

**Die Möbel Philip Speakman Webbs
oder
Das Verhältnis von Kunst und Arbeit
bei Morris & Co.**

Dissertation
zur Erlangung des philosophischen Doktorgrades
an der Philosophischen Fakultät der Georg-August-Universität Göttingen
vorgelegt von
Benjamin Sander
aus Einbeck
Göttingen 2020

Erklärung

Hiermit versichere ich an Eides statt,
dass ich die vorliegende Dissertation selbstständig verfasst und keine anderen als die
angegebenen Quellen und Hilfsmittel benutzt habe und
dass ich anderweitig keine entsprechende Promotion beantragt habe und hierbei die eingereichte
Dissertation oder Teile daraus vorgelegt worden sind.

Göttingen, den

Inhaltsverzeichnis

1. Einleitung.....	1
1.1 Quellen.....	11
1.2 Literatur.....	13
2. Gütergewerbereform und Historismus.....	15
2.1 Kants Begriff von Arbeit.....	16
2.2 Gütergewerbereform.....	18
2.2.1 The Select Committee on Arts and Manufactures.....	18
2.2.2 Artikel des Blackwood's Edinburgh Magazine.....	24
2.2.3 Die Etablierung der <i>Normal School of Design</i>	27
2.2.4 Das Direktorat unter Dyce.....	29
2.2.5 Das Direktorat unter Wilson.....	32
2.2.6 Cole tritt auf den Plan.....	37
2.2.7 Fazit.....	40
2.3 John Ruskin: <i>The Stones of Venice</i>	46
2.3.1 Ruskins Hauptmerkmale der Kunst der Gotik.....	47
2.3.2 Ruskins Kunstanschauung und ihr Gegenwartsbezug.....	51
2.3.3 Ornament und lebenspraktische Bezüge.....	54
2.3.4 Außer-individuelle Vorbedingungen künstlerischen Schaffens.....	53
2.3.5 Form und Inhalt.....	54
2.3.6 Fazit.....	55
3. Biographisches.....	58
3.1 Zeittafel relevanter Geschehnisse.....	58
3.2 Philip Speakman Webb.....	59
3.3 William Morris und <i>The Oxford and Cambridge Magazine</i>	62
3.4 Working men's college.....	65
3.5 The Industrial Home of Destitute Boys.....	68
3.6 Bloomsbury, Camden.....	72
3.7 Red House.....	75
3.8 Firmengründung von Morris & Co.....	76

4. Katalog.....	84
4.1 Œuvre-Verzeichnis.....	84
4.1.1 Frühe Werkphase.....	84
4.1.2 Weltausstellung.....	141
4.1.2 Späte Werkphase.....	159
4.1.3 Sakrale Möbel.....	221
4.2 Auswertung Katalog.....	249
4.2.1 Bewertung nach Ruskin: Serviles oder Revolutionäres Ornament.....	249
4.2.2 Bewertung nach Ruskin: Rohheit und Abwechslungsreichtum.....	254
4.2.3 Form und außer-individuelle Vorbedingungen.....	259
4.2.4 Lebenspraktische Bezüge.....	263
4.2.5 Zeitgenössische Einordnung: <i>Aesthetic Movement</i>	268
4.2.6 Zeitgenössische Einordnung: <i>Arts and Crafts Movement</i>	274
4.3 Abschlussbetrachtung.....	276
5. Anhang.....	281
5.1 Provenienzangaben.....	281
5.2 Verzeichnis Publikationen mit Referenzen zu Möbeln Webbs.....	295
5.2.1 Ausstellungskataloge.....	295
5.2.2 Monographien.....	295
5.3 Zeitgenössische Pressestimmen.....	296
6. Quellenverzeichnis.....	303
7. Literaturverzeichnis.....	304
8. Internetquellenverzeichnis.....	315
9. Abbildungsverzeichnis.....	317

1. Einleitung

Der Katalog zur Ausstellung *William Morris 1834–1896* aus dem Jahr 1996 ist ein umfassendes Kompendium über das mannigfaltige Schaffen des Künstlers. Wie es für Ausstellungen üblich ist, tritt uns das Schaffen in Form der einzelnen Werke vor Augen. Morris' Werk ist so umfangreich, dass der Katalog acht Sektionen bildet, die die einzelnen Medien behandeln, in denen er arbeitete. Beim Studium der einzelnen Sektionen mit Hilfe des nicht weniger umfangreichen Anhangs fällt der Umstand auf, dass im Gegensatz zu den meisten anderen Medien keine systematische Erfassung des Möbelschaffens von William Morris existiert. Nun lässt sich einwenden, dass Morris auch nur eine handvoll Möbel entworfen hat und die Sektion, verfasst von Francis Collard, tatsächlich die Möbelentwürfe von Philip Webb bespricht, der in den Anfangsjahren von Morris, Marshall, Faulkner & Co. die Position des Möbeldesigners inne hatte und im Gegensatz zu seinem berühmten Freund eine relativ unbekanntere Figur blieb. Doch auch von Webbs Möbelentwürfen gibt es keine systematische Erschließung. Bemerkenswert ist dieser Umstand, weil der Name William Morris nach wie vor viele Menschen in die Museen lockt, ebenso wie die mit diesem Namen verbundene *Arts and Crafts Movement*. Im Rahmen von Sonderausstellungen zu William Morris und der *Arts and Crafts Movement* wurden die Möbel von Webb immer wieder einer breiten Öffentlichkeit präsentiert. Zwischen 1960 und 2018 gab es circa alle vier Jahre eine Ausstellung mit mindestens einem von Webb entworfenen Möbel. Dazu kommt ihre permanente Präsentation unter anderem im Victoria and Albert Museum, in der Art Gallery of South Australia, in der William Morris Gallery, im Museum of Modern Art und dem Musée d'Orsay. Zwischen 1980 und 2012 kamen außerdem acht Bücher heraus, die keine Ausstellungskataloge oder Sammlungsverzeichnisse waren, in denen mindestens ein Möbel mit einigen Details genannt oder abgebildet wurde.¹ Weiterhin gab es alleine in den Dependancen der großen Auktionshäuser Christie's und Sotheby's ungefähr zehn Versteigerungen von Möbeln, die Webb zugeschrieben sind.

Somit ist es an der Zeit, die vereinzelt Informationen und Betrachtungen über die Möbel zum Möbel-Werk Philip Webbs zusammenzustellen. Denn nur in der Gesamtbeurteilung ist es möglich, Webbs Entwürfe in die Kunstgeschichte des englischen Möbels des 19. Jahrhunderts einzureihen, die ihnen schon allein der ständigen Aufmerksamkeit durch die Öffentlichkeit, geneigten KäuferInnen und der Forschung wegen bereits seit 50 Jahren zukommt.

1 Im Anhang sind die Ausstellungskataloge und Monographien aufgelistet.

Dabei stand der Architekt immer im Schatten seines Freundes William Morris, für den er eines der bekanntesten englischen Häuser des 19. Jahrhunderts entwarf: *Red House*. Es war 1859 das erste von rund 50 Häusern in seiner langen Karriere, dessen Bau er leitete. Zwar war Webb durch seine Ausbildung bei einem der führenden Anhänger des *Gothic Revivals* und seinen Freundeskreis um die Präraffaeliten herum schon zu Beginn seiner Karriere mit den Größen des damaligen Kunstgeschehens bekannt, doch zogen ihn Ruhm und öffentliche Aufmerksamkeit nie an. Morris und Webb gründeten im Jahr 1877 die *Society for the Protection of Ancient Buildings* und schlossen sich damit der Position des *conservatism*² in Fragen der Restaurierung historischer Monumente an, die John Ruskin in *The Seven Lamps of Architecture* entwickelt hatte. Die im Gründungsmanifest der SPAB festgehaltenen Grundsätze finden heute noch Anwendung.³ Als Folge fertigten Morris & Co.⁴ keine Buntglasfenster mehr für Restaurierungsmaßnahmen an, da sie die Fenster nach mittelalterlicher Herstellungsart ausführten. Sie folgten dem Grundsatz des *conservatism* ungeachtet der Auftragseinbußen für die Firma und stellten keine historischen Kopien mehr her, um Gebäude zu einer früheren eventuell nie existenten Stileinheit zurückzuführen.⁵ Webb machte bei seinen Bauaufträgen einen so geringen Schnitt, dass die Steuerbehörde ihm keinen Glauben über seine Einnahmen schenkte. Webb stellte im späteren Verlauf seiner Karriere Assistenten zum Kopieren und zum Beaufsichtigen des Baufortschritts an, jedoch nicht für Entwurfsarbeiten, die er bis zu den Schutzbeschlügen für Türen alle selbst tätigte. Erst 1901 begab sich Webb in den Ruhestand und zog nach Sussex aufs Land, wo er regelmäßig von einer neuen Generation von Architekten und seinen Freunden aufgesucht wurde, bis er 1915 im Alter von 84 Jahren starb. Damit sind die wesentlichen Stationen im Leben Webbs beschrieben, das vor allem durch seine Tätigkeit als Architekt geprägt ist. Ein noch nicht herausgestellter Aspekt dieser Tätigkeit sind Webbs zahlreiche Entwürfe für Möbel.

Die vorliegende Arbeit hat zum Ziel, ein systematisches Œuvre-Verzeichnis der Möbeldentwürfe Philip Webbs zu erstellen. Die Ausgangslage bilden 40 Entwürfe für Möbel von Webb, die zwischen 1858 und 1897 getätigt wurden. Dabei handelt es sich um Möbel, die Webb als Beteiligter von Morris & Co. entworfen hatte, wie die vier Stücke für die Weltausstellung 1862, aber auch um solche, die er im Zuge seiner Tätigkeit als Architekt entwarf.

2 White 1962, S. 174.

3 Burman 2005, S. 79.

4 Die Firma hieß von 1861 bis 1875 Morris, Marshall, Faulkner & Co. Im weiteren Verlauf wird die Firma der Einfachheit wegen nur Morris & Co. genannt.

5 Harvey 1996, S. 205–207.

Es befinden sich viele Möbeltypen darunter und auch besondere Typen für den sakralen Gebrauch. Es sind Einzelanfertigungen, aber auch solche, die in unterschiedlichen oder identischen Ausführungen durch KundInnen von Morris & Co. erworben worden sind.

Die Debatten, die sich anhand des Werkes eines Begründers der *Arts and Crafts Movement* führen lassen, sind annähernd 100 Jahre nach der Gründung des Bauhauses noch virulent. Aber vor allem beleuchten sie die Anfänge einer der weitreichendsten künstlerischen Bewegungen der Moderne, die nahezu auf der ganzen Welt rezipiert wird. Die Idee, Kunst und Handwerk zu verbinden, wird in der vorliegenden Arbeit bis zu Immanuel Kant zurück verfolgt, wo sie als solche noch nicht auftritt, aber als der Versuch den Menschen aus der Natur herauszuheben und Arbeit als anthropologische Determinante zu setzen. Durch Arbeit interagiert der Mensch mit dem anderen, mit der Natur, wobei sich hier bereits das kulturschaffende Potenzial von Arbeit abzeichnet. Die genaue Bestimmung von Arbeit wird von Kant mit einer starken Gewichtung auf geistige Arbeit vorgenommen. Bei der Betrachtung der sozialen Wirklichkeit wurde aber klar, dass Arbeit häufig in anderer Art ausgeführt wurde, wobei sich diese Wirklichkeit im Laufe des 19. Jahrhunderts durch die zunehmende Industrialisierung noch verstärkte. Ein Markstein zur kritischen Bewertung des Verhältnisses zwischen dem Menschen und seiner Arbeit, bezeichnet als Entfremdung, etablierte sich zusehends, doch erst in den 1920er Jahren auch im theoretischen Umfeld des Marxismus. Das Verhältnis von geistiger und körperlicher Arbeit in einer Tätigkeit ist eng verbunden mit einer Hierarchisierung in der gesamtgesellschaftlichen Arbeitsorganisation, wobei ein hoher körperlicher Anteil der Natur nahe steht und eine Entfremdung von sich selbst als Mensch zur Folge hat. Dieser Hierarchisierung soll mit der Verbindung von Kunst und Handwerk entgegen gewirkt werden, jedoch basiert die Konzeption der Fortschrittsgeschichte auf einer Entfernung von der Natur, wodurch man sich mit dieser Proklamation im 19. Jahrhundert gegen den Zeitgeist stellte. Historisch rückwärtsgerichtet im Sinne von Geschichte ist dann auch der stolze Vortrag von Handwerk in dieser Kunstströmung, der Arbeit als kulturellen Ausdruck betont und den technischen Fortschritt außer Acht lässt.

Die der vorliegenden Arbeit zugrunde liegenden Annahme geht also davon aus, dass ein leitendes Motiv in der gesellschaftlichen Debatte um Kunst im allgemeinen und bei Webb im speziellen das Verhältnis von Kunst und Arbeit darstellt. Dementsprechend fördere ich das Motiv in der zeitgenössischen Kunsttheorie zu Tage, weise es in der öffentlichen Debatte über Kunst nach und lege die Verwobenheit der Theorie des Kunsthistorikers

John Ruskin mit diesem Diskussionsstrang dar, der als bedeutendster Einfluss für Webb gilt. Anschließend wird anhand ausgewählter biografischer Details der Beteiligten das Durchdringen des zugrunde liegenden Motivs bis auf die individuelle Ebene nachverfolgt und am Schluss, das sich in Webbs Möbelschaffen ausdrückende Verhältnis von Kunst und Arbeit beschrieben.

Somit beginnt Kapitel 2 mit einer kurzen Darlegung des Verhältnisses von Kunst und Arbeit bei Immanuel Kant nach Rudloff. Darin bestimmt Kant Arbeit als selbstbestimmt und zugleich abbildend, antizipierend und schöpferisch anhand der Unterscheidung von menschlichem Handeln und tierischem Tun. Danach konstatiert Kant, dass diese Bedingungen menschlichen Handelns nur noch im gesellschaftlichen Teilbereich Kunst vorhanden seien. Es ergibt sich nach Kant, dass Kunst unentfremdeter Arbeit entspricht und Kunst und Lohnarbeit getrennt seien.

Mit diesem Konzept von Kunst analysiere ich im darauffolgenden Abschnitt den Diskurs um die Reform der Güterherstellung, die mit dem 1836 einberufenen *Select Committee on Arts and Manufactures* begann, durch die Einrichtung eines nationalen Systems der Kunsterziehung eine erste Institutionalisierung erfuhr und in der Gründung des South Kensington Museums, dem heutigen Victoria and Albert Museum, gipfelte. Die Parteien der Auseinandersetzung waren die *Royal Academy of Arts* und die Wirtschaftskammer Großbritanniens, deren Ziel es war, den Güterabsatz durch bessere Entwürfe, besonders in Konkurrenz zu Frankreich, zu erhöhen. Durch die Analyse der Debatte um die Ausgestaltung des nationalen Systems zur Kunsterziehung lässt sich zeigen, dass Kants Bestimmung von Kunst als unentfremdete Arbeit die Funktionsbeschreibung von Kunst in der bürgerlichen Gesellschaft darstellt, dessen Konstituenten und ihre genaueren Beschreibungen dem Diskurs entnommen werden können: Freiheit von Zwecken, Losgelöstheit von lebenspraktischen Bezügen, geniehaftes Schaffen und freie Regelanwendung. Als letzter wichtiger Punkt aus der Analyse ist festzuhalten, dass das kunsttheoretische Konzept vom Ornament, besonders anschaulich am Architekturornament, dazu geeignet ist, den gesellschaftlichen Teilbereich Kunst mit dem Bereich der Lebenspraxis zu verbinden, die sich in erster Linie durch ihre Nicht-beziehungsweise Zweckgebundenheit unterscheiden.

Mit diesen aus der Debatte generierten Analysekatégorien untersuche ich im letzten Abschnitt das Kapitel *The Nature of Gothic* aus dem kunsthistorischen Werk *The Stones of Venice* (1851–1853) von John Ruskin. Nach einer Darlegung der Hauptmerkmale der Kunst der Gotik nach Ruskin wird ersichtlich, dass er Kants Bestimmung von Kunst als un-

entfremdeter Arbeit folgt. Dadurch kann er die gotische Epoche als Folie benutzen, vor der sich die entfremdeten Zustände der zeitgenössischen Arbeiterschaft abheben. Damit kommt er seinem didaktischen Auftrag als Historiker nach und stellt einen Gegenwartsbezug zu seiner Kunsttheorie her. Mit Hilfe der Analyseketegorien lässt sich weiter aufzeigen, dass Ruskin das Ornament als verbindendes Element zwischen dem gesellschaftlichen Teilbereich Kunst und dem lebenspraktischen Bereich in Stellung bringt, so wie es bereits im Diskurs um die Gütergewerbereform diskutiert wurde. Der rein konstruktive Aspekt in der Architektur widmet sich dem zweckgerichteten Errichten einer Behausung zur Deckung wesentlicher menschlicher Bedürfnisse. Die Verzierung dieser Wände und Decken mit Architekturornament würde den lebenspraktischen Bereich mit dem Teilbereich der Kunst verbinden. Über diesen außer-künstlerischen Einfluss, die Bedürfnisbefriedigung durch die Behausung, kommt Ruskin dann auf außer-individuelle Faktoren beim Kunstschaffen zu sprechen, womit er über Kant hinausweist, der alle Vorbedingungen in das ausführende Subjekt legt, das mit Hilfe freier Regelanwendung aus sich selbst heraus schöpferisch als Genie agiert. Auf der einen Seite stellt Ruskin das Klima heraus, das den Winkel des Giebels bestimme, und auf der anderen Seite die Arbeitsbedingungen, unter denen die Handwerkenden ihre Arbeit ausführen. Während der Winkel der Giebel in einer spezifischen Region eine Kongruenz mit der Menge an Niederschlag aufweist, ist eine Kongruenz zwischen den Arbeitsbedingungen und den konkreten Formen des Ornaments nicht herzustellen.

Schon vor Ruskin sah Winkelmann in den Formen der Antike demokratische Prinzipien verkörpert. Winkelmann hatte allerdings keine Vorstellung davon, wie sich diese Prinzipien konkret in der Form niederschlagen. Daraus ergibt sich, dass Ruskin in Ansätzen eine Kunstsoziologie betrieb, aber vor allem, dass die Zugänge zur Vergangenheit einer Beliebigkeit unterworfen sind und Bezüge je nach Motivation hergestellt wurden. Die Motivation von Ruskin war eine antagonistische Position gegenüber seiner Gegenwart und ihrer Vorstellung von Politischer Ökonomie und klassizistischen Werten. Denn da Form und Inhalt sich im Idealfall entsprechen und die zeitgenössische Formgebung als schlecht bewertet wurde, was unter anderem der Wille zur Reform der Güterherstellung zeigt und die negative Rezeption der ersten Weltausstellung zum Ausdruck bringt, müssen deren Inhalte für eine wirkliche Reform ebenfalls missbilligt werden. Das Verhältnis von Kunst und Arbeit bei Ruskin lässt sich heruntergebrochen so beschreiben, dass unfreie ArbeiterInnen hässliche Gegenstände verfertigen und damit keine Kunst zustande brächten. Damit folgt er Kant

und seiner Bestimmung von Kunst als unentfremdete Arbeit, aber erweitert sie im Sinne einer Kunstsoziologie, die den Grad der Arbeitsteilung als ablesbar in der Formgebung betrachtet.

Im darauffolgenden Kapitel 3 findet eine Beschreibung des sozialen Kontexts des Künstlers statt, um die Intentionen des Milieus, in welchem er sich bewegte, herauszuarbeiten. Damit soll der Umfang der Bezüge zu Ruskins Vorstellungswelt nachverfolgt werden. Dies ist in Ansätzen bereits bei Naylor 1980 und Swenarton 1989 geschehen, vom Umfang her aber in geringerem Ausmaß. Dazu werden der Künstler Webb und die Menschen, mit denen er beruflich verbunden war, in den Vordergrund gestellt.

Die Biografie von Webb deckt den Zeitraum von seiner Jugend in Oxford bis zur Gründung von Morris & Co. im Jahr 1861 ab. Der Morris-Kreis wird dabei in seiner Historie von den ersten Begegnungen bis zur gemeinsamen Gründung der Inneneinrichtungsfirma anhand unterschiedlicher Stationen dargestellt. Selektiv betreffen sie alle die Verbindung der Themen Kunst und Arbeit. Im Zeitschriftenprojekt *The Oxford and Cambridge Magazine* treffen bis auf Webb ein Großteil der Beteiligten zum ersten Mal zusammen und diskutieren unter anderem Architektur und Arbeitsorganisation in Zusammenhang mit gotischen Kathedralbauten. Im *working men's college* geben Dante Gabriel Rossetti und Ford Madox Brown ArbeiterInnen Kunstunterricht, nachdem sie Ruskin dazu ermuntert hatte seinem Beispiel zu folgen. Während Webbs Ausbildung bei dem Architekten George Edmund Street in Oxford trafen er und Morris zum ersten Mal zusammen. Nachdem Street sein Büro nach London verlegte, folgten ihm Webb und Morris in die Hauptstadt. Morris bezog dort zusammen mit seinem Studienfreund Edward Burne-Jones eine Wohnung in Bloomsbury Camden, in der zuvor Rossetti gelebt hatte und die gegenüber dem *working men's college* lag. Morris, Burne-Jones und Webb reisten gemeinsam auf den Kontinent, um die gotischen Kathedralen Nordfrankreichs zu besichtigen. Auf der Reise beschloss Morris, dass Webb für ihn *Red House* entwerfen sollte, das Morris und seiner zukünftigen Frau Jane Burden nach der Heirat für einige Jahre als zu Hause dienen sollte. *Red House* war der erste Hausbau des angehenden Architekten Webb in seiner langen Laufbahn und es stellt eines der Hauptwerke seines Schaffens dar. Der Freundeskreis, der auch Rossetti und Brown sowie weitere Studienkollegen von Morris und Burne-Jones mit einschloss, wuchs immer mehr zusammen. Als Hochzeitsgeschenk gehörte zur Ersteinrichtung von *Red House* die *Prioress's Tale Wardrobe (101)*, das erste von Webb entworfene Möbelstück, zu dem Burne-Jones die Bemalung beisteuerte. Alle gemeinsam bemalten sie die

Wände des neuen Hauses mit mittelalterlich anmutenden Mustern und gelangten darüber zu der Idee eine Inneneinrichtungsfirma zu gründen, bei der eine gotische Bauhütte den Mittelalter-Enthusiasten als Vorbild gedient haben konnte. Für die Rekrutierung geeigneter Handwerkender griffen sie auf ihre Verbindungen zum *working men's college* und zum *Industrial Home of Destitute Boys* zurück. Diese beiden Institutionen waren durch personelle Überschneidungen miteinander verbunden, nicht zuletzt über einen ersten Auftraggeber von Webb mit Namen William Gillum. Durch das Aufzeigen der Verwobenheit der persönlichen Beziehungen in Zusammenhang mit gemeinsamen Interessen ist von einer geteilten Idee von Kunst und Arbeit auszugehen. Wie Webb dieses Verhältnis gestaltete, wird die Auswertung seines Möbelwerkes ergeben.

Nach der Beschreibung des Gründungsprozesses von Morris & Co. folgt chronologisch in Kapitel 4 der Œuvre-Katalog von Webbs Möbelentwürfen. In diesem Rahmen findet die Gegenstandssicherung der vorliegenden Arbeit statt. Wo Stücke bereits Teil einer Sammlung sind, ist diese Sicherung bereits passiert, kann aber wenn möglich verändert oder erweitert werden. Wertvoll ist die Gegenstandssicherung, weil sie die Vorstufe jeder weiteren analytischen und interpretatorischen Behandlung der Untersuchungsobjekte sein muss.⁶ Denn besonders vor dem Hintergrund, dass Webbs Möbel auf dem Kunstmarkt veräußert werden und die Entwürfe in zum Teil unterschiedlichen Ausführungen gefertigt wurden, sind nicht-identische Repliken und Falschzuschreibungen an Webb mit geringem Aufwand und pekuniärem Vorteil verbunden. Mit Hilfe eines gesicherten Œuvre-Verzeichnisses können außerdem durch Vergleich leichter weitere Möbelentwürfe von Webb, als auch weitere Ausführungen bekannter Entwürfe, identifiziert werden. Zwei Unterasspekte der Gegenstandssicherung sind die Ortssicherung und die Alterssicherung. Helfen uns die Ortsüberlieferungen und die Provenienz die Authentizität der Stücke zu untermauern, können wir mit Hilfe der Alterssicherung die Geschichte von Webbs Möbelschaffen verfassen.

Der Entstehungszeitpunkt der einzelnen Stücke erlaubt es, sie in chronologischer Reihenfolge darzustellen. Damit ist ein analytischer Zugriff möglich, da wir nun die Werke in Zusammenhang zueinander betrachten können. Dieser Zusammenhang äußert sich in Veränderungen oder dem Ausbleiben von Veränderungen in einzelnen Stücken über die Zeit vor allem in Hinblick auf Form und Konstruktion. Bekommen wir die Veränderungen oder deren Ausbleiben zu fassen, kann Webbs Handschrift beim Entwerfen von Möbeln herausgearbeitet werden.

6 Belting 1996, S. 55.

Folgen die Entwürfe in engem zeitlichen Abstand aufeinander und kann die Alterssicherung wegen mangelndem Quellenmaterial nicht exakt passieren, wird davon ausgegangen, dass optisch identische Formen auf eine enge zeitliche Abfolge der Entwürfe schließen lassen, das Ausbleiben von Veränderungen, weswegen die chronologische Ordnung der Entwürfe durch die Sortierung nach gleichen Gestaltungsmotiven ergänzt wird.

Weiter wurde die systematische Gruppierung der Stücke im Œuvre-Verzeichnis durch ihre Funktion für den profanen und den sakralen Bereich vorgenommen. Diese zwei Funktionsbereiche sind durch die unterschiedlichen Sphären von privat und öffentlich für die sie gedacht sind, grundverschieden, so dass eine eigenständige Betrachtung der Werkkomplexe angezeigt ist.

Außerdem sind die Stücke nummeriert, um eine eindeutige Namensgebung zur Identifikation zu ermöglichen. Die erste Stelle markiert dabei die Einordnung in die Kategorien Frühe Werkphase, Späte Werkphase und Sakrale Möbel, respektive 1,2 und 3. Die Zehner-Stellen stellen die fortlaufende Nummerierung der Stücke in der jeweiligen Kategorie dar und sind höher, umso jünger das Möbel ist.

Der Katalog mit 40 Möbelentwürfen von Webb offenbart in seiner Auswertung mit Hilfe der in Kapitel 2 betriebenen Darstellung von Ruskins Werk über die Kunst der Gotik, dass nur die ersten Entwürfe und ihre Ausführung seinem Konzept von Kunst und Arbeit folgen. Es sind die mit Szenerien bemalten Stücke, die auf der zweiten Weltausstellung 1862 gezeigt wurden, die den Ruf von Morris & Co. als mittelalterliche Werkstatt begründeten und Kunst sowie unentfremdete Arbeit im Sinne des gotischen Handwerkertums in Übereinstimmung brachten. Für Ruskin war das wichtigste Merkmal der Kunst der Gotik ihre Wildheit oder Rohheit. Mit Rohheit meinte die Kritik, dass sie unfertig erschienen und mit Mängeln versehen waren. Doch genau an diesem Merkmal hatte Ruskin die Freiheit des gotischen Handwerkenden festgemacht. Auch hässlich ist ein Attribut, das in den Besprechungen der Schau der Weltausstellung häufig erwähnt wurde. Der Erfolg muss in dieser Ablehnung von Webbs Entwürfen durch die offizielle Kunstöffentlichkeit gelegen haben, gegen die man mit der Anerkennung Webbs aufbegehren konnte, ähnlich wie es im Fall der Präraffaeliten gewesen war, die erst durch die Schützenhilfe Ruskins als Kunstkritiker zu Ansehen kamen. Doch enge Vorgaben in der Verzierung der Möbel, Entwurfsrationalisierungen im Sinne einer Wiederverwendung bereits benutzter Formen und die generelle Reduktion der Verzierung trennten Entwerfende und Ausführende auf mehrere Personen auf und gaben repetitive Arbeiten vor, die mit Ruskins Anschauung nicht zu vereinen sind.

Ruskin schloss über das Aussehen und die Gestaltung auf die äußeren Bedingungen, unter denen ornamentale Formen entstanden waren und setzte sich damit von Kant ab, der die Bedingungen ausschließlich im Kunstschaffenden selbst als genialen Schöpfenden verortete. Für die Struktur seiner Möbelentwürfe wählte Webb Vorlagen aus der ländlichen Möbeltradition Großbritanniens. Auf sie bezog sich Webb besonders häufig, was ein systematischer Vergleich mit Victor Chinnerys Standardwerk *Oak furniture: the British tradition* zeigt. Mit der Form oder Struktur eines Kunstwerks bewegen wir uns im Bereich der lebenspraktischen Bezüge oder der Ingenieurskunst, die erst in Kombination mit dem Ornament, als aus dem gesellschaftlichen Teilbereich Kunst entnommen, etwas Kunstschönes ergeben. Für diesen praktischen Teil wählte Webb Vorlagen aus Großbritannien. Es zeigt sich auch, dass Webb die vernakularen Vorbilder zum Teil ohne größere Änderungen übernahm.

Während sich Webb bewusst der Struktur als lebenspraktischen Bezug seiner Entwürfe angenommen hatte, ist nach einer anschließenden Betrachtung des RezipientInnen-Kreis wiederum eine Abkoppelung von diesem Bezug zu konstatieren, da die Möbel durch ihren Kaufpreis und durch ihre Verwendung einem exklusiveren Lebensbereich angehören. Zum einen waren sie teuer und wurden dementsprechend von höheren Einkommensklassen erworben. Zum anderen waren sie auch in Anbetracht des Lebensvollzugs der KäuferInnen nur für einen kleineren Kreis bestimmt, da die Stücke ihren Dimensionen nach groß waren und zum Teil keinen Komfort boten. An niedrige Einkommensklassen mit kleineren Wohnungen und für die Erholung nach körperlicher Arbeit waren die Entwürfe nicht orientiert. Mit dieser Abkoppelung vom lebenspraktischen Bereich können wir in diesem Aspekt von Webbs Möbelschaffen von Kunst sprechen, da es der Funktionsbestimmung von Kunst in der bürgerlichen Gesellschaft entspricht.

Zum Abschluss der Zusammenfassung des Katalogs wird die Rezeption von Webbs Entwürfen durch zeitgenössische Möbelentwerfer aufgezeigt. Hier ergibt sich, dass Webb an der Formierung der *Aesthetic Movement* maßgeblichen Anteil hatte, die sich 1875 mit der Branchenbezeichnung *Art Furniture Manufacturers* institutionalisierte. Das Aufgreifen der ländlichen Möbelformen passierte durch die *Arts and Crafts Movement*, die Webb mehr inhaltlich als in formaler Hinsicht rezipierte. Die *Aesthetic Movement* konnte aufgrund des ästhetischen Scheins, als Mystifizierung der Bedingungen ihrer Produktion, zunehmend auf Ornament als Auszeichnung des Kunstschönen verzichten, während im Vernakularen das Ornament, wie das Beispiel vom Dachgiebel zeigt, mehr zum funktionalen As-

pekt des Stücks beiträgt. Damit ist die Tendenz zur Reduktion des Ornaments zum ausgehenden 19. Jahrhundert im Allgemeinen und in Webbs Möbelschaffen im Besonderen beschrieben.

In der Abschlussbetrachtung lässt sich das Fazit ziehen, dass Webb sich nicht vollumfänglich Ruskins Ausdeutung der Kunst der Gotik anschloss. Allerdings kreierte Ruskin das Narrativ vom freien Handwerkenden zur Zeit der Gotik als vermeintlich heilere Welt, welches Webbs Möbel verkörpern. Unterstützt wurden sie durch die Mystifizierung der Arbeitsbedingungen im Mittelalter und den Vorstellungen über die damaligen Werkstätten sowie den Gegenwartsbezug mit Blick auf die Lage der Arbeiterschaft. Hinzu trat die Mitarbeit der Maler Rossetti und Brown bei Morris & Co., die aber an der Erstellung der Möbel keinen Anteil hatten.

Im Gegensatz zu einigen ZeitgenossInnen verfolgte Webb keine oberflächliche Rezeption historischer Stile. Webb erkannte die Geschichtlichkeit der vernakularen Möbelformen, die er und seine Mitarbeitenden aufgriffen und unter anderem für den Morris-Stuhl (206) und die Sussex-Reihe (205) verwandten. Während seiner Ausbildung bei Street hatte Webb bei der Instandhaltung alter Land- und Pfarrhäuser mitgewirkt und sich soweit für Denkmalpflege interessiert, dass er zusammen mit Morris die *Society for the Protection of Ancient Buildings* gründete. Webb erkannte die Bedingungen für die Verwendung von Verbindungstechniken als abhängig von den technischen Möglichkeiten und dem zur Verfügung stehenden Material und musste zu dem Schluss kommen, dass die vernakularen Möbelformen sich nur tradiert haben konnten, wenn sie sich für die Herstellenden und Nutzenden über die Jahrhunderte hinweg bewährt hatten. Dementsprechend ist die Entwurfsleistung für den Sussex-Stuhl (205), aber auch den Morris-Sessel (206) nach einem Vergleich mit den Vorlagen als sehr gering anzusehen.

Webb verwendete vernakulare Möbelformen, die im englischen Mittelalter ihren Ursprung hatten und verzierte sie dementsprechend direkt mit Themen aus der englischen Volksdichtung, wie die Legende des Heiligen George oder einer Geschichte aus den *Canterbury Tales* von Geoffrey Chaucer. Sobald das Narrativ einer heileren sozialen Welt zur Zeit der Gotik in den Köpfen der RezipientInnen verankert war, reichte es, die Möbel mit beringten Schäften zu versehen, um eine Assoziationskette auszulösen, die heute aufgrund der Rezeption des englischen Historismus zum Teil abgerissen ist, da die beringten Schäfte auch mit der Imitation von Bambus in Zusammenhang gebracht worden sind. Webb schuf Möglichkeiten der Ausdeutung seiner Stücke, die die Form und ihren Inhalt in

Übereinstimmung bringen können. Damit werden sie dem Anspruch an Kunstwerke, trotz ihrer Zweckgebundenheit als Möbel, gerecht.

Für die finanzielle Unterstützung meines Forschungsaufenthalts zur Erschließung des Möbelschaffens von Webb möchte ich der Graduiertenschule für Geisteswissenschaften Göttingen danken. Am Victoria and Albert Museum bin ich Max Donnelly zu großem Dank verpflichtet, der mir mit großer Geduld den Zugang zum Archiv des *Department of Furniture and Woodwork* und der Sammlung bereitete. Für einen Tag in *Kelmscott Manor* unter der Führung der Kuratorin Dr. Kathy Haslam bin ich ebenfalls zu Dank verpflichtet. Der Empfang der William Morris Society durch ihre Bibliothekarin Penny Lyndon gestaltete sich gastlich und erkenntnisreich. Zuletzt möchte ich meinen Betreuern Prof. Dr. Carsten-Peter Warncke und PD Dr. Christian Scholl danken, die mir ausnahmslos mit Rat und Tat zur Seite standen.

1.1 Quellen

2016 gab John Aplin Webbs Briefe in vier reich kommentierten Bänden heraus.⁷ Die Briefe wurden zwischen 1864 und 1914 verfasst. Aussagen zu den Möbeln sind darin nur vereinzelt enthalten. Auch aus den Briefsammlungen von Morris und Rossetti sind nur einzelne Passagen für das Anliegen der Arbeit verwendbar.⁸ Die Briefsammlungen wurden aus zeitökonomischen Gründen jeweils einer Indexsuche unterzogen. Die Bestandsakten der Stücke in der Sammlung des Victoria and Albert Museums verwaltet und pflegt das *Department of Furniture and Woodwork*. Sie bilden das Rückgrat der vorliegenden Arbeit. Der größte Bestand an Archivalien aus dem Leben Webbs befindet sich im *Archive of Art and Design* des Victoria and Albert Museums. Seit 2013 ist dort das Material aus unterschiedlichen Händen, besonders zu nennen ist John Brandon-Jones, zusammengetragen worden.⁹ Es ist geordnet in 13 Boxen und umfasst unter anderem viele Skizzenbücher und Notizbücher, ein A2 großes Album mit eingeklebten Bildreproduktionen und fein ausgeführten Zeichnungen, Verträge zu den Bauvorhaben, viele persönliche und geschäftliche Korrespondenzen, Sitzungsprotokolle der *Hammersmith Socialist Society* und Webbs Rechnungsbuch für Morris & Co. für die Jahre 1862 bis 1876. Das Inventar und weitere Archivalien aus dem Haus von Webbs Freund und Nachlassverwalter Emery Walker konnten nicht abgerufen werden, da sie sich noch im Transit befanden. Ein loses Faksimile des Proto-

7 Aplin 2015.

8 Kelvin 1984; Rossetti 1897; Rossetti 1967; Rossetti 1976; Rossetti 2002.

9 Vgl. die Einleitung bei Aplin 2015, Bd. 1 zur Provenienz unterschiedlichen Quellenmaterials.

kollbuches von Morris & Co. befindet sich im *Hammersmith and Fulham Archive*. In der *National Art Library* liegt ein ähnlich diverses Konvolut an Material wie im *Archive of Art and Design* vor, welches vom Umfang her aber deutlich kleiner ist. Vor Ort befindet sich außerdem ein Bestand an historischen Zeitungen und Zeitschriften mit dessen Hilfe die Lücken in den digitalen Beständen aus Internet-Archiven gefüllt werden können. Eine Zusammenstellung zeitgenössischer Kritiken der Möbel, besonders der Schau auf der Weltausstellung 1862, befindet sich im Anhang. Der *Prints and Drawings Study Room* des Victoria and Albert Museums besitzt ein Konvolut an Zeichnungen von Webb, die zu einem großen Teil digital abrufbar sind. Darüber hinaus sind auch private Fotos der Morris-Familie in den Beständen überliefert. Einen riesigen Bestand an Architektur-Zeichnungen der meisten Bauvorhaben von Webb besitzt das *Royal Institute of British Architects*.¹⁰ Innenansichten von Räumen, die Webbs Möbel zeigen, sind den Online-Beständen des *Historic England Archive* und der *National Gallery of Victoria* zu entnehmen sowie dem *Gertrude Bell Archive*. Eine Ausgabe des Morris & Co. Katalogs *Specimens of Furniture and Interior Decoration* konnte von der Online-Präsens der Händler Haslam and Whiteway bezogen werden und eine Ausgabe des Katalogs *Specimens of Upholstered Furniture* von der *William Morris Society*. Die Kataloge sind nicht datiert und es kursieren unterschiedliche Angaben in der Literatur, wobei damit auch eventuelle andere Kataloge oder Ausgaben gemeint sind, auf die die vorliegende Arbeit nicht zurückgreifen konnte.

Im *Camden Local Studies and Archives Center*, London liegen Quellen zum *The Industrial Home of Destitute Boys* in der ehemaligen Euston Road vor.¹¹ In der vorliegenden Arbeit konnten keine weitergehenden Aussagen über den Standort der Möbelproduktion von Morris & Co. getroffen werden, für die das Heim in Frage kommt. Das Kinderheim war mit der Firma durch persönliche Kontakte von Beginn an verbunden. Webb baute für William Gillum das Gebäude einer Zweigstelle in East Barnet um. Im *Camden Local Studies and Archives Center* konnten nur weitere Hinweise zur Tätigkeit im Möbelbau und der Tischlerei des Kinderheimes gefunden werden, aber nicht für eine Zusammenarbeit auf diesem Gebiet mit der Firma. Die Archive von East Barnet könnten Aufschluss über eine weitere Zusammenarbeit geben und damit die Frage beantworten, wo ein Teil von Webbs Möbeln für die Firma hergestellt wurde.

10 Der Katalog wird zitiert mit: Bettley 1989.

11 Vgl. den Abschnitt 3.5 *The Industrial Home of Destitute Boys*.

1.2 Literatur

Es gibt zwei Monographien über Webb. 1935 gab William Lethaby das erste Buch über ihn heraus, welches sich der Person und seinem Werk aus erster Hand nähert. Lethaby war Architekt und Anhänger der *Arts and Crafts Movement*. Er war Chef-Assistent von Richard Norman Shaw, der wiederum Teile seiner Ausbildung, nach dem Weggang von Webb, bei George Edmund Street absolviert hatte. Eine große und unkritische Sympathie begleitet die Darstellungen und wo Webbs wörtliche Rede endet und die Lethabys anfängt, ist nicht immer klar auszumachen. 1979 erschien eine korrigierte und um weitere Kapitel ergänzte Ausgabe. Auch sind darin Briefe von Webb ab 1900 reproduziert.¹²

Die zweite Monographie widmet sich Webbs Schaffen als Architekt, weswegen dieses Buch, als Dissertation 1990 eingereicht, ein umfangreiches Projekt darstellt. Es stammt aus den Händen Sheila Kirks und wurde 2005 veröffentlicht. Es behandelt die Möbel Webbs nur am Rande, aber es stellt ein profundes Nachschlagewerk zu Mensch und Schaffen dar. Durch seine zahlreichen Abbildungen, auch von Webbs Möbeln, ist es, neben den Quellen, eine wichtige Grundlage für die vorliegende Arbeit. Kirk veranstaltete 1984 die erste Ausstellung zu Webb mit dem Titel *Philip Webb in the North*.¹³ Der Ausstellungskatalog, den Kirk zusammen mit R. J. Curry heraus brachte, trägt den Untertitel *The architecture of Philip Webb and furnishings by William Morris, 1863–1900* und zeigt auf, wie lange Webbs Möbelschaffen seinem Freund und Partner Morris zugeschrieben wurde. In diesem Rahmen ist bereits Webbs vernakularer Ansatz beim Entwerfen von Häusern herausgearbeitet worden, der auch in der vorliegenden Arbeit als wichtiger Aspekt für seine Möbelentwürfe dargelegt wird. Weiter realisierte Kirk 1996 zusammen mit Peter Burman eine Konferenz zu Webb mit dem Titel *Philip Webb and the Significance of the Arts & Crafts Movement today*.¹⁴ Festzuhalten ist, dass Kirk mit dieser Pionierarbeit und ihrer umfangreichen Monographie die Spezialistin zu Webb als Architekt ist.

Die Kataloge zu den Ausstellungen auf denen Stücke von Webb gezeigt wurden, sind im Anhang chronologisch aufgelistet. Unter ihnen ist der Katalog zur Ausstellung *William Morris 1834–1896* hervorzuheben. Die Sektion zu Möbeln wurde von Francis Collard verfasst. Sie behandelt einen großen Umfang an Möbeln und thematisiert die sozioökonomischen Umstände ihrer Entstehung. Dem Umfang der besprochenen Möbel nach folgt der Katalog zur Ausstellung *William Morris and the Middle Ages* von 1984.

¹² Vgl. Swenarton 1984, S. 20 f.

¹³ Curry 1984.

¹⁴ Burman 1999, S. 22.

Gere und Witheways Buch *nineteenth century design* aus dem Jahr 1994 stellt unter den Publikationen, die unabhängig von einer Sammlung oder Ausstellung herausgebracht wurden, eine Arbeit mit hohem Informationsgehalt dar. Es werden einige Möbel von Webb neben Stücken weiterer ZeitgenossInnen beschrieben und dargestellt, wodurch eine gemeinsame Entwicklung zur *Aesthetic Movement* hin augenfällig wird. Andrews 2005 nennt die gemeinsame Entwicklung auch explizit, stellt Webb dabei aber nicht heraus, denn der Fokus liegt auf der Vorläuferschaft von Webb und Morris für die *Arts and Crafts Movement*. Hier wurden dann aber nicht systematisch Webbs Rückgriffe auf vernakuläre Formen herausgearbeitet, die einen prominenten Platz bei den Beteiligten der *Arts and Crafts Movement* einnehmen sollten, sondern Morris' Ideen und Vorstellungen als theoretische Grundlage. Diese Kunstgeschichte schrieb Nikolaus Pevsner zuerst mit *Wegbereiter moderner Formgebung: von Morris bis Gropius* von 1936. Jeremy Coopers *Victorian and Edwardian furniture and interiors* von 1987 stellt zum ersten Mal ein größeres Œuvre von Webbs Möbelentwürfen zusammen, verzichtet dabei aber auf Quellenangaben.

Die weitere Sachlage zu den einzelnen Möbeln wird durch die Bestandskataloge der Museen erhellt, die Stücke von Webb in ihrer Sammlung haben. Hier ist der Katalog von *Kelmscott Manor*, herausgegeben von Stoppani 1981, hervorzuheben. Das Landhaus in der Nähe von Oxford war nach Morris' Wegzug aus London sein Alterssitz und bis zum Tod seiner Tochter May auch der Familiensitz. Das Haus, Eigentum der *Society for Antiquaries of London*, beherbergt die konservierte Einrichtung der Familie mit vielen Stücken nach Webbs Entwürfen. Neben den gedruckten Bestandskatalogen sind die virtuellen Sammlungen der Museen und Körperschaften, wie die des Victoria and Albert Museums, der *William Morris Gallery* und des *National Trusts* voraussetzungsarm abzurufen. Der *National Trust* ist im Besitz von *Red House* und *Standen*, zwei Landhäuser entworfen von Webb. Ebenso bieten die Auktionskataloge, allen voran von Christie's, Sotheby's und Blairman & Sons, Informationen zu den einzelnen Stücken.

Direkt zu Webb existieren rund 20 Zeitschriftenartikel und im weiteren thematischen Umfeld der vorliegenden Arbeit rund 40 weitere Artikel. Die Zeitschrift der *William Morris Society* erscheint seit den 1960er Jahren und erhellt einige Spezialaspekte zu Morris und seinem Umfeld. Seit den 1970ern werden Artikel über Webb und sein Werk veröffentlicht, wobei sich seit 1990 die Publikationen verstetigten und 2014 bis 2015 einen Höhepunkt erreichten. Mit der Begehung des 100. Todestages 2015, vor allem getragen durch die *Society for the Protection of Ancient Buildings* erschienen zahlreiche Aufsätze.

Da die Menschen um Webb herum Berühmtheit erlangten, liegen über sie Biographien vor, denen einige verstreute Details zu den Möbeln zu entnehmen sind. John William Mackail schrieb bereits 1899 eine Biografie über William Morris. Mackail heiratete die einzige Tochter von Burne-Jones. Burne-Jones Frau Georgina hielt wiederum die Lebensgeschichte ihres Mannes fest. Ford Madox Hueffer schrieb über seinen Großvater mütterlicherseits Ford Madox Brown eine Biografie, die zur Erhellung des Kontextes des Möbelschaffens ebenso beiträgt.

Zuletzt zu erwähnen sind zwei Monographien von Harvey und Press über Morris & Co. aus den Jahren 1991 und 1996. Darin gehen die Wirtschaftshistoriker dem Ursprung des beträchtlichen Familienvermögens der Morris-Familie nach, welches die finanzielle Grundlage zur Gründung der Firma bot. Weiter stellen sie die Aufträge der Firma zur Einrichtung der Kirchen in Zusammenhang mit der damaligen ansteigenden Bautätigkeit aufgrund des rasanten Bevölkerungswachstums. So liefern die beiden Autoren wichtige Einsichten in die geschäftliche Seite der Einrichtungsfirma und arbeiten dem Mythos entgegen, dass die Beteiligten die Firma mit einem unprofessionellen Geschäftsgebaren leiteten.

2. Gütergewerbereform und Historismus

Im vorliegenden Kapitel sollen die wesentlichen Aushandlungsprozesse um das Verhältnis von Kunst und Arbeit dargestellt werden, in dem für Webb maßgeblichen Zeitraum vor seinen ersten Möbelentwürfen in Großbritannien. Das Ziel soll sein, den Ausgangspunkt für Webbs Vorstellung vom Verhältnis von Kunst und Arbeit zu ergründen, um vor diesem Hintergrund sein konkretes Konzept des Verhältnisses, manifestiert in seinen Möbeln, herauszuarbeiten.

Als Beginn des prägendsten Diskurses wird in chronologischer Reihenfolge zuerst die Kunsttheorie von Kant herangezogen und das darin enthaltene Konzept von Kunst und Arbeit freigelegt. Daraufhin wird der Aushandlungsprozess um die Gütergewerbereform in Großbritannien beleuchtet, an dessen Ende die Gründung des Victoria and Albert Museums steht. Hier läuft der Aushandlungsprozess um das Verhältnis von Kunst und Arbeit auf institutioneller und politischer Ebene vor dem Hintergrund von Kants Konzept ab. Zuletzt soll Johns Ruskins Beitrag *The Nature of Gothic* behandelt werden und dessen Anknüpfung an den Diskurs um die Gütergewerbereform, aufgrund seines Vorbildcharakters für Webb und den gesamten Morris-Kreis. Wie stark seinen Thesen das Motiv des Verhältnisses von Kunst und Arbeit zugrunde liegt, soll in dem Abschnitt im Vordergrund stehen.

2.1 Kants Begriff von Arbeit

Kant definiert in der Kritik der Urteilskraft im Zuge der Bestimmung des Ästhetischen den Begriff der Arbeit. Dazu vergleicht er die Tätigkeit eines Baumeisters und einer Biene und kann dadurch die Kennzeichen menschlichen Schaffens herausarbeiten. Während die Biene beim Bau einer Wabe instinktiv handelt, plant der Baumeister zuvor sein Werk, wodurch er zu bewusstem Handeln gelangt. Der Mensch ist seinen Instinkten nicht unterworfen und kann frei den Zweck seines Handelns wählen, der durch seine Einbildungskraft im Kopf eine vorläufige Gestalt annimmt und daraufhin realisiert wird. Freiheit und Vernunftüberlegung werden zu Merkmalen menschlichen Schaffens. Nach seiner Bestimmung fährt Kant fort und untersucht die Erscheinungsformen menschlichen Schaffens, die in ihrer gesellschaftlichen Realität nur noch in der Sphäre der Kunst bestand haben, aber nicht mehr in der Sphäre der Erwerbsarbeit.¹⁵ Dadurch scheidet Kant Kunst und Arbeit in seinem Werk voneinander.

Die Scheidung ist im historischen Verlauf das Ergebnis zunehmender Arbeitsteilung und spiegelt sich in der Kunsttheorie durch das Konzept des *disegno* wider, bei dessen Bestimmung von Kunst der planerisch-konzeptionelle Anteil besonders herausgestellt wird. Im selben Moment bildeten sich Kunstakademien heraus. Diese folgten der Auffassung, indem sie in der Ausbildung zur KünstlerIn den Schwerpunkt auf einen theoretischen Unterricht setzten, und dadurch die geistigen Kompetenzen in den Vordergrund stellten. Damit wurde die Trennung von geistiger und körperlicher Arbeit institutionalisiert und eine zentrale Kategorie der Arbeitsteilung bildete sich heraus, bei der außerdem die geistige über die körperliche Arbeit gestellt wurde.¹⁶

So kommt es auch für Kant besonders auf die geistigen Potenzen an, die im freien Spiel der Erkenntniskräfte Ästhetisches schaffen. Kunst erscheint als abgehoben von allen lebenspraktischen Bezügen durch deren Opposition zum Spiel, da Arbeit um der Reproduktion des gesellschaftlichen Lebens Willen ausgeführt werden muss. Dies gilt auch für die Handwerksmeister. Deren Intention zwar in der meisterhaften Beherrschung ihres Fachs liegt und die im Besitz von Produktionsmitteln sind, aber dennoch deren Einsatz nicht frei bestimmen können, wenn sie sich über den Markt reproduzieren wollen. Werke künstlerischen Schaffens auf der anderen Seite können nicht für einen Lohn zur Reproduktion gesellschaftlichen Lebens erbracht werden. Ihr Zweck wäre von außerhalb be-

15 Kant 1963, S. 155–157.

16 Held 2005, S. 8.

stimmt. Dies war bereits vor dem Aufkommen der bürgerlichen Gesellschaft der Fall. Doch ging mit dem Aufkommen die sukzessive Befreiung der Kunst von den Anlehnungskontexten Kirche und Hof einher und, wie Rudloff darauf hinweist, ebenfalls der Umstand, dass KünstlerInnen im Produktionsprozess zugleich Besitzende der Produktionsmittel und Ausführende sind.¹⁷ Durch diesen Umstand sind sie der Arbeitsteilung nicht unterworfen und können sich nicht über den Markt reproduzieren, aber den Zweck frei bestimmen.

„Kants vorgenommene anthropologische Bestimmung, der allgemeine Arbeitsprozess impliziere als ein selbstbestimmter zugleich abbildende, antizipierende und schöpferische Potenzen, trifft nur noch auf den Teilbereich Kunst zu.“¹⁸ Die Erscheinungsform von Kunst als autonome Kunst wird auch durch seine Zweckfreiheit bestimmt, also die Arbeit, die getan wird, nachdem die Reproduktion gesellschaftlichen Lebens erreicht ist und sich ein Interesseloses Wohlgefallen einstellen kann, weil alle Grundbedürfnisse gedeckt sind.¹⁹ Kant hat die Kunst auf theoretischer Ebene freigesetzt und dabei Kunst in ihrer Erscheinungsform innerhalb der bürgerlichen Gesellschaft beschrieben. Kant konstatiert das Ergebnis des historischen Prozesses, der heute als Autonomiewerdung der Kunst bezeichnet wird. Demnach entspricht Kunst Arbeit, sofern wir von Kunst in der bürgerlichen Gesellschaft sprechen und von Arbeit als unentfremdet. Hier ist also Arbeit gemeint, die keinen Zweck von außerhalb des Ausführenden erfüllen muss, besonders nicht die Reproduktion gesellschaftlichen Lebens. Anders ausgedrückt, hat Kunst nichts mit Kommerz, Wirtschaften oder Lohnarbeit zu tun. Weiter trennt Kant, obwohl Arbeit als anthropologisch beschrieben, die Kunst durch das Betonen der geistigen Komponente ab und stellt Kunst als Produkt von nur bestimmten Menschen dar, nämlich Genies.²⁰

Auch wenn Kant keine breite Rezeption in Großbritannien erfuhr, können wir seine Konzeption bürgerlicher Kunst, herunter gebrochen auf das Verhältnis von Kunst und Arbeit, anwenden. Denn hier geht es weniger um eine Kunsttheorie, sondern vielmehr um eine Funktionsbeschreibung von Kunst. Die bürgerlichen Gesellschaften Mitteleuropas im 19. Jahrhundert waren alle geprägt durch einen zunehmenden Bedeutungsverlust von Kirche und Hof und einer zunehmenden Kapitalakkumulation. Dadurch konnte in Maschinen investiert werden und menschliche Arbeitskraft wurde ein Produktionsfaktor von mehreren, wodurch die Arbeitsteilung zunahm. Dadurch konnte die Produktivität weiter ausgebaut werden und mehr Kapital in unterschiedlichen Formen gesamtgesellschaftlich in privater

17 Rudloff 1991, S. 65.

18 Ebd., S. 68.

19 Kant 1963, S. 47.

20 Rudloff 1991, S. 69.

Hand angereichert werden, wodurch sich die Gesellschaften einen größeren kulturellen Teilbereich leisten konnten, auf den kein Verwertungsanspruch erhoben wird. Der Zweck zur Schaffung kann von da an in der KünstlerIn selbst liegen.

2.2 Gütergewerbereform

Der folgende Abschnitt beschreibt den Versuch der Erhebung eines Verwertungsanspruchs gegenüber der künstlerischen Sphäre. Die Wirtschaftskammer Großbritanniens versuchte die bei der Königlichen Akademie der Kunst liegenden Kompetenzen über Kunst für eine Absatzsteigerung des Güter produzierenden Gewerbes zu nutzen. Diesem Unterfangen ging bereits ein Jahrhundert voraus, in dem von privater und öffentlicher Seite her versucht wurde, die Qualität der englischen Güterproduktion durch Kunsterziehung zu verbessern.²¹ Durch die Beobachtung des Aushandlungsprozesses können wir weitere Teilaspekte des Verhältnisses von Kunst und Arbeit identifizieren.

2.2.1 The Select Committee on Arts and Manufactures

1835 brachte William Ewart im britischen Parlament mit Sitz für Liverpool den folgenden Antrag ein: „That a Select Committee be appointed to inquire into the best means of extending a knowledge of the Fine Arts, and of the Principles of Design among the people – especially among the manufacturing population of the country; and also, to inquire into the constitution of the Royal Academy, and the effects produced by it.“²² Der Antrag erhielt die erforderliche Mehrheit und die Gründung des *Select Committee on Arts and Manufactures* war besiegelt und wurde bis 1836 umgesetzt. Zu seinen Mitgliedern gehörten fast 50 Personen. Unter ihnen waren neben Ewart weitere Parlamentsmitglieder, wie John Bowring, der die Unternehmung neben Ewart am stärksten voranbrachte und auch der zukünftige Präsident des *Board of Trade* Charles Poulett Thomson. Ewarts Gedanke hinter den vielen Parlamentsmitgliedern im Komitee war: „To have as many practical and professional Gentleman on the Committee as possible, aiming to reduce any inherent bias against reform“.²³

Zwischen Juli 1835 und August 1836 hielt das Komitee Anhörungen von über 60 Personen ab. Unter den Angehörten waren sowohl Gewerbetreibende, die unter anderem aus der Textil- und Metallindustrie kamen, als auch Architekten²⁴ und einige Akademiemitglie-

21 Dutta 2007, S. 128.

22 Quinn 2013, S. 18; Macdonald 1970, S. 67; Frayling 1987, S. 13.

23 Quinn 2013, S. 19.

24 Historical Painting 1837, S. 183; Auch Leo von Klenze wurde gehört.

der, da es ebenfalls um die Satzung und die Wirkung der Königlichen Akademie der Künste ging. Daneben wurden zwei Personen mit Erfahrung in öffentlicher Kunsterziehung gehört: Dr. Waagen, Direktor der Gemäldegalerie Berlin, und James Skene, Sekretär des *Board of Trustees for the Encouragement of Manufactures* in Schottland, welches für KünstlerInnen und Handwerkende eine Akademie in Edinburgh unterhielt.²⁵

In einer ersten Reihe von Anhörungen äußerten sich die Gewerbetreibenden über Entwürfe für Industrieprodukte folgendermaßen: „We import them exclusively from France.’...’ I have never found a good designer in England.’...’ In metallic manufactures the France are vastly superior to us in their designs’...’ The arts extend lower down in society in France.”²⁶ Weiter äußerten sie sich, dass es keinen Sinn ergebe, britische Entwerfer für Designs zu engagieren, weil es in Großbritannien im Gegensatz zu Frankreich kein Urheberrecht gäbe und Entwürfe sofort kopiert werden würden. Der beste Weg sei es, französische Entwürfe zu kaufen oder alte Entwürfe zu kopieren. Dieser Umstand würde auch das niedrige Niveau in Sachen Design in Großbritannien erklären.²⁷

Im Folgenden wird ein Dialog zwischen Ewart, Bowring und Noel St Leon wiedergegeben, der für eine Papierfabrik als technischer Zeichner und Entwurfszeichner arbeitete:

Ewart: Has there been much improvement in the patterns of papers of late years?

NSL: There have been changes. Taste has altered.

Ewart: Is it for the better or worse?

NSL: That is entirely a question of taste. The taste has altered. Things that were liked twenty years ago are still admired as works of art, but would not be selected now as the decoration of apartments.

Bowring: In your judgement, and with reference to the higher art, is there or is there not an improvement in the public taste, and in the production of patterns?

NSL: The present taste is more classical, is more built on the antique and more architectural; but it is also, in other respects, infinitely more fanciful. It has gone two ways. I was originally intended, like many other persons, to be an artist; but finding I could not live as a painter, I attached myself to my present employment. When I joined it, flowers were the principal objects in fashion. They are now supplanted by classical forms and objects fancy.

Bowring: Was botanical instruction attended to among artists then as much as now?

NSL: A painter who has to paint flowers must necessarily study them from nature; but botany as a science is useless to a painter. We look at form, colour and grouping.

Bowring: Are we improved in form, colour and grouping?

NSL: No.

Bowring: There is no improvement within your recollection?

NSL: None.

25 Frayling 1987, S. 13–14; Macdonald 1970, S. 67.

26 Macdonald 1970, S. 67–68.

27 Macdonald 1970, S. 68.

Bowring: Are we susceptible of any improvement?

NSL: Greater talent might be exhibited.

Ewart: My question has reference not to talent but to the cultivation of it: do you think there has been no improvement in the cultivation of or education in art since you have been acquainted with this branch of manufacture?

NSL: In consequence of the perpetual craving of the public for novelty, manufactures are under the necessity of issuing a six-month supply, by which the invention of the artists is kept in a constant state of activity for the production of new forms, new combinations and new arrangements, which we call invention.

Ewart: Do you think we have attained the acme of perfection as regards designs in paper staining?

NSL: I only mean that we have not improved but altered during the last twenty years.

Ewart: What is the cause of our not improving?

NSL: Art, unlike science and manufacture, is not progressive.

Ewart: What is the difference between the English and French productions in paper-staining?

NSL: The French confine themselves to the imitation of objects ... We rather deal in original subjects producing new inventions, fancies, combinations and arrangements.²⁸

An diesen Auszügen lassen sich Themenfelder ablesen, die eine wichtige Rolle in der Arbeit des Komitees spielten und damit auch Antrieb für dessen Gründung waren. Zum einen waren Mitglieder des Parlaments nicht mit der wirtschaftlichen Leistungsfähigkeit in der Güterproduktion zufrieden, die sie vor allem im Vergleich zur französischen Wirtschaft als geringer einschätzten. Dabei ging es ihnen nicht um die Verarbeitung der Produkte, sondern um ihre Gestaltung. Hier stellte sich als Problem heraus, dass es zum einen keinen Urheberrechtsschutz in Großbritannien gab und zum anderen französische Entwürfe den englischen gegenüber bevorzugt wurden.

In Bezug auf den letzten Punkt sollte auch die Rolle der Königlichen Kunstakademie von der Kommission beleuchtet werden, dessen Aufbau und Wirkung ebenfalls Gegenstand der Untersuchung sein sollte. Denn offenbar konnte sie nicht zu einer gleichmäßigen Verteilung von Wissen über Kunst beitragen. Als die Akademie 1768 von König George III. ins Leben gerufen wurde, war ihr Ziel: „[...] the establishment of a well regulated school of design for the use of students, and an annual exhibition“.²⁹ Bis zum Jahr 1800 befanden sich 18 Graveure, ein Medalliongraveur, 10 Architekten und zwei Kutschen-Dekorateure unter den Mitgliedern der Royal Academy. Danach jedoch wurde aus ihr eine zunehmend geschlossene Gesellschaft für Ölmaler, Bildhauer und einige Architekten, die sich ausschließlich mit Hochkunst beschäftigten. Der Lehrbetrieb an der *School of Design* verän-

28 Quinn 2013, S. 30–31. Quinn weist daraufhin, dass die Aufzeichnungen des Komitees vor der Veröffentlichung den Angehörten noch einmal zur Korrektur vorgelegt wurden.

29 Macdonald 1970, S. 62.

derte sich über die Jahre von einer bestimmten Anzahl an Pflichtvorlesungen hin zum Zeichnen nach der Natur und Antiken im Studio.³⁰

Das Vorhaben des *Select Committee* die Monopolstellung der Akademie in Ausbildungsfragen anzugreifen wird im Folgenden weiter dargelegt. Die Zitate stammen aus der zweiten Befragungsrunde vom August 1836 und lassen die generelle Stoßrichtung der UtilitaristInnen, aus denen sich hauptsächlich die Initiatoren der Kommission rekrutierten, bereits erahnen. Darin fragt Ewart Martin Arthur Shee, Präsident der Königlichen Akademie: „Do you consider that a self-elected body better suited to the character of the national institution than a body more comprehensive than the Royal Academy, and elected more on the representative system?“ Darauf antwortet Shee: “I conceive that all the evils resulted from the dissensions alluded to in the extracts which I have read to the committee, would arise from the very nature of the constitution which you have described; inasmuch as persons necessarily of little skill and less knowledge, not having the same means or the same opportunity of acquiring a perfect acquaintance with the claims or talents of artists, would be appointed their judges.”³¹

In Shees Antwort offenbart sich sein Elitedenken, basierend auf der Annahme von künstlerischem Schaffen als geniales Schaffen, welches ihm ermöglicht, sich als rechtmäßiger Empfänger von Privilegien zu denken, die von vielen bezahlt, aber nur von wenigen empfangen werden. Hier ist dann auch der Ansatzpunkt von Ewart und seiner utilitaristischen Denkweise als politischer Ökonom. Bereits 1830 erschien ein anonymes Artikel in der *Westminster Review*, dessen Redakteur Bowring später wurde und die ein Sprachrohr utilitaristischer Philosophie war, die der 1832 verstorbene Jeremy Bentham begründete. Darin wurde die Akademie dafür angegriffen Beistand von der Aristokratie zu empfangen, aber nicht die wahren Kunstliebenden zu unterstützen.³² Shee stellte sich dem entgegen, nachdem ihn Ewart folgende Frage gestellt hatte: „Do you know that Mons. Say in a chapter devoted to them [„academical institutions“] in his treatise on political economy, conceives they are hostile to the fine arts?“³³ Shee antwortete:

“I have seen it quoted, and have no respect for the opinion of a political economist on the subject of the arts; for the principle of art and the principle of commerce are in direct opposition the one to the other ... I say generally, as far as I am acquainted with the works of persons who apply the principles of political economy to the fine arts, that they are entirely mistaken in their

30 Macdonald 1970, S. 62–65.

31 Quinn 2013, S. 34.

32 Ebd.

33 Ebd., S. 36.

views. They adapt to the arts a principle which belongs only to trade: and the moment you make art a trade you destroy it.”³⁴

Hier scheint die Aussage durch, dass Kunst und Kommerz sich gegenseitig ausschließen. Denn die Sphäre der Kunst sei frei von äußeren Zwecken und Bestimmungen, wohingegen die Sphäre des Handels dem diametral gegenüber stünde. Würde jetzt das Prinzip der Zweckbestimmung, im Handel also die Profitorientierung, auf die Kunst angewendet, das Wesen der Kunst würde bis zur Unkenntlichkeit verunstaltet. Damit befindet sich Shee voll und ganz auf der im ersten Abschnitt dargestellten Linie über die Vorstellung vom Verhältnis von Kunst und Arbeit, wobei hier Arbeit als wirtschaftliche Tätigkeit im weitesten Sinne gemeint ist.

Eine andere Facette des Aspekts stellt die Unvereinbarkeit von Kunst und Lohnarbeit dar. Der interviewte Entwurfszeichner St Leon gab zu Protokoll, dass er ursprünglich die Profession des Malers ergreifen wollte, aber nicht in der Lage war, damit seinen Lebensunterhalt zu bestreiten. Aus diesem Grund heuerte er in der Papierfabrik an. Die Königliche Akademie und ihre Monopolstellung in Ausbildungsfragen gewährten ihren Mitgliedern einen gewissen Schutz. Je mehr MalerInnen sich auf dem Markt befinden, desto geringer ist die Chance auf eine gesicherte Auftragslage, vor allem im Bereich der Porträtmalerei, und auf einen wohlgesonnenen Patron. Durch die Berufung zum Mitglied der Königlichen Akademie konnte man nach langen Jahren der Ausbildung seine Qualifikation den Auftraggebern anzeigen und die Akademie konnte als Garant für Qualität auftreten. Bis dahin allerdings lebten die Künstler in einer prekären Situation, wie das Leben von George Dunlop Leslie R.A. (1794–1859) exemplarisch aufzeigt. Dessen Sohn berichtete, dass es seinem Vater erst in den letzten 12 Jahren seines Lebens möglich gewesen war Geld anzusparen.³⁵ Hier zeigt sich das Verhältnis von Kunst und Arbeit, in diesem Fall Lohnarbeit, als besonderes Spannungsverhältnis.

Dadurch liegt es auf der Hand, dass der Ausbildungsweg zur Bildenden KünstlerIn durch die Königliche Akademie stark eingeschränkt war. Aber auch eine generelle Kenntnis über Kunst schien in der englischen Gesellschaft nicht weit verbreitet, wie der bereits zitierte Anlass zur Gründung des Komitees zeigt: [...] extending a knowledge of the Fine Arts, and of the Principles of Design among the people – especially among the manufacturing population of the country.“³⁶

34 Quinn 2013, S. 36.

35 Macdonald 1970, S. 65.

36 Quinn 2013, S. 18; Macdonald 1970, S. 67; Frayling 1987, S. 13.

An dem Interview von Ewart mit St Leon ist auch zu erkennen, dass sich der Diskurs über Kunst zum Teil diffus gestaltete. Ebenso könnte mit Wissen auch Geschmack gemeint sein. St Leon bringt unter dem Eindruck eines ihm immer weiter zusetzenden Ewart den Begriff Talent ins Spiel. Daraufhin verbessert sich Ewart und stellt klar, dass er nicht Talent meine, sondern die Kultivierung von oder Erziehung in Kunst. Auch hier zeigt sich die grundlegende Annahme über das geniehafte Schaffen der KünstlerIn. Dies ist eine Eigenschaft im Menschen, die nicht veränderbar ist, sprich auch nicht antrainiert werden kann. Zieht sich die Akademie auf diesen Punkt zurück, ist die ungleiche Verteilung von Wissen über Kunst in der Gesellschaft ein Faktum, das nicht beseitigt werden kann, weil es in der Natur der Sache liegt. So zieht sich Shee dann auch, wie oben geschrieben, auf den Punkt Talent oder das Vermögen Wissen über Kunst zu erwerben zurück. Da es das Wissen über Kunst nicht gibt und sensitives Vermögen auch eine Rolle spielt, zum Beispiel im Gegensatz zu Naturwissenschaften, sind die Monopole in Ausbildungsfragen von KünstlerInnen sich selbst erhaltene Systeme, da sie die Qualitätskriterien festlegen und beurteilen, ob sie erfüllt werden.³⁷ Unterstützt wird diese Argumentation durch die Annahme, dass es einen Satz an Regeln für das Kunstschaffen gäbe, aber das Künstler-Genie frei mit dessen Anwendung umginge.

Dies durchdrangen Ewart und Bowring aber nicht und anstatt weiter darauf abzustellen, dass für die Privilegien weniger die Gemeinschaft insgesamt bezahlt, ohne einen Nutzen davon zu haben, da das Wissen über Kunst von der Akademie gar nicht an die gesamte Gesellschaft weitergegeben wird, versuchen sie sich selbst an die Stelle der Akademie zu setzen. Im Abschlussbericht des Komitees erscheint Bowring selbst als Definitionsmacht des Geschmacks, kann in der Rolle aber nicht überzeugen und die Monopolstellung der Akademie in Fragen des Geschmacks nicht unterminieren.³⁸ In einem Artikel des Blackwood's Edinburgh Magazines über den Bericht demaskiert ein Kommentator Bowrings unzureichende Erklärungsversuche über die Prinzipien der Kunst als ahnungslos.³⁹

So verwundert es nicht, wenn Romans in seinem Buch konstatiert: „And yet a close examination of the minutes of this select committee reveal that any concerns with the economy were far outweighed by other matters. The committee returned again and again to question witnesses about ‘taste’.“⁴⁰ Solange sich die Akademie auf diese schwer zu hinter-

37 Rudloff 1991, S. 71–72.

38 Quinn 2013, S. 5.

39 Historical Painting 1837, S. 188–189.

40 Romans 2005, S. 41.

fragende Kategorie zurückzog, blieb es für die UtilitaristInnen hart, ihr Anliegen durchzusetzen und Kunst und Arbeit zu verbinden.⁴¹ Hier ist dann mit Arbeit die Produktion von Gütern gemeint, bei der die Sphäre der Kunst helfen soll, die Güter in ästhetischer Hinsicht zu gestalten.

Es konnte aber von den Akademiemitgliedern auch nicht völlig geleugnet werden, dass es neben angeborenem Talent auch Wissen über Regeln braucht, um künstlerisch zu wirken. Schließlich bot die Akademie auch eine Art Ausbildung an. So wurde die Einführung eines nationalen Bildungssystems für Kunst beschlossen. Im Rahmen der Ausgestaltung dieses Systems wurde die Auseinandersetzung über das Verhältnis von Kunst und Arbeit weitergeführt und die Debatte differenzierte sich aus.

2.2.2 Artikel des Blackwood's Edinburgh Magazine

Der oben bereits erwähnte Artikel des Blackwood's Edinburgh Magazines aus dem Jahr 1837 zog das Resümee aus der Besprechung des finalen Reports des *Selected Committee on Arts and Manufactures*, dass die Erklärungsversuche über die Prinzipien der Kunst von Bowring als Mitglied des *Board of Trade* nicht überzeugend seien.⁴² Insgesamt zeigt sich der Artikel von den Auffassungen des Komitees in vielerlei Hinsicht nicht begeistert. Der Artikel spricht davon, dass das Komitee keine gute Meinung über die Königliche Akademie fördere und tritt im Folgenden ausführlich im Sinne der Akademie für eine Trennung von Kunst und Arbeit ein. Mit der Darstellung des Artikelinhalts soll die Position der Akademie im Verlauf des Aushandlungsprozesses eingehender wiedergegeben werden.

Ziel der Güterproduktion sei das Ornament im Unterschied zur Hochkunst, dessen Ziel es sei, durch Unterweisung und Gefallen unser Verständnis zu leiten. Die einzige Gemeinsamkeit zwischen Kunst und Herstellung sei das Zeichnen. Da die Verbindung dieser beiden Bereiche nicht funktioniere, wäre der Ornamentist nur ein halber Künstler und würde nur zur Hälfte seine Arbeit ausführen können. Die Regeln seiner Profession seien strikt, während jene der Kunst frei seien.

Der zukünftige Lehrplan der *Normal School of Design* sah vor, die Schülerschaft Antiken und die *elgin marbles* studieren zu lassen, doch dies sei dem Artikel nach falsch. Da sie keine KünstlerInnen werden würden, sollten sie sich mit etwas Geringerwertigem aus-

41 Quinn 2013, S. 70: Das eigentliche Motiv des Diskurs wäre Kunst, Herstellung und Konsum durch das Thema Geschmack zu verbinden. Dem steht die hier vorgetragene Interpretation gegenüber, da gerade der Bezug auf die nicht quantifizierbare Kategorie Geschmack eine Spaltung von talentiert und untalentiert ermöglicht und die Monopolstellung der Akademie in Ausbildungsfragen festigt. Dadurch wird die Verbindung von Kunst und Herstellung erschwert.

42 Historical Painting 1837, S. 188–189.

einandersetzen, wie dem Zeichnen von Pflanzen oder der Aneignung von generellem Wissen. Beim Zeichnen nach der Natur dürfe dem Artikel nach aber keine Nachahmung stattfinden, denn hier, und das ist der Hauptpunkt, komme der wesentliche Unterschied von Hochkunst und ornamentaler Gestaltung zur Sprache: Ornamentkunst sei nicht mimetisch. Die größte Annäherung der beiden Bereiche finde bei den Entwürfen für Arabesken statt. Sollte es dabei aber zu gegenständlichen Darstellungen kommen, wie von Vögeln oder Ungeheuern, solle viel Fantasie und Abstraktion mit rein spielen. Dann wird die Argumentation in einer langen Fußnote weiter vorangetrieben, denn man wolle nicht missverstanden werden. Bis hierher treffen wir bereits auf eine ganze Reihe von Annahmen über Kunst: Der Zweck dürfe nicht im Herstellen liegen, man dürfe sich nicht mit alltäglichen Aufgaben beschäftigen und die frei Regelanwendung wird explizit erwähnt, wobei hier mit Regeln auch Vorbilder gemeint sind.

Laut der Fußnote des Artikels sei Architekturornament dem Bereich der Hochkunst zuzuschlagen. Architekten seien selbst Künstler und hätten die Bauverzierung, wenn nicht selbst geschaffen, so doch selbst ausgesucht. Im ersten Fall wären sie Bildhauer und somit hätte die Bildhauerei dieselben Ziele wie die Architektur, was sie zu Schwesterkünsten mache. Zusammen mit der Malerei seien sie die drei Grazien der Bildenden Künste. Neben dem Bauschmuck werden weitere Objekte dem Feld der Hochkunst zugesprochen, wo die Bildhauerei einen Anteil hat. Dazu gehören Objekte zur Repräsentation, zum Gedenken, zur Belohnung und wo teure Materialien eingesetzt werden. Da die Bildhauerei im Prinzip ganz allgemein die dreidimensionale Gestaltung jedweder Objekte umfasst, muss der Artikel davon sprechen, welche Objekte wiederum nicht dazu gehören würden, auch wenn sie gestaltet worden seien. Der ganze Bereich des Alltäglichen gehöre nicht zum Bereich der Hochkunst. Zwar seien etruskische Vasen nicht aus kostspieligem Material hergestellt, sie seien jedoch Gegenstände des Gedenkens und damit nicht dem Bereich des alltäglichen Lebens zuzuschlagen. Auch Schilde würden dem Erinnern dienen und seien in großen Schlachten benutzt worden und seien damit auch nicht alltäglicher Natur. Damit endet die ausführliche Fußnote und der Artikel macht sich daran zu erklären, warum die Zeitgenossen die englischen Produktentwürfe nicht wertzuschätzen wüssten. Die besondere Stellung des Ornaments als verbindende Mittlerin ist hier zwar nicht zum ersten Mal angesprochen, doch eine weitere Erläuterung in Zusammenhang mit den Gattungshierarchien ist angerissen. Die Verbindung zwischen der Losgelöstheit lebenspraktischer Bezüge im künstlerischen Handeln und der Gattungshierarchie wird außerdem evident.

Die geringe Wertschätzung für die englischen Produktentwürfe liege dem Artikel nach an der Verbindung von Kunst und Herstellung, die im schlechtesten Falle noch dazu führen könne, dass Kartons von Raffael oder das Fries des Parthenon auf Pudding-Teller appliziert würden. *Old china* wiederum finde das Wohlgefallen der Bevölkerung, weil, neben der guten Form, Tiere und Menschen nicht naturgetreu dargestellt seien. So ist die im Artikel wiedergegebene Meinung konsequent, wenn im weiteren argumentiert wird, dass es den Herstellenden kein Gewinn sei, für alle zugängliche Kunstaustellungen zu besuchen und die *elgin marbles* zu studieren. Vielmehr sei es gewinnbringend die Bordüren, Muster und Farben alter Messbücher zu konsultieren und natürlich Arabesken. Auch die freigelegten Schätze von Herculaneum und Pompeji seien wertvoll, wobei das Augenmerk auf die Verzierung und nicht auf die Bilder gelegt werden solle. In einer weiteren über zwei Seiten reichenden Fußnote wird die Aussage eines vor das *Selected Committee* geladenen Sachverständigen diskutiert. Er behauptet zusammengefasst, dass rechte Winkel nicht schön sein könnten. Dem tritt der Artikel entgegen und lobt die Klassische Säulenordnung, die allerdings immer wieder nicht richtig ins Bild gesetzt werden würde, weil deren Abbildungen nicht aus der Zentralperspektive geschehe. Die Wiederholung oder Reflexion einer Hälfte, wie sie in Wandaufrißen antiker Tempel vorkommt, zeugt von der perfekten Ordnung, die immer gefällt. Das Kaleidoskop solle vom Ornamentisten ausprobiert werden, weil es ebenfalls diese Ordnung unter Beweis stelle.

Mit dem Hinweis auf die Klassische Säulenordnung wird die Fußnote geschlossen und der letzte Abschnitt zum Verhältnis von Kunst und Getaltung beginnt. Indem ein Designer den Golf von Neapel an eine Zimmerwand male, überschreite er die Grenze hin zum Künstler. Das Auge sei dankbar dafür auf türkischen Teppichen keine gegenständlichen Abbildungen zu finden, damit es sich erholen könne. Zeichenunterricht sollten die Handwerker aber bekommen, er könne als eine Art Stenographie-Schrift benutzt werden. Wenn jemand dem Artikel nach für die Verfolgung seiner Profession die höchste mentale Kultivierung brauche, dann sei es der Künstler. Die Trennung zwischen Kunst und Handwerk zeige dem Künstler seine wirkliche Erhabenheit. Dementsprechend fährt der Artikel fort: Den *mechanics* sollten komplizierte Maschinen zum studieren vorgelegt werden, aber nicht die Medici-Venus.

An diesen Punkten wird die zugrundeliegende Betonung der geistigen Komponenten beim Kunstschaffen augenscheinlich, die im Status der KünstlerIn als Genie gipfelt. Weiter beschäftigt sich der Artikel, wie eingangs erwähnt, mit den Aussagen Bowrings zu Kunst,

die nicht als qualifiziert angesehen werden. Im letzten Abschnitt wird an konkreten Beispielen auf die Vorwürfe eingegangen, dass die Königliche Akademie als private Institution öffentliche Unterstützung zum Beispiel in Form von Räumlichkeiten nutzen kann. Dies war vor allem die Argumentationslinie der UtilitaristInnen im *Selected Committee*, um eine Intervention von Seiten des *laissez-faire* Staates zu rechtfertigen.

Der Artikel bezieht klar Stellung für die Unabhängigkeit der Königlichen Akademie und für eine Trennung von Kunst und Handwerk und vertritt eine Kunstauffassung des Klassizismus. Auch sieht er eine Gemeinsamkeit von Ornament und Hochkunst, die in der Gestaltung von Arabesken liegt. Gegen eine oberflächliche Verbindung setzt er sich dann aber zur Wehr, bei der Werke der Hochkunst auf Gegenstände des täglichen Lebens appliziert würden. Festzuhalten ist weiter, dass das Ornament von Beginn der Diskussion an eine zentrale Rolle spielte.

2.2.3 Die Etablierung der *Normal School of Design*

Der finale Report des *Select Committee on Arts and Manufactures* konstatierte: „[...] from the higher branches of poetical design, down to the lowest connexion between design and manufactures, the arts have received little encouragement in this country.“⁴³ Dementsprechend wurde die Notwendigkeit eines nationalen Systems zur Kunsterziehung eingeräumt. Das Komitee schlug zu diesem Zweck Folgendes vor:

It appears to the Committee most desirable, with a view to extend a love, a knowledge of art among the people, that the principles of design should form a portion of any permanent system of national education. Such elementary instruction should be based on the extension of the knowledge of form, by the adoption of a bold style of geometrical and outline drawing, such as is practised in the national schools in Bavaria. [...] the progress of the people in the Arts should be reported annually to Parliament.⁴⁴

Neben frei zugänglichen Museen und Galerien sollte diese Bildungsaufgabe durch eine *Normal School of Design* in London und deren Ableger in anderen Städten bewerkstelligt werden. Außerdem sollten öffentliche Gebäude durch Skulpturen und Malerei verschönert werden. Charles Poulett Thomson, Mitglied des Komitees und nun als Präsident des *Board of Trade* mit der Einrichtung der Schule beauftragt, fragte das Parlament nach Unterstützung an und erhielt eine Förderung in Höhe von 1500 Pfund. Thomson ernannte sodann ein Gremium zur Leitung der Schule und Verwaltung der Fördergelder. 20 Mitglieder wurden dazu von ihm ausgewählt und vertraten entweder Herstellende, KünstlerInnen oder AmateurInnen. Am 19. Dezember 1836 wurde die erste Sitzung unter dem Vorsitz

⁴³ Historical Painting 1837, S. 183.

⁴⁴ Ebd. und Quinn 2013, S. 32.

von Thomson abgehalten, der dann durch die Berufung von Lord Colborne als ständiger Vorsitzender abgelöst wurde⁴⁵. Das System der Kunsterziehung wurde bis zu seiner Abberufung durch Henry Cole 1848 von diesem Gremium geleitet. Die Gruppe der Künstler innerhalb der Verwaltung bestand aus fünf Mitgliedern der Königlichen Akademie und war damit besonders groß. Dadurch waren sie in der Lage, ihren gesellschaftlichen Bereich über weitere Jahre zu verteidigen, auch wenn die Protagonisten der Akademie in dieser Hinsicht keine homogene Meinung vertraten.

Macdonald schätzt die drei dienstältesten Akademiekünstler im Verwaltungsrat so ein, dass ihre beruflichen Verpflichtungen sie fast vollständig ausfüllten, worunter vermutlich Auftragsarbeiten zu verstehen sind.⁴⁶ Sie besaßen weder eine Motivation noch ausreichend Zeit sich dem Vorhaben zu widmen.⁴⁷ Charles Robert Cockerell war Architekt und Archäologe und der Idee zum Aufbau einer Schule für OrnamentistInnen gegenüber aufgeschlossen. Unter den drei dienstältesten Künstlern waren zwei Maler und ein Bildhauer und auch das fünfte Akademiemitglied im Verwaltungsrat der Schule war ein Maler. Letzterer konnte sich für die Idee von Kunstunterricht für Handwerkende erwärmen, brachte sich aber im Rat nur soweit ein, als dass die Ausbildung in seiner Heimatstadt York seiner Vorstellung gerecht wurde. Die Idee des Zeichnen-Lernens nach dem lebenden Modell wurde dann auch von Francis Chantrey aus dem Kreis der Ältesten abgelehnt und als Position des gesamten Rates etabliert. Cockerells Agenda bestand während seiner zehnjährigen Mitgliedschaft im Rat aus dem Kopieren Klassischer und Renaissance-Ornamente. Chantrey untersagte als zentralen Bestandteil des Lehrplans das Zeichnen nach dem lebenden Modell⁴⁸ und verlangte von der Schülerschaft die Unterzeichnung einer Erklärung, mit der sie versicherten sich nicht als Historien-, Porträt- oder LandschaftsmalerIn zu betätigen. Damit sollte die Monopolstellung in der Ausbildung zur MalerIn und BildhauerIn weiter bei der Akademie verbleiben und Chantrey hielt mit seinem Interesse nicht hinter dem Berg.

Zum Direktor der Schule wurde dann auch ein Architekt auserkoren⁴⁹, der ebenfalls wie Chantrey die folgende Befürchtung hegte: „[...] young men might be tempted to leave

45 Council of the Government School of Design, Bd. 1, 1849, S. 197; Zu Anfang hat Poulett Thomson häufig den Vorsitz inne, der daraufhin öfter vom zweiten Vorsitzenden des *Board of Trade* übernommen wird und danach in einem größeren Personenkreis rotiert. Erst im Februar 1843 wird Colborne zum Vorsitzenden gewählt.

46 Macdonald 1970, S. 69.

47 Council of the Government School of Design 1849; Den Protokollen nach herrschte keine starke Verbindlichkeit zur Teilnahme an den Ratssitzungen.

48 Ebd., S. 11.

49 Council of the Government School of Design, Bd. 1, 1849, S. 3.

the intended object to pursue that which is more accredited and honoured".⁵⁰ Aus diesem Grund würde er ihnen keine Objekte der Hochkunst zeigen, noch sie nach einem lebenden Modell zeichnen lassen. Offensichtlich spielt auch hier wieder die Angemessenheit des Sujets beziehungsweise des Zwecks der künstlerischen Aufgabe eine große Rolle, um sie von Handwerksarbeiten abzugrenzen.

Die ersten Unterrichtsräume der Schule befanden sich in einem Teil des Somerset Houses an der Strand, den die Akademie ein Jahr zuvor geräumt hatte, da ihr zu diesem Zeitpunkt Räume in der National-Galerie zur Verfügung gestellt worden waren. Neben dem Direktor wurden drei Lehrer eingestellt, die am 1. Juni 1837 die Arbeit aufnahmen. Zuerst gab es eine tägliche Lehreinheit von 10 Uhr bis 16 Uhr und im August kam eine Abendklasse von 18.30 Uhr bis 21 Uhr dazu. Unter dem ersten Direktor war die Design-Schule eine reine Zeichenschule. Zwar verdoppelte sich die Teilnehmendenanzahl seit der Einführung der Abendklasse, sie blieb aber weiter auf geringem Niveau.⁵¹

2.2.4 Das Direktorat unter Dyce

Anfang des Jahres 1838 kehrte William Dyce vom Kontinent zurück, auf den er vom *Board of Trade* geschickt worden war, um das französische und deutsche Kunstgewerbeerziehungssystem zu studieren. Nachdem er seinen Bericht dem Verwaltungsgremium vorgelegt hatte und der Direktor der Schule, unterstützt von Vorwürfen wegen Nepotismus, abgesetzt worden war⁵², machte sich Dyce als neuer Direktor daran das deutsche System der Gewerbeschule zu installieren. Zuerst musste jedoch das Problem der geringen Teilnahme an den Unterrichtseinheiten behoben werden. Nach Macdonald lag sie an den hohen Gebühren zur Teilnahme, der Konkurrenz durch das *mechanics' institute* und dem Aufkommen einer weiteren Konkurrenzinstitution. Ewart, Haydon und weitere hatten die *Society for Promoting Practical Design* gegründet und organisierten Unterricht in den Fächern Anatomie, Design, Farbe und Zeichnen. Das Besondere war, dass das Zeichnen nicht nur an Antiken geübt wurde, sondern auch am lebenden Modell. Das machte die Schule für HandwerkerInnen attraktiver als die Normal School, da dieses Vorgehen einer KünstlerInnen-Ausbildung entspricht. So wurde vom Verwaltungsrat der alte Beschluss zurückgenommen und nun das Zeichnen nach dem lebenden Modell erlaubt und zu diesem Zweck ein weibliches und ein männliches Modell angestellt.

50 Macdonald 1970, S. 71.

51 Ebd., S. 73–75.

52 Council of the Government School of Design, Bd. 1, 1849, S. 37; Papworth wird abgesetzt und sein Sohn als Sekretär auch.

Der Lehrplan von Dyce sah ein sieben-stufiges System vor, an dessen Ende allerdings erst nach dem Modell gezeichnet werden sollte.⁵³ Eingeschränkt wurde dieses Angebot von der Vorgabe, dass die zukünftig anvisierte Profession der Schülerschaft eben dies auch erforderte. Nach Vorgabe war dies nur in den Gewerben der Fall, wo die menschliche Figur häufig anzutreffen war. Dazu gehörten die Arabesken-Malerei, die Tapeten-Druckerei und die Metallverarbeitung. In einer dreimonatigen Probezeit zu Beginn der Ausbildung mussten die Teilnehmenden angeben, auf welche *ornamental manufacture* oder *decorative art* sie später ihre erlernten Fähigkeiten anwenden wollten.⁵⁴ Dutta zitiert Dyce aus seinem Lehrbuch für die *Normal School of Design* mit den Worten: „[...] ornament thus „ranks midway between the fine arts and the arts purely mechanical, and partakes of the nature of both.“[...] for the architect, so far as imitative art is concerned, is really an ornamentist.“⁵⁵

Zur Umsetzung des Gewerbeschulen-Konzepts wurde eine Werkstatt eingerichtet und mit einem Jacquard-Webstuhl ausgestattet. Doch die jungen HandwerkerInnen kannten sich entweder bereits aus in der Textilindustrie oder hatten einfach kein Interesse an der Ausbildung an dem automatisierten Stuhl. So wurde die Werkstatt binnen eines Jahres wieder geschlossen. Da die Teilnehmendenzahl keine Steigerung erfuhr, wurden die Schulgebühren für die Morgenklasse auf ein Viertel und die für die Abendklasse auf die Hälfte reduziert.⁵⁶ Diese Maßnahme hatte Erfolg und im Jahr 1840 erfuhr die Anzahl eine kontinuierliche Steigerung. 1841 konnten die ersten fortgeschrittenen SchülerInnen zu LehrerInnen für das Ornament-Zeichnen ausgebildet werden. Dadurch sollten die älteren Zeichenlehrer der Akademie ersetzt und der Bedarf der immer mehr werdenden Provinzschulen gedeckt werden können. Allerdings waren die AbsolventInnenzahlen zu gering, als dass das staatliche Kunsterziehungssystem damit beginnen konnte, sich selbst zu reproduzieren.⁵⁷

Mit Provinzschulen sind jene Schulen gemeint, die außerhalb von London lagen. Die Bindung durch das Zentrum in London wurde am Anfang durch Geldzahlungen etabliert. London bezahlte die Gehälter der Lehrkräfte, soweit vom *Board of Trade* bewilligt, und die Dependancen mussten selbst für die Räumlichkeiten sorgen. Später wurden weitere Kontrollinstanzen eingeführt, weil die Schulen sich ohne Aufsicht in Ausbildungsstätten für Ma-

53 Council of the Government School of Design, Bd. 1, 1849, S. 62; Vorschlag zur Einführung auf S. 51.

54 Macdonald 1970, S. 80–82.

55 Zit. n. Dutta 2007, S. 127.

56 Council of the Government School of Design, Bd. 1, 1849, S. 50.

57 Macdonald 1970, S. 83–84.

lerInnen verwandelten. So geschah es auch in Manchester 1840, von wo aus der erste Antrag auf Unterstützung gestellt worden war.

Bereits im Oktober 1838 wurde eine Design-Schule in Manchester gegründet. Die Initiative dazu ging von Haydon aus, der mit der Einrichtung einer Kunstschule für Design nach französischem Vorbild in London und Vorträgen in verschiedenen Städten gegen die offiziellen Design-Schulen agitierte. Damit erreichte er einen Banker aus der Stadt und zusammen mit weiteren UnternehmerInnen riefen sie die *School of Design* ins Leben. Der eingesetzte Lehrer war Maler und für ihn führte in der Ausbildung seiner Schülerschaft kein Weg am Zeichnen nach dem lebenden Modell vorbei. Der ehrenamtliche Sekretär der Schule folgte diesem Anliegen prinzipiell: „If there was not the distinction between High and Ornamental Art, we should get a better standard.“⁵⁸ Das endlose Kopieren von Ornamentformen lehnte er ab und trat für ein Studium der Natur ein. Aus der starken Konzentration des Unterrichts auf das Zeichnen ergab sich dann, dass die fortgeschritteneren SchülerInnen sich der Kunst widmen wollten und nicht dem Design. Die UnternehmerInnen in dem Verwaltungsrat der Schule sahen das nicht als Problem an und legten auch keinen Wert auf eine Art Berufsausbildung. Vielmehr waren sie stolz auf ihre Kunstschule und empfanden den Einfluss von Kunst als förderlich für die HandwerkerInnen in den Kaliko-Druckereien.

Es dauerte bis zur Ratssitzung im Februar 1842, dass die angefragten Gelder für die offizielle *Normal School of Design* in Manchester bewilligt worden waren.⁵⁹ 1843 entschied sich das *Board of Trade* bereits die Schule inspizieren zu lassen und schickte dazu Dyce nach Manchester. Zuvor übersandte Dyce dem Lehrer vor Ort das Regelwerk der Design-Schule, wonach niemand unterrichtet werden sollte, der oder die es anstrebte KünstlerIn zu werden. Auch im Verwaltungsrat geriet der Zeichenunterricht unter Beschuss und die Klasse am Morgen, in der nach der Natur gezeichnet wurde, wurde eingestellt und durch eine Ornamentklasse ersetzt. Außerdem wurden Gipsabgüsse von antiken Ornamentformen angeschafft.⁶⁰ Im Vorwort zu dem von Dyce in den 1840ern entwickelten Lehrbuch für die Design-Schulen hielt er fest, dass die griechischen Ornamente keine Anwendung exakter geometrischer Berechnungen seien, sondern nur Annäherungen an diese, weswegen der zeitgenössische Ornamentist sich zwischen künstlerischer Imitation und praktischer Geometrie bewegen müsse.⁶¹ Die fortgeschrittenere Schülerschaft verließ daraufhin

58 Ebd., S. 86.

59 Council of the Government School of Design, Bd. 1, 1849, S. 115.

60 Council of the Government School of Design, Bd. 1, 1849, S. 182–183.

61 Abgedruckt in: Dutta 2007, S. 122.

die Schule und nahm entweder an Haydons Unterrichtsklassen teil wie in London oder sie organisierte sich selbst Räume und Modelle zur Übung. Als Dyce in Manchester ankam, verlangte er die Einführung von geometrischen Entwürfen, Zeichenbüchern und Papier mit Gitternetz. Im Gespräch mit UnternehmerInnen musste Dyce feststellen, dass sie über das Training im Freihandzeichnen und den Einfluss von Kunst generell sagten, dass es den Fähigkeiten und dem Geschmack der HandwerkerInnen zu gute kam, die nämlich bereits im Weben und Musterzeichnen befähigt seien. Sie äußerten sogar die Befürchtung, dass bei der Einführung von Training im Musterzeichnen UnterstützerInnen der Schule abspringen würden. Nachdem Dyce nach London zurückgekehrt war, wurde ein Brief mit seinen Anweisungen verfasst und nach Manchester geschickt, um die Intervention offiziell zu machen. Danach wechselte Dyce auf den Posten des Inspektors der Provinzschulen und ein neuer Leiter für Sommerset House wurde eingesetzt und damit auch für die Aufsicht der Dependancen.⁶²

2.2.5 Das Direktorat unter Wilson

Der neue Leiter war der Architekt Charles Heath Wilson. Zuvor bekleidete er das Amt des Leiters des *Department of Ornamental Art at the Trustees' Academy* in Edinburgh.⁶³ Als Historist war sein Lehransatz, die Studierenden exakte Kopien von historischen Ornamenten zeichnen zu lassen. Dazu wurden so viele Gipsabgüsse angeschafft, dass der Sekretär mit der Inventarisierung nicht mehr hinterher kam. Wilson arbeitete für alle Schulen einen Lehrplan mit dem Titel *Historic Principles and Styles of Ornamental Art* aus. Dyce hatte es geschafft den Zeichenunterricht an die Bedürfnisse der Ausbildung in bestimmten Branchen anzupassen. Wilson empfand das als vulgär und vertrat die Meinung, dass die Schule nie in der Lage sein würde, Menschen für einen Beruf auszubilden. Stattdessen wollte er eine Hochkunst-Schule mit der völligen Ausrichtung auf das Ornament. Das hatte zur Folge, dass Tischler-GesellInnen Umrisszeichnungen von menschlichen Figuren nach Stichen von römischen und griechischen Werken zeichnen oder PolsterInnen Arabesken malen sollten. Versuche, völlig neue Entwürfe für Gebrauchsgegenstände zu entwickeln, lehnte Wilson mit der Begründung ab, dass KünstlerInnen nur zur Unzivilisiertheit zurückkehren würden, wenn sie Originale schufen. Verbesserungen könnten nur durch das exakte Kopieren italienischer und im besonderen römischer Ornamente erreicht werden sowie durch Neuarrangements vorhandener Motive. Da der Exaktheit der Kopien große Bedeutung beigemessen

62 Macdonald 1970, S. 84–88.

63 Council of the Government School of Design, Bd. 1, 1849, S. 221; Dyce tritt zurück und Wilson wird das Direktorat angeboten.

sen wurde, wurden mit dem Antritt von Wilson fortgeschrittenere SchülerInnen in die Grundkurse zum Zeichnen zurückversetzt. Nachdem SchülerInnen länger in den Grundlagenkursen feststeckten, verließen einige die Schule. Auch Lehrende für das Zeichnen und Modellieren verließen die Schule. Ein weiterer Lehrer trat in offene Opposition zu Wilson, indem er der Schülerschaft erzählte, dass es unnötig sei zu Ausbildungszwecken nach Rom zu Reisen.

Eine größere Konfrontation sollte sich allerdings zwischen dem Zentrum London und der Provinzschule in Manchester anbahnen, wie es bereits einige Jahre zuvor der Fall gewesen war. Der Direktor George Wallis war Absolvent der von Dyce initiierten Ausbildungsklassen für Kunstlehrer. Seiner Ansicht nach seien Kenntnisse über historische Ornamentformen nützlich, doch stelle die Natur immer noch die größte Lehrmeisterin dar. In einem Zeitungsartikel erläutert Wallis die Unterschiede und Berührungspunkte zwischen *fine art* und *industrial art*, woraufhin er im Resümee dann nur noch von *ornamental art* spricht.⁶⁴

Seinen Design-Klassen stellte er Aufgaben, um bestimmte Probleme in den Entwürfen für Stuhlrücken, Kaliko-Druck und Wanddekorationen zu lösen. Die Entwürfe wurden daraufhin in der Klasse vorgestellt und besprochen. Im Gegensatz zu Dyce konnte die Schülerschaft unterschiedliche Medien wie Kreide, Wachsstifte, Tinte oder Pinsel ausprobieren. Damit wurde Abstand genommen von der akademisch geforderten Exaktheit der Darstellungen, die von den SchülerInnen durch langes Radieren und Polieren von Umrisszeichnungen erreicht werden sollte. Das exakte Kopieren war nur erlaubt, sofern die Kopie in Größe von der Vorlage variierte. Dazu wurde dann die Vorlage entfernt und die eigene Kopie im gewählten Medium gelernt zu verändern. Damit sollte verhindert werden, dass die Schülerschaft, wie in der Akademie angestrebt, in eine Manier verfiel, sondern in der Behandlung der Bildgegenstände Eigenständigkeit bewahrt. Zu den Lehrinhalten gehörten außerdem Pflanzen-Zeichnen nach der Natur, Proportionslehre des menschlichen Körpers, vergleichende Anatomie der Tiere und die Demonstration von generellen Prinzipien der Kunst. Mit diesem Lehrplan stand Wallis in Manchester in direktem Gegensatz zu Wilson in London. Außerdem wurden Preise für Entwürfe in den Bereichen Textilien und im besonderen Musselin und Kaliko, Möbel, Wandmalerei und Buntglas ausgelobt. Weiter wurden Bücher in den Kategorien Design und Handwerk ausgezeichnet. Gestellt wurden die Preise von UnternehmerInnen. Dies stellt allerdings keine Besonderheit dar, denn in London wurden seit 1838 Preise für Entwürfe in verschiedenen Gewerben ausgelobt.⁶⁵

64 Wallis 1847.

65 Council of the Government School of Design, Bd. 1, 1849, S. 24; Beschluss darüber Preisverleihungen

Rund anderthalb Jahre stand Wallis unter der Aufsicht von Dyce, der im Mai 1843 zum Inspektor der Provinzschulen ernannt worden war. In dieser Funktion musste Dyce eigentlich die Lehrinhalte von Wilson auch in Manchester umsetzen. Er war jedoch damit beschäftigt, Bilder bei der Akademie einzureichen in Aussicht auf den Status als *Associate* der Akademie. Daneben wurde Dyce 1844 als Professor für Kunst am King's College ernannt. Bevor Wilson in Manchester intervenierte, wurde ein neuer Inspektor durch das *Board of Trade* eingesetzt, um den Einfluss der Akademiemitglieder und deren folgsamen Historisten zu beschneiden.

Wilson war aber bisher weiter an der Macht und setzte sich gegen Wallis und einige UnternehmerInnen aus dem Verwaltungsrat in Manchester durch, nachdem er gedroht hatte, bei weiteren Verzögerungen in der Umsetzung seines Lehrplanes die Zuwendungen zu streichen. Daraufhin verließen die fortgeschrittenen SchülerInnen die Klassen und wegen der geringer gewordenen Einnahmen in Form von Schulgeld steckte der Haushalt in einem Minus.⁶⁶ Wilson fand einen Schuldirektor nach seinem Geschmack, zu dessen Antrittsvorlesung er persönlich anreiste, um die Schule weiter auf Kurs zu bringen. Der neue Direktor gab ein Bekenntnis zu Wilsons Leitlinie ab und Wilson selbst sprach davon, dass die Ausgrabungen in Pompeji akkurate Aufrisse ganzer Gebäude für die Schule bereitstellen könne⁶⁷. Vermutlich wollte Wilson daran die Säulenordnung, die Ornamente der Kapitelle und weitere Schmuckformen studiert wissen. Außerdem brachte er den SchülerInnen kolorierte Abgüsse italienischer Kirchenornamente mit. Die Grundkurse im Zeichnen und das Kopieren von Ornamentformen als Kernlehrplan zogen aber nicht viele SchülerInnen an und während inzwischen der zweite Direktor vergeblich versucht hatte mehr SchülerInnen zu gewinnen, musste die Schule ihren finanziellen Bankrott erklären.

Weiteren Widerstand erwartete Wilson in London, wo der Figure-Master keinen Hehl daraus machte, Renaissance- und römisches Ornament nicht hoch zu schätzen und damit zum Vorbild für seine Schülerschaft wurde. Wilson versuchte mit Gesten, die seine Autorität bezeugten, dagegen vorzugehen, doch er erreichte damit nur das Gegenteil und sah sich bald mit einem handfesten Aufstand eines Teils der Schülerschaft konfrontiert. Macdonald rechnet den Figure-Master einer jüngeren Generation von Künstlern an der Akademie zu, die die Rom liebenden Akademiemitglieder im Verwaltungsrat und ihren Protegé Wilson als Kunst-Snobs verpönten.⁶⁸ Die internen Querelen gerieten an die Öffentlichkeit und

einzuführen S. 39.

66 Macdonald 1970, S. 89–94.

67 Ebd., S. 95.

68 Macdonald 1970, S. 97.

wirbelten viel Staub auf. In einem Artikel der Art-Union wurden Teile eines Flugblattes der 35 revoltierenden SchülerInnen veröffentlicht, demnach sie sich gegen die Aufstellung einer Nachbildung von Ghibertis Paradiestür aussprachen und gegen die Verschwendung ihrer Zeit mit den niedrigsten Stilen der Dekorativen Künste, namentlich mit Arabesken und dem pompeianischen Stil. Stattdessen wollten sie am gotischen Ornament geschult werden. Danach ging der Artikel dazu über, die 35 von 310 Studierenden und ihre Kritik zu diskreditieren, indem er auf ihr geringes Alter und ihre geringen Fähigkeiten abstellte. Wilson hingegen wurde volle Schützenhilfe gewährt und seine Person und seine Verdienste gewürdigt.⁶⁹

Monate später im Juli 1845 erschien ein Artikel, der sich erneut daran machte Wilson zu unterstützen. Anlass war ein Dinner, zu dem Lehrende und SchülerInnen zusammenkamen, wobei betont wurde, dass Letztere ausschließlich aus der Oberschicht stammten. Dieses Klassenbewusstsein zeigt sich daran, dass dann auch in der Folge immer wieder auf die gegenseitige Wertschätzung des Lehrpersonals und der Schülerschaft hingewiesen und der herzliche Umgang miteinander betont wurde. Spaltungstendenzen gab es hier also keine und eine harmonische Einheit wurde beschrieben. Im folgenden Auszug offenbart sich dann aber doch ein Dissens:

He [Mr. Horsley, Lehrkraft; Anm. d. Verf.] knew there were many whose opinions respecting the application of Art to Manufactures were by no means coincident with his own, or with those advocated by the Council of the School of Design; but he must express his humble opinion that the most extensive diffusion of a higher description of knowledge was required in this country. Why should not the simplest object of domestic use be made the vehicle of a graceful thought? Had they not a warranty in nature for this? Did not the Giver of all beauty and good diffuse His bounties on all hands? Did He not cover the cottage of the humblest peasant with the honeysuckle and the jessamine just as beautifully and as bountifully as the mansion of the noble? And why should not the simple jug, or other article of daily use among the poor, be as much a recipient of a graceful design as the costly jewel or the luxurious furniture of the wealthy?⁷⁰

Anscheinend richteten sich Horsleys rhetorische Fragen an jene sich auch im Verwaltungsrat der Schule befindenden Personen, die seinen verkündeten Ansichten nicht zustimmten. Festzuhalten ist, dass der Verbindung von Kunst und Herstellung auch ein Distinktionsbewusstsein entgegensteht, das sich auch aus Privilegien speist. Dem stehen volkswirtschaftliche Überlegungen gegenüber, die Wilson, der Direktor der Schule, dem Artikel nach auch zum Ausdruck bringt, wenn es darum geht, dass der englische Designer mit dem französischen konkurrieren könne.

69 The Government School of Design 1845, 163–164.

70 Entertainment given to C. H. Wilson, ESQ., A.R.S.A., The Director of the School of Design, by the Masters and Students 1845, S. 269.

Dass Horsley hier etwas freimütig über Konfliktlinien innerhalb der Schule und dessen Verwaltung spricht, mag daran liegen, dass er erst in dem Monat, in dem das Dinner stattfand, an die Schule berufen worden war als Nachfolger des geschassten *Master of Figure*⁷¹. Zu vermuten ist aber auch, dass der Artikel etwas Kontroverses enthalten sollte bei der ganzen unverhohlenen Lobpreisung, die den Konflikt und die SchülerInnenrevolte zuvor überdecken sollte. Doch dazu war die Kontroverse schon zu groß geraten.

Der ebenfalls neu eingestellte Alfred Stevens, Lehrer für Architektur-Zeichnen, Perspektive, Modellieren und Ornament-Malerei, schrieb in einem Brief vom 26. August 1845: „I was sent for the other day to Sommerset House and offered a place in the School of Design as Professor of Everything ... The truth is they have been so lately lashed by the press as incompetent that they tremble for their places and are very happy to find one knowing a little of what they ought to understand themselves.“⁷² Offensichtlich konnte Stevens in Sachen Produktdesign Erfahrungen vorweisen. Seine Art zu Arbeiten stieß allerdings die SchülerInnen vor den Kopf. Sie waren es gewohnt präzise Umrisse zu zeichnen, die genauestens definiert sein mussten. Doch Stevens war Willens auf der Suche nach der richtigen Linie breite Konturen hervorzubringen und diese auch stehenzulassen. Auf seine SchülerInnen machten seine Zeichnungen und Tonarbeiten zum Teil einen unfertigen Eindruck. Stevens war auch nicht einverstanden mit der konzeptuellen Trennung von Hoch- und Niedere Kunst. Im November des Jahres 1847 verließ er die Schule bereits wieder, nicht ohne eine Menge Frust angesammelt zu haben.

Inzwischen begann sich die Haltung der Zeitschrift *The Art-Union* in eine kritische zu verwandeln.⁷³ Vorher war sie eine Unterstützerin der offiziellen Linie des Verwaltungsrates der Schule gewesen, doch nachdem erste Gerüchte über einen Untersuchungsausschuss zur Arbeit des Rates in Umlauf kamen, änderte sie ihre Haltung. Lehrer hatten Beschwerdebriefe an den Verwaltungsrat gerichtet und Robert Redgrave, *Associate* der Akademie und zukünftiger Weggefährte von Henry Cole, einen öffentlichen Brief an den *Prime Minister* verfasst. Daraufhin setzte der Verwaltungsrat einen Ausschuss ein, der die eigene und Wilsons Unfähigkeit attestierte, woraufhin das *Board of Trade* die Reißleine zog. Im Oktober 1847, einen Monat vor Stevens Ausscheiden, ernannte das Board einen neuen Verwaltungsrat⁷⁴, dessen Mitglieder, mit der Ausnahme von zwei Künstlern, alle dem Board selbst angehörten. Im April 1848 bat dann der alte Verwaltungsrat um seine Abwicklung.

71 Macdonald 1970, S. 98.

72 Ebd., S. 99.

73 Government School of Design. Its annual Exhibition 1847, S. 309.

74 Council of the Government School of Design, Bd. 3, 1849, S. 257–259.

Wilson allerdings war anscheinend so einflussreich, dass er nicht einfach abgesetzt werden konnte. Stattdessen wurde er zum Inspektor der Provinzschulen ernannt, wobei sein Auftrag war, Originalität und Erfindungsgeist zu fördern, für praktische Unterrichtseinheiten zu sorgen und die UnternehmerInnen in den Aufsichtsräten zu beschwichtigen. In Glasgow wurde es Wilson erlaubt, die *School of Design* zu inspizieren mit dem Ergebnis, dass aufgrund des schlechten Berichts der Schulleiter und sein Assistent gefeuert wurden und Wilson bis zu seinem Ruhestand, 15 Jahre darauf, selber Direktor der Glasgower Schule war. Dass es Wilson erlaubt worden war die Schule zu inspizieren, mag daran gelegen haben, dass es sich in Glasgow nach Einschätzung von Macdonald um eine *Fine-Art School* gehandelt hat.⁷⁵

2.2.6 Cole tritt auf den Plan

Datiert vom 13. Juli 1848 erschien ein Beitrag von einem nicht näher benannten Glasgower Drucker in der Art-Union. Es ist das kritische Resümee eines vermeintlichen Handwerkers⁷⁶, der den Design-Schulen ein Scheitern in Bezug auf die Ausbildung von Designenden attestiert. Dazu zitiert er zu Beginn aus den Verwaltungsratssitzungen von 1843 und dem Untersuchungsausschuss aus dem Jahr 1846 Passagen, in denen bereits konstatiert wurde, dass an den Schulen zu viel Augenmerk auf die Lehre im Zeichnen gelegt werden würde.

