

## Die Werkbundausstellung Köln 1914 – Lackmustest der ersten Moderne

BERND NICOLAI

Das Jahr 1914 bedeutet durch den Ausbruch des Ersten Weltkrieges die künstlerische Zäsur einer ersten Moderne und das Ende des «langen» 19. Jahrhunderts, das erst recht mit dem Jahr 1917 einen Endpunkt erreichte, in dem auf dem Höhepunkt des völkermordenden Kampfes der Kriegseintritt der Vereinigten Staaten von Amerika und die Russische Revolution stattfanden.<sup>1</sup> Die Avantgarden Europas, die sich innerhalb des Krieges neu formierten, Fauves und Expressionismus, Kubismus und Futurismus, später Kubofuturismus und Dadaismus setzen sich in unterschiedlicher Weise mit der Kriegserfahrung auseinander.<sup>2</sup>

Das gilt in anderer Form auch für die Architekturbewegung in Deutschland, für die der Deutsche Werkbund bis 1914 zu einer Leitinstitution aufgestiegen war und der durch die Kölner Ausstellung eine fast weltausstellungsartig konzipierte Leistungsschau präsentierte, Adolf Behne zufolge, dem kommenden Theoretiker der Architekturavantgarde des architektonischen Expressionismus und des Neuen Bauens, die «erste wichtige Probe auf den Wert der Werkbundidee».<sup>3</sup>

<sup>1</sup> Franz J. Bauer: Das «lange» 19. Jahrhundert (1789–1917). Profil einer Epoche (Stuttgart: Reclam, 2004). Vgl. Jürgen Kocka: Das lange 19. Jahrhundert. Arbeit, Nation und bürgerliche Gesellschaft (= Gebhardt, Handbuch der deutschen Geschichte, Bd. 13), 10. Aufl. (Stuttgart: Klett-Cotta, 2001).

<sup>2</sup> 1914. Die Avantgarden im Kampf, Katalog der gleichnamigen Ausstellung, Kunst- u. Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland (Köln: Snoeck, 2013).

<sup>3</sup> Adolf Behne: Die Kölner Werkbundausstellung, in: Die Gegenwart 86 (1914) 501–506, zit. n. Adolf Behne: Architekturkritik in der Zeit und über die Zeit hinaus, Texte 1913–1946, hg. von Haila Ochs (Basel, Berlin, Boston: Birkhäuser, 1994) 29–36, hier 30. Vgl.

Wie lässt sich diese Idee umreißen? Sie basierte auf einem Qualitätsbegriff, der durchaus vieldeutig und mehrdeutig war.<sup>4</sup> Das Streben nach Qualitätssteigerung und -sicherung der Handwerks- und Industrieprodukte mündete innerhalb des Werkbundes in eine Vorstellung von Warenkultur, die die Produktionssphären von Handwerk und Industrie mit dem künstlerischen und werkmässigen Schaffensprozess versöhnen sollten.<sup>5</sup> Hinzukam der Handel als vermittelndes Element. Diese Überhöhung der Produktkultur wurde unter dem Stichwort «Die Durchgeistigung der deutschen Arbeit» zur Kulturarbeit erhoben und firmierte als Titel des ersten Werkbund-Jahrbuchs im Jahre 1912, in dem Jahr, als der Spiritus Rector des Werkbundes, Hermann Muthesius, mit seinem Aufsatz «Wo stehen wir?», das Typische als Grundlage für die Architektur forderte. Die neuen Grosskonzerne verkörperten nicht nur eine neue Stufe einer entpersönlichten, kollektiven Wirtschaftsform, sondern hätten die Möglichkeit «die Aufgaben, die auf dem Gebiet der architektonischen Form liegen, zu lösen».<sup>6</sup> Impressionistische Extravaganzen hätten hier keinen Platz mehr; vielmehr, so hoffte Muthesius, würde man unter nationalen Vorzeichen zu einem überzeugenden Stil des Industriezeitalters gelangen.

Wie ist diese Werkbundausstellung innerhalb einer ersten Moderne zu lokalisieren und war diese – zumindest im deutschsprachigen Bereich – zu Beginn des Ersten Weltkrieges gewissermassen an einem Wendepunkt angekommen? Ich möchte von zwei Grundthesen ausgehen: Einmal gab es, gesehen von 1914 aus, keine Möglichkeit, normativ eine wie auch immer geartete Stilentwicklung zu erzwingen, und gleichzeitig wurde,

Bernd Nicolai: Der Werkbund im Ersten Weltkrieg – eine Gratwanderung, in: 100 Jahre Deutscher Werkbund 1907–2007, hg. von Winfried Nerdinger (München: Prestel, 2007) 70–74.

<sup>4</sup> Julius Posener: Berlin auf dem Wege zu einer neuen Architektur. Das Zeitalter Wilhelm II. 1984 (Studien zur Kunst des 19. Jahrhunderts, Bd. 40) (Berlin, München: Prestel, 1979, Neuaufl. 1995) 15–17.

<sup>5</sup> Vgl. hierzu die grundlegende Arbeit von Frederic J. Schwartz: Der Werkbund. Ware und Zeichen. 1900–1914 (Dresden: Verlag der Kunst, 1999).

<sup>6</sup> Hermann Muthesius: Wo stehen wir? Vortrag auf der IV. Jahresversammlung des Deutschen Werkbundes in Dresden, in: Die Durchgeistigung der deutschen Arbeit. Wege und Ziele in Zusammenhang von Industrie, Handwerk und Kunst, Jahrbuch des Deutschen Werkbundes 1 (1912) 24.

durch den Krieg forciert, das vom Werkbund verfochtene Konzept der harmonischen Kultur unter Einschluss des produzierenden Sektors (vor allem der Industrie) insgesamt infrage gestellt. Zum Zweiten wurde durch die Kölner Ausstellung offenbar, dass einige Architekten sich von dem Konzept einer Engführung des Kunstgewerbes bzw. der Architektur und der Sphäre der Produktion und des Handels lösten und autonome Konzepte verfolgten, die sie in den Bannkreis der Kunstavantgarden brachte.<sup>7</sup> Diese Befreiung vom sachlichen Werkbundkanon, so ist zu schlussfolgern, sollte zu einer neuen Wechselbeziehung mit den aktuellsten Tendenzen der Kunstentwicklung führen. Letztlich entstanden neue Architekturkonzeptionen, so wie die expressionistische Architektur, die damit verbundene Bauhausgründung, schliesslich den Schwenk zu einer Neue Sachlichkeit in der Architektur, die als Neues Bauen internationale Ausstrahlung gewinnen sollte. Parallele Entwicklungen lassen sich in den Niederlanden, ausgehend von De Stijl und der Amsterdamer Schule, beobachten, in der Tschechoslowakei mit seiner fast zwei Jahrzehnte andauernden Modernebewegung, wie sie in den Zeitschriften *Stavitel* und *Stavba* zwischen 1919 und 1939 greifbar wird, sowie in der Sowjetunion, wo ausgehend von Kubofuturismus und Suprematismus eine neue Form der konstruktivistischen und rationalistischen Architektur kreiert wurde.<sup>8</sup>

Gleichwohl wäre es fatal, den Wandel von 1914/1917 als eine totale Zäsur zu zementieren. Neben den neuen Ansätzen ist eine Kontinuität zu beobachten mit Protagonisten wie Henry van de Velde, Fritz Schumacher,

<sup>7</sup> Am deutlichsten wird diese Wendung innerhalb der Werkbundausstellung am Glashaus von Bruno Taut. Vgl. Bruno Taut: Eine Notwendigkeit, in: Der Sturm 3 (1913) 174–175, zit. n. Ausstellungskatalog Bruno Taut. Akademie der Künste (Berlin 1980) 178.

<sup>8</sup> Vgl. Zusammenschau bei Jean-Louis Cohen: *The Future of Architecture since 1889* (London, New York: Phaidon, 2012); Zum meistens übersehenen Beitrag der Tschechoslowakei zum Neuen Bauen s. Vladimír Šlapeta; Gustav Peichl (Hg.): *Czech Functionalism 1918–1938*, Ausstellungskatalog (London: AA, 1987). Rotislav Švachá (Hg.): *The Czech Avant-garde of the 1920s and 30s*, Ausstellung Oxford 1990. Ders.: *The Architecture of New Prague 1895–1945* (Cambridge (Mass.), London: MIT Press, 1995). Karel Teige: *Modern Architecture in Czechoslovakia and other Writings* (Cambridge (Mass.), London: MIT Press, 2000). Jan Kotěra 1871–1923. *The Founder of Modern Czech Architecture*, Ausstellungskatalog (Prag: Municipal House, 2003).

Hans Poelzig, Bruno Taut, Walter Gropius<sup>9</sup> bis hin zu den Theoretikern und Kritikern, wie Adolf Behne oder Paul Westheim, oder Avantgarde-Plattformen wie den Zeitschriften *Sturm* oder dem *Kunstblatt*. Eine Reihe von Hauptvertretern des modernen Bauens in den Zwanziger- und frühen Dreissigerjahren waren Werkbundmitglieder der ersten oder zweiten Stunde, und kaum zufällig waren die wichtigsten Manifestationen des Neuen Bauens Ausstellungen des Deutschen Werkbundes.<sup>10</sup>

Fritz Schumacher, Werkbundgründungsmitglied, schrieb in seiner weitsichtigen Geschichte der Architektur unter dem Titel *Strömungen in der deutschen Baukunst seit 1800* im Rückblick 1935, «was 1899 van de Velde war, ist 1919 Gropius», und schlug damit eine Brücke innerhalb der architektonischen Reformbewegung und zwischen den Werkbundvertretern. Unter diesen Vorzeichen ist es ebenso legitim, von der Epoche einer umfassenden europäischen Architektur-Moderne zu sprechen, die den Zeitraum von 1895/1900 bis 1933/1940 umfasst.<sup>11</sup>

Im Zuge des diesem Band zugrundeliegenden Themas «1914» kann die Entwicklung des Deutschen Werkbundes in folgenden Rahmen gestellt werden. Der beispiellose wirtschaftliche und kulturelle Aufstieg des Deutschen Kaiserreiches zur grössten exportorientierten Wirtschaftsmacht auf dem Kontinent ist von Sembach als «Stahlzeit» apostrophiert worden,<sup>12</sup>

<sup>9</sup> Vgl. Fritz Schumacher: *Strömungen deutscher Baukunst seit 1800* (Braunschweig 1935, 2. Aufl. 1955, Reprint Wiesbaden, Braunschweig, 1986).

<sup>10</sup> Dies war auch in Auseinandersetzung mit dem DWB beim Schweizerischen Werkbund, ausgehend von Zürich Neubühl und Basel Eglisee, der Fall, vgl. Thomas Gnägi; Bernd Nicolai; Jasmine Wohlwend (Hg.): *Gestaltung, Werk, Gesellschaft. 100 Jahre Schweizerischer Werkbund* (Zürich: Scheidegger & Spiess, 1913), Kap. 5: Vom der Wohnung zum Siedlungsraum, bes. 335–363.

