

Über Qualität

An Qualität scheiden sich die Geister, Qualität ist ein changierender Begriff, der von Epoche zu Epoche, von Kultur zu Kultur unterschiedlich gesehen und bewertet wird. Die Vorstellung von ästhetischer Qualität, die wir heute haben, ist nicht die unserer Väter und Großväter, jede Zeit urteilt anders. Aber es gibt auch Überzeugungen von Qualität, die überzeitlich sind; es scheint, dass Fortschritt und Tradition unbedingt dazu gehören, zwei grundlegende Positionen, zwischen denen sich auch das Kunsthandwerk bewegt.

Das Kunsthandwerk führt seit langem einen Kampf um größere Aufmerksamkeit um eine "gerechtere" Bewertung seiner ganz spezifischen Qualitäten und sieht sich häufig auf dem Weg nach Anerkennung zurückgeworfen. Aber worin besteht seine Qualität? Sie wird, was den heutigen Zustand angeht, nicht immer von allen Betroffenen geteilt. Und wie unterscheidet sich seine heutige Qualität von der der Vergangenheit? Ich möchte aus der Sicht des Museumsmanns zu diesen Fragen einige Gedanken einbringen und damit auch einen Gedankenaustausch und Reflektionsprozess in Gang setzen.

Die Geschichte des musealen Sammelns hat viel mit Qualität zu tun. Zwar kommt nicht alles, was Qualität hat, ins Museum, aber grundsätzlich behaupte ich, dass das, was ins Museum gelangt, Qualität besitzt.

Ich gehe dazu zurück in die Zeit um 1900. Der Gründer des Museums für Kunst und Gewerbe Hamburg, Justus Brinckmann, lobte an seinen zeitgenössischen Ankäufen der Pariser Weltausstellung vor allem deren "Jugendfrische". Diese wollte er exemplarisch für die Nachwelt festhalten. Er verstand darunter Werke von hohem handwerklichen Niveau, die das Ergebnis einer technisch anspruchsvollen Fertigung und einer geschmackvoll sicheren Darbietung waren, Werke eines Emile Gallé, René Lalique oder Louis C. Tiffany. Diese Künstler vertraten eine gemeinsame Auffassung: sie wollten sich von alten Vorbildern absetzen und entschieden Neues schaffen. Die Überzeugung, die sie dabei leitete, - und ich unterstreiche das Wort Überzeugung - war nicht mehr der Stilpluralismus des Historismus sondern die unverbrauchte Kraft der Natur. Sie erschufen einen neuen ornamentalen Stil aus dem Vorbild der Botanik.

Die genannten Künstler waren Entwerfer und Unternehmer, nicht selbsttätige Künstler, vielmehr Leiter bedeutender Manufakturen, die ein hohes Maß an Arbeitsteiligkeit auszeichnete, sie dirigierten Teams von Spezialisten. Brinckmann erwarb in Paris aber noch einige andere Werke, Werke von Studiokünstlern, die vielleicht nicht gerade 1- oder 2- Mann/Frau - Betriebe waren, aber doch in diese Richtung tendierten, kleine Werkstätten für Buchbinderei, Töpferei oder Weberei etc. Diesen Aspekt möchte ich betonen, weil damit schon eine Praxis des 20. Jahrhunderts vorausgenommen wurde: denn das Kunsthandwerk des 20. Jahrhunderts wurde nachfolgend überwiegend von Klein- oder Kleinstbetrieben bestimmt, deren Inhaber selbst entwarfen, ihre Werke selbst ausführten und auch noch selbst vermarkteten. Damit etablierte sich eine relativ bescheidene Produktionsform, die sich von früheren Jahrhunderten unterschied; heute stellt sie den Normalfall dar.

Das Interesse der Kunstgewerbemuseen am zeitgenössischen Kunsthandwerk, das zur Zeit des Jugendstils sehr groß war, hielt nicht lange an. Dem Kunsthandwerk erwachsen in der Folgezeit mehrere Umstände, die für die Beziehung zu den Museen eher nachteilig waren. Drei möchte ich anführen:

1. nach dem 1. Weltkrieg und den damit verbundenen gesellschaftlichen Umschichtungen ließ die Produktionsstärke des Kunsthandwerks nach; an die Stelle arbeitsteiliger Manufakturen traten, wie schon gesagt, Kleinwerkstätten; damit gingen über die Jahre Aufträge und die Beherrschung von Spezialleistungen verloren. Hatten Künstler wie Gallé oder Tiffany noch ihrem Zeitalter einem Stempel aufdrücken können, mussten sich ihre Nachfolger mit geringerer Wirksamkeit begnügen.

