

## DIE GUTE FORM

Kurt MILDE

Institut für Baugeschichte,  
Architekturtheorie und Denkmalpflege  
Technische Universität Dresden

### Abstract

„Gute Form“ is a basic term to reform art, craft and architecture around 1900. By this reform, not only the beautiful form was looked for but it was intended to form human environment in practical respect.

Dresden became centre of this movement. Here, about the turn of the century, employers open to new, social ideas gained in prestige and influence. Among them was Karl Schmidt, the initiator of the Gartenstadt Hellerau.

*Keywords:* Gartenstadt Hellerau, reform in craft and architecture around 1900, Art Nouveau.

Tradition und Neurertum – das Thema unseres Ehrenkolloquiums – umfaßt das Spannungsfeld menschlicher Entwicklung. Und der Historiker ist verpflichtet, die von ihm behandelten gesellschaftlichen Geschehnisse der Geschichte nicht zuletzt unter diesem Blickwinkel zu betrachten, wenn es ihm gelingen soll, jene Seiten der Geschichte zu bestimmen, die durch die Synthese von Bewährtem und notwendigem Neuen zu einer höheren Qualität der menschlichen Kultur geführt haben.

Tradition und Neurertum sind daher auch die Schlüsselbegriffe für das Verständnis jenes kulturellen Umbruchs, der sich um 1900 vollzogen hat. Eins der wesentlichen Momente im Bemühen um die Überwindung des seelenlos gewordenen Historismus war das Suchen nach der guten Form. Da gerade dazu in Dresden ein wesentlicher Beitrag geleistet worden ist, möchte ich mich mit diesem Bemühen eingehender auseinandersetzen.

Zugleich widme ich diese Überlegungen meinen verehrten Kollegen, die nun aus dem aktiven Dienst als Hochschullehrer ausscheiden und mit denen mich eine langjährige, sehr fruchtbare Zusammenarbeit und Freundschaft verbindet.

Wer die Geschichte Dresdens im vorigen Jahrhundert kennt, weiß, daß es keine direkte Verbindung zwischen der entwicklungssträchtigen Zeit von 1830 bis 1848 und den großen Ausstellungen um 1900 gibt, denn Dresden

war in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts alles andere als ein Hort des Fortschritts. Daraus resultiert sofort die Frage, wieso dann Dresden so plötzlich einen bevorzugten Platz in der europäischen Kulturentwicklung einzunehmen vermochte?

Die Lösung des Problems muß offenbar im gesellschaftlichen Strukturwandel gesucht werden, der sich in den neunziger Jahren mit der rasch hintereinander vorgenommen Eingemeindung der rings um Dresden entstandenen Industriedörfer vollzogen hatte. Dieser Prozeß führte dazu, daß der Unternehmer sowie alle von seiner Lebensweise geprägten Bevölkerungsschichten nun politischen und kulturellen Einfluß in der bisherigen Beamten- und Pensionärsstadt Dresden gewannen. Das Besondere an diesen neuen gesellschaftlichen Kräften war, daß sie nicht der Grundstoffindustrie, sondern der konsumbestimmten Industrie zugehörten, die sich damals sehr rasch in Dresden entwickelte und deren führenden Köpfe meist selbst aus unteren Schichten kamen.

Als Beispiel für diesen Unternehmertyp sei der Zigarettenfabrikant Hugo Zietz genannt [1]. Er konnte sich 1907 ein neues Werksgebäude für seine 1886 gegründete „Orientalische Tabak- und Cigarettenfabrik Yenidze“ durch den damals noch recht unbekanntem Architekten Martin Hammitzsch errichten lassen. Es hat heute für Dresden fast ebenso großen Symbolgehalt wie der Zwinger. Zietz hatte seiner zunächst bescheidenen Fabrik den Namen einer kleinen türkischen Ortschaft in einem der bekanntesten Tabakanbaugebiete gegeben, aus dem er unter anderem seinen Rohtabak bezog. Binnen kurzem vermochte er bei einer Gewinnspanne von 90%(!) seine Produktion so zu steigern, daß er bereits um 1900 als Sieger aus dem Konkurrenzkampf mit 80 anderen Fabriken hervorgehen konnte. Die nach weiterem rasantem Aufschwung in Angriff genommene neue Zigarettenfabrik ist aber nicht nur wegen ihres orientalischen Äußeren erwähnenswert. Sie ist auch ein historisch beachtlicher Stahlbetonbau, ja, wenn man der Literatur Glauben schenken darf, ist sie sogar der erste Industriebau in Deutschland, der durchgängig in Stahlbetonskelettbauweise errichtet worden ist. Diese Bauweise hat sich bewährt, denn in der Folgezeit konnte so ohne allen Aufwand den immer wieder nötigen technologischen Veränderungen entsprochen werden. Ebenso bemerkenswert ist aber auch der hohe soziale Standard dieser Fabrik. So befand sich im fünften Stockwerk eine Küche mit Speisesaal für 1000 Arbeiter, der – so hieß es in der zeitgenössischen Literatur – den „Eindruck eines Fürstensaales in einem alten romanisch-byzantinischen Schloß“ gemacht habe [2]. Ferner gab es eine Badeanlage, die den Arbeitern unentgeltlich zur Verfügung stand und deren „weiße Kacheln und weiße Emaillewannen“ ihr „das Äußerste von Sauberkeit und Eleganz“ gegeben hätten [3]. Im Kuppelraum waren schließlich Ruhellen für die Frauen und Männer eingerichtet worden, wo Zeitschriften ausla-

