

Wir schreiben das Jahr 1919 als ein junger Mann - August Roloff - in Münster eine Porzellanmanufaktur gründet, die den Charakter einer Porzellanmalerei hat. Wir nehmen an, es war unternehmerischer Geist, gepaart mit Zufällen, die so oft im Leben zur Bestimmung werden können. Diese kleine Manufaktur, klein im Vergleich zu den Großen, prägte August Roloff als Person entscheidend. 1931 wurde dieser Einfluss durch sein Ableben jäh beendet. Diese Zäsur der Manufaktur aufgreifend, soll sein Wirken im Zentrum dieser Ausstellung stehen, um zu verstehen, dass die Arbeiten der Manufaktur August Roloff zu recht als ein Spiegel der zwanziger und dreißiger Jahre angesehen werden können. August Roloff ist weit entfernt von der Avantgarde und zugleich kein „nur“ Traditionalist. Er ist 1919 im wahrsten Sinne am Beginn seiner Laufbahn und diesen Beginn meistert er mit einem Gespür für den Markt, mit unternehmerischem Geschick und einer erstaunlichen Flexibilität im Verhältnis von Form und Dekor.

In die Zeit seines Wirkens fallen dramatische soziale Ereignisse und Umwälzungen: ein Jahr nach dem Ende des I. Weltkriegs, einhergehend mit der eine Verelendung der Massen. In Folge von Revolution und Gründung der Weimarer Republik kam es zu einer Beschädigung des Status bisheriger Eliten und damit zu einer Veränderung von Käuferstruktur und Kaufnachfrage. Zeitlich unentrinnbar ist diese Entwicklung eng gekoppelt an das Wechselbad von Inflation, den „Goldenen Zwanzigern“ und der Weltwirtschaftskrise.

Für die Porzellanindustrie hieß die Entwicklung, wie beispielsweise die Verstaatlichung der Königlichen Porzellanmanufaktur in Meissen zeigte, ein lebhaftes Ringen um eine Position in den neuen Verhältnissen und das zu Bemühen gleich auch in Form und Dekor eine neue Gestalt zu geben. Mit der Enteignung und Zurücksetzung von Monarchie und Adels kam es zum teilweisen Wegfall von den das Sortiment entscheidenden Auftraggebern. Die damit einhergehende Verbürgerlichung und Verbreiterung der Käuferschicht für Porzellan und die damit verbundene Sortimentsveränderung, sollte sich auf diesen Industriezweig und auf das Kunsthandwerk als Ganzes auswirken.

War das Kunsthandwerk mit dem Ringen um ein neues Selbstverständnis beschäftigt, so traf dieses Bemühen die Porzellanindustrie in besonderem Maße. Gleich den anderen Sparten des Kunsthandwerks, war sie schon seit Mitte des 19. Jahrhundert, wenn auch vergebens bemüht, eine rigide

Abgrenzung zur industriellen Fertigung vorzunehmen. Im Bereich der Dinge des täglichen Lebens, von der Kleidung, den Möbeln über das Geschirr etc., hatte die Industrialisierung dazu geführt, die Gegenstände durch maschinelle Bearbeitung preiswert herzustellen zu können und sie reichlich zu verzieren. War die Verzierung in der Vergangenheit in der Regel ein optischer Gradmesser von Wert und Wertschätzung, so verlor der Zierrat durch die Entwicklung zur maschinellen Fertigung diese Funktion. In den Extremen führte das in der Gestaltung nicht nur zu einer Glorifizierung historischer Formen, in dem die Formensprache verschiedener Zeiten wahllos kombiniert wurde, sondern brachte Verzierungen hervor, die rückblickend als absurd, als maß- und zügellos bezeichnet werden können.

