

Catharina Berents

# Kunstgewerbe und Design – Von Arts and Crafts bis zum Bauhaus

*Von der Mitte des 19. Jahrhunderts bis zur Gründung des Bauhauses in Weimar im Jahr 1919, also während eines Zeitraums von ca. siebzig Jahren, hat die Geschichte des Kunsthandwerks und Designs rasante Entwicklungssprünge vorzuweisen. Das liegt vor allem an der Gunst des Jahrhunderts, welches durch Erfindung, Technisierung und Forschung im Bereich der Materialien, Entwicklungsverfahren und Produktionstechniken vollkommen neue Dimensionen eröffnete. Nimmt man politische Reformen und sozialreformerische Utopien hinzu, so kann man sich die Mitte des 19. Jahrhunderts wie einen Schmelztiegel, angefüllt mit neuen Impulsen und Ideen, vorstellen.*

## Ein Weg in die Moderne

Allen Beteiligten war bewusst, dass das Zeitalter der großen Industrie nach neuen Ausbildungsmethoden auch auf dem Gebiet der Formgebung verlangte. Während des gesamten hier behandelten Zeitraums zeigten sich zwei Reaktionen: Die eine wollte mit den neuen Kräften und für sie arbeiten, die andere nahm die Herausforderung grundsätzlicher an und wollte durch eine Reform von Kunstausbildung und Design gesamtgesellschaftliche Veränderungen einleiten. Zunächst aber galt es, sich mit dem Status quo auseinander zu setzen.

In den vorangegangenen Epochen seit etwa 1500 war die institutionalisierte Kunsterziehung konstant geblieben: Die Ausbildung von Künstlern und Handwerkern stand unter dem Primat der Kopiermethode. Es veränderten sich mit dem Wechsel der Stile zwar die Vorlagen und Modelle, nicht aber die Methodik des Ab- und Nachzeichnens. Das Arbeiten nach Kopiervorlagen erfuhr im Historismus noch einmal einen enormen Aufschwung. Die Vielzahl von Musterbüchern, »Patternbooks« und »Formenschätzen«, die in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts erschienen sind, zeugen davon. Das Kompendium »The Grammar of Ornament« (1856, deutsche Übersetzung 1865) von Owen Jones (1809–1874) ist in dieser Hinsicht ein besonders lehrreiches Beispiel. Es verspricht im Titel eine Lehre in den Grundlagen des Ornaments, bietet aber »A Treasure of Ornament«, da es auf seinen 120 opulent farbigen Tafeln historische Schmuckformen in Fülle ausbreitet (Abb. 1). Die Ordnung ist eine stilgeschichtliche; andere Kategorien oder Angebote in Sachen Anwendung kann man dem Tafelteil nicht entnehmen.

## Zur Autorin

Catharina Berents, geb. in Emden, Studium der Kunstgeschichte, Europäischen Ethnologie und Medienwissenschaften an den Universitäten Marburg und Trier. 1994 Dissertation zum Thema »Art Déco in Deutschland. Das moderne Ornament«. Wissenschaftliche Mitarbeit in Verlagen und Museen. 1995–1997 Landesmuseum Koblenz, 1998–2000 Glas- und Keramikmuseum Großalmerode (Neukonzeption der Dauerausstellung). Zahlreiche Publikationen und Übersetzungen zu Kunst, Architektur, Kunstgewerbe, Design und Kulturgeschichte des 19. und 20. Jahrhunderts.



