

# KUNSTCHRONIK

MONATSSCHRIFT FÜR KUNSTWISSENSCHAFT  
MUSEUMSWESEN UND DENKMALPFLEGE

MITTEILUNGSBLATT DES VERBANDES DEUTSCHER KUNSTHISTORIKER E. V.  
HERAUSGEGEBEN VOM ZENTRALINSTITUT FÜR KUNSTGESCHICHTE IN MÜNCHEN  
VERLAG HANS CARL, NÖRNBERG

34. Jahrgang

September 1981

Heft 9

## AUSSTELLUNGEN

DIE NÜTZLICHEN KÜNSTE. Gestaltende Technik und Bildende Kunst seit der Industriellen Revolution. Ausstellung in Berlin, Messengelände am Funkturm  
15. Mai bis 21. Juni 1981

Nach den sieben freien und den sieben mechanischen Künsten, nach den schönen und den angewandten Künsten gilt es nun auch noch die „Nützlichen Künste“ zu berücksichtigen. Unter diesem ein wenig altväterlich klingenden Titel haben Tilmann Buddensieg und Klaus-Jürgen Sembach eine provozierende Ausstellung auf dem Berliner Messengelände am Funkturm eingerichtet. Eher noch verharmlost durch den umständlichen Untertitel „Gestaltende Technik und Bildende Kunst seit der Industriellen Revolution“ zeigt diese Ausstellung die Großtaten der Technik und deren Folgen weniger durch die Kunst als für die Kunst.

Ohne ihren Fluch zu unterschlagen, die Segnungen der Technik unter bevorzugt ästhetischen Gesichtspunkten in einem riesigen Ausstellungsparanorama darzustellen, erscheint in der Tat als Provokation — und früher hätte man wohl gesagt 'reaktionär' — gegenüber einem Zeitgeist, der sich zunehmend vorindustriellen Lebensformen zuwendet, sein Heil in alternativer Landwirtschaft sucht und das vermeintlich unentfremdete Handwerk zur humanen Lebensweise schlechthin verklärt. Die Ausstellung, bestellt vom Verein Deutscher Ingenieure anlässlich seines 125jährigen Bestehens, wagt die Gegenthese: Die Krise der Alten Welt und damit verbunden der beispiellose wirtschaftliche Niedergang der alten Agrar- und Zunftwirtschaft am Ende des 18. Jahrhunderts konnte einzig durch Technik und Industrialisierung überwunden werden. Diese beförderten nicht die Pauperisierung der Massen, sondern sie erst sicherten deren Überleben.

Mit der drastischen Inszenierung dieser These beginnt die Ausstellung. Man durchquert einen monumentalen Landschaftsprospekt, der, mit Bauern, Schäfern, Handwerkern als Wanderburschen, Köhlern und Waldarbeitern belebt, Natur als ebenso unberührt wie ärmlich zeigt. Aus dieser kärglichen Idylle tritt der Besucher

jäh in eine riesige Fabrikhalle. In denkmalhafter Isolierung vereint sie übermenschlich großes technisches Gerät, Schiffsschrauben, Turbinen, Nockenwellen und Isolatoren, darüber in Dia-Großprojektionen weitere riesige Maschinen und Meisterleistungen technischer Architektur von Telford bis Buckminster Fuller. An der Stirnseite dieses Skulpturensaales und Weiheraumes der Ingenieurkunst sieht man freilich auch überlebensgroß im Foto das Maschinen-Monster aus Fritz Langs Film „Metropolis“ (1926). Ein grüner Laserstrahl schießt durch die Halle und schreibt auf diese zuweilen veritablen Dampf ausstoßende Riesenmaschine besinnliche Wortspiele, die stets beim Menetekel des 'Maschinen-Menschen' enden.

Überdeutlich wird hier, daß die eigentliche Gattung dieser Ausstellung das Spektakel ist. Sie präsentiert ihre Exponate nicht, sie inszeniert sie wie das Theater. Eine Folge von Erlebnisräumen aus gestellten Bildern, entworfen von Klaus-Jürgen Sembach unter Mithilfe des Architekten Helge Šypereck, bildet auch den eigentlichen Ausstellungsrundgang, der in die beiden Seitenschiffe der Halle verlegt ist. In raschem Szenenwechsel gelangt dort der Betrachter, eingestimmt durch eine Walhalla-Gruft mit den Büsten und Fotos bedeutender Erfinder, von einer frühen englischen Balanzier-Dampfmaschine in ihrem nachgebauten, schön proportionierten Maschinenraum zu niedrigen Werkstätten mit mechanischen Webstühlen und Drehbänken, um im folgenden Maschinensaal die neuen Energiequellen der Elektroindustrie und der Verbrennungsmotoren in einem zurückhaltend historisierenden Ambiente zu erleben. Hieran schließt die Glas-Eisenarchitektur an. Mit nachgegossenen Säulen und seinem gußeisernen Inventar vom Abflußdeckel am Boden über den Gartenstuhl bis zum Feuermelder bildet dieser abschließende Raum zum 19. Jahrhundert ein sehr sinnfälliges Ensemble für die Architektur der großen Bahnhofshallen, die hier in Plänen und alten Photographien ausführlich dokumentiert ist.