Bereits die Theoretiker des Jugendstils und nachfolgend die des Werkbundes waren, so unterschiedlich ihre Intensionen zu Form, Funktion und Gesellschaft gewesen sind, sich eins in der Zurückdrängung und in Abgrenzung von Historismus und Eklektizismus, bemüht um eine Gestaltung, im Einklang von Form und Funktion, von Innen und Außen, von Funktion und Material. Ihnen galt die Besinnung auf handwerkliche Fertigkeit und deren Wertschätzung ein hohes Gut, was nicht nur mit der Form der Gegenstände sondern zugleich auch mit der Lebensweise ihrer Nutzer verbunden gewesen ist. Das angestrebte Gesamtkunstwerk des Jugendstils fand im Werkbund unter der Devise „Vom Sofakissen zum Städtebau“ seine geistige Heimat. Dabei waren es die Protagonisten des Werkbundes, die eine Einheit von Kunst, Industrie und Handwerk anstrebten und der Warenästhetik zugleich einen hohen ethischen Anspruch zuwiesen. Zweck, Material und Funktion waren die Leuchtfeuer des Werkbundes. Produkte von hoher ästhetischer, funktionaler und technischer Qualität seine Forderung. Diese Gestaltungsprinzipien, die zugleich Produktionsprinzipien gewesen sind, sich sollten im Gebrauch fortsetzen. Zum Deutschen Werkbund, der bereits 1907 von Hermann Muthesius, Friedrich Naumann und Henry van de Velde gegründet wurde, gehörten als Gründungsmitglieder die Künstler und Architekten Peter Behrens, Theodor Fischer, Josef Hoffmann, Wilhelm Kreis, Max Laeuger, Adelbert Niemeyer, Joseph Maria Olbrich, Bruno Paul, Richard Riemerschmid, Jakob Julius Scharvogel, Paul Schultze-Naumburg und Fritz Schumacher. Gründungsmitglieder waren auch zwölf Unternehmen von denen als Auswahl die Deutschen Werkstätten für Handwerkskunst Dresden, die Saalecker

Werkstätten, die Vereinigten Werkstätten für Kunst und Handwerk in München, die Werkstätten für deutschen Hausrat Theophil Müller in Dresden und die Wiener Werkstätten genannt werden sollen.

Die Theoretiker des Deutschen Werkbundes vertraten didaktische Ziele der Erziehung zum guten Geschmack, die in der Gestaltung der Gegenstände des alltäglichen Lebens fast im Schiller'schen Sinne eine moralische Anstalt sahen.

So lauteten die 1907 im § 2 der Satzung formulierten Ziele: „Der Zweck des Bundes ist die Veredelung der gewerblichen Arbeit im Zusammenwirken von Kunst, Industrie und Handwerk durch Erziehung, Propaganda und geschlossene Stellungnahme zu einschlägigen Fragen.“<sup>i</sup> Allerdings lag hier in der Überschätzung des erzieherischen Potentials die Gefahr, die Bedürfnisse eines großen Teils der Bevölkerungsschichten aus dem Blick zu verlieren. Während die Avantgarde über Gestaltungsprinzipien stritt, war ein Großteil der Verbraucher durch Krieg, Inflation und später der Weltwirtschaftskrise auf das Elementare und Lebensnotwendige geworfen.

Nach dem Ende des Krieges kehrten einige der bedeutenden Mitglieder dem Deutschen Werkbund den Rücken, andere, besonders die Vertreter von Funktionalismus und Reduktion, näherten sich den Auffassungen des Bauhauses an. Der vermeintliche Widerspruch zwischen Typisierung und Individualität, ersteres von Hermann Muthesius zweiteres maßgeblich von Walter Gropius vertreten, ist als der „Werkbund-Streit“<sup>ii</sup> in die Geschichte eingegangen.

