unausweichlichen Bedingtheit der Form aus. Die individualisierten Kunstobjekte werden in einer zusätzlichen Weise mit variablen Stilcharakteren markiert, wodurch dem Kriterium formaler „Notwendigkeit“ ein Element der „Freiheit“ hinzugefügt ist.

Einige beliebige Beispiele historisierender Gebrauchskunst mögen dies verdeutlichen: Das „Nähgestell“ (Abb. 3) ist nichts weiter als ein anschraubbares Nadelkissen. Dieser simple Nutzgegenstand ist in seiner Gebrauchsfunktion aufs äußerste „individualisiert“, indem er als Knabengestalt gebildet ist, und so zu einem ganz intimen Gegenüber der handarbeitenden Dame wird, die ihre Nadeln in das präsentierte Kissen sticht. Doch eingekleidet, gewissermaßen in seinem allzu intimistischen Wesen maskiert, erscheint der Knabe als altdeutscher Page. Erst auf diese Weise wird diese fetischartige Figur „möglich“; sie erhält durch einen einigermaßen korrekt eingehaltenen historischen Stilcharakter ein Element der Beurteilbarkeit und Verfügbarkeit – sie wird intellektuell kontrollierbar. Wäre sie dies nicht, müßte sie als Beispiel des von der historischen Stildoktrin aufs schärfste bekämpften „Naturalismus“ gelten. Davon weiter unten.

Die Keramikschatulle (Abb. 4) trägt, durch den barockisierenden Dekor nur schwach verhüllt, eine ziemlich banale physiognomische Struktur (vgl. die „Augenform“ der symmetrischen Rankenvoluten), die den Gegenstand zum lebhaftigen „Wesen“ individualisiert. Allein daß diese Struktur aus korrekten historischen Stilformen zusammengesetzt ist, behütet das Stück davor, ganz fatal zu werden.

Häufig zeigen sich auch Versuche, ganze Architekturen „physiognomisch“ zu individualisieren (Abb.5). Der barockisierende Formenapparat organisiert sich zu einer physiognomischen Ansicht (Oculi, Kuppelhelm etc.) gigantischen Ausmaßes.

Wie ist diese Verbindung der individualisierenden Gestaltung mit historisierenden Formcharakteren zu deuten? Man kann zunächst sagen: Formenteile, die durch ihre historische Nachprüfbarkeit eine gewisse Konkretetheit erlangen, ordnen sich zu einem personifizierten Gegenüber des betrachtenden Subjekts. Dieses Phänomen der „Anmutung“ erscheint auch in der wissenschaftlichen Ästhetik. So schreibt der Herbart-Anhänger Hermann Siebeck in seiner Schrift „Das Wesen der ästhetischen Anschauung“: „Die geistige Aneignung des sinnlichen Stoffes ergibt ein Analogon Personalitatis“¹³⁾ Dabei spielt immer die aus konkreten Einzelfakten gebildete Komplexität des Eindrucks eine Rolle. „Je größer die Vielheit von einzelnen Verhältnissen ist, desto mehr vereint sich Fülle des Charakters mit Individualität, d. h. desto wohlgefälliger ist das Ganze.“¹⁴⁾ Der ästhetische Genuß liegt dabei deutlich in einem „geforderten oder gesteigerten Lebensgefühl“ des betrachtenden Subjekts.¹⁵⁾ Das Einmalige wird als höchste Darstellungsform des Lebens erachtet: Adolph Helfferich (in „Kunst und Kunststyl“, 1853) fordert: „Aufgabe der Kunst ist es, dasjenige, was den Gesetzen der Erscheinungswelt, der wir angehören, in Natur und Geschichte gehorcht, zur lebendigen, d. h. individuellen Existenz zu bringen. Darin liegt die Freiheit.“¹⁶⁾ . . . „Das individuelle Leben, soll es die Form des ihm eigenen Individualismus vollständig erfüllen, ist ein Unicum.“¹⁷⁾