<sup>11</sup> Schumacher 1935 (s. Anm. 9) 151, vgl. 122–123; Vgl. die dreibändige Gesamtschau *Moderne Architektur in Deutschland 1900 bis 1950/2000*, hg. von Vittorio Magnago Lampugnani; Romana Schneider; Wilfried Lang (Ostfildern-Ruit: Hatje, 1992, 1994, 1998). Friedrich Achleitner: *Pluralismus der Moderne: Zum architektonischen Sprachenproblem in Zentraleuropa*, in: Eve Blau; Monika Platzer (Hg.): *Mythos Grossstadt, Architektur und Stadtbaukunst in Zentraleuropa 1890–1937* (München, London, New York: Prestel, 1999) 94–106.

<sup>12</sup> Klaus-Jürgen Sembach: *Stahlzeit*, in: *1910, Halbzeit der Moderne*, van de Velde, Behrens, Hoffmann und die anderen (Stuttgart: Hatje, 1992) 9–22, bes. 20–21. Hier wird die Kölner Ausstellung als «Leistungsbeweis» des Deutschen Werkbundes als «enttäuschend» bewertet.

eine Zeit, die von gravierenden gesellschaftlichen Widersprüchen gekennzeichnet war: Auf der einen Seite, der zivilen Seite, gab es eine grosse organisierte Arbeiterschaft mit Ansätzen des Sozialstaates, das sich ausbildende emanzipierte Grossbürgertum als Träger von Wirtschaft und Kultur, gleichzeitig dessen politische Beschränktheit, daneben den Wissenschaftsboom in Berlin mit seinen Universitäten und den Kaiser-Wilhelm-Instituten als «Harvard der Alten Welt».<sup>13</sup> Berlin war die neue Metropole, die sich um 1910 anschickte, Paris ernsthafte Konkurrenz zu machen, aber nicht in erster Linie konfrontativ, sondern kulturell, wie Alexandre Koschka jüngst betont hat, in einem noch auszulotenden dialogischen Prozess.<sup>14</sup>

Im militärischem Sektor gab es eine gigantische Aufrüstung, einhergehend mit einer zunehmenden Militarisierung der Gesellschaft, geleitet von einem lauten, medienversessenen, aber politisch doch weitgehend machtlosen Kaiser, der von Deutschlands Griff nach der Weltmacht angesichts von Einkreisungspubien träumte – eine nicht uninteressante Parallele zum Putin'schen Russland dieser Tage –, und dessen familiäre, dynastische Bindungen zu England und Russland den Ausbruch des Krieges nicht verhindern konnten.<sup>15</sup> Wilhelm II., der Reichskanzler Bethmann-Hollweg sowie das Auswärtige Amt waren nicht in der Lage, einen reaktionären, stur an der Doktrin eines Zweifrontenkrieges festhaltenden Generalstab unter Kontrolle zu bringen, und ab 1915 gab es faktisch eine Diktatur des Generalstabes. Dieser beharrte auf dem sogenannten Schlieffenplan, dem Szenario eines Zweifrontenkriegs mit Präventivangriff auf Frankreich über das neutrale Belgien, was letztlich den Kriegseintritt Englands nach sich zog. Besonders Herfried Münkler hat deutlich ge-

<sup>13</sup> Volker Rolf Berghahn: Das Kaiserreich 1871–1914. Industriegesellschaft, Bürgerliche Kultur, autoritärer Staat (= Gebhardt, Handbuch der deutschen Geschichte, Bd. 16), 10. Aufl. (Stuttgart: Klett-Cotta, 2003).

<sup>14</sup> Alexandre Kostka: Die «crise allemande» des französischen Kunstgewerbes, in: Jean-Louis Cohen; Hartmut Frank (Hg.): Interferenzen. Interférences, Deutschland, Frankreich, Architektur 1800–2000 (Frankfurt, Tübingen: DAM, Wasmuth, 2013) 218–228. Vgl. auch die zeitgenössische Schrift von Victor Cambon: Les derniers progrès de l'Allemagne (Paris: Pierre Roger et Cie, o.J. [1913]) bes. 205–214.

<sup>15</sup> Gordon Brook-Shepherd: Monarchien im Abendrot. Europas Herrscherhäuser bis 1914 (Wien, Darmstadt: Paul Zsolnay Verlag, 1988) (engl. Originalausgabe 1985) bes. Teil 4.

macht, dass eine Defensivstrategie Deutschlands gegenüber Frankreich nicht sofort zu einem europäischen Krieg dieses Ausmasses geführt hätte.<sup>16</sup> So aber fielen im Juli 1914 achtzig anstelle von achtundneunzig vorgesehenen deutschen Divisionen in Belgien und Nordfrankreich ein, wurden mit unlösbaren Nachschub- und Kommunikationsproblemen konfrontiert und sahen sich mit 1,8 Millionen Soldaten einem gleich grossen französischen Heer gegenüber, dem es mit Müh und Not gelang, Paris zu verteidigen und mit Hilfe der Engländer, als Folge der Marneschlacht,<sup>17</sup> die Frontlinie entlang einer Linie Verdun-Somme-Ypern zu stabilisieren. Das grosse Morden hatte begonnen, und im Stellungskrieg mit seinen euphemistisch sogenannten Abnutzungsschlachten bis 1918 verloren rund 1,5 Millionen Soldaten auf jeder Seite ihr Leben. Die Zeitungen waren voll mit Todesanzeigen von Gefallenen, darunter auch viele Künstler und Architekten wie August Macke, Franz Marc, Fritz Burger oder Friedrich Ostendorf.<sup>18</sup>

Zu Beginn des Krieges betrieb auch der Werkbund die euphorische Einschwörung auf die nationale Sache. Es lag zum Teil in der bereits 1912 formulierten Strategie, der «Neudeutsche[n] Werkkunst [als] Weltmacht des Geschmacks»<sup>19</sup>, die den Werkbund schon vor dem Krieg in Teilen national ausgerichtet hatte. Peter Bruckmann, der neue Vorsitzende des Werkbundes rückte die «Gestaltung eines neuen Stils» als Ausdruck des «deutschen Wesen[s]» in den Vordergrund. Hermann Muthesius nahm in seiner Schrift «Die Zukunft der deutschen Form» 1915 eine differenziertere Haltung ein, indem er einerseits eine plakative patriotische Kunst ablehnte, aber das «völkische Element» als grundlegend für jede Kunst-

<sup>16</sup> Christopher Clark: *Die Schlafwandler, Wie Europa in den Ersten Weltkrieg zog* (München: DVA, 2013). Herfried Münkler: *Der Große Krieg. Die Welt 1914–1918* (Berlin: Rowohlt, 2013) bes. 82–105; S. auch Heinrich August Winkler: *Und Gott erlöse uns von der Kriegsschuld*, in: *Die Zeit*, Nr. 32 (31. Juli 2014).

<sup>17</sup> Vgl. Siegfried Thielbeer: *Verloren im Nebel des Krieges. 100 Jahre Marne-Schlacht*, in: *Frankfurter Allgemeine Zeitung* (7. September 2014).

<sup>18</sup> Herwarth Walden: *Franz Marc*, in: *Der Sturm* 6, Nr. 23/24 (1916), Titelseite, Todesanzeige Friedrich Ostendorf, in: *Deutsche Bauzeitung* 49 (1915) 156. Vgl. Albert Hofmann, *Friedrich Ostendorf †*, in: ebd., 166–171.

<sup>19</sup> Peter Jessen: *Der Werkbund und die Grossmächte der deutschen Arbeit*, in: *Die Durchgeistigung der deutschen Arbeit. Wege und Ziele in Zusammenhang von Industrie/Handwerk und Kunst*, Jahrbuch des Deutschen Werkbundes 1 (1912) 10.

produktion sah.<sup>20</sup> Für Peter Jessen, Verfasser des Textes zum Jahrbuch mit dem martialischen Titel «Deutsche Form im Kriegsjahr», 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 bewähren.»<sup>21</sup>

Friedrich Naumanns Konzept eines exportbasierten, expansiven Mitteleuropas wurde vom neuen Geschäftsführer des Werkbundes Ernst Jäckh in ein grösseres Mitteleuropa unter Einschluss des Osmanischen Reiches erweitert. Er konstruierte mit nationalem Pathos eine Verbindung zum Werkbund: Es ist «das Formengesetz des organischen Prinzips», das «seinen politischen Ausdruck in Mitteleuropa findet und seinen künstlerischen Ausdruck im Werkbund».<sup>22</sup> Konkret wurden diese Ideen 1916 im Wettbewerb zum «Haus der Freundschaft in Konstantinopel», ein keineswegs beflügelnder Auftakt für das Werkbund-Mitteleuropa.<sup>23</sup>

Die Jahre des Ersten Weltkrieges zogen eine erstaunliche Aktivität von Werkbundmitgliedern nach sich. Grosse architektonische Projekte wurden geplant, wenig umgesetzt. Als Teil der Berliner Museumslandschaft entstand Bruno Pauls Asiatisches Museum, als ideeller Gegenpol zum Pergamonmuseum, mit der Fassade des umayyadischen Wüstenschlosses Mschatta im Zentrum.<sup>24</sup> Besondere Beachtung verdient der Entwurf August Endells für ein «Reichskriegsmuseum» (Abb. 1). Der umfangreiche als Glas-Eisen-Konstruktion entworfene Komplex entstand auf

<sup>20</sup> Vgl. Sebastian Müller: Kunst und Industrie, Ideologie und Organisation des Funktionalismus in der Architektur (München 1974) 77–84, bes. 78, 82–83. Hermann Muthesius: Die Zukunft der deutsche Form (Der deutsche Krieg, H. 50) (Stuttgart 1915) 28–29, zitiert in: Die Kunst 34 (1916) 52–54. Abwägend auch Fritz Stahl. Deutsche Form (Berlin 1915).

<sup>21</sup> Peter Jessen: Die deutsche Werkbundaussstellung in Köln 1914, in: Deutsche Form im Kriegsjahr. Die Ausstellung Köln 1914. Jahrbuch des Deutschen Werkbundes 4 (1915) 42.

<sup>22</sup> Ernst Jäckh: Das grössere Mitteleuropa, Ein Werkbund-Vortrag (Flugschriften der «Deutschen Politik», H. 2) (Weimar: Kiepenheuer, 1916) 20.

<sup>23</sup> Theodor Heuss: Das Haus der Freundschaft in Konstantinopel (München: Bruckmann, 1919). Bernd Nicolai: Das Haus der Freundschaft in Konstantinopel, in: 100 Jahre Deutscher Werkbund 1907–2007, hg. von Winfried Nerdinger (München: Prestel, 2007) 76–77.

<sup>24</sup> Nicolai 2007 (s. Anm. 3) 71.