1919 gründete Walter Gropius das „Staatliche Bauhaus“ als Kunstschule in Weimar als einen Zusammenschluss der Großherzoglich-Sächsischen Kunstschule Weimar und der von Henry van de Velde 1907 ins Leben gerufenen Großherzoglich-Sächsischen Kunstgewerbeschule Weimar. So wurde das Bauhaus zu einer Ausbildungsstätte von Kunst und Handwerk, wobei ihr die Architektur als die Mutter aller Künste galt. Anders als der Werkbund, der Kunst, Handwerk und Industrialisierung in qualitätvollen Objekten vereinen wollte, war das Bauhaus zu Beginn bestrebt, die Kunst und das Handwerk vom Diktat der Industrie zu befreien. Namhafte Künstler wirkten am Bauhaus als Lehrkräfte wie Josef Albers, Lyonel Feininger, Johannes Itten, Wassily Kandinsky, Paul Klee, László Moholy-Nagy und Oskar Schlemmer.

Ab 1925 ist das Bauhaus in Dessau angesiedelt und bezieht 1926 das von Walter Gropius entworfene Schulgebäude. In dieser Phase beginnt auch eine deutlichere Öffnung der Einrichtung in Richtung Industrie. Hannes Meyer, der 1928 die Direktion der Einrichtung übernahm, trägt den sozialen Verhältnissen in Deutschland an der Schwelle der Weltwirtschaftskrise Rechnung, in dem er fordert: „Volksbedarf statt Luxusbedarf“. Neben der durch die Gestaltungsprinzipien des Bauhauses charakterisierten Architektur, wird der gut gestaltete, funktionale Gegenstand durch das Bauhaus unabhängig von seinem Material- und Statuswert zur Kunst erhoben.

Anders als beim Deutschen Werkbund und dem Bauhaus charakterisiert der Begriff des „Art déco“ einen Stil, der von Frankreich kommend, die Gestaltung unter dem Motto des französischen Jugendstils: „das Überflüssige ist das Notwendigste“ fortführt: kostbare Materialien, Noblesse der Linie, straff in der Form, kräftige und kontrastreiche Farben. Art déco als Stilbezeichnung und Luxus, sind zwei Seiten einer Medaille. Wenngleich der Stil des Art déco international von der Architektur bis zur Formgestaltung alltäglicher Dinge, beginnend um 1920 bis ca. in die 40er Jahre zu finden ist, so erhielt die Strömung ihren Namen im Jahr 1925 mit der Ausstellung „Exposition internationale des Arts Décoratifs et industriels modernes“. Der Titel verdeutlicht, dass keine Distanz zur Industrie abgebaut werden musste und die Kommerzialisierung des neuen Designs nicht nur tolerabel, sondern ausdrücklich erwünscht war. Heute wird der Begriff relativ unscharf gebraucht. Eine Programmatik wie bei Werkbund und Bauhaus ist bei Art déco nicht erkennbar.

Neben den hier genannten Stilrichtungen gab es auch eine Reihe anderer, die entweder noch extremer, programmatischer um die Moderne bemüht gewesen sind oder ganz restaurativ die Formensprache des Historismus zu bewahren suchten. Besonders erfolgreich befriedigen die Rokoko-Tendenzen in der angewandten Kunst <sup>iii</sup> das Bedürfnis der Konsumenten nach Leichtigkeit, Heiterkeit, Schmuckfreude und Erinnerung an den Glanz vergangener Tage als „Gegensatz zum öden Konstruktivismus“. <sup>iv</sup>

So ist die Zeit des Wirkens August Roloffs eine Zeit, die durch eine Vielfalt der Gestaltungsmöglichkeiten gekennzeichnet ist. Die Heroen des Designs streiten um ästhetisch, ethische Positionen der Form. Die deutsche Industrie kämpft um

national und international Märkte und das Land als Ganzes um ein neues Selbstbewusstsein nach dem verlorenen Krieg.

