

## Tagungen

### DER WERKSTÄTTENGEDANKE UM 1900

Kolloquium im Zentralinstitut für Kunstgeschichte München, 11.—13. November 1985

Einhalb Jahrhunderte nach jenem Umschwung des wirtschaftlichen und sozialen Lebens, den wir die „industrielle Revolution“ nennen, zeichnet sich heute bei jungen Menschen ein Trend zu Ausbildung und Tätigkeit im Handwerk unübersehbar ab. Auch „alternative“ Gemeinschaftswerkstätten scheinen in Großstädten zu arbeiten. Läßt sich von hier und heute eine Brücke zu der Bewegung schlagen, die der industriellen Revolution folgte und sich um 1900 in der „Werkstättenbewegung“ kristallisierte?

Was war die Werkstättenbewegung? Was waren die „Werkstätten“? Gab es eine einheitliche „Bewegung“? Zur Diskussion dieses umfassenden Fragenkomplexes lud das Zentralinstitut für Kunstgeschichte vom 11.—13. November 1985 nach München ein.

Mitten in das Zentrum des Themas führte der Vortrag von *Alan Crawford*, Birmingham, über „Charles Robert Ashbee und die Werkstättenidee“. Ashbee kommt wohl das Verdienst zu, mit der Gründung seiner „Guild of Handicraft“ im Londoner East End den Prototypus für die Werkstätten in England und auf dem Kontinent geschaffen zu haben, die zur Diskussion standen. Im Banne der anti-industriellen Haltung John Ruskins und William Morris' suchte er zwischen 1888 und 1907 Erneuerung durch handwerkliche Gruppenarbeit. In Deutschland ist Ashbee vor allem durch die Produkte seiner „Guild“ bekannt: elegante, fast manierierte Silbergefäße, Bücher, Schmuck. So war es nützlich, von Alan Crawford nachdrücklich darauf hingewiesen zu werden, daß im Zentrum von Ashbees Bemühungen keineswegs das höchästhetische Handwerksprodukt gestanden hat, sondern der arbeitende Mensch. Ganz sozialistischer Enthusiast, wollte er der Fronarbeit in den Fabriken die kreative, mitbestimmende, mitdenkende Handwerkerarbeit entgegensetzen. Dank Ashbees Weltanschauung durfte der Handwerker der „Guild“ Entwürfe mitdiskutieren, wurden ihm kleine Selbständigkeiten bei der Ausführung von Ashbees Entwürfen gestattet — in der Farbwahl der Besatzsteine z. B. —, wurden Spuren handwerklicher Herstellung (Hammerschlag) ebenso wie lehrlingshafte „imperfection“ wert gehalten.

Schon an diesem ersten Beispiel bekam das Auditorium bestätigt: die Werkstattidee um 1900 war eine idealistische Utopie. Kaum hatte sich Ashbees Mitarbeiterkreis von einer kleinen auf eine hundertköpfige Gruppe ausgedehnt, kam es zu Mißtrauen und zu Klassenbildung zwischen „höheren“ (Designern) und „niederen“ (Handwerkern) Mitarbeitern, zwischen Leiter und Geleiteten, die schließlich die ganze Mitbeteiligung nur noch für einen Trick hielten, mit dem sie auf neue Weise ausgebeutet werden sollten. Ashbees Idee vom kollektiven Design, vom gemeinsamen Leben und Wirken ließ sich nicht verwirklichen, obgleich er bei der Auswahl seiner Mitarbeiter äußerst wählerisch vorgeht: er suchte keine hochqualifizierten Handwerker mit Ehrgeiz und separatistischen Anlagen, sondern wählte „Charaktere“, die ihm persönlich vielversprechend schienen. Trotz dieser künstlichen Selektion funktionierte das alternative Modell, das Arbeit als sozialen Prozess verstand, nicht, und Ashbees Guild blieb letztlich nur für die Kunstgeschichte von Bedeutung.

Schon in den 90er Jahren diskutierte man in England, ob die Arts and Crafts Bewegung mit ihren vielversprechenden Impulsen für eine Wiederbelebung des Handwerks nicht an Morris' und seiner Nachfolger sozialistischen Ideen gescheitert sei — dies hatte *Stefan Muhsenius*, Norwich, im 1. Vortrag der Veranstaltung bereits provozierend berichtet. Er besprach „Kunsthandarbeit, Kunstmanufaktur und Kunstindustrie in England, Aspekte zu Produktion und Verkauf“. Im Strome der Kunstgewerbebewegung nahmen sich im späteren 19. Jh. einige wenige Kunstkritiker der Mittel- und Unterschichten an und verlangten für diese einen ebenso hohen Standard bei käuflichen Produkten, wie er für die Luxuswaren der Oberschicht üblich war. Nicht nur für die Upper Class sollten z. B. Möbel nach Architektenentwurf und in handwerklich sorgfältiger Arbeit geliefert werden, sondern für alle, wurde bekanntlich auch von populären Kunstschriftstellern wie Eastlake u. a. verlangt. In diesem Zusammenhang kam auch ein — nostalgisches — Bewundern von Möbeln des 18. Jahrhunderts auf, Chippendale-Möbel standen hoch im Kurs, sowohl wegen ihres kunstvollen Entwurfes, als auch wegen der handwerklich perfekten Ausführung. Als besonders manipulierendes, preistreibendes Element wurde der Zwischenhandel angegriffen und die direkte Kontaktaufnahme vom Verbraucher zum Hersteller empfohlen, ganz entsprechend den Vorstellungen der Gilden und Werkstätten.