2. mit der Gründung des Deutschen Werkbunds 1907 erwuchs dem Kunsthandwerk - gewissermaßen aus den eigenen Reihen - ein mächtiger Konkurrent, der zwar handwerksfreundlich gesonnen war, à la longue jedoch das Ansehen der Kunst-Industrie stärkte. Das Kunsthandwerk der 20er Jahre versuchte mitzuhalten. Es verringerte seine dekorativen Elemente, auf die es jahrhundertlang

spezialisiert gewesen war und suchte auf dem Gebiet schmuckloser Gebrauchsgüter ebenfalls seine Kompetenz unter Beweis zu stellen. Die "Form ohne Ornament" wurde im Kunsthandwerk zu einem Schlagwort. Gegenüber dem an Bedeutung zunehmenden, sich verselbständigenden Entwurfsschaffen, dem Design, sah es sich als Vorreiter oder Modellgeber. Allerdings wurde diese Mittlerposition nicht überall akzeptiert, so plädierte das Bauhaus für eine strikte Trennung. Der Wettstreit zwischen Kunsthandwerk und Eigenproduktion auf der einen, sowie Design und Industrie auf der anderen Seite, fand in den 20er und frühen 30er Jahren Niederschlag in einer Reihe von Ausstellungen, blieb jedoch für das Sammeln der Museen ohne großen Belang. Meines Wissens nahmen lediglich die Kunsthalle Mannheim und die gegen Mitte der 20er Jahre gegründete Neue Sammlung des Bayerischen Nationalmuseums diese Impulse auf. Die traditionellen Kunstgewerbemuseen verhielten sich sammlerisch eher abwartend.

3. Die Kunstgewerbemuseen hatten seit 1900 ihren Schwerpunkt verlagert. Waren sie zu ihren Gründungszeiten Häuser gewesen, in denen der Handwerker Vorbilder fanden, so definierten sie sich nun zunehmend als Hort von Kunst- und Kulturgeschichte. Inzwischen war man dazu übergegangen, den großen Reichtum kultureller Zeugnisse vergangener Kunstepochen aufzuarbeiten und zu sammeln: koptische Stoffe, byzantinische Elfenbeine, romanischen Bronzearbeiten, Majoliken der Renaissance, Porzellane und Möbel des Barock etc., alles Werke höchster Erlesenheit und staunenswerter Qualität, Zeugnisse von höchster geschmacks- und geistesgeschichtlicher Bedeutung. Museen wurden Forschungsinstitute, in denen zwischen 1900 und 1940 grundlegende Kataloge zu fast allen Gattungen des Kunstgewerbes erarbeitet wurden. Damit entstand, was die Aufmerksamkeit für die Moderne betraf, eine übermächtige Konkurrenz, die die Einstellung vieler Museumsleute bis in die jüngste Zeit hinein geprägt hat. Gegen eine guillochierte, steinbesetzte Tabatière des 18. Jahrhunderts musste eine glattwandige Dose aus dem Bauhaus - Umkreis aus vernickeltem Metall, selbst aus Silber, fast ärmlich anmuten, ließ sie doch vermeintlich all das an Feinheit und Delikatesse vermissen ließ, was man an alten Arbeiten bewunderte: den virtuosen Umgang mit dem Material, die Komplexität der Ausführung, die geistreiche Verarbeitung, ästhetische Ausdruckskraft, kurzum Eleganz und Raffinesse. Die Bauhaus-Dose mochte zwar innovativ, das Neueste vom Neuesten sein, aber im Vergleich der Wertigkeiten schnitt sie einfach nicht gut ab.

Diese Ansicht setzte sich in der Nachkriegszeit fort. Altes Kunsthandwerk wurde weiterhin bevorzugt. Es besaß hohes Prestige, verkörperte Werte, auch galt es, die Museen nach dem Zusammenbruch mit Kostbarkeiten wieder ins Gespräch zu bringen. Von dem damaligen Direktor des Hamburger Museums für Kunst und Gewerbe, Erich Meyer, ist überliefert, dass er sämtliche Kunst nach 1800 als irrelevant erachtete.

