

Der Aufbruch der Kunst in die Zukunft

Lucian Hölscher

Die Eröffnung des Museum Folkwang in Hagen 1902 fällt in eine Zeit des tiefgreifenden Wandels der Kunst in Europa. Mit dem frühen Ankauf wichtiger Gemälde der neuen Malerei des französischen Fauvismus und des deutschen Expressionismus hatte das Museum daran schon früh sichtbaren Anteil. Sein Begründer, der damals erst 28-jährige Kunstmäzen Karl Ernst Osthaus, trieb diese Umwälzungen zugleich auch auf vielen anderen Gebieten voran, etwa mit der Gründung der Deutschen Gartenstadtgesellschaft (1902) und des Deutschen Werkbunds (1907).

Aus dem Abstand eines Jahrhunderts betrachtet, erscheint der Umbruch der europäischen Kunst um 1900 sogar noch bedeutungsvoller als von den Zeitgenossen wahrgenommen. Während es ihnen nämlich in erster Linie darum ging, in der Abkehr vom Historismus des 19. Jahrhunderts eine neue Kunstepoche einzuläuten, zeigt sich im Rückblick, dass die Kunst sich damals überhaupt zum ersten Mal programmatisch in die Richtung entwickelte, die Zukunft und eine neue Zukunftsgesellschaft zu gestalten. In der futuristischen Ausrichtung der Kunst zeigte sich damals eine neue Dimension künstlerischen Schaffens, welche für das 20. Jahrhundert höchst charakteristisch wurde. Sie band die Kunstentwicklung in die gesellschaftspolitische Neuorientierung dieser Zeit ein und etablierte eine dauerhafte Wechselwirkung von künstlerischem Ausdruck, wissenschaftlicher Selbstreflexion und politisch-sozialen Zukunftsentwürfen. Im folgenden Beitrag soll dieser Zusammenhang näher beleuchtet werden: zunächst mit einem kurzen Rückblick auf die Geschichte der Zukunft in Europa seit dem 18. Jahrhundert, dann im Blick auf die Kunstreform von Karl Ernst Osthaus und seinem Kreis selbst.

Geschichte der Zukunft

In der Geschichte neuzeitlicher Zukunftskonzeptionen markieren die Jahrzehnte nach 1890 die dritte Hochkonjunkturphase gesellschaftlicher Zukunfts-

entwürfe in Europa.¹ Die erste hatte um 1770 mit der erstmaligen Konstruktion geschichtlich langfristiger Zukunftsentwürfe in den Geschichtsphilosophien von Lessing und Kant, Adam Smith und Condorcet eingesetzt. Diese Entwürfe beruhten auf der Annahme einer natürlichen Entwicklung der Menschheit, die in der Regel auf einen letztlich glückseligen Endzustand hinauslief. Die Analogie zur christlichen Erwartung eines Gottesreiches am Ende der Zeiten war in ihnen noch sehr präsent, im Rückblick des späten 20. Jahrhunderts erschienen sie manchen Beobachtern geradezu als Säkularisierung ursprünglich heilsgeschichtlicher Vorstellungen. Tatsächlich zehrten sie in ihrem optimistischen Blick auf die Zukunft noch stark vom Erbe einer theologischen Weltsicht, die ihre Wurzeln teils im utopischen Denken der Renaissance, teils im naturphilosophischen Denken des westeuropäischen Deismus hatte. Doch gab es in der Entfaltung eines langfristigen geschichtlichen Erwartungshorizonts auch entscheidende Unterschiede zu diesem.

Bis zu Beginn des 18. Jahrhunderts war das Ende der Welt im christlichen Europa immer in relativer Nähe zur Gegenwart vorgestellt worden: Weiter als über die gerade lebende und allenfalls die nächst folgende Generation hinweg drang der menschliche Blick damals noch nicht in die Zukunft. Und auch die Theologen, die im Wissenschaftskanon des Mittelalters und der Frühen Neuzeit noch fast allein für die Zukunft zuständig waren, lehrten, dass man das Ende der Welt und die Wiederkehr Christi am Jüngsten Tag in jedem Fall in Kürze erwarten müsse. Erst seit Ende des 17. Jahrhunderts kamen verstärkt Zweifel auf, ob das Ende der Welt tatsächlich schon so bald bevorstünde, wie die Kirche behauptete. Manche Gebildete, unter ihnen etwa der pietistische Geistliche Philipp Jakob Spener, begannen diese Bedenken nun sogar als Chance für die sündige Menschheit zu begreifen, sich bis zum letzten Gericht noch nachhaltig zu bessern.