Die „workshops“, die nach und neben der von Ashbee in England entstanden, hatten häufig ebenfalls sozialistische oder eher philanthropische Züge, so etwa Werkstätten für die Landbevölkerung oder für Frauen. *Lynne Walker*, Newcastle upon Tyne, berichtete über die nicht unerhebliche Rolle der „Frauen in britischen Arts and Crafts Organisationen“. Ihr Anteil an Ausstellungen der „Arts & Crafts Exhibition Society“ stieg von 12 % im Jahr 1880 auf 50 % im Jahre 1910. Da in den Middle und Upper Classes des viktorianischen England selbstverständlich noch die Rolle der Frau als Gattin und Mutter die einzig wohlanständige war, wurde der oftmals führende Anteil von Frauen in Vereinigungen wie der „Guild of Metalworkers“ und dergleichen nach außen hin gern verschleiert. Den fortschrittlichen Damen ging es nicht ums Sticken oder Spinnen, Aquarell- und Porzellanmalen, klassische weibliche Dilettantenfreuden und Zubrotarbeiten, sondern um „männliche“ Handwerke. Buchbinden und Metallbearbeiten eroberten sie sich bald, aber um ihren Stand als Architektinnen, Bildhauerinnen und Möbelbauerinnen mußten sie — nicht nur seinerzeit, will mir scheinen — kämpfen, wobei ihnen die aufgeschlossenen Guilds der Arts and Crafts-Bewegung mit ihrer Ausstellungstätigkeit hilfreiche Dienste leisteten. Trotz der galanteren Weise der offiziell umgekehrten Formulierung empfand die Mehrheit der Zeitgenossen die weiblichen Fähigkeiten als „special but limited“; z. B. galt es als ausgemacht, daß Frauen zwar handwerkliche Tätigkeiten betreiben konnten, zum Entwurf aber nicht befähigt waren. — Der Upper Class blieb es insgesamt am sichersten, wenn der Tätigkeitsdrang der Frauen sich, mit etwas „welfare“ verbrämt, in der Lehre für boys and girls der arbeitenden Klasse verwirklichte.

Über die Wiener Werkstätte und ihre Verbindung zur englischen Werkstattidee, die sich in England selbst vor 1900 nach dem Beispiel von Morris und Ashbee offenbar in hunderten von kleineren und größeren „Workshops“ niedergeschlagen hatte, sprachen *Elisabeth Schmuttermeyer*, Wien, und *Peter Vergo*, Colchester. Im Gründungsmanifest

der Wiener Werkstätte 1903 finden sich fast wörtliche Übernahmen aus Ashbees Leitsätzen. Man formierte sich *gegen* die Maschine und *für* das Handwerk, das als solches nicht allein, sondern in Symbiose mit der Kunst gesehen werden soll. Spätestens bei Zitaten solcher Ziele bedauerte ich das Fehlen eines kurzen Vortrages über die Arts & Crafts-Bewegung, die nicht mit Ashbee begann. Das Faktum als solches mochte allgemein bekannt sein und war es den Initiatoren des Kolloquiums (u. a. Georg Himmelheber, Winfried Nerdinger) sicherlich. Ein Rückblick auf die Aktivitäten der Kunstgewerbe-reformbewegung in England und in Deutschland in der 2. Hälfte des 19. Jhs. fehlte dennoch, weil in München wiederum der Eindruck entstand, als hätten erst die „Werkstätten“ ab 1890 die Probleme erkannt und zu lösen versucht, die *ab ovo* zwischen Industrie und Handwerk bestanden. Vermutlich hatten die Veranstalter nicht damit gerechnet, daß ein Großteil der Vorträge und Diskussionen sich auf dieses Phänomen konzentrierte, statt auf die erst um 1900 bedeutsamen Aspekte der gilden- oder genossenschaftsartigen Zusammenarbeit im Kunstgewerbe.

