

**DER TSCHECHOSLOWAKISCHE WERKBUND
UND DER WERKBUND DER DEUTSCHEN IN DER
TSCHECHOSLOWAKEI**

Eine kritische Anthologie

Herausgegeben von Alena Janatková

Gebr. Mann Verlag · Berlin

Gedruckt mit Unterstützung der Deutschen Forschungsgemeinschaft

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <http://dnb.d-nb.de> abrufbar.

© 2018 Gebr. Mann Verlag · Berlin

www.gebrmannverlag.de

Bitte fordern Sie unsere Prospekte an.

Alle Rechte, insbesondere das Recht der Vervielfältigung und Verbreitung sowie Übersetzung vorbehalten. Kein Teil des Werkes darf in irgendeiner Form durch Fotokopie, Mikrofilm, CD-ROM usw. ohne schriftliche Genehmigung des Verlages reproduziert werden oder unter Verwendung elektronischer Systeme verarbeitet oder verbreitet werden. Bezüglich Fotokopien verweisen wir nachdrücklich auf §§ 53 und 54 UrhG.

Gedruckt auf säurefreiem Papier, das die US-ANSI-Norm über Haltbarkeit erfüllt.

Satz und Layout: Nicola Willam · Berlin

Covergestaltung unter Verwendung der Abb. 6 (S. 55): Alexander Burgold · Berlin

Schrift: Times und Corbel

Papier: Gardapatt Kiara 135g/m²

Druck und Verarbeitung: Beltz Grafische Betriebe GmbH · Bad Langensalza

Printed in Germany · ISBN 978-3-7861-2805-2

Vorwort

Der Deutsche Werkbund

Der Architekt und preußische Staatsbeamte Hermann Muthesius hat 1907 das Ziel der Kunstgewerbebewegung und des von ihm wesentlich geprägten Deutschen Werkbunds (DWB) als Erziehungsauftrag beschrieben:

„Das Kunstgewerbe hat das Ziel, die heutigen Gesellschaftsklassen zur Gediegenheit, Wahrhaftigkeit und bürgerlichen Einfachheit zurückzuziehen. [...] Es wird nicht nur die deutsche Wohnung und das deutsche Heim verändern, sondern es wird direkt auf den Charakter der Generation einwirken, denn auch Erziehung zur anständigen Gestaltung der Räume, in denen wir wohnen, kann im Grunde nur eine Charaktererziehung sein [...].“¹

Ganz ähnlich formulierte 1919 der Nationalökonom und Sozialpolitiker Bruno Rauecker, ebenfalls Werkbund-Protagonist, die Aufgabe:

„Die Erziehung zum Verständnis der Qualität ist zunächst ein Stück sittlicher Erziehung. Der Geschmack wird die selbstverständliche Folge, nicht das gewollte Ziel dieser Erziehung sein. Die Richtlinien geschmacklicher Klärung, umrissen mit den Worten Zweckmäßigkeit, Einfachheit, Echtheit, sind ebenso sehr Wegweiser der Kunsterziehung wie Grundsätze ethisch gerichteter Sozialpolitik. ‚Materialehrlichkeit und Materialgerechtigkeit‘ setzen Menschen voraus, die wissen, was es um die Begriffe ‚Ehrlichkeit‘ und ‚Gerechtigkeit‘ für eine Bewandnis hat.“²

Was in beiden Zitaten auffällt, ist die Dominanz des Begriffs der Erziehung, es geht um ‚Charaktererziehung‘ oder ‚sittliche Erziehung‘ mit künstlerischen Mitteln. Trotz des von den künstlerischen Avantgarden schon im frühen 20. Jahrhundert ausgerufenen Endes einer normativen Ästhetik hat der Werkbund stets polarisierend argumentiert und bis in die 1960er Jahre versucht, alle Beteiligten auf die moderne, sachliche Form einzuschwören und diese zu kanonisieren. Alles Gegenläufige wurde negiert. Um seine Ziele zu erreichen, entwickelte der Verband verschiedene erzieherische Strategien: klassische propagandistische Mittel wie Publikationen und Ausstellungen, Wettbewerbe und Preise, aber auch sehr spezifische Instrumente wie Vor- und Feindbildersammlungen, Warenbuch

und Warenkunden, Wohnberatung und Musterwohnungen sowie die sogenannten Werkbundkisten.³

Zu Beginn des 20. Jahrhunderts reichten die Industrieausstellungen und Kunstgewerbemuseen als Vermittler zwischen Kunst und Industrie nicht mehr aus, so dass der Werkbund versuchte, diese Funktion neu zu definieren und an die flexiblen und beschleunigten Erfordernisse des Marktes anzupassen.

In diesem Sinn ist das erste Werkbund-Museum zu verstehen. Das 1909 in Hagen von dem Industriellen Karl Ernst Osthaus initiierte und geleitete Deutsche Museum für Kunst in Handel und Gewerbe orientierte sich im Gegensatz zu den gesammelten ‚Prunkstücken‘ in den Kunstgewerbemuseen an der zeitgenössischen Produktkultur und entwickelte das mobile Instrument der Wanderausstellungen.⁴ Im Kontext der Werkbund-Aktivitäten bis 1914 war das Museum von großer Bedeutung, es nahm an zahlreichen Veranstaltungen teil, organisierte selbst Vorträge und bot ein breites thematisches Spektrum von Ausstellungen an, die jeweils an verschiedenen Orten gezeigt wurden. Die größte Ausstellung, *German Applied Arts*, war 1912 in Newark/New Jersey zu sehen und zirkulierte dann im Laufe eines Jahres durch die USA. Auf dem Höhepunkt seiner Tätigkeit um 1913/14 verlieh das Deutsche Museum über seine ‚Ausstellungszentrale‘ 26 Ausstellungen mit ausgewählten Exponaten und Präsentationselementen gegen eine niedrige Ausleihgebühr.

Die Zielsetzung des Werkbunds und den damit verbundenen Auftrag des Deutschen Museums formulierte Osthaus folgendermaßen: „Die Bewegung zu einer modernen Kultur [...] hat ein völlig neues Verhältnis zwischen den wesentlichen Faktoren unseres Wirtschaftslebens geschaffen. Indem der Händler bisher zwischen Erzeuger und Käufer vermittelte, formulierte er recht eigentlich den öffentlichen Geschmack [...]. Der Künstler, aus dem gewerblichen Leben ausgeschaltet, stand resigniert bei Seite, bis der Tiefstand unserer nationalen Kultur einem größeren Kreise von Käufern fühlbar wurde. Es wurde das Problem der Zeit, unter den vier Faktoren, Künstler, Erzeuger, Händler und Käufer die wirtschaftliche Gleichung herzustellen. An seiner Lösung arbeitet der Deutsche Werkbund.“⁵

Das Deutsche Museum wurde dafür kritisiert, den künstlerischen Aspekt zu sehr zu betonen und die „kaufmännischen Gesichtspunkte, insbesondere die Forderungen, die der Kaufmann aus der Verfolgung seiner Ziele heraus dem Künstler stellt“⁶, zu vernachlässigen. Trotz der avantgardistischen Konzeption des Deutschen Museums für Kunst in Handel und Gewerbe ist bei den von Osthaus geförderten Künstlern beziehungsweise in deren gesammelten und ausgestellten Entwürfen ein Changieren zwischen Luxuswaren und Alltagsprodukten zu erkennen. Wenn man so will, hielt Osthaus an den Idealen der Lebensreformbewegung und an seinen persönlichen, eher traditionellen Vorstellungen von der Funktion der Künste in der industriellen Massengesellschaft fest. 1915 resümierte er die widersprüchliche Situation: „Mein Rat war, Theorien und Beschlüsse vom grünen Tisch durch die Taten von Künstlern zu ersetzen, die sich bewährt haben. Dies im Gegensatz zu jener Gruppe von Propheten, die einzig das Wort Qualität im Munde führen ohne eine Ahnung von Kunst zu haben.“⁷