Die Geschichtsphilosophen der Aufklärung setzten die Hoffnung in realistische historische Programme um, die mit einer Jahrtausende anhaltenden Zukunft rechneten. Manche von ihnen, unter ihnen Immanuel Kant, sahen diese am Ende des Jahrhunderts mit der Französischen Revolution schon beinahe verwirklicht. Doch die Enttäuschung über den Verlauf der Revolution dämpfte ihren Optimismus bald wieder und leitete zunächst einmal eine Jahrzehnte lange Latenzphase geringer Beschäftigung mit langfristigen Zukunftsentwürfen ein. Erst um 1830 setzte in Europa, diesmal vor allem von Frankreich

ausgehend, eine zweite Hochkonjunkturphase ein. Sie stand im Zeichen des Übergangs zur Demokratie als vorherrschender Staatsform der Zukunft.

Die Beschäftigung mit gesellschaftspolitischen Zukunftsvorstellungen erfasste nun, über die philosophisch gebildeten Kreise hinaus, weite Teile der städtischen Gesellschaften Westeuropas. Vor allem in den Zukunftsentwürfen der Frühsozialisten – etwa von Henri de Saint-Simon und Auguste Comte, Charles Fourier und Robert Owen – wurden erstmals konkrete gesellschaftliche Organisationsformen formuliert, nach welchen sich das Zusammenleben der Menschen gestalten sollte: Neue Verwaltungsstäbe und Produktionswerkstätten, neue Bildungsanstalten und Wissenschaftssysteme, neue Familien- und Haushaltsmodelle, auch eine neue Industriepolitik wurden zum Gegenstand zukunftsgerichteter Planungen und ihrer sukzessiven Umsetzung. Die Demokratisierung der Gesellschaft schien nur noch eine Frage der Zeit zu sein, und diese Zeit wurde jetzt, anders als in den Jahrtausende überbrückenden Geschichtsentwürfen der Aufklärung, eher in Jahrzehnten als in Jahrhunderten gemessen. Manche Zeitgenossen nannten diese Vorstellungen zwar „utopisch“ (obwohl sich die alten Utopien niemals auf die Zukunft, sondern immer auf die Gegenwart oder Vergangenheit bezogen hatten), doch zugleich wusste man auch, dass die Utopie von heute durchaus die Realität von morgen sein könnte.

Doch auch diese zweite Konjunkturphase verlor nach einer Generation, etwa in den 1860er Jahren, ihren Elan und machte einer erneuten Latenzphase geringer Beschäftigung mit der Zukunft Platz. Erst um 1890 setzte eine weitere Phase starker Zukunftseuphorie ein. Es war die heftigste Konjunkturrelle, die die Produktion gesellschaftspolitischer Zukunftsvorstellungen in der Neuzeit Europas durchlief, und sie reichte in ihren Ausläufern bis über den Zweiten Weltkrieg hinaus. Angeregt wurde sie durch die zweite Welle der industriellen Revolution, welche nicht mehr im Zeichen der Dampfmaschine, sondern der Elektrizität und der Revolution der Chemie stand. Wichtiger aber war, dass industrielle Unternehmen, welche bislang vom Zufall neuer technischer Erfindungen gelebt hatten, nun erstmals begannen, (zukünftige) technische Erfindungen langfristig zu planen. So kam es um 1900 zu zahlreichen technischen Großprojekten, von der Nutzung von Blitzen für die Stromgewinnung bis zur Bewässerung der Sahara, deren Realisierung erst für spätere Zeiten vorgesehen war, auf die aber die Forschungskapazitäten jetzt schon ausgerichtet wurden.²

Angeregt durch die nahe Jahrhundertwende schossen in den 1890er Jahren Zeitschriften mit Titeln wie *Die Zukunft*, *Die Jugend*, *Die neue Gesellschaft* oder *Das neue Jahrhundert* wie Pilze aus dem Boden. Die Macht des futuristischen Denkens drang bis in die letzten Winkel des gesellschaftlichen Lebens vor: Mehr noch als im öffentlichen wurden dabei im privaten Leben Veränderungen der Gesellschaft wahrgenommen und in die Zukunft hochgerechnet, welche bislang als unmöglich gegolten hatten – so etwa im psychischen Haushalt der Menschen, in der gesellschaftlichen Rollenverteilung oder im erotischen Verhältnis zwischen den Geschlechtern. Alles, selbst die Mode, schien nun im Prinzip planbar oder zumindest vorhersagbar.

