

Das ewige Dazwischen
oder
Wie man als Institution ein Ethos
des Materials vertritt

Zum 70jährigen Bestehen des
Berufsverbandes Angewandte Kunst
Schleswig-Holstein

1946 – das Gründungsjahr der Interessensvertretung der Kunsthandwerker Schleswig-Holsteins scheint länger als ein Menschenleben her zu sein: Fern, unvorstellbar fern fast sind die unmittelbare Nachkriegszeit den Nachgekommenen geworden, der Mangel und die Not an allem. Deutschland hatte mit dem Ende des 2ten Weltkrieges den politischen, wirtschaftlichen, ja moralischen Tiefpunkt erreicht. Zwangsläufig musste dies auch eine Aufbruchzeit sein, die nach Neuordnung und Orientierung, nach Identität in jeder Hinsicht wieder verlangte – auch im vergleichsweise kleinen Bereich des Kunsthandwerks, dem in den nach und nach zum Wirtschaftswunder heilenden Wirren der Zeit bald eine besondere Rolle zugesprochen werden sollte.

Der Anstoß für eine föderale Selbstorganisation unterhalb der 1938 reichsweit gegründeten Arbeitsgemeinschaft des Deutschen Kunsthandwerks ging aus von Richard Uhlemeyer (1900-1954), seit 1935 mit einem großen keramischen Betrieb in Hannover ansässig, ab 1945 Präsident der Handwerkskammer Hannover und des Zentralverbandes des Deutschen Handwerks. Es ist kein Zufall, dass ausgerechnet Uhlemeyer hier die Initiative ergriff: Als Unternehmer und Funktionär zwar zugehörig den großen berufsständischen Verbänden, stand er als Keramiker und aus seiner keineswegs geradlinigen beruflichen Laufbahn dem Kunsthandwerk sehr nahe, war er doch jahrelang als Handelsvertreter kunsthandwerklicher Erzeugnisse durch die Lande getingelt. Nur zu gut wusste er um jene eigenartige Sonderstellung und die daraus resultierende Bedürftigkeit angesichts der miserablen Zeitläufe. Aus seinem bezeichnenderweise an die Handwerkskammern gerichteten Aufruf sprach die schiere Sorge um den Fortbestand des Kunsthandwerks im Nachkriegsdeutschland. Anders als andere Zweige der darniederliegenden Wirtschaft nämlich sei das Kunsthandwerk völlig isoliert und ohne jede Betreuung. Um Firmen, Betriebe und das Handwerk, weil notwendig fürs volkswirtschaftliche, gesellschaftliche und politische Weiterleben, würde sich schon gekümmert von Ministerien, Verwaltungen, Banken, Verbänden. Wer aber zeigte sich zuständig für das ungebundene Kunsthandwerk, jenen eigentümlichen, finanziell kaum bedeutsamen Produktionsbereich zwischen Handwerk und Kunst, wo man handwerklichen Techniken und Materialien altmodisch die Treue wahrt, Entwurf und Ausführung unzeitgemäß in einer Hand belässt und dabei Dinge des Gebrauchs gestalterisch mit schon eigenbrödlischer Hingabe einer künstlerischen Ästhetik zutreibt, um einzigartig Schönes, Echtes, Wahres herzustellen...?!

Historisch betrachtet ist die Sonderstellung, jenes schicksalhafte Dazwischen das schicksalhafte Erbe des Kunsthandwerks – vordem nannte es man „Kunstgewerbe“, dann „Gestaltendes Handwerk“; in den letzten Jahrzehnten, ablesbar am Wechsel von Museumsnamen wie Berufs- und Schulbezeichnungen, spricht man von „Angewandter Kunst“ –, Erblast seines Hervortretens im Zuge der ersten industriellen Revolution des 19ten Jahrhunderts. Die damals gebildeten und also sehr jungen Wortungetüme zeigen, je nach Blickwinkel, das begriffliche Zuviel oder Zuwenig der Sache, Teilhabe an zwei Sphären, ohne in der einen noch oder schon der anderen ganz aufzugehen. Kaum einmal einhundert Jahre zuvor erst war die ideelle, institutionelle und gesellschaftliche Unterscheidung von Handwerk und Kunst überhaupt getroffen worden; die wortschöpferische Wiederverknüpfung des seither Gegensätzlichen war eine Reaktion auf die maschinelle Massenproduktion der prosperierenden Industrie. Da die ästhetisch-gestalterische Qualität der frühen Firmen-Produkte in Deutschland sehr zu wünschen übrig ließ, sie sich besonders auf internationalen Märkten etwa gegen Waren Großbritanniens als kaum konkurrenzfähig erwiesen, entstanden im letzten Drittel des 19ten Jahrhunderts als pädagogisches Korrektiv allerorten Kunstgewerbe-

