

**RAINER K. WICK „Ich trage einen großen Namen“**

**Hermann Muthesius als Namenspatron der Kieler Kunsthochschule**

**MUTHESIUS KUNSTHOCHSCHULE**



**100 Jahre Muthesius Kunsthochschule**







**Rainer K. Wick**  
**„Ich trage einen großen Namen“**  
**Hermann Muthesius als**  
**Namenspatron der Kieler Kunsthochschule**

Mit einem Grußwort von June H. Park

Muthesius Kunsthochschule

Auszug aus der Festschrift  
© Copyright 2007 by  
Muthesius Kunsthochschule und dem Autor  
Gestaltung von Klaus Detjen  
Satz von Werner Dominke  
Druck von Wolfgang Becker  
Hermann Muthesius , Fotografie der Originalausgabe,  
Foto Rainer K. Wick  
Auszug aus der Festschrift  
Printed in Germany 2007



## **Grußwort zum 100. Jubiläum der Muthesius Kunsthochschule**

Es ist mir eine große Freude und Ehre, als neuer Rektor der einzigen Kunsthochschule des Landes Schleswig-Holstein einer Institution vorzustehen, die in diesem Jahr auf eine 100-jährige Geschichte zurückblicken kann. Mit Stolz kann sie auf eine Entwicklung hinweisen, die jüngst mit der Anerkennung als Kunsthochschule im Jahr 2005 und dem Erringen des Promotionsrechts in diesem Jubiläumsjahr 2007 zwei markante Meilensteine erreicht hat.

Damit verbunden sind auch Verpflichtungen und Herausforderungen. Es geht um nichts Geringeres, als Kunst und Wissenschaft, die in wechselseitiger Beziehung stehen, als originäre Erkenntnisquellen zu kultivieren, fruchtbar zusammen zu bringen und für die Gesellschaft nutzbar zu machen. Dieser Ort der Zusammenkunft hat einen klangvollen Namen: Muthesius Kunsthochschule.

Wie wird die Muthesius Kunsthochschule ihre Zukunftsaufgaben bewältigen? Wie wird sie ihren Ausbildungs- und Bildungsauftrag wahrnehmen? Wie wird sie sich als Partnerin der Kulturwirtschaft einbringen? Wie wird sie ihre Chance einer gestiegenen Autonomie nutzen? Wie wird sie sich im europäischen Hochschulraum profilieren?

Es ist ein seltenes Privileg, sich diesen ausgewählten Fragen und Aufgaben widmen zu können. Möge die Muthesius Kunsthochschule ein Ort des innovativen Gestaltens und kritischen Nachdenkens bleiben und sich zu einer Institution entwickeln, die agil, attraktiv und ambitioniert ist. Allen Beteiligten wünsche ich dabei Mut und Lust, gutes Gelingen und tief empfundene Erfüllung.

June H. Park, Rektor der Muthesius Kunsthochschule



## **„Ich trage einen großen Namen“<sup>1</sup> Hermann Muthesius als Namenspatron der Kieler Kunsthochschule<sup>2</sup>**

Wenn eine Schule oder Hochschule einen „großen Namen“ trägt, so gibt es dafür in der Regel gute Gründe. Sich auf eine bedeutende Persönlichkeit zu beziehen, ist Ansporn und Verpflichtung zugleich, kann aber auch als Anspruch, die eigene Exzellenz zu bekräftigen, gedeutet werden. Nun ist es nicht selten so, daß die Gründe für derartige Namensgebungen im Laufe der Zeit in Vergessenheit geraten, daß sich das Band der Erinnerung an den Namenspatron lockert und daß die Vorstellung von seiner historischen Bedeutung kaum mehr scharfe Konturen aufweist. Ziel des folgenden Beitrags ist es nicht, die näheren Umstände der Umbenennung der Kieler Landesschule für Handwerk und angewandte Kunst in „Muthesius-Werkschule Kiel für Handwerk und angewandte Kunst“ im Jahr 1947 zu rekonstruieren, sondern in der gebotenen Kürze das einflußreiche Wirken von Hermann Muthesius als Kulturkritiker, als Protagonist der sog. Neuen oder Modernen Bewegung, als Mitbegründer des Deutschen Werkbundes und als Reformers der preußischen Kunstgewerbeschulen zu skizzieren, während auf sein architektonisches Werk, das weitaus weniger wegweisend war, nicht näher eingegangen werden soll. Denn im Unterschied zu anderen Architekten seiner Zeit ist es ihm selbst kaum gelungen zu realisieren, was Kern seiner Programmrhetorik ist, nämlich einen neuen Stil als typischen Ausdruck seiner Epoche zu schaffen. Obwohl kein geringerer als Julius Posener die Bauten von Hermann Muthesius und insbesondere seine Landhäuser vehement verteidigt hat,<sup>3</sup> ist er, was sein architektonisches Schaffen anbelangt, im Übergang vom Historismus zur Moderne letztlich doch ein „Architekt ohne ‚Stil‘“<sup>4</sup> geblieben, der sich zwischen englischen Landhausidealen und eklektizistischen Formanleihen bewegte. 1861 als Sohn eines Maurermeisters und Bauunternehmers geboren, erlernte Muthesius zunächst das Maurerhandwerk, besuchte danach das Realgymnasium, studierte kurze Zeit Philosophie und Kunstgeschichte, um dann bis 1887 an der Technischen Hochschule in Berlin eine Ausbildung zum Architekten zu absolvieren. Schon während seines Studiums arbeitete er bei Paul Wallot, dem Architekten des Berliner Reichtagsgebäudes, den er außerordentlich schätzte. Obwohl Wallot uns heute als historisierender Traditionalist erscheint, hat Muthesius noch 1902 in seiner gegen Historismus und Jugendstil gerichteten Streitschrift „Stilarchitektur und Baukunst“ das Reichtagsgebäude überraschend positiv gewürdigt. Er lobt „das Wagnis der Hinzuziehung von Glas und Eisen für die äussere

Gestaltung der Kuppel“, testiert Wallot „eine individuelle, persönliche Sprache“ jenseits sklavischer Stilreproduktion und feiert ihn als den „besten Architekten unserer mittleren und jüngeren Generation [...] Die Befreiung von den Fesseln der Stilmachung, das ist der ungeheure Dienst, den Wallot der deutschen Architektur geleistet hat. Er drückte seine Ansicht über die Stile selbst treffend dahin aus, dass sie dem Architekten nur das Sprungbrett sein sollten, von dem aus er sich zu eigenem, selbständigen Schaffen erhebe.“<sup>5</sup> Dieses milde Urteil zeigt nicht nur, wie sehr sich Hermann Muthesius offenbar persönlich dem Baumeister des Reichstagsgebäudes verpflichtet fühlte, sondern auch, wie schwer es noch um 1900 gewesen sein muß, sich der Fesseln des Historismus zu entledigen. Im übrigen ist aber festzustellen, daß uns Muthesius in seinen Schriften fast durchgängig als radikaler Kritiker des Überkommenen, als dezidierter Verfechter des Neuen und als Vordenker einer neuen Produkt- und Baukultur gegenübertritt. Merkwürdigerweise scheint dabei sein dreieinhalbjähriger Japanaufenthalt (1887 bis 1890) kaum eine Rolle gespielt zu haben, obwohl doch die europäische Moderne der japanischen Kunst und Kultur maßgebliche Impulse verdankt.<sup>6</sup> Julius Posener vermutet, daß damals „die Zeit, da man in der japanischen Architektur ein Vorbild erkannte [...] noch nicht gekommen [war].“<sup>7</sup>

Umso prägender und nachhaltiger waren nach der Rückkehr aus Japan die Anregungen, die Muthesius in den Jahren 1896 bis 1903 in England empfing. In jener Zeit um die Jahrhundertwende war er an der deutschen Botschaft in London als technischer Attaché tätig, um regelmäßig über den englischen Hausbau, die kunstgewerbliche Reformbewegung, neue Tendenzen in der Kunsterziehung und Neuigkeiten im Ingenieurbau nach Berlin zu berichten. Neben diesen Berichten, die im „Zentralblatt der Bauverwaltung“ veröffentlicht wurden, schrieb er für verschiedene Kunstzeitschriften und publizierte im Jahr 1904 gleichsam als Resümee seiner Londoner Jahre das dreibändige Werk „Das englische Haus“. Befaßte er sich hier eingehend mit den Besonderheiten des englischen Wohnhauses, das er zeit lebens als vorbildlich gepriesen und dem er in seiner eigenen architektonischen Praxis stets nachgeeifert hat, so nahm er in der 1902 erschienenen Schrift „Stilarchitektur und Baukunst“ die deutschen Verhältnisse ins Visier, die sich ihm aus der Entfernung vielleicht noch klarer – und damit kritikbedürftiger – darstellten, als wenn er in Deutschland geblieben wäre.

„Stilarchitektur und Baukunst“ ist primär eine Abrechnung mit den historischen Stilen, die sich übrigens tendenziell schon in seiner Schrift „Italienische Reiseindrücke“ von 1898 findet. Zugleich ist diese Schrift mehr, nämlich Ausdruck eines tiefen Unbehagens an der sozial-kulturellen Situation der Zeit.