Doch nicht nur in ihrer gesellschaftlichen Breite, sondern auch in ihrer zeitlichen Reichweite übertrafen die Zukunftsvorstellungen in ihrer dritten Konjunkturphase alle bisher bekannten Dimensionen. Zeiträume von bislang fast unvorstellbaren Ausmaßen traten in den Blick: nicht nur in der Astronomie und Anthropologie, wo die Zeiträume der Naturentwicklung fast explosionsartig wuchsen, sondern auch in der Kulturgeschichte der Menschheit. Der Zukunftshorizont des 19. Jahrhunderts hatte sich zumeist auf das gerade ablaufende Jahrhundert beschränkt, selbst die weitreichenden Utopien Jules Vernes nahmen höchstens noch das 20. Jahrhundert in den Blick. Dagegen drang der Zeitreisende in H.G. Wells Roman *Time Machine* (1895) schon bis zu einer Zivilisation im Jahre 802 701 vor. Die Sonne werde, so nahm man mittlerweile an, etwa in dreißig Millionen Jahren erkalten. Auch in kulturpolitischen Reden und Schriften wurde es nach 1900 üblich, eher in Zeitspannen von Jahrtausenden als in solchen von Jahrzehnten und Jahrhunderten zu argumentieren. Das „Tausendjährige Reich“ der Nationalsozialisten war so nur die späte Blüte einer zeittypischen Dimensionierung geschichtspolitischer Horizontbildungen.

Von dieser Welle eines schier grenzenlosen Vertrauens in die Zukunft wurde um 1900 auch die Kunst erfasst. Wie die Kunst der Zukunft aussehen würde, ließ sich nur schwer vorhersagen, doch die Rede von einem „Kunstwerk der Zukunft“ machte schon seit geraumer Zeit die Runde. In Deutschland wurde das Schlagwort zuerst auf die Musik Richard Wagners angewandt, der unter diesem Titel schon 1849 in einem programmatischen Aufsatz zur Veranstaltung öffentlicher, alle Künste umfassender Gesamtkunstwerke aufgerufen hatte.³ Wagners 1872 in Bayreuth gegründetes Festspielhaus wurde bald zum weithin bekannten Veranstaltungsort seiner „Zukunftsmusik“. Über die

Integration aller Künste im Zeichen einer umfassenden künstlerischen Gesamtkonzeption hinaus verwies der Begriff der „Zukunftsmusik“ damals noch in erster Linie auf die Größe und musikalische Gewalt der Orchester und Chöre: Sie konnten, etwa bei Richard Strauss, schon in den 1880er Jahren Dutzende von Instrumenten und 1000 oder gar 10.000 Stimmen umfassen. Größe und Monumentalität, nicht die Andersartigkeit der künstlerischen Formen, schienen zu dieser Zeit noch die bevorzugten Merkmale der Zukunftskunst zu sein. Ihr Symbol waren die seit den 1880er Jahren vermehrt gebauten „Wolkenkratzer“ von New York und Chicago, welche die Zeitgenossen zunächst weniger aufgrund ihres neuen Konstruktionsprinzips, des Stahlbetonbaus, als vielmehr durch ihre schiere Größe und Höhe beeindruckten.

Seit den späten 1890er Jahren verstärkte sich jedoch die Kritik neuer Kunstbewegungen an der ästhetischen Tradition und forderte zu einer nicht bloß quantitativen, sondern nun auch qualitativen Neudimensionierung der Künste heraus. Wie in der Musik der tonalen eine neue atonale Kompositionslehre entgegengesetzt wurde, so wurde in der Malerei der gegenständlichen eine abstrakte, die Gegenstände nicht mehr dreidimensional abbildende Malweise gegenübergestellt. Wie sich die Literatur von den klassischen Formen des Romans und des reimenden Gedichts verabschiedete, so wandte sich auch die Architektur im Jugendstil von den klassischen Baustilen der Klassik, der Romanik und der Gotik ab. Die neuen Kunststile traten an die Stelle der alten, aber nicht spontan, sondern begleitet von einer kunsthistorischen Selbstreflexion, welche ihnen von vornherein einen programmatisch fortschrittlichen Charakter verlieh. Die „Avantgarde“ begriff sich gegenüber ihren Vorgängern nicht nur als anders, sondern auch als besser, weil zeitgemäßer. Das Bewusstsein eines kunsthistorischen Fortschritts war ihr von vornherein eingeschrieben. Es verlieh ihr eine geschichtsphilosophische Rechtfertigung, welche Künstler bislang nur selten für sich beansprucht hatten, versah sie allerdings zugleich in der Erwartung immer neuer zukünftiger Kunststile auch mit dem Vorbehalt der Vorläufigkeit, die sie gewissermaßen in ihre eigene Zeit einschloss.

