

**„Schönheit hat heute einen neuen Sinn“ –
Zum westdeutschen Design der 1950er Jahre am
Beispiel der Tapetenindustrie**

Inaugural-Dissertation
zur
Erlangung der Doktorwürde
der Philosophischen Fakultät
der Albert-Ludwigs-Universität
Freiburg i. Br.

vorgelegt von
Hanna Elisabeth Koch
aus Hannover

SS 2014

Erstgutachterin: Prof. Dr. Angeli Janhsen
Zweitgutachter: Prof. Dr. Hans W. Hubert
Drittgutachterin: Prof Dr. Natascha Adamowsky

Vorsitzender des Promotionsausschusses
der Gemeinsamen Kommission der
Philologischen, Philosophischen und Wirtschafts-
und Verhaltenswissenschaftlichen Fakultät: Prof. Dr. Hans-Helmuth Gander

Datum der Fachprüfung im Promotionsfach: 16. Januar 2015

Inhaltsverzeichnis

1. Einleitung	5
1.1. Fragestellung	5
1.2. Die Tapetenindustrie als Untersuchungsgegenstand	8
1.3. Forschungsstand	10
2. Tapetendesign der 1950er Jahre in Westdeutschland	18
2.1. Rückblick: Der Weg zu einer „dekorativen Ehrlichkeit“	18
2.2. Traditionslinien im Tapetendesign	21
2.2.1. Die „schlichte Wand“	21
2.2.2. Figürliche Ornamentik	34
2.2.3. Bildtapeten	41
2.3. Neue Gestaltungsansätze	50
2.3.1. Freies Spiel aus Formen und Farben	50
2.3.2. Optische Effekte Ende der 1950er Jahre	57
3. Entwerfer, Unternehmer und Verbraucher	62
3.1. Entwerfer für die Industrie	62
3.1.1. Historischer Rückblick	63
3.1.2. Musterzeichner: Firmenateliers und freie Ateliers	74
3.1.3. Industriedesigner – ein neues Berufsfeld entsteht	79
3.2. Exkurs: Design und Kunst	87
3.3. Die Unternehmer	96
3.3.1. Industrielle als moderne Mäzene?	96
3.3.2. Künstler im Dienst der Industrie	102
3.4. Der Verbraucher	122
3.4.1. Kaufen will gelernt sein	122
3.4.2. Konsumieren als kreative Tätigkeit?	132
3.5. Exkurs: Design in der DDR	139
4. Ästhetische Konzepte in den 1950er Jahren	147
4.1. Merkmale der Raumgestaltung in den 1950er Jahren	147
4.1.1. Die Stellung der Wand in der Raumgestaltung	157
4.1.2. Philosophische Raumkonzepte in den 1950er Jahren	167
4.2. Die Farbe in der Raumgestaltung	175
4.3. Die Auslegung des „Form“-Begriffes	189
4.3.1. Die „organische“ Form	191
4.4. Das Ornament in den 1950er Jahren	201
5. Zusammenfassung	209
Abkürzungsverzeichnis	210
Literatur- und Quellenverzeichnis	211

Abbildungen	242
Abbildungsnachweise	281
Anhang	284
Entwerfer für die westdeutsche Tapetenindustrie in den 1950er Jahren	284
Ausstellungen und Wettbewerbe (Auswahl)	389
Tapetenfirmen in Westdeutschland in den 1950er Jahren	397
Ostdeutsche Tapetenfabriken	431
Danksagung	432

1. Einleitung

1.1. Fragestellung

„Schönheit hat heute einen neuen Sinn – sie besteht aus Rhythmus und der befreiten formal nicht gebundenen Farbe.“¹ Diese Worte schrieb die Journalistin Irene Zander im Begleittext zur ersten Tapetenkollektion der jungen Entwerferin Elsbeth Kupferoth für die Marburger Tapetenfabrik in der Saison 1954/55. Die Dessins der Künstlerin spiegelten den Geschmackswandel wider, der die Interieurs und die Alltagskultur Westdeutschlands im Verlauf dieses Jahrzehntes prägen sollte. Die Betonung von Linie und Fläche im Design sowie ungegenständliche Motive auf Tapeten, Textilien und Plastikfolien etablierten sich zu Beginn der 1950er Jahre als neue Gestaltungsmerkmale. Eine derartige Ästhetik sollte bis zum Ende der Dekade – neben „Gelsenkirchener Barock“ und dem Neofunktionalismus der Ulmer Schule – den Markt beherrschen, bevor neue Strömungen sie allmählich verdrängten.

Vieles ist bereits über den so genannten „Nierentisch-Stil“ und das Design der 1950er Jahre geschrieben worden. Nicht eindeutig geklärt bleibt jedoch, wie sich der neue Geschmack in der Nachkriegssituation konkret etablierte und in welchem Zusammenhang er mit Umwandlungsprozessen innerhalb der westdeutschen Gesellschaft stand. Durch Nationalsozialismus und Zweiten Weltkrieg war Deutschland von den Entwicklungen des Auslandes – auch in kultureller Hinsicht – abgeschnitten worden. Umso rascher vollzog sich hier, sobald es der wachsende Wohlstand zuließ, ein Wandel, der insbesondere das tägliche Leben erfasste. Die Kunstwissenschaft widmet sich diesem Aspekt jedoch selten. Während die ungegenständliche Kunst in der Forschung als Bestandteil eines Prozesses nationaler Identitätsfindung angesprochen wird², spielt das Design meist eine untergeordnete Rolle.

¹ Vorbemerkung von Irene Zander, in: Elsbeth Kupferoth (Entw.)/Marburger Tapetenfabrik, Musterbuch „neue form. Künstlerkollektion Elsbeth Kupferoth“, Kirchhain, 1954/55, Firmenarchiv Marburger Tapetenfabrik J. B. Schaefer GmbH & Co. KG, Kirchhain, Fach 3, Archivnr. 18.

² Vgl. Katja von der Bey: Nationale Codierungen abstrakter Malerei: Kunstdiskurs und -ausstellungen im westlichen Nachkriegsdeutschland 1945 – 1952, Oldenburg, Univ., Diss., 1997, Online-Ressource: urn:nbn:de:gbv:715-oops-4057.

Dabei kann die Alltagssphäre durchaus als Gradmesser für Veränderungen gelten, wie es sich im eingangs erwähnten Zitat andeutete. So wies Martin Warnke darauf hin, dass sich innerhalb der Warenwelt längst Neuerungen vollzogen, bevor sich die „abstrakte Kunst“³ in der jungen Bundesrepublik als anerkannter Stil etabliert hatte.⁴ Zudem trafen neue Gestaltungsweisen in der Populärkultur auf ungleich größere Akzeptanz als in der Malerei oder Plastik.⁵ Markus Brüderlin stellte fest, dass in den 1950er und 1960er Jahren „die Abstraktion vom Publikum [...] nicht als autonome, eigenständige Kunstleistung akzeptiert, wohl aber als Ornament auf Plastikvorhängen, Bekleidung und Tapeten“⁶ geschätzt worden sei.

Der Blick in zeitgenössische Fachzeitschriften, Publikationen und in die erhaltenen Firmenarchive bestätigt diesen Eindruck. Hier lässt sich der ästhetische Umbruch bereits frühzeitig nachvollziehen. Dies ist umso bemerkenswerter, als sich eine Diskrepanz zur Wahrnehmung der Zeitgenossen verzeichnen lässt: In Umfragen sprach sich damals nur eine Minderheit für einen modernen Einrichtungsstil aus.⁷ Nichtsdestotrotz wurden Produkte mit modischem Flair massenhaft produziert und konsumiert. Die Alltagssphäre ist, so scheint es, ein sensibler Marker für Veränderungen, noch bevor sie im allgemeinen Bewusstsein fest verankert sind.

Die vorliegende Arbeit untersucht das westdeutsche Design der Nachkriegszeit hinsichtlich seiner Neuerungen und deren zeithistorischer Aussagekraft. Dabei soll nachvollzogen werden, wie sich Gestaltungslösungen etablierten und wie sie

³ Bei der Bezeichnung „abstrakte Kunst“ knüpfe ich in dieser Arbeit an den Sprachgebrauch der 1950er Jahre an und verwende den Terminus synonym zu „ungegenständlicher Kunst“. Der Begriff ist hier also bewusst in einem historischen Sinne zu verstehen, wobei die Frage nach seiner terminologischen Präzision im Kontext dieser Arbeit ausgeklammert wird. Vgl. dazu: Angeli Janhsen-Vukićević: Dies. Hier. Jetzt. Wirklichkeitserfahrungen mit zeitgenössischer Kunst, München 2000, S. 7ff. sowie Klaus von Beyme: Das Zeitalter der Avantgarden. Kunst und Gesellschaft 1905-1955, München 2005, S. 356f.

⁴ Vgl. Martin Warnke: Von der Gegenständlichkeit und der Ausbreitung der Abstrakten, in: Dieter Bänsch (Hrsg.): Die fünfziger Jahre. Beiträge zu Politik und Kultur, Tübingen 1985, S. 209-222.

⁵ Ebd.

⁶ Markus Brüderlin: Einführung: Ornament und Abstraktion, in: Ders. (Hrsg.): Ornament und Abstraktion. Kunst der Kulturen, Moderne und Gegenwart im Dialog, Ausst.-Kat. Fondation Beyeler, Riehen/Basel, Köln 2001, S. 17-27, hier S. 20.

⁷ Vgl. Hans Dieter Schäfer: Das gespaltene Bewusstsein. Vom Dritten Reich bis zu den langen Fünfziger Jahren, erweiterte Neuaufl., Göttingen 2009, S. 278.

in den historischen Kontext einzuordnen sind. Es lässt sich, so die These, ein neues Selbstverständnis der Entwerfer, Hersteller und Verbraucher feststellen sowie ein Umschwung in deren Verhältnis zueinander. Ferner wandelte sich die Art und Weise, wie Design rezipiert wurde. Das junge Berufsfeld des Industriedesigners, die enge Zusammenarbeit zwischen Firmen und Künstlern und die Motivation des Verbrauchers zu eigenständiger innovativer Anwendung der Artikel kennzeichneten die Produktkultur der 1950er Jahre in Westdeutschland. Der Begriff der „Kreativität“ wurde während dieses Jahrzehntes in bisher unbekanntem Maße ausgeweitet. Die Alltagskultur dieser Ära ist damit mehr als nur eine vorübergehende Zeiterscheinung. Sie ist Ausdruck einer sich wandelnden Grenzziehung zwischen Kunst, Design und Kommerz.

1.2. Die Tapetenindustrie als Untersuchungsgegenstand

Die skizzierten Veränderungen in den 1950er Jahren verliefen äußerst dynamisch und sind daher im Einzelnen nur schwer zu erfassen. Daher empfiehlt es sich, die Untersuchung auf ein exemplarisches Feld zu konzentrieren, an dem sich die verschiedenen Aspekte aufzeigen lassen. Bei meiner Arbeit habe ich mich für die westdeutsche Tapetenindustrie als Studienobjekt entschieden. Für diesen Industriezweig sprechen verschiedene Gründe: Die Tapete kann Veränderungen rasch aufgreifen und durch ihren vergleichsweise geringen Preis und ihre leichte Austauschbarkeit einen großen Personenkreis in kurzer Zeit erreichen. Sie ist dadurch ein früher Indikator für Veränderungen. Traditionell steht sie der bildenden Kunst nahe. Darüber hinaus spielt sie im Raumbild eine zentrale Rolle, da sie zwischen Architektur und Einrichtung vermittelt. Die Tapete berührt verschiedene ästhetische Fragestellungen, wie etwa die Stellung der Wand im Interieur. So kann eine Wand als optische wie haptische Begrenzung hervorgehoben oder aber mittels Wandmalerei oder Tapete eine illusionistische Raumerweiterung gestaltet werden. Die Tapete wirkte hier in ihrer Geschichte auf unterschiedliche Weise: Während etwa die Seidenbespannungen und Goldledertapeten der Barockzeit die Räume wie mit einer glänzenden Haut überzogen und sie quasi in eine kostbare Schatzkiste verwandelten, erweiterten die (papiernen) Panoramatapeten des 19. Jahrhunderts den Raumeindruck, indem sie die Wände zum Schauplatz mythologischer Szenen oder ferner Gefilde werden ließen. Sich mit dem „Problem der Tapete“ auseinander zu setzen bedeutet daher auch, ihre jeweilige Ausgestaltung im Spannungsverhältnis zwischen Fläche, Bild und Illusion zu überprüfen und ihr Verhältnis zu Design, bildender Kunst und Architektur zu hinterfragen. Diese Themen werden im letzten Abschnitt der Arbeit aufgegriffen, um ein möglichst breit angelegtes Bild der ästhetischen Konzepte in den 1950er Jahren zu zeichnen.

Nicht zuletzt sprechen praktische Erwägungen für das Untersuchungsfeld Tapete: Die Entwicklung der Wandpapiere in den 1950er Jahren ist durch zeitgenössische Buch- und Zeitschriftenpublikationen, teilweise erhaltene Firmenarchive und die

Sammlung des Deutschen Tapetenmuseums in Kassel umfangreich und zeitlich engmaschig rekonstruierbar.⁸

Der chronologische Rahmen der Untersuchung wird durch äußere Eckdaten eingegrenzt. So waren die späten 1940er Jahre durch den Wiederaufbau geprägt. Die Beschaffung des Nötigsten hatte Vorrang, an eine selektive Gestaltung des persönlichen Lebensbereichs war kaum zu denken. Der Umschwung erfolgte 1949/1950, als die ersten großen Ausstellungen über das Wohnen und die optimale Einrichtung gezeigt wurden und sich zahlreiche Zeitschriften des Themas annahmen. Auch die Tapetenproduktion lief erst gegen Ende der 1940er Jahre erneut an, nachdem sie kriegsbedingt eingestellt worden war. Das zeitliche Ende der Untersuchung ist dagegen offener. Einerseits zog die Ausstellung „Interbau“ 1957 in Berlin einen allmählichen Geschmackswandel nach sich. Im Alltag brachte das Fernsehen, das zu Beginn der 1960er Jahre in deutsche Wohnzimmer Einzug hielt, einen deutlichen Einschnitt. Die vielfältigen Auswirkungen, die dieses Gerät auf das Leben der Menschen hatte, schlugen sich auch in der Einrichtung der Wohnungen nieder. Neue Sehgewohnheiten prägten ebenfalls die Tapetengestaltung, die zusehends optische Effekte aufgriff. Die Arbeit verfolgt die Entwicklung bis zum Jahr 1960, als sich bereits ein deutlicher Umschwung im Design vollzogen hatte. Aufgrund der Neumusterung im Zweijahresabstand sind die Kollektionen 1960/61 mit berücksichtigt.

Die Darstellung orientiert sich an drei zentralen Fragestellungen: Wie verlief die Entwicklung des Tapetendesigns im Einzelnen und welche Strömungen gab es? Welche Rolle nahmen Entwerfer, Produzenten und Konsumenten jeweils ein? Welche ästhetischen Konzepte standen hinter diesen Veränderungen?

⁸ Allerdings gab es eine regional ungleichmäßige Verteilung der Tapetenindustrie und -verwendung im Bundesgebiet: in Bayern und Rheinland-Pfalz waren Tapeten beispielsweise aus hygienischen Gründen noch 1958 verboten. Vgl. dazu: Landesarchiv Baden-Württemberg, Abt. Hauptstaatsarchiv Stuttgart, Bestand: Wirtschaftsministerium Baden-Württemberg, Gewerbeförderung, 1952-1965, E A 6/301 Bü 494, Mai 1955-Juli 1958.

1.3. Forschungsstand

Die Designforschung, zu der das Thema Tapetengestaltung gezählt werden kann, hat seit den 1980er Jahren zunehmend Aufmerksamkeit gefunden.⁹ Mit der Neuen Sammlung München existiert in Deutschland ein Designmuseum mit langer Tradition.¹⁰ Das wachsende Interesse an diesem Thema führte zur Gründung weiterer Designsammlungen in Museen für angewandte Kunst und zur Errichtung von spezialisierten Institutionen wie dem 1989 eröffneten Vitra Design Museum in Weil am Rhein. Bei dem Aufbau deutscher Sammlungen standen meist formale ästhetische Kriterien im Vordergrund. Im angelsächsischen Raum widmete man sich dagegen stärker auch technisch-konstruktiven Aspekten.¹¹ Zum Thema Design existiert eine Fülle von Veröffentlichungen. Auf die Vielfalt der Forschungsfelder und die methodischen Probleme hat insbesondere John A. Walkers aufmerksam gemacht.¹² Auch Bernhard E. Bürdek reflektierte in jüngster Zeit Design als historisch gewachsene Disziplin und betrachtete dieses Themenfeld für die heutige Zeit vor dem Hintergrund der Globalisierung.¹³ Michael Erlhoff seinerseits entwarf kürzlich eine bewusst offen gehaltene Theorie des Designs, die insbesondere auch dessen Verankerung im täglichen Leben berücksichtigt.¹⁴

⁹ Zum Thema Design allgemein vgl. Kap. 3.1.1.

¹⁰ Zur Geschichte der Sammlung vgl. Hans Wichmann: Industrial design, Unikate, Serienerzeugnisse: Kunst, die sich nützlich macht. Die Neue Sammlung. Ein neuer Museumstyp des 20. Jahrhunderts, München 1985; für das vorliegende Thema verweise ich insbesondere auf Hans Wichmann (Hrsg.): Von Morris bis Memphis. Textilien der Neuen Sammlung. Ende 19. bis Ende 20. Jahrhundert, Sammlungs-Kat. Neue Sammlung München, Bd. 3, Basel 1990.

¹¹ Vgl. Claudia Mareis: Design als Wissenskultur. Interferenzen zwischen Design- und Wissensdiskursen seit 1960, Bielefeld 2011; vgl. beispielsweise Edward Lucie-Smith: A History of Industrial Design, Oxford 1983.

¹² Vgl. John A. Walker: Designgeschichte. Perspektiven einer wissenschaftlichen Disziplin, München 1992 (engl. 1989).

¹³ Bernhard E. Bürdek: Design. Auf dem Weg zu einer Disziplin, Hamburg 2012, zugl. Wien, Univ. für Angewandte Kunst, Diss., 2012; ders.: Design. Geschichte, Theorie und Praxis der Produktgestaltung, 3., vollst. überarb. und erw. Aufl., Basel/Boston/Berlin 2005.

¹⁴ Michael Erlhoff: Theorie des Designs, München 2013.

Verschiedene Überblicksdarstellungen widmen sich der historischen Perspektive dieser Fachdisziplin.¹⁵ Grundlegend für die Designgeschichtsschreibung in Deutschland ist die Arbeit Gert Selles. Er verfolgte in seiner *Geschichte des Design in Deutschland* eine chronologische Darstellung seit der Industrialisierung im 19. Jahrhundert, wobei er den jeweiligen historischen Kontext als wesentlichen Faktor für das Verständnis hervorhob.¹⁶ Jeremy Aynsley widmete sich der Frage nach einem „deutschen Stil“, indem er die Designentwicklung in Deutschland in mehrere Epochen untergliedert darstellte.¹⁷ Mit Paul Betts zeichnete ein weiterer englischsprachiger Forscher eine Geschichte der Designentwicklung in Deutschland nach, wobei er sie als Teil der nationalen Identitätsbildung nach dem Zweiten Weltkrieg verstanden wissen wollte.¹⁸ Seine Darstellung spannt einen Bogen zwischen der Weimarer Republik und der Nachkriegszeit. Für die Zeit von 1950 bis 1990 legte Bernd Busch einen Band vor.¹⁹ Einzelnen Aspekte des historischen deutschen Wohndesigns und der Alltagskultur wurden von Sonja Günther bearbeitet.²⁰

Die Designforschung steht immer wieder vor der Frage, wie ihr Themengebiet abzugrenzen sei. Neben den genannten formalen und technischen Aspekten erfolgt die Eingrenzung zum Beispiel über das Werk von Gestalter-Persönlichkeiten, einzelnen Unternehmen oder Objektgruppen. Dabei ergeben sich häufig, so auch in der vorliegenden Arbeit, Überschneidungen mit dem Feld der Alltagsgeschichte und -kultur. Zahlreiche Publikationen widmen sich den 1950er Jahren in Westdeutschland. Das Jahrzehnt erscheint als widersprüchlich – betonte Modernität und restaurative Tendenzen lagen eng beieinander.²¹ Dies gilt auch für das Design jener Epoche. Die Forschung sieht sich hier mit einer schier

¹⁵ Vgl. etwa Catharina Berents: *Kleine Geschichte des Design. Von Gottfried Semper bis Philippe Starck*, München 2011; Bürdek: *Design*, 2005; Carlo Pirovano (Hrsg.): *History of Industrial Design*. 3 Bde, Mailand 1990-1991.

¹⁶ Die jüngste Neuauflage: Gert Selle: *Geschichte des Design in Deutschland*, aktualisierte und erw. Neuauflage, Frankfurt am Main/New York 2007.

¹⁷ Jeremy Aynsley: *Designing Modern Germany*, London 2009.

¹⁸ Paul Betts: *The Authority of Everyday Objects. A Cultural History of West German Industrial Design*, Berkeley/Los Angeles/London 2004.

¹⁹ Bernd Busch (Bearb.): *Deutsches Design 1950-1990. Designed in Germany*, hrsg. von Michael Erlhoff, München 1990.

²⁰ Vgl. Sonja Günther: *Das deutsche Heim. Luxusinterieurs und Arbeitermöbel von der Gründerzeit bis zum „Dritten Reich“*, Gießen 1984; dies.: *Design der Macht. Möbel für Repräsentanten des „Dritten Reiches“*. Stuttgart 1992; dies.: *Die fünfziger Jahre. Innenarchitektur und Wohndesign*, Stuttgart 1994.

²¹ Vgl. Werner Faulstich (Hrsg.): *Die Kultur der Fünfziger Jahre*, München 2002.

unbegrenzten Materialfülle konfrontiert. Je nach Gewichtung und Augenmerk fällt die Akzentsetzung unterschiedlich aus.²² Allgemein können drei Tendenzen unterschieden werden: das funktionale „Künstlerdesign“ unter dem Schlagwort der „guten Form“ rund um die Ulmer Hochschule für Gestaltung, das „bürgerliche Design“ des Gelsenkirchener Barocks und das „Alltagsdesign“ des Nierentisch-Stils.²³

Als wegweisend für die Entwicklung der westdeutschen Produktkultur nach dem Zweiten Weltkrieg gilt die funktionalistische Ästhetik. Diese Gestaltungsrichtung ist sowohl in designgeschichtlicher als auch in institutioneller und gesellschaftshistorischer Hinsicht Gegenstand umfassender Untersuchungen geworden. Diese Darstellungen entwickeln einen Traditionsstrang sachlicher Gestaltungsprinzipien ausgehend vom Kaiserreich oder der Weimarer Zeit bis in die gegenwärtige Bundesrepublik.²⁴ Mit wachsendem zeitlichem Abstand zur deutschen Wiedervereinigung wird auch das Design der DDR in die Betrachtung mit einbezogen.²⁵ Das Westfälische Landesmuseum in Münster verfolgte darüber hinaus im Rahmen einer Ausstellung die Entwicklung des Grafik- und Produktdesigns von den 1930er bis in die 1950er Jahre und wies auf Kontinuitäten hin.²⁶ Dem „Gelsenkirchener Barock“ widmete das Städtische Museum Gelsenkirchen eine eigene Ausstellung.²⁷

Die Auseinandersetzung mit dekorativen, populären Entwurfsansätzen der 1950er Jahre erfolgte verstärkt seit den 1970er Jahren. Die Designgeschichte

²² Zu den methodischen Problemen der Designgeschichte vgl. Walker: Designgeschichte, 1992.

²³ Diese Unterteilung bezieht sich auf Ricarda Strobel: „Im Petticoat am Nierentisch“. Architektur, Mode und Design, in: Faulstich: Die Kultur der Fünfziger Jahre, 2002, S. 111-144.

²⁴ Christopher Oestereich: „Gute Form“ im Wiederaufbau. Zur Geschichte der Produktgestaltung in Westdeutschland nach 1945, Berlin 2000, zugl. Köln, Univ., Diss. 1998; Xenia Riemann: Die „Gute Form“ und ihr Inhalt. Über die Kontinuität des sachlichen deutschen Designs zwischen 1930 und 1960, in: kritische berichte, 34. Jg., 2006, Heft 1, S. 52-62; Selle: Geschichte des Design, 2007.

²⁵ Martin Bober: Von der Idee zum Mythos. Die Rezeption des Bauhaus in beiden Teilen Deutschlands in Zeiten des Neuanfangs (1945 und 1989), Kassel, Univ., Diss., 2006, Online-Ressource: urn:nbn:de:hebis:34-200603157583; Günter Höhne (Hrsg.): Die geteilte Form. Deutsch-deutsche Designaffären. 1949–1989, Köln 2009.

²⁶ Jürgen Krause und Klaus-Jürgen Sembach (Red.): Die nützliche Moderne. Graphik und Produkt-Design in Deutschland 1935 – 1955, Ausst. Westfälisches Landesmuseum für Kunst und Kulturgeschichte, Münster 2000.

²⁷ Stadt Gelsenkirchen, Städtisches Museum (Hrsg.): Gelsenkirchener Barock, Ausst.-Kat. Städtisches Museum Gelsenkirchen, 2. Aufl., Gelsenkirchen 1991.

begegnete dieser Strömung zunächst oft zwiespältig, öffnete sich ihr gegenüber aber zusehends.²⁸ Einige Autoren sahen in den 1950er Jahren die letzte einheitliche Stilepoche²⁹, was hinsichtlich des heterogenen Erscheinungsbildes dieses Jahrzehnts jedoch in Zweifel gestellt wird³⁰. Studien zu einzelnen Themengebieten, wie der Innenarchitektur, dem bürgerlichen Wohnen oder dem Textildesign, trugen dazu bei, das weite Feld der Gestaltung, des privaten Lebensumfeldes sowie der Entwerfer dieses Jahrzehntes in Teilaspekten zu beleuchten.³¹ Allerdings, so ist anzumerken, weisen „Gelsenkirchener Barock“ sowie das funktionale Design, die das Erscheinungsbild der 1950er Jahre prägten, eine lange (keineswegs abgeschlossene) Geschichte auf. Der verspielt-moderne „Nierentisch-Stil“ blieb dagegen ausschließlich der Nachkriegsdekade vorbehalten. Daher wird er oft als typisches Erscheinungsbild jener Jahre genannt.³²

²⁸ Paul Maenz: Die fünfziger Jahre. Formen eines Jahrzehnts, Stuttgart 1978 (4. überarb. Neuaufl. 1990); Christian Borngräber: Stil novo. Design in den 50er Jahren. Phantasie und Phantastik, Frankfurt am Main 1979; Thomas Zaunschirm: Die fünfziger Jahre, München 1980; Eckhard Siepmann, Irene Lusk und Jürgen Holtfrete: Bikini. Die fünfziger Jahre. Kalter Krieg und Capri-Sonne. Fotos – Texte – Comics – Analysen, Berlin (West) 1981; Albrecht Bangert: Der Stil der 50er Jahre. Möbel und Ambiente, München 1983; Bernhard Schulz (Hrsg.): Grauzonen. Farbwelten. Kunst und Zeitbilder 1945-1955, Ausst.-Kat. Akademie der Künste, Berlin, Berlin (West)/Wien 1983; Robert Hiller und Carl Benno Heller: Fifty fifty. Formen und Farben der 50er Jahre, 2. Aufl., Ausst.-Kat. Hessisches Landesmuseum Darmstadt, Stuttgart 1988; Georg Lueg und Wolfgang Schepers: Jaeger's Katalog der 50er. Anonymes Design eines Jahrzehnts, Ausst. Kunstmuseum Düsseldorf, Frankfurt am Main 1988; Ruth Wessel: Nierentischstil, in: Hans Körner (Hrsg.): „Flächenland“. Die abstrakte Malerei im frühen Nachkriegsdeutschland und in der jungen Bundesrepublik. Kultur und Erkenntnis, Tübingen/Basel, 1996, S. 72-98. In jüngster Zeit wird das Thema im Rahmen von Ausstellungen wiederentdeckt: Michael Reinbold: Party, Perlon, Petticoats. Kultur der Fünfziger Jahre in Westdeutschland. Aspekte einer kulturgeschichtlichen Epoche, Ausst.-Kat. Landesmuseum für Kunst und Kulturgeschichte, Oldenburg 2008; Evamaria Brockhoff: Wiederaufbau und Wirtschaftswunder. Bayerische Landesausstellung 2009, Residenz Würzburg/Haus der Bayerischen Geschichte Augsburg, Augsburg 2009.

²⁹ Vgl. Corinna Wodarz: 50er Jahre-Alltagsdesign, Oldenburg 1998, bes. S. 18.

³⁰ Vgl. Norbert Götz: Schwangere Vasen und blaue Pferdeschwänze, in: Isabella Belting: Nylon & Caprisonne. Das fünfziger Jahre Gefühl, Ausst.-Kat. im Modemuseum des Münchner Stadtmuseums, Wolfratshausen 2001, S. 100-107, bes. 101.

³¹ Joachim Petsch: Eigenheim und gute Stube. Zur Geschichte des bürgerlichen Wohnens. Städtebau – Architektur – Einrichtungsstile, Köln 1989, bes. S. 220-225; Günther: Die fünfziger Jahre, 1994; Werner Durth: Vom Überleben. Zwischen Totalem Krieg und Währungsreform, in: Ingeborg Flagge (Hrsg.): Geschichte des Wohnens, Bd. 5: 1945 bis heute. Aufbau. Neubau. Umbau, Stuttgart 1999, S. 17-79; Jutta Beder: „Zwischen Blümchen und Picasso“. Textildesign der fünfziger Jahre in Westdeutschland, Münster 2002.

³² Statt von einem Stil ließe sich möglicherweise treffender von einem kurzen, jedoch charakteristischen Trend sprechen. Vgl. Jochen Schmidt-Görtz: Zeitgeist, Stilkritik und

Dennoch begegnen viele deutsche Autoren, anders als zum Beispiel im angelsächsischen Raum, verspielten, dekorativen Designansätzen mit Skepsis. Englischsprachige Autoren vertraten die Ansicht, dass in der Nachkriegszeit zwischen bildender und angewandter Kunst in der westlichen Welt ein enger Zusammenhang bestand. Stellvertretend sei auf die breit angelegte Arbeit Lesley Jacksons verwiesen. Sie fasste unter der Bezeichnung „New Look“ den ästhetischen Wandel in Westeuropa und den USA in den späten 1940er und frühen 1950er Jahren zusammen. Dabei kam sie zu dem Schluss, dass sämtliche Gestaltungsbereiche zu jener Zeit eine fruchtbare Beziehung miteinander eingingen. Den Gebrauchsgütern fiel in diesem Kontext, so ihre Einschätzung, eine Katalysatorfunktion zu. Ihr zufolge gab es keinen grundlegenden Unterschied zwischen abstrakten Lösungen im Design und in der Malerei und Plastik – und damit auch nicht per se ein Qualitätsgefälle. Jackson ging vielmehr davon aus, dass die ungegenständliche Formensprache den Anforderungen der angewandten Kunst entsprach und keine bloße Adaption durch die Entwerfer darstellte. Vielmehr habe das Design als Wegbereiter einer neuen Ästhetik gedient und sie für ein breites Publikum geöffnet.³³ Martin Warnke untersuchte seinerseits den Zusammenhang zwischen Hoch- und Populärkultur der Nachkriegszeit in Westdeutschland.³⁴ Er wies darauf hin, dass die ungegenständliche Formensprache zunächst die Konsumgüter erfasste, im Rahmen der Kunst jedoch noch nicht allgemein anerkannt war. Dies wertete er als Indiz dafür, dass die Industrie frühzeitig mit neuen Wahrnehmungsmustern gerechnet habe. Seiner Einschätzung nach besaß der neue Stil demzufolge ein breites gesellschaftliches Fundament. Anhand seiner Beobachtungen zog er den Schluss, dass „abstrakte“ Designprinzipien tief in der Gesellschaft der jungen Bundesrepublik verankert waren. Anknüpfend an diese Überlegungen erfährt die

Kunstfrage. Zum Problem zeitgenössenschaftlicher Rezeption, in: Stadt Gelsenkirchen/Städtisches Museum: Gelsenkirchener Barock, 1991, S. 29-36.

³³ Vgl. Lesley Jackson: The New Look. Design in the Fifties, Ausst.-Kat. Manchester City Art Galleries/Glasgow Art Gallery and Museum, Manchester 1991.

³⁴ Warnke: Von der Gegenständlichkeit und der Ausbreitung der Abstrakten, 1985, S. 209-222. Warnke widersprach damit Einschätzungen anderer Autoren. So kam Thomas Zaunschirm kam zu dem Schluss, dass in den Musterungen der Vorhänge und Textilien der 1950er Jahre „die Geschichte der abstrakten Kunst als dekoratives Element unverstanden aufgenommen und konsumiert“ worden sei. Vgl. Zaunschirm: Die fünfziger Jahre, 1980, S. 27. Albrecht Bangert gab an: „Die informelle abstrakte moderne Kunst war zum Musterlieferanten für Tapetenfabrikanten, Folienhersteller und Kunststoffkollektionen geworden.“ Vgl. Bangert: Der Stil der 50er Jahre, 1983, S. 24.

Durchdringung sämtlicher Gestaltungsbereiche in den 1950er Jahren insbesondere seit der Jahrtausendwende größere Aufmerksamkeit.³⁵

Auf den Stellenwert dekorativer Gestaltungsrichtungen innerhalb der kulturellen Debatte der jungen Bundesrepublik wies ebenfalls Petra Eisele hin. Sie hob eine Phase kultureller Neuorientierung hervor, die speziell um die Frage nach einer Wiederbelebung des Ornamentes kreiste.³⁶ Jenseits der Kunstwissenschaft widmeten sich darüber hinaus Kulturhistoriker dem so genannten „Nierentisch-Stil“ im Kontext des westdeutschen Modernisierungsschubes.³⁷

Die Geschichtsschreibung der Tapete wiederum begann in den 1920er und 1930er Jahren vor allem in England und Frankreich. Deutschland besitzt mit dem 1923 in Kassel auf Initiative des „Vereins Deutsches Tapetenmuseum“ gegründeten Deutschen Tapetenmuseum ein Spezialmuseum zur Geschichte der Wandbekleidung, das sich allen Regionen und Epochen widmet.³⁸ Dennoch stand die deutsche Forschungsliteratur bis in die 1950er Jahre im internationalen Vergleich zurück. Die Untersuchungen zur Tapete sind seit jeher stark national geprägt und decken oft nur ein bestimmtes geografisches Gebiet ab.³⁹ Besonders in Frankreich steht die Auseinandersetzung mit den großen historischen Manufakturen im Vordergrund.⁴⁰ Das Musée du Papier Peint im elsässischen Rixheim ging aus der Sammlung der seit 1797 bestehenden Manufaktur Zuber et

³⁵ Vgl. Martin Faass: Die Fünfziger Jahre. Alltagskultur und Design, Ausst. Museum für Kunst und Gewerbe, Hamburg 2005.

³⁶ Petra Eisele: BRD Design. Deutsches Design als Experiment seit den 1960er Jahren, Köln 2005.

³⁷ Friedhelm Scharf: Design und modernistische „Formgebung“ der jungen Bundesrepublik im Fokus deutsch-amerikanischer Beziehungen, in: Lars Koch (Hrsg.): Modernisierung als Amerikanisierung? Entwicklungslinien der westdeutschen Kultur 1945-1960, Bielefeld 2007, S. 255-276; Betts: The authority of everyday objects, 2004.

³⁸ Zu musealen Tapetensammlungen in internationaler Perspektive vgl. Naheema Daniela Blankenburg: Tapeten-Sammlungen in Kunstgewerbemuseen. Ein internationaler Vergleich, Marburg 2013, zugl. Paderborn, Univ., Diss., 2011.

³⁹ Die zahlreichen Tagungsbeiträge und Publikationen zur Tapetenrestaurierung werden hier nicht eigens erwähnt.

⁴⁰ In jüngerer Zeit sind erschienen: Bernard Jacqué und Georgette Pastiaux-Thiriart: Joseph Dufour. Manufacturier de papier peint, Kongress Centre de Documentation Joseph Dufour, Rennes 2010; Treve Rosoman: London wallpapers. Their manufacture and use. 1690 – 1840, London 2009; Véronique de Bruignac-La Hougue: Art et artistes du papier peint en France. Répertoire alphabétique, Montreuil/Paris 2007; Martine Boussoussou: Le bon motif. Papiers peints et tissus des collections. 1760 – 1960, Ausst.-Kat. Bibliothèque Forney, Paris 2004.

Cie SA hervor, die bis heute Panoramatapeten im Handdruckverfahren herstellt.⁴¹ Vor allem in Ländern mit einem nachdrücklichen Designbewusstsein und einer starken Gestaltungstradition, wie den skandinavischen Staaten, erschienen eigene Studien zur Wandverkleidung.⁴² Neben allgemeinen, meist chronologisch-geografisch gegliederten Darstellungen⁴³ existieren zahlreiche Publikationen zu speziellen Themen, wie Goldledertapeten, Panoramatapeten oder Werken eines bestimmten historischen Zeitraumes.⁴⁴ Für das Thema dieser Arbeit ist insbesondere auf das dreibändige Werk des Tapetenfabrikanten Heinrich Olligs sowie die Arbeit der Kunsthistorikerin Sabine Thümmler, der langjährigen Leiterin des Deutschen Tapetenmuseums in Kassel, zu verweisen.⁴⁵ Zeitgenössische Publikationen der 1950er Jahre zum Thema Tapete sind in zweifacher Hinsicht, als historische Darstellungen wie als Quellen, für die vorliegende Fragestellung von Bedeutung.⁴⁶ Fruchtbare Hinweise liefern zudem insbesondere englischsprachige Autoren. Vor allem in Amerika ist die angewandte Kunst des

⁴¹ Die Sammlung dieses Museums beinhaltet lediglich einige Objekte, die das Thema dieser Arbeit betreffen. Diese sind jedoch überwiegend nicht inventarisiert. Freundliche Auskunft von Herrn Philippe de Fabry, Rixheim. Zum Sammlungsbestand vgl. außerdem die Angaben im Anhang.

⁴² Vgl. Vibeke Andersson Moeller: *Danske kunstnertapeter. 1930 – 1965*, Kopenhagen 2013; Maire Heikkinen: *Suomalainen tapettikirja*, Helsinki 2009; Ingela Broström und Elisabet Stavenow-Hidemark: *Tapetboken. Papperstapeten i Sverige*, Stockholm 2004.

⁴³ Vgl. beispielsweise Carolle Thibaut-Pomerantz: *Papiers peints. Inspirations et tendances*, Paris 2009; Lesley Hoskins (Hrsg.): *Die Tapete. Geschichte, Gestaltung und Techniken des Wanddesigns, Sonderausg.*, Köln 2005 (engl. Orig.-Ausg. 1994).

⁴⁴ Um nur einige zu nennen: Jérémie Cerman: *Le papier peint art nouveau: création, production, diffusion*, Paris 2012; Isabelle Dubois-Brinkmann: *Au royaume des petits princes. Le papier peint pour chambre d'enfant*, Rixheim 2012; Bernard Jacqué: *Papiers peints. l'histoire des motifs, XVIIIe et XIXe siècles = Wallpaper*, Vial 2010; Sabine Thümmler und Caroline Eva Gerner: *Golddrausch. Die Pracht der Goldledertapeten*, Ausst.-Kat. Museumslandschaft Hessen Kassel, Deutsches Tapetenmuseum Kassel, hrsg. von Michael Eissenhauer, München 2006; Bernard Jacqué: *Papiers Peints du XXe Siècle*, Ausst. Musée du Papier Peint, Rixheim 2004; Odile Nouvel-Kammerer: *Papiers peints panoramiques. 1790 – 1865*, Ausst.-Kat. Musée des Arts Décoratifs, Paris 1990.

⁴⁵ Heinrich Olligs (Hrsg.): *Tapeten. Ihre Geschichte bis zur Gegenwart*, 3 Bde., Braunschweig 1969-1970; Sabine Thümmler: *Die Geschichte der Tapete. Raumkunst aus Papier. Aus den Beständen des Deutschen Tapetenmuseums Kassel*, hrsg. von den Staatlichen Museen Kassel, Eurasburg 1998; Burckhard Kieselbach (Red.): *Rasch-Buch/book. 1887-1997*, hrsg. von der Tapetenfabrik Gebr. Rasch GmbH & Co., Bramsche 1998.

⁴⁶ Insbesondere: Josef Leiß: *Bildtapeten aus alter und neuer Zeit*, Hamburg 1961; Franz Rullmann: *Handbuch der Tapete. Geschichte. Herstellung. Handel. Ein Lehrbuch über die Kulturgeschichte, technische, künstlerische und wirtschaftliche Entwicklung der Tapete bis zur Neuzeit mit zahlreichen Abbildungen und vielen Tapetenproben*, 3., neubearb. Aufl., Stuttgart 1958 (Erst.-Ausg. 1939); Walter Borchers: *Alte und neue Bildtapeten. Papiertapeten mit Landschafts- und Figurendekor. 1800 – 1951*, Ausst.-Kat. Städtisches Museum Osnabrück/Verband Deutscher Tapetenfabrikanten, Osnabrück 1951.

20. und 21. Jahrhunderts ein lebhaftes Forschungsfeld.⁴⁷ Das Smithsonian's Cooper-Hewitt, National Design Museum in New York beherbergt auch eine umfassende, international angelegte Tapetensammlung ebenso wie das Victoria and Albert Museum⁴⁸. Andere Museen, wie etwa das Historische Museum Basel, das Schweizerische Nationalmuseum oder die Whitworth Art Gallery, haben in den zurückliegenden Jahren ebenfalls begonnen, ihre Tapetensammlungen aufzuarbeiten.⁴⁹

In den letzten Jahren ist ein zunehmendes Interesse am Thema Interieur zu verzeichnen⁵⁰. Tapeten und besonders Stilmuster werden im Alltag wiederentdeckt. Auch die 1950er Jahre erfreuen sich als Stilvorbild wachsender Beliebtheit. Ob dies auch auf die wissenschaftliche Auseinandersetzung zutrifft, bleibt abzuwarten.

⁴⁷ Michele Palmer und Lori Beth Garris: *American toile: four centuries of sensational scenic fabrics and wallpaper*, Atglen 2013; Lesley Jackson: *Twentieth-century pattern design. Textile & wallpaper pioneers*, New York 2007; Lena Lenček und Gideon Bosker: *Off the Wall. Wonderful Wall Coverings of the Twentieth Century*, San Francisco 2004; Joanne Kosuda-Warner: *Kitsch to Corbusier. Wallpapers from the 1950s*, Ausst.-Kat. Cooper-Hewitt National Design Museum, Smithsonian Institution, New York 1995; Marilyn Oliver Hapgood: *Wallpaper and the Artist. From Dürer to Warhol*, New York 1992.

⁴⁸ Charles Chichele Oman und Jean Hamilton: *Wallpapers: A history and illustrated catalogue of the collection of the Victoria and Albert Museum*, London 1982.

⁴⁹ Astrid Arnold: *Vergessene Schätze der Raumkunst. Historische Tapeten aus den Beständen des Historischen Museums Basel*, in: *Historisches Museum Basel: Jahresbericht, Bd. 2005 (2005)*, S. 5-32; Helen Bieri Thomson und Bernard Jacqué: *Tapeten: Wände sprechen Bände. Die Sammlungen des Schweizerischen Nationalmuseums*, Ausst. Château de Prangins bei Nyon/Landesmuseum Zürich, Zürich/Lausanne 2010; Gill Saunders, Dominique Heyse-Moore und Trevor Keeble: *Walls are talking. Wallpaper, art and culture*, Ausst. The Whitworth Art Gallery, The University of Manchester, Manchester 2010. Museen und Archive, die Tapeten beherbergen, die das Thema dieser Arbeit betreffen, sind im Anhang verzeichnet.

⁵⁰ Markus Brüderlin und Annelie Lütgens (Hrsg.): *Interieur/Exterieur. Wohnen in der Kunst. Vom Interieurbild der Romantik zum Wohndesign der Zukunft*, Ausst.-Kat. Kunstmuseum Wolfsburg, Ostfildern 2008; Gill Saunders: *Wallpaper in Interior Decoration*, Hong Kong 2002.

2. Tapetendesign der 1950er Jahre in Westdeutschland

2.1. Rückblick: Der Weg zu einer „dekorativen Ehrlichkeit“

Um die Tapetengestaltung der 1950er Jahre historisch einordnen und ihre Veränderungen und Charakteristika aufzeigen zu können, empfiehlt sich ein Blick auf die Entwicklung der Vorzeit.⁵¹ Die endgültige Durchsetzung der maschinengedruckten Papiertapete um 1900 hatte in technischer Hinsicht einen entscheidenden Wendepunkt gebracht. Damit waren innovative gestalterische Impulse einhergegangen, die zu Beginn des 20. Jahrhunderts zu grundlegenden ästhetischen Neuerungen in Bezug auf die Wandgestaltung führten.

In der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts griff die Tapetengestaltung auf vielfältige Vorbilder zurück. Die Stiltapeten des Historismus orientierten sich an Tapisserien und Bespannungen vergangener Epochen und Materialimitationen verschiedener Gewebearten, wie Damast und Samt. Erst nach der Jahrhundertwende löste sich die Papiertapete von diesen Vorbildern. Die junge Künstlergeneration schuf nun Dessins, die das Trägermaterial Papier nicht leugneten, sondern in ihrer Gestaltung bewusst berücksichtigten.⁵² Vorläufer dieser Richtung war die englische „Arts and Crafts“-Bewegung mit ihrer Forderung nach einer Reform des Kunstgewerbes auf der Grundlage von Materialgerechtigkeit und Funktionalität. Ihre Vertreter sprachen sich für eine Vereinheitlichung der Raumausstattung aus und forderten eine neue „dekorative Ehrlichkeit“ (Nikolaus Pevsner). Freilich griffen sie zur Verwirklichung dieses Zieles weiterhin auf historische Vorlagen zurück. Ihr bedeutendster Vertreter, William Morris, schuf in Anknüpfung an die Formensprache der Gotik Tapeten mit stilisierten Pflanzenmotiven, die durch die Betonung der Linie nicht plastisch, sondern zweidimensional wirkten. Die Wandgliederung erfolgte, wie in der Vorzeit, nach architektonischem Schema, dreigeteilt in Sockel, Wandfeld und

⁵¹ Hinsichtlich Überblicksdarstellungen zur Geschichte der Tapete vgl. Kapitel 1.3.

⁵² Diesen Prozess hebt in seiner frühen Publikation zur Kunst der Tapete besonders Gustav Pazaurek hervor. Vgl. Gustav Pazaurek: Die Tapete. Beiträge zu ihrer Geschichte und ästhetischen Wirkung, Stuttgart 1922.

Fries. Dieses Prinzip behielt auch die Jugendstiltapete bei. Erst das Bauhaus löste sich vollständig von diesem Paradigma.⁵³

Die reformgesinnten Künstler der Jahrhundertwende drängten darauf, ein „Flachornament“⁵⁴ zu entwickeln, das den Illusionismus und die Materialimitation in der Mustergestaltung vollständig überwand. Sie suchten außerdem nach einem neuartigen Zusammenklang zwischen Einrichtung und Wandfläche. Der Jugendstil erzielte im Interieur durch die Vereinheitlichung des Kolorits eine harmonische Wirkung. Henry van de Velde beispielsweise schuf das Farbkonzept seiner Raumschöpfungen von der Wand ausgehend und dehnte es auf die übrige Innengestaltung aus. Auf diese Weise ordnete er den einzelnen Zimmern jeweils einen prägenden Stimmungswert im Einklang mit ihrer Funktion zu. Darüber hinaus bestimmte der Künstler das Verhältnis zwischen Wandfläche und Wohngegenständen neu, indem er beide in ihrer Wirkung unmittelbar aufeinander bezog. Der Raumabschluss bildete durch diese Herangehensweise eine Folie für die Zimmerausstattung sowie für die darin lebenden Bewohner. Er wurde „als Hintergrund nicht hingenommen, sondern ausgebildet“⁵⁵. Durch diese Annäherung von Wand und Mobiliar erhielt die Einrichtung einen bildhaften Charakter.⁵⁶ Die Jugendstiltapete stellte eine Klammer für die gesamte Innenarchitektur dar. Mit ihrer flächigen Musterung wirkte sie als übergreifendes Verbindungselement. Der Künstler Otto Eckmann, der selbst mit Tapetenentwürfen hervortrat, fasste diese Wirkung zusammen: „Tapetenmuster bezwecken, das Auge von Möbel zu Möbel spazieren zu führen.“⁵⁷

Die Jugendstiltapete erlebte allerdings nur eine kurze Blüte. In den folgenden Dekaden kam es zu einer Beruhigung der Dessins. Bereits zu Beginn des 20.

⁵³ Vgl. Hans Hofstätter: Tapeten, in: Helmut Selig (Hrsg.): Jugendstil. Der Weg ins 20. Jahrhundert, Heidelberg/München 1959, S. 377-386.

⁵⁴ Vgl. Heide Nixdorff und Anne Wauschkuhn: Zur Einführung, in: Gabriele Mentges und Heide Nixdorff (Hrsg.): Textil – Körper – Mode. Dortmunder Reihe zu kulturanthropologischen Studien des Textilen, Bd. 3: Textildesign. Voysey – Endell, Bamberg 2002, S. 9-14; zum Begriff des „Flachornaments“ vgl. ebd., S. 12. Der Begriff der „Flachkunst“ stammt von Fritz Schmalenbach.

⁵⁵ Hofstätter: Tapeten, 1959, S. 383.

⁵⁶ Vgl. Markus Brüderlin: Einführung Interieur/Exterieur. Die moderne Seele und ihre Suche nach der idealen Behausung, in: Brüderlin/Lütgens: Interieur/Exterieur, 2008, S. 13-33, hier S. 22.

⁵⁷ Zitiert nach: Ernst Wolfgang Mieck: Deutsches Tapetenmuseum Kassel. Jahresgabe der Hessischen Bundesversicherungsanstalt für 1983, Kassel 1983, S. 45.

Jahrhunderts gewann die Farbe an Bedeutung. Die Musterung sowie die tektonische Gliederung der Wand in einzelne Felder traten hingegen zurück. Für die Avantgardisten der Weimarer Zeit stellte das Ornament einen Streitfall dar. In der Zwischenkriegszeit zeichneten sich zwei gegenläufige Tendenzen ab: eine „schlichten Wand“ ohne jegliches Muster sowie eine figürliche Ornamentik, die eine deutsche Variante des Art Déco darstellte. Beide fanden ihre Fortsetzung im Design der 1950er Jahre, weshalb ihre Entwicklung im Einzelnen nachverfolgt werden soll.

2.2. Traditionslinien im Tapetendesign

2.2.1. Die „schlichte Wand“

Die Gestaltung der Wand als einheitliche Fläche entfaltete großen Einfluss auf die Innenarchitektur in Deutschland seit den 1920er Jahren. Sie wirkte entscheidend auf die Entwicklung seit den späten 1940er Jahren ein. Nach dem Ersten Weltkrieg forderten zahlreiche Architekten neue Wege in der Raumgestaltung. Erschwingliche Heime für breite Bevölkerungsschichten waren ein dringendes Anliegen der Zeit. Die Tapetenindustrie reagierte, indem sie preiswerte „Siedlungstapeten“ mit expressionistisch anmutenden Mustern bereitstellte. Die Vertreter des Funktionalismus und der Neuen Sachlichkeit standen der Tapete kritisch gegenüber; sie favorisierten den schlichten Wandanstrich. Zwar begannen die Architekten mit fortschreitender Rationalisierung des Bauwesens die Tapete im Verlauf der 1920er Jahre anzuerkennen, doch forderten sie neuartige Dessins.

Wegweisend für die zeitgemäße Musterentwicklung war die Arbeit des Grafikers Hans Leistikow. Gemeinsam mit der Marburger Tapetenfabrik entwickelte er 1928/29 „Siedlungsunis“ und „Siedlungsraster“ für die Frankfurter Bauprojekte Ernst Mays.⁵⁸ Diese Dessins waren eigens für kleine Räume bestimmt⁵⁹ und können als „Geburtsstunde der modernen, monochromen Tapete“⁶⁰ gelten. Die Aufgabe lautete hier, eine unaufdringliche, preiswerte Wandgestaltung für den begrenzten Wohnraum zu schaffen. Leistikow entwickelte ein Farbkonzept und eine zurückgenommene Musterung, aufgebaut aus Strichen und Rastern, die die Wandfläche nur dezent belebte. So verhalf er der „schlichten Wand“ im Tapetendesign endgültig zum Durchbruch. Andere Unternehmen, wie die Norddeutsche Tapetenfabrik oder die Tapetenfabrik Peine, brachten ähnliche Papiere auf den Markt. Insgesamt prägten eine abgestufte Farbigkeit und zurückgenommene Uni- oder Effekttapeten das Erscheinungsbild dieser Tapeten der 1920er Jahre.

⁵⁸ Eckhard Herrel: Ein Musterhaus des Neuen Frankfurt, in: Denkmalpflege & Kulturgeschichte, Bd. 4, 2010, S. 22-28, hier S. 26.

⁵⁹ Jahrbuch der Staatlichen Kunstsammlungen in Baden-Württemberg, Bd. 21, 1984, S. 192.

⁶⁰ Bernd Polster, Volker Fischer und Katja Simon: bauhaus design. Die Produkte der Neuen Sachlichkeit, hrsg. von Bernd Polster und Askan Quittenbaum, Köln 2009, S. 236.

Die Künstler des Bauhauses lehnten die Tapete zunächst ab. Unter seinem neuen Leiter Hannes Meyer öffnete sich die Institution jedoch ab 1928 gegenüber dem sozial ausgerichteten Industrieprodukt. Unter diesen Vorzeichen konnte Emil Rasch, Juniorchef der Tapetenfabrik Gebr. Rasch in Bramsche, diese Lehranstalt für die Zusammenarbeit mit seinem Unternehmen gewinnen. Nachdem unter den Schülern ein Wettbewerb ausgeschrieben worden war, kam 1929 die erste „Bauhaus-Karte“, entworfen von der Werkstatt für Wandmalerei unter Leitung von Hinnerk Scheper, auf den Markt.⁶¹ Die Kollektion umfasste vierzehn Muster in jeweils fünf bis fünfzehn Farbstellungen. Mit diesen Dessins war die tektonische Unterteilung der Wandfläche in Sockel, Bildfeld und Fries erstmals vollständig aufgehoben. Die Entwürfe dieser Kollektion zeichneten sich durch kleinteilig strukturierte Dessins aus. Muster und Fond waren in unterschiedlichen Abstufungen eines Farbtones gehalten. Dadurch changierten Untergrund und Ornament. Die Wandfläche geriet auf diese Weise optisch in Schwingung. Außerdem entstand kein Verschnitt beim Verkleben. Die Karte entwickelte sich – nach erheblichen Anlaufschwierigkeiten – sehr erfolgreich. Sie überdauerte sogar das Ende der Weimarer Republik. Die Firma Rasch führte die Dessins auch nach Schließung des Bauhauses weiter und behielt sie, jeweils modernisiert, bis heute in ihrem Sortiment.

Der eingeschlagene Weg einer grafisch-flächig gestalteten Wand erwies sich als unumkehrbar. Die Produkte der Neuen Sachlichkeit blieben, wenn auch als Nebenströmung, eine Konstante in der deutschen Tapetengestaltung bis in die Zeit des Nationalsozialismus und darüber hinaus. Auch während der Diktatur gab es Weiterentwicklungen in dieser Richtung, mitunter in direktem Auftrag der Machthaber.⁶²

⁶¹ Vgl. Sabine Thümmeler: Architektur versus Tapete – Siedlungstapeten und Bauhaus, in: Burckhard Kieselbach (Red.): Bauhaustapete: Reklame und Erfolg einer Marke, hrsg. von der Tapetenfabrik Gebr. Rasch & Co., Bramsche/Stiftung Bauhaus Dessau, Köln 1995, S. 11-19.

⁶² Ein Beispiel stellt die Kollektion „Schönheit der Arbeit“ dar. Sie ging auf die Kooperation zwischen 31 Tapetenfabriken mit dem „Amt Schönheit der Arbeit“ im Jahr 1938 zurück. Hier bewies das nationalsozialistische Deutschland, dass es die Errungenschaften der Moderne für seine Zwecke einzuspannen wusste. Die Entwürfe dieser Karte, gestaltet von Richard Lisker, Dozent für Textilgestaltung in Frankfurt, nahmen die künftige Entwicklung vorweg. Die Dessins zeichneten sich durch strenge geometrische Formen auf hellem Fond aus und sollten eine neutrale Hintergrundfolie bilden. Diese Muster wurden in den 1930er Jahren nur verhalten abgesetzt, fanden aber nach 1950 umfassende Verbreitung. Vgl. Heinrich Olligs (Hrsg.): Tapeten. Ihre

Wirtschaftlich betrachtet erreichte die Tapetenindustrie zwischen 1933 bis 1939 einen Aufschwung. Die Jahresproduktion wuchs 1938 mit 100 Mio. Rollen auf einen Höchststand, wobei ca. 30% exportiert wurden. Im Jahr 1939 brach dieser Industriezweig ein und wurde 1943 als nicht kriegsnotwendig eingestellt. Die ersten deutschen Nachkriegstapeten druckte die Firma Erismann & Cie. im Sommer 1946 in Grenzach.⁶³ Erst 1947/48 lief die Produktion auf breiterer Basis langsam erneut an und erlebte seit 1951 eine rapide Entwicklung.⁶⁴

Neben Dessins für die „schlichte Wand“ bestand das Gros der Tapeten in den 1930er und 1940er Jahren aus konventionellen, vorwiegend naturalistisch-floralen, gedeckten Mustern. Den Markt beherrschten Erzeugnisse, die mit ihren dumpfen Brauntönen – mitunter aufgelockert durch Bronzeeffekte, feine Gaufrage und leichte Marmorierung – den Charakter der Wand als eines neutralen Raumabschlusses betonten. In den ersten Jahren nach dem Krieg griffen zahlreiche Firmen die Entwürfe der Vorzeit aus Mangel an neuen Dessins und Druckwalzen erneut auf (Abb. 1). Bedarf an frischen Mustern weckten seit 1949 veranstaltete Ausstellungen des Deutschen Werkbundes und der Landesgewerbeämter, die Wege zu einer preiswerten, doch geschmackvollen Wohnungseinrichtung weisen sollten. Populäre Zeitschriften verstärkten die Sehnsucht nach erschwinglichen Produkten mit modernem Aussehen. Bald schon stellte sich auch die Tapetenindustrie auf diese Forderungen ein.

Die neuen so genannten „Architektenkarten“, die nun auf den Markt kamen, folgten dem Typus der „schlichten Wand“, frischten ihn jedoch im Vergleich zu den unmittelbaren Nachkriegspapieren auf. Die Musterkarten dieser Kollektionen besaßen ein handliches Format und eigneten sich daher vorzüglich dazu, sie auf die Baustellen der allerorten neu entstehenden Siedlungen mitzunehmen. Sie enthielten zurückhaltenden Muster, die die kleinen Räume der Nachkriegswohnungen nicht erdrückten.⁶⁵ Ein modernes Flair vermittelten sie durch helle Farben und eine dezente Strukturierung mittels Raufaserfond,

Geschichte bis zur Gegenwart, Bd. II: Fortsetzung Tapeten-Geschichte, Braunschweig 1970, S. 181-182.

⁶³ Vgl. Fritz Dietz: Erismann & Cie. Breisach. 125 Jahre im Dienst der Tapete, Stuttgart 1963, S. 33.

⁶⁴ Vgl. Rullmann: Handbuch der Tapete, 1958, bes. S. 126f.

⁶⁵ Vgl. Thümmeler: Die Geschichte der Tapete, 1998, S. 194.

Prägeeffekten oder zarter, naturalistischer Musterung. Bei den Käufern erfreuten sie sich großer Beliebtheit⁶⁶. Die Karte „Marburg Aufbau“⁶⁷ der Marburger Tapetenfabrik kann als typisches Beispiel gelten. Diese Karte verzichtete weitgehend auf jegliches Ornament. Für Belebung sorgten Oberflächenstrukturen und Glimmereffekte. Auch die Farben – gedeckte Braun- und zarte Pastelltöne – blieben zurückhaltend. Lediglich für Nebenräume, wie Flure und Kammern, waren einige wenige florale Motive vorgesehen.

Im Jahr 1950 brachte das Unternehmen Rasch den Entwurf „Akustik“ (Abb. 2), gestaltet durch den Architekten Hans Schwippert, heraus. Hierbei handelte es sich um eine Strukturtapete im Prägedruck.⁶⁸ Das Dessin war bereits 1949 auf der Werkbundausstellung „Neue Form“ der Öffentlichkeit präsentiert worden. Es zeigte ein streng grafisches Muster, aufgebaut aus rasterartig aneinander gesetzten rautenförmigen Vertiefungen. Mit dieser Tapete rückte die Wand optisch in den Hintergrund. Durch ihre geometrische Strenge betonte das Dessin die Senkrechte und Waagerechte und unterstrich so die tektonische Raumstruktur. Seine reliefartige Oberfläche hob den materiellen Charakter des Zimmerabschlusses hervor; die Wand wurde nicht als Farbfläche gestaltet, sondern als Bauelement betont. Hierbei handelte es sich um den Entwurf eines Architekten, der dreidimensionale Strukturen raumplastisch einsetzte.

Das Anknüpfen an die Tradition des Bauhauses und des Neuen Bauens wurde damals von Kulturschaffenden als ein maßgeblicher Weg in die Zukunft gedeutet. Das Ziel der Avantgarde, Kunst und Leben in Einklang zu bringen, war keineswegs in Vergessenheit geraten. Eine Ausstellung des Deutschen Tapetenmuseums in Kassel im Jahr 1950 brachte dieses Ideal zum Ausdruck. Die Veranstalter vertraten die Auffassung, der Wandschmuck sei im Einklang mit der künstlerischen Entwicklung als ein „Ausdruck der Zeit und ihres Geistes“ anzusehen. Im Zuge der „Verwirklichung eines neuen Lebens- und Raumgefühls“

⁶⁶ U. Bluhm: Die Tapete. Ihre künstlerische Entwicklung und Bedeutung bis zur Neuzeit. Zusammengestellt aus den Beständen des Deutschen Tapetenmuseums, Kassel, hrsg. von den Freunden der zeitgenössischen Kunst, Ausst.-Kat. Frankfurt am Main/Deutsches Tapetenmuseum Kassel, Frankfurt am Main o. J. [ca. 1950], o. p.

⁶⁷ Marburger Tapetenfabrik, Musterbuch „Marburg Aufbau. Architektenkarte 1950“, Kirchhain, 1950, Firmenarchiv Marburger Tapetenfabrik J. B. Schaefer GmbH & Co. KG, Kirchhain, Fach 3, Archivnr. 14.

⁶⁸ Vgl. Günther: Die fünfziger Jahre, 1994, S. 97.

greife die zeitgenössische Tapete Errungenschaften der Neuen Sachlichkeit auf und verwirkliche nun in der Raumgestaltung, was zuvor in der bildenden Kunst bereits erreicht worden sei.⁶⁹

Diese Prognose sollte sich als nicht ganz zutreffend erweisen. Während die Ausstellung in Kassel davon ausging, dass der vom Bauhaus eingeschlagene Weg hin zu einer völligen Beruhigung der Wandfläche konsequent weitergeführt werde, machten sich bald Neuansätze bemerkbar. Zunehmend stand im Verlauf der 1950er Jahre die visuelle Aktivierung der Tapete im Vordergrund. Ihr wurde eine Mittlerfunktion zwischen Architektur und Dekor zugeschrieben, sie sollte ein „Bindeglied zwischen den konstruktiven und dekorativen Elementen der Raumgestaltung“⁷⁰ sein. Diese Entwicklung lässt sich an der „Bauhaus-Karte“ der Firma Rasch, die zwar den Typus der „schlichten Wand“ weiterführte, aber dennoch gestalterische Neuerungen aufgriff, exemplarisch nachvollziehen.

Nach kriegsbedingter Unterbrechung kam diese Kollektion erstmals 1950/51 wieder auf den Markt – zunächst notgedrungen mit dem Design der 1930er Jahre. Der Bauhaus-Künstler Hinnerk Scheper blieb, wie schon in der Zwischenkriegszeit, für ihren Entwurf und ihre Farbgebung verantwortlich.⁷¹ Trotz dieser personellen Kontinuität wurde die Karte jedoch alsbald modernisiert.⁷² Bereits die folgende Ausgabe dieser Kollektion zeigte einen ästhetischen Umschwung. Die Tapeten dieser Karte erhielten mittels neu entwickelter plastischer Massen ab 1952/53 ein reliefartiges Profil, das zu einer Belebung der Wandfläche beitrug (Abb. 3).⁷³ Hier knüpfte das Unternehmen an Strömungen des skandinavischen Designs an.⁷⁴ Die Firma Rasch experimentierte

⁶⁹ Bluhm: Die Tapete, [ca. 1950], o. p.

⁷⁰ Rasch gibt Anregungen für Tapeten, Musterheft, 1950, Firmenarchiv Tapetenfabrik Gebr. Rasch GmbH & Co. KG, Bramsche.

⁷¹ Vgl. Thümmler: Die Geschichte der Tapete, 1998, S. 192.

⁷² Angabe in: Tapetenfabrik Gebr. Rasch, Musterbuch „Bauhaustapeten“, Bramsche, 1952-53, Sammlung DTM, Inv. Nr. 11036.

⁷³ Diese Entwicklung lässt sich an den Musterbüchern nachverfolgen, die im Deutschen Tapetenmuseum erhalten sind. Sie wurde aber auch in Fachzeitschriften, wie der Tapeten Zeitung, kommentiert. Vgl. dazu Bauhaus 52, in: Tapeten Zeitung, 60. Jg., 1951, Heft 18, S. 11. Das Musterbuch der Firma Rasch aus dem Jahr 1952/53 verweist direkt auf die neuen Entwicklungen der Kunststoffforschung, die diese Drucktechniken ermöglichte. Vgl. Tapetenfabrik Gebr. Rasch, Musterbuch „Bauhaustapeten“, Bramsche, 1952/53, Sammlung DTM, Inv. Nr. 11036.

⁷⁴ Die Vorliebe für Effekttapeten war bereits in der schwedischen Tapetenproduktion der 1930er Jahre vorgezeichnet gewesen, ehe sie dort von einem grafischen, die Konturlinie

im Verlauf der 1950er Jahre bei der „Bauhaus-Karte“ mit erhabenen Strukturen, die an „Fäserchen und skurriles Wurzelwerk“⁷⁵ erinnerten. Die zeitgenössischen Kommentatoren brachten diese Ansätze mit den Bildmitteln surrealistischer Maler in Verbindung. Diese Gestaltungen setzten das Prinzip der Materialgerechtigkeit, ein zentraler Wert der Neuen Sachlichkeit, nicht gänzlich außer Kraft, brachen es jedoch spielerisch auf. Diese Tendenz registrierte das Fachpublikum genau, wie die Beiträge in Zeitschriften jener Jahre verdeutlichen.⁷⁶

Ende der 1950er und zu Beginn der 1960er Jahre gewann das Unternehmen Rasch den Künstler Otto Steinert, um Prägestrukturen für diese Karte zu entwerfen.⁷⁷ Er entstammte nicht der Bauhaus-Tradition, sondern zählte zu den Vertretern der „Subjektiven Fotografie“. Gemäß seiner künstlerischen Ausrichtung überwogen bei seinen Tapetendessins trotz des plastisch-formenden Druckverfahrens die optischen Wirkungen gegenüber den haptischen Qualitäten. Anders als Schwippert wählte er keine geometrisch angeordnete Musterung, die Assoziationen an tektonische Prinzipien geweckt hätte, sondern schuf formal freie Formgebilde. Seine Dessins führten dazu, dass die Wand mit wechselndem Betrachterstandpunkt und Lichteinfall ihr Erscheinungsbild stets veränderte und ein lebendiges Eigenleben führte.

Die zunehmende Belebung der Wand lässt sich in weiteren Kollektionen aufzeigen. Le Corbusier gestaltete 1959 für das Unternehmen Salubra in Grenzach eine Karte, die an eine Vorgängerkollektion des Architekten von 1931 anknüpfte. Die ältere wie die jüngere Kollektion zeichneten sich durch eine große Bandbreite verschiedener Farbabstufungen, vom Künstler als „Farbklaviatur“ bezeichnet, aus. Die Firma druckte sie mit speziellen Ölfarben, die

betonenden Stil in den 1940er Jahren verdrängt wurde. Vgl. Ingemar Tunander: Tapeter i Sverige, Västerås 1984, S. 84-86.

⁷⁵ Vgl. Clara Menck: Eine Generation wechselt die Tapeten. Beachtliche Bemerkungen zur Innenarchitektur unserer Tage, in: Tapeten Zeitung, 65. Jg., 1956, Heft 17, S. 8-10, hier S. 9.

⁷⁶ Ebd. Da die „Kleinmuster“-Karte der Firma Rasch jedoch zusehends erfolgreicher war, als die Bauhaus-Kollektion, wurden Zugeständnisse an den Publikumsgeschmack gemacht. Insbesondere mit der Karte von 1956, die betont lineare Muster umfasste, war Hinnerk Scheper selbst unzufrieden. Bei der Karte zur Bauausstellung „Interbau“ 1957 ließ Rasch Scheper dagegen freie Hand bei der Gestaltung. Vgl. Renate Scheper: Vom Bauhaus geprägt: Hinnerk Scheper. Farbgestalter – Fotograf – Denkmalpfleger, Ausst. im Meisterhaus MuChe in Dessau, Bramsche 2007, S. 54.

⁷⁷ Vgl. Tapetenfabrik Gebr. Rasch GmbH & Co. KG: Broschüre „Wir leben zwischen Wänden“, Bramsche 1960/61, Sammlung DTM, Inv. Nr. NNMB 275.

Abwaschbarkeit und Lichtechtheit garantierten, und bewarb ihre Produkte als „Ölfarbenanstrich in Rollen“.⁷⁸ Während die Karte der Vorkriegszeit noch ganz auf Uni-Tapeten setzte, so enthielt die Kollektion der 1950er Jahre neben zwanzig Uni-Grundfarben die Dekore „Mauer“, „Marmor I“ sowie „Marmor II“, die mit einer grafischen Kästchenstruktur (Abb. 4a) beziehungsweise einem schlierenartigen Farbauftrag (Abb. 4b) arbeiteten. Die Papiere ließen sich variabel zusammenstellen und sowohl horizontal als auch vertikal verwenden. Einzelne Raumelemente oder Zimmerabfolgen konnten mit ihnen gestaltet werden. Le Corbusier nahm in die Karte sogar Anwendungsbeispiele auf. Auffallend ist, dass der Architekt von der einfarbigen, allenfalls streng geometrisch geordneten Rasterung der Vorkriegs-Tapeten abrückte und Musterungen in seine Kollektion integrierte. Der Künstler öffnete sich in der Nachkriegszeit gegenüber einer freieren Anwendung der Tapete, die die Kombination von verschiedenen Farbstellungen und Dessins vorsah.⁷⁹ Dadurch wurde die Einheit der Wand als getönte Fläche, zuvor ein Grundsatz des Architekten, aufgesprengt.⁸⁰ Der Raumabschluss entfaltete sich nun als optisch aktive Zone. Mittels der Tapete konnten einzelne Partien vor- oder zurücktreten. Die tatsächlichen tektonischen Strukturen und die subjektive räumliche Wahrnehmung konnten somit auseinanderfallen.

Die „schlichte Wand“ wurde in den 1950er Jahren von weiteren namhaften Persönlichkeiten vorangetrieben. Gleichfalls im Auftrag der Firma Rasch leitete der Architekt Otto Bartning die Gestaltung der Karte „Lotura“, einer abwaschbaren Kollektion, die besonders für öffentliche Gebäude geeignet war.⁸¹

⁷⁸ Die Reihe „Salubra“ der gleichnamigen Tapetenfirma sorgte bereits vor der Zusammenarbeit mit Le Corbusier für Aufsehen. Dieses Produkt basierte auf der 1894 durch den technischen Direktor Traugott Engeli entwickelten „Ledertuchtapete“. Dabei handelte es sich zunächst um eine mit Ölfarbe appetierte Baumwolle, seit 1904 kam Papier zum Einsatz. Die Tapeten waren abwaschbar und in den 1920ern als erstes derartiges Produkt lichteht. Vgl. Arthur Rüegg: Le Corbusiers Polychromie architecturale und seine Claviers de couleurs von 1931 und 1959, in: Ders. (Hrsg.): Polychromie architecturale. Le Corbusiers Farbenklaviaturen von 1931 und 1959, Basel/Boston/Berlin 1997, S. 12-93, hier S. 50.

⁷⁹ Le Corbusier (Entw.)/Salubra-Werke A.G., Musterkarte, Grenzach, 1959, Sammlung DTM, Inv. Nr. NNMB 299.

⁸⁰ Vgl. Rüegg: Le Corbusiers Polychromie architecturale, 1997, bes. S. 66-83.

⁸¹ Anzeige Rasch, in: Tapeten Zeitung, 63. Jg., 1954, Heft 7, S. 32f. Bartning setzte das Produkt teilweise bei seinen Bauten, so dem Neubau der Frauenklinik in Darmstadt im Jahr 1954, ein. Vgl. Der Otto-Bartning-Bau in Darmstadt, in: Tapeten Zeitung, 63. Jg., 1954, Heft 18, S. 5; Anzeige Rasch, in: Tapeten Zeitung, 63. Jg., 1954, Heft 18, S. 32f.

Für dasselbe Unternehmen arbeitete auch Arnold Bode. Der Künstler besaß Erfahrung als Innenarchitekt und Designer.⁸² Mit seinen Entwürfen für verschiedene Einrichtungsgegenstände wollte er einen „rhythmischen, farbig-dekorativen Akzent im Raum“ setzen und forderte „eine freiere, gelöstere, fröhlichere Form unserer unmittelbaren Umwelt: der menschlichen Wohnung“⁸³. 1955 gestaltete er Tapeten für Rasch unter dem Sammlungsnamen „stil b“ und blieb in der Folgezeit ebenfalls an weiteren Kollektionen des Unternehmens beteiligt. Er folgte einem formal strengen Stil, bediente sich jedoch vergleichsweise starker Farbeffekte. Seine grafischen Dessins, teilweise entstanden in Zusammenarbeit mit seiner Tochter Renée Nele, banden die Wand als zentrales Element in die farbige Raumgestaltung ein und definierten sie als „dekorative Fläche“⁸⁴. Bei seinem Entwurf „Bremen“ (Abb. 5) handelte es sich beispielsweise um ein klassisches Streifenmuster in klaren, kontrastierenden Farben, dem durch lockere Schraffuren seine Härte genommen war. Auch Max Bill entwickelte 1957 für den Hersteller Salubra in Grenzach eine Auswahl dezenter Tapetenmuster unter dem Titel „bill salubra“ (Abb. 6). Sein Ziel war es, diese Dessins „möglichst wenig zeitgebunden“⁸⁵ zu halten.

Als folgenreich für die Weiterführung der „schlichten Wand“ in den 1950er Jahren erwiesen sich Lösungen, die die Tapete mit rein grafischen Mitteln auflockerten. So genannte „Kleinmuster“ kamen in Mode. Sie führten dazu, dass auch unter den Anhängern eines sachlichen Designs eine Diskussion über den Stellenwert des Ornamentes entbrannte. Bei dieser Gestaltungsrichtung wirkten oft Persönlichkeiten federführend, die bereits in der Vorkriegszeit für die Industrie tätig gewesen waren. So nahm der Grafiker Hans Leistikow nach dem Krieg seine Vorreiterstellung, die er zur Zeit der Weimarer Republik inne gehabt hatte und die durch seinen Aufenthalt in Moskau in den 1930er Jahren unterbrochen

⁸² Er beriet die Firma Rosenthal und das Jenaer Glaswerk und fertigte Entwürfe für die Göppinger Kaliko- & Kunstleder-Werke GmbH. Vgl. Thomas Richter: „... zweckbewußtes, phantasievolles Experimentieren!“ Arnold Bodes Entwürfe für Möbel, Plastics und Tapeten, in: Marianne Heinz (Hrsg.): Arnold Bode. Leben + Werk (1900 – 1977), Ausst. documenta-Halle Kassel/Staatliche Museen Kassel, Neue Galerie, Wolftratshausen 2000, S. 30-45.

⁸³ Arnold Bode, zitiert nach: Richter: „... zweckbewußtes, phantasievolles Experimentieren!“ 2000, S. 35.

⁸⁴ Anzeige „Rasch – stil b“, in: Tapeten Zeitung, 64. Jg., 1955, Heft 20, Umschlag.

⁸⁵ Anzeige Salubra, in: Tapeten Zeitung, 66. Jg., 1957, Heft 18, S. 25.

worden war, wieder ein. In den 1950ern knüpfte er an seine Ideen an, die er für die Frankfurter Siedlungen Ernst Mays in den 1920er Jahren entworfen hatte.

Die Marburger Tapetenfabrik stellte bereits 1951 auf der Bauausstellung „Constructa“ in Hannover die Tapetenkollektion „neue wohnung“ der Öffentlichkeit vor. Leistikow, zu diesem Zeitpunkt Leiter der Grafikabteilung der Staatlichen Werkakademie Kassel, hatte sie gemeinsam mit seinen Schülern gestaltet. Die Kollektion, das Ergebnis anderthalbjähriger Arbeit, enthielt elf Dessins in zehn Farbstellungen.⁸⁶ Die Karte fand positiven Anklang und erschien in den kommenden acht Jahren, um neue Entwürfe ergänzt, weitere vier Mal. Wie bereits die Arbeiten der 1920er Jahre, richtete sich auch diese Kollektion nach dem räumlich begrenzten privaten Wohnbereich. Im Vergleich zu den früheren Arbeiten zeigte sich hier jedoch ein Zug zu einer neuen Lockerheit. Die Dessins belegen ein erwachendes Interesse an der Entwicklung einer innovativen Ornamentik (Abb. 7a und b). Die Kunsthistorikerin Sabine Thümmler beschrieb Leistikows Entwürfe der 1950er Jahre als „zum großen Teil recht spielerische, manchmal sogar kindlich anmutende Muster, etwa mit Spiralen und Sternchen, die wie flüchtig von Hand skizziert erscheinen.“⁸⁷ Im Unterschied zur Bauhaustapete der 1950er Jahre, die vorwiegend mit plastischen Strukturen arbeitete, behielt der Grafiker das zweidimensionale Muster, im geometrischen Rapport angeordnet, bei. Mit seiner Arbeit wies er für die Folgezeit Möglichkeiten einer dezenten, grafisch aufgefassten, dabei jedoch beschwingt-lebendigen Tapetengestaltung.⁸⁸ Seine feinen, linearen Entwürfe stellten, so betonten zeitgenössische Ankündigungen, „ein zartes, exaktes Linienspiel ohne Anfang

⁸⁶ Diese Angaben beruhen auf: Tapete muß Hintergrund bleiben, in: Hessische Nachrichten, 28.06.1951, HStAM, Bestand: Universität Kassel, ehemalige Werkkunstschule, Archivnr. 429/02-90. Der Entstehungszeitraum von anderthalb Jahren stellt eine lange Periode für eine Tapetenkollektion darstellt. Zum Vergleich: die Tapetendesignerin Elsbeth Kupferoth, in den 1950er Jahren eine der führenden Entwerferinnen, teilte mir freundlicherweise mit, dass die übliche Entwurfs- und Herstellungsdauer einer Kollektion in den 1950er Jahren etwa ein halbes Jahr betrug. Elsbeth Kupferoth selbst gestaltete jährlich 100 bis 200 Dessins für Stoffe, Tapeten, Teppiche Plastikfolien und Porzellan. Vgl. Einige Notizen über Elsbeth Kupferoth, in: Tapeten Zeitung, 65. Jg., 1956, Heft 5, S. 16.

⁸⁷ Thümmler: Die Geschichte der Tapete, 1998, S. 194.

⁸⁸ Vgl. Christine Fiebig: Praktisch, hell und billig, in: Universität Gesamthochschule Kassel, Fachbereich Visuelle Kommunikation/Arbeitsgruppe Hans Leistikow (Hrsg.): „exemplarisch: Hans Leistikow“. Ein Projekt der Universität Gesamthochschule Kassel, Kassel 1995, o. p.

und Ende⁸⁹ dar. Leistikow selbst sah in der Kollektion „neue wohnung“ Anklänge an Biedermeier-Tapeten gegeben. Bestimmt für den durchschnittlichen Nachkriegs-Haushalt, bildeten sie seiner Ansicht nach einen „bescheidene[n] Hintergrund“ und stellten weder eine Materialimitation dar, noch folgten sie einer „Pseudomoderne“⁹⁰, wie der Künstler betonte. Ihre reduzierte Ornamentik trug den beengten Platzverhältnissen Rechnung und vermittelte ein neuartiges Flair, das sich von der vorangegangenen Raumgestaltung absetzte.

Auch in der Kolorierung lösten sich diese Tapeten dezent von den bisher beschrittenen Pfaden. Die Karte „neue wohnung“ setzte sich aus zarten, kühlen Pastelltönen zusammen. Sie führte fort von den bis dahin dominierenden braun-, beige- und gelbtonigen Tapeten, die das Erscheinungsbild der Räume seit den späten 1930er bis in die ausgehenden 1940er Jahre geprägt hatten. Die Kollektion griff Impulse auf, die in der skandinavischen Tapetenkunst vorweggenommen worden waren. Seit den 1920er Jahren zeichneten sich dort eigene Wege des Designs ab. In der Mustergestaltung der Tapeten erprobten die nordeuropäischen Entwerfer zusehends eine grafische, oft ungegenständliche Gestaltung in einer hellen Farbskala. Besonders beliebt waren beispielsweise in Schweden bereits in den 1940er Jahren Kleinmuster mit heller Konturzeichnung auf dunklem Fond⁹¹, ein Kompositionsschema, dem Hans Leistikow folgte.⁹²

Mit dieser Linie fand der Grafiker zahlreiche Nachfolger. Fast alle Tapetenfabriken nahmen entsprechende Kleinmuster in ihre Kollektionen auf. Die Betonung des Zeichnerischen und Spielerischen wurde zu einem kennzeichnenden Merkmal der Folgezeit. Die Karte „neue wohnung“ besaß auf das Erscheinungsbild der

⁸⁹ Anzeige: neue wohnung. Kollektion der Werkakademie Kassel, in: Die neue Stadt, Heft 4: Das Abc der Werkakademie, Staatliche Werkakademie Kassel, Hochschule für Gestaltung, 1951, Firmenarchiv Marburger Tapetenfabrik, Kirchhain, Fach 311, Archivnr. 90.

⁹⁰ So der Bericht der Hessischen Nachrichten von der Vorabpräsentation der Kollektion in Frankfurt: Tapete muß Hintergrund bleiben, in: Hessische Nachrichten, 28.06.1951, HStAM, Bestand: Universität Kassel, ehemalige Werkkunstschule, Archivnr. 429/02-90.

⁹¹ Zur Geschichte der schwedischen Tapetenkunst vgl. Broström/Stavenow-Hidemark: Tapetboken, 2004; eine zeitgenössische Darstellung der schwedischen Tapetenkunst bis in die 1950er Jahre bietet: Ingemar Tunander: Tapeter, Nordiska Museet, Stockholm, Örebro 1955, bes. S. 96-103.

⁹² Auch die Firma Rasch verwies bereits 1950 auf dänische und schwedische Vorbilder, mit denen sie sich auseinander gesetzt habe, um neue Kleinmuster zu entwickeln. Vgl. Rasch gibt Anregungen für Architekten, 1950, Musterheft, Firmenarchiv Tapetenfabrik Gebr. Rasch GmbH & Co. KG, Bramsche.

Interieurs der 1950er Jahre großen Einfluss. Neben den gestalterischen Impulsen wirkte die Kollektion noch aus einem weiteren Grund wegweisend: Sie lieferte den Anstoß zur regen Zusammenarbeit zwischen Tapetenindustrie und Kunstschulen nach dem Krieg. Die Kooperation zwischen der Marburger Tapetenfabrik und der Werkakademie Kassel beruhte nicht zuletzt auf dem freundschaftlichen Verhältnis zwischen Hilde Eitel, der künstlerisch ausgebildeten Erbin der Fabrik, und Hans Leistikow.⁹³ Zwischen beiden fand ein fruchtbarer Austausch in Fragen der Gestaltung statt. Hilde Eitel wirkte stets aktiv am Entwurfsprozess der Kollektionen mit, arbeitete als Koloristin für die Marburger Tapetenfabrik und gestaltete auch selbst Dessins. Als grafische, beschwingte Kleinmuster stehen ihre Arbeiten aus jener Zeit in einem auffallend engen Verhältnis zu denen Hans Leistikows.⁹⁴ Die hier begründete Verbindung zwischen Industrie und Kunstschule wurde entscheidend für die Folgezeit. Sie regte den Verband Deutscher Tapetenfabrikanten (VDT) dazu an, unter Akademie- und Kunststudenten bereits 1951 einen Musterwettbewerb auszurufen.⁹⁵ Die Idee entpuppte sich als Initialzündung. In den kommenden Jahren fanden derartige Ausschreibungen in regelmäßigem Turnus, pünktlich zu den im Zweijahrestakt erscheinenden neuen Kollektionen, statt. Sie prägten nicht nur das Erscheinungsbild der Tapete wesentlich, sondern wirkten auch auf andere Branchen ein und stellten das Verhältnis von Kunst und Industrie auf eine neue Basis. Die Tapetenhersteller nahmen damit frühzeitig die Entwicklung der Folgezeit vorweg. Andere Gewerbebezweige folgten: So schrieb die Mechanische Weberei Pausa in Mössingen in Zusammenarbeit mit dem Landesgewerbeamt Stuttgart 1952 einen Wettbewerb für Entwürfe bedruckter Vorhangstoffe aus.⁹⁶

⁹³ Für den freundlichen Hinweis danke ich Herrn Ullrich Eitel, Kirchhain.

⁹⁴ Ihr Beitrag lässt sich in den erhaltenen Musterbüchern der Marburger Tapetenfabrik, Kirchhain, aus den frühen 1950er Jahren nachvollziehen. Hilde Eitel arbeitete als Musterentwerferin für verschiedene Branchen, insbesondere die Textilindustrie, bevor sie in den 1960er Jahren verstärkt in der Marburger Tapetenfabrik als Koloristin und Designerin tätig wurde. Für den freundlichen Hinweis danke ich Herrn Ullrich Eitel, Kirchhain.

⁹⁵ Angabe aus: Tapete muß Hintergrund bleiben, in: Hessische Nachrichten, 28.06.1951, HStAM, Bestand: Universität Kassel, ehemalige Werkkunstschule, Archivnr. 429/02-90.

⁹⁶ Vgl. Beder: „Zwischen Blümchen und Picasso“, 2002, S. 26. Während in anderen Industriezweigen viele Unternehmen im Alleingang agierten, konnte die Tapetenindustrie durch ihre enge Zusammenarbeit im Verband besonderen Einfluss, etwa bei der Zusammenarbeit mit Kunstschulen und Museen, entfalten.

Zeitgleich mit der Kollektion „neue wohnung“ deutete sich ein allgemeiner Stimmungsumschwung innerhalb der federführenden Geschmacksinstitutionen, wie Architekten, Gestalter, Kunstschulen und meinungsbildenden Zeitschriften, an. Allmählich zeichnete sich in diesen, der funktionalistischen Ästhetik nahestehenden Kreisen, eine Hinwendung zum Ornament ab.⁹⁷ Dieser Prozess verlief freilich sehr zögerlich; Offenheit gegenüber dem Muster entwickelte sich etwa in der Presse nur zaghaf. So stellte die Zeitschrift *Die Kunst und das schöne Heim* 1951 bezüglich ihrer eigenen Ausrichtung fest, man habe seit ihrem Erscheinen nach dem Krieg bislang in der Inneneinrichtung als „vornehmste Aufgabe die Pflege der edlen, einfachen Form betrachtet“⁹⁸. Als Variationsmöglichkeiten zogen die Redakteure nun am Beispiel der Keramik jedoch die Oberflächenbehandlung und – mit gewisser Zurückhaltung – die Bemalung in Betracht.⁹⁹

Immer mehr setzte sich in der Öffentlichkeit und in avantgardistischen Gestalterkreisen eine Sichtweise durch, die die Errungenschaften der Neuen Sachlichkeit als eine Basis akzeptierte, auf der man aufbauen könne, der man jedoch nicht dogmatisch folgen müsse. Dieser Prozess spielte sich keinesfalls vornehmlich auf der Ebene der Populärkultur ab. Vielmehr standen gerade die Lehrinstitutionen nach dem Zweiten Weltkrieg vor der Aufgabe, sich mit dem Vorbild des Bauhauses auseinander zu setzen. Die Werkakademie Kassel, Leistikows Wirkstätte, besaß nicht zufällig eine relative Freiheit im Umgang mit dem historischen Erbe im Vergleich zu anderen westdeutschen Kunstschulen. Bereits 1932 war die nordhessische Einrichtung aus Kostengründen geschlossen und erst 1948 auf Initiative ihrer ehemaligen Schüler Arnold Bode und Ernst Röttger neu eröffnet worden. Dadurch entfiel der Zwang zur Auseinandersetzung mit der eigenen Geschichte während der Zeit des Nationalsozialismus, die in anderen Institutionen auch auf die Bewertung des Bauhauses rückwirkte.¹⁰⁰ In Kassel negierte man die künstlerischen Errungenschaften der Weimarer Zeit keineswegs, sondern versuchte, sie für sich nutzbar zu machen, ohne sie jedoch ideell zu überhöhen. Diese Haltung fand ihren Niederschlag insbesondere in der

⁹⁷ Vgl. Eisele: BRD Design, 2005, S. 23.

⁹⁸ Guido Harbers: „Ewige Form“ und „Dekor“, in: *Die Kunst und das schöne Heim*, 50. Jg., 1951, Heft 2, S. 78-80, hier S. 78.

⁹⁹ Ebd.

¹⁰⁰ Vgl. Bober: Von der Idee zum Mythos, 2006.

Organisation der Ausbildung. Die hessische Akademie erfuhr bei ihrer Wiedereröffnung 1947 eine grundsätzliche Neuausrichtung. Werkstatt-Kunsterziehung stand im Vordergrund. Mit Bedacht vermied man daher die Bezeichnung „Kunstakademie“. Zu den Zielen der Ausbildungsstätte zählte vor allem die Förderung individueller Leistung im Bereich der freien wie der angewandten Kunst und Architektur. Jeder Student musste zunächst die zweisemestrige Vorlehre, geleitet von Ernst Röttger, durchlaufen. Im Unterschied zu anderen Akademien suchte die Kasseler Institution die Nähe zur handwerklichen Praxis. So richtete sie – anknüpfend an die Initiativen der 1920er Jahre – Versuchswerkstätten ein.¹⁰¹ Pädagogische Konzepte, nicht ein künstlerisches Programm, waren hier die wesentlichen Impulse, die von der Avantgarde der 1920er Jahre aufgegriffen und weiterverfolgt wurden.

An einer weiteren künstlerischen Ausbildungsstätte in Kassel, der dortigen Werkkunstschule, setzten sich die führenden Köpfe ebenfalls kritisch mit dem Bauhaus auseinander. Dort war es allerdings das ästhetische Programm, das zur Disposition stand. Ihr Leiter, Architekt Stephan Hirzel, schrieb:

Als in den zwanziger Jahren die Parole „Form ohne Ornament“ aufkam, da bezweckte diese Forderung genau das gleiche wie der damalige Bildersturm mit der kahlen Stubenwand. Es sollte erst einmal alles aus dem Weg geräumt werden, was zwischen uns und dem Wesen des Raumes, zwischen uns und dem Wesen der Dinge stand. [...] Wir machten dabei auch die Entdeckung, daß die Form vieler dieser Dinge, ihres Ornamentes entkleidet, sich plötzlich als recht unzulänglich, ja sogar als häßlich herausstellte. Diese radikale Demaskierung förderte die Einsicht, daß zunächst die Form in Ordnung kommen muß und mit ihr unser verbildetes Formempfinden in Einklang bringen zu ist, bevor auch nur an Ornament gedacht werden darf.¹⁰²

Mit seiner Aussage definierte Hirzel das Ornament als möglichen, nicht notwendigen Mehrwert. In der funktionalistischen Gestaltungstradition war das Dekor in Zweifel gezogen worden. Der Architekt verließ diesen

¹⁰¹ Vgl. Carl Linfert: Die Staatliche Werkakademie Kassel, Sonderheft „Baukunst und Werkform/Die neue Stadt“, Heft 7, 1955 sowie: Kasseler Werkakademie für Gestaltung: Das abc der Werkakademie. Staatliche Werkakademie Kassel, Hochschule für Gestaltung, Kassel 1951.

¹⁰² Stephan Hirzel: Kunsthandwerk und Manufaktur in Deutschland seit 1945, Berlin 1953, S. 42-46.

Argumentationskontext keineswegs. Vielmehr dehnte er ihn dahingehend aus, dass nun, nach der entsprechenden Aufklärungsarbeit durch die Reformbewegungen der Weimarer Zeit, eine neue Basis für die Musterung der Gegenstände gewonnen worden sei. Verfolgt man Hirzels Gedankengang logisch weiter, muss ihm zufolge ein neuer, authentischer Zusammenhang zwischen Form und Ornament begründet werden.

Hirzel argumentierte jedoch nicht streng unter funktionalistischen, sondern primär unter ästhetischen Gesichtspunkten. Die Frage nach der Funktion blieb in seiner Aussage in Bezug auf die Form ausgeklammert. Die Gestalt der Dinge galt ihm als unzulänglich, wenn sie „häßlich“, nicht wenn sie unzweckmäßig war. Schönheit war ihm zufolge das oberste Gestaltungsziel. So konnte er das Ornament zwanglos in die Diskussion einführen, denn es widersprach nicht dem künstlerischen Anspruch, den er an die Form stellte, sondern konnte sich mit ihm decken.

Die Gestaltungstradition der „schlichten Wand“ aus der Weimarer Zeit fand im westdeutschen Tapetendesign der 1950er Jahre ihre Fortsetzung, insbesondere gefördert durch das Schaffen namhafter Architekten für die Industrie. Diese Strömung wurde nach dem Krieg jedoch modernisiert, indem die Papiere mittels drucktechnischer Innovationen oder neuer Ornamentik belebt wurden.

2.2.2. Figürliche Ornamentik

Der Typus der „schlichten Wand“ beherrschte zu keiner Zeit, weder in den 1920er Jahren noch in späteren Dekaden (vor dem Aufkommen der Raufasertapete), ausschließlich das Feld. Traditionelle Stilmuster und besonders üppige Blumendessins waren in den Kollektionen der meisten Hersteller in der Zeit des Nationalsozialismus vertreten.¹⁰³ Mit der Wiederaufnahme der

¹⁰³ Die Marburger Tapetenfabrik beispielsweise verwahrt Musterbücher der 1930er und frühen 1940er Jahre auf. Darin dominieren Tapeten mit floralen Mustern und solche mit ausgeprägtem Oberflächenrelief, oftmals unter Verwendung von Glimmer und Bronze. Vgl. Kollektion 1938/1939 der Marburger Tapetenfabrik, Firmenarchiv Marburger Tapetenfabrik J. B. Schaefer GmbH & Co. KG, Kirchhain, Fach 276, Archivnr. 2; darin eingeklebt: „Liste der zur Weiterführung 1940 vorgesehenen Tapeten“, handschriftlich

Produktion während des Wiederaufbaus kamen sie erneut auf den Markt, nicht zuletzt aus Material- und Kostengründen. Vor allem naturalistisch gehaltene florale Muster aus den 1930er und frühen 1940er Jahren hielten sich unverändert im Programm der Hersteller.¹⁰⁴ In der Mustergestaltung blieb die Industrie, nicht nur bei der Tapeten-, sondern beispielsweise auch bei der Stoffgestaltung, in der Anfangszeit vielfach beim Gewohnten oder kopierte Produkte aus dem Ausland. Die Situation schilderte Otto Haupt, Professor für Architektur an der Technischen Hochschule Karlsruhe, 1952 folgendermaßen:

Immer noch werden für die Bemusterung die Stilrequisiten der vergangenen Jahrhunderte, vom byzantinischen Löwen über den springenden Hirsch und die primitive Heraldik der Volkskunst bis zu den mille fleurs des Biedermeier ausgeschlachtet und in immer neuen Varianten angeboten. Durch billige Nachahmung erfolgreicher Dessins der in- und ausländischen Konkurrenz sucht man sich auf dem Laufenden zu halten, von Zeit zu Zeit kauft man ein paar Musterentwürfe an, denen man Anregungen entnimmt und die man auch noch durch Umarbeit bis zur Charakterlosigkeit verwässert.¹⁰⁵

Ein Beispiel für historisierende Übernahmen bildeten Stiltapeten mit ausladenden Damastmustern, gern mit Velour-Effekten und Glimmer belebt, die etwa die Marburger Tapetenfabrik 1949/50 unter dem Titel „Opus“ herausbrachte.¹⁰⁶ Allerdings waren in der Zwischenkriegszeit neben der „schlichten Wand“ und ihrer Entwicklung des Kleinmusters bereits Wege zu einer neuartigen, reicheren Ornamentik gewiesen worden, die Anknüpfungspunkte für die weitere Entwicklung boten.

datiert: 21.6.1940. In dem Musterbuch der Kollektion 1938 bis 1940 sind handschriftlich die Verkaufszahlen vermerkt. Diesen zufolge erfreuten sich großformatige, malerisch aufgefasste florale Motive besonderer Beliebtheit. Vgl. Marburger Tapetenfabrik, Musterbuch ohne Titel, Kirchhain, 1938/39/40, Firmenarchiv Marburger Tapetenfabrik J. B. Schaefer GmbH & Co. KG, Kirchhain, Fach 3, Archivnr. 1.

¹⁰⁴ Beispielhaft dafür steht das Musterbuch der Marburger Tapetenfabrik aus dem Jahr 1951/52: Marburger Tapetenfabrik, Musterbuch ohne Titel, Kirchhain, 1951/52, Firmenarchiv Marburger Tapetenfabrik J. B. Schaefer GmbH & Co. KG, Kirchhain, Fach 3, Archivnr. 15. Sie ist vergleichbar mit der Kollektion aus der Zeit 1938-40 der Marburger Tapetenfabrik. Es dominieren gedeckte Brauntöne sowie großformatige naturalistisch-malerisch aufgefasste Blumenmuster.

¹⁰⁵ Otto Haupt, o. T., in: Landesgewerbeamt Stuttgart (Hrsg.): Margret Hildebrand, Stuttgart 1952, o. p.

¹⁰⁶ Marburger Tapetenfabrik, Musterbuch „Opus“, Kirchhain, 1949/50, Firmenarchiv Marburger Tapetenfabrik J. B. Schaefer GmbH & Co. KG, Kirchhain, Fach 3, Archivnr. 13.

Besonderen Stellenwert erreichten in den 1950er Jahren so genannte „Figurintapeten“. Die Bezeichnung „Figurine“ stammt aus dem Umkreis der Mode und des Theaters und steht zum einen für Hintergrundfiguren im Bühnenraum, zum anderen für die stilisierten menschlichen Figuren gezeichneter Mode- oder Kostümentwürfe.¹⁰⁷ Kennzeichnend für diese Tapeten waren ihr grafisch-figürlicher Stil sowie ihr bilderzählerischer Ansatz. So zeigten sie kleine, narrative Szenen aus den unterschiedlichsten Lebensbereichen. Beliebt waren in den 1950ern beispielsweise Motive aus der Welt des Theaters oder des Romans sowie Darstellungen rund um das Thema Reisen. Die Entwerferin Tea Ernst, die zunächst für die Textilindustrie arbeitete und später unter anderem Kostüm- und Bühnenbildentwürfe für Theater und Oper schuf, prägte diese Form der Tapetengestaltung maßgeblich. Erste Entwürfe von ihrer Hand mit Figurinmotiven für die Firma Rasch stammen spätestens aus dem Jahr 1939.¹⁰⁸ Doch dauerte es bis in die 1950er Jahre, bis sich diese Idee allgemein durchzusetzen begann.

Nach dem Krieg präsentierte das Unternehmen aus Bramsche 1949 erstmals Figurinentwürfe der Designerin auf der Werkbundausstellung „Neues Wohnen“ in Köln. Die Tapeten trugen Titel wie „Der Widerspenstigen Zähmung“, „Romeo und Julia“, „Zauberflöte“ (Abb. 8) oder „Robinson Crusoe“. Sie entfalteten einzelne figürliche Szenen in einem beschwingten, grafischen Stil. Die Motive zeigten meist ein liches, pastellfarbiges Kolorit und waren oft auf einen hellen Raufaserfond gedruckt. Die Darstellung vernachlässigte perspektivische Ansätze zugunsten einer flächigen Gesamtwirkung. Vom Deutschen Werkbund erhielt Rasch für diese Tapeten den ersten Preis. Im folgenden Jahr nahm die Firma die Dessins in ihre erste „Künstler Kollektion“ auf. Das Unternehmen knüpfte mit dieser Karte an Entwicklungen der ersten Dekaden des 20. Jahrhunderts an, in denen Tapetenfabrikanten vermehrt Künstler als Mitarbeiter herangezogen hatten. Durch diese Strategie betonte Rasch die Stellung der Tapete als

¹⁰⁷ Karin Thönnissen: Tea Ernst (1906-1991). Beruf: Designerin, in: Dieter Breuer und Gertrude Cepl-Kaufmann (Hrsg.): Öffentlichkeit der Moderne – die Moderne in der Öffentlichkeit: das Rheinland 1945 – 1955. Vorträge des Interdisziplinären Arbeitskreises zur Erforschung der Moderne im Rheinland, Essen 2000, S. 545-562, hier S. 548.

¹⁰⁸ Tea Ernst arbeitete bereits vor dem Krieg als Entwerferin für die Industrie, befasste sich darüber hinaus aber auch mit Entwürfen für Bühnenbilder und Theaterfigurinen. Der zeichnerische Stil sowie die Themen ihrer Tapeten verraten den Einfluss des Theaters auf ihre Entwurfstätigkeit. Vgl. Beder: „Zwischen Blümchen und Picasso“, 2002, S. 67.

künstlerisches Erzeugnis und brachte dezidiert heterogene Dessin-Zusammenstellungen heraus, die die individuelle Handschrift ihres jeweiligen Entwerfers betonten. Vertreten waren Tea Ernst, Fritz August Breuhaus de Groot, Hans Schwippert, Josef Hoffmann (Abb. 9) und Maria May (Abb. 10). Rasch nahm dabei sowohl neue Muster, entworfen 1949, als auch ältere Arbeiten aus der Kollektion von 1939 auf, die nicht im vollen Umfang in den Handel gekommen waren.¹⁰⁹

Zahlreiche der Dessins Tea Ernsts für diese Karte blieben bis in die 1960er Jahre beliebt und hielten sich unverändert im Sortiment des Unternehmens. Popularisiert wurden sie unter anderem über Ausstellungsprojekte. Ein frühes Beispiel stellt die Schau „Tapetenkunst“ dar, die erstmals im Dezember 1950 im Amerikahaus Frankfurt gezeigt wurde und durch verschiedene deutsche Städte wanderte. Organisiert in Zusammenarbeit mit dem Deutschen Tapetenmuseum und dem VDT zeigte sie nicht nur amerikanische, sondern auch deutsche Produkte, wie die Figurintapeten, die unter dem Schlagwort der „erzählenden Wand“ als etwas gänzlich Neuartiges Aufsehen erregten.¹¹⁰ Im Jahr 1951 folgten zwei weitere Projekte, die zur Verbreitung neuer Gestaltungsansätze beitrugen: So präsentierte der VDT auf der Messe „Constructa“ in Hannover mit einem Gemeinschaftsstand sowie mehreren Einzelständen verschiedener Firmen die jüngsten Erzeugnisse, während sich eine Ausstellung im Städtischen Museum Osnabrück dem Thema „Alte und neue Bildtapeten“¹¹¹ widmete.

Die deutsche Öffentlichkeit begrüßte diese Dessins als Mittel, auf die zeitgenössischen Wohnverhältnisse zu reagieren. Sie boten die Möglichkeit, den Raum „nach individuellen Gesichtspunkten und nach den jeweiligen Erfordernissen des Wohnzwecks“¹¹² zu gestalten. Die Kommentatoren verwiesen auf das Ausland, allen voran die USA, Frankreich und auch Schweden, die durch die Mitarbeit namhafter Künstler bereits frühzeitig den Boden für neue

¹⁰⁹ Brief Emil Rasch an Maria May, Bramsche, 1. September 1949, Firmenarchiv Tapetenfabrik Gebr. Rasch, Bramsche, Bestand: Korrespondenz mit Maria May, 1943, 1949, Archivnr. M. 2.

¹¹⁰ Vgl. Heinrich Olligs: Um die richtige Anwendung der modernen Tapete. Auszug aus einer Rede Anfang Dezember zur Eröffnung der Ausstellung „Tapetenkunst“ im Amerikahaus zu Frankfurt, in: Tapeten Zeitung, 60. Jg., 1951, Heft 2, S. 5f.

¹¹¹ Borchers: Alte und neue Bildtapeten, 1951.

¹¹² Figurin-Tapeten, in: Der Bauhelfer, 5. Jg., Nov. 1950, S. 585f.

Gestaltungsimpulse bereitet hätten. Hier sah man für die deutsche Industrie dringend Nachholbedarf.¹¹³ Nach Rasch griffen weitere deutsche Tapetenhersteller die neuen figürlich-narrativen Ansätze auf. Allerdings weisen die Dessins nach dem Krieg im Vergleich zu den älteren Arbeiten einige Unterschiede auf. So dominieren in den Tapeten Tea Ernsts der 1930er Jahre rundere Formen, eine vergleichsweise freie Farbgebung und eine luftige Anordnung der einzelnen Motive. In den 1950er Jahren entfaltete sich ihr zeichnerischer Stil schwungvoller und die Motive wurden ausgreifender als vor dem Krieg. Die Farbgebung glich sich hingegen dem gewohnten Seheindruck an. Entscheidende Merkmale blieben jedoch konstant: so wahrte die Entwerferin die Flächigkeit der Darstellung, behielt die zentrale Bedeutung der Konturlinie bei und ordnete die Motive versetzt an.¹¹⁴

Diese Gestaltungsprinzipien hatten ihre Wurzeln in den 1920er Jahren. Auch damals stand, wie die Kunsthistorikerin Catharina Berents dargelegt hat, dem Funktionalismus und der Neuen Sachlichkeit ein „modernes Ornament“, ja eine neue „Stilkunst“ gegenüber¹¹⁵. Einer der prominentesten Vertreter dieser Richtung, der Architekt Fritz August Breuhaus, beteiligte sich 1950 ebenfalls an der „Künstler Kollektion“ für Rasch.¹¹⁶ Die Betonung der Fläche, die Freistellung des einzelnen Motives im Unterschied zur fast teppichartigen Flächenkunst des Jugendstils sowie eine betonte Konturlinie prägten den Stil der 1920er und 1930er Jahre und wirkten auf die Tapeten der 1950er Jahre ein. Ebenso hielt sich die Vorliebe für asymmetrische und zierliche, grazile Darstellungen.¹¹⁷ Aufbauend auf diesem Erbe entfalteten die Figurintapeten der Nachkriegszeit eine neue Raumwirkung. Die Wand erschien nicht länger als eine homogene Fläche, sondern gliederte sich in Farb- und Formfelder. Die Linie trat weniger als autonomes Element in Erscheinung, sondern agierte vielmehr als Begrenzung.

¹¹³ So mahnte beispielsweise die Zeitschrift *Heimtex*, dass diese Tapeten nur ein erster Schritt seien, um Anschluss an die internationale Entwicklung zu finden: Neue Wege im Tapetenmuseum, *Heimtex*, 2. Jg., 1950, Heft 5, S. 12f.

¹¹⁴ Ausführlich dazu: Thönnissen: Tea Ernst, 2000, S. 547-557.

¹¹⁵ Catharina Berents: *Art Déco in Deutschland. Das moderne Ornament*, Frankfurt am Main 1998, zugl.: Trier, Univ., Diss. 1994.

¹¹⁶ Fritz August Breuhaus war beteiligt an er Kollektion „Künstler Tapeten“ der Firma Rasch im Jahr 1950. Vgl. Rasch Künstler Tapeten, in: *Tapeten Zeitung*, 60. Jg., 1951, Heft 9, S. 7; Sabine Thümmeler: Signale für den Blick nach vorn – Tapeten der 1950er Jahre, in: Kieselbach: *Rasch-Buch*, 1998, S. 144-159, hier S. 148.

¹¹⁷ Zu den Merkmalen des „modernen Ornamentes“ der 1920er und 1930er Jahre in Deutschland: Berents: *Art Déco*, 1998.

Der Raum rückte so wieder in das Bewusstsein. Die Wandfläche blieb nicht Hintergrund, sondern nahm eine aktive Rolle in der Gesamtwirkung des Interieurs ein. Karin Thönnissen bemerkt zur Wirkung der Figurintapeten der 1950er Jahre:

Auch hier herrscht die Linienhaftigkeit vor, jedoch nur aus der Nähe, in einiger Entfernung nimmt man Farbflächen in einer rhythmischen Anordnung wahr. Ihre dezente farbliche Gestaltung bringt einen „Hauch“ von Farbe in einen Raum, die vormals weißen, den Raum entgrenzenden Wände werden dadurch wieder zu einem Gehäuse, zu einem, sicherlich viele Menschen ansprechenden, Raum.¹¹⁸

Die Zeitgenossen hoben die flächige Wirkung als prägendes Merkmal hervor. Entschieden lehnte man dagegen illusionistische Effekte ab, die eine Erweiterung des Raumes im Sinne der Panorama-Tapeten des 19. Jahrhunderts suggerierten. Der Motivträger, das Papier, und damit ein grafischer Stil sollten für das Erscheinungsbild bestimmend bleiben. So schrieb die *Tapeten Zeitung*:

Die als eine Reaktion auf eine Notzeit allzu nackter Wände drohende Gefahr des „Illusionismus“ wird gebannt durch eine kalligraphische Transparenz der Musterung, so daß selbst eine mit Bilderzählungen (Robinson, Zauberflöte) scheinbar überfüllte Fläche noch eine Fläche, ein „lesbares“ Stück Papier bleibt [...].¹¹⁹

Neben der Betonung der Farb- und Formwerte bildete die Vorliebe für das Rokoko ein Verbindungsmerkmal zwischen den 1920er und den 1950er Jahren. Wie Catharina Berents herausgearbeitet hat, griffen die Gestalter der Zwischenkriegszeit das 18. Jahrhundert in freier, eklektischer Manier auf. Im Vordergrund stand keine Stilkopie, wie sie der Historismus angestrebt hatte. Vielmehr herrschte eine Wesensverwandtschaft zwischen den Epochen, die sich in einer Vorliebe für das Tändelnde, Grazile niederschlug.¹²⁰ Die Rokoko-Begeisterung der 1920er Jahre entsprang, so Berents, dem Bedürfnis, der zunehmenden Nivellierung der Gesellschaft, dem „bürgerlichen uniformen Leben“, wie es sich im Zuge der fortschreitenden Industrialisierung

¹¹⁸ Karin Thönnissen: Die dritte Haut. Vom Wohnen und Gestalten, in: Krause/Sembach: Die nützliche Moderne, 2000, S. 146-158, hier S. 150.

¹¹⁹ Carl E. Köhne: Die modische Tapete. Ein Artikel in der Frankfurter Allgemeinen Zeitung vom 12. Mai 1951, in: Tapeten Zeitung, 60. Jg., 1951, Heft 15, S. 20.

¹²⁰ Berents: Art Déco, 1998.

herausgebildet hatte, zu entkommen.¹²¹ Aus dieser Sicht stellt sich der ornamentale Stil der Zwischenkriegszeit als ein Krisenphänomen angesichts der fortschreitenden Technologisierung und Rationalisierung jener Jahre dar. Er verweigerte sich den Forderungen nach Effizienz, Rationalität und Funktionalität, die die Lebensbedingungen wie den ästhetischen Kanon der Weimarer Zeit in weiten Teilen prägten.

Bei der Wiederaufnahme der deutschen Tapetenproduktion nach dem Zweiten Weltkrieg entfaltet die Vorliebe für das Rokoko erneut große Anziehungskraft. In den frühen Tapeten dieser Zeit wird dieses Vorbild deutlich sichtbar, so etwa in Landschaftstapeten, die sich an Schäferszenen des Rokoko anlehnten. Die Vorlagen wurden in der Regel jedoch durch einen betont lockeren, aquarellhaften Duktus, die Verwendung kühler Pastelle und den reichlichen Gebrauch von Glimmer in die Gegenwart überführt.¹²² Auch Stiltapeten in Anlehnung an das historische Vorbild kamen in Mode (Abb. 11). Die Anregung durch das 18. Jahrhundert wirkte auf die zeitgenössische Auseinandersetzung mit der Tapete zurück. So sprach Walter Borchers, Direktor des Städtischen Museums Osnabrück, anlässlich einer Ausstellung über historische und zeitgenössische Bildtapeten von einem „spielerische[n], graziöse[n] Rokoko“¹²³ in der gegenwärtigen Tapetenkunst. Wenn auch der Stil dieser Papiere, die zahlreiche deutsche Herstellern herausbrachten, zu Gunsten der grafischen Gestaltung, wie sie Rasch mit den Figurintapeten entwickelt hatte, bald zurückgedrängt wurde, so blieb doch die Vorliebe für das Heitere und Tänzeln ein durchgängiges Merkmal dieses Jahrzehnts in Westdeutschland. Auch in dieser Dekade handelte es sich bei diesem Phänomen um mehr als ein bloßes Stilizitat. Der Kulturhistoriker Hermann Glaser beschrieb die Vorliebe für das Spielerische und Leichte in den 1950er Jahren als eine Flucht aus „der Starre der nivellierten Mittelstandsgesellschaft“¹²⁴. Als Gegenbewegung „blühte ein Rokoko auf, dessen Spielfreude das schwitzend kleinbürgerliche Idyll auflockerte“¹²⁵, so seine Ansicht. Als Beispiel für diese Richtung führte Glaser die Zeichner Bele Bachem

¹²¹ Ebd., S. 178f.

¹²² Zahlreiche Beispiele für diesen Typus finden sich etwa in: Borchers: Alte und neue Bildtapeten, 1951.

¹²³ Ebd., S. 10.

¹²⁴ Hermann Glaser: Kleine Kulturgeschichte der Bundesrepublik Deutschland. 1945 – 1989, 2. Aufl., Bonn 1991, S. 198.

¹²⁵ Ebd.

und Raymond Peynet¹²⁶ an – zwei Künstler, die beide in den 1950er Jahren für Rasch Entwürfe zu Figurintapeten beisteuerten. Bachem arbeitete als Illustratorin, Bühnenbildnerin und Filmausstatterin. Für den Film „Das Wirtshaus im Spessart“ schuf sie eine Trickfilmsequenz. Dieses Thema übertrug sie auf ein Tapetendessin und folgte auch hier einem narrativen, verspielten Stil (Abb. 12). Peynet war ein international bekannter Grafiker. Zu Berühmtheit verhalf ihm insbesondere ein gezeichnetes Liebespaar, das er 1942 entwarf. In der Folgezeit fand diese Schöpfung Verbreitung auf zahlreichen Medien, so auf Briefmarken oder Tapeten (Abb. 13). Mit diesen Mustern erzählten die Wände dem Bewohner kleine, herzerfrischende Geschichten.

Wenn diese figürlichen Dessins auch auf Traditionsstränge zurückgriffen, die bis in die 1920er Jahre zurück reichten, so erlebten die Zeitgenossen sie durch ihre narrative Aussagekraft und flächige, fast kalligrafische Darstellungsweise als etwas ausgesprochen Neuartiges. In der Tat wurde die Figurintapete erst in den 1950er Jahren zu einer Modeerscheinung, die allgemein Beachtung fand. Mit ihr setzte sich auf der Ebene des Entwurfs- und Vermarktungsprozesses eine Neuerung durch. In der vorausgegangenen Zeit steuerten neben den Zeichenateliers als Hauptmusterlieferanten in der Regel Architekten Entwürfe bei. Nur vereinzelt kam es zur Zusammenarbeit mit Künstlern aus anderen Bereichen. Nun betraute man zunehmend bildende Künstler aus den verschiedensten Tätigkeitsfeldern mit Aufträgen.¹²⁷

2.2.3. Bildtapeten

Der Stil der Figurintapeten erlebte in den 1950er Jahren mit den damals beliebten Bildtapeten eine besondere Ausprägung. Charakteristisches Merkmal dieser Dessins ist, dass sich ihr Motiv aus mehreren aneinander geklebten Bahnen zusammensetzt. Seinen Höhepunkt erreichte der auch als „Landschaftstapete“, „papier panoramique“ oder „scenic papers“ bezeichnete Typus der Wandgestaltung bereits im französischen Klassizismus des 19. Jahrhunderts. Mit der Durchsetzung des Maschinendrucks um 1850 verschwand

¹²⁶ Ebd., S. 199.

¹²⁷ Thümmler: Signale für den Blick nach vorn, 1998, S. 148.

er jedoch weitgehend. Erst Mitte des 20. Jahrhunderts erlebte er eine kurze, letzte Blüte – freilich deutlich abgewandelt im Vergleich zu den historischen Vorläufern.¹²⁸

Im 19. Jahrhundert beklebte man üblicherweise alle Wände eines Raumes – oft einschließlich der Türen – mit einem umlaufenden Motiv, wodurch die Wirkung der Wand als Raumgrenze optisch aufgehoben schien.¹²⁹ Beliebte waren ausgedehnte Landschaftspanoramen mit moralisierenden oder exotischen Szenen, die den Betrachter in ferne Welten entführten. Mittels perspektivischer Darstellung inszenierte man eine Entgrenzung des jeweiligen Zimmers hinaus in eine unbestimmte Ferne. Das konnte soweit gehen, dass die Raumstruktur durch zusätzliche Tricks, etwa das Abrunden von Ecken, verunklärt und die Wände so zu einer nahezu perfekten „Projektionsfläche“ für eine andere Wirklichkeit gestaltet wurden¹³⁰. Dabei lassen sich zwei Phasen unterscheiden:

Zuerst wurde das Individuum als Betrachter entdeckt. Die frühen Bildtapeten ließen die Bewohner zum Publikum werden, das sich in den eigenen vier Wänden „der genußvollen Betrachtung eines Wunschtraums vom menschlichen Leben in paradiesischer Umgebung“¹³¹ hingeben konnte. Zunehmend wandten sich die Bildtapeten jedoch von der Darstellung belebter Landschaften mit moralisierendem Unterton ab. Sie gingen nun dazu über, die unbewohnte, wilde Natur exotischer Gegenden zu zeigen. Dieser Wandel führte zur Aktivierung des Betrachters. War er zuvor „Zuschauer eines Schauspiels, eines Romans, also des menschlichen Lebens“, so erhielt er nun den Rang eines Handelnden zugewiesen, der sich in einer idealisierten Welt, „einem maßgeschneiderten Mikrokosmos, der die ganze Vielfalt des Universums enthält“¹³², imaginär bewegen konnte.

Die historischen Bildtapeten standen ganz im Zeichen der enzyklopädischen Leidenschaft des 19. Jahrhunderts, die auch die entlegensten Winkel in die eigenen vier Wände zu bringen gedachte. Diese Raumgestaltung trat im

¹²⁸ Die Firma Zuber im elsässischen Rixheim pflegt die klassizistische Tapete auf der Basis alter Druckstöcke bis heute.

¹²⁹ Vgl. Gisela Haase: Bildtapeten, Leipzig 1978, S. 5.

¹³⁰ Vgl. Lenček/Bosker: Off the Wall, 2004, S. 80.

¹³¹ Odile Nouvel-Kammerer: Der weite Himmel: Bildtapeten aus Frankreich, in: Hoskins: Die Tapete, 2005, S. 94-113, hier S. 102.

¹³² Ebd., S. 103.

Zusammenhang mit der Entdeckung der Privatsphäre durch die bürgerliche Gesellschaft auf. Mit ihrer Hilfe konnte der Einzelne sein Heim zu seinem individuellen Reich und zum Zentrum seines Universums ausbauen. Indem er die Wände seiner Behausung buchstäblich als Tor hinaus in alle Länder und Zeiten gestaltete, erhielt die Wohnung den Status des Lebensmittelpunktes. Denn die große weite Welt kam nun buchstäblich zu jedem Einzelnen nach Hause, während er selbst in der guten Stube oder dem Salon verweilte. Zugleich legte das Heim, dekoriert mit dem Bildungskanon jener Zeit, gegenüber Besuchern Zeugnis von der Weltläufigkeit seiner Bewohner ab.¹³³

Im 20. Jahrhundert fand ein ähnlicher Prozess auf anderer Ebene statt: Seit den späten 1940er Jahren begannen Unternehmen – ausgehend von den USA – damit, Tapeten in limitierter Edition auf den Markt zu bringen, die von namhaften Künstlern entworfen worden waren. Auf diese Weise konnte der Konsument sich ein Stück Kunst in die Wohnung holen. Die Wertschätzung hatte sich von der illusionistisch-repräsentativen, durch grenzenlosen Fortschrittsoptimismus geprägten Aneignung des Fernen und Fremden im 19. Jahrhundert, hin zu ideellen Werten, sprich einer Bewunderung für die individuelle Handschrift seines Schöpfers, verlagert. Der Erwerb eines künstlerischen Erzeugnisses schien nun für jedermann erreichbar.¹³⁴

Dieser veränderte Anspruch an die Wandgestaltung brachte eine neue Form der Tapetenanwendung mit sich. So war es jenseits des Atlantiks nicht länger üblich, für alle Flächen eines Raumes eine einzelne Tapete zu verwenden. Vielmehr gingen die Innenarchitekten dazu über, eine dekorative, herausgehobene Schauwand auszubilden. Dabei brachten sie eine auffallende Tapete, gern eine Bildtapete, an einer Wand oder einem Wandstück an, während sie die übrigen Mauern des Raumes in einem passenden, doch dezenten Muster hielten. In Amerika wurde es außerdem üblich, den Wohnraum nicht mehr als einen von vier Wänden begrenzten Bereich anzusehen, sondern ihn nach Aktivitätszonen zu untergliedern. Dementsprechend waren in den dortigen Häusern in der Regel nicht mehr alle Flächen in einem Muster tapeziert. Vielmehr nutzten die dortigen Raumgestalter die Tapete, um Akzente zu setzen. Die amerikanische Industrie

¹³³ Vgl. Lenček/Bosker: *Off the Wall*, 2004, S. 100-103.

¹³⁴ Vgl. ebd., S. 105.

entwickelte Erzeugnisse, die dafür vorgesehen waren, Wandstreifen, Nischen oder einzelne Raumabschnitte zu betonen. Dieses Mittel brach den Zellencharakter der Zimmer auf und brachte Dynamik und Bewegung in die Wohnungen.¹³⁵ Besonders die Firma Katzenbach & Warren in New York zeigte sich offen für neue Gestaltungsweisen: Sie setzte bereits Ende der 1940er Jahre zwei unterschiedliche Tapeten in einem Raum ein oder erzeugte spannungsreiche Kontraste durch einzelne tapezierte Paneele mit kräftigen Mustern.¹³⁶ Dieses Konzept übernahm die westdeutsche Industrie und Innenarchitektur-Branche der Nachkriegszeit von den USA.

Der Ideentransfer über den Atlantik erfolgte weitgehend auf direktem Wege. Westdeutsche Industrielle traten die Reise nach Amerika an, um vor Ort neue Anregungen für ihre nach dem Krieg langsam anlaufende Produktion zu gewinnen. So schilderte Walter Eitel, Geschäftsführer der Marburger Tapetenfabrik, seine Eindrücke auf einer Reise nach Amerika 1951: „Gewöhnlich wird eine Wand mit ‚Scenics‘ Handdruck-Tapeten tapeziert, die anderen Wände mit kleinen Mustern beklebt oder auch nur gestrichen.“¹³⁷ Dieses hier beschriebene Vorgehen fasste in Deutschland rasch Fuß. Die Tapetenfirmen reagierten darauf, indem sie Musterbücher herausbrachten, die bereits Vorschläge für vorteilhafte Tapetenkombinationen enthielten. Dabei beschränkten sie sich keineswegs auf höchstens zwei Tapeten. Im Plauderton wurde beispielsweise in Zeitungen dem „vorbildlichen Ehemann“ die zeitgemäße Tapetenwahl nahegelegt: „Sie beschließen natürlich, Ihre Wohnung modern zu gestalten. Selbstverständlich wissen Sie, daß man heute in einem Raum zweierlei, bei großen Räumen auch dreierlei Tapete verwendet.“¹³⁸ Diese Form des Tapezierens entsprach den Wohnbedingungen der Nachkriegszeit. Aus Platzmangel nutzte man Räume oftmals in verschiedener Weise. Durch die Wandgestaltung konnten einzelne Bereiche abgegrenzt werden. Starke Muster

¹³⁵ Diese Neuansätze beschrieben Lois und William Katzenbach in ihrem Buch über zeitgenössische amerikanische Tapeten. Katzenbach: *The Practical Book of American Wallpaper*, 1951, S. 69-79.

¹³⁶ Joanne Kosuda-Warner: Ein vielversprechender Neubeginn: Muster und Fertigungstechniken bis 1970. Amerika, in: Hoskins: *Die Tapete*, 2005, S. 206-214, hier S. 209.

¹³⁷ Walter Eitel: Ein Deutscher sieht amerikanische Tapetenfabriken. Reiseeindrücke in den USA, in: *Tapeten Zeitung*, 60. Jg., 1951, Heft 18, S. 12f., hier S. 13.

¹³⁸ „Barbara“: Ermunterung zu einem Tapetenwechsel. Ansprache an einen vorbildlichen Ehemann, in: *Hessische Nachrichten*, 01.12.1956, Bestand SAAI.

traten als zentraler Blickfang hervor; eine unterschiedliche Wandgestaltung trug dazu bei, einzelne Raumkompartimente optisch voneinander zu separieren.¹³⁹

Diese Art der Tapetenanwendung betonte die Wand als optische Fläche, während ihr tektonischer Charakter dagegen zurück trat. So sprachen Zeitgenossen von einem Wandel der Tapete von der „neutralen Verkleidung des Hintergrundes“ hin zum „aktiven Raumschmuck“¹⁴⁰. Durch den Einsatz verschiedener Wandgestaltungen war ein Mittel gegeben, um den Raumeindruck zu strukturieren. Gerne griffen westdeutsche Verbraucher auf Tapeten mit dunklem Fond zurück, vor dem sich die zunehmend heller werdenden Möbel, etwa aus gebleichter Esche, wie in einem positiv-negativ Effekt abhoben (Abb. 14). Mit ihrer kräftigen Farbigkeit wirkten diese Papiere als ein Ruhe- und Anziehungspunkt für das Auge.¹⁴¹ Durch den parallelen Einsatz der Tapete als dekorativer Wandschmuck und neutraler Hintergrund (mittels der beliebten Kleinmuster) entstand eine Doppelsituation: die Tapete – zumal die repräsentative Bildtapete – konnte für sich als ein ästhetisches Objekt in Erscheinung treten, aber auch als Element zur Gliederung der gesamten Raumkomposition dienen. Den Status der Wand in der Raumgestaltung der 1950er Jahre beherrschten somit zwei Strömungen. Die Industrie benannte diese Positionen eindeutig und reagierte auf beide Erwartungen der Konsumenten gleichermaßen. In einer Broschüre des Jahres 1960/61 der Firma Rasch hieß es dazu: „Zwei Grundtendenzen bestimmen die Stellung der Wand in der modernen Raumgestaltung: die Wand als Hintergrund und die Wand als dekorative Fläche.“¹⁴² Die Unternehmen rechneten demzufolge mit Konsumenten, die diese Ebenen auseinander zu halten wussten.

Bei den Dessins zeigte sich die Industrie in Deutschland gegenüber den amerikanischen Tapeten eher skeptisch. So bevorzugten Entwerfer in den USA illusionistische Motive und historische Stilzitate sowie extrem kräftige, oft dunkle Farben. Das Spektrum der amerikanischen Muster zu Beginn der 1950er Jahre

¹³⁹ Vgl. Lesley Hoskins: Großbritannien und Europa. 1950 – 1970, in: Dies.: Die Tapete, 2005, S. 215-225, hier S. 217.

¹⁴⁰ Tapeten auf der Ausstellung „Mensch und Technik“, in: Tapeten Zeitung, 61. Jg., 1952, Heft 20, S. 14.

¹⁴¹ Vgl. Menck: Eine Generation wechselt die Tapeten, 1956, S. 9.

¹⁴² Rasch: „Wir leben zwischen Wänden“, 1960/61, Sammlung DTM, o. p.

reichte von Streifen, Blumen und Blattwerk über narrative figürliche Szenen bis hin zu Stiltapeten. Ein Großteil dieser Papiere verfolgte einen naturalistischen Ansatz. Nur gelegentlich zeigten sich grafische Tendenzen. Ungegenständliche Entwürfe stellten eine Minderheit dar.¹⁴³ Gern wandten die amerikanischen Gestalter perspektivische Tricks an, die den Raum optisch weiteten – ein Mittel, das in Deutschland keinen Anklang fand.¹⁴⁴ Die in den USA überaus beliebten Materialimitationen griff die Industrie in der jungen Bundesrepublik ebenfalls nicht auf.

Die westdeutschen Tapetenfabrikanten suchten dagegen nach eigenen Lösungen.¹⁴⁵ Der Weg führte immer weiter fort von den illusionistischen Vorbildern des 19. Jahrhunderts. Die modernen Bildtapeten unterschieden sich in mehrfacher Hinsicht grundsätzlich von ihren historischen Vorläufern. Während letztere perspektivisch angelegt, in einem naturalistischen Stil gehalten und auf eine räumliche Illusion hin konzipiert waren, wahrten erstere stets das Prinzip der Flächenhaftigkeit. Gab es zu Beginn der 1950er Jahre zwar noch vereinzelt Bildtapeten, die einen lockeren, impressionistischen Farbauftrag zeigten, so verschwand diese Tendenz in Deutschland sehr bald vollständig; wie bei der Figurintapete beherrschten nun ausschließlich Linie und Fläche die Gestaltung der Bildtapeten.¹⁴⁶ Diese Darstellungsprinzipien hatten die Entwerfer in Skandinavien vorgezeichnet. In Schweden war auf Initiative der Svenska Slöjdföreningen (Schwedische Vereinigung für Werkkunst) 1921 ein „kvalitetsbedömning“, eine

¹⁴³ Einen Überblick über die zeitgenössische amerikanische Tapetenproduktion zu Beginn der 1950er Jahre bietet: Lois und William Katzenbach: *The Practical Book of American Wallpaper*, Philadelphia/New York 1951.

¹⁴⁴ Ein zeitgenössischer Ausstellungskatalog der Neuen Galerie Linz beschreibt die Mittel, mit denen amerikanische Tapeten eine raumerweiternde Wirkung inszenierten: So stellten die Tapeten etwa Landschaftsausblicke durch vermeintliche Öffnungen (z.B. Fensterläden) dar. Ein weiterer Trick war es, mit Laub, Zweigen etc. einen optischen Vordergrund hervorzuheben, um so eine Tiefenwirkung zu erzielen. Andere Dessins arbeiteten mit betonten Schatteneffekten, überzeichneter Perspektive oder setzten ein Motiv vor das andere und schufen auf diese Weise eine räumliche Illusion. Vgl. *Tapeten in USA*, Ausst. Neue Galerie der Stadt Linz/Wolfgang Gurlitt Museum in Zusammenarbeit mit dem Amerikahaus Linz. Eine Ausstellung der Amerikahäuser in Deutschland, Linz 1956.

¹⁴⁵ Für den amerikanischen Markt produzierten deutsche Tapetenfirmen eigene Kollektionen. Gut dokumentiert ist dies im Archiv der Tommy Herrmann Design GmbH, Berlin. Für die freundliche Unterstützung und Auskunft danke ich Herrn Thomas Frei-Herrmann, Berlin.

¹⁴⁶ Im Städtischen Museum Osnabrück fand 1951 eine Ausstellung zur Bildtapete statt, in der das Auseinanderdriften der „impressionistischen“ und der rein grafischen Richtung deutlich ablesbar ist. Vgl. Borchers: *Alte und neue Bildtapeten*, 1951.

Qualitätsbewertung, eingeführt worden, die die Muster begutachtete. Die schwedischen Erzeugnisse der Folgezeit zeichneten sich durch ihre klare Farbigkeit und ihre geometrische, grafische Zeichnung aus. Zu Beginn der 1950er Jahre lösten sie sich zusehends von der gegenständlichen Darstellung.¹⁴⁷

In Deutschland brachte die Firma Salubra nach dem Krieg erste Bildtapeten heraus, die ihr Motiv in vier bis acht Bahnen anlegten.¹⁴⁸ Die Titel dieser Wandbilder, beispielsweise „Venezia“ oder „Arkadien“, verraten, dass das 19. Jahrhundert mit seiner Vorliebe für ferne Landschaften hier gedanklich weiterhin Pate stand. Mit dem Aufgreifen populärer Reiseziele als Motive – allen voran Italien – wandelten diese Papiere die bildungsbürgerlichen Bestrebungen des vorangegangenen Jahrhunderts allmählich in ein Spiel mit dem neuen Phänomen des Massentourismus, das auch andere Unternehmen aufgriffen (Abb. 14 und 15). Die von den Basler Künstlern Hans Haefliger und Heinrich Weber in den frühen 1950er Jahren für Salubra gestalteten Tapeten blieben in der Darstellungsweise zwar einem malerischen „Spät-Impressionismus“¹⁴⁹ verpflichtet, doch wählten sie eine freiere Farbgestaltung als die historischen Vorbilder und vermieden die Darstellung einer zentralperspektivischen Raumillusion (Abb. 16). Vielmehr kombinierten sie Motive übereinander, wodurch sie die Gliederung des Dessins in der Fläche hervorhoben. Die Zeitgenossen registrierten „Verdichtungen und Vereinfachungen der künstlerischen Aussage“¹⁵⁰, die diese Erzeugnisse von denjenigen des 19. Jahrhunderts deutlich unterschieden. Im Zuge ihrer Popularisierung in den 1950er Jahren griff die Bildtapete zudem häufig humoristische Elemente auf (Abb. 17). Diese

¹⁴⁷ Einen Überblick über die schwedische Tapetenkunst bietet: Broström/Stavenow-Hidemark: Tapetboken, 2004.

¹⁴⁸ In den späten 1920ern und 1930ern hatte es in den USA und Europa vereinzelt Versuche gegeben, die Tradition der Bildtapete wiederzubeleben. Hier herrschte nicht mehr der Detailreichtum und die naturalistische Wiedergabe des 19. Jahrhunderts vor, sondern die Beispiele der Moderne wählten einen malerischen Duktus. Ihre Motive kreisten um die Darstellung unspezifischer Idyllen. Diese Tendenz war in den USA wesentlich stärker ausgeprägt als in Europa. Hier kam es, vermittelt über Amerika, erst in den 1950er Jahren zu einer echten Neubelebung der Bildtapete. Einen letzten Ausklang nahm dieses Genre in den 1960er und 1970er Jahren mit der Fototapete, die erneut eine ideale Welt in die eigenen vier Wände holte – ein Gestaltungsansatz, der in regelmäßigen Abständen eine kurzzeitige Wiederbelebung erfährt. Vgl. Saunders: Wallpaper in Interior Decoration, 2002, S. 96f.

¹⁴⁹ Borchers: Alte und neue Bildtapeten, 1951, S. 10.

¹⁵⁰ Ebd.

augenzwinkernden Darstellungsformen waren den historischen Vorläufern, die ihre Sujets meist dem klassischen Bildungskanon entnahmen, fremd.

Zunehmend setzte sich auch bei den Bildtapeten eine grafische, zweidimensionale Darstellungsweise durch. Historisierende Motive galten als nicht mehr zeitgemäß. Vielmehr erhob sich die Forderung nach neuen Lösungen in Anlehnung an die Entwicklungen der Gegenwartskunst. Herta Hesse-Frielinghaus brachte diese Haltung anlässlich einer Ausstellung zur Bildtapete in Hagen im Jahr 1955 zum Ausdruck:

[Die Moderne] hat die Bildtapete wieder in verschiedenartiger Form in ihre Produktion einbezogen. Wir sehen Anlehnungen an die Rokokoszene eines Lancret und Fragonard, Übernahmen aus der Kunst Japans und Chinas oder Landschaftsdarstellungen im Stile des Impressionismus. Diese Arten entsprechen jedoch – das muß einmal gesagt werden – nicht dem Stilempfinden unserer Zeit. [...] Begrüßenswert sind vielmehr die großen Dekors, die im Form- und Farbempfinden unserer Zeit zu uns sprechen, die *den Geist* [Hervorhebung im Orig.] in unseren Alltag tragen, dem die großen Künstler unserer Zeit in ihrer Malerei zum Leben verhalfen.¹⁵¹

Typisches Beispiel für neue Ansätze bei den Bildtapeten sind die „Er-Te“-Handdruck-Tapeten der Rheinischen Tapetenfabrik Schleu & Hoffmann in Bonn-Beuel, die in den 1950er Jahren mehrfach neu herauskamen. Das Unternehmen nahm Handdruck-Bildtapeten zu Beginn des Jahrzehnts in sein Programm auf.¹⁵² Verantwortlich für die Entwürfe war das Atelier Willy Frei-Herrmann in Berlin, das auch für weitere Unternehmen tätig war, sowie die Klasse von Gerhard Kadow an der Werkkunstschule Krefeld (Abb. 18), die seit 1953 für die Rheinische Tapetenfabrik arbeitete¹⁵³. Die Kollektion entstand, wie das Unternehmen mitteilte, „in dem Wunsch nach einer belebten Wand, indem man völlig neue Wege auf dem Gebiet der Wandaufteilung beschritt.“¹⁵⁴ Das Wiederaufgreifen des Handdrucks ermöglichte der aus den USA übernommenen Filmdruck, ein

¹⁵¹ Herta Hesse-Frielinghaus: Alte und neue Bildtapeten – in Hagen, in: Tapeten Zeitung, 64. Jg., 1955, Heft 16, S. 12-15, hier S. 15. Vgl. außerdem Alte und neue Bildtapeten 1800 – 1955, Ausst.-Kat. Karl-Ernst-Osthaus-Museum, Hagen 1955.

¹⁵² Der früheste Hinweis stammt aus dem Jahr 1952: Einige neue „Er-Te“ Bildtapeten, in: Tapeten Zeitung, 61. Jg., 1952, Heft 18, S. 15-16.

¹⁵³ Vgl. Thümmeler: Signale für den Blick nach vorn, 1998, S. 146.

¹⁵⁴ Rheinische Tapetenfabrik Schleu & Hoffmann, Bonn-Beuel, Prospekt „Filmdruck“, o.O. o. J. [ca. 1953], Archiv DTM.

Siebdruckverfahren. Während die Herstellung der Bildtapeten im 19. Jahrhundert aufwendig mit Holzmodellen erfolgte, konnte der Handdruck nun vergleichsweise kostengünstig und effizient durchgeführt werden. Im Unterschied zum Maschinendruck erlaubte er die Herstellung größerer Rapporte¹⁵⁵, mehrbahniger Bildtapeten sowie von Dekoren ohne fortlaufenden Höhenrapport und die Wiedergabe extravaganter Dessins.¹⁵⁶ Der Handdruck im modernen Siebdruck-Verfahren prägte den grafischen Stil der Bildtapete im 20. Jahrhundert entscheidend mit. Die Technik zwang den Künstler dazu, Fläche und Farbe nur begrenzt als Kompositionsmittel einzusetzen und stattdessen vorwiegend mit der Linie als Gestaltungsmittel zu arbeiten. Darüber hinaus setzte er Grenzen hinsichtlich der Größe.¹⁵⁷ Während das Atelier Frei-Herrmann einen feinen, grafischen und figürlichen Stil pflegte, arbeitete die Werkkunstschule Krefeld mit Mustern von betont expressivem Charakter. So zeigte beispielsweise der Entwurf „Pirouette“ (Abb. 19), gestaltet von der Klasse Kadows, wie von Hand hingespritzte, kreisförmige Farbsprenkel in kräftigen Farbstellungen.¹⁵⁸

In den 1950er Jahren griffen vier deutsche Tapetenfabriken den Handdruck auf: Flammersheim & Steinmann¹⁵⁹, die Rheinische Tapetenfabrik, Salubra und Strauven.¹⁶⁰ Unter ihnen beschritt die Rheinische Tapetenfabrik mit den Entwürfen der Werkkunstschule Krefeld in den 1950er Jahren einen betont progressiven Weg. Sie stand damit jedoch keineswegs allein. Vielmehr suchte man allerorten nach neuen Gestaltungsansätzen, die auch auf der maschinengedruckten Tapete im Rapport umgesetzt wurden.

¹⁵⁵ Die sogenannten „Er-Te“-Filmdrucktapeten der Rheinischen Tapetenfabrik hatten beispielsweise einen Höhenrapport von ca. 110 bis 150 cm, seitlich kamen sie als bis zu sechsbahnige Bildtapete teilweise auf eine Breite von 318 cm.

¹⁵⁶ Vgl. Rheinische Tapetenfabrik Schleu & Hoffmann, Bonn-Beuel, Prospekt „Filmdruck“, o. O. o. J. [ca. 1953], Archiv DTM.

¹⁵⁷ Leiß: Bildtapeten, 1961, S. 113.

¹⁵⁸ Das Deutsche Tapetenmuseum besitzt insgesamt sieben Farbstellungen des Entwurfs „Reigen“. Darunter befinden sich beispielsweise auch solche mit schwarzem Fond; die Farbsprenkel sind hier mitunter in einem Bronzeton gehalten. Vgl. Arnim Wexler (Entw.)/Rheinische Tapetenfabrik Schleu & Hoffmann, Bonn-Beuel, Dessin „Reigen“, Sammlung DTM, Inv. Nr. 6920 (a-g).

¹⁵⁹ Die Firma Flammersheim & Steinmann erregte 1958 Aufsehen, als sie eine neue Kollektion Handdruck-Bildmotive mit sieben Dekoren und insgesamt siebzehn Farbvariationen herausbrachte. Vgl. Neue Bildtapeten bei Flammersheim & Steinmann. Eine Handdruck-Karte 1958 überrascht die Fachwelt – sieben Bildtapeten, in: Tapeten Zeitung, 67. Jg., 1958, Heft 22, S. 8f.

¹⁶⁰ Leiß: Bildtapeten, 1961, S. 114.

2.3. Neue Gestaltungsansätze

2.3.1. Freies Spiel aus Formen und Farben

Um das Jahr 1952 herum zeichnete sich in Westdeutschland eine ästhetische Umbruchsituation ab; verschiedene Strömungen liefen parallel neben einander. Die Tapetenindustrie führte sowohl florale Vorkriegsmuster fort, entwickelte aber auch die Tradition der Neuen Sachlichkeit und des Funktionalismus sowie figürliche Ansätze der 1920er und 1930er Jahre weiter. Die allmähliche neuerliche Anerkennung des Ornamentes ist als allgemeines Phänomen zu beobachten, das sich in der Tapetenbranche zwar ausgesprochen früh abzeichnete, aber ebenfalls in anderen Industriesparten erkennbar ist.¹⁶¹ In welche Richtung die Entwicklung voran gehen sollte, war jedoch zunächst keineswegs klar. Das Erscheinungsbild der westdeutschen Alltags- und Warenwelt um das Jahr 1952 schwankte zwischen verschiedenen Stilen.¹⁶² Ungeachtet dieser Varianz herrschten in den 1950er Jahren verbindliche übergreifende ästhetische Konzepte, die sich als visuelle Aktivierung der Fläche beschreiben lassen. Im Hinblick auf die Entwicklung der „schlichten Wand“ sind diese Tendenzen aufgezeigt worden. In anderen Designansätzen kamen sie ebenfalls – in gewandelter Form – zum Ausdruck.

¹⁶¹ Die Mechanische Weberei Pausa in Mössingen, die mit ihren modernen Druckstoffen das Gesicht der 1950er Jahre entscheidend prägte, bietet dafür ein Beispiel. Das Unternehmen entwickelte in der Nachkriegszeit ein wirkungsvolles „Corporate Design“, das die verschiedensten Bereiche umfasste. Im Jahr 1952 war dessen Ausrichtung noch recht uneindeutig: so bestimmte der nüchterne Stil der Bauhaus-Grafik das Erscheinungsbild der Firmenschriften jener Zeit. Dagegen zeigten die Verpackungen für Kundengeschenke bereits eine beschwingte Ästhetik mit gerundeten Formen und fein gezeichneten grafischen Elementen, wie sie im Verlauf der 1950er Jahre typisch werden sollte. Diese modernen Entwürfe stammten von der Designerin Elsbeth Kupferoth, die nach dem Krieg zunächst als Stoffdesignerin für Pausa arbeitete und alsbald auch für die Tapetenindustrie tätig werden sollte. Vgl. Dieter Büchner: Der Pausa-Stil. Corporate Design in der Zeit des Wirtschaftswunders, in: Hermann Berner und Werner Fifka (Hrsg.): Das Bauhaus kam nach Mössingen. Geschichte, Architektur und Design der einstigen Textilfabrik Pausa, Mössingen-Talheim 2006, S. 53-74, hier S. S. 61.

¹⁶² Lesley Jackson hat einen allgemeinen Umschwung im internationalen Design hin zu einem „New Look“ für das Jahr 1947 festgestellt. Deutschland erreichten diese Einflüsse aufgrund des Wiederaufbaus erst mit erheblicher zeitlicher Verzögerung im großen Rahmen. Allerdings wurden keineswegs lediglich die Anregungen aus dem Ausland kopiert. Vielmehr setzten sich westdeutsche Entwerfer und Firmen mit der eigenen Designtradition – oft mit unverkennbarem Stolz – auseinander und versuchten mehr oder weniger eigenständig daran anzuknüpfen. Zu den Anfängen des internationalen „New Look“ vgl. Jackson: The New Look, 1991, bes. S. 8.

Zu Beginn der 1950er Jahre befanden sich ungegenständliche Muster gegenüber naturalistischen Lösungen auf dem Vormarsch. Innerhalb dieser Entwicklung zeichnete sich immer mehr eine Neigung zum Spielerischen, Heiteren ab. Als prominenteste Vertreterin dieser Strömung etablierte sich die Entwerferin Elsbeth Kupferoth. Zunächst trat sie mit Stoff-Entwürfen für die Pausa AG hervor, die bereits 1949 auf der Werkbundaustellung in Köln gezeigt wurden. In Zusammenarbeit mit der Marburger Tapetenfabrik gab Kupferoth erstmals 1953¹⁶³ eine Kollektion mit dem Titel „neue form“ heraus. Der Einleitungstext des Musterbuches verdeutlichte das Programm dieser Zusammenstellung. Praktische Gesichtspunkte, wie sie die Architektenkarten der Wiederaufbaujahre in den Vordergrund stellten, spielten hier keine Rolle mehr. Vielmehr beschwor die Kollektion den Zeitgeist:

Von jeher kommt der Tapete als Stimmungsträger im Raum eine besondere Bedeutung zu. Man kann an den Tapeten einer Zeit immer ablesen, wovon die Menschen gerne träumten und was ihnen gefiel. Denn Tapeten sind entstanden aus dem Bedürfnis, die Schönheit der Welt in die eigenen vier Wände zu tragen. Einst, als die Welt für den Menschen noch aus unbekanntem Landschaften, seltenen Tieren, erlesenen Blumen bestand, wurden die Wände ausschließlich mit bunten figürlichen Motiven beklebt. Heute im 20. Jahrhundert, gehören jedoch zur Schönheit noch ganz andere Elemente. Denn die Menschen haben fast alles gesehen, was die Erde zu bieten hat. Foto und Film haben jede erreichbare konkrete Form festgehalten. Das Unbekannte, das Schöne, das zum Träumen und zur gelösten Freude führt, liegt heute in der freien Form. Im weichen Spiel der Linien, im Fließen der Farben fängt die Seele der Menschen an mitzuschwingen. Schönheit hat heute einen neuen Sinn – sie besteht aus Rhythmus und der befreiten formal nicht gebundenen Farbe.¹⁶⁴

Diesem Programm entsprechend umfasste die Kollektion überwiegend Tapeten mit freiem, grafischem Linienspiel in klaren Pastelltönen. Auch klassische Muster, wie Streifen, wurden so spielerisch aufgelockert (Abb. 20). Die Karte betonte den subjektiven Zugang über Form- und Farbwerte. Sie setzte eine erhöhte Sensibilität für ästhetische Werte beim Verbraucher voraus. Im Vergleich zu den

¹⁶³ Jürgen Schwab: Menschen, Muster und Maschinen. Wissenswertes von der Marburger-Tapete, Darmstadt [1959], o. p.

¹⁶⁴ Vorbemerkung von Irene Zander, in: Elsbeth Kupferoth (Entw.)/ Marburger Tapetenfabrik, Musterbuch „neue form. Künstlerkollektion Elsbeth Kupferoth“, Kirchhain, 1954/55, Firmenarchiv Marburger Tapetenfabrik J. B. Schaefer GmbH & Co. KG, Kirchhain, Fach 3, Archivnr. 18.

grafischen Kleinmustern, wie sie die „Bauhaus-Karte“ und die Kollektion „neue wohnung“ darstellten, zeichnete sich hier eine deutliche Tendenz zu einer neuen Raumwirkung ab. Während erstere darauf abzielten, einen zurückgenommenen, flächigen Hintergrund zu bilden, vor dem sich möglichst formschöne, schlichte Möbel klar abzeichneten, so traten letztere mit ihrem freien Spiel der Formen und Flächen als gleichberechtigte Akteure neben die übrigen Raumelemente. Der Architekt Artur Lutz aus Stuttgart sprach anlässlich einer Diskussionsrunde über moderne Raumgestaltung 1954 in Karlsruhe von einem „Zurücktreten des Möbels“ und einem „Nachvorndrängen der schmückenden Elemente im Raum“¹⁶⁵, wie dem Vorhang und der Tapete. Hier zeigten sich Bestrebungen zu neuen Gestaltungsprinzipien. Die Wirkung eines Zimmers lebte nicht länger von der Kombination einzelner, für sich wirkender Objekte vor neutralem Hintergrund, sondern löste sich in ein Zusammenspiel von Flächen und Formen auf. Objektive Maßstäbe, wie Funktionalität, traten hinter das subjektive Erleben des Interieurs zurück, das eine sorgfältige Komposition verlangte.

Elsbeth Kupferoth verfolgte den eingeschlagenen Weg zarter, verspielter Muster in der Folgezeit weiter, wobei ihre Entwürfe zunehmend filigraner und dezenter wurden. Feine Streifenmuster, zweifarbige, plastische Tapeten mit an den Tachismus erinnernden Farbsprenkeln, Pepitamuster und humoristisch variierte Stilmuster dominierten ihre Kollektion für Rasch 1958/59.¹⁶⁶ Die Entwerferin selbst sprach von „moderner Romantik“¹⁶⁷ als bewusstem Kontrast zur zeitgenössischen strengen Architektur.

Repräsentativ für die Betonung der Linie und Fläche im westdeutschen Design der 1950er Jahre steht der Nierentisch. Dieses typische Möbel jener Epoche sticht durch seine geschwungene Kontur nicht plastisch, sondern als Form- und Farbwert hervor. Seine gekurvte Platte tritt als Fläche, seine grazilen Beinen als Linie im Raumgefüge in Erscheinung. Durch seine gerundete Silhouette vermittelt er zwischen den verschiedenen Elementen der Einrichtung. Mit diesen Merkmalen

¹⁶⁵ Artur Lutz, zitiert in: Donnerstag-Mittag-Gespräch über Raumgestaltung. Ein Versuch zur Schaffung des Kontaktes zwischen Industrie, Handel und Verbraucher, in: Tapeten Zeitung, 63. Jg., 1954, Heft 17, S. 15-18, hier S. 17.

¹⁶⁶ Renate Fusten: Die Kupferoth-Kollektion bei Rasch. Heitere, phantasievoll abstrahierte und dabei, dem Wandcharakter entsprechend, zurückhaltende Muster, in: Tapeten Zeitung, 68. Jg., 1959, Heft 4, S. 18f.

¹⁶⁷ Ebd., S. 19.

steht er für eine Tendenz der Innenarchitektur, die sich durch alle Gestaltungsebenen jener Zeit zog. Martin Warnke hat dieses Prinzip in Bezug auf die Couchecke dargelegt. Er stellte fest, dass man die Sitzgruppe in den 1950er Jahren als „organische Zelle“ gestaltete.¹⁶⁸ Ihr zentrales Element, der Nierentisch, vermittelte zwischen den arrangierten Möbeln. Nach demselben Prinzip trat die Couchecke als eine organisch angelegte Raumeinheit in Interaktion mit anderen Wohnzimmerbereichen. Die Vermittlung übernahm auf all diesen Ebenen die geschwungene Linie des „Nierentischstils“. Dieses Prinzip setzte sich im Raumganzen fort und wirkte bis in die Grundrissgestaltung hinein. Selbst die Wohnung folgte den Grundsätzen einer organischen, das heißt fließenden Gestaltung.

