

■ Tapeten aus der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts

Rundgang durch die Ausstellung

EINLEITUNG

„Es entstand der Bedarf an günstigen Tapeten, und die Tapetenindustrie schuf Wunderwerke, mit denen sie auf ein soziales Bedürfnis reagierte, auf einen Bedarf, der aus unseren Lebensgewohnheiten erwuchs.“

Henry Havard, *L'art dans la maison. Grammaire de l'ameublement*, 2 Bände, Paris, 1887, Band 1, Seite 248

Am 1. Mai 1851 wird die erste Weltausstellung im Londoner Crystal Palace eröffnet. Es soll gezeigt werden, wie sich die Industrie entwickelt hat und wie groß die Vielfalt an gewerblich hergestellten Produkten ist. Fünfzig Jahre später, im Jahr 1900, feiert der Jugendstil seinen Erfolg bei der Weltausstellung in Paris. Zwischen diesen beiden Daten macht der Begriff des Kunstgewerbes einen tiefgreifenden Wandel durch.

In der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts festigt sich der Aufstieg einer Elite, die ihr Vermögen in Industrie und Finanzwesen macht. Alter Adel und neues Bürgertum stellen in ihren herrschaftlichen Stadthäusern einen Luxus zur Schau, der sich an den Kaiserhöfen als Vorbild orientiert. Die ornamentale Überfrachtung wird gleichbedeutend mit Reichtum.

Die Landflucht, die mit der Industrialisierung Hand in Hand geht, bringt einen raschen Aufschwung der Städte mit sich. Es entstehen dort Baustellen, und man versucht, Verschönerungen sowie hygienischen und sozialen Fortschritt zu erreichen. Die Frage der Arbeitersiedlungen liegt allerdings, wie in Mulhouse, oft in der Hand philanthropischer Unternehmer.

„Besonders der Kauf der Tapete wurde zu einer bedeutenden Angelegenheit. Gervaise wollte eine graue Tapete mit blauen Blumen haben, um die Wände hell und heiter zu machen. Boche [der Concierge] bot ihr an, sie mitzunehmen; aussuchen sollte sie. Aber er hatte ausdrückliche Weisungen vom Hausbesitzer, er durfte den Preis von fünfzehn Sous pro Rolle nicht überschreiten. Eine Stunde blieben sie bei dem Händler. Immer wieder kam die Wäscherin auf eine sehr hübsche bemalte Leinwand zu achtzehn Sous zurück und war verzweifelt, weil sie die anderen Tapeten abscheulich fand. Schließlich gab der Concierge nach; er würde die Sache regeln und nötigenfalls eine Rolle mehr berechnen.“

Emile Zola, *L'Assommoir*, 1877 (Ins Deutsche übertragen von Gerhard Krüger nach der von Maurice Le Blond besorgten Gesamtausgabe. München 1975, Seite 195)

Durch die Mechanisierung der Tapetenindustrie ist es bald möglich, alle kostbaren Materialien zu imitieren, sodass man modische Dekore zu einem geringen Preis erhalten kann. Der industriell hergestellte Kunst- oder Dekorationsgegenstand ist schön, aber weder einzigartig noch exklusiv. Alle sozialen Schichten greifen darauf zurück. Informationen über neue Trends werden in Dekorationszeitschriften und auf den großen Weltausstellungen verbreitet.

In den 1860er Jahren entsteht in Großbritannien der Wille, das Kunstgewerbe zu reformieren. Die Bewegung nennt sich *Arts and Crafts* und verbindet den sozialen Wunsch, das Handwerk zu rehabilitieren, mit der Ablehnung von Imitation und Naturalismus in der französischen Tradition. Der Künstler und sozialistische Theoretiker William Morris, eine der zentralen Figuren in der Arts-and-Crafts-Bewegung, betrachtet die Kunst als Instrument zur Umgestaltung der Gesellschaft. Stark beeinflusst durch die Entdeckung der japanischen Kunst, weist der Jugendstil den Weg in die Modernität. Die Dekoration der Innenräume wird als Gesamtkunstwerk betrachtet, wobei der Designer mehrere Rollen gleichzeitig spielt. So ist er nicht nur Architekt, Dekorateur und Zeichner, sondern zuweilen auch noch Hersteller von Objekten, Möbeln, Textilien und Tapeten.