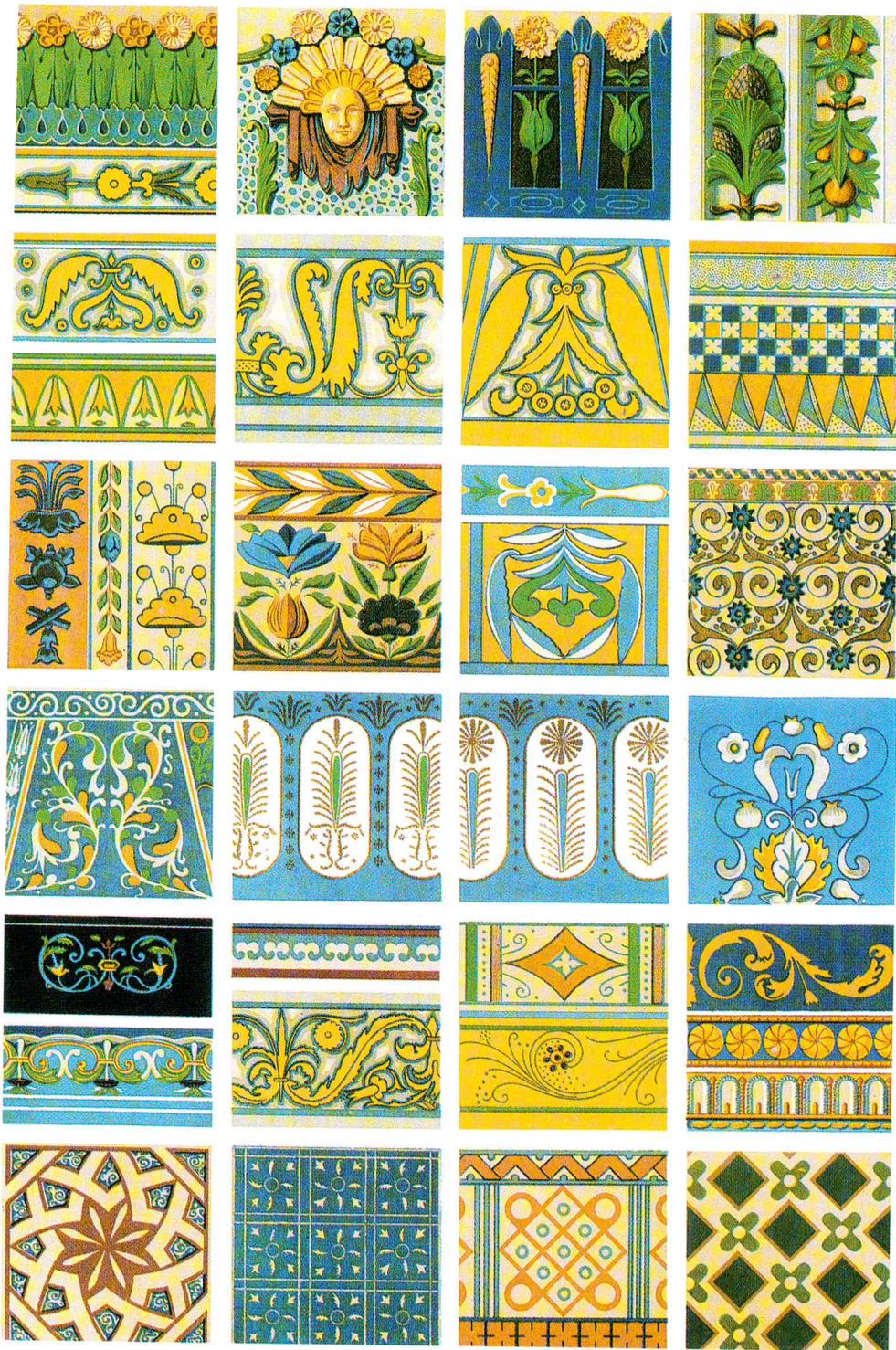


Abb. 1

Owen Jones: *The Grammar of Ornament*, Plate LXXIX. *renaissance Ornament*, 1856.

Foto aus: Owen Jones, *The Grammar of Ornament*. New York 1987.

### 1851: Ruskin, Morris und die Folgen

Als sich am 1. Mai 1851 die Tore des Londoner »Crystal Palace« zur ersten Weltausstellung öffneten, präsentierte sich dem Publikum eine Produktions- und Konsumgüterschau von unbekanntem Ausmaß. Sie war der frühe Höhepunkt jener unwahrscheinlichen Verbindung von Maschine und Historismus. Das ungewöhnliche Ausstellungsgebäude, der Kristallpalast von Joseph Paxton, und der ungeheure Stil- und Materialpluralismus überwältigten und provozierten zugleich (Abb. 2). »Ein jeder, der diese Ausstellung gesehen hat, wird den Eindruck davon lebenslanglich mit sich herumtragen«, notierte der berühmte Schweizer Metallurge und Hersteller von Gießereiprodukten Johann Conrad Fischer in sein Tagebuch. William

