

darüber hinaus ein hervorragendes Zeugnis historischer Architektur. Jean Keller war seinerzeit der führende Architekt in Augsburg; seit 1868 wurden ihm dort vor allem im Bereich repräsentativer öffentlicher Bauten, Geschäfts- und Verwaltungshäuser wichtige Aufträge übertragen.

Die qualitativvolle und ansprechende Architektur aus Augsburgs wirtschaftlicher Blütezeit sollte umgehend für eine sinnvolle Nutzung gesichert werden.

Monika Steinhauser und Astrid Debold-Kritter

## MUSEUM UND INDUSTRIAL DESIGN

Bericht über die am 24. und 25. Mai 1973 im Zentralinstitut für Kunstgeschichte abgehaltene Vortrags- und Diskussionstagung

Die Anregung zu einem Gespräch zwischen Designern und Museumsleuten ging, wie Willibald Sauerländer bei seinen Begrüßungsworten ausführte, vom Deutschen Werkbund Bayern aus, sie wurde jedoch vom Zentralinstitut gerne aufgegriffen, wenn auch die Problematik des Themas zunächst dem Arbeitsgebiet eines kunsthistorischen Instituts ferner zu liegen scheint. Ist es doch in erster Linie das Kunstwerk in seiner Einmaligkeit, das Original, das Unwiederholbare und Unersetzliche, dem unsere Forschung gilt, der Grundsatz, daß Voraussetzung für das Kunstwerk die unlösbare Verbindung von Entwurf und Ausführung sei. Dieser Anspruch des „Originals“ kann aber, so führte Sauerländer weiter aus, für den heutigen Kunsthistoriker nicht mehr allein verbindlich sein. Die Frage nach den Zusammenhängen von „freier“ Kunst und in Serien fertigerem Kunsthandwerk wird nicht erst von unserer Gegenwart gestellt. Münzen und Medaillen, auch Druckgraphik und manche andere künstlerische Produktion, wie etwa die der Goldschmiede, worauf Arno Schönberger später hinwies, bedienen sich schon früh der Serie. So stelle sich die Frage der Tagung für das Zentralinstitut durchaus auch als ein historisches Problem, wengleich es die vornehmste Aufgabe des Kunsthistorikers bleibe, stets nach dem schöpferischen Akt zu fragen.

Das Programm der Tagung begann daher folgerichtig auch mit einem historischen Thema. Barbara Mundt vom Kunstgewerbemuseum Berlin berichtete über „Museum und Industrie im 19. Jh.“, ein hervorragendes Referat, das unmittelbar hineinführte in die ganze Problematik der Tagung, vielleicht mit einer Direktheit die – wie die Diskussion am Nachmittag zeigte – von den Teilnehmern zunächst nicht erkannt wurde. Frau Mundt führte aus, wie der Beginn der Industrialisierung und die durch die neuen Verkehrsmöglichkeiten in einem bisher nicht dagewesenen Ausmaß entstehende „Konkurrenz“ zu Ende des 18. und dann vor allem zu Beginn des 19. Jh. eine differenziertere Ausbildung des Kunsthandwerks notwendig erscheinen ließen. Schon 1794 wird in Paris das „Conservatoire National des Arts et Métiers“ gegründet, ein Museum, gekoppelt mit einer Kunstgewerbeschule; gleichzeitig entsteht in Berlin eine Ausbildungsstätte für Kunsthandwerker. Einzelne vorausschauende Kenner (Schönfeld, Minutoli) legen kunstgewerbliche Sammlungen an; die allerorts zu Beginn des 19. Jh. entstehenden Gewerbevereine und „Gesellschaften zur Förderung des