Die individuelle Ausprägung einer erkannten Gesetzmäßigkeit wird dabei zum Kriterium des „Stils“ und zugleich der „Freiheit“. Jacob v. Falke (in „Ästhetik des Kunstgewerbes“ 1883) betont, daß es immer darum gehe, der Naturform durch Stilisieren die Zufälligkeit zu nehmen. „Der Künstler folgt damit in Wahrheit der Tendenz der Schöpfung, in welcher seiner Bestimmung nach alles auf regelmäßige Bildung angelegt ist. Der Künstler führt die Pflanze, die Blume, das Blatt, die Ranke auf ihren Typus zurück, auf den Typus, den die Natur gewollt hat.“¹⁸⁾ Diese Grundformen sind für den Künstler erst brauchbar. „Er herrscht über sie mit Phantasie, Erfindung und Schönheitssinn, mit voller, aber gesetzmäßiger Freiheit in Form, Farbe und Linie... Der Naturalismus, von der Nachahmung abhängig, hatte Phantasie und Erfindung aufgehoben, er hatte nicht die Freiheit der Farbe, der Linien, der Anordnung, der Composition ... all diese Freiheit aber, die Freiheit innerhalb der Gesetzmäßigkeit, gibt der Stil, das stilisierte Ornament dem Künstler zurück.“¹⁹⁾

Was den Naturalismus so suspekt macht, ist seine Unfreiheit gegenüber der Willkürlichkeit des Zufalls. Gemieden werden Formen, denen die Kontrolle des menschlichen Geistes fehlt. Zum Beispiel wurde das zur Biedermeierzeit beliebte, großflächige Fournieren verachtet: „Das Auge, das sich vorher an schöner Gliederung und geschmackvoller Ornamentierung ergötzt hatte, soll sich nun mit dem zufälligen Kribskrabs der Holzmasern unterhalten.“²⁰⁾ 1868 wendet sich in der Weimarer Zeitschrift „Kunst und Gewerbe“ ein Aufsatz gegen den „sterilen Naturalismus“ der den Markt

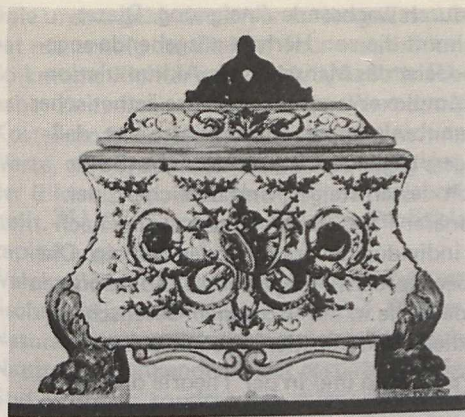


Abbildung 4: Fayence-Kassette, Paris vor 1867, Kunstgewerbemuseum Westberlin Inv.Nr.67,62. Aus: Katalog „Historismus“ Berlin 1973, Kataloge des Kunstgewerbemuseums Berlin Bd. VII, Kat. Nr. 188

Abbildung 5: Geschäftshaus (eines von zwei gegenüberliegenden identischen Eckhäusern) erbaut 1884-85 von Cremer und Wolfenstein. Aus: Hermann Rückwardt, Berliner Neubauten, Berlin 1892, Tafel 5



beherrscht. Es gelte, „der sinnigen Kunst unserer Altvordenen mühsam und allmählig wieder Boden zu verschaffen, der Kunst, welche durch die gestaltende Kraft der Phantasie... als ein Werk des inneren Menschen sich geltend macht das wiederum zum inneren Menschen sprechen soll.“²¹⁾

Ähnlich dachte auch John Ruskin und forderte Rückkehr zum Handwerk und Stil des Mittelalters, um durch identische Arbeit den Kunstwerken wieder neue Beseelung zurückzugewinnen. Aber die von ihm gemeinte Seelenhaftigkeit, die naive und ganz unreflektierte Einfühlung in das Wesen der Formen war in der modernen bürgerlichen Ästhetik nicht gefragt. So forderte Hermann Siebeck zwar: „Das individuelle Ganze muß etwas ‚aussprechen‘... erst wenn das sinnlich stofflich Gegebene diesen Schein der Beseelung gewonnen hat, ist uns ein Objekt ein verwandtes geworden, es ist unsere eigene Natur, die es widerspiegelt, mag es nun auch in seiner Form die äußeren Eigentümlichkeiten der menschlichen Gestalt zeigen oder nicht.“²²⁾ Aber das Seelische allein ist nicht die endgültige Qualität, denn „Das Seelische als solches hat keine Entwicklung und bleibt immer dasselbe. Das Geistige als solches hat sein Wesen in der Entwicklung. Jenes bietet die konstanten Faktoren zur Entwicklung von diesem. Als seelisches Wesen ist der Mensch geboren, geistig soll er werden.“²³⁾