museen (so auch in Hamburg, Meldorf, Kiel oder Flensburg), die für hervorragend erachtetes Handwerk der Vergangenheit, ganz im Sinne des Historismus, in exemplarischen Muster- und Lehrsammlungen präsentierten. Man folgte hierin mit einiger Verzögerung Bestrebungen, wie sie in England als Arts and Crafts Movement Jahre vorher schon eingesetzt und eine Besinnung auf handwerklich-gestalterische Werte eingeleitet hatten. Solchen mehr oder weniger musealen Schau- und Studiensammlungen wurden bald regelrechte Lehrinstitute angeschlossen, Kunstgewerbeschulen, die neben der handwerklichen Lehre vornehmlich Wert auf eine künstlerisch-gestalterische Ausbildung legten – ein Schulkonzept, das Jahrzehnte später, unter anderen Prämissen, in Walter Gropius' legendärem Bauhaus, Avantgarde-Schule der Moderne, gipfelte. Absolventen der Kunstgewerbeschulen sollten nach ihrer Ausbildung Industrieprodukte gestalten, was viele auch taten: Historismus und etwas später der Jugendstil verlangten schier maßlos nach künstlerischem Zierrat aller Art. Was als qualitative Wirtschaftsförderung gedacht war, brachte aber auch neue subjektive Freiheit hervor: Aus dem „Kunstgewerbler“ konnte auch die Figur des freien Kunsthandwerkers werden, der, wirtschaftlich und ideell emanzipiert, fortan eben nicht mehr in den Dienst der leblos-mechanischen Maschinen-Serie sich stellte, um ihr ein künstlerisch verbrämtes Pseudo-Leben zu verschaffen, sondern seine lebendige Sache – das gut und schön gestaltete Gebrauchsding – selbst in der Hand behielt. Der Kunsthandwerker, der Entwurf und Ausführung wieder vereinte, schuf originale Unikate oder individuelle Kleinserien von Objekten des Gebrauchs als ausdrückliches Gegenprogramm zur maschinellen Massenproduktion – eine Rolle, die in der Folge nicht wenige auch aus klassischen, materialgebundenen Handwerksberufen einnehmen konnten. Die merkantile Kehrseite solcher Freiheit: Gerade das Kunsthandwerk höchsten Niveaus ist finanziell angewiesen auf eine exklusive und finanzkräftige Klientel, klassischerweise das gutsituierte Bildungsbürgertum, welches aufwendig gearbeitetes und darum nicht preiswertes Kunsthandwerk als Ausweis von Geschmack und Kunstsinnigkeit, mithin als wertschätzendes Bekenntnis zu handwerklicher Gestaltung, mitunter auch als spezielles Objekt gieriger Sammelleidenschaft sich leistete. Mit der beruflichen Neuschöpfung des unabhängigen Kunsthandwerkers ging ein gespaltenes Selbstverständnis einher, das tendenziell vom nur ausführenden Handwerker hin zum frei schaffenden Künstler neigte, dieser Idealgestalt des freien Subjektes in der bürgerlichen Gesellschaft. Doch noch im späten 20. Jahrhundert sah sich manch älterer Kunsthandwerker bescheiden eher im Bereich des Handwerks; jüngere dagegen neigen immer unverfrorener auf die Seite der Kunst. Auch dies ist Ergebnis eines historischen Prozesses: Das kunsthandwerkliche Einzelstück, das Unikat von persönlichem Stil und unverwechselbarer Handschrift – Kategorien, die dem tradierten, namenlosen Handwerk im Grunde fremd waren – imitiert strukturell das einzigartige Werk der Bildenden Kunst, mitsamt seiner gesellschaftlichen Ideologie und markttechnischen Funktionselemente wie Autorschaft und Signatur. Das vielfältige Vordringen des Unikatären über viele Jahrzehnte hat zur Folge, dass im Laufe der Zeit Kunsthandwerk und Bildende Kunst in ihren Ergebnissen bis zum Verwechseln einander sich angleichen: Je mehr in diesem unablässigen Prozess, der retrospektiv seine unverkennbaren Moden hat, einst verbindliche Kategorien des Handwerklichen wie des Angewandten in kunsthandwerklichen Arbeiten erodieren, desto mehr scheinen diese freien Kunstwerken zu ähneln, wenn auch oft mit historischer Verspätung – nur dem Moment erscheinen die Dinge zeitlos. So verständlich dieser Zug zur Kunst sein mag, so muss sich das Kunsthandwerk gerade hierin auch beharrlich widerständig zeigen: Angewandte Kunst darf sich niemals ganz und gar auf die Seite der Kunst schlagen, will sie sich nicht selbst mutwillig oder leichtfertig abschaffen. Will sie sein, was sie ist, muss sie

selbstbewusst und mit Bedacht wenigstens ein Stück weit im Dazwischen verharren. Darin liegt kein Mangel, wie oft kleinmütig geglaubt wird, sondern die Besonderheit, das Wesen Angewandter Kunst – dessen sollte sie sich stets bewusst bleiben. Angewandte Kunst wird bei aller ästhetischen Freiheit der Gestaltung immer von einem bestimmten Material und seinen Eigenarten ausgehen, um zu einer Zweckform zu gelangen. Was früher freilich in Verbindung mit einem Gebrauchswert als beschränkende „Materialgerechtigkeit“ gefordert war, hat sich zu einem formbetont offenen Ethos des Materials entwickelt, das, Zweck nach und nach vermindern, materialtechnische Möglichkeiten auslotet.

