



universität
wien

DIPLOMARBEIT

Titel der Diplomarbeit

Marmorpapier – vom Gebrauchsgegenstand zum Kunstobjekt

Am Beispiel der Sammlung Charles Ernest Clerget im Museum für angewandte
Kunst in Wien

Verfasserin

Clara Radunsky

angestrebter akademischer Grad

Magistra der Philosophie (Mag. phil.)

Wien, August 2012

Studienkennzahl lt. Studienblatt: A 315

Studienrichtung lt. Studienblatt: 315 Kunstgeschichte

Betreuerin / Betreuer: Ao. Prof. Dr. Monika Dachs-Nickel

Inhaltsverzeichnis

Einleitung.....	5
I GESCHICHTE UND TECHNIK.....	8
1. Definitionen.....	8
2. Ursprung.....	8
2.1 China.....	8
2.2 Japan.....	9
2.3 Persien und Türkei.....	9
3. Überlieferung nach Europa.....	10
4. Verbreitung der Herstellung in Europa.....	11
4.1 Erste schriftliche Erwähnungen und Publikationen.....	12
4.1.1 Herstellungsvorgang.....	13
5. Buntpapierer und deren Manufakturen.....	15
5.1 Deutschland – Marmorpapier als Bestandteil in Papiermanufakturen.....	15
5.2 Frankreich – Marmorpapier als hoch entwickelte Kunstform.....	16
5.2.1 Entwicklung der Muster.....	17
5.3 England.....	18
6. Früher Handel.....	20
7. Verwendung.....	21
7.1 Vorsatzpapier.....	21
7.2 Weitere Verwendungen – u.a. Wanddekoration und Auskleidungen.....	22
8. Marmorieren – Handwerk oder Kunstwerk?.....	23
9. Ausblick auf die maschinelle Erzeugung und die aufkommende Buntpapierindustrie	25
Exkurs: Marmorierung in der Entwicklung zur abstrakten Kunst.....	27
II DIE SAMMLUNG CHARLES ERNEST CLERGET	29
1. Clerget – der Sammler.....	29
1.1 Beschreibung der Sammlung.....	29
1.2 Vergleich Kategorisierung Clerget – Verkaufskatalog Stoy.....	31
2. Clerget – der Künstler.....	31
3. Clerget – der Kunsttheoretiker.....	33
3.1 „Von der typographischen Verzierung“.....	33
3.2 Die Gestaltung vom Titelblatt, Titel und Schmutztitel.....	34
3.3 Vergleich mit René Martin Dudin 1772.....	36
4. Clerget – der Bibliothekar und Mitbegründer der Union Centrale.....	37
4.1 Kunst im Wandel.....	38
4.2 Langer Weg zur Gründung der Union Centrale.....	39
4.3 Programm der Union Centrale.....	40

4.3.1 Ausstellungsdokumentationen 1865 & 1869.....	41
4.4 Ende der Union Centrale.....	44
5. Papier auf den Weltausstellungen.....	45
5.1. London 1851.....	45
5.2. Paris 1855.....	46
5.3. London 1862.....	47
5.3.1 Papierindustrie.....	47
5.3.2 Buchbinderei.....	49
5.4. Paris 1867.....	50
5.5. Wien 1873.....	51
5.6 Erkenntnisse.....	53
6. Weitere Sammlungen.....	53
6.1 Hofrat Franz Bartsch.....	54
6.1.1 Biographisches.....	54
6.1.2 Erwerb und Kategorisierung der Buntpapiere.....	54
6.1.3 Das Landesgewerbemuseum Stuttgart.....	56
6.1.4 Ausstellung in Stuttgart 1909.....	57
6.2 Olga Hirsch.....	57
6.2.1 Entstehung der Sammlung.....	58
6.2.2 Kategorisierung der Sammlung und Beispiele.....	58
6.3 Rosamond Loring.....	61
6.3.1 Die Künstlerin.....	61
6.3.2 Die Forscherin und Lehrerin.....	62
6.3.3 Die Sammlerin.....	64
7. Ausstellungen.....	66
7.1 Berlin 1907.....	66
7.2 Wien 1903.....	68
7.3 New York 1954.....	69
Ausblick.....	69
Bibliographie	
Abbildungen	
Abbildungsnachweis	
Abstract	
Curriculum Vitae	

An dieser Stelle möchte ich mich herzlich beim Museum für angewandte Kunst bedanken, vor allem bei Mag. Kathrin Pokorny-Nagel und Peter Klinger, die mich zu diesem Thema anspornten und das Projekt engagiert unterstützten, sowie beim gesamten Team der Bibliothek und Kunstblättersammlung für das tolle Service und die freundliche Aufnahme in die Bibliothek. Mein besonderer Dank gilt Prof. Dr. Monika Dachs-Nickel, deren unverwechselbare Lehrveranstaltungen Höhepunkte des Studiums waren und deren Inspiration und Anregungen diese Arbeit unermesslich geprägt haben.

Meiner Familie danke ich für das große Vertrauen in meine Ideen und für die Möglichkeiten diese zu realisieren.

Einleitung

Dank der Arbeitsgemeinschaft „Bibliotheken“ von Dr. Orlinski habe ich das Museum für angewandte Kunst und insbesondere dessen Bibliothek und Kunstblättersammlung als Ort kennen gelernt, an dem Studenten mit offenen Armen empfangen werden und ihnen die Möglichkeit geboten wird, einen Sammlungsbestandteil aufzuarbeiten. Schon im ersten Semester haben mich die Schätze völlig in den Bann gezogen, die in den vielen Schubladen und Kästen verborgen sind. Dazu gehört auch die Marmorpapiersammlung von Charles Ernest Clerget, mit der mich Mag. Pokorny-Nagel betraut hat und die ich im Rahmen meiner Diplomarbeit nun bearbeitet habe. Besonders faszinierend ist dabei der Umgang mit den Originalen – verbunden mit der Hoffnung, mit der Bearbeitung dem Museum einen kleinen Dienst erwiesen zu haben.

Den Schwerpunkt der Arbeit habe ich auf den Wandel des Marmorpapiers vom Gebrauchsgegenstand zum Kunst- und Sammelobjekt gelegt, wobei man rasch erkennen kann, dass dies keine lineare Entwicklung war, sondern sehr länder- und epochenspezifisch abgelaufen ist. Als Basis für den Leser, aber auch für das Verständnis dieses Wandels ist der erste Teil gedacht, der die Geschichte und Techniken der Marmorpapierherstellung zusammenfasst. Interessant ist dabei vor allem die unterschiedliche Wertschätzung von Marmorpapier. So ersetzte marmoriertes Papier in der Türkei und Persien beispielsweise Gemälde, während man es nach der Einführung der Technik in Europa vor allem in der Buchbinderkunst verwendete. Aber auch als kostbares Sammelobjekt ist es von Beginn an überliefert. Erst die Einführung mechanischer Herstellungsvorgänge in der Papier- und Buchherstellung in der Mitte des 19. Jahrhunderts hatte einen Qualitätsverlust und gleichzeitig sinkendes Interesse an Marmorpapier zu Folge. Künstlerisch am meisten ausgereift war das Marmorieren wiederum in Frankreich, was die Vielfalt der dort entwickelten Musterungen widerspiegelt.

Abgeschlossen wird der erste Teil mit einem Exkurs zu Marmorpapier in der Entwicklung der abstrakten Kunst, mit der sich Prof. Raphael Rosenberg intensiv beschäftigt hat. In diesem Bereich könnte gleichzeitig ein weiterer Grund für das neu aufgeflammtete Interesse an alten Marmorpapieren sowie die lebhaftige Sammeltätigkeit ab der Mitte des 19. Jahrhunderts liegen.

Dies führt nun schon zum zweiten Teil der Arbeit: Das neue Interesse an den Papieren trug dazu bei, dass Charles Ernest Clerget als einer der Ersten den künstlerischen Wert von

handgefertigten Marmorpapieren erkannte und über 400 Muster von verschiedenen Marmorierungen zusammen stellte. Nach einer genauen Beschreibung der Sammlung folgen in den nächsten Kapiteln die gesamten Tätigkeiten des französischen Künstlers und Buchexperten mit einem Schwerpunkt auf seine Funktion in der Union Centrale. Fortgesetzt wird mit einem Versuch, Clergets Sammlung und Marmorpapier im allgemeinen zu kontextualisieren. Die Sammlungstätigkeit Clergets fiel in die Epoche der aufkommenden Weltausstellungen Mitte des 19. Jahrhunderts, bei denen bis zu den ersten gänzlich Marmorpapieren gewidmeten Ausstellungen ab den 1880er Jahren erstmals Papierprodukte als Ausstellungsobjekte gezeigt wurden. Neben Clerget bekundeten auch bald weitere Leute großes Interesse an Marmorpapier - das Kapitel sechs beschäftigt sich daher mit den drei größten und wichtigsten Nachfolgersammlungen, die in Wien, England und den USA entstanden. Motivation und Sammlungsschwerpunkte von Hofrat Franz Bartsch (Wien), Olga Hirsch (England) und Rosamond Loring (USA) waren dabei recht unterschiedlich. Alle drei trugen bedeutend zu einem vermehrten Interesse für Marmorpapier sowie die beginnende Forschung bei. Dies zeigt sich auch in den aufkommenden Ausstellungen in wichtigen Museen in Wien, Berlin oder New York, wie im letzten Kapitel ausgeführt ist. Ein kleiner Exkurs soll außerdem aufzeigen, dass neben dem Interesse an historischen Marmorpapieren auch weiterhin der Fortbestand von handgefertigten Buntpapieren durch Wettbewerbe gefördert wurde.

Auch wenn die Arbeit hiermit in zwei große Teile, die unterschiedliche Schwerpunkte behandeln, gegliedert ist, sind diese nicht gänzlich separat zu betrachten, sondern als gegenseitige Ergänzung. Zwischen Teil I und II gibt es einige interessante Brücken, wie beispielsweise die Gründung der „Society for the Encouragement of Arts, Manufacture, and Commerce“ in England und der von Clerget mitgeförderten „Union Centrale“ in Frankreich, die beide einen erheblichen Beitrag dazu leisteten, dem Marmorpapier jene Wertschätzung zuteil werden zu lassen, die es mit den beginnenden Sammlungs- und Ausstellungstätigkeiten erfuhr. Auch die „Alba amicorum“, die sozusagen erste Sammlungen von Marmorpapieren darstellten, sind als Ergänzung und Vorstufe zu den Sammlerpersönlichkeiten im 19. und 20. Jahrhundert zu betrachten.

Für den ersten Teil der Arbeit stand mir sehr gute Literatur zur Verfügung. Besonders die Publikationen von Richard Wolfe, der sich über 25 Jahre mit der Geschichte von Marmorpapier beschäftigte, sowie jene von Marie-Ange Doizy geben einen besonders

detaillierten Einblick in die Materie. Aber auch das bereits in den 1970er Jahren herausgegebene Buch von Albert Haemmerle ist sehr detailreich und empfehlenswert.

Hauptsächlich originale Quellen kamen beim zweiten Teil „Sammlung Charles Ernest Clerget“ zur Verwendung, zunächst die Sammlung, Werke und Schriften von Clerget selbst sowie dann sämtliche Ausstellungskataloge der Weltausstellungen und der Marmorpapieraussstellungen. Wichtig zu erwähnen ist auch die Publikation von Rosamond Loring, die nicht nur als Sammlerin, sondern gleichzeitig sehr intensiv in der Forschung gewirkt hat.

Wenige Nachschlagewerke und Publikationen zu Marmorpapier waren in den heimischen Bibliotheken vertreten. Die Aufarbeitung dieser Sammlung trug auch dazu bei, dass das Museum für angewandte Kunst in umfangreiche Literatur investierte und somit die Lücke zu einem, bis weit über das 19. Jahrhundert hinausreichenden, wichtigen Dekorations- und Kunstgegenstand geschlossen werden konnte.

I GESCHICHTE UND TECHNIK

1. Definitionen

Marmorpapier gehört zur Gruppe der Buntpapiere; diese Sparte umfasst alle Arten von Papieren, die oberflächlich gefärbt, farbig getränkt, bedruckt oder geprägt sind. Die Bandbreite reicht von einfarbig gestrichenen Papieren über Kleisterpapiere und Dominotierpapiere bis zu Brokat- und Kupferstichpapieren. Nicht eingeschlossen sind Papiere, die schon während der Herstellung durchgehend gefärbt werden. Albert Haemmerle vermutet, dass der Begriff „Buntpapier“ erstmals Ende des 17. Jahrhunderts verwendet wurde, jedoch nicht wie im heutigen Sinne für „mehrfarbig“, sondern rein als „farbig“.¹

Unter der Technik des Marmorierens versteht man das Verfließen von Farben zu einem Muster an der Oberfläche einer Flüssigkeit; die Musterung gelangt auf das Papier, in dem man ein Blatt darauf legt und anschließend vorsichtig abzieht. Zunächst „Türkisch Papier“ auf Grund seines Entdeckungsorts genannt, setzte sich bald der Begriff „marmoriertes Papier“ durch, begründet mit der Ähnlichkeit zur Musterung von Marmor.²

2. Ursprung

2.1 China

Bereits Albert Haemmerle vermutete in seiner Publikation 1977, dass die Wiege der Marmoriertechnik in China liegt.³ Dies bestätigt auch Richard Wolfe, der eine Studie über die chinesische Papierindustrie von Tsuen-hsue Tsien, Professor an der University of Chicago, heranzieht.⁴ Bereits im 2. und 3. Jahrhundert n. Chr., in der Ming und Ch'ing Dynastie, hatte man Papier gefärbt, um das Papier vor der Beschädigung durch Insekten zu schützen. Man verwendete dazu entweder die innere Rinde des Amur Korkbaumes, was eine gelbe Färbung zur Folge hatte, oder eine Mischung aus Blei und Schwefel, die das Papier rot färbte. Von der Tang Dynastie im 4. und 5. Jahrhundert ist bekannt, dass zehn Farben zur Papierfärbung sowie Musterungen zur Papierdekoration herangezogen wurden. Die Papiere wurden nicht nur als Gebrauchsobjekte gehandelt, sondern waren Bestandteil künstlerischer Ausdrucksformen. *„From early times, paper was the most popular artistic medium of the Chinese as well as peoples of other nations in East Asia; it was adapted not only for writing and calligraphy but for making rubbings from inscriptions and for many different kinds of*

¹ Haemmerle 1977, S. 9-11,

² Wolfe 1990, S. 2.

³ Haemmerle 1977, S. 41.

⁴ Wolfe 1990, S. 5-6.

decorative art.“⁵ Auch Marmorierung gehörte zu den verwendeten Techniken, wie aus der Schrift von Su-I-chien „Wen Fang Ssu Phu“ aus dem 10. Jahrhundert überliefert ist. Er beschreibt, wie Öl und Wasser gemischt wurden, damit die schwarze Tinte bzw. Farben an der Oberfläche schwimmen. Wolfe zitiert außerdem eine von Tsien übersetzte Passage: „*The various designs which looked like human figures, clouds, or flying birds were transferred from the surface of the liquid to the paper, and it this way a marbled paper was made.*“⁶

2.2 Japan

Auch in Japan war das Dekorieren von Papier durch farbige Tunkmuster – Suminagashi (Abb. 1)⁷ - ab dem 12. Jahrhundert n. Chr. bekannt. Aus dieser Zeit sind Beispiele erhalten, die im Nationalmuseum von Tokio zu sehen sind. Der japanische Papierexperte Kiyofusa Narita, der jahrelang in der größten Papiermanufaktur Japans gearbeitet und das Papiermuseum in Tokio geleitet hat, vermutet, dass die Suminagashi-Technik am Ende der Heian-Cho Ära (794 – 1185) auftauchte, als Japan, dessen Kunst bislang stark von China beeinflusst gewesen war, seinen eigenen Kunststil entwickelte. Das dekorative Papier war ein reiner Luxusartikel, der nur am Hof des Kaisers und von Adeligen benützt wurde. Erst ab Ende des 16. Jahrhunderts wurde durch Modernisierung der Herstellung das Papier auch für das restliche Volk leistbar.⁸

2.3 Persien und Türkei

Über die Überlieferung der Technik weiter in den Westen ist nach wie vor wenig bekannt. Sowohl Haemmerle als auch Wolfe vermuten, dass die Marmoriertechnik über den Handel und die Seidenstraße nach Persien und in die Türkei kam. Frühe Beispiele sind in Turkestan aus dem 13. Jahrhundert sowie im Osten von Persien aus dem frühen 14. Jahrhundert gefunden worden. Dabei wurde die Herstellung und Technik immer wieder verbessert; im Osmanischen Reich gehörte schließlich die Marmoriertechnik zu den bestentwickeltsten Kunstformen überhaupt. Große Beliebtheit hatten die kunstvollen Papiere bei Diplomaten oder beim Schah von Persien, die auf marmoriertem Papier schrieben, um jede Fälschung von wichtigen Dokumenten auszuschließen. Ein Beispiel für Marmorpapier als Hintergrund für

⁵ Wolfe 1990, S. 5-6.

Übersetzung: *Von Beginn an war das Papier eines der beliebtesten künstlerischen Ausdrucksformen Chinas und Ostasien; es wurde nicht nur zum Schreiben und Kalligraphieren benützt, sondern zum Durchpausen von Inschriften sowie für jede Art dekorativer Kunst.*

⁶ Wolfe 1990, S. 6.

Ueb.: *Die verschiedenen Designs, die menschlichen Figuren, Wolken oder fliegende Vögel ähnelten, wurden von der Wasseroberfläche auf ein Papier übertragen; so wurde Marmorpapier hergestellt.*

⁷ Anm.: jap. Sumi = dt. Tinte, jap. Nagashi = dt. treibend, schwimmend; Vgl. Wolfe 1990, S. 6.

⁸ Wolfe 1990, S. 6.

Schrift ist ein Dokument, das sich in der Österreichischen Nationalbibliothek befindet (Abb. 2); es handelt sich um ein persisches Gedicht in Tâliksschrift um 1570. Das Ebru⁹ Papier war wie auch in Japan ein kostbares Objekt und wurde als Geschenk zwischen Herrschern ausgetauscht. Anstelle von Gemälden schmückte Marmorpapier sogar die Wände von Palästen (Abb. 4 & 5). Die Technik war derart ausgereift, dass Nelken, Rosen, Tulpen oder Blätter geformt werden konnten (Abb. 3). Wolfe zitiert den türkischen Experten der Geschichte des Marmorpapiers Mehmed Ali Kagitci: „Whereas in Europe art has found expression in pictorial representation, in the East it has developed in ornament and script, which are of equal standing with each other and pictorial illustration.“¹⁰ Auf Grund des Bilderverbots im Islam erfuhren zum Unterschied zu Europa die dekorativen Kunsthandwerke sehr früh eine hohe Wertschätzung. Auch Ugur Derman geht darauf in einer seiner Publikationen ein: „Islam did not develop an absolute fine art along European lines, but counted among its masterpieces not only architecture and painting but the creations of weavers, potters, metalworkers, and other artisans as well.“¹¹ Auch aus der Region Dekkan in Südindien haben sich besonders außergewöhnliche marmorierte Bilder erhalten (Abb. 6-11), die zwischen 1650 und 1750 entstanden sind. Die Bilder zeigen Jagdszenen, Porträts von bedeutenden Persönlichkeiten oder alle Arten von Tieren.¹²

Weitergegeben wurde die Technik von einer Generation zur nächsten. Die ersten namentlich bekannte Marmorpapierhersteller kennt man aus dem frühen 17. Jahrhundert sowie aus dem 18. Jahrhundert. Dazu zählte beispielsweise der 1773 verstorbene Hatip Mehmed Efendi, ein Imam der Aya Sofya Moschee in Istanbul, dessen Vater bereits als Marmorierkünstler bekannt war.¹³

3. Überlieferung nach Europa

Ende des 16. Jahrhunderts kam es erstmals zu Handelsabkommen zwischen dem osmanischen Reich und Europa (Frankreich, England und Holland). Nicht nur Waren wurden ausgetauscht, neben Händlern und Kaufmännern kamen nun auch europäische Reisende vermehrt in den

⁹ Anm.: Ebru kommt entweder vom persischen Wort ebri = Wolke oder von ab-ru = Wasseroberfläche, Vgl. Wolfe 1990 S. 8.

¹⁰ Wolfe 1990, S. 8.

Ueb.: Während in Europa Kunst vor allem in der bildlichen Darstellung Ausdruck fand, entwickelte sie sich im Osten in Ornamentik und Schrift, die auf gleicher Ebene zu bewerten sind, auch gegenüber bildlichen Darstellungen.

¹¹ M. Ugur Derman, Türk Sanatında Ebru, Nisan 1977, zit. nach: Wolfe 1990, S. 8.

Ueb.: Im Islam wurden die darstellenden Künste nicht nach europäischen Sinne entwickelt, aber zu den künstlerischen Meisterstücken zählten neben Architektur und Malerei genauso die Werke von Webern, Töpfern, Schmieden und anderen Handwerkern.

¹² Doizy 1996, S. 86-90.

¹³ Wolfe 1990, S. 9.

Nahen Osten. Diese entdeckten das ihnen unbekannte Marmorpapier und schickten es zu sich nach Hause oder sammelten es in einem sogenannten „*Album Amicorum*“ (Stammbücher).¹⁴ Im V&A Museum in London ist beispielsweise das Stammbuch des Wiener Orientreisenden Wolfgang Leuchtkauf (Abb. 12) erhalten, der sich von 1616 bis 1624 in Istanbul aufhielt. Das früheste Beispiel stammt jedoch bereits von 1575; dabei handelt es sich um das Stammbuch des Barons Stephan von Haymb zu Reichenau. Ebenfalls im 16. Jahrhundert entstanden ist das Buch von Hans Joachim Prack von Asch, das eine große Anzahl an Marmorpapieren enthält.¹⁵ In Frankreich erfreute sich die Verwendung eines „*Album Amicorum*“ zwar nicht der gleichen Beliebtheit, orientalische Marmorpapiere waren dennoch ein kostbares und beliebtes Sammelobjekt. Erhalten ist das Tagebuch von Pierre de l’Estoile, der ab 1608 mehrere Einträge über neue Ankäufe oder Tauschgeschäfte von Marmorpapier machte (Abb. 13).¹⁶ Erwähnung findet die Entdeckung auch in zahlreichen Reiseberichten, erstmals 1553 in den Schriften des Franzosen Pierre Belon du Man, gefolgt von George Sandys 1610¹⁷ und Sir Thomas Herbert 1627 und 1629.¹⁸

Ihre Blüte erreichte die Herstellung von Marmorpapier in Europa, wo die Technik perfektioniert und außergewöhnliche Muster, wie der Kammarmor, entwickelt wurden. Die Produktion von Marmorpapier und anderen Papierarten wuchs schließlich zu einem eigenständigen Industriezweig an.

4. Verbreitung der Herstellung in Europa

Nicht lange nach der Entdeckung des Marmorpapiers durch Reisende im Orient, wandte man ebenfalls in Europa die Technik an. Die frühesten Beispiele sind in zahlreichen Stammbüchern um 1600, wie beispielsweise in jenem von Johann Friedrich Herzog von Württemberg, in Deutschland zu finden. Albert Haemmerle begründet die deutsche Herkunft der darin zu findenden 56 Blätter Marmorpapier mit der noch mangelhaften Technik sowie mit den Wasserzeichen, die ident sind mit jenen auf dem weißen Papier des Stammbuchs. Weitere Exemplare früher Versuche sind im Stammbuch des Grafen Friedrich Solms-Laubach zu finden. Auf einem der Marmorpapiere findet sich ein Eintrag der Familie

¹⁴ Wolfe 1990, S. 3.

¹⁵ Haemmerle 1977, S. 49.

¹⁶ Wolfe 1990, S. 35.

¹⁷ Anm.: „Das merkwürdige Wolkenmuster ihres Papiers, das dieses dicht bedeckt und sehr farbig marmorartig gemustert ist, wird mit Hilfe eines Tricks durch Eintunken in Wasser gefertigt.“ Zit. George Sandys, in: Grünebaum 1982, S. 25-26.

¹⁸ Wolfe 1990, S. 3.

Hohenlohe aus dem Jahr 1604 (Abb. 15 & 16), andere Papiere dienen wiederum als Hintergrund von Wappen und Allegorien (Abb. 14).¹⁹

Wie die Technik in Europa bekannt wurde, kann nur spekuliert werden. Dies liegt daran, dass jene, die über die Herstellung Bescheid wussten, dies als eine Art Berufsgeheimnis für sich behielten.²⁰ Paul Kersten vermutet in seiner Publikation von 1922, dass die Marmoriertechnik über Venedig nach Europa überliefert wurde. Eine andere von Wolfe erläuterte Theorie ist, dass sich die Technik durch die Türkenkriege in Mitteleuropa verbreitete.²¹ Dass die Verbreitung des Marmorierens von italienischen oder spanischen Mittelmeerhäfen ihren Ausgang nahm, nimmt auch Rosamond Loring an. Sie vermutet außerdem, dass anschließend über die wichtigen Handelswege des Rhein, der Donau und der Elbe sich diese neue Form der Papierdekoration in ganz Europa durchsetzte.²²

Eine weitere Unsicherheit herrscht darüber, ob Marmorpapier zuerst in Deutschland oder Frankreich entstand. In der Enzyklopädie von Diderot und d'Alembert wird die Erfindung Deutschland zugeschrieben. Albert Haemmerle zweifelt an dieser Theorie und vermutet eher in Frankreich die ersten Marmorpapierherstellungen.²³ In einer der aktuellsten und ausführlichsten Publikationen über die Geschichte von Richard Wolfe wird wieder Deutschland als Ursprungsland der Marmorpapierproduktion genannt.²⁴

4.1 Erste schriftliche Erwähnungen und Publikationen

Veröffentlicht wurde der Herstellungsvorgang des Marmorierens erstmals vom Jesuiten, Naturwissenschaftler (Mathematik, Physik, Chemie) sowie Lehrer von orientalischen Sprachen, Athanasius Kircher, in dem Werk „Ars Magna Lucis et Umbrae“, das 1646 in Rom erschien. Wahrscheinlich schon früher verfasst, jedoch erst 1677 veröffentlicht, wurde der Artikel „*Turckisches Papyr zu Machen und zu Figuieren*“ von Daniel Schwenter, der bereits vor 1636 – dem Todesjahr des Wissenschaftlers - entstanden sein muss.²⁵ Marie-Ange Doizy, die 1996 ihre Publikation über Marmorpapier herausgab, gibt noch ein älteres Manuskript über das Marmorieren an. Dabei handelt es sich um das Buch „*Verlichtery kunst-boek*“ des Holländers Gerard Ter Brugghen aus dem Jahr 1616. Im 16. Kapitel beschreibt er den

¹⁹ Haemmerle 1977, S. 49-55.

²⁰ Haemmerle 1977, S. 52.

²¹ Wolfe 1990, S. 13.

²² Loring 2007, S. 14.

²³ Haemmerle 1977, S. 52.

²⁴ Wolfe 1990, S. 14.

Anm.: Wie sich die Marmorpapierproduktion in den beiden Ländern Deutschland und Frankreich schließlich entwickelte, Vgl. Kapitel 5, S. 15-18.

²⁵ Wolfe 1990, 15-16.

