

Bei einem Buch, das in einem engen Rahmen ein breites Gebiet erörtert, muß der Rezensent vor allem versuchen, die Auswahl zu respektieren, denn Auswahl mußte sein. Heskett beschäftigt sich in der Hauptsache mit dem Jugendstil und dem Werkbund. Eine auch die Auswahl betreffende methodische Tugend seines Vorgehens ist es, die Theoretiker und Kritiker jener Zeit zu Worte kommen zu lassen, und Heskett scheute sich nicht, auch in entlegeneren Zeitschriften nach ihren Aussagen zu suchen. Was jedoch die ersten 20 bis 25 Jahre des gewählten Zeitraums betrifft, so fehlt eine Einarbeitung dieser Aussagen in eine breitere Übersicht jener Zeit. Heskett weist auf die Bedeutung des Begriffs 'Kunstgewerbe', aber versucht kaum, seine Geschichte nachzuzeichnen. Hier hätte vor allem Barbara Mundts Buch zur Geschichte der deutschen Kunstgewerbemuseen im 19. Jahrhundert (Prestel 1974) helfen können; eine der Schwächen des Heskettischen Buches generell ist die Nichtbeachtung der neueren deutschen Literatur zu 19. Jahrhundert. Mit kaum einem Wort wird hier die neue Design-Richtung des 'gemütlichen' Interieurs behandelt. Das wohl wichtigste Buch zur Innendekoration, Georg Hirths *Das deutsche Zimmer der Renaissance* von 1880 wird nicht erwähnt — und daraus resultiert auch eine mangelhafte Beurteilung der Münchner Ausstellung von 1876, in der diese neue Bewegung ihren Ausgang nahm.

Eine ausschlaggebende Kraft war während jener Zeit in Deutschland der Nationalismus, wie Heskett hervorhebt. Allerdings war es damals, mit der Ausnahme von England, eine weitverbreitete Geistesrichtung. Ein klares Auseinanderhalten der vielen sukzessiven Arten von Nationalismus wäre angebracht gewesen: am Anfang jener Epoche stand der militärisch-politische Nationalismus der 'Gründerzeit', dessen Vertreter in Angelegenheiten der Kultur und des Design vielfach nicht zögerten, internationalen, auch etwa französischen Moden nachzuhängen. Die zweite Unterart war die 'Deutsche Renaissance'. Heskett macht nicht klar, daß hier die Betonung auf 'Deutsch' lag und daß es sich hier um höchst erfolgreiche Symbole handelte, die im Unterschied zu der früheren deutschen, gleichfalls nationalistisch gefärbten Neugotik das Kirchliche abgestreift hatten und es durch kauzige, leicht hedonistische Züge ersetzten. Es folgte der mystische Nationalismus eines Lagarde und Langbehn, den Heskett, wie so viele anglo-amerikanische Historiker im Gefolge von Fritz Stern, ausführlich behandelt, obgleich seine direkten Wirkungen auf das Design gering waren. Nur am Rande behandelt Heskett dagegen einen vierten Trend, der etwa 1890—1895 begann: die Wiederbelebung der 'Volkskunst', ab etwa 1900 begleitet von der Entdeckung des Biedermeiers, als 'gesunde' Strömung der deutschen Kunst, die dem 'Parvenütum' der Zeit von 1870 diametral entgegengesetzt wurden. Schließlich folgte eine weitere Art von ökonomischem Imperialismus, dem auch der Werkbund verbunden war. Er operierte mit dem Wort 'Kultur' — welches einer breiteren Analyse bedurft hätte.