Muthesius bedient sich hier, wie in zahlreichen anderen seiner Publikationen, einer Reihe einschlägiger Denkfiguren der damaligen Kulturkritik, oder, um einen Begriff des Historikers Fritz Stern aufzunehmen, des Kulturpessimismus.<sup>8</sup> Denn es war in der Tat ein pessimistischer Grundzug, der die Intellektuellen jener Zeit in ihrer Einschätzung der Lage und ihrer Ablehnung der bestehenden Verhältnisse miteinander verband. Verkürzt gesprochen sah man die deutsche Kultur durch Mechanisierung, Spezialisierung und Historisierung, durch falschen Fortschrittsglauben und blanken Positivismus bedroht. Sie sei seelenlos geworden, zersplittert, antiquiert und ohne ein Ideal, das die gesellschaftlichen Kräfte zusammenhalten könne. Friedrich Nietzsche, der nicht nur Muthesius, sondern zahllose seiner Zeitgenossen nachhaltig beeinflusst hat, hatte in seinen „Unzeitgemäßen Betrachtungen“ festgestellt: „Kultur ist vor allem Einheit des künstlerischen Stils in allen Lebensäußerungen eines Volkes.“<sup>9</sup> Muthesius war nicht der einzige, der den Verlust dieser Einheit beklagte. Sie zurückzugewinnen, und zwar unter nationalen Vorzeichen, gehörte zu seinen Hauptzielen. So forderte er: „Das Ziel der Zeit muß unbedingt eine allgemeine harmonische Kultur sein, eine Kultur, wie wir sie frühere Jahrhunderte in Deutschland gehabt haben.“<sup>10</sup> Für den kulturellen Niedergang Deutschlands im 19. Jh. machte er vielfältige Gründe verantwortlich, die vor allem mit dem positivistischen Denken und der industriellen Revolution im Zusammenhang stehen. Er charakterisierte „das neunzehnte Jahrhundert [als] das Jahrhundert des Verkehrs, der Elektrizität, der Naturwissenschaften, der Geschichtsforschung, das Jahrhundert der Volksarmeen, der Arbeit, der Maschinen, [...] als das große Jahrhundert der Verstandesarbeit“<sup>11</sup> und kam zu der bitteren Erkenntnis, daß man es nicht anders als ein „unkünstlerisches Jahrhundert“<sup>12</sup> bezeichnen könne. In Abkehr von einer Epoche, die „in Wissenschaft förmlich erstarrt“<sup>13</sup> sei, begriff Muthesius die Kunst geradezu als Antipode der Wissenschaft, mit Nietzsche sah er in ihr das große Stimulans zum Leben, und mit dem ‚Rembrandt-Deutschen‘ Julius Langbehn teilte er die Überzeugung, daß „der Kunst [...] der erste, der entscheidende Platz innerhalb des Geisteslebens“<sup>14</sup> gebühre. Langbehns Buch war die literarische

Sensation des Jahres 1889. Bereits ein Jahr später gab es neunundzwanzig Neuauflagen. Sein Einfluß auf die Kulturanschauungen der Zeit war eminent. Es beginnt mit den Sätzen: „Es ist nachgerade zum öffentlichen Geheimnis geworden, daß das geistige Leben des deutschen Volkes sich gegenwärtig in einem Zustand des langsamen, einige meinen auch des rapiden Verfalls befindet. Die Wissenschaft zerstiebt allseitig im Spezialisismus; auf dem Gebiet des Denkens wie der schönen Literatur fehlt es an epochemachenden Individualitäten; die bildende Kunst, obwohl durch bedeutende Meister vertreten, entbehrt doch der Monumentalität und damit ihrer besten Wirkung [...]. Die Architektur ist die Achse der bildenden Kunst, wie die Philosophie die Achse des wissenschaftlichen Denkens ist; augenblicklich gibt es aber weder eine deutsche Architektur noch eine deutsche Philosophie. [...] Das heutige Kunstgewerbe hat auf seiner stilistischen Hetzjagd alle Zeiten und Völker durchprobiert und ist trotzdem oder gerade deshalb nicht zu einem eigenen Stil gelangt.“<sup>15</sup> Schon in diesen wenigen Sätzen scheinen wesentliche Topoi auf, die auch in den Schriften von Hermann Muthesius eine zentrale Rolle spielen. Seine Programmschrift „Stilarchitektur und Baukunst“ ist eine schonungslose Kritik am Historismus. In ihr prangert er das „unwürdige Stiltreiben“ an, in dem „Spätrenaissance, Barock, Rococo, Zopf und Empire gleichmäßig abgeschlachtet und nach kurzer Zeit des Blutsaugens in die Ecke geworfen wurden“ und kommt angesichts des „Stilwettlaufs in der Reproduktion sämtlicher Stile der letzten vierhundert Jahre“ zu dem Schluß, daß die Kunst und mit ihr der „öffentliche Geschmack“<sup>16</sup> einen absoluten Tiefstand erreicht habe. Mit Blick auf die verbreitete Wertschätzung des Klassizismus spricht er vom „Wahngebilde eines Tempelstils“<sup>17</sup>, kritisiert die Verabsolutierung des Griechischen als „Normalkunst“<sup>18</sup> und geißelt den seit der Reichsgründung 1871 in bürgerlichen Kreisen rapide um sich greifenden „Protzen- und Parvenugeschmack“<sup>19</sup>. Hatte sich noch der Karlsruher Architekt und Weinbrenner-Schüler Heinrich Hübsch, dessen Traktat „In welchem Style sollen wir bauen?“<sup>20</sup> von 1828 oft oberflächlich und verfälschend als Ausdruck von Ratlosigkeit in Fragen des zu verwendenden Stils interpretiert worden ist, in Wahrheit gegen jede Stilimitation verwahrt und schon früh für ein materialgerechtes und funktionales Bauen ausgesprochen, so erschöpfte sich die Architektur seit der Jahrhundertmitte mehr und mehr in den Bahnen des Eklektizismus. Ungeniert bedienten sich Architekten der Geschichte als Steinbruch, ohne zu einer originären Formensprache zu finden. Für Muthesius war offensichtlich, daß die bloße Nachahmung historischer Stile in die Sackgasse eines leeren Formalismus geführt hatte. Jedes lebendige Kunstschaffen sei

blockiert, die gestalterischen Herausforderungen der Gegenwart blieben ausgespart und unbewältigt.

Muthesius' Negativurteil über die historischen Stile bedarf allerdings einer geringfügigen Differenzierung. Bezeichnet er den Klassizismus als „Narkose“<sup>21</sup>, so hält er mit seiner Begeisterung für die Gotik nicht hinter dem Berg. Kein Zufall, daß sein in Japan entstandener Erstlingsbau, eine Kirche in Tokio, im neogotischen Stil errichtet wurde. Seine Bevorzugung der Gotik im Gegensatz zum Klassizismus entsprach nicht nur einer romantisch imprägnierten Rückschau auf das Mittelalter, wie sie noch für das frühe Bauhaus typisch gewesen ist, sondern das „Nordische“ und „Germanische“ der Gotik im Unterschied zum „Romanischen“ des Klassizismus erschien ihm auch als Garant nationaler, also deutscher Identität, die es im Zeitalter einer grassierenden Germanophilie, ja eines extrem gesteigerten Nationalismus, stets zu behaupten und zu bekräftigen galt. Den Germanen sei, so Muthesius, eine „sachliche“ Kunstauffassung zueigen, für die Baukunst der Romanen sei dagegen das Oberflächlich Schmückende charakteristisch.<sup>22</sup> Trotz aller Sympathie für die Gotik ist Muthesius jedoch scharfsichtig genug um zu erkennen, daß sie als Gegenwartsstil untauglich ist. Mit Blick auf das Gothic Revival in England bemerkt er: „Freilich, in einem täuschte man sich auch hier: die mittelalterliche Kunst zu einer kräftigen Gegenwartskunst beleben zu können.“<sup>23</sup> Gleichgültig, auf welche historische Epoche man sich beziehe: formale Übernahmen könnten unmöglich zum ersehnten Ziel, nämlich einem der eigenen Zeit angemessenen „neuen Stil“, führen. Das Neue, „das die Zeit gebiert und gebären muß“<sup>24</sup>, der Neuanfang, der unabweisbar notwendig sei, könne in einer von praktischen Motiven bestimmten Lebenswelt nur auf der Grundlage „jener strengen Sachlichkeit, die wir als den Grundzug modernen Empfindens kennengelernt haben“<sup>25</sup>, möglich sein. Sachlichkeit ist das entscheidende Schlüsselwort aller maßgeblichen Abhandlungen von Muthesius sowohl zu Fragen der Architektur als auch des Kunstgewerbes. Denn ähnlich wie die Bauwerke der damaligen Zeit traten die industriell gefertigten, hinsichtlich ihrer Material- und Produktionsqualität in den meisten Fällen minderwertigen Gegenstände des alltäglichen Gebrauchs in der Regel im Gewand historischer Stile auf, ein Umstand, der Muthesius im höchsten Grade „unsachlich“ erschien und auf den er mit schärfster Polemik reagierte.

In erschreckender Deutlichkeit und in globalem Maßstab war dieses Problem bereits lange vor Muthesius, nämlich spätestens im Jahr 1851 auf der ersten Londoner Weltausstellung sichtbar geworden. Ihr Ziel (wie das der großen Folgeveranstaltungen in den europäischen und amerikanischen

Metropolen) bestand nicht nur in der Dokumentation des im Zuge der Industrialisierung erreichten technischen Standards, sondern auch darin, das ästhetische Niveau der industriellen Warenproduktion zu demonstrieren und im internationalen Konkurrenzkampf um Absatzmärkte mit dem Instrument der Warenästhetik<sup>26</sup> Marktvorteile zu gewinnen.<sup>27</sup> Folglich kam der sog. kunstgewerblichen Be-, Über- oder Nachbearbeitung der industriellen Produkte eine besondere Bedeutung zu. Daß die Ergebnisse dieses Bemühens allerdings alles andere als zufriedenstellend waren, gehörte zu den schmerzlichen Erkenntnissen, die aus dem Londoner Spektakel gezogen werden mußten. Denn die meisten Produkte, die damals der Öffentlichkeit präsentiert wurden, waren nicht nur technisch mangelhaft und in ihrem Surrogatcharakter zweifelhaft, sondern auch durch die mechanische Überformung mit historisierenden Ornamenten formal äußerst unzulänglich.