Wurde der Betrachter in den Haupt- und Nebenräumen dieses Ausstellungsteiles mit den entscheidenden Etappen des technischen Fortschrittes und mit dessen Rezeption in wechselnden Medien wie Karikatur, Malerei, Glasgemälde, allegorischer Gebrauchsgraphik und photographischen Dokumenten konfrontiert, so tritt er über eine Kaufhauspassage der Jahrhundertwende im gegenüberliegenden Seitenschiff ins 20. Jahrhundert ein. Die Ausstellung verschiebt ihren Schwerpunkt hier von der Technik zur Kunst. Mit diesem Blickwechsel kommt man zum eigentlichen Thema. Demonstriert wird an hinreißend schön eingerichteten Kabinetten zum Konstruktivismus, zum Bauhaus und Internationalen Stil von 1930, ferner an der künstlerischen Auseinandersetzung mit den neuen Medien Kino, Rundfunk, Fernsehen und Lasertechnik sowie an ikonographischen Leitmotiven der Pop art wie dem Auto und schließlich dem Roboter als dem Extrempunkt technischer Phantasie, demonstriert wird mit dieser tour d'horizon durch die Kunst des 20. Jahrhunderts die eigentliche Hauptthese, der die Ausstellung auch ihren Titel verdankt: Die technischen Künste waren nützliche Künste nicht zuletzt wegen ihres ästhetischen Nutzens. Die technischen Geräte und industriellen Arbeitsstätten des 19. Jahrhunderts, und das zuerst soll deren sorgfältige Inszenierung hier dartun,

besaßen eine ganz eigene zweckgebundene und nicht von der historisierenden Kunst ihrer Zeit geliehene Schönheit. Durch diese „verborgene Vernunft“, wie es bereits früher ein Ausstellungstitel der Neuen Sammlung in München formulierte, hat die Technik des 19. Jahrhunderts ganz wesentlich die Formenwelt des 20. Jahrhunderts von der Avantgardekunst bis zum Gebrauchsgegenstand bestimmt.

Mit dieser Zuspitzung einer Technikausstellung zu einer künstlerischen Formen- geschichte öffnet sie sich vielfältiger Kritik. Bevor mit dieser begonnen wird, sollte zunächst einmal der Ertrag des gewählten Ansatzes festgehalten werden. Vermieden wurde jene kulinarische Festveranstaltung, die sich der Verein Deutscher Ingenieure eigentlich gewünscht hatte, eine Nobilitierung der Ingenieurstätigkeit durch Darstellungen der Kunst. Der Blick auf diese — so Sembach im Katalogvorwort — habe zumindest für das 19. Jahrhundert erwiesen, daß Technik kein Thema für 'bedeutende Künstler' gewesen sei. Menzels „Walzwerk“ bestätige als Ausnahme die Regel. Man muß freilich einen erstaunlich intakten Begriff von Hochkunst haben, um Kunst und Technik zunächst einmal so strikt auseinanderzuidividieren. Es ist eigentlich der so suspekt erscheinende Kunstbegriff des 19. Jahrhunderts, der hier nochmals bemüht wird, vergleichbar der apogetischen Berufung Goethes auf die „wahre Kunst“, um die Technik von der Kunst so fernzuhalten. So übertrieben eine solche Trennung angesichts des schon von Francis D. Klingender versammelten Materials wirkt, einer ikonographischen Ausstellung zur industriellen Revolution war jedenfalls die Basis entzogen. Blieb dem VDI damit ein geliehenes Bewußtsein verwehrt, so verhalf ihm jener strenge ästhetische Sinn gleichwohl zu einem eigenen. Denn ohne selbst Kunst zu sein und Kunst primär zu intendieren, sind die nützlichen Künste der Technik doch nicht kunstlos. Gewiß auch motivisch, aber weit entschiedener und noch weit weniger im Grundsätzlichen vermerkt, hat die technisch-industrielle Entwicklung als Form- und Materialereignis die künstlerische Entwicklung beeinflußt. Sie prägte gerade auch dadurch ganz wesentlich jenen komplexen Bereich von Werten und Lebenszusammenhängen, den man gemeinhin Kultur nennt.

Es ist dieses ästhetische Konzept einer Industriekultur, das Buddensieg und Sembach eint, die Einführung des Technisch-Industriellen in den Bereich der Hochkultur und nicht umgekehrt die Ausweitung des Kulturbegriffes auf ein meist tiefer gedachtes Niveau der Industrie. Letzteres geschieht gegenwärtig weit häufiger und versteht sich meist als Vorwurf gegen die Kunstgeschichte und ihre Museums- und Ausstellungspraxis. Diese berücksichtige nur einseitig die Hochkunst und halte die Kultur der kleinen Leute, der Arbeiter und Angestellten, nicht für museumswürdig. Mit diesem Begriff von Industriekultur, den die Geschichtswissenschaften und die Volkskunde oft ohne Kenntnis der kunsthistorischen Vorarbeiten zu eben diesem sozialgeschichtlichen Begriff von Industriekultur favorisieren, lassen sich die entschiedensten Vorbehalte gegen den ästhetischen Zuschnitt dieser Ausstellung anmelden.