Die Weltausstellung in Paris im Jahre 1900 zum Thema „Bilanz eines Jahrhunderts“ stellt den Höhepunkt einer Epoche dar, die vom Glauben an den technischen Fortschritt geprägt ist.

TECHNISCHE REVOLUTIONEN

Als Jean Zuber junior im August 1851 von der Weltausstellung in London zurückkommt, erstattet er vor der Industriellen Gesellschaft Mulhouse Bericht über die Tapetenindustrie. Er stellt fest, dass die französischen Unternehmen fast die Gesamtheit der Medaillen erhalten haben, während Großbritannien sich eingestehen muss, dass die dortigen Arbeiten von sehr schlechter Qualität sind.

Es bestehen nationale Unterschiede in Bezug auf die Produktionsverfahren. Frankreich hält lange Zeit am manuellen Druck fest. Im Jahr 1851 gibt es in Frankreich nur eine Maschine; sie kann sechs Farben drucken und steht im Unternehmen Zuber in Rixheim. Die Manufaktur schafft 1877 eine Zwölfarbmachine an, 1890 dann eine Sechzehnfarbmachine. Da sich die Firma jedoch auf Luxusartikel spezialisiert hat, wird hier noch bis 1904 mit Holzmodellen gedruckt. Einige Zahlen verdeutlichen, wie revolutionär die Mechanisierung ist: Eine Rolle Tapete kostet durchschnittlich 75 Centimes, wenn sie maschinell bedruckt wird; sie kostet 3,25 Francs, wenn Holzmodell für den Druck verwendet werden. Ein Arbeiter kann 70 Rollen pro Tag satinieren (mit einer glänzenden Grundierung versehen), die Maschine schafft 50 in nur einer Stunde.

Nach dem Niedergang der Panoramatapete spezialisieren sich die Firmen auf das Kopieren von Gemälden sowie auf die Herstellung von Dekoren, die Holztafelungen aller Stilrichtungen der Vergangenheit imitieren und einen großen Detailreichtum aufweisen. Manufakturen wie die von Paul Balin erreichen ein sehr hohes Qualitätsniveau bei der Nachbildung von Stoffen und von Wandbespannungen aus kostbarem Leder.

In Großbritannien wird fast ausschließlich maschinell produziert, das Qualitätsniveau ist niedrig. Ab 1871 werden dort aus Sorge vor mangelnder Hygiene „sanitary papers“, abwaschbare Tapeten, entwickelt. Sie werden per Walzendruck im Tiefdruckverfahren produziert und imitieren Stoffe oder Holz. Frederick Walton meldet das Produkt 1877 unter dem Handelsnamen Lincrusta zum Patent an und bietet geprägte Dekore, die wie punziertes Leder oder wie Stuckpaneele aussehen. Die Lincrusta-Tapete ist abwaschbar und verbindet Hygiene mit Haltbarkeit und ornamentalem Reichtum.

Im Jahr 1856 gewinnt der Engländer William Henry Perkin erstmals den violetten Farbstoff Mauvein. Damit beginnt die Entwicklung zahlreicher synthetischer Farbstoffe, wodurch es möglich wird, die Farbpalette erheblich zu erweitern. Die Motive werden nun häufig in einer großen Auswahl verschiedener Farben und Struktureffekte produziert. Bis zum Jugendstil sind die Farben kräftig, weil die Überfrachtung dem Geschmack der Zeit entspricht, aber auch, weil die Beleuchtung der Räume schummrig ist. Man benutzt Kerzen, Petroleumlampen und Gas, und das Licht ist schwach und flackernd. Hervorhebungen aus Gold und Silber sowie das Spiel mit dem Relief lassen Effekte durch die Lichtreflexion entstehen. Die Verbreitung der Elektrizität in den 1890er Jahren und parallel dazu die Entstehung der Art-and-Crafts-Bewegung sowie des Jugendstils bewirken, dass Pastellfarben, also hellere Farben, benutzt werden.