Die Tapete unterstrich mit ihrem grafischen Schwung die dynamische Raumwirkung. Der Effekt konnte durch das Kombinieren verschiedener Tapeten in einem Raum noch gesteigert werden.¹⁶⁹ Auch der Zusammenklang zwischen unterschiedlichen gemusterten Gegenständen, wie Tapeten, Dekorationsstoffen und den damals neu aufkommenden Plastikfolien, wurde ausgebaut. Zahlreiche Designer arbeiteten parallel für verschiedene Industriezweige. Auch Ateliers wie Willy Frei-Herrmann in Berlin und die Werkkunstschule Krefeld betätigten sich in verschiedenen Bereichen. Dieses Schaffen für mehrere Branchen stellt keine Selbstverständlichkeit dar. International verkaufte Muster führten deutlich vor Augen, dass die Verbraucher zwischen Tapeten- und Textilmustern unterschieden. Hier gab es jedoch Abweichungen zwischen den Nationen. Erachtete man in einem Land ein Dessin als passend für Tapeten, sah man es in einer anderen Nation womöglich als angemessen für Textilien an: Die bekannte Designerin Lucienne Day beispielsweise schuf ein Muster, das in Großbritannien als Stoff unter dem Namen „Graphica“ von der Firma Heal vertrieben wurde, in Deutschland dagegen als Tapete „Prisma“ Eingang in die Kollektion des Unternehmens Rasch fand.¹⁷⁰

¹⁶⁸ Martin Warnke: Zur Situation der Couchecke, in: Jürgen Habermas (Hrsg.): Stichworte zur „Geistigen Situation der Zeit“, 2. Band: Politik und Kultur, 2. Aufl., Frankfurt am Main 1979, S. 673-687, hier S. 683.

¹⁶⁹ In Ratgeber-Broschüren wurde der Einsatz verschiedener Tapeten ausführlich erörtert. Vgl. beispielsweise Verlagsanstalt Alexander Koch GmbH Stuttgart (Hrsg.): Die Tapete im Raumbild, Stuttgart o. J. [1956].

¹⁷⁰ Jackson: The New Look, 1991, S. 66.

Elsbeth Kupferoth entwarf als erste Designerin passende Muster für Vorhänge und Tapeten, die – als besonderer Clou - gemeinsam präsentiert wurden.¹⁷¹ Die Tendenz der 1950er Jahre zur Vereinheitlichung der Raumwirkung, bewusst als eine bildhafte Komposition arrangiert, trat mit der zweiten Kollektion „neue form“ der Marburger Tapetenfabrik von Elsbeth Kupferoth aus dem Jahr 1956/57 besonders deutlich hervor. Die Entwürfe wurden eigens auf der Ausstellung „Vorhang und Tapete“ im Landesgewerbeamt Stuttgart präsentiert (Abb. 21). Bereits 1953 waren zur Tapetenkollektion „neue form“ passende Stoffe der Firma Pausa herausgebracht worden. Nun setzten die Unternehmen diese Zusammenarbeit – in Kooperation mit der Großhandelsfirma Emtex - fort und stellten sie der Öffentlichkeit im Rahmen dieser Ausstellung vor. Die Tapete war als Gestaltungsaufgabe in diesem Fall vorausgegangen, die Stoffe erarbeitete die Entwerferin im Anschluss daran. Wie Maria May, seit 1955 Direktorin der Meisterschule für Mode in Hamburg, in ihrer Eröffnungsansprache feststellte, bezogen sich die Muster derart aufeinander, dass die Tapete als „das Gegebene“, der Vorhangstoff dagegen als „Variation“ anzusehen sei.¹⁷² Die Kollektion verfolgte nicht das Ziel, dem Verbraucher eine gleichförmige Garnitur zu bieten. Vielmehr verstand sie sich als Anregung für ein „einheitliches Wohnbild“, wie Ministerialrat Josef Alfons Thuma, stellvertretender Präsident des Landesgewerbeamtes, anlässlich der Ausstellungseröffnung herausstellte.¹⁷³ Auch Maria May betonte, der Sinn der Kollektion „neue form“ liege darin, „eine Palette zur dreidimensionalen Raumkomposition“¹⁷⁴ durch Druckstoff und Tapete zu bieten. Angesichts der angestrebten Wirkung entkoppelte man Gebrauchszweck und Optik und betonte die ästhetische Wirkung. Einrichtungstücke wie Raumelemente erschienen als Form- und Farbwerte gleichrangig. So hob May hervor, die Tapete sei „nicht nur Hintergrund, Kleid der Wand“, sondern biete

¹⁷¹ In den USA arbeiteten damals Textil- und Tapetenherstellern mitunter zusammen. In Deutschland war eine solche Kooperation zu Beginn der 1950er Jahre nicht üblich, auch wenn in der Vergangenheit die Firma Rasch und die Heinrich Habig AG in Herdecke an der Ruhr bereits gemeinsame Projekte verfolgt hatten. Vgl. Tapeten und Dekorationsstoffe – eine sehr aktuelle Frage, in: Tapeten Zeitung, 61. Jg., 1952, Heft 12, S. 18.

¹⁷² Maria May: Zusammenklang der Raumelemente. Eine Ansprache von Frau Prof. Maria May, in: Tapeten Zeitung, 65. Jg., 1956, Heft 5, S. 11ff., hier . 13.

¹⁷³ Eine Ansprache von Josef Alfons Thuma, in: Tapeten Zeitung, 65. Jg., 1956, Heft 5, S. 8ff., hier S. 10.

¹⁷⁴ May: Zusammenklang der Raumelemente, 1956, Heft 5, S. 13.

„die Möglichkeit einer Bildwirkung“, ebenso sei der Vorhang „nicht nur Blickfang, sondern gleichzeitig ein Raumelement wie die Wand“¹⁷⁵.

In den folgenden Jahren beschworen die Unternehmer verstärkt die Nähe ihrer Erzeugnisse zur bildenden Kunst. Teilweise waren die Bezüge in den Tapeten deutlich zu erkennen oder bildende Künstler arbeiteten selbst als Entwerfer, wie die Arbeiten von Klaus Bendixen (Abb. 22) und Jean de Botton zeigen (Abb. 23). Die Zeitgenossen der 1950er Jahre begrüßten diese Entwicklung. Ein typisches Phänomen dieses Jahrzehntes waren Ausstellungen, in denen Kunstwerke und Industrieprodukte gemeinsam präsentiert wurden.¹⁷⁶ Im Konsumprodukt sahen einige Kommentatoren eher eine Chance für die Kunst als eine Gefahr für den künstlerischen Anspruch und die Qualität.¹⁷⁷ Diese Haltung drückte sich ebenfalls in der Tapetenindustrie aus. Die Einleitung zur Kollektion „neue form“ der Marburger Tapetenfabrik in Kirchhain von 1956/57 lautete: „Der Stilwille einer Zeit offenbart sich immer in dem Bestreben, die Bemühungen und Ergebnisse der Kunst in die Innenarchitektur zu überführen. Auch dieser Band neuer Tapetenmuster ist von solchem Willen erfüllt.“¹⁷⁸ Auch hier dominierten, wie in der vorangegangenen Karte der Designerin, geschwungene Linien und Formen, die teilweise als Linienbündeln auftraten. Im Vergleich mit der früheren Kupferoth-Kollektion für die Marburger Tapetenfabrik fiel der zunehmende

¹⁷⁵ May: Zusammenklang der Raumelemente, 1956, S. 13.

¹⁷⁶ Ein bekanntes Beispiel stellt die Ausstellung „Mensch und Form unserer Zeit“ 1952 in Recklinghausen dar. Vgl. Mensch und Form unserer Zeit. Ein Versuch, durch erlesene Werke der bildenden und angewandten Kunst und der Literatur, durch technische Geräte, Möbel und Hausrat die Form unserer Zeit sichtbar zu machen, Ruhr-Festspiele Recklinghausen 1952/Städtische Kunsthalle, Recklinghausen 1952.

¹⁷⁷ Stephan Hirzel kam zu dem Urteil: „Beim Stoffdruck zeigt sich sogar, daß indirekte Anleihen bei der modernen Malerei weit fruchtbarer sich auswirken als umgekehrt direkte Entwurfsarbeit moderner Maler für die Gobelinweberei.“ Vgl. Hirzel: Kunsthandwerk und Manufaktur, 1953, S. 58. Und Heinrich Lützelers stellte fest: „Soziologisch beurteilt, ist abstrakte Malerei bis zu einem gewissen Grade volkstümlich. Darauf weist die nur scheinbar banale Tatsache hin, daß es außerordentlich viele Farbpostkarten abstrakter Bilder gibt. Die Herstellung einer Farbkarte verlangt eine verhältnismäßig hohe Investierung, die man nur bei Verkaufserfolg vornimmt. Vielleicht ist diese günstige Lage noch aufschlußreicher als der hohe Preisstand abstrakter Gemälde bei Versteigerungen; denn im letzteren Falle könnte man die soziologische Bedeutung dahin einschränken, daß jene Summen nur von einigen wenigen ‚Kennern‘ oder ‚Snobs‘ aufgebracht würden.“ Vgl. Heinrich Lützelers: Bedeutung und Grenze abstrakter Malerei, in: Ders. (Hrsg.): Jahrbuch für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft, Bd. 3 (1955-1957), Stuttgart 1958, S. 1-35, hier S. 2.

¹⁷⁸ Walther Kiaulehn, in: Elsbeth Kupferoth (Entw.)/ Marburger Tapetenfabrik, Musterbuch „neue form. Kollektion Elsbeth Kupferoth“, Kirchhain, 1956/57, Firmenarchiv Marburger Tapetenfabrik J. B. Schaefer GmbH & Co. KG, Kirchhain, Fach 4, Archivnr. 26.

Gebrauch leuchtender, satter Farben auf, wobei reine Farben ohne Beimischung von Weiß und Schwarz weiterhin gemieden wurden. Vielmehr dominierten Töne wie Kornblumenblau, Orange, das in Kupfer hinüberspielte, und Senfgelb.

Form und Linie stellten sich als Dreh- und Angelpunkt des Designs jener Zeit dar. In der Mustergestaltung schlug sich diese Haltung unabhängig davon, ob man einen figürlichen oder einen ungegenständlichen Zugang wählte, nieder. Die Figurin- sowie die narrativen Bildtapeten arbeiteten ebenso wie die ungegenständlichen Wandkleider mit einem strikt flächigen Aufbau, bei dem die filigran geschwungene Linie das Hauptgestaltungsmerkmal bildete. Aus dieser Perspektive erscheint der oft beschworene Gegensatz „gegenständlich – abstrakt“ (nach dem zeitgenössischen Sprachgebrauch) nivelliert. Diese Präferenz für eine flächig-lineare Gestaltung stellt sich als ein typisch westdeutsches Phänomen der 1950er Jahre dar. Im internationalen Vergleich sticht die deutsche Entwurfstätigkeit durch ihre Vorliebe für eine grafische Herangehensweise hervor.¹⁷⁹ Gestalter, Unternehmer und Verbraucher in der jungen Bundesrepublik räumten optischen Qualitäten vor plastischen Werten den Vorrang ein.

Dieser Effekt konnte durch gestalterische Kunstgriffe unterstrichen werden. Ein Beispiel bieten die Musterwohnungen der Innenarchitektin Herta-Maria Witzemann auf der „Interbau“ 1957 in Berlin. Sie wies der Tapete nicht die Rolle einer neutralen Folie zu, sondern ließ sie zu einem autonomen Gestaltungsobjekt werden. Bei ihr trat die Tapete als „dekoratives Element“¹⁸⁰ in Erscheinung. Die Innenarchitektin kombinierte dabei frei Anstrich und papierne Wandverkleidung. So führte sie eine einzelne orangefarbene Tapetenbahn an den Wänden empor bis über die Decke.¹⁸¹ Mit diesem einfachen Trick brach die Innenarchitektin den Flächencharakter der Wand auf und negierte den tektonischen Raumcharakter aus stützenden und lastenden Bauteilen, da sie Wand und Decke optisch

¹⁷⁹ Jackson: The New Look, 1991, S. 65.

¹⁸⁰ Mustertapeten in Musterwohnungen, in: Tapeten Zeitung, 66. Jg., 1957, Heft 15, S. 10ff., hier S. 11. Die Tapeten Zeitung berichtete in diesem Artikel über die Ausstellung „Interbau“ in Berlin 1957.

¹⁸¹ Rullmann: Handbuch der Tapete, 1958, S. 116.

zusammenzog. Eine derartige „Überwindung der Schwere“¹⁸², „ein in der Schwebelage befindliches Gleichgewicht der Formmassen“¹⁸³, fassten bereits die Zeitgenossen als kennzeichnendes Merkmal ihrer Gegenwart auf und interpretierten es als Sehnsucht nach „Freiheit in der Erscheinung“¹⁸⁴ jenseits von technischen oder ökonomischen Restriktionen.

In den 1950er Jahren betrachteten westdeutsche Gestalter das Interieur als Raumbild, doch verschob sich das Verhältnis zwischen Fläche und Linie. Bis Mitte des Jahrzehnts behauptete sich die geschwungene Linie als zentrales Gestaltungselement, sowohl in der Flächenkunst, wie auf Tapeten und Druckstoffen, als auch in der Konturlinie der Möbelgestaltung. Allzu rasch drohten jedoch die anfangs so revolutionär wirkenden Muster ihre Frische zu verlieren. Die zeitgenössischen Kommentare zeugen bereits beim Tapetenwettbewerb unter den Kunsthochschulen im Jahr 1954/55, dessen Ergebnisse im Januar 1955 auf der Villa Hügel präsentiert wurden, von ersten Ermüdungserscheinungen. So sprachen die Journalisten von „braven Mustern“ und „zaghaften Farben“¹⁸⁵ und im Fall der Werkkunstschule Kassel sowie der Werkakademie Kassel von einer „Anpassung“ an die zeitgenössische „abstrakte“ Malerei¹⁸⁶.

2.3.2. Optische Effekte Ende der 1950er Jahre

Zusehends wurden neue Wege – in Abgrenzung zur zeichnerischen, linearen Gestaltung der ersten Hälfte der 1950er Jahre – gesucht. Gegen Ende des Jahrzehnts rückte die Fläche in den Mittelpunkt. Gestalter spielten vor allem bei Tapetendessins immer mehr mit Versuchen, die Konturen aufzulösen. Durch grafische Mittel, wie Schraffuren und Raster, erzielten sie optisch belebte Felder.

¹⁸² Wilhelm Braun-Feldweg: Gestaltete Umwelt. Haus – Raum – Werkform, Berlin 1956, S. 28.

¹⁸³ Ebd.

¹⁸⁴ Ebd.

¹⁸⁵ Helene Rahms: Achtzig neue Tapetenmuster, in: Frankfurter Allgemeine Zeitung, Nr. 36, 12.02.1955, HStAM, Bestand: Universität Kassel, ehemalige Werkkunstschule, Archivnr. 429/02-91.

¹⁸⁶ Werner Tamms: Mit aparten Mustern aus Kassel. Deutsche Tapetenindustrie stellt in Essen neue Entwürfe aus, in: Hessische Nachrichten, 01.02.1955, Staatsarchiv Marburg, Bestand: Universität Kassel, ehemalige Werkkunstschule, Archivnr.: 429/02-91.

Die so gestalteten Wände führten das Auge des Betrachters nicht länger anhand klarer Linien und konturierter Flächen. Vielmehr stellten sich flirrende Effekte ein, wodurch die Raumelemente gleichsam entmaterialisiert wirkten. Im Gegenzug gewannen die Möbel an plastischer Qualität. Sie ließen die geschwungenen Formen zusehends hinter sich und betonten die Senkrechte und Waagerechte. Als betonte Körper traten sie im Raum in den Vordergrund.

Repräsentativ für diese Entwicklung steht der so genannte „marburg-rapport“, den die Marburger Tapetenfabrik 1958/59 auf den Markt brachte (Abb. 24a und b). Bei dieser Innovation verschoben sich die Motive in ihrer Anordnung untereinander durch eine Vorrichtung an der Druckmaschine, die eine permanente Veränderung der Walzenstellung bewirkte. Dadurch gab es bei diesem Dessin keine stete Wiederholung. Die Rollen konnten in jeder beliebigen Richtung verklebt werden.¹⁸⁷ Mit dieser Entwicklung erweiterten sich die Anwendungsmöglichkeiten der Tapete. Der Künstler Kurt Kranz, zum Zeitpunkt der Herausgabe der Kollektion Gastprofessor an der Universität New Orleans¹⁸⁸, besaß ein Patent auf rapportlose Tapeten und entwickelte das Konzept der Karte. In seinen Dessins ersetzte er geschlossene Flächen durch ein Spiel offener Linienschraffuren, die sich beliebig kombinieren und aneinanderfügen ließen. Der Entwerfer sprach davon, dass die Tapete vom Rapport „befreit“ werden müsse, „um das geometrische Raster gegen eine variable, natürliche Anordnung auszutauschen“¹⁸⁹. Die Marburger Tapetenfabrik beschrieb das Prinzip:

„Die Motive treten hier nie in der gleichen Gruppierung auf. [...] Die Tapete verliert den Charakter des Schematisch-Maschinellen und nähert sich der freien Wandgestaltung. Da die Muster mit dem neuen ‚marburg-rapport‘ auch gestürzt oder sogar quer geklebt werden können, ergeben sich völlig neue Möglichkeiten für die Gestaltung der Wände.“¹⁹⁰

¹⁸⁷ Der Marburg-Rapport. Ein Außenseiter schuf interessante Variationen, in: Tapeten Zeitung, 67. Jg., 1958, Heft 14, S. 9.

¹⁸⁸ Kurt Kranz war seinerzeit bei Klee und Kandinsky am Bauhaus Dessau und hatte später eine Professur an der Hochschule für bildende Künste in Hamburg inne. Vgl. Schwab: Menschen, Muster und Maschinen, [1959], o. p.

¹⁸⁹ Brief Kurt Kranz an die Marburger Tapetenfabrik, Hamburg, 18.12.1966, Archiv DTM.

¹⁹⁰ So vermerkte es das Musterbuch „marburg auslese“: Marburger Tapetenfabrik, Musterbuch „marburg auslese“, Kirchhain, 1958/59, Firmenarchiv Marburger Tapetenfabrik J. B. Schaefer GmbH & Co. KG, Kirchhain, Fach 4, Archivnr. 35.

Kranz' Tapetengestaltung stand in Zusammenhang mit seinen künstlerischen Arbeiten jener Jahre. Bereits während seiner Jugend setzte er sich mit dem Prinzip der Bildreihe auseinander. 1955 schuf er ungegenständliche Gemäldeserien mit dem Titel „Variationen über ein geometrisches Thema“. Diese Arbeiten bezogen den Faktor Zeit sowie den Zufall bewusst in die Gestaltung ein. Zeitgenössische Kommentatoren hoben die dynamische Beziehung dieser Werke zum Betrachter hervor. Sie betonten, dass die Bildserie, im Gegensatz zum Film, der dem Zuschauer den Wechsel vorgebe, dem Einzelnen seine „individuelle Zeit“ einräume. Er könne selbst über Dauer und Abfolge der Auseinandersetzung mit dem Werk entscheiden.¹⁹¹ Das Prinzip dieser lebhaften Interaktion übertrug Kranz mit seiner neuartigen Rapportlösung auf den Wandschmuck. Seine Tapeten riefen einen Überraschungseffekt hervor, indem sie die Erwartung an ein fortlaufendes Muster und damit ein gewohntes Sehschema nicht erfüllten.

Die Marburger Tapetenfabrik experimentierte auch in weiterer Hinsicht mit neuen Druckverfahren, um Wirkungen zu erzielen, die sich von der bekannten Sehweise lösten. Auf die Punkt- und Strichraster folgten Dessins im Monotypiedruck mit einem schlierenartigen Farbauftrag von Leo Wollner (Abb. 25) und eine Netzarstertechnik, die die Farbübergänge auflöste, entworfen von dem Maler Rupprecht Geiger für die Kollektion 1960/61.¹⁹² Die Hessische Tapetenfabrik in Marburg griff das Spiel mit Strukturen in geometrischer Form auf. Aus „der konsequenten Durchführung eines Systemes von parallel laufenden Linien gleicher Stärke in verschiedenem Abstand und unterschiedlicher Länge“¹⁹³ entstanden verschiedenartig getönte Flächen. Für den Verbraucher ergaben sich daraus vielfältige Kombinationsmöglichkeiten. Der Seheindruck wechselte mit unterschiedlichem Abstand zur Wand. Bei naher Betrachtung traten die einzelnen Linien in Erscheinung. Bei weiterer Entfernung verschmolzen sie zu klar gegliederten, meist geometrischen Farbfeldern von verschiedener Intensität.

¹⁹¹ Kurt Kranz: Variationen über ein geometrisches Thema. Eine graphische Bildserie in 158 Tafeln. Mit erläuterndem Text von Hanns Theodor Flemming, München 1956, vgl. bes. S. 104ff.

¹⁹² Die neue Marburg-Kollektion 1960/61, in: Tapeten Zeitung, 68. Jg., 1959, Heft 23, S. 6ff.

¹⁹³ Die Kollektion heta linea aus Marburg, in: Tapeten Zeitung, 1960, Heft 9, S. 11. Künstlerischer Kopf dieser Kollektion war Hilde Eitel. Freundliche Auskunft von Herrn Ullrich Eitel.

Durch diesen steten Wechsel wurden die Wände zu lebendigen Flächen.¹⁹⁴ Die tapezierten Raumelemente erhielten auf diese Weise einen veränderten Status. Sie lösten sich nun zu „fast schwerelose[r] Transparenz“¹⁹⁵ auf. Ihre schlichten, grafischen Formen entpuppten sich auf kurze Distanz als flirrende Linienstrukturen, die sich jeder Eindeutigkeit entzogen. Diese Tendenz zur Auflösung der Form war eine dominante Strömung im Tapetendesign gegen Ende der 1950er Jahre. Im Musterwettbewerb der Kunstschulen 1957/58 kristallisierte sich, im Einklang mit der Entwicklung der Möbelformen, außerdem der Trend zum rechten Winkel und eine zurückhaltenden Farbigkeit mit Schwarz-Weiß-Kontrasten sowie Graustufen heraus.¹⁹⁶

Parallel zu dieser Entwicklung gewannen konservative gestalterische Konzepte erneut an Gewicht. Die Marburger Tapetenfabrik brachte 1958/59 eine Kollektion naturalistischer Motive unter dem Titel „allegro“ heraus und kommentierte diesen Schritt:

Die neue „allegro“-Karte ist konsequent auf naturnahe Motive ausgerichtet. Sie bildet ganz bewußt einen Kontrast zu der allgemeinen Geschmacksrichtung, die zum gegenstandslosen Muster tendiert und setzt so gleichsam einen Kontrapunkt zu dem schon ermüdenden Einerlei abstrakten Übereifers.¹⁹⁷

Stilmöbel erfreuten sich wachsender Beliebtheit, man sprach von einem neuen „Historismus“, einer neuen „Gemütlichkeit“¹⁹⁸. Auch andere Tapetenhersteller verließen gegen Ende des Jahrzehnts die betont progressive Linie der 1950er

¹⁹⁴ Denkbar, wenn auch nicht konkret zu belegen, ist der Einfluss amerikanischer Architektur auf diese neuen Gestaltungsansätze. Frank Lloyd Wright entwickelte 1956 eine Kollektion für die amerikanische Tapetenfabrik Schumacher. Seine geometrischen Muster verstand er als Bestandteil seiner „organischen Architektur“, in der jedes Detail die Beziehung zum Ganzen wahrte. Seine Entwürfe zeichneten sich durch ihre Lebendigkeit aus. Einige seiner geometrischen Muster erzielten starke optische Effekte, die die Raumelemente in Schwingung versetzten. Vgl. Hapgood: *Wallpaper and the Artist*, 1992, S. 141.

¹⁹⁵ Schwab: *Menschen, Muster und Maschinen*, [1959], o. p.

¹⁹⁶ Vorbereitung auf die zweijährige Kollektion 1958/59. Musterwettbewerb an den Kunstschulen mit sachlicher und propagandistischer Note, in: *Tapeten Zeitung*, 66. Jg., 1957, Heft 5, S. 8-11.

¹⁹⁷ Vorwort in: *Marburger Tapetenfabrik, Musterbuch „allegro“*, Kirchhain, 1958/59, Firmenarchiv Marburger Tapetenfabrik J. B. Schaefer GmbH & Co. KG, Kirchhain, Fach 5, Archivnr. 37.

¹⁹⁸ Karl Pawek: *Menschliches Wohnen. Die Moderne wird gemütlich*, in: *Tapeten Zeitung*, 1959, Heft 20, S. 6ff.

Jahre, die naturalistische Motive weitgehend ausgeklammert hatte. Diese Tendenz fand ebenfalls im Schaffen der Designer ihren Niederschlag. So arbeitete Rasch in der Kollektion 1958/59 mit Elsbeth Kupferoth zusammen. Im Unterschied zu ihren früheren Arbeiten führte die Entwerferin nun gegenständliche Motive in ihr Werk ein. Das Spektrum dieser Karte umfasste, wie Rasch verkündete, „gegenstandslose wie naturalistische Motive, freie wie strenge Ornamentik“¹⁹⁹.

Eine „Internationale Tapetenausstellung“ (ITA), 1960 im Haus der Kunst in München veranstaltet, zeigte, dass im In- und Ausland der Trend zu stark gemusterten Tapeten vorbei war. Flächenhafte Dessins, Struktur- und Bildtapeten sowie diverse Streifen beherrschten die Szene. Der deutsche Beitrag zeichnete sich im internationalen Vergleich durch zarte Pastelltöne aus. Die ausländischen Dessins fielen in zwei Kategorien: England und Frankreich favorisierten klassische, vorrangig florale Motive, während die Skandinavischen Länder und Italien vorwiegend moderne Muster zeigten.²⁰⁰

Zusammenfassend lässt sich über die Tapetendessins der 1950er Jahre in Westdeutschland festhalten, dass sie zwar eine breite motivische Bandbreite umfassten, sich aber in ihrer gestalterischen Herangehensweise ähnelten. Linie und Fläche waren bei den Mustern jenes Jahrzehntes – ob figürlich oder ungegenständlich – betont. Diese Tapeten förderten so keine illusionistischen Wirkungen, sondern forderten eine Betrachtung unter rein ästhetischen Gesichtspunkten. Sie bestätigen die Einschätzung Martin Warnkes, dass die Industrie frühzeitig mit neuen Wahrnehmungsmustern rechnete.²⁰¹ Diese betrafen jedoch, so ist zu ergänzen, sämtliche stilistischen Richtungen.

¹⁹⁹ Tapetenfabrik Gebr. Rasch GmbH & Co. KG: Broschüre „Wir leben zwischen Wänden“, Bramsche o. J. [ca. 1960], Deutsches Museum, München, Bestand Firmenschriften (FS): Gebr. Rasch, Bramsche, o. p.

²⁰⁰ F. Ladwig: Nachlese von der ITA 1960, in: Tapeten Zeitung, 1960, Heft 13, S. 20ff.

²⁰¹ Vgl. Warnke: Von der Gegenständlichkeit und der Ausbreitung der Abstrakten, 1985, S. 209-222 sowie Kap. 1.3.

3. Entwerfer, Unternehmer und Verbraucher

3.1. Entwerfer für die Industrie

Designobjekte dienen der praktischen Anwendung. Sie sind daher ganz unmittelbar in das Leben der Menschen mit einbezogen. Ihre Herstellung wie ihre Nutzung wurzeln in der jeweiligen zeitgenössischen gesellschaftlichen und ökonomischen Situation und sind das Ergebnis komplexer Wechselwirkungen. Das Verhältnis zwischen Angebot und Nachfrage beruht auf der „Harmonisierung zwischen den beiden voneinander relativ unabhängigen Logiken des Produktionsfeldes und des Konsumtionsfeldes“²⁰². Die Verbreitung eines Erzeugnisses ist kein einseitiger Prozess, der ausschließlich entweder von der Industrie oder den Verbrauchern gesteuert wird. Die Herstellung eines Artikels ist das Ergebnis wirtschaftlichen Kalküls, unternehmerischer Überzeugung und industrieller Rahmenbedingungen. Der Erwerb einer Ware wiederum ist von praktischen Überlegungen bestimmt. Er dient aber meist ebenso dazu, dem persönlichen Geschmack Ausdruck zu verleihen und so den eigenen Lebensstil zu demonstrieren. Dies trifft besonders auf solche Gegenstände zu, deren Zweck über den unmittelbaren Gebrauchswert hinausgeht, da sie beispielweise vor allem dekorative Funktion besitzen.²⁰³ Bei einer Kaufentscheidung ist darüber hinaus die Rolle von Mediatoren, die vermittelnd wirken, wie regulierend eingreifende Institutionen, Werbung oder gesellschaftliche Vorbilder, zu berücksichtigen.²⁰⁴

Insofern ist ein Umschwung der Gestaltung, wie am Beispiel der westdeutschen Tapetenindustrie in den 1950er Jahren dargestellt, das Ergebnis komplexer Zusammenhänge. Er verweist auf Veränderungen auf Seiten der Produktion wie des Verbrauchs. Diese Aspekte sind Gegenstand des folgenden Kapitels. Hinter der Darstellung steht die Frage: Wie erklären sich die Neuerungen und unter welchen Prämissen fand diese Entwicklung statt? Die Betrachtung dieses

²⁰² Pierre Bourdieu: Die feinen Unterschiede. Kritik der gesellschaftlichen Urteilskraft, übers. von Bernd Schwibs und Achim Russer, 4. Aufl., Frankfurt am Main 1987 (franz. Orig.-Ausg. 1979), S. 362.

²⁰³ Vgl. ebd., S. 363.

²⁰⁴ Die Mediatoren nehmen besonders in der Populärkultur eine maßgebliche Stellung ein. Vgl. Gerhardt Kapner: Studien zur Kunstsoziologie. Versuch eines sozialhistorischen Systems der Entwicklung europäischer Kunst, Wien/Köln/Graz 1987, S. 81ff.

Wechselgefüges beginnt am Anfang des Designprozesses, bei den Entwerfern. Um die Situation in der jungen Bundesrepublik historisch einordnen zu können, richtet sich der Blick jedoch zunächst auf die geschichtlichen Ausgangsbedingungen.

3.1.1. Historischer Rückblick

Wer sich der Designgeschichte widmet, sieht sich zunächst mit methodischen Problemen konfrontiert. An erster Stelle steht die Frage: Was ist der Gegenstand der Untersuchung? Der Begriff „Design“ wird im deutschen Sprachraum seit den 1930er Jahren gebraucht. Seine Einführung wird Ludwig Mies van der Rohe zugeschrieben.²⁰⁵ Im Wesentlichen bezeichnet der Terminus eine ästhetische Eigenschaft von Gegenständen, die für die praktische Anwendung bestimmt sind und in großer Stückzahl für einen breiten Absatzmarkt gefertigt werden. Im engeren Sinne bezieht er sich auf industriell hergestellte Objekte.

Untersucht man die Genese des modernen Designs, so lassen sich zwei Entwicklungsstränge identifizieren. Zum einen bildete sich eine eigene Ästhetik des maschinell gefertigten Erzeugnisses heraus, die eine stilgeschichtliche Einteilung nahelegt. Auf der anderen Seite verschoben sich die Abgrenzungen zwischen der angewandten Kunst, dem Handwerk und dem Industrieprodukt. Diese Unterteilungen sind bis heute im Fluss. Sie zeigen ideengeschichtliche Paradigmenwechsel an. Eng damit verbunden ist der Aspekt der Urheberschaft und dessen Bewertung. Wer entwirft einen Gegenstand des täglichen Gebrauchs: ein Handwerker, ein Künstler oder ein speziell ausgebildeter Designer? Und wie unterscheiden sich diese Berufe voneinander? Aus dieser Perspektive betrachtet ist Designgeschichte sozialhistorisch motiviert.

An der Gestaltung von Produkten für den breiten Bedarf wirkten historisch gesehen unterschiedliche Berufsgruppen mit: vom Handwerker über den

²⁰⁵ Vgl. Jens Reese: Von der Anstrengung, der Technik ein Gesicht zu geben, in: Ders. (Hrsg.): Der Ingenieur und seine Designer. Entwurf technischer Produkte im Spannungsfeld zwischen Konstruktion und Design, Berlin/Heidelberg/New York 2005, S. 5-107, hier S. 7f.

Techniker und Ingenieur hin zum Künstler, Musterzeichner und schließlich Designer. Innerhalb der Tapetenindustrie kamen und kommen bis heute weitere Berufssparten hinzu, vor allem Architekten und Innenarchitekten. Das Entwerfen als selbständiges Aufgabenfeld trat erst mit der arbeitsteiligen Produktionsweise der Industrialisierung klar in Erscheinung. Allmählich gewann die Befähigung, das Aussehen von Produkten für einen großen Kundenkreis zu entwickeln, eine institutionelle Basis. Zunächst lag diese Tätigkeit meist in den Händen von Technikern und Ingenieuren. Meist standen vorhandene Vorbilder Pate. Frühe Konsumgüter bezogen sich daher noch weitgehend auf den Formenschatz des Handwerks.

Mit der Hochindustrialisierung übernahmen spezialisierte Musterzeichner die Gestaltungsleistung. Sie traten als neue Berufsgruppe neben den Künstler, den Handwerker und den Ingenieur. In der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts war im deutschen Sprachgebrauch noch nicht klar zwischen Künstler und Kunsthandwerker unterschieden worden.²⁰⁶ Erst um 1870 hatte sich das „Kunstgewerbe“ als eigenständige Bezeichnung im allgemeinen Wortschatz durchgesetzt.²⁰⁷ Die Definition künstlerischen Schaffens löste sich in Abgrenzung dazu immer mehr von manuellen Fertigkeiten. Es galt nun vor allem als intellektuelle Betätigung und die Kunst als geistiges, von Sachzwängen unabhängiges Ausdrucksfeld. Der Kunsthistoriker Wolfgang Ruppert definierte den Künstler der Moderne als „ein Individuum, das seine gesteigerte subjektive Empfindung sowie seine Wahrnehmungsfähigkeit in einer individualisierten und authentisch-originellen ästhetischen Sprachlichkeit“²⁰⁸ intuitiv auszudrücken vermag. Das Entwerfen von Gebrauchsgegenständen wurde dagegen nicht als schöpferische Leistung betrachtet.

Indem eine Trennung zwischen autonomer Kunst und Kunsthandwerk gezogen wurde, etablierten sich institutionelle Unterschiede. Während die Ausbildung der

²⁰⁶ Vgl. Ingeborg Cleve: Geschmack, Kunst und Konsum. Kulturpolitik als Wirtschaftspolitik in Frankreich und Württemberg (1805 – 1845), Göttingen 1996, zugl. Tübingen, Univ., Diss., 1993, S. 207.

²⁰⁷ Vgl. Barbara Mundt: Die deutschen Kunstgewerbemuseen im 19. Jahrhundert, München 1974, S. 15.

²⁰⁸ Wolfgang Ruppert: Der moderne Künstler. Zur Sozial- und Kulturgeschichte der kreativen Individualität in der kulturellen Moderne im 19. und frühen 20. Jahrhundert, Frankfurt am Main 1998, S. 232f.

Gestalter zunächst noch an den neu gegründeten Kunstakademien erfolgte, bildete sich seit Mitte des 19. Jahrhunderts ein eigenes Schulsystem für Musterzeichner heraus.²⁰⁹ Vorbildsammlungen, die oftmals in staatlichem Auftrag entstanden, gewannen für die industrielle Produktion an Bedeutung. Einflussreich waren die Musterbeispiele berühmter Künstler, so Karl Friedrich Schinkels grafische Entwürfe. Mittels Ausstellungen exemplarischer Erzeugnisse sowie Schaukollektionen, die in den neu eingerichteten Kunstgewerbemuseen seit dem letzten Drittel des 19. Jahrhunderts zusammengetragen wurden, verständigten sich Produzenten und Konsumenten darüber, was als guter Geschmack zu gelten habe. Stilistisch herrschte der Historismus, der aus dem Formenvokabular vergangener Epochen schöpfte. Die Orientierung an geschichtlichen Vorlagen versprach dabei eine Aufwertung der industriellen Produkte, die sich ästhetisch noch nicht emanzipiert hatten.

Die Kritik am ästhetischen Eklektizismus dieser frühen Massenerzeugnisse ließ den Ruf nach einer Neuordnung des Kunstgewerbes laut werden. Ein Wandel vollzog sich zunächst im Kunsthandwerk unter Einbeziehung von Persönlichkeiten, die sich um eine erneute Zusammenführung freier und angewandter Kunst bemühten. Die Reformer besannen sich auf den individuell gefertigten Einzelentwurf eines Künstlers für einen Gebrauchsgegenstand. Diese Haltung erfasste im deutschen Jugendstil zunächst eine verhältnismäßig kleine Gruppe, die sich aus Vertretern der wohlhabenden Bildungselite zusammensetzte. In den Ateliers der Industriebetriebe wurden diese Vorbilder rasch aufgegriffen und für den breiten Markt adaptiert, wodurch sie oftmals an gestalterischer Qualität einbüßten. Um die Jahrhundertwende stieg jedoch der technische Standard der Güter. Während das maschinelle Produkt mit einem handwerklich gefertigten Stück im 19. Jahrhundert unter diesem Aspekt oft nicht konkurrieren konnte, verkehrte sich dieses Verhältnis ab etwa 1900. Die industrielle Herstellungsweise erreichte nun ein Niveau, an das die Handarbeit oft

²⁰⁹ Die Gründung von Gewerbeschulen setzte in Deutschland in größerem Maßstab ab etwa 1850 ein. Viele Schulen beschränkten sich jedoch auf ergänzenden Zeichenunterricht für handwerkliche Berufe. Ab dem letzten Viertel des 19. Jahrhunderts wurden zahlreiche Kunstgewerbeschulen, oft in Anbindung an Kunstgewerbemuseen, gegründet, die sich vorrangig der künstlerisch-gestalterischen Ausbildung widmeten. Vgl. Mundt: Die deutschen Kunstgewerbemuseen, 1974, S. 29f. und S. 152-162.

nicht heran reichte.²¹⁰ Diese neue Perfektion industriell gefertigter Stücke bahnte den Weg für eine veränderte Wahrnehmung.

Zu Beginn des 20. Jahrhunderts ordnete sich die Entwurfstätigkeit verstärkt den Zielen der rationalisierten Massenproduktion unter. Diese Entwicklung drückte sich in einer neuen Formensprache aus, die zunehmend sachlicher wurde. Das Aussehen der Artikel spiegelte nun die technologisch Herstellungsweise wider. Die maschinelle, serielle Fertigung wurde nicht geleugnet, sondern im Gegenteil im Erscheinungsbild der Güter betont und stilisiert. Glätte und Präzision waren wesentliche Merkmale dieser neuen Gestaltungsgrundsätze. Die konsequente Umsetzung dieser Prinzipien hing jedoch in hohem Maße vom Engagement einzelner Unternehmer ab.²¹¹ Künstlerpersönlichkeiten prägten mit ihrer Arbeit für die Industrie diese „Maschinenästhetik“. Sie können als erste Designer im engeren Sinne gelten, da sie einen selbständigen gestalterischen Kanon für das industriell gefertigte Objekt entwickelten. Ihre Entwürfe orientierten sich an der Funktion der Produkte. Die Kunsttheorie untermauerte diese Entwicklung mit dem Schlagwort einer „Form ohne Ornament“²¹². Der Gebrauchsgegenstand sollte, so die Forderung, von schmückendem Zierrat befreit und seine Konstruktion nicht mehr mittels Dekorationselementen verschleiert werden. Adolf Loos erhob in seiner Schrift *Ornament und Verbrechen* (1908) die Sachlichkeit nicht nur zu einem ästhetischen, sondern auch zu einem „ethischen und sozialen Prinzip“²¹³.

Als Vorreiter der industriellen Formgebung und erster moderner Industriedesigner in Deutschland gilt Peter Behrens. 1907 zum künstlerischen Beirat der Allgemeinen Elektrizitäts-Gesellschaft in Berlin ernannt, schuf er für das Unternehmen ein charakteristisches Erscheinungsbild, das vom elektrischen Gerät über die Werkhallen bis hin zu den Briefköpfen reichte. Hier kam die Tendenz zur Versachlichung als künstlerischem Programm auf allen Ebenen zum Ausdruck. Zur selben Zeit begannen weitere Firmen, wie die Deutschen

²¹⁰ Vgl. Wolfgang König: *Kleine Geschichte der Konsumgesellschaft. Konsum als Lebensform der Moderne*, Stuttgart 2008, S. 58.

²¹¹ Vgl. Oestereich: „Gute Form“, 2000, S. 172ff.

²¹² So der Titel der Werkbundausststellung 1924.

²¹³ Gert Selle: *Design-Geschichte in Deutschland. Produktkultur als Entwurf und Erfahrung*, überarb. und erw. Aufl., Köln 1987, S. 116.

Werkstätten in Hellerau oder Bahlsen in Hannover²¹⁴, Künstler mit Aufträgen zur Gestaltung ihrer Erzeugnisse zu betrauen. Parallel zu dieser Entwicklung fand das maschinell gefertigte Produkt Eingang in die bildende Kunst. Die Maschine und ihr Fabrikat erschienen in einem neuen Licht; industrielle Formen erschlossen sich einer ästhetischen Betrachtungsweise.²¹⁵ Die Rechtsgeschichte spiegelt diesen Wandel wider. Die juristische Abgrenzung zwischen bildender und angewandter Kunst wurde zusehends abgebaut. Mit dem „Reichsgesetz betreffend das Urheberrecht an Werken der bildenden Künste und der Photographie“ (Kunstschutzgesetz) im Jahr 1907 war der „künstlich aufgebaut[e] Gegensatz zwischen Kunstwerkeigenschaft und Gebrauchszweck“²¹⁶ zum ersten Mal aufgehoben.

Kunst und Gewerbe zusammen zu führen, blieb zu Beginn des 20. Jahrhunderts das angestrebte Ideal. Zahlreiche private Kunstschulen und Werkstätten, die um die Jahrhundertwende eröffneten, waren diesem Ziel verpflichtet. Mit dem 1907 gegründeten Deutschen Werkbund, in dem sich Vertreter aus Industrie, Unternehmertum und Handwerk sowie Künstler, Publizisten, Lehrer und Politiker zusammenschlossen, war eine Institution geschaffen worden, die sich für ein gemeinsames Wirken von Kunst, Industrie und Handwerk einsetzte. An der einflussreichsten Schule für Gestaltung, dem Bauhaus, verlagerte sich der Schwerpunkt im Laufe der Zeit zu Gunsten der industriellen Produktion. Während diese Lehreinrichtung zunächst eine Verbindung von Kunst und Handwerk anstrebte, widmete sie sich zunehmend den Bedingungen der maschinellen Fertigung und der darauf ausgerichteten Entwurfstätigkeit. Die Kunsthistorikerin Karin Thönnissen bezeichnete daher das Bauhaus als „erste Ausbildungsstätte

²¹⁴ Zum künstlerischen Engagement Hermann Bahlsens vgl. Thomas Hermsen: Kunstförderung zwischen Passion und Kommerz. Vom bürgerlichen Mäzen zum Sponsor der Moderne, Frankfurt am Main/New York 1997, S. 73-80.

²¹⁵ Vgl. Lucie-Smith: A History of Industrial Design, 1983, S. 91. In Marcel Duchamps „Ready-made“ kam diese Entwicklung deutlich zum Ausdruck: Das anonyme Industrieprodukt konnte durch die künstlerische Handlung den Status eines Kunstwerkes erhalten. Vgl. Bernd Meurer: The Birth of Contemporary Design, in: Carlo Pirovano (Hrsg.): History of Industrial Design. Bd. 3: 1919-1990. The Dominion of Design, Milan 1991, S. 12-33, hier S. 25.

²¹⁶ Friedrich Böttner: Kunst- und Werkbegriff unter besonderer Berücksichtigung der angewandten Kunst. Urheber- und öffentlichkeitsrechtliche Untersuchung im kulturhistorischen Kontext. Von den Begriffen „Fabriken-, Manufacturen- und Handwerks-Künste“ Ausgang des 18. Jahrhunderts bis zum „industrial design“ Ende des 20. Jahrhunderts, Hamburg, Univ., Diss., 1997, S. 185.

des industriellen Entwerfers²¹⁷. Der Schritt zum eigenständigen Berufsbild des Industriedesigners fand jedoch Ende der 1920er Jahre in den USA statt. Die dortigen Formgeber waren zum Teil Angestellte in der Industrie. Meist agierten sie jedoch als selbständige Unternehmer, die Firmenaufträge entgegennahmen. Sie arbeiteten als „team“ von Spezialisten und konnten so den gewachsenen Anforderungen der Produktgestaltung, die ein hohes Maß spezifischer Kenntnisse voraussetzte, gerecht werden.²¹⁸

In Deutschland bereitete der Nationalsozialismus progressiven Gestaltungsbestrebungen dagegen ein Ende. Mit der politischen Verfolgung der Avantgarde und dem Ausbruch des Zweiten Weltkrieges riss die künstlerische Entwicklung ab. Innovationen vollzogen sich nun im Ausland, teilweise mit direkter Beteiligung emigrierter Gestalter. Nach 1933 galt in Deutschland eine strikte Trennung zwischen Kunstakademien und Meisterschulen. Die Diktatur beseitigte die moderne Formensprache jedoch nicht vollständig. Das Regime behielt den Stil der Neuen Sachlichkeit teilweise bei²¹⁹, strebte aber parallel dazu eine Wiederbelebung des traditionellen Handwerks an. Die Machthaber lösten beide Richtungen allerdings aus ihrem angestammten Kontext und bedienten sich ihrer für ihre Zwecke. Die sachliche Ästhetik wie die traditionelle Fertigungsweise gerieten zu Pathosformeln im Dienst der Ideologie. Die moderne Formensprache sollte die vermeintliche technologische Überlegenheit des „Dritten Reiches“ illustrieren. Herkömmliche Herstellungsmethoden und Produkte dagegen entsprachen der völkischen Propaganda, die das Brauchtum für ihre „Blut-und-Boden“-Doktrin vereinnahmte.²²⁰ Die Entwerfer waren, wie andere

²¹⁷ Karin Thönnissen: Die Erfindung des Industrie-Designs. Johannes Itten und die Höhere Preußische Fachschule für textile Flächenkunst, Aachen, Techn. Hochsch., Diss., 1993, S. 44ff., Zitat S. 46.

²¹⁸ Vgl. Oestereich: „Gute Form“, 2000, S. 202-205.

²¹⁹ Wie Paul Betts dargelegt hat, löste sich das avantgardistische Design bereits zur Zeit der Wirtschaftskrise zunehmend von sozialreformerischen Idealen, die zunächst wesentlich zu seiner Entwicklung beigetragen hatten. Vielmehr war es seit 1929 zu einem Synonym des industriellen Fortschrittes und zu einem Statusobjekt wirtschaftlicher Eliten geworden. Die teilweise Vereinnahmung der modernen Formensprache durch die Nationalsozialisten, wie sie insbesondere Joseph Goebbels befürwortete, wurde so erst ermöglicht. Vgl. Betts: The authority of everyday objects, 2004, S. 23-72.

²²⁰ Vgl. Volker Böhnigk und Joachim Stamp (Hrsg.): Die Moderne im Nationalsozialismus, Bonn 2006; Harald Welzer (Hrsg.): Das Gedächtnis der Bilder. Ästhetik und Nationalsozialismus, Tübingen 1995; Winfried Nerdinger (Hrsg.): Bauhaus-Moderne im Nationalsozialismus. Zwischen Anbiederung und Verfolgung, München 1993; Gerhard Voigt: Goebbels als Markentechniker, in: Wolfgang Fritz Haug (Hrsg.): Warenästhetik.

„Kulturschaffende“ auch, seit 1933 der „Reichskammer für Bildende Künste“ eingegliedert. Der Hinweis auf die Leistung des Einzelnen entfiel. Das Regime forderte den Zusammenschluss aller Künstler und Gestalter, wobei die individuelle Arbeit lediglich als Ausdruck der „Schöpferkraft“ des Volkes galt.²²¹

Die Entwicklung der Industriegestaltung in Westdeutschland nach 1945 hing mit der ökonomischen Situation eng zusammen. In der unmittelbaren Nachkriegszeit stand die Bedarfsdeckung im Vordergrund. Doch in dem Maße, in dem sich die Wirtschaft erholte, sahen sich die westdeutschen Industriellen immer stärker mit der ausländischen Konkurrenz konfrontiert. Mit Staunen und Neid blickte die Bevölkerung auf die Produkte anderer Staaten, deren Konsumgüterindustrie sich während des zurückliegenden Jahrzehntes weiter entwickelt hatte. Organisatorisch und institutionell bestand im Hinblick auf ein modernes Industriedesign Nachholbedarf.²²² Allerdings entsprach diese Selbsteinschätzung nicht unbedingt dem Bild, das das Ausland von der deutschen Situation gewann. So beauftragte der britische Militärgeheimdienst „British Intelligence Objectives Sub-Committee“ (BIOS) im Jahr 1946 eine Expertenkommission, den Designprozess und die Rolle des Entwerfers in der deutschen Industrie zu untersuchen. Das Gremium kam zu dem Schluss, dass es in Deutschland von Seiten der Industrie ein großes Interesse an moderner Formgebung gebe und ein ausgeprägtes Bewusstsein für gute Gestaltung unter Designern, Facharbeitern und Verbrauchern herrsche. Zudem wurde im Vergleich mit Großbritannien die bessere Ausbildung sämtlicher am Produktionsprozess beteiligter Personen gelobt.²²³

Beiträge zur Diskussion, Weiterentwicklung und Vermittlung ihrer Kritik, Frankfurt am Main 1975, S. 231-260.

²²¹ Vgl. Böttner: Kunst- und Werkbegriff, 1997, S. 156-159.

²²² Vgl. Oestereich: „Gute Form“, 2000, S. 174-188. In der ersten Nachkriegszeit war vor allem der europäische Einfluss bestimmend, während die amerikanische Industrie nicht unmittelbar vor Augen stand. Ein wichtiges Vorbild der westdeutschen Wirtschaft war Großbritannien. Vgl. Else Meißner: Qualität und Form in Wirtschaft und Leben, München 1950, S. 28-36.

²²³ Anne Sudrow: Einleitung, in: Nikolaus Pevsner u. a.: Geheimreport Deutsches Design. Deutsche Konsumgüter im Visier des britischen Council of Industrial Design (1946), hrsg. vom Deutschen Museum München, Göttingen 2012, S. 11-118, bes. S. 77-82.

Vereinzelt gab es in Westdeutschland erneut Bestrebungen, freie und angewandte Kunst wieder zusammen zu führen.²²⁴ Die Situation hatte sich in einem entscheidenden Punkt jedoch grundlegend gewandelt: Das Handwerk verlor langfristig seine Vorreiterstellung.²²⁵ Zwar gelang es ihm nach dem Zweiten Weltkrieg eine Gestaltungsreform durchzusetzen, doch vertiefte sich der Gegensatz zur industriellen Produktion. Professionelle Entwurfstätigkeit wurde, ebenso wie rationelle und technisch fortschrittliche Herstellungsverfahren, modernes Marketing und eine stringente betriebswirtschaftliche Planung, zu einem entscheidenden Marktfaktor.²²⁶ Nichtsdestotrotz vertraten konservative Kreise die Ansicht, im Kunsthandwerk liege der Schlüssel zur Überwindung der – von ihnen abgelehnten – technischen und ästhetischen Moderne.²²⁷

Das Industriedesign bildete sich in der jungen Bundesrepublik als eigener Gewerbezweig heraus. Der Begriff „Industrieform“, abgeleitet von der englischen Bezeichnung „industrial design“, fand im *Großen Brockhaus* erstmals 1954 Erwähnung.²²⁸ Ebenfalls zu Beginn der 1950er Jahre wurde das Berufsbild des Designers, noch unter der Bezeichnung „Formgeber“ oder „Gestalter industrieller Erzeugnisse“, als eigenes Tätigkeitsgebiet nach ausländischen Vorbildern umschrieben.²²⁹ Die Nachkriegszeit stellte jedoch eine Phase des Übergangs dar. Der Werdegang der Gestalter unterlag zu dieser Zeit keinem fixen Reglement. Ein eigener Berufsverband, der „Verband Deutscher Industrie-Designer“ (VDID),

²²⁴ Vgl. Karl Otto: Die Ausbildung des künstlerischen und handwerklichen Nachwuchses, in: Ernst Thiele: Die Situation der Bildenden Kunst in Deutschland, Stuttgart/Köln 1954, S. 59-66.

²²⁵ Vgl. Barbara Mundt und Babette Warncke: Form ohne Ornament? Angewandte Kunst zwischen Zweckform und Objekt, Ausst. Kunstgewerbemuseum der Staatlichen Museen zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz, Berlin 1999, S. 19. Diese Entwicklung darf jedoch nicht darüber hinwegtäuschen, dass das Handwerk am wirtschaftlichen Aufschwung nach 1947/48 entscheidenden Anteil besaß und nach dem Zweiten Weltkrieg eine Gestaltungsreform durchlief. Vgl. Oestereich: „Gute Form“, 2000, S. 131-168. Wie Hans-Ulrich Wehler dargelegt hat, verlagerte das Handwerk seine Tätigkeit jedoch zunehmend auf Reparatur, Installation und Handel statt auf die Neuanfertigung von Gütern. Vgl. Hans-Ulrich Wehler: Deutsche Gesellschaftsgeschichte. Bd. 5: Bundesrepublik und DDR 1949-1990, München 2008, S. 66.

²²⁶ Vgl. Oestereich: „Gute Form“, 2000.

²²⁷ Vgl. Walter Helmut Lokau: Die gescheiterte Institutionalisierung: eine kritische Bilanz der Rezeption zeitgenössischer Keramik in Deutschland nach 1945, Freiburg i. Br., Univ., Diss., 2008, Online-Ressource: urn:nbn:de:bsz:25-opus-69987, S. 282-294.

²²⁸ Vgl. Böttner: Kunst- und Werkbegriff, 1997, S. 131.

²²⁹ Vgl. W. Glasenapp: Gestaltung industrieller Erzeugnisse. Eine neue Kunstgattung, in: Die Innenarchitektur, 1. Jg., 1953, Heft 2, S. 33f.

der das eigene Tätigkeitsfeld definierte, formierte sich erst 1959. Entsprechend heterogen war die Laufbahn derjenigen, die sich nach dem Krieg in Westdeutschland auf diesem Feld betätigten.²³⁰

Mitunter war die gestalterische Ausbildung an die Hochschulen und Akademien für bildende Kunst angegliedert: Die Staatliche Akademie der bildenden Künste Stuttgart sowie die Berliner Staatliche Hochschule der Bildenden Künste besaßen in den 1950er Jahren einen Lehrstuhl für manufakturielle Formgebung.²³¹ Im Zentrum der Designausbildung standen jedoch die Werkkunstschulen. Anders als Meisterschulen, die sich auf ein Fachgebiet konzentrierten, vereinten sie verschiedene Gewerbe- und Gestaltungszweige. Sie wurzelten in den Kunstgewerbeschulen des 19. Jahrhunderts; während der Zeit des Nationalsozialismus widmeten diese sich jedoch ausschließlich der handwerklichen Ausbildung. Der Neuaufbau von Unterrichtsangeboten für industrielle Gestaltung bedurfte nach dem Krieg daher einer längeren Anlaufzeit. Die Bezeichnung „Werkkunst“, die Hans Schwippert maßgeblich prägte, zielte auf die Verknüpfung von Kunst, Handwerk und Industrie. Die Frage, wie eng diese neuen Fachschulen künftig auf das Handwerk ausgerichtet sein sollten, geriet in den späten 1940er und in den 1950er Jahren zum Streitfall. Ihre Öffnung gegenüber der industriellen Formgebung war zentraler Bestandteil der Modernisierungsbestrebungen. Wesentlich war hierbei vor allem die persönliche Einstellung der Lehrenden gegenüber dem Industriedesign.²³² Bis Ende der 1950er Jahre wurden jedoch entsprechende Unterrichtsgänge für industrielle Gestaltung an allen Werkkunstschulen in Westdeutschland eingeführt.²³³

In den 1950er Jahren änderte sich zudem die Wahrnehmung kreativer Tätigkeit und damit auch die Wertschätzung von Berufssparten wie dem Design. Die Auffassung von einer schöpferischen Persönlichkeit hatte sich auf lange Sicht hin

²³⁰ Vgl. Oestereich: „Gute Form“, 2000, S. 202-216.

²³¹ Vgl. Karl Otto: Die Lehre auf dem Gebiet der industriellen Formgebung an den westlichen Hochschulen und Akademien für bildende Künste. Bericht erstattet in der Sitzung des Arbeitskreises für industrielle Formgebung im BDI am 30. November 1960 in Ulm, Firmenarchiv Tapetenfabrik Gebr. Rasch GmbH & Co. KG, Bramsche, Archivnr. 19.

²³² Vgl. Oestereich: „Gute Form“, 2000, S. 378-449.

²³³ Vgl. F. G. Winter: Gestalterausbildung an den Werkkunstschulen. Bericht erstattet in der Sitzung des Arbeitskreises für industrielle Formgebung im BDI am 30. November 1960 in Ulm, Firmenarchiv Tapetenfabrik Gebr. Rasch GmbH & Co. KG, Bramsche, Bestand: Arbeitskreis für industrielle Formgebung, 1961 – 1963, Archivnr. D. 54.

gewandelt. Der „Genie“-Begriff des 19. Jahrhunderts war davon ausgegangen, dass es eines herausgehobenen Individuums bedürfe, um innovative Leistungen zu vollbringen. In den 1950er Jahren wurde dagegen der Begriff „Kreativität“ populär.²³⁴ Seine Erforschung führte zu einem Paradigmenwechsel hinsichtlich der Auffassung originellen Potentials. Die Fähigkeit, Neuartiges zu ersinnen, wurde nicht länger ausschließlich herausragenden Geistesgrößen zugesprochen. Vielmehr erschien sie nun als eine Eigenschaft, die allen grundsätzlich gemein ist, die bei jedem Einzelnen jedoch in unterschiedlichem Maße ausgeprägt ist.²³⁵

Damit einhergehend wurden auch Wissenschaft und Technik neben künstlerischen Bereichen verstärkt als Feld kreativer Prozesse wahrgenommen. Max Bense schilderte, wie sich die Vorstellung schöpferischer Arbeit in den 1950er Jahren ausweitete:

[...] und es wird mehr und mehr sichtbar, daß im Rahmen einer technischen Zivilisation wenigstens im Prinzip kein essentieller Unterschied zwischen wissenschaftlicher und künstlerischer Produktivität besteht und daß die klassische Idee des Schöpferischen und die moderne Idee des Programmierens weitgehend einander näherrücken. Im gleichen Sinne wie Kunst ist Wissenschaft schöpferisch. Und Kunst ist schöpferisch in dem Sinne wie es Wissenschaft sein kann.²³⁶

Die Kreativitätsforschung nahm ihren Aufschwung in den USA im Verlauf der 1950er Jahre. Zentrales Ereignis war ein Vortrag des Psychologen und Intelligenzforschers Joy Paul Guilford im Jahr 1950, der als Auslöser der Debatte gilt. In seiner Rede als Präsident der „American Psychological Association“ wies Guilford auf die Bedeutung kreativen Potentials in der amerikanischen Bevölkerung hin und bedauerte, dass diese Talente bislang nicht genug genutzt und unterstützt worden seien. Die Erforschung und Förderung der Kreativität war vor dem Hintergrund des Kalten Krieges nicht zuletzt deshalb von Interesse, weil man hoffte, die wissenschaftliche und wirtschaftliche Entwicklung der westlichen

²³⁴ Zur Entwicklung des modernen und postmodernen Kreativitätsbegriffes vgl. Andreas Reckwitz: Die Erfindung der Kreativität. Zum Prozess gesellschaftlicher Ästhetisierung, 3. Aufl., Berlin 2013 (Orig.-Ausg. 2012).

²³⁵ Vgl. Thomas Vogt: Kalkulierte Kreativität. Die Rationalität kreativer Prozesse, Wiesbaden 2010, zugl. Mainz, Univ., Diss., 2008, S. 23f.

²³⁶ Max Bense: Intelligenz und Originalität in der technischen Zivilisation, in: Erich Franzen (Hrsg.): Ist der Mensch meßbar? 6. Darmstädter Gespräch 1958, Darmstadt 1959, S. 33-45, hier S. 44.

Gesellschaft im Wettkampf mit dem kommunistischen System vorantreiben zu können.²³⁷

Schöpferische, innovative Persönlichkeiten stellten daher in den 1950er Jahren ein Idealbild der westlichen Kultur dar. Arnold Gehlen schilderte den gesellschaftlich favorisierten Typus eines kreativen Menschen als „Meta-Routinier“, einen „Mehr-als-Routinier“, der Intelligenz, vitale Energie und Selbstbeherrschung vereine. Insbesondere sei er in der Lage, das Gewohnte zu überwinden:

Es ist auch kein Zweifel, daß die moderne Gesellschaft diesen Typus verlangt und erzeugt, denn sie ist eine offene, immerfort ihre eigenen Traditionen zerbrechende, nach vorwärts stürmende Gesellschaft und zugleich diejenige, die, ganz in Spezialleistungen aufgelöst, stets von der Routineerstarrung bedroht bleibt. Deshalb ist der Meta-Routinier, der Mann, der sich über die Routine erhebt und sie durchstößt, indem er sie beherrscht, eine ihrer Schlüsselfiguren.²³⁸

Die Rechtsprechung folgte dieser Entwicklung, wenn auch mit Verzögerung, indem die juristischen Rahmenbedingungen angepasst wurden. Während das „Kunstschutzgesetz“ zu Beginn des Jahrhunderts den juristischen Unterschied zwischen Kunstwerk und Gebrauchsobjekt angeglichen hatte, stand nun die persönliche Leistung des jeweiligen Schöpfers im Blickfeld. Mit dem „Gesetz über Urheberrecht und verwandte Schutzrechte“ (Urheberrechtsgesetz) von 1965 erfolgte erstmals eine einheitliche Regelung des Urheberrechtes. Das zu schützende Werk wurde nun als „persönliche geistige Schöpfung“²³⁹ definiert.

²³⁷ Vgl. Gisela Ulmann: Kreativität. Neue amerikanische Ansätze zur Erweiterung des Intelligenzkonzeptes, Weinheim/Berlin/Basel 1968, S. 13-19.

²³⁸ Arnold Gehlen: Das Ende der Persönlichkeit? (1956), in: Ders.: Die Seele im technischen Zeitalter und andere sozialpsychologische, soziologische und kulturanalytische Schriften, Gesamtausgabe Bd. 6, hrsg. von Lothar Samson, Frankfurt am Main 2004, S. 250-260, hier S. 253. Als Gegenbild dieses Typus warnten kulturpessimistische Stimmen vor einer „Massengesellschaft“, in der das Individuum untergehe und die zu Vereinsamung und Entfremdung führe. Vgl. Axel Schildt: Moderne Zeiten. Freizeit, Massenmedien und „Zeitgeist“ in der Bundesrepublik der 50er Jahre, Hamburg 1995, zugl. Teildr. von Hamburg, Univ., Habil.-Schr., 1991/1992, S. 327ff. Stellvertretend für diese Debatte in den 1950er Jahren sei auf das Darmstädter Gespräch *Individuum und Organisation* im Jahr 1953 verwiesen. Vgl. Fritz Neumark (Hrsg.): Individuum und Organisation. 4. Darmstädter Gespräch 1953, Darmstadt 1954.

²³⁹ Böttner: Kunst- und Werkbegriff, 1997, S. 185.

Durch diese Anbindung an das schaffende Individuum besaßen freie und angewandte Kunst endgültig eine gemeinsame rechtliche Basis.²⁴⁰

Die Gestaltung industrieller Erzeugnisse rückte in den 1950er Jahren in Westdeutschland aus zwei Gründen zunehmend in das öffentliche Interesse: Sie trug dazu bei, die Qualität und somit die Absatzchancen heimischer Produkte im In- und Ausland zu steigern und sie entsprach dem neuen, weiter gefassten Verständnis kreativer Leistung. Die Wahrnehmung industrieller Entwurfstätigkeit veränderte sich, indem diese Arbeit verstärkt unter künstlerischen Gesichtspunkten betrachtet und vermarktet wurde. Für den Beruf des Designers gab es jedoch noch keinen institutionell festgelegten Werdegang. Entsprechende Ausbildungsstätten formierten sich zu dieser Zeit erst langsam. Der Personenkreis derjenigen, die für die Industrie gestalteten, war daher breit gefächert. Zum Kalkül der Unternehmer zählte es, bisher nicht genutztes schöpferisches Potential für die Zusammenarbeit zu gewinnen. Zugleich wurden alte Strukturen der Produktplanung teilweise beibehalten. An der Tapetenindustrie lassen sich diese Überschneidungen aus Altem und Neuem exemplarisch darstellen.

3.1.2. Musterzeichner: Firmenateliers und freie Ateliers

Unterschiedliche Berufsgruppen lieferten in den 1950er Jahren Musterentwürfe für die westdeutsche Tapetenindustrie. So unterhielten die Firmen eigene Ateliers, kauften Dessins externer Musterzeichner und freier Designer oder arbeiteten mit Künstlern und Architekten zusammen. Je nach ihrem Urheber wurden die Produkte üblicherweise unterschiedlich beworben. Während Arbeiten aus dem eigenen Hause sowie eines Musterateliers oft nicht besonders hervorgehoben wurden, erschienen die Kollektionen freier Gestalter und Künstler in der Regel unter deren Namen und mit eigener Werbung. Hierin zeigt sich, dass die Wertschätzung kreativer Tätigkeit wesentlich vom Renommee des jeweiligen Berufszweiges abhing. Die Situation wandelte sich jedoch allmählich, da viele Entwerfer diese Unterteilung nicht länger akzeptierten. Die

²⁴⁰ Vgl. ebd.

Wirtschaftswissenschaftlerin Else Meißner sprach in einer Studie zur wirtschaftlichen Qualitätssicherung, die 1950 erschien, diese Entwicklung an. Sie hob hervor, dass es notwendig sei, qualifizierte Mitarbeiter zu fördern, um den Standard der industriellen Produktion zu heben:

Die industriellen Facharbeiter und ganz besonders die der gestaltenden Berufe sind in unserer heutigen sozialen Ordnung in einer zwiespältigen Lage: sie gehören einer relativ hohen geistigen Stufe an und üben in der Produktion eine allseitig als wichtig anerkannte Funktion aus. Da sie aber mit der Hand arbeiten, werden sie in der Regel zu den Arbeitern und nicht zu den Angestellten gerechnet, was allein schon ihre soziale Stellung beeinträchtigt. [...] So wird es verständlich, daß gerade die tüchtigsten unter den Facharbeitern entweder [...] zum selbständigen Gewerbebetrieb oder [...] zu den entwerfenden Berufen streben. In beiden Fällen spricht das soziale Geltungsbedürfnis wesentlich mit; das wird durch die Erfahrung bestätigt, daß eine gewisse Art von kleinen oder mittleren kunsthandwerklichen Betrieben, in denen der Gehilfe dem Betriebsleiter sozial gleichgestellt wird und auch die äußeren Arbeitsverhältnisse dem angepaßt sind, ihre Mitarbeiter selbst gegenüber höheren Lohnangeboten der Industrie halten können.²⁴¹

Auch in der Tapetenindustrie wurde die Entwurfstätigkeit immer weniger als Handwerk, sondern verstärkt als kreative Gestaltungsleistung eingeschätzt. Eine zentrale Rolle nahmen in den Betrieben die Koloristen ein. Sie bildeten die Schnittstelle zwischen einem Entwurf und dessen praktischer Umsetzung. Ihr Name erschien meist nicht in den Musterbüchern aufgeführt, doch die Fachpresse widmete in den 1950er Jahren ihrer Arbeit durchaus Aufmerksamkeit und würdigte ihre Verdienste. Eine bekannte Persönlichkeit war beispielsweise Erich Rudolph, langjähriger Kolorist und Atelierleiter der Firma Rasch. Typisch für seinen Berufsstand, studierte er nicht an einer Kunstakademie, sondern absolvierte in den 1930er Jahren eine Lehre in einem Atelier für Tapeten- und Stoffdessins.²⁴² Während seiner Zeit bei Rasch bildete er zahlreiche Musterzeichner aus, die im Unternehmen arbeiteten – vorwiegend handelte es

²⁴¹ Meißner: Qualität und Form, 1950, S. 111f.

²⁴² Zu Erich Rudolph vgl. Renate Fusten: Erich Rudolph – Kolorist bei Tapetenfabrik Gebr. Rasch & Co., in: Tapeten Zeitung, 67. Jg., 1958, Heft 23, S. 11ff.; Rolf Spilker: Das Herz einer Tapetenfabrik schlägt im Atelier, in: Kieselbach: Rasch-Buch, 1998, S. 160-165, hier S. 160 und 162; Porträt Erich Rudolph, in: Joachim Meilchen: rasch report 16, hrsg. von der Tapetenfabrik Gebr. Rasch & Co., Bramsche o. J. [ca. 1982], Archiv DTM, Bestand: Rasch.

sich hierbei um junge Frauen, denen der Beruf einen selbständigen Lebensunterhalt verschaffte. Im Atelier der Bramscher Firma waren stets zehn bis fünfzehn Mitarbeiter(innen) beschäftigt. Im Rahmen ihrer Ausbildung wurden sie an die zeitgenössische Kunst herangeführt und dazu angehalten, Werke frei zu interpretieren. Rudolph legte Wert darauf, dass die Zeichner(innen) einen eigenen künstlerischen Stil entwickelten.²⁴³ Davon zeugen die Studienarbeiten, die sich noch heute im Firmenarchiv befinden.

Von Anneliese Unland, die 1953 auf Empfehlung ihres Dorfschullehrers zu Rasch kam und in der Folge zu Rudolphs Assistentin aufstieg²⁴⁴, sind zahlreiche Blätter aus ihrer Lehrzeit erhalten. Sie zeigen ihre individuellen Interpretationen nach Pierre Bonnard, Pablo Picasso, Henri Matisse, Marc Chagall, Paul Klee, Rolf Cavael und anderen. Wie die vielfältige Auswahl der studierten Maler verdeutlicht, schrieb die Ausbildung keine künstlerische Richtung vor. Die Schüler interpretierten die Vorbilder unabhängig. Unland fand zu durchweg ungegenständlichen Kompositionen, die individuelle, eigenständige Leistungen darstellen. Die junge Frau war eine der Atelierzeichnerinnen, deren Arbeiten in den Kollektionen des Bramscher Unternehmens mitunter unter ihrem Namen enthalten sind. So war sie etwa an „Künstler Tapeten“ der Kollektion 1958/59 beteiligt.²⁴⁵ Ein persönliches Profil und eine eigenständige Handschrift waren daher Eigenschaften, die bei Musterzeichnern in den 1950er Jahren gefördert wurden und ihnen Anerkennung verschafften.

Neben dieser Ausbildungspraxis setzte Rasch seit jeher auf die externe künstlerische Weiterbildung seiner Mitarbeiter, wie ein erhaltener Vertrag aus dem Firmenarchiv belegt:

Die Hannoversche Tapetenfabrik Gebr. Rasch & Co. gewährt
Fräulein H[.] einen Urlaub auf unbestimmte Zeit Zwecks

²⁴³ Für die freundliche Auskunft danke ich Herrn Burkhard Kieselbach, Bramsche, sowie Herrn Gerrit Rasch, Bramsche.

²⁴⁴ Vgl. Fusten: Erich Rudolph, 1958. Die Studienarbeiten Anneliese Unlands befinden sich im Firmenarchiv des Unternehmens Gebr. Rasch in Bramsche. Für die freundliche Unterstützung bei der Archivrecherche und die stete und ausführliche Hilfe danke ich Herrn Burckhard Kieselbach, Bramsche.

²⁴⁵ Vgl. Tapetenfabrik Gebr. Rasch GmbH & Co. KG, Musterbuch „Rasch. Bauhaus – Künstler – Kleinmuster – Lotura“, Bramsche, 1958/59, Sammlung DTM, Inv. Nr. NNMB 448.

Vervollständigung ihrer Ausbildung auf einer deutschen Kunsthochschule. [...] Das Angestelltenverhältnis wird dadurch nicht unterbrochen. Fr. H[...] bezieht einen monatlichen Beitrag als Beihilfe, der freier Vereinbarung unterliegt. [...] Im Falle die deutsche Tapetenindustrie eine neue Kollektion herausgibt, verpflichtet sich Fr. H[...], der Tapetenfabrik zu Kolorierzwecken zur Verfügung zu stehen. Auf keinen Fall wird Fr. H[...] einer Konkurrenzfabrik für diese neue Karte ihre Kraft zur Verfügung stellen.²⁴⁶

Die Ausbildung und Förderung der Mitarbeiter in den Firmenateliers hing in hohem Maße von der Unternehmenspolitik ab. Zeigte sich ein Betrieb gegenüber neuen künstlerischen Strömungen offen und unterstützte es Personen mit besonderem Talent, stand diesen mitunter eine erfolgreiche Karriere offen. Bemerkenswert ist der hohe Frauenanteil in diesem Gewerbe, wodurch dieser Industriezweig in den 1950er Jahren vergleichsweise gute Karrierechancen für weibliche Berufstätige bot. Die Tätigkeit dieser Zeichner(innen) wurde nun – im Unterschied zu früher – als eigenständige kreative Leistung verstanden und mitunter als solche durch gezielte Öffentlichkeitsarbeit ausdrücklich gewürdigt.

Bei den selbständigen Musterateliers, die die Firmen mit Entwürfen belieferten, handelte es sich zumeist um mittelständische Unternehmen mit mehreren Angestellten. Sie konnten oftmals auf eine lange Tradition zurückblicken. Ihre Arbeit wurzelte im Handwerk, wie das Beispiel der Kunstgewerbliche Werkstätten Raabe in Einbeck zeigt. 1955 beschäftigte dieser Betrieb 70 Mitarbeiter und vereinte als einziges Unternehmen der Branche drei verschiedene Gewerbe: das Musterzeichnen, das Formstechen von Druckwalzen sowie das Anfertigen von Schablonen für das Filmdruckverfahren.²⁴⁷ Dieser kunstgewerblichen Ausrichtung entsprechend, begann die Laufbahn eines Musterzeichners in der Regel mit einer Lehre in einem entsprechenden Atelier, statt mit einem Studium an einer Kunsthochschule.

²⁴⁶ Vereinbarung zwischen der Hannoverschen Tapetenfabrik Gebr. Rasch & Co., Bramsche, und Fräulein I[...] H[...] Oberhausen, Bramsche, 6. Okt. 1939, Firmenarchiv Tapetenfabrik Gebr. Rasch GmbH & Co. KG, Bramsche, Bestand: Einzelne Verträge über Entwürfe, 1938/39, 1962/64, Archivnr. M.3.

²⁴⁷ Vgl. Tapeten Zeitung, 65. Jg., 1956, Heft 19, S. 19 sowie Georg Ernst: Heimatchronik des Kreises Einbeck, Köln 1955, S. 243. Für die freundliche Unterstützung danke ich den Mitarbeitern des Stadtarchivs Einbeck.

Dennoch rückten in den 1950er Jahren Musterateliers in das öffentliche Blickfeld, die eher die künstlerische als die handwerkliche Seite ihrer Tätigkeit hervorhoben. Prominentes Beispiel war Willy Frei-Herrmann, der in Berlin mit über 50 Mitarbeitern Dessins für den deutschen, englischen, schwedischen und amerikanischen Markt entwarf. Er trat mit seinen Angestellten in den Medien in Erscheinung und unternahm in den ersten Nachkriegsjahren frühzeitig Reisen in das europäische Ausland und nach Übersee, um das Exportgeschäft anzukurbeln. So war er 1947 in Schweden und im Jahr darauf in den USA.²⁴⁸ Besonders die Entwürfe für Bildtapeten, die in diesem Atelier entstanden, erschienen unter Nennung des Ateliersinhabers in den Tapetenkollektionen von Herstellern wie etwa der Rheinischen Tapetenfabrik in Bonn-Beuel.²⁴⁹ Seine Dessins fanden Aufnahme in die Reihe der „Künstlertapeten“, die zahlreiche Fabriken in Zusammenarbeit mit namhaften Entwerfern herausbrachten. Frei-Herrmanns Beschäftigte stammten aus verschiedenen Berufssparten. Für ihn arbeiteten etwa die Künstler Otto Hofmann und Horst Stempel sowie die Textildesignerin Ilsebil Kleinschmidt.²⁵⁰

Die freien Musterateliers deckten ein breites inhaltliches und formales Spektrum ab, arbeiteten stilistisch vielfältig und verkauften üblicherweise an die in- und ausländische Industrie. Sie passten sich flexibel an den Zeitgeschmack an; so belieferten sie die Tapetenhersteller gleichermaßen mit modernen Dessins wie mit klassischen Stilmustern. Zugleich traten die Inhaber dieser Ateliers mitunter als erfolgreiche Unternehmer in Erscheinung und vermarkteten sich als professionelle Kreative. In ihrer Eigenwerbung rückten die freien Musterateliers

²⁴⁸ Vgl. Willy Frei-Herrmann 50 Jahre alt, in: Tapeten Zeitung, 66. Jg., 1957, Heft 12, S. 18; Willy Frei-Herrmann in Amerika, in: Tapeten Zeitung, 68. Jg., 1959, Heft 19, S. 5; Designer-Galerie, in: Tapeten heute. Die Leistung, 11. Jg., [1961], Heft 87, S. 17-20, hier S. 20.

Das Archiv und Atelier Frei-Herrmann werden bis heute weitergeführt. Die erhaltenen Unterlagen zeugen von der großen stilistischen Bandbreite und internationalen Tätigkeit des Unternehmens. Für die freundliche Unterstützung und den Einblick in das erhaltene Material danke ich Herrn Thomas Frei-Herrmann, Berlin.

²⁴⁹ Vgl. die erhaltenen Musterbücher der ehemaligen Rheinische Tapetenfabrik Schleu & Hoffmann, Bonn-Beuel. Auf dem Gelände der früheren Tapetenfabrik befindet sich heute ein Kultur- und Gewerbepark. Das Fabrikgelände mitsamt Archivgut gehört zur Quadt Immobilien GmbH, die mir freundlicherweise Einblick in die Unterlagen gewährt hat. Für die freundliche Unterstützung danke ich Frau Melanie Quadt, Bonn.

²⁵⁰ Vgl. Willy Frei-Herrmann, Berlin-Zehlendorf, präsentiert einige seiner Mitarbeiter, in: Tapeten Zeitung, 62. Jg., 1953, Heft 21, S. 23ff.; „...er hat einen so guten Geschmack“. Horst Stempel und das Atelier Willy Frei-Herrmann, in: Tapeten Zeitung, 68. Jg., 1959, Heft 20, S. 8f.

daher zusehends fort von handwerklichen Berufen und inszenierten sich, wie etwa das Atelier Frei-Herrmann, als künstlerischer Betrieb.

3.1.3. Industriedesigner – ein neues Berufsfeld entsteht

Freie Designer, die außerhalb der Musterateliers meist für verschiedene Industriezweige arbeiteten, stellten eine heterogene Gruppe dar. Nicht immer besaßen sie eine kunstgewerbliche Ausbildung, sondern absolvierten oftmals ein künstlerisches Studium, so dass sie von den bildenden Künstlern am ehesten durch den Schwerpunkt ihrer beruflichen Tätigkeit abzugrenzen waren. In den USA waren führende Designer wie Raymond Loewy in den 1930er Jahren prominent geworden. In Deutschland gab es nach dem Zweiten Weltkrieg, wenn auch in geringerem Ausmaß, ebenfalls die Tendenz, dass Entwerfer aus der Anonymität heraustraten und mitunter selbst im Rampenlicht standen. Sie wurden nun, nicht zuletzt durch die Berichterstattung der Medien, als Künstlerpersönlichkeiten wahrgenommen.

Am Beispiel der Designerin Elsbeth Kupferoth lässt sich diese Entwicklung beispielhaft verdeutlichen: Sie studierte an der Textil- und Modeschule Berlin und arbeitete bis 1945 am Deutschen Mode-Institut bei Maria May, die ihrerseits selbst eine bekannte Gestalterin war. Zu dieser Zeit fertigte Kupferoth Zeichnungen für den Modedesigner Heinz Schulze-Varell, die bei der Textilfirma Pausa AG gedruckt wurden. Nach dem Krieg arbeitete die junge Künstlerin zunächst als freie Grafikerin für verschiedene Magazine. Schon bald kam es jedoch auf Betreiben der Pausa zu einer neuerlichen Zusammenarbeit mit dem Unternehmen. Das Nachwuchs-Talent entwarf Stoffe, die 1949 auf der Kölner Werkbund-Ausstellung gezeigt wurden. Durch diese Arbeit wurde die Tapetenindustrie auf die Designerin aufmerksam. 1953 brachte die Marburger Tapetenfabrik Kupferoths erste Kollektion mit Tapetenmustern unter dem Titel „neue form“ auf den Markt. Daran schloss sich eine erfolgreiche Laufbahn mit Aufträgen für verschiedene Firmen, so für Rasch, die Göppinger Kaliko- und Kunstleder-Werke (Göppinger plastics) und Arzberg-Porzellan, an. Im Jahr 1956

gründete die Gestalterin gemeinsam mit ihrem Mann den Verlag Kupferoth-Drucke, den sie 1989 verkaufte, um seitdem als freie Künstlerin zu arbeiten.²⁵¹

Elsbeth Kupferoth wurde in den 1950er Jahren von den Medien in Szene gesetzt. Laut eigener Auskunft hatte sie zu dieser Zeit keine Kontakte zu anderen Designern, doch entwickelten sich viele Verbindungen zu Zeitungen und Zeitschriften und es gab sogar eine Fernseh-Live-Übertragung von ihr.²⁵² Den Höhepunkt dieser öffentlichen Wahrnehmung bildete die Ausstellung „Vorhang und Tapete“ 1956 im Landesgewerbeamt Stuttgart, in der ihre Tapeten- und Textilentwürfe präsentiert wurden. Mit 23.000 Besuchern war die Ausstellung gut besucht. Auch anderen Gestaltern verhalfen Berichterstattungen zu größerer Aufmerksamkeit. So dokumentierte ein Bericht der Wochenschau den Entwurf und die Herstellung einer neuen Tapete am Beispiel der „Rasch Künstler Tapete“ „Moby Dick“ des Grafikers Herbert Pridöhl, der in dem Beitrag persönlich in Erscheinung trat.²⁵³

Viele erfolgreiche Entwerfer für die Tapetenindustrie waren Frauen, die den Unterricht an einer Textilklasse durchlaufen hatten. Die Arbeit für die Tapeten- und die Textilindustrie wies naturgemäß einige Parallelen auf; insbesondere der souveräne Umgang mit dem Rapport gehörte zu den Fähigkeiten, die durch eine solide Unterweisung vermittelt werden konnten, für Quereinsteiger jedoch eine besondere Schwierigkeit darstellten. So hatte etwa Tea Ernst die Textilklasse der Handwerker- und Kunstgewerbeschule in Bielefeld besucht, Elsbeth Kupferoth die Textil- und Modeschule in Berlin. Welche Hürden Mitarbeiter aus anderen Sparten überwinden mussten, verdeutlicht das Beispiel der Künstlerin Doris Steller. Die junge Frau war Studentin an der Hochschule für Bildende Künste in Berlin und gewann im Rahmen des Musterwettbewerbes 1957/58 des VDT einen Sonderpreis. Da ihre Entwürfe nicht den Anforderungen des Rapportes entsprachen, gab das Unternehmen Rasch ihr im Rahmen eines Stipendiums die

²⁵¹ Zur Biografie Elsbeth Kupferoths vgl. die bibliografischen Angaben im Anhang. Für wertvolle Hinweise und Ergänzungen danke ich Frau Elsbeth Kupferoth, München.

²⁵² Freundliche Auskunft von Frau Elsbeth Kupferoth, München, in einem Brief vom 3. Oktober 2008.

²⁵³ Anzeige Rasch, in: Tapeten Zeitung, 68. Jg., 1959, Heft 7, S. 40f. Eine Ausgabe von Herman Melvilles Roman *Moby Dick* war 1954 mit Illustrationen Herbert Pridöhls erschienen.

Möglichkeit, sich auf dem Gebiet der gestalterischen Tätigkeit im Unternehmen weiterzubilden.²⁵⁴

Die fachliche Expertise grenzte den Beruf des Designers von verwandten künstlerischen Beschäftigungsfeldern ab. Professionelle Entwurfstätigkeit, die industrielle und gestalterische Erfordernisse gleichermaßen berücksichtigte, setzte sich in Deutschland erst nach dem Zweiten Weltkrieg durch ausländische Vorbilder endgültig durch. Die Wirtschaftswissenschaftlerin Else Meißner umriss 1950 das Berufsbild:

Aus dieser Zusammenarbeit [zwischen Künstlern, Technikern, Materialfachmännern und Kaufmännern, Anm. H. K.] entwickelt sich nicht nur in Amerika und Großbritannien [...], sondern auch bereits in Deutschland ein neuer Berufstyp: der Industrial Designer, den man im Deutschen unter Aufnahme eines vergessenen Wortes „Industrie-Bildner“ oder (in Analogie zum Wirtschaftsberater) „Form-Berater“ der Industrie nennen könnte. Im Gegensatz zum Musterzeichner trägt er nicht die Form von außen, als eine Zutat, heran, sondern er entwickelt sie im engsten Zusammenhang mit dem ganzen Produktionsprozeß, von dessen ersten Phasen an.²⁵⁵

Spezialisierte Gestalter wie Elsbeth Kupferoth waren eng in den Produktionsvorgang mit eingebunden. So beaufsichtigte sie beispielsweise persönlich die Kolorierung ihrer Entwürfe.²⁵⁶

Die Tapetenhersteller waren bemüht, Nachwuchskräfte exklusiv an sich zu binden. Durch Nationalsozialismus und Krieg mangelte es an jungen Talenten. Bereits während des Produktionsstopps zur Zeit des Zweiten Weltkrieges hatten die Unternehmen Verträge mit freien Entwerfern geschlossen. Firmenunterlagen aus dieser Zeit sind jedoch kaum erhalten. Rasch handelte beispielsweise mit einer freien Zeichnerin, die mit Entwürfen an die Firma herantrat, längerfristige Konditionen aus:

Da uns Ihre Arbeiten ausserordentlich [sic] interessieren, würden wir vielleicht die Möglichkeit haben, später im grösseren [sic] Umfange von Ihnen zu kaufen, sobald eine neue Kollektion erscheinen darf. Wie Sie wissen werden, sind wir ja leider nicht in

²⁵⁴ Vgl. Anzeige Rasch, in: Tapeten Zeitung, 66. Jg., 1957, Heft 13, S. 32f.

²⁵⁵ Meißner: Qualität und Form, 1950, S. 58.

²⁵⁶ Freundliche Auskunft von Frau Elsbeth Kupferoth, München.

der Lage, während des Krieges neu zu mustern. Wären Sie bereit, für den Fall, dass [sic] ein Ankauf von 4 Ihrer Entwürfe jetzt zustande kommt, die Verpflichtung zu übernehmen, anderen Tapetenfabriken Zeichnungen nicht eher anzubieten, bevor sie uns vorgelegen haben und wir die Möglichkeit hatten, dieselben anzukaufen. [sic]²⁵⁷

Die Vertragsbedingungen wurden mitunter auch erweitert, so um das Exklusivrecht, mit dem Namen eines Künstlers werben zu können. Sie umfassten gelegentlich auch Konditionen der Kolorierung, wie ein Vertrag zwischen einem Architekten und der Firma Rasch zeigt:

Wenn die Firma Rasch in einem Jahr 10 Muster oder mehr angekauft hat, wird Herr S[.] anderen Fabrikanten den Gebrauch seines Namens für die von ihm stammenden Muster nicht gestatten. Auch wird Herr S[.] in diesem Falle in keiner anderen deutschen Tapetenfabrik kolorieren. [...] Die Firma Rasch verpflichtet sich, die von ihr angekauften Muster von Herrn S[.] kolorieren zu lassen. Nach Möglichkeit soll Herr S[.] auch andere Muster und insbesondere Effekte [Effekttapeten, Anm. H. K.] kolorieren.²⁵⁸

In den späten 1940er und den 1950er Jahren arbeiteten alte und neue Gesichter für die Branche. Die Tapetenhersteller setzten zunächst vor allem auf bekannte Namen, um den Verkauf ihrer Produkte anzukurbeln, aber auch, weil Nachwuchs fehlte.²⁵⁹ Viele Unternehmen gewannen etablierte Persönlichkeiten, die schon vor dem Krieg erfolgreich tätig waren, für neue Projekte.²⁶⁰ Oft handelte es sich hierbei wie zu Beginn des Jahrhunderts um Künstler-Gestalter, die auf verschiedenen Gebieten tätig waren. Der Maler, Architekt und Entwerfer Josef Hillerbrand hatte bereits seit 1922 mit der Firma Erismann & Cie. in Breisach zusammengearbeitet und den Stil der Erismann-Tapeten entscheidend

²⁵⁷ Brief Hannoversche Tapetenfabrik Gebr. Rasch & Co. an G[.] B[.], Bramsche, 20. November 1940, Firmenarchiv Tapetenfabrik Gebr. Rasch GmbH & Co. KG, Bramsche, Bestand: Einzelne Verträge über Entwürfe, 1938/39, 1962/64, Archivnr. M.3.

²⁵⁸ Vertrag zwischen der Firma Hannoversche Tapetenfabrik Gebr. Rasch & Co. in Bramsche (Bez. Osnabrück) und dem Herrn Architekten H[.] S[.], Köln-Klettenberg, Bramsche, 27. Juli 1939, Firmenarchiv Tapetenfabrik Gebr. Rasch GmbH & Co. KG, Bramsche, Bestand: Einzelne Verträge über Entwürfe, 1938/39, 1962/64, Archivnr. M.3. Die Kolorierung besaß großes Gewicht, legt man die Vergütung als Maßstab zu Grunde. So erhielt der Architekt für den Ankauf eines Entwurfes dieselbe Summe, die er als Koloriervergütung pro Tag erhielt.

²⁵⁹ Vgl. Meißner: Qualität und Form, 1950, S. 118.

²⁶⁰ Vgl. Thümmler: Die Geschichte der Tapete, 1998, S. 195-198.

geprägt.²⁶¹ Nach dem Krieg, spätestens mit der Kollektion „Neue deutsche Künstler-Tapeten“ (NDK-Kollektion) des Jahres 1951, fand diese Zusammenarbeit ihre Fortsetzung.²⁶² Auch Richard Riemerschmid beteiligte sich bis zu seinem Tod 1957 an Entwürfen für das Breisacher Unternehmen und ist in den erhaltenen Musterbüchern des Firmenarchivs in den Kollektionen 1953 bis 1959 (die Dessins wurden teilweise über seinen Tod hinaus weitergeführt) vertreten.²⁶³

Über die etablierten Künstler entfalteten sich außerdem Kontakte zwischen Industrie und jungen Talenten. Josef Hillerbrand lehrte viele Jahre bis zu seiner Emeritierung 1960 als Dozent für Innenarchitektur und Textilentwürfe an der Münchner Akademie der Bildenden Künste. Aus dem Mitarbeiterkreis der Deutschen Werkstätten München rekrutierten sich durch seine Vermittlung weitere Gestalter der „NDK“-Kollektionen.²⁶⁴ Bereits 1951 beteiligte sich Lisl Bertsch, die seit den 1920er Jahren für die Deutschen Werkstätten arbeitete, an dieser Karte. Zahlreiche Schüler Josef Hillerbrands waren für Erismann tätig: Viele Entwürfe stammten von der Malerin, Textil- und Tapetendesignerin Luise Dellefant²⁶⁵, die an der Münchner Akademie bei Hillerbrand studierte. 1951 trat

²⁶¹ Vgl. Dietz: Erismann & Cie., 1963, S. 28. Die Firma Erismann arbeitete seit 1906 verstärkt mit Künstlern zusammen, stellte die Werkbund-Tapeten her und belieferte die Deutsche Werkstätten AG. Vgl. Alfred Ziffer: Wolfgang von Wersin. 1882-1976. Vom Kunstgewerbe zur Industrieform, Ausst. Villa Stuck, München/Deutscher Werkbund Frankfurt e.V. in Zusammenarbeit mit dem Museum für Kunsthandwerk, Frankfurt am Main/Schloß Pillnitz, Dresden, hrsg. von Hans Ottomeyer, München 1991, zugl. Bonn, Univ., Diss., 1990, S. 37.

²⁶² Nachweisbar in den erhaltenen Musterbüchern im Firmenarchiv der Tapetenfabrik Erismann & Cie. GmbH, Breisach. Vgl. Tapetenfabrik Erismann & Cie. GmbH, Musterbuch „EB. NDK-Tapeten ‚Immuna‘“, Breisach, 1951, Firmenarchiv Erismann & Cie. GmbH. Für die Unterstützung und den Einblick in die erhaltenen Unterlagen der Firma Erismann danke ich Herrn Peter Bercher, Breisach.

²⁶³ Vgl. Tapetenfabrik Erismann & Cie. GmbH, Musterbuch „EB. NDK-Tapeten. Neue Deutsche Künstlertapeten“, Breisach, 1953-54, Firmenarchiv Erismann & Cie. GmbH; Tapetenfabrik Erismann & Cie. GmbH, Musterbuch „NDK-Tapeten schlicht“, Breisach, 1956-57, Firmenarchiv Erismann & Cie. GmbH sowie Tapetenfabrik Erismann & Cie. GmbH, Musterbuch „NDK-Tapeten Immuna abwaschbar“, Breisach, 1957-59, Firmenarchiv Erismann & Cie. GmbH.

²⁶⁴ Vgl. Vorwort in: Musterbuch „EB. NDK-Tapeten. Neue Deutsche Künstlertapeten“, Breisach, 1953-54, Firmenarchiv Erismann & Cie. GmbH.

²⁶⁵ Die Schreibweise ihres Nachnamens ist uneinheitlich; gelegentlich auch Luise Delefant. Im Firmenarchiv der Tapetenfabrik Erismann & Cie. in Breisach sind Originalentwürfe der Künstlerin erhalten.

sie erstmals mit Tapetenentwürfen hervor²⁶⁶. Als Mitarbeiterin für die „NDK“-Kollektion lässt sie sich in den Musterbüchern der Firma Erismann seit der Kollektion 1953/54 nachweisen²⁶⁷ und arbeitete in den Folgejahren regelmäßig für dieses Unternehmen. Der Architekt Helmut Magg, ebenfalls ein Schüler Hillerbrands und Mitarbeiter der Deutschen Werkstätten, lieferte ebenfalls für Erismann Entwürfe. Obwohl eine Arbeit von ihm bereits im Rahmen eines Tapetenwettbewerbs 1951 angekauft wurde²⁶⁸, sind seine Dessins im Erismann-Firmenarchiv erst für die Kollektion 1956/57 nachweisbar.²⁶⁹ Bemerkenswert ist insbesondere seine Beteiligung an der „Interbau“-Ausstellung 1957 in Berlin. Bei seiner dortigen Ausstattung des Aalto-Hauses griff er auf eigene Tapetenentwürfe zurück. Seine Möbelentwürfe aus dieser Zeit wiesen kantige, kubische Formen auf. Seine grafisch-strengen Tapetenentwürfe entsprachen diesem Einrichtungsstil. Magg beschäftigte sich insbesondere mittels seines Möbelprogramms „Die wachsende Wohnung“, das er für die Deutschen Werkstätten 1952/53 entworfen hatte, an sozial ausgerichteten Einrichtungskonzepten.²⁷⁰ Seine linearen, zurückgenommenen Tapetenentwürfe eigneten sich ebenfalls für den räumlich begrenzten Wohnraum.

Wie die erhaltenen Musterbücher im Archiv der Firma Erismann in Breisach zeigen, spezialisierten sich die Designer in der Regel auf einen Tapetentypus. Ihre künstlerische Handschrift blieb für den Verbraucher ersichtlich. So zeichnete sich Hillerbrand neben Kleinmustern vor allem für gegenständliche, stilisierte Dessins verantwortlich, die oftmals Früchte, Blumen und Pflanzen in freier Zeichnung zeigten (Abb. 26). Lisl Bertsch dagegen entwarf überwiegend grafische Kleinmuster. In Riemerschmids ungegenständlichen, ornamentalen Musterentwürfen lebten noch Anklänge an die geschwungenen Formen des

²⁶⁶ Damals erhielt sie beim Wettbewerb der Tapetenindustrie den fünften Preis. Vgl. Tapeten-Wettbewerb und seine Ergebnisse, in: Tapeten Zeitung, 61. Jg., 1952, Heft 6, S. 8.

²⁶⁷ Vgl. Tapetenfabrik Erismann & Cie. GmbH, Musterbuch „EB. NDK Tapeten. Neue Deutsche Künstlertapeten“, Breisach, 1953-54, Firmenarchiv Erismann & Cie. GmbH.

²⁶⁸ Vgl. Der große deutsche Tapetenwettbewerb, in: Tapeten Zeitung, 60. Jg., 1951, Heft 18, S. 6.

²⁶⁹ Vgl. Tapetenfabrik Erismann & Cie. GmbH, Musterbuch „NDK Tapeten schlicht“, Breisach, 1956-57, Firmenarchiv Erismann & Cie. GmbH.

²⁷⁰ Vgl. Hans Wichmann: Aufbruch zum neuen Wohnen. Deutsche Werkstätten und WK-Verband (1898 – 1970). Ihr Beitrag zur Kultur unseres Jahrhunderts, hrsg. vom WK-Institut für Wohnkultur unter Förderung der Erwin-Hoffmann-Stiftung, Basel/Stuttgart 1978, S. 57.

Jugendstils fort. Seine Dessins blieben der Tradition des Flächenmusters verhaftet und folgten weniger der freien grafischen Richtung, die das Erscheinungsbild der 1950er Jahre prägte. Helmut Magg vertrat dagegen einen linearen, strengen Stil, während Luise Dellefant heitere Figurintapeten oder von der Natur inspirierte Motive beisteuerte, die sie auch für andere Unternehmen entwarf (Abb. 27). Die Kollektionen der Firma Erismann verdeutlichen exemplarisch, welch formal breites Spektrum die Tapeten der 1950er Jahre abdeckten und wie hoch der Wiedererkennungswert verschiedener Entwerfer geschätzt wurde. Allerdings lag diesen Mustern als eine Gemeinsamkeit das grafische Prinzip zugrunde, das sämtliche Dekore in ihrer Gestaltung aus Fläche und Linie einte.

Neben der Bindung einzelner Persönlichkeiten an ein Unternehmen bemühte sich die Industrie darum, feste Kooperationen mit Ausbildungsstätten anzuknüpfen. Die Marburger Tapetenfabrik nahm bereits zu Beginn der 1950er Jahre eine Zusammenarbeit mit der Klasse Hans Leistikows an der Werkakademie Kassel auf (Abb. 7a und b).²⁷¹ Die Rheinische Tapetenfabrik in Bonn-Beuel holte sich Unterstützung von den Schülern Gerhard Kadows an der Werkkunstschule Krefeld. Erstmals präsentierte das Unternehmen auf der „Internationalen Tapetenausstellung“ in Darmstadt 1953 eine Spezialkollektion unter dem Titel „Werkkunstschule Krefeld“.²⁷² Aus dem mehrjährigen gemeinsamen Schaffen ging ein charakteristischer Typus abstrakter Tapeten hervor, die, teilweise im Handdruckverfahren hergestellt, mitunter wie gestische, frei gestaltete Malerei wirkten (Abb. 18 und 19).²⁷³

Weitere Verträge bestanden zwischen der Firma Pickhardt + Siebert, Gummersbach, und der Folkwangschule für Gestaltung in Essen sowie zwischen der Fabrik Gebr. Ditzel, Bammental, und der Staatlichen Kunstschule Bremen

²⁷¹ Die Werkakademie Kassel stellte freilich einen Sonderfall unter diesen Institutionen im Hinblick auf ihre inhaltliche Ausrichtung dar. Sie ging aus der Kasseler Kunstakademie hervor und zielte auf eine Verbindung zwischen freier und angewandter Kunst ab – daher war sie stärker künstlerisch ausgerichtet. In Kassel existierte darüber hinaus eine eigene Werkkunstschule. Beide Institutionen wurden in späterer Zeit zusammengeschlossen.

²⁷² Vgl. Anzeige Rheinische Tapetenfabrik in: Tapeten Zeitung, 62. Jg., 1953, Heft 14, Umschlag (Vorderseite innen).

²⁷³ Vgl. Kap. 2.

(Abb. 28).²⁷⁴ Die Firma Pickhardt + Siebert erstellte 1954 mit ihrer Jubiläumskollektion „Karte 75“ eine Mustersammlung, bei der sie sich vor allem auf junge Nachwuchskräfte stützte. Diese Karte, an der sich neben der Werkgruppe Textil, Druck- und Webentwurf der Folkwangschule, geleitet von der Entwerferin Erna Hitzberger, auch Heinz Trökes, die Künstlerin Monika Schmidt und das Atelier Frank aus London beteiligten, wurde in der Folgezeit im Zweijahresturnus fortgeführt.²⁷⁵ Für die Farbgestaltung zeichnete sich der Kolorist von Pickhardt + Siebert, Hans Walter Zimmermann, verantwortlich. Gestalterisch blieb diese Kollektion freilich vergleichsweise zurückhaltend und griff auf figürliche Motive zurück. Hitzberger strebte danach, die Tapete nicht im Hintergrund zu halten, sondern so zu gestalten, dass sie sich „gleichberechtigt einglieder[e] in die Gesamtwirkung des Raumes“²⁷⁶. Zu diesem Zweck entwarf sie dekorativ hervortretende Muster, die sie durch zurückgenommene komplementäre Streifen- oder Uniblätter ergänzte. Teilweise variierten die nebengeordneten Entwürfe Motive der Hauptdessins.

Industriedesigner war ein Beruf, für den sich erst allmählich ein eigenes Profil herausbildete. Die jungen Entwerfer der Nachkriegszeit unterschieden sich von den älteren Gestaltern meist dadurch, dass sie zunehmend fachspezifische Ausbildungen durchliefen und als Spezialisten in ihrem Gewerbe arbeiteten. Gerade junge Frauen, wie etwa Elsbeth Kupferoth, wurden von den Medien gerne in Szene gesetzt und trugen dazu bei, der Tätigkeit ein attraktives Gesicht zu verleihen. Die Industrie suchte die Nähe zu Nachwuchskräften und knüpfte langfristige feste Zusammenarbeiten an.

²⁷⁴ Vgl. Thümmler: Die Geschichte der Tapete, 1998, S. 195.

²⁷⁵ So vermerkt es das Vorwort des Musterbuches, das sich im Archiv der ehemaligen Rheinischen Tapetenfabrik Schleu & Hoffmann in Bonn-Beuel erhalten hat: Pickhardt + Siebert GmbH, Gummersbach, Musterbuch „Karte 75 finesse“, Gummersbach, o. J. [ca. 1956], Firmenarchiv ehemalige Rheinische Tapetenfabrik Schleu & Hoffmann, Bonn-Beuel/Quadt Immobilien GmbH & Co.KG.

²⁷⁶ Erna Hitzberger und die neuen Folkwangtapeten. Bericht über die Zusammenarbeit einer Entwerferin mit Pickhardt + Siebert, in: Tapeten Zeitung, 67. Jg., 1958, Heft 17, S. 13ff., hier S. 13.

3.2. Exkurs: Design und Kunst

Bereits in den ersten Jahren nach 1945 erhob sich in Deutschland der Ruf nach einer aktiven Beteiligung bildender Künstler am Wiederaufbau. Dabei standen Überlegungen zur praktischen Anwendung des kreativen Potentials im Vordergrund. Angesichts einer Ausstellung zur Gegenwartskunst im Bayrischen Nationalmuseum 1946 äußerte beispielsweise die Zeitschrift *Bauen + Wohnen* den Wunsch,

die Erfinder derart geschmackvoller dekorativer Werke, für die außerhalb der Ausstellungswände keine rechte Anwendung denkbar ist, sollten ihre Kräfte und Fähigkeiten auf die Aufgaben richten, die wie Plakate, Möbelstoffe, Teppiche, Tapeten heute mehr denn je auf die gestaltende Hand des Künstlers warten.²⁷⁷

Die Zeitgenossen versprachen sich durch eine Zusammenarbeit zwischen Kunst und Konsumgüterindustrie eine höhere Qualität der Produkte sowie eine größere Anerkennung deutscher Erzeugnisse im Ausland.²⁷⁸ Auch für die Tapetenbranche galten diese Argumente. So bedauerte ein Artikel in der *Tapeten Zeitung* im Hinblick auf diesen Wirtschaftszweig, dass die Zusammenarbeit zwischen Kunst und Industrie zwar in Deutschland ihren Ausgangspunkt genommen habe²⁷⁹, die deutschen Beteiligungen auf internationalen Messen seit Ende der 1940er Jahre aber zeigten, dass sich das Ausland in der Zwischenzeit wesentlich weiter entwickelt habe.²⁸⁰

²⁷⁷ F. H. Ehmke: Baurundschau: Schöpferisches zusammenfassen!, in: *Bauen + Wohnen*, 1. Jg., 1946, Heft 6, S. 145.

²⁷⁸ Das Landesgewerbeamt Stuttgart gab als Grund für sein Bemühen um eine Verbesserung der Produktgestaltung der baden-württembergischen Industrie an, dass technische Qualität und niedriger Preis insbesondere beim Export als Kaufargument nicht länger genügten. Vielmehr sei die formale Qualität in Zukunft ebenso entscheidend. Vgl. Josef Alfons Thuma: o. T., in: *Landesgewerbeamt Stuttgart: Margret Hildebrand*, 1952, o. p.; auch bei der Neugründung des Deutschen Werkbundes spielten wirtschaftliche Überlegungen und besonders die Ankurbelung der Exportwirtschaft eine wesentliche Rolle. Vgl. Oestereich: „Gute Form“, 2000, bes. S. 91.

²⁷⁹ Die deutsche Tapetenindustrie brachte 1898 die ersten Jugendstil-Künstlermuster heraus. Vgl. Heinrich Olligs: Ein altes Buch mit aktueller Bedeutung. Die deutsche Tapetenindustrie unter dem Einfluß der Qualitätsbewegung, in: *Beilage Tapeten Zeitung*, 66. Jg., 1957, Heft 12, S. A-F, hier S. D.

²⁸⁰ Vgl. Syndikus Schulz: Industrie und Kunst. Die Tapetenindustrie im „Rat für Formgebung“, in: *Tapeten Zeitung*, 61. Jg., 1952, Heft 2, S. 7f.

In der Tat stellte man nach dem Zweiten Weltkrieg in Westdeutschland rasch fest, dass die eigenen Produkte gegen die Konkurrenz des Auslandes, wie sie etwa auf der Mailänder Triennale zu sehen waren, nicht bestehen konnten.²⁸¹ Vor allem im Erscheinungsbild mangelte es an Originalität und Chic. Zur Lösung dieses Problems gab es Bestrebungen, freie und angewandte Kunst erneut zusammen zu führen und so das gestalterische Schaffen im eigenen Land neu zu beleben.²⁸² Die Impulse kamen von Entwerfern, Lehrinstitutionen und der westdeutschen Industrie gleichermaßen. So versuchten etwa die Tapetenfabrikanten gezielt, Beziehungen zwischen Industrie und Kunst anzubahnen.²⁸³

Neben wirtschaftlichen Überlegungen wurde der Kunst eine ethische Funktion zugewiesen. Sie sollte einen Beitrag dazu leisten, die Gegenwart zu bewältigen, sie intellektuell zu durchdringen. Diese Haltung kam in der Ausstellung „Mensch und Form unserer Zeit“ anlässlich der Ruhr-Festspiele in Recklinghausen 1952 beispielhaft zum Ausdruck. Die Schau präsentierte Kunst und Konsumobjekte gemeinsam. Franz Große-Perdekamp verwies im Begleitkatalog auf die Dominanz der Technik in allen Lebensbereichen. Die Kunst stehe vor der Herausforderung,

die geistige Aufgabe der Zeit in Kunstwerken sichtbar zu machen, welche die industrialisierte Welt als eine unausweichbare Realität nehmen und sie in geistigen Griff zu bekommen suchen, indem sie die technischen Kräfte nicht einfach dem Zweck überlassen, sondern in geformtes Eigenleben übersetzen.²⁸⁴

Große-Perdekamp schrieb der Kunst somit eine Entlastungsfunktion gegenüber der zunehmenden Technisierung zu. Die Recklinghäuser Ausstellung postulierte einen Gegensatz zwischen geistiger und praktischer Realitätsbewältigung, verkörpert durch Kunst und Industrie bzw. Technik. Dahinter stand unausgesprochen eine zunehmende Skepsis gegenüber dem maschinellen

²⁸¹ Vgl. ebd.

²⁸² Vgl. Otto: Ausbildung, 1954.

²⁸³ Die Tapetenindustrie, eine im Hinblick auf ihre Kontakte zu bildenden Künstlern führende Branche, diskutierte diese Möglichkeit verstärkt seit etwa 1952. So stellte Emil Rasch in einer Rede vor dem BDI im selben Jahr die Frage, ob durch die Zusammenarbeit zwischen Kunst und Industrie „eine Veredelung der Formgebung auf breiter Basis angestrebt“ werden könne. Vgl. Emil Rasch: Erfahrungen und Anregungen. Zum Problem der Zusammenarbeit zwischen Künstler und Industrie. Rede vor dem Bundesverband der Deutschen Industrie, in: Tapeten Zeitung, 61. Jg., 1952, Heft 2, S. 9f., Zitat S. 9.

²⁸⁴ Franz Große-Perdekamp: Mensch und Form unserer Zeit, in: Mensch und Form unserer Zeit, 1952, o. p.

Fortschritt. Die Schrecken des Krieges hatten deutlich vor Augen geführt, dass wissenschaftliche Progression nicht zwangsläufig positive Resultate hervorbrachte. Die Technik war in den Augen der Zeitgenossen zu einer abstrakten Größe geworden, die dem Menschen als unausweichliche Tatsache mit einer ihr eigenen Dynamik gegenüberstand.²⁸⁵

Diese kulturpessimistische Grundhaltung war ein wesentliches Merkmal der intellektuellen Debatten zu Beginn der 1950er Jahre. Sie ging einher mit der Kritik an einer zunehmenden „Vermassung“ der Gesellschaft. Eine besondere Zuspitzung erfuhr diese Position in der Furcht vor einer „Psychotechnik“, durch die das Individuum manipulierbar und uniform werden könne.²⁸⁶ Der Kunst wurde nun die Aufgabe zugesprochen, eine Brücke zwischen dem Menschen und der sich ihm entfremdenden Technik zu schlagen. Dies umfasste zwei Aspekte: So sollte die Kunst die Realität schöpferisch verarbeiten, aber auch dazu beitragen, die Leistung der Maschine in eine dem Menschen zugängliche Erscheinungsweise zu bringen. Die Gestalt eines Produktes, so der dahinter stehende Gedankengang, müsse nicht zwangsläufig unmittelbar aus dessen Funktion folgen. Vielmehr könne eine ästhetisch ansprechende Gestaltungsweise den Mechanismus eines Gegenstandes so übersetzen, dass er eine dem Menschen und der gegenwärtigen Kultur gerechte Form erhielt. Die Objekte des Alltags wurden fortan „mehr als Resultate der Wandlung [des] Weltbildes, als einer verfeinerten und vervollkommenen industriellen Herstellung“²⁸⁷ aufgefasst. Max Bill verwies auf diesen Zusammenhang, als er feststellte:

²⁸⁵ Das geistige Klima Westdeutschlands nach dem Krieg war von einer „antimodernen Zivilisationskritik“ geprägt, die der Technik skeptisch gegenüber stand. Vgl. Axel Schildt und Detlef Siegfried: Deutsche Kulturgeschichte. Die Bundesrepublik – 1945 bis zur Gegenwart, Lizenzausg., Bonn 2009, S. 69f.

²⁸⁶ Vgl. Schildt: Moderne Zeiten, 1995, bes. S. 326-339. Wie Axel Schildt dargelegt hat, schwächte sich diese Kritik jedoch in Verlauf der 1950er Jahre, nicht zuletzt im Zuge des wachsenden Wohlstandes, ab. Ein Schlagwort dieser kulturpessimistischen Haltung war der Titel von Hans Sedlmayrs *Verlust der Mitte*. In diesem Werk sprach der Kunsthistoriker von einer „Deshumanisierung“ der gegenwärtigen Zivilisation. Die Publikation erschien in zahlreichen Auflagen. Die erste Ausgabe stammte aus dem Jahr 1948. Vgl. Hans Sedlmayr: *Verlust der Mitte*. Die bildende Kunst des 19. und 20. Jahrhunderts als Symbol der Zeit, Salzburg 1948.

²⁸⁷ Heinrich König: Industrielle Formentwicklung in Deutschland, in: Ernst Thiele: Die Situation der Bildenden Kunst in Deutschland, Stuttgart/Köln 1954, S. 100-122, hier S. 102.

Denn so wenig wie die neuesten Ergebnisse in der theoretischen Physik letzten Endes zur Herstellung einfacher, praktischer und jedermann nützlicher Apparate entbehrlich sind, so wenig ist die bildende Kunst entbehrlich für die Entwicklung irgendwelcher Gegenstände, und die Auseinandersetzung nicht nur mit den gestrigen Erscheinungen der Kunst, sondern mit den heutigen und neuesten Problemen ist unbedingt notwendig. Daraus geht dann auch eine Stileinheit zwischen den latent vorhandenen Formströmungen und der freien Kunst in ihrer ausgesprochenen und eindeutigen Funktion, vollkommene Schönheit und Harmonie zu verkünden, ohne äußere Hemmungen und Einschränkungen [hervor].²⁸⁸

Im Design trafen Kunst und Technik nach dieser Lesart zusammen. Die „gute Form“²⁸⁹ war der Oberbegriff, unter dem die Forderungen nach ästhetisch überzeugenden Lösungen subsumiert wurden. Sie galt als Ausdruck schöpferischer Kreativität, sei es in einem Gemälde, einer Plastik oder in der Gestaltung eines Industriartikels. Im Erscheinungsbild eines Gebrauchsgegenstandes wie eines Kunstwerkes vermittelte sich, so die zeitgenössische Sichtweise, die geistige Situation der Gegenwart.²⁹⁰ Künstler, Designer und auch Konsumenten wuchsen nach dieser Meinung im besten Fall zu einer Gemeinschaft zusammen, die sich der Förderung dieser Ideale verschrieben hatte.²⁹¹ Else Meißner legte diesen Zusammenhang dar:

In jedem Fall wird durch den Kauf eine Verbindung hergestellt zwischen demjenigen Hersteller und demjenigen Käufer, die eine gemeinsame geistige Grundhaltung haben oder für die der Hersteller durch Anpassung die gemeinsame Grundlage schafft.²⁹²

Industrielle Erzeugnisse wurden in den 1950er Jahren nicht nur in den Kontext der Hochkultur eingeführt und mit Kunstwerken gemeinsam präsentiert, sondern sie erfuhren selbst eine Musealisierung, wie sie die Kunstgewerbebewegung des 19. und frühen 20. Jahrhunderts vorweggenommen hatte.²⁹³ Oftmals ging es

²⁸⁸ Max Bill: Schönheit aus Funktion und als Funktion, in: Idea 1953. Internationales Jahrbuch für Formgebung/International Design Annual/Annuaire international des formes utiles, Stuttgart 1952, S. XVII-XVIII.

²⁸⁹ Der Begriff war ein Schlagwort der 1950er Jahre und wurde insbesondere durch Max Bill geprägt.

²⁹⁰ Vgl. Meißner: Qualität und Form, 1950, S. 11-16.

²⁹¹ Vgl. von der Bey: Nationale Codierungen abstrakter Malerei, 1997, S. 143-188.

²⁹² Meißner: Qualität und Form, 1950, S. 16.

²⁹³ Eine frühe Ausstellung mit Tapeten fand 1913 im Österreichischen Museum in Wien statt. Sie war jedoch eine Überblickspräsentation zur Flächenkunst und vereinte daher

darum, dem Verbraucher vorbildliche Produkte vorzustellen. Im Fall der Tapete existiert seit 1923 mit dem Deutschen Tapetenmuseum in Kassel eine spezielle Kollektion zu diesem Thema in Deutschland. Die Einrichtung umfasst historische Wandbekleidungen verschiedener Kulturen und Epochen und führt ihre Sammel- und Ausstellungstätigkeit damals wie heute bis zu den modernen Werken fort. Träger dieses Museums war in den 1950er Jahren der „Verein Deutsches Tapetenmuseum“, auf den auch dessen Gründung zurückgeht. Er setzte sich im Wesentlichen aus Vertretern dieses Industriezweiges zusammen.²⁹⁴ Die Branche hatte mit dieser Einrichtung frühzeitig eine Valorisierung ihrer Produkte vorgenommen und die museale Präsentation als Werbemittel aufgegriffen.²⁹⁵

Im Bereich der Tapetenindustrie trat außerdem das Städtische Museum Osnabrück unter Direktor Walter Borchers, der sich seit 1946 um den Wiederaufbau dieser Einrichtung bemühte, in besonderem Maße hervor.²⁹⁶ Mit der Ausstellung „Künstlerisches Schaffen – industrielles Gestalten“²⁹⁷, die Künstler um die Fabrik Rasch mit ihren Tapetenentwürfen und ihren Kunstwerken vorstellte, wurde anlässlich der Wiederaufnahme des regulären Museumsbetriebes im Juli 1956 ein deutliches Zeichen gesetzt: Die Ausstellung stellte mit ihrer Präsentation zeitgenössischer Maler und Bildhauer ein „[z]entrales Symbol für den ‚Griff‘ des Museums nach der Moderne“²⁹⁸ dar.

Diese Entwicklung, Kunst und Kultur stärker zusammenrücken zu lassen, war nicht zuletzt durch Forschungsleistungen ermöglicht worden, die der Formgebung ungeahnte Möglichkeiten erschlossen. Hier wirkte sich vor allem die Verwendung

Tapeten-, Linkrusta- und Linoleumerzeugnisse. Neben zeitgenössischen enthielt sie ebenfalls historische Beispiele. Vgl. Hartwig Fischel: Ausstellung Österreichischer Tapeten-, Linkrusta- und Linoleumindustrie im Österreichischen Museum, in: Kunst und Kunsthandwerk, 16. Jg., 1913, S. 397-406.

²⁹⁴ Der Verein besteht noch heute. Das Deutsche Tapetenmuseum ist gegenwärtig Teil der Museumslandschaft Hessen Kassel.

²⁹⁵ Vgl. Naheema Daniela Blankenburg: Tapetenmuseum in Kassel, in: World Heritage and Arts Education, 3. Ausg., Okt. 2010 Online-Ressource: http://groups.uni-paderborn.de/stroeter-bender/WHAE/WHAE_3.pdf, S. 71-76.

²⁹⁶ Vgl. Thorsten Heese: „... ein eigenes Local für Kunst und Altherthum“. Die Institutionalisierung des Sammelns am Beispiel der Osnabrücker Museumsgeschichte, Halle, Univ., Diss., 2002, Elektronische Ressource: <http://sundoc.bibliothek.uni-halle.de/diss-online/02/02H210/prom.pdf>, S. 196.

²⁹⁷ Walter Borchers: Künstlerisches Schaffen – industrielles Gestalten: Künstler um die Tapetenfabrik Rasch, Ausst. Städtisches Museum Osnabrück, Bramsche 1956.

²⁹⁸ Ebd., S. 205.

neuer Werksubstanzen aus. Zwar war der Gebrauch von Kunststoffen bereits um 1910 weit verbreitet, doch genossen sie zu dieser Zeit keinen guten Ruf.²⁹⁹ Unter den führenden Gestaltern herrschte damals vielmehr die Forderung nach Materialgerechtigkeit vor. Erst in den 1950er Jahren fanden sie auch bei Designern Anerkennung. Theodor Heuss beschrieb diesen Wertewandel in einer Rede vor dem Deutschen Werkbund in Stuttgart 1951:

Gibt es denn eigentlich einen „unechten“ Stoff? Er ist doch nur so lange unecht, als er verschweigt, was er ist. [...] Das Talmi hat sich verwandelt in „Surrogat“, dann wurde es „Ersatzstoff“ und schließlich kam der Begriff „Kunststoff“, der mit Kunst gar nichts zu tun hatte, bis man endlich im *Werkstoff* [Hervorhebung im Orig.] ein anständiges Wort für eine nicht unanständige Sache gefunden hatte. Was offenbar heißt, daß Aluminium und Bakelit und Faserstoffe ihre Art von Legitimierung erfahren haben.³⁰⁰

Die mannigfaltige Formbarkeit dieser Kunststoffe brachte neue Handlungsspielräume mit sich. Insbesondere an das „Plastik“ knüpften sich nun große Erwartungen. Es galt als Material mit geradezu universalem Potential. Roland Barthes hielt diese Stimmung 1957 in einem Aufsatz fest:

Die Hierarchie der Substanzen ist zerstört, eine einzige ersetzt sie alle: die ganze Welt kann plastifiziert werden, und sogar das Lebendige selbst, denn, wie es scheint, beginnt man schon Aorten aus Plastik herzustellen.³⁰¹

Durch diesen neuen Freiraum verloren technische Hindernisse an Gewicht. So gewannen andere Faktoren für die Entwurfstätigkeit an Bedeutung. Prägend wirkten hier Einflüsse von außen, insbesondere der amerikanische „Stromlinienstil“ der 1930er Jahre. Er stellte sich quasi als Gegenströmung des Funktionalismus dar und erhob das Linienspiel zum wesentlichen Merkmal der Gestaltung. Obgleich das Erscheinungsbild dieser Produkte aus der Neuen Welt in Deutschland argwöhnisch betrachtet wurde³⁰², vermittelten sie Tendenzen, die auch für die Designgeschichte der Bundesrepublik wesentlich werden sollten.

²⁹⁹ Vgl. Mundt/Warncke: *Form ohne Ornament?*, 1999, S. 18f.

³⁰⁰ Theodor Heuss: *Was ist Qualität? Zur Geschichte und zur Aufgabe des Deutschen Werkbundes*, Tübingen/Stuttgart 1951, S. 18.

³⁰¹ Roland Barthes: *Mythen des Alltags*, übers. von Helmut Scheffel, 2. Ausg., Frankfurt am Main 1970 [franz. Orig.-Ausg. 1957], S. 79ff., hier S. 81.

³⁰² Vgl. Schildt: *Moderne Zeiten*, 1995, S. 418.

Denn diese ästhetische Richtung zog einen grundlegenden Wandel im Umgang mit dem industriellen Objekt nach sich; sie förderte die Entwicklung des Marketings, wie wir es heute kennen. Mit ihr orientierte sich die Produktion nicht länger vorrangig an der Bedarfsdeckung und der Erwartungshaltung der Kunden. Vielmehr schufen die angebotenen Waren und ihre Bewerbung erst einen Kaufanreiz, indem sie die Attraktion des Modischen forcierten und dazu beitrugen, dass ältere Artikel nun rasch überholt erschienen.³⁰³

Die Haltung, Gebrauchsgegenstände als Manifestation der gegenwärtigen Kultur anzusehen, begünstigte die Zusammenschau von Kunst und Industrieerzeugnis. Freilich orientierte sich diese Betrachtung an formalen äußeren Kriterien, die durch neue technische Möglichkeiten beim Fabrikat wesentlich erweitert worden waren. Dies barg für das Kunstwerk die Gefahr, dass es durch diese Perspektive, die nach äußeren Gemeinsamkeiten suchte, auf den Rang eines bloß ästhetischen Objektes herabgestuft wurde. Die Grenze zum rein Dekorativen konnte unter diesen Vorzeichen sowohl beim Massenartikel als auch beim Kunstwerk rasch überschritten werden. Diese Problematik wirkte sich auch auf die Beurteilung von Kunstwerken aus und färbte die öffentliche Diskussion.³⁰⁴ Die Zeitschrift *Bauen + Wohnen* bewertete beispielsweise ungegenständliche Gemälde nicht als „Bilder im eigentlichen Sinne“, da sie, so die dort vertretene Ansicht, „gar nicht die Abbildung irgendeines Gegenstandes darstellen wollen“³⁰⁵. Würden sie ausschließlich als „Wandschmuck“ betrachtet, schrieben die Autoren, könnten sie selbst bei Personen, die der modernen Kunst gegenüber skeptisch blieben, auf Zustimmung stoßen.³⁰⁶ Kritiker der Abstraktion wie Hans Sedlmayr

³⁰³ Vgl. Lucie-Smith: *History of Industrial Design*, 1983, S. 111.

³⁰⁴ Nicht zuletzt prägte sie auch die historische Einschätzung der Kunst der 1950er Jahre. Vgl. Hermann Glaser: *Kulturgeschichte der Bundesrepublik Deutschland*. Bd. 1: *Zwischen Kapitulation und Währungsreform 1945-1948*, München/Wien 1985, S. 231.

³⁰⁵ Friedrich Vinck: *Vom Wohnen mit abstrakten Bildern*, in: *Bauen + Wohnen*, 7. Jg., 1952, Heft 12, S. 593.

³⁰⁶ Vgl. ebd.; die zeitgenössische Kunstwissenschaft registrierte ebenfalls die Ausrichtung auf formalästhetische Kriterien. So verwies der Kunsthistoriker Günter Bandmann in den 1950er Jahren auf einen Paradigmenwechsel in Bezug auf das Dekor. Das historische wie das zeitgenössische Ornament werde, so seine Feststellung, seit der Wende vom 19. zum 20. Jahrhundert hauptsächlich unter formalen Gesichtspunkten rezipiert. Der ikonografische Kontext finde hingegen zunehmend weniger Berücksichtigung. Vgl. Günter Bandmann: *Ikonologie des Ornaments und der Dekoration*. Zu einem Buch von Erik Forssmann: *Säule und Ornament*, Stockholm 1956, in: Heinrich Lützel (Hrsg.): *Jahrbuch für Ästhetik und Allgemeine Kunstwissenschaft [N.F.]*, 4. Bd., Stuttgart 1958/1959, S. 232-258.

griffen dieses Problem der Rezeption auf. Der Kunsthistoriker bemerkte, „daß man die moderne Kunst nicht als Kunst wertet, nicht als das, was an ihr Kunst ist, sondern zunächst als das, was an ihr modern ist“³⁰⁷. Diese einseitige Einstellung gegenüber der Kunst, die sie auf den Status eines optisch ansprechenden Objektes reduzierte beziehungsweise nur als Ausdruck des „Zeitgemäßen“³⁰⁸ betrachtete, trat in den 1950er Jahren mitunter ebenfalls bei der damals äußerst beliebten „Kunst am Bau“ zu Tage.³⁰⁹ Sie lieferte den Gegnern ungegenständlicher Werke Argumente für ihre Ablehnung. Das Zusammentreffen von Kunst und populärer Produktkultur in den 1950er Jahren stellte die Befürworter der zeitgenössischen Malerei und Plastik somit vor Erklärungsnot. Eine Folge dieser Situation war es, dass die Frage nach dem Dekorativen in der Diskussion um moderne Kunst weitgehend ausgeklammert wurde. Ernst Gombrich diagnostiziert in Bezug auf das Ornament einen neurotischen Punkt in der Kunstkritik des 20. Jahrhunderts.³¹⁰

Befürworter einer Gestaltungsreform im Design nach dem Krieg begegneten dieser Situation wiederum, indem sie die so genannte „gute Form“ nicht nur als ein ästhetisches, sondern auch als ein ethisches Kriterium definierten. So versuchten sie, insbesondere zeitgenössische europäische Entwürfe gegenüber vermeintlich bloß formalen Stilentwicklungen, etwa dem (amerikanischen) Stromlinienstil, abzugrenzen.³¹¹ Wie Katja von der Bey darlegte, fand hier eine Neubewertung statt:

Diese Hierarchie zwischen moralisch hochstehender, „guter Form“ und ausgegrenzter Stromlinienform bezeichnet eine theoretische Verschiebung der traditionellen und in der Nachkriegszeit erneuerten Grenzziehung zwischen „hoher“ und „niedriger“ Kultur in das Design.³¹²

³⁰⁷ Hans Sedlmayr: Über die Gefahren der modernen Kunst, in: Hans Gerhard Evers (Hrsg.): Das Menschenbild in unserer Zeit. 1. Darmstädter Gespräch 1950, Darmstadt 1950, S. 48-62, hier S. 55.

³⁰⁸ Ebd.

³⁰⁹ Zur ambivalenten Beziehung von Kunst und Design vgl. bes.: Dieter Honisch: Kunst gebrauchen. Versuch einer Analyse von Kunst und Design bei Rosenthal, in: Hermann Schreiber, Dieter Honisch und Ferdinand Simoneit: Die Rosenthal Story, Düsseldorf/Wien 1980, S. 43-133.

³¹⁰ Vgl. Ernst Gombrich: The Sense of Order. A Study in the Psychology of Decorative Art, Oxford 1979, S. 62.

³¹¹ Vgl. von der Bey: Nationale Codierungen abstrakter Malerei, 1997, S. 191-195.

³¹² Ebd., S. 195.

Design und Kunst standen in den 1950er Jahren in einem komplexen Wechselverhältnis zueinander. Dabei richtete sich das Augenmerk besonders auf formale Charakteristika, was mitunter die Perspektive auf Malerei und Plastik einschränkte, insofern als ästhetische über inhaltliche Aspekte gestellt wurden. Nichtsdestotrotz: Die Zeitgenossen betrachteten parallele Entwicklungen in beiden Bereichen gleichermaßen als Manifestation des Zeitgeistes. Sie sprachen freier und angewandter Kunst damit dieselbe Wertigkeit zu, wenn es um die Standortbestimmung der eigenen Gegenwart ging.

3.3. Die Unternehmer

3.3.1. Industrielle als moderne Mäzene?

In Verlauf des 19. Jahrhunderts begannen Unternehmen in wachsendem Maße, sich auf dem Gebiet der bildenden Kunst zu engagieren. Bereits vor dem Ersten Weltkrieg war es keine Seltenheit, dass Wirtschaftsbetriebe Künstler für Aufträge heranzogen.³¹³ Maler, Bildhauer und Architekten für industrielle Zwecke zu gewinnen, blieb auch nach dem Zweiten Weltkrieg üblich und entsprach der noch fließenden Aufgabenverteilung im Bereich des Designs. Außerdem herrschte zu dieser Zeit ein Mangel an Nachwuchskräften, die frischen Wind in die Produktpalette hätten bringen können, so dass belebende Impulse von außen dringend gefragt waren. Hier wirkten ausländische Beispiele, insbesondere Großbritannien, als Vorbilder.³¹⁴

In den 1950er Jahren selbst war man bestrebt, aktuelle Tendenzen zu identifizieren und Strömungen auszuloten. In der Öffentlichkeit nahm die stilistische Verortung der eigenen Gegenwart einen breiten Raum ein. Ein einschneidendes Datum war die Triennale in Mailand 1951, die dazu führte, dass sich viele Einflüsse aus dem Ausland in der deutschen Industrie durchsetzten. Das Eindringen „organischer“ Formen im Design der Bundesrepublik zu dieser Zeit wurde aufmerksam beobachtet und diskutiert.³¹⁵ Die Kommentatoren bemühten sich, einen direkten Bezug zur Kunst herzustellen. So widmete sich der Artikel „Was ist heute gute Form?“ in der Zeitschrift *Bauen + Wohnen* den Konsumgütern ebenso wie zeitgenössischen Gemälden und zog historische Parallelen:

Verlassen wir einen Augenblick die Formen von Bauten und Gerät und betrachten wir eine Kunstgattung, die sich vorzüglich zum Vergleich eignet: die abstrakte und gegenstandslose Malerei. Ihre Entwicklung in den letzten vierzig Jahren entspricht – mit geringem zeitlichem Vorsprung – dem Formenwandel in der sogenannten angewandten Kunst. Die abstrakten Gemälde und Skulpturen von 1912 bis 1920 [...] zeigen den expressionistischen Zackenstil, die Kompositionen eines Mondrian und seiner

³¹³ Vgl. Hermsen: Kunstförderung, 1997, bes. S. 190.

³¹⁴ Vgl. Meißner: Qualität und Form, 1950, S. 118f.

³¹⁵ Davon zeugen beispielsweise die zeitgenössischen Zeitschriften zur Innenarchitektur.

Weggefährten um 1925 entsprechen in ihrer geometrisierenden Flächigkeit den Bauhausformen, die neueren Skulpturen des Engländers Henry Moore, des Franzosen Martin und viele neue Malereien sind „organoid“.³¹⁶

Insbesondere das Unternehmen Rasch unterstützte in verschiedener Hinsicht kulturelle Ereignisse und Institutionen, besonders das Städtische Museum Osnabrück, lokale Bezugsgröße der im niedersächsischen Bramsche angesiedelten Firma. Dieses Wirken ist beispielhaft für die Tendenz der 1950er Jahre, die eine Ausweitung des privatwirtschaftlichen Engagements auf dem Gebiet der Kulturförderung verzeichnete. Die Tapetenfabrik half bei der Renovierung der Räumlichkeiten des Museums mit und nutzte die im geschäftlichen Interesse angebahnten Beziehungen zu zahlreichen Künstlern, um Ausstellungsprojekte zu initiieren. Teilweise, wie 1956 bei der Schau „Künstlerisches Schaffen – industrielles Gestalten“, beteiligte sie sich direkt an den dortigen Projekten und nutzte die Einrichtung, um der Öffentlichkeit eigene Produkte vorzustellen.³¹⁷

Die Reaktion der Zeitgenossen auf diese Ausstellung Mitte der 1950er Jahre war positiv. Bundesweit und international wurde sie in der Presse rezipiert.³¹⁸ In der Präsentation sahen die Kommentatoren die Entwicklungen in Kunst und Industrie der Nachkriegszeit exemplarisch vor Augen geführt. In Bezug auf die Mitarbeit bildender Künstler sprach die Presse davon, dass hier ein „das Problem Industrieform demonstrierende[r] *Modellfall* [Hervorhebung im Orig.]“³¹⁹ vorgeführt werde. Kunst und Wirtschaft lagen in den Augen damaliger Autoren dabei nicht im Widerstreit. Vielmehr betrachteten sie das Zusammengehen bildender und angewandter Kunst in diesem Projekt als gelungene Synthese. Malerei und Bildhauerei hätten zwar die Leitfunktion inne, so die Kritiker, doch besitze die Tapete selbst zunehmend künstlerischen Wert. Die Ausstellung werteten sie als Indiz für eine fortschreitende kulturelle Entwicklung, die „das

³¹⁶ Niels von Holst: Was ist heute gute Form?, in: Bauen + Wohnen, 7. Jg., 1952, Heft 10, S. 483f., hier S. 484.

³¹⁷ Vgl. Heese, „... ein eigenes Local für Kunst und Altherthum“, 2002, S. 214.

³¹⁸ Eine Sammlung der zeitgenössischen Pressestimmen befindet sich im Archiv des Deutschen Tapetenmuseums in Kassel.

³¹⁹ Künstler als Industriezeichner. Zu einer Ausstellung im Osnabrücker Museum, in: Frankfurter Neue Presse, 27. Juli 1956, Archiv DTM, Bestand Rasch.

gestörte Verhältnis von Form und Anwendung“³²⁰ korrigiere. Diesen Prozess deuteten sie als Ausweitung der Kunst in das Feld der Raumgestaltung und das Design der Gebrauchsgegenstände hinein. Die Verschiebung und das Durchlässigwerden der Grenze zwischen bildender und angewandter Kunst stellten sich für die Zeitgenossen als ein Aufstieg des Industriedesigns dar, das nun höheren Ansprüchen genüge.

Zugleich betonten Presseartikel, welche namhafte internationale Gestalter für Rasch tätig seien. Diese Stimmen betrachteten die Ausstellung als Indiz dafür, dass „sich die Grenzen einer nationalen Kunst mehr und mehr verwisch[t]en“³²¹. Wie der Historiker Thorsten Heese dargelegt hat, war das Engagement des Osnabrücker Museums und des Bramscher Unternehmens für moderne Kunst vorrangig von eigenen Interessen geleitet. Auch bei der Heranziehung lokaler künstlerischer Größen, die in der Zeit des Nationalsozialismus unter Repressionen und Verfolgung zu leiden hatten, wie etwa dem Maler Friedrich Vordemberge-Gildewart, ging es mehr darum, die moderne Ausrichtung zu demonstrieren, als begangenes Unrecht wieder gut zu machen.³²² Gerade mit diesem Projekt gelang es Rasch jedoch, sich auf internationalem Parkett hervorzutun. So wurde die Ausstellung in der Folgezeit nicht nur auf der Villa Hügel in Essen, sondern auch in New York präsentiert.³²³ Dabei nutzten Museum wie Unternehmen das Renommee der beteiligten Künstler. Die Einladung zur Ausstellung in den USA ging von der „American Artist Association“ aus. Die Form der Präsentation, die bildende und angewandte Kunst parallel zeigte, war neu für die amerikanische Öffentlichkeit.³²⁴

³²⁰ Anton Henze: Industrieform und künstlerische Phantasie. Eine ungewöhnliche Ausstellung im Städtischen Museum Osnabrück, in: Westfalenpost, Nr. 161, 13.7.1956, Archiv DTM, Bestand Rasch.

³²¹ Künstler arbeiten für die Industrie. Sehenswerte Ausstellung im Städtischen Museum Osnabrück, in: Die Welt, 28. Juli 1956, Archiv DTM, Bestand Rasch.

³²² Vgl. Heese, „... ein eigenes Local für Kunst und Altherthum“, 2002, S. 218ff.

³²³ Vgl. The Fine Arts and Design. Introducing in America: Rasch International Artists Collection, Ausst. American Artists Galleries, 712 Fifth Avenue, New York, o. O. o. J. [ca. 1958], Archiv DTM, Bestand Rasch.

³²⁴ Vgl. Eine Deutsche Tapetenausstellung in New York. Die Tapetenfabrik Gebr. Rasch & Co., Bramsche, kann einen großen Erfolg für sich verbuchen, in: Tapeten Zeitung, 67. Jg., 1958, Heft 14, S. 6ff. Die USA, insbesondere das Museum of Modern Art in New York, waren Vorreiter bei der musealen Präsentation vorbildlichen Designs gewesen. Die Ausstellung stellte für Rasch daher einen besonderen Erfolg dar.

Die Tapetenindustrie war im Vergleich zu anderen Branchen besonders rege bei der Förderung kultureller Projekte. Im Kontrast zu ihrem verhältnismäßig kleinen Anteil an der westdeutschen Gesamtwirtschaft wirkte sie in überproportionalem Maße auf diesem Gebiet mit, wie beispielsweise die erste documenta in Kassel im Jahr 1955 verdeutlichte: Dieses kulturelle Ereignis finanzierten der Bund, das Land Hessen, die Stadt Kassel und vierzehn Sponsoren aus der deutschen Wirtschaft, unter denen sich mit Rasch und der Marburger Tapetenfabrik allein zwei Tapetenhersteller befanden.³²⁵ Die Branche besaß schon vor dem Krieg eine lange Tradition der Museumsförderung und der Zusammenarbeit mit Künstlern. Insbesondere Emil Rasch zählte zu den rührigsten Protagonisten im Dienst der Kultur unter den Wirtschaftsvertretern der jungen Bundesrepublik. Dem Designhistoriker Christopher Oestereich ist daher zuzustimmen, dass das persönliche Engagement einzelner Persönlichkeiten wesentlich war für das Verhältnis zwischen Industrie und Kunst in der westdeutschen Nachkriegsgesellschaft.³²⁶

Der Soziologe Thomas Hermsen unterschied in Bezug auf das Kunstengagement von Wirtschaftsorganisationen zwischen Künstlerförderung und Kunstförderung beziehungsweise Kunstpräsentation.³²⁷ In den 1950er Jahren gab es, gerade von Seiten der Tapetenindustrie, ein massives Engagement in beiden Bereichen. Neben der Künstlerförderung, die in erster Linie über Wettbewerbe und Auftragsvergabe erfolgte, setzten Unternehmen auf das Mittel der öffentlichen Ausstellung, wobei bildende Kunst und industrielle Erzeugnisse oft gemeinsam gezeigt wurden. Zu Beginn der 1950er Jahre entdeckten Industrielle die Kulturförderung für sich. Sichtbarster Ausdruck dieses Engagements war der Kulturkreis im Bundesverband der Deutschen Industrie (BDI), gegründet am 17. August 1951 im Schloss Brühl. Sein Ziel war es,

in Ergänzung zur öffentlichen Kulturpflege das private Mäzenatentum des Unternehmers zu wecken und ihm neue Impulse zu geben. Dabei wurde Mäzenatentum nicht nur als finanzielle Förderung der Kunstschaffenden, sondern in erster Linie als eine persönliche Entscheidung zum Handeln, als eine Absage an die Haltung des Abwartens verstanden, in der der

³²⁵ Vgl. Tapeten Zeitung, 64. Jg., 1955, Heft 15, S. 10.

³²⁶ Vgl. Oestereich: „Gute Form“, 2000, bes. S. 179ff.

³²⁷ Vgl. Hermsen: Kunstförderung, 1997, S. 138.

Aufnehmende nicht mehr Mitschaffender, sondern nur noch „Kulturkonsument“ ist.³²⁸

Theodor Heuss stellte vor diesem Gremium in einer Rede im September 1956 klar, dass er diesem kulturellen Engagement eine breite gesamtgesellschaftliche Tragweite zumaß:

Aber das wir das Mäzenatentum als Gruppe gefunden haben, ist eine tröstliche Sache in sich selber, zumal durch die freie, unbefangene und großartige Weise, wie sie für Leistungen des Geistes, die in unser Bewußtsein eingegangen sind, zu *danken* [Hervorhebung im Orig.] weiß, wie sie aber zugleich, stützend, ermunternd, neben das Wagnis, zu dem Wagenden tritt, der vor der Aufgabe der Selbstgestaltung die Mitverantwortung für die Zeitgestaltung empfindet.³²⁹

Der Kulturkreis unterstützte zunächst insbesondere denkmalpflegerische Projekte, engagierte sich seit 1953 aber vor allem in der Förderung zeitgenössischer Kunst und junger Künstler und öffnete sich ab Ende der 1950er Jahre auch gegenüber dem Industriedesign.³³⁰ Christopher Oestereich hob seinen Stellenwert im kulturellen Klima der Nachkriegszeit hervor:

Der Kulturkreis trug nicht nur zur kulturellen Modernisierung der westdeutschen Gesellschaft bei, indem er mit seiner, moderne Richtungen bevorzugenden Förderpraxis den Zweck der kulturpolitischen Absetzung von der nationalsozialistischen Vergangenheit verfolgte; die Aufnahme von Gestaltern in die Förderpraxis machte vielmehr die wachsende Bedeutung gestalterischer Arbeit in den Augen der Industrie deutlich.³³¹

Die Aktivitäten der Industrie im Dienst der Kultur schlugen sich unter anderem in Ausstellungsprojekten nieder. Einen Auftakt bildeten 1952 die Präsentationen „Industrie als Kunstmäzen“ in Hamburg anlässlich der Tagung des BDI sowie „Eisen und Stahl“ in Düsseldorf.³³² Mit dem Hamburger Projekt suchte der Kulturkreis im BDI zum ersten Mal die Öffentlichkeit. Hier wurden Werke gezeigt,

³²⁸ Die Industrie als Kunstmäzen, in: Die Neue Form, 8. Jg., 1957, Heft 23/24, S. 402f.

³²⁹ Theodor Heuss: Zur Kunst dieser Gegenwart, in: Ders.: Zur Kunst dieser Gegenwart. Drei Essays, Tübingen 1956, S. 13-81, hier S. 81. Dieser Essay ist die erweiterte Fassung einer Rede, die Heuss am 12. September 1956 vor dem Kulturkreis im BDI in Baden-Baden hielt.

³³⁰ Vgl. Oestereich: „Gute Form“, 2000, S. 221f.

³³¹ Ebd., S. 221.

³³² Vgl. Syndikus Schulz: Die Industrie als Kunstmäzen, in: Tapeten Zeitung, 61. Jg., 1952, Heft 15, S. 5f.

die von Unternehmen an Museen gestiftet worden waren.³³³ Die Düsseldorfer Präsentation, finanziert und ausgerichtet von der Eisen- und Stahlindustrie, der Landesregierung Nordrhein-Westfalen und der Stadt Düsseldorf, zeigte historische Werke des Eisen- und Schmiedehandwerks sowie die Ergebnisse eines Kunstpreisausschreibens. Im Rahmen dieses Wettbewerbes, veranstaltet im Mai 1952, waren Künstler dazu aufgefordert worden, sich mit dem Thema Eisen und Stahl im weitesten Sinne auseinander zu setzen.³³⁴ Die Industrie reklamierte für sich, mit ihrer Förderung der Kunst eine Lücke schließen zu können, die der Staat unzureichend ausfülle. Die Kunst bedürfe, so die von den Unternehmern vertretene Ansicht, einer Verankerung im Hier und Jetzt. Der Schriftsteller Wolf von Niebelschütz schrieb im Katalog zur Ausstellung „Eisen und Stahl“:

Denn so einfach ist die Situation nicht, daß die Nation keine Kunst brauchte, weil die Kunst nicht gebraucht sein will. Beide, ob sie wollen oder nicht, brauchen einander: das Leben die Kunst, die Kunst das Leben; das heißt, die Kunst braucht, wenn wir jemals neu zu einem echten Stil gelangen wollen, zunächst ihre echte Funktion zurück. Dies wiederum bedeutet: auch der nehmende Teil muß etwas geben, im Ideellen die Leidenschaft von Zuspruch und Widerspruch, im Materiellen den Auftrag. [...] Der Staat hat die Erbschaft der Fürsten angetreten; er hat den hohen Auftrag nicht begriffen, der die Kunst zu den Füßen der Obrigkeit scharf, den fordernden Geschmack verkümmern lassen, der den Fürsten im Umgang mit der Kunst beseelte, er hat den Bürger des Geldes beraubt, das ihm erlaubte, in seinen Grenzen ein Fürst zu sein – *eine* [Hervorhebung im Orig.] Potenz aber hat er, wenn auch erbarmungslos geschröpft, so doch nicht beseitigt und wird sie auch nicht beseitigen, weil sie die Grundlage eines jeden annähernd freien Staatswesens darstellt. Diese letzte Potenz ist das massierte Industriekapital, und hier rundet sich der Bogen; hier könnten sich die staatlichen Praktiken mutwillig unbewußter Kunstzerstörung aufheben: die gleichen seelenlosen Methoden summarischer Beteuerung haben hier in einem Anfall von Großzügigkeit ein immer mehr sich verbreiterndes Tor aufgestoßen, um Gelder, die sonst der Moloch fräße, auf seine Weise anzulegen, die, wenn schon nicht rationell vertretbar, so doch ideell vernünftig wäre.³³⁵

³³³ Vgl. Die Industrie als Kunstmäzen. Gemälde – Plastik – Kunstgewerbe gestiftet in die deutschen Museen. Veranstaltet vom Kulturkreis im Bundesverband der deutschen Industrie, Ausst. Hamburger Kunsthalle, Hamburg 1952.

³³⁴ Vgl. Werner Doede (Schriftl.): Kunstausstellung Eisen und Stahl, Ausst. Kuratorium Kunstausstellung Eisen und Stahl, Düsseldorf 1952.

³³⁵ Wolf von Niebelschütz: Lebensluft der Kultur, in: Doede: Kunstausstellung Eisen und Stahl, 1952, S. 21-24, hier S. 22f.

Die Kunst nahm im geistigen Klima der westdeutschen Nachkriegskultur eine wichtige Stellung ein. Ihr wurde eine Entlastungsfunktion gegenüber der Wirklichkeit zugesprochen. Die Industrie registrierte diese Entwicklung deutlich und übernahm eine aktive Rolle auf diesem Gebiet. Eine moderne Ästhetik fungierte als Bindeglied zwischen Kunst und Design – auch die Warenwelt sollte ein „zeitgemäßes“ Aussehen erhalten. Das privatwirtschaftliche Engagement auf kulturellem Gebiet wurde allgemein begrüßt. Von einem Mäzenatentum im eigentlichen Sinne kann jedoch nicht gesprochen werden. Die Förderung der Kultur durch Unternehmer erfolgte nicht ohne Eigennutz. Die Sphären der Kunst und des Konsums wurden miteinander verwoben. Die Tapetenindustrie zählte dabei zu den besonders engagierten Branchen.

3.3.2. Künstler im Dienst der Industrie

Die Führungspersönlichkeiten der westdeutschen Industrie in den 1950er Jahren waren im Wesentlichen dieselben wie vor dem Krieg. Der amerikanische Einfluss auf das Wirtschaftsleben der jungen Bundesrepublik ist als eher gering einzustufen.³³⁶ Auch die Tapetenbranche war geprägt durch Kontinuität in den Leitungspositionen. Der Mut zu Innovationen ging in erster Linie von Einzelpersönlichkeiten aus, die bereits vor dem Krieg für neue Ideen offen gewesen waren. Mitunter arbeiteten Betriebe direkt mit Künstlern zusammen, um Produkte mit neuartigem Flair zu entwickeln. Entscheidend war hier vor allem das Interesse des jeweiligen Unternehmers. Einen frühen Anfang machte die Rosenthal-Manufaktur, indem sie die Künstlerin Bele Bachem mit dem Dekor einer Porzellan-Serie betraute. Laut der Zeitschrift *Die Kunst und das schöne Heim* war dies ein „kühner, aber vielleicht dankenswerter Schritt“³³⁷. Stilistisch ließ sich jedoch hieraus keine klare Linie erkennen. Es handelte sich bei diesen Entwürfen um eine „Mischung zum Teil abstrakter, zum Teil impressionistischer Ausdrucksformen“³³⁸.

³³⁶ Vgl. Wehler: Deutsche Gesellschaftsgeschichte. Bd. 5, 2008, S. 133-137.

³³⁷ Aus den Rosenthal-Ateliers, in: *Die Kunst und das schöne Heim*, 50. Jg., 1951, Heft 3, S. 120 f., hier S. 121.

³³⁸ Ebd.

Auch die Tapetenindustrie schwenkte zeitig auf diesen Kurs ein. Vor allem Rasch erwies sich als wegweisend, wenn es darum ging, Künstler als Mitarbeiter zu gewinnen. Hier dienten alte Verbindungen als Starthilfe. Bereits in den 1930ern hatte es eine rege Zusammenarbeit mit namhaften Gestaltern aus unterschiedlichen Bereichen gegeben. Im Jahr 1939 hatte der Bramscher Betrieb eine Karte mit dem Titel „Wiener Künstler-Tapeten“ unter der Federführung von Josef Hoffmann herausgebracht. An dieser Kollektion hatten acht Künstler mitgewirkt, darunter Tea Ernst und Maria May, die bereits 1930 Dessins für Rasch entwickelt hatte. Nach dem Krieg erneuerte das Unternehmen diesen Ansatz. Im Jahr 1950 erschien erstmals die Karte „Rasch Künstler Tapeten“ unter Beteiligung von Josef Hoffmann, Maria May, Tea Ernst, Fritz August Breuhaus, Hans Schwippert, Ruth Geyer-Raack, Margret Hildebrand, Ilsebil Kleinschmidt und Shinkichi Tajiri (vgl. Abb.en im Anhang). Freilich waren diese Persönlichkeiten – mit Ausnahme des Kunststudenten und Bildhauers Tajiri – entweder Architekten oder Designer. In der Gestaltung überwogen Entwürfe, die naturalistische Motive in grafisch-stilisierter Form wiedergaben. Margret Hildebrand steuerte unter anderem Darstellungen von grafisch verfremdeten Blüten und Blättern bei (Abb. 29). Sie konnte bereits auf eine erfolgreiche Karriere als Gestalterin für Textilien zurückblicken. Die Stuttgarter Gardinenfabrik arbeitete schon vor dem Zweiten Weltkrieg nicht mehr mit großen, auf Textilien spezialisierten Zeichenateliers zusammen, sondern beauftragte die Designerin mit der Entwicklung ihrer Stoffmuster. Nach 1945 wurde diese Zusammenarbeit fortgesetzt. In den zu dieser Zeit entstandenen Entwürfen ließ sich Hildebrand von Dingen des Alltags, insbesondere aus der Natur, anregen, die sie zu freien Linien- und Flächengebilden umformte. Ihre Arbeiten waren überaus erfolgreich und ernteten sogar im Ausland Anerkennung.³³⁹ Die Gestalterin und Dozentin Maria May führte mit dem Dessin „Christliche Seefahrt“ (Abb. 10), gezeichnet 1949, ein grafisches Blatt mit nautischen Motiven ein, das bis weit in die 1950er Jahre erfolgreich blieb. Auch ein junges Talent wie der japanisch stämmige Amerikaner Shinkichi Tajiri, der durch Rasch ein Stipendium erhielt und im Gegenzug Tapeten für das

³³⁹ Vgl. die Beiträge von Hans Goltermann und Otto Haupt, in: Landesgewerbeamt Stuttgart: Margret Hildebrand, 1952, o. p.; Susanne Girke-Filip: Die Stuttgarter Gardinenfabrik GmbH im Rahmen der internationalen Textilentwicklung von 1934 bis 1990, Berlin, Freie Univ., Diss., 1992, bes. S. 30; Beder: „Zwischen Blümchen und Picasso“, 2002, S. 23 sowie S. 170-178.

Unternehmen schuf, zeigte mit Entwürfen wie „Kleine Landschaft“ (Abb. 30), „Louisiana“ und „Paris“ aus dem Jahr 1951 einen grafischen Stil, der dem Naturvorbild verhaftet blieb.