gen und Feldbetten und Liegestühle standen, auf denen ältere Arbeiter in den Pausen, völlig ungestört, ausruhen und ihr Mittagsschläfchen halten“ konnten [4]. Nicht zuletzt ist zu erwähnen, daß der Energiebedarf durch ein eigenes Kraftwerk gedeckt wurde, daß das gesamte Gebäude innerhalb einer halben Stunde erwärmt werden konnte und daß die Arbeitssäle ausgezeichnet belichtet und belüftet waren. Zwar ist es verständlich, daß Walter Gropius mit seinem Fagus-Werk bei den Architekten und schon gar bei den Architekturhistorikern mehr Beifall gefunden hat als Hammitzsch, aber für die Antwort auf die Frage, welche geistigen Grundlagen wohl in Dresden wirksam gewesen sein mögen, auf denen der beachtliche Beitrag zur europäischen Kunstentwicklung geleistet werden konnte, scheint mir die Kenntnis solcher Bauvorhaben doch von Bedeutung zu sein: All das, was Gropius um 1911 im Hinblick auf die Gestaltung des Arbeitsplatzes fordern sollte, ist hier durch Zietz und Hammitzsch 1907 verwirklicht worden.

In allen diesen damals für Dresden maßgebenden Werken, in der Nähmaschinenfabrik von Seidel und Naumann, den Kamerawerken Heinrich Ernemanns oder der Sanitärkeramischen Fabrik von Villeroy und Boch – um nur einige zu nennen – war nicht der schwer arbeitende Werktätige, sondern der intelligente Facharbeiter erforderlich, der dementsprechend gut verdiente und auch einige Ansprüche an seine Wohnung und die Freizeit stellte. Das wiederum gab weitsichtigeren Künstlern und Unternehmern den Anreiz, sich mit dem Wohnumfeld des Arbeiters zu befassen – vor allem waren billige Möbel gefragt.

Das war der Boden, auf dem durch den Initiator von Hellerau, Karl Schmidt, 1899 die Dresdner Werkstätten für Handwerkskunst gegründet wurden und auch erfolgreich arbeiten konnten. Auch Schmidt war ein einfacher Handwerker gewesen, der in ausgiebigen Wanderfahrten in den verschiedenen Ländern Europas sein Handwerk als Tischler gründlich gelernt hatte, bevor er eine kleine Werkstatt in Dresden-Laubegast eröffnen konnte. Sein Gespür ließ ihn auf die Möbelproduktion für die unteren Schichten setzen und das führte ihn zum wirtschaftlichen Erfolg. 1902, also drei Jahre später als die Dresdener Werkstätten, entstanden auch noch die Werkstätten für deutschen Hausrat.

Welche große Bedeutung dieser neue, gleichsam innere Markt hatte, zeigte die bereits 1899 erfolgreich durchgeführte „Volkstümliche Ausstellung für Haus und Herd“, die erstmalig einfache Wohnungseinrichtungen für minderbemittelte Bürger anbot. Die Entwürfe dafür waren im Rahmen eines Wettbewerbs entstanden, der eigens für diese Ausstellung ausgeschrieben worden war. Karl Groß sowie Gertrud und Erich Kleinhempel lieferten die Entwürfe, die von den Dresdener Werkstätten ausgeführt wurden. Die damals gebauten Möbel waren noch unter dem geforderten Kostenlimit geblieben [5].