Marmoriervorgang; außergewöhnlich ist, dass er bereits den Begriff „*gemarbert papier*“ verwendet – zu seiner Zeit ist meist nur der Terminus „Türkisch Papier“ zu finden.²⁶

4.1.1 Herstellungsvorgang

Der Herstellungsprozess von Marmorpapier (Abb. 17) wurde mehrfach schriftlich aufgezeichnet. Die Grundlage der Marmoriertechnik ist die Tatsache, dass sich Öl und Wasser nicht vermischen. Zur Herstellung von marmoriertem Papier benötigte man eine Wanne aus Holz oder Zink (heute auch Plastik), die mit Wasser, das zuvor mit einer bestimmten Art von Seetang (Caragheenmoos) oder Gummitragant aufgekocht wurde, gefüllt ist (Abb. 18-22); die Fläche der Wanne sollte auf beiden Seiten um etwa 5cm größer sein als das zum Einfärben vorgesehene Papier. Als Farben standen für Blau Indigo, für Rot Florentiner Lack oder Brasilholzrot, für Gelb Ocker, für Schwarz eine Mischung aus Indigo und Kienruss und für Grün eine Mischung aus Indigo und Ocker zur Verfügung. Diese wurden dann mit Kreide und Ochsen-galle versetzt, was zum einen das Absinken der Farben und zum anderen deren Vermischung mit dem Schleimgrund verhinderte. Außerdem vermischten sich dadurch auch die Farben untereinander nicht.²⁷

Zu den bedeutendsten Quellen gehört ein Vortrag von John Evelyn, den er am 8. Jänner 1662 in der Royal Society in London hielt und detailgetreu den Produktionsablauf schildert. Während eines Romaufenthaltes 1644 dürfte er einer Demonstration von Kircher beigewohnt haben. *„Wenn sich der Gummi in der Wanne gut gesetzt hat, lege einen Bogen Papier darüber, so dass er sehr flach in die Lösung taucht; und hebe ihn rasch wieder heraus, in dem du ihn zwischen beiden Händen ausgestreckt hältst, um den Vorgang geschickt durchzuführen. Dies wird getan, damit der zu Boden gesunkene Gummi aufgerührt und durch den Sog zur gleichmäßigeren Verteilung in der Lösung an die Oberfläche gehoben wird. Nachdem dies fertig ist, und alle Farben in weiten Apothekertöpfen vor dir auf dem Tische stehen, auf dem sich die Wanne befindet, tauche einen genügend großen Pinsel aus Schweinsborsten (wie sie die Maler benutzen) in die gewünschte Farbe nach Gutdünken; gewöhnlich aber benutzt man Blau zuerst; und sprengle die Farbe auf die Oberfläche der Lösung: wenn die Farbe richtig zubereitet ist, wird sie sich gut ausbreiten. Dann verwende das Rot in der gleichen Weise (aber alles mit verschiedenen Pinseln), danach das Gelb und zuletzt das Grün; falls du Weiß hinzufügen möchtest, brauchst du nur klares Wasser darüber zu sprengeln, das mit einer kleinen Menge Ochsen-galle vermischt ist.“*

²⁶ Doizy 1996, S. 100-101.

²⁷ Haemmerle 1977, S. 41-44.

Wenn alle verschiedenen Farben nun auf der Lösung schwimmen, musst du, um das zusagende Muster zu erreichen, mit einem zugespitzten Stock und einer schnellen Bewegung die Lösung und die fluktuierenden Farben bewegen, in dem du den Stock im Zickzack von einer Seite der Wanne zur anderen ziehst. Kämme dann mit einem Kamm, den du mit beiden Händen an den Enden nimmst, die Oberfläche der Lösung in der Wanne von einem Ende zum anderen, lasse dabei aber nur die Zinken eintauchen; dies muss mit einer zarten und gleichmäßigen Bewegung ausgeführt werden, dann wird es jene Wellenform hervorbringen, die du auf Marmorpapieren siehst. (...) Wenn du aber wünschst, dass die Farben irgendein anderes phantasievolles Muster zeigen sollen, z.B. Schlangenlinien oder Federbüsche, so wird dies mit dem oben genannten kleinen spitzen Stock gemacht, in dem man auf dem Muster, das du vorher gekämmt hast, zeichnet; aber dies muss von einer geschickten Hand ausgeführt werden, mit sehr flachem Eintauchen in die Lösung, kreisförmig, als ob du Schnörkel oder Anfangsbuchstaben zeichnen wolltest.

Wenn deine Farben alle in dieser Anordnung sind, breite einen Bogen weißes Papier darauf; um dies kunstvoll auszuführen, ist aber Geschicklichkeit nötig, die man nur durch Übung erreicht; da die Oberflächen von beiden – der Lösung und des Papiers – gleichmäßig und in allen Teilen sich berühren müssen, hebe das Papier, ehe es Zeit hat durchzuweichen – was innerhalb von 2-3 Pulsschlägen geschieht, so fern das Papier nicht besonders dick ist – geschwind und mit ruhiger Hand ab, dann breite es eine Weile auf einem Brett aus; du kannst es auch (...) zum Trocknen unverzüglich auf eine Leine hängen. Wenn es trocken ist, poliere es mit einem glatten Stein, Marmor oder Elfenbeinknopf.“²⁸

Die Herstellung von Marmorpapier ist also sehr komplex, in der sowohl technisches Wissen als auch handwerkliches und künstlerisches Talent gefragt sind. Die Tücken liegen vor allem in der Zusammensetzung der Farben und Treibmittel und der Empfindlichkeit des Schleimgrundes. Geringe Temperaturschwankungen oder die Missachtung von Mengenangaben können schon dazu führen, dass die Farben absinken oder ihre Leuchtkraft auf dem Papier nicht entfalten.²⁹ Auch in der Enzyklopädie von Diderot und d’Alembert ist vermerkt: *„Il ne faut pas imaginer qu’on fera bien du papier marbré en débutant... Il n’y aura que l’habitude, l’expérience et l’adresse qui apprendront à éviter un grand nombre de petits inconvénients de détail et à atteindre à des petites manœuvres qui perfectionnent.“*³⁰

²⁸ John Evelyn, An Exact Account of the Making of Marbled Paper, In: Register Book of the Royal Society, zit. nach: Haemmerle 1977, S. 57-58.

²⁹ Grünebaum 1982, S. 27-28.

³⁰ Doizy 1996, S. 121.

Ueb.: Man darf sich nicht vorstellen, dass man Marmorpapier als Anfänger herstellen kann... Nur mit Gewohnheit, Erfahrung und Geschick kann man erlernen, eine große Anzahl von kleinen Fehlern zu vermeiden und Perfektion zu erreichen.

Auf Kircher, Evelyn und die Enzyklopädie folgen viele weitere Anleitungen in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts in Leipzig, Würzburg oder Amsterdam, die sich alle großteils auf Kircher berufen. Die große Anzahl an Literatur über das Marmorieren verdeutlicht das vermehrte Interesse an Marmorpapier in ganz Europa.³¹

5. Buntpapierer und deren Manufakturen

Mit dem Anstieg des Interesses an der neuen Form der Papiergestaltung ab Mitte des 17. Jahrhunderts, bildete sich auch ein neuer Beruf heran: der des Buntpapierers (Abb. 25 & 26). In der Enzyklopädie von Diderot und d'Alembert (Abb. 24 a & b) wird der Beruf des „*marbreur de papier*“ folgendermaßen definiert: „*C'est un ouvrier qui fait peindre le papier, ou plutôt le tacher de différentes couleurs, tantôt symétriquement, tantôt irrégulièrement disposées, quelquefois imitant le marbre et produisant un effet agréable à l'œil, lorsque l'ouvrier est habitué qu'il a un peu de goût*“.³²

5.1 Deutschland – Marmorpapier als Bestandteil in Papiermanufakturen

Bis ins 18. Jahrhundert war die Herstellung von Papier ein freier Beruf, der keiner Zunftordnung unterlag. Nur in manchen Städten musste man die Genehmigung des Rates einholen. Neben Leuten aus artverwandten Berufszweigen wie Formschneider, Briefmaler, Illuministen oder Kartenmaler, widmeten sich auch berufslose Personen, z.B. Frauen, diesem neuen Gewerbe. Dabei betrieben sie keinen offenen Papierhandel, sondern belieferten Buchbinder und Händler. Der erste, der Türkisch Papier ab 1675 berufsmäßig herstellte, war wahrscheinlich Franziskus Fuchs, gefolgt von Christoph Ainmiller, Hans Ludwig Stumpp und Hans Georg Scheppich.³³ Die Herstellung von Marmorpapier ist in Deutschland jedoch – anders als in den anderen europäischen Ländern – immer eng mit der Produktion der anderen Buntpapiersorten verbunden gewesen. Meist war Marmorpapier nur eine der angebotenen Sorten einer Buntpapiermanufaktur und war nur von sehr wohlhabenden Adeligen und Kaufleuten leistbar. Die Kunst des Marmorierens entwickelte sich daher nur langsam. Erst als sich auch in Deutschland Marmorpapier in der Verwendung als Vorsatzpapier durchsetzte

³¹ Vgl. Wolfe 1990, 16-17; Haemmerle 1977, S. 54.

³² Diderot/ D'Alembert, Encyclopédie ou Dictionnaire Raisonné des sciences, des arts et des métiers, in: Kat. Ausst. Rennes 1990, S. 23.

Ueb.: *Das ist ein Handwerker, der das Papier bemalt oder vielmehr mit verschiedenen Farbflecken versieht, manchmal symmetrisch, manchmal unregelmäßig verteilt, manchmal den Marmor imitierend, was einen angenehmen Effekt aufs Auge ausübt; schließlich ist der Handwerker daran gewöhnt und hat ein wenig Geschmack.*

³³ Wolfe 1990, S. 20.

und dadurch der Bedarf stark anstieg, entstand ein Industriezweig, der sich dem Marmorieren widmete.³⁴

Aufgekommen ist die Buntpapierherstellung in der Mitte des 16. Jahrhunderts in Augsburg. Dies ist kein Zufall, denn die schwäbische Stadt galt als Zentrum für die Buchbinder- und Druckindustrie. Zunächst stellte man Buntpapiere vor allem mit Holzmodellen her. Das erste Patent ist aus dem Jahr 1589 erhalten, das dem Hofmaler Heinrich Trorbach von Heidelberg gestattete, die Holzblöcke und Stempel seines Schwiegervaters Johann Presserer weiter zu verwenden. Dokumente über die Herstellung von Marmorpapier sind erst ab der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts erhalten. Die vorhin genannten Beispiele³⁵ sind jedoch Beweis dafür, dass man sehr wohl weitaus früher Marmorpapier produzierte.³⁶ Albert Haemmerle, der zwanzig Jahre die Archive von Augsburg aufgearbeitet hat, erstellte außerdem eine Liste aller Buntpapierhersteller zwischen Ende des 17. Jahrhunderts und 1800. Darunter werden vierzig als „türkisch Papiermacher“ bezeichnet.³⁷ Bald folgten auch in Fürth und Nürnberg zwischen 1720 und 1730 Gründungen kleiner Manufakturen; ab 1755 gab es auch in Leipzig, der führenden Buchhandelsstadt, eine Buntpapierfabrik.

5.2 Frankreich – Marmorpapier als hoch entwickelte Kunstform

Das meiste Wissen über die frühe Marmorpapierproduktion kann vor allem aus zwei Publikationen gewonnen werden. Erstmals publiziert wurde der Marmorierungsprozess in Frankreich im „*Journal Oeconomique*“ aus dem Jahr 1758. Man nimmt an, dass der anonyme Autor selbst in diesem Metier tätig gewesen ist; in seinem Artikel „*De la meilleure manière de faire le papier marbré*“ beschreibt er besonders genau die technischen Aspekte des Herstellungsvorgangs. Mit dem Ziel, die Technik des Marmorierens zu verbessern, wollte er das Geheimnis um die Technik ein wenig lüften. Obwohl Marmorpapier mittlerweile weit verbreitet gewesen ist, war der Herstellungsvorgang immer noch sehr wenigen bekannt.³⁸

Umfangreicher sind die beiden Beiträge von Jean Le Rond d'Alembert und Denis Diderot in der von ihnen 1745 begonnen Enzyklopädie; die Artikel „*Marbreur de Papier*“ und „*Papier marbré*“ wurden jeweils 1765 im zehnten Band veröffentlicht und umfassen auch einige Stiche, die den Herstellungsprozess sowie die verwendeten Werkzeuge dokumentieren (Abb. 18-23).

³⁴ Wolfe 1990, S. 21.

³⁵ Vgl. Teil I, Kapitel 4, S. 11-12.

³⁶ Wolfe 1990, S. 20-23.

³⁷ Haemmerle 1977, S. 22.

³⁸ Wolfe 1990, S. 41.

Bereits in der Publikation von Jean La Caille von 1689 wird der Buchbinder Macé Ruette, der bis Mitte des 17. Jahrhunderts gewirkt hat, als Erfinder des Marmorierens gepriesen. Seine Papiere werden als regelrechte „*feu d'artifices de couleurs*“ bezeichnet.³⁹ Andere frühe „*marbreurs*“ sind Le Gascon, Padeloup, Derome und Le Breton⁴⁰. Die technische Brillanz verdeutlicht ein Zeugnis von Jean-Baptiste-Michel Papillon, der selbst eine Papiermanufaktur leitete und neben einem Artikel für Diderot-D'Alemberts Enzyklopädie auch eine eigene Publikation „*Traité historique et pratique de la gravure en bois*“ verfasste. In dieser äußert er größte Wertschätzung für die Arbeit von Le Breton, der die Kunst des Marmorierens derart perfektioniert habe, dass er den Stein besser imitieren könne als Künstler mit deren Pinsel.⁴¹ Die zahlreichen erhaltenen Bücher und Schriften, in denen sich marmorierte Vorsatzpapiere befinden, sprechen jedoch dafür, dass es weitaus mehr als die bekannten und vorhin genannten Manufakturen gab.⁴²

5.2.1 Entwicklung der Muster

Die ersten Versuche der Marmorpapierherstellung sind aus Deutschland erhalten. In Frankreich war jedoch die Marmoriertechnik erwiesenermaßen wesentlich rascher ausgereift und außergewöhnliche Varianten wurden entwickelt. Der Gestaltungsreichtum kann zum einen damit begründet werden, dass das Aufkommen des Marmorierens just in eine Epoche fiel, in der die Buchbindekunst ihren Höhepunkt erreicht hatte. Zum anderen kam das Marmorpapier vor allem in den kostbarsten Ausgaben für den König oder andere bedeutende Persönlichkeiten zur Verwendung.⁴³

Im frühen 17. Jahrhundert war man besonders auf den feinen Kammarmor (Abb. 27) spezialisiert; die Länge der gezogenen Kämme konnte jedoch sehr variieren. Farblich dominierte vor allem Rot, kombiniert wurde es mit Schwarz und Blau, manchmal auch Grün, Ockergelb oder Orange. Seltene Varianten stellen schwarz-gelben Kammarmor dar.⁴⁴ Aus dem Jahr 1643 ist erstmals ein Beispiel des Steinmarmors (Abb. 28) zu finden; ungefähr zur gleichen Zeit taucht auch der Muschelmarmor auf, der vor allem im 18. Jahrhundert vermehrt verwendet wurde (Abb. 29).⁴⁵ Zwischen 1680 und 1740 fabrizierte man vermehrt Schnecken-

³⁹ Doizy 1987, S. 23.

⁴⁰ Anm.: Le Gascon, Padeloup, Derome und Le Breton sind die wichtigsten französischen Buchbinder und Verlegerdynastien des 17. und 18. Jahrhunderts. Der Kreis ihrer Auftraggeber umfasste u.a. Ludwig XIV., Charles d'Orléans oder Madame de Pompadour. Vgl. Allgemeines Künstler Lexikon Online

⁴¹ Loring 2007, S. 24.

Ueb.: *Le Breton hat seine Kunst derart perfektioniert, dass er den echten Stein besser imitieren konnte als ein Künstler mit seinem Pinsel.*

⁴² Wolfe 1990, S. 45.

⁴³ Wolfe 1990, S. 35.

Vgl. Teil I, Kapitel 7, S. 21-23.

⁴⁴ Guilleminot-Chrétien 1987, S. 55.

⁴⁵ Doizy 1996, S. 116-117.

und Löckchenmarmor (Abb. 30) – möglicherweise auf Grund der erhöhten Nachfrage nach Marmorpapier; schließlich war mit dieser Technik schneller zu produzieren als mit der für den feinen Kammarmor.⁴⁶ Nach 1775 erreichte die Marmorierkunst mit einem außergewöhnlichen Zickzackmuster (Abb. 31) noch einen weiteren Höhepunkt; dieses Muster war besonders in England sehr beliebt und wurde bis zu Beginn des 19. Jahrhunderts viele Male dort kopiert.⁴⁷ Von 1780 bis 1815 war hauptsächlich das Türkisch Papier, große bunte Farbklecke (Abb. 32), in Mode; paradoxerweise wurde gerade auf Grund der immer größer werdenden Popularität von Marmorpapier die kunstvolle Mustervielfalt immer geringer.

Der Höhepunkt der Marmoriertechnik währte also nur kurz in Frankreich. Die feinsten und technisch ausgereiftesten Exemplare datiert Wolfe in den Zeitraum zwischen 1670 und 1680 und um 1740. Danach konnte dieser hohe Standard nicht mehr erreicht werden und seltene Muster verschwanden gänzlich. Einen Bruch erfuhr die französische Marmorpapierproduktion mit der französischen Revolution; ab 1789 ließen die übrig gebliebenen Interessierten besondere Buchausgaben im Ausland binden. Spätestens mit der industrialisierten Buntpapierproduktion ab den 1850er Jahren war die traditionelle Herstellung von Marmorpapier vollkommen verschwunden.⁴⁸

5.3 England

In Großbritannien war die Technik an sich so früh wie in den restlichen europäischen Ländern bekannt, wie auch erhaltene Dokumente von Vorträgen und Aufsätzen⁴⁹ über die Marmorierung zeigen. Trotzdem dauerte es etwa fünfzig Jahre bis die Marmorpapierproduktion wirklich anließ, die Marmorpapierindustrie hatte jedoch dann sogar noch weitaus mehr Bedeutung als in Deutschland und Frankreich und zählte zu den produktivsten.⁵⁰

Aus dem 17. Jahrhundert sind keine Beispiele von Marmorpapieren oder deren Verwendung bekannt. Erst zu Beginn des 18. Jahrhunderts findet man in Bucheinbänden aus meist königlichem Besitz marmoriertes Vorsatzpapier, das jedoch aus Deutschland oder Frankreich importiert worden war. Nachdem England den beiden Ländern nicht nur in der Papierproduktion, sondern auch in anderen Bereichen der Industrie, Landwirtschaft und des Handels, hinterher hinkte, gründete man 1754 die „*Society for the Encouragement of Arts,*

⁴⁶ Wolfe 1990, S. 179-181.

⁴⁷ Guilleminot-Chrétien 1987, S. 56.

⁴⁸ Wolfe 1990, S. 46-47.

Anm.: Motivation für Publikation und Sammlung Charles Ernest Clergets, Vgl. Teil II, Kapitel 1 und 3, S. 29-31 und S. 33-36.

⁴⁹ Anm.: z.B. Francis Bacon 1627, Robert Boyle 1664 oder John Evelyn 1662, Vgl. Teil I, Kapitel 4.1 und 4.1.1, S. 11-13.

⁵⁰ Wolfe 1990, S. 63.

Manufactures, and Commerce“ (die spätere „*Royal Society for the Arts*“). Diese hatte zum Ziel, Informationen einzusammeln, Recherche zu betreiben und so die heimischen Betriebe auf Vordermann zu bringen, um langfristig von Deutschland und Frankreich industriell unabhängig zu werden. Ab 1759 organisierte die Gesellschaft, größtenteils unter der Beratung von Robert Dossie, auch Wettbewerbe zur Marmorpapierproduktion, nachdem man in England zukünftig vermeiden wollte, dass weiterhin große Summen für Marmorpapierimporte ausgegeben wurden, da die englische Produktion bisher gescheitert war.⁵¹ Es ist zwar bekannt, dass ein gewisser Samuel Pope am 20. Mai 1731 das Patent zum Marmorieren erhielt; doch eine größere und beständige Produktion ist erst ab den 1770er Jahren bekannt.⁵² Laut Richard Wolfe war John Davis, der ab Mitte oder Ende der 1780er Jahre seine Manufaktur in der Fleet Street in London führte, der erste bedeutende Marmorpapierproduzent, gefolgt von William Heath, John Poole und John Sheeler.⁵³ Mit dieser vermehrten Produktion setzte sich das Marmorpapier ab 1800 in den Buchbindereien immer mehr durch, wie beispielsweise auch Henry Parrys Handbuch „*Early Bookbinding Manuals*“ von 1818 zeigt, in dem mehrere Verweise auf marmorierte Dekorationen zu finden sind. Kurze Zeit später erschien die Publikation „*The Whole Process of Marbling Paper and Book Edges: To which is added the Art of Staining Paper, Including Yellow, Green, Pink, & c.*“ die gänzlich dem Marmorierungsprozess gewidmet war und auch Musterbeispiele beinhaltet. Wolfe vermutet hinter der Autorenschaft Hugh Sinclair, einen Marmorpapierhersteller aus Glasgow.⁵⁴ Den Höhepunkt in der Marmorierungstechnik erreichte England erst, als es auf dem Kontinent damit bereits wieder bergab ging, mit der Publikation von Charles Woolnough 1853⁵⁵. In der Einleitung erfährt man einiges über den damaligen Zustand in der Marmorpapierherstellung in England. Als Gründe für die Veröffentlichung des Buches gibt er zum einen den Mangel an Fachliteratur außerhalb Londons an. „(...) *in provincial and remote country-towns, where there is no possibility of getting a book marbled but by sending it up to London at considerable expense and inconvenience.*“⁵⁶ Weiters berichtet er davon, dass einige Leute durch das Land reisten, die

⁵¹ Wolfe 1990, S. 65-69.

⁵² Wolfe 1990, S. 63.

⁵³ Wolfe 1990, S. 73.

⁵⁴ Wolfe 1990, S. 74-76.

⁵⁵ Anm.: In der Olga Hirsch Collection (siehe Teil II Kapitel 6.2) ist eine Originalausgabe erhalten, Vgl. Wolfe 1990, S. 77.

⁵⁶ Charles W. Woolnough, *The Art of Marbling, as Applied to Book Edges and Paper, Containing Full Instructions for Executing British, French, Spanish, Italian, Nonpareil, Etc. Illustrated with Specimens. With a Brief Notice of Its Recent Application to the Cloths So Extensively Used by Bookbinders*, zit. nach: Wolfe 1990, S. 77.

Ueb.: *In der Provinz und abgelegenen Städten gab es keine Möglichkeiten zu marmorierten Büchern zu kommen, außer durch teure und unpraktischen Sendungen nach London.*

sich als Marmorpapierexperten ausgaben und hohe Summen für Marmorierunterricht verlangten - eine Technik, die sie selbst nicht beherrschten.⁵⁷ Dennoch gingen auch in England die neu errungenen mechanischen Methoden in der Papier- und Buchindustrie nicht ungesehen vorbei und Ende des 19. Jahrhunderts kam marmoriertes Vorsatzpapier vollständig aus der Mode.⁵⁸

6. Früher Handel

Erst vor kurzem entdeckt, und von dem schon zitierten Richard Wolfe aufgearbeitet, wurde das Handbuch „Der vollkommne Papierfärber oder Anweisung, mit wenigen Kosten alle Sorten gefärbtes, gedrucktes, Maroquin-, Gold-, Silber- und Tapetenpapier zu verfertigen“. Wolfe vermutet, dass es sich dabei um das verschollene Handbuch von W. A. Schuder aus dem Jahr 1808 handelt. In der Einleitung ist zu lesen: „*Die Fabrikation der gefärbten Papiere ist für uns um so wichtiger geworden, da sie nicht nur ein höchst nötiges Bedürfnis für viele Handwerker, z. B. Buchbinder, Kartenfabrikanten, Futteralmacher und andere Papparbeiter sind, sondern auch, besonders die türkischen und Marmorpapiere, einen bedeutenden Handelsartikel für das Ausland abgeben, so dass selbst von diesen letztgenannten Sorten viel nach Frankreich und der Schweiz ausgeführt wird.*“⁵⁹ Neben Wein, Obst, Seide, Wolle und den vielen anderen Waren, die durch den aufkommenden Handel erhältlich waren, gehörte Marmorpapier zu einem der wichtigsten Marktobjekte, vor allem in Leipzig und Frankfurt.⁶⁰ Gleichzeitig spielten diese Messen eine wichtige Rolle im Austausch untereinander; dabei trafen hauptsächlich italienische, französische, deutsche, belgische und holländische Manufakturen aufeinander.⁶¹ Eine andere Form, Waren anzupreisen, war per Handelsanzeigen, von denen Beispiele von 1748 und 1750 erhalten sind.⁶² Besonders anschaulich ist der Buntpapierverlag und Buntpapierhandel von Georg Christoph Stoy (Abb.), der seit 1709 das kaiserliche Druckprivileg besaß. Er hatte Papiere aller Art und Qualitäten im Angebot⁶³, die er wahrscheinlich aus zahlreichen kleinen Papiermanufakturen rund um Augsburg bezog. Laut Albert Haemmerle exportierte man außerdem bereits Ende des 17. Jahrhunderts Augsburger Buntpapiere nach Nordamerika.⁶⁴ Gehandelt wurden Buntpapiere wie auch weiße Papiere nach Ries, die Preise variierten zwischen zwei und sieben Gulden bei Stoy. Der Gehalt eines Buntpapierers lag bei ca. 3,5 Gulden pro Woche, wie man aus

⁵⁷ Wolfe 1990, S. 77-80.

⁵⁸ Wolfe 1990, S. 82.

⁵⁹ Wolfe 2008, S. 42.

⁶⁰ Loring 2008, S. 18.

⁶¹ Wolfe 1990, S. 15.

⁶² Haemmerle 1977, S. 22.

⁶³ Vgl. Teil II, Kapitel 1.2, S. 31.

⁶⁴ Haemmerle 1977, S. 20.

Dokumenten der Munck- und Frühholz'schen Goldpapierfabrik in Augsburg weiß. Dies ist einer der wenigen Hinweise auf die Löhne in der Buntpapierherstellung.⁶⁵

Die hohe Qualität der deutschen und französischen Importe machte die Herstellung in den anderen europäischen Ländern unnötig; nichtsdestotrotz ist auch aus Italien, Spanien, Dänemark oder Schweden das Wirken von einigen wenigen Buchbindern und Buntpapierern in der Marmorierkunst bekannt. Zur Aneignung der neuen Methoden und Muster reisten die Buchbinder dafür zumeist nach Deutschland und Frankreich. Dennoch wurde eine annähernd hohe Qualität bzw. große Produktion nie außerhalb von Frankreich und Deutschland erreicht.⁶⁶

7. Verwendung

Wie man aus den vorigen Kapiteln herauslesen kann, handelte es sich – sei es nun in Asien, Persien oder Europa – bei Marmorpapier um ein sehr wertvolles Objekt, das nur der Aristokratie und reichen Kaufleuten zur Verfügung stand. In Persien, der Türkei und Indien ersetzten marmorierte Blätter schließlich sogar Gemälde an den Wänden. In Europa, vor allem in Frankreich, setzte sich das Marmorpapier zunächst im Buchgewerbe durch.