Der deutsche Architekt Gottfried Semper, im Unterschied zu John Ruskin und William Morris übrigens keineswegs ein pauschaler Gegner der Maschine, war einer der ersten, der in seiner berühmten, im unmittelbaren Anschluß an die Londoner Ausstellung publizierten Denkschrift „Wissenschaft, Industrie und Kunst“ (1852) auf die neuralgischen Punkte der Form- und Produktgestaltung jener Zeit aufmerksam machte. So kritisierte er, daß „die Bestimmung des bearbeiteten Gegenstandes oft nicht anders künstlerisch hervor[tritt], als [...] sie sich [...] nur in den Beiwerken des Gegenstandes aus[spricht] und dem Stoffe Gewalt angethan werden musste, damit die Absicht des Künstlers halbwegs erfüllt werde. Kein Wunder, denn der Künstler ist wohl geschickt und erfinderisch in der Zeichnung und im Modelle, aber er ist weder Erzarbeiter, noch Töpfer, noch Teppichwirker, noch Goldschmied, [so daß] das ornamentale Beiwerk meistens schlecht verstanden ist und zu sehr mit den Hauptsujets zusammenfließt oder mit ihnen in gar keinem Zusammenhange steht.“<sup>28</sup> Was Semper hier anprangerte, war das Auseinanderklaffen von industrieller Gebrauchsform und ihrer „Veredelung“ durch den „akademischen Künstler“, ein Mißstand, für den er den durch die Arbeitsteiligkeit entstandenen „unzweckmäßigen“ Dualismus von „ideeller Kunst“ und „gewerblicher“ Formgebung verantwortlich machte.<sup>29</sup> Das ist eine Argumentationsfigur, die europaweit sehr schnell kursierte und zum festen Repertoire der kunstgewerblichen Reformbewegung des späteren 19. und des frühen 20. Jahrhunderts gehörte. Obwohl Muthesius sich in mancher Hinsicht deutlich von Semper distanziert hat, war er mit ihm in diesem Punkt grundsätzlich derselben Auffassung.



Daß der Jugendstil als der erste genuine Stil seit dem Rokoko, als ein Stil, der den Historismus überwunden und dem Stilchaos der Gründerjahre ein Ende bereitet habe, keineswegs den Erwartungen von Muthesius an den angestrebten „Neuen Stil“ entsprach, ist nicht sonderlich erstaunlich. Denn wenn Sachlichkeit zum Maßstab architektonischen Entwerfens und kunstgewerblichen Gestaltens erklärt wird, muß das Gros dessen, was unter der Flagge „Jugendstil“ segelt, schlicht als „unsachlich“ qualifiziert werden. So sah Muthesius im Jugendstil allgemein und erst recht im massenhaft reproduzierten Industriejugendstil keinerlei Reformfortschritt gegenüber den ornamental überkrusteten, in historisierender Maskerade auftretenden Maschinenerzeugnissen der Jahrzehnte zuvor. Seine Kritik am Jugendstil richtete sich gegen dessen „schwellende[n] Formaufwand und [...] Sucht nach sensationellen Gestaltungen“<sup>30</sup>. Mit Blick auf Majorelle in Nancy bemerkt er im Jahr 1904: „[...] schlimm vor fünf Jahren, heute [...] unerträglich“<sup>31</sup>. Es sind die „Linienergüsse“ des Jugendstils, genauer, die formalistischen Anwendungen der geschwungenen Linie und die mangelnden Entsprechungen zwischen Schmuck- und Zweckform, die Muthesius anprangert. Nicht nur die „Verirrungen“, die das Resultat „mißverständener Nachahmung der Aeusserlichkeiten der Grossen“ durch die „niedere Industrie“ sind, fallen der Verurteilung des Kritikers anheim, sondern auch die „Kunst der Grossen“ selbst: „Die erwähnte gefühlvolle Geschwungenheit aller Linien, deren Ursprungsland Belgien ist, nimmt auf kein Material Rücksicht, sie zwingt das Buchornament, den Messingleuchter und das Möbel in gleicher Weise in ihren Bann.“ Obwohl Muthesius keine Namen nennt, ist doch unmittelbar evident, daß hier Henry van de Velde gemeint ist, zu dem er sich zeitlebens in einem antagonistischen Verhältnis befunden hat. Und Muthesius fährt fort: „Gerade in der Möbelkunst aber fordert sie [die Geschwungenheit der Linien – d. Verf.] unverantwortliche Opfer an Konstruktions- und Materialrücksichten. Die ausgeprägteste Eigenschaft des Holzes ist die Faserung in einer bestimmten Richtung. Ist nun auch unsere heutige Technik in der Lage, jede sich daraus ergebende Konstruktionsschwierigkeit zu überwinden, [...] so bewegt sich doch diese ganze Tischlerei in gewissen gekünstelten Verhältnissen. Dadurch wird sie aber vor allem äußerst kostspielig, und ihre Erzeugnisse bleiben den breiteren Schichten des Volkes vorenthalten. Auch im allgemeinen genommen scheint es mit dem Geiste einer im ganzen sachlich und nüchtern denkenden Zeit wie der unseren wenig vereinbar, ein Material im entgegengesetzten Sinne davon

zu behandeln, wie es seine Natur erfordert. Die neue Bewegung würde an Überzeugungsfähigkeit und Volkstümlichkeit ungemein gewinnen, wenn in ihr mehr Natürlichkeit und gesunde Wirklichkeit zur Geltung käme. [...] Zugleich würde sich dann der wirtschaftliche Rahmen ihrer Erzeugnisse der grösseren Verbreitung im Volke anpassen, wodurch ungemein viel erreicht wäre; denn es kann sich heute bei einer Bewegung, die reformierend wirken will, nicht lediglich darum handeln, eine Luxuskunst zu entwickeln, es muß vielmehr das Ziel bestehen, der bürgerlichen Gesellschaft, die das Gesamtbild unserer modernen gesellschaftlichen Zustände bestimmt, eine ihr angepasste Kunst entgegenzubringen.“<sup>32</sup>

### Sachlichkeit

Diese Passage wurde etwas ausführlicher zitiert, weil sie in komprimierter Form Muthesius' Standort, seine Jugendstilkritik und seine Gegenposition, nämlich die Forderung nach Materialgerechtigkeit, Produktionsökonomie und gesellschaftlicher Breitenwirkung, markiert. Muthesius erkennt, daß Geschichte ein irreversibler Prozeß ist, hier also, daß die Maschine im Zuge der Industrialisierung die Handarbeit endgültig überholt hat. Er ist sich nicht nur der gesellschaftlichen Notwendigkeit der Maschinenproduktion bewußt, sondern erkennt auch die neuen ästhetischen Möglichkeiten, die die Maschine und die Industrie mit sich bringen. Die Einsicht, daß das „Überspinnen“ von Gegenständen „mit maschinenmäßig hergestellten Ornamenten [...] nur zu Ergebnissen kläglicher Art“ geführt habe, daß eine maschinell „fabrizierte Schmuckform [...] abstoßend“ wirke, führt ihn in seiner Schrift „Kultur und Kunst“ zu dem Schluß: „[...] das Maschinenornament [ist] ein Irrtum. Die glatte, auf das Nützliche reduzierte Form ist das, was wir von dem Maschinenerzeugnis erwarten.“<sup>33</sup> „Sachlichkeit“ sei das Ziel, für das es zu streiten gelte: „Je mehr sich unsere kunstgewerbliche Bewegung zu dieser Sachlichkeit bekehrt, umso mehr wird sie modern sein, d. h. dem allgemeinen Zuge unserer Zeit entsprechen, aus dem Geiste dieser Zeit heraus schaffen.“<sup>34</sup> Sowohl in seinen Schriften als auch in zahllosen Vorträgen, die Muthesius zu einem der einflußreichsten Propagatoren der Modernen Bewegung in Deutschland werden ließen, ist er für diesen Gedanken einer Versachlichung, einer Reinigung der maschinell produzierten Erzeugnisse von ornamentalen Verkrustungen – gleichgültig ob historistischer Provenienz oder aus dem Formenrepertoire des Jugendstils – eingetreten.

Zu fragen ist, aus welchen Quellen Muthesius' Begriff der Sachlichkeit gespeist wird. Bevor darauf näher eingegangen wird, sei kurz darauf

hingewiesen, daß sich für Muthesius Sachlichkeit in der Erfüllung von Funktionen manifestiert. Obwohl sich hier also sehr deutlich ein funktionalistischer Denkansatz erkennen läßt, hatte die auf Julius Posener zurückgehende enge Verknüpfung von Hermann Muthesius mit dem Funktionalismusbegriff (der bei ihm selbst übrigens nirgendwo auftaucht) eine „enorme Verengung des Verständnishorizontes“<sup>35</sup> zur Folge. Denn spätestens ab 1910 hat Muthesius immer häufiger auf die Bedeutung der Form hingewiesen, die sich nach seiner Überzeugung keineswegs als das gleichsam konsequenzlogische Ergebnis bloßer Funktionserfüllung oder auch als Resultat des gewählten Herstellungsmittels (sprich: der Maschine) darstellen lasse. „Kultur“ – so Muthesius im Jahr 1911 – ist ohne Schätzung der Form nicht denkbar, und Formlosigkeit ist gleichbedeutend mit Unkultur.“<sup>36</sup>