Gerade diese Zielstellung der Ausstellung, die Qualität der Exponate und der Anklang, den sie fand, lassen vermuten, daß das geistige Klima, das mit dem wirtschaftlichen Aufschwung Dresdens verbunden war, sehr anziehend auf alle Reformer gewirkt haben muß, zumal sich die führenden Industriellen der Stadt zum Teil selbst sehr aktiv in der Reformbewegung engagiert haben.

Es ist vorstellbar, daß diese Industrie sowohl wegen ihrer Zielrichtung als auch – und wohl vor allem: wegen der Gestaltung des Produktionsprozesses selbst als neue Hoffnung für alle jene erscheinen konnte, die auf die Ideen setzten, die das 19. Jahrhundert zur Verbesserung der Lage der Arbeiter hervorgebracht hatte. Vor allem jene mußten sich bestätigt fühlen, die nicht so sehr das kapitalistische System, sondern die mit ihm verbundene Entfremdung der Arbeit als die Quelle des kulturellen Verfalls ansahen und in ihrer Überwindung die Möglichkeit kultureller Besserung suchten: Arbeit für den Menschen, Verwirklichung des Menschen in der Arbeit, Freude am Geschaffenen, damit völlig andere Einstellung zur Arbeit selbst schienen nun als neue Qualitäten der Arbeit erreichbar und das um so eher, als auch die neuen Fabrikherren solchen Gedanken entgegenzukommen bereit waren.

Hinreichende Aufklärung und Erziehung sowie bewußtes Bemühen um eine entsprechende Umwelt mußten es ermöglichen, die gesellschaftliche und kulturelle Gesundung zu verwirklichen. So äußerte Lux – einer der maßgeblichen Pioniere der modernen Bewegung – anläßlich der Eröffnung der Lehrwerkstätten der Dresdner Werkstätten im Jahre 1907: „Die Ausübung eines edlen Handwerks erfordert den Einsatz der besten menschlichen Kräfte, weil keine Arbeit gut getan werden kann, wenn nicht Herz und Hirn an der Leistung der Hand beteiligt sind. Es gibt keine höhere Bildung als die Fähigkeit, edle Arbeit hervorzubringen oder echte Arbeit zu erkennen oder zu fördern. Von der Höhe der gewerblichen Arbeit hängt die Höhe der nationalen Kultur ab, das soziale Ansehen und die Menschenwürde des gewerblichen Arbeiters“ [6].

Unter solchen geistigen Voraussetzungen erlosch auch die Notwendigkeit, an den alten historisch orientierten Idealen als Schutzwall für die menschlichen Werte festzuhalten. Aus der Zeit heraus, aus ihrem unmittelbaren Wesen bot sich nun die Gelegenheit zu selbstbewußter Verwirklichung des Menschen. Diese Hoffnung war damals offenbar weit verbreitet und führte zu umwälzenden Konzeptionen für eine wirklich menschliche Umwelt.

Wie weit solche Konzeptionen getrieben wurden, wird daran klar, daß der Entwurf für eine Industriestadt, der auch für das Jahr seiner Veröffentlichung – 1907 – noch aufsehenerregend genug war, bereits ab 1903 durch Tony Garnier bearbeitet worden ist [7]. Sein Entwurf ist die allgemeine Huldigung an eine menschliche Funktion der Industrie. Das ist

aus der suggestiven Gestaltung des Werkes ohne weiteres zu erkennen. Zugleich aber ist diese so segensreich gedachte Industrie wohl mehr als eine abstrakte, allgemeine Grundlage des menschlichen Wohlstandes zu sehen. Dafür spricht die konsequente Trennung der Industrie von den Wohngebieten und deren gleichsam paradiesischen Atmosphäre.

Vergleicht man diese Vision mit dem Riemerschmidschen Grundkonzept für Hellerau und zieht man die weitere, durch die funktionalistischen Grundsätze gekennzeichnete Entwicklung, wie sie mit dem Fagus-Werk 1911 eingeleitet und in den zwanziger Jahren zur Wirkung gebracht wurde, in Betracht, so kann leicht der Eindruck entstehen, daß das Experiment Hellerau nur einen recht beschränkten Wert als Zeugnis einer zeitlich eng begrenzten Übergangsetappe zwischen Historismus und Funktionalismus haben könne. Doch dieser Schluß würde wohl ein Kurzschluß und damit fehlerhaft sein, denn Riemerschmid und seine Gesinnungsgefährten gingen von anderen Prämissen aus. Für sie waren die Arbeit als konkreter Prozeß und ihr ebenso konkretes, durch den Arbeiter geprägtes Produkt Ausgangspunkt und Ziel.

