

Daß gerade dieser verhältnismäßig kleine Ausschnitt künstlerischer Produktionsgeschichte die der bürgerlichen Produktkultur immanenten Grundwidersprüche historisch-exemplarisch offenbaren kann, kommt gewöhnlich kaum zu Bewußtsein. Zu sehr wird man noch heute von den besonderen ästhetischen Erscheinungen vereinnahmt, zu stark ist die Befangenheit vor der scheinbar so überzeugenden Kulturleistung, hinter der die ungelösten Widersprüche versteckt bleiben. Weshalb die „Vision einer gerechten Produktion“ (1), die ja weit älter als der Jugendstil ist, sich nicht erfüllt hat, läßt sich an diesem Beispiel sehr wohl erfahren, sofern man die ökonomischen Strukturen der Produktionsgeschichte erkennt und sich nicht von den oberflächlichen Erscheinungen ihres stilistischen Wandels gefangennehmen läßt, in dem sich ihr Bewegungsgesetz nur versteckt zum Ausdruck bringt. Außerdem würde es eine Verengung des kritischen Horizonts bedeuten und neuen Irrtum einschließen, wollte man die Stilkunstbewegung in ihrem Wandel auf historische Nebenwidersprüche reduzieren. Sie liegen offen zutage zwischen Handarbeit und Maschinenarbeit, zwischen der Kostbarkeit verfeinerter Erzeugnisse des Kunsthandwerks und der Billigkeit kunstindustrieller Imitationsprodukte, zwischen künstlerischer Originalität und industrieller Anonymität, zwischen Kunst und Design.

Bleibt die Analyse davon thematisch beherrscht, so wird gewöhnlich der Blick von gesellschaftlichen Grundwidersprüchen abgelenkt, denen die ästhetische Produktion unterliegt, deren Lösung in der Verengung des Stildenkens auf eine neue Ästhetik der Produkte nicht gelingen konnte. Diesem Irrtum und seiner mangelhaften Kritik haben wir unter anderem die fatale ‚Theorielosigkeit‘ des modernen Design zu verdanken, das immer noch als Therapie der Folgen ungelöster Grundwidersprüche gehalten muß, die es praktisch aber immer wieder nur verdecken kann. Gewöhnlich kommt man zu dem Schluß, daß die stilbildenden Einzelleistungen der Künstler-Entwerfer im Blick auf die fortgeschrittene Industrialisierung um 1900 in ihrer Produktionsform zwar anachronistisch wirken, daß sie aber Maßstäbe einer neuen Kultur der Gebrauchsgüter setzen (was die Künstler durchaus wollten), und daß dieser Widerspruch sich mit der Industrialisierung der Stilproduktion zunehmend aufhebt, von da an also produziert werden kann, was man die ‚gute‘ Industrieform nennt.

Eine solche rasche Auflösung der Dialektik des Jugendstils bietet sich umso mehr an, je deutlicher man seine progressiven Elemente wahrzunehmen glaubt. Und doch unterliegt man dabei allzu leicht einem

Irrtum, der sich aus der Perspektive der Betrachtung ergibt. Man übersieht dabei auch den kritischen Punkt, in dem sich Geschichte und Gegenwart des Design berühren.

In der Verfolgung aller Nebenwidersprüche und ihrer eleganten Auflösung findet man sich plötzlich auf den Aspekt der Produktkultur festgelegt und verhält sich gleichsam unbewußt konform mit der Tendenz des historischen Phänomens. Dabei schleicht sich aber schon ein leichtes Unbehagen ein. Denn deutlich erweist es sich als eine naive Folgerung, aus den Ansätzen einer erneuerten Produktkultur der warenproduzierenden Gesellschaft auf entscheidenden Zugewinn von Lebensqualität im Industriezeitalter zu schließen. Hier muß sowohl die Kritik am eigenen interpretatorischen Ansatz als auch am Entwurfsbewußtsein der fraglichen Epoche einsetzen. Nach Maßgabe der entwickelten kunstindustriellen Produktivkräfte im Jugendstil sind Hoffnungen auf eine Demokratisierung der Produktkultur und auf den sozialen Nutzen des neuen Kunstgewerbes zwar nicht unrechtfertigt, aber sie nehmen dennoch den Charakter von Täuschung und Ideologie an, weil die „Nutzkunst für den Mann aus dem Volke“ (2) unter den gegebenen Umständen eine soziale Fiktion bleiben muß. Seit die Kunstindustrie besteht, hat es vereinzelt immer wieder auch gebrauchsnutzenbezogene, gut gestaltete und preiswerte Designobjekte gegeben, die, nicht mit den Malen des klassendifferenzierenden Konsums behaftet, zu emanzipatorischem Gebrauch aufzufordern schienen. Aber mit der Vergrößerung der Summe solcher Gegenstände die Vorstellung eines gelungenen oder tendenziell gelingenden soziokulturellen Fortschritts der nach wie vor kapitalistisch organisierten Industriegesellschaft zu verbinden, ist eine gefährliche Illusion.