Daraufhin wird ein Abschnitt aus dem Bericht des Schulinspektors von 1847 wiedergegeben, demnach die Provinzschulen reine Zeichenschulen seien. Das Entwerfen von Ornamentformen solle das Hauptaugenmerk sein, was auch schon früher festgeschrieben wurde, aber nur spärlich in die Praxis umgesetzt worden sei. Dabei käme es darauf an, wenn kein Lehrplan für alle Gewerbe vorläge, sich vor allem in den Provinzschulen auf jene zu konzentrieren, die in der Stadt tätig seien. Danach geht der Autor konkreter auf den Unterrichtsinhalt und Ablauf ein und spricht Wilsons Vorstellungen an. Dabei geht es um die Frage, ob das Wissen praktisch oder mündlich vermittelt werden könne und ob es sinnvoll sei, das Entwerfen von Originalen oder das Kopieren zu studieren. Nach Wilson, dessen Meinung der Autor konträr gegenüber steht, könne nicht Neues erschaffen werden und das Zeichnen biete den Vorteil, dass es grundlegend sei, denn bei den vielen Gewerben sei es unmöglich die Ausbildung zu spezialisieren. Doch dem Autor nach sei die feh-

⁷⁵ Macdonald 1970, S. 108. Entnommen aus: Art in the Provinces 1848, S. 161.

⁷⁶ Mit hoher Wahrscheinlichkeit ist dieser Artikel unter einem Pseudonym von Henry Cole verfasst worden, da er die zukünftigen Lehrinhalte unter seiner Ägide vorwegnimmt und sich gegen die Anwendung der eigenen Fantasie ausspricht. Letzteres wurde in Dickens Satire *Hard Times* aufgegriffen.

lende Spezialisierung und das lange Üben im Zeichnen der Grund dafür, dass viele SchülerInnen die Schulbesuche bald wieder einstellen würden.

Danach gibt der Autor einen Abriss darüber wieder, was in den Werkstätten der Textilindustrie passiere, wenn dort ein Designender seiner Tätigkeit nachgehe. Für diese Arbeit sei es grundlegend, die Schülerschaft mit vielen Ornamenten und Formen aus der Natur bekannt zu machen. Außerdem seien die grundlegenden Prinzipien der Kunst, Licht und Schatten, Farbe, Symmetrie, Proportionen und so weiter zu vermitteln. Was nicht passieren dürfe, ist ebenfalls festgeschrieben: „Do not leave him to colour these [Ornamente und Naturformen; Anm. d. Verf.] according to his own fancy[.].“⁷⁷

Sobald diese Grundlagen vermittelt wurden, könne dann im Unterricht damit begonnen werden, an Beispielen aus den unterschiedlichen Gewerben die Anwendung der grundlegenden Prinzipien auf die zu erstellenden Produkte zu illustrieren. Dazu versetzt sich der Autor in eine Lehrkraft und gibt in dem Artikel wieder, was sie vor einer Schülerschaft sagen würde. Im Anschluss an die fiktive Unterrichtseinheit fordert er die Schülerschaft dazu auf zur nächsten Sitzung eigene Entwürfe zu entwickeln, die in der Klasse sodann besprochen werden. Dies ähnelt dem Vorgehen von Wallis, dem in Manchester angestellten Lehrer aus Dyce' Ausbildungsgang.

Im Anschluss an den wiedergegebenen Ideal-Lehrinhalt verweist der Autor darauf, dass dieses Vorgehen der Intention der Schule gerechter werde als zwei Vorlesungen über die Lebensart und das Kostüm der alten Griechen. Auch die nächste Unterrichtsstufe wird wieder explizit im Wortlaut des Lehrenden wiedergegeben, womit der Autor auch seine umfangreichen Kenntnisse und damit seine Autorität über die Materie unter Beweis stellen kann. Dies ist auch nötig, denn zum Abschluss, nachdem er die Vorzüge seiner Methode für eine gute Design-Ausbildung aufgezeigt hat, verweist er darauf, in wenigen Stunden eine Lehrperson soweit instruieren zu können, dass sie in der Lage sei, seinen Lehrplan zu vermitteln. Das Ende des Artikels ist ein expliziter Appell mit dem System Wilson zu brechen, da es gescheitert sei. Es müsse eine *industrial* nicht *fine art* Atmosphäre an den Schulen einkehren. Den beginnenden Umbau durch das *Board of Trade* sieht der Autor hoffnungsvoll entgegen, doch der begonnene Wechsel müsse auch radikal mit dem alten System brechen.

Im September 1848 verkündete die Design-Schule in Glasgow anlässlich der jährlich stattfindenden Preisverleihung an die Schülerschaft stolz, dass sie mehr Menschen be-

77 Glasgow Printer 1848, S. 266.

schult hatte als jede vergleichbare Institution, wobei Somerset House mit eingeschlossen wurde. Ein Wermutstropfen ist der Verweis darauf, dass im Jahr zuvor 5000 bis 6000 Pfund aus Glasgow nach Frankreich für den Kauf von Designs geflossen seien. Der Hoffnung wurde Ausdruck verliehen, dass dies in Zukunft in dieser Größenordnung nicht wieder geschehen müsse. Unter den ersten Plätzen bei der Preisverleihung befand sich eine Büste der Niobe. Weiter wurden im Artikel Teile eines Berichts mit folgendem Hinweis an die Schülerschaft wiedergegeben: „[...] they ought to consider, that their main object would be to gain power of hand to imitate any form placed before them ; - to attain a knowledge of these forms, and fit them to the requirements of manufactures; and to gain a knowledge of the principles of Art, to enable them to this in a characteristic and pure style.“⁷⁸

Im Dezember müssen dann die Vorgänge um Wilson in Glasgow der Art-Union bekannt geworden sein, da sie darüber berichtete. Sie verkündete Unmut darüber, dass jeden Monat neue Erkenntnisse über Fehler in der Verwaltung auftauchen würden und verlangte eine Erklärung. Zuvor jedoch berichtete sie über die *School of Design* in Manchester in einem sehr kritischen Ton, der die Enthüllungen in Glasgow vorbereitete. Dabei ging es in erster Linie um eine schlechte Organisation der Schule und Verfehlungen der Leitung. Besonders von Interesse ist aber die eindeutige Positionierung zum Lehrplan mit folgender Aussage: „It is not by the occasional delivery of a few lectures on Greek Art, that young men can be made skilful designers ; nor by the routine practice of drawing from antique models ;[...].“⁷⁹ Der Beitrag endet mit dem Appell, die Interessen und das Wohlergehen der Gemeinschaft der Herstellenden stärker zu verfolgen. Wilsons Jahre als Direktor der *Normal School of Design* waren damit endgültig zu Ende gegangen, doch bis Henry Cole dann an die Spitze als Superintendent des neu gegründeten *Departments of Practical Art* gelangen sollte, vergehen noch drei Jahre.

Die Deutungshoheit erlangte Cole, indem er die *Felix Summerly's Art Manufacture* gründete und in diesem Zusammenhang ein preisgekröntes Teeservice entwarf. Weiter nahm er prominent am Diskurs über das Entwerfen mit seinem *Journal of Design* teil, welches er einstellte, nachdem er 1850 mit der Planung zur ersten Weltausstellung begonnen hatte.⁸⁰ Damit schuf er einen ersten öffentlichen Raum, in dem es auf noch breiterer Ebene zur Diskussion um das Zusammenspiel von Kunst und Arbeit kommen konnte. In der glei-

78 Art in the Provinces. Glasgow School of Design 1848, S. 277.

79 Art in the Provinces. Manchester School of Design 1848, S. 354.

80 Macdonald 1970, S. 133; S. 141. Prominent wurde auch auf Fragen des Urheberrechts in Coles Magazin eingegangen. Fehlender Urheberrechtsschutz wurde als ein Grund genannt, warum in großem Umfang auf französische Entwürfe zurückgegriffen wurde. Siehe auch: Dutta 2007, S. 126.

chen Weise gingen sezessionistische Künstlergruppen vor, um sich außerhalb der Akademie zu etablieren. Sie schufen zuerst eigene Ausstellungsräume, um selbst darüber zu bestimmen, was die Öffentlichkeit zu Gesicht bekam. Erst nach eigener Anschauung der Ausstellung konnte jede Amateurln urteilen und ein öffentlicher Diskurs überhaupt erst entstehen. Die kleineren Preisverleihungen in den *Normal Schools of Design* wurden zuvor noch von den Akademiemitgliedern ausgelobt. Quinn sieht den Diskurs, den Henry Cole um den öffentlichen Geschmack vorantreibt, als verbindendes Element zwischen Kunst und Industrie. Indem Cole zum nationalen Tonangeber in Sachen Geschmack aufsteigt, kann er die Deutungshoheit der Akademie in Fragen der Kunst brechen.

Für mein Dafürhalten hat er aber nicht die Deutungshoheit der Akademie auf dem Gebiet der Kunst gebrochen, sondern sie auf dem Gebiet der ornamentalen Gestaltung erlangt, nachdem dieser Bereich argumentativ der Akademie abgerungen worden war, indem kontinuierlich das Ornament in eine vermittelnde Position zwischen Hochkunst und Industrie gesetzt worden war. Diese angesprochene Mittlerin-Position des Ornaments und dessen Bedeutung wird am Ende des folgenden Fazits ausführlicher beschrieben.

2.2.7 Fazit

Zuerst soll eine kurze inhaltliche Zusammenfassung folgen, um die unterschiedlichen Positionen im Prozess um den Verwertungsanspruch gegenüber der künstlerischen Sphäre zu verdeutlichen, die dem ersten Abschnitt nach zwar von Autonomie geprägt ist, aber durch die darin enthaltene Gleichsetzung von Kunst und unentfremdeter Arbeit nicht alle Brücken zu den anderen gesellschaftlichen Teilbereichen abreißen kann. Den Auftakt machte die Darstellung der Anhörungen des *Select Committee on Arts and Manufactures*, in denen die Grundposition der Akademie von der Unvereinbarkeit von Kunst und Kommerz klar wurde, während die Wirtschaftskammer versuchte genau das umzusetzen. Der darauffolgende Zeitungsartikel aus dem *Blackwood's Edinburgh Magazine* stellt sich dann voll und ganz hinter die Akademie. Während sich schon zu Beginn, aber auch im Verlauf der Aushandlung, alle Positionen darauf einigen können, dass der Unterricht anhand von Ornamentformen durchzuführen sei, sollte Unterricht nach dem lebenden Modell explizit nicht stattfinden. Damit deckt sich die Position des neu eingerichteten Verwaltungsrats, der von den SchülerInnen einfordert, eine Erklärung darüber abzulegen, keine Bildenden KünstlerInnen werden zu wollen. Nachdem Dyce aus Bayern zurückgekehrt war, wo er das Kunstgewerbesystem studiert hatte, wählte er einen Mittelweg und entwirft einen abgestuften Lehrplan, an dessen Ende erst das Zeichnen nach dem lebenden Modell vorge-

sehen ist. Außerdem ändert er die Erklärungspflicht ab, woraufhin die SchülerInnen das Gewerbe benennen müssen, zu dessen Ausführung sie an der Kunstschule Unterricht nehmen. Diesem Mittelweg will sich die Dependance in Manchester aber nicht anschließen und ohne Einschränkungen nach dem lebenden Modell lehren. Während der Bereich der ornamentalen Gestaltung dem Gewerbe zugeordnet wird, wird das Zeichnen nach dem lebenden Modell den Schönen Künsten zugeordnet. Die daraus resultierende Trennung geht die Verwaltung in Manchester aber nicht mit.

Nachdem sich Dyce zunehmend aus der Verwaltung zurückzieht, tritt Wilson das Direktorat an. Unter seiner Ägide muss völlig davon abgesehen werden nach dem lebenden Modell zu zeichnen. Auf der anderen Seite möchte er den Unterricht aber nicht an einem konkreten Gewerbe hin ausgerichtet sehen. Aufgrund seines Beharrens auf dem langen Einüben der Anfertigung exakter Kopien von Ornamentformen verlässt ein großer Teil der Schülerschaft den Unterricht. In Manchester hat man unter dem neuen Direktor Wallis wieder die genau entgegengesetzte Richtung eingeschlagen. Wallis war Absolvent unter Dyce und leitete nun die Dependance, wo nach seinem Lehrplan sogar in unterschiedlichen Medien gezeichnet wurde und an konkreten Entwurfsarbeiten wie zum Beispiel Stuhlrücken gearbeitet wurde.

Die Schülerschaft, die in London noch übrig war, trotz des langen Polierens an der exakten Kopie, trat nun in die offene Rebellion ein. Sie attackierte Wilson und den Teil der Schülerschaft, der zu ihm hielt, als Kunst-Snobs. Statt wie bisher auf die griechische Antike zu rekurrieren, wollte Wilson italienische Ornamentformen studiert wissen. Die Schülerschaft lehnte dies ab und wollte an gotischen Formen ausgebildet werden und sich Entwurfsaufgaben von Gegenständen des täglichen Lebens widmen.

Im letzten Akt der Auseinandersetzung, der auf Wilsons Abberufung folgte, tritt Henry Cole auf den Plan. Nachdem er die diskursive Hoheit errang, formte er maßgeblich das englische System der Kunsterziehung mit den Institutionen der Weltausstellungen und des Victoria and Albert Museums. In dem vermutlich von ihm stammenden Artikel ist nicht die Rede vom Zeichnen nach dem lebenden Modell. Dafür spricht er sich für Originalität und Erfindergeist aus, was er als unerlässlich für das Erlernen von Entwurfsarbeiten von Ornamentformen erachtet. Aber nicht nur an Ornamentformen, sondern auch an Naturformen soll die Schülerschaft ausgebildet werden. Und all dies sollte auch mit Bezug zu den unterschiedlichen Gewerben passieren.

Hinter diesen Positionen zeichnet sich die Haltung der Akademie ab, den Verwertungsanspruch der Wirtschaftskammer mit dem Beharren auf die Eigenständigkeit der Kunst-sphäre zu begegnen. Die Eigenständigkeit beruht auf der diametralen Gegenüberstellung der künstlerischen und der wirtschaftlichen Sphäre, die Kants Konzeption von Kunst ausmacht und welche die Akademie ins Feld führt. Die Konzeption von Kunst beinhaltet mehrere Aspekte. Die Aspekte der Zweckhaftigkeit und des genie-haften Schaffens wurden bereits eingangs dargestellt.

In der Aushandlung zeigt sich die Zweckhaftigkeit an der Diskussion um die Lehrinhalte. Der gesellschaftliche Bereich der Kunst grenzt sich durch das Nicht-Vorhandensein extrinsischer Motive ab, weswegen eine Ausrichtung an konkreten Gewerben und deren Arbeitsbereichen wie Bordüren, Tapetenmustern oder Stuhlrücken Vorgaben in der Zwecksetzung darstellen und somit die Kunst-sphäre nicht tangieren würden. Das Zeichnen nach dem lebenden Modell kann auf den ersten Blick keinem bestimmten Zweck dienen. Dementsprechend sah Dyces mehrstufiges Ausbildungssystem erst am Ende das Zeichnen nach dem lebenden Modell vor und zwar nur in jenen Fällen, wo es für Gewerbe aufgrund des häufigen Auftretens menschlicher Figuren vonnöten sei. Mit Dyces Vorschlag ging einher, dass sich die SchülerInnen schriftlich zu einem praktischen Zweck der Ausbildung bekennen mussten.

Eine Differenzierung erhält der Aspekt der Zweckhaftigkeit durch eine Trennung der Lehrinhalte in alltägliche Aufgabenstellungen mit lebenspraktischen Bezügen und jenen, die aus dieser Lebenspraxis herausgehoben seien. Ein Bauernhaus wäre demnach keine adäquate Aufgabe für eine KünstlerIn, während der Palast durch seine Herausgehobenheit angemessen sei. Im obigen Fall wären die Stuhlrücken auch einer alltäglichen Praxis zuzuschreiben, während die menschliche Figur ebenfalls herausgehoben sei. Diese Differenzierung des Aspekts der Zweckhaftigkeit wird in dem Artikel aus dem Blackwood's Edinburgh Magazine vorgebracht. Gegenstände, welche zum Gedenken an Menschen oder Ereignisse gedacht wären, zählen ebenfalls zu dem aus der alltäglichen Lebenspraxis herausgehobenen Bereich, während zum Beispiel das Besteck für das tägliche Mahl die Aufmerksamkeit der KünstlerIn nicht verdiene. In der Auseinandersetzung zwischen Wilson und seiner Lehrerschaft in London wurde dazu aufgerufen, ob nicht auch ein Bauernhaus die Aufmerksamkeit der Künstlerschaft verdiene.

Als weiteres Argument für die Eigenständigkeit der Sphäre der Kunst führt die Akademie die Argumentation von der Geniehaftigkeit an, die den Status als KünstlerIn in Abgren-

zung zum Arbeitenden ebenfalls bestimmt. Der Aspekt des Genies kann ebenfalls der Argumentation von der Herausgehobenheit aus der alltäglichen Lebenspraxis dienen, stellt doch das Wirken eines Genies nichts Alltägliches dar. So ist das Kopieren von Formen eine rein manuell auszuführende Tätigkeit, die es durch Einüben zu meistern gilt. Das Entwerfen und Neu-Arrangieren braucht hingegen Erfindungsgeist, der schwer zu erlernen sei und eher einem Vermögen an Talent gleicht.⁸¹ Bei diesem Aspekt spielt die Konzentration auf die geistigen Fähigkeiten beim künstlerischen Schaffen eine große Rolle. So spricht der Artikel zu Beginn des Diskurses von mentaler Kultivierung und Erhabenheit in Bezug auf das Künstlertum. Wilson fordert dementsprechend von den SchülerInnen der nationalen Kunstschulen das exakte Kopieren von Ornamentformen ein, während Wallis in Manchester zwar auch auf das Kopieren setzt, aber Variationen in Größe zulässt und unter anderem auch Proportionslehre in den Unterrichtsplan aufnimmt.

Eine Differenzierung des Aspekts des genie-haften Schaffens durch die Darstellung des Aushandlungsprozesses stellt die Regelhaftigkeit des Schaffens dar. Sowohl das Ausüben eines Gewerbes, als auch die künstlerische Produktion sind auf Regeln angewiesen, wie Kant einräumt.⁸² Aber eine Regelhaftigkeit würde bedeuten, dass durch das Erlernen eben jener Regeln alle Menschen Kunstwerke schaffen könnten, doch solle dies weiter nur Genies vorbehalten sein. So mussten Regeln für den Bereich der Kunst in dem Artikel von Cole für den Curriculum eingefordert werden. Er solle Lektionen in den Prinzipien von Licht, Schatten, Farbe und Symmetrie enthalten. Weiter führt Cole aus, dass die Einbildungskraft auch nicht völlig frei agieren könne, sondern dass ihr Regeln gesetzt werden müssen. Später veröffentlichte Cole das Lehrbuch *General Principles of Decorative Art*.⁸³ Er läutete damit eine ganze Reihe von Publikationen von Lehrbüchern zu dem Thema Design und seiner Prinzipien ein, die unter anderem von Owen Jones und Christopher Dresser verfasst sind.⁸⁴

Neben diesen Prinzipien besteht die Ausbildung zur KünstlerIn aber vor allem aus der Aneignung vorangegangener Werke anderer Genies. Sie stellen gewissermaßen das Regel- beziehungsweise das Musterbuch bereit, aber es lesen zu können, ist nur dem Genie möglich. Das Genie wird sich dann durch die Anlehnung an ein Vorbild in diese geniehafte Tradition einreihen. Um auf dem Grad, der zwischen dem bloßen Kopieren alter Meister und einer Idiosynkrasie bestehen bleibt, zu wandeln, braucht es eine freie Anwendung von

81 Rudloff 1991, S. 70–71.

82 Ebd., S. 79.

83 Quinn 2013, S. 173. Siehe auch: Dutta 2007, S. 331.

84 Bøe 1957, S. 75–76.

Regeln.⁸⁵ Dem stünde das Handwerk mit seinen festen Regeln diametral gegenüber, wie es auch im Artikel zum Auftakt der nationalen Kunstschulen zu lesen ist.

Im ersten Abschnitt zu Kants Begriff von Arbeit wurde der Ausgangspunkt der Aus- handlung als konzeptionelle Übereinstimmung von Kunst mit unentfremdeter Arbeit in der bürgerlichen Gesellschaft konstatiert. Demnach sind es die Bedingungen, unter denen die Arbeit ausgeführt wird, die darüber bestimmen, ob künstlerisches Wirken oder einfaches Produzieren vorliegt. Aber durch den Aspekt der Geniehaftigkeit werden die Bedingungen für künstlerisches Wirken in die Person verlegt und ihre Exklusivität oder Autonomie be- gründet. Da aber jede Person in der Lage ist selbstbestimmt und abbildend sowie antizi- pierend und schöpferisch tätig zu sein, muss die Exklusivität unter zu Hilfenahme der Dif- ferenzierungen der Aspekte der Zweck- und Geniehaftigkeit durch die tautologisch verwor- benen Aspekte der Regelmäßigkeit und Herausgehobenheit mühsam von einem allgemei- neren Arbeitsbegriff getrennt werden.

Ein weiterer Aspekt, der diese Trennschärfe maximal aufweicht, liegt im Konzept der Gattungshierarchie innerhalb der Sphäre der Kunst begründet.⁸⁶ Zwar wurde in der Aus- handlung der Ausgestaltung der nationalen Kunstschulen heftig diskutiert, ob das lebende Modell studiert werden sollte, dass aber zum Studium Ornamente herangezogen werden sollten, stand nie zur Debatte, sondern galt von Beginn an als gesetzt. Aufgrund seiner be- sonderen Stellung im Gefüge der Kunstgattungen ist das Ornament prädestiniert dafür das verbindende Element zwischen der Sphäre der Kunst und der Güterproduktion zu sein, wie im folgenden Abschnitt aufgezeigt wird.

Das Ornament war bis zum 19. Jahrhundert keine eigene Kunstgattung und konnte für sich allein nicht als schön gelten.⁸⁷ Es wurde seit Vitruv nur als schmückendes Beiwerk be- trachtet und fand nur Erwähnung, wenn es um ein Zuviel an Dekoration ging. In seinem dekorativen Überschwang wird das Rokoko im ausgehenden 18. Jahrhundert für seine üp- pigen Ornamentierung und dessen Form begonnen abgelehnt zu werden zu Gunsten einer Verzierung durch Arabesken. Auch Goethe spricht sich für Arabesken aus, wenn sie ver- nünftig angewendet werden, um das Schöne in seiner Erscheinung zu unterstützen. Doch bleibt die Vorstellung vom Ornament mit der Gleichsetzung von Schmuck und Verzierung in einem Begriffskorsett gefangen, das dessen positive Umdeutung erschwert.⁸⁸

85 Rudloff 1991, S. 71, S. 74–75 und S. 78–79.

86 Rudloffs Erkenntnisinteresse ist auf die literarische Produktion gerichtet.

87 Kroll 1987, S. 2.

88 Ebd., S. 10–11. Kroll weist daraufhin, dass es sich bei den hier konsultierten Ornament-Deutungen um euorzentristische Sichtweisen handelt.

Kant nimmt dann aber im 18. Jahrhundert diese Umdeutung vor, indem er den Zierrat in zwei Arten unterteilt: Zierrat als zweckgebundene Zutat und als eine Form zweckfreier Schönheit. Mit der zweiten Definition ist die Möglichkeit entstanden, eine positive Sicht auf die bloße Zutat zu entwickeln. In der ersten Position werden die seit Vitruv und Alberti gängigen Argumentationsmuster weiter bedient. Als Schmuck soll der Zierrat durch Reiz die Aufmerksamkeit auf das Werk lenken und es angemessen präsentieren. Doch damit ist die Verzierung zweckgebunden und kann dadurch nicht schön sein, weil Schönheit nach Kant nur um ihrer selbst willen sein muss. Durch die zweite Definition kann der Zierrat diesen funktionellen Charakter verlieren und selbst zur Schönheit werden, wenn er „die Einbildungskraft im freien Spiele mit Ideen zu unterhalten, und ohne bestimmten Zweck die ästhetische Urteilskraft zu beschäftigen“⁸⁹ vermag. Dadurch konstituiert sich ein Gegenstand, der sich vom zu Schmückenden emanzipiert, selbst zum Kunstwerk wird, ohne auf etwas verweisen oder einem Ideal nachkommen zu müssen und selbst Freie Schönheit verkörpert. Als Beispiel führt Kant Tapetenmuster, Laubwerk und Arabesken an. Dabei darf die Verzierung, wobei wir jetzt von Ornament reden müssen, da Verzierung einen Zweck darstellt, kein absichtlich nachträglich angefügtes Gebilde sein und nicht als bewusst wahrgenommenes Additiv auftreten. Aber vor allem sah sich Hegel veranlasst, die durch Kant gewonnene Möglichkeit, das Ornament als etwas Kunstschönes anzuerkennen, zu benutzen, um für den Autonomiestatus von Architektur durch ihre Verbindung mit dem Ornament einzutreten. Die zweckbestimmte Architektur wird demnach erst zur Kunst, wenn sie in der Verbindung mit dem zweckfreien Ornament ihre reine Funktionalität überwindet.

Das Ornament ist ein Angelpunkt in der Auseinandersetzung über das Verhältnis von Kunst und Arbeit. Ein Teil der Zweckfreiheit, konstitutiv für Kunst in der bürgerlichen Gesellschaft, mit dessen Hilfe sich die Königliche Akademie der Indienstnahme durch das *Board of Trade* versucht hatte entgegenzustellen, sickerte so in den Zwecke verdeckenden Bereich der Herstellung ein.⁹⁰ Unterstrichen werden soll die vermittelnde Rolle des Ornaments durch den Hinweis, dass sich das South Kensington Museum, das heutige Victoria and Albert Museum, aus dem Museum of Ornamental Art at Marlborough House heraus entwickelte. Es ist das erste Museum für Kunstgewerbe und Design.

Um zu zeigen, wie fruchtbar die Verfolgung des Ansatzes war, die zuvor bei Kant durch Rudloff identifizierten Aspekte des Verhältnisses von Kunst und Arbeit im Diskurs über die

89 Zit. n. Kroll 1987, S. 15.

90 Eine weitere argumentative Möglichkeit schaffte Kant mit der Bestimmung des Verhältnisses von Nützlichkeit und Schönheit. Vgl. Guyer, Paul: *Beauty and Utility in Eighteenth-Century Aesthetics*. In: *Eighteenth-Century Studies* 3 (35), 2002, S. 439–453 und Bredekamp 1993.

Gütergewerbereform herauszustellen, sollen die Ergebnisse bis hier zusammengefasst werden. Die Identifikation der Aspekte in weiten Teilen des Diskurses über die Gütergewerbereform lässt den Schluss zu, dass Kants ästhetische Theorie als Funktionsbeschreibung von Kunst in der bürgerlichen Gesellschaft dienen kann. Ohne einen speziellen gesellschaftlichen Teilbereich Kunst würde dieser in wirtschaftlichem Schaffen einfach aufgehen. Der Präsident der Königlichen Akademie sprach davon, dass, wenn man die Prinzipien der Wirtschaft auf die Kunst anwende, man die Kunst zerstören würde.

Daraus ergibt sich, dass die Aspekte Konstituenten bürgerlicher Kunst darstellen: Freiheit von Zwecken, Losgelöstheit von lebenspraktischen Bezügen, genie-haftes Schaffen und freie Regelanwendung.⁹¹ Weiter konnte dem Diskurs entnommen werden, welche zentrale Rolle der kunsttheoretischen Bestimmung des Ornaments bei der Überwindung des entgegengesetzten Verhältnisses von Kunst und Arbeit zukommt. Dadurch ist es möglich, den Ablauf der Herauslösung des Bereichs des Kunstgewerbes aus dem System der Kunst in der bürgerlichen Gesellschaft beschreiben und analysieren zu können.

2.3 John Ruskin: *The Stones of Venice*

Die hier herausgearbeiteten Konstituenten bürgerlicher Kunst betreffen in erster Linie die Bedingungen des Werksetzungsprozesses und dessen Motivation. Der Aspekt der inhaltlichen Seite des Werkes ist im Diskurs ebenfalls aufgetreten, wenn es um die Frage ging, aus welcher Epoche die zu studierenden Ornamente stammen sollten. Im Folgenden soll die Untersuchung zum Verhältnis von Kunst und Arbeit bis hin zum Künstler und seinem Werk weiter zugespitzt werden. Zuvor aber soll das Verhältnis noch bei John Ruskin und in seinem Kapitel *The Nature of Gothic* aus seinem Buch *The Stones of Venice* herausgearbeitet werden. Das Kapitel von Ruskin gilt als wesentlicher Bezugspunkt im Denken über Kunst für Webb und den Morris-Kreis. Dem Namen des Kapitels nach beschäftigt es sich mit gotischem Ornament. Im Verlauf der Darstellung des Kapitels wird darauf eingegangen werden, welche inhaltliche Setzung die Auswahl von gotischem Ornament mit sich bringt. Diese Setzung wird wiederum aus dem Verhältnis von Kunst und Arbeit ersichtlich, da sie sich im Sinne von Kunst in der bürgerlichen Gesellschaft und unentfremdeter Arbeit entsprechen. Dies nutzt Ruskin, um einen Gegenwartsbezug für seine Kunsttheorie herzustellen. Zuerst sollen aber die Hauptmerkmale der Kunst der Gotik nach Ruskin dargestellt werden.

91 Die Konstituenten sind hier weder vollständig noch genauer untersucht worden. Wir beschränken uns hier auf die Wesentlichen. Für eine weitere Besprechung siehe zum Beispiel Bürger 1993.

2.3.1 Ruskins Hauptmerkmale der Kunst der Gotik

Ruskin unternimmt im Kapitel *The Nature of Gothic* im zweiten Band seines Buches *The Stones of Venice* den Versuch, die Wesensmerkmale des gotischen Stils zu bestimmen. In einem Brief an seinen Vater vom Februar 1852 beschreibt er sein Vorhaben folgendermaßen: „I shall show that the greatest distinctive character of Gothic is in the workman’s heart and mind; but its outward distinctive test is the trefoiled arch, *not* the mere point.“⁹² Um den Geist einer Epoche und seine Qualitäten zu bestimmen, nimmt Ruskin eine Kategorisierung von Ornamentformen vor, die da lautet: Serviles Ornament, Rechtmäßiges Ornament und Revolutionäres Ornament. Im ersten Fall, dem Servilen Ornament, ist der Ausführende des Ornaments und seine Kraftanwendung völlig dem Intellekt der ihm übergeordneten Person im Bauprozess unterworfen. Im zweiten Fall, dem Rechtmäßigen Ornament, ist die ausführende Person ebenfalls untergeordnet, allerdings nur bis zu einem gewissen Punkt, aber darüber hinaus emanzipiert und unabhängig. Sie ist ausgestattet mit einem eigenen Willen, der sich aber die eigene Unterlegenheit eingesteht und dementsprechend folgsam der übergeordneten Instanz gegenüber ist. Im dritten Fall, dem Revolutionären Ornament, wird keine Untergebenheit bei der Ausführung ausgemacht. Die ausführende Person kann ihre schöpferischen Kräfte uneingeschränkt zum Zuge bringen, ohne irgendjemand Folge leisten zu müssen.

Nach dieser Einteilung ordnet Ruskin das Ornament der griechischen Epoche dem Servilen Ornament mit der Begründung zu, dass der griechische Meisterhandwerker keine Unvollkommenheit ertragen könne, weswegen er seinen Untergebenen anweist nur einfache geometrische Formen auszuführen. Sie könnten mit Schnur und Lineal perfekt ausgeführt werden, genauso wie die Skulpturen des Meisters selber. Der griechische Vorarbeiter würde seinen untergebenen Handwerkern kein Motiv vorgeben, welches dieser nicht perfekt ausführen könne.

Ruskin ordnet die ornamentalen Schmuckformen aus assyrischer und ägyptischer Zeit ebenfalls dem Servilen Ornament zu, wobei er aber eine Unterscheidung gegenüber der griechischen Epoche vornimmt. Die assyrischen und ägyptischen Meister wussten weniger über die perfekten Formen und überließen auch den untergebenen Arbeitern skulpturale Aufgaben. Dazu setzten sie den Standard in der Figurenbehandlung soweit herab, dass jeder Arbeiter diesen erreichen konnte und lehrten sie durch straffes Training soweit, dass sie auch nicht mehr unter diesen Standard fallen könnten. Der assyrische Meister stelle

92 Cook 1903–1912, Bd. 10, S. 180.

seinen Untergebenen Aufgaben, die sie nur unvollkommen ausführen konnten, doch etablierten sie einen festen Standard für die Unvollkommenheit. Ruskins Fazit zu diesen Epochen ist, dass der Arbeiter ein Sklave war, um dann mit der Darstellung des mittelalterlichen respektive christlichen Ornamentensystems fortzufahren, in dem die Sklaverei abgeschafft worden wäre. Denn hier sei die Unvollkommenheit erlaubt, man stehe zu ihr, wohingegen sie sich für die Griechen und Assyrer sehr schmerzhaft anfühle.

Daraufhin legt Ruskin in seinem Text die für ihn wichtigsten Charakteristika der Kunst der Gotik dar. In sechs Punkten beschreibt Ruskin, was den Geist des Handwerkers genau ausmacht und wie diese Eigenschaften sich in formal-ästhetischer Hinsicht in den Gebäudeteilen und deren Verzierungen niederschlagen. Im Prinzip vertieft er damit seine Ausführungen über das Revolutionäre Ornament, wobei er aber die Betrachtung von der Organisation des Werksetzungsprozesses hin zur Ausführung und der KünstlerIn selbst verschiebt. Nach Ruskin sind die ersten beiden wichtigsten Merkmale zur Bestimmung der moralischen Elemente des gotischen Wesens ihre Unzivilisiertheit und ihr Abwechslungsreichtum.

Im Sinne der Unzivilisiertheit, oder angemessener gefasst Rohheit, des gotischen Handwerkers argumentiert er, dürfe nicht auf die perfekte Ausführung eines jeden Gegenstandes im Produktionsprozess bestanden werden. Ruskin plädiert dafür die Arbeitenden mit ihren Schwächen zu akzeptieren und Fehler in der manuellen Ausführung hinzunehmen. Wie er schreibt, müsse in den Arbeitenden nach ihrem nachdenklichen, gedankenvollen Teil gesucht werden. Diesen gelte es zu fördern. Es sei möglich dem Menschen zu lehren eine gerade und gekrümmte Linie zu zeichnen, sie auszuschneiden und diese zu reproduzieren auch in jedweden anderen Formen und in angemessener Zeit und perfekter Ausführung. Wenn der Mensch aber aufgefordert würde, darüber nachzudenken eine bessere Form in seinem Kopf zu finden, seine Ausführung würde anfangen zu stocken, er würde hadern und beginnen Fehler zu machen. „But you have made a man of him for all that. He was only a machine before, an animated tool.“⁹³ Ruskin fährt fort: „Men were not intended to work with the accuracy of tools, to be precise and perfect in all their actions. If you will have that precision out of them, and make their fingers measure degrees like cogwheels, and their arms strike curves like compasses, you must unhumanize them.“⁹⁴ Zu dem Abschnitt Rohheit ist festzuhalten, dass Ruskin hier am stärksten auf die Umstände der Herstellung, und was sie für die Arbeitenden bedeutet, eingeht.

93 Cook 1903–1912, Bd. 10, S. 192.

94 Ebd.

Das zweitwichtigste Wesensmerkmal der Gotik ist für Ruskin Abwechslungsreichtum. Nachdem Ruskin die Wichtigkeit der unabhängigen Ausführung des Arbeitenden betont hat, sollen die Folgen betrachtet werden, die daraus resultieren: Die ständige Abwechslung eines jeden Merkmals des Gebäudes. In der Abwechslung können die Erbauenden ihre Vorstellungskraft zum Zuge bringen.⁹⁵

Ruskin hält die beiden Eigenschaften Rohheit und Abwechslungsreichtum für die wichtigsten, um nicht nur die gotische Architektur, sondern jede Architektur als gute auszuzeichnen. Zusammen mit den vier restlichen Eigenschaften der gotischen Handwerkenden und der Bestimmung des Revolutionären Ornaments hat Ruskin hier die wesentlichen Konstituenten bürgerlicher Kunst im gotischen Ornament Venedigs ausgemacht und knüpft daran ihre Superiorität. So sind bei Ruskin, wie auch bei Kant, die auszeichnenden Merkmale von Kunst⁹⁶ folgende: selbstbestimmt, abbildend, antizipierend und schöpferisch. Ruskin betont die Unabhängigkeit der Ausführung, beschreibt den Vorgang der Imagination und dessen Ausführung, wobei er davon ausgeht, dass zwischen gedanklicher Vorstellung und Verwirklichung ein Qualitätsunterschied existiert, und er fordert die Möglichkeit zu schöpferischer Tätigkeit ein⁹⁷.

Nachdem Ruskin die Merkmale besprochen hat, kommt er zu dem Vergleich, der seine zugrundeliegende anthropologische Bestimmung des Arbeitsprozesses, anhand dessen zuerst Kant Kunst in der bürgerlichen Gesellschaft bestimmt hat, am direktesten durch den Vergleich der Hervorbringung durch Mensch und Biene hervortreten lässt: „The building of the bird and the bee needs not express anything like this. It is perfect and unchanging. But just because we are something better than birds or bees, our building must confess that we have not reached the perfection we can imagine, and cannot rest in the condition we have attained. If we pretend to have reached either perfection or satisfaction, we have degraded ourselves and our work.“⁹⁸ Auffällig ist der Teil im Abschnitt zu Rohheit, in dem Ruskin von Entmenschlichung spricht, wenn man von den Handwerkenden Perfektion in der Ausführung verlange. Hier zeigt sich der Umkehrschluss von der anthropologischen Bestimmung von Arbeit. Führt der Mensch Arbeit anders aus, als sie in Abgrenzung zum Tier definiert wurde, ist er nicht mehr in der Lage Mensch zu sein: Ruskins klares Votum gegen die In-Konkurrenz-Setzung von Mensch und Maschine im Produktionsprozess.⁹⁹

95 Cook 1903–1912, Bd. 10, S. 212 f. Die weiteren Eigenschaften sind: „3. Love of Nature. 4. Disturbed Imagination. 5. Obstnacy. 6. Generosity.“ (Cook 1903–1912, Bd. 10, S. 184).

96 Rudloff 1991, S. 68.

97 Cook 1903–1912, Bd. 10, S. 196.

98 Ebd., S. 214.

99 Vgl. Sussman 1968, S. 84 f. Für Sussman stellt sich *The Nature of Gothic* als Ausdruck von Ruskins Ab-

2.3.2 Ruskins Kunstanschauung und ihr Gegenwartsbezug

Hier deutet sich der Gegenwartsbezug von Ruskins Ornamentalschau an.¹⁰⁰ Er tritt nach einer kurzen Darstellung des Topos Unzivilisiertheit, respektive Rohheit¹⁰¹, im Diskurs um die Einführung des Fabriksystems und der zeitgenössischen Analyse der sozialen Gegebenheiten, vor allem für die Arbeitenden in Großbritannien des 19. Jahrhunderts, deutlicher hervor.¹⁰² Politische Ökonomen wie Smith, Mill oder Malthus haben, um die Entwicklung des Kapitalismus als unausweichlich und natürlich zu beschreiben, deren zeitgenössischen Gesellschaftsverhältnisse mit jenen von vermeintlich nicht-zivilisierten Gesellschaftsformen verglichen. Um die Entwicklung der Menschheit hin zum Kapitalismus als Teleologie darstellen zu können, wurde der *savage state* als Nullpunkt dieser Entwicklung etabliert. Dieser Gedanke von Entwicklung im Sinne einer Verbesserung wurde neben Moral, auch auf das ästhetische Empfinden, welches mit jenem der Moral gekoppelt war, übertragen. Bei der Frage warum das englische Design in so einem schlechten Zustand sei, wo sich die Gesellschaft doch entwickelt habe, die Schmuckformen von indigenen Bevölkerungen jedoch nach wie vor sehr beliebt seien, könne deren Überlegenheit nur damit erklärt werden, dass sie durch ihre Nähe zur Natur der britischen Güterherstellung überlegen seien.

Ruskin hat also den gotischen Handwerker und die Bedingungen, in denen er arbeitete, bewusst als positiven Bezugspunkt für die Arbeiterschaft in Großbritannien konstruiert. Denn in Ruskins Gegenwart herrscht das Gegenteil, da man sich von der Natur und dem *savage state* entfernt habe. Die Transformation von dörflicher Handwerksproduktion hin zur industriellen Massenproduktion ist im vollen Gange. Manufakturen werden zuerst durch mit Dampf und dann durch mit Elektrizität betriebene Fabrikeinheiten ersetzt. Die Arbeitsplätze werden durch zunehmend kleinteilige Arbeitsschritte in komplexer werdenden Produktionsabläufen bestimmt. Das Schichtsystem wird eingeführt, Familie und Lohnar-

lehnung der Maschine dar. Das Wort Maschine fällt in dem Kapitel aber nur in dem Zusammenhang, wo Ruskin die Degradierung des Arbeitenden zur Maschine kritisiert.

100 „We have much studied and much perfected, of late, the great civilized invention of the division of labour; only we give it a false name. It is not, truly speaking, the labour that is divided; but the men:—Divided into mere segments of men—broken into small fragments and crumbs of life; so that all the little piece of intelligence that is left in a man is not enough to make a pin, or a nail, but exhausts itself in making the point of a pin or the head of a nail.” Cook 1903–1912, Bd. 10, S. 196. Indem Ruskin in Zusammenhang mit Arbeitsteilung von Stecknadeln spricht, rekurriert er auf Adam Smiths bekannter Darstellung einer Stecknadelfabrik aus seinem Werk *Wealth of Nations* (Spear 1984, S. 122). Vgl. auch Hewison 2007, S. 70 f.

101 Ruskin benutzt den Begriff *savageness*.

102 Bizup 2003, S. S. 84–114.

beit, das Private und das Öffentliche, werden aufgespalten. Ruskin ist sich der Setzung von Kunst als anthropologische Bestimmung von Arbeit bewusst und nutzt seine Ornamentschau als Negativ, vor dem die als schlecht bewerteten Bedingungen seiner Gegenwart deutlicher aufscheinen. Marx hatte fünf Jahre später in der Einleitung *Zur Kritik der politischen Ökonomie* (1857) anhand von Kunst und der kapitalistischen Produktionsweise Entfremdung aufgezeigt.¹⁰³ Im Folgenden soll die Auffassung von Ruskin über weitere Konstituenten bürgerlicher Kunst herausgearbeitet werden, auf die er, wie gezeigt wurde, aufbaut.

2.3.3 Ornament und lebenspraktische Bezüge

Für Ruskin kann eine positive Bewertung des Ornaments herausgestellt werden, die sich Hegels Argumentation hinsichtlich des Verhältnisses von Architektur und Ornament bedient.¹⁰⁴ Dementsprechend verbindet sich in der Architektur der zweckgebundene Teil aus dem Bereich der Reproduktion des gesellschaftlichen Lebens, sprich Behausung, mit der autonomen Kunstsphäre. Ruskin übernimmt diese Argumentation, indem er schreibt:

But observe, in doing all this [die bloße Konstruktion eines Gebäudes, Anm. des Verf.], there is no High, or as it is commonly called, Fine Art, required at all. There may be much science, together with the lower form of art, or "handicraft," but there is as yet no Fine Art. Housebuilding, on these terms, is no higher thing than ship building.[...] But when the house, or church, or other building is thus far designed, and the forms of its dead walls and dead roofs are up to this point determined, comes the divine part of the work - namely, to turn these dead walls into living ones. Only Deity, that is to say, those who are taught by Deity, can do that. And that is to be done by painting and sculpture, that is to say, by ornamentation. Ornamentation is therefore the principal part of architecture, considered as a subject of fine art.¹⁰⁵

Hier stellt sich Kants Gedanke anders dar, dass, wenn die Grundbedürfnisse gedeckt sind, es möglich ist, interesselos ästhetisch zu urteilen.¹⁰⁶ Der Bereich des Ästhetischen fängt dort an, wo die Reproduktion gesellschaftlichen Lebens gesichert ist. Das Ästhetische tritt als Überschuss auf.¹⁰⁷ In der Architektur findet beides zusammen und nicht nur für Ruskin. Da Ruskin zuvor vom Handwerker sprach und das Ornament als zugehörig zur Sphäre der Kunst einordnete, sind Handwerkende in der Lage KünstlerInnen zu sein. Dies ergab sich bereits aus der Annahme des anthropologisch begründeten Begriffs von Arbeit, der mit Kunst bei Kant gleichgesetzt wurde. Doch Kant schränkte den Kreis der Menschen, die zur Ausführung befähigt seien, auf Menschen mit genialem Talent ein.¹⁰⁸ Wir müssen feststel-

103 Kultermann 1998, S. 159.

104 Kroll 1987, S. 95.

105 Cook 1903–1912, Bd. 12, S. 84.

106 Rudloff 1991, S. 56.

107 Hughes 2007, S. 80.

108 Rudloff 1991, S. 69.

len, dass auch Ruskin dieser Einschränkung folgt und diese Befähigung nur jenen einräumt, die sich von einer Gottheit bei ihren Ausführungen haben leiten lassen.

Aber Ruskin kommt mit dem folgenden Zitat zu einer wesentlichen Einschränkung der Exklusivität von Kunstäußerungen: „It [Architektur, Anm. des Verf.] is also, in some sort, the work of the whole race, while the picture or statue is the work of one only, in most cases more highly gifted than his fellows.“¹⁰⁹ Letztendlich mäandert Ruskin aber bei seinen Ausführungen um diese Einschränkung herum. Im Zuge des Unterfangens die Merkmale zu bestimmen, die die gotische Architektur ausmachen, sprach Ruskin von sechs Eigenschaften, die ihr Wesen konstituieren würden. Es seien die moralischen Elemente der Gotik, die Wesenszüge der Menschen, die diese Architektur geschaffen hätten. Diese Wesenszüge wiederum seien aber den natürlichen Begebenheiten in den betreffenden Gebieten geschuldet, da sie auf den Charakter der dort lebenden Menschen einwirken würden, der seine Ausformung in der Architektur findet. Damit lassen sich dann wiederum Unterschiede in den regionalen Ausprägungen des gotischen Stils erklären.¹¹⁰ Als eine an Geologie interessierte Person lässt es sich Ruskin nicht nehmen, die verschiedenen Vegetationsformen zu beschreiben, um seinem Argument mehr Autorität zu verleihen, doch auf der anderen Seite steht für ihn die Religion über den Wissenschaften: „If, however, the savageness of Gothic architecture, merely as an expression of its origin among Northern nations, may be considered, in some sort, a noble character, it possesses a higher nobility still, when considered as an index, not of climate, but of religious principle.“¹¹¹

Nachdem Ruskin den *inner spirit* gotischer Architektur herausgearbeitet hat, geht er im letzten Drittel des Kapitels dazu über, die *outward form* zu bestimmen.¹¹² Hier wird dann auch ohne Umwege auf die Anpassung der gotischen Architektur an die klimatischen Verhältnisse hingewiesen. Denn nach Ruskin kann der Spitzbogen, beziehungsweise seine flächige Ausprägung als steiler Giebel, den Niederschlag am effektivsten im Gegensatz zu Tonnengewölben, beziehungsweise Rundbögen, ableiten.¹¹³ Auch hier fungiert also das

109 Cook 1903–1912, Bd. 10, S. 213 f.

110 Ebd., S. 184–188. Ruskin ist dabei nicht abwertend, doch bildet dieses Menschenbild die Grundlage rassistischer Stereotypen, was insofern ein Problem darstellt, als dass die Gruppenunterschiede größer dargestellt werden, als es die Unterschiede zwischen den einzelnen Menschen sind. Im Zuge des nation-buildings ist dies aber ein wichtiges Argument, um nationale Identitäten, die auf willkürlichen Gruppeneinteilungen beruhen, herauszubilden.

111 Ebd., S. 188.

112 Cook 1903–1912, Bd. 10, S. 245.

113 Ebd., S. 247. Es gab aber schon vor Ruskin KunsttheoretikerInnen, die den Winkel des Giebels mit der Menge an Niederschlag in der jeweiligen Region in Zusammenhang brachten. Siehe: Siegel 2000, S. 214.

Ornament als Mittlerin zwischen der autonomen abgetrennten gesellschaftlichen Sphäre der Kunst und dem lebenspraktischen Bereich im Sinne von Behausung.

2.3.4 Außer-individuelle Vorbedingungen künstlerischen Schaffens

Ruskins Ausführungen zum Wesen des Stils der Gotik bemühen sich um eine Durchdringung des Werksetzungsprozesses und vor allem um dessen Vorbedingungen. Bei Kant wurde dieser Prozess als innerhalb der KünstlerIn liegend beschrieben, die intrinsisch motiviert ist, nach freier Regelanwendung arbeitet und mit außerordentlichem Talent ausgestattet ist. Mit Hilfe der Anschauung vom Ornament konnte Ruskin für die Gattung Architektur den arbeitslastigen Teil und den kunstvollen Teil, den ingenieurhaften Teil und den verzierenden Teil, identifizieren. Das Ornament tritt auch für Ruskin als verbindendes Element zwischen der Sphäre der Kunst und jener der Arbeit im Sinne von Bedürfnisbefriedigung auf. Somit kann Ruskin Kunst auch als Arbeit betrachten und findet Vorbedingungen künstlerischen Schaffens, die außerhalb des Individuums liegen und Exklusivität anders herleiten: der Grad an Arbeitsteilung und das Klima.

Auch Johann Joachim Winckelmann fand Vorbedingungen künstlerischen Produzierens, die außerhalb des Individuums liegen. Nach Winckelmann sei „die Freiheit des griechischen Volkes die Ursache für die beispielhafte griechische Kunst“. ¹¹⁴ Auch Ruskin sieht den gotischen Handwerker in einer Periode der Freiheit schaffen, wie seine Kategorisierung des Ornaments in servil und revolutionär zeigt. Aber indem er die Bedingungen der Freiheit weiter dekliniert und seinen didaktischen Ansatz zur Kritik der zeitgenössischen Lage der Arbeiterschaft verfolgt, kommt er an den Punkt, wo es nicht mehr die abstrakte Idee ist, die zu guter Kunst führe, sondern die materiellen Lebensumstände, die sich in den Ornamentformen zeigen. Ruskin schafft eine Erklärung, wie sich die Produktionsverhältnisse, geprägt vom Grad der Arbeitsteilung gemäß des Stands an Produktivkraft, in den gesellschaftlichen Überbau einschreiben. ¹¹⁵ Bei stark ausdifferenzierter Arbeitsteilung, sprich Sklavenarbeit, findet er konkrete geometrische Formen vor. Der Wille des Herrschenden könne als geometrische Formen am einfachsten den versklavten Arbeitenden aufgezwungen werden. Im Falle des Mittelalters und des gotischen Handwerkertums sei keine Arbeitsteilung vorhanden. Alles wäre dem Geist oder dem Herzen des Produzierenden entsprungen und führe vor allem zum Spitzbogen. So leistet Ruskin eine materialisti-

114 Baeumer 1986, S. 201.

115 Vgl. Iorio 2011.

sche Kritik an der idealistischen Theoretisierung von Kunst in der bürgerlichen Gesellschaft. Oft wird dieser Punkt übersehen, aber er ist der Grund, warum Ruskin eine soziologische Kunstschau betrieb.¹¹⁶

Zur gleichen Zeit stellt auch Gottfried Semper ähnliche Überlegungen an, besonders in Hinblick auf die technische Bedingtheit von Kunst.¹¹⁷ Weiter wurde bereits bei Winckelmann Klima, Geographie, physische Eigenschaften und soziale Organisation als Bestimmungsfaktoren von Kunst angeführt.¹¹⁸ Wie Ruskin in seiner Nachfolge betrieb auch Winckelmann „eine vergleichende Stilbetrachtung nach nationalen und politisch-sozialen Epochen“¹¹⁹. Voltairs Geschichtsphilosophie und Rousseaus Anschauung von Freiheit wurde durch Winckelmann auf die Geschichte der Kunst angewendet.¹²⁰ Unter anderem durch den Künstler Jaques Louis David gibt es eine enge Verbindung zwischen dem klassizistischen Kunstideal und den Inhalten der französischen Revolution, die für die Republik und gegen den Adel kämpften. Ruskin grenzte sich in seiner Kunstanschauung von jener Winckelmanns ab.¹²¹ Schon Vasari hatte das Gotische vor allem als nicht klassisch beschrieben.¹²²

2.3.5 Form und Inhalt

Das Gotische ist schon lange als barbarisch und unzivilisiert besetzt. Davon grenzte man sich, wie oben beschrieben, im Zuge der Rechtfertigung der Einführung der kapitalistischen Produktionsweise mit Hilfe der Überzeugung der eigenen Entwickeltheit ab. Der Entwicklungsgedanke ist ein Teil des Geschichtsverständnisses der damaligen Zeit. Es wurde von Blütezeiten der Menschheit und von Stadien des Zerfalls ausgegangen. Verschiedene Punkte in der Geschichte der Menschheit wurden als Messlatte herangezogen, an dem sich der status quo bewerten lassen musste. Der Grad an Unzivilisiertheit im damaligen Großbritannien verglichen mit jenem im *savage state* oder die Entfernung zum katholischen Glauben im Vergleich zu früher. Dadurch sind aber keine überhistorischen Einsichten zu gewinnen. Ruskins didaktischer Vergleich der idealisierten Zustände, in denen der gotische Handwerker arbeitete, mit der aktuellen Lage der Arbeiterschaft hinkt, auf-

116 Vgl. Aulinger 1992, S. 34.

117 Vgl. Kroll 1987; das Kapitel über Semper, besonders S. 49. Semper intendiert allerdings eine Verbindung von Kunst und Industrie, während Ruskin Kunst und Handwerk zu verschmelzen sucht. Siehe auch: Ocón Fernández 2003, S. 134–135.

118 Siegel 2000, S. 214.

119 Baeumer 1986, S. 204.

120 Ebd., S. 208.

121 Siegel 2000, S. 212.

122 Dobai 1977, Bd. 3, S. 313.

grund der unterschiedlichen Produktivkräfte der jeweiligen Gesellschaften, an denen sich unter anderem der Grad der Arbeitsteilung orientiert. Somit ist bei den historischen Betrachtungen von einer subjektiven Beziehung zur Vergangenheit auszugehen.¹²³

Durch diese Subjektivität und den interpretatorischen Freiraum in Hinblick auf Formen kann auch kein in Ansätzen sich materialistisch zeigender Interpretationsversuch das Verhältnis von Inhalt und Form festschreiben. Die äußeren Formen bleiben für Ruskin trotzdem in jedem Fall Resultate innerer Einstellungen und Prinzipien. Sie können aber auch ohne auf eine metaphysische Ebene angehoben zu werden, ganz gegenständlich die innere Struktur des Raumes auf der Fassade wiedergeben. Ruskin betrachtete auch in diesem Sinne Architektur. Das Prädikat Gotik können nur jene Gebäude für sich beanspruchen, die an den Fassaden den Spitzbogen und für die inneren Decken die Form eines Rippengewölbes verwenden.¹²⁴ Für Ruskin ist die Beziehung zwischen Form und Inhalt bedeutend, in dem Sinne, als dass sie sich entsprechen müssen. In der Zeit des Historismus, in denen Gebäude von der Fassade her einfach nur gotisch verziert wurden, ist dies ein Aufruf sich nicht auf die äußere Form zu beschränken. Bei Ruskins Analyse typischer gotischer Formen erkennt er die Bedingtheit der ornamentalen Gestaltungsformen als aus der Konstruktion heraus erwachsen an. Das Kreuzrippengewölbe stellte zu gotischer Zeit eine bautechnische Neuerung dar. Es bildete den äußeren Rahmen für das Maßwerk und damit die Konstante beim Entwickeln von neuen Formen.¹²⁵ Nachdem Ruskin seine abschließende Definition der Gotik gegeben hat, kommt er auf das Maßwerk zu sprechen und wie einfach es sei, eine Fläche mit Blattwerk und seinen Variationen zu füllen, analog zur Benutzung eines Kaleidoskops.¹²⁶ Dies meint er aber abwertend und hat dabei wohl die zeitgenössischen gotisch-anmutenden Bauten wie das *House of Parliament* vor Augen, welche das Gotische auf oberflächliche Weise imitieren und damit auf Gefallen beim Publikum stoßen.¹²⁷

2.3.6 Fazit

Zusammenfassend ist festzuhalten, dass Ruskin, wie Kant, Kunst als unentfremdete Arbeit auffasst, indem auch er eine anthropologische Bestimmung von Arbeit mitträgt. So knüpft

123 Vgl. Bann 1995.

124 Cook 1903–1912, Bd. 10, S. 246.

125 Helten 2006, S. 235–239.

126 Cook 1903–1912, Bd. 10, S. 260-261; das Kaleidoskop findet in Zusammenhang mit der Gestaltung ornamentaler Formen immer wieder Erwähnung. Sowohl im Artikel aus dem *Blackwood's Edinburgh Magazine* (vgl. Abschnitt 2.2.2), als auch ca. 1859 bei Christopher Dresser (Vgl. Fn. 679).

127 Cook 1903–1912, Bd. 10, S. 260. Inwieweit Ornament generell als Code, als Symbol für politische Einstellungen genutzt wurde, wäre weiter zu untersuchen.

er mit seiner Bestimmung des Gotischen an die aktuelle Debatte über die Einführung des kapitalistischen Produktionssystems an. Zu Zeit der Gotik verfertigten die tätigen Handwerkenden Kunst unter unentfremdeten Bedingungen im impliziten Gegensatz zur zeitgenössischen Arbeiterschaft. Ebenfalls im Einklang mit der vorherrschenden Vorstellung über Kunst bringt er das Konzept von Kunst und das Konzept vom Handwerk zur Zeit der Gotik mit Hilfe des Ornaments zusammen. Zu dem Aspekt der Regelbefolgung im Werksetzungsprozess kann nach der hier vorliegenden Exegese keine Aussage getroffen werden. Besonders im Rahmen von architektonischen Arbeiten zeigt Ruskin mit Hilfe des Ornaments lebenspraktische Bezüge auf. Jedoch schränkt er auch wieder herkömmlich den Kreis der zu Kunst Befähigten ein. Er geht die Argumentation vom Talent mit, aber er bringt auch Bedingungen ins Spiel, die außerhalb des Kunstschaffenden liegen. Die Möglichkeit für einen kunstschönen Ausdruck sieht er nur unter unentfremdeten Arbeitsbedingungen, sprich geringer Arbeitsteilung, realisierbar. Er projiziert einen Teil der zeitgenössischen Theorie von der Funktion der Kunst in das Mittelalter. Die Projizierung ist nicht willkürlich, sondern offenbar schien ihm die Kunst der Gotik eine besonders gute Folie zu sein, vor der sich die zeitgenössische Lage der Arbeiterschaft abhebt. Doch der Zusammenhang von Inhalt und Form ist trotz des materialistischen Herleitungsversuchs nicht kausal. So bleibt das Ornament Symbol für etwaige politische Haltungen und Einstellungen. Ruskins Haltung hier konnte herausgearbeitet werden. Zum Qualitätsmerkmal guter Kunst hat er alle jene Kriterien auserkoren, die ein Produkt von Arbeit unter unentfremdeten Bedingungen darstellen.

Seine Haltung besteht aus der Ablehnung der zunehmenden Arbeitsteilung im kapitalistischen Produktionsprozess. Er wendet sich mit seinem Konzept der Unzivilisiertheit diametral gegen den Zeitgeist, demnach Großbritannien, aufgrund des Fabriksystems, dessen Kern auch die Arbeitsteilung ausmacht, die Spitze der menschlichen Entwicklung darstellt. Außerdem wendet er sich diametral gegen die Vorstellungen über die Antike und ihren politischen Implikationen demokratischer Werte, was auch erklärt, warum er seine Forschungen in Venedig und nicht in Rom betrieb. Da er Inhalt und Form in enger Verknüpfung im Sinne einer Entsprechung sah, muss er die zeitgenössische Kunst und auch die zeitgenössische Angewandte Kunst mit großem Missfallen betrachtet haben. Damit war er nicht allein, wie die Reformversuche der Güterproduktion zusammen mit der *Royal Academy of Arts* und die negativen Beurteilungen des englischen Beitrags auf der ersten Weltausstellung 1851 zeigen. In Sachen Geschmack sah sich das Viktorianische Zeitalter

im Stadium des Verfalls, während es sich politisch und ökonomisch zu weltweiter Vorherrschaft aufschwang. Nach der Analyse der zeitgenössischen Gegebenheiten blickte Ruskin auf die Epoche der Gotik und verband mit seiner Kunstschau nicht nur ein didaktisches Konzept, sondern er wendete die Ergebnisse seiner Analyse, den Zusammenhang zwischen dem Grad der Arbeitsteilung und der Qualität von Kunstäußerungen, als soziologische Methode auf die Kunst der Gotik an.

Die sozialen Veränderungen im 19. Jahrhundert gingen derart schnell von statten, dass die Dynamiken erlebbar waren und als Geschichte begreifbar wurden. Darüber hinaus zeigte die Gegenwart in Form des *Crystal Palace*, wie der Skelettbau mit Hilfe von Stahlträgern als technische Innovation der Struktur die Art der Verzierungen bedingen, analog des von Ruskin dargelegten Zusammenhangs zwischen dem Kreuzrippengewölbe und dem Maßwerk. Inwieweit an diese Vorstellungswelt durch Webb und den Morris-Kreis bis zur Gründung von Morris & Co. angeknüpft wurde, soll im nächsten Kapitel abgeklärt werden.

3. Biographisches

3.1 Zeittafel relevanter Geschehnisse

Jahr	Geschehen
1831	Webb wird am 12. Januar in Oxford geboren
1853	Ruskin veröffentlicht den zweiten Band seiner Reihe <i>The Stones of Venice</i> mit dem berühmten Kapitel <i>The Nature of Gothic</i>
1854	Webb tritt im Mai in das Büro von George Edmund Street ein
1855	Rossetti gibt Zeichenunterricht am <i>working men's college</i>
1855–1856	Morris, Burne-Jones, Faulkner u.a. bringen <i>The Oxford and Cambridge Magazine</i> heraus
1856	Morris tritt im Januar in das Büro von Street ein
1856	Burne-Jones macht sich mit Rossetti bekannt und nimmt Unterricht bei ihm
1856	Street verlegt im Sommer sein Büro nach London, Webb und Morris folgen
1858	Webb, Morris und Faulkner besichtigen die Kathedralen Nordfrankreichs
1858	F.D. Maurice steht für Browns Gemälde <i>work Modell</i>
1858	Rossetti beendet den Unterricht am <i>working men's college</i> , Brown wird Nachfolger
1859–1861	Burne-Jones unterrichtet am <i>working men's college</i>
1859	Webb verlässt Streets Büro, um als selbstständiger Architekt zu arbeiten
1859–1860	Webb führt als ersten Auftrag den Bau von Red House für Morris durch
1859–1860	gemeinsame Ausstellungen im selbst gegründeten Hogarth Club
1860	Gillum kauft ein Grundstück in East Barnett für die Zweigstelle des <i>Industrial Home of Destitute Boys</i>
1861	Gründung von Morris, Marshall, Faulkner & Co. am 11. April
1862	Präsentation unterschiedlicher Produkte von Morris & Co. auf dem <i>Medieval Court</i> der Weltausstellung
1875	Morris übernimmt den alleinigen Besitz an Morris & Co.
1877	Gründung der <i>Society for the Protection of Ancient Buildings</i>
1886	Webb nimmt Morris Posten als Schatzmeister der <i>Socialist League</i> ein
1891	im Januar wird Webb Mitglied der <i>Hammersmith Socialist Society</i>
1901	Webb setzt sich zur Ruhe, zieht in ein Bauernhaus in Worth, Sussex
1915	Webb stirbt am 17. April

Das folgende Kapitel beleuchtet Webbs Biographie und das Zusammentreffen mit seinen zukünftigen Partnern von Morris & Co. sowie die bisher nur angenommene Vorbildfunktion von Ruskin. Besonders, aber nicht ausschließlich, fand Webbs Entwurfstätigkeit und die Ausführung der Möbel im Rahmen dieses Inneneinrichtungsunternehmens statt. Weiter werden ausgewählte Aspekte aus den Lebensläufen der Partner dargestellt, die in Zusammenhang mit dem Verhältnis von Kunst und Arbeit stehen, wobei Arbeit hier in vielen Facetten in Erscheinung treten kann. Es wird also der Künstler allgemein und das Milieu, in dem sich Webb bewegte und aus dem die Entwürfe heraus entstanden sind, unter speziellen Aspekten beleuchtet. Die dabei verfolgte Frage lautet, ob die Beteiligten Ruskins Annahme über die Vorbedingungen guter Kunst teilten. Als Vorbedingungen stellte Ruskin implizit unentfremdete Arbeitsbedingungen heraus, womit er die seit Kant vorgenommene anthropologische Bestimmung von Arbeit als Kunst übernimmt, aber die strikte Abgrenzung der künstlerischen von der wirtschaftlichen Sphäre durch die mittelnde Position des Ornaments in der Architektur aufweicht. Weiter stellt sich die Frage, ob Webb und der Morris-Kreis vor dem Hintergrund der Reform der Güterherstellung und Ruskins Gegenwartsbezug Ruskins Analyse auf ihre Praxis anwenden und die Arbeitsbedingungen verändern wollten, so dass schönes Ornament entsteht. Retrospektiv getätigte Aussagen von Webb und Morris über ihre Leben wurden nur vereinzelt berücksichtigt und auch auf Morris Vorträge, die er gegen Ende der 1870er Jahre begonnen hatte zu halten, wird nicht zurückgegriffen.

3.2 Philip Speakman Webb

Philip Speakman Webb wurde am 12. Januar 1831 in Oxford geboren. Als zweites von elf Kindern wuchs er im Haus von Elizabeth, geborene Speakman, auf. Sein Vater Charles Webb war von Beruf Arzt. Im Alter von Drei zog Webb mit seiner Familie innerhalb Oxfords in ein Haus mit großem Garten um. Lethaby stellt Webb als naturverbunden dar und sagt ihm eine große Zuneigung zu Tieren, besonders zu Pferden, nach.¹²⁸ Mit Vergnügen hat sich Webb an den Jahrmarkt erinnert, der im September nach Oxford kam. Auch Oxford als Bauensemble blieb ihm in guter Erinnerung: „I was born and bred in Oxford, and had no other teacher in art than the impressive objects of the old buildings there, the effect of which on my natural bent has never left me.“¹²⁹ Mit acht Jahren wurde Webb ins 15 Meilen entfernte Aynho auf ein Internat geschickt. In Webbs Erinnerungen waren es an der Schu-

128 Bei Kirk 2005, S. 11 und 13 sind undatierte Tierzeichnungen von Webb abgedruckt.

129 Zit. n. Lethaby 1935, S. 7; vgl. auch Burman 1999, S. 4 f.

le keine glücklichen Zeiten. In diesem Zusammenhang erwähnt Lethaby, dass Webb sich immer negativ über *boy farms* geäußert hatte.¹³⁰ *Boy farms* sind allerdings Einrichtungen, in denen Waisenkinder oder verhaltensauffällige Kinder eine intensive Betreuung erhalten sollten. Später wird Webb mit dem *Industrial Home of Destitute Boys* als eine dieser Einrichtungen in Kontakt kommen. Dort wurden einige seiner ersten Möbelentwürfe gefertigt.

Im Jahr 1848 stirbt Webbs Vater im Alter von 53 Jahren und Webb, nun selbst 18 Jahre alt, fängt zu Beginn des darauffolgenden Jahres eine Lehre im Architekturbüro von John Billing in Reading, ungefähr 25 Meilen von Oxford entfernt, an. Am 7. Mai 1852 setzt Billing für Webb ein Empfehlungsschreiben auf, in dem er seine volle Zufriedenheit ausdrückt. Außerdem war Webb in den höchsten Kursen für Zeichnen und „designing“ sehr erfolgreich, besonders in jenen zu einigen gotischen Stilen.¹³¹

Im April 1854 verlässt Webb Billing und wechselt in ein Büro in das 90 Meilen von Oxford entfernte Wolverhampton. Dort schien er allerdings höchst unzufrieden zu sein, denn er verlässt es nur vier Wochen später wieder, um zu George Edmund Street (1824–1881) zurück nach Oxford zu wechseln. Dafür nimmt Webb eine Halbierung seines Gehalts in Kauf, doch arbeitete er nun in der Straße, in dem sich sein Geburtshaus befand. Street zeichnete sich durch seine Assistenz-Tätigkeit für den Architekten George Gilbert Scott aus. Er war von der Diözese von Oxford zu ihrem Architekten ernannt worden und wurde von der *Cambridge Camden Society* hoch geschätzt.¹³² Scott, Street und die *Cambridge Camden Society* sind durch ihre Bewunderung von Augustus Welby Northmore Pugins Werk verbunden, der für die Gesellschaft das Vereinsembleme entwarf. Pugin (1812–1852) gehört zu den Begründern des *Gothic Revival* und ist wichtiger Bezugspunkt für John Ruskins theoretische Betrachtung der Kunst der Gotik. Webb suchte also bewusst den Anschluss an die Schule des *Gothic Revival* und fand ihn bereits während seiner Ausbildung.

Webb machte seine Arbeit für Street, der nur sieben Jahre älter war als er, anscheinend gut, denn nach dem ersten Jahr verdoppelte Street sein Gehalt auf 100 Pfund. Im Juni 1856 wurde Webb Mitglied der *Oxford Architectural Society*. Im selben Jahr zieht Street allerdings nach London, wohin Webb ihm folgte. Die Vereinigung, der auch Ruskin angehörte, hatte in der *Cambridge Camden Society* ihr Pendant. Die Gruppen pflegten offiziell einen freundschaftlichen Umgang miteinander. Das Publikationsorgan der *Cam-*

130 Lethaby 1935, S. 8.

131 Das gesamte Schreiben ist bei Lethaby abgedruckt: Ebd., S. 9 f.

132 Kirk 2005, S. 12 f.

bridge Camden Society *The Ecclesiologist* veröffentlichte Berichte über die Aktivitäten der Gruppe aus Oxford. Deren Aktivitäten gestalteten sich aber in akademischer Weise und betrachteten den Bezug zur Gotik aus antiquarischem Interesse, während die *Cambridge Camden Society* einen religiösen Feldzug mit der Gotik verband. *The Ecclesiologist* monierte, dass die *Oxford Architectural Society* den gotischen Stil nicht als den einzigen wahrhaft christlichen Stil bezeichnen und nicht alle anderen Stile ablehnen würde. Außerdem wurde kritisiert, dass sie sich nicht für einen grundlegenden Ansatz zu Fragen der Kirchenrestaurierung und des Kirchenneubaus aussprechen würden. In der Tat richtete die *Oxford Architectural Society* ihr Interesse auch auf alte Brücken, Gutshäuser und andere Profanbauten.¹³³ Dementsprechend stellte Webb in London 1858 im Rahmen der Ausstellung der *Architectural Association* Entwürfe eines „covered market for a country town“ und einen „public fountain“ aus.¹³⁴ Während also Pugin als Begründer des *Gothic Revival* auch religiöse Motive leiteten, schien sich Webb den AnhängerInnen einer säkularen Betrachtung der Gotik angeschlossen zu haben. Weiter schien Webb ein mindestens kritisches Verhältnis zu der Art oder den Inhalten seiner Ausbildung gehabt zu haben, denn die *Architectural Association London*, bei der Webb ausgestellt hatte, wurde 1847 von einer Gruppe von Auszubildenden gegründet, die mit ihrer Lehre unzufrieden waren und den Aufbau einer geregelten Ausbildung selbst in die Hand nehmen wollten.¹³⁵

Zu Beginn des Jahres 1856 lernte Webb William Morris kennen, der sich zuvor auf seiner zweiten Frankreich-Reise dazu entschlossen hatte, der Theologie den Rücken zuzukehren und sich der Architektur zuzuwenden, worauf er ebenfalls bei Street eine Lehre begann.¹³⁶ Die Freundschaft zwischen Webb und Morris wird ihr gesamtes Leben lang andauern und zusammen werden sie in Hinblick auf unser Interesse das wichtige Projekt, in dessen Rahmen ein großer Teil der Möbel entstanden ist, gestalten: Morris & Co. Kurz bevor sich die beiden kennenlernten, also unabhängig von Morris, kaufte Webb im Dezember 1855 Ruskins *The Stones of Venice* in der drei-bändigen Auflage.¹³⁷ Im zweiten Band ist das berühmte Kapitel *The Nature of Gothic* enthalten, in dem Ruskin darlegt, dass in der Freiheit des gotischen Handwerkenden der Grund für die Superiorität des gotischen Stils gegenüber den anderen Stilen liege. Ruskins historisierende Darstellung der Arbeitsbedingungen der Handwerkenden, führt er in dem Kapitel aus, würden in direktem Zusam-

133 White 1962, S. 24; S. 42–44.

134 The Architectural Exhibition 1858, S. 46.

135 Bottoms 2010, abgerufen unter: <https://www.aaschool.ac.uk/AASCHOOL/LIBRARY/aahistory.php> [20.12.2018].

136 Mackail 1901, S. 78.

137 Lethaby 1979, S. 235.

menhang stehen mit den zur Zeit der Gotik entwickelten Ornamentformen. In den 1890er Jahren legte Morris das Kapitel erneut auf. Festzuhalten ist, dass Webb Ruskin direkt rezipierte, die Gotik schätze, allerdings nicht für ihre religiösen Implikationen, und einen antiquarischen Ansatz beim Studium ihrer Formen wählte.

3.3 William Morris und *The Oxford and Cambridge Magazine*

Morris las bereits 1853, also zum Zeitpunkt der Veröffentlichung, Ruskins *The Stones of Venice* zum ersten Mal. Später widmete sich Morris Ruskins *Edinburgh Lectures*.¹³⁸ Zu dieser Zeit studierte Morris in Oxford und lernte dort Edward Burne-Jones kennen, ein weiteres Gründungsmitglied der Firma. Auch dies sollte eine Freundschaft werden, die ein Leben lang hielt und sich nicht auf die Zusammenarbeit bei Morris & Co. beschränkte. 1854 besuchte Morris Belgien und Nordfrankreich, wo er die Kathedralen von Amiens, Beauvais, Chartres und Rouen besichtigte.¹³⁹

Bis Morris im Büro von Street Webb traf, unternahm er noch zusammen mit Burne-Jones und einem weiteren Freund eine Reise nach Frankreich. Wieder ging es unter anderem zu denselben gotischen Kathedralen wie zuvor. In einem langen Brief, in welchem er von seiner Reise berichtete, zeigte sich Morris begeistert von der Schönheit eines Tales, dass für ihn geeignet erschien, den Hintergrund zu einer von Chaucers Geschichten abgeben zu können.¹⁴⁰ Zu dieser Zeit probierte er sich in Prosa aus und las Geoffrey Chaucer und Thomas Malory¹⁴¹, zwei Schriftsteller aus dem 14. und 15. Jahrhundert, die für die Konstruktion des Englischen auch in seiner romantischen Auslegung bis heute prägend sind. Chaucer verwendete damals untypischer Weise die englische Sprache in der Dichtung und Malory tradierte die Erzählungen von König Artus und der Tafelrunde weiter.¹⁴² Neben Morris Unternehmung sich bei Street als Architekt ausbilden zu lassen, begann er zusammen mit Burne-Jones das Zeitschriften-Projekt *The Oxford and Cambridge Magazine*, das einen ersten Höhepunkt seiner Ambitionen in der Schriftstellerei darstellt.¹⁴³

Wir kommen auf die Frankreich-Reisen zurück, da zwei der Beiträge von Morris in der Zeitschrift dort ihren Ursprung haben. Der eine Beitrag trägt den Titel *The churches of*

138 Mackail 1901, S. 38 f.; Burne-Jones 1906 I, S. 99.

139 Ebd., S. 48.

140 Ebd., S. 71 f., 76.

141 Ebd., S. 61 und 81.

142 Vgl. die *Prioress's Tale Wardrobe (101)* von 1858, die Burne-Jones aus besagter Geschichte nach Chaucer bemalte.

143 Zu dem Zeitschriftenprojekt: Mackail 1901, S. 87–98.

Northern France und ist eine Beschreibung der Kathedrale von Amiens.¹⁴⁴ Die gotischen Kathedralen Nord-Frankreichs sind für Morris die schönsten Bauwerke auf der Erde. Durch die Augen der Erbauer betrachtet, könne er in das Mittelalter zurückblicken. Mit viel Pathos spricht Morris davon, wie er sie genauso liebe, wie die großen Männer, Maler und Poeten von heute. Er sähe in den Blättern, Pflanzen und Gesichtern ihre Gedanken in Stein gemeißelt und durch die Schläge der Hämmer und Spuren des Meißels ihre Geschichten verewigt. Dies ist Teil seiner Präambel, auf die eine sachliche Beschreibung des Bauwerks folgt, wobei er sich vor allem auf das Bildwerk am Westwerk konzentriert.

Im zweiten Beitrag, der sich mit Kirchenbau beschäftigt, steht ein fiktiver Steinmetz im Mittelpunkt, der während seiner Arbeit immer wieder in Träumereien verfällt, die Morris beschreibt und die nach seinem Erwachen auch Eingang in sein Bildwerk finden.¹⁴⁵ Damit beschreibt Morris einen für ihn charakteristischen Prozess in der Entstehung von gotischen Kathedralen, bei der der Handwerker und sein Arbeitsalltag im Vordergrund stehen. Davon abgesehen stehen Freundschaft und Tod im Mittelpunkt der Handlung. Morris beschreibt den Werksetzungsprozess als mindestens antizipierend und abbildend. Da die ausführende Person hier nicht als Genie ausgezeichnet wird, sondern als Handwerker, kommt dieses Vermögen im Gegensatz zur Konstruktion von Kunst in der bürgerlichen Gesellschaft und im Einklang mit der anthropologischen Bestimmung des Arbeitsprozesses allen zu.

Die vier anderen Beiträge, mit denen sich Morris unter anderem am *The Oxford and Cambridge Magazine* beteiligt hatte, sind aus der Perspektive von Kunst und Arbeit zu vernachlässigen. Sie wurden auch genauso wie *The story of the unkwon church* in die Kategorien Erzählungen und Dichtung eingeordnet, wobei *The churches of Northern France* in die Kategorie Essay eingeordnet worden war. In dieser Kategorie befanden sich auch Beiträge wie *Mr. Macaulay*, ein fünfteiliger Beitrag von Thomas Carlyle, *Unhealthy Employments, Woman, her duties Education, and Position* oder *The Work of young men in the present age*. Sie wurden als Beiträge mit sozialem Inhalt aufgefasst.¹⁴⁶ Zwei Tagebucheinträge von Cornell Price, ein Schulfreund von Burne-Jones, zeigen die Gedanken hinter der Artikelauswahl: „Ted, Top, and Fulford came over to tea and supper. Had much talk with Top about architecture and organization of labour. Discussed the tone of reviews in general, and ‘Blackwood’ in particular. It is unanimously agreed that there is to be no

144 Morris 1856, S. 99–114.

145 Ebd., S. 28–32.

146 Flemming s. a., abgerufen unter: <http://www.rossettiarchive.org/docs/ap4.o93.raw.html> [20.12.2018].

shewing off, no quips, no sneers, no lampooning in our Magazine.“¹⁴⁷ Top oder Topsy war der Spitzname von Morris. In dieser Aussage wird explizit erwähnt, dass Architektur und die Organisation von Arbeit diskutiert wurden. Auch darin können wir ein Aufgreifen von Ruskins Ideen sehen, der wie oben herausgearbeitet, besonders mit dem architektonischen Ornament eine Brücke von der Sphäre der Kunst zu lebenspraktischen Bezügen, hier die Organisation von Arbeit, geschlagen hatte.

Der Eintrag vom 9. September 1855 beleuchtete das Selbstverständnis des Organisationsteams des *The Oxford und Cambridge Magazines*, das eher soziale als politische Inhalte verbreiten wollte: „Saw Ted and Topsy. Talked chiefly about the review. Politics to be almost eschewed: to be mainly Tales, Poetry, friendly Critiques, and social articles.“¹⁴⁸ Price und Charles Faulkner, einer der zukünftigen Partner von Morris & Co., kamen beide aus Birmingham und waren diejenigen, die den Studierenden von den verheerenden Zuständen in den Arbeitendenvierteln der Großstadt aus erster Hand berichteten.¹⁴⁹ Zusammen schrieben sie den Artikel *Unhealthy Employments*, in dem sie sich mit unnötig gefährlichen Arbeitsplätzen und dem Thema öffentlicher Gesundheit auseinandersetzten. In *The Work of young men in the present age* und *Lancashire and Mary Barton* mahnt Price die Notwendigkeit sozialer Reformen an, besonders gerichtet an seine eigene Generation, und führt außerdem die Folgen von Überbevölkerung und Armut für England der Leserschaft vor Augen.¹⁵⁰

Einer von drei Beiträgen von Burne-Jones zu dem Magazin trägt den Titel *The Cousins, a Tale*. Im Vordergrund handelt die Geschichte von einer Liebesbeziehung und im Hintergrund werden, sozial engagiert, die Privilegien der Aristokratie der Verletzlichkeit der verarmten Bevölkerungsteile Londons gegenübergestellt.¹⁵¹ Burne-Jones schrieb Ruskin direkt an, ob auch er einen Artikel beisteuern wolle, die Januar-Ausgabe anbei. Doch mit einem Verweis auf seine begrenzten zeitlichen Kapazitäten lehnte Ruskin ab, fügte aber noch einige lobende Worte über das Magazin hinzu.¹⁵² Burne-Jones war sehr enthusiastisch darüber, dass ihm Ruskin, der von ihm verehrte Autor, überhaupt antwortete, auch wenn es zu keiner Zusammenarbeit kam.

147 Zit. n. Mackail 1901, S. 81.

148 Ebd.

149 Ebd., S. 64.

150 Fleming s. a., abgerufen unter: <http://www.rossettiarchive.org/docs/PriceFaulkner001.raw.html>, <http://www.rossettiarchive.org/docs/Price003.raw.html>, <http://www.rossettiarchive.org/docs/Price002.raw.html> [20.12.2018].

151 Maccarthy 2011, S. 53 f.

152 Mackail 1901, S. 89 f.

Anhand der Darstellung des Zeitschriftenprojekts *The Oxford and Cambridge Magazine* konnte sowohl für Morris, als auch für den Rest der Gruppe eine große Nähe zu den Ideen von Ruskin über das Verhältnis von Kunst und Arbeit festgestellt werden. Außerdem wurde sich sozial engagiert für die prekäre Lage der Arbeiterschaft interessiert. Für Morris ist ein Interesse an den gotischen Kathedralen Frankreichs festzuhalten und für frühe englische Volksdichtung.

3.4 Working men's college

Nachdem sich Burne-Jones zusammen mit Morris entschlossen hatte, der Theologie den Rücken zuzukehren um Maler zu werden, suchte er aktiv die Nähe der Malergruppe der Präraffaeliten. Hernach Burne-Jones herausgefunden hatte, dass Dante Gabriel Rossetti am *working men's college* unterrichtete, machte er sich auf den Weg nach London, um Rossetti persönlich zu treffen.¹⁵³ Rossetti schien den Bewunderer zu mögen und sie bauten eine Freundschaft auf, die sich auf Morris und Ford Madox Brown ausdehnen sollte¹⁵⁴, womit auch die beiden letzten Beteiligten am Projekt Morris & Co. eingeführt wurden. Brown und Rossetti gehörten zur selbsternannten Malergruppe der Präraffaeliten und waren bereits reüssierte Künstler. Diese Künstlergruppe mit Ähnlichkeiten zu den Nazarenern, ohne die starke religiöse Aufladung, wurde durch Ruskins Schützenhilfe als Kunstkritiker eine anerkannte Malschule. So nimmt es nicht wunder, dass Rossetti und Brown mit Ruskin eng befreundet waren, weswegen Ruskin die beiden für das *working men's college* gewinnen konnte. Ruskin gab dort seit der Gründung des Colleges 1854 Zeichenunterricht und hatte Rossetti im Januar 1855 mit ins Boot geholt.¹⁵⁵ Der wollte drei Jahre später aussteigen und konnte im November 1858 Brown als Nachfolger präsentieren. Brown übernahm dann Rossettis Klasse bis zum Ende des Jahres 1860¹⁵⁶, im selben Jahr in dem auch Ruskin sein Engagement beendete. 1859 stieß Burne-Jones dazu, dessen Name auf dem Prospekt des Colleges bis März 1861 auftaucht.¹⁵⁷ Morris kommt erst 1880 in direkten Kontakt mit dem College.¹⁵⁸

Die BegründerInnen des Colleges waren ein Kreis von Personen um F. D. Maurice herum, die sich zuvor in der Bewegung des Christlichen Sozialismus betätigt hatten. Sie erschufen das College als Einrichtung zur Erwachsenenbildung. In einem Akt der christli-

153 Burne-Jones 1906 I, S. 127 f.

154 Hueffer 1896, S. 133.

155 Harrison 1954, S. 44 f.

156 Hueffer 1896, S. 159.

157 Burne-Jones 1906 I, S. 192.

158 Faulkner 1989.

chen Demut, der einem Paternalismus gegenüber der Schülerschaft vorbeugen sollte, wurde proklamiert, dass zuerst die Lehrenden von dem Unterricht profitieren würden, weshalb das College gegründet worden war, und danach erst der Schülerschaft zu Gute kommen würde. Die Lehrenden würden an der Wissensvermittlung wachsen können und die SchülerInnen an dem Wissen. Das College wollte sich nicht nur dem Namen nach gezielt an Menschen richten, die mit den Händen arbeiteten, um mit ihnen eine Gemeinschaft zu bilden.¹⁵⁹ Bei der Eröffnungsveranstaltung wurde, um dieses Anliegen glaubwürdig zu vertreten, den BesucherInnen ein Exemplar eines Pamphlets in die Hand gedrückt mit dem Titel: *On the Nature of Gothic Architecture: and herein of True Functions of the Workman in Art.*¹⁶⁰ Es war ein Nachdruck von Ruskins Kapitel aus *The Stones of Venice*. Ruskin selbst gehörte nicht zu den Gründungsmitgliedern des College, doch war er von Anfang an als Zeichenlehrer an der Unternehmung beteiligt und stellte bereitwillig den Nachdruck zur Verfügung, den er bereits nach seiner ersten Veröffentlichung in *The Stone of Venice* noch einmal separat herausbringen wollte.¹⁶¹

Browns Ansatz im Zeichenunterricht des *working men's college* war Rossettis diametral gegenüber gestellt. Denn wo Rossetti eine freie Ausführung förderte, verlangte Brown von seinen SchülerInnen, dass sie jede einzelne Linie bewusst setzen sollten. Brown nach sollte die Schülerschaft über den Zweck jeder einzeln gesetzten Linie im Bilde sein. Auch in ihren Haltungen zur Kunstausübung im Generellen standen die beiden Freunde sich konträr gegenüber. Während von Rossetti ein Missionierungseifer ausging, der alle Menschen dazu bewegen wollte, Malende zu werden¹⁶² und der vor Morris nicht Halt machte, woraufhin dieser die Ausbildung bei Street abbrach, war es für Brown in Ordnung das Zeichnen nur als Hilfsmittel zu benutzen: „He would ask a new student why he was studying drawing, whether as an accomplishment, with a view to becoming an artist, as an assistance to his own daily occupation, &c., and would do his best to assist the student in the special study of art which the student wished for.“¹⁶³ Damit stand Brown in einer Linie mit den Vorstellungen des Colleges und ihres Auftrages im Sinne liberaler Bildung. Ähnlich äußerte sich Ruskin zu den Zielen, die er mit seinem Unterricht verfolgte: „My efforts are directed not to making a carpenter an artist, but to making him happier as a carpenter.“¹⁶⁴

159 Harrison 1954, S. 28 f.

160 Ebd., S. 31.

161 Swenarton 1989, S. 30 f.

162 Davies 1904, S. 46; vgl. auch Harrison 1954, S. 45.

163 Hueffer 1896, S. 426; Anhang A von Hueffers Biographie ist der Darstellung von Brown als Lehrer am *working men's college* gewidmet.

164 Cook 1903–1912, Bd. 13, S. 553; Hewison 2007, S. 53 kommt für unser Dafürhalten nicht überzeugend zu dem Schluss, dass Ruskin mit seiner Aussage den Zielen des Colleges entgegen stehen würde.

Im Jahresbericht des Colleges von 1862 wurde darauf hingewiesen, dass der Unterricht als Ziel selbst und nicht als Mittel angesehen wurde. Damit unterschied man sich vom utilitaristischen Ansatz zum Beispiel der *Normal School of Design* und ihrer Berufsausbildung. Damit war auch ein anderer Ansatz im Unterrichten verbunden, wie J. P. Emslie feststellte, nachdem er am Unterricht am *working men's college* bei Ruskin teilgenommen hatte.¹⁶⁵ Ein Teil der Schülerschaft nutzte das College trotzdem, um eine gesellschaftliche Aufwärtsmobilität zu erzielen.¹⁶⁶ In der Anfangszeit des Colleges gestaltete es sich als schwierig, die anvisierte Zielgruppe von Handarbeitenden in die Klassenräume zu bekommen. Stattdessen fanden sich dort Büroangestellte und Kaufleute ein.¹⁶⁷ Die *mechanics' institutes* verfehlten ebenfalls ihr Ziel, Kinder von Arbeitssuchenden und Unausgebildeten sowie junge MechanikerInnen¹⁶⁸ in verschiedenen Fächern zu unterrichten. Maurice war sich im Klaren darüber, wie sich mit der veränderten Schülerschaft auch die Art und Weise des Unterrichts veränderte. Maurice befand außerdem, dass politische Themen im Unterricht nicht ausgespart werden dürften, ein Grund warum seiner Meinung nach die *mechanics' institutes* sich auf dem absteigenden Ast befänden.¹⁶⁹

Um nochmal auf Ruskin zurückzukommen, können wir an diesen biografischen Gegebenheiten ablesen, dass Ruskin die zeitgenössische Lage der Handwerkenden durch Kunstunterricht und unter der Programmatik seines Kapitels *The Nature of Gothic* verbessern wollte. Der Gegenwartsbezug seiner Kunstanschauung richtete sich direkt an die Handwerkenden und begann 1854, also ein Jahr nach der Veröffentlichung des dritten und letzten Bandes von *The Stones of Venice*. Darin involviert war dann ein großer Teil der zukünftigen Partner von Morris & Co. Brown und Rossetti sahen sich als Präraffaeliten der Epoche der Gotik verbunden und wurden von Ruskin unterstützt. Burne-Jones nahm sie sich zum Vorbild und schloss sich ihnen an.

Brown und Ruskin sowie die Institution des Colleges war diesen Ausführungen nach an Erwachsenenbildung gelegen, die die Schülerschaft und ihre Bedürfnisse ins Zentrum stellte. Dem steht die *Normal School of Design* gegenüber. Ihre Gründung war das Ergebnis der Reformbewegung der englischen Güterherstellung, wodurch es ihre Aufgabe war, die Menschen dazu zu befähigen, wettbewerbsfähige Entwürfe für die Güterherstellung zu liefern. Nach der ersten Weltausstellung im *Crystal Palace* 1851 war es Konsens in der

165 Davies 1904, S. 39–41.

166 Harrison 2007, S. 60 f.

167 Ebd., S. 49.

168 Macdonald 1970, S. 37 f.

169 Harrison 2007, S. 61.

britischen Öffentlichkeit, dass es auf diesem Gebiet weitere Anstrengungen brauchte. Ruskin wollte mit seinem Unterricht bezwecken, die TischlerInnen glücklicher zu machen, aber nicht in KünstlerInnen zu verwandeln. Er legt den Zweck also in die Person, während der Zweck des Unterrichts an der *Normal School of Design* außerhalb liegt: Gesteigerter Absatz der Güterproduktion durch verbesserte Gestaltung aufgrund verbesserter Kompetenzen. Auch Ruskin hat dieses Ziel vor Augen, denn glückliche Handwerkende sind wie gotische Handwerkende und schaffen Kunstschönes.

3.5 The Industrial Home of Destitute Boys

Dass Brown der Haltung von Maurice, dem Gründer des *working men's college*, zu Fragen in Hinblick auf die gesellschaftliche Organisation von Arbeit nahe stand, zeigt der Umstand, dass Maurice für Browns Gemälde Ende Januar 1858 mit dem programmatischen Titel *work Modell Stand*.¹⁷⁰ Seine Figur wurde neben der des Historikers Thomas Carlyle¹⁷¹ an den rechten Bildrand gesetzt, der sich kritisch in seinem Werk *past and present* mit der Lage der Arbeiterschaft beschäftigte. Wenn Maurice im *working men's college* Politik anhand von Geschichte und Literatur vermitteln wollte, dann war damit auch Carlyles Werk gemeint.

Nach Browns Erläuterung seines Gemäldes *work* werden darauf verschiedene Personengruppen und ihre Beziehung zur Arbeit dargestellt.¹⁷² Von zentraler Bedeutung und deswegen im Mittelpunkt des Bildes angesiedelt, sind die Bauarbeiter. Nach Brown hätten sie zwar gelernt sinnvolle Arbeiten auszuführen, doch nun hätten sie einfach nur eine Kurbel zu betätigen. Der arme Kerl im linken Bildvordergrund hätte indes nie gelernt zu arbeiten. Er kommt für Brown in der Reihenfolge der Wichtigkeit seiner ProtagonistInnen an zweiter Stelle. An dritter Stelle beschreibt Brown die Kopfarbeiter, dargestellt durch Carlyle und Maurice, aber nicht namentlich genannt, dank denen die Arbeit im gesamtgesellschaftlichen Sinn gut organisiert sei. Außerdem seien sie in der Lage die Nation nach ihren Entwürfen umzubilden und die Einstellungen der Bevölkerung zur Sklaverei verändern zu können.¹⁷³ Weiter beschreibt Brown verschiedene Personengruppen, die von Arbeit ausgeschlossen seien. Darunter befinden sich zum Beispiel saisonale Landarbeiter und Heuma-

170 Hueffer 1896, S. 154.

171 Carlyle war auch Mitglied im Hogarth Club, der im nächsten Abschnitt besprochen wird: Burne-Jones 1906 I, S. 190.

172 Hueffer 1896, S. 189–195.

173 Ruskin, Carlyle und auch Charles Dickens unterstützten den englischen Gouverneur Eyre auf Jamaika bei der Rechtfertigung der blutigen Niederschlagung des Morant-Bay-Aufstands 1865. Ruskin hatte sich als erster Besitzer des Gemäldes *das Sklavenschiff* (1840) von J.M.W. Turner nie zum Inhalt des Bildes geäußert.

cher sowie der Kopf einer Familie aus Irland. Brown beschreibt in seinem Begleittext auch die Auswirkungen von Mangelernährung auf die Betroffenen. Reiche Menschen finden in diesem Zusammenhang auch Erwähnung, da sie aufgrund ihres Reichtums keiner Arbeit



Abbildung 1: Brown, Ford Madox: Work. 1865. Öl auf Leinwand. Manchester City Art Gallery.

nachgehen müssten, von Mangelernährung aber nicht betroffen seien. Danach kommt Brown auf eine Frau zu sprechen, die Pamphlete an die Arbeiter verteilt, um sie in paternalistischer Art aufzuklären. Brown wendet ein, dass diese Art von UnterstützerInnen sich vielleicht nie darum Gedanken gemacht hätten, dass Bauarbeiter fähige Handwerker mit viel Lebenserfahrung und klugen Ideen seien. Am Ende von Browns Erläuterung seines Bildes kommt er wieder auf den Arbeiter zu sprechen, nachdem er noch weitere Personengruppen der Gesellschaft in England und deren Beziehung zur Arbeit beschrieben hat. Es ist ein Plädoyer den englischen Arbeiter trotz vielfältiger Vorurteile und falscher Scham kennenzulernen, so wie es Brown im Zuge seiner Arbeit für *work* selbst getan habe. Daraufhin würde man feststellen, dass er ein genauso intelligenter, ernsthafter, interessanter, moralischer und empathischer Gesprächspartner sei wie Menschen, die ebenfalls einen gefährlichen Lebensweg beschreiten. Denn die Arbeit auf der Baustelle sei lebensgefährlich.

Mit seinem Bild verbindet Brown Kunst und Arbeit, wie sie am häufigsten in der Literatur besprochen wird. Arbeit als Sujet eines Kunstwerks. Brown spricht Themen wie Arbeitslosigkeit, Arbeitsteilung in Form von Hand- und Kopfarbeit sowie Sklavenarbeit an. Über die Anordnung der einzelnen Personifikationen der Themen im Bild stellt Brown die einzelnen gesellschaftlichen Positionen in Abhängigkeit ihrer Beziehung zu Arbeit dar. Browns Anliegen war, dass die RezipientInnen über diese Positionen nachdenken und dadurch die gesellschaftliche Organisation von Arbeit überdenken sollten.

1865 hatte Brown das Gemälde der Öffentlichkeit mit dem begleitenden Kommentar vorgestellt, an dessen linken Bildrand verschiedene Plakate zu sehen sind. Auf einem wird das *working men's college* beworben und auf einem anderen das *Industrial Home of Destitute Boys* in der Euston Road. Diese beiden Institutionen sind verbunden durch Maurice, der das *working men's college* mit begründete und sich im Vorstand des *boys' home* engagierte¹⁷⁴. Browns Verbindung zu dieser Einrichtung für bedürftige Kinder bestand durch seine Bekanntschaft zu dem sogenannten Major und späteren Colonel William Gillum, der als Freund und Mäzen von Brown, Rossetti und Webb in Erscheinung trat¹⁷⁵, nachdem ihn Rossetti 1858 mit Brown bekannt gemacht hatte¹⁷⁶. Zu seinen militärischen Ehren kam er unter anderem im Zuge seines Einsatzes im Krimkrieg. Der Bruder von Gillums Frau George William Bell hatte wiederum im selben Jahr das *boys' home* gegründet, ein Kinderheim in dem Jungen im Alter von 10 bis 13 Jahren aus unterschiedlichen Gründen von Gerichten untergebracht werden konnten, sofern sie noch nicht straffällig geworden waren. Die Jungen wurden dort unterrichtet und in verschiedenen Gewerben unterwiesen.¹⁷⁷

Lethaby gibt eine Liste aus Webbs Notizbuch wieder, in der Entwürfe verschiedener Möbel und dahinter jeweils ein Preis aufgelistet sind. Überschriften ist die Liste mit „Major Gillum Designs for“ und stammt aus einem Eintrag datiert vom 26. September 1860.¹⁷⁸ Wo die Möbel Verwendung fanden ist ungeklärt. Im selben Jahr entwarf Webb für Gillum außerdem ein kleines Haus für den Gärtner seines Anwesens Moated House in Tottenham.¹⁷⁹ Tottenham liegt zwischen Zentrallondon und East Barnett. In East Barnett kaufte Gillum 1860 40 Morgen Land samt eines darauf stehenden Bauernhauses. Dort entstand eine Zweigstelle des *Industrial Home of Destitute Boys* in der die Jungs Ackerbau lernen und

174 Gear 1999, S. 82

175 Hueffer 1896, S. 169, S. 193, S. 196; vgl. auch Pevsner 1953.

176 Rossetti 2002, Brief 58.3.

177 Higginbotham 2016, abgerufen unter: <http://childrenshomes.org.uk/EustonBoysIS/> [20.12.2018].

178 Lethaby 1935, S. 37, vgl. auch Pevsner 1953.

179 Kirk 2005, S. 112.

unter freiem Himmel arbeiten mussten.¹⁸⁰ Kirk vermutet, dass Webb eine Erweiterung des alten Farmhauses plante. Vielleicht waren auch Möbel von Webbs Liste für die „boy farm“, wie sie Webb nannte, gedacht. 1867 bis 1868 entwarf Webb neue Gebäude und Veränderungen bestehender Gebilde. Darunter befanden sich Schlafsäle, eine Küche, Unterrichtsräume, eine Molkerei und ein Kuhstall. In dessen Zuge ließ sich Gillum auch ein neues Anwesen in East Barnett von Webb errichten, welches Pevsner 1950 als solches identifiziert hatte.¹⁸¹

George William Bell gründete aber nicht alleine das *boys' home*, sondern zusammen mit dem Verleger George Bell¹⁸². Mit ihm wiederum war Morris bereits Ende 1855 erfolgreich in Kontakt getreten, um ihn als Verleger für das *The Oxford und Cambridge Magazine* zu gewinnen.¹⁸³ Drei Jahre später brachten sie zusammen Morris erstes größeres schriftstellerisches Werk heraus *The Defence of Guenevere* und nach dem Ableben von Morris *The Hollow Land*.¹⁸⁴ Somit hatte auch Morris einen persönlichen Kontakt zu dem *boys' home*. Durch die persönlichen Kontakte und die chronisch schlechte finanzielle Ausstattung des Kinderheimes¹⁸⁵ kam es dazu, dass in den folgenden Jahren Möbel von Morris & Co. von den dort untergebrachten Kindern hergestellt wurden.¹⁸⁶

Nachdem sich für den Freundeskreis um Morris herum, während der Inneneinrichtung von *Red House*, der Plan heraus kristallisiert hatte, eine Werkstatt für Dekorative Kunst zu gründen und dieser Plan 1861 in die Tat umgesetzt worden war, brauchte es jemanden der Erfahrung hatte im Herstellen von Fensterglas. Dazu griffen sie auf den erfahrenen Glasmaler George Campfield zurück, den Burne-Jones und Brown im *working men's college* kennengelernt hatten und den Webb auf seine Tauglichkeit hin überprüfte.¹⁸⁷ Ein weiterer Glasmaler wurde eingestellt, Charles Holloway¹⁸⁸, und mit ihm drei Lehrlinge aus dem *boys' home*. Zusammen arbeiteten zwölf Männer und Jungen 1862 in der Werkstatt am Red Lion Square, die unter dem Namen Morris, Marshall, Faulkner & Company firmierte.¹⁸⁹

180 Ebd., S. 236; Higginbotham 2016, abgerufen unter: <http://childrenshomes.org.uk/EustonBoysIS/> [20.12.2018].

181 Kirk 2005, S. 112; Pevsner 1953, S. 81.

182 Gear 1999, S. 80.

183 Mackail 1901, S. 87.

184 LeMire 1996, S. vii.

185 Gear 1999, S. 82.

186 Grundlegend: Pevsner 1953 und Cherry 1980.

187 Vallance 1897, S. 40, S.48; auch Ruskin führte später mit alten SchülerInnen des *working men's college* zusammen Unternehmungen durch, vgl. Spear, 1984 S. 180 und Hewison 2007, S. 55.

188 Ebd., S. 42.

189 Kirk 2005, S. 38.

Diese Männer und Jungen stellen eine Kontinuität in der Auseinandersetzung um Kunst und Arbeit durch die Beteiligten dar. Die Bekanntschaft mit ihnen erfolgte generisch aus der praktischen Umsetzung der theoretischen Überlegungen, besonders im Hinblick auf das *working men's college* und Morris & Co., wozu wir noch weiter unten kommen werden. Diese Bekanntschaften mussten vor dem sozialen Hintergrund von Webb und dem Morris-Kreis sowie Ruskin aktiv gesucht werden, so wie es Brown für sein Gemälde unternehmen hatte. Denn im Leben von Malern und Gelehrten gab es nicht viele Berührungspunkte mit Lohnarbeitenden und anders herum. Die Sphäre der Kunst ist, wie oben dargestellt, ihrer Funktion nach autonom. Nur Webb als Architekt in Ausbildung, der dann auch die Fähigkeiten von Campfield überprüfte, aller Wahrscheinlichkeit nach ohne praktische Fertigkeiten auf dem Gebiet, war auf den Baustellen in längerem Kontakt mit Handwerkenden. Im Folgenden sollen aber noch weitere persönliche Verflechtungen von Webb und dem Morris-Kreis dargestellt werden, die zeigen, wie stark Überlegungen zum Verhältnis von Kunst und Arbeit das Leben der Beteiligten durchdrangen.

3.6 Bloomsbury, Camden

Kehren wir zurück in das Jahr 1856, von wo der Exkurs von Webbs Biografie aus in die Leben der Präraffaeliten und ihres Bekanntenkreises gestartet worden war. Webb und Morris hatten sich in Streets Büro kennengelernt, dem sie Ende des Sommers 1856 nach London in sein neues Büro folgten, nachdem sich Burne-Jones mit Rossetti bekannt gemacht hatte. Bis zum Ende des Jahres gab Morris seine Beschäftigung unter dem Einfluss von Rossetti auf, um nicht mehr Architekt, sondern Maler zu werden. Die Doppelbelastung den Tag über in Streets Büro zu arbeiten und abends mit Burne-Jones Zeichenkurse zu besuchen, musste eine Konsequenz nach sich ziehen. Ein Brief aus dieser Zeit belegt Morris Interesse an politisch-sozialen Projekten mitzuwirken aus der Notwendigkeit heraus, dass die Verhältnisse für ihn nicht zufriedenstellend seien. Doch in diesem Abschnitt seines Lebens konnte er dieses Interesse und seinen Anspruch an Selbstverwirklichung nicht zusammenbringen, denn in dem Brief heißt es: „I can't enter into politico-social subjects with any interest, for on the whole I see that things are in a muddle, and I have no power or vocation to set them right in ever so little a degree. My work is the embodiment of dreams in one form or another.“¹⁹⁰ Burne-Jones und Morris zogen nach kurzer Zeit in London in eine gemeinsame Wohnung im Red Lion Square Nummer 17. Die Wohnung war

190 Mackail 1901, S. 107.

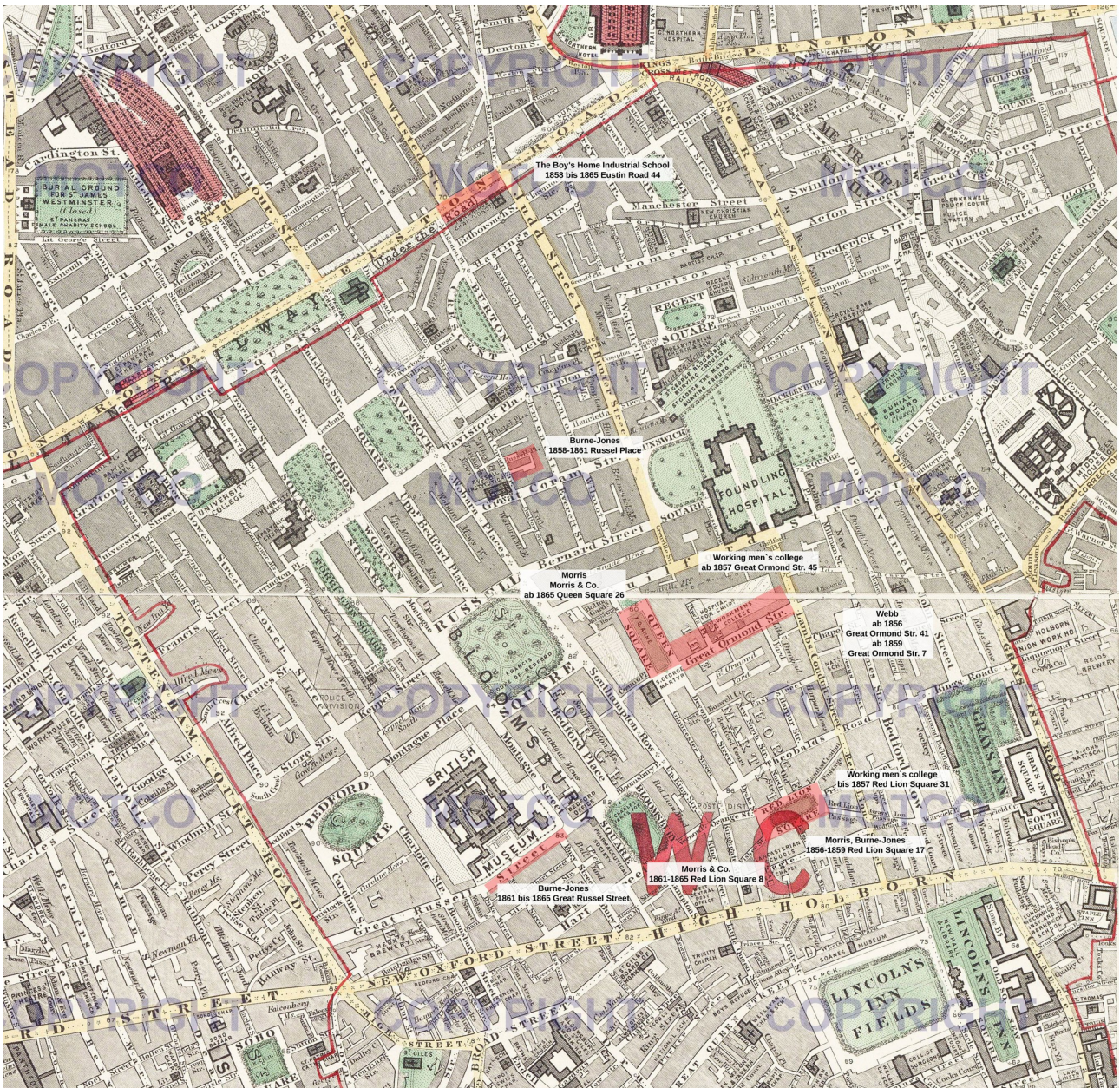


Abbildung 2: Karte von Bloomsbury aus dem Jahr 1862. © Copyright David Hale/MAPCO 2006–2019.

vermittelt durch Rossetti, der zuvor darin gewohnt hatte.¹⁹¹ Der Red Lion Square ist von oben betrachtet ein Rechteck, an dessen äußerem Rand Häuser stehen. Da damals der Platz in der Mitte nicht bebaut war¹⁹², lag Morris und Burne-Jones Wohnung gegenüber dem *working men's college*, welches sich in der Hausnummer 31 befand¹⁹³. Allerdings lagen die Wohngemeinschaft und die Schule nur rund ein Jahr lang vis-à-vis, da das College 1857 in die Great Ormond Street Nummer 45 umzog.¹⁹⁴ In dieser Zeit entwickelte Morris ein Interesse daran, sich in verschiedenen Gewerben zu üben: Modellieren in Ton,

191 Burne-Jones 1906 I, S. 146.

192 Mapco 2014, abgerufen unter <http://london1851.com/cross12.htm> [20.12.2018] und Mapco 2014, abgerufen unter <http://london1864.com/stanford15.htm> [20.12.2018].

193 Harrison 2007, S. 30.

194 Ebd., S. 89.

Schnitzen in Holz und Meißeln in Stein sowie Buchillumination.¹⁹⁵ Schon in früheren Jahren schrieb er Geschichten und Gedichte. Nach seinem abgebrochenem Studium der Theologie war Morris dabei, sich im Leben weiter zu orientieren und probierte dazu verschiedene Beschäftigungen aus.