Die theoretischen Grundlagen funktionalistischen Denkens finden sich in England bei den Neugotikern, in Deutschland bei Semper. In den Jahren seiner Tätigkeit als technischer Attaché an der deutschen Botschaft in London hatte Muthesius ausgiebig Gelegenheit, sich mit den Anfängen des Funktionalismus auseinanderzusetzen. Dies gilt sowohl für seine Beschäftigung mit dem Ingenieurbau als auch – und ganz besonders – für seine Studien zur englischen Baukunst, die er 1904 in seinem dreibändigen Hauptwerk „Das englische Haus“ publiziert hat. Diese Publikation ist eine Lobpreisung der Sachlichkeit in einer Zeit, in der „mißverständene formalistische Anhäufungen“ und „protzenhafte Aufdringlichkeit“<sup>37</sup> das Erscheinungsbild der Architektur beherrschten. Gemäß seiner schon erwähnten Abneigung gegenüber dem Klassizismus und dem in England verbreiteten Palladianismus favorisierte Muthesius das elisabethanische Haus und den Typus des von dort hergeleiteten englischen Landhauses. Im Unterschied zur palladianischen Repräsentationsarchitektur, die den Komfort und die Wohnlichkeit der äußeren Wirkung geopfert habe, befand er das elisabethanische Haus als vorbildlich „im Sinne der heimatlichen, einem intimeren Wohnbedürfnis angepaßten [...] Wohnungskunst. Denn hier waltete noch ein inniges und dabei sachliches germanisches Empfinden.“<sup>38</sup> Man mag derartige Kategorisierungen wie auch jene, das elisabethanische Haus habe sich „aus den Lebensgewohnheiten und den klimatischen Bedingungen“ des Landes „natürlich entwickelt“<sup>39</sup>, das palladianische habe dagegen „nur auf prunkvolle Unnatur“<sup>40</sup> abgezielt, anzweifeln, entscheidend ist, daß Muthesius das bodenständige englische Landhaus als Inbegriff des sachlichen Bauens erschien. Der Planungs- und Gestaltungsprozeß erfolgt hier nicht von der Prunkfassade her, sondern bedürfnis- bzw. funktionsorientiert von innen nach außen – dies ist eine

der Maximen des späteren funktionalistischen Bauens. Das englische Landhaus erfüllt nach Muthesius in seiner schmucklosen Ziegelbauweise, der Unregelmäßigkeit des Grundrisses, der praktischen Raumfolge, der Behaglichkeit der Innenräume alle Kriterien dessen, was „Sachlichkeit“ ausmacht. Daß Muthesius in diesem Zusammenhang dem von Philipp Webb entworfenen „Red House“ (1859) in Bexley Heath bei London eine längere Passage widmet, ist natürlich alles andere als zufällig. Denn Webbs Auftraggeber war kein geringerer als William Morris, dem als Promotor des englischen Arts-and-Crafts Movement Muthesius' nahezu uneingeschränkte Bewunderung galt. Nachdem der damals erst fünfundzwanzigjährige Morris erkannt hatte, daß das viktorianische Kunstgewerbe zur Ausstattung seines neuen Hauses völlig ungeeignet war und er nicht ein einziges Stück hätte kaufen können, „das nicht erschreckend häßlich gewesen wäre“<sup>41</sup>, ging er daran, sich das notwendige Inventar selbst zu schaffen – wenn man so will die Geburtsstunde der kunstgewerblichen Reformbewegung in England. Muthesius feiert „Red House“ als „das erste individuelle Haus der neuen künstlerischen Kultur, das erste Haus, das innen und außen als ganzes gedacht und ausgeführt war, das erste Beispiel in der Geschichte des modernen Hauses überhaupt. Es war nicht nur im Innern revolutionär, sondern stand auch mit seiner äußeren Gestaltung in seiner Zeit vollkommen einzig dar.“<sup>42</sup> Nur am Rande sei erwähnt, daß Muthesius in seinen eigenen Arbeiten als Architekt zutiefst durch England und das Ideal des englischen Landhauses geprägt wurde, was Karl Scheffler schon 1910 dazu veranlaßt hat, ihn als „besten Landhausarchitekten Groß-Berlins“<sup>43</sup> zu apostrophieren.

Nun zur zweiten für Muthesius maßgeblichen Quelle „sachlichen“ Gestaltens. Sachlichkeit manifestiert sich für ihn in besonderem Maße im modernen Ingenieurbau, wie er etwa in Brückenkonstruktionen oder Bahnhofshallen in Erscheinung tritt und den er geradezu zum Paradeferd der Modernen Bewegung emporstilisiert. In der Verwendung neuer Materialien wie Eisen und Glas und der Nutzung avancierter Technologien sieht er die Möglichkeit, die historisierenden Nachahmungen früherer Epochenstile zu überwinden und der Verwirklichung des Ziels der ornamentlosen, ungeschmückten Sachform näherzukommen. Dabei sucht er die Dignität des Ingenieurbaus, ja mehr noch, seinen künstlerischen Anspruch damit zu begründen, daß er ihn „als epochegeschichtliche Originalleistung“<sup>44</sup> hinstellt, als eine „originale und kollektivschöpferische Lebensäußerung“<sup>45</sup>, ähnlich jenen großen Kulturtaten früherer Epochen wie z. B. den gotischen Domen des Mittelalters. In seinem 1909 gehaltenen Vortrag „Die Einheit der Architektur“ begegnet Muthesius

den damaligen Vorbehalten gegen eine Aufwertung des Ingenieurbaus mit dem Argument, daß auch in reinen Konstruktionen, die angeblich das Ergebnis bloßer Rechenoperationen seien, „künstlerisches Empfinden niedergelegt“<sup>46</sup> sein könne. Und auch die gegen moderne Eisenkonstruktionen gerichteten, bis auf Sempers zurückgehenden Einwände, Eisen sei zu dünn, um ästhetisch wirken zu können, es könne seine Funktion nicht plastisch ausdrücken und grundsätzlich nicht stilbildend sein, läßt er nicht gelten. Stattdessen propagiert er die Schönheit der ungeschmückten, knappen Maschinenform, ohne dabei allerdings zu behaupten, „daß das Nützliche immer von selbst schön sei.“ Fest stehe jedoch, „daß die Schönheit kein Hinderungsgrund für die Nützlichkeit zu sein braucht.“<sup>47</sup>

Unter dem Signum „Sachlichkeit“ fordert Muthesius, wie oben schon anklang, auch eine gründliche Revision dessen, was zu seiner Zeit gemeinhin als Kunstgewerbe bezeichnet wurde. Gemeint ist vor allem die Gestaltung von Gegenständen des alltäglichen Gebrauchs. Bei aller Sympathie für die englischen Reformapostel Ruskin und Morris teilt er nicht deren unversöhnliche Ablehnung der Maschine, stimmt jedoch deren Forderung nach Materialechtheit uneingeschränkt zu. Dabei orientiert er sich an einer Position, wie sie der englische Entwerfer Charles R. Ashbee formuliert hat: „Die moderne Zivilisation beruht auf der Maschine, und kein vernünftiges System der Kunstunterstützung oder der Kunstförderung oder des Kunstunterrichts ist möglich, das dies nicht anerkennt.“<sup>48</sup> So sieht auch Muthesius die Versuche von Ruskin und Morris, die industrielle Revolution durch eine Rückkehr zum Handwerk aufzuhalten, als gescheitert an. In seinem Essay „Kunst und Maschine“ kommt er im Jahr 1902 zu der Erkenntnis, daß die Maschinenprodukte die „der heutigen Lebenslage entsprechende[n], daher im richtigen Sinne moderne[n] Erzeugnisse“ seien und verlangt, „mit der Maschinenarbeit, wie sie nun einmal da ist, zu rechnen und zu versuchen, auch ihr ein künstlerisches Interesse abzugewinnen, auch sie in den Bereich der Kunst überzuführen.“<sup>49</sup>

Er entdeckt den ästhetischen Reiz der knappen Industrieform, sieht einen Wandel hin zur „strengen Sachlichkeit“, zu einer „Ästhetik der sinngemäßen Form“, zur „Deckung von Zweck und Form“, zur „sauberen Knappheit“ und schwärmt von einem spezifischen „Maschinenstil“<sup>50</sup>, der vom Ornament unabhängig ist und die utilitär bedingte Form in den Mittelpunkt rückt. Ornamentlosigkeit, Materialgerechtigkeit, Gediegenheit und Einfachheit sind Maximen, die er nicht nur für das kunstgewerbliche Einzelstück – vom Eßbesteck bis zum Mobiliar – reklamiert, sondern die er auch für den einheitlich durchgestalteten Innenraum und

letztlich für die architektonische Gestaltung insgesamt geltend macht. Denn Zielpunkt seines Denkens ist immer die Architektur, die er als Mutter aller bildenden Künste versteht. Ihr komme in der ‚Neuen Bewegung‘ die Rolle zu, die praktischen Aufgaben zu koordinieren und eine künstlerische Idee im Sinne eines Gesamtkunstwerks zu verwirklichen<sup>51</sup> – ein Gedanke, der früheren Epochen selbstverständlich war, der im 19. Jahrhundert aber erheblich an Wirkungsmacht verloren hatte.