Von diesem heutigen und vorläufigen Ende der Entwicklung ahnte man in jenem Nachkriegsjahr 1946 noch nichts, wohl aber war Richard Uhlemeyer klar, dass begrifflich-ideelles und wirtschaftlich-institutionelles Dazwischen des Kunsthandwerks in der Sache selbst wurzeln. Dem auch in der Presse veröffentlichten Aufruf des besorgten Keramikfabrikanten, sich als Verband doch zusammenzuschließen, um jener speziellen Existenz- und Interessenslage des Kunsthandwerks eine aktive Repräsentanz zu schaffen, folgten im nördlichsten Teil Deutschlands immerhin neun Kunsthandwerker und Kunsthandwerkerinnen aus den Gewerken Buchbinderei, Weberei, Töpferei, Tischlerei und Silberschmiedekunst. Die kleine Gruppe fand sich vor nunmehr 70 Jahren, am 6. August 1946 im Haus der Handwerkskammer Lübeck ein, um die Arbeitsgemeinschaft des Kunsthandwerks der Provinz Schleswig-Holstein zu begründen – 1. Vorsitzender war der Lübecker Grafiker, Keramikermeister und spätere Maler Karl Gieth –, Part fortan der in allen späteren Bundesländern sich nach und nach etablierenden Arbeitsgemeinschaften. Dass jene kunsthandwerkliche Ur-Versammlung des hohen Nordens nicht größer an Zahl geriet, hat vermutlich weniger an mangelndem Interesse als vielmehr an den desolaten Verkehrs- und Lebensbedingungen gelegen; es blieb nicht bei den wenigen Gründungsvätern und -müttern. Der institutionelle Unterschlupf, den man bei der Handwerkskammer fand – zunächst in Lübeck, ab 1964 in Flensburg –, hatte gute pragmatische Gründe: Nicht nur konnte man man Räumlichkeiten und Verwaltung der Kammer nutzen, man profitierte auch von finanziellen Zuwendungen und logistischer Unterstützung. Eine wichtige Figur in diesem Zusammenspiel war der damalige Geschäftsführer der Kammer Dr. Bernhard Lehnert, der in gleicher, hier nun ehrenamtlicher Funktion bis 1964 für die Arbeitsgemeinschaft tätig war. Eine geradezu verwandtschaftliche Nähe zur Handwerkskammer ergab sich aber auch aus berufsständischen Gründen: Sämtliche Ur-Mitglieder der Arbeitsgemeinschaft des Kunsthandwerks Schleswig-Holstein trugen Meistertitel und waren dementsprechend ohnehin der Kammer zugehörig. Gerade in Deutschland spielte auch für das Kunsthandwerk die berufsständische Ordnung noch für viele Jahrzehnte eine maßgebliche Rolle, etwa für den Fall einer Betriebsgründung; lediglich Absolventen der Werk-, Fach- und Hochschulen entgingen in gewisser Weise der gestrengen Handwerksordnung. Dass die über viele Jahre so gedeihliche Kooperation der beiden Institutionen in Schleswig-Holstein spätestens nach 1990, als sich die berufsständischen Ordnungen für Kunsthandwerker zu lockern begannen, in die Krise geriet, hatte wiederum mit der über die Jahrzehnte stattgehabten historischen Entwicklung des Kunsthandwerks hin zur freien Kunst zu tun – letztlich also mit dem fatalen Dazwischen. Am Ende des 20ten Jahrhunderts war die Angewandte Kunst dem Handwerk soweit entwachsen, hatte sich in Formen und Techniken soweit der Kunst genähert, dass konservative Vertreter einer ständischen Ordnung kaum noch Verständnis für „die Künstler“ aufbrachten. Die entfernende Entfremdung aber war beidseitig – das Handwerk ist ja nicht weniger historisch „entstellt“: Die Berufsfelder, die heute von Hand-

werkskammern hauptsächlich vertreten werden, haben in unserer hochtechnisierten Gesellschaft mit einem traditionell herstellenden Handwerk kaum noch etwas gemein. Sie sind Resultate tiefgreifender wirtschaftlicher Transformationsprozesse, die „Handwerker“ überwiegend zu Zulieferern der Industrie oder zu Abnehmern und Verarbeitern von industriell gefertigten Normprodukten degradiert haben. Den einst gemeinsamen Boden von klassischem Handwerk und angewandter Kunst haben beide schrittweise in entgegengesetzte Richtungen verlassen. Solcher inhaltlichen Irritationen zum Trotz aber besteht die immer wieder neu ausgehandelte Zusammenarbeit zwischen Handwerkskammer und Arbeitsgemeinschaft in Schleswig-Holstein fort.