Die Zeitschrift „Innendekoration: mein Heim, mein Stolz“<sup>v</sup> ermöglicht in der Gesamtschau gewissermaßen einen „virtuellen“ Gang durch die Kaufhäuser und Wohnungen dieser Zeit und verdeutlicht, dass die Bedürfnisse breiter Verbraucherschichten weit weg von den olympischen Postulaten der Gralshüter der „gültigen Form“ sind. Der deutschen Industrie steht folglich ein überreicher Formenapparat zur Verfügung, der auch genutzt wird. Auch wird in der Sphäre des alltäglichen der Versuch unternommen neue Erwerbungen mit neuen Formen und damit mit neuem Fühlen, letztendlich mit „neuem Leben“ zu verbinden.

Bereits 1919 wird unter der Überschrift „Wohnungsgestaltung nach dem Kriege“<sup>vi</sup> Mangel an allem und Teuerung beklagt. Es folgt der Versuch, aus dieser Not eine Tugend zu machen. Wurde vor dem Kriege, so der Verfasser, in der Regel eine Einrichtung als Ganzes angeschafft und nur mit Kleinigkeiten vervollkommnet, so wird nach dem Krieg geraten, das Heim als sich entwickelnden Organismus zu betrachten, der nach und nach durch neue Anschaffungen ergänzt und bereichert wird. Als gesichert gilt, dass die Erwerbungen sozusagen ein Kernsortiment einschließen, das Alltägliche; andere Dinge wiederum und damit das Festtägliche, schrittweise in die Wohnung integriert werden können. „Aber auf Schönheit“, so der Verfasser, „wird man doch von Anfang an nicht Verzicht leisten. Man wird gewiß nicht die nackten Wände kahl lassen, Porzellan, Vasen usw. völlig vertagen. Kurz, man wird irgendwie trachten, beide Gesichtspunkte zu versöhnen: den Alltag und das Feiertägliche.“<sup>vii</sup> Und so führt diese Position zu einer deutlichen Veränderung des Ausstattungsstandards. Statt der opulenten Service, zur reduzierten sechs Personenvariante, statt des Kaffeeservice, zur Sammeltasse, anstatt einer Kaffee- und einer Teetasse, eine Tasse, die für beides gleichermaßen taugt, wie auch Kaffee- und Teeservices jetzt lediglich als ein Service mit einer Teekanne als Ergänzung im Kernstück akzeptabel ist.

Was der Autor für 1919 postulierte, bekam um 1930 wieder Gültigkeit.<sup>viii</sup> Neben dem Dekor, war es primär die Form um derentwillen die Porzellankunst als die konservativste aller dekorativen Künste galt.<sup>ix</sup> Anders, als die staatlichen

Manufakturen, waren es vor allem die privatwirtschaftlichen Betriebe, die schnell und situationsadäquat auf Kundenwünsche reagieren konnten.

Anders als die großen, hatte eine so kleine Einrichtung eine reduzierte Betriebsstruktur, ein eingeschränktes Produktionsvolumen, damit eine übersichtlichere Material- und Lagerhaltung, geringeren Personalbestand und keine so schwerfällige Organisationsstruktur, wie wir sie beispielsweise von den staatlichen Manufakturen kennen, deren gestalterische Visionen kontinuierlich mit der schwerfälligen Beamtenhierarchie der Finanzministerien zu kämpfen hatten. Natürlich birgt die Reduktion auf Staffage und einen kleinen Betrieb auch die Gefahr, dass die gestalterischen Möglichkeiten beschränkt bleiben. Aber es ist anzunehmen, dass August Roloff nicht den elitären Zeitgeschmack im Blick hatte, sondern die Buffets und Vitrinen, die Küchen- und Kaffeetische einer breiten Schicht, die nach den Jahren des Mangels hungrig auf ein Teil Schönes waren.