Das klingt insofern schon in der zeitgenössischen Designkritik, so z.B. bei WAENTIG (3) an; zwei deutliche Sätze von KARL SCHEFFLER haben an Aktualität bis heute nichts eingebüßt:

„Den Nutzen des kunstgewerblichen Unterrichts hat die Industrie . . . gehabt. Es ist ein klingender Nutzen gewesen, kein künstlerischer, ein Börsenerfolg, kein sozialer“ (4).

Über die Kritik der Warenästhetik wird denn auch die Produktpalette der Jugendstilzeit in die unmittelbare Nähe des modernen Design zu rücken sie. Die allgemeine warenästhetische Kritik gilt gleichsam abstrakt und geschichtslos den mit der kapitalistischen Warenproduktion verbundenen Erscheinungen; sie kann hier konkret und anschaulich gemacht werden am besonderen geschichtlichen Gegenstand. Man darf es bei der Kritik der Warenästhetik nur nicht bewenden lassen, sonst gerät der Bereich Produktion und Arbeit aus dem Blickfeld, d.h. man bringt dann die Ausbeutungs- und Entfremdungsverhältnisse nur noch an der Peripherie, im Konsum, und nicht mehr im Zentrum kritisch zu Bewußtsein.

Die Stilkenstope aber wäre exemplarisch zu problematisieren nicht nur als historisches Beispiel des beginnenden ‚modernen‘ Konsums, sondern auch und vor allem in der Vollendung des Übergangs zur industrialisierten Arbeit in der Kunstproduktion.

Das Beispiel MORRIS ist noch nicht vergessen, der technokratisch-funktionale Typ des modernen Industriedesigners ist noch nicht perfekt ausgeprägt, aber die Entwicklung drängt innerhalb eines Jahrzehnts auf die Entscheidung hin. Also kann nicht nur das Design als vergegenständlichter Warenentwurf Gegenstand der Kritik sein; es treten die wesentlichen Produktionsmomente hinzu und mit ihnen die gesellschaftlichen Theorien der Gestaltung. Keinesfalls darf sich die Kritik von den verdinglichten Erscheinungen, von den als Waren funktionierenden Produkten des Stils faszinieren lassen (eine Gefahr, die auf die bloß warenästhetische Kritik vom kritisierten Gegenstand zurückgeworfen wird), sondern sie muß sich auf die Produktion selbst als den Prozeß der individuellen und gesellschaftlichen, der kulturschaffenden Arbeit als Produktionskritik, ja letztlich als Klassenkritik beziehen.

Ein Blick auf MORRIS, dem sich die schöpferische Arbeit als soziales Problem der Selbstverwirklichung für alle, nicht nur für den Künstler stellte, erstattet uns ein wesentliches Kriterium zurück.

Je weniger kleinhandwerklich produziert wird, je größer die Kunstwerkstätten als Unternehmen werden, je mehr die innerbetriebliche Arbeitsteilung zunimmt, der Kunstarbeiter also nur noch Teile eines Produkts fertigt oder mechanisch vorgefertigte Teile zusammensetzt, und der Entwerfer nur die Vorlagen und Muster liefert, je näher man also an die Serienproduktion herankommt, umso unbefriedigender wird die Arbeit. Ihr schöpferischer Anteil scheint sich auf den Künstler allein zu verlagern, aber auch er wird von der Produktion entfremdet; sein Beitrag drückt sich nur noch in der Lieferung ästhetischer Innovationen aus. Von einer Selbstverwirklichung in der Arbeit für den Kunstarbeiter kann freilich nicht einmal mehr scheinhaft die Rede sein.

Der kulturevolutionäre Aspekt einer Rückkehr zur humanen Arbeit bei MORRIS wird nicht aufgehoben; aber durch die zwangsläufige ökonomische Entwicklung in den Bereich der Utopie verwiesen, während die Produktumwelt, das Produzierte sich zunehmend fetischisiert und Ersatzfunktionen übernimmt.

Die Zielrichtung bei MORRIS war aber sozialrevolutionär, nicht ‚produktrevolutionär‘, sie war auf eine Veränderung der Produktionsverhältnisse gerichtet. MORRIS kam es wesentlich mehr auf die Befriedigung des Bedürfnisses in der Arbeit als außerhalb der Arbeit an.