Direkte Anknüpfungen der Wiener Werkstätte bei Morris & Co. materialisierten sich greifbar nicht nur in der erzieherischen Tendenz der Statuten in Wien, sondern z. B. punktuell in dem nun plötzlich deutlichen Interesse an der Gestaltung schöner Bücher oder des Hauses als Gesamtkunstwerk. Die Wiener Werkstätte, führte Vergo überzeugend aus, war zuerst moralisch von Ashbee, formal aber von der Glasgower Künstlergruppe um den Architekten Mackintosh angeregt worden. Unter dem Eindruck der englischen Arts & Crafts Bewegung scheint der avantgardistische Architekt Josef Hoffmann mit Kolo Moser 1903 die Wiener Werkstätte gegründet zu haben, wobei der vermögende Geschäftsmann Fritz Wärndorfer als Finanzier der Dritte im Bunde war. Nach dem Vorbild Ashbees legte man in Wien Wert auf direkten Kontakt der Künstler zum Handwerk auf der einen, zum Kunden auf der anderen Seite. Man versuchte auch, dem Handwerker angenehme Arbeitsbedingungen zu schaffen, sogar unter Einbeziehung einiger kleinerer Maschinen. Hatte jedoch bei Ashbee der Handwerker als Mensch im Mittelpunkt aller Überlegungen gestanden, so ging es hier, nachdem einmal ein Minimum an sozialem Miteinander geregelt war, ausschließlich um die Kunst. Nicht der Arbeitsprozess, sondern das Produkt sollte die Revolution bringen, und zwar weniger mit Hilfe der arbeitenden Klasse, als vielmehr mit der des Bürgertums. Realistisch sah man in Wien um 1900, daß dieses als Kulturträger die Nachfolge von Fürsten und Patriziern angetreten hatte, und man forderte, es möge nun seine „kulturelle Aufgabe“ erfüllen.

Wenn Hoffmann, geprägt von der 1897 gegründeten Wiener Sezession, nach einem neuen Stil auch im Kunstgewerbe verlangte, so war ihm dabei — zum ersten Mal in der Geschichte der österreichischen Kunst — nicht mehr Frankreich das Vorbild, sondern England. 1900 lud die Sezession die Glasgower Künstlergruppe um Charles R. Mackintosh ein, Arbeiten, die kurz zuvor in der Kunstzeitschrift *The Studio* publiziert worden waren, in Wien auszustellen. Fritz Wärndorfer bestellte bei dieser Gelegenheit von Mackintosh ein Musikzimmer und tat damit wohl den ersten Schritt seinem Untergang entgegen, denn Hoffmann erkannte den Mäzen in ihm. Wenige Jahre später war Wärndorfers gesamtes Vermögen in die Wiener Werkstätte geflossen, und die entsetzte Familie kaufte ihm nur noch — wie Peter Vergo vermutete — ein „One Way Ticket“ nach Amerika. — Die Wiener Werkstätte tat sich in den Anfangsjahren schwer; man verach-

tete den Kommerz und betrieb das Geschäft dilettantisch, so daß der Verkauf schleppend ging. Kolo Moser beklagte sich später über die „unmögliche“ clientèle, die man gehabt habe, die mit eigenen Wünschen kam und auch bei der Konkurrenz kaufte — kurzum, ganz gewöhnliche Kundschaft war. Die häufigsten Kunden waren Künstlerkollegen, denen man geschäftsschädigend hohe Rabatte einräumte, die besten Kunden reiche Großbürger, wie Wärdorfer oder der Brüsseler Bankier Stoclet. Dem Renommé Josef Hoffmanns als Architekten war es zu verdanken, daß die Werkstatt mit der Errichtung und Ausstattung des Palais Stoclet das perfektteste Gesamtkunstwerk jener Jahre schaffen durfte. Der Auftraggeber mußte aber offenbar häufig und massiv mahnen, um die träumenden Knaben in Wien an Liefertermine und ähnliches Teufelswerk des Kapitalismus zu erinnern. Denn *das* hatten die Wiener Künstler von Ashbees Lehren *auch* übernommen: ihrer Selbstverwirklichung maßen sie einen hohen Wert bei. Ihr Verständnis vom Handwerk der Alten war, daß es köstlich gewesen sein mußte, nicht jedoch, daß es Mühe und Arbeit war...

Ideale einer gemeinschaftlich erarbeiteten „Kunst für alle“ blieben im Kampf ums Überleben ebenso bald auf der Strecke wie der strenge Stil der Anfangsjahre, der von den Schotten inspiriert gewesen war. Das nun folgende verbindlichere Genre der Wiener Werkstätten-Produkte im 2. Jahrzehnt entsprach dem weltweiten Stilwandel zum Neubiedermeier, der Vorstufe zum Art Déco. Ihrem künstlerischen Führer Josef Hoffmann schenkte die Werkstatt zum 50. Geburtstag 1920 einen Tafelaufsatz aus silbernen Früchten und Blumengesteck, der uns in seiner Verspieltheit heute eher für einen französischen Modeschöpfer geschaffen zu sein scheint als für den „Vater des Quadrats“.