Die Great Ormond Street liegt ungefähr drei Straßenzüge entfernt und war wiederum dieselbe Straße, in die Webb nach seinem Fortgang aus Oxford gezogen war. Nach einem kurzen Intermezzo in der Liverpool Street wohnte Webb in direkter Nachbarschaft des *working men's college*.¹⁹⁶ Wann Webb innerhalb der Great Ormond Street umzog, ist nicht klar, doch spätestens 1867 wohnte er nachweislich in der Hausnummer 7.¹⁹⁷ 1859 muss Webb aber noch in der Hausnummer 41 gewohnt haben, also drei Nummern entfernt vom College, da Morris mit seiner Frau Jane nach der gemeinsamen Hochzeitsreise nur ein paar Türen weiter von Webbs Wohnung provisorisch eingerichtete Zimmer bezogen hatten.¹⁹⁸ Provisorisch war das Arrangement, weil zur selben Zeit *Red House* gebaut wurde, in das Morris und Jane nach der Fertigstellung einziehen sollten. Als Morris und Jane 1865 *Red House* verließen und zurück nach London zogen, wählten sie für ihr neues Zuhause die Straße, die am südwestlichen Ende der Great Ormond Street gelegen ist. Sie zogen also in direkte Nachbarschaft von Webb und dem *working men's college*. Noch im selben Jahr brachten sie auch die Firma in dem Haus unter, deren Arbeitsstätten bis dahin noch im Red Lion Square verblieben waren¹⁹⁹. Im Queen Square wohnte auch Maurice, der Gründer des *working men's college*, bis er 1865 in den nahegelegenen Russel Square zog. Bereits ein Jahr zuvor hatte sich im Queen Square das *working women's college* angesiedelt und Morris, der auf derselben Straßenseite wohnte, lieh dem College Zeichnungen von Burne-Jones, um das Café zu dekorieren. Das *women's college* arbeitete mit dem *men's college* zusammen, wo es zuvor bereits vereinzelt Klassen für Frauen gab. Die Anfangsausstattung für das *working women's college* bezog die Gründerin Elizabeth Malleison aus der Portman Hall School, die geschlossen worden war, da sich die Verantwortlichen mehr auf die Agitation für das Frauenwahlrecht konzentrieren wollten.²⁰⁰

Das Quartier in London mit Namen Bloomsbury wurde im Nachhinein dafür berühmt, der Ort zu sein, wo sich gesellschaftlich engagierte Einrichtungen niederließen. An einer

195 Mackail 1901, S. 103.

196 Kirk 2005, S. 15; Lethaby 1935, S. 20; Im Katalog der Ausstellung der Königlichen Akademie von 1858 ist im Index zu Webb allerdings Liverpool Street 41 eingetragen, S. 62.

197 Vgl. Kirk 2005, S. 19 und Lethaby 1935, S. 26 und 30.

198 Kirk 2005, S. 20.

199 Mackail 1901, S. 165.

200 Ashton 2012, S. 263 bis 265.

Geschichte, geschrieben im Jahr 1885, lässt sich die Berühmtheit festmachen. Unter den engagierten Institutionen im Queen Square wurde in der Geschichte neben Morris & Co. ein Kinderkrankenhaus und das *working women's college* erwähnt.²⁰¹ Webb und Morris wohnten für eine geraume Zeit in dieser Gegend und unterhielten auch Kontakte zu den anderen ansässigen Institutionen. Sie konnten sich somit mit diesem Milieu identifizieren.

3.7 Red House

Auf einer für Morris erneuten Frankreich-Reise mit Webb und Faulkner im August 1858 wurde der Plan gefasst, dass Webb für Morris und seine zukünftige Ehefrau Jane Burden (1839–1914) ein Haus bauen sollte.²⁰² Im Zuge der Arbeiten an *Red House* im Londoner Stadtteil Bexleyheath hatte Webb 1859 Streets Büro verlassen, um sich als selbstständiger Architekt nieder zu lassen.²⁰³ Die Reise der drei Gefährten auf das Festland führte zu den großen Kathedralen Nord-Frankreichs, wo Morris und Webb Zeichnungen anfertigten. Ein Jahr zuvor reiste Webb bereits zu Kathedralen in England, um Teile davon auf Papier festzuhalten.²⁰⁴ In Frankreich besuchten Webb, Morris und Faulkner Abbeville, Amiens, Beauvais und Paris. Dort ließen sie Sainte Chapelle wegen der Restaurierungsarbeiten aus und zeichneten Teile von Notre Dame. Nachdem die Gruppe einen Abstecher nach Chartres unternommen hatte, bestiegen sie ein Boot, um damit die Seine herab zu fahren. Sie stoppten unter anderem in Poissy, Pontoise, Mantes und Rouen. Morris besuchte zum wiederholten Male die gotischen Kathedralen, während es für Webb der erste Aufenthalt außerhalb Großbritanniens überhaupt war. Webb schrieb in einem Brief 47 Jahre nach der Reise, dass besonders eine Kathedrale großen Einfluss auf ihn ausgeübt hatte:

[...] I hardly think any building seen by me in France on my visits gave me more pleasure mingled with interest in its singularly impressive qualities, unhelped by what may be called ornament, than the big church at Mantes. [...] Its wide-embracing characteristic, and general appearance of gaunt amplitude (making it look a veritable Noah's Ark) touched our imagination. Do but think of that long line of unbroken ridge and area of diapered tiling, with arcs-buttant so finely direct in their office with their sky-line slopes, at the exact angle to satisfy desire in supporting the apse; and the twin towers with their total change from the horizontal in their lines. Some changes has been made in these tower lines since I saw them in 1858 [...]. It was at Mantes that I learned the advantage for stiffening of the [transversely set] saddle-vaulting over the triforium.²⁰⁵

201 Ebd., S. 271.

202 Mackail 1901, S. 137.

203 Ebd., S. 102.

204 Lethaby 1935, S. 22 f; Webb besuchte Profan- und Sakralbauten: Boston und Tattershall Castle, Lincoln Cathedral, Bolton und Furness Abbey, Carlisle, Glasgow, Dunblace, Edinburgh and Rosslyn Chapel, Kelso, Holy Island, Tynemouth, Durham, Byland, Rievaulx Abbey, York Cathedral, Peterborough, Newark und Grantham.

205 Ebd., S. 25.

Was Webb also an der Kathedrale von Mantos besonders schätzte, war losgelöst von ihrer ornamentalen Gestaltung und lag in der Form und Konstruktion des Strebewerks. Damit zeigt er sich vom Innovationscharakter der gotischen Epoche begeistert, den auch Viollet-le-Duc in seinem Werk betonte und unter dessen Führung auch einige Kathedralen zum Zeitpunkt des Besuchs restauriert wurden. Mit diesen Eindrücken ausgestattet, kehrten die drei Gefährten nach London zurück, wo der Spatenstich zum Bau von *Red House* ein Jahr später erfolgte.

Webb benutzte den Spitzbogen als durchgängiges Gestaltungs- und Konstruktionsmerkmal für *Red House*, sowohl an der Fassade als auch im Inneren. Der Haupteingang ist vor die Fassadenlinie gezogen. Somit schauen Ankommende auf den Querschnitt eines Satteldaches unter dem sich ein Spitzbogen befindet, der als Blendarkade über zwei längs vertikale Fenster gesetzt ist. Darunter befindet sich die Eingangstür, die auf der Fassaden-



Abbildung 3: Haupteingang Red House. © National Trust Images/Andrew Butler.

linie liegt, wodurch sich ein Portikus bildet, der als Spitzbogen aus dem Risalit gearbeitet ist. Den Spitzbogen unter dem Satteldach hat Ruskin als das äußere Merkmal gotischer Baukunst definiert.²⁰⁶ Das Studio an der Stirnseite des kürzeren Flügels des L-förmigen Gebäudekomplexes im zweiten Stock besitzt ein Ensemble, bestehend aus einem runden Fenster über zwei längs vertikalen Fenstern. Außen ist wieder eine Blendarkade aus der Fassade gearbeitet worden,

in dessen Tympanonfeld sich das runde Fenster befindet. Somit erscheint das Ensemble von außen betrachtet als Fenster einer gotischen Kathedrale. Im Inneren jedoch wird der Raum durch das darüber liegende Satteldach definiert, von dem ein Spitzboden abgetrennt ist. Damit bildet die Fassade die Gegebenheiten im Inneren nicht ab, sondern sie ist teil des Schmuckwerks. Die unsymmetrische Anlage der Gebäudeteile erwächst ebenfalls nicht aus sich selbst. Was im Kirchenbau oder in profanen Bauaufträgen aus gotischer Zeit durch die sukzessiven Umbauten während der Lebensphase der Gebäude bedingt war, die Wegnahme oder das Hinzufügen von Gebäudeteilen, ist in Webbs Entwurf schon von vornherein festgelegt. An diesen zwei Beispielen zeigt sich, dass Webb historistisch arbeitete. Andere Übernahmen historischer Vorbilder, wie das Einbetten des Gebäudes in die sie umgebende Landschaft, sind von Webb im *Red House*, Webbs ers-

²⁰⁶ Cook 1903–1912, Bd. 10, S. 260.

tem Bauauftrag, überzeugender umgesetzt worden.²⁰⁷ Gerade diesem Umstand verdankt *Red House* seinen weltweiten Ruf als erstes Arts and Crafts Gebäude.

Morris und Webb entschieden sich die Inneneinrichtung und vor allem die Gegenstände zur Einrichtung selbst zu entwerfen, da sie mit den Produkten, die es zu erwerben gab, unzufrieden waren. Beide waren der Ansicht, wie Morris 23 Jahre später schrieb: „[...] all the minor arts were in a state of complete degradation especially in England, and accordingly in 1861 with the conceited courage of a young man I set myself to reforming all that: and started a sort of firm of producing decorative articles.“²⁰⁸ Hier gibt sich Morris dann als Geschmacksreformer vor dem Hintergrund der durchweg negativ bewerteten Weltausstellung von 1851 im *Crystal Palace* und schließt sich damit auch Ruskins Einschätzung über



Abbildung 4: Bemahte Decke des Studios im ersten Stock von Red House. © National Trust Images/Nadia Mackenzie.

die zeitgenössische Produktgestaltung an. Aus dieser dunklen Stunde des englischen Designs, dass der Epoche das Label des Verfalles umhängen wollte, führte Morris in seiner Selbstdarstellung und getragen durch den Erfolg seiner Firma heraus.

Ausgelassen wurden in dieser Erzählung allerdings die gemeinsame Ausmalung der Oxford Union Debating Hall, ein Auftrag für ein Reredos von Burne-Jones für St Paul's Cathedral in Brighton sowie ein Altaraufsatz von Rossetti für Llandaff Cathedral.²⁰⁹ Auch die Ausstellung von Webbs erstem Möbel, die *Prioress's Tale Wardrobe (101)*, im Hogarth-Club blieb unerwähnt. Alles waren Arbeiten dekorative Arbeiten, die bereits vor der Gründung von Morris & Co. stattgefunden hatten. Außerdem stand die von staatlicher Seite schon 1836 angestrebte Reform der Gütergewerbeherstellung und das Victoria and Albert Museum, für Morris in diesem Kontext nicht zur Debatte.

3.8 Firmengründung von Morris & Co.

Auf dem ersten Prospekt von Morris & Co. sind die Namen aller Beteiligten in alphabetischer Reihenfolge aufgeführt: F. Madox Brown, C. J. Faulkner, Arthur Hughes, E. Burne-Jones, P. Paul Marshall, W. Morris, D. G. Rossetti und Philip Webb. Faulkner war Mathe-

207 Zu *Red House* vgl. Kirk 2005, Kapitel 2.

208 Morris 1973, Bd. 2, S. 10.

209 The Twenty-first Anniversary Meeting 1860, S. 251; Burne-Jones 1906 I, S. 224.

matik-Tutor in Oxford und Stipendiat. Für den Umzug nach London schien er seine Universitätslaufbahn erst einmal auf Eis gelegt zu haben. Während er sich in der Firma als Buchhalter einbrachte²¹⁰, lernte er Bauingenieurwesen²¹¹. Zusammen mit Price hatte Faulkner bereits einen Beitrag zu öffentlicher Gesundheit im *The Oxford and Cambridge Magazine* verfasst. Vielleicht wollte er diesem Thema nun auch praktisch nachgehen. Peter Paul Marshall hingegen war bereits Sanitär- und Vermessungsingenieur und kam durch die Freundschaft mit Brown in die Gruppe. Webb war ebenfalls an Hygiene interessiert und wurde Mitglied im *Institute of Sanitary Engineers*.²¹² Marshalls Beitrag auf dem künstlerischen Feld war nicht groß. Es ist aber vorstellbar, dass er beim Aufbau eines Ofens zum Brennen des Fensterglases²¹³ seine Fähigkeiten einbringen konnte sowie generell beim Einrichten der Arbeitsplätze. Arthur Hughes war formell zwar Mitbegründer, doch lebte er außerhalb Londons und sein Engagement endete, bevor es überhaupt richtig begonnen hatte. Darüber, wer die ursprüngliche Idee zur Gründung der Firma hatte, gibt es mehrere Erzählungen. Im folgenden Auszug ist Burne-Jones Einschätzung zur Gründung wiedergegeben:

It was from the necessity of furnishing this house [*Red House*, Anm. des Verf.] that the firm, Morris, Marshall, Faulkner and Co., took its rise. There were the painted chairs and the great settle of which mention has been made already, but these went only a little way. The walls were bare and the floors; nor could Morris have endured any chair, table, sofa or bed, nor any hangings such as were then in existence. I think about this time Morris' income that was derived from copper mines began to diminish fast, and the idea came to him of beginning a manufactory of all things necessary for the decoration of a house. Webb had already designed some beautiful tableglass, made by Powell of Whitefriars, metal candlesticks, and tables for Red House, and I had already designed several windows for churches, so the idea grew of putting our experiences together for the service of the public.²¹⁴

Zur ersten Finanzierung brachte sich jeder mit einem Pfund ein und Morris Mutter lieh der jungen Unternehmung weitere 100 Pfund. Dies geschah am 11. April 1861. Untergebracht war die Firma im Red Lion Square Nummer 8 und damit im Mittelpunkt des sozialen Lebens des Großteils der Beteiligten.²¹⁵ Im Januar 1862 wurde die Firma von den Gründern als ernsthaftes Projekt eingeschätzt und alle beteiligten sich mit weiteren 19 Pfund am Unternehmen, so dass man auf die Runde Summe von 140 Pfund an Kapital kam. Morris und seine Mutter hatten dann noch weitere Kreditzahlungen über mehrere 100 Pfund zu 5 Pro-

210 Harvey 1996, S. 48; Burne-Jones 1906, S. 223.

211 Mackail 1901, S. 147.

212 Burman 1999, S. 4.

213 Mackail 1901, S. 148.

214 Burne-Jones 1906, S. 213.

215 Mackail 1901 S. 148.

zent Zinsen pro Jahr vorgenommen. Morris wurde als Generalmanager mit folgender Begründung eingesetzt: „[...] he was the only one of us who had money to spare“²¹⁶. Diese Aufgabe wurde mit 150 Pfund im Jahr entlohnt, ebenso wie Faulkners Posten als Buchhalter.²¹⁷ In Webbs Rechnungsbuch ist die Zahlung der 19 Pfund von Januar 1862 als Beitrag zur Kapitalgewinnung eingetragen mit dem Fachausdruck „call on share“²¹⁸. Auch die Anwesenheit und die Bezahlung an den Firmentreffen sind eingetragen, die jeweils mit 5 Shilling entlohnt wurden. In einem Brief vom April 1862 von Faulkner an Price beschreibt dieser, wie er das Ingenieurswesen an den Nagel hängt, um den Posten des Generalmanagers von Morris zu übernehmen.²¹⁹ Dem ersten Prospekt der Firma gaben die Beteiligten folgenden Text bei:

The growth of Decorative Art in this country, owing to the efforts of English architects, has now reached a point at which it seems desirable that Artists of reputation should devote their time to it. Although no doubt particular instances of success may be cited, still it must be generally felt that attempts of this kind hitherto have been crude and fragmentary. Up to this time, the want of that artistic supervision which can alone bring about harmony between the various parts of a successful work has been increased by the necessarily excessive outlay consequent on taking one individual artist from his pictorial labours.

The Artists whose names appear above hope by association to do away with this difficulty. Having among their number men of varied qualifications, they will be able to undertake any species of decoration, mural or otherwise, from pictures, properly so called, down to the consideration of the smallest work susceptible of art beauty. It is anticipated that by such co-operation the largest amount of what is essentially the artist's work, along with his constant supervision, will be secured at the smallest possible expense, while the work done must necessarily be of a much more complete order than if any single artist were incidentally employed in the usual manner.²²⁰

Gleich mit dem ersten Satz knüpft die Firma an die Diskussion um die Reform der englischen Güterherstellung an. Für die Firma spielt dabei die Architektur eine herausgehobene Rolle, doch auf das Zutun von ausgewiesenen KünstlerInnen könne bei der Reform nicht verzichtet werden. Wenn wir uns nochmal in Erinnerung rufen, wie Ruskin durch das Architektur-Ornament die Sphäre der Kunst mit jener der Reproduktion des gesellschaftlichen Lebens verbunden sah, können wir hier vom selben Konzept ausgehen, zumal nicht nur bei Ruskin das Ornament als Mittlerin in Stellung gebracht worden war. Der Hinweis darauf, wie schwer es sei, Bildende Künstler dazu zu bewegen, sich diesen Aufgaben im Sinne einer Komposition aus verschiedenen Teilen eines Gebäudes zu widmen, kann als Anspielung auf die oben dargestellte Diskussion um die Ausgestaltung der Gütergewerbe-reform unter mangelnder Mithilfe der Königlichen Akademie verstanden werden. Auch

216 Zit. n. Harvey 1996, S. 48.

217 Mackail 1901, S. 153.

218 AAD/2014/5 Box 5: P Webb. Account book of Morris, Marshall, Faulkner & Co. (1862–1876).

219 Mackail 1901, S. 157.

220 Ebd., S. 150.

durch den Umstand, dass die Firma in der Mittelaltersektion der zweiten Weltausstellung gleich nach ihrer Gründung ausgestellt hatte, zeugt vom bewussten Willen, aktiv an der Diskussion um die Gütergewerbereform teilnehmen zu wollen.

Dabei muss erwähnt werden, dass sich die Auseinandersetzung um die Vormachtstellung der Königlichen Kunstakademien auf dem Gebiet der Bildenden Künste durch das 19. Jahrhundert und etliche europäische Staaten zieht. Noch von königlichen Privilegien geschützt hatten die Akademien eine Monopolstellung zu allen Fragen der Hochkunst inne, die Abweichungen im Kanon nur begrenzt zuließen und sie gegebenenfalls durch die Hoheit über die Hängekommissionen in ihren Ausstellungen sanktionieren konnten. So war einer der ersten Schritte der Sezessionen in Berlin, München, Wien oder Paris ihre eigenen Kunstöffentlichkeiten mit Hilfe selbstorganisierter Ausstellungen zu schaffen. Ebenso verfahren die Präraffaeliten in London, die sich mit weiteren Künstlern zum Hogarth-Club zusammentaten und unabhängige Ausstellungen veranstalteten. In diesen Auseinandersetzungen war auch immer die Beschäftigung oder eben auch Nicht-Beschäftigung mit Angewandter Kunst eine Frage der Ermächtigung der Künstlerschaft. Vielleicht weniger bekannt sind die Tapetenentwürfe von Walter Leistikow, Mitglied der Berliner Secession, und größeren Bekanntheitsgrad besitzt die Wiener Sezession. In diese Reihe fügten sich dann auch die Präraffaeliten ein, die sich wie Rossetti und Brown Morris & Co. angeschlossen hatten.

Im weiteren Verlauf des Prospekts werden alle Beteiligten als Künstler ausgewiesen, die sich mit allen Arten von Inneneinrichtungen bis hin zu Bildern im Sinne von Gemälden beschäftigen können. Damit verschwimmen die Grenzen zwischen Handwerkenden und KünstlerInnen zusehends, was eine Herabsetzung im gesellschaftlichen Ansehen der beiden Bildenden Künstler Brown und Rossetti zur Folge hat, bemessen an der Theorie von Kunst in der bürgerlichen Gesellschaft. Rossetti schreibt dann auch in einem Brief, dass er jetzt bemerkenswerterweise Mitglied in einer Firma sei. Völlig selbstverständlich war diese Praxis also nicht. Nach Rossetti arbeiteten sie zwar alle kooperativ zusammen, allerdings ohne dabei die Karrieren der beteiligten Maler zu behindern. Er wünscht sich, sie hätten eine Werkstatt wie Giotto mit einem Schild an der Tür.²²¹ Hier wird dann auch auf die Zeit der Gotik rekurriert und ein als Bildender Künstler ausgezeichnete Maler auch als Handwerker gesehen, um als Vorbild zu fungieren.

221 Rossetti 1899, S. 303–307; Circa ein halbes Jahr nach Rossettis Brief schrieb William Burges in einer Besprechung anlässlich der Schau von Morris & Co. auf der Weltausstellung 1862, dass die Beteiligten eine Werkstatt wie Giotto betreiben würden (Burges Juli 1862, S. 3).

So wurde dann auch von nachfolgenden Generationen die geschäftliche Seite der Firma, wie zum Beispiel in Lethabys Darstellung vom Leben Webbs, heruntergespielt, um den ästhetischen Schein zu wahren. Tatsächlich werden in der Literatur einige Anekdoten über Morris nicht geschäftsmäßiges Gebaren kontinuierlich fortgeschrieben. In dem oben bereits erwähnten Brief von Price aus dem Jahr 1862 wird der Charakter der Firmentreffen eher als lockere Zusammenkünfte beschrieben.²²² Auch wenn Lethaby das Finanzgebaren der Firma abwertend als Picknick beschreibt und diese Behauptung mit Anekdoten über Streiche die sich die Beteiligten gegenseitig spielten, bestärkt²²³, haben Harvey und Press mit ihrer Analyse von Morris & Co. nicht an der Fortschreibung des ästhetischen Scheins mitgewirkt.²²⁴ Die Analyse fußt zum einen auf der Auswertung des finanziellen Nachlasses von Morris Vater, der seinen Sohn über Anteile an einer Kupfermine mit beträchtlichen finanziellen Möglichkeiten vor seinem frühen Tod ausstattete. Daraus leiten die Autoren ein Verantwortungsbewusstsein von Morris in finanzieller Hinsicht ab.²²⁵ Zum anderen illustrieren sie das Bevölkerungswachstum der Metropole Londons, sowohl anhand der vielen Kirchenneubauten, als auch an den Bruttoinlandsausgaben für das Baugewerbe.²²⁶ Die bis 1865 steigenden Ausgaben, die auch in Kirchenbauten getätigt wurden, sorgten für die Nachfrage nach Fensterglas und Inneneinrichtung, womit die Firma in den ersten Jahren ihre größten Umsätze generierte. Gezielt fragte Morris in einem Brief seinen alten Tutor in Oxford nach Geistlichen und anderen Personen, um ihnen ein Prospekt der neu gegründeten Firma zukommen zu lassen. Mackail berichtet, in den Firmenbüchern befände sich als eine der ersten Posten die *Clergy List*, im Prinzip ein Verzeichnis über die Strukturen der *Church of England*.²²⁷

Ein letzter wesentlicher im Prospekt angesprochener Punkt ist die Vielzahl an Arbeiten, die die Firma ausführen könne. Es wurde dem Prospekt nach auch als Alleinstellungsmerkmal der Firma betrachtet. Konkret genannt wurden: Wanddekoration in Form von Malerei, Muster und Farbgestaltung, Schnitzerei in Zusammenhang mit Architektur, Fensterglas, Metallarbeiten in allen ihren Ausführungen nebst Schmuck sowie Möbel, Stickereien und gestempeltes Leder.²²⁸ Auch in folgendem Brief von Morris an seinen alten Tutor Reverend F. B. Guy, wird die Bandbreite an möglichen Arbeiten hervorgehoben:

222 Mackail 1901, S. 157.

223 Lethaby S. 44 f.

224 Harvey 1996, S. 47.

225 Ebd., Kapitel 2 *The Origins of the Morris Family Fortune*, S. 28–44.

226 Ebd., Kapitel 3 *The Business Career of William Morris*, S. 45–67.

227 Mackail S. 149.

228 Mackail 1901, S. 151 f.

My dear Guy, By reading the enclosed you will see that I have started as a decorator which I have long meant to do when I could get men of reputation to join me, and to this end mainly I have built my fine house. You see we are, or consider ourselves to be, the only really artistic firm of the kind, the others being only glass painters in point of fact, (like Clayton & Bell) or else that curious nondescript mixture of clerical tailor and decorator that flourishes in Southampton Street, Strand ; whereas we shall do most things.²²⁹

Auch in den Biographien der Beteiligten von Morris & Co. ist immer wieder von kooperativ zu lesen, wenn es um eine Beschreibung der Firma geht. Umgesetzt findet sich dies, wenn Mackail beschreibt, wie die Firma alle in ihrem Umfeld anziehe und zur Arbeit einspanne. Faulkners Schwestern zum Beispiel bemalten Fliesen und Töpferwaren. Jane Morris und ihre Schwestern arbeiteten an Stickereien auf Kaliko und Seide mit verschiedenen Frauen unter sich. Georgiana Burne-Jones stickte und bemalte ebenfalls Fliesen. Die Frau des Vorarbeiters Campfield half bei der Fertigstellung von Altartüchern mit.²³⁰

Auch hier lässt sich ein Bezug zur Theorie Ruskins herstellen, der aufgrund der beschriebenen Interessen der Beteiligten im vorliegenden Abschnitt folgerichtig erscheint. Da Kunst in der bürgerlichen Gesellschaft Arbeit unter unentfremdeten Bedingungen entspricht, bedeutet dies einen geringen Grad an Arbeitsteilung für die Ausführenden. Menschen würden von sich selbst entfremdet, wenn sie nicht viele ihrer Fertigkeiten und Fähigkeiten in ihre Arbeit einbringen könnten, wie es der Fall ist, wenn eine TischlerIn immerzu ein und dasselbe Tischbein aus dem Holz dreheln würde. Deswegen scheint es der jungen Unternehmung wichtig zu sein, eine große Bandbreite an zu bewerkstellenden Arbeiten ausführen zu können, um die Produktion nicht kleinteilig organisieren zu müssen. Der Aspekt von Kooperation spielt dort insofern mit rein, als dass es in der Unternehmung gemeinschaftlich ohne starre Hierarchien zugehen sollte. Mit einer Chefln, die sagen würde, was zu tun sei, würde es an Selbstbestimmung mangeln und Entfremdung wäre die Folge. Allerdings trifft dieser Umstand nur für Webb und den Morris-Kreis zu. Die angestellten Handwerkenden waren durch ihre Positionierung in der Firma an diesem Ideal nur in geringerem Umfang beteiligt. Die ArchitektInnen, IngenieurInnen und KünstlerInnen konnten sich erst im Laufe ihrer Karrieren bei Morris & Co. auch in den Gewerben eine Qualifikation in der praktischen Ausführung antrainieren. Bis dato mussten sie alles, was über das Entwerfen und Bemalen hinausging, Handwerkenden anvertrauen. Wieweit diese Arbeitsteilung ging, wird in der Zusammenfassung des Katalogs besprochen. In jedem Fall konnte durch die Kommunikation, eine Werkstatt und kooperativ betriebener Betrieb nach dem Vorbild Giotto's zu sein, leicht die Assoziationen zu den mittelalterlichen Bauhütten

229 Ebd., S. 149 f.

230 Mackail 1901, S. 154; zu Arbeiten und ihren Geschlechtern bei Morris & Co. siehe: Callen 1979.

der gotischen Kathedralen hergestellt werden. Tatsächlich generierte die Firma zu Beginn ihrer Tätigkeiten den größten Umsatz mit Glasmalerei für Kirchen. Durch diese Art der Organisation des Werksetzungsprozesses und dessen Kommunikation kann ein ästhetischer Schein vor dem Hintergrund einer geschäftlichen Betätigung kreiert werden.

Harvey und Press hatten in einem Artikel über Morris & Co. postuliert, dass die Firma das Vehikel für Morris darstellte, um Ruskins Ideen in die Praxis umzusetzen.²³¹ Der Artikel mit dem Titel *John Ruskin and the Ethical Foundations of Morris & Company, 1861–96* sucht vor allem in *The Nature of Gothic* das Vorbild zu finden, nach dem sich Morris richtete, gerade auch deswegen, weil er es später noch einmal in seinem Verlag separat aufgelegt hatte. Den Möglichkeitsraum aber überhaupt erst dafür aufgemacht zu haben, sich als Bildender Künstler mit einem Architekten und Nicht-Künstlern zu einer Firma zusammenzuschließen, hat Ruskin nicht alleine eröffnet. Ruskin baute wie dargelegt auf die Funktionsbeschreibung von Kunst in der bürgerlichen Gesellschaft nach Kant und auf die institutionelle und gesellschaftliche Debatte der Gütergewerbereform auf. Ruskin war neben Kunst auch an National-Ökonomie interessiert und verband beides in *The Nature of Gothic*. Es brauchte aber auch den Mittelalterenthusiasmus, die kritische Auseinandersetzung mit der Königlichen Akademie und das Interesse der Beteiligten an Arbeit und seiner gesellschaftlichen Organisation, um die Firma in ihrer damaligen Erscheinungsform zu gründen: All jene Aspekte, die im vorliegenden Abschnitt dargestellt und damit als Bestandteile der Leben der Beteiligten herausgearbeitet wurden. Die Aspekte stellen mögliche Zugänge zu *The Nature of Gothic* dar und spielen ebenso mit rein in die Gründung der Firma.

Die Kooperation der Beteiligten kam allerdings 1875 zu einem jähen Ende, als Morris nach langen Verhandlungen die Firma in seinen alleinigen Besitz brachte. Während Webb, Burne-Jones und Faulkner sich damit arrangieren konnten, etwaige Anteile in der Firma zu belassen, wollten Rossetti, Brown und Marshall herausgekauft werden.²³² Nach 13 Jahren der Zusammenarbeit konnte die Firma stabile Erträge vorweisen. Trotz des Zerwürfnisses blieb die Beziehung zwischen Webb und der Firma sowie Morris ausgezeichnet und gemeinsame Projekte und gegenseitige Empfehlungen blieben die Regel. Die Firma selbst stellte ihren Betrieb erst im 20. Jahrhundert ein.

231 Artikel abgedruckt in: Harvey 1996, S. 196.

232 Kirk 2005, S. 40 f.

4. Katalog

4.1 Œuvre-Verzeichnis

Nachdem der Künstler und der Kreis an Menschen um hin herum anhand ausgewählter Aspekte dargestellt wurden, folgt das Verzeichnis von Webbs Möbelschaffen. Im diesem Kapitel sind die von Webb entworfenen Möbel zusammengetragen worden, bei denen die Autorenschaft als mindestens höchst wahrscheinlich gilt. Kurze und fragmentarische Hinweise auf einzelne Möbel führen nicht zu einer Besprechung. Fest eingebaute Möbel, die durch ihre Maße für einen bestimmten Platz entworfen worden sind, werden ebenfalls nicht dargestellt. Zum einen ist die Beschränkung aus zeitökonomischer Perspektive getroffen worden, da Webb alle seiner vielen entworfenen Gebäude mit eingebauten Regalen, Schränken und anderem Mobiliar ausgestattet hatte. Diese Stücke wären dem riesigen Konvolut an Konstruktionsplänen zu entnehmen, womit der Umfang und der Aufwand der Arbeit gesprengt worden wäre. Zum anderen sind diese Arbeiten Einzelstücke und Bestandteile eines Interieurs, was eine aufwändigere Darstellung bei geringerer Verbreitung bedeutet hätte. Diese Umstände treffen auch auf die Möbel für Kirchengestaltungen zu. Das Heranziehen dieser Kategorie von Möbeln verspricht aber einen größeren Erkenntnisgewinn, da sie einem anderen Funktionsbereich in einem öffentlichen Raum zuzuordnen sind, als es bei der Ausstattung von Privathäusern der Fall ist. Deswegen erfolgt ihre Darstellung im Rahmen dieser Arbeit. Die Reihenfolge der Darstellung der einzelnen Möbel richtet sich nach der Chronologie. Da die genau Entstehungszeit einzelner Möbel aber nur selten bekannt ist, richtet sich die Reihenfolge auch nach gemeinsamen Dekorationsmitteln und Konstruktionselementen.

4.1.1 Frühe Werkphase

Die frühe Werkphase des Möbelschaffens von Webb beginnt noch bevor sich Morris & Co. konstituiert hatte. Das erste Möbel Webbs sollte in dem von ihm entworfenen *Red House* seinen Platz finden. Die gemeinsamen Erfahrungen beim Einrichten des Hauses durch Morris Freundeskreis sollten den Grundstein zur Gründung der Firma legen. Auch Ausführungen der anderen Entwürfe aus der ersten Schaffensphase von Webb fanden in *Red House* Verwendung. Außerdem wurden sie von Burne-Jones für seine erste gemeinsame Wohnung mit seiner Frau Georgiana gekauft und von dem frühen Bewunderer der Firma George Warrington Taylor in Auftrag gegeben. Bei der Darstellung wurden die Einbauschränke für *Red House* ausgelassen. Dazu gehören die Bank mit Schrank in der Ein-

gangshalle, das große Buffet im Esszimmer sowie der Eckschrank mit Wappen im unteren Gästezimmer.

Gleich nach der Gründung der Firma traten Morris & Co. mit speziell entworfenen Stücken auf der zweiten Weltausstellung auf. Wir sind in der Lage vier Stücke zu identifizieren und genauer darzustellen. Von weiteren Stücken verliert sich die Spur oder sie wurden nicht von Webb entworfen wie etwa ein Sofa von Rossetti oder ein von Burne-Jones mit schaurigen Szenen bemalter Schrank. Diese Stücke stehen stilistisch in engem Zusammenhang mit den anderen hier zur frühen Werkphase dazu gezählten Stücken. Die frühe Werkphase reicht bis ungefähr 1865. Das wiederkehrende Gestaltungselement sind bockartige Füße, die sowohl bei Tischen als auch bei dem Spiegel (113) zum Einsatz kamen. Wenn diese Fußform nicht gewählt wurde, sind es vor allem die zu bewehrten Türmen gearbeiteten Füße in einer detailreicheren und abstrahierenden Variante. Sie wurden meist zusammen mit einfachen geometrischen Formen wie Kreise und Halbkreise verwendet. Beringte Schäfte von Säulen oder Beinen finden sich sowohl an Webbs ersten Möbeln, als auch an seinen späteren Entwürfen.

Die Turmfüße stellen die aufwendigsten von Webb entworfenen Schnitzarbeiten dar. Besonders bei der *Prioress's Tale Wardrobe* (101), die ein Geburtstagsgeschenk war, dem Toilettenspiegel (108) als Auftragsarbeit sowie dem *St George Cabinet* (116) und dem *The Backgammon Players Cabinet* (115) für die zweite Weltausstellung wurden szenische Malereien als Dekorationsmittel verwendet. Darüber hinaus sind die Szenerien eingebettet in und angereichert mit Arrangements aus ornamentalen Formen. Das Medium und das Dargestellte richtete sich auch nach den Fähigkeiten der Mitglieder, damit sich alle einbringen konnten. Ein Bildhauer oder Holzschnitzer war nicht unter ihnen. Dadurch konnten die Stücke überhaupt erst zu gemeinschaftlichen Arbeiten zwischen Architekt und Malern werden. Diese Arbeitsweise galt den Mitgliedern auch als dem Mittelalter entnommen, ebenso wie die Szenerien. Dem steht die Tatsache gegenüber, dass relativ wenige mit Bildern versehene Möbel, abgesehen von den Hochzeitstruhen aus Italien, aus dem Mittelalter überliefert sind, sondern viel mehr mit Schnitzereien verzierte Stücke. Ein immer wiederkehrendes Gestaltungsmerkmal mittelalterlicher englischer Möbel ist ebenso das sogenannte geschnitzte *linen-fold*, dass Webb aber nie verwendete. Die Truhe (117), das Buffet (110) und die Bank (109), wobei letztere für den vielfachen Kauf gedacht waren, tragen nur ornamentale Muster und keine Bildwerke. So ließen sich die Produkte auf KundInnenwunsch ohne großen Aufwand individualisieren und weitere Kunstschaufende auch mit geringeren

Fähigkeiten einbinden. Diese Dekorationselemente konnten aber auch gänzlich weggelassen werden, um Kosten einzusparen. In jedem Fall waren sie, zum Beispiel mit einem Stempel, billiger herzustellen als auf Holz und Leder gemalte Szenerien. Grundlegend für die berühmte Sussex-Reihe (205) waren Webbs Arbeiten mit dünnen Stäben als Verstrebungen, die gesteckt und nicht gezapft werden. Zuerst benutzte sie Webb bei dem Stuhl für die zweite Weltausstellung und bei Tisch (112), bis sie dann bei der Sussex-Reihe (205) systematisch zum Einsatz kamen.

Prioress's Tale Wardrobe (101)

Standort: Ashmolean Museum; Maße: 220 cm x 157 cm x 54 cm; Material: Eiche



Abbildung 5: Prioress's Tale Wardrobe (101). Philip Webb (designer) and Edward Coley Burne-Jones. WA1939.2 © Ashmolean Museum, University of Oxford.

Der Schrank besitzt eine hoch rechteckige Kastenform. Zwei Säulen mit rechteckiger Basis und rundem Kapitel sind vor die vorderen Eckpfosten geblendet. Sie werden durch drei Ringpaare vertikal aufgeteilt. Die eckigen Basen werden von runden Zinnen bekrönt. Das obere Drittel der Säulen ist gewunden. Die Kapitelle werden durch aneinandergereihte Ringe gebildet. Eine gekahlte Sockelleiste und eine wulstartige Leiste oben fassen die Front horizontal ein. Die Seitenteile bestehen aus auf der Innenseite zwischen den Rahmen angebrachten Holztafeln. Hier zeigt sich die Art der Konstruktion am deutlichsten, da sie sonst durch Zierleisten und Säulen verdeckt wird. Auf der Innenseite sind die Rahmen gefast. Unter dem oberen Rahmenabschluss ist auf der Füllung ein Zierbrett angebracht, dessen Silhouette die oberen Umrisse eines Fünfpasses zeigt. Das Oberteil des Schrankes läuft schräg ansteigend auf die Vorderseite zu. Die Übergänge zwischen Vorderseite und Oberteil werden durch ein Zahnsims und an den Seiten durch aneinandergereihte Kielbögen verblendet. Das vorspringende Oberteil wird kranzartig abgeschlossen. Auf den Seitenrändern befinden sich schmale Satteldächer, die mit Dachpfannen bemalt sind. Durch den schrägen nach vorne vorspringenden Verlauf der Seitenränder und dem eingeritzten, genasteten Spitzbogen an der Front erinnert dieses Element an einen Akroter. Die Vorderfront ist vertikal drei-geteilt, wobei die beiden linken Felder durch einen Steg aus zwei runden Säulen getrennt sind. Er nimmt die Riegel der Schlösser auf, deren Beschläge klein gehalten sind. Das rechte Feld ist nicht klappbar. An seinem linken Rand befinden sich auf der Fläche die Scharniere der rechten Tür. Die Scharniere der linken Tür liegen ebenfalls sichtbar am Rand auf.

Bis auf die Rückseite, über sie kann keine Aussage getroffen werden, sind alle Oberflächen bemalt. In der Farbgestaltung herrscht ein rotbräunlicher Ton vor. Die Säulen des Steges auf der Vorderseite, die runde Profilleiste unter dem abschließenden Gesims und der gewundene Teil der großen Säulen sind rot schwarz gebändert. Die Ringe an den Pilastersäulen sind goldfarben abgesetzt. Die oberen Seitentafeln zeigen einen Früchte tragenden Baum. Die Stämme sind mit Spruchbändern umwickelt. Auf beiden Seiten wurde der Bereich dahinter mit abstrakten Formen, unter anderem mit nebeneinander gesetzten Linien, gefüllt.²³³ Auf den dunklen Seitenpfosten wurden mit goldener Farbe nicht klar zu identifizierende Symbole, vielleicht Sonne und Mond, gemalt. Ein identisches Symbol hielt Webb in seinem Skizzenbuch fest, wo es aber als Teil eines floralen Musters in Erschei-

233 A. H. Mackmurdos Cover-Illustration des Buches Wren's City Churches von 1883 werden spätestens seit Pevsner 1996, S. 82 als Vorläufer des Art Nouveau betrachtet. Inspiriert wurde er dabei durch die Präraffaeliten. Konkret kommt dieses Wellenmuster von Burne-Jones in Frage.

nung tritt.²³⁴ Webb entnahm es einem Blockbuch. Auf den unteren Feldern befinden sich stark stilisierte florale Muster in lockerer Anordnung. Auf der vorkragenden Stirnleiste des Oberteils ist in rötlicher Farbe auf goldenem Grund zuerst ein Gitter aufgemalt worden. Darüber wurden in Reihe identische Blattpaare gemalt, wobei in dem größeren Blatt wiederum Gräser auf hügeligem Grund gemalt wurden. Die Flächen der Schrankfront wurden vollständig bemalt. Insgesamt wurde der Schrank in seiner äußeren Gestaltung stark durchgearbeitet.

Auf dem Spruchband an der rechten Seite ist der erste Satz aus Geoffrey Chaucers *Prioress's Tale* wiedergegeben. Sie ist enthalten in Chaucers *Canterbury Tales* aus dem



Abbildung 6: Prioress's Tale Wardrobe (101). Detail. Philip Webb (designer) and Edward Coley Burne-Jones. WA1939.2 © Ashmolean Museum, University of Oxford.

15. Jahrhundert. Auf dem anderen Band befindet sich der letzte Satz des vorletzten Absatzes der Geschichte: „There he is now God leve us for to meete“. Sollen die beiden Bänder den Anfang und das Ende, der auf den Schranktafeln erzählten Geschichte, darstellen, ist zu bemerken, dass der letzte Absatz der Geschichte ausgelassen wurde. In ihm wurde das antijudaistische Narrativ von Kinder mordenden JüdInnen weiter vorangetrieben, indem auf Little Saint Hugh of Lincoln verwiesen wurde, der angeblich, wie der Junge in der Prioress's Tale, von JüdInnen ermordet worden war. Eine Abweichung vom Originaltext stellt neben der Schreibweise die Ersetzung des Wortes great durch fair im ersten Satz dar: „There was in asie in a fair citie.“²³⁵

Besagter Junge in der Geschichte singt eine Lobeshymne auf die Jungfrau Maria, während er durch die Stadt streift. Als er währenddessen auf einige JüdInnen trifft, wird er von diesen umgebracht und in ein Loch geworfen. Gefunden wurde er nur, weil Maria ihm ein Korn auf die Zunge gelegt hatte, was es ihm möglich machte, nach seiner Ermordung

234 AAD/2014/5 box 7: sketchbook with green paper on cover.

235 Holmberg 2011, S. 29.

das Loblied weiter zu singen. Danach erfuhr er eine Bestattung als Heiliger. Der theologischen Ausdeutung der Geschichte Chaucers nach, kann nur die Verehrung der Jungfrau Maria und damit einhergehend ein christlicher Lebensweg zur Erlösung führen.²³⁶

Der christliche Lebensweg kann als Allegorie auf Morris Heirat mit Jane Burden gelesen werden. Hinzu kommt, dass *Red House* an einem alten Pilgerweg zwischen London und Canterbury liegt. Janes Gesichtszüge dienten als Vorlage für diejenigen der Jungfrau Maria. Wie die italienischen *cassoni* war auch die *Prioress's Tale Wardrobe (101)* ein Hochzeitsgeschenk von Webb und Burne-Jones, der die Bemalung vornahm. Rechts unten auf dem Schrank steht geschrieben: „From EBJ to WM“. Die Kombination von zweckmäßigem Möbel mit großflächiger Bemalung und die damit verbundene Frage nach dem Status der Künstlerschaft kam zum einen zur Zeit Cennino Cenninis und den *cassoni* auf²³⁷, wurde aber auch in der unabhängigen Ausstellungsvereinigung Hogarth Club²³⁸ verhandelt. Lethaby gibt Webb mit dem Worten wieder: „It was finished in a great hurry at the end for exhibition at the Hogarth Club, and we all worked in getting it done.“²³⁹

Bei der *Prioress's Tale Wardrobe (101)* handelt es sich aber nicht um eine Truhe. Die Vorzeichnung von Webb befindet sich in einem seiner Skizzenbücher²⁴⁰ und ist an der großen Ähnlichkeit der Dimensionen zu erkennen (215,28 cm x 143,52 cm x 55,25 cm) sowie an dem kastenförmigen Aufbau, dessen Front ebenfalls gedrittelt ist. Weitere Details wurden nicht in die Zeichnung aufgenommen. Andere Skizzen aus dem Heft, das auf das Jahr 1859 datiert ist, stammen aus Westminster Abbey und Canterbury Cathedral. Ein hoch rechteckiger, kastenartiger, bemalter Sakristeischrank aus dem 13. Jahrhundert ist aus dem Dom zu Halberstadt überliefert, der ebenfalls eingeschnitzte Zierformen aufweist.²⁴¹ Als zeitgenössische Motivanleihen für Webbs Entwurf wird Pugins Armoire für die Weltausstellung 1851 in der Literatur genannt.²⁴² William Burges und Webb zeigten zum ersten Mal bemalte Möbel, die dann auch 1862 auf dem *Medieval Court* zusammen mit weiteren Stücken von Webb eine große Öffentlichkeit erfuhren.

Lethaby schreibt, dass die Ausstellung des Hogarth Clubs, auf die der Schrank zu sehen gewesen war, 1860 abgehalten wurde. Doch die Hochzeit von Burden und Morris fand bereits am 26. April 1859 statt. Bei Mackail heißt es, dass Burne-Jones im Frühling 1857

236 Hallissy 1995, S. 243.

237 Morley 2001, S. 92.

238 Cherry 1980.

239 Lethaby 1935, S. 21.

240 NAL: Sketchbook 1859.

241 Morley 2001, S. 61.

242 Cromey-Hawke 1976, S. 40.

einen Schrank mit Szenen aus der *Prioress's Tale* ausführt.²⁴³ Lethaby scheint sich im Jahr geirrt zu haben und in Cherrys Aufsatz über den Hogarth Club wird kein Schrank als Exponat von Webb oder Burne-Jones erwähnt. Georgiana gibt allerdings einen Auszug aus einem Brief von Edward an Cormell Price aus dem Jahr 1858 wieder, in dem es um das Mö-

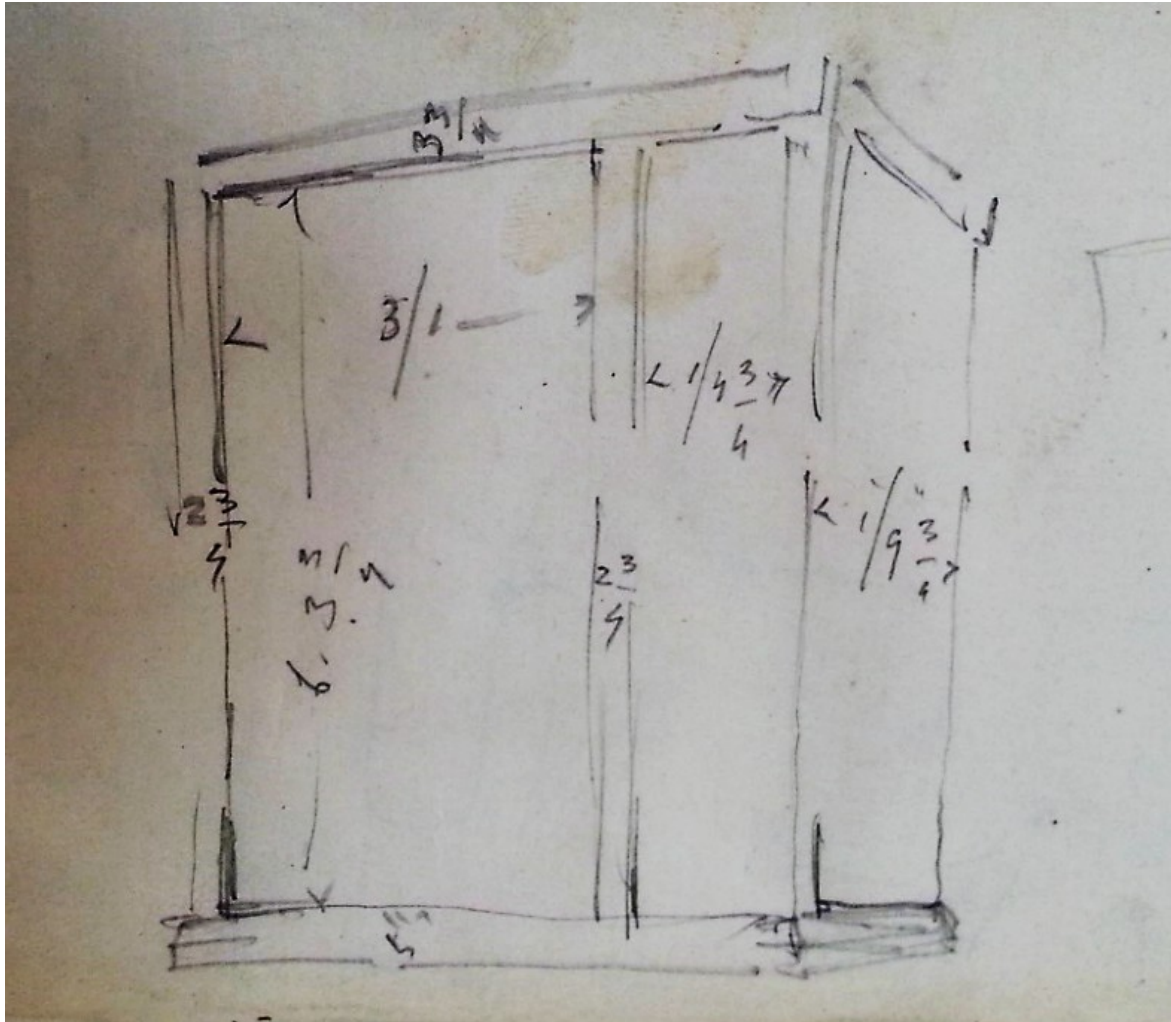


Abbildung 7: Prioress's Tale Wardrobe (101). Skizze. Courtesy of the Victoria and Albert Museum.

bel gehen muss: „Is Topsy in Oxford? love to him and everyone – tell him not to come up yet till I've done more to the wardrobe.“²⁴⁴ Örtlich scheint Burne-Jones sich in den Räumen am Red Lion Square befunden zu haben, die er sich mit Morris teilte. Ihr großes Interesse am Mittelalter zeigt sich auch in den von Morris bei dem Tischler Henry Price in Auftrag gegebenen Möbeln. Price spricht in seiner Biographie von: „[...] a large Cabinet about 7ft high and as long“.²⁴⁵ Damit könnte die *Prioress' Tale Wardrobe (101)* gemeint sein, die allerdings keine 7 ft breit ist, sondern nur circa 5 ft. Weitere bei Price in Auftrag gegebene Mö-

243 Mackail 1901, S. 114.

244 Burne-Jones 1904 S. S. 174 f.; Collard zieht diesen Brief zur Datierung heran: Collard 1996, S. 156.

245 Collard 1996, S. 155.

bel waren von Rossetti bemalte Stühle mit hohen Lehnen. Bei ihrer Besprechung wird auf motivische Ähnlichkeiten mit der *Prioress's Tale Wardrobe (101)* und Burne-Jones eigenen Arbeiten zu dieser Zeit hingewiesen.²⁴⁶

Für May Morris (1862–1938), die Tochter von Jane, war der Schrank ein Hochzeitsgeschenk von Burne-Jones an ihre Eltern und stand im Schlafzimmer der Mutter in *Red House*. Außerdem weiß sie zu berichten, dass jemand weiter an der Bemalung des Schrankes arbeitete. Im Inneren befinden sich zum Teil unvollendete Szenen einer Frau während ihrer Toilette.²⁴⁷ Als die Morrisons 1866 *Red House* verließen, um nach London zu ziehen, nahmen sie die *Prioress's Tale Wardrobe (101)* mit, die als eingebaut angesehen wurde, im Austausch für fünf Stühle, die sie den neuen BesitzerInnen überließen.²⁴⁸ 1878 bezog Morris *Kelmscott House* in Hammersmith London. Ein überliefertes Foto zeigt den Schrank im Wohnraum des Hauses neben weiteren Stücken von Webb.²⁴⁹ Im Jahr 1938 starb May Morris und mit ihrem Testament vermachte sie die *Prioress's Tale Wardrobe (101)* der Universitätsgalerie von Oxford, dem heutigen Ashmolean Museum.²⁵⁰ 1934 war der Schrank Teil der Ausstellung zur Hundertjahrfeier von Morris.²⁵¹ 1952 wurde der Schrank im Victoria and Albert Museum im Rahmen der Ausstellung *Victorian and Edwardian decorative arts* gezeigt.²⁵² Die *Prioress's Tale Wardrobe (101)* ist Webbs erster überlieferter und ausgeführter Schrankentwurf. Er war als Hochzeitsgeschenk gedacht und sollte Teil der Ausstattung des *Red Houses* werden.

246 Redway 1997a, S. 38; Cherry 1980, S. 243.

247 Morris 1973, S. 402–405; Die bei Barringer 2012, S. 78 erhobene Kritik mangelnden Zusammenhangs zwischen Dekoration und Verwendungszweck wurde entgegen gearbeitet.

248 Wild 2006, S. 34.

249 Victoria and Albert Museum, Museumsnummer: 2/1973; Abb. bei Barringer 2012, S. 78.

250 Dufty 1963, S. 107.

251 Victoria and Albert Museum 1934, S. 29.

252 Victoria and Albert Museum 1952, S. 38.

Linen Press (102)

Standort: Emery Walker House, London; Maße: unbekannt; Material: unbekannt



Abbildung 9: Linen Press (102). © The Emery Walker Trust.

In der Nähe von *Kelmscott House* befindet sich das Haus Emery Walkers. Er war nicht nur ein Freund von William Morris, sondern auch ein enger Freund Webbs, sodass ihn Webb zu seinem Nachlassverwalter bestimmte. Außerdem war er der einzige Begünstigte durch Webbs kleines Erbe. Auf diesem Weg gelangten einige von Webbs privaten Möbeln in das heute noch zugängliche Wohnhaus in Hammersmith, von denen nur jene von Interesse sind, die er selbst entworfen hatte. Dazu gehört eine Linen Press (102), die in der zweiten

Etage in der Hammersmith Terrace 7 steht.²⁵³ Sie ist ein einfacher zweckmäßiger Schrank, der weiß gestrichen wurde und keine geschnitzten Zierformen aufweist. Das Weiß sowie



der Flachwinkel am oberen Rand scheinen im Zuge von Instandsetzungsmaßnahmen angebracht worden zu sein. Die Front ist dreigeteilt. Auf der linken Seite befinden sich zwei Türen, die nach außen aufschwingen und auf der rechten Seite eine Tür, die ebenfalls nach außen aufschwingt. Die Scharniere und dessen Bänder, die fast über die gesamten Türbreiten reichen, liegen außen auf. Eine frühere großflächige Bemalung ist damit

Abbildung 8: Linen Press (102). Morris & Co. Katalog 1912.

unwahrscheinlich. Die Doppeltür reicht nur über die halbe Höhe. In der unteren Hälfte stecken zwei Schubladen und darüber zwei auf die breite aufgeteilte kleinere Schubfächer. Die Schlüssellöcher weisen keine Rosetten auf. Die Griffe sind bewegliche Ringe, die jenen ähneln, die auch für die Einbaumöbel des *Red Houses* verwendet wurden. Die einfache Ausführung und die langen Metallbänder der Scharniere bilden Parallelen zu Webbs Einbaumöbeln²⁵⁴, die passend zum *Red House* auch einen mittelalterlichen Charakter aufweisen sollten, namentlich der Dining Room Dresser und die Hall Settle. Somit ist aus stilistischen Gründen eine Datierung in die späten 1850er und frühen 1860er Jahre vorzunehmen. Im Katalog von Morris & Co. finden sich ähnliche Schränke mit derselben konzeptionellen Idee dahinter in anderen Ausführungen.²⁵⁵ Eingeordnet sind sie in die Kategorie bedroom furniture und beschrieben als joiner-made aus Eiche. Damit sortieren sie sich in die billigste Preisklasse dieser Kategorie ein.

253 Es ist nicht ausgeschlossen, dass Walker die Linen Press (102) auch kaufte, anstatt sie aus dem Nachlass von Webb zu übernehmen.

254 Reid 2004, S. 197.

255 Morris & Co. 1912, S. 33.

Tisch (103)



Abbildung 10: Tisch (103). Marchmont House Collection. Aufnahme: Paul Shutler.

Es existieren verschiedene Ausführungen dieses Tisches. Ursprünglich entworfen wurde er für Morris und sein *Red House*. Dem Morris & Co. Katalog nach ist der Tisch 214 cm x 114 cm groß, während die Höhe nicht angegeben ist.²⁵⁶ Er wird folgendermaßen beschrieben: „Heavy oak trestle dinner table, originally designed for William Morris by Mr. Philip Webb.“ Aus einem Brief von Webb an Sydney Cockerell vom 28. Mai 1898 erhalten wir weitere Informationen:

I find as to the oak table of Red House that it was made at the end of 1859. There were two of the kind – to match; one for the dining-room and the other for the hall, which could be put together at feast times in T fashion: the Gods at the cross end and tributaries along the shank. I think the one Mr Blunt has must be that for the hall – the shorter of the two, which would be – if I am right, 8'.6" long. Both tables were bound round the edge with scoured iron fixed with clout-headed nails, to keep the impatient from whittling away the edge if victuals lingered on the road. Doubtless the chill of the iron would be a reminder to hot hands that enough Beaune or Bordeaux had been turned over the thumb. What became of the larger table I have forgotten, or never knew. There was a sideboard table which Burne-Jones had.²⁵⁷

Tatsächlich wurden die Tische also von Beginn an in verschiedenen Größen ausgeführt. Webb beschreibt den kleineren als 260 cm lang, doch mit der Angabe im Katalog vergli-

256 Ebd., S. 23.

257 Aplin 2015, Bd. 2, S. 365. Der sideboard table von dem Webb spricht, könnte Tisch (107) sein, der auf einem Foto von The Grange zu sehen ist und den Lushington ebenfalls mit diesem Tisch kaufte.

chen, war dies vielleicht der Größere. Eisenbänder an den Ecken sind auf keinen der Abbildungen zu erkennen und waren eventuell eine Spezialanfertigung für Morris, der von großer Leibesfülle war und oft als temperamentvoll beschrieben wird. Cockerell hat den Brief an sich mit Bezug zu dem Tisch folgendermaßen kommentiert: „The oak table, used as a dining table by Morris at the Red House & Kelmscott House, was given by Mrs Morris after his death to Wilfrid Blunt.“²⁵⁸ Soviel zum Verbleib dieses Stückes.



Abbildung 11: Rooke, T. M.: The dining room at the Grange. 1904. The Rudyard Kipling Collection. © National Trust Images/John Hammond.

Auf dem Aquarell von Burne-Jones Studioassistenten Rooke mit dem Titel *Dining Room at the Grange* von 1904 ist eine weitere Ausführung zu sehen.²⁵⁹ Der Tisch war Teil der ersten Einrichtung der Burne-Jones. Nachdem 1859 die Morrisons geheiratet hatten, tat es ihnen ein Jahr später das befreundete Paar gleich. Für ihre erste Wohnung nach der Aufgabe der Zimmer am Red Lion Square hatten sie ebenfalls diesen Tisch geordert, den die Jungs des *boys' home* angefertigt hatten.²⁶⁰ Bis Rooke allerdings das Interieur malen sollte, zogen die Burne-Jones noch dreimal um bis sie sich schlussendlich in *The Grange* niederlassen sollten.

1865 bestellte Vernon Lushington einem Eintrag in Webbs Geschäftsbuch für Morris & Co. nach zwei dieser Tische, wodurch nur einer der zwei Einträge mit Bezug zu Lushington im Geschäftsbuch auf diese Stücke zutreffen kann. Der andere Eintrag erwähnt einen Tisch nur in der Einzahl. Für den 29. Mai notierte Webb: „Commis M. Lushington Tables.“ Er berechnete bei beiden Einträgen 2 Pfund.²⁶¹ Burne-Jones kam zum ersten Mal mit Lushington in Kontakt, als sich beide bei einem Treffen des *working men's college* begegneten²⁶², dessen Leiter Maurice auch

258 Ebd.

259 Banham 1984, S.121 f.

260 Burne-Jones 1904, S. 205.

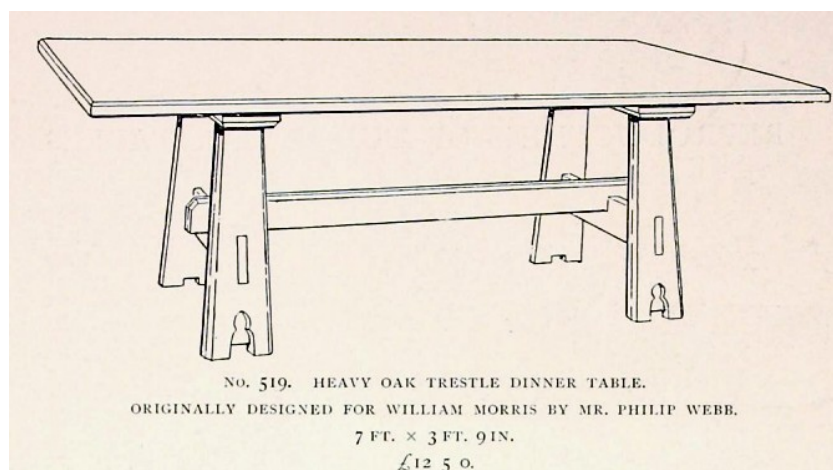
261 AAD/2014/5 Box 5: P Webb. Account book of Morris, Marshall, Faulkner & Co. (1862–1876).

262 Burne-Jones 1904, S. 128 f.

im Aufsichtsrat des *boys' home* saß. Lushington war in organisatorischen Belangen an dem College beteiligt und gab auch Unterricht.²⁶³ Ellwood vermutet, dass Lushington auf diesen Tisch aufmerksam wurde, da er ihn bei Morris und Burne-Jones bereits gesehen hatte. Weiter zog Lushington 1865 mit seiner frisch verheirateten Frau in den Kensington Square 36 und Burne-Jones mit nur kurzem zeitlichen Abstand in die Nummer 41 derselben Straße. Mindestens seit der gemeinsamen Mitgliedschaft im Hogarth Club müssen die Beteiligten miteinander bekannt gewesen sein. Ellwood nach ist der Tisch 260 cm lang, gebeizt und lackiert. Weiter beschreibt Ellwood Lushingtons Tisch folgendermaßen:

The top, formed of five 9-inch wide [23 cm; Anm. des Verf.] closely joined planks secured by five cramping-braces screwed to the underside, has a finely moulded and reeded edge, and rests on two spreading 'trestles' joined by a drop-in stretcher. The top is locked to the upper beams of these 'trestles' by means of adjustable bolt keys, and identical keys secure the long stretcher to the braces at either end; thus the table can be taken apart with great ease.²⁶⁴

Bei Sotheby's wurde der Tisch 1992 bei einem Schätzpreis von 12000 bis 20000 Pfund versteigert. Den Provenienzzangaben des Katalogs zufolge blieb er in Familienbesitz der Lushingtons bis zur Auktion.²⁶⁵ 1934 war eine Version des Tisches neben anderen Stücken



von Webb bei der Ausstellung zur Hundertjahrfeier von William Morris im Victoria and Albert Museum zu sehen.²⁶⁶ Ob es sich dabei um einen der Tische für *Red House* handelte, ist aus dem Katalog nicht ersichtlich. Als Besitzerin des Tisches wird Miss Carleton angegeben. 1979 wurde dieser

Abbildung 12: Tisch (103). Morris & Co. Katalog 1912.

Tisch wieder gezeigt auf der Ausstellung mit dem Titel *Morris and Company*. Die hier angegebenen Maße lauten: 70 cm x 171,5 cm x 67 cm.²⁶⁷ 1984 ist wiederum ein Tisch mit denselben Maßen wie die zuvor genannten zu sehen. Der Katalog zur Ausstellung *William Morris and the Middle Ages* führt Ivor Braka als Eigentümer an.²⁶⁸

263 Davies 1904, S. 115 und S.182.

264 Ellwood 1996, S. 130 f.

265 Sotheby's 1992, Losnummer 108.

266 Victoria and Albert Museum 1934, S. 28.

267 The Fine Art Society 1979, S. 5,19.

268 Banham 1984, S. 122.

1986 erscheint dann der Ausstellungskatalog *Truth, beauty and design: Victorian, Edwardian and later decorative art*. Darin aufgeführt ist eine kurze Variante des Tisches mit den Maßen 92 cm x 122 cm x 70 cm.²⁶⁹ Von weiterem Interesse ist ein unter dem abgebildeten Tisch aufgeführtes Foto mit Unsicherheit aus dem Jahr 1876 stammend. Es zeigt das Esszimmer der Adresse Queens Gate Nummer 196 in London. Darauf zu sehen ist ein weiterer Tisch, der mit der schmalen Seite zum Kamin hin zeigt und an dessen Enden jeweils ein Stuhl steht. Die Stühle sind vom Aufbau her dem William Juxon's Stuhl (Victoria and Albert Museum) nachempfunden, der während der Krönung Karls II. in Westminster Abbey stand. Dieses Bild ist aber nur ein Ausschnitt und versteckt, dass ebenfalls parallel zur Fensterfront noch ein weiterer Tisch steht.²⁷⁰ Der Raum bietet Platz die Tische zu einem T zu arrangieren, wie es Webb beschrieben hatte, und zusammen mit repräsentativen Stühlen konnte man ein mittelalterlich ausgestattetes Bankett abhalten. Das Haus wurde von Richard Norman Shaw entworfen, dem Architekten der nach Webb in Streets Büro seine Lehre fortführte. Das Haus wurde zwischen 1874 und 1876 für den Maler und Kunstsammler John Postle Heseltine errichtet.

2016 taucht ein weiterer Tisch im Kunsthandel auf und wurde verkauft. Seine Provenienz wird mit „privater Sammlung“ und Norfolk Antique Trade angegeben und die Maße wie folgt: 76 cm x 183 cm x 81 cm.²⁷¹

Festzuhalten ist, dass die Tische zum ersten Hausstand dreier Paare und Heseltines gehörten, von dem wir nicht wissen, ob er verheiratet war, nur das er seinen ersten eigenen Wohnsitz ausstattete. Morris und Heseltine kauften jeweils zwei Tische, vermutlich um sie zusammenzustellen und eine Art mittelalterliches Bankett nachzuempfinden. Die auf Böcken basierende Konstruktionsart kommt der mittelalterlichen Praxis große Tafeln aus Böcken und Türblättern zu improvisieren nahe oder ist davon angeregt worden.

Bei dem Tisch für Burne-Jones ist als Hersteller das *boys' home* bekannt. Zwar arbeitete Webb auch noch bis 1876 mit dem *boys' home* zusammen, wie seinem *house account book*²⁷² zu entnehmen ist, doch diese Einträge stehen auf der Einnahmenseite, womit nur eine Buchung den Tischen zuzuordnen ist: „Commis design Neds table Lushington“. Es stellt sich die Frage: Wenn der Tisch zuerst für Morris und *Red House* ausgeführt wurde, warum heißt es dann Neds, also Edwards design? Ein Argument warum sich

269 Tilbrook 1986, S. 41.

270 British History Online 2018, abgerufen unter: <https://www.british-history.ac.uk/survey-london/vol38/plate-98> [20.12.2018].

271 Shutler 2019; abgerufen unter: <http://pashutler.org.uk/philip-webb-table> [16.04.2019].

272 NAL: House [account] book (1 June 1854–30 May 1900).

gerade das *boys' home* als Hersteller anbietet, liefert Ellwood: „Its plain construction would have been well within the scope of a properly supervised amateur workshop[...].“²⁷³

In der Literatur wird die Qualität der frühen Möbel als ungleichmäßig beschrieben. Bei der Suche nach der richtigen Konstruktion wäre nach dem *trial and error* Verfahren vorgegangen worden. Versionen des hier besprochenen Tisches sollen Spuren von Veränderungen aufweisen, die für mehr Stabilität sorgen sollten.²⁷⁴ Auf der anderen Seite wird auf solide Schreinerarbeit in Form dieser Tische hingewiesen.²⁷⁵ Nur bei dem Lushington-Tisch sind Bretter zu erkennen, die unter der Tischplatte angebracht wurden, um diese zusammenzuhalten, da sie wiederum aus fünf einzelnen Brettern bestand. Dieser Tisch weist allerdings keine eingeritzten und genasteten Spitzbögen an den Fußenden auf, wie sie im Morris & Co. Katalog, auf dem Rooke-Aquarell oder in der Publikation von 1994 zu erkennen sind. Sie bilden eine Art Rosette um den rechteckigen Ausschnitt, der nur zwei Stege auf den Boden aufsetzen lässt. Ähnliches finden wir bei Wangenstühlen, die zum ersten Mal im 17. Jahrhundert in Großbritannien auftraten. So erscheint Webbs Entwurf als Mischung aus Bocktisch und Wangenstuhl.²⁷⁶ Aufgrund des Vorhandenseins vieler unterschiedlicher Ausführungen des Tisches kann mit einiger Sicherheit gesagt werden, dass sie allesamt Auftragsarbeiten sind.

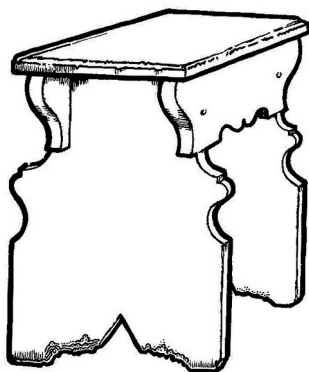


Figure 3:73a. *Boarded stool. English; Brede, Sussex. Oak, seventeenth century (after Fred Roe). Although this type of stool is usually associated with an earlier period, the classical shaped profiles used in this and similar stools suggest a date after 1600. This type of stool is surprisingly rare, considering the huge numbers in which they must have been made.*

Abbildung 14: Wangenstuhl. Chinnery 1979.

Diagram 3:3. *Medieval forms of splayed-leg trestles for dining tables. Redrawn from illustrated manuscripts. a). Turned trestle with sledge feet. German, fifteenth century. b). Simple trestle with square members and a strengthening brace. French, fifteenth century (cf. Figure 3:11b). c). Trestle decorated with a Gothic cusped arch, carved and painted. English, fourteenth century.*

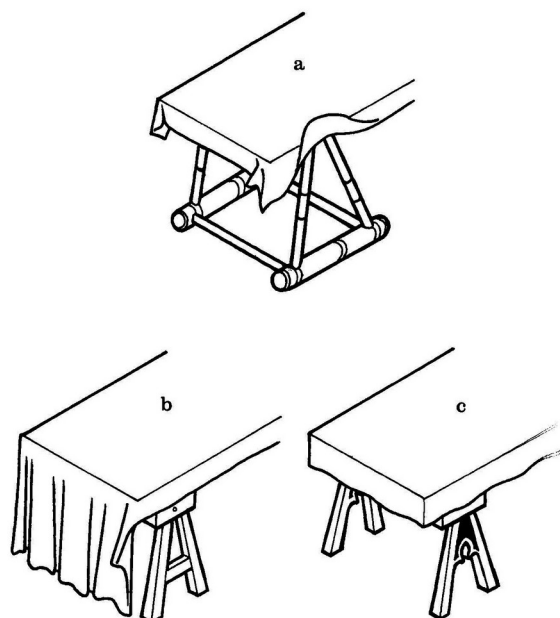


Abbildung 13: Bocktisch-Schemata. Chinnery 1979.

273 Ellwood 1996, S. 134.

274 The Fine Art Society 1979, S. 5.

275 Gere 1994, S. 78.

276 Vgl. Chinnery 1986, S. 261 und 284.

Rundtisch (104)

Standort: The Wilson; Maße: 71 cm x 141 cm; Material: Kiefer



Abbildung 15: Rundtisch (104). The Wilson.

Die runde Tischplatte hat einen Durchmesser von 138 cm. Sie besteht aus 5 Brettern, die mit einem gefasten Brett von unten durch Schrauben verbunden und befestigt sind. Die vier schräg nach unten verlaufenden Beine stecken in diesem Brett. Auf halber Höhe verlaufen zwei sich kreuzende Streben zwischen den jeweils sich gegenüber liegenden Beinen. Die Streben sind durch die Beine gezapft. Der herausstehende Teil ist als Dreipass gearbeitet, dessen Zurückrutschen ein hindurch getriebener Stift verhindert. Aus den Fußenden ist eine pyramidale Form ausgeschnitten, die an der Spitze rund ist und darunter zwei Nasen aufweist, ähnlich einem Spitzbogen. Der Tisch ist aus Kiefer hergestellt und von unten bis zum Rand der Tischplatte grün lackiert. Er steht fest, was seinem beträchtlichen Gewicht geschuldet ist. Die an ihm sitzende Person soll sich trotz der Beinkonstruktion nicht die Knie stoßen.²⁷⁷

Entstanden ist der Tisch in der Zeit, als Morris und Burne-Jones zusammen im Red Lion Square gewohnt hatten. Dies geht aus einer gezeichneten Innenansicht der Wohnung

²⁷⁷ Derrick 1945, S. 134 f.

hervor, auf der der Tisch zu sehen ist.²⁷⁸ Die Zeichnung ist auf 1856 datiert, dem Jahr in dem sie die Wohnung bezogen hatten. Als Idee für den Tisch wird in der Literatur ein Stück von Edmund Street angeführt, das sich im Besitz des Victoria and Albert Museums befindet. Street hatte den Tisch 1854 als Ausstattung für das Cuddesdon College in Oxford entworfen.²⁷⁹ Besonders der Unterbau mit den durchgezapften Streben und dem Dreipass-Motiv an deren Spitze ist identisch.

Bis 1989 wurde der Tisch Morris zugeschrieben. Dann veröffentlichte Carruthers ihren Artikel *A table by Webb or Morris*. Denn bisher wurden alle zu dieser Zeit entstandenen Möbel Morris zugeordnet, vor allem durch die Morris-Biograph von Mackail. Hier findet sich wahrscheinlich auch eine Beschreibung des Tisches: „First came a large round table "as firm, and as heavy, as a rock": then some large chairs, equally firm, and not lightly to be moved, "such as Barbarossa might have sat in.“²⁸⁰ Tatsächlich hätte Webb, der 1854 bereits in Streets Büro arbeitete, den Tisch für das Oxford College kennen können, aber auch Morris, der ein Jahr später sein Studium in Oxford beendet hatte, um eine Lehre bei Street anzufangen.

Was Carruthers weiter anführt, ist die Ähnlichkeit der Beine dieses Tisches mit Tisch (103). In beiden Fällen bestehen die Beine im Prinzip aus Brettern, in denen in der Mitte eine Strebe durchgezapft ist und an dessen Fußenden ein Teil ausgeschnitten wurde. Diese Ähnlichkeit im bockartigen Unterbau spricht für einen Entwurf von Webb. Das auch die *Prioress's Tale Wardrobe (101)* aus der Red Lion Square Zeit stammt, drei Jahre später allerdings, bedeutet, dass nicht alle Möbel aus dieser Zeit von Morris stammen. Ein letztes Argument für Webbs Autorenschaft sind zwei Tische, die elaborierte Varianten des hier besprochenen Rundtisches (104) und des Tisches (103) sind und von Webb entworfen worden sind.

Zum Verbleib des Tisches ist folgendes festzuhalten. Er erscheint auf einem Foto, unterschrieben mit: „Morris Room Setting, Dining Room, 8 Hammersmith Terrace, 1923“. Das Foto wurde von Emery Walker aufgenommen.²⁸¹ Die Lackierung scheint in demselben Zustand zu sein, wie sie heute am Objekt vorliegt. 1945 fertigte Freda Derrick eine Zeichnung des Tisches an, während sie sich in der Village Hall in Kelmscott befand. Die Halle

278 Burne-Jones 1904, S. 148.

279 Victoria and Albert Museum, Museumsnummer: W.88-1975; Table 2018, abgerufen unter: <http://collections.vam.ac.uk/item/O89013/table-street-george-edmund/> [28.12.2018].

280 Mackail 1901, S. 113.

281 Victoria and Albert Museum, Museumsnummer: 29-1961; Photograph 2018, abgerufen unter: <http://collections.vam.ac.uk/item/O1092356/photograph/> [28.12.2018]; Abb. bei: Carruthers 1989, S. 60.

wurde 1933 von May Morris in Auftrag gegeben. Nach Derrick veranlasste May auch die grüne Lackierung.²⁸² 1982 kaufte die Cheltenham Art Gallery and Museum (The Wilson) das Stück von den trustees der Kelmscott Village Hall an.

282 Derrick 1945, S. 135.

Esstisch (105)

Standort: *Red House*, London; Maße: 77 cm x 85 cm x 319 cm; Material: Eiche



Abbildung 16: Esstisch (105). Red House. © National Trust Images/John Hammond.

Der Tisch ist braun gebeizt, wodurch die Maserung betont wird. Die massive Tischplatte liegt auf zwei der Länge nach in die Tischbeine eingelassenen Hölzern. Die unteren Kanten sind gefast. Zu den Stirnseiten hin laufen sie im Profil s-förmig aus. Zwischen den Tischbeinen verlaufen Querstreben. Die Aufnahme bilden die viereckigen Oberteile der



Abbildung 17: Esstisch (105). Detail. Red House. © National Trust Images/John Hammond.

Beine, durch die die Längsstreben laufen und die Zapfen der Querverstrebungen, welche mit vermuteten Holzstiften fixiert sind. Zur Tischkante hin werden die Querstreben nach den Zapfen weiter geführt. Ihre Enden sind so profiliert, dass die untere Ecke als Oval herausgearbeitet wurde, ähnlich einem Kragstein. Nach der eckigen Aufnahme der Verstreben werden die Tischbeine rund weitergeführt. Sie verlaufen leicht schräg nach unten. Die Füße wiederum sind eckig. Aus diesen Klötzen wurde oben ein Kranz herausgearbeitet und in ihrem Verlauf schmale Bänder, von denen eines ein Fries trägt. Auf dem Boden stehen die Klötze jeweils nur mit ihren vier Ecken, da aus ihnen auf jeder der vier Seiten ein Halbrund gehauen wurde. Die

meisten Füße stehen allerdings nur mit den inneren Ecken auf dem Boden. Zwischen den Bändern nehmen die Klötze die Zapfen der unteren Querverstrebungen auf, die mit zwei vermuteten Holzstiften vor dem Herausrutschen gesichert sind. Die Querverstrebungen sind oben markant gefast. Zwischen ihnen läuft mittig eine genauso gefaste Strebe über die gesamte Länge des Tisches. Durch Zapfen wird sie von den Querstreben aufgenommen und von oben in der Kreuzung durch vermutete Holzstifte gesichert.

Der Tisch ist massiv, aber nicht sehr wuchtig in seiner Erscheinung. Acht Personen haben bequem Platz an ihm. Durch die H-förmige Unterkonstruktion gewinnt er an Stabilität, ohne die an ihm Sitzenden in ihrer Beinfreiheit zu behindern. Die sich kreuzenden Verstreben sind anspruchsvoll zu realisieren, ebenso wie die geschnitzten Füße. Der Tisch stellt eine aufwendige Tischlerarbeit dar.

Erste Beispiele dieser Art der Tischkonstruktion sind aus der Mitte des 17. Jahrhunderts überliefert.²⁸³ Auch hier finden wir Tischbeine deren Mitte rund gedrechselt wurden, während die Partien, die Streben aufzunehmen haben, eckig verblieben sind, während mit Holzstiften die Zapfen gesichert worden sind. Die Abfolge von rund und eckig finden wir aber auch in Balustern für Treppengeländer. Der Unterschied zum hier beschriebenen Tisch liegt darin, dass die untere Längsverstrebung als Rahmen zwischen den Beinen konstruiert ist, was ein Unterschieben der Stühle verhindert.

Der Tisch erscheint als Einzelstück und befindet sich in *Red House* seit 2007, dem Jahr des Ankaufs durch den National Trust.²⁸⁴ Zuvor wurde er in Irland durch Paul Reeves Ltd. erworben.²⁸⁵ Die Herkunft ist dem Victoria and Albert Museum unbekannt.²⁸⁶

Die Zuschreibung an Webb wurde vermutlich aufgrund der Fußenden getroffen, die fast identisch sind mit jenen von Rundtisch (106). So ergibt sich das Vorkommen der zwei zuvor beschriebenen Tische, einen Rundtisch (104) und einen tafelartigen Tisch mit ähnlichen Unterkonstruktionen und Verzierungen an den Fußenden, sowie dem hier beschriebenen Esstisch (105) mit identischen Fußenden zu dem nachfolgend beschriebenen Rundtisch (106). So liegt der Schluss nahe, dass die beiden einfachen Tische, einfach weil die Unterkonstruktion simpler gehalten wurde, wie auch die nur zwei-dimensionale Verzierung der Enden, als Ausgangspunkt zur Entwicklung komplexerer Formen gedient haben oder vice versa.



Figure 3:166. *Joined long dining table. English. Oak, mid-seventeenth century.*

Abbildung 18: Esstisch mit H-förmiger Unterkonstruktion. Chinnery 1979.

283 Vgl. Chinnery 1986, S. 290.

284 Dining table 2018, abgerufen unter: <http://www.nationaltrustcollections.org.uk/object/60225> [20.12.2018].

285 Diese Information wurde inzwischen von der Homepage des Händlers entfernt. Reeves 2018, abgerufen unter: <https://www.paulreeveslondon.com/product/morris-marshall-faulkner-co/> [20.12.2018].

286 Table 2018, abgerufen unter: <http://collections.vam.ac.uk/item/O89025/table-webb-philip-speakman/> [20.12.2018]

Da zu diesem hier vorliegenden Tisch keine weitere Literatur noch Provenienzangaben vorliegen, kann dieses Argument nur durch die Betrachtung des Rundtisches (106) vorgebracht werden. In jedem Fall vermitteln die Schmuckformen an den Füßen und den Querstreben einen Eindruck von Mittelalter durch die Ähnlichkeit mit Burgtürmen und den allgemein einfachen Formen. Ähnlich gestaltete Webb die Pfosten des zentralen Treppenaufgangs im *Red House*.

Rundtisch (106)

Standort: Kelmscott Manor; Maße: 72 cm x 143 cm; Material: unbekannt



Abbildung 19: Rundtisch (106). © The Society of Antiquaries of London (Kelmscott Manor).

Der Tisch ist braunrot gebeizt. Die Tischplatte überragt die Unterkonstruktion auf allen Seiten um ungefähr 35 cm und besteht aus sechs einzelnen Brettern. Durch vier darunter geschraubte Bretter, die ein Rechteck bilden, werden sie zusammengehalten. Die Bretter sind flach pyramidal gefast, wie die untere Längsverstrebung des zuvor besprochenen Tisches. Jeweils in der Mitte der Bretter setzen die Tischbeine an, sodass das Rechteck versetzt zwischen den Beinen sitzt. Die Beine sind massive vierkantige Hölzer, deren äußere Kanten stark gefast sind. Sie laufen schräg nach außen dem Boden entgegen. In dessen Verlauf besitzen sie eine kurze runde Partie, während sie am Fußende wieder zu Burgtürmen gearbeitet sind. Die Turmpartien hier sind kürzer, da keine Querverstrebung aufgenommen wird. Im direkten Vergleich mit dem Esstisch (105) erscheinen die Schnitzarbeiten gröber. Die Querverstrebungen befinden sich auf mittlerer Höhe zwischen den Beinen und sind mit vermutlich zwei Holzstiften gesichert. Die oberen Kanten sind gefast und unten wurden Bögen heraus gearbeitet, ohne durch die gesamte Stärke der Streben zu führen. Das Trapez, welches durch zwei Beine, der Querstrebe und der Tischplatte gebildet wird, ist durch eine Holzplatte verblendet. Auf dessen unterem Rand sitzen zwei ausgeschnittene, kleinere, bauchige Spitzbögen auf, während in der Mitte ein größerer eingelassen wurde. Mittig wurden zwei Kreise ausgeschnitten. Am oberen Rand unter der Tischplatte wurden, wie auf den Beinen, Schildformen grob eingekerbt. Auch im Haupttreppenaufgang von *Red House* in Bexleyheath finden wir kreisrunde Löcher in den Holzflächen unter dem Geländer.

Wie bei dem Esstisch (105) wurde auch von diesem Stück allem Anschein nach nur ein Exemplar gefertigt.²⁸⁷ Es befindet sich heute in *Kelmscott Manor*. Gezeigt wurde es mindestens in diesen beiden Ausstellungen: 1996 im Victoria and Albert Museum und 1984 in der Whitworth Art Gallery von Manchester.²⁸⁸ In dem Begleittext zur Ausstellung von 1996 wird vermutet, dass es sich bei dem Eintrag in Mays Nachlass „Large round oak table (Red House the first made)“ um den hier besprochenen Tisch handelt.²⁸⁹

Pevsner gibt an, im Besitz des Neffen von Gillum einen ganz ähnlichen Tisch angetroffen zu haben.²⁹⁰ Der einzige Eintrag in Webbs Rechnungsbüchern aus den frühen 1860er Jahren bezieht sich allerdings auf einen „hall table“ für Gillum, bei dem es sich vermutlich um Tisch (112) handelt.²⁹¹ Gillum hatte bereits 1861 einen Reihenhauskomplex in der Wor-

287 Thompson 1967, S. 70; Cooper 1987, S. 166; Stoppani 1981, S. 155.

288 Parry 1996, S. 169; Banham 1984, S. 117 f.

289 Dufty 1963, S. 112; bei diesem Eintrag fehlt allerdings die Nennung von Webbs Namen.

290 Pevsner 1952, S. 44.

291 AAD/2014/5 Box 5: P Webb. Account book of Morris, Marshall, Faulkner & Co. (1862–1876).

ship Street bei Webb in Auftrag gegeben.²⁹² Daraus können Einträge in den Rechnungsbüchern resultieren, die ebenfalls in Bezug zu Gillum stehen, aber hohe Beträge aufweisen. Zu vermuten wäre also nur, dass dieser Tisch mit runder Platte und kastenförmigen Unterbau eventuell als Einrichtung für die Worship Street mit entworfen worden sein könnte.

Weiter ist Webbs Rechnungsbuch für Morris & Co. ein Eintrag zu entnehmen, der nach Stücken für die Weltausstellung 1862 einen „Round Table“ für 15 Shilling aufführt.²⁹³ Dabei könnte es sich um den hier besprochenen Tisch handeln. Ist dem so, wäre es wahrscheinlich, dass sich der nächste Eintrag „Long table“ auf den Esstisch (105) oder Tisch (107) bezieht. Zeitlich etwas später, nämlich im Februar 1863 bilanziert Morris & Co., dass Gillum eine Rechnung in Höhe von 4 Pfund, 15 Shilling und 6 Pence offen hat.²⁹⁴

Es ergibt sich, dass diese beiden Tische, Rundtisch (106) und Esstisch (105), elaborierte Varianten einfacher Form- und Konstruktionsversuche, vergleiche Tisch (103) und Rundtisch (104), darstellen, weil sie für die zweite Weltausstellung gedacht waren. Besonders die zu Türmen gearbeiteten Füße evozieren das Mittelalter sehr direkt und passen damit besonders gut in den sogenannten *Medieval Court* der Ausstellung. Weiter spricht dafür, dass es sich bei diesem und dem zuvor besprochenen Esstisch (105) um Einzelstücke handelt.

292 Kirk 2005, S. 208–211.

293 AAD/2014/5 Box 5: P Webb. Account book of Morris, Marshall, Faulkner & Co. (1862–1876).

294 H&F Local Studies and Archives: Minute book of the firm of Morris, Marshall, Faulkner and Company.

Tisch (107)

([Abbildung Tisch 107](#)) Die Maße des Tisches, der sich im Victoria and Albert Museum befindet, sind 74 cm x 165 cm x 60 cm. Er ist aus Eiche. Die vier Beine sind weit an den Rand gesetzt. Sie sind in derselben Weise gestaltet, wie jene des Esstisches (105) und des Rundtisches (106). Die Quer- und Längsstreben unter der zweiteiligen Tischplatte sind mit denselben aufgereihten Halbrundmotiv dekoriert, wie der zuvor besprochene Rundtisch (106). Auch dieser Tisch trägt unter der Platte eingeritzte Schildmotive. Auf den unteren Längsverstrebungen, die vermutlich auf jeder Seite mit zwei Holznägeln in den Beinen befestigt wurden, sind drei Querverstrebungen eingehängt. Sie tragen zwei Regalbretter, die an den Stirnseiten zwischen den Beinen hervorragen.

Margaret Mackail, die einzige Tochter von Edward und Georgiana Burne-Jones und Ehefrau des Morris Biographen John William, übergab 1926 den Tisch aus ihrem Besitz zusammen mit dem Eckschrank (210) dem Victoria and Albert Museum.²⁹⁵ Auf einer Innenansicht des Hauses der Burne-Jones aus dem Jahr 1898 ist der Tisch zu sehen, wie er an der Wand steht, während auf dem unteren Regalteil Bücher liegen.²⁹⁶ Er dient als Seitentisch. Mackail vermutet, dass der Tisch später als Tisch (103) von den Burne-Jones erworben wurde. Dies geht auch aus den Memoiren von Georgiana hervor, wenn sie über die neue Einrichtung für ihr 1865 bezogenes Haus berichtet: „The oak dining-table and painted sideboard soon made themselves at home in the new house, and the sideboard was varnished so that its colour showed up finely, while the firm supplied any fresh furniture that we needed.“²⁹⁷

Aus dieser Zeit sind, wie oben erwähnt, zwei Aufträge von Vernon Lushington für Tische überliefert. Während beim ersten Eintrag in Webbs Geschäftsbuch von Tischen in der Mehrzahl die Rede ist, heißt es beim zweiten: „Commis design Neds table Lushington“.²⁹⁸ Beide Einträge stammen vom 29. Mai 1865. Webb berechnete 2 Pfund für den Entwurf. Tatsächlich wurde 1983 eine weitere Variante dieses Tisches aus dem Nachlass der Lushingtons bei Sotheby's verauktioniert.²⁹⁹ Ellwood 1996 hatte die Einträge in Webbs Geschäftsbuch bereits zugeordnet, doch schreibt er nicht von den identischen Dekorati-

295 Victoria and Albert Museum, Museumsnummer: W.45-126; Table 2018, abgerufen unter: <http://collections.vam.ac.uk/item/O89025/table-webb-philip-speakman/> [20.12.2018]; Victoria and Albert Museum, Furniture and Woodwork Department: Craftsman file.

296 Abb. bei: Collard 1996, S. 161; Parry 1996, S. 177.

297 Burne-Jones 1904, S. 288.

298 AAD/2014/5 Box 5: P Webb. Account book of Morris, Marshall, Faulkner & Co. (1862–1876).

299 Sotheby's 1983, Losnummer 117.

onsformen dieses Stückes zu den zuvor besprochenen Tischen. Die Ausführung für Lushington ist dem Auktionskatalog nach 8 cm kürzer als jene für Burne-Jones. Auch scheint er in der Beizung dunkler gehalten, wobei Margaret Mackail angibt, dass die Version ihrer Eltern braun war, bis sie in den 1880er Jahren von Edward grün lackiert wurde, analog zu Rundtisch (104). Der größte Unterschied ist allerdings die Dekoration der oberen Verstrebung. Statt der eingearbeiteten Halbbögen werden sie an der unteren Seite durch hell abgesetzte Bänder verziert.

Auf drei Ausstellungen wurde das Stück aus der Provenienz Mackails im Victoria and Albert Museum gezeigt: 1934, 1952 und 1961. Heute ist es Teil der Dauerausstellung.³⁰⁰ 2017 war es ebenfalls Teil der Schau *William Morris y compañía: el movimiento Arts and Crafts en Gran Bretaña*.³⁰¹

300 Victoria and Albert Museum 1934, S. 28, Nr. 203; Victoria and Albert Museum 1952, S. 37 f., Nr.10; Arts Council of Great Britain 1961, S. 16, Nr. 7, fälschlicherweise als dining table ausgewiesen.

301 Fontán del Junco 2017, S. 246.

Toilettenspiegel (108)

Standort: Los Angeles County Museum of Art; Maße: 84 cm x 74 cm x 21 cm; Material: Walnussholz



Abbildung 20: Toilettenspiegel (108). Webb, Philip; Burne-Jones, Edward: Toilet Mirror. 1862. Walnuss, Gesso, Vergoldung, Farbe, Glas, Kupfer. Los Angeles County Museum of Art.

Der Toilettenspiegel (108) steht auf zwei Füßen, die pyramidal gefast sind. In ihnen steckt jeweils ein Brett, welches die Seitenwand eines hoch rechteckigen Faches bildet. Die Fächer werden von einer Tür verschlossen. Der Boden setzt mit Abstand über den Füßen in den Seitenwänden an und führt über die gesamte Breite des Möbels. Zwischen den schmalen Fächern bildet der Boden eine freie Fläche mit einer Rückwand, so hoch, dass sie bis zur Unterkante des Spiegels reicht, der zwischen den Fächern aufgehängt ist. Der Rahmen des Spiegels ist nach innen profiliert. Auf der unteren Seite ist er breiter ausgeführt. Die Seitenwand des linken Faches ist über jenes hinausgezogen. In halbrunder Anordnung befinden sich Löcher im überstehenden Stück, durch die ein Stift gesteckt werden kann, der den Spiegel in geneigter Position fixiert. Die Achse zum Neigen der Fläche befindet sich auf Höhe der oberen Enden der Fächer.



Abbildung 22: Burne-Jones, Edward: Buntglasfenster Schicksal im Erdgeschoss von Red House. 1862-1865. © National Trust/ James Breslin.



Abbildung 21: Burne-Jones, Edward: Buntglasfenster Amor im Erdgeschoss von Red House. 1862-1865. © National Trust/ James Breslin.

Wo keine Verzierungen aufgebracht worden sind, scheint das Holz lasiert worden zu sein. Auf dem Rahmen um den Spiegel herum befinden sich mit Gold applizierte Gänseblumen. Auf dem breiteren unteren Rand sind drei Tierembleme zu sehen, die ebenfalls vergoldet sind: Ein Vogel, eine Katze und eine Eule. Auf der rechten Seitenwand sind flo-

rale Strukturen zu erkennen. Eventuell wurden sie auf ein Brett aufgebracht, das wiederum an der Seitenwand angebracht worden ist. Auf den Türen sind Darstellungen der römischen Gottheiten Amor und Fortuna zu sehen. Fortuna ist gekennzeichnet durch das Rad des Schicksals in Kombination mit einer die Augen verdeckenden Binde, dem Ausdruck von Wandel und Unsicherheit. Amor besitzt einen Nimbus, in dem sein Name eingetragen wurde. Er ist geflügelt und trägt einen Bogen, der sowohl Glück als auch Leid bringen kann. Bei den bildlichen Darstellungen scheint der Beschreibung nach auch Gesso verwendet worden zu sein. Die Türen der Seitenfächer werden gebildet aus dem Paneel mit den Götterbildnissen und aus quer zur Maserung gesetzten Stirnleisten. Die Bildnisse werden zum Teil durch die außen aufliegenden Scharniere unterbrochen sowie durch die Schlüssellochrosetten, die Benutzungsspuren aufweisen. Die Holzverbindungen sind nicht sichtbar. Die Spiegelfläche weist schadhafte Stellen auf.

Andrews schreibt ohne Quellen anzugeben, der Spiegel stamme aus den Anfangsjahren von Morris & Co. Webb soll ihn für Warrington Taylor entworfen haben. Taylor machte sich 1860 selbst mit den Morrisons bekannt und wurde 1865 Firmenmanager.³⁰² Die Verzierungen wären Arbeiten von Edward Burne-Jones. Im selben Jahr schuf Burne-Jones eine Aschenbrödel-Serie auf Fliesen mit denselben Gottheiten, die auch als Fensterglas für *Red House* ausgeführt worden sind.³⁰³ Die Fliesen wurden 1999 bei Christie's versteigert.³⁰⁴ Weiter befinden sich Fenstergläser mit identischen Motiven wie auf dem Toiletten Spiegel (108) im *Red House*, einschließlich des dekorativen Hintergrunds. Ein Feld in der Scheibe neben der Darstellung von Amor zeigt eine Ente. Im Victoria and Albert Museum befindet sich eine Fliese mit demselben Motiv, welches Webb zugeschrieben wird.³⁰⁵ Dies führt zu der Annahme, dass die Tierzeichen auf dem Spiegelschrank ebenfalls von Webb sind, dessen Spezialität die Darstellung von Tieren und Heraldik war. In Webbs Auftragsbuch für Morris & Co. findet sich der Eintrag „cheval glass“ von 1862, vermutlich bestimmt für die Weltausstellung. Allerdings wird auch der Spiegel, der weiter unten besprochen wird, dem Schaffen Webbs zur Zeit der Weltausstellung zugeschrieben. Vielversprechender erscheint der Eintrag vom 10. September, in dem von einem „looking glass for Taylor“ für 10 Shilling die Rede ist. Zwei Seiten später erscheint wieder ein Eintrag mit Bezug zu

302 Kirk 2005, S. 40.

303 Andrews 2005, S. 46; ebenfalls unbelegt: Stevens 2003, S. 119.

304 Christie's 2018, abgerufen unter: <https://www.christies.com/lotfinder/Lot/cinderella-a-series-of-morris-co-1467750-details.aspx> [20.12.2018].

305 Museumsnr.: C.74-2005, Duck 2018, abgerufen unter: <http://collections.vam.ac.uk/item/O1139542/duck-tile-webb-philip-speakman/> [28.12.2018].

„taylor glass“ über 1 Pfund.³⁰⁶ Schlussendlich stellt ihm Morris & Co. für einen Spiegel 10 Pfund im Mai 1863 in Rechnung.³⁰⁷

Andrews bezog das Bild für die Illustration seines Buch von Paul Reeves, der das Stück dem Los Angeles County Museum of Art verkauft hatte, wo es sich heute befindet.³⁰⁸ Im Moment ist es nicht Teil der Ausstellung.³⁰⁹ 2004 bis 2005 war das Stück in der Ausstellung *The Arts and Crafts Movement in Europe & America, 1880–1920* im LACMA zu sehen.³¹⁰

306 AAD/2014/5 Box 5: P Webb. Account book of Morris, Marshall, Faulkner & Co. (1862–1876).

307 H&F Local Studies and Archives: Minute book of the firm of Morris, Marshall, Faulkner and Company.

308 Reeves 2018, abgerufen unter: <https://www.paulreeveslondon.com/product/a-toilet-mirror/> [20.12.2018].

309 The Los Angeles County Museum of Art s.a., abgerufen unter: <https://collections.lacma.org/node/202668> [20.12.2018].

310 Kaplan 2004, S. 298.

Bank (109)



Abbildung 23: Bank (109). © The Society of Antiquaries of London (Kelmescott Manor).

Die überdachte Bank (109) besitzt die Maße 209 cm x 194 cm x 57 cm. Die Dimensionen beziehen sich auf die Version in *Kelmescott Manor*. Der Aufbau ist einer überlieferten Konstruktionszeichnung aus dem Victoria and Albert Museum zu entnehmen.³¹¹ In Webbs Handschrift ist auf ihr folgendes Datum notiert: 1. April 1882. Die Sitzfläche liegt auf Leisten an der Innenseite der hüfthohen Seitenwände. Außerdem wird sie in der Rückwand von einer Nut in einem Balken aufgenommen. Die obere Kante der Seitenwände ist halbrund ausgeschnitten, wobei die vordere Ecke volutenartig zur Rückwand zurück zeigt. Alle Kanten sind auf beiden Seiten gefast. Unter der Sitzfläche verbindet ein Balken die Außenwände, der ähnlich gefast ist wie jener des Esstisches (105). Die Seiten- und Rückwände werden bis auf den Boden heruntergezogen. Die Rückwand besteht aus vertikal nebeneinander gesetzten Brettern, die ungefähr bis auf die halbe Höhe der Rückwand reichen. Danach wird die Rückwand aus drei annähernd quadratischen Feldern mit Rahmen gebildet,

311 Victoria and Albert Museum, Museumsnummer: E.395:2-2014; Design 2018, abgerufen unter: <http://collections.vam.ac.uk/item/O1292468/design-webb-philip-speakman/> [28.12.2018].

die sich nach oben hin noch zweimal wiederholen, allerdings weniger hoch, da nun die Wölbung des Baldachins einsetzt. Die vertikal angeordneten Bretter sitzen im selben Balken wie die Sitzfläche. Die Felder werden ebenfalls von horizontal verlaufenden Balken aufgenommen, allerdings von einer Nut die aus überstehendem Holz auf der einen Seite und einer festgeschraubten Leiste auf der anderen Seite gebildet wird. In den Balken im Rückenbereich ist eine Rinne eingearbeitet, in die Hacken geschraubt werden, an denen Kissen befestigt werden können. Die Balken sind zwischen zwei äußeren Rahmenpfosten gezapft, die in vertikaler Dimension aus zwei Stücken gearbeitet sind, wobei das Obere gekrümmt verläuft und über die Rückwand hinausragt. Dabei erinnert es an das Akrotermotiv aus der *Prioress's Tale Wardrobe (101)*.³¹²

Wir finden diese Form in einem von Webbs Skizzenbüchern wieder.³¹³ Die Seite ist überschrieben mit: „Cornice- Cloister St George Chapel Windsor“. Es sind verschiedene



Abbildung 24: Salon von William Morris in Kelmscott House, London. Courtesy of the Victoria and Albert Museum.

Architekturdetails gezeichnet, darunter auch ein „oak buttress“. Hier liegt der Akroter umgekehrt vor. Seine flache Stirnseite verjüngt sich nach oben hin durch die beiden Fasen bis sie nur noch als Steg den Stützpfiler schräg hinauf läuft. Oben angekommen umlaufen die den Steg bildenden Fasen ein herausstehendes Rund. Das vor allem durch die Fasen in Form gebrachte Rund entspricht dem volutenartigen Hand-

knauf auf der Seitenwand der Bank (109), der dort ebenfalls durch den Steg mit dem Akrotermotiv verbunden ist. Den runden nach hinten zeigenden Handknauf finden wir an vielen Kirchenbänken und den dazugehörigen *kneelern* oder *prie-dieux* mitsamt den Fasen wieder, wie sie Webb auch in einem weiteren Skizzenbuch festhält.³¹⁴

312 Das Akrotermotiv findet sich auch bei einem Schrank wieder, der bei Cooper abgebildet ist. Für Webbs Autorenschaft gibt es bis auf die ähnlichen Motive keine Belege. Cooper 1987, Abb. 443.

313 AAD/2014/5 Box 9: Sketchbook containing architectural drawings, 3 sketchbooks of churches.

314 AAD/2014/5 Box 8: Sketchbook containing mainly architectural drawings.

Die festgehaltenen Kirchenbänke besitzen allerdings weder eine so hoch gezogene Rückenlehne noch einen Baldachin wie die vorliegende Bank. Im selben Skizzenbuch hielt

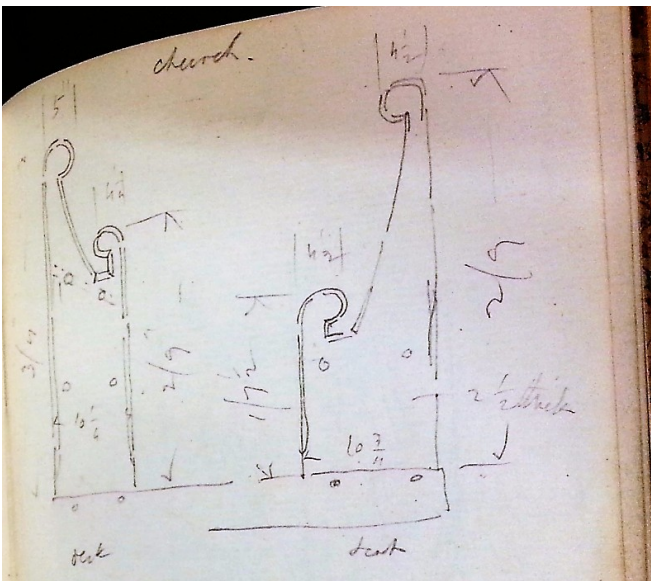


Abbildung 25: Nach hinten gebeugtes Rund. Skizzenbuch Webb. Courtesy of the Victoria and Albert Museum.

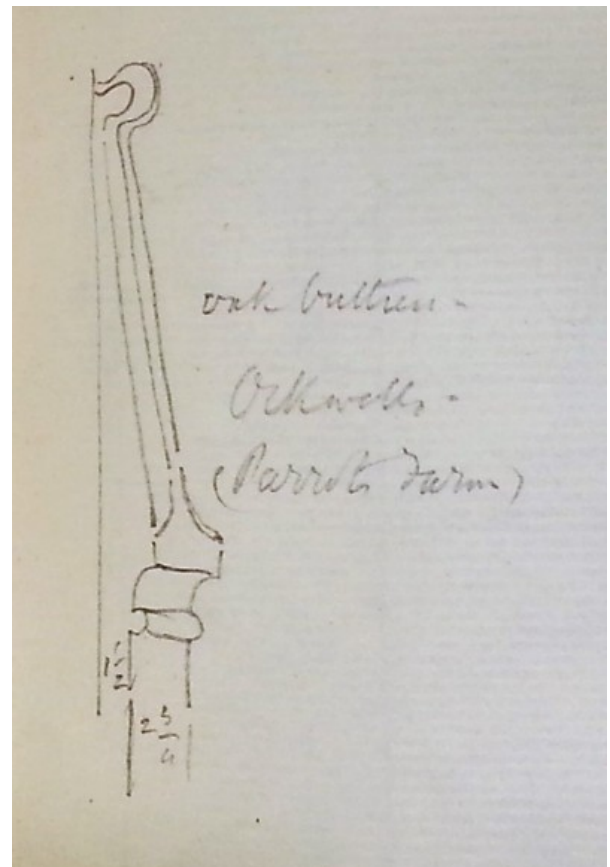


Abbildung 26: Armlehnenmotiv. Skizzenbuch Webb. Courtesy of the Victoria and Albert Museum.



Abbildung 27: Bank (109) Detail 1. © The Society of Antiquaries of London (Kelmescott Manor).



Abbildung 28: Bank (109) Detail 2. © The Society of Antiquaries of London (Kelmescott Manor).

Webb aber das Eingangsportal eines „manor houses“ fest. Wie ein Tunnel führt es zur Eingangstür. Während an der Seitenwand eine Sitzfläche angebracht ist, scheint dessen Rückenlehnenbereich vertäfelt zu sein. Ein vorkragendes Gesims schließt diesen Bereich ab, worauf bis unter die Decke ein auf die Wand gebrachtes florales Dekorationsmuster folgt,

welches unter der Decke fortgeführt wird. Trifft die Decke innerhalb des Vorbaues im rechten Winkel auf die Seitenwand, ist es am äußeren Rand so, dass ein Bogen vollführt wird. Ähnlich wie bei den *inglenooks*, die besonders in Landhäusern um den Kamin herum anzutreffen sind³¹⁵, verbinden sich hier Möbel und Architektur und bilden zusammen einen geschützten Raum. Diesen Raum schafft Webb durch die Rückenlehne und den Baldachin ebenfalls.

In einem weiteren Zeichenbuch Webbs, dass er während seiner Frankreich-Reisen 1858 bis 1861 benutzte, hat er eine Konstruktion festgehalten, die einen Stuhl mit Rückwand und Dach zeigt.³¹⁶ Daneben ist das Porträt einer Frau festgehalten, die einen Doppelhennin zeigt, wie sie die Präraffaeliten in ihren Bildern häufig für ihr Personal verwendeten. Es liegt die Frage auf der Hand, ob Webb die beiden Skizzen nebeneinander setzte, weil er sie unter den Stichwörtern Bedachung/Bedeckung assoziierte. Eine ähnliche Verbindung finden wir auch in den Stühlen von Rossetti und Morris aus der Zeit am Red Lion Square. Über die hohen Lehnen der Stühle ragen drei leicht nach vorne gebogene Hölzer

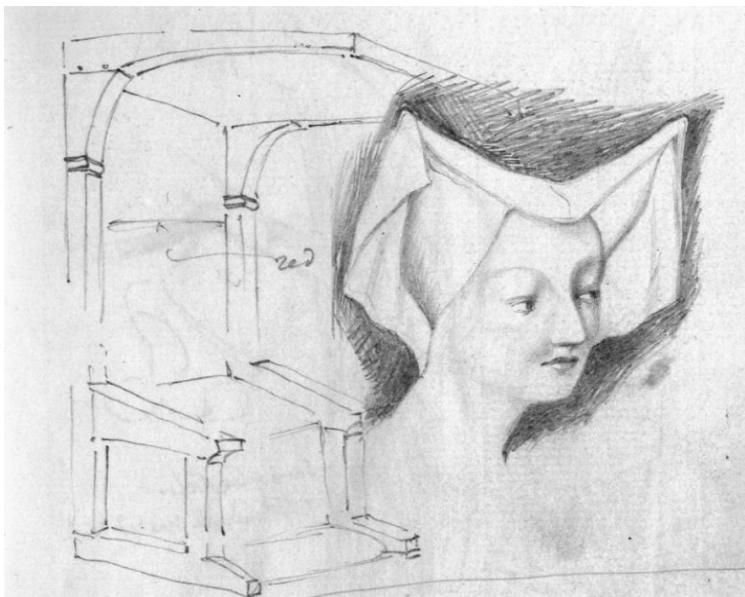


Abbildung 30: Überdachter Stuhl und Doppelhennin. Skizzenbuch Webb. Courtesy of the Victoria and Albert Museum.

hervor.³¹⁷ An der Stirn sind sie so geschnitten, wie auch das akroterartige Motiv auf der Bank, allerdings in der Ausrichtung wie es im Skizzenbuch von Webb vorliegt. Weiter tragen die Figuren auf der Rückenlehne Doppelhennins, so wie Webb einen neben dem überdachten Stuhl festgehalten hat. Dies führt zu der Annahme, dass das Problem der Bedachung/Bedeckung in der Gruppe diskutiert wurde und die Skizzenbücher von Webb allen zugänglich waren, um gemeinsam daran zu arbeiten.

315 Vgl. Chinnery 1979, S. 234 f.

316 AAD/2014/5 box 7: Sketchbook of architectural drawings of buildings in France.

317 Vgl. Abb. in Redway 1997, S. 75.

In Webbs Rechnungsbuch für Morris & Co. findet sich nur einmal der Eintrag „settle“, datiert vom November 1873. Darin ist die Rede von der „manor lodge chislehurst“. Ansonsten könnten die Einträge aus dem Jahr 1862 in Zusammenhang mit dem Entwurf von Webb stehen. Der erste lautet: „Dsgs. and painting and lacquering [unleserliches Wort, Anm. des Verf.] same on 9 panels (leather) 5 days work.“³¹⁸ Der zweite lautet: „6 panels of leather & [unleserliches Wort, Anm. des Verf.] patterning & lacquering same 2 days work.“³¹⁹ Für beide Arbeiten berechnete Webb fünf Pfund. Eine Bank hat Platz für drei große und sechs kleinere Tafeln, die auch mit bemaltem Leder dekoriert wurden.

Im Katalog von Morris & Co. ist die Fotoaufnahme eines Salons abgebildet, auf der auch eine Version der Bank zu sehen ist. Die Bildunterschrift erläutert aber nur, dass es sich hierbei um eine „Large Decorated Settle“ handelt, die wie alle anderen Einrichtungsgegenstände auf dem Foto von Morris & Co. stammten.³²⁰ Die Verzierung in Gesso wurde von Kate Faulkner ausgeführt, die auch Pianos mit diesem Material dekorierte. Im Morris & Co. Katalog von 1910 wird diese Bank für 30 Pfund und mit einem Aufpreis von 5 Pfund für gestempelte Lederfelder angeboten.³²¹ Ein Ausschnitt des Fotos zeigt die Bank in groß.³²² Sie scheint jener auf der Konstruktionsskizze zu entsprechen. Auf der Sitzfläche und im Rückenlehnenbereich finden Kissen Verwendung. Neben den neun Feldern des Baldachins und der Rückwand sind auch die dazwischen liegenden Streben sowie jene des äußeren Rahmens und die Seitenwände verziert, wodurch die Dekoration sehr präsent ist. Es sind wieder florale Formen benutzt worden, die mehr und



Abbildung 29: Rossetti, Dante Gabriel: Stuhl. Redway 1997.