Setzen Wertung und Kritik einseitig bei den Produkten an, wie dies in der Theorie der kunstgewerblichen Bewegung um 1900 schon geschieht, bewegt sich das Denken also prinzipiell außerhalb des Bereichs der menschlichen Arbeit (oder bezieht es diese nur ein, um sie besser verwertbar zu machen), so folgt daraus notwendig die Ideologie, daß der Konsum die entscheidende Dimension von Lebensqualität sei, was zwar nicht dem humanen Interesse, wohl aber den wirtschaftlichen Privatinteressen zuträglich ist.

Diese Interessen werden mit der massiven Propaganda für bessere Produkte und mit der Konsumentenerziehung in der kunstgewerblichen Bewegung

allgemein und besonders im Werkbund gewahrt. Seitdem ist es unausrottbar bürgerliche Tradition, die ‚gute‘ Gestaltung der Warenwelt bis ins letzte Detail immer wieder und weiter zu fordern, so daß sich noch heute starke Tendenzen eines ‚schönen Konsums‘ und der besondere Produktfetischismus der sogenannten Guten Form durchsetzen können. (Gegen diese Art der künstlerischen Warenkultur haben ADOLF LOOS und wenig später ADOLF BEHNE schon vergeblich angekämpft.) Je mehr sich die in ihrer sozialen Perspektive auf die Teilnahme aller Schichten am erweiterten Konsumtionsprozeß nach vorweisende Maschinenarbeit und das typische Industriedesign durchsetzen, der individuelle Genuß an Gebrauchswerten sich also vervielfältigen könnte (bei gleichzeitiger Verringerung an notwendiger Arbeitszeit), umso weniger erfüllt sich in der Produktion die von MORRIS intendierte Aufhebung entfremdeter Arbeit, umso weniger ist der Arbeiter faktisch selber noch ‚Kunstproduzent‘ im Sinne eines qualifizierten, in der Arbeit erlebenden, verantwortlichen Mitwirkens am Gelingen des gesellschaftlich nützlichen Produkts, umso mehr wird der Arbeiter zum austauschbaren Glied in dem von ihm nicht mehr überschaubaren und nicht mehr selbst organisierten Produktionsprozeß, umso billiger ist seine dequalifizierte Arbeitskraft als Ware zu haben.

War es gelegentlich in den Wiener Werkstätten noch üblich, Möbelstücke sowohl vom Künstler-Entwerfer als auch vom ausführenden Handwerker oder Kunstarbeiter gleichermaßen mit Namen signieren zu lassen (5), so werden die Kunstarbeiter (oft auch die Entwerfer) in der entwickelten Kunstindustrie namenlos, zu bloßen Faktoren im Verwertungsprozeß des Kapitals (6), zu Ziffern in der vom Betriebsmanagement geplanten und organisierten Produktion. Schließlich tritt dem Arbeiter in der Konsumsphäre das Produkt seiner Arbeit als ein fremdes entgegen, dessen Aneignung zum individuellen Konsum, mit dem Moment der sekundären Ausbeutung verbunden, gleichwohl notwendig ist, um zur weiteren Produktion zu befähigen. Nur eben diesen Konsum ‚kultivieren‘ zu wollen, ist eine Farce; denn anschließend wird der Arbeiter in den unveränderten Produktions- und Reproduktionsprozeß zurückgestoßen.

Im Kunsthandwerk konnte die Qualität der Arbeit noch individuell vom Künstler und hinreichend vom Handwerker und Kunstarbeiter als ein Ganzes erfahren werden, besonders dort, wo es um komplizierte Techniken und besondere formale Eigenschaften, also auch um besondere gestalterische Fähigkeiten ging, – obwohl auch hier das Ziel von MORRIS nicht erreicht, der Entfremdung nur scheinbar oder relativ entgegengegewirkt werden konnte, unter unveränderten Produktionsverhältnissen.

Da diese Art der Produktion aber weder dem Stand der entwickelten Produktivkräfte noch dem Verwertungsinteresse des kunstindustriellen Kapitals entspricht, wird sie zunehmend von einer höher organisierten Form der Produktion im industriewirtschaftlichen Rahmen überlagert, doch die menschliche Arbeit gerät in der entwickelten kunstindustriellen Produktion völlig aus dem Gesichtskreis, sofern die gelegentliche Verbesse-

rung äußerer Arbeitsbedingungen nicht gerade opportun ist, und statt dessen werden alle Hoffnungen des kulturellen Fortschritts an die Produkte als Ergebnisse anonymer Arbeitsprozesse geknüpft.

Die Ideologie der bürgerlichen Produktkultur wird mit historischer Zwangsläufigkeit geboren; sie behält ebenso zwangsläufig ihre hoffnungslose Gültigkeit bis auf den heutigen Tag.