Wie die Schotten und Ashbee — mehr oder weniger tiefgehend — die Wiener Werkstatt beeinflusst haben, so hat diese ihrerseits überregional ausgestrahlt. Von den Künstlern, die sich 1908 in Prag zu einem losen Werkstättenverbund zusammenfanden, hatten mehrere soeben ihre Ausbildung in Wien beendet. Sie wollten den Kampf gegen die „Fabrikschablone“ aufnehmen, wie die Engländer, aber auch für den „guten Geschmack“ sorgen, eine Formulierung, die schon bei der Gründung jeder Zeichenschule, jedes Gewerbemuseums zwischen 1851 und 1890 unabdingbar war und mithin nicht typisch ist für die Zeit um 1900. Die Kunstliebhaber, -theoretiker, Architekten, Graphiker und Kunstgewerbler, die den nach literarischem Muster „Artel“ genannten Verbund bildeten, waren stärker als alle englischen und als die Wiener Werkstätten an den jüngsten Strömungen der modernen Kunst interessiert. Der Architekt Pavel Janak fand aus Analysen von Natur- und Kunstgesetzen zu seinem persönlichen „Prisma“-System, das die Basis einer Prager Variante des Kubismus geworden zu sein scheint. Die Verwendung von Prismen und Kristallformen für eine bewußt a-tektonische Gestaltung prägte jedenfalls seine und seiner Freunde Kunst.

Absichten und Grundlagen der „Artel“ waren anfänglich so heterogen, daß man sie als „Geschäft für Gemischtwaren“ ins Handelsregister eintrug. Ihre ersten Produkte waren Lebkuchen, doch stieg sie alsbald in die Inneneinrichtung ein und leistete Atemberaubendes mit den Werkstoffen Keramik und Metall. Ließen noch die Wiener Werkstätten ihre Gefäße derart fotografieren, daß der geneigte Käufer sehen konnte, wie gut sie sich zum Einstellen von Blumen, zur Aufnahme von Früchten eignete, so kümmerten sich Prags Künstler ausschließlich um Probleme der Gestaltung. Die Geräte und Gefä-

ße, die am „Prisma“ orientierte Künstler wie Vlastislav Hofman, Pavel Janák, Josef Chochol u. a. schufen, lassen sich eigentlich erst in unserer Zeit mit dem Begriff „Objekt“ treffend bezeichnen, der damals mangels Masse für das Gebiet der Kunst noch längst nicht geboren war. Mutig erwarb Eduard Leisching, Direktor des Österreichischen Museums für Kunst und Industrie, 1915 an die 60 Keramiken und andere Dinge von „Artel“, zumeist kubistisch inspirierte expressive Schalen, Dosen und Vasen. Neben Prag besitzt heute Wien als einziges Museum diese Zeugnisse eines ungewöhnlichen Schöpferdranges.

Mit Werkstätten nach Ashbees Vorbild hatte „Artel“ wenig mehr als die Tendenz zum Handwerk gemein. Die Künstler vertraten wohl einen annähernd gleichen Stil, arbeiteten aber nicht in sozialer Gemeinschaft und es fand sich offenbar auch kein Auftraggeber, der ihnen ein wirkliches Gemeinschaftswerk abverlangt hätte, das auch nur entfernt die Bedeutung eines Palais Stoclet hatte. — Im Zuge der Ereignisse, die der Tschechoslowakei die nationale Selbständigkeit bescherten, gelangte die Artel in den Sog einer wenig überzeugenden, provinziell übertreibenden Architektur mit Versatzstücken aus dem Art Deco, in Böhmen liebevoll „Rondo-Cubismo“ genannt. Sie gab sich nun auch ein Programm, in dem von der „neuen, schlichten, praktischen Form“ die Rede ist, die sich in allen „Volksschichten des demokratischen Staates verbreiten“ sollte, und arbeitete noch bis 1935, hatte aber ihre große Zeit hinter sich.