Diesen hier in Dresden wirksam werdenden Kräften der Kunsterneuerung ging es darum, mit der Reform der Arbeit die Kunst zu reformieren und über sie auch die Reform des Lebensrahmens und letztlich die Besserung des Menschen selbst zu erreichen. Es ging um den guten Menschen, durch gute Lebensbedingungen und gute menschliche Beziehungen gebildet. Diesem ethisch orientierten Ziel konnte die schlechthin schöne Form, wie sie viele der Jugendstilmeister im Bemühen um die Erneuerung der Kunst gesucht und in der uneingeschränkten Individualität der Form zu finden geglaubt hatten, nicht genügen. Die gute Form – also die den Menschen im Sinne des Guten beeinflussende Form – galt es zu finden, das heißt: Es wurde die praktisch taugliche, solide, mit gediegenem Material und ihm entsprechenden Werkzeugen und Bearbeitungsverfahren hergestellte und eben deshalb gute Form gesucht.

Diesem Ziel, die gute Form zu propagieren, war die große Kunstgewerbeausstellung von 1906 ausdrücklich gewidmet worden, und was man unter solcher guter Form verstand, kann die von der Dresdener Architektenfirma Schilling und Gräbner ausgestellte Einrichtung einer Wohnküche in einer Arbeiterwohnung verdeutlichen. Aber auch das von Peter Behrens entworfene Empfangszimmer genügte diesen Ansprüchen, die dann Riemerschmid mit der Einrichtung des großen Büros – des sogenannten Schreibsaales – im neuen Hellerauer Werk in besonders charakteristischer und überzeugenden Form verwirklichen konnte. Der ganze Unterschied der doch recht weit voneinander abweichenden Zielsetzung innerhalb dieser als „Jugendstil“ etikettierten Strömung wird klar, wenn man Gläser von Tiffany und Riemerschmid vergleicht: Tiffanys Gläser sind vergegenständlichter

Gestaltungswille, Suche nach dem Neuen schlechthin, Riemerschmids Gläser benutzen bereits die neu gewonnene Formkultur, ohne sie demonstrativ vorzutragen für gute, nämlich auch praktisch taugliche Gläser.

Dieser, dem Produktionsvorgang und der praktischen Tauglichkeit der Form verpflichteten Gestaltungsweise folgt Riemerschmid unter anderem auch bei seinen Bauten in Hellerau: Ohne Frage wäre es falsch zu behaupten, daß die städtebauliche Konzeption oder die des Hauses oder auch die formale Durchbildung des Details allein aus der Funktion hergeleitet sei. Ohne Frage hat Riemerschmid Formvorstellungen verwirklicht, denn nicht einmal die scheinbar funktional bedingte Verteilung der Fenster in den Ansichtsflächen seiner Häuser ist tatsächlich durch funktionale Erfordernisse bedingt. Die Fenster sind nicht zuletzt nach ästhetischen Gesichtspunkten verteilt. Aber alle diese Formen sind handwerklich und bautechnisch beherrscht. Aufgrund dieser Beherrschung des Bauvorganges ist es ihm möglich, auch in den einfachsten Gebäuden hinreichend formale Belebtheit zu schaffen. Bei den Kleinhäusern gibt die kräftige, leicht gegenüber der Wandoberfläche vorspringende Fensterbank der Fassade Relief, unterstützt durch den einfachen Fensterladen oder das leichte Zurücksetzen des Sturzes gegenüber der Wandoberfläche. Der Bruchsteinsockel, der glatte Putz und die sanft modellierte Biberschwanzdeckung des Daches geben ebenso Abwechslung wie die leicht bewegte Linienführung von Sockel und Traufe im einzelnen Haus. Der Hausgruppe und dem städtebaulichen Raum verleiht die harmonische Bewegtheit der Baukörper eine angenehme Vielfalt. Man ist in der Lage, dem Zusammenspiel unterschiedlicher Teile zu einem reizvollen Ganzen nachzuspüren, und erkennt dabei, daß auch die letzte, kleinste Form notwendig und auf das Ganze bezogen ist.