Einen anderen Ansatz als Osthaus verfolgte Gustav Pazaurek, der Werkbundmitglied und Direktor des Landesgewerbemuseums in Stuttgart war. Pazaurek legte ab 1909 eine Sammlung von sogenannten Geschmacksverirrungen an, die bis heute existiert. Sie umfasste bis zum Anfang der 1930er Jahre circa 900 Objekte, die der Ästhetik des Werkbunds widersprachen. Durch die genaue Auseinandersetzung mit Gestaltungsfehlern, das heißt durch das abschreckende, schlechte Beispiel, wollte Pazaurek zu guter Qualität erziehen. Seine Sammlung stellte er in einer Art ‚Folterkammer des Ungeschmacks‘ aus und entwickelte eine ausgefeilte Systematik von Gestaltungsfehlern in Bezug auf Material, Konstruktion und Dekor, die er 1912 unter dem Titel *Guter und schlechter Geschmack im Kunstgewerbe* publizierte.⁸ Pazaurek konzentrierte sich auf die Kunst- und Zweckform, das heißt auf formal-ästhetische Kriterien; moralische Aspekte wurden in seiner Gestaltungskritik nicht direkt genannt. Seine einmalige Entwicklung eines hyperdifferenzierten Antikanons bleibt – trotz der chauvinistischen Grundhaltung Pazaureks – eine interessante und anregende Aufforderung zur genauen Betrachtung der Dinge und ein Beitrag zur Frage ihrer Bewertung anhand begründbarer Kriterien, die heute eher in komplexen gesellschaftlichen Zusammenhängen liegen als in reinen Gestaltungsmerkmalen.⁹

Neben den genannten Museums- beziehungsweise Sammlungskonzepten war das *Deutsche Warenbuch* von 1915 ein flexibleres, komplett ortsungebundenes Instrument zur ästhetischen Erziehung. Der Werkbund gab diesen ersten Katalog vorbildhafter Erzeugnisse (Glas, Porzellan, Metallwaren, Beleuchtungskörper, Haus- und Küchengeräte) gemeinsam mit dem Dürerbund heraus. Das *Deutsche Warenbuch* sollte laut Ferdinand Avenarius, dem Gründer des Dürerbundes, „ein bilderreiches Verzeichnis auserlesener Ware“ sein und der „Verbreitung des Guten“ dienen.¹⁰ Josef Popp schrieb im Einführungstext des *Warenbuchs*: „Der vollendete Hausrat war stets einfach, aber gediegen in Stoff und Arbeit, edel und charakteristisch in der Form. Dadurch hatte und hat er etwas Zeitloses.“¹¹

Im Gegensatz zu den im Kontext des Deutschen Museums als beispielhaft herausgestellten kunstgewerblichen Objekten wurden im *Warenbuch* vorrangig von einer Werkbund-Jury ausgewählte Massenprodukte angepriesen. Der Vertrieb der Produkte wurde auf genossenschaftlicher Ebene organisiert. Das *Warenbuch* blieb bis 1927 unverändert in Gebrauch und war sehr erfolgreich.¹² In den 1920er Jahren diversifizierte sich allerdings das Angebot an Ratgebern für Wohnungsausstattungen, und die Aktivitäten des Werkbundes zur Gestaltung des Alltags überschritten sich mit denen des Bauhauses.

In der Zeit des Nationalsozialismus wurde das *Warenbuch* – trotz Auflösung des DWB 1938 – wieder aufgegriffen und von 1939 bis 1942 als *Deutsche Warenkunde* in Form einer Loseblattsammlung mit 3.000 Objekten vom evangelischen Kunst-Dienst im Auftrag der Reichskammer der bildenden Künste herausgegeben. Diverse Werkbund-Mitglieder waren als Experten beteiligt, etwa Hermann Gretsch, Walter Passarge, Hans Schwippert und Mia Seeger.

Diese setzten die Arbeit an der Geschmackserziehung auch im wiedergegründeten Werkbund der Nachkriegszeit fort, unter anderem in der ab 1955 heraus-

gegebenen *Warenkunde*, für die dieselben Qualitätskriterien wie ‚Einfachheit‘, ‚Ehrlichkeit‘ und ‚Klarheit‘ galten. In der Bundesrepublik war die Verknüpfung von Ethik und Ästhetik allerdings noch in anderer Weise kulturpolitisch motiviert. Nach dem totalen moralischen und ökonomischen Zusammenbruch Deutschlands spielte der 1949/50 als Gesamtverband reanimierte Verein eine zentrale Rolle dabei, eine sachliche Produktkultur zu befördern und die deutschen Produkte zu Botschaftern eines besseren Deutschlands zu machen. Die programmatischen Ansätze der 1920er und 1930er Jahre kehrten wieder, und wie in den frühen Jahren trat in den Werkbund-Aktivitäten der 1950er und 1960er Jahre eine starke Aversion gegen alles Modische zutage. Der nicht nur formalästhetisch begründete Begriff der ‚Guten Form‘ wurde geprägt.¹³ Mit den Warenkunden und den darin vorgestellten ‚Ausschnitten einer beruhigten Warenwelt‘ sollte der Kommunikationszusammenhang zwischen Entwerfern, Produzenten, Händlern und Konsumenten geordnet und gesteuert werden.

Neben den Warenkunden, die sich auf die Empfehlung des Einzelprodukts konzentrierten, gab es nach dem Zweiten Weltkrieg noch weitere Instrumente, die der ästhetischen Schulung dienten: Die Wohnberatung sowie die Einrichtung von Musterwohnungen bezogen sich auf die Gestaltung des alltäglichen Lebensumfelds; die Werkbundkisten, die an Hauptschulen und Gymnasien eingesetzt wurden und sich an Schüler als die künftigen Verbraucher richteten, waren Teil der Bildungsprogramme in den verschiedenen Bundesländern.

Wie an den vorgestellten, vom Werkbund entwickelten Instrumenten deutlich wird, hat die Vereinigung in all ihren Strategien versucht, die Sprache der Dinge im Warenkontext rational zu steuern und nur die Vernunft im Verhältnis zwischen Menschen und Dingen gelten zu lassen, die sich in den Leitbegriffen Nützlichkeit, Zweckmäßigkeit, Sachlichkeit manifestierte. Die formierende Kraft der Industrialisierung auf die gesamte Alltagskultur wurde vom Werkbund in eine intentionale Dingsprache und Gestaltungsabsicht übersetzt. Die Dinge sollten zu stummen Helfern und Dienern werden, wie es Erwin Braun für die Produkte seiner Braun AG reklamierte. Die im Kontext der Beratungs- und Erziehungsaktivitäten des Werkbunds benutzte Begrifflichkeit folgte einem Top-down-Modell und zeigte ein rigides Sendungsbewusstsein. Spätestens Ende der 1960er Jahre wandte sich der Werkbund jedoch von der Idee ab, das Konsumverhalten der Gesellschaft maßgeblich beeinflussen zu können.

Die im Rahmen dieser Publikation vorgelegte Anthologie von Quellentexten und Studie von Alena Janatková zum Tschechoslowakischen Werkbund und zum Werkbund der Deutschen in der Tschechoslowakei bietet eine fruchtbare Erweiterung der Erkenntnisse zu den Werkbundaktivitäten jenseits der Grenzen des Deutschen Reiches. Der Modellcharakter des Deutschen Werkbunds auch im östlichen Mitteleuropa ist dabei besonders interessant, da dazu bisher wenig publiziert wurde und vor allem der Österreichische (1912 gegründet) und der Schweizerische Werkbund (1913 gegründet und heute noch existent) im Bewusstsein einer Fachöffentlichkeit sind.