Die schon in den 20er Jahren begonnene Diskussion um die Frage, inwieweit Kunsthandwerk noch in der Lage sei, die Gestaltung und Kultur von Gebrauchsgegenständen des Wohnraums mitzubestimmen, erfuhr in den Nachkriegsjahrzehnten eine zugespitzte Fortsetzung. Kunsthandwerker waren generell der Meinung, dass die höhere Kompetenz an Gestaltung beim Handwerk liege denn niemand kannte die Materialien und ihre Eigenschaften ja besser als sie. Von daher war es lange Zeit das erklärte Ziel des Kunsthandwerks, zu seinen Bedingungen, für die Industrie Entwürfe zu liefern. Unbestritten gingen aus einer solchen Zusammenarbeit, wo sie denn realisiert wurde, bemerkenswerte Produkte hervor. Was allerdings nichts daran änderte, dass das Design immer mehr Einfluss auf die Grundversorgung unseres Lebens mit Gebrauchsgütern erlangte und damit schließlich eine jahrtausendealte Kernaufgabe des Kunsthandwerks übernahm. Diesen Umständen mag es geschuldet sein, dass das Kunsthandwerk im großen und ganzen in den 60er Jahren damit begann, mit seinen Arbeiten stärker in zweck- und funktionsfreie Bereiche vorzudringen, das kunsthandwerkliche Objekt immer mehr vom Gebrauch zu trennen und dieses als eigene Kategorie der Gestaltung zu etablieren. Es gab damals, in den 60er und 70er Jahren, einen neuen begeisternden Aufbruch. Arbeiten eines Bontjes van Beek, Albrecht Hohlt, einer Beate Kuhn, eines Karl und einer Ursula Scheid, aber auch Werke der Glaskunst, eines Erwin Eisch, usw. wurden aufmerksam rezipiert. Mit ihnen wurde das Kunsthandwerk freier, autonomer, was nicht nur das Interesse privater Sammler sondern auch der Museen auf sich zog. Diese Jahre wurden zu einer neuen

Blütezeit des Kunsthandwerks, in seinen Werken mochte man erneut Anzeichen einer Jugendfrische erkennen.

Heute hat diese Euphorie, die uns noch vor 40 oder 30, selbst noch vor 20 Jahren beflügelte, merklich nachgelassen. Steckt das gegenwärtige Kunsthandwerk in einer Krise? Zwar gibt es auch in unserer Zeit unzweifelhaft einige überragende Meister, was jedoch jenseits dieser Spitzen wahrgenommen wird, ist ein diffuses, heterogenes Mittelfeld, das auf der gesamten Kunstform lastet. Junge, nachwachsende Sammler bleiben aus, auch die Museen fühlen sich verunsichert, jedenfalls ist mein Eindruck, dass heute weniger erworben wird.

Worin besteht diese Verunsicherung? Ich nenne einige subjektive Beobachtungen. Den meisten Kunsthandwerkern macht es Freude etwas zu machen, aber ich denke, man müsste darüber reden, ob sie beim Machen auch ihren Standpunkt ausreichend reflektieren. Was nach meinem Eindruck fehlt, ist gewissermaßen ein zeitgeschichtliches Bewusstsein, oder auch ein Bewusstsein für die Logik und Konsequenz ihrer Kunst, gewissermaßen eine Verobjektivierung. Für den Macher hingegen ist alles möglich, man schwankt zwischen persönlichen Ausdrucksformen und Anlehnung an die freie Kunst. Man frönt den eigenen Mythen, konzeptualisiert, baut, brennt, schweißt, färbt, fragmentiert und zertrümmert, liebäugelt mit dem Ornament, kopiert japanische Techniken, ist fasziniert von Stil- und Materialmix, mit anderen Worten, alles und jedes wird verwirklicht; es gibt wenige Instanzen des Innehaltens und der Reflektion. So ist letztlich eine gewisse Beliebigkeit auszumachen. Andererseits, mag man einwenden, ist das Kunsthandwerk so pluralistisch wie die Epoche, der es angehört. Nur vernimmt man zu viele Stimmen, vielerlei Meinungen, die kritiklos nebeneinander existieren. Gleichberechtigung und die völlige Freiheit aller kunsthandwerklichen Manifestationen sind gewiss lieb gewordene Ideale, sind aber da ein Problem, wo einzelne wirklich herausragende Positionen der Gestaltung überdecken und von außen kaum mehr erkennbar machen.

Auch sehe ich im zeitgenössischen Kunsthandwerk zwei Schwächen struktureller und ästhetischer Natur:

1. das Kunsthandwerk hat sich im 20. Jahrhundert im Kleinobjekt individualistischer Prägung eingerichtet. Projekte mit großem Atem, wie dies frühere Manufakturen auszeichnete, kann es kaum noch wahrnehmen. Ein-Mann- oder Fraubetriebe herrschen vor, größere Auftragsarbeiten können kaum mehr bewältigt werden. Der Verkauf läuft in der Regel über Märkte, Galerien oder das eigene Studio, man sucht etwas Auffälliges anzubieten und damit eine Nische zu besetzen.
2. das angebotene Produkt nimmt in ästhetischer Hinsicht höchste Eigenwilligkeit in Anspruch. Damit tritt ein Unterschied zum Kunsthandwerk älterer Prägung in Erscheinung: suchte das ältere Kunsthandwerk höchste Luxuswünsche zu erfüllen und diese um das Moment der Schönheit, der Eleganz und Harmonie anzureichern, so setzt das zeitgenössische Kunsthandwerk nicht selten auf Brüche und sogar Schockelemente. Es will für meine Begriffe zu wenig glänzen oder erfreuen, sondern eine Eigenart ausleben, die selbst derbe, aggressive oder zerstörerische Elemente einbezieht. Meiner Ansicht nach kommt dabei das Meditative, Harmonisch-Ausgleichende, oder wenn man so will das "Schöngeistige", das z.B. im ostasiatischen Kunsthandwerk so gern bewundert wird, zu kurz. Gutes Kunsthandwerk, so will mir scheinen, war in dieser Hinsicht immer anspruchsvoll, hat bewusst auf Geschmacksqualitäten gesetzt.