Anregung des Direktors des 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 eingeplanten Sieg gezeigt werden, sondern auch die sozialen Begleiterscheinungen des Krieges, seine industriellen Bindungen und seine Auswirkungen auf den Alltag, die «Heimatfront».<sup>25</sup> Diesem modernen Ansatz trägt der Bau in der Aufnahme von Thermen- und Bahnhofselementen Rechnung.

Als Drittes ist Paul Bonatz zu nennen. Er bezeichnete seinen Stuttgarter Hauptbahnhof, der durch den Abriss der Flügelbauten in letzter Zeit traurige Berühmtheit erlangte, in seinem ersten, 1914–1917 ausgeführten ersten Bauteil selbst als «Kriegsarbeit».<sup>26</sup> Kriegswichtige Projekte wurden von Hermann Muthesius in der zwischen Monumentalität und Sachlichkeit changierenden Gross-Funkstation Nauen 1917–1919 bei Berlin (Abb. 2) und dem gewaltigen, 1915 in nur neun Monaten errichteten Kraftwerk Golpa-Zschornowitz von Klingenberg & Issel umgesetzt<sup>27</sup> (Abb. 3). In diese Kategorie gehören auch die Gartenstadt Staaken im Westen Berlins von Paul Schmitthenner mit der Erweiterung des Berners Otto Brechbühl. Als zweiter Schweizer Architekt konnte Otto Rudolf Salvisberg, selbst nicht Werkbund-Mitglied, die Werkssiedlung Piesteritz für die Mitteldeutschen Stickstoffwerke in Wittenberg a. d. Elbe realisieren.<sup>28</sup>

<sup>25</sup> Ebd.; Kurt Winkler: Ludwig Justis Konzept des Gegenwartsmuseums zwischen Avantgarde und nationaler Repräsentation, in: Claudia Rückert; Sven Kuhrau (Hg.): «Der Deutschen Kunst». Nationalgalerie und nationale Identität. 1876–1998 (Dresden 1998) 68. Regine Müller: Das Zeughaus. Die Baugeschichte (Berlin 1994) 218.

<sup>26</sup> Nicolai 2007 (s. Anm. 3) 71. Matthias Roser: Der Stuttgarter Hauptbahnhof von Bonatz & Scholer, in: Wolfgang Voigt; Roland May (Hg.): Paul Bonatz 1877–1956 (Tübingen: Wasmuth, 2011) 51–62 sowie Marc Hirschfeld: Der Bahnhof von Bagdad. Orientalismus am Stuttgarter Hauptbahnhof, in: ebd., 63–66.

<sup>27</sup> Michael Bollé: Die Grossfunkstation Nauen und ihre Bauten von Hermann Muthesius (Berlin: Arenhoevel, 1996). Zu Golpa-Zschornowitz s. Bitterfeld und das untere Muldetal (Köln, Weimar, Wien: Böhlau, 2009) 129–131. Werner Lindner: Die Ingenieurbauten in ihrer guten Gestaltung (Berlin: Wasmuth, 1923) 28, 137–139.

<sup>28</sup> Karl Kiem: Die Gartenstadt Staaken (1914–1917). Typen, Gruppen, Varianten (Die Bauwerke und Kunstdenkmäler von Berlin. Beiheft 26) (Berlin: Gebr. Mann, 1997). Klaus O. T. Beneke: Mitteldeutsche Stickstoff-Werke AG, Piesteritz (heute Ortsteil der Lutherstadt Wittenberg), Band 3 aus dem Nachlass des ehemaligen Direktors Richard Beneke (1861–1941). Bilder von der Werkssiedlung Piesteritz von ca. 1925 bis 1938 (Kiel 2007) 6,

Diese Projekte stehen ganz und gar in Kontinuität der Werkbundauffassungen von vor 1914 und schlagen die Brücke zu den Bauten der frühen Zwanzigerjahre.<sup>29</sup>

Was aber machte die Kölner Werkbundaussstellung von 1914 so bemerkenswert und prekär zugleich, dass hier von einem Lackmustest der Moderne, von Krise bzw. Wende gesprochen werden darf?

Die Kölner Ausstellung war, wie angedeutet, die erste grosse Präsentation der Werkbundidee. *Grosso modo* wurde die nur sechs Wochen zu sehende, bei Kriegsausbruch geschlossene Ausstellung als Fehlschlag interpretiert. «Die Ausstellung konnte», so Ludwig Deubner,

weder das Ansehen des Deutschen Werkbundes heben, noch seine Arbeit fördern, sie hat ihm im Gegenteil schwer geschadet, und man nur hoffen, dass ihr kläglicher Anfang und ihr trauriges Ende eine bitter-ernste Warnung für alle ist, die von kommenden Ausstellungen träumen.<sup>30</sup>

Es wurden ein neuer Historismus und eine Innenraumkunst unter dem «Zeichen der Umkehr» kritisiert.<sup>31</sup> Dafür standen die Bauten von Theodor Fischer und Hermann Muthesius. Fritz Stahl sprach generell von einer «Krise des Geschmacks».<sup>32</sup>

Als positiver Auftakt der Werkbundformierung wurde im Gegensatz zu Köln die Dritte Kunstgewerbeausstellung in Dresden 1906, noch vor der eigentlichen Gründung des Werkbunds, gesehen, die Muthesius zu-

[www.uni-kiel.de/anorg/lagaly/group/klausSchiver/piesteritz3.pdf](http://www.uni-kiel.de/anorg/lagaly/group/klausSchiver/piesteritz3.pdf) (Zugriff 1.12.2014); Claude Lichtenstein: Otto Rudolf Salvisberg. Die andere Moderne, 2. Aufl. (Zürich: gta, 1995) 24–25. Paul Müssigbrodt: Die Siedlung der Mitteldeutschen Reichswerke, in: Berliner Architekturwelt 20 (1918) 43–76.

<sup>29</sup> Vgl. Lindner 1923 (s. Anm. 27).

<sup>30</sup> Ludwig Deubner: Kunstgewerbe auf der Kölner Werkbundaussstellung, in: Dekorative Kunst Bd. 23, Jg. 18 (1914/15) 25–30, hier 30.

<sup>31</sup> Eugen Kalkschmidt: Mobilmachung im Kunstgewerbe, in: Dekorative Kunst Bd. 23, Jg. 18 (1914/15) 11–24, hier 11.

<sup>32</sup> Fritz Stahl: Das gelbe Haus, in: Dekorative Kunst, Bd. 23, Jg. 18 (1914/15) 1–10, hier 2, mit Verweis auf Anleihen an das Second Empire Napoleons III. Vgl. Sonja Günther: Bruno Paul und Köln 1914 – Beim Deutschen Werkbund ist der Historismus wieder eingekehrt, in: Wulf Herzogenrath; Dirk Teuber; Angelika Thiekötter (Hg.): Die deutsche Werkbund-Ausstellung Cöln 1914 (Der westdeutsche Impuls 1900–1914, Kunst und Umweltgestaltung im Industriegebiet) (Köln: Kölnischer Kunstverein, 1984) 169–73.

folge «fast ein einheitliches nationales Gepräge» in Geschmacksfragen aufwies.<sup>33</sup> Seit Dresden blies dem Werkbund, bildlich gesprochen, eine Brise entgegen, die sich zum Gegenwind entwickelt hatte. Dieser sich verstärkende Gegenwind ist, wie Hermann Obrist bissig hervorhob «sogar ins Kölner Plakat gefahren, sozusagen historisch beglaubigt, er weht die Fackelflamme des Werkbundreiters nach vorn, kommt also von hinten, ist ein Wind der Reaktion».<sup>34</sup> Jessen sah in Köln den Spannungsbogen zwischen dem «Langweiligen» und dem «Überschwenglichen».<sup>35</sup>

Gleichgültig, ob man mit Obrist den Rückenwind zum Gegenwind stilisiert, es ist festzuhalten, dass die prominentesten Architekten qualitativ hinter ihre damaligen jüngsten Bauten zurückfielen, wofür exemplarisch Behrens' Festhalle stehen mag. Andere wichtige Mitglieder des Werkbundes wie Hans Poelzig oder Fritz Schumacher nahmen erst gar nicht teil. Neueste architektonische Ausdrucksformen einer sachlichen Moderne bzw. der Übergang zur horizontalen Gliederung von Grossbauten, teilweise in Sichtbeton, kamen in Köln nicht zum Zug. Einzig das Österreichische Haus von Josef Hoffmann kam in der Kritik wesentlich besser weg, weil hier ein durch die Wiener Werkstätten verbindendes Gesamtkonzept vorgelegt wurde (Abb. 4).<sup>36</sup>

Insgesamt zeigte die Kölner Ausstellung eine Polyphonie der Architektur, die wenig Zukunftweisendes bot und auf einen ernsten Grundton eingestellt war, der ein «falsches Streben nach Monumentalität» nach sich zog. Adolf Behne, der dies monierte, plädierte für das Freie und Leichte im Rahmen der Gattung Ausstellung und konstatierte:

Ernst ist nicht notwendig Tiefsinn und Innerlichkeit – innere Freiheit und Leichtigkeit ist nicht Leichtsinn! Wir sind uns darüber einig, dass es nicht von höchster Weisheit zeugt, wenn wir mit unserer gepanzerten Faust täglich auf den Tisch schlagen – ebenso wenig beweist es ein besonderes Kulturgefühl, wenn wir jedem Ding die Geste des Weihevollen geben.<sup>37</sup>

<sup>33</sup> Zit. n. Schwartz 1999 (s. Anm. 5) 241.

<sup>34</sup> Eugen Kalkschmidt: Die Möbel- und Raumkunst auf der Werkbund-Ausstellung zu Köln a. Rh., in: *Moderne Bauformen* 13 (1914) 402.

<sup>35</sup> Zit. n. Günther 1984 (s. Anm. 32) 172.

<sup>36</sup> Angelika Thiekötter: Drei Bauten im Spiegel der zeitgenössischen Presse, in: *Die deutsche Werkbundaussstellung in Cöln 1914* (s. Anm. 32) 155–164.

<sup>37</sup> Behne 1914 (s. Anm. 3) 31.

