

8 Wilhelm Kage, Keramik für die Porzellanmanufaktur Gustafsberg, in: Gregor Paulsson, Vackrare vardagsvara, Stockholm 1919, S. 26f.

Originalveröffentlichung in: Nerdinger, Winfried (Hrsg.):
100 Jahre Deutscher Werkbund : 1907-2007. München 2007, S. 70-74
Online-Veröffentlichung auf ART-Dok (2025),
DOI: <https://doi.org/10.11588/artdok.00009521>

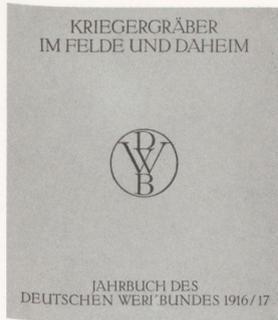
Der Werkbund im Ersten Weltkrieg – eine Gratwanderung Bernd Nicolai

Die Zeit des Ersten Weltkriegs waren für den Deutschen Werkbund Jahre erstaunlicher Aktivität. Mußten sich andere private Verbände mehr oder weniger aus dem öffentlichen Leben zurückziehen, so verfügte der Werkbund dank der Unterstützung wichtiger Industrieller wie Robert Bosch weiterhin über finanziellen Rückhalt. Hinzu kam eine stetige Politisierung des Werkbunds, ausgehend von den nationalliberalen Aktivitäten des 1912 zum Geschäftsführer bestellten Ernst Jäckh. Nationale Frage und deutsche Geschmackskultur gingen angesichts des wilhelminischen Imperialismus eine merkwürdige Verbindung ein. Sie bezog sich nicht nur auf Einzelprojekte, sondern vielmehr auf das Auftreten des Werkbunds nach außen: Im Wettbewerb zum Haus der Freundschaft in Konstantinopel 1916, in der Kriegskunstausstellung 1916 in Mannheim sowie den großen Auslandsausstellungen in Kopenhagen 1918 und vor allem in Bern 1917.

Im selben Jahr kritisierte Adolf Behne: »Man hat in die Kunstpflege den Pflichtbegriff eingeführt, und es ist namentlich der ›Deutsche Werkbund‹, der diese Idee mit Kraft und Konsequenz nach jeder Einsicht verwirklicht. Niemand soll und wird den reinen und hohen Absichten des ›Werkbundes‹ seine Achtung verweigern. Doch haben wir uns im Laufe der Zeit mehr und mehr überzeugen müssen, daß der Werkbund, um wirklich der deutschen Kunst zu dienen, einen anderen Weg einschlagen muß.«¹ Auch in den Werkbund-Jahrbüchern läßt sich die Tendenz nationaler Erhöhung ablesen: Anstelle von »Handwerk«, »Ausstellungswesen« und »Weltwirtschaft« – so waren die für die Jahre 1915 bis 1917 geplanten Bände überschrieben – kam es zeitbedingt zu den martialischen Titeln »Deutsche Form im Kriegsjahr« für das Jahrbuch 1915, das eine reduzierte Vorstellung der Kölner Ausstellung 1914 beinhaltet (siehe Abb. S. 112–115, 117), sowie »Kriegsgräber im Felde und Daheim« für das Jahrbuch 1916/17 (Abb. 1), fußend aus der Mannheimer Ausstellung »Kriegergrabmal und Kriegerdenkmal« 1916, und 1920 schließlich zur Rückkehr zu »Handwerkliche Kunst in alter und neuer Zeit« für das Jahrbuch 1918/19 (Abb. 2), ein Thema, das – die sich abzeichnende militärische Niederlage Deutschlands 1917/18 vor Augen – für viele Werkbundprotagonisten zentral geworden war. Was 1920 wie die vollständige Kehrtwendung gegenüber der Werkbundthesen zur Bedeutung der industriellen Produktion für die Gewerkekunst und die Architektur aussah, war angesichts der verheerenden Resultate einer »industriellen Kriegsführung« Ausdruck einer allgemeinen Skepsis gegenüber der Verabsolutierung der Errungenschaften der Industrie. Diese Skepsis fand im revolutionären Arbeitsrat für Kunst, in den utopischen Projekten der von Bruno Taut initiierten Gläsernen Kette und am wirkungsvollsten in der Gründung des Bauhauses durch Walter Gropius ihren direkten Niederschlag, war aber nur von kurzer Dauer. Schon 1922/23 erfolgte die neuerliche Hinwendung zu den Prämissen einer industriellen Ästhetik, gegründet auch auf die Werkbunddiskussionen des Jahres 1914, allerdings unter veränderten stilistischen Vorzeichen des Neuen Bauens und nicht als zwangsläufige Konsequenz der Typendebatte in Köln.²

»Eine Ausgeburt höllischen Irrsinns« – Köln 1914 und die Folgen

Die Werkbundaussstellung in Köln 1914 hatte den Deutschen Werkbund in der Frage von Typus und Individualität beinahe gespalten. Doch der Kriegsaus-