7.1 Vorsatzpapier

Mit der Zeit wurden Buchbinder immer kreativer in der künstlerischen Gestaltung von Marmorpapier; gleichzeitig stieg damit auch das Interesse an der Benutzung von dekorierten Vorsatzpapieren (Abb. 33).⁶⁷ Die Dekoration der Vorsatzpapiere war vor allem in Frankreich besonders ausgereift, wo im 17. Jahrhundert die Buchbindekunst ihren Höhepunkt erreichte. Die „*marbreurs*“ arbeiteten von Beginn an hauptsächlich für den Buchhandel und hatten ihre eigenen Werkstätten, abgesondert von den „*dominotiers*“, die das Papier mit Hilfe von Holzmodellen oder Schablonen dekorierten. Im ersten Viertel des 17. Jahrhunderts kamen allerdings hauptsächlich aus Persien importierte Papiere dafür zu Anwendung; laut Loring hat der Buchbinder Le Gascon⁶⁸ erstmals marmoriertes Vorsatzpapier zwischen 1617 und 1630 verwendet. Auch Wolfe ist davon überzeugt, dass in Frankreich in der Gestaltung des Vorsatzpapiers in Europa Vorreiter gewesen ist, um den dort stark verzierten Einbänden einen Hauch von Eleganz und Kostspieligkeit zu verleihen. Das früheste erhaltene Beispiel für die Benutzung von marmoriertem Vorsatzpapier stammt aus dem ersten Jahrzehnt des 17. Jahrhundert; es handelt sich dabei um Ciceros „*Epistolae Familiares*“ (Abb. 32) und war für

⁶⁵ Haemmerle 1977, S. 22.

⁶⁶ Wolfe 1990, S. 48-52.

⁶⁷ Loring 2008, S. 7.

⁶⁸ Vgl. Teil I, Kapitel 5.2, S. 16-17.

Heinrich IV. gebunden worden.⁶⁹ Doch nicht nur rein decorative Gründe hatte der sofortige Erfolg von marmoriertem Papier; bisher hatte man hauptsächlich Bucheinbände aus Leder verwendet und deren Produktion war weitaus teurer als jene des Papiers.⁷⁰ Geneviève Guilleminot-Chrétien, die sich ausgiebig mit der französischen Buchbindekunst auseinandersetzte, konnte noch insgesamt 18 weitere Bücher von 1610 bis 1630 finden, in denen frühe marmorierte Vorsatzpapiere Verwendung fanden; sie wurden allesamt für den König oder andere Herrscher hergestellt, so für Ludwig XIII. (Abb. 34), seinen Bruder Gaston d'Orléans, Kardinal Richelieu oder den Sohn des Kanzlers Jaques-Auguste de Thou.⁷¹ Ab 1625, so die Papierexpertin der Bibliothèque Nationale Guilleminot-Chrétien, sind die marmorierten Vorsatzpapiere auch in Frankreich hergestellt worden. In besonders kostbaren Büchern ist die Färbung des Marmorpapiers sogar mit dem Buchdeckel abgestimmt. Außerdem bildete sich eine weitere sehr exklusive Form der Buchdekoration heraus – auch die Buchecken von sehr kostbaren Ausgaben wurden marmoriert.⁷²

In Deutschland tauchte marmoriertes Vorsatzpapier nicht vor der Mitte des 17. Jahrhunderts auf. Die Gründe liegen einerseits an der im Vergleich zu Frankreich weitaus weniger ausgereiften Technik des Buchbindens. Andererseits war es selbst bei den feinsten Ausgaben noch unüblich, die Vorsatzpapiere künstlerisch zu gestalten.⁷³

7.2 Weitere Verwendungen – u.a. Wanddekoration und Auskleidungen

In Deutschland wurde Marmorpapier zunächst als Kuriosum gehandelt und – wie schon vorhin erwähnt – in Stammbüchern gesammelt. Sehr frühe Marmorpapiere von deutscher Produktion haben sich jedoch als Wanddekoration erhalten (Abb. 35), die im Germanischen Nationalmuseum in Nürnberg aufbewahrt werden. Dabei wurde die marmorierte Musterung als Hintergrund für eine Darstellung zweier Männer, die in ihrer Mitte auf einem Holzstock Weintrauben tragen, verwendet; umrahmt sind sie von vier Tieren – zwei Vögeln, die von oben auf sie herab fliegen sowie einem Hasen und einem Lamm.⁷⁴

Außerhalb des Buchhandwerkes war Marmorpapier als Dekoration von vielen Objekten des alltäglichen Lebens zu finden, sei es nun als Futter für das Innere von Schrankkoffern, Schachteln (Abb. 36) und Mappen (Abb. 37), Instrumentenkästen oder anderen Behältern; oder als Auskleidung von Schränken (Abb. 38), allen Arten von Möbeln und sogar des Inneren von Cembali; oder als Schreibpapier, Deckblatt von Spielkarten sowie Hüllen für

⁶⁹ Wolfe 1990, S. 14.

⁷⁰ Doizy 1996, S. 108.

⁷¹ Guilleminot-Chrétien 1987, S. 54.

⁷² Wolfe 1990, S. 35 - 37.

⁷³ Wolfe 1990, S. 14.

⁷⁴ Wolfe 1990, S. 14.

Kosmetikwaren.⁷⁵ E. A. Entwisle, der sich vor allem mit der Erforschung von Landkarten beschäftigte, weist in seinem Artikel außerdem darauf hin, dass er Marmorpapier auch als Einbände von Karten und Atlanten finden konnte.⁷⁶

8. Marmorieren – Handwerk oder Kunstwerk?

Wurde in der Antike noch nicht zwischen Handwerks- und bildende Kunst unterschieden, so versuchten ab dem 18. Jahrhundert zahlreiche Historiker, Künstler und Philosophen, exakte Definitionen zwischen Kunst- und Handwerk zu formulieren. Eine genaue Trennlinie zwischen Kunstwerk und Handwerk ist jedoch nur schwer zu ziehen; ein simpler Grund, ist die große Breite an Techniken und deren Unterschiede, die in dem Begriff Kunsthandwerk zusammen gefasst sind. Im Allgemeinen versteht man aber unter Kunstgewerbe, maschinell oder industriell hergestellte Produkte mit künstlerischem Anspruch.⁷⁷ Der deutsche Kunsttheoretiker Hermann Muthesius sprach dies 1907 in der Eröffnungsrede zu den Vorlesungen über modernes Kunstgewerbe an der Handelshochschule in Berlin an: *„(...) der Hauptinhalt des modernen Kunstgewerbes [ist es], sich den Zweck eines jeden Gegenstandes gerecht zu werden. (...) Zu der Gestaltung nach dem Zweck kam (...) die Gestaltung nach dem Charakter des Materials, und mit der Rücksicht auf das Material war gleichzeitig die Rücksicht auf die dem Material entsprechende Konstruktion gegeben. Zweck, Material und Fügung geben dem modernen Kunstgewerbler die einzigen Direktiven, die er befolgt.“*⁷⁸

In der Literatur zu Marmorpapier wechselt immer wieder die Bezeichnung; einmal wird es als Kunsthandwerk kategorisiert, dann wiederum als Produkt aus künstlerischer Hand. Eine genaue Zuordnung wurde bisher nie konsequent durchgezogen. Die Frage ist daher auch legitim, ob dies überhaupt möglich ist. Zunächst ein kurzer Überblick über die Herstellungsmethoden und die Verwendung, welche Hinweise auf die Berücksichtigung der drei Grundsätze von Kunsthandwerk – Zweck, Material und Gestaltung - geben.

Im Ursprungsland der Marmoriertechnik China sind bereits aus dem 8. Jahrhundert die Papierhersteller, die marmoriertes Papier erzeugten, namentlich überliefert, das ein Indiz für eine außergewöhnliche Wertschätzung sein könnte. So soll ein gewisser Hsia-Cheng der erste gewesen sein, der Marmorierungen anwendete. Auch Chang Yen Yuan und Su I-Chien sind

⁷⁵ Wolfe 1990, S. 1.

⁷⁶ Entwisle 1961, S. 59.

⁷⁷ Frank 2000, S. 1-15; Vgl. Hermann Muthesius, Die Bedeutung des Kunstgewerbes, Eröffnungsrede zu den Vorlesungen über modernes Kunstgewerbe an der Handelshochschule in Berlin, in: Rübel 2005.

⁷⁸ Rübel 2005, S. 180.

als bedeutende Marmorierer in die Geschichte eingegangen; ob allerdings manche ihnen zugeschriebenen Papiere original erhalten sind, ist fragwürdig.⁷⁹ Auch aus Persien sind die Namen von wichtigen „marbreurs“ bekannt. Dazu zählt Shebek, von dem man allerdings kaum mehr weiß, als sein Todesjahr 1608; ein Exemplar seines Schriftwerks über Marmorierung wurde nie gefunden. Mehr Informationen über Studium und Werk gibt es beispielsweise von Mehmed Efendi; er lebte in der Mitte des 18. Jahrhunderts in Istanbul und machte sich mit seinem speziellen Stil einen Namen, der sogar nach ihm benannt wurde (le Hatip). Seine Papiere mit Marmorierungen in der Form von Blumen, sollen überaus gefragt gewesen sein.⁸⁰

In Japan wurde Marmorpapier als Kunstwerk angesehen, was darauf zurück zu führen ist, dass Papier seit jeher zu den populärsten Kunstausrägungen zählte. „(...) *l'artiste, selon la philosophie japonaise, cherche à se fondre dans la nature, en coopérant au mieux avec les phénomènes naturels.*“⁸¹ Die Legende, die über die Erfindung der Marmorierung verbreitet wurde, ist ein weiteres Indiz für die künstlerische Wertschätzung des Marmorpapiers. So erzählte man sich ab dem 12. Jahrhundert, dass einem Nachfahren der Familie Hiroba das Geheimnis des Marmorierens von Gott Kasuga als Dank für seine Verehrung eingegeben wurde.⁸²

Eindeutig künstlerischen Wert hatten die bereits im vorigen Kapitel erwähnten marmorierten Bilder aus Dekkan, dem Südwesten Indiens. Wieder entdeckt wurden sie Anfang des 20. Jahrhunderts vom britischen Kunsthistoriker F. R. Martin; der Amerikaner Christopher Weimann hat die angewandte Technik genau untersucht. Die figürlichen Elemente wurden, nicht wie man annehmen könnte, auf marmoriertem Papier ausgeschnitten und aufgeklebt. Man zeichnete das Bild vor und marmorierte zuerst die Motive, die dann mit einem Gummi oder Papier bedeckt wurden; anschließend wurde der Hintergrund marmoriert.⁸³

Anders als im Orient und Fernen Osten wurde in Europa erst sehr spät der künstlerische Wert von Marmorpapier erkannt. Eine Vorreiterrolle nehmen Denis Diderot und Jean Le Rond d'Alembert ein, die in ihrer Enzyklopädie plädierten, dem Kunsthandwerk die gleiche

⁷⁹ Doizy 1996, S. 74-75.

⁸⁰ Doizy 1996, S. 85-86.

⁸¹ Doizy 1996, S. 72.

Ueb.: *Der Künstler versucht, getreu der japanischen Philosophie, mit der Natur zu verschmelzen, in dem er bestmöglich sich die natürlichen Phänomene aneignet.*

⁸² Doizy 1996, S. 71.

⁸³ Doizy 1996, S. 88-89.

Wertschätzung wie den schönen Künsten entgegen zu bringen. Die Hersteller von Marmorpapier wurden allerdings noch als Arbeiter („*ouvrier*“⁸⁴) bezeichnet, deren Wirkungsstätten waren nicht Ateliers, sondern Manufakturen und Werkstätten. Marmorpapier war vor allem ein modisches Objekt des Adels, das Bucheinbände aufwertete. So ließ sich beispielsweise Madame de Pompadour auf einem Porträt von Francois Boucher (Abb. 39) mit einem in Marmorpapier eingebunden Buch darstellen.⁸⁵ Erst durch die von England initiierte Aufwertung des Kunstgewerbes und -handwerkes an sich wurde auch den Papiererzeugnissen aus künstlerischer Sicht mehr Aufmerksamkeit zuteil. Auch wenn bei den Weltausstellungen hauptsächlich die technischen Fortschritte im Mittelpunkt des Interesses standen, so wurde dennoch auch den kunstfertigsten Mustern und innovativsten Motiven große Beachtung zuteil.⁸⁶ Schlussendlich waren es aber dann vor allem prominente Sammler wie Charles Ernest Clerget in Paris, Franz Bartsch in Wien, Olga Hirsch in Großbritannien sowie Rosamund Loring in den Vereinigten Staaten, die durch persönlichen Einsatz erheblichen Anteil an der Anerkennung des Marmorpapiers als künstlerisches Medium hatten und es zu einem ausstellungswürdigen Objekt machten.⁸⁷

Schlussendlich ist es jedoch von jedem einzelnen Hersteller abhängig, in welche Kategorie Marmorpapiere einzuordnen sind. Manche waren bloße Nachahmer und Massenproduzenten eines gefragten Produktes. Andere wiederum trugen maßgeblich zur Entwicklung von neuen Techniken und außergewöhnlicher Muster bei und verdienen es daher, als Künstler bezeichnet zu werden. Eines ist, bis auf wenige Ausnahmen, allen Marmorpapieren gemein – sie sind zweckorientiert hergestellt und dienen vor allem der Benützung als Bucheinband und Deckblatt sowie als Auskleidematerial von Schachteln oder Schränken, was sie damit zu den meisten Kunstwerken unterscheidet, bei dem das Inhaltliche im Vordergrund steht. Andererseits macht genau diese Zweckorientierung, Marmorpapier zu einem Kunstwerk, das aus den Bedingungen und den Anforderungen heraus entstand.⁸⁸

9. Ausblick auf die maschinelle Erzeugung und die aufkommende Buntpapierindustrie

Ende des 18. Jahrhunderts belebten viele Erfindungen, angefangen von der Lithographie bis zur Buchdruckschnellpresse, die Papierindustrie und immer mehr bisher handwerkliche

⁸⁴ Vgl. Diderot/ d'Alembert 1773.

⁸⁵ Doizy 1996, S. 122.

⁸⁶ Vgl. Teil II, Kapitel 5, S. 45-55.

⁸⁷ Vgl. Teil II, Kapitel 6 & 7, S. 55-71.

⁸⁸ Vgl. Rübel 2005, S. 177-182; Adorno 1973, S. 271-273.

Prozesse, wie das Schöpfen von Papier wurden durch Maschinen ersetzt. Auch auf die Buntpapierherstellung hatte dies Einfluss und es entstand eine regelrechte Industrie, wo in großen Mengen Papier erzeugt und vertrieben wurde.⁸⁹

Zu den ersten Fabriken zählen jene von Johann Heinrich Gräff in Leipzig und Gottfried Heinrich Wilisch in Sachsen. Eines der größten Unternehmen zog schließlich Alois Dessauer auf, der 1810 eine kleine Manufaktur von Johann Daniel Knode übernommen hatte. Man entwickelte mechanische Methoden zur Glättung und Prägung der Papiere; im Sortiment (Abb. 40) waren Türkisch Papiere, Imitationspapiere (z.B. Maroquin- oder Moirépapier) und verschiedene Arten von Prägepapieren mit Arabesken- und Blumendessins. 1827 zählte die Fabrik bereits mehr als 200 Arbeiter. Die Ware wurde nach ganz Europa sowie sogar nach Australien, Süd- und Nordamerika exportiert.⁹⁰

Mitte des 19. Jahrhunderts folgten weitere wichtige Entwicklungen wie das Walzendruckverfahren oder die Einführung von Dampfmaschinen und Bürstenstreichmaschinen. Die Musterungen von Marmorpapieren⁹¹ wurden vermehrt durch chemische Reaktionen hervorgerufen; dies ging auf eine Erfindung des französischen Herstellers F. M. Montgolfier⁹² in Annonay (Abb. 41) zurück.⁹³ Später entwickelte auch die Gesellschaft für Fantasierpapiere von Aschaffenburg eine Marmorpapiermaschine (Abb. 42).⁹⁴ Diese Vereinfachungen des Produktionsablaufs hatte eine erhöhte Produktion und somit eine Verbilligung des Papiers zur Folge. Auch wuchs beständig die Konkurrenz und jede Fabrik bemühte sich, Papier noch billiger herzustellen. Kleine Betriebe waren nicht mehr überlebensfähig, selbst Buchbindereien konnten es sich nicht mehr leisten, handgefertigtes Vorsatzpapier zu verwenden.⁹⁵ Durch die große Konkurrenz entstanden fortlaufend neue Muster, wie beispielsweise das Irispapier oder farbig lasierte Gold- und Silberpapiere. Eine französische Erfindung war außerdem Papier, das die bei Kristallisationen von Salzlösungen entstandene Musterung darstellte (Abb. 43).⁹⁶ Doch auch diese neue Innovationswelle hielt nur bis etwa 1850 an; danach griff man hauptsächlich auf schon bestehende und bekannte Muster zurück, welche jedoch ohne das nötige Gespür für Geschmack oder Stil reproduziert wurden. Nach der zunächst großen Begeisterung für die technischen Erneuerungen verlor

⁸⁹ Grünebaum 1981, S.49-51; Haemmerle 1977, S. 168 – 171.

⁹⁰ Grünebaum 1981, S. 51-53

⁹¹ Anm.: Wolfe nennt dies „pseudo-marbling“, siehe Wolfe 1990, Kapitel 10, S. 113.

Bei Doizy wird Montgolfiers Papier wiederum als „*papier élégant*“ bezeichnet, Vgl. Doizy, S. 124.

⁹² Anm.: Die Familie Montgolfier ist bereits seit dem Ende des 14. Jahrhunderts als Papierproduzent tätig gewesen, Vgl. Wolfe 1990, S. 113.

⁹³ Wolfe 1990, S. 113-114.

⁹⁴ Doizy 1996, S. 127.

⁹⁵ Grünebaum 1982, S. 51-53.

⁹⁶ Haemmerle 1977, S. 168-170, Vgl. Teil II, Kapitel 5.4, S. 51-52.

marmoriertes Vorsatzpapier bald seinen Reiz und wurde nur noch von gewöhnlichen Buchbindern verwendet.⁹⁷

Neben Deutschland und Frankreich zählte auch die Firma Brépols in der flämischen Stadt Turnhout zu den wichtigsten Buntpapierherstellern, die auch bei den Weltausstellungen 1855, 1862 und 1867 ausstellte.⁹⁸

Exkurs: Marmorierung in der Entwicklung zur abstrakten Kunst

Einen interessanten Ansatz zur Marmorierung liefert Raphael Rosenberg in seiner Publikation „Turner – Hugo – Moreau. Entdeckung der Abstraktion“, die im Rahmen der gleichnamigen Ausstellung in der Schirn Kunsthalle herausgegeben wurde. Er bezeichnet darin Marmorpapier als *„Ergebnis eines gelenkten Zufalls. Jedes Blatt ist einzigartig, was entscheidend zum ästhetischen Reiz dieser Technik beiträgt.“*⁹⁹ Eine Erklärung für die über Jahrhunderte anhaltende Beliebtheit dieser Dekoration könnte sein, dass Menschen seit jeher *„Gefallen an abstrakten, zufällig entstandenen Gebilden und Farbflecken, die ein Produkt der Natur oder auch gezielt durch Menschenhand herbeigeführt sein können“*¹⁰⁰ finden. Weitere Gründe, die Rosenberg angibt, betreffen das *„wirkungsästhetische Ausdruckspotential der Formen und Farben“*¹⁰¹ sowie den *„ornamentalen Wert von Mustern und Farben zu Dekorationszwecken“*¹⁰². Diese Faktoren spielten in weiterer Folge auch im Werk Turners, Hugos und Moreaus eine tragende Rolle, wie Rosenberg ausführt.

Beispiele für diese *„Ästhetik informeller Zufälle“* lassen sich schon in prähistorischer Zeit finden; ein ägyptisches Fläschchen aus dunklem Porphyrt mit seinen in unterschiedliche Richtungen verlaufenden weißlich-rosafarbenen Feldspatkristallen stammt aus dem 4. Jh. vor Chr. Die Vertäfelung von Innenräumen mit bunten Marmorsorten ist im Mittelmeerraum seit der Antike bekannt. Nachdem diese Dekoration jedoch sehr aufwendig war, wandte man bereits ab dem 1. Jh. vor Chr. die preisgünstigere, gemalte Nachahmung an. Bis heute erhalten sind die großflächigen Marmorimitationen, wie sie in der Spätantike in der Ausstattung von Kirchen beliebt waren. In der Sockelzone sowie auch inmitten der erzählenden Elemente der Arena-Kapelle in Padua beispielsweise hat Giotto 1305 reich geäderten Marmor nachgebildet und somit zur Bedeutung von Marmorimitation sowie zur Verwendung von Marmorelementen in den folgenden Jahrhunderten in Italien beigetragen. Im

⁹⁷ Doizy 1996, S. 126.

⁹⁸ Doizy 1996, S. 127.

⁹⁹ Rosenberg 2007, S. 62.

¹⁰⁰ Rosenberg 2007, S. 55.

¹⁰¹ Rosenberg 2007, S. 59.

¹⁰² Rosenberg 2007, S. 59.

17. und 18. Jahrhundert erfreute sich vor allem die Technik „Scagliola“¹⁰³ an besonderer Beliebtheit. Entwickelt wurde diese Art von Marmorimitation in Carpi, nördlich von Modena, von wo sie sich weiter in Emilia Romagna, der Lombardei und der Toskana ausbreitete. Sehr frühe Beispiele für „Scagliola“-Arbeiten sind auch nördlich der Alpen zu finden, z.B. in der Residenz in München oder der St. Nikolaus Kirche in Prag.¹⁰⁴ Buntmarmor blieb auch im 19. Jahrhundert als mehrfach verwendetes Dekorationsmaterial erhalten, so zum Beispiel in dem von Leo von Klenze gestalteten Erdgeschoss der Eremitage in St. Petersburg. In der Moderne arbeitete Adolf Loos intensiv mit den Wirkungen von Naturstein, u.a. bei der Gestaltung des Eingangs im Haus am Wiener Michaeler Platz.¹⁰⁵

Inwieweit die Bedeutung von Marmorierungen in der Entwicklung der abstrakten Kunst mit dem wieder belebten Interesse an Marmorpapier in Zusammenhang steht, kann nur spekuliert werden. Ein Zusammentreffen der beiden Interessensgruppen oder der jeweiligen Protagonisten ist nicht überliefert und kaum anzunehmen. Es mag wohl Zufall sein, dass der wieder erkannte künstlerische Wert des Marmorpapiers in die gleiche Periode fällt, wie die erhöhte Wertschätzung des ästhetischen Zufalls durch zeitgenössische Künstler. Die Motive unterschieden sich grundlegend – während für die Maler die natürlichen bzw. zufällig entstanden Muster ins Zentrum ihres Werks gerückt wurden, war das Ziel eines Sammlers, wie Charles Ernest Clerget, marmorierte Vorsatzpapiere als hochwertige Buchdekoration der Nachwelt zu bewahren, wie in den folgenden Kapiteln erläutert wird.

¹⁰³ Anm.: Scagliola ist die Bezeichnung für intarsierte Marmorimitationen im Gegensatz zum aufgemalten Marmor, dem Stucco lustro, Vgl: Botticelli 2006, S. 11-15.

¹⁰⁴ Botticelli 2006, S. 17-20.

¹⁰⁵ Rosenberg 2007, S. 59.

II DIE SAMMLUNG CHARLES ERNEST CLERGET

1. Clerget – der Sammler

1.1 Beschreibung der Sammlung

Der genaue Titel der Sammlung, der auf dem der Sammlung beigelegten Titelblatt (Abb. 44) zu finden ist, lautet „*Collection de Papier Marbrés, Dorés, Imprimés ou Colorés par divers procédés. Papiers servant à la décoration des livres, soit comme couvertures, soit surtout comme gardes*“¹⁰⁶. Insgesamt befinden sich 408 verschiedene Beispiele von Marmorpapier in der Sammlung. Zugeschnitten wurden die „*Echantillons*“¹⁰⁷ auf 7,7 x 11,5 Millimeter große Ausschnitte, die sorgfältig auf einen graublauen Karton geklebt wurden, die der Größe A4 entsprechen. Handschriftlich hat Clerget mit einem schwarzen und roten Buntstift einen Raster gezogen, in den pro Karton vier Muster hineingeklebt wurden. Vermerkt hat er die Jahreszahl sowie die jeweilige Kategorisierung. Vereinzelt notiert er außerdem den Ort der Entstehung, wie beispielsweise auf dem Karton A6 (Abb. 68) über dem rechten oberen Muster „*Séville*“ (Sevilla) oder unter dem linken unteren Muster „*Espagne*“ (Spanien). Zu finden sind außerdem die Hinweise auf den Ursprung „*allemand*“ (deutsch) in den Kategorien E (Abb. 69) und Q (Abb. 70) sowie auf den Herstellungsort „*Londres*“ in der Kategorie A (Abb. 67).

Auf den Seiten 2 & 3 des Titelblattes (Abb. 45 & 46) folgt die „*Désignation des séries*“ – die Bezeichnungen der von Clerget vorgenommenen Kategorisierung. Er ordnet diese nach Buchstaben von A bis T (Abb. 47 - 66):

- A. *Cailloutés à peintes plates* – Steinmarmor aus gemalten Platten
- B. *Cailloutés pointillés* – punktierter Steinmarmor
- C. *Marbrés veinés et cailloutés* – geädertes Marmorpapier
- D. *Cailloutés nuancés* – fein nuancierter Steinmarmor
- E. *Marbrés à fonds ombrés rayés* – schattiertes und gestreiftes Marmorpapier
- F. *Imprimés, monochromes et polychromes* – einfarbige und vielfarbige Drucke
- G. *Façons diverses à la main* – verschiedene Muster handgemacht
- H. *Racines, imitations des bois* – Wurzel und Holzimitation
- I. *Marbrés divers, Granités modernes* – granitartig in moderner Technik
- J. *Sets serpentés* – schlangenförmiger Marmor

¹⁰⁶ Ueb: *Sammlung von Marmorpapier, vergoldet, gedruckt oder gefärbt durch verschiedene Techniken. Das Papier diente zur Dekoration von Büchern, entweder als Umschlag oder Vorsatz*

¹⁰⁷ Ueb: *Muster*

- K. *Diaprés panachés* – vielfarbiger schillernder Federmarmor
- L. *Frison ou Tourniquets* – Löckchenmarmor
- M. *Peignés ou Crépés, simples ou doubles* – einfach und doppelt gekämmtes und gekräuseltes Marmorpapier
- N. *Peignés riches, diaprés, frissonés* – kostbares, vielfarbiges Kammarmorpapier
- O. *Peignés en Draperies ou en Guirlande* – Kammarmor in Draperien oder Girlanden
- P. *Peignés, contrepeignés en zigzags* – im Zickzack gekämmt und gegengekämmt
- Q. *Peignés variés, modernes* – in verschiedener moderner Weise gekämmt
- R. *Diaprés au grand peigne (anciens)* – mit großem Kamm vielfarbig
- S. *Dorés, divers – anciens* – vergoldet, verschiedenartig – alt
- T. *Mouchetés* – gesprenkelt, Variation von Typ I

Daneben werden die Anzahl der Kartonbögen bzw. der einzelnen Muster vermerkt. Wenn man die einzelnen Kategorien betrachtet, lassen sich Clergets Bezeichnungen leicht nachvollziehen und man kann erkennen, dass es sich hierbei nicht um die Sammlung eines Laien handelt, sondern eines Experten, der sich intensiv mit Marmorpapier auseinander gesetzt hat.