Mit dieser Kollektion bewegte sich die Firma Rasch auf vertrauten Pfaden³⁴⁰: Die Gestalter hatten überwiegend bereits für die Industrie gearbeitet, die Muster blieben gegenständlich. In der Folgezeit gewann das Unternehmen jedoch zunehmend bildende Künstler als Entwerfer, die auf diesem Betätigungsfeld gänzlich neu waren. Neben Malern und Grafikern steuerten nun auch zahlreiche Bildhauer Dessins bei. Dieser Ansatz schlug sich in der Tapetengestaltung nieder. Das Ziel war, den Rasch-Tapeten eine unverwechselbare Prägung zu verleihen, wie die Kunsthistorikerin Sabine Thümmler bemerkte: „Ein Alltagsprodukt sollte mit dem individuellen Ausdruck verschiedener Künstler gestaltet und auf diesem Weg eine Musterkarte mit den vielfältigsten Lösungsvorschlägen kreiert werden.“³⁴¹ Von der Zusammenarbeit mit Künstlern versprach sich die Industrie, ihren Produkten „Charakter und Individualität“³⁴² zu verleihen. Dieses Argument besaß großes Gewicht, ungeachtet der Tatsache, dass viele dieser Mustervorschläge von einem Fachmann überarbeitet werden mussten, um sie den spezifischen Anforderungen an das Produkt anzupassen.³⁴³ Beide Seiten profitierten jedoch von dieser Zusammenarbeit. Der Gebrauchsartikel erlebte eine Aufwertung durch die Hand des Künstlers. Angesichts der schwierigen Situation des deutschen Designs nach dem Krieg versprach dies einen immensen Imagegewinn. Der Künstler andererseits sicherte seinen Schöpfungen auf diese Weise eine größere Verbreitung und Akzeptanz und konnte so in wirtschaftlich prekären Zeiten seine Existenz sichern.³⁴⁴

³⁴⁰ Vgl. Thümmler: Geschichte der Tapete, 1998, S. 148.

³⁴¹ Ebd.

³⁴² So stellte es etwa Hans Goltermann, Leiter der Stuttgarter Gardinenfabrik GmbH in Herrenberg, fest. Vgl. Hans Goltermann: o. T., in: Landesgewerbeamt Stuttgart: Margret Hildebrand, 1952, o. p.

³⁴³ Laut Emil Rasch waren die Koloristen, die in den Firmen die Entwürfe umsetzten, „Interpreten“ der Arbeiten von Künstlern, mit denen das Unternehmen aus „ideellen Gründen“ zusammenarbeite. Rede Emil Raschs auf dem Betriebsfest am 1. März 1952, Firmenarchiv Tapetenfabrik Gebr. Rasch GmbH & Co. KG, Bramsche, Archivnr. P. 1, Zitat S. 3.

³⁴⁴ Vgl. Oestereich: „Gute Form“, 2000, S. 210.

Zu den Künstlern, die Rasch in der Folgezeit als Mitarbeiter gewann, zählten die Grafiker Bele Bachem (Abb. 12), Raymond Peynet (Abb. 13) und Hein Heckroth, die Maler Cuno Fischer, Jean de Botton (Abb. 23), Bernard Schultze, Letizia Cerio, Friedrich Vordemberge-Gildewart sowie die Künstlergemeinschaft „junger westen“ (Abb. 31). Auch die Bildhauerin Renée Sintenis sowie die Designerinnen Lucienne Day und Margret Hildebrand (Abb. 29) arbeiteten – neben weiteren Künstlerpersönlichkeiten – für das Unternehmen. In den folgenden Jahren setzte die Firma diesen Weg fort und inszenierte ihre Kooperation mit Künstlern werbewirksam. Das beschriebene Ausstellungsprojekt „Künstlerisches Schaffen – Industrielles Gestalten“ stellte den Höhepunkt dieser Zusammenarbeit dar.

Die gesamte Tapetenbranche der jungen Bundesrepublik suchte mit Nachdruck nach Wegen für eine Neubelebung des Sortimentes. Wirtschaftliche Notwendigkeit stellte hier den entscheidenden Antriebsmotor dar. Die ersten Schritte auf internationalem Parkett nach dem Krieg hatten gezeigt, dass die europäische und amerikanische Konkurrenz auf dem Weltmarkt überlegen war.³⁴⁵ Durch eine gezielte Förderung des Nachwuchses im eigenen Land erhofften sich die westdeutschen Unternehmen eine entscheidende Verbesserung der Situation. Obwohl die ausländische Entwicklung genau beobachtet wurde, setzte sich die Industrie kritisch mit diesem Angebot auseinander und versuchte, sich mit einer eigenen Linie zu positionieren. Über den Kontakt zu Kunstschulen bemühte sie sich darum, neue Mitarbeiter zu gewinnen, um die eigenen Produkte attraktiver zu gestalten: Die Zusammenarbeit mit Akademien empfahle sich hierbei, so Emil Rasch 1951 bei einer Stellungnahme vor dem Arbeitskreis der Geschmacksgüter-Industrie,

weil dort die Talente zu finden seien, die die Industrie brauche, um zu geschmacklichen Leistungen zu kommen, die schon deshalb so notwendig seien, weil viele ausländische Industrien die Synthese zwischen kultureller Verantwortung und volkswirtschaftlichen Realitäten bereits gefunden hätten³⁴⁶.

³⁴⁵ Für die Tapetenindustrie waren vor allem die Entwicklungen in den USA sowie in Skandinavien (hier insbesondere in Schweden und Dänemark), England und Italien von Interesse.

³⁴⁶ Künstler für die Industrie, in: Neue Tagespost, 20.12.1951, Firmenarchiv Tapetenfabrik Gebr. Rasch GmbH & Co. KG, Bramsche, Bestand: Pressemitteilungen 1951.

Inwiefern eine gezielte Steuerung aus Politik oder Industrie zur Förderung abstrakter Kunst und moderner Gestaltungsweisen beitrug, ist ein strittiges Thema. Wie Martin Warnke zeigte, lässt die von der Politik geförderte Kunst der Nachkriegszeit keine dezidiert moderne Präferenz erkennen. Er legte dar, dass die föderale Ausrichtung der Kunstpolitik in Westdeutschland einer einheitlichen stilistischen Linie entgegen stand.³⁴⁷ Exemplarisch hat Jochen Zulauf den Zusammenhang zwischen Kultur- und Landespolitik in der Nachkriegszeit am Beispiel des Landes Hessen untersucht. Er stellte fest, dass das Handeln der Regierung in Wiesbaden auf den Aktivitäten der amerikanischen Militärverwaltung aufbaute. Ziel dieser Politik war es, ein künstlerisches und intellektuelles Klima zu ermöglichen, das den demokratischen Idealen verpflichtet war, und so einen Beitrag zur Umerziehung der deutschen Bevölkerung zu leisten. Als wichtige Pfeiler auf diesem Weg erwiesen sich die Dezentralisierung der Kulturverwaltung sowie eine programmatisch wertneutrale Haltung gegenüber der Kultur. Ästhetische Kriterien blieben bewusst aus der politischen Entscheidungssphäre ausgesondert. So übertrug die Landesregierung beispielsweise Entscheidungen über mögliche Fördermaßnahmen im Kultursektor an Fachgremien.³⁴⁸

Die Politik nahm sich nach 1945 allerdings aktiv der Gewerbeförderung an. Vorbildfunktion bei diesen Bestrebungen besaß England.³⁴⁹ Dort richtete die Regierung einen „Council of Industrial Design“ ein, in dem Kunstschaffende, Industrielle und Architekten zusammen wirkten. Dieser Rat hatte zum Ziel, positiv auf die Gestaltung der industriellen Produkte einzuwirken sowie ein kritisches Bewusstsein für Designfragen beim Verbraucher zu wecken. Dahinter

³⁴⁷ Die Kulturhoheit der Länder in Westdeutschland besteht seit 1946. Zum Verhältnis und zur Gewichtsverteilung zwischen Bund und Ländern in Bezug auf die Kulturpolitik vgl. Manfred Abelein: Die Kulturpolitik des Deutschen Reiches und der Bundesrepublik Deutschland. Ihre verfassungsgeschichtliche Entwicklung und ihre verfassungsrechtlichen Probleme, Köln/Opladen 1968, S. 65; Jochen Zulauf: Verwaltung der Kunst oder Kunst der Verwaltung. Kulturverwaltung, Kulturförderung und Kulturpolitik des Landes Hessen 1945 – 1960, Wiesbaden 1995, zugl. Frankfurt am Main, Univ., Diss., 1994, S. 3.

³⁴⁸ Vgl. Zulauf: Verwaltung der Kunst oder Kunst der Verwaltung, 1995, bes. S. 204-209.

³⁴⁹ In Europa und gerade auch in England war die führende Rolle Deutschlands in der industriellen Gestaltung der Vorkriegszeit jedoch keineswegs in Vergessenheit geraten. Vielmehr verfolgte man auch nach dem Krieg im Ausland mit Interesse das deutsche Designschaffen. Vgl. Nikolaus Pevsner u. a.: Geheimreport Deutsches Design. Deutsche Konsumgüter im Visier des britischen Council of Industrial Design (1946), hrsg. vom Deutschen Museum München, Göttingen 2012.

stand der Gedanke, die inländische Wirtschaft zu stärken.³⁵⁰ Else Meißner wies frühzeitig auf das englische Vorbild hin, aber auch auf deutsche Traditionen, wie die Sächsische Landesstelle für Kunstgewerbe.³⁵¹ Diese vorangegangenen Konzepte, auf Handwerk und Industrie Einfluss zu nehmen, traten mit dem Wiederaufbau deutlich in das Bewusstsein der Öffentlichkeit, als es darum ging, die ökonomische Situation zu verbessern. Theodor Heuss fasste diese Überlegungen zusammen:

[...] es ist wichtig, daß die deutsche Ware durch ihre Qualität wieder draußen Raum gewinne und sich behaupte, *damit wir alle leben können* [Hervorhebung im Orig.], nicht nur die Fabrikanten, die das hinaus schicken und Devisen als Bezahlung erwarten, nicht nur die Arbeiter, deren Löhne davon bestritten werden; unser aller Leben hängt einfach davon ab, daß gute deutsche Arbeit draußen wieder gefordert wird.³⁵²

Eine wichtige Schlüsselstellung besaßen hierbei nach dem Krieg die Landesgewerbeämter, die es nur in Baden-Württemberg (in Stuttgart und in Karlsruhe) gab.³⁵³ Insbesondere in den südwestdeutschen Staaten konnte die Gewerbeförderung auf eine lange Tradition verweisen, die in das 19. Jahrhundert zurückreichte. Die Förderung und Vermittlung der Produktgestaltung, etwa durch Ausstellungsprojekte, besaß dabei großes Gewicht. Die herausragende Stellung dieser Institutionen unterstrich Christopher Oestereich:

Ohne Einschränkung lassen sich die süddeutschen Landesgewerbeanstalten als Motoren der Neubewertung der Produktgestaltung in wirtschaftlicher Hinsicht auf der unteren wirtschaftspolitischen Ebene bezeichnen. Das im Falle der Landesgewerbeämter als weitgehend zu bezeichnende, in der Bundesrepublik einmalige Engagement wirtschaftspolitischer Handlungsinstanzen war im Rahmen der Wirtschaftspolitik in Wiederaufbau und wirtschaftlichem Aufschwung durchaus systemkonform. [...] Es galt, Wettbewerb als Ordnungsprinzip zu ermöglichen und zu schützen, indem staatliche Politik für eine Ausbalancierung der Macht der Marktteilnehmer zu sorgen hätte.³⁵⁴

³⁵⁰ Emil Rasch hob den Vorbildcharakter Englands für die Geschmackserziehung hervor. Vgl. Emil Rasch: Formgebung – Entwicklung und Probleme, in: Tapeten Zeitung, 68. Jg., 1959, Heft 16, S. 11ff., hier bes. S. 12.

³⁵¹ Vgl. Meißner: Qualität und Form, 1950, S. 22 sowie 30ff.

³⁵² Heuss: Was ist Qualität?, 1951, S. 75f.

³⁵³ Vgl. Lokau: Die gescheiterte Institutionalisierung, 2008, S. 34.

³⁵⁴ Oestereich: „Gute Form“, 2000, S. 281.

Die Unterstützung des Mittelstandes war bei dieser Politik des Ausgleichs, so Oestereich, von besonderer Bedeutung – und eben dort setzten die Landesgewerbeämter an. Die Maßnahmen zu Hebung der Produktgestaltung blieben stets in den Kontext der Gewerbeförderung eingebunden.³⁵⁵

1953 wurde durch den Deutschen Bundestag der Rat für Formgebung (RfF) ins Leben gerufen, eine Stiftung mit Sitz in Darmstadt. Dieses Gremium diente der Beratung und Qualitätssteigerung im Bereich der Produktgestaltung in der deutschen Industrie und dem Handwerk. Seine Gründung verdankte es nicht zuletzt der Initiative des Deutschen Werkbundes, dessen Mitglieder sich bereits kurz nach Kriegsende für eine staatliche Beteiligung auf dem Feld der Formgebung einsetzten. Die Anfänge des Rates waren nicht ohne Schwierigkeiten, insbesondere durch seine begrenzten finanziellen Mittel und seinen beschränkten Einfluss. Über die Notwendigkeit einer solchen Einrichtung herrschte jedoch grundsätzlich Einigkeit.³⁵⁶ Diese Instanz sollte freilich der Konsensbildung dienen und keine gestalterische Linie vorschreiben, wie Oestereich hervorhob:

Als staatlich gefördertes Organisations-, Beratungs- und Vermittlungsgremium stand der RfF durchaus im Einklang mit der marktwirtschaftlich ausgerichteten Grundüberzeugung und wirtschaftspolitischen Praxis des Bundeswirtschaftsministers. [...] Ohne staatliche Bevormundung oder Lenkung sollte die Zusammenarbeit von Künstlern, Gestaltern, Herstellern aus Industrie und Handwerk, Handel und Verbrauchern vermittelt und unterstützt werden.³⁵⁷

Eine programmatische Einflussnahme wurde dabei jedoch vermieden. Gerade im Hinblick auf diktatorische Regime vermieden Politiker der Bundesrepublik ein Werturteil. So stellte Theodor Heuss fest:

die *Qualität* [sämtliche Hervorhebungen im Orig.] der Kunst hat mit der Formenwelt staatlicher Institutionen nichts zu tun. [...] Der innere Gang der Entwicklung, die von dem staatlichen Tun unabhängige Selbstgestaltung eines Individuums, einer Gruppe, hat mit den staatlich-politischen Dingen nichts zu tun. Gleiches gilt natürlich auch für die Formenwelt und Verwaltungspraxis der

³⁵⁵ Vgl. ebd., S. 282.

³⁵⁶ Vgl. ebd., S. 283-302.

³⁵⁷ Ebd., S. 294.

Demokratie. Parteipolitisch zusammengesetzte „Kunst-Ausschüsse“ [...] können grausam daneben stimmen – ich habe da meine Erfahrungen. Doch sie haben *die Chance der Liberalität*, d. h. sie mögen verstehen und würdigen, daß in jedem *echten* Kunstwerk ein *individuell-aristokratisches Element* steckt. Das ist die Einsicht, die offenbar den „totalitären“ Staats- und Gesellschaftssystemen aus ihrem Wesen heraus versagt ist.³⁵⁸

Die Industrie trug wesentlich zu einer Gestaltungsreform bei und nahm sich der Förderung des Designs an. Die Unternehmen ergriffen von sich aus Maßnahmen, um die industrielle Formgebung zu fördern. Ein Instrument war der Ende 1951 gegründete Arbeitskreis für industrielle Formgebung (AiF) des BDI. Zu seinen zentralen Anliegen zählten die Ausbildung und Vermittlung von Gestaltern, gemeinsame Stellungnahmen, die Teilnahme an Veranstaltungen und der Austausch in ästhetischen Fragen untereinander.³⁵⁹ Ein weiteres Mittel war der Verein Industrieform e.V., der 1955 von Unternehmern, zum großen Teil aus der Konsumgüterindustrie, gegründet wurde. Sein Ziel war es, die Entwicklung überzeugender Gestaltungsleistungen zu fördern und zu ihrer Durchsetzung beizutragen. Der Verein richtete eine Dauerausstellung im „Haus Industrieform“ in der Villa Hügel in Essen ein, in der vorbildliche Industrieprodukte gezeigt wurden. Außerdem unterstützte er die Ausbildung von Gestaltern an den Hochschulen und die Arbeit des Rates für Formgebung. Vorsitzender des Vereins war Emil Rasch.³⁶⁰

Impulse zu Neuerungen waren nicht Ergebnis einer gezielten Steuerung von Seiten der Politik oder Wirtschaft, sondern wurden von außen an sie herangetragen. Als wichtigstes Mittel auf dem Weg zu einem modernen Design erwiesen sich groß angelegte Musterwettbewerbe. Diese Maßnahme hatte Else Meißner schon 1950 vorgeschlagen. Die Ausstellung „*Wie wohnen?*“ 1949 in Stuttgart hatte bereits einen Wettbewerb für raumsparende Möbel ausgeschrieben. Meißner stellte fest:

Die Kosten solcher Wettbewerbe würden nicht erheblich ins Gewicht fallen, wenn sie zunächst von den interessierten Fachvereinigungen getragen werden und den angeschlossenen Firmen dann Gelegenheit zum Ankauf der Muster gegeben wird.

³⁵⁸ Heuss: Zur Kunst dieser Gegenwart, 1956, S. 76f.

³⁵⁹ Vgl. Oestereich: „Gute Form“, 2002, S. 216-221.

³⁶⁰ Vgl. ebd., S. 222.

So werden gleichzeitig die Künstler herausgefunden, die zur Mitarbeit in diesem Industriezweig geeignet sind.³⁶¹

Nach diesem Muster verfuhr die deutsche Tapetenindustrie. Seit dem ausgehenden 19. Jahrhundert betrieb dieser Industriezweig eine intensive Kartellpolitik. Ab 1947 arbeitete er in Folge der alliierten Dekartellisierungsgesetze im Verband Deutscher Tapetenfabrikanten (VDT) weiterhin eng zusammen.³⁶² Zur Hebung des Qualitätsstandards entschlossen sich die Unternehmen zu einer gemeinsamen Ausschreibung für Tapetenmuster. Erstmals betraute der VDT den Deutschen Werkbund 1951 mit der Ausrichtung eines solchen Auswahlverfahrens, das sich an die westdeutschen Kunsthochschulen richtete. Das Ergebnis dieser Leistungsschau präsentierte die Tapetenindustrie werbewirksam im Zuge des Darmstädter Gespräches 1951, an dem mit Emil Rasch, Edgar Hölscher, Heinrich Olligs und Bertram Schaefer auch Vertreter der Tapetenindustrie teilnahmen, auf der Mathildenhöhe. Eingereicht wurden rund 2.000 Entwürfe von insgesamt 28 Kunstschulen. Mitglieder der Jury waren die Architekten Otto Bartning und Hans Schwippert, der Kunstkritiker Will Grohmann, die Tapetenfabrikanten Heinrich Olligs, Emil Rasch und Bertram Schaefer, der Gründungsdirektor der Neuen Sammlung München, Günther von Pechmann, sowie Mia Seeger, Mitglied des Deutschen Werkbundes.³⁶³

³⁶¹ Meißner: Qualität und Form, 1950, S. 120.

³⁶² Die Geschichte des deutschen Tapetenkartells begann 1889 mit der Gründung des „Vereins Deutscher Tapetenfabrikanten“. Die außergewöhnlich enge Verbandstätigkeit der westdeutschen Tapetenindustrie ab 1947 war nicht zuletzt das Ergebnis positiver Erfahrungen während des Nationalsozialismus. Auf Druck des Regimes hatten sich konkurrierende Verbände der Tapetenbranche 1936 zur „Gemeinschaft Deutscher Tapetenfabrikanten“ (GDT) zusammengeschlossen. Durch diese Maßnahme erholte sich das Preisniveau, das zuvor durch den Konkurrenzdruck erheblich gefallen war. Der VDT der Nachkriegszeit umfasste etwa 40 mittlere Betriebe. Dies entsprach einem Marktanteil von rund 95%. Vorsitzender war bis 1965 Emil Rasch. Der Verband arbeitete als Interessenvertretung. Seine Tätigkeit umfasste gemeinsame Termine zur Präsentation neuer Kollektionen, eine Vereinheitlichung der Preissparten sowie Wettbewerbsbeschränkungen mittels Rabattsystemen für den Handel. Außerdem betrieb er eine gemeinsame Werbepolitik, die Heinrich Olligs, Inhaber der Tapetenfabrik Flammersheim & Steinmann, verantwortete. Auf supranationaler Ebene schlossen sich die Tapetenfabrikanten 1951 zur „Internationalen Vereinigung der Tapetenfabrikanten“ (IGI) zusammen. Eine der wichtigsten Übereinkünfte dieses locker organisierten Gremiums war 1955 der Beschluss, ein einheitliches Maß für Tapetenrollen einzuführen. Vgl. Heinz Schmidt-Bachem: Aus Papier. Eine Kultur- und Wirtschaftsgeschichte der Papier verarbeitenden Industrie in Deutschland, Berlin/Boston 2011, S. 697-722; August Schaedel: Geschichte des Tapetenkartells, in: Ludwig Kastl (Hrsg.): Kartelle in der Wirklichkeit. Festschrift für Max Metzner zu seinem 75. Geburtstag, Köln/Berlin/Bonn 1963, S. 415-426.

³⁶³ Vgl. Syndikus Schulz: Die Tapete – ein Mittel zur Überwindung der Heimatlosigkeit. Ein Bericht über die Darmstädter Tagung und die Entscheidung der Jury im

Die Unternehmen zeigten hierbei eine große Offenheit gegenüber neuen Gestaltungen, wie die Reaktionen auf dieses Auswahlverfahren verdeutlichten. Während die Kollektionen der Unternehmen zu diesem Zeitpunkt noch weitgehend in der Tradition der 1930er Jahre verharrten, förderte diese Leistungsschau Neansätze zu Tage, die die Firmen nicht vorausgesehen hatten. Eine einheitliche künstlerische Linie ließ sich zwar aus den Beiträgen nicht herauslesen: Eine Hälfte der Entwürfe bestand aus Kleinmustern, ein Viertel war – nach dem damaligen Sprachgebrauch – „figürlich“, ein weiteres „abstrakt“. Formales Kennzeichen der Abstraktion im Sinne der 1950er Jahre waren hierbei „die Ungegenständlichkeit oder zumindest eine Tendenz dazu sowie eine klare Komposition aus fest umrissenen Formen und Farbflächen“³⁶⁴. Einigkeit herrschte unter den Teilnehmern offensichtlich lediglich darüber, dass Stilmuster und Blumenmotive der Vergangenheit angehörten. Sie bildeten eine kleine Minderheit. Trotz dieses heterogenen Ergebnisses registrierte die Tapetenindustrie den Anteil ungegenständlicher Muster, der deutlich größer als erwartet ausfiel. Das Ergebnis verstand sie als Orientierungshilfe. So interpretierte die *Tapeten Zeitung* diese Dessins als „wertvolle[n] Hinweis auf den Geschmack der künstlerischen Jugend“³⁶⁵. Die Industrie setzte diese Strömung sogleich in ihren Kollektionen um. Die Öffentlichkeit nahm die neue Gestaltungsrichtung positiv auf. Ungegenständliche Motive fanden somit über den künstlerischen Nachwuchs direkt Eingang in das Industrieprodukt.

Diese Preisvergabe ließ eine Entwicklung erahnen, die sich in der Folgezeit weiter fortsetzen und noch verstärken sollte. Schon im darauffolgenden Jahr zeigte der Muster-Wettbewerb der Mechanischen Weberei Pausa AG in Mössingen, wie durchschlagend der Erfolg des neuen Designs, aber auch das Mittel der Ausschreibung waren: Von den 9.000 eingereichten Entwürfen waren bereits 70% als abstrakt einzustufen.³⁶⁶

Tapetenwettbewerb, in: *Tapeten Zeitung*, 60. Jg., 1951, Heft 18, S. 5f. Der Titel des Artikels war ein Zitat aus einer Rede Ludwigs von Hessen-Darmstadt. Vgl. dazu Kap. 3.4.2.

³⁶⁴ von der Bey: *Nationale Codierungen abstrakter Malerei*, 1997, S. 157.

³⁶⁵ *Tapeten-Wettbewerb und seine Ergebnisse*, in: *Tapeten Zeitung*, 61. Jg., 1952, Heft 6, S. 7ff., Zitat S. 8.

³⁶⁶ Vgl. Hermann Glaser: *Kulturgeschichte der Bundesrepublik Deutschland*. Bd. 2: *Zwischen Grundgesetz und Großer Koalition 1949-1967*, München/Wien 1985, S. 122. Allerdings zielte dieser Wettbewerb besonders auf die Absatzmöglichkeiten im Ausland ab. Die Pausa AG hatte deutsche Künstler dazu aufgefordert, Textilentwürfe einzureichen,

Schon bald versuchte die Tapetenindustrie, sich mit dieser neuen Linie auf dem Weltmarkt zu positionieren. Bereits 1953 fand eine „Internationale Tapetenausstellung“ auf der Mathildenhöhe in Darmstadt statt, wobei der Großteil der dort gezeigten deutschen Muster ungegenständlich war.³⁶⁷ Bis Ende des Jahrzehnts zeigten die im zweijährigen Turnus durchgeführten Wettbewerbe der westdeutschen Tapetenbranche, die den im selben Abstand erscheinenden Kollektionen vorangingen, die anhaltende Präferenz für diese Gestaltungsrichtung.³⁶⁸ Zugleich weitete sich der Kreis der angesprochenen Künstler aus. 1958 richteten die Veranstalter einen internationalen Tapetenwettbewerb aus. Zugelassen waren alle Teilnehmer, die an ihren Ausbildungsstätten an Zeichenkursen teilnahmen.³⁶⁹ Die Öffentlichkeit bewertete diese Bestrebungen der Industrie nach Neuerungen positiv. So urteilte die *Frankfurter Allgemeine Zeitung* nach der ersten Preisvergabe 1951, dass auf diese Weise „auf breiter Basis der heute allorts erstrebten, zum Programm jeder Kunstschule gehörenden, aber immer nur in kleinem Ausmaß verwirklichten Forderung einer ‚Werkgemeinschaft‘ von Kunst und Industrie sichtbare Gestalt“³⁷⁰ gegeben werde.

Bei der Einführung eines modernen Designs ging die Tapetenindustrie, wie auch andere westdeutsche Branchen, nicht einheitlich planerisch vor. Zwar imponierte das amerikanische Vorbild mit seinem strategischen, marktorientierten

„um mit qualitativ hochwertigen gemusterten Druckstoffen der Textilindustrie neue Exportmöglichkeiten zu erschließen.“ Fritz Michael Roehl: *Das freie Stoff-Dekor*, in: *Die Kunst und das schöne Heim*, 51. Jg., 1953, Heft 7, S. 260-265, hier S. 265. Auch hier übernahm das Landesgewerbeamt Stuttgart eine aktive Rolle. Der Text der Wettbewerbsausschreibung lautete: „Das Landesgewerbeamt Stuttgart hat einen Wettbewerb zur Erlangung neuzeitlich bedruckter Vorhangstoffe ausgeschrieben. Zur Teilnahme aufgefordert sind alle in Deutschland lebenden Künstler sowie Studierende einer Akademie, Hochschule, Kunstgewerbeschule usw. Jeder Teilnehmer kann bis zu zehn Entwürfe einreichen. Neun Preise und zehn Ankäufe sind vorgesehen. Letzter Einlieferungstermin: 1. Februar 1952. Die Wettbewerbsbestimmungen sind durch das Landesgewerbeamt Stuttgart erhältlich.“ Ausschreibungstext, in: *Wettbewerb für neuzeitlich bedruckte Vorhangstoffe*, in: *Die Kunst und das schöne Heim*, 50. Jg., 1952, Heft 4, S. 105.

³⁶⁷ Vgl. *Die Internationale Tapeten-Ausstellung in Darmstadt*, in: *Tapeten Zeitung*, 62. Jg., 1953, Heft 14, S. 7-10.

³⁶⁸ Vgl. die Bände der *Tapeten Zeitung* aus den 1950er Jahren.

³⁶⁹ Vgl. *Erster internationaler Wettbewerb für Tapetenentwürfe*, in: *Die Neue Form*, 9. Jg., 1958, Heft 15/16, S. 108 und 114.

³⁷⁰ *Wohnkultur an der modernen Wand*, in: *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 27.8.1951, Firmenarchiv Tapetenfabrik Gebr. Rasch GmbH & Co. KG, Bramsche.

„industrial design“, doch erfolgte keine schlichte Kopie ausländischer Vorbilder.³⁷¹ Das Bild der USA in Deutschland war geprägt von ihrer Wirtschaftsmacht; viele Deutsche hegten jedoch Vorurteile gegenüber der amerikanischen Kultur.³⁷² Die westdeutschen Tapetenunternehmen versuchten daher, eigene Strukturen für frische Entwürfe aufzubauen. Um neue Impulse zu gewinnen, vertrauten sie auf eine gezielte Förderung des eigenen Nachwuchses. Zwar beobachteten sie sehr genau die Entwicklungen im Ausland, doch zeigen die Diskussionen in den Fachzeitschriften, allen voran in der *Tapeten Zeitung*, dass sie sich kritisch mit diesem Angebot auseinandersetzen und bestrebt waren, sich mit eigenen Produkten zu positionieren. Das entscheidende Mittel, um neue Gestaltungsimpulse für den Tapetenmarkt zu detektieren, waren die Wettbewerbe, mit denen die Industrie versuchte, junge Nachwuchskräfte für die Branche zu gewinnen.

Die Industrie legte großen Wert darauf, sich als Vorreiter nicht nur eines frischen Nachkriegsdesigns, sondern auch einer neuen künstlerischen Entwicklung darzustellen. Dies betraf insbesondere die Durchsetzung einer ungegenständlichen Formensprache. Tatsächlich verdeutlicht das Beispiel der Tapetenindustrie jedoch, dass die Firmen vorhandene Strömungen aufgriffen, statt bewusst eine Richtung vorzugeben. Die Unternehmen verstanden es aber, die Tendenzen bemerkenswert früh zu erkennen. Die Reaktionen auf den ersten Tapetenwettbewerb 1951 unterstreichen die Einschätzung Martin Warnkes, dass die Wirtschaft bereits mit Wahrnehmungsmustern rechnete, noch bevor sie sich

³⁷¹ Vgl. Oestereich: „Gute Form“, 2000, S.171-188. Allerdings stellten die USA für die deutschen Tapetenfabrikanten einen nicht zu unterschätzenden Exportmarkt dar. Dementsprechend begannen die Unternehmen frühzeitig, Muster in ihre Kollektionen aufzunehmen, die besonders für den Absatz in Übersee vorgesehen waren. Wie ein Kommentar Emil Raschs verdeutlicht, gingen die Industriellen jedoch davon aus, dass es in der Folgezeit zu einer Übernahmen dieses Stils in Westdeutschland kommen werde: „Wenn Sie manchmal unsere Exzesse an Farbe, unsere Vorliebe für neue Formen nicht verstehen, so lassen Sie sich gesagt sein: Wir tun dieses mit einem Blick auf Amerika – und mit einem Blick auf den zukünftigen deutschen Geschmack.“ Rede Emil Raschs auf dem Betriebsfest am 1. März 1952, Firmenarchiv Tapetenfabrik Gebr. Rasch GmbH & Co. KG, Bramsche, Archivnr. P. 1.

Christopher Oestereich verwies darauf, dass die deutsche Gestaltungsreform in den 1950er Jahren einerseits auf historische Wurzeln innerhalb Deutschlands, andererseits auf europäische Vorbilder, wie Großbritannien, Skandinavien und die Schweiz, blicken konnte. Die deutsche Produktgestaltung „war also weniger in ästhetischer, als vielmehr in wirtschaftlicher, methodischer, technischer und wissenschaftlicher Hinsicht vom amerikanischen Vorbild beeinflusst“. Oestereich: „Gute Form“, 2000, S. 462.

³⁷² Vgl. Schildt/Siegfried: Deutsche Kulturgeschichte, 2009, S. 188.

in der Welt der Kunst fest etablierten.³⁷³ Im Rahmen dieser Ausschreibung wurde kein neuer Trend willentlich und wissentlich lanciert, sondern ein modernes Design entwickelte sich im Konsens zwischen Kunst, Industrie und Verbraucher. Die Unternehmen zeigten sich aber unmittelbar bereit, diese Ansätze aufzugreifen und trugen durch die Förderung von jungen Talenten zu neuen Gestaltungsformen bei.

Die Tapetenindustrie war ein Vorreiter darin, kreatives Potential auszuschöpfen. Sie griff frühzeitig die Entwicklungen an Kunsthochschulen auf und vermittelte sie über ihre Produkte an die Verbraucher. Dieser Prozess erfolgte rasch und weitgehend unbelastet von ideologischen Auseinandersetzungen, wie sie in der bildenden Kunst geführt wurden. So öffneten sich die Unternehmen gegenüber der so genannten „abstrakten Kunst“ nicht nur früher, als diese Strömung in der breiten Öffentlichkeit Anerkennung fand, sondern das Design trug im Gegenteil dazu bei, zeitgenössische Malerei und Plastik in der Gunst des Publikums steigen zu lassen. Dem entspricht, dass die organische Form und das gegenstandslose Dekor spätestens seit 1953 auf breiter Front vertreten waren, wie etwa die zeitgenössischen Zeitschriften zeigen. Dagegen wurde die informelle Kunst in Deutschland erst Mitte der 1950er Jahre von einem größeren Personenkreis wahrgenommen; ihre eigentliche Institutionalisierung in der Bundesrepublik erfolgte erst mit der Biennale in Venedig 1958 und der zweiten documenta in Kassel 1959.³⁷⁴

Die Kunsthistorikerin Katja von der Bey wies für die Jahre 1950 bis 1952 eine Verbindung zwischen der modernen Kunstentwicklung und dem wachsenden Selbstverständnis der jungen Bundesrepublik als Wirtschaftsnation nach.³⁷⁵ Während dieser Zeit entfaltete das so genannte „Wirtschaftswunder“ erstmals seine Dynamik. Der steigende Wohlstand besaß für die westdeutsche Gesellschaft eine große Bedeutung bei der Suche nach einem neuen Identifikationsbild und nach Orientierungspunkten. Zeitgleich mit dem

³⁷³ Vgl. Warnke: Von der Gegenständlichkeit und der Ausbreitung der Abstrakten, 1985, S. 217.

³⁷⁴ Zur Etablierung ungegenständlicher Kunst in Deutschland in der zeitgenössischen Wahrnehmung vgl. Otto Stelzer: Die Vorgeschichte der abstrakten Kunst. Denkmodelle und Vorbilder, München 1964, S. 22.

³⁷⁵ Vgl. von der Bey: Nationale Codierungen abstrakter Malerei, 1997.

Aufschwung, der neue Konsummöglichkeiten eröffnete, lancierten die Unternehmen ihre bis dahin ungewohnten Entwürfe. Abstrakte Gestaltungstendenzen verknüpften sich im Industrieprodukt unmittelbar mit einem positiven Lebensgefühl. Diese Beurteilung wirkte ebenfalls auf die Sphäre der Kunst ein: „Über die Akzeptanz ‚moderner‘ Formen im Design und in der Gebrauchskunst bestand also unter den Theoretikern kein Zweifel, und diese Popularität wollte man auch auf die Kunstwerke übertragen sehen.“³⁷⁶

Zu beachten ist jedoch, dass der Terminus „abstrakt“ in Bezug auf Konsumgüter und Dekor in den 1950er Jahren in einem breiten Kontext benutzt wurde. Als abstrakt galten ungegenständliche Muster jeglicher Prägung. Bezüge zeigten sich zu verschiedenen Kunstströmungen, wie dem Surrealismus oder der Malerei des Informel, frühzeitig auch der Op Art. Linie und Fläche, später auch expressive Farbschöpfungen, die teilweise mit plastischen Massen dreidimensional hervorgehoben wurden, waren jedoch die hervorstechenden Merkmale der Tapetendessins der 1950er Jahre. Die Industrie unterbreitete ein buntgefächertes Angebot, das keine argumentativen Schwierigkeiten bereitete – hier ging es nicht um eine Kategorisierung und begriffliche Einordnung, sondern um den Reiz des Neuen. Abstrakte Muster jeglicher Couleur erschienen modern und somit erstrebenswert. In der bildenden Kunst wurde dem allgemeinen Publikum nach dem Krieg dagegen zunächst die von den Nationalsozialisten als „entartet“ diffamierte Kunst des späten 19. und frühen 20. Jahrhunderts nahegebracht. Erst allmählich lernten breite Bevölkerungskreise die zeitgenössische Kunst überhaupt kennen.³⁷⁷ Die Unternehmen der Konsumgüterbranche griffen im Gegensatz dazu direkt den Einfluss junger Künstler auf. Von einem Plagiat der aktuellen Kunst durch die Industrie zu sprechen³⁷⁸, ist daher nicht gerechtfertigt. Vielmehr schufen oftmals Künstler selbst Designentwürfe. Sie wirkten so unmittelbar auf die Gestaltung der Gebrauchsgegenstände ein und erreichten erst auf diesem Weg eine große Personengruppe.

³⁷⁶ Ebd., S. 182.

³⁷⁷ Vgl. Christine Baus: Das Formelle in der informellen Malerei. Eine methodologische Untersuchung zur Malerei des deutschen Informel, Heidelberg, Univ., Diss., 2008 Elektronische Ressource: urn:nbn:de:bsz:16-heidok-83720, bes. S. 15.

³⁷⁸ Vgl. Zaunschirm: Die fünfziger Jahre, 1980; Bangert: Der Stil der 50er Jahre, 1983.

Der wesentliche Unterschied zwischen angewandter und bildender Kunst lag vielmehr in der Rezeption und Vermittlung (neben den Sachzwängen, die die industrielle Produktionsweise an den Entwerfer stellte): der Erwerb eines Designgegenstandes setzte keine Kenntnisse voraus und bildete daher eine geringere Hemmschwelle als die Auseinandersetzung mit einem zeitgenössischen Gemälde oder einer Plastik. Zudem blieb die angewandte Kunst aus dem Prozess einer Rehabilitierung der von den Nationalsozialisten verfolgten Kunst weitgehend ausgeklammert. Die Aufarbeitung der Vergangenheit spielte hier keine entscheidende Rolle. Stattdessen richtete sich der Blick mit dem zunehmenden wirtschaftlichen Aufschwung seit 1950 nach vorne und auf die Konkurrenz mit dem Ausland. Moderne Ästhetik mahnte hier nicht – wie in der bildenden Kunst – an begangenes Unrecht, sondern war durchweg positiv besetzt. Sie diente als Ausweis der Weltläufigkeit und der neuen Konsummöglichkeiten.

Über neuartige Gestaltungsweisen im Alltag konnte zudem eine andere Zielgruppe erreicht werden als das klassische „Bildungsbürgertum“, das üblicherweise die Museen besuchte und so die Beurteilung der Kunst prägte. Zu einer bedeutsamen Verbrauchergruppe stieg nach dem Krieg die neue Riege der „Manager“ auf, die leitende Positionen in der Wirtschaft innehatte. Sie erwarb modernes Design als Prestigeobjekt; über den Weg des Konsums sollte dieser Personenkreis, beispielsweise durch Ausstellungen, die Kunst und Gebrauchsgüter vereinten, für die abstrakte Kunst gewonnen werden.³⁷⁹ Diese ökonomisch führende Schicht wurde in den 1950er Jahren als Vorbild in Geschmacksfragen erkannt und angesprochen. So stellte die Kunstkritikerin Juliane Roh im Rahmen des Darmstädter Gespräches „Mensch und Technik“ 1952 fest:

Dem Traditionalismus begegnet man am besten, wenn man *neue* [Hervorhebung im Orig.] Traditionen schafft. Das bedeutet aber, daß diejenigen Schichten, deren Lebensstil als repräsentativ gilt, für das Neue gewonnen werden müssen.³⁸⁰

³⁷⁹ Vgl. von der Bey: Nationale Codierungen abstrakter Malerei, 1997, S. 180f.

³⁸⁰ Beitrag Juliane Roh, in: Hans Schwippert (Hrsg.): Mensch und Technik. Erzeugnis – Form – Gebrauch. 3. Darmstädter Gespräch 1952, Darmstadt 1952, S. 67-72, hier S. 70.

Als Beispiele solcher Vorbilder nannte sie Wirtschaftsführer und Filmschauspielerinnen.

Bei der argumentativen Vermittlung an den Konsumenten und das Publikum nahmen formale Überlegungen zunächst den wichtigsten Stellenwert ein. So erklärte Emil Rasch im Jahr 1953 anlässlich der Ausstellung „junger westen“ in Recklinghausen, der „abstrakt“ arbeitende Künstler besitze größeres Gewicht für die Industrie als der „von der Natur her“ gestaltende. Denn die Problemstellungen, mit denen er sich beschäftige, seien dem Industrieprodukt „wesensverwandt“.³⁸¹ Den von Künstlern entworfenen Produkten sprachen die Unternehmer eine besondere Wertigkeit zu. Allerdings bezog sich dieser Qualitätsanspruch auf die ästhetische Expertise der neu gewonnenen Mitarbeiter, nicht auf den inhaltlichen Anspruch ihrer Werke. Emil Rasch betonte, die Industrie bedürfe des „ursprüngliche[n], schöpferische[n] Formgefühl[s]“³⁸² des Künstlers.

Der intellektuelle Gehalt dieser Kunst trat dagegen in der Wahrnehmung und Darstellung der Industrie in den Hintergrund – was die Anerkennung durch ihre Kritiker erschwerte. So stellte Emil Rasch bezüglich der Mitarbeit ungegenständlich arbeitender Künstler für die Industrie fest:

Wie man ihre Bilder und Skulpturen beurteilt, braucht nicht maßgebend zu sein. Der Industrielle sollte sich nicht abhalten lassen, von ihrem Formgefühl Gebrauch zu machen. Der Künstler dagegen darf sich nicht für zu schade halten, seine Dienste der Industrie anzubieten. Wenn ein Mann von dem Erfindungsreichtum Paul Klees sich auch praktischen Aufgaben gewidmet hätte, wäre vielleicht die Formenwelt der Industrie in vielen Bereichen revolutionierend befruchtet worden.³⁸³

Der ungegenständlich arbeitende Künstler als Spezialist für die Vermittlung ästhetischer Grundlagen zog sich als ein häufig angeführter Gedanke durch die Kunst-Diskussion der 1950er Jahre. Der Architekt und Designer Gustav

³⁸¹ Vgl. Emil Rasch: Hat die moderne Kunst eine Aufgabe in der Gesellschaft?, in: Die Innenarchitektur, 1. Jg., 1953, Heft 1, S. 33f., Zitate S. 34.

³⁸² Emil Rasch: Rede vor dem Internationalen Kongreß der Tapetenfabrikanten, Baden-Baden, 13.-15. Juni 1952, Sonderbeilage in: Tapeten Zeitung, 61. Jg., 1952, Heft 12, o. p.

³⁸³ Ebd.

Hassenpflug führte in seiner Veröffentlichung *Abstrakte Maler lehren* aus dem Jahr 1959 an, dass Künstler, „die sich mit der Fläche, mit der Farbe, mit der Komposition von der grundsätzlichen Seite her ohne Bindung an das Gegenständliche auseinandergesetzt hatten, sehr viel besser in der Lage [seien], Grundlagen zu vermitteln“³⁸⁴ als ihre am Naturvorbild festhaltenden Kollegen.

Künstler und Gestalter wiederum waren uneins darüber, wie die ästhetischen Querverbindungen zwischen Kunst und Industrie zu werten seien. Am Rande des Tapetenwettbewerbes 1955 gab es eine Auseinandersetzung zu diesem Thema, wie die *Stuttgarter Nachrichten* zu berichten wusste:

Über die Zusammenhänge zwischen der ursprünglichen und dieser angewandten abstrakten Kunst [den Tapetenmustern, Anm. H. K.] gab es bei der Eröffnung der Ausstellung einen interessanten Disput. Man plagiiere sie, meinte Dr. von Holst. Man verbreite ihre Erkenntnisse, entgegnete Professor Hoff. Und Professor Schwippert begrüßte, daß sie in kleiner Münze gängig würden.³⁸⁵

Die Industrie argumentierte mit der Möglichkeit einer abgestuften Vermittlung der künstlerischen Erkenntnisse an die Allgemeinheit über das industrielle Massenprodukt. Wenn die ungegenständliche Kunst, so die Haltung der Unternehmer, vielen nicht direkt zugänglich sei, so könne das Design als Vermittler auftreten. Industrielle betonten, dass durch die Arbeit von Künstlern für die Wirtschaft der modernen Kunst eine soziale Wirkungsmacht erschlossen werden könne, die sie in der Sphäre des Kunstbetriebes nicht erreiche. Emil Rasch stellte auf dem Internationalen Kongress der Tapetenfabrikanten 1952 fest:

Es mag zwar richtig sein, daß die abstrakte Malerei der großen Masse niemals zugänglich sein wird. Es ist vielleicht eine Kunst der wenigen für wenige. Die Erkenntnisse des modernen Künstlers sind in der Anwendung auf die industrielle Formgebung der Allgemeinheit aber durchaus zugänglich; und in diesem Punkt haben sich damals [in den 1920er Jahren, Anm. H. K.] alle Fachleute geirrt und irren häufig auch heute noch.³⁸⁶

³⁸⁴ Gustav Hassenpflug: *Abstrakte Maler lehren*. Ein Beitrag zur abstrakten Formen- und Farbenlehre als Grundlage der Malerei, München/Hamburg 1959, S. 11.

³⁸⁵ Auszug aus den *Stuttgarter Nachrichten* vom 2.2.1955, in: *Pressestimmen zum Tapetenmuster-Wettbewerb*, in: *Tapeten Zeitung*, 64. Jg., 1955, Heft 4, S. 13.

³⁸⁶ Rasch: Rede vor dem Internationalen Kongreß der Tapetenfabrikanten, 1952, o. p.

Der Innenarchitekt Artur Lutz wiederum hob hervor, durch vorbildliche Inszenierungen bei Ereignissen wie internationalen Ausstellungen, etwa der Triennale, würden über die Raumgestaltung, das heißt die Gebrauchskunst, ästhetische Maßstäbe der zeitgenössischen Malerei und Plastik an einen Personenkreis vermittelt, der den Entwicklungen der bildenden Kunst oft nicht mit Zustimmung begegne. Die Arbeit des Innenarchitekten an diesen Aufgaben fasste er als einen Akt künstlerischen Gestaltens auf.³⁸⁷

Hier sah die Industrie die Notwendigkeit, die Verbraucher bewusst in eine Richtung zu lenken. Als geeignetes Mittel stellte sich die Werbung dar. Wiederum war es Emil Rasch, der diesen Gedanken formulierte:

Es läuft mehr oder weniger auf ein Glücksspiel hinaus, wollte man als Unternehmer versuchen, die stets sich wandelnden Wünsche und Meinungen der Käufer hinsichtlich der Form im Voraus zu erkennen und sich darauf einzustellen [...] Ist es da nicht besser, mit allen zur Verfügung stehenden Fachkräften, Formgebern, Künstlern und Architekten, die über den Umkreis des jeweiligen Produktes hinausblicken, ein Team zu bilden, das die Gewähr bietet, dem technisch vollendeten Produkt auch ein entsprechendes vollkommenes Äußeres zu geben? Findet man nicht sofort die Zustimmung des Käufers, so wird hier die Werbung große Erfolge erzielen können. Denn für das sachlich Richtige, von dem auch das leitende Team im Innersten überzeugt ist, läßt sich erfolgreich werben. Gewiß ist man auch dann nicht sicher, durch eine modische Schwanzflosse überrundet zu werden, für deren Form man sich vielleicht bei der Motivforschung Rat geholt hat. Einer solchen bewußten Verführung des Masseninstinktes kann nur eine ehrliche Aufklärung entgegenwirken. [...] Je mehr die Industrie die Möglichkeit hat, von der reinen Bedarfsdeckung abzugehen und durch Werbung den Bedarf erst zu wecken, desto größer wird allerdings auch ihre Verantwortung.³⁸⁸

Das kulturelle Engagement der Tapetenindustrie beruhte wesentlich auf der Überlegung, dadurch Hinweise auf gesellschaftliche Trends zu gewinnen. So hielt sich der Einfluss der Industrie auf die konkrete Entwurfstätigkeit in engen Grenzen. Elsbeth Kupferoth erinnerte sich, dass die Firmen sich lediglich auf die

³⁸⁷ Vgl. Artur Lutz: Geschmack ist erlernbar. Grundlagen für die Gestaltung von Raum und Fläche, München 1956, S. 30f.

³⁸⁸ Zitat Emil Rasch, in: Anlage zum Ausbildungsplan für die Lehre der industriellen Formgebung an der Staatlichen Werkkunstschule Kassel/Anlage C: Die Meinung der Industrie, HStAM, Bestand: Universität Kassel, ehemals Werkkunstschule, Archivnr. 429/02-85.

Vorgabe des Seiten- und Höhenrapportes beschränkten.³⁸⁹ Auch Emil Rasch selbst betonte im Rückblick, dass sich der Austausch zwischen Industrie und Künstlern – angeregt durch ausländische Vorbilder – in einer offenen Interaktion nach dem Krieg entwickelte. Er schilderte 1960 die Vorgänge im zurückliegenden Jahrzehnt:

Dieser Prozeß einer Symbiose von Kunst und Industrie vollzog sich als eine Art Wachstumsvorgang spontan, ihm lag kein nüchterner Kalkül zugrunde, der Versuch schloß vielmehr das ganze Risiko des Mißlingens ein, da die Reaktion des Publikums damals unvorhersehbar war.³⁹⁰

Tatsächlich reklamierten Vertreter der Industrie für sich, mit ihren Produkten geschmacksbildend zu wirken. So stellte Emil Rasch auf dem Internationalen Kongreß der Tapetenfabrikanten in Baden-Baden 1952 fest, dass der Fabrikant nicht strikt an vorgegebene Kundenwünsche gebunden sei. Vielmehr stelle die moderne Werbung ein geeignetes Mittel der „Marktbeeinflussung“ dar. Daraus leitete er eine Verantwortung des Produzenten nach gut gestalteten Produkten ab. Mit dem Druck des Marktes argumentiere nur der „Hersteller geschmackloser oder in der Formgebung nicht einwandfreier Produkte“.³⁹¹ Die Konkurrenz mit dem Ausland war hierbei ebenfalls ein entscheidendes Argument. Eine Gelegenheit zum Abgleich des eigenen Schaffens mit dem internationalen Angebot stellte die „Internationale Tapetenausstellung“ 1953 auf der Mathildenhöhe dar. Die deutsche Tapetenindustrie betonte mit Nachdruck, hier liege der Beweis vor, dass man in den vergangenen Jahren in der ästhetischen Qualität der Produkte aufgeholt habe. Es sei eine „Bresche geschlagen“ und man habe sich gegenüber den „Kennern der modernen industriellen Formgebung ein moralisches Plus“³⁹² erworben.

Kunst und Industrie traten in den 1950er Jahren in ein enges Wechselverhältnis ein, das nicht zuletzt durch die Suche nach neuen gestalterischen

³⁸⁹ Freundliche Auskunft von Frau Elsbeth Kupferoth, München.

³⁹⁰ Emil Rasch: Architektur und Tapete. Vortrag gehalten bei der Feier zur Eröffnung der Internationalen Tapetenausstellung in München, Haus der Kunst, am 25. April 1960, o.O. 1960, S. 8.

³⁹¹ Diese Rede ist in Auszügen wiedergegeben, in: Emil Rasch: Angewandte „abstrakte“ Kunst auf der Tapete, in: Bauen + Wohnen, 7. Jg., 1952, Heft 10, S. 489f.

³⁹² Emil Rasch: Darmstadt war ein moralisches Plus, in: Tapeten Zeitung, 62. Jg., 1953, Heft 18, S. 10.

Anknüpfungspunkten motiviert war. Politik und Unternehmen lancierten keine neuen Strömungen, die sie selbst initiiert hatten. Allerdings reagierte die Wirtschaft rasch auf moderne Strömungen und griff sie sehr bald auf. In der Folge gewann die Vermittlung an den Kunden an Bedeutung. Diesem Zusammenhang widmet sich das folgende Kapitel. In diesem Kontext erfuhr die Debatte um die Übernahme innovativer Designentwicklungen erst ihre Zuspitzung. Geschmackserziehung stellte sich in den 1950er Jahren nicht nur als ökonomischer Faktor, sondern immer auch als eine ethische Aufgabe dar. So wurde, gerade im Hinblick auf die vorausgegangene nationalsozialistische Diktatur, die moralische Verantwortung von Designern und Industriellen für die Gesellschaft unterstrichen. Diesen Hintergrund gilt es zu berücksichtigen, will man die zeitgenössischen Äußerungen richtig einordnen, deren gelegentliches Pathos für den heutigen Leser zuweilen nicht unmittelbar nachvollziehbar ist.

3.4. Der Verbraucher

3.4.1. Kaufen will gelernt sein

In der Person des Verbrauchers trafen verschiedene Spannungsfelder der 1950er Jahre aufeinander: Zum einen veränderten sich die gesellschaftlichen Rahmenbedingungen, die den Erwerb von Gütern beeinflussten. Zum anderen wurden die Käufer nun gezielter angesprochen und charakterisiert. Gestalter, Politiker und Industrielle versuchten verstärkt, auf sie Einfluss auszuüben, wobei elitär-sozialreformerische Überlegungen großes Gewicht besaßen.

Die Gruppe der Konsumenten war und ist per se ein heterogener Personenkreis. Sozialgeschichtliche Aspekte stehen aufgrund der Fragestellung in der vorliegenden Arbeit jedoch nicht im Vordergrund. Vielmehr konzentriert sich die Untersuchung auf die Rezeption von Designobjekten und damit das Verhältnis zwischen Produktion und Abnehmern. Aus diesem Grund wird im Folgenden von „dem Verbraucher“ im Allgemeinen gesprochen – wohl wissend, dass lediglich ein allgemeiner Trend erfasst werden kann, kein exaktes Abbild der westdeutschen Nachkriegsgesellschaft.

Die Produktion und der Konsum von Geschmacksgütern wie der Tapete unterlagen in den Nachkriegsjahren veränderten Rahmenbedingungen. Der außergewöhnliche wirtschaftliche Aufschwung, der seit dem Jahr 1950³⁹³ rasant anstieg, zog gesellschaftliche Konsequenzen nach sich. In den 1950er Jahren war der Begriff der „nivellierten Mittelstandsgesellschaft“ (Helmuth Schelsky) populär, um die Sozialstruktur der jungen Bundesrepublik zu beschreiben. Diesem Konzept zufolge ebneten sich die sozialen Unterschiede zunehmend ein. Allerdings wurde dieses Bild bereits seit den 1960er Jahren in Zweifel gezogen. Statt einer vollständigen Angleichung zeigt sich in der Rückschau ein langsamer Abbau gesellschaftlicher Schranken, ohne dass es je zu einer kompletten Aufhebung der sozialen Unterschiede gekommen wäre. Eine bedeutsame Entwicklung in den Jahren des Wiederaufbaus war aus heutiger Perspektive die „Entproletarisierung der Arbeiterschaft“; die Arbeiter besaßen nun einen deutlich

³⁹³ Nichtsdestotrotz herrschten in der deutschen Wirtschaft und Industrie personelle Kontinuitäten vor. Vgl. Wehler: Deutsche Gesellschaftsgeschichte. Bd. 5, 2008, S. 68.

höheren Lebensstandard als zuvor.³⁹⁴ Als neue soziale Gruppierung gewannen die Angestellten an Bedeutung. Das Bürgertum wiederum verschwand als gesellschaftliche Schicht keineswegs, wie mitunter postuliert wurde, sondern es veränderte seine Distinktionsmerkmale. Seine scharfe Abgrenzung zu Adel und Proletariat, seinen traditionellen Gegenbildern, besaß kaum noch Gewicht. Stattdessen verliefen die sozialen Trennungslinien unmerklicher, etwa durch die Verständigung über Wertnormen und Kulturgüter.³⁹⁵

Für die Geschichte des Konsums in Deutschland bildeten die 1950er und 1960er Jahre einen Wendepunkt. Das durchschnittliche Einkommen der Familien stieg. Die Deckung elementarer Grundbedürfnisse, wie Nahrung und Kleidung, nahm nicht länger den größten Teil der Ausgaben in Anspruch. Nun konnte sich die Bevölkerung der jungen Bundesrepublik mit Gütern ausstatten, die in Amerika bereits in den 1930er Jahren in die meisten Haushalte eingezogen waren, wie zum Beispiel Auto und Kühlschrank.³⁹⁶ Das Einkaufsverhalten glich sich im Zuge des wirtschaftlichen Aufschwungs zwischen den unterschiedlichen Bevölkerungsgruppen in den 1950er Jahren tendenziell an.³⁹⁷ Gesellschaftliche Distinktion manifestierte sich nicht länger am deutlichsten am materiellen Besitz, sondern an subtilen Werten wie Bildungsgrad, Lebensstil und Sozialprestige und somit auf der Ebene der „feinen Unterschiede“ (Pierre Bourdieu).³⁹⁸

Die Ausweitung des Kreativitätsbegriffes³⁹⁹, die ausgehend von den USA die psychologische Forschung seit den 1950er Jahren erfasste, stand mit der gesellschaftlichen Entwicklung im Einklang. Die Wirtschaftswissenschaften hatten den Verbraucher erst seit den 1920er und 1930er Jahren als eine wichtige Größe entdeckt.⁴⁰⁰ Nun wurde er immer mehr in den Prozess der Güterproduktion mit einbezogen. Ihm wurde die Aufgabe zuteil, Waren, die als chic und zeitgemäß galten, zu erkennen und einzuordnen – über modische Veränderungen sollte der Umsatz angekurbelt werden. Dies erforderte zwei Voraussetzungen: „Der

³⁹⁴ Vgl. Edgar Wolfrum: Die gegläuckte Demokratie. Geschichte der Bundesrepublik Deutschland von ihren Anfängen bis zur Gegenwart, Stuttgart 2006, S. 148-151.

³⁹⁵ Vgl. Wehler: Deutsche Gesellschaftsgeschichte. Bd. 5, 2008, S. 141ff.

³⁹⁶ Vgl. König: Kleine Geschichte der Konsumgesellschaft, 2008, S. 38f.

³⁹⁷ Vgl. Wehler: Deutsche Gesellschaftsgeschichte. Bd. 5, 2008, S. 146-154.

³⁹⁸ Vgl. ebd., S. 79.

³⁹⁹ Vgl. Kapitel 3.1.1.

⁴⁰⁰ Vgl. Oestereich: „Gute Form“, 2000, S.323.

Betrachter [im vorliegenden Fall der Verbraucher, Anmerkung H. K.] muß das System, in Bezug auf das die Idee neu ist, kennen – und er muß den neuen Gedanken verstehen können.“⁴⁰¹ Beim Umgang mit innovativen Produkten war es für den Käufer im Alltag fortan von Bedeutung, einen Überblick über das Angebot sowie ein kritisches Urteilsvermögen zu besitzen. Der Kompetenz des Verbrauchers in Geschmacksfragen wurde daher beim Design besonderes Gewicht beigemessen.

Dem Konsumenten wurde jedoch nicht ohne weiteres geschmackliches Urteilsvermögen zugesprochen. Stattdessen sahen Fachleute hier Engpässe und Nachholbedarf. Sie stellten den Verbraucher vielmehr als „Risikofaktor“ dar. Die Unternehmen wiederum betonten in den 1950er Jahren gelegentlich, welche wirtschaftliche Unsicherheit sie mit ihren Produkten auf sich nahmen, um mit der Zeit zu gehen. In der Zeitschrift *Die Kunst und das schöne Heim* hieß es dazu:

Wer das zum Konservativismus führende geschmackliche Beharrungsvermögen eines großen Teils gerade der wirtschaftlich geschwächten deutschen Bevölkerung richtig zu bewerten weiß, versteht um so mehr, mit welchen Mühen, mit welchem geschäftlichen Risiko und mit welcher Geduld mancher Betrieb sein künstlerisch höher gestecktes Ziel verfolgen mußte, um sich mit neuen, modernen Erzeugnissen durchzusetzen.⁴⁰²

Zeitgenössische Kommentatoren, wie Else Meißner, bemerkten, durch Nationalsozialismus und Krieg habe eine kulturelle „Verflachung“ eingesetzt, so „daß von der Verbraucherseite her nicht viel Auftrieb zur Kultur- und Geschmackssteigerung zu spüren“⁴⁰³ gewesen sei.

Forderungen zur ästhetischen Erziehung setzten frühzeitig nach Kriegsende, bereits während des unmittelbaren Wiederaufbaus, ein. Die Bemühungen richteten sich dabei auf zwei Aspekte: So sollten geschmackliche Auswüchse durch gezieltes Eingreifen unterbunden und ästhetisch hochwertige Erzeugnisse als Ausdruck geistigen Niveaus und ethischer Wertmaßstäbe gefördert werden.⁴⁰⁴ Dem Design – und mit ihm Industrie und Technik – wurde gerade in Deutschland traditionell gesellschaftliche Verantwortung beigemessen. Dahinter

⁴⁰¹ Ulmann: *Kreativität*, 1968, S.57.

⁴⁰² Roehl: *Das freie Stoff-Dekor*, 1953, S. 260ff.

⁴⁰³ Meißner: *Qualität und Form*, 1950, S. 25.

⁴⁰⁴ Vgl. Glaser: *Kleine Kulturgeschichte der Bundesrepublik*, 1991, S. 204f.

stand der Gedanke, dass das menschliche Leben, das Handeln wie das Erleben, untrennbar mit den Gegenständen des täglichen Gebrauchs verknüpft sei und von ihnen determiniert werde. Die Gestaltung von Objekten könne daher, so der Gedanke, auf das Tun Einfluss nehmen. Hieraus erklärt sich der große soziale Anspruch, den man in Deutschland nicht erst seit der Gründung des Werkbundes 1907 mit der Formgebung verknüpfte.⁴⁰⁵ Zu den prominentesten Verfechtern einer gezielten Geschmackserziehung hatten in der Vergangenheit Gottfried Semper und Alfred Lichtwark gehört.⁴⁰⁶ In den öffentlichen Diskussionen der Nachkriegszeit um die so genannte „gute Form“ wirkte die Milieutheorie des 19. Jahrhunderts fort, die sich von einer bewussten ästhetischen Aufwertung der Umwelt einen positiven Einfluss auf die Gesellschaft versprach.

Dass die Umgebung auf den Menschen einwirke und ihn präge, war auch in der Nachkriegszeit eine weit verbreitete Ansicht. Stephan Hirzel, Direktor der Werkakademie in Kassel, gab dieser Haltung Ausdruck: „Die guten und die schlechten Dinge, die der Mensch formt, formen oder deformieren umgekehrt den Menschen.“⁴⁰⁷ Auch der Industrieentwerfer Wilhelm Braun-Feldweg entwickelte moralisch-erzieherische Überlegungen. In seiner Schrift *Gestaltete Umwelt* vertrat er die Ansicht, dass die alltägliche Umgebung nicht nur auf die Gemütsstimmung wirke, sondern „unsere Wertvorstellungen, bis weit hinein in rein geistige Bereiche“⁴⁰⁸, forme. Dieser ethische Anspruch an das Design in den 1950er Jahren war egalitär ausgerichtet: Von einer gelungenen Produktgestaltung erwartete man zu dieser Zeit, hochwertige Güter für jedermann zur Verfügung zu stellen.⁴⁰⁹

Allerdings hatten sich die Vorzeichen, unter denen dem Design soziale Verantwortung zugesprochen wurde, nach dem Zweiten Weltkrieg geändert. Während in den 1920er und 1930er Jahren die moderne Technik allgemein begrüßt worden war, herrschte nun angesichts der historischen Erfahrung

⁴⁰⁵ Vgl. Michael Erlhoff: Zwischen dingfester Information und allgemeiner Interpretation. Versuch einer Ortsbestimmung des Design in der Bundesrepublik, in: Bernd Busch (Bearb.): Deutsches Design 1950-1990. Designed in Germany, hrsg. von Michael Erlhoff, München 1990, S. 9-14, hier bes. S. 10f.

⁴⁰⁶ Vgl. Thönnissen: Die Erfindung des Industrie-Designs, 1993, S. 42f.

⁴⁰⁷ Hirzel: Kunsthandwerk und Manufaktur, 1953, S. 144.

⁴⁰⁸ Braun-Feldweg: Gestaltete Umwelt, 1956, S. 7.

⁴⁰⁹ Vgl. Riemann: Die „Gute Form“ und ihr Inhalt, 2006, bes. S. 53f.

Skepsis vor. Dies galt nicht nur für Deutschland. Der britische Kunsthistoriker Herbert Read hatte diese Haltung frühzeitig formuliert, als er die Bewahrung der humanistischen Tradition in Zeiten der Automatisierung anmahnte; der Kunst maß er dabei wesentliches Gewicht bei.⁴¹⁰

Die geforderte Erziehung zum guten Geschmack konnte nach der Überzeugung intellektueller Kreise in den 1950er Jahren nur über Vorbilder gelingen. Die Vorbehalte gegenüber einer „Massengesellschaft“ brachten es mit sich, dass nach Meinung damaliger Theoretiker Stilformen nicht zuerst in der Gesamtbevölkerung hervorgebracht werden sollten, sondern durch führende Köpfe vorgelebt und weitergegeben werden müssten.⁴¹¹ Die gesellschaftliche und politische Neuorientierung in Westdeutschland nach dem Zweiten Weltkrieg war geprägt durch eine Debatte um Bildung und Stellenwert von Führungsschichten. Diese Diskussion behandelte insbesondere die Frage, wie Leitungsfunktionen in Staat und Gesellschaft künftig auszufüllen seien. Insbesondere kulturkritische Stimmen hoben hierbei die Bedeutung einer neuen „Elite“ hervor, ohne dass dieser Ausdruck klar umgrenzt gewesen wäre.⁴¹² In den 1950er Jahren waren die Begriffe „Avantgarde“ und „Elite“ aneinander gekoppelt. Sie wurden beispielsweise von Seiten der Politik über Bildung definiert; den Angehörigen dieser gesellschaftlichen Gruppen⁴¹³ sprach man im Rahmen eines gelingenden demokratischen Staates große soziale Verantwortung zu. So verkündete Innenminister Gerhard Schröder vor der Evangelischen Akademie Bad Boll:

Ich bin der Meinung, daß keine demokratische Nation ohne eine solche Avantgarde existieren kann. Es kann kein Zweifel sein, daß wir auf vielen Gebieten unseres Lebens Avantgarden in Deutschland haben. Zu einem dauernden und sicheren Erfolg werden wir als Nation nur dann kommen können, wenn diese Avantgarden zwar nicht äußerlich, aber ihrer Wirkung nach zu *einer* [Hervorhebung im Orig.] Elite verschmelzen, die im

⁴¹⁰ Vgl. Herbert Read: *Art and Industry. The Principles of Industrial Design*, 5. Ausg., London 1966 (Orig.-Ausg. 1934).

⁴¹¹ Stellvertretend verweise ich auf das 3. Darmstädter Gespräch *Mensch und Technik* 1952, bei dem diese Themen zur Sprache kamen. Vgl. Schwippert: *Mensch und Technik*, 1952.

⁴¹² Vgl. Harald Blum und Grit Straßenberger: *Elitedebatten in der Bundesrepublik*, in: Herfried Münkler, Grit Straßenberger und Matthias Bohlender (Hrsg.): *Deutschlands Eliten im Wandel*, Frankfurt am Main/New York 2006, S. 125-146.

⁴¹³ Der Plural scheint hier angemessen, da je nach Definition verschiedene „Eliten“ parallel existieren können.

Gedanken sozialer Verpflichtung ohne Zwang, aber mit um so größerer freiwilliger Hingabe dient.⁴¹⁴

Die Elitekonzepte wirkten auch auf den Geschmacksgüter-Sektor ein. Wie dargestellt, nutzten Industrielle selbst das Argument, mit ihren Produkten erzieherisch wirken zu wollen und zu müssen. Eine konsequente Geschmacksbildung durch kulturelle Leitbilder seit dem Kindes- und Jugendalter war die Forderung von Gestaltern wie Pädagogen, um einerseits die Persönlichkeit des Einzelnen zu formen, andererseits das geistige Niveau der Gesellschaft und deren kulturelle wie wirtschaftliche Stellung im internationalen Vergleich anzuheben.⁴¹⁵ Das Einkaufsverhalten galt dabei als gewichtiges Ausdrucksfeld. Die *Tapeten Zeitung* sprach hinsichtlich des schlechten Geschmacks gar von einer „Mangelkrankheit“: „Man kann sagen, die Unentschiedenheit beim Wählen einer Tapete ist eine Art seelischer Störung, die gleichsam epidemisch bei den Menschen auftritt.“⁴¹⁶

Organisationen, die sich besonders dem Ziel der Geschmacksbildung verschrieben hatten, waren in erster Linie der Deutsche Werkbund und die Hochschule für Gestaltung in Ulm. Interessensverbände der Verbraucher, wie der Deutsche Hausfrauen-Bund, übernahmen die Verbreitung von Informationen zu den Produkten.⁴¹⁷ Besonders aktiv waren außerdem der vom BDI gegründete Arbeitskreis für industrielle Formgebung sowie der Rat für Formgebung, die sich zum Ziel setzten, auf Industrie, Handwerk, Handel und Verbraucher einzuwirken. Darüber hinaus spielten der Verein Deutscher Ingenieure, das Institut für Neue Technische Form und die Landesgewerbeämter eine Rolle. Das Landesgewerbeamt Baden-Württemberg trat in besonderem Maße hervor, so

⁴¹⁴ Gerhard Schröder: Elitebildung und soziale Verpflichtung. Ansprache des Bundesministers des Innern Dr. Gerhard Schröder vor der Evangelischen Akademie Bad Boll am 15.01.1955, hrsg. von der Bundeszentrale für Heimatdienst, Bonn 1955, S. 18. Der amerikanische Geheimdienst war dagegen bereits 1943 in einer Analyse der deutschen Gesellschaft zu dem Schluss gekommen, dass die Kultivierung einer kleinen geistigen „Elite“ ein gewichtiges Hemmnis war, das der Errichtung einer stabilen deutschen Demokratie entgegenstehe. Vgl. Kai-Uwe Hemken: *Geschichte wird Natur. Zum mythischen Denken in der bildenden Kunst der 50er Jahre*, in: Gerda Breuer (Hrsg.): *Die Zähmung der Avantgarde. Zur Rezeption der Moderne in den 50er Jahren*, Basel/Frankfurt am Main 1997, S. 101-128, hier S. 118f.

⁴¹⁵ Vgl. Oestereich: „Gute Form“, 2000, S. 331-339.

⁴¹⁶ Wenn der Kunde keinen Geschmack hat. Einiges über diese Mangelkrankheit unserer Zeit, in: *Tapeten Zeitung*, 61. Jg., 1952, Heft 6, S. 13f., hier S. 13.

⁴¹⁷ Vgl. Oestereich: „Gute Form“, 2000, S. 325ff.

durch regelmäßige Ausstellungen zu vorbildlichen Produkten.⁴¹⁸ Außerdem widmeten sich verschiedene Museen zeitgenössischen Handwerks- und Industrieerzeugnissen. Wie Hermann Glaser hervorhob, wirkte etwa die Neue Sammlung in München mit ihrer Sammlungs- und Ausstellungstätigkeit impulsgebend.⁴¹⁹

Nach amerikanischem Vorbild wurden kulturellen Einrichtungen zunehmend Beratungsstellen für den Hilfe suchenden Konsumenten angliedert. Die früheste derartige „Wohnberatungsstelle“ wurde 1953 in Mannheim von der Städtischen Kunsthalle und der lokalen Werkbundgruppe ins Leben gerufen und von der Stadt Mannheim finanziell unterstützt.⁴²⁰ Dieses Konzept fand Nachahmung in verschiedenen deutschen Kommunen.⁴²¹ Der Anstoß zur Gründung dieser Einrichtungen kam oftmals vom Deutschen Werkbund. Die Finanzierung übernahmen vorwiegend Staat und Gemeinden, nicht die Industrie, um Verbrauchern unabhängige Orientierung für die Wohnungseinrichtung zu bieten. Die Beratungsstellen sollten keinen Stil vorschreiben, sondern über Angebot und Rationalisierungsmöglichkeiten informieren. Dahinter stand die Annahme, dass durch solche Aufklärung Geschmack und Urteilsfähigkeit gebildet würden.⁴²² Die

⁴¹⁸ Vgl. ebd., S. 278.

⁴¹⁹ Vgl. Glaser: Kleine Kulturgeschichte der Bundesrepublik, 1991, S. 206.

⁴²⁰ Vgl. König: Industrielle Formentwicklung in Deutschland, 1954, S. 104-110 und S. 120ff. Eine Aufstellung Heinrich Königs gibt Aufschluss über die engen personellen Verflechtungen zwischen den einzelnen Institutionen, da oftmals Personen in verschiedenen Einrichtungen mitwirkten. Trotz des vielfältigen Einsatzes von staatlicher und kommunaler Seite darf das öffentliche Engagement nicht überbewertet werden. Die Initiative kam durchaus auch von privater Stelle. So schrieb Eleonore Späing, Vorstandsmitglied des *Verbandes Deutsche Frauenkultur* an die Innenarchitektin Herta-Maria Witzemann: „Unser Antrag betr [sic] Geld für Wohnberatung wurde von den Stadtvätern und -Müttern [der Verband Deutsche Frauenkultur unterhielt einen Wohnungsausschuss in Düsseldorf-Heerdt, Anm. H. K.] abgelehnt mit der Begründung eines Rechtsanwaltes, wir wollten die Leute zu Dingen zwingen, die sie nicht möchten, und wenn ihnen Gelsenkirchener Barock zusagte, solle man sie dabei lassen.“ Brief Eleonore Späing an Herta-Maria Witzemann, Düsseldorf, 16. März 1958, SAAI, Bestand: „Witzemann“. Hier spielte sicher auch der politische Grundsatz eine Rolle, in Fragen der Kultur – im Unterschied zum Nationalsozialismus – eine neutrale Haltung einzunehmen.

⁴²¹ Ende der 1950er Jahre gab es Wohnberatungsstellen in Baden-Baden, Darmstadt, Mannheim, München, Hannover, Stuttgart und Düsseldorf (hier durch den „Verband Deutsche Frauenkultur“). Vgl. Landes-Bausparkassen und Öffentliche Bausparkassen (Hrsg.): Erfüllter Wunsch: eine schöne Wohnung. Anregungen und Beispiele in 15 Zeichnungen und 273 Fotos, Stuttgart [1960], S. 5.

⁴²² Vgl. Staat und Stil, in: Deutsche Zeitung und Wirtschaftszeitung, Nr. 86, 29.10.1955, S.27, SAAI, Bestand: „Witzemann“. Freilich suchte der Deutsche Werkbund mitunter auch Unabhängigkeit von der Politik und näherte sich wiederum der Industrie an. Walter Rossow, der Vorsitzende des Deutschen Werkbundes Berlin, plante nach dem Erfolg der

Verantwortlichen betrachteten diese Einrichtungen als einen Beitrag zur Demokratisierung der Gesellschaft im Bereich der Kultur. Konnten sich früher nur wenige, so ihre Argumentation, einen Fachmann bei der Einrichtung der Wohnung leisten, so sei diese Unterstützung nun jedermann frei zugänglich.⁴²³ Zahlreiche Gestalter knüpften an dieses didaktische Konzept an. Sie appellierten an den Kunden, indem sie Hilfe zur Selbsthilfe versprachen. So verkündete der Stuttgarter Innenarchitekt Artur Lutz im Titel seines Buches: *Geschmack ist erlernbar*.⁴²⁴ Derartige Ratgeber nutzten das Gefühl in der westdeutschen Gesellschaft, bei Stilfragen Nachholbedarf gegenüber dem Ausland zu haben. Außerdem fielen sie in die Zeit des Wirtschaftswunders mit seinen wachsenden Konsummöglichkeiten. Der Verbraucher sah sich nun vor die Qual der Wahl gestellt und suchte nach Orientierungsmöglichkeiten.

Im Zuge dieser Erziehungsbestrebungen richtete sich das Augenmerk auch auf den Handel, der als Mittler zwischen Produzent und Verbraucher fungierte. Die Tapetenindustrie zog hier, wie schon im Bereich der Entwurfstätigkeit, gestalterische Lehrinstitutionen mit ein, um die Qualität der Kundenberatung zu steigern. So erteilten Dozenten der Staatlichen Werkkunstschule Kassel an der Fachschule des Tapetenhandels e.V., die sich in derselben Stadt befand, Unterricht. 1958 übernahm Jupp Ernst, der damalige Direktor der dortigen Werkkunstschule, die Leitung der Einrichtung.⁴²⁵ Mit diesen Maßnahmen wurden Entwicklungen, die das professionelle amerikanische Design vorgegeben hatte, in Deutschland aufgegriffen. In den USA hatten sich die Formgeber bereits seit den späten 1920er Jahren als Produkt- und Marketingspezialisten etabliert. In Deutschland rückte erst allmählich die Notwendigkeit einer gezielten Vermarktung der Güter in das allgemeine Bewusstsein. Eine Schulung der Verkäufer lag daher nahe, um die Fachkompetenz zu steigern. Während des

Internationalen Bauausstellung „Interbau“ 1957 in Berlin eine ständige Ausstellung des Deutschen Werkbundes Berlin, die als vorbildlich erachtete Produkte zeigen sollte. Um von öffentlichen Geldern unabhängig zu sein, sah er eine Finanzierung durch 100 bis 150 Ausstellerfirmen vor. Vgl. Walter Rossow: undatiertes Rundschreiben, [ca. 1957], SAAI, Bestand: „Witzemann“.

⁴²³ Vgl. Arianna Giachi: Das Wohnen ist schwieriger geworden, in: Tapeten Zeitung, 69. Jg., 1960, Heft 3, S. 10f. Der Artikel erschien erstmals in der Frankfurter Allgemeinen Zeitung am 15. August 1959 unter dem Titel „Grundriß, Möbel und Tapeten – Die Aufgaben der Wohnberatung“.

⁴²⁴ Lutz: *Geschmack ist erlernbar*, 1956.

⁴²⁵ Vgl. Jupp Ernst wurde Leiter der Tapetenfachschule, in: Tapeten Zeitung, 67. Jg., 1958, Heft 2, S. 7.

Darmstädter Gespräches 1952 zum Thema *Mensch und Technik* sprach auch die Kunstkritikerin Juliane Roh an, dass der Handel stärker in die Pflicht genommen werden müsse, um das allgemeine Niveau der Güter zu heben.⁴²⁶

Die Tapetenindustrie erkannte zudem, dass bei der Werbung Neuerungen durchgesetzt werden mussten, damit sie mit der Zeit Schritt halten konnte. Zu Beginn der 1950er Jahre beschlossen der VDT und der Tapetenfachhandel daher gemeinsame Maßnahmen, um auf diesem Gebiet aufzuholen. Im Vordergrund stand das Interesse des Industrieverbandes und damit die Propagierung des Produktes Tapete als solchem, nicht die Bewerbung einzelner Marken (eine Ausnahme stellten die „Bauhaus“-Tapeten der Firma Rasch dar, die gezielt beworben wurden⁴²⁷). Die Vermittlung lief zunächst über Anzeigenwerbung unter dem Slogan „tapeziert wohnen“, später auch über Tapeten-Filme. Der Handel sollte die Tapete als Konsumprodukt dem Verbraucher nahebringen, aber auch gezielt Architekten für dessen Anwendung gewinnen.⁴²⁸

Die ästhetische Unterweisung des Verbrauchers setzte bereits frühzeitig, schon bei Kindern und Jugendlichen im Schulalter, ein. So widmeten sich entsprechende Ratgeber-Bücher einem heranwachsenden Leserkreis. Die Autoren dieser Werke argumentierten, dass die Kompetenz zur Beurteilung der gestalterischen Qualität eines Objektes, ungeachtet ob es sich um ein Werk der freien oder der angewandten Kunst handle, gleichermaßen geschult werden müsse.⁴²⁹ Die erzieherische Jugendliteratur vermied es jedoch, formale Merkmale der ästhetischen Beurteilung aufzustellen. Stattdessen erhob sie zum Maßstab, inwiefern ein Gegenstand den Bedürfnissen der Menschen diene. Die Publizistin Clara Menck etwa formulierte diese Haltung in einer Publikation für den Deutschen Werkbund:

⁴²⁶ Vgl. den Beitrag von Juliane Roh, in: Schwippert: *Mensch und Technik*, 1952, S. 67-72.

⁴²⁷ Vgl. Britta Kaiser-Schuster: *Werbung für die Bauhaustapete*, in: Ute Brüning (Hrsg.): *Das A und O des Bauhauses: Bauhauswerbung: Schriftbilder, Drucksachen, Ausstellungsdesign*, Ausst. Bauhaus-Archiv Berlin/Württembergischer Kunstverein Stuttgart/Gerhard-Marcks-Haus Bremen, Berlin 1995, S. 145-157.

⁴²⁸ Vgl. Joh. Pipping: *Zur Gemeinschaftswerbung der deutschen Tapetenindustrie: Die Tapete – Neuland für die Anzeigenwerbung*, in: *Die Anzeige*, 1952, Heft 2, S. 56ff. Firmenarchiv Tapetenfabrik Gebr. Rasch GmbH & Co. KG, Bramsche, Bestand: Pressesammlung 1952. Pipping war Leiter der Forschungs- und Nachrichtenstelle der deutschen Tapetenindustrie.

⁴²⁹ Vgl. beispielsweise Braun-Feldweg: *Gestaltete Umwelt*, 1956, S. 5.

Wie wir in Zukunft aber leben und wohnen, hängt davon ab, ob wir heute das für uns Richtige und Dienliche herausfinden, uns nicht von hergebrachten Formen fangen und nicht von „interessanten“ neuen blenden lassen. [...] Es kommt nur auf eines an: Formen zu finden, in denen der Mensch sich heimisch fühlen kann.⁴³⁰

Gemäß dieser Haltung erklärten die Autoren derartiger Ratgeber, dass unterschiedlichen Zeitepochen verschiedene Ausdrucksformen entsprochen hätten. Nichtsdestotrotz standen sie historischen Erzeugnissen nicht wertneutral gegenüber. Vielmehr interpretierten sie frühe industriell gefertigte Waren im Sinne eines stetigen Suchens nach der angemessenen Form. Die Frage der Gestaltung wurde so als fortlaufender Prozess einer Selbstvergewisserung und -verortung verstanden. Chronologische Übersichten, wie sie etwa Clara Menck anhand eines Sitzmöbels unter der plakativen Überschrift *Glanz und Elend eines Möbels* vornahm, verfolgten einzelne Beispiele im Lauf der Jahrhunderte. Während frühere Formfindungen laut dieser Darstellung im Einklang mit den Menschen ihrer Zeit und deren Lebensumständen gestanden hatten, begannen um die Mitte des 19. Jahrhunderts, so die Aussage, Unstimmigkeiten aufzutreten und Gegenstände nicht mehr zu ihrer Gegenwart zu passen.⁴³¹

Diese Sichtweise erhob modernes Designschaffen zu einer stetigen Positionsbestimmung nicht nur des Individuums, sondern der Gesellschaft. Indem die Gestaltung zu einem Spiegelbild für den Stand einer Kultur erhoben wurde, gewann sie an zeithistorischem Gewicht. Dass hierbei die aktuelle politische Situation eine Rolle spielte, schien zwischen den Zeilen durch. So stellte Menck fest:

Aber noch schlimmer als eine Welt nur voller Bärchenkannen, Radios mit Katzensgoldleisten, wild gewordener Teppichmuster und Abziehbildmosaiken stellen wir uns eine Welt vor, in der durch behördliche Erlasse verkündet wird, was als gute Form und guter Geschmack hergestellt werden darf – und der Rest ist verboten. Was man für sich wählt, ist Privatsache, man sollte nur wissen, was sich einem anbietet.⁴³²

⁴³⁰ Clara Menck: Ein Bilderbuch des Deutschen Werkbundes für junge Leute, hrsg. vom Deutschen Werkbund, Düsseldorf o. J. [1956], o. p.

⁴³¹ Vgl. ebd.

⁴³² Ebd.

Die Tapetenindustrie bildete keine Ausnahme, wenn es um die Einflussnahme auf Kinder und Jugendliche ging. Der Rat für Formgebung sowie das Institut für neue technische Form in Darmstadt eröffneten 1958 die Schulwanderausstellung „Moderne Tapeten“, unterstützt vom Vorsitzenden des VDT, Emil Rasch. Die Organisatoren drückten die Hoffnung aus, die Tapete möge als „unpersönlicher Erzieher“⁴³³ sowohl auf die Schüler wie ihre Elternhäuser wirken. Die Ausstellungsmacher beschrieben die Wandbekleidung als ein Stück Kultur, das unabhängig vom Besitzstand jedem zugänglich sei. Der Massenartikel erhielt so den Stellenwert eines demokratischen Erziehungshelfers, der zu einem gesellschaftlichen Ausgleich beitragen sollte. Das Produkt könne Standesunterschiede, die zuvor anhand der unterschiedlichen Verfügbarkeit von Gütern greifbar gewesen waren, überwinden helfen, so der Tenor.⁴³⁴

Diese hohen Erwartungen an das industrielle Produkt sind vor dem Hintergrund der vorausgegangenen Diktatur und ihrer Einflussnahme auf sämtliche Lebensbereiche zu verstehen. Freilich darf der Effekt, den diese Bemühungen auf den Verbraucher ausübten, nicht überbewertet werden. So stellte Alphons Silbermann in seiner soziologischen Studie *Vom Wohnen der Deutschen* fest, dass Anregungen zur Einrichtung aus Zeitschriften, Fernsehen und Film zwar aufgegriffen würden, jedoch „auf die Beratung von Innenarchitekten, Verkäufern und Möbelhändlern weniger Wert gelegt [werde] als man vielfach annimmt“⁴³⁵.

3.4.2. Konsumieren als kreative Tätigkeit?

Ziel all dieser Bemühungen war freilich nicht, eine uniforme Umwelt durchzusetzen. In den 1950ern wurden vielmehr Forderungen laut, die darauf drängten, dem Verbraucher bessere Möglichkeiten an die Hand zu geben, damit er sich eine individuelle Umgebung schaffen könne. Eine umfassende Standardisierung der Warenwelt und der Gebrauchsgegenstände betrachteten

⁴³³ Gerda Pelz: Wie die Tapetenindustrie den Publikumsgeschmack heben will. Die erste Schulwanderausstellung „Moderne Tapeten“ wurde in Darmstadt eröffnet, in: Tapeten Zeitung, 67. Jg., 1958, Heft 10, S. 6ff., hier S. 7.

⁴³⁴ Vgl. ebd., S. 6ff.

⁴³⁵ Alphons Silbermann: *Vom Wohnen der Deutschen*. Eine soziologische Studie über das Wohnerlebnis, Köln/Opladen 1963, S. 96.

zahlreiche Kritiker dagegen skeptisch. Persönlicher Gestaltungsfreiraum, nicht zuletzt bei der Wahl des Lebensumfeldes und dessen Einrichtung, entsprach den Forderungen der Zeit. Einfach zu verändernde Ausstattungsstücke, wie Tapeten und Vorhänge, spielten bei diesen Überlegungen eine zentrale Rolle. Mit ihrer Hilfe konnte der Verbraucher ohne großen Aufwand seiner Wohnung eine unverwechselbare Note geben. So sprach der Kunsthistoriker Ludwig von Hessen-Darmstadt im Jahr 1952 von einer „Überwindung der Heimatlosigkeit“ durch die Tapete. Der Wandschmuck könne, hob er hervor, die „Dutzendwohnung in ein individuelles Heim verwandeln“ und dazu beitragen, sich ein privates Ambiente als Ausdruck des eigenen Charakters zu schaffen.⁴³⁶ Diese Bestrebungen können als eine Gegenreaktion zum Nationalsozialismus verstanden werden. Während der NS-Zeit war Individualität nicht nur im öffentlichen Leben, sondern auch im privaten Bereich verfehmt gewesen. Sie wurde mit Misstrauen betrachtet und verfolgt. Dies spiegelte sich bis hinein in die Gestaltung der Lebenswelt wider. Die Prinzipien, die das Regime für die Einrichtung der idealen „Volkswohnung“ festlegte, zielten auf eine umfassende Standardisierung, ja Anonymität. Die Machthaber forderten ein vereinheitlichtes Mobiliar für das gesamte Reich. Zweckmäßigkeit besaß Vorrang vor ästhetischen Prinzipien, der praktische Gebrauchswert stand stets im Mittelpunkt. Alles sollte seinen „festen Platz“ besitzen.⁴³⁷

Die Nachkriegszeit erschien wie eine Gegenreaktion darauf. Ein Kommentar Emil Raschs verdeutlicht, dass es einen Zusammenhang zwischen der Sehnsucht nach einem individuell gestalteten Lebensumfeld und dem zeitgenössischen modernen Design in den 1950er Jahren gab. So bemerkte er zum Erfolg der Tapeten, die von Künstlern entworfen worden waren, nach dem Zweiten Weltkrieg:

Der tiefere Grund für den Publikumserfolg liegt vielleicht aber in der zunehmenden Uniformität unserer Inneneinrichtungen. Mit gutem Grund sind alle Gegenstände von langer Lebensdauer in erster Linie zweckmäßig gestaltet. Je länger den Menschen,

⁴³⁶ Auszug aus der Rede des Prinzen Ludwig von Hessen, in: Die große Tagung des IGI in Baden-Baden, in: Tapeten Zeitung, 61. Jg., 1952, Heft 14, S. 5-15, hier 6f. Die Tagung fand vom 13. bis 14. Juni 1952 statt.

⁴³⁷ Vgl. Joachim Hennze: Mehrfarbig, Einfarbig, Bunt. Aspekte ländlichen Wohnens und gewandelter Möbelvorstellungen von 1850 bis heute, in: Möbelgeschichten, hrsg. vom Verein Hohenloher Freilandmuseum, Ausst. im Hohenloher Freilandmuseum – Scheune Rath, Schwäbisch Hall 1990, S. 22-37, hier bes. S. 29ff.

insbesondere aber den Frauen, eine solch notwendigerweise nüchtern wirkende Wohnung als Ideal angepriesen wird, desto mehr scheinen sie den Wunsch zu haben, durch ein nicht vom praktischen Zweck diktiertes, phantasievolles Akzidenz der Wohnung ein persönlicheres Gepräge zu geben und in sie etwas von der eigenen Individualität hinein zu projizieren.⁴³⁸

Der Rückzug in die Privatsphäre in den 1950er Jahren wurde als „motorisiertes Biedermeier“ (Erich Kästner) und als Flucht vor der Vergangenheit gedeutet.⁴³⁹ Angesichts der Herrschaft der Nationalsozialisten, die bis in den Wohnbereich vordrang, erscheint das Interesse der Nachkriegszeit am individuellen Umfeld jedoch wie der Versuch, ein Stück persönlichen Gestaltungsraum zurückzuerlangen. Die „vier Wände“ als intimes Reich können daher nicht ohne weiteres als ein Sich-Verschließen vor der Realität gewertet werden. Vielmehr boten sie die Möglichkeit, sich der eigenen Individualität im Kleinen zu vergewissern und sie erneut zu erproben, nachdem sie mit Gewalt unterdrückt beziehungsweise dem totalitären Regime (mitunter freiwillig) untergeordnet worden war. Dass das „Heim“ in den 1950er Jahren vor allem als Domäne der Frau wahrgenommen wurde, sei hier nur am Rande erwähnt. Unter soziologischen Gesichtspunkten verdient dieser Aspekt freilich besondere Beachtung.⁴⁴⁰

⁴³⁸ Rasch: Architektur und Tapete, 1960, S. 9.

⁴³⁹ So stellte etwa Thomas Zaunschirm fest: „Daß sich Deutschland in die private Sphäre flüchtet, hat auch darin seinen Grund, daß die geistlose Vergewaltigung durch Blut-und-Boden-Ideale die Aufnahmebereitschaft des Publikums praktisch zerstört hat. [...] Den Bemühungen der Künstler, das sprachlose Verstummen wenigstens cursorisch zu formulieren, geht ein beispielloser Verdrängungsprozeß parallel, der anstelle der Vergangenheitsbewältigung ein Arsenal von Ersatzhandlungen in materieller Hinsicht setzt. Die Verständnislosigkeit künstlerischen Phänomenen gegenüber wird durch die Schaffung eines trauten Heimes, des Besitzes eines Autos als Symbol des dynamischen Fortschritts und der privaten Unabhängigkeit, einen Sauberkeitsfanatismus und das Sammeln kitschiger Souvenirs als Brennpunkt der Sehnsucht nach einer besseren Welt (im Süden) kompensiert.“ Zaunschirm: Die fünfziger Jahre, 1980, S. 18f.

⁴⁴⁰ Im Design kamen gesellschaftliche Spannungsfelder der 1950er Jahre zum Tragen. So erwarben vorrangig Frauen Einrichtungs- und Haushaltsgegenstände. Ästhetische Expertise und Künstlertum wurden jedoch üblicherweise als männliche Felder betrachtet. Dieser Umstand dürfte dazu beigetragen haben, dass Konsumgüter erst allmählich als gestalterisch anspruchsvoll wahrgenommen wurden. Vgl. Katja von der Bey: Maler und Hausputz im deutschen Wirtschaftswunder. Künstlermythen der Nachkriegszeit zwischen „Kulturnation“ und „Wirtschaftsnation“, in: Kathrin Hoffmann-Curtius und Silke Wenk (Hrsg.): Mythen von Autorschaft und Weiblichkeit im 20. Jahrhundert. Beiträge der 6. Kunsthistorikerinnen-Tagung Tübingen 1996, Marburg 1997, S. 234-244.

Hinzu kommt, dass Frauen in den 1950er Jahren im allgemeinen Bewusstsein zunehmend eine Rolle als Hausfrau im privaten Bereich zugewiesen wurde (auch wenn sie faktisch am Wirtschaftsleben keineswegs gering beteiligt waren). Indem das Design und damit einhergehend das Feld des privaten Konsums aufgewertet wurde, wurde diese

Die Industrie unternahm in den 1950er Jahren erste Schritte, um Konsumenten selbst in den kreativen Prozess rund um ihre Artikel mit einzubeziehen und die eigenständige Auseinandersetzung mit den Produkten zu fördern. So schrieb etwa die Marburger Tapetenfabrik 1957 einen Wettbewerb über Gestaltungsleistungen mit Tapeten aus. Die Aktion richtete sich an Branchenkräfte, bezog aber auch Verbraucher mit ein. In der Zeitschrift *Die neue Form* hieß es zu diesem Wettbewerb:

In der Erkenntnis der künstlerischen Möglichkeiten im freien, gestalterischen Spiel mit der Tapete rief die Marburger Tapetenfabrik zu einem Wettbewerb auf, der alle auf dem Gebiet der Raumgestaltung tätigen Kräfte anregt, Neuheit und Originalität, Zweckmäßigkeit und Phantasie, Farbigkeit und Formenreichtum neuzeitlich geschmückter Wände in eigenen Entwürfen sprechen zu lassen. [...] Es geht nicht nur um die farbige Aufteilung schlichter Wände, um die Kombinationen mit gemusterten Flächen, es gilt, die ganze anregende Fülle architektonischer Details einzubeziehen in den schöpferischen Vorgang des Tapetenklebens.⁴⁴¹

Hersteller wie Endabnehmer verband so die Teilhabe an der schöpferischen Leistung rund um das Produkt Tapete.

Diese umfassende „Erziehungsarbeit“ am Verbraucher veränderte den Zugang zu den Dingen des täglichen Lebens. Die Voraussetzung dafür, Alltagsgegenstände dem Konsumenten als Teil einer Bildung des Geschmacks näher zu bringen, war es, dass Gebrauchsgüter überhaupt als ästhetische Objekte wahrgenommen wurden. Der Kunde musste folglich zu einem Betrachter ausgebildet werden, der lernte, diese Qualitäten zu erkennen. Indem der Käufer, sprich Betrachter, in den Mittelpunkt der Aufmerksamkeit rückte, erfuhr er als Individuum eine gesteigerte Wertschätzung. Der Kunstwissenschaftler Michael Kröger hat die Tragweite dieser Haltung gegenüber dem Konsumenten, der als Rezipient auftritt, formuliert:

Rollenzuweisung unterstrichen: Selbstbestätigung konnte eine Frau so beispielsweise auch über eine gelungene Einrichtung gewinnen. Zugespitzt hieß das: Was dem Mann die erfolgreiche Karriere im „Wirtschaftswunder“, das war der Frau das schöne Heim und der perfekte Haushalt.

⁴⁴¹ Wettbewerb der Marburger Tapetenfabrik, in: *Die neue Form*, 8. Jg., 1957, Heft 5/6, S. 602.

Ein Verbraucher konsumiert Objekte, Dienstleistungen und Produkte – aber auch Kunst und Design. So gesehen ist jeder Betrachter auch sein eigener Konsument, der seiner Tätigkeit, dem „Betrachten“ huldigt und die Objekte seiner Begierde konsumiert. Der „Betrachter“: ein Konsument seiner eigenen, hochspezialisierten Kunst des unterscheidenden und vergleichenden Sehens, eine Kunst, die frühzeitig erlernt und trainiert sein will, um weiterkultiviert zu werden. Ob wir wollen oder nicht: wir sind keine hemmungslosen Konsumenten, sondern auch kultur-, design-, und kunstkonsumierende Verbraucher. Und das will gelernt sein. Kunst und Design repräsentieren spezialisierte kulturelle „Medien“, die jeweils auf sehr spezifische Weise den Betrachter als gebildete [sic] „Verbraucher“ ansprechen; ob die Erfahrung der Aura eines singulären Werkes [...] oder ob die sinnliche Überraschung, die der Konsument bei der Erprobung eines industriell gefertigten Design-Möbels verspürt: die verbindende Erfahrung liegt offensichtlich in der Beobachtung der Erwartung, durch die Betrachtung von Objekten zu einer gesteigerten Selbsterfahrung zu gelangen.⁴⁴²

Die „Geschmackserziehung“ in den 1950er Jahren bedeutete – folgt man Krögers Ausführung – nicht einen Lernprozess im Sinne strikter Vorgaben über „richtige“ oder „falsche“ Gestaltung. Vielmehr beinhaltete sie eine Sensibilisierung für ästhetische Qualitäten. Der Verbraucher musste ein Objekt unabhängig von seinem Gebrauchswert rezipieren lernen, das heißt einen Gegenstand nicht nach seiner Funktion, sondern nach seiner Erscheinung erfassen und beurteilen können. Dazu bedurfte es einer geschärften Aufmerksamkeit für die eigene Wahrnehmung; im Sinne Michael Krögers war es daher notwendig, den Konsumenten anzuleiten, „Selbsterfahrungen“ zuzulassen. Auf dieser Ebene ging es darum, Dinge so zu wählen, dass sie der Persönlichkeit entsprachen. Die Querverbindungen zwischen Kunst und Design in den 1950er Jahren, etwa im Bereich des Ausstellungswesens, trugen dazu bei, die Öffentlichkeit zu einer ästhetischen Auseinandersetzung mit der Alltagssphäre anzuregen.

Diese Entwicklung der westdeutschen Warenwelt in den 1950er Jahren ist nur vor dem Hintergrund des Nationalsozialismus in ihrer Tragweite voll zu würdigen. Während des NS-Regimes war der Versuch einer standardisierten Alltagskultur unternommen worden; dementsprechend trat der Einzelne hinter das „Volk“ zurück. In der Nachkriegszeit waren die neuen Konsummöglichkeiten, die sich

⁴⁴² Michael Kröger: Der Konsument als Betrachter. Kunst und Design. Funktionen, Fiktionen und Erwartungen, in: kritische berichte, 34. Jg., 2006, Heft 1, S. 63-68, hier S. 65.

mit dem ökonomischen Aufschwung rasch entfaltet, eine frühe Domäne, in der Individualität als positiver Wert neue Geltung gewann.

Dem Wandel der westdeutschen Tapetendessins in den 1950er Jahren entsprachen Veränderungen in verschiedenen gesellschaftlichen Bereichen. Auf Seiten der Entwerfer etablierte sich das Berufsfeld des professionellen Designers, der gleichermaßen versiert in Gestaltungsfragen wie in Belangen der industriellen Fertigungsweise war. Zugleich gab es weiterhin Musterzeichner, die jedoch nicht länger lediglich als Zuarbeiter betrachtet wurden, sondern deren Arbeit immer mehr als eine schöpferische Tätigkeit wahrgenommen wurde. Und nicht zuletzt arbeiteten zahlreiche Künstler für Wirtschaftsunternehmen, wodurch den Produkten ein herausgehobenes Prestige verliehen werden konnte. Dahinter stand eine neuartige Wertschätzung der Kreativität, die nun als eine Schlüsselkompetenz westlicher Gesellschaften entdeckt wurde.

Wechselwirkungen zwischen Kunst und Design galten als Ausdruck des Zeitgeistes – formale Querverbindungen zwischen beiden Bereichen waren nach dem Dafürhalten der damaligen Kommentatoren somit nicht das Ergebnis einseitiger Beeinflussung. Bildende und angewandte Kunst erschienen vielmehr unmittelbar aufeinander bezogen. Malerei, Plastik und Entwurfstätigkeit konnten, so die Ansicht der Zeitgenossen, erst an Wirkungsmacht gewinnen, indem sie in Interaktion miteinander traten. Die „gute Form“ sollte nach dieser Meinung in beiden Bereichen idealerweise den Stand der Kultur widerspiegeln und erzieherisch auf die Gesellschaft einwirken. An die Ästhetik knüpften sich somit in allen Lebensbereichen große kulturelle und ethische Erwartungen.

Neue Gestaltungsimpulse für das Design kamen, wie am Beispiel der Tapetenindustrie dargestellt, von den Kunsthochschulen und Gestaltern selbst. Sie waren nicht von Politik oder Wirtschaft in eine bestimmte Richtung gelenkt worden. Die Unternehmer betätigten sich bereitwillig als Mediatoren, um den inländischen Absatz anzukurbeln, aber auch, um mit der ausländischen Konkurrenz Schritt halten zu können. Darüber hinaus zeigten einzelne Industrielle besonderes persönliches Engagement. In der Sphäre der Alltagswelt fand daher in der Tat, wie bereits von Martin Warnke postuliert, frühzeitig ein Geschmackswandel statt, noch bevor die ungegenständliche Kunst in der Bundesrepublik kanonisiert worden war. Dass hierbei nicht jedes Produkt

gleichermaßen überzeugen konnte (der berüchtigte Kitsch sei hier nur am Rande erwähnt), ändert nichts an der Dynamik dieser Entwicklung.

Das neue Aussehen der Gebrauchsartikel führte zu einer veränderten Wahrnehmung auch der Alltagssphäre, in der nun ästhetische Urteile an Gewicht gewannen. Damit einher gingen Forderungen nach persönlichen Gestaltungsmöglichkeiten. Diese Entwicklung war den Prinzipien, die das Leben zur Zeit des Nationalsozialismus bestimmt hatten, diametral entgegengesetzt. Das neue Design der 1950er Jahre bot eine Möglichkeit, Individualität im privaten Umfeld wieder auszuleben.

3.5. Exkurs: Design in der DDR

Wie in Westdeutschland gab es auch in Ostdeutschland Überlegungen zum Design der Gebrauchsgegenstände. Der sozialerzieherische Gedanke stand dabei im Vordergrund. Der Staat betrachtete die Entwurfstätigkeit als ein Mittel, um auf die Gesellschaft der DDR Einfluss zu nehmen. Die Form der Dinge sollte einen Beitrag dazu leisten, das Ideal des Sozialismus durchzusetzen und es im täglichen Leben zu verankern.⁴⁴³ Dementsprechend unterlag das Aussehen der Alltagssphäre stärker als im Westen obrigkeitlichem Zugriff. Außerdem beeinflussten strukturelle Unterschiede, die sich aus dem jeweiligen Staatssystem erklärten, die Gestaltung der Konsumgüter in den beiden deutschen Staaten. Während in der Bundesrepublik entsprechend der föderalistischen Politik die Bundesländer die Hoheit im Kultursektor besaßen, war dieser Bereich in der DDR zentralistisch verwaltet.⁴⁴⁴

Die Ausbildung junger Nachwuchsgestalter wurde im Osten Deutschlands schon bald nach dem Krieg wieder aufgenommen, wobei die alten Strukturen weitgehend erhalten blieben. Bereits unter der Sowjetischen Besatzung nahmen die ehemaligen Kunstgewerbeschulen ihren Lehrbetrieb wieder auf. Dort stand die herkömmliche kunsthandwerkliche Unterweisung, nicht der Industrieentwurf, im Mittelpunkt.⁴⁴⁵ Problematisch war die Situation der Institutionen, die zur Avantgarde der Weimarer Zeit gezählt hatten. Bis zu Beginn der 1950er Jahre gab es verschiedentlich Versuche, an die Unterrichtstradition des Bauhauses und verwandter Ausbildungsstätten anzuknüpfen. Danach wurden diese Bestrebungen von der Parteiführung vehement unterbunden.⁴⁴⁶

Nichtsdestotrotz etablierten sich in der DDR, wie im Westen, im Laufe dieses Jahrzehnts Industriegestalter, die künstlerische Entwurfstätigkeit und technisches Wissen in Einklang bringen mussten. Ihre Arbeit sollte – so die staatliche Erwartungshaltung – zum Ziel haben, das Erscheinungsbild und die

⁴⁴³ Vgl. Bürdek: Design, 2005, S. 104.

⁴⁴⁴ Vgl. Bober: Von der Idee zum Mythos, 2006, S. 101.

⁴⁴⁵ Vgl. Oestereich: „Gute Form“, 2000, S. 311.

⁴⁴⁶ Vgl. Karl-Heinz Hüter: Dem Bauhaus Bahn brechen. Von den Schwierigkeiten zu erben in Zeiten des Kalten Krieges, in: Höhne (Hrsg.): Die geteilte Form, 2009, S. 72-107, bes. S. 79-88; Bober: Von der Idee zum Mythos, 2006 sowie Oestereich: „Gute Form“, 2000, S. 311.

Funktionsweise der Güter möglichst optimal aufeinander abzustimmen. Ökonomische Motive spielten hierbei eine wesentliche Rolle.⁴⁴⁷

Die Produktion und das Sortiment von Bedarfsgütern, die für den Massenbedarf hergestellt worden waren, unterlag in der DDR obrigkeitlicher Überwachung. Erste „Güteprüfungen“ fanden in Thüringen statt. Sie gingen im Wesentlichen auf die Bemühungen des Institutes für Innengestaltung an der Hochschule für Architektur und Bauwesen Weimar zurück. Ein institutionelles Fundament erhielt diese Kontrolle im Deutschen Amt für Material- und Warenprüfung.⁴⁴⁸ Grundlegend für die staatliche Aufsicht über die Produktion von Alltagswaren wirkte der Ministerratsbeschluss vom 21. Januar 1954. Er führte zur Bildung eines Künstlerischen Beirats beim Ministerium für Leichtindustrie als oberstem Gremium zur Beurteilung der Produkte der Möbel- und Gebrauchsgüterindustrie. Er setzte sich aus einem Arbeitskreis beim Forschungsinstitut für Innenarchitektur der Deutschen Bauakademie Berlin, einem Arbeitskreis beim Institut für angewandte Kunst des Ministeriums für Kultur (der unter anderem für die Überwachung der Tapetenindustrie zuständig war), einem Arbeitskreis beim Institut für Innengestaltung an der Hochschule für Architektur und Bauwesen Weimar sowie einem Arbeitskreis für Verkaufskultur beim Ministerium für Handel und Versorgung zusammen. Die Arbeit des Beirates unterstützten Arbeitsgruppen und -ausschüsse, in denen Vertreter aus den Ministerien, der Industrie, dem Handel und verschiedenen Organisationen sowie Architekten und Industriegestalter tagten.⁴⁴⁹ Hinter diesen komplexen Strukturen stand das seit

⁴⁴⁷ Vgl. Silvia Rückert: Spürbare Moderne – gehemmter Fortschritt. Plaste in der Waren- und Lebenswelt der DDR, in: Andreas Ludwig (Red.): Fortschritt, Norm und Eigensinn. Erkundungen im Alltag der DDR, hrsg. vom Dokumentationszentrum Alltagskultur der DDR in Eisenhüttenstadt, Berlin 1999, S. 53-72, hier S. 60.

⁴⁴⁸ Vgl. Horst Michel: Über den Wert der Dinge um uns. Aufsätze und Bildbeispiele, hrsg. vom Institut für Innengestaltung an der Hochschule für Architektur und Bauwesen Weimar, Weimar o. J. [1960], S. 13.

⁴⁴⁹ Vgl. Horst Michel: Was muss zur Qualitätsverbesserung unserer Gebrauchsgüter getan werden? Weimar o. J. [1956], o. p. Die Publikation geht zurück auf einen Vortrag Horst Michels, Professor und Direktor des Instituts für Innengestaltung an der Hochschule für Architektur und Bauwesen Weimar, gehalten auf der Konferenz „Gegen Kitsch in der Gebrauchsgüter- und Geschenkartikel-Produktion, für eine höhere Verkaufskultur“, die von der Bundesleitung des Kulturbundes zur demokratischen Erneuerung Deutschlands mit dem Verband Bildender Künstler und dem Institut für angewandte Kunst in Berlin am 31. Mai 1956 ausgerichtet wurde. Vgl. außerdem: Siegfried Gronert: Horst Michel und das Institut für Innengestaltung. Der Weimarer Beitrag zur industriellen Formgebung in der DDR, in: Frank Simon-Ritz, Klaus-Jürgen Winkler und Gerd Zimmermann (Hrsg.): Aber wir sind! Wir wollen! Und wir schaffen! Von der Großherzoglichen Kunstschule zur

1953 verstärkt verfolgte politische Ziel, die Produktion und Qualität von Verbrauchsgütern zu steigern.⁴⁵⁰

Trotz dieser zahlreichen Kontrollgremien setzte sich erst allmählich eine erkennbare Linie im Hinblick auf das Aussehen der Produkte durch. Das Erscheinungsbild der Architektur, Innenarchitektur und des Designs war in Ostdeutschland zunächst sehr heterogen. In der ersten Nachkriegszeit tolerierte der Staat verschiedene ästhetische Ansätze, die nebeneinander bestanden. Das änderte sich schlagartig 1950. In diesem Jahr unternahm eine Regierungsdelegation eine Reise nach Moskau.⁴⁵¹ Dieser Besuch in der Sowjetunion markierte einen Wendepunkt in der ostdeutschen Kunstpolitik, der mit Repressionen für zahlreiche Kulturschaffende einherging. Als Stichtag dieser so genannten „Formalismus-Debatte“, die alle Kunstrichtungen erfasste, gilt die Parteikonferenz von 1951.⁴⁵² Die Vertreter des sozialistischen Staates verurteilten unter anderem die moderne funktionale Gestaltungsweise als „Formalismus“. Insbesondere die Arbeit des Bauhauses lehnten sie vehement ab. Kernpunkt ihrer Kritik war, dass die Form bei dieser Gestaltungsrichtung dem Inhalt übergeordnet sei. Den Begriff des „Formalismus“ gebrauchten sie in Abgrenzung zum „sozialistischen Realismus“⁴⁵³, ein Terminus, der nicht nur auf die bildende Kunst, sondern auch auf das Design angewandt wurde.

Für die Alltagssphäre der DDR forderte das Institut für angewandte Kunst in Berlin „eine neue deutsche realistische angewandte Kunst zu entwickeln“⁴⁵⁴. Diese Institution stand symptomatisch für den Umgang mit dem Bauhaus-Erbe im Osten Deutschlands. Sie ging aus dem Institut für industrielle Gestaltung hervor, das Mart Stam, Leiter der Hochschule für Bildende und Angewandte

Bauhaus-Universität Weimar 1860 – 2010, Bd. 2: 1945/46 – 2010, Weimar 2012, S. 147-174, bes. S. 161f.

⁴⁵⁰ Vgl. Oestereich: „Gute Form“, 2000, S. 311f.

⁴⁵¹ Vgl. Gabriele D. Grawe und Christina Threuter: Gute Stube, Gute Form – Neues Heim, Neue Heimat: Bemerkungen zur Architektur, Innenraum-, Objekt- und Produktgestaltung in der deutsch-deutschen Nachkriegszeit vor dem Mauerbau, in: Dies. (Hrsg.): Gute Stube, Gute Form – Neues Heim, Neue Heimat. Vom Bauhaus zur Produkt- und Objektkultur in den 50ern, Ausst.-Kat. Kunsthalle der Europäischen Kunstakademie Trier/Deutsche Werkstätten Hellerau in Dresden, Trier 2000, S. 5-10, hier S. 7.

⁴⁵² Vgl. Günter Höhne: Hinsehen, aber nicht abgucken. Wie Braun-Produkte ihre Schatten auf das Design in der DDR warfen, in: Ders. (Hrsg.): Die geteilte Form, 2009, S. 36-53, hier bes. S. 39ff.

⁴⁵³ Zum Formalismus-Begriff vgl. Bober: Von der Idee zum Mythos, 2006, S. 131ff.

⁴⁵⁴ Institut für angewandte Kunst: Deutsche Angewandte Kunst, Ausst.-Kat., Berlin (Ost) 1954, o. p.

Kunst in Berlin-Weißensee, gegründet hatte und dessen Arbeit auf die industrielle Serienproduktion ausgerichtet war. Im Zuge der Formalismus-Debatte sahen sich diese Einrichtung und ihr Direktor harscher Kritik ausgesetzt. Sie führte schließlich dazu, dass Stam die DDR verließ, das Institut 1952 aus der Hochschule ausgegliedert und der Staatlichen Kommission für Kulturangelegenheiten unterstellt wurde. Unter seinem neuen Direktor, dem Gebrauchsgrafiker Walter Heisig, einem erklärten Gegner des Funktionalismus, richtete es sich stärker auf das Kunsthandwerk aus und folgte, nun als Institut für angewandte Kunst, ganz der Parteilinie.⁴⁵⁵ Gestaltern, die weiterhin eine sachliche Ästhetik verfolgen wollten ohne sich dem Vorwurf des Formalismus auszusetzen, blieb als Nische nur die technische Formgestaltung.⁴⁵⁶ Als ästhetische Leitbilder im Gebrauchsdesign galten stattdessen nationale bzw. lokale Traditionen.⁴⁵⁷

Die Geringschätzung für die Kunst des politischen Kontrahenten beruhte auf Gegenseitigkeit. Wie in der DDR der „Formalismus“ als Ausdruck des kapitalistischen Westens offiziell abgelehnt wurde, so betrachteten umgekehrt westdeutsche Designer den „sozialistischen Realismus“ mit Argwohn. Der Gestalter Wilhelm Braun-Feldweg bemerkte beispielsweise zum sowjetischen Beitrag auf der Weltausstellung in Brüssel 1958, dieser sei auf „ästhetische Unbildung hin angelegt“⁴⁵⁸. Er warf dieser sozialistischen Kunst Populismus vor. Damit bewegte er sich allerdings im selben rhetorischen Rahmen wie die Formalismus-Kritiker im Osten Deutschlands, die eine neue, die Gesamtbevölkerung einende „Volkskunst“ forderten. In Ost wie West orientierte sich die Diskussion letztlich an Schlagworten statt eine objektive Wertung vorzunehmen, wenn es um die Beurteilung der künstlerischen Leistung des Nachbarstaates ging.

⁴⁵⁵ Vgl. Hüter: *Dem Bauhaus Bahn brechen*, 2009, S. 85f.; Online-Ressourcen: Homepage der *Stiftung Haus der Geschichte der Bundesrepublik Deutschland* [Online-Ressource: <http://www.hdg.de/berlin/sammlung/geschichte/von-1950-bis-heute/>, Stand 1.6.2014] sowie Homepage der *Stiftung Industrie- und Alltagskultur* [Online-Ressource: <http://www.stiftung-industrie-alltagskultur.de/index.php?id=4>, Stand: 1.6.2014].

⁴⁵⁶ Vgl. Katja Böhme und Andreas Ludwig (Hrsg.): *Alles aus Plaste. Versprechen und Gebrauch in der DDR*, Ausst. im Dokumentationszentrum Alltagskultur der DDR, Eisenhüttenstadt, Wien/Köln/Weimar 2012, S. 77.

⁴⁵⁷ Vgl. Hüter: *Dem Bauhaus Bahn brechen*, 2009, S. 88.

⁴⁵⁸ Wilhelm Braun-Feldweg: *Form als Verkaufsargument? Auszüge aus einem Vortrag (1958)*, in: Siegfried Gronert (Hrsg.): *Form und Industrie. Wilhelm Braun-Feldweg*, Frankfurt am Main 1998, S. 154-157, hier S. 156.

Im Zuge der Formalismus-Debatte in der DDR geriet auch das Ornament in das Blickfeld und wurde aufgewertet. So kritisierte Walter Heisig die Dekorlosigkeit als Symptom des Formalismus.⁴⁵⁹ Insbesondere die Verzierung galt in den Schriften des Instituts für angewandte Kunst als wünschenswerter Ausdruck nationaler Besonderheit:

Ornament, Dekor und Webmuster verdienen aber noch aus einem anderen Grunde ganz besondere Beachtung. Auch in ihnen dokumentiert sich die psychische Eigenart eines Volkes. Sie sind neben der Sprache ein wichtiges Mittel zur nationalen Differenzierung.⁴⁶⁰

In der Folgezeit wurde das Ornament als ein aus der Volkskunst stammendes Element in der Kulturpolitik der DDR positiv bewertet.⁴⁶¹ Im Begleitheft zur Beispielschau des Instituts für Angewandte Kunst in Berlin mit dem Titel Industriewaren von heute, die von Dezember 1952 bis Januar 1953 gezeigt wurde, kamen diese Ansichten zum Ausdruck:

In der Periode des Spätkapitalismus werden die zerstörenden Kräfte einer zerfallenden Gesellschaftsordnung auch auf diesem Gebiet besonders wirksam. Mit einer hochgradig mechanisierten Technik wird jeder Gegenstand nach den Bedürfnissen des Profits und Sonderprofits geformt. Alles muß billig sein, Schönheit wird überflüssig, wenn sie keinen Profit bringt. Kitsch und „Originalität“ treten an die Stelle der Gediegenheit des Handwerks; die Motive der Volkskunst verschwinden. [...] Es wird die Theorie von der „neuen Sachlichkeit“ und von der Schönheit des „Schmucklosen“ verbreitet. [...] Der Sozialismus, der die Kräfte des Menschen und der Natur erschließt, um zu einem Leben des Wohlstandes für alle zu gelangen, kann und will nicht auf das verzichten, was das Volk bisher schuf.⁴⁶²

Diese Haltung erhob das Handwerk zwar zum ästhetischen Maßstab, klammerte die industriellen Produktion jedoch nicht aus, wie der Text zur Ausstellung an

⁴⁵⁹ Vgl. Aynsley: *Designing Modern Germany*, 2009, S. 177.

⁴⁶⁰ Institut für angewandte Kunst: *Schöne Industriewaren*, Ausst.-Kat., Berlin (Ost) 1954, o. p.

⁴⁶¹ Oestereich verwies auf die Dresdner Kunstaussstellung im Jahr 1962, die eine Debatte um einen „bürgerlich orientierten Funktionalismus und mangelnde Volksverbundenheit durch Verzicht auf Dekor“ der gezeigten Stücke zur Folge hatte. Oestereich: *„Gute Form“*, 2000, S. 314.

⁴⁶² Institut für angewandte Kunst: *Industriewaren von heute*. Wir bitten um Ihre Beurteilung. Beispielschau des Instituts für angewandte Kunst im Berlinahaus am Bahnhof Alexanderplatz, Berlin (Ost) 1953, o. p.

anderer Stelle deutlich machte. Vielmehr wurde gefordert, traditionelle Motive so zu interpretieren, dass sie für die Massenproduktion tauglich wären:

Wir haben heute eine hohe Technik, neue Werkstoffe, neue Bedürfnisse, ein andersartiges Empfinden für Schönheit. Die sich daraus ergebenden neuen Formen der industriellen Produktion müssen mit der kritisch verarbeiteten nationalen Tradition in Einklang gebracht werden.⁴⁶³

Konkret bedeutete dies, insbesondere herkömmlichen floralen Motiven den Vorzug zu geben.⁴⁶⁴ Die offizielle Begründung dieses Stils lautete, dass diese Gestaltung auf die Bedürfnisse der „Werk tätigen“ reagiere; so gab das Institut für angewandte Kunst an, sich auf Fragebögen und die Analyse von Verkaufsstatistiken zu stützen, um Produkte bereitstellen zu können, die das Gefallen der Bevölkerung fänden.⁴⁶⁵

1956 änderte sich der politische Kurs neuerlich und machte einem mehr auf wirtschaftliche und technische Aspekte gerichteten Denken Platz: „Zwänge der Produktivkraftentwicklung schoben den per Dekret verordneten Dekorstil beiseite.“⁴⁶⁶ Zwei Jahre später, mit der im November 1958 stattfindenden Chemiekonferenz in Leuna, traten zudem spürbare Veränderungen in der Produktkultur ein: Kunststoffe, bis dahin als Surrogate von vielen skeptisch betrachtet, eroberten immer stärker die Warenwelt der DDR. Im Siebenjahresplan von 1959 war die „Plaste“ als Mittel zur Produktion von Konsumgütern explizit vorgesehen. Das Institut für Entwurf und Entwicklung an der Kunsthochschule Burg Giebichenstein in Halle entwarf bis 1960 rund 200 Gegenstände des täglichen Gebrauchs, die das Gesicht der Alltagskultur Ostdeutschlands auf lange Sicht prägen sollten.⁴⁶⁷

Doch auch danach herrschte keine verbindliche stilistische Einheitlichkeit. Der Designer Horst Michel, tätig an der Hochschule für Architektur und Bauwesen in Weimar, zählte zu den Befürwortern der industriellen Formgebung in der DDR,

⁴⁶³ Ebd.

⁴⁶⁴ Vgl. beispielsweise die Ausstellungshefte des Instituts für angewandte Kunst, Berlin (Ost).

⁴⁶⁵ Vgl. Institut für angewandte Kunst: Schöne Industriewaren, 1954, o. p.

⁴⁶⁶ Hüter: Dem Bauhaus Bahn brechen, 2009, S. 94.

⁴⁶⁷ Vgl. Böhme/Ludwig: Alles aus Plaste, 2012, bes. S. 75f.

denen die Verfechter ästhetischer Traditionen gegenüber standen.⁴⁶⁸ Er setzte sich für Qualitätssicherung im Bereich der angewandten Kunst ein. So brachte er 1947 den Antrag vor den thüringischen Landtag, Kitsch gesetzlich zu verbieten; freilich war dieser Vorstoß nicht von Erfolg gekrönt.⁴⁶⁹ Allerdings wurden in der Folgezeit verschiedene Maßnahmen zur Qualitätsprüfung vorgenommen.⁴⁷⁰ Michel wandte sich in seinen Schriften sowohl gegen historisierende Stilzitate, insbesondere den „Gelsenkirchener Barock“, den er als kleinbürgerliche „Repräsentationssucht“⁴⁷¹ ablehnte, wie gegen die modernen spielerischen Entwürfe des Westens. Der Tradition des Deutschen Werkbundes folgend, deutete er „Formalismus“ kurzerhand als „modisch ausgefallene Besonderheiten“⁴⁷² um. Explizit betonte er die Bedeutung der Gestaltung von Massenprodukten für die kommunistische Gesellschaft:

Die Steigerung der ästhetischen Qualität ist von großer *politischer* [Hervorhebung im Orig.] Bedeutung, weil dies ein überzeugender Beweis ist für die Aufwärtsentwicklung unserer humanistischen Kultur.⁴⁷³

Neben der Erziehung der Konsumenten – möglichst schon in der Schule – empfahl Michel als geeignete Mittel einer in diesem Sinne optimierten Gebrauchsgüterindustrie insbesondere die Vermeidung kurzlebiger moderner Gestaltungen, die Verkleinerung der Kollektionen sowie die Ausweitung des Sortimentes.⁴⁷⁴

In der Alltagssphäre herrschten normierte, standardisierte Produkte vor. Langlebigkeit, sowohl in der Form wie in der Funktion, galt als der zentrale Designmaßstab. Damit versuchte sich die DDR vom Wirtschaftssystem des Kapitalismus und dessen Güterproduktion abzugrenzen und Versorgungsengpässe zu rechtfertigen. Besonders die Produkte aus „Plaste“, von

⁴⁶⁸ Vgl. Oestereich: „Gute Form“, 2000, S. 314.

⁴⁶⁹ Vgl. Tubahan Karnas: Keramik der 50er Jahre, in: Herwig Guratzsch und Ulrich Kuder (Hrsg.): K(I)eine Experimente. Kunst und Design der 50er Jahre in Deutschland, Ausst. Schleswig-Holsteinische Landesmuseen Schloß Gottorf, Schleswig 2008, S. 85ff., hier S. 86.

⁴⁷⁰ Vgl. Gronert: Horst Michel, 2012, S. 150.

⁴⁷¹ Michel: Über den Wert der Dinge um uns, [1960], S. 17.

⁴⁷² Gronert: Horst Michel, 2012, S. 155.

⁴⁷³ Michel: Über den Wert der Dinge um uns, [1960], S. 18.

⁴⁷⁴ Vgl. die Schriften Horst Michels, die in dieser Arbeit herangezogen wurden (siehe Literaturverzeichnis).

denen man eine außergewöhnliche Dauerhaftigkeit erwartete, waren meist ungemustert und schlicht in der Formgebung, um keiner Mode zu unterliegen, aber auch um die Herstellungskosten möglichst gering zu halten.⁴⁷⁵ Nichtsdestotrotz gab es ausgefallene Güter, die von diesem Schema abwichen; sie waren allerdings teuer und nur schwer erhältlich.⁴⁷⁶ Auch das funktionalistische westdeutsche Design konnte durchaus stillschweigend als Anregung für ostdeutsche Entwürfe dienen.⁴⁷⁷ Mitunter erschöpfte sich die Orientierung an diesem Vorbild jedoch im bloßen Nachahmen.⁴⁷⁸ Wie Dominique Krössin feststellte, gab es in der DDR eine Pluralität der Lebensweisen, die ein heterogenes stilistisches Angebot mit sich brachte – wenn auch nicht jedermann Zugang dazu hatte. Dennoch existierte ihr zufolge eine „spezifisch ostdeutsche Ausprägung der Moderne“⁴⁷⁹.

Die Designentwicklung in Ostdeutschland unterlag staatlicher Lenkung. Anders als im Westen, wo marktwirtschaftliche Zusammenhänge wesentlichen Einfluss auf die Gestaltung der Güter besaßen, wurde in der DDR das Aussehen der Alltagskultur dezidiert von der politischen Führung als kultureller Faktor angesprochen. Nichtsdestotrotz identifizierten auch die Entwerfer und Produzenten der Bundesrepublik ihre Erzeugnisse mit bestimmten Werten, wie im dritten Kapitel dieser Arbeit dargelegt worden ist. Design war in den 1950er Jahren zu beiden Seiten des Eisernen Vorhangs mehr als nur ein ästhetisches Phänomen: Der Westen wie der Osten nahmen es zur eigenen Standortbestimmung mehr oder weniger explizit in Anspruch.

⁴⁷⁵ Vgl. Böhme/Ludwig: Alles aus Plaste, 2012, S. 78.

⁴⁷⁶ Vgl. Rückert: Spürbare Moderne – gehemmter Fortschritt, 1999, S. 61f.

⁴⁷⁷ Für die Tapetenindustrie Ostdeutschlands stellte der „Norta“-Brief, ein firmeneigenes Nachrichtenorgan der Norddeutschen Tapetenfabrik Hölscher & Breimer in Langenhagen, das seit 1948 erschien, nahezu die einzige Möglichkeit dar, sich einen Überblick über die Tapetenbranche Westdeutschlands zu verschaffen. Vgl. den Absatz zur Norddeutschen Tapetenfabrik Hölscher & Breimer im Anhang. Laut Auskunft der volkseigenen Tapetenfabrik Coswig bei Dresden 1958 konnte die Produktion den Bedarf nicht decken. Statt Neumusterungen wurden oft Muster geliefert, die bereits seit ein oder zwei Jahren produziert wurden. Vgl. Tapeten Zeitung, 67. Jg., 1958, Heft 16, S. 11.

⁴⁷⁸ Vgl. Höhne: Hinsehen, aber nicht abgucken, 2009.

⁴⁷⁹ Dominique Krössin: Kultur ins Heim. Geschmackserziehung versus Eigensinn, in: Andreas Ludwig (Red.): Fortschritt, Norm und Eigensinn. Erkundungen im Alltag der DDR, hrsg. vom Dokumentationszentrum Alltagskultur der DDR in Eisenhüttenstadt, Berlin 1999, S. 151-164, hier S. 151.

4. Ästhetische Konzepte in den 1950er Jahren

4.1. Merkmale der Raumgestaltung in den 1950er Jahren

„Schönheit hat heute einen neuen Sinn“ – dieses Zitat aus den 1950er Jahren bildete den Ausgangspunkt der vorliegenden Arbeit. In den vorangegangenen Kapiteln wurde der hier angesprochene Geschmackswandel in Westdeutschland am Beispiel der Tapetenindustrie aufgezeigt und dessen Rahmenbedingungen nachvollzogen. Es bleibt die Frage: Welcher „neue Sinn“ stand hinter dem Erscheinungsbild dieses Jahrzehnts? Konkreter formuliert: Welche ästhetischen Konzepte prägten diese Zeit und auf welche Weise schlugen sie sich in der Alltagskultur nieder? Der folgende Teil versucht, diese charakteristischen Merkmale, aufbauend auf den Ergebnissen zum Gestaltungswandel der Tapete, herauszuarbeiten. Ausgangspunkt der Darstellung ist das Raumverständnis in der Architektur und Innenarchitektur der 1950er Jahre.

Tapeten prägen den Raumeindruck wesentlich. Insofern steht ihre Auswahl und Anwendung in einem engen Zusammenhang mit dem jeweiligen Konzept der Innenarchitekten und Architekten, ein Interieur zu schaffen. In der Nachkriegszeit setzten sich die Gestalter in Westdeutschland intensiv mit neuen Möglichkeiten, Gebäude und deren Inneres zu strukturieren, auseinander. Hintergrund war zum einen der Mangel an Wohnraum, der eine effektive, Platz sparende Nutzung erforderlich machte. Die Zimmer mussten häufig in verschiedene Funktionsbereiche untergliedert werden. Darüber hinaus richtete sich die Aufmerksamkeit zunehmend auf die Bedürfnisse des Einzelnen und seine konkreten Lebensumstände. Individuelles Wohnen war nun gefragt.

Dies ist keinesfalls ein selbstverständliches Anliegen. Vielmehr veränderten sich die Vorstellungen über das Private im Laufe der Zeit. Auch hierin spiegelt sich der Wertekanon einer Gesellschaft. Alexandra Staub ist diesem Phänomen im westdeutschen Einfamilienhaus des 20. Jahrhunderts nachgegangen. Sie stellte eine Entwicklung hin zur Privatheit der Familie seit dem 19. Jahrhundert fest, die zunehmend auch architektonisch unterstrichen wurde. Dabei kam es zu einer Abschottung vom öffentlichen Raum, im Fall des Einfamilienhauses also zur Straße hin, und zur Errichtung von „Übergangszonen“, die sukzessive in immer

privatere Bereiche führten: Gartentor, Vorgarten, Windfang, Diele etc.⁴⁸⁰ Die Soziologen Hartmut Häußermann und Walter Siebel untersuchten den Wandel des Wohnens im Laufe der Zeit und stellten fest:

Die Wohnung als Ausdruck individueller Besonderheit zu gestalten, ist ein sehr modernes Bedürfnis, einerseits deshalb, weil die ökonomischen, räumlichen und zeitlichen Zwänge, die seine Befriedigung früher behindert haben, noch gar nicht so lange geringer geworden sind, und andererseits deshalb, weil das Bedürfnis selbst Ausdruck und Produkt der modernen Gesellschaft ist.⁴⁸¹

Bis zum Zweiten Weltkrieg war die Vorstellung eines persönlichen Refugiums, das Ausdruck des eigenen Lebensstils war, insbesondere für die unteren Bevölkerungsschichten nicht alltäglich gewesen. Neben wirtschaftlichen Hürden spielte hierbei ebenfalls die politische Situation eine Rolle. Die Nationalsozialisten hatten bei der Einrichtung des häuslichen Umfeldes für das Gros der Bevölkerung (die Führungsriege ausgenommen) Standardisierung und Normierung den Vorrang gegeben. Persönliche Lösungen begrüßten sie nicht.⁴⁸² Sonja Günther bezeichnete die von der Diktatur oktroyierte Wohnkultur als „Verordnung von Einfachheit“⁴⁸³. Das Wohnen war während des „Dritten Reiches“ nicht als persönlicher Akt gewürdigt, sondern vielmehr als Gradmesser des „Volkskollektivs“ angesehen worden. Vielfältige, individualisierte Lösungen waren keineswegs gefragt. So hieß es in einem Wohnratgeber 1940:

Das Problem unserer Wohnkultur ist sowohl von großer volkswirtschaftlicher, als auch nicht minder kulturpolitischer Bedeutung. Nimmermehr darf Mißbrauch getrieben werden mit Arbeitskraft und Material, es müssen vielmehr kulturelle Werte entstehen. *Die Wohnung eines Volkes ist immer ein getreues Spiegelbild seiner geistigen Haltung, sie ist der sichtbare*

⁴⁸⁰ Vgl. Alexandra Staub: Offenheit und der private Raum. Das westdeutsche Einfamilienhaus im 20. Jahrhundert, in: Cornelia Jöchner und Kirsten Wagner (Hrsg.): Gebaute Räume. Zur kulturellen Formung von Architektur und Stadt, Themenheft zu Wolkenkuckucksheim. Internationale Zeitschrift für Theorie und Wissenschaft der Architektur, 9. Jg., 2004, Heft 1, Online-Ressource: <http://www.tu-cottbus.de/theoriederarchitektur/Wolke/deu/Themen/041/Staub/staub.htm>, o. p.

⁴⁸¹ Hartmut Häußermann und Walter Siebel: Soziologie des Wohnens. Eine Einführung in Wandel und Ausdifferenzierung des Wohnens, Weinheim/München 1996, S. 49.

⁴⁸² Ebenso hatten die modernen Architekten der Weimarer Republik nach funktionalen, möglichst allgemeingültigen Lösungen gesucht; die Persönlichkeit der Bewohner war auch hier kein wesentliches Kriterium gewesen.

⁴⁸³ Günther: Das deutsche Heim, 1984.

Ausdruck für seine kulturelle, menschliche und seelische Verfassung [Hervorhebung im Orig.].⁴⁸⁴

Der Verweis auf „Mißbrauch an Material und Arbeitskraft“ ließ deutlich werden, dass jede Abweichung von der vorgesehenen Linie nicht nur als ein (persönliches) geschmackliches Defizit, sondern darüber hinaus als Verrat an den ideologischen Prinzipien und dem „völkischen“ Kollektiv gewertet wurde. Indem der Autor im Singular von der *einen* „Wohnung eines Volkes“ sprach, schloss er eine Pluralität möglicher Lebensweisen von vornherein aus. Seine Formulierung ließ keinen Zweifel daran, dass es nur eine verbindliche Norm geben könne. Dieser Haltung entsprechend, erstellte die Abteilung „Schönheit des Wohnens“ der Deutschen Arbeitsfront Leitlinien für die optimale Wohnungsausstattung, der sozial-erzieherische Funktion zugeordnet wurde. Die Einrichtung sollte schlicht und hygienisch sein. Selbst das private Wohnen galt als Ausdruck für den Stand der „Volksgemeinschaft“ und hatte demzufolge eine der herrschenden Ideologie gemäße Gesinnung zum Ausdruck bringen.⁴⁸⁵

Die Gestalter der 1950er Jahre setzten sich von diesem Programm ab und betonten gänzlich andere Werte. Ihr Zugang kann als das genaue Gegenteil der nationalsozialistischen Alltagskultur gewertet werden. Nun standen mit einem Mal der Einzelne und seine unverwechselbare Individualität im Vordergrund. Der persönliche Zuschnitt und die subjektiven Bedürfnisse bildeten künftig den Mittelpunkt der Überlegungen. Der Innenarchitekt Artur Lutz bezeichnete zu jener Zeit Raumgestaltung als „Lebensgestaltung bzw. eine wichtige Vorstufe zum Lebensglück“⁴⁸⁶ und verglich die private Wohnung mit einem Maßanzug, der sich allen Bedürfnissen seiner Bewohner anpasse.

Das Streben nach Privatheit, der Rückzug in die eigenen vier Wände wird oft als ein Kennzeichen der 1950er Jahre angesprochen. War dies nun als eine reine Abschottungsbewegung zu werten? Tatsächlich zeigt der Blick auf die Wohnkultur

⁴⁸⁴ Fritz Spannagel: *Unsere Wohnmöbel*, 2. Aufl., Ravensburg 1940 (Orig.-Ausg. 1937), S. 7.

⁴⁸⁵ Vgl. Hanna Grzeszczuk-Brendel: *Zwischen Gauforum und Ehebett. Das öffentliche und private Leben unter der NSDAP-Kontrolle. Das Beispiel Posen 1939-1945*, in: Arnold Bartetzky, Marina Dmitrieva und Stefan Troebst (Hrsg.): *Neue Staaten – neue Bilder? Visuelle Kultur im Dienst staatlicher Selbstdarstellung in Zentral- und Osteuropa seit 1918*, Köln/Weimar/Wien 2005, S. 147-158, hier bes. S. 155f.

⁴⁸⁶ Lutz: *Geschmack ist erlernbar*, 1956, S. 32.

dieses Jahrzehnts eine starke Konzentration auf das persönliche Umfeld. Da die Nationalsozialisten jedoch auch diesen intimen Bereich vereinnahmt hatten, scheint der Bezug auf die eigene, individuelle Sphäre meines Erachtens mehr auszudrücken, als nur ein Sich-Verschließen vor der Außenwelt. Vielmehr spiegelt sich darin, so die hier vertretene These, eine Besinnung auf den Wert der Individualität wider. Dieser erhielt in der jungen Bundesrepublik – im Gegensatz zur vorausgegangenen Diktatur – einen hohen Stellenwert beziehungsweise überhaupt eine Daseinsberechtigung. Das gesteigerte Interesse am eigenen Heim kann meiner Ansicht nach daher auch positiv, nämlich als Abwendung vom Zwang zum Kollektiv, verstanden werden. Diese Betonung des Individuellen erscheint mir das wesentliche Kennzeichen dieses historischen Abschnittes. Sie prägte auch das Erscheinungsbild der Alltagskultur und – ästhetik.

Wie wurden nun die Forderungen nach einer persönlichen Wohnkultur in den 1950er Jahren in die Praxis umgesetzt? Dem Bedarf an flexiblen Räumen, die auf die Verhältnisse des Einzelnen ausgerichtet waren, kamen die Innenarchitekten entgegen, indem sie starre Grenzen zu Gunsten fließender, variabler Übergänge aufhoben. Anregungen hierzu vermittelte unter anderem der amerikanische Wohnungsbau.⁴⁸⁷ Hans Schwippert beschrieb im Rahmen des Darmstädter Gespräches 1951 das Raumgefühl seiner Zeit:

[...] so ist uns das Merkwürdige geschehen, daß unsere Räume Offenheit haben wollen, Leichtigkeit, nicht die strengen und harten Grenzen dunkler Höhlen. Es ist so, als ob wir auf eine andere und sehr echte Weise begriffen hätten, daß wir „auf dem Wege“ sind, um nicht zu sagen „auf Fahrt“. So bestimmt sich Räumliches, wie es unserem Wohnen entspricht, als ein Helles, als ein Bewegliches; als eine leichte und offene Folge von Räumen, und das ist etwas, was hartnäckig sich durchsetzt seit Jahr und Tag in diesen Zeiten, die eigentlich etwas anderes zu meinen scheinen.⁴⁸⁸

⁴⁸⁷ Vgl. Elke Pahl-Weber: Im fließenden Raum. Wohnungsgrundrisse nach 1945, in: Schulz: Grauzonen, 1983, S. 105-123.

⁴⁸⁸ So äußerte sich Hans Schwippert in der öffentlichen Diskussion, die auf den Vortrag Martin Heideggers während des Darmstädter Gespräches 1951 folgte. Zitiert nach: Mensch und Raum. Das Darmstädter Gespräch 1951, Neuausg., Braunschweig 1991, S. 105.

Schwipperts Wortwahl, die zwei konträre Architekturbilder aufzeigte – auf der einen Seite Dunkelheit, auf der anderen Licht – lässt deutlich werden, dass hinter der Baukunst der 1950er Jahre ein moralisches Anspruchsdenken stand. Die neuen gestalterischen Merkmale deuteten die Zeitgenossen als Ausdruck eines positiven Lebensgefühls, das sich aus der Überwindung festgefügtter Schemata speiste. Der Begriff der Freiheit war dabei zentral, wie auch andere Autoren betonten:

Das Neue unsrer Tage entspringt – kurzgefaßt – dem Umstand, daß das umfassende Moment „Ordnung“, das den geschichtlichen Epochen Weltanschauung bedeutete, zum virtuos gemeisterten Schema wurde, indes das umfassende Moment „Freiheit“ immer mehr sich zu einem Lebensprinzip erhob.⁴⁸⁹

Die ästhetische Grenzverschiebung hing eng mit einer Veränderung des Wohnens in den 1950er Jahren zusammen. An die Stelle vieler, nach ihrer Funktion unterschiedener und in sich abgeschlossener Räume trat der „Einheitsraum“, der lediglich nach verschiedenen Aktivitätszonen gegliedert wurde. Dieses neue Konzept zog den alten Status der Wand in Zweifel. Bildeten zuvor die vier Wandflächen eine klare Raumgrenze aus, so waren nun singuläre Einbauten und einzeln hervorspringende Mauern, die das Raumvolumen gliederten, tonangebend. In den 1950ern entdeckte man den „Leerraum“. Mit ihm gewannen Proportionen und Farben als strukturierende Elemente neue Bedeutung.⁴⁹⁰

Die Innenarchitektin Herta-Maria Witzemann war nach dem Zweiten Weltkrieg eine der Vorreiterinnen wenn es darum ging, Räume auf die Bedürfnisse ihrer Bewohner zugeschnitten zu gestalten. In ihren Interieurs fügte sie verschiedene einzelne Arrangements zu einem Gesamtbild zusammen. Auf diese Weise schuf sie individuelle Wohnlandschaften. Den Raum gliederte sie, indem sie ihn in Parzellen aufteilte. Die einzelnen Bereiche waren nicht durch bauliche Elemente voneinander getrennt, sondern standen durch die Zusammenstellung unterschiedlicher Silhouetten, Materialien und Farbwerte in einem zwar losen, aber harmonischen Gefüge zueinander. Das Raumensemble gliederte sich in ihnen in Form- und Farbfelder, die unabhängig von tektonischen Strukturen

⁴⁸⁹ Richard Scharff: Entwerfen von Wohnbauten. Wesen, Kultur und Wandel des Wohnhauses, Dortmund 1951, S. 106.

⁴⁹⁰ Vgl. Juliane Bartsch-Roh: Die moderne Wohnung, Darmstadt [1954], S. 11.

gestaltet waren. Durch Kontur und Tönung dieser Elemente bewirkte die Gestalterin ein flexibles Vor- und Zurücktreten der einzelnen Partien. Bewegliches Mobiliar und architektonische Strukturen waren hier grundsätzlich gleichwertig behandelt. Die Raumwirkung erschloss sich für den Bewohner im Zusammenspiel sämtlicher Details der Einrichtung, die mit seiner Bewegung variierten.

Bei dem Konzept einer „Atelierwohnung eines Graphikers“ (Abb. 32) gliederte Witzemann einen Raum in mehrere Funktionsbereiche, unter anderem durch den Einsatz kontrastierender Farbfelder. In diesem Beispiel diente ein Zimmer als Wohn- und Atelierraum. Lebens- und Arbeitsecke waren durch einen Schrank, der in der grafischen Darstellung lediglich in seinen Konturlinien angedeutet ist, unterteilt. Die berufliche Sphäre, bestehend aus Arbeitstisch, Zeichenwand und Liege, setzte sich mit den lichten Gelb- und Hellblautönen von der gedämpfteren privaten Sitzgruppe ab.⁴⁹¹

Auch bei der „Wohnung eines Schriftstellers“ (Abb. 33) teilte Witzemann einen Raum in verschiedene Zonen ein. Die Innenarchitektin beschrieb dieses Appartement:

Großzügiger Wohnbereich mit kleinem Eßplatz, klausenartigem Arbeitsplatz und einem Dachgarten, als Aufenthalt zum Meditieren oder für ein Gespräch mit Freunden. Gesamthaltung des Wohnbereichs: betont männlich. Schlafräum, Koch- und Waschnische sind vom Wohnraum abgetrennt.⁴⁹²

Eine Lamellenblende gliederte den Wohnbereich, ohne den Durchblick vollständig zu verhindern. Die akzentuierte Farbgebung, insbesondere das leuchtende Orange, ließ manche Partien optisch hervor, andere zurück treten.

Als Stilmittel verwendete die Innenarchitektin insbesondere farbig abgesetzte Flächen, durch die sie einzelne Zonen separierte. Damit stand sie im Einklang mit anderen Entwerfern ihrer Zeit. Die Innenarchitektur der 1950er Jahre arbeitete bevorzugt mit der Zusammenstellung zweidimensionaler Gestaltungsmittel. Die räumliche Wirkung wurde von den Gestaltern, die auf diese Weise vorgehen, als

⁴⁹¹ Vgl. Herta-Maria Witzemann: raum, werkstoff, farbe, Stuttgart 1957, S. 115.

⁴⁹² Ebd., S. 105.

Ergebnis der Kombination dieser Elemente gewertet. So betonte Wolfgang von Wersin die Bedeutung der Fläche zum Erfassen räumlicher Tiefe:

Nun ist aber der Tiefenraum im Grunde unserer sinnlichen Wahrnehmung nicht zugänglich. Wir erschließen ihn nur durch die Erfahrungen des Verstandes. [...] Das ästhetische Erlebnis von Tiefengebilden beruht auf der Kombination des Ausdruckswertes der sichtbaren Grenzflächen.⁴⁹³

Dementsprechend ergab sich für von Wersin die dreidimensionale Wirkung erst aus der harmonischen Verbindung der Flächen:

Analog einem abstrakten Gemälde entsteht in dem an sich flächenhaften dimensionellen Gerüst der tektonischen Gestaltungen eine kompositionelle Einheit, die von uns auch in der Gesamtheit der dreidimensionalen Erscheinung empfunden werden kann.⁴⁹⁴

Die tektonische Gestaltung wurde in den 1950er Jahren somit parallel zur Kunst als Kompositionsleistung betrachtet, die mit abstrakten Form- und Farbwerten arbeitete und dadurch erst räumliche Wirkungen schuf.

Die so gestalteten Interieurs veränderten ihr Erscheinungsbild je nach Blickwinkel. Einzelne Bereiche wirkten wie ein Raum im Raum. Die Gestalter verfolgten in den 1950er Jahren eine „Raumpluralisierung“⁴⁹⁵, statt ein Zimmerensemble zu schaffen, das mit einem Blick erfasst werden konnte. So hieß es in einem zeitgenössischen Ratgeber:

Aus Gründen der Wirtschaftlichkeit und Zweckmäßigkeit werden heute mehrere Lebensfunktionen auf einer Fläche vereinigt, so daß der Wohnraum eine behagliche Wohnecke, einen Eßplatz oder einen Arbeitsplatz bietet. [...] Die Bildung und Einordnung der verschiedenen Gruppen in einem Raum ist von Fall zu Fall verschieden und soll sich ganz nach den jeweiligen Lebensgewohnheiten richten. Die Harmonie im Raum ist aber nur dann gewahrt, wenn sich die verschiedenen Teile dem Ganzen sinnvoll einfügen.⁴⁹⁶

⁴⁹³ Wolfgang von Wersin: Das Buch vom Rechteck. Gesetz und Gestik des Räumlichen, Ravensburg 1956, S. 22.

⁴⁹⁴ Ebd., S. 37.

⁴⁹⁵ Michaela Ott: Artikel „Raum“, in: Ästhetische Grundbegriffe. Historisches Wörterbuch in sieben Bänden, Bd. 5: Postmoderne bis Synästhesie, Stuttgart 2003, S. 113-149, hier S. 144.

⁴⁹⁶ Karl Frank: Dein eigenes Haus. Sehnsucht und Wirklichkeit, Wiesbaden 1956, S. 78.

Der Bewohner oder Besucher war aufgefordert, sich zu bewegen:

Bei der Einrichtung Ihres Raumes werden Sie insbesondere folgendes berücksichtigen: Früher hat man von der Mitte aus möbiliert, d. h. in die Mitte des Raumes den Eßtisch mit Stühlen gestellt. Sperriges, dunkles Möbel machte den Raum eng und ungemütlich. Aus Ecken wurden tote Winkel. Heute bleibt die Mitte frei. Sie können dann hin und her gehen, sich ungehindert bewegen, haben ‚Raum‘ im Raum. Das vermittelt Ihnen das Gefühl einer gewissen Freiheit.⁴⁹⁷

Die Gestaltung solcher Wohnlandschaften, in denen verschiedene Funktionsbereiche vereint waren und einzelne Partien bewusst separiert wurden, bildete einen Gegensatz zum repräsentativen Einrichtungsstil, wie er die bürgerliche Kultur im späten 19. und frühen 20. Jahrhundert geprägt hatte; dort stand die Zurschaustellung für externe Besucher im Vordergrund. In einer Achse angeordnete Zimmerfluchten unterstrichen diese auf Außenwirkung bedachte Atmosphäre. Dementsprechend waren private Bereiche denjenigen, die für Gäste bestimmt waren, untergeordnet.⁴⁹⁸ In den 1950er Jahren wurden solche Trennungen bewusst aufgehoben – sowohl bei der bescheidenen Etagenwohnung wie im großzügigen Privathaus.⁴⁹⁹

Das Fließende, Durchlässige der Raumgestaltung in den 1950er Jahren fällt bereits im Grundriss deutlich auf. So zeigt der Plan eines Hauses im Bergischen Land (Abb. 34), entworfen von dem Architekten Fritz August Breuhaus, das sich 1953 im Bau befand, wie ausgreifend und dynamisch das Gebäude in die Landschaft gesetzt wurde. Vergleicht man es beispielsweise mit der Zeichnung eines Einfamilienhauses in Pasing des Architekten Christian Hacker aus den 1920er Jahren (Abb. 35), so fällt auf, wie streng geometrisch die einzelnen Zimmer, strikt nach Funktion unterteilt, bei dem älteren Entwurf nebeneinander gesetzt sind. Die dreieckige Form des Grundstückes hätte auch hier eine raumgreifende Hausanlage ermöglicht; der Architekt suchte jedoch die geschlossene Form.

⁴⁹⁷ Ebd., S. 78.

⁴⁹⁸ Vgl. Gábor Gyáni: Bürgerliches Heim und Interieur in Budapest, in: Péter Hanák (Hrsg.): Bürgerliche Wohnkultur des Fin de siècle in Ungarn. Wien/Köln/Weimar 1994, S. 45-88.

⁴⁹⁹ Vgl. Pahl-Weber: Im fließenden Raum, 1983, S. 115.

Diese neuen Stilmerkmale in den 1950er Jahren schlugen sich ebenfalls in der populären Ratgeber-Literatur nieder. Artur Lutz sprach vom „Beweglichen“ als Gestaltungsprinzip. Laut diesem Raumkonzept waren die Möbel nicht stationär verortet, sondern leicht und variabel gehalten. Wände, Boden und Decke übernahmen nach Lutz die zentrale Raumgestaltung und sollten durch ihre Farb- und Flächenkomposition sowie ihre Dessins „lebendig atmen können“. Diese optischen Fixpunkte gliederten für den Innenarchitekten die Wahrnehmung: die „Beziehung von Wand und Mensch wirkt raumordnend“, stellte er fest. Dem Ornament maß er dabei einen wesentlichen Stellenwert bei. Es helfe, Bewegung in den Raum zu bringen und ihm Dynamik und Atmosphäre zu verleihen.⁵⁰⁰

Der architektonische und innenarchitektonische Raumbegriff der 1950er Jahre war dadurch geprägt, dass er eine aktive Erschließung des Umfeldes voraussetzte. Er blieb so immer an das Individuum gebunden, das sich darin aufhielt. Dies verlangte eine bewusste Auseinandersetzung mit der Umwelt. Die Gestalter gingen bisweilen soweit, von einem Prozess der Selbstvergewisserung zu sprechen. Walter Gropius hob beispielsweise bei seinen Überlegungen zur Raumgestaltung hervor, dass es bei diesem Thema immer auch um die geistige Durchdringung der Gegenwart gehe. Nachdem die modernen Naturwissenschaften den Einheitsraum Newtons widerlegt hätten, müsse ein neuer Realitätsbezug gefunden werden. Der Mensch könne, so Gropius, lediglich endliche Ausdehnungen erfassen. Die Vorstellung der Unendlichkeit bleibe ihm dagegen verschlossen. Im umgrenzten Raum sah der Architekt daher das wesentliche Element der Baukunst; tektonische Körper und Hohlräume galten ihm dabei als gleichwertige Gestaltungsmittel. Die Zeit als „vierte Dimension“ prägte nach Meinung Gropius' das moderne Raumkonzept. Sie fand seiner Ansicht nach im Element der Bewegung, etwa durch den aktiven Rezipienten, ihren Niederschlag in der Baukunst. Aber auch der Raum war laut Gropius in den 1950ern nicht länger statisch. Das ästhetische Mittel der Transparenz in der zeitgenössischen Architektur, etwa durch große Fensterfronten, deutete der Gestalter als „Vorstellung eines fließenden Raumkontinuums“. Der Raum selbst

⁵⁰⁰ Sämtliche Zitate in diesem Abschnitt beziehen sich auf: Lutz: Geschmack ist erlernbar, 1956, S. 24ff.

scheine sich zu bewegen.⁵⁰¹ Diesen Gedanken hatte 1941 bereits Sigfried Giedion geprägt. Er sah die Zeit – und mit ihr die Bewegung des Betrachters im Raum – als wesentliche neue Komponente in der zeitgenössischen Architektur, die an der Schwelle zu einer neuen Bautradition stehe, an.⁵⁰²

Martina Löw diagnostizierte für unsere heutige Gegenwart das neuartige Empfinden, nicht mehr in einem homogenen Raum zu leben. Raum werde vielmehr „nun auch als diskontinuierlich, konstituierbar und bewegt erfahren“⁵⁰³. Ihr soziologischer Raumbegriff erfasst Raum nicht als eine unabhängig feststehende Größe, sondern als veränderbar und in einen Handlungszusammenhang eingebettet. Dieser Wandel geht ihr zufolge auf neue Sozialisierungserfahrungen (insbesondere eine zunehmende Mobilität bereits in der Kindheit, wobei die Erkundung des unmittelbaren Umfeldes in den Hintergrund tritt) sowie die Überwindung zeitlicher und örtlicher Grenzen durch moderne Technologien zurück. Für die unmittelbare Nachkriegszeit in Deutschland identifizierte sie dagegen den Raum als tabuisierten Begriff, der aufgrund der vorangegangenen Vereinnahmung durch die Nationalsozialisten nicht thematisiert worden sei.⁵⁰⁴ Mag dies für ein geografisch-politisches Raumkonzept im Sinne eines „Territoriums“ zutreffend sein, so halte ich diese Einschätzung für den Alltagsbezug und insbesondere das Wohnen in jener Zeit für nicht zutreffend. Stattdessen fand im täglichen Leben in den 1950er Jahren eine Restrukturierung des Raumes statt, die sich von der Vorstellung eines homogenen Gehäuses löste und stattdessen untergliederte Funktionsbereiche schuf. Die einzelnen Partien fungierten als Handlungsraum für das Individuum, das den jeweiligen Teil-Raum durch seine Nutzung mit konstituierte. Insofern kann meiner Ansicht nach Löws Modell eines dynamischen, pluralistischen Raumkonzeptes insofern ergänzt werden, als dass es nicht erst unsere heutige Gegenwart prägt, sondern sich bereits in den 1950er Jahren deutlich

⁵⁰¹ Sämtliche Zitate in diesem Abschnitt beziehen sich auf: Walter Gropius: Gibt es eine Wissenschaft der Gestaltung? (1947). Ausschnitt, in: Ákos Moravánszky (Hrsg.): Architekturtheorie im 20. Jahrhundert. Eine kritische Anthologie, Wien/New York 2003, S. 206-212.