Am berechtigtesten unter diesen Vorwürfen erscheint jener, daß die Ausstellung die von ihr nachgezeichnete Geschichte des technischen Fortschrittes zu wenig als

Problemgeschichte, als Abfolge technischer Lösungen und der aus ihr erwachsenden allgemeinen Veränderungen und Probleme veranschaulicht hat. Zwar gibt die Ausstellung immer wieder kritische Kommentare zum technischen Fortschritt. Von den frühen englischen Karikaturen auf die Dampfmaschine über eine Filmcollage aus technischen Katastrophen bis hin zu Warhols „Car crash“ sind dies jedoch nur ironisch intellektuelle Implikate der Technikzivilisation. Ihr Motivschatz lebt vom technischen Versagen und damit nur wieder von der technischen Phantasie und ihren Sensationen. Weit weniger amüsant als wichtiger in der Sache wären die Stimmen von völligen 'Aussteigern' wie Augustus Welby Pugin gewesen. In seinen „Contrast“ von 1836 hat er die Veränderung der gesamten städtischen Lebenswelt unter dem Einfluß der Industrialisierung polemisch überzeichnet und — entscheidend für den Historismus des 19. Jahrhunderts — die mittelalterliche Stadt als architektonisches wie soziales Gegenbild eingeführt. Eben dies, zu zeigen, wie sich unter dem technischen Fortschritt Landschaften und Städte schon für die damaligen Zeitgenossen veränderten, wie frühzeitig alte und neue Mißstände bewältigt, produziert oder vernachlässigt wurden, nach welchen Gesichtspunkten sich die Sozialstrukturen veränderten und sich ein „industrialisiertes Bewußtsein“ (Schivelbusch) mit ganz neuen ästhetischen Wahrnehmungsmöglichkeiten herausbildete, kurz also ein strukturiertes Panorama, wie jede Etappe des technischen Fortschrittes die Lebenswelt ihrer Zeitgenossen veränderte, das gibt die Ausstellung nicht. Ihre gestellten Bühnenbilder, die Dampfmaschine in ihrem Arbeitssaal, die Drehbänke in kleinen Werkstätten als Vorform der Fabrik, all das mag zu Fragen nach entsprechenden sozialgeschichtlichen Veränderungen anregen, beläßt dies freilich für einfühlsame Betrachter im Bereich vager Assoziation. Dorthin verflüchtigen sich häufig auch die Bemühungen, das bloße Funktionieren der ausgestellten Apparate zu begreifen. Technische Betriebs Erläuterungen wurden allgemein für unnötig erachtet. Einzig aus einer entlegenen Zusatzpublikation erfährt man etwa, wie eine aufwendig konstruierte Stechuhr zu benutzen war und wie hierbei die Arbeiter zu Nummern wurden. Die so entscheidende Dimension ökonomischer Zeitznutzung, das Ende der Muße bei der Arbeit, wie dies Edward P. Thompson in seinem großen Essay „Zeit, Arbeitsdisziplin und Industriekapitalismus“ als einen der gravierendsten Eingriffe von Technik und Industrie in das menschliche Bewußtsein beschrieben hat, all dies wird im bloßen Blick auf den bizarr unverständlichen Zeitapparat kaum nachvollziehbar.

Diese Kritik, daß die Ausstellung trotz des aufklärerischen Tenors ihres Anfangstableaus zuwenig strukturierte Problemgeschichte ist, sollte jedoch jene höchst beeindruckenden Bilder zur industriellen Bewußtseinsgeschichte nicht unterschlagen, die der Ausstellung gerade mit dem ihr eigenen Darstellungsmittel des ästhetisch gesuchten Ambientes gelingen. So etwa wird in einem Environment zum Rundfunk, bestehend aus einer Paraphrase auf Paduas Gemälde „Der Führer spricht“, einer Pyramide aus Volksempfängern und untermalt von Chaplins Führerreden, das technische Phänomen Radio eindrücklich als Sozialphänomen erlebbar. Gleiches gilt für die Schaufenster-Passage, die den Betrachter unausweichlich

zum prüfenden Flaneur in einer Warenhauswelt um 1900 werden läßt (Abb. 2). Zugleich macht ihm die Abfolge der Schaufenster bewußt, daß der technische Fortschritt mit immer neuen Materialien wie Preßglas, emailliertem Blech und Bakalit auch immer neue Formenwelten und entsprechend eine immer neue Umwelt produziert.