Das älteste Muster stammt aus dem Jahr 1644 und befindet sich auf dem ersten Karton der Kategorie M (Abb. 59). Auf diesem Karton sind noch weitere Beispiele für Marmorpapier aus der Mitte bis Ende des 17. Jahrhunderts aufgeklebt. Auch aus dem 17. Jahrhundert stammen Beispiele aus der Kategorie N (Abb. 60) und S (Abb. 65). Der Rest der Muster ist vorwiegend aus dem 18. Jahrhundert, es sind jedoch Beispiele bis 1866, also dem Abschluss der Sammlung, vertreten.

In einem Post Scriptum verweist er auf einen Literaturhinweis über die Marmorpapierindustrie. In der Enzyklopädie¹⁰⁸ aus dem Jahr 1769 findet man einen „*article excellent*“, der über die Details der Herstellung sowie über deren Erfindung in Deutschland informiert.¹⁰⁹

Unterzeichnet ist das Dokument in Paris am 19. September 1866. Man kann annehmen, dass die Sammlung zu diesem Zeitpunkt ins k.k. Österreichische Museum für Kunst und Industrie¹¹⁰ in Wien gelangt ist. Das beigelegte Titelblatt liefert nicht nur die Erklärungen zu den auf den Sammlungsblättern befindlichen Kategorisierungen; durch die Unterschrift kann es sich durchaus um ein Übergabedokument handeln.

¹⁰⁸ Diderot/ D'Alembert 1773, S. 64-73.

¹⁰⁹ Vgl. Teil I, Kapitel 4 & 5, S. 11-20.

¹¹⁰ Anm.: 1918 wird das Museum zunächst in Staatliches Kunstgewerbemuseum umbenannt; 1947 erhält es den heutigen Namen Museum für angewandte Kunst (MAK)

1.2 Vergleich Kategorisierung Clerget – Verkaufskatalog Stoy

Die von Clerget vorgenommene Kategorisierung seiner Sammlung hat große Ähnlichkeiten mit den Musterkarten des Augsburger Buntpapierhandels (Abb. 71 & 72) von Georg Christoph Stoy. Mit dessen Nachlass hat Albert Haemmerle sich ausführlich auseinandergesetzt. Er hat in seinem Buch neben Stoy's kaiserlichem Druckprivileg aus dem Jahr 1709 auch die zwei erhaltenen Musterkarten, die sich heute in der Staatlichen Kunstbibliothek in Berlin befinden, veröffentlicht. Interessant sind diese nicht nur, weil sie über die im frühen 18. Jahrhundert handelsüblichen Sorten an Buntpapieren, deren Bezeichnungen, Preise sowie Handelsbräuche informieren. Von der Struktur her könnten sie ein Vorbild für den Aufbau der Sammlung Clerget gewesen sein. Im „*Verzeichnis derjenigen Papiere, welche allhier in Augsburg bey mir, Georg Christoph Stoy, in civilem Preiß zu haben sind*“ sind die Papiere nach Nummern von 1 bis 27 geordnet. Jeweils unter der Nummer findet man die Bezeichnung des jeweiligen Papiers bzw. Auskunft über die angewendete Technik. Zur anschaulichen Betrachtung ist daneben ein Muster abgebildet. Als Num. 1 führte Stoy ein Papier „*geprägt ordinari von allerley Farben und Mödeln groß und kleine Opern sortirt*“. Auch marmorierte Muster hatte man im Sortiment, so z.B. Num. 19 „*Türkisches gantz feines von allerhand Wassern klein geflammt*“, Num. 20 „*Türkisches marmoriert oder groß geflammt*“ oder Num. 21 „*Türkisch gemeines*“.¹¹¹

2. Clerget – der Künstler

Im Titelblatt der Sammlung, auf dem sich Charles Ernest Clerget als Urheber der „*environ 400 Echantillons*“ ausgibt, bezeichnet er sich u.a. als „*artiste*“¹¹² und „*ornemaniste*“¹¹³. Diese Tätigkeit lässt sich nur an Hand weniger erhaltener Werke nachvollziehen, die vor allem in der Bibliothek des Musée des arts décoratifs in Paris aufbewahrt werden. Dabei handelt es sich um Ornamentstiche bzw. Musterzeichnungen, die sich allesamt in Sammelbänden befinden, die von mehreren Künstlern gestaltet wurden. Entwürfe für Tapeten (Abb. 73) von Clerget findet man in „*Le Dissinateur de Papiers Peints*“¹¹⁴, herausgegeben von Fleury-Chavant. Aus 1857 stammt eine „*Collection de dessins d'ornementation*“¹¹⁵, worin sich u.a. Entwürfe für Muster von Fensterscheiben befinden (Abb. 74 & 75). Nachdem es sich bei all diesen Zeichnungen um Auftragswerke der Verleger und Entwürfe für kunstvoll gestaltete Gebrauchsgegenstände handelt, lässt sich nur schwer der Stil Clergets definieren. Vergleicht

¹¹¹ Haemmerle 1977, S. 20-25.

¹¹² Ueb.: *Künstler*

¹¹³ Ueb.: *Ornamentzeichner*

¹¹⁴ *Le Dessinateur de papiers peints : recueil de motifs et matériaux pour les dessinateurs de manufactures, composés et exécutés sur pierres par des artistes spéciaux*, Hrsg: Fleury Chavant 1842.

¹¹⁵ Charles Ernest Clerget, *Collection de dessin d'ornementation*, Paris 1857.

man seine Werke mit jenen der anderen Zeichnern, so lassen sich keine großen Unterschiede feststellen. Jeder versucht offenbar vielmehr dem Geschmack und der Mode der Zeit gerecht zu werden. Bei einem konkreten Vergleich lässt sich nicht beantworten, inwieweit die Unterschiede auf den eigenen Stil oder auf den unterschiedlichen Auftrag zurückzuführen sind. In dem von A. Morel & Cie. Editeurs herausgegebenen Buch „*Ornements tirés ou imités des Quatre Ecoles*“¹¹⁶ (Abb. 76) hat Clerget 100 Tafeln für die zweite von vier Serien gestaltet. Verglichen mit den Tafeln von Martin Riester (Abb. 79), der die erste Serie zusammen gestellt hat, legt Clerget bei seinen Werken (Abb. 77 & 78) hohen Wert auf Symmetrie und verzichtet auf jeglichen Erzählwert einer Zeichnung. Im Gegensatz zu Riester, der Zeichnungen im Stil von Chinoiserien lieferte, wo das Bild von Pflanzen, Tieren und Menschen bewegt wird. Doch nachdem es sich wie bereits erwähnt bei den Werken beider Künstler um einen bestimmten Auftrag handelte, muss dies nicht Ausdruck ihres Stils gewesen sein; es können schlicht die Wünsche des Verlages berücksichtigt worden sein.

Im MAK befindet sich nur ein Beispiel für seine künstlerische Arbeit und zwar eine Ausgabe von „*Mélanges d'Ornements de tous les styles*“¹¹⁷, veröffentlicht von der Librairie générale de l'architecture et des travaux publics Ducher & Cie in Paris. Wie bereits der Titel hinweist, handelt es sich dabei um eine Sammlung an Entwürfen verschiedener Stile. Dazu zählen Muster für Vorhänge, Tapisserien, Teppiche (Abb. 80), Stickereien, Vasen (Abb. 81) und Fresken; auch hier ist anzunehmen, dass Clerget all diese Zeichnungen im Auftrag von Werkstätten angefertigt hat, wo man anschließend die Tapeten- oder Glasmuster, Teppiche etc. bestellen konnte. Die meisten Zeichnungen ordnete er einem genauen Ursprung sowie einer exakten Epoche zu. So handelt es sich, seinen Beschriftungen folgend, um persische, maurische, arabische oder griechische Muster aus der Gotik, Renaissance und dem 16./ 17. Jahrhundert. Aus seinem Leben sind zwar nur Bruchstücke nachvollziehbar, doch es ist zu bezweifeln, dass Clerget selbst auf Reisen gegangen ist und an originalen Werken Skizzen für diesen Musterband angefertigt hat. Wahrscheinlicher ist, dass er sich von verschiedenen Reiseberichten und Publikationen inspirieren ließ, nachdem ihm als Bibliothekar zum einen eine große Bandbreite an Literatur zur Verfügung stand. Zum anderen war er für die Zusammenstellung der Bibliothek der Union Centrale mitverantwortlich und dadurch beständig auf der Suche nach relevanten Werken für das Kunstgewerbe.¹¹⁸ Eine Sammlung von Mustern aus verschiedenen Epochen und Ländern war für die Ausführenden im

¹¹⁶ *Ornements tirés ou imités des Quatre Ecoles*, Hrsg. A. Morel & Cie Editeurs, Paris 1836.

¹¹⁷ Charles Ernest Clerget, *Mélanges d'Ornements de tous les styles*, Hrsg. Librairie générale de l'architecture et des travaux publics Ducher & Cie Paris 1842.

¹¹⁸ Vgl. Teil II, Kapitel 4, S. 38-39, 45.

Kunstgewerbe von größter Bedeutung. Schließlich sollte das Kunstgewerbe auf Traditionen aufbauen; durch Verarbeitung und Neuinterpretationen von historischen Stilelementen in handwerklich hervorragender Qualität wollte man sich die Akzeptanz sichern.¹¹⁹

Es lässt sich zwar nicht gänzlich ausschließen, dass Clerget auch Zeichnungen anfertigte, auf denen er seinem persönlichen künstlerischen Stil Ausdruck verlieh. Dies ist auf Grund seiner vielen anderen Tätigkeiten aber wohl eher unwahrscheinlich. Das Werk Clergets spiegelt allerdings das neue Selbstbewusstsein der Kunsthandwerker bzw. die aufkommende Wertschätzung des Kunstgewerbes wider. Dies verdeutlicht zum einen die Tatsache, dass die Muster für Gebrauchsgegenstände, wie Teppiche oder Tapeten, vom Entwerfer signiert wurden und nicht ausschließlich unter dem Namen des Verlegers erschienen. Indem sich Clerget selbst als Künstler bezeichnet, zählt er sich zum anderen zu jenen, die nicht nur aktiv an der qualitativen Anhebung des Kunsthandwerks beteiligt waren, sondern Gebrauchsgegenstände mit künstlerischem Anspruch herstellten.

3. Clerget – der Kunsttheoretiker

3.1 „Von der typographischen Verzierung“

Schriftliche Aufzeichnungen haben sich von Charles Ernest Clerget keine erhalten – bis auf eine einzige, die jedoch Hinweise auf seine Motivation für seine Sammelleidenschaft und das außergewöhnliche Interesse für Marmorpapier liefert. Erschienen ist die Publikation interessanterweise 1859 in der k. k. Hof- und Staatsdruckerei in Wien, sowohl in deutscher als auch französischer Fassung. Daraus kann man schließen, dass Clerget zu Wien besondere Kontakte pflegte und seine Sammlung sich nicht zufällig im Museum für angewandte Kunst in Wien befindet.¹²⁰

Seine Publikation nannte er *„Von der typographischen Verzierung. Ein Versuch über Ornamentik in ihrer Anwendung auf die Verzierung der Bücher“*. In der Einleitung kritisiert Clerget schonungslos den Fortschritt des mechanischen Buchdrucks, der einen Verlust der Kalligraphie und verwandter Künste zu Folge habe. *„Wenn die von Gutenberg plötzlich ins Leben gerufene Buchdruckerkunst berufen war der Menschheit einen unermesslichen Dienst zu leisten; wenn die anfangs so bescheiden auftretende Presse eines Tages eine so furchtbare Macht werden sollte, so sollte ihr Erscheinen den drei Professionen¹²¹, welchen bis dahin die*

¹¹⁹ Arnold 1976, S. 17-18.

¹²⁰ Clerget 1859, S. 1-5.

¹²¹ Anm.: Clerget beschreibt einen Absatz davor die Gewerbe der Schreiber, Rubricatoren und Miniaturisten, Clerget 1859, S.6.

*Vervielfältigung des Gedankens oblag, das kosten.*¹²² Bei den neuen Techniken vermisst er den Schwund an Unvollkommenheit der Improvisation; beim Druck mussten die dekorativen Linien regelmäßiger werden. Weiters missbilligt er die generelle Wertschätzung des Buchdrucks: *„(...) die Künstler der Renaissance¹²³ hielten es nicht unter ihrer Würde, Compositionen zur Verzierung der Bücher auszuführen. (...) die Typographie genoß alle Vorrechte, welche einer Kunst gebühren. Heutzutage ist der Buchdruck eine Industrie.*¹²⁴ Also fordert er: *„(...) der so glänzende Fortschritt der Buchdruckerkunst sollte stille stehen, oder wenigstens sich verlangsamen.“* Er betrachtet den technischen Fortschritt als *„Sparsamkeitssystem, das gegen die Mitte des siebzehnten Jahrhunderts in der Buchdruckerkunst Platz zu greifen begann. Es wurde der Kunst verderblich. (...) das Werk des Zeichenstiftes und des Grabstichels wurde durch die mehr maschinenmäßige, als gefühlte Arbeit des Setzers verdrängt, (...) deren geringster Fehler eine trostlose Monotonie der Wiederholung ist. (...) Sie verwerfen die Gattung von Verzierungen gänzlich.“*¹²⁵

In den folgenden sieben Kapiteln erläutert Clerget die Illustration sowie Gestaltung von Büchern bzw. die Ästhetik von:

1. *Text*
2. *Bilder, Entwürfe, Compositionen*
3. *Titelblätter, Titel, Schmutztitel*
4. *Capitelköpfe*
5. *Vignetten der Capitelausgänge, Schlußverzierungen*
6. *Verzierte Buchstaben*
7. *Randverzierungen*

Mit Blick auf den Sammlungsinhalt werde ich nun auf das dritte Kapitel, das sich u.a. mit den Titelblättern und den Schmutztiteln auseinandersetzt, eingehen.

3.2 Die Gestaltung vom Titelblatt, Titel und Schmutztitel

Clerget spricht dem Titelblatt eine große Bedeutung zu: *„es bereite den Leser auf das vor, was er lesen wird“.*¹²⁶ Zur Verdeutlichung zieht er einen Vergleich aus der Tonkunst heran, in dem er ein Titelblatt mit der Ouvertüre für eine Oper gleichsetzt. Genauso wie der Beginn eines Musikdramas solle das Titelblatt alle Motive zusammenfassen, die einem Buch zu Grunde liegen. Weiters unterteilt er Titelblätter in drei verschiedene Arten:

¹²² Clerget 1859, S. 6-8.

¹²³ Anm.: Clerget nennt u.a. Albert Dürer oder Nicolas Poussin, Vgl. Clerget 1859, S.10.

¹²⁴ Clerget 1859, S. 10.

¹²⁵ Clerget 1859, S. 10 – 12.

¹²⁶ Clerget 1859, S. 32.

1. Historische oder synthetische
2. Sinnbildliche oder symbolische
3. Ornamentale oder decorative

Bei der ersten Kategorie handelt es sich, wie die Bezeichnung schon nahelegt, um geschichtliche Werke; Clerget geht davon aus, dass im Verlauf des Textes eine Reihe von Tatsachen in chronologischer Reihenfolge bildlich dargestellt wird. Daher empfiehlt er, auf der Titelseite mit der Illustration, die den Anfang der Geschichte zeigt, zu beginnen. Man könnte aber auch das Porträt des Autors bzw. einer im Buch vorkommenden herausragenden Persönlichkeit zeigen.

Die zweite Art von Titelblättern hat eine allgemeinere Anwendung, wie Clerget ausführt, *„weil alle literarischen oder wissenschaftlichen Gegenstände eine sinnbildliche Darstellung zulassen, entweder durch Symbole oder Attribute.“*¹²⁷ Als Beispiele führt er den Blumenstrauß für eine Abhandlung über Gärtnerei, die Palette für ein Werk über Malerei oder ein Monument für eine Arbeit über Baukunst an.

Die ornamentale oder decorative Gestaltung eines Titelblattes ist laut Clerget noch viel freier als die beiden vorher ausgeführten, da *„die dabei angewandte Verzierung keinen so bestimmt ausgesprochenen Sinn hat, dass man darin entweder eine Beziehung oder einen Widerspruch zwischen der Composition und dem Gegenstande des Buches finden kann.“* Nicht andeuten möchte Clerget, *„dass sie keinen Charakter haben soll. Denn der Charakter oder die Physiognomie einer Verzierung ist einfach oder reich, ernst oder heiter, streng oder neckisch.“*¹²⁸

Clerget geht noch mehr ins Detail und liefert Beispiele für jede Kategorie bzw. inwiefern sich die drei Arten miteinander kombinieren lassen:

1. *Historische Elemente: Figuren, Portraits, Örtliches, kurz Motive aus der wirklichen Welt*
2. *Symbolische Elemente: Sinnbilder, Attribute, Ideales und Reales*
3. *Dekorative Elemente: Arabesken, Verschlingungen und Phantasie-Verzierungen*
4. *Historische und symbolische Elemente: Portraits mit Sinnbildern und Attributen*
5. *Historische und decorative Elemente: Figuren, Portraits mit decorativen Beigaben*
6. *Symbolische und decorative Elemente: Verzierungen verbunden mit Sinnbildern und Attributen*
7. *Historische, symbolische und decorative Element im Verein*

¹²⁷ Clerget 1859, S. 34.

¹²⁸ Clerget 1859, S. 38.

Diese angeführten Kombinationen sollen eine Hilfsquelle darstellen, „*welche die durch den gesunden Menschenverstand geregelte und durch gebildeten Geschmack geläuterte Einbildungskraft unerschöpflich macht.*“¹²⁹

Im weiteren erläutert Clerget außerdem noch die Verzierung des Titels, die möglichen Randverzierungen und die Gestaltung des Schmutztitels. So sollte der Titel eines Buches sich idealerweise durch ein einziges Wort ausdrücken, der in Großbuchstaben gedruckt wird und der von Verzierungen völlig freigehalten werden muss, um den Leser nicht abzulenken. Nur der Rahmen und die Mittelvignette können künstlerisch gestaltet werden: „*Die vollkommene Gleichförmigkeit der Ränder ist ein Element der Schönheit (...). Der Rahmen muss aus sehr leicht gehaltenen Arabesken mit einfachen Strichen bestehen (...)*“.¹³⁰ Die Mittelvignette sollte laut Clerget aus einem Sinnbild oder Attribut bestehen, um einen Zweck zu erfüllen.¹³¹

Zusammenfassend kann angemerkt werden, dass Charles Ernest Clerget sehr traditionelle Gestaltungsformen des Buches aufgreift und offenbar mit den Erneuerungen in der Buchindustrie wenig anfangen konnte. Daraus könnte auch das Interesse gewachsen sein, Vorsatzpapier aus dem 17. und 18. Jahrhundert zu sammeln, um einerseits zeitgenössischen Künstlern Geschmack auf die Fortsetzung der Papierkunst zu machen und ihnen Entwürfe dafür zu liefern. Andererseits wollte er möglicherweise die Vorsatzpapiere, die es noch gab, vor der Zerstörung bewahren. Weiters hält seine Publikation fest, dass er dem Vorsatzpapier und der Buchgestaltung künstlerischen Wert beimisst, die im Laufe des 19. Jahrhunderts verloren gegangen war. Er ist also gleichzeitig ein Reaktionär von veralteten Methoden der Buchgestaltung sowie ein Visionär, der der Buchgestaltung zu einer künstlerischen und sammelwürdigen Wertschätzung verhalf.¹³²

3.3 Vergleich mit René Martin Dudin 1772

Clerget war 1859 nicht der Erste, der sich mit den Konventionen bei der Gestaltung eines Buches auseinandersetzte. Eines der wichtigsten Traktate für das Handwerk der Buchbinderkunst – und Clerget mit großer Wahrscheinlichkeit bekannt - ist jenes von René Martin Dudin, das 1771 unter dem Titel „*L'art du relieur. Doreur des Livres*“¹³³ von der *Academie Royale des Sciences* in der Imprimerie von L.F. Delatour wahrscheinlich in Paris

¹²⁹ Clerget 1859, S. 40.

¹³⁰ Clerget 1859, S. 46.

¹³¹ Clerget 1859, S. 32-48.

¹³² Anm.: Clerget war jedoch nicht der Einzige, dem die maschinell entwickelten Marmorpapiere missfielen, Vgl. Teil I, Kapitel 8, S. 25.

„(...) on constate une réaction de dégoût devant ces papiers qui ont perdu tout leur charme.“ vgl. Doizy 1996, S. 129.

¹³³ René Martin Dudin, *L'art du relieur. Doreur de livres*, Paris 1772.

herausgegeben wurde. Diese Schrift behandelt nicht nur die Vorgehensweise bei der Gestaltung der Titelseiten, Schriften etc., sondern auch und vor allem das Falten, Schneiden und Zusammennähen der Papierseiten. Relevant für diese Arbeit ist vor allem die Benützung von Marmorierung in der Buchgestaltung. Im zweiten Kapitel erfährt man dazu, dass Marmorierung neben beispielsweise der Vergoldung zur Verschönerung des Kopf-, Fuß- und Vorderschnittes eines Buches eingesetzt wurde. „*On porte les livres, quand ils sont prêts à être marbrés, chez les ouvriers qui font le papier marbré et qui servent absolument les mêmes couleurs et des mêmes mélanges qu'ils emploient pour faire leur papier.*“¹³⁴ Man stellte am häufigsten entweder weiß-blaue oder weiß-rote Marmorierungen her, gekämmt oder in der Art von Sand. Weiters diente Marmorpapier als Umschlag eines Buches, nicht – wie bei Dudin zu lesen ist – um dem Buch einen stärkeren Halt zu geben, sondern um kleine Fehler bei der Bindung zu kaschieren und da sich das Auge mittlerweile daran gewöhnt habe. „*Il nous sembleroit que l'ouvrage ne seroit pas fini si on n'en mettoit pas.*“¹³⁵ Im letzten Drittel des 18. Jahrhunderts verwendete man sieben verschiedene Arten von Marmorierungen; vier davon waren in schwarz gehalten, die restlichen in rot. Die Sorten sind nach ihrer Technik benannt, u.a. *à l'éponge* oder *au pinceau*.¹³⁶

4. Clerget – der Bibliothekar und Mitbegründer der Union Centrale

Neben Künstler und Ornamentzeichner gibt sich Clerget im Titelblatt der Sammlung auch als „*sous-bibliothécaire de l'union Centrale des beaux Arts appliqués à l'industrie*“¹³⁷ aus. In dem 1874 veröffentlichten Aufsatz „*Histoire de l'Union Centrale. Son origine, son Présent, son Avenir*“¹³⁸ von Eugène Véron kann man außerdem erfahren, dass Clerget eines der ersten Mitglieder oder sogar Mitbegründer der Organisation war. Dies liefert einmal mehr einen Beweis für sein Interesse gegenüber dem Kunstgewerbe bzw. für sein Engagement, Kunsthandwerke mit künstlerischem Wert zu versehen.

¹³⁴ Dudin 1772, S. 47.

Ueb.: Wenn die Bücher zum Marmorieren bereit sind, werden sie zu den Arbeitern gebracht, die Marmorpapier herstellen; angewendet werden absolut die selben Farben und Mischungen, die sie auch bei der Herstellung ihres Papiers gebrauchen.

¹³⁵ Dudin 1771, S. 61

Ueb.: So lange keines (Marmorpapier) verwendet ist, erscheint uns ein Buch unfertig.

¹³⁶ Ueb.: Schwamm oder Pinsel

¹³⁷ Ueb.: Zweiter Bibliothekar der Union Centrale der angewandten Künste

¹³⁸ Eugène Véron, *Histoire de l'Union Centrale*, In: *Extrait de la chronique des arts*, Paris 1874.

Ueb.: Geschichte der L'Union Centrale. Ihr Ursprung, ihre Gegenwart, ihre Zukunft.

4.1 Kunst im Wandel

Zum Zeitpunkt des Verfassens des Artikels von Véron war der Erfolg der Union Centrale bereits wieder am Abflauen und geriet in Gefahr, gänzlich in Vergessenheit zu geraten. Véron sieht die Gründe in der Bescheidenheit der Mitglieder, die es nicht gerne hatten, dass man über sie sprach. Dies ist gleichzeitig auch der Grund für die Entstehung dieses Aufsatzes, der die Prinzipien und Absichten der Union Centrale wieder ins Licht der Aufmerksamkeit bringen sollte. Bis zur Mitte des 19. Jahrhunderts fühlte sich Frankreich künstlerisch allen Nationen überlegen: „(...) *la France se reposait tranquillement dans l'idée de sa supériorité artistique sur les autres nations, et dans la conviction, aussi commode que dangereuse, que nul ne saurait la lui arracher. (...) Il ne manqua pas même alors de gens pour afficher cette théorie rassurante que le goût des arts est avant tout un don de nature, une affaire de territoire et de climat, et que, par conséquent, la France n'avait rien de mieux à faire que de préserver dans sa quiétude.*“¹³⁹ Auf den Boden der Realität brachte die Franzosen die Weltausstellung in London, von der Monsieur le comte de Laborde berichtete: „*A Londres, en 1851, on acquit généralement cette conviction que les arts étaient désormais la plus puissante machine de l'industrie.*“¹⁴⁰ Er musste feststellen, dass jede Nation darin investierte, die künstlerische Vorrangsstellung einzunehmen und dass sich jeder im Recht sah, da sowohl die Künste als auch die Wissenschaft als Eigentum der gesamten Menschheit gesehen wurden. Dies unterschied sich eindeutig von der Sicht Frankreichs, wo die Meinung vertreten wurde, der künstlerische Erfolg sei territoriumsabhängig! Weiters wurde beobachtet, dass in ganz England Bewegungen aus dem Boden sprossen, die sich für die Weiterentwicklung der Künste einsetzten, sei es nun Zeichenschulen, Bibliotheken oder Museen¹⁴¹. Dies machte sich bereits bei den nachfolgenden Weltausstellungen bemerkbar, wie Monsieur Mérimée 1862 bemerkte: „*Depuis l'Exposition universelle de 1851 et même depuis celle de 1855, des progrès immenses se sont manifestés dans toute l'Europe.*“¹⁴² Man sah ein, dass der von sich

¹³⁹ Véron 1874, S. 6-7.

Ueb.: Frankreich ruhte sich auf der Vorstellung aus, künstlerisch den anderen Nationen überlegen zu sein sowie in der Überzeugung – gleichermaßen bequem und gefährlich – dass diese niemand ihr wegnehmen könne. Es fehlte nicht an Leuten, die diesen Glauben bestärkten, in dem sie die Kunstherstellung als Talent der Natur betrachteten, die gänzlich vom Territorium und Klima anhängig war; daher konnte Frankreich nichts Besseres machen, als ruhig weiterzumachen wie bisher.

¹⁴⁰ Véron 1874, S. 7.

