

HISTORISCHE TAPETEN IN HESSEN
VON 1700 BIS 1840

Inauguraldissertation

zur Erlangung des Grades eines Doktors der Philosophie

im Fachbereich Sprach- und Kulturwissenschaften

der Johann Wolfgang Goethe-Universität

zu Frankfurt am Main

vorgelegt von

Hildegard Hutzenlaub geb. Gruno

aus Plauen i. Vogtland

2004 (Einreichungsjahr)

2005 (Erscheinungsjahr)

Tag der mündlichen Prüfung:

16. November 2004

1. Gutachter:

Prof. Dr. Dr. Gottfried Kiesow

2. Gutachter:

Prof. Dr. Dr. Gerhard Eimer

INHALTSVERZEICHNIS

Einleitung.....	1
1. Definition des Themas und Zielsetzung der Untersuchungen.....	2
2. Stand der Forschung.....	6
3. Geschichte der Wandbekleidung aus Leder und Textil.....	8
3.1 Ledertapeten.....	8
3.2 Wandbehang, Wandteppich, Wandbespannung.....	9
3.3 Leinwand, Wachstuchtapete, Flocktapete.....	11
3.4 Kattendruck, Seidentapeten (Italien, Frankreich, Deutschland).....	15
4. Geschichte der Papiertapeten.....	18
4.1 Fladerpapiere/Holzschnitte, Buntpapiere.....	18
4.2 Aufkommen der Papiertapete in London und Paris.....	22
4.3 Frühe Hinweise auf Papiertapeten in England.....	25
4.4 Qualitätspapiere aus französischen Papiermühlen.....	26
4.5 Entwicklung bis zur Panoramatapete.....	27
4.6 Panoramatapeten.....	29
4.7 Papiertapeten Manufakturen.....	30
4.7.1 Manufakturen in England.....	31
4.7.2 Manufakturen in Frankreich.....	31
4.7.3 Manufakturen in Deutschland.....	36
4.8 Deutsches Tapeten-Museum, Kassel.....	41
5. Zeittafel.....	42
5.1 Chronologische Übersicht: Wandbekleidung allgemein.....	42
5.2 Chronologische Übersicht: Papiertapeten.....	46
6. Exotische Kostbarkeiten: chinesische Tapeten.....	52
6.1 Geschichte der chinesischen Blumen- und Vogelmalerei.....	53
6.2 Chinesische Berufsmaler – Exportmalerei.....	53
6.3 Tapetenpapier und Farben in China.....	54
6.4 Deutung der chinesischen Pflanzen- und Tierdarstellungen.....	55
6.5 Schlitz, Hallenburg: Florale Panoramatapete (Katalog III/3.).....	57
6.5.1 Augenzeuge in Kanton: Ein Schlitzer Graf erzählt.....	57
6.5.2 Aktionen zur Rettung der chinesischen Tapete in der Hallenburg.....	58
6.5.3 Bedeutung der Schlitzer chinesischen Panoramatapete.....	58
7. Forschungsergebnisse.....	61
7.1 Frankfurt-Oberurseler Manufaktur: Rosalino und Brand.....	61
7.2 Vorlagen zu den Landschaftstapeten aus der bildenden Kunst.....	63
Aberli, Joh. Ludwig (<i>Vues de Suisse</i>).....	63
Adam, Victor (<i>Die große Jagd</i>).....	63
Le Barbier L' Aîné, Jean-Jacques-François Le (<i>Vues de Suisse</i>).....	64
Boilly, Louis-Léopold (<i>Volksbelustigung auf den Champs-Élysées</i>).....	65
Bourgeois, Constant (<i>Italienische Ansichten</i>).....	67
Broc, Jean (<i>Monumente von Paris</i>).....	67
Daniell, William und Thomas (<i>L' Hindoustan</i>).....	68

Deltil, Jean-Julien (<i>Ansichten aus Brasilien / Die Pferderennen / Die große Jagd</i>).....	69
Develly, Jean-Charles (<i>Volksbelustigung auf den Champs-Élysées</i>).....	69
Engelmann, Godefroi (<i>Ansichten aus Brasilien/Die Pferderennen</i>).....	69
Freudenberger, Sigmund (<i>Große Helvetie</i>).....	70
Gérard, F. P. Simon (<i>Die Schlacht bei Austerlitz</i>).....	70
Géricault, Jean Louis Théodor (<i>Die Schlacht bei Austerlitz</i>).....	72
Gué, Julien-Michel (<i>Die Dame vom See</i>).....	74
Hodges, William (<i>L'Hindoustan</i>).....	74
König, Franz Niklaus (<i>Vues de Suisse / Große Helvetie</i>).....	75
Loutherbourg, Jacques Philippe (<i>Vues de Suisse</i>).....	75
Mongin, Pierre-Antoine (<i>Große Helvetie/L'Hindoustan/Vues de Suisse</i>).....	76
Née, François Denis (<i>Vues de Suisse</i>).....	77
Reinhart, Josef (<i>Vues de Suisse</i>).....	77
Rieter, Heinrich (<i>Vues de Suisse</i>).....	78
Rugendas, Johann Moritz (<i>Ansichten aus Brasilien</i>).....	78
Schütz der Ältere, Christian Georg (Wanddekorationen im Historischen Museum, Frankfurt/M.).....	84
Solvyns, François Baltazard (<i>L'Hindoustan</i>).....	86
Thomas, Antoine Jean Baptiste (<i>Die Pferderennen</i>).....	86
Vernet, Horace (<i>Die Schlacht bei Austerlitz</i>).....	87
Vernet, Claude Joseph (Supraporten).....	87
Villain, François le (<i>Die Pferderennen</i>).....	88
Weibel, Samuel von Maikirch (<i>Vues de Suisse</i>).....	88
Wolf, Caspar (<i>Vues de Suisse</i>).....	89
7.3 Literarische Vorlagen zu Landschaftstapeten.....	90
7.3.1 Lantier, Étienne François de: Antenors Reisen nach Griechenland und Asien mit Bemerkungen über Ägypten (1798) (Tapete: <i>Die Reisen des Antenor</i>).....	90
7.3.2 Rugendas, Johann Moritz: Malerische Reise in Brasilien (1827-35) (Tapete: <i>Ansichten aus Brasilien</i>).....	93
7.3.3 Scott, Sir Walter: <i>The Lady of the Lake</i> (1810).....	93
7.4 Literarische Vorlagen zu chinesischen Tapeten.....	94
7.4.1 WU CH'ËNG-ËN: Der rebellische Affe. Die Reise nach dem Westen (15./16. Jahrhundert), Frankfurt a. M.: Katalog III/6.3.....	94
7.4.2 S(C)HI NAI AN: Die Räuber vom Liang Schan Moor (13. Jahr- hundert), Frankfurt a. M.: Katalog III/6.4.....	95
7.5 Details zu Themen der Panoramatapeten.....	96
7.5.1 Geschichte und Organisation der Feste in Paris (Alsfeld: IV/1.).....	96
7.5.2 Ehepaar Blanchard und der Heißluftballon (Alsfeld: IV/1.).....	97
7.5.3 Schweiz: Schöllenschlucht mit Teufelsbrücke (Bensheim: V/3. und Privatbesitz: IV/7.).....	98
7.5.4 Indien: Baum der Erleuchtung (Frankfurt/M.: V/1.).....	100
7.5.5 Indien: Tempel des großen Bullen (Frankfurt/M.: V/1.).....	101

KATALOG

I. Handgemalte Stofftapeten

1.	Unbekannte Raritäten	102
1.1	Museum Korbach: Josephstapete	102
1.2	Kloster Ilbenstadt	103
1.3	Hanau-Wilhelmsbad	103
2.	Frankfurt am Main: Historisches Museum	104
2.1	Wachstuchtapeten aus Frankfurter Häusern	104
2.2	Landschaftstapeten auf Leinwand	105
2.2.1	Flußlandschaften von C. G. Schütz d.Ä. (8 Stücke)	105
2.2.2	Flußlandschaften aus dem Haus Römerberg 20-22 (6 Stücke)	105
2.2.3	Flußlandschaften mit Haus und Waldallee (2 Stücke)	106
2.2.4	Flußlandschaft mit Festung (1 Stück)	106
2.3	Wanddekorationen der Villa Waldfried (C. G. Schütz d.Ä.)	107
2.3.1	Flußlandschaften, 7 Stück (C. G. Schütz d.Ä.)	107
2.3.2	Holzsteg über Fluß mit Haus und Bildstock (C. G. Schütz d.Ä.)	107
2.3.3	Berglandschaft mit Steinbrücke (Supraporte v. C. G. Schütz d.Ä.)	108
2.4	Einzelne Friese und Supraporten:	108
2.4.1	Jahreszeiten „Herbst“ und „Frühling“	108
2.4.2	Zwei mythologische Friese: „Amphitrite und Pan“	108
2.4.3	Supraporte: „Hera/Hebe“	109
2.4.4	Supraporten: „Nacht“ und „Tag“	109

II. Handgemalte Papiertapeten / Handdruckfragmente

1.	Darmstadt, Hessisches Staatsarchiv, Fürstenlager	110
2.	Rheingau: Geisenheim, Oestrich-Winkel (Brentanohaus)	112
3.	Frankfurt am Main: Historisches Museum	113
3.1	Tapete mit römischen und ägyptisierenden Landschaften	113
3.2	Supraporte: Antike Gefäße	116
3.3	Allegorien: drei Stücke	116
3.4	Landschaftsdarstellungen (4 Stücke)	117
4.	Frankfurt am Main: Historisches Museum (Handdruckfragmente)	119
4.1	Goethehaus	119
4.2	„Zum Vogel Strauß“	122
4.3	Gartenhaus Hoerle	125
4.4	„Holländischer Hof“	126
4.5	Tapeten aus verschiedenen Frankfurter Häusern	127
4.6	Tapetenstücke und -fragmente unterschiedlicher Provenienz	129

III. Chinesische handgemalte Tapeten..... 133

1.	Calden bei Kassel: Schloß Wilhelmsthal	134
2.	Kassel: Deutsches Tapeten-Museum	136
2.1	<i>Beerdigungszug eines musterhaften Vizekönigs</i>	136
2.2	<i>Szenen am Wasser und Fischfang</i> (Teilstück, siehe III/4.)	138

3.	Schlitz , Schloß Hallenburg: Florales Panorama mit Vögeln	139
3.1	Geschichte des Schlosses Hallenburg in Schlitz/Vogelsbergkreis.....	140
3.2	Beschreibung der Tapete mit Erläuterungen zum Inhalt.....	140
4.	Lauterbach : Hohhaus-Museum: <i>Szenen am Wasser und Fischfang</i> (Teilstücke, siehe III/2.2)	146
5.	Eichenzell bei Fulda : Schloß Fasanerie.....	150
	<i>Empfang der Examenskandidaten am Hofe des Provinzgouverneurs</i>	150
5.1	Geschichte des Schlosses	150
5.2	Kurzbeschreibung und Erläuterung der Tapete.....	151
5.3	Seidentapete des Päonienzimmers.....	152
6.	Frankfurt am Main : Hotel Hessischer Hof: Festsaal, acht Tapetenbilder ...	153
6.1	Bild 1: Schmetterlingsszene / Zwei Herren am Tisch.....	153
6.2	Bild 2: Landschaft / Totengedenkfest	154
6.3	Bild 3: Frauen beim Bittopfer / Schwertheber	156
6.4	Bild 4: Szene aus <i>Die Räuber vom Liang Schan Moor</i> / Vornehmes Paar	157
6.5	Bild 5: Wanderer am Essensstand / Wahrsager.....	158
6.6	Bild 6: Ausländische Künstler.....	159
6.7	Bild 7: Abschied vom Großvater.....	160
6.8	Bild 8: Schauspielgruppe / Märchenerzähler - Astrologe	161
7.	Frankfurt am Main : Hotel Hessischer Hof, Mittelsalon: Vier chinesische Tapetenbahnen mit Großfiguren.....	162
IV. <u>Panoramatapeten</u>		
1.	<u>Alsfeld</u> : „ Volksbelustigung auf den Champs-Élysées (...) “.....	166
1.1	Beschreibung der Tapete mit Erläuterungen zum Inhalt.....	167
2.	<u>Eichenzell</u> : Schloß Fasanerie: „ Die Reisen des Antenor “ [Dufour, Paris] ...	179
2.1	Beschreibung der Tapete mit Erläuterungen zum Inhalt.....	180
3.	<u>Frankfurt am Main</u> : Historisches Museum:.....	192
3.1	„ Griechische Feste und Olympische Spiele “, [Dufour, Paris].....	192
3.2	„ Italienische Landschaft “ („ <i>Vues d'Italie</i> “) [Manufaktur unbekannt]	198
3.3	„ Italienische Ansichten “ („ <i>Vues d'Italie</i> “), [Dufour, Paris]	202
3.4	„ Die Dame vom See “ (auch in Kassel) [Zuber, Rixheim]	205
3.4.1	Herkunft der Tapete im DTM, Kassel.....	206
3.4.2	Beschreibung der Tapete mit Erläuterungen zum Inhalt.....	208
3.4.3	Supraporte.....	216
3.4.4	Erläuterungen zur schottischen Tracht	217
4.	<u>Fulda, V.d.Au-Museum; Kassel, DTM</u> : „ Die Schlacht bei Austerlitz “	218
4.1	Komposition der Menschenmassen in der Landschaft.....	219
4.2	Beschreibung der Tapete mit Erläuterungen zum Inhalt.....	220
5.	<u>Weilburg/Lahn, Schloß</u> : „ Große Helvetie “ [Zuber, Rixheim]	235
5.1	Raumdekoration und Restaurierungsbericht	237
5.2	Einteilung der einzelnen Szenen	238
5.3	Beschreibung der Tapete mit Erläuterungen zum Inhalt.....	239

6.	<u>Weilburg/Lahn, Schloß: „Monumente von Paris“</u> , [Dufour, Paris]	249
6.1	Konzeption des Tapetenentwurfs	250
6.2	Westwand: Beginnend mit Invalidendom	251
6.3	Südwand: St.-Jacques-du-Haut-Pas / Palais-Royal	258
6.4	Nordwand: Beginnend mit Panthéon	259
6.5	Beschreibung des Mittel- und Vordergrundes.....	268
7.	<u>Kassel DTM und Privatbesitz: „Helvetie in Camaïeu“</u>	275
7.1	Beschreibung der Tapete mit Erläuterungen zum Inhalt.....	276
7.2	Vergleich des Hintergrundes zwischen diesem und dem Stader Exemplar	283
7.3	Manufaktur-Zuordnung und Datierungsvorschlag.....	283
7.4	Supraporten zur „Helvetie in Camaïeu“ (Privatbesitz):	285
	7.4.1 „Glücklicher Fischfang“	285
	7.4.2 „Der Süden“	286
7.5	Exkurs: Supraporten in Stade	287
V.	<u>Nachdrucke der Manufaktur Zuber, Rixheim/Elsaß</u>	
1.	<u>Frankfurt am Main, Hotel Hessischer Hof: „L‘Hindoustan“</u>	288
1.1	Kurzbeschreibung (Übersetzung nach PPP).....	289
1.2	Beschreibung und Vergleich mit den entsprechenden Vorlagen:	290
2.	<u>Frankfurt am Main, Hotel Hessischer Hof: „Ansichten aus Brasilien“</u>	300
2.1	Die Zubersche Originalbeschreibung <i>Les Vues du Brésil</i>	301
2.2	Kurzbeschreibung (Übersetzung nach PPP und Clouzot-Follot)	303
2.3	Beschreibung der einzelnen Bahnen mit Hinweisen auf die literarisch- lithographische Vorlage: <i>Malerische Reise in Brasilien</i>	303
3.	<u>Bensheim-Auerbach, Fürstenlager: „Vues de Suisse“</u>	319
3.1	Kurzbeschreibung (Übersetzung nach PPP).....	321
3.2	Beschreibung und Vergleich mit den entsprechenden Vorlagen	321
4.	<u>Hanau, Schloß Philippsruhe: „Die große Jagd“</u>	329
5.	<u>Wiesbaden, ehemaliges Hotel Rose: „Die Pferderennen“</u>	331
	Abkürzungen und Zeichen.....	333
	Literaturverzeichnis	333
	Abbildungsverzeichnis.....	341
	Stichwort-Verzeichnis	352-372
	Anhang 1: <i>Description de l’Helvétie</i> der Manufaktur Zuber, Rixheim	I
	Anhang 2: „ <i>Vues d’Ecosse</i> “ ou „ <i>La Dame du Lac</i> “, Division du Paysage.....	IV
	Anhang 3: Abschrift aus dem Hessischen Haupt-Staats-Archiv, Wiesbaden, wegen der Tapetenfabrikation Rosalino & Brand, Oberursel.....	V
	Lebenslauf.....	VIII
	Erklärung	IX
	Abbildungen Nr. 1 - 299	B 1 - B 65

Einleitung

Wenn es Zufälle gibt, so führte mich einer in das Hinterhaus der Frankfurter Firma Hembus, Maler- und Stuckwerkstätten, die dort auch Tapeten nachdruckte. Dabei sah ich viele ansprechende Originalstücke, die meist aus dem 19. Jahrhundert stammten. Voller Ehrfurcht vor dem Alter des vergänglichen Materials fragte ich mich, ob sich wohl in der hiesigen Gegend noch Zeugen der Vergangenheit in situ oder in Museen befänden. Ein Gespräch mit dem früheren Leiter des Deutschen Tapetenmuseums in Kassel, Dr. Ernst Wolfgang Mick, bestärkte mich, das Thema ernsthaft anzugehen.

Allen, die mir beim Zustandekommen der Arbeit behilflich waren, sei an dieser Stelle gedankt. Sie alle namentlich zu nennen, wäre ein schwieriges Unterfangen, jedoch trug jeder ein Mosaiksteinchen zum Gelingen bei.

An erster Stelle sei meinem Doktorvater, Prof. Dr. Dr. Gottfried Kiesow gedankt, der sich ohne Zögern bereit erklärte, die Arbeit zu betreuen, auch nach langer Interimpause. Auch Prof. Dr. Dr. Gerhard Eimer stand dem Thema wohlwollend gegenüber, ihm verdanke ich den Hinweis auf einstige Tapeten im Steinschen Hof in Kirberg (siehe unter Punkt 3.3 und 3.4).

Folgenden Institutionen, Schlössern, Firmen und Museen sei für die zur Verfügung gestellten Archivalien und Ratschläge gedankt: Deutsches Tapetenmuseum, Kassel (Dr. Sabine Thümmler), Musée du Papier Peint, Rixheim (Bernard Jacqué), Historisches Museum Frankfurt a. M. (Dr. Kurt Wettengl), Senckenberg-Naturmuseum Frankfurt am Main (Dr. Gerald Mayr), Hohaus-Museum, Lauterbach, Schloß Fasanerie, Eichenzell und Hessischer Hof, Frankfurt a. M. (S.K.H. Prinz Moritz v. Hessen, Dr. Siemer, Frau Hinzmann), Schloß Wilhelmsthal, Calden, Schloß Rheda (Fürstin zu Bentheim-Tecklenburg), Museum Korbach, Museum Otzberg, Staatsarchive in Darmstadt, Marburg und Wiesbaden, Gräfliches Archiv in Amorbach, Verwaltung der Staatlichen Schlösser und Gärten Hessen, Bad Homburg v.d.H., Botanischer Garten, Frankfurt am Main, Niedersächsische Staats- und Universitätsbibliothek, Göttingen, Hofbibliothek Aschaffenburg, Brentanohaus Oestrich-Winkel, Familie v. Brentano, Damenstift Wallenstein, Fulda sowie Firma Hembus, Frankfurt a. M. (Kurt Haas, Friedhelm Henrich, Sabine Ochs und alle anderen Mitarbeiter).

Mit wichtigen Ratschlägen und Gesprächen halfen Dr. Rainald Simon, Sinologe, Frankfurt a. M., Dr. Volker Puthz, Schlitz, Dr. Ruth Vuilleumier, Killwangen/Schweiz, Verena Baumer-Müller, Freiburg/Schweiz, Gustav Ritschard, Unterseen/Schweiz und schließlich mein Bruder Wolfgang Gruno, ohne dessen computertechnische Hilfe ich verzweifelt wäre, und mein geduldiger Mann mit seinen Übersetzungshilfen und dem Korrekturlesen. Last not least sei Herrn Dr. E. W. Mick († 2004) an dieser Stelle ein ehrendes Andenken bewahrt.

1. Definition des Themas und Zielsetzung der Untersuchungen

Zwischen 1913 und 1961 waren Tapetenindustrie und –handel Gegenstand einer Reihe von Dissertationen aus betriebs- und volkswirtschaftlicher Sicht.¹ Dagegen ist eine kunstgeschichtliche Dissertation über die Tapeten selbst ein Desiderat. Es soll hier ein Anfang gemacht werden, wobei eine Beschränkung auf den hessischen Raum zwar nicht leicht fällt, jedoch deshalb gewählt wurde, um die Arbeit überschaubar zu halten.

Den Hauptbestandteil der Arbeit bilden handgemalte und handgedruckte Papiertapeten, handgedruckte Panoramatapeten aus klassizistischer Zeit sowie aus China stammende handgemalte Papiertapeten. Aus vielerlei Gründen sind sie erhalten geblieben: sie hängen meist in Räumen von Schloßanlagen und Museen oder befinden sich in Privatbesitz. Sie faszinieren wegen ihrer bildlichen Darstellungen auch den heutigen Betrachter, dem bewußt ist, daß die meisten Bildtapeten - außer den noch möglichen Nachdrucken - nicht mehr hergestellt werden; man wundert sich über die Haltbarkeit der guten Papierqualität und Farben von über 170 Jahren, bei den chinesischen Tapeten sogar bis 230 Jahren.

Wenige Stofftapeten aus dem Historischen Museum, Frankfurt am Main, einige bisher in der Tapetenliteratur unbekannte aus Korbach, Ilbenstadt und Hanau-Wilhelmsbad sowie eine chinesische Seidentapete des Schlosses Fasanerie in Eichenzell dienen als Beispiel dieser Gattung. Die Korbacher sogenannte Josephstapete galt vom Thema her bisher als Unikat. Ein Vergleichsstück wurde jedoch im Historischen Museum, Frankfurt a. M., gefunden, gemalt von Christian Georg Schütz d.Ä. (s. I/1.1).

Materialien wie z.B. Leder und Linkrusta werden im Katalogteil ganz ausgespart und in dem Kapitel *Geschichte der Wandbekleidung aus Leder und Textil* lediglich erwähnt.

Das Ziel der Arbeit soll eine erste Bestandsaufnahme der kostbaren, naturgemäß vom Verfall bedrohten Papiertapeten im hessischen Raum sein. Zuerst wurde der Versuch gemacht, die einzelnen Tapeten zu identifizieren. Dabei sind Fehlzugeweisungen berichtigt worden. Folgende getrennt hängende chinesische Tapeten wurden als zusammengehörig identifiziert: Schloß Wilhelmsthal (Abb. 74) und DTM (Inv.-Nr. 5017) sowie Hofhaus-Museum, Lauterbach (Abb. 96-103) und DTM (Inv.-Nr. 5043/56).

¹ Olligs II (1970), S. 331f.

Der seltene Fall des Vorhandenseins eines Manufakturstempels auf der Rückseite einer Tapete trat einige Male auf. Identifiziert werden konnten die Manufakturen Desfossé & Karth (Abb. 71) und Rosalino & Brand(t) (Abb. 39, 40). Diese kann nach entsprechender Quellenforschung nun in das Blickfeld der Tapetenherstellung auf hessischem Gebiet ab 1812 rücken.

Da bisher noch keine Detailbeschreibungen von Panoramatapeten existieren, wird diese Lücke jetzt geschlossen. Ausgangspunkt waren nicht die Bilder im Ganzen, sondern der bahnenweise Aufbau, um dem ausschließlich den Tapeten eigenen Entstehungsvorgang zu folgen. Dieser erlaubt, Teile eines Bildes variabel zu plazieren, je nach den Erfordernissen des Raumes. Durch das genaue Hinsehen konnten Fehlinterpretationen korrigiert werden. Erstmals wird der Inhalt vorhandener Fehlstellen oder fehlender Bahnen wiedergegeben, was nicht zuletzt Restauratoren und Denkmalschützern zugute kommen soll. Die Fehlstellen, etwa auf der Weilburger Tapete „Große Helvetie“, können nun wenigstens virtuell ergänzt werden.

Beim Betrachten der Pariser Architektur auf der Weilburger Tapete • „Monumente von Paris“ stoßen wir auf ein architekturgeschichtlich interessantes Gebäude, das zerstörte Tuilerienschloß. Durch die gründliche Beschäftigung mit der Historie der Pariser Gebäude wird erstmals in der Literatur darauf hingewiesen, daß alle eine gewisse Beziehung zu Napoleon I. und dessen militärischen Erfolgen haben. Stichwortartig seien hier genannt: im Invalidendom nahm Napoleon den Eid der Ehrenlegion ab und verlieh deren Orden; in der während der Revolution teilweise zerstörten Kirche St-Germain-des-Prés wurde eine Salpeterfabrik betrieben; in einem von Madame de Staël gekauften Hôtel richtet Napoleon den Sitz der Ehrenlegion ein; das Palais du Luxembourg diente Anfang des 19. Jahrhunderts als Parlamentsgebäude; das Tuilerienschloß bewohnte Napoleon als Erster Konsul und Kaiser; nach der Schlacht von Austerlitz ließ er den Karussell-Triumphbogen sowie die „Colonne de la grande Armée“ auf dem Vendôme-Platz errichten; 1805 bestimmte er Chapelle et Collège des Quatre-Nations zum Sitz des Institut de France; nachdem im Chor von Notre-Dame während der Revolution Wein für Lazarette gelagert wurde, ließ sich Napoleon 1804 dort krönen; Val-de-Grâce wurde ab 1793 als Militärkrankenhaus genutzt; im Giebelrelief der Kolonnadenfassade des Louvre verherrlicht Minerva mit Musen Napoleon; das alte Kastell ließ er abreißen und den Châtelet-Brunnen zur Erinnerung an die Feldzüge 1796-1806 errichten; in St-Sulpice wurde 1799 anlässlich seiner Rückkehr aus Ägypten ein Festbankett gegeben

und 1806 gab Napoleon den Auftrag zum Bau einer neuen Fassade am Palais Bourbon.

Wir sind in der glücklichen Lage, in naher Nachbarschaft die gleiche Tapete wie in Weilburg vorzufinden, und zwar im Schloß Herrnsheim, Worms (Abb. 204). Dort kann z.B. der vollständige Triumphbogen Porte Saint-Denis betrachtet werden. Beim Vergleich beider Tapeten fällt auf, daß der Horizont unterschiedlich ausgeführt wurde. Das Gleiche wurde bei den in dieser Arbeit verglichenen Exemplaren der • „Helvetie in Camaieu“ festgestellt, ein Beweis der Berücksichtigung individueller Wünsche. Worms bietet für Tapetenliebhaber weitere Raritäten aus der Manufaktur Dufour: in Schloß Herrnsheim „Die Ufer des Bosphorus“ (farbig, Abb. 131), im Heylshof² Teile der in Deutschland einmaligen „Äneas-Tapete“ (farbig, Abb. 130) sowie Teile der seltenen „Türkischen Landschaft“ (grisaille, Abb. 129). Diese Fragmente stammen alle aus Schloß Herrnsheim, das 1957 an die Stadt Worms verkauft wurde und seit ca. 30 Jahren schrittweise seiner besten Ausstattungsstücke beraubt worden ist.

Die Bestände der farbigen Panoramatapete • „Monumente von Paris“ aus der Manufaktur Dufour befinden sich in Deutschland sicher nicht zufällig in Weilburg, Worms und in Westfalen. Nach den Wirren der Französischen Revolution und der Koalitionskriege errang Napoleon Bonaparte durch militärische Siege und seinen Staatsstreich 1799 eine derartige Macht, daß er die nach dem Reichsdeputationshauptschluß 1803 durcheinandergewirbelten und neu geordneten Fürstentümer zwingen konnte, sich 1806 zum Rheinbund zusammenzuschließen. Napoleons Ziel war die Anbindung an Frankreich als Gegengewicht gegen Preußen und Österreich sowie die Stärkung der militärischen Macht. Zunächst folgten ihm 16 süddeutsche Fürsten, darunter Fürst Friedrich Wilhelm von Nassau-Weilburg. Bis 1811 kamen weitere 20 deutsche Territorien hinzu. Der bisherige Kurierkanzler Dalberg wurde zum Fürstprimas ernannt. 1807 kam Westfalen hinzu, das von Napoleons Bruder Jérôme regiert wurde. Der Rheinbund bestand bis 1813.

Schloß und Ort Herrnsheim gehörte dem seit dem 15. Jahrhundert führenden Adelsgeschlecht im mittelhheinischen Raum, den Kämmerern von Worms gen. von Dalberg. Nach Einäscherung im Pfälzischen Erbfolgekrieg 1689 und Plünderung 1792 durch französische Truppen wurde das Schloß 1809-1825 wieder aufgebaut und ist der bedeutendste Schloßbau der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts im Land. Es versteht sich von

² Dehio Rheinland-Pfalz (1985): Schloß Herrnsheim wird 1883 an den Lederfabrikanten C. Heyl verkauft, der als Freiherr v. Heyl zu Herrnsheim in den Adelsstand erhoben wird.

selbst, daß der Fürstprimas von Dalberg mit der kostbaren Inneneinrichtung ganz den Pariser Leitbildern folgte. Sie war in ihrer Art ein erstes Beispiel mit Vorbildcharakter.

Ein weiteres Ziel der Arbeit war, die Vorlagen zu den Tapeten zu erforschen, die auf dem Gebiet teils der bildenden Kunst und teils der Literatur zu suchen sind. Dabei wurde die verstreut vorhandene Literatur zu jeder Tapete zusammengetragen und jeweils vermerkt.

Es schien wichtig, jene Textstellen zu zitieren, die den Schlüssel zum Verständnis des jeweiligen Bildinhaltes in sich tragen, als da sind: aus den chinesischen Romanen WU CH'ÊNG-ÊN: *Der rebellische Affe. Die Reise nach dem Westen* (15./16. Jahrhundert) und S(C)HI NAI AN: *Die Räuber vom Liang Schan Moor* (13. Jahrhundert) sowie von Étienne François de LANTIER: aus *Antenors Reisen nach Griechenland und Asien mit Bemerkungen über Ägypten* (1798), außerdem von Sir Walter SCOTT: aus *The Lady of the Lake* (1810) und von Johann Moritz RUGENDAS: aus *Malerische Reise in Brasilien* (1827-1835).

Mit dem nötigen Hintergrundwissen erschließt sich dem Betrachter die Bedeutung dieses in weiten Kreisen wenig beachteten und oft stiefmütterlich behandelten Kulturgutes. In der Neuen Zürcher Zeitung vom 1.9.2002 bemängelt die Restauratorin Judith Ries in einem Artikel von Geneviève Lüscher, daß sogar die Denkmalpflege den Wert von Tapeten noch längst nicht überall anerkenne und eine Tapete für ein Baudenkmal genauso wichtig sei wie die Fassade oder der Parkettboden.³

Dieser Mangel an Verständnis erklärt wohl auch die unsensible Vernichtung der Panoramatapete • „Die Pferderennen“ im Hotel Rose, Wiesbaden, beim Umbau zur Staatskanzlei im Jahre 2003 (siehe V/5.). Zwar handelte es sich um einen Nachdruck aus den 1950er Jahren, jedoch gedruckt mit den Originalmodeln. Es war wahrscheinlich das einzige Exemplar in Deutschland, und der Verlust dieser Ausschmückung ist daher umso schmerzlicher.

³ NZZ 1.9.2002, S. 82: *Die Tapetenfrau sorgt für neue Pracht. Ein verkanntes Kulturgut wird aus dem Dornröschenschlaf geweckt.*

2. Stand der Forschung

Theodor Seemann gibt 1882 in: *Die Tapete* einen Überblick über die Stilentwicklung, die Ästhetik und Technik der Tapete. Neben der Technik berücksichtigt 1916 Dr. Wilhelm Wirz im Rahmen der Zürcher Volkswirtschaftlichen Studien: *Voraussetzungen der Qualitätsproduktion. Die deutsche Tapetenindustrie unter dem Einfluß der Qualitätsbewegung* auch die kunstgewerbliche Geschichte der Papiertapete.⁴

Sabine Hocqué-Schneider gibt in ihrer Dissertation 1987: *Raumgestaltung um 1800. Die ästhetischen Wirkungsmittel bei der Gestaltung profaner Interieure in Weimar* einen umfassenden Überblick über die Raumgestaltungstendenzen in Deutschland zwischen 1760 und 1848.⁵ Entsprechende Berücksichtigung finden Papiertapeten im allgemeinen, und im besonderen jene aus dem Goethehaus in Weimar, die bei der Frankfurter Manufaktur Nothnagel bestellt wurden.⁶ Es handelte sich um einfarbige Tapeten und bunte Bordüren, letztere wahrscheinlich aus französischer Produktion. Im Landschloßchen Tiefurt wurden um 1820 alle Zimmer mit Papiertapeten ausgekleidet. Darunter befand sich auch eine Deckentapete, vermutlich aus der Manufaktur Zuber, Rixheim.⁷ Jürgen Beyer greift Sabine Hocqué-Schneiders Forschungen 1993 in *Historische Papiertapeten in Weimar* auf und ergänzt die Übersicht.

Quellenforschung über den Tapetenfabrikanten Johann Christian Arnold in Kassel wurde 1998 von Sabine Thümmler, Hans-Peter Glimme und Gerd Fenner betrieben.

Über die Tapete allgemein existiert folgende Literatur:

1922 Pazaurek: *Die Tapete*, 1924 McClelland: *Historic Wall-Papers*, 1954 Entwisle: *The Book of Wallpaper* (englische Tapeten), 1958 Rullmann: *Handbuch der Tapete*, 1981 Mick/Hrsg. T. Sano: *Hauptwerke des Deutschen Tapetenmuseums in Kassel*, 1982 Teynac/Nolot/Vivien: *Die Tapete*, 1994 Hoskins (Hrsg.): *Die Kunst der Tapete* und 1998 Thümmler: *Die Geschichte der Tapete*. In diesem Band verwendet Sabine Thümmler, die Leiterin des DTM, Kassel, für ihre Abbildungen auch Bestände aus dem Museum. Ihre Vorgänger verfaßten Schriften über das DTM, so 1951 Fr. Machmar, 1962 J. Leiß und 1990 E.-W. Mick.

⁴ Wirz, S. 51-60.

⁵ Hocqué-Schneider, S. 5-15.

⁶ Ebd. S. 66ff.

⁷ Ebd. S. 71.

Das ausführlichste grundlegende Werk erschien 1969/1970 in drei Bänden von Heinrich Olligs (Hrsg.) *Tapeten*. Den Löwenanteil darin verfaßte Josef Leiß. Er berücksichtigte dabei die gesamte bisher erschienene Literatur. 1961 hatte er in *Bildtapeten aus alter und neuer Zeit* einen Grundstein gelegt für das jetzige Standardwerk von Odile Nouvel-Kammerer (u.a.) 1990: *Papiers Peints Panoramiques*.

Ohne Verena Baumer-Müllers Forschungen 1991 über die *Schweizer Landschaftstapeten des frühen 19. Jahrhunderts* wären Zuordnungen kaum möglich gewesen sowie der ursprüngliche Inhalt von Fehlstellen unbekannt geblieben.

Ausführlich über englische Tapeten berichtet 1954 E. A. Entwisle in: *The Book of Wallpaper*. Eine Zusammenstellung von Odile Nouvel 1981: *Französische Papiertapeten 1800-1850* erleichtert die Zuordnung einzelner Muster, Bordüren und Einsatzstücke. Bernard Jacqué, der Leiter des MPP, Rixheim, veröffentlichte diverse Artikel. Hilfreich vor allem im Zusammenhang mit den Zuberprodukten ist folgender: *Les papiers peints panoramique de Jean Zuber et Cie. au XIXe siècle, leur élaboration, leur fabrication*, in: Bulletin de la société industrielle de Mulhouse, Nr. 793 aus dem Jahre 1984. Zusammen mit Geert Wisse beschrieb Bernard Jacqué 1992 in: *Nouvelle L'Estampe* bisher der Öffentlichkeit unbekannte, jetzt im MPP befindliche Stücke aus der Manufaktur Arthur, Paris.

Frühe Tapeten befinden sich häufig noch auf Wand- und Ofenschirmen. Hiltrud Jordan hat diese in ihrer Dissertation *Europäische Paravents*, Köln 1986, nachgewiesen.

Friederike Wappenschmidt leistete 1989 mit ihrem Werk *Chinesische Tapeten für Europa* einen unschätzbaren Beitrag und öffnete damit eine Tür zur Kultur Chinas. Zur Geschichte des Schlosses Hallenburg in Schlitz und zum „Tapetenkrieg“, der wegen der dort stiefmütterlich behandelten chinesischen Tapete entbrannt war, legte Volker Puhtz in einer Artikelserie im *Schlitzer Boten* 1995, 1999-2000 das Ergebnis seiner Forschungen vor. Seine Untersuchungen erstreckten sich auch auf die an Fehlstellen zutagegetretene Makulatur.

3. Geschichte der Wandbekleidung aus Leder und Textil

Das Wort *Tapete* kommt vom griechischen *tapes* (Decke im Sinne von Zudecke, Wolldecke; gewebte und gewirkte Stoffe), vom lateinischen *tapes, tapetis, tapetum* (Teppich, Decke) und vom persischen *tapeh*. In den Zelten der wandernden Völkerschaften des Orients wurden Teppiche sowohl zum Belegen des Bodens als auch zum Behängen der Wände gebraucht und gelangten aus diesen in die Wohnungen der sesshaften Völker. Das französische Wort *tapisserie* bedeutet Wandteppich, gewirkte Tapete, *tapisserie de papier* oder heute üblich *papier peint* Papiertapete, hingegen *tapis* Decke, Überzug oder Teppich. Im heutigen Sprachgebrauch hat sich noch der Ausdruck *eine Sache auf's Tapet bringen* erhalten (eine Sache zur Sprache bringen), da der Tisch im Sitzungszimmer mit einer Decke bedeckt war. Im Schwäbischen liegt heute zum Teil noch der „Teppich“ auf dem Wohnzimmertisch. Das englische *tapestry* (Wandteppich, Gobelin) im Gegensatz zu *wall-paper* oder das italienische *tappezeria* (Tapete), wie auch unser Wort Tapete, sie alle gehen auf das griechische Wort *tapes* zurück.

Da wir in der deutschen Sprache keinen eigenen Begriff für die Papiertapete haben, muß beim Vorkommen des Wortes *Tapete* darauf geachtet werden, aus welchem Material sie gefertigt wurde. Neben Leder- und Papiertapeten gibt es Stofftapeten mit der Unterteilung in Leinen-, Atlas-, Kattun-, Chintz-, Samt- und Seidentapeten. Am Rande seien noch zwei äußerst selten vorkommende Arten erwähnt: die Federtapete in königlichen Gemächern, zu deren Herstellung vor allem Straußen-, Reiher-, Fasanen- und Pfauenfedern verwendet wurden¹, und als Kontrast die Rindentapete z.B. in der Eremitage des Schlosses Favorite bei Rastatt².

3.1 Ledertapeten

Schon im 11. Jahrhundert wurden im arabisch-maurischen Spanien **Ledertapeten** (sogenannte Córdoba-tapeten, nach dem Ort ihrer Herstellung) gefertigt. Sie hießen zuerst *Guadamecile* (nach der libyschen Stadt Ghadâmes), wo Schafleder verwendet wurde. In Cordoba, wohin das Lederhandwerk aus dem mozarabischen Raum gebracht wurde, nahm man Ziegenleder. Das Leder mußte von jungen Tieren stammen, deren Größe die Leder-Rechtecke auf die Maße ca. 50 x 65 cm begrenzten. Bis zu vierzig verschiedene Arbeitsgänge waren nötig, bis das Leder als Tapete verwendet werden konnte: nach

¹ Giermann, Ralf: Das Federzimmer im Schloss Moritzburg, Dresden 2003.

² Restauriert und wieder zugänglich lt. *Schwäbische Post* 28.5.1993.

dem Gerben wurde versilbert, poliert, mit goldfarbenem Lack überzogen, worauf die gewünschten Muster mit hölzernen Modeln eingepreßt und der Grund von oben mit Punzen gemustert wurde. Auch trat später Malerei hinzu. Die einzelnen Lederstücke wurden mittels Lederschnüren zusammengenäht und auf hölzernen Leisten befestigt.

Im 16. Jahrhundert wurden Ledertapeten in Venedig und Sizilien, im 17. Jahrhundert in den Niederlanden und Frankreich, auch in Deutschland und England gefertigt, bis sie im 18. Jahrhundert durch Seiden- und Papiertapeten verdrängt wurden. Zur Gründerzeit kamen sie wieder in Mode, besonders durch G. Hulbe in Hamburg. Sie konnten bald mittels einer Papiermasse nachgeahmt werden.

3.2 Wandbehang, Wandteppich, Wandbespannung

Vorläufer der Papiertapete waren zunächst **Wandbehänge** aus Textil, Leder oder anderen Naturstoffen. Sie dienten der Abgrenzung einzelner Gemächer sowie in kälteren Regionen dem Wärmeschutz vor kühlen Wänden. Im Pentateuch³ können wir nachlesen, wie die Dekoration der Stiftshütte ausgesehen hat:

„Die Wohnung sollst du machen aus zehn Teppichen von gezwirnter feiner Leinwand, von blauem und rotem Purpur und von Scharlach. Cherubim sollst du einweben in kunstreicher Arbeit. Die Länge eines Teppichs soll achtundzwanzig Ellen sein, die Breite vier Ellen, und sie sollen alle zehn gleich sein; und es sollen je fünf zu einem Stück zusammengefügt werden, einer an den andern. (...) Und du sollst auch Teppiche aus Ziegenhaar machen als Zelt über der Wohnung, elf Teppiche. (...) Du sollst einen Vorhang machen aus blauem und rotem Purpur, Scharlach und gezwirnter feiner Leinwand und sollst Cherubim einweben in kunstreicher Arbeit und sollst ihn aufhängen an vier Säulen von Akazienholz, (...) Und du sollst den Vorhang an die Haken hängen und die Lade mit dem Gesetz hinter den Vorhang setzen, daß er euch eine Scheidewand sei zwischen dem Heiligen und dem Allerheiligsten. (...) Und du sollst eine Decke machen für den Eingang des Zeltes aus blauem und rotem Purpur, Scharlach und gezwirnter feiner Leinwand in Buntwirkerarbeit (...).“

Wie ein Raum – geschmückt und belebt durch farbenprächtige Stoffe – wirkt, können wir am herrlichen Mosaik aus dem 6. Jahrhundert in Italien, Ravenna, in der Kirche San Vitale bewundern. Kaiserin Theodora steht mit ihrem Hofgefolge in einer mit Vorhängen verzierten Säulenhalle. Aus dem Orient, wo sich die Bildweberei und Stickerei schon früh zu hoher Vollkommenheit entwickelt hatte, brachten Araber diese Kunst nach Europa. Während man in Frankreich und Italien die orientalischen Gewebe in Seide nachahmte, verarbeitete man im nördlichen Belgien nur Wolle und stellte im 14.-17. Jahrhundert namentlich in Antwerpen, Brüssel, Brügge und Courtrai gewirkte Teppiche

³ Die Bibel, deutsche Übersetzung Martin Luthers, Stuttgart 1967, 2. Buch Mose 26.

mit figürlichen Darstellungen nach Entwürfen hervorragender Künstler her. Im 17. Jahrhundert galten solche **Wandteppiche**, zu welchen selbst Rubens Vorlagen lieferte, und auf denen später mit Vorliebe Genrebilder, Jagdszenen u.ä. nachgebildet wurden, als kostbares Besitztum. Sehr geschätzt waren die Teppiche von Arras, unter denen diejenigen, welche Leo X. nach Kartons von Raffael⁴ anfertigen ließ, besonders berühmt geworden sind.

Neben den gewirkten Wandteppichen fertigte man auch solche aus Seide oder Leinen, die mit Malereien oder Stickereien geschmückt wurden. Der berühmteste, mit Wollfäden bestickte, 70 Meter lange Teppich aus dem 11. Jahrhundert befindet sich zu Bayeux in Frankreich. Aus den Niederlanden gelangte die Teppich- und Tapetenweberei auch nach Frankreich (um 1550 Schule von Fontainebleau) und Deutschland, und unter Ludwig XIV. legte Colbert eine Teppichweberei in der Fabrik der Gebrüder Gobelins an, aus welcher die nach diesem Fabrikanten genannten **Gobelins** hervorgingen.

Überdimensionale Wandteppiche entstehen in den Manufakturen von Arras und Tournai sowie vor allem in Brüssel für Repräsentationsräume mit Themen aus den antiken Sagen, der Geschichte und der Bibel. Die **Savonnerietapeten** (nach dem Ort ihrer Anfertigung, einer früheren Seifenfabrik in Chaillot, benannt) ahmen persische und türkische Wandbehänge nach.

Der Wechsel vom Wandbehang zur **Wandbespannung** findet gegen Ende des 15. Jahrhunderts statt. Zum Dekorieren großer Flächen waren z.B. in Italien großblumige Granatapfelmuster beliebt. Ihr Musterrapport nahm die Gewebebreite ein; man nähte die Bahnen, die bis zu zwei Meter lang waren, zusammen und hängte sie nicht mehr als Behang auf, sondern befestigte sie mittels eines Holzrahmens fest an der Wand, und zwar oberhalb einer hölzernen Sockelzone bis unter die Decke. Die Räume wurden häufig nach der verwendeten Stoffart benannt, so heißt in Italien das mit Samt bespannte Zimmer „Sala del alto basso“ (nach der Webtechnik, wo es eine Grundkette und eine darüber gespannte Polkette gab, mittels derer der Flor erzeugt werden konnte) oder – wenn die beliebten einfarbigen und in sich gemusterten Damasten verwendet wurden – „Sala del damaso“.⁵

⁴ VAM, London, Kindlers Malerei Lexikon, Bd. 10.

⁵ Braun-Ronsdorf, in: Olligs I, S. 21.

3.3 Leinwandbespannung, Wachstuchtapete, Flocktapete

In unseren Breitengraden beginnt man in den ersten Jahrzehnten des 18. Jahrhunderts, die Wände mit **Leinwand** zu bespannen und zu bemalen. Hierzu wird Leim- oder Gouachefarbe benutzt.⁶ Die Oberfläche ist matt im Gegensatz zur Wachstuchtapete. Der Beruf des Tapetenmalers kommt auf, der die Leinwand bemalte. Wie diese Tätigkeit ausgeübt wird, veranschaulicht eine im Besitz des Städelschen Kunstinstituts, Frankfurt am Main, befindliche Zeichnung in schwarzer Kreide (Abb. 1) von Johann Ludwig Ernst Morgenstern (1738, Rudolstadt –1819, Frankfurt/M.).⁷ Die Zeichnung hat die Maße B 283 mm x H 333 mm und ist rückseitig (vom Künstler?) folgendermaßen bezeichnet: „bei Nothnagel Schüler gewesen – hier -, J.L.E. Morgenstern 1770“. Zuerst Schüler seines Vaters, wurde er an der Akademie zu Salzdahlem ausgebildet, ging dann 1768 nach Hamburg, 1769 nach Frankfurt a. M. zu Chr. Schütz d.Ä., 1770/72 nach Darmstadt, zurück nach Frankfurt, um zunächst einige Jahre in J.A. Nothnagels Atelier zu arbeiten, war dann hauptsächlich Architekturmaler.⁸ Die Zeichnung zeigt einen jungen Maler in Rokokokleidung, der mit dem Pinsel ein Blumenmuster auf eine senkrecht in einen raumhohen Rahmen gespannte Leinwandbahn entwirft, wobei die Hand auf einem Malstock ruht. Eine Kerze, deren Halter an der Palette befestigt ist, wirft Licht auf die Malfläche. Ein Fenster mit Butzenscheiben, hängende Kleidung sowie ein ange-deutetes Regal bilden den Hintergrund.⁹

Zeitlich parallel zur bemalten Leinwand wird diese auch bedruckt oder mittels Schablonen bemalt, eine neue, kostengünstigere Variante.

Walter Stengel erwähnt in seinem Buch *Alte Wohnkultur in Berlin und in der Mark im Spiegel der Quellen des 16.-19. Jahrhunderts*, daß die heimische Industrie den Druck gepflegt habe, und daß der „kgl. Hoftapetenmacher“ F.W. Häckel 1747 gedruckte grüne Leinwandtapeten mit roten Blumen und grünem Laubwerk berechnete.¹⁰

Während der Forschungen in Hessen stieß die Autorin auf einige Leinwandtapeten aus dem 18. Jahrhundert:

Anlässlich einer Befunduntersuchung in den 1980er Jahren im Herrenhaus, dem sogenannten Roten Bau des Propsteischlosses Johannesberg bei Fulda, sind Reste einer dreifarbig bedruckten Leinwand gefunden worden. Sie war im Raum 102 die unterste textile Schicht, direkt auf den Lehmputz genagelt; darüber klebten sechs Schichten Papiertape-

⁶ Leiß, in: Olligs I, S. 118.

⁷ Inv.-Nr. 7479. In der Literatur wird als Künstler dieser Abb. fälschlicherweise stets Christian Morgenstern genannt. (Abb. aus Olligs I, S. 124, Nr. 87).

⁸ Thieme-Becker, Bd. 25.

⁹ Tapeten-Zeitung 7/1926/Abb. 1 in Rullmann (1950)/Abb. 87 in: Olligs I, S. 124/Abb. S. 23, in: Vuilleumier-Kirschbaum (1987).

¹⁰ Stengel (1958) S. 36.

ten (zwei handgedruckte, vier maschinendruckte, datiert vom Ende des 18. Jahrhunderts bis ca. 1940). Das Schablonendruck-Muster zeigte breite beige, diagonal verlaufende Streifen mit volantartigen Rändern. Die dunkel gehaltenen Zwischenräume wurden durch verschiedene Blüten aufgelockert.¹¹ Da der Rote Bau 1727-33 erstellt wurde,¹² ist zu vermuten, daß es sich hier um die erste Raumfassung handelt.

In Kirberg im Kreis Limburg-Weilburg hingen im Jahre 1766 im Steinschen Hof ebenfalls Leinentapeten, wie im Steinschen Archiv Nassau belegt ist.¹³

Aus dem Fürstenbau zu Wilhelmsbad (Hanau), Raum 13, kamen 1962 sechs Teile einer Leinwandtapete in die Verwaltung der Staatlichen Gärten und Schlösser, Bad Homburg v.d.H., wo sie noch der Restaurierung harren. Im gleichen Kabinett wurden vor einigen Jahren mehrfach mit Papiertapeten überklebte Leinwandbespannungen aus der Zeit um 1780 freigelegt und restauriert. Sie stammen vermutlich aus der Frankfurter Werkstatt Nothnagel.¹⁴ (Abb. 5)

Aus dem 1963 abgebrannten Prälatenbau des ehemaligen Prämonstratenserklosters Ilbenstadt, Kreis Friedberg, ist uns durch einen glücklichen Umstand die Wandverkleidung zweier Räume erhalten geblieben, da sie ca. 1960 abgenommen wurde, um im Kloster Seligenstadt Wiederverwendung zu finden. Eingerahmte Blumenstücke und Genreszenen sind bahnenartig untereinander angeordnet. Die Tapetenstücke werden zur Zeit restauriert.¹⁵ (Abb. 4)

Als zwei namentlich bekannten Künstlern zugeordnete Beispiele mögen die Zimmerausstattungen im Historischen Museum Frankfurt a. M. von C.G. Schütz d.Ä. (siehe I/2.2, I/2.3) sowie die Tapete im Schloß Lenzburg (Schweiz) dienen. Letztere stammt aus dem „Sennenhof“ in Zofingen und wird dem in Mainz und Frankfurt am Main ausgebildeten Maler Maximilian Neustück (1756-1834) zugeschrieben. Er kam 1780 nach Basel und blieb dort bis zu seinem Lebensende.¹⁶ (Abb. 19).

Eine Weiterentwicklung der Leinwandbespannung ist die Anfang des 18. Jahrhunderts aufkommende **Wachstuchtapete**, die wegen ihrer Haltbarkeit und Wiederverwendbar-

¹¹ Information durch Firma Hembus, Frankfurt/M.

¹² Dehio (1975) *Hessen*, S. 441.

¹³ Eimer, Birgitta: Steinscher Hof Kirberg, Köln/Berlin 1982, S. 175, 181 (74); zum Umbau des Steinschen Hofes siehe unter Kattundruck- oder Zeugtapeten.

¹⁴ Siehe Punkt I/1. dieser Arbeit.

¹⁵ Siehe Punkt I/1.2 dieser Arbeit.

¹⁶ Vuilleumier-Kirschbaum (1987), S. 32.

keit sehr beliebt und weit verbreitet war. Außerdem war sie abwaschbar. Ursprünglich lieferten die Webereien das Wachstuch als Wetterschutz für Wagenplanen und Regenmäntel; mit Bienenwachs getränkt, eignete sich jedoch eine derart bearbeitete Leinwand nicht zum Bemalen oder Bedrucken. Da man für die Wachstuchtapete Ölfarbe verwendete, mußte das Gewebe gut grundiert werden, um die Haftung der Farbe zu gewährleisten. Damit die Leinwand sich rollen ließ und keine Sprünge bekam, erhielt der Grund einen Wachszusatz.¹⁷

Als frühes Beispiel diene die vom Weilburger Hofmaler Georg Christian Seekatz komponierte originelle Kachelimitation aus dem Jahre 1713, die noch heute in gutem Zustand in der oberen Orangerie des Weilburger Schlosses bewundert werden kann.¹⁸

In Frankfurt am Main, einem Messeumschlagplatz erster Ordnung auch für Stofftapeten (wie später natürlich auch für Papiertapeten, u.a. auch der Firma Rosalino & Brandt), bestand neben den Malerateliers, etwa jenem von Christian Schütz d.Ä., eine berühmte Tapetenfabrik, deren Erzeugnisse heute noch z.B. in der Schweiz (Fricktaler Museum in Rheinfelden, Wildt'sches Haus am Petersplatz in Basel, Abb. 6 und 7)¹⁹ zu sehen sind: es war die „Nothnagel'sche Fabrik & Handlung für Tapeten, Decorationen, Styl-Tapeten aller Zeitalter in Stoff und Creton“. Es sei an dieser Stelle besonders darauf hingewiesen, daß diese weit bekannte Firma nicht nur selbst produzierte, sondern auch mit Papier- und Stoffdekorationen gehandelt hat, was oft in Vergessenheit gerät. Nach Dietz²⁰ hat sich die Fabrik, als deren Gründer N o t h n a g e l gilt,

„aus der seit etwa 1720 bestehenden Tapetenmalerwerkstätte des Johann Gabriel Kiesewetter entwickelt, dessen Töchter sich mit zwei Gehülfen ihres Vaters, die eine 1736 mit dem Landschafts- und Tiermaler Johann Nikolaus Lentzner und die andere 1740 mit dem durch Goethe verewigten Maler Johann Georg Trautmann verheirateten. Während letzterer nach einigen Jahren die mehr handwerksmäßige Tapetenmalerei aufgab und aus dem Kiesewetter'schen Geschäft austrat, wurde nach Lentzners frühem Tode Nothnagel durch Verheiratung mit seiner Witwe 1750 Geschäftsteilhaber und 1753 nach dem Tode seines Schwiegervaters Kiesewetter Leiter desselben. Sein Stiefsohn, der Historienmaler Gabriel Lentzner, dessen er sich väterlich annahm, trat später ebenfalls als Geschäftsteilhaber ein.(...). Nothnagel erlangte die Ehrenstellung eines Bürgerkapitäns des löblichen vierten Quartiers und starb im Dezember 1804 im Alter von 75 Jahren 8 Monaten kinderlos. In seinem Werk über Kunst und Künstler in Frankfurt urteilt Senator Dr. Friedrich Gwinner über ihn wie folgt: Ein unternehmender und praktischer Mann gab er der Fabrik gemalter Papier- und Leinwandtapeten eine bis dahin in Frankfurt nicht gekannte Ausdehnung. Sein guter Geschmack und Reichtum an ab-

¹⁷ Leiß, in: Olligs I, S. 118.

¹⁸ Einsingbach (1988), S. 92.

¹⁹ R. Vuilleumier-Kirschbaum: Frankfurter Gobelinmalereien in Rheinfelden, in: Rheinfelder Neujahrsblätter 1985.

²⁰ Alexander Dietz, Frankfurter Handelsgeschichte, Bd. 4, 1. Teil, Glashütten 1970.

wechselnden Erfindungen genossen so allgemeinen Beifall, daß seine Fabrikate nach allen Teilen Europas versendet wurden. Kaiser Leopold II begnadigte das Geschäft des betriebsamen Mannes mit dem Titel: Kaiserliche privilegierte Nothnagel'sche Fabrik.“

Johann Wolfgang von Goethe beschreibt diese Fabrik im vierten Buch von *Wahrheit und Dichtung*²¹ wie folgt:

„Da ich hier wieder der Malerei gedenke, so tritt in meiner Erinnerung eine große Anstalt hervor, in der ich viele Zeit zubrachte, weil sie und deren Vorsteher mich besonders an sich zog. Es war die große Wachstuchfabrik, welche der Maler N o t h n a g e l errichtet hatte, ein geschickter Künstler, der aber sowohl durch sein Talent als durch seine Denkweise mehr zum Fabrikwesen als zur Kunst hinneigte. In einem sehr großen Raume von Höfen und Gärten wurden alle Arten von Wachstuch gefertigt, von dem rohsten an, das mit der Spatel aufgetragen wird, und das man zu Rüstwagen und ähnlichem Gebrauch benutzte, durch die Tapeten hindurch, welche mit Formen abgedruckt wurden, bis zu den feinem und feinsten, auf welchen bald chinesische und phantastische, bald natürliche Blumen abgebildet, bald Figuren, bald Landschaften durch den Pinsel geschickter Arbeiter dargestellt wurden. Diese Mannichfaltigkeit, die ins Unendliche ging, ergetzte mich sehr. Die Beschäftigung so vieler Menschen von der gemeinsten Arbeit bis zu solchen, denen man einen gewissen Kunstwerth kaum versagen konnte, war für mich höchst anziehend. Ich machte Bekanntschaft mit dieser Menge in vielen Zimmern hinter einander arbeitenden jüngern und ältern Männern, und legte auch wohl selbst mitunter Hand an. Der Vertrieb dieser Waare ging außerordentlich stark. Wer damals baute oder ein Gebäude möblirte, wollte für seine Lebenszeit versorgt seyn, und diese Wachstuchtapeten waren allerdings unverwüsthlich. Nothnagel selbst hatte genug mit Leitung des Ganzen zu thun, und saß in seinem Comptoir umgeben von Factoren und Handlungsdienern. Die Zeit, die ihm übrig blieb, beschäftigte er sich mit seiner Kunstsammlung, die vorzüglich aus Kupferstichen bestand, mit denen er, so wie mit Gemälden, die er besaß, auch wohl gelegentlich Handel trieb. Zugleich hatte er das Radiren lieb gewonnen; er ätzte verschiedene Blätter und setzte diesen Kunstzweig bis in seine spätesten Jahre fort.“

Das bemalte Wachstuch fand übrigens nicht nur als Tapete Verwendung, sondern diente auch als Bodenbelag, wie aus der Abbildung des Wohnzimmers der Hofdame Thusnel-da von Göchhausen im Schloßchen Tiefurt bei Weimar um 1800 ersichtlich ist.²²

Die Wachstuchtapeten galten als billigerer Ersatz der Ledertapeten und konnten auch mit Wollpulver (Flocktapeten) gemustert werden. **Flocktapeten** (manchmal auch Streutapeten genannt, da sie mit Woll- oder Seidenstaub bestreut werden) sind nicht zu verwechseln mit den späteren Velourtapeten, bei denen das Wollstaubmuster auf Papierbahnen aufgebracht wird. Sie wollen den kostbaren Samtstoff imitieren. Flocktapeten sind vom 16. – 18. Jahrhundert nachweisbar, Velourtapeten ungefähr ab 1700 bis heute. Den Festsaal des Gelben Schlosses in Tann/Rhön schmückt die älteste Flocktape-

²¹ Goethes Werke, 11. Bd., J.G. Cotta'sche Buchhandlung 1867, S. 149f.

²² Olligs I, S. 302, Abb. 204, nach: C. H. Baer: Deutsche Wohn- und Festräume, Stuttgart 1912.

te Hessens aus den 1740er Jahren,²³ die vermutlich deutschen Ursprungs ist und einen guten Erhaltungszustand aufweist. Sie gibt mit ihren Farben Rot, Weiß und Gold dem Saal ein festliches Aussehen. Kleine Abwandlungen der Blattranken deuten auf eine Schablonenarbeit. Das Muster wurde genau nach den vorhandenen Wandmaßen errechnet, ein Verschnitt ist nicht vorhanden. Eine weitere gut erhaltene Flocktapete befindet sich in mehreren Räumen des Oberen Schlosses zu Arnstorff in Niederbayern.²⁴

3.4 Kattundruck, Seidentapeten (Italien, Frankreich, Deutschland)

Eine lange Zeit zählten **Kattundruck- oder Zeugtapeten** zur beliebten Wandbespannung, und zwar vom Rokoko über Klassizismus und Empire bis zum Biedermeier. Bereits 1679 finden sich im Schwerinschen Schloß Altlandsberg Kattuntapeten.²⁵ Im 18. Jahrhundert kam der Kattundruck in allen Ländern Europas zu ungeahnter Blüte nach vorherigem Verbot auf Betreiben der Leineweber. Große Manufakturen entstanden z.B. in Augsburg und in Jouy bei Paris; noch heute nennen die Franzosen den bedruckten Baumwollstoff »Toile de Jouy«. Gern wählte man die Kattuntapete für die Schlafzimmer, dekorierte auch nur eine Wand oder die Wände des Alkovens damit und verwendete den gleichen Stoff als Möbel- und Kissenbezug sowie für Gardinen. Der Unterschied zur Leinwandtapete besteht darin, daß das Muster mittels Modelldruckes im Zeug durchgefärbt wird. Die Baumwolle wurde in Europa durch die indischen Kompagnien eingeführt und damit auch die bedruckten indischen Kattune. Der Modelldruck war im alten Ägypten und China bereits bekannt, das Krefelder Gewerbemuseum besitzt Stoffdrucke rheinischer Herkunft aus dem 13. Jahrhundert. Im 15. Jahrhundert gab der Maler Cennini den Italienern ausführliche Anweisungen für den Stoffdruck. Diese Technik mittels Holzmodel bildet die Grundlage für den Druck der Papiertapete.²⁶ Eine Kattundruckerei aus Heidelberg soll hier erwähnt werden, die sich dort 1766 niederließ und mit 135 Beschäftigten eine beachtliche Größe hatte. Möglicherweise bestanden Verbindungen zu Augsburger Stoffdruckern, denn der Augsburger Matthias Schleif begann 1768 in Heidelberg Papiertapeten zu drucken.²⁷

Aus dem Steinschen Archiv Nassau ist ein Brief von 1759 bekannt, der ein Zimmer erwähnt, „welches mit Kattun tapetziret“ worden sei. Die Rede ist von dem Burgmannenhaus Steinscher Hof in Kirberg/Hünfelden, Kreis Limburg-Weilburg, der 1746-1750 umgebaut und renoviert wurde durch die Mutter Henriette Caroline (1721-1783) und

²³ Datierung in Olligs I, S. 102 „Ende 17. Jh.“. Dagegen vermutet Frh. Kilian v. d. Tann eher 1740/50, da die Bauzeit des Gelben Schlosses 1740 beendet war und der große Fürstensaal 1750 umgebaut wurde.

²⁴ Leiß, in: Olligs I, S. 102f.

²⁵ Stengel (1958), S. 35.

²⁶ Leiß, in: Rullmann (1969), S. 19.

²⁷ Leiß, in: Olligs II, S. 26.

Großmutter Mechthild (1680-1761) des späteren preußischen Ministers Reichsfreiherr Karl vom und zum Stein (1757-1831).²⁸ Die Autoren vermuten anhand der in Kattunpapier eingeschlagenen Rechnungsbücher, daß der erwähnte Raum mit Kattuntapete ausgestattet war. Der Leiter des Frankfurter Museums für angewandte Kunst, Herr Prof. Schneider sowie die Leiterin des DTM, Kassel, Frau Dr. Thümmeler, halten das Einschlagmaterial nach der Abbildung nicht für Kattuntapete, sondern für Kattunpapier, welches zu jener Zeit auch gedruckt und vorwiegend zum Auskleiden von Möbeln, Koffern u.a. genommen wurde. Leider ist eine derzeitige Überprüfung der Originale nicht möglich. Nach dem, was eingangs zu den Kattundruck- und Zeugtapeten festgestellt werden konnte, gewinnt die Annahme an Wahrscheinlichkeit, daß Bessergestellte, also auch im Steinschen Hof, um die Mitte des 18. Jahrhunderts Stofftapeten vorzogen.

Für Repräsentationsräume, Schlösser und Landsitze bevorzugte man atlas- und damastartig gewirkte **seidene Tapeten**. Manchmal stößt man auf zwei aus Italien stammende Stoffarten: Brokatellen (*broccatello*) und Bergamées. Das *broccatello* ist ein Halbseidengewebe, vorwiegend in **Venedig** hergestellt, wobei die Kette aus Leinen oder Baumwolle und nur der Schuß aus Seide besteht. Das Wort Brokat geht auf das italienische *broccato* = gestickt zurück. Bergamées sind Tapeten, die aus Flockseide, Wolle, Hanf, Baumwolle, Kuh- und Ziegenhaaren gewoben wurden. Das Gewebe wurde in **Bergamo** erfunden, in späterer Zeit aber auch in Belgien, Böhmen und Mähren gefertigt.²⁹

Frankreich importierte zunächst Seidentapeten aus Italien (Zentren waren Venedig, Lucca, Genua, Florenz, später Bologna), jedoch hatte sich ab Mitte des 17. Jahrhunderts die Seidenweberei in Lyon und Tours mit Hilfe italienischer Spezialisten derart vervollkommen, daß sie nun führend wurde, nicht zuletzt dank der technischen Verbesserung des Lyoner Seidenwebers Claude Dangeon im Jahre 1606, der die bisherige Anzahl der Kettfäden des Webstuhles von 800 auf 2400 erhöhen konnte. Dadurch konnten die raffiniertesten Muster entstehen; diese Neuerung begründete die europäische Führung Lyons in der Seidenstoffherstellung.

Ein eigener, bis weit ins 19. Jahrhundert reichender französischer Stil entwickelte sich aus dem neuen italienischen Rankentyp nach dem langlebigen Granatapfelmuster der Spätrenaissance in eine Vielfalt von Blumen, Blüten, Ranken und Früchten.

²⁸ Eimer, Birgitta und Mitarbeiter: Steinscher Hof Kirberg, Köln/Berlin 1982, S. 175ff., 181⁷³.

²⁹ Braun-Ronsdorf, in: Olligs I, S. 23, 25, Abb. 10 und 11.

Die königlichen Inventare verzeichnen für das Jahr 1665 noch überwiegend importierte italienische Samte, Seiden und Brokate; doch drei Jahre später wird für die prunkvolle Dekoration des Versailler Schlosses fast nur die eigene Produktion berücksichtigt.³⁰ Die wichtige Schulung des Nachwuchses der französischen Musterzeichner wurde dem Maler Charles Le Brun übertragen, dessen Schüler bedeutende Zeichner wurden, wie Jean Revel, Jean Lepautre und Jean Louis Berain d.Ä.. In der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts erlebt die »Grande Fabrique«, wie die Lyoner Seidenindustrie stolz genannt wurde, mit dem Künstler Philipp de Lassalle einen einmaligen Höhepunkt. Seine Wandbespannungen gingen an fast alle europäischen Fürstenhäuser und gehörten zu den begehrtesten Ausstattungsstücken der Rokokoschlösser.³¹ Mit der Französischen Revolution 1789 endete diese Epoche.

In **Deutschland** wurden im 18. Jahrhundert einige Manufakturen durch Fürstlichkeiten privilegiert. So erhielt z.B. vom Heidelberger Hof ein Herr Boßmann, der Seidentapisserien herstellte, 1759 das Patent als Hoftapetenmacher.³² Aus den Reisenotizen der Nannerl Mozart wissen wir, daß ihre Familie einige Unternehmen besuchte. Möglicherweise gehörte das vorgenannte dazu, denn sie schreibt 1763 unter dem Stichwort Besichtigungen: „Heidelberg: das Schloß, die Tapetenfabrik und Seidenfabrik, das grosse Fass, und der Brunn, wo die Herrschaft das Wasser holen last ...“ (B/D I, 82).³³

Parallel zu den Stofftapeten entwickelten sich hochrangige Papiertapeten, die ab dem Ende des 18. Jahrhunderts ihren Siegeszug antraten. Einer ausführlichen Beschreibung ihrer Entwicklung ist das folgende Kapitel gewidmet.

³⁰ Braun-Ronsdorf, in: Olligs I, S. 31, Abb. 16 und 17.

³¹ Braun-Ronsdorf, in: Olligs I, S. 23-34.

³² Leiß, in: Olligs II, S. 26.

³³ A. Bauer/O. E. Deutsch: Mozart. Briefe und Aufzeichnungen, Kassel u.a. 1962-1975, zitiert aus: Eva Rieger: Nannerl Mozart, Frankfurt a. M. 1991, S. 57.

4. Geschichte der Papiertapeten

Seit jeher hat der Mensch das Bedürfnis, sich zu umhüllen. Unmittelbar ist das seine Kleidung, dann seine Wohnung; er möchte in seiner ihm gemäßen Atmosphäre leben. Auch mit Tapeten prägt er seine Umgebung: die Palette reicht vom Schlichten, Einfarbigem über alle Arten von Mustern bis zu Einzelbildern oder panoramischen Serien. Mit Hilfe des Papiers können alle möglichen Materialeffekte erzielt und imitiert werden, z.B. Holz, Marmor, verschiedene Teppich- und Stoffarten. Nach Verbesserung der Papierqualität Anfang des 19. Jahrhunderts kommt die Mode auf, ganze Landschaftsbilder als Tapete an den Wänden zu befestigen. Das hat viele Vorteile: die Kosten einer Tapete sind geringer als z.B. ein gestickter Wandteppich; der Zeit- und Personalaufwand für eine Renovierung verringert sich, und nicht zuletzt wird ein Tapetenwechsel einfacher, so daß man der Mode schneller folgen kann. Das ist bis heute so geblieben.

4.1 Fladerpapiere / Holzschnitte, Buntpapiere

Die Kunstgattung der Papiertapete beginnt zaghaft etwa Anfang des 17. Jahrhunderts. Frühere Vorläufer sind z.B. die **Fladerpapiere**, bei denen die Maserung von Ahornholz (Flader = Ahornbaum bzw. Flader, Flaser = Maser, Holzader) nachgeahmt werden sollte. Die Fladerpapiere sind Holzdrucke und gehören zur Gattung der **Buntpapiere**, die weiter unten ausführlich beschrieben werden.

Wenige Beispiele sind noch erhalten geblieben: im Landesmuseum Zürich der mit Fladerpapier und Holzschnitten beklebte Holzplafond von 1560 des sogenannten Winkelriedhauses,¹ in der Äbtissinnen-Zelle im Kloster Wienhausen bei Celle aus dem Jahre 1587.² Aus Sachsen sind Fladerpapiere in situ in Kirchen bekannt, wie „in Kamenz am Chorgestühl und an der Kanzel, in Zwickau an einer Kanzel, die sich im Museum befindet, in der Kirche in Leuthen-Wintdorf ...“³ Eine gut restaurierte Kanzel aus der 1839 abgerissenen Bartholomäuskapelle in Dresden kann im Stadtmuseum Dresden bewundert werden. Sie stammt aus dem Jahre 1570 und wird dem Künstler Hans Willkomm zugeordnet, der im Schloß Annaburg bei Torgau (s.u.) die große Stube 1573 mit „papiernen Flasern“ schmückte. Die kleine hölzerne Kanzel (Abb. 30) ist ringsum mit braunem Fladerpapier beklebt und an Front und Seiten mit figürlichen Holzschnitten verziert: in der Mitte ein Passionswappen mit langem Gedicht von 1569, an der rechten Seite die Kreuzigung Christi und zwei ausgeschnittene Ovalen, die Portraits Johann Friedrichs

¹ Abb. 145 in: Olligs I, S. 203.

² Leib, in: Olligs I, S. 204ff. mit Abb. 146.

³ Olligs I, S. 204, Fußnote 8.

des Großmütigen und Martin Luthers zeigend, sowie an der linken Seite eine Halbfigur Christi. Die stark beschädigte Kanzel wurde 1968 durch Frau Groß-Anders restauriert. Wahrscheinlich existiert kein zweites Stück dieser Art.

Neben Buntpapieren wurden auch **Holzschnitte** als **Wand- und Deckenzierde** verwendet, einmal als Einblattholzschnitt wie in der bereits erwähnten **Decke** im Kloster Wienhausen. Hier sind inmitten der umgebenden fladerpapierbeklebten Kassetten die zentralen Felder mit drei gleichen Holzschnitten verziert, in denen Gottvater mit zwei flankierenden Engelsköpfen inmitten eines Kreuz- und Ornamentmusters dargestellt ist. Appuhn/von Heusinger ordnen die Engel Hans S. Beham zu⁴ (siehe weiter unten). Dies ist in Niedersachsen die einzige noch vorhandene Raumbfassung mit Holzschnitten und Fladerpapier. In Sachsen finden sich noch einige Beispiele, so wurde im Schloß Rode- wisch/Vogtland folgende **Deckenverkleidung** rekonstruiert: inmitten jeden quadrati- schen Feldes schaut ein von Strahlen umgebener Engelskopf auf den Beschauer herab. Geert Wisse bildet in seinem Artikel: „Das Kind hat viele Väter: die ersten Einzelbo- gen-Papiere“ einen strahlenumgebenen Engelskopf aus der rekonstruierten Kassetten- decke des Schlosses Niederrödern (Sachsen) ab, an der Reste von zweifarbigen Holz- schnitten aus der Mitte des 16. Jahrhunderts gefunden wurden.⁵

Aus der Schweiz ist auch ein Beispiel einer Deckentapete mit Engelsköpfen bekannt. 1980 wurden beim Umbau eines Hauses in Chur Fragmente einer Deckentapete aus der Renaissance entdeckt (Abb. 31). Nach der Entfernung einer spätbarocken Stuckdecke im 3. Stock wurde eine Holzdecke sichtbar mit Fragmenten von Einblattholzdrukken in der Größe von 42 x 32,5 cm (jetzt im Rätischen Museum, Chur).⁶ Der geflügelte En- gelskopf erinnert sehr an die im folgenden Absatz erwähnten Köpfe von Beham und dürfte auch in die Zeit um 1520/25 datiert werden.

Eine Steigerung der Raumillusion zeigt eine Deckentapete im Schloß Annaburg (Sach- sen-Anhalt): hier sind sogar die Deckenbalken und Kassetten mittels handgedrucktem Papier imitiert.⁷

Künstlerisch hervorragende **Holzschnitt-Tapeten** am Anfang des 16. Jahrhunderts schufen Dürer, Beham, Altdorfer und Jörg Seld. Von Albrecht Dürer existiert die *Große*

⁴ Appuhn/v. Heusinger S. 16.

⁵ Hoskins (1994), S. 10f.

⁶ Josef Maria Lengler: Eine Deckentapete der Spätrenaissance aus Chur, in: Jahresbericht 1982 des Rätischen Museums Chur, S. 229-241 (mit Restaurierungsbericht).

⁷ Geert Wisse, in: Hoskins (1994), S. 10f. und Abb. 2.

Säule,⁸ wegen der wechselnden Perspektive als Wanddekoration gedacht, mit Putten, Säulenbasis, Widderköpfen, Harpyen und bekrönendem Satyr. Im Hause Sebald Schreyers, eines Nürnberger Humanisten und Mäzens, hatte es schon 1495 solche Wanddekoration gegeben. Gedruckt wurde diese Tapete 1517 von dem Nürnberger Briefmaler Hans Guldenmund. In dieser Zeit entstand auch die *Satyrtapete* (um 1515),⁹ die aus zwei spiegelbildlich einander ähnlichen, aber nicht gleichen Blättern besteht, die wiederum zusammen den Rapport bilden (Abb. 32). Vier Bogenpaare neben- und übereinander ergeben erst das vollständige Muster. Dargestellt ist eine Satyrfamilie vor und in dichtem, fein ausgearbeitetem Weinranken- und Traubenwerk mit erotischem Symbolgehalt. Die auf Weinranken sitzenden nackten Frauen neigen spiegelbildlich die Köpfe zueinander und scheinen sich an den Ellbogen zu berühren. Auf die übereinandergeschlagenen Oberschenkel stützt sich je ein Kind. Den Frauen wird im Astwerk ein schnatterndes Kiebitzpärchen zugeordnet. Die Satyrn drehen sich die Rücken zu, das Licht fällt von rechts ein, so daß der linke Körper heller erscheint, sie blasen auf Platterspielen (v. mittelhochdeutsch *blâtere* = Blase), einem mittelalterlichen Blasinstrument mit Windmagazin aus einer Tierblase und mit Spielröhre.¹⁰ Diagonal versetzt wird ihnen je ein flügelschlagender Adler mit Weintrauben im Schnabel zugeordnet. Christian v. Heusinger vermerkt, daß diese Tapete in Idee und Verwirklichung nichts Vergleichbares in der Kunst der deutschen Renaissance habe.¹¹

Dürers Schüler Hans Sebald Beham schuf zwei Leisten mit Engelsköpfen um 1520/25,¹² Granatapfeltapeten auf dunklem und hellem Grund um 1520/25,¹³ die „Große Girlande“ um 1520/25,¹⁴ den Tritonenfries um 1520/25¹⁵ sowie zwei Kandelabermotive¹⁶. Albrecht Altdorfer entwarf die „Tapete mit dem S zwischen zwei Bälustern“ um 1515¹⁷ und Jörg Seld ist die „Tapete mit dem X-förmigen Akanthusstab und den Granatäpfeln“ von 1514 zugeordnet.¹⁸ Eine Fladerdeckentapete besitzt das Schweizerische Landesmuseum Zürich.¹⁹

⁸ Appuhn, v. Heusinger, S. 11ff. und Abb. 5, 160 x 23 cm (Braunschweig).

⁹ Ebd. S. 16 und Abb. 7, Montage aus 5 Blattpaaren (Braunschweig).

¹⁰ Freundlicher Hinweis von Karl-Christoph Neumann, Musiklehrer und Dirigent, Kronberg/Taunus

¹¹ Appuhn, v. Heusinger, S. 16.

¹² Ebd. S. 16 und Abb. 9, 38,5 x 26,8 cm (Braunschweig).

¹³ Ebd. S. 18f. und Abb. 10, Höhe 39,2 cm (Braunschweig); Abb. 11, Höhe 35,5 cm (ehem. Smlg. Dankó).

¹⁴ Ebd. S. 19f. und Abb. 12, Breite 560 cm (Braunschweig).

¹⁵ Ebd. S. 20ff. und Abb. 13, Höhe 22 cm (Braunschweig).

¹⁶ Ebd. S. 21f. und Abb. 14 und 15.

¹⁷ Ebd. S. 22f., Abb. 16, 35,6 x 25,9 cm (Braunschweig).

¹⁸ Ebd. S. 24f., Abb. 17, 39,6 x 28,5 cm – Montage aus drei Blättern (Braunschweig).

¹⁹ Ebd. S. 87; Olligs I, S. 202f.; Hoskins (1994), S. 9f.

Erwähnt werden sollen noch die kaum bekannten **Riesenholzschnitte** aus der Renaissance, die zur Auskleidung größerer Säle gedacht waren. Horst Appuhn nennt die auf 36 Holztafeln aufgezugene *Ehrenpforte Kaiser Maximilians*, die einst in der Nürnberger Burg hing; dort befand sich auch ein Grundriß der Stadt Wien und ihrer Vorstädte auf Leinwand; die *Belehnung König Ferdinands* gehörte zur Ausstattung des Nürnberger Rathauses.²⁰

In England können drei Beispiele von Papiertapeten aus dem 16. und 17. Jahrhundert nachgewiesen werden: 1911 fand man bei Restaurierungsarbeiten im Christ College, **Cambridge**, Holzschnittpapier, aufgeklebt an Deckenbalken der Eingangshalle und im Eßzimmer eines Gebäudes. Es zeigt das um 1500 übliche Granatapfelmuster,²¹ sogar mit den versteckten Initialen des Druckers, einem „H“ und einem Gänsekopf, welche Hugo Goes bedeuten. Das bedruckte Papier enthielt auf der Rückseite einen Text aus dem Jahre 1509. In dieser Zeit hielt sich Goes als Drucker in Steengate, Beverley und York auf.²²

Geert Wisse erwähnt das Vorkommen von bedrucktem, Holzschnitzereien imitierendem Papier neben den bereits genannten in Zürich und Chur in den Städten Bern und Basel (Schweiz), in Middelburg (Holland), in Antwerpen (Belgien) sowie in Krakau (Polen).²³

Wenden wir uns wieder der Gattung **Buntpapier** zu, einem Bindeglied zur Tapete. Der wahrscheinlich in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts aufgekommene Ausdruck *Buntpapier* besagt lediglich, daß es sich um farbige Blätter handelt, also auch ungemusterte einfarbige Bögen einbezieht.

„Als älteste schriftliche Quelle zum Thema Buntpapier gibt das »Rezeptbüchlein des St.-Katharinen-Klosters« in Nürnberg aus der Zeit um 1470 (Stadtbibliothek Nürnberg) Aufschluß darüber, daß man sich im 15. Jahrhundert bereits soviel Gedanken über die Buntpapierfertigung machte, daß man die Kenntnisse darüber schriftlich festhielt. Die betreffenden Textstellen (S. 33-34) beschreiben die Vorbereitung des Papiers und die Zubereitung der Farben. Auch der Herstellung von Velourpapier, eines Buntpapiers, das durch Auftrag von Wollstaub samtartigen Charakter erhielt, wurde schon Aufmerksamkeit geschenkt (S. 16-18). Dem vergänglichen Charakter des Materials entsprechend sind weitere Belege für die Verwendung von Buntpapieren vor 1600 spärlich. Von den einfarbigen Spielkartenrückseiten abgesehen sind frühe Beispiele vornehmlich dem Brauch zu danken, Kästchen, Schatullen, Schachteln und Schränke mit bedrucktem Papier auszukleiden.“²⁴

²⁰ Appuhn, v. Heusinger, S. 97.

²¹ Abb. 1+2 in: Entwisle (1954) u. Abb. 151 in: Olligs I, S. 209.

²² Entwisle (1954), S. 24 u. Olligs I, S. 209.

²³ Geert Wisse, in: Hoskins (1994), S. 10f. und 244.

²⁴ E.-M. Hanebutt-Benz: Ausst.-Kat. Frankfurt/M. 1979, S. 3.

Ob es sich dabei um Buntpapier, das zum Auskleiden von Schränken, Schachteln, des Innenteils von Klavichorden, Koffern diente sowie im Buchbindergewerbe²⁵ Verwendung fand, oder um Tapetenreste handelt, läßt sich oft nur anhand der Mustergröße feststellen, denn Tapeten weisen größere Ornamente als Buntpapiere auf und zeigen einen Rapport, dessen fortlaufendes Muster erst durch das Aneinanderfügen von zwei oder vier Einzelbögen sichtbar wird. Es ist erstaunlich, bereits in der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts in Deutschland einen schriftlichen Nachweis über die Herstellung von Buntpapier sowie von Velourspapier zu finden; letzteres wird sich im 19. Jahrhundert als Tapete größter Beliebtheit erfreuen.

Zu den **Buntpapieren** zählen weiter u.a. Brokatpapier, Bronzefirnispapier, Marmor-, Iris-, Kattun-, Kleister- und Velourspapier. Als Bindeglied zu den Tapeten kann das **Kattunpapier** angesehen werden. Der Name sagt es schon: die für den Baumwollstoffdruck verwendeten Holzmodel, auch mit eingelassenen Metallstegen und Drahtstiften, wurden für den Papierdruck übernommen. Es gab genügend ausgemusterte Model, da die Mode seit eh und je ständig neue Muster verlangt; ob auch speziell Model für den Papierdruck angefertigt wurden, ist – abgesehen von Italien – nicht überliefert. Dort tragen Model z.B. der Papierfabrikanten Carlo Bertinazzi (Bologna) und Antonio Benucci (Florenz) die Verlagsadresse der Erzeuger.²⁶

Zu den Kattunpapieren zählt das **Dominotierpapier**, das ca. Mitte des 16. Jahrhunderts in Frankreich erfunden wurde und Verwendung fand sowohl in der Bücherherstellung als auch zunächst bei der Dekoration von Kaminen bei der Landbevölkerung.²⁷ Ein Dominotier malte früher Heiligenbildchen aus (*dominus (lat.)* = Herr, Heiland); seinen Namen übertrug man auf den Berufsstand, auch als dieser später die nach ihm benannten Papiere fertigte. Sie wurden mittels Holzmodellen einfarbig (schwarz, blau oder rot) bedruckt und aus freier Hand koloriert. Die Muster bestanden aus Streifen, Ranken, Punkten, Rosetten und Blüten und waren in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts in Frankreich populär.²⁸

4.2 Aufkommen der Papiertapete in London und Paris

Bei der Betrachtung der Geschichte dessen, was wir heute als Tapeten ansehen, rücken England und Frankreich als Pioniere ins Licht der Wahrnehmung. Es scheint, daß sich

²⁵ Mick (1979), S. 7.

²⁶ Leiß, in: Olligs I, S. 182.

²⁷ McClelland, Nancy (1924), S. 20.

²⁸ Hanebutt-Benz, Eva-Maria: Alte Buntpapiere. Ausst.-Kat. 1979, Museum für Kunsthandwerk, Frankfurt/M., S. 13.

in beiden Ländern Entwicklungen gleichzeitig Bahn brachen. Dabei sind auch Wechselwirkungen festzustellen, und zwar durch den Austausch oder die Imitation von Produktionsideen ebenso wie durch den Export neuer Materialien, Halbzeuge und Fertigwaren. Selbst wenn Frankreich schließlich führend in der Tapetenherstellung in Europa wurde und auch die Modetrends bestimmte, ergibt die Auswertung verfügbarer Quellen doch, daß die ersten Erzeugnisse jeweils aus England kamen, sowohl bei den Papiertapeten in Bogenform wie dann später bei den Tapetenrollen. Die französischen Ateliers reagierten allerdings immer ohne großen zeitlichen Abstand und nahmen bald den ersten Rang ein, indem sie die Verfahren vervollkommneten, die modischen Vorlieben der Zeit gestalterisch auf ihre Tapeten übertrugen und ausreichend Menge produzierten, um den Bedarf der Märkte im In- und Ausland zu decken. Die Zeitmarke 1680 steht für den Aufschwung des bemusterten Papiers als Wandtapete, die sich in den folgenden Jahrzehnten zunächst als Bogenware, dann in Rollenform fest als Wandschmuck etablierte. Das Datum 1750 hebt sich insofern heraus, als von da ab alle Tapetenmanufakturen Europas ihre Produkte als bemusterte Papierrollen herstellten. Der siebzigjährige Zeitraum eignet sich somit gut zur Veranschaulichung des Siegeszuges der Papiertapeten zur festen und universellen Größe in der Innenraumgestaltung. Die Geschichte der Tapete ist aus verschiedenen Gründen in den Ursprungsländern England und Frankreich am besten – und teilweise ausschließlich – dokumentiert. Das wechselvolle Schicksal der fragmentierten politischen Topographie Deutschlands beispielsweise überlieferte hier kaum einschlägige Archivalien, aus denen sich Nennenswertes zu einem vergänglichem und leider in seiner Bedeutung unterschätzten Gebrauchsgut ersehen ließe. Jedoch gab es natürlich sehr wohl deutsche Erzeugnisse von Rang, etwa Buntpapiere aus Augsburg und Nürnberg. Sie wurden im 17. und 18. Jh. bis nach Amerika exportiert und waren ob ihrer Qualität sehr gefragt.

Die stärkere Verwendung von Papiertapeten, vor allem in den Hauptstädten Paris und London bezeugt 1713 ein Schriftsteller, Savary des Bruslons, in seinem *Dictionnaire du commerce*:

„Diese Art Tapete (gemeint sind die Erzeugnisse der Dominotiers), die lange Zeit nur den Landleuten und dem kleinen Volk von Paris gedient hatte, wurde derart vervollkommnet, daß es kaum ein Haus in Paris gibt, welches nicht irgendwo, sei es in der

Garderobe, sei es an noch geheimeren Orten, tapeziert und angenehm geschmückt wäre.“²⁹

Interessant zu wissen ist die Tatsache, daß den „kleinen Leuten“ in Paris der Kauf von Textiltapeten verboten war. So griffen sie freudig zu den bunten Papieren. Der steigende Bedarf an Papiertapeten in Paris und London führt zu Gründungen von Tapetenmanufakturen. Um 1680 taucht in Frankreich die Bezeichnung »Papier de tapisserie« auf, denn nun wurden die Muster der Dominopapiere derart gezeichnet, daß sie zusammengesetzt einen Rapport ergaben, und ersetzten die gewirkten Stoffe oder Tapisserien. Der bereits oben erwähnte Savary des Bruslons beschreibt die von den Dominotiers eingeführten technischen Verbesserungen um 1700:

„Die Buntpapierdrucker machten (...) ein Muster in den Umrißlinien auf mehrere Blatt Papier, die nach der Höhe und Breite der späteren Tapete zusammengeklebt wurden. Wenn dieser Entwurf fertig war, schnitt man das Muster in Stücke, in der Größe der Papierbogen, wie sie für diese Sorten bedruckt wurden. Jedes dieser Stücke wurde dann getrennt in die Druckformen aus Birnenholz geschnitten.« [Anmerkung von J. Leiß:] Damit wird die Bezeichnung »papier de tapisserie« bestätigt als Nachahmung der grossen Rapportmuster der französischen Textiltapeten. Deshalb der Entwurf über mehrere Papierbogen, eingeteilt nach der Größe der Druckformen.“³⁰

Eine bisher einzige Tapete dieser Art mit großformatigen Landschaften ist in der Schweiz im Kanton Freiburg erhalten geblieben und befindet sich teils im Freiburger Museum für Kunst und Geschichte, teils in Privatbesitz (Abb. 126). Hermann Schöpfer veröffentlichte seine Forschungen in der Zeitschrift für Schweizerische Archäologie und Kunstgeschichte,³¹ in denen er vermutet, daß die Tapete aus Paris stamme. Sie ist auf Papierbögen von 1742 aus drei französischen Papiermühlen in Schwarz gedruckt, anschließend zu Rollen verklebt und mit dem Pinsel koloriert. Obwohl bisher nicht bekannt, dürfte diese Art Landschaftsdarstellung verbreitet gewesen sein.

Die Bezeichnung *papier peint* erscheint in Frankreich erst gegen 1765; damit meinte man die Papiertapete in Rollen (nicht als Endlospapier, sondern aneinandergeliebte Bögen), und bis heute hat sich dieser Begriff erhalten. In England dagegen muß die Bezeichnung „Papiertapetenbahn = *paper-hangings*“ bereits ein Jahrhundert früher verbreitet gewesen sein.

²⁹ Gekürzte Übertragung von Leiß, Josef, in: Olligs I, S. 215. Originaltext in: DOMINOS papiers imprimés. MAD 1991, Vorwort von Jean-Pierre Séguin, S. 7.

³⁰ Leiß, Josef, in: Olligs I, S. 216, Fußnote 1.

³¹ Band 47/1990/Heft 4, S. 327-340 mit Abb.

4.3 Frühe Hinweise auf Papiertapeten in England

Wie bereits erwähnt, reicht die Tradition der Papiertapete in England weiter zurück. Man erzielte dort eine derart gute Qualität, daß sie zum Exportschlager wurde. Die „paper-hangings“ müssen wir uns folgendermaßen vorstellen: die einzelnen Papierbögen werden zu einer Bahn zusammengeklebt, die wiederum auf eine Stoffbahn geklebt wird, um eine gewisse Stabilität zu erhalten. Die „Tapeten-Behänge“ werden an der Wand befestigt oder vielmehr an einen vor die Wand montierten hölzernen Rahmen ‚gehängt‘, um keine Feuchtigkeit an die Tapeten gelangen zu lassen.

Die Geschäftsanzeige des Papierwarenherstellers und –händlers G. Minnikin mit der ältesten bekannten Produktbezeichnung paper-hanging stammt von ca. 1680 und befindet sich im British Museum.³² Die Kundschaft konnte Einzelbögen kaufen, die Teile einer Wand oder eines Wandschirmes bedeckten, wahlweise mit umrahmender Bordüre, oder Bahnen zum Dekorieren der gesamten Wand. Eine Geschäftsanzeige des Edward Butling von ca. 1690 preist ebenfalls Tapeten- und Papierprodukte an und bildet im oberen Drittel einen Bogen mit Blumengirlanden sowie eine Rolle mit einem Blumen-Vogel-Bänder-Motiv ab.³³ Hier wird neben den verschiedenen Mustern auch präzisiert, welche Oberflächen angeboten werden.

Die früheste Beschreibung der Papiertapeten ist erhalten in: A Collection of Letters for the Improvement of Husbandry and Trade von John Houghton, F.R.S. (Fellow of the Royal Society), 2 Vols. London 1689-1703. Dies ist eine Sammlung wöchentlich erschienener Kommentare über verschiedene Handelsthemen, eine Neuheit in der damaligen Zeit. Houghton stellt fest, daß damals (1699) eine Menge bedruckten Papiers zum Bekleben der Wände hergestellt worden sei, anstelle der Behänge. Er weist darauf hin, daß es nun auch Tapetenrollen aus zusammengeklebten dicken Papierbögen gebe, die die gesamte Raumhöhe abdeckten und in vielen Mustern produziert werden. Die Anbringung erfolgt wie bei den Wollbehängen. Die Muster entstehen durch preisgünstige Holzmodel, die bei trockener Lagerung lange halten.³⁴

Die so einfache wie geniale Erfindung vom Ende des 17. Jahrhunderts in England, Papierbögen aneinanderzukleben und anschließend zu bedrucken, eröffnet enorme Vereinfachungen in der Musterverteilung, ohne die der Aufschwung der Papiertapete nicht

³² Entwisle (1954), Abb. 25, S. 64f. oder Olligs I, Abb. 156, S. 221.

³³ Ebd. Abb. 24, neben S. 57 oder Olligs I, Abb. 155, S. 220.

³⁴ Ebd. S. 22.

denkbar wäre. Der Staat sicherte sich rasch seinen Anteil an dem neuen Geschäftszweig, indem er zu der seit 1694 bestehenden Papiersteuer eine Jahreslizenzgebühr einführte, 1712 eine Papiersteuer auf bedrucktes, bemaltes oder gefärbtes Papier aufschlug, die noch zweimal im gleichen Jahrhundert erhöht wurde. Die Whig-Regierung suchte die durch den Spanischen Erbfolgekrieg (1702-1713) geleerte Staatskasse wieder aufzufüllen.³⁵ Die Preise stiegen dementsprechend, so daß die kleinen Leute sich um die Mitte des 18. Jahrhunderts eine gute Tapete nicht mehr leisten konnten. So schreibt z.B. Lady Montagu 1749 aus Italien, sie habe von den berühmten Papiertapeten gehört, und davon, daß sie teuer wie Damast seien.³⁶

4.4 Qualitätspapiere aus französischen Papiermühlen

Mit der Papierqualität steht und fällt die Haltbarkeit von Tapeten. Die Größe eines Papierbogens richtet sich nach der Siebgröße des Papiermachers und bleibt über Jahrhunderte gleich, bis zur Einführung des Endlospapiers ab ca. 1830: ein Brei aus zerkleinerten Leinenlumpen und Wasser wird mittels eines rechteckigen Siebes aus der Bütte geschöpft und solange geschwenkt, bis die überschüssige Feuchtigkeit abgetropft ist. Durch das gleichmäßige Hin- und Herbewegen breitet sich der Papierbrei als dünne Schicht auf dem Drahtgeflecht aus, erhält also dessen Größe und durchläuft einen Trocknungsvorgang. Üblicherweise hatte der Bogen die Größe 64 x 46 cm.³⁷

Frankreich war zu der Zeit größter Papierexporteur. Während die Papiermühlen der Champagne Flandern, die Niederlande, Deutschland, die Schweiz und Österreich belieferten, gingen die Erzeugnisse der aquitanischen Mühlen auf dem Seeweg vornehmlich nach Spanien, England und ebenfalls den Niederlanden. England war vom Import französischen Papiers abhängig bis 1685, als John Briscoe eine Maschine konstruierte, die weißes Papier in der ‚französischen oder holländischen‘ Qualität herstellte.³⁸

Nach der Mitte des 18. Jahrhunderts erfand man in Réveillons Papierfabrik das weiße Velinpapier (lat. vellum = Pergament), als Auszeichnung erhielt er daher 1784 den Titel „Königliche Manufaktur“ für diese Fabrik.³⁹ Velinpapier hat eine ganz glatte Oberfläche, ähnlich dem Pergament. Erreicht wurde das mittels Passierens durch ein Sieb aus sehr feinem Gewebe. Bis um 1830 und teilweise noch später ergaben diese handgeschöpften Papierbogen aus Hadern das hervorragende Material zum Bedrucken der Pa-

³⁵ Dagnall, H.: The Tax on Wallpaper: An Account of the Excise Duty on Stained Paper 1712-1836, Edgware, Middx, 1990, zit. nach Hoskins (1994), S. 25 und 248.

³⁶ Entwisle (1954), S. 60f.

³⁷ Hanebutt-Benz, Eva-Maria: Alte Buntpapiere. Ausst.Kat. Museum für Kunsthandwerk, Frankfurt am Main, 1979, S. 4.

³⁸ Teynac, Nolot, Vivien (1982), S. 70.

³⁹ Leib, Josef, in: Olligs I, S. 237. In der Literatur wird auch das Jahr 1783 genannt, s. Kap. 4.7.2.

piertapete. Es gab große Qualitätsunterschiede; denn bei Restaurierungen von Tapeten aus den Jahren 1810-1820 vertrugen manche kaum eine Benässung, wogegen andere stundenlang im Wasser liegen konnten.⁴⁰

4.5 Entwicklung bis zur Panoramatapete

Um die Mitte des 18. Jahrhunderts wurden **Qualitätstapeten aus England** importiert wegen der besseren Leimfarbe, die dicker, haltbarer und leuchtender war, da auf dem Kontinent diese Qualität noch nicht zu haben war. Besonders die Velours- und Flocktapeten mit der französischen Bezeichnung „Papiers bleus d'Angleterre“ waren bei Hofe und den vornehmen Leuten für deren „gute Räume“ sehr begehrt.

Um 1770 griff **Frankreich** die englischen Techniken auf und entwickelte sie auf hohem künstlerischem Niveau weiter. Neben den sich fortlaufend wiederholenden Mustern kam – angeregt durch die 1748/49 zaghaft beginnenden Ausgrabungen in Pompeji und deren Veröffentlichungen ab ca. 1760 – die Mode auf, die Wände in **geometrische Felder** aufzuteilen und mit unterschiedlichen Motiven oder Figuren zu schmücken.

Das DTM zeigt in seinen Schauräumen eine aus dem Bolongaro-Palast in Frankfurt-Höchst stammende, höchst kunstvolle Komposition aus der Zeit um 1790 (Abb. 36). Den Grund bildet eine Marmortapete (deutsche Herstellung), auf der die verschiedensten Bordüren, Eckstücke und Medaillons drei unterschiedlich breite Felder ergeben. Einschließlich der Sockeltapete hat der Wanddekor eine Höhe von 310 cm, eine damals übliche Wandhöhe des klassizistischen Wohnraumes. Auf den beiden breiten Rechtecken prangen in der Mitte auf grünem Fond handgemalte runde Medaillons mit Flußlandschaften der Maingegend, vermutlich von einem lokalen Künstler. Die oben und unten begrenzenden Rechtecke mit „pompejanischen“ Genreszenen auf dunklem Grund sind – wie auch die Bordüren – Produkte der Pariser Manufaktur Réveillon.

Im Historischen Museum Frankfurt am Main schlummern recht ähnliche Tapeten (s. Kapitel II/4.2 und Abb. 37, 38); in Schloß Favorite, Ludwigsburg wurde eine ganze Anzahl derartiger Wanddekorationen durch Firma Hembus, Frankfurt a.M., restauriert. In Guntersblum/Rheinland-Pfalz sind Réveillonsche Produkte ähnlich tapeziert worden (siehe Kapitel 4.7.2: Manufakturen in Frankreich, Abb. 34). Besser zur Geltung kommen Réveillontapeten von 1786 wegen größerer Raumgröße im Saal des Hauses Knoop bei Kiel.⁴¹ Weitere Beispiele einer Wandaufteilung mittels Marmortapeten finden sich

⁴⁰ Leiß, Josef, in: Olligs III, S. 14f.

⁴¹ Abb. 169 in: Olligs I, S. 247.

in Basel, Museum „Zum Kirschgarten“, und im Schloß Pommersfelden, hier allerdings ohne Medaillons.⁴²

Im Schloß Pommersfelden werden die mit einer zurückhaltenden Streifentapete verkleideten Wände eines anderen Raumes mit einer stark kontrastierenden Blumenbordüre umrahmt, einschließlich der **Supraporten** aus der Zeit um 1795. Darauf tummeln sich exotische Vögel und Pflanzen. Herstellerin war die Manufaktur Zuber.⁴³ Der entwerfende Künstler war Joseph-Laurent Malaine (1745-1809), der künstlerische Genius der Firma. Die Supraporten sehen aus wie handgemalte Stilleben, wurden jedoch mittels Model gedruckt, die schon lange beim Stoffdruck Verwendung fanden. Im Verlauf der 1780er Jahre führte Réveillon die **figürliche Darstellung** ein, die auch bei Arthur & Grenard und dann bei den anderen Manufakturen zu haben war. Der große Vorteil lag in der beliebigen Reproduzierbarkeit bei gleicher Qualität und der Möglichkeit, anhand von Musterbüchern die Dekoration der Räume vor auszuplanen. Sie war unabhängig von Tapetenmalern und Entfernungen.

Die neue Art der Wandaufteilung verursachte einen hohen Bedarf an **Bordüren**. Diese wurden in allen möglichen Breiten, Mustern, Qualitäten und Farben angeboten. Gegen 1800 wird es Mode, zweifarbige klein gemusterte Tapeten mit höchst anspruchsvollen Bordüren in der Sockel- und Deckenzone zu tapezieren. Sie waren teurer als die Tapete und ein Verkaufsschlager der Manufakturen. Die französischen Bordüren der Tapete von 1815 des Weilburger Schlosses (Billardzimmer) bilden ein schönes Beispiel (Abb. 49): eine geschmackvolle Ergänzung der Sockelbordüre mit Akanthusblättern bildet die Deckenbordüre mit einem Greifen-Motiv, die auch im Besitze des DTM ist, allerdings mit einem anderen Sockelbordürenmuster.⁴⁴

Den Nachdruck einer grünen Tapete (Abb. 43) mit einem figürlichen Fries können wir im Weingut v. Brentano in Oestrich/Winkel bewundern, wo unter einer Tapetenschicht auf dem Dachboden noch zwei weitere hübsche Bordüren als Vorlage zum Nachdrucken dienten (Abb. 47). Neben jenen im Historischen Museum Frankfurt a.M. (Abb. 56, 57, 62) fand die Autorin schöne Exemplare in Schloß Wilhelmsthal, im Von-der-Au-Museum, Fulda, sowie in einer Truhe des Schlosses Amorbach.

⁴² Leiß, Josef, in: Olligs I, S. 279ff.

⁴³ Leiß, Josef, in: Olligs I, S. 299, Abb. 202.

⁴⁴ Olligs I, S. 320, Abb. 224.

4.6 Panoramatapeten

Die Verbesserungen bei der Papier- und Farbenherstellung sowie auf drucktechnischem Gebiet machten es ab Anfang des 19. Jahrhunderts möglich, ganze **Panoramen** auf Papier herzustellen, was den Höhepunkt der Papiertapetenkunst markierte und ihre bis auf den heutigen Tag unübertroffene Krönung bedeutete.

Veduten, Kulissenmalerei, später panoramische Darstellungen faszinierten die Menschen schon immer. Anlässlich des Kolloquiums „Das Panorama“ in Luzern 1985 erschienen als Ergebnis verschiedene hoch interessante Aufsätze. In einem beleuchtet z.B. Marcel Roethlisberger⁴⁵ Räume mit durchgehenden Landschaftsdarstellungen, die, bereits zu Zeiten von Vitruv und Plinius d. Ä. vorhanden, es in ganz Europa seit der Renaissance gebe. 1799 wird in Paris das erste Panoramagebäude mit einer Paris-Ansicht errichtet, die die Maler Jean Mouchet, Denis Fontaine, Pierre Prévost und Constant Bourgeois fertigstellten. Kurz darauf wurde ein zweites mit einer Toulon-Ansicht eröffnet.⁴⁶ Die Ansicht von Paris wird 1801 durch eine Ansicht von Lyon ausgetauscht, diese wiederum 1804 durch eine Ansicht von Amsterdam im Winter.⁴⁷ Das Wort Panorama selbst ist interessanterweise erst gegen Ende des 18. Jahrhunderts entstanden und wird 1795 im *Journal des Luxus und der Moden* zum ersten Mal im Deutschen belegt.⁴⁸ Alle Welt spricht über diese Panoramen, und das *Journal des Luxus und der Moden* berichtet bereits im Juni 1800, daß das Wort Panorama einen bevorzugten Platz in den Unterhaltungen einnehme.⁴⁹

Die heute noch erhaltenen Panoramagebäude u.a. in Salzburg, Brüssel, Luzern und seit 1989 in Bad Frankenhausen (Werner Tübkes Deutscher Bauernkrieg)⁵⁰ erfreuen sich übrigens nach wie vor großer Beliebtheit ebenso wie das Betrachten der Panoramatapeten. Die damalige Faszination der Panoramaansichten könnte man vergleichen mit der Einführung des Fernsehens in unseren Zeiten. So verwundert es nicht, daß diese Idee übersprang auf die Tapetenhersteller, die dann wegen der hohen Kosten manche Tapeten subscribieren ließen.

⁴⁵ *Zeitschrift für Schweizerische Archäologie und Kunstgeschichte* 42/1985, S. 243. Anregung zu weiterführender Literatur: Bapst, Germain: Essai sur l'Histoire des Panoramas et des Dioramas, Paris 1891, in: *The Prehistory of Photography*, New York 1979. Kemp, Wolfgang: Panoramen. Erinnerungen an eine vergessene Kunstform, in: *Neue Zürcher Zeitung* 2.9.1973, S. 53. Bordini, Silvia: Storia del Panorama. La visione totale nella pittura del XIX secolo., Rom 1984.

⁴⁶ Oettermann, Stephan (1980), S. 114.

⁴⁷ Ebd. S. 116.

⁴⁸ Ebd. S. 8, zit. nach Ricken, Achim: Panorama und Panoramaroman, Frankfurt 1991, S. 8.

⁴⁹ Ebd. S. 114 und 286 (Fußnote 11).

⁵⁰ Tübke, Werner: Zur Arbeit am Panoramabild in Bad Frankenhausen, in: *Zeitschrift für Schweizerische Archäologie und Kunstgeschichte* 42/1985, S. 303ff., (Beitrag Tübkes zum Kolloquium „Das Panorama“).

Der Reiz des Neuen lockte Hersteller wie Käufer. Der Aufwand zur Herstellung einer **Panoramatapete** war gewaltig: pro Figur und Farbe mußte ein Holzmodell geschnitten werden (1500-3000 bei 30 Bahnen). Die Pikots, also Markierungsstifte zum genauen Übereinander- oder Nebeneinanderdrucken mußten äußerst geschickt plziert werden. Es war von großem Vorteil, wenn der entwerfende Künstler auch das Handwerk des Formenstechers beherrschte. Der Zeitaufwand bis zur Fertigstellung einer derartigen Bildtapete betrug ungefähr zwei Jahre. Die Themen reichen von der Mythologie, Bibel, Literatur, Oper, Stadt- und Länderansichten, Gärten und Jagden bis hin zu Festen und geschichtlichen Themen.⁵¹

Bis heute sind 95 Panoramatapeten (Dekore) und 12 Manufakturen bekannt. 91 werden in PPP beschrieben, wovon bei 24 Dekoren die Hersteller noch nicht erforscht werden konnten. Die Übersicht der Dekore und ihrer - teils geschätzten - Datierungen stellt sich wie folgt dar:

1790 – 1800:	2 (Anzahl Dekore)
1800 – 1810:	7
1810 – 1820:	25
1820 – 1830:	22
1830 – 1840:	10
1840 – 1850:	7
1850 – 1860:	9
1860 – 1870:	8

Die Mode der handgedruckten Panoramatapete hielt sich demnach rund siebzig Jahre und hatte ihre Blütezeit zwischen 1810 und 1830. Geblieben bis in unsere Tage ist jedoch die Faszination bei der Betrachtung der seltenen Panoramatapeten, die in Deutschland noch an knapp hundert Orten existieren.⁵² Für Liebhaber dieser Gattung besteht heute noch die Möglichkeit, gewisse Dekore nachdrucken zu lassen.

4.7 Papiertapeten-Manufakturen

Die Tapetenmanufakturen entwickelten sich nicht, wie man meinen könnte, aus der Branche der Buchdrucker, sondern aus der Gilde der Ledertapetenhersteller, denn diese waren gleichzeitig auch Dekorateure und beherrschten die Kunst der Wanddekoration. Anfangs lief die Herstellung von Leder- und anderen Tapeten parallel bis zum großen Erfolg der Papiertapeten.⁵³

⁵¹ Abb. s. unter den Manufakturen Dufour und Zuber sowie im Katalog, Punkt IV: *Panoramatapeten*.

⁵² Nach einer Liste im DTM.

⁵³ Entwisle (1954), S. 54f.

4.7.1 Manufakturen in England (Auswahl)

In seinem Buch *The Handmaid to the Art*⁵⁴ geht Robert Dossie im Jahre 1758 eingehend auf die Hersteller und deren Produkte wie Imitationen von Samt, Brokat, Chintz, Seiden- und anderen Stoffen ein. Berühmt wurden und sind immer noch die Papiermaché- oder Anaglypta-Tapeten, die echten Stuck täuschend nachahmen, jedoch wesentlich leichter und elastischer sind. Genau beschreibt er den Leimfarbendruck mit Holzmodeln bei den besseren Tapeten. Wenig später bringt die Manufaktur Réveillon in Frankreich dieses Druckverfahren auf den technischen Höhepunkt, so daß die Frage unbeantwortet bleiben muß, in welchem Land der mehrfarbige Leimdruck mit verschiedenen Holzmodellen seinen Anfang nahm, denn gute Buntpapiere lieferte auch Deutschland, mit Schwerpunkt in Augsburg.

Während des 18. Jahrhunderts gehörten zu den wichtigsten Manufakturen in England: **Blue (auch Blew) Paper Warehouse**, Aldermanbury, London, **Bromwich, Isherwood & Bradley**, Ludgate Hill, London, Brüder Anton Georg und Francois **Eckhardt**, John **Sherringham** (1786 gegr. bis 1802) mit dem Beinamen „Wedgwood der Tapetendrucker“⁵⁵ und John Baptist **Jackson** (1701-1777) in Battersea.

4.7.2 Manufakturen in Frankreich⁵⁶

Ausführlich behandelt werden die in diesem Rahmen relevanten Tapetenfabriken, die übrigen können nur namentlich berücksichtigt werden.

Die Zentren der Tapetenherstellung befanden sich in Paris, Lyon und im Elsaß. Ältestes Unternehmen war die Firma Jean-Baptiste-Michel **Papillon** (1698-1776) in Paris, dessen Vorfahren Holzstecher waren. Sein Vater erfand das fortlaufende Muster, mit dem eine komplette Wandbekleidung aus Stoffmustern auf Papier zusammengestellt werden konnte, und begründete dadurch um 1688 deren Mode. Zwischen 1730-1740 fertigte Papillon für die Diderotsche Enzyklopädie detaillierte Skizzen an, aus denen die genauen Abläufe des Tapezierens ersichtlich sind. Sie wurden jedoch nicht in diesem Werk abgedruckt. Wir finden 27 seiner Skizzen im dritten Band von Olligs „Tapeten“ abgebildet.⁵⁷ 1756 verfaßte Papillon ein Werk über die Geschichte und praktische Anwendung des Holzstichs.⁵⁸

Bekannteste Manufaktur ist die von Jean Baptiste **Réveillon**. Er begann 1753 als Papierwarenhändler, handelte mit den neuen englischen Velourstapeten und verstand es,

⁵⁴ Publiziert von J. Nourse, zweite Auflage 1764, zit. nach Leiß, in: Olligs I, S. 255.

⁵⁵ Leiß, in: Olligs I, S. 258.

⁵⁶ Zusammengefaßt aus: Clouzot et Follot (1935), Olligs I und II (1970) und Hoskins (1994).

⁵⁷ Olligs III, zwischen den Seiten 16 und 17.

⁵⁸ Ausst.-Kat. Paris 1967: Trois Siècles de Papiers Peints, S. 12f.

sie richtig zu tapezieren, was die anderen nicht konnten. Wegen des 7jährigen Krieges kam aufgrund der Einfuhrsperre kein Nachschub aus England, so daß er ab 1759 selbst Tapeten herstellte. Dazu holte er sich geeignete Handwerker und Künstler und hatte einen derartigen Erfolg, daß er 1783⁵⁹ zur Königlichen Manufaktur avancierte. Zu Beginn seiner Karriere produzierte er Stoffimitationen sowie erste naturalistische Blumen- und Knospendarstellungen und um 1770 eine Velourstapete als Seidenimitation, jedoch vielfarbig.

Zu den Künstlern gehörten Jean-Baptiste Pillement (1727-1808), der u.a. Maler am polnischen Hofe war. Er erfindet Muster nach chinesischen und türkischen Vorbildern, mischte sie mit europäischem Ornamentengut und beeinflusste die damaligen Dessinateure; die Künstler Cietti (aus Italien) und Prieur entwarfen mit die schönsten Tapeten, die durch Vielfarbigkeit und genauen Druck den Höhepunkt des Tapetendrucks markierten. Um 1762 erschien in London das Werk Pillements „Ladies Amusement“; in der Slg. Follot, Paris, gibt es das „Album de référence de la Manufacture Réveillon“⁶⁰ von 1775 mit Blatt- und Blütenornamenten „à la Perse“. Eine Rokoko-Tapete mit Blumen und Rocailles um 1760, die vielleicht aus der Manufaktur Réveillon stammt, befand sich bis 1930 im Kloster Noth Gottes unweit Rüdesheim am Rhein (Abb. 33).⁶¹

Im Klassizismus weicht das Bewegte einer Wand dem Geordneten, in Felder eingeteilten, heute noch in situ im ehemaligen von Leiningenschen Schloß in Guntersblum (Rheinhessen) nachvollziehbar. Es ist sehr selten, ein ganzes Zimmer mit Réveillon-Tapeten vorzufinden, hier jedoch ist noch eine ganze Zimmerflucht erhalten geblieben mit sorgfältig ausgesuchten Panneaux, Medaillons, Eckstücken, Friesen und Bordüren (Abb. 34). Sie sind um 1785 auf vorher gespannte Leinwand tadellos tapeziert worden, was zu ihrer Erhaltung beigetragen hat.⁶²

Réveillon brachte als Erster Bahnen mit Arabesken und pompejanischen Motiven, unterschiedlich breit, auch rapportierende Paneele, die so beliebt werden, daß sie bis Nordamerika exportiert wurden. Nach Kauf einer Papiermühle stellte er sein eigenes Papier her. Er beschäftigte über 300 Arbeiter, die von ihm gut bezahlt wurden. Trotzdem konnte er nicht verhindern, daß sie – durch die revolutionäre Stimmung aufgehetzt – 1789 die Manufaktur zerstörten. Er setzte sie wieder instand und übergab sie

⁵⁹ Siehe Punkt 4.4.

⁶⁰ Leiß, in: Olligs I, S. 241.

⁶¹ Ebd. S. 241, Abb. 163 S. 242, heute im DTM.

⁶² Leiß, in: Olligs I, S. 254, Fußnote 34: „Die viel zitierte Bemerkung von Goethe »Die Zimmer sind geschmackvoll und artig mit französischem Papier ausgeschmückt«, die er über den Gasthof zur Sonne in Heilbronn im Jahre 1797 machte, trifft auch auf die Räume in Guntersblum zu. (...)“

1790-1792 seinen Nachfolgern **Jacquemart & Bénard**. Réveillon starb 1811, Jacquemart bereits 1804.

