

sein. In den für Schinkel (G 10) oder Thorvaldsen (G 24) bestimmten Gemälden dagegen ist nichts zu entdecken, was sich als Eingehen auf die Individualität des Beschenkten deuten ließe.

Die Unbeholfenheit seiner Staffagen, die die gemalten Bauten als Denkmale ihrer selbst statt als Bestandteile einer wahrhaft lebendigen, von einem Volk getragenen Kultur erscheinen lassen, kann noch durch mangelndes Können des Architekturmalers beim Gestalten von Figuren erklärt werden. Als beabsichtigte Aussage ist dagegen die Unterdrückung des Natürlichen in einer Vegetation zu werten, die sich nirgends zu kraftvoller Fülle entfalten kann. In keinem Bild setzt Klenze Architektur in Beziehung zu einer wahrhaft bewundernden Darstellung der Natur. Vermögen seine Gemälde und Zeichnungen wirklich, wie Lieb meint, das Urteil der Zeitgenossen, Klenze sei kühl, hart und hochmütig, zu berichtigen?

Die Wiederentdeckung einer zweifellos bedeutenden künstlerischen Leistung — in dem Buch Liebs und Hufnagls auch als ein Erfolg der kunstgeschichtlichen Forschung zu begrüßen — stellt immer auch die Frage nach den Ursachen des Vergessens und den tieferen Beweggründen einer erneuten Aufwertung. Wiederentdecken bedeutet nicht immer nur, schuldhaftes Vergessen rückgängig zu machen und Fehlerurteile zu korrigieren, es handelt sich vielmehr um einen komplizierten geistigen Prozeß, bei dem der Entdecker nicht nur ein unabhängig Tätiger ist. Mir will scheinen, daß die Abstraktheit, die mitunter bedrohlich erscheinende Klarheit und Atmosphärelosigkeit sowie die berechnende Intellektualität in Klenzes Gemälden, gewiß faszinierende Wesenszüge nicht ohne Großartigkeit, dem gebrochenen Verhältnis zur Natur zu vergleichen sind, das aus vielen Werken einer neuen Landschaftsmalerei mit ihrer nur vorgetäuschten Frische, ihrer stolzen Melancholie und ihrer Skepsis gegenüber dem Wunderbaren und Hinreißenden in der Natur spricht.

Helmut Börsch-Supan

HANS WICHMANN, *Aufbruch zum Neuen Wohnen. Deutsche Werkstätten und WK-Verband (1898—1970)*. Birkhäuser Verlag, Basel/Stuttgart 1978. 432 Seiten mit Abbildungen. DM 53,20.

„Ein Buch“ schrieb Georg Jacob Wolf 1928 in einem Rückblick über die dreißigjährige Tätigkeit der Deutschen Werkstätten, „ein Buch müßte man der Lebens- und Arbeitsgeschichte dieses Werkes widmen...“. 50 Jahre später liegt nun die erste umfassende Untersuchung über dieses faszinierende Thema vor, und wenn Hans Wichmanns Studie wichtige Aspekte der Deutschen Werkstätten übergangen hat, geschieht es, weil er deren Geschichte zu einseitig als den Triumph des Willens zur Sachlichkeit interpretiert. Trotzdem wird sein ‚Aufbruch zum Neuen Wohnen‘ unentbehrlich