1 Jahrbuch des Deutschen Werkbundes 1917 –
»Kriegsgräber im Felde und daheim«, München 1917

2 Jahrbuch des Deutschen Werkbundes 1920 –
»Handwerkliche Kunst in alter und neuer Zeit«, Berlin
1920

bruch am 1. August 1914 verhinderte die Austragung des Konflikts. Es ging letztlich um die Rolle des Künstlers in der Produktkultur des Hochkapitalismus, um seine Unterordnung unter das nationalökonomische Paradigma.³ Hermann Muthesius' Konzeption einer Typisierung verkörperte schließlich die letzte Stufe der Kunstgewerbebewegung, durch eine neue Definition von Stil »Kultur« zu schaffen.⁴ Der Sieg der künstlerischen Individualisten unter Führung von Henry van de Velde erwies sich angesichts von Kriegswirtschaft und der Rationalisierung als Pyrrhussieg. Peter Jessen forderte im Jahrbuch 1915 Disziplin und »willige Unterordnung jedes einzelnen unten den Gesamtwillen.«⁵ Van de Velde emigrierte als Belgier aufgrund nationalistischer Diffamierungen aus Weimar in die Schweiz.⁶ Mitstreiter wie Karl Ernst Osthaus changierten in ihrer Einschätzung des Krieges zwischen Kritik – »eine Ausgeburt höllischen Irrsinns« – und nationaler Euphorie.⁷ Die junge Generation – wie beispielsweise Walter Gropius und Erich Mendelsohn – war komplett in den Kriegsdienst eingebunden oder distanzierte sich – wie Taut und Behne – Stück für Stück vom Werkbund, indem sie eine Annäherung an die bildkünstlerische Avantgarde suchte. Daraus erwuchs 1917/18 eine neue romantische und sozialkritische Avantgarde unter dem Dach des Expressionismus mit dem von Paul Westheim herausgegebenen »Kunstblatt« als Organ.⁸

Zu Beginn des Krieges betrieb auch der Werkbund eine euphorische Einschöpfung auf die nationale Sache. Das lag zum Teil in der bereits 1912 formulierten Strategie, der »Neudeutsche[n] Werkkunst [als] Weltmacht des Geschmacks«,⁹ die den Werkbund schon vor 1914 mit dem imperialistischen »Griff« Deutschlands »nach der Weltmacht« verbunden hatte. Peter Bruckmann, neuer Vorsitzender des Werkbunds und Unternehmer, rückte die »Gestaltung eines neuen Stils« als Ausdruck des »deutschen Wesen[s]« in den Vordergrund.¹⁰ Muthesius nahm in seiner Schrift »Die Zukunft der deutschen Form« 1915 eine differenzierte Haltung ein, indem er einerseits eine plakative »patriotische Kunst« ablehnte, aber ein vages »völkisches Element« als grundlegend für jede Kunstproduktion ansah, andererseits jedoch das »internationale Gepräge« der gewerblichen und künstlerischen Ausdrucksformen im Rahmen einer ersten Globalisierung betonte.¹¹ Für Jessen ging es 1915 explizit um »Gesinnungsfragen«, um »Gedeih und Verderb des Ganzen«, das angewiesen war auf die Disziplin des einzelnen, und er beschwor die Mitglieder: »Möge der Krieg, der große Bildner des Charakters, seine läuternde und formende Macht auch an uns bewahren.«¹²

Obwohl die meisten Hochbauaufgaben – definitiv seit 1917 – eingestellt wurden, sind fünf Projekte von Werkbundmitgliedern im Bereich des Repräsentativbaus zu nennen, die diese Verbindung exemplarisch verkörpern: Bruno Pauls Asiatisches Museum als Zentrum des neuen Standorts Dahlem für die königlichen Museen in Berlin, von 1914 bis 1922 erbaut; die Entwürfe zur 1915 geplanten Düsseldorfer Industrieausstellung von Wilhelm Kreis zusammen mit Friedrich Becker; das gewaltige Reichskriegsmuseum, das August Endell in seiner Eigenschaft als »Beamtenstellvertreter« im Kriegsministerium von 1916 bis 1918 als neue Abteilung des Zeughauses an der Heerstraße in Berlin-Charlottenburg plante; der Neubau der Nationalen Automobil AG (NAG), den Peter Behrens im Auftrag der kriegswichtigen AEG von 1915 bis 1917 in Berlin-Oberschöneweide ausführte;¹³ schließlich der von Paul Bonatz von 1914 bis 1917 (1912 Entwurf, 1922 Teileinweihung) errichtete Stuttgarter Hauptbahnhof, den Bonatz selbst als »Kriegsarbeit«¹⁴ bezeichnete. Paul, Behrens und Kreis verfolgten ihre bereits in Köln vertretenen Positionen,

Paul im »gewünschten freien Anschluß an die märkischen Bauten des XVIII. Jahrhunderts«,¹⁵ aber auch als ideeller Gegenpol zu Alfred Messels Entwurf des Pergamonmuseums in Berlin (1906–1909), Behrens als ein Hauptvertreter des Neoklassizismus in Weiterentwicklung seines mit der Mannesmann-Hauptverwaltung in Düsseldorf (1911/12) entwickelten Formulars¹⁶ in Kombination mit einer High-Tech-Infrastruktur. Kreis verfocht mit seinem Entwurf für den Düsseldorfer Festplatz einen fast doktrinär zu nennenden Neoklassizismus (Abb. 3), der einen deutlichen Rückschritt hinter seinen abstrakten Monumentalismus des Museums für deutsche Vorgeschichte in Halle an der Saale (1912–1914) bedeutete.¹⁷ Bonatz erreichte in der Ausführungsplanung des Stuttgarter Hauptbahnhofs (Abb. 4) eine immer stärkere Straffung und Versachlichung der mit Bossenquadern errichteten Baugruppe und integrierte in die Haupteingangshalle das tektonische Monumentaldenkmal eines nackten, schildebwehrten Kriegers als Ausdruck der »Kriegsarbeit«¹⁸.