Osthaus und die Reform der Kunst

Im Spannungsfeld solcher Abgrenzungen gegenüber einer Vergangenheit, die es möglichst schnell abzuschütteln, und der Ausrichtung auf eine Zu-

kunft, die es möglichst entschieden zu betreten und zu erobern galt, entfaltete sich auch die Kunst- und Lebensreform des Industriellensohnes Karl Ernst Osthaus (1874–1921). Seit 1896 mit einem reichen Erbe seiner Großeltern ausgestattet, richtete sich seine Kunstförderung unter dem Einfluss nationalistischer Kreise zunächst auf deutsch-nationale Ziele, auf die Pflege und Erneuerung einer „deutschen Kunst“, wie sie in den 1890er Jahren etwa von dem kulturgeschichtlichen Bestseller *Rembrandt als Erzieher* sowie den Künstlerkreisen in der Umgebung des deutschen Kaisers propagiert wurden. Durch die Begegnung mit dem vielseitigen belgischen Künstler, Kunstkritiker und Kunstpolitiker Henry van de Velde (1863–1957) im Mai 1900 öffnete sich Osthaus diese nationaldeutsche Engführung schnell zu einem kosmopolitischen Kunstbegriff, welcher Europa zum Mittelpunkt einer neuen Weltkunst erhob. Die Kunstpolitik des finanzkräftigen Mäzens Osthaus und seines vertrauten Cicerone van de Velde verschmolzen dabei bald zu einer gleich gerichteten Anschauung, welche sich nur in Nuancen unterschied: Bei Osthaus war sie etwas stärker auf übergeordnete nationale, kommerzielle und soziale Ziele, bei van de Velde etwas stärker auf die handwerklichen Möglichkeiten der Kunstproduktion ausgerichtet.

Beide, Osthaus und van de Velde, sahen ihre Kunstreform jedoch von Anfang an als deutlichen Bruch mit der historistischen Tradition der Kunst des mittleren und späten 19. Jahrhunderts. Das 19. Jahrhundert, meinte Osthaus schon 1903, entbehre „aller Eigenart“. Ziel der anstehenden Kunstreform müsse es daher sein, bei den Schaffenden in Handel und Gewerbe das Gefühl für Schönheit wieder zu wecken. „Wenn es nicht möglich ist, den Schauplatz der modernen Kunstbewegung an die Stelle zu verlegen, wo heute das Geld rollt, werden die Talente verhungern oder verkümmern.“⁴ Diesem Ziel diene sowohl der Deutsche Werkbund, den Karl Ernst Osthaus zusammen mit dem Kunstkritiker und Politiker Hermann Muthesius sowie zahlreichen Künstlern und Industriellen 1907 in München ins Leben rief, als auch das 1909 von Osthaus gegründete „Deutsche Museum für Kunst in Handel und Gewerbe“.

Vorausgegangen war in England die von John Ruskin (1819–1900) und William Morris (1834–1896) eingeleitete „Arts and Crafts“-Bewegung, der sich Henry van de Velde besonders verpflichtet fühlte. Mit Ruskin hatte die Kunstkritik in England ihren entscheidenden industrie- und gesellschaftskritischen Impuls gewonnen, mit Morris ihre sozialistische Ausrichtung und hand-

werkliche Umsetzung erfahren. In ihren Wirkungen strahlte die neue Bewegung bald weit über England hinaus auf eine ganze Generation junger Künstler und Kunstkritiker aus. Auch in Holland und Belgien, Spanien und Frankreich entstand in den 1890er Jahren eine breite Kunstbewegung der *Art nouveau*, die sich verpflichtete, oft im Rückgriff auf alte vormoderne Formen, ästhetisch neue Wege zu gehen. „Meine Generation“, bekannte der 1863 in Antwerpen geborene van de Velde 1907, „hat zu Beginn ihres Mannesalters den Alp gekannt, unter Menschen von getrübtter Intelligenz geführt zu werden, die mit den organischen Elementen der Architektur spielten wie Kinder mit Bauklötzen, die Säulen und Bögen, Giebel und Gesimse aufeinander setzten ohne irgendwelchen Sinn, ohne irgendwelchen Grund, ohne irgendwelche Konsequenzen (...). Es war das Grauen vor einer solchen Kunstrichtung und die Angst vor einer solchen Zukunft, der auch wir entgegensahen, die uns dazu trieb, Fenster und Türen aufzureißen und nach Vernunft zu schreien, auf dass sie uns befreie.“⁵

Mit der Kritik an der Vergangenheit begann die programmatische Ausrichtung der Kunst und des Kunstgewerbes auf die Zukunft. Dank Henry van de Velde bekannte sich auch Karl Ernst Osthaus nach der Jahrhundertwende bald dazu, dass mittlerweile ein „Wiedererwachen der deutschen Kunst“ eingesetzt habe, „die ein Jahrhundert lang kaum eine Spur des Lebens gezeigt hatte.“⁶ Als deren Förderer habe vor allem der Werkbund, so Osthaus später, „die Grundlagen eines neuen Weltalters“ gelegt: Ausgelöst durch „das tiefe Erschrecken über eine Zeit, die Körper und Seele verkrüppelte“ und „voller Sehnsucht nach Schönheit und Reinheit machte sich der Werkbund daran, eine neue Schönheit der Warenwelt zu erschaffen.“⁷