⁵⁰² Vgl. Sigfried Giedion: Raum, Zeit, Architektur. Die Entstehung einer neuen Tradition, 5. Aufl., Zürich/München/London 1992 (engl. Orig.-Ausg. 1941); vgl. außerdem: Ines Lauffer: Poetik des Privattraums. Der architektonische Wohndiskurs in den Romanen der Neuen Sachlichkeit, Bielefeld 2011, zugl. Tübingen, Univ., Diss., 2009, S. 57f.

⁵⁰³ Martina Löw: Raumsoziologie, Frankfurt am Main 2001, S. 266.

⁵⁰⁴ Vgl. ebd., S. 11.

abzeichnete. Im praktischen Leben der westdeutschen Nachkriegsgesellschaft bedeutete Räume zu gestalten, individuelle Aktionsbereiche zu schaffen.

Ein solches Raumkonzept wirft freilich die Frage auf, wie der Begriff der Grenze darin verortet ist. Auch er muss konsequenterweise auf das Individuum ausgerichtet werden. Der folgende Abschnitt widmet sich daher der Wand als architektonischem Element der Begrenzung und verfolgt ihre Gestaltung in den 1950er Jahren.

4.1.1. Die Stellung der Wand in der Raumgestaltung

Ein begrenzter, tektonischer Raum kann auf verschiedene Weise aufgefasst werden: als wechselseitige Beziehung zwischen zwei Objekten sowie als Leerraum, in den Körper hineingestellt werden, wodurch der Raum erst erschlossen und erfahrbar wird.⁵⁰⁵ In beiden Fällen ist die Grenze konstitutiv für das Raumerlebnis. Der Wand kommt daher in der Baukunst eine zentrale Stellung zu. Gottfried Semper etwa sah im (textilen) Raumabschluss das Grundmotiv jeder Architektur.⁵⁰⁶

Hier sind freilich zwei Ebenen zu unterscheiden: Die Wand lässt sich ontologisch als physische Abgrenzung, die das Innere vom Außenbereich abschottet und somit den geschlossenen Raum konstituiert, auffassen, symbolisch hingegen nach ihrer jeweiligen Gestaltung und Ausprägung.⁵⁰⁷ Laut Oscar Bie, der eine Abhandlung über *Die Wand und ihre künstlerische Behandlung* verfasste, bedeutet Wandgestaltung stets auch Überwindung der Wand, sei es durch ihre Auflösung in architektonische Strukturen, ihre Verdeckung oder ihre Nutzung als Projektionsfläche. Auch ihre klassische Untergliederung in Sockel, Feld und Fries reiht sich seiner Ansicht nach in dieses Schema ein, da sie die Proportionen der

⁵⁰⁵ Vgl. Markus Jatsch: Raumentgrenzung: Phänomene und Potentiale von Unbestimmtheit in der visuellen Raumwahrnehmung, München, Tech. Univ., Diss., 2003, Elektronische Ressource: urn:nbn:de:91-diss2003012805773, S. 82 und 84.

⁵⁰⁶ Vgl. Ákos Moravánszky (Hrsg.): Architekturtheorie im 20. Jahrhundert. Eine kritische Anthologie, Wien/New York 2003, S. 122f.

⁵⁰⁷ Vgl. Jatsch: Raumentgrenzung, 2003, S. 85.

menschlichen Figur aufgreife und somit ein nicht-tektonisches Prinzip einführe.⁵⁰⁸ Wie Peter Stephan in seiner Studie über die Fassadenarchitektur der Frühen Neuzeit gezeigt hat, muss bei der kunsthistorischen Betrachtung von Wänden stets auch der dritten Dimension Rechnung getragen werden. So kann der Fassadenraum als Schauplatz für ikonografische, repräsentative oder religiöse Bezugssysteme und Handlungen fungieren.⁵⁰⁹

Gottfried Semper setzte sich besonders mit der Wand als Element der Begrenzung auseinander, das Raum schaffend wirkt. Damit führte er indirekt den Raumbegriff in seine Architekturtheorie ein und definierte ihn über die tektonische Grenze. Im Verlauf des 19. Jahrhunderts wurde jedoch das Konzept des abgeschlossenen Innenraumes und mit ihm die Wand als Raumgrenze in Frage gestellt. Die Bildtapeten jener Zeit markieren die Suche nach einer neuen Sinnggebung der Wand. Die historischen Panoramatapeten bauten nicht auf dem Prinzip des Rappports auf, sondern zeigten, bogenweise zusammengefügt, eine fortlaufende Landschaftsdarstellung. Oftmals umfassten sie das gesamte Wandfeld und riefen so eine perfekte Illusion hervor. Auf diese Weise schufen sie eine einzigartige Atmosphäre von „suggestive[r] Ausstrahlungskraft“⁵¹⁰. Die Wirkung dieser Tapeten hing von der Komposition, der Maßstabstreue der Darstellung, ihrer Farbgebung sowie der Wiedergabe der Perspektive ab.⁵¹¹ Ihre Motivwelt wies im Verlauf der Zeit freilich Veränderungen auf.

Die frühen Bildtapeten griffen Szenen aus der Welt der Literatur auf. Der Betrachter sah sich in die Position eines Zuschauers versetzt, der die moralisierenden und erbauenden Darstellungen verfolgte und verinnerlichte. Spätere Arbeiten gingen dazu über, unbelebte, exotische, wilde Natur sowie paradiesische Gefilde zu zeigen. Der Rezipient nahm nun die Rolle eines Akteurs ein. Seine Phantasie trug ihn in fremde Welten, die er sich frei ausmalen konnte.⁵¹² In beiden Fällen diente die Bildtapete der Horizonterweiterung und wies über die engen Grenzen des Raumes hinaus. Die frühen Beispiele beließen

⁵⁰⁸ Vgl. Oscar Bie: Die Wand und ihre künstlerische Behandlung, Berlin [1904].

⁵⁰⁹ Peter Stephan: Der vergessene Raum. Die Dritte Dimension in der Fassadenarchitektur der Frühen Neuzeit, Regensburg 2009.

⁵¹⁰ Nouvel-Kammerer: Der weite Himmel, 2005, S. 102.

⁵¹¹ Vgl. ebd.

⁵¹² Vgl. ebd., S. 103.

den Bewohner jedoch in einer passiven Rolle. Die beobachtete Handlung spielte sich außerhalb seines Zugriffes ab; er erlebte sich weiterhin als Teil seiner vertrauten Häuslichkeit. Die späteren Bildtapeten hingegen aktivierten seine Vorstellungskraft. Sie führten ihn gleichsam aus seiner heimatlichen Umgebung hinaus in eine abenteuerliche Welt jenseits seiner vier Wände. Die Darstellung diente nun als Projektionsfläche, mittels derer die Vorstellungskraft in die Ferne schweifen konnte.

Hier zeichnete sich ein neuartiges Raumverständnis ab, das sich im Panorama noch potenziert fand. Dort durfte sich das Individuum über die Grenzen von Zeit und Raum erhaben fühlen, da es buchstäblich die ganze Welt mit einem Blick erfassen konnte. In einer Epoche des Umbruchs, wie sie das 19. Jahrhundert darstellte, bedeutet eine Schöpfung wie das Panorama für das Publikum Selbstvergewisserung: Hier hatte es buchstäblich alles im Blick.⁵¹³ Ein hervorstechendes Merkmal der Tapeten wie der Panoramen war die Verschmelzung des Betrachtterraumes mit dem fiktiven Raum⁵¹⁴, was zu einer Entgrenzung des Raumerlebnisses beitrug.⁵¹⁵ Die Raumgestaltung richtete sich ganz nach dem erlebenden Individuum, dessen Phantasie zum entscheidenden Faktor der erzielten Wirkung wurde.

Auch die Entwicklung des modernen Flächenornamentes steht in engem Zusammenhang mit einer gesteigerten Aufmerksamkeit für das menschliche Subjekt. Oscar Bie deutete die Entwicklung dieses Gestaltungsmerkmals als ein Produkt der bürgerlichen Kultur der Neuzeit. Er führte aus, dass mit dem Flächenornament die Tapete als eine Folie ausgebildet wurde, vor der der Inhalt des Raumes sich deutlich abzeichnete. Die Möbel begannen nun, stärker in den Vordergrund zu treten. Eigentliches Zentrum dieser modernen Raumgestaltung war jedoch der Bewohner beziehungsweise Nutzer des Raumes selbst. Er prägte seine Umgebung durch seine Persönlichkeit. Seine Gestalt und sein Habitus

⁵¹³ Vgl. Bernard Comment: Das Panorama, Berlin 2000 (engl. Orig.-Ausg. 1999).

⁵¹⁴ Vgl. Jatsch: Raumentgrenzung, 2003, S. 104-109.

⁵¹⁵ Hierbei handelte es sich um ein neuartiges Phänomen, das sich etwa von dem (kirchlichen) Illusionsraum des Barock unterschied. Dort entfaltete sich die Wirkung, indem die transzendente Sphäre in den Realraum hereinbrach (etwa in den Arbeiten Gian Lorenzo Berninis). Eine Entgrenzung des Realraumes fand hingegen nicht statt. Der Betrachter war Zeuge des inszenierten überirdischen Ereignisses, wurde jedoch nicht Teil dieser Sphäre. Die Bildtapeten des 19. Jahrhunderts nahmen ihn hingegen mit auf eine Reise jenseits seiner vertrauten vier Wände.

traten vor der Einrichtung, die nun einen rahmenden Hintergrund bildete, umso prägnanter hervor.⁵¹⁶

Die Anbindung des Raumes an das Subjekt führte um die Jahrhundertwende zu einer veränderten Bewertung der architektonischen Konstruktion. Die tektonische Struktur verlor gegenüber dem erlebenden Rezipienten an Bedeutung.⁵¹⁷ Raum bildete nach dieser Lesart keine Konstante, sondern erschloss sich stets erst in der subjektiven Wahrnehmung. Damit trat die Bedeutung der Wand als konstituierendes Raumelement der Begrenzung zurück. Diese Haltung fand in der zeitgenössischen Architektur ihren Ausdruck. Die Eisenkonstruktionen des 19. Jahrhunderts lösten die Wand zunehmend materiell zu einer „wesenlosen Schranke“⁵¹⁸ auf. Sie fungierte nicht länger als eine strikte Trennung zwischen Innen und Außen, sondern stellte lediglich Untergliederungen in einem als Kontinuum aufgefassten Raum dar. Wesentlich für diese Architektur war ihre Transparenz sowie die Tatsache, dass die Wand von beiden Ansichten gleich gestaltet war.⁵¹⁹ Freilich wurde die Scheidung zwischen Innen und Außen hier keineswegs vollständig aufgehoben. Bei den „Glaspalästen“ kam vielmehr der spezifische Charakter des Werkstoffes Glas in der Architektur zur Geltung. Peter Stephan sprach von der „Ambivalenz des Glases, sowohl transparent als auch raumteilend zu sein“⁵²⁰. Es ändert seinen Charakter je nach Betrachterstandpunkt, Lichteinfall und Witterung. Colin Rowe und Robert Slutzky unterschieden zudem zwischen Transparenz im „buchstäblichen“ und im „übertragenen Sinne“.⁵²¹ Letztere zeichnet sich ihnen zufolge durch

⁵¹⁶ Vgl. Bie: Die Wand, [1904]. Zur Gestaltung der Wand und Entwicklung der Tapeten im 19. Und 20. Jahrhundert vgl. Bernard Jacqué: *Le Papier Peint et le Mur au XXe Siècle*, in: Ders.: *Papiers Peints du XXe Siècle*, 2004; S. 4-9.

⁵¹⁷ Vgl. Cornelia Jöchner: Wie kommt „Bewegung“ in die Architekturtheorie? Zur Raum-Debatte am Beginn der Moderne, in: Dies. und Kirsten Wagner (Hrsg.): *Gebaute Räume. Zur kulturellen Formung von Architektur und Stadt*, Themenheft zu *Wolkenkuckucksheim*. Internationale Zeitschrift für Theorie und Wissenschaft der Architektur, 9. Jg., 2004, Heft 1, Online-Ressource: <http://www.tu-cottbus.de/theoriederarchitektur/Wolke/deu/Themen/041/Joechner/joechner.htm>, o. p.

⁵¹⁸ Jatsch: *Raumentgrenzung*, 2003, S. 98.

⁵¹⁹ Vgl. ebd., S. 98.

⁵²⁰ Stephan: *Der vergessene Raum*, 2009, S. 14.

⁵²¹ Vgl. Colin Rowe und Robert Slutzky: *Transparenz*. Mit einem Kommentar von Bernhard Hoesli und einer Einführung von Werner Oechslin, 4., erweiterte Aufl., Basel/Boston/Berlin 1997 (engl. Orig.-Ausg. 1964).

„Schichtungen – Mittel, mit denen Raum verwirklicht und gegliedert wird -“⁵²² aus. Der immaterielle Charakter der Wand (die dennoch optisch und haptisch spürbar blieb) ließ bei diesen Bauten bewusst werden, dass die künstlich geschaffene Begrenzung stets auch die Möglichkeit ihrer Überwindung in sich trug. Georg Simmel sprach dieses Phänomen in seinem Aufsatz *Brücke und Tür* 1909 an:

Es ist dem Menschen im Tiefsten wesentlich, daß er sich selbst eine Begrenzung setze, aber mit Freiheit, d. h. so, daß er diese Begrenzung auch wieder aufheben, sich außerhalb ihrer stellen kann.⁵²³

Für das Raumerlebnis bedeutete diese Entwicklung einen tiefen Einschnitt. Die Trennung zwischen Außen und Innen stellte fortan kein fixes Prinzip mehr dar, sondern wurde zu einer variablen Größe. Dieser Schritt kann als eine Emanzipation des Individuums gewertet werden, dessen Aktions- und Wahrnehmungsradius sich dadurch grundsätzlich ausdehnte.

Das Gefühl von Weite und Freiheit bestimmte ebenfalls das Raumerlebnis der 1920er Jahre. Hier war die ungehinderte Entfaltung der Flächen, der Wand und des Bodens, bestimmend für den Eindruck. Das Bekenntnis zur Wand sei ein Ausdruck dafür, so ein zeitgenössischer Kommentar, dass die immanente Schönheit der Dinge in der Gegenwart erkannt werde.⁵²⁴ Das Mobiliar verstärkte diese Wirkung, indem es leicht, mobil und variabel kombinierbar war. So zeigten die Räume eine „freie und elastische Ordnung“⁵²⁵. Margit Ulama sprach vom „Flächenparadigma“ als eines Topos der Moderne.⁵²⁶ Zu Beginn des 20. Jahrhunderts habe sich der „weiße Kubus“ als Gestaltungsprinzip avantgardistischer Architektur etabliert. Zeitgleich sei er jedoch durch seinen

⁵²² Ebd., S. 52.

⁵²³ Georg Simmel: *Brücke und Tür*, in: Ders.: *Brücke und Tür. Essays des Philosophen zur Geschichte, Religion, Kunst und Gesellschaft*, hrsg. von Michael Landmann und Margarete Susman, Stuttgart 1957, S. 1-7, hier S. 4.

⁵²⁴ Vgl. Wilhelm Michel: *Neue farbige Innenräume*, in: Alexander Koch (Hrsg.): *Farbige Wohnräume der Neuzeit. Preisgekrönte Entwürfe und ausgeführte Räume in 140 farbigen und schwarzen Abbildungen*, Darmstadt 1926, S. 1-11, hier S. 7.

⁵²⁵ Ebd., S. 6.

⁵²⁶ Vgl. Margit Ulama: *Die Architektur der Fläche. Geschichte und Gegenwart*, Wien/Bozen 2007.

Gegenentwurf, das „Kartenhaus“, „das sich aus abstrakten Flächenelementen zusammensetzte“⁵²⁷, dekonstruiert worden.

Der Baustil in der Zeit des Nationalsozialismus verdrängte diese Entwicklung. Möchte man die Tendenz jener Jahre mit einem Schlagwort erfassen, könnte man sagen, dass nun die „Masse“ statt der Fläche stilbildend war. Damit einhergehend wurden das Ein- und Abschließen zu einem vorrangigen Anliegen der Gestaltung. Die offizielle Architektur der Diktatur versuchte, die tektonische Grenze erneut als zentrales Element des Raumerlebens zu installieren. Bewusst betonte sie die Wand als Abschluss und Abgrenzung. Mit Bedacht setzten die repräsentativen Bauten dieser Zeit auf die Trennung zwischen Innen und Außen. Allerdings verschoben sie systematisch das traditionelle Ordnungsgefüge. Die nationalsozialistische Staatsarchitektur bediente sich bei Räumen, die dem Empfang von Untertanen dienten, mit Vorliebe sogenannter „Fassadenwände“. Hierbei griff die Innenwand Elemente auf, die üblicherweise am Außenbau Verwendung fanden. Der Betrachter wurde so auf Distanz gehalten, da er sich stets als außen stehend empfand und scheinbar niemals ins Zentrum vordringen konnte.⁵²⁸ Diese Gestaltungsweise konfrontierte den Eintretenden bewusst mit einer unüberwindbar wirkenden Begrenzung. Sie verwehrte dem Betrachter die aktive Rolle, die die moderne, offene Architektur ihm zugewiesen hatte. Stattdessen versetzte sie ihn in einen passiven Zustand, indem sie ihn mit einer strikten Abschottung konfrontierte. Die Wand diente hier nicht als eine Umgrenzung des Innenraumes, nicht als schützende Behausung, sondern als Mittel der Ausgrenzung.

Die Architektur der 1950er Jahre führte dagegen erneut und mit großer Vehemenz den subjektiven Betrachter ein. Konkret äußerte sich diese Haltung unter anderem in der Auflösung der Grenze zwischen Innen und Außen. Dadurch gewann das Individuum buchstäblich an Spielraum und konnte seinen Standort und Blickwinkel frei wählen. Maßgeblichen Einfluss auf das europäische Schaffen besaß in dieser Hinsicht das amerikanische Bauwesen. Jenseits des Atlantiks hatte die Verbindung aus dem „organischen Bauen“ eines Frank Lloyd Wright und dem über europäische Emigranten vermittelten Konstruktivismus zu neuen

⁵²⁷ Ebd., S. 225.

⁵²⁸ Vgl. Günther: Design der Macht, 1992, S. 96f.

Ansätzen geführt. Glaswände verknüpften hierbei äußere Natur und Innenraum. Andere Positionen ließen das Gebäude in die Landschaft ausgreifen oder überbrückten die Trennung durch den Gebrauch natürlicher Materialien im Innenraum wie auch durch großzügig eingesetzte Zimmerpflanzen.⁵²⁹ Die Abkehr von der massiven Wand brachte die Möglichkeit einer variablen Raumgestaltung mit sich. Darüber hinaus erfolgte eine Neudefinition des Raumes; er wurde nicht länger von der Abgrenzung, sondern vom Raumvolumen her gedacht. Innen und Außen erschienen so nicht strikt voneinander separiert. Vielmehr verlief die Grenze verschiebbar, so dass beide Bereiche ineinander übergehen konnten.⁵³⁰ Diese Tendenz äußerte sich etwa im populären Blumenfenster, das sich als eine Übergangszone zwischen Wohnbereich und umgebende Landschaft schob.

Parallel zu dieser Neufassung des Verhältnisses zwischen Innen und Außen stellte sich den Architekten in den 1950er Jahren die Frage, wie die Beziehung zwischen Wand und den Dingen des Innenraumes zu bestimmen sei. Die Raumwahrnehmung dieses Jahrzehnts war geprägt von einer ästhetischen Herangehensweise, die von einem „Raumbild“ her dachte. Hierfür lassen sich historische Vorläufer aufzeigen. Die Biedermeierzeit führte eine Differenzierung des Raumes in unterschiedliche Kompartimente ein, die bestimmten Aktivitäten vorbehalten waren. Die private Lebenswelt unterteilte sich damals in verschiedene „Wohninseln“.⁵³¹ Für die Tapete brachte diese Entwicklung eine Fokussierung auf Farb- und Flächenqualitäten mit sich. Zwar orientierte man sich während dieser Epoche weiterhin, wie in der Geschichte der Wandgestaltung über einen langen Zeitraum üblich, am Leitbild der Textilgestaltung. Doch trat die Wand nun als optisch einheitliches Element, als gestaltete Fläche, in Erscheinung. Die Einrichtung orientierte sich üblicherweise am Kontrast zweier komplementärer Grundfarben, die mittels Weiß voneinander abgesetzt wurden. Die Tapete gab diesen Klang vor, die Einrichtung folgte diesem Muster.⁵³²

⁵²⁹ Vgl. Bartsch-Roh: Die moderne Wohnung, [1954], S. 8ff.

⁵³⁰ Vgl. Jatsch: Raumentgrenzung, 2003, S. 98f.

⁵³¹ Zu „Raumbild“ und „Wohninseln“ im Biedermeier vgl.: Laurie A. Stein: Eine Kultur der Harmonie und Erinnerung – Die Transformation des Wohnraums im Biedermeier, in: Hans Ottomeyer, Klaus Albrecht Schröder und Laurie Winters (Hrsg.): Biedermeier. Die Erfindung der Einfachheit, Ausst.-Kat. Milwaukee Art Museum/Albertina, Wien/Deutsches Historisches Museum, Berlin, Ostfildern 2006, S. 71-80, bes. S. 74.

⁵³² Vgl. Sabine Thümmler: Tapeten, in: Hans Ottomeyer, Klaus Albrecht Schröder und Laurie Winters (Hrsg.): Biedermeier. Die Erfindung der Einfachheit, Ausst.-Kat.

Der Jugendstil begann verstärkt, die Tapete aus der Verknüpfung mit dem baulichen Kontext zu lösen. Sie nahm nun bildhafte Qualität an und trat mit der gesamten Einrichtung in einen lebhaften Dialog. Le Corbusier erprobte in den 1920er Jahren die Gestaltung der Wand als optisch wirksames Feld, indem er sie als Farbfläche, nicht als tektonisch-haptisches Element einsetzte, um räumliche Wirkung zu erzeugen.⁵³³ Sigfried Giedion sprach von einer „Wiedereroberung der reinen Fläche“⁵³⁴, die eine neue Stellung der Wand in der Architektur einleitete und in deren Folge die „raumausstrahlende Kraft frei in den Raum gestellter Volumen“⁵³⁵ wiedererkannt worden sei.

Die Tapeten der 1950er Jahren lösten sich zusehends entschiedener von ihrer Rolle als neutraler Hintergrund. In ihrer oft gegenstandslosen, freien Musterung nahmen sie das Spiel mit den Formen und Farben der übrigen Einrichtungsgegenstände auf. Diesen Effekt unterstrich ihre Farbigkeit; so bildeten sie vielfach ein kräftiges optisches Feld. Durch den differenzierten und abwechslungsreichen Einsatz der Tapete (oft belebten verschiedene Muster einen Raum) und der Farbtöne wurden gezielt einzelne Partien hervorgehoben oder zurückgenommen, wie beispielsweise in den Interieurs Herta-Maria Witzemanns (Abb. 36).

In den USA hatte man frühzeitig die Anwendung verschiedener Tapeten sowie die Hervorhebung einer Wand oder eines Ausschnittes mittels einer prominenten Tapete propagiert. Besonders die Firma Katzenbach & Warren in New York zeigte sich offen für neue Gestaltungsweisen: Sie setzte bereits Ende der 1940er Jahre zwei unterschiedliche Tapeten in einem Raum ein oder erzeugte spannungsreiche Kontraste durch einzelne tapezierte Paneele mit kräftigem Muster.⁵³⁶ Diese Art des Tapezierens kam den beengten Wohnbedingungen der Nachkriegszeit entgegen. Die Wandgestaltung konnte zur Untergliederung beitragen, indem sie als Blickfang wirkte und den Raum strukturierte.⁵³⁷

Milwaukee Art Museum, Milwaukee/Albertina, Wien/Deutsches Historisches Museum, Berlin, Ostfildern 2006, S. 214-225.

⁵³³ Vgl. Rüegg: Le Corbusiers Polychromie architecturale, 1997.

⁵³⁴ Giedion: Raum, Zeit, Architektur, 1992, S. 31.

⁵³⁵ Ebd., S. 33.

⁵³⁶ Vgl. Kosuda-Warner: Ein vielversprechender Neubeginn, 2005, S. 209.

⁵³⁷ Vgl. Hoskins: Großbritannien und Europa, 2005, S. 217.

Der materielle Charakter der Wand trat in den 1950er Jahren mittels Tapetengestaltung mitunter zu Gunsten visueller Werte zurück. Insbesondere die rapportlosen Tapeten der Marburger Tapetenfabrik, entworfen von Kurt Kranz, verdeutlichen, in welchem Maße die Wand als ein optisch aktives Feld verstanden wurde (vgl. Kapitel 2.3.2. sowie Abb. 24). Das Muster bildete sich hier aus feinen Linienschraffuren, die sich jeweils überlagerten und so eine freie Zusammenstellung ermöglichten. Diese Tapeten bedienten sich des Phänomens der Interferenz, auf das schon Le Corbusier in seinem „Modulor“-System hingewiesen hatte. Aufgrund der Überlagerung entstand – hervorgerufen durch die Bewegung des Betrachters – der Eindruck eines stetigen Flimmerns. Das Auge konnte in Folge dessen keine festen Strukturen ausmachen.⁵³⁸ Die Wand löste sich so zu einem optisch aktiven Feld auf, in das der Betrachter sich hineinversetzt fand.

Dem entsprach, dass mittels der Wandgestaltung die Raumproportionen verändert werden konnten. Die Innenarchitektin Herta-Maria Witzemann setzte Tapeten beispielsweise raumschaffend und –modellierend ein. Sie nutze farbig akzentuierte, teilweise auch gemusterte Wandpartien, um die Gesamtfläche zu gliedern, Proportionen zu verändern und einzelne Bereiche zu separieren. So zog sie bei einem „Tochterzimmer“ geblünte und gemusterte Tapeten in Bahnen durchgehend über Decken und Wände, um so eine intime Wirkung „wie ein geblümter Baldachin“⁵³⁹ zu erzielen (Abb. 37). Durch den alternierenden Einsatz von Punkt- und Blumenmustern und den farblich abgesetzten, kühl-blauen Fußboden erreichte sie eine optische Weitung des Raumes; auf diese Weise verhinderte sie, dass das Zimmer beengt wirkte.

Ein anderes Beispiel für die Anpassung der Raumproportionen durch Tapeten stellt ein Kinderzimmer aus den 1950er Jahren dar. Hier wurde eine Figurin-Tapete des Architekten Helmut Magg so mit einer roten Uni-Tapete und einer grafisch gemusterten Deckentapete kombiniert, dass die Größenverhältnisse des Raumes an die kindlichen Bewohner angepasst waren (Abb. 38).

⁵³⁸ Vgl. Jatsch: Raumentgrenzung, 2003, S. 172ff.

⁵³⁹ Landes-Bausparkassen/Öffentliche Bausparkassen: Erfüllter Wunsch, [1960], S. 137. Historische Beispiele ähnlicher Raumlösungen, wie etwa das Zeltzimmer im Schloss Charlottenhof in Potsdam, dürften hierbei als Vorbild gedient haben.

Dieser subjektive Aspekt des Raumerlebens kam in den Äußerungen der Zeitgenossen zum Tragen. So betonte Otto Bartning, dass die sinnlichen Wahrnehmungen grundlegend für das Raumerleben seien:

Bauen heißt, dem menschlichen Dasein Räume schaffen, und diese Räume stellen sich nach außen als plastische Körper dar. Unsere Lebensbeziehung zu diesen Räumen und Körpern wird stark bestimmt durch die besonderen, oft unwägbareren Eigenschaften der Baustoffe und insbesondere ihrer Oberfläche, ihrer Haut, die sich unserem Auge und unserem Tastgefühl anbietet. Hier kommt der Tapete, ihrer Struktur, ihrer Farbe und ihrer Musterung eine entscheidende Bedeutung zu.⁵⁴⁰

Die Behandlung des Raumes im Interieur der 1950er Jahre ist gekennzeichnet durch ein Zurücktreten materieller, tektonischer Werte zu Gunsten sinnlicher, vorwiegend visueller Qualitäten, die raumbildende Wirkung entfalteten. Diese Ausrichtung wertete die Rolle des wahrnehmenden Individuums auf, das im Geist die Sinneseindrücke zu einem Raumerlebnis zusammenfügte. Dieses gestalterische Konzept suchte keine statische, fixe Gesamtwirkung. Vielmehr kalkulierte es mit einer stetigen Veränderung des Raumeindrucks, der an den Rezipienten gebunden war. Die Industrie setzte sich mit diesen neuen Anforderungen aktiv auseinander. So stellten die Tapetenhersteller ihre Generalversammlung in Travemünde im Jahr 1951 unter das Motto „Kunst, Architektur und Tapete“.⁵⁴¹ Zu den dortigen Rednern zählten unter anderem die Architekten Otto Bartning und Hans Schwippert. Bartning verwies in seiner Ansprache auf die gegenwärtige „Wiederentdeckung des Raumes“ und sah in diesem Phänomen den Ausdruck eines Ringens um Halt und Orientierung. Er betonte die zentrale Stellung der Wand für die Raumwirkung und hob deren stimmungsbildenden Charakter hervor, indem er ausdrücklich von „aggressiven“ oder „zurückhaltenden“ Wänden sprach. Diese Wirkung könne an den Käufer nur durch anschauliche Bilder oder exemplarische Proberäume vermittelt werden.⁵⁴²

⁵⁴⁰ Otto Bartning, zitiert nach: Kölner Werkschulen (Hrsg.): Kunst und Tapete. Künstler um die Tapetenfabrik Rasch, Ausst. Kölner Werkschulen, Kölner Werkschulheft, Nr. 7, Köln 1959, o. p.

⁵⁴¹ Vgl. Kunst, Architektur und Tapete als Thema der Generalversammlung der deutschen Tapeten-Industrie im Kurhaus Travemünde vom 31. Mai bis 4. Juni 1951, in: Tapeten Zeitung, 60. Jg., 1951, Heft 13, S. 7ff.

⁵⁴² Vgl. ebd.

Stark gemusterte, oft dunkel gehaltene Tapeten sowie transparente Glaswände, typische Elemente der Innenarchitektur der 1950er Jahre, erscheinen keineswegs als widersprüchliche Gestaltungsrichtungen. Beide Motive drückten die Bereitschaft des Jahrzehnts aus, bauliche Strukturen optisch aufzulösen. Statt ihrer gewannen Form- und Farbwerte Gliederungsfunktion. In der Innenarchitektur dieser Zeit zeigten sich auf allen Ebenen, vom Architektenentwurf bis zur populären Figurintapete, Bestrebungen, neue Rezeptionsweisen zu erschließen. Der Betrachter war nunmehr aufgefordert, seine Sinneseindrücke synthetisch zu einem Erlebnis zusammenzubinden. Das Individuum gewann dadurch einen zentralen Stellenwert. Es trat in eine lebhaftere Interaktion mit seiner Umgebung, deren Beschaffenheit und Ausdehnung es stets neu austarieren musste.

Anliegen dieses Kapitels war es zu zeigen, dass hinter der Wandgestaltung wie hinter der Raumgestaltung in den 1950er Jahre gleichermaßen ein dynamisches, auf das Individuum bezogenes Raumverständnis stand. Ein solches Konzept galt auch für die philosophische Debatte jener Zeit, so das Thema des folgenden Abschnitts.

4.1.2. Philosophische Raumkonzepte in den 1950er Jahren

Der Begriff des Raumes umfasst einen komplexen thematischen Zusammenhang. Grundlegend sind nach unserem modernen Verständnis im alltäglichen Gebrauch zwei Bedeutungsebenen zu unterscheiden. Einerseits bezeichnet der Terminus allgemein die Ausdehnung in den drei Dimensionen ohne feste Grenzen, somit das, was für gewöhnlich als *der* Raum angesprochen wird. Andererseits tritt er insbesondere in der Umgangssprache als Bezeichnung für eine abgeschlossene Ausdehnung in Höhe, Breite und Tiefe auf.⁵⁴³ Dieser Sinngehalt steht zum Beispiel hinter dem Ausdruck „Wohnraum“.⁵⁴⁴ Beide Verwendungsweisen des Begriffes beziehen sich jedoch auf ein Raumverständnis, bei dem Raum als eine

⁵⁴³ Tatsächlich kristallisierte sich ein theoretischer Begriff des Raumes erst vergleichsweise spät heraus; als Grund für diesen Umstand nimmt Michaela Ott an, dass erst ein hoher Abstraktionsgrad von der alltäglichen Wahrnehmung vorausgesetzt werden muss. Vgl. Ott: Artikel „Raum“, 2003, S. 114.

⁵⁴⁴ Vgl. Jatsch: Raumentgrenzung, 2003, S. 79.

feststehende Größe erfasst wird. Raum kann jedoch im Gegensatz dazu nicht als statisch, sondern als dynamisch und erst durch das Handeln gebildet, verstanden werden. Auf diesen grundlegenden Unterschied werde ich an anderer Stelle näher eingehen. Im Vordergrund dieses Kapitels steht der Raumbegriff, der für den thematischen Rahmen dieser Untersuchung relevant ist. Nichtsdestotrotz beginne ich mit einer Skizze der historischen Standpunkte, um das Spezifische der Nachkriegsphilosophie deutlicher hervortreten zu lassen.

Die antike Philosophie dachte den Raum stets als eine geschlossene Entität. Dieses Verständnis wirkte lange nach. Aristoteles' Theorie prägte noch das mittelalterliche Weltbild. Der griechische Denker betrachtete Raum als notwendig endlich, da er ihn über das Merkmal der Grenze definierte. Bei Aristoteles trat Raum nur als Zwischenraum auf. Nach seiner Vorstellung konnten einzelne Räume nicht nur nebeneinander bestehen, sondern ineinander liegen.⁵⁴⁵ Dagegen sah seine Philosophie keinen leeren Raum vor. Dieses Ausklammern eines Vakuums wirkte in der Theorie René Descartes' weiter. Bei ihm fielen Raum und Körper stets zusammen.⁵⁴⁶

Gegenüber diesen endlichen Raumkonzeptionen entwickelte Isaac Newton in der Neuzeit die Vorstellung eines homogenen Raumkontinuums, das unabhängig von Körpern existiert. Wie bereits in der antiken Philosophie, besaß auch in diesem Konzept der Raum den Charakter eines „Behälters“, in den Dinge hineingestellt werden konnten. Gegen diese Theorie wandte sich bereits Gottfried Wilhelm Leibniz, der Raum als Gefüge von Lagerrelationen der Körper erfasste.⁵⁴⁷ Eine weitere Position führte Immanuel Kant in die Diskussion ein. Er verstand Raum als eine Kategorie des menschlichen Geistes; erst durch diesen Filter erfasse der Mensch seine Umwelt.⁵⁴⁸ Das hinter der Wahrnehmung stehende „Ding an sich“ konnte dagegen im Sinne des Kantischen Idealismus nicht unmittelbar erkannt

⁵⁴⁵ Aus diesem Konzept erklärt sich das sphärische Kosmosmodell des Philosophen.

⁵⁴⁶ Vgl. Jatsch: Raumentgrenzung, 2003, S. 80f. sowie Hedwig Conrad-Martius: Der Raum, München 1958, bes. S. 28.

⁵⁴⁷ Vgl. Löw: Raumsoziologie, 2001, S. 24-28.

⁵⁴⁸ Vgl. Jatsch: Raumentgrenzung, 2003, S. 79ff.

werden. Der Raumbegriff wandelte sich hier von etwas Äußerlichem zu einer den Menschen determinierenden inneren Größe.⁵⁴⁹

Das Newtonsche Modell sollte in den Naturwissenschaften dennoch lange beherrschend bleiben und erfuhr erst mit Albert Einsteins Relativitätstheorie eine entscheidende Modifizierung. Letztere fasst Raum als „Beziehungsstruktur zwischen Körpern, welche ständig in *Bewegung* [Hervorhebung im Orig.] sind“⁵⁵⁰ auf. Dadurch wird die Zeit zu einer Bezugsgröße des Raumverständnisses und der „Raum, das heißt die *Anordnung der Körper*, ist abhängig vom *Bezugssystem der Beobachter* [Hervorhebungen im Orig.]“⁵⁵¹. Dieses „relative Raumdenken“ entpuppte sich als wesentlich für die Folgezeit.⁵⁵² Martina Löw fasste den Unterschied zwischen „absolutistischen“ und „relativistischen“ Konzepten zusammen:

Während Absolutisten einen Dualismus annehmen, d. h. es existieren ihnen zufolge Raum *und* Körper, sind relativistische Traditionen der Auffassung, daß Raum sich aus der Struktur der relativen Lagen der Körper ergibt. [...] Die absolutistische Unterscheidung zwischen Raum und Körpern (Handeln) schließt die Annahme ein, daß Raum unabhängig vom Handeln existiert. Als Vorstellung verdichtet sich die absolutistische Perspektive in dem Bild, daß es einen Raum gibt, *in* dem die Körper sind. In der relativistischen Raumtheorie dagegen wird Raum aus der Anordnung der Körper abgeleitet. Da sich diese Körper (Handlungen) immer in Bewegung befinden, sind auch die Räume in einen permanenten Veränderungsprozeß eingebunden.⁵⁵³ [sämtliche Hervorhebungen im Orig.]

Die relativistische Perspektive, nach der das Handeln Raum formiert, lenkte den Blick auf die jeweiligen Rahmenbedingungen des Handelns. Der Begriff der

⁵⁴⁹ Zum Raumbegriff Kants bemerkte die Philosophin Hedwig Conrad-Martius in den 1950er Jahren: „*Kann* ein reiner, kontinuierlicher, homogener Raum – als Weltgefäß gleichsam – überhaupt real existieren? Meine besondere Aufgabe wird in dem Aufweis bestehen, daß die Aporien und Antinomien, die die Konzeption eines absoluten Raumes in sich schließt, allerdings zeigen, daß die selbständige Existenz desselben unmöglich ist. Das heißt aber erstens nicht, daß eine solche Raumauffassung überhaupt keine ‚Stelle‘ im Seinszusammenhang besäße. Sie *hat* eine solche Stelle, nämlich eine transzendente. Kant hat das entdeckt.“ Conrad-Martius: *Der Raum*, 1958, S. 37f. [Sämtliche Hervorhebungen im Orig.]

⁵⁵⁰ Löw: *Raumsoziologie*, 2001, S. 34.

⁵⁵¹ Ebd.

⁵⁵² Vgl. Stephan Günzel: Einleitung: Teil I. Physik und Metaphysik des Raumes, in: in: Jörg Dünne und Stephan Günzel (Hrsg.): *Raumtheorie. Grundlagentexte aus Philosophie und Kulturwissenschaften*, Frankfurt am Main 2006, S. 19-43.

⁵⁵³ Löw: *Raumsoziologie*, 2001, S. 17f.

„Umwelt“, maßgeblich geprägt durch Jakob von Uexküll, war um die Jahrhundertwende wesentlich. Stephan Günzel hielt hierzu fest:

„Umwelt“ war der Schlüsselbegriff des frühen 20. Jahrhunderts und bezeichnete einen neuen Grad an Immanenz jeglicher gelebter Räumlichkeit: Jedem Lebewesen steht demnach eine andere, „relative“ Umwelt zur Verfügung, die seiner Organisationsform entspricht.⁵⁵⁴

In der Kunstgeschichte ließ sich dieser Paradigmenwechsel ebenfalls erkennen. Hier war insbesondere das subjektive Raumverständnis und damit einhergehend die theoretische Auseinandersetzung mit dem ästhetischen Betrachter entscheidend. In der Architekturtheorie gewann der Begriff des Raumes erst spät an Bedeutung; erstmals tauchte er in diesem Kontext im 18. Jahrhundert auf.⁵⁵⁵ Er trat jedoch erst in dem Moment eindringlich in Erscheinung, in dem die Vorstellung eines perspektivisch organisierten Einheitsraumes Ende des 19. Jahrhunderts an Gewicht verlor und zugleich die Rolle des Rezipienten in den Vordergrund trat.⁵⁵⁶ Um die Jahrhundertwende etablierte sich eine Raumvorstellung, die an das wahrnehmende Subjekt und dessen Leiblichkeit anknüpfte: August Schmarsow als einer der ersten, der einen eigenständigen Raumbegriff für die Architekturtheorie entwickelte (wobei er an Gottfried Semper anknüpfte⁵⁵⁷), band sein Raumkonzept an das erlebende Individuum. Damit führte er den Betrachter als Größe in die Architekturtheorie ein. Die Erschließung des Raumes geschah Schmarsow zufolge über die Bewegung.⁵⁵⁸ Die Wahrnehmung unterlag seiner Ansicht nach jedoch kulturhistorischen Veränderungen. Daher fasste er die „Geschichte der Baukunst“ als eine „Geschichte des Raumgefühls“ auf.⁵⁵⁹

⁵⁵⁴ Günzel: Einleitung: Teil I. Physik und Metaphysik des Raumes, 2006, S. 38.

⁵⁵⁵ Vgl. Winfried Nerdinger: Gottfried Semper – ein Vorläufer der Moderne? Wirkungsgeschichte als „denkende Umbildung“, in: Sylvia Claus u. a. (Hrsg.): Architektur weiterdenken. Werner Oechslin zum 60. Geburtstag, Zürich 2004, S. 296-311, hier S. 309.

⁵⁵⁶ Zum Raumbegriff in der Architekturtheorie vgl. Moravánszky: Architekturtheorie im 20. Jahrhundert, 2003, S. 121-255.

⁵⁵⁷ Vgl. Nerdinger: Gottfried Semper, 2004, S. 309.

⁵⁵⁸ Zum Raumbegriff in der Moderne vgl. Jöchner: Wie kommt „Bewegung“ in die Architekturtheorie?, 2004.

⁵⁵⁹ Vgl. August Schmarsow: Das Wesen der architektonischen Schöpfung (1894), in: Jörg Dünne und Stephan Günzel (Hrsg.): Raumtheorie. Grundlagentexte aus Philosophie und Kulturwissenschaften, Frankfurt am Main 2006, S. 470-484, Zitate S. 482.

In der phänomenologischen Philosophie – für unseren Untersuchungszeitraum von Belang – erlangte im weiteren Verlauf der „erlebte Raum“ (Otto Friedrich Bollnow) zentrale Bedeutung. Neben Wahrnehmung und Leiblichkeit identifizierten die Philosophen dieser Schule Räumlichkeit als konstituierendes Grundelement menschlicher Existenz. Raum definierte sich in diesem Kontext nicht als quantifizierbares Modell der Physik und Naturwissenschaften, sondern als subjektiv erschlossener „Erlebensraum“⁵⁶⁰. Dieser Begriff bezeichnete den Raum in dem Sinne, in dem der Mensch ihn in seinem alltäglichen Lebensbezug erfuhr. Er grenzte sich vom mathematischen, homogenen Raum ab; der „erlebte Raum“ besaß stets einen Mittelpunkt, der sich vom Erlebenden her bestimmte.⁵⁶¹ Aus dieser Sichtweise heraus war Raum nicht etwas Äußerliches, das dem Individuum gegenüberstand. Vielmehr gehörte er ganz unmittelbar zum menschlichen Wesen und erschloss sich aus dem Dasein des Einzelnen. Die Suche nach allgemein gültigen Entitäten war vor diesem Hintergrund nicht entscheidend. Die Phänomenologen betonten vielmehr den subjektiven Charakter des Wirklichkeits- und damit auch des Raumbezuges.⁵⁶²

In der Diskussion der Nachkriegszeit entfaltete dieses Raumkonzept programmatischen Charakter, weshalb es im Kontext dieser Untersuchung im Mittelpunkt steht. Als zentrales Ereignis ist das Darmstädter Gespräch 1951 zum Thema *Mensch und Raum* zu nennen. Hier legte Martin Heidegger seinen Raumbegriff in Bezug auf das Wohnen des Menschen dar. Am Anfang seines Gedankenganges stand dabei kein Raumkontinuum. Vielmehr entwickelte

⁵⁶⁰ Stephan Günzel: Einleitung: Teil II. Phänomenologie der Räumlichkeit, in: Jörg Dünne und Stephan Günzel (Hrsg.): Raumtheorie. Grundlagentexte aus Philosophie und Kulturwissenschaften, Frankfurt am Main 2006, S. 105-128, hier S. 105.

⁵⁶¹ Vgl. Otto Friedrich Bollnow: Mensch und Raum, 6. Aufl., Stuttgart/Berlin/Köln 1990 (Orig.-Ausg. 1963), S. 17.

⁵⁶² Hedwig Conrad-Martius, die sich in den 1950er Jahren ebenfalls mit dem Problem des Raumes auseinandersetzte, verfolgte freilich einen anderen Weg, den sie als „ontologische Phänomenologie“ bezeichnete. Bewusst grenzte sie sich von einem Zugang über das erlebende Subjekt ab. Vielmehr setzte sie sich intensiv mit den naturwissenschaftlichen Erkenntnissen ihrer Zeit auseinander. Der endliche Raum wurde ihr zufolge erst durch eine geometrische Figur konstituiert: „Mit Fortnahme jeden ‚Inhalts‘, auch jeder nur formal geometrischen Größe, verwandelt sich der metrische [...] Raum in ein Apeiron. Mit solcher Fortnahme versinkt er sofort ins Apeirische und *versinkt damit überhaupt*. Man kann den Raum als metrischen oder peirischen nicht für sich übrig behalten, wenn man ihn von allem und jedem ihn Durchmessenden entleert [...] Einzig und allein die endlich meßbaren Größen *selber* konstituieren den metrischen Raum. Ohne sie *ist* er nicht.“ Conrad-Martius: Der Raum, 1958, S. 75. [Sämtliche Hervorhebungen im Orig.] Auch bei Conrad-Martius gewann der meßbare Raum erst durch konkrete Orte seine Aktualität.

Heidegger sein Konzept vom Einzelding aus. Dieses markiere einen bestimmten Ort, indem es einen Bezugspunkt zu anderen räumlich situierten Gegenständen schaffe. Raum definierte sich demnach über die Spanne zwischen zwei Orten. Aus dieser Überlegung entsprang bei Heidegger ein positiver Begriff der Grenze. Er fasste sie keineswegs als Endpunkt auf. Vielmehr konstituierte sie ihm zufolge erst Raum. In diesem als Zwischenraum, „spatium“, definierten Raumbegriff ließen sich durch gedankliche Abstraktion unendlich viele Abgrenzungen in den drei Dimensionen vornehmen. Raum verstand Heidegger demnach als Ausdehnung, als „extensio“.

In einem zweiten Abstraktionsschritt erweiterte der Philosoph dieses Konzept mathematisch zu einem unendlichen Kontinuum. Dieser Raumbegriff der reinen Ausdehnung war es, den Heidegger als *den* Raum bezeichnete. Freilich kam ihm – als gedanklichem Konstrukt – nach diesem Denkmodell keine Aktualität in der Wirklichkeit zu. Der praktische Lebensvollzug bestimmte sich laut dieser Philosophie über konkrete Orte, die den alltäglichen Umgang mit dem Raum prägten.

Heidegger benannte das Wohnen als Seinsweise der menschlichen Existenz. In seinem Denken bezeichnete es die Art und Weise, in der das Bleiben (eine räumliche Verortung) erfahren wurde. Bauen, nach Heideggers Verständnis als das Einrichten von Orten aufgefasst, schuf die Bedingung für das Erschließen von Räumen durch den Menschen. Es bezeichnete die Tätigkeit, mit der das Individuum sich verortete. Das Wohnen hingegen umschrieb das Erleben dieser Verortung. Raum stand dem Menschen somit nicht als ein Äußeres gegenüber. Im Wohnen und Bauen gehörte er, so die Ansicht des Philosophen, immer schon wesentlich zur humanen Existenz und erschloss sich dem Menschen aus dieser Lebenspraxis heraus.⁵⁶³

Der Mensch und sein gebautes, eingerichtetes Umfeld erschienen in der Phänomenologie der 1950er Jahre regelrecht auf einander bezogen. Diese philosophische Richtung beschrieb den „erlebten Raum“ als stets auf ein Zentrum hin ausgerichtet. Otto Friedrich Bollnow bezeichnete dementsprechend das

⁵⁶³ Vgl. Martin Heidegger: Bauen. Wohnen. Denken, in: Mensch und Raum, 1991, S. 88-102.

persönliche Raumzentrum des Menschen als dessen „Wohnung“, worunter er dessen räumliche Verortung in der Welt verstanden wissen wollte.⁵⁶⁴

Die Gestaltung von Innenräumen und Architekturen in den 1950er Jahren wies zur philosophischen Debatte der Zeit insofern Parallelen auf, als dass der Zugang über das erlebende und sich bewegende Subjekt gesucht wurde. Raumbildung erfolgte in partiellen Teilräumen, die in ihrer Summe erst das Gesamtensemble ergaben. Der Raum wurde, in der geistesgeschichtlichen Debatte wie in praktischen Gestaltungslösungen, nicht als feststehend begriffen, sondern als dynamisch und variabel. Das Individuum konstituierte den Raum, indem es ihn erschloss und sich in ihm positionierte. Allerdings stimmten Philosophen und Baumeister nicht in sämtlichen Punkten überein. Betonten die phänomenologischen Denker die Verortung des Menschen, das Wohnen, so sahen Architekten wie Rudolf Schwarz und Hans Schwippert das Wesen der zeitgenössischen Baukunst dagegen im Leichten, Variablen; ihnen schwebte ein moderner „Zeltbau“⁵⁶⁵ statt einer massiven Behausung vor.

Mit dem „spatial turn“ seit den 1980er Jahren rückte der Raum in den Fokus der Kultur- und Geisteswissenschaften.⁵⁶⁶ Stephan Günzel fasste das wesentliche Merkmal der damit verbundenen Raumvorstellung, die sich von dem Konzept des Raumes als eines dreidimensionalen Behälters löst, zusammen: „An die Stelle des Ausdehnungsprioris tritt eine Strukturdarstellung von Raum.“⁵⁶⁷ In der Soziologie entwickelte etwa Martina Löw, wie bereits angesprochen, einen relationalen Raumbegriff.⁵⁶⁸ Allerdings wird bisweilen eine Trennung zur Architektur impliziert, die diesen Paradigmenwechsel nicht mit vollzogen habe. So stellte Christina Hilger fest:

Die neuen Raumkonzepte in den Sozial- und Kulturwissenschaften werden vor allem als theoretische

⁵⁶⁴ Vgl. Bollnow: Mensch und Raum, 1990, S. 55-58.

⁵⁶⁵ Hannes Böhringer: Brauchen Wohnen Nehmen, in: Sylvia Claus u. a. (Hrsg.): Architektur weiterdenken. Werner Oechslin zum 60. Geburtstag, Zürich 2004, S. 70-75, hier S. 70.

⁵⁶⁶ Zu diesem Begriff und der Frage nach einem Paradigmenwechsel in den Wissenschaften vgl. Jörg Döring und Tristan Thielemann (Hrsg.): Spatial Turn. Das Raumparadigma in den Kultur- und Sozialwissenschaften, Bielefeld 2008.

⁵⁶⁷ Stephan Günzel: Raum – Topographie – Topologie, in: Ders. (Hrsg.): Topologie. Zur Raumbeschreibung in den Kultur- und Medienwissenschaften, Bielefeld 2007, S. 13-32, hier S. 17.

⁵⁶⁸ Vgl. Löw: Raumsoziologie, 2001.

Konstrukte verstanden, die mit der „Realität“ des gebauten Raumes nichts zu tun haben (können). [...] Trotz der vernetzten Dynamik einer Gesellschaft im Wandel wird somit die Architekturdiziplin von einem Raumdenken bestimmt, das sich nach wie vor unbeirrt auf die jahrtausendealten Prinzipien von Euklid und Vitruv gegründet.⁵⁶⁹

Betrachtet man dagegen die architektonischen Lösungen wie die philosophischen Reflexionen zum Thema Raum im Westdeutschland der Nachkriegszeit, so fällt auf, dass in beiden Bereichen bereits zu diesem Zeitpunkt eine strukturelle, auf das Individuum ausgerichtete Neuorganisation des Raumes zu verzeichnen ist. Diese Beobachtung spricht meiner Ansicht nach dafür, dass in den 1950er Jahren ein langfristiger Trend hin zu einem pluralistischen, dynamischen Raumkonzept seinen Ausgangspunkt nahm, an den ein Wertewandel hin zu einer gesteigerten Wertschätzung des Individuellen gekoppelt war. Lässt sich dieser Zugang über das erlebende Subjekt auch für andere Bereiche der Raumgestaltung und Ästhetik in den 1950er Jahren nachweisen beziehungsweise lassen sich ästhetische Neuansätze hier erkennen? Diese Frage gilt es in den folgenden Abschnitten für das Thema „Farbe“, den „Form“-Begriff sowie den Status des Ornamentes zu klären.

⁵⁶⁹ Christina Hilger: Vernetzte Räume. Plädoyer für den Spatial Turn in der Architektur, Bielefeld 2011, zugl. Technische Universität, Darmstadt, 2009, S. 12f.

4.2. Die Farbe in der Raumgestaltung

Die 1950er Jahre waren im wörtlichen Sinne eine bunte Zeit. Im Innenraum wurden zahlreiche Nuancen angewandt. Alphons Silbermann hielt in seiner Untersuchung *Vom Wohnen der Deutschen* fest: „Sehen wir doch heute eine viel freiere Benutzung der Farbe, wenn wir die polychrome Farbbehandlung betrachten, die neuen Gebäuden ihr Gesicht verleiht.“⁵⁷⁰ In diesem Kapitel steht die Farbigkeit der Innenarchitektur der Nachkriegszeit im Kontext mit den baulichen Strukturen im Vordergrund. Wie im vorangegangenen Abschnitt liegt der Fokus der Untersuchung auch bei diesem Thema auf der Frage, welcher Bezug zum Betrachter gesucht wurde. Henning Haupt hat in seiner Dissertation den „Farbraum“ als visuellen Raum untersucht, der die gebauten Strukturen erweitert oder überlagert.⁵⁷¹ Dieser Blickwinkel erwies sich für die vorliegende Arbeit als hilfreich, um die Charakteristika der Farbgestaltung in den 1950er Jahren herauszuarbeiten.

Bis zur Mitte des 19. Jahrhunderts war eine bewusste farbige Gestaltung des Wohnraumes nur wenigen vorbehalten, üblicherweise waren die Wände des Bürgertums schlicht weiß gekalkt.⁵⁷² Beim Adel und in den Fürstenhäusern gab es dagegen eine farbige Separierung der Räume nach ihrer Funktion, wobei persönliche Vorlieben ebenso wie Traditionen Einfluss besaßen.⁵⁷³ Mit dem Aufstieg des Bürgertums, das zunehmend kulturelles Gewicht gewann, setzte sich ab etwa 1860 der Historismus als repräsentativer Wohnstil und damit

⁵⁷⁰ Silbermann: *Vom Wohnen der Deutschen*, 1963, S. 97.

⁵⁷¹ Vgl. Henning Haupt: *Experimente in Farbe – zur Integration malerischer Farbräume in einen architektonischen Entwurfsprozeß*, Braunschweig, Techn. Univ., Diss., 2008, Elektronische Ressource: urn:nbn:de:gbv:084-23402 [2009].

⁵⁷² Vgl. Thomas Langenholt: *Das Wittelsbacher Album. Das Interieur als kunsthistorisches Dokument am Beispiel der Münchner Residenz im ersten Drittel des 19. Jahrhunderts*, Norderstedt 2001, zugl. München, Univ., Magisterarbeit, 2000, S. 16.

⁵⁷³ Ein Beispiel: Am Wiener Hof herrschte unter Kaiser Franz Joseph I. der Farbklang Weiß-Rot-Gold vor. Darüber hinaus waren Möbelbezüge, Wandbespannungen und Vorhänge in den verschiedenen Räumen der kaiserlichen Appartements üblicherweise rot im Empfangssalon, grün im Schlafzimmer und weiß oder rosa im Toilettenzimmer. In der Hofburg in Innsbruck fanden darüber hinaus Blau für das Schreibzimmer der Kaiserin und Gelb für ihr Vorzimmer Anwendung; diese vielfältige Palette gilt als Ausweis für den persönliche Geschmack Erzherzog Karl Ludwigs (1833 – 1896), der die Räume einrichtete. Vgl. Benedikt Sauer: *Hofburg Innsbruck*, hrsg. von der Burghauptmannschaft Österreich, Wien/Bozen 2010, S. 84.

einhergehend eine farbige Gestaltung des Wohnraumes durch.⁵⁷⁴ Auch hier wurde eine koloristische Differenzierung der Räume nach ihrem jeweiligen Zweck, aber auch nach dem Geschlecht ihrer Bewohner vorgenommen. Allerdings gaben weniger die Farbgebung, als der gewählte historisierende Stil den Charakter der Einrichtung vor. So waren üblicherweise die repräsentativen Damenräume im Stil des 18. Jahrhunderts, die Herrenzimmer nach der Renaissance-Mode und das Esszimmer im Barock- oder Zopfstil möbliert. Die intimen Räume, die Besuchern nicht zugänglich waren, konnten dagegen durchaus mit Reformmöbeln eingerichtet sein.

Erst um 1900 wurde diese strikte stilistische Separierung der Räume in Frage gestellt und eine individuellere Zusammenstellung des Interieurs gefordert. Im Zuge dessen gewann die farbige Wand an Aufmerksamkeit. Sie konnte dazu beitragen, der Einrichtung eine persönliche Note zu verleihen. Ähnlich wie der Hintergrund eines Gemäldes sollte sie als Klammer dienen, um das Möbelensemble eines Raumes harmonisch zu einem Ganzen zu fügen.⁵⁷⁵ Stefanie Wettstein hat in Bezug auf die Dekorationsmalerei in Innenräumen für die Zeit von 1840 bis 1930 drei Phasen unterschieden: Mitte des 19. Jahrhunderts unterstrich oder imitierte die Malerei architektonische Motive, wobei sich ein Trend zu größerer Buntfarbigkeit abzeichnete. Begünstigt wurde der gesteigerte Farbenreichtum durch neue synthetische Pigmente, die um 1850 auf den Markt kamen. In der Zeit von 1870 bis 1910 herrschte, so Wettstein, die „Tapisseriemalerei“ vor, die sich mit ihren gedämpften Farben und großen Mustern direkt auf die Textilkunst bezog. Um 1900 schließlich begann sich der eigentliche „Farbenraum“ durchzusetzen; weniger bunte, dafür unifarbene Flächenmuster bestimmten nun den Raumcharakter. In den Vordergrund trat die persönliche, subjektive Prägung des Interieurs im Unterschied zur historistischen Tapisseriegestaltung, die sich auf tradierte Schemata bezogen hatte. Das Ornament verlor gegenüber der Farbe, die eine stimmungsbildende Funktion

⁵⁷⁴ Vgl. Konrad Gatz: Farbige Räume. Farbige Raumgestaltung. Malerei in Räumen, München 1956, S.16.

⁵⁷⁵ Vgl. Sven Kuhrau: Der Kunstsammler im Kaiserreich. Kunst und Repräsentation in der Berliner Privatsammlerkultur, Kiel 2005, zugl. Berlin, Freie Univ., Diss., 2002, S. 18f. und S. 206.

einnahm, an Bedeutung. Der weitgehende Verzicht auf polychrome Lösungen ließ die weiße Wand zu einer ästhetisch motivierten gestalterischen Option werden.⁵⁷⁶

Um die Wende vom 19. zum 20. Jahrhundert widmeten sich Architekten zunehmend dem Thema Farbgebung bei zeitgenössischen Bauten.⁵⁷⁷ Im Zuge dessen gab es immer mehr Konzepte, die eine Verbindung von Fassaden- und Innenraumgestaltung vorsahen. Beide Bereiche waren zuvor – der klassizistischen Architekturtheorie folgend – separat behandelt worden. Im Klassizismus galt das Prinzip: Materialansichtigkeit für die Außenfront, farbige Gestaltung im Inneren. In Abgrenzung dazu entwickelte etwa der Architekt Bruno Taut, ein Vertreter des Neuen Bauens, eine polychrome Architektur im Fassadenbereich wie im Interieur. Farbe galt ihm, unabhängig von traditionellen Zuschreibungen, als unmittelbar zu erfassender Ausdruck eines positiven Lebensgefühls und als ein Mittel, Atmosphäre zu schaffen. Im Laufe seines Wirkens setzte Taut die Farbe außerdem dazu ein, die Gliederungen seiner Bauten zu unterstreichen, räumliche Effekte zu erzielen und Abwechslungsreichtum in den städtischen Siedlungsbau zu bringen.⁵⁷⁸

In den 1920er Jahren intensivierte sich die Debatte um die polychrome Anwendung der Farbe im Innenraum, angeregt durch die zeitgenössische Malerei. Im Vordergrund der Überlegungen stand damals die Wirkung auf den Menschen. Diese Betrachtungsweise führte dazu, Farbe und Tektonik immer mehr zu entkoppeln. Die subjektive Wahrnehmung der farblichen Gestaltung wurde als Mittel entdeckt, optische Raumwirkungen durch eine differenzierte Kolorierung zu schaffen. Zahlreiche Architekten des Neuen Bauens propagierten einen farbigen Wandanstrich, der ihrer Ansicht nach ihren Forderungen einer

⁵⁷⁶ Vgl. Stefanie Wettstein: Ornament und Farbe. Zur Geschichte der Dekorationsmalerei in Sakralräumen der Schweiz um 1890, Sulgen 1996, zugl. Zürich, Univ., Diss., 1996, S. 11-57 sowie S. 105.

⁵⁷⁷ Vgl. Hans Jörg Rieger: Die farbige Stadt. Beiträge zur Geschichte der farbigen Architektur in Deutschland und in der Schweiz 1910 - 1939, Zürich, Univ., Diss., 1976, S. 16-20; einen Überblick zur Farbgestaltung am Bau mit besonderer Berücksichtigung des 20. Jahrhunderts bietet: Ivana Godjevac: Die Farbe im Bauen – einige kultur- und architekturgeschichtliche Anmerkungen, Wien, Technische Universität, Diss., 2010, Elektronische Ressource: <http://data.onb.ac.at/rec/AC07807200>.

⁵⁷⁸ Vgl. Winfried Brenne: Die „farbige Stadt“ und die farbige Siedlung. Siedlungen von Bruno Taut und Otto Rudolf Salvisberg in Deutschland, in: Marion Wohlleben und Brigitt Sigel (Red.): Mineralfarben. Beiträge zur Geschichte und Restaurierung von Fassadenmalereien und Anstrichen, Kongr.-Schr. Weiterbildungstagung des Instituts für Denkmalpflege an der ETH Zürich, Zürich 1998, S. 67-78.

materialgerechten, vom Ornament befreiten Gestaltung entsprach. Auf der anderen Seite erhoben sich Stimmen, die in der weißen Wand das Ideal erstrebter Funktionalität erfüllt sahen und darin eine Hinwendung zu einer neuen „Dinglichkeit“⁵⁷⁹ in der Baukunst erblickten. Die Farbanwendung im Innenraum folge nicht mehr, so ein zeitgenössischer Kommentar, der „ängstlichen Ordnung der Übereinstimmung“, sondern dem freieren „Akkord“⁵⁸⁰.

Arthur Rüegg hat dargelegt, dass sich die Phänomene einer „weißen Architektur“ sowie der „polychromen Malerei“ als Reaktion auf die Ablehnung des Ornaments zunächst zwar getrennt, jedoch zeitgleich entwickelten. Hier gab es ihm zufolge Überschneidungen, wie er am Beispiel der Entwicklung von Le Corbusiers Werk hin zu einer polychromen Architektur darstellte. Im Schaffen dieses Architekten kam die farbige Baugestaltung, so Rüegg, erst in dem Moment auf, in dem die Wand im Kontext des Gesamtgebäudes aus dem tektonischen Komplex herausgelöst und zum autonomen optischen Element erhoben wurde. In einem zweiten Schritt habe Le Corbusier zur Gestaltung eines „kontinuierlichen Raumes“ bei gleichzeitiger Ausschöpfung der „raumbildenden“ und „stimmungsbildenden“ Qualitäten der Farbe gefunden.⁵⁸¹ Farbe wurde bei diesem Ansatz explizit nicht ornamental, das heißt nicht losgelöst vom baulichen Kontext, eingesetzt. Vielmehr diene sie dazu, die einzelnen architektonischen Formen hervorzuheben.⁵⁸²

Gemeinsam mit dem Maler Amédée Ozenfant suchte Le Corbusier nach Möglichkeiten, ein allgemeingültiges Schema für die Anwendung von Farben aufzustellen. Der Architekt entwickelte eine Theorie der Polychromie, in der er Farbfolgen als eine „Klaviatur“ nach psychologischen Gesichtspunkten zusammenstellte. Der Nutzer konnte so einen koloristischen Grundtenor auswählen, zu dem er passende Akzente zugeordnet fand. Auf diese Weise sollte eine einheitliche Raumstimmung geschaffen werden.⁵⁸³

⁵⁷⁹ Michel: Neue farbige Innenräume, 1926, S. 1.

⁵⁸⁰ Ebd., S. 7.

⁵⁸¹ Vgl. Rüegg: Le Corbusiers Polychromie architecturale, 1997.

⁵⁸² Vgl. Haupt: Experimente in Farbe, [2009], S. 57f.

⁵⁸³ Vgl. ebd., S. 59ff.

Seine Überlegungen zur Anwendung der Farbe im Raum veranlassten Le Corbusier dazu, sich auf dem Feld der Wandbekleidung als Entwerfer zu betätigen. Dies war insofern bedeutsam, als viele avantgardistische Architekten jener Zeit die Tapete ablehnten und nur den Anstrich als materialtreu gelten lassen wollten. Mit der Firma Salubra entwickelte Le Corbusier 1931 eine Tapetenauswahl, die die Persönlichkeit der jeweiligen Bewohner bei der Farbgebung der Wohnung einfließen lassen sollte. Bei dieser frühen Kollektion wahrte der Architekt die Einheit der Wand als obersten Grundsatz seiner Gestaltung. Erst nach dem Zweiten Weltkrieg löste er sich zusehends von diesem Prinzip und baute den subjektiven Zugang zur Farbe im Wohn- und Außenraum weiter aus. Ersichtlich ist diese Tendenz an seiner zweiten Tapetenkarte aus dem Jahr 1959, deren Dessins einen freien, teilweise fast schlierenartigen Farbauftrag statt einer geschlossenen Fläche zeigten (vgl. Kap. 2.2.1). Die Farbe trat als Element unabhängig von der Tektonik in den Vordergrund. Da das Farbfeld den gleichen Stellenwert wie die Materialfläche zugeordnet bekam, gewann das optische Element an Autonomie.⁵⁸⁴ Architektur wurde damit eine Frage der Betrachtungsweise – Raumwirkungen konnten mitunter erst im menschlichen Auge entstehen und für den Tastsinn nicht erschließbar sein.

Während in Le Corbusiers frühem Werk die Farbe jedoch stets den tektonischen Strukturen nachgeordnet blieb, verfolgten die Mitglieder der Gruppe De Stijl und des Bauhauses einen anderen Weg, wie Henning Haupt dargelegt hat. Bei ihnen reduzierte sich die Anwendung der Farbe auf monochrome Flächen. Die koloristische Gestaltung trat gegenüber der tektonischen Struktur als unabhängiges Element stärker hervor; so konnten etwa nur einzelne Bereiche akzentuiert werden. Insbesondere Gerrit Rietveld entwickelte offene Grundrisse, wobei die Bewegung des Betrachters den Raumeindruck wesentlich bestimmte. Die Architektur erschien hier als dynamische Komposition farbiger Flächen.⁵⁸⁵ Auch Theo van Doesburg sah in den optischen Effekten der Farbe im Raum, im Vor- und Zurücktreten verschiedener Töne, ein Mittel, plastische Wirkungen

⁵⁸⁴ Vgl. Rüegg: *Le Corbusiers Polychromie architecturale*, 1997.

⁵⁸⁵ Vgl. Haupt: *Experimente in Farbe*, [2009], S. 61-64.

sowie ein Moment der Bewegung (und damit eine zeitliche Dimension) in die Architektur einzuführen.⁵⁸⁶

Als dritten Ansatz farbiger Raumgestaltung im 20. Jahrhundert, neben den Beispielen Le Corbusiers und der De Stijl-Künstler, nannte Henning Haupt exemplarisch den Künstler Wenzel Hablink. In dessen geplanten Interieurs prägte die Farbe den räumlichen Entwurf, indem sie in Bändern und Winkeln über Decken und Wände verlief und so zu einer visuellen Veränderung der Proportionen führte.⁵⁸⁷ Nach Haupt lassen sich somit im frühen 20. Jahrhundert drei wesentliche Ansätze zur Gestaltung des Innenraumes mit Farbe identifizieren: die Betonung der tektonischen Raumkörper mittels polychromer Elemente, die Gestaltung des Raumes durch farbige Flächen sowie die Überformung der Proportionen anhand koloristischer Elemente. Auch Margit Ulama unterschied zwischen einem räumliches Volumen aufbrechendem und einem Volumen schaffenden Einsatz der Farbe. Sie stellte fest, dass in der Architektur der Moderne die „Einheit des Volumens [...] mittels unterschiedlicher Farbflächen konterkariert“ werde oder aber andererseits „die durchgehende Färbung der äußersten Fassade-schicht bei bestimmten Gebäudetypen“ das Volumen zusammenhalte.⁵⁸⁸

Während in Deutschland insbesondere Vertreter des Neuen Bauens die Farbgestaltung der Architektur in den 1920er Jahren vorangetrieben hatten, fanden diese Ansätze in der Zeit des Nationalsozialismus kaum Fortführung. In den Jahren der Diktatur gab es zusehends Bestrebungen, den Wohnungsbau der Bevölkerung und dessen Einrichtung zu normieren und typisieren.⁵⁸⁹ Eine reduzierte Farbigkeit, wie in den braun- und beigetonigen Tapeten oder in den

⁵⁸⁶ Vgl. Ulrich Müller: Raum, Bewegung und Zeit im Werk von Walter Gropius und Ludwig Mies van der Rohe, Berlin 2004, zugl. Jena, Univ., Habil.-Schr., 2002, S. 53f. Auf die raumbildende Wirkung der Farbe hatten schon Johann Wolfgang von Goethe und Wassily Kandinsky aufmerksam gemacht; daran knüpften später etwa Heinrich Frieling und Eckart Heimendahl an. Vgl. Anette Naumann: Rainer Jochims. FarbFormBeziehungen. Anschauliche Bedingungen seiner Identitätskonzeption, Würzburg 2005, zugl. Heidelberg, Univ., Diss., 2003, S. 36.

⁵⁸⁷ Vgl. Haupt: Experimente in Farbe, [2009], S. 65ff.

⁵⁸⁸ Ulama: Die Architektur der Fläche, 2007, S. 98.

⁵⁸⁹ Während zunächst besonders der Heimatschutzstil mit dezentralen Wohnsiedlungen gefördert worden war, rückte im Verlauf der 1930er Jahre der städtische Wohnungsbau immer mehr in den Fokus der Aufmerksamkeit. Vgl. Riccardo Bavaj: Die Ambivalenz der Moderne im Nationalsozialismus. Eine Bilanz der Forschung, München 2003, bes. S. 170.

„Bauhaustapeten“ der 1930er und 1940er Jahre (vgl. Kap. 2.2.1.), beherrschte das Bild. Bei den Innenräumen der Repräsentanten des Nationalsozialismus überwogen „Seegrün“ und „Braunrot“.⁵⁹⁰ In diesen Interieurs war das Verdikt der Schlichtheit mittels eines luxurösen Klassizismus oder eines Einrichtungsstils, der sich an großbäuerliche Volkskunst anlehnte, inszeniert.⁵⁹¹

Diese reduzierte koloristische Palette stand in deutlichem Kontrast zur dezidierten Farbsymbolik, die die nationalsozialistische Propaganda bestimmte. Kräftige Farben waren die Domäne der öffentlichen Inszenierung. Die Machthaber nutzten eingängige visuelle Mittel, um die Emotionen der Menschen unmittelbar anzusprechen. Dem Gefühl räumten sie Vorrang vor der intellektuellen Überzeugungskraft ihrer Agitationen ein.⁵⁹² Der Dualismus aus zurückgenommener „Einheitsfarbe“ im Alltag der Masse gegenüber kräftigen Symbolfarben in Bezug auf die Partei erscheint als ein herausstechendes ästhetisches Merkmal der NS-Zeit.

Die westdeutschen Innenarchitekten der 1950er Jahre nutzten farbige Wandgestaltungen dagegen, um Räume zu strukturieren und Atmosphäre zu schaffen. Allerdings setzte sich eine buntere Palette erst allmählich durch. In der unmittelbaren Nachkriegszeit dominierten noch die gedeckten Töne, die auch die Tapeten des vorausgegangenen Jahrzehnts gezeigt hatten. Nach 1945 wurde die Inneneinrichtung „farbenfreudiger“ und „schmuckfreudiger“⁵⁹³, wie schon die Zeitgenossen betonten. Verglichen mit der kommenden Entwicklung im Verlauf der 1950er Jahre war sie aber noch recht zurückhaltend. Insbesondere für den privaten Wohnraum galt in der zweiten Hälfte der 1940er Jahre noch die Empfehlung, sich auf eine limitierte, wenig dominante Palette zu beschränken; etwas wagemutiger war dagegen das Erscheinungsbild von Lokalitäten, wie

⁵⁹⁰ Günther: Das deutsche Heim, 1984, S. 126.

⁵⁹¹ Vgl. ebd., S. 109-132.

⁵⁹² Vgl. Eve Rosenhaft: Lesewut, Kinosucht, Radiotismus. Zur (geschlechter-)politischen Relevanz neuer Massenmedien in den 1920er Jahren, in: Alf Lüdtke, Inge MarBolek und Adelheid von Saldern (Hrsg.): Amerikanisierung. Traum und Alptraum im Deutschland des 20. Jahrhunderts, Stuttgart 1996, S. 119-143, hier S. 132

⁵⁹³ Herbert Hoffmann (Hrsg.): Farbige Raumkunst. Siebte Folge: Achtzig neue Raumentwürfe und ausgeführte Räume in Aquarellen und Farbenlichtbildern, 2. Ausg., Stuttgart 1946 (Orig.-Ausg. 1942), o. p.

Veranstaltungssälen und Gaststätten, die stärker frequentiert und daher in höherem Maße der Mode unterworfen waren.⁵⁹⁴

So plante der Architekt Georg Manner 1946 einen Tanzsaal (Abb. 39), der vorwiegend in einer tonalen Skala aus Altrosa- und Purpurtönen gehalten war. Auf Kontrastwirkungen verzichtete er dabei weitgehend. Die Farbe nahm bei dieser Arbeit eine attributive Funktion ein, ohne selbst raumschaffende Wirkung zu entfalten; die Gliederung des Saales erfolgte über traditionelle architektonische Elemente, wie etwa Pilaster. In der Wahl des Purpurs als Grundton bediente sich Manner zudem eines Kanons festlicher Farbkonventionen, wie er schon seit dem Altertum geläufig war.

Im privaten Umfeld wurde die Farbe nach dem Zweiten Weltkrieg ebenfalls nur bedingt genutzt, um räumliche Untergliederungen vorzunehmen. Ein Wohn- und Schlafraum für Gäste, den der Architekt Georg Satink gestaltet hatte (Abb. 40), wurde durch einen Schrankeinbau mit Vorhang unterteilt, nicht jedoch farbig abgesetzt. Bei diesem Entwurf dominierten lichte Töne. Die Wände waren, wie oftmals in dieser Zeit, in Weiß gehalten. In der Einrichtung tauchten die Grundfarben Blau, Rot und Gelb in ihrer pastellfarbenen Abstufung auf. Dieses Gestaltungsprinzip ist in den Beispielen, die in der Publikation *Farbige Raumkunst*⁵⁹⁵ aus dem Jahr 1946 vorgestellt wurden und der auch diese Darstellung entstammt, häufig zu beobachten.

Bei Hans Hartls Entwurf für einen Wohnraum mit Nische (Abb. 41) aus demselben Zeitraum deutete sich dagegen eine Raumorganisation mittels Farbe an. Diese Vorgehensweise sollte in den 1950er Jahren typisch für die Innengestaltung werden. Den Grundakkord bildeten in dieser Arbeit gedeckte Braun- und Beigetöne, wie in der vorangegangenen Dekade üblich. Allerdings nahm der Entwurf im Unterschied zum vorherigen Beispiel eine deutliche Akzentuierung durch Boden-, Decken- und Wandfarben vor. Dadurch erfolgte ein Modellieren der Raumwirkung: Die separate Nische war farblich abgegrenzt und durch den warmen Gelbton ein Anziehungspunkt für das Auge. Möbel, Textilien

⁵⁹⁴ Vgl. ebd.

⁵⁹⁵ Ebd.

und Einrichtungsgegenstände setzten klare Kontraste in Rot, Grün und Schwarz und strukturierten so das Interieur.

Hier zeigten sich erste Ansätze zu einer differenzierten Anwendung der Farbe im Innenraum, die bauliche Strukturen ergänzte und Dimensionen modifizierte. Anregungen zu einer farbintensiveren Raumgestaltung kamen aus dem Ausland. Vielerorts hatte seit Mitte der 1930er Jahre ein Trend zu einer bunteren Gestaltung eingesetzt, so in Frankreich, Mexiko, Skandinavien, der Schweiz und den USA. In der Nachkriegszeit kamen zudem starke Impulse in dieser Richtung aus Italien.⁵⁹⁶

In den 1950er Jahren trat die Farbe in den westdeutschen Interieurs zunehmend als autonomes Element der Raumgestaltung hervor, statt strikt an die tektonischen Strukturen gebunden zu bleiben. Dazu dürfte die Aufhebung fixer Grenzen in der Architektur wesentlich beigetragen haben. Praktische Gründe spielten ebenfalls eine Rolle: So hatte der Stimmungsraum des Jugendstils nur eine Funktion erfüllen müssen. Sein Farbkonzept mit einem dominanten Grundakkord (vgl. Kap. 2.1.) konnte daher nicht auf die 1950er Jahre übertragen werden, in denen eine flexible Raumnutzung nötig war. Innovative Ansätze kamen nach dem Krieg von Seiten des Ausstellungswesens. Diese temporäre Präsentationsform bot einen geeigneten Spielraum, um Neuerungen zu erproben. Anregungen empfing sie beispielsweise aus der Museumsgestaltung, in der aufeinander folgende Räume farblich wechselten. Ein gängiges Schema der Ausstellungsgestaltung war es, die Architektur zu gliedern, indem Bereiche farbig abgesetzt und visuelle Fixpunkte herausgehoben wurden.⁵⁹⁷ So zeigt die Aufnahme aus der Sonderschau „Moderne Werbung des Handwerks“ (Abb. 42), die 1954 in München stattfand, einen Teil der Ausstellungsarchitektur, die Fritz Hierl entworfen hatte. Hier wurde Farbe in starken, mit Hell-Dunkel-Effekten spielenden Kontrasten eingesetzt. Durch die geschwungene Formgebung der Farbfelder trat eine betont flächige, silhouettenhafte Wirkung ein. Zudem wechselte der Raumeindruck durch den Anstrich von Wänden und Decken in unterschiedlichen Helligkeitswerten zwischen Weite und Nähe.

⁵⁹⁶ Vgl. Gatz: *Farbige Räume*, 1956, S. 10.

⁵⁹⁷ Vgl. ebd., S. 170.

Die emotionale Qualität der Farbe und ihre Rolle bei der Schaffung „gestimmter Räume“ (Ludwig Binswanger) hatten schon Johann Wolfgang von Goethe und die Architekten der De Stijl-Bewegung erkannt, wie Heinz Paetzold feststellte.⁵⁹⁸ Auch Helmuth Plessner betonte, so Paetzold, in den 1920er Jahren die Wirkung der Farben auf das Gemüt, wenn er ihnen auch absprach, für sich genommen Träger eines Sinngeltes zu sein.⁵⁹⁹ An dieser Sichtweise, die die emotionale, subjektive Wirkung koloristischer Effekte betonte, besaß die bildende Kunst entscheidenden Anteil. Sie führte eine neue Wertschätzung der Farbe als Gestaltungsmittel, eine „Emanzipation der Farbe“⁶⁰⁰, herbei.

Die Künstler der Moderne setzten Farbe nicht mehr vornehmlich attributiv ein, sondern sie maßen ihr eine künstlerische Eigenständigkeit bei, die ihr unabhängig von der Form zukam.⁶⁰¹ Eine Konsequenz daraus war, dass der Seh-Akt stärker in das Bewusstsein rückte. Diese Entwicklung prägte auch die alltägliche Rezeption der Farben. Sie beanspruchten als autonome Elemente einen selbständigen ästhetischen Stellenwert. So bemerkte der Philosoph und Psychologe Eckart Heimendahl 1961:

Farben sind in vielen Fällen geradezu das *Abzeichen* [Hervorhebung im Orig.] der Dinge. Da sie je nach ihrer Qualität sehr verschiedene Stimmungen hervorrufen, da außerdem dieselben Dinge jeweils verschiedene Farben zeigen, werden sie uns auch zu selbständigen Elementen, gleichsam selbst zu optischen „Dingen“.⁶⁰²

Das Sprechen über Farbe, losgelöst von Aspekten der Form bzw. Objektzuordnungen, erforderte freilich eine Terminologie, die einen intersubjektiven Austausch über Nuancen ermöglichte. Das bedeutete, dass Richtwerte festgelegt werden mussten. Die USA waren Vorreiter, wenn es um die

⁵⁹⁸ Vgl. Heinz Paetzold: *Ästhetik der neueren Moderne. Sinnlichkeit und Reflexion in der Konzeptionellen Kunst der Gegenwart*, Stuttgart 1990, S. 30.

⁵⁹⁹ Vgl. ebd., S. 48.

⁶⁰⁰ Max Imdahl: *Farbe: Kunsttheoretische Reflexionen in Frankreich*, München 1987, S. 152.

⁶⁰¹ Diese Entwicklung äußerte sich unter anderem in einer allmählichen Verlagerung der Wertschätzung von der Zeichnung hin zur Farbe seit dem 17. Jahrhundert. Vgl. Lorenz Dittmann: *Farbgestaltung in der europäischen Malerei. Ein Handbuch*, Köln/Weimar/Wien 2010, S. 274-320; Kazuko Yamaguchi: *Farbenlehre bei Kant, Schelling und Hegel*, in: Lothar Knatz und Tanehisa Otabe (Hrsg.): *Ästhetische Subjektivität. Romantik & Moderne*, Würzburg 2005, S. 274-288, hier bes. S. 274 sowie Imdahl: *Farbe*, 1987.

⁶⁰² Eckart Heimendahl: *Licht und Farbe. Ordnung und Funktion der Farbwelt*, unveränd. Nachdr., Berlin (West) 1974 (Orig.-Ausg. 1961), S. 9.

Standardisierung der Farben ging. So besaß das Bureau of Standards in Washington eine Abteilung „colorimetry“, die der Erarbeitung einheitlicher Normen und einer Nomenklatur für Farben diente. In erster Linie sollten hier Vorgaben für die Industrie bereitgestellt werden. Diese Institution brachte bereits 1929 ein Farbsystem auf der Grundlage des „Munsell Color System“ von Albert Henry Munsell heraus, das in den folgenden Jahren noch überarbeitet wurde.⁶⁰³ Der „Deutsche Normenausschuß“, das heutige Deutsche Institut für Normung, beauftragte dagegen erst 1938 den Physiker Manfred Richter mit der Erarbeitung eines Farbordnungsschemas, das das bis dahin genutzte System Wilhelm Ostwalds ersetzen sollte. Richter brachte 1947 einen ersten Farbenatlas heraus. Eine daran anknüpfende Version der „DIN 6164“ folgte 1952. Sie wurde 1962 und 1978 erweitert. Dieses System konnte jedoch in Industrie und Kunst nie recht Fuß fassen, wie Rolf G. Kuehni und Andreas Schwarz anmerkten.⁶⁰⁴

In den 1950er Jahre kam die Farbpsychologie in Mode. Entsprechend schenkte man ihrer Anwendung im Innenraum, speziell im Wohnraum, große Aufmerksamkeit. Dieser Ansatz ging von einer konkreten Wirkung der Farben auf den Menschen aus und verfolgte das Ziel, diesen behaupteten Zusammenhang bewusst zu nutzen, um bestimmte Effekte zu erreichen. Nicht nur im privaten Umfeld maß die Farbpsychologie dem Kolorit der Innenräume große Bedeutung für das Wohlbefinden der Bewohner bei, sondern auch in der Wirtschaft, zum Beispiel als Mittel der Leistungssteigerung von Industriearbeitern. Das Konzept kam nach dem Zweiten Weltkrieg aus den USA, wo es als „Color conditioning“ bezeichnet wurde, nach Europa. Mit diesem Trend war ein neuer Beruf, der des „Farb-Ingenieurs“, zuständig für Auswahl und Zusammenstellung von Farben, geboren.⁶⁰⁵

Wesentlich für den farbpsychologischen Ansatz war der Bezug auf den Menschen. Farbgestaltung wurde als stets an das erlebende Individuum gekoppelt gedacht. Der Zoologe Heinrich Frieling, Leiter des 1949 von ihm selbst gegründeten

⁶⁰³ Vgl. Elizabeth Burris-Meyer: *Color and Design in the Decorative Arts*, New York 1940, S. 13-17 sowie Rolf G. Kuehni und Andreas Schwarz: *Color ordered. A Survey of Color Order Systems from Antiquity to the Present*, Oxford/New York 2008, S. 160.

⁶⁰⁴ Vgl. Kuehni/Schwarz: *Color ordered*, 2008, S. 162f.

⁶⁰⁵ Vgl. Violett für Melancholiker, in: *Der Spiegel*, 28. Ausg., 13. Juli 1950, S. 40f., Online-Ressource: <http://www.spiegel.de/spiegel/print/d-44448962.html>.

„Farbenpsychologischen Instituts“ in Marquartstein und in Deutschland in den 1950er Jahren ein prominenter Vertreter der Farbpsychologie, drückte diesen Anspruch aus: „[...] der Gegenstand muß sich farblich mit dem Menschen zu einer höheren Ordnung runden.“⁶⁰⁶ Frieling berief sich auf die Farbenlehre Goethes und nahm eine unmittelbare Wechselwirkung zwischen einer äußerlich wahrgenommenen Farbe und dem Seelenleben des Menschen, das darauf mit einer inneren „Gegenfarbe“ antworte, an.⁶⁰⁷ Mit seinem Modell übertrug er das physiologische Phänomen des Sukzessivkontrastes, bei dem Nachbilder in der Gegenfarbe der ursprünglich wahrgenommenen farbigen Fläche gesehen werden, auf die Psychologie.

Darüber hinaus wies Frieling Farbwerten bestimmte Eigenschaften zu. Anknüpfend an die Temperamentenlehre schloss er von bevorzugten Farben auf Charaktereigenschaften. So zeigten Melancholiker seiner Ansicht nach eine Präferenz für Grünblau und Violett. Zentraler Maßstab seines Systems war der durchschnittliche erwachsene Mitteleuropäer, dessen Lieblingsfarbe Ultramarinblau sei. Dieser Ton drücke „fortschreitende Individualisierung [...], die logisch denkende Weltbetrachtung“⁶⁰⁸ aus.

In der Innenarchitektur schlug sich eine solche Einteilung der Farben nach Mentalitäten nieder. Bei ihrem Entwurf zur „Wohnung eines kinderlosen, berufstätigen Ehepaares“ (Abb. 36) stellte die Innenarchitektin Herta-Maria Witzemann Farbflächen gegenüber, denen sie unterschiedliche Stimmungs- und Aktivitätswerte zuordnete. Grau, Braun und Dunkelblau zählte sie zu den „dunklen und sich passiv verhaltenden Flächen“⁶⁰⁹, geeignet als zurückhaltender Hintergrund, während sie über die helle Wand bemerkte: „Sie blitzt auf wie Sonnenschein und verströmt Freude.“⁶¹⁰ Das Wechselverhältnis zwischen diesen unterschiedlich gestimmten Farbwerten verstand die Gestalterin als ein dynamisches Zusammenspiel. Dementsprechend sah sie die Kombination der

⁶⁰⁶ Heinrich Frieling: Praktische Farbenlehre. Eine Einführung in die Physiologie des Farbsehens und die psychologische Farbenlehre für die Praxis, Minden 1956, S. 85.

⁶⁰⁷ Eckart Heimendahl verwies 1961 auf die verbreitete, oftmals unausgesprochene Rezeption der Farbenlehre Goethes in der damaligen deutschen Farbenlehre. Dagegen finde die moderne Theorie Ewald Herings (1834 – 1918) zur Farbenpsychologie kaum Nachfolge. Vgl. Heimendahl: Licht und Farbe, 1974, S. 53.

⁶⁰⁸ Violett für Melancholiker, 1950, S. 41.

⁶⁰⁹ Witzemann: raum, werkstoff, farbe, 1957, S. 84.

⁶¹⁰ Ebd.

Nuancen als ein auf Ausgleich bedachtes „Schachspiel mit Farbwerten“⁶¹¹ an. Den verschiedenen Tönen ordnete sie somit jeweils eine Stimmung und ein „Gewicht“ zu, das sich nach ihrem optischen Effekt bemaß.

Neu an diesem Ansatz war, dass die Räume nicht mehr, wie es im Jugendstil der Fall gewesen war, eine klare Farbzuoordnung und somit einen Stimmungswert zugeteilt bekamen, sondern die Kontrastwirkung wesentlich für den Raumeindruck wurde. Die Farbe war ein zentrales Hilfsmittel, um Räume im Sinne einer Gesamtkomposition zu strukturieren. Für ein harmonisches Ergebnis war ausschlaggebend, ein ausgeglichenes Verhältnis zwischen den farbigen Elementen herzustellen.

In den Interieurs der Nachkriegszeit setzte sich in Westdeutschland zusehends die Farbe als autonomer Wert durch. Dies kam auch in dem raschen Wechsel der Farbgestaltung zum Ausdruck: Bei den Ausgaben für die Wohnungseinrichtung waren Anstriche, Farben und Tapeten die Posten, die am häufigsten zu verzeichnen waren.⁶¹² Die Gestalter der 1950er Jahre verwiesen auf die gegenstandslose Kunst als Lehrmeisterin. Stellvertretend hierfür steht die Aussage Juliane Bartsch-Rohs: „Es gibt jetzt Innenräume, deren farbige Gestaltung anmutet wie die Übertragung eines abstrakten Gemäldes in die dritte Dimension.“⁶¹³ Die Farbpalette in der Innenarchitektur der 1950er Jahre ging oft von den reinen Farben aus, die durch Beimischung von Schwarz oder Weiß abgeschattiert wurden und arbeitete mit klaren Kontrasten, statt Valeur-Nuancen zu kombinieren.⁶¹⁴ Auf diese Weise entstand ein flächiger Eindruck, der die Konturlinie der einzelnen Gegenstände betonte.

Farbzusammenstellungen im Innenraum variierten je nach der gestellten Aufgabe; im privaten Bereich fand der persönliche Geschmack naturgemäß mehr Berücksichtigung, als im öffentlichen Raum, wo Erkenntnisse der Farb- und gegebenenfalls der Werbepsychologie möglichst genutzt wurden.⁶¹⁵ In der Privatwohnung konnte die Intensität der Töne mitunter sehr stark variieren. So

⁶¹¹ Ebd.

⁶¹² Vgl. Silbermann: Vom Wohnen der Deutschen, 1963, S. 97.

⁶¹³ Bartsch-Roh: Die moderne Wohnung, [1954], S. 16.

⁶¹⁴ Vgl. ebd., S. 16ff.

⁶¹⁵ Vgl. Gatz: Farbige Räume, 1956.

zeigt eine Skizze zur Farbabstimmung einer Etagenwohnung der Meisterschule Hildesheim (Abb. 43) für die eigentlichen Wohnräume – das Wohnzimmer und das Speisezimmer – sowie die Diele leuchtendere Farben als im Schlafräum und Kinderzimmer; Wirtschaftsräume wie Küche und Anrichterräume wurden farblich gänzlich zurückgenommen. Möbel, zum Beispiel Tischplatten, Sesselbezüge und Schrankansichten, wurden als farbige Akzente genutzt. Bei der koloristischen Behandlung der einzelnen Raumelemente wurde kein qualitativer Unterschied vorgenommen; Einrichtungsgegenstände, Wandflächen und -partien, Bodenbeläge und Decken waren einer Farbgestaltung gleichermaßen zugänglich. Die weiße Wand galt nicht als neutraler gestalterischer Grundkanon. So bemerkte der Autor Konrad Gatz in seiner Publikation *Farbige Räume*: „Obwohl weiße Flächen den Helligkeitseffekt steigern können, sollte man von ihnen wenigstens bei Wänden absehen; sie verlangen mehr Seharbeit als farbige und wirken weniger wohltuend als diese.“⁶¹⁶

Zusammenfassend lässt sich festhalten, dass Farbe in der westdeutschen Innenarchitektur der 1950er Jahre dezidiert als ein subjektiver Wert galt, dem psychologisches Gewicht zugemessen wurde. Sie trug nicht nur dazu bei, Räume zu strukturieren, sondern auch, sie als ästhetische Komposition lesbar werden zu lassen. Durch Farbe traten die Formen und ihr Verhältnis zueinander umso klarer hervor. Der Bezug zum erlebenden Individuum wurde auch hier entschieden gesucht.

⁶¹⁶ Gatz: *Farbige Räume*, 1956, S. 153f.

4.3. Die Auslegung des „Form“-Begriffes

Der Begriff der „Form“ war in den 1950er Jahren aus zwei Gründen ein zentraler Wert im öffentlichen Bewusstsein, wie die Wirtschaftswissenschaftlerin Else Meißner seinerzeit bemerkte. Sie stellte fest,

daß die Form ein wichtiger Wirtschaftsfaktor ist, und gleichzeitig, daß sie im Gegensatz zu anderen Wirtschaftsfaktoren nicht rational erfaßbar ist. Ferner wurde erkannt, daß die Form als Träger und Ausdruck geistigen Inhalts das Kulturbild der Zeit bestimmt.⁶¹⁷

Wirtschaftlicher Aufschwung und kulturelle Selbstvergewisserung – diese beiden Motive trugen demnach dazu bei, die „Form“ zu einem wichtigen Diskussionsthema der Nachkriegszeit zu erheben. Tatsächlich entpuppte sich die Suche nach der „guten Form“ als eines der wesentlichen Anliegen der ästhetischen Debatte der 1950er Jahre. Der Arbeitskreis für industrielle Formgebung (AiF) widmete sich vorrangig dieser Aufgabe. Zur Beurteilung formschöner Industrieerzeugnisse erarbeitete dieses Gremium konkrete Richtlinien. Die Gestalt industrieller Produkte sollte, so das Ergebnis dieser Überlegungen, neben dem Zweck des Artikels, seinem Werkstoff und dem Herstellungsverfahren besonders nach ihrem „Ausdrucksgehalt“, das heißt nach ihrem Bezug zum Menschen, beurteilt werden.⁶¹⁸ Dagegen distanzierte sich der Kreis davon, mit der Form einen feststehenden Sinngehalt zu verknüpfen, also ikonografischen Zuschreibungen zu folgen.

Das Gremium hob vornehmlich das Argument der Ästhetik hervor. Hierbei setzte es einen intersubjektiven und interkulturell geltenden Maßstab voraus. So hob der Architekt Günter Fuchs in einem Vortrag, den er 1955 vor dem AiF in Selb hielt, hervor, dass die Suche nach Schönheit als dem, „was allen Menschen von Natur aus gemeinsam ist“⁶¹⁹, als zentrale Bestrebung hinter der Aufstellung der genannten Richtlinien stehe. Dagegen grenzte er sich (mit Verweis auf Kandinskys Formlehre) von der Vorstellung allgemein verbindlicher

⁶¹⁷ Meißner: Qualität und Form, 1950, S. 92.

⁶¹⁸ Diese allgemeinen Richtlinien für die Beurteilung formschöner Industrieerzeugnisse wurden dargelegt in: Günter Fuchs: Über die Beurteilung formschöner Industrieerzeugnisse, Essen [1955], S. 5f.

⁶¹⁹ Ebd., S. 11.

Bedeutungszuschreibungen an die Form ab. Eine wesentliche Schwäche des Form-Begriffes am Bauhaus war ihm zufolge die Annahme, in der Form ließen sich Zeittendenzen verbindlich und für jedermann gleichermaßen verständlich ausdrücken. Fuchs fasste dagegen inhaltliche Assoziationen in Bezug auf die Form als rein subjektiv auf.⁶²⁰

Institutionen in Gestaltungsfragen, wie der Deutsche Werkbund, traten nach dem Zweiten Weltkrieg für ein sachliches Design ein. Die Argumentation für diese ästhetische Linie hatte sich im Lauf der Zeit jedoch verändert. Die Begründungsprinzipien des avantgardistischen Designs der Weimarer Jahre, wie Qualität und Funktionalität, waren von den Nationalsozialisten für ihre Zwecke vereinnahmt worden.⁶²¹ Kennzeichnend für den Formbegriff der 1950er Jahre war die Anerkennung allgemein gültiger, intuitiver Kriterien, die jedoch vor allem ästhetischer Natur waren. Der Schönheit kam nach dieser Sichtweise überindividuelle Bedeutung zu.

Daran schloss sich eine moralische Dimension an. Mit einer Förderung des Schönheitssinnes, einer ästhetischen Erziehung, verknüpften zahlreiche Künstler und Intellektuelle jener Zeit die Vorstellung, das menschliche Miteinander und die Gemeinschaft zu fördern. Die „gute Form“ und ihre Pflege besaßen aus dieser Warte Bedeutung für den Aufbau einer neuen und – so die Hoffnung – humanen Gesellschaft. Zugleich lehnten die Theoretiker der Nachkriegszeit es ab, die Form als Träger von inhaltlich-politischen Bedeutungszusammenhängen zu interpretieren. In diesem Punkt lag der wesentliche Unterschied zu den Konzepten der Weimarer Zeit.⁶²²

Bei dieser Umorientierung und Beschränkung auf das Ästhetische ist die unmittelbar vorausgegangene NS-Zeit zu berücksichtigen; die Propaganda jener Jahre hatte mit leicht erkennbaren Symbolen gearbeitet, die Sinngelalte der Ideologie im Alltag vor Augen führten.⁶²³ Auch im Designbereich hatte das Regime es verstanden, heterogene Richtungen, wie den Stromlinienstil, ländliche

⁶²⁰ Vgl. ebd.

⁶²¹ Vgl. Betts: *The Authority of Everyday Objects*, 2004, S. 81f.

⁶²² Vgl. ebd., S. 81.

⁶²³ Vgl. Kurt Bauer: *Nationalsozialismus. Ursprünge, Anfänge, Aufstieg und Fall*, Wien/Köln/Weimar 2008, bes. S. 120.

Handwerkskunst, Klassizismus oder funktionalistisches Design, dem ideologischen Schema einzupassen. Gestaltungsfragen wurden in den Dienst der politischen Agitation gestellt. Der Designhistoriker Gert Selle kam zu dem Schluss:

Die Leistung [der nationalsozialistischen Politik im Designbereich, Anm. H. K.] besteht in der Gestaltung des Wahns zum Sinn, der in bestimmten Produktbildern eine für alle vereinbarte, feste Gestalt annimmt. Plötzlich stimmen einzelne Produkte mit dem kollektiv phantasierten Mythos überein – siehe Volkswagen.⁶²⁴

Der „Form“-Begriff der 1950er Jahre war daher weit mehr als eine bloß gestalterische Frage. Vielmehr drückte sich hierin auch eine Suche nach neuen Begründungszusammenhängen aus, die zu einem großen Teil aus der historisch verankerten Skepsis gegenüber ideologischen Vereinnahmungen herrührte.

4.3.1. Die „organische“ Form

Während die sachliche Formgebung den Forderungen der avantgardistischen Gestalter in den 1950er Jahren entsprach, zeigten sich im Alltagsdesign davon abweichende Tendenzen. Das funktionalistische Design erfüllte nur zu einem geringen Teil die Erwartungen der Verbraucher.⁶²⁵ Das ästhetische Erscheinungsbild der Nachkriegszeit war vielmehr geprägt von der so genannten „freien Form“, die in Westdeutschland allgemein als „organisch“ angesprochen wurde⁶²⁶. Dieser Begriff war jedoch nicht eindeutig definiert. Für die 1950er Jahre gelten in formaler Hinsicht die generellen Feststellungen, die Mathias Remmele zur „organische Form“ formuliert hat:

Die Meinungen und Vorstellungen darüber, was, bezogen auf das Design, als organisch bezeichnet werden kann, gehen weit

⁶²⁴ Selle: Geschichte des Design, 2007, S. 215.

⁶²⁵ Vgl. Ines Herr: Als die Stilfrage zur Moralfrage wurde. Wohnen in der BRD der Nachkriegszeit, in: Gabriele D. Grawe und Christina Threuter (Hrsg.): Gute Stube, Gute Form – Neues Heim, Neue Heimat. Vom Bauhaus zur Produkt- und Objektkultur in den 50ern, Ausst.-Kat. Kunsthalle der Europäischen Kunstakademie Trier/Deutsche Werkstätten Hellerau in Dresden, Trier 2000, S. 11-22, hier S. 11.

⁶²⁶ Der Begriff der „organischen Form“ wurde im Ausland differenzierter verwendet. Auf diesen Aspekt gehen die Ausführungen zur Genese der organischen Form in diesem Kapitel näher ein.

auseinander. Im allgemeinen wird dieses Attribut auf all jene Gestaltungen angewandt, die sich, statt durch eine klar ablesbare, streng geometrische Erscheinung, durch eine fließende, weiche Linienführung bzw. durch eine gekurvte, gerundete oder sanft modellierte Form auszeichnen. Mit der Bezeichnung „organisch“ wird entsprechend in der Regel auf eine formale Verwandtschaft zwischen dem gestalteten Objekt und einem „natürlichen“ Körper oder Körperteil angespielt.⁶²⁷

Dieser Charakterisierung entsprechend, umfasste der Terminus in den 1950ern insbesondere Objekte, die eine gekurvte Linienführung aufwiesen. Diese Merkmale erlaubten es, subjektive Assoziationen zu ersinnen und der Phantasie freien Lauf lassen. Insofern wirkte diese Strömung befreiend auf die Designlandschaft der Nachkriegszeit, da sie sich vom Althergebrachten löste. Ines Herr hat darauf verwiesen, wie ungewohnt diese Gestaltung für die westdeutsche Bevölkerung zu dieser Zeit war:

Der *Gelsenkirchener Barock* [Hervorhebung im Orig.] war nichts neues, die funktionalen Gestaltungsprinzipien der 50er Jahre waren ein Neofunktionalismus, aber die Nierentische, Tütenlampen, Cocktailsessel etc., waren sie nicht das wirklich Neue? Verkörperten nicht gerade sie das, wonach alle suchten: Gemütliche, preisgünstige, flexible Modernität?⁶²⁸

Die Vorbilder zu diesem Design kamen aus dem Ausland, insbesondere den USA und Skandinavien. In diesen Ländern hatte sich eine entsprechende Ästhetik bereits seit den 1930er Jahren entwickelt.⁶²⁹ In Westdeutschland setzte sie sich erst nach dem Krieg, zu Beginn der 1950er Jahre, durch. Dort fasste sie jedoch umso rascher Fuß und breitete sich innerhalb kürzester Zeit aus. Schon 1952 nahmen die Zeitgenossen in der Bundesrepublik die dominante Tendenz zur organischen Form im Design klar zur Kenntnis. Die Merkmale dieser Gestaltungsweise umriss ein Kommentar aus diesem Jahr in der Zeitschrift *Die Kunst und das schöne Heim*, der anlässlich der Eröffnung des Möbelhauses „form im raum“ in München erschien:

⁶²⁷ Mathias Remmele: Organisches Möbeldesign 1930-1960, in: Beate Manske (Hrsg.): Die organische Form. 1930 bis 1960: Produktgestaltung, Ausst.-Kat. Wilhelm-Wagenfeld-Stiftung, Bremen 2003, S. 21-53, hier S. 22.

⁶²⁸ Herr: Als die Stilfrage zur Moralfrage wurde, 2000, S. 20.

⁶²⁹ Vgl. Beate Manske (Hrsg.): Die organische Form. 1930 bis 1960: Produktgestaltung, Ausst.-Kat. Wilhelm-Wagenfeld-Stiftung, Bremen 2003.

Ein Wesenszug der vertretenen Richtung scheint in einer mutigen Abkehr vom Zwang des *rechten Winkels* zu liegen, wobei man sich mit verschiedenen führenden Architekten aus dem In- und Ausland einig weiß. Angestrebt wird jeweils eine in sich abgeschlossene Körperform, die dem Auge mehr Ruhe und Gefallen bietet als eine rechteckige, deren Kanten sich erst im Unendlichen treffen. Dabei ist die Bauweise aus der Funktion abgeleitet und bietet Bequemlichkeit. Eine kennzeichnende Eigenschaft vieler Gegenstände ist auch eine *erhebliche Bodenfreiheit* (20 bis 50 cm), wobei bei Sesseln wie auch bei Schränken vorwiegend von gebogenen Schichtholzfüßen Gebrauch gemacht wird. Das Resultat: man sieht die Bodenfläche des Raumes genau wie die Decke bis zu den Wänden und *empfindet den Raum stärker, die Dinge darin jedoch leichter, schwebender und organischer.*⁶³⁰ [Sämtliche Anmerkungen und Hervorhebungen im Orig.]

Unter einer „organischen Form“ verstand man in Westdeutschland somit eine „flüssige“, meist biomorphe Formgebung. Ein weiteres Kennzeichen war der Eindruck von Leichtigkeit und Zierlichkeit, den die so gestalteten Objekte vermittelten. Damit unterschied sich der Begriff in diesem Jahrzehnt von der Bedeutung, die er um die Zeit der Jahrhundertwende besessen hatte. So hatte der Jugendstil Günter Bandmann zufolge das „organische Ornament“ in zweifacher Weise verstanden: zum einen als „flüssigen Duktus“, zum anderen als Reduktion auf geometrische Grundformen, die Versinnbildlichung von „Urgesetzen“.⁶³¹ Angelika Kastenholz hat in ihrer Dissertation gezeigt, dass beide Richtungen auf einen gemeinsamen Ursprung zurückgingen und Ausdruck eines gewandelten Naturbegriffes waren.⁶³² Die organische Form des Jugendstils war somit kein primär formales Prinzip, im Gegensatz zu den 1950er Jahren.

Das organische Design der Nachkriegszeit in Westdeutschland besaß dagegen teilweise eine andere Entstehungsgeschichte und richtete sich primär nach äußerlichen Charakteristika. Die Analogie zu Naturprozessen war hier nicht

⁶³⁰ H. J. Ziersch: Bewegte Form im Wohnraum, in: Die Kunst und das schöne Heim, 50. Jg., 1952, Heft 10, S. 382ff., hier S. 383.

⁶³¹ Vgl. Bandmann: Ikonologie des Ornaments, 1958/1959, S. 239f.

⁶³² Vgl. Angelika Kastenholz: Von der natura naturata zur natura naturans. Die Neuorientierung von Ornament und Naturbegriff während der Jugendstilbewegung auf der Grundlage der englischen Vorleistungen, Bonn, Univ., Diss., 2001. Möglicherweise war die Beschränkung der 1950er Jahre auf die „flüssige“ organische Form auch Ausdruck einer Abgrenzung zu der Formgebung der 1920er Jahre und dem Bestreben, eine unabhängige gestalterische Linie zu entwickeln. Vgl. dazu den Hinweis in: Arno Votteler (Hrsg.) und Herbert Eilmann (Mitverf.): 125 Jahre Knoll. Vier Generationen Sitzmöbel-Design, Stuttgart/Zürich 1990, S. 26f.

obligatorisch gegeben. Tatsächlich war der Terminus „organisch“ zu dieser Zeit ein ausgesprochen heterogener Begriff.

Die Zeitschrift *Die Kunst und das schöne Heim* beispielsweise bemerkte 1952 das Eindringen biomorpher Gestaltungsmerkmale bei industriell gefertigten Möbeln und kleinen Gebrauchsgegenständen.⁶³³ In der deutschsprachigen Literatur zum Design der 1950er Jahre wird – im Unterschied etwa zu amerikanischen Arbeiten⁶³⁴ – jedoch selten explizit zwischen der „organischen“ flüssigen Linienführung und „abstrakten“ Tendenzen (nach damaligem Sprachgebrauch) unterschieden. Beide Richtungen traten in Westdeutschland, dessen Entwicklung in Fragen der Gestaltung durch Nationalsozialismus und Krieg stagniert hatte, zeitgleich in Erscheinung. Dementsprechend wurden sie oft als gemeinsames Phänomen rezipiert. Im Ausland hatten sie sich dagegen autonom entwickelt.

Die Designhistorikerin Lesley Jackson hat sich darum bemüht, einen internationalen „New Look“ für die 1950er Jahre zu identifizieren und dessen Genese nachzuvollziehen. Ihr zufolge handelte es sich bei der Durchsetzung dieses Stils um eine Entwicklung, die in zwei Schritten verlief. Der ersten Welle, Jackson bezeichnete sie als „organic modernism“, habe die künstlerische Plastik als wichtigste Inspirationsquelle zugrunde gelegen; dementsprechend habe sie die Form dreidimensionaler Gegenstände, einschließlich der Architektur, umgestaltet. Die zweite Welle habe einen Wandel in der Mustergestaltung von Textilien, Tapeten und Keramiken nach sich gezogen. Sie beziehe sich auf Anregungen aus der zeitgenössischen ungegenständlichen Malerei.⁶³⁵

So plausibel Jacksons Einteilung ist, kann sie nicht in allen Punkten uneingeschränkte Gültigkeit für sich beanspruchen. Die für die 1950er Jahre typischen non-figurativen, organische Entwürfe im Musterdesign hatten beispielsweise, zumindest in ihren Anfängen, mitunter durchaus konkrete Vorbilder in der Natur, statt sich allein aus dem Kunstdiskurs zu speisen. Ihren

⁶³³ Vgl. Guido Harbers: Die gute Industrieform. Ausstellung der Städtischen Kunsthalle Mannheim, in: *Die Kunst und das schöne Heim*, 50. Jg., 1952, Heft 10, S. 396 sowie Guido Harbers: Flüssige Formen auch im kleinen Gebrauchsgegenstand. Arbeiten nach Entwürfen von Igl, München, in: *Die Kunst und das schöne Heim*, 50. Jg., 1952, Heft 10, S. 398ff.

⁶³⁴ Vgl. beispielsweise Kosuda-Warner: *Kitsch to Corbusier*. 1995.

⁶³⁵ Vgl. Jackson: *The New Look*, 1991, S. 9.

Ausgangspunkt nahm diese Richtung bei den Arbeiten des deutschen Physikers Max von Laue, der 1912 erstmals Röntgenstrahlen einsetzte, um kristalline Strukturen zu untersuchen. Die Wissenschaftler der Folgezeit erfassten die atomaren Anordnungen in Diagrammen. Diese brachten Helen Megaw vom Girton College in Cambridge Ende der 1940er Jahre auf die Idee, sie als Grundlage textiler Musterentwürfe heranzuziehen – ein Gedanke, der von Mark Hartland Thomas, Kopf des Council of Industrial Design's Industrial Division, weiterentwickelt wurde. Für das „Festival of Britain“ im Jahr 1951 richtete er eine „Festival Pattern Group“ ein, die für unterschiedliche Industriezweige Entwürfe auf der Basis kristalliner Strukturen erarbeitete.⁶³⁶ Die britischen Mustervorbilder wurden teilweise auf direktem Wege, so über freiberuflich tätige Entwerfer wie Lucienne Day, nach Deutschland vermittelt.

Für die westdeutsche Designlandschaft der Nachkriegszeit lässt sich eine Unterscheidung zwischen „organischer“ und „abstrakter“ Gestaltung, wie Jackson sie vornimmt, nicht eindeutig treffen. Parallel zum Aufkommen der organischen Form im Design fanden gegenstandslose Gestaltungsmotive Eingang in die westdeutsche Wohnwelt. So zeichnete sich hier – mit kriegsbedingter Verzögerung – der Umschwung in beiden Bereichen 1952 ab und wurde als eine gemeinsame Tendenz wahrgenommen. Die Marburger Tapetenfabrik rühmte sich beispielsweise damit, bereits 1953 mit der Kollektion „neue form“ den „noch schlummernden Geschmackswandel intuitiv vorweg“ genommen und „erstmalig in einer geschlossenen Kollektion die künstlerisch gestaltete gegenstandslose Tapete“⁶³⁷ popularisiert zu haben. Die von Elsbeth Kupferoth für diese Karte gestalteten Muster entsprachen weitgehend der flüssigen, biomorphen Formgebung (vgl. Kap. 2.3.1.).

Beide Begriffe, „organisch“ wie „abstrakt“, werden in der deutschsprachigen Literatur bis heute regelmäßig im Sinne einer gegenstandslosen, freien Gestaltungsweise gebraucht. In der jungen Bundesrepublik fand die Übernahme

⁶³⁶ Vgl. Margaret Timmers: Artikel zu „Kat.-Nr. 1.11.d.: Dr Helen Megaw (born 1907). Diagram of the crystal structure of afluorite, showing by contours the interatomic distances in the structure“, in: Susan Lambert (Hrsg.): Pattern and Design. Designs for the Decorative Arts. 1480-1980, Ausst.-Kat. Victoria and Albert Museum, London 1983, S. 37f.; Jackson: Twentieth-century pattern design, 2007, S. 96f.

⁶³⁷ Schwab: Menschen, Muster und Maschinen, [1959], o. p.

dieser Charakteristika in Auseinandersetzung mit der eigenen Bau- und Designtradition statt, so dass der Einfluss der internationalen Kunstszene keinesfalls überbewertet werden darf. Wie Mathias Remmele betonte, ist beim organischen Design – nicht nur in Westdeutschland, sondern auch im Ausland – vielmehr von einem indirekten Einfluss der Kunst auszugehen, statt von einer unmittelbaren Aneignung.⁶³⁸ Die Betonung der ungegenständlichen Kunst als hauptsächlicher Inspirationsquelle ist aus einem weiteren Grund problematisch: Diese Zuschreibung orientiert sich an formalen Charakteristika und läuft Gefahr, einseitig zu bleiben. Unter diesem Blickwinkel erscheint vieles dem Anschein nach konträr, das mitunter jedoch enger verknüpft ist, als man zunächst vermuten könnte. Das Beispiel der Figurintapeten in Deutschland verdeutlicht dies: Als narrativ figürliche Dessins scheinen sie auf den ersten Blick mit den zeitgleichen non-figurativen Mustern wenig gemeinsam zu haben. Und doch gibt es, wie gezeigt, große Übereinstimmungen, wenn es um ihre Wirkung auf den Betrachter und ihre Rolle im Raumbild geht (vgl. Kap. 2.2.2.). Beide bieten sie dem Rezipienten ein Wahrnehmungsangebot, das ganz ähnlich strukturiert ist.

Der Stil der 1950er Jahre lebte, besonders in Deutschland, von einem Verschwimmen der Grenzen zwischen Zwei- und Dreidimensionalität. Gerne arbeiteten die Gestalter in allen Bereichen mit einer flächigen, schablonenhaften Wirkung. In der Raum- und Möbelkunst etwa, aber auch in der Mode, dominierte die Silhouette, während bei den Dessins die Konturlinie und die Fläche überragende Bedeutung besaßen. Aus diesem Ansatz heraus erklärt sich die zu dieser Zeit äußerst beliebte Metapher des „Raumbildes“. Tatsächlich näherten sich drei- und zweidimensionale Objekte in ihrer visuellen Wirkung stark an. Aus dieser Perspektive überrascht es nicht, dass zum Beispiel in der Tapetenindustrie, aber auch in anderen Branchen, die sich mit Flächengestaltung beschäftigten, zahlreiche Bildhauer als Designer arbeiteten. Für die damalige Zeit stellte dies keinen Widerspruch dar.

Charakteristisch für diese Annäherung zwischen plastischer und grafischer Gestaltung war beispielsweise die Kollektion „neue form“ der Marburger Tapetenfabrik, gestaltet von der Designerin Elsbeth Kupferoth. Indem eine

⁶³⁸ Vgl. Remmele: Organisches Möbeldesign, 2003, S. 24.

Tapetenkollektion (die ja gerade der Ausschmückung von Flächen dient) den Titel „neue form“ erhielt, wird augenscheinlich, dass „Form“ in den 1950er Jahren keineswegs primär als räumliche Ausdehnung, als dreidimensionales Gebilde, konzipiert war. Vielmehr bestimmte sie sich maßgeblich nach ihrer Konturlinie. Hier wird ein wesentliches Merkmal der Alltagskultur dieser Jahrzehnte greifbar: die Tendenz zur „Entmaterialisierung“⁶³⁹ bei gleichzeitiger Hervorhebung der harmonischen Linienführung der Objekte. Die Arbeiten Arnold Bodes als Raumgestalter und als Entwerfer von Möbeln in den 1950er Jahren stehen exemplarisch für diese Merkmale. Der Künstler griff neue Materialien, beispielsweise Plastik, sowie die neue „organische“ Formgebung in seinen Schöpfungen auf. Dabei stand die ausgewogene Umrisslinie im Vordergrund, wohingegen die räumliche Wirkung zurücktrat. Die Form seiner Möbel entwickelte Bode von der Kontur her.⁶⁴⁰

Wenn auch die formalen Charakteristika beim Begriff des „Organischen“ in der westdeutschen Nachkriegszeit zentrale Bedeutung besaßen, so erschöpfte sich der Terminus nicht in dieser Zuschreibung. Vielmehr war er eines *der* Schlagworte der 1950er Jahre. Mit ihm verband sich der Ausdruck eines neuen Lebensgefühls. Das Wohnen selbst betrachteten die Zeitgenossen unter dieser Warte. So erhob sich die Forderung nach einer „organischen“ Verbindung zwischen Haus, Natur und Umgebung sowie im Gebäudeinneren nach einem „organischen“ Zusammenfließen der Räume. Die Innenarchitektin Herta-Maria Witzemann schrieb:

Glich früher das Haus oft einer Festung, die sich gleichsam der Außenwelt verschloß, so fügt es sich heute organisch in die Umwelt. [...] Die gleiche Wandlung erlebte der Innenraum. Wurde früher jeder Raum für sich behandelt und später in besonderer Funktion bewohnt, so fließen heute die Räume des modernen Hauses ineinander [...].⁶⁴¹

⁶³⁹ Von der Musterung moderner Dekorationsstoffe. Dir. Häussler, Pausa AG., Mössingen, spricht aus seinen Erfahrungen, in: Tapeten Zeitung, 63. Jg., 1954, Heft 23, S. 15.

⁶⁴⁰ Vgl. Richter: „... zweckbewußtes, phantasievolles Experimentieren!“ 2000, S. 30-45.

⁶⁴¹ Herta-Maria Witzemann: Korrekturabzug „Wohnen – von Innen heraus“ für den Fachverlag *Das Beispiel*, Heidenheim, ca. 1954, SAAI, Bestand: „Witzemann“.

Hier wirkten Überlegungen nach, die bereits in der Zwischenkriegszeit entwickelt worden waren.⁶⁴² Beachtung fanden die Werke des Architekten Hans Bernhard Reichow zur *Organischen Stadtbaukunst* und zur *Organischen Baukunst* aus den Jahren 1948 und 1949. Reichow vertrat dabei einen weitgefassten Begriff des Organischen, der über formale Naturanalogien hinausging und stattdessen strukturelle Übereinstimmungen hervorhob:

Alle Formen, die aus dem Gefüge, dem Zweck, der Leistung oder dem Gebrauch sich unwillkürlich ergeben, dürfen wir also vorweg zu den organischen zählen. Auch die Formen also, die aus den Gesetzen naturnahen, natürlichen und einfachen Lebens erwachsen, erscheinen uns organisch. Wir werden sie aber kaum mit letzter Genauigkeit definieren können, wie ja auch das Wesentliche des Lebens selbst sich unserer Erkenntnis verschließt.⁶⁴³

Der Begriff des „Organischen“ stand zudem für ein Organisationsprinzip, das ein großes Ganzes aus kleinen Einheiten aufbaute.⁶⁴⁴ Diese Bezüge konnten sehr weitreichend ausgelegt werden. So stellte Stefanie Hennecke fest:

Die Übertragung des organischen Denkmodells auf Gesellschaft, Staat oder auch Stadt hat eine eigene Tradition im deutschen, konservativen Denken. [...] Werden Gesellschaften als Organismen gedacht, existiert oberhalb der Ebene der Einzelnen ein Individuum höherer Ordnung, eine in sich sinnvolle Ganzheit, der sich die Einzelnen ein- und unterzuordnen haben.⁶⁴⁵

Im engeren Sinne besaß der Begriff des Organischen in der Stadtbaukunst Tradition; unter diesem Schlagwort verfolgte man eine Auflockerung der Bebauung. Gedanken hierzu gab es sowohl in den Reformbewegungen der

⁶⁴² Vgl. Friedrich-Wilhelm Henning: Stadtplanerische Überlegungen in der Zwischenkriegszeit – dargestellt anhand des Planes von Hans Bernhard Reichow für Stettin, in: Hans-Jürgen Teuteberg (Hrsg.): Stadtwachstum, Industrialisierung, Sozialer Wandel. Beiträge zur Erforschung der Urbanisierung im 19. und 20. Jahrhundert, Berlin 1986, S. 195-230, hier S. 195f.

⁶⁴³ Hans Bernhard Reichow: *Organische Baukunst*, Braunschweig 1949, S. 124.

⁶⁴⁴ Mathias Remmele hat darauf hingewiesen, dass hinter dem Wettbewerb des Museum of Modern Art in New York im Jahr 1940 mit dem Titel „Organic Design in Home Furnishing“, der oftmals in der Entwicklung des organischen Designs als bedeutender Schritt dargestellt wird, ein ganz ähnliches Verständnis stand. Remmele zufolge ging es auch hier nicht um eindeutig definierte Formmerkmale, sondern um einen „Qualitätsmaßstab“, mit dem Designobjekte beurteilt werden könnten, wobei die „harmonisch[e] Organisation der Einzelteile innerhalb eines größeren Ganzen“ das Hauptkriterium darstellte. Remmele: *Organisches Möbeldesign*, 2003, S. 22.

⁶⁴⁵ Stefanie Hennecke: „Berlin soll wachsen“ – Kritik an einem organischen Stadtmodell, in: Annette Geiger, Stefanie Hennecke und Christin Kempf (Hrsg.): *Spielarten des Organischen in Architektur, Design und Kunst*, Berlin 2005, S. 148-163, hier S. 152.

Jahrhundertwende als auch zur Zeit des Nationalsozialismus. Wiederaufbaupläne der Nachkriegszeit knüpften mitunter unmittelbar an diese Vorläufer an.⁶⁴⁶ Das Buch *Die gegliederte und aufgelockerte Stadt*⁶⁴⁷ von Johannes Göderitz, Hubert Hoffmann und Roland Rainer stellt eines der Standardwerke zum Städtebau der 1950er Jahre dar und sollte ursprünglich unter dem Titel „Organischer Städtebau“ erscheinen.⁶⁴⁸ Das Bild der Zelle stand hier Pate für die Beschreibung des urbanen Konzeptes. Die Autoren befürworteten „ein organisches Gefüge mehr oder weniger selbständiger Stadtzellen mit eigenen örtlichen Mittelpunkten“ im Gegensatz zu einer Anlage, die um eine zentrale Mitte organisiert war.⁶⁴⁹ Auch die Stadt als Gesamtkomplex wurde im Sinne eines biologischen Organismus als „Stadtkörper“ beschrieben, mit dem die Bewohner eine symbiotische Beziehung eingehen sollten. Sei dieser Körper „durch und durch gesund, so werden auch die in ihm lebenden und ihn bildenden Menschen gesunden Sinnes sein“⁶⁵⁰, so die Ansicht der Autoren. Die einzelnen Bestandteile, das heißt das einzelne Haus oder die einzelne Wohnung, waren in diesem Konzept zwar stets aufeinander bezogen, blieben aber – stärker als dies bei einer zentralistischen Gestaltung zum Tragen käme – eigenständige Einheiten.

Mit dem Schlagwort „organisch“ konnte auch der künstlerische Schaffensprozess selbst beschrieben werden. Dahinter stand eine sich nach dem Zweiten Weltkrieg deutlich abzeichnende Skepsis gegenüber einer von der modernen Technik durchdrungenen Gesellschaft. So stellte Hans Bernhard Reichow fest:

Eine Bewegung, die vor 200 Jahren mit Rousseaus „Zurück zur Natur“, etwa gleichzeitig mit dem Anbruch des technisch-naturwissenschaftlichen Zeitalters begann, ringt noch immer um ihre sinnfällige Gestalt. Ihre Künder sind mit der Verwirrung, die Naturwissenschaft und Technik zusehends in ein vordem geordnetes Weltbild brachten, immer zahlreicher und lauter geworden. Sie alle fordern heute ein naturnahes Leben, eine im weitesten Sinne des Wortes biologische Ausrichtung unseres gesamten Daseins als letzten Schutz gegen die der gesamten

⁶⁴⁶ Vgl. Durth: Vom Überleben, 1999.

⁶⁴⁷ Johannes Göderitz, Hubert Hoffmann und Roland Rainer: *Die gegliederte und aufgelockerte Stadt*, Tübingen 1957.

⁶⁴⁸ Vgl. Durth: Vom Überleben, 1999, S. 33.

⁶⁴⁹ Göderitz/Hoffmann/Rainer: *Die gegliederte und aufgelockerte Stadt*, 1957, S. 19.

⁶⁵⁰ Ebd., S. 92.

Menschheit drohende Entartung, gegen Kultur- und Zivilisationsschäden!⁶⁵¹

Künstler nutzten den Begriff des Organischen, um ihre Kritik an der Gegenwart zum Ausdruck zu bringen und ihr eigenes Wirken zu beschreiben. Ihnen ging es dabei um eine Neuausrichtung des Verhältnisses zur Natur. Willi Baumeister etwa knüpfte an Leopold Zieglers Begriff der „Ahmung“ an: nicht Naturbeherrschung, sondern ihre Beschwörung kennzeichnete ihm zufolge die Beziehung primitiver Gesellschaften und des modernen Künstlers zur Natur. Dieser Analogie folgend, zeigten viele Künstler der Nachkriegszeit ein reges Interesse an prähistorischen Funden. Beat Wyss fasste zusammen, wie diese Gedanken beispielsweise bei Willi Baumeister ihren Niederschlag fanden: „Baumeister greift dieses Ethos auf: Kunst ahmt die Natur nach, doch nicht in deren äußeren Gestalten, sondern in deren formschaffenden ‚Ansichsein‘, mit Adorno gesprochen, der einen verwandten Mimesis-Begriff entfaltet.“⁶⁵² Beim künstlerischen Akt handelte es sich dieser Ansicht nach somit um einen „organischen“ Schöpfungsprozess, bei dem der Künstler im Einklang mit den Naturgesetzen seine Werke schuf.

Ist der Begriff der „organischen Form“ im Westdeutschland der 1950er Jahre auch nicht eindeutig zu erfassen, so spiegelte er doch zahlreiche Aspekte der Suche nach neuen ästhetischen Wertmaßstäben wider. Durch seine Heterogenität tauchte der Terminus an verschiedenen Stellen in den Diskussionen der 1950er Jahre auf und nahm eine zentrale Stellung ein. In erster Linie stand er für den Wunsch nach einer neuen, unverbrauchten Gestaltungsweise, die möglichst große gestalterische Freiräume ließ. Darüber hinaus war er ein Ausdruck des Bemühens um harmonische, selbstreferentielle Ordnungsprinzipien.

⁶⁵¹ Hans Bernhard Reichow: Organische Stadtbaukunst. Von der Großstadt zur Stadtlandschaft, Braunschweig/Berlin/Hamburg 1948, S. 1.

⁶⁵² Vgl. Beat Wyss: Willi Baumeister und die Kunsttheorie der Nachkriegszeit, in: Gerda Breuer (Hrsg.): Die Zählung der Avantgarde. Zur Rezeption der Moderne in den 50er Jahren, Basel/Frankfurt am Main 1997, S. 55-71, hier bes. S. 66ff., Zitat: S. 67.

4.4. Das Ornament in den 1950er Jahren

Der Überblick über die Entwicklung der Tapetengestaltung in den 1950er Jahren im ersten Teil dieser Arbeit ließ erkennen, dass die Frage nach einem zeitgemäßen Ornament⁶⁵³ in dieser Dekade erneut ein Thema in den Diskussionen um ästhetische Belange war. Damit zeichnete sich ein Paradigmenwechsel ab. Seit Adolf Loos' *Ornament und Verbrechen* (1908) hatten sich funktionalistisch gesinnte Architekten und Gestalter dem Ornament gegenüber weitgehend ablehnend verhalten.⁶⁵⁴ Sie erkannten es nicht länger als „sinnstiftendes Phänomen“⁶⁵⁵ an. Der Kunsthistoriker Günter Bandmann verwies auf diesen grundlegenden Wandel im Status des Ornamentes an der Schwelle vom 19. zum 20. Jahrhundert, der sich seiner Meinung nach auch auf die Beurteilung der Schöpfungen vergangener Epochen auswirkte. Seit diesem Wendepunkt trat ihm zufolge die Betonung der formalen Werte bei der Wahrnehmung des historischen wie des zeitgenössischen Ornamentes vor dessen ikonografischen Kontext.⁶⁵⁶ Mit dieser Entwicklung fand ein langfristiger Prozess seinen vorläufigen Endpunkt, im Zuge dessen sich bildende und angewandte Kunst immer weiter voneinander differenziert und emanzipiert hatten. Das Design ordnete sich nun den Prinzipien der Funktionalität und Rationalität unter.⁶⁵⁷

Die allmähliche Wiedereinführung des Dekorativen in die Debatte um die angewandte Kunst sticht vor diesem Hintergrund als ein Merkmal der Nachkriegsepoche hervor. Damit stellt sich die Frage, unter welchen inhaltlichen Vorzeichen sich dieser Gesinnungswandel vollzog. Petra Eisele hat dargelegt, dass dieses Phänomen als ein „Vorbote der Funktionalismus-Diskussion“⁶⁵⁸, die in

⁶⁵³ Im Folgenden werden die Termini „Ornament“ und „Dekor“, ungeachtet ihrer Begriffsgeschichte, vereinfachend synonym verwandt. Zu ihrer unterschiedlichen Genese und ihrem historischen Kontext vgl. Haidrun Brauner: „Natürlich ist das Dekoration“. Perspektiven eines Begriffes in der Kunst des 20. Jahrhunderts, ausgehend von Henri Matisse, Frankfurt am Main u. a. 1993, zugl. Saarbrücken, Univ., Diss., 1992, S. 20-41.

⁶⁵⁴ Einen Überblick über das „Dekorative“ in der Kunstkritik des 18. bis 20. Jahrhunderts bietet Brauner: „Natürlich ist das Dekoration“, 1993, S. 28-41, bes. S. 39f.

⁶⁵⁵ Andrea Gleiniger: Neue Patterns? Alte Muster? – Vom Pathos des Ornaments, in: Andrea Gleiniger und Georg Vrachliotis (Hrsg.): *Muster: Ornament, Struktur und Verhalten*, Basel/Boston/Berlin 2009, S. 13-24, hier S. 14.

⁶⁵⁶ Vgl. Bandmann: *Ikonologie des Ornamentes*, 1958/1959.

⁶⁵⁷ Vgl. Gombrich: *The Sense of Order*, 1979, S. 59ff.

⁶⁵⁸ Eisele: *BRD Design*, 2005, S. 23.

den 1960er Jahren einsetzte und zu einem In-Frage-Stellen sachlicher Gestaltungsprinzipien führte, zu verstehen ist. Insofern stellte es ein Symptom einer grundsätzlich gewandelten Anschauung in Bezug auf die Stellung und Attribute von Designobjekten dar.

Freilich war diese Entwicklung nicht ohne Vorläufer. So hatte es in den 1920er und 1930er Jahren im deutschen Art Déco – parallel zum Bauhaus und zur Neuen Sachlichkeit – bereits Experimente zu einer „neuen Ornamentik“ gegeben, die sich von historischen Vorbildern löste. Das Bestreben der Künstler, die diesem Stil folgten, war es, einen neuen Sinnzusammenhang zwischen dem Dekor und dem zu Schmückenden herzustellen und überkommene Konventionen hinter sich zu lassen.⁶⁵⁹ Mit diesen Experimenten deutete sich bereits an, was die Frage nach dem Ornament auch in Zukunft bestimmen sollte: Wie war das Dekorative in der angewandten Kunst fortan zu begründen?

Traditionelle Vorbilder kamen als Argument nicht mehr in Betracht. So wurden insbesondere Zierformen, die sich an historische Motive anlehnten, wie sie der Historismus des 19. Jahrhunderts favorisiert hatte, von den Gestaltern der 1950er Jahre abgelehnt. Diese sahen in der Geschichte nicht länger eine normative Quelle, ganz im Gegensatz zum „sozialistischen Realismus“ der DDR. Der Industriedesigner Wilhelm Braun-Feldweg äußerte sich dazu:

Seit Adolf Loos seinerzeit das radikale Wort ausgesprochen hat, daß „das Ornament ein Verbrechen“ sei, ist die Diskussion um das Ornament nicht mehr verstummt. Ich möchte das, was Loos gemeint hat, etwas weniger schroff folgendermaßen formulieren: Wir haben einsehen müssen, daß das Ornament sinnentleert wurde. Es hat bis zum heutigen Tage nicht mehr die Bedeutung erhalten wie in früheren Zeiten. [...] Die Gegenwart ist dem ornamentalen Bedürfnis gegenüber skeptisch, das angeblich auf Seiten der Verbraucher und Käufer noch so stark vorhanden sein soll. Sie kann nicht recht an seine Echtheit glauben.⁶⁶⁰

Stattdessen stand die harmonische Verbindung zwischen dem Gegenstand und seinem Dekor, wie auch im deutschen Art Déco, bei den Überlegungen zur Ornamentik in den 1950er Jahren im Vordergrund. Die Errungenschaften des

⁶⁵⁹ Vgl. Berents: Kleine Geschichte des Design, 2011, S. 97-113.

⁶⁶⁰ Wilhelm Braun-Feldweg: Glasveredelung heute. Vortrag auf der 34. Glastechnischen Tagung am 5. Mai 1960 in Berlin, in: Siegfried Gronert (Hrsg.): Form und Industrie. Wilhelm Braun-Feldweg, Frankfurt am Main 1998, S. 158-163, hier S. 158.

funktionalistischen Designs sollten dabei keineswegs, so die Ansicht der Entwerfer, komplett ignoriert werden. Stephan Hirzel, Direktor der Werkkunstschule Kassel, sprach sich beispielsweise 1953 für eine neuerliche Einführung des Ornaments auf der Basis der sachlichen Formgebung aus.⁶⁶¹ Gestalt und Dekor sollten seiner Ansicht nach unmittelbar aufeinander bezogen sein. Da der „Form“-Begriff in den 1950er Jahren, wie dargelegt, jedoch in erster Linie ästhetisch aufgefasst wurde, ergab sich hieraus kein Widerspruch. Das Ornament konnte denselben Prinzipien folgen und geriet nicht in Konflikt mit den Grundsätzen des Gesamtentwurfs. So ermöglichte nicht zuletzt die Neubestimmung des „Form“-Begriffes, dass das Dekor wieder in die Debatte um die angemessene Gestaltung Eingang fand. In ihrem Kern war die Diskussion um Fragen der Entwurfstätigkeit in den 1950er Jahre selbstreferentiell, das heißt sie verblieb bei formal-ästhetischen Kriterien und suchte keinen Außenbezug.

Jutta Brandlhuber unterzog das Ornament in der industriellen Produktion der 1950er Jahre einer kritischen Würdigung. Sie vertrat die Ansicht, dass es sich dabei im Allgemeinen um ein „integratives Zierornament“⁶⁶² handelte. Das bedeutet, Form und Dekor gingen eine fruchtbare wechselseitige Beziehung ein. Das Ornament stellte somit keinesfalls eine beliebige Applikation dar. Im Gegenteil nahm es auf die Silhouette der Objekte Bezug. Hierin sah sie eine Gemeinsamkeit zwischen dem Ornament der 1950er Jahre und demjenigen des Jugendstils.⁶⁶³

De facto erfuhr der Jugendstil um 1960 in Deutschland eine neuerliche Wertschätzung, die von Barbara Mundt und Babette Warncke mit der „organischen“ Formgebung der 1950er Jahre in Zusammenhang gebracht wurde.⁶⁶⁴ Die angewandte Kunst der Jahrhundertwende und das Design der 1950er Jahre zeigten in der Tat Parallelen. Dennoch offenbart sich bei näherer Betrachtung auch ein grundlegender Unterschied. Der Jugendstil hatte die gestalterische Durchdringung von Form und Ornament erprobt. So erhob etwa

⁶⁶¹ Vgl. Hirzel: Kunsthandwerk und Manufaktur, 1953, S. 42-46; vgl. außerdem Kap. 2.2.1.

⁶⁶² Jutta Brandlhuber: Industrie-Design und Ornament, München 1992, zugl. München, Univ., Diss., 1991, bes. S. 55.

⁶⁶³ Vgl. Brandlhuber: Industrie-Design, 1992, bes. S. 55.

⁶⁶⁴ Vgl. Mundt/Warncke: Form ohne Ornament?, 1999, S. 11.

Henry van de Velde die Linie zum zentralen Motiv seines Schaffens. Die Kontur der Gegenstände, die er entwarf, und deren Dekor durchdrangen sich. Ihrer beider Linienführung ergänzte sich zu einem dynamischen, untrennbar aufeinander bezogenen Gesamtentwurf. Ob an Interieurs oder Möbeln – stets sollten Detail und Ganzes harmonisch miteinander interagieren. Diese Verbindung fasste van de Velde als „organische“ auf.⁶⁶⁵ Allerdings war damals das verwendete Material wegweisend für die Formgebung gewesen und hatte diese Einheit mit konstituiert.

Dieser Begründungszusammenhang fiel in den 1950er Jahren jedoch weitgehend fort. Mit dem Aufgreifen neuer Werkstoffe ging nach 1945 eine zunehmende Entfremdung vom Ideal der Materialgerechtigkeit einher. Der Tapetenfabrikant Emil Rasch sprach von „charakterlosen“, da beliebig veränderbaren Kunststoffen, die nicht erlaubten, Formgesetze aus ihnen abzuleiten.⁶⁶⁶ In der Erprobung neuer Substanzen, die weitreichende Freiheiten der Gestaltung erlaubten, lag das eigentlich Neue der Formgebung der 1950er Jahre. Tatsächlich entkoppelten sich in Folge dieser Entwicklung Form und Dekor zusehends, wenn es um den Herstellungsprozess ging. Das Argument der Ästhetik gewann vor diesem Hintergrund umso größeres Gewicht.

Dagegen konnte ein zurückhaltendes, modernes Ornament mit dem Hinweis begründet werden, dass es Mängel der Werkstoffe überdecke, wie Wilhelm Braun-Feldweg hierzu anmerkte. Freilich hielt er an einer vorrangig nach funktionalen Gesichtspunkten ausgerichteten Gestaltung fest; das Dekor erhielt bei ihm lediglich dort seinen Stellenwert, wo es mit der Funktion nicht in Widerstreit geriet beziehungsweise sich aus dem Herstellungsprozess zwanglos ableiten ließ.⁶⁶⁷ Die Form sowie die Bedingungen der Produktion stellten für Braun-Feldweg somit den wesentlichen Begründungskontext für dekorative Ansätze der Nachkriegszeit dar. Im Gegensatz zu den Künstlern des Jugendstils

⁶⁶⁵ Vgl. Klaus-Jürgen Sembach: Henry van de Velde, Stuttgart 1989 sowie Brauner: „Natürlich ist das Dekoration“, 1993, S. 39.

⁶⁶⁶ Vgl. Rasch: Formgebung, 1959, S. 12.

⁶⁶⁷ Vgl. Thomas Heyden: Tokio, Havanna, Britz. Leuchten von Wilhelm Braun-Feldweg, in: Siegfried Gronert (Hrsg.): Form und Industrie. Wilhelm Braun-Feldweg, Frankfurt am Main 1998, S. 116-123, hier S. 119.

besaß das Ornament für ihn jedoch keinen selbstverständlichen Stellenwert im Designprozess.

Was das Ornament der 1950er Jahre schon zu seiner Zeit und bis heute zuweilen in der Sekundärliteratur zu einem Streitfall werden ließ, sind seine formalen Parallelen zur damaligen Kunstentwicklung. Die Diskrepanz, die in der Nachkriegszeit zwischen der breiten Anerkennung ungegenständlicher Charakteristika in der angewandten Kunst bei gleichzeitiger Ablehnung der zeitgenössischen bildenden Kunst durch weite Bevölkerungskreise bestand, führte mitunter zu Irritationen.⁶⁶⁸ So bemerkte Albrecht Bangert zur documenta:

Die hier gezeigten Werke blieben im Elfenbeinturm der Kunst, waren abstrakte Weltsprache – Kunstsprache. Was hier in Form von expressiven Tröpfelbildern, monochromen blauen Flächen und zusammengenähten Jutesäcken immer noch die Gemüter erhitzte, hatte man ironischerweise schon längst in den Alltag der Gebrauchsgüter integriert: Die informelle abstrakte moderne Kunst war zum Musterlieferanten für Tapetenfabrikanten, Folienhersteller und Kunststoffkollektionen geworden. Am volkstümlichsten tummelte sich „Modernes“ auf den Resopalbeschichtungen der Nierentische. Die moderne Kunst hatte sich als Dekorationsform bereits etabliert, ehe sie von einem breiten Publikum etabliert wurde. So wurden schon damals Wertwelten auf den Kopf gestellt, was den Nierentisch heute immer noch zum Zündstoff macht.⁶⁶⁹

Das Dekor der 1950er Jahre, wie es sich im Tapetendesign manifestierte und von Bangert angesprochen wurde, stellt insofern einen Sonderfall in der Geschichte der angewandten Kunst dar, als eine grundlegende Eigenschaft ornamentaler Muster, der unendliche Rapport⁶⁷⁰, hier mitunter aufgehoben erschien bzw. tatsächlich aufgehoben wurde. In den Bildtapeten sowie den rapportlosen Tapeten eines Kurt Kranz (Abb. 24a und b) fehlte dieses Charakteristikum beispielsweise. Gerade letztere Lösung hob die stete Wiederholung des industriell gefertigten Produktes auf zu Gunsten eines – maschinell generierten – Zufallsprinzips. Der technisch hergestellte Artikel gewann so Züge eines individualisierten Werkes. Dieses „gestische“ Ornament verkehrte in der Tat die

⁶⁶⁸ Vgl. beispielsweise Brüderlin: Einführung: Ornament und Abstraktion, 2001, S. 17-27, bes. S. 20. Vgl. außerdem Kap. 1.1. und Kap. 3.3.2.

⁶⁶⁹ Bangert: Der Stil der 50er Jahre, 1983, S. 24.

⁶⁷⁰ Vgl. Katia Glaser: Die Funktion des Ornamentalen. Kommunikationstheoretische Überlegungen zum Ornament als Zeitform, Schliengen 2002, zugl. Essen, Univ., Diss., 2001, S. 19.

Wertewelten zwischen der eigenhändigen Schöpfung eines Künstlers und dem standardisierten Maschinenprodukt. Die ungegenständlichen Dessins der 1950er Jahre wirkten ebenfalls oftmals wie von Hand gefertigt. Auf der anderen Seite trug die Vermarktung von Künstler-Tapeten dazu bei, industriell in großer Stückzahl hergestellten Waren das Flair einer persönlichen Urheberschaft beizufügen.

Bis heute gibt es Kritik an dieser Form des Industriedesigns, die von einer unreflektierten Übernahme der Kunst durch die Warenwelt spricht (vgl. Kap. 1.1.). Meiner Ansicht nach greift sie jedoch zu kurz, denn sie zieht das Kriterium der „Kunstfertigkeit“ als Maßstab heran, indem sie die künstlerische Handschrift als Domäne der Malerei und Bildhauerei reklamiert. Spätestens mit den Ready-mades Marcel Duchamps war dieser Begründungszusammenhang für die bildende Kunst jedoch in Zweifel gezogen worden. Die Übernahme „gestischer“ Charakteristika durch das maschinelle Ornament stellte meines Erachtens nur eine konsequente Weiterentwicklung in dieser Richtung in das Feld der angewandten Kunst hinein dar. Ob Industrie und Käufer diesen Zusammenhang nun reflektierten oder nicht, so bleibt festzuhalten, dass die Massenprodukte den Wertewandel, der sich im Bereich der Kunst im 19. und 20. Jahrhundert vollzog, konsequent abbildeten.

Freilich spiegelten die zeitgenössischen Diskussionen diesen Zusammenhang nur bedingt wider. Der Designdiskurs jenes Jahrzehnts griff zumindest teilweise auf dieselbe Rhetorik zurück, wie sie für den Bereich der bildenden Kunst und dessen Begriff der „Abstraktion“ galt. Allerdings wurde stets darauf geachtet, dass die bildende Kunst der angewandten übergeordnet blieb.⁶⁷¹ Die angestammten Hierarchien im Kulturbetrieb wurden nicht grundsätzlich in Frage gestellt. Dennoch entzündeten sich an diesem Thema bisweilen erhitzte Debatten und die Gegner der gegenstandslosen Kunst erblickten in formalen Ähnlichkeiten zwischen Kunst und Design ein Argument für die Abwertung der modernen Malerei.⁶⁷²

⁶⁷¹ Vgl. von der Bey: Nationale Codierungen abstrakter Malerei, 1997, S. 173.

⁶⁷² Vgl. ebd.

Die 1950er Jahre in Deutschland waren die Zeit des Wiederaufbaus, in der sich die junge Bundesrepublik in der Phase ihrer Konsolidierung befand und sich vor die Aufgabe gestellt sah, eine eigene Identität als „neuer“ deutscher Staat nach dem „Dritten Reich“ herauszubilden. In diesem Prozess kam auch der Kunst – unter der Nazi-Herrschaft in das diktatorische Regime eingebunden – eine wichtige Rolle zu. Auffallend ist, dass sich das Schlagwort der „Abstraktion“ im Laufe des Jahrzehnts zu einem wesentlichen, paradigmatischen Kennzeichen rund um die Pole „Kultur“- und „Wirtschaftsnation“ entwickelte – und zwar in der bildenden wie angewandten Kunst, wie Katja von der Bey dargelegt hat.⁶⁷³

Neu am Industrie-Dekor der 1950er Jahre war seine gesellschaftliche Verankerung. Jutta Brandlhuber stellte fest: Im Unterschied zu Historismus, Jugendstil und Art Déco habe das Ornament dieser Dekade seinen Ausgang nicht bei einer kleinen gesellschaftlichen Elite genommen und sodann einen Prozess der Popularisierung durchlaufen.⁶⁷⁴ Vielmehr trat es sogleich als ein Massenphänomen auf. Zugleich wies Brandlhuber darauf hin, dass die Hintergründe für die verbreitete Akzeptanz des Ornaments noch nicht hinreichend untersucht sind. Als mögliche Anhaltspunkte nannte sie: die vorangegangene entbehrungsreiche Zeit mit schlichtem Nazi-Volksdesign und kriegsbedingtem Mangel, eine ostentativ zur Schau getragene Lebensfreude als Strategie der Krisenbewältigung (etwa in Anbetracht der Kriegsfolgen und der steten latenten Bedrohung durch die Atombombe) sowie die Demonstration der Zugehörigkeit zur ästhetischen Moderne und damit des Anschlusses an die Westmächte.⁶⁷⁵ Tatsächlich ergab die Betrachtung der ästhetischen Konzepte der 1950er Jahre ein Konglomerat unterschiedlicher Gründe, aufgrund derer sich Veränderungen vollzogen.

Christopher Oestereich hat darüber hinaus darauf hingewiesen, dass der Handel Argumente für das Ornament anführte, die fern der ästhetischen Begründungslinie lagen. So wurde von dieser Seite auf die dominante Rolle der Frau als Käuferin von Haushaltswaren und Einrichtungsgegenständen verwiesen; die weibliche Kundschaft, so die aus diesen Kreisen gegen den Widerstand der

⁶⁷³ Vgl. ebd.

⁶⁷⁴ Vgl. Brandlhuber: Industrie-Design, 1992, S. 51-54.

⁶⁷⁵ Vgl. ebd., S. 53f.

Gestalter vorgebrachte Meinung, verlange eine Dekoration, die der Verzierung diene. Hier wurde ein Gegensatz zwischen sachlich-männlichen und dekorativ-weiblichen Gestaltungsprinzipien postuliert.⁶⁷⁶

Die neuerliche Diskussion um das Ornament in den 1950er Jahren reiht sich ein in die Beobachtung, dass formal-ästhetische Kriterien im Design der Nachkriegszeit eine Aufwertung erfuhren. Breite Bevölkerungsschichten entdeckten das Überraschende, Irreguläre, ja bisweilen Exzentrische als Wertmaßstab der eigenen Produktkultur. Das Design ließ sich nicht länger auf Zweckmäßigkeit und Nützlichkeit reduzieren – der gestalterische Mehrwert wurde gesucht und erwartet.

⁶⁷⁶ Vgl. Oestereich: „Gute Form“, 2000, S. 338; auch die Diskussion um die „Stromlinienform“ bediente sich ähnlicher geschlechtsspezifischer Zuschreibungen; vgl. dazu: von der Bey: Nationale Codierungen abstrakter Malerei, 1997, S. 196.

5. Zusammenfassung

Die vorliegende Arbeit betrachtete das westdeutsche Design der Nachkriegszeit am Beispiel der Tapetenindustrie. Dabei untersuchte sie die Entwicklung des Designs, die Aufgaben und das Selbstverständnis der Entwerfer, Produzenten und Konsumenten sowie ästhetische Konzepte jener Zeit, die mit dem Design in Zusammenhang standen. Es zeigte sich, dass sich in diesen Bereichen (frühzeitig) nach dem Krieg ein Wandel abgezeichnet hatte, der sich im Wesentlichen durch eine hohe Wertschätzung für Individualität, Kreativität und Subjektivität und somit Eigenschaften, die den Einzelnen, seine Wahrnehmung und Talente in den Mittelpunkt stellten, ausdrückte. Diese Maßstäbe grenzten das westdeutsche Designschaffen der 1950er Jahre deutlich von demjenigen der DDR sowie der Alltagswelt des Nationalsozialismus ab. Die Ausrichtung auf das Individuum stellt sich daher als zentrales Modernisierungsmerkmal der westdeutschen Produktkultur dar und ebnete den Weg zu einem veränderten Konsumverhalten. Das Neuartige der Entwürfe der 1950er Jahre erschöpfte sich nicht im Formalen, sondern umfasste den gesamten Gestaltungs-, Vermarktungs- und Verbrauchsprozess. Dass sich Kontinuitäten zu unserer heutigen Konsumgesellschaft, deren impliziten Wertekanon und deren Mechanismen nachweisen lassen, ist meiner Ansicht nach naheliegend, müsste jedoch durch weiterführende Studien geklärt werden.