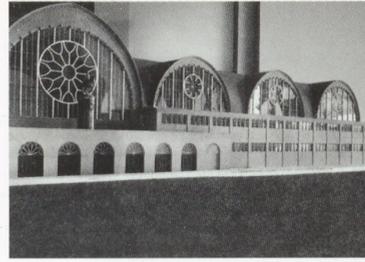
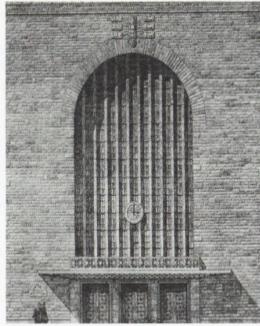
Besondere Beachtung verdient der Entwurf Endells für ein Reichskriegsmuseum. Der umfangreiche Komplex entstand auf Anregung des Direktors der Berliner Nationalgalerie Ludwig Justi, der den Kaiser, die Oberste Heeresleitung und das Kriegsministerium von dem Projekt überzeugen konnte. Hier sollten nicht nur Schlachtengemälde und Beutestücke nach dem fest eingeleiteten Sieg gezeigt werden, sondern auch die sozialen Begleiterscheinungen des Krieges, seine industriellen Bindungen und seine Auswirkungen auf den Alltag, die »Heimatfront«.¹⁹ Diesem modernen Ansatz trägt der Bau mit der Aufnahme von Elementen öffentlicher Bauten wie Thermen oder Bahnhöfen Rechnung (Abb. 5, 6). Der Außenbau ist monumental-sachlich und ohne additive Schmuck gestaltet. Endell setzte die Glas-Eisen-Haupthalle von einem Sockelbau ab, wobei diese mit sichtbaren Eisenträgern – vergleichbar der berühmten AEG-Turbinenhalle von Peter Behrens (siehe Abb. S. 110) – gegliedert ist. Das nur in Aufnahmen überlieferte Modell wurde auf dem Transport ins Osthaussche Museum Folkwang zerstört.²⁰

Alle Projekte repräsentierten implizit Deutschlands nach 1914 offen zugabe tendenden imperialistischen Anspruch. Sie verwendeten modifiziert historistische Muster als Pathosformeln, wie sie von Arthur Moeller van den Bruck in seinem vielbeachteten Buch »Der Preußische Stil« 1916 unter Verweis auf das Werk Friedrich Gillys gefordert worden waren. Gleichzeitig lag ihnen modernste Bautechnik und Infrastruktur zugrunde, aber nur Endells Entwurf ließ davon etwas in der Gestaltung des Baus erkennen.

»Wir wollen diese Aussichten nicht überschätzen«, so klagte 1922 Moeller van den Bruck, als Verfechter eines neu-preußischen Stils angesichts von Niederlage und Revolution. »Die Entwicklung, in der wir standen, war mit mancher Großmannssucht belastet [...], aber immerhin stand hinter ihr Macht, hinter der Entwicklung stand das Imperium, stand die Möglichkeit, daß sich ein imperialistisches und kapitalistisches Zeitalter schließlich auf eine großartige Weise auch architektonisch ausdrücken werde.«²¹ Moeller van den Bruck verweist damit auf das Problem des Konstrukts eines vorderhand künstlichen, einheitlichen »Stilwollens«, das auch den Werkbund geprägt hatte. Nicht gebaute Form, sondern gestaltete Wirklichkeit sollte deshalb zum Schlachtruf der zwanziger Jahre werden.²²

Kunst im Felde und daheim

Die Alltagsarbeit des Werkbunds hingegen sah anders aus. Ernst Jäckh rechnete es sich als Verdienst an, durch seine Intervention knapp vierzig Personen



vom Kriegsdienst befreit zu haben. Im Juli 1916 standen 250 Werkbundmitglieder an der Front, mehr als zwanzig waren bereits gefallen.²³ Um den vielfältigen Aufgaben nachkommen zu können, erweiterte Jäckh seinen Arbeitsstab um Fritz Hellwag, Otto Baur und Theodor Heuss. Ein wichtiger Arbeitsbereich entstand mit den Wiederaufbauprojekten zerstörter Gebiete, insbesondere in dem von der russischen Armee verwüsteten masurischen Teil von Ostpreußen sowie im westlichen Elsaß. Hier fanden Werkbundprämissen des Heimatstils im Sinne von Paul Schultze-Naumburgs »Kulturarbeiten« ihre Anwendung,²⁴ aber auch Überlegungen zu einfacher Typenbauweise und Behelfsbauten. Gleichzeitig (1916/17) wurden auf den Grundlagen der Gartenstadtbewegung Werksiedlungen für kriegswichtige Betriebe errichtet, wie die vielbeachtete Gartenstadt Staaken von Paul Schmitthenner, die Werksiedlung Piesteritz bei Wittenberg für die Mitteldeutschen Stickstoff-Werke von Otto Rudolf Salvisberg sowie für die Wacker-Werke in Burghausen am Inn von Josef Hoffmann.²⁵