Die Kunstreform setzte in Deutschland wie schon in der englischen „Arts and Crafts“-Bewegung bei der Warenwelt massenhaft gefertigter Gebrauchsgegenstände an. Die vom Aussterben bedrohte Kunstfertigkeit des alten Handwerks sollte mit industrieller Massenproduktion und marktgerechtem Vertrieb über regionale und nationale Grenzen hinweg vermittelt werden. Angelpunkt der Reform war dabei die Wiedergewinnung einer Kultur schöner Gestaltung, welche, so die Diagnose, unter die Räder einer fast ausschließlichen Orientierung der Güterproduktion an schneller Vermarktung im kapitalistischen Wirtschaftssystem zu kommen drohte. Dazu bedürfe es der Befreiung des Kunstgeschmacks von den Fesseln eines konventionellen Desinteresses an ästhetischen Ansprüchen, wie sie sich seit Beginn der industriellen Revolution abgezeichnet habe.

Zur Einsicht in die Erlahmung des Kunstsinns, der sich in der bloßen Reproduktion und Neukombination der alten Kunststile erschöpfte, trat so das Bewusstsein hinzu, Waren in einer veränderten Lebenswelt zu gestalten. Der technische Fortschritt, anfänglich eher als Gefahr für den Kunstgeschmack angesehen, wurde zum treibenden Moment der Kunsterneuerung. Und dies nicht nur, weil er die Werke der Gebrauchskunst schnell alt aussehen ließ, sondern auch, indem er die Richtung wies, in der sich die neue Kunst entfalten sollte. Den notwendigen ästhetischen Formwandel sahen Osthaus und van de Velde damit entscheidend durch den technischen Fortschritt bedingt: in der Architektur etwa, die sich bald als Zugpferd der Kunsterneuerung erwies, durch die Eigenschaften neuer Baumaterialien wie Eisen und Beton. Der neue Sinn für Schönheit in der Warenwelt sollte aus der Kenntnis der neuen Verfahrenstechniken und in Antwort auf die neuen Bedürfnisse der Menschen im Industriezeitalter entwickelt werden.

Dies war neben Osthaus' Reformbemühungen im Museum Folkwang und im Deutschen Werkbund auch das Programm des „Neuen Stils“, den Henry van de Velde verkündete: In Abkehr von der funktionslosen Ornamentik des Historismus, die sich in einer wahllosen Verteilung von Blumen, nackten Frauenleibern und anderen Versatzstücken vergangener Stilmuster gefallen habe, diente ihm dabei zur Orientierung die Zweckmäßigkeit und Funktionalität der Kunstgegenstände, die Materialgerechtigkeit und konstruktive Durchsichtigkeit ihrer Herstellung. „Was ich will“, formulierte er schon 1901, ist, dass in jedem „Zweig des Kunstgewerbes (...) der Bau und die äußere Gestalt seinem eigentlichen Zweck und seiner naturgemäßen Form vollkommen angemessen seien. Nichts ist berechtigt, was nicht ein Organ bildet oder ein Bindeglied der verschiedenen Organe untereinander; kein Ornament darf Geltung finden, das nicht organisch sich anfügt.“⁸ Eine neu geforderte „Naturgemäßheit“ der Kunst schuf den zunächst rein begrifflichen Ausgleich zwischen den neuen Möglichkeiten der Technik, den Bedürfnissen des kaufenden Publikums und der Vorlage von Naturformen, wie sie auch Osthaus in der naturkundlichen Abteilung seines Museums sammelte.

Daraus ergab sich für van de Velde eine klare Profilierung der modernen gegenüber der prämodernen Kunst und Lebensform: „Der moderne Mensch wäscht, badet, kleidet und wärmt sich anders als der prämoderne Mensch; er liest, arbeitet, geht und reist anders und sucht sich auf andere Art zu zerstreuen.