318 AAD/2014/5 Box 5: P Webb. Account book of Morris, Marshall, Faulkner & Co. (1862–1876).

319 Ebd.

320 Morris & Co. Katalog 1912, unpaginiert.

321 Cooper 1987, S. 158.

322 Gibson 1983, S. 218.

auch weniger abstrahiert worden sind. Die drei großen Felder scheinen sich auf das Gänseblümchen-Motiv von Morris zu beziehen. Hier verschwinden die Wurzeln allerdings in Vasen. Im mittleren der neun Felder sind eine halbe Sonne und von ihr ausgehende Strahlen appliziert worden.



Abbildung 31: Rossetti, Dante Gabriel: Hesterna Rosa. 1853. Tinte auf Papier. Tate, London. Bequeathed by H.F. Stephens 1932. CC-BY-NC-ND 3.0 (Unported). Photo © Tate.

Die Bildunterschrift der Detailaufnahme der Bank verrät, dass sich das Zimmer im *Old Swan House* in Chelsea befindet, welches Morris & Co. im Auftrag von Wickham Flower 1877 einrichtete. Auch dieses Haus wurde zuvor von Richard Norman Shaw erbaut. Darüber hinaus beauftragte Flower Webb ab den 1880er Jahren mehrmals *Great Tangle Manor* zu erweitern. Weiter war der Mäzen bereits ab 1877 Mitglied der von Webb und Morris

gegründeten SPAB.³²³ Die Bank wurde 1981 in der Ausstellung *Architect-designers, Pugin to Mackintosh* gezeigt mit der Angabe, dass sie aus einer privaten Sammlung stamme. Die Dimension stimmen in etwa mit der Version in *Kelmscott Manor* überein.³²⁴

Diese Version wurde 1934 im Victoria and Albert Museum gezeigt. Geliehen wurde sie dafür von May Morris.³²⁵ Dann wurde sie 1984 im Zuge der Ausstellung *William Morris and the Middle Ages* erneut dem Publikum vorgeführt. Zu diesem Zeitpunkt war ihr Platz in *Kelmscott Manor*, doch sie war dem Victoria and Albert Museum eventuell als Dauerleihgabe ausgeliehen, was erklären würde, warum sie nicht in der Publikation über *Kelmscott Manor* (Stoppani 1981) aufgeführt ist.³²⁶ In Mays Nachlass von 1926 ist die Bank mit den Worten „Black Webb settle (Red House)“ aufgeführt.³²⁷ Zuletzt war sie erneut im Victoria and Albert Museum zu sehen, wobei sie heute in *Kelmscott Manor* steht.³²⁸ Ein Bruch in

323 Kirk 2005, S. 187.

324 The Fine Art Society 1981, S. 28.

325 Victoria and Albert Museum 1934, S. 28.

326 Banham 1984, S. 118.

327 Dufty 1963, S. 112.

328 Parry 1996, S. 168.

der Verbindung der Seitenteile machten konservatorische Maßnahmen nötig. Ein Foto des Salons in *Kelmscott House* in Hammersmith zeigt die Bank, wie sie neben dem Kamin in den Raum hinein ragt, wodurch die unfertig bemalte Rückseite zu sehen ist.³²⁹ Die Bank muss entstanden sein, als Familie Morris *Red House* bewohnte, da May sie beschreibt, wie sie im Esszimmer des Hauses stand: „the black settle with gilt and painted leather panels, now at Kelmscott, was placed by the hospitable fireplace.“³³⁰

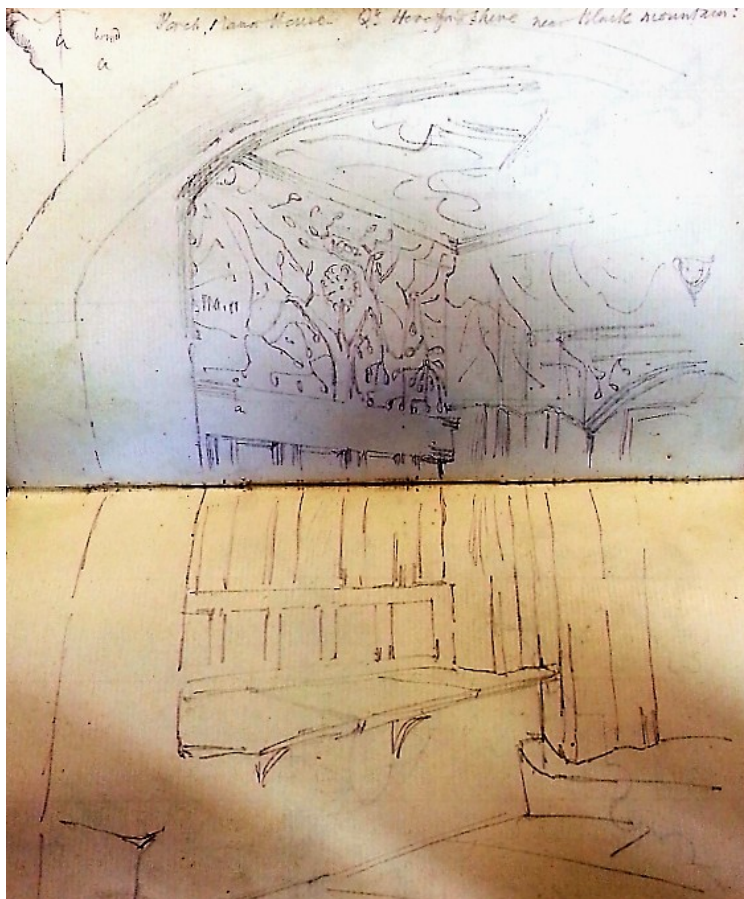


Abbildung 32: Portikus. Skizzenbuch Webb. Courtesy of the Victoria and Albert Museum.

Die hohe Rückenlehne mit ihren Feldern ergibt Platz für Dekorationen. In den drei großen unteren Feldern zeigen die Ledertafeln eine Blüte mit grünen Blättern, die in zwei Reihen nebeneinander gestempelt ist und von der Rahmung unterbrochen wird. Die Blüte ist abwechselnd rot und weiß und in grober Abstraktion dargestellt. Die Farbe des Blumendekors verdeckt die Struktur des Leders, welches in changierenden goldbraunen Tönen den Hintergrund bildet. Am äußeren Rand wurden alle Tafeln in enger Reihenfolge genietet. Die oberen Tafeln wurden ebenfalls mit einem durchgehenden Muster, nur unterbrochen von den Holzrahmen,

dekoriert. In rechteckige Felder wurden zwei Motive eingebracht: Eine Blumenrosette, umgeben von Zierwerk mit emblematisch zusammengefügt Zierformen, die symmetrisch um einen türkisen Punkt angeordnet sind. Alle Holzteile sind schwarz lackiert.

Eine weitere Version der Bank befindet sich seit 1986 in der William Morris Gallery.³³¹ Sie ist mit Applikationen aus Gesso dekoriert, die Putti zwischen Akanthusranken zeigen. Das Holz ist braun gebeizt. Die Zweige und Blätter auf den Außenseiten entsprechen jener

329 Victoria and Albert Museum, Museumsnummer: 2/1973; Abb. bei Barringer 2012, S. 78.

330 Morris 1936, S. 12.

331 William Morris Gallery s.a., abgerufen unter: <https://www.wmgallery.org.uk/collection/search-the-collection-65/decorated-oak-settle-g76-c-1890s/search/settle/page/1> [20.12.2018]; William Morris Gallery, Museumsnummer: G76.

Figure 3.5. *Hearth place with fixed flanking settles. Welsh; Abernodwydd Farm, Llangadfan, Montgomeryshire. The settles and their plank-panelled backs are integral with the seventeenth century timber-framed chimney canopy, which was inserted as a later addition to this sixteenth century house.*



Verzierung, die eine Bank trägt, von der es ausschließlich Fotos im Archiv des Victoria and Albert Museums gibt.³³² Hier ist die Dekoration allerdings aufgemalt. Die Felder in der Rückenlehne zeigen Wein- und auch Akanthusblätter.

Abbildung 33: Inglebrook. Chinnery 1979.

Ein weiteres erhaltenes Stück wurde 2017 auf der Ausstellung *William Morris y compañía: el movimiento Arts and Crafts en Gran Bretaña* gezeigt.³³³ Bis auf den an zentraler Stelle der Rückwand aufgemalten Putti stimmt die Dekoration der Bank mit jener aus der William Morris Gallery überein. Allerdings ist das Geflecht aus Akanthusranken und Weinreben in Ölfarbe aufgetragen und das Holz erscheint heller. Die Bank befindet sich im Besitz der Sammlung Jimmy Page und wurde mit der Unterstützung von Paul Reeves gezeigt. Der Kunsthändler hatte das Stück 1993 dem Victoria and Albert Museum präsentiert.³³⁴ Dem Anschein nach war sie im früheren Besitz von John Henry Dearle, einem späteren Mitarbeiter von Morris & Co. Cooper gibt an, dass sich eine weitere Version in *Wightwick Manor* in Staffordshire befindet. Sie besitzt allerdings eine andere Form und es sind auch keine Quellen benannt.³³⁵

332 Victoria and Albert Museum, Furniture and Woodwork Department: Craftsman file.

333 Fontán del Junco 2017, S. 245.

334 Victoria and Albert Museum, Furniture and Woodwork Department: Craftsman file.

335 Cooper 1987, Abb. 452.

Buffet (110)

([Abbildung Buffet 110](#)) Das Buffet besitzt die Maße 195,7 cm x 198,2 cm x 66 cm. Während das Victoria & Albert Museum für ihr Stück schwarz lackiertes Holz als Material angibt³³⁶, beschreibt das Musée d'Orsay ihres als schwarz lackiertes Mahagoni³³⁷. Der untere Korpus steht auf acht Füßen, die die Form flach gepresster Bälle besitzen. Die Front ist vertikal durch schmale Balken gedrittelt. Horizontal verläuft ebenfalls ein Balken, der das untere Drittel abtrennt. Das untere Drittel fasst einen Raum ein, der im Gegensatz zu den beiden oberen Dritteln unverschlossen ist. Dort sind auf den beiden äußeren Kolumne zwei Türen aufgesetzt und in der mittleren Kolumne drei Schubladen. Auf den Türen sind Scharniere mit langen Bändern aufgebracht sowie trapezförmige Schlossrosetten mit Ringgriffen. Nur die obere Schublade ist mit Beschlägen versehen, was die anderen beiden unbrauchbar macht. Es wurden Ringgriffe verwendet, deren Befestigung mit einem schmalen Messingband verbunden ist, wie sie auch die Scharniere der Türen tragen. Darüber befindet sich ein Schlüsselloch samt Rosette. Die Beschläge sind in Messing und Kupfer gearbeitet. Auf den Außenseiten des Korpus wurden Tafeln angebracht. Der Korpus schließt oben mit einer profilierten Platte ab. Auf ihr ist am hinteren Rand eine Rückwand angebracht, auf der ein schmales Dach sitzt. Unterstützt wird die Wand durch vier Säulen, die die vertikale Aufteilung des Korpus weiterführen. Die Säulen stecken in einer Leiste, die auf der Platte angebracht ist. Darüber sitzen zwei Ringe. Die Säule verläuft durch ein Regalbrett, dass aus der Rückwand kommt. Bevor die Säule als Kragstein ausläuft, sind am Kämpfer mehrere Ringe und Ringbündel angebracht. Kurz darüber verläuft ein weiteres Regalbrett. Den genannten Kragsteinen folgen Abakusse, auf denen ein Architrav liegt, der das profilierte Dach der Rückwand bildet. Durch die beiden Regalbretter wird die Rückwand horizontal gedrittelt und neben den Säulen teilen auch Leisten die Felder vertikal auf.

Die vorliegende Version des Buffets ist auf weiten Teilen ihrer Fläche dekoriert. Die Türen und Seitenflächen des Korpus sind mit Leder bedeckt, das mit Hilfe einer Naht aus Nieten an den Rändern fixiert ist. Zusätzlich laufen Nähte rasterartig über die Ledertafeln. Sie scheinen mit zwei Symbolen alternierend ausgefüllt zu sein, wobei die Farben, wie beim gesamten Rest des Stückes, bereits sehr verblichen sind. Das eine Symbol erinnert an einen Propeller, das andere ist eine Blüte, von der zumeist nur noch der Blütenstand

336 Victoria and Albert Museum, Museumsnummer: CIRC.540:1 to 5-1963; Sideboard 2018, abgerufen unter: <http://collections.vam.ac.uk/item/O53232/sideboard-webb-philip-speakman/> [28.12.2018].

337 Bascou 1988, S. 220 f.; Musée d'Orsay, Museumsnummer: OAO 449.

als gelber Punkt zu sehen ist. Diese Symbole und Zierformen finden sich auch auf den vertikal verlaufenden Holzbalken der Front wieder, wo sie in dunklem Gelb auf dem schwarzen Grund liegen. Die Bemalung der ledernen Seitentafeln ist auf der Reproduktion nicht zu erkennen. Der Aufbau der Rückwand ist noch reicher verziert. Die Säulen tragen versetzt verlaufende Bänder aus Rechtecken mit einer gestempelten floralen Form darin. Der zweifach gefaste Bogen des Kragsteins ist in Gold gefasst und auch mit sich wiederholenden Mustern versehen. Die Seitenkante des Daches ist profiliert und ebenfalls Gold gefasst. Sie trägt repetitive Motive, die an eine Punzierung erinnern. Insgesamt sind die meisten Kanten des Aufbaus goldfarben abgesetzt. Die Tafeln in der Rückwand tragen horizontal das gleiche Motiv, welches von den Balken unterbrochen wird. Schon bei der Bank wurde die Flächendekoration nach der Fertigstellung unterteilt und in das Möbel eingepasst. Oben sind in einem Raster zwei Motive abwechselnd untergebracht. In der mittleren Reihe besteht das Raster aus Kreisen und in der unteren Reihe steht ein sich s-förmig windendes Rankenmuster im Vordergrund. Auch die zuvor besprochene Bank trug auf ihren Ledertafeln durch Raster getrennte Symbole und florale Zierformen sowie weniger abstrakt aufgefasste florale Formen.

Dies entspricht auch den Mustern, wie sie ein Buffet trägt, das gleich als erstes Stück im Morris & Co. Katalog wiedergegeben ist. Darunter steht geschrieben: „Gothic side-board. Designed by Mr. Philip Webb, and made by Morris and Company in the earliest days of the firm at Red Lion Square (c. 1862).“³³⁸ Im Unterschied zum Stück im Victoria and Albert Museum ist das Holz nicht dunkel lackiert und die markanten Goldfassungen der Kanten sind nicht vorhanden. Weiterhin erscheinen die Scharniere der Türen als anderes Model. Besonders auffällig ist aber der Umstand, dass hier drei Schubladen vorhanden sind und der Korpus auf Beinen steht, die in einer Platte stecken. Der durch die Beine gerahmte leere Raum ist beim Stück im Museum mit Türen und Seitenwänden ausgestattet. Die Türen tragen dasselbe Muster wie die einzige Schublade. Die anderen beiden darunter liegenden Fächer wurden mit Blenden verdeckt. Auch bei dem Stück im Musée d’Orsay stehen die Beine frei. Den Akten des Victoria and Albert Museums ist zu entnehmen, dass bei der Einlieferung zwei Schubladen fehlten. Somit ist davon auszugehen, dass die geschaffenen Fächer zwischen den Beinen und die erhaltene Schublade Veränderungen darstellen, die vor der Einlieferung 1963 und nach der Fertigstellung des Stückes passiert sind. Charles Handley-Read, passionierter Sammler viktorianischer Dekorationskunst, entdeckte das Buffet in einem Trödeladen und bot es dem Museum an. Unter anderem wur-

³³⁸ Morris & Co. Katalog 1912, Frontispiz.



Figure 3:332. *Joined cwpwrdd tridarn. North Wales. Oak, early eighteenth century. The canopy is either a survival of the medieval form, or an unsophisticated revival of the same, and seems to have first appeared in the Snowdonia area shortly after 1660. The tridarn was made in Wales until after 1900.*



Figure 3:333. *Joined enclosed high dresser. North Wales; probably Denbighshire. Oak, early eighteenth century. The form is essentially that of a cwpwrdd tridarn, but the canopy here takes the nature of a shelved rack. In other examples, the turned pendants of the tridarn canopy are also retained (see Figure 3:334).*

Abbildung 34: Buffets. Chinnery 1979.

de es hier 1996 als Teil der Ausstellung *William Morris*³³⁹ gezeigt und 2017 im Rahmen der Schau *William Morris y compañía: el movimiento Arts and Crafts en Gran Bretaña* in Spanien³⁴⁰.

Im Bestand des Musée d'Orsay befindet sich ein weiteres Buffet nach Webbs Entwurf, allerdings mit anderen Ziermotiven sowohl auf den Ledertafeln als auch auf der Rückwand des Aufbaus. In der Reproduktion schlecht zu erkennen, handelt es sich bei dem Motiv um bewegte flächige florale Muster. Die Vergoldung der Kanten scheint im Gegensatz zum Stück in London zurückgenommen. Auch der Beschlag der Türen und Schubladen nimmt weniger Raum ein. Auf den Schließern der Türen und Schubladen ist der Name des Herstellers verzeichnet: „Hobbs & Co/London/Lever/Machine/Made“. Waren bei dem anderen Buffet die vorderen vier Beine aus den fortlaufenden Balken der Rahmung gebildet wor-

³³⁹ Parry 1996, S. 174.

³⁴⁰ Fontán del Junco 2017, S. 302.

den, sind sie beim vorliegenden Stück als runde Säulenschäfte mit Ringen ausgeführt, wie sie die Säulen am Aufbau besitzen. Dazu sind sie schräglaufend gebändert und stehen einzeln auf einer Plinthe. Zur Provenienz gibt das Musée d'Orsay an³⁴¹, dass sich das Buffet in der Sammlung Hilda C. Gadd befand und 1978 bei Sotheby's London mit der Losnummer 173 versteigert worden war³⁴². Dadurch gelangte es in den Besitz der *Fine Art Society London*, der es das Museum 1979 abkaufte. Zuvor stellte es die Gesellschaft in London im Rahmen der Ausstellung *Morris and Company* aus.³⁴³ Bei Cooper ist das Buffet zusammen mit einem nachfolgend besprochenen Tisch (112) abgebildet, der sich ebenfalls im Besitz des Musée d'Orsay befindet, weswegen es nahe liegt, dass das Foto im Museum aufgenommen wurde.³⁴⁴ Außerdem wurden die Stücke den Provenienzangaben nach vermutlich zusammen erworben.

Das Stück in Paris ist vom Aussehen her identisch mit einem Buffet aus dem Besitz Frederick Leylands. Der Reeder und Patron von Rossetti und Whistler stellte es einem Foto von 1892 nach in seinem Esszimmer in der Princes Gate 49 auf.³⁴⁵ Es ist zu sehen, wie die Regalbretter der Rückwand mit kleineren Porzellangefäßen und Tellern bestückt sind. Auf der Platte des Korpus stehen größere Vasen und auf der Platte auf dem Boden, in der die Beine eingelassen sind, liegen flache große Teller. Damit passt sich das Buffet in die Raumnutzung ein. An großen Bereichen der Wände wurde ein Regalsystem aus dünnen Streben installiert, in welches Porzellan gestellt wurde. Das Buffet muss von Anfang an mitbedacht worden sein, da es perfekt in das Regalsystem hineinpasst.

Das Esszimmer ist als der Peacock Room bekannt. Wieder war es Richard Norman Shaw, der für Leyland das Haus umbaute, hernach darin Möbel von Webb zu finden waren. Die Gestaltung des Peacock Rooms delegierte Shaw allerdings an Thomas Jeckyll, der das ganze als Porzellanzimmer mitsamt dem Regalsystem konzipierte. Kurz vor der Fertigstellung wurde er aus Krankheitsgründen durch James McNeill Whistler ersetzt. Desse eigenmächtige Veränderungen führten zu einer schweren Auseinandersetzung mit Leyland. Leylands Tochter wiederum war verheiratet mit dem Maler Valentine Prinsep, der bereits 1862 Möbel von Webb kaufte, wie dem Rechnungsbuch Webbs zu entnehmen ist, und sich außerdem 1864 ein Studiohaus von ihm bauen lies³⁴⁶.

341 Musée d'Orsay s.a., abgerufen unter:

https://www.musee-orsay.fr/fr/collections/catalogue-des-oeuvres/notice.html?no_cache=1&numid=019339&cHash=0a8eaa708a [20.12.2018].

342 Sotheby's (Firm) 1978, nach Merrill 1998, S. 256, Fn. 83.

343 The Fine Art Society 1979, S. 19 f.

344 Cooper 1987, Abb. 414.

345 Parry 1996, S. 174.

346 Kirk 2005, S. 69–71.



Abbildung 35: No. 49 Princes Gate: The Peacock Room. Richtung Süden blickend in 1892. Plate 101: No. 49 Princes Gate, the Peacock Room. In: Greenacombe, John (Hg.): Survey of London. Volume 45. Knightsbridge. London 2000, S. 101.

Kurz nach der Fertigstellung berichtete ein Zeitungsartikel vom Peacock Room und darin von einem kleinen Buffet am vorgesehenen Platz an der Westwand.³⁴⁷ Ein weiteres Foto zeigt den Peacock Room allerdings ohne Buffet.³⁴⁸ Nach dem Tod Leylands kam das gesamte Interieur in die Vereinigten Staaten von Amerika und befindet sich heute in der Freer Sackler Gallery in Washington ohne Buffet.³⁴⁹ In Webbs Rechnungsbuch für Morris & Co. gibt es mehrere Einträge mit Bezug zu einem Buffet im Jahr 1862. Sie lauten in der Reihenfolge ihrer Erscheinung: „Shahn’s sideboard 2 10“, „Gurneys sideboard 2 10“ „sideboard for W Heatmo finished [schwer lesbares Wort, Anm. des Verf.] 0 15“, „stamped leather work to Gurneys sideboard 1 0“. Der letzte Eintrag legt nahe, dass es sich dabei um

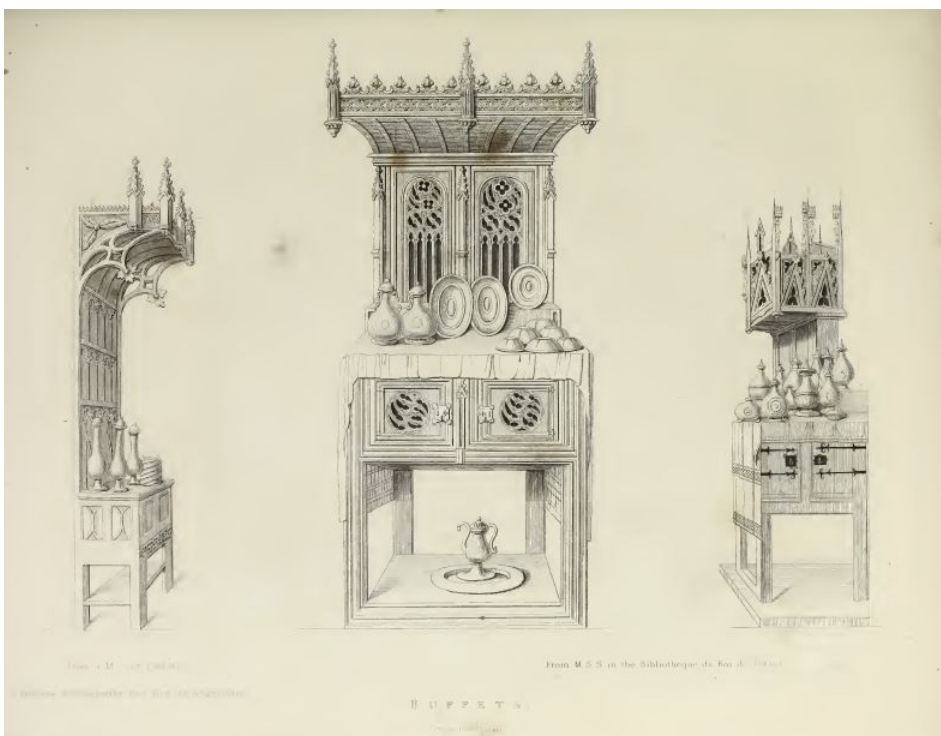
347 Art at home 28. Januar 1877, S. 5.

348 Merrill 1998, S. 254.

349 Freer Sackler: The Smithsonian’s Museums of Asian Art s.a., abgerufen unter: <http://archive.asia.si.edu/collections/edan/object.php?q=2122> [20.12.2018].

das hier besprochene Buffet handelt, da Ledertafeln zum Einsatz kamen. Sowohl für das Buffet für Gurney als auch für das von Shahn berechnete Webb 2 Pfund und 10 Shilling.³⁵⁰

Auf einer Auktion im April 2014 kam eine weitere Ausführung des Buffets unter den Hammer.³⁵¹ Sie ist aus Eiche gefertigt mit Beschlägen aus Messing. Sie trägt keine Bemalung und die Maserung des dunklen Holzes steht im Vordergrund. Diese Ausführung trägt in den Zwickelfeldern zwischen Rückwand und Dachplatte einen aus dem Holz geschnittenen Vierpass über zwei länglichen Schlitzfenstern auf denen jeweils ein kleinerer Vierpass ruht. Die Türen in der Front sind aus Rahmen und Füllung konstruiert. An den Seiten ist der obere Rahmen aber durch die Tischplatte obsolet und fehlt. Das Buffet erzielte einen Erlös von 18750 Pfund.



Im Katalog von Morris & Co. findet sich ein weiteres Buffet, welches in Bezug zu dem hier verhandelten steht. Seine Illustration ist beschrieben mit: „No. 180 Walnut sideboard, with canopy top, as in coloured frontispiece, designed by Mr. Philip Webb. & Ft. 9 In. Wide x 7 Ft. High. £48 0 0.“³⁵² Im

Abbildung 36: Buffets aus dem 15. Jahrhundert. Shaw 1836.

Unterschied zu dem bisher besprochenen Stück ist vor allem der Korpus anders gestaltet. Er steht auf kurzen eckigen Füßen, zwischen den Profilbögen gesetzt sind. Die Dreiteilung der Front ist beibehalten worden: Zwei Türen außen und drei Schubfächer übereinander in der Mitte. Die Türen sind aus Rahmen und Füllung konstruiert, wobei eine Rahmenleiste vertikal durch die Füllung verläuft. Es ergeben sich schmale Füllungsfelder, die auch die Rückwand des Aufbaus bilden. Beschläge sind auf den Türen nicht zu erkennen. Die Schubladen haben jeweils zwei große Ringgriffe und die Leisten zwischen ihnen sind stark

350 Zu Shahn oder Shaen, vgl. Bettley 1989, Bd. 16, S. 196.

351 Phillips s.a., abgerufen unter: <https://www.phillips.com/detail/PHILIP-WEBB/UK050214/308> [20.12.2018].

352 Morris & Co. Katalog 1912, S. 29.

profiliert. Auch alle anderen Längskanten sind stärker profiliert als bei der anderen Ausführung. Diese hier erscheint im Vergleich weniger kapriziös, was vor allem durch die fehlende Flächendekoration ausgelöst wird. Doch der zugrundeliegenden Konstruktion nach stehen sie in engem Zusammenhang.

Als Inspirationsquelle für das Buffet mit Baldachin kann Henry Shaws *Specimens of Ancient Furniture* fungiert haben.³⁵³ Dort sind drei gotische Buffets abgebildet, die auch aus einem rechteckigen Schrankkorpus mit Aufbau bestehen, wobei die Rückwand des Aufbaus sowie das Dach mit Fialen, Pilastern und Maßwerk geschmückt ist. Das mittlere Buffet steht auf einer Platte, auf der wiederum Geschirr steht, welches sich auch sonst reichlich auf den Korpusen befindet, nicht unähnlich dem oben erwähnten Foto des Peacock Rooms. Für die Stiche der Buffets wird angegeben, dass sie aus der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts stammen und Shaws Manuskripten entnommen wurden.³⁵⁴

353 Vgl. auch Chinnery 1986, S. 342.

354 Shaw 1836, Abb. XXV; Morley 2001, S. 244.

Eichenschrank (111)

Standort: William Morris Gallery; Maße: 241 cm x 115 cm x 50 cm; Material: Eiche



Abbildung 37: Eichenschrank (111). William Morris Gallery.

Die vier Beine des Schrankes sind an den oberen und unteren Enden eckig gearbeitet, während der mittlere Teil mit unterschiedlich gestalteten Ringmotiven versehen ist. Zwischen den unteren eckigen Partien ist ein Regalbrett eingefügt worden, das sowohl auf einer Verstrebung zwischen den Stirnseiten liegt, als auch an der Frontseite in die Beine selbst eingelassen ist. Unter dem Korpus wurde eine Leiste zwischen den Beinen an der Frontseite angebracht. In ihrer profilierten Kontur bildet sie einen doppelt geschwungenen Eselsrücken. An den Stirnseiten wurde ein einfach geschwungener Eselsrücken oder Spitzbogen als Profilleiste angebracht. Die Plinthe des Korpus ist massiv profiliert und sehr dick. Dabei krägt sie nach außen. An den vorderen Ecken rahmen zwei eckige Pilaster die Front. An der Basis sind sie beringt, dann verbreitern sie sich schirmartig, um danach wieder abzuschwellen. Die Kapitelle verbreitern sich nach einem Ring ebenfalls, aber sie laufen nicht wieder zusammen. Nach weiteren Ringen verläuft die Säule weiter über den unteren Teil der Profilierung der Deckplatte.

Einen fast identischen Pilaster und sein Kapitell als Teil eines Bogens finden wir auch in einem Türbogen aus dem frühen 16. Jahrhundert aus Suffolk.³⁵⁵ Auch hier ist der Pilaster im Querschnitt nicht rund, sondern polygonal. Auch in seiner in den 1870ern entworfenen Kirche in Brampton gestaltete Webb die Säulen polygonal sowie in *Clouds*, erbaut 1881 bis 1886³⁵⁶. Ebenfalls treffen wir auf einen fast identischen Pilaster an einem Tisch von Pugin.³⁵⁷

Die Front wird von zwei gleichgroßen quadratischen Feldern eingenommen. Zwei bemalte Tafeln sitzen jeweils in einem Rahmen, verdeckt mit dunklem, vergoldetem und wieder dunklem Holz. Die Stirnseiten bestehen aus Rahmen und Füllung. In der Mitte wurde horizontal ein Brett über die Füllung gezogen. Auf die Füllung, an der Innenseite des Rahmens entlang, wurden Profilleisten angebracht. Die Rahmenpfosten zur Stirnseite hin sind gedoppelt und werden von den Säulen verblendet. Auch die Deckplatte des Korpus ist ebenso wie die untere Platte über eine Stärke von circa zehn Zentimetern profiliert. Dabei krägt sie nach außen, während sich die obere Kante auf circa 150 Zentimeter Höhe befindet. Auf dem Korpus wurde ein Aufbau aus Rückwand mit vorspringendem Dach angebracht. An den Seiten sind identische Säulen angebracht, wie sie sich auch vor dem Korpus befinden. Sie sind ebenfalls mit zwei Nägeln vor das Rahmenholz genagelt. Darüber

355 Victoria and Albert Museum, Museumsnummer: A:25-1913; der Türbogen befindet sich erst seit 1913 im Museumsbesitz; Door and doorway 2018, abgerufen unter: <http://collections.vam.ac.uk/item/O84679/door-and-doorway-unknown/> [28.12.2018].

356 Vgl. Abb. Kirk 2015, S. 266 und S. 140.

357 Vgl. Andrews 2005, S. 33; Abb. 26.

verläuft jeweils ein Brett mit zwei Fasen, wie ein dünner Kragstein, um die Breite des Daches zu stützen. Die Rückwand ist ebenfalls aus Rahmen und Füllung konstruiert. Bis zur Krümmung, die die Rückwand vollführt, ist die Füllung durch aufgebrachte und mit Fasen versehene Leisten in vier gleichgroße Felder segmentiert. Nach einer Reihe weiterer profi-



Abbildung 39: Eichenschrank (111). Detail 2. William Morris Gallery.

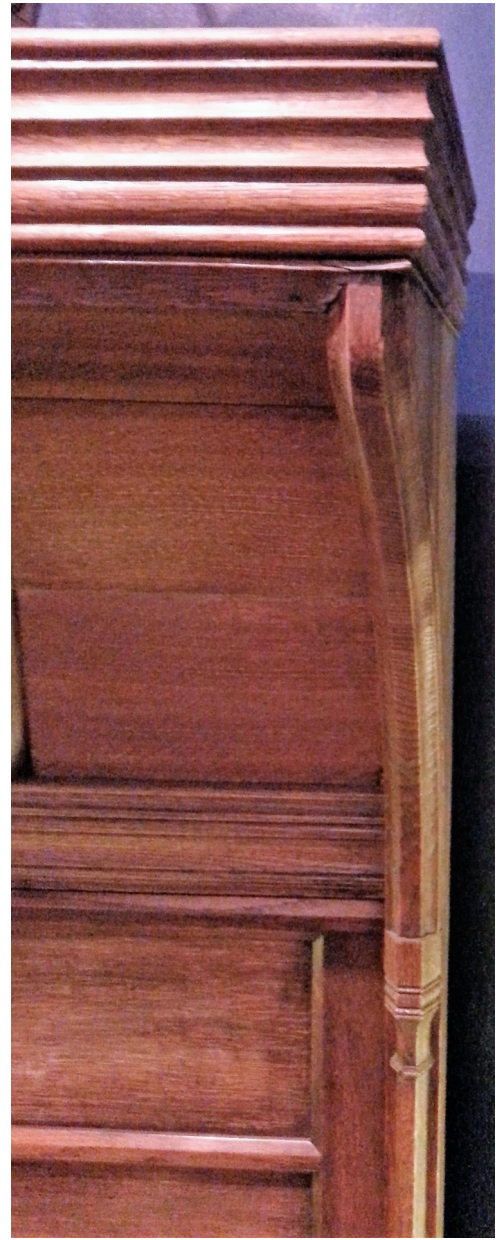


Abbildung 38: Eichenschrank (111). Detail 1. William Morris Gallery.

lierter Leisten über der Vier-Felder-Füllung ist die sich krümmende Rückwand aus drei längs verlaufenden Brettern konstruiert, die zunehmend steiler im Winkel stehen. Über die drei Bretter verlaufen vertikal drei Leisten, wodurch sich zwölf Felder ergeben. Die obere Abdeckung ist wieder eine massive Platte, die diesmal allerdings ohne Vorzukragen intensiv profiliert ist. Ein Vergleich zu Pfeilerbündeln in Kathedralen im Querschnitt drängt sich

auf, deren Profilierung durch die zusammenlaufenden Säulen und Pilaster ebenfalls ein sehr durchgearbeitetes Architekturelement erzeugt.

Sowohl bei der Bank (109) als auch dem Buffet (110) finden wir eine Art Bedachung vor. Besonders die Rückwände und ihre Unterteilung dienen als Fläche für Dekorationselemente. Auch an diesem Stück waren punzierte Ledertafeln zum Einsatz gekommen.³⁵⁸ Im Unterschied zum Buffet (110) wurden am Eichenschrank (111) bedeutend mehr Partien durch Holzbearbeitung verziert. Die beringten Beine ähneln denen an Tisch (112). Die Rückwände der Bank (109) und des Eichenschranks (111) machen beide die Krümmung mit, doch der Schrank erhielt noch eine Deckplatte, wie sie das Buffet (110) auch trägt. In Netter Hall in Pakenham, Suffolk baute Webb in Auftrag von Edward Greene 1874 ein Haus um. Dabei installierte er ein Buffet aus komplizierten aber fließend arrangierten Formen, die vor und zurück springen. Darüber brachte er eine Deckenvertäfelung an, die sich in einem Bogen zur oberen Kante des Buffets neigt und damit auch dieses Stück mit einer Bedachung versah.³⁵⁹

Historisch kommt dem hier vorliegenden Stück ein *joined dresser* oder *buffet* sehr nah³⁶⁰, der unter die Kategorie der *high dresser* fällt. Bestimmtes Stück weist ähnliche Proportionen auf. Unter dem Korpus befindet sich kurz über dem Boden ein Regalbrett, der Korpus sitzt weit oben und darauf ist eine Rückwand angebracht, die allerdings nicht beschirmt ist. Das Stück wird auf circa 1500 datiert.

Der Schrank wurde als Teil eines Paares von Webb in den 1860er Jahren für Mrs. Isabell Lucas entworfen.³⁶¹ Horatio Joseph Lucas war ein Maler und Radierer sowie ein versierter Musiker. Eventuell teilte er diese Leidenschaft mit seiner Frau Isabell, Tochter Count d'Avigdors. Die Tochter von Mrs. Lucas, Mrs. Lousada, verkaufte den Schrank zurück an Morris & Co., die ihn wiederum 1934 an Mrs. Lucius Gubbins verkauften. 1955 erwarb ihn die William Morris Gallery, wo sich der Schrank heute befindet.³⁶² 1936 schrieb Morris & Co. einen Brief an Mrs. Gubbins mit weiteren Details zu dem Stück: „I have ascertained from Mrs. Lousada that the 2 panels in the Oak Cabinet, you purchased from us in 1934, were painted specially for ... Mrs. Horatio Lucas, by William De Morgan about 1865, and Mrs. Lousada has a similar cabinet that was made, also for Mrs. Horatio Lucas,

358 Wilson 1964, S. 57.

359 Kirk 2005, S. 184–186.

360 Chinnery 1986, S. 341; Abb. 3:330.

361 Matthew 2004, S. 679.

362 William Morris Gallery s.a., abgerufen unter: <http://www.wmgallery.org.uk/collection/search-the-collection-65/oak-cabinet-g25-c-1870-80/search/cabinet/page/1> [20.12.2018]; vgl. auch: William Morris Gallery 1958, S. 26.

about the same time, with a panel [St George and the Dragon] painted by William De Morgan.³⁶³ Über den Verbleib des zweiten Schrankes ist nichts bekannt. Auf den zwei Tafeln des vorliegenden Schrankes ist auf der rechten Seite ein jugendlicher Hermes zu sehen. Eine Lyra in seinen Händen und ein Petasos auf seinem Kopf, eventuell mit Flügeln, weisen ihn aus. Ihm gegenüber sitzt eine Frau, die Hand ausgestreckt zu einer Geste des Empfangens. Hinter hier befindet sich ein Baum als Repoussoir-Motiv. Er könnte sie als Personifikation der Natur ausweisen. Auf der linken Tafel sitzt rechts Pan, gekennzeichnet durch die Flöte in seinen Händen. Ihm gegenüber sitzt ein grauhaariger Satyr und streckt ebenfalls die Hand dem Musikinstrument entgegen. Zwischen den Figuren auf den Tafeln besteht jeweils ein Altersunterschied und die ausgestreckten Hände scheinen den Wunsch nach Austausch anzuzeigen. Es könnte sich dabei um ein Motiv der Weitergabe von Kunstfertigkeiten, in diesem Fall des Musizierens gehen, da Hermes die Lyra und Pan die Flöte der Sage nach erfunden haben. Zwischen den Tafeln scheint eine Progression abgebildet worden zu sein. Der Steinhafen auf der linken Tafel ist bearbeitet worden, während er auf der rechten Tafel noch unbehauen vorliegt. Sitzt die Personifikation der Natur noch auf einem Ast, sitzt Pan auf



Figure 3:330. *Joined dresser or buffet. French. Walnut, c.1500. This is a high-backed plate cupboard, designed expressly for the display of material wealth, and indicative of the status of its original owners.*

auf einem gezimmerten Schemel. Insgesamt bietet sich die Deutung an, dass de Morgan hier eine Allegorie der erzieherischen, zivilisierenden Kraft von Kunst darstellen wollte. In diesem Sinne ist auch eine Anekdote gehalten, die Burne-Jones in ihrer Biographie über ihren Mann festhielt. Überliefert wurde sie von de Morgan, der zusammen mit Edward 1864 einen Aufenthalt in Hastings verbrachte. Edwards Lehre aus der hier nicht näher ausgeführten Begebenheit war: „Teach children to draw animals and they won't wish to kill them.“³⁶⁴

Abbildung 40: Buffet. Chinnery 1979.

einem gezimmerten Schemel. Insgesamt bietet sich die Deutung an, dass de Morgan hier eine Allegorie der erzieherischen, zivilisierenden Kraft von Kunst darstellen wollte. In diesem Sinne ist auch eine Anekdote gehalten, die Burne-Jones in ihrer Biographie über ihren Mann festhielt. Überliefert wurde sie von de Morgan, der zusammen mit Edward 1864 einen Aufenthalt in Hastings verbrachte. Edwards Lehre aus der hier nicht näher ausgeführten Begebenheit war: „Teach children to draw animals and they won't wish to kill them.“³⁶⁴

363 Zit. n. Wilson 1964, S. 57.

364 Burne-Jones 1904, S. 285.

Tisch (112)

Standort: Musée d'Orsay, Paris; Maße: 75 cm x 167 cm x 61 cm; Material: Eiche, Messing



Abbildung 41: Tisch (112). Musée d'Orsay, Paris.

Die Oberfläche des Tisches ist lasiert und zeigt die Maserung des Holzes. Jeweils zwei Beine stecken in schmalen, flachen Brettern, die die Füße darstellen. An den Stirnseiten sind sie rund eingekerbt, bevor sie abgerundet auslaufen. Die Beine sind jeweils an zwei Stellen so gedreht worden, dass sie Muster übereinanderliegender Ringe tragen, die von ihrem Durchmesser her an- und abschwellen. Zwischen den bearbeiteten Stellen ist jeweils ein flaches Brett zwischen den Beinen an der schmalen Seite des Tisches angebracht. Ihre schmalen Seiten zeigen zu den Füßen und zur Tischplatte. Zwischen den breiten Seiten der beiden Bretter ist ein Rundstab eingebracht, der über die Länge des Tisches verläuft. Zwischen der Tischplatte und dem oberen verzierten Part der Beine ist wieder ein Brett eingefügt worden, das nunmehr zwei Rundstäbe aufnimmt, die über die Länge verlaufen. Sie sind beide auf derselben Höhe angebracht. Vom Mittelpunkt der Tischplatte aus, auf ihrer Unterseite, verlaufen schräg zu den Beinen zwei dünnere Rundstäbe zu den inneren Seitenkanten der Füße. Dabei laufen die dünneren Stäbe zwischen den beiden oberen entlang, während sie durch den dickeren unteren Stab hindurchgeführt werden. Unterhalb der Tischplatte befindet sich ein schmaler Korpus mit einer Schublade, die

annähernd so breit ist, wie die Füße auseinander stehen. Es befinden sich ein unbeschlagenes Schlüsselloch in der Mitte und zwei Ringgriffe weiter außen. Sie sitzen auf der konvexen Wölbung, die längs über die Front gezogen ist und sich nach unten hin nicht wiederholt, sondern dort zu einer Profilkante gearbeitet ist. An den schmalen Seiten steht die Tischplatte weit über. Die Front wird neben den Schubladen beginnend bis zum äußeren Rand der Platte mit einem Profilmögen gestaltet, der einem genasteten Halbmögen entspricht. Die Tischplatte ist an ihren äußeren Kanten stark profiliert.

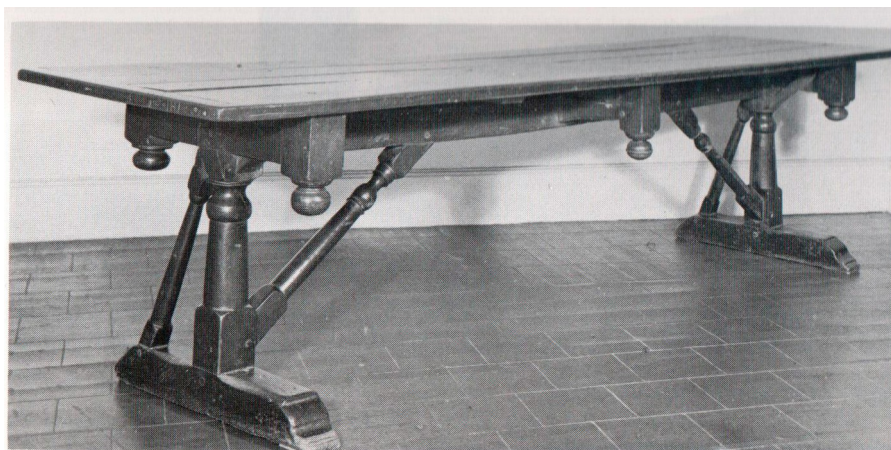


Figure 3:153. *Joined table of trestle form. English. Oak, walnut top, mid-seventeenth century.*

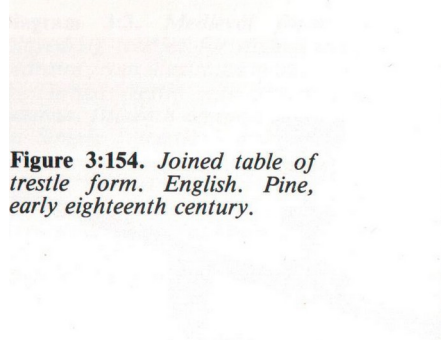


Figure 3:154. *Joined table of trestle form. English. Pine, early eighteenth century.*

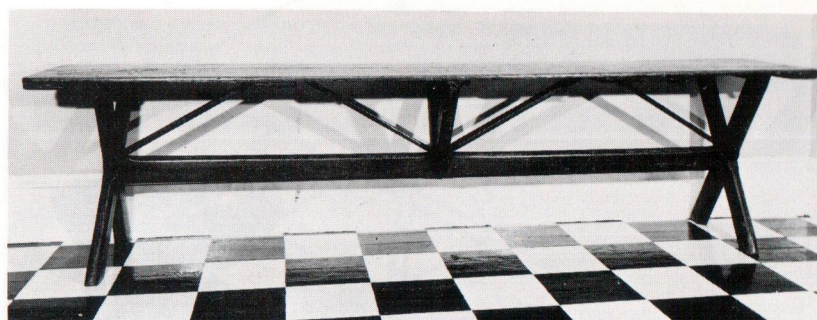


Abbildung 42: Tische. Chinnery 1979.

Besonders die weit ausladenden Profilmögen unter der langen Tischplatte im Verhältnis zum Unterbau und dessen feingliedrigem Stützwerk evozieren vermutlich den in der Literatur wiederholt auftretenden Eindruck, dass Webb hier als Anregung einen japanischen Altartisch verarbeitete.³⁶⁵ Nachdem Japan im 19. Jahrhundert seine Isolation aufgab, es 1862 eine japanische Abteilung auf der zweiten Weltausstellung gab und der Japonismus an Fahrt gewann, gab es ausreichend Auslöser und Anregungen für ein Aufgreifen. Ellwood liefert aber auch einen Hinweis auf spanische Einflüsse. Die dünnen diagonal verlaufenden Streben und die bearbeiteten Beine finden sich auch in einem spanischen Walnusstisch aus dem späten 17. oder frühen 18. Jahrhundert wieder.³⁶⁶ Das Stück kann als

³⁶⁵ Collard 1996, S. 161; The Fine Art Society 1979, S. 20; Cooper 1987, Abb. 414, Gere 1994, S. 96 f.

³⁶⁶ Ellwood 1996, S. 138; vgl. auch Pevsners Einschätzung: Pevsner 1952, S. 44.

Vertreter dieser Art Tische angesehen werden, wobei die Streben oft aus Metall gefertigt worden sind. Schräg verlaufende Streben finden sich auch an Tischen aus Großbritannien ungefähr zur selben Zeit, doch werden sie hier anders eingesetzt.³⁶⁷

Der Tisch, ein anderer diesen Entwurfs scheint nicht zu existieren, befindet sich zusammen mit einer Ausführung des Buffets (110) im Musée d'Orsay.³⁶⁸ Die Provenienz ist folgendermaßen angegeben: circa 1860 in Auftrag gegeben von William Gillum, Sammlung von Ainslie Ellis in Hove (Sussex), Galerie Haslam & Whiteway, *Fine Art Society*, 1979 durch staatliche französische Museen angekauft und in den Bestand des Musée d'Orsay überführt. Es liegt nahe, dass das Stück mit dem Buffet zusammen von der *Fine Art Society* erworben wurde, welche beide Stücke 1979 ausstellte³⁶⁹. Die Ausstellung wiederum wurde in Kooperation mit der Galerie Haslam & Whiteway durchgeführt. Weiter stammen die Schließmechanismen beider Stücke von Hobbs & Co.

Webb tätigte zum ersten und letzten Mal 1862 einen Eintrag in sein Rechnungsbuch für Morris & Co. mit Bezug zu Gillum. Dabei handelt es sich um einen „hall table“ für zwei Pfund.³⁷⁰ Allerdings errichtete Webb bereits 1860 bis 1861 eine Hütte für Gillums Gärtner³⁷¹ und stellte ihm am 20. August 1861 125 Pfund laut seinem privaten Rechnungsbuch in Rechnung.³⁷² Weiter führte Webb über Jahre Aufträge für Gillum aus. Eine genau Zuordnung auch aufgrund fehlender Ausführlichkeit der Einträge ist schwer. Sehr gelegen kommt da Lethabys Liste mit Möbeln und Preisen für Gillum, die so anhand des Rechnungsbuches aber nicht nachvollziehbar ist.³⁷³ Dass Gillum aber ein früher Auftraggeber von Webb war, nachdem sie sich bereits 1859 im Rahmen des Hogarth Clubs kennengelernt haben müssen, ist festzuhalten.

367 Chinnery 1986, S. 286.

368 Bascou 1988, S. 220; Museumsnummer: 450.

369 The Fine Art Society 1979, S. 19 f.

370 AAD/2014/5 Box 5: P Webb. Account book of Morris, Marshall, Faulkner & Co. (1862–1876).

371 Kirk 2005, S. 296.

372 NAL: House [account] book (1 June 1854–30 May 1900).

373 Lethaby 1935, S. 37.

Spiegel (113)



Abbildung 43: Spiegel (113). Parry 1996.

Die Ausmaße des Spiegels (113) erstrecken sich über 90 cm x 49 cm x 33 cm. Während zwei Ausführungen schwarz lackiert sind, finden wir bei der dritten Ausführung lasierte Eiche vor. Der Spiegel steht an der schmalen Seite auf jeweils einer Fußleiste, die nur an den Enden den Boden berührt. Nach vorne hin ist ein kleines Holzstück darunter angebracht, das im Prinzip den eigentlichen Fuß bildet. Es ragt nach vorne vor, wodurch die Stirnseite der Leiste dreifach rund getreppt ist. Hinten ist allerdings kein Fuß angebracht und die Stirnseite der Leiste ist einfach abgerundet. Aus der Fußleiste steigen zwei Leisten empor, die oben zusammenlaufen und dadurch ein Dreieck bilden. Die vordere Leiste verbreitert sich an der Spitze und bildet eine Art Hut, von dem die hintere Leiste aufgenommen wird. Zugleich ist der Hut an seiner Oberseite eingeschnitten, so dass ein



Abbildung 44: Vermutlich eine Variante von Spiegel (113). Gertrude Bell Archive, Newcastle University. Pers_U_055.

Stab eingehängt werden kann, der in der Mitte des Spiegelrahmens sitzt. Die äußeren Kanten der Seitenleisten wurden nach innen gewölbt, so dass ein Steg stehen bleibt. Ähnlich wurden auch die Armlehnen der Bank (109) gearbeitet. Kurz über den Fußleisten verbinden Stäbe über die Längsseite hinweg die Seitenleisten. Auf den Außenseiten der Seitenleisten zeichnet sich ihr ebenfalls runder Zapfen ab. Der Stab vor der Spiegel-

fläche ist in Gold gebändert, ähnlich wie Teile der Rückenlehne des im folgenden besprochenen Stuhls (114). An der linken schmalen Seite ist ein flaches gebogenes Holzbrett zwischen den Seitenleisten angebracht. Es ragt aus der vorderen Seite heraus. In dem Brett befinden sich in regelmäßigen Abständen Löcher, um den Rahmen des Spiegels mit Hilfe eines Stiftes in einer gekippten Position zu halten. Der Rahmen der Spiegelfläche besteht aus vier Rahmenhölzern. Die Rahmenhölzer der langen Kanten stoßen von der Stirnseite her betrachtet nicht plan auf die Rahmenhölzer der kurzen Seiten, da ein Versatz eingearbeitet wurde, um die Kontaktfläche zu vergrößern.

Die zwei schwarz lackierten Ausführungen des Spiegels mit der goldenen Bänderung befinden sich in *Kelmscott Manor*. Die Lackierung wurde dort ausgelassen, wo der Drehpunkt des Spiegels im Gestell hängt. Eine unlackierte Version wurde 1993 von der Kunsthandlung Haslam & Whiteway angekauft.³⁷⁴ Ihr fehlen die Füße. Die gebogene Platte zur Fixierung der gekippten Spiegelfläche ist aus Metall. Außerdem ist ein Stift mit Hilfe einer Kette am Gestell befestigt. Es ist vermutlich dieses Stück, das bei Gere und Whiteway abgebildet ist.³⁷⁵ Die AutorInnen sehen im Charakter und der Herstellung Ähnlichkeiten zu dem zuvor besprochenen Tisch (112). Die Füße und die verbindenden Rundstäbe weisen zusammen mit dem lasierten Holz und der dadurch hervortretenden Maserung in der Tat Parallelen auf. 1934 wurde ein Spiegel aus *Kelmscott Manor* auf der Morris Gedenkausstellung gezeigt, allerdings mit unsicherer Zuschreibung an Webb.³⁷⁶ 1996 bei der William Morris Ausstellung wurde wieder ein Spiegel aus *Kelmscott Manor* gezeigt.³⁷⁷ Diesmal ohne Zweifel in der Zuschreibung an Webb und mit dem Hinweis, dass ein ähnliches Stück, allerdings mit Kerzenhaltern, für ein Haus von Webb für Hugh Bell gedacht war.³⁷⁸ Er baute Red Barns im Jahr 1868.³⁷⁹ In May Morris Nachlass ist ein „Webb“ black framed mirror – Red House³⁸⁰ aufgeführt, der vermutlich auf diese Ausführung verweist, da sonst nur noch von einem großen Spiegel die Rede ist. Webbs Rechnungsbuch spricht 1862 von einem „cheval glass and frame“ für einen Pfund.³⁸¹

374 Im Aktenbestand *Kelmscott Manors* befindet sich ein Brief dazu.

375 Gere 1994, S. 99.

376 Victoria and Albert Museum 1934, S. 29.

377 Parry 1996, S. 174 f.

378 Foto des Stücks: Gertrude Bell Archive, Personalia: Pers_U_055.

379 Kirk 2005, S. 215–217;

380 Dufty 1963, S. 111.

381 AAD/2014/5 Box 5: P Webb. Account book of Morris, Marshall, Faulkner & Co. (1862–1876).

4.1.2 Weltausstellung

Stuhl (114)

Standort: Kelmscott Manor; Maße: 99 cm x 41 cm x 43 cm; Material: unbekannt



Abbildung 45: Stuhl (114). Dufty 1986.

Der Stuhl besteht aus schwarz lackiertem Holz. Er steht auf vier Beinen, die sich nach unten hin leicht und etwas unregelmäßig verjüngen. Zwischen den Beinen auf den vier Seiten stecken jeweils zwei dünnere Streben, die durch die Beine gezapft sind und einen halben Zentimeter aus ihnen herausragen. So wurde auch mit den Hinterbeinen verfahren, deren Zapfen nur ein wenig überstehen. Davor befinden sich jeweils die Seitenstreben der

Rückenlehne, die auch im annähernd quadratischen Rahmen der Sitzfläche angebracht sind, allerdings mit Hilfe einer versenkten Schraube. In der Sitzfläche befindet sich ein zweiter Holzrahmen, der mit einer Reihe von Schrauben an den äußeren befestigt ist und auf dem ein Korbgeflecht als Sitzfläche gespannt ist. Die Armlehne wird vorne von Stützen getragen, die in der Lehne stecken und sich auf der Oberseite abzeichnen. Im Rahmen der Sitzfläche wird die Stütze von der Unterseite her mit Hilfe einer Schraube gehalten. Die Armlehnen, flache kantige Hölzer, laufen hinter der Rückenlehne in einem Bogen zusammen, wobei die Rundung aus mehreren Teilen besteht, die von unten mit einer Metallplatte zusammengehalten werden. Eine dünne Strebe führt vom Scheitelpunkt des Bogens in den oberen Teil der Rückenlehne. Zwei längere Streben führen auch vom oberen Teil der Rückenlehne auf der Innenseite des Bogens entlang zur Sitzfläche. Dort ragt das Seitenteil des Rahmens der Sitzfläche über die Hinterbeine hinaus und nimmt so die Streben



Figure 4:288. *Windsor armchair. English. Elm, late eighteenth century. A simple, comb-back armchair with a perfunctory shaped crest.*



Figure 4:289. *Windsor armchair. Welsh. Ash and elm, c.1800. Note the unusual arrangement of the stretchers, with the medial rail running from front to back.*

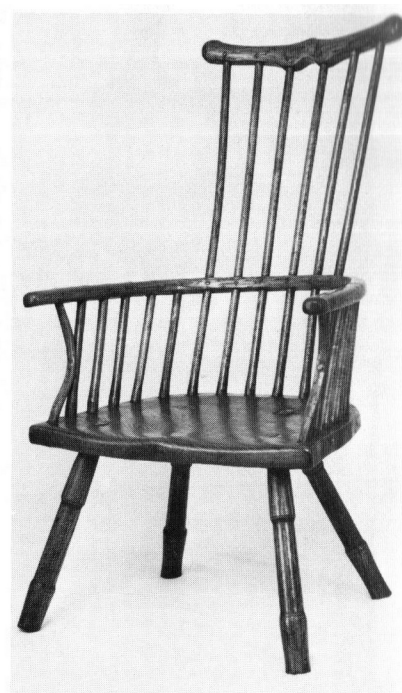


Figure 4:290. *Windsor armchair. English. Ash and elm, late eighteenth century.*

Abbildung 46: Windsor-Stühle. Chinnery 1979.

auf, die der Rückenlehne als weitere Stütze dienen. Sie sind von unten mit einer Schraube befestigt. Die Rückenlehne besteht aus zwei Registern, die sich zwischen drei Querverbindungen befinden. Aus der Oberen ist an ihrer unteren Kante eine Bogenreihe ausgeschnitten, die von kleinen Streben getragen werden, die auf der mittleren Querverstrebung ruhen. Diese wiederum trägt ein feineres Bogenfries an der Unterkante, welches nach zwei Bögen wieder von Streben getragen wird, die in der nicht-profilierten unteren Querverstre-

bung stecken. Die Rückenlehne steht schräg nach hinten und dessen runde Seitenstreben überragen die Lehnenfläche um circa sechs Zentimeter, während sie konisch zulaufen.

George	Brought forward pr. Copied Tomb pr. Filchrist - working drawing	74 " "	1852. Brought forward	1 14 "
J. S.	Chair of this pattern -	2 " "	Jan 15 By Call on share	19 " "
	Design pattern for 5 th files	3 " "		
J. S.	Clapham. Altar cloth scale drawing	2 " "		
J. S.	Working of	81 10 "		
J. S.	Attendance 21 meet.	5 5 "		
June 24	do. 10 meet.	2 10 "	June 24 Bal ^{ce} carry ^d down	68 11 "
		<u>£ 89 5 "</u>		<u>£ 89 5 "</u>

Abbildung 47: Eintrag im Rechnungsbuch zu Stuhl (114). Courtesy of the Victoria and Albert Museum.

Die Streben im oberen Register sowie die Streben, die die Rückenlehne von hinten stützen, sind in Goldfarben gebändert. Deren Farbe ist bereits stark verblichen. Auch der zuvor besprochene Spiegel (113) ist goldfarben gebändert. Das Korbgeflecht der Sitzfläche ist in sehr gutem Zustand. Inwieweit Restaurierungsmaßnahmen ergriffen wurden, um den Stuhl instand zu halten, ist nicht bekannt.

In Webbs Rechnungsbuch für Morris & Co. ist ein Eintrag zu finden, der sich dem Stuhl eindeutig zuordnen lässt. Er lautet: „chair of this pattern 10 shilling“. Dazu hat Webb eine Skizze gezeichnet, die einen Stuhl mit der charakteristischen Stütze der Rückenlehne zeigt.³⁸² Eine weitere Skizze befindet sich in einem von Webbs Notizbüchern, das auf die Jahre 1851–1852 datiert ist. Zu sehen ist ein Stuhl, dessen Seitenteile der Rückenlehne wieder über die Fläche der Lehne hinausgezogen sind. Die Armlehnen werden auch in ei-

³⁸² Ebd.; abgedruckt bei: Dufty 1986, S. 117.

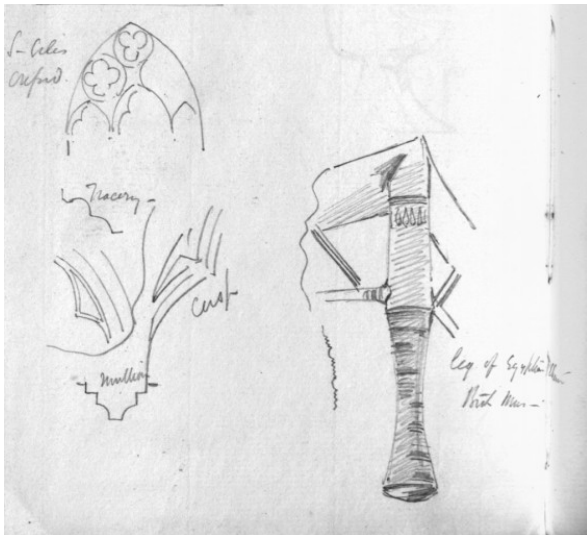


Abbildung 48: Detail des *egypt chairs*. Skizzenbuch Webb. Courtesy of the Victoria and Albert Museum.

nem Bogen zusammengeführt, allerdings als Teil der Rückenlehne, so wie es beim typischen Windsor-Stuhl der Fall ist.³⁸³ Die vorderen Stuhlbeine gehen über in die Stützen der Armlehnen, die wiederum aus den Stützen resultieren. Besonders erscheint die Konstruktion der hinteren Stuhlbeine. Sie sind wie ein Bock aufgebaut. Sie bestehen also aus vier Beinen. Davon bilden zwei den schräg gestellten Teil der unteren Rückenlehnenfläche und die anderen zwei stützen die Rückenlehne in diesem Bereich nach hinten ab. Zu vermuten ist, dass Webb hier und in dem

besprochenen Stuhl an unterschiedlichen Konstruktionsweisen von Stützsystemen bei Stühlen interessiert war.

Der Stuhl wurde zuerst Dante Gabriel Rossetti zugeschrieben³⁸⁴, vermutlich weil die goldene Bänderung der Streben in der Rückenlehne jener ähnelt, die Rossetti auch an einem Sofa anbrachte. Doch der zuvor besprochene Spiegel (113) weist dieselbe Bänderung auf. Das Sofa selbst ist nicht überliefert. Es ist aber eine Zeichnung, datiert auf das Jahr 1862, überliefert, die ein Möbel zeigt, welches Rossetti auch für eine seiner historisierenden Szenen im Bild *Joseph accused before Potiphar* von 1860 benutzte.³⁸⁵ Durch Kritiken ist nachzuvollziehen, dass das Sofa auf der Weltausstellung 1862 gezeigt worden war im Rahmen der Schau von Morris & Co:

The sofa exhibited by the same makers is made of "red serge, partially covered with lines and crotchets in imitation of bars of music; its price is £30."³⁸⁶

A Couch (No. 5783), by this firm, of turned wood and very simple character, is excellent, and evidences considerable ingenuity in applying straps to support the cushions, and admirable taste for colour in the covers of the whole.³⁸⁷

Das Sofa besteht aus einem Gestell aus Rundhölzern, die im rechten Winkel aneinander gefügt sind. Damit steht es in Zusammenhang mit dem hier besprochenen Stuhl und nimmt auch das Erscheinen des Japonismus vorweg, zu dem das oben erwähnte Regalsystem des Peacock Rooms gehört, in dem Webbs Buffet integrierter Bestandteil war.

383 AAD/2014/5 box 7: Notebook containing essay on architecture, vgl. Chinnery 1986, S. 532 bis 536.

384 Stoppani 1983, S. 156; Cooper 1987, Abb. 435.

385 Beides abgedruckt bei: Banham 1984, S. 136 f.; Dufty 1986, Plate XXIV; Archer 1965, S. 722.

386 *The Mediaeval Court* 8. August 1862, S. 99.

387 *International Exhibition 1862*, S. 407; für weitere Kritiken siehe Anhang.

Neben dem Sofa wurde auch der Stuhl auf der zweiten Weltausstellung in der Mittelaltersektion gezeigt. Christopher Dresser bespricht ihn in seinem Buch *Development of ornamental art in the International Exhibition*. Sein Fokus liegt auf dem Aufbau der Rückenlehne:

[...] [Die Rückenlehne, Anm. des Verf.] consists of the side portions of the seat frame being continued backwards beyond the general body of chair in order to the support of rods which act as strengtheners to the back. Many modern chairs are so deficient in strength of back that they break off level with the seat. Indeed this frequently occurs, especially with inlaid and common furniture; while, if the hint here given were attended to, and the principle modified and incorporated with elegance of form, an advance would be achieved.³⁸⁸

Auch der *Illustrated London News* ist die Konstruktion der Rückenlehne eine Erwähnung wert gewesen:

A chair by Messrs Morris, Marshall and Faulkner, which, while most unpretending in appearance —although said on the label to be a 'stained and gilded drawing-room chair'—sets before us a means by which support may be added while such a general structure is adopted; and, although the chair makes no pretension to beauty, it certainly places before us a means of meeting a great want. The manner in which the support is here added is by the side portions of the seat-frame being continued backwards for two or three inches and bearing two supports or props which, as buttresses, strengthen the back.³⁸⁹

Der Eindruck einer architektonischen Herangehensweise bei der Konstruktion der Rückenlehne scheint dieser Autor zu teilen, wenn er von Stützpfählern spricht. Während beim Stuhl unterschiedliche Autoren mit Bezug zur schwarzen Lackierung und der verhältnismäßig dünnen Strebenkonstruktion von einem Einfluss aus Japan sprechen, benutzte Rossetti sein Sofa für eine ägyptische Szenerie. Aber auch der sogenannte *egypt chair* oder *thebes stool* aus dem British Museum, den sich William Holman Hunt nachbauen ließ, verwendete dünne Streben. Webb interessierte sich ebenfalls für das Sitzmöbel und hielt es zwischen 1861 und 1862 in einem seiner Skizzenbücher fest.³⁹⁰

Festzustellen ist, dass Webb an Lösungen für Probleme bei der Konstruktion von Stühlen interessiert war, wie sie instabile Rückenlehnen darstellen. Dabei griff er in Form und Aufbau auf Quellen des Vernakularen zurück, wie den Windsor-Stuhl, aber auch aus anderen Regionen der Welt zu denen der heutige Betrachter vielleicht andere Assoziationen hat als der zeitgenössische.³⁹¹ In der Gesamtschau seines Möbelschaffens ist aber davon auszugehen, dass Webb sich auf englische Vorbilder bezog. Besonders die dünnen stockartigen

388 Zit. n. Dufty 1986, S. 118.

389 *The International Exhibition* 18.10.1862, S. 424.

390 AAD/2014/5 box 7: Sketchbook with green paper on cover.

391 Vgl. Parry 1996, S. 172, Morley 2001, S. 298 f., Gere 1994, S. 90 und 97;

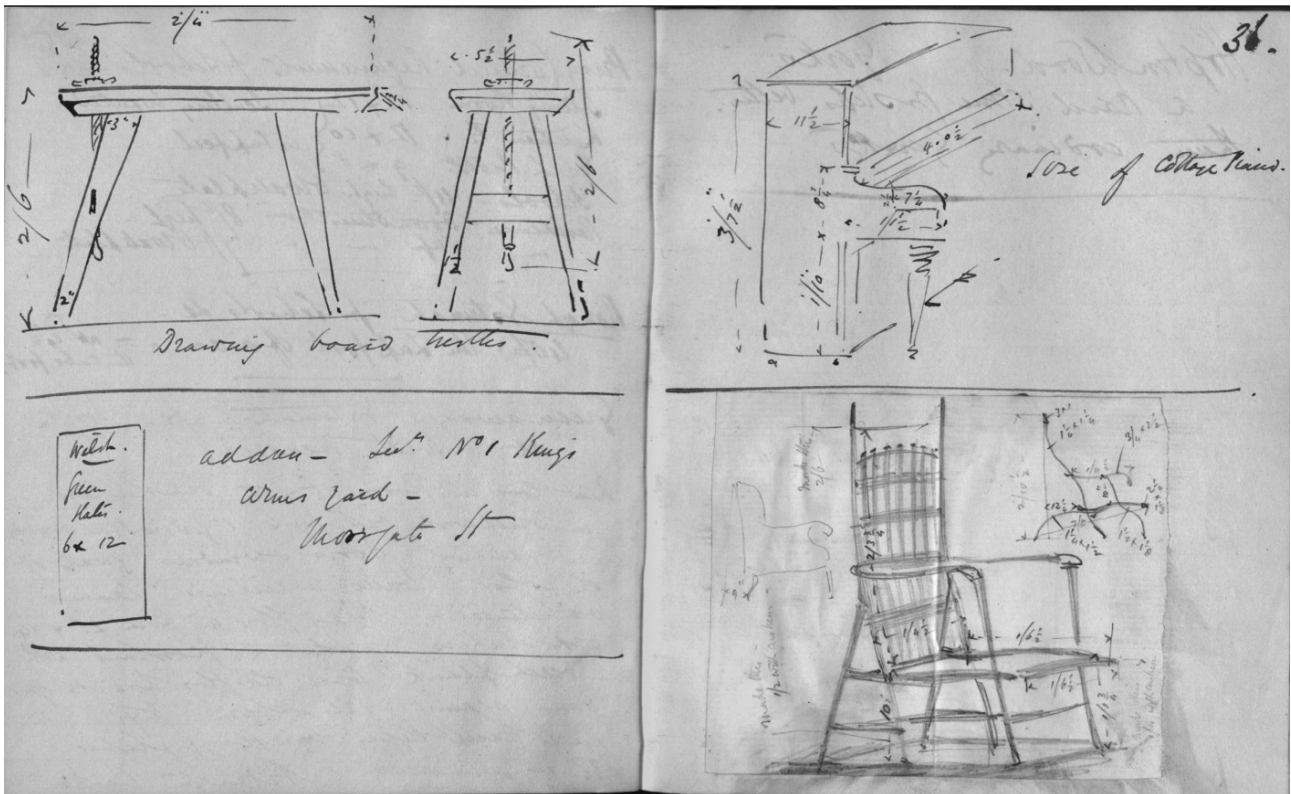


Abbildung 49: Webbs Skizze eines Stuhls. Courtesy of the Victoria and Albert Museum.

Streben, die gesteckt und weniger gezapft werden, scheinen sich für Webb zu bewähren, da er sie mit der Sussex-Reihe (205) verwendet. Außerdem fanden sie in kleinerem Umfang Verwendung in dem Unterbau von Tisch (112). Der Stuhl befindet sich heute in *Kelmscott Manor*, was vermuten lässt, dass er während der Weltausstellung nicht verkauft worden war und im Besitz von Morris verblieb. May Morris führt den Stuhl in ihrem Nachlass eventuell unter „Webb black armchair“ auf.³⁹²

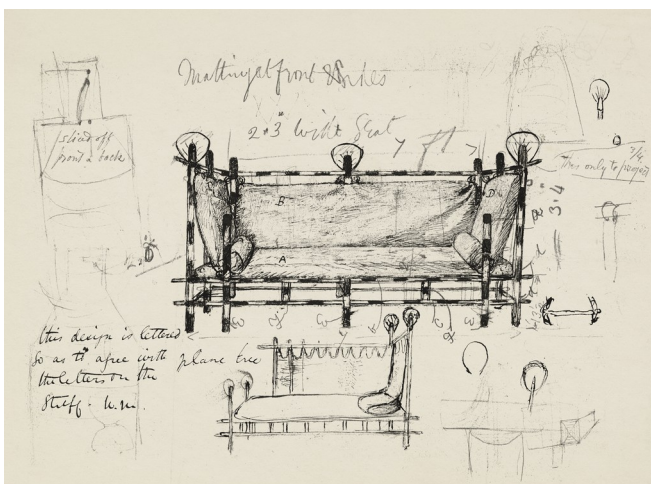


Abbildung 50: Entwurf eines Sofas für die zweite Weltausstellung von Dante Gabriel Rossetti. 1861–1862.

³⁹² Dufty 1963, S. 111.

The Backgammon Players Cabinet (115)

Standort: Metropolitan Museum of Art, New York; Maße: 186 cm x 114 cm x 53 cm,
Material: Kiefer



Abbildung 51: The Backgammon Players Cabinet (115). Webb, Philip; Burne-Jones, Edward: The Backgammon Players. 1861. Bemalte Kiefer, Ölfarbe auf Leder, Messing, Kupfer. The Metropolitan Museum of Art.

Der Schrank ist in Rahmenbauweise konstruiert. Der Korpus befindet sich in der oberen Hälfte zwischen vier Kanthölzern, die über die gesamte Höhe führen. Unten ist ein Regalbrett zwischen den Pfosten eingefügt, welches mit Hilfe von Spangen auf zwei Querstreben auf der Innenseite zwischen den Beinen liegt. An der Unterseite der Rahmenpfosten ist jeweils eine Rolle angebracht. Darüber verbreitern sich die Pfosten pyramidal bis zu einer rundherum verlaufenden Kerbe. Über dem Regalbrett und unter dem Korpus sind die Kanthölzer ein weiteres Mal bearbeitet. Dabei sind die Kerben in den Abschnitten so gesetzt worden, dass sie im Profil ein Zick-Zack Motiv. Über den Korpus hinausragend sind die Pfeiler bekrönt von stumpfen Pyramidenkegeln, dieselbe Form nur horizontal gespiegelt, wie an den Füßen, die an ihrer Basis bekränzt sind. Dieser Kranz aus Viertelkreisen ist nach unten hin mit einer rundherum verlaufenden Kerbe abgesetzt. Während die untere



Fig. 5.—A PARTY AT TABLES.

Abbildung 52: Artikelserie zu den Sitten und Gebräuchen der Menschen im Mittelalter. Wright 1859.

zwei gleich große Türen öffnen, die jeweils über drei außen angebrachte Scharniere bewegt werden. Auf der Rosette des Schlüssellochs ist ein Griff angebracht. Da der Henkel des Griffs beweglich ist, wurden dort, wo er die bemalte Fläche berühren würde, eine Reihe aus vier weiteren Niete angebracht, auf die er nun stoßen kann. Die untere Querverstrebung der Seiten ist zwischen die Pfosten gesetzt und an der Ober- und Unterkante gefast. Eine kleinere Strebe auf halber Höhe des Korpus ist an der Oberkante gefast. Die obere Kante des Korpus besteht aus einem breiteren Brett, das zwischen die Pfosten gesetzt wurde. Die Seitenwand ist von innen gegen die Pfosten und Streben gesetzt worden.

Die gesamte Oberfläche des Schrankes ist bemalt. Auf den Türen sind, wie schon bei anderen Möbeln, Ledertafeln mit Hilfe einer am Rand angebrachten Reihe von Niete fi-

xiert worden. Auf den Tafeln sitzen sich zwei Personen gegenüber, zwischen sich ein Brett auf dem das namensgebende Spiel Backgammon gespielt wird. Die Personen sind in weiße Gewänder gehüllt, die mit Blumenmustern versehen sind. Das Spiel findet auf einer Wiese statt, auf der weitere Blüten zu sehen sind.

Die Fiale und die Schnitzarbeiten an den Pfosten sowie weitere Kanten sind in Rot abgesetzt. Der untere Teil der Pfosten ist mit einem Feld aus Quadraten überzogen worden, in deren Ecken jeweils ein Punkt gesetzt worden ist. Damit erinnern sie an Würfel. Auf dem Rest des Pfostens windet sich an zwei Seiten jeweils eine Ranke von links nach rechts, die Blüten und Blätter trägt, die sehr abstrahiert dargestellt sind. Dazwischen befinden sich mit Punkten versehene Wellenlinien. Auf den oberen und unteren Querstreben ist auch an den Seiten flächendeckend ein Karomuster aufgetragen worden. Sie sind alle mit demselben abstrakten Muster gefüllt, welches in der unteren Hälfte des Karos aus übereinander gelegten Bögen besteht und darüber aus vertikal nebeneinander gesetzten Schlangenlinien. Alternierend sind die Karos mit Rot nicht deckend gefüllt. Die rechte Seitenwand trägt ein komplizierteres Muster. Zwei Ranken verlaufen vertikal über die Fläche und Getreideähren wurden regelmäßig diagonal platziert. Dazwischen ist ungeordnet in verschiedenen Ausrichtungen ein Muster platziert, das aus einer runden Frucht und einem Stängel mit fünf Blättern besteht. Auf der rechten Seitenwand wurde in zwei Reihen, getrennt durch die Strebe, ein Muster gemalt, bestehend aus einer Pflanze mit drei Blüten, einfachen nach unten hin gestapelten Blättern, gefolgt von einer Reihe detaillierteren Blättern. Der Hintergrund besteht aus ungleichmäßigen Kreisen bis zu einer Horizontlinie. Darüber sind zwischen den Blüten kleine Sonnen und Arrangements aus drei Punkten aufgemalt. Die Pflanzen sind stark abstrahiert dargestellt, da sie sehr in geometrische Einzelformen zerlegt wurden. Außerdem sind sie im Verhältnis zu den anderen Mustern sehr groß ausgeführt. Im Inneren des Schrankes befinden sich verschiedene Fächer. Der Untergrund ist schwarz gehalten, während in Ockertönen feinere Blumenmuster über die Schubladen und Türen verteilt gemalt wurden. Die Ockertöne bestimmen auf der Außenseite zusammen mit einem gedeckten Rot den Farbeindruck des Schrankes.

Für das Jahr 1862 listet Webb in seinem Rechnungsbuch für Morris & Co. ein „Cabinet (Chessplayer)“ auf und berechnete dafür 1 Pfund und 10 Shilling.³⁹³ Eventuell wurde Webb über das Sujet der Bemalung nicht richtig in Kenntnis gesetzt oder er verwechselte schlicht die Spiele. Da der Eintrag aber dicht unter jenem für das *St George Cabinet (116)*

393 AAD/2014/5 Box 5: P Webb. Account book of Morris, Marshall, Faulkner & Co. (1862–1876).

steht, welches ebenfalls für die zweite Weltausstellung gedacht war, bestehen kaum Zweifel daran, dass mit diesem Eintrag das hier besprochene Möbel gemeint ist.

Die Szene der Backgammon-Spielenden auf den Türen wird Burne-Jones zugeschrieben.³⁹⁴ Es existieren zwei Vorzeichnungen und ein Aquarell.³⁹⁵ Beim Vergleich der Vorzeichnung mit den Ledertafeln des Schrankes wird augenfällig, wie sehr die Bemalung sich vom Untergrund über die Zeit gelöst hat. Aufgebracht wurde die Farbe in mehreren Schichten nach einer Anleitung aus dem Buch *De diversis artibus*. Zeitgleich mit Webb nutzte auch William Burges das Manuskript des Mönches Theophilus Presbyter aus dem 12. Jahrhundert für die Bemalung seiner Schränke. Bereits auf der Weltausstellung erfuhr die bemalte Oberfläche des *The Backgammon Players Cabinets (115)* durch Feuchtigkeitseinwirkung Schäden. Deswegen entschuldigte sich Morris & Co. in einem Brief für die Verzögerung bei der Lieferung, da die Schäden noch repariert werden mussten. Der Adressat war Lord Taunton, der den Schrank direkt von der Ausstellung für 30 guineas erworben hatte.³⁹⁶ Durch dessen Nachfahren ist das Möbel 1926 in den Besitz des Metropolitan Museum of Art in New York gekommen, wo es sich heute befindet.³⁹⁷

Zwei Pressestimmen zur Weltausstellung 1862 erwähnen den Schrank. Die erste ist ablehnend dem Design gegenüber, die zweite ist nur auf die Tafelbilder von Burne-Jones konzentriert:

A lacquered cabinet, with figures playing at the ancient game of backgammon, is ugly enough, but a "sofa" consisting only of rectangular bars is simply absurd,[...].³⁹⁸

The two doors of the lacquered cabinet are beautifully painted with single figures on a punctured gilt background. These pictures are decidedly the best of Messrs. Morris, Faulkner, & Marshall's work. If we possessed the cabinet we should cut them out and frame them, and put the rest behind the fire, *because* it gives us perfectly the rude execution and barbarous ornament of centuries ago. Messrs. Morris, Faulkner, & Marshall's works are the most complete, and the most thoroughly medieval of any in the Court. They are consequently the most useless.³⁹⁹

Die generelle Form des Schrankes ähnelt dem des *livery cupboards* von dem die ältesten überlieferten Modelle aus der Mitte des 17. Jahrhunderts stammen.⁴⁰⁰ Gemein haben alle drei Ebenen wie beim *court cupboard*, doch hier ist das mittlere Fach geschlossen. Von

394 Kisluk-Grosheide 2006, S. 234.

395 Abb. siehe: Fontán del Junco 2017, S. 242.

396 Burges Juli 1862, S. 4.

397 Kisluk-Grosheide 2006, S. 234–236.

398 Zit. n. Banham 1984, S. 137; Archer 1965, S. 722.

399 The Mediaeval Court 8. August 1862, S. 99; eine weitere nicht aussagekräftige Besprechung: The Mediaeval Court 1862, S. 724.

400 Chinnery 1979, S. 319–321.

den Proportionen her ist Webbs Entwurf schmäler als die *livery cupboards*, aber dafür weiter in die Höhe gezogen. Mit diesen Proportionen ähnelt es einem Schrank auf dem Gemälde *Mariä Verkündigung* des Meisters vom Oberrhein.⁴⁰¹



Figure 3:261. *Joined standing livery cupboard. English, Gloucestershire. Oak, c.1630.*

Abbildung 53: Livery Cupboard. Chinnery 1979.

1851 bis 1854 begann das Art-Journal eine Serie von Artikeln unter dem Titel *Domestic Manners of the English During the Middle Ages* zu veröffentlichen. Der Autor Thomas Wright war an der Sozial-Geschichte des englischen Mittelalters interessiert und könnte mit seiner 1859 veröffentlichten Artikelserie *On Domestic Games and Amusements in the Middle Ages* das Sujet der Bemalung des Schrankes inspiriert haben⁴⁰². Darüber hinaus könnte der Nachdruck einer Abbildung aus einem Manuskript aus dem British Museum, das den Beitrag illustriert hat, als Vorlage für Burne-Jones Bild auf dem Schrank gedient haben.⁴⁰³ Wie bei dem Tafelbild sitzen sich an einem Tisch zwei Personen mit langen Gewändern und Kopfbedeckung beim Spielen gegenüber.

401 Abb. bei Morley 2001, S. 81; auch der Beschlag auf den Türen weist eine Ähnlichkeit auf.

402 Landow 1979, S. 73–74.

403 Wright 1859, S. 78, Abb. 5.

St George Cabinet (116)

Standort: Victoria and Albert Museum, London; **Maße:** 96 cm x 178 cm x 43 cm; **Material:** Mahagoni, Eiche, Kiefer, Kupfer

([Abbildung St George Cabinet 116](#)) Der längs rechteckige Korpus des Schrankes ruht auf einem Gestell. Die Füße des Gestells bestehen aus zwei Kanthölzern, die parallel zu den Stirnseiten verlaufen. An ihren Enden wurde von oben ein rechteckiges Stück herausgenommen und die Basis einer Säule eingelassen. Die Basis ist in derselben Weise gearbeitet, wie die Bekränzung der Fialen des *The Backgammon Players Cabinets (115)*.⁴⁰⁴ Es ist ein Würfel, dessen obere Ecken stehen gelassen wurden, während zwischen ihnen Halbkreise ausgeschnitten wurden. Aus der Mitte erhebt sich eine Säule. Die vier Säulenbeine des Schrankes bestehen aus verschiedenen beringten Partien, bis sie als Würfel auf ein Kantholz stoßen, das parallel zu den Fußhölzern an der Unterseite des Korpus verläuft. Die beiden Fußbalken sind längs durch ein schmales Holz verbunden, das in ihrer Mitte einige Zentimeter eingelassen ist. Dort, wo es im Fußbalken steckt, erhebt sich jeweils ein Bogen aus Holz aus der Längsverbinding, der die Unterseite des Korpus dort trägt, wo er an der schmalen Seite über das Gestell hinausragt. Der gefaste Bogen steckt in einem Kantholz unter dem Korpus, das längs mittig an der Unterseite des Korpus verläuft, unterbrochen von Querhölzern. Die Quer- und Längshölzer direkt unter dem Korpus sind an ihren Stirnseiten jeweils geformt. Auf ihnen sind die Umrisse von Holznägeln zu sehen, die die Zapfen fixieren. Es sind aber auch die Köpfe von Metallschrauben zu sehen, die vermutlich später angebracht worden sind, da sie keine Abdeckung tragen. Der Korpus ist wie beim *The Backgammon Players Cabinet (115)* eine Rahmenkonstruktion. Die vier Pfosten ragen über den Korpus hinaus und verzüngen sich an allen Seiten. Auf den oberen Rahmenhölzern sind Leisten angebracht worden, außer auf der Längsseite über den Türen. Die Front besteht aus drei Türblättern, zwischen denen jeweils vertikal eine Leiste angebracht worden ist sowie zwischen den äußeren Türen und dem Rahmen. An das Blatt der rechten Tür wurde ein Holzbrett angestückelt, während sich das linke Blatt nach außen wölbt. Zu den Türen hin sind die Leisten jeweils profiliert. Auf der Profilierung sitzen die Scharniere, deren Blätter innen angebracht sind. Die unteren Rahmen sind zu den tiefer liegenden Flächen hin gefast. Auch an den Stirnseiten liegen die Flächen auf der Innenseite der Rahmung. Sie sind wie die Türen auch, vertikal von Leisten eingefasst. Auf der Innenseite der unteren Rahmung sind Keile angebracht, vermutlich zur Verbindung von Boden und Rahmen. Hinter der rechten Tür teilt ein Regalbrett den Inhalt des Korpus in zwei gleich große

404 Vgl. auch Wilk 1996, S. 158 unten.

Räume auf. Im Inneren hinter der mittleren Tür sind zwei abschließbare Fächer über zwei Schubladen installiert. Darüber befindet sich eine Reihe von vier offenen Fächern, vor die eine Bogenleiste geblendet wurde. Hinter der linken Tür ist der Innenraum in neun gleich große offene Fächer eingeteilt, wobei das mittlere und das darunter liegende Fach jeweils mit zwei Schubladen gefüllt ist.

Die Struktur des Unterbaus sowie das Innere des Korpus sind in rot gefasst. Der Korpus ist mit schwarzer Farbe lackiert, die auch grüne Pigmente enthält. Die vertikalen Leisten in den Flächen sind mit einem Muster fortlaufend versehen worden, das aus einem Oval und zwei darunter liegenden Punkten besteht, die unterschiedlich gefüllt sind. Teile des Musters sind auch auf der *Prioress's Tale Wardrobe (101)* wiederzufinden. Die Leisten zwischen den Türen sind mit rudimentär stilisierten Blüten vertikal gebändert. Die Längsseite des Deckels des Korpus trägt ein Muster, alternierend aus einem X mit Punkten jeweils zwischen den Flügeln und einem liegenden Oval, das vertikal mit zwei Strichen versehen ist. Die einzelnen Symbole sind durch vertikale Striche voneinander getrennt. Die Bemalung ist in Goldfarben ausgeführt, in die auf den Leisten braune und rote Flächen gesetzt wurden. Die Innenseiten der Leisten, die auf die oberen Rahmen zwischen die fialartigen Abschlüsse gesetzt wurden, sind mit denselben Mustern versehen worden, wie die Kanten der Fächer im Inneren des Korpus. Es besteht aus floralen Mustern, die stark abstrahiert worden sind.⁴⁰⁵ Auf den Türen und Schubladen im Inneren des Schrankes ist ein Muster aufgebracht worden, das aus einer Blüte und einem Zweig besteht. Die Blüte erinnert an eine Sonnenblume.

Direkt auf den Türen ist in fünf Szenen die Legende des Heiligen Georgs von rechts nach links gemalt worden. Die beiden rechten Türen wurden mit einer vertikalen Linie in ein ein- und zweidrittel großes Feld aufgeteilt. Die Rosette des Schlüssellochs ist dieselbe, wie beim *The Backgammon Players Cabinet (115)*. Sie ist so groß gehalten, dass auf ihr ein Haken zum Öffnen angebracht ist. Die Beschläge überdecken die Szenerie. Auf einem Schloss wurde der Hersteller verzeichnet: „PROVED 4 LEVER“. Die Griffe der Schubladen im Inneren sind ebenfalls identisch mit jenen des *The Backgammon Players Cabinets (115)*.

Die Vorzeichnungen zu den Szenen stammen von William Morris. Sie befinden sich im Victoria and Albert Museum.⁴⁰⁶ Somit wird davon ausgegangen, dass Morris auch die fina-

405 Crome-Hawke 1976, S. 39 verweist nicht überzeugend auf die sog. Rossetti-Stühle.

406 Museumsnummer: E.2787-1927, E.2788-1927, E.2789-1927, E.2790-1927; Parry 1996, S. 172 f.

le Bemalung des Schrankes vornahm. Die Legende des Heiligen Georg ist, wie auch die *Prioress's Tale* von Chaucer, ein Thema aus dem Mittelalter in spezifischem Zusammenhang mit England. Ein Skizzenbuch von Webb zeigt Architekturdetails der St George Kapelle der Burg Windsor.⁴⁰⁷ Das Interesse für die Literatur, Architektur und die Kunst des Mittelalters führte aber noch weiter. Auf das Innere des Schrankes wurde zuerst eine Grundierung aufgebracht, hernach eine Schicht Silberfolie aufgetragen und danach mehrere zum Teil mit orangen und zinnoberroten Pigmenten eingefärbte Schichten Lasur.⁴⁰⁸ Auch wenn nicht so detaillierte Quellen für das *The Backgammon Players Cabinet (115)* vorliegen, wie für das *St George Cabinet (116)*, scheint dem Metropolitan Museum nach dieselbe Technik auch dort vorzuliegen. Wie erwähnt, wurde sie dem Manuskript *De diversis artibus* von Presbyter Theophilus entnommen. Bereits 1858 benutzte William Burges diese Technik für sein *Yatman Cabinet*, zu derselben Zeit, als Webb an der *Prioress's Tale Wardrobe (101)* arbeitete. Eine mögliche Quelle könnte John Murrays Veröffentlichung unter dem Titel *An Essay upon Various Arts* aus dem Jahr 1847 sein.⁴⁰⁹

In Webbs Rechnungsbuch finden wir den Eintrag, der von Webbs Autorenschaft des Möbelentwurfs zeugt. Er berechnete der Firma 1 Pfund und 10 Shilling. Aus der Entstehungsphase des Möbels ist ein Brief erhalten, in dem Rossetti über das *St George Cabinet (116)* und eventuell auch über das *The Backgammon Players Cabinet (115)* berichtet: "I wish you could see a painted cabinet with the history of St George, and other furniture of great beauty which we have in hand. We have bespoke space at the Great Exhibition, and hope to make the best show there that a short notice will permit of."⁴¹⁰

Dem Brief ist zu entnehmen, dass die Dekoration der Möbel gemeinschaftliche Projekte waren. Zuletzt ist der Zweck des Möbelentwurfs abzulesen. Der Schrank sollte auch auf der Weltausstellung 1862 in der Mittelalterabteilung gezeigt werden. Auf dem Schrank wurde Geschirr präsentiert: „Some good drinking-glasses, at reasonable prices.“⁴¹¹ Neben allgemein formulierten Kritiken zu den von Morris & Co. gezeigten Stücken ist mit folgender das *St George Cabinet (116)* direkt angesprochen:

407 AAD/2014/5 Box 9: Sketchbook containing architectural drawings, 3 sketchbooks of churches.

408 Der Bericht einer detaillierten Analyse der Beschaffenheit der Oberflächenverzierung im Inneren des Schrankes befindet sich in den Akten des Museums, erstellt im Februar 1995; Victoria and Albert Museum, Furniture and Woodwork Department: Craftsman file.

409 St George Cabinet 2018, abgerufen unter: <http://collections.vam.ac.uk/item/O8144/st-george-cabinet-cabinet-webb-philip-speakman/> [20.12.2018].

410 Rossetti 1967, S. 436.

411 The Mediaeval Court 1862, S. 724.

The chest is hardly better made than an ordinary egg-chest or packing-case. It is lacquered and painted in panels. The price is fifty guineas. The paintings are harmonious in colour, we admit, but frightfully ill-drawn. No position could be more awkward than that of the valiant knight lifting the lady from the grass. It is the grossest exaggeration. His attitude, it might be urged, is imposed by the position of the escutcheon which, in another panel, actually severs a man in two. This studied affectation of truthfulness, in placing ironwork in the middle of a picture, is one of the many sins which have to be purged from the Medievalists.⁴¹²

Das Möbel befand sich nachweislich bis zum Februar 1863 im Bestand der Firma und wurde demnach nicht auf der Ausstellung verkauft.⁴¹³ 1906 wurde es aus dem Besitz von Laurence Hodson heraus bei Christie's verauktioniert. Das Victoria and Albert Museum erwarb es für 66 Pfund und 3 Shilling.⁴¹⁴ Zu diesem Zeitpunkt war bereits eine polierte Mahagoniplatte zwischen dem Korpus und dem Unterbau eingefügt worden. Im Zuge der Vorbereitungen zur Ausstellung 1996 wurde erkannt, dass der Korpus ohne Platte auf den Unterbau passt, was dafür spricht, dass sie nicht Teil der Originalausstattung gewesen ist.⁴¹⁵

Bis 1931 wurde das Stück neben anderen Möbeln zu Anschauungszwecken für die örtlichen MöbeltischlerInnen im Bethnal Green Museum gezeigt. 1934 wurde es auf der William Morris Gedächtnisausstellung präsentiert⁴¹⁶, ebenso 1961⁴¹⁷ und 1996⁴¹⁸. Heute ist es Teil der Dauerausstellung des Victoria and Albert Museums.⁴¹⁹

Soweit der Überblick besteht, entspricht der Aufbau des Schrankes keiner bekannten Form. Ein Tisch mit Korpus käme in Frage, doch sprechen die fialartigen Spitzen an den Ecken gegen eine solche Bezeichnung durch Webb. Eine bemalte Truhe wiederum hätte nicht diese strukturelle Zweiteilung in tragenden Unterbau und Korpus. Eventuell stand für Webb bei diesem Stück ebenfalls die tragende Struktur und dessen Konstruktion und Gestaltung im Vordergrund, was die zusätzlichen bogenförmigen Stützen erklären würde. Eine Konzentration auf die tragenden Elemente eines Möbels konnten wir bereits bei dem Stuhl (114) für die Weltausstellung beobachten.

412 The Mediaeval Court 8. August 1862, S. 98.

413 H&F Local Studies and Archives: Minute book of the firm of Morris, Marshall, Faulkner and Company.

414 Victoria and Albert Museum, Furniture and Woodwork Department: Craftsman file.

415 St George Cabinet 2018, abgerufen unter: <http://collections.vam.ac.uk/item/O8144/st-george-cabinet-cabinet-webb-philip-speakman/> [20.12.2018].

416 Victoria and Albert Museum 1934, S. 28.

417 Arts Council of Great Britain 1961, S. 16.

418 Parry 1996, S. 172 f.

419 Museumsnummer: 341:1 to 8-1906, St George Cabinet 2018, abgerufen unter:

<http://collections.vam.ac.uk/item/O8144/st-george-cabinet-cabinet-webb-philip-speakman/> [20.12.2018].

Truhe (117)

Standort: Knightshayes Court, Devon; **Maße:** 53 cm x 132 cm x 51 cm; **Material:** Kiefer, Eisen

([Abbildung Truhe 117](#)) Eine Rahmenbauweise liegt der Konstruktionsart der Truhe zu Grunde. Zwischen vier Pfosten sind umlaufend in 8 cm Höhe und am oberen Ende Querhölzer eingelassen.⁴²⁰ Die unteren Rahmenhölzer sind zur Fläche hin mit einer Fase ausgestattet. An der vorderen Längsseite und den Stirnseiten ergeben sich fünf respektive zwei Füllungsfelder. Sie sind unterteilt durch vertikale Bretter, die mit zwei gestuften Fasen an die Füllungen angrenzen. Die Bretter schließen unten plan mit der Fase des Querholzes ab, oben allerdings stoßen sie nicht in einer Ebene auf das Querholz, da es nicht gefast ist. Der Deckel ist mit leicht abgerundeten Kanten versehen. Auf der Oberseite verläuft parallel zum Rand ein flaches Eisenband. Nägel mit breiten Köpfen scheinen es zu befestigen. An den Stirnseiten zeigt ein Halbkreis nach Innen, gebildet aus demselben flachen Eisenband. In regelmäßigen Abständen folgt ein ganzer Kreis in einem geraden Band, das quer über der Truhe liegt. Dazwischen jeweils befinden sich die Beschläge der drei Scharniere. Sie laufen konisch zu und enden in einem größeren Kreis aus dem flachen Eisenband. Der Schließmechanismus sitzt mittig im oberen Rahmen der Längsseite. Er ist breiter als der Rahmen. An den schmalen Kanten ist er mit einem Bogenfries verziert. Über die Kante des Deckels hängt ein Eisenband mit Scharnier. Auf der Außenseite befindet sich ein Ring mit dem der Riegel aus dem Schließmechanismus gezogen werden kann. Das Schlüsselloch liegt auf der Fläche des Schließmechanismus. Während der Deckel und die Fasen der unteren Querhölzer rot lackiert sind, ist der Rest mit Gelb bemalt worden. Auf dem Rahmen wurde ein Gitter aus quadratischen Feldern gemalt, in denen sich jeweils ein Kreis befindet. Die vertikal angebrachten Bretter in der Füllung sind mit schräg verlaufenden Bändern versehen worden in rot und dunkelblau. Sie wurden nicht dicht an dicht gesetzt und versetzt zu den Bänderungen jeweils auf einer der zwei Fasen. Die Felder der Füllungen zieren rasterartig aufgebraute Blütenköpfe, deren zwei Blätter nach unten zeigen. Die Blätter sind alternierend gelb und grün. Die Literatur verweist mit Bezug zu den Blütenköpfen auf Morris häufige Verwendung eines Gänseblümchen-Motivs.⁴²¹

Auch an diesem Stück, wie am *St George Cabinet (116)*, wurde in derselben Art und Weise die Dekoration aufgetragen, wie sie Presbyter Theophilus in seinem Werk *De diversis artibus* dargelegt hat. Auch an dieser Truhe wurde im Vorfeld der Ausstellung William

⁴²⁰ Auf Fotos ist die Art der Verbindung nicht zu erkennen.

⁴²¹ Parry 1996, S. 174.

Morris im Jahr 1996 eine konservatorische Behandlung vorgenommen.⁴²² Bei der Truhe allerdings war der Farbauftrag unter anderem an der linken Stirnseite soweit abgetragen, dass sich dazu entschlossen wurde, sie wieder instand zu setzen. Während der Behandlung ist aufgefallen, dass es sich hierbei um ein experimentelles Stück handelt, da neben dem Schloss gestopfte Löcher in der oberen Querverstrebung und unvollständige Punzierungen vorhanden sind.⁴²³



Figure 4:19. Joined chest. English. Oak, c.1540. The linenfold is full, curly and rich. Abbildung 54: Truhe. Chinnery 1979.

In Webbs Rechnungsbuch befindet sich ein Eintrag, zwei Zeilen unter jenem für das *The Backgammon Players Cabinet* (115), mit dem vermutlich die vorliegende Truhe beschrieben ist. Er lautet „Chest & Ironwork“ und ist bepreist mit 1 Pfund und 10 Shilling.⁴²⁴

Folgender Artikelauszug beschreibt die Truhe als Teil der Präsentation von Morris & Co. auf der Weltausstellung 1862: „A music-stand,

with diaper flower-decorations; a cabinet illustrated with the story of St George; a lacquered chest, with ornaments similar to the music-stand, and three chairs and a sofa, complete the rest of their furniture.“⁴²⁵ Danach taucht die Truhe erst wieder 1978 auf einer Auktion von Sotheby's auf, bei der sie nicht als die Truhe von Webb für die Weltausstellung deklariert worden war.⁴²⁶ Von dort erwarb sie das Victoria and Albert Museum. Ausgestellt ist die Truhe in dem Anwesen Knightshayes Court, Devon.⁴²⁷ Das Anwesen im Stil der Gotik, entworfen und erbaut von William Burges, befindet sich in der Obhut des National Trust.

422 Victoria and Albert Museum, Furniture and Woodwork Department: Craftsman file.

423 Courtney 1996, S. 4.

424 AAD/2014/5 Box 5: P Webb. Account book of Morris, Marshall, Faulkner & Co. (1862–1876).

425 The Mediaeval Court 1862, S. 724.

426 Sotheby's Belgravia 1978, S. 43; Losnummer 131.

427 Museumsnummer: W.35-1978; Chest 2018, abgerufen unter:

<http://collections.vam.ac.uk/item/O58183/chest-webb-philip-speakman/> [28.12.2018].

Die Form der Truhe und ihre Konstruktion ist Vorbildern nachempfunden, die in der Mitte des 16. Jahrhunderts in Großbritannien aufkamen.⁴²⁸ Die ersten mit Zapfen verbundenen Truhen wurden allerdings vordergründig mit Schnitzwerk verziert und erst nachrangig bemalt. Während der Schließmechanismus den historischen Vorbildern ähnelt, ist eine so exzessive Verwendung von Beschlägen nicht überliefert. Einen verfeinerten Entwurf als die Truhe wird Webb 1877 mit dem Abendmahlstisch (301) für Sculthorpe Church in Norfolk liefern.

428 Chinnery 1979, S. 420.

4.1.2 Späte Werkphase

Webbs Schaffensperiode ab 1865 wird als späte Werkphase bezeichnet. Bemalte Möbel treten nicht mehr auf. Den Willen die Möbel so zu gestalten, dass sie erkennbar dem englischen Mittelalter entsprungen sein könnten, wird fallen gelassen. Vernakulare Quellen treten dafür deutlicher in den Vordergrund, die allerdings nicht selten bis in das Mittelalter zurückreichen. Die zwei berühmtesten Stücke mit der weitesten Verbreitung wurden in der zweiten Hälfte der 1860er Jahre von Webb geschaffen: Die Varianten der Sussex-Reihe (205) und des Sessels (206), an dessen Entwurf Warrington Taylor einen Anteil hatte. Der Erfolg der Sussex-Reihe (205) lag nicht nur am verhältnismäßig günstigen Preis. Die leicht geschwungenen Linien der dünnen Stäbe in der sonst kompakten rechtwinkligen Gestalt und die sich leicht in die Konstruktion einfügenden Docken als Zierelemente verleihen dem Stuhl eine moderne Eleganz, die auch heute noch nur ein wenig rustikal erscheint. Das klare aufgeräumte Design setzt sich in den geflochtenen Binsenmatten mit seinen geraden Nahtverläufen fort. Die positive Aufnahme des Entwurfs zeigt sich an den Kopien von Liberty, einer zeitgenössischen Rezension und dem Umstand, dass Morris & Co. die Reihe auch noch 50 Jahre nach der Markteinführung im Programm hatte. Mit einem erfolgreichen Design mehrere Stücke zu entwerfen, erhöht die Verkaufszahlen bei nicht viel größer werdendem Arbeitseinsatz im Entwurf und lässt auch in der Herstellung durch die Gleichteilestrategie die Kosten nicht in gleichem Umfang steigen mit der Anzahl der produzierten Stücke. Der leichte Stuhl zu relativ günstigem Preis ist außerdem gut dazu geeignet, ihn in größerer Anzahl zu kaufen um größere Räume zu bestuhlen. Vermutlich ist dies auch ein Grund dafür, warum der ähnliche Chiavari-Stuhl so beliebt für Hochzeiten ist.

Der Sessel (206), so wie auch der Sussex-Stuhl (205) auf vernakularen Möbeltraditionen beruhend, war so erfolgreich, dass sein Name Morris-Stuhl, aufgrund seiner vielen NachahmerInnen, zur Bezeichnung eines Möbeltypus geworden ist. Die *boobin-turned* Verstrebungen, die sehr dicken Kissen auf den Armlehnen und die sich leicht nach hinten neigende Sitzfläche zusammen mit der einfach zu verstellenden Rückenlehne machen diesen Sessel (206) gemütlich und diese Gemütlichkeit strahlt er auch aus.

Das Tagesbett (207), von dem es nur eines gibt, teilt sich viele Details mit dem Sessel (206) und reiht sich damit in Webbs übliche Arbeitsweise ein und ist damit vermutlich im selben Zeitraum entworfen worden. Zur Verzierung von Schäften benutzte Webb zwar auch weiterhin Ringwülste wie bei Tisch (201), doch kamen nun auch neue Formen dazu, wie etwa eine Mischform aus Kugeln und Wülsten bei der Etagere (204) oder geschnitzte

Spiralbänder wie bei Tisch (208). Diese Aneinanderreihung von Wülsten benutzte Webb auch bei einem eingebauten Treppenaufgang für Cranmer Hall.⁴²⁹ Eine Variante des Tisches (208) ist mit zusätzlichen Balustern versehen, die sich, ähnlich wie im Treppenhaus von *Clouds*, nicht durch die dicke Plinthe in den Entwurf einfügen wollen.⁴³⁰ Auch in seiner späteren Schaffensphase benutzte Webb bereits gefundene Lösungen der Flächengestaltung, sowohl in der Architektur, als auch an den Möbeln. Während Tisch (208) mit seinen bockartigen Füßen ein beliebtes Motiv von Webb wiederholt und auch im Aufbau Mittelalter-Assoziationen hervorruft, ist Tisch (208) in seiner Einfachheit im Aufbau sowie der reduzierten Verzierung mit der Eleganz der Sussex-Reihe (205) zu vergleichen.

Buffet (202) und deren Varianten gehören zu den am häufigsten überlieferten Stücken nach Entwürfen von Webb. Webbs häufige Adaptionen des Entwurfs, auch für sich selber, besprochen als Schrank für Entwürfe (203), spricht für seine Beliebtheit. Das Buffet (202) beruht ebenfalls auf einer vernakularen Möbelform, ist bei den Varianten mit Aufbau mit kleinen Pilastern samt Ringwülsten versehen, aber ansonsten in seinen Details aus getrepten Gesimsen ebenfalls elegant. Auch hier ist die Gestaltung übersichtlich, aber interessant durch die an- und abschwellenden Gesimse rhythmisiert. In dieser Phase wurden Profilierungen vor allem als Gesimse zu einem häufigen und wichtigen Gestaltungsmerkmal in Webbs Schaffen, im Zuge dessen er zu einer Einfachheit im Entwurf gelangte, die auch bei seinem klar gegliederten hängendem Bücherschrank (211) und dem Eckschrank (210) zu Tage tritt. Der hängende Bücherschrank wirkt so vertraut, dass in der Literatur einige ähnliche Schränke mit der Zuschreibung an Webb auftauchen, die sich aber ohne Alleinstellungsmerkmale nicht zuschreiben lassen.

Weitere Stücke der späteren Schaffensphase stehen wiederum vereinzelt ohne Werkzusammenhang dar, wie das Sofa (213), der bewegliche Bücherschrank (212) oder die für den Eigengebrauch entworfene Gartenbank (214). Sie stellen Spezialentwürfe aus den späteren Jahren dar. Zu den letzten seiner Möbelentwürfe gehörte eine weitere Spezialanfertigung für eine Kapelle, die unter anderem aus Altartisch (303) und Pult (304) bestand und im letzten Abschnitt zu den sakralen Möbeln besprochen wird.

429 Vgl. Abb. bei Kirk 2005, S. 180.

430 Ebd., S. 138.

Tisch (201)



Abbildung 55: Tisch (201). © National Trust / Jane Mucklow.

Der Tisch ist 74 cm hoch, 122 cm breit und 144 cm lang. Die Tischplatte ist oval. Sechs leicht schräg verlaufende runde Beine sind gleichmäßig um ein zentrales Bein in der Mitte herum angeordnet, das etwas dicker erscheint. Unsymmetrisch nach unten versetzt, sind die Beine jeweils mit zwei Bändern versehen, die ihrerseits aus mehreren Ringen bestehen. Das zentrale Bein ist ungefähr mittig mit diesen Ringen verziert. Zwischen den Ringhaufen an den äußeren Beinen führen runde dünnere Stäbe in die Mitte, die hier eine Achse für die Streben bildet. Die dünnen Stäbe sind jeweils mit drei Ringhaufen verziert. Dieselben Streben sind im oberen Drittel jeweils zwischen den Beinen angebracht. Die Beine stecken in an der Unterseite der Tischplatte angebrachten Brettern mit Fasen, wie dies auch bei Rundtisch (106) der Fall ist. Die Tischplatte ist mit einer tieferen Nut unter einer kleineren Nut an der Kante profiliert.

Es sind mehrere Ausführungen des Tisches mit Abweichungen überliefert. Neben der Bank lieferte Morris & Co. auch den hier besprochenen Tisch an Wickham Flower. Der

Tisch ist Teil der Einrichtung des Morgenraums gewesen, wie ein Foto zeigt.⁴³¹ 1877 ließ Flower sein Haus einrichten, nachdem es Richard Norman Shaw erbaut hatte. Für Flower baute Webb auch mehrmals *Great Tangley Manor* ab den 1880er Jahren um. Ein Foto des Wohnzimmers zeigt eine andere Version des Tisches.⁴³² Es ist dieselbe Version, wie die auf einem Foto aus Burne-Jones Haus *The Grange* zusammen mit Tisch (107).⁴³³ Die Burne-Jones bezogen das Haus im Jahr 1867. Diese Version hier besitzt acht Beine, die auf halber Höhe durch ein flaches Holzrad laufen. Einen Mittelfuß gibt es nicht. Die Füße besitzen die gleiche Ringverzierung und die Platte erscheint rund und nicht oval. 1972 wurde im Rahmen der Ausstellung *The Aesthetic Movement and the Cult of Japan* vermutlich dieser Tisch gezeigt, da angegeben ist, dass er aus dem Besitz Burne-Jones stammt. Zum Zeitpunkt der Ausstellung war er im Besitz der *Fine Art Society*. Allerdings ist auch angegeben, dass er im Widerspruch zu dem Foto bei Collard grün lackiert war.⁴³⁴

Die vermutlich früheste Version dieses Tisches wurde 2003 bei Blairman & Sons versteigert. Der Entwurf muss sehr früh passiert sein, da der Tisch zur Ausstattung des schon 1860 entworfenen und teilweise errichteten Haus *Sandroyd* in Surrey gehörte. Es wurde für den Maler und Aristokraten John Spencer Stanhope erbaut, den Webb spätestens seit der gemeinsamen Zeit im Hogarth Club kannte.⁴³⁵ Der Tisch besitzt eine runde Platte und vier Beine, die unregelmäßig mit drei Ringbündeln versehen sind. An den vier Seiten zwischen den vier Beinen sind jeweils drei Streben angebracht. Ungewöhnlich für Webb ist die Verzierung der Streben. Die obere und untere Strebe ist jeweils mit drei ringförmigen Einkerbungen und nicht wie sonst üblich mit Ringwülsten versehen worden. Die mittlere Verbindung wurde versetzt mit zwei Ringkerbungen ausgestattet. Die Zuschreibung wurde von Blairman & Sons aufgrund der Provenienz und stilistischer Vergleiche vorgenommen.⁴³⁶

Eine weitere überlieferte Tisch befindet sich in Standen, 45 Kilometer südlich von London. Webb baute dieses Landhaus in den frühen 1890er Jahren für die Beales.⁴³⁷ Nachdem der letzte Nachfahre der Familie 1972 verstorben war, übernahm der National Trust das Haus. In dessen Auftrag unterhielt das Architektenpaar Helen und Arthur Grogan

431 BL01877 2018, abgerufen unter: <https://archive.historicengland.org.uk/SingleResult/Default.aspx?id=627239&t=Quick&l=exact&cr=swan+house&io=True> [20.12.2018]; zu Flower siehe Kirk 2005, S. 187.