Die Passage dieser Industriegüter ist trotz eines luxuriösen Automobils im Zentrum weniger eine *via triumphalis* des Kommerz als — deutlich auch in der reihenden Darbietungsform der Gebrauchsgüter — eine an diesem Ort nun wirklich nachgeholte Museumswürdigung für den anonymen Industriedesigner, ein Bekenntnis zur Schönheit und Variationsvielfalt früher industrieller Massenprodukte. Am Anfang dieser industriellen Schönheitsgalerie steht allerdings kein Anonymer, sondern Peter Behrens. Seinen unübertroffenen Teekesseln für die AEG wurde ein ganzes Schaufenster eingeräumt. Von Behrens gestaltet ist auch ein Bücherautomat von 1910 für den Reclam-Verlag. Ausgerechnet neben diesem anonymen Verkäufer preiswerter guter Bücher befindet sich die erklärende Raumbeschriftung: „Von billig bis ganz teuer, von Reclams Groschenheft bis zur Luxuslimousine reicht hier der Warenkatalog des Kapitalismus“. Völlig unberücksichtigt bleibt in dieser Erläuterung, die nun plötzlich die Jahrhundertwende als erste Station dieser Ausstellung mit einem Röcheln von Gesellschaftskritik würzt, daß Reclams-Universallbibliothek mit ihren billigen Broschüren ja eben diese kapitalistische Warenwelt und ihren Materialismus mit idealen Werten, mit einem Bildungsangebot für jedermann unterlaufen wollte. Solche Volksaufklärung wäre gewiß vom Kapitalismus zu unterscheiden, auch wenn dieser sie per Schnellpresse und Automat erst ermöglichte.

Deutlich wird hier ein Problem wohl aller Darstellungen zur Industriekultur, die allzu große Allgemeinheit der Begriffe. Emotionsbesetzt und in neutraler Unschuld kaum darstellbar, gehen Beschreibung und Wertung hier besonders leicht ineinander. Beispielhaft zeigen dies auch jene programmatischen Formulierungen, mit denen Nürnbergs Kulturreferent Hermann Glaser als erster ein Sammlungsprojekt für Industriekultur inauguriert hat: „Wir stehen vor der Situation, daß es bereits jetzt kaum mehr möglich sein dürfte, 'Alltagskultur' ab der zweiten Hälfte des vergangenen Jahrhunderts in einem umfassenden Sinne 'gegenständlich' zu präsentieren. Die Kultur des Kleinbauern, Proletariers, Angestellten, Fabrikanten etc. hat generell noch keinen Eingang in den Museumssektor gefunden“ (Museum und demokratische Gesellschaft, Nürnberg 1979, S. 12 f.). Damit wird die Alltagskultur der industriellen Gesellschaft mit Recht so allgemein wie nur möglich gedacht. Mit Sicherheit kann deshalb jedoch für dieses weite Feld wiederum gesagt werden, daß zahlreiche seiner Objekte - auch wenn nicht unter dem Signet 'Fabrikantenkultur' - bereits seit langem schon ins Museum gelangt sind und dort schon längst eben das stiften, was Industriekultur heutzutage meist stiften soll: Identität.

Dieses hierzulande wohl von den sogenannten empirischen Kulturwissenschaften popularisierte Modewort der Identität, das einem anderen modischen Phantom von einst, dem 'unbehausten Mensch', seine wohlverdiente Ruhe stiften mag, hat

als Zielvorstellung ganz vordringlich die Legitimierung und Neubewertung der Industriekultur übernommen. Über die sehr notwendige Begründung geschichtlicher Kenntnisse und eines geschichtlichen Bewußtseins hinausgehend, soll nun Industriekultur, die Darbietung sämtlicher Lebensphänomene des industriellen Alltags, die dabei bisher zumeist betonte Entfremdung kompensieren und geradezu quietistisch Identität mit dem herstellen, was so geworden ist. Daß dieses Streben nach Identität auf dem Sektor der Industriekultur allenthalben einen neuen Historismus begründet, ist offensichtlich. Die geschichtlichen Stätten der Arbeit, so schwierig ihre Erhaltung als Ensemble sich unverändert gestaltet, drohen kaum gewonnen bereits zu Wallfahrtsorten der guten alten Zeit zu verkommen. Solche in der ganz unsinnlichen Apparatewelt von heute nur allzu leicht stattfindende Identität mit dem industriellen Alltag von früher zeigt sich im Tragen von Monteursanzügen als Straßen- und Gesellschaftskleidung ebenso nostalgisch wie in der Vorliebe für die weniger perfekte technische Lösung von Gestern, für eine Technik, die man noch sehen kann, als High-Tech-Design im Wohnbereich.

Gegenüber solch diffusen Identitätssehnsüchten mit industrieller Vergangenheit ist es das entschiedene Verdienst dieser Ausstellung von Buddensieg und Sembach, daß sie durch ihren abrupten Szenenwechsel, durch ihre kabinetthafte Isolierung der wichtigsten Stationen unmittelbar anschaulich werden läßt, wie sehr der Fortgang auch der Industriekultur durch Verletzung und Aufkündigung von Normen, durch Diskontinuität bestimmt ist. Industriekultur ist nicht weniger als Kultur immer auch die Leistung der Neinsager, jener, die sich nicht arrangieren mit dem Bestehenden, also die Folge von Nicht-Identität. Die Dialektik solch permanenten Bruches, die Selbstdarstellung der neuen Industrie in der Formenwelt des Historismus, zeigt die Ausstellung am Beispiel von Firmendiplomen und Festtagsblättern der Unternehmen. Zwei besonders spektakuläre Beispiele, Kellers Glasfenster zur Entstehung des Gaslichts nach Krelings Entwürfen (1864-7) und Neureuthers Gemälde der Maschinenfabrik Klett & Co. (1858; Abb. 1), stammen bezeichnenderweise aus Nürnberg, wo technische Innovation sich besonders gern in den Bildformen einer großen Vergangenheit empfahl.