Der prämoderne Mensch badete, aß und arbeitete sentimental, indem er es liebte, ein hygienisches Sprichwort auf seinem Handtuch oder seinem Badetuch zu lesen, ein lustiges Distichon auf seinem Bierseidel, provozierende Reime auf seinem Ofen, gemalte Blumen auf seinem Tischgeschirr und moralische Sprüche in seinem Arbeitszimmer (...) Er arbeitete sentimental, weil er die Arbeit als eine Buße auffasste, er reiste sentimental, weil ihm die gemessenen und langsamen Fortbewegungsmittel, die ihm zur Verfügung standen, Mußestunden genug ließen, um sich lyrischen Herzensergießungen hinzugeben (...) Der moderne Mensch wäscht, badet und kleidet sich vernünftig, indem er alle Utensilien und Instrumente, die er zu seiner Toilette braucht, im Sinne der angemessensten und logischsten Form vervollkommen hat; er isst vernünftig, denn er verbannt systematisch die Gläser in Form von Blumen oder Vögeln von seinem Tisch“ usw.⁹

Daraus ließ sich vorerst zwar noch keine neue ästhetische Formensprache ableiten, wohl aber eine solche fordern. Van de Velde's „Neuer Stil“ wusste sich in feindlicher Distanz zum vorangegangenen Stil – und auch dies schon war in seinen Augen ein neues Phänomen der Kunstgeschichte. Denn bisher konnten die Stile aufeinander folgen, ohne dass der neue „seinem jemaligen Vorgänger den Vorwurf der Hässlichkeit hätte machen dürfen.“ Für die Kinder der Rokoko-Generation etwa waren die Barockmöbel der Eltern, obwohl sie sie aus ihren Wohnungen verbannten, „eben nicht ohne Schönheit (...), während die Möbel, die unsere Eltern liebten, für uns ohne jede Schönheit sind.“¹⁰ Die Idee einer neuen Kunst, die sich nicht nur als neu, sondern auch als besser, weil zeitgemäßer, als alle vorangegangenen wusste, begleitete die neue Kunstentwicklung von Anfang an. Sie wollte der Gegenwart dienen, musste sich dafür aber an der Zukunft orientieren. Denn der technische Fortschritt und die mit ihm einhergehenden Grundprinzipien der Zweckmäßigkeit und Konstruktivität ästhetischer Formen, so erkannte van de Velde deutlich, hatten die Erfindungskraft wie einen Eisenbahnzug auf Schienen gesetzt, aus denen sie nicht mehr ausbrechen durfte, ohne zu verunglücken.¹¹

Die neue Kunst des frühen 20. Jahrhunderts rechtfertigte ihre Existenz so mit Vorliebe aus den Vorgriffen auf eine Zukunft, die sie dann allerdings auch in steter Erneuerung einzuholen genötigt war. Doch sollte dies nicht in der hastigen Annahme immer neuer kurzlebiger Moden geschehen: Diejenigen, so rechtfertigte Osthaus schon 1903 sein Museumsprojekt, die immer der neues-

ten Mode nachlaufen, „bedenken nicht, dass, was heute modern ist, über zwei Jahre altmodisch sein wird, während alles, was heute gut ist ohne Rücksicht auf die Mode, immer über der Mode stehen wird“.¹² Nur die Orientierung am überragenden Geschmack eines hervorragenden Künstlers, wie ihn das Museum Folkwang präsentieren wolle, könne der Gebrauchskunst diejenige Schönheit garantieren, der sie gerade in der Gegenwart wieder verstärkt bedürfe.

Kunst der Zukunft

Mit ihren Kunstvorstellungen zielten Osthaus und van de Velde in den Jahren vor dem Ersten Weltkrieg allerdings noch nicht unmittelbar auf eine Kunst der Zukunft. Ihre Projekte blieben vorerst noch eingebunden in eine Reformpolitik, die sich auf gegenwartsnahe Verbesserungen konzentrierte. Andere, mit Osthaus befreundete und von ihm geförderte Künstler gingen da schon weiter. Gemeinsamer Ausgangspunkt war bei allen die Rückbindung eines Kunstwerks in die Epoche seiner Entstehung: „Jedes Kunstwerk ist das Kind seiner Zeit“, erklärte zum Beispiel Wassily Kandinsky, Mitglied der Künstlergruppe „Blauer Reiter“ – von dem auch das Museum Folkwang Bilder zeigte –, 1911 in seiner einflussreichen kunsttheoretischen Schrift *Über das Geistige in der Kunst*. Das wahre Kunstwerk greife dabei zugleich auch immer schon über seine Gegenwart hinaus auf eine kommende Zukunft aus: „Die Kunst, die keine Potenzen der Zukunft in sich birgt, die also nur das Kind der Zeit ist und nie zur Mutter der Zukunft heranwachsen wird, ist eine kastrierte Kunst (...) Die weiteren Bildungen fähige Kunst dagegen hat eine weckende prophetische Kraft, die weit und tief wirken kann.“