### Typisierung

Denkt man an Muthesius, so erinnert man sich fast reflexartig an den legendären Typenstreit auf der Tagung des Deutschen Werkbundes im Jahr 1914. Der Begriff des Typus bzw. der Typisierung hat innerhalb und außerhalb des Werkbundes erhebliche Irritationen ausgelöst. Zum Verständnis dessen, wie Muthesius sich die Verwirklichung einer „allgemeinen harmonischen Kultur“ und insbesondere die Steigerung des qualitativen Niveaus der Warenproduktion vorstellt, ist das Typisierungskonzept von zentraler Bedeutung. Es hängt aufs engste mit der Einsicht zusammen, daß die angestrebte kulturelle Breitenwirkung der ‚Neuen Bewegung‘ nicht durch eine Reanimation des Handwerks, sondern nur im Rahmen der industriellen Massenproduktion möglich sei. Folglich fordert Muthesius eine Kooperation zwischen Industrie und Künstlern, die er – von Ausnahmen wie den Dresdener Werkstätten für Handwerkskunst abgesehen – allenthalben vergeblich sucht. In seinem Vortrag „Die Bedeutung des Kunstgewerbes“<sup>52</sup>, gehalten im Jahr 1907 an der Handelshochschule in Berlin, beschuldigt er die Mehrzahl der Unternehmer, den Markt mit Falsifikaten, Imitationen und Surrogaten zu überschwemmen und aus rein kommerziellen Gründen, aus nackter Profitgier, den Massengeschmack mit qualitativ unzureichenden, formal unzulänglichen Billigprodukten des Industriejugendstils zu bedienen. Dieser Vortrag provozierte nicht nur den wütenden Protest des konservativen „Fachverbandes für die wirtschaftlichen Interessen des Kunstgewerbes“, der in einer an den Kaiser gerichteten Forderung nach sofortiger Entlassung von Muthesius gipfelte, sondern hatte als Gegenreaktion im Oktober 1907 die Gründung des Deutschen Werkbundes als Zusammenschluß von progressiven Künstlern, Kunstgewerbetreibenden, Industriellen und Kaufleuten zur Folge, als dessen Vordenker und treibende Kraft Muthesius bis 1914 unermüdlich tätig war. In § 2 der 1908 verabschiedeten Satzung heißt es: „Der Zweck des Bundes ist die Veredelung der gewerblichen Arbeit im Zusammenwirken von Kunst, Industrie und Handwerk durch Erziehung,

Propaganda und geschlossene Stellungnahme zu einschlägigen Fragen.“<sup>53</sup> Es sollten also Bereiche, die sich bislang in einem latenten, oft auch manifesten Spannungsverhältnis befanden, nämlich Kunst, Handwerk, Industrie und Handel, vereint und miteinander versöhnt werden. In der Praxis bedeutete dies allerdings, daß im Werkbund die unterschiedlichsten, z.T. geradezu gegensätzlichen Interessen aufeinanderstießen, die sich oft nur im Fluchtpunkt eines vagen Qualitätsbegriffes trafen: „Der Bund will [...] eine Auslese der besten in Kunst, Industrie, Handwerk und Handel tätigen Kräfte vollziehen. Er will zusammenfassen, was an Qualitätsleistung und Streben in der gewerblichen Arbeit vorhanden ist. Er bildet den Sammelpunkt für alle, welche zur Qualitätsleistung gewillt und befähigt sind, welche die gewerbliche Arbeit als ein Stück – und nicht das geringste – der allgemeinen Kulturarbeit ansehen und welche sich selbst und anderen einen Mittelpunkt schaffen wollen zur Vertretung ihrer Interessen unter ausschließlicher Geltung des Qualitätsgedankens.“<sup>54</sup>

Der in der Satzung ausgesprochene Gedanke der „Veredelung“ der Produktkultur war keineswegs neu, läßt er sich doch bis zu Semper und darüber hinaus zurückverfolgen. Zu fragen ist, wie sich Muthesius diesen Prozeß der „Veredelung“ vorstellte. Abgesehen von einschlägigen Erziehungsmaßnahmen, auf die im folgenden noch einzugehen ist, war er davon überzeugt, daß die angestrebte Qualitätssteigerung im Industriezeitalter nur durch die Bildung von Typen erfolgversprechend sei. So fordert er die Durchsetzung „ständig verbesserte[r], künstlerisch vollwertige[r] Typen“, und zwar „nicht mit der billigsten Ware, sondern mit der besten Ware“<sup>55</sup>. Typisierung sei das probate Mittel, den Stilmix des Historismus zu überwinden und zu einem einheitlichen, geschlossenen und zeitgemäßen Formausdruck, zu einem neuen nationalen Stil, zu gelangen. Natürlich war das Postulat, sich auf typische „Einheitsformen“ zu beschränken, neben ästhetischen Erwägungen und Utilitätsüberlegungen auch betriebswirtschaftlich, nationalökonomisch und handelspolitisch motiviert. Nicht nur, daß sich die Typisierung als Rationalisierungsstrategie des innerbetrieblichen Produktionsprozesses zwingend anbot, auch galt es, deutsche Produkte durch ihr prägnantes Erscheinungsbild auf dem internationalen Markt konkurrenzfähig zu machen. In der Herausbildung gültiger Typen, die als Richtschnur und Maßstab dienen konnten, sah Muthesius zudem die Gewähr, die angestrebte Einheitlichkeit eines „harmonischen“ Kulturbildes dadurch zu sichern, „daß auch kleinere Geister erträgliche Leistungen hervorbringen“.<sup>56</sup>

Die „Durchbildung des guten Typs“<sup>57</sup>, die Muthesius durchaus als künstlerische Aufgabe ansah – wir Heutigen würden von einer designerischen

Aufgabe sprechen – implizierte zugleich die entschiedene Ablehnung des freien, ausschließlich selbstreferentiell agierenden Künstlers. Um zum Typischen zu kommen, sei – so seine Überzeugung – „wilder Individualismus“<sup>58</sup> untauglich, seien „individualistische Sonderheiten“ und „artistische Einzelleistungen“<sup>59</sup> nicht zielführend. Obwohl er in seiner Zeit mit der Idee der Typisierung keineswegs alleinstand, sondern zahlreiche prominente Künstler, Intellektuelle und Unternehmer auf seiner Seite hatte, entzündete sich an ihr auf der Werkbundtagung des Jahres 1914 in Köln ein Streit, der den Werkbund tief gespalten hat und ihn möglicherweise hätte zerbrechen lassen, hätte nicht der Ausbruch des Ersten Weltkriegs dazu geführt, daß nun an anderen Orten ganz andere Schlachten geschlagen wurden.

#### Werkbundstreit

Was in Köln 1914 überdeutlich wurde, war die Tatsache, daß der Werkbund am Vorabend des Ersten Weltkrieges alles andere war als eine Organisation, die gleichsam mit einer Stimme sprach und sich durch so etwas wie ein einheitliches Kunstwollen auszeichnete. Ein letztlich nicht präzise definierter Qualitätsbegriff stellte die einzige Klammer dar, die das „Unternehmen Werkbund“ einigermaßen zusammenhielt. Von den Werkbundidealen der Gründungsphase hatte man sich längst entfernt. Sieht man von einigen Ausnahmen wie den architektonischen Beiträgen von Henry van de Velde, Bruno Taut und Walter Gropius ab, so wurde erkennbar, daß im Formalen inzwischen ein matter Neoklassizismus die Oberhand gewonnen hatte (dies gilt auch für das von Muthesius entworfene Gebäude der Farbenschau), und um den Zusammenhalt des Bundes zu sichern, mußten Konzessionen gemacht und mit diplomatischem Geschick Kompromisse gesucht werden. Denn es war nachgerade ein offenes Geheimnis, daß sich der Werkbund mittlerweile zu einer „Vereinigung der intimsten Feinde“<sup>60</sup> entwickelt hatte. In Köln kam offen zum Ausbruch, was im Werkbund schon lange an inneren Widersprüchen virulent war, bis dahin aber unter dem Mantel bündischer Solidarität verdeckt blieb. Es waren die dem Hauptreferat von Hermann Muthesius, damals Zweiter Vorsitzender des Bundes, vorangestellten „Leitsätze“, an denen sich der legendär gewordene Werkbundstreit entzündete. Ohne an dieser Stelle diese Leitsätze komplett wiedergeben zu können, seien doch die wichtigsten Passagen auszugsweise zitiert:

„Die Architektur und mit ihr das ganze Werkbundschaftensgebiet drängt nach Typisierung, und kann nur durch sie diejenige allgemeine



Bedeutung wieder erlangen, die ihr in Zeiten harmonischer Kultur eigen war. [...] Nur mit der Typisierung, die als das Ergebnis einer heilsamen Konzentration aufzufassen ist, kann wieder ein allgemein geltender, sicherer Geschmack Eingang finden. [...] Solange eine geschmackvolle Allgemeinhöhe nicht erreicht ist, kann auf eine wirksame Ausstrahlung des deutschen Kunstgewerbes auf das Ausland nicht gerechnet werden. [...] Von der Überzeugung ausgehend, daß es für Deutschland eine Lebensfrage ist, seine Produktion mehr und mehr zu veredeln, hat der Deutsche Werkbund als eine Vereinigung von Künstlern, Industriellen und Kaufleuten sein Augenmerk darauf zu richten, die Vorbedingungen für einen kunstindustriellen Export zu schaffen. [...] Für einen etwaigen Export ist das Vorhandensein leistungsfähiger und geschmacklich sicherer Großgeschäfte die Vorbedingung. Mit dem vom Künstler für den Einzelfall entworfenen Gegenstand würde nicht einmal der einheimische Bedarf gedeckt werden können.“<sup>61</sup>