Nur in Parenthese sei angemerkt, dass auch das Hauptgebäude der Universität Zürich von Karl Moser nicht ganz frei von solchen Zügen ist. Erst die Propagandaexposition des Deutschen Werkbunds in Bern 1917, die unter einheitlicher Konzeption von Behrens stand, gab einen stringenten architektonischen Rahmen vor, der von der Kritik durchweg positiv als zeitgemäss aufgenommen wurde.<sup>38</sup>

Die Ausstellung in Köln litt nicht so sehr unter einer mediokren Architektur als vielmehr unter einem Streit um die künftige Richtung des Werkbundes. «Typus contra Individualität» lautete über Jahrzehnte das Schlagwort in der kunst- und architekturgeschichtlichen Forschung: Julius Posener sah den Bund vor einer Zerreißprobe, die man getrost bezweifeln darf und die schon Fritz Hellwag 1915 als nicht gegeben sah.<sup>39</sup> Den Blickwinkel für die Nachwelt hat massgeblich das Urteil eines gewandelten Adolf Behne geprägt, der sich vom Expressionismus als Papierarchitektur abgewendet hatte – «Europa ist nicht Neu-Indien» – und unter dem Einfluss des Rotterdamer Stadtbaurats Jacobus Pieter Oud einer der frühesten Wortführer des Neuen Bauens wurde. Er schrieb 1922 rückblickend über Köln 1914:

Die Diskussion endete damit, dass M.[uthesius] seine Leitsätze zurückzog – ein glänzender Sieg der Künstler. Aber der Krieg, der wenige Wochen später ausbrach, revidierte das Urteil. Nicht hatte in Köln der Künstler über den Schulmeister gesiegt, sondern der Individualist und Romantiker noch einmal über den Erfüller der Wirklichkeit – Form über Gestaltung.<sup>40</sup>

Diese Sichtweise hat sich in der Rezeption festgesetzt, und es sollte daran erinnert werden, dass der auf industriellen Formen und betrieblichen Prozessen basierende Funktionalismus Ende der Zwanzigerjahre den Kunstbegriff über Bord warf. Dies wurde exemplarisch von dem Basler

<sup>38</sup> Vgl. Nicolai 2007 (s. Anm. 3) 73.

<sup>39</sup> Fritz Hellwag: Der Deutsche Werkbund und seine Künstler, in: Kunstgewerbeblatt N.F. 27 (1915/16) 21–24, 41–42, 61–62, hier 22; dagegen Posener 1979 (s. Anm. 4) 15 «wahrscheinlich verhinderte nur der Ausbruch des Krieges, dass der Werkbund zerbrach.»

<sup>40</sup> Adolf Behne: Deutsche Baukunst seit 1850, in: Soziale Bauwirtschaft (1922) 146–231, zit. n. Ochs (s. Anm. 3) 97–121, bes. 116–118; S. auch Bernd Nicolai: Der «Moderne Zweckbau» und die Architekturkritik Adolf Behnes, in: Magdalena Bushart (Hg.): Adolf Behne. Essays zu seiner Architektur- und Kunstkritik (Berlin: Gebr. Mann, 2000) 172–195, hier 183.

Hannes Meyer vertreten – gestaltete Wirklichkeit nach Behne –, und es war wiederum Behne, der in seinem berühmten Aufsatz in der Werkbundzeitschrift *Die Form* 1930 gegen diese normativen Tendenzen und gegen die Siedlung Dammerstock in Karlsruhe den Vorwurf des Formalismus erhob.<sup>41</sup>

Frederic Schwartz hat in seinem wichtigen Buch über Ware und Zeichen den Werkbundstreit neu diskurskritisch aufgerollt, und zwar mit dem Versuch eine Klärung des Begriffs «Typus» bei Muthesius, der Typ im Gegensatz zur Mode versteht und nicht, wie Karl Ernst Osthaus, basierend auf Rationalisierungsmethoden und Massenproduktion. Muthesius' Leitsätze auf der Werkbundversammlung in Köln beginnen wie folgt:

1. Die Architektur und mit ihr das gesamt Schaffensgebiet drängt nach der Typisierung, und kann nur durch sie diejenige allgemeine Bedeutung wieder erlangen, die ihr in Zeiten harmonischer Kultur zu eigen war. 2. Nur mit der Typisierung, die als Ausdruck einer heilsamen Konzentration aufzufassen ist, kann wieder ein allgemein geltender, sicherer Geschmack Eingang finden.<sup>42</sup>

Der Typenstreit kann als Annäherung an die Gesetzmässigkeiten einer hochkapitalistischen Industrie verstanden werden, in der Muthesius und Friedrich Naumann den Werkbunddiskurs auf die Industrie und die Exportwirtschaft ausrichtete. Die Individualisten, die Künstler, rangen aus einem anderen Blickwinkel um ihre berechtigte «brauchbare Funktion» als die «traditionellen Produzenten von Kunst in einer modernen Wirtschaft». Dabei ging es ihnen – so Schwartz – um Modernität im beginnenden 20. Jahrhundert, obwohl sie «teilweise unkritisch Argumente aus der Tradition des bürgerlichen Liberalismus und der romantischen Ästhetik»<sup>43</sup>, also des 19. Jahrhunderts, verwendeten. Der Kreis um den philanthropischen Bankier Karl Ernst Osthaus aus Hagen mit van de Velde, Gropius und Taut machte sich für die Rolle der Künstler im Bereich des Verkaufs stark. Osthaus sah in höchst moderner Weise neben der Produktion den Handel als die entscheidende Kraft sowie als direktes

<sup>41</sup> Nicolai 2000 (s. Anm. 40) 193–195.

<sup>42</sup> Schwartz 1999 (s. Anm. 5) 196–198. Hermann Muthesius: Leitsätze, in: Hermann Muthesius: Die Werkbundarbeit der Zukunft (Jena: Eugen Diederichs, 1914) 32. Siehe die Gegenthesen von Henry van de Velde, in: ebd., 49–51. Siehe auch Kurt Junghanns: Der Deutsche Werkbund, sein erstes Jahrzehnt (Berlin: Hentschelverlag, 1982) 165–166.

<sup>43</sup> Schwartz 1999 (s. Anm. 5) 196–232, Zitat 231.

Verbindungsglied zu den Konsumenten.<sup>44</sup> Insofern liegt in dieser Haltung die Wurzel für die in weiten Teilen des 20. Jahrhunderts bis heute anhaltende Hausmode des gut gestalteten Einzelstücks von Künstlern und Gewerbetätigen, quasi als Vorläufer des Produktdesigns, das nach und nach Massencharakter annahm (man denke für die Gegenwart nur an das Möbelhaus «Ikea»).45

Die Neubewertung der Individualisten von 1914 – «solange es noch Künstler im Werkbund gibt»<sup>46</sup> – muss als zeitgemäße Antwort auf die damaligen Kulturdiskurse und wirtschaftswissenschaftlichen Ansätze gelesen werden. Was sich aber 1914 schon abzeichnete und durch den Krieg zu einem Ende kam, war das Konzept einer harmonischen Kultur und damit auch der «Durchgeistigung der Wirtschaft». Der militärische und industrielle Komplex hatte sich, sofern er je im Werkbund oder diesem nahe gewesen war, rasant einer kulturellen Dimension und damit der Debatte um Geschmack und Qualität entzogen.

Die Architektur um 1914 kann in zwei Richtungen betrachtet werden. Einerseits in Richtung der Sachlichkeit, der Erfüllung praktischer Bedürfnisse bei gleichzeitiger Überhöhung industrieller Bauformen, sowie andererseits in der neuen Rolle der Glasarchitektur als künstlerischem Ausdruck bis hin zu einer autonomen Architektur. Dazwischen muss die Rolle der angewandten Kunst zwischen Dekoration und Autonomie verortet werden, und dafür gab in Köln höchst interessante Anstöße.

Der vom Werkbund allseits propagierte Zweckgedanke wurde von Behne im Rahmen der Ausstellung infrage gestellt. Er sei Ausgangspunkt, führe aber zur Kunst im Sinne eines Mehrwerts. Und er formuliert in Abwandlung von Worten Otto Wagners: «Der mässige Architekt degradiert

<sup>44</sup> Karl Ernst Osthaus: Das Schaufenster, in: Deutsche Kunst in Industrie und Handel, Jahrbuch des Deutschen Werkbund 2 (1913) 59–60. Vgl. Junghanns 1982 (s. Anm. 42) 170–171.

<sup>45</sup> Eines der bedeutendsten Höhepunkte war innerhalb der Werkbundbewegungen «Die gute Form» des Schweizerischen Werkbundes. Vgl. Jürg Hünerwadel: Die gute Form, Der Schweizerische Werkbund und die Produktgestaltung nach dem Zweiten Weltkrieg, in: Gnägi; Nicolai; Wohlwend 2013 (s. Anm. 10) 277–292.

<sup>46</sup> Zur Beurteilung von van de Veldes Gegenthesen s. Anm. 42.

die Formen zu Zwecken, der wahre Architekt erhebt die Zwecke zu Formen».<sup>47</sup>

Die Werkbundfabrik von Gropius und Adolf Meyer darf für diese Auffassung als Musterfall gelten (Abb. 5). Als grosser Komplex vereint er Werkhalle und Bürohaus mit einem separat angeordneten Zentralbau der Deutzer Motorenwerke. Das Bürohaus zeigt zwei Seiten, einmal die ägyptisch anmutende geschlossene Front, mit Lisenen gegliedert, die durch grosse horizontale Dachüberstände bereichert wird. Im ebenfalls horizontal ausgerichteten, in Backstein abgehobenen Eingangsbereich zeigt sich an den abgerundeten Eingangswangen Gropius' damalige Vorliebe für die Verwendung von Bauplastik, die von Richard Scheibe geschaffen wurde.<sup>48</sup> Die Gliederungselemente, besonders die horizontale Betonung des Dachabschlusses mit Überständen, sind immer wieder mit Bauten Frank Lloyd Wrights in Verbindung gebracht worden. Dessen Werk wurde 1910 in dem berühmten, bei Ernst Wasmuth in Berlin verlegten Portfolioband einem europäischen Publikum bekannt gemacht, sodass eine direkte Rezeption durch Gropius wahrscheinlich ist.<sup>49</sup> Wrights wichtiger Grossbau der Midway Gardens in Chicago mit seinen interessanten Parallelen wurde jedoch erst nach der Werkbundfabrik, später im Jahr 1914 eröffnet. Gropius fügte seiner strengen Hauptfront, etwas isoliert stehend, zwei Glaszylinder als Treppenhäuser hinzu, die das Hauptthema des Baus einleiten, das Glas.

Die Rückseite des Bürogebäudes ist durch einen Curtainwall gekennzeichnet (Abb. 6), der in der Berliner Warenhausarchitektur schon 1902 durch Zauber & Lachmann am Warenhaus Tietz angewendet wurde, allerdings eingespannt in neobarocke Risalite, sodass ein grosser Kontrast zwischen offenen und geschlossen Bauteilen entstand. Gropius erzielte mit seiner Gestaltung eine harmonische Wirkung der Rückfront, indem

47 Adolf Behne: Gedanken über Kunst und Zweck dem Glashause gewidmet, in: Kunstgewerbeblatt NF. 27 (1916) 1–4, Zitat S. 2.

48 Siehe Karin Wilhelm: Walter Gropius, Industriearchitekt, Braunschweig (Wiesbaden: Vieweg, 1983) 66–87. Hartmut Probst; Christian Schädlich: Walter Gropius, Werkverzeichnis Bd. 1, Der Architekt und Theoretiker (Berlin: Verlag für Bauwesen, 1986) 270–279.