Bei dieser Bedürfnisstruktur erwies sich die kleine Betriebseinheit von August Roloff auch wesentlich flexibler als die großen Manufakturen, die um vieles mehr an Belegschaft unterhielten. Er produzierte vorerst selbst kein keramisches Material, sondern erwarb Weißware von anderen Manufakturen. Gegebenenfalls konnte er Formen mit leichten Mängeln oder welche, bei denen die Nachfrage nicht mehr gegeben war, günstig erwerben. Durch sein gestalterisches Geschick wurden durch die Malerei kleinere Mängel kaschiert und ältere Formen durch gefragte zeitgemäße Malerei modisch hergerichtet. Mit dieser Dekoration konnte Roloff nicht nur flexibel den Kundenwünschen entgegenkommt, sondern auch relativ preisgünstig produzieren und damit die Ware marktgerecht anbieten. Der Erfolg gab ihm gab ihm Recht. Die Basis seiner Produktion ist Vielseitigkeit und ein breites Spektrum an Dekoren. Da die noch junge Firma keine Tradition zu verteidigen hatte, war er frei in der Wahl der Dekore, konnte auch Muster in der Nähe anderer Hersteller ansiedeln und schaffte so Nähe zum Bewährten, ohne sich stilistisch festlegen zu müssen und seine Preise bewegten sich vermutlich in der Region des Erschwinglichen. Es finden sich in seinen Mustern Anklänge zu Dekoren der Wiener Werkstätten, der Meissner und Berliner Manufaktur, zu Fürstenberg, zu Keramik aus Bunzlau oder Karlsruhe. Er streift sowohl Dekore des Jugendstils als auch typische Art-déco-Formen, tradierte Muster des historisierenden Rokoko ebenso wie er Anleihen am klassischen Blumendekor des 18. Jahrhunderts nimmt. Sein

Eklektizismus in der Staffage sollte sich als Marktvorteil erweisen. Wenn August Roloff sich mit seinen Arbeiten auch nicht in das Buch der gestaltenden Avantgardisten eingeschrieben hat, so lenken die Produkte seiner Manufaktur den Fokus auf die Alltagskultur der zwanziger und dreißiger Jahre des letzten Jahrhunderts. Ihre Präsentation in dieser Ausstellung beleuchtet einen Aspekt in der kulturhistorischen Betrachtung der Weimarer Republik und bereichert diesen anschaulich.

---

<sup>i</sup> Mitgliederliste und Satzung (1908), <http://www.digitalis.uni-koeln.de/Werkbund/werkbundMitgl1.pdf> abgerufen 15. Mai 2014, neben vielen anderen institutionellen Mitgliedern, ist interessanterweise Rosenthal&Co, AG Selb aufgeführt, ebenda S. 3

<sup>ii</sup> Weiterführende Literatur und Erläuterungen dazu unter <http://www.deutscherwerkbund-nw.de/index.php?id=236> Stichwort Werkbund-Streit

<sup>iii</sup> Braesel, Michaela, Rokoko-Tendenzen in der angewandten Kunst Münchens der zwanziger Jahre In: Münchner Moderne. Kunst und Architektur der zwanziger Jahre, hrsg. von Felix Billeter, Antje Günther & Steffen Krämer, München 2002, S. 182-195

<sup>iv</sup> Ebenda S. 184

<sup>v</sup> Zeitschrift für Innendekoration. Mein Heim, mein Stolz. Zeitschrift für Wohnungskunst und den gesamten inneren Ausbau. Stuttgart/Darmstadt 1919 - 1931

<sup>vi</sup> Utitz-Rostock, Emil, Wohnungsgestaltung nach dem Kriege, in: Innendekoration: mein Heim, mein Stolz ...Bd. 30, 1919, S. 49-59

<sup>vii</sup> ebenda, S. 50

<sup>viii</sup> Lechelt, Christian, „Wenn Tradition und Zeitempfinden sich ergänzen“ – Vergleichende Betrachtung zur modernen Porzellangestaltung um 1930 in Berlin und Meißen, Keramos, 222, S. 53

<sup>ix</sup> Ebenda