Heskett schlägt im folgenden noch weitere globale Themen an, die seine Erörterungen des Jugendstils und des Werkbundes umrahmen: der Einfluß des Staates war in Deutschland sehr viel größer als in England — aber eine systematische Analyse dieses Phänomens erhalten wir kaum. Es werden im wesentlichen nur einige Beispiele von staatlicher

Auftraggeberschaft aufgeführt, wie die Pariser Weltausstellung von 1900 und einige große Schiffsausstattungen. Im folgenden berührt Heskett Probleme der Strukturen von Industrie und Handwerk, ohne wiederum eine systematische Übersicht zu versuchen. Allerdings muß man ihm zustimmen, wenn er zeigt, in welcher Weise jene neuen Produktionsbetriebe, die sich mit den Bezeichnungen 'Handwerk', oder 'Werkstätten' schmückten, sich alsbald wie Großbetriebe verhielten, wobei wiederum auf einige Großaufträge zu Schiffsausstattungen gewiesen wird. Schließlich will Heskett die Bedeutung des Ausstellungswesens hervorheben. Auch hier wäre eine kurze Übersicht willkommen gewesen, vor allem eine Erörterung der Art, in der sich die Kunstgewerbeausstellungen nach 1896 von den früheren unterscheiden. Eine wichtige Neuerung war, Heskett zufolge, die scharfe Kontrolle des Design-Stils auf der Dresdner Ausstellung von 1906.

Ferner bemüht sich Heskett, an mehreren Stellen eher 'gewöhnliches' Design, wie Massen-Fabrikprodukte, zu zeigen. Am Ende des Buches gibt er einige Beispiele neuester, anonymer Technologien, wie Lokomotiven und Telephone, als Gegensatz zu den gerade zuvor erörterten künstlerisch-'kulturellen' technischen Geräten von Behrens. Eine systematische Erörterung dieses Bereiches des „gewöhnlichen Designs“ findet nicht statt; man hätte dies aber in dem beschränkten Rahmen dieses Buches wohl kaum verlangen können. Es besteht kein Zweifel, daß Hesketts Hauptinteresse dem Werkbund gilt, seiner Entstehung und der Vielfalt der Persönlichkeiten, die in ihm auftraten. Es ist bei der großen Fülle der neueren und neuesten Literatur schwierig, einen Überblick zu diesem Gebiet zu behalten. Wichtig sind in Hesketts Buch wohl vor allem jene Stellen, an denen er den Anspruch und die Wirkung des Werkbundes leicht einzuschränken versucht. Im Ganzen folgt Heskett der schon bei Banham im Jahre 1960 angezeigten Interpretation des Werkbundes als 'Diktatur' der Formen. In diesem Zusammenhang schreibt er, daß zum Beispiel Hermann Muthesius, ein 'heir to the tradition of bureaucratic manipulation of society and economy for dynastic ends' gewesen sei. (S. 136). Heskett bewertet das Verhalten Bruckmanns, Naumanns und Schmidts im Juni 1907, auf der Tagung des Fachverbandes für die wirtschaftlichen Interessen des Kunstgewerbes, als Manipulation, indem sie ihren geplanten Austritt als spontane Reaktion erschienen ließen.

Ein Blick auf die Massenwarenkataloge, wie Stukenbrok von 1912, zeigt keinerlei Einfluß der neuen Bewegung (S. 92). Das war auch aus dem Grunde kaum möglich, da die Kosten einer Wohnungsausstattung der Vereinigten Werkstätten, etwa 600—700 Mark, das Jahreseinkommen eines erheblichen Teils der Arbeiter ausmachten (S. 115). Schließlich betont Heskett, wie sehr auch noch bei Behrens und seinen Entwürfen für die AEG eine traditionelle Hierarchie des Sozialstatus zur Geltung kommt (S. 140).