für jeden sein, der sich für das Phänomen der Deutschen Werkstätten und im weiteren Sinne für die Entwicklung des deutschen Möbels im 20. Jahrhundert interessiert. Sehr übersichtlich und mit Hilfe von ausgezeichnetem und mit sicherer Sensibilität ausgesuchtem Bildmaterial wird der Werdegang der Deutschen Werkstätten von den 1898 von Karl Schmidt gegründeten ‚Dresdener Werkstätten für Handwerkskunst‘ bis zum heutigen Tage geschildert. In längeren Abschnitten werden wichtige Themen wie die 1906 zum ersten Mal ausgestellten, zukunftsweisenden ‚Maschinenmöbel‘, Planung und Bau der Gartenstadt Hellerau, die eleganten Schiffsausstattungen, die Holzhäuser (kurioserweise ohne Erwähnung derjenigen des Darmstädters Albin Müller, die früher sind) und die Entwicklung des 1912 gegründeten ‚WK (= Wohnungskunst)-Verbands‘ behandelt. Das Buch enthält einige neue Informationen über Karl Schmidt, Riemerschmid, Bertsch, Bruno Paul und insbesondere über Niemeyer, der u. a. mit ausgesucht schönen, farbigen, bisher unbekanntem Entwurfszeichnungen vertreten ist, die fast den Rang eigenständiger Kunstwerke haben. Wichmanns so gut wie komplette und kommentierte Bibliographie ist erwartungsgemäß eine Fundgrube und darüber hinaus ein Genuß, für den man nur dankbar sein kann. Die Fehler im Text- und Bildteil sind selten und beinahe belanglos. Nur auf einige falsche Datierungen sollte hingewiesen werden: Die Läger-Vase auf S. 196 ist ca. 20 Jahre später als das angegebene Datum „ca. 1902“, und die von Wichmann „ca. 1907“ datierte Tapete von Riemerschmid auf S. 194 ist mit dem 1931 vom gleichen Künstler entworfenen Stoffmuster, das für den Umschlag des 1953 erschienenen Buches „Wir finden einfach an“ (Hrsg. v. A. Ziersch) verwendet wurde, engstens verwandt; außerdem ist die Ausführung von Niemeyers Vase auf S. 197 durch Villeroy und Boch nur eine Vermutung des Autors und müßte als solche ausgewiesen sein.

Von Anfang an waren die Deutschen Werkstätten bemüht, Möbel und Inneneinrichtungen herzustellen, die (nach den Worten des Gründungsprospektes) „so gestaltet sind, daß jedes Hausgerät gerade seinem Zwecke aufs beste dient und seinen Zweck in seiner Form zum Ausdruck bringt“. Angestrebt war ein schlichter und unkomplizierter Möbelstil, der weitgehend auf das als überflüssig empfundene Ornament verzichtete und dessen ‚technische‘ Form den individuellen Stil des Entwerfers aufheben sollte. Geplant waren ursprünglich deutsche Möbel, denen man ansehen sollte, daß „sie auf deutschem Boden gefertigt, von deutschen Künstlern geschaffen, der Ausdruck deutschen Gefühls und Empfindens“ (Schmidt, 1898) sind. Zu den ersten Mitarbeitern wie Cissarz, Karl Groß, Endell und etwas später Riemerschmid gesellte sich aber bald eine Reihe prominenter ausländischer Entwerfer wie Mackintosh, Baillie Scott, Olbrich, Joseph Hoffmann und Kolo Moser. Damit konnte ein internationales Programm von allererster Qualität und Vielfalt angeboten werden. 1906 zeigte Riemerschmid die ersten Maschinenmöbel der Dresdener Werkstätten bei der 3. Deutschen

Kunstgewerbe-Ausstellung in Dresden, wobei die Weichen bewußt für eine Zukunft gestellt waren, die Wert auf unornamentierte Form und Respekt vor der natürlichen Wirkung des Materials legen sollte — Kriterien, für die sich der 1907 gegründete ‚Deutsche Werkbund‘ und die aus dem Zusammenschluß der Dresdener Werkstätten mit den ‚Münchener Werkstätten für Wohnungseinrichtung‘ hervorgegangenen Deutschen Werkstätten weiterhin einsetzen sollten. Die wichtigste Etappe in der Frühzeit der Deutschen Werkstätten war der 1909 begonnene Bau der Gartenstadt Hellerau bei Dresden nach Plänen von Richard Riemerschmid, in der die Werkanlagen neben Wohnhäusern und Läden untergebracht waren. Die ersten Verkaufskataloge der Deutschen Werkstätten demonstrieren in der Tat, wie weit Riemerschmid das Bild des Unternehmens bestimmte. Ohne ihn wären die Deutschen Werkstätten undenkbar, so sehr ist seine ordnende Hand und seine Phantasie bis in die kleinsten Details sichtbar. Wichmann reproduziert eine wundervolle Photographie von Riemerschmids 1906 entworfenem Möbelwagen, auf der sogar die Pferde mit ihrer kompakten, wohlgepolsterten Solidität und dem charakteristischen Knick am unteren Bein so aussehen, als seien sie von ihm selbst entworfen worden. Die Photographie zeigt, wie Riemerschmids Schöpfungen trotz aller Zurückhaltung in der Form doch noch im Detail die Handschrift des Künstlers verraten. Die Entwurfszeichnung des einer Scheune ähnlichen Möbelwagens, die auch abgebildet ist, trägt den Vermerk, daß die Nägel „nicht in ganz regelmäßigen Abständen, sondern sorgfältig nach Augenmaß“ einzuschlagen seien, und der in der Zeichnung noch einreihig gestaltete Firmenname erschien dann, um größere und besser sichtbare Buchstaben verwenden zu können, in zwei Reihen, wobei Riemerschmid nicht widerstehen konnte, ein Viereck ganz unsachlichen Jugendstil-Blattornaments als Lückenfüller am Anfang der zweiten Reihe anzubringen. Glücklicherweise konnte Riemerschmid (im Gegensatz zu Bruno Paul) nur schwer die eigene romantische Natur, den persönlichen Stil zurückdrängen, was seine Möbel immer wieder auszeichnet, gar erkennbar macht und ihn als Hauptvertreter des deutschen Jugendstils ausweist. Für ihn bedeutete ‚Sachlichkeit‘ etwas ganz anderes als für die Designer, die nach ihm kommen sollten und die die Selbstverneinung im Entwurf noch ernster nahmen: Etwas Wärmeres und auf menschliche Bedürfnisse, ja Schwächen Abgestimmtes. Von den abgerundeten Ecken seiner Schreibtische sollte man sich keine blauen Flecken holen können.