Gewerbefleißes" tragen „Vorbildersammlungen" zusammen. Der für die zweite Jahrhunderthälfte entscheidende Schritt wird nach der ersten Weltausstellung in London getan, mit der Gründung des „South Kensington Museum" – Vorbild für viele nun entstehende deutsche Kunstgewerbemuseen, vor allem – das darf vielleicht am Tagungsort München hinzugefügt werden – für das 1855 gegründete Bayerische Nationalmuseum. Hier wurde für Deutschland erstmals derjenige Museumstyp geschaffen, der sich auf diesem Gebiet letzten Endes als der allein lebensfähige erweisen sollte: die Verbindung von kunsthistorischem Museum mit einer Vorbildersammlung. Von Anfang an waren im Münchner Museum sogenannte „Kopiersäle" den Sammlungen angegliedert, die den Kunsthandwerkern zur Verfügung standen. (Es darf gleich noch hinzugefügt werden, daß München in der „Neuen Sammlung" als einzige deutsche Stadt ein Museum für alle Objekte des „Design" – also auch für Maschinen und Geräte – besitzt, eine Tochterinstitution des Bayerischen Nationalmuseums, in dem Augenblick gegründet, als das große Sterben der Kunstgewerbemuseen einsetzte). Dem „South Kensington Museum" war und ist, genau wie dem 1862 gegründeten Wiener Museum am Stubenring, eine Kunstgewerbeschule angegliedert. Prinzip war die „Anwendung der Kunst auf die Gewerbe"; die Künstler, vorwiegend die Architekten, waren die Lehrer der Kunsthandwerker. Wie weit entfernt jedoch die damaligen Bestrebungen noch von unserem heutigen Begriff des „design" waren, zeigt die Tatsache, daß z. B. Schinkels Entwürfe und Vorlagen für die Kunsthandwerker gleichzeitig in Silber, in Gußeisen oder in Ton ausgeführt werden konnten und sollten.

Daß die neu entstehende Massenproduktion notgedrungen die qualitätslose Massenware zur Folge hatte, war erstmals für alle Einsichtigen auf der Londoner Weltausstellung des Jahres 1851 deutlich erkennbar geworden. Die englischen Bestrebungen müssen daher als direkte Folge dieser Ausstellung gesehen werden. Wie wichtig man in England die Ausbildung der Handwerker im ganzen Land nahm, zeigt die Tatsache, daß das „South Kensington Museum" eigene „circulating collections" zusammenstellte, die ständig im Lande unterwegs waren. Erste und eigentlich einzige Aufgabe war auch für die deutschen Kunstgewerbemuseen die Handwerker Ausbildung und -förderung. Den Kunstgewerbemuseen waren Lehrwerkstätten und Prüflabors angegliedert, aber auch Zeichenbüros, bei denen die Produzenten Entwürfe bestellen konnten. Wettbewerbe wurden ausgeschrieben, permanente Ausstellungen vorbildlicher zeitgenössischer Produkte veranstaltet. Überraschenderweise (oder bezeichnenderweise!) war jedoch das Sammeln der zeitgenössischen Produkte nicht selbstverständlich, mancherorts wurde es geradezu abgelehnt, um nicht zum Plagiat zu verleiten.

Zum Schluß ihrer Ausführungen ging Frau Mundt auf das große Sterben der reinen Kunstgewerbemuseen ein. Von ehemals dreißig derartigen Instituten in Deutschland bestehen heute noch sechs. Mit dem Ende des Historismus und dem Aufkommen des echten „Design" zogen sich die Museen von dieser ihrer Öffentlichkeitsarbeit zurück und suchten Anschluß bei den Kunstmuseen. Es entbehrte nicht einer gewissen Ironie, daß die Kunsthistorikerin die Trennung von Museum und „Design" als von den Museen „verschuldet" betrachtete, während die Designer später sich dieses „Fehl-

lers" bezichtigten. Beides scheint mir nicht richtig. Die Kunstgewerbemuseen als Vorbildersammlungen waren echte Kinder des Historismus. Das ganze 19. Jh. wird begleitet von der sorgenvollen Erkenntnis – ob zu Recht oder zu Unrecht – eines steten Zerfalls der künstlerischen Produktion.

Die sich immer und immer wiederholende Forderung nach dem neuen, dem besseren Stil, konnte im Zeitalter des Historismus nur dann zum Erfolg führen, wenn die Künstler der Gegenwart möglichst die gesamten künstlerischen Leistungen der Menschheit überblickten und deren Ausdrucksformen beherrschten. „Stilvoll“, und das meint „schön“ und „richtig“, kann ein Erzeugnis des Kunstgewerbes nur dann sein, wenn es sich eines vorgegebenen Stils in irgendeiner Weise bedient, so lautet das unumstößliche Dogma des Historismus. Die Künstler des Historismus, die Lehrer der Kunsthandwerker erkannten sehr wohl, daß der Niedergang des allgemeinen Geschmacks durch die billige Industrieproduktion gefördert wurde. Sie konnten jedoch nicht den einzig richtigen Schritt vollziehen, Einfluß auf das Industrieerzeugnis zu nehmen und zwar dergestalt, daß sie der Industrie in Massen produzierbare Entwürfe lieferten. Die Euphorie, die das Maschinenzeitalter im 19. Jh. auslöste, wurde von den Künstlern nicht geteilt. Sie hielten es für ihre Aufgabe, die Kunstindustrie oder die Geschmacksgüterindustrie auf die Gegebenheiten des Handwerks zurückzuführen. Für die Geschmacksgüterindustrie brachte daher die Industrialisierung keine Revolution. Die Serien wurden lediglich größer, der Produktionsvorgang beschleunigt. Auch die Meister des Jugendstils haben hier nichts geändert, ihre Schöpfungen waren Luxusgegenstände, kostbar, verspielt, Originale in jeder Beziehung. Der Jugendstil war – so etwa formulierte es am Nachmittag Heinz Spielmann sehr treffend – ästhetisch, nicht sozial, er forderte eine Esoterik des Konsums.