Abkürzungsverzeichnis

AiF	Arbeitskreis für industrielle Formgebung des Bundesverbandes der Deutschen Industrie
BDI	Bundesverband der Deutschen Industrie
BIOS	British Intelligence Objectives Sub-Committee
DTM	Deutsches Tapetenmuseum Kassel
GDT	Gemeinschaft Deutscher Tapetenfabrikanten
HStAM	Hessisches Staatsarchiv Marburg
IGI	Internationale Vereinigung der Tapetenfabrikanten
ITA	Internationale Tapetenausstellung
NDK	„Neue deutsche Künstler-Tapeten“, Kollektion der Firma Erismann & Cie., Breisach
RfF	Rat für Formgebung
RWWA	Stiftung Rheinisch-Westfälisches Wirtschaftsarchiv zu Köln
SAAI	Südwestdeutsches Archiv für Architektur und Ingenieurbau, Karlsruhe
TIAG	Tapeten-Industrie-Aktiengesellschaft
VDID	Verband Deutscher Industrie-Designer
VDT	Verband Deutscher Tapetenfabrikanten

Literatur- und Quellenverzeichnis

Sekundärliteratur

Abelein, Manfred: Die Kulturpolitik des Deutschen Reiches und der Bundesrepublik Deutschland. Ihre verfassungsgeschichtliche Entwicklung und ihre verfassungsrechtlichen Probleme, Köln/Opladen 1968.

Andersson Moeller, Vibeke: Danske kunstnertapeter. 1930 – 1965, Kopenhagen 2013.

Arnold, Astrid: Vergessene Schätze der Raumkunst. Historische Tapeten aus den Beständen des Historischen Museums Basel, in: Historisches Museum Basel: Jahresbericht, Bd. 2005 (2005), S. 5-32.

Aynsley, Jeremy: Designing Modern Germany, London 2009.

Bänsch, Dieter (Hrsg.): Die fünfziger Jahre. Beiträge zu Politik und Kultur, Tübingen 1985.

Bangert, Albrecht: Der Stil der 50er Jahre. Möbel und Ambiente, München 1983.

Bauer, Kurt: Nationalsozialismus. Ursprünge, Anfänge, Aufstieg und Fall, Wien/Köln/Weimar 2008.

Baus, Christine: Das Formelle in der informellen Malerei. Eine methodologische Untersuchung zur Malerei des deutschen Informel, Heidelberg, Univ., Diss., 2008
Elektronische Ressource: urn:nbn:de:bsz:16-heidok-83720.

Bavaj, Riccardo: Die Ambivalenz der Moderne im Nationalsozialismus. Eine Bilanz der Forschung, München 2003.

Beder, Jutta: „Zwischen Blümchen und Picasso“. Textildesign der fünfziger Jahre in Westdeutschland, Münster 2002.

Berents, Catharina: Art Déco in Deutschland. Das moderne Ornament, Frankfurt am Main. 1998, zugl.: Trier, Univ., Diss. 1994.

Berents, Catharina: Kleine Geschichte des Design. Von Gottfried Semper bis Philippe Starck, München 2011.

Betts, Paul: The Authority of Everyday Objects. A Cultural History of West German Industrial Design, Berkeley/Los Angeles/London 2004.

von der Bey, Katja: Nationale Codierungen abstrakter Malerei: Kunstdiskurs und -ausstellungen im westlichen Nachkriegsdeutschland 1945 – 1952, Oldenburg, Univ., Diss., 1997, Online-Ressource: urn:nbn:de:gbv:715-oops-4057.

von der Bey, Katja: Maler und Hausputz im deutschen Wirtschaftswunder. Künstlermythen der Nachkriegszeit zwischen „Kulturnation“ und

„Wirtschaftsnation“, in: Kathrin Hoffmann-Curtius und Silke Wenk (Hrsg.): Mythen von Autorschaft und Weiblichkeit im 20. Jahrhundert. Beiträge der 6. Kunsthistorikerinnen-Tagung Tübingen 1996, Marburg 1997, S. 234-244.

von Beyme, Klaus: Das Zeitalter der Avantgarden. Kunst und Gesellschaft 1905-1955, München 2005.

Bie, Oscar: Die Wand und ihre künstlerische Behandlung, Berlin [1904].

Blankenburg, Naheema Daniela: Tapetenmuseum in Kassel, in: World Heritage and Arts Education, 3. Ausg., Okt. 2010 Online-Ressource: http://groups.uni-paderborn.de/stroeter-bender/WHAE/WHAE_3.pdf, S. 71-76.

Blankenburg, Naheema Daniela: Tapeten-Sammlungen in Kunstgewerbemuseen. Ein internationaler Vergleich, Marburg 2013, zugl. Paderborn, Univ., Diss., 2011.

Blum, Harald und Grit Straßenberger: Elitedebatten in der Bundesrepublik, in: Herfried Münkler, Grit Straßenberger und Matthias Bohlender (Hrsg.): Deutschlands Eliten im Wandel, Frankfurt am Main/New York 2006, S. 125-146.

Bober, Martin: Von der Idee zum Mythos. Die Rezeption des Bauhaus in beiden Teilen Deutschlands in Zeiten des Neuanfangs (1945 und 1989), Kassel, Univ., Diss., 2006, Online-Ressource: urn:nbn:de:hebis:34-200603157583.

Böhnigk, Volker und Joachim Stamp (Hrsg.): Die Moderne im Nationalsozialismus, Bonn 2006.

Böttner, Friedrich: Kunst- und Werkbegriff unter besonderer Berücksichtigung der angewandten Kunst. Urheber- und öffentlichkeitsrechtliche Untersuchung im kulturhistorischen Kontext. Von den Begriffen „Fabriken-, Manufacturen- und Handwerks-Künste“ Ausgang des 18. Jahrhunderts bis zum „industrial design“ Ende des 20. Jahrhunderts, Hamburg, Univ., Diss., 1997.

Borngräber, Christian: Stil novo. Design in den 50er Jahren. Phantasie und Phantastik, Frankfurt am Main 1979.

Bourdieu, Pierre: Die feinen Unterschiede. Kritik der gesellschaftlichen Urteilskraft, übers. von Bernd Schwibs und Achim Russer, 4. Aufl., Frankfurt am Main 1987 (franz. Orig.-Ausg. 1979).

Brandhuber, Jutta: Industrie-Design und Ornament, München 1992, zugl. München, Univ., Diss., 1991.

Brauner, Haidrun: „Natürlich ist das Dekoration“. Perspektiven eines Begriffes in der Kunst des 20. Jahrhunderts, ausgehend von Henri Matisse, Frankfurt am Main u. a. 1993, zugl. Saarbrücken, Univ., Diss., 1992.

Brenne, Winfried: Die „farbige Stadt“ und die farbige Siedlung. Siedlungen von Bruno Taut und Otto Rudolf Salvisberg in Deutschland, in: Marion Wohlleben und Brigitt Sigel (Red.): Mineralfarben. Beiträge zur Geschichte und Restaurierung von Fassadenmalereien und Anstrichen, Kongr.-Schr. Weiterbildungstagung des Instituts für Denkmalpflege an der ETH Zürich, Zürich 1998, S. 67-78.

Broström, Ingela und Elisabet Stavenow-Hidemark: Tapetboken. Papperstapeten i Sverige, Stockholm 2004.

Brüderlin, Markus: Einführung: Ornament und Abstraktion, in: Ders. (Hrsg.): Ornament und Abstraktion. Kunst der Kulturen, Moderne und Gegenwart im Dialog, Ausst.-Kat. Fondation Beyeler, Riehen/Basel, Köln 2001, S. 17-27.

Brüderlin, Markus: Einführung Interieur/Exterieur. Die moderne Seele und ihre Suche nach der idealen Behausung, in: Markus Brüderlin und Annelie Lütgens (Hrsg.): Interieur/Exterieur. Wohnen in der Kunst. Vom Interieurbild der Romantik zum Wohndesign der Zukunft, Ausst.-Kat. Kunstmuseum Wolfsburg, Ostfildern 2008, S. 13-33.

de Bruignac-La Hougue, Véronique: Art et artistes du papier peint en France. Répertoire alphabétique, Montreuil/Paris 2007.

Büchner, Dieter: Der Pausa-Stil. Corporate Design in der Zeit des Wirtschaftswunders, in: Hermann Berner und Werner Fifka (Hrsg.): Das Bauhaus kam nach Mössingen. Geschichte, Architektur und Design der einstigen Textilfabrik Pausa, Mössingen-Talheim 2006, S. 53-74.

Bürdek, Bernhard E.: Design. Geschichte, Theorie und Praxis der Produktgestaltung, 3., vollst. überarb. und erw. Aufl., Basel/Boston/Berlin 2005.

Bürdek, Bernhard E.: Design. Auf dem Weg zu einer Disziplin, Hamburg 2012, zugl. Wien, Univ. für Angewandte Kunst, Diss., 2012.

Busch, Bernd (Bearb.): Deutsches Design 1950-1990. Designed in Germany, hrsg. von Michael Erlhoff, München 1990.

Cerman, Jérémie: Le papier peint art nouveau: création, production, diffusion, Paris 2012.

Cleve, Ingeborg: Geschmack, Kunst und Konsum. Kulturpolitik als Wirtschaftspolitik in Frankreich und Württemberg (1805 – 1845), Göttingen 1996, zugl. Tübingen, Univ., Diss., 1993.

Comment, Bernard: Das Panorama, Berlin 2000 (engl. Orig.-Ausg. 1999).

Dittmann, Lorenz: Farbgestaltung in der europäischen Malerei. Ein Handbuch, Köln/Weimar/Wien 2010.

Döring, Jörg und Tristan Thielemann (Hrsg.): Spatial Turn. Das Raumparadigma in den Kultur- und Sozialwissenschaften, Bielefeld 2008.

Dubois-Brinkmann, Isabelle: Au royaume des petits princes. Le papier peint pour chambre d'enfant, Rixheim 2012.

Durth, Werner: Vom Überleben. Zwischen Totalem Krieg und Währungsreform, in: Ingeborg Flagge (Hrsg.): Geschichte des Wohnens, Bd. 5: 1945 bis heute. Aufbau. Neubau. Umbau, Stuttgart 1999, S. 17-79.

Eisele, Petra: BRD Design. Deutsches Design als Experiment seit den 1960er Jahren, Köln 2005.

Erlhoff, Michael: Zwischen dingfester Information und allgemeiner Interpretation. Versuch einer Ortsbestimmung des Design in der Bundesrepublik, in: Bernd Busch (Bearb.): Deutsches Design 1950-1990. Designed in Germany, hrsg. von Michael Erlhoff, München 1990, S. 9-14.

Erlhoff, Michael: Theorie des Designs, München 2013.

Faulstich, Werner (Hrsg.): Die Kultur der Fünfziger Jahre, München 2002.

Fiebig, Christine: Praktisch, hell und billig, in: Universität Gesamthochschule Kassel, Fachbereich Visuelle Kommunikation/Arbeitsgruppe Hans Leistikow (Hrsg.): „exemplarisch: Hans Leistikow“. Ein Projekt der Universität Gesamthochschule Kassel, Kassel 1995, o. p.

Flagge, Ingeborg (Hrsg.): Geschichte des Wohnens, Bd. 5: 1945 bis heute. Aufbau. Neubau. Umbau, Stuttgart 1999.

Girke-Filip, Susanne: Die Stuttgarter Gardinenfabrik GmbH im Rahmen der internationalen Textilentwicklung von 1934 bis 1990, Berlin, Freie Univ., Diss., 1992.

Glaser, Hermann: Kulturgeschichte der Bundesrepublik Deutschland. Bd. 1: Zwischen Kapitulation und Währungsreform 1945-1948, München/Wien 1985.

Glaser, Hermann: Kulturgeschichte der Bundesrepublik Deutschland. Bd. 2: Zwischen Grundgesetz und Großer Koalition 1949-1967, München/Wien 1985.

Glaser, Hermann: Kleine Kulturgeschichte der Bundesrepublik Deutschland. 1945 – 1989, 2. Aufl., Bonn 1991.

Glaser, Katia: Die Funktion des Ornamentalen. Kommunikationstheoretische Überlegungen zum Ornament als Zeitform, Schliengen 2002, zugl. Essen, Univ., Diss., 2001.

Gleiniger, Andrea: Neue Patterns? Alte Muster? – Vom Pathos des Ornaments, in: Andrea Gleiniger und Georg Vrachliotis (Hrsg.): Muster: Ornament, Struktur und Verhalten, Basel/Boston/Berlin 2009, S. 13-24.

Godjevac, Ivana: Die Farbe im Bauen – einige kultur- und architekturgeschichtliche Anmerkungen, Wien, Technische Universität, Diss., 2010, Elektronische Ressource: <http://data.onb.ac.at/rec/AC07807200>.

Götz, Norbert: Schwangere Vasen und blaue Pferdeschwänze, in: Isabella Belting: Nylon & Caprisonne. Das fünfziger Jahre Gefühl, Ausst.-Kat. im Modemuseum des Münchner Stadtmuseums, Wolfratshausen 2001, S. 100-107.

Gombrich, Ernst: The Sense of Order. A Study in the Psychology of Decorative Art, Oxford 1979.

Grawe, Gabriele D. und Christina Threuter: Gute Stube, Gute Form – Neues Heim, Neue Heimat: Bemerkungen zur Architektur, Innenraum-, Objekt- und Produktgestaltung in der deutsch-deutschen Nachkriegszeit vor dem Mauerbau, in: Dies. (Hrsg.): Gute Stube, Gute Form – Neues Heim, Neue Heimat. Vom Bauhaus zur Produkt- und Objektkultur in den 50ern, Ausst.-Kat. Kunsthalle der Europäischen Kunstakademie Trier/Deutsche Werkstätten Hellerau in Dresden, Trier 2000, S. 5-10.

Gronert, Siegfried: Horst Michel und das Institut für Innengestaltung. Der Weimarer Beitrag zur industriellen Formgebung in der DDR, in: Frank Simon-Ritz, Klaus-Jürgen Winkler und Gerd Zimmermann (Hrsg.): Aber wir sind! Wir wollen! Und wir schaffen! Von der Großherzoglichen Kunstschule zur Bauhaus-Universität Weimar 1860 – 2010, Bd. 2: 1945/46 – 2010, Weimar 2012, S. 147-174.

Grzeszczuk-Brendel, Hanna: Zwischen Gauforum und Ehebett. Das öffentliche und private Leben unter der NSDAP-Kontrolle. Das Beispiel Posen 1939-1945, in: Arnold Bartetzky, Marina Dmitrieva und Stefan Troebst (Hrsg.): Neue Staaten – neue Bilder? Visuelle Kultur im Dienst staatlicher Selbstdarstellung in Zentral- und Osteuropa seit 1918, Köln/Weimar/Wien 2005, S. 147-158.

Günther, Sonja: Das deutsche Heim. Luxusinterieurs und Arbeitermöbel von der Gründerzeit bis zum „Dritten Reich“, Gießen 1984.

Günther, Sonja: Design der Macht. Möbel für Repräsentanten des „Dritten Reiches“. Stuttgart 1992.

Günther, Sonja: Die fünfziger Jahre. Innenarchitektur und Wohndesign, Stuttgart 1994.

Günzel, Stephan: Einleitung: Teil I. Physik und Metaphysik des Raumes, in: Jörg Dünne und Stephan Günzel (Hrsg.): Raumtheorie. Grundlagentexte aus Philosophie und Kulturwissenschaften, Frankfurt am Main 2006, S. 19-43.

Günzel, Stephan: Einleitung: Teil II. Phänomenologie der Räumlichkeit, in: Jörg Dünne und Stephan Günzel (Hrsg.): Raumtheorie. Grundlagentexte aus Philosophie und Kulturwissenschaften, Frankfurt am Main 2006, S. 105-128.

Günzel, Stephan: Raum – Topographie – Topologie, in: Ders. (Hrsg.): Topologie. Zur Raumbeschreibung in den Kultur- und Medienwissenschaften, Bielefeld 2007, S. 13-32.

Gyáni, Gábor: Bürgerliches Heim und Interieur in Budapest, in: Péter Hanák (Hrsg.): Bürgerliche Wohnkultur des Fin de siècle in Ungarn. Wien/Köln/Weimar 1994, S. 45-88.

Haase, Gisela: Bildtapeten, Leipzig 1978.

Habermas, Jürgen (Hrsg.): Stichworte zur „Geistigen Situation der Zeit“, 2. Band: Politik und Kultur, 2. Aufl., Frankfurt am Main 1979.

Häußermann, Hartmut und Walter Siebel: Soziologie des Wohnens. Eine Einführung in Wandel und Ausdifferenzierung des Wohnens, Weinheim/München 1996.

Hapgood, Marilyn Oliver: Wallpaper and the Artist. From Dürer to Warhol, New York 1992.

Haupt, Henning: Experimente in Farbe – zur Integration malerischer Farbräume in einen architektonischen Entwurfsprozeß, Braunschweig, Techn. Univ., Diss., 2008, Elektronische Ressource: urn:nbn:de:gbv:084-23402 [2009].

Heese, Thorsten: „... ein eigenes Local für Kunst und Altherthum“. Die Institutionalisierung des Sammelns am Beispiel der Osnabrücker Museumsgeschichte, Halle, Univ., Diss., 2002, Elektronische Ressource: <http://sundoc.bibliothek.uni-halle.de/diss-online/02/02H210/prom.pdf>.

Heikkinen, Maire: Suomalainen tapettikirja, Helsinki 2009.

Hemken, Kai-Uwe: Geschichte wird Natur. Zum mythischen Denken in der bildenden Kunst der 50er Jahre, in: Gerda Breuer (Hrsg.): Die Zähmung der Avantgarde. Zur Rezeption der Moderne in den 50er Jahren, Basel/Frankfurt am Main 1997, S. 101-128.

Hennecke, Stefanie: „Berlin soll wachsen“ – Kritik an einem organischen Stadtmodell, in: Annette Geiger, Stefanie Hennecke und Christin Kempf (Hrsg.): Spielarten des Organischen in Architektur, Design und Kunst, Berlin 2005, S. 148-163.

Henning, Friedrich-Wilhelm: Stadtplanerische Überlegungen in der Zwischenkriegszeit – dargestellt anhand des Planes von Hans Bernhard Reichow für Stettin, in: Hans-Jürgen Teuteberg (Hrsg.): Stadtwachstum, Industrialisierung, Sozialer Wandel. Beiträge zur Erforschung der Urbanisierung im 19. und 20. Jahrhundert, Berlin 1986, S. 195-230.

Hennze, Joachim: Mehrfarbig, Einfarbig, Bunt. Aspekte ländlichen Wohnens und gewandelter Möbelvorstellungen von 1850 bis heute, in: Möbelgeschichten, hrsg. vom Verein Hohenloher Freilandmuseum, Ausst. im Hohenloher Freilandmuseum – Scheune Rath, Schwäbisch Hall 1990, S. 22-37.

Hermesen, Thomas: Kunstförderung zwischen Passion und Kommerz. Vom bürgerlichen Mäzen zum Sponsor der Moderne, Frankfurt am Main/New York 1997.

Herr, Ines: Als die Stilfrage zur Moralfrage wurde. Wohnen in der BRD der Nachkriegszeit, in: Gabriele D. Grawe und Christina Threuter (Hrsg.): Gute Stube, Gute Form – Neues Heim, Neue Heimat. Vom Bauhaus zur Produkt- und Objektkultur in den 50ern, Ausst.-Kat. Kunsthalle der Europäischen Kunstakademie Trier/Deutsche Werkstätten Hellerau in Dresden, Trier 2000, S. 11-22.

Herrel, Eckhard: Ein Musterhaus des Neuen Frankfurt, in: Denkmalpflege & Kulturgeschichte, Bd. 4, 2010, S. 22-28.

Heyden, Thomas: Tokio, Havanna, Britz. Leuchten von Wilhelm Braun-Feldweg, in: Siegfried Gronert (Hrsg.): Form und Industrie. Wilhelm Braun-Feldweg, Frankfurt am Main 1998, S. 116-123.

Hilger, Christina: Vernetzte Räume. Plädoyer für den Spatial Turn in der Architektur, Bielefeld 2011, zugl. Technische Universität, Darmstadt, 2009.

Höhne, Günter (Hrsg.): Die geteilte Form. Deutsch-deutsche Designaffären. 1949–1989, Köln 2009.

Höhne, Günter: Hinsehen, aber nicht abgucken. Wie Braun-Produkte ihre Schatten auf das Design in der DDR warfen, in: Ders. (Hrsg.): Die geteilte Form. Deutsch-deutsche Designaffären 1949-1989, Köln 2009, S. 36-53.

Hofstätter, Hans: Tapeten, in: Helmut Selig (Hrsg.): Jugendstil. Der Weg ins 20. Jahrhundert, Heidelberg/München 1959, S. 377-386.

Honisch, Dieter: Kunst gebrauchen. Versuch einer Analyse von Kunst und Design bei Rosenthal, in: Hermann Schreiber, Dieter Honisch und Ferdinand Simoneit: Die Rosenthal Story, Düsseldorf/Wien 1980, S. 43-133.

Hoskins, Lesley (Hrsg.): Die Tapete. Geschichte, Gestaltung und Techniken des Wanddesigns, Sonderausg., Köln 2005 (engl. Orig.-Ausg. 1994).

Hoskins, Lesley: Großbritannien und Europa. 1950 – 1970, in: Ders. (Hrsg.): Die Tapete. Geschichte, Gestaltung und Techniken des Wanddesigns, Sonderausg., Köln 2005 (engl. Orig.-Ausg. 1994), S. 215-225.

Hüter, Karl-Heinz: Dem Bauhaus Bahn brechen. Von den Schwierigkeiten zu erben in Zeiten des Kalten Krieges, in: Günter Höhne (Hrsg.): Die geteilte Form. Deutsch-deutsche Designaffären 1949-1989, Köln 2009, S. 72-107.

Imdahl, Max: Farbe: Kunsttheoretische Reflexionen in Frankreich, München 1987.

Jackson, Lesley: Twentieth-century pattern design. Textile & wallpaper pioneers, New York 2007.

Jacqué, Bernard: Le Papier Peint et le Mur au XXe Siècle, in: Ders.: Papiers Peints du XXe Siècle, Ausst. Musée du Papier Peint, Rixheim 2004, S. 4-9.

Jacqué, Bernard und Georgette Pastiaux-Thiriat: Joseph Dufour. Manufacturier de papier peint, Kongress Centre de Documentation Joseph Dufour, Rennes 2010.

Jacqué, Bernard: Papiers peints. l'histoire des motifs, XVIIIe et XIXe siècles = Wallpaper, Vial 2010.

Jahrbuch der Staatlichen Kunstsammlungen in Baden-Württemberg, Bd. 21, 1984.

Janhsen-Vukićević, Angeli: Dies. Hier. Jetzt. Wirklichkeitserfahrungen mit zeitgenössischer Kunst, München 2000.

Jatsch, Markus: Raumentgrenzung: Phänomene und Potentiale von Unbestimmtheit in der visuellen Raumwahrnehmung, München, Techn. Univ., Diss., 2003, Elektronische Ressource: urn:nbn:de:91-diss2003012805773.

Jöchner, Cornelia: Wie kommt „Bewegung“ in die Architekturtheorie? Zur Raum-Debatte am Beginn der Moderne, in: Dies. und Kirsten Wagner (Hrsg.): Gebaute Räume. Zur kulturellen Formung von Architektur und Stadt, Themenheft zu Wolkenkuckucksheim. Internationale Zeitschrift für Theorie und Wissenschaft der Architektur, 9. Jg., 2004, Heft 1, Online-Ressource: <http://www.tu-cottbus.de/theoriederarchitektur/Wolke/deu/Themen/041/Joechner/joechner.htm>, o. p.

Kaiser-Schuster, Britta: Werbung für die Bauhaustapete, in: Ute Brüning (Hrsg.): Das A und O des Bauhauses: Bauhauswerbung: Schriftbilder, Drucksachen, Ausstellungsdesign, Ausst. Bauhaus-Archiv Berlin/Württembergischer Kunstverein Stuttgart/Gerhard-Marcks-Haus Bremen, Berlin 1995, S. 145-157.

Kapner, Gerhardt: Studien zur Kunstsoziologie. Versuch eines sozialhistorischen Systems der Entwicklung europäischer Kunst, Wien/Köln/Graz 1987.

Karnas, Tubahan: Keramik der 50er Jahre, in: Herwig Guratzsch und Ulrich Kuder (Hrsg.): K(l)eine Experimente. Kunst und Design der 50er Jahre in Deutschland, Ausst. Schleswig-Holsteinische Landesmuseen Schloß Gottorf, Schleswig 2008, S. 85ff.

Kastenholz, Angelika: Von der natura naturata zur natura naturans. Die Neuorientierung von Ornament und Naturbegriff während der Jugendstilbewegung auf der Grundlage der englischen Vorleistungen, Bonn, Univ., Diss., 2001.

Kieselbach, Burckhard (Red.): Bauhaustapete: Reklame und Erfolg einer Marke, hrsg. von der Tapetenfabrik Gebr. Rasch & Co., Bramsche/Stiftung Bauhaus Dessau, Köln 1995.

Kieselbach, Burckhard (Red.): Rasch-Buch/book. 1887-1997, hrsg. von der Tapetenfabrik Gebr. Rasch GmbH & Co., Bramsche 1998.

Koch, Lars (Hrsg.): Modernisierung als Amerikanisierung? Entwicklungslinien der westdeutschen Kultur 1945-1960, Bielefeld 2007.

König, Wolfgang: Kleine Geschichte der Konsumgesellschaft. Konsum als Lebensform der Moderne, Stuttgart 2008.

Kosuda-Warner, Joanne: Ein vielversprechender Neubeginn: Muster und Fertigungstechniken bis 1970. Amerika, in: Lesley Hoskins (Hrsg.): Die Tapete. Geschichte, Gestaltung und Techniken des Wanddesigns, Sonderausg., Köln 2005 (engl. Orig.-Ausg. 1994), S. 206-214.

Kröger, Michael: Der Konsument als Betrachter. Kunst und Design. Funktionen, Fiktionen und Erwartungen, in: kritische berichte, 34. Jg., 2006, Heft 1, S. 63-68.

Krössin, Dominique: Kultur ins Heim. Geschmackserziehung versus Eigensinn, in: Andreas Ludwig (Red.): Fortschritt, Norm und Eigensinn. Erkundungen im Alltag der DDR, hrsg. vom Dokumentationszentrum Alltagskultur der DDR in Eisenhüttenstadt, Berlin 1999, S. 151-164.

Kuehni, Rolf G. und Andreas Schwarz: Color ordered. A Survey of Color Order Systems from Antiquity to the Present, Oxford/New York 2008.

Kuhr, Sven: Der Kunstsammler im Kaiserreich. Kunst und Repräsentation in der Berliner Privatsammlerkultur, Kiel 2005, zugl. Berlin, Freie Univ., Diss., 2002.

Kunkel, Klaus: Erinnerungen 1968-2007, Frankfurt [2007].

Langenholt, Thomas: Das Wittelsbacher Album. Das Interieur als kunsthistorisches Dokument am Beispiel der Münchner Residenz im ersten Drittel des 19. Jahrhunderts, Norderstedt 2001, zugl. München, Univ., Magisterarbeit, 2000.

Lauffer, Ines: Poetik des Privatraums. Der architektonische Wohndiskurs in den Romanen der Neuen Sachlichkeit, Bielefeld 2011, zugl. Tübingen, Univ., Diss., 2009.

Lenček, Lena und Gideon Bosker: Off the Wall. Wonderful Wall Coverings of the Twentieth Century, San Francisco 2004.

Löw, Martina: Raumsoziologie, Frankfurt am Main 2001.

Lokau, Walter Helmut: Die gescheiterte Institutionalisierung: eine kritische Bilanz der Rezeption zeitgenössischer Keramik in Deutschland nach 1945, Freiburg i. Br., Univ., Diss., 2008, Online-Ressource: urn:nbn:de:Bs:25-opus-69987.

Lucie-Smith, Edward: A History of Industrial Design, Oxford 1983.

Maenz, Paul: Die fünfziger Jahre. Formen eines Jahrzehnts, Stuttgart 1978 (4. überarb. Neuaufl. 1990).

Mareis, Claudia: Design als Wissenskultur. Interferenzen zwischen Design- und Wissensdiskursen seit 1960, Bielefeld 2011.

Meurer, Bernd: The Birth of Contemporary Design, in: Carlo Pirovano (Hrsg.): History of Industrial Design. Bd. 3: 1919-1990. The Dominion of Design, Mailand 1991, S. 12-33.

Moravánszky, Ákos (Hrsg.): Architekturtheorie im 20. Jahrhundert. Eine kritische Anthologie, Wien/New York 2003.

Müller, Ulrich: Raum, Bewegung und Zeit im Werk von Walter Gropius und Ludwig Mies van der Rohe, Berlin 2004, zugl. Jena, Univ., Habil.-Schr., 2002.

Mundt, Barbara: Die deutschen Kunstgewerbemuseen im 19. Jahrhundert, München 1974.

Naumann, Anette: Rainer Jochims. FarbFormBeziehungen. Anschauliche Bedingungen seiner Identitätskonzeption, Würzburg 2005, zugl. Heidelberg, Univ., Diss., 2003.

Nerdinger, Winfried (Hrsg.): Bauhaus-Moderne im Nationalsozialismus. Zwischen Anbiederung und Verfolgung, München 1993.

Nerdinger, Winfried: Gottfried Semper – ein Vorläufer der Moderne? Wirkungsgeschichte als „denkende Umbildung“, in: Sylvia Claus u. a. (Hrsg.): Architektur weiterdenken. Werner Oechslin zum 60. Geburtstag, Zürich 2004, S. 296-311.

Nixdorff, Heide und Anne Wauschkuhn: Zur Einführung, in: Gabriele Mentges und Heide Nixdorff (Hrsg.): Textil – Körper – Mode. Dortmunder Reihe zu kulturanthropologischen Studien des Textilen, Bd. 3: Textildesign. Voysey – Endell, Bamberg 2002, S. 9-14.

Nouvel-Kammerer, Odile: Der weite Himmel: Bildtapeten aus Frankreich, in: Lesley Hoskins (Hrsg.): Die Tapete. Geschichte, Gestaltung und Techniken des Wanddesigns, Sonderausg., Köln 2005 (engl. Orig.-Ausg. 1994), S. 94-113.

Oestereich, Christopher: „Gute Form“ im Wiederaufbau. Zur Geschichte der Produktgestaltung in Westdeutschland nach 1945, Berlin 2000, zugl. Köln, Univ., Diss., 1998.

Olligs, Heinrich (Hrsg.): Tapeten. Ihre Geschichte bis zur Gegenwart, 3 Bde., Braunschweig 1969-1970.

Ott, Michaela: Artikel „Raum“, in: Ästhetische Grundbegriffe. Historisches Wörterbuch in sieben Bänden, Bd. 5: Postmoderne bis Synästhesie, Stuttgart 2003, S. 113-149.

Paetzold, Heinz: Ästhetik der neueren Moderne. Sinnlichkeit und Reflexion in der Konzeptionellen Kunst der Gegenwart, Stuttgart 1990.

Pahl-Weber, Elke: Im fließenden Raum. Wohnungsgrundrisse nach 1945, in: Bernhard Schulz (Hrsg.): Grauzonen. Farbwelten. Kunst und Zeitbilder 1945-1955, Ausst.-Kat. Akademie der Künste, Berlin (West)/Wien 1983, S. 105-123.

Palmer, Michele und Lori Beth Garris: American toile: four centuries of sensational scenic fabrics and wallpaper, Atglen 2013.

Pazaurek, Gustav: Die Tapete. Beiträge zu ihrer Geschichte und ästhetischen Wirkung, Stuttgart 1922.

Petsch, Joachim: Eigenheim und gute Stube. Zur Geschichte des bürgerlichen Wohnens. Städtebau – Architektur – Einrichtungsstile, Köln 1989.

Pevsner, Nikolaus u. a.: Geheimreport Deutsches Design. Deutsche Konsumgüter im Visier des britischen Council of Industrial Design (1946), hrsg. vom Deutschen Museum München, Göttingen 2012.

Polster, Bernd, Volker Fischer und Katja Simon: bauhaus design. Die Produkte der Neuen Sachlichkeit, hrsg. von Bernd Polster und Askan Quittenbaum, Köln 2009.

Reckwitz; Andreas: Die Erfindung der Kreativität. Zum Prozess gesellschaftlicher Ästhetisierung, 3. Aufl., Berlin 2013 (Orig.-Ausg. 2012).

Reese, Jens: Von der Anstrengung, der Technik ein Gesicht zu geben, in: Ders. (Hrsg.): Der Ingenieur und seine Designer. Entwurf technischer Produkte im Spannungsfeld zwischen Konstruktion und Design, Berlin/Heidelberg/New York 2005, S. 5-107.

Remmele, Mathias: Organisches Möbeldesign 1930-1960, in: Beate Manske (Hrsg.): Die organische Form. 1930 bis 1960: Produktgestaltung, Ausst.-Kat. Wilhelm-Wagenfeld-Stiftung, Bremen 2003, S. 21-53.

Richter, Thomas: „... zweckbewußtes, phantasievolles Experimentieren!“ Arnold Bodes Entwürfe für Möbel, Plastics und Tapeten, in: Marianne Heinz (Hrsg.): Arnold Bode. Leben + Werk (1900 - 1977), Ausst. documenta-Halle Kassel/Staatliche Museen Kassel, Neue Galerie, Wolftratshausen 2000, S. 30-45.

Rieger, Hans Jörg: Die farbige Stadt. Beiträge zur Geschichte der farbigen Architektur in Deutschland und in der Schweiz 1910 - 1939, Zürich, Univ., Diss., 1976.

Riemann, Xenia: Die „Gute Form“ und ihr Inhalt. Über die Kontinuität des sachlichen deutschen Designs zwischen 1930 und 1960, in: kritische berichte, 34. Jg., 2006, Heft 1, S. 52-62.

Rosenhaft, Eve: Lesewut, Kinosucht, Radiotismus. Zur (geschlechter-)politischen Relevanz neuer Massenmedien in den 1920er Jahren, in: Alf Lüttke, Inge MarBolek und Adelheid von Saldern (Hrsg.): Amerikanisierung. Traum und Alptraum im Deutschland des 20. Jahrhunderts, Stuttgart 1996, S. 119-143.

Rosoman, Treve: London wallpapers. Their manufacture and use. 1690 - 1840, London 2009.

Rowe, Colin und Robert Slutzky: Transparenz. Mit einem Kommentar von Bernhard Hoesli und einer Einführung von Werner Oechslin, 4., erweiterte Aufl., Basel/Boston/Berlin 1997 (engl. Orig.-Ausg. 1964).

Rückert, Silvia: Spürbare Moderne - gehemmter Fortschritt. Plaste in der Waren- und Lebenswelt der DDR, in: Andreas Ludwig (Red.): Fortschritt, Norm und Eigensinn. Erkundungen im Alltag der DDR, hrsg. vom Dokumentationszentrum Alltagskultur der DDR in Eisenhüttenstadt, Berlin 1999, S. 53-72.

Rüegg, Arthur: Le Corbusiers Polychromie architecturale und seine Claviers de couleurs von 1931 und 1959, in: Ders. (Hrsg.): Polychromie architecturale. Le Corbusiers Farbenklaviaturen von 1931 und 1959, Basel/Boston/Berlin 1997, S. 12-93.

Ruppert, Wolfgang: Der moderne Künstler. Zur Sozial- und Kulturgeschichte der kreativen Individualität in der kulturellen Moderne im 19. und frühen 20. Jahrhundert, Frankfurt am Main 1998.

Sauer, Benedikt: Hofburg Innsbruck, hrsg. von der Burghauptmannschaft Österreich, Wien/Bozen 2010.

Saunders, Gill: Wallpaper in Interior Decoration, Hong Kong 2002.

Schäfer, Hans Dieter: Das gespaltene Bewusstsein. Vom Dritten Reich bis zu den langen Fünfziger Jahren, erweiterte Neuausg., Göttingen 2009.

Scharf, Friedhelm: Design und modernistische „Formgebung“ der jungen Bundesrepublik im Fokus deutsch-amerikanischer Beziehungen, in: Lars Koch (Hrsg.): Modernisierung als Amerikanisierung? Entwicklungslinien der westdeutschen Kultur 1945-1960, Bielefeld 2007, S. 255-276.

Schildt, Axel: Moderne Zeiten. Freizeit, Massenmedien und „Zeitgeist“ in der Bundesrepublik der 50er Jahre, Hamburg 1995, zugl. Teildr. von Hamburg, Univ., Habil.-Schr., 1991/1992.

Schildt, Axel und Detlef Siegfried: Deutsche Kulturgeschichte. Die Bundesrepublik – 1945 bis zur Gegenwart, Lizenzausg., Bonn 2009.

Schmidt-Bachem, Heinz: Aus Papier. Eine Kultur- und Wirtschaftsgeschichte der Papier verarbeitenden Industrie in Deutschland, Berlin/Boston 2011.

Schmidt-Görtz, Jochen: Zeitgeist, Stilkritik und Kunstfrage. Zum Problem zeitgenossenschaftlicher Rezeption, in: Stadt Gelsenkirchen, Städtisches Museum (Hrsg.): Gelsenkirchener Barock, Ausst.-Kat. Städtisches Museum Gelsenkirchen, 2. Aufl., Gelsenkirchen 1991, S. 29-36.

Selle, Gert: Design-Geschichte in Deutschland. Produktkultur als Entwurf und Erfahrung, überarb. und erw. Aufl., Köln 1987.

Selle, Gert: Geschichte des Design in Deutschland, aktualisierte und erw. Neuausg., Frankfurt am Main/New York 2007.

Sembach, Klaus-Jürgen: Henry van de Velde, Stuttgart 1989.

Siepmann, Eckhard, Irene Lusk und Jürgen Holtfrete: Bikini. Die fünfziger Jahre. Kalter Krieg und Capri-Sonne. Fotos – Texte – Comics – Analysen, Berlin (West) 1981.

Spilker, Rolf: Das Herz einer Tapetenfabrik schlägt im Atelier, in: Burckhard Kieselbach (Red.): Rasch-Buch/book. 1887-1997, hrsg. von der Tapetenfabrik Gebr. Rasch & Co., Bramsche 1998, S. 160-165.

Staub, Alexandra: Offenheit und der private Raum. Das westdeutsche Einfamilienhaus im 20. Jahrhundert, in: Cornelia Jöchner und Kirsten Wagner (Hrsg.): Gebaute Räume. Zur kulturellen Formung von Architektur und Stadt, Themenheft zu Wolkenkuckucksheim. Internationale Zeitschrift für Theorie und

Wissenschaft der Architektur, 9. Jg., 2004, Heft 1, Online-Ressource: <http://www.tu-cottbus.de/theoriederarchitektur/Wolke/deu/Themen/041/Staub/staub.htm>, o. p.

Stein, Laurie A.: Eine Kultur der Harmonie und Erinnerung – Die Transformation des Wohnraums im Biedermeier, in: Hans Ottomeyer, Klaus Albrecht Schröder und Laurie Winters (Hrsg.): Biedermeier. Die Erfindung der Einfachheit, Ausst.-Kat. Milwaukee Art Museum, Milwaukee/Albertina, Wien/Deutsches Historisches Museum, Berlin, Ostfildern 2006, S. 71-80.

Stephan, Peter: Der vergessene Raum. Die Dritte Dimension in der Fassadenarchitektur der Frühen Neuzeit, Regensburg 2009.

Strobel, Ricarda: „Im Petticoat am Nierentisch“. Architektur, Mode und Design, in: Werner Faulstich (Hrsg.): Die Kultur der Fünfziger Jahre, München 2002, S. 111-144.

Sudrow, Anne: Einleitung, in: Nikolaus Pevsner u. a.: Geheimreport Deutsches Design. Deutsche Konsumgüter im Visier des britischen Council of Industrial Design (1946), hrsg. vom Deutschen Museum München, Göttingen 2012, S. 11-118.

Thibaut-Pomerantz, Carolle: Papiers peints. Inspirations et tendances, Paris 2009.

Thönnissen, Karin: Die Erfindung des Industrie-Designs. Johannes Itten und die Höhere Preußische Fachschule für textile Flächenkunst, Aachen, Techn. Hochsch., Diss., 1993.

Thönnissen, Karin: Die dritte Haut. Vom Wohnen und Gestalten, in: Jürgen Krause und Klaus-Jürgen Sembach (Red.): Die nützliche Moderne. Graphik und Produkt-Design in Deutschland 1935 – 1955, Ausst. Westfälisches Landesmuseum für Kunst und Kulturgeschichte, Münster 2000, S. 146-158.

Thönnissen, Karin: Tea Ernst (1906-1991). Beruf: Designerin, in: Dieter Breuer und Gertrude Cepl-Kaufmann (Hrsg.): Öffentlichkeit der Moderne – die Moderne in der Öffentlichkeit: das Rheinland 1945 – 1955. Vorträge des Interdisziplinären Arbeitskreises zur Erforschung der Moderne im Rheinland, Essen 2000, S. 545-562.

Thümmler, Sabine: Architektur versus Tapete – Siedlungstapeten und Bauhaus, in: Burckhard Kieselbach (Red.): Bauhaustapete: Reklame und Erfolg einer Marke, hrsg. von der Tapetenfabrik Gebr. Rasch & Co., Bramsche/Stiftung Bauhaus Dessau, Köln 1995, S. 11-19.

Thümmler, Sabine: Signale für den Blick nach vorn – Tapeten der 1950er Jahre, in: Burckhard Kieselbach (Red.): Rasch-Buch/book. 1887-1997, hrsg. von der Tapetenfabrik Gebr. Rasch GmbH & Co., Bramsche 1998 S. 144-159.

Thümmler, Sabine: Tapeten, in: Hans Ottomeyer, Klaus Albrecht Schröder und Laurie Winters (Hrsg.): Biedermeier. Die Erfindung der Einfachheit, Ausst.-Kat.

Milwaukee Art Museum, Milwaukee/Albertina, Wien/Deutsches Historisches Museum, Berlin, Ostfildern 2006, S. 214-225.

Timmers, Margaret: Artikel zu „Kat.-Nr. 1.11.d.: Dr Helen Megaw (born 1907). Diagram of the crystal structure of afwillite, showing by contours the interatomic distances in the structure“, in: Susan Lambert (Hrsg.): Pattern and Design. Designs for the Decorative Arts. 1480-1980, Ausst.-Kat. Victoria and Albert Museum, London 1983, S. 37f.

Tunander, Ingemar: Tapeter i Sverige, Västerås 1984.

Ulama, Margit: Die Architektur der Fläche. Geschichte und Gegenwart, Wien/Bozen 2007.

Ulmann, Gisela: Kreativität. Neue amerikanische Ansätze zur Erweiterung des Intelligenzkonzeptes, Weinheim/Berlin/Basel 1968.

Voigt, Gerhard: Goebbels als Markentechniker, in: Wolfgang Fritz Haug (Hrsg.): Warenästhetik. Beiträge zur Diskussion, Weiterentwicklung und Vermittlung ihrer Kritik, Frankfurt am Main 1975, S. 231-260.

Vogt, Thomas: Kalkulierte Kreativität. Die Rationalität kreativer Prozesse, Wiesbaden 2010, zugl. Mainz, Univ., Diss., 2008.

Votteler, Arno (Hrsg.) und Herbert Eilmann (Mitverf.): 125 Jahre Knoll. Vier Generationen Sitzmöbel-Design, Stuttgart/Zürich 1990.

Walker, John A.: Designgeschichte. Perspektiven einer wissenschaftlichen Disziplin, München 1992 (engl. 1989).

Warnke, Martin: Zur Situation der Couchecke, in: Jürgen Habermas (Hrsg.): Stichworte zur „Geistigen Situation der Zeit“, 2. Band: Politik und Kultur, 2. Aufl., Frankfurt am Main 1979, S. 673-687.

Warnke, Martin: Von der Gegenständlichkeit und der Ausbreitung der Abstrakten, in: Dieter Bänisch (Hrsg.): Die fünfziger Jahre. Beiträge zu Politik und Kultur, Tübingen 1985, S. 209 – 222.

Wehler, Hans-Ulrich: Deutsche Gesellschaftsgeschichte. Bd. 5: Bundesrepublik und DDR 1949-1990, München 2008.

Welzer, Harald (Hrsg.): Das Gedächtnis der Bilder. Ästhetik und Nationalsozialismus, Tübingen 1995.

Wessel, Ruth: Nierentischstil, in: Hans Körner (Hrsg.): „Flächenland“. Die abstrakte Malerei im frühen Nachkriegsdeutschland und in der jungen Bundesrepublik. Kultur und Erkenntnis, Tübingen/Basel, 1996, S. 72-98.

Wettstein, Stefanie: Ornament und Farbe. Zur Geschichte der Dekorationsmalerei in Sakralräumen der Schweiz um 1890, Sulgen 1996, zugl. Zürich, Univ., Diss., 1996.

Wichmann, Hans: Aufbruch zum neuen Wohnen. Deutsche Werkstätten und WK-Verband (1898 – 1970). Ihr Beitrag zur Kultur unseres Jahrhunderts, hrsg. vom WK-Institut für Wohnkultur unter Förderung der Erwin-Hoffmann-Stiftung, Basel/Stuttgart 1978.

Wodarz, Corinna: 50er Jahre-Alltagsdesign, Oldenburg 1998.

Wolfrum, Edgar: Die geglü ckte Demokratie. Geschichte der Bundesrepublik Deutschland von ihren Anfängen bis zur Gegenwart, Stuttgart 2006.

Wyss, Beat: Willi Baumeister und die Kunsttheorie der Nachkriegszeit, in: Gerda Breuer (Hrsg.): Die Zähmung der Avantgarde. Zur Rezeption der Moderne in den 50er Jahren, Basel/Frankfurt am Main 1997, S. 55-71.

Yamaguchi, Kazuko: Farbenlehre bei Kant, Schelling und Hegel, in: Lothar Knatz und Tanehisa Otabe (Hrsg.): Ästhetische Subjektivität. Romantik & Moderne, Würzburg 2005, S. 274-288.

Zaunschirm, Thomas: Die fünfziger Jahre, München 1980.

Zulauf, Jochen: Verwaltung der Kunst oder Kunst der Verwaltung. Kulturverwaltung, Kulturförderung und Kulturpolitik des Landes Hessen 1945 – 1960, Wiesbaden 1995, zugl. Frankfurt am Main, Univ., Diss., 1994.

Ausstellungen

Berlin

Schulz, Bernhard (Hrsg.): Grauzonen. Farbwelten. Kunst und Zeitbilder 1945-1955, Ausst.-Kat. Akademie der Künste, Berlin (West)/Wien 1983.

Mundt, Barbara und Babette Warncke: Form ohne Ornament? Angewandte Kunst zwischen Zweckform und Objekt, Ausst. Kunstgewerbemuseum der Staatlichen Museen zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz, Berlin 1999.

Bremen

Manske, Beate (Hrsg.): Die organische Form. 1930 bis 1960: Produktgestaltung, Ausst.-Kat. Wilhelm-Wagenfeld-Stiftung, Bremen 2003.

Darmstadt

Hiller, Robert und Carl Benno Heller: Fifty fifty. Formen und Farben der 50er Jahre, 2. Aufl., Ausst.-Kat. Hessisches Landesmuseum Darmstadt, Stuttgart 1988.

Dessau

Scheper, Renate: Vom Bauhaus geprägt: Hinnerk Scheper. Farbgestalter – Fotograf – Denkmalpfleger, Ausst. im Meisterhaus Muche in Dessau, Bramsche 2007.

Düsseldorf

Georg Lueg und Wolfgang Schepers: Jaeger's Katalog der 50er. Anonymes Design eines Jahrzehnts, Ausst. Kunstmuseum Düsseldorf, Frankfurt am Main 1988.

Eisenhüttenstadt

Böhme, Katja und Andreas Ludwig (Hrsg.): Alles aus Plaste. Versprechen und Gebrauch in der DDR, Ausst. im Dokumentationszentrum Alltagskultur der DDR, Eisenhüttenstadt, Wien/Köln/Weimar 2012.

Gelsenkirchen

Stadt Gelsenkirchen, Städtisches Museum (Hrsg.): Gelsenkirchener Barock, Ausst.-Kat. Städtisches Museum Gelsenkirchen, 2. Aufl., Gelsenkirchen 1991.

Hamburg

Faass, Martin: Die Fünfziger Jahre. Alltagskultur und Design, Ausst. Museum für Kunst und Gewerbe, Hamburg 2005.

Kassel

Mieck, Ernst Wolfgang: Deutsches Tapetenmuseum Kassel. Jahresgabe der Hessischen Bundesversicherungsanstalt für 1983, Kassel 1983.

Thümmler, Sabine: Die Geschichte der Tapete. Raumkunst aus Papier. Aus den Beständen des Deutschen Tapetenmuseums Kassel, hrsg. von den Staatlichen Museen Kassel, Eurasburg 1998.

Heinz, Marianne (Hrsg.): Arnold Bode. Leben + Werk (1900 – 1977), Ausst. documenta-Halle Kassel/Staatliche Museen Kassel, Neue Galerie, Wolfratshausen 2000.

Thümmler, Sabine und Caroline Eva Gerner: Goldrausch. Die Pracht der Goldledertapeten, Ausst.-Kat. Museumslandschaft Hessen Kassel, Deutsches Tapetenmuseum Kassel, hrsg. von Michael Eissenhauer, München 2006.

London

Oman, Charles Chichele und Jean Hamilton: Wallpapers: A history and illustrated catalogue of the collection of the Victoria and Albert Museum, London 1982.

Manchester

Saunders, Gill, Dominique Heyse-Moore und Trevor Keeble: Walls are talking. Wallpaper, art and culture, Ausst. The Whitworth Art Gallery, The University of Manchester, Manchester 2010.

Jackson, Lesley: The New Look. Design in the Fifties, Ausst.-Kat. Manchester City Art Galleries/Glasgow Art Gallery and Museum, Manchester 1991.

München

Wichmann, Hans: Industrial design, Unikate, Serienerzeugnisse: Kunst, die sich nützlich macht. Die Neue Sammlung. Ein neuer Museumstyp des 20. Jahrhunderts, München 1985.

Wichmann, Hans (Hrsg.): Von Morris bis Memphis. Textilien der Neuen Sammlung. Ende 19. bis Ende 20. Jahrhundert, Sammlungs-Kat. Neue Sammlung München, Bd. 3, Basel 1990.

Ziffer, Alfred: Wolfgang von Wersin. 1882-1976. Vom Kunstgewerbe zur Industrieform, Ausst. Villa Stuck, München/Deutscher Werkbund Frankfurt e.V. in Zusammenarbeit mit dem Museum für Kunsthandwerk, Frankfurt am Main/Schloß Pillnitz, Dresden, hrsg. von Hans Ottomeyer, München 1991, zugl. Bonn, Univ., Diss., 1990.

Belting, Isabella: Nylon & Caprisonne. Das fünfziger Jahre Gefühl, Ausst.-Kat. im Modemuseum des Münchner Stadtmuseums, Wolfratshausen 2001.

Münster

Krause, Jürgen und Klaus-Jürgen Sembach (Red.): Die nützliche Moderne. Graphik und Produkt-Design in Deutschland 1935 – 1955, Ausst. Westfälisches Landesmuseum für Kunst und Kulturgeschichte, Münster 2000.

New York

Kosuda-Warner, Joanne: Kitsch to Corbusier. Wallpapers from the 1950s, Ausst.-Kat. Cooper-Hewitt National Design Museum, Smithsonian Institution, New York 1995.

Oldenburg

Reinbold, Michael: Party, Perlon, Petticoats. Kultur der Fünfziger Jahre in Westdeutschland. Aspekte einer kulturgeschichtlichen Epoche, Ausst.-Kat. Landesmuseum für Kunst und Kulturgeschichte, Oldenburg 2008.

Paris

Nouvel-Kammerer, Odile: Papiers peints panoramiques. 1790 – 1865, Ausst.-Kat. Musée des Arts Décoratifs, Paris 1990.

Boussoussou, Martine: Le bon motif. Papiers peints et tissus des collections. 1760 – 1960, Ausst.-Kat. Bibliothèque Forney, Paris 2004.

Riehen/Basel

Brüderlin, Markus (Hrsg.): Ornament und Abstraktion. Kunst der Kulturen, Moderne und Gegenwart im Dialog, Ausst.-Kat. Fondation Beyeler, Riehen/Basel, Köln 2001.

Rixheim

Jacqué, Bernard: Papiers Peints du XXe Siècle, Ausst. Musée du Papier Peint, Rixheim 2004.

Wolfsburg:

Brüderlin, Markus und Annelie Lütgens (Hrsg.): Interieur/Exterieur. Wohnen in der Kunst. Vom Interieurbild der Romantik zum Wohndesign der Zukunft, Ausst.-Kat. Kunstmuseum Wolfsburg, Ostfildern 2008.

Würzburg:

Brockhoff, Evamaria: Wiederaufbau und Wirtschaftwunder. Bayerische Landesausstellung 2009, Residenz Würzburg/Haus der Bayerischen Geschichte Augsburg, Augsburg 2009.

Zürich

Bieri Thomson, Helen und Bernard Jacqué: Tapeten: Wände sprechen Bände. Die Sammlungen des Schweizerischen Nationalmuseums, Ausst. Château de Prangins bei Nyon/Landesmuseum Zürich, Zürich/Lausanne 2010.

Quellen

Alte und neue Bildtapeten 1800 – 1955, Ausst.-Kat. Karl-Ernst-Osthaus-Museum, Hagen 1955.

Bandmann, Günter: Ikonologie des Ornaments und der Dekoration. Zu einem Buch von Erik Forssmann: Säule und Ornament, Stockholm 1956, in: Jahrbuch für Ästhetik und Allgemeine Kunstwissenschaft [N.F], 4. Jg., 1958/1959, S. 232-258.

Barthes, Roland: Mythen des Alltags, übers. von Helmut Scheffel, 2. Ausg., Frankfurt am Main 1970 [franz. Orig.-Ausg. 1957].

Bartsch-Roh, Juliane: Die moderne Wohnung, Darmstadt [1954].

Bense, Max: Intelligenz und Originalität in der technischen Zivilisation, in: Erich Franzen (Hrsg.): Ist der Mensch meßbar? 6. Darmstädter Gespräch 1958, Darmstadt 1959, S. 33-45.

Bill, Max: Schönheit aus Funktion und als Funktion, in: Idea 1953. Internationales Jahrbuch für Formgebung/International Design Annual/Annuaire international des formes utiles, Stuttgart 1952, S. XVII-XVIII.

Blumh, U.: Die Tapete. Ihre künstlerische Entwicklung und Bedeutung bis zur Neuzeit. Zusammengestellt aus den Beständen des Deutschen Tapetenmuseums, Kassel, hrsg. von den Freunden der zeitgenössischen Kunst, Ausst.-Kat. Frankfurt am Main/Deutsches Tapetenmuseum Kassel, Frankfurt am Main o. J. [ca. 1950].

Böhringer, Hannes: Brauchen Wohnen Nehmen, in: Sylvia Claus u. a. (Hrsg.): Architektur weiterdenken. Werner Oechslin zum 60. Geburtstag, Zürich 2004, S. 70-75.

Bollnow, Otto Friedrich: Mensch und Raum, 6. Aufl., Stuttgart/Berlin/Köln 1990 (Orig.-Ausg. 1963).

Borchers, Walter: Alte und neue Bildtapeten. Papiertapeten mit Landschafts- und Figurendekor. 1800 – 1951, Ausst.-Kat. Städtisches Museum Osnabrück/Verband Deutscher Tapetenfabrikanten, Osnabrück 1951.

Borchers, Walter: Künstlerisches Schaffen – industrielles Gestalten: Künstler um die Tapetenfabrik Rasch, Ausst. Städtisches Museum Osnabrück, Bramsche 1956.

Braun-Feldweg, Wilhelm: Gestaltete Umwelt. Haus – Raum – Werkform, Berlin 1956.

Braun-Feldweg, Wilhelm: Form als Verkaufsargument? Auszüge aus einem Vortrag (1958), in: Siegfried Gronert (Hrsg.): Form und Industrie. Wilhelm Braun-Feldweg, Frankfurt am Main 1998, S. 154-157.

Braun-Feldweg, Wilhelm: Glasveredelung heute. Vortrag auf der 34. Glastechnischen Tagung am 5. Mai 1960 in Berlin, in: Siegfried Gronert (Hrsg.): Form und Industrie. Wilhelm Braun-Feldweg, Frankfurt am Main 1998, S. 158-163.

Burris-Meyer, Elizabeth: Color and Design in the Decorative Arts, New York 1940.

Conrad-Martius, Hedwig: Der Raum, München 1958.

Die Industrie als Kunstmäzen. Gemälde – Plastik – Kunstgewerbe gestiftet in die deutschen Museen. Veranstaltet vom Kulturkreis im Bundesverband der deutschen Industrie, Ausst. Hamburger Kunsthalle, Hamburg 1952.

Dietz, Fritz: Erismann & Cie. Breisach. 125 Jahre im Dienst der Tapete, Stuttgart 1963.

Doede, Werner (Schriftl.): Kunstausstellung Eisen und Stahl, Ausst. Kuratorium Kunstausstellung Eisen und Stahl, Düsseldorf 1952.

Ehmke, F. H.: Baurundschau: Schöpferisches zusammenfassen!, in: Bauen + Wohnen, 1. Jg., 1946, Heft 6, S. 145.

Eitel, Walter: Ein Deutscher sieht amerikanische Tapetenfabriken. Reiseeindrücke in den USA, in: Tapeten Zeitung, 60. Jg., 1951, Heft 18, S. 12f.

Ernst, Georg: Heimatchronik des Kreises Einbeck, Köln 1955.

Fischel, Hartwig: Ausstellung Österreichischer Tapeten-, Linkrusta- und Linoleumindustrie im Österreichischen Museum, in: Kunst und Kunsthandwerk, 16. Jg., 1913, S. 397-406.

Frank, Karl: Dein eigenes Haus. Sehnsucht und Wirklichkeit, Wiesbaden 1956.

Frieling, Heinrich: Praktische Farbenlehre. Eine Einführung in die Physiologie des Farbensehens und die psychologische Farbenlehre für die Praxis, Minden 1956.

Fuchs, Günter: Über die Beurteilung formschöner Industrieerzeugnisse, Essen [1955].

Fusten, Renate: Erich Rudolph – Kolorist bei Tapetenfabrik Gebr. Rasch & Co., in: Tapeten Zeitung, 67. Jg., 1958, Heft 23, S. 11ff.

Fusten, Renate: Die Kupferoth-Kollektion bei Rasch. Heitere, phantasievoll abstrahierte und dabei, dem Wandcharakter entsprechend, zurückhaltende Muster, in: Tapeten Zeitung, 68. Jg., 1959, Heft 4, S. 18f.

Gatz, Konrad: Farbige Räume. Farbige Raumgestaltung. Malerei in Räumen, München 1956.

Gehlen, Arnold: Das Ende der Persönlichkeit? (1956), in: Ders.: Die Seele im technischen Zeitalter und andere sozialpsychologische, soziologische und kulturanalytische Schriften, Gesamtausgabe Bd. 6, hrsg. von Lothar Samson, Frankfurt am Main 2004, S. 250-260.

Giachi, Arianna: Das Wohnen ist schwieriger geworden, in: Tapeten Zeitung, 69. Jg., 1960, Heft 3, S. 10f.

Giedion, Sigfried: Raum, Zeit, Architektur. Die Entstehung einer neuen Tradition, 5. Aufl., Zürich/München/London 1992 (engl. Orig.-Ausg. 1941).

Glaserapp, W.: Gestaltung industrieller Erzeugnisse. Eine neue Kunstgattung, in: Die Innenarchitektur, 1. Jg., 1953, Heft 2, S. 33f.

Göderitz, Johannes, Hubert Hoffmann und Roland Rainer: Die gegliederte und aufgelockerte Stadt, Tübingen 1957.

Goltermann, Hans: o. T., in: Landesgewerbeamt Stuttgart (Hrsg.): Margret Hildebrand, Stuttgart 1952, o. p.

Gropius, Walter: Gibt es eine Wissenschaft der Gestaltung? (1947). Ausschnitt, in: Ákos Moravánszky (Hrsg.): Architekturtheorie im 20. Jahrhundert. Eine kritische Anthologie, Wien/New York 2003, S. 206-212.

Große-Perdekamp, Franz: Mensch und Form unserer Zeit, in: Mensch und Form unserer Zeit. Ein Versuch, durch erlesene Werke der bildenden und angewandten Kunst und der Literatur, durch technische Geräte, Möbel und Hausrat die Form unserer Zeit sichtbar zu machen, Ruhr-Festspiele Recklinghausen 1952/Städtische Kunsthalle, Recklinghausen 1952, o. p.

Harbers, Guido: „Ewige Form“ und „Dekor“, in: Die Kunst und das schöne Heim, 50. Jg., 1951, Heft 2, S. 78ff.

Harbers, Guido: Die gute Industrieform. Ausstellung der Städtischen Kunsthalle Mannheim, in: Die Kunst und das schöne Heim, 50. Jg., 1952, Heft 10, S. 396.

Harbers, Guido: Flüssige Formen auch im kleinen Gebrauchsgegenstand. Arbeiten nach Entwürfen von Igl, München, in: Die Kunst und das schöne Heim, 50. Jg., 1952, Heft 10, S. 398ff.

Hassenpflug, Gustav: Abstrakte Maler lehren. Ein Beitrag zur abstrakten Formen- und Farbenlehre als Grundlage der Malerei, München/Hamburg 1959.

Haupt, Otto: o. T., in: Landesgewerbeamt Stuttgart (Hrsg.): Margret Hildebrand, Stuttgart 1952, o. p.

Heidegger, Martin: Bauen. Wohnen. Denken, in: Mensch und Raum. Das Darmstädter Gespräch 1951, Neuausg., Braunschweig 1991, S. 88-102.

Heimendahl, Eckart: Licht und Farbe. Ordnung und Funktion der Farbwelt, unveränd. Nachdr., Berlin (West) 1974 (Orig.-Ausg. 1961).

Hesse-Frielinghaus, Herta: Alte und neue Bildtapeten – in Hagen, in: Tapeten Zeitung, 64. Jg., 1955, Heft 16, S. 12-15.

Heuss, Theodor: Was ist Qualität? Zur Geschichte und zur Aufgabe des Deutschen Werkbundes, Tübingen/Stuttgart 1951.

Heuss, Theodor: Zur Kunst dieser Gegenwart, in: Ders.: Zur Kunst dieser Gegenwart. Drei Essays, Tübingen 1956, S. 13-81.

Hirzel, Stephan: Kunsthandwerk und Manufaktur in Deutschland seit 1945, Berlin 1953.

Hoffmann, Herbert (Hrsg.): Farbige Raumkunst. Siebte Folge: Achtzig neue Raumentwürfe und ausgeführte Räume in Aquarellen und Farbenlichtbildern, 2. Ausg., Stuttgart 1946 (Orig.-Ausg. 1942).

von Holst, Niels: Was ist heute gute Form?, in: Bauen + Wohnen, 7. Jg., 1952, Heft 10, S. 483f.

Institut für angewandte Kunst: Industriewaren von heute. Wir bitten um Ihre Beurteilung. Beispielschau des Instituts für angewandte Kunst im Berlinahaus am Bahnhof Alexanderplatz, Berlin (Ost) 1953.

Institut für angewandte Kunst: Deutsche Angewandte Kunst, Ausst.-Kat., Berlin (Ost) 1954.

Institut für angewandte Kunst: Schöne Industriewaren, Ausst.-Kat., Berlin (Ost) 1954.

Kasseler Werkakademie für Gestaltung: Das abc der Werkakademie. Staatliche Werkakademie Kassel, Hochschule für Gestaltung, Kassel 1951.

Katzenbach, Lois und William: The Practical Book of American Wallpaper, Philadelphia/New York 1951.

Koch, Alexander: Dekorationsstoffe, Tapeten, Teppiche, Stuttgart 1953.

Köhne, Carl E.: Die modische Tapete. Ein Artikel in der Frankfurter Allgemeinen Zeitung vom 12. Mai 1951, in: Tapeten Zeitung, 60. Jg., 1951, Heft 15, S. 20.

Kölner Werkschulen (Hrsg.): Kunst und Tapete. Künstler um die Tapetenfabrik Rasch, Ausst. Kölner Werkschulen, Kölner Werkschulheft, Nr. 7, Köln 1959.

König, Heinrich: Industrielle Formentwicklung in Deutschland, in: Ernst Thiele: Die Situation der Bildenden Kunst in Deutschland, Stuttgart/Köln 1954, S. 100-122.

Kranz, Kurt: Variationen über ein geometrisches Thema. Eine graphische Bildserie in 158 Tafeln. Mit erläuterndem Text von Hanns Theodor Flemming, München 1956.

Kunst, Architektur und Tapete als Thema der Generalversammlung der deutschen Tapeten-Industrie im Kurhaus Travemünde vom 31. Mai bis 4. Juni 1951, in: Tapeten Zeitung, 60. Jg., 1951, Heft 13, S. 7ff.

Ladwig, F.: Nachlese von der ITA 1960, in: Tapeten Zeitung, 1960, Heft 13, S. 20ff.

Landes-Bausparkassen und Öffentliche Bausparkassen (Hrsg.): Erfüllter Wunsch: eine schöne Wohnung. Anregungen und Beispiele in 15 Zeichnungen und 273 Fotos, Stuttgart [1960].

Landesgewerbeamt Stuttgart (Hrsg.): Margret Hildebrand, Stuttgart 1952.

Leiß, Josef: Bildtapeten aus alter und neuer Zeit, Hamburg 1961.

Linfert, Carl: Die Staatliche Werkakademie Kassel, Sonderheft „Baukunst und Werkform/Die neue Stadt“, Heft 7, 1955.

Lorenz, Reinhold: Von der Arbeit des Tapeten-Entwerfers. Bekenntnisse zu einem schönen Beruf, in: Tapeten Zeitung, 62. Jg., 1953, Heft 21, S. 14-28.

Lützeler, Heinrich: Bedeutung und Grenze abstrakter Malerei, in: Ders. (Hrsg.): Jahrbuch für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft, Bd. 3 (1955-1957), Stuttgart 1958, S. 1-35.

Lutz Artur: Geschmack ist erlernbar. Grundlagen für die Gestaltung von Raum und Fläche, München 1956.

May, Maria: Zusammenklang der Raumelemente. Eine Ansprache von Frau Prof. Maria May, in: Tapeten Zeitung, 65. Jg., 1956, Heft 5, S. 11ff.

Meißner, Else: Qualität und Form in Wirtschaft und Leben, München 1950.

Menck, Clara: Ein Bilderbuch des Deutschen Werkbundes für junge Leute, hrsg. vom Deutschen Werkbund e.V., Düsseldorf o. J. [ca. 1956].

Menck, Clara: Eine Generation wechselt die Tapeten. Beachtliche Bemerkungen zur Innenarchitektur unserer Tage, in: Tapeten Zeitung, 65. Jg., 1956, Heft 17, S. 8-10.

Mensch und Form unserer Zeit. Ein Versuch, durch erlesene Werke der bildenden und angewandten Kunst und der Literatur, durch technische Geräte, Möbel und Hausrat die Form unserer Zeit sichtbar zu machen, Ruhr-Festspiele Recklinghausen 1952/Städtische Kunsthalle, Recklinghausen 1952.

Mensch und Raum. Das Darmstädter Gespräch 1951, Neuausg., Braunschweig 1991.

Michel, Horst: Was muss zur Qualitätsverbesserung unserer Gebrauchsgüter getan werden? Weimar o. J. [1956].

Michel, Horst: Über den Wert der Dinge um uns. Aufsätze und Bildbeispiele, hrsg. vom Institut für Innengestaltung an der Hochschule für Architektur und Bauwesen Weimar, Weimar o. J. [1960].

Michel, Wilhelm: Neue farbige Innenräume, in: Alexander Koch (Hrsg.): Farbige Wohnräume der Neuzeit. Preisgekrönte Entwürfe und ausgeführte Räume in 140 farbigen und schwarzen Abbildungen, Darmstadt 1926, S. 1-11.

Neumark, Fritz (Hrsg.): Individuum und Organisation. 4. Darmstädter Gespräch 1953, Darmstadt 1954.

von Niebelschütz, Wolf: Lebensluft der Kultur, in: Werner Doede (Schriftl.): Kunstausstellung Eisen und Stahl, Ausst. Kuratorium Kunstausstellung Eisen und Stahl, Düsseldorf 1952, S. 21-24.

Olligs, Heinrich: Um die richtige Anwendung der modernen Tapete. Auszug aus einer Rede Anfang Dezember zur Eröffnung der Ausstellung „Tapetenkunst“ im Amerikahaus zu Frankfurt, in: Tapeten Zeitung, 60. Jg., 1951, Heft 2, S. 5f.

Olligs, Heinrich: Ein altes Buch mit aktueller Bedeutung. Die deutsche Tapetenindustrie unter dem Einfluß der Qualitätsbewegung, in: Beilage Tapeten Zeitung, 66. Jg., 1957, Heft 12, S. A-F.

Otto, Karl: Die Ausbildung des künstlerischen und handwerklichen Nachwuchses, in: Ernst Thiele: Die Situation der Bildenden Kunst in Deutschland, Stuttgart/Köln 1954, S. 59-66.

Pawek, Karl: Menschliches Wohnen. Die Moderne wird gemütlich, in: Tapeten Zeitung, 1959, Heft 20, S. 6ff.

Pelz, Gerda: Wie die Tapetenindustrie den Publikumsgeschmack heben will. Die erste Schulwanderausstellung „Moderne Tapeten“ wurde in Darmstadt eröffnet, in: Tapeten Zeitung, 67. Jg., 1958, Heft 10, S. 6ff.

Pirovano, Carlo (Hrsg.): History of Industrial Design. 3 Bde., Mailand 1990-1991.

Rasch, Emil: Angewandte „abstrakte“ Kunst auf der Tapete, in: Bauen + Wohnen, 7. Jg., 1952, Heft 10, S. 489f.

Rasch, Emil: Erfahrungen und Anregungen. Zum Problem der Zusammenarbeit zwischen Künstler und Industrie. Rede vor dem Bundesverband der Deutschen Industrie, in: Tapeten Zeitung, 61. Jg., 1952, Heft 2, S. 9f.

Rasch, Emil: Rede vor dem Internationalen Kongreß der Tapetenfabrikanten, Baden-Baden, 13.-15. Juni 1952, Sonderbeilage in: Tapeten Zeitung, 61. Jg., 1952, Heft 12, o. p.

Rasch, Emil: Hat die moderne Kunst eine Aufgabe in der Gesellschaft?, in: Die Innenarchitektur, 1. Jg., 1953, Heft 1, S. 33f.

Rasch, Emil: Darmstadt war ein moralisches Plus, in: Tapeten Zeitung, 62. Jg., 1953, Heft 18, S. 10.

Rasch, Emil: Formgebung – Entwicklung und Probleme, in: Tapeten Zeitung, 68. Jg., 1959, Heft 16, S. 11ff.

Rasch, Emil: Architektur und Tapete. Vortrag gehalten bei der Feier zur Eröffnung der Internationalen Tapetenausstellung in München, Haus der Kunst, am 25. April 1960, o.O. 1960.

Read, Herbert: Art and Industry. The Principles of Industrial Design, 5. Ausg., London 1966 (Orig.-Ausg. 1934).

Reichow, Hans Bernhard: Organische Stadtbaukunst. Von der Großstadt zur Stadtlandschaft, Braunschweig/Berlin/Hamburg 1948.

Reichow, Hans Bernhard: Organische Baukunst, Braunschweig 1949.

Roehl, Fritz Michael: Das freie Stoff-Dekor, in: Die Kunst und das schöne Heim, 51. Jg., 1953, Heft 7, S. 260-265.

Rullmann, Franz: Handbuch der Tapete. Geschichte. Herstellung. Handel. Ein Lehrbuch über die Kulturgeschichte, technische, künstlerische und wirtschaftliche Entwicklung der Tapete bis zur Neuzeit mit zahlreichen Abbildungen und vielen Tapetenproben, 3., neubearb. Aufl., Stuttgart 1958 (Erst.-Ausg. 1939).

Schaedel, August: Geschichte des Tapetenkartells, in: Ludwig Kastl (Hrsg.): Kartelle in der Wirklichkeit. Festschrift für Max Metzner zu seinem 75. Geburtstag, Köln/Berlin/Bonn 1963, S. 415-426.

Scharff, Richard: Entwerfen von Wohnbauten. Wesen, Kultur und Wandel des Wohnhauses, Dortmund 1951.

Schmarsow, August: Das Wesen der architektonischen Schöpfung (1894), in: Jörg Dünne und Stephan Günzel (Hrsg.): Raumtheorie. Grundlagentexte aus Philosophie und Kulturwissenschaften, Frankfurt am Main 2006, S. 470-484.

Schröder, Gerhard: Elitebildung und soziale Verpflichtung. Ansprache des Bundesministers des Innern Dr. Gerhard Schröder vor der Evangelischen Akademie Bad Boll am 15.01.1955, hrsg. von der Bundeszentrale für Heimatdienst, Bonn 1955.

Schulz, Syndikus: Die Tapete – ein Mittel zur Überwindung der Heimatlosigkeit. Ein Bericht über die Darmstädter Tagung und die Entscheidung der Jury im Tapetenwettbewerb, in: Tapeten Zeitung, 60. Jg., 1951, Heft 18, S. 5f.

Schulz, Syndikus: Industrie und Kunst. Die Tapetenindustrie im „Rat für Formgebung“, in: Tapeten Zeitung, 61. Jg., 1952, Heft 2, S. 7f.

Schulz, Syndikus: Die Industrie als Kunstmäzen, in: Tapeten Zeitung, 61. Jg., 1952, Heft 15, S. 5f.

Schwab, Jürgen: Menschen, Muster und Maschinen. Wissenswertes von der Marburg-Tapete, Darmstadt [1959].

Hans Schwippert (Hrsg.): Mensch und Technik. Erzeugnis – Form – Gebrauch. 3. Darmstädter Gespräch 1952, Darmstadt 1952.

Sedlmayr, Hans: Verlust der Mitte. Die bildende Kunst des 19. und 20. Jahrhundert als Symbol der Zeit, Salzburg 1948.

Sedlmayr, Hans: Über die Gefahren der modernen Kunst, in: Hans Gerhard Evers (Hrsg.): Das Menschenbild in unserer Zeit. 1. Darmstädter Gespräch 1950, Darmstadt 1950, S. 48-62.

Silbermann, Alphons: Vom Wohnen der Deutschen. Eine soziologische Studie über das Wohnerlebnis, Köln/Opladen 1963.

Simmel, Georg: Brücke und Tür, in: Ders.: Brücke und Tür. Essays des Philosophen zur Geschichte, Religion, Kunst und Gesellschaft, hrsg. von Michael Landmann und Margarete Susman, Stuttgart 1957, S. 1-7.

Spannagel, Fritz: Unsere Wohnmöbel, 2. Aufl., Ravensburg 1940 (Orig.-Ausg. 1937).

Stelzer, Otto: Die Vorgeschichte der abstrakten Kunst. Denkmodelle und Vorbilder, München 1964.

Tapeten heute. Die Leistung, 11. Jg., [1961], Heft 87.

Tapeten in USA, Ausst. Neue Galerie der Stadt Linz/Wolfgang Gurlitt Museum in Zusammenarbeit mit dem Amerikahaus Linz. Eine Ausstellung der Amerikahäuser in Deutschland, Linz 1956.

Thuma, Josef Alfons: o. T., in: Landesgewerbeamt Stuttgart (Hrsg.): Margret Hildebrand, Stuttgart 1952, o. p.

Tunander, Ingemar: Tapeter, Nordiska Museet, Stockholm, Örebro 1955.

Verlagsanstalt Alexander Koch GmbH Stuttgart (Hrsg.): Die Tapete im Raumbild, Stuttgart o. J. [1956].

Vinck, Friedrich: Vom Wohnen mit abstrakten Bildern, in: Bauen + Wohnen, 7. Jg., 1952, Heft 12, S. 593.

Violett für Melancholiker, in: Der Spiegel, 28. Ausg., 13. Juli 1950, S. 40f., Online-Ressource: <http://www.spiegel.de/spiegel/print/d-44448962.html>.

Von der Musterung moderner Dekorationsstoffe. Dir. Häussler, Pausa AG., Mössingen, spricht aus seinen Erfahrungen, in: Tapeten Zeitung, 63. Jg., 1954, Heft 23, S. 15.

von Wersin, Wolfgang: Das Buch vom Rechteck. Gesetz und Gestik des Räumlichen, Ravensburg 1956.

Witzemann, Herta-Maria: raum, werkstoff, farbe, Stuttgart 1957.

Ziersch, H. J.: Bewegte Form im Wohnraum, in: Die Kunst und das schöne Heim, 50. Jg., 1952, Heft 10, S. 382ff.

Archive und Sammlungen

Deutsches Museum, München

Tapetenfabrik Gebr. Rasch GmbH & Co. KG: Broschüre „Wir leben zwischen Wänden“, Bramsche o. J. [ca. 1960], Bestand Firmenschriften (FS): Gebr. Rasch, Bramsche.

Deutsches Tapetenmuseum Kassel (DTM)/Museumslandschaft Hessen Kassel

Le Corbusier (Entw.)/Salubra-Werke A.G., Musterkarte, Grenzach, 1959, Sammlung DTM, Inv. Nr. NNMB 299.

Henze, Anton: Industrieform und künstlerische Phantasie. Eine ungewöhnliche Ausstellung im Städtischen Museum Osnabrück, in: Westfalenpost, Nr. 161, 13.7.1956, Archiv DTM, Bestand: Rasch.

Brief Kurt Kranz an die Marburger Tapetenfabrik, Hamburg, 18.12.1966, Archiv DTM.

Künstler als Industriezeichner. Zu einer Ausstellung im Osnabrücker Museum, in: Frankfurter Neue Presse, 27. Juli 1956, Archiv DTM, Bestand: Rasch.

Künstler arbeiten für die Industrie. Sehenswerte Ausstellung im Städtischen Museum Osnabrück, in: Die Welt, 28. Juli 1956, Archiv DTM, Bestand: Rasch.

Künstler + Tapete, Ausst.-Kat., Haus SALEWA, Kunstblock, München 1962, Archiv DTM.

Meilchen, Joachim: rasch report 16, hrsg. von der Tapetenfabrik Gebr. Rasch & Co., Bramsche o. J. [ca. 1982], Archiv DTM, Bestand: Rasch.

Tapetenfabrik Gebr. Rasch GmbH & Co. KG, Musterbuch „Bauhaustapeten“, Bramsche, 1952/53, Sammlung DTM, Inv. Nr. 11036.

Tapetenfabrik Gebr. Rasch GmbH & Co. KG, Musterbuch „Rasch. Bauhaus – Künstler – Kleinmuster – Lotura“, Bramsche, 1958/59, Sammlung DTM, Inv. Nr. NNMB 448.

Tapetenfabrik Gebr. Rasch GmbH & Co. KG: Broschüre „Wir leben zwischen Wänden“, Bramsche 1955, Sammlung DTM, Inv. Nr. NNMB 265.

Tapetenfabrik Gebr. Rasch GmbH & Co. KG: Broschüre „Wir leben zwischen Wänden“, Bramsche 1956/57, Sammlung DTM, Inv. Nr. NNMB 263.

Tapetenfabrik Gebr. Rasch GmbH & Co. KG: Broschüre „Wir leben zwischen Wänden“, Bramsche 1960/61, Sammlung DTM, Inv. Nr. NNMB 275.

The Fine Arts and Design. Introducing in America: Rasch International Artists Collection, Ausst. American Artists Galleries, 712 Fifth Avenue, New York, o. O., o. J. [ca. 1958], Archiv DTM, Bestand: Rasch.

Rasch, Emil: Architektur und Tapete. Vortrag gehalten bei der Feier zur Eröffnung der Internationalen Tapetenausstellung in München, Haus der Kunst, am 25. April 1960, Archiv DTM, Archivnr. 199/1999/FIR Ras.

Rheinische Tapetenfabrik Schleu & Hoffmann, Bonn-Beuel, Prospekt „Filmdruck“, o. O. o. J. [ca. 1953], Archiv DTM.

Firmenarchiv Tapetenfabrik Erismann & Cie. GmbH, Breisach

Tapetenfabrik Erismann & Cie. GmbH, Musterbuch „EB. NDK-Tapeten ‚Immuna‘“, Breisach, 1951, Firmenarchiv Erismann & Cie. GmbH.

Tapetenfabrik Erismann & Cie. GmbH, Musterbuch „EB. NDK-Tapeten. Neue Deutsche Künstlertapeten“, Breisach, 1953-54, Firmenarchiv Erismann & Cie. GmbH.

Tapetenfabrik Erismann & Cie. GmbH, Musterbuch „NDK-Tapeten schlicht“, Breisach, 1956-57, Firmenarchiv Erismann & Cie. GmbH.

Tapetenfabrik Erismann & Cie. GmbH, Musterbuch „NDK-Tapeten Immuna abwaschbar“, Breisach, 1957-59, Firmenarchiv Erismann & Cie. GmbH.

Landesarchiv Baden-Württemberg, Abt. Hauptstaatsarchiv Stuttgart

Landesarchiv Baden-Württemberg, Abt. Hauptstaatsarchiv Stuttgart, Bestand: Wirtschaftsministerium Baden-Württemberg, Gewerbeförderung, Laufzeit: 1952-1965, Archivnr. E A 6/301 Bü 494, Mai 1955-Juli 1958.

Hessisches Staatsarchiv Marburg (HStAM)

Anlage zum Ausbildungsplan für die Lehre der industriellen Formgebung an der Staatlichen Werkkunstschule Kassel/Anlage C: Die Meinung der Industrie, HStAM, Bestand: Universität Kassel, ehemals Werkkunstschule, Archivnr. 429/02-85.

Hessische Nachrichten, 28.06.1951, HStAM, Bestand: Universität Kassel, ehemalige Werkkunstschule, Archivnr. 429/02-90.

Rahms, Helene: Achtzig neue Tapetenmuster, in: Frankfurter Allgemeine Zeitung, Nr. 36, 12.02.1955, HStAM, Bestand: Universität Kassel, ehemalige Werkkunstschule, Archivnr. 429/02-91.

Tamms, Werner: Mit aparten Mustern aus Kassel. Deutsche Tapetenindustrie stellt in Essen neue Entwürfe aus, in: Hessische Nachrichten, 01.02.1955, HStAM, Bestand: Universität Kassel, ehemalige Werkkunstschule, Archivnr. 429/02-91.

Hessische Nachrichten, 01.02.1955, HStAM, Bestand: Universität Kassel, ehemalige Werkkunstschule, Archivnr. 429/02-91.

Firmenarchiv Marburger Tapetenfabrik J. B. Schaefer GmbH & Co. KG, Kirchhain
Kollektion 1938/1939 der Marburger Tapetenfabrik J. B. Schaefer GmbH & Co. KG, Firmenarchiv Marburger Tapetenfabrik, Kirchhain, Fach 276, Archivnr. 2.

Marburger Tapetenfabrik J. B. Schaefer GmbH & Co. KG, Musterbuch ohne Titel, Kirchhain, 1938/39/40, Firmenarchiv Marburger Tapetenfabrik, Fach 3, Archivnr. 1.

Marburger Tapetenfabrik J. B. Schaefer GmbH & Co. KG, Musterbuch „Marburg Aufbau. Architektenkarte 1950“, Kirchhain, 1950, Firmenarchiv Marburger Tapetenfabrik, Kirchhain, Fach 3, Archivnr. 14.

Die neue Stadt, Heft 4: Das Abc der Werkakademie, Staatliche Werkakademie Kassel, Hochschule für Gestaltung, 1951, Firmenarchiv Marburger Tapetenfabrik, Kirchhain, Fach 311, Archivnr. 90.

Marburger Tapetenfabrik J. B. Schaefer GmbH & Co. KG, Musterbuch ohne Titel, Kirchhain, 1951/52, Firmenarchiv Marburger Tapetenfabrik, Fach 3, Archivnr. 15.

Marburger Tapetenfabrik J. B. Schaefer GmbH & Co. KG, Musterbuch „Opus“, Kirchhain, 1949/50, Firmenarchiv Marburger Tapetenfabrik, Fach 3, Archivnr. 13.

Elsbeth Kupferoth (Entw.)/ Marburger Tapetenfabrik J. B. Schaefer GmbH & Co. KG, Musterbuch „neue form. Künstlerkollektion Elsbeth Kupferoth“, Kirchhain, 1954/55, Firmenarchiv Marburger Tapetenfabrik, Kirchhain, Fach 3, Archivnr. 18.

Elsbeth Kupferoth (Entw.)/ Marburger Tapetenfabrik J. B. Schaefer GmbH & Co. KG, Musterbuch „neue form. Kollektion Elsbeth Kupferoth“, Kirchhain, 1956/57, Firmenarchiv Marburger Tapetenfabrik, Kirchhain, Fach 4, Archivnr. 26.

Marburger Tapetenfabrik J. B. Schaefer GmbH & Co. KG, Musterbuch „marburg auslese“, Kirchhain, 1958/59, Firmenarchiv Marburger Tapetenfabrik, Fach 4, Archivnr. 35.

Marburger Tapetenfabrik J. B. Schaefer GmbH & Co. KG, Musterbuch „allegro“, Kirchhain, 1958/59, Firmenarchiv Marburger Tapetenfabrik, Kirchhain, Fach 5, Archivnr. 37.

Firmenarchiv Tapetenfabrik Gebr. Rasch GmbH & Co. KG, Bramsche
Brief Hannoversche Tapetenfabrik Gebr. Rasch & Co. an G[.] B[.], Bramsche, 20. November 1940, Firmenarchiv Tapetenfabrik Gebr. Rasch GmbH & Co. KG, Bramsche, Bestand: Einzelne Verträge über Entwürfe, 1938/39, 1962/64, Archivnr. M.3.

Brief Emil Rasch an Maria May, Bramsche, 1. September 1949, Firmenarchiv Tapetenfabrik Gebr. Rasch GmbH & Co. KG, Bramsche, Bestand: Korrespondenz mit Maria May, 1943, 1949, Archivnr. M. 2.

Rasch gibt Anregungen für Tapeten, Musterheft, 1950, Firmenarchiv Tapetenfabrik Gebr. Rasch GmbH & Co. KG, Bramsche.

Rasch gibt Anregungen für Architekten, 1950, Musterheft, Firmenarchiv Tapetenfabrik Gebr. Rasch GmbH & Co. KG, Bramsche.

Künstler für die Industrie, in: Neue Tagespost, 20.12.1951, Firmenarchiv Tapetenfabrik Gebr. Rasch GmbH & Co. KG, Bramsche, Bestand: Pressemitteilungen 1951.

Otto, Karl: Die Lehre auf dem Gebiet der industriellen Formgebung an den westlichen Hochschulen und Akademien für bildende Künste. Bericht erstattet in der Sitzung des Arbeitskreises für industrielle Formgebung im BDI am 30. November 1960 in Ulm, Firmenarchiv Tapetenfabrik Gebr. Rasch GmbH & Co. KG, Bramsche, Archivnr. 19.

Pipping, Joh.: Zur Gemeinschaftswerbung der deutschen Tapetenindustrie: Die Tapete – Neuland für die Anzeigenwerbung, in: Die Anzeige, 1952, Heft 2, S. 56ff. Firmenarchiv Tapetenfabrik Gebr. Rasch GmbH & Co. KG, Bramsche, Bestand: Pressesammlung 1952.

Rede Emil Raschs auf dem Betriebsfest am 1. März 1952, Firmenarchiv Tapetenfabrik Gebr. Rasch GmbH & Co. KG, Bramsche, Archivnr. P. 1.

Vereinbarung zwischen der Hannoverschen Tapetenfabrik Gebr. Rasch & Co., Bramsche, und Fräulein I[.] H[.], Oberhausen, Bramsche, 6. Okt. 1939, Firmenarchiv Tapetenfabrik Gebr. Rasch GmbH & Co. KG, Bramsche, Bestand: Einzelne Verträge über Entwürfe, 1938/39, 1962/64, Archivnr. M.3.

Vertrag zwischen der Firma Hannoversche Tapetenfabrik Gebr. Rasch & Co. in Bramsche (Bez. Osnabrück) und dem Herrn Architekten H[.] S[.], Köln-Klettenberg, Bramsche, 27. Juli 1939, Firmenarchiv Tapetenfabrik Gebr. Rasch GmbH & Co. KG, Bramsche, Bestand: Einzelne Verträge über Entwürfe, 1938/39, 1962/64, Archivnr. M.3.

Winter, F. G.: Gestalterausbildung an den Werkkunstschulen. Bericht erstattet in der Sitzung des Arbeitskreises für industrielle Formgebung im BDI am 30. November 1960 in Ulm, Firmenarchiv Tapetenfabrik Gebr. Rasch GmbH & Co. KG, Bramsche, Bestand: Arbeitskreis für industrielle Formgebung, 1961 – 1963, Archivnr. D. 54.

Wohnkultur an der modernen Wand, in: Frankfurter Allgemeine Zeitung, 27.8.1951, Firmenarchiv Tapetenfabrik Gebr. Rasch GmbH & Co. KG, Bramsche.

Firmenarchiv ehemalige Rheinische Tapetenfabrik Schleu & Hoffmann, Bonn-Beuel/Quadt Immobilien GmbH & Co. KG

Pickhardt + Siebert GmbH, Gummersbach, Musterbuch „Karte 75 finesse“, Gummersbach, o. J. [ca. 1956], Firmenarchiv ehemalige Rheinische Tapetenfabrik Schleu & Hoffmann, Bonn-Beuel/Quadt Immobilien GmbH & Co. KG.

Südwestdeutsches Archiv für Architektur und Ingenieurbau (SAAI), Karlsruhe
Witzemann, Herta-Maria: Korrekturabzug „Wohnen – von Innen heraus“ für den Fachverlag *Das Beispiel*, Heidenheim, ca. 1954, SAAI, Bestand: „Witzemann“.

Hessische Nachrichten, 01.12.1956.

Brief Eleonore Späing an Herta-Maria Witzemann, Düsseldorf, 16. März 1958, SAAI, Bestand: „Witzemann“.

Rossow, Walter: undatiertes Rundschreiben, [ca. 1957], SAAI, Bestand: „Witzemann“.

Staat und Stil, in: Deutsche Zeitung und Wirtschaftszeitung, Nr. 86, 29.10.1955, S.27, SAAI, Bestand: „Witzemann“.

Periodika

Bauen + Wohnen. Internationale Zeitschrift für die Gestaltung und Technik von Bau, Raum und Gerät, Deutsche Ausgabe, Erscheinungszeitraum: 1. Jg., 1946 – 36. Jg., 1981.

Der Bauhelfer. Zeitschrift für das gesamte Bauwesen, 5. Jg., Nov. 1950.

Der Spiegel, Erscheinungszeitraum: 1. Ausg., 1947 – heute.

Die Innenarchitektur. Zeitschrift für Ausbau, Einrichtung, Form und Farbe. Organ des BDIA, Erscheinungszeitraum: 1. Jg., 1953/54 – 8. Jg., 1960.

Die Kunst und das schöne Heim. Monatsschr. für Malerei, Plastik, Graphik, Architektur und Wohnkultur, Erscheinungszeitraum: 47. Jg., 1949 – 96. Jg., 1984.

Die Leistung. Illustrierte Zeitschrift für die Wirtschaft, Erscheinungszeitraum: 1. Jg., 1950 – 17. Jg., 1967.

Die Neue Form. Informationsdienst für handwerkliche Gestaltung und industrielle Formgebung [Beilage zu *Die Innenarchitektur*], Erscheinungszeitraum: 5. Jg., 1954 – 11. Jg., 1960 nachgewiesen.

Heimtex. Fachzeitschrift für die gesamte Innenraumausstattung. Organ des Fachverbandes des Deutschen Teppich- und Gardinenhandels, Düsseldorf, u. a., 2. Jg., 1950, Heft 5.

IDEA. Internationales Jahrbuch für Formgebung/International Design Annual/Annuaire international des formes utiles, Erscheinungszeitraum: 1952 – 1955.

Jahrbuch für Ästhetik und Allgemeine Kunstwissenschaft [N.F], hrsg. von Heinrich Lützel, Erscheinungszeitraum: 1. Jg., 1951 – 10. Jg. 1965.

Kunst und Kunsthandwerk. Monatsschrift, hrsg. vom Österreichischen Museum für Kunst und Industrie, Wien, Erscheinungszeitraum: 1.Jg., 1898 - 24.Jg., 1921.

Tapeten Zeitung: Fußbodenberater. Organ des Verbandes Deutscher Tapetenfabrikanten, VDT, u. a., Erscheinungszeitraum: 1. Jg., 1888 - 89. Jg., 1980.

Wolkenkuckucksheim. Internationale Zeitschrift für Theorie und Wissenschaft der Architektur, Online-Ressource:

http://www.tu-cottbus.de/theoriederarchitektur/Wolke/wolke_neu/Start.html,
Erscheinungszeitraum: 1. Jg., 1996 - heute.

Online-Ressourcen

Homepage der *Stiftung Haus der Geschichte der Bundesrepublik Deutschland* [Online-Ressource: <http://www.hdg.de/berlin/sammlung/geschichte/von-1950-bis-heute/>, Stand 1.6.2014].

Homepage der *Stiftung Industrie- und Alltagskultur* [Online-Ressource: <http://www.stiftung-industrie-alltagskultur.de/index.php?id=4>, Stand: 1.6.2014].

Abbildungen



Abb. 1

Dessin „1602 A“, Flammersheim & Steinmann GmbH, Köln, 1949

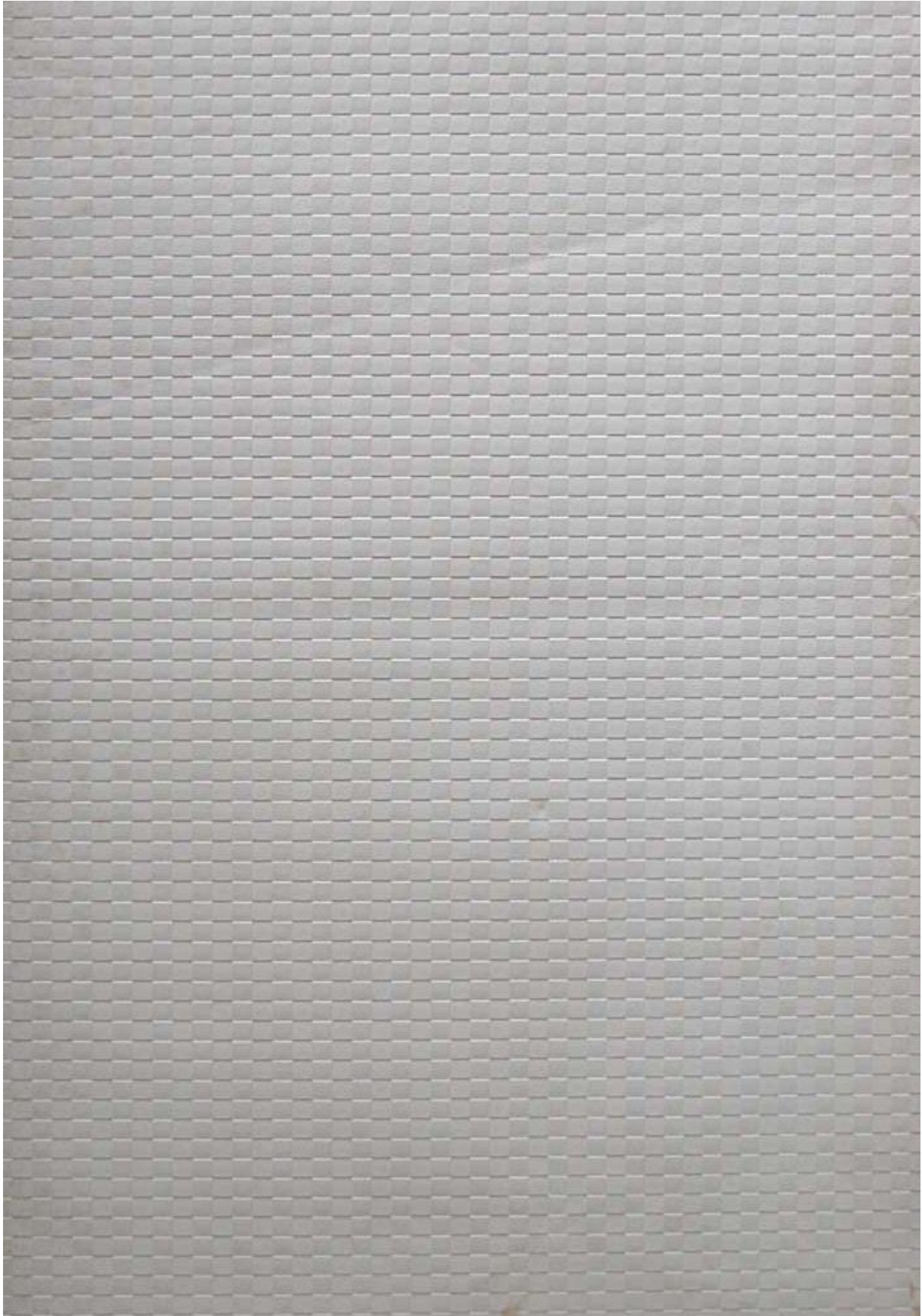


Abb. 2
Hans Schwippert, Dessin „Akustik“, Tapetenfabrik Gebr. Rasch GmbH & Co. KG,
Bramsche, 1949



Abb. 3
Hinnerk Scheper, Dessin „B 024-1“, Kollektion „Bauhaus“, Tapetenfabrik Gebr. Rasch GmbH & Co. KG, Bramsche, 1952/53

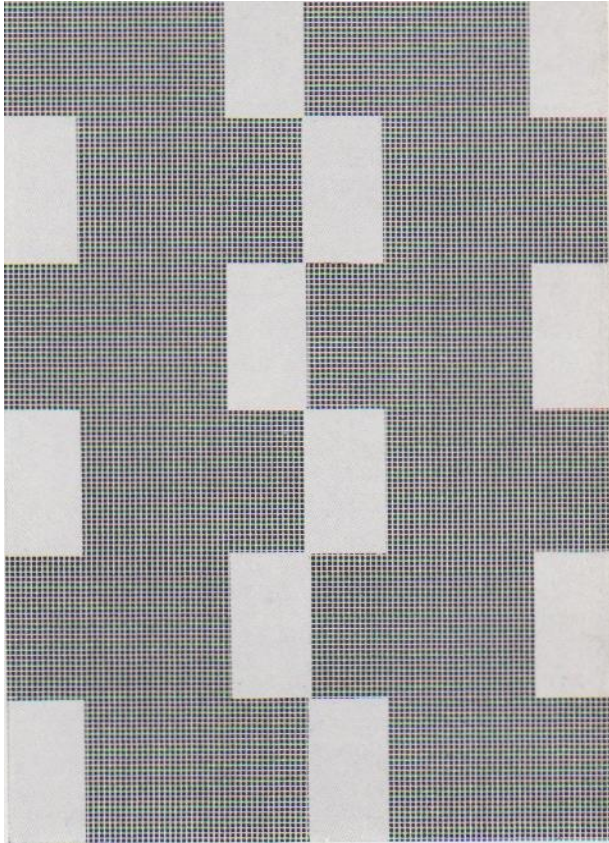


Abb. 4a

Le Corbusier, Kollektion „Salubra-Le Corbusier“, Salubra-Werke A.G., Grenzach, 1959
(Abb. schwarz-weiß)

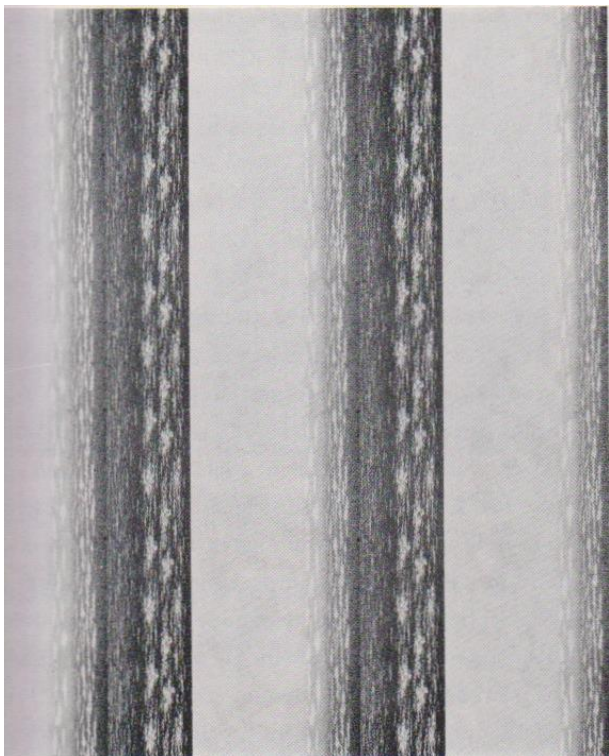


Abb. 4b

Le Corbusier, Kollektion „Salubra-Le Corbusier“, Salubra-Werke A.G., Grenzach, 1959
(Abb. schwarz-weiß)

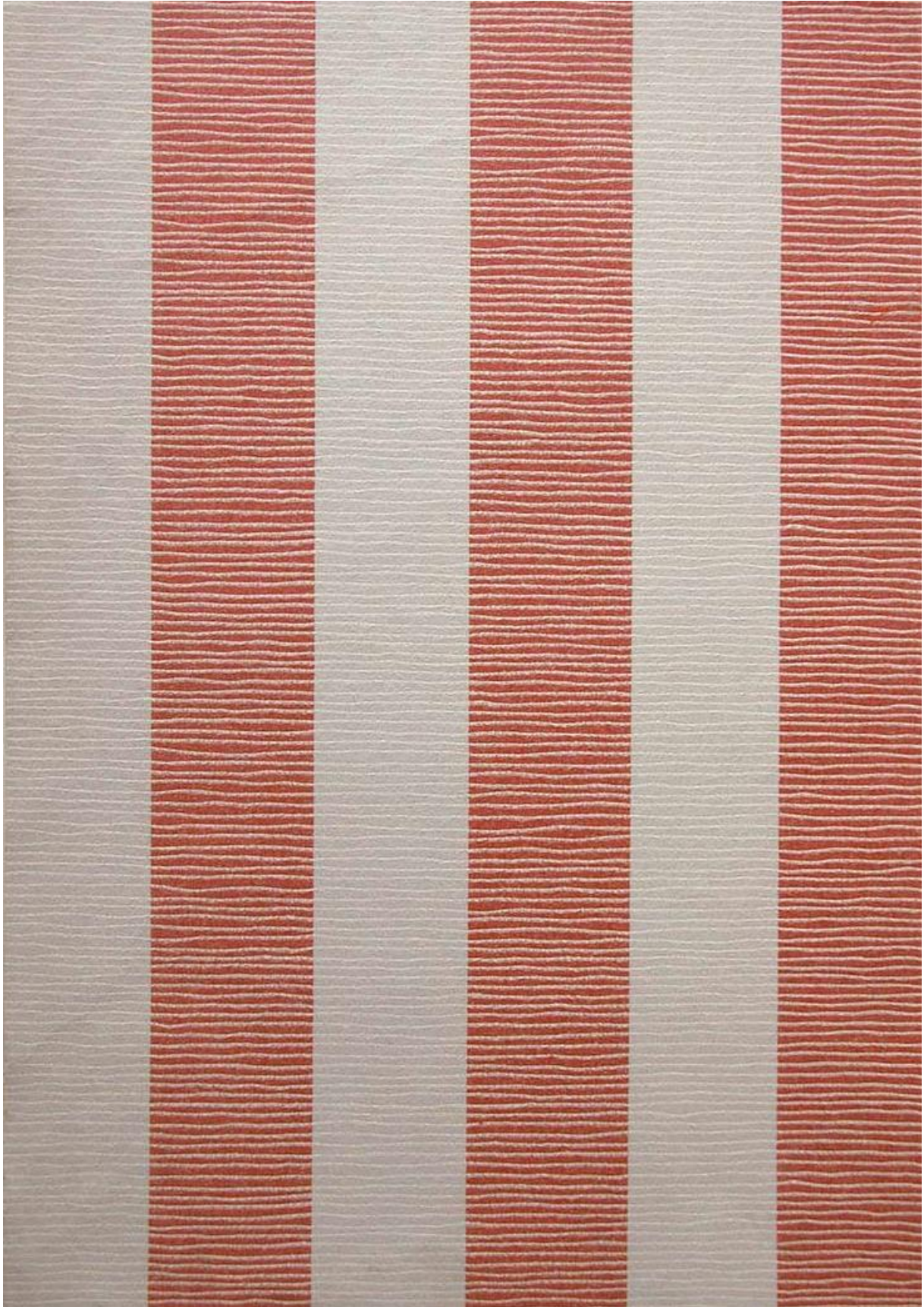


Abb. 5
Arnold Bode, Dessin „Bremen“, Tapetenfabrik Gebr. Rasch GmbH & Co. KG,
Bramsche, 1956

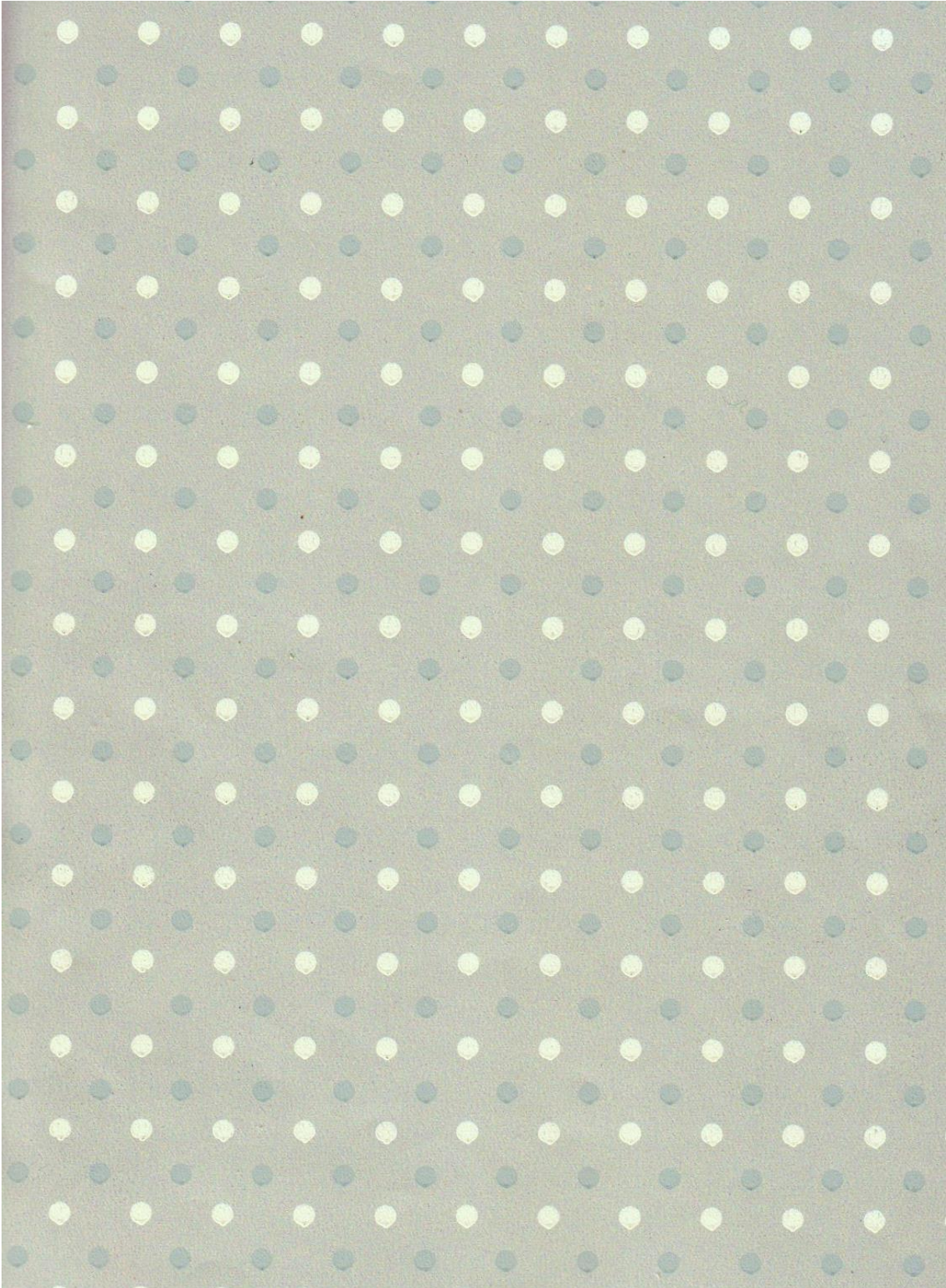


Abb. 6
Max Bill, Kollektion „bill-salubra“, Salubra-Werke A.G., Grenzach, 1957

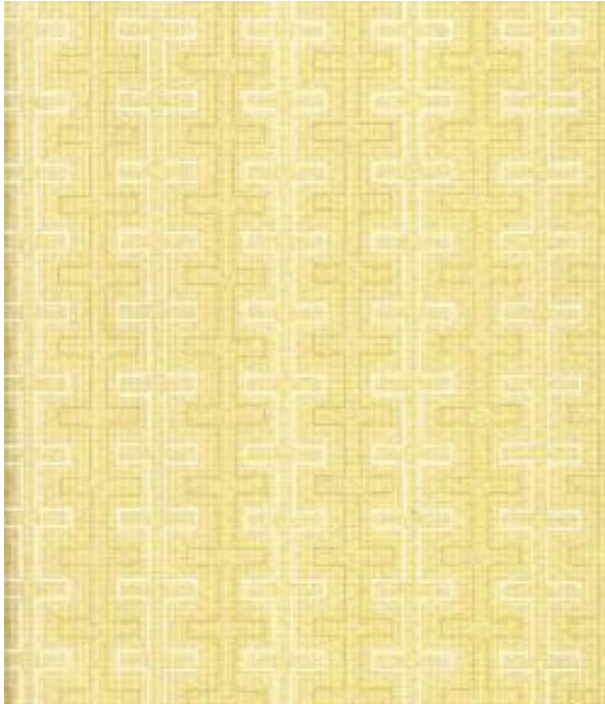


Abb. 7a

Hans Leistikow, Dessin „W 4. Krebs“, Kollektion „neue wohnung“, Marburger Tapetenfabrik J. B. Schaefer GmbH & Co. KG, Kirchhain, 1951

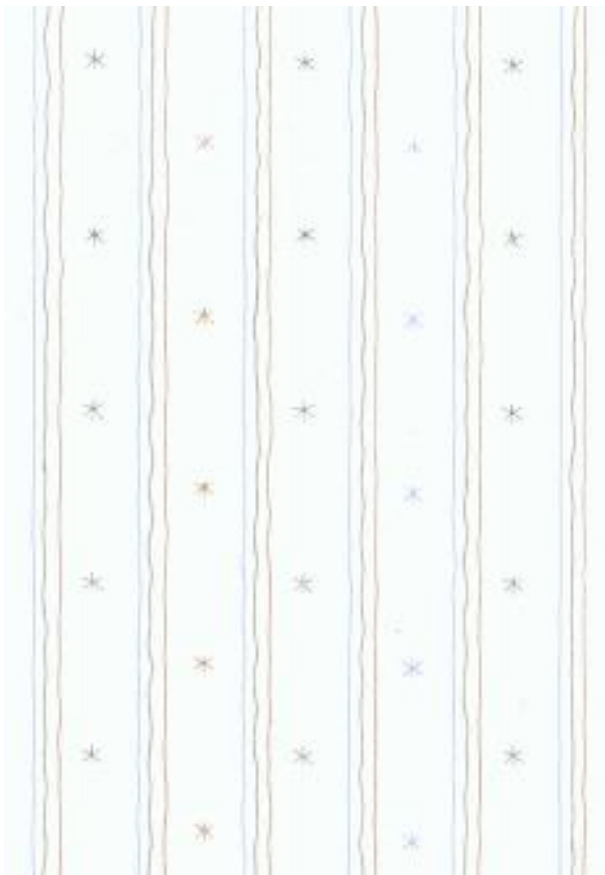


Abb. 7b

Hans Leistikow, Dessin „W 4. Schütze“ aus der Kollektion „neue wohnung“, Marburger Tapetenfabrik J. B. Schaefer GmbH & Co. KG, Kirchhain, 1951



Abb. 8

Tea Ernst, Dessin „Zauberflöte“, Tapetenfabrik Gebr. Rasch GmbH & Co. KG, Bramsche, 1949



Abb. 9
Josef Hoffmann, Dessin o. T., Tapetenfabrik Gebr. Rasch GmbH & Co. KG, Bramsche, 1949

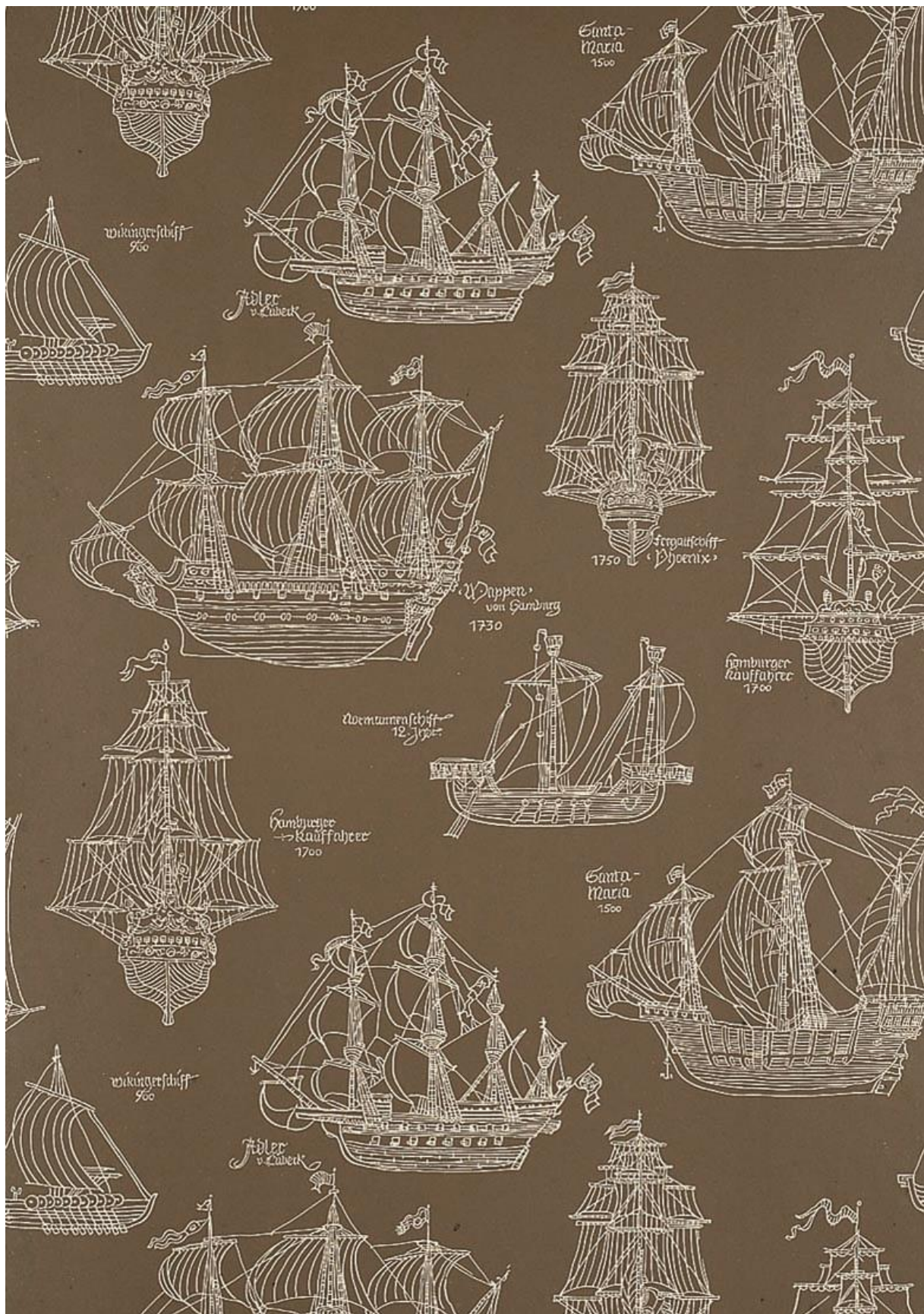


Abb. 10
 Maria May, Dessin „Christliche Seefahrt“, Tapetenfabrik Gebr. Rasch GmbH & Co. KG,
 Bramsche, 1949



Abb. 11
Dessin „709-2“, Kollektion „Tekko“, Salubra-Werke A.G., Grenzach

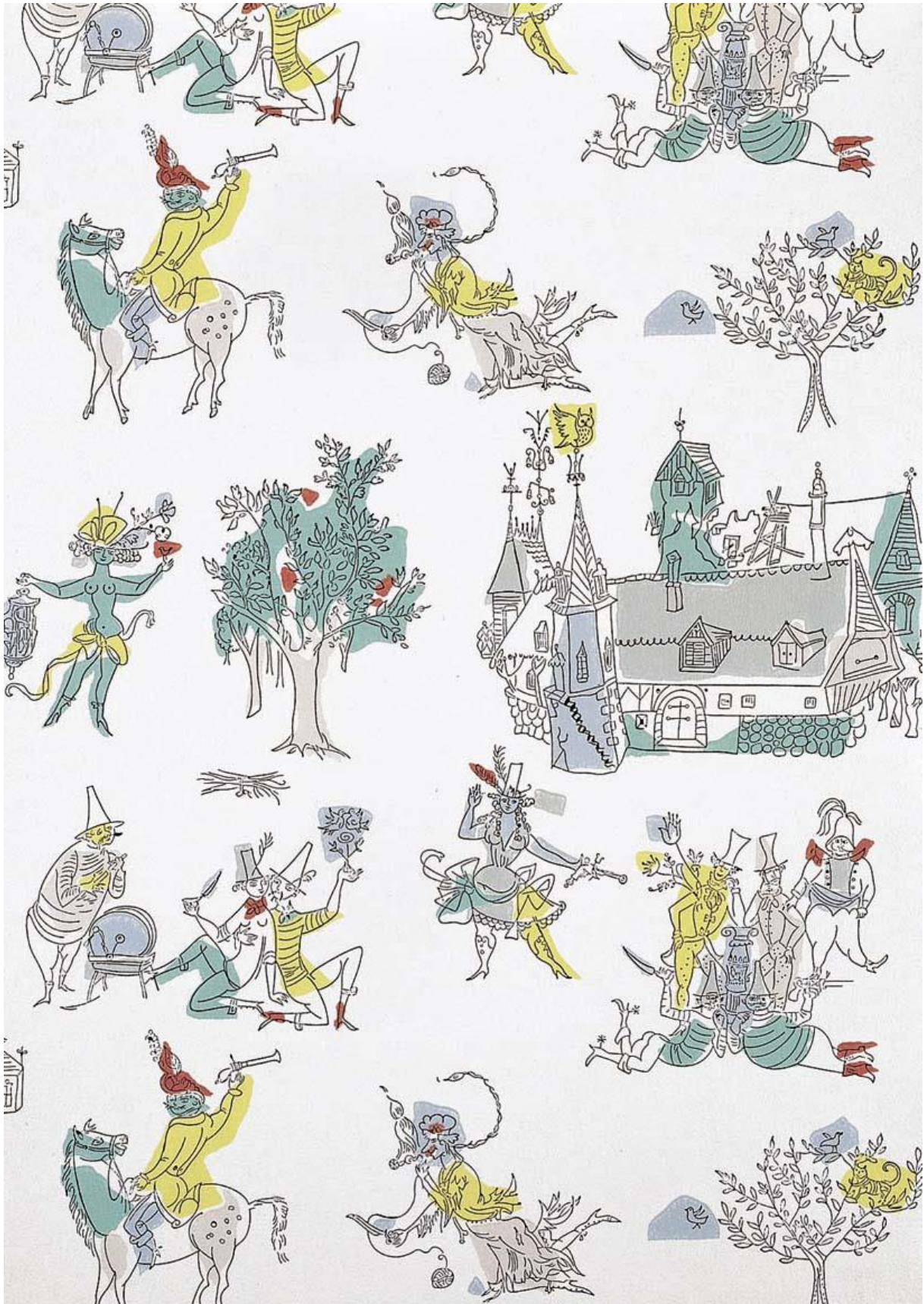


Abb. 12
 Bele Bachem, Dessin „Das Wirtshaus im Spessart“, Tapetenfabrik Gebr. Rasch GmbH & Co. KG, Bramsche, 1958

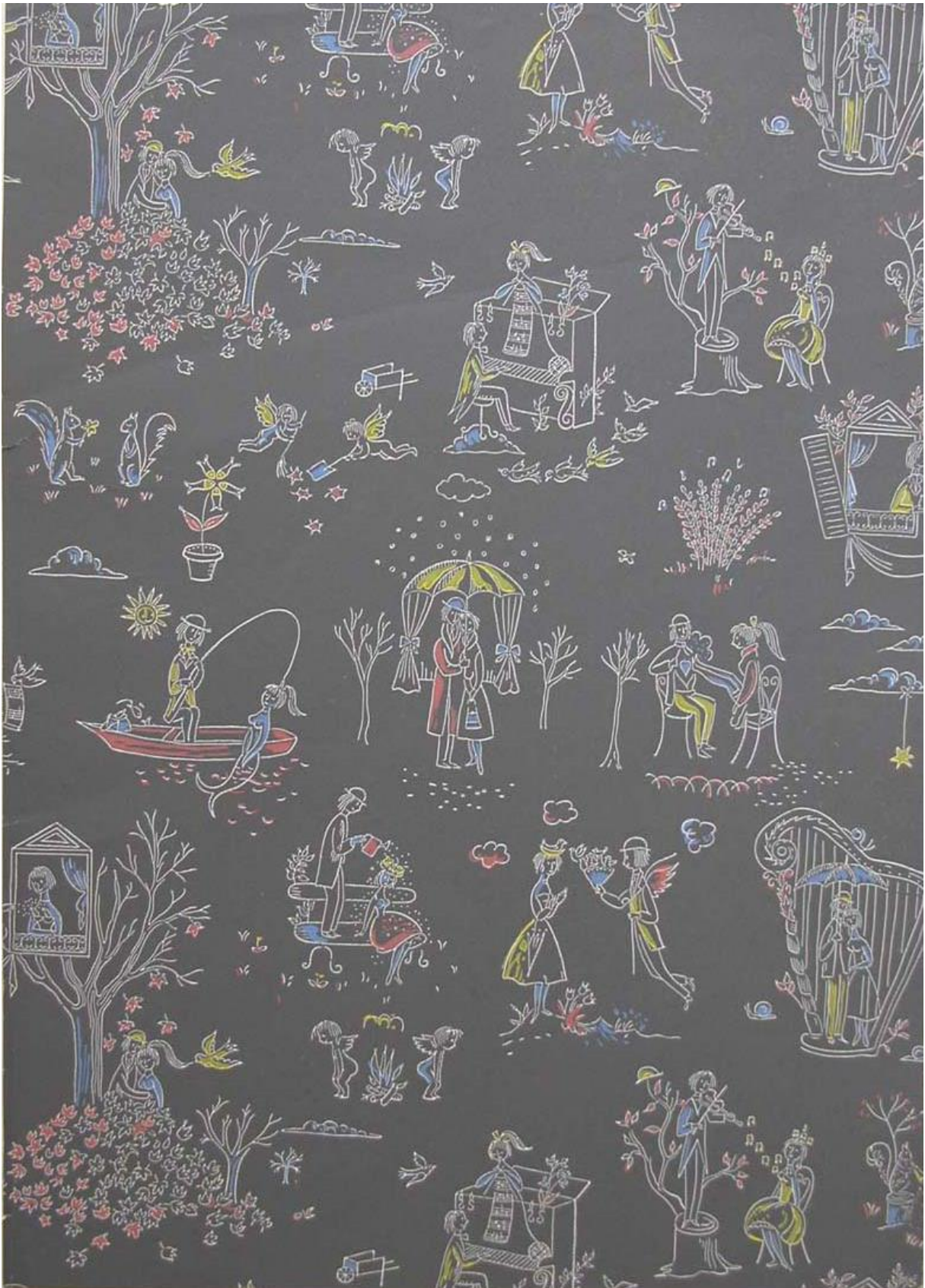


Abb. 13
Raymond Peynet, Dessin „Amor 2“, Tapetenfabrik Gebr. Rasch GmbH & Co. KG,
Bramsche, 1958



Abb. 14
Dessin „Rimini“, Flammersheim & Steinmann GmbH, Köln



Abb. 15
Horst Stempel, Dessin „Segelboote“, Flammersheim & Steinmann GmbH, Köln

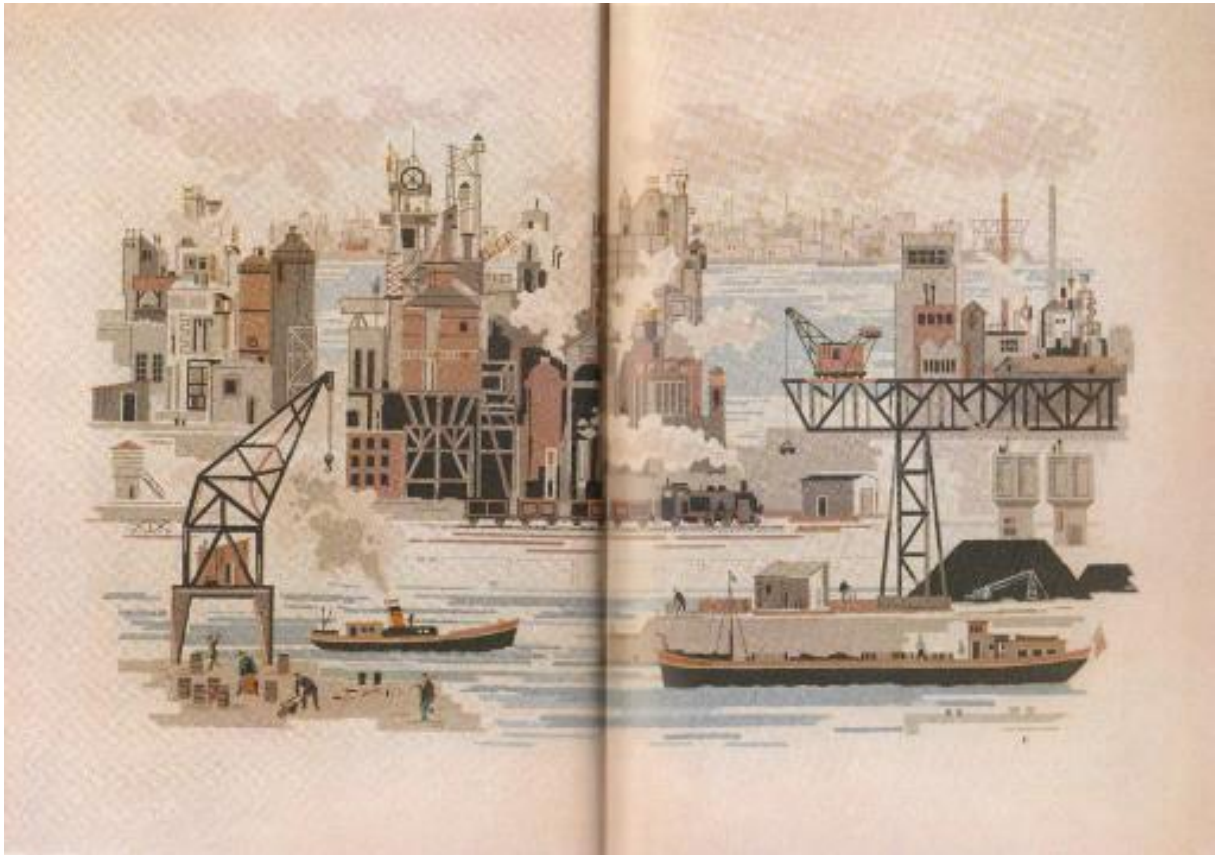


Abb. 16
Dekor „4104 A“, Salubra-Werke A.G., Grenzach



Abb. 17
Dessin „Schlankheitskur“, Flammersheim & Steinmann GmbH, Köln



Abb. 18

Werkkunstschule Krefeld, ErTe-Filmdrucktapete „Pilaster“, Rheinische Tapetenfabrik Schleu & Hoffmann, GmbH, Bonn-Beuel

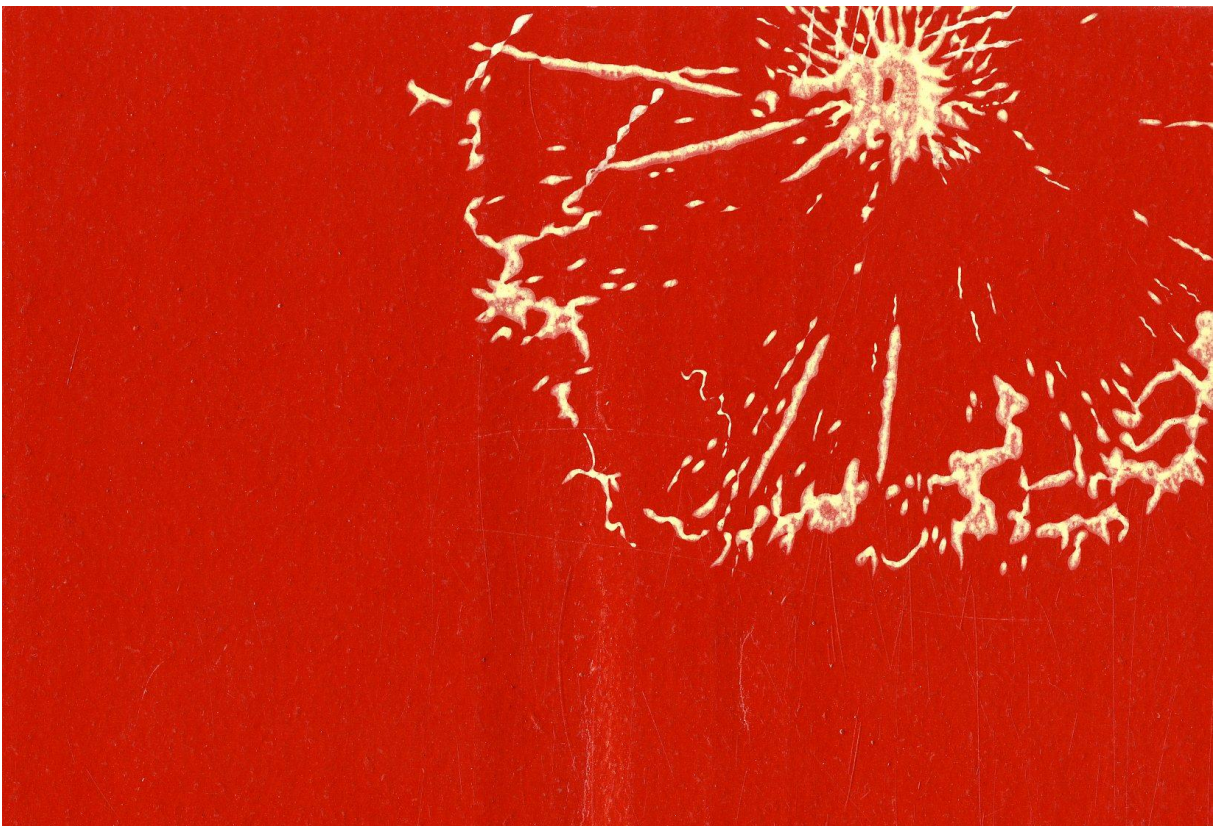


Abb. 19

Werkkunstschule Krefeld, Dessin „Pirouette 6“, Rheinische Tapetenfabrik Schleu & Hoffmann, GmbH, Bonn-Beuel



Abb. 20
Elsbeth Kupferoth, Dessin „K 39-2“, Kollektion „neue form“, Marburger Tapetenfabrik J. B. Schaefer GmbH & Co. KG, Kirchhain, 1953/54

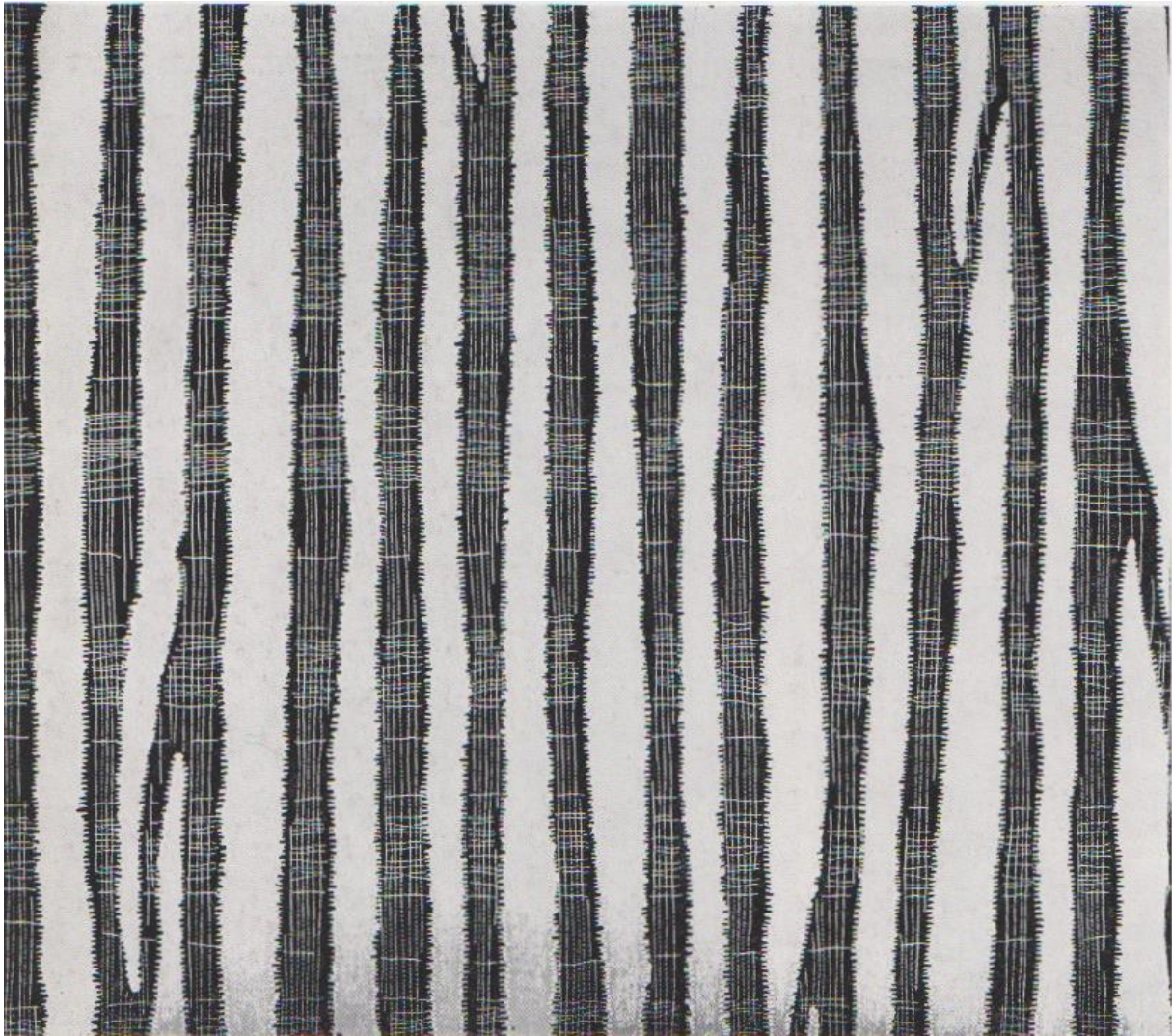


Abb. 21
Elsbeth Kupferoth, Dessin „K 34“, Kollektion „neue form“, Marburger Tapetenfabrik J. B. Schaefer GmbH & Co. KG, Kirchhain, 1955/56

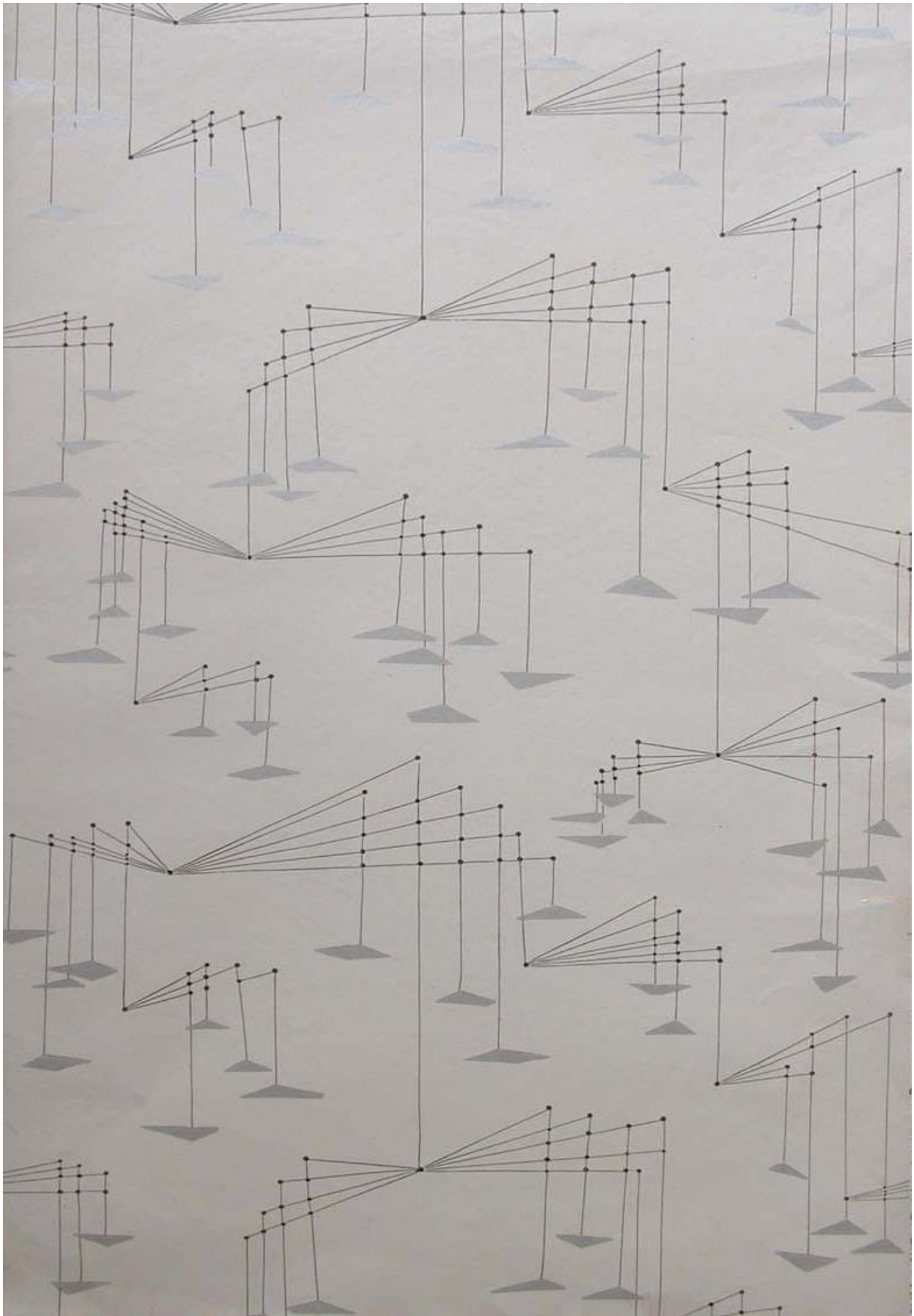


Abb. 22
Klaus Bendixen, Dessin „Mobile 6“, Tapetenfabrik Gebr. Rasch GmbH & Co. KG,
Bramsche, 1956



Abb. 23

Jean de Botton, Dessin „Maja 2“, Tapetenfabrik Gebr. Rasch GmbH & Co. KG, Bramsche, 1958

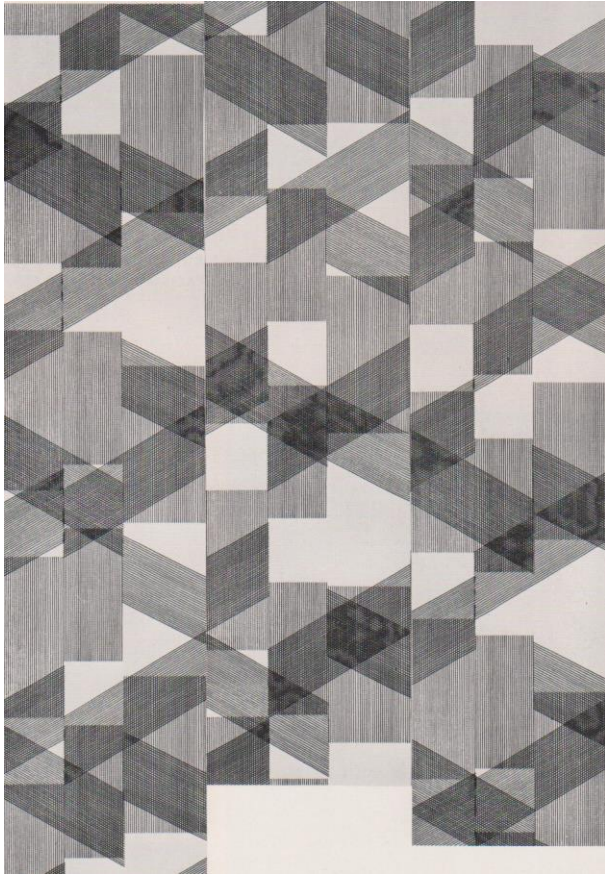


Abb. 24a

Kurt Kranz, Rapportlose Tapete, Kollektion „neue form“, Marburger Tapetenfabrik J. B. Schaefer GmbH & Co. KG, Kirchhain, 1960/61 (Abb. schwarz-weiß)

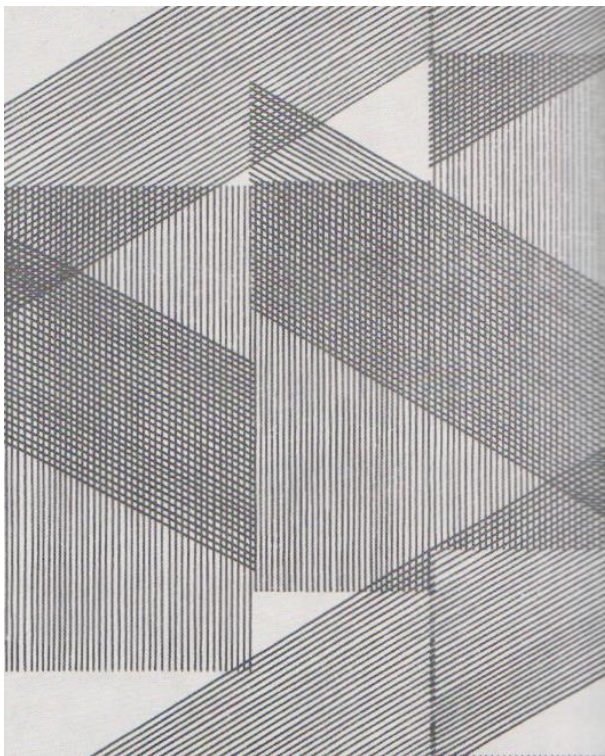


Abb. 24b

Kurt Kranz, Rapportlose Tapete (Detail), Kollektion „neue form“, Marburger Tapetenfabrik J. B. Schaefer GmbH & Co. KG, Kirchhain, 1960/61 (Abb. schwarz-weiß)



Abb. 25

Leo Wollner, Dessin „1706“, Kollektion „neue form“, Marburger Tapetenfabrik J. B. Schaefer GmbH & Co. KG, Kirchhain, 1960/61



Abb. 26
Josef Hillerbrand, Dessin „627 A“, Kollektion „Neue Deutsche Künstlertapeten“,
Tapetenfabrik Erismann & Cie., Breisach



Abb. 27
Luise Dellefant, Dessin „4026 F“, Kollektion „Salubra“, Salubra-Werke A.G., Grenzach



Abb. 28
Staatliche Kunstschule Bremen, Dessin „2289“, Tapetenfabrik Gebr. Ditzel A.G.,
Bammental



Abb. 29

Margret Hildebrand, Dessin „Studie 4“, Kollektion „Künstler Tapeten“, Tapetenfabrik Gebr. Rasch GmbH & Co. KG, Bramsche, 1949

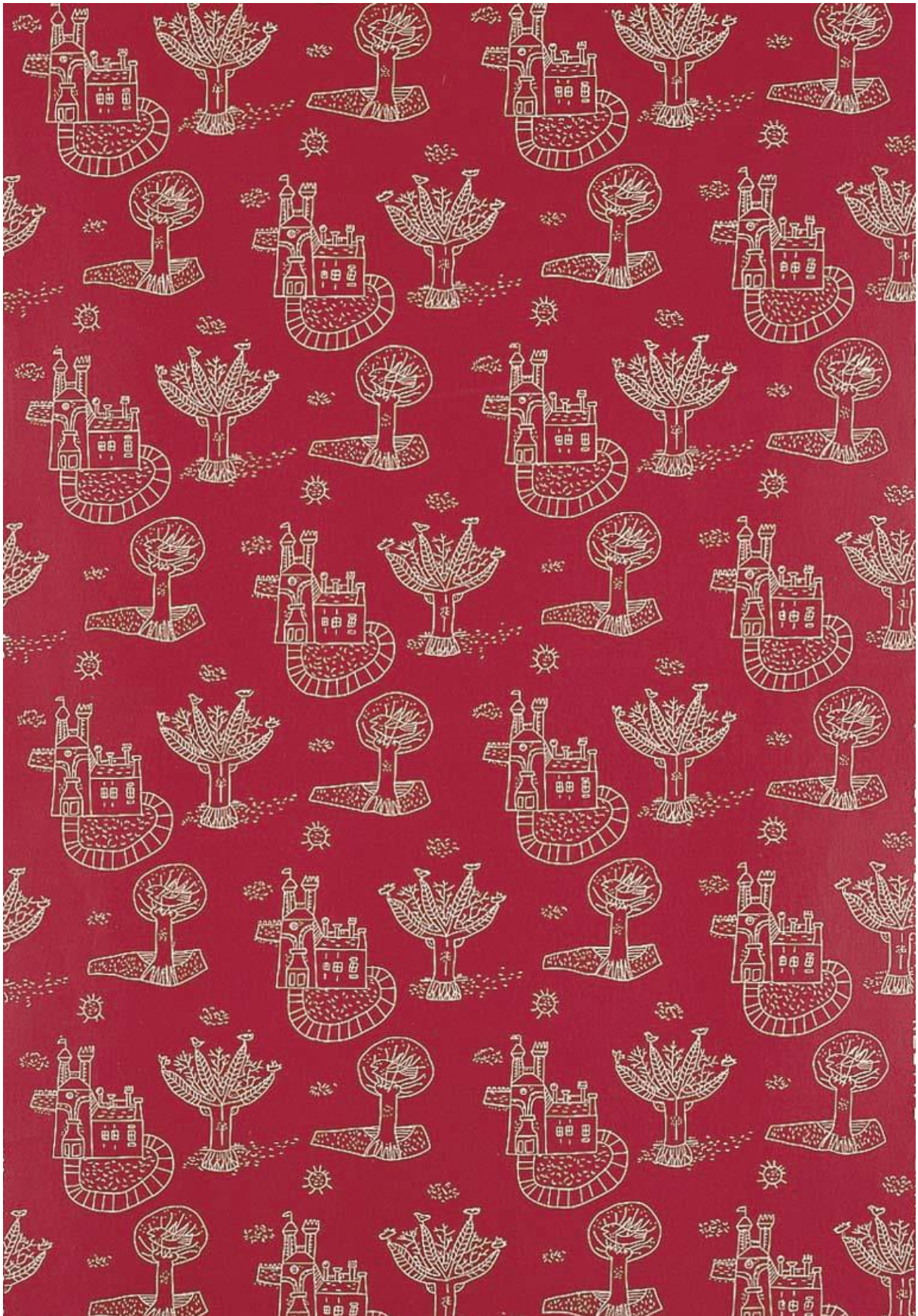


Abb. 30
Shinkichi Tajiri, Dessin „Kleine Landschaft“, Tapetenfabrik Gebr. Rasch GmbH & Co. KG,
Bramsche, 1951



Abb. 31
Heinrich Siepman, Entwurf Kollektion „junger westen“, Tapetenfabrik Gebr. Rasch GmbH & Co. KG, Bramsche, 1952



Abb. 32
Herta-Maria Witzemann, Atelierwohnung eines Graphikers

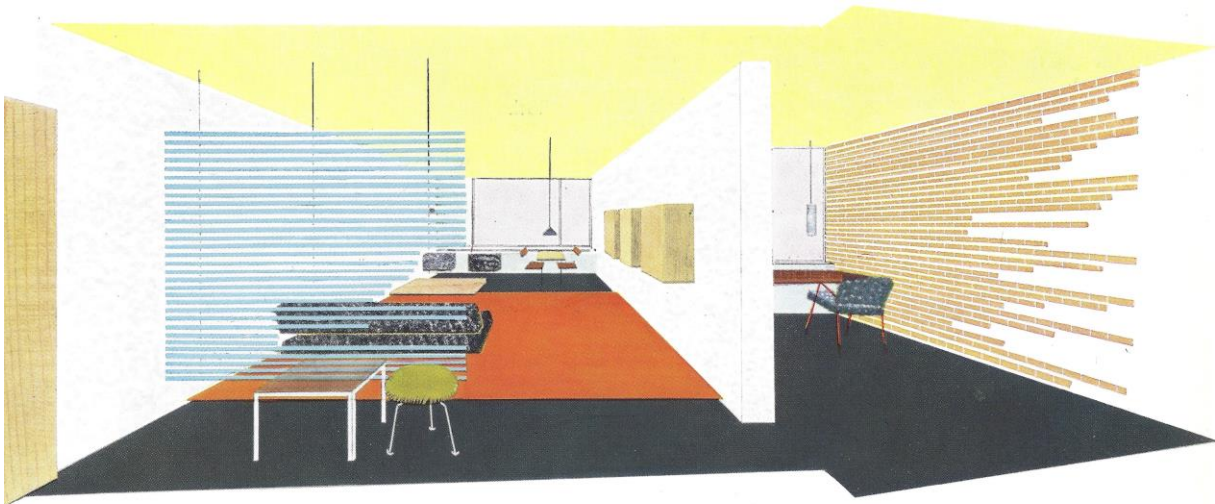


Abb. 33
Herta-Maria Witzemann, Wohnung eines Schriftstellers

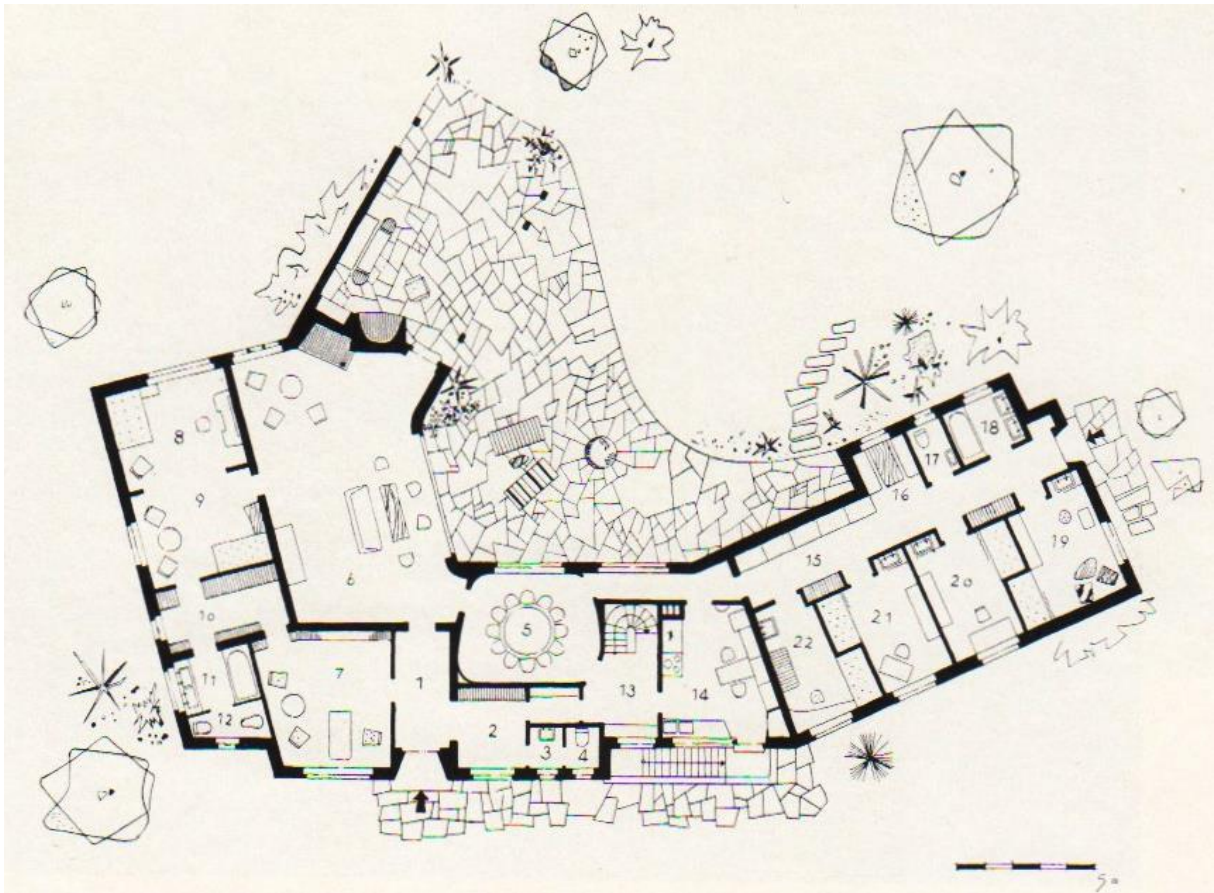


Abb. 34
Fritz August Breuhaus de Groot, Haus im Bergischen Land. Im Bau befindlich

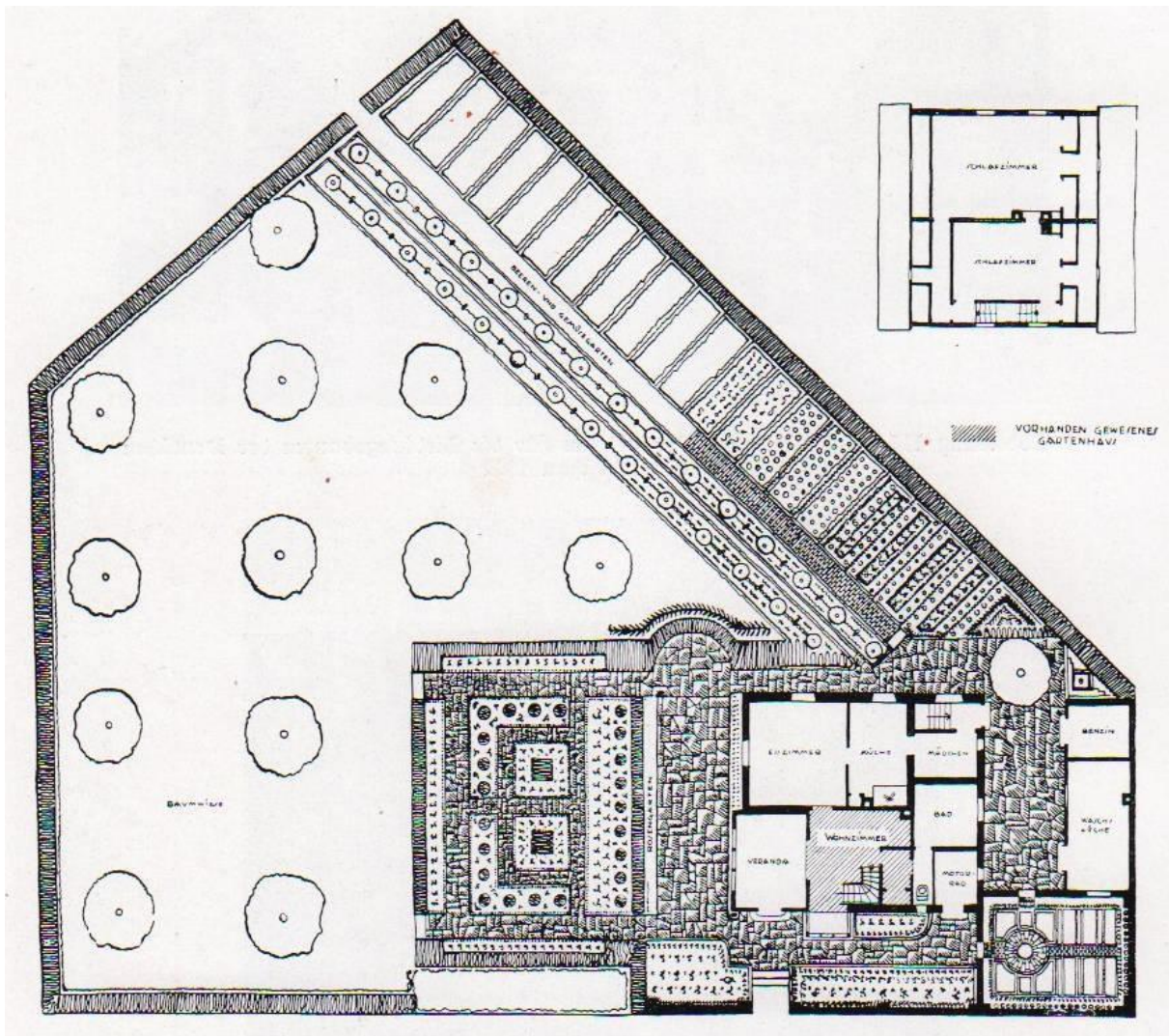


Abb. 35
 Christian Hacker, Erdgeschoss- und Dachgeschossgrundriss eines Einfamilienhauses in Pasing



Abb. 36
Herta-Maria Witzemann, Wohnung eines kinderlosen, berufstätigen Ehepaars

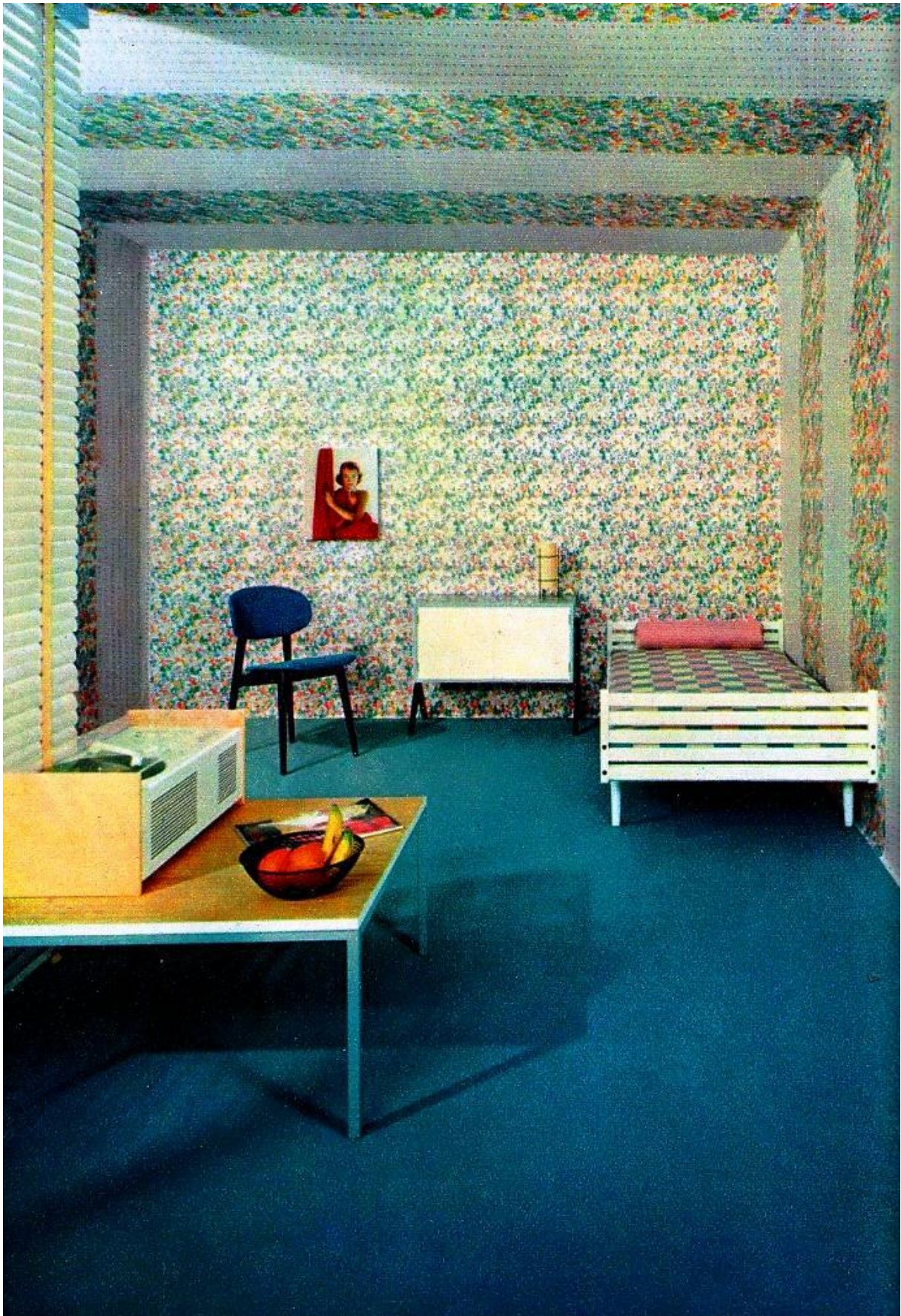


Abb. 37
Herta-Maria Witzemann, Tochterzimmer

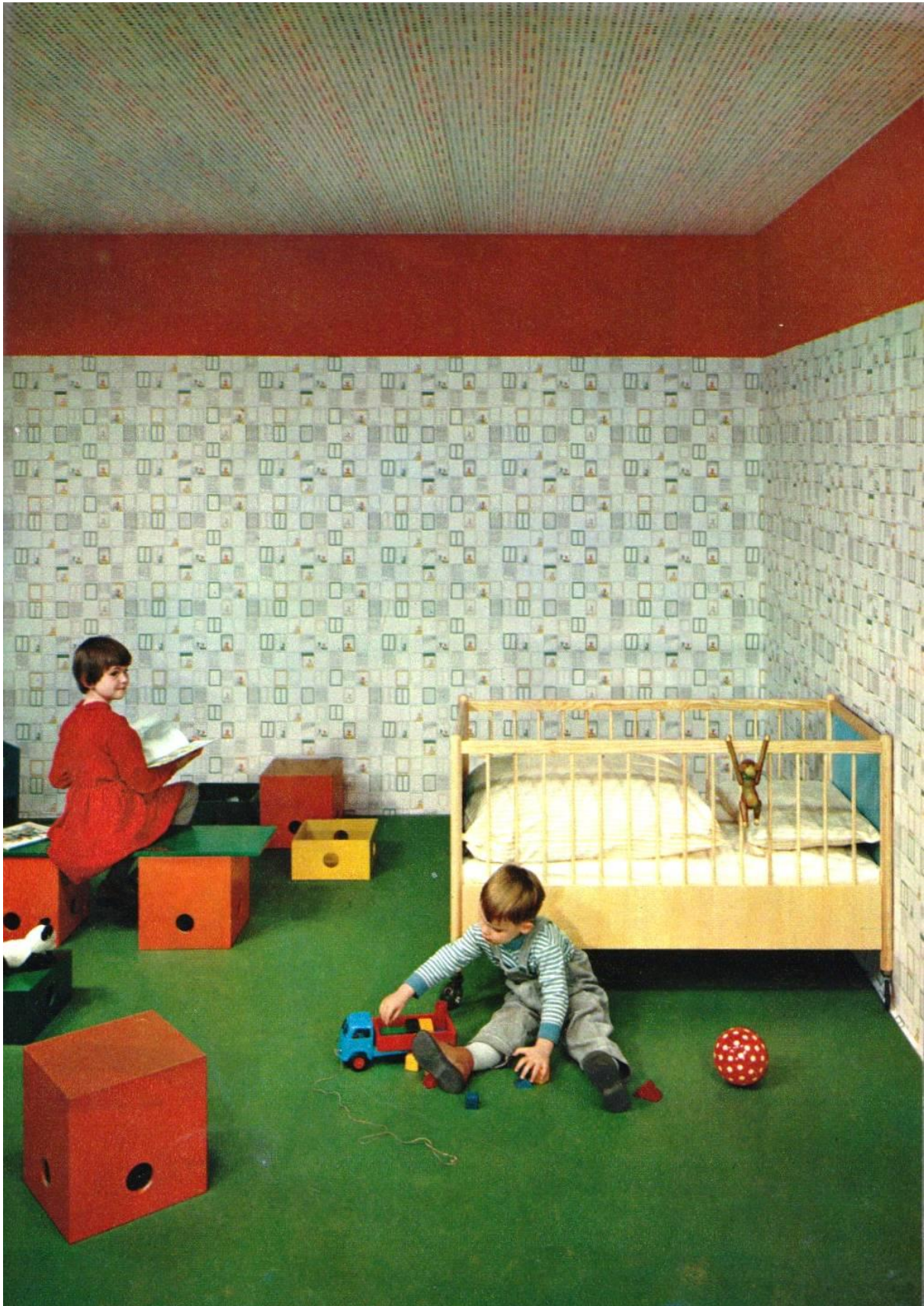


Abb. 38
Tapetenarchiv Stuttgart, Kinderzimmer



Abb. 39
Georg Manner, Tanzsaal



Abb. 40
Georg Satink, Wohn- und Schlafraum



Abb. 41
Hans Hartl, Wohnraum mit Nische



Abb. 42
Fritz Hierl (Arch.), Sonderschau „Moderne Werbung des Handwerks“, München, 1954



Abb. 43
 Meisterschule Hildesheim, Skizze zur Farbabstimmung einer Etagenwohnung

Abbildungsnachweise

Abb. 1: Flammersheim & Steinmann GmbH, Köln, Musterbuch Kollektion 1949, RWWA, Sign. Nr. 34-038

Abb. 2: Firmenarchiv Gebr. Rasch GmbH & Co. KG, Bramsche/Burckhard Kieselbach, Bramsche

Abb. 3: Alexander Koch: Dekorationsstoffe, Tapeten, Teppiche, Stuttgart 1953, o. p.