Das Phänomen des Historismus ist mit solchen Firmendarstellungen und einer zurückhaltend neogotischen Fabrikhalle freilich nicht hinreichend dokumentiert. Die Industrie produzierte geradezu den Historismus, sei es — wie bei Pugin — als künstlerischen Fluchtpunkt, sei es in Gestalt von Waren mit historisierendem Dekor als Ausweis von Kunstfertigkeit und Geschmacksvielfalt. Schon Semper hatte ja die Maschine in diesem Sinne als ästhetischen Moloch beschrieben: „Sie näht, strickt, stickt, schnitzt, malt ... und beschämt jede Geschicklichkeit“ (Wissenschaft, Industrie und Kunst, Braunschweig 1852, S. 9 f.). Indem die Ausstellung die gesamte industrielle Produktion in historisierenden Stilformen als vermeintliche ästhetische Katastrophe verschweigt, reduziert sie ihre Darstellung der Wechselbeziehungen zwischen Technik und Kunst auf eine ganz einseitige Erfolgsgeschichte dieser Wechselbeziehungen. Im Gegensatz zu dem weitherzigen, von Andy Warhol geliehenen Motto „everything is art“, ist die Ausstellung in aestheticis tatsächlich

streng normativ. Sie läßt sich geradezu als eine neue Mustersammlung verstehen, die über das schön weil funktional gestaltete frühe technische Gerät und dessen Maschinengehäuse stracks zum schönen weil zweckmäßig gestalteten Serienprodukt der Jahrhundertwende eilt, um dann zielstrebig mit dem Internationalen Stil von 1930 den Gipfel einer Synthese von Kunst und Technik zu erklimmen.

Was dann folgt, ist in den Augen der Ausstellungsmacher als Niveauverlust zu bewerten. So wird das Bauen der Nachkriegszeit aus seriell vorgefertigten Teilen seiner Dürftigkeit überführt im Kontrast zu einem Fassadenelement des Seagram building von Mies van der Rohe. Neben dem ästhetischen Sündenfall vor dem technischen Reproduktionsvermögen, der sich ebenso für die anderen angewandten Künste hätte darstellen lassen, wird als weiterer Entwicklungsstrang ein ambivalent gespanntes Verhältnis zwischen den freien Künsten und der Technik merklich. Während die Brennstäbe eines Reaktor-Brennelementes so unfunktional aussehen, daß sie sehr wohl für eine minimal sculpture gehalten werden könnten, gehen die Künste unter dem Stichwort „Neue Energien“ ganz andere Wege. So bringt das „Doppelaggregat“ von Beuys gegen die technische Rationalität ein wildes, animistisches Denken in die Energiedebatte ein. Technisches Gerät wie Batterien hat hier nur noch Gleichniswert oder wird spielerisch für einen Wunderkerzentrück genutzt, wie in Cork Marcheschis Rauminstallation. Ironie und Sophistik kennzeichnen auch die Auto- und Roboterikonographie bei Warhol, Oldenburg und Paolozzi. Am Schluß also, wie ein Rezensent es formulierte, ein „homerisches Gelächter“ der Kunst auf die Technik? Vielleicht wird man später eher einmal 'ungleiche Paare' erkennen. Unter der Rubrik „Neue Energien“ deutet die Ausstellung das bereits an. Man könnte andere Gemeinsamkeiten wie die Tendenz zur 'Minimalisierung' hinzufügen oder an die Gleichzeitigkeit von land art und Mondlandung erinnern. Einmal erst entdeckt, erweist sich die Fragestellung der „Nützlichen Künste“ als unverändert ergiebiges und spannendes Thema.

Welchen Reichtum die „Nützlichen Künste“ noch bereithalten, zeigt auch der opulente, zum Essayband verwandelte Katalog. Herausgegeben von Tilmann Budensieg und Henning Rogge (Quadriga Verlag, Berlin 1981, DM 30,—), erweitern seine 46 Beiträge, u. a. von Werner Hofmann, Michael Stürmer, Jürgen Kocka, Julius Posener, Eduard Trier, Stanislaus von Moos, Wolfgang Schivelbusch und Gerd Seele, den eher formalästhetischen Ansatz in ein breites interdisziplinäres Spektrum. Gerade zu den in der Ausstellung hier vermißten sozialgeschichtlichen Aspekten, aber auch zum Historismus als Industriestil liefern die Aufsätze wichtige Beobachtungen. Selbst ein so abstrus erscheinendes Thema wie die Erforschung menschlicher Ermüdung im ausgehenden 19. Jahrhundert eröffnet der Kunstgeschichte ganz neue Einsichten zum Lebensgefühl des Fin de siècle wie ungeahnte Ausblicke auf Dada. Dieser Katalog, weniger ein Handbuch als ein der Ausstellung kongeniales Schatzhaus neuer Ideen, degradiert eine weitgehend vom positivistischen Eifer aufgeschwemmte Buchproduktion besonders zur Kunst des 19. Jahrhunderts zu zisierten Monumenten kunsthistorischer Phantasielosigkeit.