Jedermann hat seine eigenen Vorstellungen von Qualität, und man sollte das Kunsthandwerk in allen seinen vielseitigen Erscheinungsformen auch nicht über einen Leisten schlagen. Es ist gar nicht zu bezweifeln, dass das Kunsthandwerk viele Eigenschaften und Stärken besitzt, die für sich gesehen Formen von Qualität darstellen. Seine ständige Suche nach handwerklicher und technischer Innovation ist ganz gewiss ein starkes Element. Wie aber es vermitteln? Was mir an vielen Werken des Kunsthandwerks ganz außerordentlich gefällt, ist seine Einstellung zum Material, z.B. die Behandlung von Oberflächen, die in den letzten Jahren in fast allen Gewerken besondere Aufmerksamkeit erfahren hat; damit kommt ein Bewusstsein für Modernität ins Spiel. Doch, ich denke, jenseits aller formalen Neuerungen, Stärken und Besonderheiten, braucht das Kunsthandwerk noch etwas anderes. Dieses liegt nicht allein in der

Verwirklichung einer Form, sondern in konsequenter Gedankenarbeit. Ich möchte diese Eigenschaft exemplarisch an einem Menschen festmachen, der mich in dieser Hinsicht sehr beeindruckt hat: der Schmuckkünstler Hermann Jünger. Was ich an ihm z.B. schätzte, war die lange Vorlaufzeit, das Suchen und Ausprobieren, das allmähliche Entwickeln eines Werks. Ich bewunderte seine Ernsthaftigkeit, ja Eindeutigkeit. Bei ihm habe ich nie abgegriffene Adjektive wie witzig, humorvoll, spielerisch gehört, Worte, mit denen wir gerne eine Arbeit charakterisieren, um unsere Sprach- und Meinungslosigkeit zu überdecken. Das Zufällige war ebenso wenig Jüngers Sache wie das Mehrdeutige. Mit seinem Standpunkt vertrat er nicht nur die Qualität eines Werks, seines eigenen oder das eines Kollegen, er vertrat mit seinem Urteil auch eine moralische Position, die sich nicht mit Halbfertigem abgeben mochte. Leichte Verkaufbarkeit und Kommerzialisierung lehnte er ab. Er liebte Gespräche über Kunst und über Erfahrungen im Umgang mit Kunst. Mit ihm über Gegenstände und Formen zu sprechen, war immer zugleich ein Stück Philosophie. Er schätzte die Vergangenheit und war bereit ihr zu begegnen und aus ihr zu lernen. Er setzte sich mit der Zukunft menschlicher Kreativität, der Fähigkeit des Menschens zum Machen auseinander und der Frage, ob das Gestalten mit Kopf und Hand noch eine Zukunft habe. Seinem Wesen nach war er ein Künstler, aber die Frage, ob seine Arbeit Kunst sei, war ihm unwichtig, als Beruf gab er stets nur Goldschmied an. Jüngers künstlerische Qualität erfasste das ganze Leben. Seine Konsequenz und Haltung hatte Gültigkeit auch außerhalb seiner Kunst. Sie äußerten sich in seinen Worten wie in seinem Tun. Gespräche mit ihm offenbarten große Belesenheit, Bildung, ein kulturelles Gedächtnis. Dass Jünger über 20 Jahre Akademieprofessor war, und sich mit den Werken vieler junger Schüler auseinandersetzte, mag seine Aufmerksamkeit für Neues geschärft haben. Was ihn auszeichnete, war Offenheit und Reichtum des Urteils. Wie man solche Qualitäten an andere weitergeben kann, vermag ich nicht zu sagen. Ich denke, man kann sie sich nur in einem langen Prozess erarbeiten. Ich behaupte daher: Qualität kann man sich erarbeiten, ob diese letztlich in Kunst umschlägt, ist eine andere Frage, die wohl erst von der Nachwelt beurteilt werden kann.

Rüdiger Joppien