Abb. 4a und b: Heinrich Olligs (Hrsg.): Tapeten. Ihre Geschichte bis zur Gegenwart, Bd. III: Technik und wirtschaftliche Bedeutung, Braunschweig 1969, S. 325.

Abb. 5: Firmenarchiv Gebr. Rasch GmbH & Co. KG, Bramsche/Burckhard Kieselbach, Bramsche

Abb. 6: Johanna Hofmann (Red.): Wohnen in unserer Zeit. Wohnungsgestaltung der Interbau, hrsg. vom Deutschen Werkbund Berlin, Darmstadt 1957.

Abb. 7a und b: Kasseler Werkakademie für Gestaltung: Das abc der Werkakademie. Staatliche Werkakademie Kassel, Hochschule für Gestaltung, Kassel 1951, o. p.

Abb. 8: Firmenarchiv Gebr. Rasch GmbH & Co. KG, Bramsche/Burckhard Kieselbach, Bramsche

Abb. 9: Firmenarchiv Gebr. Rasch GmbH & Co. KG, Bramsche/Burckhard Kieselbach, Bramsche

Abb. 10: Firmenarchiv Gebr. Rasch GmbH & Co. KG, Bramsche/Burckhard Kieselbach, Bramsche

Abb. 11: Salubra A.G., Grenzach, Broschüre „Schönheit im Raum“, 1950er Jahre, RWWA, Sign. Nr. 34-9-5

Abb. 12: Firmenarchiv Gebr. Rasch GmbH & Co. KG, Bramsche/Burckhard Kieselbach, Bramsche

Abb. 13: Firmenarchiv Gebr. Rasch GmbH & Co. KG, Bramsche/Burckhard Kieselbach, Bramsche

Abb. 14: Flammersheim & Steinmann GmbH, Köln: Broschüre „Die feine Tapete“, 1950er Jahre, RWWA, Sign. 34-5-1

Abb. 15: Flammersheim & Steinmann GmbH, Köln: Broschüre „Die feine Tapete“, 1950er Jahre, RWWA, Sign. 34-5-1

Abb. 16: Josef Leiß: Bildtapeten aus alter und neuer Zeit, Hamburg 1961, o. p.

Abb. 17: Flammersheim & Steinmann GmbH, Köln: Broschüre „Die feine Tapete“, 1950er Jahre, RWWA, Sign. 34-5-1

Abb. 18: Josef Leiß und Walter Borchers: Deutsches Tapetenmuseum. Kassel-Wilhelmshöhe im Weißensteinflügel des Schlosses, Kassel [1955], o. p.

Abb. 19: Rheinische Tapetenfabrik Schleu & Hoffmann, GmbH: Broschüre „Er Te Tapeten. Werkkunst Krefeld“, 1950er Jahre, RWWA, Sign. 34-4-1

Abb. 20: Alexander Koch: Dekorationsstoffe, Tapeten, Teppiche, Stuttgart 1953, o. p.

Abb. 21: Heinrich Olligs (Hrsg.): Tapeten. Ihre Geschichte bis zur Gegenwart, Bd. III: Technik und wirtschaftliche Bedeutung, Braunschweig 1969, S. 334.

Abb. 22: Firmenarchiv Gebr. Rasch GmbH & Co. KG, Bramsche/Burckhard Kieselbach, Bramsche

Abb. 23: Firmenarchiv Gebr. Rasch GmbH & Co. KG, Bramsche/Burckhard Kieselbach, Bramsche

Abb. 24a: Gebrauchsgraphik, 32. Jg., 1961, Heft 4, S. 35.

Abb. 24b: Heinrich Olligs (Hrsg.): Tapeten. Ihre Geschichte bis zur Gegenwart, Bd. III: Technik und wirtschaftliche Bedeutung, Braunschweig 1969, S. 324.

Abb. 25: Heinrich Olligs (Hrsg.): Tapeten. Ihre Geschichte bis zur Gegenwart, Bd. III: Technik und wirtschaftliche Bedeutung, Braunschweig 1969, S. 281.

Abb. 26: Alexander Koch: Dekorationsstoffe, Tapeten, Teppiche, Stuttgart 1953, o. p.

Abb. 27: Alexander Koch: Dekorationsstoffe, Tapeten, Teppiche, Stuttgart 1953, o. p.

Abb. 28: Alexander Koch: Dekorationsstoffe, Tapeten, Teppiche, Stuttgart 1953, o. p.

Abb. 29: Firmenarchiv Gebr. Rasch GmbH & Co. KG, Bramsche/Burckhard Kieselbach, Bramsche

Abb. 30: Firmenarchiv Gebr. Rasch GmbH & Co. KG, Bramsche/Burckhard Kieselbach, Bramsche

Abb. 31: Firmenarchiv Gebr. Rasch GmbH & Co. KG, Bramsche/Burckhard Kieselbach, Bramsche

Abb. 32: Herta-Maria Witzemann: raum, werkstoff, farbe, Stuttgart 1957, S. 117.

Abb. 33: Herta-Maria Witzemann: raum, werkstoff, farbe, Stuttgart 1957, S. 107.

Abb. 34: Fritz August Breuhaus de Groot: Bauten und Räume, Tübingen 1953, S. 75.

Abb. 35: Julius Kempf (Hrsg.): Das Einfamilienhaus des Mittelstandes, München 1927, S. 68.

Abb. 36: Herta-Maria Witzemann: raum, werkstoff, farbe, Stuttgart 1957, S. 85.

Abb. 37: Landes-Bausparkassen und Öffentliche Bausparkassen (Hrsg.): Erfüllter Wunsch: eine schöne Wohnung. Anregungen und Beispiele in 15 Zeichnungen und 273 Fotos, Stuttgart [1960], S. 136.

Abb. 38: Landes-Bausparkassen und Öffentliche Bausparkassen (Hrsg.): Erfüllter Wunsch: eine schöne Wohnung. Anregungen und Beispiele in 15 Zeichnungen und 273 Fotos, Stuttgart [1960], S. 129.

Abb. 39: Herbert Hoffmann (Hrsg.): Farbige Raumkunst. Siebte Folge: Achtzig neue Raumentwürfe und ausgeführte Räume in Aquarellen und Farbenlichtbildern, 2. Ausg., Stuttgart 1946 (Orig.-Ausg. 1942), Abb. 26.

Abb. 40: Herbert Hoffmann (Hrsg.): Farbige Raumkunst. Siebte Folge: Achtzig neue Raumentwürfe und ausgeführte Räume in Aquarellen und Farbenlichtbildern, 2. Ausg., Stuttgart 1946 (Orig.-Ausg. 1942), Abb. 65.

Abb. 41: Herbert Hoffmann (Hrsg.): Farbige Raumkunst. Siebte Folge: Achtzig neue Raumentwürfe und ausgeführte Räume in Aquarellen und Farbenlichtbildern, 2. Ausg., Stuttgart 1946 (Orig.-Ausg. 1942), Abb. 39.

Abb. 42: Konrad Gatz: Farbige Räume. Farbige Raumgestaltung. Malerei in Räumen, München 1956, S. 185.

Abb. 43: Konrad Gatz: Farbige Räume. Farbige Raumgestaltung. Malerei in Räumen, München 1956, S. 45.

Anhang⁶⁷⁷

Entwerfer für die westdeutsche Tapetenindustrie in den 1950er Jahren

Georg Auerbach

Musterzeichner und Kolorist

geboren 1887(?)

- trat am 1. Oktober 1909 als 22-Jähriger in die Tapetenfabrik Fritz Peine, Einbeck, ein
- arbeitete zunächst als Musterzeichner, dann als Kolorist
- im Ersten Weltkrieg verwundet
- Arbeit als Kolorist und in der Außenorganisation von Fritz Peine
- 1954 45-jähriges Arbeitsjubiläum bei Fritz Peine

Literatur/Quellen

- Tapeten Zeitung, 63. Jg., 1954, Heft 20, S. 37.

Bele (Renate Gabriele) Bachem (verh. Böhmer)

Malerin, Zeichnerin, Bühnen- und Kostümbildnerin, Gestalterin, Bildhauerin, Schriftstellerin

geboren am 17. Mai 1916 in Düsseldorf

gestorben am 5. Juni 2005 in München

- Kindheit und Schulzeit in Düsseldorf als Tochter und Schülerin des Malers Gottfried Maria Bachem

⁶⁷⁷ Die Literaturangaben stellen lediglich eine Auswahl, keine vollständige Bibliografie, dar. Der Schwerpunkt liegt auf der Literatur zum Thema Tapetengestaltung. Bei wiederkehrenden Literaturangaben ist lediglich der Kurztitel aufgeführt. Die vollständigen Angaben finden sich im Literaturverzeichnis. Zahlreiche Angaben zu den Gestaltern und den Dessins der Firma Rasch konnten ergänzt werden durch die freundliche Unterstützung von Herrn Burckhard Kieselbach, Bramsche. Bei den Arbeitsbeispielen wurden vorrangig Werke in Archiven und Museen aufgenommen, andernfalls Abbildungsbeispiele oder Tapetenproben in der Literatur. Die Dessins in der Sekundärliteratur sind jeweils nur einmal aufgeführt, ausgewählt nach ihrer frühesten nachweisbaren Erwähnung. Sofern Firmenarchive oder umfangreiche Archivbestände zu einzelnen Firmen existieren, beschränkt sich die Auflistung auf den Hinweis auf diese Institutionen. Der Gesamtbestand wird nicht einzeln aufgelistet. Es sind lediglich Arbeitsbeispiele aufgenommen, die den Untersuchungszeitraum dieser Arbeit betreffen.

Nachweise im Thieme-Becker-Vollmer beziehen sich auf die elektronische Ressource: Thieme-Becker-Vollmer: Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler – von der Antike bis zur Gegenwart – Zwanzigstes Jahrhundert. Über 250.000 Biographien auf einer CD, 3., aktualisierte Aufl., Leipzig 2012.

- 1934-40 Besuch der Akademie in Gablonz und der Malklassen von Georg Walter Rössner, Max Kaus und Ludwig Bartning an den Vereinigten Staatsschulen in Berlin
- in den späten 1930er und frühen 1940er Jahren erste Illustrationen für die Zeitschriften „Die Dame“, „Elegante Welt“ und „die neue Linie“; Postkartenserie im Verlag Woldemar Klein; erster Bühnenbildauftrag durch Otto Falckenberg für die Münchner Kammerspiele
- in der NS-Zeit Ausstellungs- und Veröffentlichungsverbot
- 1945 Flucht durch Deutschland; Übersiedlung nach Feldafing
- 1950 Umzug nach München
- nach dem Zweiten Weltkrieg Ausstattungen für Theaterproduktionen, Plakate, Dekorationen, Werbung, Buchillustrationen, Filmausstattungen, Trickfilmvorspanne für Spielfilme, u. a. zu „Das Wirtshaus im Spessart“, Veröffentlichungen
- ab 1950 Porzellandekore und -figuren sowie Textilentwürfe; 1950 – 1960 künstlerische Mitarbeit bei Rosenthal
- seit 1953/54 Figurintapeten für die Kollektion „Künstler Tapeten“ der Firma Rasch
- 1954 Lehrtätigkeit an der Werkkunstschule Offenbach im Fach Illustration
- 1956 Teilnahme an der Ausstellung „Künstlerisches Schaffen – Industrielles Gestalten“ im Städtischen Museum Osnabrück
- seit den 1960er Jahren widmete sie sich verstärkt der freien Malerei und Grafik

Literatur/Quellen

- Tapeten Zeitung, 62. Jg., 1953, Heft 9, S. 52f.; 65. Jg. 1956, Heft 14, S. 6-10.
- Bele Bachem. Deutschlands große Dekorationsmalerin, in: Kasseler Zeitung, 12.6.1956, Archiv DTM, Bestand: Rasch.
- Borchers: Künstlerisches Schaffen, 1956.
- Kölner Werkschulen: Kunst und Tapete, 1959, o. p.
- Rasch: „Wir leben zwischen Wänden“, 1960/61, Sammlung DTM.
- Tapeten heute. Die Leistung, 11. Jg., [1961], Heft 87, S. 20.
- Künstler + Tapete, 1962, Archiv DTM, o. p.
- Olligs: Tapeten, Bd. 3, 1969, S. 335.
- Ulrike Camilla Gärtner: Bele Bachem. Werkverzeichnis 1935 – 1986, München 1986.
- Kieselbach: Rasch-Buch, 1998.
- Beder: „Zwischen Blümchen und Picasso“, 2002, S. 139.
- AKL, Bd. 6, 1992, S. 140f.
- Jackson: Twentieth-century pattern design, 2007, S. 130.
- Carola Regnier: Bele Bachem, in: Kulturreferat der Landeshauptstadt München (Hrsg.): Aus der Traumstadt. 50 Jahre Schwabinger Kunstpreis, München 2010, S. 24f.
- Thieme-Becker-Vollmer, Abschnitt Ba-Biz, S. 685.

Arbeiten

im Museum/Archiv

- Dessin „Lebensfreude“, in: Tapetenfabrik Gebr. Rasch GmbH & Co. KG, Musterbuch „Rasch Künstler Tapeten 1954. Mit einem Anhang Bauhaus Tapeten und Rasch Kleinmuster“, Bramsche, 1954, Sammlung DTM, Inv. Nr. NNMB 459
- Dessin „534“ (754/55), Kollektion „Lotura“, Rasch, Bramsche, 1955, Firmenarchiv Tapetenfabrik Gebr. Rasch GmbH & Co. KG, Bramsche

- Dessins o. T., Kollektion „Lotura“, in: Tapetenfabrik Gebr. Rasch GmbH & Co. KG, Musterkarte „Bauhaus – Kleinmuster – Künstler – Lotura“, Bramsche, 1956/57, Sammlung DTM, Inv. Nr. NNMB 453
- Dessin „Das Wirtshaus im Spessart“, Kollektion „Künstler Tapeten“, Rasch, Bramsche, 1958, Firmenarchiv Tapetenfabrik Gebr. Rasch GmbH & Co. KG, Bramsche
- Dessin „1001 Nacht 2“, Kollektion „Künstler Tapeten“, Rasch, Bramsche, 1958, Firmenarchiv Tapetenfabrik Gebr. Rasch GmbH & Co. KG, Bramsche

Otto Bartning

Architekt und Fachschriftsteller

geboren am 12. April 1883 in Karlsruhe

gestorben am 20. Februar 1959 in Darmstadt

- 1902-03 Weltreise als Segeljunge
- 1904-08 Studium der Architektur und Kunstgeschichte an den Technischen Hochschulen Berlin-Charlottenburg und Karlsruhe (ohne Abschluss)
- 1905-43 freischaffender Architekt in Berlin
- Industrie-, Verwaltungs-, Krankenhaus-, Wohnungs- sowie Kirchenbauten
- 1918 Gründungsmitglied im Arbeitsrat für Kunst, Berlin
- 1924 Ehrendoktor der Theologie an der Albertus-Universität Königsberg
- 1926-30 Direktor der Staatlichen Hochschule für Handwerk und Baukunst in Weimar
- während der NS-Zeit vorwiegend Kirchenbauten
- seit 1943 freischaffender Architekt in Neckarsteinach, Heidelberg
- 1948 Notkirchenprogramm; von der Argentinischen Regierung nach Buenos Aires berufen
- seit 1949 Serie von Gemeindezentren und Diaspora-Kapellen
- 1950-59 Präsident des Bundes Deutscher Architekten
- seit 1950 Zusammenarbeit mit Otto Dörzbach
- seit 1951 freischaffender Architekt in Darmstadt
- 1952 Ehrendoktor der Ingenieurwissenschaft an der Technischen Hochschule Aachen
- 1954 Neubau der Frauenklinik in Darmstadt; dort Tapeten der „Rasch Lotura“-Kollektion, entworfen unter Leitung B.s, verwendet; die Kollektion umfasste Entwürfe von Helmut Lander, Margret Hildebrand und Renate Höhmann
- seit 1955 Städtebaulicher Berater der Stadt Berlin
- Vorsitzender des Leitenden Ausschusses für Planung und Realisierung der Interbau, Berlin 1957
- Leiter der Technischen Kommission für den Wiederaufbau Helgolands
- zeitweilig Vorstandsmitglied des Deutschen Werkbundes und des Rates für Formgebung

Literatur/Quellen

- Tapeten Zeitung, 63. Jg., 1954, Heft 7, S. 32f.; 63. Jg., 1954, Heft 18, S. 32f.; 68. Jg., 1959, Heft 5, S. 25f.; 68. Jg., 1959, Heft 6, S. 32f.
- Otto Bartning: Spannweite, Bramsche 1958.
- AKL, Bd. 7, 1993, S. 252f.
- Manfred Kranz: Das Handwerk des Lebens erlernen. Protokollnotizen aus dem Arbeitsalltag einer berufsbildenden Schule, Norderstedt 2011, S. 54.

- Thieme-Becker-Vollmer, Abschnitt Ba-Biz, S. 818f.

Arbeiten

Originalproben und Abbildungen in der Literatur

- Dessin o. T. (verwendet in der Frauenklinik in Darmstadt), Kollektion „Lotura“, Rasch, Bramsche, in: Tapeten Zeitung, 63. Jg., 1954, Heft 18, S. 5.
- Dessins o. T., Kollektion „Lotura“, Rasch, Bramsche, in: Thümmler: Signale für den Blick nach vorn, 1998, S. 158.

Gertrud (Becky) Beckmann-Sandstede

geboren am 7. August 1909 in Oldenburg

gestorben am 24. März 1999 in Berlin

- 1915-26 Schulzeit in Oldenburg
- 1926-27 Besuch der Frauen- und Haushaltungsschule in Oldenburg und Abschluss als Hauswirtschafts- und Handarbeitslehrerin
- 1929 Abschluss am Städtischen Seminar für Hauswirtschafts- und Handarbeitslehrerinnen
- 1930 Abschluss als Werklehrerin am Arbeitsschul-Seminar in Düsseldorf; Tätigkeit im Atelier von Fritz August Breuhaus in Düsseldorf
- 1930-38 Tätigkeit als Entwerferin, Koloristin und Musterzeichnerin, u. a. in Berlin und Düsseldorf
- 1939 Heirat mit Peter Beckmann, Sohn von Max Beckmann und Minna Tube (Scheidung 1943)
- 1943 Aufenthalt in Amsterdam; Begegnung mit Max Beckmann (Briefwechsel 1941-43 und 1947-49)
- 1944-45 Kriegsdienstverpflichtung als Zeichnerin bei der Firma Osram
- 1949-50 Aufenthalt in London; Begegnung mit Marie-Louise von Motesiczky und Elias Canetti
- seit 1951 freischaffende Malerin in Berlin
- bis in die 1960er Jahre Tätigkeit als Entwerferin, u. a. für KPM, Berlin
- 1953 gemeinsames Atelier Sandstede-Kirchberger mit Hermann Kirchberger (Heirat 1958)
- 1956 Entwürfe für die Firma Rasch, Bramsche
- 1990-95 Reisen in Europa, auf die Kanarischen Inseln, nach Tunesien, Kanada und in die USA

Literatur/Quellen

- Inken Dohrmann: Becky Sandstede – eine Künstlerin auf dem Weg von der angewandten zur freien Malerei. Landschaften und florale Porträts, Aquarelle, Gouachen, Tempera, Berlin 1996.
- Spurensicherung. Zwischen Figuration und Abstraktion. Hermann Kirchberger, Christel Poll, Becky Sandstede, Berlin 2005.

Arbeiten

im Museum/Archiv

- Dessin „Stade“ und „Spur“, in: Tapetenfabrik Gebr. Rasch GmbH & Co. KG, Musterbuch „Rasch Künstler Tapeten“, Bramsche, 1950er Jahre, Sammlung DTM, Inv. Nr. NNMB 351

Klaus Bendixen

Maler, Grafiker, Designer und Bildhauer

geboren am 14. Dezember 1924 in Hannover

gestorben 2003 in Ligurien

- Lehre als Bildhauer
- Schüler am Bauhaus in Weimar
- 1947-49 Studium an der Akademie in Nürnberg bei Fritz Griebel
- 1949-53 Studium an der Akademie in Stuttgart; Meisterschüler Willi Baumeisters
- 1955-56 Studienaufenthalt in Paris (im Atelier Fernand Légers)
- Studienreisen nach Südfrankreich, Italien und Jugoslawien
- Entwürfe für Rasch, Rosenthal und Göppinger Kaliko
- 1956 Teilnahme an der Ausstellung „Künstlerisches Schaffen – Industrielles Gestalten“ im Städtischen Museum Osnabrück
- 1961-89 Professor für Malerei an der Hochschule für Bildende Künste in Hamburg

Literatur/Quellen

- Tapeten Zeitung, 65. Jg. 1956, Heft 14, S. 6-10.
- Borchers: Künstlerisches Schaffen, 1956.
- Rullmann: Handbuch der Tapete, 1958, S. 155.
- AKL, Bd. 8, 1994, S. 629.
- Kieselbach: Rasch-Buch, 1998.
- Jackson: Twentieth-century pattern design, 2007, S. 130.
- Thieme-Becker-Vollmer, Abschnitt Ba-Biz, S. 832.

Arbeiten

im Museum/Archiv

- Dessin „Mobile“, in: Tapetenfabrik Gebr. Rasch GmbH & Co. KG, Musterbuch „Künstlertapeten“, Bramsche, 1950er Jahre, Sammlung DTM, Inv. Nr. NNMB 351
- Entwurf o. T., 1955, Firmenarchiv Tapetenfabrik Gebr. Rasch GmbH & Co. KG., Bramsche
- Entwurf „Mobile“, Kollektion „676/55“, 1955, Firmenarchiv Tapetenfabrik Gebr. Rasch GmbH & Co. KG, Bramsche
- Atelierzeichnung „Mobile“, 1955, Firmenarchiv Tapetenfabrik Gebr. Rasch GmbH & Co. KG, Bramsche
- Dessin „Mobile 5“, Kollektion „Künstler Tapeten“, Rasch, Bramsche, 1956, Firmenarchiv Tapetenfabrik Gebr. Rasch GmbH & Co. KG, Bramsche
- Dessin „Mobile 6“, Kollektion „Künstler Tapeten“, Rasch, Bramsche, 1956, Firmenarchiv Tapetenfabrik Gebr. Rasch GmbH & Co. KG, Bramsche

André Bennetier, Paris

Musterzeichner

- Entwürfe auf verschiedenen Gebieten

Literatur/Quellen

- Tapeten Zeitung, 63. Jg., 1954, Heft 20, S. 10.

Irmgard Berberich

Arbeiten

im Museum/Archiv

- Dessin „Napoli“ und „Mural“, in: Tapetenfabrik Gebr. Rasch GmbH & Co. KG, Musterbuch „Rasch Künstler Tapeten“, Bramsche, 1950er Jahre, Sammlung DTM, Inv. Nr. NNMB 351

Hans-Ulrich Berlin, Nordsehl

Musteratelier

Literatur/Quellen

- Rullmann: Handbuch der Tapete, 1958, S. 155.

Sigvard (Oscar Fredrik) Bernadotte af Wisborg

schwedischer Industriedesigner

geboren am 07. Juni 1907 in Stockholm

gestorben am 4. Februar 2002 ebd.

- Sohn König Gustaf VI. Adolf von Schweden
- 1926-29 Studium an der Universität Uppsala
- 1929-31 Studium an der Kunsthochschule Stockholm
- 1931 Studium an der Staatsschule für angewandte Kunst in München
- seit ca. 1930 künstlerischer Mitarbeiter der Georg Jensen Silberschmiede in Kopenhagen; später Mitglied des Direktoriums
- 1934 verlor er seinen Thronanspruch durch die Heirat mit einer Bürgerlichen
- Entwürfe für Silberwaren, Textilien, Glas, Porzellan, Plakate und Möbel; außerdem Tätigkeit als Bühnenbildner und Architekt
- 1949 Gründung des Designer-Büros Bernadotte & Bjørn in Kopenhagen gemeinsam mit dem dänischen Architekten Acton Bjørn; das Büro eröffnete in der Folgezeit weitere Niederlassungen in Stockholm und New York
- 1952 Gold-, 1955 Silber-Medaille auf der Triennale in Mailand
- 1956 Teilnahme an der Ausstellung „Künstlerisches Schaffen – Industrielles Gestalten“ im Städtischen Museum Osnabrück
- 1959 Mitbegründer der Schwedischen Industriedesigner-Organisation (SID)
- 1961-63 Präsident der Internationalen Designer-Organisation (ICSID)
- 1964 beendete er die Zusammenarbeit mit Acton Bjørn und gründete eine eigene Designfirma in Stockholm

Literatur/Quellen

- Koch: Dekorationsstoffe, 1953, o. p.
- Tapeten Zeitung, 65. Jg. 1956, Heft 14, S. 6-10.
- Borchers: Künstlerisches Schaffen, 1956.
- AKL, Bd. 9, 1994, S. 492.
- Kieselbach: Rasch-Buch, 1998.
- Jackson: Twentieth-century pattern design, 2007, S. 130.
- Thomas Dickson: Dansk Design, 2008, S. 95.

- Cherie Fehrman und Kenneth Fehrman: Interior Design Innovators 1910-1960, San Francisco 2009, S. 106.
- Thomas Lindblad: Sigvard Bernadotte och skandinavisk industriedesign, Stockholm 2010.
- Thieme-Becker-Vollmer, Abschnitt Ba-Biz, S. 840.

Arbeiten

im Museum/Archiv

- Dessin „535“, Kollektion „Lotura“, Rasch, Bramsche, 1956, Firmenarchiv Tapetenfabrik Gebr. Rasch GmbH & Co. KG, Bramsche
- Entwurf „Kakatisk Nø D/2“ (gemeinsam mit Acton Bjørn), Bramsche, 1956, Firmenarchiv Tapetenfabrik Gebr. Rasch GmbH & Co. KG, Bramsche
- Entwurf „Kakatisk Nø D/3“ (gemeinsam mit Acton Bjørn), Bramsche, 1956, Firmenarchiv Tapetenfabrik Gebr. Rasch GmbH & Co. KG, Bramsche

Elisabeth (Lisl/Lis) Bertsch-Kampferseck, Murnau

Innenarchitektin, Textil- und Tapetenentwerferin

geboren am 28. September 1902 in München

gestorben am 21. Februar 1978 in Murnau

- 1916-23 Ausbildung an der Münchner Kunstgewerbeschule bei Adalbert Niemeyer, Willy Geiger und Robert Engels; zuletzt Meisterschülerin von Niemeyer
- 1923 Heirat mit Karl Bertsch
- 1920-64 Tätigkeit für die Deutschen Werkstätten als Textilentwerferin und Innenarchitektin; Entwürfe für Messestände der Deutschen Werkstätten
- Textilentwürfe für verschiedene Hersteller
- 1922 Beteiligung an der Münchner Gewerbeschau
- seit 1924 Mitglied des Deutschen Werkbundes
- um 1927/28 Innenausstattungen von Reichsbahnwagen zusammen mit Karl Bertsch
- 1929 Entwürfe für Tapeten
- spätestens seit 1951 Tapetenentwürfe für die Kollektion „Neue Deutsche Künstlertapeten“ der Firma Erismann (vorwiegend grafische Kleinmuster)

Literatur/Quellen

- Tapeten Zeitung, 62. Jg., 1953, Heft 21, S. 17.
- Tapeten heute. Die Leistung, 11. Jg., [1961], Heft 87, S. 17.
- Wichmann: Aufbruch zum neuen Wohnen, 1978, S. 359.
- Wichmann: Von Morris bis Memphis, 1990, S. 439.
- AKL, Bd. 10, 1995, S. 157.
- Beder: „Zwischen Blümchen und Picasso“, 2002, S. 78 und 140-143.
- Jackson: Twentieth-century pattern design, 2007, S. 44.

Arbeiten

im Museum/Archiv

- Dessins o. T., in: Tapetenfabrik Erismann & Cie. GmbH, Musterbuch „EB. NDK-Tapeten ‚Immuna‘“, Breisach, 1951, Firmenarchiv Erismann & Cie. GmbH, Breisach
- Dessins o. T., in: Tapetenfabrik Erismann & Cie. GmbH, Musterbuch „NDK Kollektion“, Breisach, 1954/1955, Sammlung DTM, Inv. Nr. 11032

- Dessins o. T., in: Tapetenfabrik Erismann & Cie. GmbH, Musterbuch „NDK-Kollektion“, Breisach, 1950er, Sammlung DTM, Inv. Nr. 11039
- Dessin „Elektra“, Erismann, Breisach, 1950er Jahre, Sammlung DTM, Inv. Nr. 6914

Originalproben und Abbildungen in der Literatur

- Dessins o. T., Kollektion 1956/57, Erismann, Breisach, in: Tapeten Zeitung, 64. Jg., 1955, Heft 21, S. 20f.
- Dessin „Nr. 805 D“, Erismann, Breisach, 1950er Jahre, in: Tapeten Zeitung, 65. Jg., 1956, Heft 6, S. 11.

Irmgard Bertuch

Arbeiten

Originalproben und Abbildungen in der Literatur

- Dessin „Vista“, Kollektion 1956/57, Rasch, Bramsche, in: Tapeten Zeitung, 66. Jg., 1957, Heft 6, S. 22.

Max Bill

Schweizer Architekt, Bildhauer, Maler, Grafiker, Schriftsteller

geboren am 22. Dezember 1908 in Winterthur

gestorben am 9. Dezember 1994 in Berlin

- 1925-27 Ausbildung zum Silberschmied an der Kunstgewerbeschule Zürich (ohne Abschluss)
- 1927-29 Studium am Dessauer Bauhaus
- Reisen in Frankreich und Italien
- seit 1929 in Zürich
- Tätigkeit als freischaffender Architekt, Maler und Grafiker, Bildhauer und Publizist
- seit 1930 Mitglied des Schweizer Werkbundes und der „Ciam“
- seit 1944 Entwürfe für die Industrie
- 1932-36 Mitglied der Gruppe „Abstraction-Création“ in Paris
- 1937 Beitritt zur Künstlervereinigung „Allianz, Vereinigung moderner Schweizer Künstler“, Zürich
- 1939-45 wiederholt Militärdienst
- 1944-45 Lehrauftrag für Formenlehre an der Kunstgewerbeschule Zürich
- 1947 Gründung des „Institute for Progressive Culture“ (I.P.C.)
- 1948 Gastdozent in Darmstadt und Stuttgart
- 1951-56 Architekt, Mitbegründer und Rektor der Hochschule für Gestaltung Ulm; seit 1952 Leiter der Abteilung Architektur und Produktform ebd.
- 1957 Tapetenkollektion „bill salubra“ für Salubra; Tapetendessins der HfG Ulm für Salubra im Herbst 1957, zeitgleich mit der Kollektion Max Bills
- 1961-64 Chefarchitekt der Abteilung „Bilden und Gestalten“ der Schweizer Landesausstellung „Expo '64“, Lausanne
- 1961-69 Mitglied der Eidgenössischen Kunstkommission
- 1961-68 Mitglied des Gemeinderates Zürich
- 1968-74 Mitglied des Schweizer Nationalrates

- 1967-74 Lehrstuhl für Umweltgestaltung an der Hochschule für Bildende Künste in Hamburg

Literatur/Quellen

- Tapeten Zeitung, 66. Jg., 1957, Heft 18, S. 25; 66. Jg., 1957 Heft 23, S. 10; 69. Jg., 1960, Heft 1, S. 16f.
- Herbert Lindinger (Hrsg.): Hochschule für Gestaltung Ulm. Die Moral der Gegenstände, 2. Aufl. Berlin 1991, S. 271.
- Schweizerisches Institut für Kunstwissenschaft: Lexikon der zeitgenössischen Schweizer Künstler, Stuttgart 1981, S. 32.
- Thümmler: Signale für den Blick nach vorn, 1998, S. 148.
- Max Bill: Ohne Anfang, ohne Ende, no beginning, no end. Eine Retrospektive zum hundertsten Geburtstag des Künstlers, Designers, Architekten, Typografen und Theoretikers, Ausst. Marta Herford, Zürich 2008.
- Thieme-Becker-Vollmer, Abschnitt Ba-Biz, S. 795.

Arbeiten

im Museum/Archiv

- Salubra-Werke A.G., Musterbuch „pareta hochschule für gestaltung“, Grenzach, 1950er Jahre, Sammlung DTM, Inv. Nr. NNSN 130
- Originalentwürfe HfG Ulm/ Salubra-Werke A.G., Kollektion „bill salubra“, Grenzach, 1950er Jahre, Sammlung DTM, Inv. Nr. 99/1
- Salubra-Werke A.G., Musterbuch „bill salubra“, Grenzach, 1957, Sammlung DTM, Inv. Nr. NNMB 560

Acton Bjørn

dänischer Architekt, Industriedesigner

geboren am 23. September 1910 in Kopenhagen

gestorben am 20. Juni 1992 ebd.

- 1931-33 Studium an der Kunstakademie in Kopenhagen
- 1949 Gründung des Design-Büros „Bernadotte & Bjørn“ in Kopenhagen gemeinsam mit Sigvard Bernadotte; das Büro eröffnete in der Folgezeit weitere Niederlassungen in Stockholm und New York
- während des Zweiten Weltkrieges erste Entwürfe für Möbel und Tapeten
- 1947 Aufenthalt in den USA; das amerikanische Industriedesign beeinflusste seine späteren Arbeiten
- 1964-90 leitete er nach dem Ausscheiden Sigvard Bernadottes das Büro

Literatur/Quellen

- AKL, Bd. 11, 1995, S. 292f.
- Thomas Dickson: Dansk Design, 2008, S. 95.

Arbeiten

im Museum/Archiv

- Entwurf „Kakatisk Nø D/2“ (gemeinsam mit Sigvard Bernadotte), Bramsche, 1956, Firmenarchiv Tapetenfabrik Gebr. Rasch GmbH & Co. KG, Bramsche
- Entwurf „Kakatisk Nø D/3“ (gemeinsam mit Sigvard Bernadotte), Bramsche, 1956, Firmenarchiv Tapetenfabrik Gebr. Rasch GmbH & Co. KG, Bramsche

Arnold Bode

Maler, Designer, Grafiker, Innenarchitekt, Kurator und Kunstpädagoge

geboren am 23. Dezember 1900 in Kassel

gestorben am 3. Oktober 1977 ebd.

- 1918 Notabitur und Kriegsdienst
- 1919-24 Studium der Malerei und Grafik an der Kunstakademie in Kassel bei Kurt Witte, Carl Wünnenberg und Ewald Dülberg; Staatsprüfung als Zeichenlehrer
- Studienreisen nach Berlin, Paris und Südfrankreich; Tätigkeit als freier Maler und Zeichner
- 1926 eigene Malschule
- 1930-33 Dozent am Städtischen Werklehrerseminar in Berlin; 1931 dort stellvertretender Direktor; 1933 Entlassung und Berufsverbot
- 1934 Rückkehr nach Kassel
- ab 1937 Mitarbeit im Architekturbüro seiner Brüder; Entwürfe für Innenräume, Ausstellungsarchitekturen und Möbel unter anderem Namen
- 1939-45 Wehrdienst; 1945 nach kurzer Kriegsgefangenschaft Rückkehr nach Kassel
- 1947 Ernennung zum Dozenten an der Staatlichen Werkakademie in Kassel, Leiter der Malklasse (Einweihung der Staatlichen Werkakademie Kassel 1948)
- seit 1952 Entwerfer und Gestalter von Messeständen; 1954 erster Ausstellungsstand für „göppinger plastics“ auf der Mustermesse in Frankfurt am Main
- seit 1954 Tapetenentwürfe für die Kollektionen „Kleinmuster“ und „Künstler Tapeten“ der Firma Rasch; Bode konzipierte die Tapete als Teil einer farbigen Raumgestaltung
- 1955-68 Initiator und Leiter der „documenta“; übernahm insbesondere die Gestaltung der Ausstellungsarchitekturen
- 1956-64 Leiter der „Göppinger Galerie“ in Frankfurt am Main
- für die Rasch-Kollektion 1956/57 entwarf er 17 Tapeten mit Assistenz seiner Tochter Eva Renée Nele Bode
- 1956 Teilnahme an der Ausstellung „Künstlerisches Schaffen – Industrielles Gestalten“ im Städtischen Museum Osnabrück
- 1957 Ausstellungsarchitekt des deutschen Pavillons auf der XI. Triennale
- seit 1971 künstlerischer Berater für die UNESCO

Literatur/Quellen

- Architektur und Wohnform, 63. Jg., 1954/55, S. 90; 65. Jg., 1956/57, S. 71.
- Hans Maria Wingler: „Rasch“ Werkbericht, in: Werk und Zeit, Ausg. 2, 1955, Sonderbeilage, S. 1ff.
- Carl Linfert: Die Staatliche Werkakademie Kassel, Sonderheft „Baukunst und Werkform/Die neue Stadt“, Heft 7, 1955, S. 411-438.
- Tapeten Zeitung, 64. Jg., 1955, Heft 20, Umschlag (Rückseite innen); 65. Jg. 1956, Heft 14, S. 6-10.
- Borchers: Künstlerisches Schaffen, 1956.
- Rasch: „Wir leben zwischen Wänden“, 1956/57, Sammlung DTM.
- Rullmann: Handbuch der Tapete, 1958, S. 155.
- Tapeten heute. Die Leistung, 11. Jg., [1961], Heft 87, S. 17-20, hier S. 17.
- AKL, Bd. 12, 1996, S. 64.
- Thümmler: Signale für den Blick nach vorn, 1998, S. 155.

- Heinz: Arnold Bode, 2000, S. 30-45.
- Heiner Georgsdorf (Hrsg.): Arnold Bode. Schriften und Gespräche, Berlin 2007.
- Thieme-Becker-Vollmer, Abschnitt Bl-Bz, S. 599.

Arbeiten

im Museum/Archiv

- Dessin „Norderney“, in: Tapetenfabrik Gebr. Rasch GmbH & Co. KG, Musterbuch „Bauhaus – Kleinmuster – Künstler – Lotura“, Bramsche, 1956/57, Sammlung DTM, Inv. Nr. NNMB 453
- Dessin „Bremen“, in: Tapetenfabrik Gebr. Rasch GmbH & Co. KG, Musterbuch „Rasch. Bauhaus – Künstler – Kleinmuster – Lotura“, Bramsche, 1958/59, Sammlung DTM, Inv. Nr. NNMB 448
- Dessin „Bremen“ und „Freiburg“, in: Tapetenfabrik Gebr. Rasch GmbH & Co. KG, Musterbuch „Rasch Künstler Tapeten“, Bramsche, 1950er Jahre, Sammlung DTM, Inv. Nr. NNMB 351
- Dessin „317“, Kollektion „Kleinmuster“, Rasch, Bramsche, 1954, Firmenarchiv Tapetenfabrik Gebr. Rasch GmbH & Co. KG, Bramsche
- Dessin „319“, Kollektion „Kleinmuster“, Rasch, Bramsche, 1954, Firmenarchiv Tapetenfabrik Gebr. Rasch GmbH & Co. KG, Bramsche
- Dessin „b 081“, Rasch, Bramsche, 1954, Firmenarchiv Tapetenfabrik Gebr. Rasch GmbH & Co. KG, Bramsche
- Dessin „b 082“, Rasch, Bramsche, 1954, Firmenarchiv Tapetenfabrik Gebr. Rasch GmbH & Co. KG, Bramsche
- Dessin „Bremen 4“, Kollektion „Künstler Tapeten“, Rasch, Bramsche, 1956, Firmenarchiv Tapetenfabrik Gebr. Rasch GmbH & Co. KG, Bramsche

Atelier Boden, Dresden

Musteratelier

Literatur/Quellen

- Tapeten Zeitung, 61. Jg., 1952, Heft 6, S. 11.

Staatliche Kunsthandwerkerschule Bonndorf (Schwarzwald)

- in den 1950er Jahren Entwürfe für die Tapetenfabrik Erismann, Breisach

Arbeiten

im Museum/Archiv

- Dessin „Eisblumen“, in: Tapetenfabrik Erismann & Cie. GmbH, Musterbuch „EB. NDK-Tapeten. Neue Deutsche Künstlertapeten“, Breisach, 1953/54, Firmenarchiv Erismann & Cie. GmbH, Breisach

F. W. Bottke, Einbeck

Literatur/Quellen

- Rullmann: Handbuch der Tapete, 1958, S. 155.

Jean Isy de Botton

französischer Maler, Grafiker, Bildhauer, Bühnenbildner und Schriftsteller

geboren 1898 in Saloniki

gestorben 1978 in New York

- verbrachte den größten Teil seiner Kindheit und Jugend in Frankreich
- Schüler von Antoine Bourdelle und Bernard Naudin
- um 1920 in Paris im Kreis um Jules Romains
- 1925 assistierte er bei Paul Albert Baudouin; Wandbilder für den Salon d'honneur des Beaux-Arts
- 1928 Auszeichnung mit dem „Grand Prix du dessin“; Beteiligung am Salon d'Automne
- 1932 Chef d'atelier der Académie de Montmartre
- 1933 Italienreise und Studium der Frührenaissance
- 1937 offizieller Maler der Krönung König Georgs VI. von England
- 1939-42 Militärdienst
- während der Kriegsjahre erste Kontakte mit der Industrie
- 1940 emigrierte er über Marokko in die USA
- seit 1944 Ballett-Ausstattungen und Bühnenbilder
- 1945 Hauptwohnsitz in New York (1977 US-Staatsbürgerschaft)
- Tätigkeit als freier Maler; außerdem Wandbilder, Möbelentwürfe, Illustrationen und Plakate
- für die Kollektion 1958/59 erstmals Entwürfe für Rasch; Beteiligung an den Kollektionen „Künstler Tapeten“ und „Studio“
- 1959 Teilnahme an der Ausstellung „Kunst und Tapete“ in Köln

Literatur/Quellen

- Tapeten Zeitung, 66. Jg., 1957, Heft 14, S. 28f.; 66. Jg., 1957, H. 22, S. 16; 67. Jg., 1958, Heft 12, S. 18; 67. Jg., 1958, Heft 19, S. 32f.
- Kölner Werkschulen: Kunst und Tapete, 1959, o. p.
- Hans Maria Wingler: Jean de Botton, Ausst. Städtisches Museum Osnabrück, Bramsche 1959.
- Tapeten heute. Die Leistung, 11. Jg., [1961], Heft 87, S. 17
- AKL, Bd. 13, 1996, S. 272.
- Thümmler: Signale für den Blick nach vorn, 1998, S. 152.
- Thieme-Becker-Vollmer, Abschnitt Bl-Bz, S. 632.

Arbeiten

im Museum/Archiv

- Dessin „Maja“, Kollektion „Künstler Tapeten“, in: Musterbuch „Rasch. Bauhaus – Künstler – Kleinmuster – Lotura“, Gebr. Rasch, Bramsche, 1958/59, Sammlung DTM, Inv. Nr. NNMB 448
- Dessin „Maja“, Kollektion „Künstler Tapeten“, Rasch, Bramsche, 1958, Sammlung Cooper-Hewitt National Design Museum, New York, Inv. Nr. 18497097
- Dessin „Maja 2“, Kollektion „Künstler Tapeten“, Rasch, Bramsche, 1958, Firmenarchiv Tapetenfabrik Gebr. Rasch GmbH & Co. KG, Bramsche
- Dessin „Port 4“, Kollektion „Künstler Tapeten“, Rasch, Bramsche, 1958, Firmenarchiv Tapetenfabrik Gebr. Rasch GmbH & Co. KG, Bramsche
- Dessin „Port 2“, in: Rasch: „Wir leben zwischen Wänden“, 1960/61, Sammlung DTM, o. p.

Originalproben und Abbildungen in der Literatur

- Dessin „Mexiko“, Rasch, Bramsche, in: Tapeten Zeitung, 66. Jg., 1957, Heft 22, S. 13.

Staatliche Kunstschule Bremen

- in den 1950er Jahren Entwürfe für die Tapetenfabrik Gebr. Ditzel, Bammental

Arbeiten

Originalproben und Abbildungen in der Literatur

- Dessin „2289“, Ditzel, Bammental, in: Koch: Dekorationsstoffe, 1953, o. p.

Siegfried Ernst Bretschneider, Opladen

Musterzeichner

geboren am 15. August 1912 in Dresden

- Lehrzeit im Atelier Rudolf Piltz
- Mitarbeiter ebd.
- Tätigkeit bei Willy Eberll, Freital
- nach Kriegsgefangenschaft baute er mit Rainer Piltz dessen Atelier auf; gemeinsame Umsiedlung nach West-Berlin
- Ende Mai 1953 Umzug nach Opladen
- seit Januar 1954 betrieb er ein eigenes Atelier in Opladen

Literatur/Quellen

- Tapeten Zeitung, 63. Jg., 1954, Heft 20, S. 8-11.
- Rullmann: Handbuch der Tapete, 1958, S. 155.

Friedrich (Fritz) August Breuhaus (de Groot)

Architekt, Innenarchitekt und Produktgestalter

geboren am 9. Februar 1883 in Solingen

gestorben am 2. Dezember 1960 in Köln

- Ausbildung zum Bautechniker
- 1901 Besuch der Baugewerkeschule in Elberfeld-Barmen
- 1902-05 Studium an den Technischen Hochschulen Darmstadt und Stuttgart und an der Kunstgewerbeschule in Düsseldorf
- 1905-06 Wehrdienst in Konstanz
- 1906-08 eigenes Architekturbüro in Moers
- 1908-14 in Düsseldorf
- 1914-18 Kriegsdienst
- 1920 eröffnete er ein Büro in Köln mit Jakob Dondorff
- 1923 künstlerischer Leiter der Stoffdruckerei Mikado-Werkstätten AG in Bonn
- 1922-27 Büro in Düsseldorf mit Heinrich Rosskotten
- 1910-28 Mitglied im Deutschen Werkbund; 1914 Beteiligung an der Werkbund-Ausstellung in Köln
- in den 1920er Jahren Aufträge für Bank-, Industrie-, Siedlungsgebäude sowie Wohnhäuser samt Einrichtung und Ausstattungen von Überseedampfern

- seit Mitte der 1920er Jahre Leiter der Engros-Textilstoffabteilung der Vereinigten Werkstätten
- seit 1931 in Berlin (assoziiert mit Heinrich Rosskotten)
- seit den 1920er Jahren Tapetenentwürfe für verschiedene Hersteller, insbesondere die Rheinische Tapetenfabrik, Salubra und Rasch
- Entwürfe für Porzellan (seit 1920 für die Porzellanmanufaktur Nymphenburg), Dekorationsstoffe, Teppiche und die Solinger Besteckfabrik J. A. Henckels, „Kollektion Breuhaus Geräte“ für WMF
- 1928 erhielt er den Titel „Professor der bildenden Künste“ vom bayrischen Staatsministerium verliehen
- seit 1929 führte er den Namenszusatz „de Groot“
- seit 1932 in Berlin
- seit 1930 künstlerischer Berater für die WMF, die Rheinische Tapetenfabrik, Salubra, die Osnabrücker Gartenmöbelfabrik Runge und Co. sowie Villeroy & Boch
- 1932 Beginn der Zusammenarbeit mit den Deutschen Werkstätten Hellerau-München als Innenarchitekt und Entwerfer für den WK-Verband; zunächst freier Mitarbeiter, seit 1936 ständiger Mitarbeiter
- seit 1933 Innenausstattung der Verkehrsflugzeuge von Junkers und Heinkel; 1936 Ausstattung eines Luftschiffes für Graf Zeppelin
- 1938 Entwurf der Deutschen Botschaft in Washington
- 1942 Mitglied der NSDAP
- ab 1951 Tätigkeit als freier Architekt in Köln
- Veröffentlichung eigener Schriften
- in den 1950er Jahren „Künstler Tapeten“ für Rasch (1950, 1951 gesichert)

Literatur/Quellen

- Tapeten Zeitung, 60. Jg., 1951, Heft 9, S. 7.
- Wichmann: Aufbruch zum neuen Wohnen, 1978, S. 361.
- Wichmann: Von Morris bis Memphis, 1990, S. 440
- AKL, Bd. 14, 1996, S. 174.
- Thümmler: Signale für den Blick nach vorn, 1998, S. 148.
- Elisabeth Schmidle: Fritz August Breuhaus. 1883-1960. Kultivierte Sachlichkeit, Tübingen/Berlin 2006.
- Pevsner: Geheimreport Deutsches Design, 2012, S. 300.
- Thieme-Becker-Vollmer, Abschnitt Bl-Bz, S. 662.

Brigitte Bridget-Arnthal

- 1956 beteiligt an der Ausstellung „Künstlerisches Schaffen – Industrielles Gestalten“ im Städtischen Museum Osnabrück

Literatur/Quellen

- Tapeten Zeitung, 65. Jg. 1956, Heft 14, S. 6-10.
- Borchers: Künstlerisches Schaffen, 1956.

Peter Brodmann

Kolorist

- Tätigkeit bei der Firma Salubra

- kolorierte den Großteil der „Salubra“- und „Tekko“-Dessins für Salubra in den 1950er Jahren

Literatur/Quellen

- Tapeten Zeitung, 62. Jg., 1953, Heft 21, S. 20.

Wiede Burckhardt

Berliner Künstlerin

- Tätigkeit für die Marburger Tapetenfabrik

Arbeiten

Originalproben und Abbildungen in der Literatur

- Dessin einer Kindertapete o. T., Marburger Tapetenfabrik, Kirchhain, in: Tapeten Zeitung, 62. Jg., 1953, Heft 23, S. 14.

Letizia Cerio (Pseudonym: Leticia Alvarez de Toledo)

argentinische Malerin, Grafikerin, Modezeichnerin und Kostümbildnerin

geboren am 29. Februar 1908 in Buenos Aires

gestorben 1997

- 1940-45 Kostümentwürfe für die argentinische Filmindustrie und Tätigkeit für Mode-Zeitschriften unter ihrem Pseudonym
- 1945-48 Studium der Malerei in New York an der Art Students League
- Ausstellungen in Neapel und Mailand
- seit 1953/54 Tätigkeit für Rasch; gestaltete Figurin-Tapeten mit erzählenden Motiven aus südlichen Ländern für die Kollektion „Künstler Tapeten“
- wohnhaft in New York (1945-60) und auf Capri
- 1956 Beteiligung an der Ausstellung „Künstlerisches Schaffen – Industrielles Gestalten“ im Städtischen Museum Osnabrück
- seit 1960 in Chicago; widmete sich nun ausschließlich der Malerei und Grafik
- seit 1971 auf Capri; Präsidentin des „Centro Caprese di Vita e di Studi Ignazio Cerio“, Capri

Literatur/Quellen

- Tapeten Zeitung, 62. Jg., 1953, Heft 13, S. 48f.; 63. Jg., 1954, Heft 20, S. 9; 65. Jg. 1956, Heft 14, S. 6-10; 67. Jg., 1958, Heft 7, S. 36f.
- Borchers: Künstlerisches Schaffen, 1956.
- Tapeten heute. Die Leistung, 11. Jg., [1961], Heft 87, S. 17.
- Oman/Hamilton: Wallpapers, 1982, S. 295.
- AKL, Bd. 17, 1997, S. 566.
- Kieselbach: Rasch-Buch, 1998.
- Thieme-Becker-Vollmer, Abschnitt Cat-Ci, S. 359.

Arbeiten

im Museum/Archiv

- Dessin „Capri“, Kollektion „Künstler Tapeten“, Rasch, Bramsche, 1953, Firmenarchiv Tapetenfabrik Gebr. Rasch GmbH & Co. KG, Bramsche

- Dessin „Capri“, Kollektion „Künstler Tapeten“, Rasch, Bramsche, 1953, Victoria & Albert Museum, London, Inv. Nr. E.989-1978
- Dessins o. T., in: Tapetenfabrik Gebr. Rasch GmbH & Co. KG, Musterbuch „Rasch Künstler Tapeten 1954. Mit einem Anhang Bauhaus Tapeten und Rasch Kleinmuster“, Bramsche, 1954, Sammlung DTM, Inv. Nr. NNMB 459
- Dessin „Finestra“, „Venezia“, „Amsterdam“, „Spanien“ und „Capri“, in: Tapetenfabrik Gebr. Rasch GmbH & Co. KG, Musterbuch „Künstlertapeten“, Bramsche, 1950er Jahre, Sammlung DTM, Inv. Nr. NNMB 351
- Dessin „Venezia“, Kollektion „Künstler Tapeten“, Rasch, Bramsche, 1956, Firmenarchiv Tapetenfabrik Gebr. Rasch GmbH & Co. KG, Bramsche
- Dessin „Finestra“, Kollektion „Künstler Tapeten“, Rasch, Bramsche, 1956, Firmenarchiv Tapetenfabrik Gebr. Rasch GmbH & Co. KG, Bramsche
- Dessin „Amsterdam“, Kollektion „Künstler Tapeten“, Rasch, Bramsche, 1956, Firmenarchiv Tapetenfabrik Gebr. Rasch GmbH & Co. KG, Bramsche
- Dessin „New York“, Kollektion „Künstler Tapeten“, Rasch, Bramsche, 1956, Firmenarchiv Tapetenfabrik Gebr. Rasch GmbH & Co. KG, Bramsche
- Dessins o. T., in: Tapetenfabrik Gebr. Rasch GmbH & Co. KG, Musterkarte „Bauhaus – Kleinmuster – Künstler – Lotura“, Bramsche, 1956/57, Sammlung DTM, Inv. Nr. NNMB 453
- Dessin „London“ und „Seine“, in: Tapetenfabrik Gebr. Rasch GmbH & Co. KG, Musterbuch „Rasch. Bauhaus – Künstler – Kleinmuster – Lotura“, Bramsche, 1958/1959, Sammlung DTM, Inv. Nr. NNMB 448

Originalproben und Abbildungen in der Literatur

- Dessins o. T., Kollektion 1958/1959, Rasch, Bramsche, in: Tapeten Zeitung, 66. Jg., 1957, Heft 22, S. 16.

Marcel Christians, Essen

geboren 1925(?)

- 1954 29 Jahre alt
- Generalvertreter für Frankreich und Europa im Atelier Williams Gobeaux
- Schüler der „Beaux Arts“ in Lille und der Ecole Nationale d’Architecture in Paris
- volonteerte in Kopenhagen
- Entwürfe für Bühnenbilder

Literatur/Quellen

- Tapeten Zeitung, 63. Jg., 1954, Heft 10, S. 17f.

Arbeiten

Originalproben und Abbildungen in der Literatur

- Dessins o. T., Kollektion 1956/57, Flammersheim & Steinmann, Köln, in: Tapeten Zeitung, 64. Jg., 1955, Heft 20, S. 5.

H. u. J. Collins

- beteiligt an der Kollektion „Studio“ für Rasch

Literatur/Quellen

- Tapeten Zeitung, 67. Jg., 1958, Heft 19, S. 32f.

Le Corbusier (Pseudonym des Charles Edouard Jeanneret)

Schweizer Architekt, Maler, Schriftsteller, Plastiker

geboren am 6. Oktober 1887 in La-Chaux-de-Fonds, Schweiz

gestorben am 27. August 1965 in Roquebrune-Cap-Martin

- Studien bei Charles L'Éplattenier in La-Chaux-de-Fonds, Josef Hoffmann in Wien und Auguste Perret in Paris
- 1908 in Italien
- 1911-12 bei Peter Behrens in Berlin
- in La-Chaux-de-Fonds Atelier für Kunstgewerbe; Tätigkeit als Architekt und Maler
- ab 1917 in Paris
- 1922 mit Pierre Jeanneret assoziiert; stellte im selben Jahr im Salon d'Automne Idealprojekt einer Großstadt aus
- zahlreiche Bauprojekte als Vertreter des Neuen Bauens
- 1920-25 Herausgeber der Zeitschrift „L'Esprit Nouveau“
- 1931 erste Tapetenkollektion für die Firma Salubra
- 1959 zweite Kollektion für Salubra

Literatur/Quellen

- Künstler + Tapete, 1962, Archiv DTM, o. p.
- Thümmler: Signale für den Blick nach vorn, 1998, S. 148.
- Olligs: Tapeten, Bd. 3, 1969, S. 325.
- Arthur Rüegg (Hrsg.): Polychromie architecturale. Le Corbusiers Farbenklaviaturen von 1931 und 1959, 3 Bde, 2., rev. Aufl., Basel 2006.
- Thieme-Becker-Vollmer, Abschnitt La-Lem, S. 272 und S. 402.

Arbeiten

im Museum/Archiv

- Dessin „Mabre II“, Salubra, Grenzach, 1959, Sammlung DTM, Inv. Nr. 7036
- Salubra-Werke A.G., Musterkarte „Le Corbusier“, Grenzach, 1959, Sammlung DTM, Inv. Nr. NNMB 299

Salvador (Felipe Jacinto) Dalí y Domenech

spanischer Maler, Schriftsteller, Bildhauer, Bühnenbildner, Schmuckentwerfer und Schauspieler

geboren am 11. Mai 1904 in Figueres, Katalonien

gestorben am 23. Januar 1989 ebd.

- 1918 erste offizielle Gruppenausstellung im Stadttheater von Figueres
- 1922-26 Besuch der Königlichen Akademie von San Fernando in Madrid; Bekanntschaft mit Luis Buñuel, Federico García Lorca und Pedro Garfias
- 1926 Reise nach Paris; Treffen mit Pablo Picasso
- 1927-79 Illustrationen, Buchveröffentlichungen, Autobiografie, Filme, Bilder, Ausstellungen, Bühnenbilder und Kostüme
- 1928 Veröffentlichung des „Manifest Groc“
- 1929 zweite Reise nach Paris und Bekanntschaft mit den dortigen Surrealisten; im selben Jahr lernte er seine spätere Frau Helena Ivánovna Diákanova, genannt Gala, kennen (standesamtliche Hochzeit 1934); Uraufführung des Films „Un chien andalou“

- 1934/35 erste Reise in die USA
- 1939 Ausschluss aus der surrealistischen Gruppe, u. a. aufgrund von Dalís profaschistischen Äußerungen und seiner Unterstützung der Diktatur Francos
- 1940-48 Aufenthalt in den USA
- 1951 Veröffentlichung des „Manifeste Mystique“
- 1956-57 schuf er 12 Lithografien zu „Don Quichotte“; eine dieser Illustrationen, „Das goldene Zeitalter“ aus dem Jahr 1957, stellte Dali als Vorlage für eine Tapete für die Firma Rasch zur Verfügung
- 1964 Auszeichnung mit dem Großkreuz der Isabella von Spanien
- 1974 Eröffnung des Teatre-Museu Dalí in Figueres
- 1982 Tod seiner Frau Gala; Ernennung zum Marqués de Púbol
- seit 1983 lebte er zurückgezogen in seinem Schloss Púbol und in der Torre Galatea seines Museums in Figueres

Literatur/Quellen

- Tapeten Zeitung, 68. Jg., 1959, Heft 17, S. 48f.
- Rasch: „Wir leben zwischen Wänden“, 1960/61, Sammlung DTM.
- Olligs: Tapeten, Bd. 3, 1969, S. 333.
- Thümmler: Signale für den Blick nach vorn, 1998, S. 148.
- AKL, Bd. 23, 1999, S. 501-509.
- Torsten Otte: Salvador Dali. Eine Biographie mit Selbstzeugnissen des Künstlers, Würzburg 2006.
- Thieme-Becker-Vollmer, Abschnitt Da-Die, S. 423.

Arbeiten

im Museum/Archiv

- Zeichnung und Tapete „Cervantes“, Kollektion „Künstler Tapeten“, Rasch, Bramsche, 1958, Firmenarchiv Tapetenfabrik Gebr. Rasch GmbH & Co. KG, Bramsche

Lucienne (Lucienne Désirée) Day, geb. Conradi

britische Designerin

geboren am 1. Januar 1917 in Coulsdon, Surrey

gestorben am 30. Januar 2010

- 1934-37 Studium an der Croydon-Art-School
- 1937-40 Studium am Royal College of Art, London
- 1942 Heirat mit Robin Day
- 1942-47 Lehrerin an der Beckenham School of Art, Kent
- seit 1946 freie Tätigkeit als Designerin
- 1947 Skandinavienreise
- 1948 Eröffnung eines Designbüros mit ihrem Ehemann
- 1951 erste Tapetenentwürfe für das Festival of Britain; Goldmedaille auf der Mailänder Triennale (für den Stoffentwurf „Calyx“; gedruckt von der Firma Heal’s, London), dadurch internationale Bekanntheit
- Entwürfe auf verschiedenen Gebieten, v. a. für Stoff- und Tapetendruck (insbesondere ab 1952 Tätigkeit für die Textilfirma Heal’s, London)
- Ausstellung ihrer Arbeiten im South-Kensington-Museum, London, und Museum of Cranbrook, Michigan, USA; 8 ihrer Textildessins wurden in die Sammlung des Victoria & Albert Museums, London, aufgenommen

- 1956 beteiligt an der Ausstellung „Künstlerisches Schaffen – Industrielles Gestalten“ im Städtischen Museum Osnabrück
- 1952-62 Tapetenentwürfe für Rasch; ihr Textilentwurf „Graphica“ wurde bei Rasch als Tapete „Prisma“ produziert
- 1957-59 Porzellan-Entwürfe für die „Studio Line“ der Firma Rosenthal; 1961-69 künstlerische Beraterin für Rosenthal
- bis in die 1970er Jahre Tätigkeit als freischaffende Industriedesignerin; danach Entwürfe für Wandbehänge

Literatur/Quellen

- Tapeten Zeitung, 65. Jg., 1956, Heft 6, S. 28f.; 65. Jg. 1956, Heft 14, S. 6-10.
- Borchers: Künstlerisches Schaffen, 1956.
- Tapeten heute. Die Leistung, 11. Jg., [1961], Heft 87, S. 17-20, hier S. 13-17.
- Oman/Hamilton: Wallpapers, 1982, S. 317f.
- Thümmler: Signale für den Blick nach vorn, 1998, S. 156.
- Kieselbach: Rasch-Buch, 1998.
- AKL, Bd. 24, 2000, S. 576f.
- Beder: „Zwischen Blümchen und Picasso“, 2002.
- Jackson: Twentieth-century pattern design, 2007, S. 98f.

Arbeiten

im Museum/Archiv

- Dessin „City“, Rasch, Bramsche, 1952, Firmenarchiv Tapetenfabrik Gebr. Rasch GmbH & Co. KG, Bramsche
- Dessin „Picadilli“, Rasch, Bramsche, 1952, Firmenarchiv Tapetenfabrik Gebr. Rasch GmbH & Co. KG, Bramsche
- Dessin „Prisma“, Rasch, Bramsche, 1952, Firmenarchiv Tapetenfabrik Gebr. Rasch GmbH & Co. KG, Bramsche
- Dessin „Prisma“, Rasch, Bramsche, 1952, Victoria & Albert Museum, London, Inv. Nr. E.954-1978/E.1650.2000
- Dessin „Spindel“, Rasch, Bramsche, 1952, Firmenarchiv Tapetenfabrik Gebr. Rasch GmbH & Co. KG, Bramsche
- Dessins o. T., in: Tapetenfabrik Gebr. Rasch GmbH & Co. KG, Musterbuch „Rasch Künstler Tapeten 1954. Mit einem Anhang Bauhaus Tapeten und Rasch Kleinmuster“, Bramsche, 1954, Sammlung DTM, Inv. Nr. NNMB 459
- Dessins für die Kollektionen „Künstler Tapeten“ und „Lotura“, in: Tapetenfabrik Gebr. Rasch GmbH & Co. KG, Musterkarte „Bauhaus – Kleinmuster – Künstler – Lotura“, Bramsche, 1956/57, Sammlung DTM, Inv. Nr. NNMB 453
- Dessin „Prisma 8“, in: Rasch: „Wir leben zwischen Wänden“, 1955, Sammlung DTM, o. p.
- Dessin o. T., Kollektion „Kleinmuster“, Rasch, Bramsche, 1958, Museum of Domestic Design & Architecture, Middlesex University, London, Inv. Nr. BADD44631
- Dessin „Bristol 1“, in: Rasch: „Wir leben zwischen Wänden“, 1960/61, Sammlung DTM, o. p.
- Dessins „Chelsea“ und „Prisma“, in: Tapetenfabrik Gebr. Rasch GmbH & Co. KG, Musterbuch „Künstlertapeten“, Bramsche, 1950er Jahre, Sammlung DTM, Inv. Nr. NNMB 351

Hans Deboben

Kolorist

geboren am 18. Februar 1905

- Meisterschüler der Kunstgewerbeschulen in Mainz und München
- 2-jähriges Volontariat in den Vereinigten Werkstätten München, Abteilung Schwarzwälder Werk Gengenbach
- Tätigkeit bei verschiedenen Tapetenfirmen, u. a. bei Langhammer in Leipzig und bei Göteborgs Tapetfabrik, Göteborg
- seit 1950 technischer Betriebsleiter und Kolorist der Marburger Tapetenfabrik
- Mitinhaber der Hessischen Tapetenfabrik
- gründete in Rauschenberg bei Kirchhain die Tapetenfabrik Hans Deboben KG, später Rauschenberger Tapetenfabrik GmbH & Co. KG
- die Firma schied 1973 aus dem VDT aus, trat später jedoch unter neuer Leitung wieder ein

Literatur/Quellen

- Tapeten Zeitung, 60. Jg., 1951, Heft 24, S. 31.; 64. Jg., 1955, Heft 4, S. 28 und 30.
- Kunkel: Erinnerungen, 2007, S. 36

Luise Dellefant (Delefant)

Malerin, Textil- und Tapetenentwerferin

geboren am 17. September 1921 in München

- 1940-50 Ausbildung an der Akademie für Angewandte Kunst in München unter Josef Hillerbrand
- 1951 Teilnahme am ersten Tapeten-Wettbewerb des VDT in Darmstadt; gewann dort den 5. Preis
- Textilentwürfe für Dewetex; Tapetenentwürfe für Erismann; Schrank- und Schatullenbemalungen für die Deutschen Werkstätten

Literatur/Quellen

- Tapeten Zeitung, 60. Jg., 1951, Heft 18, S. 6; 61. Jg., 1952, Heft 6, S. 8; 62. Jg., 1953, Heft 21, S. 17; 64. Jg., 1955, Heft 21, S. 20f.
- Die Kunst und das schöne Heim, 49. Jg., 1951, S. 117-120.
- Olligs: Tapeten, Bd. 3, 1969, S. 312.
- Wichmann: Aufbruch zum neuen Wohnen, 1978, S. 361.
- Oman/Hamilton: Wallpaper, 1982, S. 319.
- Thümmler: Signale für den Blick nach vorn, 1998, S. 146.
- Beder: „Zwischen Blümchen und Picasso“, 2002, S. 78 und 144f.

Arbeiten

im Museum/Archiv

- Dessin „Kolibri“ und Dessins für Kleinmuster, in: Tapetenfabrik Erismann & Cie. GmbH, Musterbuch „EB. NDK-Tapeten. Neue Deutsche Künstlertapeten“, Breisach, 1953/1954, Firmenarchiv Erismann & Cie. GmbH, Breisach
- Dessins o. T., in: Tapetenfabrik Erismann & Cie. GmbH, Musterbuch „NDK-Kollektion“, Breisach, 1954/1955, Sammlung DTM, Inv. Nr. 11032
- Dessin „Badehaus“, Kollektion „Immuna“, Erismann, Breisach, 1950er Jahre, Sammlung DTM, Inv. Nr. 6924
- Dessin o. T., 1950er Jahre, Sammlung DTM, Inv. Nr. 7063
- Dessin o. T., Erismann, Breisach, ca. 1955, Victoria & Albert Museum, London, Inv. Nr. E.961-1978

Originalproben und Abbildungen in der Literatur

- Abbildung ihres Wettbewerbsbeitrages beim ersten Muster-Wettbewerb des VDT 1951, in: Tapeten Zeitung, 61. Jg., 1952, Heft 6, S. 8.
- Dessin „Kolibri“, Kollektion „Neue Deutsche Künstlertapeten“, Erismann, Breisach, in: Die Kunst und das schöne Heim, 53. Jg., 1955, Heft 10, S. 391ff.
- Dessin „4026 F“, Salubra, Grenzach, in: Koch: Dekorationsstoffe, 1953, o. p.
- Dessin „737 B“, Erismann, Breisach, in: Tapeten Zeitung, 65. Jg., 1956, Heft 6, Titelblatt.
- Dessin „892“, Erismann, Breisach, 1959/61, in: Olligs: Tapeten, Bd. 3, 1969, S. 312.

L. Demling

Arbeiten

im Museum/Archiv

- Dessin o. T., in: Tapetenfabrik Erismann & Cie. GmbH, Musterbuch „EB. NDK-Tapeten ‚Immuna‘“, Breisach, 1951, Firmenarchiv Erismann & Cie. GmbH

Gustav Deppe

Maler

geboren am 12. September 1913 in Essen

gestorben am 1. September 1999 in Bochum

- 1930-33 Studium an der Kunstgewerbeschule Dortmund bei Walter Herricht und Max Guggenberger
- seit 1936 in Witten
- 1939-45 Kriegsdienst und -gefangenschaft; während des Krieges in Norwegen und Finnland
- ab 1945 erneut in Witten ansässig
- 1948 Mitbegründer der Gruppe „junger westen“
- 1956 beteiligt an der Ausstellung „Künstlerisches Schaffen – Industrielles Gestalten“ im Städtischen Museum Osnabrück
- 1953-77 Lehrtätigkeit an der Werkkunstschule Dortmund
- 1959 beteiligt an der Ausstellung „Kunst und Tapete“ in Köln
- 1960-64 Erster Vorsitzender des Westdeutschen Künstlerbundes
- 1973-77 Professur im Fachbereich Design an der Fachhochschule Dortmund

Literatur/Quellen

- Tapeten Zeitung, 65. Jg. 1956, Heft 14, S. 6-10.
- Borchers: Künstlerisches Schaffen, 1956.
- Kölner Werkschulen: Kunst und Tapete, 1959, o. p.
- AKL, Bd. 26, 2000, S. 228.
- Thieme-Becker-Vollmer, Abschnitt Da-Die, S. 456.

Heti Diefenhardt

Entwerferin

- Arbeiten für Rasch

Arbeiten

im Museum/Archiv

- Dessins o. T., in: Tapetenfabrik Gebr. Rasch GmbH & Co. KG, Musterbuch „Rasch Künstler Tapeten 1954. Mit einem Anhang Bauhaus Tapeten und Rasch Kleinmuster“, Bramsche, 1954, Sammlung DTM, Inv. Nr. NNMB 459

Atelier Gebr. Ditzel AG, Bammental

Firmenatelier

Arbeiten

Originalproben und Abbildungen in der Literatur

- Dessin „Mosaik“, Ditzel, Bammental, 1956, in: Olligs: Tapeten, Bd. 3, 1969, S. 284.

Mathias Dohle, Gummersbach

Musterzeichner

geboren 1887

gestorben 1966

- studierte Kunst in Prag
- Tapetenmuster-Entwickler bei Pickhardt + Siebert, Gummersbach
- Tätigkeit als freischaffender Künstler

Literatur/Quellen

- Rullmann: Handbuch der Tapete, 1958, S. 155.
- freundliche Auskunft von Frau Ingrid Kamerbeek, Garmisch-Partenkirchen

Waltraud Donnerstag

- beteiligt an der Kollektion „Studio“ für Rasch

Literatur/Quellen

- Tapeten Zeitung, 67. Jg., 1958, Heft 19, S. 32f.

Arbeiten

im Museum/Archiv

- Dessin „Nizza“, in: Tapetenfabrik Gebr. Rasch GmbH & Co. KG, Musterbuch „Künstlertapeten“, Bramsche, 1950er Jahre, Sammlung DTM, Inv. Nr. NNMB 351

Robert Ebert, Hamburg

Musterzeichner

Literatur/Quellen

- Tapeten Zeitung, 61. Jg., 1952, Heft 6, S. 11.
- Rullmann: Handbuch der Tapete, 1958, S. 155.

Horst Eckert (Künstlername: Janosch)

Kinderbuchautor, Illustrator, Schriftsteller, Entwerfer, Maler und Radierer

geboren am 11. März 1931 in Hindenburg/Schlesien (heute Zabrze)

- 1944-45 Schlosser- und Schmiedelehre in Hindenburg
- 1946 Aussiedlung nach Bad Zwischenahn
- 1946-49 Textilarbeiter in Oldenburg
- 1949-51 Unterricht an der Textilfachschule Krefeld bei Gerhard Kadow
- Tätigkeit als freier Designer; seit 1953 Stoff- und Tapetenentwürfe
- ab 1953 mehrere Probesemester an der Münchner Akademie unter Ernst Geitlinger
- ab 1956 freischaffender Künstler und Autor
- 1960 nahm er den Künstlernamen „Janosch“ an; er brachte zahlreiche Kinderbücher heraus
- bis 1979 in München-Neuhausen ansässig; 1980 Übersiedlung nach Teneriffa

Literatur/Quellen

- Künstler + Tapete, 1962, Archiv DTM, o. p.
- Beder: „Zwischen Blümchen und Picasso“, 2002, S. 146.
- AKL, Bd. 77, 2013, S. 309f.

Hilde Eitel (geb. Schaefer)

Unternehmerin, Entwerferin und Koloristin

geboren am 12. Januar 1915

gestorben am 17. Dezember 2010

- Tochter Bertram Schaefers, des Inhabers der Marburger Tapetenfabrik
- 1935-38 Studium des Tapeten- und Textilentwurfs an der Staatlichen Kunstgewerbeschule in München; Meisterschülerin bei Josef Hillerbrand
- in München Bekanntschaft mit Rupprecht Geiger, der von 1958-61 ihr künstlerischer Berater war
- während des Krieges Arbeitsdienst
- 1942 Heirat mit Walter Eitel; 1944-48 Geburten ihrer drei Kinder
- sie holte 1945 die letzte alte Leimdruckmaschine der Marburger Tapetenfabrik aus einem Versteck in einem Steinbruch
- 1956-60 Textilentwürfe, u. a. für die Pausa AG, die Vereinigten Werkstätten und Zimmer & Rohde
- als ihr Mann Walter Eitel aus dem Krieg heimkehrte und die Geschäfte übernahm, widmete sie sich ganz dem Atelier
- 1960 übernahm sie, nach dem Ausfall des Chefkoloristen, umfassende Gestaltungsaufgaben für die Marburger Tapetenfabrik; sie prägte den Stil des Unternehmens wesentlich
- sie knüpfte Kontakte zu zahlreichen Künstlern, die für die Marburger Tapetenfabrik arbeiteten

Literatur/Quellen

- Birgit Müller: Wandkleider, in: design report, Bd. 3, 2001, S. 63-73.
- Beder: „Zwischen Blümchen und Picasso“, 2002, S. 146.

- Ludwig Rinn (Red.): Sammlung Eitel. In memoriam Bertram Schaefer. Kunst der Nachkriegsjahre in Europa, Ostfildern 2012.

Tea Ernst (geb. Kreimeyer)

Designerin, Bühnen- und Kostümbildnerin

geboren am 18. Mai 1906 in Paderborn

gestorben am 24. März 1991 in Köln

- 1925-31 Besuch der Textilklasse von Gertrud Kleinhempel an der Handwerker- und Kunstgewerbeschule in Bielefeld
- bereits während des Studiums freiberufliche Arbeiten und Teilnahme an Wettbewerben der Textilindustrie
- 1930 Heirat mit Jupp Ernst
- 1934-36 Entwürfe für die Herforder Teppichfabrik
- 1936 Umzug nach Berlin, Tätigkeit für die Deutschen Werkstätten
- Mitarbeit an der Zeitschrift „die neue linie“
- 1937 erste Bühnenbilder und Kostümentwürfe
- bereits vor dem Krieg Entwürfe für Vorhangstoffe, Plastikfolien und Pralinenverpackungen
- 1939 erste Figurintapeten für die „Wiener Künstler Kollektion“ von Rasch
- nach dem Krieg zunächst in Bielefeld ansässig
- Bühnenbilder und Kostüme in Bonn und Münster
- 1948 Umzug nach Wuppertal
- 1949 Rasch-Tapeten nach ihren Entwürfen auf der Ausstellung „neues wohnen“ in Köln
- 1950 Figurintapeten nach ihren Entwürfen in der ersten Kollektion „Künstler Tapeten“ der Firma Rasch nach dem Krieg; Entwürfe aus dieser Kollektion wurden bis in die 1960er Jahre weitergeführt
- 1951 Gründung eines eigenen Textilverlag „Dr. Eberhard Eggert – Verlag der Tea Ernst Stoffe“ in Köln gemeinsam mit Geschäftspartner; im selben Jahr erste Stoffkollektion und silberne Medaille auf der IX. Triennale in Mailand
- 1953 Einzelausstellung im Museum Leverkusen Schloss Morsbroich
- 1954 Ankauf von 11 Stoffen durch das Victoria & Albert Museum, London
- 1955 Umzug nach Köln; Beteiligung an der Ausstellung deutscher Textilien und Tapeten im Victoria & Albert Museum, London
- 1956 Ausstellung im Stedelijk Museum Amsterdam; im selben Jahr beteiligt an der Ausstellung „Künstlerisches Schaffen – Industrielles Gestalten“ im Städtischen Museum Osnabrück
- 1958 erhielt sie den „Etoile d’Or“ auf der Weltausstellung in Brüssel
- in den 1950er Jahren Porzellandekor für Arzberg, Verpackungen für Sprengel, Muster für Plastikfolien „Acella“ der Firma Benecke, Hannover
- 1960-70 Entwürfe für die Inneneinrichtung der Gebäude des Saarländischen Rundfunks, Schloss Hallberg in Saarbrücken
- 1982 Verkauf ihrer Firma, ausgedehnte Reisen
- 1983 Ausstellung von zwanzig Druckstoffen im Deutschen Textilmuseum Krefeld

Literatur/Quellen

- Tapeten Zeitung, 60. Jg., 1951, Heft 9, S. 7; 61. Jg., 1952, Heft 22, S. 16; 65. Jg. 1956, Heft 14, S. 6-10.
- Jupp Ernst: Begegnungen mit Emil Rasch, in: Werk und Zeit, 1955, Nr. 2, Sonderbeilage Rasch.
- Borchers: Künstlerisches Schaffen, 1956.
- Rullmann: Handbuch der Tapete, 1958, S. 155.
- Kölner Werkschulen: Kunst und Tapete, 1959, o. p.
- Tapeten heute. Die Leistung, 11. Jg., [1961], Heft 87, S. 17
- Olligs: Tapeten, Bd. 3, 1969, S. 279.
- Thümmler: Signale für den Blick nach vorn, 1998, S. 148.
- Thönnissen: Die dritte Haut, 2000.
- Thönnissen: Tea Ernst, 2000.
- Beder: „Zwischen Blümchen und Picasso“, 2002, S. 67ff. und 147-153.
- AKL, Bd. 34, 2002, S. 465.

Arbeiten

im Museum/Archiv

- Dessin „Der Widerspenstigen Zähmung“, Kollektion „Künstler Tapeten“, Rasch, Bramsche, 1949, Firmenarchiv Tapetenfabrik Gebr. Rasch GmbH & Co. KG, Bramsche
- Dessin „Pusteblyume“, Kollektion „Künstler Tapeten“, Rasch, Bramsche, 1949, Firmenarchiv Tapetenfabrik Gebr. Rasch GmbH & Co. KG, Bramsche
- Dessin „Libelle“, Kollektion „Künstler Tapeten“, Rasch, Bramsche, 1949, Firmenarchiv Tapetenfabrik Gebr. Rasch GmbH & Co. KG, Bramsche
- Dessin „Tränendes Herz“, Kollektion „Künstler Tapeten“, Rasch, Bramsche, 1949, Firmenarchiv Tapetenfabrik Gebr. Rasch GmbH & Co. KG, Bramsche
- Dessin „Heiteres Spiel“, Kollektion „Künstler Tapeten“, Rasch, Bramsche, 1949, Firmenarchiv Tapetenfabrik Gebr. Rasch GmbH & Co. KG, Bramsche
- Dessin „Reiherfeder“, Kollektion „Künstler Tapeten“, Rasch, Bramsche, 1949, Firmenarchiv Tapetenfabrik Gebr. Rasch GmbH & Co. KG, Bramsche
- Dessin „Fächer“, Kollektion „Künstler Tapeten“, Rasch, Bramsche, 1949, Firmenarchiv Tapetenfabrik Gebr. Rasch GmbH & Co. KG, Bramsche
- Dessin „Robinson“, Kollektion „Künstler Tapeten“, Rasch, Bramsche, 1949, Firmenarchiv Tapetenfabrik Gebr. Rasch GmbH & Co. KG, Bramsche
- Dessin „Romeo und Julia“, Kollektion „Künstler Tapeten“, Rasch, Bramsche, 1949, Firmenarchiv Tapetenfabrik Gebr. Rasch GmbH & Co. KG, Bramsche
- Dessin „Zauberflöte“, Kollektion „Künstler Tapeten“, Rasch, Bramsche, 1949, Firmenarchiv Tapetenfabrik Gebr. Rasch GmbH & Co. KG, Bramsche
- Dessin „Rosenkavalier“, Kollektion „Künstler Tapeten“, Rasch, Bramsche, 1949, Firmenarchiv Tapetenfabrik Gebr. Rasch GmbH & Co. KG, Bramsche
- Entwurf „765/55“, 1955, Firmenarchiv Tapetenfabrik Gebr. Rasch GmbH & Co. KG, Bramsche
- Dessins o. T., in: Tapetenfabrik Gebr. Rasch GmbH & Co. KG, Musterbuch „Rasch-Künstler-Tapeten“, Bramsche 1950/52, Sammlung DTM, Inv. Nr. 11033
- Dessins o. T., in: Tapetenfabrik Gebr. Rasch GmbH & Co. KG, Musterkarte „Bauhaus – Kleinmuster – Künstler – Lotura“, Bramsche, 1956/57, Sammlung DTM, Inv. Nr. NNMB 453

Alexandra Eßberger, Hamburg

Literatur/Quellen

- Tapeten Zeitung, 65. Jg., 1956, Heft 19, S. 19.
- Rullmann: Handbuch der Tapete, 1958, S. 155.

Heinrich Faßbender

künstlerischer Mitarbeiter im Atelier der Firma Strauven

- 1919 Beginn der Tätigkeit bei der Firma Strauven
- 1959 40-jähriges Dienstjubiläum als künstlerischer Mitarbeiter ebd.

Literatur/Quellen

- Tapeten Zeitung, 62. Jg., 1953, Heft 21, S. 21; 68. Jg., 1959, Heft 2, S. 26.

Andreas Felger

Maler, Holzschneider, Illustrator, Bildhauer und Entwerfer

geboren am 1. Januar 1935 in Mössingen-Belsen

- 1950-53 Ausbildung als Musterzeichner in Mössingen
- 1954-59 Studium an der Kunstakademie München bei Josef Hillerbrand
- 1959-73 Tätigkeit als Textildesigner
- 1969 Umzug nach Bad Camberg, später nach Hünfelden-Gnadenthal
- seit 1973 Tätigkeit als freischaffender Künstler

Literatur/Quellen

- Beder: „Zwischen Blümchen und Picasso“, 2002, S. 156f.
- AKL, Bd. 38, 2003, S. 53.

Arbeiten

Originalproben und Abbildungen in der Literatur

- Dessin „1550“, Faßbender, Bad Godesberg, in: Tapeten Zeitung, 67. Jg., 1958, Heft 2, S. 18.

Cuno (Alfred Friedrich Kurt) Fischer

Maler, Grafiker, Entwerfer, Bühnenbildner und Publizist

geboren am 26. November 1914 in Wuppertal

gestorben am 14. Januar 1973 in Garmisch-Partenkirchen

- 1932-35 Studium der Grafik, Bühnenbilderei und Malerei an der Kunstgewerbeschule in Wuppertal; Meisterschüler bei Hans Scheibner und Gustav Wiethüchter
- Studienreisen in Frankreich und Luxemburg
- 1935-37 Wehrpflicht
- 1937-39 Bühnenbildner und Dekorateur bei der nationalsozialistischen Organisation „Kraft durch Freude“; da er den Beitritt in die NSDAP verweigerte, wurde er entlassen und erhielt Berufsverbot
- Kriegsdienst in Frankreich und Polen; 1943 verletzungsbedingte Freistellung
- Studium der Malerei an der Staatlichen Hochschule für Bildende Künste in Berlin
- seit 1945 freier Maler in Berlin
- seit 1950 in Stuttgart ansässig

- Tätigkeit als Maler, Grafiker, Dekorateur, Bühnenbildner, Musiker und Journalist; er fertigte Wandbilder und mehrschichtige Hinterglasmalereien an
- 1950-61 Farbkonzepte und Ausgestaltungen von Gebäuden
- 1955 beteiligt an der Ausstellung deutscher Dekorationsstoffe im Victoria & Albert Museum, London
- 1956 beteiligt an der Ausstellung „Künstlerisches Schaffen – Industrielles Gestalten“ im Städtischen Museum Osnabrück
- Tätigkeit als Entwerfer, u. a. Entwürfe für Linoleumwerke Bietigheim, Riedlinger Möbelstoffweberei, Textilwerke Oberursel, Elbersdrucke Hagen
- 1954-62 Tapetenentwürfe für Rasch
- 1961-72 Entwürfe für die „Studio-Linie“ von Rosenthal in Selb
- 1963-67 Entwürfe für Gral-Glas in Göttingen und die Tiroler Glashütten
- 1969-71 Entwürfe für Hutschenreuther in Selb
- 1972 Chefbühnenbildner am Landestheater Schwaben in Memmingen
- seit 1973 in Murnau ansässig

Literatur/Quellen

- Die Innenarchitektur, 3. Jg., 1955/56, S. 770ff.
- Tapeten Zeitung, 64. Jg., 1955, Heft 17, S. 40f.; 65. Jg. 1956, Heft 14, S. 6-10; 66. Jg., 1957, Heft 22, S. 16.
- Borchers: Künstlerisches Schaffen, 1956.
- Rullmann: Handbuch der Tapete, 1958, S. 155.
- Tapeten heute. Die Leistung, 11. Jg., [1961], Heft 87, S. 17.
- Thümmler: Signale für den Blick nach vorn, 1998, S. 152.
- Beder: „Zwischen Blümchen und Picasso“, 2002, S. 73-76 und 157-162.
- AKL, Bd. 40, 2004, S. 322.
- Thieme-Becker-Vollmer, Abschnitt Fa-Fi, S. 379.

Arbeiten

im Museum/Archiv

- Dessins o. T., in: Tapetenfabrik Gebr. Rasch GmbH & Co. KG, Musterkarte „Bauhaus – Kleinmuster – Künstler – Lotura“, Bramsche, 1956/57, Sammlung DTM, Inv. Nr. NNMB 453
- Dessin „Lavertezzo“, „Fadenspiel“, „Wald“, „Kapelle“, „Graphitto“, „Graphos“, „Brignasco“, „Cypra“ und „Grande“, in: Tapetenfabrik Gebr. Rasch GmbH & Co. KG, Musterbuch „Rasch Künstler Tapeten“, Bramsche, 1950er Jahre, Sammlung DTM, Inv. Nr. NNMB 351
- Dessin „Fadenspiel“, in: Rasch: Wir leben zwischen Wänden, 1956/57, Sammlung DTM
- Dessin „Zigeuner“, in: Tapetenfabrik Gebr. Rasch GmbH & Co. KG, Musterbuch „Rasch. Bauhaus – Künstler – Kleinmuster – Lotura“, 1958/59, Archiv DTM, Inv. Nr. NNMB 448
- Dessin „Jazz 3“, in: Rasch: „Wir leben zwischen Wänden“, 1960/61, Sammlung DTM
- Entwurf „533/54“, 1954, Firmenarchiv Tapetenfabrik Gebr. Rasch GmbH & Co. KG, Bramsche
- Entwurf „Kleine Stadt (530/54)“, Bramsche, 1954, Firmenarchiv Tapetenfabrik Gebr. Rasch GmbH & Co. KG, Bramsche
- Entwurf „501/54“, Bramsche, 1954, Firmenarchiv Tapetenfabrik Gebr. Rasch GmbH & Co. KG, Bramsche
- Entwurf und Dessin „Graphos“, Kollektion „Künstler Tapeten“, Rasch, Bramsche, 1954/55, Firmenarchiv Tapetenfabrik Gebr. Rasch GmbH & Co. KG, Bramsche
- Dessin „Kathedrale 2“, Kollektion „Künstler Tapeten“, Rasch, Bramsche, 1955, Firmenarchiv Tapetenfabrik Gebr. Rasch GmbH & Co. KG, Bramsche

- Dessin „Kapelle 2“, Kollektion „Künstler Tapeten“, Rasch, Bramsche, 1955, Firmenarchiv Tapetenfabrik Gebr. Rasch GmbH & Co. KG, Bramsche
- Entwurf „Dom“, Rasch, Bramsche, 1955, Firmenarchiv Tapetenfabrik Gebr. Rasch GmbH & Co. KG, Bramsche
- Dessin „Brignasco 2“, Kollektion „Künstler Tapeten“, Rasch, Bramsche, 1955, Firmenarchiv Tapetenfabrik Gebr. Rasch GmbH & Co. KG, Bramsche
- Dessin „Tunis“, Rasch, Bramsche, 1955, Firmenarchiv Tapetenfabrik Gebr. Rasch GmbH & Co. KG, Bramsche
- Dessin „Lavertezzo“, Rasch, Bramsche, 1955, Firmenarchiv Tapetenfabrik Gebr. Rasch GmbH & Co. KG, Bramsche
- Dessin „Wald“, Rasch, Bramsche, 1955, Firmenarchiv Tapetenfabrik Gebr. Rasch GmbH & Co. KG, Bramsche
- Entwurf „636“, Rasch, Bramsche, 1956, Firmenarchiv Tapetenfabrik Gebr. Rasch GmbH & Co. KG, Bramsche
- Dessin „517“, Kollektion „Lotura“, Rasch, Bramsche, 1956, Firmenarchiv Tapetenfabrik Gebr. Rasch GmbH & Co. KG, Bramsche
- Dessin „518“, Kollektion „Lotura“, Rasch, Bramsche, 1956, Firmenarchiv Tapetenfabrik Gebr. Rasch GmbH & Co. KG, Bramsche
- Dessin „520“, Kollektion „Lotura“, Rasch, Bramsche, 1956, Firmenarchiv Tapetenfabrik Gebr. Rasch GmbH & Co. KG, Bramsche
- Entwurf und Dessin „Costa Brava“, Kollektion „Künstler Tapeten“, Rasch, Bramsche, 1959, Firmenarchiv Tapetenfabrik Gebr. Rasch GmbH & Co. KG, Bramsche
- Entwurf „Hongkong (2338/61)“, Rasch, Bramsche, 1961, Firmenarchiv Tapetenfabrik Gebr. Rasch GmbH & Co. KG, Bramsche
- Entwurf „Marokko“, Rasch, Bramsche, 1961, Firmenarchiv Tapetenfabrik Gebr. Rasch GmbH & Co. KG, Bramsche
- Entwurf „Spiritual (2366/61)“, Rasch, Bramsche, 1961, Firmenarchiv Tapetenfabrik Gebr. Rasch GmbH & Co. KG, Bramsche

Originalproben und Abbildungen in der Literatur

- Dessin „Zigeuner“ und „Drei-Groschen-Oper“, Kollektion „Künstler Tapeten“, Rasch, Bramsche, 1958/1959, in: Tapeten Zeitung, 67. Jg., 1958, Heft 6, S. 28f.
- Dessin „Arthur“, Kollektion „Künstler Tapeten“, Rasch, Bramsche, 1958/59, in: Tapeten Zeitung, 67. Jg., 1958, Heft 10, S. 11.
- Dessin „Variante“, in: Kölner Werkschulen: Kunst und Tapete, 1959, o. p.

Folkwangschule Essen

- Tapetenentwürfe für Pickhardt + Siebert von der Klasse Erna Hitzbergers
- an der Folkwang-Karte 1956/57 für Pickhardt + Siebert waren Schüler aller Semester beteiligt; Folkwang-Entwürfe waren auch in der Kollektion „Sigurtin“ und den preiswerteren P+S-Karten vertreten
- die koloristischen Arbeiten wurden bei Pickhardt + Siebert durchgeführt
- beteiligt an der Kollektion 1956/57 für Flammersheim & Steinmann

Literatur/Quellen

- Tapeten Zeitung, 64. Jg., 1955, Heft 20, S. 5; 64. Jg., 1955, Heft 21, S. 20f.
- Folkwang Schule für Gestaltung, Werkkunstschule der Stadt Essen: Werkstattbericht der Werkgruppe Textilentwurf in Verbindung mit der Tapetenfabrik Pickhardt + Siebert, hrsg. als „schrift 9“ der Folkwangschule für Gestaltung, Essen 1960, Archiv DTM.
- Jackson: Twentieth-century pattern design, 2007, S. 133.

Arbeiten

im Museum/Archiv

- Dessin „Blumenspiel“, „Erster Preis“, „Tropenflor“, „Sommerpracht“, „Pastorale“, „Frische Brise“, „Ferienfreude“ und „Amsterdam“, in: Tapetenfabrik Pickhardt + Siebert, Musterbuch „Moderne Tapeten für moderne Räume. Tapeten aus den Karten ‚Auslese‘ – ‚Folkwang Tapeten‘ – ‚Sigurtin-Tapeten‘“, Gummersbach, 1950er Jahre, Sammlung DTM, Inv. Nr. NNMB 312
- Dessin „Frische Brise“, Pickhardt + Siebert, Gummersbach, 1955, Sammlung DTM, Inv. Nr. 6942
- Dessin o. T., Kollektion „Folkwang“, Pickhardt + Siebert, Gummersbach, Sammlung DTM, Inv. Nr. 6943
- Dessin o. T., Kollektion „Folkwang“, Pickhardt + Siebert, Gummersbach, Sammlung DTM, Inv. Nr. 6989
- Dessin o. T., Kollektion „Folkwang Kindertapete“, Pickhardt + Siebert, Gummersbach, Sammlung DTM, Inv. Nr. 7050

Originalproben und Abbildungen in der Literatur

- Dessin „Südsee“, „Pastorale“ und „Ferienfreude“, Pickhardt + Siebert, Gummersbach, in: Tapeten Zeitung, 65. Jg. 1956, Heft 1, S. 31.
- Dessin „5345“, „5143“ und „5323“, Kollektion „Folkwang“, Pickhardt + Siebert, Gummersbach, in: Tapeten Zeitung, 65. Jg., 1956, Heft 24, S. 8.
- Dessin „5323-45“, Kollektion „Folkwang“, Pickhardt + Siebert, Gummersbach, in: Tapeten Zeitung, 66. Jg., 1957, Heft 7, o. p.
- Dessin „5615“, Kollektion „Folkwang“, Pickhardt + Siebert, Gummersbach, in: Tapeten Zeitung, 66. Jg., 1957, Heft 18, Titelblatt.

Kurt Frank

Maler

geboren am 11. Mai 1926 in Tübingen

gestorben am 11. Oktober 1995 ebd.

- 1946-49, 1950, 1952/53 Studium an der Bernsteinschule in Sulz am Neckar bei HAP Grieshaber, Paul Kälberer und Ludwig Pfeiffer
- 1949-50 Studium an der Staatlichen Akademie der Bildenden Künste in Freiburg bei Rudolf Dischinger
- 1953-77 freischaffender Künstler zunächst in Tübingen, später in Rottenburg
- u. a. Entwürfe für Kirchenfenster

Literatur/Quellen

- Künstler + Tapete, 1962, Archiv DTM, o. p.
- Beder: „Zwischen Blümchen und Picasso“, 2002, S. 162f.
- AKL, Bd. 44, 2005, S. 51f.

Frank Design, London

Arbeiten

im Museum/Archiv

- Dessin o. T., Rheinische Tapetenfabrik Bonn-Beuel, Sammlung DTM, Inv. Nr. 6930 a-d
- Dessins o. T., in: Tapetenfabrik Pickhardt + Siebert, Gummersbach, Musterbuch „Karte 75 finesse“, ca. 1956, Firmenarchiv ehemalige Tapetenfabrik Bonn-Beuel

Originalproben und Abbildungen in der Literatur

- Dessin „8543“, Rheinische Tapetenfabrik, Bonn-Beuel, in: Tapeten Zeitung, 66. Jg., 1957, Heft 22, S. 19.
- Dessin „1627“ und „1639“, Faßbender, Bad, Godesberg, in: Tapeten Zeitung, 67. Jg., 1958, Heft 2, S. 18.
- Dessin „8641“, Rheinische Tapetenfabrik, Bonn-Beuel, in: Tapeten Zeitung, 67. Jg., 1958, Heft 3, S. 1.

Willy Frei-Herrmann, Berlin-Zehlendorf

Inhaber eines Musterateliers

geboren am 1. Juni 1907 in Knielingen (Baden)

gestorben am 27. April 1998 in Berlin

- Ausbildung an der Kunst- und Handwerksschule Berlin sowie an der Akademie der Künste Berlin
- Übernahme des Atelier von seinem Onkel Willy Herrmann
- 1947 Reise nach Schweden
- 1948 Reise in die USA, um den Musterexport zu fördern
- 1959 beschäftigte er 37 Entwerfer; Entwürfe für deutsche, englische, schwedische und amerikanische Fabrikanten
- in den 1950er Jahren weltweit eines der bedeutendsten Musterateliers

Literatur/Quellen

- Tapeten Zeitung, 60. Jg., 1951, Heft 4, S. 11ff.; 66. Jg., 1957, Heft 12, S. 18; 68. Jg., 1959, Heft 19, S. 5.
- Rullmann: Handbuch der Tapete, 1958, S. 155.
- Tapeten heute. Die Leistung, 11. Jg., [1961], Heft 87, S. 20.

Arbeiten

im Museum/Archiv

- das Atelier mit Archiv wird heute unter dem Namen „Tommy Herrmann Design“ weitergeführt
- Dessins o. T., in: Tapetenfabrik Pickhardt + Siebert, Gummersbach, Karte 1956 – 1957. Raumbilder für AUSLESE – FOLKWANG – SIGURTIN, Sammlung DTM
- Dessin o. T., Sammlung DTM, Inv. Nr. 7025
- Dessin o. T., Hansa Iven, Sammlung DTM, Inv. Nr. 7084

Originalproben und Abbildungen in der Literatur

- Dessin „8061“, Rheinische Tapetenfabrik, Bonn-Beuel, in: Tapeten Zeitung, 64. Jg., 1955, Heft 9, S. 1.
- Dessin „8059“, Rheinische Tapetenfabrik, Bonn-Beuel, in: Tapeten Zeitung, 64. Jg., 1955, Heft 15, S. 1.
- Dessin „8178“, Rheinische Tapetenfabrik, Bonn-Beuel, in: Tapeten Zeitung, 65. Jg., 1956, Heft 17, S. 1.
- Dessin „Glückliche Reise“, Rheinische Tapetenfabrik, Bonn-Beuel, in: Tapeten Zeitung, 66. Jg., 1957, Heft 17, S. 1.
- Dessin „Tessin“, Flammersheim & Steinmann, Köln-Zollstock, 1960/61, in: Olligs: Tapeten, Bd. 3, 1969, S. 343.

Martin Freyer

Maler, Grafiker, Bühnenbildner und Objektkünstler

geboren 1909 in Hannover

- Studium der Architektur an der Technischen Hochschule Darmstadt bis zum Vor-Diplom
- 1933-34 Reisen zum Balkan, nach Italien, Frankreich und in die Schweiz
- seit 1934 in Berlin ansässig; Tätigkeit als Gebrauchsgrafiker
- Gasthörer an den Vereinigten Staatsschulen für Freie und Angewandte Kunst und der Reimannschule in Berlin
- 1937-38 Aufenthalt in Amerika; in dieser Zeit v. a. Tätigkeit als „interior decorator“
- Tätigkeit als Bühnenbildner in Berlin und Königsberg; Mitarbeiter der Bayreuther Festspiele
- seit 1945 in Hilden ansässig
- 1953 erneut in den USA; fortan Zweitwohnsitz in New York
- entwickelte das Zeichen für den Volkswagen
- Tätigkeit als Maler und Grafiker
- Beteiligung an der Kollektion „Studio“ für Rasch, Bramsche (seit der Kollektion 1958/59(?))

Literatur/Quellen

- Sonderdruck als Beilage zur Tapeten-Zeitung, 66.Jg., Heft 24, 1957, S. 7.
- Tapeten Zeitung, 66. Jg., 1957, Heft 22, S. 16; 67. Jg., 1958, Heft 19, S. 32f.
- The Fine Arts and Design [ca. 1958], Archiv DTM, Bestand: Rasch.
- Tapeten heute. Die Leistung, 11. Jg., [1961], Heft 87, S. 17ff.
- AKL, Bd. 45, 2005, S. 2.
- Thieme-Becker-Vollmer, Abschnitt FI-Fy, S. 429.

Arbeiten

Originalproben und Abbildungen in der Literatur

- Dessin „Forst“, Kollektion „Künstler Tapeten“, Rasch, Bramsche, in: Sonderdruck als Beilage zur Tapeten-Zeitung, 66.Jg., Heft 24, 1957, S. 7.
- Dessin „November“, Kollektion „Künstler Tapeten“, Rasch, Bramsche, in: Tapeten Zeitung, 66. Jg., 1957 Heft 24, 36.
- Dessin „Forst 2“, Rasch, Bramsche, in: Kölner Werkschulen: Kunst und Tapete, 1959, o. p.

Ellen Fricke

- beteiligt an der Kollektion „Studio“ für Rasch, Bramsche

Literatur/Quellen

- Tapeten Zeitung, 67. Jg., 1958, Heft 19, S. 32f.

Arbeiten

Originalproben und Abbildungen in der Literatur

- Dessin „Leine“, Kollektion „Künstler Tapeten“, Rasch, Bramsche, 1958/59, in: Tapeten Zeitung, 67. Jg., 1958, Heft 10, S. 11.

Renate Fusten, Frankfurt

- Studium der Kunstgeschichte
- Tätigkeit beim Unternehmen Rasch, Bramsche
- gemeinsam mit Margret Hildebrand Arbeit an der ersten „City“-Kollektion für Rasch
- verfasste Beiträge für die „Tapeten Zeitung“
- Stoffentwürfe für Gottschalk & Co., Kassel

Literatur/Quellen

- Rullmann: Handbuch der Tapete, 1958, S. 155.
- Spilker: Das Herz einer Tapetenfabrik schlägt im Atelier, 1998, S. 164.
- Beder: „Zwischen Blümchen und Picasso“, 2002, S. 163.

Rupprecht Geiger

Architekt, Maler und Grafiker

geboren am 26. Januar 1908 in München

gestorben am 6. Dezember 2009 ebd.

- Kindheit und Jugend in München, Florenz und Berlin
- 1923-25 Umzug nach Madrid; Reisen durch Spanien, auf die Kanaren und nach Marokko
- 1926-29 Architekturstudium an der Kunstgewerbeschule in München bei Eduard Pfeiffer; Reisen nach Paris und in die Toskana
- 1930-32 Maurerlehre
- 1933-35 Studium an der Staatsbauschule München in den Fächern Bautechnik und Statik; Bekanntschaft mit Hilde und Walter Eitel (Marburger Tapetenfabrik)
- 1936-40 Mitarbeit im Architektur-Büro Oswald Bieber; 1937 Heirat mit Monika Bieber
- 1940-44 Verpflichtung zum Kriegsdienst in Holland und an der Ostfront; ab 1943 Kriegsmaler in der Ukraine und in Griechenland; erste autodidaktische künstlerische Arbeit
- 1944-49 widmete sich Geiger nach seiner Heimkehr aus dem Krieg intensiver der Malerei; Teilnahme an ersten Ausstellungen
- 1949-62 Tätigkeit als selbständiger Architekt in München gemeinsam mit seiner Frau
- 1949 Mitbegründer der Gruppe „ZEN 49“
- in der Folgezeit Teilnahme an zahlreichen Ausstellungen im In- und Ausland; vielfach Auszeichnungen; u. a. Teilnahme an der documenta 1959, 1968 und 1977 und an der Bienal de São Paulo 1969 und 2002
- ab 1951 öffentliche Aufträge zur Kunst am Bau
- 1958-61 künstlerischer Berater für die Marburger Tapetenfabrik; entwarf in dieser Zeit Tapeten für die Kollektion „neue form“; Experimente mit Öl- und Kunstharzleuchtfarben aus den USA
- 1965-76 Professur für Malerei an der Staatlichen Kunstakademie Düsseldorf
- nach seiner Emeritierung 1976 Fortsetzung seiner künstlerischen Tätigkeit

Literatur/Quellen

- Die Leistung, 11. Jg., Heft 87, 1960, S. 19.
- Künstler + Tapete, 1962, Archiv DTM, o. p.
- Brief Rupprecht Geiger an die Marburger Tapetenfabrik, München, 27.12.1966, Archiv DTM, Best. Marburger Tapetenfabrik.
- Monika Geiger (Zsst.): Rupprecht Geiger. Werkverzeichnis. Druckgrafik 1948 – 1972, Düsseldorf 1972.
- Wilhelm Bojescul: Rupprecht Geiger: „Rot Form“. Bilder, Ausst.-Kat. Kunstverein Braunschweig, Braunschweig 1989.
- Roland Bothner: Schwarz und Rot. Zur Autonomie der Farbe, Mössingen 1999.
- AKL, Bd. 51, 2006, S. 77-80.
- Tobias Burg (Hrsg.): Rupprecht Geiger. Victor Vasarely. Max Bill: Farbe zu Fläche zu Raum, Museum Folkwang, Essen 2008.
- Fritz Jacobi, Melanie Wilken (Hrsg.): 100 Jahre Rupprecht Geiger, Neue Nationalgalerie, Staatliche Museen zu Berlin, Berlin 2008.
- Tilman Urbach (Buch und Regie): Rupprecht Geiger – Maler. Im Atelier 2005-2007. Ein Film von Tilman Urbach, hrsg. vom Archiv Geiger, München 2010, o. p.
- Ludwig Rinn (Red.): Sammlung Eitel. In memoriam Bertram Schaefer. Kunst der Nachkriegsjahre in Europa, Ostfildern 2012.
- Thieme-Becker-Vollmer, Abschnitt Ga-Gi, S. 613.
- Homepage Archiv Geiger: <http://www.archiv-geiger.de> (Stand: 1.6.2014)

Arbeiten

im Museum/Archiv

- Marburger Tapetenfabrik J. B. Schaefer GmbH, Kirchhain, Musterbuch „marburg. neue form“, 1960/61, Firmenarchiv Marburger Tapetenfabrik, Fach 5, Nr. 54
- Marburger Tapetenfabrik J. B. Schaefer GmbH, Kirchhain, Musterbuch „marburg auslese“, 1960/61, Firmenarchiv Marburger Tapetenfabrik, Kirchhain, Fach 7, Nr. 57

Otto H. Gerster

Maler, Entwerfer und Illustrator

geboren am 9. Juli 1907 in Berlin

gestorben am 15. Oktober 1982 in Wassen (Schweiz)

- 1928-36 Studium an den Vereinigten Staatsschulen für freie und angewandte Kunst Berlin; Meisterschüler bei Ferdinand Spiegel
- Studienaufenthalte in Norwegen, Oberitalien und Paris
- 1936 Dürerpreis der Stadt Nürnberg
- 1942-46 Kriegsdienst und -gefangenschaft
- 1940-74 Leitung der Klasse für Wandmalerei und figürliche Komposition an den Kölner Werkschulen
- 1959 Teilnahme an der Ausstellung „Kunst und Tapete“ in Köln

Literatur/Quellen

- Kölner Werkschulen: Kunst und Tapete, 1959, o. p.
- AKL, Bd. 52, 2006, S. 291.
- Thieme-Becker-Vollmer, Abschnitt Ga-Gi, S. 584.

Ruth Hildegard Geyer-Raack

Innenarchitektin, Wandmalerin und Entwerferin

geboren am 16. Juni 1894 in Nordhausen (Harz)

gestorben am 19. März 1975 in Berlin

- Studium an den Vereinigten Staatsschulen für freie und angewandte Kunst in Berlin bei Bruno Paul, Ernst Scherz und Adolf Strübe
- 1920 und 1921 Teilnahme an den Sommerkursen am Bauhaus Weimar
- in den 1920er und 1930er Jahren Studienaufenthalte in Paris
- 1924 eigenes Atelier in Berlin
- gestaltete Wohnungseinrichtungen mit farbiger Behandlung der Wände
- in den 1920er Jahren v. a. Textilentwürfe für die Deutschen Werkstätten; Entwürfe für Möbel, Raumausstattungen und Tapeten, u. a. „Geyer-Raack-Sonderkarte“ für die Firma Strauven, Bonn (um 1928)
- 1931 künstlerische Leiterin der Internationale Raumausstellung (IRA) in Köln; dort auch mit eigenen Entwürfen vertreten
- 1955 erblindete sie auf einem Auge
- in den 1950er Jahren zahlreiche Aufträge als Designerin; darunter Tapetenentwürfe für die Firmen Rasch, Bramsche (seit 1950 vertreten in der Kollektion „Künstler Tapeten“) und Strauven, Bonn

Literatur/Quellen

- Tapeten Zeitung, 61. Jg., 1952, Heft 22, S. 16.
- Wichmann: Aufbruch zum neuen Wohnen, 1978, S. 366.
- Wichmann: Von Morris bis Memphis, 1990, S. 442.
- Thümmler: Signale für den Blick nach vorn, 1998, S. 148.
- Beder: „Zwischen Blümchen und Picasso“, 2002, S. 163f.
- AKL, Bd. 52, 2006, S. 458.
- Thieme-Becker-Vollmer, Abschnitt Ga-Gi, S. 586.

Arbeiten

im Museum/Archiv

- Dessin „Sommerwind“, in: Tapetenfabrik Gebr. Rasch GmbH & Co. KG, Musterbuch „Rasch Künstler Tapeten 1954. Mit einem Anhang Bauhaus Tapeten und Rasch Kleinmuster“, 1954, Sammlung DTM, Inv. Nr. NNMB 459
- Dessin o. T., 1958, Firmenarchiv Tapetenfabrik Gebr. Rasch GmbH & Co. KG, Bramsche
- Dessin o. T., Gebr. Rasch, Bramsche, Kollektion „Künstler Tapeten“, 1950/52, Sammlung DTM, Inv. Nr. 11033

Originalproben und Abbildungen in der Literatur

- Dessin „71721“, Kollektion „Künstler Tapeten“, Rasch, Bramsche, in: Tapeten Zeitung, 60. Jg., 1951, Heft 20, S. 19.
- Dessin „9714“, Strauven, Bonn, in: Koch: Dekorationsstoffe, 1953, o. p.

Fred Williams Gobeaux, Paris

Inhaber eines Musterateliers

geboren 1920(?)

- Fred Williams Gobeaux war Franzose englischer Abstammung
- Gründung seines Ateliers am 15. Juli 1949

- Gobeaux besaß keine Fachausbildung
- 1949 beschäftigte das Atelier drei Zeichner
- 1954 beschäftigte das Atelier 15 Zeichner und drei Spezialverkaufskräfte
- zu den Mitarbeitern zählten: Marcel Christians, André Duranton (seit 1923 im Beruf), Andrée Lefèvre aus Lyon (seit 1940 im Fach)
- deutsche Tapetenunternehmen, wie die Marburger Tapetenfabrik und Flammersheim & Steinmann, kauften seine Entwürfe an

Literatur/Quellen

- Tapeten Zeitung, 63. Jg., 1954, Heft 10, S. 17f.; 64. Jg., 1955, Heft 20, S. 5.
- Mustersammlungen der Marburger Tapetenfabrik aus den 1950er Jahren, Firmenarchiv Marburger Tapetenfabrik, Kirchhain

Arbeiten

Originalproben und Abbildungen in der Literatur

- Dessin „15-1“, Kollektion „neue form“, Marburger Tapetenfabrik, Kirchhain, in: Tapeten Zeitung, 67. Jg., 1958, Heft 21, S. 18.

Thomas Grochowiak

Maler und Zeichner

geboren am 2. Dezember 1914 in Recklinghausen

gestorben am 25. November 2012 in Karlsruhe

- ab 1932 Lehre als Plakat- und Dekorationsmaler in Recklinghausen
- 1938 Leiter der Plakat- und Dekorationsmalerei des Kaufhauses Karstadt in Dortmund; parallel zu seinem Beruf nahm er Abendunterricht an der Meisterschule des Deutschen Handwerks in Dortmund
- 1939-45 Kriegsdienst
- nach dem Zweiten Weltkrieg Tätigkeit als freier Maler
- 1947 Organisation der Ausstellung „Junge Künstler zwischen Rhein und Weser“ gemeinsam mit Franz Große Perdekamp
- 1948 Rückkehr nach Recklinghausen; im selben Jahr war er Mitbegründer der Künstlergruppe „junger westen“
- ab 1950 Zeichenlehrer an der Staatlichen Aufbauschule in Recklinghausen
- 1950-85 organisierte er die Kunst-Ausstellungen der Ruhrfestspiele in Recklinghausen (bis 1953 gemeinsam mit Große Perdekamp)
- 1954-80 Direktor der Städtischen Museen Recklinghausen
- 1956 gründete er das Ikonenmuseum in Recklinghausen; im selben Jahr war er an der Ausstellung „Künstlerisches Schaffen – Industrielles Gestalten“ im Städtischen Museum Osnabrück beteiligt
- 1965-69 Generalkommissar der deutschen Sektion der Biennale de Paris
- 1967 Geschäftsführender Vorstand des Deutschen Künstlerbundes
- 1970 Mitglied der Ankaufs- und Beratungskommission für Bundes-Sammlungen beim Innenministerium
- 1971 Organisation der Ausstellung „aktiva“
- 1971-78 Kurator des deutschen Beitrags für die Triennale in Neu-Delhi
- seit 1980 widmete er sich verstärkt der eigenen künstlerischen Arbeit

Literatur/Quellen

- Tapeten Zeitung, 65. Jg. 1956, Heft 14, S. 6-10.
- Borchers: Künstlerisches Schaffen, 1956.

- AKL, Bd. 62, 2009, S. 412ff.
- Thieme-Becker-Vollmer, Abschnitt GI-Gz, S. 565.

Rudolph Groth, Hamburg-Blankenese

Tapetenhändler und Kolorist

gestorben am 21. August 1953 (mit 70 Jahren)

- 1908 Übernahme des väterlichen Tapetengeschäftes (gegründet 1895)
- Lehre als Kolorist bei Hansa Iven
- unterhielt eigenes Zeichenatelier; Kolorist für die Tapetenfabrik in Odense, Dänemark, und die Kölner Tapetenfabrik
- das Geschäft wurde im Krieg zweimal vernichtet
- im Juli 1955 Wiedereröffnung in Blankenese
- Erna Groth führte das Unternehmen fort

Literatur/Quellen

- Tapeten Zeitung, 62. Jg., 1953, Heft 21, S. 41.
- Rullmann: Handbuch der Tapete, 1958, S. 155.

Hans Haefliger (Häfliger)

Maler

geboren am 7. August 1898 in Basel

gestorben am 2. Juli 1968 in Wallbach (Aargau)

- 1914-17 Ausbildung als Zeichner in einer Fabrik in Basel; Studium an der dortigen Kunstgewerbeschule
- ab 1921 freischaffender Künstler in Basel
- 1929-32 Studienaufenthalt in Paris
- 1933/34 auf Korsika
- 1935 in England und der Bretagne
- 1951/55 in Italien
- 1934 Mitbegründer der Künstlergruppe „BBZ 8“, die bis 1935 bestand
- seit 1938 war er in Wallbach ansässig
- verschiedene öffentliche Aufträge, so für Wandgemälde, Mosaik- und Tapiserieentwürfe
- in den 1950er Jahren entwarf er Bildtapeten für die Firma Salubra

Literatur/Quellen

- Borchers: Alte und neue Bildtapeten, 1951.
- AKL, Bd. 67, 2010, S. 237.
- Thieme-Becker-Vollmer, Abschnitt Ha-Hei, S. 432.

Karl Haeupler

Atelierleiter in der Tapetenindustrie

- 1949-53 Atelierleiter bei Rasch, Bramsche
- anschließend Tätigkeit bei G. L. Peine, Hildesheim

Literatur/Quellen

- Spilker: Das Herz einer Tapetenfabrik schlägt im Atelier, 1998, S. 160.

Helmut(h) Hahn

Fotograf, Textilkünstler und Grafiker

geboren 1928 in Mönchengladbach

- 1946-48 Assistent im Praktikum der Bühnen- und Kostümgestaltung an den Städtischen Bühnen Mönchengladbach-Rheydt
- 1948-57 Studium an der Kunstakademie in Düsseldorf bei Werner Heuser, Walter von Wecus, Otto Coester und Rolf Sackenheim
- 1950 Studium der Druck-Gestaltung an der Textil-Ingenieur- Schule Krefeld bei Elisabeth Kadow
- 1951-52 Studium an der Werkkunstschule Wuppertal in den Fächern Schrift und Typografie
- 1953-55 Tätigkeit als Werbegrafiker
- Studium der Fotografie an der Schule für Kunst und Handwerk in Saarbrücken
- 1956 freier Mitarbeiter bei Gerhard Kadow an der Werkkunstschule Krefeld
- Entwürfe für Tapeten; für die moderne Abteilung des Tapetenmuseums in Kassel gestaltete er die Tapetenwand „Wilhelmshöhe“; sie wurde ebenfalls in der Ausstellung „Werklehre Krefeld“ in Darmstadt 1956 gezeigt
- 1958 freier Tapetendruck für die Mathildenhöhe in Darmstadt
- 1958-70 freie künstlerische Tätigkeit sowie Auftragsarbeiten; u. a. Werbefotografien, Tätigkeit für die documenta 3 und den WDR, Fotografien für Zeitungen und Zeitschriften
- 1970-89 Lehrer für Textildesign an der Fachhochschule Niederrhein in Krefeld; seit 1982 dort Professur
- 1983 Entwicklung eines eigenen Rapportsystems

Literatur/Quellen

- Tapeten Zeitung, 65. Jg., 1956, Heft 17, S. 16.
- AKL, Bd. 67, 2010, S. 513f.

Hanich, Hamburg

Grafiker

Arbeiten

Originalproben und Abbildungen in der Literatur

- Dessin o. T., Wenzel & Brüninghaus, Wuppertal-Sonnborn, in: Tapeten Zeitung, 65. Jg., 1956, Heft 11, S. 15.

Werkkunstschule Hannover

- beteiligt an der Kollektion 1956/57 von Flammersheim & Steinmann, Köln-Zollstock

Literatur/Quellen

- Tapeten Zeitung, 64. Jg., 1955, Heft 20, S. 5.

Otto Haupt

Musterzeichner

geboren 1881 in Dresden

- Besuch der Dresdner Kunstgewerbeschule
- Tätigkeit im Atelier Raabe, Köln, und bei Leschke, Braunschweig
- 1907 Wechsel in das Atelier Lorenz in Dresden

Literatur/Quellen

- Tapeten Zeitung, 66. Jg., 1957, Heft 18, S. 31.

Ferdinand Hauser, Einbeck

Musterzeichner

geboren 1886(?)

gestorben am 20. März 1952 (im Alter von 68 Jahren)

Literatur/Quellen

- Tapeten Zeitung, 61. Jg., 1952, Heft 6, S. 11; 61. Jg., 1952, Heft 9, S. 28.
- Rullmann: Handbuch der Tapete, 1958, S. 155.

Gustav Hausner, Einbeck

Musteratelier

Literatur/Quellen

- Tapeten Zeitung, 1952, Heft 6, S. 11.
- Rullmann: Handbuch der Tapete, 1958, S. 155.

Edelgard Harz

- Mitarbeit an den Kollektionen „Künstler Tapeten“ und „Studio“ für Rasch, Bramsche

Literatur/Quellen

- Tapeten Zeitung, 66. Jg., 1957, Heft 6, S. 22; 67. Jg., 1958, Heft 19, S. 32f.

Arbeiten

im Museum/Archiv

- Dessins o. T., in: Tapetenfabrik Gebr. Rasch GmbH & Co. KG, Musterkarte „Bauhaus – Kleinmuster – Künstler – Lotura“, Bramsche, 1956/57, Sammlung DTM, Inv. Nr. NNMB 453
- Dessin „Mauretaniens 2“, in: Rasch: „Wir leben zwischen Wänden“, 1960/61, Sammlung DTM
- Dessin „Düsseldorf 1“, „Frühling“, „Dämmer“, „Ranke“ und „Heidelberg“, in: Tapetenfabrik Gebr. Rasch GmbH & Co. KG, Musterbuch „Künstler Tapeten“, Bramsche, 1950er Jahre, Sammlung DTM, Inv. Nr. NNMB 351

Werner Heber

Arbeiten

Originalproben und Abbildungen in der Literatur

- Dessin „5186-1“, Hessische Tapetenfabrik, Marburg/Lahn, in: Tapeten Zeitung, 67. Jg., 1958, Heft 13, Titelblatt.

Hein (Heinrich Georg; Heinz) Heckroth

Maler, Bühnenbildner und Filmausstatter

geboren am 14. April 1901 in Gießen

gestorben am 6. Juli 1970 in Alkmaar (Noord-Holland)

- kaufmännische Ausbildung
- 1915-19 Lehre als Buchdrucker und Setzer in Gießen
- 1920 Übersiedlung nach Frankfurt am Main; Schüler von Ludwig Gies am Städelschen Kunstinstitut; erste Bühnenausstattungen in Frankfurt
- 1921-22 an der Zeichenakademie Hanau bei Reinhold Ewald
- 1924 Heirat mit der Malerin Ada (Frieda Diana) Maier und Übersiedlung nach Münster, dort Arbeit als Bühnenbildner am Stadttheater; Bekanntschaft mit dem Choreographen Kurt Jooss, mit dem ihn bis in die 1940er Jahre eine intensive Zusammenarbeit verband
- 1927 Verpflichtung an die Städtischen Bühnen Essen als künstlerischer Beirat; unterrichtete an der Folkwangschule ebd.
- 1929 Chef des Ausstattungswesens an den Städtischen Bühnen Essen und Leiter der Fachklasse für Bühnengestaltung an der Folkwangschule
- gehörte zum Künstlerkreis um die Galeristin Johanna Ey in Düsseldorf
- 1932 Kunstpreis der Rheinischen Sezession; Ruf als Professor an die geplante Bühnenbildklasse der Akademie der Bildenden Künste in Dresden
- 1933 Lehr- und Malverbot; Flucht in die Niederlande und nach Frankreich
- 1934 Übersiedlung nach London
- 1935-39 unterrichtete er an der Kunstschule von Dorothy Whitney Elmhirst in Dartington Hall die Fächer Bühnenbild und Malerei
- 1940-41 wurde er in London als Deutscher interniert und nach Australien in das Lager Hay (New South Wales) gebracht
- 1942/43 erneut Verpflichtung an britischen Bühnen; ab 1943 zunehmend Film-, später auch Fernsehhausstattungen für britische und internationale Produktionen
- 1946-47 Arbeit an dem Film „The Red Shoes“, für den er 1949 einen Oscar erhielt
- 1950-51 Arbeit an dem Film „The Tales of Hoffmann“, für den er einen weiteren Oscar gewann
- 1955 Rückkehr nach Deutschland
- 1956-70 Ausstattungsleiter an den Städtischen Bühnen Frankfurt am Main
- 1958 Tapete „Die roten Schuhe“ für die Firma Rasch in Anlehnung an den gleichnamigen Film
- 1963 Entwürfe für Wandteppiche für das Hotel Intercontinental in Frankfurt am Main
- in den 1960er Jahren Buchillustrationen für den Laokoon Verlag
- 1965 Bilder für die Niederlassung von Procter & Gamble in Frankfurt am Main

- 1966 „Co-Ordinator of Production Design“ am Set des Films „Torn Curtain“ unter der Regie von Alfred Hitchcock

Literatur/Quellen

- Tapeten Zeitung, 66. Jg., 1957, Heft 22, S. 16.
- Kölner Werkschulen: Kunst und Tapete, 1959, o. p.
- Tapeten heute. Die Leistung, 11. Jg., [1961], Heft 87, S. 19.
- Staatliche Kunstsammlungen Kassel (Hrsg.): Hein Heckroth. 1901-1970. Ausst.-Kat. Staatliche Kunstsammlungen, Kassel 1977.
- Thümmler: Signale für den Blick nach vorn, 1998, S. 150.
- AKL, Bd. 70, 2011, S. 521f.
- Thieme-Becker-Vollmer, Abschnitt Ha-Hei, S. 457.

Arbeiten

im Museum/Archiv

- Dessin „Die roten Schuhe“, Kollektion „Künstler Tapeten“, Rasch, Bramsche, 1958, Firmenarchiv Tapetenfabrik Gebr. Rasch GmbH & Co. KG, Bramsche

Atelier Heidersdorf, Alsfeld

Musteratelier

Literatur/Quellen

- Tapeten Zeitung, 61. Jg., 1952, Heft 6, S. 11.
- Rullmann: Handbuch der Tapete, 1958, S. 155.

Georg Hempel

Grafiker

- in den 1950er Jahren Tapetenentwürfe, meist für Flammersheim & Steinmann, Köln-Zollstock (u. a. 1955 eine Jubiläumstapete zum 140-jährigen Bestehen des Unternehmens mit Kölner Motiven)

Literatur/Quellen

- Klaus Jürgen Zöller: Tapeten waren damals noch Luxus. Wandschmuck wandelte sich häufig im Lauf der Jahrzehnte, in: Sonderdruck der Neue Rhein Zeitung, Köln, 10. August 1955, Archiv DTM, Bestand: Flammersheim & Steinmann.

Arbeiten

Originalproben und Abbildungen in der Literatur

- Dessin „5616“, Flammersheim & Steinmann, Köln-Zollstock, 1954/55, in: Olligs: Tapeten, Bd. 3, 1969, S. 304.
- Dessin „5621“, Flammersheim & Steinmann, Köln-Zollstock, 1955, in: Olligs: Tapeten, Bd. 3, 1969, S. 292.
- Dessin „Köln“, Flammersheim & Steinmann, Köln-Zollstock, 1956/57, in: Olligs: Tapeten, Bd. 3, 1969, S. 305.
- Dessin o. T., Pickhardt + Siebert, Gummersbach, in: Jackson: Twentieth-century pattern design, 2007, S. 133.

Atelier Hertel, Köln-Sülz

Musteratelier

- Jubiläumskarte für Flammersheim & Steinmann, Köln-Zollstock, mit Köln-Motiven

Literatur/Quellen

- Tapeten Zeitung, 61. Jg., 1952, Heft 6, S. 11.
- Rullmann: Handbuch der Tapete, 1958, S. 155.

Arbeiten

im Museum/Archiv

- Dessin „Gräser“, Kollektion „Auslese“, in: Pickhardt + Siebert, Gummersbach, Musterkarte „Moderne Tapeten für moderne Räume. Tapeten aus den Karten ‚Auslese‘ – ‚Folkwang Tapeten‘ – ‚Sigurtin-Tapeten‘“, Gummersbach, 1950er Jahre, Sammlung DTM, Inv. Nr. NNMB 312

Gisela Hertz, Hamburg-Blankenese

Musterzeichnerin

Literatur/Quellen

- Rullmann: Handbuch der Tapete, 1958, S. 155.

Margret (Margit) Hildebrand

Textilgestalterin und Unternehmerin

geboren am 6. Mai 1917 in Stuttgart

gestorben am 21. Dezember 1998 in Hamburg

- ab 1934 Ausbildung an der Staatlichen Kunstgewerbeschule in Stuttgart bei Adolf Schneck
- 1938 an der Staatlichen Kunstschule Plauen bei Reinhard Metz
- seit 1936 Entwerferin an der Stuttgarter Gardinenfabrik (seit 1938 dort fest angestellt)
- freie Tätigkeit mit Entwürfen für Vorhänge, Bezugstoffe, Teppiche, Tapeten und Kunststoffe
- 1939 Ausstellung ihrer Textilentwürfen im Grassi-Museum in Leipzig
- 1948-66 Leiterin des Entwurfateliers der Stuttgarter Gardinenfabrik in Herrenberg; seit 1951 Geschäftsführerin ebd.
- ab 1949 Dessins für Rasch; ihr Tapetenentwurf „Studie“ wurde auf der Ausstellung „Mensch und Form unserer Zeit“ 1952 in Recklinghausen gezeigt
- 1952 Berufung in den Rat für Formgebung
- 1956-81 Professur für Textildesign an der Staatlichen Hochschule für Bildende Künste in Hamburg
- mehrere Gold- und Silbermedaillen auf der Triennale in Mailand (1940, 1951, 1954) für Webstoffe und Porzellandekor; Auszeichnungen auf der Weltausstellung in Brüssel 1958 und durch das Design Center Stuttgart
- Tätigkeit für die Porzellanfabriken Rosenthal, Arzberg und Schönwald; außerdem Entwürfe für Vorhänge, Möbelstoffe, Teppiche, Kunststoffe

sowie für das Papierausstattungs- und Papierumschlagswerk Peter Rössler in Düren

- 1956 an der Ausstellung „Künstlerisches Schaffen – Industrielles Gestalten“ im Städtischen Museum Osnabrück beteiligt
- Zusammenarbeit mit den Architekten des BDA und des Deutschen Werkbundes, u. a. mit Hans Schwippert
- freie künstlerische Tätigkeit

Literatur/Quellen

- Otto Haupt: Margret Hildebrand. Schriften zur Formgebung, hrsg. vom Landesgewerbeamt Stuttgart, Stuttgart 1952.
- Tapeten Zeitung, 61. Jg., 1952, Heft 20, S. 28f.; 61. Jg., 1952, Heft 22, S. 16; 62. Jg., 1953, Heft 23, S. 15; 63. Jg., 1954, Heft 23, S. 16f.; 64. Jg., 1955, Heft 21, S. 16f.; 65. Jg., 1956, Heft 22, S. 30; 66. Jg., 1957, Heft 16, S. 32f.
- Die Kunst und das schöne Heim, 53. Jg., 1954, Heft 2, S. 70-73.
- Rasch: „Wir leben zwischen Wänden“, 1955, Sammlung DTM, o. p.
- Rasch: Wir leben zwischen Wänden, 1956/57, Sammlung DTM, o. p.
- Borchers: Künstlerisches Schaffen, 1956.
- Viktoria Heusinger: Dekor im Raum. Zu Arbeiten von Margret Hildebrand, in: Westermanns Monatshefte. Sonderdruck, 1956, S. 63-68, Firmenarchiv Gebr. Rasch, Bramsche.
- Rullmann: Handbuch der Tapete, 1958, S. 155.
- Tapeten heute. Die Leistung, 11. Jg., [1961], Heft 87, S. 19.
- Oman/Hamilton: Wallpapers, 1982, S. 340.
- Wichmann: Von Morris bis Memphis, 1990, S. 443.
- Girke-Filip: Die Stuttgarter Gardinenfabrik, 1992.
- Thümmler: Signale für den Blick nach vorn, 1998, S. 148 und 156.
- Thönnissen: Die dritte Haut, 2000, S. 156-158.
- Beder: „Zwischen Blümchen und Picasso“, 2002, S. 61-65 und 170-178.
- Jackson: Twentieth-century pattern design, 2007, S. 132.
- AKL, Bd. 73, 2012, S. 165.
- Pevsner: Geheimreport Deutsches Design, 2012, S. 303.

Arbeiten

im Museum/Archiv

- Dessin „Studie“, Kollektion „Künstler Tapeten“, Rasch, Bramsche, 1949, Firmenarchiv Tapetenfabrik Gebr. Rasch GmbH & Co. KG, Bramsche
- Dessin „Herrenberg“, Kollektion „Künstler Tapeten“, Rasch, Bramsche, 1950, Firmenarchiv Tapetenfabrik Gebr. Rasch GmbH & Co. KG, Bramsche
- Dessin „Mirolo“, Kollektion „Künstler Tapeten“, Rasch, Bramsche, 1952, Firmenarchiv Tapetenfabrik Gebr. Rasch GmbH & Co. KG, Bramsche
- Dessins o. T., in: Tapetenfabrik Gebr. Rasch GmbH & Co. KG, Musterbuch „Rasch-Künstler-Tapeten“, Bramsche, 1950/52, Sammlung DTM, Inv. Nr. 11033
- Dessin „5355“, „Konifere“, „Iris“, „Frankfurt“ und „Nachsommer“, in: Tapetenfabrik Gebr. Rasch GmbH & Co. KG, Musterbuch „Rasch Künstler Tapeten 1954. Mit einem Anhang Bauhaus Tapeten und Rasch Kleinmuster“, Bramsche, 1954, Sammlung DTM, Inv. Nr. NNMB 459
- Dessin „519“, Kollektion „Lotura“, Rasch, Bramsche, 1956, Firmenarchiv Tapetenfabrik Gebr. Rasch GmbH & Co. KG, Bramsche
- Dessins o. T., in: Tapetenfabrik Gebr. Rasch GmbH & Co. KG, Musterbuch „Bauhaus – Kleinmuster – Künstler – Lotura“, Bramsche, 1956/57, Sammlung DTM, Inv. Nr. NNMB 453
- Dessin „Stuttgart 1“, „Herrenberg“, „Glasgow“ und „Mirolo“, in: Tapetenfabrik Gebr. Rasch GmbH & Co. KG, Musterbuch „Rasch Künstler Tapeten“, Bramsche, 1950er Jahre, Sammlung DTM, Inv. Nr. NNMB 351

- Dessin „Konifere“, Rasch, Bramsche, ca. 1954, Victoria & Albert Museum, London, Inv. Nr. E.965-1978

Originalproben und Abbildungen in der Literatur

- Dessin „K 217-1“, Kollektion „Kleinmuster“, Rasch, Bramsche, in: Tapeten Zeitung, 61. Jg., 1952, Heft 17, Titelblatt.

Josef Hillerbrand

Architekt, Maler und Entwerfer

geboren am 2. August 1892 in Bad Tölz

gestorben am 26. November 1981 in München

- Lehre als Maler
- 1908-13/18 Studium an der Kunstgewerbeschule in München, u. a. Malerei bei Karl Wahler sowie Architektur bei Gabriel von Seidl
- 1914-18 Kriegsdienst
- seit 1922 Leiter einer Klasse für angewandte Malerei an der Kunstgewerbeschule in München
- 1924-60 Professor an der Staatsschule für Angewandte Kunst bzw. Akademie der Bildenden Künste München (ab 1945 Klassen für Textilentwurf und Raumgestaltung)
- freie Tätigkeit auf fast allen Gebieten der angewandten Kunst, so Entwürfe für Druckstoffe, Tapeten, Keramik, Glas, Metallgeräte, Lampen, Möbel und Inneneinrichtungen
- den überwiegenden Teil seiner Entwürfe entwickelte er für die Deutschen Werkstätten in Hellerau und München (seit 1921 freier Mitarbeiter)
- architektonische Entwürfe (Wohnhäuser, Kurzentrum Bad Tölz)
- ab den 1950er Jahren Dessins für Druck- und Dekorationsstoffe
- Tapetendessins für die Kollektion „Neue Deutsche Künstlertapeten“ der Firma Erismann, Breisach
- 1955 wurden seine Entwürfe auf der Ausstellung deutscher Dekorationsstoffe und Tapeten im Victoria & Albert Museum in London gezeigt

Literatur/Quellen

- Tapeten Zeitung, 62. Jg., 1953, Heft 21, S. 17; 64. Jg., 1955, Heft 21, S. 20f.
- Künstler + Tapete, 1962, Archiv DTM, o. p.
- Wichmann: Aufbruch zum neuen Wohnen, 1978, S. 369f.
- Oman/Hamilton: Wallpapers, 1982, S. 340f.
- Wichmann: Von Morris bis Memphis, 1990, S. 443.
- Beder: „Zwischen Blümchen und Picasso“, 2002, S. 77f. und 178-182.
- Pevsner u. a.: Geheimreport Deutsches Design, 2012, S. 303f.
- AKL, Bd. 73, 2012, S. 229f.
- Thieme-Becker-Vollmer, Abschnitt Hek-Hof, S. 421.

Arbeiten

im Archiv/Museum

- Dessins o. T., in: Tapetenfabrik Erismann & Cie. GmbH, Musterbuch „EB. NDK-Tapeten ‚Immuna‘“, Breisach, 1951, Firmenarchiv Erismann & Cie. GmbH
- Dessins o. T., in: Tapetenfabrik Erismann & Cie. GmbH, Musterbuch „NDK-Tapeten“, Breisach, 1950er Jahre, Sammlung DTM, Inv. Nr. 11039

- Dessins o. T., in: Tapetenfabrik Erismann & Cie. GmbH, Musterbuch „EB NDK-Tapeten“, Breisach, 1950-54, Sammlung DTM, Inv. Nr. 11039
- Dessins o. T., in: Tapetenfabrik Erismann & Cie. GmbH, Musterbuch „NDK-Tapeten“, Breisach, 1954/55, Sammlung DTM, Inv. Nr. 11032
- Dessin o. T., Erismann, Breisach, 1955, Victoria & Albert Museum, London, Inv. Nr. E.895-1979
- Dessin o. T., Kollektion „Immuna“, Erismann, Breisach, 1958/59, Sammlung DTM, Inv. Nr. 6917
- Dessin „Vogelbauer“, Kollektion „Immuna“, Erismann, Breisach, 1958/59, Sammlung DTM, Inv. Nr. 6925
- Dessin „Karo“, Kollektion „Immuna“, Erismann, Breisach, 1958/59, Sammlung DTM, Inv. Nr. 6929
- Dessin „Früchtekorb“, Kollektion „Immuna“, Erismann, Breisach, 1958/59, Sammlung DTM, Inv. Nr. 6931

Abbildungen/Originalproben in der Literatur

- Dessin o. T., Kollektion „Neue Deutsche Künstlertapeten“, Erismann, Breisach, in: Tapeten Zeitung, 60. Jg., 1951, Heft 23, Titelblatt.
- Dessin „Blumengavotte“, Mittsommertag“, „Blätterwirbel“, „Plauderei“, „Regatta“ und „Rhapsodie“, Kollektion „Neue Deutsche Künstlertapeten“, Erismann, Breisach, in: Die Kunst und das schöne Heim, 53. Jg., 1955, Heft 10, S. 391ff.
- Dessin „825 D“ und „718 B“, in: Tapeten Zeitung, 65. Jg., 1956, Heft 6, S. 11.
- Dessin „861“, Erismann, Breisach, 1957/59, in: Olligs: Tapeten, Bd. 3, 1969, S. 327.
- Dessin „897“, Erismann, Breisach, 1959/61, in: Olligs: Tapeten, Bd. 3, 1969, S. 309.

Erna Hitzberger (geb. Schubert)

Textildesignerin

geboren am 19. August 1905 in Berlin

gestorben am 10. März 2003

- 1919-27 Studium an der Unterrichtsanstalt des Staatlichen Kunstgewerbemuseums, Berlin (ab 1924 Vereinigte Staatsschule für freie und angewandte Kunst); Beteiligung an Schul- und auswärtigen Ausstellungen (u. a. Weltausstellung Barcelona); erste Zusammenarbeit mit Industrie und Architekten
- 1927-29 eigenes Atelier in Berlin
- 1929-31 Mitarbeiterin von Emil Fahrenkamp in Düsseldorf; Kollektionen für gedruckte und gewebte Dekorationsstoffe, Teppiche, Tapeten (erste Kollektion für Pickhardt + Siebert, Gummersbach); Mitarbeit an der farblichen und dekorativen Gestaltung großer Bauprojekte
- 1931-35 Übernahme einer Klasse für Textilentwurf und Dekorative Gestaltung sowie Leitung einer Werkstatt für Textil- und Tapetenentwürfe an der Reimann-Schule, Berlin, als Nachfolgerin von Maria May; in diesen Jahren viele Reisen zu führenden Fabriken der Druckstoff-, Teppich- und Tapetenindustrie; Verkauf von Entwürfen
- 1935-41 Leiterin der Textilien Entwurfsabteilung an der Textil- und Modeschule der Stadt Berlin unter Leitung von Sigmund von Weech
- 1941-44 freischaffende Tätigkeit, u. a. Industrieaufträge in Zusammenarbeit mit Architekten, Wandbehänge in Entwurf und

Ausführung, Stickerei, Weberei, architektonische Innenraumaufgaben und farbliche Raumgestaltungen

- 1948 Berufung an die Folkwangschule in Essen; Leiterin der Werkgruppe Textil, Druck- und Webentwurf
- freiberuflich Entwürfe und Kollektionen
- seit 1954 „Folkwang-Tapetenkarte“ und anderer Entwürfe für laufende Kollektionen von Pickhardt + Siebert, Gummersbach, in Zusammenarbeit mit dem Koloristen Hans Walter Zimmermann; die „Folkwang“-Kollektionen (erschiene 1954/55, 1956/57 und 1958/59) enthielten Entwürfe, die Hitzberger allein oder gemeinsam mit ihren Schülern entworfen hatte
- Entwürfe für die „Sigurtin“- und „Finesse“-Kollektionen von Pickhardt + Siebert
- seit 1955 künstlerische Mitarbeiterin der Bremer Tauwerkfabrik

Literatur/Quellen

- Tapeten Zeitung, 67. Jg., 1958, Heft 17, S. 13-17; 70. Jg., 1961, Heft 9, S. 18.
- Tapeten heute. Die Leistung, 11. Jg., [1961], Heft 87, S. 19.
- Krause/Sembach: Die nützliche Moderne, 2000, S. 156.