49 Wilhelm 1983 (s. Anm. 48) 86–87. Vgl. Winfried Nerdinger: Der Architekt Walter Gropius, 2. Aufl. (Berlin: Gebr. Mann, 1996) 40–43.

er den Sockel und die Glasfront aufeinander bezog. Glas wurde hier in seiner funktionalen Form eingesetzt, aber gleichwohl als Ausdrucksträger verwendet. Gropius' Bau zeige, so Behne, «wie sehr das Glas in seiner rein praktischen Möglichkeit noch [weiter] ausgenutzt werden kann».<sup>50</sup> Und er sah darin ein Modell für zukünftige Bauten, wie es im Œuvre von Gropius dann mit dem Dessauer Bauhausgebäude auch umgesetzt wurde.

Gleichwohl kann der Bau nicht nur unter diesem Aspekt betrachtet werden, denn er zeigt monumentale Elemente, die Gropius' damaliger Auffassung vom künstlerischen Fabrikbau entsprechen, den er in seinem Aufsatz «Der stilbildende Wert industrieller Bauformen» im Jahrbuch 1913 entwickelt hatte. In diesem Sinne sah er den Fabrikbau selbstverständlich als Teil der von Muthesius apostrophierten «harmonischen Kultur». Dies drückte sich auch in seinen Interieur-Gestaltungen aus, von denen hier sein Schlafwagenabteil sowie seine von der Firma Gerson ausgeführten Möbelentwürfe stehen. Eine neue Schmuckfreude, besonders in seinen Möbelentwürfen, führt uns zu dem Aspekt einer gewandelten Innenraumkunst auf der Kölner Ausstellung. Neben den strengen Interieurs der Wiener Werkstätten und der sachlichen Gestaltung des Hamburger Hauses stellte Gropius' «Diele» in der Abteilung Raumkunst, die mit Keramiken von Gerhard Marcks geschmückt war, eine Verschiebung zur expressionistischen Formensprache dar (Abb. 7).<sup>51</sup>

Dafür stand ganz besonders Bruno Pauls «Gelbes Haus» in der Ausstellung, in dem Farbe als wichtigstes Problem der «Wohnungskunst» thematisiert wurde. Eugen Kalkschmidt monierte in den *Modernen Bauformen*, es mache den Eindruck, als ob «Barock und Rokoko stärker beteiligt scheinen, als das ungewisse Etwas, was wir modern nennen».<sup>52</sup> In der Tat bezog sich Paul auf preussische Innenraumkunst des Klassizismus und

<sup>50</sup> Behne 1914 (s. Anm. 3) 38.

<sup>51</sup> Walter Gropius: Der stilbildende Wert industrieller Bauformen, in: Der Verkehr, Jahrbuch des Deutschen Werkbundes 3 (1914) 29–32, abgedruckt in: Probst; Schädlich 1986 (s. Anm. 48) Bd. 3, 58–59; Vgl. auch ders., Die Entwicklung moderner Industriebaukunst, in: Jahrbuch 1913 (s. Anm. 44) 17–22 (Probst; Schädlich, Bd. 3, 55–57. Die genannten Projekte von Gropius, in: Jahrbuch 1915 (s. Anm. 21) 49 (Diele), 55 (Herrenzimmer, Ausführung Hermann Gerson), 133 (Schlafwageneinrichtung).

<sup>52</sup> Eugen Kalkschmidt: Die Möbel- und Raumkunst auf der Werkbund-Ausstellung zu Köln a. Rh., in: *Moderne Bauformen* 8 (1914) 398–412, hier 401, s. auch Farbtafel 466.

Biedermeier, nahm aber gleichzeitig expressionistische Elemente mit auf (Abb. 8). In den Gesamtinterieurs vollzog Paul dann eine Wende zur expressionistischen Innenraumkunst, die in der Berner Ausstellung 1917 noch deutlich als solche zu erkennen war (Abb. 9).<sup>53</sup> William Owen Harrod hat diesen Ansatz als ein ins Expressionistische erweitertes Neo-Biedermeier beschrieben, das für Paul Ausdruck seines Konzepts einer werkbundgebundenen «harmonischen Kultur» war.<sup>54</sup> Hier wird ein von der Kunstgeschichte wenig zur Kenntnis genommener Strang der Innenraumgestaltung der Zwanzigerjahre offensichtlich, der neben den neu-sachlichen Bauhausinterieurs viele Bauten kennzeichnete und der im Art Deco weiterentwickelt wurde. Auch die Schweiz hat sich diesen Tendenzen in der Züricher Ausstellung des Schweizerischen Werkbunds im Jahr 1918 geöffnet.<sup>55</sup>

Im Gegensatz zu Bruno Pauls Innenraumkunst, die eine nahtlose Verbindung zu den Jugendstilinterieurs des ersten Jahrzehnts herstellen, gibt es noch eine zweite Linie, die den bildnerischen Expressionismus der Brücke und der Stuttgarter Schule um Adolf Hölzel – beispielsweise mit Arbeiten des jungen Oskar Schlemmer – in die Sphäre der angewandten Kunst überführt. Hierfür steht exemplarisch der damals aufmerksam zur Kenntnis genommene Entwurf von Ernst Ludwig Kirchner für den Kölner Tabakfabrikanten Josef Feinhals. Für dessen Stand «Die Kunst im Tabakgewerbe» (Abb. 10) auf der Werkbundausstellung entwarf Kirchner eine textile Wandbespannung mit Rückgriff auf präkolumbianische Bildmotive, die die Geschichte des Tabak in Amerika und seine historische und

Vgl. Fritz Stahl: Das gelbe Haus, in: *Dekorative Kunst* 18 (1914) 1–10, bes. 3. Hellwag 1914 (s. Anm. 39) 24.

<sup>53</sup> Fritz Hellwag: Die deutsche Werkbund-Ausstellung in Bern, in: *Innendekoration* 29 (1918) 155–162. Arthur Moeller van den Bruck: Die Ausstellung des Deutschen Werkbunds in Bern 1917, in: *Dekorative Kunst* Bd. 26, Jg. 21 (1917) 73–97. Sonderheft Werkbundausstellung, in: *Die Tat* 3 (1917) H. 7 (1917) Taf. 2. Vgl. Sonja Günther: Bruno Paul 1874–1968 (Berlin: Gebr. Mann, 1992) 24–25, hier wird allerdings nur die historistische Rückwendung von Paul kritisiert, ohne die Sprengkraft seiner expressionistische Interieurs zu thematisieren. Vgl. dagegen William Owen Harrod: *The Life and Work of a pragmatic Modernist* (Stuttgart, London: Axel Menges, 2005) 48–50.

<sup>54</sup> Harrod 2005 (s. Anm. 53) 49, 54–55.

<sup>55</sup> Jasmine Wohlwend: Schweizerische Werkbundausstellung Zürich 1918, in: Gnägi; Nicolai; Wohlwend 2013 (s. Anm. 10) 127–132.

kulturelle Bedeutung in Europa zeigten.<sup>56</sup> Die 1943 in der Privatsammlung Feinhals verbrannten Wandbespannungen (Abb. 11) machen deutlich, dass von Seite der Avantgarde aus der Schritt zur angewandten Kunst ohne Probleme gegangen werden konnte. Kirchner hatte mit Erich Heckel 1912 auf der Sonderbundausstellung in Köln die Kapelle mit auf Jute gemalten Wandbildern dekorativer und sakraler Natur ausgestattet – «ein Ausdruck der mannigfachen Bande die neueste Malerei mit [der] Blüte mittelalterlicher Kunst verknüpfen».<sup>57</sup> 1927 entwarf Kirchner einen umfangreichen Wandzyklus für den Neubau des Museums Folkwang in Essen, der dann aufgrund der Wirtschaftskrise nicht ausgeführt werden konnte. Einzig Oskar Schlemmers Ausstattung des Brunnenraumes im Museum Folkwang konnte verwirklicht werden.<sup>58</sup>

Den Höhepunkt dieser Verschmelzung von angewandter und autonomer Kunst sowie die Hinwendung zum architektonischen Expressio-

<sup>56</sup> Hellweg 1914 (s. Anm. 39) 42 im Kontext der expressionistischen Ladenausstattung von Bahlsen, dem Tapetenraum von August Endell und Cords Seidenhaus-Schaufenster sowie das Gelbe Haus als Ausdruck der Verbindung mit (freien) und angewandten Künstlern, vgl. ebd. Abbildungen S. 32, 33, 37. Hanna Strzoda: Die «Feinhals-Textilien» Ernst Ludwig Kirchners für die Werkbundausstellung 1914, in: *Brücke-Archiv* 23 (2008) 113–122. Jüngst zum Thema Architektur, Innendekoration und Wandmalerei bei Kirchner s. Kai Schupke: *Architekturzeichnungen Kirchners. Reformarchitektur und Brücke*. Galerie Hentze Ketterer (Wichtrach 2014) (Minikatalog\_A 106), [www.henze-ketterer.ch/fileadmin/bilder/ausstellungen/wichtrach/Minikatalog\\_A106\\_Architekturzeichnungen\\_web.pdf](http://www.henze-ketterer.ch/fileadmin/bilder/ausstellungen/wichtrach/Minikatalog_A106_Architekturzeichnungen_web.pdf) (Zugriff 9.12.2014).

<sup>57</sup> Richard Reiche: Vorwort, in: *Sonderbund. Internationale Ausstellung. Cöln 1912* (Köln: Dumont-Schauberg, 1912) 7. Rainer Schoch: Die schönen alten Schrotblätter und Holzschnitte ... Ernst Ludwig Kirchner und der altdeutsche Holzschnitt, in: Magdalena M. Möller (Hg.): *Kirchner. Das expressionistische Experiment* (München: Hirmer, 2014) 24–33, hier 31. Zu Köln s. auch Hanna Strzoda: *Das Atelier Ernst Ludwig Kirchners. Eine Studie zur Rezeption «primitiver» europäischer und aussereuropäischer Kulturen* (Petersberg: Imhoff, 2006) 259–262. Strzoda verweist auf die enge Verbindung Pechsteins mit der Abteilung Raumkunst an der Dresdener Kunstgewerbeschule, geleitet von Wilhelm Kreis, und darüber hinaus mit Fritz Schumacher und Hans Poelzig, wodurch Pechstein und auch Kirchner in Kontakt mit den frühen Gedankengut des Werkbundes kamen.