Ueb.: In London 1851 erlangte man die Auffassung, dass die Kunst die mächtigste Industriesparte war.

¹⁴¹ Anm.: In England wurde bereits 1837 die Kunstgewerbe-Schule in Somerset-House gegründet, wo Zeichner ausgebildet werden sollten, Muster und Zeichnungen für Manufakturen anzufertigen. Ab 1852 wurde der Kunstgewerbeunterricht in ganz England von der zentralen Organisation Department of Practical Art aus geleitet, was dazu beitrug, dass gewerbliche Zeichenschulen in der Provinz ausgebaut wurden. Im selben Jahr wurde auch das Museum of Manufactures gegründet, aus dem heraus 1857 gemeinsam mit den Schulen das South Kensington Museum hervor ging. Vgl. Pirsing-Marshall 2000, S. 30-32.

¹⁴² Véron 1874, S. 8.

angenommene Vorsprung in Gefahr sei, dass es vor allem England möglich wäre, Frankreich zu überholen und man wollte trotz mancher Erfolge die Kunsthandwerker daran erinnern, dass auch ein Misserfolg möglich ist. Damit wollte man sie motivieren, ihre Leistungen ständig zu optimieren und zu perfektionieren.¹⁴³

Als idealen Weg sah man dafür die Gründung einer Institution, die die künstlerisch-industriellen Errungenschaften der Zeit präsentierte.

4.2 Langer Weg zur Gründung der Union Centrale

Die Idee für ein Museum der Kunst und Industrie hatte in Frankreich schon lange existiert, doch scheiterte man immer wieder an der Umsetzung; bereits 1796 wollte Eméric David ein „*musée industriel*“ gründen, im Jahr darauf Daunou und Mayeuvre. Andere Initiativen gab es 1806, 1814, 1829 und 1834 – ohne Erfolg. Bis 1845 die *Société de l'art industriel*“ ins Leben gerufen wurde. Diese Gesellschaft wollte sowohl ein Museum als auch eine Bibliothek gründen, um einen Querschnitt des Kunstgewerbes aus allen Epochen und jeder Art zu zeigen, wie folgendermaßen formuliert wurde: „*Nous devons favoriser toute l'extension de l'art allié à l'industrie, faciliter tous ses progrès, toutes ses conquêtes en déversant sur chacun le savoir et l'expérience de tous; nous devons réunir tous les éléments du succès en formant une bibliothèque et un musée où seront rassemblés les types de l'art industriel de toutes les époques et de tous les peuples. Ces importants résultats ne peuvent être obtenus que par des efforts collectifs.*“¹⁴⁴ Diese geforderte Zusammenarbeit blieb offenbar aus, die Gesellschaft hatte wieder keinen Erfolg.

Am Durchbruch war schließlich auch Charles Ernest Clerget beteiligt; Véron berichtet, dass seine Unterschrift neben der von Jules Klagmann¹⁴⁵ und eines gewissen Chabal-Dusurgey unter dem Memorandum zu finden ist, das dem Président de la République überreicht wurde. Darin waren die Grundideen der späteren Union Centrale festgelegt: die Gründung eines Museums für Kunstgewerbe und einer Schule sowie die Forderung nach einer öffentlichen Ausstellung, die einen zentralen Punkt im Konzept darstellte. „*L'exposition sera l'arène où ceux qui imaginent, créent ou appliquent utilement, pourront se produire au grand jour, sous*

Ueb.: Seit der Weltausstellung 1851 und sogar seit jener von 1855 sind immense Fortschritte in ganz Europa zu vermelden.

¹⁴³ Véron 1874, S. 3-9.

¹⁴⁴ Véron 1874, S. 9.

Ueb.: Wir müssen mit aller Kraft die angewandte Kunst, die mit der Industrie verbunden ist, fördern und so den Fortschritt und die Forschung unterstützen, in dem an jedem Wissen weitergegeben wird und Erfahrungen geteilt werden. Wir müssen alle Elemente des Erfolgs zusammen bringen durch die Gründung einer Bibliothek und eines Museums, das alle Arten der industriellen Kunst von jeder Epoche und allen Völkern vereinen soll. Wichtige Resultate können nur durch gemeinsames Bemühen erzielt werden.

¹⁴⁵ Anm. Klagmann hatte bereits 1850 im „Conseil supérieur des manufactures nationales“ ein Konzept für eine „exposition industrielle“ eingereicht; zur Realisierung des Projekts kam es jedoch nie, Vgl. Véron 1874, S. 10.

*le contrôle de tous, de ceux qui achètent les oeuvres comme de ceux qui les produisent.*¹⁴⁶ Diesmal wurde man nicht abgewiesen – bei der Weltausstellung 1855 in Paris war eine *Galerie particulière* den Werken des Kunstgewerbes gewidmet, „*formant pour la première fois un groupe distinct des productions purement industrielles.*“¹⁴⁷ Ganz bedeutend ist auch die Tatsache, dass man der Öffentlichkeit Kunsthandwerk erstmals mit dem Namen des Herstellers präsentierte.

4.3 Programm der Union Centrale

Amtlich bestätigt wurde die Gründung der L'Union Centrale am 26. Juli 1864¹⁴⁸. Wie man aus den Statuten weiß, betrug der Mitgliedsbeitrag im Jahr 36 Francs. Als Sitz der Organisation gab man Place des Vosges 15 an, wo sich auch die Bibliothek befand. Durch Spenden und Leihgaben wuchs der Buchbestand rasch an; der Öffentlichkeit zugänglich gemacht wurde die Bibliothek jedoch erst im April 1866. Die Sammlung war jedermann frei zugänglich und jeden Tag geöffnet. Insgesamt zählte man vom 1. Mai bis 30. November 1866 über 1.700 Besucher. Auch Konferenzen mit den Themen „*de la peinture sur verre*“, „*histoire de l'ornementation de la céramique*“ oder „*de la chimie dans ses rapports avec les industries d'art*“ fanden in den Räumen der Union Centrale statt. Gründen wollte man auch ein *Collège des Beaux-Arts appliqués à l'industrie*, sogar ein Grundstück für einen Schulbau hatte man bereits gefunden.¹⁴⁹ „*(...) les hommes de l'Union Centrale avaient rêvée pour l'ensemble de l'enseignement artistique*“.¹⁵⁰

Die Union Centrale verfolgte zwei Ziele: „*l'unité de l'art*“ und „*l'initiative privée*“, d.h. die Organisation wollte auf staatliche finanzielle Unterstützung komplett verzichten. Ziel war es, die Entwicklung der Kunst in all ihren Anwendungen in der Industrie voran zu bringen. Véron ist es jedoch wichtig klarzustellen, dass man dabei nicht unterstützte, dass Maschinen irgendwann die Hand des Künstlers ersetzen sollte, man wollte vielmehr – wie auch die

¹⁴⁶ Véron 1874, S. 11.

Ueb.: *Die Ausstellungen werden die Arena für jene sein, die Nützliches herstellen und anwenden und dies unter der Kontrolle von sowohl jenen, die interessiert sind ihre Werke, zu kaufen als auch von jenen, die ihre Dinge produzieren, präsentieren.*

¹⁴⁷ Véron 1874, S. 12.

Ueb.: *zum ersten Mal eine Gruppe, die den industriellen Produkten gewidmet ist*

¹⁴⁸ Anm. Damit schloss Paris an die Entwicklungen an, die ab der ersten Weltausstellungen 1851 in London ihren Lauf genommen haben. Zur qualitativen Verbesserung des Kunstgewerbes entstanden zahlreiche Schulen sowie Sammlungen von Kunsthandwerken, um eine breite Bildungsmöglichkeit für Kunsthandwerker zu ermöglichen. Das k.k. Österreichische Museum für Kunst und Industrie zählt zu den ersten Kunstgewerbe-Institutionen nach englischem Vorbild, die auf dem Kontinent gegründet wurden. Vgl. Pirsig-Marshall 2000, S. 30-40.

¹⁴⁹ Véron 1874, S. 25-29.

Vgl. Teil II, Kapitel 6.1.3, S. 57-58.

¹⁵⁰ Véron 1874, S. 33.

Ueb.: *Die Herren der Union Centrale hatte von einer künstlerischen Gesamtbildung geträumt*

„*Society for the Encouragement of Arts, Manufactures, and Commerce*“¹⁵¹ in England – den Kunsthandwerkern die nötige Wertschätzung geben. „(...) *la source de l'art, le centre l'artistique par excellence est un: c'est l'artiste lui-même avec son intelligence, son tempérament, ses aptitudes personnelles.*“¹⁵²

Um sich die Zustimmung der Öffentlichkeit zu sichern, wollte man Ausstellungen organisieren, wofür vorerst die finanziellen Mittel sowie ein Ort fehlten. Einen Sponsor fand man in Baron Isidore Taylor, der auch das Palais des Champs-Élysées als zukünftigen Ausstellungsort sicherte. Die erste Ausstellung fand 1861 statt und war, laut Vérons Bericht, ein Erfolg, nachdem die Aufmerksamkeit auf Kunsthandwerk zumindest einmal geweckt werden konnte. Es folgte eine weitere Ausstellung 1863, die bereits mehr Interessierte anlocken konnte; insgesamt kamen 200.000 Besucher ins Palais des Champs-Élysées. 1865 fand eine dritte Ausstellung statt, die Modelle und Werke der zeitgenössischen Kunstindustrie sowie Versuche der *Ecoles de dessin* von Paris zeigte. Die Besucherzahlen waren wieder angestiegen, auf 225.000 Personen. Die letzte Ausstellung wurde 1869 organisiert, bei der zusätzlich auch einige Wettbewerbe liefen.¹⁵³

4.3.1 Ausstellungsdokumentationen 1865 & 1869

Erhalten haben sich in der Bibliothekssammlung des MAK insgesamt vier Dokumente, die die Ausstellungen der Union Centrale betreffen.

Das erste entstand im April 1865, also vier Monate vor Eröffnung der Ausstellung am 10. August. Enthalten sind das Konzept sowie Unterlagen zu den verschiedenen Wettbewerben, für die man sich bewerben konnte.

¹⁵¹ Vgl. Teil I, Kapitel 5.3, S. 18-20.

¹⁵² Véron 1874, S. 13.

Ueb.: *Die Quelle der Kunst, das künstlerische Zentrum par excellence ist nur: der Künstler selbst mit seiner Intelligenz, seinem Temperament und seiner persönlichen Note.*

¹⁵³ Véron 1874, 15 – 34.

Anm.: Das Programm der Union Centrale unterscheidet sich kaum von jenem des k. k. Österreichischen Museums für Kunst und Industrie. Auch in der Wiener Institution wurde eine Fachbibliothek und Vorbildersammlung für Kunstgewerbe eingerichtet, die der Öffentlichkeit frei zugänglich war. Diese wurde stark frequentiert, so zählte man im Jahr 1883 fast 25.000 Besucher. Weiters wurde eine Sammlung von kunstgewerblichen Gegenständen angelegt. Regelmäßige Sonderausstellungen waren der österreichischen Industrie gewidmet. In den ersten zwei Jahren wurden zwei Mal wöchentlich Vorlesungen angeboten, Donnerstag Abends für „ein allgemein gebildetes Publikum“ sowie Sonntag Nachmittags für die Klasse im Kunstgewerbe. Fachartikel zum Kunstgewerbe wurden in der monatlichen Zeitschrift „Mittheilungen“ herausgegeben, außerdem umfangreichere Publikationen im Verlag der Anstalt oder in buchhändlerischen Verlagen. 1868 wurde weiters die Kunstgewerbeschule eröffnet. Vgl. Das K.K. Österreichische Museum für Kunst und Industrie. Ein Rückblick auf seine Geschichte, Wien 1889. Kat. Ausst. Wien 2000.

Die Ausstellung war in sechs Bereiche unterteilt, wo neben Produkten und Kunsthandwerken der Kunstindustrie auch Objekte der Schüler der Pariser Zeichenschulen sowie antike Kunstwerke, die eine Inspiration für zeitgenössische Künstler sein sollten, gezeigt wurden.¹⁵⁴

Ziel der Ausstellung war es, das Kunsthandwerk in Frankreich wieder auf einen erstklassigen Stand zu bringen, die Bemühungen der Kunstgewerbeschulen zu unterstützen sowie die Verbindung der Kunst mit der Erzeugung von nützlichen Gegenständen zu fördern.

Neben der Ausstellung liefen insgesamt auch fünf sogenannte „*concours*“, d.h. Wettbewerbe:

I. Art appliqué à la décoration de l'habitation

Die gestellte Aufgabe war entweder die Eingangstür eines Wohnhauses der Größe 3,50 x 2 Meter aus Stein zu gestalten, oder die Tür eines Salons der Größe 1,60 x 3 Meter zu bemalen.

II. Art appliqué à la tenture de l'habitation

In dieser Kategorie konnte man einen Teppich für ein Arbeitszimmer einreichen, für das die Maße 6 x 8 Meter vorgegeben waren. Weiters wird eine Komposition in einem strengen Stil gewünscht, d.h. Darstellungen von Figuren sowie Blumen oder Ornamenten sollten vermieden werden.

Auch in dieser Sparte konnte man Muster für Tapeten einreichen; sie sollten in einem Schlafzimmer anwendbar sein.

III. Art appliqué au mobilier

Herzustellen war eine Glasvitrine aus exotischem Holz, die auch mit Bronzeapplikationen versehen werden konnte.

IV. Art appliqué aux métaux usuels

In dieser Kategorie war der Entwurf eines Kandelaber für ein Hotelvestibül der Höhe von 2,50 Meter gefordert.

¹⁵⁴ Anm.: *Premier groupe Toutes les oeuvres d'Art composées en vue de la reproduction industrielle* – Alle Kunstwerke, die mit Sicht auf eine industrielle Herstellung, entworfen wurden
Deuxième groupe Les productions des Industries d'art – Produkte der Kunstindustrien
Troisième groupe Les Modèles et les Produits envoyés par les Artistes et les Industriels qui voudront prendre part aux divers Concours fondés par l'Union centrale – Modelle und Produkten von Künstlern und Industriellen, die an den unterschiedlichen Concours der Union Centrale teilgenommen hatte
Quatrième groupe Les travaux des élèves de toutes les écoles de dessin de Paris et des départements, lesquels seront invités à figurer à l'Exposition – Arbeiten der Schüler aller Zeichenschulen von Paris und den Departements, die eingeladen wurden, sich an der Ausstellung zu beteiligen
Cinquième groupe Des collections d'objets de tous les Arts décoratifs des grandes époques précédentes, les plus propres à fournir de féconds enseignements aux artistes contemporains – Sammlungsobjekte der dekorativen Kunst aus den vorigen Jahrhunderten, die eine Grundlage für die Ausbildung zeitgenössischer Künstler sein sollte
Sixième groupe Des dessins et des modèles originaux pour l'industrie, la décoration, etc., laissés par les anciens maîtres.- Zeichnungen und Modelle für die Industrie, die Dekoration etc.; hinterlassen von alten Meistern

Diese vier Wettbewerbe waren mit jeweils 500 Francs dotiert. Nur der letzte „concours“, der der Gestaltung von Stoffen, Kleidern oder Tüchern gewidmet war, wurde nur mit 200 bzw. 100 Francs Preisgeld belohnt.¹⁵⁵

Die Verbindung von Ausstellung und Wettbewerb verdeutlicht einmal mehr die Anpassung des Programms der Union Centrale mit jenem der bedeutenden europäischen Kunstgewerbe-Institutionen, wie dem South Kensington Museum oder dem k.k. Österreichischen Museum für Kunst und Industrie. Das Museum in London war aus einer Kunstgewerbeschule hervorgegangen und auch in Wien gründete man kurze Zeit nach der Eröffnung des Museums eine Schule; schließlich sollten gelungene Entwürfe und Modelle als Anstoß für neue kreative Ideen der Zukunft dienen.¹⁵⁶

Zwei Jahre nach der Ausstellung im Palais de l'Industrie erschien zur Vorbereitung auf die Weltausstellung 1867 in Paris ein Katalog, der die gesamten Ausstellungsobjekte auf über 500 Seiten auflistete. Insgesamt 3.200 Objekte beinhaltet der „*Catalogue des Antiques*“, darunter Waffen, Marmor-, Silber- und Bronzegegenstände, Medaillen, Schmuck, Vasen, Mosaik sowie Elfenbeinarbeiten vor allem aus dem Mittelalter und der Renaissance. Die zweite Hälfte ist in zwei Katalogen - „*Catalogue de l'Epoque moderne*“ mit Gegenständen aus dem 17. und 18. Jahrhundert und „*Catalogue de l'Art Oriental*“ - unterteilt. Die Namen neben den Objektnummern sind wohl Hinweis darauf, dass eine Vielzahl der Ausstellungsstücke Leihgaben von privaten Sammlern waren.¹⁵⁷

Von der letzten Ausstellung 1869, die wie die vorige am 10. August eröffnet wurde, haben sich zwei Kataloge erhalten; der eine beinhaltet die Ausstellungsobjekte der modernen Kunsthandwerker, der andere ist den Werken der Schüler aus den Zeichenschulen gewidmet.¹⁵⁸ Die Union Centrale war extrem transparent - interessanterweise sind in jeweils einem Drittel der Kataloge die gesamten Statuten der Union Centrale sowie Dokumente und Korrespondenzen die Ausstellungsorganisation betreffend abgedruckt. Wie auch 1865 gab es wieder die vorhin aufgelisteten Wettbewerbe, hinzugekommen ist nur ein Wettbewerb für Keramik; im Katalog sind in jeder Kategorie die jeweiligen Preisträger genannt. Auch an den sechs verschiedenen Gruppen der Ausstellungsobjekte hat sich nichts geändert.¹⁵⁹

¹⁵⁵ Kat. Ausst. Paris 1865.

¹⁵⁶ Vgl. Teil II, Kapitel 4.3, S. 41-42.

¹⁵⁷ Kat. Ausst. Paris 1867.

¹⁵⁸ Kat. Ausst. Paris 1869 I.

¹⁵⁹ Kat. Ausst. Paris 1869 II.

Man kann davon ausgehen, dass die Union Centrale bei ihrer Gründung ein Konzept für Ausstellungen und Wettbewerbe aufgestellt hat, das bei allen Ausstellungen zur Anwendung kam. Der Aufbau der Ausstellungen wird daher auch 1861 und 1863 jenen von 1865 und 1869 ganz ähnlich gewesen sein.

4.4 Ende der Union Centrale

Gestoppt wurden der Erfolgslauf und die weiteren Ideen der Union Centrale vom Ausbruch des deutsch-französischen Kriegs 1870. Aus Vérons Bericht erfährt man, dass Museum und Bibliothek am Place des Vosges ab diesem Zeitpunkt verlassen waren und nur ein gewisser Monsieur Arnoux geblieben war, um die Sammlungen zu beaufsichtigen.¹⁶⁰ Hier verliert sich die Spur von Charles Ernest Clerget.

Zusammenfassend kann man sagen, dass Charles Ernest Clerget als Bibliothekar in der Union Centrale eine tragende Rolle hatte. Dokumente der Aufgaben oder des Bibliotheksalltags am Place des Vosges haben sich zwar nicht erhalten; doch als Vergleich kann man die Geschichte der Bibliothek und Kunstblättersammlung des k.k. Österreichischen Museums für Kunst und Industrie heranziehen. Dort wurde die Bibliothek von Beginn an als „*geistiges Zentrum des Museums*“¹⁶¹ angesehen, die Zugang zu Fachbüchern, Literatur zu Kunst und Kunstgewerbe, Ornamentstichen, Entwürfen und Musterblättern ermöglichen sollte. Die Aufgaben eines Bibliothekars waren demnach sehr verantwortungsvoll – man musste sich um Neuerwerbungen und Schenkungen bemühen, eine Systematik und Einteilung in Klassen und Kategorien finden und Verzeichnisse erstellen.¹⁶² Der Assistent von Franz Schestag, der die Bibliothek von 1871 bis 1876 leitete, Bruno Bucher, berichtet über die Kernaufgabe: „(...) *eine ihrer vornehmsten Aufgaben ist es, die wichtigsten neuen Publikationen auf dem Gebiete des Kunstgewerbes gleich bei ihrem Erscheinen zu erwerben und sie tunlichst rasch den Kunstgewerbetreibenden, Künstlern und Studierenden zugänglich zu machen.*“¹⁶³

Mit großer Wahrscheinlichkeit überlebte Charles Ernest Clerget kaum das Ende der Union Centrale; im Allgemeinen Künstlerlexikon wird vermutet, Clerget um 1870 verstarb.¹⁶⁴

¹⁶⁰ Véron 1874, S. 36.

¹⁶¹ Egger/ Pokorny-Nagel 2000, S. 105.

¹⁶² Egger/ Pokorny-Nagel 2000, S. 105-112.

¹⁶³ Bucher 1873, S. 183.

¹⁶⁴ Allgemeines Künstlerlexikon Online

5. Papier auf den Weltausstellungen

Bis zu den ersten Buntpapierausstellungen in den 1880er Jahren, war es nur im Rahmen der Weltausstellungen üblich, Papier auszustellen. Vor allem die neuesten Techniken und Produkte der Papierindustrie wurden dabei von zahlreichen Herstellern aus der ganzen Welt präsentiert. Anhand von offiziellen Katalogen der Austragungsorte, Berichten von Interessierten, Experten und Komitees sowie Ausstellungsführern werden im folgenden Kapitel Erneuerungen, außergewöhnliche Erkenntnisse sowie Besonderheiten von der ersten Weltausstellung in London 1851 bis zu jener in Wien 1873 herausgearbeitet. Clergets Sammlung fällt zeitlich zwischen der Weltausstellung 1862 in London und jener 1867 in Paris. Insofern mag dies interessant sein, da man bei den im Rahmen der Weltausstellung entwickelten Papieren besonderen Wert auf eine rasche Herstellung sowie kostengünstige Verbreitung legte. Dies ist eine weitere Begründung für Clergets Interesse und Sammeltätigkeit für handbemaltes und marmoriertes Papier, das, wie von ihm in seiner Publikation ausgeführt¹⁶⁵, nicht mehr hergestellt wurde.

5.1. London 1851

Bei der ersten Weltausstellung 1851 in London¹⁶⁶ wurden die Ausstellungsstücke in insgesamt dreißig Kategorien unterteilt. In der Klasse XVII unter Manufakturen findet man „*Paper and Stationery, Printing and Bookbinding*“. Diese Abteilung war wieder in unterschiedliche Bereiche von A bis F aufgesplittet. Im ersten Bereich „*Paper in the raw state as it leaves the mill*“¹⁶⁷ wurden zehn verschiedene Papiertypen gezeigt, angefangen von Braun- und Packpapier, Druckpapier, Zeichen- und Schreibpapier, mit Wassermarken ornamentiertes Papier bis zu Cartridge Paper. In den folgenden Bereichen wurden besondere Papierwaren, beispielsweise für Hochzeiten, Spielkarten, Papierschachteln, Tinten oder Buchrücken in fünf verschiedenen Variationen ausgestellt.¹⁶⁸ Das Zentrum der Papierindustrie von Großbritannien lag in England, wo jährlich ca. 60.000 Tonnen Papier hergestellt wurden. Vor allem den Fortschritt in der mechanischen Papierproduktion konnte man bei der Weltausstellung bewundern; besonders stolz war man, Papiere in einer Länge bis zu 2500 yards¹⁶⁹ herstellen zu können.¹⁷⁰

¹⁶⁵ Vgl. Teil II, Kapitel 3, S. 33-37.

¹⁶⁶ Anm. Vorausgegangen sind der internationalen Schau seit 1847 jährlich stattfindende Ausstellungen von der Royal Society of Art, bei denen ausgewählte Industrieobjekte zu sehen waren. Vgl. Pirsig-Marshall 2000, S. 30.

¹⁶⁷ Ueb.: *Papier im Rohzustand wie es die Mühle verlässt*

¹⁶⁸ Kat. Ausst. London 1851 I, S. 101-102.

¹⁶⁹ Anm. entspricht einer Länge von 2286 Metern

¹⁷⁰ Kat. Ausst. London 1851 II, S. 536.

Prinzipiell wurde der Papier- und Buchherstellung eine große Bedeutung beigemessen und galt als Grundlage für jeden Fortschritt der Wissenschaft und Kunst: „*The manufacture of these articles is one of the annual increase of which is coextensive with the diffusion of knowledge. And it may be truly said, that, morally and intellectually considered, the present class related to a species of industry exercising indirectly a more extensive influence over social economy than any other of those into which this Exhibition has been subdivided. Books, it has been said, carry the productions of the human mind over the whole world, and may be truly called the raw materials of every kind of science and art, and of all social improvement.*“¹⁷¹

Die Größe der Sektion „*Paper and Stationery, Printing and Bookbinding*“ - alleine aus Großbritannien nahmen 212 Aussteller teil – verdeutlicht die Wertschätzung vor allem gegenüber kleinen Manufakturen, die im Rahmen dieser ersten Weltausstellung hauptsächlich ihre Ware präsentierten und nur wenige Erfindungen.¹⁷²

5.2. Paris 1855

Die Papierindustrie war neben den „*Arts chimiques, teintures et impressions, industries des peaux et du caoutchouc*“ in der Klasse X vertreten. Die Tatsache, dass den Papieren, anders als in London 1851, keine eigene Sektion gewidmet war, könnte man als geringere Beachtung der Papierindustrie deuten. Auch wurden wenig Erneuerungen präsentiert, in dem von Henri Édouard Tresca herausgegeben Bericht „*Visite à l'Exposition Universelle de Paris, en 1855*“ wird vor allem auf die Geschichte der Papierproduktion in Europa eingegangen.¹⁷³

Im offiziellen Katalog der Commission Impériale wurden die einzelnen ausgestellten Papierarten aufgelistet, z.B. „*Papiers collés ou non collés, gris, bruns, jaunes, bleus etc. pour emmallages, enveloppes etc.*“ oder „*Papiers pour l'Imprimerie*“ und „*Papiers à dessiner*“. Abseits von Papier zum Drucken und Zeichnen machten die Buntpapiere nur einen kleinen Teil der Ausstellungsobjekte aus. Die französische Papierindustrie präsentierte sich außerdem deutlich kleiner als die britische in London 1851; insgesamt waren 80 Manufakturen aus dem Ausstellerland vertreten, aus Großbritannien kamen 16 Papierhersteller. Aus Österreich

¹⁷¹ Kat. Ausst. London 1851 II, S. 536.

Ueb.: Die Herstellung dieser Artikel gehört zu jenen, die sich im jährlichen Aufschwung befinden und die die Verbreitung von Wissen beeinflussen. Man kann wahrhaft sagen, dass moralisch wie auch intellektuell betrachtet diese Klasse einen gewichtigeren Einfluss auf die Sozialwirtschaft haben als jede andere bei dieser Ausstellung gezeigten. Bücher, so sagt man, verbreiten menschliche Errungenschaften in die ganze Welt und man kann sie wahrhaft den Rohstoff für jede Wissenschaft und Kunst und sogar für die soziale Weiterentwicklung nennen.

¹⁷² Kat. Ausst. London 1851I, S. 101-102.