*Vera Behal*, Wien, die über „Artel, das Atelier für Kunsthandwerk in Prag“ referiert hatte, sprang mit liebenswerter Selbstverständlichkeit anschließend für ihre ehemalige Prager Kollegin *Alena Adlerová* aus Prag ein, die offenbar keine Ausreisegenehmigung erhalten hatte, und trug auch deren Beitrag über „Die Prager Kunstwerkstätte“ vor. Es ist erstaunlich, daß eine einzige Stadt wie Prag in jener Zeit noch einer zweiten so interessanten und exzentrischen Experimentierwerkstatt Raum und Lebensmöglichkeit gegeben hat. Vier Jahre nach der Arbeitsaufnahme von „Artel“ wurde 1912 ihre Gründung in der Zeitschrift der sezessionistischen „Gruppe bildender Künstler“ (gegr. 1911) bekannt gegeben. Die „Prager Kunstwerkstätte“ bot ihre Dienste für die Konzeption und Ausführung von Möbeln an, die „...neben dem Gebrauchszwecke... zum wahrhaften Kunstobjekt werden“ sollten. Für sie arbeiteten im wesentlichen dieselben Künstler wie für Artel, konzentrierten sich dabei aber auf die Innenarchitektur. In ihrer fast manischen Vorliebe für unfunktionelle, komplizierte, stereometrische („prismatische“) Formen mag das Bemühen um Emanzipation vom ewigen Vorbild Wien eine Rolle gespielt haben (Buddensieg), in der leise theatralischen Einbeziehung gotischer Formen ein in Böhmen immer latenter Nationalstolz. Beabsichtigt war — ganz zeitgemäß — die Schaffung von Einzel- und Typenmöbeln, doch scheinen die Unikate absolut in der Überzahl geblieben zu sein, und auch diese waren aufgrund ihrer Kompliziertheit schon schwierig genug zu bauen. Formal erinnern sie heute an die „Memphis“ und „meuble perdu“ Möbel unserer Jahre, waren damals aber einerseits viel kühner und andererseits in einer vom Kubismus mitgeprägten Zeit legitimer. Vera Behal zeigte Formenspiele aus kantigen Pyramidenstümpfen und verschobenen Dreiecken, eckigen Zinnen und Fünfecken, die wie phantastische Relikte futuristischer Stummfilme wirkten — Visionen von einer neuartigen Beziehung zwischen bildnerischer Form und Wohnraum. Die Bedingungen, die Funktionsfähigkeit, aber auch Material und Konstruktion, dem Handwerker stellen,

interessierten die Prager wenig; einige Möbel entstanden in Hohlbauweise, ebenfalls den ephemeren Arbeiten von Bühnenbildnern am nächsten stehend (Rüdiger Joppien verwies in der Diskussion auf Bühnenbilder bei Max Reinhard). Dieser „kubofuturistische Expressionismus“ (Schmoll-Eisenwerth, freundlich spottend), der im Banne der spannungsreichen freien Kunst vor dem ersten Weltkrieg entstand, ging in dessen Verlauf, ganz und gar nicht zufällig, unter.

Ungleich realistischer schlug sich die Werkstättenidee in Deutschland nieder. Die bedeutendsten Gründungen fanden in Dresden und München statt. Es gab personelle und gedankliche Verbindungen, jedoch unterschiedliche Ansätze und eine diametral auseinanderstrebende Entwicklung. Über die „Geschichte der Deutschen Werkstätten 1898—1930“ berichtete *Klaus-Peter Arnold* aus Dresden, der dem Thema schon seine Dissertation und eine Ausstellung gewidmet hat. Ihre Geschichte ist ohne die prägende Gestalt von Karl Schmidt nicht zu denken. Der Tischlermeister, der 1898 die „Dresdener Werkstätten“ mit zwei Arbeitern aus der Taufe hob, war an sozialen Fragen ebenso brennend interessiert wie an solchen der Werk-Qualität und der Kunst. Die sechs von Siegfried Bing im Art nouveau-Stil eingerichteten Räume auf der Dresdener Kunstausstellung 1897 müssen ihn auf ähnliche Weise beflügelt haben, wie die Möbel der Glasgower Gruppe die Gründer der Wiener Werkstätte. Karl Schmidt arbeitete von Anfang an mit Künstlern zusammen, und da er sie in seiner Tischlerei experimentieren ließ, entwickelten sie funktionstüchtige Modelle. Seit 1903 machte Richard Riemerschmid bei Schmidt Versuche mit Möbeln für Serienfertigung und so kam es 1906 zur Ausstellung eines Maschinenmöbelprogramms, mit dem Karl Schmidt zum Pionier für das heutige Produkt-Design wurde. Damit beging er nach Hermann Muthesius eine „Kulturtat ersten Ranges“, aber er verriet die Werkstättenidee Ashbees, in deren Kern die befriedigende handwerkliche Arbeit zum Wohle des Menschen gestanden hatte. — Dank ihrer Flexibilität und Anpassungsfähigkeit hatten die Dresdener Werkstätten niemals die großen finanziellen Schwierigkeiten, die für alle anderen Werkstätten geradezu charakteristisch sind, und sie haben — dank ihrer Abtrünnigkeit — bis in die 30er Jahre *mehr* „schlichten Geschmack“ und Qualitätsware ins Bürgerhaus getragen als irgendeine andere Werkstätte. Nicht in Sigmund Freuds Wien, sondern in Dresden verstand man es, die Möbel zwar maschinengerecht zu entwerfen, ihnen aber durch Material und technische Details den Anstrich gediegener Handwerklichkeit — also Werkstättencharakter — zu verleihen; hier auch schlug man die Ausführung in verschiedenen teuren Hölzern je nach Repräsentationsbedürfnis des Käufers vor etc. — Morris' Gedankengut blieb insofern präsent, als der ab 1907 als „Deutsche Werkstätten, Dresden-Hellerau und München“ firmierende Betrieb nicht nur Möbel anbot, sondern auch Metallwaren von der Lampe bis zum Schmuck, Spielzeug, Keramikgefäße etc. Die sozialen Anliegen Ashbees fanden 1910 eine besondere Art der Verwirklichung in der Gründung der Gartenstadt Hellerau vor den Toren Dresdens, in denen die Arbeiter neben der Fabrik angesiedelt wurden und Häuser kaufen konnten.