Für das Kunsthandwerk der Nachkriegszeit verliefen die ästhetisch-gestalterischen Gräben freilich noch anders, wurzelte doch jene Gründergeneration in den Jahren vor 1945. Konsolidierung war zunächst das Gebot der Stunde, und die junge Arbeitsgemeinschaft musste in der Öffentlichkeit wahrnehmbar, Kunsthandwerk wieder sichtbar werden. Ab 1950 boten hierzu kleinere, mitunter thematische Ausstellungen Gelegenheit, die mangels eigener Infrastruktur zwar auf Einladung von Institutionen oder eingegliedert ins Programm größerer Veranstaltungen, wie etwa die Kieler Woche, stattfanden, aber doch immerhin so regelmäßig, dass ein jährlicher Turnus sich ergab. Von der Arbeitsgemeinschaft als Überblicksschauen des Kunsthandwerks in Schleswig-Holstein organisierte repräsentative Ausstellungen gab es erst ab 1962, wobei man weiterhin auf lokale Okkasionen angewiesen blieb. Gar nicht zu überschätzen ist die Bedeutung der im Frühjahr und Herbst stattfindenden Frankfurter Musterwarenmesse für das deutsche Kunsthandwerk in den Nachkriegsjahrzehnten, war sie doch mit eigener Messehalle für das Kunsthandwerk der Haupteinkaufsplatz für den damals erstehenden und dann weit verbreiteten Zwischenhandel – ab 1954 ist Schleswig-Holstein mit einem Gemeinschaftsstand der Arbeitsgemeinschaft hier vertreten. In den ersten beiden Nachkriegsjahrzehnten definierte sich das Kunsthandwerk durch ästhetisch wie gesellschaftlich konservative Grenzziehungen nach zwei Seiten. Angesichts der unhintergehbaren Industriegesellschaft, aber auch eingedenk des Zerstörungswerkes, das nun schon zwei industriebasierte Weltkriege mit maschineller Gewalt angerichtet hatten, wurde die eigene kleine Produktion selbstgestalteten, handwerklich qualitäts- und charaktervollen, womöglich einzigartigen Kunsthandwerks als bewahrender und berichtender Widerpart gegen die gleichförmige Massenproduktion einer inhumanen Maschinenwelt behauptet: Masse und Maschine wurden in eins gesetzt und gaben das Feindbild ab. Ein durchaus humanistischer, mitunter sogar religiös gefärbter Affekt gegen die technische Moderne tat sich kund: Hier die kalte, mechanische, normierende, leb- und seelenlose, unsinnliche, wirtschaftlich nichtsdestotrotz übermächtige und nicht wieder abzuschaffende technische Industrie, die alle traditionellen Werte über kurz oder lang als überflüssig abzuschaffen sich anschickt – dort das warme, lebendige, menschliche, individuelle, sinnliche, dabei freilich wirtschaftlich kaum bedeutende Kunsthandwerk, das ideell einen heilsamen Wert an sich darstellen und mithin hütender Hort vom Verschwinden bedrohter Traditionen und Techniken sein sollte, wobei man mit Vorliebe regionaltypische, in zeitgemäßer Gestalt wiederkehrende Eigenheiten alter kunsthandwerklicher Traditionen betonte. Schleswig-Holstein wurde hierbei seiner Randlage innerhalb Deutschlands wegen gerne eine gewisse technisch-industrielle Rückständigkeit zugeschrieben, diese aber gleich als Verschöntheit vom bedenkenlosen Beseitigen des Hergebrachten durch die rücksichtslose Moderne ins Positive gewendet: Hier nämlich hätte sich manches glücklich erhalten, was anderswo schon von den modernen Zeitläufen ins Vergessen gedrängt worden sei. Dieser anti-moderne Impuls richtete sich aber nicht allein gegen die