Was ich oben „Individualisierung“ (Kunstform) genannt habe, entspricht Siebecks Begriff der „Seele“ – was ich „Charakter“ (historische Stilform) nannte seinen Begriff des „Geistes“. Es ist als wesentlich zu betonen, daß dem Geist hier, im Gegensatz zur Seele eine geschichtliche Entwicklung zugemessen wird. Die Seele ist nur

Empfindung; der Geist hingegen bildet sich durch wachsende Aneignung. Dieses Denken von geschichtlicher Anhäufung bestimmt die von Herbart ausgehende sogenannte „realistische“ Ästhetik. Sie sieht den Geist des Menschen als Akkumulation einer im Laufe der Zeit immer reicher und komplexer werdenden Masse ästhetischer Aneignung. Das Wesentliche an dieser sogenannten „Apperzeptionsmasse“ ist, daß sie nach der persönlichen Struktur ihres Trägers gegliedert ist, somit nicht tot für sich alleine besteht, sondern die Individualität dessen steigert und bereichert, der sie sich angeeignet hat. Bildung und evolutionärer Fortschritt vollziehen sich nach dieser Denkweise allein im „Geist“, als dem individuellen erkennenden Prinzip. Die emanzipierte bürgerliche Klasse des 19. Jh. beansprucht, Träger dieses evolutionären geistigen Prinzips zu sein, um so ihre führende Rolle in der modernen Gesellschaft zu behaupten. Ihr Mittel ist der wissenschaftliche und künstlerische Historismus.

Es ist nun zu zeigen, wie sich dieses in den Produkten und in der Theorie des historisierenden Kunstgewerbes ausdrückt.

Zunächst darin, daß die Teilung der Arbeit, besonders des Entwurfs von der Ausführung keineswegs verschleiert, sondern geradezu thematisiert wird. Romantische Rückkehr a la Ruskin wird allenthalben verworfen, so in der Zeitschrift „Gewerhalle“ 1866, wo auf den Irrtum jener hingewiesen wird, „die Kunst und Handwerk ineinander aufgehen lassen möchten.“ Aus dem Handwerk selbst komme keine Kunst. „Der Handwerker wende sich so oft nur immer möglich an den Architekten oder architektonisch gebildeten Maler und Bildhauer um Vorbilder für seine Arbeiten.“ 1881 schrieb Rudolf Adamy in seiner ‚Architektonik auf historischer und ästhetischer Grundlage‘: „Architektur ist zwar ans Handwerk gebunden, aber was das eigentliche Wesen des Handwerks ausmacht, muß die Kunst überwinden.“ Das Handwerk liefere dem Architekten seine Konstruktionen, seine Werkformen. „Er selbst aber muß sie mit künstlerischem Geist erfüllen, den an sich tod erscheinenden Formen seinen Geist einhauchen, daß sie zurückwirken auf den Geist, Leben geben, wie sie vom Leben ausgegangen sind.“²⁴⁾ Gustav Portig schrieb 1883: „Die Maschinen unserer Tage können lediglich die zweckmäßige Form und zwar immer nur den einen und denselben Typus herstellen . . . sie vertreten das Element der Naturnotwendigkeit, aber nicht das der persönlichen Freiheit im Reiche der gewerblichen Produktion.“²⁵⁾ Damit ist klar die arbeitsteilige Produktionsweise in dem Sinne festgeschrieben, daß die materielle Arbeit tot sei und nur die geistige das Recht auf Freiheit habe.

Im Zusammenhang mit diesen Äußerungen erscheint es mir wichtig, den Inhalt einiger nationalökonomischer Maximen wiederzugeben, die der Volkswirtschaftler Karl Thomas Richter 1865/66 im neugegründeten Österreichischen Museum für Kunst und Gewerbe vorgetragen hat.