¹⁷³ Kat. Ausst. Paris 1855 I, S. 486-496.

stellten zwei böhmische Manufakturen – Lorenz & Aichmann und Eggerth – sowie die k.k. Papierfabrik aus Gloggnitz aus.¹⁷⁴

5.3. London 1862

Erst mehr als zehn Jahre nach der ersten Weltausstellung scheint der positive Einfluss der internationalen Kunstgewerbeausstellung sich auch auf die Weiterentwicklung der Papiererzeugung ausgewirkt zu haben. Diese Beobachtung deckt sich mit dem Erfolg der Weltausstellungen im Allgemeinen; positive Kritiken kamen vermehrt erst 1862 auf.¹⁷⁵ Bei der zweiten in London stattgefundenen Weltausstellung wurden die Papierwaren wieder in einer eigenen Sektion, in der Klasse XXVIII unter „*Papier, Papier- und Papparbeiten, Schreibmaterialien, Buchdruck- und Buchbinderarbeiten*“ ausgestellt. Im illustrierten Katalog der Londoner Industrie-Ausstellung von 1862 kann man unter dieser Rubrik nachlesen, dass neue Materialien bei der Papierherstellung verwendet wurden; neben Mais und Baumwolle auch Stroh, Holz, Espartogras oder Hopfenranken. Buntpapiere könne man nirgendwo schönere sehen als bei Knepper & Co. wie auch Waring¹⁷⁶ bemerkte.¹⁷⁷

5.3.1 Papierindustrie

In dem vom Architekten John Burley Waring herausgegebenen Katalog „*Masterpieces of industrial art & sculpture at the International Exhibition 1862*“, finden im ersten der drei Bände auch Produkte der Wiener Papiermanufaktur Knepper & Schmidt Erwähnung; abgebildet ist eine Wanddekoration im mittelalterlichen Stil (Abb. 82). „*Austria deserved and obtained honourable mention for good designs in surface decoration. (...) Knepper & Co., fancy paper manufacturers of Vienna, exhibited a great variety of patterns in gelatine, gold, silver and bronze paper, and a large series of diaper designs, imitation leather, and marbling of markable merit.*“¹⁷⁸ J. B. Waring dürfte sich mit den Herstellern auch unterhalten haben, so berichtet er auch von der Beobachtung Schmitts, dass das Ausmalen von Räumen in Österreich nach wie vor populärer sei als Tapeten; so stellten die meisten Manufakturen in Wien, Prag, Salzburg und Innsbruck Buntpapier jeder Art sowie Utensilien für das Buchbinden her. Für die Qualität des Buntpapiers wurde Knepper & Co. 1855 in München

¹⁷⁴ Kat. Ausst. Paris 1855 II, S. 26.

¹⁷⁵ Pirsing-Marshall 2000, S. 30.

¹⁷⁶ Vgl. Teil II, Kapitel 5.3.1, S. 47-49.

¹⁷⁷ Kat. Ausst. 1863, S. 254.

¹⁷⁸ Waring 1863 I, S. 77.

Ueb.: Österreich verdient die ehrenhafte Nennung für gutes Design in der Oberflächengestaltung. Knepper & Co., eine exklusive Papiermanufaktur in Wien, stellte eine große Auswahl an Mustern von Gelatine-, Gold-, Silber- und Bronzepapiere sowie eine Serie von Lederimitationen und Marmorpapier aus, die größte Hochachtung verdienen.

sogar mit einer Auszeichnung geehrt. In seinem Kommentar geht Waring weiters auf den unglaublichen Fortschritt ein, den Österreich in den letzten Jahren in den dekorativen Künsten gemacht hat. „*Perhaps in no country in Europe has that art (of surface decoration) which gives tone to all the decorative arts (...), been practised with more originality and power of adaption than in Austria.*“¹⁷⁹

In der Gestaltung von Tapeten spricht England seinem Konkurrenten Frankreich eindeutig die Vormachtstellung zu. Vor allem die Perfektion der Gestaltung (z.B. Abb. 83), deren Produktion 1780 von England nach Frankreich kam, wird in den höchsten Tönen gelobt. Ein gewisser Mr. Wyatt meint dazu: „*It is chiefly in her delicate flower papers, diapers, chintz-patterned and silken-surfaced papers that France beats us industrially*“. Waring fügt noch hinzu: „*To these should be added landscape and figure-subjects, from the designs of the best masters, which are not even attempted by our manufacturers.*“ Mr. Wyatt betont außerdem, dass „*her workmen are intelligent quick-sighted, clean-handed; and for the most part they work in light, cheerful ateliers, with flowers, or casts, or engravings about them. The value of such premises, commercially, is not yet half sufficiently appreciated in this country.*“¹⁸⁰

Für die Herstellung von vergoldeten Tapeten wurde das Pariser Manufakturenduo Josse und Seegers (Abb. 85) ausgezeichnet. Die beiden hatten einen mechanischen Vorgang erfunden, der „*gives excellent results, is very effective, and allows of the sale, at moderate prices, of papers which, even from an artistic point of view, leave nothing to be desired.*“¹⁸¹

Mit einer Medaille bedacht wurde auch die erst 1855 gegründete Manufaktur Berchoud & Guérou, die besonders für ihre perfekt ausgeführte Färbung des Papiers auffiel (Abb. 84). „*Among the most remarkable features connected with dyeing, is the comparatively recent*

¹⁷⁹ Waring 1863 I, S. 77.

Ueb.: *Vielleicht in keinem anderen Land von Europa wurde der Kunst der Oberflächengestaltung mit mehr Originalität und Kraft praktiziert als in Österreich.*

¹⁸⁰ Waring 1863 I, S. 109.

Ueb.: *Vor allem mit delikaten Blumenmustern, Seiden- und Chintziitationen schlägt Frankreich unsere Industrie. Dazu sollte man noch die Darstellung von Landschaften und figuralen Mustern hinzufügen, die von unseren Manufakturen nicht einmal versucht werden. Ihre Arbeiter sind intelligent und flink; für die meiste Zeit arbeiten sie in hellen, freundlichen Ateliers mit Blumen und Stichen um sie herum. Den Wertschätzung von solchen Qualitäten ist hier in diesem Land noch nicht angekommen.*

Anm.: Die Arbeitsbedingungen von englischen Buchbindern und Marmorpapierherstellern war sehr hart. Durch die hohe Nachfrage, aber die geringe Anzahl an Betrieben dauerte ein Arbeitstag durchschnittlich von 6 Uhr Früh bis 21 oder sogar 23 Uhr am Abend. Bei Dunkelheit stand oft nur Kerzenlicht zur Verfügung. Auch die Entlohnung wurde höchstwahrscheinlich sehr gering gehalten. Vgl. Wolfe 1990, S. 75.

¹⁸¹ Waring London 1863 II, S. 135.

Ueb.: *liefert exzellente Ergebnisse, ist sehr effektiv und erreicht, dass Papier, das von einem künstlerischen Standpunkt aus alle Wünsche erfüllt, zu bescheidenen Preisen verkauft wird.*

*discovery and introduction of the universally-admired shades of mauve, purple and magenta“.*¹⁸²

Bei der Weltausstellung wurde auch ein englisches Fabrikat aus der Manufaktur Scott, Cuthbertson & Co. London (Abb. 86) mit dem *Jury Award for good design and manufacture* ausgezeichnet. Waring spart jedoch nicht an Kritik; vor allem die Fantasielosigkeit der Farben und Muster sowie die Monotonie seien nach wie vor auffallend, obwohl sich die Produkte seit 1851 verbessert haben dürften.¹⁸³

Bis 1825 war die englische Tapetenherstellung durch ein Importverbot von ausländischer Ware extrem geschützt. Als man das Verbot aufhob, waren die Steuern auf der Einfuhr zunächst derart hoch, dass praktisch kein Import stattfand. Erst in den späten 1830er Jahren wurden die Steuern schließlich gesenkt, was zur Folge hatte, dass nicht nur sehr viele französische Produkte nach England importiert wurden; die englische Herstellung verbesserte sich durch die Konkurrenz erheblich.¹⁸⁴

5.3.2 Buchbinderei

Sogar ein Ausstellungsstück der Wiener Buchbinderei C. Girardet (Abb. 87) hat es in den Katalog von Waring geschafft, worüber 1843 ein gewisser J. G. Kohl in seiner Publikation berichtet hatte. Die Manufaktur beschäftigte insgesamt 36 ausländische Angestellte, u.a. aus Frankreich und England, nachdem man in Österreich noch nicht so weit war, die Kunst des Buchbindens zu beherrschen. *„the people of Vienne have not yet mastered this apparently simple art, for Girardet, the most considerable bookbinder in the city, who employs thirty-six journeymen, maintains among them three Englishmen for all the solid and difficult work, and nine Frenchmen for he requiring delicate handling and taste. (...) They work apart from the German workmen, in order to preserve the mystery of their craft.“*¹⁸⁵

Die österreichische Sicht auf die in London präsentierte Ware ist nicht bekannt. Allgemein schnitt jedoch die österreichische Produktion sehr schlecht ab; man wurde sich mehr und mehr bewusst, dass man mit den positiven Entwicklungen des Kunsthandwerkes der letzten

¹⁸² Waring 1863 II, S. 172.

Ueb.: *Unter den hervorragendsten Errungenschaften bezüglich Färbung ist die vergleichsweise neue Entdeckung und Einführung der allgemein so bewunderten Schatten in Mauve, Purpur und Magenta.*

¹⁸³ Waring 1863 II, S. 117.

¹⁸⁴ Waring 1863 II, S. 135.

¹⁸⁵ Waring 1863 I, S. 219.

Ueb.: *Die Leute in Wien beherrschen diese eigentlich einfache Kunst noch nicht. Girardet, der wohl bekannteste Buchbinder der Stadt, beschäftigt 36 ausländische Arbeiter, davon drei Engländer, die für die schwierigen Arbeiten zuständig sind, und neun Franzosen, die sich mit heiklen Vorgängen sowie Fragen zum Geschmack beschäftigen. Sie arbeiten getrennt der Deutschen, um das Geheimnis um ihre Kunst wahren.*

Jahre in England und Frankreich nicht mithalten konnte. Die Stimmen mehrten sich, dass „ (...) die österreichische Kunstindustrie, so vorzüglich sie sonst sei, in der Geschmacksrichtung hinter der französischen und englischen zurückstehe.“¹⁸⁶ Gegenüber dem Herrscherhaus betonte Rudolf von Eitelberger¹⁸⁷, dass „dieser Mangel an Geschmacksbildung bei den österreichischen Industriellen nicht so sehr dem geringeren Talente (...) zuzuschreiben sei, als wesentlich dem Umstande, dass bisher von offizieller Seite in Österreich wenig für die Hebung des Geschmacks geschehen sei und dass es zweckmäßig wäre, in Österreich etwas Ähnliches zu unternehmen, wie das South Kensington Museum in London (...).“¹⁸⁸ Der Auftrag zur Gründung eines Kunstgewerbemuseums in Wien wurde noch im selben Jahr erteilt.¹⁸⁹

5.4. Paris 1867

Der vierte Band des Berichts des österreich-ungarischen Central Comités der Weltausstellung zu Paris im Jahr 1867, widmet neben Kapitel über gezeigte Garne, Gewebe, Bekleidung, Möbel und Einrichtungsgegenstände ein Unterkapitel auch dem ausgestellten Buntpapier. Der Verfasser W. F. Exner, Professor an der Landes-Oberrealschule in Krems, zieht das Fazit, dass „die Buntpapiererzeugung mit Ausnahme der Anwendung der Kristallisation der Salze keine epochemachende Neuerung aufzuweisen“ hatte. „Vermehrung der bisher üblichen Motive bei den verschiedenen Gattungen von Phantasiepapieren, die Anwendung der neuen Farben, vermehrte Anwendung und Verbesserung der neuen Maschinen sind die drei Momente, welche die Bestrebungen auf dem Felde der Buntpapier-Fabrikation kennzeichnen“.¹⁹⁰ In seinem Aufsatz geht Exner daher hauptsächlich auf die eine Neuerung ein, die Kuhlmann in Lille entwickelt hatte (Abb. 43). So hat der französische Papierhersteller über mehrere Jahre hinweg versucht, die Zeichnungen, welche man bei der Kristallisation von Salzlösungen auf Glas- oder Metallplatten erhält, auf Druck taugliche Walzen zu übertragen. Die ersten Resultate dieses Verfahrens wurden ausgestellt. Weiters erfährt man, dass Frankreich für insgesamt 7 Millionen Franc Buntpapier erzeugt, dies aber hauptsächlich für den Eigenbedarf. Aus Deutschland und Österreich war jeweils eine Papiermanufaktur vertreten: Alois Dessauer aus Aschaffenburg und wie bereits in London 1862, Knepper & Comp. aus Wien. Dessauer zeigte neben fünf Mustern für Kattunpapiere (Abb. 88) auch ein

¹⁸⁶ Eitelberger 1879, S. 84f.

¹⁸⁷ Vgl. Teil II, Kapitel 5.5, S. 52-53.

¹⁸⁸ Eitelberger 1879, S. 84f.

¹⁸⁹ Pokorny-Nagel 2000, S. 52f.

¹⁹⁰ Kat. Ausst. Paris 1867 II, S. 331.

stahlblaues Papier, das schwer herzustellen gewesen sei und besonders beliebt für Etiketten war.¹⁹¹

Weitaus enthusiastischer formuliert ist der Bericht von Friedrich Pecht über die Pariser Weltausstellung, insbesondere über die Erzeugnisse des Buchhandels und der Papeterie. Für ihn ist die *„ganze Papier-Industrie überhaupt ein einziges Beispiel, wie man mit Geschmack und Phantasie aus den kleinsten Dingen sehr bedeutende Handelsartikel machen kann“*¹⁹². Als überaus kunstvoll bezeichnet er die Publikationen der Pariser Verlage, was er damit begründet, dass *„keinem hiesigen Künstler einfällt, dass es gegen seine Würde wäre, Illustrations- oder Musterzeichnungen zu machen, ja selber zu stechen und zu lithographieren, wenn er dafür honoriert wird.“*¹⁹³

Die Weltausstellung in Paris 1867 zeigte, wie schon 1855, nur wenige Erfindungen und technische Erneuerungen. Die künstlerische Leistung, besonders der französischen Papierhersteller, dürfte jedoch in den 1860er Jahren beeindruckend gewesen sein. Wie es Pecht formulierte erleichterte die Produktion des Kunsthandwerks die „ungeheure Vereinigung von künstlerischen und industriellen Kräften in Paris.“¹⁹⁴

5.5. Wien 1873

Trotz des großen Börsenkraches und der darauf folgenden Finanzkrise wurden in diesem Jahr große Bauvorhaben wie das Wiener Rathaus oder die Universität begonnen; und die Fertigstellung der Wiener Hochquellwasserleitung wurde mit der Eröffnung des Hochstrahlbrunnens gefeiert. Die erste im deutschen Sprachraum stattfindende Weltausstellung wurde seit 1870 geplant, für welche man einen Kredit von sechs Millionen Gulden aufnahm. Einer der größten Unterstützer des Ereignisses war Rudolph von Eitelberger¹⁹⁵ gewesen, der eine Festschrift herausgab und zahlreiche Spezialausstellungen im Museum für Kunst und Industrie durchführte. Dies ermöglichte ihm gleichzeitig Ankäufe der Exponate für die hauseigene Sammlung, die somit um wertvolle Stücke erweitert wurde.¹⁹⁶

¹⁹¹ Exner 1867, S. 333-335.

¹⁹² Pecht 1867, S. 237.

¹⁹³ Pecht 1867, S. 234.

¹⁹⁴ Pecht 1867, S. 232.

¹⁹⁵ Anm.: Rudolf von Eitelberger (1817-1885) wurde in Olmütz geboren und studierte ab 1837 Philologie an der Universität Wien. Bereits kurze Zeit später wird er Assistent von Professor Franz Ficker, ab den frühen 1840er Jahren arbeitet er mit Josef Daniel Böhm, dem Direktor der Graveurakademie und der Belvederegalerie zusammen. 1852 wird er als Professor für Theorie und Geschichte der bildenden Kunst an die Universität Wien berufen. Von Erzherzog Rainer wird Eitelberger 1862 mit der Gründung eines kunstgewerblichen Museums beauftragt, das er bis zu seinem Tod 1885 als Direktor leitete. Vgl. Pokorny-Nagel 2000, S. 57-62.

¹⁹⁶ Mrazek 1973, S. 3.

Anm.: Höhepunkt war außerdem der erste wissenschaftliche Kongress für die internationalen Vertreter der noch jungen kunstwissenschaftlichen Disziplin; im September 1873 kamen mehr als sechzig Kunsthistoriker aus ganz Europa., vgl. Mrazek 1973, S. 3-4.

Bei der Weltausstellung in Wien 1873 wurde ein eigener Führer mit „Rücksicht auf Buchdruck und verwandte Fächer“ herausgegeben. Am beigelegten Plan (Abb. 89) wird deutlich, dass eine große Anzahl an Ausstellungsstücken dieses Gebiet betraf. Die Gruppe XI. zeigte alles, das die Papier-Erzeugung betraf, die Tapetenindustrie, Buchbinderei, sämtliche Schreibmaterialien und manches mehr inbegriffen. Prominent vertreten als Papierhersteller waren neben Österreich, das Deutsche Reich, Großbritannien, Portugal, Spanien, Frankreich, Italien, China und Japan. Mit insgesamt 113 Ausstellern in der Sparte Papier-Industrie war das Deutsche Reich zahlenmäßig der stärkste Vertreter. Die Mehrzahl der Hersteller war mit Wappen oder Holz- oder Strohstoffen vertreten. Nur die Firma Römheldt aus Marburg (Hessen) hatte u.a. auch Marmorpapiere in ihrer Kollektion. Anders als beispielsweise in London 1862 zeigte Großbritannien rein für den Gebrauch bestimmte Papiersorten, wie Banknotenpapier der Firma James Englisch & Co. Die französischen Aussteller wiederum legten einen Schwerpunkt auf weißes und farbiges „Luxuspapier“, wie es die Pariser Hersteller Ch. Becoulet & Co. oder Canton & Montgoltier anboten. Außerdem nahm ein Kollektiv von Buchhändlern und Buchdruckern teil.¹⁹⁷

Im Gegensatz zu den vorigen Weltausstellungen in London und Paris waren in Wien der Orient, das heißt Mittel- und Hinterasien sowie Japan und China stark vertreten. Von China gab es zwei Ausstellungen, eine wurde von der kaiserlich chinesischen Regierung organisiert, die Reispapier sowie koloriertes Korea-Papier und Tapeten zeigte. Die andere wurde vom österreichisch-ungarischen General-Konsul in Hongkong, Gustav Ritter von Overbeck gestaltet. Seine Papierproben von gemalten Tapeten stammten aus Peking und Korea. Vier der weiteren fünf Händler dürften britischer Herkunft gewesen sein, wie man dem Namen nach schließen kann (Chapmann, Evans & Co., Dennys, Taylor); sie vertrieben jedoch chinesische Papiere wie Ching-Han, Taickwong oder Min-toy.¹⁹⁸ Nur die Manufaktur Hut-Shing aus Canton dürfte wohl chinesischen Ursprungs sein. Zum ersten Mal an einer Weltausstellung vertreten war Japan, von wo eine „vollständige Sammlung aller Papiersorten, Buntpapiere, Tapeten, Carton-Papiere, Ölpapier, sogenanntes Leder-Papier, Buchbinder- und Portefeuille-Arbeiten, Schreib- und Malerrequisiten“ ausgestellt war.¹⁹⁹ Aus dem Katalog der Ausstellung „Japan auf der Weltausstellung in Wien 1873“, die zum 100-jährigen Jubiläum 1973 im Österreichischen Museum für angewandte Kunst in Wien stattfand, erfährt man, dass Japan u.a. fünf gold-grüne Dekorationspapiere mit Darstellungen von Fischerbooten, Bambus-Pflanzen, Karpfen, Rasenstücken und Pflanzen sowie mit einem Blick durch ein

¹⁹⁷ Kat. Ausst. Wien 1873 I, S. 1-54.

¹⁹⁸ Kat. Ausst. Wien 1873 II, S. 37-39.

¹⁹⁹ Kat. Ausst. Wien 1873 I, S. 1-54.

aufreißendes Wolkenfeld auf tosende Wellen mitbrachte. Die restlichen Objekte der Gruppe XI waren großteils Färberschablonen in den unterschiedlichsten Formen.²⁰⁰

Die beiden letztgenannten Aussteller – China und Japan – stießen auf besonderes Interesse von Hofrat Franz Bartsch, der die ausgestellten Papierarten dieser beiden Länder fast vollständig erwarb. Dies könnte auch daran gelegen sein, dass mit der Präsentation Japans auf der Weltausstellung die Kunst des fernen Ostens in Mode kam.²⁰¹

5.6 Erkenntnisse

Zusammenfassend lässt sich ident zur allgemeinen Entwicklung des Kunstgewerbes bei den Weltausstellungen eine Steigerung der Qualität des Papierhandwerks erst im Laufe der Zeit beobachten. Dies wird verdeutlicht, indem 1851 und 1855 in den Katalogen und Berichten hauptsächlich auf die Geschichte der Papierproduktion eingegangen wurde. Weiters legte man nur auf die Präsentation der Erzeugnisse wert, Künstlerisches fand noch sehr wenig Beachtung. Eine Wandlung setzte bei der Weltausstellung von 1862 ein – vermehrt wurde in den zeitgenössischen Publikationen auf die Ästhetik der Papiere und deren besonderen Stil hingewiesen; nicht nur technischen, sondern auch künstlerischen Innovationen wird Tribut gezollt.

Durchaus bemerkenswert ist, dass die ersten Buntpapier-Sammlungen, zumindest indirekt, im Zuge der Weltausstellungen entstanden. Die Sammlung Charles Ernest Clerget, der als Bibliothekar der Union Centrale an den neuesten Entwicklungen und der Aufwertung des Kunstgewerbes aktiv beteiligt war, entstand unmittelbar vor der Weltausstellung 1867 in Paris. Bei der Weltausstellung 1873 in Wien konnte wiederum Japan erstmals als Aussteller gewonnen werden, was insbesondere für die Papierindustrie von Bedeutung war, nachdem die japanischen Erzeugnisse von besonders künstlerischem Wert waren. Die japanischen Papiere sollten Herzstück der umfangreichen Sammlung Bartsch werden.²⁰²

6. Weitere Sammlungen

Beispiele für Buntpapiersammlungen gibt es einige²⁰³, so ausgefallen das Sammelgebiet auch erscheinen mag. Als die wichtigsten Nachfolgersammlungen der Sammlung Clerget werden

²⁰⁰ Kat. Ausst. Wien 1973, S. 52-55.

²⁰¹ Fux 1973, S. 25.

²⁰² Vgl. Teil II, Kapitel 6.1, S. 54-55.

²⁰³ Anm. Albert Haemmerle erwähnt in seiner Publikation „Buntpapiere“ weiters die Sammlungen von Dr. Paul Heiland (Kupferstichkabinett Berlin), Rolph Hoerschelmann (Bayrisches Nationalmuseum München), Dr. Claude (1951/ 1953 beim Pariser Auktionshaus Drouot versteigert) sowie die Bestände in öffentlicher Hand (Victoria & Albert Museum London, Bibliothèque Nationale Paris, Cooper Union Museum New York, Stadtbibliothek Mainz...), Vgl. Haemmerle 197, S. 171-173. Auch Gabriele Grünebaum hat eine Liste von Buntpapier-Sammlungen zusammen gestellt, die sich jedoch kaum von jener Haemmerles unterscheidet, Vgl. Grünebaum 1982, S. 218-219.

einige private Buntpapiersammler vorgestellt und deren jeweils unterschiedliche Interessensgebiete und Beweggründe präsentiert. Gemeinsam haben alle drei Sammler – Hofrat Franz Bartsch aus Wien, Olga Hirsch aus England sowie Rosamund Loring aus den USA – die Wertschätzung des dekorierten Papiers an sich als Kunstgegenstand. Dokumentiert sind alle drei Sammlungen sowie die Viten der Sammler mehr oder weniger gut. Die Deutsche Bibliothek in Frankfurt am Main rekonstruierte die Ausstellung von Bartschs Sammlung 1909 in Stuttgart. Über die Olga Hirsch Collection ist zum einen ein Bericht von 1961 erhalten, der in *The Connoisseur Year Book* erschien; zum anderen hat sich in den letzten Jahren Mirjam Foot mit dem Bestand auseinander gesetzt. Am meisten Informationen gibt es jedoch über Rosamund Loring, von der Briefe sowie ein Buch ihrer Erinnerungen erhalten sind. Außerdem wurden über ihre Tätigkeiten zahlreiche Essays veröffentlicht.

6.1 Hofrat Franz Bartsch

6.1.1 Biographisches

Geboren wurde Franz Bartsch 1836 im zu Dalmatien gehörenden Zara (Zadar). Nach seinen abgeschlossenen Studien der Rechts- sowie Politikwissenschaften trat er 1857 in den Staatsdienst ein. Er galt als Spezialist in Gebühren- und Verzehrungssteuerangelegenheiten und bekleidete die Stellung des Oberfinanzrates bei der niederösterreichischen Finanzlandesdirektion in Wien. Die berufliche Tätigkeit für den Staat ließ ihm jedoch genügend Freiräume für seine privaten Interessensgebiete.²⁰⁴

Zunächst beschränkte sich seine Sammeltätigkeit auf Pflanzen; seit den 1850er Jahren pflegte er engen Kontakt zu Botanikern, mit denen er einen Tauschhandel betrieb. Außerdem wurde er Mitglied in der k. k. zoologisch-botanischen Gesellschaft. Dieses Interesse teilte er mit seinem Schwager Alexander Makowsky, der an der Technischen Hochschule von Brünn eine Professur für Naturgeschichte und später Mineralogie und Geologie innehatte. Er stellte ein großes Herbarium zusammen, das nach seinem Tod in die zoologisch-botanische Gesellschaft in Wien überging.²⁰⁵

6.1.2 Erwerb und Kategorisierung der Buntpapiere

Die ersten Stücke seiner mehr als 5000 Objekte zählende Sammlung kaufte der Wiener Finanzbeamte zwischen 1850 und 1864 von der kaiserlichen Fabrik in Schlögmühle an. Dabei handelte es sich vorwiegend um Maispapier.²⁰⁶ Weiters ist bekannt, dass von der

²⁰⁴ Schmidt/ Feiler 1998, S. 7-9.

²⁰⁵ Schmidt/ Feiler 1998, S. 9-12.

²⁰⁶ Schmidt/ Feiler 1998, S. 12.