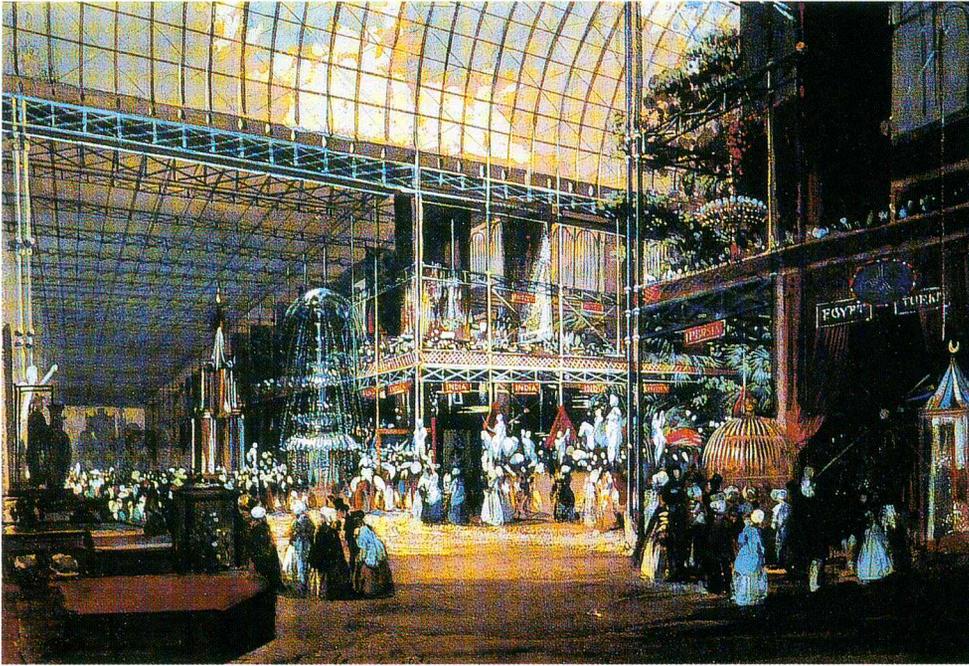


Abb. 2  
 J. Roberts: *Blick in den  
 Transept des Kristallpalastes*,  
 Aquarell, 1851.  
 Foto: Archiv.

Morris (1834–1896) hingegen kommentierte die Massenshow, die sich hemmungslos dem Historismus hingab, mit den lakonischen Worten »wonderfully ugly«. Das vielleicht wichtigste Ergebnis der ersten Weltausstellung waren die so genannten »Men of 1851«, zu deren zentralen Vertretern neben John Ruskin (1819–1900) und William Morris auch Henry Cole (1808–1882) – der Begründer des englischen Kunstschulsystems – und Gottfried Semper (1803–1879) zählten, der nach der gescheiterten Revolution von 1848/49 nach England emigriert war und mit seinen theoretischen Schriften neue Maßstäbe für die angewandten Künste setzte. Kunst-, Kultur-, und Industriekritik, sozialreformerische Ideen und die Bekämpfung sozialer und politischer Missstände waren die Triebfedern ihres Agierens. Sie sorgten dafür, dass Fragen des Designs zu einem allgemeinen Anliegen wurden.

Ruskin kritisierte die Produktionsbedingungen in seinem Land, das durch die industrielle Vormachtstellung einen sittlichen und moralischen Anspruch an die Arbeit längst aufgegeben habe. Der Einsatz von Maschinen vor allem in Bereichen, die zuvor zum Handwerk zählten, habe die Freude an der Arbeit und ihren Produkten unmöglich gemacht. Das Ergebnis sei, so Ruskin, eine in ihren Grundzügen erschütterte Gesellschaft und eine Flut seelenloser Produkte. In der für die Reform des Kunstgewerbes wichtigsten Schrift überhaupt, »The Stones of Venice« (1852, Bd. 2), heißt es anklagend: »Und nun, lieber Leser, betrachte dir dein englisches Zimmer. [...] Prüfe noch einmal alle diese akkuraten Zierate und feinen Polituren [...], vortrefflich ausgeführt. Ach! richtig aufgefaßt sind diese Vollkommenheiten Zeichen einer in unserem England herrschenden Sklaverei [...]. Menschen können geschlagen, gefesselt, gequält [...] werden [...]. Aber wenn man ihre Seelen erstickt [...] und ihre Haut und ihr Fleisch [...] zu ledernen Treibriemen von Maschinenwerk macht, dann ist dies wirkliche Sklavenhalterei [...].«

