

Ellen Spickernagel

Arts and Crafts. Von Morris bis Mackintosh – Reformbewegung zwischen Kunstgewerbe und Sozialutopie.

Institut Mathildenhöhe, Darmstadt 11.12.1994 bis 17.4.1995

So berühmt die englische Arts and Crafts-Bewegung und so unbezweifelt ihre Bedeutung als ästhetische und soziale Reform, als „Impulsgeber für Jugendstil, Werkbund und Bauhaus“ (Katalogtitel) auch ist – so wenig tritt sie hierzulande ins Blickfeld. Weder besitzen deutsche Kunstgewerbemuseen umfassende Sammlungskomplexe noch wurden größere Ausstellungen gezeigt. Umso gespannter durfte man auf die Darmstädter Ausstellung sein, die sich des ungeliebten Themas annahm.

Die Ausstellung umfaßt einen Zeitraum von etwa 70 Jahren. Am Anfang steht als Solitär das „Red House“, das 1859 erbaute Wohnhaus von Jane und William Morris, am Ende das Londoner Kaufhaus Liberty & Co., das mit einem weltweiten Angebot von Waren aus dem Bereich der angewandten Kunst – die zwar überwiegend maschinell hergestellt, aber mit einem handwerklichen Anstrich versehen waren – ins Schwarze des KäuferInnengeschmacks traf. Ein üppig mit Silber- und Zinngegenständen bestücktes Schaufenster deutet Massenangebot und -nachfrage gegen Ende des 19. Jahrhunderts an.

Dazwischen wird eine Reihe derjenigen Werkstätten und Gilden vorgestellt, die seit den achtziger Jahren dem Konzept von Morris folgten. In der Abkehr vom historischen Formenrepertoire und der Zuwendung zu vorindustriellen Arbeitstechniken produ-

zierten sie durch Schlichtheit, Solidität, Materialtreue und konstruktive Offenheit gekennzeichnete kunsthandwerkliche Gegenstände vor allem für Wohnungen, die helfen sollten, den Lebensstil der Bewohnerinnen und Bewohner nach dem Ideal der Einfachheit zu verändern.

Ein letzter Schwenk gilt dem Ausstellungsort selbst. Großherzog Ernst Ludwig von Hessen ließ zwei Räume des Neuen Palais in Darmstadt nach Entwürfen von Mackay Hugh Baillie-Scott durch die von Robert Ashbee gegründete „Guild of Handicraft“ ausstatten und rief 1899 die Künstlerkolonie der Mathildenhöhe ins Leben, um die von Morris und Ashbee ausgehenden Neuerungen zu rezipieren und zur Verbesserung des vielkritisierten deutschen Kunstgewerbes zu nutzen.

Im ersten Ausstellungsraum werden in Form einfacher Polarisierung zwei grundlegende Tendenzen der um die Jahrhundertmitte beginnenden Moderne herausgestellt. Verweist eine zum Blickfang aufgeblasene grafische Ansicht des Londoner Kristall-Palastes, der anlässlich der Weltausstellung 1851 erbaut wurde, auf den triumphalen Beginn der Glas- und Eisenkonstruktionen in der modernen Architektur, so lenken berühmte Belegstücke aus Programmschriften wie „True Principles of Pointed or Christian Architecture“ (1841) auf das „Gothic Revival“, für dessen Verfechter A. W. N. Pugin die Kritik an der Industrialisierung und die Rückkehr zur Bauweise des Mittelalters zwei Seiten einer Medaille waren. Das Blatt, das nach dem populären Schema „So nicht / aber so“ eine von Fabrikschlotten verunstaltete zeitgenössische Stadt einer vieltürmigen mittelalterlichen gegenüberstellt, erhellt schlaglichtartig seine Intentionen. Auch einige Originale Pugins wie Tapeten- und Stoffentwürfe nach frühen englischen Wanddekorationen oder italienischen Seidenstoffen des 14. Jahrhunderts belegen die systematische Erarbeitung von Stil, Form und Farbe vorindustrieller angewandter Kunst als Grundlage der Erneuerung.

Der andere Wegbereiter der Arts and Crafts, John Ruskin, fertigte in Italien tausende von Zeichnungen und Aquarellen nach historischen Bauwerken an, eine Kunst, die er nicht etwa aus pittoreskem Interesse pflegte, sondern um den Denkmalsbestand seiner Zeit, der durch Abriß und Abgase bedroht und bereits deutlich dezimiert war, zu registrieren und zu überliefern. Die Reihung einiger Aquarelle im Galerie-Stil ist allerdings nicht imstande, ihren Charakter als Dokumente einer frühen, gegen den Geist der Zeit arbeitenden Denkmalpflege wiederzubeleben.