<sup>58</sup> Tobias Burg: *Abgebrochene Moderne. Wandbildprojekte von Oskar Schlemmer und Ernst Ludwig Kirchner*, in: «Das schönste Museum der Welt». *Museum Folkwang bis 1933. Ausstellungskatalog*. Folkwang Museum Essen (Essen, Göttingen: Folkwang, Steidl, 2010) 119–128.

nismus zeigt das vielbesprochene Glashaus von Bruno Taut, das in dem von Herwarth Walden herausgegeben *Sturm* durch Bruno Taut selbst in den Kreis der bildkünstlerischen Avantgarde eingeführt wurde.<sup>59</sup> Adolf Behne hat es emphatisch bejubelt und als Ausgangspunkt einer neuen Architektur gesehen. Hier wurde das Konzept einer ideellen, autonomen Architektur umgesetzt und gleichzeitig das Glas in «seiner künstlerischen Verwendbarkeit» manifestartig vorgeführt.<sup>60</sup>

Dort kreuzten sich die Diskussionsstränge von expressionistischer Avantgarde und Reformansätzen des Werkbundes: Das Glashaus war Kultbau, Monument, autonom und individualistisch zugleich. Adolf Behne sah rückblickend Tauts Monument ästhetisch: «Die Schönheit strahlte im Glashaus, sie blieb dem Theater [van der Velde] nicht fern, über der Fabrik [Gropius und A. Meyer] ermüdete sie und erlosch in den Schaustätten der angewandten Kunst.»<sup>61</sup>

Taut verliess das werkbundeigene Referenzsystem, in dem Hans Poelzig expressiver Wasserturm von Posen (1911) sowie sein eigenes Monument des Eisens in Leipzig (1913 mit Max Taut) als Vorläufer gelesen werden konnten. Mit dem Glashaus war gleichzeitig die Tradition des Skelettbaus zugunsten einer innovativen Stahlbeton-Netzwerkkuppel in Form eines Rhomboeders, die Taut zufolge «an Cristallformen erinnert», verlassen worden (Abb. 12). Der Bau war laut dem Architekten als «Anregung» für «dauernde Architektur» gedacht, ein Modell sozusagen. Es war eine erste kristalline Bauweise, die jenseits des Expressionistischen eine Allegorie der utopisch-märchenhaften Glasdichtungen Paul Scheerbarts

<sup>59</sup> Taut 1913 (s. Anm. 7).

<sup>60</sup> Adolf Behne: Gedanken über Kunst und Zweck dem Glashause gewidmet, in: Kunstgewerbeblatt 27 (1915/16) 1–4. S. auch ders.: Das Glashaus, in: Die Umschau 18 (1914) 712–716, zit. n. Ochs (s. Anm. 3) 26–29 und allgemein ders.: Bruno Taut, in: Der Sturm 4 (1914) Nr. 198/199, 182–183, zit. n. Ochs 1994 (s. Anm. 3) 24–26. Vgl. Kai Konstantiny Gutschow: *The Culture of Criticism. Adolf Behne and the Development of Modern Architecture in Germany 1910–1914* (Michigan: Ann Arbor, 2006) bes. 362–367.

<sup>61</sup> Adolf Behne: Kritik des Werkbundes, in: Die Tat 9,1 (1917) 430–458, zit. n. Werkbundarchiv 1 (1977) 118–128, hier 121. Zu den Aspekten des Glashauses allgemein s. Angelika Thiekötter: *Kristallisationen, Splitterungen. Bruno Tauts Glashaus* (Basel: Birkhäuser, 1993).

war, in der der Kristall eine entscheidende Metapher für die Gesellschaft der Zukunft darstellte.<sup>62</sup>

Der anorganische Kristall war nicht nur abstrakte Form, sondern zugleich auch abstrakte, sublimale Landschaft in der Nachfolge des romantischen Denkens Friedrich Schlegels.<sup>63</sup> Die Jahrtausendausstellung in Berlin hatte 1906 erstmals den Blick auf die deutsche Romantik freigegeben. In Folge davon entwickelte sich die zeitgenössische Avantgarde des Expressionismus, des Blauen Reiters unter Franz Marc, aus dem Arkadien romantischer Mönchswelten «in die Immaterialität zunehmend abstrakter Bildordnungen». Diese von Marc «als Altäre der kommenden geistigen Religion» bezeichneten Werke des Expressionismus waren Teil einer neuen *autonomen Malerei*. Über deren Rezeption gelangten Taut und Adolf Behne – durch den Sturm-Herbstsalon 1913 – schon vor dem ersten Weltkrieg zur *autonomen Architektur*, die nun ihrerseits Avantgardecharakter bekam. In seinem im *Sturm* 1914 publizierten Essay «Eine Notwendigkeit», beschwor Taut mit dem Glashaus die Erneuerung des Gesamtkunstwerks und die Zusammenarbeit der Gattungen, die dann direkt in den Aufruf des Bauhauses von 1919 mit einfluss.<sup>64</sup>

Die Rolle der Zeitschrift *Der Sturm* für den Architekturdiskurs ist jüngst erstmals durch Robert Hodonyi dargestellt worden. Dagegen fehlt eine solche Darstellung für das ab 1917 von Paul Westheim publizierte *Kunstblatt*.<sup>65</sup> Neben den Bezugfeldern Brücke und Blauer Reiter trat die

<sup>62</sup> Mechthild Rausch: Der Glaspapa. Paul Scheerbarts architektonische Phantasien im Hinblick auf das Werk Bruno Taut, in: Symposium Bruno Taut, Magdeburg 1995 (Veröffentlichungen des Stadtplanungsamts Bd. 48, 1–2) 100–106.

<sup>63</sup> Vgl. Regine Prange: Das Kristalline als Kunstsymbol (Hildesheim: Olms, 1991) 9, 97. Zur Begriffswelt des Kristallinen zusammenfassend auch: Wolfgang Pehnt: Die Architektur des Expressionismus, Neuausg. (Ostfildern-Ruit: Hatje, 1999) 30–34. Vgl. auch Iain Boyd Whyte: The Expressionist Sublime, in: Timothy O. Benson (Hg.): Expressionist Utopias, Paradise, Metropolis, Architectural Fantasy. Ausstellungskatalog (Los Angeles: LACMA, 1993) 118–137.

<sup>64</sup> Peter-Klaus Schuster: Auf der Suche nach dem verlorenen Paradies. Runge – Marc – Beuys, in: Ernste Spiele. Der Geist der Romantik in der deutschen Kunst, Ausstellungskatalog Haus der Kunst München (Stuttgart: Oktagon, 1995) 47–67, bes. 53–55. Taut 1913 (s. Anm. 7).

<sup>65</sup> Robert Hodonyi: Herwarth Waldens «Sturm» und die Architektur: eine Analyse zur Konvergenz der Künste in der Berliner Moderne (Bielefeld: Aisthesis, 2010) bes. 268–333.

im *Sturm* propagierte tschechische Architektur des Kubismus. Die Entwürfe von Vlastislav Hofman thematisieren die kristallin gebrochene Oberfläche, ein Markenzeichen der expressionistischen Architektur nach 1917 (Abb. 13). Doch Taut entwickelte insgesamt eine Freiheit, die nicht auf den Kristall beschränkt war und die alle Möglichkeiten einer kommenden Architektur auslotet.<sup>66</sup>

Köln markierte also in gewisser Hinsicht eine Wasserscheide, aber nicht zugunsten eines neuen Stils oder gar des Neuen Bauens, sondern vielmehr einen Aufbruch in Pluralität (Abb. 14), von dem Mendelsohn sagte:

Deshalb erscheinen für das Ziel [...] einer neuen Baukunst alle Regungen notwendig: Die Apostel der gläsernen Welten, die Analytiker der Raumelemente, die Formsucher aus Material und Konstruktion. [...] Nur ein neuer Wille hat die Zukunft für sich in der Unbewusstheit seines chaotischen Auftriebs, in der Ursprünglichkeit seiner universalen Auffassung.<sup>67</sup>

Erste Aspekte zur Rolle der Architektur im Kunstblatt, Bernd Nicolai: «Gegenstandslose Architektur». Aussereuropäische Hochkulturen im Diskurs der beginnenden klassischen Moderne, in: Bernd Nicolai; Anna Minta (Hg.): *Modernity and Early Cultures. Reconsidering non western references for modern architecture in a cross-cultural perspective* (Neue Berner Schriften zur Kunst, Bd. 12) (Bern: Peter Lang, 2012) 149–176.

<sup>66</sup> Vgl. Bernd Nicolai: *Abstraktion, Primitivität und der «orientalische Mensch»*. Worringers Schriften und ihr Einfluss auf die Architektur, in: Norberto Gramaccini; Johannes Rössler (Hg.): *Hundert Jahre Abstraktion und Einfühlung, Konstellationen um Wilhelm Worringer* (München: Wilhelm Fink, 2012) 169–180.

<sup>67</sup> Erich Mendelsohn: *Das Problem einer neuen Baukunst* (1919), in: ders.: *Das Gesamt-schaffen des Architekten. Skizzen, Entwürfe, Bauten* (Berlin: Mosse, 1930) 21.

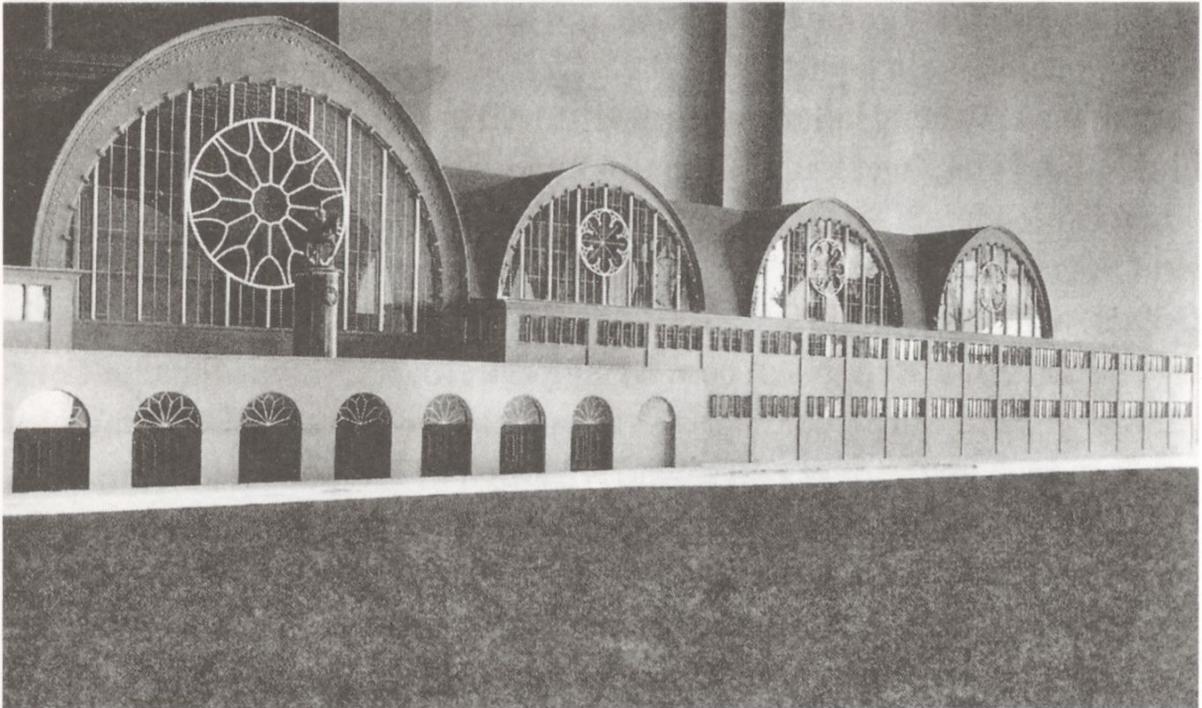


Abb. 1: August Endell, Projekt eines Reichskriegsmuseums Berlin, 1916/17, Modell (zerstört), Innenansicht