IMITATIONEN

„Die kostbarsten Stoffe aus China, aus Japan, aus Persien, Seidenstoffe aus Bursa, Brokatstoffe aus Lyon, Samtstoffe aus Genua, Damast, Lampas, Rips, Leinwand, Leder aus Ungarn, aus Portugal, aus Flandern, Stickereien aus der Gobelins- und aus der Savonneriemannufaktur, fein genoppte Stoffe, chagrinierte, gaufrizierte, plüschartige, moirierte, wattierte, glatte oder genarbte, glänzende oder matte, gedämpfte oder brillante, schließlich Hervorhebungen aus Gold oder Silber, sogar Perlmutter und Lackarbeiten auf schwarzem Grund, all das wird entzückend imitiert und perfekt wiedergegeben durch die Kombination der alten Herstellungsverfahren für Tapeten mit denen für den Prägedruck, die von Tag zu Tag flexibler, feiner und sicherer werden.“

Charles Blanc, *Grammaire des Arts décoratifs*, Paris, 1881, Seite 70

Der Aufschwung der „Stiltapete“ ist eine unmittelbare Folge des wirtschaftlichen und politischen Aufschwungs des Bürgertums, das ein luxuriöses Dekor zum kleinen Preis sucht. Durch die Kombination von Handarbeit und maschineller Herstellung werden spektakuläre Effekte erzielt. Die Manufakturen sind bald in der Lage, alle Materialien nachzubilden: Stoffe, Leder, Holz, Mosaiken, Intarsien und vieles mehr.

Die Manufaktur Paul Balin, die ihre Tätigkeit von 1863 bis 1898 ausübt, nimmt eine besondere Stellung in dieser Landschaft ein. Ihre Spezialität ist die Gaufrierung des Motivs. Bei diesem Prägeverfahren wird das Papier zwischen einer Oberwalze mit negativem Prägemuster und einer Unterwalze, die das entsprechende Prägemuster als positives Relief besitzt, gelegt und mit Hilfe einer extrem starken Spindelpresse gaufriert. Balin erreicht die Perfektion in der Nachbildung von kostbaren Stoffen, indem er die Bindung von Leinen wiedergibt, die Verdrehung des Stickfadens und das Volumen von punziertem Leder. Er spielt mit dem Kontrast zwischen einem glänzenden Hintergrund und einem matten Motiv, zwischen mit Gold (oder Metalllegierungen) hervorgehobenen Stellen, die das Kerzenlicht reflektieren und solchen, die wie Samt (Wollstaub) aussehen und das Licht verschlucken. Er geht so weit, dass er auf die Tapete, die er zuvor grundiert hat (also mit einer Hintergrundfarbe versehen hat), eine leichte Seidengaze klebt, die den Anschein von Stoff noch wirklicher erscheinen lässt.

Als Inspirationsquelle dienen Balin seine große persönliche Sammlung von alten Stoffen, von Leder und Fayencen, aber auch die Sammlungen der Museen in ganz Europa. Seine Kreationen rufen schon bei der Weltausstellung in Paris 1867 die Bewunderung aller Kritiker hervor, noch mehr dann bei der Weltausstellung in Wien 1873, wo ihm das Große Ehrendiplom verliehen wird. Dennoch treiben ihn die zahlreichen Patentanmeldungen zum Schutz seiner Erfindungen und die Prozesse, die er gegen seine Konkurrenten anstrengt, in den Ruin, und er wählt 1898 den Freitod.

Neben Balin haben alle Manufakturen Nachbildungen verschiedener Materialien im Angebot. Da auf den Tapeten jedoch keine Kennzeichnungen angebracht sind, können wir sie nur ganz selten bestimmten Unternehmen zuordnen.

HISTORISMUS – EKLEKTIZISMUS

„... und deren Werke heute die Kosten der angeblichen Erfindungen unserer Künstler bestreiten, die sich immer wieder über die Schätze des Kupferstichkabinetts beugen, um dadurch mit etwas Neuem aufzuwarten, dass sie geschickte Nachahmungen liefern.“

Honoré de Balzac, *Œuvres complètes*, Paris, 1842-1848 (Ins Deutsche übertragen von Ernst Wiegand Junker, bearbeitet von Ernst Sander. Die Menschliche Komödie, 12 Bände, Taschenbuchausgabe. Berlin 1998, Band VIII, Seite 18

Die industrielle Revolution Anfang des 19. Jahrhunderts ermöglichte die Massenproduktion von Dekorationsgegenständen und ihre Verbreitung in jede Inneneinrichtung. Das Bürgertum zeigt nun sein frisch erworbenes Vermögen und nimmt dabei Bezug auf die Stilrichtungen der Vergangenheit. Wir urteilen heutzutage streng über den Eklektizismus in der Dekoration der damaligen Zeit. Dabei haben sich vom Mittelalter bis zum Neoklassizismus alle Generationen von Produktionen aus der Vergangenheit inspirieren lassen. Die Neuerung im Historismus der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts besteht darin, dass die Stilrichtungen gemischt werden und es bis zur Entstehung des Jugendstils praktisch überhaupt keine Neuschöpfungen gibt.