Von den ca. 50 Tapetenwerkstätten in Paris hatte Réveillon keine Konkurrenz zu fürchten, außer jener von **Arthur & Grenard**, die nach dem *Almanach Dauphin* zu den ältesten und angesehensten gehörte.⁶³ Das Musée du Papier Peint (MPP) besitzt seit 1991 eine kleine Sammlung mit wenig bekannten Motiven aus dieser Manufaktur und hat sie 1992 veröffentlicht (Abb. 35).⁶⁴

Berühmt wegen ihrer Bildtapeten ist die Manufaktur **Joseph Dufour & Cie**. Um 1790 hat Joseph Dufour (1752-1827) in Mâcon Tapeten gedruckt und brachte 1804 die Tapete „Die Reisen des Kapitän Cook“ heraus. Seinen Betrieb verlegte er 1809 nach Paris und arbeitete ab 1821 zusammen mit seinem Schwiegersohn Leroy, dessen Name nun im Firmennamen **Dufour & Leroy** erscheint. Bekannt wurde Dufour mit folgenden Panoramatapeten: „Amor und Psyche“ (1815/1816), deren Erstaussgabe in Europa und Nordamerika mancherorts noch gut erhalten ist, auch im DTM, Kassel, ●, „Monumente von Paris“ (Schloß Weilburg und Schloß Herrnsheim, Worms, Abb. 203, 204), ●, „Die Reisen des Antenor“ (Schloß Fasanerie, Eichenzell bei Fulda, Abb. 149), „Die Ufer des Bosphorus“ (Schloß Herrnsheim, Worms, Abb. 131), „Paul et Virginie“ (Schloßgut Niedersiegen/Körperich Krs. Bitburg-Prüm). Die Tapete im Graudruck „Spanische Küste“⁶⁵ oder „Vues d'Espagne“⁶⁶ sowie farbige Tapetenbilder zu Gedichten von Béranger im Schloß Dreis/Kreis Bernkastel-Wittlich⁶⁷ könnten auch aus dieser Manufaktur stammen. Ebenso berühmt sind die Draperietapeten (Schloß Fasanerie, Eichenzell). Übernommen wurde das Unternehmen 1836 von Lapeyre & Drouard, die jedoch kaum noch Bildtapeten herausbrachten. Die Firma Desfossé kaufte um 1865 deren Dekore mit den Originalmodellen und konnte manche Tapete nachdrucken.

Dufour beschäftigte mindestens 200 Mitarbeiter, darunter bekannte Künstler und Formstecher. Zu seinen künstlerischen Mitarbeitern gehörten Xavier Mader (1789-1830), Jean Broc, Louis Lafitte (1770-1828, Schüler von J. L. David, Rompreis, Hofdessinateur), Merry-Joseph Blondel (1781-1853, Schüler von Regnault, Rompreis, schuf Deckengemälde im Louvre und in Fontainebleau) und E. Fragonard.

⁶³ Clouzot et Follot (1935), S. 101.

⁶⁴ Jacqué, B./Wisse, Geert: Note sur un ensemble de papiers peints imprimés en taille-douce à Paris à la fin du XVIIIe siècle, in: *Nouvelles L'Estampe* Oct. 1992, S. 5-29.

⁶⁵ Deutscher Name in: *Olligs II*, Abb. 536, 537.

⁶⁶ Franz. Name in: *PPP*, Katalog-Nr. 67, S. 302.

⁶⁷ Dehio: *Handbuch der deutschen Kunstdenkmäler*, Rheinland-Pfalz, Saarland, 1984, S. 226.

Nach der Tätigkeit bei Dufour gründete **Mader** 1823 eine eigene Manufaktur, die nach seinem Tode 1830 von seiner Witwe und dem Angestellten Étienne Delicourt bis zur Volljährigkeit seiner beiden Söhne unter dem Namen **Veuve Mader et Fils Aîné** geführt wurde. **Mader frères** übergaben 1861 einige Muster an Jules Desfossé. **Étienne Delicourt** machte sich 1838 selbständig und wurde bekannt durch die Jagdtapete „Grandes Chasses“⁶⁸ (1851) wegen der gobelinartigen Wirkung und der dazu benutzten 4000 Druckmodel.

Jules Desfossé kaufte 1851 die Firma Mader frères. Mit seinem Schwager Hippolyte Karth firmierte er ab 1864 **Desfossé & Karth**. Die Firma Hembus erhielt von Gräfin Solms ein schönes Original (vegetables Muster mit Papageien) mit rückseitigem Firmenstempel und Artikelnummer (Abb. 71). Karth hatte die Manufaktur Dauptain, später **Clerc & Margeridon**, geerbt.

Berühmt wegen ihrer Samt- und Prägetapeten war die Manufaktur von Paul **Balin**, Paris. Er erwarb 1863 die Firma Fr. **Genoux**, führte die Imitationen von gepunztem Cordoba-Leder, Genueser Samtstoffen und Gobelins auf besonders gutem Papier mit Hilfe der besten Künstler auf einen bis dahin unerreichten Höhepunkt.

Stichwortartig sollen noch einige **Pariser Manufakturen** genannt werden:

Daumont: Kupferstich-Paneele im Chinoiserie-Stil/Illustration J.-B. Pillement, ab 1769.

Legrand: Pilaster- und Säulenornamentik, Supraporten 1799.

Durolin: Bögen mit architektonischen Elementen zum Ausschneiden 1789 bis ca. 1800.

Jourdan-Villard: eventuell Hersteller der Tapete: • „Die Schlacht bei Austerlitz“ (IV/4)

Velay: „La Grande Chasse au Tigre dans l'Inde“ vor 1818 und eventuell: • „Fêtes du Roi“ (siehe Katalogteil IV / 1. Alsfeld: *Volksbelustigung auf den Champs-Élysées...*).

Paulot & Carré: „Environs de Paris“ 1820. **Carré & Cie.** „Château de Versailles“

1823. **Sauvinet**: „Vues de Lyon“. **Deguette & Magnier**: „Révolution de 1830“.

Dauptain: beschäftigte 1832 den Künstler Poterlet. Firma wurde an Karth vererbt.

Lapeyre & Cie.: Pilasterdekoration 1839. Nachdrucke bei Jules Desfossé. **Gillou**: Dekore im antiken Stil 1867.

Manufakturen in Lyon:⁶⁹ **Lecomte, Antonin Girard, Perrouillat, Deyrieu Frères.**

⁶⁸ Leiß, in: Olligs II, S. 326 nennt sie: „La Grande Chasse“.

⁶⁹ Weitere Firmen siehe: J.et F. Blanc-Subes: Le Papier Peint Lyonnais dans les dernières décennies du XVIIIe Siècle, in: Musée du Papier Peint. Bulletin de la Société Industrielle de Mulhouse, 2/1984, S. 137ff.

Manufaktur in Saint-Genis-Laval: **Pignet**: „Chemin de Fer de Saint-Étienne à Lyon“ 1840, „Rome – Paris – Londres“ 1853.

Manufakturen im Elsaß:

Isnard: Papillon erwähnte sie 1766. **Schmitt**, Straßburg.

Nicolas Dollfus & Cie., Mühlhausen: Als Sohn eines Stoffdruckers gründete Dollfus 1790 eine Papiertapeten-Fabrik. Der Künstler Joseph Laurent Malaine (1745-1809), der wegen der Revolutionswirren die Pariser Manufaktur Arthur & Grenard (s.d.) verließ, wurde Gesellschafter bis 1798. Der junge Jean Zuber (1773-1852) wurde 1791 angestellt, um ihn über die Schweiz bis nach Spanien reisen zu lassen. Dabei lernte er die Schweiz schätzen und lieben, was sich später in den großen Panoramatapeten mit Schweizer Ansichten widerspiegelt.

Damals war Mühlhausen eine nichtfranzösische Enklave. Damit zusammenhängende zolltechnische Schwierigkeiten waren der Anlaß zur Umbenennung der Firma 1792 in **Hartmann Risler**. Aus demselben Grund wurde kurz danach unweit von Mühlhausen, nämlich in Rixheim, das ehemalige Deutschherrn-Ordensschloß gekauft. Zuber wurde Gesellschafter, später alleiniger Inhaber mit seinem Teilhaber J. Nägeli und firmierte ab 1802 mit dem Namen **Zuber & Cie.** bis zum heutigen Tag.

1804 erwarb Zuber eine Papiermühle und war damit autark hinsichtlich des Papierbedarfs für seine Tapeten. In den folgenden Jahrzehnten war die Firma Zuber stets an der Spitze der Entwicklungen in der Tapetenindustrie zu finden, sei es bei technischen Innovationen oder bei der Nutzbarmachung neuer chemischer Erkenntnisse zur Herstellung von Farben. Als Beispiel sei hier nur erwähnt die Erfindung des Irisdrucks (irisierende Mehrfarben-Grundierung) 1819 in Wien durch Zubers Schwager Michel Spoerlin. Dieser hatte, nachdem er mit einem anderen Schwager, Henri Rahn, eine zeitlang bei Zuber tätig gewesen war, in der österreichischen Hauptstadt zusammen mit Rahn eine Tapetenfabrik gegründet. 1823 gab es dann bei Zuber erste Versuche mit dem neuen Irisdruck. Dabei sind die Übergänge von einem zum anderen Farbton unmerklich fließend, was das Problem des Horizonts bei den Panoramatapeten löst. Nun kann der Himmel wirklich „strahlen“.

Durch die geschickte Auswahl hervorragender Künstler, wie George Zipelius (1825-69 bei Zuber), Eugène Ehrmann (1833-64), Charles Ruffly (1850-99), vor allem aber

J. Laurent Malaine (1790-98) und Pierre Antoine Mongin (1804-27)⁷⁰, stellte sich die Firma Zuber nicht nur mit ihrer technischen Perfektion, sondern auch höchsten künstlerischen Qualität in die erste Reihe der französischen Papiertapeten-Fabriken. Seit 1982 beherbergt sie in ihren Räumen in Rixheim ein Papiertapeten-Museum.

Zuber stellte 1804 seine erste Panoramatapete mit Schweizer Ansichten • „Vues de Suisse“ her (Nachdruck in Fürstenlager, Bensheim, Abb. 279), gefolgt 1815 von • „La Grande Helvétie“ (Schloß Weilburg, Abb. 188). Eine Übersicht über alle weiteren Panorama-Tapeten kann dem Bulletin de la Société Industrielle de Mulhouse, No. 793⁷¹ entnommen werden. An dieser Stelle sollen nur die weiteren, in Hessen befindlichen aufgezählt werden: • „L'Hindoustan“ (Nachdruck: Hessischer Hof, Frankfurt/M., Abb. 252); • *Ansichten aus Brasilien*/„Les Vues du Brésil“ (Nachdruck: Hessischer Hof, Frankfurt/M., Abb. 260), • *Die Pferderennen*/„Les Courses de Chevaux“ (Nachdruck: ehem. Hotel Rose, Wiesbaden, Abb. 296) und • *Die Dame vom See*/„La Dame du Lac“ (Kassel, DTM [Abb. 169] und Historisches Museum, Frankfurt/M.).

Außer den Panoramatapeten umfaßt die Zubersche Palette gemusterte Tapeten, Imitationen von Stoff, Leder, Tüll, Spitzen (Tiefdruck mit Kupferwalzen ermöglichen feinere Linien), figürliche Einsatzstücke, Kaminstücke, Lambris-Stücke und Supraporten sowie Säulendekore und schönsten Bordüren.

4.7.3 Manufakturen in Deutschland (Auswahl)

Die deutschen Tapetenfabriken entwickeln sich später als ihre englischen und französischen Vorgängerinnen. Das hatte verschiedene Gründe. Die französischen Produkte in bester Qualität, besonders von Réveillon, hatten sich gut eingeführt. Junge Unternehmen wurden durch die deutsche Kleinstaaterei mit unterschiedlichen Zoll- und Zunftbestimmungen abgeschreckt. Der Siebenjährige Krieg (1756-1763) verhinderte die wirtschaftliche Prosperität, und schließlich unterstützten die Fürsten – wie z.B. Ludwig XVI. den Tapetenfabrikanten Réveillon in Paris - leistungswillige Unternehmer nicht. Walter Stengel erwähnt eine Manufaktur des Barons Reisewitz in Rheinsberg, die ca. zehn Jahre (bis 1765) existierte.⁷² In Berlin entsteht um 1762 die Manufaktur C. W. Kolbe und Johann Pally, die 1764 Tapeten für Schloß Wilhelmsthal nach Kassel liefern. Eine Manufaktur Sonnin & Bando, Berlin, ist 1767 und die „Potsdamsche Tapeten Fabrique“ (vermutlich Isaac Joel) um 1770 dokumentiert. Die 1789 gegründete

⁷⁰ Pierre Jaquet: La Manufacture Zuber & Cie., in: Musée du Papier Peint. Bulletin de la Société Industrielle de Mulhouse, No. 2/1984, No. 793, S. 83.

⁷¹ Musée du Papier Peint. Nr. 2/84 (1984), S. 98f.

⁷² Leiß, in: Olligs I, S. 268.

Berliner Firma Wessely & Neumeister und das Potsdamer Unternehmen Isaac Joel, sel. Erben inserieren eifrig; Wessely & Neumeister die Réveillonschen „Blumenstücke, Arabesque, Hetrusque-Tapeten“. ⁷³ A. Wessely liefert 1802/03 Papiertapeten nach Weimar zum Schloßneubau. ⁷⁴ Nach der damaligen Mode waren diese einfarbig und wurden durch geschmackvolle Bordüren vervollkommen. Weitere Tapetenhersteller soll es außerdem in Leipzig, Dresden, Mannheim und Köln gegeben haben. ⁷⁵ 1813 sind in Berlin noch fünf Manufakturen nachweisbar. Sie hatten wohl keine große Bedeutung mehr, denn der Kasseler Tapetenunternehmer J. C. Arnold läßt seinen Sohn in der Hauptstadt eine Zweigfabrik errichten. ⁷⁶

Die wichtigste Tapetenfabrik des 18. Jahrhunderts in Deutschland befand sich in Kassel und wurde von Johann Christian **Arnold** ⁷⁷ (1759-1842) gegründet. Er soll befreundet gewesen sein mit dem Landschaftsmaler Chr. G. Schütz d. Ä. (1718-1791).

Zu dem 1791 begonnenen und 1798 abgeschlossenen Innenausbau der Seitenflügel des Schlosses Wilhelmshöhe lieferte Arnold Tapeten, deren Reste 1940 bei Erneuerungsarbeiten gefunden wurden. Das Ansehen der Firma war so groß, daß ihr der 1813 aus der Verbannung zurückgekehrte Kurfürst Wilhelm I. – nach dem Zwischenspiel des Königs Jérôme von Westfalen, des „Königs Lustik“, – 1815 ein größeres Gebäude als Erleihe zur Verfügung stellte. 1839 führen zwei Söhne den Betrieb unter dem Namen **J. C. Arnold Söhne** weiter: Paul Wilhelm als Kaufmann und Karl Heinrich (1793-1874) als künstlerischer Leiter. Es war üblich, daß sich die deutschen Nachwuchskräfte in Paris weiterbildeten, und so hatte Karl Heinrich 1811-12 bei den Manufakturen J. Dufour und Jacquemart & Bénard gelernt, war auch Schüler bei J. L. David (1748-1825) wie sein ihn begleitender Malerfreund Justus Krauskopf. Auf Wunsch des Vaters lernte Karl Heinrich die Deckenmalerei im Tuilerenschloß bei dem bayerischen Maler München. Zurück in Kassel scharf er Künstler und Gelehrte um sich, vor allem Ludwig Emil Grimm, den Bildhauer Werner Henschel und den Maler Daniel Engelhardt. Aus Zollgründen errichtet K.H. Arnold eine nach 1830 mit Gewinn arbeitende Zweigfabrik in Berlin, wo er wiederum Künstler um sich sammelt wie den jungen Adolf Menzel (1815-1905), den Architekten und Maler Schinkel (1781-1841), die Maler Magnus, C. Meyerheim, Hotho u.a.m. Menzel erhielt durch Arnold die ersten Anregungen zur Ölmalerei, auch den Auftrag eines Großgemäldes, des sog. Kasseler Kartons. Karl Heinrich kehrte 1836 wieder nach Kassel zurück.

⁷³ Ebd., S. 269.

⁷⁴ Hocquéel-Schneider, S. 72f.

⁷⁵ Hocquéel-Schneider, S. 15.

⁷⁶ Leiß, in: Olligs I, S. 270f.

⁷⁷ Leiß, in: Olligs I, S. 284ff. und Thümmler/Glimme/Fenner S. 17ff.

Das DTM in Kassel besitzt verschieden gemusterte Tapeten aus der Arnoldschen Manufaktur, die jeweils die Handschrift von Vater oder Sohn Arnold tragen. Dieser Bestand wurde 1998 von der Leiterin des DTM, Sabine Thümmler, in einem Büchlein veröffentlicht. Velours-, Iris-, Decken- und Kleinmustertapeten des Biedermeier, Neurokoko-Tapeten⁷⁸ sowie Bordüren gehörten zum Produktionsprogramm. Außer den Abbildungen in Olligs I und in der oben erwähnten Veröffentlichung⁷⁹ könnten einmal in Fulda Tapeten im Damenstift Wallenstein gegenüber dem Stadtschloß (Abb. 53, 54), in der Propstei Johannesberg sowie im Von-der-Au-Museum (aus dem früheren „Haus zum Krokodil“) und zum anderen im Schloß Philippstal/Werra (Abb. 55) mit einiger Wahrscheinlichkeit der Manufaktur Arnold zugeordnet werden.

Im Stadtschloß Fulda hängt eine braun-gelbe Arnoldsche Rosettentapete (Abb. 50, 52). Sie weist dasselbe Muster auf wie jene im DTM, Katalog Nr. 6, die früher in Kassel im Nahl'schen Haus, Obere Königstr. 41, hing und in die Jahre 1815-1820 datiert wird.⁸⁰ Im Historischen Museum, Frankfurt/M. lagert die einzelne Kasette (Abb. 51) einer Deckentapete. Wie sie an ihrem Platz im Gesamtensemble gewirkt haben muß, veranschaulicht Abb. 50 (Stadtschloß Fulda).

Das Muster der in Olligs I auf S. 340, Abb. 245 abgebildeten Arnold'schen „Brüder-Grimm-Tapete“ – so nennt Firma Hembus deren Nachdruck, da diese aus dem Blauen Zimmer des Hauses in Kassel, Wildemannsgasse 24, stammt, wo die Gebrüder Grimm von 1804-1814 lebten – ist eine fast identische Kopie der Tapete Nr. 1531 der Pariser Manufaktur Jacquemart et Bénard aus dem Jahre 1799/1801, wie Nachforschungen des früheren Direktors des DTM, Ernst Wolfgang Mick, in Paris ergaben.⁸¹ J. C. Arnold Söhne belieferten Kunden in Deutschland, in den nordischen Staaten und in England. Arnold-Fabrikate erhielten verschiedene Auszeichnungen: Berlin 1827 Silber, London 1851 Bronze, München 1854 Bronze, Stettin 1865.

Den Reigen der Tapetenfabrikgründungen im 19. Jahrhundert beginnen 1812 die Handelsleute **J. Rosalino und J. L. Brand** aus Frankfurt a. Main/Oberursel, siehe Kap. 7: Forschungsergebnisse Punkt 7.1 dieser Arbeit. Der vielseitige Unternehmer **Wilhelm Sattler** (1784-1859) aus Schweinfurt beginnt mit einer Farbenfabrik (1808), gründete

⁷⁸ Olligs II, Abb. 314 und 315, S. 44f.: Die Tapete wurde an den Landgrafen von Hessen-Philippstal ca. 1840/50 für das Schloß Barchfeld geliefert (Barchfeld liegt heute in Thüringen).

⁷⁹ Olligs I S. 289-293, 321, 328, 337-345, 352-353 sowie Thümmler/Glimme/Fenner S. 69-151.

⁸⁰ Thümmler/Glimme/Fenner, S. 74.

⁸¹ E.-W. Mick: Das Deutsche Tapetenmuseum in Kassel, 1990, S. 4 und Thümmler/Glimme/Fenner S. 72 mit beiden Abbildungen.

1826 eine Zucker-, später eine Steingutfabrik sowie 1821 eine Tapetenfabrik. 1823 erscheinen die ersten Tapeten. Sattler ist erfolgreich in der Herstellung von Bleiweiß, einer Ockerfarbe sowie des Schweinfurter Grüns, einem Grünspanpräparat, dessen intensiver Farbton damals von keiner anderen Grünfarbe erreicht werden konnte.⁸²

Wilhelm **Flammersheim** (1776-1865) gründet 1815⁸³ in Köln eine Tapetenfabrik. In Nordhausen am Harz existierte von 1827-1910 die Tapetenfabrik **J. Becker**.⁸⁴ Um 1880 wird an das Goethehaus für das Zimmer der Frau Rath Goethe eine Handdrucktapete geliefert, die wahrscheinlich die Kopie einer Seidentapete ist.⁸⁵

Georg Scherer⁸⁶ war 1838 der Begründer der noch heute bestehenden Tapetenfabrik **Gebr. Ditzel AG** in Bammenthal bei Heidelberg.

J. B. Hau (1782-1858) übernahm 1838 in Breisach die kaufmännische Leitung der maroden, drei Jahre alten Tapetendruckerei **Erismann & Cie.**,⁸⁷ deren Teilhaber von 1836 bis 1851 Rudolf Erismann und Leo Gnädinger waren, die zuvor als Zeichner und Koloristen bei Zuber gearbeitet hatten.

Malermeister **K. F. L. Herting** (1803-1879)⁸⁸ errichtete 1839 in Einbeck, heutiges Niedersachsen, eine Tapetenfabrikation mit dem Ziel, nur beste Qualität zu liefern, was er auch erreichte und ihm alsbald einen guten Ruf eintrug.

Gottfried **Hochstaetter**, Darmstadt, gründete 1829 ein Unternehmen, aus dem zwei Fabriken hervorgingen: die Firma Felix Hochstaetter, die großen Umsatz mit Maschindruck-Tapeten erreichte, und C. Hochstaetter & Söhne. In Gießen wird 1837 von Heinrich Hochstaetter⁸⁹ eine Tapetenhandlung gegründet, in der auch Tapetenhanddrucke hergestellt werden.

C. Hochstaetter & Söhne,⁹⁰ gegründet 1846, stellte künstlerisch hochwertige Tapeten her. Carl Hochstaetters Schwiegersohn, Alexander Koch, arbeitete im Betrieb und stellte das Manko einer Tapetenzeitschrift fest. So gab er erstmals 1888 die „Tapeten-

⁸² Leiß, in: Olligs II, S. 11ff.

⁸³ Tapeten-Zeitung 10/1952, S. 5

⁸⁴ Leiß, in: Olligs II, S. 23f.

⁸⁵ Ebd. S. 26 und Abb. 299: Rosen- und Spitzengirlande.

⁸⁶ Ebd. S. 26f.

⁸⁷ Ebd. S. 28ff.

⁸⁸ Ebd. S. 30-33.

⁸⁹ Ebd. S. 74.

⁹⁰ Ebd. S. 55ff.

Zeitung“ heraus, die noch heute das Verbandsorgan der Tapetenbranche ist. Weiter gab er ab 1890 die „Innendekoration“ heraus, gefolgt 1896 von „Deutsche Kunst und Dekoration“.

Jean Jost Söhne, Frankfurt/M., 1831 gegründet,⁹¹ wohl nach Offenbach umgezogen, lieferte von 1848-1880 Handdrucke und war seit dieser Zeit bekannt.⁹²

Georg Schütz⁹³ gründete 1840 in Wurzen, Sachsen, eine Tapetenfabrik. Unter dem Namen **August Schütz** errang sich die Firma einen Namen wegen ihrer eleganten Designs und Velourtapeten, später ihrer Filzvelourtapeten. Hans Georg Bötticher, der zwölf Jahre für die Firma arbeitete,⁹⁴ „machte sich namentlich verdient durch die stilvolle Anwendung des Musters auf Tapeten, indem er an Stelle des Hellenismus und wilden Naturalismus eine dem Stoff und der Technik entsprechende Dekoration setzte. Er gab heraus: «Originalkompositionen zu Flachmustern» (Dresd. 1876).“⁹⁵ Übrigens wurde Böttichers Sohn Hans, alias Joachim Ringelnatz, 1883 hier in Wurzen geboren.

In Mannheim gab es drei Tapetendruckereien: Derplin, Schnitzler und Engelhard. Die Firma **H. Engelhard**⁹⁶ gehörte mit zu den geachtetsten Tapetenmanufakturen im 19. Jahrhundert.

Lücke & Rasch, Engter bei Osnabrück, 1863 gegründet, entwickelte sich Ende des 19. Jahrhunderts als **Gebr. Rasch & Co.** in Bramsche zu einer der heute sehr bekannten Tapetenfabriken. **G. L. Peine**, Hildesheim, 1868 gegründet, Hand- und Maschinendruck, bekannt für ihre Velourtapeten, exportiert in alle Welt.⁹⁷

Bekannt wegen ihrer lederimitierenden Prägetapeten war die Firma **Pickhardt & Siebert** in Gummersbach. Das Unternehmen **Walton**, Hannover, war berühmt wegen der Erfindung der „Linkrusta“-Tapete, einer soliden Sockeltapete für Treppenhäuser, die man heute noch in älteren Häusern bewundern kann. Sie besteht wie Linoleum aus Leinöl, Korkmehl und Farbe. Der bereits erwähnte Hans Georg Bötticher lieferte 1880/90 Entwürfe an die Firma Walton.

⁹¹ Tapeten-Zeitung 10/1952, S. 5.

⁹² Leiß, in: Olligs II, S. 74f., Fußnote 102.

⁹³ Leiß, in: Olligs II, S. 50f.

⁹⁴ Ebd. Abb. 322 und 323, S. 52f.

⁹⁵ Brockhaus 1894: Seine Ausbildung machte er an der Dresdner Kunstgewerbeschule, der Webschule in Chemnitz und in dem Pariser Zeichenatelier Arthur Martin.

⁹⁶ Leiß, in: Olligs II, S. 53ff.

⁹⁷ Ebd. S. 61.

4.8 Deutsches Tapeten-Museum, Kassel⁹⁸

Die Entstehung des DTM verdanken wir der Privatinitiative des Hamburger Tapetenhändlers Gustav Iven, der eine Sammlung historischer Stücke besaß, diese erstmalig 1911 in Hamburg ausstellte⁹⁹ und nun in ein Museum integrieren wollte.

1920 wurde der Verein Deutsches Tapetenmuseum von Tapetenfabrikanten und -händlern gegründet. Gustav Iven wandte sich an das Hamburger Museum für Kunst und Gewerbe, das jedoch ablehnte. So suchte man einen topographisch zentralen Ort. Unter verschiedenen Städten wurde Kassel gewählt, da die Stadt und die Preußische Verwaltung der Schlösser und Gärten das zentral am Friedrichsplatz gelegene, repräsentative Stadtschloß zur Miete anbot.

30.6.1923 Eröffnung im klassizistischen Roten Palais mit 500 qm Fläche: Leder-, Wachstuch-, Stoff- und Papiertapeten, Buntpapier, Holzdruckmodel. (1. Leiter: Heinrich Apell).

5.7.1934 Umzug in Weißes Palais (dem Roten Palais angeschlossen). Durch größere Ankäufe und reiche Spenden umfaßt die Sammlung ca. 9000 Objekte. Ein neues Ausstellungskonzept, nämlich Entwicklung der Wandbekleidung bis 1900 in dreißig Räumen mit teils zeitentsprechenden Möbeln kann nur noch teilweise verwirklicht werden, da ein Fliegerangriff 1941 einen Großteil vernichtete. Ein zweiter Angriff im Jahre 1943 zerstörte das ganze Schloß.

1948 Umzug in den Weißensteinflügel des Wilhelmshöher Schlosses mit 16 Räumen im 2. Obergeschoß, wo die besten von 6000 geretteten und ausgelagerten Objekten ausgestellt werden können. (2. Leiter: Josef Leiß). 1954 wird erstmals eine Abteilung mit modernen Tapeten eröffnet.

28.4.1976 Umzug in das Hessische Landesmuseum, 1. Stock, mit soviel Platz wie seinerzeit im Weißen Palais. (3. Leiter: seit 1971 E. W. Mick). Änderung des Ausstellungskonzeptes: nicht mehr chronologisch, sondern zu Themenräumen geordnet. Quereilen finanzieller und organisatorischer Art führen zu Abwanderungsgedanken, bis 1993 das Land Hessen das DTM in die Staatlichen Museen eingliedert. (4. Leiterin: seit 1991 Sabine Thümmeler).

Der Verein Deutsches Tapetenmuseum ermöglicht 1996 den Kauf einer umfassenden Sammlung historischer Tapeten des Parisers Bernard Poteau, die die Kriegsverluste weitestgehend wettmacht. Es gibt nun 18.000 Einzelstücke und den Wunsch, diese mit modernem Konzept in entsprechenden Räumen zu präsentieren.

⁹⁸ Nach Thümmeler (1998), S. 6-8.

⁹⁹ Ausst.-Kat. Düsseldorf 1980/81.

5. ZEITTADEL

5.1 Chronologische Übersicht: Wandbekleidung allgemein

(Vorwiegend zusammengestellt aus den Beiträgen von M. Braun-Ronsdorf und Josef Leiß, in: Olligs I und II)

- 14./15. Jahrhundert: Verwendung der Guadameciles (Mauren brachten erstmals das **Lederhandwerk** aus der libyschen Stadt Ghadamés nach Spanien) u.a. als Wandbehänge für die Stadt Valencia belegt. Im 17. Jahrhundert entsteht in Italien, Frankreich und den damals spanischen Niederlanden eine starke Konkurrenz.
- Um 1470 Rezeptbüchlein des Katharinenklosters in Nürnberg, in dem das **Beflocken einer gestärkten Leinwand** genauestens beschrieben wird. In der gleichen Zeit wird dieses Verfahren auf Papierbogen übertragen.
- Ab dem 16. Jahrhundert: Repräsentative Räume werden mit **Tapisserien** (Tournai, Brüssel) behängt, intimere Räume erhalten **Stoffbespannungen aus Samt und Seide**. Den billigeren Ersatz für den Samt bieten die **Flocktapeten** (16.-18. Jh.), bei denen der Untergrund aus Leinwand besteht.
- Bis Mitte des 17. Jh.: Zentren der italienischen **Seidenerzeugung**: Venedig, Lucca, Genua, Florenz, später Bologna u.a.. Die Italiener halfen in Frankreich, vor allem in Lyon und Tours, einen qualifizierten Handwerksstand in diesem Gewerbe heranzubilden.
- 16.-18. Jahrhundert: **Flocktapeten** (Untergrund Leinwand): Ältestes Beispiel in Deutschland ist ein Wandschirm (1. Hälfte 16. Jh.) im DTM. In situ sind noch Flocktapeten erhalten: im Schloß Ehreshoven/ Rheinland (Ende 17. Jh.) sowie im Gelben Schloß zu Tann/Rhön (1740/50). Eine Rarität, einmalig in Deutschland, birgt Schloß Reichmannsdorf bei Bamberg: eine Flock-Tapisserie (der gewirkte Wandbehang wird imitiert) mit Szenen aus Vergils „Äneis“ (ca. 1700).
- Ledertapeten mit Flockmuster (Stehen-Vlesshuis-Museum, Antwerpen, Ende 17. Jh.). Im 17./18. Jh. gibt es in Holland eine bedeutende Flocktapetenproduktion.
- Nach Mitte des 17. Jh.: In Frankreich wird durch staatliche Förderung die **Seidenfabrikation** von Italien unabhängig. Die italienischen Muster, vor allem das Granatapfelmuster, werden in der Spätrenaissance durch einen neuen Rankentypus erweitert, der in Frankreich so lange nachgeahmt wird, bis die Schulung des eigenen Nachwuchses beendet ist. Der neue französische Stil entwickelt Blumen, Ranken, Blüten und Früchte in allen erdenklichen Variationen weiter bis in das

19. Jahrhundert hinein. Der Maler Charles Le Brun schult den Nachwuchs, zu dem so bedeutende Zeichner wie Jean Revel, Jean Lepautre und Jean Louis Berain d.Ä. gehören.
- Unter Ludwig XIV.: Französische Seidentapeten entstehen in den vielfältigsten Mustern.
- Unter Ludwig XV.: Hinzu kommen chinesische und türkische Elemente, die in der ganzen Welt begehrt sind.
- Unter Ludwig XVI.: Motive werden kleinstufig. Ausgrabungen in Pompeji (ab 1748) geben neue Anregungen. Feinsinnigster Künstler ist Philipp de Lassalle, der die Seidentapeten zu einem krönenden Erfolg führt.
17. Jahrhundert: Durch Handel der ostindischen Kompanien finden feine **Baumwollgewebe und helle Seidenstoffe** mit fernöstlichen Flora- und Faunamotiven – in Frankreich „Indiennes“ oder „Toiles peintes“ genannt – reißenden Absatz und werden gerne in Schlössern für die weniger offiziellen Räume genommen. Chinesische Motive wie menschliche Figurengruppen, Brücken, Ruinen, Pagoden, Ausschnitte stilisierter Landschaften des Fernen Ostens sind Neuheiten, die begierig von den Musterzeichnern aufgenommen werden.
- 1686 Frankreich: Einfuhrverbot der billigen **Indiennes** zum Schutze der einheimischen Manufakturen. Bei Verstoß gegen das Einfuhrverbot werden 1717 harte Strafen wie das Verschicken auf die Galeeren angedroht, jedoch blühen Schmuggel und Schwarzhandel, da am Hofe selbst dagegen verstoßen wird. Madame Pompadour ist begeisterte Liebhaberin dieser Stoffe und gleichzeitig Großaktionärin der „Compagnie des Indes“.
- Ab Ende des 17. Jahrhunderts: In Europa wird versucht, die farbig gedruckten **Kattune** selbst herzustellen. Die Holländer ahmen den in Indien üblichen Wachsreservedruck nach. Die Schweiz gewinnt vor allem in Genf durch die Zuwanderung der Hugenotten (1685 hebt Ludwig XIV. das Edikt von Nantes auf, das 1598 von Heinrich IV. den französischen Protestanten Religionsfreiheit zubilligte) großes Fachwissen der Textilarbeiter und gründet eigene Zeugdruckereien. Vor allem die so schwierige Blaudruckerei wird hier verbessert. In Deutschland blüht dieses Gewerbe vornehmlich in Hamburg, wohin es ebenfalls die französischen Glaubensflüchtlinge verschlagen hatte. England umgeht das Verbot der reinen Baumwolldrucke, indem es Leinen und Baumwolle mischt. Vor allem dem Bürgertum ist es nun möglich, die Wände mit Stofftapeten aus bunten Zeugdrucken zu bespannen und mit Blüten, Zweigen, Vögeln und Schmetterlingen eine heitere und wohnliche Atmosphäre zu schaffen.

- Anfang des 18. Jahrhunderts: Die Ostindischen Kompanien beginnen, bemalte **Seidenbahnen aus China** mitzubringen. Chinesische Papierbilder erreichten schon etwas früher die Niederlande, England und Frankreich, wo sie vereinzelt in chinesische Kabinette integriert wurden. Da der kunstsinnige bayerische Kurfürst Max Emanuel (1662-1726) als Statthalter der Niederlande (1691-1700) und im französischen Exil (1704-1715) Einkäufe in den Kunstzentren mit allen möglichen Artikeln tätigte und damit die Pagodenburg (1716-1719) im Nymphenburger Schloßpark ausstattete, hielt die Chinamode in Deutschland ihren Einzug.¹
- ca. 1720 Gründung der Tapetenmalerwerkstatt Kiesewetter, Frankfurt/M., seit 1753 unter Leitung von J.B.A. Nothnagel, der sie in den folgenden Jahrzehnten zu einer international renommierten Leinwand- und Wachstuchtapetenmanufaktur emporführte (s. Punkt 3.3).
- Mitte des 18. Jahrhunderts: Mit Hilfe des Kupferplattendrucks wird es möglich, Landschaften, Veduten und ganze Szenerien auf die **Zeugtapeten** zu zaubern. Diese ländlichen Motive stellen einen Kontrast zum überfeinerten Luxus der höfischen Gesellschaft dar und wurzeln in den Ideen J.J. Rousseaus.
- 1760-1790 C.G.Schütz d.Ä., Frankfurt/M.: berühmt wegen seiner Landschaftsmalereien/Zimmerausstattungen (s. 7.2).
- 1759 Aufhebung des Generalverbotes der **Indienne-Druckerei** in Frankreich. Man wartete so lange, um die staatlich subventionierten französischen Seidenwebereien zu schützen, andererseits wartete man auf eine verbesserte Färbe- und Drucktechnik, um den Ruf der französischen Manufakturen nicht zu schädigen. England entschließt sich erst 1774 zur Aufhebung des Verbotes.
- Ende 18. Jahrhundert: Die Französische Revolution vernichtet weitgehend die obere Gesellschaftsschicht, also die Käufer der Produkte aus den französischen Manufakturen. Diese erleiden einen unermesslichen Schaden. England, Österreich und Preußen machen teils den Ausfall wett, verbessern jedoch gleichzeitig ihre eigenen Manufakturen. Der politische und kommerzielle Bruch spiegelt sich auch im veränderten Geschmack wider: die Rocaille, die vielfältig gebrochene Linie, der Schnörkel verschwinden und machen der geraden Linie Platz, nicht zuletzt angeregt durch die Ausgrabungen in Rom, Pompeji und Herculaneum.
19. Jahrhundert: Zeit des Konsulats in Frankreich Napoleon erteilt den französischen Manufakturen große Staatsaufträge. Wichtig wird das Pompöse, das Feierliche, um die neue Macht zu demonstrieren. Der Rückgriff auf die Antike zeigt sich im Purpurrot, jetzt kaiserliches Rot,

¹ Wappenschmidt (1989), S. 19f.

im kühlen Blau mit eingewebten oder gestickten Gold- und Silberfäden. Mäander, Palmetten, Akanthus, Lorbeer (anstelle der Lilie) und Adler (anstelle des Schwans) werden beliebte Formelemente des Empire-Stiles. Neben dem kaiserlichen, repräsentativen Stil mit schweren **Samt- und Seidenstoffen** sind bei den Bürgern weiterhin die „**Toiles peintes**“ beliebt, hinzu kommen feine Crêpes und Mullgewebe, vornehmlich aus England.

Inzwischen ist die Entwicklung der **Papiertapete** soweit gediehen, daß diese ein neues Element in die Raumgestaltung bringt und damit völlig neue Möglichkeiten erschließt.

In ganz Europa verbreitet sich noch einmal ein einheitlicher Stil in der Kunst des Dekorierens der Wohnräume, bei dem die einzelnen Elemente aufeinander abgestimmt sind wie Möbel, Sitzgelegenheiten, Spiegel, Lüster, Teppiche, Vorhänge und Tapete. Außerhalb Frankreichs sind einfarbige blasse Behangstoffe (leichte Seide oder Museline in glatter Webart) mit eingewebten Bordüren beliebt. Eines der schönsten Beispiele des klassizistischen Dekorationsstiles schuf der junge Karl Friedrich Schinkel um 1809, indem er den Schlafraum der Königin Luise von Preußen im Neuen Flügel des Potsdamer Schlosses mit roter Tapete auskleidet und darüber einfachen weißen Muselin großzügig rafft (Zeichnung im Besitz der Stiftung Preußische Schlösser und Gärten [früher: Staatl. Schlösser und Gärten], Berlin-Charlottenburg).

1815-1848

Vornehmlich in Deutschland und Österreich herrscht die anmutige Wohnkultur des Vormärz und Biedermeier. Die **Papiertapeten** sind weithin beliebt; parallel dazu gibt es weiterhin Dekorationsstoffe, nun in harmonisch aufeinander abgestimmten Streifen- und Streublumenmuster, sich den kleinen Räumen und veränderten Wohnverhältnissen anpassend.

Ab Mitte 19. Jahrhundert:

Zeit der Nachahmung aller nur möglichen Stilepochen. Die Webereien sind technisch in der Lage, die kompliziertesten Muster zu weben, was dem überladenen und schwülstigen Ornamentstil sehr entgegenkommt.

Letztes Drittel 19. Jh.:

Neuer Stil kommt in England durch William Morris auf, breitet sich über Belgien und Frankreich auf die skandinavischen Länder und in Deutschland aus. Er ist der Vorläufer des Jugendstiles, ein Dekorationsstil der Fläche.

Anfang 20. Jahrhundert:

Künstler wie Otto Eckmann und August Endell entwerfen entsprechende Muster und Motive; in Wien verhilft Joseph Maria Olbrich den Wiener Werkstätten zum Erfolg.

20er Jahre 20. Jahrhundert:

Bauhaus in Dessau macht die Wandfläche frei für abstrakte Formen.

5.2 Chronologische Übersicht: Papiertapeten

- 793 Die Kunst der **Papierherstellung**, offiziell erfunden im Jahre 105 (war wahrscheinlich schon 200 Jahre vorher in einfacherer Form bekannt)¹ von Ts'ai Lun in China, gelangt nach Bagdad.² Von dort 900 nach Kairo, 1150 nach Spanien, 1268/76 nach Italien, 1338/50 nach Frankreich, 1389/90 nach Nürnberg (Papierherstellung mit Wasserradantrieb), 1494 nach England, 1564/76³ nach Moskau, 1573 nach Schweden, 1690 nach Nordamerika (Germantown), 1698 nach Oslo.
- ca. 1365-1400 Papier wird mittels **Holzmodel** bedruckt, so wie man auch Stoffe bedruckte.
- Um 1450: Ältestes erhaltenes Velourspapier.⁴
 Ende 15. Jh.: In Deutschland werden **Velours-Papierbögen** hergestellt (auf einen mit Leim bestrichenen Bogen wird Wollstaub gestreut).
- Eine ganze Wandverkleidung mit Papier ist noch nicht möglich wegen zu dünner Papierqualität und wegen Ungeziefers und Nagetieren.
- Rapportzeichnung unbekannt.
- ab 16. Jh.: Fortlaufende Muster werden bekannt durch die **Dominotierpapiere**, die von Bildermachern und Spielkartenzeichnern hergestellt werden. Die kleinen Muster werden schwarz auf die Bögen gedruckt und mit der Schablone koloriert; sie dienen zum Ausschlagen von Truhen und Schränken. Große Motive sind ebenfalls bekannt. Deckenbalken des 1509 gebauten Christ's College in Cambridge werden mit einem Fries beklebt, den der im selben Jahr in York ansässige Hugh Goes druckt.
- Holzsnitte** als Wand- und Deckenzierde nachweisbar.
- 1515 Manufakturen in Frankreich kommen auf; staatliche Tapetenfabriken.
- ca. 1550 Beginn reicher Holztäfelungen in Deutschland: **Fladerpapiere**.⁵
 ca. 1560 In England und Holland gelingen Verbesserungen von Velourspapier.
- ca. 1580 Aufkommen von Intarsien-Imitationen. Erste deutsche Kleisterpapiere und gesprenkelte oder Kiebitzpapiere.⁶
- ca. 1600 Vorsatzpapier bei Büchern.

¹ Ausst. Kat. „Zauber des Papiers“, Frankfurt/M. 1973, S. 7.

² Wegen der Schlacht am Thalass-Fluß gelangt um 751 die Kunst des Papiermachens durch chinesische Kriegsgefangene nach Arabien (siehe Grünebaum, Gabriele: Buntpapier, Köln 1982, S. 187).

³ In der Literatur differieren die Jahreszahlen.

⁴ Grünebaum, Gabriele: Buntpapier, Köln 1982, S. 187.

⁵ Ebd. S. 187, die Datierung lautet: „Um 1575“.

⁶ Ebd. S. 188.

- ca. 1620 In Frankreich gelingt Le François aus Rouen, auf Leinwand und Papier Landschafts- und historische Motive zu drucken, jedoch ist nichts erhalten geblieben.⁷
- 1685/1690 Ältestes Bronzefirnispapier von Jacob Enderlin und Jeremias Neuhofer, Augsburg.
- Um 1690 Erste Gold- und Goldbrokatpapiere aus Augsburg.⁸
2. H. 17. Jh.: Drucktechnik und Rapportzeichnung werden soweit verbessert, daß die Tapeten als Wanddekoration verwendet werden können.
- Letztes Drittel 17. Jh.: Weiterentwicklung und Verbesserung der Drucktechnik und Arbeitsmethoden. Jean-Michel Papillon, Holzstecher und Entwerfer, verbessert die **Dominotier- und Velourspapiere**, druckt im Camaieu- bzw. Clairobscur-Verfahren (plastische Darstellung durch Verwendung einer Farbe in verschiedenen Tönen), so daß die sonst übliche Schablone nicht eingesetzt werden muß. Er verbessert die Rapportzeichnung, lernt, **Papier auf Tuch zu kleben** und dieses vor die Wand zu spannen, so daß unregelmäßiges Mauerwerk und Feuchtigkeit nicht mehr hinderlich sind.
- 1686 Verbot der „Indienne“-Kattundrucke in Frankreich (begonnen seit Ende des 16. Jh.). Folge: Holzstecher der Kattunmodel verkaufen ihre Erfahrungen an die Papierdrucker und arbeiten vorwiegend bei den Dominotierpapier-Herstellern, die alles in eigener Regie herstellen: Papier, Drucken von Bildern, Spielkarten und Mustern. Sie benutzen fast dieselben Druckplatten wie die Kattundrucker, was Größe und Art anbelangt. **Große Bögen** mit zusammensetzbaren Bildern, aus denen große Wanddekorationen entstanden, kommen in Mode.
- Ende 17. Jh. Engländer kleben **Papierbögen** zusammen und bedrucken sie anschließend. Dadurch wird die Musterverteilung wesentlich vereinfacht.
- 1720 Erste **Papiertapete** in England.
- 1735 Erste **Kattunpapiere**.
- Bis Mitte 18. Jh.: In Frankreich bevorzugen städtisches Kleinbürgertum und Landvolk die billigeren **Dominotierpapiere**. Eine ganze **Landschaftstapete** aus zusammengeklebten Dominotierbögen aus einem Herrenhaus in Léchelles/Schweiz ist seit den 1960er Jahren bekannt (Abb. 7). Die Reicheren nehmen die Tapeten der **Manufaktur Papillon** oder **Tapeten aus dem fernen Osten**.

⁷ Seguin, in: Nouvel (1981), S. 9.

⁸ Grünebaum, Gabriele: Buntpapier, Köln 1982, S. 188.

- Ab Mitte 18. Jh. bis ca. Mitte 19. Jh.: Mit den Ostindischen Kompagnien gelangen chinesische Produkte nach Europa. Fürstenhäuser und der Adel insgesamt waren von der fremdländischen Malerei auf den Tapeten fasziniert, die auf unterschiedliche Weise dekoriert wurden. Im Barock, Régence, Rokoko und Klassizismus ist das Einfügen von chinesischen Malerzeugnissen in Vertäfelungssysteme beliebt. Als Collage finden **chinesische Papierbilder** in den 50er und 60er Jahren des 18. Jahrhunderts Verwendung oder als ausgeschnittene Motive, die auf einfarbige, seidene Wandbespannungen geklebt werden. Eine andere Art sind die **Chinatapeten-Montagen**, bei denen nach künstlerischen Gesichtspunkten ganze Handlungseinheiten entstehen. Am bekanntesten sind **figürliche und florale Panoramen**.⁹
- Mitte 18. Jh.: Aus England werden **Qualitätstapeten** importiert, die den französischen überlegen sind wegen besserer Leimfarben, die dicker, haltbarer und leuchtender sind. Auch die Velours- oder Flocktapeten unter der französischen Bezeichnung „Papiers bleus d'Angleterre“ haben einen derartigen Erfolg dank besserer Technik, daß sowohl der Hof als auch die vornehmen Leute nun ihre „guten“ Räume mit Papiertapeten dekorieren lassen.
- Ab ca. 1770 greift Frankreich die englischen Techniken auf und entwickelt sie auf hohem künstlerischen Niveau weiter. Nachfolger Papillons wird in Paris Réveillon, dessen Erfindergeist und kaufmännischen Fähigkeiten ihn zu hohem Bekanntheitsgrad aufsteigen lassen. Er stellt eigenes Tapetenpapier, das sogenannte **Velinpapier** her, klebt die Papierbögen zusammen und wickelt sie zu **Rollen** auf, verbessert Drucktechniken, verwendet hochwertige Farben, die er so oft übereinanderdruckt, bis die feinsten Farbtöne erreicht sind. Er beschäftigt nur die besten Künstler, als da sind: Blumen- und Landschaftsmaler, Holzkünstler, Stoffdruck- und Gobelinspezialisten, die ihre Fähigkeiten auf Papiertapeten umsetzen. Diese werden nun genau auf die Wände und Flächen in Schlössern und vornehmen Häusern eingepaßt, die eigentlich für anderes Material konzipiert waren.
- 1789 In Kassel entsteht die erste deutsche **Tapetenmanufaktur** Arnold, der bis 1863 mindestens noch zwölf weitere folgen.
- Ende 18. Jh. Manufaktur Nothnagel bemalt neben Leinwand- und Wachstuch- auch Papiertapeten (s. S. 44, Gründung ca. 1720).
- 1795 Im „Journal des inventions“ schreibt Houel: „Durch ihren Anblick, ihre Sauberkeit, Frische und Eleganz sind diese Papiere den früheren, schweren Stoffen vorzuziehen. Sie können nicht durch Insekten zerstört werden, und gefirnißt behalten ihre Farben sehr lange Glanz und Frische; auch können die Tapeten leicht ausgewechselt werden, so daß man sein Heim öfters umdekorieren und besser reinhalten und es dadurch fröhlich und angenehm gestalten kann. Diese Papiertapeten sind von größtem Interesse und

⁹ Wappenschmidt (1989), S. 177ff.

verdienen es, als ein unentbehrliches Industrieprodukt angesehen zu werden.“¹⁰

- 1799 Louis Robert erwirbt das Patent zur Herstellung des **Endlospapieres** (Langsieb-Papiermaschine); es wird jedoch zuerst von den Engländern angewendet (siehe 1805). Es bedarf noch mancher Verbesserungen, bis die Erfindung industriell verwertbar wird.¹¹
- Anfang 19. Jh.: Entwicklung der **Panoramatapeten** für die Oberschicht.
- Gemusterte und Bild-Tapeten:** Réveillon bevorzugt die Darstellung von Blumenkörben, Laubengängen und Arabesken. Jacquemart & Bénard imitieren die schönsten Stoffe in den leuchtendsten Farben.
- Andere imitieren Leinenbatist, Spitzen und jede nur denkbare Draperie mit Kordeln gerafft oder mit Tressen-, Festons- und Friesverzierungen, unterteilt durch Architektur- oder andere Elemente.
- Zuber verbessert die von Réveillon bekannte Technik der **Papierrollen:** er klebt die Papierbögen der Breite nach zusammen und rollt sie zu 9 m langen Rollen.
- Die verschiedenen Manufakturen wetteifern um die schönsten **Farben** „wie Wiesengrün, Dunkelgrün, Lichtgrün, Schweinfurter Grün, Mineralgelb aus chromsaurem Bleioxyd, Chromgrün, Superfeines Blau, Mineralblau, glänzendes Karmesinrot, roter Lack, Glanzlichter aus Bronze, Gold und Silber usw. Sie rivalisieren in ihren **Erfindungen zum Fixieren und Härten der Farben**, sie entdecken den farb- und geruchlosen Lack, der dazu noch das Ungeziefer fernhält, und ab 1839 rühmen sie sich ihrer »abwaschbaren« Tapeten, deren Farben mit Öl gerieben wurden.“¹²
- 1805 Erfindung der Rundsieb-Papiermaschine für **Endlospapier** durch den Engländer Joseph Bramah (1748-1814). Siehe auch 1830.
- 1812 Gründung der heute kaum bekannten Tapetenfabrik Rosalino & Brand(t), Oberursel / Frankfurt a.M.
- ca. 1815-1840 Bei Innendekoration sind verschiedene Stile beliebt, „sie reichen vom strengen und etwas steifen Empire bis zur erstickenden Vielfalt von Trophäen, Attributen, geflügelten Figuren und allerlei pompösen Dekors“.¹³ Leimfarben und Velourstapeten werden benutzt, um Reliefs vorzutäuschen, Gold und Silber geben allem noch zusätzlichen Glanz.

¹⁰ Seguin, in: Nouvel (1981), S. 11.

¹¹ Wirz, S. 47.

¹² Seguin, in: Nouvel (1981), S. 12.

¹³ Ebd. S. 13.

- ca. 1820 Der Elsässer Michael Spörlin erfindet in Wien die sog. **Iristapete**. 1821 kommen die ersten auf den Markt. Das Irisieren wird durch ein Verlaufen der Farbtöne mittels ineinandergreifender Bürsten beim Grundieren und dem Druck des Musters erzielt. 1823 werden die ersten Proben mit einer Spörlinschen Irisiermaschine auch von Zuber gedruckt.¹⁴ Diese Manufaktur übernimmt auch eine englische Stoffdrucktechnik, mit der man verschiedenfarbige Streifen drucken kann.
- ca. 1830 Die Zeit des Aneinanderklebens einzelner Papierbögen ist zu Ende, da die Herstellung des **Endlospapiers** technisch möglich geworden ist.
- Im Kattundruck wurde die Walze bereits eingesetzt, langsam findet sie auch Verwendung beim Tapetendruck, ohne den Handdruck zu verdrängen.
Zuerst wird die Kupferstichwalze, dann die Reliefwalze verwendet, jedoch gibt es Schwierigkeiten mit der dickflüssigen Leimfarbe, so daß die Engländer ein Endlostuch einsetzen, „das die Farben gleichmäßig vom Farbkasten auf die Walze überträgt.“¹⁵
- Ab 1830: Zeit des Historismus, der auf Muster des Rokoko, der Gotik und später der Renaissance zurückgreift.
- ca. 1840-1890: In Frankreich hat Paris neben Mülhausen das Monopol der Tapetenherstellung. Große Unternehmen verdrängen kleine Handwerksbetriebe.
- 1849 Erster ausführlicher Ausstellungsbericht über die Manufaktur Zuber. **Maschinell gedruckte Tapeten** kosten die Hälfte der handgedruckten. Exportiert werden jedoch die wertvollen handgedruckten, die den Ruhm der französischen Manufakturen begründen.
- ca. 1849 Erfindung der durch Dampf angetriebenen Tapetendruckmaschine sowie des dazugehörigen Trockenapparates. 1850/51 wird die erste derartige Maschine auf dem Kontinent betrieben.¹⁶
- Zweite Hälfte 19. Jh.: In der Zeit des Historismus‘ werden viele Muster der Vergangenheit, einschließlich jener der ausländischen Kulturepochen, abgewandelt, meistens verflacht. Die **Blumenmalerei** ist auf der Höhe ihrer Entwicklung. Beliebte sind lange Zeit **Grillage-Muster**. Große gerahmte Salondekore (als Tapetendruck) und Bildtapeten werden in Frankreich gedruckt, während in England die flächigen **Pflanzenmotive des Jugendstils** entstehen, die auch in Österreich, Deutschland und Frankreich beliebt sind.¹⁷

¹⁴ Olligs I, S. 335f.

¹⁵ Seguin, in: Nouvel (1981), S. 12.

¹⁶ Wirz, S. 48.

¹⁷ Dies zeigte u.a. die Ausstellung „Jugendstiltapete“, Darmstadt, Museum Künstlerkolonie, März 2002.

- um 1870 In vielen Gegenden Deutschlands wird die Tapete vorwiegend aus finanziellen Gründen nur in den größeren Städten verwendet.¹⁸ Den Durchschnittsbedarf decken die deutschen Fabriken, während die gehobenen Ansprüche nach wie vor durch den Import aus Frankreich befriedigt werden.
1. Hälfte 20. Jh: Dank der industriellen Fertigung und des erschwinglichen Preises hat sich die Tapete in Zimmern, die bisher getüncht wurden, ausgebreitet. Die Muster ändern sich je nach Mode. Parallel dazu kommen einfarbige oder musterlose Tapeten auf. Renommierete Künstler, Architekten und Designer arbeiten für Tapetenfabriken, z.B. Hans Leistikow, Le Corbusier.
- 1923 Eröffnung des Deutschen Tapeten-Museums in Kassel.
- 50er Jahre 20.Jh: **Tapetenfachschule** in Kassel zur Fortbildung des Nachwuchses, bereits vor dem Krieg begonnen, entwickelt sich zu einem in seiner Art einmaligen Institut. Ausschreibung von deutschen Kunstschulwettbewerben 1951, 1954, 1956 (1958 internationaler Wettbewerb Paris), 1960, 1962. Bedeutende Künstler entwerfen neue Tapetenmuster, was das Designerniveau erheblich steigert und international herausragen läßt.
- 1956 Entwicklung des „fließenden Designs“, was erstmals den rapportlosen Druck durch die laufende Verschiebung der Farbstände ermöglicht.¹⁹
- 1960er Jahre bis Anfang 21. Jh.: Aus der Fülle der Muster in allen Stilen einschließlich der in den 70er Jahren entstehenden Kunst-Multiples der Pop- und Op-Kunst wird jeder Designwunsch erfüllt.

¹⁸ Exner, W.F.: Die Tapeten- und Buntpapierindustrie, Weimar 1869, S. 53, zit. nach Wirz (1916, S. 49).

¹⁹ Durch Prof. Kurt Kranz, patentiert für: Marburger Tapetenfabrik.

6. Exotische Kostbarkeiten: chinesische Tapeten

Die sich im 17. Jahrhundert entwickelnde und im 18. Jahrhundert zunehmende Beliebtheit chinesischer Produkte wurde durch die Gründung der ostindischen Kompanien gefördert, und die Steigerung des Luxus‘ während der vierziger Jahre des 18. Jahrhunderts konnte durch die Einfuhr von Malereien, Kleinplastiken, Möbeln, Spiegeln, Uhren, Dekorationen aller Art, Stoffen und natürlich auch von ausgefallenem und als exklusiv geschätztem chinesischem Tapeziermaterial befriedigt werden. Eine regelrechte Chinamode bewirkte, daß jedes Palais und jedes Schloß mit Chinazimmern ausgestattet wurde. Zu den wichtigsten Umschlagplätzen der chinesischen Erzeugnisse gehörten London (u.a. Firmen Bromwich und Chippendale), Amsterdam und Paris (u.a. das Einrichtungsmagazin Lazare Duvaux)¹. Österreich unterhielt eine zeitlang zwei Kompanien (1715-1731 und 1775-1785), die auch das benachbarte Italien bedienten. In Berlin spezialisierte sich in den 40er Jahren des 18. Jahrhunderts der Kaufmann Charles Demissy auf Chinawaren. Wahrscheinlich stammen die zwischen 1755-1758 in Oranienburg, 1769 in Rheinsberg angebrachten chinesischen Wandbekleidungen sowie jene im „Chinesischen Kabinett“ im Neuen Schloß Eremitage in Bayreuth von dort.²

Das chinesische Bildmaterial wurde in den europäischen Schlössern entsprechend der herrschenden Mode tapeziert, unabhängig von den chinesischen Dekorationsgewohnheiten. Bildinhalte und Maltradition unterscheiden sich deutlich von den europäischen. Beide Kulturkreise lieben Pflanzendarstellungen; die Ansicht südchinesischer Gärten mit Vögeln und Insekten können wir in der Schlitzer Hallenburg und in Schloß Wilhelmsthal in Calden bewundern.

Weiter begegnen wir folgenden Themen auf den hier behandelten Tapeten: Szenen aus dem Alltag, wie Reisender Beamter, Bauern bei der Lotosernte (Schloß Wilhelmsthal) und Uferlandschaft mit Fischfang (Hohhaus-Museum Lauterbach und DTM). Das Ansehen hoher Beamter dokumentiert sich in Umzugsdarstellungen anlässlich eines bestanden Examens (Schloß Fasanerie) und dem Begräbnis eines Würdenträgers (DTM). Dem hohen Fest des Neujahrs, der chinesischen Literatur und vorbildhafter, höfischer Figuren (Hessischer Hof) wurde ebenso viel Bedeutung zugemessen. Durch den entscheidenden Hinweis des Frankfurter Sinologen, Dr. Rainald Simon, wird hier erstmals in der Tapetenliteratur auf die chinesischen Romane *Der rebellische Affe*, *Die Reise nach dem Westen* aus dem 15./16. Jahrhundert sowie *Die Räuber vom Liang Schan Moor* aus dem 13. Jahrhundert als Quelle hingewiesen.

¹ Wappenschmidt (1989), S. 88ff.

² Ebd. S. 91.

6.1 Geschichte der chinesischen Blumen- und Vogelmalerei³

Begonnen in der T'ang-Zeit (618-906), hatte die Blumen- und Vogelmalerei ihre erste Blüte unter Kaiser Hui Tsung (1101-1126) und wurde bis zum Ende des Kaiserreiches an allen kaiserlichen Akademien kultiviert. Das bereits im 12. Jahrhundert erklärte Ziel dieser Malerei war eine in Form und Farbe naturgetreue Abbildung mit Einblick in den in sich stimmigen Mikrokosmos. Ein eleganter und verfeinerter Stil erreichte seinen Höhepunkt unter Kaiser Yung Cheng (1723-1735), der nicht mehr nach der Natur, sondern im Studio gepflegt wurde und mehr dem Dekorativen zuneigte, wie z.B. der Porzellanmalerei. Berufsmaler nahmen diese als Vorlagen, auch zum Fertigen von Modeln. Über die Ostindischen Kompanien kamen derartige Malereien und Drucke nach Europa und wurden wegen ihrer Naturtreue sehr geschätzt, obwohl man deren Sinngehalt nicht verstand und wahrscheinlich bis heute nicht versteht, da sich hier die unterschiedlichen Kulturkreise nicht berühren. Diese Papiere trafen in gutsituierten Kreisen auf große Nachfrage, da man bis dahin derartige Tapetenmuster nicht gekannt hatte, die schließlich technisch verbessert auch als florale Bildtapete gekauft werden konnten.

„Bei der auf dem europäischen Markt während des gesamten 18. Jahrhunderts erhältlichen chinesischen Tapezierware (...) handelte es sich um Beispiele der chinesischen Volkskunst, die im Ursprungsland für ein breites Publikum angefertigt, das Weltbild der konfuzianischen Staatsphilosophie und die Wünsche der Chinesen nach Glück vermittelten. Für die seit Mitte des 18. Jahrhunderts in größerer Zahl von Europa in Kanton angeforderten Rolltapeten wurden die Themen dieser chinesischen Volkskunst maßstabgerecht vergrößert und zu monumentalen Panoramen ausgeweitet.“

(Anm. 126: „Zweifellos hatten die bis zu 4 m langen Rollbilder, deren Größe Leibniz als »außergewöhnlich« pries, die Verwendung chinesischer Malerei als die Wand einheitlich bekleidende Rolltapete angeregt. Zu Leibniz' Anmerkung über Feinheit und Größe chinesischen Papiers vgl.: Kühn, Margarete: Leibniz und China, in: Ausst. Kat. Berlin 1973, S. 187.“)⁴

6.2 Chinesische Berufsmaler – Exportmalerei⁵

Es gab drei Ränge von Malern: Literatenmaler (sozial und geistig hochstehende Dilettantenkünstler), Hofmaler (Kunsthandwerker, die Ereignisse am Kaiserhofe festhielten oder die konfuzianische Staatsphilosophie gegen geringe Bezahlung in Bilder umsetzen, dafür jedoch geehrt waren) und die Berufsmaler (die für ihren Lebensunterhalt arbeiteten, was als Makel galt). Die kantonesischen Maler gehörten zur letzten Gruppe. Nach ihrer Ausbildung an der kaiserlichen Akademie mußten sie entweder in einem heimatlichen Atelier, am Hofe eines Provinzbeamten oder als Selbständige tätig werden. Der Bedarf an Bildern für die verschiedensten Anlässe war groß (Porträts, Genre-

³ Wappenschmidt (1989), S. 40f.

⁴ Ebd. S. 41, 147.

⁵ Ebd. S. 29ff.

szenen, profane und religiöse Themen, Geschenke, Hausdekoration je nach Jahreszeit). Die Käufer kamen aus allen Schichten der Bevölkerung, infolgedessen gab es entsprechend viele Maler, die vor allem in Groß- und Hafenstädten ihren Unterhalt verdienen konnten. Bei ihrer Ausbildung lernten sie, nach genauen, vom Herrscherhaus geforderten traditionellen Vorgaben den gewünschten Gegenstand darzustellen. Hilfestellung dazu leisteten Lehrbücher wie *Sammlung von Kalligraphie und Malerei aus der Zehn-bambushalle* (1633), *Lehrbuch der Malerei aus dem Senfkorngarten* (1679-1701) oder *Mallehrbuch für Personenmalerei des Chieh Tzu Yüan*. Durch die Kodifizierung der Malerei konnte sich keine individuelle Kunst entwickeln. Aus diesem Grunde sind sich die in Europa erhaltenen Tapetenbeispiele alle recht ähnlich. In den Ateliers der kantonesischen Faktoreieninsel⁶ wurden nach einem Bericht aus dem frühen 19. Jahrhundert außer Musterbüchern Vorlagen, Schablonen und Graphiken verwendet. Dort wird beschrieben, daß die Künstler auf dünnem, durchsichtigem Papier die Konturen des Musters nachzogen und so eine exakte Kopie erhielten. Jeder Künstler hatte für jedes Motiv eine Vorlage. Die einzelnen Vorlagen konnten dann vom Künstler nach Gutdünken zu einem Gesamtbild zusammengesetzt werden.⁷ Nach einiger Zeit der Praxis hatten die Maler die Vorlagen derart verinnerlicht, daß sie ihrer nicht mehr bedurften.

6.3 Tapetenpapier und Farben in China

Friederike Wappenschmidt bedauert die Nichtveröffentlichung eventueller Restaurierungsberichte chinesischer Tapeten, z.B. jener der 1980-1982 durch die Damen Fiedler und Waltz, München restaurierten Chinatapete in Wilhelmsthal.⁸ Papieranalysen der Wilhelmsthaler und Sünchinger Chinatapeten wurden durch die Höhere Graphische Bundes-Lehr- und Versuchsanstalt Wien, Prof. Sobota, hergestellt mit dem Ergebnis, daß es sich um japanische Kodzufasern – in China bekannt als Ko-teng – handelt. Das Labor der Abegg-Stiftung (Schweiz) untersuchte die Riggisberger China-Tapete, die aus Holzfaserpapier des Maulbeerbaumes hergestellt wurde. Eine Diplomarbeit in England von Bettina Hartas beschäftigte sich mit Tapetenbahnen aus Shernfold Park, Sussex (jetzt im VAM, Inv.Nr. E.2847-2849-1923) und fand verschiedene, aufeinandergeklebte Papierschichten. Die oberste aus Bambusfasern wurde mit einer Gipsschicht grundiert; die beiden unteren Schichten waren aus Konzo-(Maulbeer-)Fasern. Das geschickte Verkleben der Papierschichten ermöglichte sehr lange Papierrollen.⁹

Das chinesische Papier, hergestellt aus Pflanzenbast, Baumrinde, Lumpen und Altpapier, ist außerordentlich strapazierfähig, was z.B. die Schlitzer Tapete beweist. Sie bewährt sich nun über 200 Jahre trotz extremer Feuchtigkeits- und Temperatur-

⁶ Siehe Punkt 6.5.1: Augenzeuge in Kanton. Ein Schlitzer Graf erzählt.

⁷ Wappenschmidt (1989), S. 146, Fußnote 96: nach Carl L. Crossman: *The China Trade, Export Paintings, Furniture, Silver & Other Objects*, Princeton 1972, S. 104; dort zitiert aus: Paul Emile D. Forgues, *La Chine Ouverte*, Paris 1845, S. 58.

⁸ Ebd. S. 146 (100).

⁹ Ebd. S. 146 (103).

schwankungen. Neben der Papierqualität ist dafür auch die dort übliche Vorbehandlung des Malgrundes verantwortlich.¹⁰ Für Malereien im sogenannten „Kung-pi-Stil“ (an den Akademien und von Berufsmalern gepflegter, sorgfältiger Stil) wird eine möglichst glatte Oberfläche benötigt, auf der penibel gemalt werden konnte und die Farben gut herauskamen. Dazu wurde eine Mischung aus Leim und Alaunbeize aufgetragen, die völlig vom Papier aufgesogen wurde mit dem Erfolg, daß nach dem Trocknen beide Seiten glatt waren. Eine größere Festigkeit, Strapazierfähigkeit und gleichzeitige Verhinderung von Insektenfraß erzielte man durch eine Imprägnierung mit einem Rindenextrakt.¹¹ Nach der sorgfältigen Vorbehandlung des glatten und ziemlich wasserdichten Malgrundes wurden die Farben schnell trocken, wodurch die Konturen nicht verliefen und verschiedene Farbschichten ohne Zeitverzögerung aufgetragen werden konnten. Auf diese Weise konnten die auf unterschiedliche Sujets spezialisierten Maler gleichzeitig an einer Tapete arbeiten.

6.4 Deutung der chinesischen Pflanzen- und Tierdarstellungen¹²

Die Chinesen sind Augenmenschen, durch ihre Schrift schon immer an Symbole gewöhnt. So setzt sich die chinesische Schrift auch überwiegend aus Bildzeichen zusammen, nicht aus Buchstaben. Aus einem Zeichen ist sofort ersichtlich, daß es z.B. eine Pflanze (ohne Stamm) sein muß, kein Baum. Emil Preetorius resümiert:

„Alle Malereien des Ostens sind sinnbildlich gemeint, und ihre charakteristischen Themen wie Felsen, Gewässer, Wolken, Tiere, Bäume, Gräser sagen nicht nur sich selbst, sondern noch ein weiteres aus: sie bedeuten etwas. Es gibt im Osten schlechthin kein Ding der gesamten Natur, der belebten und unbelebten, ja nahezu auch kein Artefakt, das nicht zugleich Symbolwert hätte, sofern es sich darstellen und in dem einen oder anderen Sinne deuten läßt.“¹³

Die Flora und Fauna der chinesischen Gartentapeten sind für den kundigen Betrachter ein einziges Glückwunschpanorama. In ständig wechselnden Pflanzen und Tieren wird der Wunsch nach Glück, Zufriedenheit, Reichtum, Familie, Nachkommen, langem Leben usw. fortwährend wiederholt.

Hier sollen einige Details als Beispiel dienen:

- Gleichzeitige Darstellung von Blumen, Vögeln und Insekten: Glückwünsche.
- Vier Jahreszeiten: Päonie (Frühling), Lotos (Sommer), Chrysantheme (Herbst), Pflaume (Winter).

¹⁰ Wappenschmidt (1989), S. 32, 146 (104): s. Contag, Victoria (Hg.): Das Mallehrbuch für Personenmalerei des Chieh Tzu Yüan, Leiden 1937.

¹¹ Ebd. S. 32, 146 (105): s. Breuer, Hans: Kolumbus war Chinese. Erfindungen und Entdeckungen des Fernen Ostens, München 1980, S.134.

¹² Aus: Eberhard, Wolfram: Lexikon chinesischer Symbole, Köln 1983.

¹³ Katalog der Slg. Preetorius, München 1958, zit. nach Eberhard, Wolfram (1983), S. 6.

- Bambus: wichtigstes Naturprodukt einmal als Baumaterial für Häuser und Gerüste, für Papier, dann als Nahrungsmittel (Sprossen sind Leckerbissen, Blätter würzen den Wein. Symbol für Bescheidenheit.
Wegen der immergrünen Blätter, des Biegens im Wind und der Unveränderlichkeit = Symbol des Alters. Die hagere Pflanze gleicht dem Greis.
Auch gilt sie als Dämonenvertreiber, da die früher aus Bambus hergestellten Feuerwerkskörper im Feuer mit lautem Knall zerplatzten. Bambuspferde = Steckenpferde = Sinnbild der Jugend.
- Elster: Freudenbringer (z.B. gute Nachricht, Besuch), Eheglück.
Darstellung zweier Elstern: möget ihr in Freude einander treffen.
- Ente, allgemein: das Böse unterdrücken, Homosexualität, Penis.
Mandarinente: eheliches Glück. Ente im Schilf: mögest du die Prüfung gut bestehen; mit Lotusblüte und –frucht: baldige Geburt eines Sohnes.
- Fasan: vieldeutig, Figur im Brettspiel; schreit er zu bestimmten Zeiten nicht, kommen Unglücke; Goldfasan: Symbol für die Kaiserin.
- Fisch: Überfluß, Reichtum, beliebte Opfergabe, Neujahrsessen. Fisch und Lotosblüten: jahrelang im Überfluß leben.
Fischfang: wichtiger Beruf, da Fisch zu den Grundnahrungsmitteln gehört.
- Hahn: Verdienste und Ruhm; Henne: Vertreibung böser Geister.
- »Hundert-Frucht-Zweig« (»Pai-ko-chih«): Wunsch nach vielen Söhnen.¹⁴
- Weißer Kakadu (= Reichtum und Ansehen bis ins hohe Alter) pickt an reifen Früchten oder am Granatapfel (= im Kreise vieler Söhne).
- Kamelie: schönes, frisches, junges Mädchen.
- Kiefer: Ahnenkult, langes Leben.
- Kirsche: weibliche Schönheit.
- Mädchen: Granatapfel, Kürbis, Orchidee, Päonie, Pfirsichblüte, Pflaume, Frosch, Papagei, Pferd, Rot und Grün.
- Päonie: Königin der Blumen, Blume des Reichtums und der Vornehmheit; die rote Päonie ist die am meisten verehrte. Die weiße Päonie ist das Symbol für ein junges, schönes, kluges Mädchen. Im Volksmund ist die Päonie eine berückende junge Frau.
Päonienstaude wächst am Baumast zwischen Chrysanthemen und Gräsern: Reichtum und Ansehen bis ins hohe Alter im Kreise vieler Söhne.
- Papagei: junges Mädchen, Freudenmädchen.
- Pfau: Würde, Schönheit, vertreibt Böses; Federn = Rangzeichen der Mandschudynastie, bezeichnet einen Beamtenrang.
- Pflaume: Noch ehe er Blätter entwickelt hat, beginnt der Pflaumenbaum als erster im Jahr an zu blühen. Es ist das Symbol für ein frisch erblühtes, aber noch unberührtes Mädchen. Die fünf Blütenblätter versinnbildlichen alle fünf Glücksgötter.
Pflaume zusammen mit Kiefer und Bambus: 3 Freunde der kalten Jahreszeit. Pflaumenblüten-, Granatblütenzweige, zwei Schmetterlinge und Timalienvogelpaar: Liebesfreuden im Frühling (Pflaumenblüten, Schmetterling, Vogelpaar) und die daraus folgende reiche Nachkommenschaft (Granatapfelblüten).
Pflaumenblüten (jugendliche Unschuld) und Vogelpaar mit Rose (erfüllte Liebe).
- Reiher: Sinnbild des Weges, langes Leben.
- Rotschnabel-Schweifkitta, wilder Tee, Pflaumenbaum: »langes Leben im Glanze des Frühlings«, d.h. Jugendlichkeit bis ins hohe Alter.
- Sperling: Hanf vogel, Penis; (verspeist, soll er die Geschlechtskraft stärken).
- Taube: Treue, Langlebigkeit, Fruchtbarkeitssymbol.

¹⁴ Wappenschmidt (1989), S. 56.

6.5 Schlitz, Hallenburg

- Florale Panoramatapete

Die unter Kapitel III / 3.1 beschriebene Tapete ist eine Kostbarkeit unter den chinesischen Tapeten auf hessischem Boden und in letzter Minute nicht zuletzt durch das beherrzte Eingreifen eines weitsichtigen Kunstkenners gerettet worden. Der gräfliche Besitzer im 19. Jahrhundert und Käufer der Tapete für sein Schloß hat auf seiner Weltreise den Ort besucht, wo die chinesischen, für den Export bestimmten Tapeten hergestellt wurden. Deshalb dürfen seine einschlägigen Erinnerungen hier nicht fehlen.

6.5.1 Augenzeuge in Kanton: Ein Schlitzer Graf erzählt.

Im dritten Band seiner fesselnden Reisebeschreibung, die China, Java, Indien und die Heimkehr behandelt, schildert Graf Carl von Schlitz, gen. v. Görtz, seinen Aufenthalt auf einer Insel vor Kanton. Ausschließlich dort durften sich die Ausländer aufhalten und Handel treiben. Er fertigt eine Straßenskizze an, auf der die einzelnen Hong = Faktoreien¹⁵ eingezeichnet sind, wie z.B. Amerikanischer Hong, Schwedischer Hong, Old English Hong mit der Firma Nye, Parkin & Co., welche die Gastgeber des Grafen waren. Er beschreibt die Tapeten, die in China Verwendung fanden:

„Auf den Tapeten der Wohnungen (...) zeigt sich die Fähigkeit der chinesischen Maler sich von der gewöhnlichen Steifheit zu entfernen, und leicht und frei hingeworfene Aquarelle zu liefern, die an Farbe und Formen vor der Kritik bestehen können.“¹⁶

Über die in Europa beliebten fortlaufend dekorierten Tapeten:

„Die chinesische Tapeten für ganze Zimmer welche man hie und da in Europa hat, sind nur für den Handel verfertigt, und beiläufig gesagt mit der Hand gemalt; sofern der Chinese Tapeten anwendet sind es schmale lose aufgehängte Rollen mit Landschaften, Vögeln, Gruppen in Wasserfarben, oder mit den schon erwähnten Sittensprüchen in den großen malerischen Charakteren; diese zieren meist den Eingang zu beiden Seiten der Thüren.“¹⁷

Die von ihm gekauften Bilder auf Reispapier erwähnt Graf Carl wie folgt:

„Besonders lockend sind die Malereien der Chinesen, und unter diesen die Bilder auf Reispapier (...) sitzt er über seinem Bilde und trägt auf den zarten Stoff des Reispapiers die Farben mit ängstlicher Genauigkeit und Treue auf; fein ausgemalte Schmetterlinge, Vögel, Blumen gedeihen in unerreichbarer Vollkommenheit, auch Trachten und Aufzüge, die verschiedenen Schiffe und Aehnliches nehmen sich gut aus, weniger die Landschaften. Bei den menschlichen Figuren ist der Ausdruck oft bewundernswert; ich besitze unter Anderem eine Reihe von Darstellungen, das menschliche Leben von der Geburt durch die Schule und die Staatsexamina hindurch zur Würde des Mandarinen, und

¹⁵ Handelsniederlassungen europäischer Kaufleute in fremden Ländern.

¹⁶ Carl Graf von Görtz: Reise um die Welt in den Jahren 1844-1847, 3 Bde., Stuttgart und Tübingen 1854, S. 26f.

¹⁷ Ebd. S. 63f.

bis zum Tod und schließlich zur Vertheilung der Erbschaft; noch ausdrucksvoller ein anderes Heft, das (...) das Leben des Opiumrauchers auf zwölf Blättern darstellt.“¹⁸

Köstlich ist seine Schilderung einer Kaufverhandlung in beiderseitigem gebrochenen Englisch:

„Good morning – Tschin tschin (= Ausdruck für Verehrung, Höflichkeit, Gruß) – How are you – Tank you, too muchie happy to see you – Supposie you hab got dat handsome Joi pigeon, wantie see – My hab got – No occasion showie bad one, me wantie buy number one good. – Er breitet seine Waare aus und fordert eight Dollars – Supposie you squeezee too muchie, me no wantie buy; man geht zum Schein zur Thür. – Gib seben Dollar hab (half), no squeezee – Fibe dollar – Hai – yah, how can? ruft er entsetzt über das niedrige Gebot; man geht abermals zur Thür, aber nun will e r nicht, man bietet fibe dollar hab, und er schlägt ein: masqui! – Well, supposie can makie packie – Can.“

Es ist nicht bekannt, wo Graf Carl die Schlitzer Tapete kaufte, da er sie nicht in den Reisebeschreibungen erwähnt. Friederike Wappenschmidt vermutet den Erwerb von einer Ostindischen Handelsgesellschaft. Graf Carl ist nach seiner Heimreise froh, daß in den fünfzig Kisten kaum etwas zerbrochen war und auch kein Stück fehlte.¹⁹

6.5.2 Aktionen zur Rettung der chinesischen Tapete

Die Schlitzer Tapete wird in die Annalen der Tapetengeschichte eingehen wegen eines regelrechten „Tapetenkrieges“, der hervorgerufen wurde durch ungeklärte Besitzverhältnisse, kunstgeschichtliche Fehleinschätzung und Unstimmigkeiten über die Nutzung des Schlosses. Eine Artikelserie im *Schlitzer Boten* der Jahre 1995, 1999 bis 2000, verfaßt von Herrn Dr. Volker Puthz, der sich ernsthaft um die Wertschätzung dieser in Deutschland einzigartigen Papiertapete bemühte, beschäftigte sich mit der gesamten Historie des Schlosses Hallenburg und seiner chinesischen Tapete. Sein Einsatz hat sich gelohnt: seit Herbst 2003 prangt die von Monika Gast und Lars Herzog-Wodtke, Solingen, restaurierte Tapete im neuen Glanze in den alten Räumen.

6.5.3 Bedeutung der Schlitzer chinesischen Panoramatapete

Was die Bedeutung der Tapete anlangt, hat Josef Leiß, DTM, - wie oben beschrieben - bereits 1956 den kunsthistorischen Wert erkannt. Das Münchner Fehlurteil aus dem Jahre 1958, es handele sich nicht um eine chinesische Arbeit, kann man noch gelten lassen, da die Forschung seinerzeit nicht weit fortgeschritten war, jedoch entbehrt die Angabe des Datierungsbeweises jeglicher Grundlage. An keiner Fehlstelle ist der *Schlitzer Bote* als Makulatur zu erkennen.²⁰ Volker Puthz hat nachgewiesen, daß es sich dabei

¹⁸ Carl Graf von Görtz (1854) S. 23f.

¹⁹ Ebd. S. 29.

²⁰ Wappenschmidt (1989), S. 155 (383) bedarf der Korrektur: "...wurde die Wand zuvor mit Altpapier (Zeitungen und beschriebenes Papier) beklebt. Diese Zeitungsmakulatur ist an einigen Stellen, wo sich die Tapete löste, zutage getreten.“ Die Makulatur besteht jedoch nur aus bedrucktem und beschriebenem Papier, keinem Zeitungspapier.

um Blätter aus gräflichen Archiven und Leichenpredigten auf Angehörige der Schlitzer Standesfamilie handelt:

„(...) und zwar vor allem um solche aus der Leichenpredigt auf den Erbauer des Schlosses, auf Friedrich Wilhelm von Schlitz genannt von Görtz (1647-1728), dessen großformatige Leichenpredigt noch in seinem Sterbejahr in Hersfeld gedruckt wurde (...). Aber auch Blätter aus der im gleichen Jahr gedruckten Leichenpredigt auf die Gattin von Friedrich Wilhelm, auf Anna Dorothea von Schlitz, konnten festgestellt werden (...).“²¹

Josef Leiß²² Vermutung, die Tapete stamme aus einer Londoner Werkstatt, ist durch Friederike Wappenschmidts Forschungen berichtigt worden.

Die Frage, wie viele der der Schlitzer Tapete ähnlichen Exemplare in Europa noch vorhanden sind, ist durch Friederike Wappenschmidts Forschungen beantwortet. Sie sortierte die floralen Panoramen in weißgrundige und farbige Tapetengründe, monochrome Gartenansichten auf blauem Grund, blühende Gärten in oxydiertem Silber, realistische Gartenveduten und „begehbare“ Tapetengärten und verglich sie miteinander. Die Schlitzer Tapete, eine der wenigen noch in Deutschland erhaltenen und einzige in situ vorhandene in Hessen, gehört zu den weißgrundigen, und von diesen existieren noch einige Exemplare in Europa:²³

1. Schlitz (Hessen): Hallenburg, Saal (Umbauten 2.H.18.Jh.)
2. Müglitztal bei Pirna (Sachsen): Schloß Weesenstein, Vogelzimmer.
Umgestaltung im Inneren in den 1770er Jahren.
3. Schloß Wilhelmsthal bei Calden (Hessen), Schlafzimmer der Nordwest-Wohnung (Teil obiger Tapete im DTM, Kassel, 3 Paneele)
4. Salzburg Schloß Hellbrunn (Österreich), Tapetenzimmer (Salon), 1750er oder später
5. Amsterdam (Niederlande): Rijksmuseum (im Museumsdepot).
Aus einem Haus an der Schiekade, Rotterdam. (1750er?)
6. London, VAM, früher Eltham Lodge, 10 Tapetenbahnen,
Inv.Nr. E 2083-2092-1914. 2. Hälfte 18. Jh.
7. London, VAM, früher Archdeanconry House, Peterborough, 7 Paneele,
Inv.Nr. E.3587-3593-1922
8. Gelting (Schleswig-Holstein), Herrenhaus, Kabinett (Privatbesitz), 1760er
9. Wörlitz (Sachsen): Schloß (1769-1773), 1. Chinesisches Zimmer
10. Rheinsberg (Brandenburg), Schloß (1763 Veränderungen im Innern), Kabinett
11. Coppet, Genfer See, Kanton Waadt (Schweiz). Datierung der Tapete 1770er, Anbringung 1780er(?), Schlafzimmer
12. Brentford, Middlesex, Syon House (seit 1762 Neueinrichtung d. Adam), Kabinett (Chinese Closet)

²¹ *Schlitzer Bote*, 8.12.1999, S. 14.

²² Olligs II, S. 217f.

²³ Wappenschmidt (1989), S. 56.

13. Irland, County Meath, Townley Hall. Um 1800, nicht vor 1834 angebracht.
14. Wiltshire, Littlecote House, Salon. 1770er
15. Wiltshire, Bedfordshire, Woborn Abbey (1740er-1760er Veränderungen im Innern),
Salon
Wiltshire, Bowood House (im Inneren 1765 vollendet d. R. Adam), Schlafzimmer
16. Tapeten aus dem Kunsthandel

Friederike Wappenschmidt stellt augenfällige Übereinstimmungen der Schlitzer Tapete mit anderen Blumen- und Vogeltapeten fest. Es sind die Nummern 1-6 der obigen Auflistung.²⁴ Die Amsterdamer Tapete stamme wahrscheinlich aus einer Sendung der niederländischen Kompanie, die ihre Ware aus den Werkstätten des Anthonij und des Seequa in Kanton bezogen. Anthonij (auch Anthony genannt) war seit Mitte des 18. Jahrhunderts ein von der niederländischen Kompanie und anderen Ostindischen Handelsgesellschaften bevorzugter Seiden- und Papiermaler. Er galt als brillanter Entwerfer, während die leistungsfähige Werkstatt des Seequa die meisten Tapetenbestellungen bekam und auslieferte. So lieferte Seequa 51 Kisten Tapeten im Jahre 1788 sowie fast 2500 Tapetenpapiere im folgenden Jahr.²⁵ Es ist zu vermuten, daß die Schlitzer Tapete ebenso wie die anderen genannten Tapeten aus einer der beiden Werkstätten kommt.

Zum Schluß sei die Frage beantwortet, warum alle chinesischen Tapeten in Europa über eine einzige Stadt des großen Landes, nämlich Kanton, ausgeführt wurden. Zu Beginn des Handels in den neunziger Jahren des 17. Jahrhunderts wurden noch vier andere Häfen angefahren, was sich bald ändern sollte. Die Kaiser der Mandschu-Dynastie (1644-1911) wollten die gesamte Ausfuhr kontrollieren, auch um höhere Gewinne zu erzielen. So erlaubten sie den Europäern seit Beginn des 18. Jahrhunderts während einer dreimonatigen Handelssaison, sich nur auf einer Kanton vorgelagerten Insel aufzuhalten, dort zu handeln und zu nächtigen, wie es der Schlitzer Graf erlebt hat. Die Schiffe wurden zehn Meilen vor dem Hafen unter strengsten Sicherheitsmaßnahmen ent- und beladen. Ein entsprechender kaiserlicher Erlaß erging im Jahre 1757.²⁶ Aus praktischen Gründen konzentrierte sich deshalb auch die Produktion der Ausfuhrsgüter zunehmend in dieser Stadt.

²⁴ Wappenschmidt (1989), S. 151 (248).

²⁵ Ebd. (1989), S. 73-75, 151 (246).

²⁶ Ebd. S 24f.

7. Forschungsergebnisse

7.1 Frankfurt-Oberurseler Manufaktur: Rosalino und Brand(t)

An unterschiedlichen Stellen stieß die Verfasserin auf ein- und dieselbe Frankfurter Tapetenhandlung bzw. -fabrik: In dem Buch über die Geschichte der französischen Papiertapeten¹ ist eine Rechnung der Manufaktur Zuber, Rixheim, an J. L. Brandt in Frankfurt am Main vom 18.9.1828 (1823?) über Tapeten und Bordüren abgedruckt. Die zwei Iris-Tapeten (Nr. 2386, 2388) entsprechen den Abbildungen Nr. 47 und 196 aus: *Französische Papiertapeten 1800-1850*.² Diese Rechnung beweist, daß Rosalino und Brand(t) mit Tapeten handelten.

In der Stadtgeschichte Oberursels³ wird als Vorgängerin der Zimmersmühle eine Papiermühle erwähnt, in der auch Tapeten gedruckt wurden. Nachforschungen im Hessischen Haupt-Staats-Archiv (HHStA)⁴ in Wiesbaden ergaben, daß sich dort Urkunden aus dem Jahre 1812 über den Kauf einer Papiermühle befinden sowie über die Genehmigung, dort eine Tapetenfabrik zu betreiben. Man erfährt, daß 1696 eine Papiermühle am Urselbach errichtet wurde. 1812 verkauften die Besitzer, die Eheleute Hohfeld, ihre Mühle an Joseph Rosalino. Betreiber der Tapetenfabrik werden die Handelsleute aus Frankfurt **J. Rosalino und J. L. Brand**.

Die Akte 16/34 Rosalino aus dem Jahre 1821 im Stadtarchiv Frankfurt/M. gibt zusätzlich Auskunft darüber, daß er und seine Söhne Bürger der Stadt Frankfurt seien, also keine nassauischen Staatsbürger. Die nassauische herzogliche Regierung möchte die Söhne zum Militärdienst heranziehen, da die Familie momentan in Oberursel wohne. Hier interessiert die Bemerkung, daß Rosalino in Oberursel „die Papiermühle und die Anlegung der Tapeten Fabrike ohne die Verbindlichkeit der Einverbürgerung gekauft und betreiben“ würde, jedoch sein Geschäft und „alle meine personal und real Dienste und Pflichten“ in Frankfurt habe.

Im Verlaufe ihrer Forschungen hörte die Verfasserin von dem früheren Angestellten der Maler- und Stuckwerkstätten Julius Hembus, Kurt Haas, daß sich nach Hörensagen irgendwo eine Kiste mit Originaltapeten befinde, aber niemand wisse, an welchem Ort. Anlässlich eines Gesprächs mit dem Hessischen Landgrafen Moritz gab dieser den entscheidenden Hinweis: Schloß Amorbach. Bei der Durchsicht der Tapeten fand sich auf der Rückseite einer grünen Tapete mit Weintraubenornamenten (Abb. 39) der ovale

¹ Clouzot et Follot (1935), S. 189.

² Nouvel, Odile: *Papier peints français (...) 1800-1850*, Fribourg (Suisse) 1981, S. 38f. und 64f.

³ Baeumert, Angelika: *Oberursel am Taunus. Eine Stadtgeschichte*, Frankfurt am Main, 1991.

⁴ HHStA 330 VIIIb, 79, IV, 3, fol. 37-46.

Firmenstempel: „von Rosalino & Brand + TapetenFabrike“ (Abb. 40) sowie am unteren Rand einer Marmortapete die handschriftliche Notiz: „Tapetenmuster von I. L. Brandt zu Frankfurt (...)“.

Ist die vorerwähnte Rechnung des Hauses Zuber Beleg dafür, daß Rosalino & Brand(t) mit Tapeten Handel trieben, so haben wir nun mit dem erstmaligen Fund des gestempelten Fragmentes den Beweis einer eigenen Produktion in der Hand.

Eine weitere Spur ihrer Geschäftstätigkeit findet sich in den Akten der Landgräflichen Residenz, Schloß Homburg. Die Ausgabenliste/Rechnung⁵ aus dem Jahre 1837 für den südlichen Flügel nennt den Betrag von 291 fl. 31 kr. für 15 unterschiedliche Tapeten mit Farbangaben und passenden Bordüren. Genannt werden z.B. die Farben Chamois, Amarant/Ecrú, Grün/Grau, Grau/fein Blau, Grau/fein Grün, was auf Eigenproduktion schließen läßt. Eine weitere Rechnung vom September 1838 über drei verschiedene Tapeten mit passenden Bordüren für den südlichen Flügel ist im Ausgaben-Journal unter Pos. 63 vermerkt: „Dem J. L. Brandt in Frankfurt für gelieferte Tapeten zu den Zimmern des Pavillons lt. Rechnung 100 fl. 38 kr.“⁶

An dieser Stelle sei darauf hingewiesen, daß vor der Gründung der Manufaktur Rosalino & Brand(t) die weithin bekannte Manufaktur Nothnagel zu Frankfurt a. M. ihre Papiertapeten-Geschäfte bereits gut zwanzig Jahre getätigt hatte. Bereits 1790 empfahl Schmidt im „Bürgerlichen Baumeister“ das Angebot von Nothnagel, das alle „nur ersinnlichen Gattungen gemahlten und gedruckten Papier-Decorationses zu großen Sälen, geräumlichen Zimmern, Cabinetten, Plafonds und Vorplätzen, als auch aller Arten laufender Dessens, Lambris und Bordures, in dem allerneusten, reinsten und besten Geschmack“ umfaßte.⁷ In dieser Werbung wird natürlich nicht zwischen Eigen- und Fremdproduktion unterschieden. Die gemalten Dekore wurden ohne Zweifel im eigenen Atelier gefertigt.

Goethe in Weimar wurde von Nothnagel 1794 mit einfarbigen Tapeten, Bordüren und „Holzartpapier“, also Fladerpapier, beliefert.⁸ Deutsche Händler vertrieben solche unifarbigen und kleingemusterten Tapeten aus französischen Manufakturen, wie sie auf einer Mustertafel 1796 im „Magazin für Fabrik, Manufaktur, Handlung und Mode“ vorgestellt werden.⁹

⁵ StAD D11/181/16, Blätter 171, 172, 235 v. 18. bzw. 31. Aug. 1837.

⁶ StAD D11/181/16, Blatt 214.

⁷ Schmidt, F.C., Teil 1, 1790, S. 158f., zit. nach Hocquéel-Schneider, S. 66(341)

⁸ NFG-GSA: GR. X, 2, fol. 334, zit. nach Hocquéel-Schneider, S. 66(342).

⁹ Journal f. Fabrik, Manufaktur, Handlung u. Mode, 10/1796, S. 236, zit. nach Hocquéel-Schneider, S. 66f.(345).

Bis jetzt konnte für die Manufaktur Nothnagel noch kein Nachweis einer eigenen Produktion von handgedruckten Papiertapeten erbracht werden, sehr wohl aber im Rahmen dieser Arbeit für die Manufaktur Rosalino & Brand(t).

7.2 Vorlagen zu den Landschaftstapeten aus der bildenden Kunst

Die Entwerfer der Landschaftstapeten, manche selbst bekannte Künstler, bedienten sich mehr oder weniger bekannter Vorlagen anderer Künstler, die verstreut in der Literatur genannt werden. Hier soll der Versuch unternommen werden, diese aufzulisten, um damit mehr Licht in die Quellenlage zu bringen.

ABERLI, Joh. Ludwig (1723-1786)

- Bensheim-Auerbach (Fürstenlager): *Vues de Suisse* / 1804 (Bahnen 9-11)
- Zeichnung als Vorlage zu der Radierung von Heinrich Rieter.

Leiter der Zeichenschule von T. Johann Grimm in Bern. Ab 1762 wandte er sich der Landschaftsmalerei zu, angeregt durch die Begleitung seines Malerkollegen Chr. Georg Schütz d.Ä. (s.d.) im gleichen Jahr durch die Schweiz. Der künstlerische Wendepunkt wird durch mehr Naturnähe und frischere Landschaftswiedergabe sichtbar.¹⁰ Für die Vervielfältigung seiner Landschaftsaquarelle entwickelte er das Verfahren der von Hand kolorierten Umrißradierung, die sogenannte „Aberlische Manier“. Sie erweckte den Anschein eines originalen Aquarells. 1758 hielt sich Aberli im Berner Oberland, 1759 in Paris und 1774 im Jura auf. Goethe besuchte ihn auf seiner zweiten Schweizer Reise 1779. Aberli gilt als Vater der „Berner Kleinmeister“¹¹ sowie als Wegbereiter der Schweizer Vedutenmalerei, die nach 1760 aufblühte wegen des zunehmenden Tourismus.¹²

ADAM, Victor-Jean Vincent (1801-1866), Maler und Lithograph

- Hanau, Schloß Philippsruhe: *Die große Jagd / Paysage à Chasses* (1833)
- Lithographie: *Chasse aux Canards, Chasse à la Bécassine*. Zwei Drucke bei Ardit, 1828, mit Ed. Hosten.¹³
- *Collection de sujets de chasse*. Bei Engelmann, etc., 1829 erschienen: *Lancé du Cerf dans le Bois / Sortie de l'eau du cerf / Hallali du Cerf / Le Repas des Chasseurs / Battue en plaine / La Curée du Lièvre / Battue au Loup / Chasse au Marais*.¹⁴

¹⁰ Petra Maisak, in: Ausst. Kat. Frankfurt am Main 1991/1992, S. 27.

¹¹ C. Menz/B. Weber: Bern im Bild 1660-1880, Bern, zit. nach <http://www.g26.ch/art/aberli.html>.

¹² Petra Maisak, in: Ausst. Kat.: Frankfurt am Main 1991/1992, S. 28.

¹³ PPP, S. 280: Bibl. nat.: Inventaire du Fonds Français après 1800 par Jean Laran, Cabinet des estampes, Paris 1930-1933, S. 37, Dc 156, tome I oder Dc 186a.

¹⁴ Laran, J. : Bibl. nat.: Inventaire du Fonds Français après 1800 par Jean Laran, Cabinet des estampes, Paris 1930-1933, S. 39, Dc 156, tome II.

Als Sohn Jean Adams ist Victor der Sproß einer französischen Kupferstecher-, Lithographen- und Malerfamilie in Paris. Noch als Jugendlicher lernte er in der *École des Beaux-Arts* bei Meynier und Regnault und erregte bereits im Salon 1819 großes Aufsehen mit *Herminie secourant Tancrède*. Ab 1823 wandte er sich der Lithographie zu und schuf in der Folge eine Unzahl von Zeichnungen.¹⁵ Neben zahlreichen Historien- und Genredarstellungen sind die Jagdmotive beliebt und werden häufig reproduziert. Aus dem Gebiet der Zoologie sind rund 7500 Einzelillustrationen bekannt. Deltil, der entwerfende Künstler, verwendete Details aus den genannten Vorlagen zur Konzeption der Tapete.

Bei der Durchsicht des Pariser Inventarverzeichnisses der Bibliothèque Nationale (siehe Fußnoten) kann man feststellen, daß Victor Adam viele der auf unseren Tapeten vorkommenden Themen gezeichnet hat. Anhand der Datierung können sie nicht als Vorlagen gedient haben, jedoch kann daran abgelesen werden, daß diese Themen allgemein von derart großem Interesse waren, daß die Manufakturen es wagten, sie auf ihren Tapeten darzustellen. Als Beispiele mögen hierzu dienen: innerhalb seiner *Promenades dans Paris: Fête du roi aux Champs-Élysées*, innerhalb der *Fêtes des environs de Paris: Joûtes sur l'eau à la Villette* (beide 1829/Dc 156 t. II); *Vue de l'Arc de triomphe élevé près de Tinquieux à l'occasion du sacre de S.M. Charles X (1825/Dc 156 t. I)*; unterschiedliche Landschaften wie die Alpen (1826-1836/Dc 166a), Thuner See (1828/Dc 162) sowie alte und neue Schweizer Trachten (1827/Dc 156 t. I).

LE BARBIER L'ÂÎNÉ, Jean-Jacques-François (1738-1826)

- Bensheim-Auerbach (Fürstenlager): *Vues de Suisse* (Bahn 14)
- „Schloß Grandson“, Abb. 23, aus: Zurlauben, F.A. *Tableaux de la Suisse*, Paris 1880-1886, gezeichnet von l'Âiné, gestochen von Née,¹⁶ (SLB Bern, Graph. Slg.)
- Die Abb. 112 aus demselben Werke diente als Vorlage für das Kloster.¹⁷

Le Barbier trat in das Atelier J.-B. Pierre (ab 1770 premier peintre du Roi) in Paris ein, im Gepäck den ersten Preis im Zeichnen, den ihm als Achtzehnjährigem die *Académie de Rouen* verliehen hatte. Es folgte eine Romreise und, 1776, ein längerer Aufenthalt in der Schweiz, wohin ihn die Regierung entsandt hatte, um die schönsten Landschaften der Eidgenossenschaft in Zeichnungen festzuhalten. Er freundete sich dort mit dem Schriftsteller *Salomon Gessner* an, für den er dann auch Buchillustrationen schuf. Aufgrund seines Werkes *Jupiter endormi sur le mont Ida* nahm ihn 1785 die *Académie* auf. Ab 1781 stellte er im *Salon* aus bis 1814.

Wie Gessner pflegte auch Le Barbier einen romantischen, idyllischen Stil, war jedoch

¹⁵ Laran, Jean : Inventaire ... (siehe Fußnote 14, S. 63). S. 35.

¹⁶ Thieme-Becker (1931), Bd. 25: Née, François Denis, 1739-1817, Kupferstecher in Paris.

¹⁷ Baumer-Müller (1991), S. 31, Anm. 49.

gleichzeitig durchdrungen vom Geist der Klassik. Er setzte sich schließlich eindringlich für die unverfälschte klassische Kultur ein und war Autor eines 1801 erschienenen Traktats über die sinnlichen und moralischen Ursachen, die die Entwicklung der Malerei und Bildhauerei bei den Griechen beeinflussten: *Des causes physiques et morales qui ont influé sur les progrès de la peinture et de la sculpture chez les Grecs*.¹⁸

BOILLY, Louis-Léopold (1761-1845)

- Alsfeld: *Volksbelustigung auf den Champs-Élysées anlässlich Königs Namenstag* (ca. 1825, evtl. früher), Bahn 16: „Weinausschank“ (Abb. 136)
- *"Distribution de vins et de comestibles lors d'une fête populaire sur les Champs-Élysées"* von 1822 (Öl auf Leinwand, 130 x 96 cm) im Petit Palais, Paris¹⁹ (Abb. 137)

Louis-Léopold Boilly wurde 1761 in La Bassée (Nordfrankreich) geboren und starb 1845 in Paris. Sein Vater, Arnoult Polyc. Boilly, war Holzbildhauer und wahrscheinlich sein einziger Lehrer. Louis-Léopold erlernte das Handwerk eines Tüncers, begann aber schon bald zu malen. Er vervollkommnete seine Fähigkeiten als Porträt- und Genremaler in Douai und Arras. Hier heiratete er 1787 und ließ sich dann in Paris nieder, wo er bei dem Kunsthändler Paillet im Hôtel Bullion im Marais-Viertel wohnte. Abends trafen sich dort die Maler Lethière, Sauvageot und Vincent; aus diesen Zusammenkünften ging später die "Gesellschaft der Freunde der Künste" hervor.²⁰ Hatte er vor der Revolution außer Porträts vor allem leichte und galante Genrebilder gemalt, so wechselte er nun zu ernsthafteren Themen, bewahrte jedoch das Zarte, Milde, und wird trotzdem der "Kleinmeister der Revolution"²¹ genannt, da in dieser Zeit der Höhepunkt seines Schaffens liegt. 1795 heiratete er als Witwer mit fünf Kindern erneut. 1796 kam sein Sohn Julien-Léopold zur Welt, der später ebenfalls Maler wurde.

Boillys frühe Bilder vor dem Umzug nach Paris wie z.B. *Die gefangene Liebe, Vorsicht vor der Katze, Mütterliche Vorliebe, Auf der Reise, Die Laterna magica, Der Marktschreier des Dorfes* werden in Paris nach voller Entfaltung seines Talents mit Themen fortgesetzt wie z.B. *Die Faulenzerin, Besuch wird empfangen, Improvisiertes Konzert, Das unterbrochene Frühstück*. Als Porträtmaler ist er beliebt: 1788 malte er ein Porträt von La Fayette nach dessen Rückkehr aus Amerika, es folgen *Maximilien de Robespierre* (um 1790), *Camille Desmoulins, Danton*. Spiegel der Zeit sind Bilder wie *Triumph Marats, Die Verhaftung Charlotte Cordays, Vergnügungen in der Schreckenszeit*. Nach

¹⁸ Ausst. Kat. Paris, Grand Palais 6.12.1974-10.2.1975: Le Néo-Classicisme français. Dessins des Musées de Province, S. 87.

¹⁹ Mengel, S. 298. Bei Siegfried, S. 54, wird einmal als Standort Musée du Louvre angegeben, auf S. 149 jedoch Musée Carnavalet.

²⁰ G. Bazin in: Kindlers Malerei Lexikon im dtv, München 1982, Bd 2, S. 24ff., sowie Mengel, S. 298f.

²¹ Thieme-Becker, 1910, Bd. 4, S. 225.

der Revolution war das Leben schwierig geworden, es gab zu wenig Lebensmittel: *La queue au lait*; das Volk geriet in Aufruhr: *Schlägerei zwischen Stutzern und Nationalgardisten*, *La marche incroyable*, *Die Aufrührer vom Palais Royal*.

Nach der Revolution wird es wieder ruhig: *Der Spaziergang*, *Die Frau des Optikers* (1799), *Isabeys Atelier*, *Die Ankunft der Postkutsche* (1803), *Eingang zum türkischen Garten* (1812) zeugen davon. Kritisch verfolgt Boilly jedoch auch soziale Mißstände in seinen Bildern *Freier Eintritt im Théâtre Ambigu* (1819) und die auf der **Alsfelder Tapete** „Volksbelustigung auf den Champs-Élysées anlässlich Königs Namenstag“ zitierte *Verteilung von Wein und Eßwaren anlässlich eines Volksfestes auf den Champs-Élysées* (1822). Auf beiden drängen sich arme Menschen zu etwas, das sie sich normalerweise nicht leisten können, und werden dabei von Bessergestellten beobachtet.

Boilly versucht sich auch in der Kunst des Lithographierens, die sich um 1817 in Frankreich entwickelte, jedoch blieb seine Domäne das Malen. 1833 stellt er im Salon das letzte Mal zwei Bilder aus.

Vergleich der Darstellung auf der Tapete mit Boillys Gemälde: (Abb. 137)

Durch Françoise Waquets Buch über die Feste des Königshauses unter der Restauration wie im Ancien Régime ist die Geschichte dieses Bildes bekannt: von Boilly 1829 verkauft für 1.515 fr., beim Verkauf Duval 1865 Erlös 3.410 fr. Das Musée Carnavalet erstand es 1902 aus dem Verkauf der Sammlung G. Lutz für 30.000 fr.²²

Betrachten wir nun Boillys Gemälde und die Szene auf unserer Tapete, so ist eindeutig, daß jenes als Vorlage gedient hat. Boillys gewaltige drängende Menschenmenge wäre auf der Tapete nicht wirksam, und so beschränkt sich der Tapetenentwerfer auf das Notwendigste: er stellt auf das Podium nur drei Personen (bei Boilly sind es fünf); das Faß liegt mitten auf dem Podium mit ausfließendem Wein (bei Boilly steht es seitlich), der Ausschank ist nicht sichtbar und wird von zwei Personen vorgenommen; vor dem Podium stehen - teils huckepack - pyramidenförmig Männer und drängen zum fließenden Wein (Boilly gruppiert den lichtbestrahlten, tumultuarischen Haufen, an dessen Spitze ein Mann mittels eines Kruges Wein in den geöffneten Mund seines Nachbarn gießt, vor die helle Wand des Podiums; der Haufen setzt sich zusammen aus stehenden, sitzenden, kriechenden, übereinanderhängenden Menschen).

Die den Weinausschank überwachende Obrigkeit ist auf der Tapete dreimal vorhanden: zwei Soldaten oder Polizisten stehen auf der Tribüne zu beiden Seiten des Weinfasses und ein berittener naht sich der Szene von links mit gezücktem Säbel (Bahn 17). Boilly

²²Waquet, Pl. XL Fig. 46.

stellt nur einen Aufpasser auf das Podium, der gar nicht auf das Getümmel unter ihm schaut, sondern über die Menschenmenge auf den Champs-Élysées. Aus dieser Menge ragt - links vom Podium, ebenso wie auf der Tapete - ein berittener Gesetzeswächter heraus, mit schräg gezücktem Säbel, und beobachtet das Geschehen.

Das Boilly'sche die Szene umgebende Volk ist auf der Tapete auf wenige Personen begrenzt, die Gruppe im Vordergrund (Mutter, Tochter, Hund) besteht bei Boilly aus zwei spielenden Hunden, um den Blick ungehindert auf die Menschen gleiten zu lassen. Den Hintergrund bildet auf beiden Bildträgern eine dichte Baumreihe.

Auf dem Gemälde erhalten die vielen Menschen ein erzählerisches Moment, sie werden durch den Rahmen begrenzt und sind quasi ein Ausschnitt. Die Tapete hingegen enthält mehrere aneinandergereihte Volksfest-Szenen und zwingt den Entwerfer, sich auf das Wesentliche zu beschränken, i.e. kostenloser Weinausschank, bedürftige Menschen, staatliche Kontrolle und Zuschauer. Nur so konnte er eine gute Wirkung erzielen. Er beschränkt sich auch auf die Darstellung des Weinausschanks ohne Verteilung von Brot. Diese findet man bei Boilly am linken Bildrand angedeutet: im Schatten reicht eine Person etwas von einem Podium zu der Menschenmenge hinunter.

BOURGEOIS, Constant (1767-1841)

- Frankfurt/M.: *Italienische Ansichten / Vues d'Italie* (1820-1825?)
Aus: „Recueil de vues et fabriques pittoresques d'Italie, dessinées d'après nature, et publiées par Ct. Bourgeois, peintre, Paris 1804“
- Stich Nr. 84: *Vue du Vésuve et d'une partie de la ville de Naples* (Bahnen 1-5)
- Stich Nr. 16: *Vue de la villa Negroni à Rome* (Bäume auf den Bahnen 6-7)
- Stich Nr. 9: *Vue de l'entrée d'un petit bourg près de Florence* (Haus Bahnen 17+27)
- Stich Nr. 18: *Vue des environs de Gênes* (Bahnen 24-25)

Zuerst in der Armee, war Bourgeois Schüler Davids, arbeitete als Landschaftsmaler, Lithograph und Stecher und schuf zusammen mit Mouchet, Fontaine und Prévost 1799 die Ansicht von Paris im dortigen ersten Panoramagebäude (s. Kap. 4.6).

BROC, Jean (1771-1850)

- Weilburg: *Monumente von Paris* (1812-1814)
- Eichenzell, Schloß Fasanerie: *Die Reisen des Antenor* (Mader oder Broc?)

Der französische Portät- und Geschichtsmaler wurde in Montignac (Dordogne) geboren, war Schüler Davids und debütierte im Pariser Salon 1800 mit dem Gemälde *Schule des Apelles*. 1801 malt er *Schiffbruch der Virginia* (Louvre); das gleiche Thema wird in der Tapete *Paul und Virginia* (s.u.) wieder aufgenommen. Broc war engagiertes Mitglied der Künstlergruppe «Primitifs». Er modifiziert den Davidschen Kanon durch weich

fließende Konturen und irreguläre Anatomiedarstellungen, was ihn mit F. Gérard, Anne-Louis Girodet und A.-J. Gros verbindet. Während der Napoleon-Ära nimmt er staatliche Aufträge entgegen. Um seine Einkünfte zu verbessern, unterrichtet er und liefert Entwürfe für Tapeten, sogenannte *tableaux-tentures*. Broc arbeitete für zwei Pariser Manufakturen: Jacquemart & Bénard: *Parc français* (1825) und *Chasses de Compiègne* und *Quatres Saisons*. Außer Broc wirkten die Zeichner Pierre Guérin, Costain, Félix Boisselier, Évariste Fragonard, Cogniet²³ mit, und zwar nicht nur an den Panoramatapeten, sondern auch an gemusterten Velourstapeten, Supraporten und Ofenschirmen.²⁴
Dufour: • *Monumente von Paris* (1812), • *Die Reisen des Antenor* (?) (1820), *Paul und Virginia* (1824) und *Paysage de Télémaque dans l'île de Calypso* (1818).²⁵

Ingres, der ihn „un talent modeste et peut-être trop oublié“ nannte, empfahl Jean Broc 1845 für die Mitgliedschaft der Ehrenlegion.²⁶ Nach 1835 zieht Broc mit seiner Tochter und deren Familie nach Galizien und ist bei seinem Tod (1850 in Polen) weitgehend vergessen. Nur wenige Werke sind erhalten, diese jedoch haben mit Recht das Interesse der Forschung geweckt.²⁷

DANIELL, Thomas (1749-1840) und William (1769-1837)

- Frankfurt/M., Hessischer Hof: *L'Hindoustan* (1807), Bahnen 9,10,13,14,16,20
- *Oriental Scenery. Twenty-four Views in Hindoostan.*
Drawn and engraved by Thomas Daniell, London 1795/1801
- *Oriental Scenery. Twenty-four Views in Hindoostan.* From the drawings of Thomas Daniell, engraved by himself and William Daniell (...), London 1797

Thomas Daniell ist bekannt als englischer Landschaftsmaler. Ursprünglich in die Lehre als Wappenmaler geschickt, wandte er sich bald der Landschafts- und Blumenmalerei zu und erwarb sich damit hohes Ansehen. Um 1784 nahm er seine beiden Neffen, Samuel und William unter die Fittiche. Der jüngere, Samuel, wurde als Stecher ausgebildet, ging später nach Afrika und schließlich nach Ceylon, wo er bis zu seinem Tode blieb. Er war durchaus erfolgreich und veröffentlichte viele Arbeiten von Rang. William begleitete 1784 seinen Onkel nach Indien. Beide hielten sich dort zehn Jahre auf. Nach Thomas Daniells Rückkehr erschien sein größtes Werk, *Oriental Scenery*, veröffentlicht in London und erst 1808 mit dem sechsten Band abgeschlossen. Bis 1828 stellte er immer wieder orientalische Themen aus, wie Tempel, Dschungel-Jagden u.a.m., veröffent-

²³ Clouzot/Follot (1935), S. 134.

²⁴ Teynac/Nolot/Vivien (1982), S. 128.

²⁵ Teynac/Nolot/Vivien (1982), S. 120.

²⁶ Thieme-Becker, 1911.

²⁷ AKL, 14, S. 286f.

lichte *Views of Calcutta, Views in Egypt, Excavations at Ellora* und *Picturesque Voyage to China*, meistens in Aquatinta ausgeführt. Thomas Daniell wurde mit hohen Ehren ausgezeichnet, u.a zum Mitglied der *Royal Society* gewählt und führte bis zu seinem Tode das Leben eines gut situierten, angesehenen Junggesellen in Kensington.²⁸

DELTIL, Jean-Julien (1791-1863)

- Frankfurt/M.: *Ansichten aus Brasilien* (1830)
- Hanau, Schloß Philippsruhe: *Die große Jagd* (1832)
- Wiesbaden: *Die Pferderennen* (1837)

In Paris an der École des Beaux-Arts war Deltil Schüler von Debret und zeichnete vor allem Panoramen und Kameen. Fritz Zuber konnte ihn 1828 für sein Unternehmen gewinnen, wo er außer den oben genannten Panoramatapeten noch die *Vues d'Amérique du Nord* (1834) konzipierte.²⁹

Deltil entwarf die 30 farbigen Bahnen für die Tapete *Ansichten aus Brasilien* nach dem Werk Rugendas „Malerische Reise in Brasilien“. Als Vorlage für die 32 farbigen Bahnen der Tapete *Die große Jagd* erwähnt Deltil Lithographien von Victor Adam. Vorlagen für die 32 Graudruck-Bahnen der Tapete *Die Pferderennen* bildeten u.a. Zeichnungen von A.J.B. Thomas, die dieser als königlicher Ex-Pensionär der Académie de France in Rom fertigte und in ihnen alles festhielt, was an Bemerkenswertem während des Jahres passierte.

DEVELLY, Jean Charles (1783-1862)

- Alsfeld: *Volksbelustigung auf den Champs-Élysées anlässlich Königs Namenstag* (Bahn 25)
- Zeichnung: *Sacre de Charles X: fête donnée au peuple dans les Champs-Élysées.*

Develly kam mit 30 Jahren als Maler und Entwerfer in die nationale Porzellanmanufaktur von Sèvres und blieb dort bis 1848.³⁰ In deren Bibliothek wird ein im Jahre 1825 von Develly gezeichnetes Medaillon aufbewahrt, auf dem die Krönung Karls X. so dargestellt ist, wie sie auf Bahn 25 mit dem Klettermast auf der Alsfelder Tapete vorkommt.

ENGELMANN, Godefroi (1788-1839)

- Frankfurt/M.: *Ansichten aus Brasilien* (alle Bahnen)
(Die Lithographien zu dem sukzessiv von 1827 bis 1835 erscheinenden Werk Rugendas: *Malerische Reise in Brasilien/Voyage pittoresque dans le Bresil* stammen aus Engelmanns Werkstatt in Paris.)

²⁸ http://68.1911encyclopedia.org/D/DA/DANIELL_THOMAS.htm.

²⁹ Fabry, Philippe de (1984), S. 102.

³⁰ AKL, Bd. 26, S. 528.

- Wiesbaden, Hess. Staatskanzlei (ehem. Hotel Rose): *Die Pferderennen* (Lithographien aus: Antoine Jean Baptiste Thomas: *Un an à Rome et dans ses environs*, Paris 1830. Das MPP, Rixheim, besitzt eine Engelmansche (?) Lithographie, die in die Bahnen 8-11 übernommen wurde (siehe Abb. 297).³¹ Ob sie tatsächlich von Engelmann selbst gefertigt wurde, darf angezweifelt werden, da die Lithographien aus dem 1823 erschienenen, gleichnamigen Werk von Villain stammen (Abb. 298).