Im selben Jahr wie Dresden bekam 1898 München seine „Vereinigten Werkstätten für Kunst im Handwerk“. Hier schlossen sich — wie später bei der Artel in Prag — bildende Künstler zu gemeinsamem kunsthandwerklichen Tun zusammen. Mit einer Tischlerei wie in Dresden begann man auch hier, dazu mit Ausstellungsraum und Büro. Man wollte

künstlerische Entwürfe von Handwerksmeistern werkgerecht ausführen lassen, übergreifend Werbung betreiben und für Absatz sorgen. Die Zielgruppe der „Vereinigten Werkstätten für Kunst im Handwerk GmbH“ war ein breites Bürgertum, die Middle Class, der sie Schönes liefern wollte, das dank einfacher Formgebung erschwinglich bleiben sollte. Zu den Gründern zählten bereits namhafte Künstler und so wurden einige von ihnen nicht zufällig zur Teilnahme an der Pariser Weltausstellung 1900 aufgefordert. Die Folge davon war, daß sie sich auch danach eher auf weitere, Renommé bringende Projekte konzentrierten und Dinge schufen, die, wie Bernhard Pankoks Damenzimmereinrichtung, wegen ihrer handwerklichen Ausführung mit Intarsien, Stickerei etc. mehr kostete, als es z. B. die Errichtung von zwei Einfamilienhäusern damals tat. Schon bald nach der Gründung ihrer Werkstätten sahen die enthusiastischen Künstler, was William Morris schon eine Generation früher hatte erkennen müssen: daß es nämlich nicht gelang, künstlerische Entwürfe in köstlichen Materialien und handwerklich perfekt zu fertigen, und den Verkaufspreis doch „für jedermann“ erschwinglich zu gestalten. Ähnlich Riemerschmid 1903 in Dresden versuchte in München Bruno Paul den Vereinigten Werkstätten mit der Entwicklung von wirklich einfachen „Typenmöbeln“ nach dem Baukastenprinzip 1908 einen gangbaren Weg zu weisen, doch schlug der Versuch, sie zum ehrlichen Zugpferd der Werkstätten zu machen, fehl. Statt dessen brachten teure Einrichtungen nach individuellem Künstlerentwurf etwa ab 1910 den lang ersehnten Erfolg. Mit diesem Schritt aber korrumpierte man die ursprüngliche Absicht auch in künstlerischer Hinsicht, denn die zahlende Kundschaft bekam auf Wunsch nun Möbel in historisierenden Formen. „Schön, aber enttäuschend, weil exklusiv, waren von da an alle Innenräume aus den Vereinigten Werkstätten“, so schloß *Sonja Günther*, Berlin, ihren ebenso präzisen wie wichtigen Vortrag über den „Reformanspruch der Vereinigten Werkstätten für Kunst im Handwerk München und die Realisierung“.

Eine Ergänzung zu diesen beiden Vorträgen bildete der von *Beate Dry von Zezschwitz*, München, erstattete Bericht über „Werkstattkatalog und Warenangebot 1898—1915“. Von den Industriebetrieben sahen sich die Münchener Werkstätten die Möglichkeit des Kundenfangs durch Warenkataloge ab, was gelegentlich zu Unstimmigkeiten führte, weil in den ersten Jahren ja Kunsthandwerk hergestellt wurde und die Künstler bisweilen nicht imstande oder willens waren, frühere Arbeiten zu wiederholen. Die Warenkataloge der Metallwaren zeigen ein Angebot vom Ofenschirm bis zum Schmuckstück. Neben holperigen Anfängen in fast kopierender Anlehnung an französischen und englischen Jugendstil gab es früh auch schon ornamentfeindliche, spröde Künstlerentwürfe für reines Nutzgerät. Die Möbelkataloge boten ebenso Bruno Pauls „etwas zu solide, zu einfache, zu eintönige Typenmöbel“ an, wie ab 1910 Luxusmöbel in verbindlich historisierenden Formen von Rudolf Alexander Schröder und Paul Ludwig Troost, gedacht für Luxuliner und Repräsentationsräume, die in fatalem Pseudo-Avantgardismus die Einrichtungen der 30er Jahre vorwegnahmen.