Doch der Verlauf des Krieges mit einer ungeahnten Zahl an Toten führte zu einer gemeinsamen Unternehmung des Deutschen Bundes Heimatschutz, des Werkbunds und der Städtischen Kunsthalle Mannheim mit der Heeresverwaltung, den Kultusministerien und den staatlichen Beratungsstellen.²⁶ Es ging um die qualitätvolle Gestaltung von einzelnen Kriegsgräbern und ganzen Soldatenfriedhöfen, sowohl in den besetzten Gebieten als auch in heimatlichen Orten. Gustav Hartlaub, stellvertretender Direktor der Mannheimer Kunsthalle und engagierter Verfechter der Avantgarde, plädierte für eine gestalterische Anlehnung an Pathosformeln geschichtlicher Epochen: Naturdenkmal, Obelisk, Stele, Epitaph. Er forderte: »Die Art, wie wir unsere Krieger beigesetzt wissen möchten, kann gar nicht streng, schlicht und in gewissem Sinne kunstlos genug sein; von allen persönlich allzu auszeichnenden Formen der Heldenverehrung möchten wir angesichts der überwältigenden sozialen Tatsache des Volksheeres und des Massentodes absehen.«²⁷ Die Entwürfe von Architekten wie Hermann Billing, Theodor Fischer, Emil Högg, Kreis, Paul, Fritz Schumacher (Abb. 7) und den Bildhauern Joseph Wackerle und Adolf von Hildebrand bewegten sich ausdrücklich im kleinen Maßstab. Große Ehrenmale, wie sie Kreis und Bonatz entwarfen, waren weniger gefragt und sollten erst nach dem Krieg verwirklicht werden. Die großangelegte Zusammenarbeit schlug sich in der von Hartlaub geleiteten, 1916 in der Mannheimer Kunsthalle gezeigten Schau »Kriegergrabmal und Kriegerdenkmal« nieder, die anschließend durch deutsche und österreichische Städte wanderte und im Werkbund-Jahrbuch 1916/17 publiziert wurde.

Interessanterweise sollte sich auch Osthaus mit seiner Unterstützung des Werkbunds in dieser Richtung engagieren: mit der Ausstellung »Kunst im Kriege«, die im Rahmen des 1909 von ihm gegründeten Deutschen Museums für Kunst in Handel und Gewerbe von Februar 1916 zunächst in Berlin, dann bis 1917 unter anderem in Kassel, Rüstringen, Königsberg, Breslau, Düsseldorf, Köln und Hagen gezeigt wurde. An Bernhard Kampffmeyer schreibt er: »Ich stelle die Ausstellung: mir so vor, daß die Stellung unserer führenden Künstler zu den Problemen, die der Krieg mit sich bringt, klar gelegt werden soll«²⁸. Entsprechend einer solchen Stellungnahme rangierten »Friedhöfe, Denkmäler und Grabmäler« zusammen mit bildnerischen Werken, »die aus dem Zeitbewußtsein geboren sind«, an erster Stelle sowie das Thema Wiederaufbau der zerstörten Städte. Unter den verschiedenen Arbeiten von Behrens und anderen machten die Entwürfe Endells für eine Soldaten-Reha-Klinik auf einen

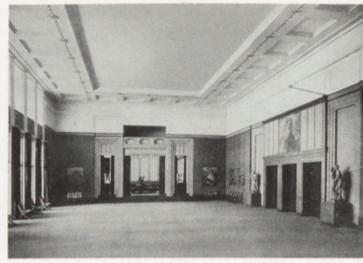
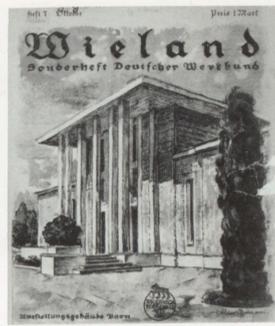
anonymen Rezensenten »den besten Eindruck«²⁹. Die vom Werkbund mitorganisierten Kriegsausstellungen³⁰ stellten den zweifelhaften Versuch dar, die entwickelten Kulturparameter auch angesichts eines enthumanisierten Kriegsverlaufs aufrechtzuerhalten, trafen jedoch damit den Nerv der Zeit. Nur bis 1917 war es möglich, diese Form der Kultur- und Kriegspropaganda durchzuführen. Vor dem Hintergrund der bedrohlichen Situation sank bei sinkendem Budget die Akzeptanz solcher Ausstellungen.³¹

»Solange die Sonne uns noch leuchtet« – Friedrich Naumanns »Mitteleuropa«, der Deutsche Werkbund und Ernst Jäckh

Im Oktober 1915 erschien Friedrich Naumanns Buch »Mitteleuropa« und war das literarische Ereignis des Jahres.³² Es stellt den Höhepunkt von Naumanns Bemühungen dar, einen Bund zwischen Nationalökonomie, liberaler Wirtschaftspolitik und Sozialpolitik zu knüpfen, in dem unter dem Mantel des Kaiserreichs und der billigenden Inkaufnahme eines Krieges gegen England, Deutschland eine führende Rolle in der Weltwirtschaft zukommen sollte. Das waren Themen, die auch den Werkbund berührten. Auf der Jahresversammlung 1914 hatte Naumann die Werkbundbestrebungen ganz dezidiert in die großen volkswirtschaftlichen Zusammenhänge einer expandierenden Exportwirtschaft gestellt.³³ In »Mitteleuropa« war der Krieg unter dem Schlachtruf »Mitteleuropa ist Kriegsfrucht«³⁴ bereits Voraussetzung geworden. In seinem Schatten entwickelte Naumann unter dem Oberbegriff »Mitteleuropa« eine Art Supra-Nationalismus mit einem »Oberstaat«: »Solange uns also die Sonne noch leuchtet, müssen wir den Gedanken haben, in die Reihe der Wirtschaftsmächte erster Klasse einzutreten. Dazu gehört die Angliederung der anderen mitteleuropäischen Staaten und Nationen«, in erster Linie ein multinationaler Staatenbund mit Österreich-Ungarn mit Selbstbestimmungsrecht der westslawischen Völker wie Polen und Tschechen.³⁵ Das Buch löste bei den deutschen Nationalisten um den Alldeutschen Verband und innerhalb der Entente, insbesondere bei den tschechischen Nationalisten wie Tomáš Garrigue Masaryk, wütende Proteste aus. Naumann sah sich desillusioniert mißverstanden, einerseits als Liberaler, der nationale Positionen infrage stellte, andererseits als »Erz-Germanisierer« und Verfechter eines Pan-Germanismus.³⁶