Etwa ein Jahrhundert der Industrialisierung mußte verstreichen, ehe man erkannte, daß die gute Industrieform nur dann zu verwirklichen ist, wenn schon bei ihrer Planung die Bedingungen der produzierenden Maschine berücksichtigt werden. Für Deutschland war es das Weimarer Bauhaus, das diese Erkenntnis rasch zur gültigen Lehre erarbeitete. Daß nun die Kunstgewerbemuseen mit ihren Vorbildersammlungen alter – dem Vormaschinenzeitalter entstammender – Kunst nicht mehr vorbildlich sein konnten, ist selbstverständlich. Endlich hatte man erkannt, daß die Impulse für die Gestaltung des Industrieprodukts von anderer Seite kommen müssen. Die Kunstgewerbemuseen als Vorbildersammlungen im Sinne des Historismus waren damit überflüssig geworden. Nach weiteren 50 Jahren fordern nun aber heute – denn diese Forderung war das eindeutige Ergebnis der Tagung – die Designer eine neue Zusammenarbeit mit den Museen.

Der Nachmittag des ersten Tages sollte der Definition der Begriffe vorbehalten bleiben. Heinz Spielmann vom Hamburger Museum für Kunst und Gewerbe sprach zum Thema „Was ist Kunsthandwerk“, Herbert Lindinger von der Technischen Universität Hannover behandelte die Frage „Was ist industrial design?“. Da die anschließende Diskussion die Tagesordnungspunkte des folgenden Tages vorweg nahm, da andererseits die Referate des zweiten Tages notgedrungen manche Wiederholungen

zu denen des Vortags bringen mußten, sei es dem Berichterstatter erlaubt, weniger die Einzelreferate zu behandeln, als den Versuch eines zusammenfassenden Berichts zu liefern.

Der zweite Tag begann mit dem aufrüttelnden, von höchstem moralischen Verantwortungsbewußtsein getragenen Bekenntnis eines Unternehmers, der Stellungnahme zum industrial design durch Dr. Georg Hirtz von der Firma Storck – van Besouw in Krefeld. Prof. Karl Dittert, Schwäbisch Gmünd, präzierte als Designer noch einmal außerordentlich sachlich und treffend den Begriff, die Arbeitsweise und das „Berufsbild“ des Designers. Max Imdahl schien als Kunstwissenschaftler nicht am Problem interessiert, im Gegensatz zu Herrn Reg. Dir. Martin Peters von der Hamburger Behörde für Wissenschaft und Kunst, der nicht nur mit viel Humor und Selbstkritik sondern auch mit außerordentlicher Sachkenntnis die Probleme des Staates im Zusammenhang mit industrial design aufzeigte. Den Schluß der Tagung machten die Referate dreier Museumsleute. Heinz Schwarzmann † berichtete von den Erfahrungen und Erfolgen des Badischen Landesmuseums in Karlsruhe mit der von Rudolf Schnellbach schon 1955 gegründeten und von Berthold Hackelsberger aufgebauten „Geschäftsstelle zur Ergänzung des Kunstunterrichts an den Schulen“ in Baden-Württemberg, wo durch „Kistenausstellungen“ ausgesuchte Gegenstände des „Design“ den Schülern nahegebracht aber auch im Museum selbst gesammelt und gezeigt werden. Gerhard Bott trug einige sehr wichtige Aspekte zu der Frage des Wie, Wo und Was des Sammelns von Erzeugnissen des Design im Museum bei, ohne dabei die entstehenden Schwierigkeiten zu beschönigen, wie etwa die Masse der anfallenden Objekte, oder ihre Größe (Traktoren, Lokomotiven, medizinische Installationen etc.), schließlich die Frage einer notwendigen Spezialisierung einzelner Museen. Abschließend gab Arno Schönberger in einem sehr besonnenen Referat einen Überblick über das Sammeln und Sichten von Kunstgewerbe an Kunstmuseen, über die große Rolle der Materialien und ihrer Behandlung, über das Verhältnis von entwerfendem Künstler und ausführendem Handwerker in der Vergangenheit, um damit die entscheidenden Unterschiede zum industrial design aus der Sicht des Leiters eines *Kunstmuseums* aufzuzeigen.