Die Professionalisierung der Berufe des Archäologen und des Restaurators bringt es mit sich, dass die Eigenschaften, Materialien und Techniken der antiken und der mittelalterlichen Kunst besser bekannt werden. Diese Rückkehr zum Ursprung führt, nachdem man sich um die Wende zum 19. Jahrhundert an der Antike orientiert hatte, zur Entstehung der Neogotik in der Architektur und in der Dekoration zwischen 1830 und 1840. Nach 1850 bevorzugen die meisten Auftraggeber klassische Formen von der Renaissance bis zum Louis-seize.

Die in dieser Zeit produzierten Tapeten imitieren Holztäfelungen, steinerne Verzierungen und applizierte Textilien. Großflächige Dekore (wie in der Ausstellung im 2. OG des Museums zu sehen) erwecken das Ambiente einer ganzen Epoche zum Leben, von der Renaissance bis zum Neoklassizismus. Die Zeichner schöpfen ihre Ideen aus Sammlungen von Kupferstichen und aus Ornamentsverzeichnissen, die wahre „Datenbanken“ darstellen und nach Genres geordnet sind. Das am meisten benutzte ist die *Grammar of Ornament*, die der englische Architekt und Zeichner Owen Jones 1856 veröffentlicht. Diese Art Katalog mit Dekorationsmotiven existiert seit dem 16. Jahrhundert und stößt im 19. Jahrhundert wieder verstärkt auf Interesse; der Druck der Motive wird einfacher durch die Anwendung der Lithografie, ab den 1880er Jahren durch die Fotografie.

Meistens scheuen sich die Zeichner nicht, mehrere Modelle miteinander zu kombinieren. Sie streben nicht nach treuer Wiedergabe einer bestimmten historischen Epoche, sondern nach harmonischer Gestaltung des Gesamtwerks. Man muss sich einen ganzen Salon mit braunen oder bordeauxfarbenen Mustern tapeziert vorstellen, um sich den Geschmack des Zweiten Kaiserreichs mit seiner Vorliebe für dekorative Überfrachtung vor Augen zu führen. Einige Paneele, die Imitationen von Steinornamenten mit Blumengirlanden, Blumensträußen oder auch Landschaften verbinden, lockern den Eindruck des Erdrücktwerdens etwas auf, den diese *All-over-Muster* erzeugt haben müssen.

BLUMEN

Die Darstellung von Blumen, Gärten und Pflanzen auf Wanddekorationen ist eine alte Tradition, die aber im Zweiten Kaiserreich besonders ausgeprägt zur Ehre kommt. In Paris lässt Napoleon III. große Parks und kleine Grünanlagen in allen Wohnvierteln anlegen, um Licht und Luft in die Stadt zu bringen. Der Adel und das Großbürgertum kultivieren in ihren Wintergärten exotische Baumarten und die neuesten Blumensorten, die die Gärtner gezüchtet haben.

Die Tapetenmanufakturen produzieren Pflanzenmotive in großer Zahl, um der Nachfrage durch das Bürgertum gerecht zu werden, das die Nachbildung von Pergolen an den Wänden haben möchte. Sie bieten ganze Ensembles an – wie in dieser Abteilung einige Elemente aus dem *Wintergarten* – die Friese am oberen und unteren Rand der Wand umfassen, seitliche Pfosten und Accessoires (Vasen, Statuen) sowie Paneele, die ein Glashaus imitieren und von den anderen Elementen umgeben werden. Die Blumen können aber auch mit Ornamenten aus Steinimitat kombiniert werden und als Strauß, Girlande oder um ein Rankgitter geschlungen arrangiert sein.