Kunst und Wissenschaft, so sagt Richter, werden im Gewerblichen Produkt zu einem festbestimmten Wertfaktor.²⁶⁾ Seit Adam Smith die Freiheit des ökonomischen Individuums im Wirtschaftsprozeß als wertbildenden Faktor entdeckt habe, würden alle Produktivkräfte, so auch die Lehre vom Geschmack auf wissenschaftliche Basis gestellt. In den Anstalten zur Kunstpflege: den Gewerbevereinen, Museen, Schulen, vollziehe sich Anlage und Verwendung eines besonderen geistigen und materiellen Kapitals des Einzelnen auf seine persönliche Bildung.²⁸⁾ „Und aus dieser Anlage und Verwertung seines Capitals – folgt . . . notwendig und unantastbar das Recht auf die

freie und ungehinderte Verwertung dieser Capitalanlage . . . 29) Jede Capitalanlage hat notwendig das Ziel der Interessenbildung und Wiedererzeugung des Kapitals.“³⁰⁾ So kommt Richter zum Schluß, daß der Preis eines Produkts einen doppelten Inhalt habe: Zum einen enthalte er den Wert des Materials, den Arbeitslohn etc., also die Kosten und den *Verdienst*, aber zugleich enthält er auch den Preis der rein geistigen Werte, den Ersatz des verwendeten geistigen Kapitals, den Lohn des Studiums und der Bildung, also endlich den Preis, welcher nicht *den*, sondern *das Verdienst* darstellt.³¹⁾ Zu deutsch also wird der Profit als Verdienst aus dem geistigen Bildungskapital angegeben.

Welche Bedeutung besitzt in diesem Zusammenhang das Zurückgehen auf die historischen Stile in der Kunstindustrie? Richter wendet sich wie alle gegen Willkür und Naturalismus und fordert, auf den Kunstschulen zu lehren, „wie die Prinzipien der Natur vom denkenden Geist gestaltet werden sollen, und wie niemals die Natur einen Styl erfunden, sondern sich dieser durch Jahrhunderte entwickelt hat“.³²⁾ Damit ist die Stilforderung im Sinne Gottfried Sempers erhoben, der forderte: „Wenn der Künstler, beim Bestreben, seinen Stoff selbständig zu behandeln, nicht in abenteuerliche Willkür verfallen will, muß er durchaus das historische Element der Aufgabe, den Typus, respektieren.“³³⁾ Diese Lehre vom künstlerischen Typus, der sich in gesetzlicher Weise im Laufe der Geschichte ausbilde, ist ein Höhepunkt wissenschaftlicher Systematik, Lehrbarkeit und vor allem rationaler Verbindlichkeit künstlerischer Gestaltung. Die freie Erfindung wird als Willkür abgewertet, alles was aus freien Antrieben des Dessinateurs oder gar des Handwerkers kommen könnte, wird der Ideologie von der wissenschaftlichen Systematik der Form untergeordnet. Die Einrichtung der Kunstschulen, Gewerbeanstalten und Gewerbevereine mit ihren Lehr- und Bildungsanstalten bezeugen diesen Willen, eine wissenschaftliche Kunstsystematik zur Doktrin zu machen, und nichts daneben gelten zu lassen. Hier wird „geistiges Kapital“ angesammelt, das sich verwerten soll. Die wissenschaftlich feststellbaren Stilkriterien geben einen festen Wertekatalog für die ästhetische Qualität des Produkts, dessen Preis danach festsetzbar ist. Der historisierende Entwurf trägt keine willkürliche Erfindung in sich. Sein Kriterium ist „Komposition“, gekonnte Zusammensetzung von gelernten, wissenschaftlich nachprüfbaren Elementen.

Soweit das Interesse des unternehmerischen Privatkapitals, dessen ideologische Form, das „geistige Kapital“ der historisierenden Ideologie entspringt, welche den menschlichen Geist als ein historisches Produkt erklärt.

Ich möchte diese Auffassung an einem Beispiel kurz darstellen. Ludwig Pfau, radikaler Demokrat, der 1848 ins Ausland flüchtete und später für die Kunstgewerbebewegung, besonders in der badischen „Gewerbehalle“, tätig wurde, beschrieb 1866 die weltanschaulichen Ideen des emanzipierten Bürgertums, welche sich als ein historisch gefärbter Real-Idealismus zu erkennen geben.³⁴⁾