Denn was sich in ihr letztlich ausdrückt, ist das gesellschaftliche Verhältnis, das der Arbeitende im Prozeß kapitalistischer Warenproduktion eingehen muß, in der das wirkt, was MARX den Fetischismus nennt, „der den Arbeitsprodukten anklebt“, sobald sie als Waren produziert werden. Da auch die Arbeit selbst eine Ware ist, wird verständlich, weshalb schon zur Jugendstilzeit die vereinzelt Bemühungen um den Arbeiter so schwach wirken. Angefangen vom Einvernehmen einzelner Künstler-Entwerfer mit ‚ihren‘ Werkstattdarbeitern bis hin zu den Hellereuere Werkstätten samt Gartenstadt handelt es sich im Grunde nur um paternalistische Bindung von Stammarbeitern oder für notwendig erachtete Zugeständnispolitik, aber nicht um jene kulturelle Aufwertung der Arbeit in der Veränderung der Produktion, die MORRIS vorschwebte. Ziel aller Bemühungen ist letzten Endes das Produkt und nicht der Arbeiter, der Produzent. Die verbesserten Produkte am Ende des Jugendstils sollen nicht nur erklärtermaßen die Welt kulturell und wirtschaftlich erobern, sondern endlich auch siegen über die objektiven Zwänge aus dem Kapitalverwertungsprozeß, denen Produzenten und Konsumenten unterliegen. Sie sollen endlich – als Nutzkunst für den Mann aus dem Volke – auch über den Widerspruch von Kapital und Lohnarbeit hinweghelfen. Das aber bedeutet faktisch den Versuch einer Umkehrung des Warenfetischismus zu seiner eigenen oder sozialen Therapie, also die Wahl eines denkbar ungeeigneten (bzw. nur zur Erhaltung von Kapitalinteressen geeigneten) Instruments zur Verbesserung von Lebensqualität.

Aus diesem unzulänglichen Versuch zur Erhaltung des widerspruchsvollen gesellschaftlichen Systems folgt notwendig eine Deformation des Begriffs und der Dimension menschlicher Umwelt; sie gerät zu einer Summe von Dingen und Erscheinungen, zu einem Surrogat der freien Lebensbedingungen, die im entwickelten Stand der Produktivkräfte eingeschlossen sind. Die latenten Möglichkeiten der sozial-kulturellen, geistigen und individuellen Entfaltung werden innerhalb dieser eingeschränkten Umwelt verdrängt, überfremdet, unterdrückt, indem schon die Bedürfnisstruktur selbst entsteht und auf den Fetischcharakter bürgerlich-kapitalistischer Umweltbedingungen ausgerichtet wird.

In diesem Zusammenhang ist die kunstgewerbliche Produktion der Jugendstilepoche samt ihren sozialästhetisch gefärbten Theorien ein Schlüsselbeispiel bürgerlicher Umweltpolitik. Nach MORRIS wird hier nochmals das Problem Umwelt und Arbeit in der industrieökonomisch organisierten Gesellschaft sichtbar und gleichzeitig in seiner nun eingeschränkt produktästhetisch intendierten Lösung angreifbar. Die kunstgewerbliche Bewegung um 1900 gerät zu einer komplexen Fallstudie des bürgerlichen Probleme-

wußtseins gegenüber den Folgen der eigenen Produktionsweise, die so nicht beseitigt, wohl aber mit Ästhetik, Ideologie und Waren übertüncht werden können.

Noch immer dominiert in der gesellschaftlichen Umwelt der Pauperismus der industriellen Arbeit, dem – nach HABERMAS – der Pauperismus im Konsum entspricht (7).

Noch immer wird in der Tradition jenes Problemlösungsversuchs der dinglichen Umwelt eine therapeutische oder präventive Funktion zugemessen, die sie, gemessen am Umfang der Entstellung der Lebensbedingungen durch das Kapitalinteresse, nicht erfüllen kann. Noch immer glauben die Propagandisten einer ‚guten‘ Formgebung in der Tradition der kunstgewerblichen Bewegung daran, die gesellschaftliche Umwelt durch Produkte verbessern zu können (was nebenbei immer noch gleichzeitig Industrie und Wirtschaft fördern soll).

Vergleicht man die ethisch-idealistischen Forderungen innerhalb der warenproduzierenden Gesellschaft, die auf kulturelle Eigenrechtfertigung hinauslaufen, mit der sozialistischen Motivation bei MORRIS, dessen Grundfragen sind, wie, von wem und für wen produziert werden soll, so stößt man auf eben den unveränderten, ungelösten Grundwiderspruch.