In Mülhausen, Elsaß, geboren, erhielt Engelmann eine kaufmännische Ausbildung in der Schweiz und in Frankreich in La Rochelle und Bordeaux, studierte Zeichnen und Malen im Pariser Atelier von Jean-Baptiste Regnault. Zwei Monate verbrachte er 1814 in München, um die neue Kunst der Lithographie zu erlernen. 1815 gründete er *La Société Lithotypique de Mulhouse* und 1816 eine Werkstatt in Paris, die führend auf dem Gebiet der Lithographie wurde, da Engelmann auch zahlreiche Neuerungen einführte. Neben dem Rugendas'schen Werk stattete er Baron Taylors Monumentalwerk *Voyages pittoresques et romantiques dans l'ancienne France* (1820-1863) mit zahlreichen Drucken aus. Engelmann starb 1839 in seiner Geburtsstadt Mülhausen.

FREUDENBERGER, Sigmund (1745-1801)

- Weilburg: *Große Helvetie*, Bahn 16
- „La petite fête imprévue“, kolorierte Umrißradierung 15,8 x 20,8 cm, etwa 1782, Slg. R. u. A. Gugelmann, Bl. Nr. 21, Neg. Nr. A 159, Schweizerische Landesbibliothek Bern. Das gleiche Figurenpaar tritt auf im „Alphirtenfest in Unspunnen 1808“, Öl auf Leinwand, 84 x 114 cm, nach einer Skizze von E. Vigée-Le Brun (1755-1842) gemalt von G. Volmar (1769-1831) und F. N. König. Depot im Kunstmuseum Bern.³²

Berner Kunstmaler und Radierer. Freudenberger war längere Zeit in Paris tätig und dort befreundet u.a. mit F. Boucher und J. B. Greuze. Mit Figuren und Szenen des ländlichen und städtischen Lebens schuf er Vorlagen für die bekanntesten Pariser Stecher. Ab 1773 wieder zurück in Bern, war er sehr erfolgreich mit Darstellungen aus dem bürgerlichen und ländlichen Leben, wobei ihm die Tracht der Bevölkerung im Berner Oberland mit als Vorbild diente. Freudenberger war Leiter einer eigenen Akademie.³³

GÉRARD, F. P. Simon (1770-1837)

- Fulda/Kassel: *Die Schlacht bei Austerlitz*, Bahnen 22-25
- „Siegesmeldung bei Austerlitz“ (*Bataille d'Austerlitz le 2 décembre 1805*), im Salon 1810 ausgestellt, Musée national du château de Versailles.³⁴

Auf den Bahnen 22-25 wird das Gemälde „Siegesmeldung bei Austerlitz“ (1806-1810, Versailles) von François Pascal Simon Gérard fast wörtlich und nicht seitenverkehrt

³¹ Jacqué (1984), Abb. S. 91.

³² Baumer-Müller (1991), Fußnote 82, S. 57 (mit Abb.).

³³ Thieme-Becker, Bd. XII.

³⁴ Abb. in: PPP, S. 131.

übernommen. Nur wurde das Gelände dahingehend abgeändert, daß Napoleon mit seinem Pferd auf dem Gipfel des „Alten Weinberges“ zu stehen kommt, damit seine Figur über alle anderen hinausragen kann. Für die Komposition der Tapete war dies sehr wichtig: die vielen buntbewegten Szenen ziehen das Augenmerk auf sich, so daß ein Napoleon inmitten seiner Leute nicht mehr aufgefallen wäre.

F. P. Simon Gérard, seit 1819 Baron, lernte im Atelier des Bildhauers Pajou, später bei Brenet und ging schließlich zu David. Er malte vorwiegend Portraits, jedoch auch einige Historienbilder: „Schlacht bei Austerlitz“ (1806-10), „Einzug Heinrichs IV. in Paris“ (1817) sowie „Krönung Karls X.“ (1827). Gérard schickte 14 Kompositionen im Jahre 1810 zum Salon, eines davon war die „Schlacht bei Austerlitz“. Zur Geschichte des Bildes:

Napoleon beauftragte den Architekten P.F.L. Fontaine, den Tuilerienpalast zu renovieren und zu verschönern. Anstelle des königlichen Theaters sollte eine Kapelle, Audienzzimmer und Salle du Conseil d'Etat entstehen. 1805 begannen die Umbauarbeiten. 1806 wurde Gérard beauftragt, ein großes Deckengemälde zu schaffen, flankiert von allegorischen Figuren. Zum Motiv wählte er die Szene nach dem Sieg bei Austerlitz am 2. Dezember 1805, als General Rapp die Niederlage der russischen Truppen mitteilt.

Das Riesengemälde wurde 1811 im „Salle du Conseil d'Etat“ montiert. Charles X. (nach Katalog 1992)³⁵ oder Louis-Philippe (nach Katalog 1995)³⁶ verbannte es 1835 in die Schlachtengalerie des Versailler Schlosses, wo es heute noch existiert. Wenn das Jahr 1835 zutrifft, kommt nur Louis-Philippe (Regierungszeit 1830-1848) in Frage. Hätte er es im Tuilerienschloß belassen, wäre es 1872 im Verlauf des Aufstands der Commune ein Raub der Flammen geworden.

Das Gemälde im Nationalmuseum des Versailler Schlosses ist unter der Nr. MV 2765, INV 4751; AC 1756 inventarisiert. Jetzige Größe: Höhe 5,10 m, Breite 9,58 m. Die Originalhöhe betrug 4,25 m vor der Anstückelung durch H. Schopin im Jahre 1832 am oberen Rand, 1835 am unteren Rand. Es gibt noch ein weiteres Exemplar im Musée de la Légion d'honneur (San Francisco).

Der entwerfende Künstler der Panoramatapete übernahm Gérards Deckengemälde ziemlich detailgetreu. Vielleicht wurde das auch von ihm so verlangt, war es doch im Salon ausgestellt und von Napoleon geschätzt. Er beorderte dorthin ausdrücklich Offiziere, die

³⁵ Katalog München-New York 1992: „Baron F. Gérard“, S. 24.

³⁶ Musée National du Château de Versailles, Les Peintures, Vol. I, 1995.

in Austerlitz nicht gekämpft hatten, aus dem Grunde, daß sie nur vor Gérards Gemälde ermessen könnten, wie sie sich dort ausgenommen hätten.³⁷ Da das Gelände auf der Tapete ansteigt, mußten die Figuren etwas gestaffelt werden. Mustafas Pferd liegt nicht direkt neben ihm, sondern weiter unten (Bahn 21); der wie ein Denkmal dastehende Gardejäger auf derselben Bahn wirkt unbeteiligt, weil er weiter nach links gerückt wurde. Die Fahnenstangen auf Bahn 22 sind länger, so daß die Fahnen höher im Winde flattern. Bei Gérard reiten Prinz Repnin und sein Bewacher nebeneinander, letzterer hält die Zügel des Repninschen Pferdes direkt an dessen Maul; auf der Tapete hält er es an einem langen Zügel (Übergang von Bahn 22 zu 23). Zwischen General Rapp und Napoleon befindet sich auf der Tapete noch eine Geländestufe. Marschall Berthier ist auf der Tapete nicht direkt neben Napoleon plaziert – Gérard verdeckt ihn etwas durch Napoleons Pferd -, sondern leicht unterhalb als Ganzfigur (Bahn 24). Zwischen Napoleon und General Junot fügte der Tapetenmaler noch ein Pferd hinzu. Junot und die beiden Gefangenen stehen auf dem abschüssigen Gelände (Bahn 25), wo nach rechts hin das Gemäldezitat endet. Die Szene im Vordergrund mit den beiden Soldaten auf der zersplitterten Kanonenlafette ist weiter nach unten verschoben worden (Bahnen 24-25). Bei Gérard brennt die Lunte nicht, im Gegensatz zur Darstellung auf der Tapete – ein Stilmittel des Entwerfers, um die Gegenwart der Schlacht noch näher zu bringen. Der hingekunkelte Artillerie-Offizier in blauer Uniform (Bahn 25) ist bei Gérard eindeutig ein Russe, auf der Tapete anscheinend ein Württemberger, vermutlich, um der Heirat des jüngsten Napoleonbruders Jérôme mit Katharine von Württemberg Reverenz zu erweisen.³⁸ Einige Utensilien im Vordergrund, die auf der Tapete viel großzügiger angelegt sind, wurden weggelassen, manches hinzugefügt, wie z.B. die in das Erdreich einschlagende Kanonenkugel (Bahn 22).

GÉRICHAULT, Jean Louis Théodore (1791-1824)

- Fulda/Kassel: *Die Schlacht bei Austerlitz (Bataille d'Austerlitz)*
- „Der verwundete Kürassier“ (*Le Cuirassier blessé quittant le Feu*) 1811, Louvre. (Bahn 3, siehe Abb. 174)
- „Offizier der Gardejäger beim Angriff“ (*Officier de Chasseurs à Cheval Chargeant*), 1812, Louvre. (Bahn 10, siehe Abb. 178)

Jean Louis Théodore Géricault, der Frühvollendete, 1791 während der Revolution in Rouen geboren, starb bereits 1824 in Paris, wuchs also in den Jahren von Napoleons Aufstieg heran. Er stammte aus einer wohlhabenden Familie in der Normandie. Der Vater zog nach dem Tod der Mutter 1801 nach Paris. Der junge Théodore verbrachte

³⁷ Mick (1995), S. 49.

³⁸ Mick (1995), S. 47, 50f.

seine Ferien in der Normandie, wo er sehr gerne noch nicht zugerittene Pferde bändigte. Als 17-Jähriger trat er in Carle Vernets Atelier ein, wo vorwiegend Pferde und Schlachten gemalt wurden. Er freundete sich mit Vernets Sohn Horace eng an, von dem auch ein Gemälde auf dieser Tapete zitiert wird (siehe Bahnen 12, 13, 19). 1810 ging er zu Guérin, wo er im offiziellen, von der Kunst Davids geprägten Stil unterwiesen wurde. 1812 richtete er sich ein eigenes Atelier ein.

Géricault stellte sein 1811 entstandenes Bild **„Der verwundete Kürassier“** (292 x 227 cm) im Salon 1814 aus. Er wollte ein Sinnbild des geschlagenen Frankreichs schaffen, dessen heldischer Geist sich vergeblich aufbäumt. „Mit diesem erstaunlich originellen Werk löste er sich vom Einfluß Gros‘. Das Bild fand jedoch kaum Beifall. Géricault wurde dadurch so entmutigt, daß er immer wieder drohte, es zu vernichten.“³⁹ Glücklicherweise hat er es nicht getan, und so konnte der Tapetenentwerfer die Figur seitenverkehrt an den unteren Bildrand auf Bahn 3 plazieren, nun als geschlagenes Rußland zu identifizieren: das „A“ auf der Schabracke steht für Zar Alexander. Im Original ist wenig erkennbar, daß der Kürassier verwundet ist; unser Tapetenkünstler macht die Verwundung am langgestreckten Bein deutlich durch Abbinden mittels eines Tuches oberhalb des Knies. Übernommen aus Géricaults Bild ist eigentlich nur die Körperhaltung vor dem Pferd. Der Kopf ist nicht gewendet, der Panzer des Oberkörpers ist ähnlich, der wallende Mantel fehlt auf der Tapete. Die Degenspitze deutet nicht auf den Boden, der Pferdekörper ist ein anderer, jedoch die Stellung der Vorderbeine ist ähnlich.

Das sich ebenfalls im Louvre befindliche zweite Gemälde: **„Offizier der Gardejäger beim Angriff“** von 1812 (292 x 194 cm) malte Géricault in seinem neuen Atelier am Boulevard Montmartre. Es ist „ein lebensgroßes Reiterbildnis Dieudonnés in Leutnantsuniform, zu dem ihn ein sich bäumendes Pferd anregte, das er einmal beobachtet hatte.“⁴⁰ Hierfür erhielt er im Salon des gleichen Jahres eine Medaille. Das seitenverkehrte Zitat auf Bahn 10 unserer Tapete ist – bis auf einige Details – originalgetreu übernommen worden. Anstelle eines Säbels hält der Reiter in der einen Hand eine zerfetzte Fahne hoch erhoben, in der anderen einen Degen; die Lederstiefel reichen bis über die Knie.

³⁹ Kindlers Malerei Lexikon Bd 5, S. 8.

⁴⁰ Kindlers Malerei Lexikon Bd 5, S. 7.

GUÉ, Julien-Michel (1789-1843)

- Kassel/Frankfurt/M.: *Die Dame vom See*. Entwerfer der Tapete.

Geboren zu San Domingo (Haiti), war er in Paris Schüler von David und später von Lacour in Bordeaux. Er begann als Dekorationsmaler und wirkte dann als Landschafts-, Genre-, und Historienmaler, auch beherrschte er die Radierkunst. Von 1819 bis 1842 waren seine Werke im Pariser Salon vertreten. Ab 1830 bereiste er Frankreich, Deutschland, Österreich und Italien. 1836 stellte er in der Berliner Akademie aus, 1837 im Leipziger Kunstverein. Er leitete seinen Neffen Oscar Gué an und arbeitete viel mit ihm zusammen.⁴¹ Bei Zuber war Julien-Michel Gué nur kurze Zeit und entwarf dort das Dekor der o.g. Panoramatapete.⁴²

HODGES, William (1744-1797)

- Frankfurt/Main, Hessischer Hof: *L'Hindoustan*
Choix de vues de l'Inde. London 1780-1783.
Englischer Titel: Select Views, in Aqua Tinta of Antiquities, &c. in India, from drawings made on the spot, with descriptive and historical accounts of each view.
- „Vues des ruines d'Oud“ (Tafel I): Bahnen 3-4
- „Vues d'une mosquée de Gazipoor (Tafel XXI): Bahn 12
- „The Cuttera built by Jaffier Cawn at Muxadabad (Taf.XLI): Bahn 19

William Hodges, als einziges Kind eines Schmieds in London geboren, kam als Laufbursche in der *Shipleys Drawing School* mit dem Zeichnen in Berührung und erregte mit seinem Talent die Aufmerksamkeit von Richard Wilson, der ihn zu seinem Schüler machte, mit solchem Erfolg, daß schließlich beider Werke nicht mehr unterscheidbar waren. Zwischen 1768 und 1772 malte er Landschaften u.a. von Wales, dem Rhein und der Schweiz. 1772-1775 nahm er die ihm gebotene Chance wahr, an der zweiten Expedition Captain Cooks in den Südpazifik teilzunehmen. Diese Unternehmung sollte klären, ob das „Große Südland“ – wie von dem Geo- und Hydrographen Dalrymple behauptet – wirklich existiere. Es gab dieses Land nicht; Australien wurde von James Cook bereits während seiner ersten Expedition 1768-1771 entdeckt. Hodges' Expeditions-Zeichnungen und deren Stiche wurden ausgestellt und sind teils noch heute im National Maritime Museum zu besichtigen. 1778-1784 verbrachte er in Indien. Die dort entstandenen Arbeiten gehören mit zu seinen besten. 1793 veröffentlicht er seine indischen Ansichten in dem Werk *Travels in India*, das später ins Französische übersetzt wurde.⁴³

⁴¹ Thieme-Becker, Bd. XV und Schurr, Bd. I.

⁴² de Fabry (1984), S. 102.

⁴³ <http://www.captaincooksociety.com/ccsu413.htm> und *The New Encyclopaedia Britannica*, 1986, Bd.3, S. 595ff. und S. 860.

KÖNIG, Franz Niklaus (1765-1832)

- Bensheim-Auerbach (Fürstenlager): *Vues de Suisse*, 1804 (Bahnen 1 und 15)
- *Staubbachfall*, Ölbild, kolorierte Umrißradierung oder kolorierter Stich. (Bahn 1)
- „Die Kindstauße im Canton Bern“, 20,7 x 25,2 cm, etwa von 1803, (Abb. 285) Kolorierte Umrißradierung, Slg. R. u. A. Gugelmann, SLB Bern, veröffentlicht als Kupferstich im *Helvetischen Almanach für das Jahr 1801*⁴⁴. (Bahn 15)
- Weilburg: *Große Helvetie*, 1815 (Bahnen 4, 6)
- Heuerin aus der Trachtenserie *Der mittlere König*: „Paysanne Bernoise des environs de la ville“ (König E 53). Dieses Bild gehört zur Serie, die Joh. Jak. Burgdorfer 1805 herausgab (Slg. Gugelmann, Schweiz. Landesbibliothek Bern).
- Heuer aus einer Trachtenfolge in losen Blättern, hrsg. von Daniel Burgdorfer, o.J.: „Paysan Bernois des environs de la ville“ (König E 90)⁴⁵, Bahn 6.

Als Sohn eines Flachmalers in Bern lernt er zunächst denselben Beruf, dann in der Lehre bei Tiberius und Marquard Wocher das Porträtieren und die Landschaftskomposition (Vedute). Bei Sigmund Freudenberger kommen Zeichnen und Aquarellieren und bei B.A. Dunker Radieren und Genreszenen hinzu. 1804 wird anlässlich der Kunstausstellungen in Zürich und Bern sein Bild *Staubbach* gezeigt. In der bei Engelmann, Paris, 1821 erlernten neuen Technik des Lithographierens (erfunden von Senefelder Ende des 18. Jahrhunderts) kopiert König seine wichtigsten Arbeiten. Er war einer der vielseitigsten Künstler der bernischen Schule der Kleinmeister.⁴⁶

LOUTHERBOURG, Jacques Philippe (auch Philipp Jakob II) (1740-1812)

- Bensheim-Auerbach, Fürstenlager: *Vues de Suisse*
- In einem Brief an Mongin 1802 erwähnt Zuber als Vorlage u.a.: „...den Furka-Gletscher von Loutersburg“.⁴⁷

Sohn und Schüler seines Vaters, des Miniaturmalers und Stechers Philipp Jakob I. Louterbourg, lernte er auch bei Tischbein und Casanova. Rasch erwarb er sich einen Namen als Tier- und Landschaftsmaler. 1768 wurde er Mitglied der Königlichen Akademie, später *peintre du roi*. 1771 ließ er sich in London nieder. Die Wertschätzung dort war nicht geringer, und so nahm ihn die *Royal Academy* 1780 als beigeordnetes, ein Jahr darauf als Vollmitglied auf. Für das Drury Lane-Theater - das älteste englische bis heute bespielte Theater - schuf Louterbourg Dekorationsentwürfe. Er reiste mit Cagliostro und begleitete ihn 1787 in der Schweiz, wo wahrscheinlich das o.a. Werk mit der Ansicht des Furkagletschers entstand. In London malte er zahlreiche Seeschlachten der siegreichen Engländer, hinterließ auch einige treffliche Radierungen mit bäuerlichen und militärischen Darstellungen. Louterbourg starb 1812 in London.⁴⁸

⁴⁴ zit. nach Baumer-Müller (1991), S. 31, Fußnote 50, mit Abb.

⁴⁵ Ebd., S. 58, Fußnoten 83, 84, mit Abbildungen.

⁴⁶ Marcus Bourquin: Franz Niklaus König. Diss. Bern 1963.

⁴⁷ Jacqué, in: Musée du Papier Peint, Bulletin (1984), S. 93; PPP S. 294.

⁴⁸ E. Benezit (1999): Bd. 8.

MONGIN, Pierre Antoine (1761/1762-1827)

- Bensheim-Auerbach, Fürstenlager: *Vues de Suisse*
- Frankfurt/M., Hess. Hof: *L'Hindoustan*
- Weilburg/Lahn: *Große Helvetie*

Pierre Antoine Mongin, der künstlerische Entwerfer u.a. dieser drei Tapeten arbeitete ab 1802 bis zu seinem Tode 1827 für die Manufaktur Zuber in Rixheim/Elsaß. Er wurde 1761 (auch 1762⁴⁹ oder 1763⁵⁰) in Paris geboren und starb 1827 in Versailles. Er erhielt seine Ausbildung von 1782-1785 an der Académie des Beaux-Arts, Paris, und beschäftigte sich als Landschafts-, Genre-, Schlachten-/Historien- und Tiermaler. Im Salon war Mongin von 1791 bis 1824 vertreten. Er nahm an den ersten Feldzügen der Republik teil und hielt viele Szenen daraus in Ölgemälden und Gouachebildern fest. Auch die Techniken der Lithographie, des Kupferstichs und Aquarells beherrschte er. Eine gewisse schriftstellerische Begabung besaß Mongin wohl auch.⁵¹

Für die Manufaktur Zuber betätigte sich Mongin von 1802 bis zu seinem Tode 1827. Daß er dort im Jahre 1803 der Nachfolger des Künstlers Joseph-Laurent Malaine (1745-1809) wurde, wie bei Clouzot und Follot⁵² erwähnt, muß insofern korrigiert werden, als Malaine von 1790 bis zu seinem Tode 1809 u.a. für Zuber hauptsächlich als hervorragender Blumenmaler tätig war⁵³ und Mongin vorwiegend Panoramatapeten konzipierte. 1804 entwirft er seine erste Panoramatapete "Vues de Suisse", für die die damals so genannte Firma Zuber-Spoerlin bei der Ausstellung 1806 eine Silbermedaille erhält.⁵⁴

Seine Werke hängen in folgenden Museen: **Marseille** *Einsegnung der Herden in der Schweiz*, 1814; **Versailles**, Groß-Trianon *Biwak bei Ebersberg*, 1810, *Reservearmee bei Albarède*, 1812); **Paris**, Musée des Luxembourg *Fin d'une tourmente sur le St. Gotthardt*⁵⁵; **Lille** (Gouache: *Grab der Diana von Poitiers*, Figuren von Detailly); **Schwerin** (10 Gouache-Malereien auf Papier: 4 Parklandschaften von 1793 und 1795, 2 Wald- und Flußlandschaften von 1795, 1 gebirgige Waldlandschaft mit Ruinen von 1796, 1 Waldlandschaft mit römischen Ruinen, 1 Häusliches Glück /Mutter mit ihren Kindern, 1 Mutterfreuden/Familienzene).⁵⁶

⁴⁹ Thieme-Becker und Benezit: "1761 oder 62".

⁵⁰ Singer, Hans Wolfgang (Hrsg.), Allgemeines Künstler-Lexicon, Frankfurt a.M. 1898, S. 230.

⁵¹ Leiß (1961), S. 73: "Mit viel Witz schrieb er die Broschüre *Appel au public par un peintre dont les tableaux n'ont pas rejetés*."

⁵² Clouzot und Follot (1935), S. 184.

⁵³ Philippe de Fabry: *Dessins et dessinateurs de la manufacture Jean Zuber et Cie 1790-1870*, in: Musée du Papier Peint. Bulletin de la Société Industrielle de Mulhouse No 2/1984, S. 103.

⁵⁴ Clouzot und Follot (1935), S. 184: "...la manufacture lui doit les *Vues de Suisse*, paysage colorié en 16 lés, le premier de ce genre qui ait été créé. Il figura à l'exposition de 1806 et le jury, reconnaissant qu'il présentait «des difficultés vaincues d'une manière utile à l'avancement de l'art», décerna à Zuber-Spoerlin une médaille d'argent."

⁵⁵ Leiß (1961), S. 73.

⁵⁶ Freundlicher Hinweis von Frau Dr. Hegner, Staatliches Museum Schwerin vom 3.11.1995.

In den Künstlerlexika fehlen jegliche Hinweise auf Mongins Tapetenentwürfe. Mongin pflegte besonders die Gouachetechnik, und bekanntlich ist diese Malart hervorragend für Druckentwürfe geeignet.⁵⁷ Er malte auch Szenen aus Robinson Crusoe sowie Landschaften und Ansichten der Schweiz.⁵⁸ Wahrscheinlich arbeitete P.A. Mongin in der Manufaktur Arthur & Robert, Paris, ehe er nach Rixheim zur Manufaktur Zuber kam.⁵⁹ Vermutlich wurde er dort von Malaine eingeführt, der außer für Zuber auch für die Manufakturen Réveillon, Jacquemart sowie für Arthur & Robert tätig war.⁶⁰ Mongin entwarf für die Manufaktur Zuber folgende Tapeten:⁶¹

- *Vues de Suisses* / Ansichten der Schweiz (1804): 16 Bahnen
Nachdruck: Bensheim-Auerbach, Fürstenlager und Kassel DTM
- *L'Hindoustan* / Hindustan (1807/1808): 20 Bahnen
Nachdruck: Frankfurt/Main, Hotel Hessischer Hof
- *Paysage à Fables* / Die Fabellandschaften (1806/1807):⁶² 12 Bahnen
- *L'Arcadie* / Arkadien (1812): 20 (22)⁶³ Bahnen
- *La Grande Helvétie* / Die große Helvetie (1815): 20 Bahnen (Weilburg, Schloß)
- *La Petite Helvétie* / Die kleine Helvetie (1818): Variation der „Großen Helvetie“ als Fries auf zwei horizontalen Bahnen. Je nach Höhe des Raumes konnte eine blaue Bahn als Himmel hinzugefügt werden. In Deutschland gibt es davon nur ein Exemplar im DTM, Kassel.
- *Les Vues d'Italie* / Ansichten aus Italien (1819): 20 Bahnen (Frankfurt, Hist. Mus.)
- *Les Jardins Français* / Französische Gärten, 1. Fassung (1822): 25 Bahnen
- *Les Lointains* / Die Ferne (1822): 6 Bahnen.

NÉE, François Denis (1739-1817)⁶⁴

- Bensheim-Auerbach, Fürstenlager: *Vues de Suisse*, Bahn 14

Kupferstecher in Paris. Née stach eine Zeichnung von Barbier L' Aîné, die als Vorlage zu Schloß Grandson (Kanton Waadt) diente.

REINHAR(D)T, Josef (1749-1826 / 1829)⁶⁵

- Bensheim-Auerbach/Fürstenlager: *Vues de Suisse* (Bahn 4)
- „Costumes du Canton de Zoug. Paint par Reinhard. Kol. Umrißradierung, Publié par Birmann et Huber à Basle“. (Abb. 281)

Der Portrait-, Historien- und Trachtenmaler aus Luzern war Schüler von W. Wyrsch, studierte ab 1766 an der Academia di S. Luca in Rom, wo er bis 1773 als Schweizer-

⁵⁷ Leiß, in: Olligs II (1970), S. 255.

⁵⁸ Leiß (1961), S. 73.

⁵⁹ Teynac/Nolot/Vivien, Die Tapete, S. 112.

⁶⁰ de Fabry (1984), S. 103, Fußnote 25.

⁶¹ Jacqué (1984), S. 98.

⁶² Leiß, in Olligs II, S. 244.

⁶³ Korrekturnotiz DTM zu PPP (1990).

⁶⁴ Thieme-Becker (1931), Bd. 25.

⁶⁵ 1826 lt. Benezit, Bd. 11, S. 547; 1829 lt. Thieme-Becker, Bd. 31, S. 260.

gardist nachgewiesen ist. Seine Tochter Clara reproduzierte mehrere 100 Blätter Trachten- und Genreskizzen.

RIETER, Heinrich (1751-1818)⁶⁶

- Bensheim-Auerbach/Fürstenlager: *Vues de Suisse* (Bahnen 9-11)
- „Maison de Paysan du Canton de Berne“ (1796), kolorierte Umrißradierung, 37,3 x 51,5 cm, in: Samuel Weibel: *Vierzehn Ansichten im Oberland*, Bern 1796.

Maler und Radierer, Lehrer an der Zeichenschule Bern. Er fertigte Radierungen der Bilder von Weibel und Aberli. Die genannte Radierung schuf Rieter nach einer Zeichnung von J. L. Aberli. (Abb. 283)

RUGENDAS, Johann Moritz (1802-1858)

- Frankfurt/M., Hess. Hof: *Ansichten aus Brasilien*
- *Malerische Reise in Brasilien/Voyage pittoresque dans le Bresil*, Paris 1827-1835

Der Maler, Lithograph und Zeichner J. M. Rugendas⁶⁷ geboren 29.3.1802 als ältester Sohn des Johann Lorenz II. Rugendas (1775-1826) in Augsburg, gestorben 1858 in Weilheim/Teck, war der letzte aus dem Augsburger Künstlergeschlecht der Rugendas. Die Familie mit katalanischen und flämischen Vorfahren verließ 1608 wegen ihres evangelischen Glaubens Katalonien und siedelte sich in Augsburg an. Der erste Rugendas arbeitete dort als künstlerisch und technisch begabter Uhrmacher, dessen Enkel war der Pferde- und Schlachtenmaler Georg Philipp I. (1666-1742). Der Vater Johann Lorenz II. war Maler, Graphiker mit eigener Werkstatt und später Direktor der Augsburger Kunst- und Zeichenschule.

Nach Lehrjahren als Kind in der väterlichen Werkstatt kam er zur weiteren Ausbildung nach München zu dem befreundeten Pferde- und Schlachtenmaler Albrecht Adam (1786-1862) sowie an die Akademie. Wenn P. Diener Ojeda schreibt: „Rugendas wurde wesentlich von der akademischen Kunstauffassung geprägt, was sowohl in seinen frühesten Arbeiten als auch später in seinen Brasilienbildern und sogar noch in der Landschaftsmalerei in Mexiko klar zum Ausdruck kommt.“⁶⁸, muß man wissen, daß Rugendas doch schon früh eigene Wege suchte.

Zunächst wollte Johann Moritz Schlachtenmaler werden. Er besuchte die von Lorenzo Quaglio II. geführte Klasse für Genre- und Landschaftsmalerei. Das waren nach den damaligen Bewertungskonventionen im Vergleich zur Porträt- und Historienmalerei zweitrangige Fächer. Der junge Rugendas war mit dem akademischen Ausbildungspro-

⁶⁶ HBLS, Bd. 5, S. 629 und Nagler Kunstlexikon Bd. 13, S. 176.

⁶⁷ Richert (1959), S. 6; Ausst.Kat. München 1960; Leiß (1961), S. 84ff.; Ausst.Kat. Berlin 1984; Ausst.Kat. Mexiko-Stadt 1994.

⁶⁸ Ausst.Kat. Mexiko-Stadt 1994, S. 21.

gramm unzufrieden und begab sich in die Umgebungen von München, Ulm und Augsburg und skizzierte Landschaften, teils mit Architektur- und Personenstaffage. Großes Interesse zeigte er am Kupferstechen und am Lithographieren, worin ihn sein Vater meisterhaft anleitete. Pferdestudien seines Vorfahren Georg Philipp Rugendas I. und andere Tiermotive setzte das junge Talent in Graphiken um.⁶⁹

In München erhält Johann Moritz als Neunzehnjähriger die einmalige Chance, an einer Expedition nach Brasilien teilzunehmen, begeistert von Herders »man möge die Welt mit dem Bleistift in der Hand durchstreifen«. Die Aufgaben, die heutzutage ein Photograph bei Forschungen leistet, wurden damals einem Maler übertragen. Ursache des wissenschaftlichen Interesses an dem Land Brasilien war die Hochzeit der Kaisertochter Leopoldine von Habsburg im Jahre 1817 mit dem Kronprinzen von Portugal und Brasilien Dom Pedro, dem späteren Kaiser Pedro I. von Brasilien. Durch die Errichtung des Kaiserreichs Brasilien durch die Dynastie Braganza rückte Südamerika stark in das Bewußtsein der höheren Gesellschaft in Europa.

Zum Leiter der Expedition wurde der Mediziner und anerkannte Wissenschaftler an der Göttinger Universität Freiherr von Langsdorff bestimmt, der seit 1813 in Rio als Generalkonsul im Dienste des russischen Zaren lebte und auf seinem Landgut nördlich von Rio Pflanzen, Tiere und Mineralien sammelte. Zar Alexander I. sagte Langsdorff Mitte 1819 die Finanzierung der bisher umfangreichsten Forschungs Expedition ins Landesinnere Brasiliens zu. Das Landgut diente Ausländern als Unterkunft und Basis für Expeditionen.

Zu Langsdorffs Gästen auf dem Landgut/Fazenda zählten auch die mit einer österreichischen Expedition gereisten und 1820 von Brasilien nach München zurückgekehrten Naturforscher Joh. Baptist v. Spix (Zoologe) und Karl Friedrich v. Martius (Botaniker). Anschließend vermißten sie bei der Auswertung ihres Materials für die Bayerische Akademie der Wissenschaften eine genauere und ausführlichere Dokumentation ihrer Arbeit. Diesen Fehler wollte Langsdorff nicht wiederholen, reiste nach München, traf wahrscheinlich die beiden Wissenschaftler und wurde von dem brasilienkundigen, mit der Familie Rugendas befreundeten Botaniker und Naturforscher Baron Karwinski auf den talentierten Johann Moritz Rugendas aufmerksam gemacht.

Zusammen mit dem Zoologen E.P. Ménétriès trafen sie 1822 in Rio de Janeiro ein; dort stießen dazu der Botaniker Ludwig Riedel und N.G. Rubtsov, zuständig für astronomi-

⁶⁹ Ausst.Kat. Berlin 1984, S. 9.

sche und magnetische Beobachtungen sowie Kartographie. Zur Enttäuschung aller verzögerte sich die Expedition noch über zwei Jahre. Währenddessen sollte man sich auf dem Landgut in die Tropenwelt einarbeiten und erste Skizzen anfertigen, was Rugendas nach Anweisungen von Fachleuten mit Pflanzen- und Tierabbildungen gut gelang. Von den Landschaften hat er vor allem Ansichten der malerischen Bucht von Guanabara und der Gebirge gezeichnet.

„Die Üppigkeit der tropischen Landschaft tritt zuweilen als Kulisse von Genreszenen wie bei der Darstellung der Kaffeeernte (...) – auf. Zu diesem Zeitpunkt erfaßt er den Urwald nur bedingt als eigentlichen Gegenstand seiner Arbeiten; erst in seinen späteren, um 1830 in Deutschland entstandenen Ölbildern malt er die dichtbewachsenen Tropenwälder sowohl in ihren Details als auch unter dem Gesichtspunkt einer umfassenden Licht- und Farbkomposition.“⁷⁰

Im Zusammenhang mit unserer Tapete spielt diese Kritik keine Rolle, denn dort soll gerade das für Europäer fremde Alltagsleben, die fremde Flora und Fauna gezeigt werden.

Über diese Übergangszeit bis zur Expedition schreibt Renate Löschner:

„Am 5. März ging er in Rio de Janeiro an Land. Die Stadt mit ihren malerischen Bergsilhouetten, die saftige Vegetation, die bunten Tropengärten, die dekorativen Landhäuser und die exotische Bevölkerung faszinierten ihn. Er blieb in der Hauptstadt. Eine Unterkunft fand er im Hause des österreichischen Geschäftsträgers. Oft war Rugendas bei Langsdorff, (...). Rugendas schloß sich französischen Malern an. Ihr Einfluß war groß, denn König João VI. hatte sie 1817 ins Land gerufen, um in Rio de Janeiro die Kunstakademie zu gründen. Rugendas freundete sich mit Jean Baptiste Debret und mit den Söhnen des Malers Nicolas A. Taunay an (...). Später begab sich Rugendas auf das Landgut von Langsdorff. Die Fazenda »Mandioca« lag in einem Pflanzenparadies im Gebirge hinter Porto Estrela. An der Naturschönheit konnte sich Rugendas aber nicht unbeschwert erfreuen, da er mit vielen Problemen konfrontiert wurde. Langsdorff beschäftigte 200 Sklaven. An ihrem Leben nahm der Maler Anteil. Er beobachtete die Neger bei der Arbeit und bei der Freizeitgestaltung. Er beklagte ihre Lebensumstände und hatte wegen seiner Ansichten häufig Differenzen mit seinem Vorgesetzten.

Am 8. Mai 1824 begann die Expedition, also nach einer über zwei Jahre dauernden Wartezeit. Als man durch den Staat Minas Gerais zog und bereits Barbaçena, São João del Rei, Ouro Preto und Sabará passiert hatte, überwarfen sich Rugendas und Langsdorff. Der unmittelbare Anlaß dafür ist nicht bekannt. Vertragsmäßig mußte Rugendas einen beträchtlichen Teil seiner Arbeiten zurücklassen, bevor er sich von der Truppe trennen durfte. Daß er sich dazu entschlossen hatte, kann als gute Entscheidung gewertet werden, denn Langsdorffs Unternehmen war kein glücklicher Ausgang beschieden. Adrien Aimé Taunay, der anstelle von Rugendas als wissenschaftlicher Zeichner tätig wurde, ertrank in den Fluten eines Urwaldflusses. Es gab weitere Todes- und Krankheitsfälle. Langsdorff mußte im Zustand geistiger Umnachtung nach Europa zurückgebracht werden.

⁷⁰ Ausst.Kat. Mexiko-Stadt 1994, S. 25f.

Rugendas warb einige Neger an und stellte eine kleine Expedition zusammen. Er finanzierte sie, indem er unterwegs Porträtaufträge ausführte. Mit seinen Begleitern zog er durch Minas Gerais, Espirito Santo, Mato Grosso und Bahia. Strapazen und ungesundes Klima machten auch ihnen zu schaffen. Um Kräfte zu sammeln und weil die Regenzeit das Fortkommen erschwerte, lebten die Männer mehrere Monate in den Urwäldern an den Ufern des Rio Doce unter Indianern. Motive aus ihrem Leben (...) gehören zu den interessantesten Abbildungen in dem Tafelwerk, das Rugendas später veröffentlichen konnte. Im April 1825 war der Maler wieder in Rio de Janeiro. Im Mai kehrte er nach Europa zurück.“⁷¹

Gertrud Richert vermerkt noch zu der entbehrungsreichen Zeit des Aufenthaltes am Rio Doce unter Indianern, daß Rugendas deren Wohn-, Lebensweise, Sitten und Gebräuche beobachtete und sogar deren Sprache, soweit er sie verstehen konnte, notierte.⁷²

Rugendas ging nach Paris und lernte Alexander von Humboldt (1769-1859) kennen, der seine Arbeiten wegen ihrer Detailtreue sehr schätzte, vor allem die Vegetationsdarstellungen, und ihn bat, bestimmte Pflanzen für den geplanten Neudruck der „Pflanzengeographie“ zu zeichnen. Humboldt selbst hatte von 1799 bis 1804 Amerika bereist und mit seinen Forschungen der Wissenschaft die Tür zum Verständnis der Neuen Welt weit aufgestoßen. Rugendas wollte in München sein brasilianisches Werk veröffentlichen, doch dort bestand fünf Jahre nach den gefeierten Berichten der Brasilienforscher Spix und Martius wenig Interesse. So ging er enttäuscht im Januar 1826 abermals nach Paris, wo Humboldt den Vertragsabschluß über das lithographische Werk „**Malerische Reise in Brasilien**“ oder „Voyage pittoresque dans le Bresil“ mit dem Lithographen und Verleger Engelmann gefördert haben soll. Rugendas wählte die 100 Abbildungen mit Humboldts Beratung aus, wovon zwei Motive von seinem Freund aus Brasilien, Jean Baptiste Debret, stammen.

In den Jahren 1827 bis 1835 arbeiteten renommierte Künstler (die die uns hier interessierenden Lithographien schufen: V. Adam, Bichebois, Bonington, A. Joly, Deroi⁷³, Arnout, Sabatier und Rugendas selbst), teils in Gemeinschaftsarbeit, an den Tafeln. In den Handel kamen Ausgaben mit kolorierten und nichtkolorierten Lithographien. Die Stadt- und Universitätsbibliothek Frankfurt am Main besitzt ein Exemplar mit nur 90 schwarz-weißen Tafeln, die im Anschluß an den gesamten Text folgen. Die Deutsche Bibliothek in Frankfurt am Main erwarb vor einigen Jahren eine vollständige, kolorierte Faksimileausgabe,⁷⁴ in der nach jedem Themenbereich die dazugehörigen Lithographien folgen.

⁷¹ Ausst.Kat. Berlin 1984, S. 10f.

⁷² Richert (1959), S. 10.

⁷³ Lt. Thieme-Becker war Deroi in Brasilien, veröffentlichte „Le Voyage au Brésil“.

⁷⁴ Stuttgart 1986.

Humboldt vermittelte in Paris Kontakte zu Künstlern und Gelehrten, die Rugendas spätere künstlerische Werke prägten.

„Der ihm freundschaftlich verbundene François Gérard machte Rugendas wohl mit Gudin bekannt, der zu den Malern um Gros und Delacroix zählte. Die Bilder von Delacroix in ihrer lichtdurchfluteten Farbigekeit blieben nicht ohne Wirkung auf Rugendas. Delacroix war von der englischen Freilichtmalerei beeindruckt, von der Auffassung Constables und Boningtons, die 1824 in Paris mit ihrem Ausstellungsbeitrag im Pariser Salon für eine Sensation gesorgt hatten. Davon könnte auch Rugendas erfahren haben. Bonington, der außerdem als Lithograph tätig war, gestaltete später für das Verlagshaus Engelmann & Co. eine Tafel der *Voyage Pittoresque dans le Brésil* von Rugendas.“⁷⁵

Sein Freund, Berater und Wohngenosse in Paris, Victor Aimé Huber, redigierte den deutschen Text des Buches anhand von Aufzeichnungen, die Rugendas in Brasilien notierte, und wahrscheinlich auch anhand dessen Erzählungen. Übrigens findet man in dem Werk: „Malerische Reise in Brasilien“ keinen Hinweis darauf, daß Huber den Text schrieb. In der portugiesischen Zusammenfassung am Ende des Oeuvre steht sogar, daß Rugendas der Künstler und Autor des Buches sei. Huber arbeitete als Korrespondent für Cotta in Paris und muß von Rugendas‘ Kunst angetan gewesen sein, denn er schreibt in „Schorn‘ s Kunstblatt“ daß niemand Rugendas »in der charakteristischen, naturgetreuen und zugleich künstlerischen, ästhetischen Darstellung der Pflanzen-, Thier- und Menschenwelt fremder, zunächst tropischer Länder irgend gleichzustellen sei.«⁷⁶

Die „Malerische Reise in Brasilien“ ist in folgende vier Themenbereiche gegliedert: „Landschaften“, „Porträts und Trachten“, „Sitten und Gebräuche der Indier und Europäer“ sowie „Sitten und Gebräuche der Neger“.

Zur Abrundung des Lebenslaufes sei erwähnt, daß Rugendas nach Aufthalten in Frankreich, Italien und Deutschland 1831-1834 in Mexiko weilte. Die dort entstandenen farbigen Studien sind seine stärksten künstlerischen Leistungen. Dann zog es ihn zwischen 1834-1845 nach Chile, Peru, Bolivien, Argentinien, Uruguay und wieder Brasilien (während dieser Zeit stürzte er vom Pferde und war linksseitig teilweise gelähmt durch einen Blitzschlag), um endgültig erst 1847 wieder nach Europa zurückzukehren.

In einem Brief kurz vor seinem Tode 1858 an seinen alten Freund und Gönner Alexander von Humboldt erläutert er seinen Forschertrieb folgendermaßen:

„Ich sollte und wollte des von Columbus neuentdeckten Welttheils Illustrator sein, wollte der Welt zeigen, welche malerischen Schätze die Tropenwelt bietet, da nur wenigen

⁷⁵ Ausst.Kat. Berlin 1984, S. 13. Die erwähnte Lithographie betrifft die Rinderjagd, 1. Abt. Blatt 5 mit dem Titel: „Felder an den Ufern des Rio das Velhas in der Provinz Minas Gerais“.

⁷⁶ Huber, Victor Aimé: Einige Worte zur Erinnerung an Moritz Rugendas. In: Kunst-Blatt (hrsg. von Ludwig Schorn), Jg. 17, 1836, zitiert nach: Ausst. Kat. Berlin 1984, S. 13.

Organisationen gestattet ist, der mühevollen Laufbahn zu folgen. Ich fühlte mich dazu berufen, der Pilote der Kunst zu sein auf einem Gebiete, das Andere dann erschöpfend darstellen werden.“⁷⁷

Man könnte ihn den romantischen Maler der Neuen Welt nennen, jedoch sieht er die Objekte nicht durch eine romantische Brille, sondern zeigt sie unbefangen, unvoreingenommen und wahrheitsgetreu. Er war nicht nur Zeichner und Maler, sondern auch Geograph, Botaniker und Ethnograph in einer Person. Die Bedeutung Rugendas‘ war nur wenigen Zeitgenossen bewußt. Sein berühmter Bewunderer und Freund D. Faustino Sarmiento, Schriftsteller und späterer Präsident von Argentinien, schrieb in einem Brief an Miguel Piñeiro, Rio de Janeiro, vom 20.2.1846:

„Rugendas ist eher Historiker als Landschaftsmaler; seine Bilder sind Dokumente, in denen er als einziger die Veränderungen erfaßte, die das spanische Volk in Amerika erfuhr. (...) Humboldt mit der Feder und Rugendas mit dem Bleistift sind die beiden Europäer, die Amerika am lebendigsten beschrieben haben.“⁷⁸

Die doppelte Bedeutung Rugendas‘ besteht darin, daß er nicht nur bisher Unbekanntes gezeichnet und gemalt hat, sondern auch kultur- und sprachgeschichtlich Neuland betreten hat. Daß wir Kenntnis von Rugendas‘ Briefwechsel erhielten, ist das Verdienst Gertrud Richerts, da sie ihn auszugsweise in ihrem Buch zitiert. Die Nachkommen Rugendas‘ vermachten den Briefwechsel dem Historischen Verein für Schwaben, er wird im Stadtarchiv Augsburg aufbewahrt.⁷⁹

Übernahme der Lithographien als Grundlage für die Tapete „Vues du Brésil“

In den Jahren 1820-1830 muß die Manufaktur Zuber recht erfolgreich gewesen sein, denn sie schaffte es, fast jedes Jahr eine neue Panoramatapete aufzulegen. Zuber war sicher durch Engelmans Lithographien zum Thema Brasilien inspiriert worden. Seine vorhergehende Tapete hatte die griechischen Freiheitskämpfe zum Thema. Der Druck der „Brasilianischen Landschaft“ begann im April 1829, ab 1827 waren die Lithographien in Paris erschienen: das heißt, Zuber muß sie druckfrisch von Engelmann erhalten haben, damit Jean-Julien Deltil sofort mit dem Umzeichnen beginnen konnte.

Mit der Tapete „Vues du Brésil“ hat die Manufaktur Zuber dem Maler Rugendas ein Denkmal auf ihre Art gesetzt und ist ihm in ihren Panoramatapeten darin gefolgt, dem Betrachter möglichst naturgetreue und authentische Schilderungen zu bieten.

⁷⁷ A. Haemmerle in: Vierteljahreshefte zur Kunst und Geschichte Augsburgs III. Jahrgang, Privatdruck 1937-1938, S. 8.

⁷⁸ Ausst.Kat. Augsburg/México (1993/1994), S. 16/Fußnote 2, S. 110.

⁷⁹ Richert (1959).

Verwendete Lithographien aus „Malerische Reise in Brasilien“:

Jede Abbildung wird von Rugendas ausführlich erläutert, um Einblick in das fremde Land, in fremde Sitten und Lebensart zu gewähren. Die jeweils zutreffenden Textstellen möge man unter der entsprechenden Tapetenbahn nachschlagen.

- *Ansicht von Rio de Janeiro von der Kirche Nossa Senhora da Glória aus gesehen.* Blatt 9 / 1. Abt. (Bahnen 1-2)
- *Felder an den Ufern des Rio das Velhas in der Provinz Minas Gerais.* Blatt 5 / 1. Abt. (Bahnen 3-6: Rinder- und Ochsenjagd).
- *Ansicht von Rio de Janeiro von der Hafeneinfahrt aus gesehen.* Blatt 7 / 1. Abt. (daraus der bergige Hintergrund).
- *Begegnung zwischen Indianern und Europäischen Reisenden.* Blatt 1 / 3. Abt. (Bahnen 7-10)
- *Urwald bei Mangaratiba in der Provinz Rio de Janeiro.* (Bahnen 11-16) Blatt 3 / 1. Abt. (Urwaldbäume)
- *Tigerjagd / Caça à onça.* (Sollte in *Jaguarjagd* umbenannt werden, da Tiger in Südamerika nicht vorkommen.) Blatt 3 / 3. Abt. (Bahnen 14-16)
- *Brücke aus Lianen.* Blatt 4 / 3. Abt. (Bahnen 12-14)
- *Serra de Ouro-Branco Gebirge in der Provinz Minas Gerais.* Blatt 4 / 1. Abt. (Bahn 18)
- *Die Indier überfallen die Pflanzer, um zu plündern oder sich wegen erlittener Beleidigungen zu rächen.* Blatt 7 / 3. Abt. (Bahnen 21-23)
- *Kaffee-Ernte.* Blatt 8 / 4. Abt. (Bahnen 27-29)
- Details übernommen aus: *Negerwohnung*, Blatt 5 / 4. Abt., *Zuckermühle*, Blatt 9 / 4. Abt. (Holzkarren, Bahn 25)
- *Ansicht von Rio de Janeiro von der Hafeneinfahrt aus gesehen.* Blatt 7 / 1. Abt.

SCHÜTZ d. Ä., Christian Georg (1718-1791)

- Frankfurt/M., Historisches Museum: Zimmerausstattungen mit Landschaftsmalereien. Siehe Katalog-Nr. 3.3, I / 1.1, I / 2.2.1, I / 2.3.1 bis 2.3.3 (Villa Waldfried) und Abb.3, 10, 11, 12, 13.

Aus Flörsheim am Main stammend, begann Schütz 13jährig eine vier- oder fünfjährige Lehre bei dem Fassaden- und Dekorationsmaler Hugo Schlegel (1679-1763) in Frankfurt/M. Auf Wanderschaft begab er sich 1735/36 und arbeitete am Hof des Fürsten von Hohenzollern-Hechingen und am Hof des Fürsten von Nassau-Saarbrücken, wo er Gehilfe von Giuseppe Appiani (1701-1785) wurde. 1740/43 wirkte Schütz in Frankfurt/M. als Fassaden- und Dekorationsmaler und begann mit ersten Stadtansichten und Landschaften an der Staffelei. 1749/1750 führten ihn Aufträge nach Braunschweig (Theater und zwei Gemälde für Schloß Salzdahlum), wo er die niederländischen Meister studieren konnte. Die Aufträge mehrten sich: der Kurfürst und Erzbischof von Mainz, Johann Friedrich Karl von Ostein, bestellte 80 Supraporten, Wilhelm VIII. von Hessen-Kassel wünschte Bilder für die landgräfliche Galerie sowie Supraporten für das neugestaltete Schloß Amalienenthal, seit 1754 Wilhelmsthal genannt. Um 1750 begab sich Schütz auf eine Rheinreise nach Koblenz, um die Landschaften in Pleinair-Zeichnungen festzuhalten.

ten, zu seiner Zeit ein ungewöhnliches Unterfangen. 1759-1762 fertigte C. G. Schütz d.Ä. zusammen mit J. C. Seekatz, J. G. Trautmann, F. W. Hirt und J. Juncker für den französischen Königsleutnant Comte de Thoranc eine Wanddekoration für das Stadtpalais in Grasse, wobei Schütz die Landschaftsmalerei übernahm, Seekatz die Figuren und Hirt die Tierstaffage. Die Dekoration bestand aus über zweihundert Bildern, die inzwischen nach Verkäufen verstreut sind, wobei jedoch der wichtigste Teil sich nun im Besitze des Freien Deutschen Hochstifts in Frankfurt am Main befindet. Ein Wandbild mit Ruinenlandschaft von Schütz kann noch im Hôtel Fontmichel in Grasse bewundert werden.⁸⁰

Zusammen mit seinen Schweizer Künstlerfreunden E. Handmann und J. L. Aberli durchstreifte er 1762 das Berner Oberland, für einen deutschen Maler eine Pionierleistung. Gegen 1763 gehörte C. G. Schütz d.Ä. zu den angesehensten Malern in Frankfurt/M.; zu seinen Auftraggebern zählte u.a. der Fürst von Isenburg-Birstein, der um 1768 sieben Supraporten für das Schloß Langenselbold und Landschaftsgemälde für ein Kabinett im neuen Schloß Birstein wünschte. Zwischen 1770 und 1780 malte er Wand- und Türfüllungen für den Gartensaal des Ostein-Palais‘ in Geisenheim sowie zahlreiche Wanddekorationen für Frankfurter Bürger- und Patrizierhäuser (Familien Tabor, Barckhaus, Städel, Lersner). Besonders erlesen war eine Dekoration (zerstört) für die Gesellschaftsräume des Frankfurter Großkaufmanns Tabor, deren Hauptstück eine sechs Meter breite Küstenlandschaft zeigt, deutlich beeinflusst von Claude Lorrain.⁸¹ Das Geschäft mit gemalten Tapeten und Wandbildern blühte und ein Großteil wurde vor allem durch Tapetenmanufakturen wie z.B. Nothnagel hergestellt, jedoch anspruchsvollere Wünsche erfüllte die Schütz‘sche Werkstatt.⁸² Durch die Zeichnung *Tapetenmaler* (Abb. 1) ist bekannt, daß J.L.E. Morgenstern bei Schütz und Nothnagel arbeitete (s.3.3).

Für den Hauptaltar des Mainzer Doms entstand 1777 ein Gemälde (zerstört) sowie zwei noch erhaltene für die Flörsheimer St. Galluskirche. Zusammen mit seinem Sohn Johann Georg entwarf er 1782 einen Vorhang für das erste Frankfurter Stadttheater. Der Kurfürst und Erzbischof von Mainz, Friedrich Karl von Erthal, besaß bereits zahlreiche ideale Flußlandschaften und Ruinenstücke, als er 1784/1786 C. G. Schütz d.Ä. beauftragte, großformatige Ansichten der Stadt Mainz und ihrer Umgebung zu schaffen. Den letzten Auftrag vor seinem Tode erhielt er von dem Gewürz-Großkaufmann Anton M. Guaita: Supraporten und Wandfüllungen für dessen Gartenhaus vor den Toren Frankfurts.⁸³

⁸⁰ Ausst.-Kat. Frankfurt/M. 1991/1992, S. 26 (Abb.).

⁸¹ Ebd. Abb. S. 32. (Fotografie Stadtarchiv Frankfurt/M.).

⁸² Gwinner (1862), S. 309f., zit. nach: Ausst.-Kat. Frankfurt/Main 1991/1992, S. 45, Fußnote 47.

⁸³ Ausst.-Kat. Frankfurt/M. und Flörsheim 1992 *Christian Georg Schütz der Ältere*.

SOLVYNS, Balthazard oder Frans Balthazar (1760-1824 in Antwerpen)

- Frankfurt/Main, Hessischer Hof: *L'Hindoustan*
 - *Les Hindous, ou description de leurs moeurs, coutumes et cérémonies ...d'après nature dans le Bengale et représentés en 252 planches*, Paris 1808 (Bd. 1), 1810 (Bd. 2), 1811 (Bd. 3), 1812 (Bd. 4)⁸⁴
- Bahn 11: Musikant mit Klangschalen, Bd. 2/23; Tänzer, Bd. 2/III/6; Musiker mit Kürbis-Instrumenten, Bd. 2/6/VI
- Bahn 18: Fischer mit Netz, Bd. 1/9/6

Der Maler, Radierer und Ethnograph begann als Marinemaler. Von der Erzherzogin Marie-Christine wurde er zum Schloßhauptmann in Laeken ernannt, folgte ihr bei Ausbruch der Revolution in Brabant 1793 nach Wien. Solvyns bereiste das Rote Meer und den Indischen Ozean, lebte einige Jahre in Hindustan und wurde ab 1815 Hafenkommendant in Antwerpen. Seine Eindrücke in Indien veröffentlichte er in zwei Werken: *Collection of 250 Etchings descriptive of the Manners, Customs and Dresses of the Hindoos* (Fol.), Calcutta 1799 sowie in o.a. Werk.

THOMAS, Antoine Jean-Baptiste (1791-1834)

- Wiesbaden, Hotel Rose: *Die Pferderennen*
- *Un An à Rome et dans ses environs. Recueil de dessins lithographiés, représentant les costumes, les usages et les cérémonies civiles et religieuses des états romains, et généralement tout ce qu'on y voit de remarquable pendant le cours d'une année, dessiné et publié PAR THOMAS, Ex-Pensionnaire du roi a l'Académie de France, a Rome*. Firmin Didot, Paris 1823, Abb. 10, 11, 45.

Nach seiner Ausbildung bei François Vincent an der École des Beaux-Arts in Paris widmet sich Thomas historischen und religiösen Themen als Zeichner, Maler, Aquarellist und Lithograph. 1816 erhielt er den „Prix de Rome“, stellte zwischen 1819 und 1831 im Salon aus und erhielt 1822 eine Medaille. Für zwei Pariser Kirchen arbeitete er: als Dekorationsmaler in der Église de la Trinité-des-Monts, und für St. Roch malte er *Les marchands chassés du Temple*. Die Eindrücke, die er während seines Romaufenthaltes sammelte, veröffentlichte Thomas 1823 in dem Buch *Recueil de dessins lithographiés représentant les costumes, les usages et les cérémonies civiles et religieuses des États romains*,⁸⁵ das auch unter dem Haupttitel *Un An à Rome et dans ses environs*, Paris 1830 erscheint.⁸⁶ Die Lithographien schufen entweder Engelmann oder Villain. Die Stadt- und Universitätsbibliothek Frankfurt/Main besitzt ein unvollständiges Exemplar aus dem Verlag Firmin Didot, Paris 1823, mit dreißig Lithographien, und diese stammen eindeutig von Villain.⁸⁷

⁸⁴ Nach Thieme-Becker seien es 292, nicht 252 Kupferstiche.

⁸⁵ Benezit, Bd. 13, S. 597.

⁸⁶ PPP (1990), S. 284.

⁸⁷ Thieme-Becker, 1940, Bd. 34: François le Villain, „erstmalig 1824 erwähnt“.

VERNET, Emil Jean Horace (1789-1863)

- Fulda/Kassel: *Die Schlacht bei Austerlitz* (Bahnen 12, 13 und 19)
- „Schlacht bei Montmirail“, 1822, London, National Gallery; Lithographie *sans titre* in Bibl. nat., Paris⁸⁸

E. J. Horace Vernet, Sohn des Carle und Enkel des berühmten Claude Joseph, in dessen Todesjahr er geboren wurde, war ein Schlachtenmaler. Wie auch unter der Tapetenbeschreibung, Bahnen 12-13, erläutert, handelt es sich um den Stich (1814/15?), Paris, bzw. das Ölbild aus dem Jahre 1822 (London): „Schlacht bei Montmirail“. Diese fand 1814 statt. Das Interessante hier ist zum einen, daß die Figuren nicht seitenverkehrt zitiert werden, und zum anderen die Tatsache, daß die Figuren an verschiedenen Stellen der Tapete eingesetzt werden. Auf dem Vernet'schen Gemälde wird vor dem Hintergrund eines riesigen, dunklen Schlachtfeldes auf der linken Seite eine etwas erhöhte Szene erhellt, in der sich Soldaten ein heftiges Feuergefecht liefern. Drei Figuren (der davongaloppierende Reiter, Bahn 12, der schießende und der getroffene Soldat, Bahn 13) werden auf den erwähnten Bahnen im Vordergrund plaziert, während zwei weitere Figuren auf Bahn 19 in einen völlig anderen Zusammenhang gestellt werden: ein Soldat feuert in die Gruppe der sich bekämpfenden Reiter vor dem Berg Santos.

VERNET, Claude Joseph (1714-1789)

- Privatbesitz/DTM: „Glücklicher Fischfang“ (*La Pêche Heureuse*) Abb. 230
- Privatbesitz „Der Süden“ (*Le Midi*) Abb. 233

Vorlagen für die Supraporte „Glücklicher Fischfang“:

- *Maison des environs de Naples* (Musée du Louvre)⁸⁹ Abb. 231
- *La Pêche Heureuse* (Stich von Zwingg)⁹⁰ Abb. 232

Vorlage für die Supraporte „Der Süden“:

- *Le Midi*⁹¹ (Abb. 234)

Claude Joseph Vernet stammte aus Avignon und starb in Paris 1789. Er gehört zu den wichtigsten französischen Landschaftsmalern des 18. Jahrhunderts. Er tradiert die klassische Formtradition des 17. Jahrhunderts und verschmilzt sie mit zeitgenössischen romantisierenden Strömungen. Wichtig für seine Entwicklung war der achtzehnjährige Rom-Aufenthalt von 1734 bis 1752, in denen er die Landschaftsmalerei nach den Vorbildern Salvatore Rosa und C. Lorrain perfektionierte. Vor allem die Marinemalerei, oft als Darstellungen der Tageszeiten, schätzte er sehr. Zur Pariser Akademie wurde er

⁸⁸ Abb. in PPP, S. 130.

⁸⁹ Katalog Ingersoll-Smouse: Nr. 84.

⁹⁰ Ebd. Nr. 701.

⁹¹ Ebd. Bild Nr. 678, Abb. 150.

1746 zugelassen. Die 24 Ansichten französischer Häfen entstanden nach seiner Rückkehr nach Frankreich zwischen 1753 und 1762.⁹²

Vernets Bilder waren durch Reproduktionen in Form von Stichen weit verbreitet und bekannt. Je nach Bedarf wird die Vorlage entweder direkt übernommen (Katalog IV/7.4.2) oder zusammengesetzt (IV/7.4.1). Eine genaue Werkübersicht aller Arbeiten C. Joseph Vernets hat 1926 Florence Ingersoll-Smouse erarbeitet.

Für die Felder über den Türen imitierten die Manufakturen bekannte Gemälde, die beim Montieren mit Bordüren in der Art eines Bildes gerahmt wurden. Die Tapetenbilder konnten je nach Geschmack und Bedarf beschnitten werden und innerhalb des Rahmens z.B. als Medaillon mit Blumengirlanden wiederum umrandet werden.⁹³ Der Beschauer hat dann die Illusion eines echten Bildes.

Wir sind in der glücklichen Lage, zwei solche Supraporten noch in situ vorzufinden. Dargestellt sind Landschaftsszenen am Wasser. Es gibt drei zusammengehörige Supraporten mit Ansichten der französischen Mittelmeerküste nach Gemälden von Claude Joseph Vernet.⁹⁴ Es sind dies:

La Pêche Heureuse
Le Midi
Badende Frauen.

In dem Raum mit der Tapete „Helvétie in Camañeu“ hängen die beiden erstgenannten. Die dritte ist in Olligs II, S. 189, Abb. 487, sowie in McClelland zwischen den Seiten 124 und 125 abgebildet. Nancy McClelland zeigt noch zwei weitere Vernet-Küsten-Tapetenbilder, die man *Angler mit Segelboot* und *Drei Frauen und ankommendes Fischerboot* nennen könnte.

VILLAIN, François le (erstmal 1824 erwähnt)⁹⁵

- Wiesbaden: *Die Pferderennen/Les Courses de Chevaux* (siehe V / 5.)

WEIBEL, Samuel (oder Jakob Samuel) (1771-1846)

- Bensheim-Auerbach/Fürstenlager: *Vues de Suisse* (Bahnen 3, 5-8) *Vierzehn Ansichten im Oberland*. Beschreibung von B. A. Dunker, Bern 1796. Daraus dienten folgende Stiche als Vorlage:

⁹² Margret Stufmann, in: Propyläen Kunstgeschichte, Band 10, Harald Keller: Die Kunst des 18. Jahrhunderts (Nachdruck), Frankfurt am Main 1984, S. 394.

⁹³ Abb. (Badende Frauen) in McClelland (1924) zwischen den Seiten 124 und 125. Als Hersteller vermutete sie die Manufaktur Réveillon, den Vorgänger von Jacquemart & Bénard, was jedoch wenig wahrscheinlich ist.

⁹⁴ Leiß, in Olligs II, S. 233.

⁹⁵ Thieme-Becker (1940), Bd. 34.

- *Vue du Glacier de Rosenloui...dans la Vallée d'Oberhasli* (1795) – Bahn 3
- *Vue du Château Ring(g)enberg au Lac de Brienz* (1795), Umrißradierung, laviert, 15,4 x 22,9 cm. Bahnen 5-6⁹⁶
- *Vue du Village de Brienz*, Radierung 15,5 x 23 cm. Bahnen 7-8

Weibel stammt aus Maikirch im Kanton Bern. Sein Vater war Gipsermeister. Zunächst arbeitete Weibel als Illuminist, später als Prospektzeichner (vor allem radierte und kolorierte Umrißzeichnungen)⁹⁷, Landschaftsmaler und Aquarellist⁹⁸. Schwerpunkt seiner Arbeit waren Ansichten von den Regionen Berner Oberland, Jura und Genfer See.⁹⁹ 1805 bzw. 1810 erschienen die Hefte *Nouveaux Principes de Dessin d'après Nature pour le Paysage, d'une manière sûre et facile*, dessinés et gravés par S. W., 1822/1839 eine Folge von 158 Ansichten der Pfarrhäuser des Kantons Bern.¹⁰⁰ 1840 erhielt er von der Berner Regierung das *Privilegium exclusivum* für alle seine kolorierten und unkolorierten Kupferstiche, die er schon bearbeitet hatte und noch bearbeiten würde.

WOLF, Caspar (1753-1798)

- Bensheim-Auerbach/Fürstenlager: *Vues de Suisse*
- Bahn 13: „Der Rhonegletscher“, 1778, Ölgemälde (Kunsthhaus Aarau)
- Bahn 16: „Vue du Gross-Horn et du Breit-Horn avec le petit Lac d'Ober-Horn“ in: Charles-Melchior Descourtis: *Vues remarquables des montagnes suisses*. Amsterdam 1785 (gestochen nach Gemälden von Caspar Wolf)

In Muri, Kanton Aargau, geboren, ging er bei J.J.A. Lenz in Konstanz in die Lehre, 1769 nach Basel und anschließend bis 1771 nach Paris (zu Louthembourg) und London. Danach arbeitete er in Augsburg, München und Passau. Er unternahm Hochgebirgstouren, um für den Berner Verleger A. Wagner 1773-1778 eine Folge von 170 Alpenlandschaften als Radierungsvorlagen zu malen. Nach 1780 lebte er im Rheinland als Wandermaler. Er starb 1798 in Mannheim. Neben Landschaften fertigte Wolf auch Stilleben und Altarblätter. Die Schweizer Landschaftsmalerei des späten 18. Jahrhunderts, deren bedeutendster Vertreter Caspar Wolf ist, beeinflusste stark das Naturgefühl der Vorromantik und drückt die in dieser Zeit weit verbreitete Begeisterung für die Schweiz aus.¹⁰¹

⁹⁶ Baumer-Müller (1991), Abb. S. 28.

⁹⁷ Thieme-Becker, Bd. 35, S. 260 und C. Brun: Schweizerisches Künstler-Lexikon (1913, Nachdruck 1967), Bd. III.

⁹⁸ AKL.

⁹⁹ Benezit.

¹⁰⁰ Thieme-Becker.

¹⁰¹ Propyläen Kunstgeschichte, Bd. X, S. 413.

7.3 Literarische Vorlagen zu Landschaftstapeten

7.3.1 LANTIER, Étienne François de (1734-1826): Antenors Reisen nach Griechenland und Asien mit Bemerkungen über Ägypten (1798)

- Eichenzell, Schloß Fasanerie: *Die Reisen des Antenor*
- Mader, Xavier oder Broc, Jean? (Entwerfender Künstler nicht bekannt)

É. F. Lantier wurde am 1. Oktober 1734 zu Marseille geboren, von Jesuiten erzogen und brachte es beim Militär zum Unterleutnant. Er las und reiste gern (Korsika, Frankreich, Spanien). Durch Vermittlung des Bischofs von Orléans verschaffte ihm der Herzog von Choiseul eine Stelle als Botschaftssekretär in Dresden. Auch war der Herzog der Förderer des Werkes „Antenors Reisen“. 1786 wurde Lantier an die Académie de Marseille berufen. Er sammelte Material zum „Antenor“, den er während der Wirren der Revolution schrieb und 1798 vollendete.¹⁰²

Literarische Vorlage zum Tapetenentwurf

Homers Antenor oder Lantiers Roman? Ist Homers Antenor der Protagonist in dem Roman? Diese Fragen stellen sich dem heutigen Betrachter beim Anblick der farbenfrohen Tapete.

Antenor ist nach Homer einer der edelsten und vornehmsten Trojaner, der im Trojatischen Krieg zum Frieden mit den Achaiern und zur Auslieferung der Helena riet, jedoch erfolglos. Als ehemaliger Gastfreund des Menelaos wurde er bei der Eroberung Trojas von den Griechen geschont. In der römischen Mythologie soll er mit den Enetern (oder Venetern) Patavium (Padua) gegründet haben. Eine andere Sage berichtet, daß er sich in Kyrene niedergelassen habe.

In Homers „Ilias“ wird Antenor zum ersten Mal im dritten Gesang erwähnt.¹⁰³ Er ist einer der Ältesten und sitzt mit diesen bei Priamos, um dem Kampf zwischen Alexandros Paris (Helenas 2. Mann) und Menelaos (1. Mann) zuzusehen. Er berichtet den Ältesten und der dazugekommenen Helena von einem früheren Besuch Odysseus‘ und Menelaos‘ in seinem Hause¹⁰⁴ und lobt deren Klugheit und Gewandtheit. Antenor fährt mit Priamos im Wagen davon.¹⁰⁵ Interessant ist in diesem Zusammenhang die Dissertation von Ingeborg Espermann, die die Funktion der Antenoriden in der Ilias beleuchtet. Sie weist nach, daß ihre Erwähnung vorwiegend dem Ruhm der Familie

¹⁰² Flotte, Gaston de, in: Oeuvres complètes de E.F. de Lantier, S. II.

¹⁰³ Homer (1983), S. 52, Zeile 148.

¹⁰⁴ Ebd. S. 54, Zeilen 203-224.

¹⁰⁵ Ebd. S. 56, Zeile 262ff. und S. 57, Zeile 312.

dient. „Daß sie selbst kaum eine beachtenswerte Leistung vollbringen, ist damit zu erklären, daß sie offensichtlich erst relativ spät Aufnahme in die Ilias fanden.“¹⁰⁶ Soviele kurz zum homerischen Antenor, dessen Aktivitäten sich wohl kaum zu dem Tapetenentwurf eigneten.

Es gibt jedoch auch einen Titelhelden gleichen Namens in dem französischen Roman „Antenors Reisen nach Griechenland und Asien mit Bemerkungen über Ägypten“ von É. F. Lantier aus dem Jahre 1798. Als ein außerordentlich beliebtes und erfolgreiches Buch erschien es in mehreren Auflagen. Bald wurde es auch ins Deutsche, Englische, Spanische, Portugiesische, Russische, Italienische und Griechische übersetzt.

Sicher im Zusammenhang zu sehen ist die Veröffentlichung des Buches „Die Reise des jungen Anacharsis in Griechenland“ (1788) von dem Altertumsforscher Abbé Jean Jacques Barthélemy, eines vierbändigen Werkes nach 30jähriger rastloser Vorbereitungszeit, das bald in alle europäischen Sprachen übersetzt wurde. Darin wird „das gesamte häusliche und öffentliche Leben der alten Griechen in einem anmutigen und treuen Gemälde dem gebildeten Publikum“ vorgeführt. Auf einer Studienreise nach Italien, das Barthélemy 1754-1757 ganz durchwanderte, erwarb er die Gunst des Grafen Stainville, nachmaligen Ministers Choiseul, der ihn später durch ein Jahrgeld in den Stand setzte, sich ganz den Studien zu widmen.¹⁰⁷ Derselbe Herzog von Choiseul hat demnach die „Reisebücher“ erst des Altertumsforschers Barthélemy und dann des Romanciers Lantier gefördert. Viele sahen in der „Reise des jungen Anacharsis in Griechenland“ von Barthélemy die geistige Vorlage zu Lantiers „Antenors Reisen“. Wegen des sinnenfrohen Grundtons des Lantierschen Buches, das ein großer Erfolg wurde, hat man ihm auch den Spitznamen „L'Anacharsis des Boudoirs“ beigelegt. Neben dem Roman „Antenors Reisen nach Griechenland und Asien“, der ihn als Schriftsteller berühmt werden ließ, schrieb er auch einige Komödien („L'Impatient“, „Le Flatteur“, „Les Rivaux“).¹⁰⁸

Zum Inhalt von „Antenors Reisen nach Griechenland“

Der phantasiebegabte Lantier gibt sein Werk als angeblicher Übersetzer eines bei Ausgrabungen in Herculaneum gefundenen Manuskripts heraus. Antenor, der Icherzähler, berichtet, daß er zu Ephesus geboren sei, seine 14jährige Mutter sei Dienerin im Tempel der Diana gewesen und Gott Apollo oder ein junger Priester sei sein Vater. Die Mutter

¹⁰⁶ Espermann, S. 102.

¹⁰⁷ Brockhaus' Konversations-Lexikon, Bd 2, S. 444, Leipzig 1894.

¹⁰⁸ Grand Larousse encyclopédique Bd 6, Paris 1962; Dictionnaire de la littérature française et francophone Bd 2, Références Larousse, Paris 1987.

starb bald, ein alter Priester nahm sich seiner für einige Jahre bis zum Tode an; sodann ging Antenor nach Athen, um die Philosophen zu hören und sich dem Studium der Beredsamkeit und der Gymnastik zu widmen. Später reiste er viel herum und erlebte die interessantesten Abenteuer.

„Der Autor Lantier „besitzt Gelehrsamkeit, Einsichten, Geschmack, Bekanntschaft mit der Welt, und eine fast vollendete Erfahrung in den Angelegenheiten des menschlichen Herzens. Das Alles ohne Amtsmiene, ohne Sucht zu glänzen. Er führt nacheinander Fürsten, Helden, Staatsmänner, Philosophen, Dichter, berühmte Schönheiten und merkwürdige Menschen der Vorzeit aller Art, die in entfernten Zeitperioden gelebt haben, mit der täuschendsten Kunst auf den Schauplatz, und macht sie zu Zeitgenossen. Man befindet sich in ihrer Gesellschaft, sieht sie handeln, hört Weisheit und Thorheit aus ihrem Munde: theilt als Antenors Reisegesellschafters Freude und Leid bey der Erzählung ihrer Schicksale. Die Personen sind Portraits aus der großen Gallerie der Geschichte, er stellt uns die Systeme der Philosophen und ihrer Schulen auf, ohne irgend einem derselben vorzugsweise anzugehören; und man nimmt die Ueberzeugung mit sich, daß ausgezeichneten Menschen jeder Bestimmung, ihre Tugenden und großen Eigenschaften Ihnen Selbst, Ihre Fehler und Irrthümer aber mehrentheils Ihrem Zeitalter gehören, und daß der Ausspruch der Königin Christina von Schweden: - die alten Thorheiten wären so gut wie die neuen - eine für jeden Zeitraum, für alle Länder und Himmelsstriche einheimische Wahrheit sey.

Unser Verfasser verbindet mit der Grazie eines blühenden Styls eine gefällige, heitere Laune, und den ächten Witz, der seiner Nation ein so hervorstechendes, allgemein- anerkanntes Uebergewicht zusichert, womit die Natur sie vor den mehresten übrigen kultivirten Nationen der bekannten Erde, mit entschiedener Vorliebe reich ausgesteuert hat.“¹⁰⁹

Man kann sich nach dieser liebevollen Charakterisierung des Romans vorstellen, daß er gern gelesen wurde und auch als Anregung zu unserer Tapete diente. Deshalb scheidet der homerische Antenor als Vorlage aus, im Gegensatz zu McClellands Annahme.¹¹⁰

Clouzot/Follot erwähnen den Roman und nehmen an, daß die Manufaktur Dufour & Leroy nur den Titel übernommen habe, nicht jedoch den Inhalt.¹¹¹ Leiß übernimmt die Aussagen von McClelland und Clouzot/Follot.¹¹² Im Katalog PPP wird Lantiers Roman als Quelle genannt.¹¹³ Alle anderen Autoren gehen auf keine Vorlage ein.

Vergleichen wir anhand der Originalzitate aus dem Werk die dazu passenden Tapetenszenen (siehe Kapitel IV/2.1), so stimmen die Themen überein, jedoch nicht die Details. Der Tapetenentwerfer war so kongenial wie Lantier und hat sich dieselbe schöpferische Freiheit wie dieser erlaubt.

¹⁰⁹ Carl Floresky in seiner Vorrede der Übersetzung (1806), S. IIIf.

¹¹⁰ McClelland (1924), S. 378.

¹¹¹ Clouzot/Follot (1935), S. 178.

¹¹² Leiß (1961), S. 60f.

¹¹³ PPP (1990), S. 264.

- 7.3.2 RUGENDAS, Johann Moritz (1802-1858): Malerische Reise in Brasilien / Voyage pittoresque dans le Bresil, Paris 1827-1835
- Frankfurt a. M., Hessischer Hof: *Ansichten aus Brasilien* (alle Bahnen)

Wie bereits im vorigen Kapitel unter 7.2 ausführlich dargelegt, hat Rugendas in Brasilien nicht nur die Zeichnungen geschaffen, sondern in seiner *Malerischen Reise in Brasilien* Landschaften, Leute und ihre Kleidung, Sitten und Bräuche in Beschreibungen vorgestellt, ohne die manches in den Abbildungen nicht verständlich wäre. Den deutschen Text redigierte sein Freund und Wohngenosse in Paris, Victor Aimé Huber, anhand der Aufzeichnungen und Erzählungen.

- 7.3.3 SCOTT, Sir Walter (1771-1832): The Lady of the Lake (1810)
- Kassel/ Frankfurt/M.: *Die Dame vom See*. Entwurf: eventuell Julien-Michel Gué. Katalog IV / 3.4: Es schien zweckmäßig, zum unmittelbaren Verständnis des Bildinhaltes und der Beschreibung der jeweiligen Szene Zitate aus o.g. Werk direkt anzuschließen.

Scott wurde früh mit den alten Sagen der englisch-schottischen Grenzlande vertraut. Nach dem Jurastudium übersetzte er deutsche Dichtungen wie Bürgers *Lenore* und *Wilder Jäger* (1796) und Goethes *Götz von Berlichingen* (1799). 1802 erschien seine mit großem Beifall begrüßte Sammlung volkstümlicher schottischer Balladen des Grenzlandes, den *Minstrelsy of the Scottish Border*, mit trefflichen geschichtlichen Erläuterungen. In den folgenden Jahren erschienen der Roman *Sir Tristrem*, das Gedicht *The Lay of the Last Minstrel*, die Verserzählung *Marmion, a Tale of Floddenfield* und 1810 die Verserzählung *The Lady of the Lake*, welche den Ruhm des Dichters auf den Höhepunkt brachte. Bereits 1811 waren vier Auflagen mit 20.000 Exemplaren verkauft. Der im westlichen Hochland der Grafschaft Perth gelegene See, Loch Katrine, Hauptschauplatz der Versdichtung, wurde zum Anziehungspunkt vieler Reisenden. Mit vielen weiteren Werken, zunächst in Gedichtform, dann in Prosa sowie z.B. mit der Herausgabe der Werke Swifts erreichte er eine Anerkennung und eine Verbreitung, die selten ein Dichter schon zu Lebzeiten gefunden hat. Seine Werke wurden in viele Sprachen übersetzt. Er starb 1832 auf seinem Gut Abbotsford nahe Melrose, Schottland.¹¹⁴

Inhaltsangabe: *The Lady of the Lake*:

„Die Verserzählung besteht aus sechs Gesängen, die den sechs Tagen der Handlung entsprechen: 1. Die Jagd, 2. Die Insel, 3. Das Aufgebot, 4. Die Prophezeiung, 5. Der Kampf, 6. Die Wachtstube. Die Handlung hat, wie stets bei Scott, einen realen historischen Hintergrund: Sie spielt während der Regierungszeit Jakobs V. (1513-1542) und

¹¹⁴ Brockhaus' Konversations-Lexikon, 1895, Bd. 14, S. 768f.

führt mitten hinein in die Kämpfe zwischen den stark anglisierten Bewohnern der Lowlands und den an gälischen Traditionen festhaltenden Clans der Highlands.

König Jakob hat sich auf der Jagd verirrt und trifft am Loch Katrine ein junges Mädchen, Ellen, das dem Unbekannten, der sich James Fitz-James nennt, Herberge bietet. Ellen und ihr vom König geächteter Vater Douglas (dem historischen Earl of Angus nachgebildet) haben bei Roderick Dhu, dem Anführer eines aufständischen Clans, Unterschlupf gefunden. Während seines kurzen Aufenthaltes verliebt sich der König in Ellen, deren Herz dem jungen, tapferen Malcolm Graeme gehört und die deshalb Roderick Dhu ihre Hand verweigert.

Als bekannt wird, daß der König einen Kriegszug gegen den Clan plant, um sich Douglas' zu bemächtigen, zieht sich dieser, da er Roderick nicht belasten will, mit Ellen in eine Höhle in den Bergen zurück. Der König, der sich noch nicht zu erkennen gegeben hat, besiegt Roderick im Zweikampf und läßt den tödlich Verwundeten nach Stirling Castle bringen. Dorthin kommt auch Douglas, der dem König sein Leben bieten will, um das seiner Freunde zu retten. Ellen folgt dem Vater und erkennt in Jakob V. den Jäger wieder, dem sie Unterkunft bot. Der Herrscher versöhnt sich mit Douglas und gibt Ellen und Malcolm zusammen.

Das größte Verdienst, das sich Scott mit seinen Verserzählungen, die bald ganz in den Schatten seiner Romane und der Dichtungen Byrons rückten, erworben hat, besteht darin, daß er die Schönheit und Geschichtsträchtigkeit der schottischen Landschaft weit über Großbritannien hinaus bekannt gemacht hat.¹¹⁵

Scotts Versepos wurde gern gelesen und inspirierte auch Komponisten: G.A. Rossini wurde zu seiner Oper *La donna del lago* angeregt, deren Uraufführung im Teatro San Carlo in Neapel am 4.10.1819 stattfand. Franz Schubert berichtet 1823 in einem Brief an seinen Freund Franz von Schober, er „lese Walter Scott“.¹¹⁶ Mit Freunden und Interessierten las man Texte in vom Freund Franz von Bruchmann geleiteten Lesegesellschaften „von Homer über die Klassiker bis zu den gerade Modernen“¹¹⁷ und diskutierte über sie. Schubert komponierte im Jahre 1825 sieben Gesänge aus „The Lady of the Lake“, sogar zweisprachig: einmal den englischen Originalwortlaut als auch eine deutsche Übersetzung durch D. Adam Storck, Professor in Bremen, herausgegeben 1819 in Essen. Ein Lied daraus wurde weltberühmt, das wundervolle „Ave Maria“ (op. 52, Nr. 4, 1825). Verfilmt wurde der Stoff 1912 in den USA.

7.4 Literarische Vorlagen zu chinesischen Tapeten

7.4.1 WU CH'ËNG-ËN: Der rebellische Affe. Die Reise nach dem Westen.

- Frankfurt/M., Hessischer Hof (s. III/6.3): „Schwertheber“ (Abb. 114)

Abgebildet ist ein breitbeinig stehender Mann, der eine riesige schwertähnliche Waffe schwingt. Dies könnte ein Hinweis sein auf den chinesischen Roman aus dem 15./16.

¹¹⁵ Kindlers Literaturlexikon, München 1974, Bd. 13, S. 5455.

¹¹⁶ Fischer-Dieskau, Dietrich: Auf den Spuren der Schubert-Lieder, Wiesbaden 1972, S. 210.

¹¹⁷ Ebd. S. 221.

Jahrhundert: *Der rebellische Affe. Die Reise nach dem Westen*.¹¹⁸ Darin wird die Pilgerfahrt des Hsüan Tsang (602-664) nach Indien geschildert, von wo er reichlich buddhistische Schriften mitbringt und diese dann übersetzt. Die abenteuerliche Reise wird mit einer lengendenbildenden Phantasie ausgeschmückt, bei der dem „Tripitaka“ genannten Pilger Helfer zur Seite gestellt wurden, die über magische Kräfte verfügen wie z.B. ein Affe. Er ist der große Trickser, kann zaubern und sich verwandeln. In diesem wie auch in anderen chinesischen Romanen spielen überdimensionale und übergewichtige Schwerter eine große Rolle, die dem Besitzer ungewöhnliche Kräfte bescheinigen und dadurch den Feind einschüchtern. Damit werden die auf der Reise lauernnden Gefahren gemeistert. Eine rotlackierte Truhe kommt im 14. Kapitel:¹¹⁹ *Der Sieg über die drei „Unsterblichen“* vor, in die etwas hineingelegt wurde, das Tripitaka erraten muß. Der Affe verwandelt sich in eine Mücke, findet eine Ritze und kann seinem Meister den Inhalt verraten. Die hier zugrunde liegende Literatur¹²⁰ wie auch jene der folgenden Tapetenbahn gehört zur Volksliteratur in China; nur wir im Westen müssen besonders darauf verwiesen werden.

7.4.2 S(C)HI NAI AN: Die Räuber vom Liang Schan Moor (13. Jahrhundert)

- Frankfurt/M., Hessischer Hof (s. III/6.4): Szene aus *Die Räuber vom Liang Schan Moor* (Abb. 115/116)

Der Roman *Die Räuber vom Liang Schan Moor* aus dem 13. Jahrhundert gehört zum klassischen Erbe der chinesischen Literatur. Hauptfigur ist der kräftige Hauptmann Lu Ta, der wegen einer großen Ungerechtigkeit einen unbeabsichtigten Totschlag beging. Durch Vermittlung eines Freundes findet er Unterschlupf in einem Kloster, in dem ihm der Name Tiefgeist gegeben wird. Doch die Einhaltung der Ordensregeln und Tempelgebote fällt ihm schwer, vor allem das vierte Gebot: „Du sollst nicht völlern und saufen“.¹²¹ Nach einigen Monaten der Enthaltbarkeit und des Stillesitzens übermannt ihn die Unrast. Er zieht seine von früher gewohnten derben Lederschuhe und eine dunkle, abgetragene Wanderkutte an und wandert hinaus in die Landschaft zu einem Rasthäuschen, begierig auf Essen und vor allem auf Wein. Da nähert sich ein Bursche mit zwei Fäßchen Branntwein an einer Tragestange und einem Zinnkrug in seinen Händen. Er muß diesen Wein in das Kloster liefern für das Laiengesinde wie Handwerker, Wäscher, Köche, Tempeldiener und Sänftenträger. Ein Verkauf an Mönche ist streng verboten; ihm würde sonst die Handelserlaubnis entzogen, und er müßte aus der klostereigenen

¹¹⁸ Wu ch'êng-ên, nach der englischen Ausgabe von Arthur Waley, Reinbek bei Hamburg 1961.

¹¹⁹ *Der rebellische Affe, Die Reise nach dem Westen*, S. 194.

¹²⁰ Freundlicher Hinweis des Sinologen Dr. Rainald Simon, Frankfurt/M.

¹²¹ S(c)hi Nai An: *Die Räuber vom Liang Schan Moor*, 1. Teil, Frankfurt/M. 1975, S. 37.

Wohnstätte ausziehen. All dies erwidert er Tiefgeist, der den Wein unbedingt kaufen möchte, nichts Gutes ahnend und schnell davonspringend.

Nun kommt die auf der Tapete dargestellte Szene: (Abb. 116)

„Aber Tiefgeist hatte ihn mit einigen Sätzen eingeholt, riß ihm mit beiden Händen die Traglast von der Schulter und beförderte ihn selbst mit einem kräftigen Fußtritt wie ein Heubündel auf die Erde. Während der Bursche sich mühsam hochrappelte, hatte Tiefgeist seine Beute mitsamt dem Zinnkrug bereits ins Rasthäuschen geschafft. Dort hob er den Deckel des einen Fäßchens ab, schöpfte den Inhalt, ungewärmt wie er war, in den Krug und soff und schöpfte, bis er das ganze eine Fäßchen leer gesoffen hatte.“¹²²

7.5 Details zu Themen der Panoramatapeten

7.5.1 Geschichte und Organisation der Feste in Paris (siehe Kapitel IV/1.)

Alsfeld: *Volksbelustigung auf den Champs-Élysées anlässlich Königs Namenstag*

Alain-Charles Gruber beleuchtet in seinen Forschungen die Entwicklung der französischen Feste seit der Zeit des Sonnenkönigs.¹²³

Das auf der Alsfelder Tapete dargestellte Fest leitet sich ab von den großen Festivitäten aus der Zeit Ludwigs XIV. Unabhängig von den ständigen Änderungen seit dem 16. und 17. Jahrhundert unterliegen wichtige Teile seit Ludwig XIV. einer gewissen Tradition. So wird z.B. das Fest anlässlich seiner Hochzeit im Jahre 1660 hundertzehn Jahre später zur Hochzeit Ludwig XVI. ähnlich gefeiert mit dem triumphalen Einzug des jungen Paares in die Hauptstadt, mit Turnieren, Karrussellfahren, Opernaufführungen, Bällen und Festessen.

Zum Gelingen des Festes wurden die verschiedensten Künstler eingesetzt: Architekten, Bildhauer, Maler, Pyrotechniker, Musiker, Regisseure, Opern- und Theaterkünstler gefolgt von Scharen von Schneidern und Näherinnen, Juwelieren, Tischdekorateuren, Köchen usw. In dem Fest spiegelte sich das Lebensgefühl einer Epoche, spiegelte sich die Zivilisation im allgemeinen und die Kunst im besonderen. Ein Stich vom Ende des 18. Jahrhunderts aus der *Bibl. nat. Paris* zeigt die Beliebtheit der Akrobatik (Abb. 144).¹²⁴

Feste waren die besten Gelegenheiten, den Ruhm des Herrschers und die Macht der Dynastie zu demonstrieren. Vor allem familiäre Feste und Ehrungen wie Geburten, Hochzeiten, Krönungen sowie politisch-diplomatische Vereinbarungen, militärische

¹²² S(c)hi Nai An: *Die Räuber vom Liang Schan Moor*, 1. Teil, Frankfurt/M. 1975, S. 40, Abb. S. 41.

¹²³ Gruber: *Les grandes fêtes et leurs décors à l'époque de Louis XVI.*, Genf 1972.

¹²⁴ Root-Bernstein, M.: *Boulevard Theater and Revolution in Eighteenth-Century Paris*, Princeton 1984, Stich S. 80: *An acrobatic interlude at the Théâtre de Nicolet.*

Siege und Friedensverträge boten Anlaß zu solchen Feiern. Nach dem Tode Ludwigs XIV. hatte das Volk genug vom politischen Gepränge der Feste, jedoch ließ sich die Monarchie dies werbewirksame Mittel nicht nehmen. Hatte man um die Mitte des 17. Jahrhunderts großartige, kurzlebige Architekturen, verziert mit mythologischen und allegorischen Figuren, bevorzugt, abends noch beleuchtet durch Feuerwerke, so entschied man sich unter Ludwig XV. für mehr Dekoration, für opernhafte Feste. Danach kehrte man wieder zurück zu Architekturdekorationen, die nun immer majestätischer wurden. Auch die immer üppiger werdenden Feuerwerke erinnerten an Opernaufführungen.

Mitte des 18. Jahrhunderts war das königliche Ansehen erheblich geschrumpft mit der Folge, daß Adel und Großbürgertum sich finanziell weniger an den Kosten des Feste beteiligten. Anlässlich der Hochzeit des Dauphins 1768 überlegte man, das Fest in Paris statt in Versailles stattfinden zu lassen, und zwar über mehrere Tage hin, da die vielen erwarteten ausländischen Gäste auch ausreichend Geld ausgeben würden.¹²⁵

7.5.2 Ehepaar Blanchard und der Heißluftballon

- *Alsfeld: Volksbelustigung auf den Champs-Élysées anlässlich Königs Namenstag*

Frau Marie Madeleine Sophie Blanchard (1778-1819) war die Gattin von François Blanchard, einem französischen Luftschiffer, der von 1750 bis 1809 lebte. Er beschäftigte sich von Jugend auf mit dem Problem der Luftschiffahrt. Nachdem er am 4.3.1784 die erste Ballonfahrt versucht hatte, überquerte er am 3.10.1785 mit dem Amerikaner Dr. John Jeffries das erste Mal den Kanal von Dover nach Calais in 2 Stunden und 45 Minuten. Bei einer noch in demselben Jahre zu London unternommenen Luftfahrt bediente er sich zum erstenmal des von Etienne Montgolfier erfundenen Fallschirms, auf dessen Erfindung er Anspruch machte. Er führte viele Luftreisen in Europa und Amerika durch, wurde aber bei einer solchen Gelegenheit 1793 eine Zeit lang auf die Festung Kufstein in Tirol gesetzt, weil man ihm vorwarf, revolutionäre Grundsätze verbreitet zu haben. Für uns ist es in diesem Zusammenhang interessant, daß Blanchard seinen ersten Flug in Deutschland nach Weilburg im damaligen Nassau unternimmt, viele weitere Flüge folgen in Deutschland, u.a. im September 1788 im Tiergarten Berlin.¹²⁶

Im Jahre 1807 zählte man 66 glücklich von ihm vollbrachte Luftreisen. Nach seinem Tode im Jahre 1809 setzte seine Frau die Luftreisen als Erwerbszweig fort und fand

¹²⁵ Gruber (1972), S. 2f.

¹²⁶ Faure, S. 144.

ihren Tod am 6. Juli 1819 in Paris bei ihrer 67. Auffahrt, als ihr Ballon durch Feuerwerk, das sie in der Höhe abbrannte, in Brand geriet.

Der erste bemannte Ballonaufstieg fand am 21.11.1783 statt.¹²⁷ Man muß sich klar machen, daß damals den Menschen die Luftfahrt als ein ähnliches Wagnis erschien wie uns heute eine Weltraumfahrt. Ein Stich anlässlich des Einzuges Ludwigs XVIII. in Paris 1814 zeigt als außerordentliche Attraktion Frau Blanchard in der Gondel ihres Heißluftballons, zur Menschenmenge herabwinkend (Abb. 139).

7.5.3 Schweiz: Schöllenschlucht mit Teufelsbrücke

- Kassel, DTM und Privatbesitz: *Helvétie in Camaïeu*
- Bensheim-Auerbach, Fürstenlager: *Vues de Suisse*

Auf zwei der vier bekannten Panoramatapeten mit Schweizer Ansichten wird die Teufelsbrücke abgebildet. Sie war damals die Touristenattraktion schlechthin, mühsam zu erreichen, jedoch durch die Stiche der Gemälde z.B. von Caspar Wolf bekannt. Sie wurden gerne als Erinnerungsstücke gekauft.

Die Schöllenschlucht liegt an der St.-Gotthard-Paßstraße, die zu den jüngeren Nord-Süd-Verkehrswegen gehört, da die Schlucht erst seit 1830 befahrbar ist. Davor gab es nur einen Saumpfad, der über die sogenannte „Stiebende Brücke“ führte, wo die Reuß am meisten stäubt. Sie war über „einen längs der Kirchbergwand am Felsen aufgehängten hölzernen Laufsteg, die sogenannte »Twärrenbrücke«“ erreichbar und sehr gefährlich.¹²⁸

Sicherlich kannten die Römer diese Nord-Süd-Verbindung. Ihre Benutzung ist jedoch frühestens 917 nachgewiesen. Seit 1140 ist der Saumweg bekannt.¹²⁹ Erstmals erwähnt Abt Albert aus Stade/ Norddeutschland anlässlich seiner Alpenquerung 1236 die Benutzung des Gotthardweges. Schließlich entwickelte sich Transportverkehr. Die Waren wurden von bergfesten Säumern in vier Tagen hinüber und herüber geschafft. Es gab nun keinen besseren und kürzeren Verbindungsweg. Die Habsburger hatten großes Interesse an den Zolleinnahmen, so daß sich König Rudolf 1285 die Herrschaft im Urserental (damals hieß der Gotthard auch Urserenberg) bis zur "Stiebenden Brücke" sicherte. 1291 erwarb er die Stadt Luzern, wo der Gotthardzoll zu entrichten war. Die Habsburger waren darauf aus, auch Uri zu unterwerfen. „So wurde der Gotthardverkehr

¹²⁷ Wissmann, S. 88f.

¹²⁸ Dätwyler AG (Hrsg.): Uri Land am Gotthard, Zürich 1965, S. 315, Text zu Abb. 155.

¹²⁹ Hans Muheim: Uri als Reiseland, in: Dätwyler AG: Uri Land am Gotthard, Zürich 1965, S. 305.

Mitursache der Befreiungskämpfe der Eidgenossen gegen Österreich und somit auch zur Entstehung der Eidgenossenschaft."¹³⁰

Für uns interessant ist, daß die erste hölzerne Brücke im frühen 13. Jh. entstanden war, aber 1595¹³¹ durch eine Steinbrücke ersetzt wurde. Diese ist auf den Tapeten abgebildet und heißt *Stiebende Brücke* oder *Teufelsbrücke*. Die zweitgenannte Bezeichnung kam wahrscheinlich erst im 15. und 16. Jahrhundert auf.¹³² In der Nähe dieser ersten Steinbrücke fanden im September 1799, während des 2. Koalitionskrieges, harte Kämpfe der Österreicher und Russen gegen die Franzosen statt.

Die Fahrstraße von Amsteg bis Flüelen wurde 1820-1822 angelegt, der weitere Verlauf dann nach Überwindung finanzieller Schwierigkeiten 1828-1830 fertiggestellt.¹³³ Eine neue Steinbrücke war erforderlich, die etwa 6 m oberhalb errichtet wurde. Ab 1830 werden auf zeitgenössischen Stichen beide Brücken hintereinander abgebildet, bis am 3. August 1888 die erste Steinbrücke vom Hochwasser weggeschwemmt wurde. In einer Schweizer Dissertation heißt es: „Die immer spärlicher werdenden Reste der alten Teufelsbrücke dürften dem Fremden kaum mehr auffallen. Wie lange mag es noch dauern, bis auch die letzten Wahrzeichen der einst weltberühmten Brücke weggerissen und weggespült sind?“¹³⁴ Die heutige Fahrstraße entstand 1955. Mit der Abbildung auf unseren Tapeten besitzt die Teufelsbrücke ein – so hoffen wir – bleibendes Denkmal.¹³⁵

Zum Namen *Teufelsbrücke* und dem Ziegenbock darauf

Der Künstler der Tapete *Helvétie in Camaïeu* bezieht sich hier auf die Sage, wonach die Urner sich vom Teufel die schon lange gewünschte Brücke in der als unüberwindlich geltenden Schlucht bauen ließen. Der Teufel tat das für den ihm zugesagten Lohn der Seele des Ersten, der die Brücke beginge. „Die schlauen Urner brachten deshalb einen angriffslustigen Geissbock, der auch sofort hinüberjagte, als er den gehörnten Teufel am andern Brückenende warten sah. Der genarrte Teufel rannte darauf in den Wassnerwald hinunter und holte einen riesigen Felsblock, mit dem er sein Werk wieder zerschmettern wollte. Aber eine alte Frau schlug ein Kreuz darüber. Da vermochte er den Stein nicht

¹³⁰ Beyeler, Otto, Nething, Hans Peter: Der Gotthard, Thun 1973, S. 16.

¹³¹ Dätwyler AG (Hrsg.): Uri Land am Gotthard, Zürich 1965, S. 315, Text zu Abb. 155.

Nach DuBoi, Schwabe, Bouffard, S. 103, entstand die Brücke im 15./16. Jahrhundert.

¹³² DuBoi, Jean, Schwabe, Erich, Bouffard, Pierre: Das Bild der Schweiz im Biedermeier, Basel 1969, S. 103.

¹³³ Kälin, Mainrad, Lusser, Karl Franz: Zwölf Ansichten der neuen St. Gotthards-Strasse, Zürich 1830.

¹³⁴ Kocher, Alois: Der alte St. Gotthardweg, Diss. Freiburg/Schweiz 1951, S. 61.

¹³⁵ Auf der Tapete *Helvétie in Camaïeu* ist die Teufelsbrücke weniger naturgetreu wiedergegeben, die Schlucht wird nur angedeutet.

mehr von der Stelle zu rühren. Der eindrucksvolle »Teufelsstein« liegt unterhalb Göschens an der Gotthardstrasse.“¹³⁶

7.5.4 Indien: Baum der Erleuchtung

- Frankfurt am Main, Hotel Hessischer Hof: *L'Hindoustan* (V / 1.)

Geschichtlicher Hintergrund zum Baum der Erleuchtung, Bahn 13 (Abb. 245)

Um die Szene auf Bahn 13 zu verstehen, muß man einen Lebensabschnitt Buddhas kennen. Der im Süden Nepals geborene Gautama Buddha verließ mit 29 Jahren seine Heimat, um als wandernder Asket Erlösung zu finden. Doch er erkannte nach sieben Jahren, daß der Weg mit Selbstkasteiungen nicht zum Heil führt. Unter einem Pīpal-Baum, der später „Bodhi-Baum“ (Baum der Erleuchtung) genannt wurde, kommt ihm die Einsicht in das Wesen des Daseins und seiner Überwindung. Unmittelbar darauf verkündet er in der sogenannten Rede von Benares, ca. 200 km nordwestlich des Ortes der Erleuchtung, die neue Lehre.

Der Ort des Baumes der Erleuchtung, Bodh Gaya, entwickelte sich in den nachfolgenden Jahrhunderten zu einem der bedeutendsten Pilgerzentren des Buddhismus. Heute wird der Ort von Pilgern aller buddhistischen Länder besucht.¹³⁷ Der rote Sandstein (auf der Tapete heller Stein) unter dem heiligen Baum, Vajrasila genannt, markiert die Stelle, an der Buddha seine Erleuchtung fand (Diamant-Thron). Pilger kommen hierher, um an den Baum und den ihn umgebenden Steinzaun als Zeichen der Verehrung bunte Tücher zu binden. Aus der Sunga-Zeit (1. Jahrhundert v. Chr.) sind noch Reste eines Steinzaunes mit Relieifarbeiten um den Bodhi-Baum vorhanden.¹³⁸ Sie sind deutlich auf der Tapete zu sehen. Der heilige Bezirk ist 36 x 45 m groß.

¹³⁶ Dätwyler AG (Hrsg.), Uri Land am Gotthard, Zürich 1965, S. 315, Text zu Abb. 155.

¹³⁷ Gutschow, N./Pieper, J.: Indien, Köln 1990, S. 296f.

¹³⁸ Baedeker „Indien“ 1997.

7.5.5 Indien: Tempel des großen Bullen

- Frankfurt am Main, Hotel Hessischer Hof: *L'Hindoustan*, Bahn 14 (Abb. 245)

Geistesgeschichtlicher und historischer Hintergrund

Im Hinduismus heißt einer der höchsten Götter Shiva. Er symbolisiert Energie und ist auch der Herr der Tiere. Ihm zugeordnet ist der Stier Nandi, sein »Fahrzeug« (vahana). Dies ist nicht nur das Transportmittel des Gottes, sondern symbolisiert einen wesentlichen Aspekt der göttlichen Persönlichkeit. Der Stier drückt deutlich die Sexualität des Gottes aus.¹³⁹

In dem Tempelbezirk von Tanjore gibt es verschiedene Bauten wie das Sanktuarium, auf unserer Tapete im Hintergrund dargestellt, und u.a. den Nandi-Pavillon am Osteingang im Hof mit der riesenhaften Stierplastik aus Granit, über dreieinhalb Meter hoch, fast sechs Meter lang und zweieinhalb Meter breit.

Der Nandi-Stier wiegt 25 Tonnen, ist aus einem einzigen Steinbrocken gearbeitet und soll der zweitgrößte in ganz Indien sein.¹⁴⁰ Durch das tägliche Einölen des schwarzen Granits schimmert er wie Bronze.

Bei dem bereits erwähnten Sanktuarium im Hintergrund handelt es sich um den Brihadeshvara- (oder Rajarajeshvara-)Tempel aus dem 11. Jahrhundert in Tanjavur/Tanjore in Südost-Indien, 320 km südlich von Madras. Es ist der erste im neuen Monumentalstil unter der Chola-Dynastie (985-1014) erbaute Tempel, und zwar in den Jahren von 1003 bis 1010.

Als Denkmal seiner Siege ließ Raja-Raja I. seinem Gotte Shiva¹⁴¹ einen alles Frühere übertreffenden Tempelturm errichten. Er steht auf einem Quadrat mit 17 m Seitenlänge, hat 13 Stockwerke und eine Höhe von 63 m.¹⁴² Auf der Tapete verdeckt Blattgrün den zweigeschossigen Sockel. Der aus vielen rückspringenden Geschossen bestehende Oberbau wird durch eine Kuppel bekrönt, gearbeitet aus einem einzigen riesigen Felsblock, den man auf 80 Tonnen schätzt. Nach einer alten Überlieferung soll er auf einer Rampe von einem 6 km entfernten Dorf auf diese Höhe gebracht worden sein. Wegen seiner großen Höhe – fast 50 Meter – und des Profils der pyramidenförmigen Architektur ist der Turm dieses Tempels heute wie damals berühmt.¹⁴³

¹³⁹ Michell, George: *Der Hindu-Tempel*, Köln 1991, S. 45.

¹⁴⁰ <http://www.hindubooks>. / *Temples & Legends Of Tamilnadu – Tanjore*, S. 10.

¹⁴¹ Schweizer, Sigrid: *Indien*, Köln 1990. Schutzherr der Chola-Dynastie war Shiva.

¹⁴² Rau, Heimo: *Indien*, Stuttgart, Berlin, Köln, Mainz 1978.

¹⁴³ Michell, G. (1991), S. 179f. Die unterschiedlichen Höhenangaben entstehen wohl durch die Maße mit oder ohne Sockel.

K A T A L O G

I. Handgemalte Stofftapeten**I / 1. Unbekannte Raritäten**

Wie bereits in Kapitel 3.3 erwähnt, gab es den Beruf des Tapetenmalers (Abb. 1). Er bemalte nach Wunsch des Besitzers die Leinwandstücke, die dann, auf einem Rahmen befestigt, vor die Wände gespannt wurden. Verschiedene Techniken wie freihändiges Malen und Schablonenmalerei kamen zur Anwendung. Zu Anfang seien drei teils unbekannte Tapeten erwähnt, die bisher in der Tapetenliteratur nicht vorkommen.

I / 1.1 Museum Korbach: Josephstapete (Abb. 2)

Das Museum beherbergt eine vom Inhalt her seltene Leinwandtapete mit Szenen aus der Josephgeschichte des Alten Testaments. Vermutlich aus dem ehemaligen Rathaus stammend, hing sie vom 19. Jahrhundert bis in die 1960/1970er Jahre im Haus „In der Pforte 2“ des Rechtsanwalts J. Waldeck, wurde bereits 1928 dem Heimatmuseum Korbach vermacht, gelangte jedoch erst in den 1990er Jahren aufwendig restauriert in das neue Museum.¹ Es handelt sich um acht beschnittene Leinwandstücke, deren Anzahl früher vielleicht höher gewesen ist. Ausgeführt wurden sie zwischen 1730 und 1740 von einem unbekanntem Dekorations- oder Wandermaler, der sich auf wenige Landschafts- und Figurenvorlagen beschränkte.² Die einzelnen Stücke zeigen folgende Szenen:

1. Die Brüder Josephs, 2. Joseph im bunten Rock, 3. Joseph neben der Grube (Abb. 2), 4. Die Karawane, 5. Joseph und Potiphars Frau, 6. Joseph im Gefängnis, 7. Die Traumdeutung, 8. Der Empfang des alten Vaters in Ägypten.

Daß die gemalten Korbacher Josephs-Szenen einmalig seien, wie bisher angenommen, widerlegt eine Zimmerausstattung aus einem alten Frankfurter Haus. Die seit 1912 im Besitz des Historischen Museums Frankfurt am Main befindlichen vier Leinwandstücke in den Abmessungen je 122 x 90 cm zeigen außer den Szenen *Abraham und die drei Engel* (Inv.-Nr. B 1121) und *Opferung Isaaks* (Inv.-Nr. B 1122) zwei Szenen der Josephgeschichte: *Verkauf des Joseph* (Inv.-Nr. B 1123, Abb. 3) und *Joseph in Ägypten* (Inv.-Nr. B 1124). Gemalt wurde die Zimmerausstattung um 1750 von Christian Georg Schütz dem Älteren.³

¹ Völcker-Janssen, Wilhelm, in: Katalog: Museum Korbach, S. 38f.

² Braesel, Michaela: *Die Korbacher „Joseph-Tapeten“*, in: Geschichtsblätter für Waldeck, Bd. 87, 1999, S. 167-185.

³ Ausst.-Kat. Frankfurt a.M. 1992: Christian Georg Schütz der Ältere, S. 60-63, Abb. 54,55,56.

I / 1.2 Kloster Ilbenstadt (Abb. 4)

Die auf 1740-1760 datierte deutsche Wachstumtapete aus dem Kloster Ilbenstadt ist in der Tapetenliteratur unbekannt. Um 1960 wurde sie von Dr. Otto Müller aus zwei Räumen des Prälatenbaus, dem sogenannten Bildersaal und dem ehemaligen Refektorium, für das Kloster Seligenstadt abgenommen – eine glückliche Fügung; denn 1963 brannte das Ilbenstädter Kloster.⁴ Die Tapete befindet sich jetzt in der Verwaltung der Staatlichen Schlösser und Gärten in Bad Homburg vor der Höhe zur Restaurierung. Der erwähnte Brand hatte auch das Archiv des Klosters vernichtet, so daß die Herkunft der Tapete schwerlich herauszufinden ist. Es handelt sich um unterschiedlich große Teile: 23 lange Bahnen B 89-91 x H zwischen 330 und 335 cm, 10 halbe Bahnen, 26 Teilstücke sowie 53 Kleinstteile in Öl auf Leinwand. Im Rahmen der Restaurierung wurde die genaue Hängung durch Grit Exner rekonstruiert. Die einzelnen Bahnen zeigen auf dunklem Fond Blumenstücke und Genreszenen in übereinander angeordneten medallionartigen Rahmungen. Die aus Blüten bestehenden hellen Rahmen wurden als Schablonenmalerei ausgeführt. Die Tapete ähnelt jener aus einem süddeutschen Schloß (Privatbesitz).⁵

I / 1.3 Hanau-Wilhelmsbad (Abb. 5)

Die Wachstumtapeten eines kleinen Appartements des Fürstenbaues in Hanau-Wilhelmsbad, (Raum 13, ca. 32 m² groß), bestehend aus Wohnraum, Vorzimmer und Alkoven, aus der Zeit um 1780 haben eine interessante Geschichte. Fünfzig Jahre lang erfreuten sie die damaligen Besitzer, wurden ab 1830 durch das schichtweise Überkleben mit Papiertapeten 90 Jahre in einen Dornröschenschlaf versenkt und durch einen Umbau ca. 1920 kurz wachgeküßt, um dann wieder mehrfach beklebt bis zum Ende des 20. Jahrhunderts (außer den sechs Teilstücken) weiterzuschlummern.⁶ Schöne, zart grundierte Leinwandstücke mit in Blau- bzw. Grüntönen gehaltenen Idealveduten blieben teils in situ; sechs Teile kamen gegen 1962 in den Hauptsitz der Verwaltung der Staatlichen Schlösser und Gärten, Bad Homburg v.d.H. Im Rahmen einer kunsthistorischen Untersuchung wurde versucht, die frühere Reihenfolge der einzelnen Stücke in dem genannten Appartement zu rekonstruieren. Eine ähnliche Wandaufteilung mit Alkoven aus den Jahren 1772-1777 weist das Schreibzimmer im Badehaus des Schwetzingen Schloßparks⁷ auf, die dem Erbauer der Kuranlage Wilhelmsbad, dem Erbprinzen Wilhelm IX. von Hessen-Kassel, sicher bekannt war, da er in seinen Lebenserinnerun-

⁴ Frdl. Mitteilung der Restauratorin Grit Exner vom 15.12.2003.

⁵ Abb. 94 in: Olligs I (1970), S. 129.

⁶ Frdl. Mitteilung der Kunsthistorikerin Carola Burosch. Ihr Forschungsbericht in der Verwaltung der Staatlichen Gärten und Schlösser, Bad Homburg v.d.H., wurde am 15.8.2003 fertiggestellt.

⁷ Abb. 5 in: Bättschmann (1989), S. 20.

gen die Besichtigung der Schwetzingen Anlagen erwähnt.⁸ In Schwetzingen hängen genau auf die Wandfelder passend von Ferdinand Kobell geschaffene Landschaftsgemälde.⁹ Wesentlich bescheidener und daher kostengünstiger ist die Wilhelmsbader Raumausstattung ausgefallen. Die einzelnen Capriccios mit Burgen, Torbogenruine, Brunnen, Brücken u.ä weisen einen gemalten, hellen Rahmen mit Schlagschatten auf, so daß man sich die Rahmenleisten sparen konnte. Die unterschiedlich großen Stücke (von 50 bis 234 cm in der Breite und von 106 bis 217 cm in der Höhe, angebracht oberhalb einer ca. 96 cm hohen Sockelzone) sind bisher teilweise restauriert. Diese zieren das Kabinett; die Teile aus Vorzimmer und Alkoven lagern noch in Bad Homburg. Wahrscheinlich stammt die Wandbespannung aus der Frankfurter Werkstatt Nothnagel, die laut einer Rechnung aus dem Jahre 1778 Spiegel und Tapeten lieferte.¹⁰

I / 2. Frankfurt/Main: Historisches Museum

Die nachfolgend beschriebenen Tapeten befinden sich im Archiv und sind teilweise noch nicht in der Literatur erwähnt worden. Das Museum birgt in seinen Beständen einige Reste von Wachstuchtapeten mit floralem Muster sowie gemalte Landschaften auf Leinwand, deren Herkunft als Raumentsemble teils bekannt ist.

I / 2.1 Wachstuchtapeten aus Frankfurter Häusern

Inv.Nr. B.P. 475 a-e: 5 Wachstuchtapetenstücke aus dem Hause „Loch“ in der Born-gasse 5, abgerissen 1904. Streublumenmuster mit Schmetterlingen; beiger Grund mit roten, blauen und weißen Blüten und grünem Blattwerk. Schablonenarbeit.

Inv.Nr. B.P. 574: 2 Wachstuchtapetenstücke aus dem Bonn'schen, früher Schöne-mann'schen, Hause, Großer Kornmarkt 15, im Kriege zerstört, bekannt durch Goethes „Dichtung und Wahrheit“. Streifen-tapete, dunkler Grund mit beigen Streifen. Die dunkelbraunen (oder schwarzen) Streifen sind abwechselnd mit Blumenbouquets (weinrot, ocker, beige) und einer Feder in senkrechter Anordnung verziert. Maße: Dunkler Streifen 10,5 cm, beiger Streifen 3,5 cm. Datierung: Mitte 18. Jh.

Inv.Nr. B.P. 575: (Abb. 8) Wachstuchtapetenstück aus dem Bonn'schen, früher Schö-nemann'schen, Hause, Großer Kornmarkt 15. Auf dunkelbraunem (oder schwarzem) Grund Streublumen in den Farben Beige, Weinrot/Orange, Blaugrau. Am Rande ver-lau-fen kleinere Blüten in Wellenform, die bei Wiederholung auch ein gewisses Streifen-muster ergeben könnte.

⁸ *Wir Wilhelm von Gottes Gnaden*. Die Lebenserinnerungen Kurfürst Wilhelm I. von Hessen 1743-1821. Aus dem Franz. übersetzt und herausgegeben von Rainer von Hessen, Frankfurt a.M. 1996, S. 70.

⁹ Rentsch, Dietrich: *Schloß und Garten Schwetzingen*, Karlsruhe 1983.

¹⁰ StAM, Rechnung, Hanau, Nr. 171, Jg. 1778, jedoch ohne nähere Spezifizierung. Weitere Rechnungen aus den Jahren 1791 und 1798 weisen Lieferungen eleganter Bordüren auf (wahrscheinlich Papier und nicht aus eigener Fertigung).

I / 2.2 Landschaftstapeten auf Leinwand

I / 2.2.1 Flußlandschaften: von C. G. Schütz d.Ä.

Wanddekoration, bestehend aus acht unterschiedlich großen Landschaften (vier große und vier schmalere Stücke). Öl auf Leinwand. Die Erwerbungsstände sind unbekannt. Ob die im Magazin lagernden Stücke zusammengehören, und ob sie alle aus der Manufaktur des Christian Georg Schütz d. Ä. stammen, konnte nicht geklärt werden. Sicher zugeordnet werden kann die *Verschneite Landschaft mit zugefrorenem Fluß*. Sie erschien 1992 im Ausstellungs-Katalog „Christian Georg Schütz der Ältere“.¹¹

- Flußlandschaft mit Segelschiff und Burganlage (Abb. 12)
- Flußlandschaft mit Fachwerkhaus und Stadttor (Abb. 13)
- Verschneite Landschaft mit zugefrorenem Fluß (Inv.-Nr. B 86:89)
264 x 149 cm , gemalt um 1780. Auf einem Fels schmiegen sich zwei Häuser mit qualmendem Schornstein an ein eintürmiges Kirchlein. Auf dem Wege dorthin bewegen sich wenige Menschen. Am jenseitigen flacheren Ufer liegt ein Gehöft, in der Ferne eine Burgruine.
- Flußlandschaft mit Turm
- Flußlandschaft mit Schafen und Hirten
- Flußlandschaft mit Brücke
- Flußlandschaft mit Wasserfall
- sowie ein ganz schmales Stück.

I / 2.2.2 Flußlandschaften aus dem Haus Römerberg 20-22: 6 Stücke, Öl auf Leinwand, Künstler unbekannt.