Rückkehr zur Handarbeit, zur von Mustern freien, selbständigen Gestaltung, zur Verwendung guter, echter Materialien waren Ruskins und nicht



Abb. 3  
Philip Webb: »The Red House«, Innenansicht, 1856, Bexley Heath, Kent.  
Foto: Archiv.

nur seine Maximen. In der Gotik sah er dieses Ideal zuletzt verwirklicht. Der spezielle Historismus von Ruskin und seinen Nachfolgern war also weit mehr als ein Stilimitat. Er reichte tief in die Sparten von Leben und Gesellschaft hinein. Dieses Junktim von Kunst- und Sozialreform sollten alle folgenden Reformbewegungen im Bereich der angewandten Künste beibehalten. So verlangten die Propagandisten der Gotik neben einer individuell bestimmten Produktionsweise eine mittelalterlichen Moralvorstellungen angepasste Lebensform. Man strebte mittelalterliche, oft zurückgezogen-klösterliche Gemeinschaften an und entdeckte die Bauhütte wieder. Man schloss sich wie die Pre-Raphaelite Brotherhood (PRB) zum Künstlerbund zusammen. William Morris ließ sich 1859 von dem Architekten Philip Webb (1831–1915) ein Haus bauen, das berühmte »Red House«, das programmatisch die Idee des mittelalterlichen Gesamtkunstwerkes verkörpert (Abb. 3). Morris stattete zusammen mit seinen Künstlerfreunden sein Haus, abgestimmt auf die mittelalterlichen Proportionen und Außenansichten, bis ins letzte Detail aus. Auch für die 1861 gegründete Firma »Morris, Marshall, Faulkner & Co«, die Möbel, Wandschmuck, Skulpturen, Glasfenster etc. herstellte, standen mittelalterliche Institutionen wie Handwerker-gilden Pate. Für die von Charles Faulkner (1834–1892), William Morris und Peter Paul Marshall gegründete Company arbeiteten Künstler wie Edward Burne-Jones (1833–1898), Dante Gabriel Rossetti (1828–1882) und Ford Madox Brown (1821–1893). Mit Ruskin waren sie der Ansicht, dass die bis dato gewährte Trennung von freier und angewandter Kunst aufgehoben werden musste. Das Kunstgewerbe sollte wieder – wie in Mittelalter und Renaissance, wie bei Dürer, Raffael, Cellini – zur Sache der Künstler werden. Während in den englischen Kunstschulen geometrische Gesetze – allen voran die Symmetrie – die Leitprinzipien formalen Gestaltens bestimmten, waren für Ruskin, der an einer nicht-staatlichen Abendschule unterrichtete, die Gesetze der Natur maßgebend. Er setzte den paradigmatischen Entwurfsmethoden der staatlichen Kunstschulen, die Blüten wilder Erdbeeren in Fünfecke oder die Blätter des gelben Hahnenfußes in Sechseck zwängten, seine Ästhetik des Vitalen, des Lebendigen und Natürlich-Schönen entgegen. Er stritt zwar nicht ab, dass es in der Natur elementare Gesetzmäßigkeiten gibt, doch sein Anliegen war es, mit ihnen zu arbeiten und sie nicht einfach zu kopieren. Damit waren wichtige Voraussetzungen geschaffen, um das Bündnis von Form und Leben, von Kombination und Entwicklung, von Konstruktivismus und Vitalismus herzustellen, das die ästhetischen Vorstellungen und Formenlehren der Design-Moderne erfolgreich machte.

## Jugendstil

Am Ende des 19. Jahrhunderts entwickelten sich überall in Europa Gegenbewegungen zum Historismus: Eine neue Stilform »wuchs« buchstäblich heran. Fiel das Bemühen um alternative Formgebungen in den verschiedenen Regionen auch unterschiedlich aus, so war allen Bewegungen doch die programmatische Ablehnung historischer Vorbilder gemeinsam. An die Stelle von Geschichte trat die Natur. Ein frühes Zeugnis dieses neuen Stils ist das von Arthur H. Mackmurdo (1851–1942) entworfene Titelmotiv seines 1883 erschienen Buches »Wren's City Churches« (Abb. 4). Drei stark stilisierte Tulpen schlängeln sich in Wellenlinien über den Buchdeckel und zwei extrem in die Länge gezogene Hähne rahmen das Motiv. Man erkennt hier den Einfluss von Morris' floralen Ornamententwürfen, aber auch Parallelen zur zeitgenössischen Ausstattungskunst, wie etwa zu James MacNeill Whistlers (1834–1903) »Peacock Room« von 1876/77.