In der Annahme, daß entfremdete Arbeit und fetischisierter Konsum nicht unbedingt Resultate der industriellen Produktionsweise sein müssen, sondern aufhebbar unter veränderten gesellschaftlichen Bedingungen sind, hat sich bis heute wiederholt ein projektives politisches Entwurfsdenken ausgeformt, der Gegenwart jeweils vorausleidend im Versuch, das wenigstens in der Vorstellung der Verwirklichung näher zu bringen, was kapitalistische Produktkultur zwangsläufig verweigern muß. Selbst wenn die praktischen Entwürfe und Ergebnisse immer wieder von eben dieser Produktkultur beansprucht und vereinnahmt wurden, hat das Denken im Erfahrungsbereich konkreter sozialistischer Utopie doch den Schleier gelüftet, mit dem bürgerliche ‚Warenethik‘ und Produktkultur uneingelöste gesellschaftliche Versprechen decken.

Aber auch dies lehrt das Beispiel: Solange sich Entwerfer und Kunstarbeiter nicht als einer Klasse zugehörig verstehen (was sie heute angesichts ihrer Abhängigkeitslage und Arbeitsverhältnisse objektiv sind), solange humane Formen der industriellen Arbeit nicht eingeführt sind, solange die Produktion nicht vergesellschaftet ist, solange Entwerfer und Arbeiter noch ausgebeutet werden, solange sie in den materiellen und ideologischen Prozeß der Reproduktion von Kapitalinteressen gespannt bleiben und dieser Fremdbestimmung voll unterliegen, solange sie also nicht Träger sowohl der Produktion im eigenen Interesse als auch bewußte Produzenten eigener authentischer Bedürfnisse sind, solange werden Selbstenfaltung und Selbstverwirklichung in der Arbeit, die Befriedigung von humanen Bedürfnissen, der emanzipatorische Gebrauch des Produzierten und freier kultureller Genuß aller sich nicht verwirklichen lassen.

Den geschichtlich sich verstärkenden Druck dieser legitimen Forderungen der produzierenden Klasse hat man am Ende der Stilkunstepoche wohl

gespürt. So bezieht die Theorie der industriellen Produktkultur, wie sie der Werkbund vertritt, schließlich nicht nur am Rande den Arbeiter als möglichen Konsumenten ein, sondern berücksichtigt auch einige Bedürfnisse der Produzierenden in der Arbeit als Voraussetzungen für das Entstehen einer qualitätvollen Produktkultur. Doch geschieht dies nirgends unter einem kulturrevolutionären Aspekt. Die kunstgewerblichen Interessenvertreter versuchen vielmehr, die Problematik der industriellen Arbeit nur in Relation zum eigenen Produktionsinteresse und an diesen Zweck gebunden zu artikulieren:

„Freude an der Arbeit?! Gibt es so etwas im modernen Industrieverhältnis? Das ist keine kleine Frage, denn in dieser Frage liegt geradezu die Zukunftsaussicht der nationalen Gewerbekunst. Die Nation, die im Industriezeitalter die meiste Freude an der Arbeit bei sich zu erzeugen imstande ist, hat die beste Hoffnung, die Kunstführung zu erlangen“ (8).

FRIEDRICH NAUMANN sagt nicht nur dies, sondern empfiehlt auch – sehr praktisch – ein Betriebsklima ohne den Anschein paternalistischer Bevormundung, damit die Kunstarbeiter sich gefühlsmäßig mit dem Unternehmen identifizieren und ihre selbständige Leistung steigern können. Sie sollen deshalb auch in einer ästhetisch ansprechenden Umwelt leben und arbeiten sowie sozial abgesichert sein (9).

Welche human verfeinerte Form der Ausbeutung dabei herauspringen soll, deutet sich in seiner Bemerkung an:

„Wir brauchen eine Infanterie von Kunstmenschen“ (10).

Diese soziale Perspektive tut sich am Ende der kunsthandwerklich orientierten Stilwende bzw. am Anfang des Aufschwunges der ‚innerlich erneuerten‘ Kunstindustrie auf, in der sich das Ausbeutungsverhältnis nicht verändert, sondern allenfalls verfeinert.

Die kunstgewerbliche Erneuerungsbewegung im Bereich des Jugendstils leistet ihren Beitrag zur Ästhetisierung der Produktion wie zur Verschleierung der wahren Produktionsverhältnisse. Eingelagert in die Geschichte progressiver Designutopien zwischen MORRIS und späteren Neunsätzen in der Produktionskunst des russischen Konstruktivismus, in der Theorie des STIJL, im Dessauer Bauhaus, erweist sie sich in Theorie und Praxis als pseudorevolutionär, ja als reaktionär.