„Die apriorische Spekulation“ — schreibt Pfau —, „wie sie von der deutschen Philosophie auf die Spitze getrieben wurde, ist nicht imstande, die Wahrheit zu finden . . . Das empirische Verfahren, wie es in der neuesten Richtung der exakten Disziplinen dem spekulativen Denken gegenübertritt, ist ohne die philosophische Arbeit zusammenhanglos . . . Die höhere Einheit dieser beiden Verrichtungen, welche vom Konkreten ausgehend, die Resultate der Beobachtung vermittels des dialektischen Prozesses in gegenseitige Beziehung setzt und systematisch verwertet, — sie allein führt

zur Erkenntnis der Wahrheit.“³⁵⁾ Damit wendet sich Pfau gegen Hegels spekulative Dialektik und zieht sich auf ein naturwissenschaftlich-evolutionäres Geschichtsbild zurück, wie es Alexander v. Humboldts „Kosmos“ geliefert hatte. In diesem stehen Geistesgeschichte und konkrete Naturgeschichte in enger Verbindung, der Geist wird als das erkennende Prinzip der jeweiligen historischen Entwicklungsform betrachtet. Je länger nun aber die Entwicklung dauert, desto mehr Einsicht in die Gesetze der Entwicklung erringt der Geist und erhebt sich über den materiellen Fortgang der Evolution zur Wissenschaftlichkeit. Der Fortschritt der Menschheit beruht auf der Ausbildung dieses Wissens. Das menschliche Denkvermögen – sagt Pfau – sei das Ergebnis einer langwierigen und mühseligen Arbeit von hunderten von Generationen.³⁶⁾ Seine Organisation befähige den Menschen schließlich, die historischen Entwicklungsgesetze zu finden und die Wahrheit zu erkennen.³⁷⁾ Diese Bildung sei die notwendige Grundlage der Freiheit³⁸⁾, wobei Pfau – sich gegen jeden Idealismus wendend – betont, soziale und intellektuelle Freiheit seien untrennbar.³⁹⁾

Ich hoffe, diese Darstellung erhellt genügsam, welche emanzipatorischen Bestandteile diese bürgerliche Anschauung vom Recht auf Freiheit durch Einsicht in die Gesetze der Evolution enthält. Es ist vollkommen falsch, im Historismus, der ja Grundlage aller bürgerlichen Bildung im 19. Jh. war, ausschließlich Statisches oder Restauratives Denken zu vermuten. Er war vielmehr eine Klassenspezifische Fortschrittsideologie, die eben erst in den 1860er- und 70er Jahren durch den historischen und dialektischen Materialismus überwunden wurde, womit seine Führungsrolle mehr und mehr in eine Verteidigungsrolle gegen den wissenschaftlichen Sozialismus umschlug.

Unter entwicklungsgeschichtlichem Aspekt betrachtet Ludwig Pfau nun auch das Kunstgewerbe. Wie Gottfried Semper betont er, daß alle Formentwicklung in der Wandlung von Grundtypen bestehe, die im Laufe der Geschichte durch spezifische materielle und ideelle Faktoren umgebildet würden.⁴⁰⁾ An diesem Entwicklungsstrang hänge auch die Gegenwart. Man muß das Werden verstehen, um das Sein zu begreifen.“⁴¹⁾ Der Gang der Entwicklung verlaufe dabei immer so, daß die ursprüngliche reine Materialität mehr und mehr überwunden werde. „ . . . jetzt erscheint die Materie nicht mehr als herrschende, sondern als dienende Macht, welche der Mensch kraft ihrer eigenen Gesetze gebändigt und mit seinem Willen durchdrungen hat . . . Ein Baustyl ist umso entwickelter und fortgeschrittener, je mehr er die tote Formel des Gesetzes in lebendige Anmuth auflöst, je mehr er die starre Notwendigkeit der Konstruktion mit dem Hauch des Geistes belebt und zu freier Entfaltung führt.“⁴²⁾ Da aber die Jetztzeit eine höhere wissenschaftliche Bildung habe, kann sie aus dem Schatz der Überlieferungen das jeweils Erforderliche auswählen und den heutigen Bedürfnissen gemäß umbilden, immer aber getreu dem historischen Entwicklungsgesetz. „Schon ein flüchtiger Überblick“ – sagt Pfau in seinem Aufsatz ‚Stylfragen‘ – „zeigt uns also, daß wir keinen Styl ganz verdammen, keinen einseitig anwenden können. Unsere Aufgabe ist vielmehr, von jedem anzunehmen, was er tüchtig hervorgebracht hat, und alles an *seinem* Platz anzuwenden. Wie die Entwicklung vor sich ging, so müssen auch wir in Anwendung der erworbenen Mittel zu Werke gehen . . . Es läßt sich so gar wohl ein Übergang von der germanischen Fassade des Hauses bis zum Voltairesessel im Zimmer denken . . . wenn das künstlerische Bewußtsein die Entwicklung, zu welcher die Geschichte Jahrhunderte brauchte, schöpferisch auf kleinstem Raum zusammenzudrängen weiß.“⁴³⁾

So fühlt sich das emanzipierte Bürgertum als Erfüller der historischen Entwicklung. Wissenschaft und historisches Bewußtsein gestatten es, den Fortschritt, den der menschliche Geist auf jeder Stufe der Geschichte errungen hat, für die moderne Zeit zu verwerten.