Im Umkreis von Naumann erweiterte Jäckh dessen »Mitteleuropa«-Ideologie zu einem »größeren Mitteleuropa« unter Einbeziehung von Bulgarien und dem jungtürkischen Osmanischen Reich. Hinter Jäckhs Konzept stand strategisch gesehen die kontinentale Stoßrichtung des deutschen Militärs in den Nahen Osten und somit auf das Britische Empire. Naumanns Buch erschien als Werkbundvortrag der Jahresversammlung 1916, auf der Jäckh die externe Politisierung des Werkbunds mit Verweis auf seine Rolle in der Leitung des Arbeitsschusses für Mitteleuropa sowie der Deutsch-Türkischen Vereinigung begründete.³⁷ Jäckh konstruierte mit wagnerianischem Tremolo eine gemeinsame Ebene: Es sei »das Formengesetz des organischen Prinzips«, das »seinen politischen Ausdruck in Mitteleuropa findet und seinen künstlerischen Ausdruck im Werkbund«.³⁸ Konkret wurden diese Ideen im Wettbewerb zum Haus der Freundschaft in Konstantinopel 1916, ein keineswegs beflügelnder Auftakt für das Werkbund-»Mitteleuropa« (siehe Abb. S. 126f.).

Jäckh, Heuss und auch Bosch folgten dem weitgehend säkularen »Mitteleuropa«-Konzept Naumanns, das unter industriellen, »neudeutschen« Vorzeichen – Heuss bezeichnete Naumann als den »Anti-Ruskin« – gleichwohl als integraler Bestandteil des deutschen Imperialismus gesehen werden muß. Es ist



kein Zufall, daß diese »Mitteleuropa«-Bewegung 1916 ihren Höhepunkt erlebte, zu einer Zeit, in der auch die militärische Führung zunehmend von Wunschenken bestimmt wurde.³⁹ Das Auseinanderklaffen von Anspruch und Wirklichkeit sah Walther Rathenau, der als Autor der »Kommenden Dinge« 1917 Stellung bezog, als so gravierend an, daß er schrieb: »Ein Buch wie Naumanns »Mitteleuropa« konnte eine außerordentliche Verbreitung finden [...], weil er einem Machtinstinkt durch scheinbar einleuchtende, in Wirklichkeit ganz irrealen Vorschläge und Darstellungen Vorschub leistete.«⁴⁰ In ähnlich fataler Weise wie Naumann schätzte Jäckh beschönigend die außen- und innenpolitischen sowie militärischen Rahmenbedingungen des stark geschwächten Osmanischen Reichs ein.⁴¹ In Werkbundkreisen selbst fanden Jäckhs Aktivitäten mit der Zeit zunehmend weniger Akzeptanz.

Werkbundpräsentationen im Ausland – die Berner Ausstellung 1917

Die Werkbundaussstellung in Bern, unterstützt vom deutschen Außenministerium, geriet zur umfassendsten Schau deutscher Produktkultur im Ausland während des Krieges. Sie erhielt zudem ihre besondere Bedeutung durch die Lage in der Schweizerischen Bundesstadt, an der Grenze zur Romandie. Wie auch in Kopenhagen 1918 sollte sie das hohe Niveau deutscher Erzeugnisse repräsentieren und damit ein positives Bild Deutschlands im Ausland herstellen (siehe Abb. S. 128f.). Neben der öffentlichen Aufmerksamkeit in der politisch tief gespaltenen Schweiz trat Bern damit direkt oder indirekt in Konkurrenz zu den französischen Kulturpropagandaausstellungen in Lausanne und Genf. Der Werkbund war stolz darauf, endlich von der deutschen Regierung als »Kulturfaktor« anerkannt worden zu sein und sah es als seine Aufgabe an, gegen »schlimmste Anfeindung« und »Schmähung«, »die beste Seite, die eine zivilisierte Nation hervorzukehren hat, seine Kunst, sein Handwerk den Fremden zu bieten und ruhig, sachlich durch die Tat seiner geistigen Volkskraft zu wirken«⁴². Gleichwohl hielten sich die ausländischen Fachzeitschriften, wie »Das Werk« als Organ des Schweizerischen Werkbunds, im Gegensatz zur Tagespresse, peinlichst zurück und publizierten die Ausstellung nicht.