In dem Morris gewidmeten Hauptsaal ist – neben dem mit Hilfe von Ektachromen eingebrachten „Red House“ – in ungewohnt großzügiger Anordnung eine exemplarische Auswahl der bekannten und einflußreichen Werke aus seinen Werkstätten zu sehen. Einige Großfotos geben Einblick in die Werkstatt für Modelldruck und für Teppichweberei in Merton Abbey bei London, in denen in zeitaufwendigen, von der Industrie längst aufgegebenen Verfahren Gobelins auf Handwebstühlen gefertigt, Stoffe und Tapeten mit Modellen bedruckt wurden. Mit einem Tapetenbuch, einigen Modelblöcken, Stoff- und Tapetenbahnen ist eine schmale Auswahl aus dem Angebot der handwerklich orientierten Serienproduktion der 1861 gegründeten Firma Morris, Marshall, Faulkner & Co. (ab 1875 Morris & Co.) getroffen worden. Die illusionistische dekorierten Textilien des Historismus überwand Morris mit Stoffen und Tapeten, die in neuer Einfachheit Naturdetail – „Bird and Anemone“, „Tulipe“, „Honeysuckle“ – in

linear-ornamentaler Anordnung zeigen. Sie sollten die Wohnung der englischen Mittelklasse nachhaltig prägen, ebenso wie sich dort der „Sussex-Stuhl“, der einen einfachen ländlichen Stuhltyp nachahmte, durchsetzte.

Dagegen behielten die Erzeugnisse der 1889 gegründeten, mit Handsatz, Handpresendruck und Holzstich-Illustrationen arbeitenden „Kelmescott Press“, die mit beeindruckenden Beispielen wie z.B. den Erzählungen von Geoffrey Chaucer nach Edward Burne-Jones' Entwürfen vertreten ist, den Charakter des Kostbaren und Exklusiven.

Was das Arrangement der Exponate im Morris-Saal betrifft, so dominieren großformatige figürliche Wirkteppiche wie „Flora“ und „Pomona“ oder „Das Herz der Rose“ (Edward Burne-Jones und William Morris, 1901) in der sentimental und erotisch aufgeladenen Bildsprache der Präraffaeliten. Die wenigen Exponate aus dem Angebot der Firma Morris lassen ihnen nach dem Gesetz der Gattungshierarchie den Vortritt, obwohl doch gerade Arts and Crafts ihren Abbau forcierte.

So angenehm der die gesamte Ausstellung kennzeichnende Verzicht auf Redundanz ist, so fragwürdig ist die Beibehaltung des musealen Prinzips, das Einzelwerk hervorzuheben und Stoffbahn, Glasfenster, Bildteppich, Holzmodell unterschiedslos ebenso feierlich wie gestelzt zu präsentieren. Die konventionelle Präsentationsweise, die bis zum heutigen Tag im Kunst- wie im Kunstgewerbemuseum angewandt wird, um den Gebrauchswert der Gegenstände, ihre soziale Bedeutung, ihren ursprünglichen Ortsbezug zugunsten des formalästhetischen und des Marktwerts zurückzustellen, irritiert hier umso mehr als Morris und die Arts and Crafts-Werkstätten angetreten waren, mit ihrer Wohnraum, Gebrauchsgut und Umwelt betreffenden Reform das Verhältnis zur Dingwelt zu verändern und zu einem bewußten, gleichsam bedächtigen und schonenden Umgang mit den Gegenständen im persönlichen Bereich zu erziehen: „Nehmen Sie nichts in Ihr Haus auf, das nicht entweder nützlich ist oder das Sie als schön ansehen“, riet Morris.

In dem auf Morris folgenden Raum sind beidseitig eines Weges einige der renommierten Arts and Crafts-Werkstätten aufgereiht, die ihrerseits Form und Herstellung ihrer Produkte vom Menschen, von den ArbeiterInnen und BenutzerInnen und nicht von der Maschine aus dachten. Insgesamt sind hier alle Sparten des Kunstgewerbes zu besichtigen – Möbel, Textilien, Tapeten, Keramik, Buchkunst, Silberschmiedekunst etc. –, wobei das Einzelstück als herausragende kunsthandwerkliche Leistung gegen die geforderte „Einheit der Künste“ herausgestellt wird.