Arbeiten

Originalproben und Abbildungen in der Literatur

- Dessin „7113-41“, „7703-41“, „7137-52“, „7429-41“, „7337-41“, „7801-51“, „7423-41“, „7711-82“ und „7141-35“, Pickhardt + Siebert, Gummersbach, in: Tapeten Zeitung, 67. Jg., 1958, Heft 17, S. 13ff.
- Dessin o. T., Pickhardt + Siebert, Gummersbach, 1960/61, in: Olligs: Tapeten, Bd. 3, 1969, S. 280.
- Dessin o. T., Pickhardt + Siebert, Gummersbach, 1960/61, in: Olligs: Tapeten, Bd. 3, 1969, S. 293.
- Dessin o. T., Pickhardt + Siebert, 1960/61, in: Olligs: Tapeten, Bd. 3, 1969, S. 324.
- Dessin „Istanbul“, Pickhardt + Siebert, Gummersbach, 1960/61, in: Olligs: Tapeten, Bd. 3, 1969, S. 339.

Franz Hitzberger, Folkwangschule, Essen-Werden

Literatur/Quellen

- Rullmann: Handbuch der Tapete, 1958, S. 156.

Walter Hobein

Maler, Grafiker und Entwerfer

geboren 1899 in Osnabrück

gestorben 1987

- seit 1923 in Osnabrück ansässig
- Studium bei Wilhelm Renfordt in Osnabrück
- arbeitete als Zeichenlehrer
- 1941-42 an der Meisterschule Giebichenstein bei Halle; dort besuchte er die Grafikklass

- Originalentwürfe seiner Bildtapete „Münchhausens Abenteuer“ für Rasch, Bramsche, wurden 1951 auf der Ausstellung „Neues Schaffen in Stadt und Land Osnabrück“ im Museum der Stadt Osnabrück gezeigt

Literatur/Quellen

- Walter Borchers (Text): Kunstausstellung: Dreher, Geisberg-Wichmann, Hobein, Langer, Sperling, Szalinski, Wichmann, Ausst.-Kat. Museum und Kulturamt der Stadt Osnabrück, Osnabrück 1950.
- Tapeten Zeitung, 60. Jg., 1951, Heft 22, S. 12.
- Thieme-Becker-Vollmer, Abschnitt Hek-Hof, S. 428.

Arbeiten

Originalproben und Abbildungen in der Literatur

- Dessin „Münchhausens Abenteuer“, Rasch, Bramsche, 1951, in: Tapeten Zeitung, 60. Jg., 1951, Heft 22, S. 12.
- Dessin „Waldtraum“, Kollektion „Künstler Tapeten“, Rasch, Bramsche, 1952, in: Tapeten Zeitung, 61. Jg., 1952, Heft 22, S. 16.

Renate Höhmann, Kassel

Kunsthistorikerin und Entwerferin

- Studium der Kunstgeschichte
- zwölf von ihr entworfene Dessins wurden in die Kollektion „Künstler Tapeten“ 1954/55 der Firma Rasch, Bramsche, aufgenommen
- arbeitete auch für schwedische und französische Firmen

Literatur/Quellen

- Tapeten Zeitung, 63. Jg., 1954, Heft 20, S. 10.

Arbeiten

Originalproben und Abbildungen in der Literatur

- Dessin „230-1“, Kollektion „Kleinstmuster“, Rasch, Bramsche, in: Tapeten Zeitung, 63. Jg., 1954, Heft 5, Titelblatt.

Doris Hövels

Malerin

- stammte aus dem Rheinland
- Akademieausbildung
- langjährige Tätigkeit als Malerin; Atelier in München

Literatur/Quellen

- Peter Hobel: Sie helfen uns behaglicher zu wohnen, in: Regenbogen, 2, 1954, Firmenarchiv Tapetenfabrik Gebr. Rasch GmbH & Co. KG, Bramsche.

Arbeiten

Originalproben und Abbildungen in der Literatur

- Dessin o. T., in: Tapetenfabrik Gebr. Rasch GmbH & Co. KG, Bramsche, Musterbuch „Rasch Künstler Tapeten 1954. Mit einem Anhang Bauhaus Tapeten und Rasch Kleinstmuster“, Bramsche, 1954, Sammlung DTM, Inv. Nr. NNMB 459

Hans-Jürgen Hoffmann

Entwerfer

- neben Tapeten- auch Textildessins

Literatur/Quellen

- Die Kunst und das schöne Heim, 53. Jg., 1954, Heft 2, S. 70-73.
- Beder: „Zwischen Blümchen und Picasso“, 2002, S. 183.

Arbeiten

Originalproben und Abbildungen in der Literatur

- Dessin „Spektrum“ und „Esplanade“, Kollektion „Werkkunst Krefeld“, Rheinische Tapetenfabrik, Bonn-Beuel, in: Tapeten Zeitung, 62. Jg., 1953, Heft 21, S. 17.
- Dessin „Trapez“, Kollektion „Werkkunst Krefeld“, Rheinische Tapetenfabrik, Bonn-Beuel, in: Tapeten Zeitung, 62. Jg., 1953, Heft 22, Titelblatt.

Josef Hoffmann

österreichischer Architekt und Entwerfer

geboren am 15. Dezember 1870 in Pirnitz bei Iglau

gestorben am 7. Mai 1956 in Wien

- 1892-95 Studium der Architektur an der Wiener Akademie der Bildenden Künste bei Otto Wagner und Karl von Hasenauer
- Aufenthalt in Italien als Rompreisträger
- 1897 im Architekturbüro Otto Wagners
- 1898 Beteiligung an der Gründung der Wiener Sezession
- seit 1899 Professor für Architektur an der Wiener Kunstgewerbeschule
- 1903 mit Kolo Moser und Carl Otto Czeschka Gründung der Wiener Werkstätte, die bis 1932 bestand
- 1907 Gründungsmitglied des Deutschen Werkbundes
- vor dem Ersten Weltkrieg Entwürfe für Raumensembles und Möbel für die Deutschen Werkstätten
- 1912 Gründer und Leiter des Österreichischen Werkbundes (bis 1920)
- 1920 Übernahme der „Gruppe Wien“ des Deutschen Werkbundes
- Errichtung des Österreichischen Pavillons auf der Kölner Werkbundaussstellung
- 1920 Oberbaurat der Stadt Wien; Siedlungs- und Einzelbauten
- 1939 für Rasch Leitung der Kollektion „Wiener Künstler-Tapeten“; darin Muster von acht Künstlern
- 1950 beteiligt an der Kollektion „Künstler Tapeten“ für Rasch, Bramsche
- 1956 Ausstellung in Brüssel

Literatur/Quellen

- Tapeten Zeitung, 60. Jg., 1951, Heft 9, S. 7; 61. Jg., 1952, Heft 22, S. 16.
- Wichmann: Aufbruch zum neuen Wohnen, 1978, S. 371.
- Wichmann: Von Morris bis Memphis, 1990, S. 443.
- Thümmler: Signale für den Blick nach vorn, 1998, S. 148.
- Thieme-Becker-Vollmer, Abschnitt Hek-Hof, S. 369ff. und S. 438f.

Arbeiten

im Museum/Archiv

- zwei Dessins o. T., 1949, Firmenarchiv Tapetenfabrik Gebr. Rasch GmbH & Co. KG, Bramsche

Otto Hofmann

Künstler

geboren am 28. April 1907 in Essen

gestorben am 23. Juli 1996 in Pompeiana, Ligurien

- Architekturstudium an der Technischen Hochschule in Stuttgart
- 1928-31 am Bauhaus Dessau; Schüler von Kandinsky, Klee, Schepfer; Wandbilder für das Bauhaus
- freischaffender Maler und Grafiker
- 1933-35 Flucht in die Schweiz; lebte in Paris
- 1935 Rückkehr nach Deutschland
- lebte in Berlin; Malverbot; Tätigkeit für die Staatliche Porzellanmanufaktur Berlin
- seit 1938 in Hainichen bei Dornburg (Saale); Mitarbeit in der keramischen Werkstatt von Otto Linding ebd.
- 1939-45 Kriegsdienst in Frankreich, Griechenland und Russland
- 1946 Rückkehr aus Kriegsgefangenschaft; seitdem Tätigkeit als Maler in Rudolstadt
- seit 1950 in Westberlin
- 1953-64 in Paris, Südfrankreich und der Schweiz; 1964 Rückkehr nach Berlin
- 1952-57 Tätigkeit für das Atelier Frei-Hermann in Berlin; zahlreiche Entwürfe für die Marburger Tapetenfabrik
- 1959 Atelier in München; Textilentwürfe für die Mechanische Weberei Pausa AG
- seit den 1970er Jahren Tätigkeit als Maler und Designer, u. a. für Hutschenreuther und Rosenthal
- 1966-77 lehrte er an der Hochschule für Bildende Kunst in Berlin
- 1976-96 lebte er überwiegend in Italien
- zahlreiche Ausstellungen

Literatur/Quellen

- Tapeten Zeitung, 62. Jg., 1953, Heft 21, S. 23.
- Neuer Berliner Kunstverein (Hrsg.): Otto Hofmann. Gemälde der Jahre 1968-1971, Berliner Künstler der Gegenwart, Heft 3, Berlin 1971.
- Giovanni Battista Martini (Hrsg.): Otto Hofmann. Die Poetik des Bauhauses zwischen konkreter und lyrischer Kunst/La poetica del Bauhaus tra lirico e concreto, Ausst. Städtische Museen Jena, Kunstsammlung im Stadtmuseum, Milano 2007.

Traudl (Trude) Holzner

Modezeichnerin und Entwerferin

geboren 1932(?)

- stammte vom Bodensee

- Ausbildung an der Kunstschule Bremen als Modezeichnerin; Abschluss 1956 (mit 24 Jahren)
- seit 1956 Arbeit für Rasch; beteiligt an der Kollektion „Studio“

Literatur/Quellen

- Mit Charme und Begabung: „Sehr gut“, in: Bremer Nachrichten, 27.3.1956, Archiv DTM, Bestand: Rasch.
- Tapeten Zeitung, 67. Jg., 1958, Heft 19, S. 32f.
- Bernard Jacqué: Papiers Peints du XXe Siècle, Ausst. Musée du Papier Peint, Rixheim 2004, S. 36.

Arbeiten

im Museum/Archiv

- Dessin „Madame“ und „Mode“, Kollektion „Künstler Tapeten“, in: Musterbuch „Rasch. Bauhaus – Künstler – Kleinmuster – Lotura“, 1958/59, Archiv DTM, Inv. Nr. NNMB 448
- Dessin „Mode“, Kollektion „Künstler Tapeten“, Rasch, Bramsche, 1957/58, Musée du Papier Peint, Rixheim, Inv. Nr. 9996 PP 7-3

Anneliese Houdremont

- Schülerin von Gerhard Kadow

Arbeiten

Originalproben und Abbildungen in der Literatur

- Dessin „Filigran“, in: Tapeten Zeitung, 62. Jg., 1953, Heft 21, S. 16.

Hermann Hümme (Hüko), Einbeck

Musteratelier

Literatur/Quellen

- Tapeten Zeitung, 61. Jg., 1952, Heft 6, S. 11.
- Rullmann: Handbuch der Tapete, 1958, S. 156.

Anneliese Itten

Malerin

- Ehefrau von Johannes Itten
- in den 1950er Jahren Dessins für Dekorationsstoffe der Vereinigten Seidenwebereien AG, Krefeld, und Tapeten für Rasch, Bramsche

Literatur/Quellen

- Beder: „Zwischen Blümchen und Picasso“, 2002, S. 183.

Arbeiten

im Museum/Archiv

- Dessin o. T., in: Tapetenfabrik Gebr. Rasch GmbH & Co. KG, Bramsche, Musterbuch „Rasch Künstler Tapeten 1954. Mit einem Anhang Bauhaus Tapeten und Rasch Kleinmuster“, Bramsche, 1954, Sammlung DTM, Inv. Nr. NNMB 459

Franz Jaeger

geboren 1893

- Tätigkeit an der Meisterschule für das Deutsche Malerhandwerk
- geometrische, grafische Tapeten-Dessins

Literatur/Quellen

- Tapeten heute. Die Leistung, 11. Jg., [1961], Heft 87, S. 19.

Arbeiten

Originalproben und Abbildungen in der Literatur

- Dessin „2565“, Kollektion „Jaeger“, Norddeutsche Tapetenfabrik Hölscher & Breimer, Langenhagen, 1958/59, in: Olligs: Tapeten, Bd. 3, 1969, S. 327.

Künstlergemeinschaft „junger westen“

- 1948 in Recklinghausen gegründet von Emil Schumacher, Thomas Grochowiak, Heinrich Siepmann, Hans Werdehausen und Gustav Deppe
- 1954, 1956 und 1958 drei Tapeten-Sonderkollektionen „junger westen“ der Firma Rasch mit Tapeten der unteren Preisklasse für den sozialen Wohnungsbau, gestaltet durch die gleichnamige Künstlergruppe
- 1962 aufgelöst

Literatur/Quellen

- Tapeten Zeitung, 62. Jg., 1953, Heft 17.
- Ferdinand Ullrich und Hans-Jürgen Schwalm: Im Zeichen der Abstraktion. Die Künstlergruppe „junger westen“ 1948 bis 1962, Ausst. Kunsthalle Recklinghausen/RWE Westfalen-Weser-Ems AG, Dortmund, Bielefeld/Leipzig 2008.

Arbeiten

im Museum/Archiv

- Dessins o. T., in: Tapetenfabrik Gebr. Rasch GmbH & Co. KG, Musterkarte „Bauhaus – Kleinmuster – Künstler – Lotura“, Bramsche, 1956/57, Sammlung DTM, Inv. Nr. NNMB 453
- Tapetenfabrik Gebr. Rasch GmbH & Co. KG, Musterkarte „junger westen“, Bramsche, 1956/57, Sammlung DTM, Inv. Nr. NNMB 295
- Dessins o. T., in: Tapetenfabrik Gebr. Rasch GmbH & Co. KG, Musterkarte „Bauhaus – Kleinmuster – Künstler – Lotura“, Bramsche, 1958/59, Sammlung DTM, Inv. Nr. NNMB 448

Carola Jutzler, Lörrach

Entwerferin

- stammte aus Wuppertal
- Entwürfe für Stoffmuster und Plastikfolien
- arbeitete in Stuttgart, Weil am Rhein und Kirchentellinsfurt
- war Atelierleiterin bei Koechlin-Baumgartner & Cie., Lörrach, sowie M. van Delden, Gronau
- Mitarbeit an der Kollektion „Künstler Tapeten“ für Rasch; 1956/57 eigene Karte für Rasch, die v. a. für den Sozialwohnungsbau bestimmt war

Literatur/Quellen

- Tapeten Zeitung, 63. Jg., 1954, Heft 20, S. 11.
- Revier-Künstler helfen sozialem Wohnungsbau, in: Westdeutsche Allgemeine, 5. Febr. 1954, Firmenarchiv Tapetenfabrik Gebr. Rasch GmbH & Co. KG, Bramsche.
- Rullmann: Handbuch der Tapete, 1958, S. 156.
- Thümmler: Signale für den Blick nach vorn, 1998, S. 156.

Arbeiten

Originalproben und Abbildungen in der Literatur

- Dessin „8288“, Rheinische Tapetenfabrik, Bonn-Beuel, in: Tapeten Zeitung, 65. Jg., 1956, Heft 11, S. 1.

Elsbeth (Elisabeth) Kadow (geb. Jäger), Krefeld-Bockum

Malerin, Hinterglasmalerin und Textilkünstlerin

geboren am 19. März 1906 in Bremerhaven

gestorben am 11. Juni 1979 in Krefeld

- 1924-25 Studium am Bauhaus Weimar
- 1926-27 Studium an der höheren Fachschule für Textilindustrie in Berlin und der Kunstgewerbeschule in Dortmund
- 1927-32 lehrte sie an der Kunstgewerbeschule in Dortmund
- 1933-39 Meisterschülerin bei Georg Muche an der Textilingenieurschule in Krefeld
- 1940-71 lehrte sie an der Textilingenieurschule in Krefeld; leitete u. a. 1958-71 die Meisterklasse für Textilentwürfe ebd.
- 1940 Heirat mit Gerhard Kadow
- seit 1951 zahlreiche Reisen in Europa
- 1958 Kunstpreis der Stadt Krefeld; Beteiligung an zahlreichen Ausstellungen

Literatur/Quellen

- Rullmann: Handbuch der Tapete, 1958, S. 156.
- Georg F. Schwarzbauer: Elisabeth Kadow, Recklinghausen 1973.
- Thieme-Becker-Vollmer, Abschnitt Ka-Kl, S. 572.

Gerhard Kadow, Werkkunstschule Krefeld

Maler und Textilkünstler

geboren am 21. Dezember 1909 in Ülzen

gestorben am 22. Juni 1981 in Krefeld

- 1929-32 Studium am Bauhaus in Dessau bei Kandinsky und Klee
- 1933-34 in Holland
- um 1950 Dessins für Einrichtungsstoffe
- 1938-50 lehrte er an der Textilfachschule in Krefeld
- seit 1950 unterrichtete er an der Werkkunstschule in Krefeld
- in den 1950er Jahren Dessins für die Rheinische Tapetenfabrik, Bonn-Beuel, gemeinsam mit seiner Klasse an der Werkkunstschule Krefeld; Tapetenkollektion „Werkkunstschule Krefeld“ seit 1953 im Handel

Literatur/Quellen

- Beder: „Zwischen Blümchen und Picasso“, 2002, S. 184.
- Roswitha Hirner: Staffellauf 1904 – 2004. Design von Krefeld aus, Ausst. Hochschule Niederrhein Fachbereich Design/Kaiser-Wilhelm-Museum Krefeld, Krefeld 2004.
- Jackson: Twentieth-century pattern design, 2007, S. 133.
- Thieme-Becker-Vollmer, Abschnitt Ka-Kl, S. 513.

Bent Karlby

dänischer Architekt und Entwerfer

geboren 1912

- nach dem Zweiten Weltkrieg Zusammenarbeit mit zahlreichen internationalen Tapetenfirmen
- 1948 stellte er handgedruckte Tapeten, produziert für Dahls Tapetfabrik, Kopenhagen, auf der Ausstellung „Deense Schilderkunst“ im Gemeentemuseum in Den Haag aus

Literatur/Quellen

- Oman/Hamilton: Wallpapers, 1982, S. 354.
- Lesley Jackson: Anglo-Danish Design Exchange 1900-1970, in: Jørgen Sevaldsen (Hrsg.): Britain and Denmark. Political, Economic and Cultural Relations in the 19th and 20th Century, Kopenhagen 2003, S. 407-430.
- Gordon Campbell: The Grove Encyclopedia of Decorative Art, Bd. 2, Oxford 2006, S. 539.
- Jackson: Twentieth-century pattern design, 2007, S. 129.

Arbeiten

im Museum/Archiv

- Dessin „Cocktail“, 1950er Jahre, Sammlung DTM, Inv. Nr. 6915

Werkakademie Kassel

vgl. Hans Leistikow

Gertrud Kauffmann(-Schlüter), München

Arbeiten

Originalproben und Abbildungen in der Literatur

- Dessin „8563“, Rheinische Tapetenfabrik, Bonn-Beuel, in: Tapeten Zeitung, 68. Jg., 1959, Heft 7, S. 1.
- Dessin „8743“, Rheinische Tapetenfabrik, Bonn-Beuel, 1960/61, in: Olligs: Tapeten, Bd. 3, 1969, S. 315.

Christa Kemper

Malerin

- stammte aus Potsdam
- Studium an der Akademie in München

- Teilnahme am ersten Deutschen Tapetenwettbewerb 1951 für die Hochschule für Bildende Künste in München; einer ihrer Entwürfe wurde von der Tapetenindustrie angekauft
- Studienaufenthalt in Italien
- spätestens seit 1952 Entwürfe für die Kollektion „Künstler Tapeten“ der Firma Rasch; außerdem Entwürfe für die Kollektion „Studio“ desselben Unternehmens

Literatur/Quellen

- Tapeten Zeitung, 60. Jg., 1951, Heft 18, S. 6; 61. Jg., 1952, Heft 6, S. 9; 61. Jg., 1952, Heft 22, S. 33 und Umschlag (Rückseite); 64. Jg., 1955, Heft 3, S. 6; 67. Jg., 1958, Heft 19, S. 32f.
- Peter Hobel: Sie helfen uns behaglicher zu wohnen, in: Regenbogen, Heft 2, 1954, Firmenarchiv Tapetenfabrik Gebr. Rasch GmbH & Co. KG, Bramsche.

Arbeiten

im Museum/Archiv

- Dessins o. T., in: Tapetenfabrik Gebr. Rasch GmbH & Co. KG, Musterbuch „Rasch Künstler Tapeten 1954. Mit einem Anhang Bauhaus Tapeten und Rasch Kleinmuster“, 1954, Sammlung DTM, Inv. Nr. NNMB 459

Originalproben und Abbildungen in der Literatur

- Tapeten Zeitung, 61. Jg., 1952, Heft 6, S. 9.

Helga Kiel

Arbeiten

im Museum/Archiv

- Dessin „Trapez“ und „Borkum“, in: Tapetenfabrik Gebr. Rasch GmbH & Co. KG, Musterbuch „Rasch Künstler Tapeten“, Bramsche, 1950er Jahre, Sammlung DTM, Inv. Nr. NNMB 351

Originalproben und Abbildungen in der Literatur

- Dessin „Streifen“, Rasch, Bramsche, in: Tapeten Zeitung, 66. Jg., 1957, Heft 22, S. 13.

Ilsebil (Illsebil, Ilse) Kleinschmidt

Textilentwerferin

- Schülerin von Olaf Gulbransson
- Textilentwürfe im Deutschen Modeinstitut bei Maria May
- Tätigkeit im Atelier von Willy Frei-Herrmann
- Ehefrau von Werner Kleinschmidt; sie war zusammen mit ihrem Mann für Rasch, Bramsche, tätig (seit 1950?)

Literatur/Quellen

- Borchers: Alte und neue Bildtapeten, 1951.
- Tapeten Zeitung, 60. Jg., 1951, Heft 9, S. 7; 61. Jg., 1952, Heft 22, S. 16; 62. Jg., 1953, Heft 21, S. 23ff.
- Thümmler: Signale für den Blick nach vorn, 1998, S. 148

Arbeiten

Originalproben und Abbildungen in der Literatur

- Dessin „Im Bad“, in: Tapeten Zeitung, 62. Jg., 1953, Heft 21, S. 25.

Werner Kleinschmidt, Berlin

Bühnenbildner, Maler und Entwerfer

geboren am 25. März 1907 in Berlin

- Studium an der Staatlichen Kunstschule in Berlin; Schüler von Willy Jaeckel; zeitgleich kunsthistorische und germanistische Studien an der Universität
- 1939-40 Atelierleiter des Deutschen Modeinstitutes, Assessor
- 1940-43 Abteilungsleiter an der Textil- und Modeschule Berlin
- seit 1945 Bühnenbildner am Schloßpark-Theater in Berlin
- seit 1946 Tapetenentwürfe; vorher Textilmuster
- Mitarbeiter in Atelier Willy Frei-Herrmann
- mit seiner Ehefrau, Ilsebil Kleinschmidt, Dessins für die Kollektion „Künstler Tapeten“ für Rasch, Bramsche

Literatur

- Borchers: Alte und neue Bildtapeten, 1951.
- Tapeten Zeitung, 62. Jg., 1953, Heft 21, S. 25f.
- Thieme-Becker-Vollmer, Abschnitt Ka-Kl, S. 565.

Arbeiten

- zwei Dessins o. T., in: Tapeten Zeitung, 62. Jg., 1953, Heft 21, S. 25f.

Irene Kowaliska (verh. Kowaliska-Wegner)

russisch-polnische Keramikerin, Entwerferin und Malerin

geboren am 11. Juni 1905 in Warschau

gestorben am 13. März 1991 in Rom

- wuchs in Wien auf
- 1927(?) Diplom an der Hochschule für Angewandte Kunst in Wien
- seit 1929 im Bildarchiv des Ullstein-Verlages in Berlin
- seit 1931 in Italien
- Keramikarbeiten nach eigenen Entwürfen in einer Töpferei in Vietri Sul Mare; seit 1937 eigene Werkstatt ebd.
- seit 1940 in Rom; gestaltete Druckstoffe
- seit 1942 verheiratet mit dem deutschen Schriftsteller Armin T. Wegner; lebte nun in Positano
- 1956 Umzug nach Rom; entwarf Stoffe, Billets, Buchumschläge, Glasmedaillons, Gobelins, Stickereien und Bergamotte-Döschen; im selben Jahr beteiligt an der Ausstellung „Künstlerisches Schaffen – Industrielles Gestalten“ 1956 im Städtischen Museum Osnabrück
- Gründung der Positano-Studios; Unterricht in verschiedenen Handwerkstechniken und Aktzeichnen
- Reisen nach Sardinien, Sizilien, Finnland, Schweden und Dänemark
- Ausstellung ihrer Arbeiten auf der Triennale in Mailand (Goldmedaille) und in Amsterdam

- Aufträge aus den USA

Literatur/Quellen

- Borchers: Künstlerisches Schaffen, 1956.
- Kieselbach: Rasch-Buch, 1998.
- Martin G. Petrowsky: „Sie haben Arbeit, Essen – seien Sie dankbar!“ – eine Erinnerung an Irene Kowaliska-Wegner, in: Der literarische Zaunkönig, Nr. 1, 2007, S. 9ff.
- Thieme-Becker-Vollmer, Abschnitt Km-Ky, S. 637.

Arbeiten

im Museum/Archiv

- Dessin „Positano“, Kollektion „Künstler Tapeten“, Rasch, Bramsche, 1956, Sammlung DTM, Inv. Nr. NNMB 263
- Dessin „Positano“, Kollektion „Künstler Tapeten“, Rasch, Bramsche, 1956, Firmenarchiv Tapetenfabrik Gebr. Rasch GmbH & Co. KG, Bramsche

Kurt Kranz

Maler und Grafiker

geboren am 3. Mai 1910 in Bielefeld-Emmerich

gestorben am 22. August 1997 in Wedel bei Hamburg

- Lehre als Lithograf in Bielefeld; bis 1926 Besuch der Abendklassen an der Kunstgewerbeschule Bielefeld
- 1929(30?)-33 Studium am Bauhaus Dessau und Berlin
- Reisen nach Algier, Jugoslawien, Griechenland, Sardinien und Tunis
- 1932(33?)-38 Mitarbeiter von Herbert Bayer im Studio „Dorland“ in Berlin
- seit 1938(39?) selbstständige Tätigkeit als Gebrauchsgrafiker im eigenen Atelier
- 1934 in Griechenland, 1935 in Italien
- 1939 Dozent an der Reimann-Schule in Berlin
- 1940-45 Kriegsdienst in Norwegen und Finnland
- 1946 Rückkehr nach Berlin; Arbeit als Maler und Grafiker; Ausstellungen von Gemälden mit Berliner Künstlergruppen
- 1950 Berufung an die Landeskunstschule in Hamburg als Dozent für die Grundlehre
- 1955 Ernennung zum Professor an der Staatlichen Hochschule für Bildende Künste Hamburg
- seit 1956 Entwurfstätigkeit für die Marburger Tapetenfabrik; importierte neue transparentere Farben aus den USA für das Kolorit der Marburger Tapeten; entwickelte für die Marburg Tapetenfabrik durch Änderung der Walzenumlaufgeschwindigkeit „rapportlose Tapeten“ ohne Seitenrapport; Kollektion mit besonderer Schraffurtechnik
- 1957 Gastdozent an der Tulane University, New Orleans; dort Ausstellung rapportloser Tapeten
- 1960-72 Leitung der Klasse für freie und angewandte Grafik an der Hochschule für Bildende Künste Hamburg
- 1960 Ausstellung rapportloser Tapeten im Museum für Kunst und Gewerbe Hamburg
- 1965 Berufung an die University of California, Santa Barbara
- 1966 Vortrags- und Ausstellungsreise nach Hawaii und Japan

- 1973-75 Aufenthalt in den USA
- lebte nach seiner Emeritierung in Hamburg

Literatur/Quellen

- Tapeten Zeitung 66. Jg., 1957, Heft 20, S. 20f.; 66. Jg., 1957, Heft 22, S. 17; 67. Jg., 1958, Heft 14, S. 9.
- Kurt Kranz: Variationen über ein geometrisches Thema. Eine graphische Bildserie in 158 Tafeln. Mit erläuterndem Text von Hanns Theodor Flemming, München 1956.
- Tapeten heute. Die Leistung, 11. Jg., [1961], Heft 87, S. 19.
- Gebrauchsgraphik, 32. Jg., 1961, Heft 4, S. 34-37.
- Künstler + Tapete, 1962, Archiv DTM, o. p.
- Brief Kurt Kranz an die Marburger Tapetenfabrik, Hamburg, 18.12.1966, Archiv DTM, Bestand: Marburger Tapetenfabrik.
- Birgit Hein und Wulf Herzogenrath (Hrsg.): Film als Film, 1910 bis heute. Vom Animationsfilm der zwanziger zum Filmenvironment der siebziger Jahre, Ausst.-Kat. Kölnischer Kunstverein, Stuttgart 1977, S. 92.
- Ute Brüning, Bauhaus-Archiv Berlin (Hrsg.): Das A und O des Bauhauses. Bauhauswerbung: Schriftbilder, Drucksachen, Ausstellungsdesign, Leipzig 1995, S. 324.
- Vanessa Adler, Wulf Herzogenrath und Kurt Kranz: Kurt Kranz. Folgen – Sequenzen – Reihen. Werke von 1927 bis 1996, Bremen 2000.
- Birgit Müller: Wandkleider, in: design report, Bd. 3, 2001, S. 63-73.
- Gerda Breuer: Jupp Ernst: 1905 – 1987. Designer, Grafiker, Pädagoge, Tübingen/Berlin 2007, S. 285.
- Patrick Rössler: die neue linie. 1929 – 1943. Das Bauhaus am Kiosk, Bielefeld 2007, S. 90-93.
- Hajo Düchting (Hrsg.): Seemanns Bauhaus Lexikon, Leipzig 2009, S. 187.
- Ludwig Rinn (Red.): Sammlung Eitel. In memoriam Bertram Schaefer. Kunst der Nachkriegsjahre in Europa, Ostfildern 2012.
- Thieme-Becker-Vollmer, Abschnitt Km-Ky, S. 593.

Arbeiten

im Museum/Archiv

- Marburger Tapetenfabrik J. B. Schaefer GmbH & Co. KG, Kirchhain, Musterbuch „marburg auslese“, 1958/59, Firmenarchiv Marburger Tapetenfabrik, Fach 4, Nr. 35
- Marburger Tapetenfabrik J. B. Schaefer GmbH & Co. KG, Kirchhain, Musterbuch „neue form“, 1958/59, Firmenarchiv Marburger Tapetenfabrik, Fach 5, Nr. 40
- Marburger Tapetenfabrik J. B. Schaefer GmbH & Co. KG, Kirchhain, Musterbuch „marburg rapportlos. neue wohnung“, 1960/61, Firmenarchiv Marburger Tapetenfabrik, Fach 5, Nr. 50
- Marburger Tapetenfabrik J. B. Schaefer GmbH & Co. KG, Kirchhain, Musterbuch „marburg. neue form“, 1960/61, Firmenarchiv Marburger Tapetenfabrik, Fach 5, Nr. 54
- Dessin o. T., Kollektion „rapportlos“, Marburger Tapetenfabrik, Kirchhain, 1960, Sammlung DTM, Inv. Nr. 6926
- Marburger Tapetenfabrik J. B. Schaefer GmbH & Co. KG, Kirchhain, Musterbuch „marburg auslese“, 1960/61, Firmenarchiv Marburger Tapetenfabrik, Fach 7, Nr. 57
- Marburger Tapetenfabrik J. B. Schaefer GmbH & Co. KG, Kirchhain, Musterbuch „neue form“, 1962/63, Firmenarchiv Marburger Tapetenfabrik, Fach 7, Nr. 67

Vibeke Kraus(e), Kopenhagen

Literatur/Quellen

- Jackson: Jackson: Twentieth-century pattern design, 2007, S. 107.

Arbeiten

Originalproben und Abbildungen in der Literatur

- Dessin „8550“, Rheinische Tapetenfabrik, Bonn-Beuel, in: Tapeten Zeitung, 66. Jg., 1957, Heft 22, S. 19.

Werkkunstschule Krefeld

- 1953 auf der Internationalen Tapetenausstellung in Darmstadt erstmals die Spezialkollektion „Werkkunstschule Krefeld“ der Rheinischen Tapetenfabrik, Bonn-Beuel, vorgestellt; sie war aus der mehrjährigen Zusammenarbeit zwischen der Tapetenfabrik und der Klasse von Gerhard Kadow an der Werkkunstschule Krefeld entstanden; enthielt ungegenständliche Dessins
- 1954 Tapeten der Werkkunstschule auf der X. Triennale in Mailand präsentiert
- 1956 Ausstellung „Werklehre Krefeld“ der Werkkunstschule im Institut für Neue Technische Form, Darmstadt

Literatur/Quellen

- Tapeten Zeitung, 62. Jg., 1953, Heft 14, o. p.; 64. Jg., 1955, Heft 10, S. 24f.; 65. Jg., 1956, Heft 16, S. 16.

Arbeiten

im Museum/Archiv

- Dessin „Ucello“, Kollektion „Sezession“, Rheinische Tapetenfabrik, Bonn-Beuel, Sammlung DTM, Inv. Nr. 6916
- Dessin „Gackeleia“, Rheinische Tapetenfabrik, Bonn-Beuel, 1955, Sammlung DTM, Inv. Nr. 6919
- Dessin „Krakelee“, Kollektion „Sezession“, Rheinische Tapetenfabrik, Bonn-Beuel, Sammlung DTM, Inv. Nr. 6927
- Dessin „Pirouette“, Rheinische Tapetenfabrik, Bonn-Beuel, 1955, Sammlung DTM, Inv. Nr. 6937
- Dessin „Trapez“, Rheinische Tapetenfabrik, Bonn-Beuel, Sammlung DTM, Inv. Nr. 6938
- Dessin „Medium“, Rheinische Tapetenfabrik, Bonn-Beuel, Victoria & Albert Museum, London, Inv. Nr. E.980-1978
- Rheinische Tapetenfabrik, Bonn-Beuel, Kollektion der Werkkunstschule Krefeld [Musterheft ErTe Tapeten], RWWA, Sign. 34-4-1
- Rheinische Tapetenfabrik, Bonn-Beuel, Kollektion der Werkkunstschule Krefeld [Musterheft ErTe Tapeten], RWWA, Sign. 34-4-2

Originalproben und Abbildungen in der Literatur

- Dessin „Champagner“, Rheinische Tapetenfabrik, Bonn-Beuel, in: Tapeten Zeitung, 63. Jg., 1954, Heft 1, S. 1.
- Dessin „Esplanade“, Rheinische Tapetenfabrik, Bonn-Beuel, in: Tapeten Zeitung, 63. Jg., 1954, Heft 5, S. 1.
- Dessin „Crochet“, Rheinische Tapetenfabrik, Bonn-Beuel, in: Tapeten Zeitung, 63. Jg., 1954, Heft 7, S. 1.

- Dessin „Plaisir“, Rheinische Tapetenfabrik, Bonn-Beuel, in: Tapeten Zeitung, 63. Jg., 1954, Heft 9, S. 1.
- Dessin „Spektrum“, in: Tapeten Zeitung, 63. Jg., 1954, Heft 11, S. 1.
- Dessin „Regenbogen“, Rheinische Tapetenfabrik, Bonn-Beuel, in: Tapeten Zeitung, 63. Jg., 1954, Heft 13, S. 1.
- Dessin „Medium“, Rheinische Tapetenfabrik, Bonn-Beuel, in: Tapeten Zeitung, 63. Jg., 1954, Heft 17, S. 1.
- Dessins o. T., Kollektion „Werkkunst Krefeld“ in: Tapeten Zeitung, 63. Jg., 1954, Heft 17, S. 14.
- Dessin „Kubus“, Rheinische Tapetenfabrik, Bonn-Beuel, in: Tapeten Zeitung, 63. Jg., 1954, Heft 19, S. 1.
- Dessin „Rombus“, Rheinische Tapetenfabrik, Bonn-Beuel, in: Tapeten Zeitung, 64. Jg., 1955, Heft 3, S. 1.
- Dessin „Duktus“, Rheinische Tapetenfabrik, Bonn-Beuel, in: Tapeten Zeitung, 64. Jg., 1955, Heft 7, S. 1.
- Dessin „Pilaster“, Rheinische Tapetenfabrik, Bonn-Beuel, in: Tapeten Zeitung, 64. Jg., 1955, Heft 11, S. 1.
- Dessin „Birke“, Rheinische Tapetenfabrik, Bonn-Beuel, in: Tapeten Zeitung, 64. Jg., 1955, Heft 13, S. 1.
- Dessin „Alassio“, in: Tapeten Zeitung, 64. Jg., 1955, Heft 19, S. 1.
- Dessin „Midi“, Rheinische Tapetenfabrik, Bonn-Beuel, in: Tapeten Zeitung, 64. Jg., 1955, Heft 21, S. 1.
- Dessin „Bagatelle“, Rheinische Tapetenfabrik, Bonn-Beuel, in: Tapeten Zeitung, 65. Jg., 1956, Heft 1, S. 1.
- Dessin „Perlmutter“, Rheinische Tapetenfabrik, Bonn-Beuel, in: Tapeten Zeitung, 65. Jg., 1956, Heft 7, S. 1.
- Dessin „Charlotte“, Rheinische Tapetenfabrik, Bonn-Beuel, in: Tapeten Zeitung, 65. Jg., 1956, Heft 18, Titelblatt.
- Dessin „Agraffe“, Rheinische Tapetenfabrik, Bonn-Beuel, in: Tapeten Zeitung, 65. Jg., 1956, Heft 21, S. 1.
- Dessin „Perlmutter 1“, „Spektrum 6“, „Phalanx 2“, „Piano 1“ und „Lotos 1“, Kollektion „Werkkunst Krefeld“, Rheinische Tapetenfabrik, Bonn-Beuel, in: Tapeten Zeitung, 65. Jg., 1956, Heft 22, S. 9.
- Dessin „Delta“, Rheinische Tapetenfabrik, Bonn-Beuel, in: Tapeten Zeitung, 65. Jg., 1956, Heft 23, S. 1.
- Dessin „Mimose“, Rheinische Tapetenfabrik, Bonn-Beuel, in: Tapeten Zeitung, 66. Jg., 1957, Heft 5, S. 1.
- Dessin „Flora“, Kollektion „Sezession“, Rheinische Tapetenfabrik, Bonn-Beuel, in: in: Tapeten Zeitung, 66. Jg., 1957, Heft 21, S. 1.
- Dessin „Parallelo“, Rheinische Tapetenfabrik, Bonn-Beuel, in: Tapeten Zeitung, 66. Jg., 1957, Heft 22, S. 19.
- Dessin „Moiré“, „Reflex“, „Bukett“ und „Windspiel“, Kollektion „Sezession“, Rheinische Tapetenfabrik, Bonn-Beuel, in: Tapeten Zeitung, 67. Jg., 1958, Heft 6, S. 11.
- Dessin „Prater“, Kollektion „Sezession“, Rheinische Tapetenfabrik, Bonn-Beuel, in: Tapeten Zeitung, 67. Jg., 1958, Heft 7, S. 1.
- Dessin „Bukett“, Kollektion „Sezession“, Rheinische Tapetenfabrik, Bonn-Beuel, in: Tapeten Zeitung, 67. Jg., 1958, Heft 10, S. 25.
- Dessin „Herbst“, Kollektion „Sezession“, Rheinische Tapetenfabrik, Bonn-Beuel, in: Tapeten Zeitung, 67. Jg., 1958, Heft 19, S. 1.
- Dessin „Kyoto“, Kollektion „Sezession“, Rheinische Tapetenfabrik, Bonn-Beuel, in: Tapeten Zeitung, 67. Jg., 1958, Heft 21, S. 1.
- Dessin „Tivoli“, Kollektion „Sezession“, Rheinische Tapetenfabrik, Bonn-Beuel, in: Tapeten Zeitung, 67. Jg., 1958, Heft 23, S. 1.
- Dessin „Jalousie“, Rheinische Tapetenfabrik, Bonn-Beuel, in: Tapeten Zeitung, 68. Jg., 1959, Heft 5, S. 1.

- Dessin „Cord“, Rheinische Tapetenfabrik, Bonn-Beuel, in: Tapeten Zeitung, 68. Jg., 1959, Heft 11, S. 1.
- Dessin „Mohn“, Rheinische Tapetenfabrik, Bonn-Beuel, in: Tapeten Zeitung, 68. Jg., 1959, Heft 13, S. 1.
- Dessin „Kalligrafie“, Rheinische Tapetenfabrik, Bonn-Beuel, in: Tapeten Zeitung, 68. Jg., 1959, Heft 15, S. 1.
- Dessin „Kumulus“, Rheinische Tapetenfabrik, Bonn-Beuel, 1960/61, in: Tapeten Zeitung, 68. Jg., 1959, Heft 17, S. 1.
- Dessin „Domus“, Rheinische Tapetenfabrik, Bonn-Beuel, 1960/61, in: Tapeten Zeitung, 68. Jg., 1959, Heft 19, S. 1.
- Dessin „914“, Rheinische Tapetenfabrik, Bonn-Beuel, 1956/57, in: Olligs: Tapeten, Bd. 3, 1969, S. 320.

Sibylle (Sybille) Kringel

Künstlerin

geboren 1925 in Osnabrück

- Studium an der Werkkunstschule Kassel und der Kunstakademie Düsseldorf; Meisterschülerin von Otto Pankok
- nach dem Zweiten Weltkrieg an der Salzburger Schule von Kokoschka
- Ausstellungen in München, Düsseldorf, Hannover, Göttingen und Osnabrück
- 1956/57 gemalte Vorlage für Rasch für das Dessin „Malaya“; ihre Entwürfe „Zoo“ und „Stilleben“ wurden von Originalholzschnitten für die Rasch-Kollektion 1958/59 auf Tapeten übertragen
- 1956 beteiligt an der Ausstellung „Künstlerisches Schaffen – Industrielles Gestalten“ im Städtischen Museum Osnabrück
- 1959 beteiligt an der Ausstellung „Kunst und Tapete“ in Köln

Literatur/Quellen

- Tapeten Zeitung, 65. Jg. 1956, Heft 14, S. 6-10; 66. Jg., 1957, H. 22, S. 16.
- Borchers: Künstlerisches Schaffen, 1956.
- Das Lama ist ihr Lieblingstier. NT besuchte Sybille Kringel, in: Neue Tagespost (Osnabrück), 23.10.1957, Firmenarchiv Tapetenfabrik Gebr. Rasch GmbH & Co. KG, Bramsche.
- The Fine Arts and Design [ca. 1958], Archiv DTM, Bestand: Rasch.
- Kölner Werkschulen: Kunst und Tapete, 1959, o. p.
- Kieselbach: Rasch-Buch, 1998.

Arbeiten

im Museum/Archiv

- Dessin „Malaya“, Kollektion „Künstler Tapeten“, Rasch, Bramsche, 1956/57, Firmenarchiv Tapetenfabrik Gebr. Rasch GmbH & Co. KG, Bramsche
- Dessin „Zoo“, Rasch, Bramsche, 1958, Firmenarchiv Tapetenfabrik Gebr. Rasch GmbH & Co. KG, Bramsche

Hugo Kükelhaus

Schreiner, Künstler und Pädagoge

geboren am 24. März 1900 in Essen

gestorben am 5. Oktober 1984 in Herrischried

- 1919-25 nach dem Abitur Lehrjahre als Bau- und Möbelschreiner (Meisterprüfung 1925)
- seit 1925 Studium in Heidelberg, Münster und Königsberg in den Fächern Soziologie, Philosophie, Mathematik (Logik) und Physiologie
- seit 1930 in Bochum; Tätigkeit als Innenarchitekt, Gestalter und Schriftsteller
- seit 1931 Herausgeber und Schriftleiter der Zeitschrift „Das Tischlergewerk“
- seit 1934 in Caputh bei Potsdam ansässig; Mitarbeiter des Alfred Metzner Verlages
- 1939 Herstellung des Spielzeugs „Allbedeut“ für Kleinstkinder
- 1939-45 Kriegsdienst; 1940-41 Landeshandwerkspfleger von Schlesien in Breslau
- 1948 Übersiedlung nach Westdeutschland
- 1950-53 lehrte er an der Werkschule Münster
- 1954 Umzug nach Soest; seitdem freiberufliche Tätigkeit als Künstler und Schriftsteller
- schuf für Rasch in den 1950er Jahren unifarbige Dreiklänge zur Verwendung in einem Raum
- seit etwa 1960 Entwicklung des „naturkundlichen Spielwerkes“
- 1967 Beteiligung an der Weltausstellung in Montreal
- seit 1973 Mitarbeit bei der Gestaltung von Schulen, Kindergärten und Industriebauten
- 1975 Präsentation des „Erfahrungsfeldes zur Entfaltung der Sinne“

Literatur/Quellen

- Werk und Zeit. Sonderbeilage Werkbericht Rasch, 4. Jg., 1955, Nr. 2, o. p., Archiv DTM, Bestand: Rasch.
- Elmar Schenkel: Zahlen und Gärten. Hugo Kükelhaus macht einen Spaziergang mit Leibniz und andere Essays, Bad Münden 2012.
- Homepage der Hugo Kükelhaus Gesellschaft Soest e.V.: www.hugo-kuekelhaus.de (Stand: 1.6.2014)

Entwurfsatelier für dekorative Kunst „Künstlerring“, Bedburg Musteratelier

Literatur/Quellen

- Rullmann: Handbuch der Tapete, 1958, S. 156.

Otto Ludwig Kunz Architekt und Maler

geboren 1904 in Schwäbisch Hall

- lehrte an der Staatshochschule Stuttgart
- um 1954 Entwurfstätigkeit für die Textilindustrie
- beteiligt an der Kollektion „Studio“ für Rasch

Literatur/Quellen

- Tapeten Zeitung, 67. Jg., 1958, Heft 19, S. 32f.
- Beder: „Zwischen Blümchen und Picasso“, 2002, S. 186f.

- Thieme-Becker-Vollmer, Abschnitt Km-Ky, S. 617.

Arbeiten

Originalproben und Abbildungen in der Literatur

- Dessins o. T., Rasch, Bramsche, in: Tapeten Zeitung, 70. Jg., 1961, Heft 22, Umschlag (Rückseite innen).

Elsbeth Kupferoth (geb. Schaefer)

Grafikerin, Textil- und Tapetenentwerferin

geboren am 29. Oktober 1920 in Berlin

- 1937-41 Studium an der Textil- und Modeschule Berlin und am Deutschen Modeinstitut
- bis 1945 Tätigkeit am Deutschen Modeinstitut im Atelier von Maria May; u. a. Entwürfe für das Mode-Atelier „Schulze-Bibernell“
- nach dem Krieg Arbeit als Illustratorin, unter anderem für die satirische Zeitschrift „Der Eulenspiegel“, das Feuilleton der „Neuen Zeitung“ sowie die Zeitschrift „Look“
- seit den 1950er Jahren eine der erfolgreichsten Designerinnen für Dekorationsstoffe, Tapeten, Teppiche und Porzellan in Europa, den USA und in Japan; unter anderem Textilentwürfe für die Pausa AG, Mössingen, Tapetenentwürfe für die Marburger Tapetenfabrik und Rasch
- 1949 Präsentation ihrer Textilentwürfe auf der „Werkbund-Ausstellung“ in Köln
- seit 1951 Beteiligung an den Triennalen in Mailand
- 1954 mit Entwürfen in der Ausstellung „Werkkunst in Deutschland“ in Reykjavík vertreten
- 1956 Ausstellung „Vorhang und Tapete“ des Landesgewerbeamtes Baden-Württemberg in Stuttgart mit ihren Tapeten und Textilentwürfen; im selben Jahr Gründung des Textil-Verlages Kupferoth-Drucke in München gemeinsam mit ihrem Mann
- 1958 Beteiligung an der Brüsseler Weltausstellung
- 1985 Verkauf ihres Unternehmens
- arbeitet seitdem als freie Künstlerin

Literatur/Quellen

- Die Kunst und das schöne Heim, 51. Jg., 1953, S. 261, 262, 264; 53. Jg., 1955, S.70.
- Tapeten Zeitung, 62., Jg., 1953, Heft 21, S. 22; 64. Jg., 1955, Heft 21, S. 21; 65. Jg., 1956, Heft 5, S. 16; 66. Jg., 1957, Heft 22, S. 16; 67. Jg., 1958, Heft 2, S. 28f.; 67. Jg., 1958, Heft 10, S. 11; 68. Jg., 1959, Heft 4, S. 18f.; 70. Jg., 1961, Heft 9, S. 20.
- Heimtex, 8. Jg., 1956, Heft 4, S. 67-70.
- Kölner Werkschulen: Kunst und Tapete, 1959, o. p.
- Die Leistung, 11. Jg., 1960, Heft 87, S. 19f.
- Künstler + Tapete, 1962, Archiv DTM, o. p.
- Olligs: Tapeten, Bd. 3, 1969, S. 334, 344.
- Oman/Hamilton: Wallpapers, 1982, S. 355.
- Wichmann: Von Morris bis Memphis, 1990, S. 232, 310 und 444.
- Jackson: The New Look, 1991, S. 133.
- Thönnissen: Die dritte Haut, 2000, S. 156ff.
- Beder: „Zwischen Blümchen und Picasso“, 2002, S. 69-71, 187-193.

- Elsbeth Kupferoth autorisierte Web Site: <http://www.elsbethkupferoth.de/> (Stand: 1.6.2014).
- Thieme-Becker-Vollmer, Abschnitt Km-Ky, S. 649.

Arbeiten

im Museum/Archiv

- Marburger Tapetenfabrik J. B. Schaefer GmbH & Co. KG, Kirchhain, Musterbuch „neue form. Künstlerkollektion Elsbeth Kupferoth“, 1954/55, Firmenarchiv Marburger Tapetenfabrik, Kirchhain, Fach 3, Nr. 18
- Marburger Tapetenfabrik J. B. Schaefer GmbH & Co. KG, Kirchhain, Musterbuch „neue form. Kollektion Elsbeth Kupferoth“, 1956/57, Firmenarchiv Marburger Tapetenfabrik, Kirchhain, Fach 4, Nr. 26
- Dessin o. T., Kollektion „neue form“, Marburger Tapetenfabrik, Kirchhain, 1954, Sammlung DTM, Inv. Nr. 6918
- Dessin o. T., Kollektion „neue form“, Marburger Tapetenfabrik, Kirchhain, 1954, Sammlung DTM, Inv. Nr. 6921
- Dessin o. T., Kollektion „neue form“, Marburger Tapetenfabrik, Kirchhain, ca. 1955, Sammlung DTM, Inv. Nr. 6922
- Dessin o. T., Kollektion „neue form“, Marburger Tapetenfabrik, Kirchhain, 1955, Sammlung DTM, Inv. Nr. 6934
- Dessin o. T., Kollektion „neue form“, Marburger Tapetenfabrik, Kirchhain, 1955/56, Victoria & Albert Museum, London, Inv. Nr. E.894-1979
- Dessin o. T., Kollektion „allegro“, Marburger Tapetenfabrik, Kirchhain, ca. 1955, Sammlung DTM, Inv. Nr. 6970
- Dessin o. T., ca. 1955, Sammlung DTM, Inv. Nr. 7066
- Dessin „Magnum 1“, in: Rasch: „Wir leben zwischen Wänden“, 1960/61, Sammlung DTM, o. p.

Originalproben und Abbildungen in der Literatur

- Dessin „7811“, Kollektion „Künstler Tapeten“, Rasch, Bramsche, 1958/59, in: Tapeten Zeitung, 67. Jg., 1958, Heft 10, S. 11.

Helmut Lander

Künstler, Grafiker und Entwerfer

geboren am 31. Oktober 1924 in Weimar

gestorben am 22. Oktober 2013 in Darmstadt

- 1942-45 Kriegsdienst und Gefangenschaft
- 1946-51 Studium an der Hochschule für Bildende Künste in Weimar
- 1951 Übersiedlung nach Darmstadt
- in den 1950er Jahren Mosaik, Farbfenster und Wandbilder; experimentierte mit neuen künstlerischen Materialien
- Mitarbeit an der „Lotura“-Kollektion für Rasch, Bramsche, unter Leitung von Otto Bartning
- 1956 Stipendium des Bundesverbandes der Deutschen Industrie
- 1957 Reisestipendium der Ostfriesischen Reederei, Rendsburg
- seit den späten 1960er Jahren überwiegend plastische Arbeiten
- bis 1989 im Vorstand der Neuen Darmstädter Sezession; Mitglied im Kuratorium des Instituts für Kirchenbau und kirchliche Kunst der Universität Marburg
- zahlreiche Preise und Auszeichnungen

Literatur/Quellen

- Werk und Zeit. Sonderbeilage Werkbericht Rasch, 4. Jg., 1955, Nr. 2, o. p., Archiv DTM, Bestand: Rasch.
- Homepage Helmut Lander: <http://helmut-lander.de/> (Stand: 1.6.2014)
- Thieme-Becker-Vollmer, Abschnitt La-Lem, S. 421.

Arbeiten

- Dessins o. T., Kollektion „Lotura“, in: Tapetenfabrik Gebr. Rasch GmbH & Co. KG, Musterbuch „Rasch Künstler Tapeten 1954. Mit einem Anhang Bauhaus Tapeten und Rasch Kleinmuster“, 1954, Sammlung DTM, Inv. Nr. NNMB 459

Arthur Langlet

Maler, Grafiker und Illustrator

geboren 19. Juli 1929 in Berlin-Charlottenburg

gestorben 2000

- 1948-51 Grafikstudium an der Werkkunstschule Wiesbaden
- Meisterschüler und Assistent von Prof. Boehland
- Studienreisen in die Schweiz, nach Italien, Österreich und Holland
- in den frühen 1950er Jahren Stipendium in Paris
- ab 1953 im Atelier von Fernand Léger in Paris tätig
- 1954 Studium an der École des Beaux Arts in Paris
- seit 1954 grafisches Atelier bei Avignon
- ausgezeichnet mit Preisen der Städte Wiesbaden und Kiel
- Ausstellungen in Deutschland und Frankreich
- in Deutschland Arbeiten für Verlage, die Industrie, die Deutsche Bundesbahn, Reisebüros und das Hessische Staatstheater
- 1956 beteiligt an der Ausstellung „Künstlerisches Schaffen – Industrielles Gestalten“ im Städtischen Museum Osnabrück
- 1957 Gründung des „Atelier de Séguret“ nahe Vaison-la-Romaine
- zahlreiche Auszeichnungen, v. a. für Grafiken
- Illustrationen, u. a. für Cees Noteboom

Literatur/Quellen

- Tapeten Zeitung, 65. Jg. 1956, Heft 14, S. 6-10.
- Borchers: Künstlerisches Schaffen, 1956.
- Kieselbach: Rasch-Buch, 1998.
- Thieme-Becker-Vollmer, Abschnitt La-Lem, S. 423.

Arbeiten

im Museum/Archiv

- Entwurf und Tapete „Cannes“, Kollektion „Künstler Tapeten“, Rasch, Bramsche, 1955, Firmenarchiv Tapetenfabrik Gebr. Rasch GmbH & Co. KG, Bramsche

Horst Leiermann, Darmstadt

- nahm mit dem Entwurf „Der möblierte Herr“ am 2. Kunstschulen-Wettbewerb 1954/55 teil (von der Rheinischen Tapetenfabrik in der Kollektion 1956/57 umgesetzt)

Literatur/Quellen

- Tapeten Zeitung, 64. Jg., 1955, Heft 4, S. 11ff.; 65. Jg., 1956, Heft 9, Umschlag (Vorderseite innen).

Arbeiten

im Museum/Archiv

- Dessin „Der möblierte Herr“, Rheinische Tapetenfabrik, Bonn-Beuel, 1956, Sammlung DTM, Inv. Nr. 6932 a & b

Hans Leistikow

Grafiker und Maler

geboren am 4. Mai 1892 in Elbing (heute Elbląg)

gestorben am 22. März 1962 in Frankfurt am Main

- Besuch des Gymnasiums in Elbing und Breslau
- erste künstlerische Schulung durch einen Bildhauer und 1907 durch den Landschaftsmaler Heinrich Tüpke
- 1908-14 Studium der Malerei an der Breslauer Kunstakademie
- 1914-21 freischaffender Maler im schlesischen Tampadel (heute Taplada)
- 1914 gestaltet Leistikow im Auftrag Hans Poelzigs die Abteilung Bühnenausstattung auf der Werkbundausstellung in Köln für die Breslauer Akademie
- 1917/18 Militärdienst in Frankreich
- zwischen 1913-25 Studienreisen nach Italien, Griechenland, Holland, Frankreich und Spanien
- ab 1922 Zusammenarbeit mit den Architekten Max Berg und Ernst May
- 1925 Berufung an das Hochbauamt der Stadt Frankfurt am Main auf Betreiben Ernst Mays; Leistikow arbeitete als städtischer „Drucksachenberater“ und entwickelte Farbkonzepte für die Frankfurter Wohnungsbauprojekte
- 1928/29 Tapetendessins „Siedlungsraaster“ und „Siedlungsunis“ in Zusammenarbeit mit der Marburger Tapetenfabrik für die Frankfurter Siedlungen Ernst Mays
- 1930-37 Aufenthalt in Moskau gemeinsam mit Ernst May: Arbeit als Gebrauchsgrafiker; Bühnenbild- und Kostümentwürfe für das Moskauer Staatstheater Meyerhold
- 1937-47 freischaffender Grafiker und Maler in Berlin
- 1946 Gestaltung der Ausstellung „Berlin baut auf“ für Hans Scharoun
- 1947 Anstellung als Maler und Grafiker durch die Stadt Frankfurt am Main
- 1948 Berufung an die Staatliche Werkakademie Kassel; bis 1958 Leiter der Grafikklass ebd.
- Gestaltung der Fenster des Frankfurter Domes, des Klosters Maulbronn und der Frankfurter Synagoge
- 1951 Tapetenkollektion „neue wohnung“ in Zusammenarbeit mit der Grafikklass e der Staatlichen Werkakademie Kassel und der Marburger Tapetenfabrik; bis 1959 erschienen insgesamt vier Auflagen der Karte

Literatur/Quellen

- Tapeten Zeitung, 60. Jg., 1951, Heft 14, S. 17.
- Die Leistung, 11. Jg., 1960, Heft 87, S. 20.
- Karl Steinorth: Photographen der 20er Jahre, Gütersloh 1987, S. 62f.

- Christine Fiebig: Praktisch, hell und billig, in: „exemplarisch: Hans Leistikow“. Ein Projekt der Universität Gesamthochschule Kassel, hrsg. vom Fachbereich Visuelle Kommunikation, Kassel 1995, o. p.
- Beder: „Zwischen Blümchen und Picasso“, 2002, S. 193.
- Tobias Picard: „Durch den Kopf des Auftraggebers denken“ – Der Gestalter Hans Leistikow, in: Archiv für Frankfurts Geschichte und Kunst, Bd. 69, 2003, S. 99-126.
- Thieme-Becker-Vollmer, Abschnitt La-Lem, S. 412.

Arbeiten

im Museum/Archiv

- Musterbuch „neue wohnung. Kollektion der Werkakademie Kassel“, 1951, Marburger Tapetenfabrik J. B. Schaefer, Kirchhain, Sammlung DTM, Inv. Nr. 11038
- Musterbuch „neue wohnung“, 1954/55, Marburger Tapetenfabrik J. B. Schaefer, Kirchhain, Firmenarchiv Marburger Tapetenfabrik, Kirchhain, Fach 4, Nr. 22
- Musterbuch „neue wohnung“, 1956/57, Marburger Tapetenfabrik J. B. Schaefer, Kirchhain, Firmenarchiv Marburger Tapetenfabrik, Kirchhain, Fach 4, Nr. 26
- Musterbuch „neue wohnung“, 1958/59, Marburger Tapetenfabrik J. B. Schaefer, Kirchhain, Firmenarchiv Marburger Tapetenfabrik, Kirchhain, Fach 5, Nr. 46
- Marburger Tapetenfabrik, Kirchhain, Kataloge und Werbung zur Kollektion „Werkakademie Kassel“, RWWA, Sign. 34-8-1

Dorothea Lennartz (verh. Schumacher-Cherlé)

Innenarchitektin, Entwerferin für Möbel, Tapeten und Teppiche

geboren am 24. Mai 1905 in Rheydt

gestorben am 18. August 1970 in Köln

- nach einer Ausbildung in der Handels- und Gewerbeschule in Rheydt Volontariat
- später angestellte Mitarbeiterin im Kölner Richmodishaus für Kunst und Handwerk GmbH; dort zuletzt Leiterin des Nähateliers; zuständig für Repräsentation und Ausstellungen des Hauses
- seit 1930 Tätigkeit in der Verkaufsstelle der Deutschen Werkstätten in Dresden; Betreuung der Sonderausstellungen der Verkaufshäuser in Dresden, Berlin, Hamburg und Köln; Einrichtung neuer Verkaufsstellen und Gestaltung ihrer Auslagen
- Entwürfe für Kleinmöbel, Tapeten, Teppiche und Küchenmöbel für die Deutschen Werkstätten
- nach dem Zweiten Weltkrieg Arbeit als selbständige Innenarchitektin für zahlreiche große Möbelhäuser (u. a. in Mannheim, Karlsruhe und Köln)
- Tapetenkollektionen 1954 und 1956/57 für den Kaufmann Heinrich Momberg, Kassel; einige der Muster erschienen in gleichen Farben auch als Dekorationsstoffe

Literatur/Quellen

- Tapeten Zeitung, 63. Jg., 1954, Heft 12, S. 11; 66. Jg., 1957, Heft 4, S. 13; 66. Jg., 1957, Heft 15, S. 20.
- Wichmann: Aufbruch zum neuen Wohnen, 1978, S. 377f.

Arbeiten

Originalproben und Abbildungen in der Literatur

- Dessins o. T., Künstlerkarte, Momberg, Kassel, 1954, in: Tapeten Zeitung, 66. Jg., 1957, Heft 4, S. 13.
- Dessin „254-E“, „256“, „255“ und „261“, Lennartz-Kollektion, Momberg, Kassel, 1957, in: Tapeten Zeitung, 66. Jg., 1957, Heft 5, S. 16.

Richard Lisker

Maler, Zeichner und Entwerfer

geboren 1893 in Gräfenhainichen bei Bitterfeld
gestorben im Dezember 1955 in Jungingen bei Hechingen

- Studium in München und Berlin
- seit 1924 Professor, später Direktor der Städelschen Kunstschule in Frankfurt
- Ende der 1920er Jahre Stoffentwürfe für Deutsche Werkstätten
- 1939 zwangsweise entlassen

Literatur/Quellen

- Wichmann: Aufbruch zum neuen Wohnen, 1978, S. 378.
- Thieme-Becker-Vollmer, Abschnitt Len-Ly, S. 394.

Hans Loesche, Einbeck

Musterzeichner

Literatur/Quellen

- Tapeten Zeitung, 61. Jg., 1952, Heft 6, S. 11.
- Rullmann: Handbuch der Tapete, 1958, S. 156.

Christa Loger

Arbeiten

Originalproben und Abbildungen in der Literatur

- Dessin o. T., Rheinische Tapetenfabrik, Bonn-Beuel, Sammlung DTM, Inv. Nr. 6933 a-e

Reinhold Lorenz, Dresden

Entwerfer

geboren am 4. Februar 1875
gestorben am 2. Februar 1959

- 1958 feierte sein Atelier 60-jähriges Bestehen
- Reinhold Lorenz hatte mit seinem Sohn Hans wesentlichen Anteil am Wiederaufstieg der Tapetenbranche nach dem Krieg
- Entwürfe für Tapeten, Linoleum, Textilien, Foliendruck, Wachstuch, Kunstledernarben, Buntpapier
- Hans Lorenz übernahm das Atelier (seit Mai 1930)

Literatur/Quellen

- Tapeten Zeitung, 61. Jg., 1952, Heft 6, S. 11; 64. Jg., 1955, Heft 3, S. 24; 68. Jg., 1959, Heft 4, S. 35f.
- Rullmann: Handbuch der Tapete, 1958, S. 156.

Albert Lübbecke, Reckershausen über Göttingen

Musteratelier

Literatur/Quellen

- Tapeten Zeitung, 65. Jg., 1956, Heft 19, S. 19.
- Rullmann: Handbuch der Tapete, 1958, S. 156.

Ilse Lüns

- an der Folkwangschule in Essen
- beteiligt an Jubiläumskarte „Karte 75“ für Pickhardt + Siebert

Literatur/Quellen

- Tapeten Zeitung, 64. Jg., 1955, Heft 2, S. 12.

Arbeiten

im Museum/Archiv

- Dessin „Reflektion“, „Kirschblüte“ (Kollektion „Auslese“) und „Fantasie“ (Kollektion „Sigurtin“), in: Tapetenfabrik Pickhardt + Siebert, Gummersbach, Musterkarte „Moderne Tapeten für moderne Räume. Tapeten aus den Karten „Auslese“ – „Folkwang Tapeten“ – „Sigurtin-Tapeten“, 1950er Jahre, Sammlung DTM, Inv. Nr. NNMB 312
- Dessins o. T., in: Tapetenfabrik Pickhardt + Siebert, Gummersbach, Karte „1956 – 1957. Raumbilder für AUSLESE – FOLKWANG – SIGURTIN“, Sammlung DTM

Helmut Magg

Architekt, Innenarchitekt, Entwerfer für Möbel, Textilien und Tapeten

geboren am 31. Januar 1927 in München

gestorben am 3. August 2013

- handwerkliche Lehre
- Studium an der Akademie der Bildenden Künste in München bei Josef Hillerbrand
- seit 1950 Lehrauftrag für Raumgestaltung an der Münchner Akademie
- 1951 Teilnahme am Ersten Deutschen Tapetenwettbewerb mit der Hochschule für Bildenden Künste, München; ein Entwurf von ihm wurde angekauft
- 1957 im Auftrag des Bayerischen Staatsministeriums für Unterricht und Kultur Entwicklung von Korbmöbeln für die Fachschule für Korbflechterei in Lichtenfels
- Tätigkeit als freier Architekt und Entwerfer; v.a. Möbelentwürfe für die Deutschen Werkstätten in den 1950er und 1960er Jahren
- Raumausstattungen für den WK-Verband
- Entwürfe für die Deutschen Werkstätten auf der „Interbau“ in Berlin 1957, der Mailänder Triennale 1957, der Weltausstellung in Brüssel 1958, der

Mailänder Triennale 1960, auf der Deutschen Ausstellung in Leningrad und Moskau 1967/68

- 1973 erhielt er den Bundespreis „Gute Form“ für den Schiebetürschrank „4500“

Literatur/Quellen

- Tapeten Zeitung, 60. Jg., 1951, Heft 18, S. 6.
- Tapeten heute. Die Leistung, 11. Jg., [1961], Heft 87, S. 20.
- Wichmann: Aufbruch zu neuem Wohnen, 1978, S. 379f.
- Beder: „Zwischen Blümchen und Picasso“, 2002, S. 78f. und 194.

Arbeiten

im Museum/Archiv

- Dessin „866“, Kollektion „Neue Deutsche Künstlertapeten“, Erismann, Breisach, Sammlung DTM, Inv. Nr. 6923 a-e
- Dessin o. T., Erismann, Breisach, Sammlung DTM, Inv. Nr. 6935

Originalproben und Abbildungen in der Literatur

- Dessin „811 B“, in: Tapeten Zeitung, 65. Jg., 1956, Heft 6, S. 11.
- Dessin „812“ und „726“, Kollektion „Neue Deutsche Künstlertapeten“, Erismann, Breisach, in: Tapeten Zeitung, 66. Jg., 1957, Heft 1, S. 11.
- Dessin „Palestrina“, Erismann, Breisach, in: Tapeten Zeitung, 66. Jg., 1957, Heft 9, Titelblatt.
- Dessin „852“, Kollektion „Neue Deutsche Künstlertapeten“, Erismann, Breisach, in: Tapeten Zeitung, 67. Jg., 1958, Heft 3, Titelblatt.

Alfred Mahlau

Maler, Grafiker, Illustrator, Entwerfer, Keramiker, Bühnenbildner und Plakatkünstler

geboren am 21. Juni 1894 in Berlin

gestorben am 22. Januar 1967 in Hamburg

- Studium an der Staatlichen Kunstschule in Berlin
- 1914-18 Kriegsdienst in Russland
- bis 1941 in Lübeck ansässig, dann in Berlin
- Entwurf der Verpackung für Niederegger Marzipan, Arbeiten für zahlreiche Unternehmen (u. a. Schwartau, Außenauftritt der Lübeck-Büchener Eisenbahn)
- 1921 Plakat für die Nordische Woche in Kiel
- Notgeld für die Hansestadt Lübeck
- 1926 Entwurf und Durchführung des Historischen Festzuges zur 700-Jahrfeier der Reichsfreiheit Lübeck mit szenischen Darstellungen der Lübecker Geschichte
- nach dem Zweiten Weltkrieg Totentanzfenster für die Lübecker Marienkirche
- Studienreisen durch Europa
- seit 1945 Professor an der Hanseatischen Landes-Kunsthochschule in Hamburg
- um 1950 Stoffentwürfe „Blütenbäume“ für die Stoffdruckerei Andrene, Süchteln und die Habig AG, Herdecke
- Werke in deutschen und internationalen Museen

- 1956/57 entwarf er für die „Künstler Tapeten“-Kollektion von Rasch das Dessin „Hamburg“; in der Hamburger Ausstellung „Du und Deine Welt“ wurde es erstmals gezeigt
- 1956 an der Ausstellung „Künstlerisches Schaffen – Industrielles Gestalten“ im Städtischen Museum Osnabrück beteiligt

Literatur/Quellen

- Tapeten Zeitung, 64. Jg., 1955, Heft 18, S. 32f.; 65. Jg. 1956, Heft 14, S. 6-10.
- Borchers: Künstlerisches Schaffen, 1956.
- Rullmann: Handbuch der Tapete, 1958, S. 156.
- Kieselbach: Rasch-Buch, 1998.
- Beder: „Zwischen Blümchen und Picasso“, 2002, S. 194.
- Thieme-Becker-Vollmer, Abschnitt Ma-Me, S. 522.

Arbeiten

im Museum/Archiv

- Dessin „Rom“, in: Rasch: „Wir leben zwischen Wänden“, 1960/61, Sammlung DTM, o. p.
- Entwurf und Tapete „Hamburg“, Kollektion „Künstler Tapeten“, Rasch, Bramsche, 1955, Firmenarchiv Tapetenfabrik Gebr. Rasch GmbH & Co. KG, Bramsche
- Dessin „Tabak“, Kollektion „Künstler Tapeten“, Rasch, Bramsche, 1958, Firmenarchiv Tapetenfabrik Gebr. Rasch GmbH & Co. KG, Bramsche

Carola Massenberg

Innenarchitektin und Textilentwerferin

- Studium der Innenarchitektur an der Folkwangschule in Essen
- in Krefeld und an der Landeskunstschule Hamburg spezialisierte sie sich auf Textilentwurf
- Entwürfe für Rasch
- nach längerem Aufenthalt in Südafrika lebte sie in Essen

Literatur/Quelle

- Tapeten Zeitung, 68. Jg., 1959, Heft 23, Umschlag (Rückseite innen).

Arbeiten

im Museum/Archiv

- Dessin o. T., Kollektion „Künstler Tapeten“, Rasch, Bramsche, 1959, Sammlung Cooper-Hewitt National Design Museum, New York, Inv. Nr. 1960-116-1-a/t

Ilsebil Mathies

Arbeiten

Originalproben und Abbildungen in der Literatur

- Dessin „23-4“, Kollektion „international“, Marburger Tapetenfabrik, Kirchhain, in: Tapeten Zeitung, 67. Jg., 1958, Heft 21, S. 18.

Walter Matysiak

Maler, Grafiker und Textilentwerfer

geboren am 28. April 1915 in Schweidnitz (Schlesien)

gestorben am 17. Februar 1985 in Konstanz

- 1929-33 Lehre als Dekorationsmaler in Schweidnitz
- 1929-33 (laut Beder 1935-36) Studium an der Staatsschule für Angewandte Kunst in München
- 1940-41 Studium bei Josef Hillerbrand
- Tätigkeit als freier Grafiker und Maler in Bad Godesberg
- 1948-55 als Textildesigner bei der Pausa AG, Mössingen
- seit 1955 Kolorist in der Textilindustrie
- beteiligt an der Kollektion „Studio“ für Rasch
- Lehrer an der Bodensee-Kunstschule
- Illustrator, Cartoonist
- zahlreiche Ausstellungen

Literatur

- Tapeten Zeitung, 67. Jg., 1958, Heft 19, S. 32f.
- Wichmann: Von Morris bis Memphis, 1990, S. 445.
- Beder: „Zwischen Blümchen und Picasso“, 2002, S. 195f.

Arbeiten

im Museum/Archiv

- Dessin „Grafik“, Kollektion „Künstler Tapeten“, in: Tapetenfabrik Gebr. Rasch GmbH & Co. KG, Musterbuch „Rasch. Bauhaus – Künstler – Kleinmuster – Lotura“, 1958/59, Archiv DTM, Inv. Nr. NNMB 448

Eva Mause

Arbeiten

Originalproben und Abbildungen in der Literatur

- Dessin „Duktus“, Kollektion „Werkkunst Krefeld“, Rheinische Tapetenfabrik, Bonn-Beuel, in: Die Kunst und das schöne Heim, 53. Jg., 1954, Heft 2, S. 70-73.
- Dessin „Medium“, Kollektion „Werkkunst Krefeld“, Rheinische Tapetenfabrik, Bonn-Beuel, in: Tapeten Zeitung 1953, Heft 21, S. 19.

Anneliese (Anni, Anny) May (verh. Schmid, verh. Schedler) in Kupferoth

Textil- und Tapetenentwerferin

geboren am 29. April 1894 in München

gestorben am 21. April 1984 in Sala Capriasca (Lugano)

- Studium an der Kunstgewerbeschule München
- 1931 Heirat mit dem Münchner Grafiker und Akademieprofessor Eugen Julius Schmid
- 1946 zweite Heirat mit dem Basler Kaufmann Robert Schedler
- Ende der 1920er Jahre Entwürfe für die Vereinigten Werkstätten und die Deutschen Werkstätten, u. a. Tapeten der Kollektion „Neue Deutsche

Künstlertapeten", die von den Deutschen Werkstätten und der Firma Erismann, Breisach, herausgegeben wurden

- Tätigkeit für die Pausa AG, Mössingen; nach dem Verkauf der Firma zog sie mit den jüdischen Besitzern nach England und arbeitete dort in deren neu gegründeter Firma
- seit 1939 in der Schweiz
- Entwerferin und Fabrikationsleiterin für die Firma Meier-Wepfer (heute Rohmer) in Balgach (Kanton Appenzell)
- 1949 Übersiedlung nach Lugano
- Tätigkeit für die Firma Intes, Tesserete, und die Pausa AG

Literatur/Quellen

- Wichmann: Aufbruch zum neuen Wohnen, 1978, S. 381.
- Oman/Hamilton: Wallpapers, 1982, S. 366.
- Wichmann: Von Morris bis Memphis, 1990, S. 445f.
- Beder: „Zwischen Blümchen und Picasso“, 2002, S. 196.

Maria May

Entwerferin für Textilien, Wandmalerei, Mosaik und Plakate

geboren am 24. September 1900 in Berlin

gestorben am 28. Oktober 1968 ebd.

- 1921 Staatsexamen als Kunsterzieherin
- Studium an der Staatlichen Kunstschule in Berlin
- seit 1922 Lehrtätigkeit an der privaten Kunst- und Gewerbeschule Reimann in Berlin; bis 1931 künstlerische Leitung der dortigen Textilwerkstätten; Aufbau einer Klasse für Entwurf und dekorative Malerei (u. a. Stoffdruckmuster, bemalte Wandschirme, Unter-Glasmalerei)
- Ende der 1920er Jahre wurden so genannte „May-Stoffe“, die an der Reimannschule entwickelt worden waren, zu einer eigenen Marke
- Zusammenarbeit mit der I.G. Farbenindustrie; dadurch farbtechnische Neuerungen in ihrer Textilklasse angewendet
- seit 1926 „May-Stoffe“ für die Vereinigten Werkstätten
- Spritzdekorstoffe für die Vereinigten Werkstätten
- 1928 Ausstellung ihrer Arbeiten im Grassi-Museum Leipzig
- seit 1930 May-Tapeten-Kollektion für Rasch, Bramsche
- Mosaik für den Dampfer „Bremen“ und Wandbild für die Deutsche Bauausstellung 1931 in Berlin
- seit 1931 künstlerische Leiterin der Christian Dierig AG in Langenbielau, Schlesien, ab 1945 für die Heinrich Habig AG, die F. H. Hammersen AG u. a.
- 1935 gemeinsam mit Fritz August Breuhaus Ausstattung des Zeppelins „Hindenburg“
- 1937 Konzept für die Gründung einer „Reichs-Mode-Akademie“ in Berlin; Entwürfe für deutsche Textilunternehmen
- 1944 Übersiedlung nach Wilster in Schleswig-Holstein
- seit 1950 „Künstler Tapeten“ für Rasch
- 1946-55 Leiterin der Klasse für Textilentwurf und Stoffdruck an der Landeskunstschule Hamburg, Professur

- Kollektionen für die Textilunternehmen Heinrich Habig AG, Herdecke, Schlieker und v. Baum, Wuppertal, und die Vereinigten Seidenwebereien, Krefeld
- seit 1955 Direktorin der Hamburger Meisterschule für Mode (später Hochschule für Gestaltung)
- 1962 Pensionierung; Rückkehr nach Berlin

Literatur/Quellen

- Rullmann: Handbuch der Tapete, 1958, S. 156.
- Oman/Hamilton: Wallpaper, 1982, S. 366f.
- Wichmann: Von Morris bis Memphis, 1990, S. 446.
- Spilker: Das Herz einer Tapetenfabrik schlägt im Atelier, 1998, S. 160.
- Thümmler: Signale für den Blick nach vorn, 1998, S. 148.
- Beder: „Zwischen Blümchen und Picasso“, 2002, S. 71f. und 196ff.
- Pevsner: Geheimreport Deutsches Design, 2012, S. 307.
- Thieme-Becker-Vollmer, Abschnitt Ma-Me, S. 576.

Arbeiten

im Museum/Archiv

- Dessin „Christliche Seefahrt“, Kollektion „Künstler Tapeten“, Rasch, Bramsche, 1949, Firmenarchiv Tapetenfabrik Gebr. Rasch GmbH & Co. KG, Bramsche
- Dessin „Christliche Seefahrt“, Kollektion „Künstler Tapeten“, Rasch, Bramsche, 1949, Victoria & Albert Museum, London, Inv. Nr. E.969-1978
- Dessin o. T., Kollektion „Künstler Tapeten“, Rasch, Bramsche, Sammlung DTM, Inv. Nr. 11033

Originalproben und Abbildungen in der Literatur

- Dessins o. T., Kollektion „Künstler Tapeten“, Rasch, Bramsche, in: Tapeten Zeitung, 60. Jg., 1951, Heft 9, S. 7.
- Dessins o. T., Kollektion „Künstler Tapeten“, Rasch, Bramsche, 1952, in: Tapeten Zeitung, 61. Jg., 1952, Heft 22, S. 16.

Walter Mellmann

Bildhauer, Schriftkünstler und Holzschneider

geboren am 17. September 1910 in Osnabrück
gestorben 2001 ebd.

- Studium bei Hein Minkenbergr und Maria Eulenbruch
- bei Anton Wendling an der Werkschule in Aachen
- Arbeiten für verschiedene Kirchen; Illustrationen zur Heiligenlegende
- Dessins für Rasch, Bramsche

Literatur/Quellen

- Thieme-Becker-Vollmer, Abschnitt Ma-Me, S. 587.

Arbeiten

im Museum/Archiv

- Dessin „Waldtraum“, in: Musterbuch „Rasch Künstler Tapeten 1954. Mit einem Anhang Bauhaus Tapeten und Rasch Kleinmuster“, Bramsche, 1954, Sammlung DTM, Inv. Nr. NNMB 459

Originalproben und Abbildungen in der Literatur

- Dessins o. T., Kollektion „Künstler Tapeten“, 1952, in: Tapeten Zeitung, 61. Jg., 1952, Heft 22, S. 16.

Ernst Meyer, Einbeck

Musterzeichner

Literatur/Quellen

- Tapeten Zeitung, 61. Jg., 1952, Heft 6, S. 11.
- Rullmann: Handbuch der Tapete, 1958, S. 156.

Léna Meyer-Bergner (geborene Helene Bergner)

Textilentwerferin

geboren am 25. November 1906 in Coburg

gestorben am 23. Januar 1981 in Bad Soden (Taunus)

- seit 1926 Studium der Weberei am Bauhaus Dessau; seit 1927 außerdem in der Reklamewerkstatt ebd.
- seit 1929 leitete sie die Färberei des Bauhauses
- 1929/30 Gesellenprüfung in Glauchau; im Oktober 1930 Bauhaus Diplom
- 1931-36 in Moskau; Heirat mit Hannes Meyer; Textilentwürfe für russische Unternehmen
- 1936-39 in der Schweiz; gestaltete und fertigte Knüpft Teppiche
- 1939-49 im Mexiko
- in den 1950er Jahren Tätigkeit für Rasch, Bramsche
- Verwaltete den Nachlass ihres Mannes

Literatur/Quellen

- Tapeten Zeitung, 62. Jg., 1953, Heft 21, S. 15f.
- Homepage der Bauhaus-Universität Weimar, Universitätsarchiv: <http://www.uni-weimar.de/de/universitaet/struktur/zentrale-einrichtungen/archiv-der-moderne-universitaetsarchiv/personenregister/meyer-bergner-lena/> (Stand: 1.6.2014)

Arbeiten

im Museum/Archiv

- Dessin o. T., in: Musterbuch „Rasch Künstler Tapeten 1954. Mit einem Anhang Bauhaus Tapeten und Rasch Kleinmuster“, Bramsche, 1954, Sammlung DTM, Inv. Nr. NNMB 459

Helga Meyer-Kiel (geb. Meyer)

Modezeichnerin, Textil- und Tapetenentwerferin

- Besuch der Werkkunstschule Bielefeld, dort Studium in Modezeichnen, Textil- und Tapetenentwurf
- 1954 erstes Engagement bei Rasch, Bramsche
- 1958 beteiligt an den Kollektionen „Künstler Tapeten“ und „Studio“ für Rasch

Literatur/Quellen

- Tapeten Zeitung, 66. Jg., 1957, Heft 22, S. 16 und S. 40f.

Arbeiten

im Museum/Archiv

- Dessin „Rinteln“, „Geflecht“ und „Statik“, Kollektion „Künstler Tapeten“, in: Tapetenfabrik Gebr. Rasch GmbH & Co. KG, Musterbuch „Rasch. Bauhaus – Künstler – Kleinmuster – Lotura“, 1958/59, Archiv DTM, Inv. Nr. NNMB 448

Originalproben und Abbildungen in der Literatur

- Dessin „Borkum“, Kollektion „Künstler Tapeten“, Rasch, Bramsche, 1956/57, in: Tapeten Zeitung, 66. Jg., 1957, H. 22, S. 16.
- Dessin „Domus“, „Gigant“, „Geflecht“ und „Rinteln“. Kollektion „Künstler Tapeten“, Rasch, Bramsche, 1958, in: Tapeten Zeitung, 66. Jg., 1957, Heft 22, S. 40f.

Bridget Mitchell (Mitchell-Arnthal)

Malerin und Zeichnerin

geboren in München

- in Italien und der Schweiz aufgewachsen
- Autodidaktin
- 1947 Wiederaufnahme der künstlerischen Arbeit in Frankreich und England
- 1950 Aufenthalt in Japan; dadurch künstlerisch beeinflusst; im selben Jahr Ausstellung im „American education center“ in Yokohama
- 1951 Ausstellung in einer privaten Galerie in Tokio; Rückkehr in die Schweiz
- 1953-55 Ausstellungen in Ascona, Zürich, München, Wien und New York
- 1956 an der Ausstellung „Künstlerisches Schaffen – Industrielles Gestalten“ im Städtischen Museum Osnabrück beteiligt

Literatur/Quellen

- Borchers: Künstlerisches Schaffen, 1956.
- Kieselbach: Rasch-Buch, 1998.
- Thieme-Becker-Vollmer, Abschnitt Mj-My, S. 427.

Arbeiten

im Museum/Archiv

- Dessin „Como“, Kollektion „Künstler Tapeten“, Rasch, Bramsche, 1955, Firmenarchiv Tapetenfabrik Gebr. Rasch GmbH & Co. KG, Bramsche
- Dessin „Como 1“, Kollektion „Künstler Tapeten“, Rasch, Bramsche, 1956, Firmenarchiv Tapetenfabrik Gebr. Rasch GmbH & Co. KG, Bramsche

Anette Mohrmann

Arbeiten

Originalproben und Abbildungen in der Literatur

- Dessin „Tüll“, Kollektion „Werkkunst Krefeld“, Rheinische Tapetenfabrik, Bonn-Beuel, in: Tapeten Zeitung, 62. Jg., 1953, Heft 21, S. 17f.

Christiaan de Moor

holländischer Maler, Glasmaler und Entwerfer

geboren am 5. Februar 1899 in Rotterdam

gestorben 1981

- Studium an den Akademien in Rotterdam und Paris
- Studienaufenthalte in Italien, Dresden und Prag
- tätig als Porträt-, Landschafts-, Wand- und Glasmaler; fertigte und entwarf außerdem Mosaik, Keramiken, Bildteppiche und Briefmarken
- Medaillen in Mailand und Paris
- Professor und Sekretär der Freien Akademie in Den Haag
- Wandteppiche im Deputiertenpalast in Haarlem und im Stadthaus Leiden, dort auch Glasfenster; außerdem Backsteinmosaik in Tilburg, Wandmalereien im Gerichtshof und Gymnasium in Den Haag
- Arbeiten in Museen in Den Haag und Amsterdam
- Künstlerischer Berater des Niederländischen Postministeriums und der Niederländischen Luftfahrtgesellschaft KLM
- 1956 beteiligt an der Ausstellung „Künstlerisches Schaffen – Industrielles Gestalten“ im Städtischen Museum Osnabrück

Literatur/Quellen

- Tapeten Zeitung, 65. Jg. 1956, Heft 14, S. 6-10.
- Borchers: Künstlerisches Schaffen, 1956.
- Christiaan de Moor. Reteningen en gouaches, Ausst.-Kat. Museum Boymanns, Rotterdam 1970.
- Kieselbach: Rasch-Buch, 1998.
- Thieme-Becker-Vollmer, Abschnitt Mj-My, S. 387.

Arbeiten

im Museum/Archiv

- Entwurf und Tapete „Holland“, Kollektion „Künstler Tapeten“, Rasch, Bramsche, 1953/54, Firmenarchiv Tapetenfabrik Gebr. Rasch GmbH & Co. KG, Bramsche

Bruno Müller-Linow

Maler und Grafiker

geboren am 31. Juli 1909 in Pasewalk, Pommern

gestorben am 18. März 1997 in Hochscheid

- Ausbildung an der Kunstschule Berlin bei Willy Jäckel und Bernhard Hasler
- 1942 Stipendium an der Preußischen Akademie der Künste in Rom
- leitete eine Grafikklassse an der Kunstschule Braunschweig
- seit 1956 Professur an der Technische Hochschule Darmstadt

Literatur/Quellen

- Thieme-Becker-Vollmer, Abschnitt Mj-My, S. 409.

Arbeiten

im Museum/Archiv

- Dessin „Internationale Grußtapete“, Norddeutsche Tapetenfabrik Hölscher & Breimer, Langenhagen, Sammlung DTM, Inv. Nr. 7072

Bruno Munari

italienischer Maler, Bildhauer, Grafiker, Entwerfer, Kinderbuchautor und Publizist

geboren am 24. Oktober 1907 in Mailand

gestorben am 30. September 1998 ebd.

- 1924 Studium am Technischen Institut in Neapel
- ab 1927 Arbeit als Maler und Bildhauer in Mailand und Rom
- seit 1926 Mitglied der italienischen Futuristengruppe
- 1927 Teilnahme an der Ausstellung „Secondo Futurismo“
- verfasste verschiedene Kinderbücher, Herausgeber von Mondadori in Italien
- Spielzeugentwürfe für Pirelli
- bewegliche Bilder in Eisen und Aluminium für Musterausstellung in Mailand im Auftrag der Motta-Gesellschaft
- Entwurf eines neuen Brunnentyps mit Wassergefälle auf schiefen Ebenen für die Biennale in Venedig
- 1945 Stuhl „Singer, Modell 5000“
- schuf u. a. den Tischtaschenrechner „Danese Cubo“ und die Hänge- und Standleuchte „Falkland“
- Mitglied des Prüfungsausschusses der Mailänder Triennale
- beteiligt an der Kollektion 1956/57 für Rasch, Bramsche
- 1956 beteiligt an der Ausstellung „Künstlerisches Schaffen – Industrielles Gestalten“ im Städtischen Museum Osnabrück
- 1957 Goldmedaille auf der Mailänder Triennale

Literatur/Quellen

- Tapeten Zeitung, 64. Jg., 1955, Heft 21, S. 36f.; 65. Jg. 1956, Heft 14, S. 6-10.
- Borchers: Künstlerisches Schaffen, 1956.
- Thümmler: Signale für den Blick nach vorn, 1998, S. 155.
- Gloria Bianchino und Mariapia Branchi: Bruno Munari: Il disegno, il design, Ausst. CSAC dell'Università di Parma, Salone delle Scuderie in Pilotta, Parma, Mantova 2008.
- Miroslav Hájek und Luca Zaffarano: Bruno Munari. My futurist past, Ausst. Estorick Collection of Modern Italian Art, London, Cinisello Balsamo (Mailand) 2012.
- Thieme-Becker-Vollmer, Abschnitt Mj-My, S. 413.

Arbeiten

im Museum/Archiv

- Dessin „304“, Kollektion „Kleinmuster“, Rasch, Bramsche, 1955, Firmenarchiv Tapetenfabrik Gebr. Rasch GmbH & Co. KG, Bramsche

Atelier Albert Neumann, Einbeck

Musteratelier

Literatur/Quellen

- Tapeten Zeitung, 1952, Heft 6, S. 11.
- Rullmann: Handbuch der Tapete, 1958, S. 156.

Fritz Nuss

Bildhauer und Medailleur

geboren am 24. Mai 1907 in Göppingen

gestorben am 3. März 1999 in Weinstadt-Strümpfelbach

- 1922-26 Lehre als Ziseleur
- 1926-27 an der Staatlichen Fachschule für Edelmetallgewerbe in Schwäbisch Gmünd bei Albert Holl
- 1927-33 Studium an der Akademie der Bildenden Künste in München bei Hermann Hahn und in Stuttgart bei Ludwig Habich
- seit 1928 Mitglied im Künstlerbund Baden-Württemberg und in der Stuttgarter Sezession; Teilnahme an Ausstellungen
- 1933-35 sowie 1938-41 in Aalen ansässig; freischaffende Tätigkeit
- 1935-38 Assistent von Ludwig Habich an der Akademie der Bildenden Künste in Stuttgart
- 1941 leitete er die Bildhauerklasse an der Akademie der Bildenden Künste in Stuttgart
- 1942 Berufung an die Breslauer Akademie, Professorentitel
- 1943-52 freischaffende Tätigkeit in Weinstadt-Strümpfelbach
- 1952-72 leitete er die Klasse für plastisches Gestalten an der Fachhochschule für Gestaltung in Schwäbisch Gmünd
- seit 1972 freischaffende Tätigkeit in Weinstadt-Strümpfelbach
- zahlreiche Auszeichnungen und öffentliche Aufträge

Literatur/Quellen

- Galerie Schlichtenmaier und Stadt Aalen (Hrsg.): Fritz Nuss, Ausst. Rathaus Aalen/Galerie Schlichtenmaier, Schloß Dätzingen, Grafenau/Aalen 1987.
- Rainer Albert und Franz Machauer: Fritz Nuss. Medaillen II, Speyer 2007.
- Thieme-Becker-Vollmer, Abschnitt N, S. 257.

Arbeiten

Originalproben und Abbildungen in der Literatur

- Dessin o. T., Kollektion „Künstler Tapeten“, Rasch, Bramsche, in: Tapeten Zeitung, 61. Jg., 1952, Heft 8, S. 11.
- Dessin „Sternbilder“, Rasch, Bramsche, in: „Sommerwind“ – in Bramsche geboren, in: Freie Presse Bersenbrück, 27.10.1951, Firmenarchiv Tapetenfabrik Gebr. Rasch GmbH & Co. KG, Bramsche

Ernst Oberhott, Wuppertal-Vohwinkel

Musterzeichner

Literatur/Quellen

- Rullmann: Handbuch der Tapete, 1958, S. 156.

Werkkunstschule Offenbach

- beteiligt an der Kollektion 1956/57 von Flammersheim & Steinmann, Köln

Literatur/Quellen

- Tapeten Zeitung, 64. Jg., 1955, Heft 20, S. 5.

Laxman Pai

indischer Maler

geboren am 21. Januar 1926 in Margao, Goa, Indien

- 1943-47 künstlerische Ausbildung an der Sir J. J. School of art in Mumbai
- Studienreisen nach Spanien und Italien
- 1951-61 in Paris
- beteiligt an der Kollektion „Studio“ für Rasch, Bramsche
- zahlreiche internationale Ausstellungen

Literatur/Quellen

- Tapeten Zeitung, 67. Jg., 1958, Heft 19, S. 32f.
- Thieme-Becker-Vollmer, Abschnitt Pa-Pid, S. 437.
- Homepage von Laxman Pai: <http://laxmanpai.com/default.asp> (Stand: 1.6.2014)

Atelier Pfeifer, Krefeld⁶⁷⁸

Musteratelier

Arbeiten

Originalproben und Abbildungen in der Literatur

- Dessin „8489“, Rheinische Tapetenfabrik, Bonn-Beuel, in: Tapeten Zeitung, 66. Jg., 1957, Heft 23, S. 1.

Atelier Ph. Pfeiffer, Krefeld (vgl. Atelier Pfeifer)

Arbeiten

Originalproben und Abbildungen in der Literatur

- Dessin „8488“, Rheinische Tapetenfabrik, Bonn-Beuel, in: Tapeten Zeitung, 67. Jg., 1958, Heft 17, S. 1.
- Dessin „3322“, Tapetenfabrik Mohr & Co., Wuppertal-Vohwinkel, 1960/61, in: Olligs: Tapeten, Bd. 3, 1969, S. 298.

Philipp Peiter, Krefeld (vgl. Atelier Pfeifer)

Literatur/Quellen

- Rullmann: Handbuch der Tapete, 1958, S. 156.

Arbeiten

Originalproben und Abbildungen in der Literatur

- Dessin o. T., in: Tapeten Zeitung, 65. Jg., 1956, Heft 19, S. 19.

Raymond Peynet

französischer Maler und Grafiker

geboren am 16. November 1908 in Paris

gestorben am 14. Januar 1999 in Mougins

⁶⁷⁸ Möglicherweise identisch mit dem Atelier Pfeiffer bzw. Peiter.

- Besuch einer Kunstschule
- Arbeit als Illustrator für Zeitungen, gestaltet Kataloge
- erste Erfolge mit Illustrationen für Kinderbücher
- einer der bekanntesten französischen Zeichner durch das von ihm 1942 geschaffene Liebespaar, das auf Briefmarken, Porzellan, Glas, Stoffen und Tapeten vermarktet wurde
- 1954 ausgezeichnet mit dem „Prix de la Qualité Française“
- schuf Formen für Keramik, Porzellan und Glas
- Porzellane für Rosenthal
- Figurin-Tapete in der Kollektion 1958/59 für Rasch, Bramsche
- in Frankreich und Japan wurden ihm jeweils zwei Museen gewidmet

Literatur/Quellen

- Tapeten Zeitung, 66. Jg., 1957, Heft 20, S. 32f.; 66. Jg., 1957, H. 22, S. 16
- Designer-Galerie, in: Tapeten heute. Die Leistung, 11. Jg., [1961], Heft 87, S. 17-20, hier S. 20.
- Künstler + Tapete, 1962, Archiv DTM, o. p.
- Kölner Werkschulen: Kunst und Tapete, 1959, o. p.
- Bernard Jacqué: Papiers Peints du XXe Siècle, Ausst. Musée du Papier Peint, Rixheim 2004, S. 36.
- Thieme-Becker-Vollmer, Abschnitt Pa-Pid, S. 475.

Arbeiten

im Museum/Archiv

- Dessin „Amor“, Kollektion „Künstler Tapeten“, Rasch, Bramsche, 1958, Firmenarchiv Tapetenfabrik Gebr. Rasch GmbH & Co. KG, Bramsche
- Dessin „Amor“, Kollektion „Künstler Tapeten“, Rasch, Bramsche, 1958, Musée du Papier Peint, Rixheim, Inv. Nr. 996 PP 7-10

Originalproben und Abbildungen in der Literatur

- Dessin „Amor 2“, in: Rasch: „Wir leben zwischen Wänden“, 1960/61, Sammlung DTM, o. p.

Charlott Pfauder, Hamburg

Musterzeichnerin

- Tätigkeit bei Maria May in Hamburg
- neben Tapeten auch Entwürfe für Plastikfolien und Dekorationsstoffe

Literatur/Quellen

- Tapeten Zeitung, 63. Jg., 1954, Heft 20, S. 8.

August Pfundt, München

Musterzeichner

Literatur/Quellen

- Tapeten Zeitung, 65. Jg., 1956, Heft 19, S. 19.
- Rullmann: Handbuch der Tapete, 1958, S. 156.

Rainer Piltz, Berlin-Halensee

Musterzeichner

- 1953 Umzug des Ateliers von Ostberlin in die Westzone; stand nun der westdeutschen Tapetenindustrie wieder voll zur Verfügung

Literatur/Quellen

- Tapeten Zeitung, 62. Jg., 1953, Heft 15, S. 36; 65. Jg., 1956, Heft 19, S. 19.
- Rullmann: Handbuch der Tapete, 1958, S. 156.

Rudolf Piltz, Dresden

Musterzeichner

Literatur/Quellen

- Tapeten Zeitung, 61. Jg., 1952, Heft 6, S. 11.

Herbert Pridöhl

Grafiker und Buchillustrator

- vor dem Zweiten Weltkrieg Lehramt an der Hochschule für Bildende Künste in Berlin
- während des Zweiten Weltkrieges in Russland schwer verwundet; seitdem zeichnete er mit der linken Hand
- seit 1945 freiberuflicher Maler und Illustrator
- Studienreisen in Europa und Südamerika
- in der zweiten Hälfte der 1950er Jahre Entwürfe für die Göppinger Kaliko- und Kunstlederwerke und die Tapetenfabrik Rasch

Literatur/Quellen

- Tapeten heute. Die Leistung, 11. Jg., [1961], Heft 87, S. 20.
- Magnum, Heft 23, April 1959, S. 59.
- Kieselbach: Rasch-Buch, 1998.

Arbeiten

im Museum/Archiv

- Dessin „Westindien“, Kollektion „Künstler Tapeten“, Rasch, Bramsche, 1958, Firmenarchiv Tapetenfabrik Gebr. Rasch GmbH & Co. KG, Bramsche

Originalproben und Abbildungen in der Literatur

- Tapeten Zeitung, 68. Jg., 1959, Heft 7, S. 40f.

Kunstgewerbliche Werkstätten Raabe, Einbeck

Musteratelier

- zunächst geleitet durch Heinrich Raabe
- nach dessen Tod 1930 führten seine Erben das Unternehmen weiter
- 1937 übernahm Heinrich Raabes Tochter Hella das Atelier; gemeinsam mit ihrem Mann, dem Musterzeichner Bruno Vogel, baute sie nach dem Zweiten Weltkrieg den Betrieb zusehends weiter aus und gliederte ihm eine Filmdruckschablonen-Abteilung an

- das Atelier nahm in der Branche eine Sonderstellung ein, da hier als einziges Musteratelier in Westdeutschland drei verschiedene Berufszweige unter einem Dach vereint waren: Musterzeichner, Formstecher und Schablonenmacher
- 1955 beschäftigte das Atelier 70 Mitarbeiter
- Entwürfe für die Tapeten-, Textil- und Papierindustrie sowie Herstellung von Druckwalzen und Filmdruckschablonen
- Geschäftsbeziehungen in das In- und Ausland

Literatur/Quellen

- Tapeten Zeitung, 61. Jg., 1952, Heft 6, S. 11; 65. Jg., 1956, Heft 19, S. 19.
- Georg Ernst: Heimatchronik des Kreises Einbeck, Köln 1955, S. 243.
- Rullmann: Handbuch der Tapete, 1958, S. 156.

Guido Rasch

Arbeiten

im Museum/Archiv

- Dessin „Guido“, in: Tapetenfabrik Gebr. Rasch GmbH & Co. KG, Musterbuch „Rasch Künstler Tapeten“, Bramsche, 1950er Jahre, Sammlung DTM, Inv. Nr. NNMB 351

Lilo (Liselotte) Rasch-Nägele

Malerin, Zeichnerin und Grafikerin

geboren am 12. Dezember 1914 in Stuttgart

- 1930 Studium an der Kunstgewerbeschule in Stuttgart bei Friedrich Hermann Ernst Schneider
- verschiedene Auslandsreisen
- Arbeit als freie Grafikerin für Industrie und Verlage
- Entwurf von Figurin-Tapeten
- in den 1950er Jahren Ausstellungen in Stuttgart und München

Literatur/Quellen

- Rullmann: Handbuch der Tapete, 1958, S. 156.
- Tapeten heute. Die Leistung, 11. Jg., [1961], Heft 87, S. 20.
- Thieme-Becker-Vollmer, Abschnitt Ra-Ri, S. 498.

Arbeiten

Originalproben und Abbildungen in der Literatur

- Dessin „66-1“, Marburger Tapetenfabrik, Kirchhain, in: Tapeten Zeitung, 66. Jg., 1957, Heft 22, S. 17.

Ludwig Raubenheimer

Musterzeichner

- Tätigkeit in Pariser Ateliers
- Tätigkeit in der Tapetenfabrik August Schütz in Dessau

- 1907-57 Mitarbeiter in der Tapetenfabrik Strauven, Bonn; zuletzt als künstlerischer Leiter des Ateliers und Prokurist

Literatur/Quellen

- Tapeten Zeitung, 62. Jg., 1953, Heft 21, S. 21; 66. Jg., 1957, Heft 3, S. 25.

Arbeiten

Originalproben und Abbildungen in der Literatur

- Dessin „Conifere“, Handdruck-Kollektion, Strauven, Bonn, in: Tapeten Zeitung, 63. Jg., 1954, Heft 17, S. 25.

Imre Reiner

Schweizer Maler, Grafiker und Illustrator

geboren am 18. August 1900 in Versec, Ungarn

gestorben am 21. August 1987 in Lugano

- seit 1918 Studium an der Staatlichen Bildhauerschule Zalutua und der Kunstgewerbeschule Frankfurt
- seit 1921 Grafik- und Buchdruckstudium in Stuttgart bei Friedrich Hermann Ernst Schneidler
- 1923-25 Grafiker in London, Paris, New York und Chicago
- Meisterschüler bei Friedrich Hermann Ernst Schneidler (bis 1927)
- seit 1931 in Ruvigliana bei Lugano als Maler, Grafiker und Illustrator tätig
- 1934 Studium der alten Buchdruckerkunst in England
- 1930-56 Entwicklung von Schrifttypen, u. a. für die Bauersche Gießerei Berthold, D. Stempel AG und Monotype
- 1956 beteiligt an der Ausstellung „Künstlerisches Schaffen – Industrielles Gestalten“ im Städtischen Museum Osnabrück
- neue Versuche in Holzstichmanier; entwickelte einen eigenen grafischen Stil und eine eigene Handschrift in der Buchgestaltung
- Mitglied der Society of Typographic Art, London
- Aquarelle, Lithografien und Buchillustrationen zu klassischen Themen

Literatur/Quellen

- Tapeten Zeitung, 65. Jg. 1956, Heft 14, S. 6-10.
- Borchers: Künstlerisches Schaffen, 1956.
- Ottavio Besomi: Imre Reiner, Bellinzona 1984.
- Kieselbach: Rasch-Buch, 1998.
- Schriften des Klingspor-Museums: Online-Ressource: [http://www.klingspor-museum.de/KlingsporKuenstler/Schriftdesigner/Reiner/Imre Reiner.pdf](http://www.klingspor-museum.de/KlingsporKuenstler/Schriftdesigner/Reiner/Imre%20Reiner.pdf)

Arbeiten

im Museum/Archiv

- Dessins o. T., in: Tapetenfabrik Gebr. Rasch GmbH & Co. KG, Musterkarte „Bauhaus – Kleinmuster – Künstler – Lotura“, Bramsche, 1956/57, Sammlung DTM, Inv. Nr. NNMB 453
- Dessin „Basel“, „Lugano“ und „Flora“, in: Tapetenfabrik Gebr. Rasch GmbH & Co. KG, Musterbuch „Rasch Künstler Tapeten“, Bramsche, 1950er Jahre, Sammlung DTM, Inv. Nr. NNMB 351
- Entwurf und Tapete „Basel (657/55)“, Kollektion „Künstler Tapeten“, Rasch, Bramsche, 1956, Firmenarchiv Tapetenfabrik Gebr. Rasch GmbH & Co. KG, Bramsche

- Dessin „Flora 1“, Kollektion „Künstler Tapeten“, Rasch, Bramsche, 1956, Firmenarchiv Tapetenfabrik Gebr. Rasch GmbH & Co. KG, Bramsche

Klaus Riedel, Bielefeld

Musteratelier

Literatur/Quellen

- Tapeten Zeitung, 65. Jg., 1956, Heft 19, S. 19.
- Rullmann: Handbuch der Tapete, 1958, S. 156.

Richard Riemerschmid

Architekt, Innenarchitekt, Entwerfer und Maler

geboren am 26. Juni 1868 im München

gestorben am 13. April 1957 ebd.

- 1888-90 Studium an der Akademie in München
- ab 1895 erste Möbelentwürfe
- 1897 Gestaltung eines Raumes auf der VII. Kunstausstellung im Glaspalast, München
- 1898 Gründungsmitglied der Vereinigten Werkstätten für Kunst im Handwerk
- erste Tapetenentwürfe um 1900
- 1900 Goldmedaille auf der Pariser Weltausstellung für eine Raumausstattung
- 1907 Mitbegründer des Deutschen Werkbundes; 1921-26 Vorsitzender
- 1909 Planung für die Gartenstadt Dresden-Hellerau
- Leiter des kunstgewerblichen Meisterkurses an der Kunstgewerbeschule Nürnberg
- 1913-24 Leiter der Kunstgewerbeschule München
- 1926-31 Direktor der Kölner Werkschulen
- Tätigkeit als freier Architekt und Entwerfer
- bis 1957 Zusammenarbeit mit der Firma Erismann, Breisach

Literatur/Quellen

- Tapeten Zeitung, 62. Jg., 1953, Heft 21, S. 17; 64. Jg., 1955, Heft 21, S. 20f.
- Beder: „Zwischen Blümchen und Picasso“, 2002, S. 200.
- Thieme-Becker-Vollmer, Abschnitt Ra-Ri, S. 360 und S. 484f.

Arbeiten

im Museum/Archiv

- Dessins o. T., in: Tapetenfabrik Erismann & Cie. GmbH, Musterbuch „EB. NDK-Tapeten. Neue Deutsche Künstlertapeten“, Breisach, 1953/54, Firmenarchiv Tapetenfabrik Erismann & Cie. GmbH, Breisach
- Dessins o. T., in: Tapetenfabrik Erismann & Cie. GmbH, Musterbuch „NDK Kollektion“, Breisach, 1954/55, Sammlung DTM, Inv. Nr. 11032
- Dessins o. T., in: Tapetenfabrik Erismann & Cie. GmbH, Musterbuch „NDK-Tapeten schlicht“, Breisach, 1956/57, Firmenarchiv Tapetenfabrik Erismann & Cie. GmbH, Breisach
- Dessins o. T., in: Tapetenfabrik Erismann & Cie. GmbH, Musterbuch „NDK-Tapeten Immuna abwaschbar“, Breisach, 1957-59, Firmenarchiv Tapetenfabrik Erismann & Cie. GmbH, Breisach

Erich Rudolph

Kolorist und Musterzeichner

- 1930-35 Lehre in Atelier Pilz in Dresden, dem damals größten deutschen Atelier für Tapeten- und Stoffentwürfe
- 1936-38 Entwerfer im Atelier Eberl in Dresden
- 1938-46 Militärzeit
- 1945 Fachlehrer für Malen und Zeichnen an der Porzellanmanufaktur Dresden
- 1947 übernahm er Eberls Atelier nach dessen Tod; in der Nachkriegszeit entstanden kaum Entwürfe, sondern Keramik und freie Malerei
- gleichzeitig unterrichtete er an der Berufs- und Volkshochschule in Dresden
- 1950-52 Kolorist für Langhammer in Leipzig
- im Oktober 1953 kam er zu Rasch, Bramsche
- bis 1982 leitender Kolorist bei Rasch
- in den 1950er und 1960er Jahren auch Kolorierungen für Scandia-Kollektionen in Dänemark (Rasch war an der Firma beteiligt); außerdem Kolorierungen für die schwedische Fabrik Engblad & Co.
- 1982 ging er in den Ruhestand; er blieb Berater und freier Mitarbeiter von Rasch

Literatur/Quellen

- Tapeten Zeitung, 67. Jg., 1958, Heft 23, S. 11ff.
- Porträt Erich Rudolph, in: Joachim Meilchen, rasch report 16, hrsg. von der Tapetenfabrik Gebr. Rasch & Co., Bramsche [1982], Archiv DTM, Bestand: Rasch.
- Spilker: Das Herz einer Tapetenfabrik schlägt im Atelier, 1998, S. 160 und 162.

Irmgard Runge

- beteiligt an der Kollektion „Studio“ für Rasch, Bramsche

Literatur/Quellen

- Tapeten Zeitung, 67. Jg., 1958, Heft 19, S. 32f.

Adolf Sachs, Bad Homburg

Musteratelier

- seit 1931 selbstständiger Entwerfer
- Atelier in Bad Homburg vor der Höhe
- Tapeten-, Stoffdruck und Teppichmuster für Deutschland, England, Frankreich, Belgien, Holland, Dänemark, Schweden und die Schweiz
- neben naturalistischen floralen Motiven auch abstrakte Dessins

Literatur/Quellen

- Rullmann: Handbuch der Tapete, 1958, S. 156.
- Tapeten Zeitung, 69. Jg., 1960, Heft 7, S. 12f.

Arbeiten

Originalproben und Abbildungen in der Literatur

- Dessin „470-1“, Marburger Tapetenfabrik, Kirchhain, in: Tapeten Zeitung, 66. Jg., 1957, Heft 22, S. 17.
- Dessin „1184“, Hermann Faßbender, Bad Godesberg, in: Tapeten Zeitung, 67. Jg., 1958, Heft 2, S. 18.
- Dessins o. T., Rheinische Tapetenfabrik, Bonn-Beuel, in: Tapeten Zeitung, 69. Jg., 1960, Heft 7, S. 12f.

Wilhelm Sachs, Mühlheim an der Ruhr

Musteratelier

- arbeitete seit der Währungsreform wieder in vollem Umfang
- vor dem Krieg in Plauen ansässig
- arbeitete nicht auf Vorrat; nur wenige Mitarbeiter; setzte auf Kontakte mit Auftraggebern
- beteiligt an der Kollektion „Studio“ für Rasch, Bramsche

Literatur/Quellen

- Tapeten Zeitung, 62. Jg., 1953, Heft 21, S. 28; 65. Jg., 1956, Heft 19, S. 19; 67. Jg., 1958, Heft 19, S. 32f.
- Rullmann: Handbuch der Tapete, 1958, S. 156.

Arbeiten

Originalproben und Abbildungen in der Literatur

- Dessin „Façon“, Kollektion „Künstler Tapete“, Rasch, Bramsche, 1958/59, in: Tapeten Zeitung, 67. Jg., 1958, Heft 10, S. 11.

Astrid Sampe(-Hultberg)

schwedische Designerin

geboren am 27. Mai 1909 in Stockholm

gestorben am 1. Januar 2002 ebd.

- Studium in Stockholm an der Konstfackskolan und in London am Royal College of Art
- 1935 erste Textilentwürfe für die Stockholmer Niederlassung der Nordiska Kompaniet
- 1937 Leiterin des Entwurfsateliers der Nordiska Kompaniet, Skandinaviens größtem Einrichtungshaus (bis 1971)
- 1938 zeitweilig in England tätig
- 1948 entwarf sie Textilien für Knoll International New York
- wurde bei Nordiska Kompaniet Mitglied der Geschäftsleitung
- beteiligt an der Gestaltung der Skandinavien Kollektion der Göttinger Plastics
- beteiligt an der Rasch-Kollektion „Künstler Tapeten“
- Entwürfe für Stoffe, Plastikfolien und Tapeten
- Ehrenmitglied der Royal Society of Art
- Grand Prix der Mailänder Triennale und Gregor-Paulsson-Medaille des Schwedischen Werkbundes

Literatur/Quellen

- Tapeten Zeitung, 66. Jg., 1957, Heft 4, S. 10f.; 68. Jg., 1959, Heft 21, Anzeige Rasch, o. p.
- Tapeten heute. Die Leistung, 11. Jg., [1961], Heft 87, S. 20.
- Jackson: Twentieth-century pattern design, 2007, S. 170.
- Thieme-Becker-Vollmer, Abschnitt Hog-Hy, S. 399.

Arbeiten

Originalproben und Abbildungen in der Literatur

- Dessin „Matte“, Norddeutsche Tapetenfabrik Hölscher & Breimer, Langenhagen, in: Tapeten Zeitung, 68. Jg., 1959, Heft 21, S. 31.

Hubert Schaffmeister

- an den Kölner Werkschulen, Klasse Dekorative Malerei
- 1959 beteiligt an der Ausstellung „Kunst und Tapete“ in Köln

Literatur/Quellen

- Kölner Werkschulen: Kunst und Tapete, 1959, o. p.

Hinnerk (Gerhard Hermann Heinrich) Scheper

Maler, Farbgestalter und Fotograf

geboren am 6. September 1897 in Wulften, Osnabrück

gestorben am 5. Februar 1957 in Berlin

- Malerlehre in Badbergen
- 1918-19 an den Kunstgewerbeschulen in Düsseldorf und Bremen
- 1919 als Schüler zu Walter Gropius an das Bauhaus in Weimar; hier Abschluss als Malermeister
- 1922 Heirat mit Lou Berkenkamp
- 1922-25 Tätigkeit als freiberuflicher Farbgestalter
- Leitung der Werkstatt für Wandmalerei am Bauhaus in Dessau
- 1929-31 Aufenthalt in Moskau zum Aufbau einer zentralen Beratungsstelle für Farbgestaltung in der UdSSR und Leitung eines Entwurfbüros
- 1928 Mitwirkung an den ersten Bauhaus-Tapeten für Rasch, Bramsche
- in der Zeit des Nationalsozialismus Verkauf von Fotoserien sowie Farbgestaltungen und Restaurierungen; drei Jahre Kriegsdienst in Deutschland
- nach dem Zweiten Weltkrieg Konservator der Stadt Berlin und Leiter des Amtes für farbliche Gestaltung in der Architektur beim Westberliner Magistrat
- kolorierte die „Bauhaus“-Tapeten für Rasch in den 1930er Jahren und 1949
- 1951-57 Gestaltung der „Bauhaus“-Kollektion für Rasch
- 1957 Berater zur Kollektion „Interbau“ für Rasch anlässlich der gleichnamigen Bauausstellung in Berlin

Literatur/Quellen

- Hinnerk Scheper: Wie die Bauhaus-Tapete entstand, in: werk und zeit. Sonderbeilage. Werkbericht, 4. Jg., 1955, Nr. 2, o. p.
- Tapeten Zeitung, 60. Jg., 1951, Heft 18, S. 11; 60. Jg., 1951, Heft 19, S. 40f.; 66. Jg., 1957, Heft 12, S. 17.
- Spilker: Das Herz einer Tapetenfabrik schlägt im Atelier, 1998, S. 160.
- Thümmler: Signale für den Blick nach vorn, 1998, S. 148.
- Renate Scheper: Vom Bauhaus geprägt: Hinnerk Scheper. Farbgestalter – Fotograf – Denkmalpfleger, Ausst. Im Meisterhaus Muche in Dessau, Bramsche 2007.

Arbeiten

im Museum/Archiv

- Die Musterbücher der „Bauhaus“-Kollektion von Rasch sind im Deutschen Tapetenmuseum in Kassel erhalten

Jo Schiffers-Ehlers

Künstlerin und Entwerferin

- stammt aus Darmstadt
- arbeitete als Innenarchitektin
- lehrte geschmacksbildenden Unterricht an einem Darmstädter Mädchengymnasium
- unterhielt Beziehungen zum Rat für Formgebung und zum Institut für Neue Technische Form, Darmstadt
- verfasste Beiträge für Fachzeitschriften
- arbeitete für verschiedene Firmen

Literatur/Quellen

- Tapeten Zeitung, 68. Jg., 1959, Heft 20, S. 9.

Arbeiten

Originalproben und Abbildungen in der Literatur

- Dessin o. T., Norddeutsche Tapetenfabrik Hölscher & Breimer, Langenhagen, in: Tapeten Zeitung, 65. Jg., 1956, Heft 11, S. 14.

Monika Schmidt

Künstlerin

- beteiligt an der Kollektion „Karte 75“ von Pickhardt + Siebert, Gummersbach

Arbeiten

im Museum/Archiv

- Pickhardt + Siebert, Gummersbach, Musterbuch „Karte 75 finesse“ (ca. 1954), Firmenarchiv ehemalige Rheinische Tapetenfabrik, Bonn-Beuel

Originalproben und Abbildungen in der Literatur

- Dessin „Falter“, Pickhardt + Siebert, Gummersbach, in: Rullmann: Handbuch der Tapete, 1958, S. 100.

Werner Schriefers

Hinterglasmaler und Grafiker

geboren am 23. Mai 1926 in Dülken bei Krefeld

gestorben 2003 in Köln

- 1946-47 Studium am Bauhaus in Weimar bei Georg Muche (1948 dessen Assistent)
- seit 1949 lehrte er an der Werkkunstschule Wuppertal; zeitgleich Tätigkeit für Rasch, Bramsche

Literatur/Quellen

- Christopher Oestereich: Wirtschaftliches Interesse und kulturelle Verantwortung, in: Kieselbach: Rasch-Buch, 1998, S. 190-201, hier S. 194, 200.
- Thieme-Becker-Vollmer, Abschnitt Schmi-Sil, S. 434.

Bernard Schultze

Maler

geboren am 31. Mai 1915 in Schneidemühl (heute Pila, Polen)

gestorben am 14. April 2005 in Köln

- 1935-39 Studium an den Akademien in Berlin und Düsseldorf
- seit 1945 freischaffender Künstler
- Studienreisen durch Westeuropa
- 1948 Übersiedlung nach Frankfurt
- 1952 gründete er mit Karl Otto Götz, Otto Greis und Heinz Kreutz die Künstlergruppe „Quadriga“
- zahlreiche Ausstellungen
- in den 1950er Jahren Tapeten für Rasch, Bramsche

Literatur/Quellen

- The Fine Arts and Design [ca. 1958], Archiv DTM, Bestand: Rasch.
- Thümmler: Signale für den Blick nach vorn, 1998, S. 148, 155.
- Thieme-Becker-Vollmer, Abschnitt Schmo-Sil, S. 443.

Arbeiten

im Museum/Archiv

- Dessin „Kosmos“, Kollektion „Künstler Tapeten“, Rasch, Bramsche, 1958, Firmenarchiv Tapetenfabrik Gebr. Rasch GmbH & Co. KG, Bramsche

Ernst Schumacher

Maler und Grafiker

geboren am 11. Juli 1905 in Mönchengladbach

gestorben 1963 in Berlin

- Studium an der Akademie in Düsseldorf bei Max Stern
- in den 1920er Jahren Reisen nach Holland, Südfrankreich und Unteritalien
- seit 1933 in Berlin
- Mitglied des Künstlerbundes „Das Junge Rheinland“

- seit 1928 Mitglied der Rheinischen Sezession
- 1933 in Paris erste Sonderausstellung im Ausland; in der Folgezeit zahlreiche Ausstellungen
- seit 1947 Professur an der Hochschule für Bildende Künste in Berlin
- 1956 beteiligt an der Ausstellung „Künstlerisches Schaffen – Industrielles Gestalten“ im Städtischen Museum Osnabrück

Literatur/Quellen

- Tapeten Zeitung, 65. Jg. 1956, Heft 14, S. 6-10.
- Borchers: Künstlerisches Schaffen, 1956.
- Thieme-Becker-Vollmer, Abschnitt Schmo-Sil, S. 447.

Hans Schwippert

Architekt

geboren am 25. Juni 1899 in Remscheid

gestorben am 18. Oktober 1973 in Düsseldorf

- Studium der Architektur an den Technischen Hochschulen in Hannover, Darmstadt und Stuttgart
- 1925 im Atelier von Erich Mendelsohn in Berlin, wo er Ludwig Mies van der Rohe kennen lernte
- 1927-34 Lehrtätigkeit an der Kunstgewerbeschule in Aachen; Mitarbeiter von Rudolf Schwarz
- 1934-44 und 1946-61 Lehrtätigkeit an der Technischen Hochschule in Aachen
- Leiter einer Klasse für Baukunst an der Akademie in Düsseldorf; seit 1956 Direktor ebd.
- einer der führenden Architekten des Wiederaufbaus
- 1949 wurde seine rein grafische Prägetapete „Akustik“ für Rasch, Bramsche, auf der Werkbundausstellung „Neue Form“ in Köln gezeigt
- 1950 Vorsitzender des Deutschen Werkbundes; im selben Jahr beteiligt an der Kollektion „Künstler Tapeten“ für Rasch, Bramsche
- 1952 Berufung in den Rat für Formgebung

Literatur/Quellen

- Tapeten Zeitung, 60. Jg., 1951, Heft 9, S. 7.
- Thümmler: Signale für den Blick nach vorn, 1998, S. 148.
- Gerda Breuer, Pia Mingels und Christopher Oestereich (Hrsg.): Hans Schwippert. 1899 1973. Moderation des Wiederaufbaus, Berlin 2010.
- Thieme-Becker-Vollmer, Abschnitt Schmo-Sil, S. 498.

Arbeiten

im Museum/Archiv

- Dessin „Akustik“, Kollektion „Künstler Tapeten“, Rasch, Bramsche, 1949, Firmenarchiv Tapetenfabrik Gebr. Rasch GmbH & Co. KG, Bramsche sowie Sammlung DTM, Inv. Nr. 6939

Shinkichi Tajiri

amerikanischer Bildhauer, Grafiker, Entwerfer und Filmemacher

geboren am 7. Dezember 1923 in Los Angeles

gestorben am 15. März 2009 in Baarlo, Niederlande

- geboren in Los Angeles als Sohn japanischer Einwanderer
- im Zweiten Weltkrieg drei Jahre Soldat in Italien
- nach dem Krieg Studium der Bildhauerei am Art Institute in Chicago und Paris (seit 1948), u. a. bei Fernand Léger und Ossip Zadkine (Académie Colarossi)
- 1949 erste Ausstellung in Paris; Paris wurde seine Wahlheimat
- Mitglied im Kreis Kobra in Paris
- beteiligt an der Rasch-Kollektion „Künstler Tapeten“ seit 1950
- 1951 Gastdozent an der Werkkunstschule Wuppertal
- 1956 beteiligt an der Ausstellung „Künstlerisches Schaffen – Industrielles Gestalten“ im Städtischen Museum Osnabrück
- 1956 Umsiedlung nach Baarlo (Niederlande)
- 1969-89 Dozent an der Staatlichen Hochschule für Bildende Künste in Berlin
- Tätigkeit als Kulturfilm-Regisseur; u. a. Film „Mauerflug“ aus dem Jahr 1972
- Ausstellungen in Frankreich, Deutschland, den Niederlanden und Skandinavien
- lebte in Amsterdam

Literatur/Quellen

- Shinkichi Tajiri entwirft Raschtapeten. Ein kleiner Japaner mit großem Können, in: Neue Tagespost (Bramsche), 17.12.1951, Firmenarchiv Tapetenfabrik Gebr. Rasch GmbH & Co. KG, Bramsche.
- Tapeten Zeitung, 61. Jg., 1952, Heft 3, S. 21; 61. Jg., 1952, Heft 10, S. 32f.; 61. Jg., 1952, Heft 22, S. 16.
- J. M. Shinkichi Tajiri, in: Form und Linie, 4, 1955, S. 24, Firmenarchiv Tapetenfabrik Gebr. Rasch GmbH & Co. KG, Bramsche.
- Neue Tapeten. Rasch-Künstlertapeten von Shinkichi Tajiri, in: Die Mappe, März 1955, S. 115f.
- Borchers: Künstlerisches Schaffen, 1956.
- Kölner Werkschulen: Kunst und Tapete, 1959, o. p.
- Tapeten heute. Die Leistung, 11. Jg., [1961], Heft 87, S. 20.
- Oman/Hamilton: Wallpapers, 1982, S. 427.
- Thümmler: Signale für den Blick nach vorn, 1998, S. 148, 150.
- Thieme-Becker-Vollmer, Abschnitt T, S. 653.

Arbeiten

im Museum/Archiv

- Dessin „Kleine Landschaft“, Kollektion „Kleinmuster“, Rasch, Bramsche, 1951, Firmenarchiv Tapetenfabrik Gebr. Rasch GmbH & Co. KG, Bramsche
- Dessin „Louisiana“, Kollektion „Kleinmuster“, Rasch, Bramsche, 1951, Firmenarchiv Tapetenfabrik Gebr. Rasch GmbH & Co. KG, Bramsche
- Dessin „Louisiana“, Kollektion „Kleinmuster“, Rasch, Bramsche, 1951, Victoria & Albert Museum, London, Inv. Nr. E.972-1978
- Dessin „Paris“, Kollektion „Kleinmuster“, Rasch, Bramsche, 1951, Firmenarchiv Tapetenfabrik Gebr. Rasch GmbH & Co. KG, Bramsche

- Dessin „Kleine Stadt“, in: Tapetenfabrik Gebr. Rasch GmbH & Co. KG: Musterbuch „Rasch Künstler Tapeten 1954. Mit einem Anhang Bauhaus Tapeten und Rasch Kleinmuster“, 1954, Sammlung DTM, Inv. Nr. NNMB 459
- Dessin o. T., Kollektion „Künstler Tapeten“, Rasch, Bramsche, Sammlung DTM, Inv. Nr. 11033
- Dessin „Raris“, Rasch, Bramsche, Victoria & Albert Museum, London, Inv. Nr. E.973-1978

Heinrich Siepmann

Maler und Grafiker

geboren am 30. November 1904 in Mülheim an der Ruhr

gestorben am 16. Dezember 2002 ebd.

- 1925-27 Studium an der Folkwangschule in Essen
- 1928 in Berlin, Kassel und München
- in den folgenden Jahren Aufenthalt in Xanten und Amsterdam
- 1936 an der Akademie für Angewandte Kunst in Nürnberg
- 1941-45 Kriegsdienst in Flandern, Frankreich und Italien
- Mitbegründer der Gruppe „junger westen“; 1948 und 1954 Kunstpreis „junger westen“
- 1951 in Jugoslawien
- 1954-57 Ausstellungen in Recklinghausen, Mülheim, Bochum und Duisburg
- 1956 beteiligt an der Ausstellung „Künstlerisches Schaffen – Industrielles Gestalten“ im Städtischem Museum Osnabrück

Literatur/Quellen

- Tapeten Zeitung, 65. Jg. 1956, Heft 14, S. 6-10.
- Borchers: Künstlerisches Schaffen, 1956.
- Thieme-Becker-Vollmer, Abschnitt Schmo-Sil, S. 486.

Arbeiten

im Museum/Archiv

- Entwurf „junger westen 401“, Bramsche, 1952, Firmenarchiv Tapetenfabrik Gebr. Rasch GmbH & Co. KG, Bramsche
- Entwurf „junger westen 403 (12)“, Bramsche, 1952, Firmenarchiv Tapetenfabrik Gebr. Rasch GmbH & Co. KG, Bramsche
- Entwurf „junger westen 407 (095/52)“, Bramsche, 1952, Firmenarchiv Tapetenfabrik Gebr. Rasch GmbH & Co. KG, Bramsche
- Entwurf „junger westen 417 (349/54)“, Bramsche, 1954, Firmenarchiv Tapetenfabrik Gebr. Rasch GmbH & Co. KG, Bramsche
- Entwurf „junger westen 425 (637)“, Bramsche, 1954, Firmenarchiv Tapetenfabrik Gebr. Rasch GmbH & Co. KG, Bramsche
- Dessin „junger westen 442-1“, Rasch, Bramsche, 1955, Firmenarchiv Tapetenfabrik Gebr. Rasch GmbH & Co. KG, Bramsche
- Zeichnung „junger westen 445 (352/54)“, Bramsche, 1954, Firmenarchiv Tapetenfabrik Gebr. Rasch GmbH & Co. KG, Bramsche
- Dessin „junger westen 4116-1“, Rasch, Bramsche, 1955, Firmenarchiv Tapetenfabrik Gebr. Rasch GmbH & Co. KG, Bramsche

Renée Sintenis (eigentlich Renate Alice; verheh. Weiss)

Bildhauerin, Grafikerin, Malerin und Illustratorin

geboren am 20. März 1888 in Glatz (Schlesien)

gestorben am 22. April 1965 in Berlin

- Jugend in Neuruppin und Stuttgart
- in der Schulzeit erster Zeichenunterricht
- 1908(9?)-11 Studium an der Kunstgewerbeschule Berlin; zunächst in der Malklasse von Leo von König, dann in der Bildhauerklasse von Wilhelm Haverkamp, dessen Meisterschülerin sie wurde
- um 1915 Ausstellung ihrer Werke in der Berliner Sezession
- in den 1920er Jahren feierte sie ihre größten Erfolge
- 1931 als erste Bildhauerin Mitglied in der Berliner Akademie der Künste
- Anfang der 1930er Jahre Ausstellungen in Paris und New York
- 1934 wurde sie von den Nationalsozialisten aus der Akademie der Künste ausgeschlossen; ihre Werke wurden als „entartete Kunst“ diffamiert
- 1942 Tod ihres Mannes
- seit 1947 Professorin an der Hochschule für Bildende Künste in Berlin
- seit 1953/54 Entwürfe für die Kollektion „Künstler Tapeten“ der Firma Rasch, Bramsche; dies war zugleich ihre erste Arbeit im Auftrag der Industrie
- 1955 erneute Aufnahme in die Akademie der Künste
- Ritter der Friedensklasse des Ordens „pour le mérite“
- schuf die Vorlage für den „Goldenen Bären“ der Berliner Festspiele
- 1956 beteiligt an der Ausstellung „Künstlerisches Schaffen – Industrielles Gestalten“ im Städtischen Museum Osnabrück

Literatur/Quellen

- Tapeten Zeitung, 62. Jg., 1953, Heft 20, S. 41 und Umschlag (Rückseite innen); 65. Jg. 1956, Heft 14, S. 6-10.
- Borchers: Künstlerisches Schaffen, 1956.
- Rullmann: Handbuch der Tapete, 1958, S. 156.
- Tapeten heute. Die Leistung, 11. Jg., [1961], Heft 87, S. 20.
- Kölner Werkschulen: Kunst und Tapete, 1959, o. p.
- Thümmler: Signale für den Blick nach vorn, 1998, S. 150.
- Thieme-Becker-Vollmer, Abschnitt Sim-Sta, S. 47 und S. 420f.

Arbeiten

im Museum/Archiv

- Dessin „Fohlen 1“, Kollektion „Künstler Tapeten“, Rasch, Bramsche, 1953, Firmenarchiv Tapetenfabrik Gebr. Rasch GmbH & Co. KG, Bramsche

Adriano di Spilimbergo

italienischer Maler

geboren am 31. Juli 1908 in Buenos Aires

gestorben 1975 in Spilimbergo, Udine

- Autodidakt
- Studien und Tätigkeit in Mailand
- Vorstand des Ente-Nazionale Artigianato Italiano

- Mitglied des Exekutivausschusses der Mailänder Triennale; beteiligt an der Mailänder Triennale 1951, 54 und 57
- Teilnahme an nationalen und internationalen Ausstellungen
- zahlreiche Preise und Auszeichnungen
- Tapeten für Rasch, Bramsche, Kollektion 1956/57
- 1956 beteiligt an der Ausstellung „Künstlerisches Schaffen – Industrielles Gestalten“ im Städtischen Museum Osnabrück

Literatur/Quellen

- Tapeten Zeitung, 64. Jg., 1955, Heft 21, Umschlag; 65. Jg. 1956, Heft 14, S. 6-10.
- Borchers: Künstlerisches Schaffen, 1956.
- Kieselbach: Rasch-Buch, 1998.
- Thieme-Becker-Vollmer, Abschnitt Sim-Sta, S. 481.

Arbeiten

im Museum/Archiv

- Dessin „533“, Kollektion „Lotura“, Rasch, Bramsche, 1956, Firmenarchiv Tapetenfabrik Gebr. Rasch GmbH & Co. KG, Bramsche

Marianne Splettstösser, Berlin

- Mitarbeiterin im Atelier Frei-Herrmann, Berlin

Literatur/Quellen

- Tapeten Zeitung, 62. Jg., 1953, Heft 21, S. 26.

Arbeiten

Originalproben und Abbildungen in der Literatur

- Dessin o. T., in: Tapeten Zeitung, 62. Jg., 1953, Heft 21, S. 26.

Otto Steinert

Fotograf

geboren am 12. Juli 1915 in Saarbrücken

gestorben am 3. März 1978 in Essen

- begann im Alter von 14 Jahren zu fotografieren
- 1934-39 Medizinstudium; Promotion an der Charité
- 1935 trat er der NSDAP bei
- 1937 trat er dem Sanitätskorps der Wehrmacht bei
- im Zweiten Weltkrieg Assistenzarzt in Frankreich, 1941-43 Stabs- und Oberarzt in der Sowjetunion
- 1945 Assistenzarzt in Kiel, Studententarzt
- 1948 als Leiter der Klasse für Fotografie an die Staatliche Schule für Kunst und Handwerk berufen; 1952 Direktor, 1954 Professor ebd.
- 1949 Mitbegründer der Fotografengruppe „fotoform“
- 1949-52 zahlreiche Aufenthalte in Paris
- 1951 Ausstellung „subjektive fotografie“ in Saarbrücken; 1954 Fortsetzung der Ausstellung in Saarbrücken und Paris; zu den Ausstellungen erschienen 1952-59 die Bildbände „subjektive fotografie“

- Ausstellungen im In- und Ausland
- Ehrenämter der deutschen und französischen Photographischen Gesellschaften
- seit 1959 an der Folkwangschule für Gestaltung in Essen
- entwickelte Ende der 1950er Jahre Prägestrukturen für die „Bauhaustapeten“ und die Kollektion „interbau“ der Firma Rasch, Bramsche

Literatur/Quellen

- Tapeten Zeitung, 68. Jg., 1959, Heft 20, S. 29.
- Tapeten heute. Die Leistung, 11. Jg., [1961], Heft 87, S. 20.
- Rasch: „Wir leben zwischen Wänden“, 1960/61, Sammlung DTM.
- Ute Eskildsen (Hrsg.): Otto Steinert: Pariser Formen, Ausst. Museum Folkwang, Essen, Göttingen 2008.

Arbeiten

im Museum/Archiv

- Die Musterbücher der „Bauhaus“-Kollektion von Rasch sind im Deutschen Tapetenmuseum in Kassel erhalten

Originalproben und Abbildungen in der Literatur

- Dessin „1801“ und „1806“, Kollektion „interbau“, Rasch, Bramsche, 1959, in: Tapeten Zeitung, 68. Jg., 1959, Heft 20, S. 29.

Rudolf Steinkamp

Kolorist

- 1928 Lehre als Farbmischer und Tapetendrucker bei Rasch, Bramsche
- ab 1931 Musterzeichner bei Rasch
- 1932 Besuch der privaten Kunst- und Gewerbeschule Reimann
- Kolorist bei Rasch
- 1938 Wechsel zu Strauven, Bonn

Literatur/Quellen

- Tapeten Zeitung, 62. Jg., 1953, Heft 21, S. 21.
- Spilker: Das Herz einer Tapetenfabrik schlägt im Atelier, 1998, S. 160.

Arbeiten

Originalproben und Abbildungen in der Literatur

- Dessin „Florentiner“, Strauven, Bonn, in: Tapeten Zeitung, 67. Jg., 1958, Heft 9, Titelblatt.
- Dessin „Flora“, Kollektion „Hastra-Supra“, Strauven, Bonn, in: Tapeten Zeitung, 68. Jg., 1959, Heft 15, S. 13.
- Dessin „Gardone“, Kollektion „Hastra-Supra“, Strauven, Bonn, in: Tapeten Zeitung, 68. Jg., 1959, Heft 19, S. 13.
- Dessin „Spring“, Kollektion „Hastra-Supra“, Strauven, Bonn, in: Olligs: Tapeten, Bd. 3, 1969, S. 282.
- Dessin „Dschungel“, Kollektion „Hastra-Supra“, Strauven, Bonn, in: Olligs: Tapeten, Bd. 3, 1969, S. 283.

Doris Steller

- Meisterschule für Graphik, Berlin
- Studium an der Hochschule für Bildende Künste Berlin; Sonderpreis beim Musterwettbewerb des VDT 1957/58
- Dessins für die Kollektion 1958 der Firma Rasch, Bramsche

Literatur/Quellen

- Tapeten Zeitung, 66. Jg., 1957, Heft 13, S. 32f., Umschlag (Rückseite innen).
- Schönheit die dem Alltag dient, in: Libelle, 6, 1958, S. 34f., Firmenarchiv Tapetenfabrik Gebr. Rasch GmbH & Co. KG, Bramsche

Arbeiten

im Museum/Archiv

- Dessin o. T., Musterwettbewerb des VDT, 1953, Firmenarchiv Tapetenfabrik Gebr. Rasch GmbH & Co. KG, Bramsche

Uta Stölten

Bühnenbildnerin

- arbeitete im Atelier Frei-Herrmann, Berlin

Literatur/Quellen

- Tapeten Zeitung, 62. Jg., 1953, Heft 21, S. 27f.

Arbeiten

Originalproben und Abbildungen in der Literatur

- Dessin o. T., in: Tapeten Zeitung, 62. Jg., 1953, Heft 21, S. 26.
- Dessin „Kosmos“, Englblads Tapetfabrik, Göteborg, in: Tapeten Zeitung, 65. Jg., 1956, Heft 13, S. 20.

Horst Stempel

Maler, Grafiker und Illustrator

geboren am 16. Mai 1904 in Beuthen (Oberschlesien)

gestorben am 4. Mai 1975 in Berlin

- Lehre als Dekorationsmaler
- 1922-26 an der Kunstakademie Breslau als Schüler von Oskar Moll und Otto Müller
- 1927-29 Schüler von Carl Hofer in Berlin
- Aufenthalt in Holland; Studium von Hals und Rembrandt
- 1933 Emigration nach Paris; Zeichnungen für „Le Monde“ und „La patrie humaine“
- 1934 in Paris erste Anregungen für Tapetenmuster
- 1941 in politischer Haft; zur Wehrmacht eingezogen
- nach 1945 Ausstellungen in Deutschland
- 1947 Professor an der Hochschule für Angewandte Kunst in Berlin-Weißensee
- 1953 wurde er aus seiner Stellung entlassen; seitdem in West-Berlin

- Entwurfstätigkeit für die Tapetenindustrie ab 1954; für das Atelier Frei-Herrmann, Berlin, tätig (u. a. Dessin „Segelboote“ für Flammersheim & Steinmann, Köln, und Dessin „Balkonfenster“ für die Düsseldorfer Tapetenfabrik Emil Schröder)

Literatur/Quellen

- Tapeten Zeitung, 1959, Heft 20, S. 8f.
- Tapeten heute. Die Leistung, 11. Jg., [1961], Heft 87, S. 20.
- Thieme-Becker-Vollmer, Abschnitt Ste-Sz, S. 463.

Arbeiten

Originalproben und Abbildungen in der Literatur

- Dessin „Segelboote“, Kollektion „Die feine Tapete“, Flammersheim & Steinmann, Köln, in: Flammersheim & Steinmann GmbH, Köln: Broschüre „Die feine Tapete“, 1950er Jahre, RWWA, Sign. 34-5-1.

Oskar O. Treichel, Berlin-Zehlendorf

Musterzeichner

Literatur/Quellen

- Tapeten Zeitung, 65. Jg., 1956, Heft 19, S. 19.
- Rullmann: Handbuch der Tapete, 1958, S. 156.

Heinz Trökes

Maler, Entwerfer und Lithograf

geboren am 15. August 1918 in Hamborn

gestorben am 21. April 1997 in Berlin

- 1931-32 Studium an der Kunstgewerbeschule in Krefeld
- 1933-36 Studium bei Johannes Itten ebd.
- 1936-39 in Augsburg
- 1939 Malverbot; Übersiedlung nach Zürich
- 1940 bei Georg Muche in Krefeld
- ab 1941 in Berlin
- 1947-48 Professor an der Kunstschule in Weimar
- 1950-52 in Paris
- 1952-56 in San Antonio auf Ibiza
- 1956 Professor an der Hochschule für Bildende Kunst in Hamburg; dort leitete er eine Grafikklassse
- zahlreiche Reisen in Europa
- beteiligt an der Kollektion „Karte 75“ von Pickhardt + Siebert, Gummersbach
- zahlreiche Preise und Ausstellungen

Literatur/Quellen

- Thieme-Becker-Vollmer, Abschnitt T, S. 708.

Arbeiten

im Museum/Archiv

- Dessin o. T., in: Pickhardt + Siebert, Gummersbach, Musterbuch „Karte 75 finesse“ (ca. 1954), Firmenarchiv ehemalige Rheinische Tapetenfabrik, Bonn-Beuel

Hochschule für Gestaltung Ulm

- im Auftrag der Salubra A.G. wurde für die Leimdrucktapeten-Kollektion „pareta“ unter den Studenten der HfG Ulm ein Wettbewerb ausgeschrieben; die Jury bestand aus Max Bill, Hans Gugelot und Tomás Maldonado; unter den Beiträgen wurden 12 Vorschläge ausgewählt
- die Preisträger waren Georg Bonsiepe, Angela Hackelsberger, Meret Mitscherlich, Herbert Lindinger, Peter Hoffmann, Helmut Müller-Kühn, Eva Pfeil, Wilhelm Ritz, Hermann Roth und Theodor Zeitler
- die Tapetenmuster der HfG Ulm für Salubra wurden im Herbst 1957 herausgebracht, zeitgleich mit der Kollektion Max Bills

Literatur/Quellen

- Tapeten Zeitung, 66. Jg., 1957, Heft 18, S. 8; 69. Jg., 1960, Heft 1, S. 16f.

Atelier Albert Unger, Köln-Sülz

Musteratelier

- gegründet 1902
- seit 1938 geleitet durch Arthur Mattigat (seit 1931 Mitarbeiter des Ateliers)

Literatur/Quellen

- Tapeten Zeitung, 61. Jg., 1952, Heft 6, S. 11; 61. Jg., 1952, Heft 7, S. 32.
- Rullmann: Handbuch der Tapete, 1958, S. 156.

Arbeiten

Originalproben und Abbildungen in der Literatur

- Dessin o. T., Rheinische Tapetenfabrik, Bonn-Beuel, in: Tapeten Zeitung, 67. Jg., 1958, Heft 16, S. 17.
- Dessin „8904“, Rheinische Tapetenfabrik, Bonn-Beuel, 1960/61, in: Tapeten Zeitung, 68. Jg., 1959, Heft 23, S. 1.

Anneliese Unland

Musterzeichnerin

- kam 1953 ohne Ausbildung auf Empfehlung ihres Dorfschullehrers in das Atelier der Firma Rasch, Bramsche
- wurde Assistentin des Atelierleiters Erich Rudolph und entwarf zahlreiche Muster für Rasch

Literatur/Quellen

- Tapeten Zeitung, 67. Jg., 1958, Heft 19, S. 32f.; 67. Jg., 1958, Heft 23, S. 11ff.

Arbeiten

im Museum/Archiv

- Dessin „Streifen“, Kollektion „Künstler Tapeten“, in: Tapetenfabrik Gebr. Rasch GmbH & Co. KG, Musterbuch „Rasch. Bauhaus – Künstler – Kleinmuster – Lotura“, Bramsche, 1958/59, Sammlung DTM, Inv. Nr. NNMB 448
- Dessin „Juist“, Kollektion „Künstler Tapeten“, in: Tapetenfabrik Gebr. Rasch GmbH & Co. KG, Musterbuch „Rasch. Bauhaus – Künstler – Kleinmuster – Lotura“, Bramsche, 1958/59, Sammlung DTM, Inv. Nr. NNMB 448

Friedrich Vordemberge-Gildewart

Maler, Grafiker, Bildhauer, Werkkünstler und Schriftsteller

geboren am 17. November 1899 in Osnabrück

gestorben am 19. Dezember 1962 in Ulm

- 1918 Tischlerlehre abgeschlossen
- seit 1919 Studium an der Kunstgewerbeschule und der Technischen Hochschule in Hannover
- 1924 Gründer der „Gruppe k“ in Hannover
- Mitglied der Gruppe „De Stijl“ und „Sturm“
- 1925 Beteiligung an der „Exposition internationale d’art d’aujourd’hui“ in Paris
- internationale Ausstellungen in New York 1926, Mannheim 1927, Zürich 1929, Berlin 1930
- 1932 Gründungsmitglied der Gruppe „Abstraction – Création“ in Paris
- 1933-34 Arbeit als Werbegestalter für die Tapetenfabrik Rasch, u. a. das „Silberne Rasch-Buch 1933“, das „Goldene Rasch-Buch 1934“, Anzeigen und Plakate für „Weimar- und Bauhaus-Tapeten“
- bis 1935 in Hannover
- 1936-37 in Berlin
- ab 1938 in Amsterdam
- 1942 Gründung und Schriftleitung der „Editions Duwaer“
- 1949 beteiligt an der Ausstellung „Les Premiers Maîtres de l’Art abstrait“ in Paris
- 1952-54 Lehrauftrag „Farbe als raumbildendes Element in der Architektur“ an der Academie van Beeldenden Kunsten, Rotterdam
- 1953 Zweiter Preis der Biennale von São Paulo
- 1954-62 Dozent für Visuelle Kommunikation an der Hochschule für Gestaltung Ulm
- 1955 Justus-Möser-Medaille der Stadt Osnabrück; Einzelausstellung im Kunstverein Ulm
- 1956 beteiligt an der Ausstellung „Künstlerisches Schaffen – Industrielles Gestalten“ im Städtischen Museum Osnabrück
- 1954-59 Ausstellungen in Köln, Ulm, Zürich, Hagen, Frankfurt am Main, Baden-Baden, Hamburg und Freiburg im Breisgau

Literatur/Quellen

- Tapeten Zeitung, 65. Jg. 1956, Heft 14, S. 6-10.
- Borchers: Künstlerisches Schaffen, 1956.
- Thümmler: Signale für den Blick nach vorn, 1998, S. 155.
- Herbert Lindinger (Hrsg.): Hochschule für Gestaltung Ulm. Die Moral der Gegenstände, 2. Aufl. Berlin 1991, S. 275.
- Thieme-Becker-Vollmer, Abschnitt V, S. 470 und S. 556.

Arbeiten

im Museum/Archiv

- Dessin „536“, Kollektion „Lotura“, Rasch, Bramsche, 1956, Firmenarchiv Tapetenfabrik Gebr. Rasch GmbH & Co. KG, Bramsche

Atelier Helmut Walter, Einbeck

Musteratelier

Literatur/Quellen

- Tapeten Zeitung, 61. Jg., 1952, Heft 6, S. 11.
- Rullmann: Handbuch der Tapete, 1958, S. 156.

Annemarie Walther

Arbeiten

im Museum/Archiv

- Dessin „Schöneberg“, in: Tapetenfabrik Gebr. Rasch GmbH & Co. KG, Musterbuch „Rasch Künstler Tapeten“, Bramsche, 1950er Jahre, Sammlung DTM, Inv. Nr. NNMB 351

H. Wartmann, Hamburg

Musterzeichner

geboren 1886(?)

gestorben am 13. November 1957 (mit 71 Jahren)

- Zeichner und Prokurist bei Hansa Iven, Hamburg-Altona; maßgeblich für die künstlerische Gestaltung verantwortlich

Literatur/Quellen

- Tapeten Zeitung, 66. Jg., 1957 Heft 24, S. 28.

Heinrich Weber

schweizer Künstler und Kolorist

- Basler Künstler; entwarf Bildtapeten für die Salubra A.G.
- kolorierte einen Großteil der „Salubra“- und „Tekko“-Dessins für Salubra

Literatur/Quellen

- Borchers: Alte und neue Bildtapeten, 1951.
- Tapeten Zeitung, 62. Jg., 1953, Heft 21, S. 20.

Arbeiten

Originalproben und Abbildungen in der Literatur

- Dessin „4010 D“, Kollektion „Salubra“, Salubra, Grenzach, in: Koch: Dekorationsstoffe, 1953, o. p.
- Dessin „3989“, Salubra, Grenzach, in: Koch: Dekorationsstoffe, 1953, o. p.

Karl Weber, Bad Oldesloe

Musteratelier

Literatur/Quellen

- Tapeten Zeitung, 65. Jg., 1956, Heft 19, S. 19.
- Rullmann: Handbuch der Tapete, 1958, S. 156.

Atelier Alfred Wegener, Einbeck

Maler und Zeichner

Literatur/Quellen

- Tapeten Zeitung, 61. Jg., 1952, Heft 6, S. 11.
- Rullmann: Handbuch der Tapete, 1958, S. 156.

Luise von der Wehd-Altenburg, Köln

Innenarchitektin

- Ausbildung an der Werkkunstschule Braunschweig bis zur Meisterschülerin
- Mitarbeit in großen Einrichtungshäusern und bei Professor Hans Hartl
- Zusammenarbeit mit Möbelfabriken, u. a. WK-Möbel
- Ausgestaltung von Einrichtungshäusern, Messeständen und Privathäusern
- seit 1953 Mitarbeiterin der WK- und WKS-Gemeinschaften, betreute v.a. Einrichtungshäuser, die Möbel führten
- entwarf 1957 für Pickhardt + Siebert, Gummersbach, die Karte „Tapete + Raum“, eine Uni-Kollektion mit Rauputztapeten in rund 40 Farben
- für die Rheinische Tapetenfabrik, Bonn-Beuel, gestaltete sie die Sonderkarte „Wiwata 100“, die nach einem neuem Verfahren mit Kunststofffarben auf Satinfond gedruckt wurde
- einige ihrer Tapeten wurden auch in Dänemark herausgebracht

Literatur/Quellen

- Tapeten Zeitung, 67. Jg., 1958, Heft 11, o. p.; 67. Jg., 1958, Heft 16, S. 17; 68. Jg., 1959, Heft 1, S. 22.
- Tapeten heute. Die Leistung, 11. Jg., [1961], Heft 87, S. 20.

Arbeiten

Originalproben und Abbildungen in der Literatur

- Dessin „7721-42“, Pickhardt + Siebert, Gummersbach, in: Tapeten Zeitung, 68. Jg., 1959, Heft 1, o. p.
- Dessin „8567“, Kollektion „Wiwata 100“, Rheinische Tapetenfabrik, Bonn-Beuel, in: Tapeten Zeitung, 67. Jg., 1958, Heft 11, S. 1.
- Dessin „8566“, Kollektion „Wiwata 100“, Rheinische Tapetenfabrik, Bonn-Beuel, in: Tapeten Zeitung, 67. Jg., 1958, Heft 13, S. 1.
- Dessin „8569“, „8570“, „8571“ und „8565“, Kollektion „Wiwata 100“, Rheinische Tapetenfabrik, Bonn-Beuel, in: Tapeten Zeitung, 67. Jg., 1958, Heft 16, S. 15.
- Dessin „7143“ und „7535/52“, Pickhardt + Siebert, Gummersbach, in: Tapeten Zeitung, 68. Jg., 1959, Heft 1, S. 22.
- Dessin „8746“, Rheinische Tapetenfabrik, Bonn-Beuel, in: Tapeten Zeitung, 68. Jg., 1959, Heft 21, S. 1.

Hans Werdehausen

Maler und Grafiker

geboren am 5. Februar 1910 in Bochum
gestorben am 5. Juli 1977 in Bödexen bei Höxter

- 1924-29 Malerausbildung
- 1932-35 Studium an der Kasseler Akademie
- 1936 auf Sizilien
- seit 1937 freischaffende Tätigkeit als Maler in Essen
- 1939-42 Kriegsdienst
- nach dem Krieg in Höxter
- 1950-71 in Essen, dann Rückkehr nach Bödexen bei Höxter
- Mitbegründer und Mitglied der Gruppe „junger westen“
- 1956 Beteiligung an der Ausstellung „Künstlerisches Schaffen – Industrielles Gestalten“ im Städtischen Museum Osnabrück
- 1961 Tätigkeit als Bühnenbildner für das Schauspielhaus Düsseldorf
- zahlreiche Preise und Ausstellungen

Literatur/Quellen

- Borchers: Künstlerisches Schaffen, 1956.
- Tapeten Zeitung, 65. Jg. 1956, Heft 14, S. 6-10.
- Hans Werdehausen. Bilder von 1935 bis 1977, Ausst.-Kat. Städtische Kunsthalle Recklinghausen/Städtische Galerie Schloß Oberhausen/Museum Höxter-Corvey 1979.
- Thieme-Becker-Vollmer, Abschnitt W, S. 878.

Arbeiten

vgl. Künstlergemeinschaft „junger westen“

Werthmüller, Zürich

Arbeiten

Originalproben und Abbildungen in der Literatur

- Dessin „8542“, Rheinische Tapetenfabrik, Bonn-Beuel, in: Tapeten Zeitung, 66. Jg., 1957, Heft 22, S. 19.