Eine weitere Abrundung und Öffnung erfuhren die „Nützlichen Künste“ durch ein vom VDI gemeinsam mit den Staatlichen Museen Preußischer Kulturbesitz und der Thyssen Stiftung veranstaltetes interdisziplinäres Kolloquium vom 21. bis 23. Mai, ebenfalls in Berlin. Dabei wurden zahlreiche Beiträge des Katalogs nochmals zur Diskussion gestellt. Deutlich wurde, wie kontrovers und ungesichert unsere Kenntnisse auf dem Gebiet der Industriekultur noch sind. Unentscheidbar blieb etwa, ob historistisch dekorierte Maschinen bloße Muster- und Schaustücke waren, oder ob sie generell mit ihrem ägyptischen, antiken oder gotischen Dekor wirklich an oft verborgener Stelle zum Einsatz kommen sollten. Strittig blieb auch, auf welche Weise die Ingenieurarchitektur für das moderne Bauen vorbildlich wurde. Ist etwa die Turbinenhalle für die AEG als erster moderner Fabrikbau von der Glas-Eisenarchitektur der frühen Gewächshäuser ableitbar? Von der Behrens-Forschung wurde eine solche Ableitung entschieden abgelehnt, da Behrens die Fabrik ja gerade nicht als bloßen Nutzbau gesehen, sondern sie erstmals zu einer Bauaufgabe mit einem ganz eigenen ästhetischen Anspruch nobilitiert habe. Vor den kunsthistorisch üblichen linearen Herleitungen warnte auch Werner Oechslin, indem er in seinem Vortrag „Stilhülse und architektonischer Kern“ auf die Bedeutung einer jeweils vorhergehenden Architekturtheorie verwies, die erst die Bedingungen der Möglichkeit von Einflüssen aus einem anderen ästhetischen Bereich schaffe. So etwa habe sich bereits eine zeitgenössische Architekturtheorie die Bauten Otto Wagners von ihrem Secessionsdekor gereinigt vorgestellt und damit, ganz unabhängig vom Vorbild technischer Architektur, allein durch die theoretische Allgemeinssetzung einer vorhandenen Architektur ein Muster modernen Bauens gewonnen. Hinzufügen ließe sich, daß die heute so modern wirkenden, weil völlig undekorierten Rückseiten etwa von Wagners „Österreichischer Länderbank“ (im Kontrast zur offiziellen Vorderseite abgebildet bei Carl Schorske, *Fin-de-siècle Vienna: politics and culture*, New York 1980, S. 76 f.) wohl am Objekt selbst das anschauliche Material zu dieser Theorie der Verwesentlichung lieferten. Indem also eine hinreichend fortgeschrittene ästhetische Reflexion es erlaubte, die kargen Rückseiten einer Architektur zum Muster der Vorderseiten einer neuen Architektur zu erheben, wurden abermals, wie schon früher in der Malerei des 19. Jahrhunderts, die alten ästhetischen Rangstufen aufgehoben und neu kombinierbar. Als weiterer Beleg einer solchen Kombinatorik sei das 1903 in Wien erschienene Abbildungswerk zum Biedermeier von Joseph Folnesics erwähnt. Die Ablösung des ornamentalen Jugendstils wird hier abermals nicht durch die direkte Übernahme technischer Formvorbilder betrieben, sondern durch ästhetische Standards, die den Klassizismus mit dem Hinweis zur Nachahmung empfehlen, hier sei eine ähnlich nüchterne Formenwelt greifbar wie im industriellen Design: „So ist z. B. die Schönheit der Fahrräder, der eisernen Brücken, der Eisenbahnwagen, Schiffe, Equipagen, der elektrischen Beleuchtungsarten usw. feinfühlig Menschen bereits vollkommen zum Bewußtsein gekommen“ (J. Folnesics, *Innenräume und Hausrath der Empire- und Biedermeier-Zeit in Österreich-Ungarn*, Wien 1903, S. 5).



Wie entschieden Industriekultur die andauernde Beachtung solch komplexer ästhetischer Begründungstheorien erfordert, um einseitige Bewertungen zu vermeiden, zeigte während des Kolloquiums die längere Diskussion um Neureuthers Gemälde der Maschinenfabrik Klett & Co. (Abb. 1). Tilmann Buddensieg sah in dem 1858 entstandenen Gemälde ein fortschrittliches Bild, das keinem Unternehmer huldige, sondern ein von Werkmeistergesinnung geleitetes praktisches Zusammenwirken aller produktiven Kräfte zum öffentlichen Nutzen darstelle. Das Bild zeige, vergleichbar mit der Position des vormärzlichen Feuerbach, wie solch öffentliches Wirken in der Fabrik ohne Metaphysik und ohne die herkömmlichen Bildungsmächte nur durch den Rückgang der Mechaniker und ihrer Arbeiter auf die „Natur als Gegenstand wissenschaftlicher Bildung“ stattfinde. Demgegenüber sah Werner Busch in dem Gemälde ein ausgesprochen reaktionäres Bild, da Neureuther mittels der romantischen Arabeske zu einem naturhaften Ganzen harmonisiere, was in der Fabrik und ihrem Arbeitsprozeß tatsächlich heterogen sei.