In Frankreich war es vor allem Siegfried Bing (1838–1905), der mit seinem 1895 in Paris gegründeten Kunsthaus »L' Art Nouveau« zum einen der Bewegung in Frankreich einen Namen gab und zum anderen einen lebendigen Austausch zwischen der bildenden und angewandten Kunst anregte. In Nancy, dem zweiten Zentrum des Jugendstils in Frankreich, wirkten die Künstler der »Ecole de Nancy«, Emile Gallé (1846–1904), Louis Majorelle (1859–1926), Victor Prouvé (1858–1943) u. a. Als Gründungsdatum der Ecole kann das Jahr 1894 genannt werden, als in den »Galeries Poirel« der Öffentlichkeit von Nancy zum ersten Mal Arbeiten dieser Künstler präsentiert wurden. Im eigentlichen Gründungsstatut von 1901 finden sich programmatische Richtlinien wie zum Beispiel die Forderung nach Zusammenarbeit zwischen Auftraggeber und Künstler oder die Beibehaltung traditioneller Arbeitsabläufe zwischen Entwurf und Ausführung – Programmpunkte, die an die mittelalterlich inspirierten Ideale der Arts-and-Crafts-Bewegung erinnern. Henry van de Velde (1863–1957), der prominenteste Vertreter des Jugendstils in Belgien, machte sich die Ideale der englischen Reformen sogar direkt zum Vorbild. Sein eigenes Wohnhaus in Uccle, das Haus »Bloemenwerf« von 1895/96, stand in seiner Konzeption dem »Red House« von Morris sehr nahe. Im Zentrum des Hauses lag die Halle, in der sich Leben und Arbeit treffen sollten. »Wir wollten unsere Arbeit und unser häusliches Leben so einrichten, daß es eine Freude sein sollte, mit allem was vorging, in Berührung zu sein.« Die schlichte, asymmetrisch angelegte Fassade gab bereits Aufschluss über die Binnenstruktur des Hauses. Auf Prunk verzichtete man gänzlich. Luxus setzte van de Velde mit der Schönheit der einfachen und edlen Dinge gleich. Alles muss-

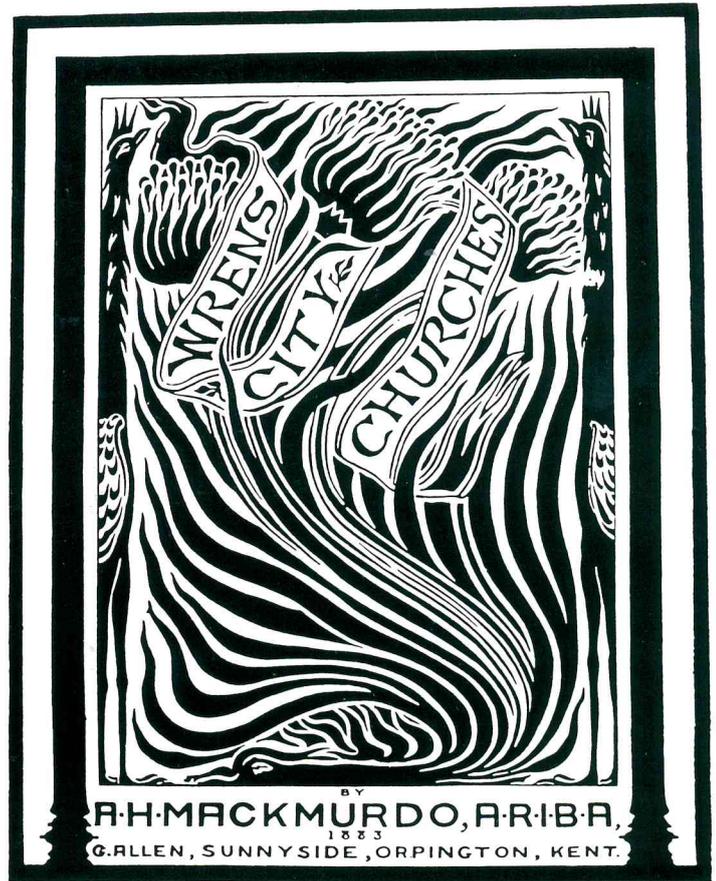


Abb. 4  
Arthur H. Mackmurdo:  
Titelseite des Buches »Wren's  
City Churches«, 1883.  
Foto aus: Nikolaus Pevsner,  
Der Beginn der modernen  
Architektur und des Design.  
Köln 1971.