Weltausstellung in Wien 1873 ein erheblicher Teil der ausgestellten Papierarten aus China und Japan²⁰⁷ (Abb. 90) in seine Sammlung einging, die - wie sich Emil Twerdy erinnerte - die größte Bewunderung erregt hatten.²⁰⁸

Fast jedes seiner Muster weist eine Provenienzzangabe auf mitsamt Informationen über Hersteller des Papiers, Übermittler, Herstellungsort und Jahreszahlen der Entstehung oder zumindest des Ankaufs, die handschriftlich oder mit einem Stempel auf der Rückseite jedes Objekts festgehalten wurden. Konträr zu Clerget lag der von Bartsch gesetzte Schwerpunkt auf industriell gefertigten Buntpapieren zwischen 1890 und 1909, die den Fortschritt in der Herstellung dokumentieren sollten. Bartsch hegte allgemein großes Interesse an den neu entwickelten Techniken seiner Zeit.²⁰⁹

Die Papiere wurden entweder nach Ländern (England, Frankreich, Italien, Österreich-Ungarn, Russland, Skandinavien...) oder nach dem Verwendungszweck geordnet. Viele Informationen über die Sammlung hat man durch die aus dem Nachlass stammenden Notizzettel erhalten; auf über 1200 derartigen Dokumenten hat er Vorlieben, Kategorisierungen, Kaufvorgehen oder Kontakte notiert.²¹⁰

Für den Erwerb von Papieren nützte Bartsch viele persönliche Kontakte. So ließ er sich vom österreichischen Marinearzt und Botaniker Heinrich Wawra von dessen Pazifikreise acht Blätter Papier aus Kozo, der Rinde des Papiermaulbeerbaumes, mitbringen. Andere Papiere dürften aus der Firma Carl Trau (Abb. 91) sowie aus der Papierhandlung & Druckerei Leopold Neuda stammen, die beide auf japanische Papierimporte spezialisiert waren. Auch beim Berliner Importeur für chinesische und japanische Papiererzeugungen, Emil Tennert, war Bartsch Kunde (Abb. 92).²¹¹

Sein Interesse galt auch Buntpapieren seiner Zeitgenossen wie Hugo Ochmann (Abb. 93) aus Leipzig, Anker Kyster (Abb. 94) aus Kopenhagen, Lilly Behrens (Abb. 95), Bernhard Pankok, Josef Hoffmann (Abb. 96) oder Koloman Moser (Abb. 97). Diese schrieb er meist persönlich an, die ihm daraufhin ihre Kleister- und Tunkpapiere verkauften. In der „Zeitschrift für Bücherfreunde“ erkundigte er sich außerdem, welche Verlage Bücher in exzellenter Ausstattung herausbrachten. Anschließend fragte er dann bei den jeweiligen Firmen nach den Vorsatzpapieren, von denen er um unverarbeitete Muster bat.²¹²

²⁰⁷ Anm.: Japan hatte zwei Schiffe voller Exponate nach Wien geschickt; ein Dampfer hatte 700t Raum! Vgl. Kat. Ausst. Wien 1973.

²⁰⁸ Schmidt/ Feiler 1998, S. 12-13.

²⁰⁹ Schmidt/ Feiler 1998, S. 3-6.

²¹⁰ Schmidt/ Feiler 1998, S. 16.

²¹¹ Schmidt/ Feiler 1998, S. 15.

²¹² Schmidt/ Feiler 1998, S. 16.

Franz Bartsch, der ein äußerst gewissenhafter Sammler war und ähnlich wie Clerget seine Sammlung von Buntpapieren beschriftete sowie ordnete, hatte ein sehr breites Interessensfeld und beschränkte seine Sammlung nicht nur auf eine bestimmte Technik. Auch war er neben historischen Papieren an modernen Produkten interessiert, er erwarb handgemachte genauso wie maschinell erzeugte Stücke. Buntpapierausstellungen gab es zwar schon seit 1883; die Ausstellung im Landesgewerbemuseum Stuttgart ist jedoch die erste Ausstellung gewesen, die ausschließlich Buntpapieren einer einzigen Privatsammlung gewidmet war.

6.1.3 Das Landesgewerbemuseum Stuttgart

Im März 1909 war die Sammlung Bartsch in der König Karl Halle des Landesgewerbeamtes von Stuttgart ausgestellt. Auf den dort gezeigten Objekten ist auf der Rückseite jeweils ein Stempel mit „Stuttgart 1909“ zu finden.²¹³

Zunächst etwas zur Geschichte des Landesgewerbemuseums, dessen Konzept dem der Union Centrale sehr ähnlich ist.²¹⁴ Stuttgart galt nach Leipzig als die zweitbedeutendste Stadt des Buchhandels in Deutschland. Dazu trugen die Verleger Eduard Hallberger, Adolf Kröner oder A. Bonz & Co. bei. Das Landesgewerbemuseum war aus den gewerblichen Mustersammlungen der Zentralstelle für Gewerbe und Handel hervorgegangen und war wie auch die 1848 gegründete Bibliothek frei zugänglich. Die Sammlung umfasste Graphiken, Holz-, Bein-, Leder- und Papierwaren, Metalle und Eisen, Keramik und Gläser, chinesische und japanische Objekte sowie Technologie und Gewerbe. Weiters war 1867 eine Kunstgewerbeschule gegründet worden, die in allen Zweigen der Kunstindustrie künstlerisch begabte Kräfte ausbilden sollte.²¹⁵ *„Die Kunstgewerbeschule soll die Überlieferung alter Techniken pflegen, im Handwerklichen die beste Leistung fordern, aber auch neuen Bestrebungen zur Verwirklichung verhelfen.“*²¹⁶

Bereits 1904 hatte eine Ausstellung über künstlerisches Buchgewerbe in Württemberg stattgefunden, an der über vierzig Verlage, Künstler und Privatsammler teilgenommen hatten und Buchillustrationen, Typographien und Einbandgestaltungen gezeigt wurden. Man erhoffte sich von dieser Präsentation auch eine *„engere Fühlung zwischen Verlegern und Künstlern“*.²¹⁷ Wie der Direktor des Deutschen Buchgewerbemuseums in Leipzig beobachtet hatte, wurden nämlich die „vortrefflich neuen Papiere von einer ganzen Anzahl von Künstlern und Anstalten“ kaum verwendet. Er hoffte außerdem, dass man anstelle des Verlegereinbands

²¹³ Schmidt/ Feiler 1998, S. 4-5.

²¹⁴ Vgl. Teil II, Kapitel 4.3, S. 40-42.

²¹⁵ Schmidt/ Feiler 1998, S. 18.

²¹⁶ Schmidt/ Feiler 1998, S. 23.

²¹⁷ Schmidt/ Feiler 1998, S. 23-24.

wieder verstärkt individuell gestaltete Handeinbände einsetzen würde. Von der Zentralstelle für Gewerbe und Handel wurden sogar mehrmals im Jahr Marmorierkurse angeboten.²¹⁸

1908 folgte eine weitere Ausstellung von modernen Kunsteinbänden von württembergischen Buchbindern, bei der u.a. auch Vorsatzpapiere gezeigt wurden.²¹⁹

6.1.4 Ausstellung in Stuttgart 1909

1909 bot man schließlich Franz Bartsch an, seine Sammlung zu präsentieren. Im Vorfeld wurde sie bereits groß angekündigt: „Diesmal werden künstlerische Vorsatzpapiere in einer Reichhaltigkeit und künstlerischen Qualität vorgeführt, wie sie hier noch nie zu sehen waren.“²²⁰ Wie man aus Presseberichten aus dem Neuen Tagblatt und der Papier-Zeitung erfährt, wurden in der König-Karl-Halle neben Papieren der zeitgenössischen Künstler Angelo Jank, R.M. Eichler, Max Liebermann, Arpad Schmidhammer auch Kleister²²¹- und Tunkpapiere²²² gezeigt.

Heute befindet sich die Sammlung Bartsch im Deutschen Buch- und Schriftmuseum in Leipzig, dem der Hofrat seine Buntpapiere bereits 1911 überlassen hatte. Möglicherweise wurde er durch die 1904 stattfindende Ausstellung der Buntpapiersammlung des Deutschen Buchgewerbevereins in Leipzig dazu angeregt. Zumindest hat man in seinen Notizen einen Zeitungsausschnitt über diese gefunden, möglicherweise hatte er sie auch besucht.²²³

Die Sammlung Bartsch wurde in den letzten Jahren für die Ausstellung „Sierpapier“, die 1994/95 in Rijksmuseum in Amsterdam stattfand, von J. F. Heijbroek und T. C. Greven aufgearbeitet. Für die japanischen Bestände interessierte sich außerdem Kyoko Ibe, die 1998/99 schließlich die japanischen Papiere in ihrem Ursprungsland zeigte.²²⁴

6.2 Olga Hirsch

Über 3500 Papiere, 130 Bücher mit besonderen Vorsatzpapieren und eine kleine, aber sehr nützliche Sammlung an Literatur über die Papierherstellung und -dekoration konnte Olga Hirsch 1968 der British Library übergeben, in deren Besitz sich die Sammlung seitdem

²¹⁸ Schmidt/ Feiler 1998, S. 24 – 25.

²¹⁹ Schmidt/ Feiler 1998, S. 26.

²²⁰ Schmidt/ Feiler 1998, S. 26-28.

²²¹ Anm. Neues Tagblatt 10. März 1909: „Die reizvollsten Motive entstehen auf diese Art. Man sehe nur bei dem in der Kleistertechnik hervorragenden Ochmann die auf graugrünem Grunde so leicht und duftig hingewischten Fächermotive!“, Vgl. Schmidt/ Feiler 1998, S. 28.

²²² Anm. Neues Tagblatt 10. März 1909: „(...) vor allem aber die bekannten Münchner Maler und Radierer Eduard Gabelsberger und Walter Ziegler haben ganz prächtige getunkte Vorsatzpapiere mit Blumenmotiven auf lichtem Grunde, umgeben von reizvoller Ornamentik und (...) phantastische, an die korallenartigen Gebilde des Meeresbodens erinnernde Blätter ausgestellt.“, Vgl. Schmidt Feiler 1998, S. 28.

²²³ Schmidt/ Feiler 1998, S. 17.

²²⁴ Schmidt/ Feiler 1998, S. 4.

befindet. Ein vollständiger Katalog der Sammlung wurde bislang noch nicht veröffentlicht. Einen Großteil hat jedoch Albert Haemmerle in seiner Publikation²²⁵ vorgestellt.²²⁶

6.2.1 Entstehung der Sammlung

Die Gründe für die Sammelleidenschaft für Papier waren zunächst eine rein praktische. Als Gattin des bekannten Sammlers von antiken Musikpartituren, Paul Hirsch, erlernte sie bald nach ihrer Hochzeit im Jahr 1911 in der Buchbinderei Ludwig in Frankfurt am Main das Buchbinden. Das sollte ihr ermöglichen, in professioneller Weise die alten Werke aus der Sammlung ihres Mannes zu restaurieren. Nötig dafür waren auch Vorsatzpapiere und Buchumschläge²²⁷ für die Vorder- und Rückseite, die idealerweise auch noch zusammen passen sollten. Dabei ist die Leidenschaft für die Papiere an sich und deren Ästhetik stetig gewachsen, und bald sammelte Olga Hirsch Buntpapiere aufgrund ihres eigenen Interesses. Vom Münchner Händler Jaques Rosenthal erwarb sie im Jänner 1916 eine Sammlung von 2000 Marmor- und geprägten Papieren aus dem 18. und 19. Jahrhundert. Darauf folgten über fünfzig Jahre lang weitere Ankäufe, die Olga Hirsch einem weitgehenden Studium unterzog. Mit der Zeit wurde sie zu einer der gefragtesten Expertinnen²²⁸ auf diesem Gebiet.²²⁹

6.2.2 Kategorisierung der Sammlung und Beispiele

Die Ordnung der Papiere erfolgte nach den jeweiligen Techniken und der Dekoration in Schachteln und Mappen, falls möglich in chronologischer Reihenfolge, soweit sich die Entstehungszeit herausfinden ließ.²³⁰ Eine vollständige Katalogisierung wurde jedoch nie beendet. Zusammengestellt hat Olga Hirsch jedoch Referenzen zu den jeweiligen Papieren.²³¹ Zu den Kategorien gehören:

- mit Bürsten gestrichene Papiere, ein- und mehrfarbig, matt und glänzend, 17. – 20. Jahrhundert²³²

Der Name „mit Bürsten gestrichene Papiere“ ist auf das Herstellungsverfahren zurück zu führen: so wurden die Oberflächen von Papieren aus ungefärbter Papiermasse mit Pinseln oder Bürsten durch Farben oder mit Bindemittel versetzten Pigmenten eingefärbt.²³³

²²⁵ Vgl. Haemmerle 1977

²²⁶ Foot 1981, S. 12.

²²⁷ Anm. Auch Buchdeckel erwarb Olga Hirsch, sie besaß u.a. wertvolle französische, italienische und deutsche Stücke aus der Renaissance, Vgl. Foot 1981, S. 12.

²²⁸ Anm. Die amerikanische Buntpapier-Sammlerin und -Expertin Rosamund Loring stand im regelmäßigen Austausch mit Olga Hirsch, Vgl. Kapitel 6.3, S. 62-67,

²²⁹ Foot 1981, S. 12.

²³⁰ Anm. Die British Library hat den Inhalt der Boxen und Mappen vollständig online gestellt:

<http://www.bl.uk/reshelp/findhelprestype/bookbind/olgahirsch/olgahirschcolintro.html>

²³¹ Foot 1981, S. 12-13.

²³² Foot 1981, S. 13.

²³³ Haemmerle 1961, S. 26.

- mit Holzstöcken bedruckte Buntpapiere

Dies ist eines der ältesten Druckverfahren und wurde bereits vor dem Buchdruck im 14. und 15. Jahrhundert angewandt. Das Muster wurde hierbei auf ein Holz passender Größe gezeichnet; anschließend wurde der Grund vom Holz- oder Modelschneider (auch Formschneider genannt) in Tiefe von ein paar Millimetern entfernt, das Model eingefärbt und wie ein Stempel oder mit Hilfe einer Presse abgedruckt.²³⁴ In der Sammlung Hirsch stammt das früheste Beispiel aus dem Jahr 1490, wahrscheinlich südfranzösischen Ursprungs. Es handelt sich um ein gelbes Papier, auf das ein rotes Muster gedruckt wurde.²³⁵

- die sehr seltenen, mit farbigem Wollstaub dekorierte Flockpapiere

Obwohl diese Technik in Italien schon ab der Mitte des 15. Jahrhunderts bekannt war und besonders in England sehr populär wurde, gibt es von dieser Art Papier nur sehr wenige Beispiele. Das Papier wurde mit klebendem und farbigem Wollstaub bedeckt und hauptsächlich als Wandbehang verwendet. Olga Hirsch hat Flockpapiere im Buchdeckel des Buches „Ode tratta dall’Armeno“, das 1834 in Venedig erschienen ist, gefunden.²³⁶

- Dominotierpapiere (Abb. 98)

Im ursprünglichen Sinn verstand man unter einem „dominotier“ einen Illuministen von Heiligenbildern; ab dem 18. Jahrhundert bezeichnete man ausschließlich Hersteller handgemalter Buntpapiere mit diesem Begriff. Charakteristisch sind einfache Muster in Schwarz, Blau oder Rot, die mit Holzmodellen in großer Auflage gedruckt wurden.²³⁷ Dieses Verfahren wurde vom Pariser Hersteller Jean Papillon perfektioniert; neben vier Stücken aus seiner Manufaktur gibt es auch weitere Beispiele von Les Associés (Abb.) sowie von Werkstätten aus der französischen Provinz (Orleans, Tournay...) in der Sammlung Hirsch.²³⁸

- Kattunpapiere (Abb. 99)

Benannt ist diese Technik nach den Kattunmodellen, mit denen die Papiere bedruckt werden. Fallweise wurden diese Modelle, die oft aus Birnenholz waren, mit Metallstiften oder -bändern versehen, die feinere Musterungen und verspieltere Formen ermöglichten. Verbreitet war die Technik in ganz Europa; den künstlerischen Höhepunkt erreichten diese sehr farbenfrohe Papiere in der Rokokozeit.²³⁹ Der Sammlung Hirsch gehören italienische, französische, deutsche sowie holländische Beispiele an; darunter auch ein Wiener Fabrikat, das als Einband für ein Theaterstück von A. F. Iffland diente.²⁴⁰

²³⁴ Haemmerle 1961, S. 58.

²³⁵ Foot 1981, S. 13.

²³⁶ Foot 1981, S. 13.

²³⁷ Haemmerle 1961, S. 131-134.

²³⁸ Foot 1981, S. 13-14.

²³⁹ Haemmerle 1961, S. 145-160.

²⁴⁰ Foot 1981, S. 17.

- Kleisterpapiere (Abb. 100)

Diese Art von Buntpapieren wurden an Stelle der üblichen Leimfarben mit Kleisterfarbe eingefärbt, was nach 1650 auftrat. Diese Technik breitete sich während des letzten Drittel des 18. Jahrhunderts vor allem in Ost- und Zentraldeutschland aus und war dort als „Herrnhuter Papiere“ bekannt; diese zeichneten sich vor allem durch abwechslungsreiche Musterungen aus. Olga Hirsch sammelte einige Beispiele davon.²⁴¹

Ein Schwerpunkt der Sammlung liegt auf den -

- Bronzefirnispapieren (Abb. 101) und geprägten Brokatpapieren

Anstelle von Druckfarbe wurde bei den Bronzefirnispapieren ein mit Gold- oder Silberbronze versetzter Firnis verwendet; dies verlangte eine besonders gute Technik des Papierherstellers – nicht alle Musterungen waren geeignet und das Anrühren des Bronzefirnisses musste mit großer Genauigkeit gemacht werden, Temperatur und Textur waren von großer Wichtigkeit. Brokatpapiere sind mit Blattmetall geprägte Papiere; diese Technik hatte ihren Ursprung im Prägedruck auf Leder und Pergament. Wie auch die Bronzefirnispapiere wurden sie hauptsächlich im Augsburger Raum hergestellt. In der Sammlung Hirsch befinden sich signierte Beispiele von beiden Techniken der Augsburger Hersteller Jacob Enderlin, Mathias Merktl und Georg Christoph Stoy²⁴², der Nürnberger Buntpapiermacher Johann Georg Eckart und Paul Reimund sowie von Johann Lechner aus Fürth.²⁴³

Viele Beispiele gibt es auch von -

- Marmorpapieren (Abb. 102)

Besonders viele Beispiele aus der Sammlung Hirsch stammen aus französischen Büchern des 17. und 18. Jahrhunderts. Darunter befinden sich Exemplare des Kamm- und Schneckenmarmors sowie auch Papiere vom Ende des 19. Jahrhunderts, die Paul Kersten in der Buntpapierfabrik von Aschaffenburg herstellte. Zeitgenössische Marmorpapiere erwarb Hirsch in großen Quantitäten bei der renommierten englischen Manufaktur Douglas Cockerell & Son.²⁴⁴

- Moderne Papiere (Abb. 103)

Ein kleiner Teil der Sammlung ist zeitgenössischen Papiermachern gewidmet. Dazu zählten Professor Otto Hupp aus München, dessen Papiere im Art Nouveau Stil gestaltet sind, sowie Werke von Eva Aschoff aus Freiburg im Breisgau.²⁴⁵

²⁴¹ Haemmerle 1961, S. 137-144; Foot 1981, S. 19.

²⁴² Vgl. Teil II, Kapitel 1.2, S. 31.

²⁴³ Haemmerle 1961, S. 69-74; Foot 1981, S. 25-34.

²⁴⁴ Foot 1981, S. 19-25.

²⁴⁵ Foot 1981, S. 34.

6.3 Rosamond Loring

Die Amerikanerin setzte ihren Schwerpunkt ganz auf eine Sparte von Buntpapieren, die Marmorpapiere. Ähnlich wie Charles Ernest Clerget war sie nicht nur als Sammlerin sondern auch als Künstlerin und Theoretikerin tätig: sie legte nicht nur eine bedeutende Sammlung an, die heute Bestandteil der Harvard Library ist, sondern sie stellte selbst Marmorpapiere her, gab die Technik des Marmorierens an Interessierte und Studenten weiter und betrieb Forschungen zur Geschichte von Technik und Herstellung. Sie war die Erste, die über Marmorpapier publizierte und dessen historischen Wert erkannte.

6.3.1 Die Künstlerin

Wahrscheinlich in den 1920er Jahren begann die am 2. Mai 1889 in der Nähe von Boston als Rosamond Bowditch geborene Loring eine Buchbinderei-Ausbildung in der Mary Crease Sears Schule in Boston. Diese Kurse belegte sie – so erzählte es ihre älteste Tochter – um sich ein Hobby zu suchen, während ihre sieben Kinder in der Schule waren. Außerdem wollte sie einige Bücher aus der immensen Bibliothek des Familienanwesens selbst restaurieren. Ihr Interesse für Marmorpapier ist jedoch einem Zufall zu verdanken, den sie im Vorwort ihrer Publikation „Marbled Paper“ von 1933 folgendermaßen erläuterte: *„One day in the late spring, when I had had a disappointing time in making some experiments, and while hurrying to clear up the studio, I threw all the paints, paste, and water in one bowl, and, as I was about to throw it away in the sink, I noticed a blend of lovely rainbow colors floating on the surface of the water. I tried to recall what was in the bowl, and then and there I put a small amount of glue in clear water and spattered oil paints mixed with turpentine on the surface. It worked – and so I begin to make marbled papers.“*²⁴⁶ Auch über ihre erste Sammeltätigkeit, die vor allem Material zur Papierherstellung betraf, erzählte sie in ihren Artikeln. Angespornt hatte sie Miss Mary Crease Sears, bei der sie das Buchbinden erlernte, *„a remarkable and inspiring teacher“*. *„After working under her guidance for several years, I began to collect the tools and materials necessary for a studio on my own.“*²⁴⁷ Loring richtete sich sowohl in ihrem Haus in der Marlborough Street (ab 1920) als auch in der Gloucester Street (ab 1931) im obersten Stock auf Dauer ein Studio ein, wo sie ständig ungestört arbeiten konnte.

²⁴⁶ Mayo 2007, S. 49-50.

Ueb.: *Eines Tages, im späten Frühjahr, als ich einen Moment voller deprimierender Versuche durchlebte und dabei war, mein Studium aufzuräumen, schmiss ich alle Farben, Pasten und Wasser in eine Schüssel. Ich wollte es schon in die Abwasch schütten als ich einen Schimmer an Regenbogenfarben an der Oberfläche entdeckte. Ich versuchte, mich daran zu erinnern, was ich alles hinzugefügt hatte und gab Klebstoff und Ölfarben ins Wasser. Es funktionierte – und so begann ich Marmorpapiere herzustellen.*

²⁴⁷ Mayo 2007, S.50.

Ueb.: *eine bemerkenswerte und inspirierende Lehrerin. Nach einigen Jahren unter ihrer Aufsicht begann ich Materialien und Werkzeuge für ein eigenes Studio zu sammeln.*

Manchmal bat sie auch Kollegen zu sich, wie beispielsweise eine weitere Schülerin von Miss Sears, Mrs. Forest Bliss. 1921 trat sie der Society of Arts and Crafts in Boston bei, wo sie regelmäßig, ab 1928 und während der gesamten 1930er und 1940er Jahre, über das Marmorieren referierte und Vorführungen des Marmorierprozesses (Abb. 104) machte als auch ihre selbst gemachten Papiere ausstellte. So lernte sie auch Experten kennen wie Mr. Charles Saflund, der sich selbst sehr viel mit der Papierherstellung und dem Marmorieren auseinander gesetzt hatte.

Bald hatte sie auch Kunden für ihr Marmorpapier gefunden: Zum einen Buchbinderstudenten, zum anderen begann sie Papiere für außergewöhnliche Ausgaben von Verlagen zu produzieren, so beispielsweise für Houghton Mifflin. „(...) *the beauty and originality of her designs caused her work to be sought after by the Merrymount Press, the Club of Odd Volumes and other publishers concerned with fine bookmaking*“²⁴⁸, schreibt Walter Muir Whitehall über Loring's Arbeiten.

6.3.2 Die Forscherin und Lehrerin

Bei ihren vielen Demonstrationen wurde die Idee zu ihrer ersten Publikation „*Marbled Paper*“ geboren, die 1933 vom *Club of the Odd Volumes* heraus gegeben wurde. Dieses Buch - sogar dessen Umschlag gestaltete sie selbst - beinhaltete vor allem Beispiele ihres eigen produzierten Marmorpapiers. Die zweite Publikation von 1942 „*Decorated Book Papers*“ – herausgegeben vom *Department of Printing and Graphic Arts of the Harvard College Library* - beschäftigte sich schließlich mit der Geschichte und den Herstellungstechniken von Buntpapier sowie deren Verwendungszwecken. Hope Mayo zählt diese zu der ersten wissenschaftlichen Abhandlung über die Geschichte und Arten von Marmorpapier in englischer Sprache.

Von 1947 bis 1950 unterrichtete sie sogar in William Alexander Jacksons Bibliothekarkurs auf der Harvard University. Andere Vorlesungen gab sie im Museum of Fine Arts in Boston, im Wheaton College, an der Columbia University sowie am Dartmouth College. Über ihre Lehrtätigkeit schreibt sie: „(...) *with the aid of my exhibition case, which is examples of all different kinds, styles, and ages of endpapers, I can keep them interested for about an hour.*“²⁴⁹ Auch individuelle Unterrichtsstunden gab Loring in ihrem Haus; manche ihrer

²⁴⁸ Whitehall 2007, S. 31.

Ueb.: Die Schönheit und Ausgefallenheit ihrer Designs sorgten dafür, dass beständig Nachfrage von der Merrymount Press, dem Club of Odd Volumes und anderen Verlegern, die besondere Auflagen herausgaben, bestand.

²⁴⁹ Mayo 2007, S. 57.

Ueb.: Mit der Hilfe meiner Präsentationskiste, die Beispiele jeder Art, jeden Stils und Alters von Vorsatzpapieren beinhaltet, kann ich sie über eine Stunde damit interessieren.

Schüler machten später ihre eigene Werkstatt auf, wie beispielsweise Veronica Ruzicka „Proteus Papers“ (Abb.).²⁵⁰

Auch bei der Katalogisierung des Paper Museums von Massachusetts half Rosamund Loring mit und stellte für Vergleiche Stücke aus ihrer eigenen Sammlung zur Verfügung. Dard Hunter erinnert sich folgendermaßen daran: „*In many instances, she could designate the place of origin, give the name and history of decorator, and fix the approximate date of the marbled and paste papers (...)*“²⁵¹

Bereits Anfang der 1930er Jahre begann sie über die Geschichte der Marmorpapierproduktion zu recherchieren, wie man aus Briefen an Dard Hunter²⁵² weiß, den sie um fachlichen Rat bat. „*(...) I have been trying lately to find out about their origin & wonder if you have found anything to throw light on the subject from a historical point of view as there seems to be so little written about them*“.²⁵³ Rosmond Loring pflegte zu anderen Buntpapiersammlern regen Kontakt. „*It is such a real pleasure to know that there is at least one other person in the world who takes an interest in collecting the same thing and can be truly sympathetic on the subject.*“²⁵⁴ Den Austausch mit ihren Kollegen nützte sie dazu, sich über ihre neuesten Forschungsergebnisse auszutauschen und sie zu diskutieren. Man weiß, dass sie Recherche in zahlreichen Bibliotheken betrieb, u.a. in der Boston Public Library, der American Antiquarian Society, der John Carter Brown Library, der John Hay Library der Brown University, der Columbia University Library, im Museum of Fine Arts sowie im Metropolitan Museum of Arts. Außerdem unternahm sie zu Forschungszwecken 1937 eine Reise nach England, wo sie das Victoria & Albert Museum und das British Museum aufsuchte sowie dem Ehepaar Paul und Olga Hirsch einen Besuch abstattete. Sie berichtet darüber: „*I took copious notes & made a great many very poor sketches and found the titles of a great many book that I should read.*“²⁵⁵ Außerdem fuhr sie weiter nach Oxford und nach Deutschland, wo sie Nürnberg,

²⁵⁰ Anm.: Veronika Ruzickas Werke waren auch 1954 bei der Ausstellung „Decorated Book Papers. Seventeenth to Twentieth Century“ im New Yorker Cooper Union Museum for The Arts of Decoration vertreten, Kat. Ausst. 1954.