Renate Flagmeier

Exportmodell Deutscher Werkbund/ Österreichischer Werkbund

Der Werkbund steht für Reformen des Kunstgewerbes und der Kunstindustrie, die er lautstark im Sinne einer Modernisierung von Alltag, Leben und Wohnen durch Qualitätsarbeit und Qualitätsprodukte verkündete und zu einem Erfolg machte.¹⁴ Nach dem Auseinanderbrechen der Habsburgermonarchie konnte er sich auch im östlichen Mitteleuropa, und zwar nachdrücklich in dem neu gegründeten Nationalstaat Tschechoslowakei, eine Schlüsselstellung im sozioökonomischen Modernisierungsprojekt sichern. Welche Gestalt nahm die Reformbewegung unter den tschechoslowakischen Bedingungen gemäß dem Verhältnis der beteiligten Akteure und Zielgruppen an? Nach wem richteten sich ihre Bestrebungen und wohin steuerten sie? Hier stellt sich zugleich die Frage nach der Bedeutung des Bucherfolgs „Mitteleuropa“ von Friedrich Naumann, einem der führenden Köpfe des DWB, der die Konzeption einer Wirtschaftsgemeinschaft unter deutscher Führung propagiert hatte.¹⁵

Zwei nebeneinander bestehende tschechoslowakische Werkbundgründungen sollen im Folgenden über diese Bestrebungen Auskunft geben, nämlich der Tschechische/Tschechoslowakische Werkbund (Svaz Českého/Československého Díla, SČD/SČSD) und der Werkbund der Deutschen in der Tschechoslowakei (WDT). Beide Vereine waren Akteure innerhalb der tschechoslowakischen beziehungsweise in der tschechischen, slowakischen und deutschen Kultur in Böhmen, Mähren und der Slowakei. Inmitten der tschechoslowakischen Kulturpolitik Ende der 1920er Jahre waren sie zugleich Konkurrenten: Der SČD/SČSD und der WDT vertraten unterschiedliche, national definierte Interessengruppen, zudem differierten diese Gruppierungen auch in sozialer und wirtschaftlicher Hinsicht. Entscheidende Bedeutung hatte dabei das Vorbild der bereits etablierten Kulturinstitution Deutscher Werkbund (DWB) als Bezugspunkt für beide Nachfolgeeinrichtungen wie auch für einzelne Ortsgruppen. Der Modellcharakter des Deutschen Werkbundes bezog sich im Sinne von Joan Campbell und ihrer nach wie vor grundlegenden Analyse des DWB prinzipiell auf die vereinsmäßige Gestaltung der Beziehung zwischen Kunst und Gesellschaft einschließlich einer Neuausrichtung ihres Verhältnisses, und speziell auf die Rolle der Eliten bei der intendierten Modernisierung beziehungsweise Demokratisierung von Kultur in der Gesellschaft.¹⁶ Die Etablierung der selbstständigen Vereine SČD/SČSD und WDT war durch den historischen Einschnitt von 1918 insofern bedingt, als dass diese Vereine verschiedene Positionierungen des Werkbunds im neuen kulturpolitischen Kontext der Tschechoslowakei definierten. Gegenüber Naumanns Idee von „Mitteleuropa“, einem um Deutschland und Österreich versammelten Staatenbund, suchte die Tschechoslowakei nämlich ihre politische und wirtschaftliche Unabhängigkeit zu behaupten, wobei nunmehr die

eigenen nationalen Ziele das Zentrum ihres Interesses bildeten.¹⁷ In eben diesen verschiedenen kulturpolitischen Zusammenhängen – einerseits von Naumanns „Mitteleuropa“, andererseits der neuen Tschechoslowakei – lassen sich die Konturen von WDT und SČD/SČSD erkennen.

Die nach wie vor einzige Überblicksdarstellung zu dem im Winter 1913/14 gegründeten Tschechischen Werkbund (SČD, wiedergegründet 1920 als Tschechoslowakischer Werkbund, SČSD) erschien im Publikationsrahmen von Forschungen über den 1912 in Wien eingerichteten Österreichischen Werkbund (ÖWB).¹⁸ Hier vertritt der SČD jene „neue Kulturorganisation“ innerhalb Österreichs, die gemäß ihrer Programmatik der tschechischen Produktion eine künstlerische Eigenart und Selbstständigkeit sichern sollte.¹⁹ Deutlich wird der Vorbildcharakter des Deutschen Werkbundes nochmals im Kontext der Bauausstellungen, wie diesen die Monografie zur Prager Bauausstellung Baba des SČSD von 1932 herausstellt, und zwar ebenso grundsätzlich betreffend die Exposition des Wohnens in der Großstadt wie auch hinsichtlich spezifischer städtebaulicher und architektonischer Lösungsansätze nach dem Muster der Stuttgarter Werkbundsiedlung Am Weißenhof von 1927.²⁰ Der Werkbund der Deutschen in der Tschechoslowakei (WDT) ist hingegen bisher nicht zusammenfassend erörtert worden. Mit den hier zusammengestellten Quellen wird daher weniger im Zusammenhang mit dem SČD/SČSD als vielmehr mit dem weitgehend unerforschten WDT Neuland betreten.

Keiner der tschechoslowakischen Werkbundvereine wurde bisher hinsichtlich des vereinspezifischen und kulturpolitischen Kontextes einer Gemeinschaftsbildung zwischen Künstlern und einzelnen Produktionszweigen innerhalb der liberalisierten bürgerlichen Gesellschaft betrachtet. Erst aus dieser Perspektive können jedoch Erkenntnisse über Strukturmerkmale der tschechoslowakischen Werkbundeinrichtungen gewonnen werden. Aber auch die Kulturorganisation Deutscher Werkbund wird als Exportmodell neu beleuchtet.

Ziel der vorliegenden Anthologie ist es, anhand der wichtigsten programmatischen Schriften einen systematischen Vergleich des tschechischen SČD/SČSD mit dem deutschen WDT einzuleiten. Den Ausgangspunkt bilden die Vereinsatzung sowie Programmatik des reichsdeutschen DWB und deren Modifizierung bei den Nachfolgegründungen: „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.“²¹ Der hier formulierte Plan einer Symbiose zwischen Unternehmertum und Künstlerschaft wurde von der etwa zur Hälfte aus Künstlern und zur Hälfte aus Unternehmern zusammengesetzten Gründungsversammlung des DWB reflektiert. Die massenwirksame Popularisierung der Werkbundprogrammatik war von Anfang an kennzeichnend für die bildungs- und wirtschaftsbürgerliche Progressivität des reichsdeutschen Vereins: Seine Ambitionen richteten sich auf eine deutsche Massenkultur, die anstelle der vormaligen bildnerischen und ästheti-

schen Hochkultur nunmehr im Sinne einfacher Gebrauchskunst den Alltag breiter Bevölkerungsschichten prägen sollte. Dennoch war die Fortschrittsgläubigkeit, welche mit dem erzieherischen Impetus der Reformen stillschweigend vorausgesetzt wurde, noch dem Denken des 19. Jahrhunderts verpflichtet.²² Letztlich war der Verein DWB aus der Kunstgewerbebewegung hervorgegangen, er suchte sich jedoch in Auseinandersetzung mit den technischen Errungenschaften der Industrialisierung neu zu positionieren. Die Werkbundarbeit umfasste ebenso unterschiedliche Produzenten sowie diverse Lobbys, nämlich die im Werkbund organisierten Handwerker, Künstler, Firmen beziehungsweise Produktionsstätten, wie sie auch auf eine weit gestreute Akzeptanz bei den Konsumenten angewiesen war. Frederic J. Schwartz lenkt daher die Aufmerksamkeit von den Mitgliedern auf das Wesen der Kulturorganisation Deutscher Werkbund gemäß den Regeln eines kapitalistischen Wirtschaftssystems, von dem gleichzeitig die moderne Massenkultur und ihre Durchsetzung gekennzeichnet waren.²³ Über die nationalökonomischen Vorteile dieser Massenkultur hinaus wird von dem Historiker Wolfgang Hardtwig die gründliche ästhetische Reform des Wohnens und Lebens mit einer egalisierenden, befriedenden Wirkung in Verbindung gebracht, die im gesellschaftspolitischen Kontext des späten Kaiserreichs auf die sozial auseinanderdriftende Gesellschaft zielte, eine Absicht, die wiederum unter nationalem Vorzeichen vorangetrieben wurde: In Wirklichkeit hatte vor dem Ersten Weltkrieg die neue, industriewirtschaftliche Reformästhetik gemäß Hardtwig allerdings nur die Kreise des Wirtschafts- und Bildungsbürgertums erreicht.²⁴