technische Moderne; gerade angesichts der bis heute vollzogenen Entwicklung, welche angewandte und freie Kunst in angrenzende und gern betonte Nachbarschaft zueinander gebracht hat, überrascht in der Rückschau die zweite oft gezogene Nachkriegs-Linie: Auch gegenüber der künstlerischen Moderne gab man sich oft reserviert bis ablehnend. Gerade die engagiertesten Fürsprecher des damaligen Kunsthandwerks machten gern mit drastischen Worten ihrem ästhetischen Konservatismus Luft und warfen großen Teilen der zeitgenössischen Kunst formalen wie technischen Verfall im Zeichen eines zügellosen, ja nihilistischen Subjektivismus' vor. Diesen angeblich so verderblichen Tendenzen der Zeit hielten sie naiverweise das brave, gediegene und eben keineswegs willkürlich zerstörende sondern bewahrende Kunsthandwerk als die „bessere“, „wahre“, „echtere“ Kunst entgegen, eine Kunst, die Regeln, Materialien, Techniken und Formen achte und so Handwerk und Kunst, Tradition und Innovation, Gebundenheit und Freiheit, Objekt und Subjekt stets in einem sinnvollen, gesunden Gleichgewicht halte – eine Argumentation, die mancherorts bis in die 1980er Jahre zu vernehmen war und ein allgemeines Bewusstsein der Eigenwertigkeit von Kunsthandwerk auf die Dauer eher verhindert als befördert hat. Was gut gemeint war – die Verteidigung des Kunsthandwerks gegen die zeitgenössische Bildende Kunst –, vermochte es an keiner Stelle, kulturelle Hierarchien umzukehren. Im Gegenteil: Die Apologeten befestigten die Inferiorität einer angewandten Kunst als unabdingbar traditions- und zweckverhaftet – je weiter die künstlerischen Avantgarden einstige Verbindlichkeiten, Traditionen und Zwecke hinter sich ließen desto mehr. Der beschworene, vielleicht aber gar nicht realistische „Kampf“ war ungleich und nicht zu gewinnen. Man hätte gut daran getan, zwei kulturelle Bereiche mit gänzlich anderen Zielen und Ansprüchen nicht in eine solch' vergleichende Konkurrenz zu zwingen sondern beide für sich bestehen zu lassen und die Eigenart des Kunsthandwerks zu betonen. Gerade angesichts der Sparten, die nach dem Kriege das Feld des Kunsthandwerks ausmachten, wird die Überforderung, das Kunsthandwerk als heilsames Mittel gegen viele als negativ erachteten Entwicklungen der Moderne zu verordnen, deutlich: Stark vertreten waren in den frühen Jahren der Arbeitsgemeinschaft in Schleswig-Holstein traditionelle Gewerke wie Weberei und Töpferei, aber auch Möbeltischler, Buchbinder oder Silberschmiede, die zudem oft Aufträge für die Kirchen ausführten. Ihnen die ideologische Last eines wirksamen Korrektivs gegen große gesellschaftliche und kulturelle Entwicklungen, die von manchem damals verteufelt wurden, aufzubürden, erscheint aus heutiger Sicht vermessen. Das Werk der Lübecker Webmeisterin Alen Müller-Hellwig (1901-1993), Gründungsmitglied der Arbeitsgemeinschaft und von 1947 bis 1958 deren Vorsitzende, mag beispielhaft für das gediegen Maßvolle im Kunsthandwerk der Nachkriegszeit stehen: Anfänglich von der spielerisch-geometrischen Ästhetik des Bauhauses beeinflusst, verbinden ihre von einer stilisiert-silhouettenhaften Bildlichkeit, schließlich einer harmonisch-organisch komponierten Abstraktion bestimmten Gewebe, Teppiche und Wandbehänge eine gemäßigte, dekorative Moderne mit stark materialbetonender, traditionsgebundener Handwerkstechnik.

Mit dem Umzug der Arbeitsgemeinschaft nach Flensburg 1964 – inzwischen, nach dem Bucheinbandgestalter Werner Bleyl, mit dem vierten Vorsitzenden, dem Bildhauer Hermann Menzel – übernahm der neubestallte Landeshandwerkspfleger Karl Kragh, seines Zeichens Tischlermeister und Innenarchitekt, die ehrenamtliche Geschäftsführung. Durch die 1960er Jahre wurden die jährlich veranstalteten repräsentativen Landesausstellungen obligat. Seit dem Ende des Jahrzehnts begann zumindest ausstellungstechnisch eine Annäherung an die Bildende Kunst, indem man gemeinsam mit dem BBK Schleswig-Holstein regelmäßig Schauen unter dem Titel „Kunst und