Wenn Henry van de Velde im Anschluß an das Referat von Muthesius in beispielloser Schärfe und begleitet von tumultartigen Szenen zehn „Gegenleitsätze“ vortrug, so wurde damit nicht nur ein momentaner Meinungsstreit zweier starker Persönlichkeiten sichtbar, sondern ein lange zurückreichender persönlicher Dissens bekräftigt. Denn es war, wie schon angedeutet, zu Beginn des Jahrhunderts Hermann Muthesius gewesen, der kaum eine Gelegenheit ausgelassen hatte, den mit van de Velde identifizierten Jugendstil heftig zu attackieren. Das, was van de Velde seinem Antagonisten Muthesius als Antwort entgegenschleuderte, liest sich in Auszügen so: „Solange es noch Künstler im Werkbunde geben wird und solange diese noch einen Einfluß auf dessen Geschicke haben werden, werden sie gegen jeden Vorschlag eines Kanons oder einer Typisierung protestieren. Der Künstler ist seiner innersten Essenz nach glühender Individualist, freier spontaner Schöpfer; aus freien Stücken wird er niemals einer Disziplin sich unterordnen, die ihm einen Typ, einen Kanon aufzwingt. Instinktiv mißtraut er allem, was seine Handlungen sterilisieren könnte und jedem, der eine Regel predigt [...]. Deutschland [...] hat den großen Vorzug, noch Gaben zu haben, die anderen älteren, müderen Völkern abgehen, die Gabe der Erfindung nämlich, der persönlichen geistreichen Einfälle. Und es heißt geradezu, eine Kastration vornehmen, wenn man diesen reichen, vielseitigen schöpferischen Aufschwung jetzt schon festlegen will. [...] Die Anstrengungen des Werkbundes sollten dahin abzielen, gerade diese Gaben, sowie die Gaben der individuellen Handfertigkeit, die Freude und den Glauben an die Schönheit einer möglichst differenzierten Ausführung zu pflegen und nicht sie durch eine Typisierung zu hemmen,

gerade in dem Momente, wo das Ausland anfängt, an deutscher Arbeit Interesse zu finden.“<sup>62</sup>

Muthesius' Leitsätze sowie die Gegenleitsätze Henry van de Veldes lösten unter den Mitgliedern eine heftige, z. T. scharfe geführte Debatte aus. Insgesamt sprachen achtzehn Redner, die sich auf die Seite des einen oder anderen Hauptredners stellten. Interessant ist dabei, daß sich die meisten der Position van de Veldes anschlossen und mithin für das individuelle Künstlertum und für die künstlerische Freiheit optierten. Eines der Grundprobleme dieser Werkbundkontroverse bestand zweifellos darin, daß Muthesius den Begriff „Typisierung“ nicht exakt genug definiert hatte. So bemerkte beispielsweise Peter Behrens, daß er sich „nicht ganz klar darüber geworden [sei], was Herr Muthesius unter Typisierung gemeint“<sup>63</sup> habe, und August Endell meinte: „Was in den Leitsätzen steht, ist weder klar noch deutlich. [...] Das ist ein sehr bedenkliches Zeichen, zumal wir schon das unselige Wort Qualität im Werkbundprogramm haben, das zu den übelsten Mißverständnissen geführt hat.“<sup>64</sup>

In späteren kunst- und designgeschichtlichen Analysen der Werkbundkontroverse findet sich fast durchgängig die Meinung, Muthesius habe mit seiner Forderung nach Typisierung eine progressive, zukunftsorientierte Position bezogen, und es wird allgemein betont, daß ihm die Geschichte letztlich auch Recht gegeben habe. Dagegen sei van de Veldes Mahnung, keinesfalls den Standpunkt künstlerischer Individualität aufzugeben, Ausdruck eines Konservatismus gewesen, der alsbald schon obsolet geworden sei. Einer derartigen Interpretation scheint allerdings ein spezifisches Verständnis von Typisierung zugrunde zu liegen, wie es erst in den Zwanziger Jahren des letzten Jahrhunderts geläufig wurde, als man sich anschickte, sowohl das Bauen zu industrialisieren als auch im Produktdesign Typen für die Industrie zu entwickeln. Im Unterschied dazu hat Muthesius mit Typisierung offenbar etwas ganz anderes gemeint, nämlich „eine gewisse ästhetische Indifferenz, die alles Besondere, Extreme, Zugespitzte vermied“<sup>65</sup> und „durchschnittliche Anständigkeit“<sup>66</sup> zum Programm erhob, was durch die Aussage, „die Typisierung [...] verachtet das Außerordentliche und sucht das Ordentliche“<sup>67</sup> bestätigt wird.

Die Auseinandersetzungen zwischen Hermann Muthesius und seinen Widersachern im Werkbund können an dieser Stelle nicht ausführlicher dargestellt werden. Mit dem Ziel der Komplettierung und Abrundung der bisherigen Ausführungen soll abschließend nur noch in aller Kürze auf Muthesius' kunstpädagogisches Wirken und seine Aktivitäten als Reformator des preußischen Kunstgewerbeschulwesens eingegangen werden.

Schon früh war Muthesius klar, daß die angestrebte neue „harmonische Kultur“ ohne besondere erzieherische Maßnahmen nicht erreichbar sei. Wie Julius Langbehn war auch er der Ansicht, daß auf das wissenschaftliche Zeitalter ein künstlerisches folgen müsse, wie Alfred Lichtwark, einem der zentralen Repräsentanten der sog. Kunsterziehungsbewegung, war auch er von der Notwendigkeit überzeugt, die ästhetische Erziehung zum Mittelpunkt aller pädagogischen Bemühungen um den „Deutschen der Zukunft“<sup>68</sup> zu machen. Bereits im Jahr 1893 hatte Muthesius das Buch „Die künstlerische Erziehung der deutschen Jugend“ des Tübinger Kunsthistorikers Konrad Lange rezensiert, und Lange war es auch, der auf dem Ersten Kunsterziehungstag in Dresden 1901 zu den Hauptreferenten gehörte. Lange führte bei dieser Gelegenheit aus, Kunst sei „eine unentbehrliche Ergänzung des Lebens, d. h. der ersten Pflichterfüllung, eine Ergänzung, deren der Mensch deshalb bedarf, weil sie allein jene harmonische Ausbildung der Kräfte ermöglicht, die von jeher das hehre Ideal aller humanistischen Bildung gewesen“<sup>69</sup> sei. Insofern komme der künstlerischen Erziehung größte Bedeutung zu – eine Auffassung, der der Beifall von Muthesius gewiß war. Um die Bevölkerung mit künstlerischen Phänomenen vertraut zu machen oder in ihr zumindest eine gewisse ästhetische Empfänglichkeit zu verankern, engagierte sich Muthesius – wie zahlreiche seiner Zeitgenossen auch – für den Dilettantismus, zur damaligen Zeit eine pädagogische Bewegung von enormer gesellschaftlicher Breitenwirkung, die auf die ästhetische Erziehung der Laien zielte. Gewissermaßen in Klammern sei angemerkt, daß der Begriff „Dilettant“ in diesem Zusammenhang positiv konnotiert war, im Gegensatz zu seiner negativen Bedeutung im heutigen Sprachgebrauch. 1899 berichtet Muthesius über den Dilettantismus in England, und in seinem Buch „Der Zeichenunterricht in den Londoner Volksschulen“ aus dem Jahr 1900 beschreibt er die progressiven Methoden im englischen Zeichenunterricht, der sich fundamental von der gängigen Unterrichtspraxis in Deutschland – Netz- und Stigmenzeichnen, Konstruieren geometrischer Muster, Kopieren von Ornamentvorlagen, Zeichendruck – unterschied: „Wo es der Platz erlaubt, zeichnen die Schüler stehend, indem sie ihre Tafeln senkrecht vor sich aufgestellt haben, anderenfalls setzen sie sich auf ihren Sitzen soweit zurück wie möglich, stellen ihre Tafeln senkrecht in Armlänge vor sich auf ihrem Pult auf und zeichnen mit freiem, in der Schulter bewegtem Arm, indem sie niemals die Tafel mit dem Handgelenk, höchstens mit der Spitze des kleinen Fingers berühren.“<sup>70</sup>

Vorausgegangen war die Entdeckung der Kinderzeichnung durch den italienischen Kunsthistoriker Corrado Ricci, dessen Buch „L'arte dei bambini“<sup>71</sup> von 1887 eine Flut von psychologischen, anthropologischen und pädagogischen Publikationen zum kindlichen Gestalten nach sich gezogen hatte. Das Kind wurde nun in seinem naiven, unverbrauchten bildnerischen Ausdrucksverhalten als „Künstler“ gefeiert<sup>72</sup>, und es wurden Entwicklungsschemata entworfen, die, beginnend mit der sog. Kritzelstufe, allerdings allesamt von der Annahme ausgingen, daß sich die zeichnerischen Fähigkeiten naturgesetzlich bis zum Naturalismus als höchster Stufe der Vollendung steigern würden. In Übereinstimmung mit seiner Kritik des Historismus zog Muthesius aus den damaligen Erkenntnissen die Konsequenz, das Zeichnen historischer Ornamente und das Linealzeichnen abzulehnen und statt dessen das sog. Freiarmzeichnen, wie er es an Londoner Schulen kennengelernt hatte, zu fordern und zu fördern. Ferner propagierte er das Gedächtniszeichnen wie auch das Pflanzenzeichnen nach der Natur.