Verbindlicher Kontext für den Werkbund in den böhmischen Ländern und für dessen Strukturmerkmale war vor dem Ersten Weltkrieg Österreich und der ÖWB, der im Zusammenhang mit der Wiener Tagung des DWB 1912 initiiert worden war. Das Konzept der Schöpfung und wirtschaftlichen Durchsetzung einer einheitlichen Werkkultur des ÖWB ist bei Max Eisler eingehend dargelegt: Die Eigenart der österreichischen Werkkultur war demnach nicht von der industriewirtschaftlichen, sondern von der handwerklichen Ästhetik bestimmt.²⁵

Im ÖWB waren zugleich auch die Interessen des Kunstgewerbes und der Kunstindustrie der böhmischen Länder hervorragend repräsentiert. Im Ausschuss des sich zentralistisch von Wien aus konstituierenden ÖWB waren als Ortsvertrauensmänner aus Böhmen, Mähren und Schlesien vertreten: Heinrich Fanta (Professor an der k.k. Staatsgewerbeschule in Reichenberg)²⁶, Robert Freißler (Sekretär der Handels- und Gewerbekammer für Schlesien)²⁷, Julius Leisching (Direktor des Erzherzog-Rainer-Museums Brünn)²⁸, Johannes Oertel (Präsident des Verbandes der nordböhmischen Glasindustriellen Haida), Otto Primavesi (Vizepräsident der Ölmützer Handels- und Gewerbekammer), Ernst Schwedeler-Meyer (Direktor des Nordböhmischen Gewerbemuseums)²⁹, Josef Zasche (Baurat Prag)³⁰. Außerdem zählten zu den Mitgliedern die Wiener Werkstätte, die Prager Künstlergenossenschaft „Artěl“, die staatlichen kunstgewerblichen Fachschulen in Haida, Steinschönau, Teplitz-Schönau und Znaim sowie zahlreiche Erzeuger und Händler aus

den böhmischen Ländern. Trotz seiner deutschnationalen Orientierung fanden sich somit im ÖWB noch 1916 auch einzelne tschechische Unternehmen.³¹

Ausgehend von dieser gemeinsamen Tradition in der österreichischen Kunstgewerbereform, der Wiener Secession und dem österreichischen Kulturliberalismus³² mit seiner gezielten Förderung regionaler sowie lokaler kunstgewerblicher Bildungsinstitutionen durch den ÖWB und dessen Wegbereiter, den Wiener Direktor des k.k. Gewerbeförderungsamtes, Adolf Vetter, wird die Entwicklung von zwei eigenständigen nationalen Vereinen in den böhmischen Ländern und der Tschechoslowakei beobachtet. Trotz des gemeinsamen Ursprungs im ÖWB, der mit Josef Hoffmann und seiner Wiener Werkstätte das Handwerk gegenüber der industriellen Produktkultur präferiert hatte, gelang es im neuen Nationalstaat Tschechoslowakei nicht, innerhalb des Werkbunds eine Übereinkunft zwischen den in sozialer und in wirtschaftlicher Hinsicht unterschiedlichen Interessengemeinschaften der Tschechen und Deutschen zu finden. Ansätze einer Kooperation mit gemeinsamer Interessenvertretung mündeten schließlich in eine Konkurrenzsituation von zwei selbstständigen Werkbundvereinen.

Die Gründung des SČD war im Zusammenhang mit der Kölner Werkbundaussstellung (1914) von dem Architekten Jan Kotěra³³ initiiert worden, um im Österreichischen Pavillon den eigenständigen Auftritt tschechischer Künstler und ihrer raumgestalterischen Gesamtkunstwerke zu ermöglichen. In den Leitsätzen des SČD standen die Veredelung der kunstgewerblichen und industriellen Produkte unter Beteiligung der Künste gemäß einer national charakteristischen Herstellungsweise. Ein weiteres Ziel war die Erziehung des Publikums. Obgleich der Wortlaut eine enge Anlehnung an die Programmatik des Deutschen Werkbundes offenbart, bezog sich der SČD namentlich auf den englischen Kunstkritiker und Kulturphilosophen John Ruskin (1819–1900) und generell auf die Vorläufer der Kunstgewerbereform in England. Mit dieser Rückbesinnung auf die „Arts and Crafts“-Bewegung wurde die handwerkliche Tradition favorisiert. Unter den 25 Gründungsmitgliedern fanden sich im SČD bevorzugt Architekten und Künstler wie Josef Gočár³⁴, Dušan Jurkovič³⁵, Celda Klouček³⁶, Emil Králík³⁷, František Kysela³⁸, Otakar Novotný³⁹, Jiří Stibral⁴⁰ und Józsa Uprka⁴¹; unter den Unternehmern waren der Keramikproduzent Emil Sommerschuh und der Verleger Jan Štenc⁴², zudem Politiker wie Ferdinand von Lobkowitz⁴³, letzter Vorsitzender der böhmischen Regierung Österreichs, und der Ökonom Rudolf Hotowitz^{44, 45}. In der sozialen Zusammensetzung des Vereins blieb die Dominanz der Architekten gegenüber den Unternehmern bestimmend, und zwar auch nach dem Ersten Weltkrieg im wiedergegründeten und anfangs deutlich nationalistisch aufgestellten Verein SČSD. Der Vorsitzende wurde der Architekt Josef Gočár, 1925 gefolgt von dem Architekten und langjährigen Vereinsvorsitzenden Pavel Janák⁴⁶ und schließlich von dem Architekten Oldřich Starý⁴⁷. Zum Vorstand gehörte neben Vertretern der Gewerbekammern, des Industriellenverbandes und Regierungsmitarbeitern zudem der Kunsthistoriker Václav Vilém Štech⁴⁸ vom Schulministerium. Im Nationalstaat

Tschechoslowakei war der SČSD bestens im Netzwerk des staatlichen Kulturbetriebs eingebunden, vom Schulministerium wurde seine Zusammenarbeit mit den Kunstgewerbeschulen und Museen gefördert. Nach der Neugründung war das Prager Kunstgewerbemuseum Veranstaltungsort der Vereinsausstellungen⁴⁹, aber auch auf der Prager Mustermesse hatte der SČSD regelmäßig für sich und seine Mitglieder geworben.⁵⁰ Dem Verein wurde darüber hinaus die Verantwortung für die Ausrichtung tschechoslowakischer Kunstgewerbeausstellungen übertragen. Vereinsorgan war zunächst die avantgardistische Zeitschrift „Umělecký měsíčník“ [Künstlerische Monatsschrift], die 1921 von „Výtvarná práce“ [Gestaltendes Werk] des Verlegers Štenc abgelöst, jedoch 1925 aus wirtschaftlichen Gründen wieder eingestellt wurde; nach regelmäßiger Berichterstattung in „Výtvarné snahy“ [Gestaltende Bemühungen] folgte dann 1931–33 nochmals ein eigener Auftritt mit der Vereinszeitschrift „Žijeme“ [Wir leben]. In „Žijeme“ erschien auch 1931 die überarbeitete Vereinssatzung mit der Verpflichtung zur Unterstützung aller Bemühungen um eine Verbesserung des allgemeinen Lebensstandards.⁵¹ Damals war ein Anstieg der gesellschaftlichen Mobilisierung auf fast 500 Vereinsmitglieder zu verzeichnen, davon waren circa ein Drittel bildende Künstler und Architekten.⁵² In den weiteren Jahren bis zur Auflösung wurden die Vereinsmitteilungen in verschiedenen Architektur- und Kulturzeitschriften veröffentlicht.