Bemerkenswert und sehr charakteristisch für dieses Suchen nach der guten Form ist es auch, daß Karl Schmidt auf Anraten von Riemerschmid vor dem Beginn der Planungen für Hellerau eine Kommission ins Leben gerufen hatte, die sich damit befaßte, die Lebensverhältnisse und Wünsche der künftigen Bewohner an ihre Wohnung zu ermitteln. Dazu wurde ein spezieller Fragebogen ausgegeben, in dem unter anderem auch gefordert wurde, den Grundriß der derzeitigen Wohnung und den der gewünschten aufzuzeichnen [8]. Aus diesen Fragebögen wurden dann die Raumprogramme abgeleitet. Wohnung und Außenraum wurden von vornherein als gestalterische Einheit betrachtet. „Wenn so alles bedacht und gemacht ist“, schrieb Riemerschmid 1907, seine Vorstellungen vom Arbeiterwohnungsbau erläuternd, „dann müsste das Ergebnis sein, daß die Wohnstätten außen wie innen dieselben Eigenschaften zeigen, die wir auch an den Bewohnern finden möchten: ehrlich, anständig, schlicht, genügsam und dazu stolz und ruhig, selbstbewußt, heiter und treu. Wenn man an einem Feierabend in einer Gasse eine Schar gemütlich beieinander stehen sieht,

nicht in Reih' und Glied, nicht aufgeputzt, nicht irgendwie zur Schau sich stellend, sondern ohne strenge Ordnung, aber auch ohne daß sich einer bestätigend vordrängte, in Hemdsärmeln, vielleicht auch die Pfeife zwischen den Zähnen, in behaglichem Gespräch, dann sollte man sich denken müssen: ja, die passen zueinander, die Häuser und die Menschen" [9].

Diese Passage von Riemerschmid belegt wohl am ehesten, daß „gute Form“ mehr war als eine neue Vokabel – sie war bewußt gewählt, um den neuen und auch betont sozialen Inhalt der Bemühungen um die Erneuerung von Kunsthandwerk und Architektur zur verdeutlichen.

Meine Damen und Herren, würde es die Zeit erlauben, auch das Werk anderer Architekten und Künstler – vor allem jener, die an Hellerau mitwirkten – näher zu betrachten, so wäre es leicht zu zeigen, daß unter den vielen, die damals für eine Kunsterneuerung eintraten, über alle formalen Nuancierungen hinweg grundsätzliche Übereinstimmung in der Zielsetzung bestand: Nicht der Stil als eine neue formale Qualität, sondern die gute, weil Geist und Leben positiv beeinflussende Form wurde gesucht. Um dieses Neue zu erreichen, wurde an die Tradition angeknüpft. Es wurde die im Handwerk gegebene unmittelbare schöpferische Beziehung zwischen Mensch und Arbeitsgegenstand zum Ausgangspunkt für die Kunsterneuerung gemacht. Das war zugleich ein historischer Wendepunkt. Hier endete das 19. Jahrhundert als der große Versuch, ein geschichtlich begründetes Ideal zu verwirklichen, und es begann das 20. Jahrhundert mit seinem neuen Bemühen, den Menschen selbst in Kunst und Leben zu verwirklichen: Ein dornenreicher, durch lange Umwege mühsamer und durch manche Fata Morgana auch beeinträchtigteter Weg – aber der einzige, der in unserer Zeit für Leben, Kunst und Architektur eine Hoffnung läßt.

### Literature

1. KUBE, R.: Schilling und Graebner (1889–1917). Das Werk einer Dresdner Architektenfirma. Diss. A., Dresden TU 1988. Maschinenmanusk. Teil I. S. 22f.
2. BOHMANN, R.: Die Baugeschichte der Yenidze vom Baubeginn bis in die Gegenwart. Übungsarbeit, Dresden TU 1985. Institut für Baugeschichte, Architekturtheorie und Denkmalpflege. Maschinenmanusk.
3. BOHMANN, R. 1985.
4. BOHMANN, R. 1985.
5. KUBE, R. 1988. S. 49f.
6. Zitiert nach HARTMANN, K.: Deutsche Gartenstadtbewegung. München 1976. S. 41.
7. MOLLERUP, J.: Den verdensberømte, men ukendte franske byplanlægger Tony Garniers skjulte liv og glemte bygningsværker. *Arkitekten. Meddelelser fra Danske Arkitekters Landsforbund*, Akademik Arkitektforening. 88. Jg. 1986. Nr. 15, S. 341ff.
8. HARTMANN, K. 1976, S. 49
9. Zitiert nach HARTMANN, K. 1976, S. 83