432 BL13362 2018, abgerufen unter: <https://archive.historicengland.org.uk/SingleResult/Default.aspx?id=643145&t=Quick&l=exact&cr=Tangley&io=True&page=4> [20.12.2018].

433 Collard 1996, S. 161.

434 Durant 1972, S. 48.

435 Kirk 2005, S. 66.

436 H. Blairman & Sons Ltd. 2003, Losnummer: 7, Abbildung auch bei Andrews 2005, Abb. 46.

437 Kirk 2005, S. 150–160.

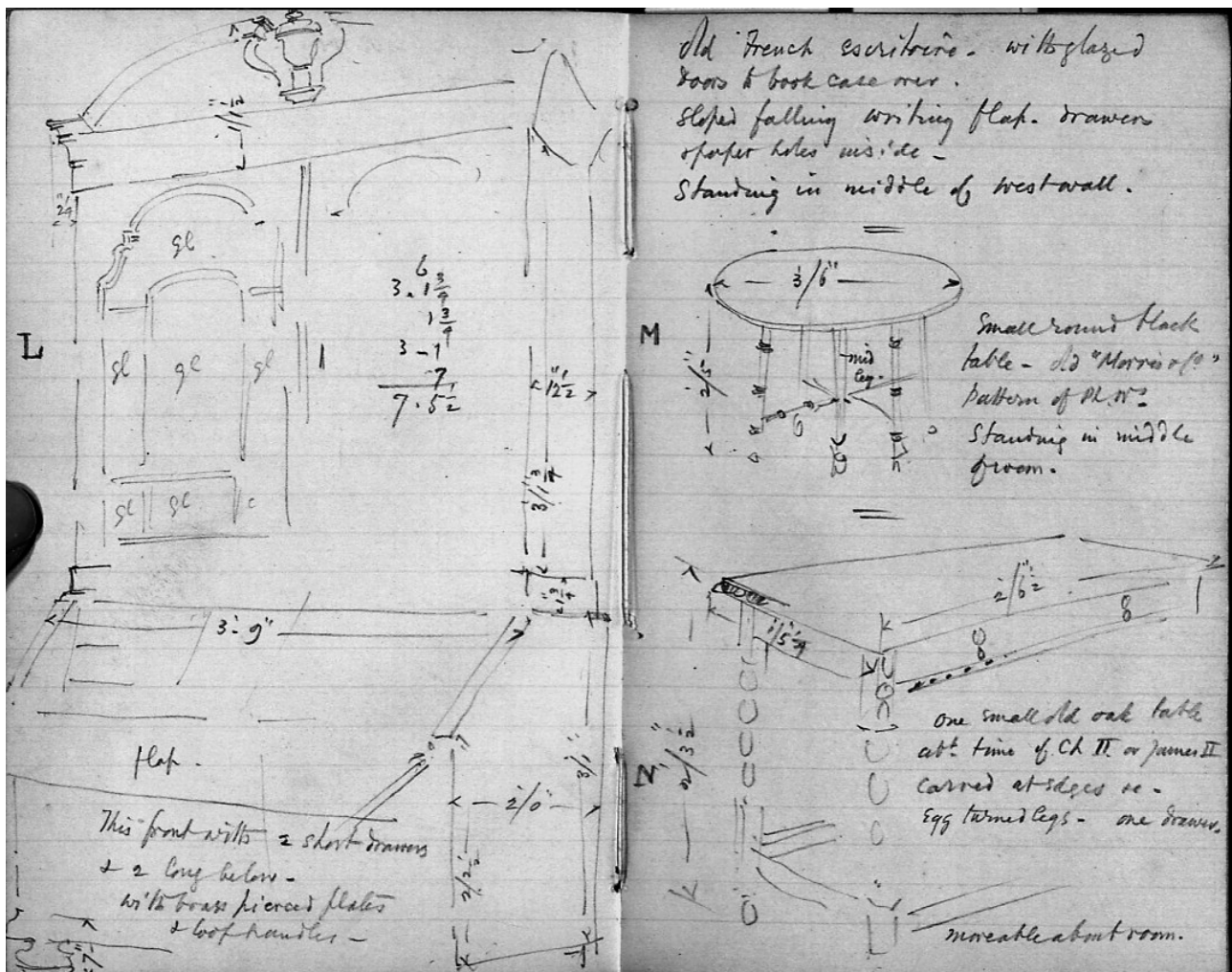


Abbildung 56: Skizze Tisch (201). Skizzenbuch Webb. Courtesy of the Victoria and Albert Museum.

das Anwesen. Dazu zogen sie in Standen ein, brachten ihre eigene Möbelsammlung mit und erweiterten die Einrichtung um Stücke von Webb, der Arts and Crafts Ikone W.A.S. Benson und John Henry Dearle, der später bei Morris & Co. arbeitete.⁴³⁸ Unter den hinzu gekauften Stücken war auch die ovale Version des vorliegenden Tisches in Mahagoni mit identischen Maßen zu den erst genannten.⁴³⁹

Bei Lyon & Turnbull wurde 2004 ein weiterer Tisch zusammen mit einem Stuhl der Sussex-Reihe (205) verauktioniert. Er ist ebenfalls aus Mahagoni gefertigt und erlöste 37450 Pfund. Er stammte aus dem Besitz Sir William Phipson Beales. Es handelt sich vermutlich um dieselbe Familie aus Birmingham, aus der auch der Auftraggeber für Standen stammte.⁴⁴⁰

438 Rose 2004, S. 177.

439 Table 2018, abgerufen unter: <http://www.nationaltrustcollections.org.uk/object/1213993> [20.12.2018]

440 Lyon & Turnbull 2014, abgerufen unter: <https://auctions.lyonandturnbull.com/auction-lot-detail/A%2Dlarge%2DMorris%2D%26amp%3B%2Dco.%2Dmahogany%2Ddining%2Dtable%2C%2Ddesigned%2Din%2D89++++++328+/+++44060> [20.12.2018].

Aus einem Notizbuch von Webb geht hervor, dass er am 3. Mai 1889 die Räume von Charles Faulkner am *University College of Oxford* besucht hatte. Faulkner hatte im Jahr zuvor einen Infarkt erlitten und war nicht mehr in der Lage Mathematik an der Universität zu unterrichten. Daraus leitet sich der Zweck von Webbs Besichtigung ab, bei der er die Inneneinrichtung in Form von Skizzen in seinem Notizbuch festhielt. Faulkner besaß ebenfalls den hier besprochenen Tisch. Webb notierte neben einer Skizze: „Small round black table - [schwer lesbares Wort, Anm. des Verf.] „Morris & Co.“ pattern of Ph. W. Standing in middle of room.“⁴⁴¹ Während die Höhe mit 73 cm angegeben ist, scheint der Durchmesser mit 107 cm kleiner auszufallen. Auf der einen Seite scheint es die runde Variante zu sein, auf der anderen Seite ist es der Skizze nach jene Variante mit Mittelfuß. Die Urheberschaft ist mit diesem Eintrag allerdings eindeutig Webb zuzuschreiben.

Der Antiquitätenhandel Blairman & Son war 2007 auch im Besitz des Tisches in seiner ovalen Ausführung. Hier allerdings in Walnuss gearbeitet. Die Maserung des Holzes wird prominent vorgetragen. Der Tisch stammt aus dem *Owen's College* in Manchester.⁴⁴²

In der Ausstellung *Philip Webb in the North* war der Tisch ebenfalls zu sehen. Die Ausstellung von Sheila Kirk und Rosemary Curry war die erste Einzelschau zu Webb. Als Provenienz ist John Beer angegeben.⁴⁴³ In der Ausstellung *William Morris* von 1996 war ebenfalls eine Ausführung des Tisches zu sehen. Als Besitzer wurde Ivor Braka angegeben.⁴⁴⁴ Zur Illustration wurde dasselbe Foto benutzt wie bei Gere.⁴⁴⁵ In der gleichen Weise verhält es sich bei der Etagere (204).

In Webbs Rechnungsbuch taucht im Januar 1866 ein ovaler Tisch für einen gewissen Watron auf. Webb berechnete 10 Shilling.⁴⁴⁶ Collard nach entwarf George Jack 1889 einen ähnlichen Tisch, der auf der *Arts and Crafts* Ausstellung desselben Jahres gezeigt wurde. Er wurde auch zur Ausstattung von *Stanmore Hall* verwendet.⁴⁴⁷ Das Anwesen wurde ab 1888 für William Knox D'Arcy von Morris & Co. eingerichtet. Fotos wurde mindestens ein Tisch in der Bibliothek aufgestellt. Bis auf die Konstruktion zur Aufnahme der Beine unter der Tischplatte und der fehlende Mittelfuß sind sich die Entwürfe sehr ähnlich.⁴⁴⁸

441 NAL: Notebook, 1887.

442 H. Blairman & Sons Ltd. 2007, Losnummer: 14, Abbildung auch bei Andrews 2005, Abb. 45.

443 Curry 1984, S. 52; die Abbildung befindet sich auf Seite 48.

444 Parry 1996, S. 175.

445 Gere 1994, S. 100.

446 AAD/2014/5 Box 5: P Webb. Account book of Morris, Marshall, Faulkner & Co. (1862–1876).

447 Parry 1996, S. 175.

448 Library unfinished 2018, abgerufen unter: <https://www.ngv.vic.gov.au/explore/collection/work/11000/>, [20.12.2018]; Library towards conservatory 2018, abgerufen unter: <https://www.ngv.vic.gov.au/explore/collection/work/11001/> [20.12.2018].

Buffet (202)



Abbildung 57: Buffet (202). © The Society of Antiquaries of London (Kelmescott Manor).

Das Buffet existiert in mehreren Ausführungen. Zur Beschreibung wird das Buffet aus *Kelmescott Manor* herangezogen, welches zwei Türen besitzt und dessen Aufbau nur nach vorne hin offen ist. Es liegt eine Rahmenbauweise vor. Der Korpus beginnt einige Zentimeter über dem Boden. Die Beine ohne Füße sind die vier rahmenden Kanthölzer. Vor dem unteren Rahmen des Korpus wurde vorne und an den Seiten eine stark profilierte Leiste geblendet. Zur Front hin befindet sich darunter eine Leiste zwischen den Kanthölzern, aus

der ein Spitzbogen geschnitten wurde, der in der Linienführung sehr geradlinig ausgeführt wurde. Über der Profilleiste sitzen zwei Türen. Die Füllung wurde durch ein vertikales Brett jeweils in zwei gleiche Abschnitte unterteilt. Der Rahmen ist durch eine starke Profilierung nach innen getrept bis er plan mit der Füllung ist. Die Profilierung erzeugt eine starke Tiefenwirkung. Im profilierten und getrepten Rahmen befindet sich jeweils ein Schlüsselloch. Über den Türen ist wieder eine Profilleiste angebracht, die hier nicht an den Stirnseiten weitergeführt wurde. Von der Füllung bis zur Leiste erhebt sich das Profil. Die Leiste oder



Abbildung 58: Buffet (202). Detail 1. © The Society of Antiquaries of London (Kelmescott Manor).

das Gesims bildet einen Vorsprung auf den zwei Schubladen folgen, die eine noch ausgeprägtere Profilierung aufweisen. Sie wird so weit zum Mittelpunkt der Front gezogen, dass nur noch die Rosette des Griffes in die plane schmale Fläche passt. Die obere Platte des Korpus nimmt das ansteigende Profil der Schubladen auf und führt es fort, so wie es das Gesims zwischen den Schubfächern und den Türen vollführt. Doch hier wird es wieder wie unten über die Ecken gezogen und an den Stirnseiten fortgeführt. Auf der Deckplatte des Korpus erhe-

ben sich vier Kanthölzer, die einen Raum einschließen, der nur nach vorne hin offen ist. Das Gesims wiederholt sich am oberen Abschluss bis über die Seiten und im Inneren als Regalbrett. Die Regalbretter sind mit zwei Nuten versehen um Teller aufzustellen. Die Flächen sind wie an den Korpusseiten unverzierte Rahmen-Füllung Konstruktionen. Die Öffnung des Aufbaus wurde mit einer Profilierung nach innen gestaltet, auf die an den Seiten jeweils eine Säule folgt. Die Säule ist oberhalb der Basis und am Kämpfer beringt, wie es die Säulen bei Buffet (110) sind. Die Säulen verbindet ein sehr flacher Bogen mit einfacher Profilierung. Die Zwickel sind plane Holzflächen. Im Inneren des Korpus finden wir unbehandeltes Holz vor. Auf mittlerer Höhe ist ein Regalbrett eingezogen.

Für das Stück ist eine Konstruktions-skizze überliefert, die sich in der Zeichnungssammlung des RIBA befindet.⁴⁴⁹ Überschriften ist das Blatt mit „Cabinet in Teak“ (by Webb). In der oberen Hälfte ist eine Front- und Seitenansicht eingezeichnet. Die Seitenansicht zeigt, wie die Leiste oder das Gesims über den Türen unvermittelt hervortritt, da sie nicht über die Seiten weitergeführt wurde. In der Front liegt die Leiste ohne Halt auf dem

⁴⁴⁹ Bettley 1989, Bd. 16, S. 196; Abb. bei Lever 1982, S. 87.

äußeren Rahmen auf. In der unteren Hälfte des Blattes sind Querschnitte von Leisten zu sehen sowie Details der Säulenverzierung. Die Obere ist mit „cap“, die Untere mit „base“ beschrieben.

Mit diesem Blatt ist die Urheberschaft Webbs bewiesen. Die aufwendige Profilierung der Gesimse und Rahmen verleiht dem Stück Eleganz. Vor allem dort, wo die Profilierung in der Gehrung über Ecken geführt wird und dabei noch getrept ist, wird ein Detailreichtum vermittelt, der nicht überbordend ist. Bei der Truhe (117) für die Weltausstellung war noch der fehlende Anschluss zwischen den vertikalen Brettern in der Füllung und dem oberen Rahmen zu beklagen. An diesem Stück wurde gerade diesem Aspekt großen Raum in der Gestaltung eingeräumt.

Es ist anzunehmen, dass das Stück in *Kelmscott Manor* durch die Hände der Beteiligten von Morris & Co. gegangen ist. Somit bezieht sich Warrington Taylor in einem Brief mit folgenden Worten vermutlich auf das Buffet: „Anything more beautiful than the turned pillars and mouldings in their new sideboard I have never seen.“⁴⁵⁰

Der Maler Birket Foster hat ebenfalls eine Ausführung des Buffets besessen. Es stand einem Foto nach im Billardzimmer seines Anwesens *The Hill* in Witley, Surrey. Als einer der ersten Aufträge richtete Morris & Co. zwischen 1860 und 1865 *The Hill* ein.⁴⁵¹ Neben diesen zwei Ausführungen tauchten auch einige Stücke im Antiquitätenhandel auf. Im Mai 2012 wurde ein Stück bei Mallams Oxford gehandelt. Trotz eines Loches in der Rückwand, der Aufbau beherbergte einen Fernseher⁴⁵², erzielte das Buffet einen Verkaufserlös von 18000 Pfund.⁴⁵³ Die Maße wurden mit 110 cm x 152 cm angegeben. 1992 wurde eine Ausführung bei Haslam & Whiteway angeboten.⁴⁵⁴ 1996 brachte Blairman & Son eine Ausführung auf den Markt aus den Händen Diana Quentin Wallaces. Die Maße von 151 cm x 109 cm x 52 cm sind annähernd identisch mit jenen oben. Auf der Abbildung ist eine Leiste an der Rückwand zu erkennen, die eventuell das Buffet bündig mit einer Wandverkleidung abschließen lassen sollte.⁴⁵⁵

In der Art Gallery of South Australia befindet sich eine Variante des Buffets mit drei Tü-

450 Zit. n. Collard 1996, S. 161; vgl. auch: Gere 1994, S. 139.

451 Victoria and Albert Museum, Furniture and Woodwork Department: Craftsman file, darin Auszug Katalog Blairman & Son, wahrscheinlich befindet sich das Foto in einer Sammlung von Aufnahmen von *The Hill* im Victoria and Albert Museum. Museumsnummer: E.403-2013.

452 Victoria and Albert Museum, Furniture and Woodwork Department: Craftsman file.

453 http://www.catalogue-host.co.uk/mallams/oxford/2012-05-23/lot_255?prev_page=browse%20by%20section%2c%20page%201%20of%202&prev_url=%2fmallams%2foxford%2f2012-05-23%2fcategory_5_page_1 zuletzt abgerufen am 7.5.2018.

454 Victoria and Albert Museum, Furniture and Woodwork Department: Craftsman file.

455 Ebd.

ren. Die Maße sind angegeben mit: 149 cm x 157 cm x 54 cm. Das Buffet besteht aus schwarz lackierter Eiche. Sie ist 1999 mit Hilfe des Mrs Mary Overton Gift Fund erworben worden.⁴⁵⁶ Neben der zusätzlichen Tür und der damit einhergehenden Vergrößerung des Stückes fällt der deutlich geschwungene Spitzbogen in der Leiste unter dem Korpus auf. Ein weiterer Unterschied besteht darin, dass das Regal im Inneren des Aufbaus nur entlang der Rückseite führt und von zwei zusätzlichen Säulen getragen wird.

Eine weitere Ausführung dieser Variante wurde 2002 bei Duke's in Dorchester zum Kauf angeboten. An den Türen wurden vermutlich nachträglich Griffe angebracht.⁴⁵⁷ Außerdem trug Sotheby's 1992 ein weiteres Stück dieser Ausführung zu Markte bei einem Schätzpreis zwischen 5000 und 7000 Pfund.⁴⁵⁸ Ein weiteres Stück dieser Ausführung wurde im März 2009 bei Stair in der Nähe von New York verauktioniert. Es wurde ein Preis von 9000 US Dollar realisiert. Das Buffet stammte aus dem Besitz des Kunstsammlers Paul F. Walters.⁴⁵⁹ Weiter wurde eines der Stücke mit drei Türen auf einer Ausstellung 1986 zu Viktorianischer Dekorationskunst gezeigt.⁴⁶⁰

Auf einer Auktion bei Christie's wurde im Oktober 2014 eine weitere Variante des Buffets von Webb verkauft. Sie besitzt ebenfalls drei Türen mit drei darüber liegenden Schubfächern, doch der Aufbau variiert. Er besteht nur aus einer Rückwand mit einem Regalbrett in der Mitte, bei dem sich die Gesimse aus dem Korpus wiederholen. Ein eben solches Gesims schließt den Aufbau nach oben ab. Die Rückwand ist aus Rahmen und Füllung konstruiert, wobei die Füllung wieder durch ein vertikal gestelltes Brett in zwei Teile geteilt ist. In der Mitte wird das Regalbrett von einem hervor springenden Brett gehalten, ähnlich einem schmalen Kragstein, und darüber von einer fein beringten Säule. Von dort spannt sich jeweils ein flacher profilierter Bogen zu den Außenseiten als Blende. Zwischen der linken und mittleren Schublade befindet sich ein Schlüsselloch, welches durch den fehlenden Beschlag und der starken Profilierung versteckt ist. Über dem Tropfengriff der rechten Schublade befindet sich ebenfalls ein Schlüsselloch in der Profilierung. Dieses Stück steht nicht auf vier, sondern auf acht Beinen. In den drei Zwischenräumen der Front wurde jeweils ein stark geschwungener Spitzbogen eingelassen. Die Dimensionen sind mit 153 cm x 158 cm x 44 cm angegeben. Der Auktionskatalog führt an, dass das Stück auch Teil des

456 Menz 2002, S. 84; Museumsnummer: 996F2.

457 Victoria and Albert Museum, Furniture and Woodwork Department: Craftsman file.

458 Sotheby's (Firm) 1992, S. 69; Losnummer 111.

459 <https://www.stairgalleries.com/auction/03-28-09/lots/1201-1300/1228.htm>, zuletzt abgerufen am 8.5.2018.

460 Tilbrook 1986, S. 40.

Programms von Morris & Co. gewesen ist und zitiert dazu den Möbelkatalog: „No. 181 Walnut sideboard designed by Mr. Philip Webb 5 ft. 2 in. wide x 5 ft. 2 in high.“⁴⁶¹ Es wurde für 25 Pfund angeboten. Der Auktionskatalog gibt einen Schätzpreis zwischen 11000 und 15000 Euro an. 1881 wurde das Buffet von Robert W. Edis in seiner Publikation *Decorative and Furniture of Town Houses* besprochen:

The small buffet shown in sketch, by Messrs. Morris and Co., designed by Mr. Webb, is well suited for a small room, being 5 ft. long by about 16 in. projection, is conveniently fitted up with useful drawers and cupboards, and with sufficient shelf accommodation for glass and china, as well as for dinner use. Such a piece as this could be well made at moderate cost in deal or pitch pine, and be either stained and varnished or lacquer-painted.⁴⁶²

Der Entwurf von Webb traf bei Zeitgenossen und der Nachwelt den richtigen Geschmack. Dass das Stück ein Erfolg war, lässt sich auch an den unterschiedlichen Adaptionen seines Grundmusters ablesen. Auch der Schrank für Entwürfe (203) basiert auf einigen konzeptionellen Ideen, dessen Grundlagen Webb mit diesem Buffet schuf.

Im Gegensatz zu Buffet (110) hatte Webb als historisches Vorbild keinen sogenannten *high dresser* vor Augen. Bei diesem Stück hier ist weniger Platz zum präsentieren des besseren Haushaltsgeschirrs. Webbs Entwurf ist aber nicht eindeutig auf einen Typus zurückzuführen. Denn augenscheinlich handelt es sich um ein *three-part cupboard*, wobei Webb aber das mittlere Register weggelassen hat. Wir haben nur den Korpus und darauf eine offene Bedachung vorliegen, die in der Regel von zwei Säulen flankiert ist.⁴⁶³



Figure 3.276. (Above) *Joined cwpwrdd tridarn. Welsh; Denbighshire. Oak, dated 1726.*

Abbildung 59: Buffet. Chinnery 1979.

461 Victoria and Albert Museum, Furniture and Woodwork Department: Craftsman file.

462 Edis 1881, S. 113; die Illustration aus Edis ist nochmal abgedruckt bei: Cooper 1987, Abb. 418.

463 Chinnery 1986, S. 323 ff.

Schrank für Entwürfe (203)

Standort: Emery Walker House, London; Maße: 152 cm x 110 cm x 73 cm; Material: unbekannt



Abbildung 60: Schrank für Entwürfe (203). © The Emery Walker Trust.

Im Prinzip ist dieses Stück ebenfalls eine Variante des Buffets (202). Doch Webb ließ den Aufbau weg, arrangierte einige dekorative Elemente um und veränderte die Raumaufteilung im Inneren. Am unteren Rand des Korpus krägt eine ruhig profilierte Leiste nach außen. Darunter befinden sich die Füße, die sich nicht in einer Flucht mit den Kanten des Korpus befinden. Weiter erscheinen die Füße und der flache Bogen entlang der Front zum gegenüberliegenden Fuß aus einem Stück gearbeitet. Die zwei Türen liegen auf der Frontfläche auf, denn sie sind nicht fortlaufender Teil der Profilierung der Gesimse oder des vertikalen Stegs zwischen den Türen. Die Profilierung der Türrahmen erhebt sich ruhiger aus der Frontfläche, doch die kleinteilige Profilierung von Buffet (202) wird nun zur Füllung hin wiederholt. Sie tragen aber am unteren Rand jeweils ein Zahnfries. Außerdem ist das verti-

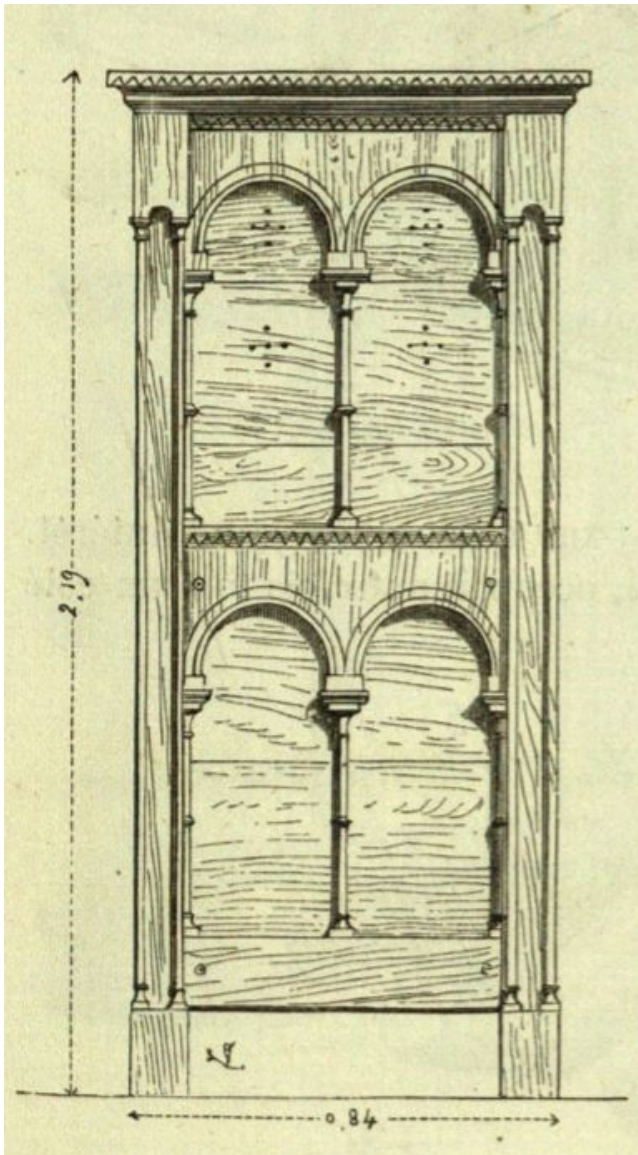


Abbildung 61: Seitenaufriß der Armoire von Noyon. Viollet-le-Duc 1858.

kale Brett als Unterteilung der Füllung nun Teil der Profilierung des Rahmens, so wie es zuvor der Fall zwischen den Türen gewesen ist. Anstatt die Leiste am unteren Rand des Korpus zu spiegeln, führt ein weniger ausladendes Gesims über die Front und die Seiten. An seiner Unterseite verläuft allerdings parallel ein Zahnfries, das das Motiv des Frieses auf den Türen aufnimmt. Die Seitenteile des Korpus bestehen ebenfalls aus unverblendeter Rahmen-Füllung Konstruktion, wobei der obere Rahmen in der Fläche zwei Bögen bildet. Ein vertikales Brett, das die Füllung in zwei gleich große Flächen teilt, wird als Pilaster der beiden Bögen inszeniert. Eine übereinstimmende aber ausführlichere Gestaltung der Seitenflächen finden wir auch bei einem in Viollet-le-Ducs Nachschlagewerk abgebildetem Schrank.⁴⁶⁴ Die drei Schubladenfronten erscheinen auf den ersten Blick genauso gearbeitet wie bei Buffet (202), doch auch hier schwillt die Profilierung in größeren Abständen an um danach

wie bei den Türen kleinteiliger zur Fläche hin nach Innen abzuswellen. Die überstehenden Ränder der Platte auf dem Korpus sind sowohl von oben als auch von unten getreppt.

Damit ist Webb einen weiteren Schritt in seinen Entwürfen gegangen. Stießen bei der Truhe (117) die vertikalen Bretter in den Füllungen noch stumpf auf den Rahmen, ohne durch eine durchgehende Profilierung verbunden zu sein, stellt Webb bei dem Ausgangsentwurf zu diesem Stück die Profilierung in den Mittelpunkt. Doch auch dort ergaben sich Probleme, vor allem dort wo das Gesims zwischen den Schubladen und den Türen nicht bis über die Seiten gezogen wurde, sondern auf dem Rahmen auslief. Hier lag das vorkragende Gesims unvermittelt auf dem flachen Rahmenholz. An diesem Stück hier zeigt Webb, dass er sich des Problems bewusst war und weiter daran arbeitete. So liegen die

⁴⁶⁴ Viollet-le-Duc 1858, Bd. 1, S. 5.

Türen in der Fläche. Die Front des Korpus tritt als Fläche deutlicher in Erscheinung und birgt damit das Problem. Doch Webb hat eine Lösung dafür entwickelt und lässt jetzt die Profilierung nicht nur konvex, sondern auch konkav zur Fläche verlaufen. Damit schafft er eine optische Vermittlung durch treppenartiges ab- und anschwellen.

Die Konstruktionszeichnung für den Schrank befindet sich im Victoria & Albert Museum.⁴⁶⁵ Webb hielt darauf das Datum 28. August 1879, seinen Namen und seine Adresse fest. Weiter ist zu erkennen, dass die rechte Hälfte des Korpusvolumens mit acht flachen Schubladen gefüllt ist. Der Zweck des Schranks bestand darin, Webbs Architekturzeichnungen aufzubewahren. Die Zeichnung und der Schrank wurden mit dem Tod Webbs 1915 Emery Walker vermacht. Dorothy Walker übergab die Konstruktionszeichnung in den 1950er Jahren John Brandon-Jones.⁴⁶⁶ Zusammen mit 278 anderen Blättern von Webb übergab dieser die Zeichnung an das Victoria and Albert Museum.

Den Schrank selbst benutzte Webb vermutlich in seinem Büro in London. Auf einem Aquarell von T. M. Rooke ist der Schrank in Webbs Haus in Caxtons, West Sussex zu sehen. Dort verbrachte Webb seinen Ruhestand. Von hier aus ist er mit dem Nachlass Webbs in Walkers Haus in der Hammersmith Terrace Nummer 7 in London gelangt, wo er heute noch im Salon des Erdgeschosses zusammen mit dem Aquarell von Rooke steht.

465 Museumsnummer: E.456-2014; Design 2018, abgerufen unter:
<http://collections.vam.ac.uk/item/O1295481/design-webb-philip-speakman/> [28.12.2018].

466 Reid 2004, S. 192 und S. 203, Fn. 28; Abb. S. 184.

Etagere (204)

([Abbildung Etagere 204](#)) Die Etagere (204) besitzt die Größe von 143 cm x 46 cm x 32 cm. Der Korpus beginnt wenige Zentimeter über dem Boden. Sie steht auf ihren Rahmenhölzern. Zwei Türen bilden die Frontpartie des Korpus zwischen dem oberen und unteren horizontalen Rahmenholz. Die einzige Bearbeitung der sonst glatten Oberfläche erfuhren nur die Rahmeninnenseiten zu den Türen hin. Eine einfache Profilierung umgibt die Türen. Die Seitenwände scheinen als Füllung etwas vertieft im Rahmen zu sitzen. Die obere Platte des Korpus ist eine glatte Fläche. Die Rahmenhölzer stoßen überall plan aneinander. Über dem Korpus erhebt sich die eigentliche Etagere (204). Die Kanthölzer werden zu gedrehten Säulen, die zwei Regalbretter tragen. Sie sind abwechselnd als Ringe, gepresste Kugeln und Hyperboloiden gestaltet. Im Bereich des Regalbrettes sind sie wieder als Kanthölzer gearbeitet. Zwischen diesen Bereichen sind Bretter als Reling eingefügt, wobei die Frontseite ausgelassen wurde. Die Bretter weisen an ihren oberen Kanten eine Profilierung auf. Die zweite Regaleinheit ist identisch. Zwischen den Regalen wurde an den Stirnseiten eine Querverstrebung eingefügt, gearbeitet als dünner Stab mit Ringen. Auf dem zweiten Regalbrett werden die Säulen als Fialen weitergeführt. Konisch zulau fend, wieder ähnlich aus Ringen und Hyperboloiden gearbeitet, werden sie von verhältnismäßig großen Kugeln bekrönt. Die Rosetten der Türgriffe sind als Vierpässe geformt. Der Griff ist in Tropfenform gehalten. Von dieser Ausführung der Etagere (204) scheint es nur ein Exemplar zu geben.

Weiter existiert eine Skizze zu dem Stück. Sie befindet sich in einem Skizzenbuch mit Einträgen aus den Jahren zwischen 1867 und 1883.⁴⁶⁷ Die darauf angegebenen Maße sind nur in der Höhe von größerer Differenz. Hier fasst der Korpus aber auch nur eine Schublade. Ansonsten finden wir auch hier zwei Regalbretter vor, wobei auf dem oberen fialartige Aufsätze sitzen, die mit einer Kugel abgeschlossen werden. Die Säulen unterteilen sich wieder in eckige und gearbeitete Partien. Eckig wieder dort, wo sie ein Brett aufnehmen, das eine Reling für das Regalbrett bildet. Die Füße verbreitern sich zum Korpus hin im Unterschied zur erstgenannten Ausführung.

Die Etagere des Victoria and Albert Museum steht der Skizze ebenfalls nahe.⁴⁶⁸ Es ergibt sich in der Höhe eine Differenz, die sich durch ein zusätzliches Regalbrett erklären lässt. An der Rückseite des Stücks bilden zwischen den Regalen Spindeln Spaliere, die

467 AAD/2014/5 box 7: Small red sketchbook.

468 Victoria and Albert Museum, Museumsnummer: W.4-2014; Etagere 2018, abgerufen unter: <http://collections.vam.ac.uk/item/O1260199/etagere-webb-philip-speakman> [20.12.2018].

nicht auf der Skizze eingezeichnet sind. In der nachfolgend beschriebenen Ausführung werden Spindeln als Gestaltungsmerkmal verwendet. Die Auseinandersetzung mit dieser Zierform, die aber auch struktureller Bestandteil eines Möbels sein kann, wird dann auch ein Merkmal der Sussex-Reihe (205) der Firma, die kommerziell sehr erfolgreich war. Das Victoria und Albert Museum selbst zeigt das Stück nicht. Es ist der Öffentlichkeit aber im Emery Walker Haus zugänglich. Aus diesem Umfeld kam es auch in den Bestand des Museums. Aus Walkers Besitz wurde es durch seine Tochter Dorothy John Brandon-Jones übergeben, aus dessen Besitz es das Museum erwarb. Auch die Skizze zu Webbs Schrank für Entwürfe (203) gelangte von Dorothy Walker über Brandon-Jones in das Victoria und Albert Museum.⁴⁶⁹ Die Etagere (204) ist aus massivem Mahagoni und dessen Furnier sowie aus Eiche gearbeitet. Als Hersteller der Rollen an den Füßen und des Schließmechanismus der Schublade ist Archibald Kenrick & Sons angegeben.

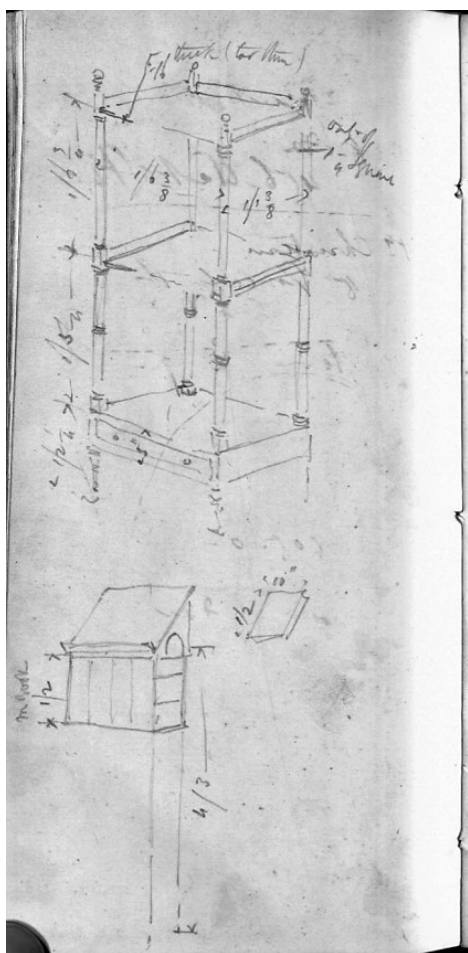


Abbildung 62: Skizze zu Etagere (204). Skizzenbuch Webb. Courtesy of the Victoria and Albert Museum.

Die weitere Ausführung der Etagere (204) ist aufwendiger gestaltet und besitzt nunmehr sieben Ebenen.⁴⁷⁰ Die Füße sind aus dem Rahmenholz gedrechselt. Unter dem Korpus befinden sich zwei Regalbretter. Die Säulen sind zu Spulen- und Ringformen gearbeitet. Damit korrespondieren sie mit einem Spalier aus Docken, das jeweils zwischen den Ebenen eingefügt wurde. An den Seitenflächen wurden drei, an der Rückseite jeweils fünf Docken angebracht. Die Fialen sind bis auf kleinere Unterschiede identisch mit jenen der anderen Ausführung. Der Korpus besitzt keine Tür und die Seitenwände und die Rückwand bestehen aus einer Füllung über vertikal und horizontal ein Brett geführt wurde. Auch bei dieser Ausführung fällt der Kontrast zwischen den stark durchgearbeiteten Säulenpartien, den dazwischen rechteckig belassenen Partien und den ebenfalls unbearbeiteten Regalbrettern auf. Bis auf nur wenige Zentimeter weichen die angegebenen Maße von jenen der anderen Ausführung ab. Beide Möbel sind schwarz lackiert.

469 Reid 2004, S. 203, Fn. 28.

470 Daneben ist noch auf eine Etagere in *Kelmscott Manor* hinzuweisen. Im Nachlass May Morris ist ein „Black Webb What-not“ aufgeführt (Dufty 1963, S. 111).

Die erste Version wurde bei Gere und im Katalog der William Morris Ausstellung 1996 mit demselben Foto illustriert, wie es auch für Tisch (201) der Fall ist.⁴⁷¹ Als Besizende sind im Ausstellungskatalog Francesca und Massimo Valsecchi angegeben sowie der Umstand, dass das Stück auf der Ausstellung 1934 zu sehen war.⁴⁷² Im Katalog der Jubiläumsausstellung 1934 ist ein „what-not“ aufgeführt, welches von Mrs. Lucius Gubbins verliehen worden war.⁴⁷³ Im selben Jahr kaufte Mrs. Gubbins den Eichenschrank (111) mit den bemalten Tafeln von William de Morgan von Morris & Co.

Weiter gibt Collard an, dass weitere Stücke bei der Einrichtung in Birket Fosters Haus *The Hill* zum Einsatz kamen. Darunter war auch eine aufwendiger gestaltete Variante mit gemaltem Blumendekor.⁴⁷⁴ In Webbs Rechnungsbuch findet sich ein Eintrag aus dem Jahr 1863, in dem es heißt: „Cost of music stand, wood [schwer lesbares Wort, Anm. des Verf.] 6 £, painting the same 3 £.“⁴⁷⁵ Als Gesamtkosten werden dementsprechend 9 Pfund angegeben. Dieser Eintrag könnte der elaborierteren Fassung gegolten haben. *The Hill* wurde in den frühen 1860er Jahren errichtet und sodann von Morris & Co. ausgestattet. In einem weiteren Eintrag in Webbs Rechnungsbuch für Morris & Co. ist ein „Music stand“ für zwei Pfund aufgeführt. Davor steht „Watron“ [schwer lesbares Wort, Anm. des Verf.], vielleicht der Name des Klienten für den auch der darunter aufgeführte ovale Tisch gedacht war.

Die zweite Version der Etagere (204) ist Collard zu Folge auf Fotos des Salons des *Old Swan House* in Chelsea zu sehen.⁴⁷⁶ Außerdem stand sie im Schaufenster des Ladenlokals von Morris & Co.⁴⁷⁷ Zwei Versteigerungen bei Christie's brachten das Stück auf den Markt.⁴⁷⁸ Im Juni 1993 verkaufte Christie's gleich zwei Exemplare auf einmal für 2990 Pfund, bei denen allerdings einige Kugeln der Fialbekrönung fehlten. Für die Versteigerung von einem Stück im Februar 1992 gab das Auktionshaus einen Schätzwert von 1000 bis 1500 Pfund an. Ebenfalls wurde ein Exemplar bei Paul Reeves verkauft.⁴⁷⁹ Auf der Jubiläumsausstellung 1961 wurde ein „music cabinet“ gezeigt, welches mit einer Höhe von

471 Gere 1994, S. 100; ebenso verhält es sich mit dem daneben abgebildeten Tisch.

472 Parry 1996, S. 175.

473 Victoria and Albert Museum 1934, S. 28.

474 Wahrscheinlich befinden sich die Fotos in einer Sammlung von Aufnahmen von *The Hill* im Victoria and Albert Museum, Museumsnummer: E.403-2013. Auf den Fotos ist wohl auch Buffet (202) zu sehen.

475 AAD/2014/5 Box 5: P Webb. Account book of Morris, Marshall, Faulkner & Co. (1862–1876).

476 Auf dem Foto Bedford Lemeris ist allerdings nur eine ähnliche Etagere links vor dem Klavier zusehen, aber nicht die hier besprochene Variante. BL05272 2018, abgerufen unter:

<https://archive.historicengland.org.uk/SingleResult/Default.aspx?id=627866&t=Quick&l=all&cr=Old+Swan+House+chelsea&io=False> [16.04.2019].

477 Parry 1996, Abb. 17.

478 Victoria and Albert Museum, Furniture and Woodwork Department: Craftsman file.

479 Reeves 2018, abgerufen unter: <https://www.paulreeveslondon.com/product/an-ebonised-whatnot/> [20.12.2018].

nur 86 Zentimetern nicht zu den hier besprochenen Ausführungen passen kann.⁴⁸⁰ Anlässlich einer Ausstellung zu Morris & Co. im Jahr 1979 wurde die hier als zweite Ausführung benannte Etagere (204) gezeigt.⁴⁸¹ Mit Bestimmtheit lässt sich das sagen, da auf das Schaufenster von Morris & Co. hingewiesen wurde, in welchem es sich dem Foto nach befand. Im Katalog zur Ausstellung *Truth, beauty and design* von 1986 finden wir dieses Stück abgebildet, doch leider nicht ausführlicher beschrieben.⁴⁸²

480 Arts Council of Great Britain 1961, S. 16.

481 The Fine Art Society 1979, S. 24.

482 Tilbrook 1986, S. 40.

Sussex-Reihe (205)

Die Zuschreibung der Stühle der Sussex-Reihe (205) an Webb stand bisher aus. Für Unsicherheit sorgte, dass auf der Seite des Firmenkatalogs auf der die Reihe präsentiert wird, ein Stuhl als „Rossetti Armchair“ bezeichnet wird.⁴⁸³ Weiter übernimmt Simon Jervis in seinem Artikel die unbelegte Aussage Anons von 1898, dass Ford Madox Brown Morris & Co. dazu überredet hätte, die Sussex-Stühle zu produzieren.⁴⁸⁴ Nun verhält es sich nach Jervis so, dass Rossetti einen wichtigen Anteil an der Adaption von Browns Idee vom Sussex-Stuhl hatte, da Rossetti in einem Brief an Webb 1866 folgende Worte schrieb: „If there is anything besides rush-bottoms and ascetic glutei on which I should be glad to offer a fundamental remark, as regards the principles of the firm,“⁴⁸⁵ Mehr als einen Diskussionsbeitrag lässt sich aus der Passage aber nicht ableiten. Außerdem ist der sogenannte Morris-Stuhl nicht von Morris entworfen worden, sondern nachweislich von Webb. Dementsprechend könnte hinter dem Rossetti-Stuhl auch nur eine Marketingstrategie stecken. Darüber hinaus wurde erst durch Duftys Artikel *Kelmscott: Exoticism and a Philip Webb Chair* 1986, zwölf Jahre nach Jervis Artikel, festgestellt, dass der Stuhl in *Kelmscott Manor* ebenfalls von Webb stammt. An diesem Stück zeigt sich bereits Webbs Interesse an schwarz lackierten Sitzmöbeln, die aus dünnen stockartig gedrechselten Streben, auch in kapriziöser Weise, konstruiert sind. Außerdem finden wir in der zuvor besprochenen Etage (204) Docken oder Spindeln als Zier- und Strukturelemente, wie sie auch prominent in der Sussex-Reihe (205) vorgetragen werden.

Neben den stilistischen Ähnlichkeiten soll hier eine Quelle für Webbs Urheberschaft angeführt werden. Collard nach hat Edward Burne-Jones gemäß seines Rechnungsbuches im Februar 1868 zwölf Sussex-Stühle (205) von der Firma für 2 Pfund und 16 Schilling gekauft.⁴⁸⁶ In Webbs Rechnungsbuch ist ein Eintrag vorhanden, der für den 25. Mai 1868 einen Eingang von 1 Pfund und 8 Schilling festhält. Der Eintrag ist mit der schlecht zu entziffernden Beschriftung „to B Jones chairs“ versehen.⁴⁸⁷ Wir haben hier das passende Datum und einen passenden Geldbetrag samt passender Beschriftung, der die Autorenschaft Webbs an der Sussex-Reihe (205) belegt. Auch zu Burne-Jones Kauf von Stühlen im Mai 1865 gibt es einen korrespondierenden Eintrag in Webbs Rechnungsbuch vom 28. Juni desselben Jahres, allerdings steht der Geldbetrag in keinem Verhältnis. Wenn al-

483 Morris & Co. 1912a, S. 63; Abb. bei Collard 1996, S. 160.

484 Madox Brown's Designs for Furniture 1898, S. 49.

485 Zit. n. Simon 1974, S. 99.

486 Parry 1996, S. 176.

487 AAD/2014/5 Box 5: P Webb. Account book of Morris, Marshall, Faulkner & Co. (1862–1876).

lerdings von Autorenschaft die Rede ist, müssen wir auf Jervis Artikel zurückkommen, dessen eigentliche Intention es war, auf ein Gemälde von Charles Robert Leslie aus dem Jahr 1820 hinzuweisen. Auf dem Bild mit dem Titel *Londoners Gypsying* sitzt im Zentrum eine Frau auf einem Stuhl, der, wenn man in Augenschein nimmt, was nicht durch die Person



Abbildung 63: Leslie, C. R.: *Londoners Gypsying*. Öl auf Leinwand. 1820. Museum of the Home. London.

verdeckt wird, einem Sussex-Stuhl (205) sehr ähnlich sieht.⁴⁸⁸ Auch im Katalog zur Ausstellung *William Morris* von 1996 ist ein Stuhl aus dem frühen 19. Jahrhundert abgebildet, der alle Merkmale mit dem Sussex-Stuhl von Webb teilt.⁴⁸⁹ Bereits seit dem Mittelalter wurden Chinnery nach Stühle aus gedrechselten Teilen zusammengefügt, die dabei ebenfalls das wesentliche Gestaltungsmerkmal bilden. Aus der Mitte des 17. Jahrhunderts sind Stühle aus dem Raum Großbritanniens mit Binsengeflecht als Sitzfläche überliefert, bei

488 Geffrye Museum, Museumsnummer: 23/1976.

489 Parry 1996, S. 164; vgl. auch einen Kinderstuhl aus dem Victoria and Albert Museum, welcher häufig in Schulen und Kindergärten anzutreffen war, Chair 2018, abgerufen unter: <http://collections.vam.ac.uk/item/O98698/chair-unknown/> [20.12.2018].

denen die Streben nicht mehr so stark durchgearbeitet sind.⁴⁹⁰ Zwei wesentliche Unterschiede zur Sussex-Reihe bestehen darin, dass die Streben und Holme dicker sind und die Vorderbeine auch die Stütze für die Armlehnen bilden. Damit ist aber die Bewegungsfreiheit der Oberschenkel auf dem Stuhl eingeschränkt. Da dies aber eine stabilere Lösung darstellt, die in der Umsetzung nicht aufwendiger ist, müssen für die Abkehr von dieser Idee Gründe der Bequemlichkeit im Vordergrund gestanden haben. Schon beim Stuhl (114) in *Kelmscott Manor* hatte Webb die Stütze der Lehne nicht am vorderen Rand der Sitzfläche platziert. Zusammengefasst müssen wir bei der Autorenschaft Webbs die lange Tradition dieser Stuhlform berücksichtigen und damit die Innovationsleistung Webbs als eher gering ansehen.

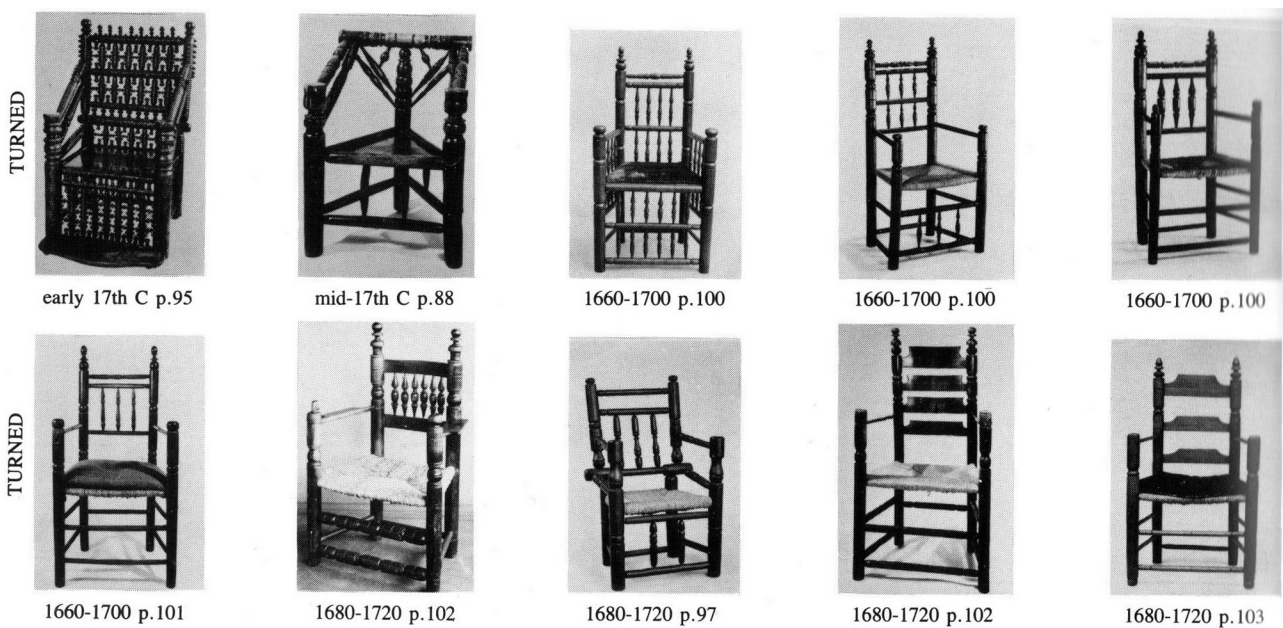


Abbildung 65: Stuhlformen. Chinnery 1979.

Der Sussex-Stuhl ohne Armlehne ist 84 cm x 42 cm x 36 cm groß. Er besteht aus schwarz lackiertem Holz und einer aus Binsen geflochtenen Sitzfläche. Die vorderen Beine werden nach oben hin breiter. Unter der Sitzfläche sind sie abgerundet, so dass sie nicht mit der ganzen Fläche gegen die Unterseite der Sitzfläche stoßen. Auf mittlerer Höhe sind zwischen den Beinen zwei runde dünnere Querverstrebungen angebracht. Darunter und darüber führt jeweils eine Querverstrebung zum Hinterbein. Zwischen den Hinterbeinen ist in der Mitte unterhalb der Sitzfläche eine Querverstrebung eingefügt. Die Sitzfläche besteht aus flachen Brettern, die zu einem Rechteck angeordnet sind und an dessen Außenkanten einige Millimeter Holz abgenommen wurde. Die vorderen Ecken wurden dabei ausgespart. Über die Außenkanten wird das Binsengeflecht der Sitzfläche geführt. Diese

⁴⁹⁰ Chinnery 1986, S. 582.



Abbildung 64: Sussex-Stuhl (205). William Morris Gallery.

Kante kann mit einer dünnen Leiste verblendet werden und ist dann plan mit den vorderen Ecken. Die Leisten werden mit Nägeln befestigt. Das Binsengeflecht besteht aus vier Feldern, deren Nähte diagonal über die Sitzfläche verlaufen. Die Hinterbeine und der Rahmen der Rückenlehne sind eins. Da wo die Sitzfläche aufgenommen wird, sind die Hölzer dicker und zu den Enden hin werden sie dünner. Darüber hinaus sind sie nach hinten als auch zur Seite gekrümmt. So stehen die Beine leicht nach hinten ab und der Stuhl kann etwas federn. Ob die Krümmung durch Biegen oder Drechseln des Holzes erzeugt wurde, kann nicht gesagt werden. Die Streben zwischen den Holmen, die die Rückenlehne bilden, weisen um ihre Mitte eine starke

Krümmung auf, die auf ein Biegen des Holzes schließen lässt. Nach drei Querstreben folgt zur vierten hin ein größerer Abstand, zwischen dem vertikal vier Spindeln eingefügt wurden. Auf ihren Mitten sitzen drei Ringe und darüber und darunter jeweils einer. Zwischen dem Ende der Holme, aus dessen Spitze ein kurzer Stift ragt, und der obersten Querverstrebung liegen nur wenige Zentimeter. In der William Morris Gallery wird eine Ausführung des Stuhls ohne Armlehnen beherbergt.⁴⁹¹

Eine Ausführung der Variante mit Armlehnen befindet sich im Victoria and Albert Museum.⁴⁹² ([Abbildung Sussex-Stuhl mit Armlehne 205](#)) Die angegebenen Maße lauten 85 cm x 52 cm x 44 cm. Vom Aufbau her ist der Stuhl identisch mit Ausnahme der besagten Lehnen. Die beiden oberen Streben zwischen den Vorder- und Hinterbeinen haben ihrerseits eine Strebe zwischen sich. In ihnen stecken die Spitzen zweier Spindeln, die die Träger der Armlehnen bilden. Die Spindeln sind außerdem durch das vordere Drittel des Rahmens der Sitzfläche geführt. Über der Sitzfläche verbreitert sich die Spindel, worauf wiederum mehrere Ringe angebracht sind. Sie verläuft weiter konisch und schräg nach außen über die Sitzfläche hinaus bis sie von der Lehne aufgenommen wird. Die Lehne ist vorne

491 William Morris Gallery, Museumsnummer: G 30.

492 Victoria and Albert Museum, Museumsnummer: CIRC.288-1960.

<http://collections.vam.ac.uk/item/O7883/sussex-chair-armchair-webb-philip-speakman/> [23.05.2019].

breit und wird bis zum Holm der Rückenlehne dünner. Dabei weist sie eine starke Krümmung auf. Darunter befinden sich zwei weitere Streben, die die Spindeln mit den Holmen verbinden. Sie verlaufen geradliniger. Alle drei Verbindungsstücke sind dort im Holm befestigt, wo von der anderen Seite her keine Strebe aufgenommen werden muss.

Die Sitzbank ist im Prinzip eine Zusammenstellung von drei Stühlen der Sussex-Reihe. Die zusätzliche Querverstrebung unter der Sitzfläche zur Aufnahme der Armlehrendocke ist in der mittleren Partie der Bank weggelassen worden, da es keine die Sitzfläche unterteilenden Lehnen gibt. Von oben betrachtet ist die Sitzfläche eine große aus Binsen geknüpft Fläche. In der William Morris Gallery befinden sich zwei Exemplare der Bank mit den Maßen 85 cm x 137 cm x 41 cm.⁴⁹³ Interessant ist zu beobachten, dass die zwölf Spindeln in der Rückenlehne nicht alle exakt gleich groß sind, sondern sich etwas unterscheiden.



Abbildung 66: Sussex-Eckstuhl (205). s.l. © National Trust / Sophia Farley and Claire Reeves.

Auf der Werbeanzeige der Sussex-Reihe ist auch ein Eckstuhl zu sehen, der eine Variante der hier besprochenen Ausführung ohne Armlehnen darstellt. Die Rückenlehne ist kürzer gehalten, denn unter dem Register mit den Spindeln verläuft nur eine Querstrebe zwischen den Holmen. Allerdings ist auf zwei Seiten des Stuhles eine Rückenlehne vorhanden und die Sitzfläche ist quadratisch. Eine noch existierende Ausführung befindet sich in *Wightwick Manor*, Wolverhampton. Die Maße werden mit 70 cm x 38 cm x 38 cm angegeben.⁴⁹⁴

Im Handel tauchten Varianten auch anderer Firmen auf, bei denen sowohl andere Zierformen benutzt wurden, als auch die Konstruktion zum Beispiel durch eckige Partien an den Holmen verändert wurde.⁴⁹⁵ Eckstühle sind in ganz ähnlichen Proportionen auch aus dem 18. Jahrhundert überliefert.

Die drei anderen Stühle auf der Werbeanzeige, alle mit runder Sitzfläche, werden zum Teil auch mit Unsicherheit Brown und Rossetti zugeschrieben. Das Merkmal des Rossetti-

493 William Morris Gallery, Museumsnummer: G35a und G 28.

494 Corner chair 2018, abgerufen unter: <http://www.nationaltrustcollections.org.uk/object/1288255.2.1> [21.12.2018].

495 Victoria and Albert Museum, Furniture and Woodwork Department: Craftsman file.

Stuhls ist der sogenannte lyra back. Bei den Brown zugeschriebenen Stühlen ist auch das Motiv der Rückenlehne, ein griechisches Kreuz, am prägendsten für den Entwurf. Die Beine wurden im Gegensatz zur Sussex-Reihe mit konvexen und konkaven Formen versehen. Beim Rossetti-Stuhl wurde die vordere Querstrebe auch spindelartig gedreht. Während der Rossetti-Stuhl mit 16 Shilling und 6 Pence am teuersten in der Anzeige bepreist wurde, liegen die anderen Stühle bei ungefähr 10 Shilling. Nur der Stuhl ohne Armlehnen ist mit 7 Shilling signifikant billiger und die Bank naturgemäß mit 35 Shilling teurer. Die Anzeige stammt aus einem Morris & Co. Katalog, der auf ungefähr 1912 datiert ist. Unter der Illustration ist eine Textpassage aus der ersten großen Morris-Biographie *The life of William Morris* unter Angabe des Namens des Autors J. W. Mackail wiedergegeben.⁴⁹⁶ Es lautet:

Of all the specific minor improvements in common household objects due to Morris, the rush-bottomed Sussex chair perhaps takes the first place. It was not his own invention, but was copied with trifling improvements from an old chair of village manufacture picked up in Sussex. With or without modification it has been taken up by all the modern furniture manufacturers, and is in almost universal use. But the Morris pattern of the later type (there were two) still excels all others in simplicity and elegance of proportion.⁴⁹⁷

Circa 50 Jahre nach der Markteinführung wurde diese Passage in dem Katalog abgedruckt. Wir können ihr entnehmen, dass die Reihe einen hohen Bekanntheitsgrad genoss, da sie vielfach rezipiert wurde. Das impliziert eine große Beliebtheit des Entwurfs, der anscheinend auch unter den anderen Produkten der Firma eine führende Rolle einnahm, und der ein vernakulares Vorbild hatte. Dabei bleibt die Frage bestehen, ob die Konkurrenzfirmen die vernakularen Vorbilder rezipierten oder sich an Webbs Entwurf orientierten. Warrington Taylor kommentierte das Aussehen der Sussex-Reihe mit folgenden Worten: „essentially gentlemanly with a total absence of ex-tallow chandler vulgarity – it possesses poetry of simplicity.“⁴⁹⁸ Neben der eigenen Einschätzung der Firma sprechen für den Erfolg des Modells Erwähnungen in Edis *Decoration and Furniture of Town Houses* von 1881:

Messrs. Morris and Co. have designed an excellent arm-chair in stained wood, comfortable, and artistic, although, perhaps, somewhat rough in make, for 9s. 9d. ; and I have seen buffets and bookcases made in deal at the cost of a few pounds which look well, and answer all the purposes for which they are required.[...] Whatever may be thought of its artistic merit, it is certainly comfortable for use, pleasant to look at, and cheap in price; it is strongly made of birch wood stained black, with rush bottom and strong arms, and is to my mind fitted for almost any room : it

496 Es macht den Anschein, als sei dies ein Zitat aus dem Buch, welches aber in der Ausgabe Mackail 1901 nicht auffindbar ist.

497 Zit. n. Collard 1996, S. 160, Abb. 74.

498 Ebd., S. 161 f.

can be made more comfortable perhaps with a stuffed loose seat at a cost of a few shillings a chair. This and the simple bedroom chair without arms are both cheap and servicable.⁴⁹⁹

Auf den Abbildungen ist der Sussex-Stuhl mit Armlehnen zu sehen und der Stuhl mit Kreuz in der Rückenlehne. Erwähnung finden auch die Bank der Sussex-Reihe: „Messrs. Morris and Co. have designed a plain rush-bottomed settle, shown in the accompanying sketch, 4 feet 6 inches long. which is quite good enough for any ordinary hall, and costs only 35s. complete.“⁵⁰⁰ Drei Jahre nach dem Erscheinen von Edis Buch werden im New Art Museum in Queen’s Park, Manchester drei Räume als Modellbehausung für ArbeiterInnen eingerichtet. Die Frage, die beantwortet werden sollte, war: „How to furnish a cottage artistically at a small cost?“⁵⁰¹ Um es vorweg zu nehmen, der Autor des *Cabinet Maker* findet die Frage mit der Ausstellung nicht beantwortet und stellt in Hinblick auf Morris zahlreiche Vorträge zu Geschmack und Inneneinrichtung fest: „The whole thing proves that it is one thing to talk delightfully upon „utility“ and „art in the home“ and quite another to give practical examples.“⁵⁰² Auch hier werden Nutzen und Angewandte Kunst zusammen verhandelt, so wie es auch bei Edis der Fall ist. Hier aber ist die Sussex-Reihe im Praxistest durchgefallen. Morris und William Arthur Smith Benson hatten zusammen die Modellräume mit einem Sussex-Stuhl und der Bank eingerichtet, die mit folgenden Worten besprochen wurde:

It must be noted that the settle in this window is the only ease-giving article upon which the tired artizan can throw himself after the toil of the day – i.e., excepting the basket-work easy chair. The settle is appropriate enough as a seat in a hall, or an extra settle in a sitting room or library, but has it the receptive qualities calculated to give comfort to the couch-seeking labourer? Its 18-in. seat and in-and-out shaped back would hardly. I think, inspire the colloquialism, "Here goes for a snooze:"⁵⁰³

Ironisch macht der Artikel deutlich, dass die Bank die Ansprüche an eine Couch nicht erfüllen kann. Auch der Rest des Artikels macht auf Probleme in der Nutzung der Inneneinrichtung aufmerksam und stellt sie den verbal formulierten Ansprüchen Morris gegenüber. Dabei arbeitet sich der Artikel an einer positiven Rezension der Einrichtung aus dem *British Architect* ab, die am Ende auszugsweise wiedergegeben wird und die konträr aufgestellt ist.

499 Edis 1881, S. 27–29.

500 Ebd., S. 156.

501 Benn 1885, S. 125; siehe auch: MacDonald 1986.

502 Benn 1885, S. 125; Morris dazu in einem Brief vom 16. April 1887 [schwer lesbare Zahl, Anm. des Verf.]: „The workmans two rooms at Manchester (which by the by are were pretty dismal) could only be attained by a jolly workman a foreman at 5 per week. So here’s 3 cheers for the Social Revolution!“ (Kelvin 1984, Bd. 2, S. 644).

503 Benn 1885, S. 123.



Abbildung 67: Sussex-Bank (205). William Morris Gallery. scheinlich.

Zu den KäuferInnen des Stuhls gehörte Burne-Jones. Wie oben geschrieben, kaufte er in den Jahren 1865 acht und 1886 zwölf Stühle der Sussex-Reihe. Einige davon sind zusammen mit Tisch (103) auf dem Aquarell von Burne-Jones Studioassistenten Rooke mit dem Titel *Dining Room at the Grange* von 1904 zu sehen.⁵⁰⁴ Zu einem ähnlichen Arrangement sind auch Stühle der Reihe mit Armlehnen und ein Tisch auf Böcken im Haus William Holman Hunts arrangiert, in das der Maler 1883 zog.⁵⁰⁵ In Georgianas Biographie ist festgehalten, dass sie 1860 vom *boys' home* in der Euston Road schwarze Stühle mit hohen Rückenlehnen und Binsengeflecht zusammen mit einem dazugehörigen getäfelten Sofa bezogen hätten.⁵⁰⁶ Das es sich hierbei um Stühle der Sussex-Reihe handelt, ist den Beschreibungen nach unwahr-

Neben Burne-Jones benutzte aus dem Freundeskreis um Morris & Co. herum auch Morris Stühle der Sussex-Reihe. Mackail wusste von einer Angewohnheit von Morris in Zusammenhang mit den Stühlen zu berichten: „One habit he had even then formed which clung to him through life: that of tilting his chair back, getting his legs twisted round it, and suddenly straightening them out to the strain or collapse of the fabric. Many of his own Sussex-chairs, not in his own house alone, bear to this day the marks of this trick of his.”⁵⁰⁷ Im Zusammenhang mit der Sussex-Reihe wird in der Literatur aus einem Brief von Morris zitiert, bei dem angenommen wird, dass er vom Sussex-Stuhl ohne Armlehnen handelt: „The cheapest chair that we can sell costs about 7s/0 (and they are made 4 or 5 dozen at a time too) a workman can get a chair for 1s/6, and as you very well know he must buy them as



Abbildung 68: Armlehnstuhl der Sussex-Reihe in Picassos Studio. Courtesy of the Victoria and Albert Museum.

504 Banham 1984, S.121 f.

505 Vgl. Abb. Todd 2001, S. 175.

506 Burne-Jones 1904, S. 205.

507 Mackail 1901, S. 26.

cheap as he can."⁵⁰⁸ Morris, und es ist anzunehmen auch Webb, war sich bewusst darüber, welches Preisniveau sie mit ihren Möbeln bedienten.



Abbildung 69: Sussex-Reihe (205). Werbung von Morris & Co., vor 1912. The Fine Art Society 1979.

In der William Morris Gallery befindet sich ein Foto aus dem Jahr 1886 von May Morris beim Gitarre spielen. Neben ihr steht ein lehnenloser Sussex-Stuhl. Für die Halle und die

⁵⁰⁸ Kelvin 1984, Bd. 2, S. 644 f. Es ist anzumerken, dass der Stuhl von circa 1887 bis zur Anzeige der Sussex-Reihe (205) nach, die auf circa 1912 datiert wurde, im Preis unverändert mit 7 Shilling bepreist wurde.

Gemeinschafts- sowie Studierendenräume im *Newnham College* in Cambridge wurden in den 1890ern Sussex-Stühle angeschafft. Auch kaufte Sydney Cockerell, nachdem er Direktor des Fitzwilliam Museums geworden war, für die Galerien und Büros Sussex-Stühle, die mindestens bis 1996 in Gebrauch waren.⁵⁰⁹ Im Fitzwilliam Museum befindet sich außerdem ein Porträt von Bertie Landberg, der von Pablo Picasso 1922 sitzend auf einem Armlehnstuhl der Sussex-Reihe gezeichnet wurde. Ein Armlehnstuhl ist auch auf einer Aufnahme des Studios von Picasso zu sehen.⁵¹⁰

Zu der Frage inwieweit schwarz gebeizte Möbel ein Novum zur damaligen Zeit waren, ist Loudon anzuführen, der in seinem bereits 1846 veröffentlichten Buch Hinweise für die Färbung von Stühlen in tiefes Schwarz und sehr feines Schwarz gibt.⁵¹¹

509 Parry 1996, S. 176.

510 Zu sehen auf einer Kopie der Besprechung eines Buches über Picasso: Victoria and Albert Museum, Furniture and Woodwork Department: Craftsman file.

511 Loudon 1846, S.321.

Sessel (206)

[\(Abbildung Sessel 206\)](#) Der Sessel (206) ist 96 cm x 67 cm x 77 cm groß. Er wurde in Eiche gefertigt und die Beschläge bestehen aus Messing. Unter den Beinen sind Rollen angebracht. Die Vorderbeine sind aus senkrecht verlaufenden Kanthölzern gebildet. Nicht weit vom Boden entfernt nehmen die Vorderbeine die Hinterbeine auf, die zugleich die Querverstrebung darstellen, da sie in einem flachen Bogen nach hinten zum Boden geführt werden. Damit neigt sich die Sitzfläche nach unten, die aus fünf Querverstrebungen zwischen den Bögen besteht. Unter dem Bogen der Hinterbeine und zwischen den Vorderbeinen verlaufen Streben, die aus aneinandergereihten Kugeln gebildet werden. Wo die Strebe hinten im flachen Winkel auf den Bogen der Hinterbeine trifft, ist sie von unten in das Bein geschraubt. Bei einer Ausführung wurde die Strebe zwischen den Vorderbeinen mit einer von vorne nicht zu sehenden dünnen Metallstrebe verstärkt. Die Vorderbeine werden über die Sitzfläche weitergeführt, indem sie einen Viertelkreis Richtung Rückenlehne beschreiben und danach wieder für ein kurzes Stück senkrecht verlaufen. Darauf ruht die Armlehne, die einen Bogen parallel zu den Hinterbeinen beschreibt. Die Armlehnen ruhen außerdem auf vier ebenfalls *bobbin-turned* Streben. Außerdem ist dieses Kugelgirlandenmotiv in die Frontseiten der Kanthölzer der Vorderbeine und der vorderen Querverstrebung eingelassen. Vermutlich wurden dafür die Kanthölzer erst ausgehöhlt und das gedrechselte Kugelgirlandenmotiv in der Spiegelachse halbiert und eingesetzt. Allerdings krümmt sich das Kantholz über der Sitzfläche zur Armlehne hin, weswegen eine gedrechselte Arbeit nicht in Frage kommt. Die Vermutung liegt nahe, dass einzelne Kugeln entlang der Krümmung eingesetzt wurden, was erklärt, wieso bei manchen Ausführungen pro Kugel ein Nagel eingeschlagen wurde. An den Stücken, wo keine Nägel zu sehen sind, ist entweder Kleber benutzt worden oder die Struktur wurde sehr aufwendig aus dem Holz gearbeitet. An die hinterste Querverstrebung zwischen den Hinterbeinen sind zwei Scharniere angebracht, die sie flexibel mit einem Kantholz verbindet, in dem die Holme der Rückenlehne stecken. So kann die Rückenlehne verschieden steile Positionen einnehmen. Dass sie nach hinten wegklappt, wird durch eine Metallstange verhindert, die durch mehrere korrespondierende Löcher an den hinteren Enden der Armlehnen geschoben werden kann. Auf die Stange können mit Hilfe eines Gewindes Deckel aufgeschraubt werden, die die Stange zwischen den Lehnen fixiert. An der Außenseite ist an einigen Ausführungen eine Metallplatte aufgeschraubt, die auch kurze Hülsen für die Löcher bereithält, damit diese nicht ausbrechen können. Da in der aufrechten Position die Armlehnen weit

über die Rückenlehne hervorragen, stellen sie auch einen guten Griff zum Transport des schweren Sessels dar. Dies führt zu Schwachstellen, gekennzeichnet durch Risse im Holz der Armlehnen. Die Holme der Rückenlehne beschreiben im Ansatz einen Bogen, um den unteren Rücken zu stützen, während sie sich außerdem zunehmend nach außen richten. Als Bekrönung sitzen kleine Hauben in Form von halbierten Eicheln auf den Holmen. Zwischen ihnen bilden einen leichten Bogen beschreibende schmale Bretter die Auflagefläche für das Kissen. Außerdem sind auf den Armlehnen schmale Kissen mit Hilfe einer Schraube von unten angebracht. Die Kissenbezüge haben unterschiedliche Designs aus der Produktpalette von Morris & Co. und stellen neben den bemalten Möbeln auch die Möglichkeit einer Zusammenarbeit in verschiedenen Medien dar.



Abbildung 70: Sessel (206). Detail 1. Courtesy of the Victoria and Albert Museum.

Auf einem Blatt, eingeklebt in einem Buch zwischen Briefen an Webb aus dem Jahr 1866, befindet sich eine Skizze des Sessels.⁵¹² Das Blatt ist beschriftet und Teil eines Briefes oder ein vollständiger Brief von Warrington Taylor. Geschrieben steht dort über der Sitzfläche: „Back & seat made with bars across to put cushion on.“ An der Rückenlehne steht geschrieben: „Moving in a hinge.“ Unter der Zeichnung steht eine Nachricht: „ a chair model of which I saw with an old carpenter at Hurstmonceux, Sussex. By name Ephraim Colman. Yours truly Warrington Taylor.“ Die Skizze weicht nur in Details von Webbs realisiertem Entwurf ab. Auch hier sitzen unter den Füßen Rollen und der Mechanismus zum Fixieren der Rückenlehne funktioniert ebenso. Die Vorderbeine vollziehen über der Sitzfläche keine Kurve und sind ebenso wie das vordere Ende der Armlehne anders gestaltet. Die fixierten Kissen auf den Armlehnen fehlen sowie die Streben zwischen Vorder- und Hinterbein. Wie schon beim Sussex-Stuhl ist Webbs Bezug auf bereits dagewesene Formen und Konstruktionen sehr groß, was seine Inventionsleistung schmälert.

Im Morris & Co. Katalog von 1912 wurde der Sessel nach wie vor beworben mit dem Titel „The „Morris“ adjustable-back Chair“.⁵¹³ Das Stück kostete 10 Pfund und 10 Shilling

512 NAL: Letters and memoranda to Philip Webb, William Morris and D.G. Rossetti, 1865–1949; Abb. bei Collard 1996, S. 156.

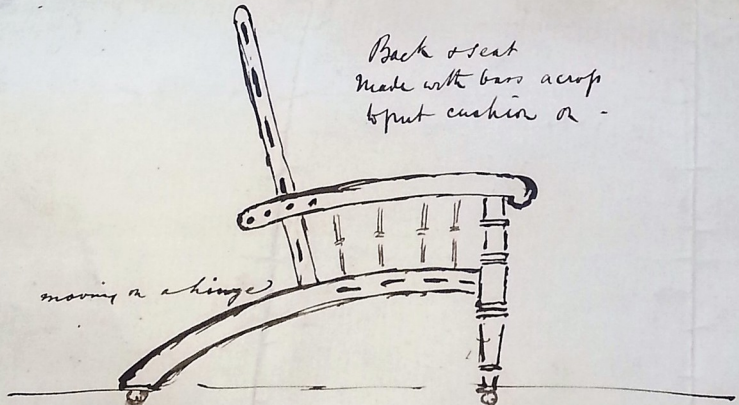
513 Morris & Co. 1912a, S. 56.

7 Bend of May
13 Nov 00.

My dear Webb.

I went to see out of Lapa at Langton. it did look so very jolly. the many Magdalene is a lovely pink figure. but the recent work is far better or rather more finished than the early work there. At Langton in some of the early figures ~~there are~~ white robes & no patterns or hem which look cold. some of the early quarries look thin too there less work in them than we do now. but the whole work looks very shining. in a most fine church.

I have found out that there are old manor houses at Eden Beddley



Back seat made with bars across to put cushion on.

a chair model for which I saw with an old carpenter at Hurstmonceaux, Sussex. by name Ephraim Coleman.
Yours truly
Warwick Taylor

Abbildung 71: Skizze zu Sessel (206). Courtesy of the Victoria and Albert Museum.

und die Kissenbezüge waren in unterschiedlichen Designs erhältlich. Zur Einschätzung der Rezeption des Sessels soll die Einleitung zu Kaufmans Artikel von 1950 über das Sitzmöbel wiedergegeben werden: „Everybody in America knows what a Morris Chair is. It is

an armchair with wooden arms, loose seat cushions, adjustable back and loose back cushion. In England, it seems, the term is applied instead to the rush-seated ladder-back chair, also known as a Sussex chair.”⁵¹⁴ Hieraus lässt sich ein großer Bekanntheitsgrad des Sessels ablesen, der darin zum Ausdruck kommt, dass dessen Name zu einer Typenbezeichnung wurde. In Amerika sorgte vor allem Gustav Stickley mit seiner Interpretation des Möbels für eine weite Verbreitung, aber auch Liberty hatte eine Version im Angebot.⁵¹⁵ Weiter ergibt sich hier die Auflösung für das Problem besonders in der älteren Literatur, dass die Entstehungsgeschichte der Sussex-Reihe (205) mit jener des Sessels vertauscht wurde. Darüber hinaus zeigt sich, dass die Namensgebung der Möbel von Morris & Co. nicht auf den Entwerfenden verweist.

In der Sammlung des Victoria and Albert Museums befinden sich zwei Ausführungen des Sessels. Bei einer Ausführung sind die Polster mit dem Muster Violet and Colombine bezogen. Sofern die Bezüge nicht gewechselt wurden, ist eine Datierung in die 1880er Jahre wahrscheinlich. Der frühere Besitzer war William Kenrick, M.P., Industrieller und Sammler, der das Möbel für sein Haus *The Grove*, Harborne erwarb. 1962 kaufte das Museum den Sessel aus den Händen der Familie Kenrick.⁵¹⁶ Die zweite Ausführung ist mit dem Muster Utrecht Velvet bezogen.⁵¹⁷ Sie stammt aus dem Familienbesitz John Caruthers, einem Ingenieur, Sozialist und Freund von Morris.⁵¹⁸ Der Sessel wurde 1996 zur großen *William Morris* Ausstellung gezeigt.⁵¹⁹ In Vorbereitung auf die Ausstellung wurde der Bezug mit dem Muster *Bird* entfernt und der erste Bezug kam zum Vorschein.⁵²⁰

Zwei weitere Ausführungen des Sessels befinden sich in der Sammlung der William Morris Gallery. Einer ist mit dem Design Utrecht Velvet bezogen. Er kam 1952 aus den Händen Miss F.J. Lefroys in die Sammlung.⁵²¹ 2017 wurde der Sessel anlässlich der Ausstellung *William Morris y compañía: el movimiento Arts and Crafts en Gran Bretaña* gezeigt.⁵²² Der Bezug des zweiten Sessels ist nicht identifiziert. 1967 übergaben J. und N. Larkin den Sessel der Galerie.⁵²³

514 Kaufmann 1950, S. 127.

515 Andrews 2005, S. 44; Parry 1996, S. 178.

516 Armchair 2018, abgerufen unter: <http://collections.vam.ac.uk/item/O372099/armchair-webb-philip-speakman> [21.12.2018].

517 Adjustable-back chair 2018, abgerufen unter: <http://collections.vam.ac.uk/item/O9236/adjustable-back-chair/> [16.04.2019].

518 Vgl. Kelvin 1984, Band 3.

519 The Fine Art Society 1979, S. 22 und Parry 1996, S. 178.

520 Victoria and Albert Museum, Furniture and Woodwork Department: Craftsman file.

521 William Morris Gallery s.a., abgerufen unter: <https://www.wmgallery.org.uk/collection/search-the-collection-65/adjustable-back-armchair-chair-g2-1-to-5-c-1866/search/philip-webb/page/1> [09.05.2019].

522 Fontán del Junco 2017, S. 301.

523 William Morris Gallery s.a., abgerufen unter: <https://www.wmgallery.org.uk/collection/search-the->

Ein weitere Ausführung des Sessels von Webb befindet sich in *Kelmscott Manor*.⁵²⁴ Auf einem Foto von Morris Haus in Hammersmith, London aus dem Jahr 1896 sind gleich zwei Sessel zusammen mit der Bank von Webb zu sehen.⁵²⁵ In May Morris Auflistung ihres Nachlasses sind drei „Morris easy chair“ aufgeführt und auch ein „Morris black chair“.⁵²⁶ Eine eindeutige Zuordnung ist nicht möglich. Außerdem kaufte Wickham Flower mindestens einen Sessel. Auf Fotoaufnahmen des Ess- und Morgenzimmers seines Hauses *Old Swan House* ist jeweils ein Sessel neben anderen Möbeln von Webb zu sehen.⁵²⁷ Im Jahr 1877 richtete Morris & Co. das Haus in Chelsea ein. Elf Jahre später richtete Morris & Co. für William Knox D’Arcy sein Anwesen *Stanmore Hall* ein. Neben anderen Möbeln nach Webbs Entwurf gehörte auch der Sessel zur Ausstattung.⁵²⁸ Im Jahr 1867 bezog Burne-Jones mit seiner Familie *The Grange*. Auch sie besaßen einen Sessel nach Webb.⁵²⁹ Auch im Besitz der Ionides Familie befand sich ein Sessel. Davon zeugt ein Foto, aufgenommen in der Bildergalerie des Hauses der Familie in Hove⁵³⁰, die Webb für Constantine Alexander Ionides 1889 erweiterte⁵³¹.

Weiter tauchten zwei Sessel im Antiquitätenhandel bei Paul Reeves auf. Bei einem Stück, es kam 2015 auf den Markt⁵³², ist als Provenienz eine Privatsammlung im Vereinigten Königreich Großbritanniens und Nordirland angegeben.⁵³³ Die Kissen des anderen Sessels sind mit demselben Design, wie jene in Standen bezogen.⁵³⁴ In Standen, dem Anwesen entworfen von Webb, steht ein Sessel mit dunklem Holz, den die Verwaltenden im Auftrag des National Trust nach 1973 für die Inneneinrichtung kauften.⁵³⁵ Bei beiden Stücken ist das Holz schwarz lackiert.

collection-65/adjustable-back-armchair-g38/search/philip-webb/page/1 [09.05.2019].

524 Stoppani 1981, S. 157 f.

525 Victoria and Albert Museum, Museumsnummer: 2/1973; Abb. bei Barringer 2012, S. 78.

526 Dufty 1963, S. 110–112.

527 BL01877 2018, abgerufen unter: <https://archive.historicengland.org.uk/SingleResult/Default.aspx?id=627239&t=Quick&l=exact&cr=swan+house&io=True> [21.12.2018]; BL05274 2018, abgerufen unter: <https://archive.historicengland.org.uk/SingleResult/Default.aspx?id=627869&t=Quick&l=exact&cr=Swan+House&io=True> [21.12.2018].

528 BL11288 2018, abgerufen unter: <https://archive.historicengland.org.uk/SingleResult/Default.aspx?id=637599&t=Quick&l=all&cr=stanmore+hall&io=True> [21.12.2018].

529 Abb. 17 bei Reid 2004, S. 198.

530 Abb. 10 bei Evans 2012, S. 33; das Foto befindet sich im Prints & Drawings Study Room des Victoria and Albert Museums: Photograph 2018, abgerufen unter: <http://collections.vam.ac.uk/item/O1056188/photograph/> [21.12.2018].

531 Kirk 2005, S. 301.

532 Victoria and Albert Museum, Furniture and Woodwork Department: Craftsman file.

533 Reeves 2018, abgerufen unter: <https://www.paulreeveslondon.com/product/ebonised-reclining-chair/> [20.12.2018].

534 Reeves 2018, abgerufen unter: <https://www.paulreeveslondon.com/product/a-morris-co-ebonised-reclining-chair/> [20.12.2018].

535 Rose 2004, S. 176 f.

1961 wurde auf der Gedenkausstellung zur Gründung von Morris & Co. vor 100 Jahren ein Sessel aus dem Besitz von Miss H. M. Beale gezeigt.⁵³⁶ Vermutlich handelt es sich dabei um Helen Beale, Tochter des Besitzers von Standen. Mit ihrem Tod 1972 ging Standen in den Besitz des National Trusts über.

2007 wurde außerdem ein Sessel bei Lyon & Turnbull für 3720 Pfund verauktioniert.⁵³⁷ Der schwarz lackierte Sessel steht anstatt auf Rollen auf rechteckigen Klötzen. Er stammte aus dem Nachlass Hugh Fairfax-Cholmeley. Fairfax-Cholmeley war der fünfte Master der von Ruskin gegründeten St George Gilde.⁵³⁸ Weiter war er Grundbesitzer und stellte seinen PächterInnen Wasseranschlüsse und ein öffentliches Telefon zur Verfügung. In London kam er vermutlich über ein philanthropisches Projekt mit Morris in Kontakt. 1992 wurde ein weiterer Sessel neben anderen Stücken von Webb bei Sotheby's für einen Schätzpreis zwischen 1500 und 2000 Pfund verauktioniert.⁵³⁹ 1979 wurde ein Sessel mit einem Design namens Squirrel von der *Fine Art Society* ausgestellt.⁵⁴⁰

536 Arts Council of Great Britain 1961, S. 20; eine Abbildung ist nicht vorhanden.

537 Lyon & Turnbull 2014, abgerufen unter: <https://auctions.lyonandturnbull.com/auction-lot-detail/PHILIP%2DWEBB%2D%28ATTRIBUTED%2DTO%29%2DFOR%2DMORRIS%2D%26amp%3B%2DCO.%2DARMCHAIR/189+++++194+/+++93698> [20.12.2018].

538 The Guild of St George s.a., abgerufen unter: <https://www.guildofstgeorge.org.uk/guild-history/guild-masters/> [21.12.2018].

539 Sotheby's (Firm) 1992, S. 60, Losnummer 95.

540 The Fine Art Society 1979, 22.

Tagesbett (207)

Standort: Kelmscott Manor; Maße: 160 cm x 71 cm; Material: unbekannt



Abbildung 72: Tagesbett (207). © The Society of Antiquaries of London (Kelmscott Manor).

Das Tagesbett (207) steht auf sechs Beinen, unter denen Rollen angebracht sind. Weiter verjüngen sich die Beine nach unten pyramidal. An den Außenseiten ist wie beim Sessel (206) ein Motiv aus aneinandergereihten Kugeln in das Holz eingelassen, bei den Eckbeinen also an zwei Seiten. Über die Breite hinweg sind die Beine jeweils mit einem Stab verbunden, aus dem wiederum das Kugelgirlandenmotiv gedreht worden ist. Durch die Mitte der Querverstrebungen läuft der Länge nach noch eine weitere Verstrebung. Zwischen den Beinen wurde jeweils ein Profilbrett unter dem oberen Rahmen angebracht, das jeweils konkav, konvex und wieder konkav verläuft. Darüber sitzt ein Rahmen, dessen mehrere Zentimeter breite Außenseite kleinteilig profiliert ist, vergleichbar mit der Deckplatte des Eichenschanks (111). Am Kopfende befindet sich eine Reling zwischen zwei

Holmen. Die Holme sind kompliziert in mehrere Richtungen gewunden und bekrönt mit einer halbierten Eichel. Dasselbe Motiv verwendete Webb auch beim Sessel (206). Zwischen den Holmen sind zwei Bretter angebracht, die einen leichten Bogen beschreiben und zur Liegefläche hin profiliert sind sowie vor- und zurückspringen. Dazwischen sind vertikal neun Verstrebenungen aus dem Kugelgirlandenmotiv angebracht. Die Holme werden durch eine Verstrebenung im Winkel zwischen ihnen und dem Rahmen unterstützt. Assoziationen zu dem Strebepfeiler in der Bogenöffnung im Inneren der Kathedrale von Gloucester werden hier aufgerufen. Die kurze Strebe ist wie die Holme kompliziert gewunden. Außerdem führt sie raffiniert

Figure 3:126. Joined squab frame. English. Walnut, with Irish-stitch cushion, c.1675.



die Profilierung des Rahmens weiter und übergibt sie zum Teil an den Holm. Wiederum von oben betrachtet, erstreckt sich über Holm und Stützstrebe

Abbildung 73: Flächenrahmung. Chinnery 1979.

ein durchgängiges vielgliedriges Profil. Dort, wo die Holme im Rahmen stecken, ist dessen Profilierung allerdings unterbrochen.

Die einzige bekannte Ausführung des Betts befindet sich in *Kelmscott Manor*. Weiter existiert ein Foto vom Esszimmer von Morris *Kelmscott House* in Hammersmith, auf dem das Bett zu sehen ist.⁵⁴¹ Auf dem Foto, welches 1896 aufgenommen wurde, ist das Bett mit einer Matratze und einer Kissenrolle für den Kopf ausgestattet. Eine weitere Fotoaufnahme aus dem Jahr 1924 zeigt das Tagesbett ebenfalls.⁵⁴² Hier befindet es sich im Emery Walker Haus aus, bevor es an seinen heutigen Platz in *Kelmscott Manor* kam. In der Literatur gibt es nur zwei Erwähnungen des Möbels, deren Informationsgehalt auf die Maße des Stücks beschränkt sind.⁵⁴³ Tagesbetten in Rahmenbauweise mit gedrechselten Verstrebenungen sind aus dem 17. Jahrhundert überliefert und mit Rückenlehne aus dem frühen 18. Jahrhundert.⁵⁴⁴

541 Hart 2010, S. 76, Abb. 3.4.

542 Victoria and Albert Museum, Drawing and study room, Museumsnummer: 30-1961; auf der Rückseite des Fotos ist sitting room, Hammersmith Terrace 8 vermerkt, vermutlich ist aber die Hausnummer 7 gemeint gewesen.

543 Stoppani 1981, S. 158 und Cooper 1987, Abb. 419.

544 Chinnery 1986, S. 275.



Abbildung 74: Tagesbett (207) als Teil der Einrichtung von Kelmscott House. Courtesy of the Victoria and Albert Museum.

Tisch (207)



Abbildung 75: Tisch (208). Ständen. © National Trust / Jane Mucklow.

Der Tisch ist 72 cm hoch und 75 cm breit. Er existiert in verschiedenen Längen. Als Füße dient ein schmales Brett, das jeweils zwei Beine aufnimmt. Die Fußbretter sind in der Mitte mit einem Kantholz der Länge des Tisches nach untereinander verbunden. Die Stirnseiten des Brettes sind so abgerundet, dass von der Seite betrachtet ein S-Profil entsteht. Zum Boden hin wurde in der Mitte ein wenig Holz abgenommen. Die Beinschäfte sind kleinteilig kanneliert, wobei das Muster noch zusätzlich verdreht ist. Auf halber Höhe ist ein Regalbrett unter der Tischplatte eingelassen. Es sitzt auf Brettern, die mit der flachen Seite nach außen zwischen den Beinen angebracht sind. Unter der Tischplatte weisen die Beine eine eckige Partie auf, die auf ein Brett stößt, das der Breite nach unter die Platte geschraubt ist. In die äußeren Winkel zwischen Bein und Brett ist jeweils ein Holzklötz eingesetzt, dessen Profil einen gestreckten Viertelkreis bildet. Die Querbretter sind zur Kante hin ebenfalls abgerundet und spiegeln die Enden der Füße. Zwischen den Beinen ist ein Brett geblendet, welches einen flachen Bogen wie der Abschluss des Aufbaus des Buffets (202) beschreibt. Zwischen den Querbrettern verlaufen längs zwei weitere Bretter unter der Tischplatte. Sie werden bis zu den Stirnseiten weiter fortgeführt und ebenso abgerundet wie die Querbretter. Die Tischplatte ist an den Kanten von größerer Stärke als innen. Die Kanten weisen außen eine vielgliedrige Profilierung auf. Unter dem Tisch in Ständen sind

von unten betrachtet viele Schlitzschraubenköpfe zu sehen. Das Holz scheint braun gebeizt und lasiert zu sein.



Abbildung 76: Tisch (208) als Teil der Einrichtung von Rounton Grange. Gertrude Bell Archive, Newcastle University. Pers_U_044.

Zwischen 1873 und 1876 wurde das Landhaus *Rounton Grange*, North Yorkshire nach Plänen Webbs errichtet. Der Auftraggeber Isaac Lowthian Bell war Industrieller in der Eisenindustrie sowie Kunstsammler und sollte noch in weiteren Fällen Webbs Arbeit in Anspruch nehmen. Bereits 1868

hatte Webb für seinen Sohn Hugh Bell *Redcar* errichtet und schon während des Baus von *Rounton Grange* wurde Webb mit dem Bau für ein Maschinenhaus beauftragt, das das Gebläse des Eisenwerks beherbergen sollte. Nachdem die Geschäfte von Bell Brothers weiter florierten, wurde auch die Erweiterung von Büroräumen veranlasst, für die Webb sich ebenfalls verantwortlich zeichnete.⁵⁴⁵ Webb entwarf aber auch die Inneneinrichtung, die er zusammen mit Morris & Co. für *Rounton Grange* vornahm. Neben einem eingepassten Buffet entwarf er vermutlich auch 1877 den hier besprochenen Tisch für einen Alkoven im Esszimmer. Er besitzt acht Beine und ist damit auch auf die Breite der Nische angepasst.⁵⁴⁶ Auf dem Schwarz-Weiß-Foto ist zu sehen, wie der helle Tisch vor einer dunklen Wandvertäfelung steht, wobei die Deckenwölbung des Alkoven und die sie einfassende Wandpartie ebenfalls hell sind. 1953 wurde das Haus abgerissen und der Verbleib des Tisches ist unklar.⁵⁴⁷ Cooper schreibt den Tisch George Jack zu⁵⁴⁸, doch der begann erst 1882 in Webbs Büro als Assistent zu arbeiten⁵⁴⁹.

545 Kirk 2005: zu Rountan Grange S.118, zu Red Barns S. 215 und zum Eisenwerk S. 240.

546 Abb. Kirk 2005, S. 124 sowie Gertrude Bell Archive, Personalia: Pers_U_044.

547 Ellwood 1996, S. 132.

548 Cooper 1987, Abb. 449; Andrews 2005, S. 49 übernimmt die Zuschreibung; bei Weaver 1915, S. 911 hat es der Formulierung wegen den Anschein, Webb hätte den Tisch nur ausgesucht.

549 Kirk 2005, S. 56.

1996 vermeldet Ellwood das Auftauchen des Tisches, doch nun in gekürzter Länge.⁵⁵⁰ Statt der acht Beine weist der Tisch nur noch sechs auf. Er ist 75 cm hoch und 183 cm lang. Bei Andrews und Ellwood wurde zur Illustration jeweils dasselbe Foto benutzt.⁵⁵¹ An der dem Betrachtenden zugewandten Stirnseite ist die Kante fortlaufend profiliert. Somit müsste die andere, nicht abgebildete Seite, Spuren der Teilung aufweisen. Der Bildunterschrift nach befindet sich der Tisch in Privatbesitz.

In Standen befindet sich eine weitere Ausführung des Tisches.⁵⁵² Sie besitzt vier Beine und ist braun lackiert bei Ausmaßen von 69 cm x 74 cm x 153 cm.⁵⁵³ Er muss zwischen 1973, dem Zeitpunkt der Übernahme Standens durch den National Trust, und 2004, dem Erscheinen des Artikels von Rose, angekauft worden sein.

Im März 1997 kam es zu einer Versteigerung einer Ausführung des Tisches mit zehn Beinen. Bei Sotheby's in London erzielte er einen Erlös von 49900 Pfund.⁵⁵⁴ Die Farbgebung des Möbels scheint identisch mit jener des Tisches aus Standen zu sein. Es ist deutlich zu sehen, wie die Tischplatte aus vier Planken zusammengesetzt ist, da die Kanten zum Teil aufliegen. Die Maße sind mit 74 cm x 75 cm x 320 cm angegeben. Ursprünglich war er Teil der Ausstattung des Landhauses *Clouds* in Wiltshire, welches Webb für den Aristokraten und Mitbegründer der *Society for the Protection of Ancient Buildings* Percy Wyndham zwischen 1881 und 1886 errichten ließ. Allerdings brannte der Landsitz am 6. Januar 1889 bis auf die Zentralhalle nieder. Die Wyndham-Familie entschied sofort das Haus nach Webbs Plänen mit nur kleinen Veränderungen wieder aufzubauen. 1891 wurde der Neubau fertig gestellt.⁵⁵⁵ 1933 verkaufte Capt. Richard Wyndham Teile der Inneneinrichtung: einen Wandteppich, mehrere Gemälde von Burne-Jones und Möbel von Morris & Co.⁵⁵⁶

2008 wurde ein weiterer Tisch nach Webbs Entwurf bei Sotheby's versteigert.⁵⁵⁷ Das Auktionsergebnis betrug 54500 Pfund. Diese Variante besitzt acht Beine und ist auch

550 Ellwood 1996, S. 132.

551 Andrews 2005, S. 49.

552 Rose 2004, S. 181.

553 Side table 2018, abgerufen unter: <http://www.nationaltrustcollections.org.uk/object/1214003> [21.12.2018].

554 Victoria and Albert Museum, Furniture and Woodwork Department: Craftsman file.

555 Kirk 2005, S. 132–142.

556 Bettley 1989, Bd. 16, S. 170.

557 Sotheby's (Firm) 2008, abgerufen unter: <http://www.sothebys.com/en/auctions/ecatalogue/2008/the-best-of-british-design-from-the-19th-and-20th-centuries-paul-reeves-the-auction-l08671/lot.91.html> [21.12.2018]; Auf der Versteigerung mit dem Titel *The Best of British - Design from the 19th and 20th Centuries - Paul Reeves: The Auction* wurden unter den Losnummern 89 und 90 zwei weitere Stücke die Webb zugeschrieben wurden, versteigert, allerdings ohne weiter führende Informationen, weswegen sie nicht in das Verzeichnis aufgenommen wurden.

braun lackiert. Die Maße belaufen sich auf 72 cm x 75 cm x 288 cm. Aus den Händen der kirchlichen Organisation *Ladywell Convent* in Godalming, Surrey gelangte das Stück 1989 in den Besitz der *Fine Art Society* und wurde hernach in eine private Sammlung übergeben, die es 2008 zur Versteigerung brachte.

Auf einem Foto des *Old Swan Houses* in Chelsea ist eine weitere Ausführung zu sehen.⁵⁵⁸ Neben dem Sessel (206) von Webb ist auf dem Bild das Oberteil eines Tisches erkennbar, welcher dieselben Verbindungsstücke unter der Tischplatte besitzt und auch eine Regalebene auf halber Höhe. Mit einer Längsseite steht das Möbel an der Wand. Auf ihm ist Geschirr drapiert. 1877 richtete Morris & Co. das Haus für Wickham Flower ein. Auf Fotoaufnahmen des Ess- und Morgenzimmers seines Hauses *Old Swan House* ist jeweils ein Sessel (206) neben anderen Möbeln von Webb zu sehen.

1888 wurde Morris & Co. von dem Ölinindustriellen William Knox D'Arcy beauftragt Teile von *Stanmore Hall* nach dessen Erweiterung einzurichten.⁵⁵⁹ Auf Fotos des Esszimmers ist eine Tafel zu erkennen, die dem hier besprochenen Tisch stark ähnelt.⁵⁶⁰ Die gesamte Ausführung erscheint größer und die Regalebene unter der Tischplatte ist weggelassen worden, wobei an den Querverstrebungen festgehalten wurde, die nun aber an den Außenseiten eine reliefartige Bearbeitung aufweisen. Diese Verstrebung behindert zwar die Beinfreiheit der Benutzenden, was allerdings durch die weit ausladende Tischplatte weniger ins Gewicht fällt. Außerdem ist zwischen den Querverstrebungen und der Tischplatte jeweils ein Baluster samt Plinthe eingelassen. Die Plinthen erscheinen breiter als die Streben, wodurch sie kein Gesamtes bilden. Während die Baluster einen vernakularen Ursprung vermitteln, erscheinen die verzwirbelten kannelierten Beinschäfte klassischer Herkunft. Dabei muss eingewendet werden, dass die Kannelierung hier komplizierter gestaltet ist als an Säulen der Architektur der Antike und auch raffinierter als bei einem spanischen Tisch aus dem späten 17. oder frühen 18. Jahrhundert. Diesen führt Ellwood als Vergleichsstück heran, da hier die Rillen ebenfalls gedreht verlaufen.⁵⁶¹ In der islamischen Architektur, zum Beispiel in der Vakil Moschee in Shiraz, sind Säulenschäfte in einer ähnlichen Weise verziert.

558 BL05274 2018, abgerufen unter: <https://archive.historicengland.org.uk/SingleResult/Default.aspx?id=627869&t=Quick&l=exact&cr=Swan+House&io=True> [21.12.2018].

559 Kelvin 1984, Bd. 2, S. 844.

560 Abb. bei Gibson 1893, S. 222; Dining room unfinished 2018, abgerufen unter: <https://www.ngv.vic.gov.au/explore/collection/work/10997/> [20.12.2018]; BL11296 2018 abgerufen unter: <https://archive.historicengland.org.uk/SingleResult/Default.aspx?id=637627&t=Quick&l=all&cr=stanmore+hall&io=True&page=2> [20.12.2018].

561 Ellwood 1996, S. 138.

Die Tische in *Stanmore Hall* haben jeweils sechs Beine und drei der Tische wurden zu einer langen Tafel zusammengestellt. Dasselbe Muster verfolgte Webb sowohl bei dem Tisch (103) als auch bei dem Esstisch (105) für *Red House*. Die Tische gab es jeweils in großen Varianten als Esstische und als kleinere Varianten als Seitentische. So ist im Katalog von Morris & Co. denn auch ein Tisch zusammen mit Tisch (103) und folgender Bildunterschrift abgebildet: „No. 541. Heavy oak dinner table. Similar to one designed for Stanmore Hall, but with plain turned legs. 8 Ft. x 4 Ft. £ 11 10 0.⁵⁶²“

562 Morris & Co. 1912, S. 23.

Tische für Bedienstetenhalle (209)

Konstruktionszeichnungen

[\(Abbildung Konstruktionsplan Tische für Bedienstetenhalle 209\)](#) Es sind drei Blätter mit Konstruktionszeichnungen von Tischen und einer Bank für die Bedienstetenhalle des Anwesens *Clouds*, Wiltshire überliefert, welches zwischen 1881 und 1886 erbaut worden war. Das erste Blatt zeigt einen langen Tisch in mehreren Aufrissen und Details von Verbindungsstücken.⁵⁶³ Der gesamte Tisch solle in Eiche ausgeführt werden, ist auf dem Blatt verzeichnet. Als Unterkonstruktion verläuft auf dem Boden in Längsrichtung mittig ein Balken, der sich zu den Stirnseiten in die Ecken hin aufgabelt. Die Enden sind wie bei Tisch (208) und Spiegel (113) gearbeitet. Über diesen Füßen führt jeweils eine Verbindung unter die Tischplatte und aus der Gabelung selbst verläuft eine weitere Strebe schräg nach oben hin zur Mitte unter die Platte. Unter der Mitte des Tisches verläuft ein Bein zum bodennahen Balken der längs verläuft. In der Seitenansicht erinnert der Unterbau, abgesehen von der Gabelung, an eine offene Dachgestellkonstruktion. Bis auf eine Profilleiste unter der Tischplatte, die den Rahmen der Platte verdeckt, sind nur die Fußenden dekorativ gestaltet. Die Tischplatte ist mit Schrauben an ihren Trägerrahmen fixiert und es macht den Anschein, als ob auch Metallbleche oder Winkel mit zwei Schrauben befestigt unter der Platte zum Einsatz kommen sollten.

Auf dem nächsten Blatt sind die Pläne für vier Tische festgehalten.⁵⁶⁴ Sie sind durchnummeriert und jeweils in Vorder- und Seitenansicht sowie mit einigen Details dargestellt. Tisch Nummer 1 steht auf den Bockfüßen, in denen jeweils die Beine der kurzen Seite stecken, wie es auch schon bei dem Spiegel (113) und Tisch (112) der Fall war. Ein Brett auf halber Höhe über den Bockfüßen nimmt eine Querverstrebung in Längsausrichtung unterhalb der Mitte auf. An der Unterseite der Verstrebung sind drei Eselsrücken nebeneinander ausgeschnitten. Zwischen der Querverstrebung und der Tischplatte sind in regelmäßigen Abständen zwei Baluster eingefügt. Zwischen dem oberen Teil der Baluster und dort, wo die Längsverstrebung in den Seiten aufgenommen wird, verläuft schräg eine weitere Verstrebung. Ob diese Art der Verstrebung für mehr Stabilität sorgt, ist anzuzweifeln, da sie nur die Längsverstrebung mit den Balustern verbindet. Auch hier, wie bei dem Tisch auf dem zuvor besprochenen Blatt, erinnert der Unterbau an die offene Trägerkonstruktion eines Daches. Unter der Tischplatte verläuft an allen Seiten mit der breiten Seite nach au-

563 Victoria and Albert Museum, Museumsnummer: E.227-1916. Das Blatt ist mit einem Copyright belegt. Architectural drawing 2018, <http://collections.vam.ac.uk/item/O834307/architectural-drawing-webb-philip-speakman/> [28.12.2018].

564 Victoria and Albert Museum, Museumsnummer: E.228-1916.

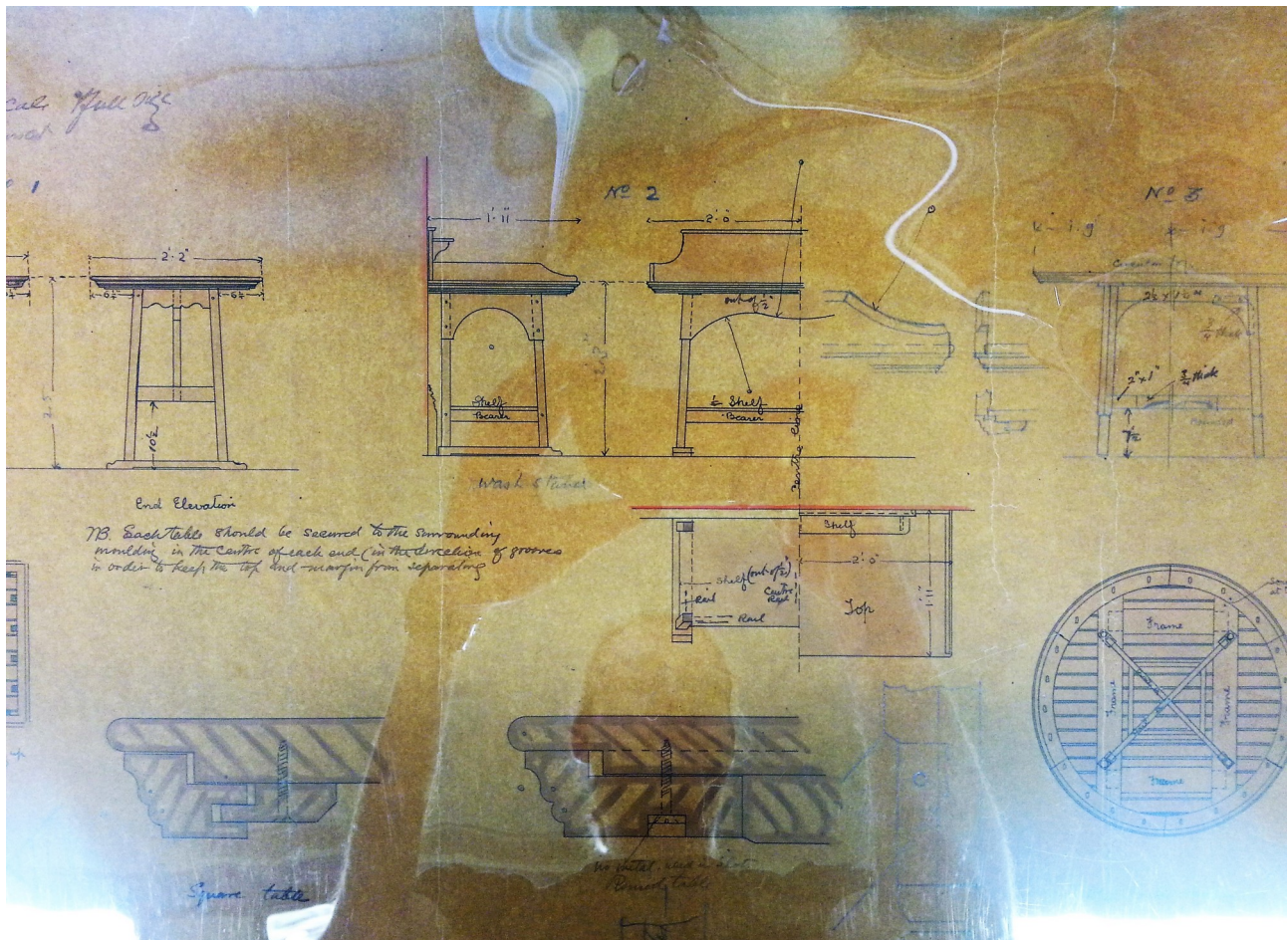


Abbildung 77: Konstruktionsplan Tische für Bedienstetenhalle (209). Museumsnummer: E.228-1916. Courtesy of the Victoria and Albert Museum.

ßen gerichtet ein Brett, welches an den Stirnseiten unten mit zwei Halbkreisen profiliert ist. Auch an diesem Tisch ist die Rahmenkonstruktion unter der Tischplatte mit einer Profilleiste verblendet.

Tisch Nummer 2 steht ebenfalls auf bockartigen Füßen. Im unteren Drittel der Höhe ist ein Regalbrett zwischen den Beinen eingelassen. Zwischen den Beinen unter der Platte ist ebenfalls auf allen Seiten ein mit der breiten Seite nach außen zeigendes Brett angebracht. An den Stirnseiten ist es bogenförmig ausgeschnitten und an den Längsseiten wellenartig. Auf der Platte an den äußeren Kanten von drei Seiten befinden sich Zentimeter hohe Wände. Jene an der Längsseite ist höher als die seitlichen. An ihr ist ein schmales Regalbrett angebracht und oben drauf trägt es einen Sims. Der Höhenunterschied zwischen den Seiten an den zwei Ecken wird durch einen Viertelkreis in der Rückwand beschrieben. Den Aufbauten nach zu urteilen ist der Tisch für einen bestimmten Zweck konstruiert worden. In Betracht kommt die Verwendung als Waschtisch.

Die Tischplatte von Tisch Nummer 3 ist rund und die von Nummer 4 quadratisch. Die Unterkonstruktion ist identisch konstruiert. Die jeweils vier Beine sind im unteren Drittel der

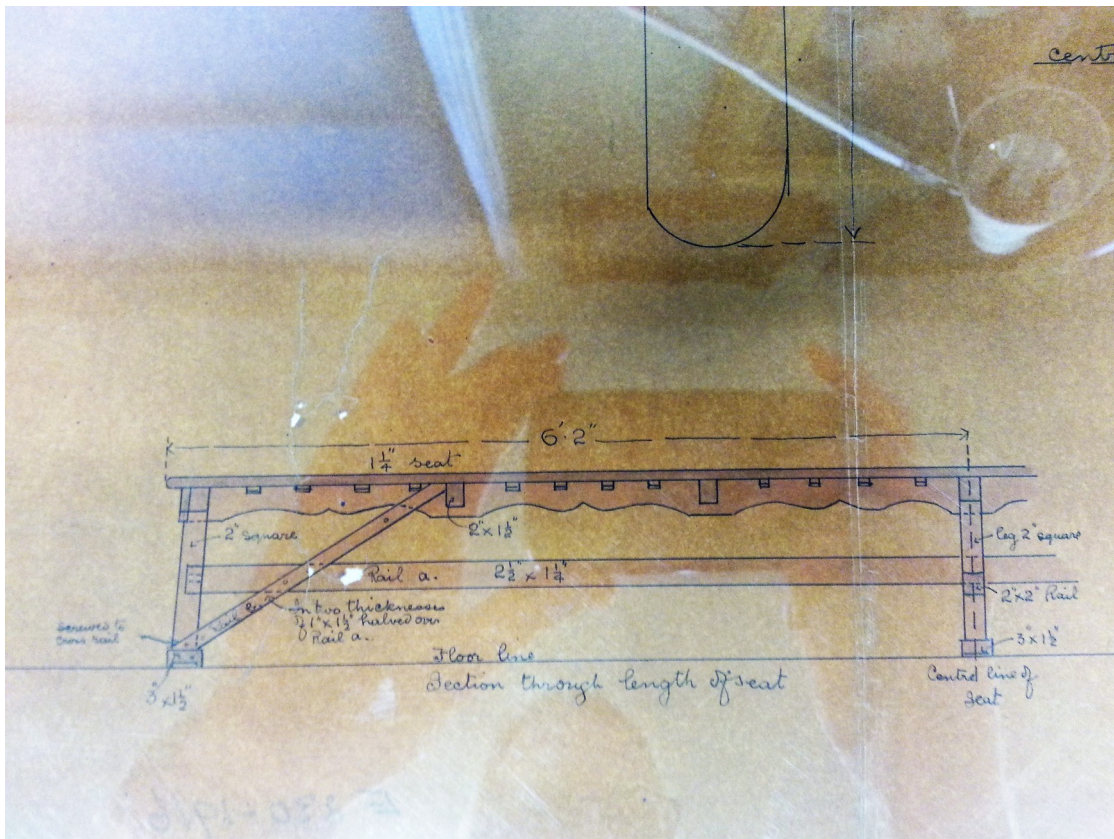


Abbildung 79: Konstruktionsplan Tische für Bedienstetenhalle (209). Detail 2. Museumsnummer: E.229-1916. Courtesy of the Victoria and Albert Museum.