Seit Anfang der 1920er Jahre wurde aber auch an der Konstituierung des WDT als Pendant zum SČSD innerhalb der Tschechoslowakei gearbeitet. Die Gründungsmitglieder versammelten sich am 25. Mai 1925 in Liberec/Reichenberg, dem wirtschaftlichen Zentrum Nordböhmens und vormaligen Austragungsort der Deutschböhmisches Ausstellung (1906)⁵³. Seit 1922 fand hier die Reichenberger Messe statt. Vertreter der in Nordböhmen angesiedelten traditionsreichen Gewerbebezweige der Glas- und Tuchherstellung waren mit anderen deutschböhmisches, schlesischen und mährischen Produzenten bereits Mitglieder im ÖWB gewesen beziehungsweise ihre Produktionszweige hatten zu den Hauptbetätigungsgebieten des österreichischen k.k. Gewerbeförderungsamtes gezählt. Unter dem Vorsitz des Teppichfabrikanten Willy Ginzkey⁵⁴ versammelten sich im WDT insgesamt 44 deutsche Einzel- und Mittelpersonen aus Bildung, Handel und Gewerbe der Tschechoslowakei (Handels- und Gewerbekammern, Gewerbevereine, Deutsche Technische Universitäten, kunstgewerbliche Fachschulen, Kunstvereine wie der Metznerbund). Im Arbeitsausschuss waren auch prominente Vertreter der tschechoslowakischen Denkmalämter wie Karl Kühn⁵⁵, Rudolf Hönigschmid⁵⁶ und der Architekt und Kunsthistoriker Otto Kletzl⁵⁷ präsent. Anlass für die Gründungsversammlung gaben die Pariser Ausstellung Arts Déco (1925) und der Wunsch nach einer selbstständigen Exposition der Deutschen im Tschechoslowakischen Pavillon. Die Vereinsgründung wurde jedoch erst Anfang des Jahres 1926 durch eine staatliche Genehmigung der Vereinssatzung bestätigt. Zugleich wurde dem Verein jegliche politische Betätigung untersagt.⁵⁸ Publikationsorgan des WDT wurde das von Otto Kletzl herausgegebene „Sudetendeutsche Jahrbuch“, veröffentlicht

mit Unterstützung der sogenannten „Sudetendeutschen Schutzverbände“ (Bund der Deutschen, Deutscher Kulturverband, Deutscher Turnverband) in der Tschechoslowakei. Dieser Kontext ist kennzeichnend für eine Diskursgemeinschaft des WDT, die innerhalb der tschechoslowakischen Wirtschaft und Kultur tendenziell die Vorzüge der Deutschen im Blick hatte und nur bedingt vom Staat unterstützt wurde.

So unterschiedlich die wirtschaftliche und kulturelle beziehungsweise politische Orientierung des SČD/SČSD gegenüber dem WDT war, so verschieden gestaltete sich auch die Entwicklung beider Vereine, die innerhalb der gesetzten Rahmenbedingungen durchaus elitär aufgestellt waren. Handwerker oder einfache Arbeiter waren weder im Vereinsvorstand noch im Arbeitsausschuss präsent. An einem Zusammenschluss des WDT mit dem SČSD zeigte der Staat zwar Interesse, weil dies wohl außer Kooperation auch Kontrolle bedeutet hätte. Diese Verbindung war jedoch von keinem der Vereine gewollt: Es blieb bei einer Konkurrenzsituation zwischen den zwei tschechoslowakischen Werkbundeinrichtungen, die jede für sich mit eigener Werkbundarbeit die Produzenten durch Wettbewerbe zu motivieren und die Konsumenten auf Ausstellungen sowie mit Publikationen zu überzeugen suchte. Während sich der SČSD zunehmend für eine tschechoslowakische Massenkultur einsetzte, die vom modernen Wohnen ausgehend alle Lebensbereiche einbeziehen und dabei explizit auch die Slowakei integrieren sollte, richtete er sich nach den aktuellen Bestrebungen des Deutschen Werkbunds an dessen „Bund mit der Zukunft“ der Jahre 1924–1928 (Joan Campbell). Die angestrebte Vereinheitlichung der Gesellschaft nach spezifisch bürgerlichen Norm- und Wertvorstellungen gemäß den Ansprüchen an Hygiene, Gesundheit und Ordnung wandte sich ebenso gegen vermeintliche Niederungen der Wohnverhältnisse sozialer Grundschichten wie gegen einen sogenannten Luxus; den bildungsbürgerlichen Idealen zufolge sollte diese Egalisierungsabsicht durch Erziehung an Breitenwirkung gewinnen. Damit verbunden war zugleich eine Internationalisierung der Gesellschaft, die das gesamte Lebensumfeld betraf:⁵⁹ Anstelle der Förderung von kulturellen Traditionen sowie Eigentümlichkeiten eines populären „Lokalkolorits“ wurde nunmehr der internationale Standard propagiert. Unter der Prämisse Licht–Luft–Sonne galt es allerdings, den Forderungen der Hygienebewegung gemäß den lokalen Verhältnissen gerecht zu werden und entsprechende aktuelle Wohnmodelle in landeseigener Produktion von der architektonischen Planung bis zur Einrichtung herzustellen – gerade Pavel Janák hatte hier mit seiner Architekturklasse an der Prager staatlichen Kunstgewerbeschule intensiv an Lösungen gearbeitet, die den lokalen Bedingungen in technischer wie auch materialspezifischer Hinsicht angepasst sein sollten.⁶⁰ Die Etablierung des SČSD als der tschechoslowakischen Kulturorganisation mit offiziellem Auftrag einer Außendarstellung der tschechoslowakischen Kultur scheiterte zwar an Interessenkonflikten und Finanzierungsfragen zwischen den Ministerien,⁶¹ dennoch wurde sein Modernisierungsprojekt im Zusammenspiel der Ortsgruppen mit der Kommunalpolitik unter anderem in Bratislava/Pressburg, Brno/Brünn oder Hradec Králové/Königrätz vorangetrieben.⁶² Parallel zur wirtschaftlichen und

rechtlichen Sicherstellung der Existenzgrundlage des tschechoslowakischen Kunstgewerbes beziehungsweise der Kunstindustrie verfolgte der SČSD ebenfalls seine gesellschaftlichen Erziehungsideale in Zusammenhang mit einem umfassenden Bildungsauftrag der Kunstgewerbemuseen und in eigenen Ausstellungsräumen, auf Wander- und Auslandsausstellungen, in Verkaufs- und Beratungsstellen, Bibliotheken und Archiven.⁶³ Der WDT hingegen geriet als Vertreter von Luxusproduktionszweigen und Exportartikeln der Schmuck- und Glasindustrie zunehmend ins Abseits; diese Tendenz wurde durch die Weltwirtschaftskrise noch verstärkt. Die geplante Gründung einer Ortsgruppe in Brünn hätte womöglich die überregionale Positionierung des WDT weiter stärken können, sie kam allerdings nicht mehr zustande. Nach dem Ableben des Vorsitzenden Ginzkey im Jahr 1934 verliert sich die Spur des WDT. Damals wurde auch die „sudetendeutsche Kulturpolitik“ im Interesse des Deutschen Reiches neu sortiert. Diese kulturpolitische Umbruchsituation hinterließ ebenfalls beim SČSD ihre Spuren: Infolge der Besetzung der so bezeichneten sudetendeutschen Gebiete 1939 wurde der nunmehr auf SČD geschrumpfte tschechische Verein in der „Zweiten Republik“ und im „Reichsprotectorat Böhmen und Mähren“ weiterhin geduldet; nach dem Zweiten Weltkrieg wird der bis dahin selbstständige Verein im Jahr 1948 aufgelöst.