Die Zeichner nehmen sich die Natur zum Vorbild, zeichnen aber auch nach den Stichen alter Meister. Die holländischen Maler des 17. und 18. Jahrhunderts, besonders berühmt für ihre naturalistischen Darstellungen, liefern zahlreiche Vorlagen. Im Zweiten Kaiserreich schätzt man vor allem üppige Blumen in voller Blüte: Pfingstrosen, Rosen, Glyzinien, Flieder, Hyazinthen, Tulpen, Schwertlilien, Lilien usw. Sie werden im Höhepunkt ihrer Blüte gemalt und in ihrer ganzen Pracht wiedergegeben. Vor allem die Rose ist bei den Kunden beliebt und wird zum häufigsten Tapetenmotiv nach 1850. Diese

Blume wird seit Anfang des 19. Jahrhunderts häufig gekreuzt, sodass zahlreiche Sorten in verschiedenen Farben und Formen entstehen.

Nach der Entwicklung der synthetischen Druckfarben im Jahr 1856 erweitert sich die Farbpalette ganz erheblich, wodurch es möglich wird, die Pflanze erstaunlich wirklichkeitsgetreu darzustellen. Diese Produkte zeugen von der hohen technischen Perfektion, die die Tapetenindustrie erreicht hat. Dem Kunsthandwerker gelingt es meisterhaft, den Schatten in der Vertiefung eines Blütenblatts darzustellen, den Farbverlauf des Blattwerks und die körnige Struktur des Fruchtknotens. Die Erschaffung eines Rosenmotivs beispielsweise erfordert oftmals etwa zwanzig verschiedene Farben und damit ebenso viele Holzmodelle oder Walzen.

TAPISSERIEN

„Die Untersuchung der Bildwirkerei des 19. Jahrhunderts führt zu folgender betrüblicher Feststellung: Keine der vorhergehenden Epochen hat mit unzureichenden Werkzeugen und technisch wie wissenschaftlich unvollständigen Kenntnissen so wenig zufriedenstellende Ergebnisse hervorgebracht wie die unsere.“

Jules Guiffrey, *Histoire de la tapisserie depuis le Moyen Âge jusqu'à nos jours*,
Tours, 1886,
Seite 453

Im Zweiten Kaiserreich ist die Kunst der Bildwirkerei eine Kunst der Nachbildung. Man kopiert sklavisch die Bilder der großen Meister, von Raffael bis Boucher, ohne dabei die Besonderheiten der Weberei zu berücksichtigen, wie zum Beispiel die zahlenmäßige Begrenztheit der verwendbaren Farben. Die Bildwirker werden auf die Rolle der Handwerker reduziert.

Ab 1870 reagieren die Tapetenmanufakturen ihrerseits auf die Nachfrage nach diesen großen Dekoren. Sie reproduzieren die Tapissereien von Aubusson, mittelalterliche Wandbespannungen, Pflanzendarstellungen, aber auch – als Kopie zweiten Grades – Bilder von Tenier und Boucher. Parallel dazu erschaffen sie neue Modelle von Tapisseree-Nachbildungen und passen so Motive, die auch in anderen Materialien verwirklicht werden (Holzimitat, Steinimitat), den textilen Besonderheiten an. Diese Kompositionen werden umgeben von passenden Bordüren, deren Farbe und Breite man aussuchen kann, und sie werden über einem Lambris aus Holz oder einem entsprechenden Imitat aus Tapete angebracht.

Die Nachahmung von Tapissereien erfordert, wie auch die Nachahmung anderer Materialien, ein großes technisches Know-how. Wie Charles Blanc erklärt, versucht man, „die Verkreuzungen von Kette und Schuss, die Rillen eines Bildteppichs vom Hochwebstuhl, Näharbeiten mit Goldfaden“ (Charles Blanc, *Grammaire des Arts décoratifs*, Paris, 1881, Seite 74) abzubilden. Der optische Eindruck eines gewebten Stoffes wird mit verschiedenen Kombinationen aus waagerechten, senkrechten und schrägen Linien erzielt, die man beim Tiefdruckverfahren und beim Kalandrieren (Prägen auf der Vorderseite) erhält. Ab der Ausstellung von 1878 löst der maschinelle Druck den Holzmodelldruck ab.