Bevor kurz auf das Studium der Pflanzenformen, nun nicht im Kontext des Zeichenunterrichts der Laien, also des Dilettantismus, sondern im professionellen Kontext des kunstgewerblichen Zeichnens, zurückzukommen ist, sei zunächst daran erinnert, daß Muthesius im Hinblick auf sein Ziel, den Historismus und den Jugendstil zu überwinden und durch eine neue, zeitgemäße Bau- und Produktkultur abzulösen, ganz auf die pädagogische Karte setzte. Damit folgte er Gottfried Semper, der schon 1852 nachdrücklich einen „allgemeinen Volksunterricht des Geschmacks“<sup>73</sup> gefordert hatte. Semper hatte dazu die Einrichtung von Sammlungen – den späteren Kunstgewerbemuseen – vorgeschlagen, von deren als mustergültig erachteten Exponaten er sich einen entscheidenden Beitrag zur Geschmackserziehung sowohl der Konsumenten als auch und vor allem der Produzenten versprach.<sup>74</sup> Sein Erziehungskonzept sah in den Räumen dieser Designsammlungen (nach heutigem Sprachgebrauch)ergänzende Lehrveranstaltungen zum Problemkomplex „Kunst und Industrie“ vor, und zwar in den Bereichen Keramik, Textil, Holz und Stein. Zusätzlich sollte das Fach „Vergleichende Baulehre“ unterrichtet werden. Im Hinblick auf die späteren Postulate Muthesius' ist es aufschlußreich zu sehen, daß schon Semper ein „Zusammenwirken“ der genannten Lehrgebiete „unter dem Vorsitze der Architektur“<sup>75</sup> anstrebte, und ferner, daß er – nach herber Kritik an den herkömmlichen Zeichenschulen – „die Förderung des Werkstattunterrichts [als] des einzigen erspriesslichen für unsere zukünftigen Kunstzustände“ propagierte; nur so lasse sich wieder „vereinigen, was eine falsche Theorie früher

trennte.“<sup>76</sup> Nach Semper war die Trennung von ideeller und gewerblicher Kunst, wie sie sich institutionell in dem Nebeneinander oder, richtiger, Übereinander von Kunstakademien einerseits und Gewerbe- bzw. Industrieschulen andererseits manifestierte, unzweckmäßig. Die praktische Ausbildung in einer Werkstatt – so Sempers für seine Zeit progressive Überlegung – bot die Chance, durch das „brüderliche Verhältnis des Meisters zu seinen Gesellen und Lehrlingen [...] die Akademien und die Industrieschulen, wenigstens nach ihrer bestehenden Einrichtung, in Wegfall [zu] bringen.“<sup>77</sup> Es ist evident, daß sich hier Ideen vorformuliert finden, an die Muthesius unmittelbar angeknüpft hat und die in der Kunstschulreformdebatte<sup>78</sup> des frühen 20. Jahrhunderts unter dem Stichwort „Einheitskunstschule“ als Synthese aus Kunstakademie und Kunstgewerbeschule diskutiert wurden. Daß derartige Ideen nach dem Ersten Weltkrieg dann den gedanklichen Kern des Bauhaus-Manifestes darstellten, kann hier nur angedeutet, nicht aber vertieft werden.

Obwohl der Werkstattgedanke den Dreh- und Angelpunkt der im 19. Jahrhundert neu gegründeten Kunstgewerbeschulen hätte bilden sollen, erwies sich sehr bald, daß sie unter der Vorherrschaft des Historismus auf das „künstlerische“ Ornament fixiert blieben und Generationen von Musterzeichnern ausbildeten, die sich in der mehr oder minder geistlosen Repetition leer gewordener historischer Formen erschöpften. Eine derartige Praxis, die einen eklatanten Rückfall hinter Sempers Positionen aus den fünfziger Jahren des 19. Jahrhunderts bedeutete, mußte den entschiedenen Widerspruch von Muthesius herausfordern. In seiner Funktion als Beamter im Landesgewerbeamt in Berlin gelang ihm eine durchgreifende Reform der preußischen Kunstgewerbeschulen, die sich in zwei Erlassen des Ministers für Handel und Gewerbe niederschlug. Es handelt sich um die Erlasse „Betr. kunstgewerblicher Unterricht in Lehrwerkstätten“ von 1904 und „Betr. Zeichenunterricht an gewerblichen Fortbildungsschulen“ von 1907.<sup>79</sup> Der sog. Werkstatterlaß zielte auf die Vermittlung der erforderlichen Materialkenntnisse und Fertigungstechniken in spezialisierten Lehrwerkstätten, oder, wie es wörtlich heißt, darauf, „dem Schüler die notwendigen Beziehungen zwischen Werkstoff und Form nachdrücklich zum Bewußtsein zu bringen und ihn dazu zu erziehen, seinen Entwurfs-sachlicher, wirtschaftlicher und zweckmäßiger zu entwickeln. Durch die Beschäftigung mit dem Material wird [...] die Vorstellung beseitigt werden, als ob die Herstellung äußerlich gefälliger Zeichnungen ein erstrebenswertes Ziel wäre, ohne Rücksicht darauf, ob sie dem Material und seiner Eigenart gehörig Rechnung tragen.“<sup>80</sup> Sachlichkeit, Material- und Werkgerechtigkeit und Wirtschaftlichkeit sind nicht nur Eckpunkte

dieses Werkstatterlasses, sondern auch, wie oben angedeutet, Kernstücke der Werkbundprogrammatik, die maßgeblich durch Denkfiguren von Hermann Muthesius geprägt war.

Was das Zeichnen an den Kunstgewerbeschulen anbelangt, so wurde das Kopieren historischer Ornamente nach Musterblättern geächtet. Statt dessen wurde anknüpfend an Erfahrungen, die Muthesius in England gesammelt hatte, sowie im Einklang mit den Postulaten der deutschen Kunsterziehungsbewegung das Naturzeichnen gefördert, und zwar insbesondere das Zeichnen von Pflanzen- und Tierformen. Neben dem schnellen Auffassungszeichnen – etwa nach lebenden Tieren oder dem sich bewegenden Aktmodell – und dem schon erwähnten Gedächtniszeichen spielte das Stilisieren pflanzlicher Formen eine nicht unerhebliche Rolle, um so selbständig ornamentale Gebilde entwickeln zu lernen, die nicht dem Formenschatz der Geschichte entnommen waren. Das war der Weg, den schon William Morris gegangen war, und dieser Weg enthielt zumindest das Versprechen, sich von der erdrückenden Übermacht der historischen Vorbilder emanzipieren zu können. Die grundsätzliche Gefahr des Überspinnens von Gebrauchsgegenständen mit Ornamenten war damit freilich nicht gebannt, und wenn Muthesius als Ziel der ‚Modernen Bewegung‘ letztlich die glatte Maschinenform anstrebte, so mußte das zwangsläufig eine Revision des Zeichenunterrichts in dem Sinne zur Folge haben, daß nun der Zweck, die Funktion und das Material im Mittelpunkt des zeichnerischen Entwurfs zu stehen hatten. Und 1926, ein Jahr vor seinem Tod, stellte Muthesius fest: „Die Zeiten des ‚allgemeinen kunstgewerblichen Entwerfers‘ sind vorüber. Nur auf dem Boden der Technik wird der Entwurf gepflegt.“<sup>81</sup> Um dies zu ermöglichen, schwebte ihm u. a. auch eine engere Verbindung von Berufsschule und Kunstgewerbeschule vor, wie dem Verwaltungsbericht des preußischen Landesgewerbeamtes von 1926 zu entnehmen ist. In diesem Zusammenhang ist es die Kieler Kunstgewerbeschule, die ausdrücklich lobend erwähnt wird: „Es wurde hier eine Regelung getroffen, daß die Berufsschulabteilungen für Maler, Bildhauer, Buchgewerber, Gold- und Silberschmiede, Photographen und Kunstschlosser als besondere Berufsschule II an die Handwerker- und Kunstgewerbeschule gelegt und dem Direktor dieser Anstalt unterstellt wurden.“<sup>82</sup>

Jan S. Kunstreich, von 1964 bis 1986 Dozent und Professor für Kunstgeschichte an der Kieler Muthesius-Werkschule, hat dem Namensgeber dieses nunmehr hundert Jahre alten Traditionsinstitutes bescheinigt, er habe mit „nahezu missionarischem Eifer [...] sein Reformwerk verfolgt [und] als Pragmatiker mit bewundernswerter Organisationsgabe

und mit feinem Gespür für das jeweils Erreichbare [...] die von ihm für fortschrittlich erachteten Ideen in die Praxis umgesetzt.“<sup>83</sup> Daß dabei seine Programmrhetorik nicht selten avancierter war als seine eigene ästhetische Praxis, klang eingangs bereits an. Und daß er in den Zwanziger Jahren neueren Entwicklungen, wie sie etwa am Bauhaus stattfanden oder an den Werkbundbauten auf dem Weißenhof in Stuttgart ablesbar wurden, mit deutlicher Reserve gegenüberstand, soll nicht verschwiegen werden. In seiner Funktion als geistiger Motor der ‚Neuen Bewegung‘ nimmt Hermann Muthesius gleichwohl einen herausragenden Platz ein. Sich als Kunsthochschule auf seinen Namen zu beziehen, sollte nicht nur heißen, sich vor dieser bedeutenden historischen Figur mit Hochachtung zu verbeugen, sondern sich deren reichen geistigen Erbes zu versichern, es zu pflegen und schöpferisch zu erweitern.