B 1724a: Offene Landschaft mit Staffage. Größe H 153,5 x B 510 cm (eventuell von Johann Jakob Moevius?)¹²

B 1724b: Offene Flußlandschaft mit Staffage. Größe H 152,5 x B 510? cm)

B 1724c: Flußlandschaft mit Felsen und Staffage. Größe H 153 x B 160? cm

Die Hälfte des Bildes nimmt links eine Felswand mit Spalte ein, aus der ein Bächlein in das untere Gewässer stürzt. Dieses fließt fast parallel zum unteren Bildrand nach rechts und wird von einer baumbewachsenen Böschung begrenzt, an der ein Kind sitzt. Am gegenüberliegenden Ufer entfernt sich ein Kahn mit zwei Personen. Im Vordergrund macht sich eine Gruppe von zwei Männern und einem Knaben am Ufer zu schaffen; ein Mann sitzt am Wasser mit dem Rücken zum Betrachter. In das seichte Ufer steckte der Knabe Stöcke, über denen ein Fischernetz hängt. Zum Betrachter gewendet blickt ein Mann auf sein Hündchen herab und schiebt die Hand in seine Weste. Er trägt Bundhosen, eine lange Jacke sowie einen breitkrepfigen Hut.

¹¹ Wettengl (1992), Katalog-Nr. 97, S. 75.

¹² Lt. Inventarliste Hist. Mus. Frankfurt a. M.

B 1724d: Flußlandschaft mit Staffage. Größe H 152,5xB 87,5? cm (Abb. 9)

Die untere Hälfte des Bildes durchzieht diagonal ein Fluß, an dem ein Turm mit Haus dargestellt ist. Im Hintergrund erstreckt sich im Dunst ein Dorf mit Kirche am anderen Ufer. Das diesseitige felsige Ufer - wie eine Landzunge von Wasser umgeben - wird von einem hohen Baum beherrscht, der fast die obere Hälfte des Bildes einnimmt. Am Wasser steht ein Mann mit Stock. Der Schatten dieser Figur reicht bis zum linken Bildrand. Im Vordergrund ruht sich ein Mann an einem Zufluß aus und schaut auf eine Kuh und eine Ziege an der gegenüberliegenden Uferböschung.

B 1724e: Gewässer mit Bäumen und Korbweide. Größe H 153xB 27 cm (Schütz?)¹³

B 1724f: Drei Baumwipfel. Größe H 129xB 14 cm (Schütz?)

I / 2.2.3 Flußlandschaften mit Haus und Waldallee: 2 Stücke, Öl auf Leinwand

- Landschaft mit Haus (Inv.-Nr. B 86:73a), Größe: 153 x 503 cm (schlechter Erhaltungszustand)

Die rechte Hälfte wird von zwei sich überschneidenden Häusern dominiert. Erkennbar sind Reetdächer. Vor den Häusern halten sich Menschen auf, im Vordergrund eine Familie: Vater, Mutter, Kind und Hündchen. Er trägt Bundhosen, einen langen Rock und großen Hut, sie eine Haube und helles Oberteil. Links im Hintergrund erheben sich einige breite Häuser an einem Gewässer. Rechts und links beleben breite Baumgruppen das Bild.

- Landschaft mit Gewässer und Waldallee (Inv.-Nr. B 86: 73b), Größe: 155 x 508 cm (schlechter Zustand).

Die linke Hälfte nimmt ein von Wald gesäumtes Gewässer ein, an dem sich zwei Paare aufhalten. In der Ferne ist ein Kirchturm erkennbar. Die rechte Bildhälfte zeigt eine Waldallee, an deren Ende Sonnenlicht die dort wandelnden Menschen hervorhebt. Vor einer Baumgruppe sind ein Hündchen und Menschen erkennbar.

I / 2.2.4 Flußlandschaft mit Festung. 1 Stück. (Inv.-Nr. B 86: 90).
Größe: H 244 x B 180 cm (Abb. 13)

Ein breiter Fluß durchzieht im unteren Drittel diagonal das Bild. Das diesseitige leicht felsige Ufer mit hohem Baum und Grünbewuchs im Vordergrund bietet vier Menschen und einem Hündchen Platz. Drei Damen unterhalten sich; eine hält eine Leckerei für den Hund hoch, wonach er begeistert schnappt, daneben steht ein gefüllter Korb. Sie tragen lange Kleider, teils mit Schürze. Etwas erhöht, näher am Ufer, wendet sich ein barfüßiger junger Mann mit einem Stab in seiner Rechten dem Geschehen auf dem

¹³ Inventarliste Hist. Museum, Frankfurt a. M.

Wasser zu, auf dem sich ein Ruderboot mit vier Personen vom gegenüberliegenden Ufer unterhalb der Festung, an einem dunklen Fels (oder Busch) vorbei, nähert. An einem längs ins Wasser ragenden, gemauerten Quai liegen zwei Segelboote, ein Ruderboot fährt an der Stirnseite vorbei. Eine sich nach oben verjüngende, trutzige Festungsmauer mit großen Scharten bietet den darüber gebauten Türmen und Gebäuden festen Grund: ein viereckiger Turm trägt Zinnen, ein behäbiger runder Turm wird bekrönt von einem kleineren Rundturm, dessen Spitze in einem Kreuz endet. Im fernen Dunst ist noch eine Stadt am jenseitigen Ufer angedeutet.

I / 2.3 Wanddekorationen der Villa Waldfried

I / 2.3.1 Flußlandschaften, 7 Stück, von ca. 1775 (Inv.-Nr. B 54:6-9/B 86:83-85) aus dem Atelier des C. G. Schütz d. Ä.

Vermutlich ursprünglich für den Festsaal des Barckhausschen Palais auf der Frankfurter Zeil angefertigt, ist diese Dekoration auf Fotografien um 1905 festgehalten. Sie hingen im kleinen Speisesaal der Villa Waldfried, erbaut um 1900 zwischen der Alten Mainzer Straße und der Waldfriedstraße vom Sohn des Cassella-Werk-Gründers Carl von Weinberg, der 1938 emigrieren mußte. Sein Schwiegersohn schenkte nach schwierigen Rückkaufsverhandlungen die sieben Stücke der Stadt Frankfurt a. M.¹⁴

I / 2.3.2 Holzsteg über Fluß mit Haus und Bildstock: gemalt von C. G. Schütz d. Ä. Supraporte, Öl auf Leinwand, (Inv.-Nr. B 86:82c)¹⁵
Größe: H 71,5 x B 179,5 cm (Abb. 10)

Die Mitte des Bildes wird von einem breiten, jedoch nicht vertrauenerweckenden Holzsteg beherrscht, der von zwei im Fluß verankerten Holzstützen getragen wird. Ein dünnes Geländer scheint zwei Personen Halt zu geben, die den Steg überqueren. Am linken Ufer erhebt sich ein stattliches Fachwerkhaus, in dessen Tür eine alte Frau steht und sich mit einem Mann unterhält. Vielleicht muß man dort das Brücken- oder Fährgeld bezahlen, denn der Fährmann in seinem Boot nähert sich dem Ufer, wo zwei Personen warten. Es sind ein Mann und eine Frau, die eine Last auf ihrem Kopfe trägt. Am gegenüberliegenden Ende des Steges ragt ein Bildstock in den Himmel; auf einer Bank darunter ruht sich ein Wanderer aus. Unter der Wölbung des Steges erkennt man im Hintergrund einige hohe Giebelhäuser. Beidseitig begrenzen Baumgruppen die Szene.

¹⁴ Wettengl (1992), S. 24f., Abb. 18, 19 (Kat.-Nr. 62-68).

¹⁵ Wettengl (1992), S. 24, Abb. 22 (Kat.-Nr. 101).

I / 2.3.3 Berglandschaft mit Steinbrücke, gemalt von C. G. Schütz d. Ä.¹⁶

Supraporte, Öl auf Leinwand, Größe: H 72 x B 181 cm. (Inv.-Nr. B 86: 82d)

Von einem erhöhten Standpunkt aus schaut der Betrachter über eine Landschaft. Links breiten sich auf einem Hügel eine Burg und einige Häuser aus. In der Mitte stehen zwei Giebelhäuser mit rauchendem Schornstein, oberhalb führt eine Steinbrücke mit Rundbogen über einen Gebirgsbach. Ein Reiter auf einem hellem Pferd überquert gerade die Brücke. Ein Paar mit springendem Hündchen im Vordergrund nähert sich der Brücke; sie trägt eine helle Haube, ein langes Kleid und am Arm einen gefüllten Henkelkorb, er einen Stock in seiner Rechten. Im rechten Drittel ändert sich die Landschaft, es wird felsig und sehr steil mit Tannen- und Laubbäumen, unter denen sich ein Giebelhaus dicht an den Felsen schmiegt.

I / 2.4 Einzelne Friese und Supraporten

I / 2.4.1 Jahreszeiten Herbst und Frühling (Abb. 14)

- **Herbst:** Maße: H 86 x B 204 cm (Inv.-Nr.: -/74a): (schlechter Zustand/übermalt gewesen?):

In einem ovalen Rahmen sitzen drei Kinder im Grünen neben einem Weinstock, reife Weintrauben in den Händen haltend.

- **Frühling:** Maße: H 86 x B 204 cm (Inv.-Nr. -/74b):

Ein ovales Feld, gehalten von zwei Kindern in Schattenmalerei, zeigt drei nackte Kinder (liegend, stehend, kniend), mit einer Blütenranke spielend.

I / 2.4.2 Zwei mythologische Friese: (Öl auf Leinwand)

- **Amphitrite:** (Abb. 15), Maße: H 85,5 x B 367 cm, (Inv.-Nr. B 86:75a).

Amphitrite floh vor der Verbindung mit Poseidon zu Atlas. Der Delphin am rechten Bildrand – ein Kind liegt bäuchlings auf ihm – ist der einzige der zahlreichen von Poseidon ausgesandten Kundschafter, der Amphitrite ausfindig gemacht hat und zur Rückkehr überredete. Als Herrin des Meeres (lt. Homer, Odyssee 3,91; 5,422) fährt Amphitrite, von Tritonen und Nereiden begleitet, die den zweirädrigen, offenen Wagen ziehen und schieben, über die Wasserfläche dahin.¹⁷ Roter Stoff umflattert sie im Winde, sonst trägt sie nur noch ein Perlendiadem. Der Wagen ist schön verziert, u.a. mit aus dem Meere stammenden Perlen. Vor dem fröhlichen Gespann – ein Triton trinkt aus

¹⁶ Ebd. (Kat.-Nr. 103).

¹⁷ Hunger, Herbert: Lexikon der griech. u. röm. Mythologie, S. 33f.

einem Weinschlauch, eine Nereide bläst auf einer Fanfare – schwebt ein geflügelter Erote mit Füllhorn, auf die Gruppe zurückblickend.

➤ **Pan** (Abb. 16). Maße: H 85 x B 365,5 cm, (Inv.-Nr. B 86:75b)

Pan spielt die Syrinx vor einer eine Schale haltenden Nymphe. Flankiert werden sie von einem Fanfare blasenden nackten Knaben sowie einem anderen Kind. Links sitzen ein geflügelter Erote auf einem Stein, ebenfalls Fanfare blasend, sowie ein Becken schlagendes, bekleidetes Kind vor einer Art Rundtempel. Rechts wird unter einem Busch ein Zelt angedeutet durch Stoffdrapierung, in dem zwei Eroten neben einer zweihenkeligen Vase der Musik lauschen. Den Hintergrund bildet eine Landschaft mit Burgen und Hügelkette.

I / 2.4.3 Supraporte Hera/Hebe (?) (Abb. 17)

Öl auf Leinwand, Maße: H 44,5 x B 113,7 cm (Inv.-Nr. B 86:70)

An einer Wolke lehnt halb liegend die Göttin und schaut ihrer Tochter Hebe in die Augen. Deren nackter Oberkörper ragt aus einer Wolke, ihre Rechte hält den Saum eines Kleides, ihre Linke einen kleinen Pokal, kredenzt sie doch den Nektar an der olympischen Göttertafel. Hera trägt ein helles, langärmeliges Kleid und ruht auf einem dunklen, reich drapierten Mantel, der von ihren Schultern geglitten ist und noch Hüften und Beine bedeckt. Ein kleines, spitzes Diadem schmückt ihren Kopf, rechts im Hintergrund wartet ein zweirädriger Wagen mit zwei Pfauen. (Bei der Abbildung kann es sich auch um eine freie Interpretation der Mondgöttin Selene mit ihrem Endymion handeln.)

I / 2.4.4 Supraporten Nacht und Tag (Abb. 18)

Maße: H 67 x B 146,3 cm, Öl auf Leinwand

Die folgenden zwei Supraporten imitieren Steinreliefplatten, die sich nur in kleinen Details unterscheiden. Die Lunette wird seitlich gerahmt durch je einen reliefierten Pilaster, dessen oberes Ende ein Löwenkopf abschließt. Deren Mäuler dienen als Aufhängevorrichtung einer Stoffdrapierung, die mit ihrem kurzen Ende jeweils am Pilaster nach unten hängt, das Zwischenteil liegt locker auf der Lunette. Das Thema der Stoffdrapierung wiederholt sich am Vasenbauch.

Unter einem Lunettenbogen sitzen zwei junge, antik nachempfundene Damen, auf einer Steinplatte, zwischen sich eine große Vase, in der Blumen arrangiert sind. Seitlich glei-

ten Blumengirlanden heraus, die sich die Damen über den Schoß gelegt haben. Sie tragen lange, reich drapierte Kleider, jedoch keine Schuhe.

Die Haltung der vier Figuren sowie deren unterschiedlich geschlossene Augen führt zu der Vermutung, daß jeweils die Müdigkeit und der Schlaf sowie das Aufwachen und das Wachsein dargestellt werden sollten.

➤ **Nacht:** (Inv.-Nr. B 86:67)

Die linke Figur stützt den Kopf auf den Handrücken des angewinkelten Arms, die rechte läßt einen Arm auf die Steinplatte gleiten, der andere liegt entspannt auf dem Oberschenkel. Ihre langen, gelockten Haare sind leicht zurückgenommen. Die Köpfe sind einander leicht zugewandt, die Augen geschlossen.

➤ **Tag:** (Inv.-Nr. B 86:68)

Bei der linken Figur ruhen die verschränkten Arme auf dem Schoß des übereinandergeschlagenen Beines. Die rechte hat ein Bein zu sich gezogen, so daß nur der Fußballen die Erde berührt. Nur an dieser Figur ist durch die Anspannung des Beines eine Wachheit abzulesen, die sich auch durch die weitgeöffneten Augen manifestiert.

Die Unterschiede zur oben beschriebenen Supraporte sind folgende: das Blumenarrangement besteht aus weniger, dafür größeren Blüten, die Blumengirlande auf dem Schoß ist weniger üppig ausgefallen.

II. Handgemalte Papiertapeten / Handdruckfragmente

II / 1. Darmstadt, Hessisches Staatsarchiv: Fürstenlager (StAD D4 Nr. 605/5)

Eine handbemalte Papiertapete vom Ende des 18. Jahrhunderts, bisher in der Literatur unerwähnt, ist in Bruchstücken deshalb erhalten geblieben, weil auf ihr zwischen den Jahren 1792 und 1813 handschriftliche Notizen aufgebracht wurden.

Dank unauffälliger handschriftlicher Datenangaben innerhalb einer hängenden Blumengirlande sind uns seltene, handgemalte Tapetenfragmente erhalten geblieben. Sie stammen aus **Fürstenlager**, dem Sommersitz des Landgrafen Ludwigs X., des späteren Großherzogs Ludwigs I. von Hessen-Darmstadt (seit 1803). Fürstenlager liegt östlich

des Dorfes Auerbach bei Bensheim an der Bergstraße in einer eingeschnittenen Talmulde. Es war eine Kuranlage mit einer erstmals 1738 gefaßten Heilquelle, die unter den Landgrafen Ludwig VIII. (1739-68) und Ludwig X. (1790-1830) ausgebaut wurde. Die verschiedenen Bauten stammen aus den Jahren 1790-95 nach dem Vorbild von Wilhelmsbad bei Hanau.¹⁸

Beschreibung: (Abb. 22)

Auf aneinandergeliebtem Büttenpapier, durch Makulatur und Leinwand stabilisiert, sind noch die Bleistiftandeutungen des Tapetenmalers sichtbar: senkrechter Strich und Blütenskizzen. Eine grüne Blattgirlande wird in gewissen Abständen durch zartrosa Rosenblüten unterbrochen; entweder sind es eine oder zwei Blüten. An Farben werden verschiedene Rottöne, Grün und Blau verwendet. Die erkennbaren, in französischer Sprache geschriebenen Datenangaben lauten: „le 25. May 1795; [auf einem Stück] au 12 Octobre 97/ le 27. Aout 1803; a Dieu 21 Sept 98; le 27 Aout 1804; 29 8ber [= October] 1805“.

Unter derselben Archivnummer (StAD D 4 Nr. 605/5) lagern noch Fragmente (Panoramatapeten?) aus Fürstenlager, die nicht handgemalt, jedoch handgedruckt sind.

Beschreibung der ersten Tapete: (Abb. 128)

Zwei zu einer Tapete gehörende Stücke tragen eine grüne Fondfarbe. Neben einem Rosenmuster (2 Rottöne, dunkelgrün) erscheint handschriftlich: „ZM 15. Juin 1834“. Das zweite Stück zeigt eine junge Frau in gelocktem Haar mit hoch erhobenem linken Arm, in der Hand hält sie eine Handsichel. Sie blickt zu einer kleineren Figur rechterhand, die ihr in den Armausschnitt greift; beide sind in Beige- und Brauntönen gehalten. Quer über dem Unterarm steht schlecht leserlich: „merariable a 15 far 9^{h[oder 7]}“. Es könnte sich um eine französische Tapete handeln.

Beschreibung der zweiten Tapete: (Abb. 128)

Das Fragment zeigt eine Seelandschaft, aus der eine Art Festungsmauer aufragt. Darauf steht eine einfache Kirche mit zwei flankierenden Türmen, die kaum höher sind als der Dachfirst. Im Hintergrund sind vier pappelartige Bäume angedeutet. Im Vordergrund liegt ein Boot am Ufer. Am linken Rand ragen große Blumen in das Bild. Der rechte Rand besteht aus einer senkrecht geklebten, separaten Blumenbordüre. Handgeschrie-

¹⁸ Dehio Hessen, S. 69f. und Reclams Kunstführer Hessen, S. 25f.

ben über dem Dachfirst ist zu lesen: „Innocente 12. Nov. 1803“ und an der Mauer: „Dieu suite(?) / Decouvrir la Vérité.“

II / 2. Rheingau

➤ Geisenheim (Abb. 23)

Ein gibt einen erfreulichen Fund, der im Zuge der Erfassung der Kulturdenkmäler im Rheingau-Taunus-Kreis in einem Privathaus gemacht wurde.¹⁹ Die Tapete unterteilt die Wände mittels zartverzierter Pilaster in unterschiedlich breite Felder. Jedes der ca. 11 Felder enthält einen schmalen, dreibeinigen Blumenständer, auf dem entweder Vasen mit der Jahreszeit entsprechenden Blumen oder Körbe mit Gestecken stehen (Abb. 24). Jedes Feld endet unter dem Deckenfries in einer stilisierten Blattranke. Als Datierung vermutet man das Jahr 1818.

➤ Oestrich-Winkel: Brentano-Haus

Nicht nur literaturhistorisch, sondern auch aus tapetenhistorischer Sicht ist das Brentano-Haus von großem Interesse. In den zu besichtigenden Räumen kann man vielerlei Muster aus dem 19. Jahrhundert bewundern: eine hübsche florale Streifentapete (Abb. 48), eine einfarbige, an Kattunpapier erinnernde Modelldrucktapete (Abb. 41), zu der zwei sich ähnelnde florale Muster verwendet wurden (Abb. 42) sowie eine klassizistische grüne Tapete mit streublumenartig verteilten goldfarbenen Blattkranzornamenten (Abb. 43, Original und Nachdruck der Firma Hembus, Frankfurt am Main). Ein figuraler Fries bildet den oberen Abschluß. In einer Dachkammer fanden sich mindestens sieben übereinandergeklebte Tapeten: als unterste Schicht ein einfaches Streumuster auf grauem Büttenpapier, darüber ein florales, beigees Muster zwischen großzügig geschwungenen Linien auf dunkelbraunem Papier, ein blaues florales Muster auf hellem Grund (Abb. 44), eine nicht identifizierte Bildtapete (Abb. 127), zwei Streifentapeten in Weiß und Blau, ein Scherengitter (Abb. 45, Original und Abb. 46, Nachdruck der Firma Hembus) sowie zwei hübsche Bordüren (Abb. 47), die es ebenfalls als Nachdruck gibt.

¹⁹ Söder, Dagmar: Seltene Tapete im Rheingau entdeckt, in: Denkmalpflege und Kulturgeschichte 2/1998, Berichte S. 43f. (4 Abb.).

II / 3. Frankfurt/Main: Historisches Museum

II / 3.1 Tapete mit römischen und ägyptisierenden Landschaften Insgesamt acht Stücke: sieben Landschaftsdarstellungen, eine Supraporte.

Aus einem Pavillon mit korinthischen Doppelsäulenpaaren aus schwarzem Marmor blickt der Betrachter durch giebel- und rundbogenförmige Öffnungen auf unterschiedliche Landschaften. Die Fläche der Wand über den Säulen wird mit verschiedenen Schmuck-elementen verziert. Alle Säulen sind im unteren Drittel mit einem Blattmotiv verziert, begrenzt durch zarte Schafringe. Die Reihenfolge der Beschreibung muß nicht mit der einstigen Hängung übereinstimmen; es wird die Numerierung des Museums übernommen. Da der Zustand der Tapete äußerst schlecht ist und sie nicht aufgerollt werden darf, erfolgt die Beschreibung anhand von Fotos.

II / 3.1.1 Landschaft mit Petersdom Inv.-Nr. B 86:77a - Größe: H 258 x B 459 cm

Zwei Giebelausschnitte, über den Säulen Verzierung: aufgehängte Musikinstrumente (Syrinx, Flöte (?), Tamburin) und Medaillon mit nackter männlicher Gottheit, laufend, in der Rechten einen Stab haltend. Den Raum zwischen zwei Säulenpaaren schmückt eine Bildsäule: auf einem Sockel steht eine vierfüßige, konisch verlaufende Metallhalterung, die eine Zierkugel hält. Um den mittleren Stab windet sich eine Schlange (Äskulap?). Auf dem Sockel befindet sich eine nicht lesbare Inschrift. Da diese Bildsäule noch einmal abgebildet wird, stellt sich die Frage, ob der oder die Auftraggeber aus dem medizinischen Bereich stammen; möglicherweise standen sie auch den Freimaurern nahe (siehe die beiden Tapetenstücke mit dem Adler-Vasen-Monument).

Der Betrachter blickt von einem erhöhten Standpunkt über ein paar Denkmäler und niedrige Mauern auf eine Landschaft, die am rechten Bildrand im Dunst den Petersdom in Rom erkennen läßt. Das im linken Vordergrund vor einer Baumgruppe stehende Steindenkmal kann ein Grab- oder Erinnerungsmal sein: auf einem Sockel steht das kurze Stück einer gedrehten Säule mit einer Bildnistafel, auf der zwei Personen zu erkennen sind. Etwas entfernt stehen zwei hohe gemauerte Sockel, die je einen großen Adler tragen.

II / 3.1.2 Landschaft mit Äskulap-Bildsäule (Abb. 25) Inv.-Nr. B 86:77b - Größe: H 260 x B 362 cm

Eineinhalb Giebelausschnitte mit den gleichen Verzierungen sowie der gleichen Äskulap-Bildsäule, wie oben beschrieben. Im Vordergrund rechts dehnt sich vor einer dekorativen Baumgruppe (stehende und hängende Zweige, zwei Palmen) ein Gewässer aus,

im Mittelgrund schmiegen sich zwei Bauernhöfe und eine Straße mit Mauer und Tor in eine Felderlandschaft. Am Horizont erkennt man die Häuser und Türme einer durch eine lange Mauer geschützten Stadt.

II / 3.1.3 Ponte Lupo, Tivoli
Inv.-Nr. B 86:77c - Größe: H 262 x B 144 cm

Rundbogenausblick auf zwei baumbewachsene Felsen und den tief unten verlaufenden Fluß Aniene sowie auf das gegenüberliegende ansteigende, bewachsene Gelände. Auf dem Sockel des linken Felsens werden wir über den Standort belehrt: „PONTE LUPO A TIVOLI“.

II / 3.1.4 Kaskaden (?) bei Tivoli
Inv.-Nr. B 86:77d - Größe: H 262 x B 151 cm

Rundbogenausblick auf eine abschüssige Flußlandschaft sowie einen aus großer Höhe herabprasselnden Wasserfall.

II / 3.1.5 Tempel der Vesta und der Sibylle, Tivoli (Abb. 26)
Inv.-Nr. B 86:77e - Größe: H 262 x B 151 cm

Rundbogenausblick auf einen steilen Abhang mit Felsen, herabstürzendem Wasser und Baumbewuchs. Über dem Hang erheben sich zwei unterschiedliche Gebäude: linkerhand ein langgestreckter Bau mit kleinem Turm sowie rechterhand ein Säulentempel mit vorgeschobenem Unterbau. Die feine Inschrift im Wassernebel nimmt uns das Raten um den Standort ab: „TEMPY DELLA SIBILLE (?) E DI VESTA A TIVOLI“.

II / 3.1.6 Adler-Vasen-Monument
Inv.-Nr. B 86:77f - Größe: H 262 x B 101 cm

Rundbogenausblick, hier nicht mit Doppelsäulen, sondern seitlich mit je einer Säule und einem Pilaster. Der obere Zwickel neben dem Rundbogen ist verziert mit einem fremdartigen Gerät: es hat einen Handgriff, auf dem birnenförmig ein Rahmen aufsitzt. Dieser ist von drei gewellten, schmalen Streifen waagrecht durchzogen. Auf der Rundungskuppe sitzt ein Wiesel.

Hauptblickfang ist ein hohes Monument in klassizistischem Stil: auf löwenfüßigem und rosettenverziertem Sockel stehend, zwischen sich eine Vase, tragen Adler eine Plinthe, auf der eine weitere, säulenartige Vase in die Höhe ragt. Sie ist verziert mit üppigen Blattmotiven und einem Palmenkapitell. An ihrem Fuße lehnen Gesichtsmasken. Der

Hintergrund zeigt eine Landschaft mit in die Tiefe stürzenden Wasserkaskaden, einer Ebene und einem Berg.

Bei einem Teil der Tapeten im Historischen Museum Frankfurt am Main ist die Herkunft unbekannt. Bei diesem und dem dazugehörenden nächsten Stück könnte das beschriebene Gerät einen Hinweis auf den Ort der Hängung geben. Es handelt sich um ein Rasselinstrument, Sistrum (lat.) oder Seistron (griech., von sei = schütteln) genannt, das schon bei den Ägyptern während den religiösen Tänzen zu Ehren der Göttin Isis verwendet wurde; sie gilt als die Erfinderin des Sistrums. Es fand Eingang in den gesamten griechischen und römischen Raum und wird noch heute in der koptischen Liturgie verwendet.²⁰ Am häufigsten besteht es aus einem gebogenen Bronzeband mit einem Handgriff. Drei dünne Stäbe, deren Enden umgebogen sind, sind durch Löcher quer durch das Band gezogen und erzeugen beim Schütteln ein leises Klirren.²¹ Denkt man hier an den Isiskult, so könnte dieser Teil der Tapete eine ägyptische Phantasielandschaft darstellen, die sich möglicherweise die Freimaurer (deren berühmtes Mitglied Mozart den Isiskult in seiner Oper „Die Zauberflöte“ thematisiert) für ihren Versammlungsraum malen ließen.

II / 3.1.7 Adler-Vasen-Monument (Abb. 27)
Inv.-Nr. B 86:77g - Größe: 262 x 101 cm

Dieser Rundbogenausblick ist fast identisch mit B 86:77f mit folgenden Änderungen: Das Sistrum neben dem Rundbogen ist hier auf der rechten Seite, das Wiesel schaut nun nach links. Der Hintergrund zeigt in der Ferne zwei hintereinanderliegende Hügel, rechts einen hochaufragenden Fels, an verschiedenen Stellen stürzt Wasser hinunter in einen Fluß.

II / 3.1.8 Fries mit antiken Gefäßen (Abb. 28)
Inv.-Nr. B 86:77h - Größe: 75 x 200 cm

Der Giebelausblick gibt die Sicht frei auf die Andeutung einer dickeren Säule mit geradem Zierband (also ohne korinthisches Kapitell). Das Feld über der Säule weist ein Emblem auf, das zwei gekreuzte kurze Blasinstrumente und einen darauf liegenden Siegerkranz darstellt. Höchstwahrscheinlich wurde dieses niedrige Stück als Supraporte verwendet. Auf einer Platte sind drei verschieden hohe Gefäße angeordnet: unter dem Giebel eine zweihenkelige Vase, überschritten nach links durch eine zweifüßige

²⁰ Lexikon Musikinstrumente, hrsg. Wolfgang Ruf, Mannheim 1991.

²¹ Lexikon der Musikinstrumente, Anthony Baines, Stuttgart/Kassel 1996 (mit Abb.).

Deckelschale mit zwei seitlichen Ausbuchtungen, halb so hoch, sowie rechts eine flache Henkelschale. (Führte diese Tür mit diesen Andeutungen vielleicht in das Speisezimmer?)

II / 3.2 Supraporte: Antike Gefäße
Inv.-Nr. B 86:76 – Größe: 69 x 176 cm, (Kasein auf Papier)

Vor einer zart angedeuteten Mauer stehen auf einer Steinplatte drei antik nachempfundene Gefäße, jedes trägt einen Deckel; das linke ist eine niedrige einhenkelige Schale. Bei genauem Hinsehen bemerkt man, daß sie nicht zu öffnen wäre, da der Griff oben am Deckel und unten am Bauch der Schale befestigt ist. Die Mitte nimmt ein Kohlebecken (eine brennende Öllampe ?) ein, auf dessen Deckel ein liegender Greif gearbeitet ist. Der Rauchabzug ist an der rechten Seite hochgezogen. Rechts steht ein Trinkpokal mit einem leicht geöffneten und verkantet aufgesetzten Deckel.

II / 3.3 Allegorien. Drei Stücke mit der Bemerkung: „13.I.65: nach E.O. Solms aus einem Frankfurter Haus“.

Dargestellt - vielleicht von einem Dekorationsmaler - ist jeweils ein weibliches Wesen über einer Muschel, umgeben mit einem Phantasiemuster. Das erste Stück ist breiter als die beiden übrigen.

Inv.-Nr. -/81a: Sitzende Dame, etwas lächelnd, nach links gewendet (vom Betrachter aus gesehen), mit einem Arm winkend; in ihrer Rechten hält sie ein herzförmiges Gebilde, aus dem helle dünne Blätter ragen (oder brennendes Herz?). Sie ist umgeben von einer üppigen Wanddekoration: Volants mit hängenden Quasten, Rundbogen mit Konsolen, auf denen kostbare Gefäße stehen; seitlich ein von Ranken und Blumen durchzogenes Bandelmuster.

Inv.-Nr. -/81 b: Kniende, ernste Dame, sich mit der Linken an der sie umgebenden, gezackten Dekoration festhaltend, die Rechte drückt sie auf ein befalltes Wesen mit zwei Ohren. Sie schaut nach rechts und ist oberhalb mit fast identischer Dekoration wie beim ersten Stück umgeben. (Abb. 29)

Inv.-Nr. -/81 c: Die nach rechts oben blickende Dame hält in ihrer Linken ein gefülltes Weinglas und berührt mit ihrem rechten Handgelenk die gezackte Dekoration. Auch sie scheint zu sitzen, der Maler hatte etwas Schwierigkeiten mit der Wiedergabe des linken Beines, das nach links geschwungen auf einer Rocaille ruht.

II / 3.4 Landschaftsdarstellungen (Vier Stücke ohne Inv.-Nr.)

(Drei zweibahnige Bilder, ein schmales Bild). Dazu gehören zwei schmale Stücke monochromer, elfenbeinfarbiger Blütengehänge, eingerahmt mit schmaler Eierstabbordüre. Die Stücke hingen wahrscheinlich zusammen in einem Raum, da sie vom Sujet und der Farbkomposition her einander ähneln und einheitlich mit einer Eierstabbordüre umgeben sind. Innerhalb der rahmenden Bordüre wurde an jeweils zwei Seiten (oben und seitlich) ein perspektivischer Streifen mit Licht- und Schattenwirkung gemalt, um den Eindruck zu erwecken, als sähe man durch ein Fenster in die Landschaft. Ein kleines interessantes Detail: bei den drei großen Bildern ist im oberen „Fensterrahmen“-Streifen eine kleine Rosette gemalt, als sähe man zur Zimmerdecke hinauf.

II / 3.4.1 Drei Bäume auf Felserhöhung (Abb. 20)

Rechts und links im Hintergrund schauen an einem Wiesenband drei Dächer aus buschigem Schutz hervor. Das in abgestuften Brauntönen gehaltene Zentrum des Bildes wird beherrscht von einer mit drei großen Bäumen bestandenen Erhebung. Das Laubwerk kommt vor dem blauen Himmel mit weißen Wolken gut zur Geltung. Fünf Menschen dienen als Staffage: ein Reiter in blauer Jacke und roter Kniebundhose, begleitet von seinem Hündchen. Weiter rechts in einem Hohlweg schreitet ein Paar mit kleinem Hund und vorauslaufendem Jungen zum im Vordergrund angedeuteten Wasser. Die Frau trägt etwas auf dem Kopf, das sie mit einer Hand festhält. Die fünfte Person ist rücklings hinter dem Reiter auszumachen.

II / 3.4.2 Bach mit Steg

Die zweite Landschaft ist in ähnlichem Farbton wie das erste Bild gehalten. Wir blicken auf einen **Bach**, über den ein hölzerner **Steg** führt. An dessem Fuße sind zwei Menschen, die farblich mit der sie umgebenden Natur verschmelzen. Einer sitzt, einer steht, ein Hündchen wendet sich dem Steg zu. Zwei **hohe Bäume** mit sich kreuzenden Stämmen bilden ein Dach über diese Szene. Rechterhand ragen Baumstümpfe in den Himmel, ein Dach mit Schornstein versteckt sich hinter einem Holzzaun.

II / 3.4.3 Seenlandschaft

Auf dem dritten Bild schauen wir auf eine heitere **Seenlandschaft** mit großem **Baum** und **Fischerkahn**. Über einige Wasserpflanzen blicken wir zu den beiden Männern im schmalen Kahn: der vordere mit roter Jacke und blauer Dreiviertelhose steht und hält ein Ruder in seiner linken Hand. Der hintere mit blauer Jacke und heller Hose sitzt und zieht an einem Fischernetz, das sich hinter ihm teils im Boot verdreht, teils in das Wasser hängt. Am knorrigen Geäst des Baumes vorbei, der zusammen mit einem jüngeren Baum im Wasser steht, schauen wir auf zwei kleine Wasserbuchten, die von einer im Dunst sichtbaren Baumgruppe begrenzt werden. Am blauen Himmel ziehen helle Wolken.

II / 3.4.4 Felsentor

Der schmale Streifen des vierten Bildes bietet einen Blick über ein kleines **Felsentor** hinweg auf ein Stück **See**. Am linken Rand heben sich ein paar Äste eines (nicht sichtbaren) höheren Baumes vor dem weißbewölkten Himmel gut ab. Der Blick gleitet schnell zu dem auf dem Felsentor sitzenden, auf einem Arm aufgestützten **Mann** in roter Jacke und blauer Hose. Die blaßgrünen Büsche am jenseitigen Ufer spiegeln sich im Wasser.

Vergleich der Tapete II / 3.4 mit ähnlicher Tapete in Kaub am Rhein (Abb. 21)

Vier sehr ähnliche Tapetenstücke schmücken einen Raum des Blüchermuseums in Kaub am Rhein. Alles ähnelt einander: die Bäume, die Landschaft, die Personendarstellungen. Es ist anzunehmen, daß sowohl die Frankfurter als auch die Kauber Tapetenstücke aus ein- und derselben Werkstatt stammen.

II / 4. Frankfurt am Main: Historisches Museum (Handdruckfragmente)

Das Museum birgt in seinen Beständen handgedruckte, gemusterte Papiertapetenreste mit oder ohne Bordüren aus verschiedenen Häusern, die teils Ende des 19. Jahrhunderts abgebrochen wurden.

II / 4.1 Goethehaus

Inv.-Nr. B.P. 470: II. Stock, nördl. Zimmer nach der Straße (Zimmer des Herrn Rath). **7 Tapeten** übereinander vorgefunden. Die Wand war mit Packtuch bespannt, darunter Spuren von früheren Wachstuchtapeten.

- Tapete (jüngste Tapete): Rollenpapier; Streifen mit Rocailen- und Bandelwerkanklängen in den Maßen 9,3 cm und 2,3 cm alternierend. Zwei Farben: Hellgrau-beige (Grund), Weinrot (Muster). Zwei Bordüren: obere 7,5 cm breit, gebogte Motive in vier Farben: Rehbraun (Grund); Grau, Weiß, Dunkelbraun (Muster). Untere Bordüre: 4 cm breit. Motiv und Farben wie die obere. Datierung: ca. 1850.
- Tapete: Rollenpapier. Plastisch wirkende Streifentapete: 10 cm breite schlichte Streifen, dazwischen (Hintergrund) 5,5 cm breite braunefleckte. Sechs Farben: Beigegelb (Grund), Braun (Streifen) und Kornblumenblau (flankierende Streifen); 2 Brauntöne (Flecken). Bordüre: oben und unten dieselbe, ca. 4,5 cm breit, Rocailenmuster in fünf Farben: Dunkelbraun (Grund), Hellbraun, gelbumrandet (Muster), gefüllt mit kornblumenblauen Feldern mit weißem Streifen- bzw. Blumenmuster. Datierung: ca. 1840.
- Tapete: Rollenpapier. Großflächiges Blütenmuster in drei Farben: Ocker (Grund), Lachs (Blätter und Blüten), Weiß (Streifen und Punkte auf Blüten). Zwei, farblich stark kontrastierende Bordüren: obere Bordüre: 11 cm breit. Rocailen und florales Muster in vier Farben: Rotbraun (Grund), Grau/Weiß (Streifen und Rocailen), Dunkelbraun (Streifen und florales Muster). Untere Bordüre, bestehend aus zwei kontrastierenden Börtchen, 5,5 cm breit. Oberer Teil: meanderndes Muster, Rehbraun (Grund), Dunkelbraun (Muster). Unterer Teil: Eierstab und Blätter (Grau/Weiß). Datierung: ca. 1830.
- Tapete: Bogenpapier. Großflächiges, florales Muster in drei Farben: Gelb (Grund), Hellbraun (Negativformen), Weiß (Höhungen der kleinen Blüten, Stengel und Umrandungen der großen Blütenblätter). Veloursbordüre: 14 cm breit. Seerosen mit grünen Blättern und gelbem Blattabschluß; nur die Seerosen und der gelbe Blattfries sind nicht aus Velours. Ungefähr 10 Farben: Hellbraun (Grund), Rotbraun, Weinrot, Ocker, Gelb, Dunkel- und Hellgrün, Olive, Schwarz, drei Grautöne, Blau. Datierung: ca. Anfang 19. Jahrhundert.

Zwischen Tapete 4 und 5 befand sich graues Makulaturpapier. Hinweis im Historischen Museum: „Auf diesem grauen Maculaturpapier befand sich Schrift [Broderte Meuble 7/4 N°. 42x32], welche der Ansicht des Herrn Dr. Grotfend nach den achtziger Jahren des vorigen Jahrhunderts (Anm.d.V.: i.e. 18. Jh.) angehört.“ Offensichtlich benötigte man einen guten Untergrund für die gelbe Tapete, den die darunter befindliche Tapete nicht bot.

- Tapete: Bogendruck. Vegetables Muster in spitzer, senkrecht verlaufender Rombenform. Drei Farben: Hellgrau (Grund), Grau (Muster), Dunkelgrau/Weiß (Schraffuren auf Muster). Bordüre: 14 cm breit, elegantes Festonmuster in folgenden Farben: Rotbraun (Grund), Hellbraun und Gelb (Muster), Orange (Höhungen).
- Tapete: Bogendruck. Streifenmuster abwechselnd 10,5 cm (Palmettenband zu beiden Seiten, wobei die Spitzen sich gegenüberstehen) und 5,5 cm (stilisiertes Blattornament, senkrecht verlaufen) breit. Drei Farben: Ocker (Grund), Gelb (Palmettenband), Rehbraun (senkrechte Blätter).
Bordüre: 10,5 cm breit, Palmetten- und Rombenmuster in folgenden Farben: Blau (Grund), Ocker/Gelb/Rehbraun (Muster und Rand), Dunkelblau (Schatten).
- Tapete: Zarte Streifen, unterschiedlich breit in der Abfolge: 15/3/5,5/3/15/3 cm usw.: 15 cm (senkrecht verlaufende Perlenschnüre), 3 cm (Rombenband), 5,5 cm (Palmetten). Drei Farben: Grau (Grund), Blaugrau (Muster), Weiß (Muster).
Bordüre: 17 cm breit, Weinlaub mit viel Farbe gedruckt (Veloursimitation); in dem schwarzen Streifen (oberer Abschluß) sind Reste eines Musters erkennbar; unterer Abschluß: Kordelimitation. Ca. 5 Farben: Grau (Grund), Dunkelbraun (Streifen und florales Muster), Rot-, Rehbraun, Lachs (Weinlaub und Rand), Grün (Stengel), Schwarz (Rand).

Unter der siebten Tapete befanden sich zwei Makulaturschichten, die auch noch vorhanden und folgendermaßen beschriftet sind: „Überzug auf dem Packtuch mit alter Schrift“ sowie „Packtuchbespannung auf der Wand“.

Inv.-Nr. B.P. 471: Goethehaus II. Stock, mittleres Zimmer nach der Straße.

5 Tapeten übereinander erhalten. Die Wand war mit Packtuch bespannt, darunter Spuren von früheren Wachstumtapeten, auch an der dem Goethe'schen Umbau angehörenden Wand nach dem Vorplatze.

- Tapete: Rollenpapier. Flächendeckendes stilisiertes Akanthusmuster in drei Farben: Graugrün (Grund), Kornblumenblau/Weiß (Muster). Bordüre: Wellenförmig, 4,7 cm bzw. 3,8 cm breit, Kartuschen- und Rankenmuster in 5 Farben: Rehbraun (Grund), Grau/Weiß (Muster), Kornblumenblau/Schwarz (Rand und Füllung).
Datierung: ca. 1860.
- Tapete: Rollenpapier. Großflächige Phantasieornamente mit Blütenmotiv in den Zwischenräumen in zwei Farben: Hellgrau (Grund), Hellgrün (Muster).
Bordüre: 5 cm breit. Oben und unten wurde dieselbe verwandt. Vegetables stilisiertes Ornament in 5 Farben: Mittelbraun (Grund), Hell-/Dunkelgrau/Weiß (Streifen, Ornamentumrandung), Hellgrün (Ornamente), Schwarz (Verzierung inner- und außerhalb der Ornamente). Datierung: ca. 1840-1850.
- Tapete: Moirée-Imitation in zwei Farben: Hellbeige (Grund), Graublau (Muster).
Velours-Bordüre, an einer Seite beschnitten, in zwei Farben: Hellgrün (Grund, kein Velours), Moosgrün (Hauptfläche), Schwarz, Hellgrün (auf moosgrünem Velours gedruckt). Datierung: ca. 1830.
- Tapete: Bogendruck. Abwechselnd große Blüten und Blumenbouquets in ca. 7 Farben: Hellgrau (Grund), Blaugrau (Muster), Dunkelgrau (Muster und Schraffierung), Hell- und Moosgrün (Blätter), Gelb, Rostrot (Blüten), Weiß (Blattschraffierung, Höhlung). Zwei Bordüren, obere: 22 cm breit mit etwas Velours. Blattranke mit zweierlei Blüten in ca. 5 Farben: Hellgrün (Grund), zwei dunklere Grün (Rand und

Blätter), vier Grautöne (Blüten), vier Beige-Brauntöne (Blüten), zwei Brauntöne (Veloursumrandung Blüten und Blätter). Untere Bordüre: 5,3 cm breit. Girlandenummuster in 3 Farben: Hellgrün (Grund), Dunkelblaugrün/Schwarz (Muster).
 Datierung: Anfang 19. Jahrhundert/ca. 1815.

- Tapete: (Abb. 56) Bogendruck. Braungemusterte (Würfel/Striche) und helle Streifen (ovales dezentes Muster) in den Abständen 1,7 cm (hell), 6 cm (braun), 1,7 cm (hell), 13,3 cm (hell mit brauner Einfassung), 1,7 cm (hell). Vier Farben: Hellgrau (breite Streifen: Grund), Dunkelgrau (Muster), Ocker (braune Streifen: Grund), Rehbraun (Muster). Aufwendige braune Veloursbordüre: 22 cm breit. Besteht aus Weinranken (14,5 cm) und oberem Spiralbandabschluß (6 cm). Die Bordüre ist auf dem gleichen Tapetenmuster gedruckt, d.h. sie kann nur auf o.a. braungemusterte Streifentapete geklebt werden. Vier Farben: zwei Brauntöne, Orange und die Farben Schwarz/Weiß als Velours. Unter dieser Tapete befand sich Makulaturpapier und Bespannungsleinwand. Datierung: ca. 1780/90.

Inv.-Nr. B.P. 472: Goethehaus II. Stock, südliches Zimmer nach der Straße.

4 Tapeten übereinander erhalten. Die Wand war mit Packtuch bespannt.

- Tapete: Rollenpapier. Rotgrundig mit flächendeckendem gelben Rocaillemuster in drei Farben: Weinrot (Grund), Hellbraun/Ocker (Muster). Bordüre: Blumenmotiv, farblich stark kontrastierend zur Tapete. 5 cm breit, an der unteren Seite gebogen ausgeschnitten. Sechs Farben: Kornblumenblau (Grund), Rot/Braun (halbe Füllung), Grau/Weiß (Blumen), Schwarz (Umrandung).
- Tapete: Rollenpapier. Siehe 3. Tapete B.P. 471 (Moirée) in anderer Farbe: Türkisblau. Bordüre: wie bei B.P. 470, dritte Tapete, teils in anderer Farbzusammenstellung: Meandermuster laufender Hund gleich: Braun/Dunkelbraun, Eierstab: Braun, Rotbraun, Gelb.

Unter der zweiten Tapete befand sich: „Maculaturpapier (auf der Bespannungsleinwand) von einem Dictionair aus dem Jahre 1767: z.B. Menàre/remüer, brauler, mènèr, frapper/bewegen/movere/erschüttern/concutere/leiten, führen /ducere/schlagen /percutere. Menar un pugno – einen Faustschlag geben. Menar frutto – Früchte bringen. Mendicàggine – die Betteley. Massàja/bonne ménagere/eine gute Haushälterin“ oder „Mentecaggine f./sottise, lourdanderie, folie/die Narrheit/stultitia/Dummheit/stupiditas. Mentire/mentir, pres. mento/lügen, mentiri. Mentir le sue parole/déguiser ses paroles/seine Meinung mit zweifelhaften Worten bemänteln“. Es gibt außer dem Dictionair noch drei weitere Makulaturpapiere: - Betbuch: „Register/oder Verzeichniß aller Gebete, so in diesem Bet=Buche zu finden/und nach dem ABC gestellet seyn.“ (Mehrere Seiten (12 Seiten) auf einem Bogen, nicht zerschnitten). „Eheweib, so einen versoffenen Mann hat“. – Gebetbuch und Bibel (größere Schrift als voriges Gebetbuch). – Register mit juristischen Fachausdrücken.

Darunter befand sich stellenweise Bespannungsleinwand für die zweite Tapete.

- Tapete: (Abb. 57) Bogendruck. Großes geometrisches Muster. Erhalten sind nur Stücke mit einer halben und einer doppelten Senkrechten, so daß nicht erkennbar ist, ob die Doppellinien alternieren oder nicht. Vier Farben: Weiß (Grund und geometrische Rahmen), Grau (florales Muster des Rahmens), drei Grünblautöne (flächenfüllende mäandernde Linien der Felder). Veloursbordüre: Sehr markant und breit. Es werden zwei Bordüren verwendet: den oberen Abschluß bildet eine 7 cm breite, palmettenartige Motive tragende Borte in 4 Farben: Beige (Grund), 2 Brauntöne (obere Verzierung und Linien), 3 Grüntöne (Blätter und Punkte in Velours). Die eigentliche Bordüre ist auf dem Tapetenmuster gedruckt, also nur für diese Tapete

bestimmt. 13,5 cm breit, Blätter- und Ährenfries in 5 Farben: Gelb/Gelbrot/Weinrot (Streifen, Ähren), 3 Grüntöne (Veloursblätter).

- Tapete: Bogendruck. Sattgrüne Tapete mit zarten, diagonalen hellen Tupfen in 3 Farben: Dunkelolivegrün (Grund), Gelb (halbmondartige Flecken und kleine Punkte), Schwarz (Punkte und Striche). Bordüre: 9 cm breit, florales Muster in 6 Farben: Dunkelgrau (Grund), 4 Rottöne, Hellbraun, Gelb (oberer und unterer Rand sowie Motive in dem Bortenmuster zwischen den Blumen), 3 Lilatöne (Blumen).

Das darunter befindliche Makulaturpapier wird wie folgt beschrieben: „Die vorhandenen Reste dieses Papiers waren direct auf den Wandverputz geklebt.“

Inv.-Nr. B.P. 473: Goethehaus: Einzelne auf dem Speicher vorgefundene Mappe mit **5 Tapetenschichten**.

- Tapete: musterloses, braunrotes Stück Papier mit dem Kommentar: „Mit weißer Ölfarbe dann mit rother Deckfarbe bestrichen.“
- Tapete: Barockes Phantasiemuster in zwei Farben: Grau (Grund), Weiß (Muster). Veloursborte: ca. 5,5 cm, geschwungene Linien, ausgeschnitten, nicht vollständig erhalten. Zwei Farben: Grau (Grund), Rotbraun (Velours).
- (Hinweis des Museums: „Die 3te blaue Tapete war mit Maculatur aus dem Jahre 1827 überzogen.“) Tapete: Hellblau mit großzügigem, floralem Muster: Zwei Blautöne (Grund gestreift), Grau/Weiß (Muster). Bordüre: 7,3 cm breit, farblich stark kontrastierend, oben und unten (die untere ist kaum erhalten; beide waren wahrscheinlich identisch). Farben: Rostrot (Grund), Hellrot, Dunkelbraun, Grau, Weiß (florales und bandelwerkartiges Muster).
- Tapete: Florales, in Wirbeln angelegtes, großes Muster in drei Farben: Grau (Grund), Dunkelgrau/Weiß (Muster). Keine Bordüre.
- Tapete: Graugrundig, mit floralem Muster; 4 Farben: Grau (Grund), Weinrot/Rosa (Blüten), Grün (Blätter), Weiß (Umrandung der Blüten in Form eines Blattes). Keine Bordüre.
- Unterste Bespannung: Malerleinwand mit graugrüner Farbe bestrichen.

Ohne Inv.Nr. Goethehaus, Cornelia-Zimmer, 4. Lage, I h, abgenommen von E. Mangelsdorff 1931

- Tapete: Grüngrundig mit großem, rundem, floralem Muster (weiße Schraffierung), umgeben mit floralen Voluten (dunkel schraffiert).

II / 4.2 „Zum Vogel Strauß“ (Buchgasse, Lit. I. Nr. 120. Abgerissen 1896)

Inv.-Nr. B.P. 666: Zimmer I: **3 Tapeten** übereinander

- Tapete: Jeweils 4 Streifen mit Punkten (9 cm), ein Streifen mit stilisierten Blättern (2,7 cm) alternierend. 3 Farben: Grau (Grund), Braun, Weiß. Bordüre: 6,5 cm breit, Akanthusblätter mit stilisierter Blume in 5 Farben: Braun (Grund), Ocker, Dunkelbraun, Rosa, Weiß.

- Tapete: Streifen mit Zick-Zack-Band alternierend mit stilisierten Blättern in 3 Farben: Blaugrau (Grund), Grün, Weiß. Keine Bordüre.
- Tapeten-Collage: Kassettierte Stücke mit einfarbig grünem Mittelfeld, gerahmt durch verschiedenfarbige Marmorstreifen. Ein Medaillon ziert jeweils das Mittelfeld.

Ausführliche Beschreibung:

Einfarbige grüngestrichene Tapete als Mittelfeld; darum herum schwarzer Marmor. Auf diesem ein Streifen heller Marmor (3 Grüntöne). Auf dem Mittelfeld: ein handgemaltes, rundes Landschaftsbild (Windmühle am Wasser, Baum) sowie eines in derselben Größe (21,5 cm Ø): (Mühle mit Wasserrad, Bäume, Berge) separat aufgeklebt (Abb. 37). Der untere Rand des grünen Feldes ist an den Ecken ausgeschnitten, wohinein zwei kleine runde Ornamente geklebt wurden. Insgesamt acht Farben: Hellblau, Blau, Hell- u. Dunkelgrau, Gelb, Orange, Rehbraun, Hell- u. Dunkelgrün, Dunkelbraun, Weiß.

Auf ein anderes grünes Mittelfeld wurde ein handgedrucktes, ovales Medaillon geklebt mit den Maßen 65 cm breit, 49 cm hoch; Sepia auf schwarzem Grund: Liegende Frau, eine Brust entblößt, Augen geschlossen, mit rechtem Ellbogen aufgestützt, linker Arm über dem Kopf erhoben. Hinter ihr kniet ein Erote, ein Band um ihr Handgelenk bindend. Man könnte die Dame als Nyx (Nacht) mit ihrem Sohn Hypnos (Schlaf) interpretieren und daraus schließen, daß diese Tapete in einem Schlafzimmer hing. (Abb. 38)

Inv.-Nr. B.P. 667: „Zum Vogel Strauß“, Zimmer II, **3 Tapeten** übereinander

- Tapete: Diagonale Reihen stilisierter heller Blüten. 3 Farben: Grünblau (Grund), Dunkelgrün, Hellbeige. Bordüre: 11 cm breit, klassizistisches Blattornament. 5 Farben: 2 Blautöne (Grund und Schatten), Hell-, Mittel-, Dunkelbraunrot (Ornament und Rand).
- Tapete: Vierblättrige, stilisierte Blüte als diagonale Streifen. 2 Farben: Mittelblau (Grund), Goldgelb. Bordüre: 4,5 cm breit, Stab mit Kugeln wird von Blättern umgeben. Farben: Dunkelbraun (Grund), zwei Brauntöne, Rosa, Weiß.
- Tapete: Geschlängelttes Spitzenmuster (grobe Imitation), aber aus der Entfernung sehr plastische Wirkung; nach links laufende Spitzen = weiß, nach rechts = rostrot. In dem sich ergebenden Rund lilafarbenes Rombenmuster. Maß von Rundung zu Rundung waagrecht: 24 cm. 4 Farben: Ocker (Grund), Rostrot, Weiß (Spitze und Viereckverzierung), Zartlila (Viereck). Keine Bordüre.

Inv.-Nr. B.P. 668: „Zum Vogel Strauß“, Zimmer III, **4 Tapeten** übereinander

- Tapete: Stilisierte Blüten und Blättchen eng aneinander in diagonalen Reihen. 3 Farben: Türkisgrün (Grund), Dunkelgrün (Blätter), Blauweiß (Blüten). Bordüre: Bogenpapier, 12,5 cm breit, einzelne braune Blätter auf Blütengirlande. 9 Farben: Schwarz (Grund), drei Blautöne (Blütenband), zwei Brauntöne, Ocker, Rosa, Weiß (Blätter und Rand).

- Tapete: (Abb. 58) Großflächige Blüten und Blätter. Rapport: 53,5 cm (waagrecht), 52 cm (senkrecht). Ca. 5 Farben: Mittelblau (Grund), Dunkelblau, Schwarzblau, zwei Grüntöne (Blätter), Altrosa, Hellrosa (Blüten). Bordüre: stilisierte Blätter, 7 cm breit, in zwei Farben: Schwarz (Grund), Grün (Blätter).
- Tapete: (Abb. 59) Hellgrundig mit zwei wiederkehrenden Motiven: auf der Spitze stehende Vierecke mit stilisierter Landschaft sowie Zeltdach mit Stange, an der eine Schabracke mit Quasten hängt, von einer Blumengirlande unterfangen. Ca. 7 Farben: Hellblaugrau (Grund), zwei Grüntöne (verblaßt zu Blaugrau), Ocker, Dunkelbraun, Rosa, Weinrot, Weiß. Keine Bordüre.¹
- Tapete: Lebhaft gestreift mit Blütenranken, einzelnen Blättern und Blüten, quergestreiftes Binnenfeld. 5 Farben: Grün (Grund), Schwarz (Streifen/Blumen), Graublau, Weiß, Beige (Streifen). Bordüre: 7,5 cm breit, pflanzliches Motiv in 5 Farben: Grau (Grund), Hell- und Dunkelgrau, Weiß, Rosa.

Inv.-Nr. B.P. 669: „Zum Vogel Strauß“, Zimmer IV, **7 Tapeten** übereinander

- Tapete: Vierpaßmotive in diagonalen Reihen, Einfarbindruck (dunkelbraun) auf braunem Papier. Bordüre: 2,8 cm breit, Rankenmotiv mit blauen Rosetten unterbrochen in 4 Farben: Dunkelbraun (Grund), Mittelbraun (Ornamente), Gelb (Verzierungen), Kornblumenblau (Blumenfüllungen).
- Tapete: Kleine stilisierte Blumen als Diagonalstreifen, großes Vierblattmotiv in den Feldern, 4 Farben: Braun (Grund teilweise gemustert), Schwarz/Weiß (Diagonalmuster und Vierblatt, Beige (Inneres des Vierblattes). Bordüre: 3 cm breit, Muster zerstört. Farbreste: 2 Brauntöne (Randstreifen und Muster), Grün.
- Tapete: Großflächig geschwungenes braunes Laubwerkmuster. Ziemlich zerstört; 3 Farben: Hellbeige (Grund), Braun, Dunkelbraun (Umriß). Bordüre: nicht erhalten.
- Tapete: Streifen, 1,5 cm breit in einem Abstand von 7,5 cm: Ranken mit etwas breiteren Vierblattmotiven und hellen Akanthusblättern in 4 Farben: Grau (Grund), Weinrot (Streifen), Grüngrau (Verzierung), Weiß. Veloursbordüre: 3,5 cm breit (nicht vollständig erhalten, war wohl breiter) in ca. 8 Farben: Hellgrau (Grund), Weinrot/Weiß (Rand und Blüten), Rot/Hellrot (Blüte), Blau (Blüte), zwei Grüntöne (Blätter), Braun (2 Streifen in Velours).
- Tapete: Lebhaftes, einfarbig mittelblaues Blattmuster auf grauem Papier. Die Motive mit großen und kleinen Blättern werden mit einer mäandernden Binnenzeichnung umgeben. Bordüre: 7,3 cm breit, blaue Blüten auf weißem Blattwerk in ca. 5 Farben: Braun, Rotbraun, Dunkelbraun (Grund), Gelb (Streifen, Rand), Hellblau/Mittelblau (Blüten), Hellgrau/Grau (Blätter), Schwarz (Schatten).
- Tapete: kräftiges Papier, zarte diagonale Sternblüten mit kleinem Rankenbinnenmuster in den Farben: Mittelbraun (Grund), Dunkelbraun (zarte Ranken), Gelb/Ocker (Blüten). Bordüre: 9 cm breit, Weinlaubblätter auf blauem Grund in 5 Farben: zwei Dunkelblau (Grund), Dunkelbraun, Ocker, Gelb (Rand und Laub), Grau, Hellgrau, Weiß (Blütengehänge oder Weintrauben).
- Tapete: (Abb. 60) Einfach stilisiertes kleines Blütenmuster in diagonalen Streifen in 3 Farben: Lachs (Grund), Ocker (Motiv), Hellgrün (Punkt). Hier haben wir den

¹ Olligs I, Abb. 215, S. 314: „Franz. Handdruck im Stil Directoire.“

äußerst seltenen Fall, auf der Rückseite den Tapetenhersteller-Stempel zu erkennen: Eingerahmt: „N° 5828, NF & H“; darunter „hob“ unterstrichen, darunter „150“, darunter „2 Stock N°4“; etwas entfernt die Nummer eines Paginierstempels: „1731“. Bordüre: 10 cm breit, Blüten- und Blättergirlande in 6 Farben: Lachs (Grund), Rehbraun, Dunkelbraun, Gelb (Rand), Gelb, Lila, Rosa (Blüten), Blaugrün, Hellgrün (Blattwerk).

Inv.-Nr. B.P. 670: „Zum Vogel Strauß“, Zimmer V, **5 Tapeten** übereinander

- Tapete: (Abb. 61) Markantes geometrisches Muster (langgezogene, symmetrische Sechsecke) mit Marmorimitation in den Binnenfeldern. Drei Farben auf braunem Papier: Grün (Marmorierung), Schwarz/Weiß (geometrisches Muster). Bordüre: 3,3 cm breit, Stab umrankt mit Blättern, 5 Farben: Hellbraun (Grund), Grau/Weiß (Streifen), Hell- u. Dunkelgrün (Blattranken), Schwarz.
- Tapete: Gleiche Tapete wie in Zimmer IV, 3. Tapete (B.P. 669): Braunes Laubwerkermuster. Bordüre erhalten: 10 cm breit, S-förmige Verzierungen umgeben ein unregelmäßiges Band. Der untere Rand ist ausgeschnitten. Das Muster imitiert eine Webtechnik; 6 Farben: Hellgrau (Grund), Grau (Schatten); Grün, Kornblumenblau, Rehbraun, Ocker, Schwarz (Muster).
- Tapete: Flächiges Blattrankenmuster. Silbergrau (Grund), Dunkelgrün (Blätter). Bordüre: 5,8 cm breit, Blattphantasie in 4 Farben: Rostrot (Grund), Blaugrau, Schwarz/Weiß (Muster).
- Tapete: Blaues Kachelmuster (stilistische Blattornamente) in zwei Farben: Hellgrau (Grund), Mittelblau. Bordüre: 10,5 cm breit. Erdbeeren (verblaßt ?) mit viel Blattgrün in 6 Farben: Grau (Grund); Dunkel-, Hellgrün, Schwarz (Blattwerk); Beige, Weiß, Dunkelbraun (Erdbeeren).
- Tapete: Hellblaue zarte Streifentapete (5,2 cm = Streifen, 19 cm stilisierte Blütenstreifen) in den Farben: Hellblau (Grund), Graublau und Weiß (Muster). Bordüre: 11 cm breit. Brombeerblätter, -blüten, -früchte in 9 Farben: Hellblau (Grund); Blaugrün, Dunkelgrün, Beige (Blätter), Olive, Braun (Blätter); Weinrot, Rosa (Früchte); Grau, Weiß (Blüten).

II / 4.3 Gartenhaus Hoerle

(Darunter muß man sich ein mindestens vierstöckiges Haus vorstellen. Wohlhabende Leute ließen sich außerhalb der Stadt sogenannte Gartenhäuser errichten.) Ecke Darmstädter- und Mörfelder Landstraße, aus dem 18. und 19. Jahrhundert, abgebrochen im Jahre 1899.

Inv.-Nr. B.P. 672/I: Gartenhaus Hoerle: Parterre, **2 Tapeten**

- Tapete: Dunkel und helle Streifen mit Girlandenmuster. Farben: Grün (Grund) mit gelben und schwarzen Blattranken. Blütenbordüre: 13,4 cm breit in 11 Farben: Blaugrün (Grund), Braun, Ocker, Gelb, 3 verschiedene Grün, Schwarz, Rosa, Weinrot, Weiß. Bogenpapier.
- Tapete: Gitter, in jedem Feld eine Blume mit zwei Blättern. Vier Farben: hellbraun (Grund), zwei Brauntöne (Gitter, Blumen, Schattierung), hellbeige (Schattierung). Bordüre: ca. 10 cm, Feigen, in sieben Farben: helles Braunrot (Grund), dreierlei Blau, Beige, Weiß, Schwarz. (Gestiftet von E. Mangelsdorf, Frankfurt/M. 1931.)

Inv.-Nr. B.P. 672/II: Gartenhaus Hoerle, 2. Stock, **4 Tapeten**

- Tapete: hellblaue Prägetapete mit sehr dezenten Streublumen und goldfarbenem Strichmuster. Bordüre: 7,3 cm breit, Rosenbordüre in 9 Farben: Grau (Grund), drei Grüntöne (Blätter), drei Brauntöne (Äste), 2 Rottöne, Weiß?
- Tapete: hellbeige Streifen (4,3 cm), alternierend mit Streublumenstreifen (7,5 cm) in 9 Farben: 2 Beigetöne (Grund), Blau, Grün, Rosa, Rot, Braun, Gelb, Weiß. Veloursbordüre: rocailleartiges Muster, 10,9 cm breit, in 11 Farben: Beige (Grund), Rosarot, 2 Blau, 2 Grün, Braun, 2 Grau, Weiß und brauner Velours.
- Tapete: Zartgraue Streifen alternierend mit gelb gemusterten, querliegenden Mandorlen, darauf stilisierte Blüten in den Farben Grau, Rosa, Gelb. Bordüre: 12,7 cm breit (ganze Breite nicht erhalten), Ähren und Blüten in 7 Farben: Rehbraun (Grund), Mittelbraun, Dunkelbraun, Ocker, Gelb, Grau, Weiß.
- Tapete: Geometrisches Muster, das zur Hälfte in anderer Farbschattierung gedruckt ist, so daß dadurch ein Streifeneffekt erzielt wird; dreifarbig: Braun (Grund), Lachs, Weinrot. Bordüre: 13 cm breit, in sechs Farben: Braun und Weinrot (Grund), Rosa, Türkis, Schwarz, Weiß.

Inv.-Nr. B.P. 672/III: Gartenhaus Hoerle, 3. Stock, **3 Tapeten**

- Tapete: Weißes florales Muster auf grauem Grund. Bordüre: 10,8 cm breit in 5 Farben: Rosa (Grund), 2 Grautöne, Dunkelbraun (Schatten), Weiß.
- Tapete: Florale Girlanden (10,5 cm breit), begrenzt von blauen senkrechten Streifen. Links blaue Winden, rechts rosa Rosen und umgekehrt. Zwischen den Girlanden Streifen mit weißem Binnenmuster (12,4 cm breit). Ohne Bordüre.
- Tapete: Großflächiges, gebogtes Rautenmuster mit stilisierten Blumen in den Binnenfeldern in 4 Farben: Gelbbraun (Grund), Braun, Grün, Rot. Bordüre: Fortlaufendes Viereckband, 2,8 cm breit in ca. 5 Farben: Beige (Grund), 3 Brauntöne, Grün, Rot.

Inv.-Nr. B.P. 672/IV: Gartenhaus Hoerle, 4. Stock, **3 Tapeten**

- Tapete: Grauweißgrundig mit floralem, kornblumenblauem Muster. (Blaue Farbe haftet schlecht.) Es gibt zwei Bordüren: Obere Bordüre: 4,7 cm breit, weiße Blätter auf floralem Grund, in 6 Farben: 2 Blautöne, 2 Grautöne, Weiß, Schwarz. (Farbe haftet schlecht.) Untere Bordüre: 4,3 cm breit, Rocaille-Muster in 5 Farben: Blau, 2 Grautöne, Schwarz, Weiß. (Diese Bordüre färbt nicht ab.)
- Tapete: Streublumen und Blätter, 3-farbig: Grau (Grund), Hellgrün, Braun. Bordüre: 5,6 cm, kartuschenähnliches Muster in 4 Farben: Hellgrün (Grund), Grau, Braun, Weiß.
- Tapete: einfache, zweifarbige Streifentapete mit zwei alternierenden geometrischen Mustern, beige (Grund) und braun. Keine Bordüre.

II / 4.4 **„Holländischer Hof“** (früher „Hotel Suez“), Haus der Familie Stern
Ecke Großer Hirschgraben und Münzgasse, abgebrochen April
1898

Inv.-Nr. B.P. 673: **6 Tapeten**

- Tapete: Größere blaue Streublumen alternierend mit stilisierten hellen Streublumen auf beigem Grund, der ein kleines weißgepunktetes Binnenmuster aufweist, 6 Farben: Grund Hellgraublau, zwei Blautöne, Olive, Braun, Weiß.
Veloursbordüre: 10,5 cm breit, ripsartiges Kordelmuster in 6 Farben: Türkis (Grund), Helltürkis, Blau, Braun (Velours), Rosa, Schwarz.
- Tapete: Streifen mit lila Blüten und braunen, langstieligen Blättern (8,5 cm breit) alternierend mit einem breiten grauen Streifen sowie dünnen, weißen senkrechten Linien (14,8 cm breit) in 9 Farben: Altweiß (Grund), 2 Grautöne (Streifen), Rosa/Lila (Blüten), Graublau/3 Brauntöne (Blätter). Keine Bordüre.
- Tapete: Rautenmuster mit einer sechsblütigen Pflanze aus dem unteren Winkel aufsteigend; dreifarbig: Beige (Grund), Orange, Grün.
Veloursbordüre: Grüne Lampions an sich kreuzenden Schnüren. 11 cm breit, am unteren Rand Feston ausgeschnitten. Farben: Grau (Grund), Braun (Veloursmuster), Grün/Schwarz (Binnenzeichnung).
- Tapete: (Abb. 62) Grüne und graue Streifen in 4 Farben: Altweiß (Grund), Türkisgrün, Dunkelgrün, Graublau. Veloursbordüre: zweigeteilt, auf Tapetenmuster gedruckt, die man entweder als eine breite Bordüre verwenden konnte, oder auseinandergeschnitten diente sie als oberer und unterer Abschluß. Gesamtbreite ca. 25,5 cm. Oberer Teil 12,7 cm breit: Band mit stilisierten Blumenmotiven, begrenzt nach oben und unten mit verschiedenen Leisten wie z.B. Eierstab. Unterer Teil 12,5 cm breit: Akanthusartige Blätter, umrahmt von Blüten und kleinen Blättern. Farben: (Grund ist die o.g. Streifentapete) Rosa, 2 Bauntöne (Velours), Orangerot (Binnenzeichnung).
- Tapete: Blaugrundig mit Blattwerk und weißen hibiskusähnlichen Blüten in 10 Farben: Hellblau (Grund), 3 Grüntöne, Braun, Ocker, Gelb, Graubeige, Beige, Dunkelbeige, Rosa, Lila, Dunkelrot, Weiß. Keine Bordüre.
- Tapete: Grüngrundig mit weißen Punkten, der Schattenschlag in schwarzer Farbe. Keine Bordüre.

II / 4.5 Tapeten aus verschiedenen Frankfurter Häusern

Inv.-Nr. B.P. 573: „Aus dem ehem. **Schönemann'schen Hause** (2te Hälfte XVIII. Jahrh.)“. In der Firma Hembus wird der Nachdruck Lili-Schönemann-Tapete genannt.

- Tapete: (Abb. 63) Blaue Textilstruktur mit umkränzten Blumenmotiven in vier Farben: Blau (Grund), Schwarze Streifen/Weiße Punkte (Textilstruktur), Rostrot/Schwarz/Weiß (Umkränzung), Schwarz/Weiß (Blumen). Vier verschiedene Blumenmuster, in einer Reihe je zwei alternierend. Rückseite: Braunes Packpapier mit weinrotem Stempel: kaum zu erkennendes Dekor (Blume oder Blatt), darunter das Wort: PAPER mit zwei verzierten Buchstaben J J = englischer Zollstempel.²

Inv.-Nr. B.P. 664: „Tapete aus einem **Frankfurter Haus um 1820**“. Beschriftung auf der Rückseite: „Geschenk des Herrn Ernst Padjera“

² Auskunft vom VAM, nach: Rosoman, Treve: London Wallpapers: Their Manufacture and Use 1690-1840, English Heritage 1992.

- Tapete: Gelbliche und braune Streifen in den Maßen: 6 cm (braune Streifen mit Blumenmuster) und 17,5 cm (zartes Tupfmuster) in 3 Farben: Ockergelb (Grund), Ocker (Streifen), Braun (Muster), Hellgelb oder Beige/verblaßt (senkrecht Randmuster am breiten Streifen). Bordüre: 12,2 cm breit, stilisiertes vegetables Ornament in 7 Farben: Kräftiges Blau (Grund), Braun/Dunkelbraun/Ocker/Gelb/Olive/Orange/Schwarz (Muster und Rand).

Inv.-Nr. B.P. 674: „Tapetenabschnitte aus einem alten Haus der **Schüppengasse Nr. 7**, verschwunden durch den Rathhausneubau, 1898 abgebrochen“. 2 Tapeten (Abb. 64)

- Tapete: Blaugrundig mit Blütengirlanden und weißer Punktinnenzeichnung, 7 Farben: Taubenblau (Grund), Rosa/Weinrot/Gelb/Rehbraun/Weiß (Blüten), Mittelblau/Schwarz (Blätter und Stengel). Keine Bordüre.
- Velours-Tapete: (gestiftet von E. Mangelsdorf, Ffm. 3.11.1931) Bogenpapier, Handdruck. Draperietapete in braun-gelben Tönen: den oberen Abschluß der Stoffimitation bildet eine weiße Draperie mit grün-schwarz-ornamentiertem Rand und Quasten. Eine Kordel, die über einen Halteknopf mit großer Quaste geführt wird, hält den Stoff. Höhe: 129 cm, Breite: 45,5 cm. Zehn Farben: 5 Brauntöne, Rosa, Weinrot, Grau, Weiß, Grün; Schwarz (obere Draperie-Verzierung aus Velours). Diese Tapete befindet sich auch im DTM. Datierung: ca. 1820, aus Deutschland stammend (Auskunft: DTM). Bordüre: 16,5 cm breit, Akanthusblätter in 5 Farben: Beige (Grund), Ocker, Rehbraun, Dunkelbraun, Rosa, Weiß.

Inv.-Nr. B.P. 872: „Aus dem Hause: **Rebstock 2**, Geschenk des Herrn Stadtrath H. Dietz 18. Jh.“ (1904 Braubachviertel). Eine Tapete mit zwei Bordüren.

- Tapete: wahrscheinlich Bogenpapier. Auf der Rückseite ist der Abdruck von Sackleinwand zu sehen, auch Makulaturpapier. Rostrosa Tapete mit hellen Bogen, dreilinigem Zick-Zackband mit Blatt und großem grünen Blatt auf jedem Bogen. 7 Farben: Rost (Grund), Weiß (Bögen, halbes Zick-Zackband, halbes Blatt), Braun/Beige (halbes Zick-Zackband, halbes Blatt), Grün/Blau/Schwarz (Blatt). Breite eines Musterstreifens: 13 cm, Höhe des Musterrapports: 19 cm. Obere Bordüre: 10,7 cm, Dreipaßmotiv mit vegetabilem Phantasiemuster in vier Farben: Schwarz (Grund), Blau, Weiß, Grau. Untere Bordüre: 3,5 cm breit, florales Muster in 6 Farben: Dunkel- und Mittelbraun (Grund), Blau, Rot, Grün, Weiß. Auf der Rückseite dieser Bordüre ist der Abdruck eines floralen Musters (schwarzgeränderte Blätter, etwas Blau) erkennbar. Die gleiche Bordüre befindet sich auch an der Nelkentangapete Inv. Nr. B.P. 875b.

Inv.-Nr. B.P. 873: „Aus einem Hause der Stadt 19. Jh.“ Einfarbiges Stück Tapete mit gemustertem Rand.

- Tapete: Einfarbig Grün mit Schattenmalerei, umgeben mit einer Rosenbordüre in 7 Farben: Orange (Grund), Rosa, Weinrot, Weiß, Blau, Schwarz Gelb. Außerhalb des Rahmens Reste einer gemusterten grauen Tapete.

Inv.-Nr. B.P. 874: Aus dem Hause „**Markt 18**“ (Hühnermarkt „Zum Schildknecht“) (Abb. 65) „Trug eine Aufschrift: T.J. Marzheim 4/8.1819 (evtl. Harzheim)“

- Tapete: Auffallendes schwarzes geometrisches Muster mit zweierlei Blumenbouquets (Rosen / Blüten mit Ähren) in 8 Farben: Hellblau (Grund), 2 Grüntöne, 1 Blaugrün, 3 Rottöne, Schwarz, Braun. Bordüre: 10 cm breit mit Nelken, Rosen,

Windeln und anderen Blumen; ein Meandermuster schließt die Bordüre oben und unten ab. Zehn Farben: Schwarz (Grund), 2 Blautöne, 2 Grüntöne, Braun, Gelb, Orange, Rot, Rosa, Weiß.

Inv.-Nr. B.P. 875a +b: Aus dem Hause „**Zum großen Engel**“, Dachstock Ecke alter Markt. („18. Jh. Louis XV“)

- Tapete: Bogenpapier. Nelken auf blauschwarzem Farn. Auf Rückseite Spuren älterer Tapete oder Makulatur. 7 Farben: Schwarz (Grund), Dunkelblau (Farnblätter), 2 Grautöne/Hellgrün (Stiele), Rostrot/Hellgrau/Weiß (Blüten).
- Auf Bogen „b“ kleines Stück Bordüre erhalten, unterer Rand 3,2 cm, ziemlich zerstört, florales Muster in den Farben Dunkel- und Mittelbraun (Grund), Blau/Rot/Grün/Weiß (Muster); besser erhalten: siehe Inv. Nr. B.P. 872.

Inv.-Nr. B.P. 876: Ehemaliges **Passavant'sches Haus**, Weserstr. 42
Eigentümer: Konsul Louis Zeiss-Bender

- Tapetenrest: Maschinen-Rollendruck. Zartes Blattrankenmuster mit Weinlaubkränzen, eine kleine Blumenvase umschließend.

II / 4.6 Tapetenstücke und -fragmente unterschiedlicher Provenienz

Inv.-Nr. B.P. 476: Herkunft unbekannt. Einsatzstück. Französische Manufaktur. Abb. 507 in: Nouvel (1981). Entwerfer: Mader. Datierung: um 1825. Es befindet sich in der Sammlung UCAD (Union Centrale des Arts Décoratifs) 29823, Paris 1967, Nr. 175.

- Tapete: Bogenhanddruck. Dies ist keine Tapetenbahn, sondern ein sog. Einsatzstück, das, eingerahmt auf einfarbiger Fläche, die Wand schmückte. Diese Art war zu ihrer Zeit sehr beliebt, waren doch dadurch die Wände nicht überladen und öfters umdekorierbar, auch unter dem finanziellen Aspekt ein Vorteil.

Das Einsatzstück besteht aus drei zusammengeklebten Papierbögen. Ein Bogen hat die Maße: 54,5 cm breit und ca. 42 cm hoch. Das in zarten Farben komponierte Motiv besteht aus einem blattumrankten Gesicht mit Diadem und Ohrgehänge (Maske), umgeben mit einem Blütenkranz, der seitlich wieder umgeben ist mit zwei Füllhörnern (Mittelteil). An den verschnörkelten Enden hängt einmal eine halbrunde Blütingirlande sowie eine Ölschale mit brennender Flamme (unterer Teil). Oberhalb des Blütenkranzes steht eine kunstvoll gebundene Ährengarbe in einer Phantasiehalterung (oberer Teil). Es wurden 21 Farben verwendet. Der Grund ist matt in der Farbe Beige-Grau-Lila, 2 Gelbtöne, 3 Brauntöne, 3 Rottöne, 2 Lilatöne, 3 Grüntöne, Hellblau, 3 Grautöne, Weiß.

Inv.-Nr. B.P. 562: „Aus einem **alten Schrank** entnommen Frankfurt/M.“
“Mitte 18. Jh.“, ca. 120 x 50 cm, (Abb. 69)³

Diese im Frankfurter Historischen Museum vorhandene Tapetenbahn diente der Firma Hembus, Frankfurt/M., als Vorlage für die jetzt im **Goethehaus** verklebte Tapete. Das etwas veränderte Muster ist abgebildet unter Abb. 27 in: *Hauptwerke des Deutschen Tapetenmuseums Kassel*, Tokio 1981, mit folgendem Text: »Goethehaus-Tapete, Façon Peking (Neudruck) Frankfurt am Main, J.B.A. Nothnagel 1756, der Neudruck 1900 in

³ Olligs I, Abb. 214, S. 314.

Berlin, A. Burchardt „gesetzlich geschützt“ Maschinendruck in 7 Farben. Rapporthöhe: 60 cm, Druckbreite 53 cm. Inv.Nr. 293/819, 1975 von E. Karnebogen/Einbeck gestiftet.«.

- Schablonentapete: zwei spiegelgleiche Schablonen ergeben das Muster der Tapetenbahn. Dargestellt sind drei fasanenartige Vögel mit langen bunten Schwanzfedern an einer Wasserkaskade, zwei von ihnen sitzen auf den Blättern eines palmartigen Strauches. 7 Farben: Hellbeige mit beige Streifen (Grund), 4 Blautöne, Schwarz, 2 Rostrot, 2 Lila, Weißbeige.

Inv.-Nr. B.P. 578: „Aus einem **alten Schreibsecretair** entnommen 1891.“

- Tapete: Blaugrundig; Streurosen umgeben mit weißer Weinlaub- und -traubenranke. Sechs Farben: Blau (Grund), Dunkelblau, 3 Rottöne, Braun (Stengel). Auf der Rückseite Reste anderer Tapete (weinrotes Gittermuster) sowie Hersteller- oder Händlerstempel: Ø 11 mm, großes „S“, darin kleineres „St“ mit seitlich zwei Punkten (gleicher Stempel siehe B.P. 583).

Inv.-Nr. B.P. 583a+b: „Zwei Vertikalstreifen Tapete (Empire) Geschenk des Hr. M. May“ (Abb. 70). Einsatzstück, auch Pilastertapete genannt, war nicht verklebt, nur angenagelt. Rückseite: Stempel (wie auf B.P. 578) „S“, darauf (kleiner) „St“, zwei flankierende Punkte, im Durchmesser 11 mm. Abb. in Olligs I, S. 332 (schwarz/weiß).

- B.P. 583 a: Breite 23 cm, Länge 187 cm
- B.P. 583 b: Breite 23 cm, Länge 137 cm (gleiches Muster). Acht sich wiederholende Motive untereinander angeordnet: 1. Drei Blumenbouquets, 2. Ährengesteck, 3. Zierschild mit hängenden Perlschnüren, 4. An drei Blütenschnüren hängender Blütenkranz, 5. Gekreuzte Fackel und Pfeilköcher, 6. Blumenbouquet, 7. Amphorenartige Vase, 8. Am Stab hängendes Banner, quergestreift mit vegetabilem Muster, dreifach gebogt mit je einer Quaste und Schnüren. Ca. 14 Farben: Grauweiß (Grund), Orange, Gelb, Beige, Weinrot, kräftiges Rosa, Grau, Weiß, Braun, Hellgrün, Dunkelgrün, Hellblau, Mittelblau, Dunkelblau.

Inv.-Nr. B.P. 653-655: **Kupferstich-Bilder**, Serie *Prodigue*

Drei Bogen mit den Maßen: 74 cm breit, 52 cm hoch. Grün koloriert.

Jedes Bild zeigt eine Szene aus dem biblischen Gleichnis vom verlorenen Sohn. Je eine Kartusche am oberen und unteren Rand in der Mitte beschreibt die dargestellte Szene.

- B.P. 653: *Abschied* (Abb. 68) Auf der linken Bildseite verabschiedet sich kniend der gutgekleidete Sohn von den eleganten, trauernden Eltern; die Mutter tupft mit einem Taschentuch ihre Tränen. Auf der rechten Seite warten unterhalb einer Windmühle zwei junge Reiter sowie das Pferd des Sohnes ungeduldig auf die Abreise. Eingeraht ist die Szene mit geschwungenen Blatt- und Blütenornamenten.

Inschrift der oberen Kartusche: „LE DEPART DE L'ENFANT PRODIGUE“, untere: „Quelle est ton imprudence ingrat fils en partant/Tu fait couler les pleurs d'un bon et d'un tendre Pere/J'aimerois mieux cent fois au contraire en restant/Accabler de Chagrin le Coeur d'un mauvais frere.“ (Übersetzung: Wie unklug ist es von dir wegzugehen, du undankbarer Sohn/Du läßt die Tränen eines guten und zärtlichen Vaters rinnen./Ich möchte hundertmal lieber hier bleiben, würde jedoch dann das Herz eines schlechten Bruders mit Kummer überhäufen.)

Außerhalb des Bildes wird auf den Entwerfer („Mondon Inv.) sowie auf die Druckerei („a Paris Chez Basset le jeune rue S. Jacques au coin de la rue des Mathurins a S. Genevieve“) hingewiesen.

- B.P. 654: *Festmahl mit Damen*. Der Sohn genießt ein Mahl mit zwei Damen an einem reich gedeckten Tisch. Eine ebenfalls festlich gekleidete Bedienerin hebt eine Pastetenterrine in die Höhe. Der Sohn prostet mit einem Weinpokal seiner neben ihm sitzende Dame zu und schaut ihr in die Augen. In der rechten hinteren Szene bringt ein Lautenspieler einer Dame ein Ständchen.

Inscription der oberen Kartusche: VIE DEBAUCHE/DE L'ENFANT/PRODIGUE (Übersetzung: Ausschweifendes Leben des verlorenen Kindes). Untere Kartusche: Que de larmes suivront tes Coupables excès/Ah, malheur eux Enfants, ces Nymphes si Chéries,/Ces trois grâces bientôt deviendront trois furies,/Qui livreront ton Cœur aux plus cruels regrets. (Übersetzung: Wieviel Tränen auf deine sündigen Ausschweifungen folgen werden/Oh, Unglück Ihr Kinder, den so geliebten Nymphen gleich/diese drei Göttinnen werden bald zu drei Furien, die dein Herz der grausamsten Reue aussetzen.)

- B.P. 655: *Schweinehirt*. Außerhalb des Dorfes nahe einer Kirche kniet der ärmlich gekleidete Sohn betend bei den Schweinen.

Inscription obere Kartusche: ENFANT PRODIGUE/DANS LA PLUS/GRANDE MISERE (Übersetzung: Der verlorene Sohn im schlimmsten Elend). Untere Kartusche: Plus tu fut enivré de plaisirs enchanteur/Plus tu sens la rigueur de ton sort lamentable/Je joindrais volontiers mes larmes à tes pleurs/Si je ne savais pas Combien tu fut Coupable. (Übersetzung: Je mehr Du von dem Zauber des Vergnügens berauscht bist, desto mehr fühlst Du die Härte Deines beklagenswerten Schicksals. Ich würde gerne meine Zähren mit Deinen Tränen fließen lassen, wüßte ich nicht, wie sehr Du schuldig wurdest.)

Inv.-Nr. B.P. 651: **Bordüren-Bogen zum Ausschneiden.**

- Auf einem Bogen zwei gleiche Bordürenmuster untereinander gedruckt. Papierbreite 37 cm, Breite des Musters: 17,5 cm. Abgebildet wird das sogenannte Paisley-Muster.⁴ Auf der Bordüre stehen die tropfenförmigen Motive in einer Reihe nebeneinander. Die Engländer bezeichnen es als vergrößertes Komma.⁵ Das einzelne Motiv ähnelt einer in die Länge gezogenen Frucht mit gebogenem Stiel und ist mit vegetativen Zierelementen und vielen Punkten dekoriert. Dünnes, qualitativ minderwertiges Papier, einfacher Holzdruck in vier Farben: Blau (Grund), Orange, Grün, Schwarz. Auf der Rückseite Hersteller- oder Händlerstempel größeres „S“ mit kleinerem „St“ übereinander, wie auf B.P. 578, 583.

Inv.-Nr. B.P. 652: **Bordüren-Bogen zum Ausschneiden** (Abb. 66)

- Auf einem Bogen wurden zwei gleiche Bordürenmuster untereinander gedruckt. Papierbreite 37 cm, Breite des Volant-Musters: 16,5 cm. Dünnes Papier (wie B.P. 651), Farben verschmiert (Probedruck ?), kräftige Farben, gute Fernwirkung: 2 Blautöne, Rehbraun, Gelb, Weinrot, Rosa, 2 Grüntöne; Weiß nicht als Farbe, sondern es schimmert das weiße Papier durch. Auf der Rückseite Hersteller- oder Händlerstempel, wie auf B.P. 578, 583, 651.

⁴ Genannt nach der schottischen Stadt Paisley, wo wollene Schals gewoben wurden nach dem Vorbild beehrter indischer Schals. Diese wurden seit ca. 1800 aus Indien importiert, waren aus feiner Kaschmir-Ziegenwolle und wiesen ein reiches, abstraktes, kurvenförmiges Muster auf, das aus der Mogul-Kunst stammt.

⁵ The New Encyclopaedia Britannica, 1986, Bd. 9, S. 68.

Inv.-Nr. B.P. 656: **Ausschneidebogen**, dessen Rand- und Eckverzierungsmotive einen schönen Rahmen ergeben. (Abb. 67)

- Barock geschweifte Eckvolute mit üppigen Verzierungen, Verzierungsfeld für die obere Mitte des Rahmens, ein längeres Stück Rand sowie vier kürzere Randstücke mit Muschel- und Blattverzierung. Die Richtung der Muscheln und Blätter unterscheidet sich, je nachdem, auf welche Seite des Randes das Muster klebt wird. Der Hersteller nennt sich am unteren Rand: „a Paris chés Charpentier rue St. Jaquile au Coq. avec Privilége du Roy“, auch der Entwerfer nennt sich unten in der Vignette: „Scotin Le jeune“.

Inv.-Nr. B.P. 657: **Ausschneidebogen** mit fünf Reihen eines Randmotivs.

- Bordüre: Girlanden (blumenbestückte Füllhörner) und rotes Band umwinden eine Leiste. Bogen gleich groß wie bei B.P. 656, wahrscheinlich aus derselben Druckerei wie B.P. 656.

Inv.-Nr. B.P. 665: „Stammt aus Cöln, **Iris-Tapete**, Geschenk d. Herrn R. Pichler, Cronberg“

- Tapete: Großzügig geschweifte Blätter mit Blumenbouquets in 3 Farben: Gelb (Grund), 3 Grüntöne. Papierbreite: 47 cm. Auf der Rückseite Reste einer grünen Blatt-Tapete. Ein Nachdruck in Grauweiß wurde von der Firma Hembus, Frankfurt/M., gefertigt.

Inv.-Nr. C 26273: **Drei nicht verklebte Tapeten.**

- C 26273 a: Graue Prägetapete, Granatapfelmotiv erhaben, in drei Farben: Grau mit zarten beigen Streifen (Grund), dunkleres Grau (Muster). Papierbreite: 50,7 cm.
- C 26273 b: Rote Velourtapete, Granatapfelmotiv erhaben, in zwei Farben: Dunkelrot (Grund), Rot (Muster). Papierbreite: 50 cm.
- C 26273 c: Tapete: Florales Muster (William Morris) mit großen Blüten auf fein geriffeltem Papier, das bestickten Stoff imitiert, in 6 Farben: Blau (Grund), Hellblau, Hellbeige, Beige, Ocker, Dunkelbraun, Altrosa. Papierbreite: 54,3 cm. Bordüre: 45,8 cm breit. Ähnliches Muster wie Tapete, nur größere Blüten und Blätter, in denselben Farben wie die Tapete.

Ohne Inv.-Nr.: **Prägetapete** auf Sackleinwand.

- Maße: 34 x 64 cm. Muster: Vögel, Schmetterlinge, Blumen, Pflanzen. Zwei Farben: Weinrot (Grund), Gold. Der rechte Rand zeigt Löcher von Tapeziernägeln. Auf dem anhängenden Etikett steht: 64:140.

III. Chinesische handgemalte Tapeten

Chinesische Tapeten – Chinatapeten – Pekings/Pequins

Die Bezeichnung Pekings oder Pekingtapeten in der Literatur sagt nicht aus, ob diese wirklich aus China stammen. Bei dem Kauf einer „Tapete von Peckings, durcheinanderlaufende Blumenstengel mit diversen Sorten Blumen und Geflügel auf weiß“ in Holland durch den Landgrafen von Hessen um 1757 für das Schloß Wilhelmsthal handelt es sich um echte chinesische Wandbekleidungen.¹ Gleichzeitig verbreiten sich die Chinoisen, also Nachahmungen ostasiatischer Motive, wegen der allgemeinen Beliebtheit rasch in Europa, so daß die europäischen Tapetenhersteller auch Entsprechendes anbieten. So schreibt Jacobsson in seinem ‚technologischen Wörterbuch‘ von 1783 über die *Pequins, Pekingtapeten*,² daß dies bedruckte oder bemalte Leinwandtapeten seien. Derartige Tapeten „à la chinoise“ aus dem 18. Jahrhundert hängen z.B. im ehemaligen Propsteischloß Johannesberg bei Fulda (Roter Bau, Raum 107), die 1992 durch Firma Hembus restauriert und erneuert wurden (gehintzte Leinwand). Im Bolongaro-Palast, Frankfurt-Höchst, restaurierte und erneuerte diese Firma eine Päonien-Leinwandtapete. Entdeckt wurde vor einigen Jahren eine chinoise Wanddekoration in der Orangerie der Villa Merton in Frankfurt/M., nördlich des Palmengartens, die inzwischen restauriert worden ist.³

Im Folgenden sollen jedoch nur echte chinesische Papiertapeten behandelt werden.

Diese finden wir in Hessen noch an folgenden Orten:

Schloß Wilhelmsthal, Calden bei Kassel; DTM, Kassel; Schloß Hallenburg, Schlitz;
Hohhaus-Museum, Lauterbach; Schloß Fasanerie, Eichenzell bei Fulda;
Hotel Hessischer Hof, Frankfurt am Main sowie im Museum für Angewandte Kunst
(früher Museum für Kunsthandwerk), Frankfurt am Main.

Im Museum für Angewandte Kunst befinden sich unter der Inv.-Nr. 13023 a-e V. 216 Supraporten und Panneaux mit Jahreszeitenszenen, die ehemals im Schloß Hodenhagen bei Celle hingen. Sie stammen nach den Forschungen von Friederike Wappenschmidt aus den kantonesischen Werkstätten des Anthonij und Seequa und werden in die 1790er Jahre datiert.⁴

¹ Wappenschmidt (1989), S. 87.

² 3. Bd., S. 222.

³ Christoph Mohr: Eine unbekannte Wanddekoration „à la chinoise“ in Frankfurt a. M., in: Denkmalpflege & Kulturgeschichte 1/2001, S. 34-37.

⁴ Wappenschmidt (1989) S. 67, 73, 150 Anm. 216; 157 Anm. 432; 177.

III / 1. Calden bei Kassel : Schloß Wilhelmsthal

Kurzbeschreibung des Schlosses

Der Entwurf für Schloß und Garten von dem Münchner Hofarchitekten François de Cuvilliés d.Ä. lag wahrscheinlich 1744 vor. Baubeginn war 1747, Fertigstellung des Rohbaus 1755, so daß die Innenausstattung 1756-61 vorgenommen werden konnte. Ein Teil der Räume ist nicht in alter Form erhalten, da einige Zimmereinrichtungen aus dem Kasseler Schloß Wilhelmshöhe, Weißensteinflügel, nach 1822 hierher verbracht wurden. Es wird vermutet, daß sich darunter auch chinesische Tapeten befanden.

Vier Tapeten befinden sich noch in situ in Schloß Wilhelmsthal:

- Im Nachtstuhlkabinett: Kleinfigurige Panoramatapete (Alltagsszenen: Reisender Beamter, Bauern bei der Lotosernte). 1780er Jahre. Aus der Residenz Kassel (?) 1822 nach Wilhelmsthal transferiert.⁵

- Im Alkovenkabinett: Blühender Garten in oxydiertem Silber auf grünem Grund. Durch die Oxydierung der Silberfarbe entstanden schwarze Umrißzeichnungen und Lavierungen. 1780er Jahre. Aus der Residenz Kassel (?) 1822 transferiert.⁶

Eine Ladeliste der niederländischen Kompanie aus dem Jahre 1789 vermerkt u.a. Tapeten „mit silbernen Vasen und großer Ramage (Blüten und Laubwerk)“. Nur zwei Exemplare dieser Art sind in Deutschland noch erhalten geblieben: die hier beschriebene (Abb. 72) sowie eine mit rosafarbenem Grund in der Badenburg, Nymphenburg-München.⁷

- Im südwestlichen Schlafzimmer in der Mansarde: Tapete in einem eigenartigen französisch-chinesischen Mischstil (Abb. 73). Die nach Watteau genannte Vorlage ähnelt in der Komposition einem Ornamentstich von Huquier nach einer Watteau'schen Vorlage.⁸ Wie kommt es überhaupt dazu, europäische Vorlagen nach China zu geben? Die an chinesischen Tapeten interessierten Käuferschichten hatten bestimmte Vorstellungen und gaben Stiche z.B. von Watteau den Seeleuten mit auf die Reise nach Kanton, woraus die anpassungsfähigen und geschäftstüchtigen Maler eine abgewandelte Kopie schufen. In einem Brief des Freiherrn von Fürstenberg, der einer Auswahl von Tapeten des hessischen Gesandten Alt aus London an den Landgrafen von Hessen, Wilhelm VIII., aus dem Jahre 1756 beilag, ist die Tapete genau beschrieben und wird

⁵ Wappenschmidt (1989), Abb. 47 und 48.

⁶ Ebd. Abb. 86.

⁷ Ebd. S. 58 und 75.

⁸ Ebd. Abb. 97.

wörtlich von Friedrich Bleibaum⁹ in dem Werk „Die Bau- und Kunstdenkmäler im Regierungsbezirk Cassel“ zitiert:

Des longueurs de papier des Indes pour la tenture d'une Chambre. Chaque pièce haute de 9 piés et large de 4 piés. Le dessein est au milieu un paysage à figures humaines, vers le haut un masque au dessous du quel il-y-a un grand papillon entouré d'un feston de fleurs et de grands oiseaux de chaque coté. Par en bas des ornemens, des fleurs et des oiseaux. Le dessein de chaque pièce, chaque oiseau et chaque papillon est différent, excepté les masques, qui sont uniformes. Les couleurs sont toutes très-belles et brillantes. (...)

Die rahmenden, rokokohaften Pflanzenornamente mit klassizistischen Anklängen eines Faltenstoffes fallen nicht zuletzt wegen ihrer Farbigkeit zuerst ins Auge und sind zusammen mit der Maske auf jeder Bahn gleich. Alles Lebendige, wie die beiden Vogelpaare und der Schmetterling, variiert auf jeder Bahn, ebenso die chinesischen Mittelszenen in camaieu. Dort geht z.B. ein Chinese oder eine Chinesin in einer Landschaft, steht einer unter einem Baum, an einem Wasser, sitzt einer vor seinem Haus oder verrichtet eine Tätigkeit. Die in Kanton gefertigte Tapete wurde 1756 in London erworben, 1822 aus der Kasseler Residenz (?) transferiert.¹⁰ Dieses Mansardenschlafzimmer war bis 1788 mit einer hellgrundigen Pekingtapete mit gemalten Blumenranken tapeziert. Die jetzige chinesisch-französische Tapete hing möglicherweise zwischen 1756 und 1788 in der Kasseler Residenz.¹¹ Zum Bekleben eines Ofenschirms in Schloß Wilhelmsthal wurde eine Bahn dieser Tapete auseinandergeschnitten. Insgesamt gab es wohl nur zwei Exemplare dieser Art Tapete. Das zweite ist aufgeteilt und befindet sich im VAM unter der Inv.-Nr. E. 51-1968 sowie im Buckinghamshire County Museum, Aylesbury.¹²

- Schlafzimmer: Teilstück eines floralen Panoramas, farbige Darstellung von blühenden Bäumen und Vögeln (Abb. 74). Herkunft: wahrscheinlich gleiches Malatelier wie bei der Schlitzer Tapete, aufgrund der großen Ähnlichkeit. Datierung: 1770er Jahre.¹³ Dieses Stück ist bisher in der Literatur noch nicht berücksichtigt. Das dazugehörige andere Teilstück wird unter der Inv.-Nr. 5017 im Deutschen Tapetenmuseum Kassel, aufbewahrt.

⁹ Die Bau- und Kunstdenkmäler im Regierungsbezirk Cassel, Bd. VII, 1. Teil, Schloß Wilhelmsthal, Cassel 1926, zitiert nach Wappenschmidt (1989) S. 61.

¹⁰ Wappenschmidt (1989), Abb. 94-97.

¹¹ Ebd. S. 61 und 149 (Fußnote 184).

¹² Ebd. S. 60.

¹³ Ebd. S. 182, wo das andere Teilstück datiert wird.

III / 2. Kassel, Deutsches Tapeten-Museum

Anhand der Forschungen von Friederike Wappenschmidt¹⁴ befinden sich folgende Chinatapeten im Besitz des DTM:

- Beerdigungszug. Figürliche Panoramatapete, Inv.-Nr. 5050/83. Herkunft: Geschenk aus Privatbesitz; stammt aus dem Kunsthandel, wahrscheinlich Bordeaux, und wird in die 1780er Jahre datiert.¹⁵
- Szenen am Wasser und Fischfang. Figürliche Panoramatapete, Inv.-Nr. 5043/56. Diese zwei Bahnen sind ein Teil der Tapete im Hohhaus-Museum, Lauterbach. Stiftung des Grafen Otto Hartmann von Schlitz gen. v. Görtz. (siehe III / 4.).
- Bäume mit Vogelpaaren. Teile einer floralen Panoramatapete: 1770er Jahre¹⁶. Herkunft: Schloß Wilhelmsthal, Calden (Inv.-Nr. 5017). Die dazugehörige Ergänzung hängt noch dort in situ. Die Tapete ähnelt sehr derjenigen aus Schloß Hallenburg in Schlitz.
- Kleinfiguriges Panorama des Alltags, Inv.-Nr. 5003. Aus einem französischen Schloß, 1943 im Kunsthandel erworben. Datierung: spätes 18. Jahrhundert.
- Kleinfiguriges Panorama des Alltags, Inv.-Nr. 3056/5037 a-d. Aus dem späten 18. Jahrhundert.
- Florales Panorama, Inv.-Nr. 5046/58. In Peking hergestellt aus den 1950er Jahren.¹⁷

III / 2.1 • Beerdigungszug eines musterhaften Vizekönigs

Figürliche Panoramatapete, Inv.-Nr. 5050/83 (Abb. 75, 76)

Herkunft: Erworben aus dem Kunsthandel, wahrscheinlich Bordeaux.
Aus dem Nachlaß von Ernst A. Teves 1963. Die Tapete hing in seinem Speisezimmer in Falkenstein/Ts.

Material: Reispapier

Datierung: ca. 1780

Bibliographie:

1987: Wappenschmidt, Friederike: In die hell leuchtende Landschaft des Nirwana. Ein chinesischer Begräbniszug, der seinen Weg nach Kassel fand, in:
Kunst & Antiquitäten, München I/87, S. 51-63

1989: Wappenschmidt, Friederike, (S. 52f., 76f., Abb. 68-70)

1998: Thümmeler, Sabine, S. 40 (Abb.), S. 44

Beim Anblick dieser Tapete werden wir mit der konfuzianischen Staatsphilosophie konfrontiert, die in China über 2000 Jahre wirkte. Konfuzius (551-479 v.Chr.) schuf keine neue Religion, sondern griff auf ältere Weisheiten zurück und konzentrierte sich auf eine Staats- und Sittenlehre, deren Dreh- und Angelpunkt die sog. fünf Kardinaltugenden bilden: 1) Menschlichkeit = pflichtgemäßes Verhalten zwischen Eltern und

¹⁴ Wappenschmidt (1989), S. 180ff.

¹⁵ Ebd., Abb. 68-70.

¹⁶ Ebd., Abb. 83 sowie in: Thümmeler (1998), S. 43f.

¹⁷ Ebd., Abb. 93.

Kindern / Fürsten und Untertanen / Geschwistern / Eheleuten / Freunden; 2) Rechtlichkeit. 3) Schicklichkeit im Verkehr mit Menschen und im religiösen Kultus; 4) Weisheit; 5) Treue. Pietät und Kindesliebe spielen eine hohe Rolle; Pietät und Schicklichkeit bilden die beiden Grundpfeiler des staatlichen und sittlichen Lebens der Chinesen, auf ihnen fußt die chinesische Kultur. Aus ihnen ist der patriarchalische Zuschnitt des privaten und öffentlichen Lebens wie auch jener engherzige Formalismus hervorgegangen, welcher jede Bewegung festen Normen und Regeln unterwirft.¹⁸

Die chinesische Geisteshaltung spiegelt sich in Abbildungen z.B. eines Begräbniszuges wider. Hier auf der Kasseler Tapete wird der Lebensweg eines hohen Beamten mit den verschiedenen Karrierestationen nachgezeichnet: an Häusern, Teehäusern, einem »Pavillon der Mohnblumen«¹⁹, aus dessen Fenster die Freudenmädchen neugierig blicken, an Zuschauern und einem Fluß vorbeiziehend, werden dessen getragene Kleidungsstücke der Hoftracht auf Händen oder in Sänften, Titelfahnen und beschrifteten Tafeln zur Schau gestellt. Die Tafeln informieren den Zuschauer, daß es sich bei dem Toten um einen Mandarin ersten Ranges handelt, der den Ehrentitel »kaiserlicher Berater« (Li Pu) trug und ein ranghoher ziviler Funktionär der Provinzverwaltung (Ta T'ang) war. Ein berittener Zivilbeamter vierten Ranges gibt neben einer »Begleitpatrouille« dem Toten das letzte Geleit. Symbolische Gegenstände wie Reiseproviant und Geldbäumchen²⁰ zur Erleichterung der Seelenwanderung und des Eintritts ins Jenseits werden auf Sänften getragen. Der Ranghöhe des Verstorbenen entsprechend gehören „Zeremonienmeister, Soldaten, Beamte und Offizianten mit Ehrenschirmen, Lampions, Fahnen und Titeltafeln, Musikkapellen und ein Schriftgelehrter mit dem blauen Zepter der Beamtenwürde“ zum Trauergeleit.²¹ Den Sarg begleiten buddhistische Mönche; ganz an der Spitze des Begräbniszuges trägt man die Sänfte mit dem Seelentäfelchen. Ein Banner mit flatternden Bändern symbolisiert die Hoffnung, daß der Seele des Toten keine unglückliche Wiedergeburt bevorstehe.

Vor Beerdigungen wurde in China von der Familie des Verstorbenen ein Astrologe befragt, der anhand der Lebensdaten errechnete, wann die Beerdigung stattfinden und welchen Weg der Totenzug nehmen sollte.²²

¹⁸ Brockhaus Konvers.-Lexikon 1894, 4. Bd., S. 475f.

¹⁹ Thümmler, Sabine (1998), S. 44.

²⁰ Ebd. S. 44.

²¹ Wappenschmidt (1989), S. 53.

²² Wappenschmidt (1989), S. 52f.

III / 2.2 • Szenen am Wasser und Fischfang

Figürliche Panoramatapete, Inv.-Nr. 5043 (Abb. 77)

Teil der Tapete im Hohhaus-Museum, Lauterbach/Hessen (siehe III / 4.)
(Beschriftung im Museum: Chinesische Palastanlage)²³

Herkunft: China. Möglicherweise 1847 vom Grafen Görtz aus Kanton, vielleicht aus dem Atelier des Youqua, mitgebracht; hing im Schloß Hallenburg, Schlitz. Stiftung des Grafen Otto Hartmann von Schlitz gen. v. Görtz²⁴ an das DTM.

Material: Gouache auf Papier

Datierung: 1840er Jahre (?)

Bibliographie:

1989: Wappenschmidt: S. 29, 41, 44, 73, 78, 146⁹¹, 160⁴⁹⁶, 181

o.D.: Prospekt „Chinesische Sammlung“ des Hohhaus-Museums Lauterbach

Im Vergleich mit dem Hauptteil der Tapete im Hohhaus-Museum würde dieses Stück im Anschluß an eines der Bilder passen.

Beschreibung:

Vor einer angedeuteten Berg- und Wasserkulisse sind vier Häuser mit flachem Satteldach um ein etwas höheres, aber schmaleres Torhaus gruppiert. Die Giebel sind mit chinesischen Motiven verziert. Eine Mauer im rechten Winkel verhindert den Einblick auf den unteren Teil zweier Häuser. Vor dem Torhaus am Beginn einer niedrigen Mauer stehen zwei Damen in rotem bzw. blauem Kleid. Hinter dem Torhaus führt eine Pergola zu der Eingangstüre eines Hauses; davor steht ein Jugendlicher mit einem geschlossenen Fächer in seiner Rechten. Aus dem Fenster des Hauses schaut eine Mutter mit Kind auf die Wasserfläche. Die begehbare Fläche um die Bauten der Palastanlage herum wird begrenzt durch einen rechteckig verwinkelten, ebenerdigen Fliesenabschluß mit Bruchstein-Ziermotiven. Vor dem Torhaus führt eine vierstufige Treppe hinunter zum Wasser. Auf ihr sitzt eine Person mit einer Stabwaage in der Linken, deren eines Ende einen Haken aufweist. Ihm zur Rechten am Ufer steht eine Person in gelbem Kleid, einen geöffneten Fächer haltend neben einer großen, knorrigen Kiefer. Weitere Bäume dieser Art schauen zwischen den Häusern hervor.

Ein Mann im Boot wendet den Kopf rückwärts zu den beiden Damen. Er hat Lebensmittel geladen: eine große und eine kleine Schüssel mit roten Früchten, einen dekorati-

²³ Wenn man den Hintergrund wegen der Inschrift (s. III/4. Bild 2) religiös deutet, könnte man als Titel ‚Himmlische Palastanlage‘ nehmen.

²⁴ Mündlich mitgeteilt von Herrn Dr. Volker Puhtz, Schlitz, im Dez. 2002.

ven Zweig mit denselben Früchten und grünen Blättern sowie vier helle Säcke, die oben zugebunden sind.

Im Vordergrund unterhalten sich zwei Männer. Der rechte im braunen Gewand hält einen mit Pflanzen und chinesischen Schriftzeichen bemalten Fächer. Ein schwarzer Zopf fällt vom sonst kahlgeschorenen Kopf auf die linke Schulter. Sein Nebenmann im rosa Gewand und mit gleicher Haartracht hält in seiner Rechten einen dunkelfarbenen, geöffneten Sonnenschirm am langen Bambusgriff. Im Vordergrund rechts steht neben einer knorrigen Kiefer eine Person in rosa Gewand und einer leuchtend blauer Weste.

III / 3. Schlitz: Schloß Hallenburg (siehe auch unter 6.5)

- Tapete: Florales Panorama mit Vögeln

Lage: Mittelzimmer/Saal: Handgemalte weißgrundige florale Panoramatapete an vier Wänden, in situ, sowie eine ungeklebte Rolle

Herkunft: Kanton, China. Möglicherweise hergestellt entweder in der Werkstatt des Anthonij oder des Seequa in Kanton. Diese belieferten die Niederländische Kompanie und andere Ostindische Handelsgesellschaften.²⁵ Graf Georg von Schlitz gen. von Görtz (Aufenthalt in Schlitz 1763-1772) erwarb möglicherweise diese Tapete für die Hallenburg in Holland,²⁶ geklebt später (1802) oder kurz danach.²⁷

Maße: ungeklebte Rolle: Breite: 1,20 m; Höhe gesamt: 3,67 m

Datierung: aus den 70er Jahren (?) des 18. Jahrhunderts²⁸

Bibliographie:

- 1961: Leiss, Josef, S. 17 (Abb. 3), S. 23
 1970: Olligs II S. 217f.
 1987: Sippel, Heinrich: Ein Streifzug durch die Schlitzer Geschichte, Schlitz
 1989: Wappenschmidt, S. 39, 57, 66, 67, 73, 75, 85, 86, 99, 116, 118, 146⁹¹, 155³⁸³, 182, 193. Tafel 39 Abb. 81 und 82
 1990: Wappenschmidt, Friederike: Die Konferenz der Pflanzen. Gartenpanoramen der Antiken- und Chinamode, in: *Pantheon* 57, , S. 109-115
 1996: Puthz, Martin: Verfall eines Kunstwerks? in: *Fuldaer Zeitung*, 21.9.
 1997: Baumann, Udo: Chinoiserie in Schlitz. Denkmalpflege in Hessen, Berichte 1997/98
 1999: Wappenschmidt, Friederike: Ausflüge in eine exotische Märchenwelt, in: *Weltkunst*, S. 324-327
 1995 bis 2000: Puthz, Volker: Zeitungsartikelserie *Schlitzer Bote*
 2001: Wegener, Ernst: Feine Tapetenmotive, im Schloß des Preußenkönigs abgesehen. In Schlitz restauriert das Land für 460000 Mark eines der wenigen erhaltenen Chinesischen Zimmer Europas, in: *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 28.12.2001, S. 69.

²⁵ Wappenschmidt (1989), S. 73f.

²⁶ Puthz, V., *Schlitzer Bote*, 2.1.2000. Wappenschmidts Vermutung, Graf Johann Eustach habe die Tapete gekauft, ist demgegenüber weniger wahrscheinlich (1989), S. 85 u. 86f.: „...da der Graf seit 1788 in preußischen Diensten war.“

²⁷ Puthz, V., *Schlitzer Bote*, 6.1.2000, S. 12.

²⁸ Wappenschmidt (1989), S. 182.

III / 3.1 Geschichte des Schlosses Hallenburg in Schlitz/Vogelsbergkreis

Die vieltürmige Schlitzer Stadtsilhouette ist eine der schönsten in Deutschland. Am Mauerring der fast kreisförmigen Stadt verteilt stehen mehrere Burgen der 1116 erstmals genannten Herren von Schlitz. Den Besitz erhielten sie zunächst als Lehen, tragen seit 1316 den Zunamen „von Görtz“, werden 1726 in den Reichsgrafenstand erhoben. 1806 gehören sie zu Hessen-Darmstadt.

Schloß Hallenburg befindet sich außerhalb des mittelalterlichen Stadtkerns im Tal, war ursprünglich ein befestigtes Hofgut. Ein Aufriß der Hoffront des geplanten Hallenburgbaus von Louis Remy de la Fosse aus dem Jahre 1705 (?) befindet sich im Staatsarchiv Darmstadt, nach dieser Grundidee wird 1708 das Richtfest des Barockschlosses – kurz vorher inspiziert durch Johann Dientzenhofer, der zu der Zeit (1704-1712) den Barockdom in Fulda baute – gefeiert.²⁹ Nach einem Brand 1755 wird das Schloß im gleichen Jahr wieder in Stand gesetzt,³⁰ gegen 1800 ließ Graf Carl Heinrich (*1752, †1826) ein drittes Geschloß aufsetzen, so daß der Bau ein klassizistisches Aussehen gewann.³¹

1954 schenkte Graf Otto Hartmann die Hallenburg der Stadt. 1956 wurde in ihr ein Realgymnasium eingerichtet. Der Raum mit der chinesischen Tapete wird als Musiksaal genutzt³² bis zur Schließung des Schlosses im Jahre 1977. Es wurde dann genutzt als Manöverquartier während des kalten Krieges bis zum Anfang der achtziger Jahre. Seitdem ist die Tapete einem langsamen Verfall preisgegeben, noch verschlimmert nach dem Eindringen Unbekannter, die Stücke abrissen und mitnahmen. Ende Dezember 2001 erklärt sich das Landesamt für Denkmalpflege bereit, die Tapete zusammen mit der Stuckdecke – beide in trostlosem Zustand – in letzter Sekunde zu retten. Die Tapete wurde mit der Makulatur abgelöst und in der Solinger Restaurierungswerkstatt Gast und Wodtke fachgerecht wiederhergestellt. In das Schloß Hallenburg zog dann Hessens erste Landesmusikakademie ein.³³

III / 3.2 Beschreibung der Tapete mit Erläuterungen zum Inhalt

Die Tapete ist direkt auf Makulaturpapier fortlaufend auf die Wand geklebt, ist also nicht durch Rahmen o. Ä. unterteilt und bedeckt die Wände vom Fußboden bis zur Decke.

²⁹ Sippel, Heinrich: Ein Streifzug durch die Schlitzer Geschichte, Schlitz 1987, Abb. S. 174.

³⁰ Puthz, V., *Schlitzer Bote*, 20.5.2000. Abb. aus dem gräflichen Rechnungsbuch: „...Reparationes...“

³¹ Dehio Hessen, 1964 und Reclams Kunstführer Hessen 1978.

³² Puthz, V., *Schlitzer Bote* 30.11.1999, S. 14.

³³ Wegener, *FAZ*, 28.12.2001, S. 69.

Aus einem leicht hügeligen Boden wachsen in gewissen Abständen zarte Bäumchen und Sträucher empor. Meisterhaft bedecken die sich windenden Stämmchen und sich dezent kreuzenden Äste mit ihren unterschiedlichen Blättern und Blüten die freie Fläche. Die unterschiedlichsten Vögel und Insekten tummeln sich überall, und das Auge des Beschauers braucht eine ganze Weile, bis es sich an die Vielfalt gewöhnt hat. Jede Wand zeigt ein markantes größeres Vogelpaar wie z.B. die Pfauen im Norden, die Silberfasane im Süden (rechts) und die Fasane im Süden (links). Schaut man zur Westwand in die beiden Spiegel über den Kaminen, so ist die Gartenillusion perfekt durch die sich widerspiegelnde Flora und Fauna der Nachbarwände. Jedes Detail dieser Tapede beschreiben zu wollen, wäre nicht sinnvoll, zumal sich Botaniker über die Entschlüsselung der Flora nicht einig sind. So soll an dieser Stelle das Charakteristische jeder Wand hervorgehoben werden. Bei der Betrachtung der Fauna macht es Spaß, die zusammengehörenden Paare zu identifizieren. Zur Geschichte und Deutung der chinesischen Blumen- und Vogelmalerei möge man unter 6.1 und 6.4 nachschlagen.