Schon vor Kandinsky hatte es sich die in Düsseldorf seit 1908 herausgegebene Zeitschrift *RING* zur Aufgabe gemacht, die einer Epoche zugrunde liegenden Leit motive herauszuarbeiten, und dabei insbesondere aus den Leitmotiven der gegenwärtigen Epoche diejenigen der Zukunft abzuleiten. Das sei zwar angesichts der Freiheit der Kunst, wie der Herausgeber J.L.M. Lauweriks eingangs eingestand, nicht einfach, doch könne man mit Sicherheit davon ausgehen, „dass uns die Vollendung des Gegenwärtigen schon die Anwesenheit der Leit motive für die Zukunft anzeigt. Vielleicht wird man in der Kunst dieses neue Leitmotiv mit Harmonie oder Rhythmus bezeichnen, oder mit irgend einer Andeutung, wodurch es sich gegen seine Vergangenheit abhebt (...)“.¹³

Lauweriks, einer der anregendsten Vertreter der holländischen „neuen Kunst“, arbeitete seit 1904 an der von Peter Behrens geleiteten Kunstgewerbeschule in Düsseldorf und lebte und baute seit 1909 in Osthaus' Künstlersiedlung „Am Stirnband“ in Hagen.

Auch Osthaus selbst näherte sich während des Krieges den Ideen einer Kunst der Zukunft, vor allem im Kontakt mit dem Architekten Bruno Taut, dessen Publikationen seit 1919 zum Teil in Osthaus' Folkwang-Verlag erschienen. Schon 1914 hatte Taut unter dem Eindruck der architekturutopischen Visionen des Schriftstellers Paul Scheerbart (1863–1915) auf der Kölner Ausstellung des Deutschen Werkbundes den aufsehenerregenden Glaspavillon des Luxfer-Prismen-Syndikats errichtet. Er wirkte auf das Publikum wie ein Vorgriff auf eine kommende Kunst epoche, musste allerdings schon während des Krieges wieder abgerissen werden. Vollends utopisch erschienen jedoch die Architekturskizzen verschiedener „Stadtkronen“ – das heißt von zentralen, über ihre Umgebung aufragenden Bauten –, die Taut 1919 in dem Band *Alpine Architektur* vorlegte, sowie die revolutionären Architekturutopien in den 1920 publizierten Bänden *Der Weltbaumeister* und *Die Auflösung der Städte*. Tauts Architekturvisionen waren zwar einer kriegsbedingten Zwangspause seiner Bautätigkeit geschuldet, dabei aber durchaus ernst gemeint im Sinne der Entwicklung eines Formenarsenals für kommende Zeiten. „Ich freue mich gewaltig“, schrieb er etwa 1919 in einem Brief an Osthaus, „auf die Nachtstunden, in denen ich die neue Welt aufbaue, wie sie nach der Auflösung der Städte aussehen soll.“¹⁴ Osthaus selbst griff Tauts Pläne in seiner Anlage der Folkwang-Schule auf dem Hohenhof auf, deren Verwirklichung letztlich nur an Osthaus' frühem Tod scheiterte.

Die Ausrichtung der Kunst auf die Zukunft entfaltete sich nach dem Ersten Weltkrieg im Zuge der anstehenden sozialistischen Gesellschaftsreform, an der ein Großteil der Avantgarde in Deutschland wie in ganz Europa mitarbeitete. Die Kunst, vor allem die Baukunst, wurde vielfach geradezu zum Zeichen der Zukünftigkeit dieser Gesellschaftsreform. In einem durchaus zeittypischen Artikel zum Neuen Bauen fragte Siegfried Kracauer 1927, „was die heute von einer internationalen Vorhut der Architekten vollzogene Wendung bedeutet: (...) Enthält sie bereits im Keim den einen oder anderen Hinweis auf eine veränderte Gesellschaftsordnung?“ Vielleicht deute sie tatsächlich schon „auf eine noch ungegebene Struktur der Gesellschaft vor“, jedenfalls sei sie deren „vollendeter Spiegel“.¹⁵

Auch Henry van de Velde eröffnete seiner Kunsttheorie nach dem Krieg einen gewaltigen Zukunfts- und Vergangenheitsraum. In der Geschichte der Menschheit sah er nur ganz wenige wirkliche Revolutionen der Kunst am Werk, darunter auch diejenige, die sich gegenwärtig in den neuen Quartieren von Großstädten wie Amsterdam, Frankfurt und Wien vollziehe. Das gab ihm noch Anfang der 1940er Jahre den Blick frei auf die Schwelle zu einem neuen Zeitalter der Architektur, welche nur vergleichbar sei mit derjenigen um 1000 nach Christus, als sich die Menschheit im gotischen Kirchenbau von der Furcht vor dem nahen Weltende befreit habe. Getragen wurde van de Veldes weltgeschichtliche Zukunftsperspektive von einem geradezu euphorischen Optimismus: Schon zeige sich am Horizont der gegenwärtigen Entwicklung die „Idee eines einheitlichen Stils, eines Universal-Stils, uralte wie die Welt – neugeboren heute!“ Schon in ein oder zwei Generationen, davon war er überzeugt, werde sich der „Internationalismus (...) im Austausch zwischen Amerika und Europa durchgesetzt haben.“¹⁶