Hellwag betonte eine Konzentration und Straffung nach der Kölner Werkbundaussstellung, was vor allem an der Gestaltung der Ausstellungshalle durch einen Künstler – Peter Behrens – lag (Abb. 8). Der Holzbau präsentierte sich schlicht und sachlich, in der Verbindung von zitathafem Pfeilerportikus, einer strengen, an Karl Friedrich Schinkels Schauspielhaus in Berlin orientierten Gliederung und weit ausladenden Dachüberständen, die an Frank Lloyd Wrights Bauten erinnern – schon Walter Gropius hatte in Zusammenarbeit mit Adolf Meyer mit der Musterfabrik für die Werkbundaussstellung in Köln in diese gestalterische Richtung gewiesen (siehe Abb. S. 110). Der Hauptraum war stärker neoklassizistisch gehalten (Abb. 9, siehe Abb. S. 108) und folgte dem Saalschema von Behrens' Botschaftsgebäude in Sankt Petersburg.

Sowohl Hellwag als auch Behrens betonten die Einheitlichkeit der Ausstellung. Behrens sah hier sogar den Konflikt von 1914 aufgehoben, indem er Typus und Individualität als sich bedingende Ausdrucksformen propagierte.⁴³ Während die gewerblichen und architektonischen Exponate eine strenge Linie repräsentierten, konnte man in den bildnerischen Arbeiten von Oskar Moll, Willi Geiger, Moritz Melzer und Karl Albiker den Durchbruch des Expressionismus beobachten. Das Speisezimmer von Bruno Paul sowie die Tanzfiguren von August Offertinger ließen erste Art-déco-Elemente erkennen.

Der Deutsche Werkbund befand sich in Bern auf höchst unsicherem Terrain. Die Gratwanderung war heikel. Ein anonymer deutscher Beitrag unterstrich die von der Schweizer Regierung geforderte Kunstgewerbeförderung nach deutschem Vorbild und sah in der Berner Ausstellung taktlos »eine geistige Eroberung der Schweiz«.⁴⁴ Wilhelm Schmidtborn verwies auf die Einigkeit in den Zielen mit dem 1913 gegründeten Schweizerischen Werkbund,⁴⁵ während das »Journal de Genève« im Gegenteil die Abgrenzung forderte: »Erinnern wir unsere Leser an die beste Art, bei uns gegen den Deutschen Werkbund zu kämpfen, nämlich den Schweizerischen Werkbund in Zürich und das »Coeuvre« der welschen Schweiz zu unterstützen.«⁴⁶

In der Realität konnte sich der deutsch-schweizerisch dominierte Teil des Schweizerischen Werkbunds durchaus mit dem Deutschen Werkbund identifizieren. Sein Vorbild wurde ausdrücklich genannt, als die Basler Ortsgruppe 1917/18 ihre Weihnachtsausstellung im Gewerbemuseum zeigte.⁴⁷ Auch die großangelegte Werkbundaussstellung in Zürich 1918 muß als impliziter Reflex auf Bern gesehen werden. Schon das Hauptgebäude von Alfred Altherr, Leiter der Züricher Kunstgewerbeschule, veranschaulichte in seiner sachlichen Monumentalität (Abb. 10) eine Auseinandersetzung mit Behrens und Hoffmann.⁴⁸ Insgesamt betrachtet konnte die Berner Ausstellung, die auch in Basel, Winterthur und Kopenhagen zu sehen war, ihre propagandistische Ausrichtung nicht verleugnen. Sie war jedoch für die Werkbundkünstler der einzige Weg, sich international auszutauschen und Anregungen zu erhalten.⁴⁹

Der Typus ist tot – es lebe der handwerkliche Typus

Der Krieg führte, wie angedeutet, zunächst dazu, daß alle Bereiche einer fortlaufenden Rationalisierung im Rahmen der industriellen Kriegswirtschaft unterworfen wurden. Dies fand seinen Niederschlag in der Gründung des Normenausschusses der Deutschen Industrie 1917, in dem auch Behrens und Muthesius vertreten waren. Bereits 1915 war das gemeinsam mit dem Dürerbund herausgegebene »Deutsche Warenbuch« des Werkbunds erschienen, in dem »beste Massenware« mit Markenprädiat präsentiert wurde.⁵⁰ Muthesius begründete die Auswirkung auf Kunst und Architektur folgendermaßen: »In der angedeuteten allgemeinen Entwicklung auf das Schmucklose, Sachliche, Knappe äußert sich der Geist einer Zeit der Wissenschaftlichkeit, der Forschung des Denkens im Großen, der Einordnung ganzer Massen zur einheitlichen Wirkung. Und das ist eben der Geist unserer Zeit. Es tritt gewissermaßen eine Vergesellschaftung auch der Dinge ein, die wir anfertigen, ähnlich der Vergesellschaftung, die der Mensch selbst eingegangen ist. Die Einzelarbeit tritt in den Hintergrund [...]«⁵¹. Die »Entpersönlichung«, die Muthesius sah, veranlaßte andere wie etwa Walter Rathenau in beinahe utopischem Sinne, eine Versöhnung von mechanisierter Gesellschaft und Sozialstaat zu fordern, auf wirtschaftliche wie kulturelle Werte gegründet, einen etatistischen Volksstaat, der nach Meinung seiner Gegner »Staatssozialismus« und Entindividualisierung hervorbrächte.⁵² Hier waren die Linien vorgezeichnet, an denen sich die Diskussion die zwanziger Jahre hindurch bis in die NS-Zeit hinein unter dem Dualismus von Blut und Boden, Rasse sowie der Frage von Individuum und Volksgemeinschaft entwickeln sollte.