Nordwand links (Abb. 78)

Betrachten wir den zweiten, weiß blühenden Baum von links, um den sich ein blühender Rosenstock rankt. Am Fuße steht auf einem stilisierten Felsbrocken – gut getarnt – eine blaugraue Taube. An der Fehlstelle des Stammes erkennt man die Makulatur (Seite 37 der Leichenpredigt auf Friedrich Wilhelm von Schlitz gen. v. Görtz, 1728). Linkerhand sitzt auf einem Ast eine bunte Racke, deren Partner senkrecht etwas höher über einer Rosenblüte elegant gewendet fliegt. Sein Rücken- und Schwanzgefieder ist grünlich-schwarz, sowie grün schillernd an der Oberseite der Armschwingen. Die Flügelspitzen, Hals, Körperunterseite und Schenkel sind orangefarben.

Der nächste, rotblühende Baum bildet den Hintergrund zu dem Ährenträgerpfauenpaar. Das Männchen mit seiner Krone steht erhöht auf einem zart angedeuteten Gestein und schaut auf seine am Boden stehende Partnerin, die ihm ihren Kopf zuwendet. Zwischen beiden blühen einige Nelken. Seine prachtvollen fünfzehigen, grün-blauen Schwanzfedern reckt er stolz in die Höhe, und sein Hals bildet eine schön geschwungene Form parallel zum Körper. Die zum Vorschein kommende Makulatur rechts neben dem Weibchen enthält die Todesnachricht des kaiserlichen Hauptmannes Christian Ludwig von Schlitz genannt von Görtz.³⁴

³⁴ „Herr Christian Ludewig (v.Schlitz g.v.G.) Kayserlicher Hauptmann unter Seiner Durchlauchten Prinz Alexanders von Württemberg Regiment/ ist gleichfals in Seiner Kayserlichen Majestät Diensten am hitzigen Fieber Anno 1720 in Belgrad gestorben. Die Hoch=Wohlgebohrne Frau/ Frau Sophia, welche mit den Hoch=Wohlgebohrnen HERRN von Wurmb...“

Auf dem Granatapfelbaum neben der Tür tummelt sich ein weißes Kakadu-Pärchen, einer krallt sich quer am Stamm fest und schaut zu dem weiter oben sitzenden, der seine Flügel geöffnet hat, als wolle er jeden Moment nach unten abfliegen (Abb. 79). Am Fuße des Baumes steht ein rackenartiger Vogel mit roten Beinen, rotem Bauch, rotem Schnabel, weiß-braunem Federkleid und schaut mit gewendetem Kopf hinauf. Er wendet sich ab von der großen Fehlstelle neben ihm und den Margeriten, auf der die Makulatur zum Vorschein kommt. Es handelt sich u.a. um die Seite 80 der 1728 gedruckten Leichenpredigt auf Friedrich Wilhelm v. Schlitz.³⁵

Nordwand rechts (Abb. 80)

Rechterhand der Tür erstreckt sich der restliche Granatapfelbaum von der linken Nordwand, umflattert von unterschiedlichen Vögeln und Schmetterlingen, so fliegt z.B. von rechts eine Racke zu einem Ast. Sie ist überwiegend weißlichgrau gefärbt, besitzt jedoch eine auffällige rote Kopphaube und rote Beine, während die Armschwingen grünblau und die Handschwingen bräunlich gefärbt sind. Im unteren Drittel direkt an der Bordüre blickt uns ein Sperlingsvogel direkt ins Gesicht: die Füße sind knallrot mit schwarzen Krallen, der Kopf oben blau, die Schwingen bräunlich und weiß/blau.

Der einzige Baum auf diesem Wandteil an einem gewundenem Gewässer trägt grüne fünffingrige Blätter und große Blüten; es könnte sich um einen Schneeball handeln. An seinem Fuße sproßt zwischen blau angedeutetem Gestein ein Chrysanthemenbusch, um den sich ein Mandarin-Entenpaar bewegt. Der Erpel steht am Ufer und fixiert das auf ihn zuschwimmende Weibchen; um sie herum kräuseln sich kleine Wellen (Abb. 81). Aus dem Wasser ragt eine kleine weißblühende Pflanze heraus mit länglichen spitzen Blättern: dies ist das Pfeilkraut. Am Stamm des Baumes hält sich als Blickfang ein braun gefärbtes Vogelpaar in Taubengröße auf (Abb. 82).

Ostseite links, Fensterseite (Abb. 83)

Das Charakteristische dieses Tapetenteils besteht aus einem weißen Hühnerpaar. Der Gockel (Abb. 84) balanciert geschickt mit der linken Kralle auf einer Steininformation am Fuße des Baumes, mit der anderen auf einem Rosenzweig, hat sich aufgeplustert und schaut mit gewendetem Kopf hinunter zu einer weißen Henne, die ihn interessiert mit

³⁵ Puthz, V., *Schlitzer Bote*, 30.12.1995, S. 11 (Abb.): „80 Jacobs erkältliches und / dem Stuhl des Lammes, leget mit denen Aeltesten vor demselben seine Crone nieder ... zugewiesen, welcher diese Stell=“.

hochgestellten Schwanzfedern beäugt. Sie steht vor einer schön blühenden Strauchpaeonie.³⁶

Ostseite rechts, Fensterseite (Abb. 85)

Direkt neben dem Fenster fällt sofort ein knallrotes Papageienpaar (Erzlori) auf. Es sitzt am Baumstamm, einer in der unteren (Abb. 86), der andere in der oberen Hälfte der Tapetenbahn. Neben dem oberen Papagei balanciert auf einem dünnen Ast ein hübscher Vogel, vielleicht ein Kuckuck, von Schmetterlingen umflattert. Schräg links unterhalb hockt an einem blühenden Zweig ein bunter Vogel (vorwiegend rot mit blau-grünen Handschwingen, weiß-gelber Bauch und rote Beine) und wendet den Kopf zu einer Kamelienblüte.

Weiter fällt – leider unangenehm – eine große Fehlstelle auf, die diverse Handschriften und eine Druckschrift sichtbar werden läßt, so z.B. ein blaues Blatt Papier mit den Namen von Ortschaften (Holzheim, Cruspis) und Personennamen in deutscher Schrift im Zusammenhang mit Holzlieferungen.

Südseite links (Abb. 87)

Auf diesem Tapetenabschnitt wird der Blick auf den leicht hügeligen Boden gelenkt, da sich dort zwei imposante Vogelpaare vor zwei Bäumen tummeln. Am Fuße des blühenden Kirschbaumes mit gräulichem Stamm läuft ein langbeiniges, vorwiegend anthrazit- und blaufarbiges Vogelpaar mit roten Schnäbeln und Beinen (wahrscheinlich handelt es sich um Teichhühner/Rallen). Der vordere läuft aufrecht und wendet sich zurück zu seiner etwas geduckt laufenden Partnerin.

Am Fuße des zweiten Baumes mit braunem Stamm begegnet uns ein prächtiges Fasänenpaar (es könnte sich um Diamantfasane handeln). Der Hahn befindet sich etwas erhöht auf einem braun-weißen Gesteinsplateau, das in etwa an eine Miniatur-Basaltformation erinnert; diese wird öfters von den chinesischen Malern eingesetzt, um auf kleinstem Raum Plastizität und Raumentiefe zu erzielen. Auf der rechten Nordwand ist uns diese Gesteinsformation schon einmal begegnet, allerdings in blauer Farbe. Am prächtigen, vorwiegend braun-weißen Federkleid des Hahnes, seinen Flügeln mit türkisblauen Streifen sowie den Schuppen-, Punkt- und Streifenmustern kann man sich kaum sattsehen. Sein markanter Kopf mit dem rotumrandeten Auge, den roten Fleischsäckchen auf und neben dem Schnabel und der blaugrünen Färbung, die sich noch auf der

³⁶ „Paeonia suffruticosa“. Frdl. Auskunft der Mitarbeiter des Botanischen Gartens Frankfurt/M.

Rückseite des sonst weißen Halses fortsetzt, wendet sich seiner Partnerin zu. Seine äußerst langen Schwanzfedern bilden fast ein Dach, unter dem sie zu schreiten scheint und zu ihm hinaufblickt. Ihr Federkleid ist bescheidener in hell- und dunkelbrauner Färbung, die Schwanzfedern sind wesentlich kürzer und ihr fehlen die roten Fleischsäckchen. Möchte man das fröhliche Treiben der unterschiedlichsten Vögel und Schmetterlinge auf den Zweigen und in der Luft wahrnehmen, so bedarf es einiger Zeit des konzentrierten Hinsehens.

Südseite rechts (Abb. 88)

Auf dieser größeren Wandfläche beherrschen wiederum Fasane den imaginären Garten. Drei Bäume und diverse Büsche bilden den Hintergrund; auf dem mittleren steht etwas erhöht ein Silberfasan mit prächtigem, weiß-silbergrauem Federkleid. Er scheint solo zu sein und bildet sozusagen die Spitze eines Dreiecks. Links unten neben dem linken Baum ist ein brauner Fasanenhahn abgebildet, der zu der weiter rechts laufenden Henne blickt. Unterhalb des Silberfasans hockt auf einem länglichen Steingebilde ein junger Vogel mit rosafarbener Brust, rotem Schnabel, hellbraunem Kopf und Rücken. Dieser Vogel wurde zwischen dem 15.3.1998 und Anfang November 1999 ausgeschnitten und gestohlen. Die Fehlstelle mißt 16 x 15 cm. In der genannten Zeit sind mehrere Stücke entwendet worden. Die Schnitte wurden durch das Papier in den weichen Lehm der Wand geführt und die jeweils rechteckigen Stücke dann durch Anheben von der Wand mit anhaftenden Lehmteilchen entfernt.³⁷

Vor der Zimmerecke neben dem rechten Baum ist dem Maler das schöne Exemplar eines Goldfasanhahnes gelungen. Rotgold sein Hals und Bauch, grünlich und braun mit Streifen schimmernd die Flügel, hellgelb der rückwärtige Teil, aus dem die langen hellbraunen Schwanzfedern ihre Pracht entfalten, schaut er hinauf zu einem bräunlichen Fasan auf einer blauen Gesteinsformation.

Ein schönes Detail sei hier noch erwähnt: am linken Rand direkt an der Bordüre werden wir auf den Zweig eines Granatapfelbaums aufmerksam (Abb. 89). An ihm sind alle Entwicklungsstadien der Frucht dargestellt: Knospen, Blüten, unreife Früchte und reife Früchte; letztere erkennbar durch angepickte offene Stellen, die die roten mit Fruchtfleisch umhüllten Kerne zeigen. Es soll nach chinesischer Symbolsprache mit diesem Zweig die Entwicklung eines Menschen versinnbildlicht werden.

³⁷ *Schlitzer Bote* vom 16.8.2000, S. 10 (Abb. früherer und jetziger Zustand). Weitere Fehlstellen auf dieser Wand s. Abb. *Schlitzer Bote*, 15.8. u. 18.8.2000.

Westwand (Kaminwand) links

Ein dunkelfarbenes größeres Vogelpaar, sich gegenseitig anschauend, sitzt in einigem Abstand am braunen Stamm des rotblühenden Strauches. Vor dem grauen Stamm des weißblühenden Baumes steht auf einer Steininformation eine Ente – in Höhe des Kaminsimses – und blickt nach rechts.

Passend zur Tapete stehen auf den Kaminsimsen zwei **Spiegel**, deren oberer Abschluß – man könnte von einem Aufsatz sprechen – chinesische Motive aufweist. Ob diese aus China stammen, ist nicht bekannt. Beide Aufsätze haben die gleiche Unterteilung: in der Mitte ist ein größeres ovales Feld angeordnet, das seitlich durch zwei schmale hochkant stehende Rechtecke begrenzt wird. Der linke Spiegel zeigt im ovalen Feld eine Straße in China, auf der sich vier Personen aufhalten; die gleichmäßige Häuserreihe besteht aus aneinandergereihten kleinen Einfamilienhäusern. In den beiden Seitenfeldern steht je ein Chinese mit Blick zum Mittelfeld, der linke hält ein Triangel hoch, der rechte einen geschlossenen Sonnenschirm über der Schulter. Im Mittelfeld des rechten Spiegels erkennt man eine breite von Bäumen begrenzte Schneise mit einem Haus und zwei Menschen, in den Seitenfeldern zwei nach vorn gewandte Chinesen mit je einem geschlossenen und geöffneten Schirm. Etwas fehlt an den Spiegeln: in der Mitte über dem Mittelfeld war früher je ein geschnitzter Pfau befestigt. Dies beweisen ältere Fotos.³⁸ Es wurden demnach nicht nur Tapetenfragmente, sondern auch diese Plastiken entwendet.

Westwand (Kaminwand) rechts (Abb. 90)

Mitten auf der Wand links des Kamins sitzt auf dem nach oben mäandernden Baumstamm ein anmutiges blau-weiß-farbenes Vogelpaar mit sehr langen Schwanzfedern (Abb. 91). Es handelt sich um den Rotschnabel-Schweifkitta (*Urocissa erythrorhyncha*) aus der Familie der Rabenvögel und kommt in Ostasien vor.³⁹ Auf dem Boden spaziert ein wachtelähnliches Huhn, gut getarnt durch die braune Farbe.

Rechts des Kamins winden sich zwei Bäume nahe der Zimmerecke nach oben, der rechte mit rotbraunem Stamm biegt sich nach rechts und strebt teilweise auf der Nordwand nach oben, um dann wieder auf der Westwand seine blühenden Zweige bis fast zur Zimmerdecke zu entfalten (Abb. 92). Ins Auge fallende Vögel gibt es auf diesem Wandabschnitt nicht, jedoch gibt es sehr viel zu entdecken vom Erdreich, zu den Zwei-

³⁸ z.B. Wappenschmidt (1989), Tafel 39, Abb. 81.

³⁹ Eigener, Wilhelm: Enzyklopädie der Tiere, Herrsching 1979, Bd. 2, S. 388.

gen bis zum Luftreich, wo z.B. ein Vogel im Sturzflug auf einen Schmetterling herabstößt.

Drei identische handgedruckte Supraporten – Modelldruck - (Abb. 93)

Die Felder über den drei Türen sind mit zwei aneinandergereihten gleichen Szenen beklebt. Ein Pärchen des Grauen Pfaufasans beherrscht die Szene. Sie schaut hinauf zu der auf einer Steingruppe stehenden Männchen. Beide tragen die dekorativen dreigefächerten Schwanzfedern (eine Supraporte ist wegen der Raumgröße am unteren Rand beschnitten). Grün- und andere Finken, ein Schmetterling, Rosen und andere Blüten sind auszumachen. F. Wappenschmidt hat herausgefunden, daß spätestens seit den achtziger Jahren des 18. Jahrhunderts passend zu floralen Tapeten Malereien mit Pflanzen- und Vogelmotiven für Supraporten in China bestellt wurden. Ein mit den Schlitzer Supraporten identisches Handdruckfragment befindet sich im VAM, London.⁴⁰

Ungeklebte Rolle (Abb. 94)⁴¹

Zu der oben beschriebenen Tapete gehört noch eine überzählige Rolle, die nicht verklebt wurde.

Eine Futter suchende Weißbrustkiel-Ralle (*Amaurornis phoenicurus*)⁴² wadet vor dem Hintergrund des hügeligen Erdreichs im Wasser, aus dem ein Bäumchen emporwächst. An dessen Fuße erstrecken sich blau-weiße Gesteinsbröckchen. Auf dem Hauptstamm sowie auf einem Ast des gleichen Baumes sitzen zwei Perlhals-Tauben (*Streptopelia chinensis*) und schauen zu einer dritten, die auf einem querwachsenden Ast hockt (Abb. 95). Oberhalb der am höchsten sitzenden Taube singt mit geöffnetem rotem Schnabel ein Silberohrsonnenvogel (*Leiothrix argentea*). Auf gleicher Höhe rechterhand schießt ein Dollarvogel im Sturzflug nach unten. Weitere Vögel sowie Schmetterlinge beleben die Szene zusammen mit wunderschönen Blüten.

III / 4. Lauterbach: Hohhaus-Museum

- Tapete: Szenen am Wasser und Fischfang
(Zu dieser Tapete gehört noch ein zweibahniges Tapetenbild, daß sich unter der Inv.-Nr. 5043 im DTM, Kassel, befindet. Siehe III/2.2)

⁴⁰ Wappenschmidt (1989), S. 67 und S. 150, Fußnote 215: VAM, Inv.Nr. E. 2789-1929.

⁴¹ Frdl. Überlassung des Fotomaterials von Herrn Dr. V. Puthz.

⁴² Identifikation der Vögel durch Herrn Dr. Gerald Mayr, Senckenberg-Naturmuseum Frankfurt/M.

Herkunft: China. Möglicherweise 1847 vom Grafen Görtz aus Kanton, vielleicht aus dem Atelier des Youqua, mitgebracht,⁴³ seit den 1950er Jahren im Hohhaus-Museum (vorher in: Hallenburg, Schlitz).

Material: Gouache auf Papier

Datierung: 1840er Jahre ?

Maße: Bild 1: 60 B x 210 H / Bild 2: 203 B x 215 H / Bild 3: 160 B x 215 H
Bild 4: ca. wie Bild 1 / Bild 5: ca. wie Bild 3

Bibliographie:

1989: Wappenschmidt: S. 29, 41, 44, 73, 78, 146⁹¹, 160⁴⁹⁶, 181

o.D.: Prospekt „Chinesische Sammlung“ des Hohhaus-Museums Lauterbach

Beschreibung im Uhrzeigersinn:

Betritt man den Raum, befindet sich die erste Bahn zwischen den beiden Fenstern. Die einzelnen Szenen sind von unten nach oben ohne Unterbrechung durchkomponiert, anders als bei der chinesischen Tapete im Hessischen Hof, Frankfurt a. M. (siehe III/6.). Alle Szenen spielen am Wasser.

III / 4.1 BILD 1: Unterhaltung zweier Frauen (Abb. 96)

Eine ältere Frau im blauen Übergewand steht vor dem Fenster eines Hauses mit hochgezogenem Bambusrollo und unterhält sich mit einer jüngeren. Mit ihrer Rechten hält sie ein Kind, das eine rote Frucht in der Hand hat. Oberhalb des Hauses steht ein zwei-stöckiges Gebäude mit Säulen. Der obere Stock besteht aus einem offenen Pavillon, in dem sich vier Menschen aufhalten. Ein Mann schaut auf das Wasser, auf dem am oberen Bildrand vor einer Felsengruppe ein Mann sich im offenen Kahn mit einer langen Stange fortbewegt.

III / 4.2 BILD 2: Seeszene mit Steg, Fischern und Pavillon (Abb. 97)

Über einen schmalen Steg mit dünner Bambushaltestange tasten sich mit dünnen Stöcken drei blinde (?) Damen, die hinterste ist kleiner und hält sich an der Schulter ihrer Vorgängerin fest (Abb. 98). Ihnen schaut von unten ein im Wasser stehender Fischer zu, er hält einen Korb in den Händen und hat den Kopf rückwärts gewandt. Am jenseitigen Ufer blickt man über eine kleine Mauerbrüstung, auf der Topfpflanzen stehen, auf einige Gebäude hinüber. Eine Person steht hinter der Brüstung und steckt einen Zweig in eine Vase. An der Person vorbei sieht man durch eine Toröffnung, über der drei Schriftzeichen zu erkennen sind (Abb. 99). Sie bedeuten: *Der erste ‚Höhlen-Himmel‘*. Es gibt nach daoistischer (taoistischer) Vorstellung sechsunddreißig ‚Höhlen-Himmel‘. Dies sind Orte, an denen die Unsterblichen wohnen. Vielleicht sollen die

⁴³ Wappenschmidt 1989, S. 146, Fußnote 91. Dazu gehören noch weitere zwei Bahnen, die sich jetzt in den Schauräumen des DTM befinden.

Szenen das Innere des ersten ‚Höhlen-Himmels‘ darstellen, also glückliches Leben.⁴⁴

Weitere Personen halten sich am Ufer auf; hinter einem Baum steht ein offener, sechssäuliger Tempel.

Von diesem führt eine Landbrücke nach rechts. Auf ihr unterhalten sich zwei rotbehütete Männer, weiter rechts steht breitbeinig ein barfüßiger Fischer mit dunkelfarbigem Netz über der Schulter. Er schaut auf das Wasser, in dem zwei Männer mit nacktem Oberkörper stehen und ein langes dunkles Netz an zwei Stellen hochziehen. Zwischen beiden tummeln sich zwei Fische und eine Muschel. Am Ufer steht auf Pfählen ein Pavillon, aus dem zwei Frauen und ein Kind herausschauen. In dem Pavillon stehen ein Tisch mit Teekanne und Schälchen sowie zwei blaue Hocker. Vor der vorderen Front wächst eine Kiefer, an der hinteren ist eine Sonnenmarkise geöffnet. Weiter um das nun gemauerte Ufer gruppieren sich Häuser; ein Mann hält ein Kind an der Hand, ein weiterer Mann trägt eine hohe, blaue Vase mit großen, weißen Blüten und grünen Blättern. Etwas in den See hinein ragt die Uferbrüstung, an der zwei Frauen stehen. Die eine hält einen Stab, die andere eine Vase. Auf der Landzunge im Vordergrund gehen zwei barfüßige Fischer mit Fisch-Reusen, zwei weitere Fischer stehen zu beiden Seiten der Landzunge im Wasser und halten Körbe.

III / 4.3 BILD 3: Alter Mann mit Kind (Abb. 100)

Der alte Mann im braunen Gewand und roten Schuhen schaut sinnend aus dem Bild heraus, hält mit seiner Linken einen langen Wanderstab und mit seiner Rechten ein Kind, das in eine andere Richtung weist. Vor ihnen wachsen zwei junge Kiefern, im Hintergrund verläuft zweimal im rechten Winkel das gemauerte Ufer; eine Treppe führt zum Wasser hinunter, eine Frau hat gerade Wasser in einem Gefäß geholt. Menschen halten sich vor den Gebäuden auf. Rechterhand des Greises läuft in entgegengesetzte Richtung ein Mann mit Korb und einer Stabwaage in seiner Rechten, seinen Kopf hat er rückwärts gewandt. Am gegenüberliegenden Ufer öffnet sich rechts der Kiefer eine Mauer in einem runden Bogen, über dem wiederum Schriftzeichen angebracht sind. Sie heißen Xing hua cūn und bedeuten ‚Mandelblüte-Dorf‘.

III / 4.4 BILD 4: Zwei Männer mit Tragestange (Abb. 101)

Zwei barfüßige Männer halten eine Tragestange zwischen sich. An ihr hängt ein Gestell, in dem fünf gleiche runde Formen übereinandergestapelt sind. Jede Form trägt ein

⁴⁴ Übersetzung und Interpretation aller chinesischen Zeichen verdanke ich dem Sinologen, Herrn Dr. Rainald Simon, Frankfurt/Main.

rotes Schildchen mit der gleichen Aufschrift. Man erkennt, daß zweimal die gleichen drei Schriftzeichen nebeneinander stehen. Die drei Schriftzeichen heißen „Glück“, zweimal hintereinander „Doppelglück“ also „Hochzeit“. Wahrscheinlich wird hier gutes Essen zu einer Hochzeit getragen. Am jenseitigen Ufer steht ein Mann unter dem Vorbau seines Hauses und wendet sich einem ankommenden Kind zu. Auf dem Vorbau stehen Schalen mit blühenden Pflanzen.

III / 4.5 BILD 5: Hundefleischverkäufer, Mann mit Hahn (Abb. 102)

Ein Mann ist unterwegs und trägt an einer Tragestange schwere Last. Auf der einen Seite hängt ein Verkaufstischchen, auf der anderen ein Korb mit Teilen eines geschlachteten Hundes. Rechts der Kiefer zeigt ein Mann einer vorbeigehenden Frau, die ihr Kind huckepack trägt, einen roten Junghahn. Dieser ist mit den Krallen an einem kleinen Gerät festgebunden. Das Gerät besteht aus zwei Holzchenkeln, zwischen die eine Schnur gespannt ist; man kann es mit einer Hand bedienen. Lockert er die Schnur, also drückt er die Stäbe etwas zusammen, so könnte das Tier wegfliegen. Auf diese Art muß das arme Tier immer flattern und amüsiert das Kind, das sein Händchen nach dem Hahn ausstreckt. Die Szene wird von einem Knaben weiter rechts beobachtet, der eine Korbschale mit hellen runden Dingen trägt. Er folgt einem Mann, der sich mit einer Tragestange bergan fortbewegt.

Den Hintergrund bilden wieder Häuser mit unterschiedlichen Dachformen. Zwei Männer unterhalten sich; aus einem geöffneten Fenster schaut eine Mutter mit Kind heraus; ein sich auf die Brüstung der Veranda aufstützender Mann sowie eine Frau mit Kind wenden sich einem Jungen zu, der auf seinem Kopf zwei rote, runde Behältnisse balanciert, die aussehen wie jene für das Hochzeitsessen (siehe Bild 4).

III / 4.6 Supraporten (Abb. 103)

Zwei identische Supraporten schmücken die Felder über den Türen. Sie sind nicht individuell hergestellt, sondern mit Modeln gedruckt. In einer knapp angedeuteten Landschaft mit Wasser, Erde, Fels, Grün, Baum, Blumen halten sich Vögel, Schmetterlinge und ein Pekingentenpaar auf. Ein Vogelpaar im Fluge mit einander zugewandten Köpfen, ein Vogel im Sturzflug, das Schmetterlingspaar, die Päonienblüten – sie alle sind Symbole für Glück.

Einschätzung

Zwischen der Herstellung dieser Tapete (ca. 1840) und jener im Hessischen Hof, Frank-

furt/M. (ca. 1800), liegt eine Zeitspanne von ungefähr vierzig Jahren. Bis Mitte des 19. Jahrhunderts hatte die Chinatapete in England, Deutschland, Österreich und den USA ihre Anhänger, die ihr dann wieder in den zwanziger Jahren des 20. Jahrhunderts ihr Augenmerk zuwenden. Bis auf unsere Tage sind sie begehrte Ausstattungsstücke eleganter Wohnungen in den Hauptstädten der Welt.⁴⁵

Die Lauterbacher Tapete ist heller, wodurch die Farbkontraste schärfer hervortreten. Die Ausmalung z.B. des Faltenwurfes der Kleider ist schlichter. Die Physiognomien und die Kleider sind fast schablonenhaft gemalt. Alle Personen tragen gleichgeschnittene Kleider mit einem schräg verlaufenden Öffnungsschlitz am Hals mit Ausnahme der eleganten Dame im gelben Kleid auf Bild 3. Bei den nach rückwärts schauenden Figuren wendet sich der Körper nicht mit, so daß der Kopf wie abgeschnitten und umgekehrt draufgesetzt wirkt. Trotzdem kann man sich einem positiven, fremdländischen Gesamteindruck nicht verschließen.

Obwohl keine Tapete, sollen Fensterbilder mit Blumen auf Reispapier in der Hohhaus-Bibliothek erwähnt werden.⁴⁶ Graf Carl Wilhelm Heinrich Ferdinand Hermann von Schlitz, genannt von Görtz erwarb anlässlich seiner drei Jahre und zehn Tage dauernden Weltreise, die ihn 1846 nach China führte,⁴⁷ zwei mit dem Atelierzeichen des Youqua versehene Alben mit Fensterbildern auf Reispapier.

III / 5. Eichenzell bei Fulda: Schloß Fasanerie

- Tapete: „Empfang der Examenskandidaten am Hofe des Provinzgouverneurs“
(möglicherweise in der südchinesischen Provinz Kwangtung)⁴⁸
- Lage: Prinzenflügel, Kabinett
- Herkunft: Wahrscheinlich aus den Werkstätten des Anthonij (Anthony) oder des Seequa, Kanton, China.
- Datierung: 1778 (in chinesischer Schrift am Fuße der Fahnenstange)
- Anbringung: frühes 19. Jahrhundert⁴⁹

Bibliographie:

1989: Wappenschmidt, S. 50ff., 73f., 76f., 85, 119, 122, 147¹³³, 153³⁰⁵; 179f., 193, Abb. 65-67 auf Tafel 31.

III / 5.1 Geschichte des Schlosses

Der Fürstabt von Fulda, *Amand von Buseck* (1685-1756), läßt sich ab 1739 nach seinen Skizzen das Sommerschloß unter Einbeziehung des Alten Schlosses „Adolphshof“ auf

⁴⁵ Wappenschmidt (1989), S. 126.

⁴⁶ Ebd. Abb. 12.

⁴⁷ Carl Graf von Görtz: Reise um die Welt in den Jahren 1844-1847, 3 Bde., Stuttgart und Tübingen 1854.

⁴⁸ Wappenschmidt (1989), S. 51.

⁴⁹ Ebd. S. 179f.

das Gelände der „Wilden Phasanerie“ erbauen. Planung und Bauleitung liegen in den Händen des Hofbaumeisters *Andrea Gallasini* (1691-1766), der seit 1720 in Fulda tätig ist und sich als Stukkateur bereits einen Namen gemacht hatte. Man kann das Schloß Fasanerie als sein Hauptwerk betrachten wegen der geschickten Zueinanderordnung der Räume und Einzelbauten, die gleichzeitig Repräsentation und Bequemlichkeit boten. Bis 1756 entstehen zwei lange, parallele Wohntrakte in Nord-Süd-Ausrichtung, die in ihrer Mitte durch einen Saaltrakt verbunden werden. So entsteht die Grundrißform eines „H“. Der Südflügel mit der auf den Park ausgerichteten Wohnung des seit 1752 ernannten Fürstbischofs wird zuerst fertiggestellt einschließlich einer zweigeschossigen Hofkapelle. *Emanuel Wohlhaupter* aus Brünn (1683-1756) malt 1744 die Hofkapelle, seit 1746 das Treppenhaus mit der Darstellung der vier Erdteile (ca. 1750 fertiggestellt) und die übrigen Räume aus. Der Nordflügel beherbergt mehrere vornehme Gästequartiere, die über die sogenannte Kaisertreppe zugänglich sind. Von diesem Prunktreppenhaus aus wird auch ein Staatsappartement mit einer Vorzimmerfolge, ein zweigeschossiger Speisesaal – der sogenannte Große Saal – sowie ein Paradeschlafzimmer erreicht.

Die von *Amand von Buseck* geplante und von seinem Hofgärtner *Benedictus Zick* angelegte Parkanlage wird vom nachfolgenden Fürstbischof *Heinrich von Biebra* (1759-88) durch die Anpflanzung der Auffahrtsallee verschönert. Durch die Säkularisation und den Wiener Kongreß geht der Besitz 1815 an den kurhessischen Fürsten Wilhelm II., der seinen Oberhofbaumeister *Joh. Konrad Bromeis* 1825-1827 mit weitgehenden Innenumgestaltungen - vor allem der Repräsentationsräume im Mitteltrakt - beauftragt. Er gibt dem Schloß den bereits früher innegehabten Namen „Adolphseck“ zurück; seit 1950 jedoch heißt es wieder „Schloß Fasanerie“. Heute gehört es dem Landgrafen Moritz von Hessen und ist teilweise als Museum der Öffentlichkeit zugänglich.⁵⁰

III / 5.2 Kurzbeschreibung und Erläuterung der Tapete

Zu den Themen auf chinesischen Tapeten gehören Neujahrsfeste, Jagdszenen, Gartenveduten, Industrie, Ackerbau und gesellschaftliche Ereignisse. In die letztere Kategorie gehört die hier vorgestellte Tapete. Stolz wird der soziale und kulturelle Aufstieg dargestellt, der in der Gesellschaft des Alten China so wichtig war und deshalb in der Öffentlichkeit dementsprechend zelebriert wurde. Auch Literatur und Malerei widmen dem

⁵⁰ Siemer, M./Wagner, K. : Museumsführer, Museum Schloß Fasanerie bei Fulda, 1988; Dehio *Hessen* (1966); Reclams Kunstführer *Hessen* (1978).

Thema breiten Raum. Anlässe waren Geburtstage, Hochzeiten und Begräbnisse sowie Prüfungen für den Staatsdienst.

Die Tapete im Schloß Fasanerie, bei Fulda, zeigt Vorbereitung und Beginn einer Feier am Yamen (Hof) eines Provinzgouverneurs, vermutlich in Kwantung. Handelswaren und Geschenke werden angeliefert, Fahnenmasten werden aufgerichtet (Abb. 104), Musikanten spielen auf. Frauen und Kinder (Abb. 105) verfolgen die Vorgänge und Bettler am Rande erhoffen sich besonders großzügige Almosen aufgrund der allgemeinen Feststimmung. Der Grund zu den Feierlichkeiten ist die Examinierung von Kandidaten zur Aufnahme in den Beamtenstand. Eine weitere Musikkapelle (Abb. 106) schafft den stimmungsvollen Rahmen zum Empfang der Kandidaten durch den Gouverneur. Eine Art Herold präsentiert den Prüflingen auf einer Tafel – datiert mit dem achten Monat 1778 – zum Willkomm die guten Wünsche des Vize-Zensors sowie dessen Titel eines Provinzgouverneurs und zahlreicher Ehrentitel. Sie trägt auch die Bezeichnung des Examens (Chü-jên), also des Anlasses der Feier. Es ist die Eingangsprüfung, deren Bestehen als Vorstufe zu dem entscheidenden Hauptexamen in Peking galt. Dieses wiederum war Voraussetzung zur Erlangung der akademischen Titel, die ihrerseits praktisch die Garantie des Aufstiegs in hohe Staatsämter boten. Das Lu-Ming, ein Abschlußbankett wird mit allem Aufwand bereitet, und lebhaft schildert die Tapete viele Einzelheiten. Die Damen des Hauses beobachten aus diskretem Abstand die Ankunft der Sänften (Abb. 107), die weiteren Musikanten auf der Treppe und die am Fuße derselben nervös wartenden Kandidaten. Ein Zuschauer hält sich eine Brille vor die Augen, um alles genau verfolgen zu können (Abb. 108). Auf zwei Fahnen wird auf den Ort als Großsekretariat des Gouverneurs und den Gastgeber als Höchster Beamter der Provinz hingewiesen. Die an den Hüten angebrachte Quastenschnur weist den Träger als mit Auszeichnung erfolgreichen Absolventen des Examens aus. Neben erschöpften Sänftenträgern (Abb. 109) vor den Stufen des Yamens vermittelt ein Lehrer Schülern die Bedeutung der Prüfung. Das kann als Symbol der Weitergabe des Staatsgedankens an die nächste Generation zur Erhaltung des Reiches gedeutet werden.⁵¹

III / 5.3 • Seidentapete des Päonienzimmers

Vorzimmer (Nr. 12) im Prinzenflügel

Da dies die einzige bisher bekannte echt chinesische Seidentapete auf hessischem Gebiet ist, sei sie an dieser Stelle gewürdigt. Auf hellgrundiger Seide sind Päonienranken (vorwiegend rötliche Blüten) und Elstern aufgemalt. Die echt chinesische Seidentapete

⁵¹ Zusammenfassung nach Wappenschmidt (1989), S. 51f.

stammt aus dem 18. Jahrhundert. Friederike Wappenschmidt vermutet, daß diese aus der Werkstatt des kantonesischen Anthonij (auch tauber Anthonij oder Anthony) stammt. Er entwarf und bemalte Seiden- und Papiertapeten und hatte eine Monopolstellung in der kantonesischen Tapeten- und Pekingproduktion inne.⁵² Er belieferte seit Mitte des 18. Jahrhunderts europäische Handelsgesellschaften; durch die offiziellen Bestellungen der niederländischen Kompagnie ist sein Atelier namentlich bekannt geworden, ebenso das Atelier des Seequa, der zusammen mit Anthonij das enorme Auftragsvolumen bewältigte. (Eine kleinteiligere, nicht echt chinesische, jedoch chinoise Päonien-Stofftapete hängt im Bolongaropalast in Frankfurt/M.-Höchst.)

III / 6. Frankfurt am Main, Hotel Hessischer Hof

- Acht Tapetenbilder aus China

<u>Lage:</u>	Festsaal
<u>Herkunft:</u>	China. Erworben im Kunsthandel.
<u>Künstlerische Ausführung:</u>	Es lassen sich deutlich zwei Arbeitsteams unterscheiden: Bilder 7 und 8 erscheinen in blässeren Farben; die Farbqualität der restlichen Bilder ist pastoser.
<u>Datierung:</u>	um 1800 ⁵³
<u>Anbringung:</u>	1950er Jahre
<u>Format:</u>	Bilder 1, 2, 5, 6, 7, 8: Einzelbahnen ca. 139 cm breit Bilder 3 und 4: Doppelbahnen ca. 224 cm breit auf Rupfen aufgezogen

Bibliographie:

1989: Wappenschmidt, F., S. 47, 49, 147¹³³, 181, 191, Abb. 51

In dem Festsaal hängen acht Bilder mit Szenen aus dem chinesischen Alltag, Brauchtum und Literatur. Die Bahnen sind einzeln in eine blau-weiße Holzvertäfelung eingelassen, unterbrochen durch Spiegelfelder. An der Längsseite des Saales sowie an der Seite in Richtung Mittelsalon hängen insgesamt sechs Einzelbahnen und an der Querseite je zwei Bahnen in einem Rahmen. Betritt man den Saal vom Flur her, so werden die Bilder von links beginnend beschrieben. Jede Bahn zeigt je zwei Szenen übereinander, wobei die untere proportional die größere und inhaltlich bedeutendere ist.

III / 6.1 BILD 1: Längswand (Abb. 110)
Oben: Schmetterlingsszene
Unten: Zwei Herren am Tisch

Oben: Vor einer Hügelkette steht die hohe, helle Umfassungsmauer eines Grundstückes, aus dem der obere Teil eines offenen, hölzernen Gebäudes (Tempels ?) mit vier Holz-

⁵² Wappenschmidt (1989) S. 74, 151 (Anm. 242).

⁵³ Ebd. S. 181.

pfeilern und einem geschwungenen Satteldach mit kastenförmigem First ragt. Vor dieser Mauer begegnen sich zwei Damen und zwei bartlose Herren. Die Damen bewegen sich nach links, die Herren nach rechts, wobei der eine Herr sich umwendet und zwei Schmetterlinge zu erhaschen sucht. Auch eine Dame wendet sich leicht zurück und wedelt mit ihrem glatten, länglichen und dunkelfarbigem Fächer über den flatternden Tieren. Die Damen tragen lange Kleider mit Dreiviertelmänteln in rot und grün darüber, die Herren Mäntel in Rosa und Gelb über weiten, langen Hosen. Der rechte hält in seiner Linken einen hellen Fächer. Aus dem rechten Ärmel der linksgehenden Dame schaut ein dreieckiger Gegenstand hervor. An der rechten Bildseite erstrecken sich bewachsene, runde Steinschichten. Zwischen der oberen und unteren Szene verläuft eine niedrige, helle Steinmauer.

Unten: An einem Tisch sitzen zwei trinkende Herren, hinter denen je eine Dame steht, mit einem schlanken hohen kaffeekannenförmigen Gefäß in den Armen. Das Mobiliar, bestehend aus Stuhl und Tisch, sieht so aus, als sei es aus knorrigen Ästen gefertigt. Wider die Gesetze der Physik steht der Tisch auf nur zwei Beinen, die unten zusammengewachsen sind. Die helle, längsovale Tischplatte ist ungleichmäßig eingebuchtet, scheint jedoch eben zu sein, denn auf ihr steht eine hohe blaue Vase mit drei blühenden Zweigen. Der hintere Herr stützt seinen linken Unterarm auf den Tisch, mit seiner Rechten hält er eine viereckige Tasse. Er hebt gerade seinen linken Unterschenkel hoch, was ebenso wie seine übrige Körpersprache auf eine lebhaft Unterhaltung schließen läßt. Er sieht aus, als schwebte er in der Luft, da keinerlei Sitzgelegenheit zu erkennen ist. Der vordere Herr sitzt auf einem Stuhl mit hoher Lehne und dazwischengeschobener Rückenstütze. In seiner Linken hält er ein kleines, rundes Trinkgefäß. Die Kleidung aller vier Personen ist ähnlich der des oberen Bildes, nur tragen die Herren Kopfbedeckungen sowie hängende Schnurr- und Kinnbärte; ihre Schuhe sind grellrot.

III / 6.2 BILD 2: Längswand
 Oben: Landschaft
 Unten: Totengedenkfest (Abb. 111)

Oben: Vor einer hügeligen Landschaft erstrecken sich zwei Landzungen in ein Gewässer. Auf der linken begrüßen sich zwei Erwachsene, hinter dem einen ein Mädchen in rotem Kleid. Die linke Person beugt sich stark vor zu ihrem Gegenüber, das Mädchen deutet landeinwärts. Die rechte Halbinsel zeigt perspektivisch zwei größere Figuren: eine Mutter mit größerem Kind. Die Mutter trägt in ihrer Linken ein flaches, blumenge-

fülltes Körbchen an zwei Henkeln und deutet auf die dünne Holzplanke, die beide Halbinseln verbindet. Sie ist elegant gekleidet, komplett mit Hut und Handschuhen. Das Kind trägt vorsichtig mit beiden Händen einen blühenden Zweig.

Unten: (Abb. 111) Im Hintergrund verläuft ein niedriger Zaun, der einen heiligen Bezirk einfriedet. Unter einem Baum verneigt sich eine Familie vor einem gemauerten Altar und betet. Der Vater ist auf die Knie gesunken und stützt sich mit behandschuhten Händen auf die Erde. Hinter ihm zieht die Tochter einen Packen spielkartenähnliches Papier aus ihrem Beutel. Die breitbeinig stehende Mutter in grünem Gewand und blauem Mantel preßt die Handflächen in grünen Fäustlingen aneinander, ebenso ihr Sohn in rotem Gewand neben ihr. Die Eltern tragen rote, innen weiß gefütterte, runde Hüte. Im Vordergrund links steckt ein Kind an drei Kerzen, die auf einem Baumstumpf neben der Kiefer stehen, ein Räucherstäbchen an, um es dann später auf dem Altar in einen länglichen Holzhalter zu stecken. Außerdem sind auf dem Altar mehrere Reihen mit Opfergaben aufgestellt: eine Reihe mit fünf höheren Schalen, in denen Speisen, z.B. Reis, aufgehäuft wurden, eine Reihe mit drei flacheren Schalen, gefüllt mit Fisch, Fleisch und Geflügel sowie eine kleine Schale mit kurzem Griff. Auf der vorderen Umrandung stehen fünf ganz kleine Trinkgefäße; die dazugehörige Kanne entdeckt man auf der hinteren Umrandung.

Interpretationsversuch:

Das auf der Tapete dargestellte Totengedenkfest (Allerseelen) »Ch'ing ming«⁵⁴ markiert den Frühlingsanfang. Die Kiefer steht für Ahnenkult und langes Leben, daher kommt die Kiefer sehr häufig auf allen chinesischen Bildern vor. Bei dem Bündel Papier in der Hand der Tochter handelt es sich um Opfergeld, das man kaufen kann, um damit das Leben des Verstorbenen im Jenseits zu verbessern. Bedeutung der Anzahl „Fünf“ bei den Opfergaben: in der chinesischen Zahlenmystik ist die Fünf eine der wichtigsten. Sie ist eine „männliche“, d.h. ungerade Zahl. Es gibt fünf Gerüche, fünf Geschmacksrichtungen, fünf Sitten (Fest-, Trauer-, Gast-, Heeres- und Glückwunschsitten) und fünf Beziehungen zwischen den Menschen: Fürst und Diener, Vater und Sohn, Mann und Frau, älterer und jüngerer Bruder, Freund und Freund. Auf der Tapete kniet der Mann vor dem Altar, was man dahingehend interpretieren könnte, daß er damit seinen toten Vater ehren möchte.

⁵⁴ Frdl. Hinweis des Sinologen Dr. Rainald Simon, Frankfurt/M.

III / 6.3	BILD 3:	<u>Stirnwand</u> , zwei Szenen nebeneinander	
	Oben rechts und links:	<u>Landschaft</u>	(Abb. 112)
	Unten links:	<u>Frauen beim Bittopfer</u> .	(Abb. 113)
	Unten rechts:	<u>Schwertheber</u>	(Abb. 114)

Oben: Vor einer gebirgigen Seenlandschaft mit einer Hütte auf einem Felsvorsprung sind Menschen auf einem Ufersteg unterwegs. Links läuft ein Paar mit braunem und blauem Mantel und roten Hüten, rechts eine ältere Person in gelbem Gewand (Mönche tragen gelbe Gewänder), gestützt von einer jüngeren und gefolgt von einer kleineren Person. Im Hintergrund rechts ist noch eine Mutter mit kleinem Henkelkorb und rotgewandetem Kind auszumachen.

Unten links: (Abb. 113) Eine Großmutter in blauem Mantel wird von einer jungen Frau in rosafarbenem Mantel begleitet und mit beiden Armen freundlich gehalten. Beide tragen Ohrgehänge und eine kostbare Kopfracht mit herabhängenden Perlschnüren. Vor ihnen schreitet eine Jugendliche und hält vorsichtig eine große, runde Frucht zwischen den Händen; zwei grüne Blättchen am Stiel der Frucht deuten auf deren Frische hin. Am linken Bildrand angeschnitten erkennt man ein Mädchen mit deutendem Zeigefinger sowie darüber auf einem Stein eine Schüssel mit hellen Früchten auf einem roten Ständer.

Unten rechts: (Abb. 114) In einem umzäunten Gelände hebt vor einer roten Lade ein breitbeinig stehender Mann einen langen Gegenstand in die Höhe. Zwei Drittel der Länge bestehen aus einem runden Zylinder mit verdicktem Ende, ein Drittel ist flach und wird breiter mit schrägem Abschluß. Die Verbindung beider Teile ist reich verziert. Zwei Männer rechterhand vor einem weißen Tisch schauen ihm zu. Der hochstemmende sowie der vordere Mann sind wohlbeleibt und tragen über den Mänteln zweifach geknotete Gürtel. Alle drei tragen rote Hüte.

Interpretationsversuch:

Die Szene unten links nennt Friederike Wappenschmidt: Frauen beim Bittopfer.⁵⁵ Wahrscheinlich wurden die kostbaren Früchte in der blauen Schale gerade hingestellt und man wendet sich wieder zum Gehen. Die Figur des schwerhebenden Mannes geht auf den Roman *Der rebellische Affe. Die Reise nach dem Westen* zurück (s. 7.4.1).

⁵⁵ Wappenschmidt, Abb. 51, Tafel 23.

- III / 6.4 BILD 4: Stirnwand Fensterseite, zwei Szenen nebeneinander
 Oben rechts und links: Landschaft
 Unten links Szene aus *Die Räuber vom Liang Schan Moor* (Abb. 115)
 Unten rechts: Vornehmes Paar vor Tempel

Oben: Fast die gleiche Landschaft wie auf Bild 3 zeigt mehrere Personengruppen unterwegs. Links im Hintergrund steht eine einzelne Person und schaut auf den See. Davor laufen drei Menschen auf den Betrachter zu. Am vorderen Ufer schreitet eine Dreiergruppe nach links: zuerst ein schlanker junger Mann mit einem Tragejoch auf den Schultern; zu beiden Seiten hängt, hübsch verpackt, je ein rotes und ein gelbes Geschenk (?). Ihm zur Seite geht majestätisch ein mit gelbem Gewand und Hut gekleideter Mann (Mönch), der sich nach der ihm dicht auf den Fersen folgenden Person zuwendet. Die Hände beider sind vom Stoff der weiten Ärmel bedeckt. Nach einer kleinen Biegung folgt ein Mann mit einem Stock über der rechten Schulter, an dem etwas Dunkel-farbenes hängt. Neben ihm schreitet ein Jugendlicher mit kleinem Korb an der Hand, beide wenden die Köpfe nach links. Am rechten Bildrand folgt noch eine Person, die in die gleiche Richtung schaut.

Unten links: (Abb. 115) Zwei Männer haben miteinander gerungen. Der Verlierer liegt am Boden und drückt den Stiefel, den der andere ihm auf den Bauch gesetzt hat, von sich. Sein Oberkörper und die strampelnden Beine sind durch den Kampf entblößt, seine Tragestange mit den seitlich befestigten leeren Körben liegt im Vordergrund am Boden. In den Körben befanden sich wohl Gefäße mit Branntwein, denn der Gewinner hat ein schön verziertes Gefäß an den Mund gesetzt und trinkt eifrig daraus. (Interpretationsversuch: siehe unter Punkt 7.4.2.)

Zwischen den beiden unteren Szenen verläuft eine Felsbrockenkette.

Unten rechts: Vor einem angedeuteten Dach auf zwei Pfeilern mit einer diagonal gewachsenen Föhre kostet ein vornehmes Paar aus einer Schüssel, die von einer kleineren eleganten Frau dargereicht wird. Ein Diener deutet mit dem Zeigefinger⁵⁶ auf das wartende, gesattelte weiß-braune Pferd. Es hat den Kopf nach unten gesenkt in Richtung der schmalen Reisekiste mit Tragegriff, die zwischen Diener und Pferd steht.

⁵⁶ Hervorhebung der Hand durch Umrißzeichnung.

III / 6.5 BILD 5: Stirnwand Fensterseite (Abb. 117)
 Oben: Wanderer am Essensstand
 Unten: Wahrsager

Oben: Vor einer gebirgigen Seenlandschaft mit angedeuteten Häusern zwischen den Felsen ist eine Art Verkaufsstand mit angefügtem Tisch und Sonnenschirm aufgebaut. Daran sitzen drei Männer, mindestens einer davon ist ein Gast. Dieser sitzt mit angezogenen Beinen auf einem Holzklotz, hält in seiner Rechten einen Strohhut, in seiner Linken ein kleines Trinkgefäß auf dem Tisch, wo noch gefüllte Schüsselchen und ein weiteres Trinkgefäß stehen. Er hört aufmerksam seinem Nachbarn zu, der mit gekreuzten Füßen hinter dem Tisch sitzt und in seiner zum Mund geführten Rechten einen dünnen Gegenstand hält, in seiner Linken einen Faltfächer. Sein helles Gewand mit Blattmuster fällt über blaue Beinkleider. Das Gesicht mit Schnurrbart, Fliege und Kinnbärtchen wendet er dem Besucher freundlich zu.

Der dritte Mann im Profil, mit blauer Jacke und schwarzem Käppchen am Hinterkopf, sitzt hinter dem Stand und ist mit der Bereitung einer Sache beschäftigt. Ihm zur Seite stehen aufgereiht zwei Teller mit Lebensmitteln und ein Gefäß. Er hantiert an einem höheren Gefäß mit einer schwarzen Kuppe, vielleicht ein Kohlebecken zum Anwärmen von Speisen oder Wein. Den Übergang zur unteren Szene bildet eine Wasserfläche, über die Reiher fliegen.

Unten: Neben zwei knorrigen Kiefern sitzt auf einer hochlehnigen Holzbank ein rundlicher Mann, stützt seinen linken Unterarm auf der hohen Seitenwange auf und wendet sein Gesicht dem neben ihm stehenden Tisch zu. Hinter diesem hält ein Mann in seiner Linken einen Gegenstand (geschlossenen Fächer), die Rechte an die Tischkante gelegt. Auf diesem steht am Rand eine Teekanne mit zwei blauen, kleinen Bechern, weiter links noch ein weiteres Schälchen.

Unter dem Tisch liegt ein zusammengelegter Schirm mit herabhängendem, rotem Schild, auf dem chinesische Schriftzeichen stehen. Der knorrige Stiel des Schirmes schaut seitlich heraus. Auf der Banklehne, hinter dem runden Kopf des Kunden, ist auch ein Schild mit chinesischen Zeichen angebracht. Es scheint recht warm zu sein, denn das geöffnete Hemd läßt den Blick frei auf Bauch und Brust. In seiner Rechten hält er einen Fächer, seine dunkle Hose ist mit einem roten Band gegürtet, an dem seitlich ein roter Beutel befestigt ist. Das rechte Bein ist angewinkelt.

Hinter dem Mann am Tisch steht ein dritter Mann mit langer Pfeife im Mund und schwarzer Kappe auf dem Hinterkopf. Bei der Pfeife könnte es sich um eine Opiumpfeife-

der Dame erhoben und hält die Zügel seines weiß-braun gescheckten Pferdes, das vor Vergnügen die Augen weit aufreißt. Beide Pferde tragen ein Festtagsgeschirr mit hängenden roten Quasten an Hals und Brust. Die rote Satteldecke und der Sattel sind schwarz eingefärbt. Das Paar trägt eine außergewöhnliche Kopftracht: über der Kopfbedeckung ist ein Fellstreifen⁵⁸ gelegt, der bei dem Herrn hinter den Ohren, bei der Dame über die Ohren herabhängt. Der rosa Mantel der Dame zeigt eine Fellverbrämung. Der Knecht trägt schwarze Stiefel, blaue Hosen, einen lila Mantel sowie eine pelzverbrämte Mütze und herabhängende Pelzquaste.

Bemerkungen und Interpretationsversuch:

Anhand der rechten Figur der oberen Szene haben wir den Beweis, daß mehrere Künstler an Tapetenbahnen arbeiteten. Offensichtlich wurde der nach vorn weisende rote Schuh zuerst gemalt, dann geschah ein Konzeptionswechsel mit dem seitlich stehenden Mann.

Rainald Simon vermutet bei den beiden Reitern der unteren Szene, daß sie fremdländisch seien. Vielleicht handelt es sich um ein Künstlerpaar aus einem anderen Landesteil oder aus dem Ausland, vielleicht um Sänger mit Instrumentalbegleitung, die zum Neujahrsfest auftreten.

Wie unter Punkt 6.2 *Chinesische Berufsmaler – Exportmalerei* erwähnt, bedienten sich die Maler eines bestimmten Formenkanons. Vergleicht man die Malweise der Pferde in Haltung und Farbgebung mit dem gescheckten Pferd auf der kleinflügeligen Panoramatapete im ehemaligen Marcolini-Palais (heute Bezirkskrankenhaus Friedrichstadt) in Dresden, so entdeckt man die gleichen gegrätschten Vorderbeine.⁵⁹

III / 6.7 BILD 7: Längswand
 Oben: Landschaft
 Unten: Abschied vom Großvater (Abb. 119)

Oben: Vor einer Seenlandschaft mit weiß blühenden Büschen und zwei Häusern im Hintergrund sind zwei Damen mit einem Kind unterwegs. Die linke, gelbgewandete mit einer Art Haarbeutel auf dem Kopf, trägt ein langes, rechteckiges, gerahmtes Bild mit hellen Blüten unter ihrem linken Arm und hält es noch am Rahmen mit ihrer rechten Hand. Die rechte Dame in blauem Mantel legt ihre linke Hand auf die Schulter des Kindes und deutet mit dem rechten Zeigefinger nach rechts. Sie stehen am Ufer eines Gewässers, auf dessen anderer Seite die untere Szene beginnt.

⁵⁸ Exoten oder Ausländer tragen etwas Derartiges. Frdl. Hinweis von Herrn Dr. Rainald Simon.

⁵⁹ Wappenschmidt (1989), Tafel 20, Abb. 45.

Unten: (Abb. 119) Ein leicht vornübergeneigter Greis deutet mit dem Zeigefinger in eine Richtung. Er unterhält sich mit einem blaugewandeten jüngeren Mann – vielleicht seinem Sohn -, der in dieselbe Richtung weist. Mit der anderen Hand bewegt der Sohn einen mit Blüten verzierten Fächer. An ihn schmiegt sich ein Kind, das eine hohe blaue Vase mit einer blühenden Blume hält.

III / 6.8 BILD 8: Längswand
 Oben: Schauspielgruppe (Abb. 120)
 Unten: Märchenerzähler/Astrologe (Abb. 121)

Oben: (Abb. 120) Vor einem See mit Ortschaft läuft eine Gruppe Schauspieler hinter einem jungen Mann her, der eine Tafel mit chinesischen Buchstaben an einer Stange hochhält. Zwei Schauspieler halten Masken vor das Gesicht, der linke legt einen Arm auf die Schulter seines Nachbarn. Der dritte hält, weit vorgestreckt, eine schwarze Scheibe – wahrscheinlich einen Gong – und schlägt mit einem Stab daran. Steine und eine Wasserfläche leiten über zur unteren Szene.

Unten: (Abb. 121) In einem mit kräftigem Zaun abgeteilten Grundstück steht ein rechteckiger, grauer Tisch mit abgeschrägter Tischplatte. Hinter dem Tisch steht ein schlanker Mann mit grauem Mantel und gleichfarbiger Mütze, deren Zipfel nach vorn weist. In seiner Linken hält er fächerartig Holzplättchen, in seiner Rechten einen flachen Gegenstand. Beides bietet er dem vor ihm stehenden, einfach gekleideten jungen Mann dar. So, wie sein Profil und die Hand- und Fußbewegung dargestellt sind, scheint er sich mit seinem Gegenüber zu unterhalten. Seitlich neben dem Tisch hält sich ein besser und bunter gekleidetes Paar mit eleganten Frisuren auf. Er - im blauen Mantel - scheint auf einer besonderen Unterlage zu balancieren, ist etwas in die Knie gegangen, hält in seiner Linken einen roten Reif und starrt gebannt auf den Tisch. Sie - im roten Mantel - stützt ihn am Arm.

Bemerkungen und Interpretationsversuch:

Bedeutung der chinesischen Schriftzeichen in der oberen Szene: Auf der Tafel sind vier chinesische Zeichen gemalt: „Tanz“, „Musik“, [„Gruppe“], „ankommen“. Im Zusammenhang bedeutet dies: „Die Tanz- und Musik(gruppe) ist angekommen.“⁶⁰ Die untere Gruppe interpretiert Friederike Wappenschmidt als Horoskopstellung,⁶¹ während Rainald Simon eher dazu neigt, darin einen Märchenerzähler mit Zuhörern zu sehen.

⁶⁰ Übersetzung: Dr. Rainald Simon, Frankfurt/M.

⁶¹ Wappenschmidt (1989), S. 49.

III / 7. Frankfurt am Main, Hotel Hessischer Hof

- Vier chinesische Tapetenbahnen mit Großfiguren

<u>Lage:</u>	Mittelsalon, der zum Festsaal geöffnet werden kann.
<u>Herkunft:</u>	China. Im Kunsthandel erworben.
<u>Datierung:</u>	um 1800 ⁶²
<u>Anbringung:</u>	1950er Jahre
<u>Format:</u>	Breite: 98 cm (einschließlich Bordüre) Höhe: 212 cm (einschließlich Bordüre)
<u>Größe der Figuren:</u>	ca. 175 bis 179 cm

Bibliographie:

1989: Wappenschmidt, F., S. 107, 177, 191, Abb. 10

Vier großfigurige Tapetenbilder schmücken den Raum an den Längsseiten: zwei männlichen Figuren an der einen Seite entsprechen zwei Damenbildnisse auf der Seite gegenüber. Die Bilder sind mit einer Tapetenbordüre eingefasst und in eine hellblau-weiße Holzvertäfelung eingelassen, deren äußerer Abschluß die Tapetenbordüre wiederholt. Alle Figuren heben sich gut vom cremefarbenen Untergrund ab.

Geschichte der Bilder mit lebensgroßen Figuren

Die Wandverzierungen von Palästen und öffentlichen Gebäuden mit Bildnissen berühmter Männer und Frauen hatten in China eine alte Tradition, die in der Ch'ing-Zeit (1644-1911) mit Holzschnittblättern eine Fortsetzung fand, auch im privaten Bereich. Zum chinesischen Neujahrsfest verschenkte oder erhielt man Glückwunschblätter und Bilder, die die traditionellen Werte aus Glauben und Mythen tradierten. Die Ärmere und Analphabeten schauten sich die an die Wände öffentlicher Gebäude geklebten Bilderfolgen an, die ihnen die Weisheit aus dem konfuzianischen Glauben vermittelten. Als Vorbild für diverse Tugenden (wie z.B. Vaterlandsliebe, Gesetzestreue, Anstand, Zurückhaltung, Bescheidenheit, Weisheit, Würde) dienten fast lebensgroße Darstellungen hoher ziviler oder militärischer Beamter, legendärer Kaiser und Krieger sowie tugendhafter Frauen; sie sollten zur Nachahmung anspornen. Bildnisse wurden auch angebracht zur Abwehr von Dämonen. So zeigt ein Foto von Wilhelm Wilshusen aus den Jahren 1901-1919 eine Dschunke, an deren Heck einmal das Bild eines Generals prangte zur Abwehr von Unheil. Das Bildnis eines Zivilbeamten symbolisierte⁶³ soziale Karriere und Reichtum. Die in Frankfurt vorhandenen vier Großfiguren können als Personifizierungen verschiedener Tugenden gesehen werden.

⁶² Wappenschmidt (1989), S. 177.

⁶³ Ebd., S. 38f. mit Abb. 9, aus: Wilshusen, Wilhelm: Abreise von China. Texte und Photographien von Wilhelm Wilshusen 1901-1919 (hg. von Axel Roschen/Thomas Theye), Basel-Frankfurt a.M. 1980).

Krieger /Fenster links (Abb. 122)

Bekleidet mit schwarzen Schuhen, weißen Beinkleidern, weißem, gefälteltem Rock (unter dem noch weitere Röcke durch einen Schlitz sichtbar werden), einer weiten schwarzen Jacke mit hellem Kragen und einem zweilagigen, rot-weißen Hut, unter dem der schwarze Haarzopf sichtbar ist, schaut uns der Krieger freundlich an. Die obere rote Fransenschicht des Hutes ist in der vorderen Mitte nicht geschlossen, er endet am Scheitelpunkt in einer Schlaufe. Seine Linke hält einen Säbel in einer kostbaren grünen Scheide, die mit Rochenleder überzogen ist; an dem roten Griff hängt eine Kordel mit Quaste. Seine Rechte hält er etwas angewinkelt, oberhalb der Hand ist unübersehbar ein großes, weißes Medaillon mit roter chinesischer Schrift angebracht. Im Gegensatz zu dem Beamten trägt er keine Barttracht.

Interpretationsversuch:

Das chinesische Schriftzeichen heißt *yong* und bedeutet „tapfer“, was im übertragenen Sinne auch für „Soldat“ steht. Seine Kleidung ist die charakteristische mandschurische Uniform aus dem 18./19. Jahrhundert.⁶⁴ Wie bereits bei der chinesischen Tapete im Schloß Fasanerie erwähnt, ist der akademische Grad eines Staatsdieners anhand der am Hut befestigten Quastenschnur erkennbar.

Chinesin mit grünem Mantel /Fenster rechts (Abb. 123)

Über kaum sichtbaren, roten Miniaturschuhen schwingt elegant ein plissierter, zart gemusterter Rock mit schwarz eingefasstem Mittelteil und Saum; ein rundes, mit einem Fünfeck verziertes Medaillon ziert den glatten Mittelteil. Die Ärmel des grünen Mantels hat die Dame umgeschlagen, so daß das helle Seidenfutter sichtbar wird. Den Hals schmückt ein Stehbundkragen mit zwei schwarzen Knöpfen, das linke Handgelenk ein dreireihiges Korallenarmband. In ihrer Rechten, die hinter dem erhobenen linken Unterarm versteckt ist, hält sie einen nach unten hängenden Rundfächer. Dieser ist mit Streifen sowie vier dekorativen Elementen (dreiblättriges Ornament, Schmetterling, blaue Blume, weiße Chrysantheme) verziert. Die Haare sind straff nach oben zusammengebunden und unter einer kunstvoll drapierten, schwarzen Kopfbedeckung versteckt; der kegelförmige Abschluß, mit Blumen und filigranen Hutnadeln verziert, endet in einer

⁶⁴ Freundlicher Hinweis des Sinologen Dr. Rainald Simon, Frankfurt/M.

mit Posamenten verzierten Schlaufe. Lampionähnliches Ohrgehänge schmückt das sinnend nach unten blickende Gesicht.

Interpretationsversuch:

Dargestellt ist eine höfische Dame aus der Oberschicht, erkenntlich an der eleganten Kleidung, dem Schmucks und den geschnürten kleinen Füßen, den sog. Lotosfüßen. Bei Mädchen der Oberschicht wurden die Füße durch eine spezielle Wickeltechnik am Wachstum gehindert, was angeblich Ähnlichkeit zu einer Lotosknospe bewirkte. Der Anblick dieser Füße soll auf Männer eine gewisse Anziehungskraft ausgeübt haben. Das Gehen jedoch war sicher kein großes Vergnügen, so daß die Dame mit den Krüppelfüßchen zur Fortbewegung sich immer einer Sänfte bedienen mußte.

Chinesischer Beamter /Tür (Abb. 124)

Selbstbewußt steht der Beamte mit nach auswärts gerichteten Fußspitzen in schwarzen Schuhen und Beinkleidern, die man auf den ersten Blick für Stiefel hält, und blickt seitwärts nach unten. In seiner Rechten hält er einen geschlossenen Fächer. Über einem bunt gemusterten Rock trägt er einen grauen, mit mehreren Schlitz versehenen Mantel, an dessen Schulterpartien ein etwas abstehendes Tuch im gleichen blau-rot-weißen Muster wie das des Rockes befestigt ist. Auf seinem Mantel ist eine viereckige Tafel appliziert, sie enthält wiederum das gleiche Stoffmuster (Wellen, Wolken, Punkte) wie sein Gewand, diesmal schwarzgrundig. Sein zweilagiger, roter Hut endet in einer dekorativen Metallspitze mit einem Halbedelstein; eine Pfauenfeder ist nach hinten kunstvoll zwischen die beiden Hutlagen gesteckt. Seine Barttracht, ein nach unten gekämmter, langer Schnurrbart, ein Kinnbart und eine Fliege, gibt dem breiten Gesicht ein würdiges Aussehen. Er schaut mit seitlich gewendetem Kopf nach unten.

Interpretationsversuch:

Dargestellt ist ein hoher Beamte in mandschurischer Tracht. Die Bedeutung des Stoffmusters: Wellen = Weltmeer, Wolken = Glück, kleines rundes Gebilde: Perle im vorderen Schlitz = Donner, womit die Drachen spielen. Der Donner verursacht Regen und somit Fruchtbarkeit. Im seitlichen Schlitz: Teil eines Drachens. Der Drache ist eins der vielschichtigsten Symbole Chinas, z.B. Sinnbild der männlichen, zeugenden Naturkraft oder Sinnbild des Kaisers, für einen Beamten passend. Auf der Applikation unterhalb des rechten Ärmels schaut ein Vogelbein hervor sowie ein kleines Stück einer hellen

Schwanzfeder. Eine Reihe von Märchen berichtet über Männer, die der Vogelsprache mächtig waren und sich dadurch retten oder großen Reichtum erwerben konnten.

Chinesin in dunkelblauem Mantel /Tür (Abb. 125)

Der Saum eines wallenden, grünen Gewandes umspielt zwei rote, an den Spitzen dunkel verzierte Schuhe. Darüber fällt ein dunkelblauer Mantel. Er ist an Kragen, Ärmelenden, Knopfleiste, Saum und Schlitzen weiß paspeliert. Die Dame scheint zu schreiten, denn auch das rotkarierte, schwingende Tuch in ihrer Rechten deutet Bewegung an. In ihrer Linken hält sie nach oben einen weit geöffneten Faltfächer, dessen Blatt eine Rosenranke zeigt. Auf dem Kopf trägt sie eine dunkle, mit Chrysanthemen verzierte Samtkappe mit an den Seiten befestigtem, filigranem Metallgehänge.

Interpretationsversuch:

Wiederum handelt es sich um eine höfische Dame der Oberschicht, die einen sogenannten Phönixhut⁶⁵ trägt, im Kaiserhaus eine übliche Kopfbedeckung. An jeder Seite ist ein kleiner Phönix aus Metall befestigt, der mit seinem Schnabel das Metallgehänge hält.

Interessantes über die Darstellung schöner Frauen in China kann man in Friederike Wappenschmidts Dissertation⁶⁶ nachlesen. Innerhalb der Figurenmalerei als eigenständige Malgattung wollte man ästhetisch vollkommene Frauen zeigen. Sie blieben durch die Jahrhunderte formelhaft, ohne individuelle Züge. „So blieb die schöne Frau, ob als kaiserliches Repräsentations- und Sammelobjekt, oder als konfuzianisches Moralvorbild immer Objekt der chinesischen Kultur, (...). Auch verband sich in China mit dem Begriff der schönen Frau immer die Vorstellung von Frauen der Adligen oder der Reichen. Es waren dies allerdings nicht nur die Frauen aus vornehmen Familien, sondern auch angesehene Kurtisanen oder schöne Mädchen aus dem Unterhaltungsmilieu und schließlich auch die schönsten Mädchen aus dem Volk, die aufgrund ihrer Schönheit fast immer in die Harems der privilegierten Klasse gelangten.“⁶⁷

⁶⁵ Freundlicher Hinweis des Sinologen Dr. Rainald Simon, Frankfurt/M.

⁶⁶ Friederike Gabriele Wappenschmidt: Das Bild der schönen Frau in der chinesischen Malerei, Diss. Bonn 1978.

⁶⁷ Ebd. S. 20.

IV. PANORAMATAPETEN

IV / 1. **Alsfeld: Museum** (siehe auch 7.5.1 und 7.5.2)

- Tapete: **"Volksbelustigung auf den Champs-Élysées anlässlich Königs Namenstag"** (*Réjouissances populaires aux Champs-Élysées à l'occasion de la Fête du Roi*)¹

Der Name dieser Tapete ist ungewiß. Im 20. Jahrhundert wird sie "Fêtes du roi aux Champs-Élysées" (PPP S. 282), "Le fête du Roi" [sic!] oder "Fêtes parisiennes" genannt.²

Gefeiert wird das Fest des 25. August, Namenstag des heiligen Ludwig, das der damalige König Ludwig XVIII. besonders feiern ließ.

Lage: 1. Obergeschoß, Biedermeierzimmer
Hersteller: wahrscheinlich Manufaktur Velay, Paris, wegen der identischen Wolken auf den Tapeten "Bataille d'Héliopolis" und "Roland Furieux" derselben Manufaktur.³ (Früher wurde die Manufaktur Jacquemart angenommen.⁴)
Entwerfender Künstler: unbekannt. Die künstlerische Quelle ist bei Louis Boilly und Jean-Charles Develly zu suchen.
Erstausgabe: gegen 1825 (evtl. früher)
25 Bahnen: numeriert von rechts nach links
Mehrfarbindruck: auf aneinandergeklebten Papierbögen, Breite 0,53 m
Ausstellung: Paris 1936 (Nr. 12)

Die Tapete existiert nur noch in wenigen Exemplaren:

Frankreich: zwei vollständige Exemplare (Musée Carnavalet; Privatsammlung in Eure, Rhône) sowie 8 Bahnen auf einem Paravent im MPP, Rixheim.
 Schweden: Höja (Wermland)
 Deutschland: Alsfeld, Museum und Kassel, DTM
 USA: Boston und New York

Bibliographie:

1924: McClelland, S. 184-186 (Abb.)
 1935: Clouzot/Follot, S. 134
 1961: Leiß, S. 97-99 (Abb. 40: Bahnen 21-25)
 1969: Rullmann, Abb. 13 (Bahnen 1-5, 22-25)
 1970: Olligs II/Leiß, S. 275f. (S. 280: Abb. 535: Bahnen 1-5, 21-25)
 1972: Entwisle, Abb. 32
 1981: Mick, Abb. 183
 1982: Teynac/Nolot/Vivien, S. 104f. Abb. 167; S. 122
 1984: Jacqué, S. 165: Abb. eines Wandschirms mit den Bahnen 9-16
 1989: Mengel, Karl August, S. 285-300
 1990: PPP, S. 246f. (Detail-Abb.); S. 249; Katalog-Nr. 33, S. 282f. (Beschreibung und Gesamt-Abbildung)

¹ PPP, S. 282.

² Leiß (1961), S. 97.

³ PPP, S. 283.

⁴ Leiß (1961), S. 96ff.; Teynac (1982), S. 122.

Die Alsfelder Tapete wurde 1980 im Tapetenmuseum Kassel restauriert und im Minni-gerode-Haus (Museum) im ersten Obergeschoß im Biedermeierzimmer montiert. Ihre Herkunft ist ungeklärt. Sie hatte vor der Übersiedlung des Museums vom Hochzeitshaus in das Regionalmuseum in der Rittergasse als große Rolle auf dem Dachboden des Hochzeitshauses gelegen.⁵ Die Tapete wurde trocken und naß gereinigt, danach auf ein neues Trägerpapier gebracht, wobei fehlende Farben mit Retuschen ergänzt wurden.

IV / 1.1 Beschreibung der Tapete mit Erläuterungen zum Inhalt

In der Beschreibung folgen wir dem Auge des Betrachters von links nach rechts. Da die Bahnen von rechts nach links nummeriert sind, liegt der Beginn bei Bahn 25. Sie befindet sich in Alsfeld ungefähr in der Mitte der linken Wand. Die Reihenfolge der Bahnen in Alsfeld ist folgende: Biedermeierzimmer linke Wand: Bahnen 3, 2, 1, 25, 24; Ecke Bahn 23; hintere Wand: Bahnen 22-15; rechte Wand: Bahnen 14-10. Freier Raum vor der Großvitrine des Biedermeierzimmers an der Innenwand: Bahnen 9-4 (v.l.n.r.), hinter Glas geschützt.

Bahn 25: (Abb. 132)

Klettermast mit aufgehängten Preisen; im Hintergrund Invalidendom mit Hôtel des Invalides. Eines der Medaillons, auf dem die Konsekration Charles X. dargestellt wird, gezeichnet von Develly, 1825 in Sèvres ausgeführt, zeigt die gleiche Szene unter folgendem Titel: "Sacre de Charles X: fête donnée au peuple dans les Champs-Élysées" (Bibliothek der Manufacture nationale de Sèvres).⁶

Mitten auf den Champs-Élysées - hier wirklich noch Felder - klettern vier Knaben einen hohen Klettermast hinauf, um den oben aufgehängten Kranz zu erreichen, der diverse Preise verspricht. Einer hat das Ziel bereits erreicht und streckt einen Arm danach aus. An der dünnen Spitze flattert eine lange, schmale, rote Fahne.

Der Fuß des Kletterbaumes gründet in einem ausgehobenen Erdloch, in dem ein Mann, mit beiden Händen den Mast fassend, den Knaben aufmerksam nachschaut. Ihm gegenüber, ebenso im Erdloch stehend, paßt ein Polizist auf. Im Umkreis verfolgen gespannt einige Zuschauer das Geschehen.

Im Hintergrund erhebt sich das Hôtel Royal des Invalides mit der Domkuppel. Es wurde 1670 für Soldaten gegründet, mit dem Architekten Libéral Bruant 1674 fertiggestellt, dessen Vorbild das spanische Palast-Kloster Escorial war. Der Blick des Betrachters

⁵ Mengel, S. 286.

⁶ Die Übersetzungen aus PPP, S. 282f. sind kursiv gesetzt.

geht von der Esplanade zum großen schmiedeeisernen Tor mit den seitlichen Torbauten und von dort zu der langgestreckten Front (sie mißt 196 m) des Hôtel des Invalides mit dem hohen, halbrunden, triumphbogenartigen Haupteingangsprospekt. Dahinter ragt die Kuppel von Jules Hardouin-Mansarts Invalidendom empor.

Bahnen 24-23: Théâtre Bobèche & Galimafré ? (Abb. 133)

Auf einem Podest ist eine kleine **Bühne** aufgebaut. Zwei Säulen tragen einen Architrav mit Dreiecksgiebel, eine kleine Kuppel bildet das Dach. Unter einer Stoffdraperie posieren drei männliche Schauspieler: der linke steht da wie ein begossener Pudel, trägt grüne Kniestrümpfe, gelbe Hosen und eine rote Jacke. Seine Frisur endet in einem gebogenen Zopf. Die Mittelfigur schreitet stolz nach rechts, schwarze Stiefel, weiße Hosen, grüner Cut mit Epauletten sowie eine rote Weste kleiden ihn, auf seinen hellen Haaren sitzt ein hoher schwarzer Hut mit einer markanten, gelben Feder. Seine Rechte hält einen Degen, dessen Spitze hinter seinem Rücken nach oben weist. Die dritte Figur steht stramm, hält mit der Linken ein Seitengewehr, das nach oben weist, trägt wie ein Pierrot weiße Hosen, eine weiße Jacke mit fünf großen, roten Pompons, die Ärmel hängen ein ganzes Ende über die Hände hinab. Die Haare sind durch eine füllige, weiße Kappe verdeckt, der Mund scheint geöffnet.

Geschichte von Bobèche und Galimafré

In PPP⁷ rätselt man, ob es sich hier um das Théâtre Bobèche & Galimafré handelt. Ein Theater dieses Namens gab es nicht. Nach Nicole Wild⁸ hatte das 1815 gegründete "Spectacle des Pygmées" die Paraden von Bobèche und Galimafré im Repertoire. Das Theater wurde geschlossen, es folgte 1821 das Théâtre du Petit-Lazari, dieses jedoch gab bis 1830 nur Marionetten-Darbietungen.⁹ Nach "Grand Larousse encyclopédique" machten sie die Paraden (das sind Werbeschauen am Theatereingang) und spielten in den Theatern "Théâtre des Pigmées" und "Délassements-Comiques".¹⁰

Bobèche und Galimafré waren Anfang des 19. Jahrhunderts zwei berühmte Hanswurst-Figuren. Übersetzt bedeutet *bobèche* = Leuchtereinsatz, -tülle oder -manschette, d.h. er mußte ein weites Gewand tragen, um die Form einer runden Tropfauffang-Manschette zu imitieren; andererseits ist ein heller Kopf eine Leuchte! Bobèche hieß mit bürgerli-

⁷ PPP, S. 283.

⁸ Wild, S. 374f.

⁹ Wild, S. 361.

¹⁰ Grand Larousse encyclopédique Bd 2, Paris 1960, S. 186.

chem Namen Mardelard oder Mandelard und lebte in Paris von 1791 bis nach 1840. Er erfreute sich eines legendären Rufs und konnte auf einen geradezu überwältigenden Erfolg verweisen. Schlau und sarkastisch wie er war, spießte er oft freimütig die Wahrheit über die Zustände im Lande auf, so daß sich die Polizei mehr als einmal genötigt sah, ihn zur Ordnung zu rufen. Seine typische Kleidung war u.a. eine rote Weste und ein grauer, eckiger Hut mit einem Schmetterling darauf. Bobèche spielte nicht nur im Straßentheater, sondern auch vor großen Herren wie Ministern, Bankiers u.a., und erfreute sich Vergünstigungen, die sonst nur Höhergestellten zukamen.

Galimafré war Bobèches Kamerad und hieß mit bürgerlichem Namen Guérin. Es ist nicht klar, ob die Figur immer von ihm gespielt wurde.¹¹ Galimafrés Ansehen war dem Bobèches nicht gleichzusetzen. Er war jedoch ein geschätzter Hanswurst, den man eine Ulknudel nennen könnte. Das Wort *galimafrée* heißt Frikassee von Fleischresten oder schlechtes Essen. War Bobèches Komik eher geistvoll, so war die von Galimafré etwas derberer Natur.¹²

Auf der Alsfelder Tapete scheint es sich um eine Parodie auf die Armee zu handeln. Bobèche könnte den Pierrot, Galimafré einen einfältigen Bürger spielen, beide machen sich über die Offiziersfigur in der Mitte lustig.

Bahn 24: (Abb. 134)

Um das Theaterpodest scharen sich viele **Zuschauer**, die jedoch bei näherer Betrachtung nicht alle die Aufführung verfolgen. Links vorne auf Bahn 24 präsentiert sich eine amüsante Dreiergruppe: ein etwas älterer Herr schaut durch eine Stielbrille auf die kletternden Jungen, seine Linke hält nicht nur die Hundeleine des weißen Hündchens, sondern auch einen Regenschirm sowie zusätzlich das Handtäschchen seiner jungen Frau. Diese hat sich bei ihm eingehakt, ist elegant gekleidet mit einem tief dekolletierten Kleid und einem reichverzierten Hut und schaut zur anderen Seite, wo ein hübscher Galan ihr ein Briefchen zusteckt. Dieser trägt schwarze Stiefel, gelbe Hosen und gelbes Jabot, einen dunklen Cut und hält in seiner Linken einen Zylinder.

Ganz im Vordergrund führt ein Knabe eine "Marionette à la Planchette" vor: gleichzeitig die Flöte blasend und mit der Linken die umhängende Trommel schlagend "bewegt er mit Hilfe einer Schnur, die er an seinem rechten Bein befestigt hat, ein Tanzpaar mit Bleischuhen auf einer Brettunterlage, das hin- und herhüpft und lärmt".¹³ Daß der bar-

¹¹Freundlicher Hinweis von Herrn Dr. J. Vuilleumier, Killwangen/Schweiz.

¹²Maurice, S. 86.

¹³Mengel, S. 296. Hier wird er als Savoyarden-Knabe bezeichnet.

füßige Knabe mit dieser Darbietung Geld verdienen muß, ist an seiner geflickten Jacke abzulesen. Neben dem Knaben schreiten zwei elegante Damen, links die jüngere, sie hält ein Schultertuch über dem angewinkelten Unterarm und trägt einen langen, weißen Rock in Empiremode, eine rote, ausgeschnittene Bluse mit langen Puffärmeln sowie einen hohen weißen Schutenhut, der innen rosa gefüttert ist. Die rechte Dame trägt ein hochgeschlossenes Kleid mit weißer Halsrüsche, sie hat ihr Schultertuch umgelegt und hält es unter der Brust zusammen. Eine elegante schwarze Witwenhaube ziert ihren Kopf.

Bahn 22:¹⁴ (Abb. 135)

Rechts neben der Theaterszene spielen zwei Knaben Fangen, eine sitzende Mutter im roten Kleid und weißer Schürze hält ein Mädchen auf ihrem Schoß und deutet auf die beiden laufenden Knaben. Im Hintergrund ist vor dem Wald eine kleine, ringsum geschlossene **Tribüne** aufgebaut, in der eine sechsköpfige Musikkapelle zum Tanz aufspielt: zwei Bläser, zwei Streicher, ein Trommler und ein Trompeter. Dem Kreis der Tänzer schaut ein interessiertes Publikum zu.

Bahnen 21-18: *Persönlichkeiten beim Kaffee-Konzert; im Vordergrund Orangenverkäufer; im Hintergrund der Mont Valérien (?)* (Abb. 136)

Bahn 21:

Ein hoher, grüner Laubbaum nimmt die gesamte Bahn ein. Unter ihm steht mit dem Rücken zum Betrachter ein Bäcker und bietet auf seinem Bauchladen die beliebten Backwaren Croissants und Brioche an. Er steht vor einem vollbeladenen vierbeinigen Tisch und unterhält sich mit einer Kundin. Er ist nicht an seinen Standplatz gebunden, denn er hat ein am Tisch befestigtes Band um seinen Nacken gelegt und kann so leichter alles anheben und umhergehen.

Bahn 20:

Im Mittelgrund neben der Baumgruppe sitzt eine Orangenverkäuferin (oder verkauft sie andere runde Köstlichkeiten?) und schaut zum Betrachter. Neben ihrem Tisch läuft ein elegantes Paar, er mit Stock, sie mit aufgespanntem Sonnenschirm. Hinter den beiden fährt ein zweirädriger Pferdekarren, einige Spaziergänger und rennende Kinder bewegen sich auf dem schattigen Untergrund. Dahinter breitet sich ein Feld oder eine Wiese

¹⁴ Gesamtabbildung in: Olligs II, S. 280, alle Bahnen außer 6-20.

in der Sonne aus. Daran grenzt ein von einer Mauer umgebenes Gut; durch zwei Tore gelangt man hinein. Die Tapete ist hier beschädigt. Man kann einige Häuser und Bäume erkennen; den hinteren Abschluß bildet ein bewaldeter Hügel.¹⁵

Bahn 19:

Zwei hohe Laubbäume beherrschen diese Übergangsbahn mit eingezäuntem Garten und Baumbewuchs mit Häuschen im Mittelgrund. Der kleine Teil einer Umfassungsmauer gehört zu dem folgenden Gebäude.

Bahn 18:

Ein wunderschönes, zweistöckiges **Kaffeehaus** mit einem pavillonartigen Zelt auf seinem Flachdach lädt zum Verweilen ein. Es ist von einem Garten umgeben. Ein Weg führt zu dem einladenden Tor in der Umfassungsmauer, die beiden Eingangspfeiler sind durch einen blauen Bogen verbunden, auf dem das Wort "CAFE" zu lesen ist. Eine gestreifte Markise beschattet das Erdgeschoß mit dem Eingangsbereich. Je fünf rundbogige Fenster mit eleganter Gardinendekoration schmücken die zwei Geschosse. Das fächerartige runde Zeltdach läuft in einer mehrfach verzierten Spitze aus, der Rand ist mit Fransen verziert. Unter diesem Sonnendach sitzen Menschen an Tischen oder stehen an der Brüstung und schauen in die Landschaft. Elegante Menschen streben dem Café zu.

Bahnen 17-15: Weinausschank. (s. Abb. 136 und Kapitel 3.2: Boilly)

Übernahme von Boillys Gemälde "Verteilung von Wein und Eßwaren auf den Champs-Élysées", datiert 1822 (Abb. 137). Der Pöbel, von Boilly im Vordergrund gemalt, wird durch einige elegante Figuren ersetzt.

Bahn 17:

Diese Bahn bezieht sich inhaltlich auf die nächste Szene: der Verteilung von Wein an die Bevölkerung auf Bahn 16. Um einen großen Laubbaum, der vor einem dichten Wald steht, sind verschiedene Personen gruppiert. Zwei ärmlich gekleidete, barfüßige Männer entfernen sich von der Verteilstelle. Der eine balanciert auf seinem Kopf einen gefüllten Weinbehälter. Sich über das Geschenk freuend, umfaßt ihn sein Kumpan und deutet voraus. Neben ihnen wendet sich ein eingehaktes Paar in die entgegengesetzte Richtung. Der ganz in Schwarz gekleidete Herr mit langen Hosen und schwarzem Zylinder

¹⁵ PPP, S. 283: vermutlich sei es der Mont Valérien.

deutet auf die Weinszene. Seine vornehm gewandete Partnerin trägt ein Empirekleid mit passendem Hut und stützt einen Schirm auf.

Als größte Figur im Vordergrund flieht eine elegante junge Frau entsetzt vor dem Pöbel, beide Arme halb erhoben. Sie trägt ein langes helles Kleid mit Rüschen und Spitzen, an ihrem Schutenhut flattert ein Schleier und um den Hals ist ein Tuch geknotet.

Dahinter kommt ein uniformierter Reiter mit hohem Zweispitz im Galopp angeritten, mit einem blanken Säbel in der Hand wird er gleich für Ordnung sorgen. Ein älteres Paar schreitet vom Walde herkommend auf den Beschauer zu. Er trägt Uniform mit flachem Zweispitz, sie ein langes Kleid mit Schute; mit einem Fächer verschafft sie sich Kühlung.

Bahn 16:

Vor dem Wald ist ein hoher heller Aufbau zu sehen, auf dessen Brüstung ein Weinfäß liegt, zwei Soldaten stehen auf gleicher Höhe und bewachen es. Neben dem Faß beugt sich ein Mann über die Brüstung und deutet mit seinem linken Arm auf das soeben geöffnete Zapfloch, aus dem in breitem Strahl Weißwein fließt. Darunter spielt sich eine lebhaft Szene ab: ungefähr ein Dutzend Männer drängt sich mit Kübeln versehen um den Weinstrahl, um etwas von dem köstlichen Naß zu erhaschen. Fünf junge Männer sitzen huckepack auf den Schultern ihrer Freunde, um so besser an den Wein gelangen zu können. Manchen halten Stangen, an deren Ende ein Gefäß befestigt ist, und strecken sie über die Köpfe der anderen in Richtung des **Weinfasses**. Sie alle tragen lange Hosen, die damals bei den Arbeitern übliche Kleidung.

Pantalon oder 'pantalone' (ital.) ist eine lustige Charaktermaske der italienischen Nationalkomödie, weshalb die Franzosen im 17. Jahrhundert die Italiener mit dem Spitznamen Pantalon belegten. Das charakteristische Kleidungsstück des Pantalon ist die lange Hose. Daher wird diese selbst auch Pantalon genannt und früh, namentlich am Hofe Heinrichs III. Valois, beim Mummenschanz getragen. Sie schon damals zur Alltagskleidung zu machen, schlug aber fehl. In der Französischen Revolution wurden die Pantalons zum äußeren Merkmal der politischen Gesinnung im Gegensatz zu der royalistischen Kniehose (culotte). Man pflegte folglich die Träger der Pantalons spöttisch als 'sansculottes' zu bezeichnen. Zu Pantalons wurde die kurze Jacke, die Carmagnole, und meist die rote Mütze getragen.¹⁶

¹⁶Brockhaus' Konversations-Lexikon, Bd. 12, Leipzig 1894.

Auf der Alsfelder Tapete tragen die Männer Hüte, Mützen und nach hinten gebundene Kopftücher in verschiedenen Farben, manche auch die rote Schärpe. Den Vordergrund bildet eine uns allen bekannte Begebenheit: ein großer Hund möchte mit einem kleinen Mädchen spielen, das sich jedoch fürchtet und am Rock ihrer Mutter Schutz sucht. Das Mädchen läuft raschen Schrittes neben der Mutter, die die raufende Horde im Blickwinkel hat und versucht, schnell vorbeizukommen. In ihrer Rechten hält sie etwas Weißes, das wie eine Feder aussieht. Beide Figuren sind elegant gekleidet, das Mädchen wie eine Erwachsene mit langem roten Kleid und einem weißen Hütchen, die Mutter trägt ein helles, gestreiftes Kleid mit einer fülligen Stola über den Schultern sowie den dazugehörigen Schutenhut.

Zu Bahn 16 gehört noch eine weibliche Figur rechts im Hintergrund neben dem Weinausschankpodest. Sie ist Teil einer Personengruppe der nächsten Bahn.

Bahn 15 ist in Alsfeld wegen eines Schrankes nicht zu sehen. Eine elegante **Personengruppe** bewegt sich im Vordergrund, im Mittelgrund hält sich Publikum unter Bäumen auf.

Bahnen 14-7: *Fischerstechen auf der Seine. Aufstieg eines Ballons mit Frau Blanchard.* Im Hintergrund das Palais Bourbon, dessen Tympanon keinen Figurenschmuck trägt, sowie das Hôtel de Lassey.

Bahn 14: Der linke Teil von Bahn 14 ist durch einen Schrank zugestellt. Dargestellt ist eine **Baumgruppe** mit beginnendem Seine-Ufer. Auf dem gegenüberliegenden Ufer steht ein Haus mit Turmgeschoß.

Bahnen 11 und 10: Palais Bourbon (Abb. 138)

Dieser Bau erscheint auch auf der Weilburger Dufour-Tapete "Monumente von Paris". Vergleicht man beide Bauten miteinander, springt einem der unterschiedliche Entwurf ins Auge: In Weilburg sind die Flügel zu beiden Seiten der Säulenkolonnade hinter Bäumen kaschiert, während in Alsfeld auf der Velayschen Tapete ein bedrohlich abweisender Gebäudekomplex aufragt. Die Proportionen entsprechen nicht der Wirklichkeit, gemäß seiner Höhe müßte es breiter sein. Man ahnt, wie häßlich der Bau war, als Gisors in dem Palais 1796-1798 den Sitzungssaal des Rates der Fünfhundert errichtet hatte, dessen riesiges Dach den Bau schwerfällig überragte. Abhilfe schuf dann der Architekt Poyet mit seinem großen Peristyl, das 1810 fertig war. Auf dem Giebel fehlt noch das

Chaudet'sche Relief, Zustand zwischen 1810 und 1812; die Weilburger Abbildung mit dem Relief stammt aus den Jahren 1812-1814 (Erstausgabe der Tapete).

Bahnen 13-11:

Die sich über drei Bahnen erstreckende Brücke vor dem Palais Bourbon wurde von dem über 90 Jahre alten Ingenieur und Architekten Perronet errichtet. Es gelang ihm, auf vier Pfeiler fünf Bögen zu setzen, die weit gespannt und wenig gewölbt sind. Die behauenen Steine stammen aus dem früheren Steinbruch von Saillancourt (Seine-et-Oise). Die Brücke erhielt mehrere Namen: zuerst Pont Louis XVI, nach dessen Guillotiniierung 1792 Pont de la Révolution, ab 1795 endgültig **Pont de la Concorde**. Als 1789 die Bastille gestürmt wurde, benutzte man deren Steine mit zum Brückenbau, so daß die Bevölkerung ihren Fuß auf die alte Festung setzen konnte, « afin que le peuple pût continuellement fouler aux pieds l'antique forteresse ». ¹⁷ Als Brückenschmuck gab es zunächst nur an Ketten aufgehängte Straßenlaternen, ab 1818 zwölf Kolossalstatuen berühmter Franzosen. Jedoch harmonierte deren Größe nicht mit den Proportionen der Brücke, so daß man sich 1857 entschloß, sie im Hof des Versailler Schlosses aufzustellen. 1930 wurde die Brücke geschickt auf 35 m verbreitert, und zwar nach den bereits von Perronet erarbeiteten Plänen.

Viele Feste hat die Brücke schon erlebt, vor allem jenes anlässlich des Friedens am 10. Brumaire im Jahre X sowie 1810 anlässlich der Hochzeit Napoléons mit Marie-Louise. Daß die Seine nahe der Concorde-Brücke schon früher beliebt für Wasserspiele war, zeigt die Abbildung *Réjouissances à l'occasion de la Paix, XVIIIe s.* (cl. Bulloz). ¹⁸ Neben geschmückten kleinen Schiffen findet dort ein Fischerstechen statt.

Bahnen 13 und 12 (Hintergrund): Hôtel Beauharnais

Linkerhand der Concorde-Brücke liegt zwischen Bäumen das Hôtel Beauharnais. Noch heute ist es der Sitz der Deutschen Botschaft, so daß es interessant erscheint, einen historischen Überblick zu geben.

Geschichte und Beschreibung:

Das Grundstück wurde 1713 von dem Bauherrn und Architekten Germain Boffrand (1667-1754) gekauft. Er rechnete damals zu den angesehensten Architekten in Paris. Ab

¹⁷Dubly (1973), S. 163.

¹⁸Ebd. S. 164.

1713 baute er zwei nebeneinander liegende Hôtels, nach ihren späteren Besitzern Torcy und Seignelay genannt. Boffrand verkaufte 1715 das eine an Jean-Baptiste Colbert, Marquis de Torcy (...) (1665-1746). Sein Vetter Charles-Eléonor Colbert, Marquis de Seignelay, Sohn des großen Colbert, wurde wenig später sein Nachbar.¹⁹

Das Hôtel Torcy, das später Hôtel Beauharnais genannt wird, zeigt bei restloser Ausnutzung des Geländes in seiner Ausdehnung eine in dem Viertel des Faubourg Saint-Germain typische Anlage, die aber als solche keine Neuschöpfung der Zeit war, sondern vielmehr schon seit der Zeit Ludwigs XIII. in Paris vollständig ausgebildet gewesen ist: Ehrenhof auf der einen Seite und Garten auf der anderen.²⁰ Auf unserer Tapete ist die Gartenfront zur Seine hin dargestellt. Das seitlich abgebildete Haus mit dem Türmchen gehört nicht dazu.

Das Wohngebäude, auch Corps de logis genannt, erstreckt sich über die ganze Breite des Grundstückes. Es besteht aus zwei Stockwerken und einem massiven, durchbrochenen Mansardendach. Die insgesamt dreizehn Achsen lassen durch einen siebenachsigen Mittelteil, und dort durch einen dreiachsigen Risaliten, die Anlage proportional gut ausgewogen erscheinen. Der Risalit ist in beiden Geschossen durch Rundbogenfenster stark geöffnet, den Dachansatz verdeckt ein ihn bekrönender Giebel. Insgesamt ist der Bau mit großen Fenstern versehen, um lichtdurchflutete Räume zu schaffen. Die großen Fenster der beiden Geschosse rücken so dicht zusammen, daß sie in der Fernsicht ein einziges Element bilden. Die Schauwand der Gartenseite war für die Fernsicht vom jenseitigen Seine-Ufer her berechnet.²¹

Auf der Tapete hat allerdings der Zeichner die Fenster des 1. Stocks mit dem Mansardengeschoß zusammengezogen, so daß der obere Abschluß der Fenster kantig ist. Den plastischen Giebelschmuck, eine bärtige Flußgottheit, kann man nur erahnen. Um Überschwemmungsgefahren vorzubeugen und den Blick auf die Flußlandschaft freier zu gestalten, errichtete der Architekt durch Sandaufschüttungen eine Gartenterrasse, die von einer Mauer gegen den Quai hin abgestützt wird.²²

Bis zum Verkauf 1818 an den preußischen König wechselte das Anwesen mehrmals seinen Besitzer. Bis 1870 war es Sitz der preußischen Gesandtschaft, ab 1871 Sitz der kaiserlich deutschen Botschaft bis 1914. Nach dem Frieden von Versailles wurden die Gebäude wieder vom Deutschen Reich übernommen. Am 24.5.1945 ging das Hôtel

¹⁹Hammer, S. 12ff.

²⁰Ebd. S. 18.

²¹Ebd. S. 24.

²²Ebd. S. 24.

Beauharnais an das französische Außenministerium. Der engen Verbindung des Gebäudes mit der Geschichte des Ersten französischen Kaiserreiches und seinem künstlerischen Wert ist es zu danken, daß es am 25. Juli 1951 als „monument historique“ unter Denkmalschutz gestellt wurde.²³ Am 26.3.1962 ist das Hôtel aufgrund der Veränderungen der deutsch-französischen Beziehungen der Bundesrepublik Deutschland übergeben worden. Eine dreijährige Restaurierung wegen des schlechten baulichen Zustandes wurde 1967 abgeschlossen.

Bahn 11: (s. Abb. 138 und 139)

Über der Concorde-Brücke hoch oben zwischen den Wolken schwebt ein **Heißluftballon**. In der an Seilen befestigten Gondel steht eine Frau und schwenkt zwei Fahnen. Die Fahnen sind an je einer Stange befestigt und weithin sichtbar. Der Ballon ist eiförmig, mit der Spitze nach unten, hell-dunkel gestreift und durch einen hellen Querstreifen in der Mitte unterteilt. Wir wissen, daß die Dame in der Gondel Frau Blanchard ist (Näheres hierzu unter Kap. 7.5.2)

Bahnen 9, 8, 7: (Abb. 140)

Auf den drei Bahnen findet das **Fischerstechen** auf der Seine statt. In den flachen Kähnen sitzen jeweils an einem Ende zwei Ruderer, während am entgegengesetzten Ende ein Mann mit einer langen Stange steht. Es gibt zwei Mannschaften, die an den roten und schwarzen Farben ihrer Schärpen erkennbar sind. Hosen, Hemden und Mützen sind bei allen weiß. Es fahren jeweils zwei gegnerische Boote auf einander zu, deren Stangenträger versuchen, sich gegenseitig in das Wasser zu stoßen. Wir sehen die unterschiedlichsten Szenen auf der Tapete: die einen kämpfen, ein anderer hat gerade das Gleichgewicht verloren, wieder andere schwimmen zu ihrem Kahn zurück. Zu beiden Seiten der Seine verfolgt das Publikum gespannt den Wettkampf, der auf eine alte Tradition aus dem 11./12. Jahrhundert zurückgeht.²⁴

Bahnen 6-4: *Zeltausschank; eine Schöne bringt ihr Strumpfband in Ordnung.*

Bahn 6: **Verkaufsstand unter einem Zelt**

Hinter einem Verkaufstisch verkaufen zwei Frauen kleine braune Köstlichkeiten. Die rechte Verkäuferin im dunklen Kleid hält eine Waage, die linke im roten Kleid kassiert wohl gerade von einem Herrn. Von rechts schaut eine Mutter mit ihrer kleinen Tochter zu. Das Mädchen zieht ein Spielzeug hinter sich her. Hinter bzw. auf dem Verkaufs-

²³ Hammer, S. 199.

²⁴ Kretzenbacher (1966), S. 148ff.

tresen: rundes Gebilde und Stange mit daran hängenden Würstchen. Den Vordergrund der Bahnen 6 und 5 zieren elegant gekleidete Damen und Herren.

Bahn 4: (Abb. 141)

Während im Vordergrund hinter einem Baumstamm eine junge Dame - beobachtet von einem neugierigen Jungen - ihr Strumpfband richtet, sitzen im Mittelgrund unter einem Zelt Damen und Herren auf Holzbänken an einem langen Tisch. Mit beiden Händen auf der Tischplatte aufgestützt, nimmt die Bedienung die Bestellungen entgegen. Rechterhand dieser Szene steht ein Offizier in weiblicher Begleitung.

Bahnen 3-1: *Akrobaten, Mme-Saqui-Theater (?)*

Bahn 3: (Abb. 142)

In Alsfeld wurde sie als erste Bahn an die linke Wand des Biedermeierzimmers geklebt. Ebenso wie auf Bahn 22 spielt eine **Musikkapelle** auf einer erhöhten Tribüne vor dem Walde zum **Tanz** auf. Umringt von interessierten Zuschauern, teils in Uniform, drehen sich zwei Paare im Tanze. Daß hier das Volk tanzt und keine Adligen, ist an der Bekleidung der Herren erkennbar, sie tragen lange Hosen, kurze Jacken und rote Schärpen um die Taille. Im linken Vordergrund schaut ein Mädchen in rotem Kleid den Tanzenden zu, neben ihm sitzt ein anderes Mädchen und unterhält sich mit einer in Alsfeld nicht vorhandenen dritten Figur, da die Bahn links beschnitten wurde. Im Vordergrund rechts steht eine Dame in langem Kleid und weißer Haube, sie gehört zum Publikum hinter der Limonadenverkaufsszene auf Bahn 2.

Bahnen 2 und 1: (Abb. 143)

Vor einer Waldkulisse ist eine kleine **Bühne** in quadratischer Form aufgebaut, der Sockel mit hellem Stoff drapiert. Die Rückwand besteht ebenfalls aus einer Stoffdraperie, die durch ihre rostrote Farbe auffällt. Begrenzt wird diese rote Rückwand durch zwei Pfosten, die ebenfalls rot überzogen, mit Fransen und einem vegetabilen Muster verziert sowie durch je eine stilisierte Lilie bekrönt sind. Auf der Bühne führen **Akrobaten** ein Kunststück vor: auf den Nacken zweier kniender Männer schlägt ein Akrobat eine Brücke, auf der wiederum eine Akrobatin auf der Fußspitze mit ausgebreiteten Armen balanciert. Bewundernd genießt das um die Bühne gescharte Publikum die Darstellung. Wahrscheinlich handelt es sich um eine Akrobatenschau des **Theaters der Madame Saqui**,²⁵ auch "Spectacle des Acrobates" genannt. Dieses bestand von 1816-1833: ge-

²⁵Nicole Wild, Dictionnaire des Théâtres Parisiens au XIXe Siècle, Paris 1989.

zeigt wurden Artistennummern und Seiltänzeri. Der Besitzer hieß Pierre-Julien Saqui und war verheiratet mit der berühmten Seiltänzerin Marguerite Lalanne. 1815 erhielten sie die Genehmigung, Übungen der Seiltänzeri und anderer Kunstfertigkeiten, jedoch keine Darbietungen szenischer Natur, Dialoge oder Pantomimen in dem ihm gehörenden "Café du Bosquet" zu veranstalten. 1816 wurde diese Genehmigung auf das Saqui gehörende "Café Apollon" übertragen, das er nun "Spectacle des Acrobates" nannte. 1821 verband er sich mit dem benachbarten Konkurrenzunternehmen, dem Theater "Des Funambules". Deren Direktoren mieteten Saquis Aufführungsstätte und ließen die Instandsetzungsmaßnahmen durchführen, die Saqui behördlicherseits auferlegt worden waren, und die er selbst nicht hätte finanzieren können. Das dauerte zwei Jahre, bis 1823 durch ministeriellen Beschluß die Spielstätte geschlossen wurde, da diese Fusion behördlich nicht genehmigt worden war. Saqui erkrankte schwer, und seine Frau übernahm die Initiative. Nach vielen Anläufen und mit Fürsprache einflußreicher Persönlichkeiten erreichte sie 1825, daß das Innenministerium die Wiedereröffnung gestattete. Saqui starb im August desselben Jahres.

Auf den Bahnen 1 und 2 hat die Akrobatenszene eine interessierte **Zuschauermenge** angelockt. Wir befinden uns nicht weit vom Hôtel des Invalides, das weiter rechts im Hintergrund auf den Bahnen 25 und 24 zu sehen ist, und so verwundert es nicht, im linken Vordergrund einen **Kriegsinvaliden** zu entdecken – erkennbar an der Prothese des rechten Beines; damals gab es nur diese Stelzfüße – (s. Abb. 142) der gerade im Begriffe ist, sich einen Becher Lakritzwasser von einem Verkäufer reichen zu lassen; seiner Begleiterin mundet bereits das erfrischende Getränk. Der **Limonadenmann** ist weithin als solcher erkennbar durch einen hohen Behälter, den er auf dem Rücken trägt. Es ist ein helles, vierkantiges Behältnis mit einem sich nach oben verjüngenden Deckel, der eine auffallende geflügelte, fanfareblasende Zierfigur trägt. Weiter rechts kniet hinter den Zuschauern ein Knabe neben seinem Hund und holt mit seiner Linken zum Schlage aus.

IV / 2. Schloß Fasanerie, Eichenzell bei Fulda

- Tapete: **"Die Reisen des Antenor"** (*Voyages d'Anthéonor*)
- Lage: Kurfürstenflügel, 1. Obergeschoß, Gartenzimmer¹ (Raum 7)
- Hersteller: Manufaktur (ab 1820) Joseph Dufour & Cie²
- Entwerfer: unbekannt; eventuell Xavier Mader³ oder Jean Broc⁴
- Erstauflage: ca. 1820-1823⁵ (1827⁶, 1830⁷). Neuauflage durch die Manufaktur
Desfossé & Karth, Paris, in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts.
- 25 Bahnen: nummeriert von links nach rechts
- Druck: mehrfarbig auf aneinandergeliebten Papierbögen (bzw. Endlospapier
bei der Neuauflage), Breite: 0,53 m.
- Ausstellung: Paris 1936: Nr. 22

Diese Tapete existiert nur noch fünfmal:

- Frankreich: Seine-et-Marne (Privatbesitz)
- Großbritannien: Shropshire
- Schweden: Skane
- Deutschland: Hessen: Schloß Fasanerie, Eichenzell
Hamburg, Altonaer Museum

Die Quelle zum Inhalt der Tapete finden wir in dem Buch von Étienne François de Lantier (1734-1826): *Les Voyages d'Antéonor en Grèce et en Asie*, 1798. (Antenors Reisen nach Griechenland und Asien. Mit Bemerkungen über Ägypten. Aus dem Französischen von Carl Floresky. 2 Theile, Leipzig 1806). Einige Textstellen werden bei den entsprechenden Szenen zitiert, siehe auch Kapitel 7.3.1.

Bibliographie:

- 1924: McClelland, S. 378; S. 379 (Abb. seitenverkehrt)
- o.J. Clouzot, Abb. 31-34
- 1935: Clouzot/Follot, S. 176, 178
- 1961: Leiß, S. 60-62; S. 57 (Abb. 18: Bahnen 10-17 Schloß Fasanerie)
- 1963: Mainz, Manfred: Eine französische Tapete im Jenisch-Haus, in: Altonaer
Museum in Hamburg, Jahrbuch 1963, S. 168-175 sowie Jahrbuch 1974-1975,
S. 148, S. 149 Abb. der Bahnen 4-9
- 1970: Leiß, in: Olligs II, S. 241f., 322; Abb. S. 242: Bahnen 10-12 des Altonaer
Museums
- 1980: Lynn, S. 205, 504 Fußnote 33
- 1982: Teynac/Nolot/Vivien, S. 120, 122, 126
- 1985: Groër, S. 312 und S. 329 (Abb. der Tapete in Hamburg, Bahnen 8-12)
- 1988: Siemer/Wagner: Museum Schloß Fasanerie bei Fulda,
Abb. S. 61: Bahnen 10-14, Abb. S. 62: Bahnen 15-17
- 1990: PPP, S. 32f.: Abb. Lithographie, deshalb seitenverkehrt,
S. 121: Abb. Bahnen 18-20; S. 223, 226; S. 264f.: Katalog-Nr. 6,
Abb. der gesamten Panoramatapete sowie Kurzbeschreibung

¹ Leiß (1961), S. 61: bei der Neugestaltung der Innenräume hat die Tapete in den fünfziger Jahren einen ausgezeichneten Platz im Gartenzimmer gefunden.

² Ab 1822: Joseph Dufour & Leroy, Paris.

³ Clouzot/Follot (1935), S. 176.

⁴ Teynac/Nolot/Vivien (1982), S. 120.

⁵ PPP S. 264.

⁶ Clouzot/Follot (1935), S. 178; Leiß/Olligs II (1970), S. 241; Teynac/Nolot/Vivien (1982), S. 122.

⁷ McClelland (1924), S. 378.

Geschichte des Schlosses Fasanerie: siehe unter Kapitel III/5, chinesische Tapete:

- *Empfang der Examenskandidaten am Hofe des Provinzgouverneurs.*

IV / 2.1 Beschreibung der Tapete mit Erläuterungen zum Inhalt

Über eine niedrige, durchbrochene Steinbrüstung wird der Blick auf eine zauberhafte Phantasielandschaft gelenkt.

Bahnen 1-4: Westwand (Abb. 145)

Die Tapete beginnt an der Westwand mit den Bahnen 1-6 (halbe sechste Bahn). Bahn 1 zeigt zwei Laubbäume mit unterschiedlichem Blattwerk. Sie stehen auf einem kleinen begrünten Felsvorsprung zusammen mit einigen rosa blühenden Blumen. Interessant an Bahn 1 ist der mögliche Anschluß an die letzte Bahn der Panoramatapete: links oben im Laubwerk erkennt man die rechte Ecke des Triumphbogens von Bahn 25 (s.d.).

Drei junge **Spartanerinnen** (Bahn 3) laufen nach links auf eine Siegestsäule zu. Reich gefälte, ärmellose Chitons umspielen ihre Körper. Unterschiedliche Stofffarben rufen schöne Kontraste hervor: bei der linken Figur sind es die Farben Rot und Weiß, die Mittelfigur trägt ein gelbes Oberteil zum weißen Rock, bei der rechten herrscht Weiß vor, mit etwas Grau. Alle drei sind unterhalb der Brust gegürtet, die rechte Läuferin zusätzlich in der Taille. Diese hält mit beiden Händen ein stolaartiges Tuch, das sich im Lauf nach hinten bauscht. Die langen Haare sind nach hinten gebunden und enden entweder lang oder als Knoten; Bänder verleihen zusätzlichen Halt und wirken dekorativ. Die beiden vorderen Läuferinnen tragen Sandalen, die letzte läuft barfuß. Sie strecken ihre Arme nach dem ihnen winkenden Siegerkranz aus. (Abb. 146)

Bahn 2:

Auf dem zerklüfteten Felsvorsprung steht eine **Säule**, auf der ein kleiner geflügelter Bogenschütze, also Eros, steht. Auf den Sockel stützen sich zwei weißgekleidete Frauen mit ihren Armen auf und schauen auf eine am Fuße des Sockels sitzende Frau, die den drei Läuferinnen den Siegeskranz entgegenstreckt. Er besteht aus einem braunen Ring, auf den weiße Blüten gesteckt sind. Sie trägt einen gelben Chiton mit einem um die Hüften geschlungenen, roten Tuch. Zu ihren Füßen, also vor dem Felsvorsprung, sitzen zwei Frauen auf einer Steinbank, deren Flanke ein geflügelter Löwe ziert, und erwarten die ankommenden Läuferinnen.

Den Mittelgrund der Bahnen 2, 3 und ein Drittel von Bahn 4 beherrscht ein **Springbrunnen** mit hoher Fontäne, die - auf einer runden Schale wieder auftreffend - sich in ein großes flaches Becken ergießt. Eine Blumenrabatte faßt das Becken ein. Vom Rund des Beckens führen strahlenförmig baumbestandene Alleen in den Hintergrund. Dort, wo sich jeweils die beiden Baumreihen am Beckenrand treffen, blühen Büsche, vor denen je eine Statue auf hohem Sockel postiert ist. Der rechte Teil von Bahn 4 wird beherrscht von einem Baum mit braunem Laubwerk und einem rot blühenden Busch, der in einen gebauchten Blumenkübel gepflanzt wurde. Dessen Henkel sind in Form eines Widderkopfes gearbeitet.

Mögliche Textstellen aus der literarischen Vorlage, die jedoch nicht wortgetreu umgesetzt werden: Antenor befindet sich mit einem spartanischen Freund in dessen Stadt:

„Dämonax führte uns nach dem Dromos, dem für die jungen Leute zum Wettrennen bestimmten Platze: er vereinigt zwey Gymnasien. Ein paar Schritte von dem Dromos steht eine antike Bildsäule des Herkules, zu deren Füßen die jungen Leute ihre Opfer verrichten, wenn sie aus den Jünglingsjahren in das männliche Alter treten. [Auf der Tapete ist es eine Erosstatue umgeben mit Frauen.] (...) In diesem Augenblick giengen drey junge Mädchen mit festem behendem Schritte, von stralender Gesundheit, hohem Wuchs und zum Malen schön, dicht bey uns vorbei: (...) eine ganz kurze Kleidung ließ ein paar schöne Beine erblicken. (Bd. II, S. 96ff.) Nach dem Ringen bereiteten sich diese Mädchen zum Wettlaufen vor. Zwanzig von ihnen stellten sich hinter eine gezogene Leine, eine Instrumentalmusik gab das Zeichen, die Leine ward niedergelassen, und unsere Heldinnen stürzten in die Bahn; Staub erhebt sich, sie fliegen. Der freude-trunkene entzückte Phanor folgte mit den Augen der flüchtigen Aspasia, heiße Wünsche für sie darbringend: diese Wünsche wurden erhört; schon war sie weit vor ihren Rivalinnen hinaus; wie eine andere flüchtige Atalante, ließen ihre Füße kaum einige Spuren im Sande zurück; noch ein Satz, sie ist er Erste am Ziele, und lärmendes Beyfallklatschen verkündigen ihren Sieg. Einer der Ephoren gieng auf sie zu und setzte ihr einen Kranz vom wilden Oelbaume auf das Haupt. (Bd. II, S. 100f.)

Bahnen 5-8: (Abb. 147)

Es folgt auf den Bahnen 5-8 der **Aufbruch zur Jagd**. Beherrscht wird die Szene durch ein hochgelegenes, palastartiges Gebäude sowie durch einen langen, gedeckten, seitlich offenen **Säulengang**, der auf den Bahnen 6 und 7 quer verläuft, um dann (Bahn 8) im Winkel abzuknicken. Bekrönt wird der Palast durch Balustraden und Vasen, der Säulengang durch Balustraden und Statuen. Runde Medaillons mit Brustportraits zieren die Zwickel der rundbogigen Säulengalerie. Die Fenster des Palastes sind mit roten Vorhängen verschlossen; man kann erkennen, daß sie an runden Stangen befestigt sind.

Auf Bahn 5 scheint **Artemis**, die Göttin der Jagd, von ihrem Sockel auf den neben ihr sitzenden Hund zu blicken. Um den an ihrer Stirn sichtbaren Halbmond zu verstehen,

sei hier kurz an ihre Herkunft erinnert. Sie war die Tochter des Zeus und der Leto und Zwillingschwester des Apollon. Sie war die jungfräuliche Göttin der Jagd und des Naturlebens. Wurde ihr Bruder dem Sonnengott gleichgesetzt, so war Artemis die entsprechende Mondgöttin. Sie trägt ein kurzes Gewand, dessen rechter Teil etwas von der Schulter gerutscht ist; in der Linken hält sie einen Pfeil und mit der Rechten versucht sie, an die Pfeile auf ihrem Rücken zu gelangen. (Abb. 148 = Bahnen 5, 6).

Wahrscheinlich hat man bereits vor ihrem Standbild gebetet, die beiden **Reiter** haben schon ihre Pferde gewendet und warten auf das Hornsignal des Jagdgehilfen, der gerade das Jagdhorn an die Lippen gesetzt hat (Bahn 6). Er trägt ein kurzes blaues, Gewand, rote, fellverzierte Stiefel, ein Schwert in der Scheide sowie einen Pfeil in seiner Rechten, den er wohl bei Bedarf der Dame auf dem Schimmel neben ihm reichen wird. Diese sitzt im Damensitz dem Zuschauer zugekehrt in einem rot-weißen, griechisch nachempfundenen Kleid, das sich vorn zweifach geöffnet hat und somit beide Beine zeigt. In ihrer Rechten hält sie einen geschwungenen Bogen, in ihrer Linken die grauen Zügel des Schimmels und schaut zu ihrem behelmten Begleiter, der die einzuschlagende Richtung andeutet. Eine Lanze, neben seinem rotbuschigen Helm gut sichtbar in seiner Linken haltend, wirft der Reiter seiner diademgeschmückten Partnerin einen aufmunternden Blick zu. Beide Pferde tragen prächtige, rote Sielengeschirre.

Bahn 7: (Der Beginn von Bahn 7 befindet sich noch auf der Westwand, der größere Teil folgt rechts der Zimmerecke auf der Nordseite.)

Zwei kleinere **Jagdhunde** springen in die Richtung, die die gesamte Jagdgesellschaft eingeschlagen hat. An einer Säule des Arkadenganges blüht ein Strauch, hinter dem zwei Personen hervortreten. Hinter den Arkaden öffnet sich eine buschige Landschaft. Vor den beiden Hunden sieht man **drei Personen**: zwei Damen, die vordere im kurzen Kleid und einem Bogen in der rechten Hand; die hintere im langen Kleid hat ihren rechten Arm um die Schulter ihrer Begleiterin gelegt. Die voranschreitende männliche Figur trägt einen rotbuschigen, schwarzen Helm und schaut rückwärts auf die beiden Damen. Sein Gewand ist kurz und bunt, seine Linke führt einen großen, dunklen Jagdhund, seine Rechte stützt einen Speer auf dem Rasen auf.