Kunsth Handwerk“ veranstaltete, was bis 1990 andauerte. 1973, unter der Vorsitzenden Janne Reckert-Cordua, Töpferin auf Sylt, entspannen sich Diskussionen um Sinn und Unsinn großer Übersichtsschauen; eine Mehrzahl der Mitglieder verlangte nach dezentralen Veranstaltungen, von denen man sich eine größere Streuwirkung versprach. Folgte man auch dem vorgeschlagenen Konzept mit einer Vielzahl von Einzelausstellungen und kleineren Gruppenschauen, erledigten sich mit dem Anbruch der 1980er Jahre solche Debatten, in denen vor allem jüngere Mitglieder immer wieder auf den namentlichen Renommée-Gewinn durch große Ausstellungen und deren Katalogpublikationen hingewiesen hatten: Die Gesamtschau des Jahres 1980 in Kiel unter der Regie des BBK überzeugte ästhetisch auch die vehementesten Gegner von Großprojekten. Das Jahrzehnt – zweifellos die Hoch-Zeit eines breiten Interesses an Kunsthandwerk in Deutschland – brachte Neuerungen mit sich, die eine nachhaltige Außenwirkung sicherstellten: Die Arbeitsgemeinschaft Schleswig-Holstein, der inzwischen, nach dem Töpfermeister und Keramikingenieur Rudolf Bönsch, der Silberschmiedemeister Werner Oehlschlaeger vorstand, bekam in Zusammenarbeit mit dem Landesmuseum Schloss Gottorf eine feste Ausstellungsheimstatt und museale Patronage. Unter Prof. Dr. Gerhard Wietek, seit 1978 Direktor des Hauses, ergab sich eine fruchtbare und publikumswirksame Kooperation, die mit Prof. Dr. Heinz Spielmann, seit 1986 Landesmuseumsdirektor und einer der größten Förderer der Angewandten Kunst im musealen Bereich, ihren Gipfel erreichte. In der zu Ausstellungszwecken umgebauten Reithalle des Schlosses fanden ab 1984 nun die Jahresschauen statt, nach zunächst aufeinanderfolgenden Ausstellungen ab 1987 im biennalen Turnus, schließlich ab 1991 als Triennalen des Schleswig-Holsteinischen Kunsthandwerks. Doch nicht allein die Museumsweihen machten den Rang der Schauen aus: Noch auf Gerhard Wieteks Betreiben hin waren die Gottorfer Ausstellungen mit der Verleihung eines neugestifteten Preises für das Kunsthandwerk verbunden worden, der alle drei Jahre bis 2009 vergeben wurde – solange hielt die Verbindung mit dem Landesmuseum. Dass die Preisvergabe seither nicht mehr stattfindet, ist ein großes Manko, kennt doch Schleswig-Holstein keinen Staatspreis, wie in andere Bundesländer in schöner Regelmäßigkeit ausloben. Freilich geriet die noble Gottorfer Schau nicht zur Ausschließlichkeit: Rapide stieg just in den 1980er Jahren die Frequenz der Präsentationen der Arbeitsgemeinschaft in der Abfolge von Themenausstellungen und Jahresschauen gegenüber den Jahrzehnten davor an. Eine Besonderheit stellte 1987 die von Heinz Spielmann organisierte Wanderausstellung „Kunsthandwerk aus Norddeutschland“ mit Stationen in China, Japan und Australien dar – nicht zufällig ein Ereignis auf dem Höhepunkt des allgemeinen Enthusiasmus für das Kunsthandwerk. Ein zweiter Preis wird ab 1990 im Rahmen der Jahresschauen im Dreijahresrhythmus vergeben, nämlich der vom Deutschen Verband Frau und Kultur e.V. ausgelobte Alen-Müller-Hellwig-Förderpreis für junge Kunsthandwerkerinnen aus den norddeutschen Bundesländern. In dieser Namensgebung kündigte sich eine weitere Neuerung an: 1991 erfolgte die Umbenennung der Gottorfer Ausstellung zur „Triennale des Norddeutschen Kunsthandwerks“ – nicht allein eine nominale Erweiterung sondern auch eine territorial ausgreifende, schloss sie doch nun Schleswig-Holstein, Niedersachsen, Bremen und Hamburg sowie, nach der Wiedervereinigung Deutschlands, Mecklenburg-Vorpommern ein. Damit erweiterte sich die Ausstellungstätigkeit der Arbeitsgemeinschaft, mittlerweile unter dem Vorstand der Webmeisterin Annedore Iwersen, auch in das neue Bundesland, erstmals 1992 auf Schloss Güstrow – auch dies eine sich geraume Zeit fortsetzende, heute leider aufgekündigte Kooperation.