Zur Anthologie

Die nachfolgende Auswahl an Quellenmaterial (deutschsprachige Texte im ursprünglichen Wortlaut, tschechischsprachige Texte in deutscher Übersetzung, Abbildungen vorzugsweise von Gebrauchsdingen aus dem Publikations- und Ausstellungskontext der Werkbundvereine) dokumentiert den Werdegang des Werkbundes in den böhmischen Ländern und bietet eine Grundlage für die vergleichende Forschung zum Exportmodell DWB/ÖWB und den nachfolgenden tschechischen beziehungsweise tschechoslowakischen Werkbundinitiativen. Ausgangspunkt ist vor dem Beginn des Ersten Weltkriegs der ÖWB: Bei Max Eisler erscheint die Idee einer gemeinsamen österreichischen Werkkultur als ein geschlossener Produktions- und Konsumentenzirkel – vom Künstler ausgehend über den Bildungsweg, den Erzeuger, den Aussteller bis hin zum Händler und Käufer – differenziert.⁶⁴ Das Programm des SČD⁶⁵ und die Buchpublikation des Tschechischen Werkbundes zur Kölner Ausstellung von 1914⁶⁶ verdeutlichen das Profil des sich separierenden tschechischen Vereins. Für die Entwicklung des Werkbundes in der Zwischenkriegszeit stehen einerseits das neue Programm des SČSD (1921)⁶⁷ sowie dessen Überarbeitung in den 1930er Jahren⁶⁸ und andererseits das Programm des WDT von 1927.⁶⁹ Die jeweilige Programmatik beider tschechoslowakischer Werkbundvereine wird mit entsprechend charakteristischen Bildfolgen illustriert, wobei die abschließende Bildfolge der Werbebroschüre des SČSD „Über das Wohnen“⁷⁰ Aufschluss über seine Neuausrichtung in den 1930er Jahren und somit über die letzte offensive Arbeitsetappe des tschechischen Vereins gibt.

Die vorliegende Publikation ist Ergebnis des Forschungsprojekts „Der Tschechoslowakische Werkbund und der Werkbund der Deutschen in der Tschechoslowakei“, das von der Deutschen Forschungsgemeinschaft über zwei Jahre großzügig gefördert am Institut für Kunstwissenschaft und Historische Urbanistik, Fachgebiet Kunstgeschichte, der Technischen Universität Berlin durchgeführt wurde. Die Realisierung des Projekts war nur möglich dank dieser Förderung sowie der tatkräftigen Unterstützung des Instituts und insbesondere dank der versierten Anteilnahme von Magdalena Bushart. Gestärkt wurde der Forschungsfortgang durch die sachkundige Kooperation mit Vladimír Šlapeta (Technische Universität Brno/Brünn, Fakultät Architektur, Abteilung Theorie), der Stiftung Bibliothek Werner Oechslin und Renate Flagmeier (Werkbundarchiv – Museum der Dinge) sowie das freundliche Entgegenkommen von Anna Kašparová und Jan Mohr (Nordböhmisches Gewerbemuseum Liberec/Reichenberg). Ihnen und den vielen hilfsbereiten Mitwirkenden bei Recherchen in den Archiven (Bundesarchiv Berlin, Werkbundarchiv Berlin, Architekturarchiv Nationales Technikmuseum Praha/Prag, Nationalarchiv Prag, Landesarchiv Reichenberg, Archiv des Nordböhmischen Gewerbemuseums Reichenberg, Landesarchiv Brünn, Stadtarchiv Brünn, Landesarchiv Opava/Troppau) und den Bibliotheken (Bibliothek Nordböhmisches Gewerbemuseum Reichenberg, Bibliothek Nationales Technikmuseum Prag, Kunstbibliothek Berlin, Staatsbibliothek Berlin, Staatsbibliothek Prag) bin ich in Dankbarkeit verbunden.

Die Österreichische Werkkultur

Aus den Statuten des Österreichischen Werkbundes.⁷¹

§ 2. Der Zweck des Vereines ist die Veredelung der gewerblichen Arbeit im Zusammenwirken von Kunst, Industrie und Handwerk durch Erziehung und Propaganda, die Pflege des kunstgemäßen Echten aller Zeiten auf allen Gebieten menschlicher Betätigung, Hebung des künstlerischen Geschmacks und Urteiles und Förderung aller gleichen Zielen zugewandten Bestrebungen. Dabei soll auf die Pflege und Entwicklung der nationalen Eigenart der künstlerischen und gewerblichen Produktion besonderes Augenmerk gerichtet werden.

§ 4. Dem Verein gehören an: 1. Ehrenmitglieder, 2. Stifter, 3. Ordentliche Mitglieder.

§ 7. Ordentliche Mitglieder des Vereines können sein: Kenner, Künstler, Industrielle und Gewerbetreibende.

§ 8. Die Aufnahme der Mitglieder erfolgt nur nach vorhergegangener Einladung durch Beschluß des Vorstandes und wird durch Eintragung in die Mitgliederliste vollzogen, die vom Generalsekretär geführt wird. Von der Konstituierung des Vereines werden die Mitglieder durch die Proponenten aufgenommen.

§ 9. Der jährliche Beitrag der ordentlichen Mitglieder wird von jedem Mitgliede durch Selbsteinschätzung nach dem Maße seiner Leistungsfähigkeit festgesetzt, beträgt für einzelne Personen mindestens zehn Kronen, für Firmen mindestens fünfzig Kronen.

Über das „Werkschaffen“ gemäß dem Verständnis des ÖWB (gegr. 1912) unterrichtet 1916 die repräsentative Publikation des Wiener Kunsthistorikers und Gründungsmitglieds des ÖWB Max Eisler. Es handelt sich dabei um eine mit den Jahrbüchern des Deutschen Werkbundes vergleichbare Konsultation des eigenen Standpunktes im aktuellen Kulturdiskurs. An den Jahrbüchern war auch die Buchgestaltung orientiert.⁷² Der ÖWB identifizierte sich damit in seinem Selbstverständnis und zugleich in seiner Selbstdarstellung mit dem DWB. Diese Übereinstimmung zwischen ÖWB und DWB überrascht kaum, hatte doch der Letztere seit seiner Gründung den gesamten deutschen Sprachraum inklusive Österreich zum eigenen Arbeitsgebiet erklärt.⁷³

Die Österreichische Werkkultur wird bei Eisler in sechs Kapiteln dargestellt, die ein geschlossenes System der Werkerziehung präsentieren. Der umfassende Anspruch an „Werkkunst“ als „Lebensgestaltung“ wird eingangs mit dem Entwurf für einen neuen Wiener Stadtbezirk⁷⁴ von dem Wiener Architekturtheoretiker, Stadtplaner und ÖWB Mitglied Otto Wagner demonstriert, und zwar im Sinne des ganzheitlichen, großstädtisch geprägten Kulturbegriffs vom Sofakissen bis zum Stadtplan⁷⁵ beziehungsweise hier von der Stadtplanung bis zur Wohnstätte und ihrer Einrichtung: „Aus allen Schöpfungen blickt dieselbe, auf den klar erkannten Voraussetzungen bauende, rein in ihren Grenzen tätige Art des Meisters, der die Vielheit der Aufgaben durch die Einheit seiner geraden, werktüchtigen Gesinnung bewältigt und überwindet.“⁷⁶

Der Künstler – und namentlich insbesondere der Wiener Architekt und Kunstgewerbler, Begründer der Wiener Werkstätte und Mitbegründer des ÖWB, Josef Hoffmann – wird im ersten Kapitel als der Schöpfer der großstädtischen „Werkform“ eingeführt. Theoretisch wird diese „Werkform“ mit Hilfe des Gedankengebäudes einer „Kern-“ und „Kunstform“ verdeutlicht, zusätzlicher Schmuck wird jedoch abgelehnt: „Die Fassade ist das Kleid für das Hausinnere. Der Stuckprunk auf einer Zinshausfassade ist wie der Abendflitter eines armseligen Komödianten.“⁷⁷ Mit solchen Vorstellungen der Bekleidungslehre hatte sich kurz zuvor Otto Wagner auseinandergesetzt.⁷⁸