Zu A. H. Mackmurdo und der 1882 gegründeten „Century Guild“ lesen wir auf der Wandtafel, daß die Gilde das Konzept des sozial ambitionierten „totalen Designs“ verfolgte, daß sich Architektur und dekorative Künste beim Bau eines Hauses zu einem harmonischen Ganzen vereinen sollten. Das, was wir aber sehen, ist Mackmurdos berühmter Stuhl mit der exzentrisch stilisierten Rückenlehne in Laubsägearbeit und der kleine Eichen-Schreibtisch (1886), der aufgrund seiner Materialtreue und „konstruktiven Ehrlichkeit“ als Markstein in der Entwicklung des modernen Produktdesigns gilt.

Von Charles Francis Annesley Voysey, der vor allem mit seinen Privathäusern von programmatischer Schlichtheit und Wohnlichkeit Architekturgeschichte gemacht hat, sind dekorative Arbeiten, Textilentwürfe mit Pflanzen- und Tiermotiven in leuchtender Farbigkeit zu sehen. Auch Baillie-Scott setzte sich dafür ein – so der Wandtext –,

daß alles, vom Dachfirst bis zu den Bestecken, in der Hand eines Künstlers liegen sollte. Spiegel und Wandschrank vermögen die außerordentliche Solidität seines Schaffens zu bezeugen, nicht aber sein Programm.

Weder hier noch an anderer Stelle wird versucht, die für die Arts and Crafts-Bewegung verbindliche Forderung nach der „Einheit der Künste“ visuell einzulösen. Eine informative Auswahl aus den zahllosen Grafik- und Fotodokumenten von Häusern und Interieurs hätte Abhilfe schaffen können, zumal in Verbindung mit dem Nachstellen eines Raumes mit Hilfe der inzwischen reichlich erprobten „multimedialen“ Inszenierungsmittel. Dies wäre hier nicht, wie so oft in Ausstellungen, Selbstzweck, sondern notwendig gewesen, um die Bedeutung des Ensembles, des Gesamtkunstwerks auf der Basis des ganzheitlichen Kunstbegriffs zu vermitteln. So aber bleibt es den Besucherinnen und Besuchern überlassen, zwischen den kunst- und sozialkritischen Verlautbarungen der Wandtexte und der visuellen Botschaft einiger exquisiter Objekte eine Brücke zu schlagen. Dies fällt besonders im Fall von Ch. R. Ashbee und der „Guild of Handicraft“ schwer, die sich von anderen Werkstätten durch eine ausgeprägt demokratisch-sozialistische Einstellung und Organisation unterschied. Arbeitsteilung und Spezialisierung wurden zugunsten spartenübergreifend und kooperativ ausgeübter Künste der gleichberechtigten Mitglieder vermieden. Die Förderung der individuellen Kreativität war Leitidee der Genossenschaft. Hier wurde das frühe Modell einer Lehrwerkstatt erarbeitet: die Kunsthandwerker der Gilde waren zugleich Lehrer in der angeschlossenen „School of Handicraft“. Aus der breiten Produktpalette wurden für die Ausstellung Silberarbeiten, Dosen, Schalen, Gürtelschließen mit der charakteristischen Verwendung von Halbedelsteinen und Email gewählt und in hohen Glasvitruinen ausgelegt.

Eines wird den BesucherInnen der Ausstellung klar: Das exzellente Produktdesign, das sie hier sehen, ist das Werk von Künstlern, Künstlergruppen, -vereinen, -bünden. Kunsthandwerkerinnen – wen sollte dies wundern – gab es nicht.

Dies ist keineswegs der Fall – im Gegenteil ist diese die Alltagskultur – besonders die Wohnung – prägende neue Bewegung durch eine politisch und künstlerisch motivierte Verbindung von Frauen- und Männerarbeit gekennzeichnet.

May Morris, die Tochter von Jane und William Morris, leitete ab 1885 die Werkstatt für Stickerei in der Firma Morris & Co. und war für den Entwurf der Tapetenmuster zuständig. Keine ihrer in vorliegenden Publikationen zahlreich abgebildeten Arbeiten ist in der Ausstellung zu sehen. Es wird auch nicht herausgearbeitet, daß das „Red House“ vor allem innovativ als Projekt einer Gemeinschaft war, gebildet aus Philipp Webb, Jane und William Morris, Giugliano und Edward Burne-Jones, Elizabeth Burdon, Elizabeth Siddal, Kate Faulkner u.a. Sie schufen ein Künstlerhaus, das von den gestickten Bettvorhängen über bemalte Schränke und Bänke bis zu mediävialisierenden Wandteppichen und zur Architektur Burg und Schloß, Dame und Ritter, Künstlerwerkstatt und aristokratische Textilarbeit in präraffaelitischer Brechung als Lebens- und Arbeitskonzept gemäß eines neuen Geschlechterentwurfs wiederaufleben ließ.