Nun muß man aber betonen, daß dieser Verwertungsgedanke letztlich von der ökonomischen Existenzgrundlage des Bürgertums, der freien Verwertung des Kapitals geprägt ist. So schrieb der Nationalökonom Friedrich List im Jahr 1841: „Der jetzige Zustand der Nationen ist eine Folge der Aufhäufung aller Entdeckungen, Erfindungen, Verbesserungen, Vervollkommnungen und Anstrengungen aller Generationen, die vor uns gelebt haben. Sie bilden das geistige Kapital der lebenden Menschheit und jede einzelne Nation ist nur produktiv, in dem Verhältnis, in welchem sie diese Errungenschaften . . . in sich aufnimmt . . . und zu mehren gewußt hat“.⁴⁴⁾

In dieser Beziehung sind Kunst und Wissenschaft nicht unterschieden. Der Kulturhistoriker Moriz Carriere schrieb 1873 in seinem Werk: Die Kunst im Zusammenhang der Kulturentwicklung und die Ideale der Menschheit: „Der Erdkörper ist nur ein Samenbeet, auf welchem das geistige Erbe der Menschen wuchert und die Geschichte der Natur ist nur eine Geschichte des fortschreitenden Sieges des menschlichen Geistes über dem Stoff⁴⁵⁾ . . . Der ungeheure Reichtum der Natur ward . . . als gesetzliches Ganzes anschaulich, ein Spiegelbild des gesetzmäßigen Denkens unseres Geistes⁴⁶⁾ . . . Der Einfluß der Wissenschaften auf das Leben in der raschesten Verwertung ihrer Ergebnisse, die ganz neue Quellen des Nationalreichtums erschlossen, ist das Bezeichnende unserer Zeit.“⁴⁷⁾ Und auf die Kunst gemünzt heißt es dann ganz ähnlich: „Wenn Ziebland in München eine Basilika und daneben ein Ausstellungsgebäude in korinthischem Stil gleich trefflich hinstellt, wenn Ferstel in Wien der glänzenden gotischen Votivkirche ebenso glänzende Renaissancepaläste gesellt, so zeigen sie Bildung und Freiheit unserer Zeit in der zweckmäßigen Verwertung der Errungenschaften der Vorwelt nach eigenem Sinn.“⁴⁸⁾

So gesehen ist historisierende Form im Gewerbe ein Ausdruck der Verwertungskraft, die die bürgerliche Klasse in dem ererbten und von ihr gemehrten geistigen wie materiellen Kapital besitzt.

Es ist nur folgerichtig, wenn die von uns beobachtete Erscheinung historisierender Produktgestaltung nur für eine ganz bestimmte historische Etappe als charakteristisch beobachtet werden kann. Sie beginnt um die Mitte des 19. Jh. und endet gegen 1900, umgreift also ziemlich genau die Epoche der freien Kapitalkonkurrenz. Das kollektivistische Stilideal von Jugendstil und Funktionalismus ist Ausdruck einer ökonomischen Struktur, in der den Individuen die Verfügungsgewalt entzogen ist, und allgemeinere „Mächte“ im Produktionsbereich die Führung übernehmen. Das Element der „Freiheit“, das im historistischen Stilbegriff aufzuweisen war, weicht; „Notwendigkeit“ und „Allgemeinverbindlichkeit“ werden ideologische Maximen des Monopolkapitalismus und seines Stilbegriffs.