Die Unterschiede zwischen Kunsthandwerk und Design sind völlig eindeutig (und wurden von den beiden Referenten Spielmann und Lindinger auch klar definiert), im Hinblick auf die Fragestellung der Tagung gleichzeitig von größter Wichtigkeit. Der Kunsthandwerker schafft in jedem Falle ein Einzelstück. Es ist dabei ohne Belang, ob er sich seine Arbeit erleichtert oder rationalisiert durch die Mitarbeit von Gehilfen, durch Maschinen, durch Bezug seines Rohmaterials von der Industrie. Entscheidend für die Gestaltung seines Produktes bleibt aber in jedem Falle der einmalige schöpferische Akt. Fragen der Fertigungskosten werden nicht gestellt, was freilich bedeutet, daß der Kunsthandwerker nur dann existieren kann, wenn der ästhetische Rang seines Erzeugnisses den höheren ökonomischen Aufwand rechtfertigt. Soziale Belange erfüllt der Kunsthandwerker nicht; in höchstem Maße hingegen der Designer.

Produktform entsteht im Gegensatz zum Kunsthandwerk im Zusammenwirken mehrerer Spezialisten (Fertigungs- und Marketingspezialisten, Statiker, Soziologen, Me-

diziner). Der schöpferische Akt, der gewiß auch hier stattfindet, steht nicht am Anfang. Ihm muß vielmehr eine „Grundlagenforschung“ vorausgehen, ein genaues Abtasten sämtlicher Voraussetzungen, die erfüllt sein müssen, ehe ein Produkt in Serie hergestellt werden kann: Brauchbarkeit, Haltbarkeit, rationelle Fertigungsmöglichkeit und Preis. Dann erst setzt die künstlerische Tätigkeit des Designers ein; an die Stelle des spontanen Entwurfs ist die sorgfältige Planung getreten (vom „disegno“ zum „design“ – wenn man will). Daß es niemals ein schönes Gerät geben kann, dessen Form ausschließlich durch die Funktion bestimmt ist, diese Binsenwahrheit ist nun auch den Designern bewußt geworden („Form follows function“ lautete ja auch die Devise Sullivans und nicht „function is form“). So nahm der Kunsthistoriker auch nicht ohne Schmunzeln wahr, daß ein „Selbstfindungsprozeß“ die Designer beginnen läßt, ihre Geschichte und ihre „Vorfahren“, d. h. das „schöne Gerät“ auch schon in der Vergangenheit zu entdecken.

Seine völlige Determiniertheit – prozeßorientiert, system- und zielgruppenbezogen, wie Dittert es präzise formulierte – unterscheidet die Produktform vom Kunsthandwerk, nicht etwa die Tatsache, daß sie in Serien produziert wird. Hierin liegt aber gerade die Problematik des Sammelns von Designobjekten für Kunstmuseen. Reines Gebrauchsgerät – und um solches handelt es sich – wurde noch nie von Kunstmuseen gesammelt. Vielmehr sind es die kulturhistorischen und ethnographischen (volkskundlichen) Museen oder die kulturhistorischen Abteilungen der technischen Museen, die das gestaltete Gebrauchsgerät aller Zeiten sowie Maschinen, Werkzeuge und Instrumente schon lange sammeln. Darüber hinaus gibt es – worauf Bott sehr richtig hinwies – Spezialmuseen für zahlreiche Anwendungsbereiche der Formgestaltung, wie etwa für Autos, für Eisenbahnen, für Postkutschen und -omnibusse. Auch Archivierungsstätten für die gesamten Leistungen des Design können die Kunstmuseen nicht sein – zumal es andere Institutionen gibt, die diese Aufgabe bereits übernommen haben. Das Sammeln von schön gestalteten, in Serien produzierten Kaffeegeschirren – von denen auf der Tagung eine Zeitlang merkwürdig viel die Rede war – ist ebenfalls kein Problem im Sinne der Fragestellung der Tagung, sie werden längst und zurecht an vielen Kunstmuseen gesammelt.