Bahn 8:

Die beiden **Jagdanführer** geben das Startsignal, der vordere stößt in sein Jagdhorn, der hintere dreht sich zur Jagdgesellschaft um und winkt sie herbei. Er trägt ein kurzes, rotes Gewand, das seine rechte Schulter freilässt. Der Hornist, ein helleres Gewand tra-

gend, wird halb von einem vorspringen Felsen verdeckt. Am rechten Bahnenrand erhebt sich auf einem Felsabsatz eine hohe schlanke **Palme**, deren Krone sich scharf gegen den blauen und leicht bewölkten Himmel absetzt. Bis zum Türrahmen folgt noch ein kleiner Teil von Bahn 9 mit der beginnenden Felsformation, mit der letzten Balustradenfigur sowie dem Laubwerk des folgenden Baumes.

An dieser Stelle kann sehr gut beobachtet werden, wie geschickt die schwierigen Übergänge von einer Szene zur anderen arrangiert werden: wäre die gesamte Bahn 9 rechts der Türe verklebt worden, so würde aus der Balustradenfigur eine Statue auf dem Felsen, da an dieser Stelle keine Balustrade mehr sichtbar ist.

Die Schilderung einer Jagdpartie in der literarischen Vorlage:

„Am folgenden Tage, bei den ersten Strahlen des Sonnenaufgangs, war alles im Haus auf den Beinen. Angeregt durch die belebende Frische des Morgens brachen wir zur Jagd auf, jeder einen Falken auf der Faust. Man begab sich in die Mitte einer von Hügeln gesäumten Ebene, wo wir unsere Netze richteten. Danach besetzten wir die Höhen: Der Anblick und die Schreie der Falken scheuchten die Vögel hervor. Diese armen Flüchtlinge suchten in die Ebene zu entkommen, aber als sie die Netze gewahrten, flogen sie in Scharen davon.(...) Diese Jagd bereitete uns großes Vergnügen, ausgenommen Theophanie, deren gefühlvolle Seele mitempfindend litt bei der Vernichtung dieser furchtsamen Vögel.“⁸ (Franz. Originalfassung, Bd. II, S. 36f.)

Bahnen 9-14: Nordwand (Abb. 149, Bahnen 10-17)

Rechterhand der Tür folgt eine bezaubernde **Grotzenszene** mit tanzenden Mädchen (Bahnen 9-12). Bahn 9 bildet den Übergang zwischen zwei Szenen: zu Füßen eines Laubbaumes, der noch weit in Bahn 10 hinüberreicht, endet eine Steinformation. Die imposante Grotte reicht über fünf Bahnen (9-13): ein Felsentor in den Farben Rot bis Grau, grün bemoost und bewachsen, auf seinem Scheitel mit stehenden und hängenden Grünpflanzen bedeckt, gibt den Blick frei auf eine Meerlandschaft mit zwei in der Ferne vorbeiziehenden Segelschiffen (Bahn 10). Rechts im Hindergrund erheben sich zwei Berge, am Fuße des vorderen kann man einige helle Gebäude erkennen (Bahn 11). Durch eine Felsspalte dringen hängende Grünpflanzen, die teils im Grotteninneren entlangranken. Flankiert wird die Grotte durch den Laubbaum links (Bahnen 9 und 10) und zwei schlanke Schirmpinien rechts (Bahnen 12 und 13). Linkerhand der Pinien steht vor der Felswand ein Denkmal mit Vase. Dicht am Sockel wachsen zwei hohe Stabrosen, die einen Halt am Felsen finden.

Der Vordergrund wird von zwei Personengruppen beherrscht: das Auge des Betrachters wird zuerst von den sich graziös bewegenden drei Tänzern vor der Grottenöffnung an-

⁸ Übersetzung: Ernst Hutzenlaub.

gezogen (Bahn 11), um sich dann den vier Musikanten zuzuwenden, die sich vor den Felsen auf grünem Rasen gruppiert haben (Bahn 10).

Bahn 10:

Um einen Steinsockel ohne Statue scharen sich drei **musizierende Personen**: eine Lyraspielerin lehnt sich leicht mit ihrem Instrument an diesen Sockel und spielt konzentriert mit niedergeschlagenen Augen. Ihre Kleidung besteht aus einem zweiteiligen, chitonartigen weißen Kleid, das blaue Himation ist nach hinten gerutscht. Den Kopf ziert ein weißes Schleiertuch (Kredemnon), das von einem gelben Diadem gehalten wird. Stand- und Spielbein werden von dem schmiegsamen Stoff umspielt. Direkt neben ihr stützt sich auf der gegenüberliegenden Sockelseite ein Hirte mit beiden Ellbogen breit auf und schaut interessiert den Tänzern zu. Er hat gerade nichts zu spielen, sein Tamburin liegt hinter ihm am Fuße des Baumes. Auf dem Kopf trägt er einen breitkrepfigen Strohhut, und er hat um seinen Körper einen bauschigen, auffallend roten Mantel geschlungen, der eine Schulter freiläßt. Ein ebenso rotes Manteltuch hängt hinter ihm im Geäst des Laubbaumes und gehört sicher dem dritten Musikanten, der sich vor dem Sockel niedergelassen hat und ein schalmeiförmiges Instrument bläst. Er trägt ein kurzes, gelbes Gewand und hat seine bloßen Beine leicht übereinandergelegt. Ein Kind neben der Lyraspielerin hüpfte freudig und schlägt die an seinen Händen befestigten Handklappern (Krotola) aneinander. Seinen dunklen Lockenschopf wendet es zur Musikantengruppe, sein kurzer, weiß-roter Chiton schwingt mit der Bewegung.

Seitlich der Musikantengruppe lehnt am Baumstamm ein Hirtenstab, neben dem außer dem Tamburin noch ein vasenförmiger Krug mit einem kleinen Trinkkelch steht.

Bahn 11: (Abb. 150)

Die **tanzende Dreiergruppe** vor der Grottenöffnung bewegt sich anmutig auf dem grünen Rasen neben den Stabrosen. Zwei Tänzerinnen halten mit je einem Arm einen grünen Kranz, während ein Tänzer mit einer Blumengirlande die Mittelfigur umgarnt. Bedingt durch den großen Tanzschritt, den die mittlere Tänzerin gerade ausführt, hat sich der untere Teil des weißen Kleides an zwei Stellen so geöffnet, daß beide Beine bis über die Knie sichtbar sind. Ein Blumendiadem schmückt ihren Haaransatz. Der Tänzer seitlich hinter ihr trägt einen kurzen, ärmellosen roten Chiton, auf der rechten Schulter geknüpft, so daß die linke Schulter und der linke Arm freibleiben; der Chiton ist unter der Brust gegürtet. Mit seiner erhobenen Rechten sowie mit der nach unten weisenden Lin-

ken hält er je ein Ende der um die Mittelfigur geschlungenen Blumengirlande. Ebenso wie diese hat er dunkles, gelocktes Haar, das von einem roten Band gehalten wird. Die rechte Tänzerin bewegt sich nicht so heftig wie die anderen beiden; sie macht keinen seitlichen Schritt, sondern einen Vorwärtsschritt mit nach hinten angewinkelten Bein. Auch sie trägt einen weißen, ärmellosen Chiton, dessen Saum in vielen Falten nach außen schwingt. Ihr rot-weißes Himation wird durch die Gürtung des Kleides unter der Brust gehalten und bauscht sich durch die Tanzbewegung nach hinten auf. Alle drei Tanzenden tragen leichte, rote Schnürsandalen.

In der literarischen Vorlage schildert Antenor ein Tanzvergnügen:

„Sie richtete ihrem kleinen Hofe ein ländliches Fest aus. Die Tafel des Festmahles wurde unter einem Blätterdach mitten im Walde geschmückt. Eine Unzahl Vögel bevölkerte die Bäume: Sie erfüllten die Luft mit ihrem melodischen Gesang. Mehrere Gruppen von Männern und Frauen aus dem Dorfe, weiß gekleidet und mit Rosen und Jasmin bekränzt, brachten Körbe mit Früchten, Blumen und Honigkuchen herbei. Man hatte unter sie Musikanten beiderlei Geschlechts gemischt, die Lieder passend zu ihren Trachten und zum Fest sangen. Gesang und Festmahl endeten mit einem Tanz. Die Fröhlichkeit, das Lachen, das Vergnügen beschwingten die Tänzer.“⁹

An anderer Stelle schreibt er: „...man stand vom Tische auf, um zu tanzen, denn tanzen gehört mit zu den großen Vergnügungen der Athenienser;(...).“¹⁰

Bahn 12: (Abb. 151)

Auf einem Steinsockel mit dem Relief eines geflügelten weiblichen Wesens steht eine hohe Vase in Form eines Kraters. Auf der Vorderseite des Kraters sind vier Personen abgebildet. Beim Anblick dieses Denkmals wird man an eine Stelle der literarischen Vorlage erinnert:

Antenor ist in Athen bei seinem Freund Diokles, der ihm folgendes erzählt: » „Demokrit war am Hofe des Königs Darius, als der König die geliebteste seiner Weiber verlor; er war darüber untröstlich. Demokrit versprach, sie wieder vom Tode zu erwecken, wenn man ihm nur drey Personen nennen könnte, die nie einiges Unglück erfahren hätten. Man fand sie nicht, und Darius tröstete sich endlich. Wie alle Sterbliche, habe ich oft genug meinen Leidensbeytrag geliefert; und habe denn schöne Tage auf Stürme folgen sehen. Morgen früh komm mit mir, und du sollst aus meiner Lebensgeschichte sehen, daß unser Pfad mit Disteln und rauhen Dornen bepflanzt ist.“ Wir giengen durch den Garten und gelangten auf einen Hügel; auf dem halben Abhange blieb er vor einer Urne mit Zypressen umschattet stehen, bey der ein Denkstein mit folgenden Inschrift sich erhob: „Heilige Ueberreste der Euphemie, ihre Seele ist bey den Göttern.“«¹¹

⁹ Lantier (1798), Bd. III, S. 3. Übersetzung: Ernst Hutzenlaub.

¹⁰ Lantier (1806), Bd. I, S. 20.

¹¹ Ebd., Bd. I, S. 99f.

Bahnen 13 und 14: (Abb. 152)

Nach der Übergangsbahn mit **Stockrose und dem kleinen Kratermonument** folgt eine Seenlandschaft (Bahnen 13-17), deren erster Teil noch an der Nordwand zu sehen ist. Es wird eine Bootsfahrt zu einem Wassertempel (Bahnen 15-17) dargestellt. Eine elegante **Barke** hält am Ufer, drei Damen im Boot warten darauf, daß die vierte noch einsteigt. Diese hat bereits einen Fuß auf die Planke gestellt, die das Rasenufer mit dem Boot verbindet. Auf den Steg hat sie ein schlankes, mit Blumen gefülltes Henkelkörbchen aufgesetzt und hält es noch mit ihrer Rechten fest. Sie trägt ein langes, weißes Kleid, das ihre linke Schulter freiläßt, ein gelbes Schultertuch, festgürtet unter dem linken Arm, bedeckt ihren rechten Arm (Bahn 13). Am Bootsende hält sich eine Dame mit gesenktem Blick am geschwungenen Griff fest, sie trägt einen doppelt gegürteten Chiton; ihr Himation, um die Arme geschlungen, bauscht sich leicht im Winde. Auf der folgenden Bahn 14 sitzt im rechten Teil der Barke ein junges Mädchen, bekleidet mit einem gelben Kleid in Empiremode, den blauen Mantel hat sie über die übereinandergeschlagenen Beine gelegt. In ihrer Linken hält sie einen Stock, an dessen Ende ein Fischernetz befestigt ist. Neben ihr steht die Bootsführerin, die mittels einer kräftigen Stange mit beiden Händen auf den Seegrund drückt, damit das Boot am Ufer bleibt. Sie trägt um den Kopf ein weißes Kredemnon; über den weißen Chiton, dessen Überwurf im Winde flattert, hat sie ein rotes Himation über eine Schulter gebunden. Sie schaut nach unten und versucht, die Barke ruhig zu halten.

Das Boot, am seitlichen Rand durch ein Rundbogenmotiv verziert, endet in Form eines schlangenartigen Fabeltieres; darauf stützt sich die eine Dame mit dem himationumschlungenen rechten Arm. Der Bug wird durch eine grandiose Galionsfigur geschmückt: eine Nixe faßt mit erhobenem Arm einen Helm, der in einem riesigen Kamm in etwa der zweifachen Größe des Helmes in Form von vier untereinander verbundenen, verzierten Fächern endet.

Die Kaminecke mit der grauen Tapeten-**Steinquaderwand** (s. Abb. 149) ist die Verbindung zur Ostwand.

Bahnen 15-17: (Ostwand)

Die mit Bahn 13 begonnene **Seenlandschaft** wird auf der folgenden Ostwand fortgeführt. Ein märchenhafter Seepavillon erhebt sich aus der spiegelnden Wasserfläche und verbindet mit seinen seitlichen Treppenaufgängen zwei gegenüberliegende Ufer. Eine illustre Gesellschaft hat sich dort eingefunden und begeht ein Fest. Die Weite des Sees

verliert sich im Hintergrund, ein Rundtempel ist am entfernten bewaldeten Ufer auszumachen.

Bahn 15 beginnt mit einem dünnstämmigen, krummgewachsenen Baum, dessen Laubwerk spärlich ist. Je eine gerade, einläufige Freitreppe mit Balustergeländer führt beidseitig zum **Pavillon** hinauf. Der Treppenbeginn wird von Sockeln flankiert, auf denen dekorative mit frischen Blumen gefüllte Vasen stehen. Die Mauerzwickel unterhalb der Treppe schmücken Reliefs von Flußgöttinnen: links liegt eine Nackte vor einem Löwen und lehnt sich mit einem Ellenbogen auf eine ausfließende Vase, ihr um die Oberarme geschwungenes Himation bauscht sich hinter dem Kopf auf. Ihr Gegenüber unter der rechten Treppe (Übergang der Bahnen 16 und 17) lehnt auch an einem ausfließendem Gefäß; die Hände über dem Kopf halten eine Ährenpflanze, die bis in die obere Ecke des Zwickels reicht.

Bahn 16: (Abb. 153)

Der solide gemauerte Sockel des Pavillons wird durch eine rundbogige Durchfahrt geöffnet. Seitlich fließt durch zwei gelbe, löwenkopfverzierte Öffnungen Wasser in davorstehende Gefäße, um dann überfließend in den See zu gelangen. An den Ecken des quadratischen Sockels erheben sich vier ionische Säulen, die durch ein dachgartenähnliches Flachdach abgeschlossen werden. Rosetten, Fruchtfestons und Eierstab zieren das Gebälk. Der dicht begrünte Dachgarten wird durch eine schindelartig durchbrochene Brüstung umgeben und trägt als Bekrönung eine auf einem Steinsockel stehende Siegesgöttin. Von der Gebälkzone hängen an allen vier Seiten Blumengirlanden herab; die Unterseite des Flachdaches und der Vorhang leuchten blau-türkis, passend zur umgebenden blauen Seefläche.

Zwischen den beiden hinteren Säulen ist ein grüner Vorhang gespannt, der zu beiden Seiten gerafft ist. Auf der dem Betrachter zugewandten Brüstung liegt ein kostbarer Teppich, hinter dem sich an einem Tisch festlich gekleidete Menschen versammelt haben: fünf Damen und ein Herr. Die Dame in der Mitte im roten sowie der Herr in gelbem Chiton tragen eine weiße Blumengirlande im Haar; sie blicken auf einen Blumenkorb, der auf dem Tisch steht. Die mittlere Dame reicht ein Trinkgefäß zu der hinter ihr stehenden Dienerin, die ihr aus einem Krug einschenkt. Eine weitere Dame im roten Chiton erhebt ihr Trinkgefäß. Aus einem Dreifuß hinter ihr züngeln Flammen, die sich zu einer hohen Rauchwolke entwickeln (links des Dreifußes an der Rauchwolke entlang beginnt Bahn 16. Da der Dreifuß früher auch als Kultgegenstand oder Weihgeschenk an

Gottheiten, vor allem an Apollon, verwendet wurde, könnte das Fest damit im Zusammenhang stehen. Hinter dem Jüngling spielen zwei Musikantinnen: die hintere ein Blasinstrument, die vordere eine Lyra. Auf der rechten Treppe schreitet eine Dienerin hinauf, auf dem Kopfe einen Korb mit Blumen. Hier endet Bahn 16. Im Vordergrund spiegelt sich die sonnenbeschienene Architektur im Wasser, hinter der „Zuschauerbrüstung“ erstreckt sich das vordere Seeufer mit einer Grünpflanze.

Auf der anschließenden Bahn 17 folgt der bereits beschriebene rechte Treppenaufgang, im Vordergrund blüht auf grünem Rasen eine Distel. Dahinter erstreckt sich ein flaches, felsiges Ufer. Im Hintergrund verliert sich der See ins Unendliche; am jenseitigen Ufer ist in der Ferne ein weißer, runder Säulentempel angedeutet.

In der literarischen Vorlage beschreibt Antenor die **Lustpartie auf einem See**:

»Wir umschifften erst den See, um seinen Umfang kennen zu lernen; und vergnügten uns sehr an dem lachenden Grün seines Ufers, das mit Pappeln, Weiden und einer Menge Gesträuche besetzt war. „Diese Verzierungen, sagte Bion, sind mein Werk, und es sind nun vierzig Jahre, seit ich diese Bäume pflanzte. Ich habe immer das Landleben und seine stillen, sanften Freuden geliebt. (...) Unter diesen Gesprächen waren wir in der Mitte des Sees angelangt, der 16 Stadien in der Rundung und gegen 12 breit war. Bion ließ den Kahn still stehen, und sagte: „Ich will euch hier mit einem neuen Schauspiel unterhalten;“ wobey er Theophanie bat, auf ihrer Laute zu spielen. Plötzlich sahen wir mit frohen Erstaunen Fische herbeieilen, (...). Wir setzten unsere Fahrt weiter fort, und kamen vor einer kleinen Insel vorbei. „Sehet, sagte Bion, hier ist die Insel der Freundschaft. Jene große, unregelmäßige, niedrige mit Stroh gedeckte Hütte, wird heute unser Speisesaal seyn; ohne Zweifel werdet ihr sie ein wenig zu ländlich finden, (...)“. Ich trat zuerst ein, Bion mit Phanor folgten mir. Einen Augenblick befanden wir uns in vollkommner Dunkelheit, als auf ein gegebenes Zeichen die in der Hütte befindlichen Sklaven mit einemmale die Fensterladen öffneten, und wir, wie durch einen Zauberschlag, uns in einem prächtigen, lachenden Saale befanden: (...). Bion ergötzte sich an unserer Ueberraschung. Der Saal war in zwey ungleiche Hälften geteilt; der obere (...) bildete ein längliches Viereck; (...) der Hintergrund des Vierecks war mit Vasen, Blumenkasten reihenweise auf Stufen gestellt, verziert, drey alabasterne, fünf Fuß hohe Statuen, standen auf Fußgestellen am Ende dieses Bezirks, den eine eiserne, vergoldete mannshohe Brustwehr in zwey Theile schnitt; diese Abtheilung umgaben abwechselnd, grüne und weiße marmorne Säulen; bewegliche Fenstergitter füllten die Zwischenräume der Säulen aus. Das Deckenstück war ein allerliebstes Gemählde.«¹²

Bahnen 18-20: (Ecke Ost- und Südwand, Abb. 154)

Die **Schaukelszene** beginnt auf Bahn 18 mit Gebüsch und einem alten, knorrigen, aber sehr hohen Laubbaum, unter dem ein Pärchen sitzt. Ein Hirte spielt andächtig mit niedergeschlagenen Augen die Syrinx. Er sitzt breitbeinig da, hält jedoch seinen kurzen

¹² Lantier (1806), Bd. II, S. 5-13.

rot-weißen Chiton zwischen den Knien, sein blauer Mantel liegt über der Schulter. Auf dem Kopfe trägt er einen einfachen grauen Hut. Seine Begleiterin im weißen Kleid und Schleier stützt sich mit dem rechten Ellbogen auf den linken Oberschenkel des Musikanten und hält dessen Hirtenstab. In ihrer Linken hält sie einen grünen Kranz. Das Kleid ist unter der Brust rot geschnürt, auf der Brust prangt eine Blüte, die Stirn schmückt eine Blumengirlande. Sie schaut lächelnd zur nächsten Szene.

Auf Bahn 19 kommt das Laub des knorrigen Baumes voll zur Geltung. An einem kurzen Aststumpf ist ein mit Blumen **geschmücktes langes Seil** befestigt, ebenso in der Astgabel eines dünneren, gegenüberstehenden Baumes, mehrfach umschlungen und mit herunterhängender Schlaufe. Auf dem Seil schwingt ein schlanke junge Dame weniger aus eigenem Antrieb, sondern mittels einer Kordel, die an dem Seil befestigt ist, und die ein junger Mann bedient. Das weiße Kleid der jungen Dame bewegt sich durch den Luftzug, das Himation bauscht sich nach hinten hoch. Am Fuße des rechten Baumes schaut eine Hirtengruppe dem Vergnügen zu: ein sitzendes und ein stehendes Pärchen sowie ein junges Mädchen. Ein blühender Rosenstrauch leitet über zur nächsten Bahn.

Bahn 20 beginnt mit einem hohen schlanken und astlosen Baum. Der junge Mann zieht an dem Schaukelseil. Er trägt ein gelbes, kurzes Gewand mit rotem Gürtel sowie rote, enganliegende Beinkleider. Neben ihm schreitet eine weißgekleidete junge Frau in die entgegengesetzte Richtung. Beide verbindet eine Blumengirlande. Sie trägt einen Blumenkranz im Haar. Hinter ihnen reckt sich ein Lorbeergebüsch in die Höhe mit einer kleinen Aussparung, aus der eine **Herme** hervorschaut: der Frauenkopf schaut recht individualistisch aus mit nach hinten verlaufenden Lockenreihen, Ohrringen sowie einer Kette aus aneinandergereihten Sternen. Der Rasen auf den Bahnen 19 und 20 wird unregelmäßig in diagonaler Richtung unterbrochen.

Bahnen 21 und 22: (Südwand zwischen den Fenstern)

Auf den Bahnen 21-25 zaubert eine grandiose **Wasserlandschaft** die Illusion eines paradiesischen Sommertages auf die Wand. Unterhalb einer breiten Wasserschwelle vergnügen sich Kinder im ruhigeren Wasser. Neptun freut sich in seinem Brunnen über die Badenden.

Bahn 21:

Zwei nackte **Kinder** pausieren am felsigen, grasbewachsenen Ufer, eines lehnt an einer Einbuchtung und hält sich mit beiden Händen am Gras fest. Das andere steht auf einem kleinen Vorsprung, hat die Hände emporgehoben, als wolle es gleich in das Wasser hüpfen, oder als rufe es den beiden anderen im Wasser befindlichen (Bahn 22) etwas zu. Am linken Rand ragt noch der Rest der Lorbeerbüsche in das Bild, im Hintergrund verläuft ein grandioser, sich im Wasser spiegelnder offener **Säulengang**. Seine krönende Balustrade mit Vasen hebt sich gegen den rötlich gefärbten Himmel ab. Durch die Säulen hindurch wird eine hügelige Landschaft in weiter Ferne sichtbar.

Bahn 22: (Abb. 155)

Im Vordergrund tummeln sich zwei im Wasser spielende **Kinder**. Das erste breitet beide Arme aus und schaut zu den Knaben am Ufer. Das zweite krault hinzu. Im Mittelgrund steht oberhalb der Wasserschwelle ein gewaltiger **Neptunbrunnen**. Auf einem Sockel aus unregelmäßig behauenen Felsbrocken lagern vier Pferde im Halbrund vor einer großen Muschel. Die Körper der beiden mittleren ragen heraus und enden als Fischleiber. Alle vier haben die Vorderbeine etwas angehoben und stützen sie am Rande des Sockels auf. Hinter der Muschel, wohl dem vorderen Teil seines Gefährts, steht Poseidon mit dem Dreizack in der Rechten, nur bekleidet mit einem Feigenblatt und einem wehenden Mantel über linkem Arm und linker Schulter. Ein wallender Bart und halblanges Haar schmücken den Kopf. Den Hintergrund von Bahn 22 bilden teils der horizontal verlaufende Säulengang, teils eine dichte, zum rechten Rand verlaufende Baumreihe.

Antenor beschreibt in der literarischen Vorlage einen Neptunbrunnen:

„Wir sahen mit Vergnügen einen anderen Brunnen, geschmückt mit einem Neptun in Bronze. Ein Delphin zu seinen Füßen speit Wasser in ein großes Becken. Dieser Brunnen ist umgeben mit den Statuen Apollons, der Venus, zweier Merkuren sowie mit drei Statuen Jupiters.“¹³

Bahnen 23-25: (Ecke Süd- und Westwand)

Über eine netzartig durchbrochene **Brüstung** schaut der Betrachter auf die abschließende Szene der Tapete: vor einem großen Triumphtor spielen im Wasser zwei Kinder mit einem Schwan. Im Hintergrund passiert eine personenbesetzte Barke eine Baumreihe.

¹³ Lantier (1798), Bd. II, S. 80, Übersetzung: Ernst Hutzenlaub.

Bahn 23:

Ein brusttief im Wasser stehendes Kind zieht einen weißen **Schwan** an einer Blumen- girlande wie an einer Leine zu sich heran. Ein zweites Kind sitzt rücklings auf dem Tier und hält sich mit der Rechten am Hals fest. Es hat ein Bein angewinkelt, das andere ist zur Hälfte ins Wasser getaucht, ist aber ganz sichtbar, da das Wasser sehr klar ist. Ein rötliches Himation, von den Ärmchen gehalten, weht nach hinten. Eine Felszunge hinter ihm deutet das nahe Ufer an. Im Mittelgrund lassen sich einige Personen in einer hübschen Barke, die derjenigen auf den Bahnen 13/14 ähnelt, in Richtung des Brunnens rudern. Die auf Bahn 22 diagonal verlaufende Baumreihe wird nun horizontal im Hintergrund fortgeführt. Zwischen den Baumstämmen blühen Büsche.

Bahnen 24 und 25: (Abb. 156)

Zwei schlanke, pappelartige Bäume bilden den Übergang zu einem **Triumphtor**, dessen Sockelwangen zum Wasser vorgezogen sind. Auf ihnen liegen zwei goldene Löwen und speien je einen Wasserstrahl in das seichte Wasser, in dem die Kinder spielen. Drei Treppenstufen mit einem niedrigen Gatter zwischen den Mauerwangen führen bis zum Wasserrand. Dem Tor selbst sind an Vorder- und Rückfront je zwei kannelierte, freistehende Säulen vorgelagert. Die Wände sind außen kanneliert, innen glatt; an der sonnenbeschienenen Innenwand ist ein Relief mit einer männlichen und einer weiblichen Figur in antiker Tracht angebracht. Die gewölbte Kassettendecke weist einen Blumendekor auf.

Die obere Torzone ist reich verziert. Die Zwickelfelder zu beiden Seiten der Öffnung enthalten Siegesgöttinnen mit Lorbeerkranz und Siegespalme. Die Schmalwand des Tores ziert ein Relief mit einer antiken Szene, halb von Laubwerk bedeckt. Den oberen Abschluß bildet zunächst ein Akanthusfries, darüber ein umlaufender Zahnschnitt und schließlich eine vorkragende Balkenzone mit Palmettenfries. Ganz im Vordergrund von Bahn 25 steigt das Ufer felsig an, Schilf mit Rohrkolben wächst seitlich des Torbogens. Wendet man nun den Blick zurück auf Bahn 1 (rechterhand der Tür), entdeckt man die äußerste Ecke des Torbogengebälks von Bahn 25 im Geäst des Baumes neben der Sie-gessäule. Das Panorama wird so zur Endlosschleife.

IV / 3. Frankfurt/Main: Historisches Museum

Das Historische Museum in Frankfurt am Main besitzt Teile von vier bekannten Panoramatapeten und einer unbekanntem.

**IV / 3.1 • „Griechische Feste und olympische Spiele“
(*Fêtes de la Grèce et Jeux Olympiques*)**

<u>Lage:</u>	Magazin, Bahnen: 1-21 und 30
<u>Hersteller:</u>	Manufaktur Dufour
<u>Künstler:</u>	unbekannt (Lt. McClelland, Leiß, Schulz: Mader père; lt. PPP könnte der Künstler durch Nicolas Poussin und vielleicht durch Antoine-François Callet beeinflusst worden sein.)
<u>Erstauflage:</u>	1818 (Archiv Zuber Z 103) ¹
<u>Wiederauflage:</u>	durch die Manufaktur Desfossé & Karth, Paris in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts
<u>30 Bahnen:</u>	numeriert von rechts nach links
<u>Grisaille-Druck:</u>	auf aneinandergeliebten Papierbögen Bogengröße: 0,525 m Breite
<u>Ausstellungen:</u>	Paris 1819 „Exposition des produits de l'industrie française. Paris 1936, No. 9

Diese Tapete befindet sich noch an folgenden Orten:

Frankreich:	Paris: MAD (Inventar-Nr. 56080) / Paris: Privatsammlung Bordeaux: Musée des Arts décoratifs / Hautes-Alpes: Privatsammlung / Bouches-du-Rhône: Privatsammlung Gironde: Privatsammlung / Saône-et-Loire: Privatsammlung
Großbritannien:	Cornwall
Italien:	Sardinien
Schweden:	Alingsås / Askersund / Växjö / Amal / Gästrikland Södermanland / Värmland
Schweiz:	Brig / Solothurn / Oberhofen / Freiburg
Deutschland:	
<u>Hessen:</u>	Frankfurt/Main: Historisches Museum Kassel, DTM (Teile aus Stadtmuseum Görlitz)
<u>Sachsen:</u>	Dresden, Institut f. Denkmalpflege (mehrere Exemplare) ² Weesenstein, Schloßmuseum, bei Dohna/Pirna (einige gerahmte Stücke) Rüdigsdorf bei Kohren-Sahlis (südöstlich von Leipzig), ehemali- ges Herrenhaus, (Rahmung durch gemalte Säulen) ³ Schirgiswalde, Ldkrs. Bautzen: Kath. Musikschule (früher Herrenhaus des Domstifts), in einem der drei mit Tapeten verkleideten Räume des Obergeschosses ⁴
USA:	4 Exemplare (McClelland, 1924, S. 394)

¹ Nach McClelland, Leiß und Schulz: 1824.

² Schulz (1968), S. 70.

³ Haase (1978), S. 17.

⁴ Dehio *Die Bezirke Dresden, Karl-Marx-Stadt, Leipzig*. München/Berlin 1965. Die anderen Räume zeigten eine Tapete mit stark farbigen Szenen aus Mexiko sowie eine mit gotisierenden Dekorationen.

Bibliographie:

- 1924: McClelland, S. 191, 394; Abb. S. 395f.
 o.J.: Clouzot, Abb. 35-38
 1961: Leiß, Abb. 16 S. 57; S. 58
 1968: Schulz, S. 70f.; Tafeln 26-31
 1970: Olligs II, S. 239f. (Abb. 495)
 1978: Haase, S. 16f., Abb. 8
 1980: Lynn, S. 205, 224
 1981: Teynac, S. 118, 124
 1989: Baumer, S. 156
 1990: PPP S. 19 (Abb. der Bahnen 13-15 = Dionysos/Bacchus-Verehrung); S. 144;
 Katalog-Nr. 32, S. 282f.: Gesamtabbildung
 2003: Rossner, Christiane: in: Monumente 5/6-2003, S. 28-33.
 Abbildungen der Bahnen: 1-3/Detail; 1-5; 8-12; 13-15; 27/Detail

Kurzbeschreibung (Übersetzung) nach PPP, S. 282:

- | | |
|---------------|--|
| Bahnen 1-5: | Demeter/Ceres-Verehrung. Genaue Übernahme des Stiches <i>Das CeresFest</i> (Verbleib unbekannt), 1817 gestochen nach einem damals Poussin zugeschriebenen Bilde (jetzt nicht in den Katalog von J. Thuillier aufgenommen). |
| Bahnen 6-8: | Verehrung Homers. Musik und Tanz der Kinder um seine Büste. |
| Bahnen 9-12: | Prozession in Schiffen und am Ufer zum Parthenon: (auf dem Fels) eine mit Schiffsschnäbeln verzierte Säule. |
| Bahnen 13-15: | Verehrung Dionysos'/Bacchus'. Zwei Panther ziehen einen Wagen. Im Hintergrund Dionysos/Bacchus-Statue inmitten eines runden Efeu-Laubenganges. |
| Bahnen 16-17: | Tempel des Zeus/Jupiter |
| Bahnen 18-20: | Wagenrennen. Säule zu Ehren Herkules' errichtet. |
| Bahnen 21-23: | Verehrung Athenas. |
| Bahnen 24-27: | Tanz in der Nymphengrotte. |
| Bahnen 28-30: | Hirte in Arkadien. |

In der Literatur werden die Namen der Götter meist nach der römischen Mythologie verwendet. Der Einfachheit halber werden in dieser Abhandlung sowohl die griechischen als auch die römischen Bezeichnungen gewählt.

Beschreibung der Tapete (nach vorhandenen Fotografien) mit Erläuterungen zum Inhalt

Im Historischen Museum sind die Bahnen 1-21 (von Bahn 8 nur ein schmales Stück) sowie Bahn 30 vorhanden. Sie werden nicht ausgestellt, befinden sich im Magazin und sind in einem sehr schlechten Zustand. Die vier Stücke enthalten folgende Szenen, die von rechts nach links beschrieben werden.

Demeter-/Ceres-Verehrung: (Abb. 157)

Bahnen 30, 1, 2. Maße: 247 x 138 cm (Inv.-Nr. B 86:78)

Die von McClelland⁵ und Leiss⁶ als Kult der Vesta bezeichnete Szene der Demeter-/Ceres-Verehrung ist nicht haltbar, da Hestia/Vesta die Göttin des Staatsherdes war und hier dazu kein Bezug besteht. Außerdem trägt die Vorlage zu dieser Szene den Titel *Das Ceres-Fest*. Auf einem Steinsockel unter schattigen Bäumen steht die **Statue der Göttin** des pflanzlichen Wachstums (altrömisch: Ceres, griechisch: Demeter). Ihr zu Ehren wurde in den Baumästen eine Stoffgirlande verknotet, an der zwei Blumenkränze baumeln. Eine kniende Frau, begleitet von zwei kleinen nackten Kindern, schmückt den Statuensockel mit Blumen. Ein Hirte eilt von rechts herbei, zwei Ziegen an den Hörnern mit sich ziehend. Aus dem Gebüsch biegt ein blumenbekröntes Mädchen einen Ast beiseite und schaut dem Treiben zu. Linkerhand des Sockels schlagen zwei junge Frauen Tamburine und tanzen dazu.

Tempelanlage der Demeter-/Ceres-Szene und Homerverehrung: (Abb. 158)

Bahnen 3-8. Maße: H 250 x B 289 cm (Inv.-Nr. B 86:79)

Im Vordergrund haben sich zwei blumenbekrönte Damen und ein Herr auf die Erde niedergelassen (Bahn 3). Majestätisch hält er einen Blumenkranz empor und blickt zum Denkmal. Hinter der Dreiergruppe bilden zwei Frauen innerhalb einer Einzäunung im Schatten einen Kontrast zu der Dreiergruppe im Sonnenlicht. Weiter links spielen hinter Baumstümpfen zwei Kinder, die Tiere im Arm halten.

Im Mittelgrund führt eine breite Treppe hinauf zu einem **Tempel** in Form eines Prostylos. Eine Terrasse (Bahn 4) erstreckt sich linkerhand des Tempels in ein Gewässer hinein und läßt durch drei große halbrunde Öffnungen im Sockel Wasser fließen. Treppenlauf, Brüstung und Tempelfront werden durch weibliche Statuen und Vasen geschmückt. Zwei Damen treten gerade aus dem Tempel; am Ufer vor der im Schatten liegenden Terrasse unterhält sich eine Frau, ein Kind an der Hand haltend, mit einem Mann.

Im Hintergrund der Bahnen 3 und 4 erstrecken sich Bäume bis zur Terrasse, jenseits des **Gewässers** (Bahnen 5 und 6) eine Berglandschaft mit Tempeln, Häusern und Palmen. Die nächste Szene befaßt sich nach der Übergangsbahn 5 (schlanker Baum) mit der Homerverehrung (Bahnen 6 und 7). Am Fuße eines großen Laubbaumes zeigt eine **Herme** den Kopf des ehrwürdigen Dichters im Profil. Um das Denkmal ist eine Girlande gelegt, die Halt auf den seitlichen Bossen findet. Vor Homer hockt eine Aulos-

⁵ (1924), S. 394.

⁶ (1961), S. 58.

Spielerin (der Aulos ist ein der Schalmei verwandtes Doppelrohrblattinstrument), begleitet von einem neben ihr stehenden Syrinxspieler; zwei **Kinder tanzen zur Musik**. Rechterhand der Herme sitzt eine junge Dame, hält einen Triangel in die Höhe und bringt ihn mit einem Stäbchen zum Klingen. Von der folgenden Übergangsbahn 8 sind nur wenige Zentimeter vorhanden (auf ihr wären zwei hohe schlanke Bäume zu sehen).

Prozession zum Parthenon und Dionysos-/Bacchus-Kult: (Abb. 159)

Bahnen 9-14. Maße: 260 x 325 cm (Inv.-Nr. B 86:80)

Wir blicken auf eine **Wasserlandschaft**, aus der sich eine felsige Insel erhebt (Bahnen 10-12). Breite Stufen führt hinauf zu einem dem Parthenon nachempfundenen **Tempel**. Am Fuße der Treppe setzt sich eine Prozession dorthin in Bewegung. Zwei vollbesetzte **Boote** mit geblähten Segeln nähern sich dem Felsen (Bahnen 9, 10). Viele Menschen bewegen sich am Parthenon (griech. „Jungfrauengemach“): zwei befinden sich noch auf der Treppe, einer am Ende derselben reckt beide Arme in die Höhe, einige stehen vor der Tempelstirn und viele wandeln in der Ringhalle. Auf dem rechten Felsvorsprung erhebt sich auf einem Sockel eine mit Schiffsschnäbeln verzierte Säule, die mit einer Figur bekrönt ist. An der Rückseite der Insel liegen Schiffe vor Anker (Bahn 12).

Zum Kult der Panathenäen: Der herrlichste Tempel auf der Akropolis von Athen war der jungfräulichen Athena geweiht. Im Inneren stand die berühmte Goldelfenbeinstatue der Athena Parthenos des Phidias. Alljährlich fand ihr zu Ehren ein Fest, die kleinen Panathenäen, statt, jedoch alle vier Jahre im August die großen viertägigen Panathenäen. Was dort geschah, ist durch den Parthenonfries bekannt: Wettkämpfe und Opferhandlungen, vor allem, wie die ganze Stadt hinaufzieht, um dem Priester der Göttin einen prächtigen neuen Mantel (Peplos) zu schenken. Ebenfalls von Phidias geschaffen, stand die kolossale Erzstatue der Athena Promachos (Vorkämpferin) vor dem Parthenon, die Seefahrer schon von weitem grüßend.⁷ All‘ das darf man beim Anblick der Tapete miterleben. Im Vordergrund sitzt im Schatten am schilfigen Ufer ein Pärchen, das lebhaft Anteil am Geschehen nimmt; sie deutet zum Parthenon (Bahn 9). Weiter erstreckt sich das Ufer mit einer Landzunge, einem kleinen Felsen und einem hohen Laubbaum (Bahnen 10-12). Auf dem gleichen Tapetenstück folgt die Dionysos/Bacchus-Szene. Ein Paar schreitet auf einem sich krümmenden Weg (Bahn 12) und wird gleich an einem **Amphoren-Denkmal** (Bahn 13) vorbeikommen. Auf einem reichverzierten Steinsockel steht neben anderen, niedrigeren Dingen eine Weinamphora. Hier ist gerade eine lustige **Gesellschaft** mit einem von Panthern (die Tiere sind erst auf

⁷ Hunger, S. 75.

dem nächsten Tapetenstück zu sehen) gezogenen **Wagen** vorbeigekommen. Vor zwei Kindern spielt und tanzt ein Musikantenpärchen: sie schlägt mit hoherhobenen Armen zwei Becken aneinander, er bläst mit der einen Hand das Horn, die andere hält er graziös über den Kopf (Bahn 13). Vor ihnen schreitet eine junge Frau mit einem Gefäß in der hoch erhobenen Hand und läßt daraus Wein direkt in den Mund fließen. Sie folgt dem Gefährt, das nur aus vier Rädern und einem dazwischenliegenden Brett besteht. Darauf sitzen ein Kind sowie ein Hirte mit Stab und umgehängtem Fell. Begleitet werden sie von drei Personen (Bahn 14). Hinter diesen steht eine tholosförmige Efeuergola mit einer Bacchus-Statue. Im Hintergrund erheben sich zwei prächtige Schirmpinien vor niedrigeren Laubbäumen. Im Vordergrund säumen Pflanzen den Wegesrand.

Zum Dionysos-Kult: Sein Allerheiligstes teilte der Gott des Weines, der Baumzucht und der Vegetation mit Apollon in Delphi. Die Anhänger des Dionysos sind des Gottes voll („Enthusiasmos“), entfliehen ihrer alltäglichen Lebens- und Wesensart („Ekstasis“) und folgen dem Schwarm des Gottes durch die Natur. Alle zwei Jahre feierte man auf dem Parnas seine Wiedergeburt, ein Symbol des Vegetationskreislaufs.⁸

Zeus-/Jupiter-Tempel und Wagenrennen: (Abb. 160)

Bahnen 15-21. Maße: 260 x 365 cm (Inv.-Nr. B 86:79)

Die beiden auf Bahn 15 am rechten Bildrand wagenziehenden Panther, die von einer hornblasenden Dame angeführt werden, gehören noch zur Dionysos-Szene, ebenso die zweite Dame, die zum Gefährt zurückblickt, einen Kranz hochhält und einer dritten Dame an ihrer Seite lauscht. Den Hintergrund bildet eine Felsformation mit Büschen. Zwischen dem Felsen und einem Laubbaum auf felsigem Boden im Vordergrund ragt in einiger Entfernung der von der Manufaktur so genannte Zeus-/Jupitertempel hervor (Bahnen 16 und 17). Einem Kuppelbau ist ein achtsäuliger, giebelloser Portikus vorgeblendet; davon sind sechs korinthische Säulen sichtbar. Der Architrav zeigt beidseitig mit Palmetten verzierte Kopfmedaillons und in der Mitte eine Inschriftenkartusche. Die Mitte des Tempels wird durch die hohe Eingangstür betont. Der Architrav trägt mittig zwei Sphingen an einem Dreifuß, flankiert von jeweils drei Götterstatuen. Auf dem Kuppelscheitel thront eine Zeusstatue. Im Portikus zelebriert ein Priester eine Opferhandlung an einem qualmenden Dreifuß, andächtig verfolgt von einigen Umstehenden.

Interpretation: Die Entwerfer der Tapete konnten mit Sicherheit nicht die eigentliche Form des Zeustempels kennen, da zu ihrer Zeit eine 4-6 m starke Sandschicht die Tem-

⁸ Hunger, S. 110f.

pelanlagen in Olympia bedeckte. Erst 1829 legte eine französische Expedition Teile des Tempels frei, und ab 1875 wurde auf Anregung Ernst Curtius' systematisch die ganze Altis (heiliger Hain) ausgegraben.⁹ Der Zeustempel war kein Rundtempel. Vorlage zu dem auf der Tapete dargestellten Gebäude dürfte das Pantheon in Rom gewesen sein. Die vordere Szene auf diesem Tapetenabschnitt zeigt das beliebte **Wagenrennen** (Bahnen 18-21). Im Mittelgrund findet das Rennen statt: zwei Gespanne nähern sich der Wendesäule. Das erste Gespann mit zwei Pferden wird von einem Lenker geführt. Angespannt steht er in einem einachsigen Rennwagen mit weit vorgebeugtem Oberkörper, Zügel und Peitsche fest in der Hand (Bahn 19). Ihm folgt eine Quadriga mit zwei Wagenlenkern, wobei der hintere gerade die Peitsche hebt (Bahn 18). Sie wirbeln durch ihre schnelle Fahrt Staub auf.

Die **Wendesäule**, bestehend aus Heraklesstatue auf Sockel und Säule, steht inmitten einer rechteckigen Basis, auf der sich die Juroren niedergelassen haben. Wegen seiner siegreichen Heldentaten galt er als Vorbild bei allen Kämpfen. Außer Herakles, erkennbar an der geschulterten Keule, befindet sich unten auf dem Sockel noch ein göttliches Wesen: die Göttin des Sieges. Sie winkt mit dem Siegerkranz, ihre Rechte umfängt die Siegespalme. Zu ihren Füßen sitzen zwei Kampfrichter auf Stühlen, neben ihnen beaufsichtigt ein junger Mann den rauchenden Opferaltar. An den Sockel ist ein runder Metallschild in Form eines Gesichtes angelehnt. Das Ganze befindet sich auf der Sockelplinthe.

Im Vordergrund schaut im ansteigenden Gelände eine Griechin mit zwei Kindern dem Pferderennen zu. Der Blick des Tapetenbetrachters wird besonders auf den Hintergrund gelenkt, und zwar durch eine endlos scheinende **Säulengalerie**, die noch länger dadurch wirkt, daß sie an die Säulen des Zeustempels anzustoßen scheint. Zwischen den beiden Säulenreihen mit ionischen Kapitellen verfolgt aufmerksam ein zahlreiches Publikum den Wettkampf. Zwischen den Säulen deutet sich im Hintergrund eine baumbestandene Landschaft mit Felsen an. Mit Bahn 21 endet die Frankfurter Tapete.

Auf den restlichen, in Frankfurt nicht vorhandenen Bahnen befinden sich noch folgende Szenen: - Zwischen zwei Palmen (Bahnen 21 und 24) ehren neun Personen die Göttin Athena, teils durch Geschenke und Rauchopfer, teils durch Musik. - Eine Felsgrotte erstreckt sich zwischen den Bahnen 25 und 27. - Auf Bahn 28 nähern sich im Schatten zwei Personen. Der Hintergrund öffnet sich zu einer Landschaft mit Bäumen, Bergen und Architektur. Ein Schäfer zieht mit seiner Herde durch die Gegend (Bahn 29).

⁹ Brockhaus' Konversations-Lexikon 1894, 12. Bd., S. 585.

IV / 3.2 • „Italienische Landschaft“ (*Vues d'Italie*)

Den Titel *Vues d'Italie* erhielt die Tapete provisorisch im Katalog PPP, Nr. 61, S. 299. In der Literatur trägt sie die unterschiedlichsten Titel wie „Vues d'Italie à architecturales“, „Vues d'Italie en couleurs“, „Italienische Landschaft“¹, „Roman Ruins“ oder „Les Bords de la Rivière“².

<u>Lage:</u>	Magazin (Inv.-Nr. B 1018/1019), Bahnen 7-13, 23-28, erworben 1905. Die Tapetenbilder befanden sich ursprünglich in den Verkaufsräumen der Nothnagelschen Tapetenfabrik und dienten als Muster. ³
<u>Hersteller:</u>	unbekannt
<u>Entwerfender Künstler:</u>	Jean-Gabriel Charvet (?) ⁴
<u>Erstauflage:</u>	zwischen 1810 und 1815 (?)
<u>30 Bahnen:</u>	numeriert von links nach rechts
<u>Farbdruck:</u>	auf aneinandergeklebten Papierbögen, 0,53 m Breite
<u>Ausstellung:</u>	Paris 1936: Nr. 11

Diese Tapete existiert noch an folgenden Orten:

Frankreich:	Gironde: Privatsammlung
Deutschland:	Frankfurt/Main: Historisches Museum (Bahnen 7-13, 23-28)
USA:	New York: Cooper-Hewitt Museum

Bibliographie:

- 1931: Mangelsdorff, Materialkunde für Tapezierer und Dekorateure, in: Deutsche Tapezierer-Zeitung, 49, Heft 1, Abb. 14-15
 1955: Kunst und Altertum in Frankfurt a.M., Abb. 41
 1957: Ausst.Kat. Frankfurt am Main, S. 14 und Abb. 82
 1961: Leiß, S. 103f.; Abb. 29 zwischen S. 80/81
 1970: Leiß, in: Olligs II, S. 233f.; Abb. 488 S. 235
 1980: Lynn, S. 176 Abb. 37 (Bahnen 22, 24 seitenverkehrt); S. 218 Abb. 9-23 (Bahnen 13-18); S. 223
 1989: Baumer, S. 156
 1990: PPP, Katalog-Nr. 61, S. 298f. Gesamtansicht

Es gibt insgesamt drei Landschaftstapeten mit dem Titel *Vues d'Italie*. Sie tragen in PPP die Katalognummern 61-63. Von der hier behandelten Nr. 61 ist der Hersteller noch unbekannt. Die zweite wurde von der Manufaktur Zuber (Nr. 62) und die dritte von Dufour (Nr. 63) gefertigt (siehe Katalog IV/3.3). Außerdem gibt es eine Tapete namens „Römische Ruinen“ sowie eine namens „Bords de la Rivière“. Die unterschiedliche Namensgebung rührt wohl daher, daß von dieser Tapete nur Bruchstücke bekannt waren und auf diesen tatsächlich italienische Ruinen oder Flußlandschaften abgebildet sind.

¹ Leiß (1961), Abb. 29.

² Lynn (1980), S. 218, Abb. 9-23.

³ Ausst.-Kat. Frankfurt a.M. (1957), S. 14.

⁴ PPP (1990), S. 299.

Seit dem Erscheinen des Katalogs PPP im Jahre 1990 ist eine eindeutige Zuordnung der Bruchstücke möglich.

Die Tapetenstücke wurden zweimal restauriert. Der Zustands- und Restaurierungsbericht des Historischen Museums, Frankfurt, aus dem Jahre 1957 sei hier wiedergegeben:

„Die Tapeten waren von dunklem Schmutz überzogen. Bei einer Restaurierung schätzungsweise um 1900 wurden große Flächen des Himmels, des Wassers und z.T. auch die Architektur mit Laseinfarbe übermalt. Diese Übermalungen waren sehr gedunkelt und störten den künstlerischen Gesamteindruck so sehr, daß die eigentlich heiteren und hellen Bilder trüb und dunkel wirkten. In der Luft der großen Landschaft sind größere Fehlstellen. In den Wolken, links des Denkmals ist ein großes Stück eingelassen. Links und rechts in den Ecken der gr. Landschaft sind Stücke angesetzt. Beide Tapeten haben viele Kitt- und Klebestellen. (...)“

Ausgeführte Arbeit: Abnahme der Schmutzschicht und der Laseinübermalungen. Nach Befragung von Prof. Wehlte, Stuttgart, und Dir. Leis, Tapetenmuseum Kassel, über Abnahme von Laseinübermalungen, welche beide die Abnahme ohne Schaden für die Tapeten für unmöglich hielten, gelang es doch, die Laseinfarbe zu entfernen. Die Druckfarben und das Papier wurden in keiner Weise beschädigt. Im Himmel der großen Landschaft mußten viele alte Schadstellen ergänzt werden. Sonst waren nur eine Vielzahl von Farbflecken einzusetzen. (...)“

Erhaltung: Große Landschaft: Gut, kleine Landschaft: Sehr gut.“

Josef Leiß⁵ schreibt zur Geschichte der Frankfurter Tapete:

„Im Historischen Museum zu Frankfurt ist eine Bildtapete ausgestellt, die längere Zeit als Erzeugnis der Manufaktur Nothnagel in Frankfurt galt. Die Tapete war mit einem Firnis überzogen und machte dadurch den Eindruck eines gemalten Dekors. Nach der vor einigen Jahren erfolgten Restaurierung und der Abnahme des Lacküberzuges stellte sich die Tapete als einwandfreier farbiger Handdruck auf Bogenpapier heraus. Da die Manufaktur Nothnagel in der Zeit um 1800-1810 noch bestand, aber kaum noch Wachs- tuchtapeten herstellte, sondern mit Papiertapeten handelte, ist der Irrtum erklärlich. Dargestellt ist eine italienische Landschaft auf zwei Panneaux mit je 6-7 Bahnen, die dazugehörigen Zwischenteile fehlen. Die Tapete ist im übrigen, zumindest für den Verfasser, unbekannt. In der Qualität der Ausführung, als Entwurf und als Druck, gehört sie zu den besten Erzeugnissen aus der frühen Zeit der Bildtapete und hält jeden Vergleich mit den Produkten der Manufakturen Zuber, Dufour oder Jacquemart-Benard aus.“

Beschreibung der Tapete: „Italienische Landschaft“

Die beiden Frankfurter Teilstücke bestehen aus den Bahnen 7-13 (B: 3,78 x H 2,10 m) und 23-28 (B: 3,01 x H: 2,10 m).

⁵ Leiß (1961), S. 103.

Bahnen 7-13: (Inv.-Nr. B 1018) (Abb. 161)

Nach den nicht vorhandenen Szenen der Bahnen 1-6 (Hintergrund: quadratischer Tempel, Hafenanlage, Rundbogentor, Ruine mit Tor, Spitzbogenfenstern und hohen rundbogigen Öffnungen. Vordergrund: verschiedene Personengruppen sitzend oder stehend, teils an Ruderbooten beschäftigt.) folgt eine **Wasserlandschaft**, an deren vorderem, mit Büschen bewachsenen Ufer **zwei Personen** sitzen (Bahn 7) und auf die Wasserfläche schauen. Weiter rechts sind zwei Schiffer dabei, ihr **Segelboot** klarzumachen; einer zieht das Segel in die Breite, der andere hält sitzend das Boot mittels einer am Ufer festgemachten Leine (Bahn 10). Weiter rechts auf einer einfachen **Bank** sitzend, genießt ein Mann in Rückenansicht die Aussicht auf die Umgebung (Bahn 11). Nicht weit davon führt rampenartig ein **Holzsteg** hinauf zum Mauerende (Bahn 12); ein Mann schaut vom Geländer hinunter zu tanzenden Mädchen.

Im Mittelgrund wird das Wasser durch eine erhöht liegende **Kastellruine** (Bahnen 7-8) und eine recht lange **römische Wasserleitung** (Bahnen 9-10) begrenzt. Die zweistöckigen Bogenstellungen bilden ein eigentümliches Detail der Tapete. Vor dem Aquädukt liegt trutzig ein gleichhoher **Fels**, bekrönt durch eine auf einem hohen Sockel stehende **Statue** (Bahn 9). Am rechten Ende des Aquädukts schließt eine kräftige polygonale **Ufermauer** an (Bahnen 11-12), auf der zwei dicke Säulenstümpfe - durch Holzlatten gesichert - ruhen. Die Mauer zeigt einen kräftigen Riß (Bahn 11), Menschen promenieren an der Brüstung entlang. Hinter der Mauer erscheint das Laubwerk eines Baumes (Bahn 11), an das sich rechterhand eine Ruine anschließt. Vielleicht gehörte es einmal zu einem Tempel, denn es stehen noch zwei korinthische **Säulen** mit einem Stück verziertem Architrav und einem Rest Mauerwerk (Bahn 12). Den Abschluß des Tapetenfragmentes bildet auf Bahn 13 eine musizierende und tanzende Gruppe an einem Bachlauf, der unter dem Holzsteg durch die halbrunde Öffnung in der Ufermauer wegfließt. Hinter Bäumen ist im Hintergrund ein flaches Gebäude mit großen viereckigen Verzierungen zu erkennen.

Bis zum zweiten Teilstück folgt auf den fehlenden Bahnen 14-22 eine weiträumige Wasserlandschaft mit einem Siegestor (Bahn 14), einem See mit zwei Ruderbooten und Mauerresten im Vordergrund (Bahnen 15-17), und einer Felseninsel mit großartiger Villenanlage (man wird an die Villa Hadriana, Tivoli, erinnert, da ein Turm scharnierartig die Gebäudeteile verbindet, Bahnen 18-21). Am Ufer versuchen zwei junge Leute, die Segel eines Bootes zu hissen.

Bahnen 23-28: (Inv.-Nr. B 1019) (Abb. 162)

Das zweite Frankfurter Tableau beginnt mit einem erhöhten felsigen Vordergrund, von dessen Niveau ein Holzsteg hinunter zur Bucht von Neapel führt (Bahn 23). Ein junges, festlich gekleidetes **Paar** schäkert. Sie hält eine Mandoline, er eine lange schmale Pfeife (?) in der Hand. Ein junger Mann rechts, unter zwei Bäumen sitzend und den linken Ellbogen auf das aufgestellte linke Knie aufstützend, schaut ihnen interessiert zu. Er trägt eine zipfelmützenartige Kopfbedeckung und hält eine Pfeife. Zwischen ihm und dem Pärchen erscheint der obere Teil der **Takelage** eines Schiffes, das in der niedriger gelegenen Bucht vor Anker liegt. Am jenseitigen Ufer gibt sich der **Vesuv** durch eine Rauchfahne zu erkennen: Neapels Gebäude sind angedeutet (Bahn 24).

Bei der anschließenden Bahn 25 ist der Vordergrund betont: unter den hohen, dicht belaubten **Bäumen** grasen zwei **Kühe**, vorn im Gras liegt der Hütejunge. Hinter den Tieren erstreckt sich bis in die Bahn 26 hinein eine **Ruine** mit vier niedrigen Bogenstellungen, die vielleicht einmal zu einer Wasserleitung gehörten. Bahn 26 lenkt den Blick über einen Weg zum Wasser, an dessen **Ufer** drei Personen stehen. Linkerhand sitzt ein Angler, rechts schlendert ein Paar (Bahn 27). In der Bucht kreuzen Schiffe; am jenseitigen Ufer vor einer hügeligen Bergkulisse erstreckt sich eine Burganlage mit Bogenbrücke.

Die Bahnen 27 und 28 zeigen eine pittoreske **Brunnenszene vor einer Ruine**. Auf einer hohen Mauer, die mit Blendarkaden, Kopfreiefs in den Zwickeln und kleinen vier-eckigen Öffnungen unter den Bögen verziert ist, steht etwas zurückgesetzt noch einmal eine niedrige Mauer, auf der die Reste eines Tempels ruhen: vier Säulen mit dorischem Kapitell, Architrav mit Triglyphen. Ein etwas verfallener Segmentgiebel, dessen Feld nur aus gemauerten Steinen besteht, bildet den Abschluß. Pflanzen breiten sich auf der Ruine aus. Durch die Säulen hindurch schaut man auf höhere Berge. Im Vordergrund steht eine junge Frau mit zwei Kühen an der Tränke (Bahn 27). In ihrer Rechten hält sie ein geschlossenes Wassergefäß und schaut auf einen am Wege sitzenden langhaarigen jungen Mann, der auf einer Laute zu spielen scheint. Eine Kuh hinter der Tränke wendet den Kopf einer zweiten zu, die gerade trinkt. Am rechten Teil des Brunnens holt eine Frau Wasser in zwei Gefäßen. Sie unterhält sich mit einem auf dem Brunnenrand sitzenden Pärchen (Bahn 28). Mit übereinandergeschlagenen Beinen hält er seine Erwählte umfassen. Im Vordergrund spielen zwei Hunde.

Auf den beiden letzten in Frankfurt fehlenden Bahnen folgt eine Geländeszene mit Mauer und niedriger Ruine mit zwei rundbogigen Öffnungen.

Der Künstler legte beim Entwurf der Tapete großen Wert auf eine ausgewogene Bildkomposition aus Bäumen, Ruinen und Bauwerken. Die sparsame Figurenverteilung, meist im Vordergrund, ist ebenso präzise wie harmonisch eingesetzt.

Catherine Lynn⁶ zitiert den ihr von Nachfahren eines Tapetenbesitzers zugesandten Brief vom Beginn des 19. Jahrhunderts dahingehend, daß diese Tapete sowie jene *Vues d'Italie* aus der Manufaktur Dufour mit der Ansicht der Bucht von Neapel großen Eindruck auf den Besitzer dieser Tapeten gemacht hatte. Sie hingen in Gay Mont, Caroline County, Virginia. Sein Besitzer war John H. Bernard, der auf einer Reise Neapel gesehen hatte und seiner Frau am 16. April 1819 schrieb:

„Ich denke nicht, daß die Bucht selbst so schön ist wie jene von New York, mit der sie ständig verglichen wird (...). Eine Landzunge und das alte Castel dell'Ovo, das ihr durch eine Brücke vorgelagert ist, ist dasselbe wie jenes gegenüber dem Kamin im Wohnzimmer zu Hause; es gibt wirklich die Gesamtansicht so naturgetreu wie möglich wieder.“⁷

IV / 3.3 • „Italienische Ansichten“ (*Vues d'Italie*) (Abb. 163)

Lage: Magazin. Inventar-Nr. B.P. 474 (Bahnen 12 und 13)
 Hersteller: Manufaktur Dufour, Paris
 Künstler: unbekannt.
 Erstausgabe: ca. 1820-1825(?), Nachdruck bei: Desfossé & Karth, Paris, zweite Hälfte des 19. Jahrhunderts.
 33 Bahnen: numeriert von links nach rechts
 Farben: Grisaille oder Camaïeux grün-olive, Braun, Sepia, Stein. Der Desfossé'sche Nachdruck zeigt einen irisierten Himmel.
 Papierbreite: 0,470 m
 Ausstellung: Paris 1936 (Nr. 18, 19) sowie 1967 (S. 46, S. 81/Abb.)

Wenige Exemplare existieren noch an folgenden Orten:

Frankreich:	Paris, MAD Inv.Nr. 29266; Alpes-Maritimes; Ardèche; Gironde; Meurthe-et-Moselle; Rhône; Vendée
Großbritannien:	Cornwall
Irland:	Dublin
Italien:	Mantua und Florenz
Schweden:	Stockholm, Uppland, Värmland, 2 Exemplare Ostergötland
Schweiz:	Solothurn
Deutschland:	Frankfurt/M., Historisches Museum (Bahnen 12 und 13)

⁶ Lynn (1980), S. 223.

⁷ Übersetzt aus dem Englischen.

Bibliographie:

- 1924: McClelland, S. 171f, 388f. (Abb.)
 o.D.: Clouzot, Abb. 15-17
 1961: Leiß, Abb. 14, S. 54f.
 1967: Ausst. Kat. Paris, S. 46; S. 81 Abb. 129 (Bahnen 20, 21)
 1970: OlligsII, S. 274, 276 (Abb.)
 1972: Entwisle, Abb. 52-54
 1980: Lynn, S. 200, 203, 223, 225 (Abb.)
 1981: Teynac, S. 120, 122, 126 (Abb.)
 1982: Oman-Hamilton, S. 216f. (Abb.)
 1984: Benker, Abb. 185, S. 159 «Italienisches Zimmer», Rüschaus, Münster
 1987: N. Ravanel et C. Danti: Restauration et conservation des «Vues d'Italie», papiers peints en grisaille de Dufour et Leroy (1823) conservés au Palais d'Arco à Mantoue. Comité de l'Icom pour la conservation, groupe de travail 14, documents graphiques et photographiques, S. 701-708 (Abb.)
 1989: Baumer, S. 156
 1990: PPP, Katalog-Nr. 63, S. 300f. (Abbildung und Beschreibung)

Quellen:

Die künstlerische Quelle für bestimmte Teile der Landschaften und Architekturen bildeten die Stiche des Constant Bourgeois aus dessen Werk: *Recueil de vues et fabriques pittoresques d'Italie, dessinées d'après nature, et publiées par Ct Bourgeois, peintre*⁸, Vorbilder zu den Personen finden sich bei Vernet und Casanova.⁹ Pierre Prévosts „Baie de Naples“, das in den Panoramen am Boulevard Montmartre vor deren Zerstörung zu sehen war, könnte auch als Vorlage gedient haben.¹⁰

Kurzbeschreibung (Übersetzung) nach PPP, S. 301:

- | | |
|---------------|--|
| Bahnen 1-5: | Bucht von Neapel. (Landschaft entspricht genau dem Stich Nr. 84 von Bourgeois' <i>Vue du Vésuve et d'une partie de la ville de Naples.</i>) |
| Bahnen 6-10: | Musik und Tanz an der Büste Vergils. Bäume der Bahnen 6-7 stammen aus dem Stich Nr. 16 von Bourgeois' <i>Vue de la villa Negroni à Rome.</i> |
| Bahnen 11-16: | Hafenszene. Der Obeliskenbrunnen scheint erfunden zu sein, der Brunnen selbst vielleicht inspiriert durch Hubert Roberts' „ <i>Jeunes Filles dansant autour d'un obélisque</i> “. |
| Bahnen 17-20: | Antike Ruinen. Das Haus auf Bahn 17 stammt aus Bourgeois' Stich Nr. 9: <i>Vue de l'entrée d'un petit bourg près de Florence.</i> |
| Bahnen 21-23: | Wasserfall, vielleicht jener von Tivoli? |
| Bahnen 24-26: | Italienische Landschaft. Bahnen 24-25 stammen aus Bourgeois' Stich Nr. 18: <i>Vue des environs de Gênes.</i> ¹¹ |
| Bahnen 27-33: | Ponte Rotto (?) in Anlehnung an Watteaus „ <i>Pèlerinage à l'île de Cythère</i> “ für die Abfahrt mit dem Boot. Das Haus auf Bahn 27 stammt aus dem Bourgeois'schen Stich Nr. 9 (siehe Bahn 17). |

⁸ Paris o.D. (um 1804).

⁹ PPP, S. 301.

¹⁰ Ausst. Kat. Paris, MAD (1967), S. 46.

¹¹ Ansichten aus der Umgebung von Genua.

Beschreibung der in Frankfurt vorhandenen Bahnen 12 und 13: (Abb. 163)

Der Betrachter blickt auf das mit wartenden Passagieren und Militär belebte Pier an einer Bucht. Das gegenüberliegende Ufer ist begrenzt durch eine Stadt vor einer Hügelkette. Am Pier liegt ein Segelschiff; direkt bis zur Pierkante sind zwei Kanonen herangerollt worden. Offensichtlich sind sie gerade von zwei danebenstehenden Soldaten geladen und abgefeuert worden, da eine dicke Rauchwolke über dem Wasser schwebt. Über dieses Ereignis unterhalten sich zwei seitlich stehende Männer. Es scheint nur ein Böllerschießen gewesen zu sein, denn die Personengruppe auf Bahn 12 im Vordergrund blickt gelassen in eine andere Richtung: zwei Frauen und ein Kind, dessen Kopf wegen einer Fehlstelle nicht erhalten ist. Es scheint sich um eine Musikantengruppe zu handeln, da neben den Reisetruhen noch Zupfinstrumente (Knickhalslaute und Gitarre) liegen.

Im Vordergrund liegen neben zwei Kanonenrohren nebst aufgehäuften Kugeln verschiedene Gepäckstücke, ein Korb, eine Vase sowie aufgeschichtet rechteckige Gepäckstücke. Auf dem einen erkennt man die Zahl „10.“, auf dem danebenliegenden die Initialen „AR“. Ein orientalisches gekleideter Mann mit Fez-Hut am rechten Rand von Bahn 13 unterhält sich mit einer auf einem Faß sitzenden Frau, wie aus der Gesamtansicht der Abb. 164 ersichtlich ist.

Ein Blick auf die Gesamtansicht (Abb. 164, Bahnen 10-19) löst das Rätsel der begrüßenden Kanonenschüsse: ein mit geblähten Segeln sich näherndes Schiff antwortet seinerseits mit Kanonenfeuer unter Pulverrauchschwaden.

Auf den Frankfurter Bahnen fehlt mehr als das obere Drittel, das die im Winde flatternde Flagge auf dem linken Mast, die Spitze des rechten Segelmastes sowie Kumuluswolken am Himmel enthält. Anhand der Gesamtansicht kann das kleine Frankfurter Mosaik nun im Kontext gesehen werden.

IV / 3.4 • „Die Dame vom See“ oder „Die Frau am Meer“

(Les Vues d'Écosse oder La Dame du Lac)

<u>Lage:</u>	Frankfurt: Magazin, Inv.Nr. B 86:74, Bahnen 1-7, 30-32 Maße: H 174 x B 467 cm; (Abb. 165) Reihenfolge der geklebten Bahnen: 30, 31, 32, 1 bis 7 Kassel, Schauräume: Bahnen 1-8, 17-32
<u>Hersteller:</u>	Manufaktur Zuber, Rixheim, Nr. 2311-2342
<u>Künstler:</u>	eventuell Julien-Michel Gué (1789-1843), obwohl sein Name im Archiv nicht zu finden ist. Im damaligen Prospekt steht wörtlich: „Dieses Werk, das wir den Talenten von zwei der besten Künstler in der Hauptstadt verdanken ...“ Die künstlerische Quelle ist bei Kupferstichen aus einer frühen Buchausgabe „The Lady of the Lake“ zu suchen (s.u.).
<u>Erstausgabe:</u>	1827; der Prospekt stammt von 1825.
<u>32 Bahnen:</u>	numeriert von links nach rechts
<u>Sieben Farben:</u>	gemischt aus den Farben: Kaschmir, Vikunja, Olive, Grau, Schwarzbraun, Rußschwarz. Druck in camaïeu. Grundierung: Grau.

Diese Tapete befindet sich noch an folgenden Orten:

Italien:	Rom
Portugal:	Beira Alta, Casa da Insua (Billardzimmer)
Schweden:	Vågsäter, Valbo härad, Dalsland Gammalt hus, Ystad (Nordiska Museum)
Schweiz:	Appenzell, Haus Sutter
Deutschland:	Hessen: Frankfurt/Main: Historisches Museum Kassel: DTM (Jagdszene: Bahnen 9-16 fehlen)
	Niedersachsen: Uphausen bei Bissendorf/Osnabrück: Haus Brandenburg

Bibliographie:

- 1922: Pazaurek, S. 29, 31 (ill.)
 1924: McClelland, S. 345-347 (Abb.)
 1931: Clouzot, S. 27
 1935: Clouzot-Follot, S. 190f.
 1961: Leiß, S. 81ff.
 1967: Lossky, B.: Quelques témoignages de la diffusion international des papiers peints de Rixheim, in: Cahiers alsaciens d'archéologie, d'art et d'histoire, tome XI, 1967, S. 191-200 (ill.)
 1970: Leiß, in Olligs II, S. 247f.
 1972: Entwisle, Abb. 41-44
 1976: Douglas, E.P.: S. 99
 1977: Mick, S. 1 und 9 (ill.)
 1980: Lynn, S. 188, 192 (ill.)
 1982: Teynac, u.a., S. 117, 122
 1981: Mick, Abb. 30

- 1984: Mick, E. W.: Pro Monat fühlen sich 5000 Museumsbesucher „wie bei Zieglers daheim“. Peiner Heimatkalender 1984, S.35-40 (Abb.)
- 1984: Tunander, S. 93
- 1984: Binney, Marcus: Casa da Insua, Beira Alta, in: Country Life, 31. Mai (S. 1548-1552) und 7. Juni 1984 (S. 1620-1624, ill.)
- 1984: Jacqué, S. 91, 93f., Abb. S. 94: Lithographie der Szene am See von Engelmann, 1827, im: MPP, 97-99, 102
- 1985: Groër, L. de, S. 226 (ill.)
- 1989: Baumer, S. 154
- 1990: PPP, S. 98 (Lithographie), S. 174; Katalog-Nr. 11, S. 267: Beschreibung und Lithographie

Quelle: (Gravures en taille douce) Kupferstiche aus einer der Buchausgaben der Verserzählung „The Lady of the Lake“ von Walter Scott aus dem Jahre 1810.¹ E.W. Mick entdeckte im Londoner Wohnhaus der Carlyles, Cheyne Row No. 24 in Chelsea drei Vorlagen zu der Tapete auf einem Ofenschirm, den die Frau des berühmten schottischen Dichters Thomas Carlyle mit Bildern aus gemeinsamen Lieblingsbüchern und gesammelten Druckgrafiken beklebte und ihrem Mann im Jahre 1849 zu Weihnachten schenkte.²

IV / 3.4.1 Herkunft der Tapete im DTM, Kassel

E. W. Mick schreibt im „Peiner Heimatkalender 1984“, daß dieses Exemplar aus dem nicht mehr vorhandenen Amtmann-Ziegler-Haus in Peine stamme. Dort hing es an zwei Längswänden des Prunkzimmers. Noch eben rechtzeitig wurde die Tapete am 29. Juli 1968 gerettet und vom damaligen Leiter des Deutschen Tapetenmuseums, Josef Leiß, eigenhändig von den Wänden abgelöst und nach langwierigen Restaurierungen erst 1973 der Öffentlichkeit zugänglich gemacht. Damals befand sich das DTM auf Schloß Wilhelmshöhe, in dem die Tapete in einem eigenen Zimmer an mehreren Wänden hing. Da das DTM seit 1976 sein Domizil am Brüder-Grimm-Platz in Kassel hat, konnte die Tapete wieder auf zwei Stellwänden montiert werden, „wie bei Zieglers daheim“.

Kurzbeschreibung der Manufaktur Zuber von 1825 (Übersetzung aus PPP)

Bahnen 1-4: Roderichs Krieger schwören den Feuerkreuz-Eid inmitten der Klosterruinen von Lancaster und der Burg von Keep of Warkworth.

Bahnen 5-15: Große Hirschjagd.

Bahnen 16-24: Ansicht des Sees von Taye, der Insel Staffa und des Katerine-Sees. Die Reisenden besuchen die Basaltgrotten. Im Vordergrund erscheint die schöne Ellen vor König Jakob.

Bahnen 25-26: Der Barde Allan besingt den Ruhm der Douglas-Familie.

¹PPP S. 267: Hinweis von E.W. Mick

²E.W. Mick in: Peiner Heimatkalender 1984 mit Abb.

Bahnen 27-30: Blanche Devan enthüllt König Jakob die Heimtücke seines Führers. Landschaft des Sees Lomond.

Bahnen 31-32: Ein Schäfer zeigt einem Bergbewohner den Ort, an dem sich die kämpfenden Mitglieder der Hochland-Klans versammelt haben.

Der Werbeprospekt der Manufaktur Zuber aus dem Jahre 1825 beschrieb die einzelnen Szenen folgendermaßen: (französischer Originaltext siehe Anhang 2).

Bahnen 1-4:

Roderich versammelt seine Krieger. Feuerkreuzschwur.

Der alte Einsiedler und unerbittliche Eiferer BRIAN hat einen weißen Bock geopfert, er entfacht durch fürchterliche Verwünschungen die Kampflust der Bergbewohner und schwenkt ein brennendes Kreuz, gefertigt aus zwei Kieferästen. Roderich, auf sein Schwert gestützt, steht neben ihm. Die Krieger stürzen herbei und legen den Kampfschwur ab; Greise, Frauen und Kinder teilen den Enthusiasmus.

Die Szene spielt inmitten der Ruinen einer gotischen Abtei (der Maler wählte jene des Klosters von Lancaster). Den Hintergrund bilden hohe Berge mit einer Burg (Keep of Warkworth), erbaut auf steilen Felsen. Ein schlimmes Gewitter naht, dessen Lichteffekte die Aufmerksamkeit gefangen halten, und die in der Art völlig neu auf Papiertapeten sind.

Bahnen 5-15:

Große Damhirschjagd. (Bahnen 5-7 zeigen einen Weg durch die Berge der Grafschaft Perth.)

Der schottische König, Jakob V.³, verfolgt – umgeben von seinem Hofstaat – auf einem weißen Pferd zwei Damhirsche und ist ihnen dicht auf den Fersen.

Bahnen 16-24:

Ansicht vom Taye-See, von der Insel Staffa und vom Katerinensee mit seinen lieblichen Uferregionen und über die umgebenden hohen Berge (Ben Lomond, Ben Venue).

Im Mittelgrund bringen Boote Reisende zu den Grotten und Basaltfelsen, die man in der Mitte des Sees erkennt. Im Vordergrund erblickt König Jakob die schöne Ellen in ihrem leichten Nachen; die Szene wirkt anregend und harmonisch durch die hinter dem hohen Berg Ben Lomond untergehende Sonne.

Bahnen 25 und 26:

Der alte Barde Allan, ein treu ergebener Freund der Familie Douglas, besingt - sich selbst auf seiner Harfe begleitend – den Ruhm dieses illustren Hauses; ein junges Mädchen und ein junger Bergbewohner hören ihm aufmerksam zu. Das Rauschen eines nahegelegenen Wasserfalls vermischt sich mit seiner Stimme; ein nahe vorbeifließender Bach trägt zur romantischen Stimmung bei. Der Gebirgskamm wird von einem Tannenwald bekrönt.

Bahnen 27-30:

Episode mit Blanche Devan.

In einer wilden Gegend inmitten von Felsen erblickt Blanche König Jakob und enthüllt ihm mit prophetischen Worten die Heimtücke seines Führers. Durch ihr wirres Aussehen, ihre fliegenden Haare ist Jakob derart entsetzt, daß seine Hand unwillkürlich zum Degenriff fährt. Er versucht in den Zügen seines Führers zu lesen, was er von ihm

³ Im französischen Text steht fälschlicherweise Jakob I.

halten soll. (Die Landschaftsdarstellungen der Bahnen 24 bis 28 stammen vom Ufer des Lomondsees.)

Bahnen 31 und 32:

Im Vordergrund zeigt ein Schäfer einem kampferüsteten Bergbewohner die Stelle, an der sich die Bewaffneten der Hochland-Klans sammeln. Neben seiner Herde erhebt sich ein gotischer Brunnen. Die Anhöhe wird von Schloß Bamborough beherrscht.

Eine Sockelzone und ein Fries im gotischen Stil als Umrahmung dieser Landschaft geben ihr den geeigneten Dekor, und das Ensemble empfiehlt sich so für Wohnräume des gehobenen Geschmacks. (Soweit die Übersetzung von Anhang 2)

IV / 3.4.2 Beschreibung der Tapete mit Erläuterungen zum Inhalt. (s. 7.3.3)

Bahnen 1-3 (Abb. 165, 166.)

Ein großer gemauerter **Spitzbogen**, auf zwei Pfeiler ruhend, links ein zweites Joch andeutend, steht dicht bewachsen als **Ruine** auf einem Felsen. An den Innenseiten beider Pfeiler erkennt man verzierte Kämpferauflagen. Die große Bogenöffnung gibt den Blick frei auf die Ruine einer Kirchenwand, bestehend aus zwei Jochen einer Arkade mit Empore und Obergaden. Direkt an die Wand angebaut ist eine mit Rundbögen versehene Mauer, die vom Boden bis zum Ende der Emporenzone reicht. Die gesamte Mauerkrone ist ebenfalls dicht bewachsen. Aus der Züberschen Beschreibung wissen wir, daß es sich um die Klosterruine Lancaster handelt.

Vor dem rechten Pfeiler des großen Bogens (Bahn 3) brennt ein Holzfeuer mit großen Rauchwolken, davor liegt ein getöteter **weißer Schafsbock**. Dahinter stehen **zwei Männer**. Der linke nimmt mit dunklem Haar und Schnurrbart eine stolze Haltung ein, wobei er sein linkes Spielbein etwas nach vorn aufstützt; seine Linke stützt er auf den Knauf seines Schwertes, seine Rechte hat er in die Hüfte gestemmt. Nach hinten hängt die Schwertscheide. Er trägt einen kurzen Kilt, der die Knie frei läßt; am Gürtel hängt ein Jagdhorn. Über die linke Seite hat er ein fülliges Stück Stoff nach hinten drapiert. Er hat einen mit zwei langen Federn geschmückten Hut aufgesetzt. Es ist Roderick Dhu, der Anführer eines aufständischen Clans. Wie aus dem 3. Gesang hervorgeht, hat er den Bock getötet (s.u.).

Neben ihm steht ein weißbärtiger Mann mit erhobenen Armen. Er trägt eine Art Mönchskutte, nicht ganz lang, sondern bis über die Knie reichend, die herabgerutschten weiten Ärmel zeigen seine weißen Arme. Die Taille ist mit einem Strick gegürtet. Mund

und Augen sind weit geöffnet, sein kahles Haupt umgibt ein schütterer Haarkranz. Die zu einer Faust geballte rechte Hand sowie das mit der Linken gehaltene, brennende Kreuz unterstützt seine Absicht, die Clan-Mitglieder einen Kampfeid leisten zu lassen. Es handelt sich um Brian, einen geistig verwirrten Einsiedler. Das Holzkreuz besteht aus einem langen Stab mit kurzem Querholz; die brennenden drei Enden entwickeln eine kleine Rauchwolke.

Zum Verständnis des Brauches mit dem Feuerkreuz:

Den Grund, warum zum Kampf gerufen wird, erfahren wir im 2. Gesang *Die Insel*: Ein Bote kommt zum Clan-Führer Roderick und erzählt ihm, daß sich anlässlich einer Jagd schottische Häuptlinge im königlichen Schlosse befanden und während eines Essens gefangen und anschließend erhängt wurden. Nun naht der „Tyrann auf Schottlands Thron“ in der Absicht, auch hier zu morden, zumal der Feind des Königs, Douglas, in der Gegend gesehen wurde. Roderick ist zweifach empört, einmal durch die königliche Bedrohung und privat, da er des Douglas Tochter, Ellen, nicht zur Frau erhält.

Am Ende des 2. Gesangs flüstert Allan-Bane, ein grauhaariger Seher, Malcolm (Ellens Freund) folgendes zu, nachdem dieser Rodericks Haus nach einem Streit um Ellen verläßt:

„Das Feuerkreuz soll morgen kreißen,
Der wilde Roderick hat's geschworen,
Ueber Thal und Schlucht und Berg und Moor –
Vorsichtig sey! du bist verloren,
Wenn sein Signal erst Roderick Dhu
Gegeben seinen wilden Banden.“⁴

Der Brauch, das Feuerkreuz vor dem Kampf anzuzünden, wird der Bibel entlehnt. Dort heißt es anlässlich Sauls Sieg über die Ammoniter im ersten Buch Samuel, 11, 6-8: „Da geriet der Geist Gottes über Saul, als er diese Worte hörte, und sein Zorn entbrannte sehr. Und er nahm ein paar Rinder und zerstückte sie und sandte davon in das ganze Gebiet Israels durch die Boten und ließ sagen: Wer nicht mit Saul und Samuel auszieht, mit dessen Rindern soll man ebenso tun. Da fiel der Schrecken des HERRN auf das Volk, so daß sie auszogen wie *ein* Mann. Und er musterte sie bei Besek, und die von Israel waren dreihunderttausend Mann und die Männer Judas dreißigtausend.“⁵

⁴ Walter Scott (1819), S. 90.

⁵ Die Bibel (1967), S. 326.

Der eine Schafsbock symbolisiert die getöteten Rinder; anstelle der Fleischstücke wird das Feuerkreuz, zuvor in das Blut getaucht, entweder staffellaufartig weitergegeben oder die Kämpfer schwören unter diesem Kreuz ihren Treueeid. Außerdem sind noch vorchristliche Bräuche erhalten geblieben, z.B. wird das Kreuz aus Eibenholz gefertigt, das schon zu Homers Zeiten zur Bogenherstellung genommen wurde; der Baum besitzt hohe Lebensfähigkeit, kann über 1000 Jahre alt werden und hat wintergrüne Blätter (Nadeln). Er symbolisiert Durchhaltevermögen, Zähigkeit und Langlebigkeit (s.u. Originalzitat 3. Gesang).

Storck erwähnt zum Feuerkreuz noch eine Stelle aus: Heron History of Scotland, Vol. IV, 209: „Unter andern geschah zum Schutz der noch ganz jungen Königin Maria Stuart das Aufgebot der Clans so, daß ein Feuerbrand von Hand zu Hand, von Dorf zu Dorf herumgeschickt wurde.“⁶

Im 3. Gesang *Das Aufgebot (Die Mobilmachung)* heißt es S. 98f.:

„Dort wo die Felsenhöhle klafft
Bereiten sorgsam seine Vasallen
Des wohlbekanntes Zaubers Kraft;
Und Zaubersprüche dumpf erschallen,
So hat's das Alterthum geheißten,
Eh' soll das Feuerkreuz nicht kreißten.“

Ein dem Hochland-Clan angehörender geistig verwirrter Einsiedler, der mit magischen Bräuchen vertraut ist (Magica und Kabala), lebt in der Benharrow-Schlucht und vollzieht nach Rodericks Wunsch die Geisterbeschwörung. Ein Schafsbock wird von Roderick getötet.

Um die erste Szene der Panoramatapete so nachempfinden zu können wie die Betrachter in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts, für die „Das Fräulein vom See“ kein unbekanntes Buch war, sei an dieser Stelle die Storcksche Übersetzung im 3. Gesang *Das Aufgebot* (S. 106-111) zitiert:

⁶ Walter Scott (1819), S. 309.

Sie holen den Patriarchen der Heerde,
Den Bock, und legen ihn an die Gluth,
Und jach durchstößt mit seinem Schwerte
Ihn Roderick in wildem Muth.
Das arme Opfer sah' in Ruh
Und mit Geduld hinsterbend zu,
Wie ihm des Lebens Purpurfluth
Am Bart und an den Gliedern quillet,
Und fortströmt, bis des Todes Nacht
Das farbenlose Aug' ihm hüllet.
Ein ellenlanges Kreuzlein macht
Der Mönch Gebete murmelnd ab.
Er formt das Kreuz aus Eibenzweigen
Von Bäumen, die auf Alpines Grab
In Inch=Cailliach ihre Schatten neigen.
Wenn Lomonds Lüfte die Flügel schwingen,
Dann saust in den Blättern ein dumpfer Klang,
Und manchem Häuptling die Eiben singen
Zum ewigen Schlaf den Nachtgesang.
Es starrt sein hag'rer Blick, er hält
Das Kreuz in dürrer Hand empor,
Er spricht den Fluch, entsetzlich gellt
Der heisere Ruf in Aller Ohr:

Verflucht der Clans=mann, der mag schauen
Dies Todeszeichen sonder Grauen,
Vergessend, daß es ist gehauen,
Wo heil'ge Himmelstränen thauen
Auf Alpines tiefes Haus!

Hängt fest am Häuptling nicht sein Glaube,
Nie mische sein Staub sich Alpines Staube,
Kein Lüftchen in der Eiben Laube
Rausch ihm; und ew'gem Haß zum Raube
Stoß ihn sein Stamm hinaus!

Er schwieg und heran die Vasallen drangen
Mit feurigem Blick, mit Geberden wild,
Hoch über den Kopf die Schwerter sie schwan-
gen,
Es klittert furchtbar Schild an Schild.

Erst dumpfer Murreklang, -
Dann wie die Well' auf ihrem Gang,
Die ferne quillt auf hoher See,
Dumpf donnernd an den Felsstrand prallt,
So aus den rauhen Kehlen schallt:
„Weh dem Verräther, weh!“

Benans grau Haupt erkennt den Ton,
Der Wolf verläßt erfreuet schon
Des Waldes dunkeln Aufenthalt,
Weit über die Wüste jauchzend erschallt
Des Adlers Schrei, wie Kampf und Sieg.
Sie erkannten den Ruf von Alpines Krieg.

Am tiefen See, im dunkeln Wald
Gebrüll und Schrei war schon verhallt,
Der Mönch beginnt den Zauber wieder,
Er murmelt Schauertöne nieder,
Indessen er das Kreuz anbrennt;
Ob er auch heil'ge Namen nennt,

Das Wenige was man versteht,
Klingt mehr wie Fluch', denn wie Gebet.

Doch als er des Kreuzes brennende Spitzen
Hoch vor den Augen der Schaar läßt blitzen,
Da rief er: „Weh' dem Bösewicht,
Der bei dem Kreuzeszeichen nicht
Sogleich zu seinem Speere eilt!
Wie die Spitzen des Kreuzes, so soll aufflam-
men
Das Haus, wo in Furcht der Feige weilt,
Wenn ob seinem Dach lautprasselnd zusammen
Die Gluthen zu dem Himmel schlagen,
Wird man von Clan=Alpines Rache sagen.
Dann sollen Jungfrau und Matronen
Laut rufen: „Möge Schand und Schmach
Bis zu des Lebens letztem Tag
Auf des Verräthers Namen wohnen!“

Es stieg empor der Weiber Schrei
Scharf wie im Walde kreischt der Weih:
„Noth, Elend soll sein Erbtheil seyn!“
Der Kinder babbelnd, stammelnd Schrein
Ruft leiser und heller Verwünschung drein.

„Es praßle auf sein Haus in Flammen,
Es sinke sein Haus in Asche zusammen!
Verflucht sey das Dach, das dem hauslosen
Haupt

Noch sichern Aufenthalt erlaubt,
Verflucht zu Mangel und Weh!“
Scharf kreischend dem Schrei entgegen hallet
Coir=Uriskins Zauberhöhle, und wo
Am grauen Paß die Birke waltet
Auf Beala=nam=bo!

Dann paust der graue Priester länger,
Sein Athem geht beklemmt und bänger,
Die Zähn' aufeinander, geballt die Hand,
Die Augen glühend wie Feuerbrand.
Er sinnet auf noch schrecklicher Wehe,
Wenn irgend ein Clansmann das Zeichen sähe,
Und furchtsam zweifelnd noch verweilte,
Nicht rasch dem Herrn zur Hülfe eilte.
Des Kreuzes funkelnde Spitzen taucht
Er wieder in's wallende Blut, sofort
Hebt er es empor, und heiser haucht
Und tief sein Mund das letzte Wort:

„Wann fliegt dieß Kreuz von Mann zu Mann,
Um aufzubieten Alpines Clan,
Taub werde das Ohr, das nicht hört das Wort,
Es erlahme der Fuß, der nicht eilet fort,
Aushacken sollen raubdürstige Raben
Die Augen, die das Kreuz nicht erblickt,
Und Wölfe sollen die Zähn' eingraben
In's Herz, das vor der Gefahr erschrickt!
Wie dieser Blutstrom in die Erde
Versinkt, mag so auf seinem Heerde
Auslöschen seines Herzens Blut
Des heiligen Feuers erfreuende Glut!
Wie im zischenden Blut der Funke stirbt,

So erblinde sein Aug in ewiger Nacht;
Die Gnade, die dies Kreuz erwirbt
Dem Menschen, sey dem Feigen versagt!“

Er schwieg, kein Echo hallte nach,
Als murmelnd er das Amen sprach.

Bahn 4: (Abb. 166, 167)

Zwei Gruppen von Menschen schwören beidseits eines Felsens mit erhobenen Armen. Die vordere Gruppe steht mit dem Rücken zum Betrachter und schaut zu Roderick und Brian; es sind Männer, Frauen und Kinder in schottischer Tracht. Gut zu erkennen ist vorn am Bildrand eine Frau mit Kind, weiter rechts eine alte Frau mit Kopftuch; einer streckt sein Schwert empor. Von den Gruppen läuft ein Kämpfer mit Rundschild und erhobenem Schwert auf Brian zu. Gekleidet ist er wie Roderick.

Die Gruppe im Mittelgrund setzt sich aus den eigentlichen Kämpfern zusammen. Sie alle recken ihre Schwerter in die Höhe und tragen Rundschilde. Der zweite von rechts hält eine hohe Fahnenstange empor. Im Hintergrund ragt eine **Burg** auf. Sie besteht aus vier aneinandergebauten Türmen, wobei der dritte die anderen überragt. Nach der Züberschen Beschreibung ist es die Burg Keep of Warkworth. (Der dritte und vierte Burgteil gehört zu Bahn 5.)

Bahnen 5-8: (Abb. 167)

Auf einer befestigten Straße sprengen **zwei Reiter** um einen **Felsen** herum, begleitet von **Jagdhunden**. Die Reiter scheinen sich zu unterhalten. Im Bildmittelgrund stürmt ein weiterer Reiter vorwärts. Über die Straßenmauer geht der Blick in ein mit Tannen bewachsenes Tal; dahinter erheben sich höhere Berge. Mit dem vorderen, tannenbewachsenen Felsen (Bahn 7) endet das Frankfurter Fragment. Rechterhand am Fuße des Felsens ruht ein Hirte (Bahn 8).

(Die anschließende Jagdszene = Bahnen 9-16 fehlt in Kassel.)

Bahnen 17-21 (Abb. 168)

Ein mächtiger, felsiger **Berg** mit spärlichem Tannenbewuchs ist von drei Seiten mit Wasser umgeben. Im Mittelgrund ragt eine Kette von **Basaltsäulen** aus dem Wasser, wobei eine Seite (Bahnen 19 und 20) höher ist und Grotten erkennen läßt. Wellen treiben über den vorderen Teil des Sees, unterbrochen durch vier **Ruderboote** (Bahnen 17-20): im ersten beschäftigen sich zwei Fischer (Bahn 17), im zweiten deutet ein Schotte in Richtung Basaltgrotten, wohin ihn der Ruderer bringen soll (Bahn 18). Im dritten erfreut sich ein junges Hochzeitspaar, das zu den Basaltgrotten gerudert wurde

(Bahn 19). Sie trägt ein langes Kleid mit hüftlangem Schleier, er – wie alle anderen Schotten auf der Tapete – einen kniefreien Kilt. Im vierten sitzt ein gestikulierender Passagier mit einem Ruderer (Bahn 20).

Zwei Segelboote beleben den Mittelgrund (Bahnen 17 und 21). Das geschwungene **Ufer des Sees** mit kleinen Buchten und Bergen sowie ein paar mit Pflanzen durchsetzte Steine im Vordergrund runden das Bild ab.

Bahnen 22-24 (Abb. 169)

An einen Felsen gelehnt, unterhält sich ein Schotte - **König Jakob** - in Rückenansicht (Bahn 23) mit einer jungen Dame, die in einem Boot steht und versucht, es mit einem Ruder an der Stelle zu halten. Er macht einen Schritt auf das Ufer zu und streckt fragend seine Rechte in ihre Richtung. Zwei große, gefleckte **Jagdhunde** begleiten ihn, einer hat sich vor der kleinen Felsgruppe niedergelassen (Bahn 22), der andere schnüffelt auf dem Boden. „**Das Fräulein vom See**“ (Bahn 23) trägt ein wunderschönes weisses, langes Kleid, dessen weiche Falten im Winde flattern (Abb. 144). Ihre wehenden schwarzen Haare sind mit einem langen, weißen Schleier drapiert, den sie wegen des Windes mit ihrer Linken festhalten muß. In ihrer Rechten hält sie das lange Ruder. Ihr Blick ist gesenkt. Den Mittelgrund ziert eine kleine, felsige Insel mit Burg; dahinter steigt das Ufer an und geht über einen bewachsenen Hügel in hohes Gebirge über. Bahn 24 läßt die Szene landschaftlich ausklingen und leitet über zur nächsten Personenszene.

Bahnen 25 und 26

Ein **Hirtenpaar** in schottischer Tracht lauscht dem Gesang und Harfenspiel eines alten Mannes, der sich in der Nähe eines Wasserfalles (Bahn 26) auf einem Stein niedergelassen hat. Der **Barde** trägt ein langes, weites Gewand. Über den Schoß ist eine Stoffbahn gelegt, auf die er das Instrument aufstützt. Ein faltenreicher Umhang umspielt seine Schultern. Seine weißen, langen Haare und der Bart bewegen sich im Wind. Mit seiner Rechten greift er in die Saiten. Es ist der alte Allan-Bane, der uns bereits vom Ende des 2. Gesanges *Die Insel* im Zusammenhang mit dem Feuerkreuz bekannt ist.

Die Hirtin lehnt sich auf die Schulter ihres Partners, steht mit gekreuzten Beinen und hört andächtig zu. Sie trägt einen karierten Rock, ein gekreuztes Brusttuch sowie einen Hut, dessen Bänder über die Schulter fallen. Der Hirte hält seinen langen Krummstab. Vor seinem Kilt hängt, an der Taille befestigt, ein helles Fell sowie ein Messer. Ein Brusttuch liegt über der linken Schulter und geht diagonal zur rechten Hüfte. Sein

Barett schmücken zwei seitlich angebrachte, helle Federn. Die beiden tragen bis zur Wade geschnürte Sandalen. Zwischen der Personengruppe und der felsigen Erhebung im Hintergrund erstreckt sich ein Tal. Die Wipfel der dort unten wachsenden Laub- und Tannenbäume rahmen die Bildkomposition geschickt ein.

Bahn 26 mit der baumbewachsenen Erhebung, dem Wasserfall mit großen, umspülten, glatten Steinen und dem weiteren Bachverlauf bildet den Übergang zu der nächsten Szene.

Inhaltlicher Unterschied zwischen Tapetenszene und Literaturvorlage

Im 3. Gesang *Das Aufgebot (Die Mobilmachung)* spielt die Handlung wie folgt: Douglas verläßt mit Tochter Ellen Rodericks Insel, um im wilden Benvenue in der Koboldhöhle (auch Coir-Uriskins-Zauberhöhle genannt) zu wohnen. Dort ist es immer dunkel und steinschlaggefährdet. Auf dem Wege zum Versammlungsort kommt Roderick in der Nähe vorbei und hofft, Ellens Stimme zu hören, und tatsächlich singt sie, begleitet von Allan-Banes Harfenspiel das oben zitierte „Ave Maria“.

Da die Tapete auf der vorangegangenen Szene Ellen quasi als Zentralfigur hervorhebt, kann sie hier nicht noch einmal als Sängerin erscheinen. Deshalb fügt der Künstler ein unbeteiligtes Zuhörer-Paar hinzu und läßt Allan-Banes anstelle Ellens singen.

Bahnen 27 und 28 (Abb. 170)

Auf einem niedrigen, kleinen Felsplateau kniet eine **exaltiert wirkende Dame** in einem langen, hellen Gewand. Sie stiert auf zwei Herren, spreizt ihnen entsetzt ihre Linke entgegen, und hält in der anderen Hand ein Büschel Federn. Ihr stehen im wahrsten Sinne des Wortes die Haare zu Berge. Eine lange Stoffstola ist um Brust und Schultern drapiert und fällt über den Rücken. Aus der Züberschen Beschreibung wissen wir, daß die Dame Blanche Devan heißt (s.u.).

Ein Edelmann, mit einer langen, kostbaren Halskette als solcher gekennzeichnet, steht sehr erschrocken mit weit aufgerissenen Augen neben dem Felsen und schaut auf seinen eine Stufe tiefer stehenden Begleiter **Murdoch** (s.u.). Dieser dreht sich ihm zu, unsicher blickend; in der Rechten hält er einen Bogen, die Linke ist unter dem Tartan verborgen. An der Taille ist - wie bei dem Schäfer der vorangehenden Szene - eine Felltasche befestigt. Der Edle – es ist **König Jakob** - trägt einen Kilt, das Oberteil endet am Hals in einer Art Rollkragen. Ein Umhang, der sogenannte Tartan, fällt über die Schulter.

Ein Barett mit breiter, gebogener Feder dient als Kopfbedeckung. Im Gegensatz zu seinem Begleiter mit geschnürten Schuhen trägt er Lederstiefel. - Im Mittelgrund erstreckt sich ein Abhang mit einzelnen Tannen, im Hintergrund ein hoher Berg.

Warum ist Blanche von Devan verwirrt?

Dazu muß man den Inhalt des 4. Gesanges *Die Prophezeihung* kennen:⁷ Fitz-James (König Jakob ingognito) kommt bei Ellen vorbei und möchte sie mitnehmen. Sie warnt ihn vor Kriegsgefahr, erzählt ihm, daß ihr Vater ein vom König Geächteter sei und sie einen anderen liebe. Er steckt ihr einen Ring an, der ihr bei Hofe Tür und Tor öffnen würde, sie könne damit vom König fordern, was sie wolle, und verläßt sie. Unterwegs trifft er mit seinem Begleiter Murdoch auf Blanche oder Blanca von Devan, eine verwirrte Niederländerin. Blanche wurde einstens von Roderick gefangen genommen, nachdem er den Ort geplündert hatte. Als ihr Mann versuchte, sie zu retten, wurde er von Roderick getötet. Sie konnte ihrem Aufpasser entkommen. Die erlittenen Schicksalsschläge hatten ihre Sinne verwirrt.

Murdoch will den König umbringen. Fitz-James wird von Blanche, die Schlimmes ahnt, gewarnt. Das ist der auf der Tapete dargestellte Moment. Dann zielt Murdoch; sein Pfeil trifft jedoch nicht den König, sondern Blanches Brust. Bevor sie stirbt, bittet sie Fitz-James, den Tod ihres Mannes zu rächen. Murdoch wird von Fitz-James getötet. Am Ende des 4. Gesanges versucht Fitz-James, den Feinden zu entkommen. Entkräftet trifft er auf das Clan-Mitglied Gael, der mit ihm – obwohl Feind – aus Achtung der heiligen Gastfreundschaft Nachtmahl und Lager teilt.

Bahnen 29 und 30

Zwei hohe **Tannen** erstrecken sich diagonal über beide Bahnen. Darunter wachsen kleinere Bäume, Gebüsch und farnartiges Gras am Wegesrand. Den Hintergrund bildet eine kleine Burganlage, zwischen zwei Bergen versteckt; im Vordergrund suchen zwei Schafsböcke Futter zwischen den Steinen.

⁷ Scott (1819), ab S. 170.

Bahnen 31 und 32 (Abb. 171)

Im Vordergrund links (Bahn 31) deutet einer von zwei **Schäfern** in eine bestimmte Richtung. Mit erhobener Lanze erkundigt sich ein **Clan-Mitglied** (Bahn 32) nach dem Versammlungsort, an dem der Feuereid geschworen wird. Das führt zur ersten Szene der Tapete, womit sich der Kreis des Panoramas schließt. Ein großer, struppiger Hirtenhund gehört zu den beiden Schäfern.

Im Mittelgrund steht ein rundes, altes **Brunnenbecken** (Bahn 31), in dem sich ein mit gotischer Nischenöffnung versehener Aufsatz erhebt. Der obere Abschluß ist abgebröckelt. Auf dem Platze vor dem Brunnen ist in hellen Tönen die Schafherde angedeutet. Der Blick geht vom Brunnen über Tannenspitzen zu einer mächtigen **Burganlage** auf einer langgestreckten Bergnase. Hinter einer langen Mauer steht links ein einzelner Turm, weiter rechts mehrere neben- oder hintereinander. Die Mauer folgt dem Rund der Bergnase. Ein Stück der Mauer fehlt (Bahn 30). Nach der Zuberschen Beschreibung ist dies Schloß Bamborough.

IV / 3.4.3 Supraporte (DTM, Kassel) (Abb. 172)

Passend zur grisaillefarbenen Tapete lieferte die Manufaktur Zuber auf Wunsch eine farbige Supraporte. Die Stadt Peine hat diese dem DTM als Leihgabe zur Verfügung gestellt. Die Farben bilden einen starken Kontrast zum Grau der Wanddekoration. Im Vordergrund hält eine junge Mutter ihr Kleinkind auf dem Schoß in einer felsigen Waldgegend mit einem von Bergen umgebenen See im Hintergrund. Sie deutet mit ihrer Linken auf den von der Jagd mit weitem Schritt zurückkehrenden Vater. Er freut sich sehr, seine beiden Lieben wiederzusehen, und winkt ihnen zu, was das Kind mit erhobenen Ärmchen erwidert. Der große, schlanke Jagdhund an seiner Seite ist vollständig auf seinen Herrn fixiert. Dieser hat einen großen Vogel geschossen, der ihm über die linke Schulter hängt. Ein von weiter unten herankommender Jagdgehilfe trägt ein erlegtes Rotwild um den Hals. Außer dem Kind tragen alle schottische Tracht, die der Eltern zeigen unterschiedliche Karomuster: gelb ist das Kleid der Mutter mit blau-rottem Umhang, blau-rot-grün der Kilt mit zweierlei Umhängen in rot und braun. Alle drei tragen Barette, an denen der Männer stecken zwei lange Federn.

IV / 3.4.4 Erläuterungen zur schottischen Tracht

Durch den Gebrauch der schottischen Tracht beim Militär sowie durch die Literatur vor allem von Sir Walter Scott wurde diese traditionelle Männerkleidung vor dem Aussterben bewahrt. Zwischen 1746 und 1782 war das Tragen der Tracht von den Engländern verboten. Die unzähligen Karomuster, tartans genannt, werden 1538 das erste Mal erwähnt. In entlegenen Tälern trugen auch die Frauen Kleider mit Karomustern.

Hauptbestandteile der Tracht sind:

Tartan-Kilt: eine Wollstoffbahn wird so gefältelt, daß die Falten hinten angeordnet sind und die glatten Endteile vorn übereinanderliegen.

Tartan-Umhang, der auf der linken Schulter mittels einer Spange befestigt wird.

Die Tracht wird vervollständigt u.a. durch:

Kniestrümpfe

Kappe, barettförmig (balmoral) oder eingedrückt (glengarry)

Ledertasche (sporrans) mit Haaren oder Fell bezogen

Schnallenschuhe

Rüschen an Hals und Handgelenken.⁸

Auf der Tapete werden vor allem die fülligen Umhänge über der linken Schulter, die Barett und die Felltaschen (sporrans) herausgestellt.

⁸ The New Encyclopaedia Britannica, Chicago u.a. 1986, Vol. 5, S. 918.

IV / 4. Fulda, Von-der-Au-Museum / Kassel, DTM

- Tapete: „Die Schlacht bei Austerlitz“ (*Bataille d'Austerlitz*)

Hersteller: unbekannt¹ oder Manufaktur Jourdan-Villard, Paris²

Künstler: unbekannt

Erstausgabe: Es gibt verschiedene Datierungsvorschläge: 1814,³ ca. 1829/1830,⁴ ca. 1828/1829. Nach Deltils Brief von 1829 (s.u.) zu urteilen, ist die Tapete schon einige Zeit auf dem Markt. Da ein Direktzitat aus Horace Vernets *Schlacht bei Montmirail* von 1822 enthalten ist, dürfte als früheste Datierung 1825/1826 in Frage kommen.

30 Bahnen: numeriert von links nach rechts

Ausgaben: Unterschiedlich: Vielfarbendruck auf aneinandergeliebten Papierbögen, Breite: 0,52 m (Grisaille-Handdruck der Firma Jourdan-Villard, Paris)⁵

Lithographie: Veröffentlicht: *Bataille d'Austerlitz*, gedruckt bei Mme Formentin (Bibliothèque National, Est., Qb 1, 1805, M 1050316)

Die Tapete existiert noch an folgenden Orten:

Frankreich: Paris (2 Exemplare); Dpt. Landes (lt. PPP, S. 292);
Marseille (lt. Mick, 1995, S. 62)

Portugal: privat

Norwegen: Drontheim, Ladehovegoord-Schlößchen (15 Bahnen)

Schweden: Rommehed, Offiziersmesse des Kgl. Dal-Regimentes (mit einem Paar hinzuerfundenen Fahnen)⁶

Schweiz: Küsnacht

Deutschland: Hessen: Fulda, Von der Au-Museum⁷ (gefunden im Fuldaer Schloß)
Hessen: Kassel, DTM⁸

Bibliographie:

1924: McClelland, S. 191

1961: Leiß, S. 106f.

1970: Leiß, in Olligs II, S. 267; Abb. 524 S. 271; 323

1981: Teynac, Nolot, Vivien (frz.), S. 114, 120, 124 (Abb.)

1982: Teynac, Nolot, Vivien (dtsh.), S. 114f.: Abb. 183, 184; S. 121, 124

1990: Chaffanjon, A., *Caza de Sezim, le palais des papiers peints*,
in: *Point de vue et Images du monde*, janvier 1990, S. 20

1990: PPP, Abb. S. 130f. Bahnen 11-14, 22-30; Abb. S. 174 Bahnen 15-18; S. 175;
S. 292f.: Katalog-Nr. 46, Kurzbeschreibung und Gesamtabbildung

¹ PPP (1990), S. 292.

² Leiß (1961), S. 106 und Teynac/Nolot/Vivien (1982), S. 124.

³ Mick (1995), S. 61: „...frühestens 1814/15“.

⁴ PPP (1990), S. 292.

⁵ Olligs II, S. 323; die hier erwähnte Grisaille-Tapete im Von-der-Au-Museum, Fulda, ist jedoch farbig.

⁶ Mick (1995), S. 62: „Da war irgendwer einfach pfiffig genug, zwei frei fabulierte Feldzeichen dicht hinter Napoleons Rücken herbeizumogeln zum Ruhm Karl-Johanns (...) Jean-Baptiste Bernadotte (...) Schwager des Napoleonsbruders Joseph Bonaparte und bei Austerlitz Verursacher ziemlichen Ärgers.“

⁷ Ebd. S. 62: Prof. Vonderau fand das Exemplar in einem nicht mehr benutzten Ofenloch im Fürstensaal.

⁸ Ebd. (1995), S. 61f.: „Das Druckexemplar des Tapetenmuseums in Kassel lag bis Ende 1988 fabrikfrisch von niemand berührt und noch eng zusammengerollt bei den Nachkommen eines Luzerners, dessen naive Absicht, mit ihr sein Haus auszuschnücken, am Widerstand der Restfamilie gescheitert sein soll.“

- 1990: Mick, Ernst Wolfgang, Das Deutsche Tapetenmuseum in Kassel, Neudruck der Seiten 8-15 des Geschäftsberichtes der Stadtparkasse Kassel für das Jahr 1988, S. 8, 9, 13
- 1995: Mick, E.W., Austerlitz. 1805. Die außergewöhnlichste aller Tapeten und ein Kunst-Dokument ersten Ranges.
- 1998: Thümmler, S. 109, Abb. S. 112

Quellen:

- Géricault:** „Der verwundete Kürassier“ (*Le Cuirassier blessé quittant le Feu*), 1811, Louvre (s. Bahn 3 und Kapitel 7.2)
- Géricault:** „Offizier der Gardejäger beim Angriff“ (*Officier de Chasseurs à Cheval Chargeant*), 1812, Louvre (s. Bahn 10 und Kapitel 7.2)
- H. Vernet:** „Schlacht bei Montmirail“, London (s. Bahnen 12, 13, 19 und Kapitel 7.2)
- Gérard:** *Bataille d'Austerlitz le 2 décembre 1805*, (s. Bahnen 22-25 und Kapitel 7.2)

Im Archiv Zuber (Z 123) existiert ein Brief vom 7.9.1829 von dem Maler Jean-Julien Deltail an Jean Zuber, in dem zu lesen ist:

„Zu stark kontrastierende Dinge verkaufen sich schlecht und mißfallen allgemein Händlern und Käufern. Der Mißerfolg der „Schlacht bei Austerlitz“, über die man im Handel nur mit Widerwillen spricht, muß einer solchen schlechten Ausführung zugeschrieben werden, die mit den ersten Drucken noch abscheulicher wird. Erkundigen Sie sich bei Händlern und Herstellern über diese Landschaftstapete, und Sie werden sehen, daß es sich hierbei nicht allein um meine, sondern auch um deren Meinung handelt.“⁹

Dieser Brief, acht Jahre nach Napoleons Tod geschrieben, macht deutlich, daß nicht nur der Inhalt, sondern auch die Ausführung dem Zeitgeschmack nicht entsprach. Das Thema eignet sich allerdings auch nicht für einen normalen Salon, so daß abzusehen war, daß der Tapete keine große Verbreitung winkte.

IV / 4.1 Komposition der Menschenmassen in der Landschaft

Der Künstler hat versucht, die gewaltigen Menschenmassen und Schlachtenszenen zu bündeln und konzentriert sie auf drei Felsenerhebungen. Ihm standen insgesamt 30 Bahnen zur Verfügung, so daß jeweils 10 Bahnen eine Erhebung aufweisen (außer dem Felsen am Anfang und Ende, der die Tapete zu einem Panorama werden läßt), die in einer Art Crescendo zum Sieger Napoleon gestaffelt sind:

Bahnen	1-10:	Pratzen
Bahnen	11-20:	Santon
Bahnen	21-30:	Alter Weinberg (Stare Vinohrady) ¹⁰

⁹ PPP (1990), S. 292 (übersetzt aus dem Französischen).

¹⁰ Einteilung nach Mick (1995), S. 10.

Der Pratzten stellt sich als kahles, menschenleeres Felsmassiv dar, um das die Alliierten in die Flucht getrieben werden. Auf dem Santon ist eine Gruppe von Beobachtern versammelt; davor prallen die Gegner aufeinander, symbolisiert durch die beiden Reiter, zweifellos die lebendigste Szene der Tapete. Im letzten Drittel auf dem Alten Weinberg ist die Schlacht bereits beendet. Napoleon, der Sieger, sitzt hoch zu Roß auf der Kuppe und hört den Siegesbericht des herbeieilenden Generals. Die gewaltige Fläche des Himmels wird auch dreigeteilt: das erste Drittel zeigt die sprichwörtlich gewordene Sonne von Austerlitz. Diese Sonnenstrahlen haben den Tapetenentwerfer wohl inspiriert, alle Schatten von links nach rechts fallen zu lassen im Gegensatz zu anderen Panoramatapeten, wo meist die Schatten nach der Hälfte der Tapete in eine andere Richtung fallen. Im zweiten Drittel ziehen Feuer und dicke Rauchwolken über das Land, die sich auf den letzten Bahnen wiederholen, jedoch nicht mehr ganz so bedrohlich wirken.

Stumme Zeugen des Kampfes sind die in unregelmäßigen Abständen aufragenden Bäume. Keiner steht gerade, sie sind entweder angeschossen, abgebrochen, tot oder umgeknickt. Hier findet der Künstler eine beredte Metapher: auch Soldaten sind nach einer Schlacht verletzt, angeschossen, tot oder müssen amputiert werden.

IV / 4.2 Beschreibung der Tapete mit Erläuterungen zum Inhalt

Bahn 1:

Ein im Vordergrund aufragender **Felsen**, der die Ergänzung des auf Bahn 30 beginnenden Felsens darstellt, rahmt zusammen mit jenem das gesamte Schlachtgeschehen ein. Davor neigt sich eine ramponierte Tanne in den Himmel; auf dem Gestein breitet sich Gebüsch aus.

Bahn 2:

Ein am Felsen hinter einer kleinen Erhebung stehender **Wachsoldat** schaut auf davoneitende alliierte Truppen. Er hat das Gewehr mit aufgesetztem Bajonett geschultert, trägt eine hohe Fellmütze und einen kleinen Tornister mit aufgerollter Decke, darunter hängt separat die kleine Munitionstasche. Die Strahlen der sprichwörtlich gewordenen „**Sonne von Austerlitz**“ reichen bis fast zur Mitte der gesamten Tapete. Den Hintergrund bildet eine Ebene, die von zwei Hügeln abgeschlossen wird; am Fuße der linken Höhe erstreckt sich ein Städtchen; es soll Austerlitz sein.

Bahn 3: (Abb. 173)

Drei **Reitergruppen** sind hintereinander gestaffelt: die vordere Reihe mit fünf Pferden reitet nach rechts (der rechte Reiter befindet sich bereits in der Mitte von Bahn 4), die zweite folgt dichtauf. Die dritte obere Reihe, bestehend aus einem Staboffizier, einem Garde-Ulanen und einem Kosaken der Kaisergarde, haben ihre Pferde schon gewendet und schauen zurück zu den beiden verbündeten Kaisern Franz und Alexander. Der vordere Pulk Kürassiere enthält eine Figur, die aus Théodore Géricaults Gemälde „Le Cuirassier blessé quittant le Feu“ von 1811 (Louvre) seitenverkehrt und leicht abgewandelt übernommen wurde¹¹ (Abb. 174). Er versucht sein Pferd zurückzuhalten. Sein rechtes Bein ist oberhalb des Knies abgebunden.

Bahn 4:

Den Vordergrund nimmt ein **Kürassier** zu Pferde ein, in schwarzem Harnisch und hohem Helm. Aus seiner hochehobenen Rechten ist ihm gerade der Degen entglitten. Er schaut auf die am unteren Bildrand auftauchenden Grenadiere aus Ungarn, deren vorderster Mann hochehobenen Hauptes starr nach vorn blickt, die Linke das Bajonettgewehr auf der Schulter haltend, die Rechte (bereits zu Bahn 5 gehörend) auf die beiden Kaiser deutend. Im Mittelgrund liegen verstreut auf dem ansteigenden Gelände Wagenräderteile und eine zerbrochene Deichsel.

Vor dem grauen Schatten davongaloppierender Kosaken mit hoch in den Himmel ragenden Lanzen tänzelt ein **Lipizzaner-Hengst** auf den Hinterbeinen und trägt **Kaiser Franz II.** Er wendet den Kopf nach links in Richtung Zar Alexanders und deutet mit seiner Rechten in die Richtung der fliehenden Heere. Der Habsburger ist an der über die Brust getragenen Schärpe und der mit dem Doppeladler reich verzierten Schabracke seines Pferdes erkennbar. Er trägt schwarze Stiefel, rote Hosen, ein weißes Oberteil sowie einen schwarzen Zweispitz mit weißem Federbusch. Seit 1792 war er Kaiser des Heiligen Römischen Reiches Deutscher Nation, seit der Niederlage in der Dreikaiserschlacht wird er Franz I. von Österreich. Das erklärt, warum in der Literatur entweder Franz I. oder Franz II. erwähnt wird. Nur anderthalb Jahre älter als Napoleon, wird er in vier Jahren dessen Schwiegervater sein. Er kennt die Gegend genau, hatte er doch hier im Juni 1804 große Manöver abhalten lassen.

¹¹ Mick (1995), S. 16f. und PPP (1990), S. 293.