## Jugendstil

Am Ende des 19. Jahrhunderts entwickelten sich überall in Europa Gegenbewegungen zum Historismus: Eine neue Stilform »wuchs« buchstäblich heran. Fiel das Bemühen um alternative Formgebungen in den verschiedenen Regionen auch unterschiedlich aus, so war allen Bewegungen doch die programmatische Ablehnung historischer Vorbilder gemeinsam. An die Stelle von Geschichte trat die Natur. Ein frühes Zeugnis dieses neuen Stils ist das von Arthur H. Mackmurdo (1851–1942) entworfene Titelmotiv seines 1883 erschienen Buches »Wren's City Churches« (Abb. 4). Drei stark stilisierte Tulpen schlängeln sich in Wellenlinien über den Buchdeckel und zwei extrem in die Länge gezogene Hähne rahmen das Motiv. Man erkennt hier den Einfluss von Morris' floralen Ornamententwürfen, aber auch Parallelen zur zeitgenössischen Ausstattungskunst, wie etwa zu James MacNeill Whistlers (1834–1903) »Peacock Room« von 1876/77.

In Frankreich war es vor allem Siegfried Bing (1838–1905), der mit seinem 1895 in Paris gegründeten Kunsthaus »L' Art Nouveau« zum einen der Bewegung in Frankreich einen Namen gab und zum anderen einen lebendigen Austausch zwischen der bildenden und angewandten Kunst anregte. In Nancy, dem zweiten Zentrum des Jugendstils in Frankreich, wirkten die Künstler der »Ecole de Nancy«, Emile Gallé (1846–1904), Louis Majorelle (1859–1926), Victor Prouvé (1858–1943) u. a. Als Gründungsdatum der Ecole kann das Jahr 1894 genannt werden, als in den »Galeries Poirel« der Öffentlichkeit von Nancy zum ersten Mal Arbeiten dieser Künstler präsentiert wurden. Im eigentlichen Gründungsstatut von 1901 finden sich programmatische Richtlinien wie zum Beispiel die Forderung nach Zusammenarbeit zwischen Auftraggeber und Künstler oder die Beibehaltung traditioneller Arbeitsabläufe zwischen Entwurf und Ausführung – Programmpunkte, die an die mittelalterlich inspirierten Ideale der Arts-and-Crafts-Bewegung erinnern. Henry van de Velde (1863–1957), der prominenteste Vertreter des Jugendstils in Belgien, machte sich die Ideale der englischen Reformer sogar direkt zum Vorbild. Sein eigenes Wohnhaus in Uccle, das Haus »Bloemenwerf« von 1895/96, stand in seiner Konzeption dem »Red House« von Morris sehr nahe. Im Zentrum des Hauses lag die Halle, in der sich Leben und Arbeit treffen sollten. »Wir wollten unsere Arbeit und unser häusliches Leben so einrichten, daß es eine Freude sein sollte, mit allem was vorging, in Berührung zu sein.« Die schlichte, asymmetrisch angelegte Fassade gab bereits Aufschluss über die Binnenstruktur des Hauses. Auf Prunk verzichtete man gänzlich. Luxus setzte van de Velde mit der Schönheit der einfachen und edlen Dinge gleich. Alles muss-



Abb. 4  
Arthur H. Mackmurdo:  
Titelseite des Buches »Wren's  
City Churches«, 1883.  
Foto aus: Nikolaus Pevsner,  
Der Beginn der modernen  
Architektur und des Design.  
Köln 1971.