ANMERKUNGEN

1. Vgl. Pevsner, Nikolaus, Wegbereiter moderner Formgebung, rde 33 Reinbek 1957.
2. Werkbund-Jahrbuch 1912
3. Vortrag auf der Bauhaus-Woche, Weimar 15. August 1923

4. Le Corbusier, *Kommende Baukunst, übers. u. herausgegeben von Hans Hildebrandt*, Stuttgart - Berlin - Leipzig 1926, S. 253
5. *Historismus und Bildende Kunst. Vorträge und Diskussion im Oktober 1963 in München und Schloß Anif.*
Forschungsunternehmen der Fritz-Thyssen-Stiftung - Arbeitskreis Kunstgeschichte.
Studien zur Kunst des 19. Jh. Bd. 1 München 1965, S. 78 f, auch S. 21 ff.
6. Vgl. den materialreichen und daher verdienstvollen Katalog zur Ausstellung „Historismus“ im Westberliner Kunstgewerbemuseum 1973/74, bearbeitet von Barbara Mundt. — Der teleologische Aspekt muß aber auch hier erhalten: siehe den Schlußabschnitt des Vorworts.
7. Bötticher, Karl, *Die Tektonik der Hellenen*, Berlin 1843-52
8. ebda. S. 4
9. ebda. S. 4
10. ebda. Zweiter Exkurs S. 35
11. Velde, Henry van de, *Geschichte meines Lebens*, München 1962, S. 304
12. ders. *Kunstgewerbliche Laienpredigten*, Leipzig 1902, S. 175
13. Siebeck, Hermann, *Das Wesen der ästhetischen Anschauung — Psychologische Untersuchungen zur Theorie des Schönen und der Kunst*, Berlin 1875, S. 92; 104; 115
14. ebda S. 138
15. Helfferich, Adolph, *Kunst und Kunststyl — Mit einem Sendschreiben an W. v. Kaulbach*, Berlin 1853 S. 16 f.
16. ebda. S. 29
17. ebda. S. 29
18. Falke, Jacob v., *Ästhetik im Kunstgewerbe*, Stuttgart 1883
19. ebda. S. 180
20. Pfau, Ludwig, *Die Kunst im Gewerbe, Stylfragen.* in: L. Pfau, *Freie Studien*, Stuttgart 1866, S. 474. — Man mag sich erinnern, daß im Kreise Jacob Burchardts die abfällige Bemerkung kursierte, die gebogenen Borromini-Fassaden sähen aus „wie auf dem Ofen getrocknet“, also durch eine der Kontrolle des menschl. Geistes entzogene Naturwillkür verformt. Vgl. Burchhardt, J. Cicerone, 2. Aufl. Leipzig 1869, Bd. I S. 371
21. ohne Verf. in: „Kunst und Gewerbe“, Bd. 1/2 Weimar 1868, S. 13
22. Siebeck (vgl. Anm. 13) S. 139
23. ebda S. 88 f.
24. Adamy, Rudolph/Haupt, A., *Architektonik auf historischer und ästhetischer Grundlage.*
1. Bd. Adamy, Rudolph, *Die Architektur als Kunst — Ästhet. Forschungen*, Hannover 1881, S. 38
25. Portig, Gustav, *Die nationale Bedeutung des Kunstgewerbes*, Berlin 1883, S. 29
26. Richter, Karl Thomas, *Das Kunstgewerbe, die Gewerbe- und Kunstgewerbeschulen und der Marken-, Muster- und Erfindungsschutz.* Gewidmet Rud. Eitelberger v. Edelberg, Wien 1869.
(Zweite Auflage des Buches „Kunst und Wissenschaft in Gewerbe und Industrie“.) S. 87, 131
27. ebda. S. 30
28. ebda. S. 88
29. ebda. S. 88
30. ebda. S. 132
31. ebda. S. 138
32. ebda. S. 72, vgl. a S. 62
33. Semper, Gottfried, *Kleine Schriften*, hg. v. Manfred und Hans Semper, Berlin - Stuttgart 1884, S. 463 f.
34. Pfau, Ludwig, *Freie Studien*, Stuttgart 1866

35. ebda. Vorwort S. VII f.
36. ebda. S. 20
37. ebda. S. 24
38. ebda. S. 153
39. ebda. S. 5
40. Er erläutert dies an dem vielfach auf diese Weise behandelten Paradebeispiel: der Basilika. S. 456
41. ebda. S. 448
42. ebda. S. 450
43. ebda. S. 476
44. List, Friedrich, Werke, Bd. 6, Berlin 1935, S. 179 (aus: Das nationale System der polit. Ökonomie, nach der Ausgabe letzter Hand Stuttgart 1844)
45. Carriere, Moriz, Die Kunst im Zusammenhang der Kulturentwicklung und die Idee der Menschheit, 5 Bde. Leipzig 1863- 73. Bd. 5, S. 589 (ein Zitat nach dem Evolutionstheoretiker C. v. Baer)
46. ebda. S. 590
47. ebda. S. 548
48. ebda. S. 643