Allerdings sollte nicht der Eindruck entstehen, daß Heskett systematisch die Bedeutung des Werkbundes einschränken will. Im ganzen schließt er sich, grob gesagt, der Richtung des 'Fortschritts' an, ein Wort, das er auf seiner letzten Seite betont. In seinem Vorwort verurteilt er die Teleologie Nikolaus Pevsners und fragt, warum Pevsner sich nie mit dem deutschen 19. Jahrhundert beschäftigt habe. Die Antwort gibt er selbst auf der vorangegangenen Seite mit seiner Feststellung, das 19. Jahrhundert sei '... directed towards the revival of past styles, rather than the creation of new ones'. Solange wir

darauf beharren, daß die Wiederbelebung und neue Ideologiesierung eines Stiles der Vergangenheit weniger originell sei oder eine geringere Leistung darstelle als die Forderung, daß vereinfachte Formen einer vage definierten 'Moderne' entsprechen sollten, solange wir diese vereinfachte Zeitgeist-Philosophie verfolgen — sie selbst natürlich ein Kind des 19. Jahrhunderts —, versperren wir uns dem Verständnis vieler Strömungen des 19. Jahrhunderts.

Ein attraktives Element des Heskettischen Buches sind die vielen und diversen Illustrationen, die weitgehend eine Wiederholung des Altbekannten vermeiden, wobei allerdings viele der Farbbildungen etwas unscharf erscheinen. Eine wesentliche Behinderung eines wissenschaftlichen Gebrauchs des Buches liegt aber im Mangel an Herkunftsangaben bei den meisten Illustrationen. — Obgleich es viel Interessantes und Nachdenkenswertes enthält, kommt der Rang dieses Beitrages von John Heskett nicht an den seiner früheren Publikationen heran, etwa an Umsicht und Systematik von *Industrial Design* (London 1980), der wohl immer noch besten Einführung zu diesem Gebiet, oder seiner Untersuchung zum Design im Nationalsozialismus.

Stefan Muthesius

REYNER BANHAM, *A Concrete Atlantis, U. S. Industrial Buildings and European Architecture*. MIT Press Cambridge, Mass. and London \$ 25.00.

Keines der späteren Bücher Banhams leistet einen so umfassenden und fundamentalen Beitrag wie sein erstes Werk *Theory and Design in the First Machine Age*. Dafür aber sind sie lockerer geschrieben, oft weit ausgreifend und häufig mit persönlichen Reflexionen und Erlebnissen durchsetzt. Auch *Concrete Atlantis* ist keine umfassende Monographie, sondern ein Komplex von Diskussionspunkten, allerdings einer der wichtigsten in der Geschichte des Modern Movement. Der Haupttitel zeigt klar an, worum es geht: erstens um ein Kapitel in der Geschichte der amerikanischen Betonkonstruktion und zweitens um die Idealisierung einiger jener Bauten in den frühen europäischen Schriften zur modernen Architektur.

Natürlich geht Banham bei der Erörterung der Getreidesilos und Fabrikbauten sehr selektiv vor. Eine eigentliche Begründung der Auswahl wird nicht gegeben; auch eine eingehende Behandlung der Auftraggeber oder eine breitere Geschichte der Konstruktionspatente fehlt. Was Banham bietet, ist eine abgewogene Beschreibung der Bauten und ihrer Konstruktion, die nach den jeweiligen praktischen Vorteilen der Methoden fragt. Sein Fazit: um 1903—1905 hört der ältere Fabriktyp der USA auf — Eisen oder gemischte Innenkonstruktion mit tragenden Backsteinmauern außen und vielfach noch hölzernen Schiebefenstern. Er wird abgelöst durch die „Daylight Factory“: eine feuersichere Eisen- oder Stahlbetonkonstruktion mit Metallfenstern, die die ganze Breite der Intervalle ausfüllen. Etwas früher wandelte sich auch die Konstruktion der großen Getreidesilos vom Stahl- zum Betonbau.

Das Hauptthema im zweiten Teil des Buches sind die zahlreichen Illustrationen solcher Bauten, die 1913 im *Jahrbuch des Deutschen Werkbundes* erschienen (wobei Banham auf die zahlreichen südamerikanischen Bauten nicht eingeht). Sie dienen als allge-