Auch während der eigentlichen Stilkunstperiode kommen höchstens Merkmale einer ästhetischen, künstlerisch-privaten ‚Revolution‘ zur Geltung. Scheinbar wird die Entwicklung zunächst vom Enthusiasmus der Künstler-Entwerfer vorangetragen. Ihre ästhetischen Innovationsideen haben aber keineswegs die Kraft, das wilhelminische Gesellschaftsbild umzuformen, sie verleihen ihm allenfalls einen scheinhaften Zug von Modernität, der es neu legitimiert. Die Ästhetik der Stilkunst, von Mäzenatentum und Propaganda gestützt, entspricht dem Kulturbewußtsein, der Lebenshaltung und den Interessen der gebildeten Nachgründerzeit-Bourgeoisie und Aristokratie durchaus, auch wenn sich die neuen Formen gegen konservative Widerstände erst durchsetzen müssen. Die Kongruenz des Stils mit dem Interesse führender Schichten bereitet

konsumideologisch das scheinbar demokratisierte Massendesign vor, das ökonomisch durch Wirtschaftswachstum und kapitalintensive Industrialisierung der ästhetischen Produktion vorgezeichnet ist. In der ersten Industrialisierungsphase des neuen Kunstgewerbes dominiert zwangsläufig die Imitation des in der handwerklichen Luxuskunst geschaffenen Formenreichtums, der insgeheim auch jene verfeinerte Ästhetisierung des Herrschaftsverhältnisses im pseudokulturellen Konsum widerspiegelt, das im demonstrativen Prunk der Formen des Historismus noch offen zutage trat. Hier zeigte sich noch der Herr dem Knecht, wenn auch als Gefangener seiner eigenen ästhetischen Machtdemonstration im Talmiglanz widersinniger Stilimitation. Sie wiederholt sich sublimiert in der kunstindustriellen Jugendstilproduktion, in der das neue Ornament umso mehr zur verfeinerten Metapher von Herrschaft gerät, je verbindlicher diese Produktsprache für alle sozialen Schichten wird, je mehr unter der Norm der Warenkonformität und des gesteigerten Konsums die Klassenantagonismen aufgehoben erscheinen, je mehr die ‚kulturellen Güter‘ scheinbar vergesellschaftet sind. Vollends undurchsichtig wird dieses Verhältnis von Produktkultur und sozialer Wirklichkeit in den zweiten Phase der kunstindustriellen Produktion gegen Ende der Stilperiode, als Kapitalinteresse und expansive Weltmarktpolitik in der Ideologie einer neuen Sachlichkeit der Produktform sich niederschlagen und das Ornament zurückgenommen wird. Weder die Kunstarbeiter als Stellvertreter noch im erweiterten Sinne das Proletariat kommen jemals ernsthaft als Träger und Nutznießer der kunstgewerblichen Bewegung in Frage, wohl aber als willkommenen, anpassungsfähige Konsumenten, sobald es um den Absatz von Massenwaren geht, deren gesteigerter Konsum zur neuen Fessel wird. In dieser Konsumsozialisation verkehrt sich die Emanzipationstendenz einer auf die Befreiung der Menschen in ihrer Arbeit gerichteten Kulturrevolution, wie sie MORRIS verfolgte, in ihr Gegenteil. Die kunstgewerbliche Erneuerungsbewegung geht auf in der sich der ökonomischen Entwicklung wandlungsfähig anpassenden Ästhetik der Waren, in der durch sozialästhetische und warenethische Argumentation schlecht verhüllten Propaganda für wirtschaftliche Machtentfaltung. Die industrewirtschaftliche Expansion erstreckt sich über den Bereich der Produktions- wie der Konsumgüter, aber an eine Vergesellschaftung der Produktionsgüter wird folgerichtig kein Gedanke verschwendet. Lediglich Konsumgüter fallen als Zugeständnisse ab, zunächst eine Reihe neuartig dekorativer, später mehr sachlich-funktionaler Massenwaren, scheinbar eine neue Gebrauchskunst ‚für alle‘, die MORRIS einst prophetisch charakterisierte, als er davon sprach, daß am Ende vielleicht auch noch eine ‚billige Kunst für die Hebeldehner‘ (11), also für die Arbeitenden herauspringen werde. Wie intrikat, wie weitreichend verwickelt sie noch mit Unterdrückung ästhetisch gekoppelt sein würde, vermochte er nicht vorauszusehen. Selbst WAENTIG, sein noch um 1909 streckenweise ernsthaft berühmter