Am Ende des Jahrhunderts sind zwar einige Versuche im Stil des Art nouveau wie die *Orangenernte* von 1900 aus der Manufaktur Isidore Leroy zu registrieren, doch die Ablehnung der Imitation im Namen der „dekorativen Ehrlichkeit“ in der Bewegung *Arts and Crafts* besiegelt das Ende dieses Dekortyps.

JAPONISMUS

„[Die japanische Kunst] hat den europäischen Markt erobert. Paris hat sie angenommen; ihre Bronzen, ihre Keramiken, ihre Kartonarbeiten und sogar ihr Spielzeug sind in tausend Schaufenstern der Stadt zu sehen. [...] Ein so umfangreicher Import musste sich auf den französischen Geschmack auswirken

und hat das auch getan. Unsere großen Luxusindustrien – beispielsweise unsere Fayencen, unser Schmuck, unsere Emaillewaren, unsere Stoffe und unsere Tapeten – haben sich von der japanischen Kunst inspirieren lassen.“

Ernest Chesneau, „Le Japonisme dans les arts“, *Musée universel*, 1873, Band 2, S. 214-215

Die Faszination Europas für die japanische Kunst am Ende des 19. Jahrhunderts fügt sich in einen allgemeinen Hang zum Exotischen ein, der sich an die Chinoiserien des 18. Jahrhunderts anschließt. Die beiden Zivilisationen werden übrigens lange miteinander verwechselt. Zwar interessiert man sich schon seit den 1830er Jahren für die japanischen bildenden Künste, doch erst mit der Öffnung der Häfen nach Westen im Jahr 1854 und noch mehr mit Beginn der Meiji-Zeit im Jahr 1868 – als es möglich wird, nach Japan zu reisen – durchdringt der japanische Einfluss die europäische Kunst sehr tief. Kunstkritiker, Künstler und Sammler bringen von ihren Reisen Keramiken, Textilien, Bronzen, Cloisonnéarbeiten, Grafiken, Fächer, Kimonos und Lackarbeiten zurück. Siegfried (Samuel) Bing, Pariser Antiquitäten- und Kunsthändler deutscher Herkunft, ist einer der ersten Initiatoren, die Kenntnisse über Japan in Frankreich verbreiten. Er unternimmt 1880 bis 1881 eine lange Reise in den Osten, veröffentlicht nach seiner Rückkehr nach Paris die Zeitschrift *Le Japon artistique* und verkauft in seinem Geschäft *La Porte chinoise* Objekte aus dem Fernen Osten.

Neben den Galerien sind auch die Ausstellungen bevorzugte Orte, um die japanische Kultur kennen zu lernen. Bei der Ausstellung in London 1862 präsentiert Rutherford Alcock, erster britischer Botschafter in Japan, seine Sammlung japanischer Kunst und japanischen Kunsthandwerks, und zur Weltausstellung in Paris 1867 schicken die Schogune eine bemerkenswerte Sammlung von Objekten. Bei der Weltausstellung in Paris 1889 kann man japanische Herrenhäuser, ein Landhaus, Keramiken, Grafiken und Bücher bewundern. Für die Ausstellung von 1900 lässt Tadamas Hayashi, der Kommissar der japanischen Abteilung, von Zimmerleuten seines Landes ein Teehaus, einen Garten und einen Pavillon bauen, in denen buddhistische Skulpturen und Kakemonos gezeigt werden, die auf lebhaftes Interesse stoßen.

Eine japonisierende Tendenz in der Tapetenbranche lässt sich etwa von 1867 bis 1880 beobachten. Der Holzschnitt (*ukiyo-e*) stellt die Hauptinspirationsquelle für die Künstler dar, ob es sich nun um Maler oder um Zeichner für das Kunstgewerbe handelt. Von Hokusai, Hiroshige und Utamaro übernehmen sie die Stilisierung der Formen, die zweidimensionalen Motive, die Abwesenheit von Perspektive und Schatten, die asymmetrischen Kompositionen, die sich oft an einer Diagonalen ausrichten, und die lebhaften und brillanten Farben, die als Vollfläche aufgetragen werden. Ihr Einfluss wird auch deutlich durch das Auftauchen neuer Motive, die der Natur entnommen sind (Kraniche, Reiher, Karpfen, Insekten, Bambus, Kirschbäume), durch das Auftauchen von dekorativen Kunstobjekten (Fächer) und von Motiven, die aus dem Bereich der heraldischen Zeichen kommen. Die europäischen Zeichner folgen dem Beispiel der japanischen Meister und legen großen Wagemut an den Tag, wenn es um die Kombination von Farben geht, die oft lebhaft und gesättigt und mit Gold hervorgehoben sind.