Abb. 2: Hermann Muthesius, Grossfunkstation Nauen bei Berlin, 1917–1919, Hauptfassade

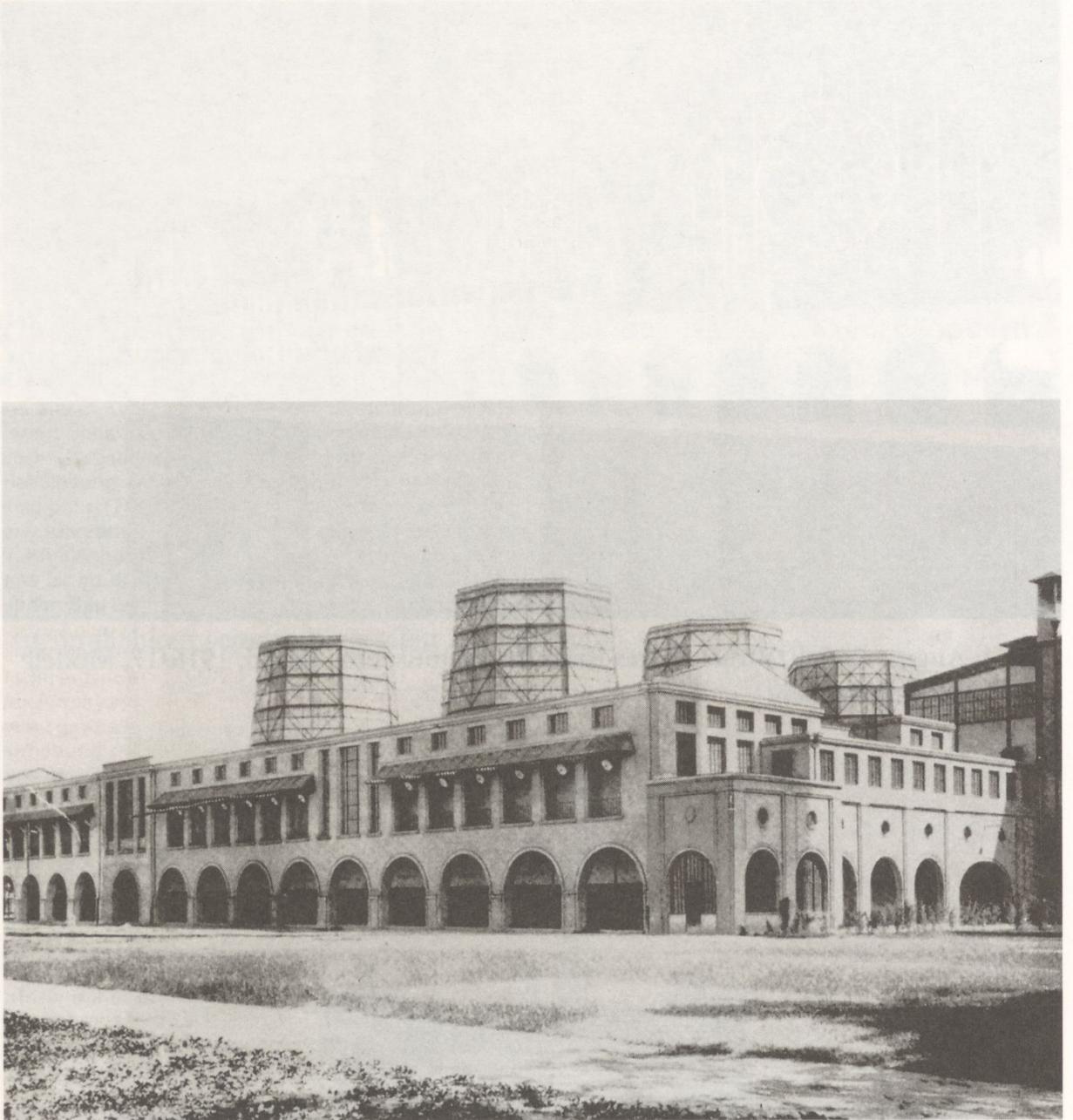


Abb. 3: Walter Klingenberg, Werner Issel, Kraftwerk Golpa-Zschornowitz bei Bitterfeld, März bis November 1915, Gesamtansicht Maschinenhalle



Abb. 4: Cesar Popovits, Saal für Glas und Keramik, Österreichisches Haus, Werkbundausstellung Köln, 1914 (Architektur: Josef Hoffmann)

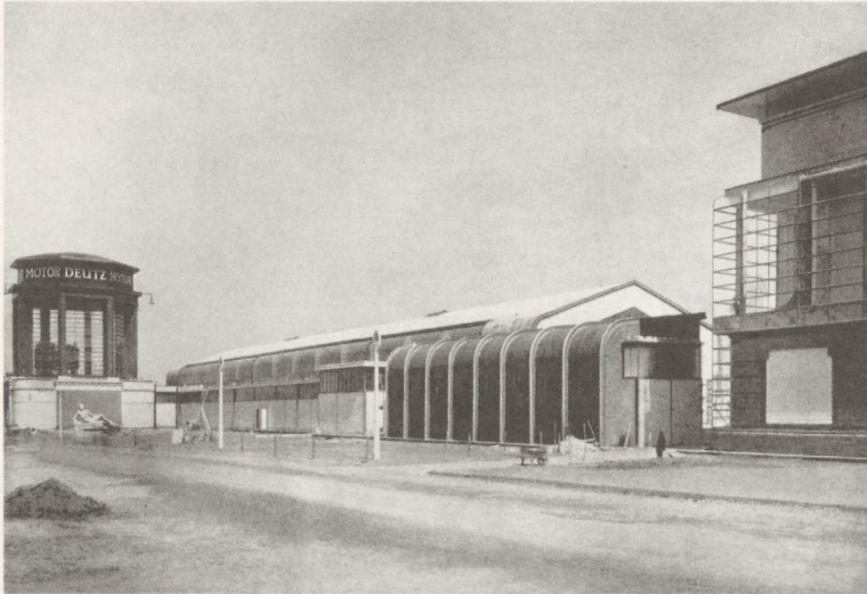


Abb. 5:  
Walter Gropius,  
Adolf Meyer,  
Fabrikgebäude der  
Werkbundausstel-  
lung Köln 1914,  
Gesamtansicht

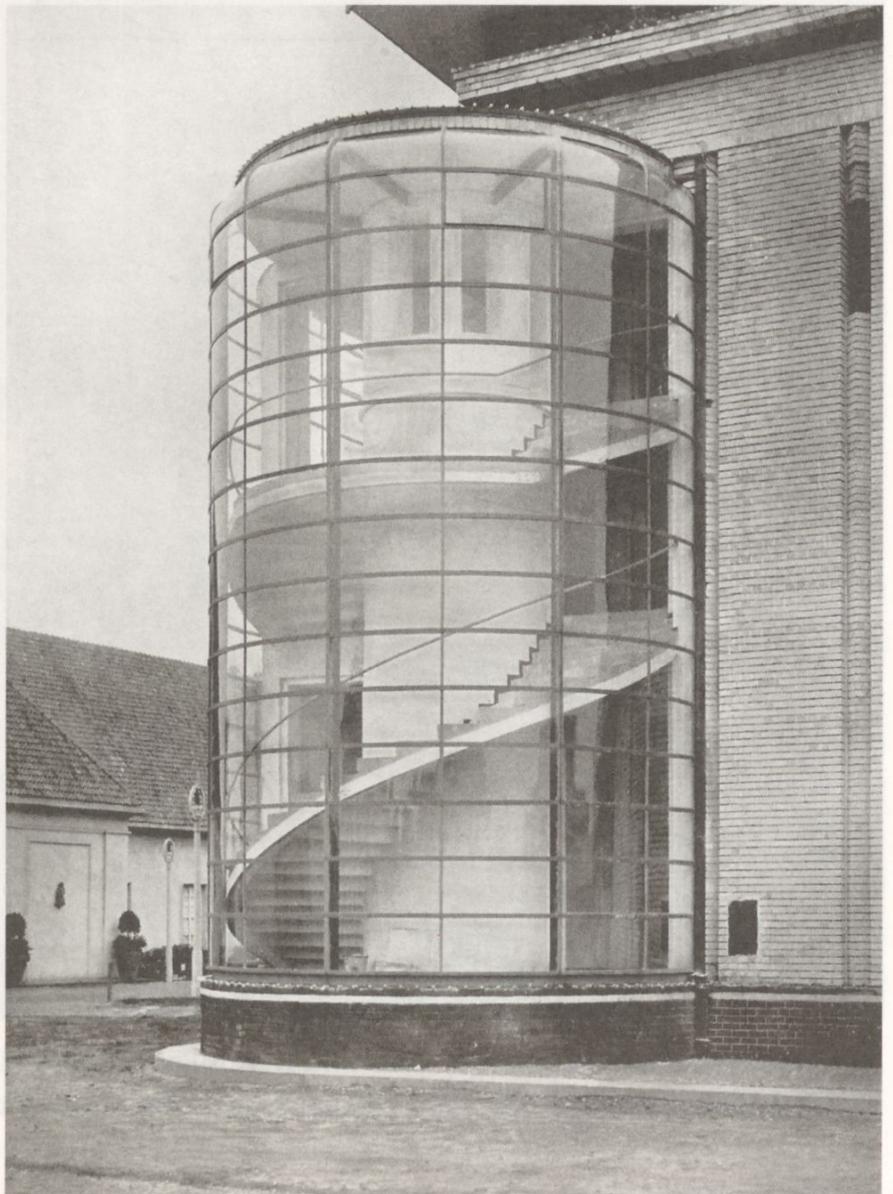


Abb. 6:  
Walter Gropius,  
Adolf Meyer, Fabrik-  
gebäude der Werk-  
bundaustellung  
Köln 1914,  
Glaszylinder des  
Treppenhauses als  
Teil des hofseitigen  
Curtainwalls



Abb. 7: Walter Gropius, Gerhard Marcks (Relieffries), Diele, Abteilung Raumkunst, Werkbundausstellung Köln 1914



Abb. 8: Bruno Paul, Gelbes Haus, Frühstückszimmer, Werkbundaustellung Köln 1914

Teil des heiligen  
Carmine



Abb. 9: Bruno Paul, Speisezimmer, Werkbundaussstellung Bern 1917



Abb. 10: Ludwig Kirchner, Die Kunst im Tabakgewerbe, Ausstellungsstand für Josef Feinhals; Tabakfabrik, Werkbundausstellung Köln 1914, Eingang



Abb. 11: Ludwig Kirchner, Die Kunst im Tabakgewerbe, Ausstellungsstand für die Werkbundaussstellung 1914, Geschichte des Tabaks, Sammlung Josef Feinhals, 1943 zerstört