Während Muthesius sich im weiteren vor allem mit der Typisierung und dem Kleinhausbau in Serie als Ausdruck dieser »Vergesellschaftung« beschäftigen sollte, ging Heinrich Tessenow – ebenfalls auf Grundlage strenger Typenbildung – den Weg zurück in das Handwerk, als Ausdruck eines Unbehagens

3 Wilhelm Kreis, Friedrich Becker, Halle für Textilkunst, Industrieausstellung Düsseldorf, 1915

4 Paul Bonatz, Eugen Scholer, Hauptbahnhof Stuttgart, Haupteingangshalle, 1914

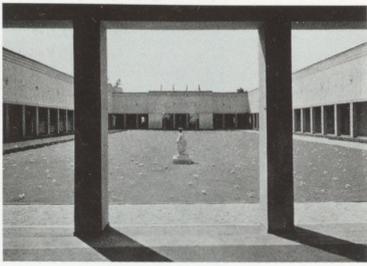
5 August Endell, Reichskriegsministerium Berlin, 1915, Modell

6 August Endell, Reichskriegsministerium Berlin, 1915, Modell, Blick ins Innere

7 Fritz Schumacher, Entwurf eines Grabmals, 1916

8 Eingangsfront des Ausstellungsgebäudes Bern 1917, in: »Wieland« Nr. 3, 1917/18. Aquarell: Peter Behrens

9 Peter Behrens, Festsaal des Ausstellungsgebäudes Werkbundaussstellung Bern 1917



gegenüber Krieg und Industrie, aber auch gegenüber der Überbetonung »des Gewerblichen«, womit der Werkbund gemeint war.⁵³ Bemerkenswerterweise lenkten beide Protagonisten gleichermaßen den Blick auf den Siedlungswohnungsbau⁵⁴ als Grundlage einer neuen Baukultur, ein Thema, das grundlegend für die Weimarer Republik wurde. Fritz Schumacher sollte 1918, das sich abzeichnende Ende des Krieges vor Augen, den Zwiespalt zwischen »mechanistischer Ästhetik« und »künstlerischer Freiheit« kritisch resümieren.⁵⁵ Der Weg in den reinen Funktionalismus schien ihm nicht befriedigend zu sein. Aber er bejahte die Mechanisierung und sah in ihr ein Gesamtinstrument im Sinne Frederick Winslow Taylors, das künstlerisch beherrschbar und als System Ausgangspunkt der künstlerischen Gestaltung sein sollte.⁵⁶ Hier schwingt etwas von dem Aufgehen der gestalteten Form in einer gestalteten Wirklichkeit mit, eine Position, wie sie insbesondere im Umkreis von Gropius, Behne, Martin Wagner und Hannes Meyer nach 1926 vertreten wurde.

Der Werkbund konnte seine 1914 aufgebrochenen Konflikte während des Krieges nicht lösen. Der Krieg führte dazu, daß Technik und Industrie unter dem Schlagwort der Typisierung absolut gesetzt wurden (Muthesius, Naumann, Behrens und andere), selbst wenn sich gegen Ende deutliche Zweifel einschlichen und das neoromantische Bild einer Architektur idealer Gesellschaften dagegen stand (Hans Poelzig, Bruno Taut, Hans Scharoun). Dazwischen standen die Verfechter einer Volkskultur, die auf Handwerk, in ideologischer Hinsicht zum Teil auf Volk und Rasse gebaut war (Schultze-Naumburg, Schmitt-henner, Tessenow). In Frankreich sah Le Corbusier die gesamte Entwicklung, die er seit 1910 kritisch beobachtet hatte, polemisch unter dem Schlagwort »Curiosité, non anomalie!«,⁵⁷ als Ausdruck eines Pan-Germanismus.

Durch den Krieg und die Ereignisse nach 1918 spitzten sich die Überzeugungen der jeweiligen Richtungen zu. Der reformerische Impetus ging in das Neue Bauen ein. Behrens, Fischer, Schumacher und Poelzig als Vertreter der Gründungs generation des Werkbunds standen dieser Bewegung offen gegenüber, manche wie Bonatz und Kreis nahmen eine ambivalente Haltung ein. Die »rembrandtdeutsche«, »völkische« Richtung ebnete mit den Weg für das »Dritte Reich«. Dort wurden die nationalistischen Positionen, wie sie vom Werkbund während des Krieges formuliert worden waren, zur Grundlage aller künstlerischen Arbeit deklariert, allerdings nun direkt politisch instrumentali-siert. Eine Reforminstitution wie der Deutsche Werkbund war überflüssig geworden. Insofern bietet der Erste Weltkrieg jenen Ausgangspunkt, der die Debatte um Architektur, Kunst und Produktkultur bis zur Gleichschaltung des Werkbunds 1934 bestimmen sollte.