Die Kenntnis der japanischen Kunst befreit die Künstler von ihrem akademischen Erbe und ermöglicht bald die Entstehung des Jugendstils.

ARTS AND CRAFTS

„Wenn man eine Chronik über den Fortschritt im Industriedesign schreibt, muss man sein Augenmerk vor allem auf die Wanddekoration richten. [...] Es ist nun selten, dass man auf grell vergoldete Scheußlichkeiten trifft (die Opfer schädlicher Gasausdünstungen werden, die ihren Glanz rasch trüben), oder auf schwer beladene Samttapeten, die überall ihren giftigen Staub verbreiten. Die Ausstellung *Arts and Crafts*, wo den Tapeten viel Raum gewidmet wird, legt Zeugnis davon ab, wie sehr das alles sich gewandelt hat.“

The Art Journal, 1889

Die Bewegung *Arts and Crafts* entsteht in den 1860er Jahren in England. Sie entfaltet ihre Wirkung hauptsächlich zwischen 1890 und 1910, zunächst auf den britischen Inseln, dann auf dem europäischen Kontinent und in Nordamerika. Ihr Name leitet sich von der 1887 gegründeten *Arts and Crafts Exhibition Society* ab, die ab dem folgenden Jahr in der *New Gallery* in der Londoner Regent Street ausstellt.

Ihr Begründer ist der Künstler und Schriftsteller William Morris (1834-1896), der von den Schriften des Theoretikers John Ruskin (1819-1900) beeinflusst ist. Die Bewegung befürwortet eine Reform der Produktionsbedingungen sowohl auf wirtschaftlicher und sozialer als auch auf künstlerischer Ebene. Angesichts der Entwicklung des industriellen Kapitalismus, der für die Situation der Arbeiter gleichbedeutend ist mit Armut und Krankheiten, und angesichts der starken Umweltverschmutzung setzt sich die Bewegung für die Rückkehr zur Natur ein, für die Wiederbelebung des Handwerks und die Wiederherstellung moralischer Werte. Die Ausstellung in London 1851 hatte gezeigt, wie schlecht die Qualität der in England gefertigten Möbel, des Kunstgewerbes und des Industriedesigns war. Ruskin, der vom Mittelalter begeistert ist, möchte die Kreativität und die Arbeitsqualität des mittelalterlichen Handwerks wiederherstellen. Seiner Überzeugung nach muss der Arbeiter an allen Entwicklungsphasen eines Objekts beteiligt sein.

Morris gründet 1861 zusammen mit mehreren Freunden eine Firma mit einem Verkaufsraum in London, wo von Künstlern gefertigte Glasgemälde, gewebte und bedruckte Stoffe, Möbel, Tapisseries und Teppiche sowie Tapeten vertrieben werden. Von 1888 an organisiert Morris Kunstgewerbeausstellungen. Er wünscht sich eine Demokratisierung des Zugangs zur Kunst, muss aber bald feststellen, dass seine Produktion, die von hoher Qualität ist und nur in geringer Anzahl gefertigt wird, nur für die oberen Klassen erschwinglich ist. Die Ideen von Morris verbreiten sich rasch, und in Großbritannien entstehen 130 *Arts-and-Crafts*-Organisationen. In kleinen städtischen Werkstätten und in ländlichen Manufakturen werden traditionelle Techniken wiedererlernt, um damit in Handarbeit Alltagsgegenstände herzustellen, die in den Rang von Kunstobjekten erhoben werden: Geschirr, Tafelsilber, Buchbindearbeiten, Teppiche, Leuchten, Glasmalerei und Tapeten. Die Materialien bleiben unbehandelt, die Formgebung ist klar.

Sowohl im Bereich der Tapeten als auch im Bereich der anderen Objektarten herrschen weiterhin stilisierte Pflanzen und Tiere als Inspirationsquelle vor. Die Bewegung bezieht sich auch auf die mittelalterliche Kunst, auf den Präraffaelismus und die Volkskunst.