Das zweite Kapitel befasst sich mit dem Bildungsauftrag der „Werkerziehung“. Der Künstler avanciert dabei zum Lehrer, der nach einem Lehrplan letztlich sein freies Schaffen in den zweckgebundenen Dienst des öffentlichen Lehrauftrags stellt.⁷⁹ Verbindliche Prämisse der ganzheitlichen „Werkerziehung“ ist „der Mensch [als] der Maßstab dieser Dinge“ des Alltagsgebrauchs. Nach dieser Regel in der Architekturtheorie seit Vitruv soll sich auch die Ausbildung zum selbstständigen Werkkünstler richten.⁸⁰ Die k.k. Kunstgewerbeschule gilt im Zusammenhang mit der Mustersammlung des k.k. Österreichischen Museums für Kunst und Industrie in Wien als vorbildlich für eine wirksame, durchaus zentralistisch beziehungsweise hierarchisch organisierte Werkerziehung selbstständiger Werkkünstler. Die einzelnen k.k. Fachschulen erfüllen hier ihre Aufgabe als Multiplikatoren dieser zentralen Einrichtung. Eine weitere Öffentlichkeit soll mit Unterrichtsangeboten in Kunst und Technik an den Kunstgewerbeschulen erreicht werden, diese Öffnung der Bildungseinrichtungen zielt über die kunstgewerblichen Produktionskreise hinaus auf eine Erziehung des konsumierenden Publikums.⁸¹

Unter den „Erzeugern“, denen sich das dritte Kapitel widmet, werden ebenso die selbstständigen Werkkünstler wie alle Handwerker und Heimarbeiter aufgeführt. Als bedeutende Neuerung in dieser Produktion gelten dem ÖWB wie zuvor dem DWB die Industriearbeiter, gerade mit ihnen wird die künftige soziale Aufgabe in Verbindung gebracht. Prinzipiell soll die Werkkultur innerhalb der Industrie gestärkt werden, wofür exemplarisch die enge Verflechtung des Bildungsauftrags der Fachschulen mit der böhmischen Glasproduktion, der Massenmöbel- sowie der Textil- (Teppich-) und Tapetenproduktion aufgeführt wird.⁸²

Die Werkkultur braucht allerdings den Konsens in Geschmacksfragen. Als entscheidendes Bindeglied einer solchen gegenseitigen Verständigung zwischen Produktion und Vertrieb wird der Aussteller präsentiert (viertes Kapitel): Aufgabe der Ausstellungen ist es demnach, für die Vermittlung gemeinsamer Grundsätze innerhalb einer österreichischen Vielheit von Produzenten und Konsumenten einzutreten; an dieser wechselseitigen Übereinkunft und ihrer fortlaufenden Prüfung beziehungsweise Erneuerung sollen alle teilhaben, Künstler/Erzeuger ebenso wie Händler/Käufer/Betrachter.⁸³ Der österreichischen Werkkultur und ihrer Durchsetzung ist gemäß Eislers Darstellung der Kreislauf ökonomischer Relationen zwischen Kunst und Kapitalismus äußerst dienlich. Die Vielheit des österreichischen Völkerwesens soll dabei auf eine werkgebende Eigenart festgelegt werden, die zugleich auf dem gemeinsamen Vorgehen und gezielter Zusammenarbeit der Landesmuseen mit den Kunstgewerbeschulen nach übereinstimmenden Grundsätzen beruht.⁸⁴

Zeugnis dieser vereinheitlichenden Bestrebungen einer österreichischen Geschmacksbildung ist sogleich die erste Wanderausstellung des ÖWB „Von neuen Arbeiten des heimischen Kunsthandwerks“ im Reichenberger Nordböhmisches Gewerbemuseum im Juli 1913 gewesen: Unter den ausgestellten Objekten im Eigentum des k. k. Österreichischen Museums für Kunst und Industrie in Wien, und zwar als Bestandteil seiner „Sammlungen eigentümlicher oder mustergültiger Arbeiten des modernen Kunstgewerbes“⁸⁵, waren außer den Wiener Exponaten auch Ausstellungsstücke zu sehen, die an den böhmischen k. k. Fachschulen in Haida, Steinschönau und Znaim gefertigt oder im Auftrag von privaten Firmen teilweise in böhmischen Produktionsstätten hergestellt worden sind, etwa die nach Entwürfen der Wiener Künstler Josef Hoffmann und Oskar Strnad gefertigten Gläser der Glasfabrikanten J. & L. Lobmeyr oder von Joh. Lötz.⁸⁶ Dem Prinzip der Arbeitsteilung folgend waren die Heimarbeiter (beispielsweise Ätzer, Kugler, Graveure, Schleifer) das letzte Glied im Herstellungsprozess.⁸⁷ Allerdings hatte die Werkkultur nach Wiener Vorbild für die Arbeiter in sozialer Hinsicht kaum Vorteile zu bieten, im Unterschied zum entwerfenden Künstler blieb der Heimarbeiter anonym.

In der „Kette unmittelbarer Erziehungswirkung“ nehmen gemäß Eisler der Händler und der Käufer letztendlich die Schlüsselstellung ein (fünftes Kapitel). Vom Werkursprung ausgehend, an dem Künstler/Lehrer/Erzeuger teilhaben, ist mit dem Konsumenten die Zielgruppe der geschmacksbildenden Bemühungen genannt: mittels eines geschickten Händlers und seiner Verkaufsstrategie (der Händler als Erzieher⁸⁸) soll nunmehr das Produkt nach den Gesetzmäßigkeiten des Marktes einen Verkaufserfolg verbuchen und so seinen Zweck als Qualitätsware erfüllen.⁸⁹

Der Erziehungsanspruch ist somit einer ökonomischen Fortschrittsidee verpflichtet, welche die beabsichtigte Modernisierung der Alltagskultur gänzlich dem Marktprinzip unterwirft beziehungsweise von der Vermarktung getragen wird. Anders als die industriell hergestellte Massenware wird innerhalb der „gemeindeutschen“ Werkkunst für die österreichische Besonderheit gerade ihr handwerklicher Charakter beansprucht, der dieser einen exklusiven „Originalwert“ aufgrund des einmaligen, urheberrechtlich zu schützenden Künstlerentwurfs sichern soll.⁹⁰

Die Werkbund-Kontroverse zwischen Befürwortern einer Typisierung gegenüber den Individualisten auf der Werkbund-Ausstellung in Köln 1914, von Frederic J. Schwartz primär als ein Konflikt eben um den urheberrechtlichen Schutz des Künstlers entschlüsselt, dürfte eine Voraussetzung dieser Argumentation und Wertschätzung der künstlerischen Originalität sein;⁹¹ gerade im Zusammenhang mit der arbeitsteiligen Produktion spielte der urheberrechtliche Schutz des Künstlers eine besonders wichtige Rolle. Der ÖWB hat damit eigene Konturen auf dem Kunstmarkt und bei der Vermarktung von Kultur gewonnen.