Solche utopischen Planungshorizonte haben nach dem Zweiten Weltkrieg viel von ihrer Faszination verloren. Zu verheerend erwiesen sich die Zerstörungen, die während zweier Weltkriege im Dienste weitreichender Kunst- und Gesellschaftsutopien in Kauf genommen, zum Teil sogar bewusst herbeigeführt worden waren.¹⁷ Doch selbst Ende der 1950er Jahre konnte sich Le Corbusiers 1925 ausgearbeiteter *Plan voisin*, der auf dem Grund der Pariser Innenstadt eine kleine Anzahl riesiger monotoner Hochhäuser zu errichten vorschlug, noch Hoffnung auf Realisierung machen. Erst in den 1960er Jahren wich die auch nach dem Krieg noch anhaltende Bereitschaft zur Zerstörung alter Gebäude in Westdeutschland einer größeren Wertschätzung historischer Bauten. Die Zukunftseuphorie der klassischen Moderne ist seither in Europa deutlich zurückgegangen, zugleich aber in andere Kontinente exportiert worden, wo sie an vielen Orten bis heute fast ungebrochen anhält.

- 1 Zum folgenden Abriss neuzeitlicher Zukunftsvorstellungen vgl. ausführlicher Lucian Hölscher, *Die Entdeckung der Zukunft*, Frankfurt 1999
- 2 Vgl. Dirk van Laak, *Weißer Elefant. Anspruch und Scheitern technischer Großprojekte im 20. Jahrhundert*, Stuttgart 1999
- 3 Vgl. Hartmut Zelinsky, Richard Wagners „Kunstwerk der Zukunft“ und seine Idee der Vernichtung, in: Joachim Knall, Julius Schoeps (Hrsg.), *Von kommenden Zeiten. Geschichtsprophetien im 19. und 20. Jahrhundert*, Stuttgart 1984, S. 84–106
- 4 Karl Ernst Osthaus, Folkwang 1903, in: ders., *Reden und Schriften. Folkwang – Werkbund – Arbeitsrat*, Hrsg. Rainer Stamm, Köln 2002, S. 39
- 5 Henry van de Velde, Vom Neuen Stil (1907), in: ders., *Zum neuen Stil*. Aus seinen Schriften ausgewählt u. eingeleitet von Hans Curjel, München 1955, S. 156f.
- 6 Karl Ernst Osthaus, Werkbund (1919), in: ders., *Reden und Schriften* (s. Anm. 4), S. 38
- 7 Ders., Folkwang 1903, in: *Reden und Schriften* (s. Anm. 4), S. 106. Zum Werkbund vgl. Joan Campbell, *Der Deutsche Werkbund 1907–1934*, Stuttgart 1981
- 8 Henry van de Velde, Was ich will (1901), in: ders., *Zum neuen Stil* (s. Anm. 5), S. 81
- 9 Henry van de Velde, Vom Neuen Stil (1907), in: ders., *Zum neuen Stil* (s. Anm. 5), S. 158f.
- 10 Ebd., S. 160f.
- 11 Ebd., S. 164
- 12 Karl Ernst Osthaus, Folkwang 1903 (s. Anm. 4)
- 13 Zeitschrift *RING*, Hrsg. Vereinigung Ring, Düsseldorf, Nr. 1, 1908, S. 8
- 14 Taut an Osthaus, 16.5.1919, zit. nach: Birgit Schulte, *Auf dem Weg zu einer handgreiflichen Utopie. Die Folkwang-Projekte von Bruno Taut und Karl Ernst Osthaus*, Hagen 1994, S. 25
- 15 Siegfried Kracauer, Das neue Bauen, in: ders., *Schriften* 5.2, Frankfurt 1990, S. 73
- 16 Henry van de Velde, Das Neue: Warum immer Neues? (Pages de Doctrines, 1942), in: *Zum neuen Stil* (s. Anm. 5), S. 234
- 17 Vgl. Lucian Hölscher, Die Zukunft zerstört die Vergangenheit. Zerstörungspotentiale in den Zukunftsentwürfen des 20. Jahrhunderts, in: Bettina Paust u. a. (Hrsg.), *Aufbauen – Zerstören. Phänomene und Prozesse der Kunst*, Oberhausen 2007, S. 9–18