Arnim Wexler

- Schüler von Gerhard Kadow an der Werkkunstschule Krefeld

Literatur/Quellen

- Tapeten Zeitung 1953, Heft 21, S. 17.
- Olligs: Tapeten, Bd. 3, 1969, S. 318.

Arbeiten

im Museum/Archiv

- Dessin „Reigen“, Rheinische Tapetenfabrik, Bonn-Beuel, 1954, Sammlung DTM, Inv. Nr. 6920(a-g)
- Dessin „Reigen“, Rheinische Tapetenfabrik, Bonn-Beuel, 1954, Victoria & Albert Museum, London, Inv. Nr. E.977-1978

Wiener Werkstätte

Arbeiten

im Museum/Archiv

- Dessin „Blütengarten“, Erismann(?), Breisach, 1950er Jahre, Sammlung DTM, Inv. Nr. 6996

Elisabeth Wlosczyk

- Studium an der Hochschule für Bildende Künste in Berlin
- 1954 gewann sie während ihres Studiums einen der beiden ersten Preise beim zweiten Musterwettbewerb des VDT; ihr Entwurf wurde von Rasch realisiert

Arbeiten

im Museum/Archiv

- Dessin „Grand Prix“, in: Tapetenfabrik Gebr. Rasch GmbH & Co. KG, Musterbuch „Rasch Künstler Tapeten“, Bramsche, 1950er Jahre, Sammlung DTM, Inv. Nr. NNMB 351
- Dessin „Grand Prix 2“, Kollektion „Künstler Tapeten“, Rasch, Bramsche, 1955, Firmenarchiv Tapetenfabrik Gebr. Rasch GmbH & Co. KG, Bramsche

Anton Wolff

Maler und Grafiker

geboren 1911 in Köln

gestorben 1980 in Rodenkirchen bei Köln

- lehrte an der Kölner Werkschule Grundlehre und Zeichnen
- beteiligt an der Ausstellung „Kunst und Tapete“ 1959 in Köln
- Wandmalereien im Rundfunkhaus in Köln

Literatur/Quellen

- Kölner Werkschulen: Kunst und Tapete, 1959, o. p.
- Thieme-Becker-Vollmer, Abschnitt W, S. 921.

Leo & Gretl Wollner

österreichische Textildesigner

- beide geboren in Wien
- gemeinsames Studium an der Akademie für Angewandte Kunst Wien; Staatspreis
- 1947-49 im Atelier von Prof. Hoffmann
- seit 1949 freischaffende Entwerfer
- Medaillen auf den Mailänder Triennalen 1951 und 1954
- seit 1952 Spezialisierung auf Vorhangstoffe; Textildessins für die Pausa AG, Mössingen
- 1957-91 war Leo Wollner Professor und Leiter des Fachbereichs Textil an der Staatlichen Akademie der Künste in Stuttgart
- Ausstellungen u. a. in Amsterdam, Stuttgart, Wien

- 1960/61 Tapetendessins für die Marburger Tapetenfabrik, Kirchhain

Literatur/Quellen

- Tapeten heute. Die Leistung, 11. Jg., [1961], Heft 87, S. 20.
- Künstler + Tapete, 1962, Archiv DTM, o. p.
- Olligs: Tapeten, Bd. 3, 1969, S. 281.
- Leo Wollner: Idee + Realisation, Stuttgart 1990.
- Jahrbuch der Staatlichen Kunstsammlungen in Baden-Württemberg, Bd. 34, 1997, S. 186f.
- Beder: „Zwischen Blümchen und Picasso“, 2002, S. 213f.
- Thieme-Becker-Vollmer, Abschnitt W, S. 953.

Arbeiten

im Museum/Archiv

- Marburger Tapetenfabrik J. B. Schaefer GmbH & Co. KG, Kirchhain, Musterbuch „marburg auslese“, 1960/61, Firmenarchiv Marburger Tapetenfabrik, Fach 7, Nr. 57
- Marburger Tapetenfabrik J. B. Schaefer GmbH & Co. KG, Kirchhain, Musterbuch „neue form“, 1960/61, Firmenarchiv Marburger Tapetenfabrik, Fach 5, Nr. 54

Anni Wortmann

- beteiligt an der Jubiläumskarte „Karte 75“ für Pickhardt + Siebert, Gummersbach

Literatur/Quellen

- Tapeten Zeitung, 64. Jg., 1955, Heft 2, S. 12.

Arbeiten

im Museum/Archiv

- Dessin „Kapriolen“ und „Luftschlange“, in: Tapetenfabrik Pickhardt + Siebert, Gummersbach, Musterbuch „Moderne Tapeten für moderne Räume. Tapeten aus den Karten ‚Auslese‘ – ‚Folkwang Tapeten‘ – ‚Sigurtin-Tapeten‘“, 1950er Jahre, Sammlung DTM, Inv. Nr. NNMB 312
- Dessins o. T., in: Tapetenfabrik Pickhardt + Siebert, Gummersbach, Karte „1956 – 1957. Raumbilder für AUSLESE – FOLKWANG – SIGURTIN“, Sammlung DTM

Atelier Fritz Zahn, Köln-Ehrenfeld

Musteratelier

Literatur/Quellen

- Tapeten Zeitung, 61. Jg., 1952, Heft 6, S. 11; 65. Jg., 1956, Heft 19, S. 19.
- Rullmann: Handbuch der Tapete, 1958, S. 156.

Hans Walter Zimmermann

Kolorist

- Tätigkeit bei Pickhardt + Siebert, Gummersbach; Zusammenarbeit mit Erna Hitzberger und deren Klasse an der Folkwangschule Essen

Literatur/Quellen

- Tapeten Zeitung, 67. Jg., 1958, Heft 17, S. 13.

Arbeiten

im Museum/Archiv

- Dessin „Walddorf“, Kollektion „Auslese“, in: Tapetenfabrik Pickhardt + Siebert, Gummersbach, Musterbuch „Moderne Tapeten für moderne Räume. Tapeten aus den Karten ‚Auslese‘ – ‚Folkwang Tapeten‘ – ‚Sigurtin-Tapeten‘“, 1950er Jahre, Sammlung DTM, Inv. Nr. NNMB 312
- Dessins o. T., in: Tapetenfabrik Pickhardt + Siebert, Gummersbach, Karte „1956 – 1957. Raumbilder für AUSLESE – FOLKWANG – SIGURTIN“, Sammlung DTM

Piero Zuffi, Mailand

italienischer Maler und Bühnenbildner

geboren am 28. April 1919 in Imola (Bologna)

gestorben 2006

- Studium in Südamerika
- Wandbilder für Ozeandampfer und Linoleumdrucke
- Bühnen- und Kostümbilder für die Mailänder Scala, das Teatro dell’Opera in Rom und das Teatro Greco in Siracusa
- beteiligt an der Kollektion 1956/57 für Rasch
- 1956 beteiligt an der Ausstellung „Künstlerisches Schaffen – Industrielles Gestalten“ im Städtischen Museum Osnabrück
- 1959 beteiligt an der Ausstellung „Kunst und Tapete“ in Köln

Literatur/Quellen

- Tapeten Zeitung, 63. Jg., 1954, Heft 24, S. 14ff.; 64. Jg., 1955, Heft 21, S. 36f.; 65. Jg. 1956, Heft 14, S. 6-10.
- Borchers: Künstlerisches Schaffen, 1956.
- Rasch, Wir leben zwischen Wänden, 1956/57, Sammlung DTM, Inv. Nr. NNMB 263
- Kölner Werkschulen: Kunst und Tapete, 1959, o. p.
- Thieme-Becker-Vollmer, Abschnitt Z, S. 249.

Arbeiten

im Museum/Archiv

- Dessins o. T., Kollektion „Lotura“, in: Tapetenfabrik Gebr. Rasch GmbH & Co. KG, Musterkarte „Bauhaus – Kleinmuster – Künstler – Lotura“, Bramsche, 1956/57, Sammlung DTM, Inv. Nr. NNMB 453
- Dessin „528-2“, Kollektion „Lotura“, Rasch, Bramsche, 1954, Firmenarchiv Tapetenfabrik Gebr. Rasch GmbH & Co. KG, Bramsche

Atelier Zwarg, Bielefeld/Lindhorst

Musteratelier

- Inhaber Bruno Zwarg
- spätestens ab 1956 in Lindhorst (Schaumburg-Lippe)

Literatur/Quellen

- Tapeten Zeitung, 61. Jg., 1952, Heft 6, S. 11; 65. Jg., 1956, Heft 19, S. 19.
- Rullmann: Handbuch der Tapete, 1958, S. 156.

Karl Zwarg, Lindhorst

Musterzeichner

gestorben am 10. Mai 1954 mit 79 Jahren

- seine Dessins waren besonders in Schweden beliebt

Literatur/Quellen

- Tapeten Zeitung, 63. Jg., 1954, Heft 11, S. 24.

Ausstellungen und Wettbewerbe (Auswahl)⁶⁷⁹

1949

Werkbundausstellung „Neues Wohnen“, Westhalle und Staatenhaus der Messe, Köln, 14. Mai bis 3. Juli 1949

dort „Tapeten-Turm“ der Arbeitsgemeinschaft der Kölner Tapeten- und Linoleumhändler sowie Stand der Norddeutschen Tapetenfabrik Hölscher & Breimer, der Cölner Tapetenfabrik vorm. Chrysanth Joseph Klein GmbH und der Tapetenfabrik Gebr. Rasch & Co.

Ausstellungsstand von Rasch, Bramsche, durch Jupp Ernst entworfen: Rasch präsentierte dort die „Akustik“-Tapete von Hans Schwippert und die neuen „Bauhaus“-Tapeten, koloriert von Hinnerk Scheper; erstmals Figurin-Tapeten, entworfen von Tea Ernst, vor deutschem Publikum gezeigt; Figurintapete von Tea Ernst mit dem 1. Preis des Werkbundes ausgezeichnet

Literatur/Quellen

- August Hoff: Werkbund-Ausstellung Neues Wohnen – Deutsche Architektur seit 1945, Köln 1949.
- Tapeten Zeitung, 58. Jg., 1949, Heft 6, S. 130f.; 60. Jg., 1951, Heft 21, Umschlag (Rückseite innen).
- Thümmler: Signale für den Blick nach vorn, 1998, S. 148.

Ausstellung „Wie wohnen?“, Landesgewerbemuseum Stuttgart, 3. Dezember 1949 bis 31. Januar 1950

Ausstellung der Landesgewerbeämter Stuttgart und Karlsruhe gemeinsam mit der Forschungsgemeinschaft „Bauen und Wohnen“ und mit Unterstützung des Deutschen Werkbundes; zunächst in Stuttgart, dann in Karlsruhe

Literatur/Quellen

- Heinz Löffelhardt und Heinrich Störk (Zsst.): Gedanken und Bilder zur Ausstellung „wie wohnen“. Bautechnik – Möbel – Hausrat, Stuttgart – Karlsruhe 1949-50, 2. Aufl., ergänzt und neu gestaltet vom Badischen Landesgewerbeamt Karlsruhe, Karlsruhe 1950 (1. Aufl. Stuttgart 1949).

1950

Ausstellung „Die Tapete“, Deutsches Tapetenmuseum Kassel

Literatur/Quellen

- Bluhm: Die Tapete, [ca. 1950].

⁶⁷⁹ Aufgelistet sind Ausstellungen und Wettbewerbe in Westdeutschland, in denen die Tapetenbranche vertreten war. Internationale Veranstaltungen sind aufgenommen, sofern sie für die westdeutsche Tapetenindustrie besondere Bedeutung besaßen.

Tapetenausstellung im Frankfurter Amerika-Haus

organisiert vom VDT und dem Deutschen Tapetenmuseum; wanderte in weitere deutsche Städte

Literatur/Quellen

- Tapeten Zeitung, 60. Jg., 1951, Heft 2, S. 6.

Ausstellung „Einrichten und Wohnen“, Hamburger Kunsthalle

Ausstellung des Hamburger Möbelfachverbandes in der Hamburger Kunsthalle im Oktober 1950; dort Rasch-Tapeten gezeigt

Literatur/Quellen

- Tapeten Zeitung, 60. Jg., 1951, Heft 4, o. p.

Ausstellung „Die Wohnung“ in Essen

dort Figurin- und Unitapeten gezeigt

Literatur/Quellen

- M. S.: Die Zeiten ändern sich – und die Tapeten, in: Essener Tageblatt, 2.7.1950.
- „Die Wohnung“ lehrt Wohnkultur, in: Rheinischer Merkur, 2.7.1950.

1951

Constructa, Hannover, 3. Juli bis 12. August 1951

Bau- und Inneneinrichtungsausstellung; wendete sich in erster Linie an Architekten

Gemeinschaftsstand des VDT, entworfen von Karl August Bieber, sowie Sonderstände der Marburger Tapetenfabrik, entworfen von Hans Leistikow, der Norddeutschen Tapetenfabrik, Langenhagen, gestaltet von Max Wiederanders und Rasch, Bramsche, gestaltet von Jupp Ernst

Literatur/Quellen

- Tapeten Zeitung, 60. Jg., 1951, Heft 12, S. 5; 60 Jg., 1951, Heft 14, S. 9f.; 60. Jg., Heft 15, S. 12f.; 60. Jg., Heft 18, S. 8-10.
- Rullmann: Handbuch der Tapete, 1958, S. 105.

Ausstellung „Die Bildtapete“ im Städtischen Museum Osnabrück, eröffnet am 6. Mai 1951

veranstaltet vom VDT, deutschen Tapetenfabrikanten, dem Deutschen Tapetenmuseum und der Stadt Osnabrück

Literatur/Quellen

- Borchers: Alte und neue Bildtapeten, 1951.
- Tapeten Zeitung, 60. Jg., 1951, Heft 10, S. 5-7; 60. Jg., 1951, Heft 11, S. 5f.

Ausstellung „Bauen – wohnen – siedeln“ in Dortmund

Bau- und Einrichtungsschau in Dortmund; dort ebenfalls Tapete vertreten

Literatur/Quellen

- Tapeten Zeitung, 60. Jg., 1951, Heft 11, S. 7.

Erster Wettbewerb für Tapetenentwürfe in Darmstadt

veranstaltet von deutschen Tapetenfabrikanten in Verbindung mit dem Werbekreis des Deutschen Werkbundes; Preisausschreibung an 28 deutsche Kunstschulen gerichtet; es wurden 2120 Entwürfe eingesandt

Jury: Bartning, Schwippert, von Pechmann, Grohmann, Seeger

über die Preisträger wurde am 7. August in Darmstadt entschieden; über 100 Ankäufe von Mustern durch die Industrie

Literatur/Quellen

- Tapeten Zeitung, 60. Jg., 1951, Heft 10, S. 7; 60. Jg., 1951, Heft 18, S. 6; 60. Jg., 1951, Heft 24, S. 5; 61. Jg., 1952, Heft 6, S. 7ff.
- Thümmler: Signale für den Blick nach vorn, 1998, S. 146.

1952

Begleitausstellung zum Darmstädter Gespräch „Mensch und Technik“ auf der Mathildenhöhe in Darmstadt, 20. September bis 2. November 1952

Tapetenfirmen, die auf der begleitenden Ausstellung in Darmstadt vertreten waren: Flammersheim & Steinmann, Marburger Tapetenfabrik, Hölscher & Breimer, Rasch, Rheinische Tapetenfabrik, Salubra

Literatur/Quellen

- Tapeten Zeitung, 61. Jg., 1952, Heft 20, S. 14.

Ausstellung „Mensch und Form unserer Zeit“, Ruhr-Festspiele Recklinghausen 1952/Städtische Kunsthalle, Recklinghausen, 13. Juni bis 3. August 1952

Beteiligung der Firma Rasch, Bramsche

Literatur/Quellen

- Mensch und Form unserer Zeit, 1952.
- Tapeten Zeitung, 61. Jg., 1952, Heft 13, S. 33.

1953

„Internationale Tapeten-Ausstellung“ auf der Mathildenhöhe, Darmstadt, 5. Juli bis 23. August 1953

internationaler Leistungswettbewerb der Tapetenbranche, ermöglicht durch die Zusammenarbeit der Tapetenfabrikanten im IGI; 12 Länder nahmen daran teil; hier wurden die Kollektionen 1954/55 vorgestellt; veranstaltet durch den VDT

Literatur/Quellen

- Koch: Dekorationsstoffe, 1953.
- Helene Rahms: Tapeten – ernst genommen, in: FAZ, Samstag, 11. Juli 1953, Nr. 158, HStAM, Bestand: Universität Kassel, ehemalige Werkkunstschule (WKS), 429/02-90.
- Tapeten Zeitung, 62. Jg., 1953, Heft 13, S. 15; 62. Jg., 1953, Heft 14, S. 7-10; 62. Jg., 1953, Heft 15, S. 16ff.

Ausstellung „junger westen“, Städtische Kunsthalle Recklinghausen

in diesem Rahmen zweitägige Diskussion zum Thema „Hat die moderne Kunst eine Aufgabe in der Gesellschaft?“; Diskussionsteilnehmer war Emil Rasch, daher wurde die Tapetengestaltung thematisiert; in der Ausstellung: Dessins von Margret Hildebrand und Shinkichi Tajiri für Rasch, Bramsche

Literatur/Quellen

- Tapeten Zeitung, 62. Jg., 1953, Heft 9, S. 14f.

1954

X. Triennale, Palazzo dell'Arte al Parco, Mailand, 28. August bis 15. November 1954

westdeutsche Tapeten auf der Triennale: Kollektion „neue form“ von Elsbeth Kupferoth für die Marburger Tapetenfabrik, Kirchhain, „Internationale Großtapete“ von Bruno Müller-Linow für Hölscher & Breimer, Langenhagen, Kollektion „Werkkunst Krefeld“ der Rheinischen Tapetenfabrik, Bonn-Beuel sowie Dessin „Kleine Stadt“ von Shinkichi Tajiri für Rasch, Bramsche

Literatur/Quellen

- Tapeten Zeitung, 62. Jg., 1953, Heft 22, S. 22; 63. Jg., 1954, Heft 19, S. 25ff.; 63. Jg., 1954, Heft 23, S. 14; 63. Jg., 1954, Heft 24, S. 6-9.
- Mia Seeger (Hrsg.): X. Triennale di Milano 1954. Sezione Germanica, Deutsche Abteilung, Ausst. Palazzo dell'Arte al Parco, Milano, Stuttgart [1954].

1955

Zweiter Wettbewerb für Tapetenentwürfe auf der Villa Hügel in Essen

Ergebnisse am 26. Januar 1955 auf Villa Hügel in Essen ausgestellt
Preisgericht: Bartning, Schwippert, Seeger, Rasch, Hölscher
41 Institute zur Teilnahme aufgefordert, 28 tatsächlich beteiligt
1363 Entwürfe eingereicht; 79 Entwürfe in der engeren Wahl, 22 Preise, 57 Entwürfe von der Jury zum Ankauf empfohlen, 125 weitere Entwürfe von VDT-Firmen zum Ankauf in Aussicht genommen; 1. Preise: Hochschule für Bildende Künste, Berlin; Folkwang Werkkunstschule, Essen

Literatur/Quellen

- Tapeten Zeitung, 64. Jg., 1955, Heft 4, S. 11ff.; 64. Jg., 1955, Heft 5, S. 7; 64. Jg., 1955, Heft 5, S. 8ff.
- Preisgekrönte Tapeten. Kasseler Werkkunstschüler und Werkakademie ausgezeichnet, in: Kasseler Zeitung, 29.1.1955, Nr. 24, HStAM, Bestand: Universität Kassel, ehemalige Werkkunstschule (WKS), 429/02-91.
- Helene Rahms: Achtzig neue Tapetenmuster, in: FAZ, Samstag, 12. Februar 1955, Nr. 36, HStAM, Bestand: Universität Kassel, ehemalige Werkkunstschule (WKS), 429/02-91.
- Werner Tamms: Mit aparten Mustern aus Kassel. Deutsche Tapetenindustrie stellt in Essen neue Entwürfe aus, in: Hessische Nachrichten, Dienstag, 1. Februar 1955, HStAM, Bestand: Universität Kassel, ehemalige Werkkunstschule (WKS), 429/02-91.
- Hessische Nachrichten, 10.2.1955, Nr. 34, HStAM, Bestand: Universität Kassel, ehemalige Werkkunstschule (WKS), 429/02-91.

Ausstellung „Tapeten – Gestern und heute“, Heimathaus Münsterland, Telgte

beteiligt waren die Firmen Erismann, die Marburger Tapetenfabrik, die Norddeutsche Tapetenfabrik Hölscher & Breimer, Pickhardt + Siebert, Rasch, die Rheinische Tapetenfabrik und Salubra

Literatur/Quellen

- Tapeten Zeitung, 64. Jg., 1955, Heft 6, S. 7f.

Ausstellung „Alte und neue Bildtapeten“, Karl-Ernst-Osthaus-Museum, Hagen, 17. Juli bis 18. August 1955

Literatur/Quellen

- Tapeten Zeitung, 64. Jg., 1955, Heft 16, S. 12-15.
- Alte und neue Bildtapeten. 1800-1955, Ausst. Karl-Ernst-Osthaus-Museum, Hagen 1955.

Eröffnung der ständigen Ausstellung formschöner Erzeugnisse des Vereins Industrieform e.V. auf der Villa Hügel in Essen

Vorsitzender des Vereins war Emil Rasch

Literatur/Quellen

- Tapeten Zeitung, 64. Jg., 1955, Heft 21, S. 11-15.

1956

Ausstellung „Deutsche Tapeten – Einst und jetzt“, Februar bis April 1956 im Heimatmuseum Bensberg bei Köln

Literatur/Quellen

- Lothar Klein: Deutsche Tapeten – Einst und jetzt, Ausst. Museum der Stadt Bensberg, Bensberg 1956.

Ausstellung „Künstlerisches Schaffen – Industrielles Gestalten“ im Städtischen Museum Osnabrück, Juli bis August 1956

die Ausstellung zeigte Werke und Tapeten von Künstlern, die für die Firma Rasch tätig waren; die Ausstellung wurde von Jupp Ernst vorbereitet; sie wurde ab Oktober desselben Jahres im Haus Industrieform, Villa Hügel in Essen, gezeigt

Literatur/Quellen

- Tapeten Zeitung, 65. Jg. 1956, Heft 14, S. 6-10; 65. Jg., 1956, Heft 16, S. 10-15; 65. Jg., 1956, Heft 23, S. 8f.
- Borchers: Künstlerisches Schaffen, 1956.

Dritter Wettbewerb für Tapetenentwürfe in Darmstadt

der Wettbewerb wurde 1956 vom VDT zur Vorbereitung auf die Kollektion 1958/59 an Kunstschulen ausgeschrieben; die Ergebnisse wurden am 12. Februar 1957 in Darmstadt bekanntgegeben; insgesamt nahmen 27 Schulen mit 1378 Entwürfen teil

Jury: Bartning, Prinz Ludwig von Hessen, Schwippert, Seeger, Rasch, Hölscher

51 Preise wurden vergeben, davon wurden 32 Dessins angekauft

67 Entwürfe wurden zum Ankauf empfohlen, insgesamt 120 Entwürfe angekauft; ein erster Preis ging an die Werkkunstschule Offenbach, zwei erste Preise an die Werkkunstschule Wuppertal

Literatur/Quellen

- Tapeten Zeitung, 66. Jg., 1957, Heft 5, S. 8-11; 66. Jg., 1957, Heft 6, S. 6ff.; 66. Jg., 1957, Heft 6, S. 8f.
- Rullmann: Handbuch der Tapete, 1958, S. 94.

Ausstellung „Vorhang und Tapete“, Landesgewerbeamt Baden-Württemberg, Stuttgart, 18. Februar bis 11. März 1956

Ausstellung mit Entwürfen von Elsbeth Kupferoth; verzeichnete 23.000 Besucher

Literatur/Quellen

- Tapeten Zeitung, 65. Jg., 1956, Heft 5, S. 8-14; 65. Jg., 1956, Heft 7, S. 5.

Tapetenausstellung der Wohnberatung Mannheim in der Kunsthalle Mannheim

Literatur/Quellen

- Tapeten Zeitung, 65. Jg., 1956, Heft 14, S. 10f.

Wettbewerb „Neue Wandgestaltung mit Tapeten“ der Marburger Tapetenfabrik, 1956/57; ausgeschrieben im Oktober 1956

die Ausschreibung richtete sich nicht nur an Architekten, sondern an alle auf dem Gebiet der Raumgestaltung Tätigen; verwendet werden konnten nicht nur Tapeten der Marburger Tapetenfabrik, sondern jedes beliebige Produkt

Literatur/Quellen

- Tapeten Zeitung, 65. Jg., 1956, Heft 19, S. 16f.; 65. Jg., 1956, Heft 20, S. 18; 66. Jg., 1957, Heft 12, S. 10ff.

1957

„Interbau“, Internationale Bauausstellung, Hansaviertel, Berlin, 6. Juli bis 29. September 1957

dort wurden die Tapeten-Kollektionen 1958/59 präsentiert; der Gemeinschaftsstand des VDT wurde von Karl Otto und Günter Henning gestaltet; außerdem Einzelstände zahlreicher Tapetenhersteller

Literatur/Quellen

- Johanna Hofmann (Red.): Wohnen in unserer Zeit. Wohnungsgestaltung der Interbau, hrsg. vom Deutschen Werkbund Berlin, Darmstadt 1957.
- Gerhard Friehe: Interbau Industrie Ausstellung Berlin 1957. Amtlicher Messekatalog, Berlin 1957.
- Tapeten Zeitung, 66. Jg., 1957, Heft 10, S. 9 und S. 28; 66. Jg., 1957, Heft 15, S. 8-21; 66. Jg., 1957, Heft 21, S. 10-14; 67. Jg., 1958, Heft 21, S. 16f.
- Rullmann: Handbuch der Tapete, 1958.

XI. Triennale, Palazzo dell'Arte al Parco, Mailand, 27. Juli bis 4. November 1957

Silbermedaille für die Marburger Tapetenfabrik, Goldmedaille für Bruno Munari

Literatur/Quellen

- Tapeten Zeitung, 67. Jg., 1958, Heft 7, S. 8-11 und S. 33.

1958

Europäischer Musterwettbewerb

die Ausrufung wurde auf dem VIII. Kongress der IGI in Brüssel beschlossen; sie folgte dabei den Praktiken des bereits dreimal ausgerufenen Musterwettbewerbes des VDT; die Ausschreibung richtete sich an europäische Kunstschulen und Werkakademien; die Jury wählt die 250 besten Muster aus; keine Einsendungen von freien Künstlern oder berufsmäßigen Musterzeichnern
die Lehranstalten sendeten die Beiträge der Schüler im Ganzen ein; die Begutachtung der Einsendungen erfolgte im Februar 1959
es gingen 4678 Entwürfe aus 11 Ländern ein; Belgien war mit 2024, Dänemark mit 150, Deutschland mit 1225, England mit 204, Finnland mit 48, Frankreich mit 361, Holland mit 310, Italien mit 54, Norwegen mit 16, Schweden mit 96 und die Schweiz mit 190 Einsendungen vertreten

Literatur/Quellen

- Tapeten Zeitung, 67. Jg., 1958, Heft 19, S. 17; 68. Jg., 1959, Heft 9, S. 12-15.
- Rullmann: Handbuch der Tapete, 1958,

EXPO 58, Weltausstellung in Brüssel, 17. April bis 19. Oktober 1958

dort wurden Tapeten von Rasch, der Norddeutschen Tapetenfabrik Hölscher & Breimer, der Marburger Tapetenfabrik, der Rheinischen Tapetenfabrik, Pickhardt + Siebert, Strauven und Flammersheim & Steinmann gezeigt; das große Konferenzzimmer im Atomium, eingerichtet von der deutschen Eisen- und Stahlindustrie, wurde mit dem Dessin „Fatima“ der Rheinischen Tapetenfabrik tapeziert

Literatur/Quellen

- Tapeten Zeitung, 67. Jg., 1958, Heft 13, S. 12ff.; 67. Jg., 1958, Heft 14, S. 10f.

Ausstellung „The Fine Arts and Design“ („Künstlerisches Schaffen – Industrielles Gestalten“), American Artists Galleries New York, Juni 1958

nach Osnabrück und der Villa Hügel in Essen wurde die Ausstellung „Künstlerisches Schaffen – Industrielles Gestalten“ auf Einladung der „American Artist Association“ in New York gezeigt; die Ausstellung war ein großer Publikumserfolg, denn in dieser Form waren in den USA Tapete noch nicht ausgestellt worden

Die Firma Rasch stiftete einen Preis über 1000 Dollar bei Kollektionswechsel, der an Personen verliehen werden sollte, die die Beziehung zwischen Kunst und Industrie in besonderem Maße förderten (1958 wurde dieser Preis an Walter Gropius verliehen)

Literatur/Quellen

- Tapeten Zeitung, 67. Jg., 1958, Heft 14, S. 6ff.
- The Fine Arts and Design. Introducing in America: Rasch International Artists Collection, Ausst. American Artists Galleries, 712 Fifth Avenue, New York, o. O., o. J. [ca. 1958], Archiv DTM, Bestand: Rasch.

1959

Ausstellung „Kunst und Tapete. Künstler um die Tapetenfabrik Rasch“, Kölner Werkschulen, 5. bis 29. Mai 1959

Literatur/Quellen

- Kölner Werkschulen: Kunst und Tapete, 1959, o. p.
- Tapeten Zeitung, 68. Jg., 1959, Heft 12, S. 12f.

Ständige Tapetenschau des „Vereins Industrieform“ auf der Villa Hügel eröffnet

Literatur/Quellen

- Rullmann: Handbuch der Tapete, 1958.

Ahlterer Tapetenfabrik, Ahlten bei Hannover (AhltA)

- gegründet 1938
- Geschäftsführer war Eberhard Wilhelm Rührenbeck
- aufgelöst zum 30. Juni 1952

Literatur/Quellen

- Tapeten Zeitung, 58. Jg., Heft 2, S. 43; 61. Jg., 1952, Heft 6, S. 6.
- Rullmann: Handbuch der Tapete, 2. Aufl., 1950, S. 87.
- Rullmann: Handbuch der Tapete, 1958, S. 150.

Tapetenfabrik Bergmann & Co., Gruitzen (kein Zeichen)

- gegründet 1886
- 1984 Konkurs
- seit 1985 Florian-Caspar GmbH

Literatur/Quellen

- Rullmann: Handbuch der Tapete, 1958, S. 147.
- Kunkel: Erinnerungen, 2007, S. 7 und 36.

Produkte

Abbildungen und Originalproben in der Literatur

- Dessin „5633-2“, in: Tapeten Zeitung, 61. Jg., 1952, Heft 5, Titelblatt.
- Dessin „5755-4“, in: Tapeten Zeitung, 68. Jg., 1959, Heft 6, Titelblatt.

Tapetenfabrik Borges & Co., Lüstringen bei Osnabrück (Lüstra TABORCO)

- gegründet 1906 in Lüstringen bei Osnabrück durch Gustav und Friedrich Borges
- 1936 Umwandlung in eine Kommanditgesellschaft
- 1942 kriegsbedingte Stilllegung
- 1947 Freigabe der Fabrik
- 1948 Arbeitsgenehmigung

⁶⁸⁰ Die Firmenzeichen sind in Klammern hinter den Firmennamen gesetzt. Eine Übersicht über alle Zeichen, Namenszüge und Tapetenkanten findet sich in: Tapeten Zeitung, 60. Jg., 1951, Heft 13, S. 10-14.

Literatur zu den westdeutschen Tapetenfirmen der 1950er Jahre allgemein: Kunkel: Erinnerungen, 2007 sowie August Schaedel: Erinnerungen an meine Zeit beim VDT. 1921-1969, Frankfurt am Main 1969.

Die regional ungleichmäßige Verteilung der Unternehmen in Westdeutschland erklärt sich daher, dass Tapeten beispielsweise in Bayern und Rheinland-Pfalz aus hygienischen Gründen noch 1958 verboten waren. Dazu: Landesarchiv Baden-Württemberg, Abt. Hauptstaatsarchiv Stuttgart, Bestand: Wirtschaftsministerium Baden-Württemberg, Gewerbeförderung, 1952-1965, E A 6/301 Bü 494, Mai 1955-Juli 1958.

- 1988 Verkauf an den amerikanischen Konzern Borden
- 1996 Verkauf an Rolf-Michael Kühne
- 1998 stellte Borges die Produktion ein; Verkauf der Maschinen an A.S. Création

Literatur/Quellen

- 50 Jahre Niedersächsische Tapetenfabrik Borges & Co. Lüstringen. Ein Sonderdruck aus der Tapeten-Zeitung, 65. Jg., 1956, Heft 8, Archiv DTM, Bestand: Borges.
- Rullmann: Handbuch der Tapete, 1958, S. 147.
- Kunkel: Erinnerungen, 2007, S. 17.

Produkte

im Archiv/Museum

- Dessin o. T., Sammlung DTM, Inv. Nr. 6986
- Dessin o. T., Kollektion „Lüstra“, Sammlung DTM, Inv. Nr. 7043

Abbildungen und Originalproben in der Literatur

- Dessin o. T., in: Tapeten Zeitung, 60. Jg., 1951, Heft 12, Titelblatt.
- fünf Dessins o. T., Kollektion „Lüstra“, in: Tapeten Zeitung, 60. Jg., 1951, Heft 23, S. 7.
- Bildtapete „14683“ in 3 Bahnen, in: Tapeten Zeitung, 63. Jg., 1954, Heft 8, S. 39.
- Dessin „1389-1“, „3120-1“, „2606-7“, „6487-3“ und „1390-3“, Kollektion „Lüstra“ und „Taborco“ in: Tapeten Zeitung, 63. Jg., 1954, Heft 10, S. 32.
- Dessin „2602-1“, in: Tapeten Zeitung, 63. Jg., 1954, Heft 15, Titelblatt.
- Dessin „5935-5“, Kollektion „Lüstra“, 1956, in: Tapeten Zeitung, 65. Jg. 1956, Heft 1, S. 27.
- Dessin „1425-4“, Kollektion „Lüstra“, 1956, in: Tapeten Zeitung, 65. Jg. 1956, Heft 3, S. 26.
- Dessin „2622-1“ Kollektion „Lüstra“, in: Tapeten Zeitung, 65. Jg., 1956, Heft 7, S. 26.
- Dessin „5947-1“, Kollektion „Lüstra“, in: Tapeten Zeitung, 65. Jg., 1956, Heft 9, S. 24.
- Dessin „6683-1“, in: Tapeten Zeitung, 65. Jg., 1956, Heft 10, Titelblatt.
- Dessin „1425-4“, „4711-1“, „2622-1“ und „5935-5“, in: Tapeten Zeitung, 65. Jg., 1956, Heft 10, S. 21.
- Dessin „4711-1“, Kollektion „Lüstra“, in: Tapeten Zeitung, 65. Jg., 1956, Heft 11, S. 23.
- Dessin „5944-3“, in: Tapeten Zeitung, 65. Jg., 1956, Heft 16, S. 27.
- Dessin „8557-2“, in: Tapeten Zeitung, 65. Jg., 1956, Heft 23, Titelblatt.
- Dessin „Feuerwerk/4741-3“, in: Tapeten Zeitung, 66. Jg., 1957, Heft 18, o. p.
- Dessin „1439-5“, Kollektion „Lüstra“, in: Tapeten Zeitung, 66. Jg., 1957, Heft 20, Titelblatt.
- Dessin „2646-4“, „7192-2“, „9302-2“ und „2635-3“, in: Tapeten Zeitung, 67. Jg., 1958, Heft 6, S. 9.
- Dessin „6719-1“, in: Tapeten Zeitung, 67. Jg., 1958, Heft 20, Titelblatt.
- Dessin „8561-1“, in: Tapeten Zeitung, 68. Jg., 1959, Heft 4, Titelblatt.
- Dessin „6761“, „5041“, „5995“ und „9028“, Kollektion „Lüstra“, in: Tapeten Zeitung, 68. Jg., 1959, Heft 19, S. 7.
- Dessin „8564“, Kollektion „Lüstra“, in: Tapeten Zeitung, 68. Jg., 1959, Heft 20, S. 4.
- Dessin o. T., in: Thümmeler: Signale für den Blick nach vorn, 1998, S. 150.

Cölner Tapetenfabrik, vorm. Chrysanth Joseph Klein GmbH, Köln-Nippes (CöTa)

- gegründet 1864
- 1971 Fusion mit Fritz Peine zur Firma Vereta (Vereinigte Tapetenfabriken) GmbH & Co. mit Sitz in Einbeck
- Konkurs 1981

Literatur/Quellen

- Rullmann: Handbuch der Tapete, 1958, S. 147
- Kunkel: Erinnerungen, 2007, S. 7.

Produkte

Abbildungen und Originalproben in der Literatur

- zwei Dessins o. T., in: Tapeten Zeitung, 60. Jg., 1951, Heft 18, S. 18.
- Dessin o. T., in: Tapeten Zeitung, 60. Jg., 1951, Heft 20, S. 20.
- Dessin o. T., in: Tapeten Zeitung, 61. Jg., 1952, Heft 3, Titelblatt.
- Dessin „Cölner Seide“, in: Tapeten Zeitung, 62. Jg., 1953, Heft 11, Titelblatt.
- Dessin „54427“, in: Tapeten Zeitung, 63. Jg., 1954, Heft 4, Titelblatt.
- Dessin „54693“, „54645“, „54606“, „54753“ und „54657“, in: Tapeten Zeitung, 63. Jg., 1954, Heft 6, S. 9.
- Dessin „783“, in: Tapeten Zeitung, 67. Jg., 1958, Heft 22, Titelblatt.
- Dessin „777“, „778“ und „799“, in: Tapeten Zeitung, 68. Jg., 1959, Heft 5, S. 14.

Tapetenfabrik Dergwill, Solingen-Ohligs (kein Zeichen)

- gegründet 1952
- 1974 Ausscheiden aus dem VDT

Literatur/Quellen

- Rullmann: Handbuch der Tapete, 1958, S. 148
- Kunkel: Erinnerungen, 2007, S. 7.

Tapetenfabrik Deutschland, Krimphoff & Co., Einbeck (Deuta)

- 1908 Gründung der Tapetenfabrik Deutschland durch Wilhelm Rohmeyer in Einbeck
- 1918 Verkauf der Tapetenfabrik Deutschland an Wilhelm Iven, den Inhaber der Tapetenfabrik Hansa in Hamburg-Altona
- 1920 Übernahme der Betriebsleitung durch Walter Iven
- 1934 übernahm Hermann Krimphoff, der Schwiegersohn Wilhelm Ivens, die Leitung der Tapetenfabrik Deutschland (zunächst als Tochterwerk der Tapetenfabrik Hansa); er strukturierte den Betrieb um und stärkte v. a. das Exportgeschäft (bis zu 45% der Gesamtproduktion waren für den weltweiten Export bestimmt)
- 1936 Eintragung als Tapetenfabrik Deutschland Krimphoff & Co. unter Leitung von Hermann Krimphoff
- 1937 übernahm Krimphoff als Gesellschafter die selbstständige Firma
- im Zweiten Weltkrieg wurden die Fabrikräume beschlagnahmt und vermietet und die Maschinen abmontiert

- der Betrieb wurde als erste Fabrik in Niedersachsen von der Besatzungsmacht lizenziert
- 1945 Wiederaufnahme der Produktion mit Handdrucktapeten
- Exportaufträge
- 1947 wurden „Deuta“-Tapeten auf der Mustermesse in Hannover gezeigt
- die Auswahl der Dessins erfolgte durch Direktor Krimphoff
- die produzierten Dessins waren Ankäufe von kommerziellen Ateliers; der Betrieb beschäftigte einen Entwerfer, um die Dessins zu adaptieren
- 1981 Konkurs

Literatur

- Tapeten Zeitung, 63. Jg., 1954, Heft 20, S. 35; 65. Jg., 1956, Heft 6, S. 14f.; 67. Jg., 1958, S. 16f.
- Georg Ernst: Heimatchronik des Kreises Einbeck, Köln 1955, S. 245.
- Einbeck. Die Stadt der Tapeten. Den Freunden unseres Hauses überreicht zum 50 jährigen Jubiläum am 7. Januar 1958. Tapetenfabrik Deutschland Krimphoff & Co., Archiv DTM.
- Kunkel: Erinnerungen, 2007, S. 7.
- Pevsner: Geheimreport Deutsches Design, 2012, S. 206.

Arbeiten

im Archiv/Museum

- Dessin o. T., Sammlung DTM, Inv. Nr. 6864

Abbildungen und Originalproben in der Literatur

- Dessin o. T., in: Tapeten Zeitung, 60. Jg., 1951, Heft 19, Titelblatt.
- Dessin o. T., in: Tapeten Zeitung, 60. Jg., 1951, Heft 20, S. 7.
- fünf Dessins o. T., in: Tapeten Zeitung, 61. Jg., 1952, Heft 17, S. 9.
- Dessin o. T., in: Tapeten Zeitung, 61. Jg., 1952, Heft 15, Titelblatt.
- Dessin „4776“, in: Tapeten Zeitung, 64. Jg., 1955, Heft 8, Titelblatt.
- Dessin „6296“, in: Tapeten Zeitung, 65. Jg., 1956, Heft 11, Titelblatt.
- Dessin „6238“, „6211“, „6204“, „6252“ und „6137“, in: Tapeten Zeitung, 65. Jg., 1956, Heft 11, S. 13.
- Dessin „8205“, „8548“ und „8239“, in: Tapeten Zeitung, 68. Jg., 1959, Heft 3, S. 10.

Tapetenfabrik Gebr. Ditzel AG, Bammental bei Heidelberg (SEDATIN)

- 1838 Gründung der Tapetenmanufaktur in Heidelberg durch Georg Scherer
- 1846 Umzug in neue Fabrikräume in Heidelberg
- 1858 beschäftigte das Unternehmen 56 Mitarbeiter; Export der Tapeten nach Österreich, in die Schweiz und nach Amerika
- 1863 neuer Produktionsstandort in Bammental
- 1864 erste eigene Tapetenrohapiere
- 1868 Umstellung der Fabrikation von Hand- zu Rotationsdruck
- 1888 beschäftigte das Unternehmen 200 Mitarbeiter und betrieb 12 Maschinen
- 1895 Umwandlung in die Aktiengesellschaft Papier- und Tapetenfabrik Bammental AG
- vorübergehend Anschluss an die „Tapeten-Industrie Aktiengesellschaft“ (TIAG); ab 1910 arbeitete das Unternehmen wieder auf eigene Rechnung
- 1911-20 Produktion von „Fondal“ (Streichfondtapeten) und „Dural“ (Druckfondtapeten)

- 1914 kam der Betrieb fast zum Erliegen
- 1919 Wiederaufnahme des Vertriebes
- 1919 wurden in Bammental erste Velours-Tapeten unter dem Markennamen „Sedatin“, einer aus dem Elsass übernommenen kleinen Manufaktur gleichen Namens, produziert
- 1925 beschäftigte der Betrieb 330 Mitarbeiter
- 1927 Stilllegung der angeschlossenen Papierfabrik
- Anfang der 1930er Jahre Produktion abwaschbarer „Metawa“-Tapeten sowie von Quetsch- und Plastikdrucken
- 1934 Konkurs
- 1935 Übernahme des Betriebes durch die Firma Gebr. Ditzel AG, Meckesheim (gegründet 1905 als Zündholzfabrik), die Bohnerwachs, Schuhcreme, Kerzen und chemisch-technische Wachswaren produzierte; Geschäftsführer war Walter Ditzel
- 1939 Stilllegung der Produktion
- Im Juli 1945 Autorisierung zur Tapetenherstellung durch die amerikanische Militärverwaltung Mannheim
- 1946 Wiederaufnahme der Produktion; Großbrand im selben Jahr
- in den 1950er und 1960er Jahren fast ausschließlich Leimdruck-Tapeten; in dieser Zeit auch Zusammenarbeit mit der Staatliche Kunstschule Bremen
- um 1958 arbeiteten etwa 200 Beschäftigte in der Tapetenfabrik (im Gesamtunternehmen waren es während der 1950er Jahre bis zu 600 Beschäftigte); es wurden Tapeten im mittleren bis höheren Preissegment hergestellt
- Ende der 1970er Jahre Umstellung auf Flexo- und Tiefdruck
- 1985 musste das Unternehmen einen Vergleichsantrag stellen
- 1986 Übernahme durch die Unternehmensgruppe Dr. Kühne; im Zuge der Sanierung Umzug nach Neidenstein
- 1996 Aufspaltung in vier juristisch selbstständige Gesellschaften, darunter die „Tapetenfabrik Bammental“ in Neidenstein
- 1998 Konkurs

Literatur/Quellen

- Hundert Jahre Bammental-Tapeten, 1838 – 1938. Ein Beitrag zur Geschichte der Tapeten-Fabrikation in Deutschland, Heidelberg o. J. [1938], Archiv DTM.
- Wirtschaftsarchiv Baden-Württemberg, Bestand: Gebr. Ditzel, Archivnr. Y O 28, Laufzeit: 1922-1984.
- Landesarchiv Baden-Württemberg, Abt. Hauptstaatsarchiv Stuttgart, Bestand: Wirtschaftsministerium Baden-Württemberg, Gewerbeförderung, Laufzeit: 1952-1965, Archivnr. E A 6/301 Bü 494, 1955-58.
- Gebr. Ditzl A.G., Tapetenfabrik Bammental, 125 Jahre Dural Tapeten aus Bammental, Karlsruhe o. J. [1963], Archiv DTM.
- Exposé „150 Jahre Bammental-Tapeten. 1838 – 1988“ von Roland Ditzel, 1988, Archiv DTM, Bestand: Bammental.
- Gert Kollmer-von Oheimb-Luop (Hrsg.): Die Bestände des Wirtschaftsarchivs Baden-Württemberg. Unternehmen, Industrie- und Handelskammern, Handwerkskammern, Verbände, Vereine, Nachlässe, Ostfildern 2005, S. 88f.

Produkte

im Museum/Archiv

- Musterbücher und Firmenunterlagen erhalten in: Wirtschaftsarchiv Baden-Württemberg, Bestand: Gebr. Ditzel, Archivnr. Y O 28, Laufzeit: 1922-1984.

Abbildungen und Originalproben in der Literatur

- Dessin o. T., in: Tapeten Zeitung, 60. Jg., 1951, Heft 18, Titelblatt.
- Dessin „2289-4“, Kollektion „Dural“, in: Tapeten Zeitung, 62. Jg., 1953, Heft 14, Titelblatt.
- Dessin „2307-1“, „2282-1“, „2340-5“, „2325-4“ und „2257-2“, 1954/55, in: Tapeten Zeitung, 63. Jg., 1954, Heft 10, S. 15.
- Dessin „Düsseldorf 1“ und „Kassel“ in: Tapeten Zeitung, 65. Jg., 1956, Heft 10, S. 24.
- Dessin „2675-3“, in: Tapeten Zeitung, 66. Jg., 1957, Heft 24, Titelblatt.
- Dessin „2660-3“, in: Tapeten Zeitung, 67. Jg., 1958, Heft 23, Titelblatt.

Düsseldorfer Tapetenfabrik Emil Schröder (Dütafa)

- bestand von 1910-89
- Kollektion 1956/57: Decker-Tapeten, ungegenständliche Dessins, Blumendekore, Plastik- und Naturell-Tapeten

Literatur/Quellen

- Tapeten Zeitung, 64. Jg., 1955, Heft 22, S. 18f.
- Rullmann: Handbuch der Tapete, 1958, S. 147.
- Kunkel: Erinnerungen, 2007, S. 12.

Produkte

Originalproben und Abbildungen in der Literatur

- Dessin „379-1“, in: Tapeten Zeitung, 61. Jg., 1952, Heft 7, Titelblatt.
- Kleinmuster „907“, „517“, „510“, „902“ und „909“, in: Tapeten Zeitung, 63. Jg., 1954, Heft 9, S. 24.
- Dessin „586-4“, in: Tapeten Zeitung, 63. Jg., 1954, Heft 14, Titelblatt.
- Dessin „594-1“, in: Tapeten Zeitung, 64. Jg., 1955, Heft 11, Titelblatt.
- Dessin „322-1“, „332-3“, „273-2“ und „292-3“, 1956/57, in: Tapeten Zeitung, 64. Jg., 1955, Heft 22, S. 11.
- Dessin „332-1“, in: Tapeten Zeitung, 64. Jg., 1955, Heft 24, Titelblatt.
- Dessin „876“, in: Tapeten Zeitung, 66. Jg., 1957, Heft 21, Titelblatt.
- Dessin „510“, „524“, „545“ und „542“, in: Tapeten Zeitung, 68. Jg., 1959, Heft 3, S. 9.

Elberfelder Tapetenfabrik Willy Dorschler, Wuppertal-Vohwinkel (ELTA)

- gegründet 1915

Literatur/Quellen

- Rullmann: Handbuch der Tapete, 1958, S. 148.

Tapetenfabrik Erismann & Cie., Breisach (EB)

- gegründet 1838 durch Zusammenschluss von Rudolf Erismann, Leo Gnädiger, Johann Baptist Hau und Franz Joseph Müller in Breisach
- 1858 nach dem Tode Haus und dem Ausscheiden Erismanns und Gnädigers lag die Leitung bei Müller; Neubau einer Handdruckfabrik auf dem Gelände
- 1862 erste Maschine nach „Pariser Bauart“

- 1867 und 71 Eintritt von Adolf und Hermann Müller, den Söhnen Franz Joseph Müllers, in das Unternehmen
- 1889 erste Acht-Farben-Druckmaschine mit Aufhängeapparat
- 1894 Erwerb einer Zwölf-Farben Druckmaschine
- 1897 Neubau eines Drucksaals; in der Folgezeit steigender Umsatz; Umstellung der gesamten Produktion auf Maschinenbetrieb
- 1897 Brand eines Lagergebäudes mit Musterrollen
- um 1900 verfügte der Betrieb über zwölf moderne Druckmaschinen
- 1906 Eintritt Richard Müllers, Sohn Adolf Müllers
- seit 1907 enge Kontakte zu den Deutschen Werkstätten Dresden-Hellerau und München, insbesondere zu Richard Riemerschmid und Adalbert Niemeyer
- im Ersten Weltkrieg Nutzung der Fabrik als Lazarett; danach Aufbau einer Farbenfabrik zur Bereitung lichtechter Farben
- spätestens seit 1920 Herausgabe der Karte „Neue Deutsche Künstler-Tapeten“ (NDK-Tapeten); seit 1922 übte Josef Hillerbrand maßgeblichen Einfluss auf diese Kollektion aus
- in den 1930er Jahren Umsatzeinbußen aufgrund der Weltwirtschaftskrise; seit 1933 war zudem der Ausbau von Betrieben in Grenznähe untersagt
- 1939 erneuter Produktionsrückgang; im Verlauf des Zweiten Weltkrieges Stilllegung der Produktion
- ab 1943 war Hermann Glattes (geb. 1907), der älteste Enkel Hermann Müllers, persönlich haftender Gesellschafter und Geschäftsführer
- 1945 Zerstörung sämtlicher Betriebsgebäude und Maschinen durch Brandstiftung der französischen Besatzungstruppen
- 1946 erste Drucke nach dem Krieg bei der Salubra A.G. in Grenzach; der Schwerpunkt der Produktion nach dem Krieg lag auf Tapeten im mittleren Preissegment
- 1947 wurde wieder eine erste eigene Druckmaschine in Betrieb genommen
- 1948 wurde der erster Drucksaal eingerichtet
- 1949 produzierte der Betrieb erstmals nach dem Krieg wieder NDK-Tapeten nach Entwürfen von Hillerbrand und weiteren Künstlern
- 1951/52 wurde ein zweiter Drucksaal mit einer Sechzehn-Farben-Druckmaschine eingerichtet
- 1954/55 wurden ein Rollsaal und ein Lagergebäude eingerichtet
- 1960/61 wurde ein dritter Drucksaal eingerichtet; der Betrieb besaß zu dieser Zeit 17 Druckmaschinen

Literatur/Quellen

- Geschäftsbrief Erismann & Cie., Breisach, 15. Sept. 1949, Archiv DTM, Bestand: Erismann.
- Landesarchiv Baden-Württemberg, Abt. Hauptstaatsarchiv Stuttgart, Bestand: Wirtschaftsministerium Baden-Württemberg, Gewerbeförderung, Laufzeit: 1952-1965, Archivnr. EA 6/301 Bü 492-496, 1952-1961.
- Die Kunst und das schöne Heim, 53. Jg., 1955, Heft 10, S. 391ff.
- Rullmann: Handbuch der Tapete, 1958, S. 98
- Fritz Dietz: Erismann & Cie. Breisach. 125 Jahre im Dienst der Tapete, Stuttgart 1963.

im Museum/Archiv Firmenarchiv

- Dessin o. T., ca. 1955, Victoria & Albert Museum, London, Inv. Nr. E.979-1978

Produkte

Abbildungen und Originalproben in der Literatur

- Dessin „674-A“, „666-B“, „668-C“, „705-C“ und „650-D“, in: Tapeten Zeitung, 63. Jg., 1954, Heft 4, S. 11.
- Dessin „673-A“, in: Tapeten Zeitung, 63. Jg., 1954, Heft 6, Titelblatt.
- Dessin „710 A“, Kollektion „Neue Deutsche Künstlertapeten“, in: Tapeten Zeitung, 63. Jg., 1954, Heft 19, Titelblatt.
- Dessin „585 H“, in: Tapeten Zeitung, 60. Jg., 1951, Heft 1, S. 65.
- Dessin „Blumengavotte“, „Mittsommertag“, „Blätterwirbel“, „Plauderei“, „Regatta“, „Rhapsodie“ und „Kolibri“, in: Die Kunst und das schöne Heim, 53. Jg., 1955, Heft 10, S. 391ff.

Tapetenfabrik Hermann Faßbender, Bad Godesberg (TaFa)

- 1900 war Hermann Faßbender bei der Tapetenfabrik H. Silberbach & Co. in Bonn in die Lehre gegangen und hatte dort bis 1906 gearbeitet
- Faßbender arbeitete einige Jahre im In- und Ausland als Verkäufer
- 1912 eröffnete er ein eigenes Tapetengeschäft
- 1914 wurde eine Klebstofffabrik angeschlossen
- 1928 gründete Faßbender die Tapetenfabrik in Bad Godesberg
- 1929 erwarb die Fabrik weitere Druckmaschinen; in der Folgezeit mehrfach Erweiterungen des Betriebes
- im Zweiten Weltkrieg wurde der Betrieb beschädigt
- 1942-48 war der Betrieb geschlossen, der Wiederaufbau der Fabrik erfolgte erst nach der Währungsreform
- 1950 wurde der erste große Erweiterungsbau errichtet; moderne Druck- und vollautomatische Rollmaschinen ermöglichten eine erhebliche Produktionserhöhung
- 1950 wurde die Produktion der insektiziden „Mawülux“-Tapeten in alleiniger Herstellung im Bundesgebiet aufgenommen; das Produkt war ein Markterfolg
- 1953/54 erschien die „Tafa-Jubiläums-Kollektion“
- die Fabrik bestand bis 1976

Literatur/Quellen

- Tapeten Zeitung, 62. Jg., 1953, Heft 15, S. 30.
- Rullmann: Handbuch der Tapete, 1958, S. 148.
- Kunkel: Erinnerungen, 2007, S. 8.

Produkte

Originalproben und Abbildungen in der Literatur

- Dessin „3611“, „3694“ und „3518“, in: Tapeten Zeitung, 63. Jg., 1954, Heft 4, S. 19.
- Dessin „1651“, in: Tapeten Zeitung, 67. Jg., 1958, Heft 10, Titelblatt.

Flammersheim & Steinmann, Köln-Zollstock (F&S)

- 1790 begann Wilhelm Flammersheim sen. in Köln mit dem Tapetendruck

- 1815 Gründung des Unternehmens durch die Brüder Wilhelm jr. und Jakob Flammersheim in Köln⁶⁸¹
- in den 1830er und 40er Jahren Handdrucke nach Entwürfen bekannter Architekten; u. a. 1858 Tapete des Dombaumeisters Raschdorf und Professor Wehltes mit dem Kölner Stadtwappen für die Säle des Gürzenich
- Umstellung der Produktion von Papierbogen auf -rollen
- 1859 Einführung einer Vielfarben-Druckmaschine mit Dampftrieb
- 1869 umfasste der Betrieb fünf Tapetendruckmaschinen, zwei Grundiermaschinen, sechs Satiniermaschinen, betrieben mit 11 Dampfkesseln, sowie 60 Handdrucktische; er beschäftigte 280 bis 300 Arbeiter
- 1890 brannte die Fabrik nieder
- 1890 Übersiedlung nach Köln-Zollstock
- 1923/24 Tapeten des Architekten Dagobert Peche
- 1929 vertreten auf der Werkbund-Ausstellung
- seit 1932 war Heinrich Olligs Inhaber (bis 1986); zuvor im Besitz der Familie Steinmann
- 1943 wurde die Fabrik vernichtet
- 1948 wurde der Betrieb wieder aufgenommen; zunächst nur Tapeten im Handdruckverfahren hergestellt
- 1958 neue Handdruckkarte mit sieben Bildtapeten
- 1989 Schließung
- 1993 Zusammenschluss mit Pickhardt + Siebert, Gummersbach

Literatur/Quellen

- RWWA, Abt. 34, Flammersheim & Steinmann, Tapetenfabrik, Köln.
- Tapeten Zeitung, 60. Jg., 1951, Heft 1, S. 17; 64. Jg., 1955, Heft 15, S. 18ff.; 67. Jg., 1958, Heft 22, S. 8f.; 84. Jg., 1975, Heft 15, S. 42f.
- Heinrich Olligs: Zum Schreiben an Herrn Johannes Pipping vom 16. März 1951, Köln-Zollstock, 3. Dez. 1954, Archiv DTM, Bestand: Flammersheim.
- Aelteste deutsche Tapetenfabrik beging Jubiläum, in: Sonderdruck der Kölnischen Rundschau aus Nr. 185 vom 12. August 1955, Archiv DTM, Bestand: Flammersheim.
- Ludwig Fischer: Almanach. 140 Jahre Flammersheim und Steinmann, Köln-Zollstock, Stuttgart o. J. [1955], Archiv DTM, Bestand: Flammersheim.
- Klaus Jürgen Zöller: Tapeten waren damals noch Luxus. Wandschmuck wandelte sich häufig im Lauf der Jahrzehnte, in: Sonderdruck der Neue Rhein Zeitung, Köln, 10. August 1955, Archiv DTM, Bestand: Flammersheim.
- Gerd Ulrich Brandenburg: Die älteste deutsche Tapetenfabrik. Tapeten aus Köln täglich für 2000 Wohnungen, in: Köln. Vierteljahrschrift für die Freunde der Stadt, Heft 2, 1983, S. 18-22, Archiv DTM, Bestand: Flammersheim.
- Josef Leiss: Alte und neue Bildtapeten aus Deutschlands ältester Tapetenfabrik, maschinengeschriebenes Manuskript, o. J. [ca. 1985], Archiv DTM, Bestand: Flammersheim.
- Kunkel: Erinnerungen, 2007, S. 12f.

⁶⁸¹ Als Gründungsdatum finden sich sowohl das Jahr 1790 als auch 1815; weitere Angabe: 1800 gegründet durch die Brüder Carl Wilhelm und Joseph Flammersheim; Umbenennung in Flammersheim & Steinmann, da die Fabrik durch die Familie ihrer Schwester weitergeführt wurde; vgl. dazu insbesondere: RWWA, Abt. 34, Flammersheim & Steinmann.

Produkte

im Museum/Archiv

- Bildtapete „Schlankheitskur“, 1958, Sammlung DTM, Inv. Nr. 6869
- Dessin o. T. , Sammlung DTM, Inv. Nr. 6875
- Dessin o. T., Sammlung DTM, Inv. Nr. 6878
- Dessin o. T., Sammlung DTM, Inv. Nr. 6954
- Dessin o. T., Sammlung DTM, Inv. Nr. 6956
- Dessin o. T., Sammlung DTM, Inv. Nr. 6957
- Dessin, o. T., Sammlung DTM, Inv. Nr. 6963
- Dessin o. T., Sammlung DTM, Inv. Nr. 6965
- Dessin o. T., Sammlung DTM, Inv. Nr. 6974
- Dessin o. T., Sammlung DTM, Inv. Nr. 6981
- Dessin o. T., Sammlung DTM, Inv. Nr. 7048
- Dessin o. T., Sammlung DTM, Inv. Nr. 7060
- Musterbücher aus den 1950er Jahren befinden sich in: RWWA, Abt. 34, Flammersheim & Steinmann, Tapetenfabrik, Köln

Originalproben und Abbildungen in der Literatur

- Dessin „02102“, Kollektion „Feine Tapeten“, in: Tapeten Zeitung, 60. Jg., 1951, Heft 1, S. 7.
- Dessin „02602“, Kollektion „Feine Tapeten“, in: Tapeten Zeitung, 60. Jg., 1951, Heft 4, S. 3.
- Dessin „02706“, Kollektion „Feine Tapeten“, in: Tapeten Zeitung, 60. Jg., 1951, Heft 5, S. 3.
- Dessin „02206A“, Kollektion „Feine Tapeten“, in: Tapeten Zeitung, 60. Jg., 1951, Heft 6, S. 3.
- Dessin „02210B“, Kollektion „Feine Tapeten“, in: Tapeten Zeitung, 60. Jg., 1951, Heft 7, S. 3.
- Dessin o. T., Auslandskollektion, in: Tapeten Zeitung, 60. Jg., 1951, Heft 13, Titelblatt.
- zwei Dessins o. T., in: Tapeten Zeitung, 60. Jg., 1951, Heft 20, S. 7.
- Dessin „3207 A“, in: Tapeten Zeitung, 61. Jg., 1952, Heft 13, Titelblatt..
- Dessin „033084“, „03308 L“, „03304 D“, „3205 C“ und „03104 E“, in: Tapeten Zeitung, 61. Jg., 1952, Heft 24, S. 9.
- Dessin „4411 B“, „4417 C“, „4213 C“, „4416 C“ und „4415 F“, in: Tapeten Zeitung, 63. Jg., 1954, Heft 7, S. 9.
- Dessin „4506 C“, in: Tapeten Zeitung, 63. Jg., 1954, Heft 13, Titelblatt.
- Dessin „734“, in: Tapeten Zeitung, 64. Jg., 1955, Heft 5, Titelblatt.
- Dessin „5225-1“, in: Tapeten Zeitung, 65. Jg., 1956, Heft 13, Titelblatt.
- Dessin „2525-2“, „5419-2“ und „5413-4“, in: Tapeten Zeitung, 64. Jg., 1955, Heft 20, S. 7.
- Dessin „5110-4“, in: Tapeten Zeitung, 66. Jg., 1957, Heft 2, Titelblatt.
- Dessin „5110-4“, in: Tapeten Zeitung, 66. Jg., 1957, Heft 7, o. p.
- Dessins „5335“, „5222“, „5611“ und „5124“, in: Tapeten Zeitung, 66. Jg., 1957, Heft 9, S. 15.
- Dessin „5705-3“, in: Tapeten Zeitung, 66. Jg. 1957, Heft 16, o. p.
- Dessin „1085-3“, Kollektion „Feine Tapeten“, in: Tapeten Zeitung, 66. Jg., 1957, Heft 21, o. p.
- Dessin „1240“, „1215“, „1126“ und „1235“, Kollektion „Feine Tapeten“, in: Tapeten Zeitung, 66. Jg., 1957, Heft 22, S. 15.
- Dessin „1250-6“, Kollektion „Feine Tapeten“, in: Tapeten Zeitung, 66. Jg., 1957, Heft 22, o. p.
- Dessin „1176-3“, Kollektion „Feine Tapeten“, in: Tapeten Zeitung, 66. Jg., 1957 Heft 23, o. p.
- Dessin „1152-2“, Kollektion „Feine Tapeten“, in: Tapeten Zeitung, 66. Jg., 1957 Heft 24, o. p.
- Dessin „1217-4“, in: Tapeten Zeitung, 67. Jg., 1958, Heft 18, Titelblatt.

- Dessin „7210“, in: Tapeten Zeitung, 68. Jg., 1959, Heft 2, Titelblatt.
- Dessin „2221“, „2333“, „2261“ und „2361“, in: Tapeten Zeitung, 68. Jg., 1959, Heft 19, S. 9.
- Dessin „2247“, „2331“, „2336“ und „2219“, in: Tapeten Zeitung, 68. Jg., 1959, Heft 20, S. 7.

Wilh. Gallion K.G., Stuttgart (kein Zeichen)

- Tapetenhändler mit eigenem Tapetenverlag
- produzierte in den 1950er Jahren das Uni-Papier „Elanta“ in 6 Farbtönungen

Literatur/Quellen

- Tapeten Zeitung, 63. Jg., 1954, Heft 1, S. 13.

Produkte

Originalproben und Abbildungen in der Literatur

- Dessin „Elanta“ in den Farbstellungen „Patina“, „Havanna“ und „Alpacca“, in: Tapeten Zeitung, 63. Jg., 1954, Heft 1, S. 13.

Tapetenfabrik Grafenberg Schröder & Co., Düsseldorf (Tagra)

- gegründet 1930
- in den 1950er Jahren Naturell-, Decker- und Plastiktapeten in allen Preislagen

Literatur/Quellen

- Tapeten Zeitung, 64. Jg., 1955, Heft 24, S. 22.
- Rullmann: Handbuch der Tapete, 1958, S. 148.

Produkte

- Dessin „872-4“, Kollektion „Plastik-Uni“, in: Tapeten Zeitung, 62. Jg., 1953, Heft 10, Titelblatt.
- Dessin „980-8“, in: Tapeten Zeitung, 64. Jg., 1955, Heft 9, Titelblatt.
- Dessin „692-3“, „689-3“, „724-2“ und „682-2“, Kollektion „Tagra“, in: Tapeten Zeitung, 64. Jg., 1955, Heft 23, S. 21.
- Dessin „729-4“, in: Tapeten Zeitung, 65. Jg., 1956, Heft 2, Titelblatt.
- Dessin „110“, in: Tapeten Zeitung, 66. Jg., 1957, Heft 1, Titelblatt.
- Dessin „903“, „870“, „930“ und „927“, in: Tapeten Zeitung, 67. Jg., 1958, Heft 22, S. 24.

Hamburger Tapetenfabrik vorm. Werner & Sievers GmbH, Bad Oldesloe (W + S)

- gegründet 1906
- bestand bis ca. 1953

Literatur/Quellen

- Tapeten Zeitung, 58. Jg., 1949, Heft 2, S. 42.

Produkte

Originalproben und Abbildungen in der Literatur

- Dessin o. T., in: Tapeten Zeitung, 61. Jg., 1952, Heft 12, Titelblatt.

Tapetenfabrik Hansa Iven & Co., Hamburg-Altona (Hansa)

- gegründet 1889 durch Wilhelm Iven in Hamburg-Altona
- Jugendstilentwürfe von Hans Christiansen (erste Kollektion 1899)
- Öl-, Leimdruck- und Prägetapeten; im Zweigwerk Hansata auch Linkrustatapeten
- in den 1920er Jahren Bemühen um moderne Kollektionen
- Entwürfe von Fritz August Breuhaus
- 1978 Konkurs

Literatur/Quellen

- Olligs: Tapeten, Bd. 2, 1970, S. 162.
- Thümmler: Signale für den Blick nach vorn, 1998, S. 150.
- Kunkel: Erinnerungen, 2007, S. 16.

Produkte

im Archiv/Museum

- Dessin „Golf“, Sammlung DTM, Inv. Nr. 6866
- Dessin o. T., Sammlung DTM, Inv. Nr. 6907
- Dessin o. T., Sammlung DTM, Inv. Nr. 6978
- Dessin o. T., 1956/57, Sammlung DTM, Inv. Nr. 7037
- Dessin o. T., Sammlung DTM, Inv. Nr. 7065
- Dessin o. T., Sammlung DTM, Inv. Nr. 7069
- Dessin „6334“, Sammlung DTM, Inv. Nr. 7070

Originalproben und Abbildungen in der Literatur

- Bildtapete o. T., in: Tapeten Zeitung, 60. Jg., 1951, Heft 8, Titelblatt.
- drei Bildtapeten o. T., in: Tapeten Zeitung, 60. Jg., 1951, Heft 11, S. 10.
- zwei Dessins o. T., in: Tapeten Zeitung, 60. Jg., 1951, Heft 18, S. 18.
- Dessin „9505“, Kollektion „Hansa Seide“, in: Tapeten Zeitung, 61. Jg., 1952, Heft 24, Titelblatt.
- Dessin „H 2822“, in: Tapeten Zeitung, 63. Jg., 1954, Heft 16, Titelblatt.
- Dessin o. T., in: Tapeten Zeitung, 63. Jg., 1954, Heft 17, S. 23.
- Dessins „8163“, „8145“, „8061“ und „3562“, in: Tapeten Zeitung, 67. Jg., 1958, Heft 4, S. 11.
- Dessin „3642“, „8213“ und „2642“ in: Tapeten Zeitung, 68. Jg., 1959, Heft 1, S. 9.

Firma Walter Heckhoff, Bramsche (kein Zeichen)

Tapetenverlag⁶⁸²

- gegründet 1948 in Bramsche
- Inhaber war Walter Heckhoff (geb. 1894)

⁶⁸² In den 1950er Jahren existierten zwei Tapetenverlage in Deutschland. Sie nahmen eine Sonderstellung ein: Die Verlage trugen die Kosten für Entwürfe, Walzen und alle Aufwendungen für den Vertrieb. Bei der Musterung arbeiteten sie mit Fabriken zusammen. Sie beschränkten sich auf eine begrenzte Herstellung und einen begrenzten Vertrieb.

- spezialisiert auf Kollektionen im Handdruckverfahren nach amerikanischem Vorbild
- die Ausführung der Tapeten für die Firma Walter Heckhoff erfolgte durch die Hildesia-Werke von G. L. Peine; zuvor war bei Rasch, Bramsche, koloriert und produziert worden
- die Spezialkollektion „Silberstreif“ von Heckhoff wurde 1960 auf der ITA präsentiert

Literatur/Quellen

- Tapeten Zeitung, 61. Jg., 1952, Heft 12, S. 11; 63. Jg., 1954, Heft 22, S. 22; 69. Jg., 1960, Heft 21, S. 26.
- Spilker: Das Herz einer Tapetenfabrik schlägt im Atelier, 1998, S. 160.

Produkte

Originalproben und Abbildungen in der Literatur

- Dessin „Madeira“, „Superior“, „Walltex“, „Silktex“ und „Studio“, Kollektion „Silberstreifen“, in: Tapeten Zeitung, 61. Jg., 1952, Heft 12, S. 11.

H. Hellemann, Herford-Elverdissen (kein Zeichen)

Produkte

Originalproben und Abbildungen in der Literatur

- Dessin „7001“, in: Tapeten Zeitung, 64. Jg., 1955, Heft 12, Titelblatt.

Hessische Tapetenfabrik GmbH, Marburg (HETA)

- Tochterunternehmen der Marburger Tapetenfabrik, Kirchhain
- gegründet 1949
- Mitinhaber war Hans Deboben (vgl. Entwerfer)

Literatur/Quellen

- Rullmann: Handbuch der Tapete, 1958, S. 148.
- Ludwig Rinn (Red.): Sammlung Eitel. In memoriam Bertram Schaefer. Kunst der Nachkriegsjahre in Europa, Ostfildern 2012.

Produkte

im Museum/Archiv

- Dessin o. T., Sammlung DTM, Inv. Nr. 6979
- Dessin o. T., Sammlung DTM, Inv. Nr. 7027
- Dessin „Fliegerdenkmal Wasserkuppe-Rhön“, Sammlung DTM, Inv. Nr. 7028
- Dessin o. T., Kollektion „heta linea“, Sammlung DTM, Inv. Nr. 7067
- Dessin o. T., Kollektion „heta linea“, Sammlung DTM, Inv. Nr. 7083

Originalproben und Abbildungen in der Literatur

- Dessin o. T., in: Tapeten Zeitung, 61. Jg., 1952, Heft 11, Titelblatt.
- Dessin „5220“, „5202“ und „5188“, in: Tapeten Zeitung, 67. Jg., 1958, Heft 21, S. 15.

Tapetenfabrik Hinderer & Thomas GmbH, Krefeld (Hitho)

- 1895 gegründet von Hermann Thomas in Bochum

- Aufkauf der Firma durch die Witwe des Tapetenfabrikanten Wilhelm Lübeling; Verlagerung nach Krefeld
- 1900 wurde die Firma Hermann Thomas mit der Firma Hugo Hinderer aus Stralau bei Berlin in Krefeld vereinigt
- in der Folgezeit wurden ca. 40% der Produktion exportiert
- bis zum Zweiten Weltkrieg wuchs das Unternehmen auf 24 Druckmaschinen und 3 Prägemaschinen
- 1943 wurde das Werk vollständig zerstört
- mit der Währungsreform konnte eine Druckmaschine wieder in Betrieb genommen werden
- 1953 besaß die Fabrik drei Druckmaschinen und eine Prägemaschine
- exportierte in das Ausland
- 1953 war Herbert Steinert Inhaber der Fabrik: er wurde am 1. Mai 1893 in Krefeld geboren und absolvierte eine kaufmännische Lehre; 1912-14 war er Einkäufer an der Börse von Manchester, 1918-25 Prokurist bei der Krefelder Garn Großhandlung und seit 1925 bei der Tapetenfabrik Hinderer & Thomas
- 1967 schied das Unternehmen als einzige deutsche Tapetenfabrik aus dem VDT aus (und trat 1983 für ein Jahr erneut in den VDT ein)
- Konkurs 1984

Literatur/Quellen

- Tapeten Zeitung, 62. Jg., 1953, Heft 15, S. 34.
- Kunkel: Erinnerungen, 2007, S. 25.

Produkte

Originalproben und Abbildungen in der Literatur

- Dessin o. T., in: Tapeten Zeitung, 61. Jg., 1952, Heft 9, Titelblatt.
- Dessin „8085“, in: Tapeten Zeitung, 66. Jg., 1957, Heft 22, o. p.
- Dessin „4032“, in: Tapeten Zeitung, 66. Jg., 1957 Heft 23, o. p.
- Dessins o. T., in: Tapeten Zeitung, 67. Jg., 1958, Heft 2, S. 11.
- Dessin „5024-4“, 1958/59, in: Tapeten Zeitung, 67. Jg., 1958, Heft 2, o. p.

Tapetenfabrik Hösel & Saar GmbH, Hösel (Hösel Tapeten)

- 1922 Tapetenfabrik Hösel gegründet
- Produktionsstätten in Hösel und Kirkel (ehemalige Saarländische Tapetenfabrik)
- seit 1948 Saarländische Tapetenfabrik GmbH; die Fabrik produzierte ca. 60% für Deutschland, 40% für Frankreich
- das Unternehmen ging in belgischen Besitz über
- 1982 wurde die Produktion in Deutschland eingestellt

Literatur/Quellen

- Tapeten Zeitung, 60. Jg., 1951, Heft 19, S. 18f.
- Rullmann: Handbuch der Tapete, 1958, S. 147.
- Kunkel: Erinnerungen, 2007, S. 14.

Produkte

im Museum/Archiv

- Dessin o. T., 1954, Sammlung DTM, Inv. Nr. 6961

Originalproben und Abbildungen in der Literatur

- Dessin o. T., in: Tapeten Zeitung, 60. Jg., 1951, Heft 2, Titelblatt.
- Dessin „4245-2“, in: Tapeten Zeitung, 64. Jg., 1955, Heft 1, Titelblatt.
- Dessin „7255-1“, in: Tapeten Zeitung, 67. Jg., 1958, Heft 2, Titelblatt.
- Dessin „7257-4“, „7258-3“, „7248-1“ und „7255-1“, in: Tapeten Zeitung, 67. Jg., 1958, Heft 6, S. 7.
- Dessin „1575-3“, „868-1“, „744-1“, „1455-1“ und „1431-3“, in: Tapeten Zeitung, 68. Jg., 1959, Heft 10, S. 12f.

Tapetenfabrik Karl Krämer jr. KG, Wuppertal-Langerfeld (KK)

- Karl Krämer wurde am 11. Januar 1879 In Attendorn (Westfalen) geboren
- in Barmen absolvierte er eine Buchdrucker-Lehre
- 1879 arbeitete er in der Tapetenfabrik Nüchel, Mentze & Co. in Barmen als Drucker und Präger; hier lernte er Linkrusta-Imitation und Öldruck kennen (die Firma wurde 1913 aufgelöst)
- im Sommer 1913 eröffnete er ein Tapetengeschäft in Unterbarmen
- 1913-15 Soldat
- 1921 Gründung der Barmer Tapetenfabrik mit einem Teilhaber; das Unternehmen produzierte Linkrusta-Imitationen und Öldruck-Tapeten
- 1928 wurde der Betrieb erweitert und die Produktion von Leimdrucktapeten aufgenommen
- die Erzeugnisse wurden im In- und dem europäischen Ausland verkauft
- 1936 Tod des Teilhabers; Umwandlung des Unternehmens in eine Kommanditgesellschaft mit Sohn Karl; Karl Krämer jr. war Geschäftsführer
- seit 1937 Firmensitz in Wuppertal-Langerfeld
- Kriegszerstörungen
- der Wiederaufbau wurde verzögert durch ein Herstellungsverbot in der Britischen Zone; kurz vor der Währungsreform wurde die Produktion wieder aufgenommen
- die Fabrik bestand bis 1970

Literatur/Quellen

- Rullmann: Handbuch der Tapete, 1958, S. 148.
- Tapeten Zeitung, 63. Jg., 1954, Heft 1, S. 20f.; 68. Jg., 1959, Heft 1, S. 29.
- Kunkel: Erinnerungen, 2007, S. 8.

Produkte

- Dessin „624-2“, in: Tapeten Zeitung, 61. Jg., 1952, Heft 1, Titelblatt.
- Dessin „699-1“, in: Tapeten Zeitung, 66. Jg., 1957, Heft 4, Titelblatt.

Marburger Tapetenfabrik J. B. Schaefer GmbH, Kirchhain (Marburg)

- 1845 Eröffnung eines Fachgeschäftes für Innenausstattung durch Johann Bertram Schaefer in Marburg
- 1875 übernahm Johann Konrad Schaefer das Geschäft und erweiterte es zu einem Engroshaus
- 1879 Fabrikneubau
- 1882 vernichtete ein Brand das Fabrikgebäude
- 1891 wurde der Maschinenbetrieb wieder aufgenommen; zuvor waren eigene Muster in befreundeten Fabriken ausgeführt worden

- 1892, 1906 und 1909 Verlagerung und Ausdehnung der Fabrikation
- Söhne Bertram Schaefer und Victor Schaefer traten als Teilhaber ein
- 1922 übernahm Bertram Schaefer die Leitung des Unternehmens; er reformierte die Produktion und legte den Schwerpunkt auf mittlere und feinere Qualitäten
- 1945 wurde die Fabrik durch Bombenangriff nahezu vollständig zerstört
- 1946 nahm Bertram Schaefer die Produktion in kleinstem Rahmen wieder auf
- 1948/49 Fabrikneubau in Kirchhain nahe Marburg durch Bertram Schaefer und Schwiegersohn Walter Eitel
- 1957 Silbermedaille auf der XI. Triennale in Mailand
- zu Beginn der 1970er Jahre Umstellung von Leimdruck auf neue Verfahren wie Flexo- und Tiefdruck
- 1972 Kollektion „X-art-walls“ mit Entwürfen zeitgenössischer Pop- und Op-Art-Künstler
- 1983 zerstörte ein Großfeuer Lager und Energiezentrum

Literatur/Quellen

- Max Sallmann: 50 Jahre Marburger Tapetenfabrik Aktiengesellschaft, Marburg-Lahn, in: Die Tapete, 23. Jg., 1925, Heft 24, S. 11-16, Archiv DTM, Bestand: Marburg.
- Hirzel: Kunsthandwerk und Manufaktur, 1953.
- K. Haase-Halver: Kunst und Tapete, hrsg. von der Marburger Tapetenfabrik J. B. Schaefer GmbH, o. O. o. J. [ca. 1955], Archiv DTM.
- Tapeten Zeitung, 65. Jg., 1956, Heft 5, S. 14; 66. Jg., 1957, Heft 22, S. 16ff.; 66. Jg., 1957 Heft 24, S. 16ff. und S. 24.
- Marburg-Wettbewerb 1956/57, Neue Wandgestaltung mit Tapeten. Anregungen für den Fachmann, hrsg. von der Marburger Tapetenfabrik J. B. Schaefer GmbH, Kirchhain o. J. [1957], Firmenarchiv Marburger Tapetenfabrik und Archiv DTM, Bestand: Marburg.
- Jürgen Schwab: Menschen, Muster und Maschinen. Wissenswertes von der Marburg-Tapete, Darmstadt [1959].
- Klaus Winter und Helmut Bischoff: Der gute Ton im Umgang mit Tapeten, Kirchhain o. J. [ca. 1959].
- Marburger Tapetenfabrik J. B. Schaefer GmbH & Co. KG (Hrsg.): Vom Erfolg einer Marke, Kirchhain o. J. [ca. 1993].
- Vorwort des „Marburg-Jahrbuches“ – Chronik der Marburger Tapetenfabrik. Abschrift, o. J., Archiv DTM, Bestand: Marburg.
- Kunkel: Erinnerungen, 2007, S. 27ff.

Produkte

im Museum/Archiv

- die Musterbücher der Kollektionen aus den 1950er Jahren sind im Archiv des Unternehmens in Kirchhain erhalten
- Musterbuch „Marburg Tapeten: Keines Beispiel moderner Raumgestaltung“, 1950-55, Sammlung Cooper-Hewitt National Design Museum, New York, Inv. Nr. 18407681
- Dessin „Capitol“, Sammlung DTM, Inv. Nr. 6853
- Dessin „Hubertus“, Sammlung DTM, Inv. Nr. 6854
- Dessin „Mercator“, Sammlung DTM, Inv. Nr. 6865
- Dessin „Cocktail“, Sammlung DTM, Inv. Nr. 6868
- Dessin „Windrose“, Sammlung DTM, Inv. Nr. 6872
- Dessin o. T., Sammlung DTM, Inv. Nr. 6894
- Dessin o. T., Sammlung DTM, Inv. Nr. 6895
- Dessin o. T., Sammlung DTM, Inv. Nr. 6904

- Dessin o. T., Sammlung DTM, Inv. Nr. 6953
- Dessin o. T., Sammlung DTM, Inv. Nr. 6967
- Dessin o. T., Sammlung DTM, Inv. Nr. 6984
- Dessin o. T., Sammlung DTM, Inv. Nr. 6993
- Dessin o. T., Sammlung DTM, Inv. Nr. 7020
- Dessin o. T., Sammlung DTM, Inv. Nr. 7021
- Dessin „Futura“, Sammlung DTM, Inv. Nr. 7029
- Dessin o. T., Sammlung DTM, Inv. Nr. 7053
- Dessin o. T., Sammlung DTM, Inv. Nr. 7074
- Dessin o. T., Sammlung DTM, Inv. Nr. 7076
- Kataloge und Werbung, RWWA, Sign. 34-8-1
- Kataloge und Prospekte, RWWA, Sign. 34-8-8

Tapetenfabrik Mohr & Co., Wuppertal-Unterbarmen (Mohr)

- 1908 gegründet durch Wilhelm Mohr (arbeitete in der Tapetenfabrik Georg Großheim in Elberfeld); er begann mit einer selbstgebauten Maschine mit der Herstellung von Öldrucktapeten
- 1912 Neubau in Wuppertal-Vohwinkel mit Öldruck- und Prägemaschinen
- 1921 Firmenhauptsitz in Wuppertal-Barmen erworben; dort Herstellung von Leimdrucktapeten
- Kriegszerstörungen v. a. in Hauptbetrieb in Unterbarmen; in kleinerem Maße auch im Öl- und Prägedruckbetrieb in Wuppertal-Vohwinkel
- seit 1939 geführt durch Hans und Ernst Mohr
- nach 1945 Wiederinbetriebnahme und Modernisierung
- 1951 Errichtung eines neuen Betriebsgeländes in Wuppertal-Sonnborn
- spezialisiert auf abwaschbare Tapeten
- 1978 Verkauf an Unitecta, Tochterfirma des belgischen Solvay-Konzerns
- 1992-99 zweimalig Aus- und Wiedereintritt in den VDT
- 2002 Konkurs

Literatur/Quellen

- Tapeten Zeitung, 60. Jg., 1951, Heft 1, S. 52f.; 69. Jg., 1960, Heft 21, S. 22f.; Beilage Tapeten Zeitung, 69. Jg., 1960, Heft 24, S. I.
- Kunkel: Erinnerungen, 2007, S. 147.

Produkte

Originalproben und Abbildungen in der Literatur

- Dessin „6511/2“, in: Tapeten Zeitung, 63. Jg., 1954, Heft 18, Titelblatt.

Tapetenverlag Heinrich Momberg, Kassel⁶⁸³ (kein Zeichen)

- gegründet 1940
- hervorgegangen aus der Firma Baur & Hoern, die 1922-39 eigene Dessins herausbrachte; Inhaber beider Firmen war Heinrich Momberg
- brachte die Kollektionen „Pretiosa“, „Lennartz“⁶⁸⁴ und „Elite“ heraus

Literatur/Quellen

⁶⁸³ Zu den Charakteristika der beiden westdeutschen Tapetenverlage vgl. den Abschnitt zu der Firma Walter Heckhoff, Bramsche.

⁶⁸⁴ Vgl. Entwerferin Dorothea Lennartz.

- Tapeten Zeitung, 69. Jg., Heft 21, S. 26.

Norddeutsche Tapetenfabrik Hölscher & Breimer, Langenhagen in Hannover (NORTA)

- 1903 gegründet als offene Handelsgesellschaft durch August Hölscher und Erwin Breimer in Langenhagen; trat insbesondere mit Ingrains und mit breiten Handdruckfriesen hervor
- 1905 erster Neubau der Fabrik
- 1908 besaß das Unternehmen sechs Druck- und Grundiermaschinen, 8 Handdrucktische sowie mehrere Präge- und Rollmaschinen; es beschäftigte 50 Mitarbeiter
- 1913 beschäftigte das Unternehmen 80 Arbeiter und besaß 10 Druck- und zwei Grundiermaschinen sowie mehrere Präge- und Rollmaschinen
- 1914 war die Firma auf der Werkbundausstellung in Köln vertreten
- seit ihrer Gründung war die Firma Mitglied im VDT
- im Ersten Weltkrieg wurde die Fabrik so gesichert, dass sie durch den Krieg nicht gefährdet war; sofort nach Kriegsende konnte die Produktion wieder aufgenommen werden
- Erweiterung des Betriebes, u. a. eigenes Dampfkessel- und Maschinenhaus
- 1927 „Jaeger“-Kollektion; sie brachte eine neue Drucktechnik und eine neue helle Kolorierung
- Mitarbeit von Künstlern wie Carl Grossberg
- 1928 Einführung eines modernen Versandsystems; der Betrieb besaß 16 Druckmaschinen und beschäftigte mehr als 150 Arbeiter
- das Unternehmen überstand die Weltwirtschaftskrise; 1932 konnte eine Neuheit, die lichtechte und abwaschbare „Permanent“-Tapete, eine Relieftapete aus zwei Papierschichten, angeboten werden
- 1935 neues Verwaltungsgebäude
- 1938 Aufstellung zweier Dampfmaschinen
- mit Kriegsbeginn wurden mehrere Mitarbeiter zum Kriegsdienst eingezogen; Erwin Breimer jr. fiel im Krieg; Erwin Breimer sen. kam bei einem Luftangriff ums Leben; Alfred Lindinger, Schwiegersohn von Erwin Breimer, wurde Nachfolger; er trat 1941 mit Edgar Hölscher, Sohn von August Hölscher, in die Firma ein
- 1940 kriegsbedingte Einschränkung der Fabrikation
- 1943 Fabrik stillgelegt; die Fabrik wurde im Krieg schwer beschädigt
- 1945-47 von den Alliierten besetzt
- 1947 Freigabe der Fabrik; Aufnahme der Produktion im Herbst 1947; zunächst standen nur leichte Papiere zur Verfügung; erst mit der Währungsreform 1948 Belieferung mit besseren Rohmaterialien
- das Unternehmen knüpfte an die Vorkriegsfabrikation an: historische Muster guter Qualität (in den USA beliebt); daneben einige moderne Effekttapeten in Pastelltönen; die Auswahl der Dessins lag bei Direktor Hölscher; teilweise wurden historische Vorlagen benutzt; die Entwürfe entstanden im firmeneigenen Atelier
- 1948/49 Wiedererrichtung eines Teiles der vernichteten Anlagen und Gebäude
- im Dezember 1948 erschien der erste „Norta-Brief“, ein firmeneigenes Nachrichtenorgan; es war für die Firmen der Ostzone beinahe die einzige Möglichkeit, sich über die Tapetenindustrie des Westens zu orientieren

- im September 1949 erschien wieder eine neue Kollektion mit begrenzter Blattzahl
- die Kollektion 1949/50 vermittelte den Anschluss an die Vorkriegsleistung; wieder Qualitätspapiere und „Permanent“-Tapete
- seit März 1950 neues Druckverfahren für die „Norta-Profil“-Tapete: ein Dekor mit plastischer Masse, die eine hohe Elastizität besaß
- 1951 Beteiligung an Wohnkultur-Ausstellungen, der Hannoverschen Exportmesse und der Bauausstellung „Constructa“
- die Kollektion 1949/50 wurde im Zeichen der Korea-Krise bis 1951 weitergeführt und Neuschöpfungen für 1952 daher erst im Herbst 1951 vorgelegt
- 1951 Teilnahme an der Triennale in Mailand
- 1952 Teilnahme an der Ausstellung „Mensch und Technik“ in Darmstadt
- Jubiläumskollektion 1953/54
- Kollektionen 1956/57: „Norta-Grafik“, „Norta-Dekor“, „Norta-Stil & Streifen“, „Norta-Permanent“ sowie zwei Uni-Kollektionen
- Konkurs 1979

Literatur/Quellen

- NORTA-BRIEF, Nr. 1, Langenhagen, Dez. 1948, Archiv DTM, Bestand: NORTA.
- Franz Rullmann und Ludwig Fischer: Norddeutsche Tapetenfabrik Hölscher & Breimer, Langenhagen vor Hannover, 50 Jahre NORTA, Langenhagen o. J. [1953], Archiv DTM, Bestand: NORTA.
- Tapeten Zeitung, 62. Jg. 1953, Heft 13, S. 16ff.; 65. Jg., 1956, Heft 10, S. 25.
- Rullmann: Handbuch der Tapete, 1958, S. 98.
- FAZ, 6. April 1979, Nr. 82, Seite 15, Archiv DTM, Bestand: NORTA.
- Kunkel: Erinnerungen, 2007, S. 15.
- Pevsner: Geheimreport Deutsches Design, 2012, S.205f.

Produkte

im Museum/Archiv

- Dessin o. T., Sammlung DTM, Inv. Nr. 6857
- Dessin o. T., Kollektion „Norta-Grafik“, Sammlung DTM, Inv. Nr. 6858
- Dessin o. T., Sammlung DTM, Inv. Nr. 6859
- Dessin o. T., Sammlung DTM, Inv. Nr. 6860
- Dessin o. T., Sammlung DTM, Inv. Nr. 6949
- Dessin o. T., Sammlung DTM, Inv. Nr. 6950
- Dessin o. T., Sammlung DTM, Inv. Nr. 6951
- Dessin o. T., 1956, Sammlung DTM, Inv. Nr. 6962
- Dessin o. T., 1955/56, Sammlung DTM, Inv. Nr. 6969
- Dessin o. T., Sammlung DTM, Inv. Nr. 6982
- Dessin o. T., Sammlung DTM, Inv. Nr. 7052
- Dessin o. T., Sammlung DTM, Inv. Nr. 7068
- Dessin o. T., Sammlung DTM, Inv. Nr. 7080

Abbildungen und Originalproben in der Literatur

- Dessin „0424“, Kollektion „Norta-Washton“, in: Tapeten Zeitung, 61. Jg., 1952, Heft 14, Titelblatt.
- Dessin „0436“, „0433“ und „0425“, Kollektion „Norta-Washton“ sowie Dessin „20668“, „20686“, „20731“, „20706“, „20743“ und „20677“, Kollektion „Norta-Profil“, in: Tapeten Zeitung, 61. Jg., 1952, Heft 16, S. 16f.
- Dessin o. T., Kollektion „Norta-Profil“, in: Tapeten Zeitung, 62. Jg., 1953, Heft 9, Titelblatt.
- Dessin o. T., Kollektion „Norta-Profil“, in: Die Kunst und das schöne Heim, 53. Jg., 1954, Heft 2, S. 70ff.

- Dessin „2217-0“, in: Tapeten Zeitung, 63. Jg., 1954, Heft 3, Titelblatt.
- Dessin „21402“, „22137“, „21528“, „21421“ und „22215“, Kollektion „Norta-Profil“, in: Tapeten Zeitung, 63. Jg., 1954, Heft 3, S. 13.
- Dessin „2204“, Kollektion „Norta-Dekor“, in: Tapeten Zeitung, 63. Jg., 1954, Heft 11, S. 34.
- Dessin „407“, Kollektion „Norta-Permanent“, in: Die Kunst und das schöne Heim, 53. Jg., 1955, Heft 4, S. 99.
- Dessin „2135“, in: Die Kunst und das schöne Heim, 53. Jg., 1955, Heft 5, S. 123.
- Dessin „2188-3“, in: Tapeten Zeitung, 64. Jg., 1955, Heft 7, Titelblatt.
- Dessin „2217“, Kollektion „Norta-Profil“, in: Tapeten Zeitung, 64. Jg., 1955, Heft 13, S. 10.
- Dessin „430-0“, in: Tapeten Zeitung, 65. Jg., 1956, Heft 7, Titelblatt.
- Dessin „4386“, „4201“, „22497“ und „4216“, in: Tapeten Zeitung, 65. Jg., 1956, Heft 7, S. 19.
- Dessin „22784“, in: Tapeten Zeitung, 65. Jg., 1956, Heft 15, Titelblatt.
- Dessin „436-0“, in: Tapeten Zeitung, 66. Jg., 1957, Heft 6, Titelblatt.
- Dessins „2354“ und „2253“, Kollektion „Norta-Profil“ und Dessin „427“, Kollektion „Norta-Permant“, in: Tapeten Zeitung, 66. Jg., 1957, Heft 9, S. 7.
- Dessin „21881“, Kollektion „Norta-Grafik“, in: Tapeten Zeitung, 66. Jg., 1957, Heft 14, Titelblatt.
- Dessin „20740“, Kollektion „Norta-Profil“, in: Tapeten Zeitung, 66. Jg., 1957, Heft 17, Titelblatt.
- Dessin „2542“, „2572“, „2449“ und „2424“, in: Tapeten Zeitung, 66. Jg. 1957, Heft 23, S. 9.
- Dessin „441-0“, in: Tapeten Zeitung, 67. Jg., 1958, Heft 7, Titelblatt.
- Dessin „2436-6“, in: Tapeten Zeitung, 67. Jg., 1958, Heft 11, Titelblatt.
- Dessin „2473“, „2470-3/-0“, „2466“ und „2578“, in: Tapeten Zeitung, 67. Jg., 1958, Heft 23, S. 8.
- Dessin „2512-0“, in: Tapeten Zeitung, 68. Jg., 1959, Heft 8, Titelblatt.
- Dessin „2804“, „2628“, „2751“ und „2785“, in: Tapeten Zeitung, 68. Jg., 1959, Heft 17, S. 7.
- Dessin „2760“, „2816“, „2749“ und „2821“, in: Tapeten Zeitung, 68. Jg., 1959, Heft 18, S. 9.
- Dessin „2814“, „2705“, „2752“ und „2686“, in: Tapeten Zeitung, 68. Jg., 1959, Heft 23, S. 11.

Tapetenfabrik Fritz Peine, Einbeck (Fripta)

- gegründet 1889 durch Fritz Peine in Einbeck⁶⁸⁵
- bis 1914 stieg der Export der Tapeten von Fritz Peine um mehr als die Hälfte der Produktion; es wurden annähernd 25 europäische und überseeische Länder beliefert
- wirtschaftliche Schwierigkeiten nach 1918 konnten überwunden werden; bis 1939 steigerte sich die Ausfuhr nennenswert
- im Zweiten Weltkrieg wurde der Betrieb aufgrund von Rohstoffmangel stillgelegt; die Fabrik wurde im Krieg nicht zerstört, aber als Lager umfunktioniert
- Tod Fritz Peines 1940; das Unternehmen blieb im Familienbesitz

⁶⁸⁵ In Einbeck waren durch den Einfluss aus dem thüringischem Raum das Formstechergewerbe und in dessen Gefolge die Zunft der Musterzeichner bereits etabliert – daher bestanden gute Voraussetzungen für die Aufnahme der Tapetenproduktion.

- 1949 Übernahme des Betriebes durch Ernst Karnebogen, Ehemann von Fritz Peines Enkelin, der aus russischer Kriegsgefangenschaft heimgekehrt war; er leitete den Wiederaufbau des Betriebes
- in den 1950er Jahren Produktion für das Bundesgebiet sowie den Export; das Unternehmen beschäftigte zu dieser Zeit 100-120 Mitarbeiter
- Kollektionen 1956/57: „fripta-Kollektion“, „fripta-Dame“, „fripta-behaglich-wohnen“, Borden- und Unikollektion
- 1971 Fusion mit der Cölner Tapetenfabrik zur Firma Vereta (Vereinigte Tapetenfabriken) GmbH & Co. mit Sitz in Einbeck
- 1981 Konkurs

Literatur/Quellen

- Tapeten Zeitung, 64. Jg., 1955, Heft 22, S. 18f.; 70. Jg., 1961, Heft 16, S. 10f.
- Georg Ernst: Heimatchronik des Kreises Einbeck, Köln 1955, S. 244.
- Rullmann: Handbuch der Tapete, 1958, S. 147
- Kunkel: Erinnerungen, 2007, S. 10.

Produkte

Abbildungen und Originalproben in der Literatur

- Dessin o. T., in: Tapeten Zeitung, 61. Jg., 1952, Heft 6, Titelblatt.
- Dessin „31151-4“, „30921-3“, „30922-2“, „31501-1“ und „31100-3“, in: Tapeten Zeitung, 63. Jg., 1954, Heft 9, S. 10.
- Dessin „31151-3“, in: Tapeten Zeitung, 63. Jg., 1954, Heft 10, Titelblatt.
- Dessin „42401-3“, in: Tapeten Zeitung, 64. Jg., 1955, Heft 4, Titelblatt.
- Dessin „52401-1“, „51606-3“, „51451-1“ und „51502-1“, in: Tapeten Zeitung, 64. Jg., 1955, Heft 24, S. 17.
- Dessin „51652-2“, in: Tapeten Zeitung, 65. Jg., 1956, Heft 1, Titelblatt.
- Dessin „1505-4“, in: Tapeten Zeitung, 67. Jg., 1958, Heft 19, o. p.
- Dessin „1551-3“, in: Tapeten Zeitung, 68. Jg., 1959, Heft 1, Titelblatt.
- Dessin „2104-1“, „2001-21“, „1704-23“ und „4001-21“, in: Tapeten Zeitung, 68. Jg., 1959, Heft 1, S. 8.

Tapetenfabrik G. L. Peine, Hildesheim (Hildesia)

- 1868 aus einem Tapetengeschäft hervorgegangen; gegründet von Georg Louis Peine in Hildesheim
- 1869 Übernahme der E. Sander'schen Tapeten-Fabrik
- 1878 Auszeichnung der Erzeugnisse der Firma G. L. Peine auf der Tapeten-Ausstellung in Hannover
- 1885 Gründung einer Betriebskrankenkasse
- 1886 Umwandlung der Firma in eine offene Handelsgesellschaft
- 1888 Auszeichnung der Erzeugnisse auf der internationalen Ausstellung in Melbourne
- 1889 erhielt das Werk eine elektrische Beleuchtung; der Betrieb beschäftigte 116 Mitarbeiter; die Jahresproduktion lag bei mehr als 3 Mio. Rollen
- 1893 bestand die Ausrüstung aus einem Dampfmotor und 18 Druckmaschinen
- 1911 Spezialkollektion lichtechter Tapeten
- 1916 20 Druckmaschinen, 5 Grundiermaschinen und 1 Dampfmaschine
- 1919 erste Nachkriegskollektion mit 20 Blatt
- 1921 neue 14-Farben-Druckmaschine

- 1922 beschäftigte der Betrieb 270 Mitarbeiter; die Jahresproduktion lag bei 6,5 Mio. Rollen; 24 Druck-, 8 Grundier- und 2 Dampfmaschinen
- 1934-38 eigenes Auslieferungslager in Essen
- 1936 Jahresproduktion 1,1 Mio. Rollen
- 1939 Jahresproduktion 4,5 Mio. Rollen
- die Fabrik arbeitet bis zur Ausbombung 1945
- 1945-48 Handdrucktapeten unter der Leitung von Conrad Schaefer (seit 1938 erster Kolorist; geboren am 14. März 1911, seit 1939 verheiratet mit Gerda Peine)
- 1948 wieder Maschinendruck; zunächst Kollektion von 24 Blatt; der Betrieb beschäftigte 38 Mitarbeiter
- 1950 3 Druckmaschinen
- 1951 umfasste die Jahresproduktion 4 Mio. Rollen
- 1952 Umwandlung in Kommanditgesellschaft
- 1955 9 Druckmaschinen
- 1955-56 zweites Werk im Emmerke, nahe Hildesheim; die Jahresproduktion 1956 lag bei 11,5 Mio. Rollen; Kollektion 56/57: um 20% erweitert, umfasste auch das höhere Preissegment und erstmals nach dem Krieg wieder Linkrusta-Imitationen
- 1957 370 Mitarbeiter, 19 Druckmaschinen
- 1958 500 Mitarbeiter, 23 Druckmaschinen, Jahresproduktion 17,6 Mio. Rollen
- 1968 800 Mitarbeiter, 53 Druckmaschinen
- 1980 Konkurs

Literatur/Quellen

- Tapeten Zeitung, 64. Jg., 1955, Heft 21, S. 20f.; 66. Jg., 1957, Heft 10, S. 22-28; 66. Jg., 1957, Heft 15, S. 24; 67. Jg., 1958, Heft 19, S. 25.
- 100 Jahre Tapetenfabrik G. L. Peine, hrsg. von G. L. Peine Tapetenfabrik Hildesheim, o. O. 1968.
- Pressekonferenz anlässlich des 100jährigen Bestehens der Tapetenfabrik G. L. Peine, Hildesheim. 26.9.1968. Eröffnung der „Ausstellung historischer Tapeten“ im Roemer Pelizaeus Museum, Archiv DTM, Bestand: G. L. Peine.
- Kunkel: Erinnerungen, 2007, S. 19.

Produkte

im Museum/Archiv

- Dessin o. T., Sammlung DTM, Inv. Nr. 6877
- Dessin o. T., Kollektion „Hildesia-favorit“, Sammlung DTM, Inv. Nr. 6886
- Dessin o. T., Sammlung DTM, Inv. Nr. 7026
- Dessin o. T., Sammlung DTM, Inv. Nr. 7057
- Kataloge und Prospekte, 1950er Jahre, RWWA, Sign. 34-9-1

Abbildungen und Originalproben in der Literatur

- Dessin „1037-1“, in: Tapeten Zeitung, 60. Jg., 1951, Heft 14, Titelblatt.
- fünf Dessins o. T., Hildesia-Kleinmuster-Kollektion, in: Tapeten Zeitung, 61. Jg., 1952, Heft 1, S. 21.
- Dessin „596-3“, in: Tapeten Zeitung, 61. Jg., 1952, Heft 22, Titelblatt.
- Dessins o. T., Kollektion „Tradition und Fortschritt“, in: Tapeten Zeitung, 62. Jg., 1953, Heft 21, S. 24.
- Dessin „897-4“, „771-3“, „823-2“, „865-8“ und „810-2“, „Futura“- und Kleinmusterkollektion, in: Tapeten Zeitung, 63. Jg., 1954, Heft 7, S. 11.
- Dessin „925-2“, in: Tapeten Zeitung, 63. Jg., 1954, Heft 12, Titelblatt.
- Dessin „3342-2“, in: Tapeten Zeitung, 64. Jg., 1955, Heft 20, Titelblatt.

- Dessin „3311-1“, „3133-2“ und „3220-5“, in: Tapeten Zeitung, 64. Jg., 1955, Heft 20, S. 9.
- Dessin „3808-1“, in: Tapeten Zeitung, 67. Jg., 1958, Heft 1, Titelblatt.
- Dessin „3781“, „3638“, „3843“ und „3863“, in: Tapeten Zeitung, 67. Jg., 1958, Heft 1, S. 13.
- Dessin „5267“, „5208“, „5265“ und „5217“, in: Tapeten Zeitung, 68. Jg., 1959, Heft 22, S. 7.
- Dessin „5480“, „5485“, „5209“ und „5577“, in: Tapeten Zeitung, 68. Jg., 1959, Heft 23, S. 9.
- Dessin o. T., in: Thümmler: Signale für den Blick nach vorn, 1998, S. 150.

Pickhardt + Siebert, Gummersbach (Sigurtin)

- 1879 gegründet durch Adolf Siebert, Ernst Pickhardt und Rudolf Siebert in Gummersbach
- zunächst Öldruckpapiere, v. a. Marmorpapiere
- anfangs in den Räumen der Spinnerei Ernst Pickhardt, 1883 erstes eigenes Gebäude
- 1896 Neubau
- 1903 und 1906 Lagerhäuser errichtet
- 1913 Neubau für die neu aufgenommene Leimdruckfabrikation
- 1922 eigene Farbenfabrik angelegt
- 1925 neuer Verwaltungsbau
- 1950 Kesselhaus errichtet
- große Bedeutung in der Produktpalette besaßen Prägetapeten
- ab 1930 abwaschbare und lichtbeständige „Sigurtin“-Tapeten
- 1954 Leitung des Unternehmens durch die Söhne Waldemar und Martin Siebert; der Betrieb beschäftigte nun 150 Mitarbeiter
- Schwesterfirma Adolf Siebert widmete sich dem Vertrieb von Papieren
- Produktionsschwerpunkte waren Öl- und Leimdruck, Prägedruck sowie abwaschbare Sigurtin-Tapeten
- 1974 Übernahme von Anteilen der Firma Flammersheim & Steinmann, Köln

Literatur/Quellen

- Tapeten Zeitung, 63. Jg., 1954, Heft 11, S. 20
- Folkwangschule für Gestaltung (Hrsg.): Werkstattbericht der Werkgruppe Textilentwurf in Verbindung mit der Tapetenfabrik Pickhardt + Siebert. Schrift 9 der Folkwangschule für Gestaltung, Essen 1960, Archiv DTM.
- Jackson: Twentieth-century pattern design, 2007, S. 133.
- Kunkel: Erinnerungen, 2007, S. 29f.

Produkte

im Museum/Archiv

- Kataloge und Werbung, RWWA, Sign. 34-8-1
- Kataloge und Prospekte, 1950er Jahre, RWWA, Sign. 34-8-7

Abbildungen und Originalproben in der Literatur

- Dessin o. T., in: Tapeten Zeitung, 60. Jg., 1951, Heft 22, Titelblatt.
- Dessin „1219-25“, in: Tapeten Zeitung, 61. Jg., 1952, Heft 19, Titelblatt.
- Dessin „3139-54“, „3507-44“, „3141-51“, „3267-51“ und „3147-14“, in: Tapeten Zeitung, 63. Jg., 1954, Heft 6, S. 14.

- Dessin o. T., Kollektion „Sigurtin“, in: Tapeten Zeitung, 63. Jg., 1954, Heft 7, Titelblatt.
- Dessin „Caprice“, Kollektion „Karte 75“, in: Tapeten Zeitung, 64. Jg., 1955, Heft 2, Titelblatt.
- Dessin „Dreiklang“, in: Tapeten Zeitung, 64. Jg., 1955, Heft 2, S. 12.
- Dessin „Meran“, Kollektion „Karte 75“, in: Tapeten Zeitung, 64. Jg., 1955, Heft 2, S. 12.
- Dessin „Blumenspiel“, Kollektion „Sigurtin“, in: Tapeten Zeitung, 64. Jg., 1955, Heft 22, S. 27.
- Dessin „5181/85“, in: Tapeten Zeitung, 65. Jg., 1956, Heft 5, Titelblatt.
- Dessin „5329“ und „5279“, Kollektion „Sigurtin“, in: Tapeten Zeitung, 65. Jg., 1956, Heft 5, S. 15.
- Dessin „5473-81“, in: Tapeten Zeitung, 65. Jg., 1956, Heft 12, Titelblatt.
- Dessin „5371-42“, in: Tapeten Zeitung, 65. Jg., 1956, Heft 16, Titelblatt.
- Dessin „5623“, Kollektion „Sigurtin“, in: Tapeten Zeitung, 65. Jg., 1956, Heft 24, S. 8.
- Dessin „Kindheit“, „Ried“, „Malve“ und „Blütenduft“, in: Tapeten Zeitung, 66. Jg., 1957 Heft 23, S. 13.
- Dessin „Kontur“, in: Tapeten Zeitung, 67. Jg., 1958, Heft 19, Titelblatt.
- Dessin „7273“, „7521“, „7431“ und „7269“, in: Tapeten Zeitung, 67. Jg., 1958, Heft 23, S. 7.
- Dessin „7423-41“, in: Tapeten Zeitung, 68. Jg., 1959, Heft 7, Titelblatt.

Tapetenfabrik zu Porz vor Köln GmbH, Porz (TAPO)

- gegründet 1920; einer der Teilhaber und Mitbegründer war Adolf Salomon (geboren 1878)
- das Unternehmen entwickelte sich zu einem Mittelbetrieb
- vor dem Zweiten Weltkrieg exportierte die Tapetenfabrik 35% ihrer Produktion, u. a. nach Südamerika
- 1944 zu 95% durch Bomben zerstört
- nach 1945 übernahm Adolf Salomon sämtliche Firmenanteile
- das Unternehmen bestand bis 1977

Literatur/Quellen

- Rullmann: Handbuch der Tapete, 1958, S. 148
- Tapeten Zeitung, 67. Jg., 1958, Heft 16, S. 26.
- Kunkel: Erinnerungen, 2007, S. 8f.

Produkte

Abbildungen und Originalproben in der Literatur

- Dessin o. T., in: Tapeten Zeitung, 61. Jg., 1952, Heft 10, Titelblatt.
- Dessins o. T., 1954/55, in: Tapeten Zeitung, 63. Jg., 1954, Heft 3, S. 18.
- Dessin „03474“, in: Tapeten Zeitung, 64. Jg., 1955, Heft 3, Titelblatt.
- Dessin „8344“, in: Tapeten Zeitung, 68. Jg., 1959, Heft 3, Titelblatt.
- Dessin „8333“, „8280“, „Paris“ und „8279“, in: Tapeten Zeitung, 68. Jg., 1959, Heft 7, S. 7.

Tapetenfabrik Richard Pott, Wuppertal-Elberfeld (RIPO-Tapeten)

- gegründet 1912

Literatur/Quellen

- Rullmann: Handbuch der Tapete, 1958, S. 148

Tapetenfabrik Gebr. Rasch & Co., Bramsche (Rasch Tapeten)

- 1897 gegründet als Kommanditgesellschaft durch die Brüder Hugo und Emil Rasch in Bramsche; Financier war Guido Wiecking
- stetiges Wachstum des Unternehmens; eigene Verkaufshäuser in London und 1903 in Glasgow
- 1905 Großbrand der Fabrik; Hansa Iven übernahm vorübergehend den Druck
- 1908-12 Teil der „Tapeten-Industrie-Aktiengesellschaft“ (TIAG)
- 1909 Streik der Arbeitnehmer
- 1928 Eintritt von Emil Rasch jr.; er war von 1947-65 Vorsitzender des VDT
- in den 1920er und 1930er Jahren wurden verschiedene Marken etabliert: 1928/29 Entwurf der ersten „Bauhaus-Tapeten“ (ab 1930 auf dem Markt; 1933 erwarb Rasch die Rechte an dem Markennamen „Bauhaus“ von Mies van der Rohe und führte die Marke weiter); ab 1930 „May-Tapeten“ nach Entwürfen von Maria May und „Weimar-Tapeten“ von Paul Schultze-Naumburg sowie ab 1939 „Wiener Künstlertapeten“, entworfen u. a. von Josef Hoffmann
- Produktionsrückgang während des Zweiten Weltkrieges
- 1944 Stilllegung der Produktion
- Produktpalette seit 1948 schnell erweitert; das Unternehmen widmete sich verstärkt der modernen dekorativen Tapete und beschäftigte auch Künstler, die zuvor noch nie für die Tapetenindustrie gearbeitet hatten; durch die Verpflichtung ausländischer Künstler suchte Rasch Anschluss an die internationale Entwicklung
- 1949 präsentierte Rasch auf der Werkbundaustellung „Neues Wohnen“ in Köln eine neue „Bauhaus-Tapete“, koloriert von Hinnerk Scheper, die Prägetapete „Akustik“ von Hans Schwippert sowie eine Figurintapete von Tea Ernst
- 1950 erste Kollektion „Künstler Tapeten“ mit Entwürfen von Josef Hoffmann, Maria May, Tea Ernst, Fritz August Breuhaus, Hans Schwippert, Ruth Geyer-Raack, Margret Hildebrand, Ilse Kleinschmidt und Shinkichi Tajiri
- 1951 kam ergänzend zur „Bauhaus“-Karte die Kollektion „Rasch Kleinmuster“ heraus
- ab 1952 führte das Unternehmen die Karte „Rasch Uni“ ein, eine Raufaserkollektion in 30 Farben
- 1952 zweite „Künstler Karte“ mit Margret Hildebrand, Geyer-Raack, Tea Ernst und Tajiri; sie wurde nur auf besondere Anforderung ausgeliefert, da die Auflage beschränkt und keine weitere vorgesehen war; die Kollektion wurde in den folgenden Jahren jedoch fortgeführt
- seit den 1960er Jahren Zusammenarbeit mit Textilherstellern
- zur Firmengruppe gehören auch die Rasch-Textil GmbH & Co. KG sowie Rasch Druckerei und Verlag & Co. KG

Literatur/Quellen

- Rasch: „Wir leben zwischen Wänden“, 1960/61, Sammlung DTM.
- The Fine Arts and Design [ca. 1958], Archiv DTM, Bestand: Rasch.

- Hirzel: Kunsthandwerk und Manufaktur, 1953.
- Tapeten Zeitung, 61. Jg., 1952, Heft 2, S. 9f.; 61. Jg., 1952, Heft 3, S. 36f.; 62. Jg., 1953, Heft 21, S. 15f.
- Bauen + Wohnen, 7. Jg., 1952, Heft 10, S. 489f.
- Key L. Ulrich: Mensch und Tapete, Bramsche 1955.
- Die Kunst und das schöne Heim, 53. Jg., 1955, Heft 5, S. 107.
- BIG: Hundert Jahre Kreativität. Jubiläum der Tapetenfabrik Gebr. Rasch in Bramsche, in: Eurodecor, Dez. 97, Archiv DTM, Bestand: Rasch, o. p.
- Sabine Thümmler: Historische Aspekte der Designentwicklung der Tapetenfabrik Rasch, in: Tapetenfabrik Gebr. Rasch (Hrsg.): Zeitwände. Eine Tapetenkollektion von international renommierten Designern und Architekten, Bramsche 1992, S. 8-23.
- Kieselbach: Bauhaustapete, 1995.
- Kieselbach: Rasch-Buch, 1998.
- Kunkel: Erinnerungen, 2007, S. 30ff.
- Mona Andersen: Moderne Tapeten verschönern das Heim. Künstlertapeten der Tapetenfirma Rasch, in: Herwig Guratzsch und Ulrich Kuder (Hrsg.): K(l)eine Experimente. Kunst und Design der 50er Jahre in Deutschland, Ausst.-Kat. Schleswig-Holsteinisches Landesmuseum Schloß Gottorf 2008, S. 191-199.
- Heinz Schmidt-Bachem: Aus Papier. Eine Kultur- und Wirtschaftsgeschichte der Papier verarbeitenden Industrie in Deutschland, Berlin/Boston 2011, S. 718-721.
- Pevsner: Geheimreport Deutsches Design, 2012, S. 204ff. und S. 216.

Produkte

im Museum/Archiv

- zahlreiche Entwürfe und Tapeten sind im Archiv des Unternehmens in Bramsche erhalten
- Dessin „Minerva“, Kollektion „Studio“, Sammlung DTM, Inv. Nr. 6893
- Dessin „2232“, Sammlung DTM, Inv. Nr. 6985
- Dessin o. T., Kollektion „Lotura“, Sammlung DTM, Inv. Nr. DTM 7024
- Dessin o. T., Kollektion „Bauhaus-Tapeten“, Sammlung DTM, Inv. Nr. 7034
- Dessin „Winter“, Sammlung DTM, Inv. Nr. 7041
- Dessin „Helsinki“, Kollektion „City“, Sammlung DTM, Inv. Nr. 7042
- Kataloge und Werbung Gebr. Rasch, 1959, RWWA, Bestand: 34, Flammersheim & Steinmann, Sign. 34-8-2.
- Musterbuch „Kleinstmuster“, 1960, Sammlung Cooper-Hewitt National Design Museum, New York, Inv. Nr. 18429937
- 20 Dessins aus der Kollektion „Künstler Tapeten“, 1959, Sammlung Cooper-Hewitt National Design Museum, New York, Inv. Nr. 18429935
- Dessin o. T., 1950er Jahre, Nordiska Museet, Stockholm, Inv. Nr. NM.0329176
- Kataloge und Werbung, ca. 1959, RWWA, Sign. 34-8-2

Abbildungen und Originalproben in der Literatur

- Dessin o. T., in: Tapeten Zeitung, 60. Jg., 1951, Heft 1, Titelblatt.
- Dessin „317-4“, „125-5“ und „302“, in: Tapeten Zeitung, 60. Jg., 1951, Heft 9, S. 7.
- Dessin „B 022-1“ und „B 022-2“, Kollektion „Bauhaus-Tapeten“, in: Tapeten Zeitung, 60. Jg., 1951, Heft 16, Titelblatt.
- acht Dessins o. T., Kollektion „Kleinstmuster“, in: Tapeten Zeitung, 61. Jg., 1952, Heft 7, S. 44f.
- Dessin „Nachsommer 4“, Kollektion „Künstler Tapeten“, in: Tapeten Zeitung, 61. Jg., 1952, Heft 16, S. 6
- Dessin „500-1“, Kollektion „Lotura“, in: Tapeten Zeitung, 63. Jg., 1954, Heft 17, Titelblatt.
- Dessin „530-2“, Kollektion „Lotura“, in: Tapeten Zeitung, 65. Jg., 1956, Heft 14, Titelblatt.

- Dessin „Nippon 6“, Kollektion „Künstler Tapeten“, in: Tapeten Zeitung, 67. Jg., 1958, Heft 8, Titelblatt.

Ratinger Tapetenfabrik Paul Kopec, Ratingen (R.T.)

- gegründet 1950 in Ratingen
- 1959 verstarb der Firmengründer Paul Kopec mit 55 Jahren
- 1968 weitere Produktionsstätte in Griesheim bei Darmstadt
- Trennung beider Betriebsteile 1983
- Konkurs Griesheim (1983?), Ratingen 2004

Literatur/Quellen

- Rullmann: Handbuch der Tapete, 1958, S. 148.
- Tapeten Zeitung, 68. Jg., 1959, Heft 21, S. 18.
- Kunkel: Erinnerungen, 2007, S. 20f.

Produkte

- Dessin „920-1“, „846-1“, „848-1“ und „919-1“, in: Tapeten Zeitung, 68. Jg., 1959, Heft 9, S. 17.

Rheinische Tapetenfabrik Schleu & Hoffmann, Beuel (ER-Te)

- 1893 gegründet durch den Bonner Tapetenhändler August Schleu
- 1895 Umbenennung in „Rheinische Tapetenfabrik Tilger & Co.“
- 1904 Erwerb der Papierfabrik H. Geldermacher in Hoffnungsthal
- 1906 Fusion mit der Mannheimer Fabrik Engelhard und Umbenennung in „Rheinische Tapeten- und Papierfabriken Engelhard und Schleu KG.“
- 1909-11 Teil der „Tapeten-Industrie-Aktiengesellschaft“ (TIAG)
- 1919 wurde das Unternehmen zur reinen Familien-Aktiengesellschaft; die Familien Schleu und Hoffmann waren zu gleichen Teilen beteiligt
- 1924 übernahmen Johannes Schleu und Erich Hoffmann das Unternehmen
- 1937 als „Rheinische Tapetenfabrik Schleu und Hoffmann“ in eine offene Handelsgesellschaft umgewandelt
- 1944 wurden die Produktionsanlagen zu 40 % zerstört
- erst 1948 Erteilung der Produktionserlaubnis nach dem Krieg
- von 1949/50 bis Ende der 1950er Jahre wurden die Gebäude repariert
- in den 1950er Jahren Entwürfe durch das hauseigene Atelier und bekannte Künstler, z. B. das Atelier Frei-Herrmann und Studenten der Klasse von Gerhard Kadow an der Werkkunstschule Krefeld (seit 1953); das Unternehmen brachte in den 1950er Jahren Filmdruckkollektionen heraus, führte moderne, gegenstandslose Dessins und beteiligte sich u. a. an Ausstellungen
- Spezialkarten 1956/57: „Krefeld“, „Rheinland“, „Melifaser“, „Linkrusta-Ersatz“, „Wiwata“ und „Wohnbau“
- 1979/80 Konkurs

Literatur/Quellen

- Die Kunst und das schöne Heim, 53. Jg., 1954, Heft 2, S. 70-73.
- Tapeten Zeitung, 61. Jg., 1952, Heft 18, S. 15f.; 64. Jg., 1955, Heft 22, S. 18f.; 68. Jg., 1959, Heft 6, S. 11-17.

- Rheinische Tapetenfabrik, Bonn-Beuel, Prospekt „Filmdruck“, o. O. o. J. [1950er Jahre], Archiv DTM.
- Ulrich Zyzik: Tapetenproduktion in Bonn-Beuel und die Rheinische Tapetenfabrik, in: Dokumentation zur Ausstellung der Bonner Industrie- und Handelskammer Bonn anlässlich der 200-Jahr-Feier im Stadthaus Bonn, Berliner Platz, vom 6.-12. Sept. 1989, S. 13-16, Archiv DTM, Bestand: Rheinische Tapetenfabrik.
- Jackson: Twentieth-century pattern design, 2007, S. 133.
- Kunkel: Erinnerungen, 2007, S. 21.

Produkte

im Museum/Archiv

- Dessin o. T., Sammlung DTM, Inv. Nr. 6855
- Dessin o. T., Sammlung DTM, Inv. Nr. 6856
- Dessin o. T., Sammlung DTM, Inv. Nr. 6883
- Dessin o. T., Sammlung DTM, Inv. Nr. 6976
- Dessin o. T., Sammlung DTM, Inv. Nr. 7047
- Dessin o. T., Sammlung DTM, Inv. Nr. 7062
- Dessin o. T., Sammlung DTM, Inv. Nr. 7073
- Filmdruck [Werbeprospekt ErTe Tapeten], 1956/57, RWWA, Sign. 34-4-8
- Filmdruck [Werbeprospekt ErTe Tapeten], 1956/57, RWWA, Sign. 34-4-9
- Werbung, ca. 1955, RWWA, Sign. 34-9-3

Abbildungen und Originalproben in der Literatur

- Dessin o. T., in: Tapeten Zeitung, 60. Jg., 1951, Heft 4, Titelblatt.
- Dessin o. T., in: Tapeten Zeitung, 60. Jg., 1951, Heft 12, S. 15.
- fünf Dessins o. T., in: Tapeten Zeitung, 60. Jg., 1951, Heft 18, S. 14.
- Dessin „7 778-1“, Kollektion „Er-Te Plastik“, in: Tapeten Zeitung, 60. Jg., 1951, Heft 21, Titelblatt.
- Dessin „7778“, Kollektion „Er-Te Plastik“, in: Tapeten Zeitung, 61. Jg., 1952, Heft 17, S. 20f.
- Dessin „7868-1“, Kollektion „Er-Te Plastik“, in: Tapeten Zeitung, 61. Jg., 1952, Heft 18, Titelblatt.
- Dessin „Gräuserspiel“, „Waldwiese“, „Am Ufer“ und „Hanseaten“, Kollektion „Er-Te Bildtapeten“, in: Tapeten Zeitung, 61. Jg., 1952, Heft 18, S. 15f.
- Dessin „Tüll C“, „Raster B“, „Spektrum M“, „Esplanade J“ und „Iris A“, Kollektion „Werkkunst Krefeld“, in: Tapeten Zeitung, 62. Jg., 1953, Heft 21, S. 18.
- Dessin „Trapez“ und „Duktus“, Kollektion „Werkkunst Krefeld“, in: Die Kunst und das schöne Heim, 53. Jg., 1954, Heft 2, S. 70-73.
- Dessin „8168-3“, in: Tapeten Zeitung, 64. Jg., 1955, Heft 21, Titelblatt.
- Dessin „8341-1“, in: Tapeten Zeitung, 65. Jg., 1956, Heft 9, Titelblatt.
- Dessin „8215-3“, „Piano 6“ und „Mimose 4“, in: Tapeten Zeitung, 65. Jg., 1956, Heft 9, S. 15.
- Dessin „Kaleidoskop“, „Charlotte“, „Lanzette“ und „Pirouette“, in: Tapeten Zeitung, 66. Jg., 1957, Heft 7, S. 9.
- Dessin „8563-1“, in: Tapeten Zeitung, 67. Jg., 1958, Heft 16, Titelblatt.
- Dessin „Ceres“, in: Tapeten Zeitung, 67. Jg., 1958, Heft 17, Titelblatt.
- Dessin „8834“, „8724“, „8902“ und „8538“, in: Tapeten Zeitung, 68. Jg., 1959, Heft 23, S. 7.

Rhena Tapetenfabrik Carl Nobbe, K.G., Düsseldorf-Gerresheim (Rhena)

- gegründet 1905(?)
- 1930 erste Druckmaschine; Produktion von Öldrucktapeten
- 1942 als nicht kriegswichtig geschlossen, Maschinen demontiert; die Fabrik brannte im Zweiten Weltkrieg teilweise nieder

- 1946 Wiederaufbau durch Ernst Humme
- 1955 besaß der Betrieb acht Druckmaschinen
- Kollektion 1956/57: Fondtapeten (Stilmuster und abstrakte Muster), Linkrusta-Imitationen; Besonderheit: Kachelmuster
- Spezialerzeugnisse v. a. Seidentapeten, sog. „Rhena-Seide“

Literatur/Quellen

- Tapeten Zeitung, 64. Jg., 1955, Heft 15, S. 20; 64. Jg., 1955, Heft 24, S. 22
- Rullmann: Handbuch der Tapete, 1958, S. 148.

Produkte

Abbildungen und Originalproben in der Literatur

- Dessin o. T., in: Tapeten Zeitung, 60. Jg., 1951, Heft 6, Titelblatt.
- Dessin „490“, in: Tapeten Zeitung, 62. Jg., 1953, Heft 23, Titelblatt.
- Dessin „467“, „581“, „1503“, „459“ und „492“, 1954/55, in: Tapeten Zeitung, 63. Jg., 1954, Heft 9, S. 15.
- Dessin „5018“, in: Tapeten Zeitung, 63. Jg., 1954, Heft 24, Titelblatt.
- Dessin „Pustebblume“, in: Tapeten Zeitung, 65. Jg., 1956, Heft 5, S. 16.
- Dessin „731-1“, in: Tapeten Zeitung, 66. Jg., 1957, Heft 4, o. p.
- Dessin „Heinzelmännchen“, in: Tapeten Zeitung, 66. Jg., 1957, Heft 17, o. p.
- Dessin „580-2“, in: Tapeten Zeitung, 66. Jg., 1957, Heft 23, Titelblatt.
- Dessin „542-2“, in: Tapeten Zeitung, 67. Jg., 1958, Heft 21, Titelblatt.

Salubra-Werke A.G., Grenzach (Salubra oder Tekko)

- gegründet 1900 durch vier Basler Geldgeber
- Produktionsstätte in Grenzach, Sitz in Basel
- seit 1901 „Tekko“- (Bronze-Prägedruck) und seit 1904 „Salubra“-Tapeten (Öl auf Papier)
- seit den späten 1930er Jahren Produktion von Bildtapeten
- 1957 Kollektion von Max Bill
- 1931 und 1959 Kollektionen von Le Corbusier
- 1975 Übernahme durch den Farbo-Konzern
- 1994 Verkauf an Borges; Umbenennung in Tapetenfabrik Grenzach GmbH
- 1999 von Dr. Kühne übernommen; Großteils geschlossen

Literatur/Quellen

- Salubra S. A. 1900-1950, Basel 1950, Archiv DTM.
- Paul Artaria und Doris Dietschy: Wohnkultur durch fünf Jahrhunderte. Von der Renaissance bis zum Biedermeier, hrsg. von den Salubra-Werken A.G., Grenzach/Baden, o. O. o. J. [ca. 1958], Archiv DTM.
- Thümmler: Signale für den Blick nach vorn, 1998, S. 148.
- Kunkel: Erinnerungen, 2007, S. 23ff.

Produkte

im Museum/Archiv

- Dessin „Mobile“, Sammlung DTM, Inv. Nr. 6948
- Dessin „Salubra-Lux“, Sammlung DTM, Inv. Nr. 6952
- Dessin o. T., Sammlung DTM, Inv. Nr. 7035
- zwei Dessins o. T., 1950er Jahre, Musée du Papier Peint, Rixheim
- Werbung für „tekko“, „Salubra“ und „Salewa“, ca. 1955, RWWA, Sign. 34-9-5

Abbildungen und Originalproben in der Literatur

- fünf Dessins aus der Karte „522“, in: Tapeten Zeitung, 60. Jg., 1951, Heft 18, S. 17.
- Dessin „Panzer-Salubra-3992 E“, „Effekt- und Kleinmusterkollektion 522“, in: Tapeten Zeitung, 60. Jg., 1951, Heft 20, Titelblatt.
- Dessin „Neptun VI/4012 A“, „Ernte IV/4013 D“ und „Chrysantheme VII/4014 F“, Kollektion „Salubra-Color-Conditioning“, in: Tapeten Zeitung, 61. Jg., 1952, Heft 11, S. 11.
- Dessin „842“, Kollektion „Tekko“, in: Tapeten Zeitung, 64. Jg., 1955, Heft 6, Titelblatt.
- Dessin „Gebändigte Energie“ in 4 Bahnen, in: Tapeten Zeitung, 64. Jg., 1955, Heft 15, S. 14.
- Dessin „Bunte Segel“ in 2 Bahnen, in: Tapeten Zeitung, 64. Jg., 1955, Heft 15, S. 15.
- Dessin „4150 C“, in: Tapeten Zeitung, 65. Jg., 1956, Heft 4, Titelblatt.
- Dessin „4181 A“, in: Tapeten Zeitung, 65. Jg., 1956, Heft 22, Titelblatt.
- Dessin „4178“, „4184“, „4179“ und „4158“, in: Tapeten Zeitung, 66. Jg., 1957, Heft 1, S. 9.
- Dessin „4195“, Export-Kollektion „F. F. III“, in: Tapeten Zeitung, 66. Jg., 1957, Heft 13, Titelblatt.
- Dessin „4183“, „4111“ und „3684“, Kollektion „Salubra F. F. III“ (Exportkarte für die USA mit 32 Mustern in 77 Farbstellungen), in: Tapeten Zeitung, 66. Jg., 1957, Heft 17, S. 8.
- Dessin „4222“, „4240“, „4204“ und „4205“, in: Tapeten Zeitung, 66. Jg., 1957, Heft 23, S. 11.
- „Tekko“-Tapeten, in: Paul Artaria und Doris Dietschy: Wohnkultur durch fünf Jahrhunderte. Von der Renaissance bis zum Biedermeier, hrsg. von den Salubra-Werken A.G., Grenzach/Baden, o.O. o.J. (ca. 1958), Archiv DTM.
- Dessin „4233“, Kollektion „582“, in: Tapeten Zeitung, 67. Jg., 1958, Heft 4, Titelblatt.
- Dessin „58025“, „58008“, „Scrubbable Salubra Tekko“, „58009“ und „58030“, Salubra-USA-Kollektion „580 I“, in: Tapeten Zeitung, 67. Jg., 1958, Heft 9, S. 17.
- Dessin „4245“, „4246“, „4254“ und „4270“, in: Tapeten Zeitung, 68. Jg., 1959, Heft 1, S. 14.
- Dessin „RA 43“, „861“, „707“ und „852“, „Tekko Kollektion 593“, in: Tapeten Zeitung, 68. Jg., 1959, Heft 5, S. 12.

Solinger Tapetenfabrik Hans Heck, Solingen-Ohligs (Solta-Tapetenfabrik)

- bestand von 1950-75

Literatur/Quellen

- Rullmann: Handbuch der Tapete, 1958, S. 148.
- Kunkel: Erinnerungen, 2007, S. 8.

Produkte

Abbildungen und Originalproben in der Literatur

- Dessin „6036“, in: Tapeten Zeitung, 64. Jg., 1955, Heft 14, Titelblatt.
- Dessin „735-5“, in: Tapeten Zeitung, 65. Jg., 1956, Heft 24, Titelblatt.
- Dessins o. T. in: Tapeten Zeitung, 67. Jg., 1958, Heft 1, S. 19.
- Dessin „7210“, in: Tapeten Zeitung, 67. Jg., 1958, Heft 6, Titelblatt.

Tapetenfabrik H. Strauven, Bonn (Hastra)

- gegründet 1861 durch Hermann Strauven in Bonn
- wichtiger Mitarbeiter war Ludwig Raubenheimer; er kam 1907 als Kolorist in den Betrieb und richtete das erste hauseigene Atelier ein; bis 1958 blieb er für die künstlerische Linie mitbestimmend
- 1935 Entwicklung der neuen Drucktechnik des „Plastik-Breidrucks“
- im Zweiten Weltkrieg wurde der Betrieb nicht nennenswert zerstört
- 1950 Gründung der HASTRA-Tapetenvertrieb GmbH
- 1952 erschien die erste Handdruck-Kollektion nach dem Krieg
- 1958 Bau einer neuen Transportanlage für das Werk
- 1959 kam zum zweiten Mal die „Hastra-Supra-Karte“ heraus, eine zeitlose Handdruckkarte, die nicht an die zweijährigen Kollektionen gebunden war; alle 28 Dessins stammten aus dem eigenen Atelier
- 1974 Großbrand und Konkurs

Literatur/Quellen

- Tapeten Zeitung, 67. Jg., 1958, Heft 14, S. 12-17; 68. Jg., 1959, Heft 15, S. 12f.; 68. Jg., 1959, Heft 16, S. 13.
- Rullmann: Handbuch der Tapete, 1958, S. 98.
- Elfriede Sander (Mitarb.): 100 Jahre H. Strauven K. G. Tapetenfabrik Bonn, Frankfurt am Main [1961].
- Kunkel: Erinnerungen, 2007, S. 21f.

Produkte

im Archiv/Museum

- Dessin o. T., Sammlung DTM, Inv. Nr. 6987
- Dessin o. T., Sammlung DTM, Inv. Nr. 6988
- Dessin „Halali“, Sammlung DTM, Inv. Nr. 7051
- Dessin „Toledo“, ca. 1957, Victoria & Albert Museum, London, Inv. Nr. E.978-1978
- Kataloge und Prospekte, 1950er Jahre, RWWA, Sign. 34-9-1

Abbildungen und Originalproben in der Literatur

- Dessin „1051“, Kollektion „Hastra-Scala“, in: Tapeten Zeitung, 61. Jg., 1952, Heft 16, Titelblatt.
- Dessin „Titania“, in: Tapeten Zeitung, 62. Jg., 1953, Heft 20, S. 12.
- Dessin o. T., 1954/55, in: Tapeten Zeitung, 63. Jg., 1954, Heft 5, S. 12.
- Dessin „9908 C“, in: Tapeten Zeitung, 63. Jg., 1954, Heft 9, Titelblatt.
- Dessin „9878-C“, in: Tapeten Zeitung, 64. Jg., 1955, Heft 10, Titelblatt.
- Dessin „Genua“, Kollektion „Hastra Supra“, in: Tapeten Zeitung, 65. Jg., 1956, Heft 10, S. 45.
- Dessin „1148“, in: Tapeten Zeitung, 65. Jg., 1956, Heft 21, Titelblatt.
- Dessin „Toledo“, „1126“, „1182“ und „1188“, in: Tapeten Zeitung, 66. Jg., 1957, Heft 3, S. 9.
- Dessin „1188“, in: Tapeten Zeitung, 66. Jg., 1957, Heft 7, Titelblatt.
- Dessins „1266“, „1267“, „1257“ und „1261“, in: Tapeten Zeitung, 67. Jg., 1958, Heft 2, S. 9.
- Dessin „Avenida“, „Hastra 1395“, „Hastra 1382“, „Pampas“, „Hastra 1405“ und „Hastra Tradition 12642“, in: Tapeten Zeitung, 67. Jg., 1958, Heft 14, S. 16.
- Dessin „Hastra 1354“ und „Studio“, Kollektion „Hastra Supra“, in: Tapeten Zeitung, 67. Jg., 1958, Heft 14, S. 17.
- Dessin „Wald“, Kollektion „Hastra-Supra“, in: Tapeten Zeitung, 68. Jg., 1959, Heft 15, S. 7
- Dessin „Impression“ in 3 Bahnen, Kollektion „Hastra-Supra“, in: Tapeten Zeitung, 68. Jg., 1959, Heft 15, S. 10.

- Dessin „Panorama“ in 4 Bahnen, Kollektion „Hastra-Supra“, in: Tapeten Zeitung, 68. Jg., 1959, Heft 15, S. 12.
- Dessin „Rose“, „Fruchtkorb“ sowie zwei Dessins o. T., in: Tapeten Zeitung, 68. Jg., 1959, Heft 22, S. 9.
- Dessin „1646“, „1598“, „1620“ und „1616“, in: Tapeten Zeitung, 68. Jg., 1959, Heft 24, S. 7.

Tapetenfabrik Stuttgart, Meissner KG (kein Zeichen)

- gegründet 1949 als „Tapetenfabrik Stuttgart Meissner & Polter KG“ zur Herstellung von Papiertapeten durch den Kaufmann Wolfgang Meissner (geboren 1923) und den Ingenieur Helmut Polter (geboren 1915), beide persönlich haftende Gesellschafter
- hervorgegangen aus der VEB Tapetenfabrik Rüdersheim bei Berlin (Ost), gegründet 1863; Wolfgang Meissner konnte von dort eine Maschine nach Westdeutschland bringen
- 1949 Produktion mit 6 Arbeitern; insgesamt 6 Maschinen (2 Leimdruckmaschinen, 1 Prägemaschine, 3 Rollmessmaschinen)
- 1951 Ausscheiden Helmut Polters als persönlich haftender Gesellschafter; Eintritt als Kommanditist in das Unternehmen
- 1954 Ausscheiden Helmut Polters aus der Firma; Fortführung des Unternehmens durch Helmut Meissner, Umbenennung in „Tapetenfabrik Stuttgart, Meissner KG“
- 1958 12 Beschäftigte; ausschließlich Herstellung von Spezialprodukten
- 1974 Stilllegung des Unternehmens; 1979 Auflösung der Gesellschaft

Literatur/Quellen

- Rullmann: Handbuch der Tapete, 1958, S. 148.
- Landesarchiv Baden-Württemberg, Abt. Hauptstaatsarchiv Stuttgart, Bestand: Wirtschaftsministerium Baden-Württemberg, Gewerbeförderung, Archivnr. EA 6/301 Bü 494, 1952-1965.
- Landesarchiv Baden-Württemberg, Abt. Staatsarchiv Ludwigsburg, Bestand: Amtsgericht Stuttgart: Registerakten, FL 300/31/Bü 1902, Tapetenfabrik Meissner KG Stuttgart (HRA 4241), 1950-1980.
- Kunkel: Erinnerungen, 2007, S. 9.

Produkte

Abbildungen und Originalproben in der Literatur

- Dessin „Berlin“, in: Tapeten Zeitung, 68. Jg., 1959, Heft 5, Titelblatt.

Tapetenfabrik Wilhelm Vogel, Hamburg/Hamburger Tapetenfabrik GmbH (kein Zeichen)

- gegründet 1949 durch Wilhelm Vogel in Hamburg
- Vogel war am 17. Januar 1905 geboren; mit 14 Jahren hatte er eine Lehre im elterlichen Tapetengeschäft absolviert und im Anschluss daran als Zeichner und Kolorist gearbeitet; 1933-43 war er Technischer Direktor und Kolorist bei der schwedischen Fabrik Dahlanders Tapetenfabrik-AB. in Göteborg
- allmähliche Erweiterung des Maschinenparks; 1953 besaß der Betrieb 3 Druck- und vier Prägemaschinen

- produzierte insbesondere Tapeten für Siedlungsbauten (v. a. Naturell-Tapeten)
- den größten Umsatz erzielte das Unternehmen mit so genannten „Seidentapeten“, Effekt- und Unitapeten; außerdem produzierte es preiswerte Blumenmuster
- Kollektion 1956/57: Kombination von gegenständlichen, abstrakten und Streifenmotiven in zurückhaltender Farbgebung

Literatur/Quellen

- Tapeten Zeitung, 62. Jg., 1953, Heft 15, S. 25; 64. Jg., 1955, Heft 2, S. 26; 64. Jg., 1955, H. 21, S. 21.
- Firmenprospekt Tapetenfabrik Wilhelm Vogel Hamburg, Hamburg 1951, Archiv DTM, Bestand: FIR Str.
- Rullmann: Handbuch der Tapete, 1958, S. 148.

Abbildungen und Originalproben in der Literatur

- Naturell-Tapeten, in: Firmenprospekt Tapetenfabrik Wilhelm Vogel Hamburg, Hamburg 1951, Archiv DTM, Bestand: FIR Str.
- zwei Dessin o. T., in: Tapeten Zeitung, 60. Jg., 1951, Heft 14, S. 14.
- Dessin „2656“, „2653“ und „2655“ in: Tapeten Zeitung, 62. Jg., 1953, Heft 15, S. 25.
- Dessin „110“, in: Tapeten Zeitung, 67. Jg., 1958, Heft 15, Titelblatt.
- Dessin „5801-1“, „5814-4“, „5803-4“ und „5816-3“, in: Tapeten Zeitung, 68. Jg., 1959, Heft 5, S. 17.

Tapetenfabrik Wenzel & Brüninghaus, Wuppertal-Sonnborn (W & B Tapeten)

- gegründet 1894 von Werner Brüninghaus in Wuppertal-Oberbarmen; das Unternehmen wurde später nach Sonnborn verlegt
- freiwillige Beschränkung auf niedrige Blattzahl in den 1950er Jahren; neben Naturell-Tapeten v. a. Plastikmuster; Verkaufserfolg mit „Mecki-Kinderzimmer-Tapeten“
- beschäftigte in den 1950er Jahren 80-90 Mitarbeiter
- die künstlerische Leitung lag in den Händen von Inhaber Werner Brüninghaus (jun.); er nahm auch gemeinsam mit Mitarbeitern die Kolorierung vor
- 1971 Umbenennung in „Atlanta, Wenzel und Brüninghaus“
- 1986 wurde Atlanta in die Firma Erfurt integriert und der Firmensitz in Wuppertal-Sonnborn geschlossen

Literatur/Quellen

- Tapeten Zeitung, 64. Jg., 1955, Heft 22, S. 18f.; 70. Jg., 1961, Heft 9, S. 22f.
- Kunkel: Erinnerungen, 2007, S. 147.

Produkte

Abbildungen/Originalproben in der Literatur

- fünf Dessins o. T., in: Tapeten Zeitung, 60. Jg., 1951, Heft 19, S. 17.
- Dessin „3549/3“, in: Tapeten Zeitung, 60. Jg., 1951, Heft 24, Titelblatt.
- Dessin „3604-1“, in: Tapeten Zeitung, 62. Jg., 1953, Heft 24, Titelblatt.
- Dessin „3595-2“, „3619-2“, „3579-1“, „1486-1“ und „3628-2“, 1954/55, in: Tapeten Zeitung, 63. Jg., 1954, Heft 11, S. 16.
- Dessin „3701-4“, in: Tapeten Zeitung, 64. Jg., 1955, Heft 22, Titelblatt.

- Dessin „3702-1“, „3703-2“, „3694-7“, „1500-1“ und „3788-3“, in: Tapeten Zeitung, 65. Jg. 1956, Heft 1, S. 13.
- Dessin „3829-3“, 1958, in: Tapeten Zeitung, 66. Jg., 1957, Heft 18, o. p.
- Dessin „3842-3“, in: Tapeten Zeitung, 66. Jg., 1957, Heft 22, o. p.
- Dessin „3834-1“, 1957/58 in: Tapeten Zeitung, 66. Jg., 1957 Heft 23, o. p.
- Dessin „3835“, „3800-1“, „3829-3“ und „3803-2“, in: Tapeten Zeitung, 68. Jg., 1959, Heft 1, S. 13.
- Dessin „3952-1“, Kollektion 1960, in: Tapeten Zeitung, 68. Jg., 1959, Heft 17, o. p.
- Dessin „Prisma/3871-7“, in: Tapeten Zeitung, 68. Jg., 1959, Heft 18, o. p.
- Dessin „Palette 1/3915-1“, in: Tapeten Zeitung, 68. Jg., 1959, Heft 19, o. p.
- Dessin „Rondo/3958-2“, in: Tapeten Zeitung, 68. Jg., 1959, Heft 20, o. p.

Westdeutsche Tapetenfabrik GmbH, Düsseldorf (kein Zeichen)

Literatur/Quellen

- Tapeten Zeitung, 58. Jg., Heft 2, S. 42.

Spezialtapeten-Fabrik Willcke & Co. K.G., Beuel (TSC)

- 1911 gegründet von Alexander Willcke und dessen Sohn Carl Willcke in Beuel
- nach dem Ersten Weltkrieg Errichtung eines neuen großen Werkes
- spezialisiert auf Tapeten unter Verwendung von Öldruckfarben sowie Prägetapeten, Linkrusta-Imitationen und Puppenstubentapeten
- insbesondere Export von Linkrustatapeten
- ab 1925 Carl Willcke alleiniger Geschäftsführer
- 1942 auf Behördenbefehl stillgelegt
- 1945 Schäden durch Luftangriffe und Artilleriebeschuss; Sprengung durch Besatzungstruppen
- 1946 Wiederaufbau
- 1947 Wiederaufnahme des Betriebes; erste Nachkriegs-Linkrustaprägungen in Deutschland
- die Produkte des Unternehmens waren unter der Bezeichnung „Spezialtapeten“ etabliert
- 1953 wurden eine Leimdruck- und Plastikabteilung eingerichtet
- 1954 trat Sohn Axel C. Willcke in den Betrieb ein; er widmete sich v. a. Leimdrucktapeten, die bisher nicht in Produktion waren (mit der Kollektion 1956/57, gestaltet von Axel Willcke und Betriebsleiter André Haub, erstmals Leimdrucktapeten herausgebracht)
- die Produktion umfasste darüber hinaus hochwertige Tapeten mit plastischem Druck sowie weiterhin Prägetapeten
- 1959 Vertrieb von Raufaser aufgenommen
- bestand bis 1979

Literatur/Quellen

- Tapeten Zeitung, 60. Jg., 1951, Heft 9, S. 10f.; 60. Jg., 1951, Heft 20, S. 7; 62. Jg., 1953, Heft 15, S. 28; 65. Jg., 1956, Heft 6, S. 14f.; 68. Jg., 1959, Heft 8, S. 37; 70. Jg., 1961, Heft 10, S. 18.

Produkte

Abbildungen und Originalproben in der Literatur

- Dessin „18533“, Präge-Album, in: Tapeten Zeitung, 61. Jg., 1952, Heft 4, Titelblatt.
- Dessin „1907-6“, in: Tapeten Zeitung, 63. Jg., 1954, Heft 11, Titelblatt.
- Dessin o. T., Leimdruck-Kollektion, in: Tapeten Zeitung, 63. Jg., 1954, Heft 18, S. 15.
- Dessin „1940-1“, in: Tapeten Zeitung, 64. Jg., 1955, Heft 13, Titelblatt.
- Dessin „Rapallo“ und „Texas 2“, Leimdruck-Kollektion, in: Tapeten Zeitung, 65. Jg., 1956, Heft 6, S. 13.
- Dessin „Vision 4“, in: Tapeten Zeitung, 65. Jg., 1956, Heft 20, Titelblatt.
- Dessin „2006“, in: Tapeten Zeitung, 66. Jg., 1957, Heft 5, Titelblatt.
- Dessin „2007-3“, in: Tapeten Zeitung, 66. Jg., 1957, Heft 7, o. p.
- Dessin „2068-9“, in: Tapeten Zeitung, 66. Jg., 1957, Heft 15, o. p.
- Dessin „2096-1“, in: Tapeten Zeitung, 66. Jg., 1957, Heft 17, o. p.
- Dessin „2076“, „2093“, „3013“, „Feuerwerk“ und „City“, in: Tapeten Zeitung, 67. Jg., 1958, Heft 4, S. 13f.
- Dessin „3049-2“, in: Tapeten Zeitung, 67. Jg., 1958, Heft 23, o. p.
- Dessin „3043“, in: Tapeten Zeitung, 68. Jg., 1959, Heft 14, S. 17.
- Dessin „3098-4“, „3063“ und „3072-2“, in: Tapeten Zeitung, 68. Jg., 1959, Heft 17, S. 9.
- Dessin „3051“ und „3081“, in: Tapeten Zeitung, 68. Jg., 1959, Heft 18, S. 7.
- Dessin „4000-3“, in: Tapeten Zeitung, 68. Jg., 1959, Heft 20, o. p.
- Dessin „3083-2“, in: Tapeten Zeitung, 68. Jg., 1959, Heft 21, o. p.
- Dessin „4009-3“, in: Tapeten Zeitung, 68. Jg., 1959, Heft 23, o. p.
- Dessin „Schnauerl/4004“ und „Disco/3071“, Kollektion 1960/61, in: Tapeten Zeitung, 68. Jg., 1959, Heft 17, o. p.

Wuppertaler Tapetenfabrik Kotschwar & Schröder, Wuppertal-Langerfeld (WU-TA-FA)

- bestand von 1928-69

Literatur/Quellen

- Rullmann: Handbuch der Tapete, 1958, S. 148.
- Kunkel: Erinnerungen, 2007, S. 7.

Ostdeutsche Tapetenfabriken

- Tapetenfabrik Kosak & Co., Magdeburg
- Hermann Meissner, Berlin-Rüdersdorf (vgl. Tapetenfabrik Stuttgart, Meissner KG)
- Tapetenfabrik Coswig GmbH, Coswig bei Dresden
- R. Langhammer Nachf. Emil Zilling, Leipzig

Literatur/Quellen

- Tapeten Zeitung, 60. Jg., 1951, Heft 10, S. 10.

Danksagung

Mein besonderer Dank gilt Frau Prof. Dr. Angeli Janhsen für die Betreuung der Arbeit und ihre stets konstruktive und unkomplizierte Hilfe sowie Herrn Prof. Dr. Hans W. Hubert für die Übernahme des Zweitgutachtens. Herzlich danke ich Frau Susanne Bader, Geschäftsführerin der Buchhandlung zum Wetzstein in Freiburg, für ihre großzügige Stiftung. Es war mir eine große Ehre, den Wetzstein-Preis für Kunstgeschichte 2015 entgegennehmen zu dürfen.

Ich bedanke mich bei allen Mitarbeiterinnen und Mitarbeitern in den von mir besuchten Museen, Archiven, Bibliotheken und Unternehmen, die mir stets freundlich und kompetent geholfen haben. Mein besonderer Dank gilt Frau Dr. Sabine Thümmler, Berlin, von deren außerordentlichen Fachwissen zur angewandten Kunst im allgemeinen und zur Tapete im Besonderen ich profitieren durfte, Herrn Burkhard Kieselbach, Bramsche, der sich stets viel Zeit für meine Fragen zum Unternehmen Gebr. Rasch genommen, mich durch das Firmenarchiv geführt und mir freundlicherweise sein Bildmaterial und seine Unterlagen zur Verfügung gestellt hat, Herrn Ullrich Eitel, Kirchhain, für seine außerordentliche Hilfsbereitschaft und den Zugang zum Archiv der Marburger Tapetenfabrik, Frau Elsbeth Kupferoth, München, für ihre interessanten und aufschlussreichen Auskünfte zu ihrer Tätigkeit in den 1950er Jahren, Herrn Thomas Frei-Herrmann, Berlin, der mir das Archiv der Firma Tommy Herrmann Design, vormals Atelier Frei-Herrmann, zeigte und mir alle Fragen zur Firmengeschichte beantwortete, Herrn Peter Bercher, Breisach, dem ich Einblick in das Archiv der Firma Erismann verdanke, Frau Melanie Quadt, Bonn-Beuel, die mir den Zugang zum Archiv der ehemaligen Rheinischen Tapetenfabrik ermöglichte, Herrn Karsten Brandt, Düsseldorf, für seine Auskünfte zur Geschichte des VDT sowie Herrn Dr. Gerhard Kabierske, Karlsruhe, für seine wertvollen Hinweise.

Ohne die Hilfe meiner Schwiegereltern, meines Mannes, der mir immer mit unendlicher Geduld zur Seite stand, und besonders meiner Eltern, die mich während meines gesamten Studiums stets unterstützt und ermutigt haben, wäre diese Arbeit nie zustande gekommen. Ihnen möchte ich von ganzem Herzen danken.