Einer der Vorzüge dieses Buches ist Wichmanns Bemühen, die Entwicklungslinie der Deutschen Werkstätten als die Versuche der sich ablösenden Entwerfergenerationen aufzuzeigen, sich den Forderungen des ‚sachlichen‘, ‚zweckmäßigen‘ Stils zu stellen, ohne bei den immer anders ausfallenden Lösungen zu sehr Zugeständnisse an den jeweiligen Zeitstil zu machen. Damit macht es der Autor dem Leser immer wieder leicht, Qualität in den Werken der einzelnen Entwerfer zu erkennen, seien sie nun aus den 20er

oder den 70er Jahren. Vielen der abgebildeten Werke von Hillerbrand, Paul, Hartl, Wenz-Viëtor und Bertsch aus den 20er und 30er sowie von Helmut Magg aus den 50er Jahren kann man Anerkennung zollen. Man kann sie bewundern, ohne daß man mit ihnen (oder wieder mit ihnen) leben möchte. Die konsequente Suche nach der sich neutral verhaltenden technischen Schönheit, die nie als solche unbedingt zu genießen ist und die viele Möbel der Deutschen Werkstätten auszeichnet, dokumentiert Wichmann mit Überzeugung und mit überzeugenden Beispielen. In diesem Sinn ist sein Buch ein voller Erfolg.

Unbehagen mit Wichmanns Version vom geschichtlichen Wirken der Deutschen Werkstätten kommt freilich auf, wenn er deren schlichtem zweckmäßigem Stil die bedeutendere Dimension einer moralischen Überlegenheit zuerkennt — einer Überlegenheit über andere Stile, die im Gegensatz dazu eine dekorative Wirkung beabsichtigen. Wichmann findet überhaupt an keiner Stelle ein gutes Wort für den Historismus oder den Jugendstil, was angesichts der lehrreichen Ausstellungen der letzten Jahre — beispielsweise Historismus in Berlin und Hamburg, Jugendstil in Darmstadt und Brüssel — als überraschendes Vorurteil erscheint. Wichmann hält es mit dem (menschlich verständlicheren) Urteil von Claire Goll, die in ihren Memoiren das Jugendstilmobiliar ihres Münchner Elternhauses beschreibt: Dessen „gestelzte Häßlichkeit verscheuchte selbst die Vögel, die den Fenstern zu nahe kamen.“ Wenn Wichmann den Historismus erwähnt, ist es keineswegs seiner geschichtlichen Notwendigkeit oder Leistung wegen, sondern um ausschließlich von „hohlem Pomp“ oder von „leerer Repräsentationsattitüde“ zu sprechen, als ob etwa damit schon das Wesen jener Stilrichtung erfaßt wäre. Dem Jugendstil ergeht es nicht viel besser: Es wird ihm „eine relativ schmale geistige Basis“ zugebilligt; er verkörpert etwas „Glitzernd-Artifizielles“, ist voller „Geschmacklosigkeiten“ und stellt gar eine „unwahrhaftige, geradezu obszöne Zurschaustellung der Gestaltlosigkeit“ dar. Auf der anderen Seite war der Stil der Deutschen Werkstätten „natürlich“, „wahr“, versprach „eine wahrhaftigere Lebensform“, ist „echt“, strebt „das Prinzip der Wahrhaftigkeit auch im Wesen der Dinge“ an. Bei Wichmanns Gegenüberstellung von Stilepochen und der angeblich als weniger zeitgebunden empfundenen „Sachlichkeit“ der Deutschen Werkstätten hört man gleichsam noch ferne Klänge von längst geschlagenen Schlachten, die unentschieden ausgegangen sind. Um die moderne Entwicklung zum sachlichen Stil als Ausdruck *absoluter, moralischer* Werte hinzustellen, kann man heutzutage nur noch dann auf die Stilepochen des Historismus und des Jugendstils eindreschen, wenn man noch immer die Theorien und Argumente eines Hermann Muthesius bedingungslos akzeptiert. Es ist jedoch längst an der Zeit, daß man viel eher grundsätzliche, durchaus häretische Überlegungen darüber anstellen sollte, ob ein historistischer Schrank wirklich seinem Zweck des Aufbewahrens weniger dient, nur weil er dekoriert