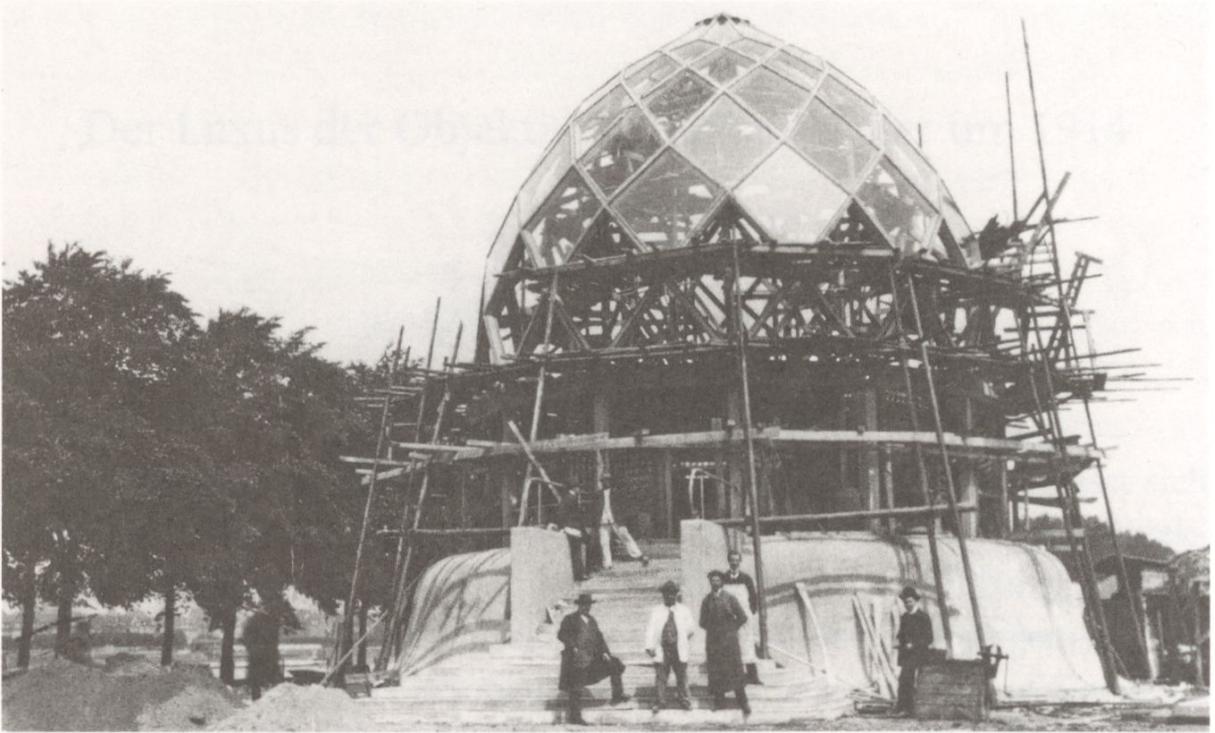


Abb. 12: Bruno Taut, Glashaus (Pavillon der Glasindustrie) im Bau, Werkbundaussstellung Köln 1914

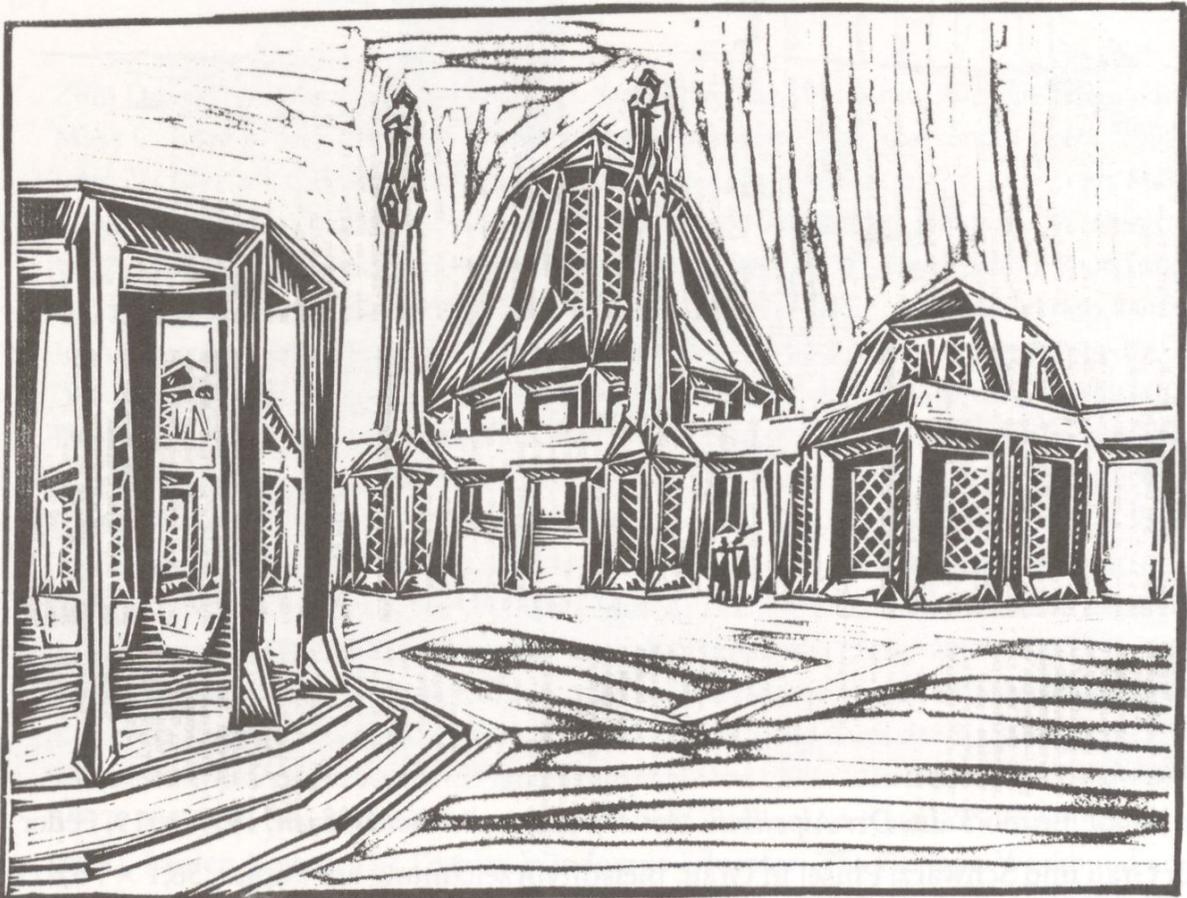


Abb. 13: Vlastislav Hofman, Projekt für einen Friedhof bei Prag (i.e. Ďáblice), 1912

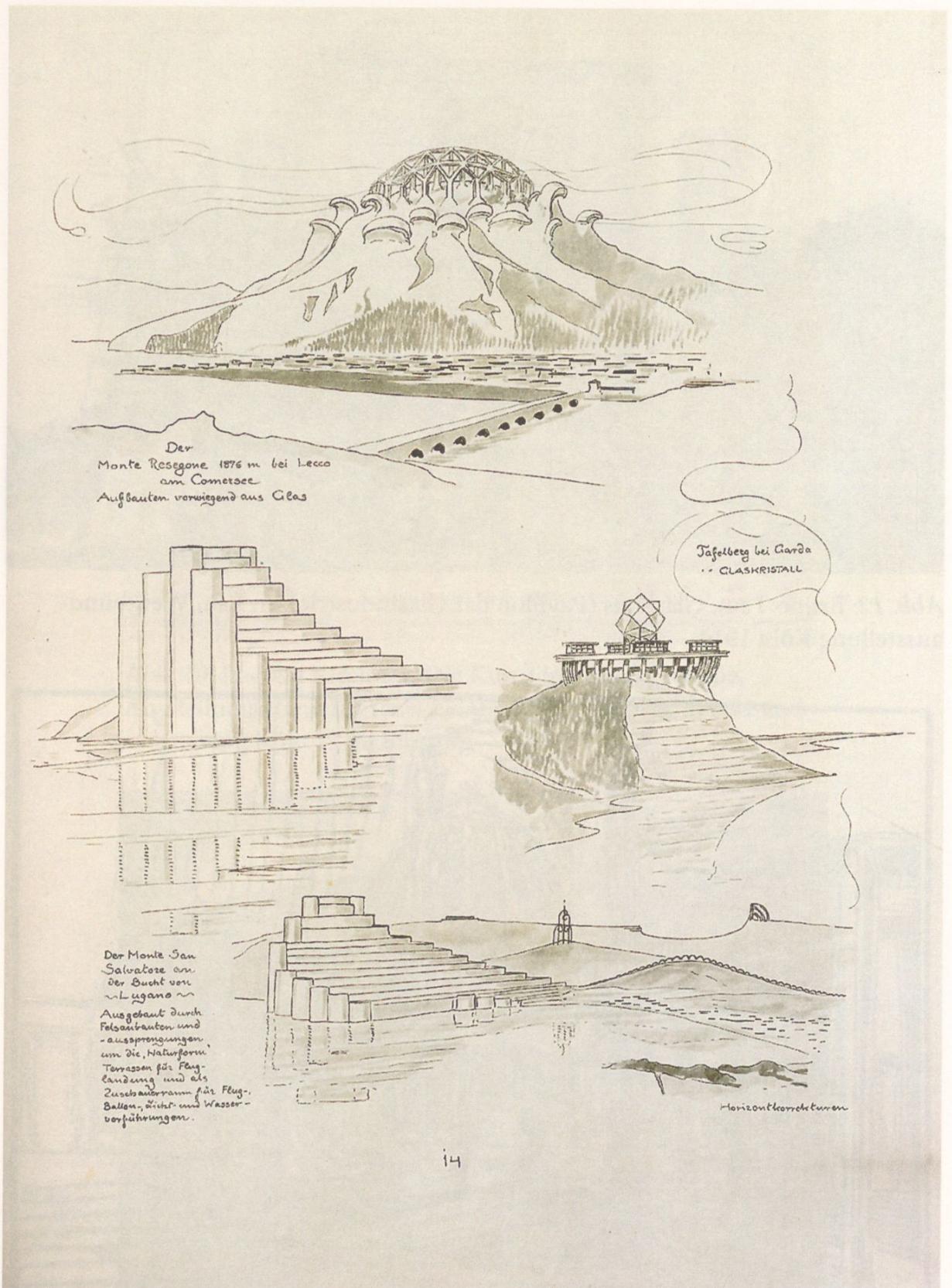


Abb. 14: Bruno Taut, *Der Alpenbau. An den oberitalienischen Seen*, 1917/1919, Feder in Grau und Schwarz, Pinsel in Grau, Bleistiftvorzeichnung auf Papier, 56,1 × 76,6 cm