Die *Arts-and-Crafts*-Bewegung übt einen wichtigen Einfluss auf den französischen und belgischen Art nouveau und auf den deutschen *Jugendstil* aus. Indem die Annäherung von bildender Kunst und Kunstgewerbe gefordert wird, entsteht das moderne Design.

ART NOUVEAU

„Die einfache naturalistische Abbildung einer Pflanze auf einem Industrieobjekt stellt für sich genommen noch keine Verzierung dar. [...] Um zur Verzierung zu werden, müssen die natürlichen Formen zu einem regelmäßigen Motiv geordnet werden; sie müssen vereinfacht werden, damit ihre Bedeutung leicht verstanden werden kann; ihre dekorativen Eigenschaften müssen im entsprechenden Material so direkt und effizient wie möglich ausgedrückt werden.“

W. Midgley und A.E.V. Lilley, *Plant Form and Design*, London, 1902, Seite 13

Als Folge der englischen *Art-and-Crafts*-Bewegung und unter dem Einfluss des Japonismus erwacht in den 1890er Jahren der Wunsch nach einer schlichteren Kunstform, auch als Reaktion auf den Eklektizismus und die akademische Kultur der vorhergehenden Generation. Der Jugendstil betrifft Architektur und Kunstgewerbe zugleich, außerdem die Bekleidung und einen Teil der bildenden Künste. Die Innenausstattung, die eng mit der Architektur verbunden ist, wird als Gesamtkunstwerk verstanden. Die Tapete ist nur ein Element innerhalb eines Ensembles, in dem jedes Objekt seinen Platz hat, ohne Hierarchie.

Erstmals interessieren sich namhafte Künstler, Architekten und Dekorateure für die Tapete. Kritiker und Theoretiker denken über die Erneuerung der Dekoration nach und berichten über Innovationen in

den Zeitschriften, von denen es um 1900 immer mehr gibt (*The studio*, *Art et décoration*, *L'Art décoratif*, *Dekorative Kunst*). Sie sind sich bewusst, dass die Qualität der maschinellen Herstellung schlecht ist und das Industriedesign erneuert werden muss; sie fordern deshalb die Benutzung von Holzmodellen und bestehen auf der Authentizität des Materials und seiner Anpassung an die Umgebung. Ihrer Meinung nach muss die Tapete die Planheit der Wände hervorheben und nicht dreidimensionale Gegenstände vortäuschen.

Die ersten Jugendstiltapeten kommen gegen 1890 von England nach Frankreich und werden bald von allen Manufakturen gedruckt. Sie halten aber nur selten den theoretischen Anforderungen der Puristen innerhalb der Bewegung Stand: Es handelt sich sehr wohl um eine maschinelle Massenproduktion, und die neuen Motive werden oft mit den alten Veredelungsverfahren (Gaufrierung, Beflockung) kombiniert. Parallel dazu führen die Manufakturen auch ihre traditionelle Produktion fort und bedienen damit die Nachfrage einer konservativen Kundschaft, die nach wie vor naturalistische Blumendarstellungen und Imitationsdekor schätzt.

Trotz nationaler Unterschiede kann man gemeinsame Hauptmerkmale der Jugendstiltapete ausmachen. Um das Kunstgewerbe wiederzubeleben, dem der Atem ausgeht, und unter dem Einfluss des Japonismus schöpfen die Künstler ihre Ideen aus der Natur. Die gemeinsamen Pflanzen (vor allem Tulpe und Mohn) liefern ein Formenrepertoire, aus dem die Künstler die Verflechtungen, die geschlungenen Linien als „Peitschenschlag“ festhalten. Die Blumen werden nicht mehr in ihrer ganzen Pracht dargestellt, sondern in allen Entwicklungsstadien der Blüte von der Knospe bis zur verblühten Pflanze. Pflanzen und Tiere werden stilisiert, die Motive, deren Vorlage aus den Ornamenten vergangener Jahrhunderte stammen, werden neu gezeichnet; die neuen Formen zeugen von einem neuen Interesse für Kalligrafie und Typografie. Die plastische Gestaltung gibt der Asymmetrie den Vorzug, und die Farbgebung ist mit Pastelltönen, gedämpften und matten Farben oft sehr originell.