An den Katalogen der Dresdener (Deutschen) Werkstätten läßt sich ablesen, wie schnell Karl Schmidts Enthusiasmus für den Werkstättingedanken in Begeisterung für Norm, Typus und Maschine umschlug. Schon in ihrem „Preisbuch 1906“, acht Jahre nach der Firmengründung, wird das Maschinenmöbel als „anständiges Möbel für den gemeinen Mann“ propagiert, und 1915 folgte der Ausschluß des „rein Kunstgewerbli-

chen, d. h. jener Ware, die eine persönliche künstlerische Leistung bietet". Die im Hinblick auf das moderne Produkt-Design durchaus verdienstvolle Arbeit der Deutschen Werkstätten mußte im Zusammenhang doch als Verrat an der Gründungs-idee wirken. Sie präsentiert sich in den Katalogen doppelt unangenehm, als sie von einer Werbung begleitet wird, die entweder Naivität oder schlechtes Gewissen hinter Schimpf und Schmähe versteckt. Um 1914 wurden die Kataloge der Deutschen Werkstätten und das unter ihrer Führung entstehende „1. deutsche Warenbuch" zu nationalen Erbauungs- und Hetzschriften, in der zudem deutsche Norm- und Typenware von zum Teil so banaler Gestalt angeboten wurde, daß das gesamte Auditorium aufatmete, als schließlich zaghafte zeitgenössische Proteste von Jean Beck u. a. zitiert wurden.

Wie unendlich vielfältig die Anregungen waren, die von der Kunstgewerbebewegung des 19. Jhs. und von „Arts & Crafts" um 1900 ausgingen, erfuhren die Teilnehmer des Colloquiums noch aus einer Vielzahl weiterer Referate, von denen indes keines mehr über eine Werkstatt im Sinne sozialutopischer oder realistischer Künstlergemeinschaften berichten konnte. *Christian Scheffler*, Offenbach, erinnerte an die grandiosen Leistungen englischer und deutscher Buchgestalter im Gefolge der neuen Handwerksblüte um 1900. *Graham Dry*, München, ergänzte die Kenntnisse der Zuhörer um Informationen aus dem Gebiet der metallverarbeitenden Handwerke, vom Lampenhersteller bis zum Schmuckkünstler, wie sie sich in München und in Dresden artikulierten. *Angela Völker*, Wien, berichtete von den Bemühungen um „Die Kleiderreform zwischen Werkstattgedanke und Mode". Die Künstlerkleider von Henri van de Velde, Anna Muthesius und Alfred Mohrbutter spiegeln die Beschäftigung schöpferischer Geister auf allen Gebieten des täglichen Lebens wider, kritisiert von zeitgenössischen Damen („Künstler kleben ihre Ornamente auf Mehlsäcke"). Manch' reformatorisches Gewand atmete den Geist der Freiheit von Korsett und Schnürtaille, Anna Muthesius' wallende Eigenkleider beschworen im Bild die Werkstättenkünstler-Gattinnen herauf. Aber es waren eben doch nicht Ashbees Gedankenflüge, die sich der Emanzipation der Frau von den schönen Martergewändern des 19. Jhs. annahmen, und die „Eigenkleider" gehören in das Gebiet der Liebhaber-Arbeit wie der Kerbschnitt und die Brandmalerei der Zeit (nicht Kunstgewerblerinnen mit Reformkleid und nicht Werkstätten brachten hier die Lösung, sondern ein „Profi", der Couturier Poiret, um 1908). Auch hier kam der allgemeine Durchbruch mit Hilfe der Serienfertigung, der Konfektion.

Die Auswahl dieser Werkstatt- und Arbeitsbeispiele stieß in der Diskussion auf Kritik, vielleicht hätten Berichte aus Darmstadt, Hagen, Pforzheim, so hieß es, fruchtbarere Grundlagen geboten.

Die Werkstättenbewegung manifestierte sich zu Anfang des 20. Jahrhunderts auch an Kunstschulen: *Adolf und Helga Schmoll gen. Eisenwerth*, München, demonstrierten das am Beispiel der lebendigen, originellen Debschitz-Schule in München, zu deren beispielhaft vielseitiger Lehre niemand aus dem Auditorium Parallelbeispiele zu nennen wußte, obgleich es sie — vermutlich — gegeben haben muß, wurden Werkstätten doch schon tief in historistischen Zeiten von den Schulen der Kunstgewerbemuseen geplant und gefördert (Wien, Kaiserslautern, Flensburg u. a.).