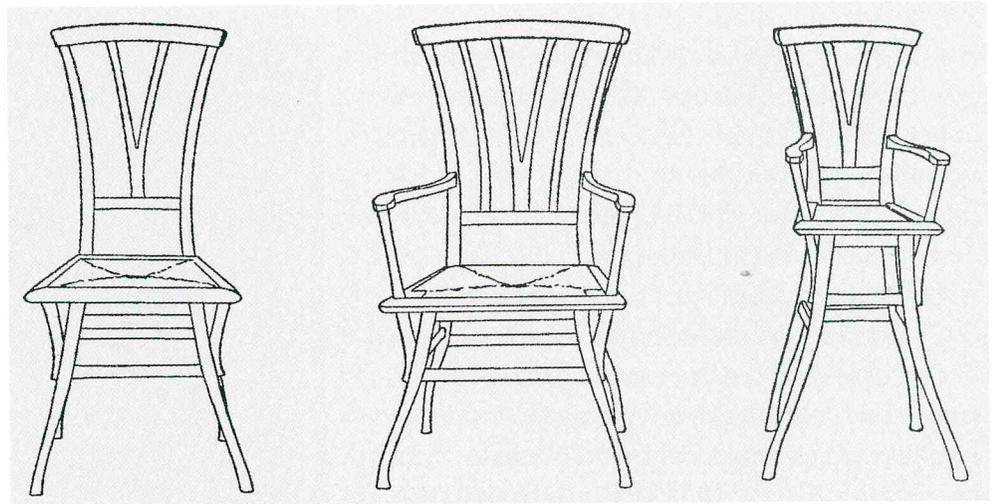


Abb. 5  
Henry van de Velde:  
Stuhl-Typen für die Innen-  
einrichtung des Hauses  
»Bloemenwerf« in Uccle,  
1895/96.  
Foto: Archiv.

te seinem Zweck gerecht gestaltet sein und sich im Sinne des Gesamtkunstwerks in das Ganze einfügen. »Jedes dieser Möbel gelangte durch die Reinheit seiner inspirativen Herkunft in die Nähe des ›Typus‹ [...] der brauchbarsten Form des Stuhles, des Tisches und so weiter [...].« (Abb. 5) Damit strebte van de Velde ein Prinzip an, welches später für das Bauhaus von elementarer Bedeutung wurde.

Die sittlich-moralisch motivierten Ziele van de Veldes waren in letzter Instanz nicht aufrecht zu erhalten, denn die Klientel gehörte, wie das auch schon bei den Kunden von Morris, Marshall & Co. der Fall war, dem besser situierten Bürgertum an, und das wollte auf einen gewissen Luxus und Prunk nicht verzichten. Die 1897 auf der Dresdner Kunstgewerbeausstellung gezeigten Raumausstattungen von van de Velde und auch die aus der ein Jahr später gegründeten »Société van de Velde« hervorgegangenen Produkte belegen das am besten. Kostspielige und zeitaufwendige Verarbeitungsmethoden, edle Materialien und geringe Stückzahlen machten die Waren für die Massen unerschwinglich.

Die 1896 von Georg Hirth in München gegründete Zeitschrift »Jugend« gab der Bewegung in Deutschland ihren Namen. Hier war Hermann Obrist (1863–1927) der führende Kopf. Sein 1892/94 entworfener Wandbehang »Cyclamen« (Peitschenhieb; Abb. 6) ist zu einem Symbolbild des neuen Stils und Lebensgefühls geworden. Er zeigt stark stilisierte Wurzel-, Blüten- und Knospenmotive des Veilchens, doch bestimmend ist die von rechts nach links geschwungene kraftvolle Linie, die als Symbol für die

Dynamik des neuen Stils zu lesen ist. Sehr viel stärker als van de Velde ging es Obrist, der Botanik studiert hatte, darum, die »Natur [zu] verherrlichen«. Er forderte seine Schüler auf, die Natur zu studieren. Sie sollten keine »Botaniker oder Zoologen sein, sondern nur das Wissen um die Natur steigern, die Kenntnis um die organische Formbildung in der freien Natur bereichern«. Es ging darum, einen gewissen Grad der Einfühlung in die Natur und ihre Gesetze zu erreichen und Wege der Stilisierung und Abstrahierung zu finden. Ein gutes Beispiel für das Bemühen um dekorative Wirkung

Abb. 6  
Hermann Obrist: Cyclamen  
(Peitschenhieb), Wandbehang,  
Ausführung: Berthe Ruchet,  
1829/94.  
Foto: Archiv.

