

Ein Mann gegen die Zeit?

William Morris und die Arts-and-Crafts-Bewegung (1):

von Günter Schuler

Theologiestudium, Mitarbeit in einer recht exklusiven Malergruppe und engagiertes Mitglied der Socialist Party – als typografie-üblich kann man die Biografie des Arts-and-Crafts-Begründers William Morris (1834–1896) wohl kaum bezeichnen. War er nur der »Meister des guten schlechten Geschmacks« oder ist er der große Reformator, der schließlich die Typografie an Haupt und Gliedern erneuerte? Es ist ein langer Schatten, den William Morris bis in die Jetztzeit wirft. Die Typografie wurde dem 1834



Nur ein Mann gegen die Zeit oder Typo-Reformator mit Haut und Haaren? William Morris (1834–1896).

in einem kleinen Ort nahe London geborenen Briten William Morris nicht in die Wiege gelegt. Bleibende Verdienste um die Geschehnisse der schwarzen Kunst sind um die Jahrhundertmitte nicht einmal erahnbar; allenfalls die begeistert verschlungenen Ritterromane lassen, mit viel gutem Willen, auf spätere Aktivitäten schließen. Aus einem begüterten Elternhaus der oberen Mittelschicht entstammend, zieht es Morris zunächst nach Oxford, wo er mit dem Studium der Theologie beginnt.

Die fünfziger Jahre entwickeln sich für den jungen Morris normal-bewegt: Besuche in Frankreich und Belgien, familienbedingte Umzüge, eine 1856 mit Kommilitonen publizierte Studentenzeitung. Nichts, absolut gar nichts deutet auf ein Lebenswerk hin, über dessen Vielgestaltigkeit und Widersprüchlichkeit sich bis heute Kunsthandwerker, Architekten und Maler ebenso die Köpfe zerbrechen wie Typografiewissenschaftler.

Die Biografie des späteren Arts-and-Crafts-Begründers lässt bis heute viele Interpretationen offen: War William Morris ein Maschinenstürmer? Gar ein früher Globalisierungsgegner? Oder lediglich ein Edelkitschfabrikant für die Bedürfnisse der Upper Class? Ein hoffnungslos rückwärtsgewandter Romantiker gar, der die Entwicklung der Typografie um 50 bis 100 Jahre zurückwarf? Wie auch immer: Wer sich mit den Beweggründen von William Morris auseinandersetzen will, kommt um die typografie-fremden Anfänge nicht herum. Vielfältig verquickt und verbandelt sind diese mit der Geschichte einer exklusiven, widersprüchlichen und insgesamt recht esoterisch anmutenden Strömung der zeitgenössischen Malerei: den ab 1848 auf den Plan tretenden Prärafaeliten.

Renaissance als Mittel zum Zweck?

Die Prärafaelitan Brotherhood: Neue Inhalte mit explizit alten Mitteln. Auf diese Formel könnte man das Schaffen jener Maler-Seilschaft bringen, deren Bilder zur Jahrhundertmitte die bessere britische Gesellschaft schockieren und empören. Das Manifest der 1848 von William Holman Hunt, John Everett Millais und Dante Gabriele Rossetti gegründeten Prärafaelitischen Bruderschaft ist »schockend« gleich in zweierlei Hinsicht. Dass diese die klassische Akademiemalerei verwerfen, ist nicht ungewöhnlich; gegen Etabliertes abgegrenzt hat sich bisher jede neue Richtung.

William Morris, wie ihn Typografen kennen: Doppelseite aus dem Kelmscott-Chaucer mit Stichen von Edward Burne-Jones.



Prärafaelische Tapetenproduktion. 1860 von William Morris.

Die programmatische Referenz, unmissverständlich im Namen aufgeführt, ist jedoch kein neu konzipierter Stil, sondern vielmehr der bewusst vollzogene Rückgriff auf die Vergangenheit – die Malerei »vor Rafael« nämlich. Gegen die technisch perfektionierte, manieristische »Degenerierung« von Spätrenaissance und Klassizismus, von Rafael über Rembrandt bis hin zu David, führen Hunt, Millais und Rossetti die »unverfälschten« Tugenden der Frührenaissance ins Feld. Bezugspunkt werden die Maler des frühen 15. Jahrhunderts: Botticelli, Masaccio, da Vinci und Michelangelo.