²⁵¹ Hunter 2007, S. 41.

Ueb.: Häufig konnte sie den Herstellungsort, den Namen und die Geschichte des Musters sowie das Herstellungsdatum von Marmorpapieren benennen.

²⁵² Anm. Dard Hunter publizierte auch selbst über Buntpapier, u.a. Papermaking: the history and technique of an ancient craft, New York 1947.

²⁵³ Mayo 2007, S. 70.

Ueb.: In letzter Zeit habe ich versucht, mehr über deren Ursprung herauszufinden und mich dabei gewundert, ob du etwas weißt, das Licht auf die historischen Aspekte werfen könnte, nachdem so wenig darüber geschrieben wurde.

²⁵⁴ Mayo 2007, S. 71.

Ueb.: Es tut so gut zu wissen, dass es zumindest eine andere Person in der Welt gibt, die das Sammeln des selben Objekts interessiert und mit dem Thema vertraut ist.

²⁵⁵ Mayo 2007, S. 73.

Ueb.: Ich machte Notizen und einige armselige Skizzen und fand vielen Buchtiteln, die ich lesen sollte.

Frankfurt und Augsburg aufsuchte. Obwohl sie Referenzbriefe von Paul Hirsch vorweisen konnte, wurde sie zeitweilig von den deutschen Behörden als Spion verdächtigt. Über ihre Erkenntnisse bezüglich der Datierungsversuche zeichnete sie auf: „*In judging the approximative age of an end-paper the great question to consider is wheather the book in which it appears is in its original, contemporary binding or not. This is much more importance than the imprint, which is often of an earlier date than the binding.*“²⁵⁶ Im Rahmen ihrer Forschung nahm sie auf der Suche nach Marmorpapieren unzählige Bücher aus den Regalen und legte für jeden Fund eine eigene Karteikarte mit den jeweiligen Charakteristika, der Technik, dem Design, der Farben sowie, falls vorhanden, dem Namen der Manufaktur an. Außerdem vermerkte sie den Titel, Autor und Verlag des Buches, in dem sie ein Papier gefunden hatte.

6.3.3 Die Sammlerin

In Briefen an Olga Hirsch berichtet sie ungefähr Mitte der 1930er Jahre über den Beginn ihrer Sammeltätigkeit: „*I began by only collecting the marbled papers, but soon found that the Paste papers and printed pattern papers were just as important in the study of end-papers and so I have acquired a great many of the different kinds from France, Germany, Italy and a few from Spain.*“²⁵⁷ Weiters erhält man aus ihrer Korrespondenz auch Informationen über ihre Anschaffungsmethoden: „*There seems to be little chance to buy any examples of the old papers here and the only way I have been able to get them is to import them through Mr. E. P. Goldschmidt the London Bookseller and a man in Rome. I always ask friends to pick them up form e when they go to Europe but it is slow work.*“²⁵⁸ Zu den weiteren Händlern dürfte William Heinrich in Frankfurt und die Bücherei Bader in Zürich gezählt haben. Ansonsten dürften Papiere als Geschenke oder durch Tauschhandel mit ihren Kollegen Olga Hirsch und Dard Hunter in die Sammlung gekommen sein.

Über ihre Kategorisierung schreibt sie 1939 an Olga Hirsch: „*There are boxes of Paste, Marble and Early Printed. Then I have a box for Modern Printed, Douglas Cockerall,*

²⁵⁶ Mayo 2007, S. 75.

Ueb.: *Im Einschätzen des ungefähren Alters eines Vorsatzpapiers ist eine große Frage, ob das Buch in seinem Original- oder in einem zeitgenössischen Umschlag ist. Dies ist viel wichtiger als der Druck an sich, da dieser oft früher hergestellt wurde als der Buchdeckel.*

²⁵⁷ Mayo 2007, S. 65.

Ueb.: *Vorerst sammelte ich ausschließlich Marmorpapier; doch dann fand ich heraus, dass Kleisterpapiere und geprägte Papiere mindestens genauso wichtig waren, um Vorsatzpapiere zu untersuchen. Und so erstand ich welche aus Frankreich, Deutschland, Italien und ein paar aus Spanien.*

²⁵⁸ Mayo 2007, S. 65.

Ueb.: *Es scheint, als würde es hier wenige Möglichkeiten geben, alte Papiere zu erwerben und der einzige Weg, an sie heran zu kommen ist sie über den Buchhändler E. P. Goldschmidt aus London zu importieren sowie einem Mann in Rom. Meistens frage ich Freunde, die abzuholen, wenn sie nach Europa fahren, aber es dauert lange.*

Oriental, one of my own paste, a box of book covers, and one for Ingeborg Borgessen & one for Mr. Dobbelin. Then for the Modern Pictorial Endpapers I have about 8 portfolios.“²⁵⁹

Trotz der vielen Papiere zeitgenössischer Künstler lag der Schwerpunkt der Sammlung eindeutig auf historischen Objekten. Von der Harvard Library wurde folgendes System angewendet:

- *I. Papers made by Rosamond B. Loring* – Papiere von Rosamond B. Loring (Abb. 105).
- *II. Papers made by Veronica Ruzicka* – Papiere von Veronica Ruzicka (Abb. 106).
- *III. Marbled papers* – Marmorpapiere (Abb. 107).
- *IV. Paste papers* – Kleisterpapiere (Abb. 108).
- *V. Dutch gilt papers* – Niederländische Goldfirnis-papiere (Abb. 109).
- *VI. Printed papers* – gedrucktes Papier (Abb. 110).
- *VII. Stenciled papers* – Schablonenpapier (Abb. 111).
- *VIII. Asian decorated papers and associated tools* – asiatische Papiere und verwandte Objekte.
- *IX. Miscellaneous decorated papers* – verschiedene dekorative Papiere.
- *X. Decorated cloth and proto-papers* – dekorative stoffartige Papiere.
- *XI. Ephemera.*
- *XII. Decorated papers used as covers and on covers* – dekorative Papiere als Umschläge.
- *XIII. Photographs of decorated papers, textiles, and tooled book covers* – Fotografien von dekorativen Papieren, Textilien und Buchumschlägen.
- *XIV. Examples of graphic processes* – Beispiele von Herstellungsprozessen.²⁶⁰

Zum Großteil war die Sammeltätigkeit am Ende der 1930er Jahre abgeschlossen, da ab Kriegsbeginn ein Import von Papieren aus Europa unmöglich geworden war.

²⁵⁹ Mayo 2007, S. 68.

Ueb.: *Es gibt Schachteln von Kleider-, Marmor- und frühen Prägepapieren. Dann habe ich eine Schachtel mit Modernen Drucken, Douglas Cockerall, orientalische und von meinen eigenen Kleisterpapieren; eine Schachtel mit Buchumschlägen, und eine für Ingeborg Borgessen und eine für Mr. Dobbelin. Für die modernen Vorsatzpapiere habe ich acht Mappen.*

²⁶⁰ Rosamond B. Loring Collection of Decorated Papers (*52L-1000), Houghton Library, Harvard University, In: <http://oasis.harvard.edu>; online findet man ein vollständige Sammlungsverzeichnis mit jedem einzelnen Objekt aufgelistet

Nach ihrem Tod am 17. September 1950 wurde die gesamte Sammlung von Marmorpapieren und den Büchern der Harvard Library übergeben, wo sie sich noch heute befindet und Grundlage für insgesamt drei Ausstellungen in den Jahren 1979, 1982 und 2007 war.²⁶¹

7. Ausstellungen

Gabriele Grünebaum, die gelernte Kunstbuchbinderin und selbst im Besitz einer Buntpapiersammlung in Köln ist, stellte in ihrer Publikation von 1982 eine Zeittafel zusammen, die auch die verschiedenen Buntpapier-Ausstellungen beinhaltet. Sie geht davon aus, dass 1883 die erste Buntpapierausstellung stattgefunden hat, organisiert von der Berliner Kunstgewerbebibliothek.²⁶² Am selben Ort fand eine weitere Ausstellung 1907 statt, von der sich im MAK auch ein kleiner Katalog befindet.²⁶³ Darin bezieht man sich auch auf jene erste Ausstellung 1883 im Lichthof.²⁶⁴

Anders als bei den Weltausstellungen geht es hierbei nicht darum, neueste Entwicklungen in der Papierproduktion zu präsentieren, sondern historische sowie von zeitgenössischen Künstlern gestaltete Papiere einer Öffentlichkeit bewusst als Kunstobjekt zu präsentieren, wie exemplarisch drei Ausstellungen verdeutlichen.

7.1 Berlin 1907

Der Großteil der ausgestellten Papiere stammte aus der Bibliothekssammlung, die seit der vorhergehenden Ausstellung 1883 neu geordnet und durch Ankäufe und Geschenke erweitert worden war. Erwähnt werden u.a. „Gaben“ von Hofrat Bartsch²⁶⁵, vom Stadtrat Dr. Becher aus Karlsbad, von Fabrikant Fritz Steinbock aus Frankfurt an der Oder, von der Buntpapierfabrik in Aschaffenburg sowie anderen Druckanstalten und zahlreichen Künstlern und Kunsthandwerkern. Ergänzt wurde die Ausstellung außerdem durch Leihgaben aus der Sammlung Seeger (Buchgewerbemuseum Leipzig) sowie durch eine Sammlung türkischer Handschriften aus der Königl. Bibliothek in Berlin.²⁶⁶

Zunächst wird im Ausstellungskatalog (Abb.) der Begriff Buntpapier erklärt, die Geschichte der Herstellung sowie der Verwendungszweck angeführt. Ein Schlüsselsatz ist in der Einleitung zu finden, der den Wandel der Papiergestaltung von einem Handwerk zu einer künstlerischen Tätigkeit zusammen fasst: *„Wer Buntpapiere würdigen will, muss die Verfahren zu unterscheiden wissen. Deshalb ist die Ausstellung nach Techniken geordnet, wie*

²⁶¹ Mayo 2007, S. 47–77.

²⁶² Grünebaum 1982, S. 187-190.

²⁶³ Anm. Der Ausstellungsführer ist in ein braunes Schneckenmarmorpapier gebunden.

²⁶⁴ Kat. Ausst. Berlin 1907, S. 20.

²⁶⁵ Vgl. Teil II, Kapitel 6.1, S. 54-57.

²⁶⁶ Kat. Ausst. Berlin 1907, S. 20.

sie von den alten Handwerkern ersonnen, von der Industrie des 19. Jahrhunderts verbreitet und neuerdings von Künstlern und Kunsthandwerkern verjüngt worden sind.“²⁶⁷ Insgesamt wurden fünfzehn Gruppen von Buntpapieren gezeigt. Die Marmorpapiere fallen in die Gruppe 3 „Alte Tunkpapiere“, da man den Namen nicht passend fand. *„Die Königin unter den Verfahren des Buntpapiers ist seit Alters die sogenannte Marmorierkunst. Dieser Name kennzeichnet die Technik nicht. Man hat deshalb treffender von Tunkpapieren gesprochen.“*²⁶⁸ Daraufhin ging man näher auf den Herstellungsvorgang ein. Weiters folgen auch Erklärungen, warum die Marmorierkunst derart hoch geschätzt wurde: *„Jeder Bogen wird einzeln, von Hand getunkt. Und die Farbschicht ist jedes Mal zerstört, muss von dem Schleimgrund abgestrichen und für den nächsten Bogen ganz neu hergestellt werden. Es ist also charakteristische Einzel- und Handarbeit; kein Bogen gleicht völlig dem anderen.“*²⁶⁹

Neben den von Hand gemachten Marmorpapieren finden auch die industriell gefertigten Platz in der Ausstellung. Die Erfindung des Bankiers aus Aschaffenburg, Alois Dessauer, ab dem Jahr 1808 Marmor- und später auch andere Arten von Papier fabriksmäßig herzustellen, wird gewürdigt: *„Sie machen dem deutschen Werkfleiß auch auf dem Weltmarkte Ehre.“*²⁷⁰

Als Gegenstück dazu zeigte die Ausstellung in einer weiteren Gruppe „Neue Tunkpapiere“, die handgemachte, jedoch zeitgenössische Marmorpapiere zeigt. *„Je betriebsamer die Massenarbeit sich ausdehnt, um so leichter droht allerdings der alte, sichere Werkstattgeschmack zu verflachen. Es ist deshalb von großem Wert, dass seit kurzem einzelne Künstler und Handwerker aus Liebhaberei oder als Beruf Tunkpapiere herstellen und dabei neue Motive einführen und zeitgemäße Farbenstimmungen ins Leben rufen.“*²⁷¹

Dazu gehörten u.a. der Deutsche Otto Eckmann, Anker Kyster aus Kopenhagen, Carl Ernst Poeschel aus Leipzig und die Künstler der Wiener Werkstätte, Josef Hoffmann, Kolo Moser oder Carl Beitel. Letztere werden besonders für den *„Marmor, der sich schwellender adert“* und die *„Kammzüge, die sich in kühneren Rythmen schwingen“* sowie die *„aus dem Grunde auftauchenden lustigen Umrisse in Gestalt von Fischen oder Vögeln“* in höchsten Tönen gelobt.²⁷²

Eine eigene Gruppe setzte sich mit künstlerischen Buchvorsätzen auseinander, die von Künstlern entworfene Buchdeckel und Vorsatzpapiere zeigt. Besonders hervorgehoben

²⁶⁷ Kat. Ausst. Berlin 1907, S. 3.

²⁶⁸ Kat. Ausst. Berlin 1907, S. 5.

²⁶⁹ Kat. Ausst. Berlin 1907, S. 6-7.

²⁷⁰ Kat. Ausst. Berlin 1907, S. 8.

²⁷¹ Kat. Ausst. Berlin 1907, S. 8-9.

²⁷² Kat. Ausst. Berlin 1907, S. 10.

werden dabei die englischen Buchkünstler Walter Crane, Aubrey Beardsley, Anning Bell und Gleeson White.²⁷³

Neben den Marmorpapieren wurden alte Prägepapiere, gestrichene und gesprengte Papiere, alte und neue Kleisterpapiere, Modelldruckpapiere, Walzendruckpapiere sowie Steindruckpapiere ausgestellt. Die letzte Gruppe ist zukunftsorientiert und präsentiert neue Gestaltungsformen zeitgenössischer Künstler, wie beispielsweise des Karlsruher Künstlerbundes, der Akademie der bildenden Künste in Karlsruhe oder aus Münchner Ateliers. Man versuchte u.a. Druckmuster für Papiere auf Stein zu zeichnen oder in der Schablonentechnik herzustellen.²⁷⁴

7.2 Wien 1903

In der Ausstellung zum Thema Bucheinbände und Vorsatzpapiere wurden 1903 im k. k. österreichischen Museum für Kunst und Industrie in Wien (Abb.) zum großen Teil Buchdeckel aus Leder gezeigt, insgesamt 514 Objekte. Im Saal 10 waren jedoch auch einige Vorsatzpapiere und Entwürfe dazu ausgestellt. Die meisten davon kamen aus der Sammlung Bartsch, die sich zu diesem Zeitpunkt noch in Wien befunden haben dürfte.²⁷⁵ Seine Objekte sind bestens beschriftet, meistens ist der Hersteller bzw. Entwerfer und der Ort genannt. Dazu gehören Entwürfe u.a. von Angelo Jank und R. M. Eichler in München (Nr. 707-709), von Else Unger (Nr. 741), Otto Eckmann (Nr. 743), Ignaz Taschner, Karl Fahringer und A. Weißgerber (761). Auch von Josef Hoffmann, Koloman Moser, A. Rotter und M. Benirschke (Nr. 762, 763) stellte Bartsch Papiere zur Verfügung. Bei anderen Blättern weiß man wiederum, für welches Werk sie gedacht waren; so bei einem Vorsatzpapier (Nr. 775, 776) zum großen Tristan- und Parsifalwerk vom Berliner Verlag Fischer & Franke, oder beim Vorsatzpapier zum Hohenzollern-Jahrbuch aus dem Verlag Giesecke & Devrient in Leipzig (Nr. 779) um nur einige Beispiele zu nennen. Zusätzlich war eine Vielzahl an japanischen und chinesischen Bunt- und Vorsatzpapieren aus seiner Sammlung zu sehen.²⁷⁶

Abgesehen von den Leihgaben des Hofrat Bartsch wurden in der Ausstellung neben museumseigenen Stücken Papiere aus weiteren Sammlungen gezeigt. Vorsatzpapiere kamen beispielsweise von den Wiener Sammlern Adele von Stark, Franziska Esser-Reynier, Anton von Szmik und Professor Franz. Weiters gab es Objekte von Selma Giebel und Wübben & Co. aus Berlin, Josefa Licht, H. Ochmann und Poeschel & Trepte aus Leipzig, Marie Weiß aus München, Emil Hochdanz aus Stuttgart, H. Saenger aus Hamburg, Karl Mienzil und N.

²⁷³ Kat. Ausst. Berlin 1907, S. 15-16.

²⁷⁴ Kat. Ausst. Berlin 1907, S. 17-18.

²⁷⁵ Vgl. Teil II, Kapitel 6.1, S. 54-57.

²⁷⁶ Kat. Ausst. Wien 1903, S. 107-124.

Debicki aus Lemberg, Walter Crane und R. Anning Bell aus London und Richard Grimm aus Crefeld.²⁷⁷ Diese vielfachen privaten Sammler verdeutlichen noch einmal das unglaubliche Interesse an einem so ungewöhnlichen Sammlungsobjekt wie Vorsatzpapiere.

7.3 New York 1954

In den Vereinigten Staaten trug vor allem Rosamond Loring zur Aufmerksamkeit auf Buntpapier bei.²⁷⁸ Ihre Sammlung war auch Teil der Ausstellung „Decorated Book Papers. Seventeenth to Twentieth Century“ im New Yorker Cooper Union Museum for Arts of Decoration (Abb.). Die Besonderheit an Buntpapieren ist folgendermaßen in der Einleitung zur Ausstellungsbroschüre von William Osmun zusammen gefasst: *„The uniqueness of almost every sheet, the variety of design, the consistently high level of craftsmanship and a slightly illusive air of the bizarre constitute the attraction of decorated book papers.“*²⁷⁹ Ausgestellt waren ähnlich wie in Berlin alle Arten von Buntpapier, angefangen vom Brokatpapier (Abb.), Dominotierpapier, Kleisterpapier bis zu verschiedenen Ausprägungen des Marmorpapiers (Abb.). Außerdem waren Buchdeckel und Vorsatzpapiere in Büchern sowie Druckstöcke zu sehen. Insgesamt setzte sich die Ausstellung aus 145 Objekten aus Deutschland, Frankreich, England, Spanien, Italien, der Schweiz und der Türkei sowie den Niederlanden und den USA zusammen. Anders als in den anderen beiden, vorher besprochenen Katalogen sind auch sechs Beispiele im Katalog abgedruckt sowie eine Liste von vertiefender Literatur über das Thema zu finden.²⁸⁰

Ausblick

Wie man auch bei den Sammlern und Ausstellungen beobachten konnte, beschäftigte man sich nicht nur mit historischen Papieren, sondern man war auch interessiert daran, die traditionellen Herstellungsformen zu bewahren und nur schonend der zeitgenössischen Mode anzupassen. Die illustrierte Monatszeitschrift zur Förderung Deutscher Kunst und Formensprache „Deutsche Kunst und Dekoration“ führte beispielsweise im Jahr 1904 einen Wettbewerb für farbige Vorsatzpapiere durch, bei dem 54 Personen 78 Entwurfsblätter zu je vier Mustern einschickten. Man begründete dies so: *„(...) auf dem Gebiete der Buchausstattung sind in den letzten Jahren ganz bedeutende Anstrengungen gemacht worden (...). Nicht nur seine typographische, seine illustrative Ausstattung, sondern auch sein Einband, sein Vorsatzpapier und sein Schnitt sind in den Bereich der künstlerischen*

²⁷⁷ Kat. Ausst. Wien 1903, S. 119 – 124.

²⁷⁸ Vgl. Teil II, Kapitel 6.3, S. 61-66.

²⁷⁹ Kat. Ausst. New York 1954, S. 6.

²⁸⁰ Kat. Ausst. New York 1954, S. 3-11.

*Durchbildung und Gestaltung gezogen worden (...)“.*²⁸¹ Auf Kritik stößt, dass nur wenige neue Gestaltungsansätze zu finden waren und damit ein gewisser Stillstand zu befürchten sei.²⁸² Die preisgekrönten Entwürfe wurden jedenfalls im Maiheft abgedruckt (Abb. 117-119). Dazu gehören nach dem Originalverfahren hergestellte Marmorpapiere, die mit dem 1. Preis ausgezeichnet wurden. Die anderen Papiere sind sehr schlicht, mit einfachen Mustern und meist nur zweifarbig dekoriert. Emil Hochdanz aus Stuttgart²⁸³ erklärte sich außerdem bereit, sechs der eingereichten Entwürfe ausführen zu lassen.²⁸⁴

Weitaus größeren Erfolg bei Sammlern und Ausstellern hatten die Jugendstil-Papiere von Kolo Moser (Abb. 97), Josef Hofmann (Abb. 96), Carl Otto Czeschka, Andreas Haussmann, Georg Kowasch sowie Leopold Stolba, die dem Buntpapier zu neuer Blüte verhelfen. Sie wendeten meist alte Techniken an, doch setzten neuartige Formen und Muster, z.B. mit Blättern und Blüten, um. Deren Papierwerke wurden kaum mehr für Bucheinbände verwendet, sondern dienten entweder der Illustration oder waren reine Kunstwerke, die nicht weiterverarbeitet wurden.²⁸⁵

Dennoch ist Bunt- und Marmorpapier im Laufe der Zeit immer mehr in Vergessenheit geraten, im Gegensatz zu anderen Bereichen des Kunstgewerbes, wie Möbel, Textilien oder Plakatkunst, die bis heute durch Wettbewerbe, Projekte und laufende Forschung präsent sind. Insbesondere Silber und Porzellan wurde in den letzten Jahren große Aufmerksamkeit zuteil, nicht zuletzt durch die großartige Sammlung des Fürsten Liechtenstein und umfangreiche Ausstellungen. Völlig unbekannt ist jedoch die Bedeutung der Papierindustrie, sowohl im Kunstgewerbe als auch als künstlerisches Ausdrucksmittel.

Zum Zeitpunkt, als Charles Ernest Clerget die Marmorpapier-Sammlung anlegte, drohte zwar die künstlerische Kreativität in der Papierherstellung verloren zu gehen; als Wirtschaftszweig war jedoch die Papierindustrie unbestritten anerkannt, wie nicht zuletzt die starke Präsenz bei den Weltausstellungen verdeutlicht. Diese Bedeutung des Papiers oder des Bucheinbandes ist heute unvorstellbar. Die Aufarbeitung der Marmorpapier-Sammlung sollte aber die Ausstellbarkeit von Marmorpapier als Kunstobjekt in Erinnerung rufen.

²⁸¹ Deutsche Kunst und Dekoration 1904, S. 405.

²⁸² Deutsche Kunst und Dekoration 1904, S. 405-409.

²⁸³ Anm.: Einige seiner Sammlungsstücke waren auch bei der Ausstellung in Wien 1903 vertreten, Vgl. Teil II Kapitel 7.2, S. 69-70.

²⁸⁴ Deutsche Kunst und Dekoration 1904, S. 577.

²⁸⁵ Haemmerle 1977, S. 170-171; Grünebaum 1982, S. 61-67.

Bisher beschäftigte man sich wissenschaftlich, besonders Marie-Ange Doizy und Richard Wolfe, hauptsächlich mit der Geschichte der Herstellung, und legte diese in umfangreichen Publikationen sehr gründlich dar. Genau diese dienten mir als Basis für meine Recherche sowie schlussendlich für den ersten Teil der Arbeit, um auch den Lesern eine Grundlage zu vermitteln. Marmorpapier war jedoch bisher nie in den kunsthistorischen Kontext gestellt worden, obwohl es von Beginn an, sowohl in den Ursprungsländern China, Japan und Persien, als auch später in Europa mehr als nur ein Gebrauchsgegenstand war. Die Verwendung als Wanddekoration oder die frühen Sammeltätigkeiten kurz nach Bekanntwerden in Europa bezeugen das Verständnis von Marmorpapier als Kunstobjekt, das von großem Wert war. Die künstlerische Blüte mit der größten Vielzahl an Mustern, Farben und Techniken wurde im Frankreich des 18. Jahrhunderts erreicht.

Die Sammlung Clergets war nun Anstoß dazu, den Versuch zu unternehmen, den Stellenwert von Papier im 19. Jahrhundert zu definieren. Clerget kann wohl als Pionier bezeichnet werden, der zu seinen Lebzeiten wohl einer der ersten war, der den künstlerischen Wert der von Hand gefertigten Marmorpapieren erkannte und diese daher für die Nachwelt erhalten wollte. Ausstellungsort von Papieren waren bis in die 1880er Jahre hauptsächlich die Weltausstellungen. Auch nachfolgende bedeutende Papiersammlungen folgten erst ab Anfang des 20. Jahrhunderts.

Viele Fragen haben sich im Zuge der Recherchen wieder neu ergeben. Ein interessanter Ansatz für eine weitere Bearbeitung wären die künstlerischen Werke Clergets, die man in den Kontext der Ornamentik des 19. Jahrhunderts setzen könnte. Besonders spannend sind hierbei die Fragen, inwieweit die Verleger in den künstlerischen Schaffensprozess eingebunden waren bzw. inwieweit die Industrie, die anschließend die Entwürfe umsetzte, mit den Zeichnern zusammenarbeitete.

Ansatzweise erörtert wurde auch die große Bedeutung der Bibliotheken im Zuge der Gründung von Kunstgewerbemuseen und -schulen. Eine Vertiefung bezüglich des Austausches zwischen den Institutionen der verschiedenen Länder und der einzelnen Bibliothekare würde sich anbieten. Durch die enge Zusammenarbeit von Bibliothek, Museum und Schule sowie durch kunstvolle Buntpapiere aus der Jugendstilzeit kommt auch die Frage auf, ob die Technik des Marmorierens bis Anfang des 20. Jahrhunderts noch unterrichtet wurde und wenn ja, in welcher Art und mit welchem Ziel.

Ähnliche Untersuchungen, wie jene zum Marmorpapier, würden sich außerdem für andere Papiertechniken, von Brokatpapieren bis zu Jugendstilpapieren, eignen. Viele europäische

Bibliotheken, angefangen von der Bibliothèque Nationale de France, der British Library bis zur Bibliothek des MAK, besitzen einen umfangreichen Bestand an Papieren jeder Art. Es wäre für die Zukunft wünschenswert, wenn diesen wieder jene Anerkennung zuteil werden würde, die sie in der Vergangenheit schon einmal hatten. Hinter diesen Papieren, die nach außen hin so simpel und gewöhnlich wirken, steckt eine lange Entwicklung, künstlerische Fantasie und eine Liebe zum Detail, die verloren gegangen ist und deren man sich nicht mehr bewusst ist.

Diese Arbeit soll Anstoß dafür sein, diesen unscheinbaren Sammelobjekten die verdiente Wertschätzung zurück zu geben.