Tischhöhe diagonal durch Streben verbunden. Die Draufsicht betrachtet, ergibt sich ein X durch die Streben, die außerdem untereinander so verbunden sind, dass sich um das Zentrum herum ein Quadrat bildet. Bei Rundtisch (106) wurde jeweils zwischen den Beinen unter der Tischplatte ein Brett mit der breiten Seite nach außen angebracht. Die sich ergebenden Winkel zu den Beinen wurden mit Viertelkreisen gefüllt. Beim quadratischen Tisch wurde diese gesamte Partie unter der Platte zwischen den Beinen mit einem Brett gefüllt, das an der Unterseite ein Wellenmuster trägt.

Das letzte Blatt trägt die Konstruktionszeichnung für eine Bank.⁵⁶⁵ Der Abstand zwischen den Beinen wird mit 187 cm angegeben und die Breite der Sitzfläche mit 35 cm. Die Füße sind ebenfalls in der zuvor bereits benutzten Form angelegt. Auf halber Höhe verläuft mit der breiten Seite nach außen an den Stirnseiten zwischen den Beinen ein Brett. In dessen Mitte nimmt es eine Strebe auf, die längs unter der Bank verläuft. Unter der Sitzfläche sind in regelmäßigen Abständen Querverstrebungen angebracht, die die Planken der Fläche zusammenhalten. Nach vier Streben folgt eine dickere Strebe. Vom Ende der Strebe führt eine weitere Strebe diagonal zum Fuß, um der Kraft, die auf die Stirnseiten wirkt, entgegen zu arbeiten. Unter der Sitzfläche mit Aussparungen für die Querverstrebungen

565 Victoria and Albert Museum, Museumsnummer: E.229-1916.

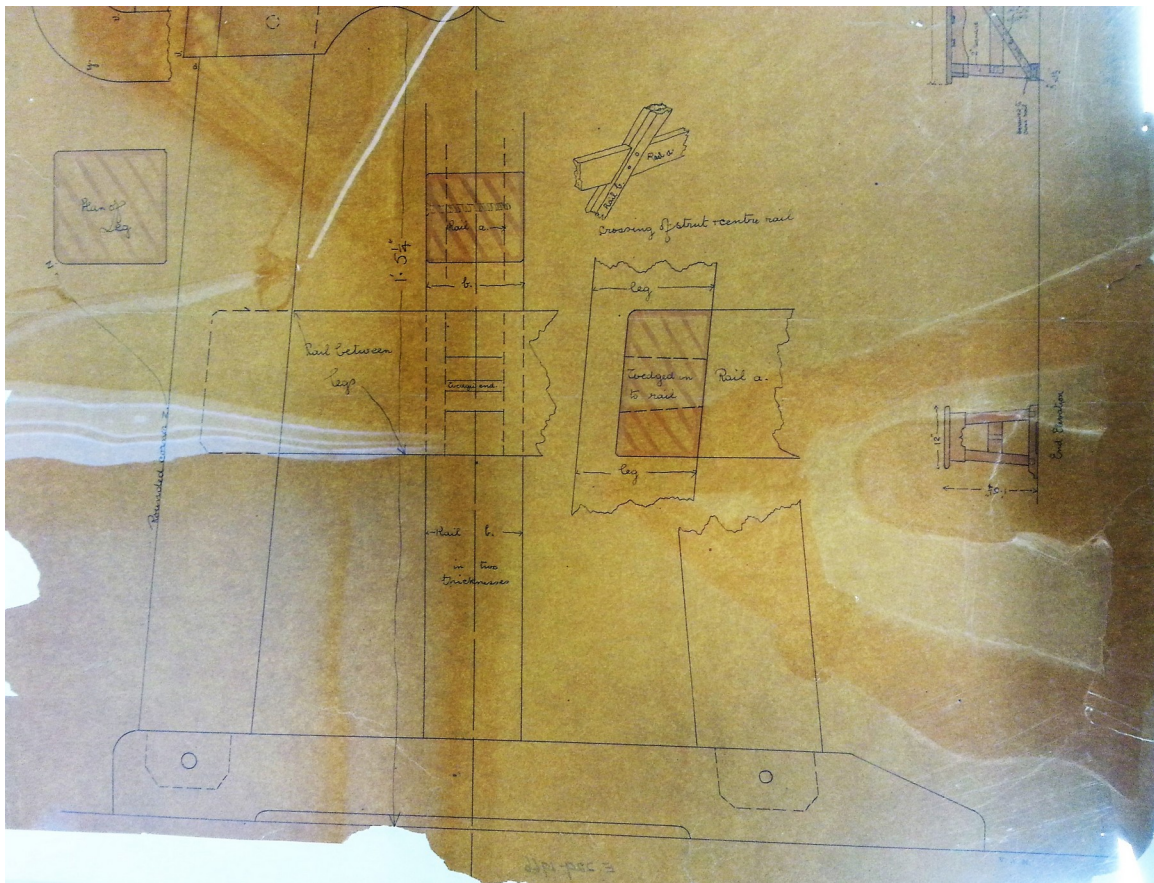


Abbildung 78: Konstruktionsplan Tische für Bedienstetenhalle (209). Detail 1. Museumsnummer: E.229-1916. Courtesy of the Victoria and Albert Museum.

ist ein Brett mit der breiten Seite nach außen angebracht, welches in regelmäßigen Abständen mit einem Eselsrücken an der Unterkante profiliert ist.

Die Halle der Bediensteten lag im Serviceflügel, der sich im rechten Winkel in östlicher Erstreckung dem Haupthaus anschloss. Aufgrund dieser minimalen Angliederung konnte der Serviceflügel in der Gestaltung zurückgenommener sein und in der Konstruktion konnten billigere Materialien Verwendung finden. Dies reduzierte die Kosten und ein gewünschter Nebeneffekt war, dass für die Gäste des Hausbesitzers, vor allem in Hinblick auf Politiktreibende, ein gewisses Maß an Diskretion vorgehalten werden konnte.⁵⁶⁶ Vergleicht man die Tische mit der Ausführung von Tisch (208), die ebenfalls für *Clouds* gedacht war, ergeben sich Gemeinsamkeiten. So nutze Webb bei allen Tischen mit Längsausrichtung die bockartige Fußform und einen H-förmigen Unterbau, den er bei allen seinen Tischen und Bänken benutzte. Auch der andere Tisch wurde in Eiche gefertigt. Als größten Unterschied ist das Fehlen der Gestaltung der Beine zu bemerken, die bei Tisch (208) eine gewundene Kannelierung aufwies, um darauf eckig gearbeitet worden zu sein. Außerdem

⁵⁶⁶ Kirk 2005, S. 135.



Abbildung 80: Konstruktionsplan Tische für Bedienstetenhalle (209). Detail 3. Victoria & Albert Museum. Museumsnummer: E.229-1916.

scheint Webb bei den Tischen und Bänken der Bediensteten mehr auf Stabilität geachtet zu haben, da wir hier oft noch eine diagonal verlaufende Querverstrebung vorfinden. An anderen Tischen und Bänken von Webb finden wir allerdings auch diese Art der Verstrebung vor. Von einer unterschiedlichen Fassung können wir ausgehen, doch Informationen dazu fehlen. Insgesamt weisen die Möbel zur Benutzung für die Bediensteten nur geringfügig einen geringeren Grad an Gestaltung auf.

Da auf den Blättern eine fortlaufende Nummerierung angegeben ist und außerdem vermerkt wurde, wann sie dem Auftraggeber übersandt wurden, können wir annehmen, dass die Möbel Teil des Bauprozesses des Hauses waren und demnach vor Ort gezimmert wurden.

Ob sie sich immer noch in dem Haus befinden, welches heute als eine Anstalt zur Therapie von Suchterkrankungen dient, ist nicht eruiert. Pugins Tische, unter anderem für die Ausstattung eines Colleges, sind ähnlich gestaltet nach Art eines offenen Fachwerks.⁵⁶⁷ Bei diesem Auftrag ging es auch darum, günstige und stabile Möbel für die Ausstattung zu entwerfen. Eine vergleichbare Aufgabenstellung musste Webb ebenfalls für die Bedienstetenhalle vor sich gehabt haben.

⁵⁶⁷ The Fine Art Society 2015, S. 19.

Eckschrank (210)

Standort: Victoria and Albert Museum, London; **Maße:** 133 cm x 71 cm x 237 cm; **Material:** Eiche

[\(Abbildung Eckschrank 210\)](#) An den Außenflächen ist der Eckschrank (210) schwarz lackiert. Sein Grundriss beschreibt ein gleichschenkliges Dreieck, dessen Basis die Schrankfront bildet. Der Korpus steht auf einem Gestell, das an der Basis drei Beine und an der Spitze ein Bein aufweist, wobei die Beine an den Basiswinkeln gedoppelt sind. Unterhalb der halben Beinlänge stecken die Beine in einem Rahmen, der dem Grundriss entsprechend verläuft. An den Basiswinkeln stoßen jeweils zwei Rahmenhölzer aufeinander, wobei ein Bein durch ein Rahmenholz geführt wird. An der Spitze steckt das Bein in einem Rahmenholz. Es umschließt das Bein und nimmt das andere Rahmenholz mit seiner Feder durch eine Nut auf. Unterhalb des Rahmens tragen die Beine in regelmäßigen Abständen drei Paar Ringwülste. Unter dem Korpus ist noch ein weiterer Rahmen eingefügt, der massiver ist. Die Eckstücke und jeweils eine Längsseite scheinen aus einem Stück Holz gefertigt worden zu sein. Dort, wo es mit dem nächsten Längsstück durch Zapfen verbunden ist, stößt allerdings von unten auch das zweite Bein auf die Verbindung und trägt zu dessen Schwächung durch das benötigte Zapfenloch bei. Vermutlich ist deswegen der Rahmen hier gebrochen. Von außen besehen, kragt der Rahmen als Leiste in einem Viertelkreis nach vorne. Darunter und darüber sind kleinere Rillen zur Profilierung ins Holz gearbeitet worden. Die Front des Korpus wird von zwei Türen eingenommen. In einem dünnen Rahmen wurde jeweils eine Glasscheibe eingesetzt. In fünf Reihen wurde durch jeweils drei Felder die Glasscheibe durch Holzstege unterteilt. Die Scharniere der Türen liegen innen. Das Schloss wurde von Hobbs & Lever aus London hergestellt. Der Boden des Korpus besteht aus dünnem Holz, auf das an die Kanten ein weiteres Brett aufgebracht wurde, um eine Verbindung mit den Wänden herzustellen. Die Wände sind aus Rahmen und Füllung konstruiert, wobei die Füllung durch Streben unterteilt ist. Die Art der Konstruktion wird aber nicht prominent herausgestellt, da die Streben sich nur um Millimeter von der Füllung abheben. Am Rahmen sind in vertikaler Ausrichtung Löcher eingelassen, um Auflagen für Regalbretter aufzunehmen. Neben den übrigen Auflagen wurden Metallwinkel an der Wand angebracht, um die Auflagen zu unterstützen. Der Korpus schließt außen an der Front mit einer Leiste ab, dessen Profil weniger kleinteilig als bei anderen Stücken Webbs durchgebildet ist. Zwei Grate folgen auf eine breite Kehle, auf die eine gerade Partie folgt. Die Leiste ist um die Ecke gezogen und verläuft dort mehrere Zentimeter im rechten Winkel zur Front, bis dann ein neuer Winkel eingeschlagen wird, der an der Wand

verlaufen würde. Hinter der oberen Abschlussleiste auf dem Deckel des Korpus ist eine Vorrichtung angebracht, um einen Teller in aufrechter Position zu halten, der so präsentiert werden kann. Während die Proportionen des Korpus ausgewogen erscheinen, ist es das Verhältnis zum Unterbau nicht. Zum einen ist der Korpus länger als der Unterbau und wirkt dadurch massiver und zusätzlich sind die Beine zu dünn, um einen stabilen Eindruck zu vermitteln. Die äußeren Beine sind zwar gedoppelt, doch auf die Front schauend, stehen sie hintereinander.

Der Schrank ist im Victoria and Albert Museum deponiert.⁵⁶⁸ Der Unterbau ist schadhaft. 1926 verkaufte Margaret Mackail das Stück für 8 Pfund an das Museum.⁵⁶⁹ Im selben Zuge übergab sie auch Tisch (107). Margaret war die Tochter von Georgiana und Edward Burne-Jones, für die Webb den Schrank entworfen hatte. Sie heiratete den Morris-Biographen John William Mackail. In der Literatur findet der Schrank nur bei Cooper Erwähnung.⁵⁷⁰

Im Jahr 1894 nahm Webb bauliche Veränderungen eines Hauses in Pembridge Place Nummer 1 in London für Gillum vor.⁵⁷¹ Auf einer Architekturzeichnung hat Webb einen Entwurf für einen weiteren Eckschrank festgehalten, der allerdings fester Bestandteil der Inneneinrichtung ist.⁵⁷² Die Front des Korpus nehmen wieder Glastüren ein. Darunter befindet sich eine Schublade und das Untergestell ist komplett an die Seiten verlegt, so dass der Raum unter der Schublade frei ist. An der Sockelfläche scheint die Fußleiste des Raumes dadurch ungehindert weiter geführt zu werden.

Der Möbelkatalog von Morris & Co., der ungefähr auf das Jahr 1912 datiert wird, illustriert auf der ersten Seite die Beschreibung der Aufgabenfelder der Firma mit einem Mahagoni-Eckschrank samt Einlegearbeiten. Der Schrank fungiert als Aushängeschild, wobei sicherlich auch der Umstand eine Rolle spielt, neben dem Material und den Einlegearbeiten, dass er zusätzlich ein Eckschrank ist, der aufgrund der auftretenden Winkel schwieriger zu konstruieren ist. Außerdem ist er der einzige Eckschrank im Katalog überhaupt. Zu vermuten wäre, dass der hier besprochene Schrank als Auftragsarbeit für einen Freund eine gute Möglichkeit bot, Erfahrungen mit diesem speziellen Möbeltyp zu sammeln. Aber bereits im *Red House* baute Webb einen Eckschrank ein, der allerdings sehr rudimentär aus-

568 Victoria and Albert Museum, Museumsnummer: W.44-1926; Corner cupboard 2018, abgerufen unter: <http://collections.vam.ac.uk/item/O299348/corner-cupboard/> [28.12.2018].

569 Victoria and Albert Museum, Furniture and Woodwork Department: Craftsman file.

570 Cooper 1987, Abb. 444.

571 Kirk 2005, S. 301.

572 Victoria and Albert Museum, Museumsnummer: E.109-1916.

geführt ist. Er befindet sich im nordöstlichsten Zimmer des Erdgeschosses. 1862 ist in Webbs Rechnungsbuch ein „corner cupboard for Keene“ aufgeführt, für dessen Entwurf er 15 Shilling berechnete.⁵⁷³

573 AAD/2014/5 Box 5: P Webb. Account book of Morris, Marshall, Faulkner & Co. (1862–1876).

Hängender Bücherschrank (211)

[\(Abbildung Konstruktionsplan Hängender Bücherschrank 211\)](#) Im Folgenden wird ein hängender Bücherschrank (211) nach einer Konstruktions-skizze von Webb beschrieben.⁵⁷⁴

Die Maße des Schranks sind dem Blatt nicht zu entnehmen. Für die Regalbretter sollte Walnussholz verwendet werden. Unter dem Korpus befindet sich ein Regalbrett, das durch einen von oben kommenden Steg in zwei große Ablageflächen aufgeteilt wird. Die Seitenwand ist am unteren Ende einem halbierten Spitzbogen nach profiliert, dessen Spitze in der Front liegt. Auf den Kanten der Seitenflächen sind auf jeder Seite Phasen eingearbeitet worden, die einen Steg stehen lassen, ähnlich zu der Bank (119). Auf diese untere Partie folgt der eigentliche Korpus, der durch zwei Türen geschlossen ist. Die Türen bestehen aus fünf mal drei rechteckigen Glasfeldern. Die Seiten sind aus drei schmalen übereinander angeordneten Füllungen konstruiert. Über den Türen ist ein schmales vorkragendes Gesims gesetzt, gefolgt von einer breiten unbearbeiteten Fläche, die bekrönt wird von einem Zahnfries unterhalb eines ausladenden weiteren Gesimses. Eine separate Skizze auf dem Blatt zeigt, wie der Zahnfries um die Ecke geführt werden soll. Weiter ist auf dem Blatt verzeichnet, dass der Schrank leicht in Walnuss gebeizt, aber nicht lackiert sein soll.

Das Stück ist für den Salon von Red Barns in Redcar, North Riding bestimmt gewesen. Denn die Zeichnung ging an Hugh Bell, der sich dieses Haus 1868 bis 1869 von Webb errichten und über Jahre immer wieder Veränderungen vornehmen ließ. Hughs Vater war Isaac Lowthian Bell, der 1873 *Rounton Grange* in Auftrag gab. Das Blatt ist von 1879 datiert und in zeitlicher Nähe entwarf Morris einen Teppich, der ebenfalls für den Salon bestimmt war.⁵⁷⁵ Demnach wurde der Salon einer größeren Umgestaltung zu dieser Zeit unterworfen. Die obere Abschlussleiste des Dados ist der Zeichnung nach bei dem Entwurf des Schranks berücksichtigt worden, da sie im Gesims zwischen dem Korpus und dem offenen Regal weiter geführt wurde, einschließlich zweier zu einer Art Eckstein gearbeiteten Partien an den Außenkanten. Auch das obere abschließende Gesims des Schranks greift jenes des Mauerwerks laut Zeichnung auf. Bei Kirk ist ein Foto des Salons mit zwei Bücherregalen abgebildet, die aber zum einen schlecht zu erkennen sind und zum anderen nicht mit der Innenarchitektur verschmelzen.⁵⁷⁶ Auf einem Foto des Gertrud Bell Archives allerdings, welches das Studienzimmer zeigt, ist ein hängender Bücherschrank zu sehen,

574 Victoria and Albert Museum, Museumsnummer: E.469-2014; Design 2018, abgerufen unter: <http://collections.vam.ac.uk/item/O1295495/design-webb-philip-speakman/> [28.12.2018].

575 Kirk 2005, S. 217.

576 Ebd., S. 217.



Abbildung 81: Hängender Bücherschrank (211) und Schrank für Entwürfe (203) als Teil der Einrichtung von Emery Walker House. Courtesy of the Victoria and Albert Museum.

der sowohl die Ecksteine im Unterbau als auch die gefasteten Kanten aufweist.⁵⁷⁷ Es sind jedoch keine Türen vor dem Korpus angebracht. Zu sehen ist weiter, dass die Fasen auf den Kanten der Seitenwände weitergeführt wurden und die beiden Gesimse mit jenen des Dados und dem Tapetenfeld der Wand korrespondieren. Die Regalbretter im Korpus liegen auf angebrachten schmalen Leisten und können in unterschiedlichen Höhen eingesteckt werden. Nach Kirk wurde in den 1980er Jahren der größte Teil der Einrichtung und Einbauten entfernt.

Außerdem vermerkte Webb auf dem Blatt, dass weitere Detailzeichnungen in Originalgröße für einen Bücherschrank in seinen Räumen vorlägen. Dabei handelt es sich vermutlich um jenen Schrank, der im Esszimmer der Hammersmith Terrace 7 hängt.⁵⁷⁸ Als Nachlassverwalter Webbs nahm Emery Walker einen Großteil von Webbs persönlicher Habe

⁵⁷⁷ Gertrude Bell Archive, Personalien: Pers_U_53.

⁵⁷⁸ Abb. Reid 2004, S. 184, 192 und 196; ein Abzug von S. 192 befindet sich im Victoria and Albert Museum, Drawing and study room, nicht nummeriert.



Abbildung 82: Hängender Bücherschrank (211) als Teil der Einrichtung von Redcar. Gertrude Bell Archive, Newcastle University. Pers_U_053.

nach seinem Tod 1915 an sich, worunter sich auch der hängende Bücherschrank befand.⁵⁷⁹ Er befindet sich an der Wand über dem Schrank für Entwürfe (203), mit dem er den Zahnfries sowie das auskragende Gesims am oberen Abschluss als Zierelement teilt. Während dieser obere Teil des Schranks wie auf der Zeichnung vorgegeben gestaltet wurde, sind die Türen hier in vier anstatt fünf mal drei Glasfelder unterteilt. Die Ecksteine sind ebenfalls zwischen Korpus und Unterbau nicht auszumachen, da sie eine Einpassung an die örtlichen Gegebenheiten darstellen. Das Regalbrett in der unteren Partie ist sehr schmal. Konnte in der anderen Ausführung ein Buch darauf liegen, ist hier nur Platz um eine Fliese aufrecht aufzustellen. Auf dem Foto ist eine rote Leiste zu sehen, die unter dem Schrank angebracht ist und eventuell die Wandbefestigung des komplett befüllten Bücherregals unterstützen soll.

Ein weiterer hängender Bücherschrank befindet sich im Schlafzimmer der Hammersmith Terrace 7.⁵⁸⁰ Er lässt sich als kleinere Variante des Entwurfs betrachten. Auch hier ist

579 Reid 2004, S. 192.

580 Ebd., S. 197.



Abbildung 83: Hängender Bücherschrank (211). © Emery Walker Trust. Aufnahme: Lucinda MacPherson.

unter der unteren Partie eine Leiste angebracht. Darüber befindet sich ebenfalls ein schmales Regalbrett, wodurch etwaige darunter stehende Möbelstücke nicht bis nah an die Wand gerückt werden können. Eine Abstimmung mit einer eventuell vorhandenen Wandvertäfelung ist durch diese nach unten weiter gezogene Schrankrückwand bei der Verwendung des Stückes angezeigt. Diese Partie des Schranks ist vergleichbar mit dem Überbau des Buffets (202), welcher auch Simse oder offene Regale zum präsentieren von Schmuckstücken bereit hält.

(Abbildung Konstruktionsplan Hängender Bücherschrank 211) Eine Konstruktionszeichnung zeigt einen weiteren hängenden Schrank als Teil einer Inneneinrichtung, die die Wandfläche vollständig einnimmt.⁵⁸¹ Das Blatt ist beschriftet und trägt eine Datierung vom 18. Juli 1883. Während der Unterbau und der Korpus ähnlich aufgebaut sind, ist oben ein weiteres Register aus Fächern aufgesetzt, das mit einem Spitzbogen in einem Bogen verblendet ist. Dieses Register wird bis über die Tür weiter gezogen, das sich an den Schrank anschließt. Das Blatt ist mit einem weiteren Hinweis versehen, der die Bemalung betrifft, die nicht auf dem Regalsystem erfolgen soll. Im Billardraum in Standen ist zum Beispiel zu

581 Victoria and Albert Museum, Museumsnummer: E.472-2014; Design 2018. abgerufen unter: <http://collections.vam.ac.uk/item/O1295499/design-webb-philip-speakman/> [28.12.2018].

sehen, wie bei einem installierten Bücherregal alle äußeren Flächen weiß lackiert sind, während die Regale und die Innenflächen keine Lackierung erhalten haben. Weiter ist auch hier zu sehen, wie ein Gesims mit Zahnfries als umlaufendes Band im Raum im Regal als Teil einer Gesamtausstattung weitergeführt wird.⁵⁸² Ein Zahnfries in Kombination mit einem vorkragenden Sims nutze Webb auch als Abschluss für den Dadobereich im *Green Dining Room* des Victoria and Albert Museums (1866). Dazu wurden Füllungen und Rahmen als Flächenbearbeitung gewählt, wie wir sie auch auf den Seitenteilen des hängenden Schrankes finden. In diesem Zusammenspiel haben sich die genannten Gestaltungsmittel für Webb bewährt.

582 Fitted bookcase 2018, abgerufen unter: <http://www.nationaltrustcollections.org.uk/object/1214134> [16.09.2019].

Beweglicher Bücherschrank (212)

Standort: Fourthampton Court, Tewkesbury; Maße: unbekannt; Material: unbekannt

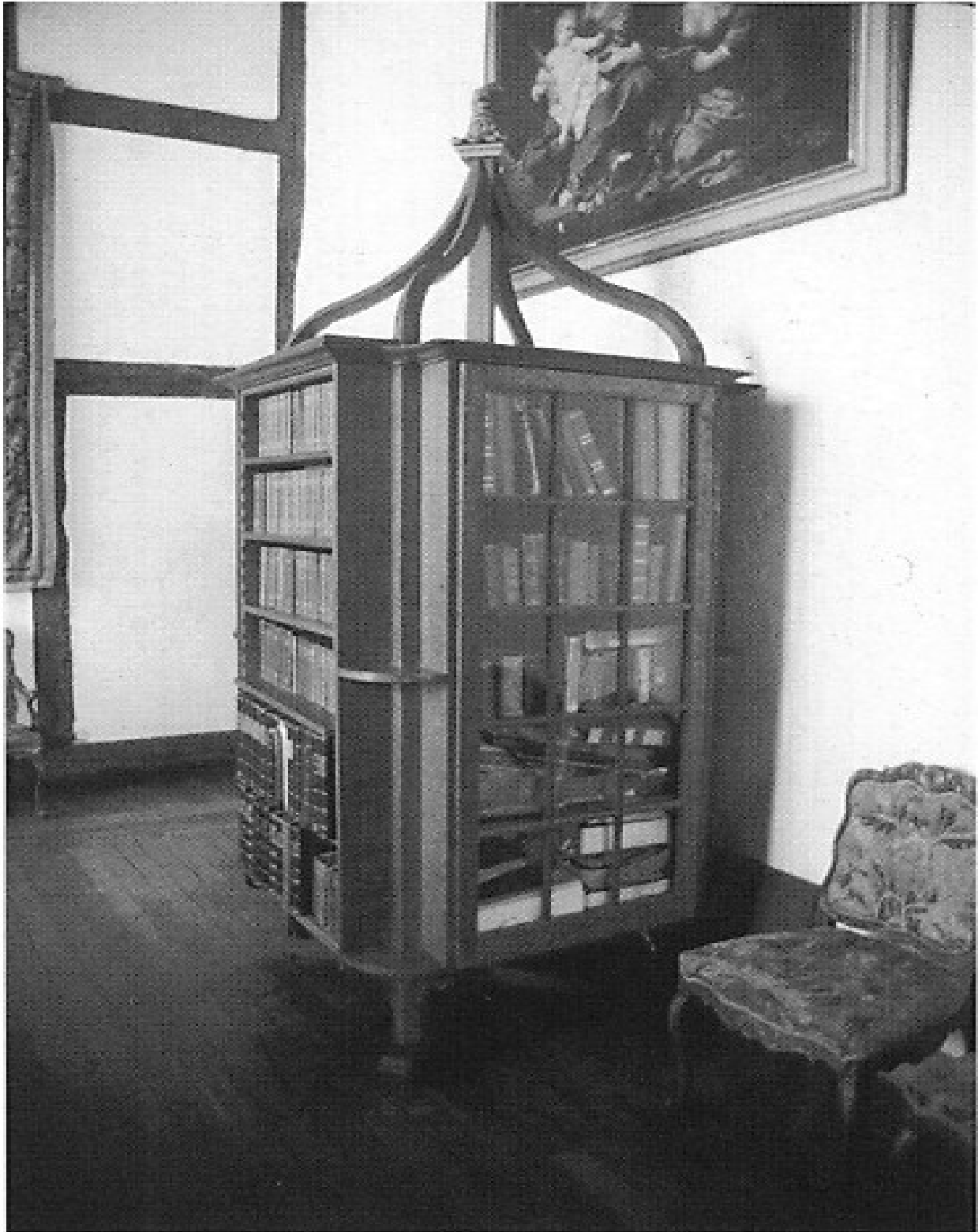


Abbildung 84: Beweglicher Bücherschrank (212). Fourthampton Court. Burman 1999.

Hier beschriebener beweglicher Bücherschrank (212) ist ein Einzelstück. Webb entwarf ihn für den Salon von *Fourthampton Court* in Tewkesbury. Webb setzte den Gebäudekomplex 1889 bis 1892 für John Reginald Yorke, ehemals MP, instand und führte Anbauten durch. Yorke wurde 1891 durch Webbs Einfluss Mitglied der *Society for the Protection of Ancient Buildings*.⁵⁸³ Die Konstruktionszeichnung des Schrankes befindet sich in der Zeichnungssammlung des RIBA.⁵⁸⁴ Sie trägt in typischem Rot eine Nummerierung, die sie als Teil der Blätter für einen Bauauftrag ausweist. So ist davon auszugehen, dass die Bauar-

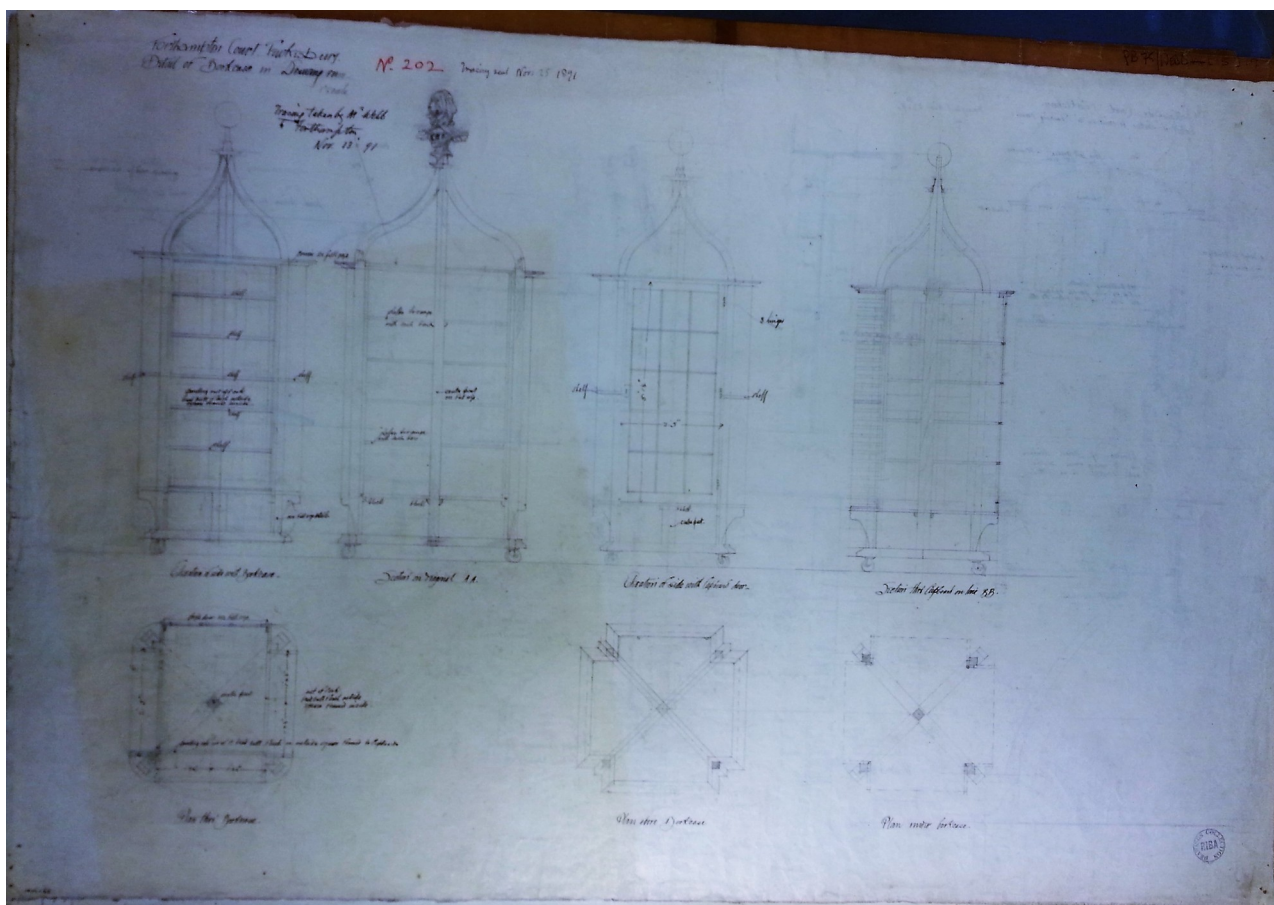


Abbildung 85: Konstruktionsplan Beweglicher Bücherschrank (212). © The Royal Institute of British Architects.

beitenden vor Ort auch Teile des Interieurs zimmerten. Vom Grundriss her ist der Schrank quadratisch. An den Enden diagonal verlaufender Streben sitzen jeweils Rollen, die den Schrank fahrbar machen. Von oben stoßen fünf Kanthölzer auf die vier Ecken sowie auf die Mitte, wo die Streben sich kreuzen. Über dieser offenen Unterkonstruktion befindet sich der Korpus. An den vier Seiten treten vier Regale aus der Fläche hervor, die die Kanthölzer in den Ecken bilden würden. Eines der Regale ist mit einer Tür versehen, deren Glasfläche in fünf mal drei Felder unterteilt ist. Oben schließen die Regale mit einem vor-

583 Kirk 2005, S. 190 f.

584 Bettley 1989, Bd. 16, S. 155; vgl. auch Lever 1982, S. 89; Abb. Burman 1999, S. 13.

kragenden Gesims ab. Aus den vier Ecken heraus verlaufen über die Diagonale hinweg Hölzer, die jeweils einen Spitzbogen bilden. Dessen Spitzen laufen in dem aus der Mitte hervortretenden Kantholz zusammen. Vergleichbare Aufbauten findet man auf dem Turm des Victoria and Albert Museums, aber auch auf Bauten des englischen Mittelalters. Auf der Spitze scheint nach Lever ein Porträt des Jagdhunds der Familie zu thronen, doch zur Ausführung kam das Familienwappen.⁵⁸⁵ Burman nach befand sich der Schrank 1999 in der großen Halle.⁵⁸⁶ Heute können Gäste in dem von Webb angebauten Flügel übernachten.

Im Morris & Co. Katalog finden sich auch dem Grundriss nach quadratische Bücherschränke, die von allen Seiten zugänglich sind. Doch die Höhe, wie sie der Schrank für Fourthampton Court einnimmt, erreichen sie nicht. Durch die Rollen kann der Schrank zum Beispiel zum Arbeiten an den Schreibtisch gefahren werden und in großen Räumen kann er schnell variierende Plätze einnehmen, wobei jene an der Wand unvorteilhaft wären. Da auf dem Entwurf ein Abbild des Jagdhundes der Familie die Spitze des Schranks zieren sollte und Lever nach Familienmemorabilien im Schrank aufbewahrt wurden, lässt sich auf eine intendierte Erinnerungsfunktion des Stückes schließen.

585 Webbs Fähigkeiten auf dem Gebiet der Heraldik zeigen sich unter anderem auch im Entwurf für den Zeremonienstab der Universität Birmingham, Abb. bei Kirk 2005, S. 291.

586 Burman 1999, S. 12.

Sofa (213)



Abbildung 86: Sofas (213) als Teil der Einrichtung von Stanmore Hall. Bedford Lemere & Co. Octagon room (1892). platinum photograph (dry mounted). National Gallery of Victoria, Melbourne. Foto: National Gallery of Victoria, Melbourne.

1989 und 1991 tauchte bei Christie's ein Sofa auf.⁵⁸⁷ Den fehlenden Fransen nach handelt es sich jeweils um dasselbe Sofa. Es ist 194 cm breit und wurde 1991 bei einem Schätzpreis von 800 bis 1200 Pfund für 1760 Pfund erlöst. 1989 lag der Schätzpreis noch bei 4000 bis 6000 Pfund.⁵⁸⁸ Es steht auf sechs Beinen, unter denen jeweils eine Rolle angebracht ist. Die drei Hinterbeine bestehen aus Kanthölzern, die leicht nach außen gebogen sind. Es führt jeweils eine Strebe in Form eines Stabes zum gegenüberliegenden Vorderbein. Dort trifft sie auf eine eckige Partie des Beines. Außerdem ist längs durch die Mitte der Streben ein weiterer Rundstab gezogen. Zwischen der Rolle der Vorderbeine und der eckigen Partie wurde eine Wulst aus dem Holz gearbeitet und bis zur Sitzfläche hin sind die Beine zu Balustern geformt. Die Sitzfläche ist gepolstert und die Rückenlehne mit Knopfpolsterung ausgestattet. Ein Rahmenwerk ist nicht zu erkennen.

2012 kam bei Lyon & Turnbull in Edinburgh ein weiteres Sofa mit unterschiedlichem Bezug in den Verkauf.⁵⁸⁹ Hier lag der Schätzpreis bei 1000 bis 1500 Pfund. In den Anzeigen wurde angegeben, dass Morris & Co. vier Sofas für das Vestibül von *Stanmore Hall* angefertigt hatte. 1888 bekam Morris & Co. den Auftrag von William Knox D'Arcy Teile seines Anwesens Stanmore Hall einzurichten und in dessen Zuge wurde Tisch (208) sowie die vier Sofas dem Interieur hinzugefügt⁵⁹⁰. Auf einem Foto des Vestibüls sind dann auch die Sofas zu sehen, wie sie an der Wand in einem vermutlich achteckigen Raum stehen.⁵⁹¹ Dies erklärt, warum die Außenkanten des Sofas nicht im rechten Winkel zur Längsseite stehen. Im Katalog *Specimens of upholstered Furniture* von Morris & Co. finden wir kein identisches Stück, nur solche mit vergleichbarem Unterbau. Es ist zu vermuten, dass das Sitzmöbel speziell für den Platz im Vestibül angefertigt worden ist. Auf dem Foto ist ebenfalls der Beistelltisch in der Mitte des Raumes mit dem Sonnenblumenmotiv von George Jack zu sehen. So sind bei der früheren Versteigerung die Sofas mit Vorbehalt George Jack zugeschrieben worden, doch bei der letzten Auktion Webb. Ohne weitere Belege lässt sich nur sagen, dass sowohl bei Tisch (208) in Stanmore Hall als auch den Sofas Baluster als Zier- und Strukturelemente in den Entwurf eingeflossen sind. Außerdem ist zu beobachten, dass Webb auch bei seinen Bauvorhaben vermehrt auf Baluster zurückgriff.⁵⁹²

587 Victoria and Albert Museum, Furniture and Woodwork Department: Craftsman file.

588 Christie's, Manson & Woods Limited 1989, S. 40; Losnummer 57.

589 Victoria and Albert Museum, Furniture and Woodwork Department: Craftsman file.

590 Kelvin 1984, Bd. 2. S. 844.

591 Gibson 1893, S. 221.

592 Vgl. Kirk 2005, S. 138.

Gartenbank (214)

Entwurfszeichnung

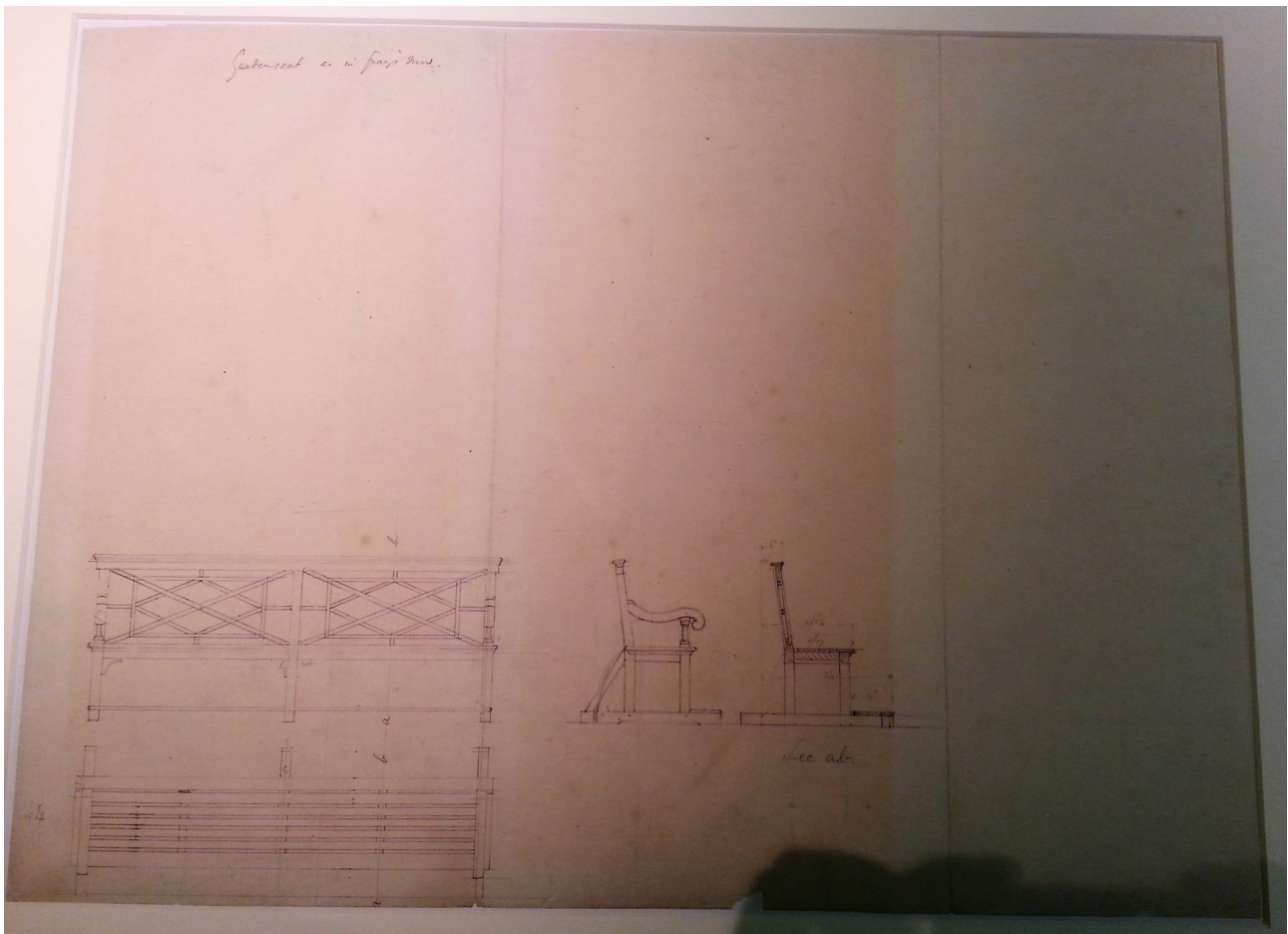


Abbildung 87: Konstruktionsplan Gartenbank (214). Victoria & Albert Museum. Museumsnummer: E.99-1916. Courtesy of the Victoria and Albert Museum.

Auf einem Blatt im Victoria and Albert Museum ist Webbs Entwurf für eine Gartenbank überliefert. Die Zeichnung ist überschrieben mit: „Gardenseat as in Gray's Inn.“⁵⁹³ Der Aufriss der Vorder- sowie Rückseite und die Seitenansicht sind in unleserlicher Weise mit Maßstäben versehen. Die Bank steht auf sechs gleichmäßig verteilten Beinen, die an ihren oberen Enden jeweils in Längs- und Seitenrichtung miteinander verbunden sind und einfache Kanthölzer darstellen. Außerdem sind die Beine in Längsrichtung mit einer schmalen Strebe kurz über dem Boden verbunden. Die Sitzfläche ist aus fünf ebenso schmalen Streben konstruiert, die in regelmäßigen Abständen in Längsrichtung über die drei Querstreben verlaufen. Die Querstreben an den Stirnseiten sowie die Strebe an der Vorderseite sind mit einem Gesims verblendet, das nach außen krägt. Von der Seite betrachtet, beschreibt die Armlehne ein liegendes S. Das vordere Ende ist zu einer nach unten neigenden Volute

⁵⁹³ Victoria and Albert Museum, Museumsnummer: E.99-1916, Design 2018, abgerufen unter: <http://collections.vam.ac.uk/item/O834432/design-webb-philip-speakman/> [28.12.2018].

gearbeitet. Über dem Bein hinter der Volute sitzt ein kurzer Baluster, der die Lehne trägt. Das Motiv der herunter geneigten Volute am Ende der Armlehnen finden wir auch an Georg Jacks *saville easy chair*.⁵⁹⁴ Die Rückenlehne neigt sich leicht nach hinten in drei Streben über den drei Hinterbeinen. An der oberen Kante sind sie mit einer Längsstrebe verbunden, der ein vielgliedriges Gesims aufgesetzt ist. Durch diesen Rahmen sind zwei quer-rechteckige Felder entstanden, in die ein ornamental anmutendes Strebewerk eingesetzt ist. Es verlaufen zwei diagonale Streifen durch das Feld. Darauf ist ein Rechteck gelegt, das jeweils in der Mitte der vier Seiten mit dem äußeren Rand durch einen kurzen Streifen verbunden ist und an diesen Stellen zur Mitte hin jeweils die Ecken einer Raute aufnimmt. Ähnliche geometrische Muster, die ornamental zusammengesetzt und übereinander gelegt wurden, entwarf Webb auch für die Inneneinrichtung in *Fourthampton Court*, die dort, wo die Winkel nicht spitz zulaufen, islamischer Ornamentkunst nahe stehen.⁵⁹⁵ Weiter sind in die Seitenaufrieße ein Podest eingezeichnet, auf dem die Bank steht und eine Strebe, die vom Podest zur Sitzfläche hin aufsteigt.

Webb zog 1864 nach *Gray's Inn* in Holborn und blieb damit in der Gegend, die auch seine Freunde bewohnten. Erst 1901, nachdem er in den Ruhestand gegangen war, verließ er London. Dieser Gebäudekomplex, bekannt für seine Parks, war insbesondere für AnwältInnen gedacht, denen dort Zimmer zur Verfügung gestellt wurden. Wie sich das für No. 1 Raymond Building verhielt, dort lagen in der zweiten Etage Webbs Zimmer, ist nicht klar, doch die Hausangestellte Mrs. Long kochte und putzte auch für andere BewohnerInnen des Hauses.⁵⁹⁶ Für die genannten Parks schien die Bank gedacht gewesen zu sein, an denen sich Webb erfreute, wie Lethaby schrieb: „His office and „keeping-room“, as he would have named it, overlooked the gardens which he called „my seven acres of city paradise“. The trees rose before the window like a tapestry, and on spring mornings they seemed to boil with busy little birds, while the rooks and the wood-pigeons were constant delight.“⁵⁹⁷

594 Victoria and Albert Museum, Museumsnummer: CIRC.401-1960.

595 Vgl. Abb. Kirk 2005, S. 192 f.; auf Fotos von Rounton Grange und auch heute noch in Standen sind Parkbänke anzutreffen, die allerdings nicht dem hier besprochenen Design Webbs entsprechen.

596 Ebd., S. 56.

597 Lethaby 1935, S. 187.

4.1.3 Sakrale Möbel

Noch bevor Webb seine Ausbildung bei Street im Jahr 1859 beendete, wurde ein Entwurf von ihm für ein Kircheninterieur im Jahr zuvor auf der jährlichen Ausstellung der Königlichen Kunstakademie gezeigt.⁵⁹⁸ Seine überlieferten ausgeführten und unausgeführten Entwürfe für Teile von Kircheneinrichtungen stammen allerdings aus den letzten zwei Jahrzehnten seiner Schaffensphase: 1877 bis 1899. Zwei unausgeführte Entwürfe betreffen Kirchenbänke für Gotteshäuser, die er auch realisiert hätte, wären die Projekte nicht schon vorher abgebrochen worden. Die Möglichkeit eine Kirche und einen Kirchenraum zu entwerfen, blieb ihm aber. Zum einen ist da die heute noch stehende St Martin's Church in Brampton, die 1877 errichtet worden war und zum anderen die Kapelle in den Räumen der *Rochester Diocesan Deaconess Institution* in London. Für die Kapelle sind glücklicherweise zwei Stücke erhalten: Ein Altartisch (302) und ein Pult (304). Beim Pult (304) setzte Webb erneut auf bereits gefundene Gestaltungslösungen aus seinem architektonischen Werk. So sind die flachen Balusterbretter des Pultes (304) und des Altartisches (302) bereits für das Treppenhaus in Standen von ihm verwendet worden.⁵⁹⁹ Das scherenschnittartige Muster im Altartisch (303) erscheint durch den hohen Abstraktionsgrad der floralen Formen modern. Beide Stücke gehören zu den letzten von Webb entworfenen Möbeln. Sie stammen aus dem Jahr 1899. Ein früherer Abendmahlstisch (301) ist heute noch in Benutzung und trägt ein Bildprogramm aus sechs Engelsporträts. Und auch bei dem Reredos (302), dem Abendmahlstisch (301) und dem Altartisch (303) benutzte Webb zur Flächengliederung ein Gitter aus quadratischen Feldern. Der Reredos war ein Gemeinschaftsprojekt mit Morris. Um seine Goldtöne besser zur Geltung zu bringen, setzte Webb zwei Fenster in die Wände zu den Seiten des Retabels ein. Darüber hinaus sind auch Entwürfe für einen *prie-dieu* samt Altarschranke (305) überliefert.

598 Kirk 2005, S. 256.

599 Ebd., S. 156.

Abendmahlstisch (301)

Standort: Saint Mary and All Saints Sculthorpe; Maße: 202 cm x 96 cm x 92 cm; Material: wainscott oak



Abbildung 88: Abendmahlstisch (301). Saint Mary and All Saints Sculthorpe. Aufnahme: Paul Brittain.

Es sind zwei Blätter überliefert, deren Beschriftung nach es sich um Details eines Abendmahlstisches für Sculthorpe Church in Norfolk handelt.⁶⁰⁰ ([Abbildung Ausschnitt 1 Konstruktionsplan Abendmahlstisch 301](#)) ([Abbildung Ausschnitt 2 Konstruktionsplan Abendmahlstisch 301](#)) Heute ist die Kirche unter dem Namen Saint Mary and All Saints bekannt. Eines der Blätter ist datiert auf den April 1877. Nach Fertigstellung der Konstruktionszeichnung sollte die Ausführung stattfinden. Als zu verwendendes Holz hatte Webb wainscott oak angegeben, also jenes Holz und dessen Zuschnitt, das für Wandvertäfelungen benutzt wurde.

Der Tisch steht auf vier eckigen Beinen, die einfache vertikale Profilierungen tragen. Zwischen den Beinen und dem Korpus, der circa zehn Zentimeter über dem Boden beginnt, ist eine Leiste eingesetzt. In den Zwickeln beschreibt sie einen Kreis und geht in

600 Victoria and Albert Museum, Museumsnummer: E.457-2014; Design 2018, abgerufen unter: <http://collections.vam.ac.uk/item/O1295482/design-webb-philip-speakman/> [28.12.2018]; Museumsnummer: E.458-2014; Design 2018, abgerufen unter: <http://collections.vam.ac.uk/item/O1295483/design-webb-philip-speakman/> [28.12.2018].

eine Gerade über, wobei sich im Übergang eine Nase befindet. Mit einer runden Wulst ist die Leiste profiliert. Gleiches gilt auch für die Stirnseiten, wobei hier die Kreise fast die gesamte Breite einnehmen. Die Korpusfront besteht aus zwei mal sieben Feldern, die mit getrepten Profilleisten unterteilt sind. Nur das Profil der Beine liegt höher als die Fläche des Korpus. Auf eine Kolumne mit zwei leeren Feldern folgt abwechselnd eine Kolumne mit zwei Feldern, in denen sich Bildnisse befinden. Es sind insgesamt sechs Darstellungen von Frauen und Engeln mit Nimben als Bruststücke appliziert. In der rechten Kolumne sind der Figur im Seitenprofil als Attribute eine Haarpracht und Pfauenaugen beigegeben worden über einem Engel mit zusammengefalteten Händen und gesenktem Blick, der sich leicht zur Mitte wendet. In der mittleren Kolumne befindet sich eine Geige spielende Engelsfigur über einer Harfe spielenden Figur. Beide sind zentral dem Betrachtenden zugewandt. Die linke Kolumne zeigt einen Engel mit einem beschriebenen Blatt Papier vor der Brust über einem Engel mit Rüstung und Flügeln. Auch diese beiden Figuren wenden sich der Mitte zu.⁶⁰¹

Die Rahmen der Bildnisse sind als gezogene liegende Vierpässe mit Halbkreisen gearbeitet. Diese Form benutzte Webb bereits Mitte der 1860er Jahre für die Deckenvertäfelung des *lady rooms* in Arisaig House.⁶⁰² Die Seitenflächen des Korpus sind aus vier Feldern ohne eine Bemalung gebildet. Als oberen Abschluss entwarf Webb ein Gesims, welches oben und unten leicht hervorkragend profiliert ist und in der Mitte eine breitere konvexe nicht profilierte Partie besitzt. Weiter ist auf dem Blatt vermerkt, dass die Rückseite keine Profilierung und Verzierung mit Ausnahme des oberen Gesimses tragen soll.

Die Seitenflächen der Truhe (117) konstruierte er auch aus Rahmen und Füllung. Ebenso kam eine Bemalung zum Einsatz, die bei dem Stück hier aber gezielter eingesetzt wurde und nicht dazu diente die gesamte Oberfläche zu dekorieren. Die Profilierung der Füllungen ist reicher gestaltet und steht mehr in Zusammenhang mit dem Buffet (202), die jene des Abendmahlisches aber übersteigt.

Der Abendmahlstisch befindet sich in situ.⁶⁰³ 1865 entwarf Webb die Maßwerkfenster für ein Morris & Co. Fenster in der Kirche Saint Mary and All Saints.⁶⁰⁴ In seinem Rechnungs-

601 Das zur Verfügung stehende Bildmaterial lässt das Erkennen von Details nicht zu. Eine Personifikation der Schönen Künste, betende und musizierende Engel sowie die Erzengel Uriel und Michael könnten verschiedene Wege der Huldigung Gottes zum Ausdruck bringen, ein Programm, das mit der Funktion des Abendmahlisches in Zusammenhang steht.

602 Das Blatt befindet sich in der RIBA-Zeichnungssammlung. Es ist datiert auf März 1885.

603 Brittain 2016, abgerufen unter:

<https://www.google.com/maps/@52.8511574,0.8198077,3a,75y,109.28h,88.84t/data=!3m6!1e1!3m4!1sAF1QipNot2COft0eR3Xx8ilypjAGIHuwB-H8YLSHru2V!2e10!7i13312!8i6656> [21.12.2018].

604 Kirk 2005, S. 314 f.

buch für Morris & Co. führt Webb am 29. März 1865 „Sculthorpe Tracery“ auf.⁶⁰⁵ Er berechnete einen Pfund. Unter dem Maßwerk befinden sich zwei weitere Fensterfelder mit den Darstellungen von *Christus, wie er über das Wasser geht* und *Christus beobachtet seine Jünger im Sturm*. Es handelt sich dabei um das östlichste Südfenster im Chor und befindet sich damit direkt vor der Stirn des Abendmahltsches in seiner jetzigen Position. Für die erste Darstellung ist ein Karton von Ford Madox Brown überliefert. Im südlichen Seitenschiff befinden sich drei Lanzettenfenster, deren Bemalung Burne-Jones mit den Figuren von Glaube, Hoffnung und Nächstenliebe besorgte. Sie stammen vermutlich aus dem Jahr 1867. Eine Messingplatte beschreibt den Anlass der Installation: „In memory of Edward Billopp Lawrence died August 20 1861 aged 70 years.“⁶⁰⁶

In 1500 Meter Luftlinie zur Kirche entfernt liegt *Cranmer Hall*. 1684 wurde Webb beauftragt das Anwesen für Sir Willoughby Jones zu vergrößern. Webb baute zwischen 1864 und 1866/67 einen Salonflügel und einen Uhrenturm an. Weitere Umbauten nahm er im Inneren vor. Unter anderem setzte er einen neuen Treppenaufgang ein.⁶⁰⁷ Möglicherweise kamen durch diesen Auftrag auch die Arbeiten in der Kirche zustande oder vice versa.⁶⁰⁸ Interessant ist, dass die Bänke im Chorbereich der Kirche dieselben Armlehnen haben wie die zuvor besprochene Gartenbank (214), während die Fronten aus Rahmen und Füllung konstruiert sind. Die Fronten der Bänke im Kirchenschiff hingegen sind mit *linen-fold* verziert. Es liegt die Vermutung nahe, dass Webb auch das Chorgestühl entworfen hat, auch wenn die Form der Armlehnen weit verbreitet war.

605 AAD/2014/5 Box 5: P Webb. Account book of Morris, Marshall, Faulkner & Co. (1862–1876).

606 Sewter 1974, S. 171.

607 Kirk 2005, S. 179.

608 Im Katalog der RIBA-Zeichnungssammlung findet sich kein Hinweis außer auf das Fensterglas. Siehe Bettley 1989, Bd. 16, S. 149.

Reredos (302)

Standort: Parkstead House, London; **Maße:** 631 cm x 195 cm; **Material:** unbekannt

Im Dezember 1886 entwarf Webb einen Reredos für die Chelsea Kapelle des Whitelands College.⁶⁰⁹ Auf einem Blatt ist ein Konstruktionsteil mit wainscot beschrieben.⁶¹⁰ ([Abbildung Konstruktionsplan Reredos 302](#)) Der Reredos ist breiter als das Podest aus zwei Stufen auf dem es aufsitzt. Um den Höhenunterschied anzugleichen sind zwei Fußleisten am unteren Rand angestückelt, die jeweils an ihrem oberen Ende mit Wulst und Kehle profiliert sind. Die Front ist aus vier mal dreizehn Feldern umgeben von Rahmenholz gestaltet. Dort wo ein Abendmahlstisch vor dem Retabel steht, fehlt die Unterteilung in Felder. Eine obere nur am Rand profilierte Abschlussleiste neigt sich nach vorn. Auf halber Höhe des Reredos ist ein Regalbrett angefügt. Es ist 11 Zentimeter über dem Abendmahlstisch angebracht und weist dieselbe Breite wie dieser auf.⁶¹¹ ([Abbildung Konstruktionsplan Reredos 302](#)) Es ist bezeichnet als „super Altar“.



Abbildung 89: Grafische Reproduktion von Reredos (302). Cole 1985.

Die gesamte Front des Reredos ist bemalt. In den Feldern wurden konzentrisch sich windende Akanthusblätter angeordnet. Der rötlich braune Grund ist mit kleineren floralen Motiven flächendeckend verziert. Auf den goldenen Rahmen, die etwas dunkler sind als

die Akanthusblätter, sind Blätter und Blüten ornamental drapiert. Auf den sich kreuzenden Teilen sind Gänseblumenblüten aufgemalt und dazwischen ein dünner regelmäßige Kurven beschreibender Ast, an dem abwechselnd ein Blatt und eine Blüte hängt. Die beiden

609 Victoria and Albert Museum, Museumsnummer: E.158-1916, Architectural drawing 2018, abgerufen unter: <http://collections.vam.ac.uk/item/O834376/architectural-drawing-webb-philip-speakman/> [28.12.2018].

610 Victoria and Albert Museum, Museumsnummer: E.418-2014; Design 2018, abgerufen unter: <http://collections.vam.ac.uk/item/O1295442/design-webb-philip-speakman/> [28.12.2018].

611 Victoria and Albert Museum, Museumsnummer: E.417-2014; Design 2018, abgerufen unter: <http://collections.vam.ac.uk/item/O1295441/design-webb-philip-speakman/> [28.12.2018].

mittleren Felder der obersten Register sind zusammenhängend mit dem Attribut der Heiligen Ursula, einem Bündel aus Pfeilen, bemalt. Sie war Schutzheilige des Colleges, in dem ausschließlich Frauen für ihre Tätigkeit als Lehrerin ausgebildet wurden. Die Kapellen waren ihr geweiht. Als der Rektor der Schule Morris Design für die Bemalung des Reredos sah, wünschte er mehr zum Ausdruck gebrachten christlichen Glauben und Morris fügte die Symbole der vier Evangelisten ein.⁶¹² Sie befinden sich jeweils in einem Feld gleichmäßig verteilt über das zweite Register von oben.



The Chelsea Chapel: showing the William Morris reredos lit by the two side windows.

Abbildung 90: Reredos (302). Cole 1985.

Die Bemalung übernahm Kate Faulkner, die ebenfalls Dekorationsarbeiten in Gesso an einer der Ausführungen der Bank (109) und einem Piano ausgeführt hatte.⁶¹³ Ihrer Rechnung nach dauerten die Arbeiten von 1887 bis zum Au-

gust 1890.⁶¹⁴ Unter anderem bestanden die Arbeiten aus: „To preparing & raising in Gesso, the decorative pattern work and silvering, lacquering and painting in transparent colours the design of W. Morris and adding the subordinate designs for the pattern work of the superaltar, for the frame, [schwer lesbares Wort, Anm. des Verf.] of the reredos.“⁶¹⁵ Die Rechnung beläuft sich auf 162 Pfund. Weiter ist der Rechnung und den Abbildungen zu entnehmen, dass die angestückelten Fußleisten ebenfalls eine Oberflächenbemalung erhielten. Auf der oberen Abschlussleiste steht geschrieben: „te per orbem terrarum sancta confitetur ecclesia.“ Die Bedeutung lautet: Zu dich sich weltweit die heilige Kirche bekennt, eine Zeile aus dem altkirchlichen Hymnus Te Deum⁶¹⁶. Cole nach erreicht man mit dem Silberauf-

612 Cole 1985, S. 16. Auch Webb entwarf symbolische Darstellungen der vier Evangelisten für andere Gelegenheiten. Vgl. Victoria and Albert Museum, Museumsnummer: E.2917 bis 2931-2014; eine weitere Ausdeutung des Programms bei: Cole 1985, S. 18; Detail Abb. bei: Kirk 2005, S. 39.

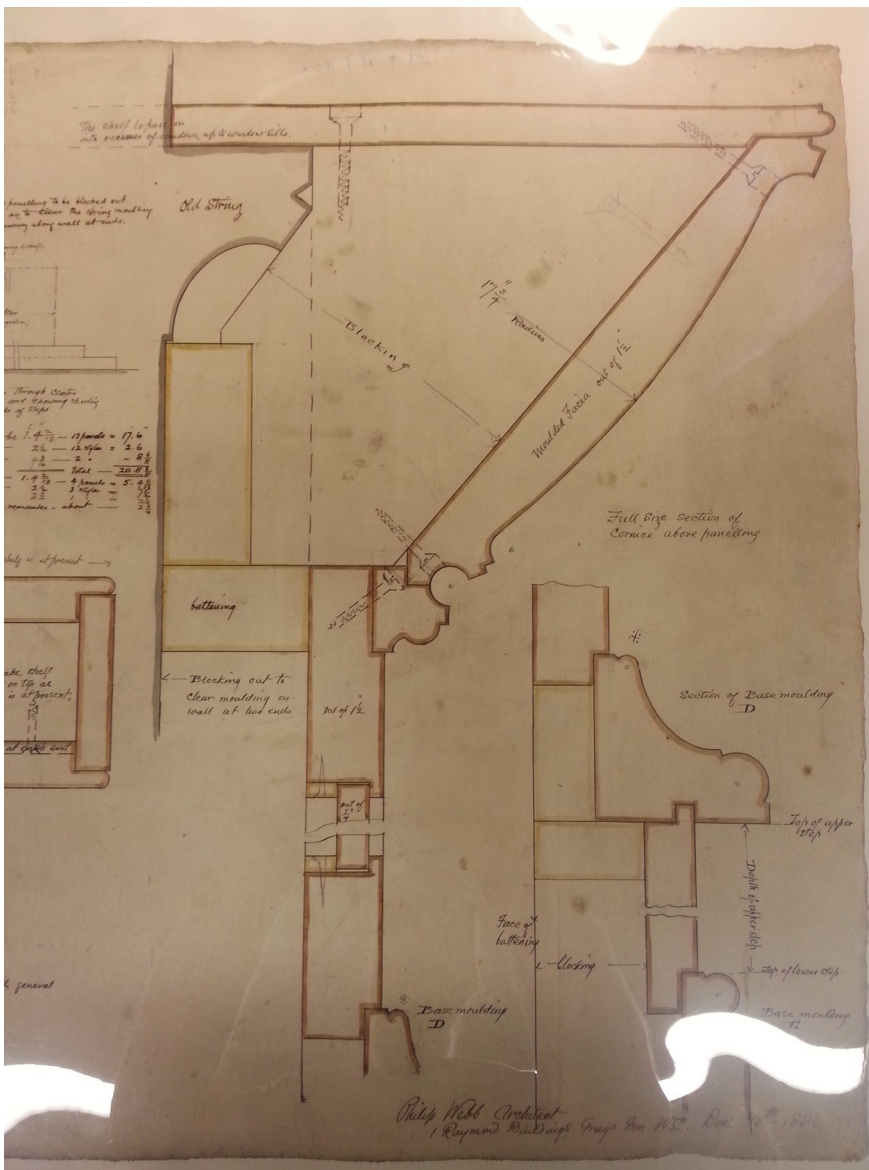
613 Für das Piano siehe: Victoria and Albert Museum, Museumsnummer: W.23:1 bis 4-1927.

614 In einem Brief an Reverend Faunthorpe stellt sich Webb verteidigend vor Faulkner, da ihm anscheinend die Arbeiten zu lange dauerten. Der Brief stammt vom 9. April 1891. Der „super altar“ war eine nachträgliche Veränderung, ebenso wie die lateinische Inschrift. Vermutlich gingen sie einher mit dem Wunsch nach mehr zum Ausdruck gebrachten christlichen Glaubens in dem Stück. Aplin 2015, Bd. 2, S. 97 f.

615 Victoria and Albert Museum, Museumsnummer: E.416:1 bis :2-2014.

616 Nohl 1996, 173–176.

trag auf dem Gold, dass eine weite Spanne zwischen Hell und Dunkel realisiert werden kann. Der durchscheinende Farbauftrag ermöglicht dem Silber Licht sehr gut zu reflektieren.⁶¹⁷



Allem Anschein nach wurden vor diesem Hintergrund zwei Fenster gegenüber den Stirnseiten des Altars nachträglich eingeführt, um für das zu reflektierende Licht ausreichend zu sorgen und mit dem Streiflicht das entstandene Relief der Gesso-Arbeiten hervor zu heben.⁶¹⁸ Während die Glasfläche von Morris gestaltet wurde, entwarf Webb im April 1890 die Form der Laibung und einen Pfeiler, der mittig platziert wurde.⁶¹⁹

Anfänglich wurde Morris & Co. durch Ruskin in das Projekt des Neubaus der Kapelle für das Whitelands College beteiligt. Burne-Jones und Morris gestalteten die Kirchenfenster. Als es zu

Abbildung 91: Konstruktionsplan Reredos (302). Detail 2. Victoria & Albert Museum. Museumsnummer: E.158-1916. Courtesy of the Victoria and Albert Museum.

Auseinandersetzungen mit dem eigentlich beauftragten Einrichter kam, quittierte der seinen Dienst und Morris nahm das Projekt unter seine Fittiche. Dabei griff Burne-Jones auf alte Entwürfe für seine Glasmalerei zurück, wodurch sich ihr Preis reduzierte. Es wurden neue Kirchenbänke installiert, doch von wem ist allerdings nicht ersichtlich. Morris entwarf auch ein neues Altartuch und überredete den Direktor dazu, das Dachgebälk zu bemalen

617 Cole 1985, S. 17.

618 Ebd., S. 17–19; vgl. bes. Abb. S. 17.

619 Victoria and Albert Museum, Museumsnummer: E.419-2014.

und an den Wänden eine Vertäfelung anzubringen.⁶²⁰ Das College wechselte noch einige Male seinen Standort. Dazu wurde in Putney, London eine neue Kapelle von Giles Gilbert Scott errichtet. Neben einigen der Buntglasfenster wurde auch der Reredos wieder installiert. Eine seitliche Beleuchtung erhielt er allerdings nicht wieder, stattdessen zwei Säulen an den Stirnseiten.⁶²¹ 2005 wurden die Fenster und der Reredos an den neuen Standort des Colleges, Parkstead House in Roehampton, transferiert.⁶²²

620 Cole 1985, S. 8–19.

621 Ebd., S. 42.

622 Whitelands College Chapel 2018, abgerufen unter: <https://historicengland.org.uk/listing/the-list/list-entry/1185173> [21.12.2018].

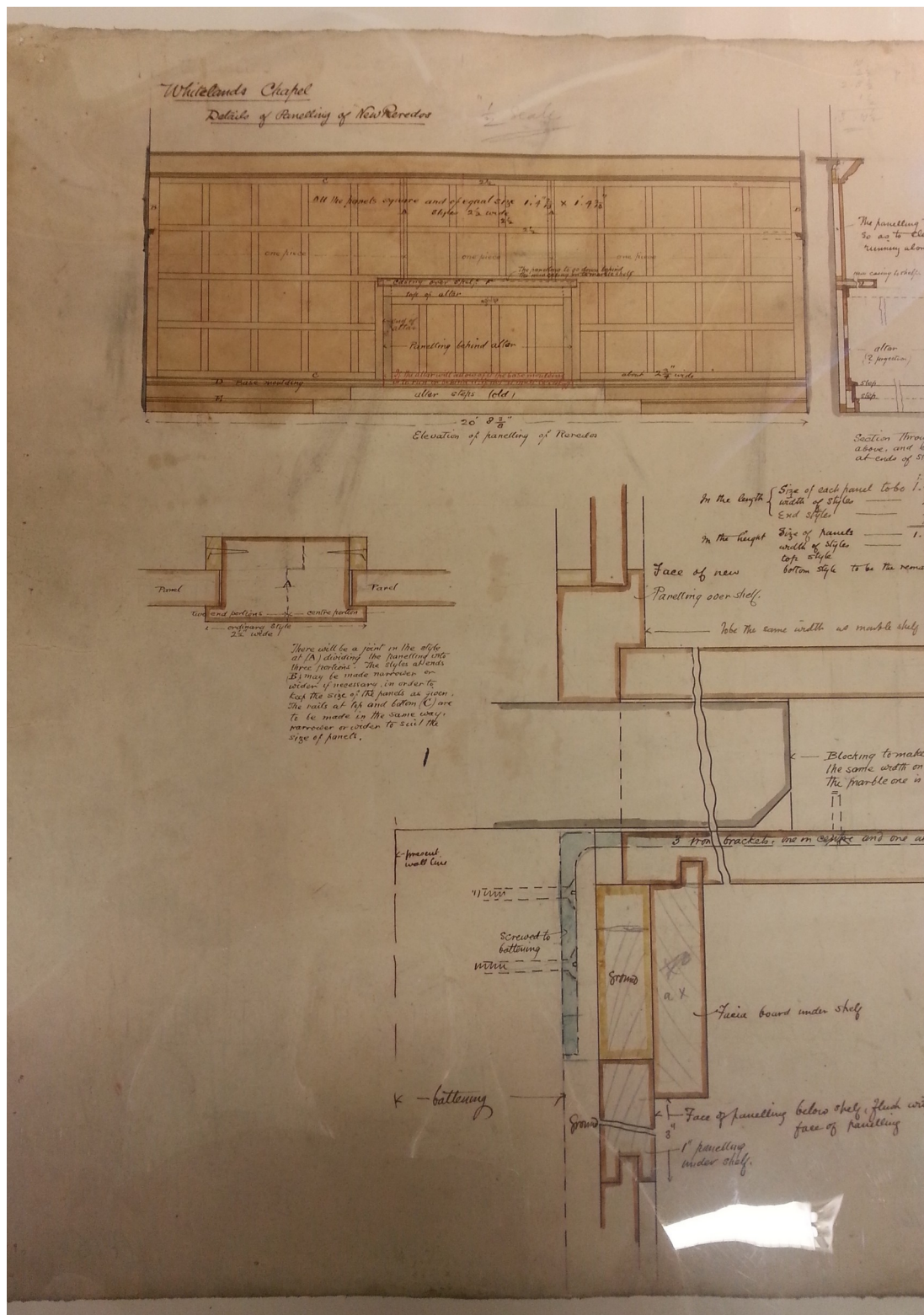


Abbildung 92: Konstruktionsplan Reredos (302). Detail 1. Victoria & Albert Museum. Museumsnummer: E.158-1916. Courtesy of the Victoria and Albert Museum.

Altartisch (303)

Standort: Victoria and Albert Museum; Maße: 96 cm x 146 cm x 66 cm; Material: Eiche

[\(Abbildung Altartisch 303\)](#) Der Altartisch (303) wurde im Jahr 1897 gefertigt.⁶²³ Er steht auf vier flach rechteckigen Beinen ohne Füße. Über dem Boden an der Front ist eine Leiste eingesetzt, die am unteren Rand profiliert ist. Zuerst wird ein Viertelkreis beschrieben, an dessen oberem Ende eine Nase steht, woraufhin eine Gerade zur gegenüberliegenden Nase führt, ähnlich der Leiste am Abendmahlstisch (301). Auch hier ist die Fläche aus Rahmen und Füllung gebildet worden. Aus den Füllungen sind in der Art eines Scherenschnittes Formen ausgeschnitten. Für die Stabilität ist ein Rand stehen gelassen worden. Die Formen der drei mal fünf Felder haben in der vertikalen Mittellinie der mittleren Kolumne ihre Spiegelachse. Die Motive erinnern an die konzentrisch angeordneten Akanthusblätter des Reredos. Hier, aus dem Holz geschnitzt, sind sie deutlich stilisierter. Ein zentraler Ast läuft wellenartig von den drei mittleren Feldern aus in horizontaler Richtung durch die äußeren Felder. Außerdem sind die mittleren Felder fast identisch. Hier verwendete Webb Formen, die er auch für die flachen Baluster im Treppenhaus von Standen circa fünf Jahre früher in einer freieren Weise benutzt hatte.⁶²⁴ Die Rahmen und ihre Zapfen sind sichtlich mit Holzstiften gesichert und verlaufen an den sich kreuzenden Stellen so, dass sie abwechselnd aufliegen oder unter gearbeitet sind. In der Konstruktionszeichnung wird mit Hilfe einer Detailzeichnung der Sektion besonders darauf hingewiesen, wo die Bretter übereinander verlaufen. Es entsteht der Eindruck von Flechtwerk, ausgeführt im Material Holz. Hier könnte Bezug genommen worden sein auf Morris Design trellis, dessen Vögel von Webb entworfen worden waren.⁶²⁵ An den Stirnseiten sind die drei mal zwei Felder ohne Motiv ausgeschnitten und die untere Leiste profiliert wie die Front. Die Rückseite ist außer zweier Querstreben im unteren und oberen Drittel offen. Unter der Tischplatte kragt eine umlaufende Leiste umgekehrt pyramidal wenige Zentimeter über die Front hinaus. Zwischen Leiste und Platte besteht ein Schlitz, der durch eine Fase an der Leiste sichtbar wird, wie es sich in der Konstruktionszeichnung darstellt. Die Maserung des verwendeten Holzes ist herausgearbeitet und kleinteilig dabei. Insgesamt ist die Holzverzierung, nur bestehend aus dem stark stilisierten floralen Motiv der Felder und der aus geometrischen Formen gebildeten Profile der unteren sowie oberen Abschlussleiste, ausgesprochen zurückgenommen.

623 Victoria and Albert Museum, Museumsnummer: W.4-2003.

624 Vgl. Abb. Kirk 2005, S. 156.

625 Victoria and Albert Museum, Museumsnummer: E.452-1919.

Nachdem Morris Mutter 1894 starb, erbte Morris Schwester Isabella Gilmore eine beträchtliche Summe Geld. Seit sich Isabella nach dem Tod ihres Mannes entschlossen hatte, den Beruf der Krankenschwester zu erlernen, waren ungefähr 10 Jahre vergangen und inzwischen war sie Gründerin und Leiterin der *Rochester Diocesan Deaconess Institution* in Clapham, London. Mit den Hinterlassenschaften ihrer Mutter spendierte sie ihrer Schule für angehende Diakonissen eine Kapelle.⁶²⁶ Vermutlich über ihren Bruder wurde Webb mit dem Bau der Kapelle beauftragt. Als Bauunternehmen wurde Agarrest & Son aus Clapham gewonnen. Am 12. August 1896 wurde der Vertrag über den Bau zu einer Summe von 1570 Pfund abgeschlossen.⁶²⁷

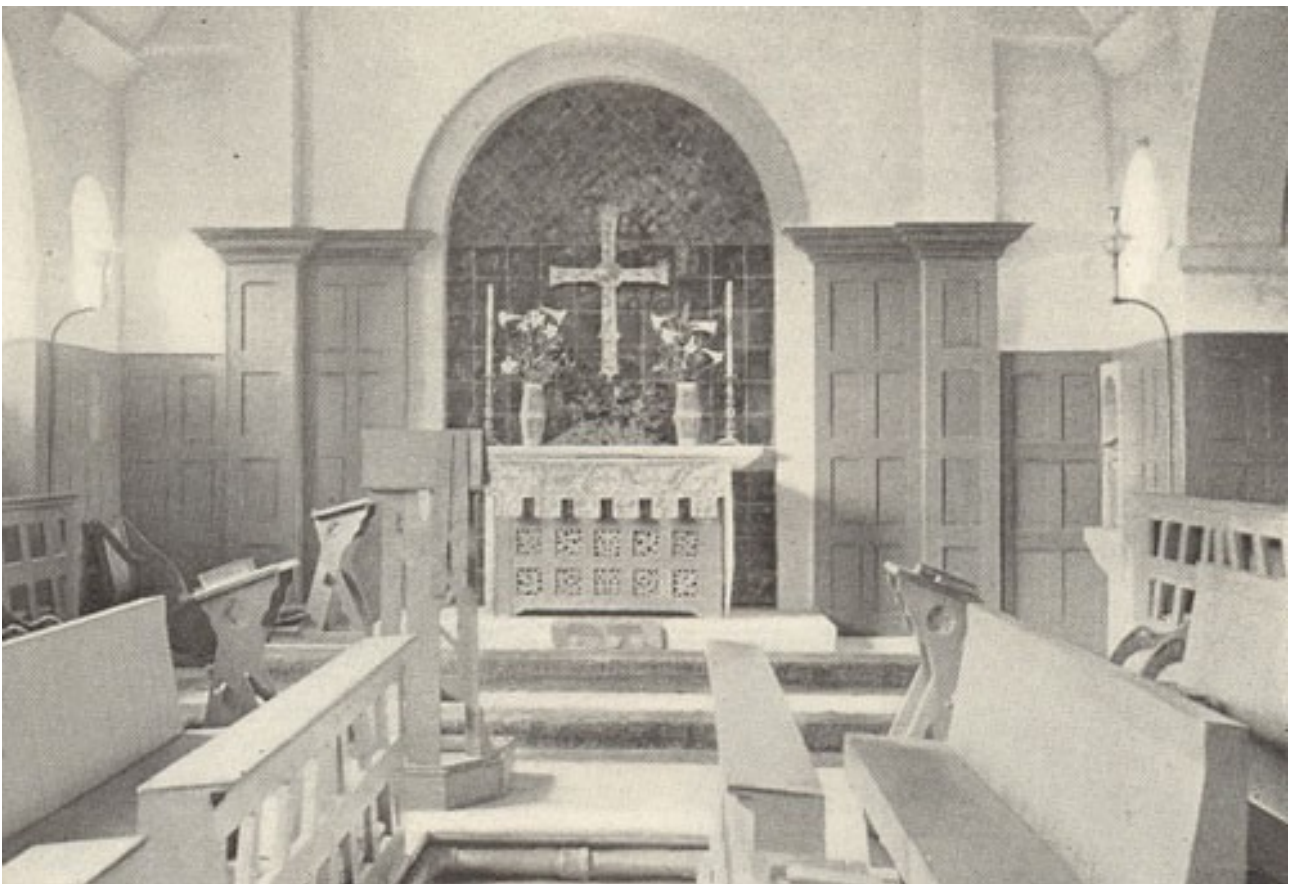


Abbildung 93: Chapel of the Rochester and Southwark House. (CC BY-NC-SA 3.0).

Im Verlauf der Bauarbeiten fragte Gilmore Webb, ob er auch einen Altar (303), eine Kredenz, ein Pult (304), eine Piscina, ein Altartuch und ein silbernes Altarkreuz für die neue Kapelle entwerfen könne.⁶²⁸ Der Altar, das Pult (304), das Altartuch und das Kreuz

626 Sharp 1996, S. 36; der Artikel beschreibt die eindrucksvolle Arbeit von Isabella Gilmore, die in den Heiligenkalender der Kirche von England (16. April) aufgenommen wurde.

627 AAD/2014/5 Box 5: Notebook of jobs for Rochester Deaconess Chapel; In der RIBA-Zeichnungssammlung befinden sich weitere Blätter zu dem Projekt. Siehe: Bettley 1989, Bd. 16, S. 177.

628 Kirk 2005, S. 258.

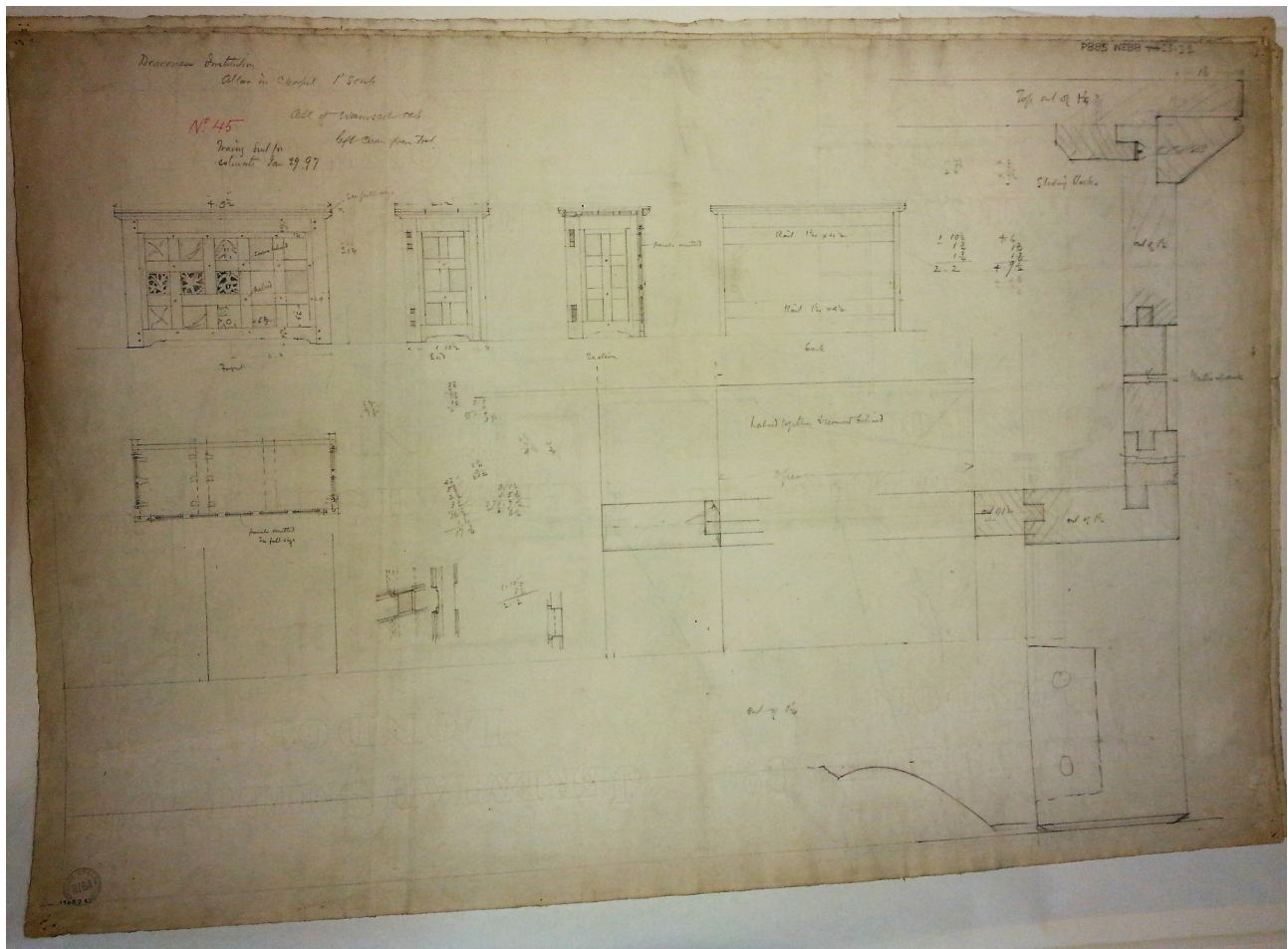


Abbildung 94: Konstruktionsplan Altartisch (303). © The Royal Institute of British Architects.

befinden sich im Victoria and Albert Museum.⁶²⁹ Für den Altar, das Pult (304), die Piscina und eine nachträgliche Rohrleitung verlangte Webb einen Preis von 107 Pfund.⁶³⁰ In gewohnter Weise vertäfelte Webb die Wände mit Rahmen und Füllung. Neben dem Bogen hinter dem Altar setzte er der hier höher gezogenen Vertäfelung ein umgekehrt pyramidal hervorkragendes Gesims auf. Die offene Trägerkonstruktion des Daches im Inneren korrespondiert mit der Front des Altars, indem es zwischen Balken und Decke ein Holzgitter mit quadratischen offenen Feldern aufweist.⁶³¹ Auch die Pulte vor der vordersten Bankreihe weisen offene Felder auf, die in der vertikalen mittleren Achse eine Spiegelachse besitzen, aber nicht rechteckig unterteilt sind. In der Literatur wird die Bestuhlung nicht erwähnt, doch liegt es nahe, dass auch sie von Webb entworfen worden ist. Im Februar 1897 fragte Gilmore Webb, ob er die Ausführung des Altartisches den Arbeitern des Bauunternehmens, die die Kapelle errichteten, überantworten könne, was dann auch geschah.⁶³²

629 Altarkreuz: Victoria and Albert Museum, Museumsnummer: M.34-1970.

630 AAD/2014/5 Box 5: Notebook of jobs for Rochester Deaconess Chapel.

631 Das Gitterwerk sollte nach der Jahrhundertwende auch ein Kennzeichen der Cotswold School werden, vgl. Andrews 2005, S. 100 oder 156.

632 Altar table 2018, abgerufen unter: <http://collections.vam.ac.uk/item/O102008/altar-table-webb-philip->

Die Gilmore House Ltd. als Eigentümerin der Kapelle übergab das Stück zusammen mit dem Pult (304) 1980 dem Victoria and Albert Museum. Es wurde die Abmachung getroffen, dass, wenn das Unternehmen aufhören sollte zu existieren, die Dauerleihgaben vollständig in den Besitz des Museums übergehen sollten. Bisher war der Altartisch nur 2005 auf der Ausstellung *International Arts and Crafts* zusammen mit dem Altarkreuz und dem Tuch zu sehen.⁶³³

Die Kapelle befindet sich in Clapham Common North Side Nummer 113. Sie ist Teil des *Gilmore House*. Auf der Konstruktionszeichnung sind auch die Kirchenbänke eingezeichnet.⁶³⁴ Auf einem Foto, das den Innenraum im heutigen Zustand zeigt, ist zu sehen, dass er als Küche und Wohnraum in Benutzung ist. Die Brüstung einer nachträglich eingefügten Galerie über dem Küchenbereich ist mit Hilfe der Nachbildungen von Webbs Scherenschnittmotiv der Altarfront gestaltet.⁶³⁵ Sowohl der Entwurf für das Dekorationsmuster als auch für den Tisch selber befinden sich in der RIBA-Zeichnungssammlung.⁶³⁶ Zum Ende des 19. Jahrhunderts hin mit dem Aufkommen des *Art Nouveau* nahm die Abstraktion floraler Motive bedeutend zu. Als Art eines Scherenschnittes finden wir die Abstraktion in einem Stuhl von Mackmurdo aus den Jahren 1881 bis 1882 auf die Spitze getrieben. Aber auch in einem Beistelltisch in Zusammenhang mit der *Arts and Crafts Movement* sind zu Webb ähnlich stilisierte florale Muster als Scherenschnitt in Holz mit einer Mitten-Symmetrie ausgeführt.⁶³⁷

Das Altartuch wurde von Webb entworfen und von May Morris gearbeitet.⁶³⁸ Es besteht aus einem einfarbigen Teil, der der Größe der Tischplatte entspricht und einer bestickten Bordüre entlang der Längsseite. In rechteckigen Feldern befinden sich Schwarze Kreuze. Zwischen den Feldern sind Eichenblätter, Weinranken und Reben platziert. Darunter sind in gleichmäßigen Abständen quadratische Fransen angeordnet, die im Ausschnitt eine Zinnenbekrönung entstehen lassen. Die Bordüre ist so breit, dass sie an der unteren Kante des oberen Registers des Tisches endet. Eine gebänderte Linie umläuft die Bordüre. So

[speakman/](#) [21.12.2018].

633 Livingstone 2005, S. 351 f., Abb. 2.2.

634 Victoria and Albert Museum, Museumsnummer: E.107-1945.

<http://collections.vam.ac.uk/item/O1024633/architectural-design-webb-philip-speakman/>

635 Rathbone 2017, abgerufen unter: <https://sheelanagigcomediene.files.wordpress.com/2017/11/gilmore-housechapel.jpg> [21.12.2018].

636 Eine Kopie des Entwurfs des Dekorationsmusters befindet sich in: Victoria and Albert Museum, Furniture and Woodwork Department: Craftsman file.

637 Andrews 2005, S. 70 f.

638 Victoria and Albert Museum, Museumsnummer: T.379-1970; The Festival Frontal 2018, abgerufen unter: <http://collections.vam.ac.uk/item/O89474/the-festival-frontal-superfrontal-webb-philip-speakman/> [28.12.2018; Entwurf: E.58-1940.

erscheint der Altartisch in seiner zurückgenommenen Dekoration und dem stark stilisierten floralen Ornament, welches fast nur noch eine Zusammensetzung aus geometrischen Formen darstellt, modern. Das Tuch jedoch greift Motive mit Bezug zum europäischen Mittelalter auf.⁶³⁹

639 Abb. bei: Kempton 2007, abgerufen unter http://anglicanhistory.org/women/rich_deaconesses1907 [21.12.2018]: Zu sehen ist Webbs gesamtes Arrangement aus Tisch (303), Tuch, Altarkreuz, Pult (304) und Innenarchitektur. Rechts neben dem Altar befindet sich die Piscina.

Pult (304)

Standort: Victoria and Albert Museum; Maße: 151 cm x 61 cm x 97 cm; Material: wainscott oak

[\(Abbildung Pult 304\)](#) Da wir wissen, dass die Arbeiter der Baufirma, die die Kapelle errichteten, das Pult zusammen mit dem Altartisch (303) im Jahr 1897 ausführten, liegt die Verwendung von *wainscott oak* nahe, da es auch für Wandvertäfelungen benutzt wird. Auch sehen wir auf der Konstruktionsskizze, die sich in der RIBA-Sammlung befindet, dass von Schrauben Gebrauch gemacht werden sollte.

Der Sockel auf dem das Pult befestigt ist, ist in der Draufsicht aus einem Rechteck mit angestückeltem Dreieck konstruiert, wobei sich das Pult über die Dreieckspartie erhebt. Die Verbindungen um den Sockel herum werden durch Schwalbenschwänze hergestellt. Die Fläche auf der sich der Benutzende befindet, besteht aus drei aufgebrachten Brettern. Das Pult steht auf drei Beinen. Das einzelne Vordere besitzt die Form eines flachen Brettes, die beiden Hinteren, die eines Kantholzes. Zwei Bretter verbinden die Kanthölzer miteinander und nehmen mittig mit ihrer flachen Seite zwei Bretter als Streben vom Vorderbein auf. Deren Zapfen zeichnen sich an der Front des Vorderbeines und der Hinterbeinverstrebung ab. An den beiden Hinterbeinen, an der oberen Verstrebung des Vorderbeins sowie unter der Platte am Vorderbein befinden sich die Winkel füllende Bretter, deren Basen einen Bogen beschreiben. In der Fläche zwischen der oberen und unteren Verstrebung der Hinterbeine sind Leisten eingefügt. Die Leisten sind auf der einen Seite gerade und auf der anderen Seite ist ein Eselsrücken ausgeschnitten. Zusammen bilden die acht Leisten zwei auf den Spitzen stehende Quadrate, wobei die geraden Seiten nach innen zeigen. Das eigentliche Pult ist konstruiert aus einer auf den Beinen liegenden Platte, eine Platte an der Front auf der schmalen Seite stehend und einer Platte, die schräg abfallend zur unteren Platte führt. Damit darauf gelegte Blätter und Notizen nicht herunter rutschen können, ist vor dieser Platte eine Leiste mit abgerundeten Ecken angebracht. Die Seitenflächen in Form eines nicht gleichschenkligen Dreiecks sind in Form eines schiefen Halbkreises ausgeschnitten. Daneben ist jeweils ein Brett, zugeschnitten zu einer vertikal halbierten stark stilisierten Lilie, auf der Seitenfläche angebracht. Der stark stilisierte Zweig, quasi zu einer Nase vereinfacht, findet sich auch in den die Stabilität unterstützenden Zwickelfeldern wieder. Bei der Durchsicht von Webbs Notiz- und Zeichenbüchern trifft man immer wieder auf Profilzeichnungen von Kapitellen, die Nasen tragen, respektive wulstartige Gesimse. Unter

anderem hielt Webb Kapitelle in Westminster und dem Kolosseum fest.⁶⁴⁰ Der gesamte obere Aufbau des Pultes findet sich in ähnlicher Weise auf Abbildungen bei Viollet-le-Duc wieder.⁶⁴¹

Der Scherenschnitt eines stilisierten floralen Motivs finden wir auch in der Front des zuvor besprochenen Altartisches (303), der zusammen mit dem Pult Teil der von Webb entworfenen Ausstattung der Kapelle der *Rochester Diocesan Deaconess Institution* in Clapham, London ist, wieder.⁶⁴² Im Zuge der Beschreibung wurde dort schon auf die Ba-

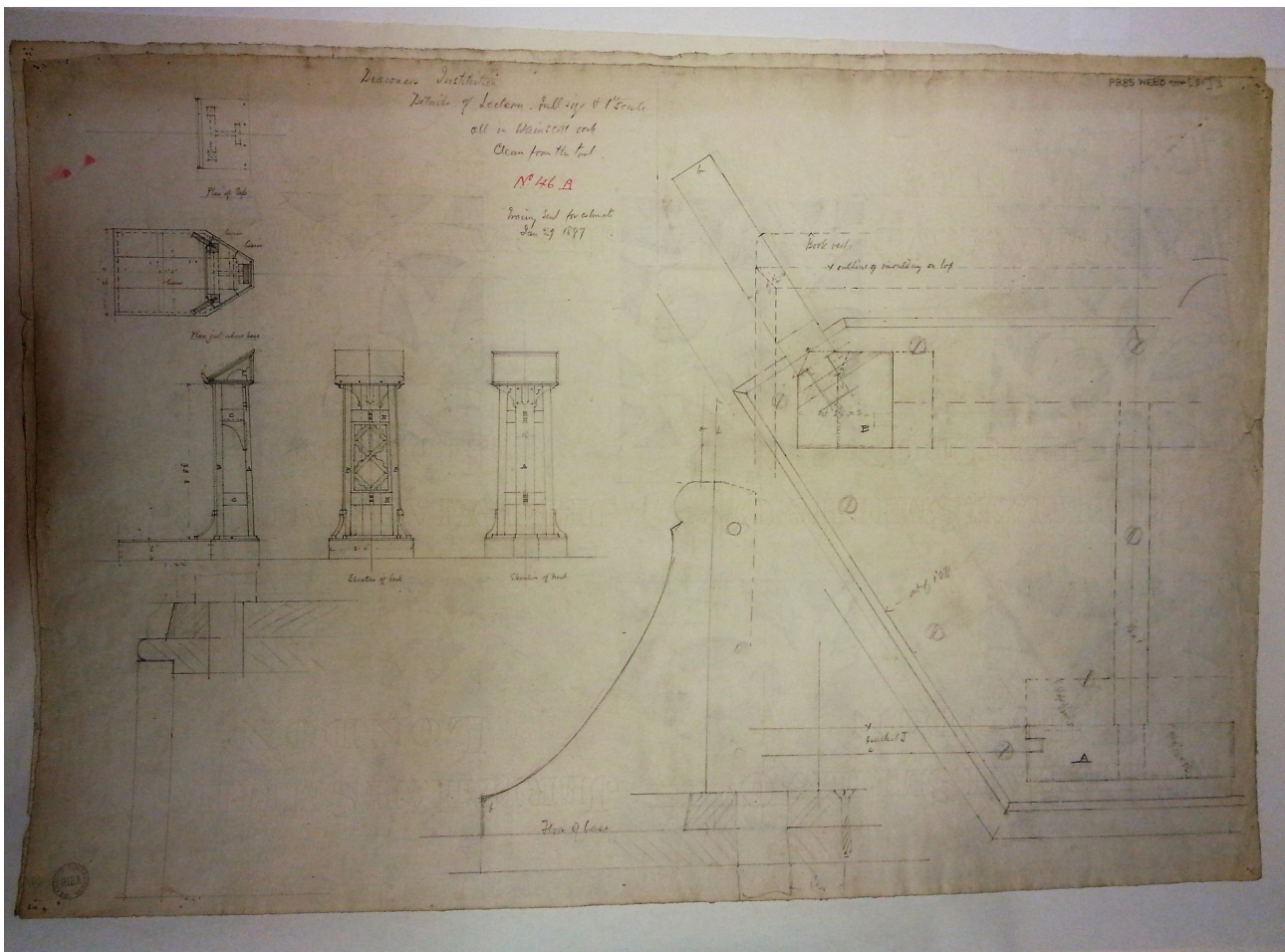


Abbildung 95: Konstruktionszeichnung Pult (304). © The Royal Institute of British Architects.

luster des Treppenhauses in Standen aufmerksam gemacht, die ebenfalls als flache Scherenschnitte in Holz mit floralen Motiven ausgeführt sind. Auch hier finden stilisierte Lilien Verwendung und Nasen sowie eckige Durchbrüche. Baluster ist hier allerdings nicht die richtige Bezeichnung, da sie flach sind und damit Zaunlatten oder Balkonbrettern näher stehen. Ähnliche ausgeschnittene Bretter finden auch als Teil der Rückenlehne von Windsor-Stühlen Verwendung. Das Anwesen *Hatfield House*, 35 Kilometer nördlich von London

640 AAD/2014/5 box 7: Sketchbook of architectural drawings of buildings in France, Small black sketchbook from trip to Italy (1885).

641 Viollet-le-Duc 1858, Bd. 1, S. 159 f.

642 Weitere Informationen zum Auftrag sind zu dem Altartisch (303) zusammen getragen.

gelegen, besitzt gemauerte Balustraden im Außenbereich, die ebenfalls eine ganz ähnliche Flächendekoration besitzen.⁶⁴³ Dieses Zierelement für Flächen scheint Webb in den 90er Jahren des 19. Jahrhunderts in sein Repertoire aufgenommen zu haben, während wir mindestens seit den Entwürfen der Inneneinrichtung von *Clouds*, Coneyhurst, der Kapelle sowie für die Gartenbank (214), den Abendmahlstisch (301) und der Reredos (302) auch gitterförmige Flächenverzierungen vorfinden.⁶⁴⁴ Insgesamt passt sich das Pult in die Ausstattung der Kapelle ein. Auch hier ist die Verzierung zurückgenommen, aber betont gesetzt. Der Altartisch (303) und das Pult⁶⁴⁵ befinden sich im Depot des Victoria and Albert Museums.

643 Vgl. Abb. bei Cecil 1973, S. 14 und 15.

644 Vgl. Abb. bei Kirk 2005: S. 138, 229, 260, 39.

645 Victoria and Albert Museum, Museumsnummer: W.5:1, 2-2003; Lectern 2018, abgerufen unter: <http://collections.vam.ac.uk/item/O101268/lectern/> [28.12.2018].

prie-dieu und Altarschranke (305)

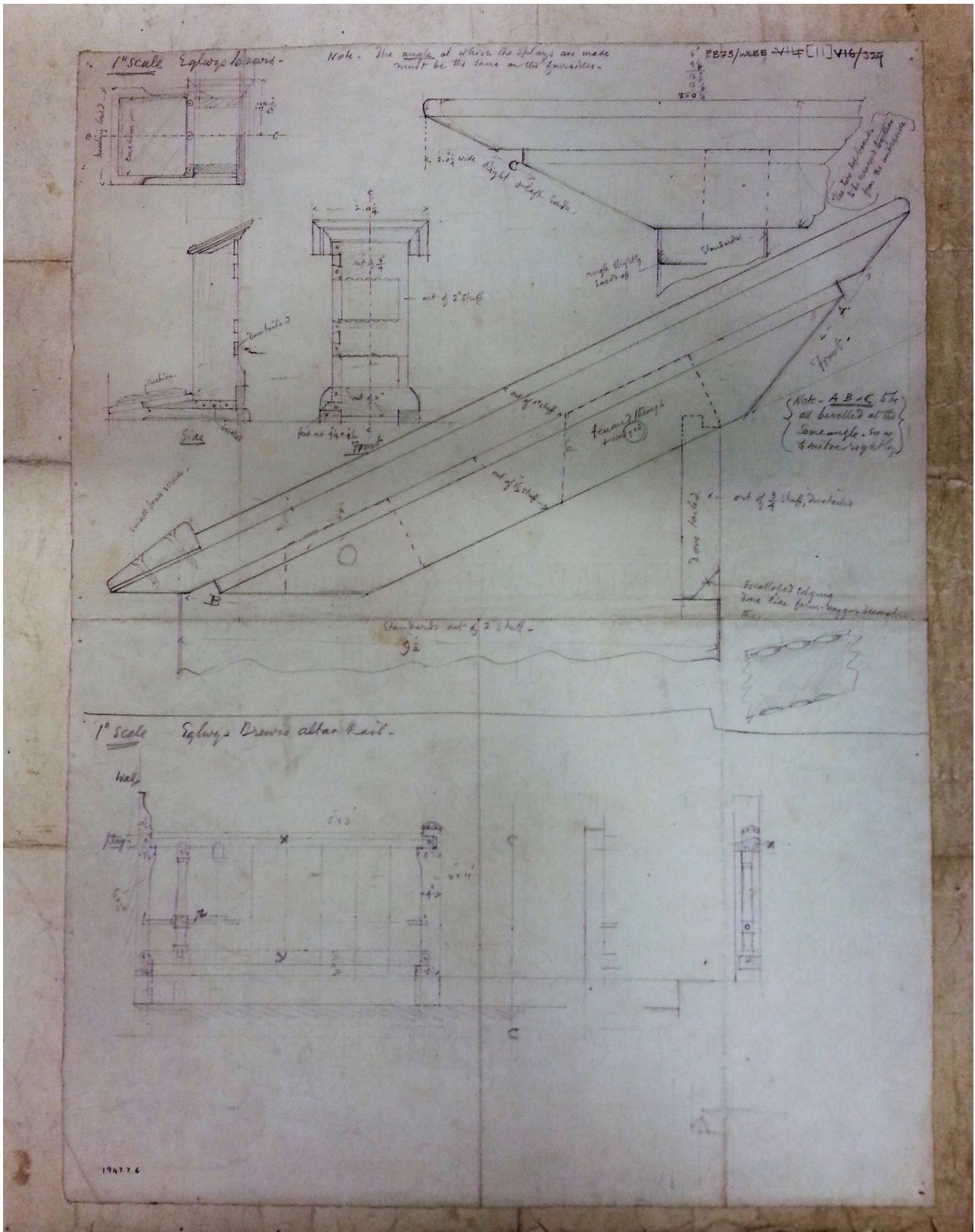


Abbildung 96: Konstruktionsplan prie-dieu und Altarschranke (305). © The Royal Institute of British Architects.

Auf einem Blatt sind die Entwürfe für einen *prie-dieu* und eine Altarschranke festgehalten.⁶⁴⁶ Die Details des *prie-dieu* sind auf der oberen Hälfte des Blattes verzeichnet. Als Verzierung sind nur Profilierungen an den Kanten des Pultes zu erkennen. Die Trägerkonstruktion ist mit folgendem Hinweis versehen: „escaloped edging done like farm-waggon decoration.“ Das Pult steht auf einer kleinen Plattform, wie das zuvor Besprochene. Die Fläche vor dem Pult ist hier ebenso eine Schräge wie das Pult selber. Darauf ist ein Kissen für die Kniee eingezeichnet. Die Altarschranke ist in rudimentären Zeichnungen auf der unteren Hälfte des Blattes festgehalten. Die Baluster sind im unteren Drittel durch eine Längsverstrebung miteinander verbunden.

Dem Blatt nach waren die beiden Arbeiten für die Ausstattung von Eglwys Brewis in Saint Athan in Wales gedacht. Heute ist die Kirche unter dem Namen Church of St Brise oder Brice bekannt und befindet sich auf dem Gelände eines Luftwaffenstützpunktes.⁶⁴⁷ William Weir führte die Aufsicht zur Restaurierung der Kirche zwischen 1899 und 1902 im Auftrag der SPAB durch.⁶⁴⁸ Weir war Webbs Assistent zwischen den Jahren 1888 und 1897 und arbeitete seit 1899 für die SPAB.⁶⁴⁹ Der Korrespondenz von Weir und Webb über die Restaurierung nach, war Webb daran gelegen die Arbeiten so auszuführen, dass nach Möglichkeit die bestehende Altarschranke und auch die Kanzel erhalten werden konnten.⁶⁵⁰ Für die Schranke konnte Weir offensichtlich nicht umhinkommen, sie abreißen zu lassen. Nachdem die Restaurierungsarbeiten abgeschlossen waren, fragte Webb bei Morris & Co. noch an, ob sie Tücher für den Altar und zur Ausschmückung des Altarbereichs fertigen könnten.⁶⁵¹

646 Bettley 1989, Bd. 16, S. 149.

647 British Listed Buildings Online 2010, abgerufen unter:
<https://www.britishlistedbuildings.co.uk/300013142-church-of-st-brise-st-athan> [21.12.2018].

648 Burman 2005, S. 88.

649 Kirk 2005, S. 175.

650 Aplin 2015, Bd. 3, S. 91 und S. 137.

651 Ebd., S. 151ff.

Kirchenbank (306)

unausgeführt

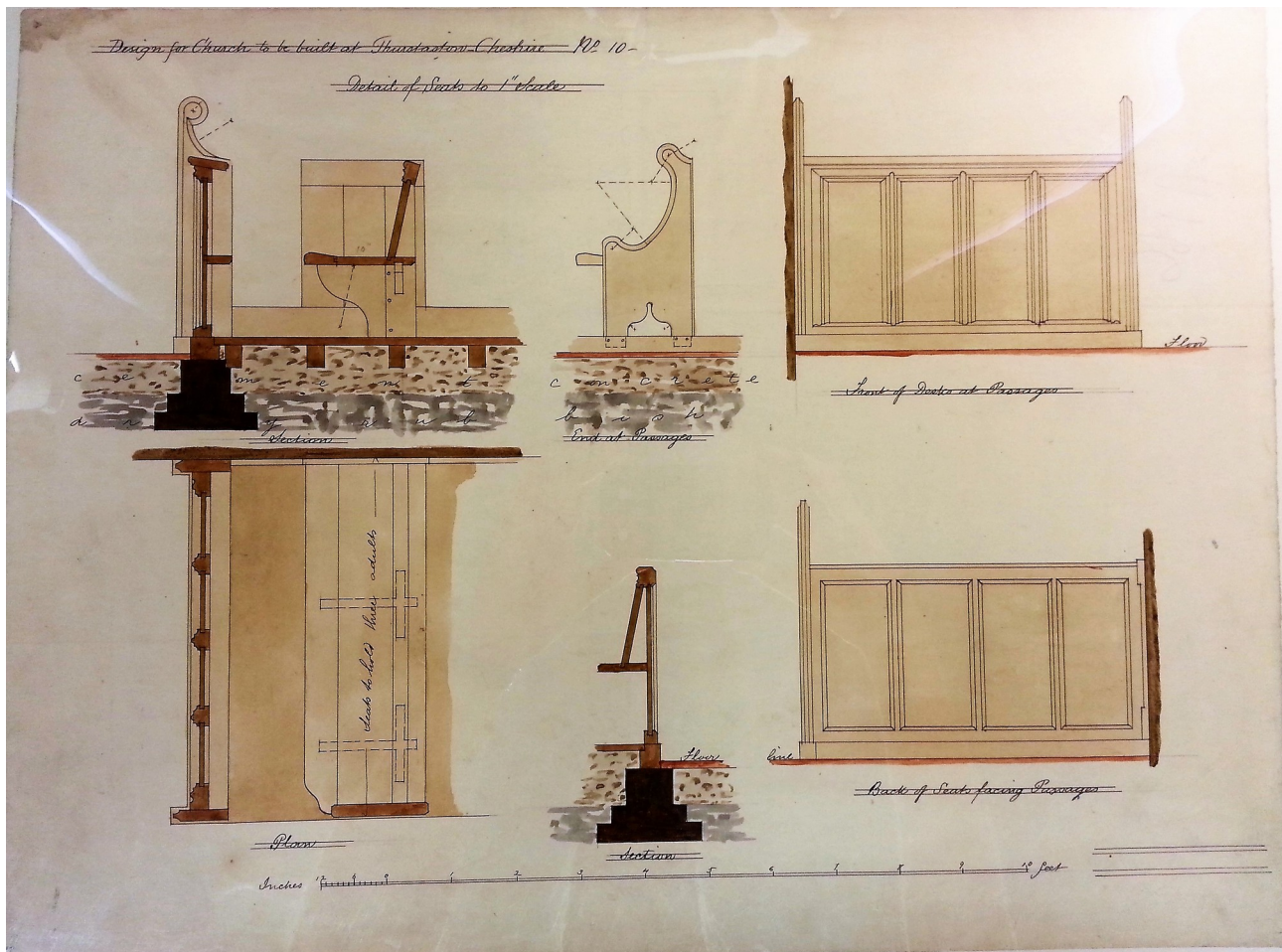


Abbildung 97: Konstruktionszeichnung Kirchenbank (306). Museumsnummer: E.86-1916. Courtesy of the Victoria and Albert Museum.

Als Teil eines Entwurfs für einen Kirchenbau entwarf Webb auch die Bänke, Tische und Ablageflächen im Inneren. Alle Teile sind auf einem Blatt dargestellt.⁶⁵² Die Seitenteile der Bänke sind an der unteren Kante in Form eines variierten Spitzbogens ausgeschnitten, da die Spitze schlitzartig und rund ausgeführt ist. Die vordere Kante der Armlehne ist rund gestaltet und verläuft in einem flachen Bogen zu einem Kreis, der im Schulterbereich auf der Kante aufsitzt. Die Kanten tragen auf der Innen- und Außenseite eine Fase. Das nach hinten geneigte Rund auf der Vorderkante der Armlehne der Bank im Sinne einer Volute benutzte Webb auf den Tischen oder Pulten vor den Kirchenbänken, die an einen Gang angrenzen. Damit und den Fasen stehen sie in Korrespondenz zu den Bänken. Die Fronten sind aus hoch rechteckigen Feldern mit ruhiger Profilierung gebildet.