*Heinz Spielmann*, Hamburg, berichtete über „Die Impulse für die Werkstätten Norddeutschlands", die von Justus Brinckmann, dem Direktor des Museums für Kunst und



Gewerbe in Hamburg, um 1900 ausgingen. Brinckmann hat die in Scherrebek unter dem Eindruck der nationalistischen Handwerksbewegung in Skandinavien entstandene Webereiwerkstatt lebhaft gefördert und hat in Hamburg den begabten Keramiker Hermann Mutz zu künstlerischen Arbeiten ermuntert. Dem Werkstätten-Gedanken Ashbees stand Brinckmann wahrscheinlich ebenso fern, wie es die Hamburger insgesamt taten, denen realitätsfremder Enthusiasmus stets suspekt ist. Was Brinckmann anregte und unterstützte, hatte hingegen Zukunft weit über den Werkstättengedanken hinaus: es war das künstlerisch motivierte, alte und immer junge, mit individueller Kraft betriebene künstlerische Handwerk.

Daß auch der Handel — von den englischen Kunstgewerbereformern ebenso wie von der Wiener Werkstätte u.v.a. als besonders verdächtige Ausgeburt des kapitalistischen Systems angeprangert — sich entweder seiner „kulturellen Aufgabe als Geschmacksbildner besann, oder aber sich von der Arts & Crafts-Bewegung Geschäftsbelebung versprach und um 1900 zu neuen Aktivitäten inspirieren ließ, besprach *Tilmann Buddensieg*, Bonn, schließlich noch mit seinem Vortrag über „Die Rolle der genossenschaftlichen Großeinkaufsverbände für Haushaltswaren am Beispiel des Nürnberger Bundes“. — Bedrängt von den Verkaufserfolgen der Warenhäuser, die als Großabnehmer bei den Fabrikanten auftreten und daher billig ein- und verkaufen konnten, taten sich 1901 an die 60 Einzelhändler zusammen, die nun kaufkräftiger waren als ein einzelnes Warenhaus. Sie suchten neue Wege zum Kunden und legten ihr Ohr durchaus klug auch an das von der Kunstgewerbe-Bewegung infizierte, dem schönen Hausrat zugetane Herz des aufsteigenden Mittelstandsbürgers. Ihr Initiator und Wortführer war Theodor Wieseler, der seinen kaufmännischen Beruf mit kulturellen Neigungen oder auch nur mit einer herzlichen Abneigung gegen häßliche Massenware verband. Mit großer Intensität und viel Phantasie gewann sein „Nürnberger Bund“ Fabrikanten von Gebrauchswaren dazu, sich bestimmten Qualitäts- und Geschmackskontrollen zu unterziehen und wurde so offenbar ein unbequemer Faktor im Wirtschaftsleben der Haushaltwarenhersteller. Wie Karl Schmidt, so pries auch der Nürnberger Bund sich bald als Hüter des Schönen, Wahren, Guten, der Qualität und der guten Form. Von ihm vertretene Dinge, soweit sie aus den 20er und 30er Jahren erhalten sind, haben mit ihrem volkstümlichen Formen, mit dem geschickt auf beliebte, billige Materialien (Steingut) und neue Techniken (Schablonendruck) setzenden Angebot, einer neuen Ornamentik aus den Versatzstücken der Moderne, entschieden frischen Wind in historisierende Küchen und Stuben gebracht.

Der Vortrag, der Stoff für nicht enden wollende Debatten bot, führte indes fort vom Beginn des Colloquiums und von seinem Thema, so daß Willibald Sauerländer noch einmal dazu aufforderte, sich der Werkstättenidee zu besinnen, an deren sozialutopischen Inhalt Alan Crawford zwischendurch mehrfach erinnerte. Eine tragende, verbindende Idee durch die Gemeinschaftsunternehmungen zwischen London und Wien, München und Prag hatte das Colloquium nur in Rudimenten zutage gefördert; verbindend war wohl eher die Aufbruchsstimmung, und sie brachte die unterschiedlichsten Ergebnisse mit Kurz- oder Langzeitwirkung hervor.

Die Schlußdiskussion wurde — wie schon die der beiden ersten Tage — eher abgebrochen als wirklich beendet, da die angesetzte Zeit in allen Fällen überschritten war: ein gutes Zeichen dafür, daß es zu dem vom Zentralinstitut angeregten Thema in der Tat viel zu sagen und zu besprechen gab.

Barbara Mundt