Was hier ideologiekritisch auseinanderdividiert wurde, war freilich für Clemens Brentano einst beliebig austauschbar. Für ihn war die Arabeske, Zentralbegriff seiner Poetik, die auf die Aufhebung der Gattungsgrenzen zielte, weder an eine besondere künstlerische Aufgabe noch an eine besondere künstlerische Höhenlage gebunden. So wünschte sich Brentano von Runge Arabesken als Illustrationen zu seinen „Romanzen vom Rosenkranz“ und betrubte sich zugleich darüber, daß die Arabesken für die Aktienzertifikate seiner Güter nur sehr ungeschickt ausgefallen seien (vgl. Konrad Feilchenfeldt in 'Runge. Fragen und Antworten', München 1979, S. 30). Neureuthers Verwendung der Arabeske für eine Industriedarstellung war also ganz auf der Höhe der vorangehenden ästhetischen Reflexion. Ebenso sollten allerdings auch seine zahlreichen Anleihen bei den angeblich so überholten Bildungsmächten nicht übersehen werden. Die 7 Stufen, auf denen man im Vordergrund zur Höhe der Personifikationen von Physik und Mathematik aufsteigt, sind offensichtlich Reminiszenz der traditionellen Ikonographie der Philosophie. Deutlich ist ferner die im Himmel auf einem Drachenwagen vorbeileitende Minerva von der Ikonographie der Planetenkinderbilder beeinflusst. Seit langem schon kennt diese über kunstvoll additiven Berufsdarstellungen im Himmelsbereich die in einem Wagen vorbeifahrende, über die Berufe herrschende Planetengottheit, wobei meist der Wagen des Saturn — so auch im graphischen Zyklus des Dürerschülers Georg Pencz — von Drachen gezogen wird. Dürers „Triumphbogen für Maximilian“ dürfte auch Neureuthers Simultandarstellung in architektonischer Rahmung beeinflusst haben, wie ja Dürer für Neureuther der verehrungswürdige Urheber seiner Arabesken war. Der Rückgriff auf das Alte diente also nicht nur usurpierendem Umfunktionieren, sondern ebenso verehrender Ansippung. Weniger vormärzlich als die Fortsetzung einer lokalen Topik dürfte auch Neureuthers Verzicht auf den Unternehmer sein. Nicht ihm huldigte man in der alten Reichsstadt, heißt es übereinstimmend bei Chronisten von 1827 und 1836, sondern den kunst-sinnigen, freien Meistern verdanke Nürnbergs Industrie ihren besonderen Charak-

ter und ihr Leistungsvermögen (vgl. die Quellen bei Bernward Deneke in: „Museum und demokratische Gesellschaft“, Nürnberg 1979, S. 20 f.).

Auffallend war im Verlauf des Kolloquiums, daß sich gegenüber solch eher wertbesetzten Diskussionen der Kunsthistoriker eine brillant formulierende Sozialgeschichte überaus zurückhaltend zeigte. Ihre Kenntnis einer Fülle kunsthistorisch bisher nie berücksichtigter Quellen hat kontroverse Positionen häufig als Scheinprobleme erledigt. Ihre Vorliebe für common sense-Argumente schien freilich überanstrengt, wenn die Gefahren der Autogesellschaft mit dem Hinweis relativiert wurden, frühere Jahrhunderte seien, wie die Verbreitung der Seuchen zeige, viel mobiler gewesen. Im Lichte so verallgemeinernder Betrachtung werden nun wirklich alle Dinge einander sehr ähnlich. Gleichviel, aus der Fülle der Einzelphänomene das Allgemeine herauszuarbeiten, etwa den Bereich 'Mythologie und Industrie', das industrielle Nachleben der Antike systematisch zu erfassen oder als Fortsetzung von Ansgar Stöckleins vielzitierten „Leitbilder der Technik“ die Industrietopik aufzuarbeiten, das wären überaus nützliche Unternehmungen zur ideengeschichtlichen Erfassung der Industriekultur, die ohne die Kunstgeschichte gar nicht zu leisten sind. Bemerkenswerte Vorarbeiten hierzu boten während des Kolloquiums die Beiträge von Monika Wagner und Dieter Vorsteher über die Industrieallegorie.