Dicht hinter Franz II. reitet überraschenderweise ein britischer Generalleutnant, den die Forschung an keiner Stelle erwähnt. E. W. Mick mutmaßt, daß hier keine bestimmte Person, sondern der ‚Bösewicht‘ England gemeint sei.¹² Wie im geschichtlichen Abriß der Schlacht bei Austerlitz schon erwähnt, bestand ein Anlaß zum Krieg aus der Weigerung Englands, die vertragliche Zusage zu erfüllen, Malta zu räumen. Obwohl die Engländer nicht direkt kämpften, hatten sie doch finanziell ihre Hand im Spiel, wie Napoleon im Bulletin des 21.10.1805 notierte: "... von den äußersten Ecken der Welt hat das englische Geld diese Armee von Söldlingen herbeigeschafft.“ London hatte am 28.7.1804 beschlossen, für jedes Hunderttausend Soldaten an Rußland 1 ½ Millionen Pfund Sterling zu zahlen.¹³

Bahn 5: (Abb. 175, Bahnen 5-7)

Die beiden wichtigsten Personen auf dieser Bahn sind **Zar Alexander I.** (1777-1825) auf weiß-grauem Pferd mit kostbarer Schabracke sowie sein zwei Jahre jüngerer Bruder **Großfürst Constantin** an seiner rechten Seite. Beide tragen blaue Schärpen und quer-sitzenden Zweispitz, Constantin mit weißem Federbusch, Alexander mit grünem Stutz, beide halten in ihrer Rechten die Säbel senkrecht in die Höhe; Alexander hält in der gleichen Hand noch zusätzlich die Zügel seines Pferdes, die Linke ballt er zur Faust und wendet seinen Kopf nach links zurück zu der ihm folgenden Garde. Im Vordergrund preschen sechs Leibhusaren heran, bekleidet mit grauer Hose, roten kurzen, dichtverschürten Jacken (Dolman oder Kamisol genannt), dunkler Kopfbedeckung mit gelber Kordel und weißem Federbusch. Der vorderste auf dem Rappen trägt einen Säbel in seiner Rechten. Das Vorbild zu dieser Figur ist einem Stich Géricaults entlehnt, das von Engelmann lithographiert wurde und sich in Rouen, Musée des Beaux-Arts, unter der Inventar-Nr. X260¹⁴ befindet. Vorbild für den Tapetenzeichner war Alexanders Portrait von Auguste Desnoyers und für Constantin jenes von Vignerons.¹⁵

Bahn 6:

Das Gefolge Alexanders findet auf dieser Bahn seinen Abschluß. Im Vordergrund erstreckt sich ein Abhang des Pratzens mit dem toten Geäst eines Baumes. Vertikal wird die Bahn beherrscht durch **zwei hohe Tannen.**

¹² Mick (1995), S. 19.

¹³ zitiert aus: Mick (1995), S. 19.

¹⁴ PPP (1990), S. 293.

¹⁵ Mick (1995), S. 19.

Bahn 7:

Das gewaltige Heer der Fliehenden wird geteilt durch die felsige **Pratzen-Erhebung** - 120 m höher als das umliegende Flachgelände - hinter der Bajonettspitzen sichtbar sind. Die Höhe der Erhebung wird gesteigert durch die Aufsicht auf einen verdorrten, entwurzelten Baum, der sich knorrig zu zwei Seiten über den Abhang ausbreitet.

Wie sich die Schlacht hier abspielte, schildert E.W. Mick recht anschaulich, indem er auf die strategische Bedeutung dieser Erhebung hinweist.¹⁶

Bahn 8: (Abb. 176, Bahnen 8-13)

Der gefaltete Abhang des Pratzen-Felsens bietet Platz für drei unterschiedlich agierende Gruppen: im Vordergrund tauchen **Bajonettspitzen** unter den Bildrand ab, sie gehören zu den (auf den Bahnen 9 und 10) nach links fliehenden Russen (?). In der Mitte verschwinden in der Ausbuchtung Soldaten. Im Mittelgrund versucht ein Barhäuptiger mit Hilfe seines tief in das Erdreich gerammten Degens den Abhang hinaufzusteigen; in der Linken hält er sein Gewehr mit aufgepflanzten Bajonett. Im Hintergrund begegnen wir das erste Mal einem Teil der Schlachtfrent: ein Soldat zielt mit dem Gewehr auf den Gegner. Darüber schaut ein **General** (?) - man muß sich ihn auf dem Pferde sitzend vorstellen - über die Massen von Bajonettspitzen in Richtung der beiden fliehenden Kaiser, seinen Degen hoch erhoben. Rechts erkennt man im Getümmel den Lauf einer Kanone, neben der ein durch einen Degen bedrohter Artillerist sich seiner Haut wehrt, indem er mit dem hoch erhobenen Wischstock seiner Kanone zum Gegenschlag ausholt. Vor dem Dunkel des Kanonenrades hält jemand eine brennende Lunte. Am Himmel zieht die erste **Rauchwolke** auf.

Bahn 9:

Im dichten **Soldatengewimmel** entdecken wir Lauf und Mündung der soeben erwähnten Kanone. Sie schimmert goldfarben; auf gleicher Höhe weiter rechts öffnen sich noch zwei Mündungen. Es sind dies die im Morast steckengebliebenen russischen Geschütze, deren es 133 geben wird und woraus die Austerlitz-Säule der Place Vendôme gefertigt wurde.¹⁷ Diese Säule kann auf der Panoramatapete *Monumente von Paris*, Bahn 19, betrachtet werden.

¹⁶ Mick (1995), S. 21.

¹⁷ Ebd., S. 22.

Im Getümmel hält ein berittener General die **blau-rote**¹⁸ **Standarte**¹⁹ mit dem Adler und der Nummer 14 (dies sagt uns, daß die Frontkämpfer zum 4. französischen Korps gehören²⁰) in seiner Linken hoch, mit seinem hochehobenen Degen feuert er die Angreifer an. In der Bildmitte marschiert eine Kolonne nach links in die Tiefe des Bergeschnitts.

Im unteren Teil leuchtet eine **goldfarbene Fahne** mit dem Wappen: *schwarzer Doppeladler auf Rot* auf. Eine Kolonne marschiert nach vorne zum unteren Bildrand. Nach genauem Hinsehen erkennen wir zwischen den Soldaten zwei größere Figuren, die gegen den Strom reiten. Der linke, **blondgelockte Reiter** schlägt den Fahnenträger. Durch die Drehung und die Wucht des Schlages ist ihm der befiederte Zweispitz vom Kopf nach hinten gerutscht. Er trägt eine grüne Uniform mit doppelreihigen, goldenen Knöpfen und Orden, Epauletten, um die Taille ist eine goldfarbene Koppel geschlungen.

Bahn 10: (Abb. 177)

Markanteste Figur dieser Bahn ist ein **Oberst hoch zu Roß** auf einem Schimmel, der eine Fahne hochhält. In Fulda trägt die Standarte blau-rote Farben, in Kassel rot-beige. Roß und Reiter stürmen den Abhang hinan, hell leuchtet der weiße Hals des Schimmels; er bäumt sich auf. Diese Figur ist – seitenverkehrt - wiederum ein Zitat aus dem Werke Théodore Géricaults: „Officier de Chasseurs à Cheval Chargeant“ von 1812 (Louvre). Verändert hat der Tapetenzeichner verschiedene Details.²¹ Genau übernommen ist die Schabracke mit dem Tigerkopf am hinteren Ende. (Abb. 178)

Neben dem Pferdekopf ist im Hintergrund ein General mit erhobenem Säbel auszumachen, rechts im Hintergrund werden alliierte Truppen von rechts beschossen. Sie stehen vor einem grauen Hügel, hinter dem eine rot-weiße Fahne auftaucht, noch weiter entfernt eine kleinere blau-rote.

Vor dem Obersten auf dem Schimmel bewegt sich zu Fuß ein Offizier mit Kopfverband. Den Ehrenlegion-Orden an seiner Brust, hält er das Bajonett nach unten und schaut hinunter auf das Kriegsgeschehen.

¹⁸ Die Farben der Fahnen unterscheiden sich zum Kasseler Exemplar. Dort trägt die Fahne eine rot-weiße Farbe.

¹⁹ Fahne der berittenen Truppen: rechteckiges Tuch mit spitzwinkligem Einschnitt.

²⁰ Mick (1995), S. 24.

²¹ Ebd. S. 24.

Im Vordergrund beginnt eine Felsformation, die sich auf den nächsten beiden Bahnen fortsetzt. Auf ihr liegt quer ein umgestürzter, vertrockneter Baum. Hinter dem Felsbuckel tauchen einige Krieger mit charakteristischen hohen, goldrot glänzenden, spitzen Blechmützen auf. Auf dieser Bahn sind zwei vorn rechts und eine weitere links zwischen Bajonettspitzen auszumachen. Die rechte Figur ist in Rückensicht mit Tornister und gezücktem Gewehr; die restlichen zwei folgen auf der nächsten Bahn.

Bahn 11:

E.W. Mick charakterisiert die Blech-»Zipfel«-Mützen wie folgt:

„Sie gehören hier Füsiliere des Petersburger Garde-Regiments Parlow,“ von denen „**der fünfte** von den Knien aufwärts **in scharfem Rechtsprofil** dargestellt wird, wie er gerade den Hahn seiner klotzigen Riesen-Muskete zu spannen scheint und sich spähend vornüber beugt. Auf dem Kolben seines Gewehrs prangt das »A« von Zar Alexander. Den langen russischen Bauernmantel trägt er zusammengewickelt quer über Schulter und Brust, auch dies wie beim Tornister zum Schutz gegen Säbelhiebe.“²²

Seine weißen Hosen heben sich hell ab. Hinter ihm im Mittelgrund schießen die Angreifer auf den Gegner, angefeuert von einem **Hauptmann, im Pulverdampf** den Degen hoch erhebend, hinter ihm eine grüne Fahne wehend. Im Getümmel sind weitere Fahnen auszumachen: eine größere blau-weiße (in Kassel rot-weiß), eine kleinere mit einem dunklen Kreuz, noch zwei kleine ganz hinten am Horizont.

Bahnen 12-13: (Abb. 176)

Da die drei großen Figuren im Vordergrund ein fast wörtliches Zitat aus einem Stich bzw. Gemälde von Emile-Jean-Horace Vernets sind, sollen die beiden Bahnen als eine Einheit betrachtet werden. Von dem Militaria-Maler Horace Vernet existiert einmal ein Stich in der Bibliothèque Nationale zu Paris²³ sowie ein Ölbild von 1822 in der National Gallery zu London²⁴ mit dem Titel: „Schlacht bei Montmirail“. (siehe Punkt 3.2)

Vor einer großen **Pulverdampf**wolke krümmt sich ein hoher, abgebrochener **Baustamm** mit einigen Einschlägen. Am Fuße des Baumes springt ein weiß leuchtender **Schimmel mit einem russischen Reiter** nach links über einen umgefallenen Baustamm. Es ist eine der wenigen Figuren auf der Tapete (Bahn 12), die hervorsteht, da das direkte Umfeld des Reiters frei ist von Kämpfenden, er sich vor dem einfarbigen

²² Mick (1995), S. 30. Hervorhebungen durch die Verfasserin.

²³ (Est., Qb Mat. 1,9, Histoire de France 1800-1815), zit. nach PPP (1990), S. 293.

²⁴ (Inv. Nr. 2965), zit. nach Mick (1995), S. 31.

Hintergrund der Rauchwolke gut abhebt und das Weiß des Pferdes durch dessen Größe im Vordergrund als Farbkontrast hervorsteht. Der Reiter hält mit der Linken die Zügel, mit der Rechten einen weißen Degen (der einzige weiße auf der Tapete) senkrecht in die Höhe. Er ist bekleidet mit einem grünen Oberteil, einer langen grauen Hose, auf dem Kopf trägt er eine Schirmkappe mit hohem dünnem Stutz. An dem Gürtel hängt ein Seitengewehr. Schaut man genauer auf die Hinterhand des Schimmels, so entdeckt man das Brandzeichen „A“ für den Namen des Zaren Alexander.

Auf Bahn 13 folgt ein **Garde-Infanterist**, wie er breitbeinig stehend - eine Kanonenkugel ist dazwischengerollt - gerade aus dem waagrecht gehaltenen Gewehr nach rechts einen Schuß losfeuert, der an zwei Stellen aufblitzt und qualmt: am Steinschloß am Abzug und, etwas heftiger, an der Gewehrmündung entlang des Bajonetts. Deutlich erkennt man den Tornister, den an den Enden zusammengebundenen, schräg über die Brust gelegten Mantel (Kaftan) sowie den Kiwer mit sehr langem Federstutz als Elite-Merkmal. Sein neben ihm stehender, genauso gekleideter Kamerad ist gerade getroffen worden. Das Gewehr mit aufgeflepptem Bajonett hält er noch in beiden Händen. Direkt hinter ihm tobt eine sehr komprimierte Schießszene: eine Reihe waagerechter heller Gewehrläufe mit neun zielenden Soldaten, von denen jedoch nur die schräg nach vorn gestaffelten Tschakos mit scharlachrotem Stutz angedeutet sind. Im Hintergrund spielt eine Kampfszene mit Kavallerie um einen kleinen Baum herum, die sich auf Bahn 14 fortsetzt, und von der E.W. Mick anhand von Kleidermerkmalen herausgefunden hat, daß es sich hier um das 8. Husaren-Regiment des Soult'schen Korps handele.²⁵ Ganz im Vordergrund tauchen Bajonettspitzen vor Steinbrocken auf.

Bahn 14:

Hoch am blauen Himmel breiten sich Ausläufer einer riesigen grau-roten Brand- und Qualmwolke aus, die weiter rechts auf Bahn 20 ihren Anfang nimmt. Ganz im Hintergrund dehnt sich vor begrünnten und bläulichen Hügeln mit tiefliegenden Wolken eine graubraune Ebene aus, auf der unzählige **Regimenter** in Reih' und Glied stehen (sie erstrecken sich bis zur Mitte von Bahn 16). Die bereits auf Bahn 13 erwähnten Kämpfenden an einem weiteren kleinen Baum bilden den Mittelgrund und werden von den im Vordergrund auftauchenden **exotischen Reitern** aus russischen Landen durch ein paar Felsbrocken getrennt. Sie kommen aus dem Kaukasus und sollen Strelitzen, Tartaren, Baschkiren, Kalmücken und Tscherkessen sein und tragen Lanzen, die bis zu 5,50 m

²⁵ Mick (1995), S. 28.

lang gewesen sein sollen. Am unteren Bildrand tauchen vier Reiter auf. Ein Tscherkesse auf dem Schimmel, bekleidet mit Kettenhemd und Pickelhaube, trägt Pfeile und Bogen über dem Rücken.²⁶

Bahn 15:

Der Vordergrund dieser Bahn besteht aus **zwei Figuren**. Hauptfigur der auf Bahn 14 beginnenden russischen Reitertruppe ist ein ordengeschmückter Garde-Kosak auf einem Rappen in blauer Hose und rotem Oberteil. Der weiße Stutz hebt sich markant vom dunklen Stamm der hinter ihm aufragenden **Tanne** ab. Er wendet sich aufrecht und mit scharfem Blick zu seinen Hintermännern, hält mit der Rechten hoch über den Kopf eine lange Lanze empor, mit der Linken krallt er die Zügel an der gewellten Mähne des wachsam dreinblickenden Pferdes. Auffallend ist das auf der Schabracke aufliegende Kissen, worin die Kosaken ihre Habe aufbewahren. Vor dem Garde-Kosaken reitet ein Lanzenträger mit Fellmütze und wallendem -mantel.

Bahn 16:

Markant vor blauem Himmel und der **Feuer-Rauch-Wolke** steht am linken Rand der Tapetenbahn ein hoher, wenig belaubter **Baum** mit vielen Verletzungen: am Stamm zwei Einschüsse, ein Ast fällt gerade zusammen mit einigen einzelnen Blättern zu Boden, ein anderer Ast hängt noch lose abgeknickt herab. Abgesehen von den formierten Regimentern im Hintergrund können wir uns auf nur einen **lanzentragenden Reiter** im Vordergrund konzentrieren. Sichtlich getroffen von einem soeben abgefeuerten Schuß, dessen Aufflammen an der Gewehrmündung rechts oberhalb des Pferdekopfes auf dieser Bahn (sowie an der Zündpfanne auf der nächsten Bahn) deutlich zu sehen ist, läßt er seinen Kopf nach rückwärts fallen. Bekleidet mit einer weiten, rot-schwarzgestreiften Hose und einem ponchoartigen Mantel hält er sich noch aufrecht auf seinem sich aufbäumenden Braunen.

Bahnen 17-19: (Abb. 179, Bahnen 16-20)

Nicht weit, ca. 6 km nördlich der Prätzen-Erhebung, gibt es eine auffallende, 285 m hohe **Bodenerhebung, heute Santon genannt**. Napoleon hatte sie bereits acht Tage vor der Schlacht inspiziert und in seine Taktik einbezogen. Er ließ dort ein Wallfahrtskapellchen demolieren. Betrachten wir die zweite felsige Erhebung der Tapete genauer. Die Figuren auf dem Santon (Mittelgrund) heben sich deutlich gegen die **große**

²⁶ Mick (1995), S. 34.

Rauchwolke im Hintergrund ab. Sie kämpfen nicht, sondern haben eher Beobachtungsfunktion.

Acht Berittene halten vor einer Geschützlafette, an die ihre Pferde angeschirrt sind. Zwei sind paarweise einem Kanonenwagen vorgespannt (Bahn 18). Sie halten Peitschen, deren einer Schlag S-förmig durch die Luft surrt. Rechts neben ihnen, weiter nach hinten versetzt, hantieren Grenadiere - dem Betrachter abgewandt - an ihren Geschützen (Bahn 19). Sie werden teilweise auf der gleichen Bahn von der Kapellenruine verdeckt, die trutzig auf der hier endenden Felserrhebung zusammen mit drei schräg stehenden Tannen plaziert ist.

Kommen wir zur sich im Vordergrund dramatisch abspielenden Szene, die **d e r Blickfang der gesamten Tapete** ist mit den sich **aufbäumenden Pferden und ihren exotischen Reitern**, den hoch **erhobenen Fahnen**, den am Boden liegenden **Toten** sowie einem schießenden Soldaten, quasi eine komprimierte Darstellung des Themas ‚Krieg‘ schlechthin. Zusammen mit dem angeschossenen Reiter auf Bahn 16 bildet die Szene ein Dreieck, an dessen Spitze sich der Schimmel mit seinem Reiter aufbäumt (Bahn 17). Es handelt sich um einen bunt gekleideten Mameluken, der sich - um 180° rückwärts gewendet - mit seinem krummen Säbel gegen seinen Verfolger verteidigt und gleichzeitig mit seiner Rechten den blutigen Hals seines Pferdes umfassend den Schaft einer Fahnenstange festhält, den ihm der von rechts angreifende baschkirische Reiter zu entreißen droht. Der Mameluk trägt einen schwarzen Schnurrbart, seine Kinnpartie und Halsmuskulatur sind stark angespannt, und er blickt mit feurigem Auge seinem Verfolger entgegen, dessen Lanzenspitze bereits die grünen, gelb eingefassten Spitzen seines Ärmels zu berühren scheinen. Das grasgrüne Oberteil wird durch einen rotgelben Vorderstreifen mit senkrecht verlaufender Knopfreihe sowie gelber Schulterpartie verziert, der Aufschlag des Ärmelendes ist offen und bildet zwei Spitzen, die nach unten hängen. Ein breiter silberner Gürtel hält die weiten roten Pluderhosen, die unten ebenfalls gelb verziert sind. Er scheint sogar im Damensitz im gelb-grünen Sattel mit gleichfarbiger Schabracke zu reiten, da die Beine übereinandergeschlagen sind. Ein prächtiger roter Turban ziert seinen Kopf. Das Zaumzeug des sich aufbäumenden Apfelschimmels ist passend zur Montur des Reiters in Gelb gehalten.

Hinter dem Mameluken auf dem Apfelschimmel stürmt parallel (immer noch Bahn 17) ein **behelmtter Kürassier** auf seinem Rappen nach vorn. Beide Reiter treffen auf einen Carabiniere/**rotbemützten Baschkiren, auf einem Schecken sitzend** (Bahn 18). Ohne

sich am Zügel festzuhalten, entreißt er die Fahne der Hand des Mameluken und greift gleichzeitig mit einer langen Lanze den Rappen des Kürassiers an. Sein Gesicht ist durch die Pferdemähne verdeckt, er sitzt ganz vorn und hält so seinen Körper auf dem sich aufsteigenden Schecken im Gleichgewicht. Auf dem Rücken ist ein kurzes Gewehr festgebunden. Zu Füßen des Pferdes ganz im Vordergrund liegt ein Gefallener, eine lange Lanze unter sich; nahebei liegt ein Degen unter dem Pferd. Das braune Pferd des Gefallenen ist in dem Getümmel zusammengebrochen (Bahn 17); vor dem Apfelschimmel liegt ein zweiter Toter unter seinem Rappen halb begraben.

Die rechte Ecke der Dreieckskomposition bildet die **Schießszene** des barhäuptigen französischen Soldaten (Bahn 19) mit vier tieferstehenden, vom Bildrand halbierten Kameraden (Bahn 20). Der Franzose trägt unterhalb seines Tornisters eine Patronentasche mit einem Jagdhorn-Emblem, womit er den Jägern zu Fuß zugeordnet werden kann. Sein Gewehr liegt auf dem ausgestreckten Arm eines neben ihm stehenden Offiziers auf, um besser zielen zu können. Soeben feuert er ab. Diese Zweiergruppe ist wiederum ein direktes Zitat aus dem bereits bei den Bahnen 12-13 erwähnten Vernet'schen Bild „Schlacht bei Montmirail“.

Wir kommen nun zum letzten Drittel der Tapete (Bahnen 20-30), d.h. auch zur **dritten Erhebung**, auf deren Scheitelpunkt der Sieger der Schlacht, Napoleon Bonaparte, weithin sichtbar ist. Soeben ist die Schlacht beendet, hügelaufwärts bieten sich seinem Auge heranreitende Generäle, Beutefahnen und Gefangene; rechts schließt die Tapete mit der Darstellung der Reservebataillone, die nicht zum Einsatz kamen.

Bahn 20:

Über die **vier, mit hohen Fellmützen und senkrecht die Gewehre haltenden Soldaten** geht der Blick über das Felsplateau zu unzähligen Bataillonen, die bis zur Hälfte der folgenden Bahn reichen. Sie reichen bis zu einer großen Seenlandschaft, dahinter **brennt eine Stadt** lichterloh mit großer Rauchentwicklung. Auf Bahn 21 liegt eine Wolkenformation über dem Wasser; dahinter staffelt sich ein grüner Streifen und ein höherer blauer Berg. E.W. Mick hat herausgefunden, daß es sich um die letzte Ortschaft im Süden, Telnitz, handelt sowie um die zugefrorenen Seen, in die das fliehende Militär einbrach.

Bahn 21: (Abb. 180, Bahnen 21-25)

Hinter einem Felsbrocken im Vordergrund liegen ein Degen und eine schwarzgoldene Kopfbedeckung. Die Spitze des Degens zeigt auf einen **liegenden Rappen**, dessen Kopf scharf nach rechts gewendet ist. An dem noch in der Luft befindlichen Zügel sowie am Zaumzeug hängt weißer Schaum. Schabracke mit Sattel sind elegant und in rotbraunem Ton gehalten, der Schweif erhebt sich waagrecht. Offensichtlich ist sein Herr, ein Mameluk (Bahn 22),²⁷ gerade aus dem Sattel gesprungen mit einer Beutefahne in seiner Linken.

Den rückwärtigen Teil des Hügels marschieren Gefangene hinauf, in regelmäßigem Abstand wacht jeweils ein Grenadier der Kaisergarde zu Pferd mit Bärenfellmütze (auf Bahn 20 einer; auf Bahn 21 zwei). Oberhalb des dritten Wachgrenadiers steht „ein **Gardejäger zu Pferd** im offenen Dolman über verschnürter Weste, hellrot wie auch der Mützenbeutel am Pelz seiner Kopfbedeckung.“²⁸ Es ist wahrscheinlich der Bewacher eines auf der folgenden Bahn abgebildeten jungen Gefangenen.

Bahn 22:

Bleiben wir im Hintergrund und betrachten einen, vor anderen Kriegsverlierern stehenden jungen Gefangenen in weißer Kleidung, der sich tief beschämt zur Seite beugt und weint. Er wird flankiert von einem Bewacher und einem Kameraden, der ihm tröstend die Schulter umfängt.

Die Bildmitte wird beherrscht durch die farbenprächtige **Dreiergruppe mit vier flatternden Beutefahnen**. Der bereits unter Bahn 21 beschriebene Mameluk Mustafa in roter Jacke, gleichfarbigen Pluderhosen und weißem Turban wendet sich dem neben ihm aufwärtssprengenden Reiter zu. Das Pferd bäumt sich auf wegen der im Vordergrund eingeschlagenen Granate. Auf dem Braunen hält ein Gardejäger in seiner Rechten zwei Fahnen gleichzeitig. Vor den Hufen liegt ein Kürassier hohen Ranges am Boden. Die Spitze der Dreieckskomposition bildet ein auf einem Rappen heranreitender Mameluk mit erhobenem Säbel und einer österreichischen Beutefahne in seiner Rechten. E.W. Mick hat herausgefunden, daß es sich um Roulet handelt, dem wildverwegensten unter den Mameluken, der nacheinander drei Fahnen zusammengetragen hat.²⁹ Auf gleicher Höhe wie Roulet weiter rechts schaut ein junger Mann ohne Kopfbedeckung, weiß gekleidet, traurig in die Ferne. Aufgrund seines hohen Ranges darf er auf seinem Falben

²⁷ Mick (1995), S. 42: „...Mustafa mit Namen...“.

²⁸ Ebd. S. 43.

²⁹ Ebd. S. 46.

sitzen. Es ist Prinz Repnin.³⁰ Bei seinem Bewacher, vor ihm stolz auf seinem Rappen reitend und die Zügel des Falben haltend (bereits auf Bahn 23), handelt es sich um einen „Elite-Gendarmen (reitender Gardegrenadier mit Achselschnur in Orange)“.³¹

Bahn 23: (Abb. 181, Bahnen 23, 24)

Hauptakteur dieser Bahn ist ein **heransprengender Reiter auf einem Schimmel**, der mit der Nachricht am frühen Nachmittag kommt, daß ihm soeben der vorletzte Teilsieg gelang. Es handelt sich um den Elsaß-Deutschen:

„**Hans Rapp**, des Kaisers dienstältester Flügeladjutant und zugleich Oberst der Mameluken-Schwadron, als welcher er hier sich »unsterblich gemacht« hat. (...) Bei Austerlitz traf ihn ein Säbelhieb über die Stirn, während es seinen Schimmel fünfmal erwischte. Sein Wahlspruch »Wir biegen nicht, wir brechen« bewahrheitete sich an diesem 2. Dezember gegen 2 Uhr mittags, als die Russen versuchten, durch eine geballte Attacke aller ihrer Reserven auf das französische Zentrum ihren fast schon besiegelten Untergang abzuwenden. Der Sturm mit der Garde voran gewann fürs erste erfolgreich an Boden. Den Franzosen wurde ein Adler entrissen.«...das war jener glänzende Angriff der ungeheuren Masse der Chevalliergarde in weißen, glänzenden Uniformen, jener Angriff, den selbst die Franzosen bewundert haben. « (Leo Tolstoi).“³²

Rapp zeigt stolz mit seiner weißhandschuhten Rechten auf den Gefangenen Repnin hinter sich, am Handgelenk baumelt ein Türkensäbel, „ein kostbares Beutestück aus Ägypten“.³³ E.W.Mick³⁴ verweist auf eine Lithographie nach E. Aubry, 1806, im Museum Rastatt, auf der Rapp groß im Vordergrund stehend genauso gekleidet ist wie auf der Tapete. Außerdem zeigt Aubry in einer Hintergrundszene den Russen Repnin, wie er zu Boden gesunken seinen Degen dem auf seinem Pferde sitzenden Rapp übergibt. Auf der Tapete reitet er einen prächtigen Schimmel - wild dreinschauend mit Schaum vor dem Maul - auf grüner, gelbumrandeter Schabracke und rotem Sattel.

Zu Rapps linker Seite liegt ein toter Soldat neben einer **Kanone**. hinter dieser stützt sich ein anderer mühsam hoch neben einem Berg aufgeschichteter Kanonenkugeln. Weiter vorne an einem grünen Gebüsch und grauem, zerklüftetem Gestein streckt ein am Boden liegender verwundeter französischer Infanterist (ohne Tschako in einen braunen Mantel gehüllt) hilfeschend einen Arm hoch. Zwei Kanonenkugeln liegen am Boden, der teilweise aufgerissen wurde, sowie herrenlose Waffen. Hinter der Kanone führt ein Gardejäger mit Fellmütze ein Beutepferd am Zügel. Über dem Pferd flattert eine blauweiße Fahne.

³⁰ Mick (1995), S. 43/45.

³¹ Ebd. S. 43.

³² Ebd. S. 42f.

³³ Ebd. S. 45.

³⁴ Ebd. S. 44: Abb.: „General Rapp“, Lithographie von Charon nach Aubry 1806 im Museum in Rastatt; Detail S. 45.

Bahn 24:

Auf dem **höchsten Punkt des Hügels schaut Napoleon auf seinem Schimmel** sitzend über die nun zu Ende gehende Schlacht. Er selbst scheint ganz ruhig und zufrieden zu sein, während das Pferd tänzelnderweise das rechte Vorderbein hebt. Napoleon trägt die grüne Uniform eines Gardejäger-Obersten sowie einen schwarzen Zweispitz. Auf der Brust des 36jährigen Kaisers prangen einige Orden der Ehrenlegion, seine weißbehandelte Linke umfaßt ein Fernrohr, das bereits zusammengeschoben ist. Die Mähne seines Pferdes ist sorgsam geflochten, wie übrigens auch in einer Hintergrundszene auf dem oben erwähnten Aubry'schen Bild „General Rapp“ in Rastatt. Zu Napoleons Füßen liegen verstreut einige Beutefahnen, herrenlose Waffen und Kanonenkugeln.

An Napoleons rechter Seite schaut ein **berittener Marschall** auf einem braunen Pferd sitzend in fast die gleiche Richtung wie sein Kaiser. E.W. Mick hat ihn identifiziert:

„Marschall Louis-Alexandre Berthier, 16 Jahre älter als sein Kaiser, dessen unentbehrliche rechte Hand (Chef des Stabes) er seit dem Italienkrieg war.“³⁵

Sieg auf dem Gipfel (Napoleon), aber auch totale **Niederlage** (toter russischer Artillerist am zerbrochenen Kanonenwagen) begegnen sich auf dieser Tapetenbahn. Der Tote ist vornüber zum Betrachter gefallen und hält noch die brennende Lunte in seiner Rechten; Kopf und linker Arm ruhen auf Holzteilen des zerschmetterten Wagens. Ganz im Vordergrund wechselt die Farbe der grauen Felsformationen in Braun. Hinter Napoleon und Berthier marschieren Soldaten den Berg hinan.

Bahn 25: (Abb. 182, Bahnen 24-27)

Unser Blick schweift wieder zum Vordergrund, wo sich über die Kanonentrümmer ein **verletzter Soldat** in kniender Haltung stützt. Elegant in blaue Uniform gehüllt mit hohem Stehkragen und schwarzen Stiefeln zieht er den Blick unwillkürlich an, nicht zuletzt durch die Dreieckskomposition, deren Spitze das schräge Wagenrad bildet. Die waagrecht liegende **Kanone** hinter dem Verletzten wiederholt etwas weiter rechts die gedachte untere Linie des Dreiecks. Oberhalb des Kanonenrohres hinter einer kleinen begrünten Erhebung sind zwei Personengruppen kaum zu unterscheiden: vor Napoleons berittenem Gefolge stehen Besiegte, zwischen beiden Gruppen liegen auf einem Haufen Fahnen der Besiegten. Die **besiegte Führungselite der Russen und Österreicher** hin-

³⁵ Mick (1995), S. 52.

ter dem begrünten Erdhügel wendet sich teilweise zu Napoleon: der erste neben den liegenden Fahnen kreuzt seine Hände mit der Kopfbedeckung in einer Hand, der zweite hält seine verbundene Rechte in einer schwarzen Schlinge, der dritte drückt dem traurig zu Boden blickenden vierten mitfühlend die Hand, der nächste (auf Bahn 26) weint.

Wir kommen nun zu **Napoleons Gefolge** und können es auf verschiedenfarbigen Pferden identifizieren: „auf dem Grauen Duroc, (...), auf dem Braunfuchs Bessière[s], (...) auf dem Rappen Junot und (...) auf dem Schimmel Roustam, der Leibmameluk mit dem Turban.“³⁶ Vor Bessières sitzt stolz auf seinem Rappen General André-Andoche Junot, Jahrgang 1771. Seinen linken Arm in die Hüfte gestützt, schaut er hinunter auf die Reihe der Gefangenen.

Neben Junot auf dem Rappen folgt Roustam (auch Rustam oder Rustan) auf dem Schimmel, der über die Köpfe der Gefangenen blickt. Rustam war der Leibmameluk Napoleons. Hier trägt er eine elegante rotbraune Jacke, eine Art weißen Turban mit rotem Aufsatz und hoher, schlohweißer Feder. Sein Gesicht wirkt weiblich, nicht zuletzt wegen der halblangen Haare. Er stammt aus Georgien.³⁷ Rechts neben Rustam reitet ein weiterer General, genauso gekleidet wie Duroc, auch mit dem Orden der Ehrenlegion geschmückt. Er ist noch nicht identifiziert.

Vorlage zu den Bahnen 21-25:

Im Tuilerien-Palast hing zu Napoleons Zeiten das Deckengemälde „Die Schlacht bei Austerlitz“ von François Pascal Simon GÉRARD, das in den Jahren 1806-1810 gemalt wurde. Heute befindet es sich in Versailles. Das Bildzitat beginnt mit Mustafas gestürztem Pferd (bei Gérard liegt es direkt neben Mustafa) und endet nach dem Gefangenen mit der schwarzen Armbinde. Auf der Tapete werden die Figuren fast wörtlich zitiert, nur werden sie dem hügeligen Gelände angepaßt. Es steht mehr Vordergrund zur Verfügung, so daß die am Boden liegenden Figuren weiter unten plaziert werden (siehe 7.2).

Bahnen 26-30:

Die restlichen Bahnen 26-30 der Austerlitz-Tapete unterscheiden sich von den vorangegangenen, weil hier kein Kriegsgetümmel mehr stattfindet. Die in Reih‘ und Glied stehenden **Reserve-Soldaten** brauchten nicht mehr zu kämpfen, da der Sieg bereits errungen ist. Nur einige Details im Vordergrund deuten auf die soeben beendete Schlacht

³⁶Mick (1995), S. 52.

³⁷Ebd. S. 54.

hin: eine Kanonenkugel (Bahn 26), eine **Kanone** (Bahnen 26/27), der abgesplitterte Radteil einer Kanonenlafette, Kopfbedeckung und Munitionstasche (Bahn 27) sowie der zersplitterte Stamm einer **umgeknickten Tanne** (Bahnen 29/30). Eher der **leuchtend-rote Hintergrund mit riesigen Rauchwolken** wirkt bedrohlich und läßt einen riesigen Flächenbrand vermuten.

Bahn 26:

Vor einem Halbkreis von vollbärtigen Pionieren, erkennbar an der Uniform, zu der auch weiß-lederne Schürzen gehören, und an den Werkzeugen – Pioniere = Sappeure wurden benötigt, um der Truppe auf ihrem Marsch Hindernisse zu beseitigen, Bäume zu fällen oder Brücken zu bauen, der linke hat eine Zimmermanns-Axt geschultert, der rechte stützt sich auf einen Spaten – steht in stolzer Positur ein Tambour-Major.

Der zu den auf den folgenden Bahnen abgebildeten Reservisten gehörende **Oberst** sitzt **hoch zu Roß** in Rückensicht und schaut über seine wartenden Soldaten, vor allem zu jenem ersten in der dritten Reihe, der ihn anblickt und seinen rechten Fuß auf das zertrümmerte Kanonenwagenrad aufstellt.

Bahnen 27 und 28:

Zwei Reihen **Feldmusikanten** sowie fünf Reihen **Fußsoldaten** mit geschultertem Gewehr und aufgefplantem Bajonett stehen stramm und blicken in Richtung Napoleons. Am Ende der letzten Reihe steht vor gerötetem Himmel ein Sergeant. Über den Bajonettspitzen flattert auf Bahn 27 die Trikolore (auf dem Kasseler Exemplar wurde das Blau durch Rot ersetzt, die dritte Farbe fehlt dort). Vor den Soldaten liegen symbolisch ein Kanonenrohr mit feindlicher, den Doppeladler tragender Munitionstasche, eine Kopfbedeckung sowie der Radsplitter.

Bahn 29:

In Reih' und Glied stehen weitere vier Reihen **Reservisten**. Im Vordergrund erheben sich rötliche Felsen mit davorliegender Tanne.

Bahn 30:

Der rückwärtige Teil der letzten Soldatenreihe steht unter einem **steil aufragenden Felsen** und verliert sich im Hintergrund. Grüne Pflanzen hängen um das Gestein herab, das in Kapitalen eingemeißelt die Inschrift: „AUSTERLITZ. 1805.“ trägt. Die Fortsetzung des Felsens finden wir auf Bahn 1, dem Beginn des Panoramas.

IV / 5. Weilburg/Lahn (Schloß)

- Tapete: „**Große Helvetie**“ (auch „Die große Schweiz“¹ oder Helvetie genannt) (*Grande Helvétie, L'Helvétie* oder *La grande Helvétie*)

<u>Lage:</u>	Ostflügel, Obergeschoß: Wohnung Herzogin Adelheids
<u>Hersteller:</u>	Manufaktur Zuber, Rixheim, Nr. 1400-1419
<u>Künstler:</u>	Pierre-Antoine Mongin nach Vorlagen von Sigmund Freudenberg und Franz Niklaus König
<u>Erstausgabe:</u>	1815. Das Muster wurde seit 1806 geplant. Bis 1865 wurde die Tapete gedruckt.
<u>20 Bahnen:</u>	numeriert von rechts nach links. 10 Bahnen werden von links erhellt, die anderen 10 von rechts, d.h. die Schatten fallen entsprechend.
<u>Mehrfarbendruck:</u>	auf aneinandergeliebten Papierbögen, Breite 0,676 m.
<u>Beschreibung:</u>	1815: <i>Description de l'Helvétie, Paysage-tableau en papier peint.</i> Abschrift siehe Anhang 1.

Die Tapete befindet sich noch in situ an folgenden Plätzen:²

DEUTSCHLANDBaden-Württemberg:

Burg Schaubeck, Steinheim-Kleinbottwar/Murr: Alle Bahnen der "Großen Helvetie" sind vorhanden. (zusätzlich noch die "Vues de Suisse"-Bahnen 11-15)

Schloß Dautenstein, Seelbach

Bahnen 1-6, 9-13, 15-17, Teil von Bahn 20; zweimal vorhanden: Bahnen 1, 2, 5, 6, 9, 10, 11, 12, 13, ¼ von 20. (nach Landerer (1986), S. 154: Bahnen 1-6 doppelt; 9-13 nur die obere Hälfte; 15-7; Bahn 20 Teilstück doppelt.)

Hessen:

Kassel, DTM: 1 vollständiges Exemplar (mit Ausnahme von Bahn 20) aus einem Privathaus in Montabaur sowie einige Teilstücke. Ausgestellt sind das Heufest und die Szene mit Maler, Botaniker, Bergführer im Vordergrund, Scheibenschießen im Hintergrund.

Weilburg an der Lahn, Schloß: Erstfassung mit Säulendekor.

Es fehlen: Bahnen 8, teilweise 14, 19 und 20.

Mecklenburg-Vorpommern: Heiligendamm (vorher in Bad Doberan, Haus Medini):
18 Bahnen

Niedersachsen: Lüneburg, Haus Schwarz

Sachsen: Schloß Burgk bei Freital, südwestlich Dresdens

Thüringen: Altenberg [sic!], Familie von Trotha

NIEDERLANDE

Harderwijk, Gerichtssaal: Säulendekorfassung, alle Bahnen außer Bahn 19 (Steinstoßszene) vorhanden. Zusätzlich wurden in dem Saal noch zwei Szenen der "Kleinen Helvetie" verwendet.

SCHWEIZ

Landesmuseum Zürich, aus Privatbesitz in Zumikon stammend: drei Fragmente, Höhe 253 cm, Breite 206/390/355 cm. Bahnen 5,6,7,8,9,10,11,12,13,1,2,3.

¹ Olligs II, S. 325.

² Baumer-Müller (1991), S. 80f. sowie PPP (1990), S. 295.

Bei einem Antiquar/Lausanne die im Sommer 1988 zum Kauf angebotenen fünf Panneaux mit den Bahnen: 1,3,4,5,6,^{3/4}7,^{2/3}12,13,^{1/2}14,15,16.

ITALIEN

Venedig, Palazzo Loredan (wohl später hingekommen) / Verona

BELGIEN

Mons, Musée du Chanoine Edmond Puissant

FRANKREICH

Rixheim/Elsaß, Musée du papier peint, 3 Bahnen erhalten, aber nicht ausgestellt.
Marseille, Villa im Besitz des "Centre des espaces verts de la ville". Es sind 15^{1/2} Bahnen vorhanden, die durch das Musée Grobet-Labadié restauriert wurden.

SCHWEDEN

Visby, Smedjegatan 2 / Stora Oxhaga, Bohuslän / Misterhult DS, Småland

POLEN

Bei einer Familie von Below (Hinterpommern)

Zerstört bzw. nicht mehr vorhanden sind folgende Tapeten:

DEUTSCHLAND

Bayern:

Schloß Nymphenburg in München, Salon der Prinzessinnen Sophie und Marie von Bayern. Die "Große Helvetie" mit Säulendekor ist auf einem Interieur-Aquarell von Wilhelm Rehlen (1820) deutlich zu erkennen, abgebildet in: *Das Wittelsbacher Album*. Das Zimmer beschreibt Hans Ottomeyer folgendermaßen: (Abb. 183)

„Die Gliederung der Decke stammt noch aus der Zeit um 1704, als die seitlichen Pavillons entstanden. (...). Der Salon der Prinzessinnen war zum Lernen und Musizieren bestimmt, und die fast spartanische Ausstattung mit einfachen Kirschholzmöbeln entspricht ganz diesem Zweck, ohne Rücksicht auf Bequemlichkeit zu nehmen. Die pädagogische Strenge wird durch Landschaftstapeten mit Schweizer Ansichten gemildert, die zwischen den Säulen einer antiken Scheinarchitektur als Ausblicke zu sehen sind. Diese französische Tapete mit Schweizer Literatur der Romantik hatte eine große Vorliebe für die Hirtenrepublik [sic!]. Zum Schmuck allein dienten diese Bildtapeten kaum, es lagen ihrer Wahl wohl auch erzieherische Absichten zugrunde. – Der Raum ist heute nicht mehr existent. Er wurde in Zimmer aufgeteilt, die der Schloßserverwaltung als Büros dienen.“³

Mecklenburg:

Kurzen-Trechow bei Bützow, Baron von Plessen

Brandenburg:

Schloß Zehdenick a.d.Havel, Erstfassung mit Säulendekor; beschrieben und abgebildet in: Brandenburgisches Jahrbuch, 1930. In: *Kunstdenkmäler der Provinz Brandenburg*, 1937, heißt es S. 168, diese Tapeten seien "heute in Berlin im Verwaltungsgebäude der Landesversicherungsanstalt Brandenburg".

NIEDERLANDE

Landhaus Hulshorst/Gelderland. Lt. Brief von F.J.J. Besier, NL-2596 SV's-Gravenhage vom 16.5.1986 (DTM) wurde das Landhaus im Jahre 1941 abgebrochen, die Tapete sei sehr beschädigt gewesen.

³ Ottomeyer (1979), S. 100.

Bibliographie:

- 1935: Clouzot-Follot, S. 188
 1961: Leiß, S. 78ff., Abb. 25, 39
 1970: Leiß, in: Olligs II, S. 263ff.; Abb. 515.(Abb. 516 gehört zur "Kleinen Helvetie".)
 1972: Entwisle, S. 29, 54
 1976: Douglas, E.P.,S. 98
 1977: Mick, S. 9
 1979: Ottomeyer, S. 100 (Aquarell von Wilhelm Rehlen)
 1980: Jacqué, S. 9f.
 1980: Lynn, S. 187, 192, 217 (Abb.)
 1981: Mick, Nr. 180
 1982: Teynac/Nolot/Vivien, S. 112, 122
 1984: Jacqué, S. 64, 92f., 97ff. (Abb.)
 1984: Thornton, S. 230 (Abb.)
 1985: Kipp, P.-J.: Verslag van de Restauratie ...Rijksgebouwendienst, Bruggestraat 49, Harderwijk, Utrecht, 51 Seiten, davon 11 S. Text, 40 zum Teil ganzseitige Abbildungen
 1986: Landerer, in: Geroldsecker Land 28, S. 16-25 m. Abb.
 1988: Einsingbach, S. 73-75, Abb. (Amtlicher Führer, 3. Auflage)
 1989: Baumer, S. 154
 1990: PPP, S. 50, 226; S. 227 (Abb.); S. 295: Katalog-Nr. 53, Beschreibung und Gesamtansicht
 1991: Baumer-Müller, S. 37ff., 46ff.; Abb. S. 47-49, 52, 55 sowie Lose-Blatt-Beilage
 1994: Nouvel-Kammerer, in: Hoskins, S. 94 (Abb.: Gemälde des Salons der bayrischen Prinzessinnen Sophie und Marie in Nymphenburg, um 1820)
 1995: Thümmel, in: Weltkunst/Heft 3, S. 220ff.

IV / 5.1 Raumdekoration und Restaurierungsbericht

Im Weilburger Schloß liegt im Obergeschoß des Ostflügels die "Wohnung der Herzogin Adelheid", benannt nach der Herzogin Adelheid von Anhalt-Dessau, die im Jahre 1851 Herzog Adolf heiratete. Diese Wohnung wurde 1852 hergerichtet und bestand aus einem Vorzimmer, einem Salon, einem Schlafzimmer und einem Zimmer der Kammerfrau. Die Wände des Salons wurden mit einer roten Bespannung bekleidet. Das war ein Glück, denn unter dieser Bespannung wurde die seltene Handdrucktapete "Grande Helvétie" aus der Manufaktur Zuber aus Rixheim/Elsaß verborgen und somit erhalten. Die Tapete kam hierher, als Fürst Friedrich Wilhelm 1813 den Raum als Visitenzimmer durch den Baumeister Leidner und den Bauinspektor Wirth neu ausstatten ließ. Ebenso wurden damals die Decke klassizistisch stuckiert und neue Vertäfelungen eingebaut.⁴ Wieder freigelegt wurde die Tapete entweder 1936⁵, 1938⁶ oder 1941⁴.

⁴ Einsingbach S. 73.

⁵ Lt. Restauratoren-Voruntersuchung vom März 1989.

⁶ Dr. Bien (1966): "Wiederherstellung - Möblierung - der Wohnzimmer der Herzogin mit den Schweizer Wandtapeten, die bei Restaurierung 1938 freigelegt wurden."

Aus der Restauratoren-Voruntersuchung geht hervor, daß die Handdrucktapete mit einer Moiré-Tapete überklebt gewesen war (1852⁷).

Unter der Tapete war während den Restaurierungsarbeiten die erste Raumfassung sichtbar: eine barocke grüne Vorhangmalerei.⁸ Heute ist an der Westwand ein kleines Stück der alten Farbfassung im Sockelbereich zu sehen (s. Abb. 200, links unten).

Der Zustand der Tapete 1989 (nach der Restaurierung von 1938-1940 und den Kriegs- und Nachkriegsjahren) wird in der Voruntersuchung des thüringischen Teams wie folgt umrissen und hier stichwortartig wiedergegeben:⁹

Ost- und Südwand: Putz löst sich vom Mauerwerk. Farben Grün, Blau und Schwarz bei Blatt- und Graspartien: Farbabplatzungen und abstehende Malerei. Schäden durch letzte Restaurierung: Retuschen unterliegen Farbwertveränderungen und setzen sich aus Originalmalerei unangenehm ab. Bei Scheinarchitektur (Architrav) große Fehlstellen bei Originalmalerei. Ablösen der Tapete an der Ostwand, Südwand Sockelbereich. Festigung der Tapete mit einem Methylzellulose- oder Tylosegemisch; Desinfizierung; Retuschen mit Aquarellfarbe oder verwendetes Festigungsmittel mit Pigmenten. Retuschen von 1940 werden überarbeitet, v.a. an West- und Nordwand. Grüne Farbe: Probe: original. Freigelegte Tapete unter Säule zeigte keine Farbveränderung. Im Fondbereich der Wolken durch frühere Überklebungen (bis ca. 1936) und Wassereinwirkungen in optisch schlechtem Zustand. Retuschen überall vorhanden. Übermalungen an einigen Flächen. Retuschen aus den Jahren 1936-1939: große Farbwertveränderungen gegenüber dem Original. Reinigung: mit Radieschwämmen (Wischup, Akachemie) 80 % der Tapete, bei 20 % wurde mit 1%iger Tylose MH50 Lösung (60 Teile Methanol und 40 Teile 420) gefestigt. Fehlstellen im Papierbereich mit Papiermasse ergänzt. Fehlstellen im Bildbereich ab Größe 0,5 qcm in Tratteggiotechnik, unter Größe 0,5 qcm den farbigen Umfeldfarbwerten angepaßt und geschlossen. Großflächige Retuschen vor 1940 in Tratteggiotechnik überarbeitet. Westwand: abgenommene Überklebungen, Löcher durch eingedrungene Geschosse verursacht.

IV / 5.2 Einteilung der einzelnen Szenen

Dargestellt werden alle Dinge, die für die Schweiz typisch, für Ausländer unbekannt und fremd sind, und die Reisende zur damaligen Zeit sehr beeindruckten, wie imposante Seenlandschaften mit Hochgebirge, Lawinen, Almbetrieb, Armbrustschießen, Chalets, Trachten u.Ä. Eindrücke von Reisen in die Schweiz gibt es etliche. So beschreibt 1787 Sophie von La Roche z.B. eine Tracht, den Luzerner See mit einem Bauernmädchen, das allein einen Nachen rudert – damals wohl recht merkwürdig -, alles Dinge, die auf der Tapete zu sehen sind. Die Schweizer Landschaft regte auch zum Modellbau an, so erwähnt S. v. La Roche einen General von Pfiffer, der eine Miniaturlandschaft mit

⁷ Einsingbach, S. 73: „...mit einer roten Bespannung bekleidet.“

⁸ Voruntersuchung der Restauratorenengemeinschaft Manfred Möller, Rolf Möller und Peter Koch aus Thüringen vom März 1989.

⁹ Der komplette Voruntersuchungsbericht befindet sich in der Verwaltung der Staatlichen Schlösser und Gärten Hessen, Bad Homburg v.d.H.

Bergen, Seen, Wäldern, der Stadt Luzern, mit Brücken, Flüssen und Wasserfällen nachbildete.¹⁰

Die verschiedenen Szenen werden von einem Säulendekor unterbrochen und müssen daher nicht in der vorgeschriebenen Reihenfolge dekoriert werden. Vier Hauptszenen beherrschen die Tapete:

- Heimkehr der Herde von der Alm (Bahnen 17-15)
- Seelandschaft mit Booten (Bahnen 9-13)
- Armbrustschießen und Heuernte (Bahnen 8-4)
- Armbrustschießen mit Kuhweide und drei Wanderern (Bahnen 3-1).

So besteht z.B. im Gerichtssaal von Harderwijk/Niederlande folgende Bahnenfolge: 18 bis 14, Säule, 13 bis 9, Säule, 8 bis 4, Säule, 3, 2, 1, 20, Säule.

In Weilburg wurde folgendermaßen eingeteilt:

Südwand:	Säule, 17 (Teil) /Ecke, 16, 15, 14 (Teil), Säule (Heimkehr der Herde von der Alm)
Westwand:	Säule, 13 (Teil), Säule (Aufbruch der Gemsenjäger) Säule, 3, 2, 1, Säule (Weidende Kühe, Scheibenschießen, drei Wanderer) Kaminstück (Amphore mit Blumen, Vögeln, Schmetterlingen) Säule, 12,11/Ecke (Beginnende Seelandschaft mit Ziegen unter Bäumen)
Nordwand:	11 /Ecke, 10, 9, Säule (Seelandschaft mit Booten) Säule, 7,6,5/Ecke (Alpenlandschaft, Vogelschießen, Rückkehr/Heuernte)
Ostwand:	5 /Ecke, 4, Säule (Erntefest, Heuarbeiter) Säule, 18 (Teil), Säule (Ziege unter einem Baum), Säule, 17 (Teil)

Es fehlen in Weilburg die Bahnen 20, 19 (Kampf zwischen Frosch und Natter), fast die ganze Bahn 14 (Haus mit Bäumen) und Bahn 8 (alphornblasender Hirte mit Kuhherde).

IV / 5.3 Beschreibung der Tapete mit Erläuterungen zum Inhalt:¹¹

Bahn 20:¹² *Kampf eines Frosches gegen eine Natter* fehlt in Weilburg.

Bahn 19: *Steinstoßen* fehlt in Weilburg.

Bahn 18: *Ziegen und Schafe*, Ostwand (Abb. 184)

Aus Platzgründen mußte diese Bahn rechts beschnitten werden, so daß die Tiergruppe hier fehlt, sie befindet sich an der Ostwand zwischen Fenster und Tür. Eine **Ziege** steht am Fuße eines **verdorrten Baumes**, um den sich dünne Stämmchen mit rostrotm Laub winden. Der Betrachter befindet sich auf einem Plateau und sieht im Hintergrund eine Felslandschaft.

¹⁰ La Roche, Sophie von: Jenseits der „Sternheim“. Die unbekannteren Werke der Sophie von La Roche. Abt. II. C. Bd. 2: Tagebuch einer Reise durch die Schweiz. Altenburg 1787, Nachdruck Eschborn 1994, S. 136.

¹¹ Eine Kurzfassung befindet sich in: PPP (1990), S. 295, die jeweils übersetzt wurde und *kursiv* zitiert wird. Da aber aufgrund dieser Kurzfassung nicht alle Szenen klar zu deuten sind, wird im Anhang I die vollständige Beschreibung der Tapete durch die Firma Zuber aus dem Jahre 1815 (heute in der Bibliothèque Municipale, Colmar) wiedergegeben.

¹² Obwohl die Bahnen dieser Tapete von rechts nach links numeriert sind, erfolgt die Beschreibung entsprechend dem Auge des Betrachters von links nach rechts.

Bahnen 17 bis 15: **Rückkehr der Herde von der Alm**

Bahn 17: Ost- und Südwand (Abb. 185)

Frau mit Mädchen am Brunnen sowie ein Hirte, der die Kühe zurückführt. Er trägt auf dem Rücken eine Kiepe mit einem großen runden Käse.

Die Bahn beginnt an der Ostwand. Die Säule verdeckt den Brunnenpfosten, aus dem Wasser in ein Becken fließt. Vor dem **Brunnen** steht eine junge Mutter, an die sich ein weinendes Mädchen schmiegt. Wie bisher fälschlich angenommen, hat es Angst vor dem hoch fliegenden Adler, auf den die Mutter mit erhobenem Arm deutet.¹³ Durch die Zubersche Beschreibung (siehe Anhang 1) kennen wir nun den eigentlichen Grund. Er ist akustischer Natur: Das Mädchen hört das Dröhnen einer Lawine, die am Gletscher auf Bahn 16 zu sehen ist, sowie den Schrei des Adlers.

Die Mutter trägt die sogenannte Freudenberger Tracht aus dem Kanton Bern:¹⁴ rotes Mieder mit gelbem Vorstecker,¹⁵ eingefäßt mit schwarzem Samt, und Göller.¹⁶ Auch der Silberschmuck fehlt nicht: Filigranhaften am Mieder halten eine lange Kette mit herunterbaumelnden Enden.

Seitlich des Brunnens kommt eine **Kuhherde** an; die beiden Leitkühe tragen schwere Kuhglocken, "Treicheln" genannt, an breitem Lederband. An ihrer Seite läuft ein Hirte mit hochoberem Stock. Er trägt auf dem Rücken eine Kiepe, in der Schweiz Reff genannt, mit einem großen runden Käse darin, von dem jedoch nur ein kleiner Teil sichtbar ist. Das Holzbrett hinter seinem Kopf mit den beiden nach vorn zeigenden Stäben mit Verstrebung sagt uns, daß er ein Überreff trägt. Er könnte also noch über seinem Kopf eine Last tragen, die das Gesamtgewicht besser verteilte. Die Mütze auf seinem Kopf ist eigentlich ein Kissen, auf dem die Reff- oder Überlast ruht.¹⁷ Ein Brunnen, dessen Wasser überläuft, ein bunter Strohhut, zwei Schafe, ein Hahn und ein Hund bilden den Vordergrund. Hinter der Szene steht ein stattliches, hölzernes **Chalet**, dessen angebauter Schuppen noch auf dieser Bahn zu sehen ist. Im Mittelgrund erkennen wir

¹³ Baumer-Müller (1991), S. 51f.: Angst vor dem Gewitter oder vor dem Adler.

¹⁴ Schürch, L., Witzig, L. (1984), S. 127, Abb. S. 135: „Rückkehr des Schweizer Soldaten“ von Sigmund Freudenberger.

¹⁵ Ebd. S. 230: Vorstecker ist ein gesteifter Brustlatz, auf das Mieder aufgesteckt oder unter der Verschnürung liegend.

¹⁶ Ebd. S. 225: Göller ist der Halsteil der Tracht, der sich aus dem flachen Umlegekragen (Kollar) des 17. Jhs. entwickelt hat.

¹⁷ Diesen Hinweis verdanke ich Herrn Gustav Ritschard, Unterseen/CH. siehe auch: Schweizer Idiotikon. Wörterbuch der schweizerdeutschen Sprache, Bd. 6, Frauenfeld 1909, S. 643ff. Dort steht unter dem Stichwort *Rëff*: "Das R. besteht aus einem dem Rücken des Trägers anliegenden Brett (...), in dessen Mitte zwei (...) Stäbe (...), gew. aber ein zweites, kleineres durch Streben gestütztes Brett senkrecht angebracht ist, auf dem durch Stricke festgebunden die Last ruht (...); das Ganze wird an hölzernen oder ledernen Tragbändern getragen. Manchmal ist das R. noch oben mit einem kleineren Brett (...) versehen, das auf den Kopf des Trägers (bzw. auf das an der Trag-Schnuer hängende Trag-Ringli) zu liegen kommt; es dient zum Schutz gegen die Unbilden der Witterung, (...). Auf dem R. werden in den Bergen bes. Käse, Butter, Molken, auch allerhand Waren, die Postsachen befördert; (...). In der Hand trägt der Rëffer oft den Rëff-Stücken (...). Ein Bote mit dem R. auf dem Rücken erscheint daher etwa auf dem Titelblatt von Kalendern, so des B Hinkenden Boten für 1756 (...) und noch des W Wandernden Boten für 1829."

deutlich den Kirchturm von Unterseen¹⁸ (nahe Interlaken) zur Linken des kleinen Hauses. Hierbei handelt es sich um eine Kupferschmiede, die sogenannte Getzischmitte, in der Kellen hergestellt wurden (Getzi = Kupferkelle). Der Schuppen gegenüber der Schmiede überdeckt die Aareschleuse, die einen Teil des Wassers der Kleinen Aare in eine andere Richtung leitete. Die Berge im Hintergrund könnten die Engelhörner sein, mit dem Dossenhorn davor.¹⁹

Bahnen 16, 15 und 14: Südwand

Zu einer Melodie, die ein Kuhhirte auf dem Alphorn bläst, tanzt ein festlich geschmücktes Paar. Zwei Mädchen stehen an der Einzäunung: Eines öffnet das Gatter, durch das das Weidevieh gehen soll, das andere nimmt ein Lämmchen auf den Arm.

Die Zubersche Szenenfolge lautet:

*Bahnen 18-14: **Almabtrieb** / Bahn 16: **Ein Senner spielt das Alphorn.** / Bahn 15: **Eine Frau öffnet das Gatter, durch das die Herde zurückkehrt, die andere Frau ruft ein Schaf herbei; alle beide tragen die sog. Guggisberg-Tracht.***

Bahn 16: Südwand (Abb. 186)

Aus Zubers Beschreibung geht hervor, daß das gut gekleidete **Tanzpaar** der Hausherr mit seiner jungen Frau ist, die nach der beliebten Melodie des sogenannten Kuhreihens²⁰ tanzen, ebenso tun dies zwei ihrer Kinder. Das jüngste sitzt auf der Erde und liebkost einen Hund. Heute noch wird im Freiburger und Greyerzer Land der Kuhreihen „Liòba“ gesungen.²¹

Die schöne Tracht des Hausherrn kommt aus dem Kanton Glarus: dort trugen die Männer „Beinkleider aus blauem Tuch und eine Weste aus demselben Stoff mit Knöpfen, ein Hemd mit weiten Ärmeln, feine Strümpfe und dazu grobe Schuhe, grob beschlagen und mit grossen Schnallen.“²² Seine Kopfbedeckung gehörte zur Ratsherrentracht im Kanton Uri und besteht aus einem schwarzen Röhrlizylinder, unter dem eine seidene Zipfelmütze getragen wurde.²³

Die Kleidung seiner Frau könnte aus der Zuger oder Luzerner Gegend kommen, beide ähneln sich sehr wegen der geografischen Nähe, derselben Sitten und derselben Konfession. Zur Zuger Tracht gehört ein Schwefelhut mit farbigem Blumenkranz und eine farbige Einfassung des Göllers am Rücken:

¹⁸ Baumer-Müller (1991), S. 51.

¹⁹ Herr G. Ritschard hat die Gebäude anlässlich eines Gespräches am 29.9.1995 identifiziert. Die Berge seien teilweise stilisiert und von verschiedenen Seiten gesehen, es müssen nicht die genannten sein.

²⁰ Kuhreihen = melodiöses Lied, nach dessen gesungener Melodie getanzt wurde.

²¹ Bono-Haller, Heidi: Historische Schweizer Trachtent, Staufen 1985, S. 28.

²² Ebd. S. 24.

²³ Schürch, L., Witzig, L. (1984), S. 22.

„Im ganzen unteren Reusstal und im Sempacher Raum wurden bis in die ersten Jahrzehnte des 19. Jahrhunderts die „gekratzten“ Jüppen aus zwei verschiedenenfarbenen Stoffen zusammengesetzt, nämlich grün, braun oder blau. Auf den Verbindungsnähten (...) wurden farbige Wolllitzen aufgenäht.“²⁴

Zur langen Zopftracht, die auf Ausländer sehr exotisch gewirkt hat und auf der Tapete zweimal gut zu sehen ist, schreibt S.v.La Roche im Zusammenhang mit der Knonauer Tracht (bei Zürich), daß die langen Haarzöpfe mit roten Bändern bis auf die Erde hängen. Um den Kopf wird ein breites, schwarzes Samtband um den Kopf gelegt.²⁵ Bei unserer Hausherrin enden die Zöpfe in schwarzen, zusammengeflochtenen Bändern.

Der **alphornblasende Hirte**²⁶ steht vor einem Faß, an das er sein Reff gelehnt hat; ein Schaffell oder eine Woldecke ist über das Faß gelegt, beschwert durch einen mit Obst gefüllten Korb. Vor dem Faß steht eine kleine Karre mit Deichselarm. Um den Kuhhirten herum bewegen sich Tiere. Im Vordergrund wartet eine **Ziege an einem mit Wasser gefüllten Holzbottich**. Im Hintergrund erstreckt sich die Längsseite des **Chalets**. Der Sockel ist gemauert, der Rest ist ganz aus Holz gefertigt. Eine Treppe führt zur Eingangstür und zur Veranda. Auf dem Balkon des ersten Stockes prangen Blumen auf dem Balkon. Die Dachschindeln werden durch querlaufende Stangen gehalten, zwischen denen große Steinbrocken liegen, die das Dach beschweren. In der Schweiz nennt man ein solches Dach "**Schwaardach**"; die Holzschindeln aus Tannenholz wiegen viel weniger als Dachziegel und müssen daher zusätzlich mit schweren Steinen beschwert werden. Der kurze Schornstein ist mit einer offenstehenden Klappe versehen. Auf der Mitte des Firstes steht stolz ein Storch in seinem Nest. Er hebt sich gut gegen das Weiß des **Gletschers** ab, von dem gerade eine Lawine herunterdonnert.

Bahn 15: Südwand

Eine junge Frau hat das **Gatter** geöffnet. Eine Kuh und einige Schafe folgen einer stattlichen Schar von Schafen und Ziegen, die sich bereits innerhalb der Umzäunung tummeln. Eine andere junge Frau hält ein Lämmchen in ihrer Linken und lockt mit ihrer Rechten das vor ihr stehende Mutterschaf. Beide Frauen tragen die Guggisberger Tracht.²⁷ Diese unterscheidet sich von den übrigen bunten Trachten, da Guggisberg im Amtsbezirk Schwarzenburg mehr nach dem freiburgischen Voralpengebiet orientiert ist.

²⁴ Bono-Haller, Heidi: Historische Schweizer Trachten. Staufen 1985, S. 26.

²⁵ La Roche, Sophie von: Jenseits der „Sternheim“. (...) Tagebuch einer Reise durch die Schweiz. Altenburg 1787, S. 112.

²⁶ Baumer-Müller, S. 44, Anm. 69: "Als Vorlage dürfte trotz der Abweichung, dass auf dem Tapetenbild das Alphorn an den Mund gehoben wird und nicht auf dem Boden steht, der « Alphornbläser » von Marquart Wocher (1794) gedient haben, (...).

²⁷ Baumer-Müller, S. 44 (Beschreibung der "Kleinen Helvetie", auf der eine ähnliche Szene zu sehen ist) sowie S. 51. Zur Tracht s. Schürch, Lotti, Witzig, Louise / Rapp, Anna – wissenschaftliche Mitarbeit / (1984).

Der kurze gefältete Rock sowie das Mieder sind aus schwarzem Wollstoff gefertigt, die Schürze aus Leinen. Göller (Bestandteil der weiblichen Tracht, das sich aus dem flachen Umlegekragen »Kollar« des 17. Jahrhunderts entwickelt hat) und Brustlatz sind aus gemustertem, schwarz-rottem Samt. Die Filigranhaften am Mieder gehören auch zur Tracht; zwei davon sieht man am Mieder des links stehenden Mädchens.

Im Hintergrund wird die **Stirnwand des Chalets** sichtbar. Die Veranda im Erdgeschoß verläuft an der Längs- und Schmalseite des Hauses, der Balkon im Obergeschoß nur an der Längsseite. Hier prägen zwei neunteilige Fenster mit Butzenscheiben das schmucke Haus. Der obere Teil des Dachgiebels ist mit Brettern geschlossen. Vor der Veranda ist **Heu** im Halbrund gestapelt, mit einer Plane abgedeckt und durch ein am Haus befestigtes kleines Dach geschützt. Direkt neben diesem Chalet lugt mit seiner Schmalseite ein **zweites Haus** aus einer Baumgruppe hervor. Seine Front weist mehr Fenster auf, was zusammen mit dem im Gegensatz zum vorderen Haus nicht mit Brettern geschlossenen Giebel darauf schließen läßt, daß dies die wetterabgewandte Seite ist. Vor dem Haus liegt Wäsche auf einer Bank. Eine Katze spielt an einem Korb, davor sonnt sich ein Hund.

Bahn 14: Südwand. Hier in Weilburg sind nur wenige Zentimeter zu sehen, und zwar die **Längsseite des zweiten Hauses**. Im Original folgt noch ein Teil des Hauses mit Baumgruppe.

Bahn 13: Westwand (Abb. 187)

Sie befindet sich als Einzelbahn neben der Tür an der Westwand. Der linke Rand fehlt aus Platzgründen; dort wäre noch eine halbe grüne Tanne zu sehen. Thema der Szene ist: **Aufbruch der Gamsenjäger**.

Auf einem erhöhten Wiesenplateau nehmen zwei Jäger, die auf die gefährliche Gamsjagd gehen wollen, **Abschied** von einer jungen Mutter. Sie steht sichtlich erregt vor ihrem Mann, reicht ihm das Kind noch einmal und faltet ihre Hände, so als wolle sie ihn inständig bitten, doch vorsichtig zu sein. Der Vater hält liebevoll sein Baby, das sich mit seinem Händchen an dessen Ärmel festkrallt. Der neben ihm stehende zweite Gamsjäger winkt zum Abschied; in der Linken einen Wanderstab führend, ist er im Begriffe wegzugehen. Seine Rockschoße sind in Bewegung. Beide Jäger haben ein Gewehr geschultert; Blashorn, Provianttasche und eine größere Tasche gehören zu ihrer Ausstattung. Sie tragen knielange Hosen, verschiedenfarbige, lange Jacken sowie graue Mützen. Die Mutter trägt ein blaues Dirndl mit weißer Schürze, ein um den Hals geschlungenes Brusttuch sowie einen Strohhut.

Hinter der Personengruppe erstreckt sich vor einem hohem Bergmassiv der Ausläufer des Sees, der sich auf den folgenden Bahnen 12-9 ausbreiten wird.

Bahn 12: Westwand (Abb. 188)

Die Seeszene beginnt in Weilburg an der Westwand mit Bahn 12 und endet an der Nordwand mit Bahn 9. Thema: *Bäume* und *Ziegen*.

Das auf Bahn 13 begonnene Laubwerk gehört zu den **zwei prächtigen Bäumen** am Ufer des Sees. Zwei **Ziegen** befinden sich zu Füßen des rechten Baumes: Eine knabbert am Laub, auf den Hinterbeinen am Stamm stehend, die andere liegt auf dem Felsvorsprung. Zwei weitere entdeckt man in dem Felseinschnitt ganz vorn. Da die Tapete an dieser Stelle stark beschädigt war, mußte so retuschiert werden, daß eine Gruppe von Ziegen unter dem linken Baum fehlt, ebenso eine auf dem vorderen grünen Rasenstück (siehe Abb.189). Mit dem kleinen Häuschen am jenseitigen Ufer des Sees könnte die Kolumban-Kapelle gemeint sein.²⁸

Bahn 11: West- und Nordwand (Abb. 190, 191)

Diese Bahn in der nordwestlichen Ecke weist ebenfalls große Fehlstücke auf. Nach dem Original sollte als Thema der Szene zu sehen sein, wie ein *Postsegelboot* mitten im See fährt und eine Ruderin bereit ist, *Fischer* vom Ufer abzuholen. Weder das Postboot noch die Ruderin im Boot sind in Weilburg vorhanden, gähnende Leere herrscht hier im Gegensatz zum Original. Die Fehlstellen sind gut sichtbar: oberhalb des Ruderbootes links neben der kleinen Barke muß man sich das stattliche Postboot denken. Im Hintergrund mit Bergen und weißer Wolkenwand liegt am Seeufer ein Dorf mit zwei Türmen. Hierbei könnte es sich um Scherzligen bei Thun handeln.²⁹

Bahnen 10 und 9: Nordwand (Abb. 192)

Hier hört der See im Hintergrund auf und schließt in Weilburg den linken Teil der Nordwand ab. In Weilburg fehlen folgende Szenen im Vordergrund: sich unterhaltende, wartende Fischer am Ufer (Bahn 10), eine Mutter mit zwei Kindern an der Hand und ein Mann, ebenfalls wartend (Bahn 9). Ab hier endet der Lichteinfall von links. Ab Bahn 8 bis zum Schluß scheint die Sonne von rechts, d.h. von dieser Bahn an fallen die Schatten nach links.

²⁸Freundlicher Hinweis von Herrn Gustav Ritschard, Unterseen.

²⁹Vermutung von Herrn Gustav Ritschard, Unterseen.

Dort, wo in Weilburg am Ufer direkt neben dem Boot eine buschige Pflanze gemalt ist, bellte ursprünglich ein hellfarbenedes Hündchen. Auf Bahn 10 fährt in der Mitte des Sees ein Kahn mit drei Personen, zwei Kühen, einem Pferd und zwei Schafen. Am jenseitigen Ufer sind zu erkennen: eine Kirche mit Doppelturmanlage und weiter rechts auf Bahn 9 einige Häuser, dahinter ein Sturzbach.

Bahn 8: fehlt in Weilburg. Thema: *Hirte bläst Alphorn; Kuhherde.*

Die Bahnen 7 bis 4 (Heufest) folgen in Weilburg sowohl auf der rechten Nordwand als auch direkt übergehend auf der linken Ostwand.

Bahn 7: Nordwand (Abb. 193)

*Eine Gruppe Schützen wartet in einer Reihe, um das im Kanton Waadt beliebte **Vogelschießen** zu praktizieren.*

Der erste Schütze ist gerade dabei, den Bogen zu spannen, und zielt auf einen Vogel, der auf einer entfernt aufgestellten Stange angebracht wurde (Bahn 6). Vor den restlichen sieben Schützen steht eine große Korbweinflasche mit Tragevorrichtung. Zwischen den Bahnen 7 und 6 steht auf einer Anhöhe ein Schloß. Es handelt sich um das Schloß Thun mit Eiger, Mönch und Jungfrau im Hintergrund.³⁰

Auf den Bahnen 6-4 folgt das **Heufest**. *Damit möglichst viele Schweizer Trachten gezeigt werden können, haben sich vermutlich Freunde und Verwandte der verschiedenen Kantone zu diesem Fest getroffen.*

Bahn 6: Nordwand (Abb. 194)

Eine junge Frau steht hinter einem Weidezaun auf den unteren Stufen einer **Gatterleiter**, die im spitzen Winkel über den Zaun führt, und beobachtet neugierig ein **Liebespaar**, das von rechts heranschreitet (Abb. 195). An der vorderen Seite der Leiter wendet sich ein Sennenhund hinüber zu der jungen Frau. Neben dem Liebespaar geht ein bärtiger **Bauer** einher, mit geschulterter Sense und einem Proviantkorb mit Weinflasche in der Hand, und schaut auf die nachfolgende Tanzszene. Um die Taille hat er den Behälter für den Schleifstein geschnürt.

Im Hintergrund erkennt man das Kirchlein von Einigen am Thunersee.³¹ Bei dem jungen Mann können wir die Zuger Sonntagstracht³² bewundern: er trägt verzierte Kniestrümpfe, gelbe Hosen mit Weste.

³⁰Baumer-Müller (1991), S. 49.

³¹Baumer-Müller (1991), S. 49.

³²Schürch, L., Witzig, L. (1984), Abb. S. 52: Zuger Sonntagstracht nach J. Reinhard (1819).

Bahn 5: Nord- und Ostwand (Abb. 196, 197)

Diese Bahn klebt in der Ecke von der Nord- zur Ostwand und weist zwei große Fehlstellen auf. Anstelle des Felsens neben dem Bauern mit der Sense müßte ein Tanzpaar folgen. Am Beginn der Ostwand sehen wir eine **Dreiergruppe** mit Kind: ein Paar tanzt, ein kleines Mädchen steht hinter dem Schwungbein des Tänzers. Die Tänzerin umfaßt mit ihrer rechten Hand einen Heurechen, dessen Ende hoch über die Köpfe ragt. Neben dem Paar schwingt eine Frau mit schwarzer Haube eine Blumengirlande in die Höhe. Oberhalb dieser Gruppe erscheint hinter einem Wiesenhügel ein hoch beladener **Heuwagen**, den zwei Ochsen ziehen, geführt von einem Burschen. Dem Gespann voraus geht ein junger Mann und spielt auf einer Querflöte. Nun kommt die zweite Fehlstelle in Weilburg: Neben der Dreiergruppe folgt im Original noch ein tanzendes Pärchen.

Schauen wir uns die Trachten der tanzenden Dreiergruppe genauer an. Die schwarze Haube - typisch für den Kanton Solothurn - der Tänzerin mit der Girlande zeigt, daß sie verheiratet ist. Unverheiratet ist dagegen die zweite Tänzerin mit dem überaus langen Zopf, der an seinem Ende zweigeteilt ist. Um den Kopf trägt sie ein breites Samtband, dessen Enden auf den Rücken fallen. Genau beschrieben hat diese Zürcher Haartracht Gerold Meyer von Knonau: „Unverheiratete Weiber tragen keine Haube, sondern ein ziemlich breites Samtband mit Spitzen und herabhängende Zöpfe, die mit roten Schnüren durchflochten sind (...).“³³

Bahn 4: Ostwand (Abb. 198, 199)

Thema: **Zwei Heuerinnen mit einem Bauern.**

Vorn im Bild hält eine Frau in hübscher Trachtenkleidung eine Heugabel mit drei Zinken hoch über ihrem Kopf. In ihrer Linken hält sie ein Vögelchen. Wenn man nun weiß, daß auf der retuschierten Fehlstelle neben ihr ein kleiner Junge stehen müßte, der mit freudig erhobenen Armen auf den Vogel zuhüpft, wird die Geste klarer. Links zu Füßen der Heuerin steht gespannt ein bellendes **Hündchen** und fixiert das Vögelchen.

Ein paar Schritte weiter hinten auf der Wiese recht eine **Frau** mit einer Heugabel das Heu zu einem Haufen zusammen. Daneben kniet ein **junger Mann** und streckt verlangend einen Arm der jungen Frau entgegen. In seiner Linken hält er ein Büschel Heu. Sie hat den Kopf etwas nach unten geneigt. Er war offensichtlich mit dem Mähen des Grases beschäftigt, denn er trägt ebenso wie der alte Mann auf Bahn 6 den Schleifstein-

³³ Bono-Haller, Heidi: Historische Schweizer Trachten, S. 10.

behälter um die Taille, außerdem liegt vor ihm seine Sense, zusammen mit einem blumengeschmückten Strohhut und einem Proviantkorb.³⁴

Bahnen 3 und 2: Westwand (Abb. 200, 201)

Schweizer Weidelandchaft mit *Scheibenschießen* im Hintergrund.

Auf Bahn 2 wird im Mittelgrund die Szene des in der Schweiz sehr beliebten **Scheibenschießens** vorgeführt. In einem überdachten Schießstand, damals Schützenhaus genannt, halten sich einige Schützen auf, an der halbhohe Mauer lehnt ein Gewehr. Der sich mit beiden Händen auf die Mauer stützende Schütze muß gerade geschossen haben, denn der in einigem Abstand neben der Zielscheibe stehende Zeiger (Bahn 3) gibt mit seinem Stock genau die Stelle an, die der Schütze getroffen hat. Durch die Zuber'sche Beschreibung wissen wir, daß die Schützen gerade um einen Preis streiten.

Am Beginn von Bahn 2 schmiegt sich rechts des Zeigers ein hübsches Holzhäuschen an einen Felsen mit einem Brunnen, Zaun und offenstehendem Gatter. Oberhalb auf einer Bergkuppe erstreckt sich eine Burganlage mit Zinnturm.³⁵ Im Vorder- und Mittelgrund von Bahn 2 stehen oder lagern **Kühe, Ziegen und Schafe**. Die Landschaft enthält viel Wasser: auf Bahn 3 ergießt sich ein Wasserfall in die Ebene und fließt zwischen Weide und Schützen nach rechts und wendet sich in entgegengesetzte Richtung. Zuber schreibt, daß sich im Hintergrund die Gletscher des Berner Oberlandes aneinanderreihen bis zu Bahn 8, und zwar so, wie sich diese dem Betrachter von einer ganz bestimmten Straße, der Enge-Promenade, in Bern darbieten (s. Anhang 1).

Bahn 1: Westwand (Abb. 202)

Zwei Reisende, ein Maler und ein Botaniker, treffen sich mit einem Bergführer.

Die **Dreiergruppe** steht unter dicht belaubten riesigen **Bäumen** an einem kleinen Felsen und diskutiert. Der Bergführer links deutet in die Landschaft und stützt sich auf den Wanderstab. Er trägt auf dem Rücken einen taschenförmigen Rucksack, aus dem seitlich etwas herabhängt. Zu roter Jacke und Kniehosen trägt er einen breitkrempigen, schwarzen Hut.

³⁴ Die Beschreibung der Firma Zuber für diese Bahn weicht etwas von der bis jetzt bekannten Szene ab (siehe Anhang 1): *junge Mädchen spielen mit einem jungen Mann und werfen ihm Heu zu, das sie von einem Heuhaufen nehmen; neben diesem Haufen liegen ihre Arbeitsgeräte und ihr Vesperkörbchen*. Auf allen bis jetzt bekannten Tapeten arbeitet nur eine junge Frau am Heuhaufen, die andere steht im Vordergrund und hält dem Jungen das Vögelchen hin.

³⁵ Nach Gustav Ritschard erinnert die Burg an Werdenberg/St. Gallen und könnte eine Pseudo-Unspunnenburg darstellen.

Der Maler rechts hat seine Zeichenmappe auf den Rücken geschnallt, ebenso einen zusammengebundenen faltstuhl. Seine Kleidung besteht aus blauer Jacke, langen, gestreiften Hosen und Zylinder.

Der Naturforscher lehnt am Baumstamm und scheint zu überlegen. Außer der Botanischerbüchse hat er noch eine Tasche umgehängt. Gekleidet ist er in eine Art Cutaway aus grauem Stoff, vorn kurz geschnitten bis zur Taille, hinten bis Mitte Oberschenkel herabfallend, dazu helle, lange Hosen. Seine blaue Schirmmütze wird auf dem Scheitel durch eine Kordelschleife verziert, deren Enden in zwei Quasten herabfallen.

Es wird vermutet, daß sich Mongin selbst mit seinem Freund darstellte.³⁶ Er hatte bereits 1806 zusammen mit dem Zeichner Théodore Jahn auf Eselsrücken das Berner Oberland mehrere Monate bereist, um "echte" Landschaften als Inspiration für diese größere Version (mit 20 Bahnen) zu finden.³⁷ Die 1804 erschienene kleinere Version "Ansichten der Schweiz" (*Vues de Suisse* mit 16 Bahnen) wird unter Punkt V / 3. beschrieben.

³⁶ PPP (1990), S. 295.

³⁷ Landerer (1986), S. 16f.

IV / 6. Weilburg / Lahn, Schloß

- Tapete: „**Monumente von Paris**“ (*Les Monuments de Paris*)

<u>Lage:</u>	Südflügel, Obergeschoß „Pariser Zimmer“, 1814 angebracht ¹
<u>Ersthersteller:</u>	Manufaktur Dufour, Paris
<u>Erstausgabe:</u>	1812-1814, Neuauflage zwischen 1815 und 1830
<u>Zweithersteller:</u>	Manufaktur Desfossé & Karth, Paris
<u>Zweitausgabe:</u>	Zweite Hälfte 19. Jahrhundert
<u>Hersteller heute:</u>	The Twigs, Adresse: 5700 Third Avenue, San Francisco, CA 94124-2609, USA ²
<u>Künstler:</u>	Jean Broc ³ in der Manufaktur Dufour
<u>30 Bahnen:</u>	numeriert von links nach rechts.
<u>Farbdruck:</u>	80 Farben mit 2062 Druckstöcken ⁴ auf aneinandergelassenen Papierbögen, Breite: 0,49 m.
<u>Ausstellung:</u>	Paris (1936): Nr. 14
<u>Preis:</u>	50 F Manufaktur Dufour, ⁵ bzw. 65 F bei Desfossé & Karth ⁶

Die Tapete ist noch an folgenden Orten vorhanden:

Frankreich:	Öffentliche Slg MAD, dépôt de la municipalité de Lamballe; Drôme (privat) Hautes-Pyrénées (privat) Paris (privat)
Großbritannien:	Warwickshire London: V & A Museum (teilweise)
Irland:	?
Italien:	Sardinien
Schweden:	Göteborg, Munsö
Schweiz:	Brig, Vuillerens
Deutschland:	Hessen: Schloß Weilburg Rheinland-Pfalz: Schloß Herrnsheim, Worms Westfalen: Privatbesitz
U.S.A.:	12 Exemplare ⁷

Bibliographie:

- 1924: McClelland, S. 171, 179, 336f.; Abb. S. 154, 199
o.D. Clouzot, Abb. Nr. 6-9
1935: Clouzot-Follot, S. 173
1961: Leiß, Abb. 8, S. 51-53
1970: Leiß, in: Olligs II, S. 273f., 323; Abb. Nr. 529 und 530 S. 275f.
1972: Entwisle, Abb. Nr. 30, 31
1980: Lynn, Abb. 34, S. 204, 210, 230
1981: Mick, Nr. 181, S. 188

¹ Einsingbach (1988), S. 86.

² Nylander (1992), S. 252.

³ Crick, Claire, in: *The Connoisseur* 193 (1976), S. 315; Lynn (1980), S. 172; Nylander (1992), S. 91.

⁴ Nylander (1992), S. 91.

⁵ McClelland (1924), S. 171.

⁶ PPP, S. 276.

⁷ McClelland (1924), S. 179 und Leiß (1961), S. 53.

- 1982: Oman/Hamilton, S. 274, 285-289 (Abb.)
 1982: Teynac/Nolot/Vivien, S. 121, 123
 1983: Hamilton, S. 22f. (Abb. Bahn 17)
 1984: Bordini, S. 42, Anm. 22
 1988: Einsingbach, S. 86-89, Abb. (Amtlicher Führer, 3. Auflage)
 1988: Roux, Abb.
 1989: Baumer, S. 155
 1990: PPP, Abb. S. 110f.; S. 111, 175; Abb. S. 237ff.; Katalog-Nr. 23:
 Gesamtabbildung und kurze Charakterisierung S. 276f.
 1994: Nouvel-Kammerer, in: Hoskins, S. 113, Abb. Nr. 153: Stonor Park
 (Oxfordshire)
 1998: Thümmler, Abb. S. 113

IV / 6.1 Konzeption des Tapetenentwurfs (Abb. 203)

Auf der Tapete sehen wir zwölf Kirchen (teils nur deren Türme), neun andere Gebäude, einen Triumphbogen, ein Tor, eine Gartenanlage und zwei Denkmäler der französischen Hauptstadt aus der Zeit um 1810. Sie alle haben einen gewissen Bezug zu Napoleon, was bei der Beschreibung der jeweiligen Architektur erläutert wird. Die Annahme liegt nahe, daß die Manufaktur Dufour Napoleon und Paris mit dieser Tapete ein Denkmal setzen wollte, so wie in der Literatur achtzig Jahre früher der Benediktiner Bernard de Montfaucon die Nationalgeschichte der Franzosen mit seinem fünfbandigen Werk „Les monumens de la Monarchie Française“ verherrlichte.⁸ Dort versteht man unter „Monumenten“ eher Skulpturen, Evangeliare, Schlachtendarstellungen u.ä.

Kaum war die Tapete herausgekommen, erschienen um 1818 bedruckte Baumwollstoffe mit kleinformatischen *Monuments de Paris*, erhalten auf Lederrollen im Stoffmuseum Mülhausen/Elsaß.⁹ Die Gebäude wurden dabei einzeln streublumenartig angeordnet. Der heutige Betrachter der Tapete wird sich einfach am Anblick der bekannten Pariser Gebäude erfreuen ohne sich bewußtzumachen, daß viele Monumente auf die Initiative Napoleons zurückgehen und sich das Gesicht der Stadt Paris zu jener Zeit wandelte. Der damalige stolze Eigentümer konnte den Gästen seine Weltläufigkeit vorführen.

Bei Betreten des Raumes ruft die naturalistische Bild- und Farbkombination einen Eindruck hervor, als blicke man in Wirklichkeit aus großflächigen Fenstern auf die Flusslandschaft. Während die Architektur in einem einheitlichen beigen Ton gehalten wird, erhält die Staffage im Vordergrund Farbtupfer. Aufgereiht wie eine Perlenkette liegen die Sehenswürdigkeiten am Ufer der Seine, die Kirchtürme schauen teilweise hinter den Gebäuden hervor. Damit die Tapete Tiefe gewinnt, wird der Blick des Betrachters vom

⁸ *Les monumens de la Monarchie Française, qui comprennent l'Histoire de France, avec les Figures de chaque Regne que l'injure des Temps a Epargné'es*, Paris 1729-1733.

⁹ Abb. in: PPP, S. 235f.

einen Ufer auf das gegenüberliegende geführt. Das diesseitige besteht aus einer Rasenböschung, das jenseitige wird durch eine unterschiedlich strukturierte Kaimauer, zum Teil durch Treppenabgänge begrenzt. Größere und kleinere Boote fahren vorbei. Auf dem diesseitigen Ufer wechseln ländliche und idyllische Szenen ab.

Zunächst werden alle Gebäude der Reihe nach beschrieben mit Hinweis auf die tatsächliche geografische Lage. Der geschichtliche Abriß wird aus Platzgründen auf ein Minimum begrenzt. Abschließend erfolgt die Beschreibung der Szenen im Vorder- und Mittelgrund.

Die Bahnen 2, 3, 4, 5, 6 sind in Weilburg doppelt vorhanden. Die Bahnen 2, 3 und Anfang 4 (Saint-Germain-des-Prés, Palast der Ehrenlegion und linker Flügel des Luxembourg-Palastes) sowie Bahnen 5 und Teil 6 (Fortsetzung des Luxembourg-Palastes) sind jeweils mit Tapetenbordüre eingefasst und an der Ostwand nach den räumlichen Gegebenheiten verklebt.

Beschnittene Bahnen wie z.B. Bahn 13 mit nur einem Teil des Triumphbogens Porte Saint-Denis, können im Schloß Herrnsheim, Worms, auf dem Vergleichsexemplar bewundert werden, das abweichend zur Weilburger Tapete eine andere Wolkenformation aufweist. (Abb. 204)

IV / 6.2 Westwand: Bahnen 1 bis 13 (Abb. 203)

Bahn 1: *Invalidendom, Saint-Etienne-du-Mont, Saint-Germain-des Prés*

Auf der Weilburger Tapete sowie auf den Abbildungen in der Literatur ist Saint-Etienne-du-Mont nicht zu finden.

Invalidendom: (Abb. 205, Bahnen 1, 2))

Lage: Südlich der Seine, VII. Arrondissement, Esplanade des Invalides (südlich der Alexander-III-Brücke).

Die gesamte Invalidenanlage (Hôtel, Église des Soldats und Dom St-Louis) wurde 1670 von Ludwig XIV. für seine verwundeten Soldaten gegründet, wobei der Dom nur dem König und Gästen vorbehalten blieb. Auf der Alsfelder Tapete • *Volksbelustigung auf den Champs-Elysées anlässlich Königs Namenstag* ist die Gesamtanlage zu bewundern (s. Abb. 132).

Während der Revolution wurde der Dom zum Marstempel erklärt! Napoleon I. hob die militärische Seite des Doms stärker hervor: er nahm hier den Eid der Ehrenlegion entgegen (dem Palais der Ehrenlegion werden wir auf den folgenden Bahnen begegnen) und verteilte hier zum ersten Mal deren Orden. Er bestimmte sie zur Begräbnisstätte hoher Militärs.

Beschreibung: Invalidendom (Abb. 205)

Die Tapete zeigt die prachtvolle Südfassade mit gesonderten Eingängen für den König und für fremde Personen von Stand. Den Vorbau mit seinem Risalit rahmen zwei gleich hohe Seitenflügel nach den strengen Gesetzmäßigkeiten des französischen Klassizismus ein. Im Erdgeschoß stehen Säulen in dorischer Ordnung, deren Abstände zum Portal hin enger werden. In die Nischen sind eine Statue Ludwigs des Heiligen (links) von Nicolas Coustou (1701-06) und eine Karls des Großen (rechts) von Coysevox (1700-06) eingefügt. Das Obergeschoß zeigt eine korinthische Säulenordnung, an deren Ende Pilaster stehen. Die vertikalen Felder über den Nischen zieren zwei Wandreliefs. Auf der Balustrade flankieren je zwei Allegorien von Coysevox die Fenster der Seitenflügel (auf der Tapete nur angedeutet): links die Tugenden Stärke und Gerechtigkeit, rechts Mäßigkeit und Klugheit (1690-91). Die Balustrade über dem Gebälk verdeckt das Dach und die Kuppeln der Eckkapellen. Der Dreiecksgiebel über der Mittelachse hebt die Symmetrie des Baus noch stärker hervor, zwei liegende Gestalten (Glaube und Barmherzigkeit) verzieren ihn. Je zwei Allegorien flankieren den Giebel daneben: Beständigkeit, Demut sowie Vertrauen und Großmut. Sämtlicher Figureschmuck oberhalb des Obergeschosses fehlt am heutigen Bau.

Das sakrale Meisterwerk Hardouin-Mansarts besticht durch Klarheit und Maß. Mit ausgeprägtem Gespür für Proportionen läßt er Tambour und Kuppel über den vortretenden Risalit emporwachsen. Doppelsäulen (davon acht auf Strebepfeilern vorgelagert) rahmen die zwölf Rechteckfenster des Tambours. Die Basis der Kuppel ruht auf einem Attikageschoß. Über den Rundbogenfenstern ist die Kuppel in zwölf Felder geteilt: Schmuck, Trophäen und Girlanden heben sich wirkungsvoll von der dunklen Dachfläche ab. Die viereckige, offene Laterne ist von einer Spitze überragt. Die Gesamthöhe beträgt 107 m. Die Kuppel ist mit Bleiplatten gedeckt. 1715 wurde die Kuppel zum ersten Mal vergoldet. Inzwischen wurde sie mehrfach restauriert (1813, 1853, 1867). Auf der Weilburger Tapete von 1812 blinkt kein Gold, im Gegensatz zur Alsfelder Tapete • *Volksbelustigung auf den Champs-Elysées (...)* aus dem Jahre 1825.

Saint-Germain-des-Prés: (Abb. 205)

Lage: Südlich der Seine, VI. Arr., Place St-Germain-des-Prés

Die im 6. Jahrhundert gegründete Kirche in den Seine-Feldern erweiterte sich später zu einem geistigen Zentrum Europas, dessen Studien noch heute zur Grundlage der modernen Geschichtswissenschaft zählen. Leider wurden während der Revolution über 300

Geistliche getötet, die Kirche teilweise zerstört und in ihr eine Salpeterfabrik eingerichtet. Die auf der Tapete noch sichtbaren flankierenden Chortürme wurden 1821-22 abgetragen.

Beschreibung: St-Germain-des-Prés (Abb. 205)

Im Hintergrund neben dem Invalidenkomplex sehen wir die damals noch dreitürmige Kirche St-Germain-des-Prés, links den Westturm mit anschließendem Langhaus. Die nach rheinischem Vorbild flankierenden Chortürme bilden zusammen mit dem Westturm eine kraftvolle Silhouette. Der Chor ist nicht sichtbar. Das Langhaus ziert ein Spitzbogenfenster. Die mehrgeschossigen Türme werden durch je zwei kleine Rundbogenfenster pro Geschoß gegliedert. Die schlanken Turmspitzen werden von je vier spitzen Ecktürmchen flankiert und durch einen Turmknauf abgeschlossen.

Westwand: Bahnen 2-4

Palais de la Légion d'Honneur (Palast der Ehrenlegion): (Abb. 206)

Lage: Am südlichen Seine-Ufer, VII. Arr., 64, Rue de Lille (westlich des Musée d'Orsay).

Napoleon kaufte das Hôtel von Madame de Staël und ihrem Gemahl und machte es 1804 - zwei Jahre, nachdem er den Orden gegründet hatte - zum Sitz der Ehrenlegion. Heute birgt es deren Museum.

Beschreibung: Der Eingang durch ein triumphbogenähnliches Portal, mit Viktorien von J.G. Moitte, führt in einen weiten, rechteckigen, von einem ionischen Peristyl eingefassten Ehrenhof. Kolonnaden mit je vier korinthischen Säulen verbinden das Triumphtor mit Eckpavillons. Mit je vier Stockwerken überragen sie die Kolonnaden um ein Stockwerk, die Vorderfront zeigt je drei Fenster in jeder Etage.

Westwand Bahnen 4-6: **Palais du Luxembourg** (Abb. 207)

Lage: Südlich der Seine, VI. Arr., 15, Rue de Vaugirard, im Jardin du Luxembourg.

Maria von Medici ließ sich 1615-31 diesen Palast von Salomon de Brosse bauen. Anfang des 19. Jahrhunderts diente es als Parlamentsgebäude.

Beschreibung:

Salomon de Brosse folgt in seiner Anlage französischer Tradition: um den Ehrenhof gruppieren sich Wohntrakt mit zwei Seitenflügeln, die durch einen Arkadengang verbunden sind. Zugang zum Hof gibt der kuppelbekrönte Torbau mit Doppelsäulen. Die Tambourzone wird durch weibliche Allegorien geschmückt, die die Fenster flankieren. Die einzelnen Stockwerke sind nach oben abgestuft behandelt. Im Erdgeschoß Fenster

mit toskanischen Rundbogen, im ersten Stock große rechteckige Fenster, im zweiten kleine rechteckige. Schwere Pilaster ziehen sich über alle Geschosse, und diese teilen die horizontal verlaufende Steinschichtung, die an den Palazzo Pitti der Medici erinnert. Den Arkadengang durchzieht ein hohes schmiedeeisernes Gitter.

Westwand Bahnen 7-8: Tuilerien, Sainte Chapelle (Abb. 208)

Tuilerienschloß:

Lage: Nördlich der Seine im I. Arr., westlicher Teil des Louvre (heute nicht mehr vorhanden); Tuileriengarten: westlich des Louvre.

Unter Tuilerien verstand man früher das ehemalige Residenzschloß in Paris, an einem Platze, an dem sich ehemals Ziegelbrennereien (*tuileries*) befanden. Unter der Leitung von Philibert de l'Orme ließ sich Katharina von Medici 1564-72 hier ihren Witwensitz erbauen, der später durch DuCerceau und Dupérac vergrößert und später verändert wurde. Der Louvre und die Tuilerien waren ursprünglich zwei voneinander unabhängige Schloßbauten, wobei letztere die Verbindung zwischen dem Pavillon de Flore und dem Pavillon de Marsan bildeten und den Place du Carrousel im Westen abschlossen. Nach den früheren Königen bewohnte Napoleon I. als Erster Konsul und Kaiser das im Innern umgestaltete Schloß. Beim Aufstand der Commune 1872 wurden die Tuilerien in Brand gesteckt, die Trümmer 1883 gänzlich abgetragen.

Beschreibung: Tuilerienschloß (Abb. 208)

Auf der Tapete ist der linke Flügel des Schlosses abgebildet, beginnend mit dem Pavillon de Marsan. An diesen dreistöckigen, höheren Bau mit dachhohem Schornstein schließt sich ein zweistöckiger an. Er hat fünf Achsen mit einer Toreinfahrt in der Mitte. Jede Achse wird in der Dachzone durch eine Gaube betont. Daran schließt ein schmaler vierachsiger Baukörper an mit drei Stockwerken, wobei das oberste niedriger ist. Die Mitte der vorderen Dachschräge wird durch einen schmalen Aufsatz betont. Die Fortsetzung des Schloßbaues wird durch den Triumphbogen (siehe Bahn 9) verdeckt, durch dessen Öffnung gerade noch der untere Teil der Zentralachse des Pavillon de l'Horloge zu sehen ist.

Beschreibung des Tuileriengartens: (Abb. 208)

Der vom Westen anstoßende Tuileriengarten ist 710 m lang und 317 m breit. Zwischen Seine und der Rue de Rivoli liegt dieser beispielhafte französische Garten. Er war Hof und Bürgern gleichermaßen zugänglich und ein beliebtes Ausflugsziel.

Hinter einem großen Wasserbassin mit Springbrunnen und hoher Wasserfontäne führt eine Treppe zu einer von Balustraden abgesetzten Terrasse, geschmückt mit vier Skulpturen. Es sind wahrscheinlich die vier leichtbekleideten Frauengestalten von Nicolas Coustou (1658-1733). Unter ihnen soll Venus mit der Taube und eine Nymphe der Diana dargestellt sein. Die Mittelachse endet im Hintergrund mit einem grottenähnlichen Bauwerk, dem ein rundbogiges Tor auf vier Säulen vorgeblendet ist; von diesem Tor führt von den äußeren Säulen je eine Rampe schräg nach oben. Auf dem oberen waagrechteten Abschluß stehen vier Vasen als Verzierung. Die beidseitig zur Mittelachse angeordneten Baumreihen lassen die großzügigen Baumalleen erahnen.

Im Hintergrund der Bahn 8 hoch über dem Schloß und hinter einer Baumreihe wird eine schlanke gotische Kirche abgebildet. Es ist die berühmte **Sainte-Chapelle**.

Lage: Auf der Ile de la Cité inmitten des Justizpalastes, I. Arr.

Sie ist eine der Hauptsehenswürdigkeiten der Gotik, wurde jedoch zu der Zeit der Herstellung der Tapete als Aktenmagazin genutzt. Auf unserer kleinen Abbildung erahnen wir die zweigeschossige Palastkapelle. Das obere Geschoß mit den Strebepfeilern, mit Wasserspeiern und zierlichen Fialen ist erkennbar, ebenso der mit Bleiplatten bedeckte Dachstuhl mit der 75 m über dem Boden sich erhebenden Turmspitze.

Westwand Bahn 9: **Arc de Triomphe du Carrousel / Karussell-Triumphbogen**

Lage: Er steht auf dem Place du Carrousel inmitten des Louvre in einer Achse mit dem großen Triumphbogen am Rond Point und dem Obelisken auf der Place de la Concorde. (I. Arr.)

Nach dem Sieg über die Österreicher bei Ulm und der Schlacht gegen die vereinigten österreichischen und russischen Armeen bei Austerlitz in Mähren (siehe die Fuldaer Tapete: „Die Schlacht bei Austerlitz“) gab Napoleon in Paris die Anordnung, zwei Triumphbögen zu errichten: jenen auf dem Carrouselplatz und jenen am Étoile-Platz. Letzterer fehlt auf der Tapete, da er 1812 noch nicht fertig war. Der Arc de Triomphe du Carrousel wurde 1806-1808 von Percier und Fontaine erbaut nach dem Vorbild des Konstantinbogens (312 n.Chr.) und dem des Septimius Severus (203 n.Chr.), den sie einst als Romstipendiaten aufgemessen hatten. Er bildete das Eingangstor zum Schloßhof des Tuilerienpalastes, wo der Kaiser Paraden abhielt. In den Abmessungen waren die Architekten an die Größe schon vorhandener Marmorsäulen gebunden. Die Ausführung des Bauwerkes stammt von D. V. Denon (1747-1825).¹⁰ Zur Einweihung 1808

¹⁰ Denon war Kunstsammler, Schriftsteller, Zeichner, Radierer, Lithograph und Medailleur. Napoleon nahm ihn mit auf die ägyptische Expedition 1798/99.

krönten damals den Bogen die vier antiken Rosse von San Marco, die Napoleon Bonaparte 1796 von Venedig nach Paris hatte schaffen lassen. Jedoch mußten sie 1815 an ihren alten Platz zurückkehren. Die heutige Quadriga mit der Göttin des Friedens schuf Bosio d.J. 1828 als Allegorie der Restauration.

Beschreibung: Karussell-Triumphbogen (Abb. 208)

Vier auf Sockeln ruhende korinthische Säulen umrahmen den hohen mittleren Bogen und die beiden seitlichen Bögen. In den Zwickeln des großen Bogens halten Siegesgöttinnen Palmen und Lorbeerkränze, die der kleinen Bögen enthalten Trophäen. Die Relieftafeln über den kleinen Bögen (auch auf der Rückseite und den Seiten) zeigen die Kriegsszenen: Kapitulation zu Ulm (von Cartellier) und Schlacht bei Austerlitz mit Napoleon jeweils in der Mitte.¹¹ Darüber halten Kinder Girlanden und Lorbeer. Die Reliefs im Abschlußgeschoß zeigen Berühmtheiten und Symbolfiguren von Flüssen; die einzelnen Felder werden durch Soldatenstatuen geteilt. Sie tragen zeitgenössische Uniformen. Im Mittelfeld wurde die Inschrift weggelassen wegen des Holzschnitts, der beim Tapetendruck seitenverkehrt erschienen wäre.

Westwand Bahnen 10-12: **Palais Mazarin** (Abb. 209)

(heutiger Name: Chapelle et Collège des Quatre-Nations oder Institut de France)

Lage: Am südlichen Seineufer gegenüber dem Louvre, VI. Arr., 23, Quai de Conti
In das von Kardinal Mazarin (1602-1661) gegründete Kolleg der Vier Nationen wurden Schüler aus den Provinzen aufgenommen, die in den Friedensschlüssen von Münster 1648 und der Pyrenäen 1659 Frankreich zugesprochen worden waren: Artois, Elsaß, Roussillon und Piémont; diese gehörten vorher zu Flandern, Deutschland, Spanien und Italien. Napoleon I. bestimmte 1805 die Gebäude zum Sitz des "Institut de France".

Beschreibung: Der Architekt Le Vau nutzte beim Bau der Kirche (1663-74), der Kollegengebäude (1688) und der Bibliothek (1691) die günstige Lage am Flußufer durch eine schwungvolle, in Frankreich ungewohnte Disposition, in der Einflüsse römischer Barockarchitektur (Cortona und Borromini) bestimmend wurden. Die Anlage öffnet sich in einem Halbkreis an den Enden von weit vorspringenden, rechteckigen Pavillons eingefaßt (der im Vordergrund stehende Baum verdeckt auf der Tapete den linken Pavillon), während im Scheitel des zurückschwingenden Bogens wirkungsvoll die Kapelle

¹¹ Auf der Rückseite wären zu sehen: Einzug der Franzosen in München sowie Begegnung zwischen Franz II. und Napoleon nach der Schlacht.

hervortritt, deren breiter Portikus und stattlicher Tambour in Kuppel und Laterne gipfeln. In dem abgestuften Vortreten der Kapelle, deren Ecken kantig betont sind, wird wieder die korinthische, gedoppelte Kolossalordnung tonangebend, die sich in der Mitte zu vollplastischen Formen entwickelt; an den Ecken Doppelpilaster, dann Pfeiler, dann Säulen. Über dem Portal das Wappen des Instituts, darüber der Kopf der Minerva, 1805 von Houdon geschaffen. Im Giebel die lagernden Gestalten der "Wachsamkeit" und "Wissenschaft" (von Desjardins oder Le Hongre).

Notre-Dame (Ende Bahn 11 und Bahn 12 hinter dem Palais Mazarin - Abb. 209)

Lage: Auf der Seine-Insel Ile de la Cité, IV. Arr.

Schon lange vor ihrer Vollendung im 14. Jahrhundert war Notre-Dame Schauplatz großer geistlicher und weltlicher Ereignisse. Unter Ludwig XIII. und Ludwig XIV. wechselten Sieges- und Trauerfeiern einander ab, in großer Zahl hingen die eroberten Fahnen von den Emporen herab. Während der Revolution wurde die Kathedrale zunächst ein Tempel der Vernunft, dann sollte sie auf Abbruch verkauft werden, doch Robespierre weihte sie dem Höchsten Wesen. Der Chor diente als Weinlager für Lazarette der Stadt. 1802 wurde die Kathedrale dem Gottesdienst feierlich zurückgegeben. 1804 wurde hier Napoleon I. gekrönt.

Beschreibung: Die Tapete zeigt nur einen Teil der berühmten Doppelturmfassade. Weder die drei Portale noch die Königsgalerie sind sichtbar; letztere aus gutem Grund: die Kommune stürzte die 28 Figuren 1793 hinunter.

Sichtbar sind der obere Teil der Zwillingsfenster sowie der obere Bogen des Rosettenfensters. Darüber erkennt man die große Galerie, die aus feingearbeiteten Arkaden besteht; sie scheinen den Türmen die Schwere zu nehmen. Die beiden reich profilierten Türme tragen keine Helme, wie auch z.B. die Kathedrale von Laon aus dem 13. Jahrhundert.

Westwand Bahn 13: **Porte Saint-Denis** (Abb. 203)

Lage: Nördlich der Seine im II. und X. Arr. Gelegen im Nordosten Paris', steht es an der Kreuzung Bd. St. Denis und Rue du Faubourg St. Denis, wofür letztere zum Ostbahnhof führt.

Der Theoretiker und Architekt François Blondel (1618-86), Anhänger Vitruvs, baute 1672 den Triumphbogen für die Stadt. Er nahm den Titusbogen in Rom zum Vorbild, steigerte die Ausmaße jedoch erheblich. Diese letzte Bahn an der Westwand in Weil-

burg ist beschnitten, so daß nur der linke Teil des Saint-Denis-Tores vorhanden ist. Links kann man gerade noch den Beginn der Pyramide erkennen, auf der eine Allegorie Hollands zu sehen ist: eine trauernde Frauengestalt sitzt über dem gefallenem Löwen = das geschlagene Holland. Die Allegorie des sich erstaunt aufrichtenden Rheins möge man sich in Schloß Herrnsheim/Worms anschauen. (Abb. 204)

IV / 6.3 Südwand: Bahnen 14-16:

Saint-Jacques-du-Haut-Pas, Palais-Royal. Aus Platzgründen hat man diese beschnittenen drei Bahnen nicht an die anschließende Nordwand geklebt, (dort folgen die Bahnen 17-30), sondern an die Südseite zwischen zwei Fenster.

Saint-Jacques-du-Haut-Pas (Bahn 14 links - Abb. 210)

Lage: Die Kirche liegt südlich der Seine, südöstlich des Jardin du Luxembourg im V. Arr., 252, Rue St-Jacques.

Augustinerermönche aus Alto-Pascio bei Lucca/Italien - daher der Beiname Haut-Pas - eröffneten an dem Pilgerweg nach Santiago de Compostela vor der Stadt ein Hospiz, das 1260 erwähnt wird. Während der Revolution erhielt die Kirche den Titel eines "Tempels der Wohltätigkeit". Auf Bahn 14 links im Hintergrund erkennt man den Turm der Kirche, ein Langhaus (?), unterhalb des Kirchturms ein kleineres Gebäude mit Vorbau sowie unterhalb des Langhauses die Hälfte eines großen Eingangstores.

Palais-Royal (Bahnen 14, 15 und linker Teil von 16 - Abb. 210)

Bahn 16 ist beschnitten, so daß die Hälfte des rechten Flügels des Palais-Royal fehlt. Auf der in PPP abgebildeten Tapete wird das Panorama durch einen zusätzlichen Baum zwischen der Blumenhändlerin und dem Pferd unterteilt, dessen Stamm einen Teil des linken Flügels verdeckt, die belaubten Äste überspannen die Kirche sowie den gesamten königlichen Palast. Auf der anderen Vergleichstapete im Schloß Herrnsheim bei Worms fehlt der Baum ebenfalls, ein Beweis dafür, daß der Auftraggeber Details mitbestimmen konnte.

Lage: Der Palais-Royal liegt nördlich der Seine und nördlich des Louvre im I. Arr. Der alte Palast wurde 1752-70 durch Contant d'Ivry erneuert. Geplant war auch die Erweiterung der Ehrenhofes durch eine Verlängerung des Hauptgebäudes (corps de logis) nach Westen und die Verdoppelung des östlichen Pavillons, was auch der Architekt Victor Louis in Angriff nahm und durch Fontaine vollendet wurde. Diese Ansicht ist

auf der Tapete abgebildet. Vor und während der Revolution beherbergte der Komplex Spiel-, Vergnügungs- und Gaststätten, ab 1807 Börse und Handelsgericht.

Beschreibung: Palais-Royal

An drei Seiten umschließt der Palast den Cour d'honneur (heute Cour de l'Horloge genannt). Den südlichen Abschluß bildet eine Arkadenverbindung mit einem dreitorigen Mittelportal. Das höhere, rundbogige mittlere Tor wird von zwei rechteckigen Toren flankiert, die je einen Dreiecksgiebel tragen. Gerahmt wird das Tor durch vier Doppelsäulen; je drei halbrunde Arkadenöffnungen schließen an die Pavillons an.

Den Abschluß bildet eine Balustrade, die auf gleicher Höhe an den Pavillons fortgeführt wird und so dem Bau eine markante horizontale Gliederung gibt. Die Frontseiten der Seitenpavillons beleben den Gesamteindruck durch drei von einem Giebel bekrönte und von Säulen gerahmte zweigeschossige Fensterachsen. Den linken Giebel zieren die Allegorien 'Klugheit' und 'Freigebigkeit' von Pajou (um 1766), den rechten 'Gerechtigkeit' und (nicht mehr sichtbar) 'Stärke'.

Der dreigeschossige Mittelteil des zweigeschossigen Hauptgebäudes tritt risalitartig hervor, öffnet sich im Erdgeschoß mit drei Toren zum dahinterliegenden Ehrenhof und wiederholt die doppelsäulige Begrenzung der Fensterachsen vom Arkadentor. Im Segmentgiebel ist das Wappen des Hauses Orléans angebracht.

Hintergrund: Auf der gesamten Tapete wird die Pariser Silhouette durch elf in regelmäßig wiederkehrenden Abständen erscheinende Berge belebt. Jener auf Bahn 15 wirkt durch den fehlenden Baum eigenartig nah und kahl.

IV / 6.4 Nordwand: Bahnen 17 bis 30 (Abb. 211)

Panthéon: Bahn 17 (Abb. 212)

Lage: Südlich der Seine, V. Arr., Place du Panthéon, weithin sichtbar auf dem Berg der Hl. Genoveva.

Ludwig XV. gelobte 1744 bei einer schweren Krankheit, eine prachtvolle Grabkirche zu errichten. Der Architekt Jacques-Germain Soufflot (1713-1780) baute eine Kuppelkirche mit 110 m Länge, 84 m Breite und 83 m Höhe. Nachdem seine Schüler Brébion und Rondelet den Bau 1790 nach seinen Plänen vollendeten, wurde beschlossen, sie zum "Panthéon français" umzubauen. Unter Quatremère de Quincy entstand ein herbes Mausoleum. Napoleon gab den Bau 1806 der Kirche zurück. Seit 1885 ist er nationaler Ruhmestempel.

Beschreibung: Der Portikus, der den des antiken Pantheons in Rom nachahmt und der größte Frankreichs ist, besteht aus 22 korinthischen Säulen, von denen wegen der frontalen Zeichnung nur die sechs an der Frontseite sowie je eine seitliche zu sehen sind.

Hinter den beiden seitlichen Säulen muß man sich noch je eine Säule und hinter den beiden äußeren Säulen noch je drei Säulen vorstellen. Den Platz zwischen den Säulen füllen vier freistehende Statuen auf Sockeln. Da wegen des Holzmodelldruckes die gesamte Bauplastik seitenverkehrt dargestellt ist, sind v.l.n.r. zu sehen:

- "Sterbender Krieger" in den Armen einer Frau (= la patrie) von Masson
- "Die Stärke" (Herkules) von Guillaume Boichot¹²
- "Das befehlende Gesetz" von Roland
- "Die Philosophie, einen jungen Mann unterrichtend" von Chaudet.

In der Abbildung *Vue de l'Église Sainte-Geneviève, Panthéon français*, Garbura Del. [sic!] von Garbizza (Le Panthéon, S. 239) sind sie gut erkennbar. Da sie aus Gips¹³ gefertigt waren, dienten sie wohl nur kurze Zeit als Dekoration.

Fünf Relieftafeln zieren den oberen Teil der glatten Eingangswand. Sie ersetzen die früheren christlichen Motive durch weltliche. Von links nach rechts (wieder seitenverkehrt) sollen die Tafeln die Wirkung der revolutionären Werte auf das Volk verdeutlichen:

- "Die neue Rechtsprechung" von Roland
- "Die Unterweisung des Volkes" von Lesueur
- "Die Verkündung der Menschenrechte" über dem damals einzigen Portal (als einem Ehrenplatz) von Boichot
- "Der Opfertod für das Vaterland" von Chaudet
- "Die Herrschaft des Gesetzes" von Fortin.¹⁴

Am heutigen Bau sind noch die Tafeln von Chaudet und Lesueur vorhanden.

Das mit Zahnschnitt eingerahmte Giebelfeld ist das zweite an dieser Stelle und ist das Werk von Jean-Guillaume Moitte.¹⁵ In der Mitte steht eine Frauengestalt "la patrie" (Vaterland), die von einem links hinter ihr stehenden Altar zwei Lorbeerkränze genommen hat und nun zu ihrer rechten Seite (seitenverkehrt!) die Tugend, eine in demutsvoller Haltung dastehende junge Frau, krönt. Hinter ihr schwebt die geflügelte Freiheit, in der einen Hand das Palladium Frankreichs (Kultbild der mit Schild und Speer bewaffneten Göttin Pallas Athene, Schutzgöttin), mit der anderen greift sie in die Mähnen zweier Löwen, die einen Wagen ziehen, in dem Wahrzeichen sämtlicher Tu-

¹² Ein hervorragendes Bronzemedell dieser Statue befindet sich im Los Angeles County Museum of Art (Le Panthéon S. 131).

¹³ Le Panthéon, S. 131: "...quatre statues en rond-bosse exécutées en plâtre. Se détachant sur des portions de mur devenues lisses, elles animaient les entrecolonnes pour y figurer "la philosophie instruisant un jeune homme" (Chaudet), "la loi dans l'acte de commandement" (Roland), "la force sous l'emblème d'Hercule" (Boichot) - en thème éminemment révolutionnaire - et "un guerrier mourant dans les bras de la patrie" (Masson). "La Liberté" par Lorta et "L'Égalité" par Lucas auraient dû terminer cet ensemble, sur les deux massifs de l'escalier."

¹⁴ Lt. Thieme-Becker schuf Fortin Reliefs auch für den Karussell-Triumphbogen sowie die Vendôme-Säule.