Die genannten Kunsthandwerkerinnen waren auch in der Firma Morris tätig, so wie Frauen überhaupt eine große Rolle in der Arts and Crafts-Bewegung spielten. Katalog und Ausstellung nehmen die Forschungslage nicht zur Kenntnis und übergehen die seit

langem vorliegenden Untersuchungen von Anthea Callen, Isabelle Ancombe, Rozsika Parker, Judy Attfield, Pat Kirkham u.a., um weiterhin die Mär von der künstlerischen Alleinherrschaft der Männer zu erzählen. So firmiert der „Glasgow-Stil“, geschaffen von den Schwestern Macdonald und ihren Ehemännern MacNair und Mackintosh, im Ausstellungskatalog unter „Mackintosh“ (Roger Billcliffe: Charles Rennie Mackintosh. Das Arts and Crafts Movement und der Glasgow-Stil, S. 178-198). Janice Helland (The Critics and the Arts and Crafts: The Instance of Margaret Macdonald and Charles Rennie Mackintosh, in: Art History 17, 1994) hat gezeigt, daß Kunstkritiker, unter Vernachlässigung der drei anderen, Mackintoshs exklusive Position produzierten. Billcliffe reiht sich mit der Behauptung ein, daß Glasgows Kunstwelt von einem einzigen Namen – Mackintosh – beherrscht wurde. Fast überflüssig hinzuzufügen, daß das 1901 von Margaret Macdonald und Mackintosh entworfene „Haus eines Kunstfreundes“ (Katalog, S. 363) zu „seinem Entwurf ... zur ausgereiftesten Arbeit dieser Periode seines Schaffens“ (S. 196) verfälscht wird.

Aber da bleibt nicht nur eine Leerstelle, wo die Namen von Frauen stehen sollten. Vielmehr führt die Aberkennung ihrer Leistung am Kern der Arts and Crafts-Reform vorbei. Das ihr zugrundeliegende, wie auch immer vielfach abgewandelte, sozialkritische Gesellschaftsmodell zielte auf verbesserte Lebens- und Arbeitsbedingungen nicht nur für Männer. Die Frauenbewegung kämpfte für weibliche Erwerbsarbeit, vor allem im Bereich Gesundheit, Fürsorge und Bildung. Die Verbreitung des Berufes der Kunsthandwerkerin und die qualifizierte Ausbildung von jungen Frauen und Männern, z.B. in den zahlreichen „Schools of Art“, war nicht zuletzt ein Erfolg der Emanzipationsbewegung der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts.

Mit dem sozialen Fortschritt war der künstlerische verbunden: Die Einbeziehung der ästhetischen Kompetenz von Frauen wirkte sich insofern auf die Theorie des künstlerischen Schaffens aus, als sie zum Abbau des Genie-Gedankens und -Kultes zugunsten gemeinschaftlicher Produktivität beitrug. Die Zusammenarbeit von Frauen und Männern und die damit vorgegebene stets virulente Spannung zwischen Gleichheit und Differenz führte zu neuen Formen im Bereich der Alltagskultur.

Der opulente Katalog besticht optisch durch zahlreiche Farbabbildungen von bei uns wenig bekannten Zeugnissen wie z.B. die Innenräume des „Red House“. Die Mehrzahl der Aufsätze über einzelne Sparten der angewandten Künste oder Künstlergruppen ist kompilierender Art, abgesehen von Wolfgang Kemp's grundlegenden Ausführungen über „John Ruskin als Theoretiker und Lehrer des Designs“. Der Katalogteil bietet hinsichtlich der Produkte und Programme einzelner Werkstätten nützliche Zusammenfassungen, so daß der Band insgesamt zwar interessante Einblicke vermittelt, aber als Abprungbrett für weitere Untersuchungen genutzt werden sollte.

Zu bedauern bleibt, daß weder Ausstellung noch Katalog eine zukunftsweisende Bewegung des 19. Jahrhunderts von heute aus befragen.