Die 1990er Jahre sind gewiss ein Jahrzehnt sich ankündigender Umbrüche: Die Hoch-Zeit des „klassischen“ Kunsthandwerks war vorüber; die erste sich nach dem 2ten Weltkrieg wieder etablierende Generation von Kunsthandwerkern, deren Wurzeln noch in die Vorkriegszeit zurückreichten, war endgültig abgetreten; eine zweite Generation, nach 1945 ausgebildet, war nachgekommen und hatte vom seit 1960 jahrzehntelang anhaltenden Aufschwung des Kunsthandwerks, getragen von Museumsleuten und Sammlern, profitiert; eine dritte Generation, deren Ausbildungswege nun oft institutionell andere waren, bestand sie doch zunehmend aus Absolventen von Fach- und Hochschulen, war inzwischen ebenfalls auf der Szene erschienen, fand aber nicht mehr die uneingeschränkt günstigen Bedingungen der Vorgängergenerationen vor. Doch obwohl die Zeiten härter wurden, war das Selbstbewusstsein der Kunsthandwerker gewachsen: Das Pendel war entschieden nach der Seite der Kunst ausgeschlagen. Wer mit Diplom von einer Kunsthochschule kam – und tatsächlich gab es noch zahlreiche, mitunter sogar erst wenige Jahre zuvor eingerichtete materialgebundene Klassen an deutschen Kunsthochschulen –, dem war das bescheiden-bodenständige Handwerker-Ethos der ersten und auch noch der zweiten Generation deutschen Kunsthandwerks nicht mehr eigen: Selbstverständlich ließ man sich als Künstler ansprechen. Nicht allein für die Einzelnen wirkte sich jene paradoxe Lage eines ideell zwar nach „oben“ verschobenen, wirtschaftlich aber nach „unten“ neigenden, schwieriger werdenden Dazwischens aus, auch institutionell wurden für die Arbeitsgemeinschaft Kunsthandwerk Schleswig-Holstein die Folgen des Wandels spürbar. Die seit der Gründung so innige Gemeinschaft mit den Handwerkskammern bekam Risse: Das Dazwischen des Kunsthandwerks trat mit seiner Hinneigung zur Bildenden Kunst sichtbarer zutage; es wurde offenkundig, dass man sich nicht mehr einverständlich auf dem gemeinsamen Boden eines Handwerks bewegte sondern sich auf langsam auseinanderdriftenden Schollen voneinander entfernt hatte. Das ganze Jahrzehnt hindurch kam es immer wieder zu zähen, reibungs-vollen Verhandlungen, in denen es obenhin zwar stets um Finanzen ging, deren tieferer Gegenstand aber ideologischer Natur war. Um die Koalition auf tragfähigen Grunde fortzuführen, bestanden die Kammern auf der herkömmlichen Verbindung beider Institutionen durch eine Mindestzahl von eingetragenen Handwerksmeistern unter den Kunsthandwerkern – eine Forderung, deren Gegenstand im Zuge der Entwicklung aber immer mehr dahinschwand, und die am Ende des Jahrzehnts stillschweigend fallengelassen wurde: Man arrangierte sich schließlich unter Absehung der ideologischen Differenzen. Gewiss ist der gute Ausgang des Zwists auch dem Verhandlungsgeschick der, nach der Keramikerin Sabine Jeck, seit 1998 amtierenden Vorsitzenden der Arbeitsgemeinschaft Christa Bänfer, Dipl. Designerin für Keramik mit Werkstatt und Galerie auf Fehmarn, zu danken. 2004 schließlich wurden etliche Gewerke ganz offiziell der Meisterpflicht ledig – wie in vielen anderen gesellschaftlichen oder kulturellen Bereichen auch fällt dem Zahn der Zeit vordem vermeintlich Unverhandelbares auf gleichsam natürliche Weise zum Opfer. Der Aufweichung der Formalia freilich muss eine Interessenvertretung des Kunsthandwerks, das ohnehin durch eine gewisse begriffliche Unschärfe gekennzeichnet ist, durch Profilbildung nach außen entgegentreten. So hat der Schleswig-Holsteinische Verband durch zwei Umbenennungen innerhalb weniger Jahre auf unerfreuliche, aber auch nicht zu verhindernde Folgen an den Rändern des eigenen Feldes reagiert – Reflex auf Banalisierung und Dilettantismus: 2000 erfolgte die Umbenennung in „Berufsverband Kunsthandwerk“, um unmissverständlich klar zu machen, dass es sich hier faktisch um eine seriöse und spezielle Berufsgruppe handelt, 2012 dann die weitere Abwandlung in „Berufsverband Angewandte Kunst“, womit man sich der Welle der Ersetzungen des Begriffes „Kunsthandwerk“ durch „Angewandte Kunst“, etwa im Bereich der Museumsnamen, anschloss,

auch dies eine Reaktion auf den grassierenden Missbrauch des durch Dilettanten und Hobby-Bastler in Verruf gekommenen Wortes „Kunsth Handwerk“. Mithin aber auch Zeichen der erlangten Nähe zur Bildenden Kunst: Nicht „Handwerk“ macht den namentlichen Unterschied noch aus sondern lediglich das Beiwort.