oder sogar überdekoriert ist, oder ob der von Adolf Schneck im Jahre 1926 für die Weißenhofsiedlung entworfene Stuhl (Abb. S. 77) tatsächlich einen Höhepunkt des Zweckmäßigen darstellt und nicht etwa mit jedem beliebigen, anonymen, früher oder später entstandenen, einfachen Stuhl austauschbar ist. Auf jeden Fall hat sich Wichmann voll und ganz die Werturteile eines Muthesius zu eigen gemacht, die vor nunmehr siebzig Jahren auf dem berechtigten Wunsch basierten, Besseres einzuleiten. Der Autor hat sie sogar wörtlich übernommen. Schreibt er etwa, daß Helmut Maggs Programm ‚Die wachsende Wohnung‘ (1952/53) „wahrhaftig, unpräntentiös“ war, geschieht dies auch deshalb, weil es den 1906 von Muthesius postulierten und von Wichmann zitierten Gesichtspunkten des modernen deutschen Kunstgewerbes entspricht. „wahrhaftig, unpräntentiös“ zu sein (vgl. S. 59 / S. 64). Die Kehrseite dieser Suche nach den in die Wirklichkeit umgesetzten Idealen von Muthesius — kein Wunder, daß der Romantiker Bernhard Pankok nicht zu den von Wichmann gezählten entscheidenden Kräften in Deutschland am Anfang des 20. Jahrhunderts gehört, oder daß sich die frühen Möbel der Vereinigten Werkstätten in München (auch die von Riemerschmid?) den unzutreffenden Vorwurf gefallen lassen müssen, ‚präntentiös‘ zu sein — ist nun aber, daß der Autor vieles im Programm der Deutschen Werkstätten übersieht, was seiner Meinung nach nicht da sein sollte. Es mutet als Anomalie an, wenn der Autor Lucian Bernhards ca. 1910 entstandenes Plakat ‚DE-WE Möbel‘, das jedoch Möbel im Biedermeierstil zeigt, vermutlich als Beispiel eines gelungenen graphischen Entwurfs sogar in Farbe reproduziert — eine Anomalie auch deshalb, weil damals die Deutschen Werkstätten sowohl den historischen Stilen als auch Antiquitäten („Dingen dunkler Abstammung, die sich nach zehn Jahren... als gefälscht zu erweisen pflegen“. Muthesius. Jb. des Deutschen Werkbundes 1912, S. 17) den Rücken gekehrt hatten. Die merkwürdige Vorstellung, daß der ‚Qualitätsgedanke‘ sich nur im funktionellen Entwurf manifestieren kann, erlaubt es Wichmann infolgedessen an keiner einzigen Stelle, die einst zweifellos vorhandene stilistische Vielfältigkeit des Angebotes der Deutschen Werkstätten zu würdigen. Die in den frühen Verkaufskatalogen abgebildeten Zimmer sind *horribile dictu* voller Bronzefiguren (Renaissance-Reiterfigur, Laokoon-Gruppe, antikisierende Figuren von P. Moje und G. Gröne). Sie enthalten Keramik von Scharvogel (u. a. Habichs ‚Bloodhound Puppy‘), Nymphenburger Tierplastik (Windhund nach P.-J. Mène), Glas von Reichenbach und den Rheinischen Glashütten, Glastiere aus Lauscha, Biedermeierdamen in Keramik von Powlony, Mohren von Hugo Meisel aus den Schwarzbürger Werkstätten, ferner Neuausformungen von Porzellan-Kakadus aus dem 18ten Jahrhundert, ja Fritz Behns prachttvolle Karlsruher Figur von Nijinsky. Natürlich haben die Deutschen Werkstätten die schlichten Messing-Utensilien von Eisenlöffel, Westerwälder Steinzeug von Riemerschmid sowie Vasen und Lampen von Läger ausgestellt. Es darf aber nicht ver-