Die Organisation der österreichischen Werkkultur wird schließlich anhand der Werkbundarbeit im österreichischen Pavillon auf derselben Kölner Werkbundaustellung von 1914 verdeutlicht (sechstes Kapitel): Die Erfolgsbilanz der „österreichischen Sonderart“ als der „treibenden Vielheit“⁹² in der „bindenden Einheit“ wird explizit auch in Verbindung mit dem Beitrag des Tschechischen Werkbundes im Österreichischen Pavillon herausgestellt: er war fester Bestandteil der österreichischen Exposition und bekräftigte deren Sonderstatus mit der dargebotenen sogenannten Handwerkskunst.⁹³ Tatsächlich hatte diese, wie sich Adolf Loos ausdrückte, „Luxuskunst für die oberen Zehntausend der modernen Großstadt“ einige potenzielle Käufer versammeln können, die Verkaufsverhandlungen wurden jedoch wegen des Ausbruchs des Ersten Weltkrieges unterbrochen.⁹⁴

Eislers Präsentation des ÖWB endet mit einer Auflistung der Mitglieder (insgesamt 627), wobei im Arbeitsausschuss unter anderen Vertrauensmänner aus Böhmen, Mähren und Schlesien genannt sind. Zu den Mitgliedern zählt zwar auch die tschechische Künstlergenossenschaft „Artěl“, jedoch sind des Weiteren fast ausschließlich deutsche Einrichtungen der böhmischen Länder vertreten (siebtes Kapitel).

Max Eisler: Die Österreichische Werkkultur, herausgegeben vom Österreichischen Werkbund ÖWB, Wien 1916, S. 5–54

Der Künstler.

Werkkunst ist Lebensgestaltung, ausgedrückt in Formen, die dem Gebrauche oder auch nur dem Auge dienen, immer aber jene Befriedigung hervorrufen, die eine aufrichtige, dem Material und Zwecke klar entsprechende Behandlung mit sich führt. In der besonderen Art, in der der Künstler diese aller Werkkunst gemeinsame Aufgabe erfüllt, äußert sich seine Persönlichkeit. Doch kann ihr Schaffen der Mitwelt, der sie angehört, nicht entraten. Sie muß ihre Zeit und ihren Lebenskreis tätigen Anteil nehmen lassen an dem Werke. Nur so gibt sie Lebensgestaltung, nur so wird Werkkunst zur Werkkultur.

Wir können ihre Leistung auch nur dann ganz verstehen und nach voller Gebühr würdigen, wenn wir dem lebendigen Austausch zwischen Künstler und Mitwelt aufmerksam folgen und uns darüber klar werden, was er ihr, was sie ihm gibt. Diese Klarheit läßt sich aber wieder nur an dem Werkgange gewinnen. Nur wenn wir erfahren haben, wie das wird, was wir als Fertiges vor uns haben, wird unser Urteil darüber vernünftig und billig, unser Genuß begründet sein. Wenn wir dann von einem Werke sagen: „Das ist gut“, oder „Das ist schön“, so wird Sinn in diesen Worten liegen, und wir werden, was unserem Geschmacke ungelegen kommt, nicht ohneweiters verwerfen, weil unser Urteil dann nicht mehr vom gefälligen Eindruck aufs Auge abhängt, sondern auf allseitiges Verstehen zurückgeht.

Es wird darum der Sache und dem Leser gleich förderlich sein, wenn wir versuchen, in das Werkschaffen einigermaßen einzuführen, ehe wir sein Ergebnis eingehender betrachten.

Wir stellen den Künstler voran.

Die umfassendste geläufige Werkform, auf die sich das Schaffen eines Künstlers aus der Mitte unseres Bundes gegenwärtig richtet, ist das wohlversehene Haus – nicht das außergewöhnliche, der Festbau, sondern das Wohnhaus – und hier wieder nicht das eines besonderen kleinen Geschäftskreises, sondern das des werktätigen Bürgerstandes, allerdings eines großstädtisch kultivierten, vor allem des Wiener. Der umfassendste durchschnittliche Zweck, in dem diese Arbeit zu ihrem reinsten Ausdruck kommt, ist also die Wohnstätte für vorgeschrittene und zeitgemäße, wirkende Stadtmenschen. Im Rahmen dieser Aufgabe decken sich Art und Bedürfnis des auftraggebenden Bauherrn am meisten mit der Gesinnung des ausführenden Künstlers und auf diese weitgehende Annäherung beider beruht ersten Grundes die lebendige Vollkommenheit des Werkes.

Nun steht ein Großstadthaus niemals für sich, hat Nachbarn und Gegenüber, muß auf sie die Rücksicht nehmen, die das Glied dem Körper schuldet, und mit den Kameraden von nebenan und drüben darnach sehen, wie der umbaute

Freiraum zu seiner künstlerischen Erscheinung kommt. Denn davon hängt alles andere ab. Das beste und schönste Haus wird verkümmert oder aufdringlich, jedenfalls am unrechten Platze erscheinen, wenn es sich nicht in einen übereinkommenden Raumplan einfügt, und einem vollkommenen Freiraume kann auch ein belangloses Einzelstück nicht gar erheblich schaden. Es gilt darum fürs erste, den Grundriß des Außenraumes festzulegen und seine Bauwände in ein wohlgemessenes Verhältnis zu bringen. Das war und ist Raumkunst in ihrem ursprünglichsten und äußersten Sinne.

Aber wie die Dinge heute liegen, bleibt dieser Anfang alles Werkschaffens im Bauen meist ein frommer Wunsch. Wir sind fast in allen Gebieten des Lebens, zumal in der stadtbildlichen Arbeit, nicht freie Begründer, sondern Erben und Fortsetzer der Kultur. Da ist es schon eine hohe Tugend, sie nach jeder Tunlichkeit vorwärtszubringen, in den Grenzen des Möglichen der Zeit zu geben, was ihres Geistes und Könnens ist.

Erstes, nächstgelegenes Ziel dieses Teils der Werkkunst ist die Großstadt; denn die Großstadt ist die modernste Form des menschlichen Zusammenlebens, und die Aufgaben, die sie stellt, sind vom gegenwärtigen Geiste erfüllt. Aber im Bereiche eines altstädtischen Wesens, wie etwa Wiens, begegnet jedes umfassende Beginnen gerade den stärksten Hemmungen. Im innerstädtischen Kreise verlangt der überkommene Freiraum sein Recht, wo er mit neuen Anlagen durchbrochen wird, herrscht der Raster der behördlichen Bauvorschrift, führen Verkehr und Hygiene ihre wohlgemeinte, ausschließliche Sprache, zieht sich die Kunst auf die eintönige Handhabung von Reißbrett und Lineal zurück. Selten nur wird ihrer freieren Übung hier Gelegenheit geboten, einem ganzen Stadtteil von Grund auf sein Gepräge zu geben, d.h. dem Zuge der Straßen, der Umrißlinie der Plätze, dem Grundriß eines ganzen Viertels die Richtung zu weisen, also stadtbildlich im durchgreifendsten Sinne zu wirken. Bei solchem Zustande stehen ihrer vollen, freien Entfaltung nur die äußeren, unverbauten Bezirke offen. Hier kann sie ganze Arbeit leisten. Und sie wird das im Sinne der Werkkunst, wenn sie zunächst das Wegnetz nach den örtlich bedingten Erfordernissen richtet: das Neuviertel mit offenen Strängen an den Altkern bindet, dort klar und entschlossen zwischen Haupt- und Nebenstraßen, Wohn-, Wirtschafts- und Festwegen, zwischen Monumental-, Verkehrs- und Erholungsplätzen scheidet, d.h. allen Ansprüchen großstädtischer Vernunft genügt. Der Kunst geschieht dabei schon genug, wenn nur der Grundriß – einerlei, wie er verläuft – den Zweck des Ganzen in seiner Einheit, der Teile in ihrer Besonderheit sinnfällig, für jedermann einleuchtend erkennen läßt und dazu den künftigen Baumeistern die Grundmöglichkeit schafft: nicht Wand gegen Wand, sondern Baukörper gegen Körper zu setzen und aus beiden klargemessenen, wohlbewegten Außenraum zu bilden.

Näher dem alten Siedlungskerne bleibt nur die Auseinandersetzung mit dem Überlieferten. Hier gilt es, Zeitverstand handelnd beweisen, d.h. verstehen der Zeit von damals und heute. Bloßes Konservieren wäre Gedankenfaulheit und