652 Victoria and Albert Museum, Museumsnummer: E.86-1916; Architectural drawing 2018, abgerufen unter: <http://collections.vam.ac.uk/item/O834445/architectural-drawing-webb-philip-speakman/> [28.12.2018].

Eine Privatperson hatte Webb den Auftrag erteilt, eine Kirche in dem kleinen Dorf Thurston in Cheshire zu bauen. Sie sollte die alte Pfarrkirche ersetzen. Nach mehreren Anläufen stellte Webb 1871 ein umfängliches Entwurfsprogramm fertig, wozu auch diese Zeichnung gehörte, da sie sowohl koloriert als auch nummeriert ist.⁶⁵³ Trotz der sehr fortgeschrittenen Planungsphase wurde das Projekt im Jahr darauf eingestampft.⁶⁵⁴

In einem von Webbs Zeichenbüchern, welches er in den Jahren 1863 bis 1884 benutzte, hielt er eine Kirchenbank zusammen mit einem Pult oder Regal fest. Während das gegenüberliegende Blatt mit „Michael church, herefordshire house manor [schwer lesbares Wort, Anm. des Verf.]“ überschrieben ist, steht über der Bank einfach „church“.⁶⁵⁵ Beide Stücke tragen die Merkmale, die Webb für seine Bank und alle Kirchenbänke benutzte. Zum einen sind das die Fase an den äußeren Kanten und zum anderen die runden Formen an den Lehnen, die sich zum Teil auch volutenartig einer Kurve entgegen beugen.

653 Bettley 1989, Bd. 16, S. 190; dem Katalog nach entwarf Webb weitere Einrichtungsstücke, die aber nicht gesichtet werden konnten.

654 Kirk 2005, S. 256 f.

655 AAD/2014/5 Box 8: Sketchbook containing mainly architectural drawings.

Kirchenbank (307)

Standort: St Dunstan's Church, Hunsdon

(Abbildung Konstruktionszeichnung Kirchenbank 307) Der Konstruktionszeichnung für die Kirchenbänke ist zu entnehmen, dass diese in Eiche ausgeführt werden sollten.⁶⁵⁶ Die Seitenteile tragen am unteren Rand einen ausgeschnittenen Spitzbogen. Die vordere Kante der Armlehne ist rund und führt nach einem größeren runden Ausschnitt steil zum Schulterteil, das rechteckig abschließt. Auch hier tragen die Kanten auf beiden Seiten Fasen. Auf dem Blatt ist außerdem ein Leseputz im Seitenaufriß ohne besondere Merkmale zu sehen. Auch eine Draufsicht auf die gesamte Bestuhlung des Kirchenschiffes ist eingezeichnet. Daneben befindet sich ein Text, in dem Webb Anweisungen gibt. Es sollen die gesamten Sitze des Kirchenschiffes entfernt werden. Die Vertäfelung aus Eiche soll erhalten bleiben und ausgebessert werden. In der Konstruktionszeichnung der Bank sind Teile der Rückenlehne mit „old panelling“ beschrieben, was in diesem Zusammenhang bedeu-



Abbildung 98: Kirchenbank (307) in situ (2012). St Dunstan's Church, Hunsdon. Aufnahme: Andrew Wood.

656 Victoria and Albert Museum, Museumsnummer: E.453-2014, Design 2018, abgerufen unter: <http://collections.vam.ac.uk/item/O1295477/design-webb-philip-speakman/> [28.12.2018].

tet, dass Webb auch bei der Bestuhlung Material wieder verwendete. Inwieweit dies auch für die äußere Gestaltung gilt, ist im Rahmen dieses restauratorischen Auftrags von großem Interesse, doch ein Vergleichsstück fehlt.

Als Webb 1878 gefragt wurde St Dunstan's Church in Hunsdon umzubauen, lehnte dieser ab und verwies auf die SPAB.⁶⁵⁷ Das Blatt ist auf den August 1886 datiert und stellt eventuell den Abschluss restauratorischer Maßnahmen an der Kirche dar, an denen Webb keinen Anteil gehabt hätte, hätten sie nicht unter der Federführung der SPAB stattgefunden. Zeitgenössischen Fotoaufnahmen nach befindet sich die Bestuhlung in situ.⁶⁵⁸

657 Kirk 2005, S. 298.

658 zoothorn 2013, abgerufen unter: <https://hertfordshirechurches.wordpress.com/2013/01/09/st-dunstan-hunsdon/> [21.12.2018].

Kirchenbank (308)

unausgeführt

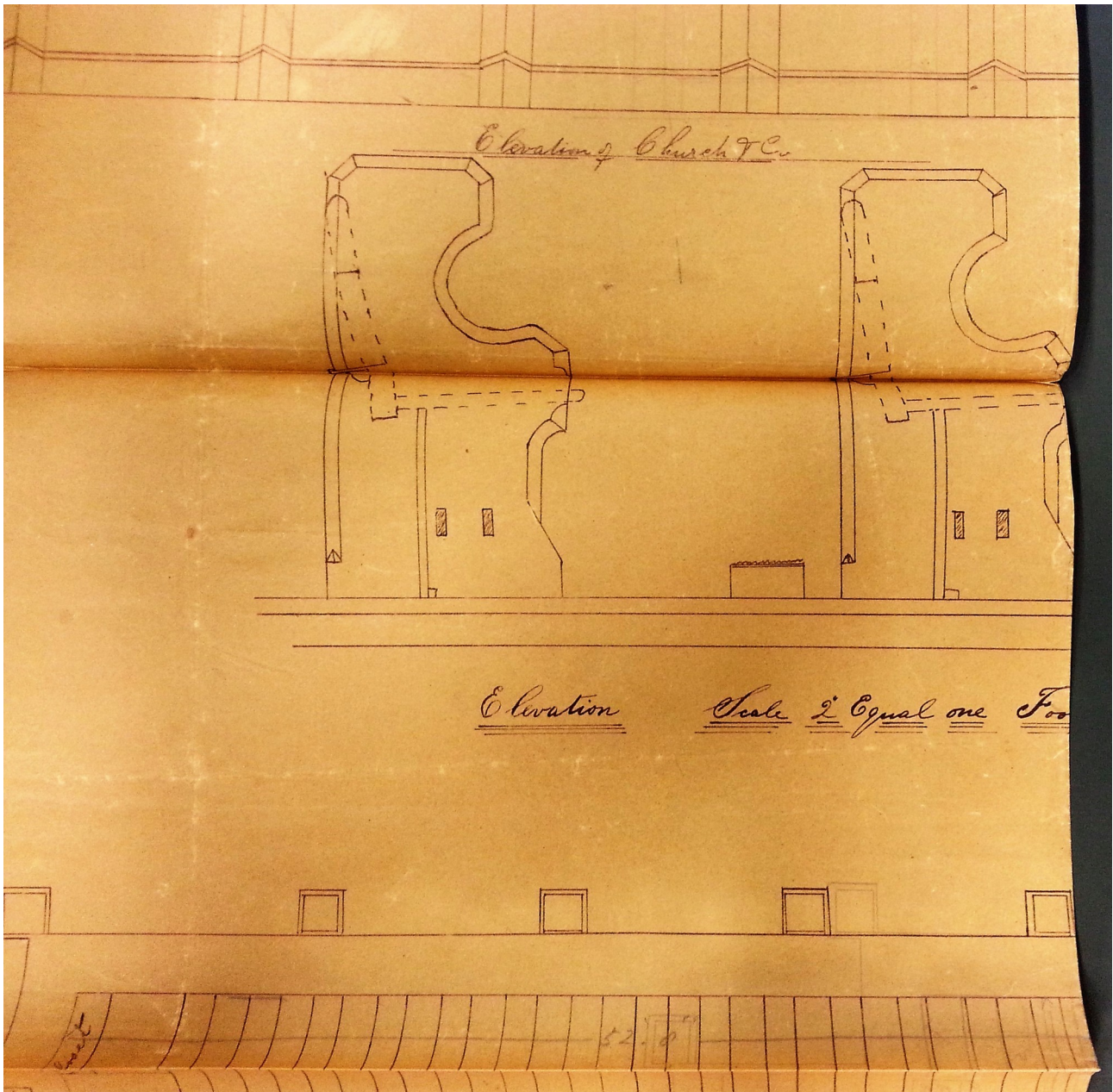


Abbildung 99: Konstruktionszeichnung Kirchenbank (308). Victoria & Albert Museum. Museumsnummer: E.485-2014. Courtesy of the Victoria and Albert Museum.

Den Entwurf einer weiteren Kirchenbank finden wir in einer Konstruktionszeichnung auf Transparentpapier. Auf dem Ausschnitt ist nur der Seitenaufriß der Bank zu sehen. Auf weiteren Teilen sind auch Auf- und Grundrisse der Kirche festgehalten.⁶⁵⁹ Die Seitenteile der Bänke weisen an den Kanten ein Fase auf. Auf Schulterhöhe beschreiben sie polygo-

659 Victoria and Albert Museum, Museumsnummer: E.485-2014; Design 2018, abgerufen unter: <http://collections.vam.ac.uk/item/O1295513/design-webb-philip-speakman/> [28.12.2018].

nale Ecken, um darauf einen weit einschneidenden Kreis zur Armlehne hin zu beschreiben, die an den Enden wiederum polygonal gestaltet sind.

Die Entwürfe waren für Holy Trinity Church in Washington, Durham gedacht. Die Kirche sollte in den frühen 1870er Jahren neu erbaut werden und dazu wurde eine Zusammenarbeit zwischen Webb und George Gilbert Scott vereinbart. Doch das gesamte Projekt kam nie über den Planungsstatus hinaus.⁶⁶⁰ Neben dem vorliegenden Blatt ist in der Literatur ein weiteres Blatt mit architektonischen Details eines Entwurfs der Kirche abgedruckt.⁶⁶¹

660 Kirk 2005, S. 256.

661 Brandon-Jones 1955–1956, S. 45.

Kirchenbank und Chorgestühl (309)

Standort: St Martin's Church, Brampton

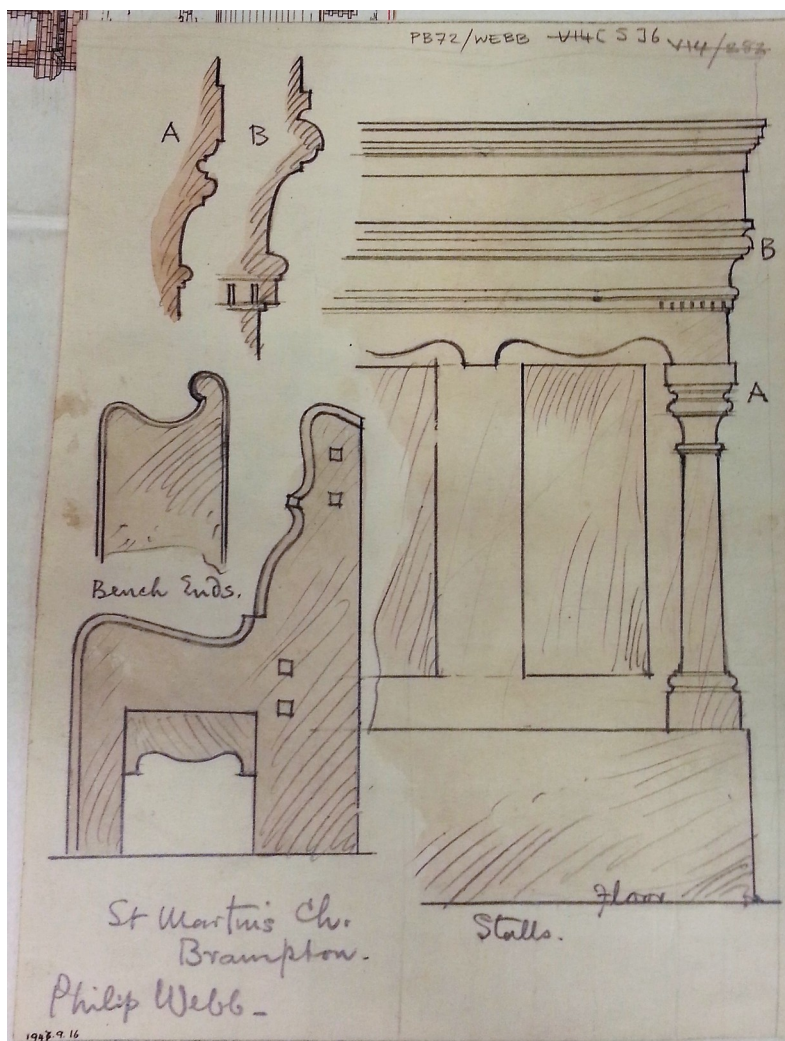


Abbildung 100: Konstruktionszeichnung Kirchenbank und Chorgestühl (309). © The Royal Institute of British Architects.

Zuletzt besprochen werden sollen Teile der Einrichtung der St Martin's Church in Brampton.⁶⁶² Auf einem Blatt in der RIBA-Zeichnungssammlung sind Webbs Entwürfe für die Kirchenbänke, Tische und die Vertäfelung des Chorgestühls überliefert.⁶⁶³ Die Seitenteile der Bänke sind an den Kanten mit einer Fase versehen. Die Armlehne ist sehr tief angesetzt, fast auf Höhe der Sitzfläche. Ihre vordere Kante ist rund. Danach beschreibt das Profil eine Gerade nach unten Richtung Sitzfläche hin, um danach in einer Kurve aufzusteigen. In der Vertikalen ist dem Blatt nach ein Versatz eingearbeitet, auf den mehrere Schwünge und eine Nase folgen. Die Nase kann auch als Spitze eines unregelmä-

ßigen Spitzbogens beschrieben werden. Die Schulterpartie beschreibt annähernd dasselbe Rund, wie die vordere Kante der Armlehne. Auf der Seitenfläche zeichnen sich zwei Paar quadratische Zapfen ab. Die untere Kante der Bank ist bis zur Sitzfläche hoch rechteckig eingeschnitten. Darin ist bis auf halber Höhe ein Brett eingesetzt, das an der unteren Kante profiliert ist. Die Profilierung besteht aus zwei Viertelkreisen an den Enden und wird durch eine gegenläufige Kurve verbunden.

Auf einer Fotoaufnahme des Mittel- und Seitenschiffes der Kirche sind die Bänke zu sehen und der Umstand, dass die Rückenlehnen aus Rahmen und Füllung konstruiert

662 Vgl. Hopkins 2015 zu Webbs Kirchenbau.

663 Die Zuschreibung an Webb ist fraglich. Siehe Bettley 1989, Bd. 16, S. 147.

sind, die Füllungen aber ausgelassen wurden.⁶⁶⁴ Ob dies aus Kostengründen geschah ist nicht nachzuvollziehen, aber die Bequemlichkeit wird dadurch geschmälert. Kirk vermutet, dass Webb viel daran gelegen war, einen zusammenhängenden Kirchenraum zu gestalten und verweist auf den fehlenden Transversalbogen und einem lettner-ähnlichen Schirm zwischen Chor und Hauptschiff.⁶⁶⁵ Die Seitenteile der Tische, beziehungsweise Rückenlehnen des Chorgestühls, sind wieder mit einem volutenartigen Kreis sowie zwei Fasen auf den Außen- und Innenkanten bestückt.⁶⁶⁶ Nach Kirk konnte Webb Teile seiner unausgeführten Entwürfe für Thurstaston Church (306) in architektonischer Hinsicht auf die Aufgabenstellung in Brampton anwenden.⁶⁶⁷

Die Vertäfelung des Chorgestühls ist in derselben Art gestaltet, wie Webbs Buffet- und Schrankfronten. Hinter der Vertäfelung befindet sich über die Breite gezogen eine Ablagefläche für Bücher, wodurch das Ganze als Pult fungieren kann.⁶⁶⁸ Der größte Teil der Frontfläche wird als Rahmen und Füllung konstruiert und darüber verläuft ein mehr oder weniger ausführlich profiliertes Gesims. Hier haben wir eine breite Leiste auf dem Boden, auf die hoch-rechteckige Füllungsfelder folgen. Am seitlichen Rand ist ein Baluster eingezeichnet, ein Detail welches, wie bereits beim Sofa bemerkt, zunehmend von Webb verwendet wurde.⁶⁶⁹ Der Architrav wird von einer Abfolge des Profils beschrieben, welches sich auch an den Bänken unter der Sitzfläche wiederfindet. Darüber folgt ein Zahnfries, über dem sich eine unbearbeitete Partie befindet, auf der ein leicht hervorkragendes Gesims sitzt. Darüber ist wiederum eine breitere Partie eingefügt, die von einem weiter vorkragendem Gesims zum Abschluss bekrönt wird. Die Profile des oberen Säulenabschlusses, wie des zuletzt beschriebenen Gesimses, hat Webb in einer gesonderten Zeichnung in Vergrößerung auf dem Blatt wiederholt.

St Martin's Church in Brampton ist neben der später ausgeführten Kapelle der *Rochester Diocesan Deaconess Institution* der Auftrag, in dessen Zuge Webb ein komplettes Gotteshaus samt der Inneneinrichtung entworfen hat. Im Unterschied zu Brampton besaßen die Bänke für die Kapelle keinen Zierrat.⁶⁷⁰ Hier so wie dort wurden Buntglasfenster von Morris & Co. eingesetzt.

664 Vgl. Abb. Kirk 2005, S. 265.

665 Ebd., S. 264 f.

666 Ebd., S. 269.

667 Ebd., S. 256 und 267.

668 Ebd., S. 269; vermutlich bezieht sich Kirk auf S. 264 auf dieses Detail, wenn sie schreibt: „[...] and the choir stalls, with innovative reading desks at their western ends[...].“

669 Vgl. Abb. Kirk 2005, S. 266; eventuell sind die runden Säulen auf der Zeichnung durch eckige Pilaster bei der Ausführung ersetzt worden.

670 Ebd., S. 260.

George Howard setzte sich für Webb als Architekt des Neubaus der Kirche ein. Die alte Kirche war in schlechtem Zustand und bot keine Sitzplätze für die einfache Dorfbevölkerung. Eventuell steht dies auch in Zusammenhang mit den nur rudimentär ausgeführten Rückenlehnen der Bestuhlung von Webb. Als ein Vikar installiert worden war, der jeder Person einen Sitzplatz einräumen wollte und Webb dem Komitee zufriedenstellende Pläne, auch in Hinblick auf die Kosten, vorlegen konnte, begannen die Arbeiten im Februar 1877 und endeten im September des darauffolgenden Jahres. Die Gesamtkosten beliefen sich auf 8813 Pfund, wovon George Howard, seine Familie und dessen Gäste rund die Hälfte schulterten. Wohl nicht zuletzt auch, weil das Kirchenbaukomitee Howard vermittelte, dass er den Menschen von Brampton nahe gelegt hatte, eine neue Kirche zu bauen, sah sich Howard gezwungen, einen großen finanziellen Anteil inklusive Webbs Bezahlung beizusteuern.⁶⁷¹

671 Ebd., S. 261–263; Hopkins 2015 behandelt die Kirche zwar auf zwei Seiten, aber liefert keine weiteren Informationen.

4.2 Auswertung Katalog

Ruskins Anschauung vom Ornament hatte zwischen Servilem und Revolutionärem Ornament unterschieden. Letzteres zeichnete für ihn die gotische Epoche aus. Unzivilisiertheit und Abwechslungsreichtum definierte er als weitere Merkmale der gotischen Kunst. Diese Merkmale resultierten aus der Bestimmung des anthropologisch fundierten Arbeitsprozesses als selbstbestimmt, abbildend, antizipierend und schöpferisch und seiner Gleichsetzung mit Kunst bei Kant. Mit anderen Worten: Kunst entspricht unentfremdeter Arbeit und in dieser Bestimmung folgt Ruskin Kant, wobei es sich nicht um eine direkte Rezeption handelt, sondern um das Erkennen der Funktion von Kunst. Da allerdings der Arbeitsprozess im bürgerlichen Zeitalter diese Merkmale nicht mehr trägt, stimmen Kunst und Arbeit nicht mehr überein.

Während aber die Reform der Gütergewerbeherstellung Kunst und industrielle Arbeit versucht zu vereinen, zeigt Ruskin anhand seiner Kunstanschauung der Gotik, wie handwerkliches Produzieren kunstschönes Schaffen darstellt. Mit dem Gegenwartsbezug seiner Kunsttheorie war Ruskin aber nicht daran gelegen aus Handwerkenden Kunstschaffende zu machen, sondern glückliche Handwerkende. Damit befand er sich in Opposition zu den ProtagonistInnen der Gütergewerbereform, die ein Kunsterziehungssystem einführen, um den englischen Güterabsatz durch verbesserte Entwürfe zu befördern. Damit bleibt Ruskin auf einer Linie mit der Funktion von Kunst in der bürgerlichen Gesellschaft, da er den Zweck des Schaffens in der ausführenden Person belässt, während die Gütergewerbereform einen funktionellen Zugriff auf die autonome Sphäre der Kunst unternimmt.

Wie stark sich Webb in seinen Möbelentwürfen an Ruskins Theorien anlehnt, Verbindungen zwischen Ruskin, Webb und dem Morris-Kreis konnten im biografischen Abschnitt aufgezeigt werden, oder eine andere Ausgestaltung vom Verhältnis von Kunst und Arbeit in seinem Möbelwerk zum Ausdruck bringt, soll in der abschließenden Betrachtung des Katalogs diskutiert werden.

4.2.1 Bewertung nach Ruskin: Serviles oder Revolutionäres Ornament

Die Stücke, die heute in erster Linie mit Morris & Co. assoziiert werden, sind jene mit bemalten Tafeln, die 1862 für die Präsentation auf der Weltausstellung geschaffen worden waren und die *Prioress's Tale Wardrobe (101)* rund vier Jahre zuvor. Es sind diese als stark dem Mittelalter entlehnt wahrgenommenen Stücke, die mit Morris & Co. und Webbs

Möbelschaffen in Verbindung gebracht werden. Die Szenen des *St. George Cabinets* (116) stammen von Morris und die beiden Türen des *Backgammon Players Cabinets* (115) sind mit einer auf Leder gemalten Szene von Edward Burne-Jones versehen worden. Burne-Jones übernahm auch die Bemalung für die *Prioress's Tale Wardrobe* (101). Hier endet aber schon die Phase der bemalten Möbel mit Ausnahme des Toilettenspiegels (108), bei dem Burne-Jones die Figurationen der römischen Gottheiten Amor und Fortuna auf die Türen eines zweckmäßigen Stückes aufbrachte, das ebenfalls in den frühen 1860er Jahren entstanden ist.

William Burges (1827–1881), führender Architekt seiner Zeit und nachweislich spätestens ab 1860 mit Webb bekannt, fing zur gleichen Zeit an dem Mittelalter nachempfundene bemalte Möbel zu entwickeln. Burges und Webb gingen daran, das gesamte Interieur ihrer Bauten selbst zu entwerfen. In ihrer Hinwendung zur Gotik mussten sie Möbel mit Flächen entwerfen, die bemalt werden konnten. So finden wir bei Burges und Webb kaum aufwendig geschnitzte Stücke, sondern mit kastenförmigen Proportionen ausgestattete Kleinarchitekturen, dessen Strukturelemente wie Säulen, Fialen und Rundbögen nur bei Burges als Detail aufwendig aus dem Holz gearbeitet werden mussten.

Burges stellte 1859 sein ein Jahr zuvor entworfenes *Yatman Cabinet* auf der *Architectural Exhibition* aus⁶⁷² und Webb die *Prioress's Tale Wardrobe* (101) 1858 im Hogarth Club, wo beide ab 1860 Mitglieder waren.⁶⁷³ Webb griff für die Technik der Bemalung auf ein Manuskript aus dem Mittelalter zurück. Burges, der Organisator der Mittelaltersektion der zweiten Weltausstellung, verfuhr in derselben Weise. Sein Stück war eine Kopie des *Armoire de Noyon*, vermutlich ein Sakristeischrank, der sich zu der Zeit in der Kathedrale von Noyon befand. Von diesem Stück gab es eine kolorierte Reproduktion in Viollet-le-Ducs *Dictionnaire raisonné du mobilier français de l'époque carlovingienne a la renaissance*.⁶⁷⁴ Das Werk erschien 1858, also in demselben Jahr, in dem die beiden Architekten ihre Stücke entworfen hatten.

Der Zugang zu und die Vorstellung vom gotischen Möbel sind hier ähnlich, womit sich Webb dem prominentesten Vertreter dieser neuen Richtung seit seinem ersten Entwurf anschloss. Hier dürfte der Grund dafür liegen, warum Burges Morris & Co. für die Mittelaltersektion der Weltausstellung gleich nach der Firmengründung zugelassen hatte.

672 Crook 1982, S. 73; Wainwright 1982, S. 67 f. geht dem Ursprung der bemalten Möbel nach und weist dabei auf eine frühe Reproduktion der Armoire von Noyon hin. Zu vermuten ist auch, dass die durch Street und Butterfield angestoßene Polychromie in der Außengestaltung ihrer Bauten in Zusammenhang mit dem antiquarischen Ansatz der *Gothic Revivalists* eine Rolle gespielt hat.

673 Cherry 1980, S. 242.

674 Crook 1982, S. 73.

In Hinblick auf die von Ruskin postulierten Eigenschaften des gotischen Ornaments können wir bei diesen vier Stücken von Revolutionärem Ornament sprechen. Die Szenereien auf Holz und Leder sind für sich genommen bereits Teil der Gattung Malerei und damit der Sphäre der Kunst entnommen. In ihnen konnte sich eine KünstlerIn individuell ausdrücken im Rahmen des vorgegebenen Sujets und der Größe der Holz- und Ledertafeln. Diesem künstlerischen Anspruch entsprechend sind es auch alles Einzelanfertigungen und bis auf den Toilettenspiegel (108) wurden sie im Rahmen einer Ausstellung präsentiert.

Auf den Stücken sind aber auch sich wiederholende Muster angebracht worden. Bei der *Prioress's Tale Wardrobe* (101) hatte Burne-Jones noch Bänderungen und florale Ornamente in freier Anordnung aufgebracht, doch auf den anderen Stücken wurden einfache geometrische Formen mit einem Stempel repetitiv zu Mustern angeordnet. Deziert sprach Ruskin in Bezug auf geometrische Formen von Servilem Ornament. Der Umstand, dass hier ein Stempel zur Anwendung bei dieser Aufgabe kam, zeigt ihre Eintönigkeit durch die Wiederholung. Um der nach Ruskin negativ besetzten Kategorie des Servilen Ornaments völlig gerecht zu werden, müsste dieser Arbeitsschritt in Form und Anordnung von einer Person vorgegeben und von einer anderen Person ausgeführt worden sein, doch dieser Umstand ist den Dokumenten nicht zu entnehmen.

Christopher Dresser, hervorgegangen aus dem nationalen Kunsterziehungssystem und ein Vorreiter des Industriedesigns, sah allerdings in der Ordnung von Ornamenten und der Wiederholung von Mustern, wie sie durch das Kaleidoskop geschehe, keine negativen Aspekte: „A principle of order must prevail in every ornamental composition.[...] The orderly repetition of parts frequently aids in the production of ornamental effects. The kaleidoscope affords a wonderful example of what repetition will do. The mere fragments of glass which we view in this instrument would altogether fail to please were they not repeated with regularity. Of themselves repetition and order can do much.“⁶⁷⁵ Den Umständen der Ausführung der dekorativen Arbeiten widmete er allerdings weniger Aufmerksamkeit.

Bei Webb finden wir auch im Medium Holz einfache geometrische Formen als Ornament appliziert vor. Häufig treffen wir auf beringte Schäfte, Profilbretter mit einem Eselsrücken und als Kugelgirlanden gedrechselte Verstrebenungen oder Fialen und am *The Backgammon Players Cabinet* (115) auf abgeflachte Pyramidenstümpfe. Aufwendiger aus dem Holz gearbeitet sind die zu stilisierten Türmen geformten Füße des Rundtisches (106), des

⁶⁷⁵ Dresser, Christopher (?): *Truth. Beauty. Power*, 3. Ed., London, Paris, New York, Cassel Peter and Galpin. Dutta (2007), S. 331 vermutet die Herausgabe des Buches im Jahr 1859.

Esstisches (105) und des Tisches (107) sowie die sich biegender Kugelgirlanden in den Vorderbeinen des vielfach hergestellten Sessels (206). Gerade bei den vielfach verkauften Stücken ist davon auszugehen, dass sie bei externen Tischlereien in Auftrag gegeben wurden unter Maßgabe des Aussehens der ornamentalen Formen. Nach eigener Aussage wurden die Möbel nur in Auftrag gefertigt und nicht in Serie. Nichtsdestotrotz kommt man auch hier Ruskins Definition vom Servilen Ornament sehr nahe.

Zeitlich in die Frühphase von Webbs Möbelschaffen gehören die überdachte Bank (109) und das Buffet (110). Beide Stücke sind durch eine Fächerkonstruktion in Flächen aufgeteilt. Von ihnen sind unterschiedliche Ausführungen überliefert mit einem jeweiligen Dekorationsprogramm. Hier wurde der Entwurf von Webb so angelegt, dass weitere Personen individuelle Verzierungen unter Berücksichtigung der Wünsche des Auftraggebenden ausführen konnten. Verwendung fanden vor allem florale Muster in Gesso und Farbe, die zum Teil einer Symmetrieachse folgen. Aber auch auf repetitive ornamentale Gestaltung in Form einfacher geometrischer Muster, vermutlich gestempelt, wurde zurückgegriffen. Zu den späteren Arbeiten gehört der Reredos (302), über dessen Verzierung mehr Informationen vorliegen. Hier wurde die Verzierung in Gesso von Kate Faulkner ausgeführt, die bereits eine Ausführung der Bank (109) mit dem Material ornamental gestaltete.⁶⁷⁶ Im Fall des Reredos arbeitete sie nach einer Vorlage von Morris, aber bei dem untergeordneten Dekorationsmuster wurde ihr freie Hand gelassen. Von den Bezügen für die Kissen der Sessel (206) sind Ausführungen überliefert, die von Morris & Co. bedruckt wurden. Hier konnten die Entwürfe auf KundInnenwunsch zwar nicht individualisiert, aber doch angepasst werden. Die Entwicklung des Designs und der Druck der Stoffe wurde allerdings arbeitsteilig ausgeführt. Das Prädikat Revolutionäres Ornament ist somit nicht anzuwenden und es ist wahrscheinlich, dass auch für die Dekorationsprogramme der Bank (109) und des Buffets (110) nach Maßgabe eines Entwerfenden gearbeitet worden war.

Über das gesamte Möbelschaffen hinweg betrachtet, wird die ornamentale Gestaltung aber zunehmend zurück genommen. Die aufwendig bemalten Einzelstücke finden sich nur in den Anfangsjahren des Schaffens wieder und auch die späteren sakralen Stücke sind nicht üppig verziert. Die großflächige Bemalung der Möbel für die Mittelaltersektion der zweiten Weltausstellung bedeutete den Beginn der Abkehr von in Holz gearbeiteter Überdecoration. Das Charakteristika des viktorianischen Möbels im kunsthistorisch relevanten

⁶⁷⁶ Für *Clouds* in Wiltshire sind aus den Jahren 1877–1879 Anweisungen Webbs für die Holzschnitzer für dekorative Wandverzierungen überliefert, in denen die Vorgaben ebenfalls nicht komplett waren. (Bettley 1989, Bd. 16, S. 165–167).

Segment ist eine überbordende geschnitzte Verzierung, bei dem die kunstvolle Holzbearbeitung die Funktion des Möbels in den Schatten stellt.⁶⁷⁷ Komplexe Narrative und Allegorien wurden als Plastiken aus Holz den Möbelstücken regelrecht aufgepflanzt. Über das Medium Malerei konnten Inhalte platzsparender und dadurch auch besser im Einklang mit der Funktion des Stückes appliziert werden. Für weniger repräsentative Stücke von Webb wurden dann noch einzelne Felder individuell gestaltet, aber diese Praxis lebte auch nicht nachhaltig fort. Stattdessen reduzierte Webb das Ornament in Holz und Öl zusehends. In Webbs letztem Stück sind die floralen Motive dann auch schon fast zu geometrischen Formen abstrahiert.

Neben den bemalten Schränken zeigte Webb aber auch auf der zweiten Weltausstellung einen Stuhl, der sich durch eine zurückhaltende Dekoration ohne Flächenbemalung bei einfacher Formensprache auszeichnet. Hinzu tritt der Anspruch, durch seine verstärkte Rückenlehne ein funktionierendes Möbel sein zu wollen. Wie Edis 1881 in seinem Buch die Sussex-Reihe (205), die ihren konzeptionellen Ursprung in dem Stuhl hat, was die Form, Verzierung und den Rückgriff auf vernakuläre Formen betrifft, zum Paradebeispiel gegen ein Zuviel an Verzierung erhebt, unterstreicht den Punkt. Früh begann Webb mit der Abwendung vom Ornament, wobei er es gleichzeitig noch umfangreich verwendete, aber im Gegensatz zu den hiesigen Entwerfenden nicht in Holz.

Für Edis sind die hervorstechendsten Qualitäten der Sussex-Reihe (205) ihr günstiger Preis und die Erfüllung ihrer Aufgabe, auch wenn sie nach längerem Verweilen auf ihnen unbequem werden können und zum Teil roh anmuten. Edis, Architekt und *Fellow* des RIBA, beklagt in seinem Buch, eine Sammlung von Vorträgen über die Dekoration moderner Häuser, ein Zuviel an Ornamentierung an Möbeln, die nutzlos und teuer sei. Er zieht sowohl den Nutzen als auch die Schönheit von Möbeln in Zweifel, die mit Miniaturstrebe Pfeilern, aufwendigen Gesimsen und geschnitzten Kreuzblumen versehen sind. Darüber hinaus würden sich an diesen Details nur Schmutz und Staub ablagern. Nach ihm sollten die Möbel nicht dem Prunk dienen, sondern ihrem Nutzen nachkommen. In vielen Fällen würden einige Pfund für Möbel ausreichen, die einen echten Nutzen hätten und von hohem künstlerischen Wert seien, als die sechs- oder siebenfach teureren Stücke.⁶⁷⁸ Interessant ist hier Edis Abkehr vom Ornament, insbesondere dem Architekturornament am Möbel, beim gleichzeitigen Anspruch auf künstlerische Qualitäten. Bemerkenswert dabei ist,

677 Vgl. Aslin 1962, S. 50–54.

678 Edis 1881, S. 26 f.; vgl. auch Pevsner 1952, Abb. 19 und 20.

dass er sofort nach dieser Textpassage auf den Sussex-Stuhl (205) zu sprechen kommt, als sei der das Paradebeispiel für die Abkehr von der beklagten Überdekorations.

Zur Entwurfsgeschichte des Stuhls gehört auch ein von Rossetti entworfenes Sofa, das ebenfalls auf der zweiten Weltausstellung gezeigt wurde. Denn auch das Sofa bestand aus dünnen Streben in einer rechtwinkligen Konstruktion. Es lässt sich auch in einem seiner historistischen Gemälde wiederfinden. Diese leichte, weil aus dünnen Streben bestehende Konstruktionsweise wird auf den Einfluss japanischer Dekorationskunst zurückgeführt und ist ebenfalls sehr zurückhaltend in seiner Gestaltung.

In Bezug auf das Ornament ist festzuhalten, dass Webb nur bedingt auf den Pfaden von Ruskin wandelte. Das Ideal des Revolutionären Ornaments wird nur durch wenige Stücke mit Abstrichen erreicht. Wir finden sowohl in Holz als auch in Öl das Servile Ornament vor, während gleichzeitig daraufhin gewiesen werden muss, dass Webb im Zuge seiner Laufbahn immer weniger Ornament einsetzte.

4.2.2 Bewertung nach Ruskin: Rohheit und Abwechslungsreichtum

Ruskin führte in seiner Ornamentalschau nach der Bestimmung des Servilen und des Revolutionären Ornament an, dass die zwei wichtigsten Merkmale der moralischen Bestimmung des gotischen Wesens ihre Unzivilisiertheit oder Rohheit und ihr Abwechslungsreichtum seien. Mit der Exegese von Ruskins Kapitel können wir uns unter Unzivilisiertheit auch die Abwesenheit von Perfektion vorstellen und das Vorhandensein von Fehlern. Tatsächlich setzte sich Webb mit seinen Entwürfen von den übrigen Stücken, die in der Mittelaltersektion der zweiten Weltausstellung zu sehen waren, hinsichtlich der Qualität ihrer Ausführung ab. Burges beschrieb den Unterschied in einem Zeitungsartikel folgendermaßen:

The general characteristic of their furniture is an Eastern system of diaper combined with rather dark toned pictures; in fact, they may be said to lean rather to what is called the venetian school of colour; at the same time it is only fair to state that their furniture is more what would have been used by the middle classes in the times of our forefather than that of other exhibitors. But if their work can hardly be called cheap, it is certainly not dear, when we consider that it speaks and tells a story, which assuredly cannot be said of most modern furniture. The work of Mr. Burges is equally painted all over but the tone of colouring is much brighter and the articles are more what would have been found in the houses of the nobility.⁶⁷⁹

679 Burges Juli 1862, S. 4 f.

Interessant an dieser Ausführung ist der Vergleich mit italienischen Malschulen, durch den die Möbel eine Behandlung wie Bildwerke erfahren. Von ihrer Funktion als Möbel spricht Burges nicht. Auch weitere Pressestimmen gehen auf die Qualität in der Ausführung ein, die hier als mittelmäßig eingestuft wurde, wobei andere Qualitäten herausgestellt wurden:

The furniture of Messrs. Morris, Marshall and Co. carries quaintness to the verge of extravagance, and with one or two exceptions must be regarded as a thorough failure. They have not the least pretension as articles of beauty, so that unless the alternative recommendations of perfect adaptation to comfort and utility are manifest, such attempts are better avoided. Gothic they certainly are, but in the objectionable sense of the word, crude and unattractive in form, and for the most part slightly framed together in black wood. The stuffed cushions, &c. are more sensible, as they are evidently intended to wear, and their sombre hues will not show the dirt as do the ordinary delicate colours.⁶⁸⁰

Dieser Artikel spricht die negative Bedeutungsebene des Begriffs Gotik an, die mit Ruskins Anschauung offenbar nicht verändert, aber positiv besetzt werden sollte. Denn roh in der Form und lose zusammen gerahmt sollte Ruskin nach ein Kompliment darstellen, was hier also von Webb und dem Morris-Kreis erfolgreich umgesetzt worden war. Weiter setzt der Kommentator das Kunstschöne und das Funktionale in Opposition zueinander. An anderer Stelle in dem Magazin wird im Kontrast dazu allerdings von einer glücklichen Verbindung von Kunsthandwerk, antiquarischem Wissen und Kunst von der besten Sorte geredet.⁶⁸¹ Insgesamt aber fielen die Besprechungen der gezeigten Stücke negativ aus. Die zusammengetragenen Auszüge machen es deutlich:

We are almost afraid they are their own carpenters; if so, we would humbly counsel a little less roughness of work, in some goods and a little more strength in others.⁶⁸²

A lacquered cabinet, with figures playing at the ancient game of backgammon, is ugly enough, but a "sofa" consisting only of rectangular bars is simply absurd, and has been very excusably ridiculed in Mr Dickens's periodical.⁶⁸³

Their works are almost perfect; their hangings, their music stand, their sofa, their chests, would all suit a family which might suddenly be awakened after a sleep of four centuries, and which was content to pay enormous prices suitably to furnish a barn.⁶⁸⁴

680 The Medieval Court at the International Exhibition. In: The Civil Engineer and Architect's Journal 25 (1862), S. 356–357; S. 356:

681 The International Exhibition. In: The Civil Engineer and Architect's Journal 25 (1862), S. 125–128, S. 127:

682 Burges, William: The Mediaeval Court at the International Exhibition. In: The Parthenon 23 (1862), S. 723–725, S. 724:

683 The Medieval Court at the International Exhibition. In: The Illustrated London News 41 (1862), S. 351:

684 The Mediaeval Court, International Exhibition. In: The Building News and Engineering Journal 9 (1862), S. 98–101, S. 99.

We must totally decline to praise the design or execution of these specimens. The colouring in particular is crude and unpleasing, while the design is laboriously grotesque.⁶⁸⁵

The furniture is unnecessarily rude and ugly.⁶⁸⁶

Wir können festhalten, dass die Stücke im Sinne von Ruskins Definition gotischer Kunst Unzivilisiertheit oder Rohheit zur Schau stellen. Sie würden eine Scheune angemessen einrichten können, ihre Farbgebung sei roh und insgesamt sei das Möbel als grob zu bezeichnen. Im Abschnitt zu den biografischen Details der Beteiligten war die Rede von einem Kinderheim, das Verbindungen zum Morris-Kreis unterhielt. In diesem Heim, in dem die Schützlinge unterschiedliche Gewerbe erlernen konnten, sollen die Stücke für die Weltausstellung gefertigt worden sein. Dies würde den Umstand der geringeren Qualität der Ausführung in Einklang mit dem Konzept von Rohheit erklären.

Die Pressestimmen decken allerdings nur die Schau auf der Weltausstellung ab. Die oben bereits erwähnte Besprechung der Sussex-Reihe (205) von Edis ist 19 Jahre später erschienen und brachte ebenfalls zum Ausdruck, dass die Möbel roh anmuten. Wenn dies auch hier einen Makel darstellt, ist der Rest der Rezension von Edis aber überaus positiv, während das Urteil zur Weltausstellung fast einhellig negativ ausfiel. Auch über den Verlauf von Webbs Entwurfsarbeiten ist eine Entwicklung von roh zu stärker durchgearbeitet zu beobachten. Während das Füllungsfeld bei der Truhe (117) zum Teil unvermittelt auf den Rahmen trifft, verwendet Webb beim Buffet (202) getreppte Simse, die beim Schrank für Entwürfe (203) nicht nur aus der Fläche treten, sondern auch wieder zu hier hin führen.

Auf den folgenden Weltausstellungen war Bruce James Talbert (1838–1881) mit seinen Möbelentwürfen vertreten. Er war gelernter Holzschnitzer und konzentrierte sich mit seinen Entwürfen als Designer auf Inneneinrichtung. Nachdem er auf diesem Gebiet Erfahrungen gesammelt hatte, veröffentlichte er im Jahr 1868 sein Buch *Gothic Forms Applied to Furniture, Metal Work and Decoration for Domestic Purposes* und widmete es Webbs Ausbilder G.E. Street.⁶⁸⁷ Er wurde unter anderem von Jackson & Graham, Gillows und Holland and Sons als Entwerfer beschäftigt. Durch einen kurzen Vergleich mit seinen Entwürfen kann der Niederschlag von Ruskins Anschauung über die Gotik in Webbs Entwürfen besser vor Augen treten.

Die drei von Talbert entworfenen Anrichten im Victoria and Albert Museum waren im Auftrag von Firmen für die Weltausstellungen 1867, 1871 und 1878 gedacht. Das soge-

685 The International Exhibition. In: The Ecclesiologist 23 (1862), S. 168–176, S. 171:

686 The Medieval Court in the Palace of Art and Industry. Ecclesiological Society. In: The Builder 20, 1010 (1862), S. 420–421, S. 420:

687 The Fine Art Society 2015, S. 72.

nannte *pet sideboard* wurde mit unterschiedlichen in Holz geschnitzten Motiven und Ledertafeln angefertigt.⁶⁸⁸ Das Stück zur Weltausstellung in Paris 1867 entwarf Talbert für Holland and Sons. Es wurde aus Walnuss und weiteren Hölzern gearbeitet und versehen mit Einlegearbeiten sowie Plaketten aus Emaille. Der ausgeschriebene Preis betrug 200 Pfund und lag damit rund sieben Mal höher als der Preis für das *The Backgammon Players Cabinet (115)*⁶⁸⁹. Wir finden bei Talberts Stücken einen viel höheren Grad an Verzierungen im Medium Holz und eben auch holz-spezifische Verzierungsarten. Auf der anderen Seite finden wir auch bei Talbert die Möglichkeit vor, die Stücke auf KundInnenwunsch zu individualisieren und einem Baukasten-Prinzip nach mit einem Angebot aus vorgefertigten Schmuckelementen aus Emaille zu verzieren. Hinsichtlich Material, Preis und Verzierung sind Talberts Stücke hochwertiger und setzten damit nicht auf einen bewussten Vortrag von Rohheit. In ähnlicher Weise hatte schon Burges in seinen Besprechungen seine Entwürfe von Webbs Stücken abgegrenzt.



Abbildung 101: The Backgammon Players Cabinet (115). Webb, Philip; Burne-Jones, Edward: The Backgammon Players. 1861. Bemalte Kiefer, Ölfarbe auf Leder, Messing, Kupfer. The Metropolitan Museum of Art.

Das zweitwichtigste Merkmal nach Ruskin ist Abwechslungsreichtum. Gemeint ist die ständige Abwechslung eines jeden Merkmals des Gebäudes. Dadurch können die Handwerkenden ihre ganze Vorstellungskraft zum Einsatz bringen. An dieser Stelle können wir bereits auf die Ergebnisse zurückgreifen, die die Betrachtung der Ornamentformen ergeben hatte. Bis auf die Stücke mit bemalten Tafeln hatten die Entwürfe viele Details vorgegeben, wenn überhaupt noch Dekorierungsarbeiten ausgeführt werden mussten. Weiter hatte Webb mit der Sussex-Reihe (205) eine Produktserie geschaffen und auch an anderer Stelle benutzte er wiederkehrende Zier- und Strukturformen, wie die zu Türmen gearbeiteten Tischbeinenden, bock-artige Füße, Flächen aus Rahmen und Füllung, fein getreppte Gesimse sowie wenig durchgearbeitete Streben und Baluster mit der wiederkehrenden Ringverzierung. Dabei können wir von Rationalisierungsbemühungen im Entwurfsprozess ausgehen. Wenn Webb ein komplettes Haus entwarf, entwickelte er die meisten

688 Sideboard 2018, abgerufen unter: <http://collections.vam.ac.uk/item/O61232/sideboard-talbert-bruce-james/> [21.12.2018].

689 Cabinet 2018, abgerufen unter: <http://collections.vam.ac.uk/item/O62443/cabinet-talbert-bruce-james/> [21.12.2018].

Formen bis hin zu den Türbeschlägen selbst. Dieser aufwendige Prozess konnte durch den Rückgriff auf bewährte Struktur- und Zierformen erleichtert werden.

Produktserien, Entwurfsrationalisierungen, zunehmend weniger Zierformen und finalisierte Entwürfe lassen keinen Platz mehr für die Vorstellungskraft der Ausführenden. Der Grad an Arbeitsteilung war hoch und wurde nur für die Entwerfenden Webb und den Morris-Kreis abgemildert. Kate Faulkner wurde bei der Dekoration des Reredos (302) die untergeordnete Verzierung überlassen. Die Verzierungen der Bänke (109) und des Buffets (110) wurden dem Auftraggebenden nach gestaltet und die TischlerInnen, die die Möbel ausführten, stellten ein Produkt her, über dessen Aufbau und Verzierung sie nicht entschieden.

Festzuhalten ist, dass nur Webbs Entwürfe für die Weltausstellung Ruskins dargelegtem Geist der Gotik entsprechen und damit der Großteil der Möbel nicht. Dadurch konnten die mit Szenerien bemalten Stücke auf dem initialen Auftritt in der Mittelaltersektion der zweiten Weltausstellung das Bild von der Wiedererweckung mittelalterlichen Kunsthandwerks in den Köpfen der Öffentlichkeit entstehen und auf die gesamte Firma übergehen lassen. Die Zugehörigkeit von Rossetti und Brown unterstützte ebenfalls den Eindruck künstlerischen Schaffens, auch wenn sie keines der Möbel bemalten. Burges wendete in seiner Besprechung die Kategorie italienischer Malschulen auf die Möbel an. Rossetti zeigte den Entwurf eines Sofas. So firmierten die Stücke als präraffaelitisch in der Presse. Aber auch ein Abstieg vom Bereich der Kunst in den Bereich der Herstellung wurde ihnen attestiert.⁶⁹⁰ Nach der Betrachtung der Entstehung der Ornamentformen bei Webb kann sich dieser Feststellung begründet angeschlossen werden. Da nur wenige Stücke derart entworfen wurden, dass sie auf KundInnenwunsch individualisiert verziert werden konnten, wurden bei fast allen Stücken der Entwurf und die Ausführung von unterschiedlichen Personen bewerkstelligt. Demnach liegt ein hoher Grad an Arbeitsteilung vor und wir befinden uns mit dem Großteil des Möbelschaffens von Webb im Bereich der Gebrauchsgütererzeugung.

Aber die sich häufenden Zuschreibungen der Stücke als hässlich konnten auch als neue gotische Schule in Anlehnung an Ruskin verhandelt werden und legten damit in ihrer Opposition die Grundlage für ihren Erfolg. Ähnlich verlief es auch bei der Künstlergruppe der Präraffaeliten, die erst mit der Schützenhilfe von Ruskin reüssierten. Weiter trug Burges mit seinem Vergleich von Morris & Co. mit der Werkstatt Giottos dazu bei, das Bild

690 Vgl. *The Medieval Court* 01.11.1862, S. 356 und *Furniture and Decoration II* 1862, S. 53.

vom mittelalterlichen Kunsthandwerk in den Köpfen der Öffentlichkeit über die Weltausstellung hinaus zu manifestieren. Dabei kamen ihnen ihre antiquarischen Studien zugute, aufgrund dessen sie nach alten Manuskripten arbeiteten.

4.2.3 Form und außer-individuelle Vorbedingungen

Ruskin betrachtete vor allem die Bedingungen, unter denen Kunst geschaffen werden konnte und brachte dies in Verbindung mit dem Aussehen des Ornaments. Ausführungen zur Struktur sind dagegen weniger in *The Stones of Venice* zu finden. Sie wurden im oben behandelten Abschnitt 2.3.4 Ornament und lebenspraktische Bezüge besprochen. Neben den Bedingungen für die Handwerkenden bei der Ausführung wurde für eine Bestimmung der Struktur des Gebäudes das Klima angeführt. Generell wurde im oben dargelegten Diskurs zur Reform der Güterherstellung die Struktur dem Ornament gegenüber gestellt und dem Bereich der lebenspraktischen Anwendung in Bezug zur Ingenieurskunst zugeordnet. Etwas Kunstschönes kann dabei nur durch die Kombination mit Ornamenten entstehen. Im Folgenden soll die Struktur von Webbs Möbelentwürfen eingehender betrachtet werden.

Es kann durch den systematischen Vergleich von Webbs Entwürfen mit der englischen Möbeltradition herausgearbeitet werden, dass Webb oft Möbelformen anwendete, die ihren Ursprung im 17. Jahrhundert haben und die wir als vernakular bezeichnen.⁶⁹¹ Dies gilt für weite Teile seines Schaffens, wie der systematische Abgleich mit Hilfe von Chinnerys Standardwerk zum frühen englischen Möbel belegt.

Ein starke Prägung erhielt der nur sieben Jahre jüngere Webb vor allem durch seine Ausbildung bei Street in den Jahren 1854 bis 1859. Street war in diesen Jahren unter anderem als Architekt der Diözese von Oxford beschäftigt. Das Hauptaufgabenfeld war die Restaurierung von Kirchen. „At the same time the restoration of relatively simple old buildings was giving him [Webb; Anm. des Verf.] a surgeon’s insight into the anatomy of vernacular mediaeval craftsmanship.“⁶⁹² Hier sammelte Webb das Wissen über ländliche englische Bautraditionen.

Für Webbs berühmten Entwurf von *Red House* bezog er sich auf William Butterfield (1814–1900). Neben Street war auch er ein führender Anhänger des *Gothic Revival*, dessen kleine Land- und Pfarrhäuser Webb studierte. Diese Bauten und jene von Street wa-

691 Webbs vernakularer Ansatz bei seinen Hausentwürfen wurde bereits 1984 von Curry und Kirk herausgearbeitet. Vgl. Curry 1984, S. 3 f.

692 Hitchcock 1960, S. 168.

ren häufig Instandsetzungsmaßnahmen in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts oder durch das enorme Bevölkerungswachstum bedingte Neubauten. Eine Erklärung warum schon bei den Bauten von Street und Butterfield wenig gotisches Ornament Verwendung fand, liefert Kirk mit dem Hinweis darauf, dass die Ausgaben für die Anglikanische Kirche gering gehalten werden mussten.⁶⁹³ Ein Umstand, der auch auf den Auftrag von Isabella Gilmore zutraf, die mit nur einem Erbe versehen, eine Kapelle errichten ließ, für die Webb auch den Altartisch (303) sowie das Pult (304) entwarf.

In seiner einfachen Verzierung mit geöltem aber nicht lackiertem Holz bediente sich Butterfield beim Entwurf einer Kanzel aus dem Jahr 1847 ebenfalls dem vernakularen Modus.⁶⁹⁴ Die aus Rahmen und Füllung konstruierten Flächen, die Profilbretter, feine getreppete Simse und die Ringwülste an den Pilastern sind Details, die wir auch bei Webb später finden werden. Bei einem Chorgestühl finden wir ein volutenartiges rundes Profil, dessen zwei Fasen nur einen schmalen Steg stehen lassen. Diese Zierformen benutzte Webb ebenfalls bei seinen Bänken für St Martin's Church (309) und Thurstaston Church (306). An den Außenseiten des Chorgestühls für St Martin's Church benutzte Webb einen Zahnfries. Auch Butterfield benutzte das Detail für das Kirchengestühl in Trumpington Church, wobei auch hier Assoziationen zu einer Zinnenbekrönung aufkommen. Bei einem weiteren Gestühl von Butterfield für Milton Church ist die Fase wiederum so prominent in Szene gesetzt und auch unterbrochen, dass das Detail nicht Webbs Entwürfen nahe steht, aber Streets zum Beispiel. Die eckigen Kanten und runderen Fasen des Gestühls von Langley Church, nach einem Entwurf von Butterfield, stehen in Ausdruck und Formensprache den Bänken von Webb für Holy Trinity Church (308) sehr nahe.

Für die Sussex-Reihe (205) können wir dem Namen nach von einer bewussten Übernahme vernakularer Formen durch Webb ausgehen. Der Sessel (206) basiert, der Korrespondenz mit Warrington Taylor nach, ebenfalls auf einem ländlichen Vorbild aus dem Besitz des Tischlers Ephraim Colman. Morris Art der Verwendung der überdachten Bank (109) in *Kelmescott House*, im rechten Winkel an den Kamin anschließend, lässt auf die Rezeption als sogenannter *inglenook* schließen, wie er in fast allen Landhäusern zentraler Bestandteil war. Tisch (103) ist eine Kombination aus Bock- und Wangentisch. Generell hielt Webb in den Skizzenbüchern unterschiedliche Kirchen und andere historische Bauten fest.

693 Kirk 2005, S. 28.

694 Thompson 1971, S. 479 bis 480, für die weiteren Vergleiche wurden die Seiten 481– 484 herangezogen.

Weiter soll der Stuhl (114) für die zweite Weltausstellung als Beispiel für eine bewusste Rezeption ländlicher Möbelformen genannt werden, da er sich zwei Merkmale mit dem Windsor-Stuhl teilt.⁶⁹⁵ ([Abbildung Einrichtung Emery Walker House](#)) Er ist der konzeptionelle Vorläufer der Sussex-Reihe (205). Zum einen sind hier die dünnen Streben zu nennen und zum anderen die hinter der Rückenlehne weitergeführten Armlehnen. An diesen Beispielen ist zu erkennen, dass Webb parallel zu den massiveren Stücken, die ihrer Form nach leicht dem Mittelalter zugeordnet werden können, auf leichtere vernakulare Formen setzte, die er wie im vorliegenden Fall durch Rundbögen und einfache gestreifte Bänderungen in Gold historisierte.

Weiter ist auf den Entwurf des *prie-dieu* (305) hinzuweisen, zu dem Webb anmerkte: „escaloped edging done like farm-waggon decoration“. Damit greift Webb traditionelle Verzierungsformen auf. Der *prie-dieu* und eine Altarschranke (305) waren für eine durch die SPAB restaurierte Kirche gedacht. Manche Entwürfe bleiben von ihrer Tradition her aber auch rätselhaft, wie der Toilettenspiegel (108) und das *St George Cabinet* (116). Doch die meisten Stücke sind eindeutig in der englischen Möbeltradition des 16. und 17. Jahrhunderts zu verorten und auch bei Webbs Entwürfen für den sakralen Gebrauch sind die Bezüge auf vernakulare Formen vorherrschend.

Die sich anschließende Frage lautet, ob für Webb regionale Unterschiede ländlicher Möbelformen eine Rolle spielten. Dass Webb sich bei seinen ersten Möbelentwürfen bewusst auf ein französisches Mittelalter beziehen wollte, wird durch den Umstand nahegelegt, dass er selbst mehrere Male zu Studienzwecken mit Morris und Faulkner in Frankreich war. Aber auch in Großbritannien erkundete er Kathedralen und historische Landhäuser. William Burges schien generell *Early French* anstatt eines *Early Italian* oder *English Gothic* zu bevorzugen, denn er schätzte daran: „boldness, breadth, strength, sternness and virility“.⁶⁹⁶

Ziehen wir sowohl Henry Shaws *Specimens of ancient furniture drawn from existing authorities* aus dem Jahr 1838 heran, als auch den ersten Band Viollet-le-Ducs *Dictio-naire raisonné du mobilier français de l'époque carlovingienne a la renaissance* (1858), zwei für Webb infrage kommende Quellen, sehen wir, dass es zum Beispiel im Falle von Buffets keine relevanten Unterschiede gibt in Bezug auf die Herkunft, wobei Shaw auch

695 Photograph 2018, abgerufen unter: <http://collections.vam.ac.uk/item/O1092356/photograph/> [28.12.2018]; auf dem Foto ist ein Windsor-Stuhl, Sussex-Stuhl (205) und Windsor-Stuhl mit dekorativer Rückenlehnen zu sehen in Emery Walker House.

696 Crook 1982, S. 11.

Stücke, die nicht aus England stammen, wiedergab. Generell finden wir bei Webb und in den Vorlagenbüchern viele gemeinsame Elemente: Eine hochgezogene Rückwand mit Bedachung, die geschmückt ist mit architektonischen Elementen, insgesamt ein identischer Aufbau, Proportionen, die längs-rechteckig sind und eine geschlossene Kastenform bilden, feingliedrige Simse, Fasen und als Blenden eingefügte Profildretter.⁶⁹⁷

Die Verwendung gotischer Elemente und Einflüsse auf dem Gebiet Großbritanniens, die nicht von dort stammten, wurde im Verlauf seiner Karriere von Webb bedauert⁶⁹⁸ und in derselben Weise äußerte sich auch Warrington Taylor.⁶⁹⁹ Ruskin bot einen gedanklichen Anknüpfungspunkt als er, wie schon oben angeführt, schrieb: „It [Architektur, Anm. des Verf.] is also, in some sort, the work of the whole race, while the picture or statue is the work of one only, in most cases more highly gifted than his fellows.“⁷⁰⁰ Der erste Teil des Satzes kann sich auf die klimatischen Verhältnisse in der jeweiligen Region beziehen, in der eine Bevölkerungsgruppe lebt. Dementsprechend erscheint es angemessen, einen englischen Stil als Vorlage zu wählen. Zwar konnten Details und Stile aus anderen Regionen geschätzt werden, aber ihre Anwendung in Großbritannien konnte als inadäquat betrachtet werden. Es ist aber auch denkbar, einen gotischen Stil in England aus Italien anzuwenden, wenn die Winkel der Giebel spitz sind und Niederschlag, für den Großbritannien bekannt ist, effektiv ableiten. Auch im Bereich der Denkmalpflege, in dem Webb und Morris durch die Gründung der *Society for the Protection of Ancient Buildings* sehr aktiv waren, spielen Verwitterungsprozesse eine Rolle, die sich nach Material und Klima richten, womit dann auch der gesamte Bereich der Materialgerechtigkeit angesprochen ist. Vor dem Hintergrund der im Zuge des 19. Jahrhunderts neu zu verwendenden Baumaterialien muss Webb und seinen ZeitgenossInnen spätestens beim Anblick des *Crystal Palace* auch der Zusammenhang zwischen dem Material und Konstruktionsweisen vor Augen getreten sein, wie auch schon oben bei Ruskin argumentiert wurde. Das zur Verfügung stehende Material wiederum ist, lange Transportwege außer Acht gelassen, bestimmt durch das Klima. Webb wird diese Überlegungen ebenfalls angestellt haben und dementsprechend auf die ihn umgebenden vernakularen Möbelformen geblickt haben, die ihm am angemessensten aufgrund ihrer Tradition erschienen, die mit dem Aufkommen der Industrialisierung unter seinen und Ruskins Augen im Niedergang begriffen war. Tradiert haben sich die Formen, weil sie den Bedürfnissen und Ansprüchen der Menschen und der Um-

697 Viollet-le-Duc 1858, Bd. 1, S. 80–88 und Shaw 1836, Abb. XXV.

698 Kirk 2005, S. 17.

699 Girouard 1977, S. 15.

700 Cook 1903–1912, Bd. 10, S. 213 f.

welt über die Jahrhunderte weiter gerecht geblieben sind. Unter diesem Aspekt betrachtete Webb Möbel vom Land. Er erkannte ihre Geschichtlichkeit und dieser Ansatz floss dann auch in das Gründungsmanifest der SPAB ein.⁷⁰¹ Somit wurden aus den ländlichen Möbelformen bei Webb gotische Möbel, die eine Art Botschafterin aus dem Mittelalter darstellen, die er fast immer aus Eiche in Rahmenbauweise konstruierte.

Weiter ist festzuhalten, dass Webb mit dem Qualitätskriterium der Angepasstheit eines Entwurfs an einen geografischen Raum, die von Ruskin und anderen TheoretikerInnen aufbrachten außer-individuellen Bedingungen künstlerischen Schaffens übernimmt. Dadurch entsteht ein Bruch mit den nach Kant vorherrschenden Konstituenten von Kunst in der bürgerlichen Gesellschaft, denn hier liegen die Vorbedingungen ausschließlich im Kunstschaffenden selber, wodurch wir uns wie bereits konstatiert im Feld der Produktgüterzeugung befinden. Hinzu tritt Webbs Vorgehen, die Vorlagen für den Sussex-Stuhl (205) und den Sessel (206) ohne besondere Entwurfsleistung übernommen zu haben, wodurch sich Webb auch selbst nicht in die Rolle des geniehaften Künstlers begibt, sondern nach Vorlage kopiert.

4.2.4 Lebenspraktische Bezüge

Inwieweit die Möbel Teil eines alltäglichen Lebensvollzugs sind, in dem Sinne, als dass sie für einen Großteil der Bevölkerung zu erwerben waren, soll der folgende Abschnitt zur Preisgestaltung klären. Webbs Rechnungsbuch nach berechnete er Morris & Co. für seine Möbelentwürfe zwischen 0,5 Pfund und 2, 5 Pfund.⁷⁰² Warum er für Tische in der Regel 2 Pfund berechnete, manchmal aber auch 0,5 oder 0,75 Pfund, ist nicht nachvollziehbar. Für den Entwurf des Toilettenspiegels (108) für Warrington Taylor berechnete er nur 0,5 Pfund, aber für die Stücke zur Weltausstellung, das *The Backgammon Players Cabinet* (115), das *St George Cabinet* (116) und die Truhe (117), jeweils 1,5 Pfund. Zu vermuten ist, dass sowohl der Umstand eine Rolle spielte, ob das Stück für Bekannte und Freunde gedacht war, als auch der Umfang an Dekorationsarbeiten wie zum Beispiel gemalte Blumengirlanden, sofern er sie selbst ausführte. Für von ihm bemalte und lackierte Ledertafeln hatte er die hohe Summe von 5 Pfund berechnet. Dekorationsarbeiten nehmen demnach mehr Zeit in Anspruch, die vergütet werden muss. Ein einfacher männlicher Arbeiter, der zwischen 1863 und 1871 an der Eindeichung der Themse in London arbeitete, wurde mit rund 1 Pfund 2 Shilling und 6 Pence für eine Sechs-Tage-Woche mit einem zehn Stunden Ar-

701 Burman identifiziert diesen Ansatz erst im Manifest der SPAB von 1878. Vgl. Burman 2005, S. 79.

702 20 Shilling entsprechen 1 Pfund. 1 Guinea entspricht 1 Pfund und 1 Schilling: In alter Schreibweise ausgedrückt: £ 1 1 s 0 d.

beitstag entlohnt. Da Webb aber als Architekt ausgebildet war, ist der Vergleich mit einem männlichen Ingenieur zutreffender, der für den gleichen Zeitaufwand 2 Pfund und 5 Shilling erhielt.⁷⁰³ Aus den Unterlagen ist nicht ersichtlich, wie lange Webb an einem Entwurf arbeitete, der auch in eine für die Ausführenden verständliche Zeichnung umgesetzt werden musste. Bleiben wir bei den Preisen für die Entwürfe der Möbel für die Weltausstellung, so entsprechen sie der Entlohnung eines männlichen Ingenieurs für vier Tage Arbeit. Sollte Webb keine Dekorationsarbeiten an den Stücken selbst ausgeführt haben, sind vier Tage für den Entwurf gut bemessen. *The Backgammon Players Cabinet (115)* wurde von Lord Taunton für 31,5 Pfund erstanden. Webbs Anteil an der Arbeit, bewertet mit 1,5 Pfund, entspricht einem Einundzwanzigstel. Das *St George Cabinet (116)* verkaufte sich nicht auf der Weltausstellung und wurde in die Bilanz von Morris & Co. mit 40 Pfund eingepreist, womit der Anteil an Webbs monetär bewerteter Arbeit auf rund ein Fünfundzwanzigstel sinkt. Der erwähnte Toilettenspiegel (108) für Taylor kostete ihn 10 Pfund, womit sich auch hier Webbs Anteil auf ein Zwanzigstel beläuft. Zum Vergleich: Bei seinen ersten beiden Aufträgen erhielt E. W. Godwin zehn Prozent Provision, was ein Zehntel ausmacht und damit doppelt so hoch wie die Marge von Webb ist.⁷⁰⁴ Die beiden Aufträge von Godwin, ausgeführt in den 1860er Jahren, waren darüber hinaus sehr umfangreich, denn es handelte sich um die Einrichtung der Stadthalle von Northampton und Dromore Castle.

Betrachten wir die Seite der Kaufenden, hätte ein Ingenieur rund vier Wochen für den Toilettenspiegel (108) arbeiten müssen und für das *The Backgammon Players Cabinet (115)* ganze 14 Wochen. Der einfache Arbeiter auf der Baustelle in London bekam ungefähr die Hälfte von dem, was ein Ingenieur verdiente. Die Arbeit auf dem Land in den Jahren 1860 bis 1861 wurde wiederum mit der Hälfte von dem, was ein einfacher Arbeiter in London verdiente, entlohnt. Frauen wiederum verdienten die Hälfte von dem was ihre männlichen Pendants im Landwirtschaftssektor verdienten.⁷⁰⁵ Mit diesem Verdienst bräuchte eine Landarbeiterin etwas mehr als zwei Jahre ununterbrochener Arbeit, um sich das *The Backgammon Players Cabinet (115)* leisten zu können, wobei wie oben die Lebensunterhaltskosten ausgeblendet sind. Auch für den Toilettenspiegel (108) hätte sie 32 Wochen lang arbeiten müssen.

In oben bereits erwähntem Brief stellt Morris klar, dass der Sussex-Stuhl (205) mit 7 Shilling deutlich teurer ist, als der billigste auf dem Markt erhältliche Stuhl für 1,5 Shil-

703 Porter 1998, S. 176 f.

704 Weber 1999, S. 32.

705 Burnette 2008, S. 215.

ling.⁷⁰⁶ Libertys Argyl-Serie, eine Produktlinie aus Sitzmöbeln, die der Sussex-Reihe (205) in erheblichen Maße ähnelt, kostete wiederum bedeutend mehr. Die Sitzbank wurde 1884 mit 3 Pfund 18 Shilling und 6 Pence bepreist, während die Bank der Sussex-Reihe (205) nur 1 Pfund und 15 Shilling kostete. Außerdem bot Liberty die Möbel in unterschiedlichen Hölzern an: Eiche, Walnuss und Mahagoni. Diese kosteten dann 4 Pfund 12 Shilling und 6 Pence. Zwischen dem einfachen Stuhl ohne Armlehne bestand allerdings kein großer Preisunterschied. Die Ausführung von Liberty kostete 8 Shilling und Webbs Entwurf 7 Shilling. Ein im Aufbau ähnliches aber vom Entwurf her bedeutend eigenständigeres Stück ist der Wicker-Stuhl von Godwin zu dem Aslin bemerkte, dass er neben dem Sussex-Stuhl (205) der zweit populärste Stuhl zu der Zeit gewesen sei. Er war wiederum teurer und kostete 1 Pfund und 1 Shilling im Jahr 1877.⁷⁰⁷ Der Rossetti-Stuhl war mit einem Preis von 16 Shilling und 6 Pence der teuerste Stuhl der Reihe. Die Angabe ist aus dem Katalog von 1912, doch wo wir Preise aus den späten 1870er und 1880er Jahren haben, sind kaum nominelle Preisveränderungen abzulesen. Somit können wir den Preis eines ähnlichen Stuhls von Godwin mit dem des Rossetti-Stuhls vergleichen, auch wenn die Angabe von 1877 ist. Der Godwin-Stuhl ist im Gegensatz zum Stück von Morris & Co. mit einem Sitzkissen ausgestattet und aus Buche gefertigt. Er kostete 3 Pfund 12 Shilling und 6 Pence und war damit bedeutend teurer.⁷⁰⁸

Also wenn sich einwenden lässt, dass es sich bei den Stücken für die Weltausstellung um Prototypen für eine Gewerbeschau handelte und aufwendig bemaltes Möbel, ist festzuhalten, dass sich Morris & Co. an die obere Mittelschicht wandte. Vergleichen wir die angebotenen und gefertigten Möbel von zeitgenössischen Firmen wie Jackson & Graham, gegründet 1836, oder Holland and Sons, können wir feststellen, dass auch hier ein höheres Preissegment bedient wurde. Beide Firmen engagierten bekannte Entwerfer wie Talbert, Owen Jones, Street oder Pugin und betrieben eigene große Produktionsstätten für Möbel mit mehreren Hundert Handwerkenden. Talberts Buffet *The Juno Cabinet* mit dem er Jackson & Graham 1878 auf der Weltausstellung in Paris vertrat, wurde für 2000 Pfund vom damaligen Khedive von Ägypten gekauft.⁷⁰⁹ Kalkulieren wir mit einer nominellen Preissteigerung von 50 Prozent bezogen auf 1862, bedingt durch die weltwirtschaftlichen Verwerfungen seit 1873, wurde immer noch die überaus hohe Summe von 1000 Pfund für

706 Kelvin 1984, Bd. 2, S. 644 f.

707 Weber 1999, S. 88.

708 Ebd., S. 89.

709 *The Juno Cabinet* 2018, abgerufen unter: <http://collections.vam.ac.uk/item/O9156/the-juno-cabinet-cabinet-talbert-bruce-james/> [21.12.2018].

das Buffet aufgewendet im Gegensatz zu den 31,5 Pfund für das *The Backgammon Players Cabinet* (115). Die Möbel der beiden Firmen stehen in der Tradition französischer EbenistInnen, deren Stücke mit aufwendigen Einlegearbeiten versehen wurden, bei denen unterschiedliche teure Hölzer zum Einsatz kamen.⁷¹⁰ So fertigten Jackson & Graham und Holland and Sons eher für die englische Aristokratie als für den neuen oberen Mittelstand. Vermutlich durch persönliche Beziehungen zu dem Auftrag gekommen, fertigte Holland and Sons einen Schrank für George Edmund Street im Jahr 1865 an. Webbs Ausbilder hatte das Möbel selbst entworfen und zahlte trotzdem stolze 59,5 Pfund. Er wurde aus Eiche gefertigt und war mit Einlegearbeiten versehen.⁷¹¹ Durch einen Brief aus der Zeit der Gründung der Firma lässt uns Rossetti wissen, dass ein hohes Preissegment nie intendiert war: „We are not intending to compete with Crace’s costly rubbish or anything of that sort, but to give real good taste at the price as far as possible of ordinary furniture.“⁷¹² Im Prospekt der Firma findet diese Aussage ihren Widerhall: „[...] and it is believed that good decoration, involving rather the luxury of taste than the luxury of costliness, will be found to be much less expensive than is generally supposed.“⁷¹³ Die intendierte Preispolitik der Firma signalisiert eine Ausrichtung auf eine Käuferschicht mit mittlerem Einkommen. Ein Luxusmöbelgeschäft wurde nicht angestrebt.

Inwieweit der Erlös für die Möbel zwischen den Ausführenden und Morris & Co. aufgeteilt wurde, ist nicht nachzuvollziehen. Webb nahm für sich bei drei Stücken für die Weltausstellung nachweislich zwischen 4 bis 5 Prozent in Anspruch. Über die Ausführenden ist kaum Material vorhanden. Zu Beginn von Morris & Co. sind Aufträge an das Kinderheim vergeben worden. Wo die Stücke später gefertigt wurden, ist nicht klar, aber von einer Möbelwerkstatt wird nicht berichtet. Die Firma arbeitete bis zur Eröffnung des Ladens in der Oxford Street 1877 auf Bestellung.⁷¹⁴ So ist es möglich, dass in einem philanthropischen Akt ein großer Teil der Erlöse an das Kinderheim gegangen ist. Wenn Morris & Co. externe Möbelwerkstätten beauftragt hatte, werden dort die branchenüblichen Preise gezahlt worden sein, da man kaum sicher gehen konnte, wie viel tatsächlich an die Handwerkenden weiter geflossen ist, wollte man sie besser bezahlen, sofern nicht kleine Handwerksbetriebe beauftragt wurden. Wurden die Möbel in Eigenregie ausgeführt, ist zumindest seit der gewerkschaftlichen und sozialistischen Organisierung von Webb und Morris, die spätes-

710 Vgl. Cabinet 2018, abgerufen unter <https://collections.vam.ac.uk/item/O53204/cabinet/> [20.12.2018].

711 Bookcase 2018, abgerufen unter: <http://collections.vam.ac.uk/item/O53038/bookcase-street-george-edmund/> [20.12.2018].

712 Zit. n. Maccarthy 2011, S. 169; vgl. auch Rossetti 1897, S. 252.

713 Rossetti 1899, S. 271.

714 Cooper 1987, S. 159 f.

tens 1885 auch die Angestellten von Morris & Co. umfasst haben muss, davon auszugehen, dass Gewinne gleichmäßiger über alle Beteiligten verteilt worden sind. Wenn die Möbel nicht über Morris & Co. verkauft wurden, sondern im Zuge eines Bauprojektes entworfen worden sind, kümmerte sich Webb um die Aushandlung der Bezahlung des Bauunternehmens, die die Möbel ausführten. Besonders in den späteren Jahren war diese Auftragsvergabe immer häufiger der Fall. Inwieweit hier die Bezahlung vom Üblichen abwich, ist nicht zu überblicken. Aber eine gezielte bessere Vergütung wäre durch den direkten Kontakt möglich gewesen.

Auch die Liste der KäuferInnen zeigt, dass Webb für die obere Mittelschicht entworfen hatte, auch wenn kein Luxusmöbelgeschäft intendiert gewesen war. Ausnahmen stellen dabei auch kaum die KünstlerInnen-Freunde um Morris & Co. dar, die wie Webb selbst aus gutsituierten Familien stammten. Ansonsten sind es aristokratische Maler, besonders häufig Mitglieder des Parlaments und Großindustrielle, aus denen sich die KäuferInnen und Auftraggebende von Webbs Stücken rekrutierten, womit wir uns weniger im alltäglichen, sondern eher im daraus sich abhebenden Lebensbereich befinden.

Neben den Preisen spiegelt sich die Abgehobenheit auch darin wieder, Stücke individuell verzieren lassen zu können, um exklusive Stücke zu erhalten. Die Bank (109) und das Buffet (110) hatten auch entsprechende Ausmaße und waren für kleine Räume nicht geeignet. Der Eichenschrank (111) ist vom Ausmaß her kleiner, aber er stellt eine Einzelanfertigung mit individueller Bemalung von William de Morgan dar. Dort wo Fotos von den Tischen (103) überliefert sind, stehen sie in großen Räumen und es wurde von vornherein mitbedacht, sie zu noch größeren Tafeln zusammenzustellen. Während Webb neben schweren Stücken auch immer parallel leichtere Stücke entwarf, wurde der schwere Sessel (206) mit Rollen ausgestattet, um ihn flexibel in großen Räumen an die gewünschte Position zu stellen. Die Sussex-Reihe (205) wurde Edis nach, nach längerer Benutzung unbequem und auf diesen Punkt hob auch die Besprechung einer Modellbehausung ab, die 1884 in Manchester mit Möbeln von Webb eingerichtet worden war. Einen Ort, um sich von körperlicher Arbeit zu erholen, boten die Stücke nicht. Gleich die zu Anfang besprochene Linen Press (102) ist ein äußerst funktionaler Entwurf, doch er bleibt die Ausnahme, sofern es sich nicht um die Einrichtung von Räumen für die Bediensteten handelte. Vor dem Hintergrund der Verwendung der Möbel sowie der Käuferschaft ist eine Abgehobenheit von lebenspraktischen Bezügen und die damit einhergehende Exklusivität festzuhalten.

4.2.5 Zeitgenössische Einordnung: *Aesthetic Movement*

Mit der Abwendung von Ruskins Anschauung ist eine Verortung des Möbelschaffens von Webb im kommerziellen Bereich der Möbelherstellung zu konstatieren. Dass Webb mit dem Entwurf von *Red House* und William Morris, wenn nicht mit seinen theoretischen Äußerungen, dann aber mit seinen Designs für Stoffe und Tapeten, als Begründer der *Arts and Crafts Movement* gelten, ist gemeinhin bekannt. Im folgenden Abschnitt wird durch den systematischen Vergleich von Webbs Möbelentwürfen mit denen seiner Zeitgenossen aber auch Webbs wesentlicher Anteil an der gestalterischen Formierung der *Aesthetic Movement* herausgearbeitet, die dem Namen nach aber im Gegensatz zum konstatierten kommerziellen Feld von Webbs Möbelschaffen steht.

Wesentlicher Ausgangspunkt dafür ist die bereits angesprochene Abkehr von holz-spezifischen Dekorationselementen und von der überbordenden Überdekoration am englischen Möbel insgesamt. Während wir Burce Talberts Möbelentwürfe für Weltausstellungen durch eine prächtigere Ausstattung von Webbs Entwürfen unterscheiden können, können wir an zwei einfacheren Stücken Talberts einige Gemeinsamkeiten zu Webbs Entwürfen ausmachen. Ein bemalter Eckschrank mit bockartigen Füßen ist komplett bemalt und trägt nur wenige geschnitzte Architekturelemente.⁷¹⁵ Die meiste Verzierung besteht aus aufgemalten ornamentalen Formen. Er wird mit Ungenauigkeit auf das Jahr 1870 datiert. Ein weiteres dekorativ zurückgenommenes Stück ist ein Tisch von Talbert, den er vor 1881 entworfen hat.⁷¹⁶ Auch hier finden wir Ähnlichkeiten zu den Arbeiten von Webb. Die H-förmige Unterkonstruktion, dünne Streben, die gesteckt werden und Baluster mit eckiger Plinthe als Stütze. Weiter sind hier die beringten Beine, die aber stärker als bei Webb durchgearbeitet sind und die durchgesteckten und gesicherten Zapfen, die aber in ihren Dimensionen kleiner gehalten sind, zu erwähnen. Eine große Ähnlichkeit gerade in Bezug auf Webbs Buffet (202) finden wir in der massiven und kleinteiligen horizontalen Profilierung der pyramidal zulaufenden Tischplatte.⁷¹⁷

Diese feine horizontale, hier aber auch vertikal angewandte Profilierung ist ebenso in dem Buffet von Thomas Edward Colcutt (1840–1924) zu finden. Bei Richard Norman Shaw (1831–1912) wird sie auch in größerer Ähnlichkeit zu Webb zur vertikalen Gliede-

715 The Fine Art Society 2015, S. 74 f.

716 Gere 1994, S. 140.

717 Buffet (202) ist bei Gere 1994 auf der Seite vor dem Tisch von Talbert abgebildet. Gere 1994, S. 139.

rung durch Gesimse verwendet, die an- und abschwellen. Shaw absolvierte seine Lehre ebenfalls bei Street im direkten Anschluss nach Webbs Weggang. Weitere Ähnlichkeiten mit denen sich Webb in diese Phase des englischen Möbelschaffens einreicht, sind die Profilbretter, die bemalten Tafeln, die kastenförmige Tektonik, aufgemalte florale Bänderungen, Docken oder Baluster und immer wieder die beringten Schäfte. Auch bei zwei weiteren Stücken von Shaw können wir die Verwendung dieser Gestaltungs- und Dekorationsmerkmale beobachten.⁷¹⁸ Wenn Webb zwischen Arrangements dieser Elemente ein Zahnfries wie bei dem Schrank für Entwürfe (203) einbaut, treffen wir auf den bereits von Aslin bemerkten und von ihr betitelten zurückgenommenen Klassizismus.⁷¹⁹ Bei Webb und seinen ZeitgenossInnen finden wir ihn weiter im quer-rechteckigen kastenartigen Aufbau mit klarer Gliederung durch Gesimse und Felder.

Im Jahr 1865 entwarf Street einen Bücherschrank für den privaten Gebrauch.⁷²⁰ Die gerade Profilierung finden wir hier an der Kante der Deckplatte der unteren Sektion und zwischen den aus Feldern gebildeten Fronten. Das obere Regalbrett ruht auf beringten Docken. Die Fasen an den verglasten Feldern der oberen Sektion sind zu Mustern gearbeitet. Außerdem sind sie umgeben von geometrischen Formen, die als Linie in das Holz geschnitzt wurden. Bis auf die beiden zuletzt beschriebenen Dekorationsdetails sind die anderen Elemente bei Webb und weiteren ZeitgenossInnen ebenfalls anzutreffen. Im Ganzen war Street im Inneneinrichtungsbereich aber wenig aktiv und somit sind auch nur wenige Stücke von ihm überliefert. In diesem Zusammenhang muss auch auf die handvoll Entwürfe von Charles Eastlake aus seinem berühmten Buch *hints on household taste* von 1868 hingewiesen werden, der sich ebenfalls in diese Schule einreicht⁷²¹, die sich durch ihre Hinwendung zur Gotik auszeichnet und sowohl eine Entwicklung hin zur *Aesthetic Movement* als auch zur *Arts and Crafts Movement* vollführt.

Hernach diese gemeinsamen Merkmale herausgearbeitet wurden, können wir Aslin in ihrer Bestimmung der *Art Furniture* Strömung folgen, zu der Webb nun als einer der Begründer nach den Vergleichen mit Talbert, Street und Shaw gezählt werden kann. Institutionalisiert wurde die Strömung als Mitte der 1870er Jahre die Bezeichnung *Art Furniture Manufacturers* in das Branchenbuch aufgenommen wurde. Aslin beschreibt die Merkmale

718 Cabinet 2018, abgerufen unter: <http://collections.vam.ac.uk/item/O8371/cabinet-shaw-richard-norman/> [21.12.2018]; Cradle 2018, abgerufen unter: <http://collections.vam.ac.uk/item/O15926/cradle-shaw-richard-norman/> [21.12.2018].

719 Aslin 1962, S. 66.

720 Bookcase 2018, abgerufen unter: <http://collections.vam.ac.uk/item/O53038/bookcase-street-george-edmund/> [21.12.2018].

721 Sideboard 2018, abgerufen unter: <http://collections.vam.ac.uk/item/O61229/sideboard-eastlake-charles-locke/> [16.04.2019].

folgendermaßen: Dunkles oder geschwärztes Holz wie Mahagoni, schmale gedrechselte Baluster, Stützen und Beine, Schnitzereien wurden reduziert auf einfache ins Holz geritzte Linien, die manchmal durch Gold abgesetzt wurden. Wenn Eiche benutzt wurde, kam helle Eiche zum Einsatz, oft grün lackiert und manchmal unpoliert. Schnitzerei wurde als Hauptdekorationsmittel durch Bemalung abgelöst.⁷²² Außerdem können die oben genannten Gestaltungselemente dazu gezählt werden.

Der Japonismus und der Orientalismus spielten für die Ausbildung der *Aesthetic Movement* eine bedeutende Rolle und lassen sich in den Entwürfen weiterer Entwerfer wiederfinden, wie Edward William Godwin und das kommerziell erfolgreiche Möbelprogramm von Liberty. Die bis hierher dargestellten Möbeldesigner arbeiteten alle durch die Bank weg im Auftrag von Firmen, denen sie ihre Entwürfe überließen, um sie in Eigenproduktion herzustellen, zu vermarkten und zu verkaufen.

1875 eröffnete Arthur Liberty ein Einrichtungsgeschäft in der Regent Street und nannte es *East India House*. Nach eigener Aussage war neben dem Orientalismus Morris & Co. der wichtigste Einfluss für die Möbelentwürfe des heute noch bestehenden Warenhauses.⁷²³ Zu sehen ist dies zum Beispiel an der *Argyll Suite*, einer Serie von Sitzmöbeln, die der Sussex-Reihe (205) sehr ähnlich sieht, auch wenn die durch den Rand der Sitzfläche geführte Docke nicht übernommen wurde. Wir finden weiter in Libertys Sortiment zwei Tische, die sich Gemeinsamkeiten mit Webbs Rundtisch (104) teilen. Dazu zählen vor allem die Wangenbeine mit den prominent herausgestellten Zapfen, die durch Holznägel oder Keile gesichert sind.⁷²⁴ Webb wiederum bezog sich mit seinem Entwurf für Rundtisch (104) auf ein Modell von Street. Auch ein Esstisch von Liberty greift Formen auf, die auch Webb verwendete.⁷²⁵ So haben wir hier die bockartigen Füße, mit Fasen versehene Kanten und eine H-förmige Unterkonstruktion. Ein Eckschrank steht insofern Webbs Entwürfen nahe, als dass er als Gestaltungsmerkmal für Flächen eine Rahmen-Füllung Konstruktion verwendet und nur eingekerbte Linien und eine hervorkragende obere Abschlussleiste als Detailverzierung benutzt.⁷²⁶ Insgesamt sind hier die konkret zu benennenden Gemeinsamkeiten gemessen an der Anzahl der Möbel gering. Bei Godwin, der auch für Liberty entwarf, sind die geteilten Merkmale mit Webb offensichtlicher. Trotzdem finden wir auch bei Liberty viele Bezugnahmen auf das Mittelalter sowie Japan und Ägypten.

722 Aslin 1962, S. 60.

723 Bennett 2012, S. 40.

724 Ebd., S. 183 und S. 239.

725 Ebd., S. 200.

726 Ebd., S. 297.

Godwins Entwürfe sind festgehalten worden durch William Watts Veröffentlichung *Art Furniture* von 1877. Darin abgebildet sind mehrere Sofas, die stark an den Entwurf von Rossetti aus dem Jahr 1862 erinnern. Ein Rundtisch mit speichenartiger Verstrebung der Beine steht Webbs Tisch (201) nahe, wobei bei Godwin die Beine am unteren Ende nach außen gebogen sind.⁷²⁷ Tisch (201) ist nachweislich 1877 zum Einsatz gekommen. Der Toilettenspiegel (108) für Taylor aus den frühen 1860er Jahren ähnelt frappierend einem anderen Stück aus dem Buch.⁷²⁸

Im selben Interieur ist auch ein Stuhl zusehen, der vom Aufbau her dem Sussex-Stuhl (205) nahe steht, wobei auch hier die Beine im Gegensatz zu Webbs Entwurf leicht nach außen gebogen sind. Aslin schreibt, der Stuhl wäre der zweit populärste Stuhl in einem „enlightened household“ nach dem Sussex-Stuhl (205) von Webb gewesen.⁷²⁹ Aber auch der sogenannte Rossetti-Stuhl aus der Sussex-Reihe (205) findet sich in dem Buch in leichter Abwandlung in der Sektion „Old English or Jacobean Furniture“ wieder.⁷³⁰

Auf derselben Seite ist ein Tagesbett abgebildet, welches in der horizontalen Profilierung des Rahmens und der wellenartigen Linienführung zum Kopfteil hin auch eine sehr große Ähnlichkeit zu Webbs Tagesbett aufweist.⁷³¹ Wenn wir nun noch Godwins Catalogue raisonné hinzuziehen, finden wir die Y-Partie am Tagesbett von Webb auch bei einem Sessel von Godwin samt der spezifischen starken horizontalen Profilierung wieder. Der Sessel wiederum besitzt dieselbe Beinkonstruktion wie Webbs Sessel (206) und außerdem dieselben Polsterkissen für die Armlehnen. Während der Godwin-Sessel auf 1876 datiert wird, findet sich in Webbs Aufzeichnungen eine Skizze des Sessels (206) bereits aus dem Jahr 1866.⁷³² Bei einem von Godwins Stuhlentwürfen treffen wir auf die wie beim Sussex-Stuhl (205) durch den Rahmen gesteckte Armlehnenstütze.⁷³³ Godwin verarbeitete hier allerdings Einflüsse aus Griechenland zu einem Sitzmöbel. Bemerkenswert ist auch, dass Webb und Godwin beide annähernd denselben Ausschnitt desselben ägyptischen Stuhls aus dem British Museum in ihren Skizzenbüchern festhielten.⁷³⁴

Für eine ähnliche Arbeitsweise der beiden Architekten lässt sich ein Buffet von Godwin anführen, welches ebenfalls mit unterschiedlich bemalten Flächenverzierungen versehen

727 Watt 1877, Abb. 12; Weber 1999, S. 149.

728 Watt 1877, Abb. 16; Weber 1999, S. 220.

729 Weber 1999, S. 88.

730 Watt 1877, Abb. 15; Weber 1999, S. 90.

731 Weber 1999, S. 119.

732 Ebd., S. 114.

733 Ebd., S. 134 f.

734 Ebd., S. 143; AAD Box7 sketchbook with green paper 1861–1862.

werden konnte oder auch nur lasiert ausgeführt bestellt werden konnte.⁷³⁵ Godwin entwarf ebenfalls einige Möbel, bei denen die Rahmen-Füllung Konstruktion prominent zur Anwendung kam.⁷³⁶ Godwin arbeitete auch mit einem Maler bei der Dekoration von Möbeln zusammen. Beim *Lucretia Cabinet* führte Charles Fairfax Murray, Schüler von Burne-Jones und Teil der dritten Generation der Präraffaeliten, drei bemalte Tafeln aus.⁷³⁷ Weiter lässt sich ein Bezug zu Pugin und den Tragekonstruktionen von Tischen nach Art eines Dachstuhls feststellen, wie Webb sie ebenfalls anwendete.⁷³⁸ Godwin bezog sich aber auch auf Street sowie Ruskin und war mit Burges befreundet. So nimmt es nicht wunder aus, dass er sich auch auf Viollet-le-Duc in seinem antiquarischen Ansatz bezog.⁷³⁹ Godwin hat auch architektonische Vorbilder für Flächenkonstruktionen und ihre Verzierung benutzt, aber aus Japan.⁷⁴⁰ Auch die Bedachung eines Buffets finden wir in einer ähnlichen Ausführung sowohl bei Webb als auch bei Godwin wieder.⁷⁴¹

Insgesamt ist Godwin aber bedeutend breiter aufgestellt, was seine Entwürfe angeht. Zum einen hat er wesentlich mehr Möbel entworfen, die zum anderen als bestimmte Produktserien aufgetreten sind, die nach regionaler Herkunft des Designs oder nach Preisunterschieden die Entwürfe kategorisiert haben, wie seine „Anglo-Egyptian und Anglo-Greek Furniture“. Dementsprechend sind die oben bereits für die *Aesthetic Movement* herausgearbeiteten Gestaltungsmerkmale ebenfalls bei Godwin anzutreffen, jedoch verarbeitete er noch weitere Einflüsse. In Abgrenzung zu Webb finden wir bei Godwin Sekretäre und gesprengte Giebel, die Weber als „Cottage and Queen Anne“ Möbel kategorisiert. Bei den Stücken, die Weber „Old English and Jacobean“ zuordnet, sind Baluster mit *cup-and-cover* Motiv häufig anzutreffen.⁷⁴² Webb hingegen vermeidet jede mögliche höfische Formensprache. Auch Godwin ist an einer weiten Verbreitung seiner Möbel durch einen geringen Preis interessiert. Ebenso ist er wie Webb mit dem Thema Hygiene befasst und nimmt damit die Lebensrealität eines Großteils der damaligen Bevölkerung ernst.⁷⁴³ Er entwarf als einer der ersten ein modulares System aus Möbeln.⁷⁴⁴ Wie eng die formalen Anleihen zwischen Godwin und Webb waren, wurde hier zum ersten Mal dargelegt, auch wenn beide Entwerfer von Edis schon 1881 in einem Atemzug genannt wurden:

735 Weber 1999, S. 183.

736 Ebd., S. 191–199.

737 Ebd., S. 49.

738 Ebd., S. 29; für Beispielstücke siehe: S. 141, 143 und 168.

739 Ebd., S. 31 und 36.

740 Ebd., S. 122.

741 Ebd., S. 243; Kirk 2005, S. 185.

742 Ebd., S. 59 f. und S. 65–69.

743 Ebd., S. 53 und 56.

744 Ebd., S. 45.

Amongst the more educated professors of the style, we find at present many pretty conceits, which are not worthy of the name of art; but we also find good construction and carefulness of design, which we may hail as forerunners of better times, and more artistic work. It is but fair to say that to Messrs. Street, R.A., Norman Shaw, R.A., Waterhouse, A.R.A., E. W. Godwin, W. Burges, P. Webb, and other architects, and to Messrs. Morris and Co., Messrs. Crace, Messrs. Gillow, Messrs. Jackson and Graham, Messrs. Jeffrey, and other well-known firms, much praise is due for their efforts in the cause of artistic design in decorative hangings and furniture.⁷⁴⁵

Dass James McNeill Whistler (1834–1903) einen von Godwin entworfenen Schrank mit dekorativem Muster bemalte⁷⁴⁶, hat sein Vorbild in der Zusammenarbeit zwischen Webb und Burne-Jones. Da die Datierungen der einzelnen Möbel nur selten auf das Jahr exakt erfolgen kann, um festzustellen, wer die vielen gemeinsamen Designdetails und Arbeitsweisen vorgegeben hat, mit dem Ziel den Wert des Entwerfers für die Kunstgeschichte des Möbels einzuschätzen, soll hier herausgestellt werden, wie früh Webb an Entwürfen gearbeitet hat, auf die die ProtagonistInnen der *Aesthetic Movement* zurückgegriffen haben.⁷⁴⁷ Webbs Stuhl (114) für die Weltausstellung als Vorläufer des Sussex-Stuhls (205) wurde bereits genannt. Aber auch Tisch (112), ein weiteres Einzelstück, ist durch seine leichte, mit dünnen Streben versehene Konstruktion hier einzuordnen.

Sehr deutlich wird Webbs bedeutender Anteil an der Entwicklung der *Aesthetic Movement* auch mit dem Buffet (110), welches er um 1862 entworfen haben muss. Es war jener Entwurf, der später Teil der Ausstattung des berühmt gewordenen *Peacock Rooms* war, einer Ikone dieser neuen Strömung des englischen Interieurdesigns mit dem markanten rechtwinkligen dünnen Regalsystem. Thomas Jeckyll, der das Ganze als Porzellanzimmer mitsamt dem Regalsystem konzipierte, wurde aus Krankheitsgründen durch Whistler ersetzt, der die namensgebenden Vögel in einem Rausch aus Grün und Gold auf die Wand brachte.⁷⁴⁸

Die *Aesthetic Movement*, an dessen Ausformung Webb einen wesentlichen Anteil hatte, bezieht sich sowohl auf übernommene Formmerkmale als auch auf Praxen. Der aufgekommene Widerspruch zwischen Webbs kommerzieller Produktionsweise seiner Möbel und der Vorläuferschaft für die *Aesthetic Movement* besteht also nur dem Namen nach. Denn die Begriffe *Aesthetic* und *Art Furniture*, wie sie Mitte der 1870er Jahre ins Bran-

745 Edis, Robert W.: *Decoration and Furniture of Town Houses*. New York 1881, S. 14–15.

746 Calloway 2011, S. 35; in diesem Katalog zur Ausstellung *The cult of Beauty, The Aesthetic Movement* sind Webbs Stühle und Rossettis Sofa für die Weltausstellung 1862 die ältesten Möbel. Von den Herausgebenden wird auf eine Vorläuferschaft aber nicht hingewiesen. Ähnlich verhält es sich auch bei *Webers Catalogue raisonné Godwins*.

747 Indirekt geht auch Weber davon aus oder bestätigt es, wenn sie schreibt, dass Godwin Möbel im cottage und Queen-Anne Stil entwarf, um mit Webb zu konkurrieren, Weber 1999, S. 59.

748 Vgl. Merrill 1998.

chenbuch aufgenommen wurden, suggerieren nur eine Zugehörigkeit zur Sphäre der Kunst mit ihren Merkmalen innerhalb der bürgerlichen Gesellschaft. Besonders der Umstand, dass sich Liberty als dezidiertes Warenhaus auf Morris & Co. als Vorbild beruft, zeigt, dass wir uns hier im kommerziellen Bereich der Möbelherstellung befinden und der Zweck ihrer Herstellung nicht im Ausführenden selbst liegt. Als Gegenbewegung zur Zurücknahme des Inhalts zugunsten der Konzentration auf die Form ist die *Arts and Crafts Movement* zu sehen, die weniger Formen, aber dafür die Prinzipien der Verwendung vernakularer Formen und traditioneller Handwerkstechniken von Webb aufnimmt.

4.2.6 Zeitgenössische Einordnung: *Arts and Crafts Movement*

Insgesamt gab es zum ausgehenden 19. Jahrhundert eine Bewegung weg vom Ornament und historischen Stilen hin zu generellen Theorien, die eine gemeinsame Formsprache weniger werden ließ, wie es bei der *Arts and Crafts Movement* der Fall ist⁷⁴⁹, die sich durch einen vernakularen Modus definiert, seit sie sich 1888 mit der Gründung der gleichnamigen Ausstellungsgesellschaft institutionalisierte. Mit seinem Altartisch (303) und der dazugehörigen von Webb entworfenen Kapelle der *Rochester Diocesan Deaconess Institution* in Clapham, London setzte Webb noch einmal Impulse mit der Verwendung von offenen Gitterwerken, wie sie nach der Jahrhundertwende die *Cotswold Schule* verwenden sollte, wobei der Ursprung der Betonung konstruktiver Merkmale bei Pugin liegt. Ernest Gimson (1864–1919) verwendete das Gitterwerk zum Beispiel als Teil des Chorgestühls in St Andrew's Church in Roker und darüber hinaus prominent Rahmen-Füllung Konstruktionen zur Flächengestaltung.⁷⁵⁰ Edward Prior (1852–1932) wurde bei einem Kirchenbau aus dem Jahr 1907 in Teilen von Webb inspiriert.⁷⁵¹ Der Altartisch (303) und die gesamte Einrichtung für die Kapelle in Clapham wurde im Jahr 1897 ausgeführt und gehört damit zu den spätesten überlieferten Entwürfen Webbs. Er initiierte aber nicht nur Impulse, sondern nahm sich auch dem Zeitgeist am Ende des Jahrhunderts an. Die scherenschnittartigen Verzierungen als stark stilisierte florale Muster stehen dem *Art Nouveau* nahe und der einfache rechteckige Tisch ist so minimal gestaltet, dass er in höchstem Maße funktional erscheint.

749 Wheeler 2014, S. 93.

750 Royal Institute of British Architects s.a., abgerufen unter:

<https://www.architecture.com/image-library/ribapix/image-information/poster/st-andrews-church-roker-sunderland-the-chancel-and-choir-with-tapestry-by-burnejones/posterid/RIBA114502.html> [21.12.2018].

751 Kirk 2005, S. 268.

Ein Buffet von C. F. A. Voysey (1857–1941) nimmt als einer der wenigen Entwürfe noch ein konkretes Arrangement aus einem Stück von Webb auf.⁷⁵² Bei Webbs Buffet (202) finden wir vier Gesimse vor: Das Untere über den Beinen, der Sims zwischen den Türen des Unterbaus und der Schubladenpartie, der Sims als oberer Abschluss des Korpus und das obere den Aufbau abschließende Gesims. Auch Voysey gliederte das Buffet mit vier Gesimsen an denselben Stellen, wobei auch hier die Gesimse fein getrept sind, aber etwas weiter hervorkragen. Der Sims zwischen den Türen und den Schubladensegmenten des Korpus wurde von Webb nicht über die Ecken der Seiten gezogen, weswegen der getrepte Sims auf der glatten Fläche des Randholzes ohne Verbindung aufliegt.⁷⁵³



Abbildung 102: Voysey, C.F.A.: Sideboard. Eiche. 1893. Andrews 2005.

752 Andrews 2005, S. 131.

753 Diese Situation wird auch an den Entwürfen von Webb für das Buffet (202) und den Schrank für Entwürfe (203) besprochen.

Für Voysey war dies aber kein Makel, sondern er unterteilte die gesamte Front durch eine freie Fläche in der Mitte, weswegen sich diese Situation, anstatt wie bei Webb zweimal, bei ihm viermal ergibt, da auch der Sims geteilt wurde.

Wenn dies auch bemerkenswerte Bezugnahmen sind, die Flächen häufig aus Rahmen und Füllung konstruiert werden, der Scherenschnitt häufig in Holz gearbeitet wird und weiter an den vernakularen Formen Englands festgehalten wird, so werden die für die *Aesthetic Movement* herausgearbeiteten bestimmenden Formen zum ausgehenden 19. Jahrhundert hin immer weniger, beziehungsweise sie diffundieren eben auch in die Entwürfe der *Arts and Crafts Movement*. Die Fronten der Schränke sind nicht mehr plan, sondern im Grundriss polygonal. Einlegearbeiten werden zunehmend verwendet, auch wenn sie in ihrer Gestaltung ruhig und einfach gehalten sind. Auch geschnitzten Zierformen wird mehr Raum gegeben. Geschlossene Gesamtformen der Möbel werden zunehmend durch verlängerte Pfosten, besonders bei Voysey, aufgebrochen.⁷⁵⁴ Diese Entwicklungen müssen auch in Zusammenhang mit den sich verbreitenden, aber nicht neuen Vorstellungen vom Entwurfsprozess gesehen werden, bei dem die Entwerfenden und die Ausführenden ein und dieselbe Person sind und sich damit von Webbs Vorgehen unterscheiden.

4.3 Abschlussbetrachtung

Nach der zusammenfassenden Betrachtung des Kataloges ist zu konstatieren, dass Webb Ruskins Merkmale über die Kunst der Gotik nicht auf seine Entwürfe übertragen hat. Was sowohl die Ausführung als auch die Formen betrifft, treffen wir das Servile Ornament an, was mit einschließt, dass es nicht abwechslungsreich gestaltet ist. Weiter ist aufgezeigt worden, dass Webb auch von außer-individuellen Vorbedingungen für sein Schaffen ausgegangen ist. Damit schließt er sich Ruskins Anschauung an, der damit aber schon der Bestimmung von Kunst in der bürgerlichen Gesellschaft nach Kant nicht mehr gefolgt war. Das Kunstschöne im Sinne von Kant und Ruskin finden wir in Webbs Möbelentwürfen nur beim Großteil der Stücke für die Schau auf der Weltausstellung und der Sussex-Reihe (205) wieder, also bei allen Stücken, die roh anmuten. In allen Stücken, mit einigen Ausnahmen wie der Linen Press (102), finden wir wiederum die Abkoppelung von lebenspraktischen Bezügen. Die Möbel waren teuer und ihrer Funktion nach für große Räume gedacht. Teil der alltäglichen Lebenswelt des Großteils der Bevölkerung waren sie nicht. Dieser Aspekt in der Bewertung nach Ruskin und Kant sowie jenem der Rohheit im Möbel-schaffen Webbs sorgen für eine Zugehörigkeit zur gesellschaftlichen Sphäre der Kunst.

⁷⁵⁴ Vgl. Andrews 2005 und Rodel 2003.

Ihre Ästhetik wurde durch die Mitwirkung von Rossetti und Brown bei Morris & Co. unterstützt, auch wenn sie an den Möbelentwürfen keinen Anteil hatten. Weiter unterstützend tritt die Mystifizierung der Produktionsbedingungen in mittelalterlichen Werkstätten hinzu. Der ästhetische Schein wird bis heute durch die Verschleierung des produzierenden Aspekts befördert, denn über die Möbelproduktion von Morris & Co. sind nahezu keine Aufzeichnungen überliefert. Ein Teil der Ästhetik und sicherlich auch ein Stück weit der ästhetische Schein wurden dann von der *Aesthetic Movement* aufgenommen. Wo die *Aesthetic Movement* mit ihrem Namen den Schein künstlerischen Schaffens herbei reden muss⁷⁵⁵, kann die *Arts and Crafts Movement* auf Inhalt setzen. Was Burges in einer Besprechung der Weltausstellung damit umschrieb, dass Möbel eine Geschichte erzählen, ist die Möglichkeit, die Möbel Webbs als fortgesetzte Tradition englischer Handwerkskunst zu lesen.

Werfen wir nochmal einen Blick auf die schweren bemalten Möbel aus den Anfangsjahren. Die Sujets der bemalten Tafeln sind Illustrationen des täglichen Lebens der Menschen des Mittelalters aus damaliger historischer Warte sowie Szenen der Volksdichtung mit deutlicher Bezugnahme zum dezidiert englischen Mittelalter. Sie erzählen nicht die Geschichte von Herrschenden, die sich an Individuen festmachen lässt und sich auf zahlreichen Historienbildern wiederfindet. Sie erzählen auch nicht die Geschichte einer Nation, die über Personifikationen beschrieben wird. Webbs Möbel sollen mit Hilfe der bemalten Tafeln die Geschichte der Menschen jenseits der höfischen Sphäre zur Zeit der Gotik und einer heileren sozialen Welt wiedergeben. Dementsprechend verwendete Webb keine teuren Hölzer. Er verzichtete auf aufwendige Einlegearbeiten und höfische Typen- und Zierformen.

Diese Interpretation ist kein Novum, wurde auf die Möbel von Webb aber zuvor nicht angewendet, sondern nur auf den utopischen Roman *News from Nowhere* von Morris und auf das Interieur des *Green Dining Rooms* des Victoria and Albert Museums, an dem Webb maßgeblich mitarbeitete.⁷⁵⁶ Beim Programm des *Green Dining Rooms* sollte ein Arkadien heraufbeschworen werden, das als klassisches Idyll fungiert. In diesem Zusammenhang verweist der Autor auf die Funktion des Raumes als ersten Erholungsort in einem Museum für erschöpfte BesucherInnen. Weiter macht der Autor aus, dass neben der Klassik auch auf das englische Mittelalter rekurriert wurde, was insofern ungewöhnlich ist, als dass seit Vasaris Künstlerbiografien die konträre Gegenüberstellung der klassischen

755 Die visuelle Erfahrung wird in den Dienst einer verkaufsfördernden Warenästhetik gestellt. (Vgl. Horkheimer 2009, S. 166 f.)

756 Vgl. Vaninskaya 2013 und Huxtable 2010.

Antike und der Zeit der Gotik vorherrschend war, wobei Ruskin nur an das Mittelalter anknüpfte. Das zu evozierende mittelalterliche England wurde von Webb und den Beteiligten auf die Vorstellung des Sherwood Forests zu Zeiten Robin Hoods mit dem Wissen über Kräuterkunde und Magie aufgebaut. Die erwähnten paganen Symbole wie Sonne und Mond wurden bereits bei der *Prioress's Tale Wardrobe* (101) verwandt.

Und wo Webb sukzessive verstand, auf welchen Wegen die ländlichen Möbelformen Botschaften der Handwerkenden über Material und dessen entsprechenden Verbindungstechniken sowie dessen bedarfsorientierten Formen aus den vorangegangenen Epochen darstellen, konnte er auf erzählendes Bildwerk als ornamentale Gestaltung weitestgehend verzichten. Dieser informierte Blick auf das Möbel durch Webb wurde an den gesellschaftlichen Veränderungen der Gegenwart, die auf die Vergangenheit bezogen wurden, geschult. Weiter wurden Webbs Werke vice versa durch den Gegenwartsbezug der Vergangenheitsschau und die Industrialisierung samt ihren negativen sozialen Auswirkungen sowie mit Hilfe von Ruskins Kunsttheorie in ein Narrativ eingebettet, wodurch sie eine erhebliche Bedeutungsebene erhalten, wie sie auch für Kunstwerke in Anspruch genommen werden kann. Burges stellte diese Bedeutungsebene durch die Kongruenz von Verwendungszweck und dem Sujet der Bemalung her. Bei seinem Yatman Cabinet, welches als Schreibpult konzipiert war, wählte er die antike Geschichte des Kadmos zur Illustration, da dieser der Sage nach das Alphabet nach Griechenland gebracht hatte. Ein von Burges entworfener Waschtisch wird von der Wiedergabe der Legende des Narziss sinnfällig geschmückt. Während diese Legenden vom römischen Dichter Ovid stammen und einem engen Bildungskanon angehören, sind die Sujets von Webbs Stücken der englischen Volksdichtung entnommen und hätten sich dadurch einem breiteren RezipientInnen-Kreis erschließen können, ebenso wie die Rückbezüge auf vernakulare Formen. Einem breiteren RezipientInnen-Kreis waren die meisten Stücke aber nicht zugänglich, sofern sie nicht als Angestellte in den Häusern der KäuferInnen dienten. Im Gegensatz zu Burges leistete Webb nicht die Kongruenz zwischen Funktion und Ornament, sondern zwischen Ornament und Struktur oder anders gesagt, zwischen Form und Inhalt, wie sie auch Ruskin einforderte. Damit greift die berechtigte Kritik einer oberflächlichen Rezeption historischer Stile am Historismus und an Burges bei Webb nicht. So können wir davon ausgehen, dass Webb bei der Verzierung von Beinschäften keine Bambus-Imitation im Sinn hatte, sondern Ringwülste, wie sie an Pfeilerschäften und am Kämpfer von Säulenbündeln in Klöstern und Kathedralen vorkommen. Hierin unterscheidet sich Webb dann auch von anderen

zeitgenössischen Entwürfen, wie jenen von Godwin und Liberty, die sich einem Japonismus und Orientalismus für ihre Entwürfe zu eigen machten und wie Burges Form und Verzierung unterschiedlichen Regionen oder Epochen entnommen hatten.

Die Reduktion des Ornaments bedeutet eine Konzentration auf die Form des Stückes und damit auf seine Funktion. Aber trotz der Reduzierung des Ornaments schafft es Webb mit seinen Entwürfen eine Programmatik zu vermitteln, die nicht aus aufwendigen Bildprogrammen besteht. Die Form wird zum Sujet, zum Bedeutungsträger und erzählt die Geschichte des englischen Handwerks im Sinne von Arbeit. Die neuerliche Verbindung von Kunst als unentfremdete Arbeit nach Kant ist nach Webb nicht das Kunsthandwerk, sondern ein Kunstwerk mit dem Motiv vom Handwerk.