Es blieb dem Produzenten, Herrn Dr. Hirtz, vorbehalten, in seinem Referat und in einem bewegenden Schlußwort die eigentliche Problematik aufzuzeigen. Ohne industrielle Produktion – so führte Hirtz aus – kann unsere Kultur nicht mehr bestehen. Soll sie aber bestehen bleiben, so trägt auch der Serienproduzent mit an einer großen Verantwortung, denn seine Produktion hat außerordentliche soziale und volkswirtschaftliche Konsequenzen. Die Funktion der Produktgestaltung hat daher bereits beim Konzept der Gesamtproduktion einzusetzen. Stil, Aufbau und Sozialität haben das Produkt zu bestimmen, auch seine Alterung und sein ökologisches Ende. Design dient der Erlangung einer höheren Lebensqualität, wohingegen eine Objektgestaltung nach rein kommerziellen, umsatzsteigernden Bedürfnissen – von den Designern „styling“ genannt – ebenso verwerflich ist wie die Einplanung sogenannter „Sollbruchstellen“. Designer und Produzent übernehmen – so verstanden – eine große

moralische Aufgabe, zu deren Durchführung sie sich die Mitarbeit, ja die Hilfe der Museen wünschen. So soll das Museum wieder zur Vorbildersammlung werden für den Gestalter, den Produzenten und den Verbraucher, freilich in einer anderen, wesentlich komplexeren Weise als die Vorbildersammlungen des Historismus. Das Museum soll eine Funktion übernehmen bei der Objektivierung unserer Gegenwartskultur durch eine sorgfältige Analyse aller Probleme des Gebrauchsguts. Das Museum müßte sich damit in einem weiteren verantwortlichen Sinne als Bildungsstätte verstehen, als „Bastion gegen den Niedergang des Geschmacks“, wie es Martin Peters, an Brinckmann anknüpfend, formulierte.

Georg Himmelheber

BERNHARD PANKOK 1872 – 1943

KUNSTHANDWERK – MALEREI – GRAPHIK – ARCHITEKTUR –  
BUHNENAUSSTATTUNGEN

Ausstellung des Württembergischen Landesmuseums Stuttgart, Altes Schloß  
24. 5. – 12. 8. 1973

Das Wiedererwachen des Interesses am Jugendstil wurde durch eine Reihe bedeutender Ausstellungen dokumentiert, die seit 1950 zunächst dem ganzen Phänomen galten (Hamburg, 1950; Zürich, 1952; Stockholm, 1954; Frankfurt a. M., 1955; München, 1958; Den Haag, 1960; New York, 1960; Darmstadt, 1965), bald aber auch einzelnen Schulen (London, „Victorian and Edwardian Decorative Arts“, insbesondere die Glasgow School, Winter 1952/53; Stockholm, „Svensk Jugend“, 1964; Wien, „Wien um 1900“, 1964) und schließlich einzelnen führenden Künstlern. So zeigte Chicago 1956 *Louis Sullivan*, New York 1957 *A. Gaudí* und 1958 *Louis C. Tiffany*, Zürich im gleichen Jahr *Henry van de Velde*. 1962/63 war in Münster und Bremen die erste *Heinrich-Vogeler*-Ausstellung zu sehen. Durch mehrere deutsche Städte und Wien lief 1966/67 die Ausstellung *Peter Behrens*. 1968 und 1972 zeigte die Villa Stuck in München *Franz von Stuck*, im gleichen Hause 1968 *Hermann Obrist* (dessen Werke zuvor schon in Gemeinschaft mit anderen Künstleroeuvres in Zürich und Bern zu sehen waren); 1969 Darmstadt *C. R. Mackintosh*; 1970/71 New York, San Francisco, Toronto und Paris *Hector Guimard*, Brüssel und Paris *Victor Horta* und 1971 Paris nochmals *Gaudí*. Diesem Kreis maßgeblicher Einzelpersönlichkeiten des Art Nouveau ist durch die Stuttgarter Ausstellung des Sommers 1973 nunmehr *Bernhard Pankok* eingereiht worden und man darf konstatieren, daß diesem Künstler durch den von Hans Klaiber und seiner Mitarbeiterin Birgit Hahn-Woernle verfaßten Katalog die umfassendste Dokumentation von allen hier genannten Wegbereitern des Jugendstils im Rahmen von Ausstellungskatalogen zuteil wurde. Denn das Katalogwerk der Stuttgarter Ausstellung mit über 300 Seiten Text und Abbildungen stellt vorläufig die gründlichste Monographie über Pankok dar, die man sich wünschen kann. Es ist selbstverständlich, daß eine solche Ausstellung und ein derart fundierter Katalog nicht von heute auf morgen zustandegebracht werden können. Es bedurfte fast zweijähriger Vorbereitungen und vor allem wissenschaftlicher Studien und Materialsammlungen, um das Unternehmen in dieser Vollständigkeit und