rend des ersten Weltkriegs, in: Plaschka 1995, S. 18–29 |³⁸ Jäckh 1916, S. 20 |³⁹ Wilhelm Deist, Kriegsführung der Mit-telmächte im Zeichen illusionärer Projektionen 1916–1918, in: Hirschfeld/Krummeich/Renz 2004, S. 259–271 |⁴⁰ Schrei-ben an Samuel Fischer, 30.6.1917, in: Rathenau 2006, S. 1719 |⁴¹ Jäckh 1954, S. 209–231; Regine Erichsen, Scoundrel or Gentleman? The Image of the Turk and the German Cultural Mission in Turkey during World War I, in: Burçoglu 2000, S. 109–141 |⁴² Hellwag 1918, S. 1; zur Konkurrenzsituation: Behrens 1917/18, S. 1 |⁴³ Behrens 1917/18, S. 31 |⁴⁴ Moel-ler van den Bruck 1917, S. 73–97, Anonymer Artikel »Frankfurter Zeitung« 1917 |⁴⁵ Schmidtborn 1917 |⁴⁶ Anonymer Artikel »Journal de Genève« 1917 |⁴⁷ Linder 1918, S. 12 |⁴⁸ Altherr 1918; H. R. 1917 |⁴⁹ Campbell 1981, S. 115f. |⁵⁰ Ebd., S. 43–44, 84f. und 106; Schwartz 1999, S. 218f. |⁵¹ Muthesius 1917, S. 15; zu dem Thema: Posener 1995, S. 525–531 |⁵² Ernst Schulz, Zu Rathenaus Hauptwerken, in: Rathenau 1977, S. 501–595, bes. S. 566–595; Walther Rathenau, Von kommenden Dingen, Berlin 1917, in: ebd., S. 297–497 |⁵³ Tessenow 1916, S. 3ff.; Wangerin/Weiss 1976, S. 33–36; Vgl. die gegensätzliche Haltung bei: Muthesius 1918 |⁵⁴ Muthesius 1915/16, S. 193 |⁵⁵ Fritz Schumacher, Mechanisierung und Architektur, in: Schumacher 1920, S. 145–172, hier S. 150 |⁵⁶ Ebd., S. 170 |⁵⁷ Esprit nouveau, 9. Juni 1921, S. 1016f.; vgl. Werner Oechslin, Le Corbusier und Deutschland 1910/11, in: Oechslin 1999, S. 172–191

¹ Behne 1917, S. 430 |² Schwartz 1999, S. 229f. |³ Ebd., S. 230f. |⁴ Ebd., S. 251 |⁵ Jessen 1915, S. 42 |⁶ Van de Velde 1962, S. 373–386 |⁷ Walter Erben, Karl Ernst Osthaus. Lebensweg und Gedankengut, in: Hesse-Frielinghaus 1971, S. 84 |⁸ Fritz Schumacher, Expressionismus und Architektur [Juni 1918], in: Schumacher 1920, S. 172–193 |⁹ Jessen 1912, S. 10 |¹⁰ Müller 1974, S. 77–84, bes. S. 78 und 82f. |¹¹ Muthesius 1915, S. 28f., Rezension in: Die Kunst, 34, 1916, S. 52ff.; abwägend auch Stahl, Deutsche Form, 1915 |¹² Jessen 1915, S. 42 |¹³ De Fries 1920/21, S. 127–190; Buddensieg/Rogge 1979, D 94–97 |¹⁴ Roser 1987, S. 22 |¹⁵ Bode 1915, S. 3 |¹⁶ Bernd Nicolai, »Der kommende Mann unserer Bau-kunst«: Peter Behrens und die Begründung der Moderne im späten Kaiserreich, in: Rheidt/Lutz 2004, S. 83–107, bes. S. 92–101 |¹⁷ Winfried Nerdinger, Wilhelm Kreis, Repräsentant der deutschen Architektur des 20. Jahrhunderts, in: Nerdinger/Mai 1994, S. 9–27, hier S. 16f.; Bombe 1915/16 |¹⁸ G. K. 1919, S. 2–7; Heuselmann 1915/16 |¹⁹ Kurt Winkler, Ludwig Justis Konzept des Gegenwartsmuseums zwischen Avantgarde und nationaler Repräsentation, in: Rückert/Kuhrau 1998, S. 68; Müller 1994, S. 218 |²⁰ Reichel 1974, S. 164f.; zum Projekt Endells: Beil 2004, S. 55–70, bes. S. 59ff. |²¹ Moeller van den Bruck 1922, S. 220 |²² Behne 1926, S. 37f. und 41–49 |²³ Zahlen nach Campbell 1981, S. 112 |²⁴ Muthesius 1915/16, S. 190f. |²⁵ Voigt/Frank 2003, WV 10, S. 128–30; Kiem 1997; Institut für Geschichte und Theorie der Architektur 1985, Kat. Nr. 37, S. 24f.; Sekler 1982, WV 195, S. 375f. |²⁶ Jessen 1917, S. 7 |²⁷ Hartlaub 1917, S. 59 |²⁸ Sebastian Müller, Das Deutsche Museum für Kunst in Handel und Gewerbe, in: Hesse-Frielinghaus 1971, S. 316f. |²⁹ Kriegs-bildausstellungen 1916; Reichel 1974, S. 162, Abb. 133f. |³⁰ Beil 2004, S. 162–172 |³¹ Hirschfeld/ Krummeich/ Renz 2004 (Stichwort »Kriegsausstellungen«) |³² Naumann 1915; Cord Meyer 1955, S. 198 |³³ Naumann 1914, zit. n.: Naumann 1964–1969, Bd. 6: Ästhetische Schriften, S. 331–350. Eine Einschätzung seiner kulturell ausgerichteten Wirtschafts-politik findet sich bei Posener 1995, S. 49–54. |³⁴ Naumann 1915, S. 263 |³⁵ Ebd., S. 177; zum Supra-Nationalismus: Meyer 1955, S. 194 und 199 |³⁶ Meyer 1955, S. 208 |³⁷ Jäckh 1916, S. 5; komplexe Darstellung bei: Dal Co 1978, S. 207–221; Wolfgang Mommsen, Die Mitteleuropaidee und die Mitteleuropaplanungen im Deutschen Reich vor und wäh-