- 1 Die Übereinstimmung mit dem Titel einer populären Rateserie im SFR-Fernsehen ist natürlich nicht zufällig.
- 2 Das vorliegende Dokument folgt der alten Rechtschreibung. Der Verfasser ist Unterzeichner der Resolution zur Wiederherstellung der Einheitlichkeit der deutschen Rechtschreibung im Verein für Sprachpflege e.V. Erlangen.
- 3 Vgl. Julius Poesner: Hermann Muthesius. Vortrag zur Eröffnung der Ausstellung, in: Kat. *Hermann Muthesius 1861 – 1927*, Akademie der Künste, Berlin 1978, S. 7 – 16.
- 4 Hubrich, Hans-Joachim: *Hermann Muthesius. Die Schriften zu Architektur, Kunstgewerbe, Industrie in der ‚Neuen Bewegung‘*, Berlin 1981, S. 223 (im folgenden zit. Als Hubrich: Muthesius).
- 5 Muthesius, Hermann: *Stilarchitektur und Baukunst*, Mülheim/Ruhr 1902, S. 43 f. (im folgenden zit. als Muthesius: Stilarchitektur).
- 6 Vgl. dazu u.a. Delank, Claudia: *Das imaginäre Japan in der Kunst. ‚Japanbilder‘ vom Jugendstil bis zum Bauhaus*, München 1996.
- 7 Posener, Julius: *Anfänge des Funktionalismus. Von Arts and Crafts zum Deutschen Werkbund (= Bauwelt Fundamente 11)*, Frankfurt/Main 1964, S. 109.
- 8 Vgl. Stern, Fritz: *Kulturpessimismus als politische Gefahr. Eine Analyse nationaler Ideologie in Deutschland*, Bern/Stuttgart/Wien 1983.
- 9 Nietzsche, Friedrich: *Werke in sechs Bänden*, hrsg. v. Karl Schlechta, München/Wien 1980, Bd. 1, S. 140.
- 10 Muthesius, Hermann: *Probleme des Kunstgewerbes*, in: *Die Werkkunst*, 1907, S. 26.
- 11 Muthesius: *Stilarchitektur*, S. 8.
- 12 Ebd., S. 9.
- 13 Muthesius [1902], zit. bei Hubrich: *Muthesius*, S. 85.
- 14 Langbehn, Julius: *Rembrandt als Erzieher*, Leipzig 251890, S. 95.
- 15 Ebd., S. 1.
- 16 Muthesius: *Stilarchitektur*, S. 36 f.
- 17 Ebd., S. 19.
- 18 Ebd., S. 24.
- 19 Ebd., S. 22.
- 20 Hübsch, Heinrich: *In welchem Style sollen wir bauen?*, Karlsruhe 1828.
- 21 Muthesius: *Stilarchitektur*, S. 25.
- 22 Vgl. Roth, Fedor: *Hermann Muthesius und die Idee der harmonischen Kultur*, Berlin 2001, S. 34 (im folgenden zit. als Roth: Muthesius), S. 97.
- 23 Muthesius: *Stilarchitektur*, S. 32.
- 24 Muthesius [1900], zit. bei Roth: *Muthesius*, S. 34.
- 25 Muthesius: *Stilarchitektur*, S. 54.
- 26 Vgl. Haug, Wolfgang Fritz: *Kritik der Warenästhetik*, Frankfurt/Main 1971.
- 27 Vgl. Kat.: *Weltausstellungen im 19. Jahrhundert*, hrsg. v. Die Neue Sammlung, Staatliches Museum für angewandte Kunst, München 1973, S. IV. Zur Geschichte der Weltausstellungen auch: Schriefers, Thomas: *Für den Abriß gebaut? Anmerkungen zur Geschichte der Weltausstellungen*, Hagen 1999.



- 28 Semper, Gottfried: *Wissenschaft, Industrie und Kunst*, Braunschweig 1852, S. 37 f. (im folgenden zit. als: Semper: *Wissenschaft*).
- 29 Ebd., S. 39.
- 30 Muthesius: *Stilarchitektur*, S. 57.
- 31 Muthesius [1904], zit. bei Hubrich: *Muthesius*, S. 70.
- 32 Muthesius: *Stilarchitektur*, S. 59.
- 33 Muthesius, Hermann: *Kultur und Kunst*, Jena – Leipzig 1904, S. 66 f. (im folgenden zit. als Muthesius: *Kunst und Kultur*).
- 34 Ebd., S. 74.
- 35 Roth: *Muthesius*, S. 14.
- 36 Muthesius [1911], zit. bei Hubrich: *Muthesius*, S. 144.
- 37 Muthesius: *Kunst und Kultur*, S. 81.
- 38 Muthesius, Hermann: *Das englische Haus. Entwicklung, Bedingungen, Anlage, Aufbau, Einrichtung und Innenraum*, Bd. 1., Berlin 1904, S. 54 (im folgenden zit. als Muthesius: *Englisches Haus*).
- 39 Ebd., S. 69.
- 40 Ebd., S. 91.
- 41 Pevsner, Nikolaus: *William Morris, C. R. Ashbee und das zwanzigste Jahrhundert*, in: *Deutsche Vierteljahrschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte*, 4 (1936), S. 539 (im folgenden zit. als Pevsner: *Morris*).
- 42 Muthesius: *Englisches Haus*, S. 106.
- 43 Karl Scheffler [1910], in: Hubrich: *Muthesius*, S. 224.
- 44 Roth: *Muthesius*, S. 162.
- 45 Ebd., S. 164.
- 46 Muthesius, Hermann: *Die Einheit der Architektur. Betrachtungen über Baukunst, Ingenieurbau und Kunstgewerbe*. Vortrag, gehalten am 13. Februar 1908 im Verein für Kunst in Berlin, Berlin 1908, S. 31.
- 47 Muthesius [1909], zit. bei Roth: *Muthesius*, S. 170.
- 48 Charles R. Ashbee [1911], zit. bei Pevsner: *Morris* S. 555.
- 49 Hermann Muthesius [1902], zit. bei Hubrich: *Muthesius*, S. 141.
- 50 Ebd., S. 142.
- 51 Vgl. Hubrich: *Muthesius*, S. 91.
- 52 Muthesius, Hermann: *Die Bedeutung des Kunstgewerbes*, in: *Dekorative Kunst* 10 (1907), S. 177–192.
- 53 Zit. in Kat. *Zwischen Kunst und Industrie. Der Deutsche Werkbund*, Die neue Sammlung, München 1975, S. 50 (im folgenden zit. als Kat. *Kunst und Industrie*). Zum Werkbund u. a.: Campell, Joan: *Der Deutsche Werkbund 1907–1934*, Stuttgart 1981; Junghanns, Kurt: *Der Deutsche Werkbund. Sein erstes Jahrzehnt*, Berlin (DDR) 1982; *Deutscher Werkbund e. V. (Hrsg.): Der Deutsche Werkbund – 1907, 1947, 1987 ...*, Frankfurt 1987.
- 54 Denkschrift des Ausschusses des Deutschen Werkbundes, zit. in Kat. *Kunst und Industrie*, S. 50.
- 55 Muthesius, Hermann: *Wirtschaftsformen im Kunstgewerbe*, in: *Die Werkkunst*, III (1908), S. 230.

- 56 Muthesius, Hermann: *Die Einheit der Architektur. Betrachtungen über Baukunst, Ingenieurbau und Kunstgewerbe*, Berlin 1908, S. 60.
- 57 Ebd., S. 63.
- 58 Ebd., S. 56.
- 59 Ebd., S. 62.
- 60 Muthesius, Hermann: *Die Werkbund-Arbeit der Zukunft*, in: 7. Jahresversammlung des Deutschen Werkbundes vom 2. bis 6. Juli 1914 in Köln, Jena 1914, S. 35 (im folgenden zit. als *7. Jahresversammlung 1914*).
- 61 Ebd., S. 32.
- 62 Henry van de Velde, in: *7. Jahresversammlung 1914*, S. 49 ff.
- 63 Peter Behrens, in: *7. Jahresversammlung 1914*, S. 56.
- 64 August Endell, in: *7. Jahresversammlung 1914*, S. 58.
- 65 Thiekötter, Angela: *Das Werkbundgenre*, in: Wulf Herzogenrath et al. (Hrsg.): *Die Deutsche Werkbund-Ausstellung Cöln 1914* (im Rahmen des Gemeinschaftsprojektes „Der westdeutsche Impuls 1900–1914“), Köln 1984, S. 109.
- 66 Ebd., S. 110.
- 67 Muthesius: *Die Werkbund-Arbeit der Zukunft*, in: *7. Jahresversammlung 1914*, S. 43.
- 68 Lichtwark, Alfred: *Der Deutsche der Zukunft*, in: *Kunsterziehung. Ergebnisse und Anregungen des Kunsterziehungstages in Dresden am 28. und 29. September 1901*, Leipzig 1902, S. 39–57 (im folgenden zit. als *Kunsterziehung. Ergebnisse*).
- 69 Lange, Konrad: *Das Wesen der künstlerischen Erziehung*, in: *Kunsterziehung. Ergebnisse*, S. 30.
- 70 Muthesius, Hermann: *Der Zeichenunterricht in den Londoner Volksschulen*, Jena 1900, S. 9.
- 71 Ricci, Corrado: *L'arte dei bambini*, Bologna 1887.
- 72 Vgl. dazu u. a. Sully, James: *Untersuchungen über die Kindheit*, Leipzig 1897; darin das Kap. IX mit der zeittypischen Überschrift „Das Kind als Künstler“.
- 73 Semper: *Wissenschaft*, S. 62.
- 74 Zu den Begriffen „Produzentenerziehung“ und „Konsumentenerziehung“ vgl. Pilz, Wolfgang: *Zum Verhältnis von Kunst und Produktgestaltung*, in: *Zeitschrift für Kunstpädagogik 2* (1974), S. 61–72.
- 75 Semper: *Wissenschaft*, S. 68.
- 76 Ebd., S. 69.
- 77 Ebd., S. 39.
- 78 Vgl. Winkler, Hans M. (Hrsg.): *Kunstschulreform 1900–1933*, Berlin 1977; Wick, Rainer K.: *Kunstschulreform (= Kunst ← Gestaltung → Design, Heft 10; Hochschule Der Bildenden Künste Saar)*, Saarbrücken 2004.
- 79 Vgl. Kunstreich, Jan S.: *Hermann Muthesius (1861–1927) und die Reform der preußischen Kunstgewerbeschulen*, in: Nordelbingen. Beiträge zur Kunst- und Kulturgeschichte, Bd. 47, Heide 1978, S. 133 (im folgenden zit. als *Kunstreich: Muthesius*).
- 80 Zit. bei: *Kunstreich: Muthesius*, S. 133.
- 81 Muthesius [1926], zit. bei *Kunstreich: Muthesius*, S. 137.
- 82 Zit. bei Hubrich: *Muthesius*, S. 217.
- 83 *Kunstreich: Muthesius*, S. 138.