Was 1990 mit der Erweiterung der Aktivitäten über den Rand des Bundeslandes hinaus begann, findet ab der zweiten Hälfte des ersten Jahrzehnts nach 2000 seine Fortsetzung über nationale Ländergrenzen hinweg – auch das Lokale ist globaler geworden, woran nicht zuletzt die Digitalisierung der Kommunikationswege, Produktionsweisen, Lebenswelten entscheidenden Anteil hat, was wiederum neue, zeitgemäßere Formen der medialen Repräsentanz und der Öffentlichkeitsarbeit nach sich zieht. Dabei war die Initiative zunächst vom schleswig-holsteinischen Kultusministerium ausgegangen mit der Frage an den Berufsverband, ob man sich Zusammenarbeiten mit Verbänden und Künstlern skandinavischer Partnerregionen vorstellen könnte. Da der Verband sich zunächst ablehnend zeigte, ist es in erster Linie der diplomierten Buch- und Papierdesignerin Cornelia Patz-Nahm – nach der Silberschmiedemeisterin Beate Leonards seit 2011 Vorsitzende – zu danken, dass die jüngsten Projekte mit den skandinavischen Ländern verwirklicht werden konnten und in diesem Zusammenhang die finanzielle Unterstützung durch das Land gesichert wurde. Noch vor ihrem Vorsitz informelle Kontakte knüpfend verwirklichte Cornelia Patz-Nahm eine Reihe von Austauschprojekten mit Kunsthandwerkern und Kunsthandwerkerinnen der skandinavischen Ostsee-Anrainerstaaten und darüberhinaus: 2006 mit Finnland und Ausstellung in Seinöjoki und Kiel; 2007 mit Norwegen mit Schauen wiederum in Kiel und Oslo; 2009 mit Schweden und Dänemark und Ausstellungen in Kiel, Hovdala Slott, Hässleholm und Haderslev. Ab 2011 erfuhren solche bilateralen Projekte noch einmal eine vehemente Intensivierung, nicht allein Ländergrenzen überschreitend sondern projektweise auch die Genres mischend: Mit der dabei ganz undogmatisch spielerischen Verwischung der einst so scharf gezogenen Trennlinie von „frei“ und „angewandt“ wird die Frage nach Identität und Differenz, nach dem Verhältnis von Kunst und Handwerk aktualisiert. Nach beträchtlicher Vorbereitungszeit und mit langfristiger Unterstützung der Schleswig-Holsteinischen Landesregierung machte 2011/12 unter dem programmatischen Projektitel „Connecting – Contemporary Arts & Crafts from Germany, Norway, Finland, Denmark, Sweden“ eine Wanderausstellung mit 40 Beteiligten und Station in allen vertretenen Ländern die Runde, nicht allein die national charaktervollen Szenen des Kunsthandwerks präsentierend, sondern gleichsam im Kreise der Länder um die Ostsee einen gemeinsamen, hoffentlich stabilen Raum der gegenseitigen Wahrnehmung, des Austausches und der Verbundenheit eröffnend. Kleinere Ausstellungen angewandter Kunst, thematisch oder gewerkgebunden, hielten in den Folgejahren das Netz der Nationen in Spannung. Als Idee geboren 2009 anlässlich der Konferenz „Fehmarnbelt“ startete 2013 die künstlerisch bislang avancierteste Unternehmung, den Brückenschlag über die Ostsee wie über die Kunstsparten kulturell zu vollziehen und zugleich inhaltlich zum Thema zu machen: „Der bewegte Koffer“, ein deutsch-dänisches Künstler-Symposium mit anschließender Ausstellung, offenes, ästhetisches Spiel um das Motiv des Reisens anhand des Pars-pro-toto-Utensils, mit dem Bruchteile eigenen Lebens von hier nach dort, wie auch die Mitbringsel in umgekehrter Richtung bewegt werden – Metapher und Symbol des Austausches wandernder Erfahrung und verbrachter Erinnerung. Bislang jährlich wiederholt in Dänemark oder in Schleswig-Holstein ergibt sich eine fortgesetzte ästhetische Reflexion über den Austausch – institutionell pragmatischer suchen Symposien zur Frage einer nachhaltigen internationalen Kooperation im

Bereich der Angewandten Kunst der Ostsee-Region praktikable Antworten für zukünftige Unternehmungen. Im Lande selbst schlang man die Bande mit der Kunst enger noch seit 2015 mit den alljährlichen offenen Sommerateliers Schleswig-Holstein als Gemeinschaftsprojekt mit dem BBK und der GEDOK.

2016 – Kontexte machen Identitäten, und nichts ist gegenwärtig spürbarer, als dass gesellschaftliche und kulturelle Veränderungen im Großen Auswirkungen bis ins Kleinste zeitigen. Wesen und Identität Angewandter Kunst haben sich in den vergangenen 70 Jahren gewandelt, weil sich geschichtlich Kontexte verändert und verschoben haben oder gar verschwunden sind. Das „ewige Dazwischen“ des Kunsthandwerks, das ja sein Wesen ausmacht, ist ein anderes geworden seit den Tagen der Gründung einer eigenen Interessensvertretung des Kunsthandwerks in Schleswig-Holstein – das Ethos des Materials hat sich gleichsam gelockert; nichtsdestotrotz aber muss das Dazwischen ausgehalten sein. Die entscheidende Frage für die Zukunft ist, ob die Angewandte Kunst es vermag, sich nicht von Kontexten definieren zu lassen sondern aus sich heraus Selbstbestimmung und Selbstdarstellung zu leisten. Wo Angewandte Kunst sich nicht auf historisch ungebrochene Kontinua von handwerklicher Tradition und kultureller Wertschätzung verlassen kann – und das konnte sie, so wünschbar das auch wäre, in unserem Kulturraum nie –, muss sie sich zeigen, so oft und so ausgiebig wie nur irgend möglich, sie muss sich offensiv ins Gespräch bringen und Teil des kulturellen Diskurses werden. Das ist nichts, was ein Einzelner vollbringen kann – das ist Sache vieler engagierter und einander im Geiste der Sache verbundener Einzelner. Nur in Form eines Verbandes, einer Institution kann das gelingen: Der Berufsverband Angewandte Kunst Schleswig-Holstein ist eine solche Institution.

Dr. Walter Lokau, Bremen

Impressum

Autor: Dr. Walter H. Lokau
Kunsthistoriker
Bremen
Tel. 0421 - 69 67 69 56
eMail: dr.walter.lokau@swbmail.de

Gestaltung: int.act design, www.iamp.de

Herausgeber: Berufsverband Angewandte Kunst Schleswig-Holstein e.V.
Breite Straße 10 - 12
23552 Lübeck
Tel. 0451 - 15 06 140
www.bak-sh.de

Berufsverband Angewandte Kunst
Schleswig-Holstein e.V.

Breite Straße 10-12
23552 Lübeck

T : 0451/15 06 140
F : 0451/15 06 141

www.bak-sh.de
info@bak-sh.de