Im Vernakularen erwächst das Ornament mehr aus der Form, wenn wir zum Beispiel an die gedrechselten Spindeln in der Rückenlehne des Sussex-Stuhls (205) denken, an die aufwendig getreppten Rahmen der Füllungen beim Schrank für Entwürfe (203) oder an die Trägerkonstruktion aus Profilbrettern beim Pult (304). Die inhaltliche Aufladung wird am Tisch (201) besonders deutlich. Dieses leichte und stabile Stück trägt bis auf die Profilierung der Tischkante nur die gruppierten Ringwülste an den Tischbeinen als Verzierung und stößt damit bereits eine Assoziationskette an, die über Pfeilerbündel, Kathedralen, Bauhütten und den Handwerkenden des Mittelalters sowie ihren Arbeitsbedingungen führen kann. Zugegebenermaßen wurde diese Kette für den heutigen Betrachtenden unwahrscheinlicher, aufgrund des Eklektizismus von Webbs ZeitgenossInnen.

Die materialistische Kritik am ideellen Kunstbegriff, die sich darin äußert, wenn es heißt, dass Webb nach Ruskin die zeitgenössische Entfremdung der Arbeiterschaft kritisiert, ist schon bei Kant durch die initiale Setzung des Verhältnisses von Kunst und Arbeit angelegt gewesen. Sie äußerte sich, wie im Verlauf der Arbeit dargestellt wurde, in den Gegensatzpaaren Gotik oder Klassik, Konstruktion oder Dekoration sowie Ingenieurtechnik oder Kunstarchitektur und durchzieht nicht nur Webbs Werk, sondern die Kunstgeschichte des 19. und 20. Jahrhunderts⁷⁵⁷. Viollet-le-Ducs Forderung „nach konstruktiver Logik und materialgerechtem Bauen“⁷⁵⁸ vor dem Hintergrund der neu einzusetzenden Werkstoffe und besonders des Stahlträgers haben die ArchitektInnen der Moderne aufgegriffen. Nach Abschluss der Darstellungen von Webbs Möbelschaffen ist auch Webb, der ein eifriger Rezipient von Viollet-le-Duc war, als Ausgangspunkt anzusehen. Webb und Vi-

757 Brachmann 2014, S. 14.

758 Freigang 2015, S. 37.

ollet-le-Duc begannen diese Fragen aber nicht nur an die zeitgenössische Architektur zu stellen, sondern auch an die Architektur der Vergangenheit. Somit ist Webbs Gründung und Tätigkeit in der *Society for the Protection of Ancient Buildings* nur ein konsequenter Schritt gewesen, nach dem Versuch einer möglichst authentischen, aber nie zu erreichenden Wiedererweckung des Mittelalters. Vom Ansatz der Authentizität musste Webb auch abrücken, wenn er wegen des Klimas von einer lokalen Angepasstheit der Entwürfe ausging und anhand des technischen Fortschritts seiner Zeit einer Bedingtheit der Entwürfe an die technischen Möglichkeiten gewahr wurde. Durch die Diskrepanz zwischen der authentischen Wiedererweckung historischer Stile und den Bedürfnissen der NutzerInnen musste Webb sich nicht nur der lokalen, sondern auch der historischen Bedingtheit seiner Entwürfe bewusst geworden sein.

5. Anhang

5.1 Provenienzzangaben

Im Folgenden sind in der Reihe der Erwähnungen im Text nach die Provenienzzangaben zusammengestellt. Die Stücke sind als separate Einträge aufgeführt, wobei nicht auszuschließen ist, dass sich hinter zwei Einträgen ein Stück verbirgt. In einigen Fällen ist die Anzahl der Stücke angegeben, wenn der Vorgang identisch war. Nur schriftlich überlieferte Möbel oder als Entwurf festgehaltene Stücke finden keine Erwähnung. Von einer Aufführung der Möbel der Sussex–Reihe (205) wurde abgesehen.

Die Angabe National Trust bezieht sich auf die Organisation National Trust for Places of Historic Interest or Natural Beauty. Sie unterhält *Red House* in Bexleyheath und Standen in East Grinstead. Nur der Esstisch (105) befindet sich in *Red House*, hinter den anderen Angaben verbirgt sich Standen. Der Emery Walker Trust unterhält das Haus des ehemaligen gleichnamigen Besitzers, Freundes und Nachlassverwalters Webbs in der Hammersmith Terrace 7 in London. Die *Society of Antiquaries of London* verwaltet *Kelmscott Manor*, das Landhaus und der Alterssitz von William, Jane und May Morris.

Prioress's Tale Wardrobe (101)

vermutlich 26.04.1859–spätestens 1914	William Morris (1834–1896), Jane Morris (1839–1914)
spätestens 1914–1939	May Morris (1862–1938)
seit 1939	Ashmolean Museum, Oxford

Linen Press (102)

vermutlich 1860–1915	Philip Webb (1831–1915)
spätestens 1915–spätestens 1933	Emery Walker (1851–1933)
1933–1963	Dorothy Walker (1878–1963) ⁷⁵⁹
1963–1999	Elizabeth de Haas (1918–1999), geerbt
seit 1999	Emery Walker Trust

⁷⁵⁹ Alle folgenden Informationen zum Emery Walker Trust abgerufen unter: <http://www.emerywalker.org.uk> [05.01.2019].

Tisch (103)

vermutlich 1859–1896	William Morris (1834–1896), Anzahl Tische: 2
seit 1896	Wilfrid Scawen Blunt (1840–1922), übergeben durch Jane Morris (1839–1914)
	[...]
1860–mindestens 1904	Edward Burne-Jones (1833–1898), Georgiana Burne-Jones (1840–1920)
	[...]
29.05.1865–1992	Vernon Lushington (1832–1912), Anzahl Tische: 2
1992	Sotheby's, Losnummer 108, eingeliefert von der Familie Lushington, Anzahl Tische: 1
	[...]
vermutlich 1876	John Postle Heseltine (1843–1929), Anzahl Tische: 2
	[...]
	[...]
spätestens 1934–mindestens 1979	Miss Carleton
	[...]
	[...]
1984	Ivor Braka Ltd.
	[...]
o.D.–2016	private Sammlung
2016–o.D.	Norfolk Antique Trade
o.D.–o.D.	Paul A. Shutler
seit o.D.	Marchmont House Collection

Rundtisch (104)

spätestens 1856–spätestens 1914	William Morris (1834–1896), Jane Morris (1839–1914)
spätestens 1914–1939	May Morris (1862–1938)
1939–1982	Trustees der Kelmscott Village Hall
seit 1982	Cheltenham Art Gallery and Museum, angekauft

Esstisch (105)

	[...]
o.D.–2007	Paul Reeves Ltd., angekauft in Irland
seit 2007	National Trust, angekauft

Rundtisch (106)

o.D.–spätestens 1914	vermutlich William Morris (1834–1896), vermutlich Jane Morris (1839–1914)
spätestens 1914–1939	May Morris (1862–1938)
1939–1962	<i>University of Oxford</i>
seit 1962	<i>Society of Antiquaries of London</i>

Tisch (107)

1865–spätestens 1920	Edward Burne-Jones (1833–1898), Georgiana Burne-Jones (1840–1920)
1920–1926	Margaret Mackail (1866–1953)
seit 1926	Victoria and Albert Museum, Schenkung

29.05.1865–1992	Vernon Lushington (1832–1912)
1983	Sotheby's, Losnummer 117, eingeliefert von der Familie Lushington
	[...]

Toilettenspiegel (108)

Mai 1863	George Warrington Taylor (o.D.–1870)
	[...]

o.D.–spätestens 2004	Paul Reeves Ltd.
seit spätestens 2004	Los Angeles County Museum of Art

Bank (109)

frühestens 1877–o.D.	Wickham Flower (o.D.–1904)
o.D.–spätestens 1981	[...]
seit spätestens 1981	Private Sammlung

frühestens 1860–spätestens 1914	William Morris (1834–1896), Jane Morris (1839–1914)
spätestens 1914–1939	May Morris (1862–1938)
1939–1962	<i>University of Oxford</i>
seit 1962	<i>Society of Antiquaries of London</i>

	[...]
seit 1986	William Morris Gallery

o.D.–spätestens 1932	John Henry Dearle (1859–1932)
spätestens 1932–spätestens 1993	[...]
seit spätestens 1993	Paul Reeves Ltd./Sammlung Jimmy Page

Buffet (110)

	[...]
o.D.–o.D.	Trödellden
o.D.–1963	Charles Handley–Read, erworben
seit 1963	Victoria & Albert Museum

1877–o.D.	vermutlich Frederick Leyland (1831–1892)
o.D.–1978	Sammlung Hilda C. Gadd
1978–1978	Sotheby's, Losnummer 173
1978–1979	<i>Fine Art Society</i>

seit 1979	Musée d'Orsay, angekauft

	[...]
o.D.–29.04.2014	Phillips, Losnummer: 308
	[...]

Eichenschrank (111)

frühestens 1860–o.D.	Isabell Horatio Lucas
o.D.–o.D.	Mrs. Lousada (Tochter von Mrs. Lucas)
o.D.–1934	Morris & Co. (1861–1940)
1934–1955	Mrs. Lucius Gubbins
seit 1955	William Morris Gallery

Tisch (112)

frühestens 1860–o.D.	William Gillum (1827–1910)
o.D.–o.D.	Sammlung Ainslie Ellis in Hove (Sussex)
o.D.–o.D.	Galerie Haslam & Whiteway
o.D.–1979	<i>Fine Art Society</i>
seit 1979	Musée d'Orsay, angekauft

Spiegel (113)

spätestens seit 1934–1939	May Morris (1862–1938)
1939–1962	<i>University of Oxford</i>
seit 1962	<i>Society of Antiquaries of London</i>

	[...]
seit o.D.	<i>Society of Antiquaries of London</i>

	[...]
o.D.–1993	Galerie Haslam & Whiteway, angekauft
	[...]

Stuhl (114)

1862–spätestens 1914	vermutlich William Morris (1834–1896), vermutlich Jane Morris (1839–1914)
spätestens 1914–1939	May Morris (1862–1938)
1939–1962	<i>University of Oxford</i>
seit 1962	<i>Society of Antiquaries of London</i>

The Backgammon Players Cabinet (115)

1862–o.D.	Lord Taunton, angekauft
o.D.–1926	Familie Taunton
seit 1926	Metropolitan Museum of Art, New York

St George Cabinet (116)

1862–frühestens 1863	Morris & Co.
o.D.–1906	Laurence Hodson
1906–1906	Christie's, Losnummer 96
seit 1906	Victoria and Albert Museum, angekauft

Truhe (117)

1862–o.D.	unbekannt
o.D.–1978	Sotheby's Belgravia, Losnummer 131
seit 1978	Victoria and Albert Museum, angekauft

Tisch (201)

Ovale Tischplatte

spätestens 08.07.1878–o.D.	Wickham Flower (o.D.–1904)
	[...]

ohne Mittelfuß

spätestens 17.08.1895–o.D.	Wickham Flower (o.D.–1904)
	[...]

ohne Mittelfuß

o.D.–spätestens 1920	Edward Burne-Jones (1833–1898), Georgiana Burne-Jones (1840–1920)
spätestens 1920–spätestens 1972	unbekannt
spätestens 1972–o.D.	<i>Fine Art Society</i>

Füße im Rechteck angeordnet

Frühestens 1860–spätestens 1908	John Spencer Stanhope (1829–1908)
spätestens 1908–o.D.	unbekannt
o.D.–2003	H. Blairman & Sons Ltd., Losnummer: 7
	[...]

Ovale Tischplatte

	[...]
frühestens seit 1973	National Trust

Ovale Tischplatte

o.D.–spätestens 1922	William Phipson Beale (1839–1922)
spätestens 1922–o.D.	unbekannt
o.D.–2004	Lyon & Turnbull, Losnummer: 328
	[...]

Ovale Tischplatte

o.D.–o.D.	Owen's College, Manchester
o.D.–2007	H. Blairman & Sons Ltd., Losnummer: 14
	[...]

Ovale Tischplatte

	[...]
seit spätestens 1984	John Beer

Ovale Tischplatte

	[...]
seit spätestens 1996	Ivor Braka

Buffet (202)

2 Türen

1862–spätestens 1914	vermutlich William Morris (1834–1896), vermutlich Jane Morris (1839–1914)
----------------------	---

spätestens 1914–1939	May Morris (1862–1938)
1939–1962	<i>University of Oxford</i>
seit 1962	<i>Society of Antiquaries of London</i>

2 Türen

spätestens 1865–spätestens 1899	Birket Foster (1825–1899)
	[...]

2 Türen

	[...]
o.D.–23.05.2012	Mallams Oxford, Losnummer: 255
	[...]

2 Türen

	[...]
o.D.–1992	Haslam & Whiteway, London
	[...]

2 Türen

o.D.–1996	Diana Quentin Wallaces
1996–1996	H. Blairman & Sons Ltd., Losnummer: 13
	[...]

3 Türen

	[...]
seit 1999	Art Gallery of South Australia, angekauft

3 Türen

	[...]
o.D.–13.12.2002	Duke's, Dorchester
	[...]

3 Türen

	[...]
o.D.–1992	Sotheby's, Losnummer 111
	[...]

3 Türen

o.D.–1992	Sammlung Paul F. Walters, Southampton, New York
1992–1992	Stair, Hudson, New York, Losnummer: 1228
	[...]

3 Türen, Aufbau wie bei Edis 1881

	[...]
--	-------

o.D.–28.10.2014	Christie's, Losnummer: 126
	[...]

Schrank für Entwürfe (203)

28.08.1879–1915	Philip Webb (1831–1915)
1915–spätestens 1933	Emery Walker (1851–1933)
1933–1963	Dorothy Walker (1878–1963)
1963–1999	Elizabeth de Haas (1918–1999), geerbt
seit 1999	Emery Walker Trust

Etagere (204)

2 Regalebenen

spätestens 1934–o.D.	Mrs. Lucius Gubbins
o.D.–frühestens 1996	Francesca Valsecchi, Massimo Valsecchi

3 Regalebenen

1915–spätestens 1933	Emery Walker (1851–1933)
1933–spätestens 1963	Dorothy Walker (1878–1963)
1963–spätestens 1999	John Brandon–Jones (1908–1999)
	[...]
seit 2014	Victoria and Albert Museum, angekauft

5 Regalebenen

	[...]
o.D.–08.06.1993	Christie's, Losnummer 100, Anzahl: 2
	[...]

5 Regalebenen

	[...]
o.D.–05.02.1992	Christie's, Losnummer 134
	[...]

5 Regalebenen

	[...]
o.D.	Paul Reeves Ltd.
	[...]

Sessel (206)

Design Bezug Violet and Colombine

frühestens 1883–1919	William Kenrick (1831–1919)
1919–1962	Familie Kenrick
seit 1962	Victoria and Albert Museum, angekauft

Design Bezug Utrecht Velvet

o.D.–o.D.	John Carruthers (1836–1914)
o.D.–1961	J. G. Carruthers, Sohn von John Carruthers
seit 1961	Victoria and Albert Museum, geschenkt

Design Bezug Utrecht Velvet

	[...]
o.D.–1952	Miss F.J. Lefroy
seit 1952	William Morris Gallery

Design Bezug unbekannt

	[...]
o.D.–1967	J. und N. Larkin
seit 1967	William Morris Gallery

spätestens 1895–spätestens 1914	William Morris (1834–1896), Jane Morris (1839–1914), Anzahl: 2
spätestens 1914–1939	May Morris (1862–1938)
1939–1962	<i>University of Oxford</i>
seit 1962	<i>Society of Antiquaries of London</i> , Anzahl: 1

spätestens 08.07.1884–o.D.	Wickham Flower (o.D.–1904)
	[...]

spätestens 09.07.1884–o.D.	Wickham Flower (o.D.–1904)
	[...]

spätestens 11.1.1891–o.D.	William Knox D’Arcy (1849–1917)
	[...]

o.D.–spätestens 1920	Edward Burne-Jones (1833–1898), Georgiana Burne-Jones (1840–1920)
	[...]

o.D.–spätestens 1900	Constantine Alexander Ionides (1833–1900)
	[...]

Design Bezug Avon

	[...]
o.D.–2015	Paul Reeves Ltd., angekauft in UK
	[...]

Design Bezug Snake Head

	[...]
o.D.	Paul Reeves Ltd.
	[...]

Design Bezug Snake Head

	[...]
frühestens seit 1973	National Trust

	[...]
spätestens 1962–o.D.	Helen Beale (o.D.–1972)
	[...]

	[...]
o.D.–spätestens 1940	Hugh Fairfax–Cholmeley (1864–1940), Alys Fairfax–Cholmeley (o.D.), geerbt
	[...]

o.D.–14.11.2007	Lyon & Turnbull, Losnummer: 194
	[...]

	[...]
o.D.–12.11.1992	Sotheby's, Losnummer: 95
	[...]

Tagesbett (207)

spätestens 1895–spätestens 1914	William Morris (1834–1896), Jane Morris (1839–1914)
	[...]
seit 1962	<i>Society of Antiquaries of London</i>

Tisch (208)

6 Beine

1877–o.D.	Isaac Lowthian Bell (1861–1904), Ausführung zuerst mit 8 Beinen
	[...]
seit 1996	Privater Besitz

4 Beine

	[...]
frühestens seit 1973	National Trust

10 Beine

spätestens 1911–o.D.	Percy Wyndham (1835–1911)
	[...]
o.D.–27.03.1997	Sotheby's, Losnummer: 322
	[...]

8 Beine

	[...]
o.D.–1989	<i>Ladywell Convent, Godalming, Surrey</i>
1989–o.D.	<i>Fine Art Society, London</i>
o.D.–2008	private Sammlung

2008	Sotheby's, Losnummer: 91
	[...]

spätestens 09.07.1884–o.D.	Wickham Flower (o.D.–1904)
	[...]

Tafel

spätestens 25.11.1891–o.D.	William Knox D'Arcy (1849–1917), Anzahl: 3
	[...]

Eckschrank (210)

o.D.–spätestens 1920	Edward Burne-Jones (1833–1898), Georgiana Burne-Jones (1840–1920)
1920–1926	Margaret Mackail (1866–1953)
seit 1926	Victoria and Albert Museum, Schenkung

Hängender Bücherschrank (211)

23.12.1879–spätestens 1931	Hugh Bell (1844–1931)
	[...]

spätestens 22.12.1879–1915	Philip Webb (1831–1915), Anzahl: 2
1915–spätestens 1933	Emery Walker (1851–1933)
1933–1963	Dorothy Walker (1878–1963)
1963–1999	Elizabeth de Haas (1918–1999), geerbt
seit 1999	Emery Walker Trust

Beweglicher Bücherschrank (212)

spätestens 1892–spätestens 1912	John Reginald Yorke (1836–1912)
	[...]

Sofa (213)

spätestens 1891–o.D.	William Knox D'Arcy (1849–1917), Anzahl: 4
	[...]

o.D.– 15.02.1889	Christie's, Losnummer: 57, Anzahl: 1
o.D.–15.05.1991	Christie's, Losnummer: 528, Anzahl: 1
	[...]
07.12.2012	Lyon & Turnbull, Losnummer: 288, Anzahl: 1
	[...]

Abendmahlisch (301)

seit 04.1877	Diözese von Saint Mary and All Saints Sculthorpe
--------------	--

Reredos (302)

seit 08.1890	Whitelands College
--------------	--------------------

Altartisch (303)

1897—o.D.	Rochester Diocesan Deaconess Institution Clapham, London
o.D.–1980	Gilmore House Ltd.
seit 1980	Victoria and Albert Museum, Dauerleihgabe

Pult (304)

1897—o.D.	Rochester Diocesan Deaconess Institution Clapham, London
o.D.–1980	Gilmore House Ltd.
seit 1980	Victoria and Albert Museum, Dauerleihgabe

Kirchenbank (307)

seit 04.1877	Diözese von St Dunstan's Church, Hunsdon
--------------	--

Kirchenbank und Chorgestühl (309)

seit 09.1878	Diözese von St Martin's Church, Brampton
--------------	--

5.2 Verzeichnis Publikationen mit Referenzen zu Möbeln Webbs

5.2.1 Ausstellungskataloge

Fontán del Junco, Manuel (Hg.): William Morris y compañía: el movimiento Arts and Crafts en Gran Bretaña. Madrid 2017.

The Fine Art Society (Hg.): Architect-Designers from Pugin to Voysey. London 2015.

MacCarthy, Fiona (Hg.): Anarchy & beauty. William Morris & his legacy, 1860–1960. London 2014.

Calloway, Stephen; Orr, Lynn Federle (Hg.): The cult of beauty. London 2011.

Livingstone, Karen; Parry, Linda (Hg.): International arts and crafts. London 2005.

Kaplan, Wendy; Crawford, Alan (Hg.): The arts & crafts movement in Europe & America. London 2004.

Waggoner, Diane (Hg.): The beauty of life. William Morris and the art of design. London 2003.

Menz, Christopher (Hg.): Morris & Co. Adelaide 2002.

Parry, Linda (Hg.): William Morris. London 1996.

Tilbrook, Adrian T. (Hg.): Truth, beauty and design: Victorian, Edwardian and later decorative art. London 1986.

Curry, R. J.; Kirk, S. (Hg.): Philip Webb in the North. The architecture of Philip Webb and furnishings by William Morris, 1863–1900. Middlesbrough 1984.

Banham, Joanna; Harris, Jennifer (Hg.): William Morris and the Middle Ages. Manchester, Dover 1984.

The Fine Art Society (Hg.): Morris and Company. London 1979.

Durant, Stuart; Oorthuys, Hannah (Hg.): The Aesthetic Movement and the cult of Japan. London 1972.

Arts Council of Great Britain (Hg.): Morris and Company, 1861–1940. London 1961.

Victoria and Albert Museum (Hg.): Catalogue of an exhibition in celebration of the centenary of William Morris. London 1934.

5.2.2 Monographien

Barringer, T. J.; Rosenfeld, Jason; Smith, Alison (Hg.): Pre-Raphaelites. London 2012.

Triggs, Oscar Lovell: Arts & Crafts Movement. New York 2012.

Andrews, John: Arts and Crafts Furniture. Woodbridge 2005.

Rodel, Kevin P.; Binzen, Jonathan: Arts & crafts furniture. From classic to contemporary. Newtown, CT 2003.

Anscombe, Isabelle: Arts & Crafts Style. London 1996.

Gere, Charlotte; Whiteway, Michael: Nineteenth-century design. From Pugin to Mackintosh. New York 1994.

Cooper, Jeremy: Victorian and Edwardian furniture and interiors. From the Gothic revival to art nouveau. London 1987.

Naylor, Gillian: The arts and crafts movement. A study of its sources, ideals and influence on design theory. London 1980.

5.3 Zeitgenössische Pressestimmen

The Medieval Court at the International Exhibition. In: The Civil Engineer and Architect's Journal 25 (1862), S. 356–357; S. 356:

“So also in tapestry; Pre-raphaelite (as they are called) results of the most gorgeous kind are being produced, which are rich in the extreme, without being necessarily in the least degree vulgar. Men of unquestioned skill are giving their energies to the task of investigation, and it is no slur upon such artists as Rossetti and others that they should be lending their talents to designing hangings and furniture. Thus, on entering the Mediaeval Court the eye is arrested by a host of these things -altar frontals, drapery, sideboards, cabinets, sofas, chairs, tables, book-cases, and -to stretch the point a little- organs.”⁷⁶⁰ [...]Messrs, Morris, Faulkner and Co. are important contributors, by far the best of their works being the different hangings; and, neatly, their stained glass, but in both form has apparently been treated quite subserviently to colour. [...]The furniture of Messrs. Morris, Marshall and Co. carries quaintness to the verge of extravagance, and with one or two exceptions must be regarded as a thorough failure. They have not the least pretension as articles of beauty, so that unless the alternative recommendations of perfect adaptation to comfort and utility are manifest, such attempts are better avoided. Gothic they certainly are, but in the objectionable sense of the word, crude and unattractive in form, and for the most part slightly framed together in black wood. The stuffed cushions, &c. are more sensible, as they are evidently intended to wear, and their sombre hues will not show the dirt as do the ordinary delicate colours.

The International Exhibition. In: The Civil Engineer and Architect's Journal 25 (1862), S. 125–128, S. 127:

Some beautifully designed furniture, by Messrs Morris, Marshall and Faulkner, of Red Lion-Square; with paintings by Mr. D. Rossetti, show happy union of handicraft, antiquarian knowledge, and art of the best kind.

Furniture and Decoration II. In: Cassell's illustrated exhibitor (1862), S. 51–55, S. 53:

„The Pre-Raffaelite had descended from art to manufacture; and the improvement in detail which was made first manifest in Royal Academy pictures, has advanced to illustrated books and household decoration.“⁷⁶¹

760 Banham 1984, S. 127.

761 Ebd., S. 128.

Burges, William: The International Exhibition. In: The Gentleman's Magazine 213 (1862), S. 3–12, S. 4–5:

“In the Medieval Court there are no less than five exhibitors of furniture, more or less painted. These are – 1. Messrs. Marshall, Morris, and Co.; 2. Mr. Burges; 3. Messrs. Prichard and Seddon; 4. Mr. Forsyth; 5. Mr. Fisher. The firm of Marshall, Morris, and Co. is an association of architects and painters, who have set up a shop in Red Lion Square, in the same manner as the Italian painters, such as Giotto, did in the Middle Ages.”⁷⁶² They execute stained glass and furniture from their own designs, and we have here a considerable number of specimens of their skill in the latter branch. “The general characteristic of their furniture is an Eastern system of diaper combined with rather dark-toned pictures; in fact, they may be said to lean rather to what is called the Venetian school of colour; at the same time, it is only fair to state that their furniture is more what would have been used by the middle classes in the times of our forefather than that of other exhibitors. But if their work can hardly be called cheap, it is certainly not dear, when we consider that it speaks and tells a story, which assuredly cannot be said of most modern furniture.

The work of Mr. Burges is equally painted all over but the tone of colouring is much brighter and the articles are more what would have been found in the houses of the nobility.”⁷⁶³ Here we see the literature of Pagandom and of the Middle Ages, worked up by our modern artists, side by side in the same bookcase or buffet. “To resume, Messrs. Morris, Marshall and Co. send six articles, Mr. Burges five, Prichard and Seddon five, Mr. Forsyth one, and Mr. Fisher one, making eighteen articles of furniture more or less painted.”⁷⁶⁴

Burges, William: The Mediaeval Court at the International Exhibition. In: The Parthenon 23 (1862), S. 723–725, S. 724:

In Messrs. Morris, Marshall, Faulkner, and Co. we have a revival of the united artist-shopmen of the Middle ages. Not only do the firm design and execute all they sell, but they superintend the selling also in the in the most unblushing, business-like manner. They are so far above dignified pride that they ticket the value of their goods, and thus we get some idea of the commercial aspect of this movement. “We are almost afraid they are their own carpenters; if so, we would humbly counsel a little less roughness of work, in some goods and a little more strength in others.”⁷⁶⁵

A lacquered cabinet, with stamped leather panels on the doors, has a lady and gentleman playing draughts admirably painted on it. Of course the lady has a peculiar tint and style of hair which Miss Herbert has popularized in the St. Jame's Theatre burlesques; for with this school black hair is a misfortune, and a pomatum a crime. Then comes a charming but rather rickety little bookcase of black and gold lacquer, with autumn-leaf-coloured velvet curtains, sown with bees and flowers, and outline designs, on the sides of the article, illustrating the British wars from 1815 up to 1862. A music-stand, with diaper flower-decorations; a cabinet illustrated with story of St. George; a lacquered chest, with ornaments similar to the music stand, and three chairs and a sofa, complete the rest of their furniture. Some good drinking-glasses, at reasonable prices, are exhibited by the same firm, on the St. George cabinet. Looking at the other [unleserliches Wort, Anm. des Verf.], we should say that Messrs. Morris, Marshall, Faulkner, and Co. have a very good opinion of their works, which good opinion seems to be shared by some of their customers, for “sold” is not an absent word on much of their goods. Their circle of ideas seems rather restricted, and the affectations of a medieval manner, rather than the true spirit of medieval art, is their aim.

762 Ebd., S. 127 f.

763 Wainwright 1982, S. 70.

764 Ebd.

765 Ebd.

Dresser, Christopher: Development of Ornamental Art in the International Exhibition. London 1862, S. 85:

„stained and gilded drawing-room chairs“⁷⁶⁶

The International Exhibition. British Furniture, No. IV. Chairs. In: The Illustrated London News 41 (1862), S. 424–426, S. 424:

While there are many ways of fixing a back to chair, that plan which is most frequently adopted is the continuing the back legs above the seat and connecting them by one or more horizontal members. Where the back legs are strong this plan is admirable; but where they are slender extra support is needed. A chair, by Messrs. Morris Marshall and Faulkner, which, while most unpretending in appearance – although said on the label to be a “stained and gilded drawing room chair” sets before us a means by which support may be added while such a general structure is adopted; and although the chair makes no pretension to beauty, it certainly places before us a means of meeting a great want, The manner in which the support is here added is by the side portions of the seat-frame being continued or protruded backwards for two or three inches beyond the back of the chair, and bearing two supports or props which, as buttresses, strengthen the back. As regards structure, we only further add that every form of matter has a limit to its power of resisting pressure, and that a body formed of a particular material and destined to sustain a certain weight must have a thickness proportionate to the weight to be sustained and consistent with the nature of the material.⁷⁶⁷

The Medieval Court at the International Exhibition. In: The Illustrated London News 41 (1862), S. 351:

Messrs. Morris, Marshall, and Co. exhibit furniture worsted and serge hangings of still earlier date, with no suspicion of any but barbarous Saxon character, and caricaturing even the old illuminations. “A lacquered cabinet, with figures playing at the ancient game of backgammon, is ugly enough, but a “sofa” consisting only of rectangular bars is simply absurd, and has been very excusably ridiculed in Mr Dickens’s periodical. The mediaevalists tax our patience sufficiently when they seek to interest us with emblems, the meaning of which had been forgotten for ages; but it is too bad to attempt to rob us of our domestic comfort.”⁷⁶⁸

The Mediaeval Court, International Exhibition. In: The Building News and Engineering Journal 9 (1862), S. 98–101, S. 99.

“There is as wide a difference between the works of Messrs. Morris, Marshall, & Faulkner, and of Messrs. Cox, as there is between those of either of them and the works of Messrs. Jackson & Graham; and it would be an insult to Mr. Forsyth to bracket his noble figure of Lord Cawdor with the angular figures and wretched compositions which deface Mr. Seddon’s writing-table.”⁷⁶⁹

It is difficult to see what standard of excellence has been set up by the Medievalists of this Court. If all modern inventions, luxuries, tastes, and history are to be entirely ignored, and Mediaeval Art is required in its mingled purity and impurity, then, undoubtedly, Messrs. Morris, Marshall, & Faulkner take and well merit the foremost rank. Their works are almost perfect; “The most thoroughly mediaeval of any in the Court, they are consequently the most useless their hangings, their music stand, their sofa, their chests, would all suit a

766 Zit. n. Banham 1984, S. 138, zit. n. Parry 1996, S. 172.

767 Vgl. Parry 1996, S. 172.

768 Banham 1984, S. 137.

769 Barringer 2012, S. 84.

family which might suddenly be awakened after a sleep of four centuries, and which was content to pay enormous prices suitably to furnish a barn. Standing on the opposite side of the Court, and looking at the hangings, the harmony of colour is exquisite; there is scarcely a false tone throughout them. The design of the ornament is also in keeping with the workmanship and the material. And all are thoroughly mediaeval; but they are no more adapted to the wants of living men, than medieval armour would be to modern warfare, middle-aged cookery to civic feasts, or Norman oaths to an English lady's drawing-room. They would be all very well as curiosities in a museum, but they are fit for nothing else."⁷⁷⁰ The chest is hardly better made than an ordinary egg-chest or packing-case. It is lacquered and painted in panels. The price is fifty guineas. The paintings are harmonious in colour, we admit, but frightfully ill-drawn. No position could be more awkward than that of the valiant knight lifting the lady from the grass. It is the grossest exaggeration. His attitude, it might be urged, is imposed by the position of the escutcheon which, in another panel, actually severs a man in two. "This studied affectation of truthfulness, in placing ironwork in the middle of a picture, is one of the many sins which have to be purged from the Medievalists."⁷⁷¹

£15 again is asked for a red music stand, with a little lacquer; it is as ugly as the packing-chest. "A set of blacked bookshelves with amber curtains, are really very beautiful in their simple outline and in the fidelity of old art with which every line is traced"⁷⁷²; but they are spoiled and made costly by a series of absurd outlines on gilt grounds, which portray the history of an English family between 1815 and 1862. We will not enquire what relevancy there can be between such a history and the forms so studiously preserved. We will but describe the pictures which raise the price of a few shelves to £18. The outlines are in the style of 'Ye manners and customs of ye Englishe,' only less comic because *unintentionally* comic. A youth in breeches is represented declaring his love to a lady in a short-waisted dress, standing beside a standard rose-tree. The moon's face *purposely* has a disgusted expression, and a dog is set on his hind quarters. In picture No. 2, the youth has become a father, and he bids farewell to his children twain and the sorrowing mother. The cropped tail of the horse which he is preparing to mount is obtrusively made the most prominent part of the picture. A bugler in the background calls the young soldier away. In the third illustration the young soldier is borne from the imminent deadly breach in a blanket. His wounded horse's face wears an expression of agonising supplication to share his comfort. In the fourth picture the soldier returns home, minus a leg (he had two when borne off the field, for they were displayed comfortably crossed), and his wife and children rush joyfully to meet him. In the last picture a wooden stump has grown upon, or been fixed to the amputated limb. He is seated upon the shore of a favourite watering-place, and, tracing some lines upon the sand, bores with his description a lad in peg-tops, and a girl in a skeleton petticoat.

The sofa exhibited by the same makers is made of "red serge, partially covered with lines and crotchets in imitation of bars of music";⁷⁷³ its price is £30.

The two doors of the lacquered cabinet are beautifully painted with single figures on a punctured gilt background. These pictures are decidedly the best of Messrs. Morris, Faulkner, & Marshall's work. If we possessed the cabinet we should cut them out and frame them, and put the rest behind the fire, *because* it gives us perfectly the rude execution and barbarous ornament of centuries ago. Messrs. Morris, Faulkner, & Marshall's

770 Banham 1984, S. 130; Cooper 1987, S. 156; Todd 2001, S. 99. Der durchgestrichene Teil ist nicht im Original wiederzufinden.

771 Parry 1996, S. 172.

772 Ebd., S. 172.

773 Banham 1984, S. 138.

works are the most complete, and the most thoroughly medieval of any in the Court. They are consequently the most useless. [...] The writing-table, by the same architects, has the same merits and the same faults. The general design is satisfactory enough, barring the important fact that there is no place for the legs of the writer, and that the table is too short to stand and write at; but the profusion of tasteless inlays goes a great way to disfigure it, and the absurd paintings of Messrs. Morris, Faulkner, & Marshall complete it. The subjects of these paintings represent the arts as illustrated by King Rene and his Queen. We direct particular attention to the panel where the King is seated with his Queen, and which, we suppose, represents 'Architecture.' A plan is at the King's feet, and a pair of proportionate compasses in his hand. He grins stupidly, and the Queen kisses him in a most sickening maudlin fashion. The folds of her drapery are meaningless contortions. Look, again, at the 'Sculpture' panel, where three perpendicular blocks constitute the whole composition, and at the 'Music' panel, where he leans over the organ to kiss her. But for a certain glow of harmonious colour in these panels, we should take them to be the work of an ignorant school-girl, rather than that of an artist. Notice also how the strong red and blue colours on the iron hinges utterly destroy the richness of colour in the small panels at the back. It is defects of this kind which offend us in the Medieval Court, and there are few works which are altogether free from them.

International Exhibition. Stained Glass. In: The Building News and Engineering Journal 9 (1862), S. 191–192, S. 191:

The same strict adherence to mediaeval types, which we noticed in Messrs. Morris, Marshall, & Faulkner's furniture is seen, likewise, in their glass, and with it the same exquisite combinations of colour. We looked at the furniture with mingled feelings of admiration and amusement.

International Exhibitions. Jury Reports. In: The Building News and Engineering Journal 9 (1862), S. 339–340, S. 340.

Messrs. Morris and Co. have exhibited several pieces of furniture, tapestries, &c., in the style of the middle ages. The general forms of the furniture, the arrangements of the tapestry, and the character of the details, are satisfactory to the archaeologist, from the exactness of the imitation, at the same time that the general effect is most excellent.

Easel, Jack: The Great Ex. In: London Society 2 (1862), S. 105–113, S. 106:

„As we strolled into the court devoted to the exhibition of Messrs Morris and Co's mediaeval furniture, tapestries, &c., who could have believed it represented manufactures of 19th century -the age *par excellence*, of cog-wheels and steam rams and rifled cannon? Six hundred years have passed since the style of yon cabinet was in vogue.“⁷⁷⁴

The International Exhibition. In: The Ecclesiologist 23 (1862), S. 168–176, S. 171:

“Some painted and japanned furniture, exhibited by Messrs Morris, Marshall, and Co., is simply preposterous. We believe that it is meant to be inexpensive; but some of the affixed prices scarcely bear out the assertion. We must totally decline to praise the design or execution of these specimens. The colouring in particular is crude and unpleasing, while the design is laboriously grotesque. Mr. Seddon's *escritoire* again is spoiled by the bad tone of the painted subjects. Much as we commend the introduction of painted ornamentation, we stipulate for good drawing and for agreeable coloration. Neither in furniture nor in painted glass, can we tolerate deliberate archaisms and grotesqueness, which are enough to bring the very word “medieval” into deserved contempt.“⁷⁷⁵

⁷⁷⁴ Ebd., S. 124; Cooper 1987, S. 156; Parry 1996, S. 358.

⁷⁷⁵ Banham 1984, S. 124.

The International Exhibition. In: The Ecclesiologist 23 (1862), S. 203–204, S. 204:

We are glad to record that out of our own Court medals have been assigned to Miss Blencowe, for the Peterborough and Clehonger frontals; to Mr. Burges; to Messrs. Clayton and Bell, for the specimen of the Lichfield pavement; to Mr. Forsyth (specially for the Chichester stalls); to Messrs. Morris, Marshall, Faulkner, and Co., with the comment passed on all "for good design and workmanship;" and to Messrs. Jones and Willis, " for excellence of workmanship."

Stephens, F. G:

Stephens, F. G. In: Weldon's Register (1862), S. 171:

"The Morris furniture might be 'of somewhat too pronounced character' but 'that they look a little strange to varnish-loving modern eyes is rather the fault of the eyes than the goods.'"⁷⁷⁶

Stephens, F. G. In: Weldon's Register (1862):

"Mr Thomas Seddon [works were often credited in the Exhibition's catalogue to the manufacturer, in this case the architect's cabinet-maker father] has done well with his furniture, which, although far from Mediaeval, in the stringent sense of the term, is finely designed and better suited to current prejudices than Mr Burges's or that of Messrs Morris, Marshall and Faulkner, although in a strictly "artistic" sense inferior in picturesque qualities to the last."⁷⁷⁷

The Medieval Court in the Palace of Art and Industry. Ecclesiological Society. In: The Builder 20, 1010 (1862), S. 420–421, S. 420:

Messrs. Morris, Marshall, & Co. exhibit specimens of furniture made by them, said to be adapted for domestic purposes. They comprise "a sofa of hard white polished wood, with black rings"⁷⁷⁸; an easy-chair of polished walnut, decorated with inlaid work in wax, with cushion; a cabinet decorated with painting illustrative of the life of St. George; a bookcase painted black and gilded, decorated with subjects illustrating the history of an English family between 1815 and 1860. The furniture is unnecessarily rude and ugly. Some hangings of embroidered serge and cotton sent by them are good imitations.

International Exhibition. Furniture. In: The Athenaeum: Journal of Literature, Science and the Fine Arts 1822 (1862), S. 406–408; S. 407:

A few exceptions to the commonplace neglect of Art so applied may close our remarks. Messr. Morris, Marshall & Faulkner are eminent for the artistic feeling their works now in the medieval court display. A Couch (No. 5783), by this firm, of turned wood and very simple character, is excellent, and evidences considerable ingenuity in applying straps to support the cushions, and admirable taste for colour in the covers of the whole. [...] Two sideboards very exquisitely decorated with high class pictures should not be overlooked: a less costly repetition of these designs would be desirable. - Mr. W. Burges exhibits several articles of not quite equal artistic merit to the above (5672), but admirable in many qualities.⁷⁷⁹

776 Ebd., S. 131.

777 Ebd., S. 134.

778 Ebd., S. 137.

779 Vgl. Parry 1996, S. 170.

Small-Beer Chronicles. In: All the year round 7, 175 (1862), S. 583–586, S. 584–885:

This is the loose screw here. Many of the designs are pretty and elegant, but they are all tainted with affectation and dilettantism—bad things to mix up with anything, but very very bad things to mix up with religion. How tired one gets of the altar-cloths and fold-stools, the trefoils and fleurs-de-lis, and all the rest of this Church upholstery! “What a thing to have opinions which cannot be held comfortably unless their proprietor has a sofa to match. Such a sofa as that in one of the corners of this court, straight and angular, and stuffed, possibly, with discarded horse-hair shirts.”⁷⁸⁰ It is pleasant, by the way, to observe that mediæval tendencies are not inconsistent with an appreciation of the creature-comforts; for, hard by this same angular sofa, with decorations looking like bars of music, are a couple of uncompromising spirit-stands, with bottles of very comfortable dimensions duly labelled. It almost reconciles one to this absurd court, to see gleaming in the corner among all sorts of strange and uncouth matters, the prosaic word “Rum.”

Edis, Robert W.: Decoration and Furniture of Town Houses. New York 1881, S. 14–15:

Amongst the more educated professors of the style, we find at present many pretty conceits, which are not worthy of the name of art; but we also find good construction and carefulness of design, which we may hail as forerunners of better times, and more artistic work. It is but fair to say that to Messrs. Street, R.A., Norman Shaw, R.A., Waterhouse, A.R.A., E. W. Godwin, W. Burges, P. Webb, and other architects, and to Messrs. Morris and Co., Messrs. Crace, Messrs. Gillow, Messrs. Jackson and Graham, Messrs. Jeffrey, and other well-known firms, much praise is due for their efforts in the cause of artistic design in decorative hangings and furniture.

Edis, Robert W.: Decoration and Furniture of Town Houses. New York 1881, S. 27–8:

Messrs. Morris and Co. have designed an excellent arm-chair in stained wood, comfortable, and artistic, although, perhaps, somewhat rough in make, for 9s. 9d.; and I have seen buffets and bookcases made in deal at the cost of a few pounds which look well, and answer all the purposes for which they are required. I have given a slight sketch of this chair to show its general character and form. Whatever may be thought of its artistic merit, it is certainly comfortable for use, pleasant to look at, and cheap in price; it is strongly made of birch wood stained black, with rush bottom and strong arms, and is to my mind fitted for almost any room: it can be made more comfortable perhaps with a stuffed loose seat at a cost of a few shillings a chair. This and the simple bedroom chair without arms are both cheap and serviceable.

Edis, Robert W.: Decoration and Furniture of Town Houses. New York 1881, S. 113:

“The small buffet show in sketch by Messrs. Morris and Co., designed by Mr. Webb, is well suited for a small room, being 5 ft. long by about 16 in. projection, is conveniently fitted up with useful drawers and cupboards, and with sufficient shelf accommodation for glass and china, as well as for dinner use. Such a piece as this could be well made at moderate cost in deal pitch pine, and be either stained and varnished or lacquer painted.”

Edis, Robert W.: Decoration and Furniture of Town Houses. New York 1881, S. 156:

Messrs. Morris have designed a plain rush-bottomed settle, shown in the accompanying sketch, 4 feet 6 inches long, which quite good enough for any ordinary hall, and costs only 35 s. complete.

780 Banham 1984, S. 138.

6. Quellenverzeichnis

Morris & Co.: Specimens of Furniture and Interior Decoration. London 1912.

Morris & Co.: Specimens of Upholstered Furniture. London 1912a.

Victoria and Albert Museum. Archive of Art and Design:

AAD/2014/5 Box 5: P Webb. Account book of Morris, Marshall, Faulkner & Co. (1862–1876).

AAD/2014/5 Box 5: Notebook of jobs for Rochester Deaconess Chapel.

AAD/2014/5 box 7: Notebook containing essay on architecture.

AAD/2014/5 box 7: Sketchbook with green paper on cover.

AAD/2014/5 box 7: Sketchbook of architectural drawings of buildings in France.

AAD/2014/5 box 7: Small black sketchbook from trip to Italy (1885).

AAD/2014/5 box 7: Small red sketchbook.

AAD/2014/5 Box 8: Sketchbook containing mainly architectural drawings.

AAD/2014/5 Box 9: Sketchbook containing architectural drawings.

AAD/2014/5 Box 9: 3 sketchbooks of churches.

Victoria and Albert Museum. National Art Library:

NAL: House [account] book (1 June 1854–30 May 1900).

NAL: Sketchbook 1859.

NAL: Letters and memoranda to Philip Webb, William Morris and D.G. Rossetti, 1865–1949.

NAL: Notebook 1887.

Victoria and Albert Museum. Furniture and Woodwork Department:

Craftsman files.

Victoria and Albert Museum. Prints and Drawings Study Room:

Personalia u.a. von William Morris und Emery Walker.

Newcastle University. Gertrude Bell Archive:

Gertrude Bell Archive, Personalia.

Hammersmith and Fulham Local Studies and Archives:

Minute book of the firm of Morris, Marshall, Faulkner and Company.

7. Literaturverzeichnis

- Andrews, John: Arts and Crafts Furniture. Woodbridge 2005.
- Anscombe, Isabelle: Arts & Crafts Style. London 1996.
- Anthony, Peter: John Ruskin's labour. A study of Ruskin's social theory. Cambridge 1983.
- Aplin, John: The Letters of Philip Webb. 4 Bände. Abingdon 2015.
- Archer, Michael: Pre-Raphaelite Painted Furniture. In: Country Life 1965, S. 720–722.
- Arnot, Page R.: William Morris: the man and the myth; including letters of William Morris to J. L. Mahon and Dr. John Glasse. London 1964.
- Art at home. Mr. Layland's at Princess Gate. In: The Observer (4471) 1877, S. 5.
- Art in the Provinces. In: The Art-Union 10 1848, S. 161.
- Art in the Provinces. Glasgower School of Design. In: The Art-Union 10 1848, S. 277.
- Art in the Provinces. Manchester School of Design. In: The Art-Union 10 1848, S. 354.
- Arts Council of Great Britain (Hg.): Morris and Company, 1861–1940. London 1961.
- Ashton, Rosemary: Victorian Bloomsbury. New Haven 2012.
- Aslin, Elizabeth: Nineteenth Century English Furniture. London 1962.
- Aslin, Elizabeth: The Furniture designs of E. W. Godwin. In: Victoria & Albert Museum Bulletin (3) 1967, S. 145–154.
- Aymer, Vallance: The Art of William Morris. London 1897.
- Baeumer, Max L.: Klassizität und republikanische Freiheit in der außerdeutschen Winckelmann-Rezeption des späten 18. Jahrhunderts. In: Gaehtgens, Thomas W. (Hg.): Johann Joachim Winckelmann. 1717–1768. Hamburg 1986, S. 195–220.
- Banham, Joanna; Harris, Jennifer (Hg.): William Morris and the Middle Ages. Manchester, Dover 1984.
- Bann, Stephen: Romanticism and the rise of history. New York 1995.
- Barringer, T. J.; Rosenfeld, Jason; Smith, Alison (Hg.): Pre-Raphaelites. London 2012.
- Bascou, Marc (Hg.): Catalogue sommaire illustré des arts décoratifs. Musée d'Orsay. Paris 1988.
- Belting, Hans (Hg.): Kunstgeschichte. Eine Einführung. Berlin 1996.
- Benn, Williams: Pen and Ink Notes. In: The Cabinet Maker and Art Furnisher 3 (29) 1882, S. 81–84.
- Benn, Williams: The Morrisean Furnishings at the Manchester Art Museum. In: The Cabinet Maker and Art Furnisher 5 (55) 1885, S. 121–125.
- Bennett, Daryl: Liberty's furniture 1875–1915. The birth of modern interior design. Woodbridge 2012.

- Bettley, James (Hg.): Catalogue of the drawings collection of the Royal Institute of British Architects. 20 Bände. Farnborough 1989.
- Bizup, Joseph: Manufacturing culture. Vindications of early Victorian industry. Charlottesville 2003.
- Bøe, Alf: From Gothic revival to functional form. A study in Victorian theories of design. Stockholm 1957.
- Boris, Eileen: Art and labor. Ruskin, Morris, and the craftsman ideal in America. Philadelphia 1986.
- Brachmann, Christoph: WGB Architekturgeschichte – Das Mittelalter (800 bis 1500). Darmstadt 2014.
- Brandon-Jones, John: The work of Philip Webb and Norman Shaw I. In: Architectural Association Journal (71) 1954–1955, S. 9–21.
- Brandon-Jones, John: The work of Philip Webb and Norman Shaw II. In: Architectural Association Journal (72) 1955–1956, S. 40–49.
- Brandon-Jones, John: Letters of Philip Webb and his contemporaries. In: Architectural History (8) 1965, S. 52–72.
- Brandon-Jones, John: Philip Webb and the Bell family. In: The Cleveland Industrial Archaeologist (5) 1976, S. 11–16.
- Bredenkamp, Horst: Antikensehnsucht und Maschinenglauben. Die Geschichte der Kunstskammer und die Zukunft der Kunstgeschichte. Berlin 1993.
- Brepohl, Erhard: Theophilus Presbyter und das mittelalterliche Kunsthandwerk. Gesamtausgabe der Schrift "De diversis artibus". 2 Bände. Köln 1999.
- Breuer, Gerda (Hg.): Arts and Crafts. Von Morris bis Mackintosh. Darmstadt 1994.
- Bürger, Peter (Hg.): Seminar. Frankfurt am Main 1978.
- Bürger, Peter: Theorie der Avantgarde. Frankfurt am Main 1993.
- Burman, Peter: 'A Stern Thinker and Most Able Constructor': Philip Webb, Architect. In: Architectural History (42) 1999, S. 1–23.
- Burman, Peter: Defining a body of tradition: Philip Webb. In: Miele, Chris (Hg.): From William Morris. Building conservation and the arts and crafts cult of authenticity. New Haven 2005, S. 67–100.
- Burman, Peter: Webb of Influence. In: SPAB magazine (Winter) 2014, S. 38–42.
- Burne-Jones, Georgiana: The memorials of Edward Burne-Jones. 2 Bände. London 1904.
- Burnette, Joyce: Gender, Work and Wages in Industrial Revolution Britain. Cambridge 2008.
- Burrow, John Wyon: A liberal descent: Victorian historians and the English past. Cambridge 1981.
- Callen, Anthea: Angel in the studio. Women in the arts and crafts movement 1870–1914. London 1979.

- Calloway, Stephen; Orr, Lynn Federle (Hg.): *The cult of beauty*. London 2011.
- Carruthers, Annette: *A table by Webb or Morris*. In: *Craft History* (2) 1989, S. 55–61.
- Chapman, Martin: *Recent acquisitions at LACMA*. In: *Apollo* 159 (505) 2004, S. 27–28.
- Cherry, Deborah: *The Hogarth Club: 1858–1861*. In: *The Burlington Magazine* 122 (925) 1980, S. 237–244.
- Chinnery, Victor: *Oak furniture. The British tradition: a history of early furniture in the British Isles and New England*. Woodbridge 1986.
- Christie, Manson & Woods Limited (Hg.): *British Decorative Arts from 1880 to the Present Day: A Sale of late 19th & 20th Century Applied and Decorative Arts with Metalwork, Jewellery, Sculpture, Furniture and Furnishings, Contemporary Ceramics and Glass*. London 1989.
- Cole, Malcolm: *Whitelands College, the Chapel*. London 1985.
- Collard, Frances: *Furniture*. In: Parry, Linda (Hg.): *William Morris*. London 1996, S. 155–163.
- Cook, E. T.; Wedderburn, Alexander: *The Works of John Ruskin*. 39 Bände. London 1903–1912.
- Cooper, Jeremy: *Victorian and Edwardian furniture and interiors. From the Gothic revival to art nouveau*. London 1987.
- Council of the Government School of Design: *Minutes of the Council of the Government School of Design*, 3 Bände, London 1849.
- Courtney, John: *Preparing for Morris. The Treatment of a Philip Webb Painted, Silvered Chest*. In: *V&A Conservation Journal* (19) 1996, S. 4–5.
- Cromey-Hawke, N.: *William Morris and Victorian Painted Furniture*. In: *Connoisseur* 191 1976, S. 32–43.
- Crook, J. Mordaunt; Axon, Mary; Glenn, Virginia (Hg.): *The strange genius of William Burges, art-architect*. Cardiff 1982.
- Curry, R. J.; Kirk, S. (Hg.): *Philip Webb in the North. The architecture of Philip Webb and furnishings by William Morris, 1863–1900*. Middlesborough 1984.
- Davies, J. Llewely: *The Working Men's College 1854–1904*. London 1904.
- Davison, T. Raffles: *Rambling Sketches. A Cottage Sitting Room*. In: *The British Architect* 1884, S. 246–247.
- Derrick, Freda: *Country Craftsmen*. London 1945.
- Dobai, Johannes: *Die Kunstliteratur des Klassizismus und der Romantik in England*. 3 Bände. Bern 1977.
- Dufty, A. R.: *William Morris and the Kelmscott Estate*. In: *The Antiquaries Journal* 43 (01) 1963, S. 97–115.
- Dufty, A. R.: *Kelmscott: Exoticism and a Webb Chair*. In: *The Antiquaries Journal* (66) 1986, S. 116–120.

- Dunthorne, Hugh; Wintle, Michael J. (Hg.): *The historical imagination in nineteenth-century Britain and the Low Countries*. Leiden, Boston 2013.
- Durant, Stuart; Oorthuys, Hannah (Hg.): *The aesthetic movement and the cult of Japan*. London 1972.
- Dutta, Arindam: *The bureaucracy of beauty. Design in the age of its global reproducibility*. New York 2007.
- Edis, Robert W.: *Decoration and Furniture of Town Houses*. New York 1881.
- Edwards, Clive: *Turning houses into homes. A history of the retailing and consumption of domestic furnishings*. Aldershot 2005.
- Ellwood, Giles: *Three tables by Philip Webb*. In: *Furniture History* 32 1996, S. 127–140.
- Entertainment given to C. H. Wilson, ESQ., A.R.S.A., The Director of the School of Design, by the Masters and Students. In: *The Art-Union* 7 1845, S. 268–269.
- Evans, Mark; Vandenbrouck, Melanie: 'A Collection as a man of taste would wish to live with': Constantine Ionides at home. In: *The Journal of the Decorative Arts Society* (36) 2012, S. 22–45.
- Fastnedge, Ralph: *English furniture styles from 1500 to 1830*. Harmondsworth 1970.
- Faulkner, Peter: *Morris and the Working Men's College*. In: *Journal of the William Morris Society* (8.3) 1989, S. 24–28.
- Fenwick, Simon: *Working for Morris, Burne-Jones and Ruskin. The memories of Thomas Rooke (1842–1942)*. In: *Apollo* 1996, S. 33–36.
- Fontán del Junco, Manuel (Hg.): *William Morris y compañía: el movimiento Arts and Crafts en Gran Bretaña*. Madrid 2017.
- Frayling, Christopher: *The Royal College of Art. 150 years of art & design*. London 1987.
- Freigang, Christian: *WBG Architekturgeschichte – Die Moderne (1800 bis heute)*. Darmstadt 2015.
- Gaehtgens, Thomas W. (Hg.): *Johann Joachim Winckelmann. 1717–1768*. Hamburg 1986.
- Gear, Gillian Carol: *Industrial Schools in England, 1857–1933. Moral hospitals or oppressive institutions?* London 1999.
- Gere, Charlotte; Whiteway, Michael: *Nineteenth-century design. From Pugin to Mackintosh*. New York 1994.
- Gibson, J. S.: *Artistic Houses*. In: *The Studio* 1893, S. 215–226.
- Gilbert, Christopher: *English vernacular furniture 1750–1900*. New Haven 1991.
- Girouard, Mark: *Sweetness and light. The Queen Anne movement, 1860–1900*. New Haven 1977.
- Glasgow Printer: *Designers and Schools of Design*. In: *The Art-Union* 10 1848, S. 266–267.
- Gotch, J. Alfred: *Modern Furniture*. In: *Art Journal* 1904, S. 125–137.

- Government School of Design. Its annual Exhibition. In: *The Art-Union* 9 1847, S. 309.
- Great British Architects: Phillip Webb 1831–1915. In: *Country Life* 205 (2) 2011, S. 78–79.
- Greenhalgh, Paul (Hg.): *Art nouveau, 1890–1914*. London 2000.
- Grennan, Margaret R.: *William Morris. Medievalist and Revolutionary*. New York 1970.
- H. Blairman & Sons Ltd. (Hg.): *Furniture and Works of Art*. London 2003.
- H. Blairman & Sons Ltd. (Hg.): *Furniture and Works of Art*. London 2007.
- Hallissy, Margaret: *A companion to Chaucer's „Canterbury tales“*. Westport 1995.
- Hamerton, Ian: *W.A.S. Benson. Arts and crafts luminary and pioneer of modern design*. Woodbridge 2005.
- Harrison, J. F. C.: *A History of the Working Men's College, 1854–1954*. London 1954.
- Hart, Imogen (Hg.): *Rethinking the Interior. Aestheticism and Arts and Crafts*. Florence 2010.
- Harvey, Charles; Press, Jon: *William Morris. Design and enterprise in Victorian Britain*. Manchester 1991.
- Harvey, Charles; Press, Jon: *The Ionides Family and 1 Holland Park*. In: *The Journal of the Decorative Arts Society* (18) 1994, S. 2–14.
- Harvey, Charles; Press, Jon: *Art, enterprise, and ethics: The life and works of William Morris*. London 1996.
- Haug, Wolfgang Fritz: *Historisch-kritisches Wörterbuch des Marxismus*. Hamburg 2004.
- Held, Jutta: *Kunst und Arbeit*. In: Held, Jutta; Pohl, Frances K. (Hg.): *Kunst und Arbeit*. Göttingen 2005, S. 7–12.
- Held, Jutta; Pohl, Frances K. (Hg.): *Kunst und Arbeit*. Göttingen 2005.
- Hetmann, Frederik: *William Morris, ein Mann gegen die Zeit. Leben und Werk*. Köln 1983.
- Hewison, Robert: *John Ruskin*. s.l. 2007.
- Historical Painting. Report from the Select Committee on Arts, and their connexion with Manufactures*. In: *Blackwood's Edinburgh Magazine* 41 1837, S. 183–199.
- Hitchcock, Henry-Russell: *G. E. Street in the 1850s*. In: *Journal of the Society of Architectural Historians* 19 (4) 1960, S. 145–171.
- Holmberg, Eva Johanna: *Jews in the early modern English imagination. A scattered nation*. Farnham, Surrey 2011.
- Honour, Hugh: *Meister der Möbelkunst von der Renaissance bis heute*. München 1972.
- Hopkins, Lily: *No. 11: St Martin's Church, Brampton*. In: *SPAB magazine (Frühling)* 2015, S. 80–81.
- Horkheimer, Max; Adorno, Theodor W.: *Dialektik der Aufklärung. Philosophische Fragmente*. Frankfurt am Main 2009.

- Hueffer, Ford M.: Ford Madox Brown. A Record of his Life and Work. London 1896.
- Hughes, John: The end of work. Theological critiques of capitalism. Malden 2007.
- Huxtable, Sally-Anne: Re-reading the Green Dining Room. In: Hart, Imogen (Hg.): Rethinking the Interior. Aestheticism and Arts and Crafts. Florence 2010, S. 25–40.
- Iorio, Marco: Karl Marx - Geschichte, Gesellschaft, Politik Eine Ein- und Weiterführung. Berlin 2011.
- Jack, George: An appreciation of Philip Webb. In: Architectural Review 38 1915, S. 1–6.
- Jackson, Neil: A church for SPAB? St Martin's Church, Brampton. In: Architectural Review 162 (966) 1977, S. 69–71.
- Jervis, Simon: 'Sussex' chairs in 1820. In: Furniture History 1974.
- Kant, Immanuel: Kritik der Urteilskraft. Hamburg 1963.
- Kaplan, Wendy; Crawford, Alan (Hg.): The arts & crafts movement in Europe & America. London 2004.
- Kapp, Yvonne: In the search of Mr. and Mrs. Wardle. Oxford 1994.
- Kaufman, Edgar: Furniture. In: Architectural Review (108) 1950, S. 127–129.
- Kelvin, Norman: The collected letters of William Morris. 4 Bände. Princeton 1984.
- Kemp, Wolfgang: John Ruskin, 1819–1900. Leben und Werk. München 1983.
- Kirk, Sheila: Philip Webb. Pioneer of arts & crafts architecture. Chichester 2005.
- Kirkham, Pat: William Morris's Early Furniture. In: The William Morris Society Journal 4 (3) 1987, S. 25–28.
- Kirkham, Pat: The London furniture trade 1700–1870. London 1988.
- Kisluk-Grosheide, D. O.; Koeppe, W.; Rieder, W. (Hg.): European Furniture in The Metropolitan Museum of Art. Highlights of the Collection. New York 2006.
- Knell, David: English country furniture. The vernacular tradition, 1500–1900. Woodbridge 2000.
- Kreisel, Heinrich; Himmelheber, Georg: Die Kunst des deutschen Möbels. Möbel und Vertäfelungen des deutschen Sprachraums von den Anfängen bis zum Jugendstil. 3 Bände. München 1968.
- Kroll, Frank-Lothar: Das Ornament in der Kunsttheorie des 19. Jahrhunderts. Hildesheim 1987.
- Kultermann, Udo: Kleine Geschichte der Kunsttheorie. Von der Vorgeschichte bis zur Gegenwart. Darmstadt 1998.
- Landow, George P.: The Art-Journal, 1850–1880 Antiquarians, the Medieval Revival, and The Reception of Pre-Raphaelitism. In: The Pre-Raphaelite Review (2) 1979, S. 71–76.
- Lethaby, Wilhelm Richard: Philip Webb and his work. London 1935.
- Lever, Jill: Architects' Designs for furniture. New York 1982.

- Levine, Philippa: *The amateur and the professional Antiquarians, historians, and archaeologists in Victorian England, 1838–1886*. Cambridge 1986.
- Livingstone, Karen; Parry, Linda (Hg.): *International arts and crafts*. London 2005.
- Long, Helen C.: *Victorian houses and their details. The role of publications in their building and decoration*. Oxford 2002.
- Loudon, J. C.: *An encyclopædia of cottage, farm, and villa architecture and furniture*. London 1846.
- MacCarthy, Fiona (Hg.): *Anarchy & beauty. William Morris & his legacy, 1860–1960*. London 2014.
- MacCarthy, Fiona: *The last Pre-Raphaelite. Edward Burne-Jones and the Victorian imagination*. London 2011.
- Macdonald, Stuart: *The history and philosophy of art education*. London 1970.
- MacDonald, Sally: *For 'Swine of Discretion': Designs for Living: 1884*. In: *Museums Journal* 86 (3) 1986, S. 123–129.
- Mackail, John William: *The life of William Morris*. London 1901.
- Madox Brown's *Designs for Furniture*. In: *The Artist* (22) 1898, S. 44–51.
- Maurice, Frederick Denison: *The life of Frederick Denison Maurice*. London 1884.
- McEvoy, Michael: *Masters of building. Invention within a vernacular tradition. Webb at Brampton*. In: *Architects' Journal* 190 (17) 1989, S. 40–63.
- Menz, Christopher (Hg.): *Morris & Co*. Adelaide 2002.
- Merrill, Linda: *The Peacock Room. A cultural biography*. Washington D.C. 1998.
- Miele, Chris (Hg.): *From William Morris. Building conservation and the arts and crafts cult of authenticity*. New Haven Conn. u.a. 2005.
- Morley, John; Lutz, Dagmar: *Möbel Europas. Von der Antike bis zur Moderne*. München 2001.
- Morris, William (Hg.): *The Oxford and Cambridge Magazine for 1856*. London 1856.
- Morris, George: *On Philip Webb's town work*. In: *Architectural Review* 2 1897, S. 198–208.
- Morris, May: *The art of William Morris. Morris as a writer*. 2 Bände. Oxford 1936.
- Morris, William: *The collected works of William Morris*. 2 Bände. New York 1973.
- Mundt, Barbara: *Historismus. Kunstgewerbe zwischen Biedermeier und Jugendstil*. München 1981.
- Naylor, Gillian: *The arts and crafts movement. A study of its sources, ideals and influence on design theory*. London 1980.
- Nohl, Paul-Gerhard: *Lateinische Kirchenmusiktexte. Geschichte - Übersetzung - Kommentar; Messe, Requiem, Magnificat, Dixit Dominus, Te Deum, Stabat Mater*. Kassel 1996.

- Ocón Fernández, María: *Ornament und Moderne*. Berlin 2003.
- Papenbrock, Martin: *Die Poesie des Stahlarbeiters. Anmerkungen zum Verhältnis von Kunst und Arbeit im Werk von David Smith*. In: Held, Jutta; Pohl, Frances K. (Hg.): *Kunst und Arbeit*. Göttingen 2005, S. 93–110.
- Parry, Linda (Hg.): *William Morris*. London 1996.
- Pevsner, Nikolaus: *Art Furniture of the Eighteen-Seventies*. In: *Architectural Review* 111 1952, S. 43–50.
- Pevsner, Nikolaus: *Colonel Gillum and the Pre-Raphaelites*. In: *The Burlington Magazine* (95) 1953, S. 76–81.
- Pevsner, Nikolaus: *Wegbereiter moderner Formgebung. Von Morris bis Gropius*. Köln 1996.
- Pevsner, Nikolaus; Floerke, Roland: *Die Geschichte der Kunstakademien*. München 1986.
- Porter, Dale H.: *The Thames embankment. Environment, technology, and society in Victorian London*. Akron 1998.
- Quinn, Malcolm: *Utilitarianism and the art school in nineteenth-century Britain*. London 2013.
- Redway, Nicola: *Rossetti and Morris - Chairs for Red Lion Square*. In: *Christies International* 1997, S. 74–77.
- Redway, Nicola: *The Rossetti Chairs*. In: *Christies International* 1997, S. 28–43.
- Reid, Aileen: *7 Hammersmith Terrace, London: The Last Arts and Crafts Interior*. In: *The Journal of the Decorative Arts Society* (28) 2004, S. 184–203.
- Rodel, Kevin P.; Binzen, Jonathan: *Arts & crafts furniture. From classic to contemporary*. Newtown 2003.
- Rogers, Ray: *Working benefits*. In: *SPAB magazine* (Frühling) 2015, S. 50–51.
- Romans, Mervyn (Hg.): *Histories of art and design education*. Bristol 2005.
- Rose, Peter: *The Saving of Standen*. In: *The Journal of the Decorative Arts Society* (28) 2004, S. 172–183.
- Rossetti, Dante Gabriel: *Letters of Dante Gabriel Rossetti to William Allingham, 1854–1870*. London 1897.
- Rossetti, William Michael: *Ruskin: Rossetti: Preraphaelitism. Papers 1854 to 1862*. London 1899.
- Rossetti, William Michael: *Some reminiscences of William Michael Rossetti*. 2 Bände. London 1906.
- Rossetti, Dante Gabriel: *The letters of Dante Gabriel Rossetti*. Oxford 1967.
- Rossetti, Dante Gabriel; Fredeman, William E. (Hg.): *The correspondence of Dante Gabriel Rossetti*. Cambridge 2002.
- Rossetti, Dante Gabriel; Morris, Jane; Bryson, John; Teoxell, Janet Camp (Hg.): *Dante*

- Gabriel Rossetti - Jane Morris. Oxford 1976.
- Rudloff, Holger: Produktionsästhetik und Produktionsdidaktik Kunsttheoretische Voraussetzungen literarischer Produktion. Opladen 1991.
- Sachs, Jonathan: Romantic antiquity Rome in the British imagination, 1789–1832. New York 2010.
- Sewter, Albert Charles: The stained glass of William Morris and his circle. New Haven 1974.
- Sharp, Frank C.: Isabella Gilmore Morris. In: *Journal* 11 (4) 1996, S. 31–38.
- Shaw, Henry: *Specimens of Ancient Furniture. Drawn from existing authorities.* London 1836.
- Siegel, Jonah: *Desire and excess. The nineteenth-century culture of art.* Princeton 2000.
- Sotheby's (Firm) (Hg.): *Decorative Arts, Arts & Crafts.* London 1983.
- Sotheby's (Firm) (Hg.): *High Victorian decorative arts and design.* London 1992.
- Sotheby's Belgravia (Hg.): *Decorative Arts 1870–1940: including English Arts and Crafts furniture, works of art, stained glass and textiles (Lots 1–165), studio ceramics (Lots 166–609) and Art Nouveau and Art Deco (Lots 610–949).* London 1978.
- Spannagel, Fritz: *Der Möbelbau. Ein Fachbuch für Tischler, Architekten und Lehrer.* Hannover 1992.
- Spours, Judy: Brick and Polish. In: *Traditional Interior Decoration* 1987, S. 133–145.
- Stansky, Peter: *Redesigning the world. William Morris, the 1880s and the Arts and Crafts.* Princeton 1985.
- Stein, Egon: *Von William Morris zur sozialistischen Kulturrevolution. Entwicklung in Architektur u. angewandter Kunst in 100 Jahren gesellschaftlichen Fortschritts.* Berlin 1966.
- Stevens, Matt; Butler, Nola: *Los Angeles County Museum of Art.* New York 2003.
- Stoppani, Leonard: *William Morris & Kelmscott.* London 1981.
- Surtees, Virginia: *The paintings and drawings of Dante Gabriel Rossetti (1828–1882). A catalogue raisonné.* Oxford 1971.
- Swenarton, Mark: Philip Webb's classicism. In: *Building design* (691) 1984, S. 20–23.
- Swenarton, Mark: *Artisans and architects. The Ruskinian tradition in architectural thought.* Basingstoke 1989.
- Tait, E. M.: The pioneer of art furniture. Madox-Brown's furniture designs. In: *The Furnisher* 1900, S. 61–63.
- The Architectural Exhibition, 1858. In: *The Ecclesiologist* 19 1858, S. 42–47.
- The Cupid and Psyche frieze by sir Edward Burne-Jones at No. 1 Palace Green. In: *The Studio* 15 (67) 1898, S. 3–13.
- The Exhibition of the Royal Academy. In: *The Builder* 16 (796) 1858, S. 305–306.

- The Fine Art Society (Hg.): Morris and Company. London 1979.
- The Fine Art Society (Hg.): Architect-designers, Pugin to Mackintosh. London 1981.
- The Fine Art Society (Hg.): Architect-Designers from Pugin to Voysey. London 2015.
- The Government School of Design. In: *The Art-Union 7 1845*, S. 163–164.
- The Millinery Works: Arts and Crafts Furniture in London. From Morris to Heals. A selling exhibition at the Millinery Works. London 2012.
- The Twenty-first Anniversary Meeting. In: *The Ecclesiologist 21 1860*, S. 237–251.
- Thompson, E. P.: *William Morris: romantic to revolutionary*. London 1955.
- Thompson, Paul: *The work of William Morris*. Oxford 1967.
- Thompson, Paul: *William Butterfield*. London 1971.
- Tilbrook, Adrian T. (Hg.): *Truth, beauty and design: Victorian, Edwardian and later decorative art*. London 1986.
- Todd, Pamela: *The Pre-Raphaelites at home*. London 2001.
- Triggs, Oscar Lovell: *Arts & Crafts Movement*. New York 2012.
- Vaninskaya, Anna: 'A True Conception of History': 'Making the Past Part of the Present' in Late Victorian Historical Romances. In: Dunthorne, Hugh; Wintle, Michael J. (Hg.): *The historical imagination in nineteenth-century Britain and the Low Countries*. Leiden 2013, S. 151–167.
- Victoria and Albert Museum (Hg.): *Catalogue of an exhibition in celebration of the centenary of William Morris*. London 1934.
- Victoria and Albert Museum (Hg.): *Victorian and Edwardian decorative arts*. London 1952.
- Viollet-le-Duc, Eugène Emmanuel: *Dictionnaire raisonné du mobilier français de l'époque carlovingienne a la renaissance*. 6 Bände. Paris 1858.
- Waggoner, Diane (Hg.): *The beauty of life. William Morris and the art of design*. London 2003.
- Wainwright, Clive: *Pre-Raphaelite Furniture*. In: Crook, J. Mordaunt; Axon, Mary; Glenn, Virginia (Hg.): *The strange genius of William Burges, art-architect*. Cardiff 1982, S. 67–70.
- Wainwright, Clive; Atterbury, Paul: *Pugin. A gothic passion*. New Haven, London 1994.
- Wallis, George: *Art Education for the people, No. IV, The Principles of fine art as applied to industrial purposes*. In: *People's & Howitt's Journal: Of Literature, Art, and Popular Progress*, Band 3, 1847, S. 230-233.
- Watkinson, Raymond: *William Morris as designer*. London 1967.
- Watkinson, Raymond: *Pre-Raphaelite art and design*. London 1970.
- Watt, William: *Art Furniture*. London 1877.
- Weaver, Lawrence: *Rounton Grange*. In: *Country Life 1915*, S. 906–912.

- Weber, Susan: *The secular furniture of E.W. Godwin*. New Haven 1999.
- Wheeler, Katherine: *Victorian perceptions of Renaissance architecture*. Farnham 2014.
- White, James F.: *The Cambridge movement. The ecclesiologists and the Gothic revival*. Cambridge 1979.
- Wild, Tessa: More a poem than a house. In: *Apollo* 163 (530) 2006, S. 32–39.
- William Morris Gallery (Hg.): *Catalogue of the Morris Collection*. Walthamstow 1958.
- Wilson, Arnold: More from Morris and Company. In: *Apollo* 80 (29) 1964, S. 57–59.
- Wright, Thomas: On Domestic Games and Amusements in the Middle Ages. Dice, Tables, Draughts, Cards. In: *Art Journal* 5 1859, S. 77–79.

8. Internetquellenverzeichnis

Adjustable-back chair 2018. In: Victoria and Albert Museum: Collection. Abgerufen unter: <http://collections.vam.ac.uk/item/O9236/adjustable-back-chair/> [16.04.2019].

Altar table 2018. In: Victoria and Albert Museum: Collection. Abgerufen unter: <http://collections.vam.ac.uk/item/O102008/altar-table-webb-philip-speakman/> [21.12.2018].

Architectural drawing 2018. In: Victoria and Albert Museum: Collection. Abgerufen unter: <http://collections.vam.ac.uk/item/O834307/architectural-drawing-webb-philip-speakman/> [28.12.2018].

Architectural drawing 2018. In: Victoria and Albert Museum: Collection. Abgerufen unter: <http://collections.vam.ac.uk/item/O834445/architectural-drawing-webb-philip-speakman/> [28.12.2018].

Architectural drawing 2018. In: Victoria and Albert Museum: Collection. Abgerufen unter: <http://collections.vam.ac.uk/item/O834376/architectural-drawing-webb-philip-speakman/> [28.12.2018].

Armchair 2018. In: Victoria and Albert Museum: Collection. Abgerufen unter: <http://collections.vam.ac.uk/item/O372099/armchair-webb-philip-speakman> [21.12.2018].

BL01877 2018. In: The Historic Buildings and Monuments Commission for England: Archive. Abgerufen unter: <https://archive.historicengland.org.uk/SingleResult/Default.aspx?id=627239&t=Quick&l=exact&cr=swan+house&io=True> [20.12.2018].

BL01877 2018. In: The Historic Buildings and Monuments Commission for England: Archive. Abgerufen unter: <https://archive.historicengland.org.uk/SingleResult/Default.aspx?id=627239&t=Quick&l=exact&cr=swan+house&io=True> [21.12.2018].

BL05272 2018. In: The Historic Buildings and Monuments Commission for England: Archive. Abgerufen unter: <https://archive.historicengland.org.uk/SingleResult/Default.aspx?id=627866&t=Quick&l=all&cr=Old+Swan+House+chelsea&io=False> [16.04.2019].

BL05274 2018. In: The Historic Buildings and Monuments Commission for England: Archive. Abgerufen unter: <https://archive.historicengland.org.uk/SingleResult/Default.aspx?id=627869&t=Quick&l=exact&cr=Swan+House&io=True> [21.12.2018].

BL11288 2018. In: The Historic Buildings and Monuments Commission for England: Archive. Abgerufen unter: <https://archive.historicengland.org.uk/SingleResult/Default.aspx?id=637599&t=Quick&l=all&cr=stanmore+hall&io=True> [21.12.2018].

BL11296 2018. In: The Historic Buildings and Monuments Commission for England: Archive. Abgerufen unter: <https://archive.historicengland.org.uk/SingleResult/Default.aspx?id=637627&t=Quick&l=all&cr=stanmore+hall&io=True&page=2> [20.12.2018].

BL13362 2018. In: The Historic Buildings and Monuments Commission for England: Archive. Abgerufen unter: <https://archive.historicengland.org.uk/SingleResult/Default.aspx?id=643145&t=Quick&l=exact&cr=Tangley&io=True&page=4> [20.12.2018].

Bookcase 2018. In: Victoria and Albert Museum: Collection. Abgerufen unter: <http://collections.vam.ac.uk/item/O53038/bookcase-street-george-edmund/> [20.12.2018].

Bottoms, Edward: Introductory lecture to Archives For London & the Twentieth Century Society. Architectural Association 2010. Abgerufen unter: <https://www.aaschool.ac.uk/AASCHOOL/LIBRARY/aahistory.php> [20.12.2018].

Plate 98: No. 196 Queen's Gate. British History Online 2018. Abgerufen unter: <https://www.british-history.ac.uk/survey-london/vol38/plate-98> [20.12.2018].

Church of St Brise. British Listed Buildings Online 2010. Abgerufen unter: <https://britishlistedbuildings.co.uk/300013142-church-of-st-brise-st-athan> [21.12.2018].

Brittain, Paul: Saint Mary and All Saints Sculthorpe 2016. Abgerufen unter: <https://www.google.com/maps/@52.8511574,0.8198077,3a,75y,109.28h,88.84t/data=!3m7!1e1!3m5!1sAF1QipNot2COFt0eR3Xx8ilypjAGIHuwB-H8YLSHru2V!2e10!3e12!7i13312!8i6656> [21.12.2018].

Cabinet 2018. In: Victoria and Albert Museum: Collection. Abgerufen unter: <http://collections.vam.ac.uk/item/O8371/cabinet-shaw-richard-norman/> [21.12.2018].

Cabinet 2018. In: Victoria and Albert Museum: Collection. Abgerufen unter: <https://collections.vam.ac.uk/item/O53204/cabinet/> [20.12.2018].

Cabinet 2018. In: Victoria and Albert Museum: Collection. Abgerufen unter: <http://collections.vam.ac.uk/item/O62443/cabinet-talbert-bruce-james/> [21.12.2018].

Chair 2018. In: Victoria and Albert Museum: Collection. Abgerufen unter: <http://collections.vam.ac.uk/item/O61230/chair-street-george-edmund/> [21.12.2018].

Chair 2018. In: Victoria and Albert Museum: Collection. Abgerufen unter: <http://collections.vam.ac.uk/item/O98698/chair-unknown/> [20.12.2018].

Chest 2018. In: Victoria and Albert Museum: Collection. Abgerufen unter: <http://collections.vam.ac.uk/item/O58183/chest-webb-philip-speakman/> [28.12.2018].

Christie's 2018. Lot 227 „Cinderella“, a series of Morris & Co. tile panels. Abgerufen unter: <https://www.christies.com/lotfinder/Lot/cinderella-a-series-of-morris-co-1467750-details.aspx> [20.12.2018].

Corner chair 2018. In: National Trust: Collection. Abgerufen unter: <http://www.nationaltrustcollections.org.uk/object/1288255.2.1> [21.12.2018].

Corner cupboard 2018. In: Victoria and Albert Museum: Collection. Abgerufen unter: <http://collections.vam.ac.uk/item/O299348/corner-cupboard/> [28.12.2018].

Cradle 2018. In: Victoria and Albert Museum: Collection. Abgerufen unter: <http://collections.vam.ac.uk/item/O15926/cradle-shaw-richard-norman/> [21.12.2018].

Design 2018. In: Victoria and Albert Museum: Collection. Abgerufen unter: <http://collections.vam.ac.uk/item/O1295482/design-webb-philip-speakman/> [28.12.2018].

Design 2018. In: Victoria and Albert Museum: Collection. Abgerufen unter: <http://collections.vam.ac.uk/item/O1295513/design-webb-philip-speakman/> [28.12.2018].

Design 2018. In: Victoria and Albert Museum: Collection. Abgerufen unter: <http://collections.vam.ac.uk/item/O1292468/design-webb-philip-speakman/> [28.12.2018].

Design 2018. In: Victoria and Albert Museum: Collection. Abgerufen unter: <http://collections.vam.ac.uk/item/O1295477/design-webb-philip-speakman/> [28.12.2018].

Design 2018. In: Victoria and Albert Museum: Collection. Abgerufen unter: <http://collections.vam.ac.uk/item/O1295441/design-webb-philip-speakman/> [28.12.2018].

Design 2018. In: Victoria and Albert Museum: Collection. Abgerufen unter: <http://collections.vam.ac.uk/item/O1295481/design-webb-philip-speakman/> [28.12.2018].

Design 2018. In: Victoria and Albert Museum: Collection. Abgerufen unter: <http://collections.vam.ac.uk/item/O1295495/design-webb-philip-speakman/> [28.12.2018].

Design 2018. In: Victoria and Albert Museum: Collection. Abgerufen unter: <http://collections.vam.ac.uk/item/O1295499/design-webb-philip-speakman/> [28.12.2018].

Design 2018. In: Victoria and Albert Museum: Collection. Abgerufen unter: <http://collections.vam.ac.uk/item/O834432/design-webb-philip-speakman/> [28.12.2018].

Design 2018. In: Victoria and Albert Museum: Collection. Abgerufen unter: <http://collections.vam.ac.uk/item/O1295483/design-webb-philip-speakman/>. [28.12.2018].

Design 2018. In: Victoria and Albert Museum: Collection. Abgerufen unter: <http://collections.vam.ac.uk/item/O1295442/design-webb-philip-speakman/> [28.12.2018].

Dining room (unfinished) 2018. In: The National Gallery of Victoria: Collection online. Abgerufen unter: <https://www.ngv.vic.gov.au/explore/collection/work/10997/> [20.12.2018].

Dining table 2018. In: National Trust: Collection. Abgerufen unter: <http://www.nationaltrustcollections.org.uk/object/60225> [20.12.2018].

Door and doorway 2018. In: Victoria and Albert Museum: Collection. Abgerufen unter: <http://collections.vam.ac.uk/item/O84679/door-and-doorway-unknown/> [28.12.2018].

Duck 2018. In: Victoria and Albert Museum: Collection. Abgerufen unter: <http://collections.vam.ac.uk/item/O1139542/duck-tile-webb-philip-speakman/> [28.12.2018].

Etagere 2018. In: Victoria and Albert Museum: Collection. Abgerufen unter: <http://collections.vam.ac.uk/item/O1260199/etagere-webb-philip-speakman> [20.12.2018].

Fitted bookcase 2018. In: National Trust: Collection. Abgerufen unter: <http://www.nationaltrustcollections.org.uk/object/1214134> [16.04.2019].

Flemming, P. C.: Scholarly Commentary. Rossetti Archive s. a. Abgerufen unter: <http://www.rossettiarchive.org/docs/Price002.raw.html> [20.12.2018].

Flemming, P. C.: Scholarly Commentary. Rossetti Archive s. a. Abgerufen unter: <http://www.rossettiarchive.org/docs/ap4.o93.raw.html> [20.12.2018].

Flemming, P. C.: Scholarly Commentary. Rossetti Archive s. a. Abgerufen unter: <http://www.rossettiarchive.org/docs/Price003.raw.html> [20.12.2018].

Flemming, P. C.: Scholarly Commentary. Rossetti Archive s. a. Abgerufen unter: <http://www.rossettiarchive.org/docs/PriceFaulkner001.raw.html> [20.12.2018].

Harmony in Blue and Gold. The Peacock Room. Freer Sackler. The Smithsonian's Museums of Asian Art s.a. Abgerufen unter: <http://archive.asia.si.edu/collections/edan/object.php?q=2122> [20.12.2018].

Higginbotham, Peter: The Boys' Home Industrial School, Euston / Primrose Hill, London 2016. Abgerufen unter: <http://childrenshomes.org.uk/EustonBoysIS/> [20.12.2018].

Kempton, Wayne: The Deaconesses of the Church in Modern Times. Project Canterbury 2007. Abgerufen unter: http://anglicanhistory.org/women/rich_deaconesses1907/ [21.12.2018].

Lectern 2018. In: Victoria and Albert Museum: Collection. Abgerufen unter: <http://collections.vam.ac.uk/item/O101268/lectern/> [28.12.2018].

Library towards conservatory 2018. In: The National Gallery of Victoria: Collection online. Abgerufen unter: <https://www.ngv.vic.gov.au/explore/collection/work/11001/> [20.12.2018].

Library (unfinished) 2018. In: The National Gallery of Victoria: Collection online. Abgerufen unter: <https://www.ngv.vic.gov.au/explore/collection/work/11000/> [20.12.2018].

Lyon & Turnbull 2014. A large Morris & Co. mahogany dining table, designed in the 1860's by Philip Webb. Abgerufen unter: <https://auctions.lyonandturnbull.com/auction-lot-detail/A-large-Morris-%26amp%3B-Co.-mahogany-dining-table%2C-designed-in-/89+++++++328+/+++44060> [20.12.2018].

Lyon & Turnbull 2014. PHILIP WEBB (ATTRIBUTED TO) FOR MORRIS & CO. Abgerufen unter: <https://auctions.lyonandturnbull.com/auction-lot-detail/PHILIP-WEBB-%28ATTRIBUTED-TO%29-FOR-MORRIS-%26amp%3B-CO.-ARMCHAIR/189+++++194+/+++93698> [20.12.2018].

Mapco 2014. Cross's London Guide 1851. Abgerufen unter: <http://london1851.com/cross12.htm> [20.12.2018].

Mapco 2014. Stanford's Library Map Of London And Its Suburbs 1864. Abgerufen unter: <http://london1864.com/stanford15.htm> [20.12.2018].

Musée d'Orsay s.a. Philip Webb Buffet vers 1880. Abgerufen unter: https://www.musee-orsay.fr/fr/collections/catalogue-des-oeuvres/notice.html?no_cache=1&nnumid=019339&cHash=0a8eaa708a [20.12.2018].

National Trust: Collection 2018. Abgerufen unter: <http://www.nationaltrustcollections.org.uk/>.

Phillips s.a. 308 Philip Webb. Abgerufen unter: <https://www.phillips.com/detail/PHILIP-WEBB/UK050214/308> [20.12.2018].

Photograph 2018. In: Victoria and Albert Museum: Collection. Abgerufen unter: <http://collections.vam.ac.uk/item/O1056188/photograph/> [21.12.2018].

Photograph 2018. In: Victoria and Albert Museum: Collection. Abgerufen unter: <http://collections.vam.ac.uk/item/O1092356/photograph/> [28.12.2018].

Rathbone, Jeanne: Gilmore house chapel webb 2017. Abgerufen unter: <https://sheelanagigcomedienne.files.wordpress.com/2017/11/gilmore-housechapel.jpg> [21.12.2018].

Reeves, Paul: A Morris & Co. ebonised reclining chair. Paul Reeves London 2018. Abgerufen unter: <https://www.paulreeveslondon.com/product/a-morris-co-ebonised-reclining-chair/> [20.12.2018].

Reeves, Paul: A toilet mirror. Paul Reeves London 2018. Abgerufen unter: <https://www.paulreeveslondon.com/product/a-toilet-mirror/> [20.12.2018].

Reeves, Paul: An ebonised whatnot. Paul Reeves London 2018. Abgerufen unter: <https://www.paulreeveslondon.com/product/an-ebonised-whatnot/> [20.12.2018].

Reeves, Paul: Ebonised reclining chair. Paul Reeves London 2018. Abgerufen unter: <https://www.paulreeveslondon.com/product/ebonised-reclining-chair/> [20.12.2018].

Reeves, Paul: Morris Marshall Faulkner & Co. Paul Reeves London 2018. Abgerufen unter: <https://www.paulreeveslondon.com/product/morris-marshall-faulkner-co/> [20.12.2018].

RIBA114502. Royal Institute of British Architects s.a. Abgerufen unter: <https://www.architecture.com/image-library/ribapix/image-information/poster/st-andrews-church-roker-sunderland-the-chancel-and-choir-with-tapestry-by-burnejones/posterid/RIBA114502.html> [21.12.2018].

Shutler, Paul A.: An oak table. Paul A. Shutler 2019. Abgerufen unter: <http://pashutler.org.uk/philip-webb-table> [16.04.2019].

Side table 2018. In: National Trust: Collection. Abgerufen unter: <http://www.nationaltrustcollections.org.uk/object/1214003> [21.12.2018].

Sideboard 2018. In: Victoria and Albert Museum: Collection. Abgerufen unter: <http://collections.vam.ac.uk/item/O53232/sideboard-webb-philip-speakman/> [28.12.2018].

Sideboard 2018. In: Victoria and Albert Museum: Collection. Abgerufen unter: <http://collections.vam.ac.uk/item/O61232/sideboard-talbert-bruce-james/> [21.12.2018].

Sideboard 2018. In: Victoria and Albert Museum: Collection. Abgerufen unter: <http://collections.vam.ac.uk/item/O61229/sideboard-eastlake-charles-locke/> [16.04.2019].

Sotheby's (Firm) 2008. Philip Webb (1831 - 1915) for Morris & Co. A LONG TABLE. Abgerufen unter: <http://www.sothebys.com/en/auctions/ecatalogue/2008/the-best-of-british-design-from-the-19th-and-20th-centuries-paul-reeves-the-auction-l08671/lot.91.html> [21.12.2018].

St George Cabinet 2018. In: Victoria and Albert Museum: Collection. Abgerufen unter: <http://collections.vam.ac.uk/item/O8144/st-george-cabinet-cabinet-webb-philip-speakman/> [20.12.2018].

Table 2018. In: National Trust: Collection. Abgerufen unter: <http://www.nationaltrustcollections.org.uk/object/1213993> [20.12.2018].

Table 2018. In: Victoria and Albert Museum: Collection. Abgerufen unter: <http://collections.vam.ac.uk/item/O89013/table-street-george-edmund/> [28.12.2018].

Table 2018. In: Victoria and Albert Museum: Collection. Abgerufen unter: <http://collections.vam.ac.uk/item/O89025/table-webb-philip-speakman/> [20.12.2018].

The Festival Frontal 2018. In: Victoria and Albert Museum: Collection. Abgerufen unter: <http://collections.vam.ac.uk/item/O89474/the-festival-frontal-superfrontal-webb-philip-speakman/> [28.12.2018].

Master and Directors of The Guild. The Guild of St George s.a. Abgerufen unter: <https://www.guildofstgeorge.org.uk/about/master-and-directors-of-the-guild> [21.12.2018].

The Historic Buildings and Monuments Commission for England: Archive 2018. Abgerufen unter: <https://archive.historicengland.org.uk/default.aspx>.

The Juno Cabinet 2018. In: Victoria and Albert Museum: Collection. Abgerufen unter: <http://collections.vam.ac.uk/item/O9156/the-juno-cabinet-cabinet-talbert-bruce-james/> [21.12.2018].

Los Angeles County Museum of Art s.a. Toilet Mirror. Abgerufen unter: <https://collections.lacma.org/node/202668> [20.12.2018].

The National Gallery of Victoria: Collection online 2018. Abgerufen unter: <https://www.ngv.vic.gov.au/>.

Victoria and Albert Museum: Collection 2018. Abgerufen unter: <http://collections.vam.ac.uk/>.

WHITELANDS COLLEGE CHAPEL 2018. In: The Historic Buildings and Monuments Commission for England: Archive. Abgerufen unter: <https://historicengland.org.uk/listing/the-list/list-entry/1185173> [21.12.2018].

William Morris Gallery s.a. Adjustable back armchair. Abgerufen unter: <https://www.wmgallery.org.uk/collection/search-the-collection-65/adjustable-back-armchair-g38/search/philip-webb/page/1> [09.05.2019].

William Morris Gallery s.a. Adjustable back armchair (chair) (c.1866). Abgerufen unter: <https://www.wmgallery.org.uk/collection/search-the-collection-65/adjustable-back-armchair-chair-g2-1-to-5-c-1866/search/philip-webb/page/1> [09.05.2019].

William Morris Gallery s.a. Decorated oak settle (c. 1890s). Abgerufen unter: <https://www.wmgallery.org.uk/collection/search-the-collection-65/decorated-oak-settle-g76-c-1890s/search/settle/page/1> [20.12.2018].

William Morris Gallery s.a. Oak Cabinet (c.1870-80). Abgerufen unter: <http://www.wmgallery.org.uk/collection/search-the-collection-65/oak-cabinet-g25-c-1870-80/search/cabinet/page/1> [20.12.2018].

zoothorn: St Dunstan, Hunsdon. Hertfordshire Churches in Photographes 2013. Abgerufen unter: <https://hertfordshirechurches.wordpress.com/2013/01/09/st-dunstan-hunsdon/> [21.12.2018].

9. Abbildungsverzeichnis

Abbildung 1: Brown, Ford Madox: Work. 1865. Öl auf Leinwand. Manchester City Art Gallery. Fotoaufnahme: http://www.artchive.com/artchive/B/brown/brown_work.jpg.html . Quelle: https://en.wikipedia.org/wiki/Work_(painting)#/media/File:Ford_Madox_Brown_-_Work_-_artchive.com.jpg [28.12.2018].....	73
Abbildung 2: Karte von Bloomsbury aus dem Jahr 1862. © Copyright David Hale/MAPCO 2006–2019. Quelle: http://www.ucl.ac.uk/bloomsbury-project/images/stanford1862.jpg [23.12.2018].....	77
Abbildung 3: Haupteingang Red House. © National Trust Images/Andrew Butler.....	80
Abbildung 4: Bemalte Decke des Studios im ersten Stock von Red House. © National Trust Images/Nadia Mackenzie.....	81
Abbildung 5: Prioress's Tale Wardrobe (101). Philip Webb (designer) and Edward Coley Burne-Jones. WA1939.2 © Ashmolean Museum, University of Oxford. Quelle: Aufnahme des Autors.....	91
Abbildung 6: Prioress's Tale Wardrobe (101). Detail. Philip Webb (designer) and Edward Coley Burne-Jones. WA1939.2 © Ashmolean Museum, University of Oxford. Quelle: Aufnahme des Autors.....	93
Abbildung 7: Prioress's Tale Wardrobe (101). Skizze. Courtesy of the Victoria and Albert Museum. Quelle: NAL: Sketchbook 1859.....	95
Abbildung 8: Linen Press (102). Morris & Co. Katalog 1912. Quelle: Morris & Co. 1912, S. 23.....	98
Abbildung 9: Linen Press (102). © The Emery Walker Trust. Quelle: https://artsandcraftshammersmith.org.uk/virtual-tour/ [05.08.2020].....	97
Abbildung 10: Tisch (103). Marchmont House Collection. Aufnahme: Paul Shutler.....	99
Abbildung 11: Rooke, T. M.: The dining room at the Grange. 1904. The Rudyard Kipling Collection. © National Trust Images/John Hammond.....	100
Abbildung 12: Tisch (103). Morris & Co. Katalog 1912. Quelle: Morris & Co. 1912, S. 23.....	101
Abbildung 13: Bocktisch-Schemata. Chinnery 1979. Quelle: Chinnery 1979, S. 284.....	103
Abbildung 14: Wangenstuhl. Chinnery 1979. Quelle: Chinnery 1979, S. 261.....	103
Abbildung 15: Rundtisch (104). The Wilson. Quelle: https://www.cheltenhammuseum.org.uk/wp-content/uploads/2017/12/table-by-william-morris-1856_4583773782_o-625x447.jpg [24.5.2019].....	104
Abbildung 16: Esstisch (105). Red House. © National Trust Images/John Hammond.....	107
Abbildung 17: Esstisch (105). Detail. Red House. © National Trust Images/John Hammond.....	108
Abbildung 18: Esstisch mit H-förmiger Unterkonstruktion. Chinnery 1979. Quelle: Chinnery 1979, S. 290.....	109

Abbildung 19: Rundtisch (106). © The Society of Antiquaries of London (Kelmscott Manor). Quelle: Aufnahme des Autors. Reproduced with the permission of the Society of Antiquaries of London (Kelmscott Manor).....	111
Abbildung 20: Toilettenspiegel (108). Webb, Philip; Burne-Jones, Edward: Toilet Mirror. 1862. Walnuss, Gesso, Vergoldung, Farbe, Glas, Kupfer. Los Angeles County Museum of Art. Quelle: https://collections.lacma.org/download/38304 [23.12.2018].....	116
Abbildung 21: Burne-Jones, Edward: Buntglasfenster Amor im Erdgeschoss von Red House. 1862-1865. © National Trust/ James Breslin.....	117
Abbildung 22: Burne-Jones, Edward: Buntglasfenster Schicksal im Erdgeschoss von Red House. 1862-1865. © National Trust/ James Breslin.....	117
Abbildung 23: Bank (109). © The Society of Antiquaries of London (Kelmscott Manor). Quelle: Aufnahme des Autors. Reproduced with the permission of the Society of Antiquaries of London (Kelmscott Manor).....	120
Abbildung 24: Salon von William Morris in Kelmscott House, London. Courtesy of the Victoria and Albert Museum. Quelle: Victoria and Albert Museum, Prints and Drawings Study Room, 3 1973.....	121
Abbildung 25: Nach hinten gebeugtes Rund. Skizzenbuch Webb. Courtesy of the Victoria and Albert Museum. Quelle: AAD/2014/5 Box 8: Sketchbook containing mainly architectural drawings.....	122
Abbildung 26: Armlehnenmotiv. Skizzenbuch Webb. Courtesy of the Victoria and Albert Museum. Quelle: AAD/2014/5 Box 9: Sketchbook containing architectural drawings, 3 sketchbooks of churches.....	122
Abbildung 27: Bank (109) Detail 1. © The Society of Antiquaries of London (Kelmscott Manor). Quelle: Aufnahme des Autors. Reproduced with the permission of the Society of Antiquaries of London (Kelmscott Manor).....	122
Abbildung 28: Bank (109) Detail 2. © The Society of Antiquaries of London (Kelmscott Manor). Quelle: Aufnahme des Autors. Reproduced with the permission of the Society of Antiquaries of London (Kelmscott Manor).....	122
Abbildung 29: Rossetti, Dante Gabriel: Stuhl. Redway 1997.....	124
Abbildung 30: Überdachter Stuhl und Doppelhennin. Skizzenbuch Webb. Courtesy of the Victoria and Albert Museum. Quelle: AAD/2014/5 box 7: Sketchbook of architectural drawings of buildings in France.....	123
Abbildung 31: Rossetti, Dante Gabriel: Hesterna Rosa. 1853. Tinte auf Papier. Tate, London. Bequeathed by H.F. Stephens 1932. CC-BY-NC-ND 3.0 (Unported). Photo © Tate. Quelle: https://www.tate.org.uk/art/artworks/rossetti-hesterna-rosa-n04626 [23.12.2018].	125
Abbildung 32: Portikus. Skizzenbuch Webb. Courtesy of the Victoria and Albert Museum. Quelle: AAD/2014/5 Box 8: Sketchbook containing mainly architectural drawings.....	126
Abbildung 33: Inglenook. Chinnery 1979. Quelle: Chinnery 1979, S. 234.....	127
Abbildung 34: Buffets. Chinnery 1979. Quelle: Chinnery 1979, S. 342.....	130

Abbildung 35: No. 49 Princes Gate: The Peacock Room. Richtung Süden blickend in 1892. Plate 101: No. 49 Princes Gate, the Peacock Room. In: Greenacombe, John (Hg.): Survey of London. Volume 45. Knightsbridge. London 2000, S. 101. Quelle: https://www.british-history.ac.uk/survey-london/vol45/plate-101 [24.5.2019].....	132
Abbildung 36: Buffets aus dem 15. Jahrhundert. Shaw 1836. Quelle: Shaw 1836, S. 36, Abbildung XXV.....	133
Abbildung 37: Eichenschrank (111). William Morris Gallery. Quelle: http://www.wmgallery.org.uk/collection/search-the-collection-65/oak-cabinet-g25-c-1870-80/search/cabinet/page/1 [25.12.2018].....	135
Abbildung 38: Eichenschrank (111). Detail 1. William Morris Gallery. Quelle: Aufnahme des Autors.....	137
Abbildung 39: Eichenschrank (111). Detail 2. William Morris Gallery. Quelle: Aufnahme des Autors.....	137
Abbildung 40: Buffet. Chinnery 1979. Quelle: Chinnery 1979, S. 341.....	139
Abbildung 41: Tisch (112). Musée d'Orsay, Paris.....	140
Abbildung 42: Tische. Chinnery 1979. Quelle: Chinnery 1979, S. 286.....	141
Abbildung 43: Spiegel (113). Parry 1996. Quelle; Parry 1996, S. 175.....	143
Abbildung 44: Vermutlich eine Variante von Spiegel (113). Gertrude Bell Archive, Newcastle University. Pers_U_055.....	143
Abbildung 45: Stuhl (114). Dufty 1986. Quelle: Dufty 1986, S. 121.....	145
Abbildung 46: Windsor-Stühle. Chinnery 1979. Quelle: Chinnery 1979, S. 532.....	146
Abbildung 47: Eintrag im Rechnungsbuch zu Stuhl (114). Courtesy of the Victoria and Albert Museum. Quelle: AAD/2014/5 Box 5: P Webb. Account book of Morris, Marshall, Faulkner & Co. (1862-1876).....	147
Abbildung 48: Detail des <i>egypt chairs</i> . Skizzenbuch Webb. Courtesy of the Victoria and Albert Museum. Quelle: AAD/2014/5 box 7: Sketchbook with green paper on cover.....	148
Abbildung 49: Webbs Skizze eines Stuhls. Courtesy of the Victoria and Albert Museum. Quelle: AAD/2014/5 box 7: Notebook containing essay on architecture.....	150
Abbildung 50: Entwurf eines Sofas für die zweite Weltausstellung von Dante Gabriel Rossetti. 1861–1862. Quelle: https://www.rawpixel.com/image/2468591/free-illustration-image-william-morris-art-nouveau-couch [07.08.2020].....	150
Abbildung 51: The Backgammon Players Cabinet (115). Webb, Philip; Burne-Jones, Edward: The Backgammon Players. 1861. Bemalte Kiefer, Ölfarbe auf Leder, Messing, Kupfer. The Metropolitan Museum of Art. Quelle: https://www.metmuseum.org/art/collection/search/195456 [25.12.2018].....	151
Abbildung 52: Artikelserie zu den Sitten und Gebräuchen der Menschen im Mittelalter. Wright 1859. Quelle: Wright 1859, S. 78, Abb. 5.....	152
Abbildung 53: Livery Cupboard. Chinnery 1979. Quelle: Chinnery 1979, S. 320.....	155
Abbildung 54: Truhe. Chinnery 1979. Quelle: Chinnery 1979, S. 420.....	161

Abbildung 55: Tisch (201). © National Trust / Jane Mucklow.....	165
Abbildung 56: Skizze Tisch (201). Skizzenbuch Webb. Courtesy of the Victoria and Albert Museum. Quelle: NAL: Notebook, 1887.....	167
Abbildung 57: Buffet (202). © The Society of Antiquaries of London (Kelmescott Manor). Quelle: Aufnahme des Autors. Reproduced with the permission of the Society of Antiquaries of London (Kelmescott Manor).....	169
Abbildung 58: Buffet (202). Detail 1. © The Society of Antiquaries of London (Kelmescott Manor). Quelle: Aufnahme des Autors. Reproduced with the permission of the Society of Antiquaries of London (Kelmescott Manor).....	170
Abbildung 59: Buffet. Chinnery 1979. Quelle: Chinnery 1979, S. 325.....	173
Abbildung 60: Schrank für Entwürfe (203). © The Emery Walker Trust. Quelle: https://artsandcraftshammersmith.org.uk/virtual-tour/ [05.08.2020].....	174
Abbildung 61: Seitenaufriß der Armoire von Noyon. Viollet-le-Duc 1858. Quelle: Viollet-le-Duc 1858, Bd. 1, S. 5.....	175
Abbildung 62: Skizze zu Etagere (204). Skizzenbuch Webb. Courtesy of the Victoria and Albert Museum. Quelle: AAD/2014/5 box 7: Small red sketchbook.....	178
Abbildung 63: Leslie, C. R.: Londoners Gypsying. Öl auf Leinwand. 1820. Museum of the Home. London.....	182
Abbildung 64: Sussex-Stuhl (205). William Morris Gallery. Quelle: Aufnahme des Autors	184
Abbildung 65: Stuhlformen. Chinnery 1979. Quelle: Chinnery 1979, S. 582.....	183
Abbildung 66: Sussex-Eckstuhl (205). s.l. © National Trust / Sophia Farley and Claire Reeves.....	185
Abbildung 67: Sussex-Bank (205). William Morris Gallery. Quelle: Aufnahme des Autors	188
Abbildung 68: Armlehnstuhl der Sussex-Reihe in Picassos Studio. Courtesy of the Victoria and Albert Museum. Quelle: Furniture and Woodwork Department: Craftsman file.....	188
Abbildung 69: Sussex-Reihe (205). Werbung von Morris & Co., vor 1912. The Fine Art Society 1979. Quelle: The Fine Art Society 1979, S. 21.....	189
Abbildung 70: Sessel (206). Detail 1. Courtesy of the Victoria and Albert Museum. Quelle: Aufnahme des Autors.....	192
Abbildung 71: Skizze zu Sessel (206). Courtesy of the Victoria and Albert Museum. Quelle: NAL: Letters and memoranda to Philip Webb, William Morris and D.G. Rossetti, 1865–1949.....	193
Abbildung 72: Tagesbett (207). © The Society of Antiquaries of London (Kelmescott Manor). Quelle: Aufnahme des Autors. Reproduced with the permission of the Society of Antiquaries of London (Kelmescott Manor).....	197
Abbildung 73: Flächenrahmung. Chinnery 1979. Quelle: Chinnery 1979, S. 275.....	198
Abbildung 74: Tagesbett (207) als Teil der Einrichtung von Kelmescott House. Courtesy of	

the Victoria and Albert Museum. Quelle: Drawing and study room, Museumsnummer: 30-1961.....	199
Abbildung 75: Tisch (208). Standen. © National Trust / Jane Mucklow.....	200
Abbildung 76: Tisch (208) als Teil der Einrichtung von Rounton Grange. Gertrude Bell Archive, Newcastle University. Pers_U_044.....	201
Abbildung 77: Konstruktionsplan Tische für Bedienstetenhalle (209). Museumsnummer: E.228-1916. Courtesy of the Victoria and Albert Museum. Quelle: Aufnahme des Autors	206
Abbildung 78: Konstruktionsplan Tische für Bedienstetenhalle (209). Detail 1. Museumsnummer: E.229-1916. Courtesy of the Victoria and Albert Museum. Quelle: Aufnahme des Autors.....	208
Abbildung 79: Konstruktionsplan Tische für Bedienstetenhalle (209). Detail 2. Museumsnummer: E.229-1916. Courtesy of the Victoria and Albert Museum. Quelle: Aufnahme des Autors.....	207
Abbildung 80: Konstruktionsplan Tische für Bedienstetenhalle (209). Detail 3. Victoria & Albert Museum. Museumsnummer: E.229-1916. Courtesy of the Victoria and Albert Museum. Quelle: Aufnahme des Autors.....	209
Abbildung 81: Hängender Bücherschrank (211) und Schrank für Entwürfe (203) als Teil der Einrichtung von Emery Walker House. Courtesy of the Victoria and Albert Museum. Quelle: Victoria and Albert Museum, Prints and Drawings Study Room, unnummeriert.....	214
Abbildung 82: Hängender Bücherschrank (211) als Teil der Einrichtung von Redcar. Gertrude Bell Archive, Newcastle University. Pers_U_053.....	215
Abbildung 83: Hängender Bücherschrank (211). © Emery Walker Trust. Aufnahme: Lucinda MacPherson.....	216
Abbildung 84: Beweglicher Bücherschrank (212). Fourthampton Court. Burman 1999. Quelle: Burman 1999, S. 13.....	218
Abbildung 85: Konstruktionsplan Beweglicher Bücherschrank (212). © The Royal Institute of British Architects. Quelle: Aufnahme des Autors.....	219
Abbildung 86: Sofas (213) als Teil der Einrichtung von Stanmore Hall. Bedford Lemere & Co. Octagon room (1892). platinum photograph (dry mounted). National Gallery of Victoria, Melbourne. Foto: National Gallery of Victoria, Melbourne. Quelle: https://www.ngv.vic.gov.au/explore/collection/work/10994/ [28.12.2018].....	221
Abbildung 87: Konstruktionsplan Gartenbank (214). Victoria & Albert Museum. Museumsnummer: E.99-1916. Courtesy of the Victoria and Albert Museum. Quelle: Aufnahme des Autors.....	223
Abbildung 88: Abendmahltsch (301). Saint Mary and All Saints Sculthorpe. Aufnahme: Paul Brittain. Quelle: https://plus.google.com/photos/photo/118005432711691411543/6460597562226215474 [28.12.2018].....	226
Abbildung 89: Grafische Reproduktion von Reredos (302). Cole 1985. Quelle: Cole 1985, S. 28f.....	229

Abbildung 90: Reredos (302). Cole 1985. Quelle: Cole 1985, S. 17.....	230
Abbildung 91: Konstruktionsplan Reredos (302). Detail 2. Victoria & Albert Museum. Museumsnummer: E.158-1916. Courtesy of the Victoria and Albert Museum. Quelle: Aufnahme des Autors.....	231
Abbildung 92: Konstruktionsplan Reredos (302). Detail 1. Victoria & Albert Museum. Museumsnummer: E.158-1916. Courtesy of the Victoria and Albert Museum. Quelle: Aufnahme des Autors.....	232
Abbildung 93: Chapel of the Rochester and Southwark House. (CC BY-NC-SA 3.0).....	235
Abbildung 94: Konstruktionsplan Altartisch (303). © The Royal Institute of British Architects. Quelle: Aufnahme des Autors.....	236
Abbildung 95: Konstruktionszeichnung Pult (304). © The Royal Institute of British Architects. Quelle: Aufnahme des Autors.....	240
Abbildung 96: Konstruktionsplan prie-dieu und Altarschranke (305). © The Royal Institute of British Architects. Quelle: Aufnahme des Autors.....	242
Abbildung 97: Konstruktionszeichnung Kirchenbank (306). Museumsnummer: E.86-1916. Courtesy of the Victoria and Albert Museum. Quelle: Aufnahme des Autors.....	244
Abbildung 98: Kirchenbank (307) in situ (2012). St Dunstan's Church, Hunsdon. Aufnahme: Andrew Wood. Quelle: https://hertfordshirechurches.wordpress.com/2013/01/09/st-dunstan-hunsdon/ [28.12.2018].....	246
Abbildung 99: Konstruktionszeichnung Kirchenbank (308). Victoria & Albert Museum. Museumsnummer: E.485-2014. Courtesy of the Victoria and Albert Museum. Quelle: Aufnahme des Autors.....	248
Abbildung 100: Konstruktionszeichnung Kirchenbank und Chorgestühl (309). © The Royal Institute of British Architects. Quelle: Aufnahme des Autors.....	250
Abbildung 101: The Backgammon Players Cabinet (115). Webb, Philip; Burne-Jones, Edward: The Backgammon Players. 1861. Bemalte Kiefer, Ölfarbe auf Leder, Messing, Kupfer. The Metropolitan Museum of Art. Quelle: https://www.metmuseum.org/art/collection/search/195456 [25.12.2018].....	261
Abbildung 102: Voysey, C.F.A.: Sideboard. Eiche. 1893. Andrews 2005. Quelle: Andrews 2005, S. 131.....	279