Neues soll so explizit mit den Mitteln der Vergangenheit entstehen. Während die technische Referenz der exklusiven Vereinigung eindeutig rückwärtsorientiert ist, sorgen die Motive der jungen Maler für regelmäßig stattfindende Kunstskandale. Jesus als jugendlicher spielend in Josefs Werkstatt, erotisch bewusst zweideutige Situationsgemälde, idealisierte Landschaften, angereichert mit Anleihen aus der mittelalterlichen Sagenwelt – eins ist klar: Im Florenz der Medicis wäre die rebellische Malergruppe eher ein Fall für die Inquisition denn die Galerie gewesen. Die kalkulierten Regelverstöße irritieren so »rechts« wie »links«. Greifen die Naturalisten allerorten die soziale Frage – also die Realität – auf, ästhetisieren und kultivieren Hunt & Co. Idealzustände; während Courbets berühmtes Ölgemälde von 1848, »Die Steinbrecher«, eine recht unglamouröse Wirklichkeit abbildet, klopft im zehn Jahre später entstandenen Bild des Prärafaeliten John Brett ein gelangweilter Junge Steine. Allerdings nur zum Spiel; es gibt nichts wirklich zu tun. Eine liebliche Landschaft im Hintergrund und ein umhertrollender Hund komplet-

tieren die Schäferidylle. Müßiggang als Tugend, eine künstlerische Spitze gegen die »klassizistischen« Naturalisten oder einfach nur veritabler Kitsch einer blasierten, den eigenen Welt-schmerz pflegenden Jeunesse dorée?

Der spätere Typograf William Morris stößt erst im Verlauf der fünfziger Jahre in dieses Umfeld. Eng befreundet mit dem Rossetti-Schüler Edward Burne-Jones, zählt Morris in den sechziger Jahren des 19. Jahrhunderts zeitweilig zur zweiten Generation prärafaelitischer Künstler. Seine Freundschaften mit Burne-Jones sowie Brotherhood-Gründer Rossetti sorgen im Lauf der Jahre für allerlei Turbulenzen. Morris ehelicht gegen den Willen seiner Eltern die aus der Arbeiterklasse stammende Jane Burden. Insbesondere zwischen Burden, die Modell für mehrere prärafaelistische Gemälde steht, Rossetti und Morris entwickelt sich ein Dreiecks-Verhältnis, dessen amouröse Details hartgesottene Arts-and-Crafts-Anhänger bis heute beschäftigen.

Künstlerisch gesehen entwickelt sich die Bohème-Clique um Morris, Rossetti und Burne-Jones in unterschiedliche Richtungen. Während Rossetti mit geglätteten Motiven mehr und mehr Erfolg hat, geht Burne-Jones in antiker und mittelalterlicher Helden- und Sagenverehrung förmlich auf. Ronald R. Tolkien lässt grüßen. Bereits zum Jahrhundertende gilt er als der Vorzeigemaler der viktorianischen Epoche schlechthin.

Zwischen Kunsthandwerk und Sozialismus

»Meister des guten schlechten Geschmacks«: William Morris hingegen hinterfragt zunehmend die soziale Komponente seiner Arbeit. Bevor er sich jedoch im Verlauf der achtziger Jahre zum radikalen Sozialisten entwickelt, reüssiert er zusammen mit Burne-Jones in alternativer Kunsthandwerks-, Architektur- und Tapetenproduktion. Unvergessen ist der große Erneuerer der Typografie daher bis heute auch unter Produktdesignern: als der »Meister des guten schlechten Geschmacks«.

Burne-Jones und Morris ziehen ab Mitte der sechziger Jahre eine Produktionsstätte für »prärafaelische« Gebrauchskunst hoch, die Firma Morris & Co. in Kelmscott. Ausgehend von der prärafaelischen »Degenerations-theorie«, erscheinen auch die zeitgenössischen Gebrauchsgegenstände »unkünstlerisch«,

unqualitativ und in der Massenfertigung lieblos produziert. Morris und Burne-Jones beackern folgerichtig den brachliegenden Bereich der Innenausstattung. Ihre detailliert ausgearbeiteten und mit frührenaissancehaften Referenzen brillierenden Tapetenmuster, Vasen, Möbel und Inneneinrichtungen sind qualitativ zweifellos hochwertig. Sie werden darum auch mehr und mehr angefragt. Ihr einziger Nachteil jedoch ist: Leisten können sich so etwas nur die Reichen.