schwiegen werden, daß die Deutschen Werkstätten ein für gute Qualität aufnahmebereiter Basar waren, der auch Platz für Gegenstände hatte, die eben nicht überflüssiger Zimmerschmuck waren, sondern deren Zweckmäßigkeit darin bestand, daß sie es dem Käufer ermöglichten, einen persönlichen Geschmack zu entwickeln und zu dokumentieren. In der gleichen Weise wird von Wichmann auch die Vielfalt des Angebotes der Deutschen Werkstätten in den 20er und 30er Jahren zu wenig berücksichtigt. Weit davon entfernt, in einem selbstgeschaffenen Vakuum von funktionsbestimmten Idealvorstellungen zu produzieren, haben die Deutschen Werkstätten, wie viele Beispiele belegen, weiterhin die historischen Stile in den allerdings im Zeitstil abgewandelten Versionen gepflegt (‚Barock‘-Möbel von E. Wenz-Viëtor, ‚Empire‘-Möbel von Bruno Paul); sie sind auch vom verführerischen Einfluß Wiens — u. a. im Werk von Heinrich Sattler — und von den zeitgenössischen dekorativen Künsten in Frankreich (Art Déco im Werke von Bruno Paul und H. Hartl) keineswegs unberührt geblieben: Niemeyers Lampe auf S. 207 (die übrigens *nicht* das Modell ‚Melo‘ ist) trägt unverkennbar die Spuren von Dagobert Peches Einfluß und muß um 1919/20 datiert werden, und Niemeyers Tapetenentwurf aus dem Jahre 1922/23 (Abb. S. 218) beispielsweise ist ohne Wiener Vorbilder undenkbar.

Es gibt mehr als einen Grund, die Entwicklung der Deutschen Werkstätten nicht ausschließlich unter dem Aspekt des schlichten, technischen, funktionellen Entwurfs zu betrachten. Wichmanns Methode, die Wirksamkeit der Deutschen Werkstätten durch einseitiges Hervorheben ihres Strebens nach Zweckmäßigkeit nachträglich aufzuwerten, indem er die anderen, in jedem Jahrzehnt ebenfalls erkennbaren Tendenzen zum Dekorativen verschweigt, entspricht auf gar keinen Fall dem geschichtlichen Ablauf. Sie führt im Gegenteil dazu, daß den Entwerfern ihr beachtliches Quantum an Witz und Phantasie und sogar ihr individueller Stil abgesprochen wird. Schade, daß der Impetus bei diesem schönen Buch von einer altmodischen Verunglimpfung der historischen Stile ausgeht. Ebenso bedauerlich ist, daß Wichmanns Glaube an den funktionellen Stil als absolute Wahrheit statt als eine Möglichkeit neben anderen ihn geradezu zwingt, den Teufel im Historismus und im Jugendstil zu wittern. Tut es dem Autor jedoch leid, wie er selbst zugibt, daß es im modernen Design ernste Anzeichen für eine Rückkehr zu dem überwunden geglaubten „Bequemen“ (!), „Repräsentativen“ und „Uppigen“ gibt, so muß man ihm andererseits vor Augen halten, daß das „Uppige“ schon im zeitgenössischen Schaffen der Deutschen Werkstätten — z. B. in den schönen Stoffen von Fred Jörgens — vorhanden ist, und daß diese Lust an der dekorativen Wirkung und an der ornamental gefüllten Fläche einer frühen Tendenz innerhalb der Deutschen Werkstätten entspricht.

Graham Dry