Interpret, hält die Erneuerung der ästhetischen Kultur für die ‚vollkommenste und edelste Überbrückung der sozialen Klassenegensätze‘ (12), und dem volkswirtschaftlichen Befürworter der kunstgewerblichen Bewegung gelingt dieser Gedanke ohne Irritation, nachdem er zuvor feststellt, daß ‚die ästhetische Qualität seiner Erzeugnisse . . . einem bestimmten Volke eine Art Monopolstellung zu verleihen vermag‘ (13). Die Verwicklung der Produktkultur mit kapitalistischer Ökonomie und Politik kann unfreiwillig nicht besser beschrieben, die erreichte Entfernung vom kultur- und sozialrevolutionären Anfang der Bewegung kann nicht besser ausgemessen werden als mit diesen Sätzen. Sozialwissenschaftliche Analysen hätten die Wirkungsmechanismen dieser fetischisierten Kultur exakter herauszuarbeiten und zu belegen, als dies hier möglich war. Dennoch müssen die inzwischen grob problematisierten Zusammenhänge schon heute für die Kunst- und Designpädagogik erkennbar werden, damit deutlich wird, was Emanzipation hierbei nur meinen kann und welche Verhaltensweisen für eine neue gesellschaftliche Praxis didaktisch zu thematisieren sind.

„Education towards Revolution seems to me to express in three words what our policy should be“ (14), war einst (1886) die Devise der von MORRIS ins Auge gefaßten politischen Praxisstrategie. Sie umschloß nicht nur parteinehrendes Interesse, sondern auch die Erkenntnis, daß Produktgestaltung nicht der Hebel sein kann, die soziale und kulturelle Emanzipation der Klasse einzuleiten, um deren Befreiung es noch heute geht. Die Ausfaltung der in den Klassenkampf von oben eingreifenden, vereinnahmenden bürgerlichen Produktkultur ist aber ein Lerngegenstand, der kritische Aufmerksamkeit verdient, insofern dieses zielführend eingesetzte Instrument verhindern oder verzögern kann, worauf es endlich ankommt. Denn, „Produktionsgegenstand der kulturrevolutionär veränderten Gesellschaft ist . . . nicht vorab die materielle Güterproduktion, sondern sind die menschlichen Beziehungen, Gesellschaft, Öffentlichkeit, neue Gewohnheiten“ (15) – also alles das, was von der kapitalistischen Produktkultur verdrängt oder nicht hergestellt wird und auch nicht durch ihre ‚Reform‘ bewirkt werden kann.

Anmerkungen:

- (1) Titel einer Studie von KARL MANG, in: Kat. ‚Bugholzmöbel – Das Werk Michael Thonet, Ein Wiener Sessel erobert die Welt‘, hrsg. vom Österreichischen Bauzentrum, Wien o.J., o.S.
- (2) Vgl. ‚Maschinenmöbel der Dresdener Werkstätten für Handwerkskunst‘, redakt. Beitrag in: DK, Bd. XIV, 1906, S. 216
- (3) Vgl. HEINRICH WAENTIG, Wirtschaft und Kunst. Eine Untersuchung über Geschichte und Theorie der modernen Kunstgewerbebewegung, Jena 1909, S. 297 (wo zunächst die Entfaltungsmöglichkeiten von Kultur auf der Grundlage kapitalistischer Wirtschaftsordnung in Frage gestellt werden)
- (4) KARL SCHEFFLER, Sozial angewandte Kunst, in: DK, Bd. V, 1899/1900, S. 130

(5) Vgl. „Wiener Werkstatt, Josef Hoffmann und Kolo Moser“, redakt. Beitrag in: DKuD, Bd. XVII, 1905/06, S. 150

(6) Vgl. MARX, Die entfremdete Arbeit, in: Karl Marx, Texte zu Methode und Praxis II, Pariser Manuskripte 1844, hrsg. von GÜNTHER HILLMANN, Reinbek 1968, S. 52:

„Der Arbeiter wird umso ärmer, je mehr Reichtum er produziert, je mehr seine Produktion an Macht und Umfang zunimmt. Der Arbeiter wird eine umso wohlfeilere Ware, je mehr Waren er schafft. Mit der *Verwertung* der Sachenwelt nimmt die *Entwertung* der Menschenwelt in direktem Verhältnis zu. Die Arbeit produziert nicht nur Waren; sie produziert sich selbst und den Arbeiter als eine *Ware*, und zwar in dem Verhältnis, in welchem sie überhaupt Waren produziert.“

Vgl. auch MARX, Abstrakte und bestimmte Arbeit, in: Karl Marx, Texte zu Methode und Praxis III, Der Mensch in Arbeit und Kooperation. Aus den Grundrissen der Kritik der politischen Ökonomie 1857/58, hrsg. von GÜNTHER HILLMANN, Reinbek 1967, S. 77:

„Träger der Arbeit als solcher – d.h. der Arbeit als *Gebrauchswert* für das Kapital – zu sein, macht daher seinen ökonomischen Charakter aus; er ist *Arbeiter* im Gegensatz zum Kapitalisten. Dies ist nicht der Charakter der Handwerker, *Zunftgenossen* etc., deren ökonomischer Charakter grade in der *Bestimmtheit* ihrer Arbeit und dem Verhältnis zu einem *bestimmten* Meister liegt etc. Dies ökonomische Verhältnis – der Charakter, den Kapitalist und Arbeiter als die Extreme eines Produktionsverhältnisses tragen – wird daher desto reiner und adäquater entwickelt, je mehr die Arbeit allen Kunstcharakter verliert; ihre besondere Fertigkeit immer mehr etwas Abstraktes, Gleichgültiges wird, und sie mehr und mehr *rein abstrakte Tätigkeit*, rein mechanische, daher gleichgültige, gegen ihre besondere Form indifferente Tätigkeit wird; bloß *formelle* Tätigkeit, oder, was dasselbe ist, bloß *stoffliche* Tätigkeit überhaupt, gleichgültig gegen die Form.“ –

An anderer Stelle beschreibt Marx in einem fiktiven Dialog zweier nicht unter den Bedingungen des kapitalistischen Privateigentums arbeitender Produzenten die individuelle und soziale Bedeutung *nicht* entfremdeter Arbeit:

„Gesetzt, wir hätten als Menschen produziert: Jeder von uns hätte in seiner Produktion sich selbst und den andren *doppelt bejaht*. Ich hätte 1) in meiner *Produktion* meine *Individualität*, ihre *Eigentümlichkeit* vergegenständlicht und daher sowohl während der Tätigkeit eine individuelle *Lebensäußerung* genossen, als im Anschauen des Gegenstandes die individuelle Freude, meine Persönlichkeit als *gegenständliche, sinnlich anschaulbare* und darum *über allen Zweifel erhabene* Macht zu wissen, 2) in deinem Genuß oder deinem Gebrauch meines Produkts hätte ich *unmittelbar* den Genuß, sowohl des Bewußtseins, in meiner Arbeit ein *menschliches* Bedürfnis befriedigt, als das *menschliche* Wesen vergegenständlicht und daher dem Bedürfnis eines anderen *menschlichen* Wesens seinen entsprechenden Gegenstand verschafft zu haben, 3) für dich der *Mittler* zwischen dir und der Gattung gewesen zu sein, also von dir selbst gewußt und empfunden zu werden, also sowohl in deinem Denken wie in deiner Liebe mich bestätigt zu wissen, 4) in meiner individuellen Lebensäußerung unmittelbar deine Lebensäußerung geschaffen zu haben, also in meiner individuellen Tätigkeit unmittelbar mein wahres Wesen, mein *menschliches*, mein *Gemeinwesen bestätigt* und *verwirklicht* zu haben.“

(Marx/Engels Gesamtausgabe, 1. Abt., Bd. 3, Berlin 1932, S. 546 f. oder auch in: Hans Koch, Marxismus und Ästhetik, Berlin 1961, S. 107)

Diese Notiz des frühen Marx (ca. 1844) dient Egon Stein zum Nachweis der weitgehenden Identität der Vorstellungen von Morris mit jenen von Marx.

(Vgl. EGON STEIN, Von William Morris zur sozialistischen Kulturrevolution. Entwicklungen in Architektur und angewandter Kunst in hundert Jahren gesellschaftlichen Fortschritts, Diss. Berlin 1966, S. 188 ff.)

- (7) Vgl. JÜRGEN HABERMAS, Die Dialektik der Rationalisierung. Vom Pauperismus in Produktion und Konsum, in: Merkur 8/1954
- (8) FRIEDRICH NAUMANN, Deutsche Gewerkekunst. Eine Arbeit über die Organisation des deutschen Werkbundes, Berlin 1908, S. 31
- (9) Vgl. a.a.O., S. 32 ff.
- (10) A.a.O., S. 35
- (11) nach NIKOLAUS PEVSNER, Fünfhundert Jahre Künstlerausbildung / William Morris, Zwei Vorträge, hrsg. vom Bauhaus-Archiv in Darmstadt und der Staatlichen Kunstakademie Düsseldorf, Darmstadt 1966, S. 22
- (12) WAENTIG, a.a.O., S. 414
- (13) A.a.O., S. 407
- (14) WILLIAM MORRIS, in: Zeitschr. Commonweal, März 1886, zit. nach PAUL THOMPSON, The Work of William Morris, London 1967, S. 207
- (15) OSKAR NEGZT / ALEXANDER KLUGE, Öffentlichkeit und Erfahrung. Zur Organisationsanalyse von bürgerlicher und proletarischer Öffentlichkeit, Frankfurt 1973, S. 270 f.