Die gute, sozial gemeinte Idee schlägt so ins Gegenteil aus. Die Folgerung liegt auf der Hand: Die idealistische Absicht, die Massen mit qualitativer Gebrauchskunst zu beglücken, kann unter den herrschenden Verhältnissen nicht funktionieren. Mehr und mehr beginnt Morris, die gesellschaftlichen Produktionsbedingungen zu hinterfragen. In den achtziger Jahren wandelt sich der Kunsthandwerker zunehmend zum engagierten Sozialisten. Er liest Marx' »Kapital«, wird Mitglied der Social Democratic Federation, später Mitbegründer der Socialist League sowie der Art Workers' Guild. In Schrift und Tat macht Morris sich nunmehr die sozialistischen Ziele zu Eigen.

Aktiv teil nimmt er bei der am 13. November 1887 stattfindenden Demonstration auf dem Trafalgar Square in London, die von der Polizei auseinandergetrieben wird und später in die Analen der britischen Arbeiterbewegung als »Blutiger Sonntag« eingeht. Letztlich jedoch ist das Milieu der ständigen politischen Debatten seine Sache nicht. Zunehmend nähert sich William Morris genossenschaftlichen, von den utopischen Frühsozialisten beeinflussten Werksmodellen. Das Ziel: die Einheit der Produktion vom Rohstoff bis zum Produkt.

Der Typografie-Erneuerer

Kelmscott Press und das Arts and Crafts Movement: Individualismus, genossenschaftlich organisiert: Zum typografischen Erneuerer wird William Morris erst während seiner letzten fünf Lebensjahre. Ein neues Modell für den Buchdruck offeriert die 1891 gegründete Kelmscott Press – eine Kleinpresse, die sich in Stil und Produktionsverfahren bewusst an den alten Offizinen des 16. und 17. Jahrhunderts orientiert. Die von Morris aufgelegten Klein-Drucke, ein Konglomerat aus Fabeln, Rossetti-Poemen, eigenen Texten und antiken Nach-



Der Antagonismus von Kapital und Arbeit aus der Sicht eines Morris-Schülers: Holzschnitt von Walter Crane (1886).

drucken, machen Furore. Der Theoretiker, der in die typografische Diskussion ebenso energievoll eingreift wie zuvor in die Malerei, Kunsthandwerksproduktion und die Politik, tritt mit dem sich auf ihn berufenden Arts and Crafts Movement eine Typografie-Erneuerungsbewegung los, welche weit über den unmittelbaren Wirkungsbereich hinausragt.

Sein letztes Unternehmen macht William Morris auch in der Welt der Setzer und Drucker nachhaltig bekannt. Mit Grund: Typografie und Buch-Ornamentik der Kelmscott Press sind ähnlich revolutionär wie das Manifest der prärafaelistischen Maler 45 Jahre zuvor. Die komplette zeitgemäße Typografie, Ende des 19. Jahrhunderts eine koexistierende Balance aus Neo-Baskervilles, Neo-Caslons, Bodoni-Varianten, Scotch Romans und Clarendon-Typen, wird kategorisch verworfen.

Typografie und Stilistik von Kelmscott Press sowie »Ur«-Arts and Crafts überspringen gleich vier Jahrhunderte und knüpfen, ähnlich wie ihre malenden Kollegen, an der Frührenaissance-Epoche »vor Rafael« an. Morris ignoriert nicht nur Bodoni und die mainstreamgefälligen Stephenson & Blake-Typen; auch Caslon und Garamond, ja sogar der Venezianer Aldus Manutius werden fast gleichgültig übergangen. Als stilistische Orientierungspunkte akzeptieren William Morris und sein typografischer Berater, der 20 Jahre jüngere Emery Walker, einzig die Rotunda-Typen der späten Gotik sowie das Jenson-Antiquamodell der frühen Renaissance. Vergrößert lautet das Rezept: Drucken wie bei Gutenberg.

In der nächsten invers: Die Auswirkungen von William Morris' Arbeiten auf die typografische Nachwelt und warum Typo-PraktikerInnen heute an William Morris wenig Freude haben.

Individualistische Typen. Von oben nach unten: ITC Golden Type, Hadriano, ITC Goudy Sans (beide Frederic Goudy) und Gill Sans

Gina
Gina
Gina
Gina