Ausstellung, Katalog und das demnächst ebenfalls publizierte Kolloquium über die „Nützlichen Künste“ haben der Kunstgeschichte eine neue, weite Provinz erschlossen. Als Fazit aus dem ästhetischen Blickwinkel dieser Ausstellung folgt, daß Technik und Industrie in all ihren optischen Manifestationen zuerst auch Objekte kunstgeschichtlicher Fragestellungen sind. Bestärkt und vielfältig angeregt durch diese Ausstellung wurde aber auch ein sozial- und kulturgeschichtliches Interesse an der Industriekultur, zu dem eine kulturhistorisch orientierte Kunstgeschichte und ihre Institutionen bereits frühzeitig beigetragen haben. So hat der, wenn man einer Karikatur Wilhelm von Kaulbachs in der Ausstellung glauben darf, eher als Gegner des industriellen Fortschrittes hervorgetretene Gründer des Germanischen Nationalmuseums, Hans von und zu Aufseß, in seinem „System“ von 1853 für dieses Institut bereits wesentliche Kategorien einer Sammlung zur Industriekultur bedacht. Dies ist umso erstaunlicher, als er die Sammlungsgrenze seiner Gründung auf die Zeit um 1650 festgelegt hatte (vgl.: „Das Germanische Nationalmuseum. Beiträge zu seiner Geschichte“, Hrsg. von Bernward Deneke und Rainer Kahsnitz, München/Berlin 1978, S. 987). Solche Ansätze wurden jüngst von Nürnbergs Kulturreferent Hermann Glaser wieder aufgegriffen. Wenn die Berliner Ausstellung zugleich so etwas wie eine Wiederentdeckung Nürnbergs war, und zwar diesmal als eines der wichtigsten und interessantesten Terrains deutscher Industriekultur, so ist dies das Verdienst Glasers und des von ihm begründeten „Centrum Industriekultur“, dessen Direktor Klaus-Jürgen Sembach ist. Die „Nützlichen Künste“ konnten in manchem an frühere Ausstellungsunternehmungen des „Centrum Industriekultur“ anschließen, so an die Ausstellung „Lebensgeschichten. Zur deutschen Sozialgeschichte 1850—1950“. Eine weitere Ausstellung war „Nürnberg, Peter Beh-

rens und die AEG. Geschmackswandel in Deutschland: Historismus, Jugendstil und die Anfänge der Industrieform“, die gemeinsam mit dem Germanischen Nationalmuseum veranstaltet wurde. Gemeinsam mit dem Germanischen Nationalmuseum wird auch der Erlanger Ordinarius für Sozialgeschichte, Michael Stürmer, eine vom Haus für Bayerische Geschichte in Auftrag gegebene Ausstellung zur Industriekultur 1984 in Augsburg und Nürnberg durchführen. Für 1985 plant das „Centrum Industriekultur“ eine große Eisenbahnausstellung anlässlich des 150jährigen Jubiläums der ersten deutschen Eisenbahn von Nürnberg nach Fürth. Für diese Ausstellung wurde bereits ein umfangreiches Fabrikareal erworben, das später einmal eine ständige Sammlung zu Nürnbergs Industrialisierung aufnehmen soll. Mit einer Vielzahl nicht mehr rentierlicher, aber hochinteressanter Relikte der Industriekultur ebenso gesegnet wie geschlagen, darunter das nur noch mit Krupps Villa Hügel vergleichbare Schloß Stein des Bleistiftfabrikanten Graf Faber-Castell, scheint sich Nürnberg zum ersten Platz einer umfassenden Erforschung unserer industriellen Vergangenheit und Gegenwart zu entwickeln. Die Kunstgeschichte wäre gut beraten, an diesem interdisziplinären Dialog mitzuwirken und ihn weiter zu fördern.

Peter-Klaus Schuster

## REZENSIONEN

BENEDETTO PATERA, *L'arte della Sicilia normanna nelle fonti medievali*, Palermo 1980, Renzo Mazzone editore. 132 Seiten, 32 Abbildungen auf Tafeln.

Eine Zusammenstellung der zeitgenössischen Quellen und ihrer Aussagen zur Kunst Siziliens in der normannischen Epoche des späteren 11. und des 12. Jahrhunderts kann von vornherein mit dem Interesse der Wissenschaft und aller historisch Interessierten rechnen. Denn wie der unteritalisch-sizilische Normannenstaat im Ganzen die besondere Aufmerksamkeit schon der gleichzeitigen mittelalterlichen Welt erregt hat, so auch seine erstaunlichen kulturellen und künstlerischen Äußerungen. Die Einzigartigkeit dieser Kultur besteht in dem toleranten Nebeneinander und Miteinander der drei verschiedenen ethnischen und zugleich religiösen Bevölkerungs-Gruppen: der lateinischen und römisch-katholischen; der griechischen und ostchristlich-orthodoxen; der arabisch-islamischen, wobei freilich die Dominanz der lateinisch-römischen Ausrichtung, durch die normannische Herrschaft neu geschaffen, die bis heute gültige Grundlage war — eine Tatsache, durch welche die weltgeschichtliche Bedeutung dieser Epoche noch einmal deutlich wird.

Der Verfasser erläutert im Vorwort kurz die Absicht seiner Publikation: sie soll ein Beitrag sein zur Geschichte der „*storia della critica*“, also zur Geschichte der Kunstkritik, der Kunstgeschichtsschreibung und nicht ein bloßes Repertorium der Quellen. Wenn trotzdem der Titel im letzteren Sinn gewählt wurde, so deshalb, weil jenseits der einmütigen Tendenz enthusiastischen Lobs in den Äußerungen der Chronisten, Prediger, Reisenden, Dichter, Verfasser von Inschriften und Di-