¹⁵ Zuerst zierte ein Strahlenkreuz mit Engeln (von Guillaume Coustou) das Giebelfeld, 1791 folgte das auf der Tapete sichtbare, von 1823-1830 schuf Baltard wieder ein Strahlenkreuz (Le Panthéon, S. 199), das 1837 durch das noch heute vorhandene Feld von Pierre-Jean David d'Angers ersetzt wurde.

genden aufgehäuft sind. Der Wagen hat den Despotismus (die Aristokratie¹⁶) überrollt - dargestellt als nackte Männerfigur auf Trümmern liegend -, welcher nun seinen Dolch gegen sich selbst richtet. Die Figur erinnert an den Dionysos am Ostgiebel des Parthenon.¹⁷ Links reicht das Vaterland den Lorbeerkranz einem geflügelten, mit einer Keule als Symbol der Kraft bewaffneten jungen Mann, dem Genius, dessen wahrer Sieg die Überwindung des Irrtums ist, und der damit fortan Zutritt zum Tempel des Vaterlandes hat. Das kleine geflügelte Kind soll die Philosophie verkörpern. Sie trägt die Fackel der Wahrheit und tritt zwei Greifen entgegen, deren einer vor der Helligkeit der Wahrheit zurückschreckt, während der andere unter den Füßen der Philosophie verendet. Diese Greifen stehen sinnbildlich für den Irrtum und das Vorurteil. Sie sind einem Wagen vorgespannt, der mit Symbolen menschlichen Wahns und Aberglaubens in wildem Durcheinander beladen ist, wie z.B. Augurenstab, Orakeldreifuß, magische Schrifttafeln.¹⁸

Die Tambourzone der Kuppel ist mit 32 korinthischen Säulen verziert. Bei dieser Anzahl müßten bei Jean Brocs Frontalsicht 16 zu sehen sein, es sind jedoch nur 10 Säulen. Auf diese Weise fällt mehr Licht auf die Tambourwand mit ihren Fensteröffnungen und erreicht mit der Linie von dem Portal über die Spitze des Giebeldreiecks bis zum Fenster in der Tambourzone eine Betonung der Mitte. Statisch sind die vielen Säulen wichtig, denn die mächtige Kuppel soll 10.000 t wiegen. Die Fensterzone über dem Säulenkranz zeigt größere Rundbogenfenster, die Kuppel wird von einer kleinen Laterne bekrönt, auf der eine Fahne nach links weht. Auf allen früheren Abbildungen weht sie nach rechts, wiederum ein Hinweis darauf, daß Jean Brocs Zeichnung in Holz geschnitzt seitenverkehrt gedruckt wurde.

Nordwand Bahnen 18, 19: **Place Vendôme mit Säule** (Abb. 213)

Bei der Originalausgabe der Tapete von 1812-1814 wird die Säule durch die Statue Napoleons bekrönt (auf der Weilburger Tapete vorhanden); bei den Ausgaben nach 1815 fehlt Napoleon aus politischen Gründen.

Lage: Nördlich der Seine im I. Arr. Der Vendômeplatz liegt zwischen dem Tuileriengarten und der Oper, zwischen der Rue-St Honoré und der Rue des Capucines. Die Rue de la Paix stößt vom nördlich gelegenen Opernplatz auf den Vendômeplatz.

Ludwig XIV. kaufte 1685 das Hôtel des Herzogs von Vendôme (Sohn Heinrichs IV. und Gabrielle d'Estrées), um auf dessen Grundstück einen repräsentativen Platz zu schaffen. Der gesamte Platz mit Gebäuden war 1725 fertiggestellt und trägt seinen jetzigen Namen seit der Revolution.

¹⁶ Biver (1982), S. 32.

¹⁷ Le Panthéon (1989), S. 129.

¹⁸ Biver (1982), S. 102.

Beschreibung: Dargestellt ist die Hälfte der äußerst harmonischen Platzanlage. Die Eckgebäude sind abgeschrägt und durch giebelbekrönte Risalite hervorgehoben. Der Wechsel teils ovaler, teils länglicher Dachgauben belebt das Mansarddach. Sie sehen zierlicher aus als die heutigen, im 19. Jahrhundert vergrößerten Gauben.

1806-1810 entstand die 44 m hohe Bronzesäule "La colonne de la grande Armée", die Napoleon zur Erinnerung an den Sieg zu Austerlitz aus eroberten russischen und österreichischen Kanonen nach dem Vorbild der antiken Trajanssäule in Rom von Denon, Lepère und Gondouin gießen ließ, der Entwurf stammt von Bergeret.

Ein gewundener Fries umschlingt den Säulenschaft und erzählt in 76 klassizistischen Reliefs die Begebenheiten des Feldzugs von 1805. Die Spitze ziert die von Chaudet gefertigte Statue des Kaisers in antiker Toga, den Lorbeerkranz im Haar und den Globus mit der Siegesgöttin in der Hand.¹⁹ 1814 wurde die Statue entfernt und zum Guß für das Reiterbild von Henri IV. auf dem Pont-Neuf verwendet. Die Lilie der Bourbonen trat später an ihre Stelle. Louis-Philippe ließ 1833 das Standbild Napoleons als realistische Skulptur von Ch. E. M. Seurre erneuern, woran Napoleon III. wiederum Anstoß nahm und die heutige Statue im antiken Kostüm von Dumont anfertigen ließ. Während des Kommune-Aufstandes wurde 1871 - Gustave Courbet war möglicherweise der Anstifter - die Säule gestürzt und später wieder restauriert, indem man die zahlreichen Reliefs in den alten Formen neu goß.

Genau erkennt man den Sockel mit den bereits erwähnten Reliefs, durch ein schmiedeeisernes Gitter eingezäunt, an dem eine Person vorbeigeht. Das obere Ende der Säule umgibt eine kleine Plattform mit Eisengitter; die Napoleonstatue krönt das Kuppeldach.

Nordwand Bahnen 20-22: **Hôtel de Ville / Rathaus** (Abb. 213)

Lage: Nördlich der Seine gegenüber der Ile St-Louis, Place de l'Hôtel-de-Ville, IV. Arr.

Bis 1830 hieß der heutige Rathausplatz noch Place de Grève (Grève = Strand, sandiger Uferstreifen), denn im Mittelalter reichte der Platz bis an die Seine, wo Schiffe anlegten. Er war Mittelpunkt vieler Ereignisse: Die Arbeitslosen trafen sich hier (daher leitet sich der französische Ausdruck *faire la grève* für streiken ab), Volksfeste fanden statt und Todesurteile wurden vollstreckt. Ein erstes Rathaus gab es 1357, das zweite wurde

¹⁹ Antoine Denis Chaudet (1763-1810), Bildhauer, Maler, Zeichner, Professor an der Ecole des Beaux-Arts, war Lieblingskünstler Napoleons I. und zu seinen Lebzeiten sehr populär. Am bekanntesten ist Chaudet durch seine zahlreichen Napoleon-Statuen. Bereits am Panthéon begegneten wir seinem 1792-93 gearbeiteten Steinrelief "Der Opfertod für das Vaterland" ("Le Dévouement à la Patrie") auf Bahn 17. "Der großartigste napoleonische Auftrag wurde Chaudet zuteil, als er die Kolossalfigur des Kaisers für die Siegesäule der Place Vendome modellieren sollte. Die im August 1808 gegossene Statue stellte den Kaiser in antiker Tracht mit der geflügelten Nike auf der linken Hand dar; sie wurde 1814 zerstört, nur die Nike-Statuette konnte gerettet werden, die später unter Napoleon III. für die neue, von A. Dumont modellierte Statue verwendet wurde. 1871 verschwand aber auch dieses letzte Fragment des Chaudetschen Werkes." (Thieme-Becker Bd. VI).

von 1533-1628 gebaut, das wir auf der Tapete bewundern können, natürlich ohne die späteren Erweiterungen der Architekten Godde und J.B.C.Lesueur 1837-49.

Beschreibung: Der zweistöckige siebenachsige Mitteltrakt wird von zwei dreistöckigen Pavillons eingefaßt. Von den zwei großen Toreinfahrten der Pavillons läßt die rechte den Blick frei auf den dahinterliegenden Hof, die linke ist mit einer kräftigen, bossierten Tür geschlossen. Dagegen wirkt der Mitteleingang winzig, zu dem eine Treppe führt. Über schmalen querrechteckigen Fenstern sind - getrennt durch ein kleines Mauerstück - die rechteckigen Erdgeschoßfenster angeordnet, verziert mit Dreiecksgiebeln und Rundbögen. Das Obergeschoß zeigt größere Fenster, zwischen denen sich eine reiche Bauplastik entfaltet. Zwei auf Pilaster ruhende Eckerker betonen die Pavillons, deren zweites Geschoß durch Rundbogenfenster und Nischen aufgelockert ist. Die Dächer der Pavillons tragen je eine Dachgaube sowie zwei Schornsteine. Der Uhrturm auf dem Mitteltrakt zwischen zwei Gauben ist verziert mit der Figur der thonenden Stadtgöttin von Paris, unterhalb zu beiden Seiten liegen die beiden männlichen Kraftgestalten "Arbeit" und "Tätigkeit" von Hiolle.

Bahn 20: Unbekannter Kirchturm (St-Jacques ?)

Nordwand Bahnen 23 und 24: **Kirche Val-de-Grâce** (Abb. 214)

Lage: Südlich der Seine, V. Arr., südöstlich des Jardin du Luxembourg

1621 erwarb Anna von Österreich einen Besitz für die Benediktinerinnen aus dem Kloster Val-de-Grâce im Tal der Bièvre, südlich von Paris, der als Kloster ausgebaut wurde. Die Kirche wurde 1710 geweiht, 1793 in den Klostergebäuden von Val-de-Grâce ein Militärkrankenhaus und 1850 eine Ausbildungsstätte für Militärärzte eingerichtet.

Beschreibung:

Dem stattlichen Bau liegt ein Ehrenhof vor, begrenzt von zwei Eckpavillons, da die ursprüngliche Konzeption von Mansart im Norden einen Schloßbau als Witwensitz für Anna von Österreich vorsah. Eine Mauer hinter den Eckpavillons zu den sich seitlich der Kirche erstreckenden Gebäuden schließt die Seiten des Hofes, den vorderen Abschluß bildet ein schmiedeeisernes Gitter auf einer niedrigen Sockelmauer.

Die zweistöckige Fassade erhält ihren Akzent in dem mittleren Portalbau aus enggestellten korinthischen Säulen, die breite pilastergerahmte Wandfelder mit Nischen und Fenstern flankieren. Die vier Nischen sind mit Standfiguren besetzt. Das Obergeschoß

mit Kompositordnung verlegt die Akzente in die säulenbetonten Seiten und entlastet die Mitte durch ein breites römisches Fenster und durch Pilaster. Die Engel im oberen Giebel halten das Wappen der Abtei. (An dessen Stelle befindet sich heute eine Uhr.) Das kurze Langhaus stützen volutenförmige Strebepfeiler. Der reichgegliederte Kuppelbau Lemerciers verleiht der Kirche Majestät. 16 Kompositpilaster umstehen kranzförmig den Tambour, auf den Verkröpfungen des Gesimses befinden sich männliche Genien, an der Attika Medaillons mit den fürstlichen Initialen und der bourbonischen Lilie. Baluster umziehen den Fuß der Kuppel, deren sich verjüngend ansteigende Wölbung in eine Laterne einmündet. Zwei von vier kleinen Glockentürmen sitzen über den Ecken des quadratischen Unterbaues. Lemercier hatte zwei Vorbilder: die Kuppel von St. Peter in Rom sowie die bescheidenere Sorbonne-Kirche.

Nordwand Bahnen 25 und 26: Kolonnadenfassade des Louvre und Châteletbrunnen

Kolonnadenfassade (Abb. 215)

Lage: Ostflügel des Louvre am Place du Louvre, I. Arr.

Claude Perrault, Le Vau und Le Brun schufen mit der 1670 fertiggestellten prachtvollen Kolonnadenfassade des Louvre ein richtungsweisendes Werk, das viel nachgeahmt worden ist. Auf einem bossierten, bastionähnlichen Untergeschoß, das auf unserer Abbildung nicht sichtbar ist, da der Graben erst 1964 freigelegt wurde,²⁰ ruht ein fast schmuckloses Erdgeschoß, durchbrochen von schmalen, hohen Segmentfenstern. Darüber entfaltet sich in stattlicher Höhe die Pracht der langgestreckten Kolonnaden, als Kolossalordnung zwei Geschosse umfassend, reich durch die Form der kannelierten korinthischen Säulen und festlich durch den Gleichklang der regelmäßig wiederkehrenden Doppelstellungen. Auf der dahinterliegenden Fassade schmücken das geschlossene Mezzaningeschoß über einer strengen Reihe mit Dreiecksgiebeln bekrönter Fenster (in der Kolonnade waren es ursprünglich Nischen, die erst 1807 geöffnet wurden) große Medaillons mit den Initialen Ludwigs XIV. und Eichenlaubranken. Das hohe, mit Verkröpfungen durchlaufende Gebälk und die abschließende Balustrade, die eigentlich von Skulpturen überragt werden sollte, betonen die horizontale Weite der Anlage.

Eine klare Gliederung der Massen bestimmt den Baukörper. Zwei dreiaxige Eckpavillons, schwach vorspringend, - auf der Tapete begnügt man sich mit dem Nordpavillon - rahmen die Fassade. Die Mitte des Pavillons wird durch ein monumentales, loggienartig ausgebautes, säulengerahmtes Fenster betont. Die Zwischentrakte, je sieben Achsen, springen im Obergeschoß zurück und bilden die Galerie für die Kolonnaden zu je sechs

²⁰ Kimpel S. 147ff.

Säulenpaaren. Auf der Tapete ist der südliche Zwischentrakt nur mit vier Achsen angedeutet. Der Mittelpavillon, den ein Giebel auszeichnet, ist als Triumphtor gestaltet, dessen Erdgeschoß drei Portale umfaßt, und dessen Obergeschoß der Dekoration dient, der Quadriga mit der Siegesgöttin sowie einer Inschrifttafel. Den Giebel füllt das 1808 von Lemot geschaffene und auf Napoleon bezogene Relief: Minerva umgeben von den Muses vor der Büste des Kaisers (unter der Restauration durch das Bildnis Ludwigs XIV. ersetzt).

Châtelet-Brunnen: Bahn 25 (Abb. 215)

Lage: Auf dem Châtelet-Platz am nördlichen Seine-Ufer gegenüber der Ile de la Cité und der Au-Change-Brücke im I./IV. Arr.

Napoleon ließ das ehemalige düstere Kastell 1802 bis 1810 niederlegen und auf dem neu entstandenen, bescheidenen Platz die Siegessäule mit dem Brunnen durch den Architekten Bralle errichten.

Beschreibung: Der Châtelet- oder Palmbrunnen aus dem Jahre 1808 erinnert an die siegreichen Feldzüge Napoleons I. von 1796 bis 1806. (Der heutige Sockel mit Statuen und Sphingen stammt aus dem Jahre 1858.) Auf der Tapete sehen wir die Originalfassung von Bralle: ein in einem großen runden Bassin stehender viereckiger Sockel trägt die Siegessäule. Ihre Form ist eine Mischung der französischen "colonne baguée" und einer ägyptischen Papyrossäule mit offenem Kapitell, auf dessen Spitze eine geflügelte Siegesgöttin steht. Mit beiden Händen hält sie Siegeskränze empor. (Das Original ist heute im Musée Carnavalet zu besichtigen.) Den Säulenfuß zieren weibliche Allegorien, sich an den Händen fassend: Glaube, Stärke, Recht und Wachsamkeit. Adlermedaillons schmücken den Sockel.

Nordwand Bahnen 27 und 28: Kirche St-Sulpice und ein nicht identifizierter Kirchturm St-Sulpice (Abb. 216)

Lage: Südlich der Seine, nördlich des Jardin du Luxembourg, Place Saint-Sulpice, VI. Arr.

Viele Architekten arbeiteten an der Kirche (Christophe Gamart, Vincent de Paul, Le Vau, Daniel Gittard, Gilles-Marie Oppenordt, Jean-Nicolas Servandoni, J. .F. Chalgrin, Oudot de Maclaurin), die bis auf die Fassade 1732 fertiggestellt war. Die Fassade und Türme sind 1777 beendet. Im November 1799 gab das Directoire im Mittelschiff zu Ehren Napoleons, der aus Ägypten siegreich zurückgekehrt war, ein Festbankett für 750 Personen. Eine Siegesstatue erhob sich an der Stelle des Altars. Drei Tage später unter-

nahm Bonaparte den Staatsstreich; im folgenden Jahr wurde die Kirche dem Kult zurückgegeben. 1801 hielten die konstitutionellen französischen Bischöfe hier ihr erstes nationales Konzil ab.

Beschreibung St-Sulpice: Die monumentale Fassade von Servandoni wirkt wie eine theatralische Schauwand, das Römische wachruft (der Florentiner war auch Bühnengestalter). Die aufeinandergestellten Säulenreihen des dorischen Untergeschosses und des ionischen Obergeschosses werden an den Türmen in Form vorgelegter Doppelhalbsäulen fortgeführt, daher die horizontale optische Breite. Der 5-achsige Portikus wird von geschlossenen Turmgewänden gerahmt, im Gegensatz zum Obergeschoß. Beide Geschosse trennt ein Triglyphenfries, über dem lünettenartige Fenster in die zwischen den Geschossen liegende ehemalige Kapelle der Studenten gehen. Das Obergeschoß war einst auf Verglasung berechnet und sollte als Bibliothek dienen. Die Türme sind auf der Tapete identisch im Gegensatz zur Wirklichkeit; beide Türme sind wie der Nordturm abgebildet: der organische Aufbau aus dem Fassadenobergeschoß wird rechteckig weitergeführt, den Abschluß bildet eine rundes Geschoß mit Balustrade. (Der Südturm ist niedriger und stärker barock.)

Die Reliefs in der Eingangshalle, 1759 von Michel-Ange Slodtz geschaffen, sind erkennbar. Es sollen die Allegorien von Gerechtigkeit, Caritas, Stärke, Glaube, Mäßigkeit, Hoffnung und Klugheit sein; über den Türen in Medaillons die vier Evangelisten. Auf der Balustrade stehen vier dem Betrachter zugewandte und auf dem rückwärtigen Rand des Obergeschosses vier abgewandte Figuren. Ebenso ist der untere Teil der runden Turmabschlüsse mit Figuren verziert.

Bahn 28: Im Mittelgrund ruht etwas erhöht eine Kirche mit umgebenden Gebäuden. Es könnte sich um eine Klosteranlage handeln.

Nordwand Bahnen 29 und 30:

Palais Bourbon oder Assemblée Nationale (seit 1871) sowie einige nicht identifizierte Gebäude

Bourbon-Palast (Abb. 216)

Lage: Direkt am südlichen Seine-Ufer an der Concorde-Brücke, 29-35 Quai d'Orsay, VII. Arr.

1722-1728 ließ sich die Herzogin von Bourbon, eine Tochter Ludwigs XIV. und der Madame de Montespan, an der Rue de l'Université ein Landhaus (später Palais Bourbon) mit Terrasse und Garten bis an die Seine bauen. Gleichzeitig entstand benachbart

das Hôtel de Lassay für ihren Freund, den Marquis de Lassay. Dieses Gebäude wurde rund achtzig Jahre darauf mit dem Palais Bourbon durch Umbau verbunden. Die baulichen Arbeiten waren bei Revolutionsausbruch beendet. Die neuen Machthaber beschlagnahmten den Komplex und ließen im Palais Bourbon die Nationalversammlung tagen. 1806 bestimmte ein Erlaß Napoleons, daß die Fassade des Palais Bourbon mit einem neoklassizistischen Peristyl neu zu fassen sei. Pläne von Poyet²¹ hatten seit Jahren vorgelegen und kamen nun leicht verändert zur 1810 vollendeten Ausführung, um damit ein passendes Gegenstück zu dem gegenüberliegenden Gebäude zu schaffen, der späteren Madeleine-Kirche. Diese war nach 1806 von Grund auf als griechischer Tempel zum Ruhme der Großen Armee geplant. Die Bauarbeiten zogen sich hin, und der Tempel war unvollendet zur Zeit der Herstellung der Tapete. Folglich ist er nicht in die Darstellung eingegliedert. Als Madeleine-Kirche wurde das Gebäude schließlich unter Ludwig XVIII. dem Gottesdienst übergeben. Das Hôtel de Lassay wurde Polytechnikum.

Beschreibung Bourbon-Palast: Weit sichtbar über einer hohen Freitreppe erhebt sich das breite Peristyl von Poyet, das die zum Ufer schräge Lage des Palais Bourbon verdecken soll. 12 glatte korinthische Säulen tragen das Gebälk und den Giebel, dessen Relief ein Vorläufer des heutigen Cortot'schen (entstanden 1839-41) ist: Das von Denis-Antoine Chaudet geschaffene Relief war die letzte größere Arbeit dieses Künstlers. Dargestellt ist, wie Napoleon der Deputation des Corps législatif die bei Austerlitz eroberten Fahnen übergibt.²²

Die hinter den Säulen sichtbare Wand ist durch quergestreiftes zweifarbigen Mauerwerk mit fünf gleichmäßig verteilten Türen sowie durch drei Relieftafeln verziert, die hoch über den beiden äußeren Türen sowie über der mittleren Tür angebracht sind.

Die große Freitreppe, die zur Seine hinunterführt (heute führt eine Straße vorbei), wird von zwei Sockeln mit je zwei Sitzstatuen flankiert. Dargestellt werden vier bedeutende Verwalter Frankreichs in antiker Tracht:

- Sully (von Beauvalet): 1560-1641, Minister unter Heinrich IV.
- L'Hôpital (von Deseine): 1504-1573, Kanzler z.Z. Katharina von Medicis
- d'Aguesseau (von Foucou): 1668-1751, Kanzler unter dem Herzog von Orléans, schuf den Grundstock, auf dem der Code Napoléon aufgebaut werden konnte.
- Colbert (von Dumont): 1619-1683, Minister unter Ludwig XIV.

²¹ Kimpel S. 310f.

²² Thieme-Becker (Bd. VI).

IV / 6.5 Beschreibung des Mittel- und Vordergrundes

Der Standort des Betrachters liegt vor dem diesseitigen Ufer. Durch sieben hohe, schöne Laubbäume oder Baumgruppen und durch eine Schirmpinie, die in regelmäßigen Abständen das Ufer säumen, blickt man über ländliche Szenen hinweg auf das Wasser der Seine. Die Weilburger Tapete unterscheidet sich von der im Katalog PPP S. 276f. abgebildeten insofern, als hier der vierte Laubbaum (Bahnen 13-15) fehlt.

Westwand: Bahnen 1 und 2: Heuernte (Abb. 205)

Hintergrund: Invalidendom, Saint-Germain-des-Prés, linker Teil des Palastes der Ehrenlegion.

Mittelgrund: Auf der Seine läßt sich ein Herr mit Zylinder in einem kleinen Ruderboot fahren. Auf der gesamten Tapete fehlt eine Brücke, und so bedarf es einer Fähreinrichtung. Der Herr trägt einen braunen Mantel, steht im Boot und hält ein weißes Hündchen an der Leine.

Vordergrund: Zwischen einem Busch und dem ersten Laubbaum sind drei Personen beschäftigt, einen Heuwagen hoch zu beladen. Der Bauer ist im Begriffe, seine Sense zu schultern; er faßt ein Mädchen im langen Kleid an der Hand. Vor dem Wagen steht die Bäuerin mit langem, rotem Rock, gleichfarbigem Kopftuch und heller Bluse. Sie reicht einen Becher, den sie vorher aus einem Krug gefüllt hat, der dritten Person hinauf, die dort oben auf dem Heu mit einem Rechen sitzt. Die Konstruktion des Heuwagens ist ungewöhnlich: er besteht nur aus zwei kleinen Rädern, zwischen denen flach über der Erde ein Korbgeflechtboden befestigt ist, dessen rückwärtiger Teil sich nach hinten hochwölbt. Vor den Wagen ist ein dunkelgraues Pferd gespannt mit schönem Kummer. Ganz vorn vor dem Busch stehen zwei beige Ziegen, eine graue liegt auf dem Rasen. Alle drei tragen hohe, nach außen geschwungene Hörner.

Westwand Bahnen 3 bis 7: Boot am Seineufer / Ziegenhirte (Abb. 206, 207)

Hintergrund: Palast der Ehrenlegion, Palais du Luxembourg, Tuileries.

Mittelgrund: An der Kaimauer liegt ein dort befestigtes Doppelboot. Eine Person steht mit einer langen Stange in einem Boot. Über eine waagerechte Stange spannt sich ein helles Schutzdach, das einen Teil beider Boote schützt. Vielleicht wartet man auf die an der Kaimauer spazierenden Menschen: hier führt eine Treppe hinunter zum Fluß.

Vordergrund: Drei Jugendliche sind an das Rasenufer zwischen Büschen gefahren, zwei ziehen das Boot kräftig an Tauen auf die Böschung, einer - mit roter Jacke - steht noch im Boot und hilft mit einer Stange nach. Der eine trägt weiße, der andere rote, lange Hosen; weite, helle Hemden behindern nicht ihre Tätigkeit.

Rechterhand dieser Szene ganz im Vordergrund erscheinen einige Steinbrocken, auf denen ein Ziegenhirte ruht. Mit dem rechten Arm lehnt er sich auf den Fels, hält einen Stecken und spielt mit der Linken auf einer Schalmei. Die vor ihm unter der zweiten Laubbaumgruppe weidende Herde hört ruhig zu; sie besteht aus drei stehenden und einer liegenden Ziege, die braun- oder schwarzbunt gefärbt sind. Der barfüßige Hirte trägt Kniehosen, ein weit offenes, langärmeliges Hemd und darüber eine rote Weste. Ein brauner Hut schützt seine langgewellten Haare.

Westwand Bahnen 7 bis 9: Treidelschiff auf der Seine, Schwimmvergnügen

Hintergrund: Tuileriengarten und -schloß, Ste Chapelle, Carrousel-Triumphbogen mit vier Wachsoldaten, zwei davon beritten. (Abb. 208)

Mittelgrund: Die Kaimauer vor dem Tuileriengarten zeigt drei halbrunde Öffnungen, durch die Wasser von dem im Hintergrund liegenden Springbrunnen in die Seine fließt. Ein größeres Personenschiff fährt inmitten des Flusses, es ist zweifarbig: über einem braunen Rumpf erhebt sich ein grüner Kabinenaufsatz mit kleinen viereckigen Fenstern; aus zweien schaut jemand heraus. Der erhöhte, rückwärtige Teil besitzt einen breiten Durchgang, darüber liegt ein langer Holzschwengel, der Ruderbalken. Am äußersten Ende des Schiffes ragt ein langes, grüngestrichenes Ruder aus dem Wasser heraus. Ein braunes Beiboot wird achtern mitgeführt.

In der Mitte des Schiffes ragt ein Mast empor, von dessen Spitze Taue zu verschiedenen Punkten des Rumpfes gespannt sind. Am Bug zieht ein Schiffsarbeiter ein Seilende an dem Poller fest. An der Mastspitze ist zusätzlich ein besonders dickes Tau befestigt, das weit nach rechts zu der Kaimauer vor dem Palais Mazarin führt (Bahnen 10, 11). Dort teilt sich das Tau in drei Seile, an die jeweils zwei Pferde vorgespannt sind. Ein Mann mit Peitsche führt das erste Pferdegespann auf dem Treidelpfad, ein weiterer reitet auf einem Pferd des zweiten Gespanns, und das dritte folgt den anderen. Früher war dies die einzige Möglichkeit, flußaufwärts zu fahren.

Über den Kabinen auf dem Sonnendeck tummelt sich ein gemischtes Völkchen. Den Ruderschwengel bedient der Steuermann mittels eines dort befestigten Taus; neben ihm steht ein elegantes Paar. Am Mast lehnt ein Soldat in roter Uniform, neben ihm kniet ein zweiter und lehnt sich auf Holzfässer. An Deck liegen verschiedene Warenbal-

len, auf denen sich Passagiere niedergelassen haben. Zwei Frauen mit kleinen Kindern auf den Armen diskutieren mit einigen Männern.

Vordergrund: Eine kleine, mit Schilf bewachsene Badebucht erstreckt sich nach rechts in die Böschung, die dort durch einige felsige Steine endet. In der Bucht geben sich drei junge Damen ihrem Schwimmvergnügen hin. Eine winkt zwei jungen Herren zu, die auf der steinigen Erhebung im Begriffe sind, sich ihrer Kleidung zu entledigen: sie fangen gerade an, die Strümpfe auszuziehen, der eine sitzend, der andere auf einem Bein stehend. Neben ihnen auf den grün bewachsenen Steinbrocken liegen schon abgelegte Kleidungsstücke. Eine Ziege des spielenden Hirten schaut den Badenden neugierig zu.

Westwand Bahnen 10, 11, 12, Anfang 13:

Kaimauer mit vergitterten Öffnungen; Melkerin und lesender Herr (Abb. 209)

Hintergrund: Palais Mazarin mit den Treidelpferden, Notre Dame, kleiner Teil der Porte Saint-Denis.

Mittelgrund: Die Kaimauer vor dem Palais Mazarin öffnet sich zu fünf großen, halbrunden vergitterten Öffnungen. Vor der Porte Saint-Denis fährt ein Fischerboot, dessen linkes Ende mit dem Ruderer noch zu sehen ist. Er hat neben sich eine lange Stange liegen.

Vordergrund: Vor Büschen am Ufer bereitet sich eine elegante Frau in einem langen rosafarbenen Kleid, jedoch barfüßig, darauf vor, eine Kuh zu melken. Sie legt ihre Rechte auf den Kuhschenkel, mit der Linken greift sie in einen Korb, um das Melkgefäß herauszuholen. Ein kleines Mädchen im langen weißen Kleid bläst neben ihr die Flöte. Weiter links, an den Baumstamm gelehnt, hält ein elegant mit grünem Frack und beigen Kniehosen gekleideter Herr ein Buch in seiner Rechten in Brusthöhe, mit der linken greift er sich an das Kinn und schaut sinnend der Melkszene zu. Neben der stehenden beigefarbenen Kuh liegt noch eine fast schwarze im Gras. Der an der Badebucht beginnende steinige Grund verläuft bis Bahn 13.

(Hier endet die Westwand, die restliche Bahn 13 fehlt in Weilburg).

S ü d w a n d

Sie bietet nur Platz für die Bahnen 14, 15 und Anfang 16. Das Tapetenbild ist mit einer dreiteiligen Tapetenbordüre umrahmt.

Treppenabgang zur Seine; Blumenhändlerin mit Pferd (Abb. 210)

Hintergrund: Kirche St-Jacques-du-Haut-Pas und Palais-Royal. Die Kaimauer vor letz-

terem wird durch eine großzügige Treppenanlage zum Seine-Ufer erweitert; drei große, rundbogige Scheinöffnungen entlasten die Mauer.

Mittelgrund: Der vordere Teil eines Ruderbootes wird am rechten Seitenrand sichtbar. Anhand der Wormser Tapete klärt sich, daß es ein Fischerboot mit einem hochgehaltenen sogenannten Kresteller (Fischnetz) ist. (Abb. 204)

Vordergrund: Auf Bahn 14 führt eine Gärtnerin ein helles Arbeitspferd am Halfter; es hat den Kopf etwas gesenkt, so daß sie den Arm nicht hochhalten muß. Die aus Korb geflochtenen Satteltaschen sind angefüllt mit verschiedenen, bunt blühenden Topfpflanzen. In ihrer Linken hält die junge Frau einen Blumentopf mit einer hochstämmigen, blühenden Pflanze. Ihre Kleidung entspricht der Empire-Mode: roter, langer Rock, braun-weißes Oberteil mit kurzen Ärmeln, die weiße Schürze wird unter der Brust gebunden; ein rosa, nach hinten gebauschtes Häubchen bedeckt die braunen Haare. Wahrscheinlich ist die Händlerin auf dem Wege zum Blumenmarkt.

Bahn 15 zeigt eine andere Szene: (Abb. 210)

Ein braunes Warmblutpferd mit kupiertem Schweif, gesattelt und gehalfert, - der untere Teil der Vorderbeine sowie der rechten Hinterhand zeigen hellgraue Färbung - schaut mit gespitzten Ohren seinem Herrn zu, wie dieser sich in gebückter Haltung zum Gebüsch schleicht. Mit beiden Händen umfaßt er ein Gewehr, sein braun-weiß gefleckter Jagdhund begleitet ihn springend. Der elegante Jäger trägt lange, enge gestreifte Hosen, eine kurze, blaue Jacke sowie einen hellen Zylinder. Eine große, braune Jagdtasche, schräg über Schulter und Brust auf den Rücken gehängt, vervollständigt seine Ausstattung.

N o r d w a n d : Bahnen 17 bis 30:

Bahn 17: Spaziergang eines eleganten Paares (Abb. 212)

Hintergrund: Panthéon.

Mittel- und Vordergrund: Hohes Gebüsch verdeckt fast die gesamte Seine und bildet den passenden grünen Hintergrund für ein elegantes Paar, das in der Flußaue spazieren geht. Die Dame trägt ein rosafarbenes, zartes Empirekleid mit Puffärmeln, dazu arm-lange Handschuhe und passenden Schmuck im Haar. Mit der Rechten schürzt sie etwas das Kleid, mit der Linken hat sie sich bei ihrem Begleiter eingehängt. Dieser deutet in die einzuschlagende Richtung. Er trägt hohe dunkelgraue Lederstiefel, helle, enge Bein- kleider, einen braunen zweireihigen, hochgeschlossenen Frack mit hochgestelltem Kra- gen und einem hellen Halstuch.

Das Laubwerk der folgenden zwei Bäume erstreckt sich über das obere Drittel der Tapete und läßt den Blick frei auf die Kuppel des Pantheon.

Nordwand Bahnen 18 bis 22: Floß / Hirte mit Hund und Herde (Abb. 213)

Hintergrund: Place Vendôme, La Tour St. Jacques, Hôtel de Ville, Teil der Val-de-Grâce-Anlage.

Mittelgrund: Auf der Seine fährt ein interessantes Transportmittel (Bahnen 19/20): ein recht langes, jedoch schmales Floß bedarf je eines Flößers an beiden Enden. Beide halten ein Ruder oder eine Stange, die an allen vier Ecken an einer halbrunden Halterung befestigt sind, in der Hand und halten das Gefährt auf Kurs. Einige Warenballen liegen auf Deck, unter einem niedrigen Satteldachverschlag hockt eine Person, eine zweite lehnt an einer Ruderhalterung. Am Floß ist ein kleines Beiboot im Schlepp.

Vordergrund: Zwei Bäume (Anfang Bahn 18) mit dichtem Gebüsch sowie ein hoher Laubbaum mit leicht geschwungenem Stamm (Anfang Bahn 20) bilden ein Tor, durch das der Vendômeplatz mit Säule eine gute Tiefenwirkung erhält. Das Ufer erhält bis zu Bahn 21 die Form eines kleinen Walls, an dessen Fuße auf einigen Steinen ein Hirte sitzt (Bahn 19). Bekleidet ist er mit engen, hellen Beinkleidern, einer braunen Jacke und einem breitrempigen Hut. Eine Tasche hat er umgehängt und hält den langen Hirtenstab in seiner Rechten, mit der Linken stützt er sich auf den Untergrund. Neben ihm steht sein treuer vierbeiniger Begleiter. Beide richten ihre Aufmerksamkeit auf die vor ihnen weidende Herde (Bahnen 20 bis 22): Auf Bahn 20 weiden drei Schafe, ein Lämmchen liegt auf dem Rasen; Bahn 21 zeigt eine dem Betrachter zugewendete weidende braune Kuh sowie eine Gruppe Schafe (eines säugt sein Junges); von Bahn 22 wendet sich ein Schaf zu der neben ihm weidenden Gruppe. Hinter ihm liegt ein braunes Knäuel, das sich bei näherem Hinsehen als ein schlafendes, zusammengerolltes Kälbchen entpuppt. Näher am Ufer halten sich zwei Kühe auf, eine braunbunte ruht im Gras, dem Kälbchen zugewandt; die andere, einfarbig braune, steht daneben und schaut auf die nächste Szene.

Nordwand Bahnen 23 und 24: Böschungstreppe. Betrachtung eines Vogelnestes.

Hintergrund: Val-de-Grâce (Abb. 214)

Mittelgrund: An der Kaimauer vor der Kirche führt eine zweiläufige Treppe hinunter zur Seine; zwei leere Boote sind an einem Pfosten angebunden.

Vordergrund: Im Anschluß an die ländliche Hirtenszene folgt wieder eine elegante Personengruppe: auf einem etwas erhöhten Felsplateau haben sich zwei Damen niederge-

lassen; beide halten ein aufgeschlagenes Buch in der Hand, lesen jedoch nicht darin, da vor ihnen ein Herr angekommen ist mit einem Vogelnest in der Hand. Die hintere Dame deutet mit ihrer Linken darauf und macht ihre Partnerin aufmerksam, die interessiert hinschaut (Bahn 23). Der Herr steht leger auf seinem linken Bein mit etwas zurückgesetztem Spielbein und stützt sich mit der Rechten auf einen einfachen Stock. Die Linke mit dem Vogelnest, in dem zwei Vögelchen sitzen, streckt er nach vorn zu den beiden Damen. Er trägt lange gestreifte Hosen, dazu ein kurzes Jacket mit einem weiten Hemd. Sein Profil wird durch gelockte Koteletten betont. Die beiden Damen tragen lange, elegante Kleider mit Puffärmeln, die hintere ein gestreiftes, rötliches mit grauem Brusttuch, die vordere ein einfarbiges helles mit einer etwas dunkleren Stola, die über die rechte Schulter drapiert ist. Die Haare sind hochgesteckt, einzelne Lockensträhnen fallen seitwärts herab.

Auf Bahn 24 folgt wieder eine Baum- und Buschgruppe. Eine ebenfalls elegant gekleidete Dame in Weiß steht an einem rotblühenden Busch und bricht einen Zweig ab. Sie wendet ihren mit einer zarten, wehenden Stola umhüllten Kopf stark nach rechts, um ebenfalls das Vogelnest zu betrachten.

Nordwand Bahnen 25 und 26: **Ruderfähre / Zwei Reiter mit Zylinder** (Abb. 215)

Hintergrund: Colonnade du Louvre mit der Fontaine du Châtelet.

Mittelgrund: Auf Bahn 26 lassen sich ein Herr im Frack mit Zylinder und ein Mädchen über die Seine rudern.

Vordergrund: Zwei Herren mit Zylinder reiten auf schlanken Pferden. Das vordere, weiße Pferd trägt einen kupierten Schwanz, das Zaumzeug ist mit einer Quaste verziert. In seiner Linken hält der Reiter die Peitsche, bekleidet ist er mit einer blauen, langen Jacke. Sein Kompagnon reitet einen Fuchs.

Nordwand Bahnen 27 bis 30:

Kaimauertreppe / Ruderboot / Tanz und Picknick am Ufer (Abb. 216)

Hintergrund: St. Sulpice (Bahn 27), Palais Bourbon (Bahn 29)

Mittelgrund: Die Kaimauer vor dem Palais Bourbon besteht aus einer sehr breiten Treppe, an der gerade ein elegantes Ruderboot anlegt. Ein Teil des Bootes ist mit einem Baldachin überdeckt, der mit blauen Vorhängen drapiert ist. Eine Dame mit langem Schleppkleid und Sonnenschirm reicht ihre Hand einem auf der Treppe wartenden Herrn, der ihr beim Aussteigen behilflich ist. Im Boot steht noch ein Musikant; der

Bootsführer sitzt auf seinem Platze und hält das Boot mit den Rudern in Position (Bahn 29). Bahn 30 ist in Weilburg nicht vollständig, es würde noch ein Boot folgen.

Vordergrund: Vor Büschen am Seine-Ufer unter einer großen Schirmpinie vergnügen sich Kinder, Mädchen und Frauen. Auf Bahn 27 schlägt eine junge Frau das Tamburin, zu dessen Takt auf Bahn 28 ein Kreis von sechs jungen Frauen mit einem kleinen Mädchen in der Mitte tanzt. Mit Ausnahme einer Frau in blauem Kleid tragen alle lange, helle Kleider mit Puffärmeln.

Bahn 29 zeigt eine Gruppe von drei Frauen mit je einem Kind, die einen Ausflug ins Grüne unternehmen. Sie machen zusammen mit zwei brav neben ihnen sitzenden Hunden gerade Rast, angedeutet durch einen gefüllten Picknickkorb. Sie scheinen den Tanzenden zuschauen zu wollen, denn die eine kniende Dame weist mit einem Arm in deren Richtung, ein Mädchen schmiegt sich an ihren Schoß. Anhand der Kleidung kann vermutet werden, daß es sich um drei Kindermädchen handelt, da sie über den langen Kleidern zusätzlich kürzere Schürzen oder Schutzkleider tragen. Das mittlere Kindermädchen der Personenpyramide steht hoch aufgerichtet mit einem Kleinkind auf dem Arm und schaut hinunter zu einem ihr zugewandten Mädchen. Es wird von ihr und dem weiteren Kindermädchen an der Schulter gehalten und beruhigt.

IV / 7. Kassel, DTM, und Privatbesitz (siehe auch 7.5.3)

- Tapete: "**Helvétie in Camaïeu**" oder „Helvétie in Grisaille“¹
(genannt auch "Paysages Suisses"² und „Schweizer Landschaften“³)

Hersteller: unbekannt. Das Exemplar im Stader Heimatmuseum trägt die Beschriftung: „Dufour 1810-20 aus Geburtshaus Goeben“.⁴

Künstler: unbekannt

Erstausgabe: ca. 1820⁵ oder 1825-1830(?)⁶, vermutlich 1810-1820 (s. IV / 7.3)

30 Bahnen: numeriert von links nach rechts

Farben: braun/beige auf aneinandergeliebten Papierbögen

Ausstellung: Paris: 1936, Nr. 5 und 6

Die Tapete existiert noch heute in:

- Frankreich: Musée du Berry, Bourges, 18 Bahnen
Haute-Marne/Voisey: 27 Bahnen (evtl. zusätzlich im selben Haus ein zweites Exemplar)
Haute-Marne/Courcelles, Val d'Esnois, privat
Pas-de-Calais
- Deutschland: DTM, Kassel: 18 Bahnen
Hessen, Privatbesitz: komplett, camaïeu (Bahnen 1, 2, 29-30 doppelt)
Stade, Heimatmuseum, 16 Bahnen: 1-12, 22-25
- Schweiz: Kanton Waadt, bei Grandson, alle 30 Bahnen

Bibliographie:

- 1955: A. Guignard, Papiers peints – vie heureuse. Lausanne. Abb.17, 18
1970: Olligs II, S. 265-267; Abb. 517-519
1984: Jacqué, S. 89ff.
1989: Baumer, S. 153, 157 (Abb.)
1990: PPP, Katalog-Nr. 55 mit dem provisorischen Titel „Paysages Suisses“, S. 296, Kurzbeschreibung und Gesamtabbildung
1991: Baumer-Müller, S. 73ff. mit vier Abb., S. 83f.
1995: Thümmler, in: Weltkunst/Heft 3, S. 222

Kurzbeschreibung in PPP, S. 296:

- Bahnen 1-7: Bäuerlicher Tanz, betrachtet von Reisenden und einem Hirten. Im Hintergrund ein Schweizer Chalet.
Bahnen 8-12: Die Ernte, Rückkehr eines Heuwagens
Bahnen 13-17: Boot auf einem See
Bahnen 18-19: Familientreffen
Bahnen 20-30: Wettkampf im Bogenschießen vor Stadtbewohnern (Bahn 26) und spanischen Reisenden (Bahn 28)⁷

¹ Baumer-Müller (1991), S. 73.

² PPP (1990), S. 296: provisorischer Titel.

³ Olligs II (1990), S. 323.

⁴ General August von Goeben wurde 1816 in Stade, Am Wasser West Nr. 19, geboren. Das Haus wurde 1822 von Dr. Freudentheil gekauft, der dort 1869 starb. (Stader Jahrbuch 1966, S. 13).

⁵ Olligs II (1990), S. 323, Beschreibung der Abb. 517.

⁶ PPP (1990), S. 296.

⁷ Hier fehlt die Nennung der Szene: „Schöllenschlucht mit Teufelsbrücke“ (Bahnen 29, 30).

IV / 7.1 Beschreibung der Tapete mit Erläuterungen zum InhaltBahnen 1 und 2: **Picknick zweier Herren** (Abb. 217)

Ein Jäger oder Botaniker und ein Maler⁸ haben Teller, Weinflasche, Käse oder Brot vor sich auf einem ausgebreiteten Tuch. Der Jäger mit Zylinder hat eine Tasche mit Karomuster umhängen. Hinter ihm lehnt ein Gewehr. Es ist nicht deutlich, ob der Gegenstand neben dem Maler eine Botanisierbüchse oder einen Rucksack darstellt. Vorn links spielen zwei Hunde.

Bahn 3: **Frau mit Gefäß auf dem Kopf** (Abb. 218)

Eine junge Frau in Tracht läuft auf den Betrachter zu, auf dem Kopf ein bauchiges Gefäß mit seitlichen Griffen balancierend. An einem Stadel im Hintergrund ordnen ein Mann und eine Frau Heubüschel oder Korngarben. Bei der Fensteröffnung sowie unter einem Vordach stehen Garben.

Bahnen 4 und 5: **Tanz der Landjugend** (Abb. 218, 219)

Im Hintergrund nähert sich ein Reiter einem Chalet. Vor dessen Tür auf dem Treppensatz wartet eine Frau, die Hand in die Hüfte gestemmt. Der Fensterladen ist geöffnet, nach oben, nicht seitlich, typisch in einigen Gegenden. Zwei Sperrstangen stützen ihn ab. Das Dach ist mit großen Steinen beschwert. Seitwärts am Haus lehnt sich eine Frau auf die Mauerbrüstung und blickt auf einen Wasserträger. Eine weitere Frau auf dem Balkon im ersten Stock pflegt die Topfpflanzen.

Im Vordergrund sind vier in Tracht gekleidete Bauernpaare in unterschiedlichen Tanzstellungen wiedergegeben. Die Mädchen tragen Dirndl, teils mit Schürze. Drei tragen Hüte, eines ein Häubchen. Die Burschen gehen in Kniebundhosen. Hemden, Jacken, Hüte und Gamaschen vervollständigen die Tracht.

Erläuterung zum Fensterladen: Diese Ausführung nennt man in der Schweiz Felladen (von Fall-Laden), was die Sache genau beschreibt. Felläden wurden benutzt, wenn seitlich Platz zum Öffnen fehlte. Bei vier nah aneinander liegenden Fenstern z.B. erhielten die äußeren normale Läden, die beiden inneren Felläden.⁹

⁸ Baumer-Müller (1991), S. 76: Botaniker und Maler.

⁹ Ritschard, Gustav: Bödellitüttsch. Wörterbuch mit Bildern aus dem Volksleben. Unterseen 1983, S. 83.

Bahn 6: Musikanten (Abb. 219)

Drei Musikanten spielen zum Tanz: ein Junge bläst die Flöte, ein großer Mann die Klarinette oder Schalmei; der dritte, vor einer Felsterrasse stehend, rührt eine Heroldstrommel mit gut erkennbarer Trommelleine. Im Hintergrund liegt ein See mit einem Boot und zwei Fischern, weiter entfernt am Ufer ein Bauernhaus.

Bahnen 7 und 8: Hirte mit Schafen auf einem Felsplateau (Abb: 221)

Mit gekreuzten Beinen und auf seinen Stab gestützt, schaut der Hirte in das Tal hinab, sein Hund wendet sich zu der bunten Herde aus Kühen, Ziegen und Schafen. Anschließend (Bahnen 8 und 9) steht eine schmale, hohe Holzhütte mit halbhochem Gattertor. Beidseits der Hütte verläuft ein Scherenzaun. Zwei weitere Gebäude ducken sich unter den Bäumen dahinter. Es folgt ziemlich abrupt ein hohes Felsentor (Bahn 7), an dessen Scheitelpunkt sich ein Hüttchen klammert. In dieser schwindelerregenden Höhe verbindet eine schmale Holzbrücke vier Felskegel (Bahnen 8 bis 11).

Bahn 9: Erntehelfer (Abb. 222)

Zwei Paare in ländlicher Tracht folgen beschwingt einem Erntewagen. Sie führen Sense, Heurechen und -gabel mit. Weit oben auf dem Holzsteg zeichnen sich zwei Figuren gegen den Himmel ab, eine davon mit geschultertem Gewehr.

Bahnen 10 und 11: Heuwagen (Abb. 222)

Der hoch beladene und von zwei Rindern gezogene Wagen wird von einem peitschenschwingenden Knecht geführt. Die Tiere scheuen vor einer Reihe Holzplanken, wie sie im Gebirge zur Überbrückung von Bächen häufig vorkommen. Das Bemühen eines Knechtes, den riesigen Heuwagen zu schieben, wirkt eher rührend als hilfreich. Vom Felsen stürzt ein Wasserfall, überquert von einem Holzsteg ohne Geländer. Vom Steg aus betrachten ein befrackter Herr mit Zylinder und dessen Begleiter den Wasserfall. Der Steg windet sich bergan, überbrückt - nun mit Geländer versehen - nochmals das herabstürzende Wasser und verbindet in halsbrecherischer Kühnheit zwei aufragende Felsen (Bahnen 8-11). Nadelbäume und ein spitztürmiges Kirchlein auf dem Berggrat zeichnen sich vor dem Himmel ab (Bahn 11). Hoch in den Himmel hinein breitet sich über drei Bahnen (11-13) ein mächtiger Laubbaum.

Bahn 12: Uferweg (Abb. 223)

Der Weg, auf dem der Heuwagen fährt, mündet parallel zum Seeufer in ein Waldstück, biegt dann links ab, wo die Sonne einen Jäger mit herumtollendem Hund hervorhebt.

Bahnen 13 und 14: Linke Seeszene (Abb. 223)

Eine große Seenlandschaft beherrscht die Bahnen 12-17. Bei einem Frachtkahn mit gerefftem Segel hat man freien Blick auf das Deck und in den ballenbeladenen Schiffsbauch. Drei Männer beschäftigen sich an Deck: einer am Bug, einer mittschiffs, und am Heck macht einer ein Fischernetz fest. Auf Bahn 14 wird ein Kahn von einem Bootsmann vorangestakt. Außerdem im Kahn befinden sich ein Mann mit einem korbartigen Fischernetz sowie eine Kuh oder ein Pferd. Im Hintergrund überspannt eine zweibölgige Steinbrücke den Seeausfluß. Ihr Brückenkopf hat drei unterschiedlich hohe Türme. Die Brückenmitte ziert ein kleiner, runder Turm. Noch weiter zurück liegt ein hohes, langes Haus. Unter dessen Fensterreihe schmiegt sich ein niedriger, kürzerer Anbau mit Pultdach.

Bahnen 15 und 16: Passagierboot (Abb. 224)

Ein elegantes Segelschiffchen hat am Ufer festgemacht und wartet auf die Passagiere. Das Segel des Einmasters bläht sich, ein Bannerwimpel an der Mastspitze flattert im Winde. Am Bug mit der Galionsfigur kniet der Bootsmann mit eingetauchtem Ruderblatt, als wolle er so das Schaukeln des Schiffes verringern. Der Steuermann in Rückenansicht bedient das Ruder. Er trägt einen breitkrepigen Hut mit heller Schleife, Kniebundhosen, Weste und helles Hemd. Die Steuerhalterung hat die Form eines Delphins, dessen Kopf das Ruderblatt hält.

Mittschiffs, unter Dach, sitzt eine Dame, von der sich gerade ein Mann der Bootsmannschaft verabschiedet, die die Fahrgäste vom Ufer zu den Sitzplätzen geleitet. Er trägt eine einfarbige Uniformjacke, darunter enge Hosen oder Gamaschen. Am Ufer führt ein anderer Uniformierter einen weiblichen Fahrgast zum Schiff (Beschreibung siehe folgende Bahn).

Bahn 17: Linke Abschiedsszene (Abb. 225)

Die zum Schiff schreitende Familie ist elegant gekleidet: die Dame im langen Kleid, verziert mit zwei Reihen Volant, einem Hut mit Federschmuck und einer Stola. Zögerlich nähert sie sich an der Hand des Helfers dem Ufer. Hinter ihr folgt ein Herr, den

Kopf zurückgewandt, einen Knaben an der Hand führend. Er hat sich in die Brust geworfen, trägt Hut und Frack, wie übrigens auch der Knabe, der den Hut wie zum Gruße erhebt. Dann folgt ein Mädchen in bäurischer Tracht. Den Schluß macht eine Dame im langen, eleganten Kleid. Sie hat einen kleinen Jungen zum Abschiedsküßchen emporgehoben.

Im Vordergrund tummelt sich ein Ziegenpaar am Seeufer. Im Hintergrund stützt sich ein junger Mann mit dem Ellbogen auf das Halbgatter in der Türöffnung eines Chalets. Über der Tür ist eine Öffnungsklappe mit kleinem Schutzdach angebracht. Der Holzladen des Obergeschoßfensters ist zur Seite hin geöffnet.

Bahn 18: Rechte Abschiedsszene (Abb. 225)

Der Familie auf Bahn 17 folgen fünf weitere Personen: eine Jugendliche mit fliegenden Zöpfen küßt ihren Liebsten zum Abschied; er schultert ein Gepäckstück, vielleicht einen Reisesack. Mit der Linken schwenkt er die Schirmmütze. Neben ihnen steht ein elegantes Paar, der Herr mit Mantel und Zylinder, an dem linken Unterarm einen Regenschirm, seine Partnerin im langen Kleid und mit Hut. Ein Hund wendet sich dem herbeieilenden kleinen Mädchen zu. Es trägt ein Henkelkörbchen über dem Arm und streckt einen Blumenstrauß nach vorn. Vier Reihen dunkler Bänder zieren den Saum des Kleidchens, das Mieder ist dunkel, ein kleiner Strohhut sitzt auf dem Köpfchen. Im Vordergrund, mit dem Rücken zum Betrachter, unterhält sich ein junger Schäfer mit seiner auf der Wiese sitzenden Partnerin. Seine Jacke sowie einen spiralförmig geschnitzten Wanderstab hält er in der Linken. Die Weste zeigt senkrechte und waagrechte Zierstreifen. Den Hintergrund bildet die Seitenwand des Chalets von Bahn 17. Man sieht ein verschlossenes Holztor mit waagrechtem Türsturz. Durch ein Jägerzaungatter im Anschluß an das Chalet wächst ein heller Busch vor dunkleren Bäumen.

Bahn 19: Ziegenstreit (Abb. 226)

Vor einem Felsmassiv messen zwei Ziegen ihre Kräfte. Ein Hund schaut unbeteiligt nach rechts, eine weitere Ziege knabbert auf erhöhtem Standort an grünen Blättern. Im Hintergrund hoch vom Fels grüßt eine Burgruine mit einem dachlosen Rundturm, einer zinnenbekrönten Umfassungsmauer und niedrigeren, runden Ecktürmen mit Spitzdächern.

Bahn 20: Wasserfall mit Schäferpaar (Abb. 226)

Zwischen zwei Felsmassiven stürzt ein wilder Wasserfall zu Tale. Vom bewölkten Himmel heben sich Tannen und Laubbäume ab. In der Bildmitte führt ein hölzerner Steg zum anderen Ufer. Dort ermuntert ein barfüßiger Knabe eine vornehme Dame, sie an der Hand fassend, zur Überquerung des Steges. Am Fuß des Wasserfalls sitzt ein Schäferpärchen. Er spielt die Schalmel, sie lauscht ihm und stützt dabei ihren rechten Arm auf ein Körbchen über einer Steinplatte. Ihre Linke hält den langen Schäferstab. Der Hirte trägt knielange, quergeschnürte Pluderhosen mit dunklem Bund, weitärmeliges Hemd, taillenlange Weste und einen Hut mit Band, außerdem helle Strümpfe und dunkle Halbschuhe, verziert mit hellem Band. Die Schäferin ist in einen Rock mit heller Schürze gekleidet sowie in eine Bluse mit kurzen, gekräuselten Ärmeln. Über dem engen Mieder trägt sie ein vor dem Hals kreuzweise übereinandergebundenes Tuch, an den Beinen helle Strümpfe. Vorn scheint ein Schaf geduldig dem Spiel zuzuhören, hinten im Gebüsch ruht ein weiteres Tier.

Bahn 21: Ziegen am Felsabhang

Schroffe Felswände enden in einem steilen Grasabhang. Im Vordergrund stehen drei Ziegen. In der Hangmitte spielt sich eine rührende Szene ab: ein Kind führt einen geduldigen Hund, der ein Wägelchen zieht und ein zweites Kind auf seinem Rücken reiten läßt. Die Landschaft steigt steil bis zum Hochgebirge im Hintergrund empor.

Bahn 22: Ausruhender Soldat (Abb. 227)

An einen Fels gelehnt ruht sich ein Militär aus und erwidert liebevoll den treuherzigen Blick seines vor ihm sitzenden hellfarbenen Hundes (Bahn 23). Seine Beine hat er übereinander gelegt. Der Zweispitz ist heruntergefallen und kontrastiert gegen den helleren Stein. Die Kleidung aus Gamaschen, langen Hosen, knielangem Mantel und Halstuch wird durch einen taillenlangen Überwurf mit Achselstück ergänzt. Über diese Epaulette verläuft eine Kordel. Das dunkle Halstuch belebt das helle Revers. Eine Feldflasche hängt seitlich herab.

Bahn 23: Reiter mit bettelndem Kind (Abb. 227)

Ein Reitersmann mit Zweispitz reitet auf der sich hinaufschlängelnden Straße. Hohe Bäume werfen Schatten. Einem Bettlerjungen mit löchrigen Hosen wirft er Geld in den hingestreckten Hut.

Bahn 24: Elegante Personengruppe und Bauernhaus (Abb. 227)

Aus einem strohgedeckten Chalet ist die Bäuerin vor die Tür getreten. Sie trägt Krug und Tablett. Am hinteren Hausteil ist Heu aufgeschichtet, darüber ein großer bauschiger Sack hängt. In diesem wird wohl das Heu nach Hause getragen. Eine Leiter zum Aufschichten lehnt an dem Stapel. Im Vordergrund stehen drei vornehm gekleidete Personen: ein Herr mit Hut und Stock, dunklem Mantel, hellen Gamaschen, und eine Dame im langen Kleid. Ein schrägverlaufendes Streifenmuster ziert den Rocksaum und die Schulterpartie, eine Schleife die Taille. Der großzügige Rückenausschnitt mit Rüschen zeigt einen mit Kette geschmückten Nacken. An dem mit Blumen geschmückten Hut ist ein Tuch befestigt, dessen Enden auf die rechte Schulter fallen. An ihrem erhobenen rechten Unterarm hängt ein nach unten spitz zulaufendes, quastenbewehrtes, aber nicht definierbares Gebilde. Die dritte Person wendet sich dem Betrachter zu: eine hübsche junge Dame, freundlich lächelnd, mit kurzem, gelocktem und mit Blumen bestecktem Haar. Sie trägt ein weit dekolletiertes, langes Kleid mit Blumenmuster am Saum sowie ein kurzes, dunkles und spitz zulaufendes Mieder. Mit einem Fächer verschafft sie sich Kühlung. An ihrem Hals blitzt eine doppelreihige Perlenkette. Sie als auch ein dunkler Hund blicken zur folgenden Szene.

Bahn 25: Wartende Schützen (Abb. 228)

Vor der Giebelfront des Bauernhauses warten fünf Schützen, teils gestützt auf ihre Bögen. Im Vordergrund beobachtet ein junges Bauernpärchen das Vogelschießen in der nächsten Szene. Er sitzt auf einem Stein, einen Arm auf das linke Knie gestemmt. Sie steht mit dem Rücken zum Betrachter und deutet auf das Geschehen.

Bahn 26: Bogenschütze (Abb. 228)

Ein elegant gekleideter Schütze (vielleicht zu der jungen Dame der Dreiergruppe in Bahn 24 gehörend) spannt seinen Bogen. Er zielt auf die Spitze der Stange, abgebildet auf der folgenden Bahn. Ein einfach gekleideter Schütze steht schräg hinter ihm und scheint mit erhobenem Arm Anweisungen zu geben. Pfeil und Bogen hält er in der anderen Hand. Auf der Wiese liegen weitere Bögen und Pfeile sowie eine Korbweinflasche. Vor dem zielenden Schützen liegen Kleidungsstücke und ein Picknickkorb. Auffällig die Tracht einiger Schützen: die Hosenbeine enden über dem Knie und werden mit einem Band fixiert, dessen Enden herunterhängen. Demgemäß trägt zumindest der erste Bogenschütze über die Knie reichende Strümpfe. Im Vordergrund spielen ein ge-

fleckter und ein heller Hund, gut zu erkennen die breiten, in der Schweiz noch heute beliebten Halsbänder.

Bahn 27: Vogelstange (Abb. 228)

Deutlich sichtbar ragt die hohe Stange empor, an deren oberen Ende zwei helle Vögel angebunden sind. Sie können sich nicht niederlassen und sind so gezwungen, ständig zu flattern. Sie dienen als Ziele bei dem damals beliebten Vogelschießen. Im Vordergrund gehen zwei kleinere männliche Personen aneinander vorüber und scheinen sich etwas zuzurufen. Der linke ohne Hut benutzt einen Wanderstock, der rechte trägt einen Henkelkorb und ein Henkelgefäß.

Bahn 28: Zwei Touristen (Abb. 229)

Auf einem Felsvorsprung im Vordergrund halten sich zwei Herren auf, nach der Kurzbeschreibung spanische Touristen: der linke sitzt unmittelbar an der Felskante, um seine Schultern hängt ein weiter, heller Mantel. Der Mann dreht sich um und schaut in die von dem hinter ihm stehenden Gefährten gewiesene Richtung zu einer der berühmtesten Schweizer Schluchten. Der Gefährte trägt einen Hut und ebenfalls ein weites Cape, das ihm von der linken Schulter gerutscht ist und durch ein Band gehalten wird. Vor dem Stehenden führt ein steiler Weg nach oben. Als erstes ist ein zur Felswand hochblickender Bogenschütze¹⁰ anzutreffen, dann rennt weiter oben ein Hirte mit erhobenem Stock in Richtung Brücke, um einen Ziegenbock abzuwehren.

Bahn 29: Schöllenschlucht mit Teufelsbrücke (Abb. 229)

Eine hohe, schmale Brücke spannt sich über die wilde Reuß. Links der Brücke steht eine Ziege, vor ihr ein zum Angriff auf den ihm auf der anderen Brückenseite gegenüberstehenden Mann sich aufbäumender Ziegenbock. Der hält sich kampfbereit. An seinen fliegenden Mantel geklammert versucht eine Frau ihn zurückzuhalten. Wild fuchtelt er mit einem Stock und stellt ein Bein wagemutig vor. Die Frau kleidet sich in einfacher Tracht mit Kopfbedeckung, halblangem Rock und Kreuzband über der Brust. Im Vordergrund, am anderen Ufer der herabstürzenden Reuß, klettert ein Ziegenpaar auf felsigem Absatz mit hängenden Pflanzen, die von Luftturbulenzen bewegt werden.

¹⁰ Die Figur des Bogenschützen fehlt auf der Gesamtabbildung in PPP, S. 296.

Für uns ist diese Abbildung ein Erinnerungsdokument, weil die Teufelsbrücke im Jahre 1888 durch ein Hochwasser weggerissen wurde. Details zur Geschichte und Sage lese man unter Punkt 7.5.3.

Bahn 30: Schöllenschlucht¹¹ (Fortsetzung)

Den vorderen Teil dominiert das breiter werdende Wildwasser, das kaskadenartig in die Tiefe stürzt, Absatz um Absatz Schaumreihen bildend. Auf einem Felskegel im Hintergrund verfolgen drei Männer das Geschehen auf der Brücke. Ein Rest des Baches findet sich auf Bahn 1, so daß der Kreis des Panoramas sich hier schließt.

IV / 7.2 Vergleich des Hintergrundes zwischen diesem und dem Stader Exemplar

Die in Hessen untersuchten Tapeten haben denselben Hintergrund wie die in PPP (1990) unter Nr. 55 abgebildeten. Unter Kumuluswolken breitet sich eine vielgestaltige Hochgebirgskulisse aus. Auf den Bahnen 4-6 sind es Firsten oder Zackenberge, auf 13 und 14 Bergkuppe und bewaldeter Kamm, auf Bahn 15 Kegelberg in der Ferne, auf 18 und 19 verschieden hohe Felsspitzen, auf 21-27 bilden spitze Hügel eine Bergkette und auf den Bahnen 28-30 sind es ständig höher werdende Felsabhänge mit Schluchten. (Abb. 219)

Im Gegensatz dazu weist die Stader Tapete einen ruhigeren Hintergrund auf. Die Wolken türmen sich nicht beängstigend auf, sondern erstrecken sich in Schwaden über den Horizont. Eine aus vier Hügeln bestehende Gebirgskette zieht sich auf den Bahnen 3-5 entlang, um auf den Bahnen 6 und 7 an einem bewaldeten Bergrücken zu enden. Die pappelartige Baumgruppe auf den Bahnen 22 und 23 verändert sich auf der Stader Tapete zu einer Tannengruppe; der Stamm links außen teilt sich hier in zwei schmalere Stämme. (Abb. 218; Detail des Hintergrundes auf den Bahnen 3-5 siehe Abb. 220.)

IV / 7.3 Manufaktur-Zuordnung und Datierungsvorschlag

Nachdem ebenfalls bei der Dufour-Tapete „Monumente von Paris“ festzustellen war (siehe Punkt 1., IV/6.1 und IV/6.3), daß die Manufaktur sich Abweichungen vom Vorbild gestattete, ist die Wahrscheinlichkeit hoch, daß auch die „Helvetie-in-Camaieu“ ein

¹¹ Nething 1976, S. 194: *Schöllenen* angeblich von *scalinae*, *scaliene* = Treppen; *Schellenen* in Urner Mundart = Schellen, Schallen, Lärmen der Reuss, zitiert aus Ausst. Kat.: Von Gessner bis Turner. Zeichnungen und Aquarelle von 1750-1850, Kunsthaus Zürich 1988.

Erzeugnis Dufours ist. Einen weiteren Hinweis auf die herstellende Manufaktur Dufour gab die Beschriftung der Tapete im Stader Museum.

In der Manufaktur Zuber sind drei Panoramatapeten mit Schweizer Landschaftsmotiven produziert worden: 1804 *Vues de Suisse* (16 Bahnen), 1815 *Große Helvetie* (20 Bahnen) und 1818 *Kleine Helvetie* (4 horizontal bedruckte Bahnen, Höhe 80 cm, Länge 2,50 m je 2 übereinander = 10 m breit; identische Motive der *Großen Helvetie* mit vereinfachtem Hintergrund). Die erste hatte mit 160 subskribierten Exemplaren und einer Silbermedaille im Jahre 1806 auf der Industrieausstellung in Paris großen Erfolg.¹² Die beiden anderen erreichten nicht diese Auflagenhöhe. Nach dem Erfolg anlässlich der Pariser Ausstellung 1806 kann man annehmen, daß auch eine Manufaktur in Paris dieses Thema aufgriff.

Im Gegensatz zu den farbigen Rixheimer Tapeten brachte Dufour eine Grisaille-Tapete auf den Markt. Die Manufaktur Dufour hatte eine Vorliebe für monochrome Farbgebung, denn von den zwischen 1804 und 1840 produzierten 15 Bildtapeten wurden 8 in Grisaille gedruckt. Zwischen 1808 und 1815 sowie zwischen 1816 und 1823 ist anhand der bisherigen Literatur bei Dufour keine Bildtapete erschienen.¹³ Die Stader Datierung (1810-1820) würde in beide Zeitabschnitte passen. Weiterhin spricht für die Stader Datierung, daß ab der Mitte des 18. Jahrhunderts die Popularisierung der Bergwelt begann und zwischen 1750 – 1815 insgesamt 575 Publikationen erschienen, die sich mit dem Alpenland Schweiz befaßten.¹⁴

Falls, wie angenommen, die *Helvetie in Camaieu* nach 1815 aufgelegt wurde, war es für den Entwerfer möglich, die Motive der beiden Helvetie-Tapeten von Zuber aufzugreifen, wofür ihm 30 Bahnen zur Verfügung standen. (Die *Große Helvetie* umfaßt 20 Bahnen.) Der Künstler reiht die Szenen teils abrupt aneinander und fügt mehr städtisch gekleidete Menschen hinzu. Im Gegensatz zu den Zuberschen wirklichkeitsgetreuen Landschaftsdarstellungen waltet hier künstlerische Freiheit, z.B. erscheint die Teufelsbrücke ohne die Schlucht oder es stürzt ein beliebiger Wasserfall zu Tale.

Die nachfolgend beschriebenen Supraporten, die in die Zeit um 1800 datiert werden, ergänzen die Tapete im gleichen Raum, was zusätzlich für eine frühere Datierung spricht.

¹² Baumer-Müller (1991), S. 22f.

¹³ Teynac/Nolot/Vivien (1982), S. 122-124.

¹⁴ Baumer-Müller (1991), S. 10.

IV / 7.4 Supraporten zur "Helvétie in Camaïeu" (Privatbesitz)IV / 7.4.1 • „Glücklicher Fischfang“ (*La Pêche Heureuse*)

- Lage: Kassel, DTM und Privatbesitz in situ (Abb. 230)
Weitere Exemplare sind in der Literatur nicht bekannt.
- Hersteller: unbekannt. Vermutet wird entweder die Manufaktur Jacquemart & Benard oder Arthur & Robert, beide Paris.¹⁵
- Entwerfer: unbekannt
- Vorlage: Zwei Stiche von Claude Joseph Vernet: *La Pêche Heureuse* und *Maison des Environs de Naples*
- Erstauflage: Vermutet wird vor 1800¹⁶
- Maße: ca. 145 x 80 cm auf aneinandergeklebten Papierbögen
- Farben: Camaïeu = grisaille
- Bibliographie: Leiß, in Olligs II (1970), S. 233, 234 Abb. 486, 322

Beschreibung:

An einem flachen Felsen im Vordergrund hat ein Boot angelegt. Die Fischer sind gerade dabei, es zu entladen. Ein Mann im Boot beugt sich weit hinunter, um eine schwere Kiste einem zweiten auf den Rücken zu heben. Ein dritter Mann kauert auf dem Felsen, ein vierter schaut ihm zu. Eine Frau steht auf dem Felsen und beobachtet zwei Fischer bei der Arbeit. Sie hält einen flachen Henkelkorb auf die Hüfte gestemmt, neben ihr kauert ein Hündchen.

Auf der Wasserfläche befinden sich noch drei weitere Boote, eines davon mit Takelwerk, ein anderes mit offenem Segel. Links erhebt sich eine Felsnase, auf der eine Villa mit Stützmauern thront. In den Felsen ist ein Tor gehauen, zu dem eine Rampe vom Meer her führt. Ein Boot hat dort festgemacht, Leute stehen auf der Rampe. Vor dem größeren Boot liegt noch ein kleines Ruderboot im dem Wasser. Auf einer Landzunge rechts im Hintergrund sieht man eine kleine Arkadenruine. Im fernen Dunst dehnt sich eine Gebirgskette, zu ihren Füßen eine Stadt.

Vorlagen zu der Supraporte „Glücklicher Fischfang“

Der gesamte Hintergrund mit der Villa auf dem Felsen und den Schiffen stammt aus Vernets Bild *Maison des environs de Naples*, Musée du Louvre, Paris (Abb. 231), und ist eines der beiden Bilder, die von M. Bernard, Maler in Marseille, 1743 bestellt wurden.¹⁷ Der Vordergrund mit dem ankommenden Fischerboot stammt aus Vernets Bild

¹⁵ Leiß, in Olligs II, S. 233.

¹⁶ Ebd. S. 322.

¹⁷ Beschreibung in: Ingersoll-Smouse I (Bild Nr. 84), S. 44: "Commandées par M. Bernard, peintre à Marseille, en 1743. (...) Gravés par R. Daudet (...) et par la veuve Daullé sous les titres ci-dessus. Deux pendants, ch. H. 0,44; L. 0,65. Anc. cabinet de l'émigré Bernard, ex-président de la Cour des Aides (saisis en 1794. Voir Arch. Art Fr. 1912). Musée du Louvre, n° 931. (Anc. n°o 627, Villot, act. En Réserve) et n° 932, (anc. n° 628, Salle XVI)." Das gleiche Bild befindet sich noch einmal in England mit fast den gleichen Maßen (0,43 x 0,65 cm) in der Sammlung des Marquis von Ailesbury, Marlborough.

La Pêche heureuse nach dem Stich von Zwingg¹⁸ (Abb. 232). Von den beiden genannten Vorlagen ist nur die zweite seitenverkehrt wiedergegeben.

IV / 7.4.2 • Supraporte „**Der Süden**“ (*Le Midi*)

<u>Lage:</u>	Privatbesitz in situ (Abb. 233)
<u>Hersteller:</u>	siehe IV / 7.4.1
<u>Entwerfer:</u>	siehe IV / 7.4.1
<u>Vorlage:</u>	Claude Joseph Vernet: <i>Le Midi</i> . Bild Nr. 678. Abb. Nr. 150 in: Ingersoll-Smouse
<u>Erstauflage:</u>	Vermutet wird vor 1800 (siehe IV / 7.4.1)
<u>Maße:</u>	ca. 145 x 80 cm auf aneinandergeklebten Papierbögen
<u>Farben:</u>	sepia
<u>Bibliographie:</u>	keine

Beschreibung:

Ein über einer Flußlandschaft aufziehendes Gewitter droht sich zu entladen. Ein Elternpaar entfernt sich eilig vom Fluß. Die Mutter trägt ihr Kind auf dem Arm, der Vater drückt den Hut fest in die Stirn, und vor ihnen trabt der Hund. Im Fluß mühen sich zwei Fischer mit einem langen Fischnetz, stromaufwärts ist ein Mann in einem Kahn beschäftigt, am Ufer bewegen sich zwei Personen. Folgt man neben der Fels- und Baumlandschaft dem Ufer, kommt man an ein Dorf mit spitzem Kirchturm. Anschließend erhebt sich terrassenförmig ein Berg, auf dessen Kamm sich eine Stadt hinzieht. Vorn rechts schiebt sich eine baumbestandene Felsnase mit einem abgebrochenen Baumstamm an die Flußströmung. Eine Öffnung zwischen sich zusammenballenden Wolken läßt ein Bündel Sonnenstrahlen durch, die die Landschaft in ein helles Licht tauchen.

Vorlage zu der Supraporte „Der Süden“

Es gibt hier eine einzige Vorlage, und zwar Vernets Bild Nr. 678 aus einer Serie von vier Bildern, die unterschiedliche Landschaften darstellen. Es heißt "Le Midi".¹⁹ Unsere Supraporte ist im Vergleich zur Abbildung 150 = Werkverzeichnis Nr. 678 bei Ingersoll-Smouse seitenverkehrt. (Abb. 234)

Die Supraporten nach Gemälden von Claude Joseph Vernet sollen, wie bereits erwähnt, entweder in der Manufaktur Jaquemart & Benard oder bei Arthur & Robert, beide Paris,

¹⁸Beschreibung in: Ingersoll-Smouse I (Bild Nr. 701), S. 89: "Gravé par Zwingg, sous la direction de Wille en 1759. Deux pendants achetés par M. Imbert, négociant à Bordeaux en 1758. (...)."

¹⁹Beschreibung in: Ingersoll-Smouse I, S. 86: "677-80. Quatre tableaux représentant des paysages et marines. Peints sur des planches de cuivre. Achetés par le Mis de Villette, en 1757, au prix de deux mille livres. (...) Le midi (...) Gravé par Aliamet. Cuivre, H. 11 pouces; L. 16 pouces (0,295; 0,43). (...)."

gedruckt und nach J. Leiß um 1792 tapeziert worden sein,²⁰ was den Datierungsangaben widerspricht.

IV / 7.5 Exkurs: Supraporten in Stade

Da wir die Möglichkeit haben, die Supraporten zu der gleichen Tapete *Helvetie in Cammaieu* in Stade zu betrachten, sei hier ein Blick über den Zaun nach Niedersachsen erlaubt. Die Supraporten sind in der bekannten Literatur über Tapeten weder erwähnt noch abgebildet. Tapete und Supraporten zeigen die gleiche Blattbordüre.

Die beiden gesondert auf Staffeleien ausgestellten Supraporten in Grisaille zeigen zwei Genrebilder mit Kindern. Im Gegensatz zu den hessischen, auf denen die Darstellungen das gesamte Bild einnehmen, sind hier die Szenen inselartig auf einfarbigem Hintergrund komponiert.

- Kinder mit Hundefamilie: Ein blondes Mädchen sitzt vor einer blühenden Pflanze auf einem verzierten Hocker und schaut liebevoll eine Hündin an, die mit dem Schwanz wedelt. Hinter ihr steht ein dunkelhaariger Knabe in leicht gebückter Haltung und hält zwei Welpen im Arm. Beide Kinder sind barfuß. Hinter einem Busch erhebt sich der obere Teil eines runden Gartentempels. (Abb. 235)
- Kinder mit Kaninchen: Zwei Kinder spielen mit einem Kaninchen. Der Knabe hält das Tier auf dem Schoß, das Mädchen sitzt auf den Fersen und hält ihm ein Blatt zum Fressen hin. Neben dem Mädchen labt sich ein weiteres Kaninchen an ein paar Blättern. Links steht ein leeres, als Hasenstall dienendes Holzfaß mit einer viereckigen Öffnung. Die Szene spielt vor einer reliefierten Brüstung, auf der eine kraterförmige Vase mit Blumen gefüllt steht. (Abb. 236)

²⁰J. Leiß, in: Olligs II, S. 233, Fußnote 49: „(..) wo sie um 1792 tapeziert wurde.“

V. Nachdrucke der Manufaktur Zuber

Die in Hessen nach dem 2. Weltkrieg verklebten Nachdrucke der Rixheimer Manufaktur sollen in diesem Rahmen mit berücksichtigt werden, da zur Herstellung noch die Original-Holzmodel verwendet wurden und immer noch werden. Gedruckt sind diese Tapeten auf Endlospapier.

V / 1. Frankfurt am Main, Hotel Hessischer Hof (siehe auch 7.5.4 und 7.5.5)

- Tapete: „L‘Hindoustan“ (Name im 20. Jahrhundert)
Im 19. Jahrhundert hieß die Tapete „Les Vues de l‘Indostan“.

<u>Lage:</u>	Empire Salon
<u>Hersteller:</u>	Manufaktur Zuber, Rixheim
<u>Entwerfender Künstler:</u>	Pierre-Antoine Mongin
<u>Erstausgabe:</u>	März 1807
<u>Wiederauflagen:</u>	1812, 1817, 1826, 1829, vor 1843, 1847, 1849, 1858, 1863, 1866, 1871; ab 1930 bis heute.
<u>20 Bahnen:</u>	numeriert von rechts nach links
<u>85-Farben-Druck:</u>	bis ca. 1830: auf aneinandergeklebten Papierbögen: Breite 0,676 m, heute auf Endlospapier.
<u>1265 Holzmodel:</u>	heute noch vorhanden.
<u>Preis:</u>	70 F (1809), 50 F (1812), 40 F (1818), 30 F (1826), 20 F (1843).
<u>Lithographie:</u>	ca. 1820 veröffentlicht. Ein Prospekt wird erwähnt, ist heute jedoch unbekannt.

Die historische Tapete existiert noch viermal:

Frankreich:	Paris, MAD: Inv.-Nr. 44736 Rixheim, MPP
Großbritannien:	Shrewsbury
Schweiz:	Bretzwil

Bibliographie:

- 1935: Clouzot-Follot, S. 184, 186, 193-194 (Abb.)
 1961: Leiss, S. 73
 1972: Entwisle, S. 54
 1980: Archer, M.: Early Views of India: the Picturesque Journeys of Thomas and William Daniell: 1786-1794, London 1980, S. 229 (Abb.)
 1980: Lynn, S. 192
 1980: Jaqué, S. 8, 9, 11 (Abb.)
 1983: Mick, S. 82-84 (Gesamt- u. Detailabbildungen)
 1984: Jaqué, Tafel XIII, S. 53, 93, 95, 97-99 (Abb.)
 1989: Baumer, S. 154
 1990: Chaffanjon, A.: „Caza de Sezim, le palais des papiers peints“ in: *Point de vue et Images du monde*, Januar 1990, S. 19f. (Abb.)
 1990: PPP, Katalog Nr. 73; S. 306f.: Gesamtabbildung und Kurzbeschreibung.
 1994: Nouvel-Kammerer, in: Hoskins, S. 100, Abb. 133: Original des Daniellschen *Mausoleum of Mucdoom Shah Dowlut, at Moneah* und Abb. 134: Bahnen 14-16, auf denen das Mausoleum von Wasser umgeben ist.

Quellen:

Daniell, Thomas: *Oriental Scenery. Twenty-four Views in Hindoostan. Drawn and engraved by Thomas Daniell. London 1795 (1801)*¹

Daniell, Thomas and William: *Oriental Scenery. Twenty-four Views in Hindoostan. From the drawings of Thomas Daniell, engraved by himself and William Daniell (...), London 1797*¹

Hodges, William: *Choix de vues de l'Inde. London 1780-1783*¹
 engl. Titel: *Select Views, in Aqua Tinta of Antiquities, &c. in India, from drawings made on the spot, with descriptive and historical accounts of each view.*

Solvyns, François Baltazard: *Les Hindous, ou description de leurs moeurs, coutumes et cérémonies...d'après nature dans le Bengale et représentés [sic!] en 252 planches, Paris, 1808 (Band 1), 1810 (Band 2), 1811 (Band 3), 1812 (Band 4)*²

Zum Plan und Entwurf der Tapete „Vues d'Indostan“ schreibt Jean Zuber am 1.9.(1806?) (Archiv Zuber Z 102), daß die Ansichten nach den Zeichnungen des berühmten Daniells³ ausgeführt wurden. Mongin benutzte die beiden ersten Bände von *Oriental Scenery, Twenty-four Views in Hindoostan*, London 1795-1797 von William und Thomas Daniell. Ebenso benutzte er das französisch-englische Buch *Choix de vues de l'Inde*, London 1780-1783 von William Hodges. Zusätzlich entnahm Mongin gewisse Anleihen aus Baltazar Solvyns *Collection of Two Hundred and Fifty Coloured Etchings. Descriptive of the Manners, Customs and Dresses of the Hindoos*, Calcutta 1796.⁴

V / 1.1 Kurzbeschreibung (Übersetzung nach PPP)

(auf Ungenauigkeiten wird in der ausführlichen Beschreibung hingewiesen)

- Bahn 1: Niedergesetzte Liege-Sänfte nach Daniells Stich *View taken on the Esplanade, Calcutta, 1797*, Tafel I.
- Bahn 2: Prinzenausritt auf einem Elefanten.
- Bahnen 3-4: Der Ganges. Bahn 3 ist angeregt durch Hodges *Vues des ruines d'Oud*, Tafel I: das Gebäude auf dem Hügel ist identisch im Gegensatz zu jenem am Ufer.
- Bahnen 5-6: Großes Ruderboot auf dem Ganges nach dem Daniellschen Stich *Ramnugur, near Benares, on the River Ganges (1795, Tafel XIV)*. Das Boot mit seinen Ruderern ist identisch, die zusätzliche Person in dem kleinen Pavillon jedoch hinzugefügt. Die Brücke mit den gebrochenen Jochen im Hintergrund erinnert an jene auf den Tafeln XXXIV und XXXVI von Hodges.

Bahnen 7-8: Ausfahrt nach Daniells *The Rock of Tritchinopoly, on the River*

¹ Vorhanden in: Niedersächsische Staats- u. Universitätsbibliothek, Göttingen.

² Vorhanden in: Hofbibliothek Aschaffenburg.

³ Zuber meint den (älteren Thomas) Daniell, benutzt aber auch das Werk beider Daniells.

⁴ PPP, S. 306.

- Cauvery* (1797, Tafel XIX). Übernommen von Solvyns (Tafel I-13, I-21, XII-9, I-50).
- Bahnen 9-10: Daniells *The Chalees Satoon in the Fort of Allahabad on the River Jumna* (1795, Tafel VI)
- Bahn 11: Tänzerin⁵ und Musikanten nach Solvyns (Tafel III-5, XI-7, XI-34).
- Bahn 12: Hodges *Vue d'une mosquée de Gazipoor* (Tafel XXI) leicht abgeändert.
- Bahn 13: Daniells *The Sacred Tree of the Hindoos at Gyah in the Province of Bahar* (1795, Tafel XV)
- Bahn 14: Tempel von Tanjore nach Daniells *The Great Bull, an Hindoo Idol, Tanjore* (1797, Tafel XXII)
- Bahn 15: Ausritt auf einem Kamel; Phantasiepalme
- Bahn 16: Daniells *The Mausoleum of Mucdoom Shah Dowlut, at Moneah, on the River Soane* (1795, Tafel XII). Mongin versetzte das Gebäude in die Flußmitte. Das Boot entnahm er aus Daniells *Near Currah on the River Ganges* (1795, Tafel XXI).
- Bahn 17: Felsen und Gebäude.
- Bahn 18: Zwei Fischer nach Solvyns Stich (Tafel I-57).
- Bahn 19: Das Gebäude im Hintergrund: aus Hodges *The Cuttera built by Jaffier Cawn at Muxadabad* (Tafel XLI).
- Bahn 20: Das Gebäude stammt aus Daniells *View of the Fort Madura* (1797, Tafel XIV).

V / 1.2 Beschreibung und Vergleich mit den entsprechenden Vorlagen

Die Betrachtung der Panoramatapete erfolgt gegen den Uhrzeigersinn. Die Vorlagen sind meist spiegelbildlich übertragen. Vorwiegend wurden solche Gebäude, Gefährte etc. ausgesucht und übernommen, die den Europäern unbekannt waren und exotisch aussehen.

Bahn 1: Liegesänfte (Abb. 237)

Neben einer in unseren Breitengraden unbekanntem Liegesänfte warten vier Träger unter einem exotischen Baum. Die Träger mit nacktem Oberkörper sind mit blauen kurzen Hosen sowie gleichfarbigen Kopfbedeckungen bekleidet. Einer der beiden im Vordergrund Sitzenden umfaßt einen geschlossenen blauen Sonnenschirm, der an der Breitseite der Liegesänfte lehnt. Im Hintergrund sind Teile eines Forts auszumachen.

Vorlage für die Liegesänfte: Daniell 1797, Tafel I: *View taken on the Esplanade, Calcutta* (Abb. 238)

Diese Art Sänfte diente damals in Indien als Taxi und war in Europa unbekannt. Deshalb erhielt sie auf der Tapete einen Platz im Vordergrund. Auf dem Daniellschen kolorierten Stich ist sie vorn links (seitenverkehrt) am Flußufer des Hugli auszumachen; der

⁵ Männlicher Tänzer: siehe Einzelbeschreibung Bahn 11.

Schirm lehnt hier an der Schmalseite. Das mit rotem Stoff überzogene Dach erscheint auf der Tapete blau.

Bahn 2: Prinzenausritt auf einem Elefanten (Abb. 239)

Ein Elefant trägt einen Prinzen mit drei Dienern. Der Prinz thront auf einem gepolsterten Sitz inmitten des Sattelkorbs, der fast den gesamten Rücken des Elefanten einnimmt. Der Mahut (Elefantenführer) sitzt vorn auf dem Nacken und wendet sich rückwärts, um mit dem Prinzen zu sprechen. Hinter dem Prinzen steht ein Diener und hält eine riesige rote Fahne, an deren Stangenspitze zwei gleichfarbige Bänder flattern. In der anderen Hand trägt dieser Lakai noch einen Schattenspendler aus rotem Stoff. Von dem Mann sieht man nur nackte Hautpartien; er trägt aber wie alle anderen einen blauen Turban. Der Prinz ist mit einem glänzenden, rosa Gewand bekleidet; die beiden anderen Diener erscheinen in Blau.

Der Elefant zeigt sich in prunkvoller Aufmachung: über Rüssel, Stirn und Gesicht ist eine rosa Maske gezogen, der Schwanz steckt in einem blau-rot-gestreiften Schwanzzieher. Auf dem Rücken liegen über einer großen, viereckigen Schabracke eine Decke mit langen Fransen sowie ein schmales, langes Tuch. Am Fuße des Berges im Hintergrund erstreckt sich eine mächtige Festungsanlage.

Bahnen 3-6: Der Ganges (Abb. 239)

Bahn 3: Am begrünten Ufer steht eine Brunnenanlage; darüber in der Höhe erstreckt sich auf einem Felsen eine stufenförmig errichtete Tempelarchitektur.

Bahn 4: Direkt am Ufer liegt ein weißer Palast, dessen weite Freitreppe bis hinunter zum Ganges führt.

Bahnen 5-6: Vom linken Ufer des Ganges wird ein Ruderboot mit einer Stange abgestoßen. Ein vornehmer, rauchender Mann möchte wohl zum gegenüberliegenden Palast gebracht werden. Er sitzt im Pavillon des Bootes. Am Bug, dessen Spitze die Form des S-förmig geschwungenen Halses eines Kronenkranichs hat, steht ein Bootsmann mit einer langen Stange und korrigiert die Fahrtrichtung. Vor dem Pavillon an der Längsseite des Bootes sitzen fünf Ruderer in Reih' und Glied, und zwar rittlings auf der Bordkante, so daß sich die dunklen Beine gegen die helle Längsseite gut abheben. Alle tauchen im Gleichtakt ihre Ruder in das Wasser. Im Heck stehen drei Personen in langen,

bunten Gewändern mit zwei in die Höhe ragenden Stangen; vielleicht ist es die Leibgarde. Alle Personen tragen Turbane, das Bootpersonal kurze blaue Hosen.

Vorlage für die Bahnen 3-4: Hodges, Tafel I: *A View of Part of the City of Oud*

Die Tempelanlage auf dem Berg (Bahn 3) ist spiegelbildlich genau übernommen. Die weiße Palastanlage mit der breiten Treppe am Flußufer wurde auf der Tapete (Bahn 4) mit zwei zusätzlichen Türmen aufgewertet, die Menschen auf den Stufen dagegen weggelassen. (Abb. 240)

Vorlage für die Bahnen 5-6: Daniell (1795), Tafel XIV: *Ramnugur, near Benares, on the River Ganges* (Abb. 241)

Aus dieser Abbildung wurde das Boot spiegelbildlich übernommen, jedoch leicht verkürzt. Die Doppelreihe mit je sechs Ruderern wurde zu einer einfachen mit fünf reduziert. Das Steuer schaut auf der Tapete aus dem Wasser, während es auf der Vorlage auf der Wasseroberfläche liegt.

Eine Beschreibung dieses Bootes finden wir in *Solvyns*: Diese Art Boot heißt Murpanky (fr. Mour-Punky, engl. Moor-Punkee), was übersetzt „Pfauenkopf“ bedeutet. Das Boot wird durch Paddler vorwärts getrieben, die in Fahrtrichtung sitzend arbeiten. Ein Ausruf gibt von vorn den Rudertakt an; die Paddel tragen kleine Schellen, so daß während der Schlagakte eine Art Musik erklingt. Am Heck steht der Steuermann, der das Boot mit einem langen Ruder lenkt.

Bahnen 7-8: **Ausfahrt mit Ochsespann** (Abb. 242)

Bahn 7: Ein reetgedeckter Unterstand mit sechs Holzsäulen steht etwas erhöht hinter einer hellen Mauer, im Vordergrund eine rotblühende niedrige Pflanze, im Hintergrund hohe Palmen.

Bahn 8: Ein Doppelgespann Ochsen zieht auf einem erdigen Weg einen kurzen, einachsigen Wagen, in dem ein Wasserpfeife rauchender, vornehmer Herr sitzt. Der hohe baldachinartige Aufbau ist nach drei Seiten offen, die Rückseite wurde durch einen Vorhang geschlossen. Geflügelte Drachen zieren das Dach. Die hohen Räder weisen je vier Doppelspeichen auf. Der Ochsenführer in indischer blauer Tracht hält in seiner Linken den Strick, der durch die Nüstern der Tiere gezogen ist, in seiner Rechten einen langen Stock. Hinter dem Gespann ragt eine Mauer in den Fluß, die durch viele kleine, spitze Halbbögen bekrönt ist.

Vorlage für Bahn 8: Daniell (1797), Tafel XIX: *The Rock of Trichinopoly*⁶, taken on the River Cauvery sowie Daniell (1795) Tafel VI: *The Chalees Satoon in the Fort of Allahabad on the River Jumna* (Abb. 243)

Aus Tafel XIX wird nur das im Vordergrund fahrende Ochsengespann übernommen. Auf der Tapete wird der Wagen schmaler und höher abgebildet. Der die Rückseite schließende Vorhang hängt auf der Vorlage glatt, nicht in Falten herunter und ist im unteren Bereich fixiert; auch sitzen hier zwei Personen im Schneidersitz hintereinander. Die Räder haben sechs Doppelspeichen.

Aus Tafel VI wird die Mauer mit dem gebogenen Abschluß übernommen. Sie diene wohl Verteidigungszwecken.

Bahnen 9-10: Dreistöckiger Säulentempel (Abb. 242)

Bahn 9: Ein nicht frei stehender, dreistöckiger, polygonaler Rundbau mit gemauertem Erdgeschoß liegt am Wasser, von Büschen umgeben. Ein gemauerter Kern wird von einem geräumigen Säulenumgang umgeben, der im oberen Geschoß niedriger und geringer im Umfang ist. Den oberen Abschluß bildet eine Rundkuppel mit spitzer Verzierung; betrachtet man den gemauerten Kern und die Kuppel als eine Einheit, so wirkt das Ganze wie ein von zwei Säulenumgängen umgebener Turm. Eine Balustrade umgibt jedes Stockwerk; umlaufende, vorkragende Dächer bieten Schutz vor Sonne und Regen.

Bahn 10: Von dem Rundbau führt asymmetrisch nach links eine Mauer, auf deren Ende ein kleiner polygonaler Turm steht. (In Frankfurt fehlt ein Teil der Bahn 10.) Die Mauer zeigt eine spitzbogige Türöffnung mit rechteckigem Rahmen. Zwischen Rundbau und Türmchen ist in der Ferne ein Turm auszumachen. Hohe, schlanke Palmen erheben sich am Horizont.

Vorlage: Daniell (1795), Tafel VI: *The Chalees Satoon in the Fort of Allahabad on the River Jumna* (Abb. 244)

Das Gebäude ist genau übernommen, sogar der Schatten auf der Mauer, nur das Buschwerk ist leicht verändert. Das Gebäude auf der Mauer ist auf der Vorlage nicht polygonal und hat nur eine Fensteröffnung.

⁶ Trichinopoly oder Tiruchirapalli: 80 m hoher Granitfels, bekrönt vom Ganesha-Tempel.

Bahn 11: Tänzer und Musikanten (Abb. 245)

In Frankfurt ist rechterhand noch der Rand des Polygons auf der Mauer (Bahn 10) auszumachen. Vor einer hellen Felswand hat sich eine Musikantengruppe postiert; einer hat auf dem Rasen eine Matte ausgebreitet und sitzt dort vor einer Anzahl heller Schüsseln. Das sind Klangschalen. Zwischen dem sitzenden und den übrigen Musikanten bewegt sich ein großer schlanker Tänzer, bekleidet mit kurzem Rock, kleinem Oberteil und einer federbuschartigen Kopfbedeckung.

Vorlage zu dem Musikanten mit den Klangschalen: Solvyns (1810) = Bd. 2/23me [2/11/IV] (Abb. 246)

In Indien heißen sie Dscholtrang (fr. djoltreng, engl. jultrung). Sieben Tonschalen in ansteigender Größe und unterschiedlich hoch mit Wasser gefüllt, werden linear aufgestellt und geben die gewünschten, sehr melodischen und sanften Töne, wenn der Spieler mit einem Stöckchen den Rand der Schalen anschlägt.

Vorlage zu dem jungen Tänzer (fr. Balok, engl. Bauluk): Solvyns (1810) = Bd. 2/III/6

Das Gesicht eines Baloks ist geschminkt, an seiner Brust hängt ein goldenes Plättchen, auf dem Götternamen eingraviert sind. Auf seinem Rücken hängt ein kleiner Mantel, der rot, blau oder gelb sein kann. Mousselinbänder umhüllen die Oberschenkel, und an den Füßen trägt der Tänzer ornamentalen Schmuck mit kleinen Schellen, die den Rhythmus des Tanzes hervorheben. (Abb. 247)

Vorlage zu dem rechts stehenden Musiker mit den beiden Kürbissen: Solvyns (1810) = 2/6/VI oder Bd. 2 Livraison 18me (Abb. 248)

Das Instrument heißt Pennak (fr.) oder Pennauck (engl.) und besteht aus zwei verschiedenen großen Kürbissen, verbunden mit einer Stange; die größere Frucht ist oben angebracht und hat eine andere Resonanz als die kleine. Über die Stange ist eine Saite straff gespannt, die beim Spielen einerseits mittels eines Bogens gestrichen und andererseits gleichzeitig mit einem Stöckchen geschlagen wird.

Bahn 12: Moschee von Gazipoor (Abb. 245)

Quadratischer, heller Bau mit gelben Zwiebeltürmen, zwei filigrane, spitze Eckverzierungen sowie zwei kandelaberförmige Dachverzierungen oberhalb des Haupteinganges. Tür- und Fensteröffnungen weisen die Eselsrückenform auf.

Vorlage: Hodges Tafel XXI (in Göttingen Tafel 7): *Vue d'une mosquée de Gazipoor* oder *View of a Mosque at Gazipoor* oder *A Mosque at Gazipoor* (Abb. 249)

Zu diesem Bild schreibt Hodges, daß Gazipoor am Ganges ungefähr 20 Meilen unterhalb der Stadt Benares eine wunderschöne Moschee ihr Eigen nennen könne, die unter den Muslimen sehr geschätzt werde und in hohem Ansehen stehe, und daß nach seiner Meinung auch gebildete Europäer sich dieser Wertschätzung anschließen. Er beschreibt die eigentümliche Form der Minarette: wie korinthische, in die Länge gezogene und mit Akanthusblättern geschmückte Kapitelle in Säulenform und kritisiert die nach seiner Meinung schwülstige unschöne Kuppel, entstanden wohl aus der Lust an Vielfalt, die jedoch dem Ganzen abträglich sei.

Bahn 13: Der Heilige Baum in Gyah in der Provinz Bahar (Abb. 245)

Ein uralter, zweigeteilter Baumstamm einer Würgefeige (*Ficus benghalensis* oder ostindischer Banyanbaum)⁷ wächst kreuzweise nach vorn und hinten und wird von Luftwurzeln gestützt. Stamm und Luftwurzeln sind von einem gemauerten Podest umschlossen, auf dem Kopfbüsten stehen. Ein kleines, gemauertes Heiligtum mit Dreiecksgiebel steht im Schatten des Baumes. Es hat eine Öffnung im Format eines rechteckigen Fensters und zeigt außerdem vier eingelassene Tafeln mit heiligen Figuren sowie eine größere, an der rechten unteren Ecke abgeschlagene Tafel mit Schriftzeichen. Auch das Podest ist mit kostbaren Reliefs geschmückt. An dem Podest steht ein Inder und umarmt eine Luftwurzel. Zu seinen Füßen liegt ein Kind. Vor dem gemauerten Heiligtum scheint ein gebückter Inder damit beschäftigt zu sein, einen unbehauenen Stein zu bearbeiten. Die Männer sind bekleidet mit einem um die Lenden gewickelten Tuch und einer Kopfbedeckung. (Zur Geschichte des Hl. Baumes siehe 7.5.4.)

Vorlage: Daniell (1795), Tafel XV: *The Sacred Tree of the Hindoos at Gyah in the Province of Bahar* (Abb. 250)

Diese Vorlage wurde fast genau übernommen, diesmal nicht seitenverkehrt, aber ohne das liegende Kind. Das Tuch des stehenden Inders reicht hier bis zu den Waden.

⁷ E. Strasburger, Lehrbuch der Botanik für Hochschulen, Stuttgart 1958, S. 566: „Auf Baumästen keimend, entwickelt er sich zunächst zu einem stattlichen Epiphyten (Schmarotzer auf Baum wachsend), der seine Wurzeln bis zum Boden hinabschickt; in dem Maße, wie sich diese zu säulengleichen Stämmen verdicken, erdrosselt er aber seinen Stützbaum, und da immer neue Wurzeln, auch von den horizontalen Ästen aus, den Boden erreichen, entsteht so schließlich aus dem einen Keimling ein ganzer ‚Wald‘.“

Bahn 14: Tempel des großen Bullen in Tanjore (Abb. 245)

Vordergrund: Ein im Lotussitz meditierender Guru zwischen blühender Pflanze und roter Vase hebt beide Handflächen in die Höhe. Neben ihm steht eine Steintafel mit einem Elefantenrelief, dahinter halten sich zwei sitzende Männer auf.

Mittelgrund: In einem an der vorderen Schmalseite offenen Tempel liegt auf einer Plinthe eine riesige Stierplastik in grüner Farbe. Der steinerne Tempel weist seitlich je zwei Reihen verzierte Pfeiler auf, dergestalt, daß jeder Pfeiler an zwei Stellen zu einem Stück Säule mit Schaftringen gerundet wurde. Unterhalb der Flachdecke erkennt man hölzerne Schmuckelemente. Auf der breiten Treppe lagern Kühe.

Hintergrund: Im Dunst erhebt sich majestätisch ein sich treppenförmig verjüngender weißer Tempel mit Rundkuppel. (Zur Historie der Tempelanlage siehe 7.5.5.)

Vorlage: Daniell (1797), Tafel XXII: *The Great Bull, an Hindoo Idol, at Tanjore* (Abb. 251)

Bahn 15: Ausritt auf einem Kamel (Abb. 252)

Auf einem gemessen nach rechts schreitenden Kamel sitzt in einem speziellen Sattel ein elegant gekleideter Herr mit wehendem Umhang, engen blauen Beinkleidern und Rock, umgehängtem – mit fünf Punkten verziertem – Schild und rotem Turban mit Feder. Seine braune Fußbekleidung hat die Form eines an der Spitze eingerollten Schnabelschuhs. Er dreht sich über seine linke Schulter und winkt einem ankernden Segelschiff zu. In seiner Rechten hält er die Zügel und eine kurze Lanze. Unter dem roten, mit Stäben versehenen Sattel liegt eine kurze, hellblaue Decke, darunter eine große, reich drapierte braune Decke, die den gesamten Tierrumpf bedeckt.

Am Ufer direkt hinter dem Kamel folgen zwei indische Begleiter, elegant gekleidet. Der vordere in engen rosafarbenen Beinkleidern und hellem, knielangem Gewand hat ein Gewehr geschultert und scheint etwas auf dem Rücken zu tragen. Der hintere in knielangen Hosen deutet ebenso wie der Kamelreiter zum Segelschiff.

Bahn 16: Mausoleum des Mucdoom Shah Dowlut in Moneah am Soane-Fluß mit Segelschiff (Abb. 252)

Vor dem Mausoleum liegt ein Segelschiff. Dessen breiter Rumpf wird von einem spitz zulaufenden Dach bedeckt, das auf Pfosten ruht, um die Luft ungehindert in das Innere zu lassen. Auf dem Dachfirst thronen zwei sänftenartige Sitze mit Vorhang. Auf dem hinteren Teil des Daches befindet sich ein kleines Deck für den Mann, der die Takelage bedient. Er sitzt dort und hält das Ende eines langen Seils, das von der breiten Quer-

stange des Segels herunterhängt. Das Segel hängt breit, nach rechts fallend. Je ein weiterer Bediensteter sitzt auf dem Dachrand und auf dem Bug.

Hinter dem Segelschiff erhebt sich im blauen Dunst das großartige Viereck des *Mucdoom-Shah-Dowlut-Mausoleums*. Um einen gekuppelten Zentralbau sind vier niedrigere Ecktürme mit kleinen Kuppeln angeordnet. Der Bau ist zweigeschossig. Das untere Geschosß ist doppelt so hoch wie das obere. Sein Säulenumgang wird durch zwei hohe Öffnungen am Eingangsbereich der vergitterten Türen unterbrochen.

Den Vordergrund belebt ein Araceae-Gewächs⁸ mit pfeilförmigen Blättern.

Vorlage zum Mausoleum: Daniell (1795), Tafel XII: *The Mausoleum of Mucdoom Shah Dowlut, at Moneah, on the River Soane* (Abb. 253)

Das am Ufer gelegene Mausoleum wird auf der Tapete seitenverkehrt auf eine Insel im Fluß verlegt. Die Menschen am Mausoleum werden weggelassen.

Vorlage zum Segelschiff:

1. Daniell (1795), Tafel XXI *Near Currah, on the River Ganges* (Abb. 254)

Die außergewöhnliche Form des Schiffes inspirierte Mongin, es noch größer als auf der Vorlage umzuzeichnen. Dem vorn am Bug sitzenden Mann gibt er noch ein Ruder in die Hand; einen der beiden Männer auf dem Sonnendeck setzt er vorn auf die Dachkante.

2. Solvyns, Bd. 3: Dort wird dieser größte Flußschiffstyp Hindustans „Bangles“ genannt und wird als Frachter für Reis u.a. benutzt; er besitzt ein reetdachgeschütztes Deck.

Bahn 17: Felsen und Gebäude

Vordergrund: Am Ufer liegt ein Ruderboot mit angelehntem Ruder. Es ist teilweise überdacht mit einem Flechtmatten-Zeltdach. Auf dem Rasen liegen zwei gekreuzte Ruder und ein Brett. Neben einem hellen Krug mit angelehntem Deckel wird der Teil eines Zeltes sichtbar.

Hintergrund: Hinter der Wasserfläche ragen wenige spitze Steine aus dem Wasser empor, dahinter eine hohe Felsformation, an deren Rückseite sich eine gestaffelte Turmanlage anschmiegt. Eine Straße führt vom Fuße des Felsens hinan. Im Hintergrund ist eine weitere Palastanlage angedeutet.

⁸ z.B. *Alocasia*; frdl. Hinweis der Mitarbeiter des Botanischen Gartens, Frankfurt/M.

Bahn 18: Fischerpaar (Abb. 255)

Vor dem roten Dach eines niedrigen Zelttes schreitet ein Fischerpaar. Er trägt mit seiner Linken das weit ausladende Fischernetz, befestigt an zwei sich unten kreuzenden Stangen. In seiner Rechten trägt er ein bauchiges, sich nach oben verjüngendes Gefäß. Seine neben ihm gehende Frau hält mit beiden Armen einen auf ihrem Kopf balancierten, polygonalen Korb, gefüllt mit großen Fischen. Diese Bahn existiert in Frankfurt zweimal, zu erkennen an den unterschiedlichen Farben der Kleidung. Er trägt kurze blaue Hosen und ein langes, rotes, um rechte Schulter und rechten Arm drapiertes Tuch auf der einen Bahn; auf der zusätzlichen Bahn erscheint das Tuch gelb. Die Fischerin trägt einen wadenlangen Sari, nur über der rechten Schulter befestigt; er läßt die seitliche Flanke und den Bauch frei. Ein kurzes, rotes bzw. gelbes Oberteil mit kurzen Ärmeln bedeckt den Oberkörper. Sie trägt Schmuck an Ohr, Hals, den Unterarmen und Fesseln.

Vorlage zum Fischer mit Netz: Solvyns Bd. I / Buch 9 / Tafel 6 (Abb. 256)

Großes Netz, das mit Hilfe von starken Bambusstangen ausgebreitet wird. Tongefäße dienen als Bojen; nach der Flut werden die Netze mit den hineingeratene Fischen eingeholt.

Bahn 19: Cutterá-Anlage (Abb. 237, 255)

An einen konisch sich verjüngenden polygonalen Turm mit wenigen Öffnungen und einer Kuppel schließt sich eine Mauer an. Hinter dieser Mauer schaut eine Reihe von aneinandergereihten weißen Kuppeldächern hervor, die sich weiter links in vergrößerter Form und höher herausragend wiederholen. Die Kuppeln tragen alle am Scheitelpunkt einen kleinen, gelben, spitzen Abschluß.

Im Vordergrund blühen einige Pflanzen, von denen eine besonders ausgefallene, lang hängende rosafarbene Blütenkolben zeigt. Im Mittel- und Hintergrund wachsen zarte Palmen.

Vorlage: Hodges, Tafel XLI (im Göttinger Exemplar Tafel 17): *A View of the Cutterá built by Jaffier Cawn at Muxadavad* (Abb. 257)

Durch die unten im Original zitierte Hodges'sche Beschreibung wissen wir, um welches Gebäude es sich handelt, wann und von wem es erbaut wurde.

Hodges schreibt dazu:

„This Building was erected by Jaffier Cawn, Nabob⁹ of Bengal, in the early Part of the present Century, who, from the Mildness of his Manners, love of Learning, and strict, rigid Attention to Justice, was the most popular Noble whoever held that Office in BENGAL under the Mogul Government. Muxadabad was the fixed Seat of his Residence, and to which Place he invited Men of Talents. This Building has the Appearance of manastic [sic] Institution, each of the lesser Domes covering a small Room or Cell, which was inhabited by a religious or learned Person. The Building originally was a large Square, surrounded by these Apartments, now greatly gone to decay.“

Die Anlage ist nicht seitenverkehrt wiedergegeben. Einen der beiden großen Türme läßt Mongin weg und gibt dem rechten Turm ein paar Fensteröffnungen.

Bahn 20: Fort in Madura (Abb. 237, 255)

Einige Stufen führen zu einem überdachten Eingangstor, mit animalischen Schmuckelementen an den vier Ecken des Daches. Anschließend führen unzählige Stufen hinauf zu einem turmartigen Gebäude mit Kuppeldach. Am Sims zwischen Viereck und Dachrundung zieren wiederum Tierplastiken die Ecken sowie Menschenplastiken die Mitten. Im Vordergrund prachtvolle Blütenpflanzen, links seitlich ein Laubbaum, der auf Bahn 1 seine Fortsetzung findet.

Vorlage: Daniell (1797), Tafel XIV: View of the Fort, Madura (Abb. 258)

Das eigentliche Fort im Hintergrund der Vorlage wird auf der Tapete nicht abgebildet. Hier scheint es sich um einen Tempel zu handeln, vielleicht am Eingang des Forts gelegen. Die Personenstaffage bleibt auf der Tapete weg. Detailgetreu ist der Tempel ohne die Seitengebäude wiedergegeben, ebenfalls nicht seitenverkehrt.

⁹ Nabob, eigentlich Nawwâb (arab. „Statthalter“ bzw. „Fürst“) ist der Titel der den Subadar oder Statthaltern der großen Landschaften im Reiche des Großmoguls in Ostindien untergeordneten Befehlshaber und Verwalter der einzelnen Provinzen, später eine Art Adelstitel, den auch andere reiche und angesehene Inder erhielten. (Brockhaus 1894, Bd. 12).

V / 2. **Frankfurt am Main, Hotel Hessischer Hof**

- Tapete: „**Ansichten aus Brasilien**“ (auch „Brasilianische Landschaft“¹, „Vue du Brésil“, Les Vues du Brésil“ oder „Paysages du Brésil“² genannt)

<u>Lage:</u>	Atrium (Abb. 259)
<u>Hersteller:</u>	Manufaktur Zuber, Rixheim: Nr. 2601-2630
<u>Künstler:</u>	Johann Moritz Rugendas ³
<u>Umzeichnung:</u>	Jean-Julien Deltail, 1829, nach Lithographien aus dem sukzessiv von 1827 bis 1835 erscheinenden Werk Rugendas‘: <i>Male-rische Reise in Brasilien/Voyage pittoresque dans le Bresil</i> , bei Engelmann, Paris.
<u>Erstausgabe:</u>	Beginn des Druckes im April 1829, Erstverkauf im Okt. 1830.
<u>Wiederauflagen:</u>	1832, 1834, ca. 1840, 1845, 1854, 1857, 1862, 1866, 1876, zwischen 1920 und 1939 bis heute.
<u>Datierung:</u>	1950er Jahre. Das Säulendekor folgte zwischen 1962-1964. ⁴
<u>30 Bahnen:</u>	numeriert von links nach rechts.
<u>Papierbreite: 0,540 m:</u>	Dies ist die erste Panoramatapete, die von Anfang an auf Endlospapier gedruckt wurde.
<u>Vielfarbendruck:</u>	1.693 Modeln mit irisierendem Hintergrund. Irisierung auch bei den Szenen: Meer, Wald und Staub-/Rauchwolken.
<u>Auszeichnung 1834:</u>	Zwei Szenen dieser Tapete (Ansicht von Rio de Janeiro und Jagd auf wilde Stiere / Bahnen 1-6) errangen zusammen mit anderen Tapeten der Manufaktur Zuber eine Auszeichnung: « MM. Zuber et Cie attiraient de loin les regards par deux grands tableaux de paysages représentant le premier une chasse aux taureaux sauvages, et le second la vue de Rio-Janeiro. (...) Après avoir reçu la médaille de bronze du jury central de 1819, une médaille d‘or de la Société d‘Encouragement en 1833, ils ont obtenu la médaille d‘or du jury de l‘exposition de 1834 et le roi a décoré le chef de leur maison, M. Zuber, de l‘ordre le la Légion d‘honneur.» ⁵
<u>Preise:</u>	60 F (1831), 50 F (1833), 40 F (1843), 30 F (1869), 25 F (1888)

Historische Exemplare existieren noch in:

Deutschland:	Kassel, DTM Schirgiswalde, ehemaliges Herrenhaus (heute Katholische Kirchen-musikschule)
England:	Yorkshire
Schweden:	Ostergötland
Schweiz: ⁶	Aargau: Zofingen. Privatbesitz, am ursprünglichen Standort, 30 Bahnen. Glarus: 10 Bahnen, seit 1962 bei Kant. Denkmalpflege, restaurierungs-bedürftig. (Glarus, Mitlödi: heute verschollen. Bekannt durch Fotos vor 1950.) Neuenburg: La Chaux-de-Fonds. Seit 1978 verschollen; 1955 durch Fotos publiziert.

¹ Leiß (1961), S. 84.

² Clouzot-Follot (1935), S. 186, Fußnote 1.

³ McClelland (1924), S. 166: Tapete gemalt von Rugendas. Clouzot-Follot (1935), S. 186, 192 bemerkt, Deltail habe nach Maurice Rugendas‘ *Voyages pittoresques* gearbeitet, der ebenfalls Entwerfer bei Zuber gewesen sei.

⁴ Frdl. Hinweis von Frau Hinzmann, Hessischer Hof, Frankfurt a.M.

⁵ *Musée industriel*, 1836, II, 227 (zitiert nach: Clouzot/Follot (1935), S. 186.

⁶ Baumer-Müller (1989), S. 154f.

Bibliographie:

- 1924: McClelland, S. 166
 1935: Clouzot-Follot, S. 186, 192
 1972: Entwisle, Tafel 40
 1961: Leiß, S. 84-88, Tafel 30 (Abb.)
 1968: Schulz, S. 75ff.; Tafeln 48-57
 1978: Haase, S. 18f., Abb. 11 und 12
 1970: Olligs II, S. 259f., Abb. 512
 1973: Mick, in: Ausst. Kat. Frankfurt/M. „Zauber des Papiers“, 1973, S. 102 (Abb.: Bahnen 21-23)
 1980: Lynn, S. 192
 1981: Teynac/Nolot/Vivien (franz.), S. 113, 122
 1982: Teynac/Nolot/Vivien (deutsch), S. 117, 122
 1983: Mick, S. 82-84 (Abb.)
 1984: Bordini, S. 42, Anm. 22
 1984: Goldbach-Luttenbacher, A.: Le Goût de l'exotisme au début du XIXe siècle: l'exemple des papiers peints panoramiques Zuber, mémoire de maîtrise de lettres modernes. Faculté des lettres et sciences humaines de Mulhouse. (Abb.)
 1984: Jacqué, Tafel XIII, S. 92-95, 97-99 (Abb.)
 1986: Baumer-Müller, S. 107f.
 1989: Baumer-Müller, S. 154f.
 1990: PPP, Katalog-Nr. 79. S. 89: Kurzbeschreibung; S. 90-96 Faltblatt mit Großansicht der Bahnen 1-16 und 23-24; S. 310f. Gesamtabb. und Kurzbeschreibung
 1994: Nouvel-Kammerer, in: Hoskins: S. 106f. Abb. 144: Bahnen 13-16
 1998: Thümmler, S. 108 mit Abb. der Kampfszene, S. 109 Abb. der Vorlage

Bibliographie zum Künstler J. M. Rugendas:

- 1836: Huber, Victor Aimé: Einige Worte zur Erinnerung an Moritz Rugendas. In: Kunst-Blatt (hrsg. von Ludwig Schorn), Jg. 17, 1836. S. 301f.; S. 305-307.
 1959: Richert, Gertrud: Johann Moritz Rugendas. Ein deutscher Maler des XIX. Jahrhunderts, Berlin 1959.
 1960: Ausst.Kat. München: Johann Moritz Rugendas 1802-1858. Reisestudien aus Südamerika. Text: Halm, Peter.
 1984: Ausst.Kat. Berlin 13.12.1984-23.2.1985: Loeschner, Renate: Johann Moritz Rugendas in Mexiko. Malerische Reise in den Jahren 1831-1834.
 1986: Stuttgart (Faksimileausgabe): Rugendas, J. M.: Malerische Reise in Brasilien, Paris 1827-1835.
 1993: Ausst.Kat. Augsburg 1993 / Ausst.Kat. México D.F. 1994, zweisprachig: Diener Ojeda, Pablo: Rugendas. Bilder aus Mexiko.
 2003: Aira, César: Humboldts Schatten, (spanischer Titel: Eine Episode im Leben des Reisemalers), Zürich.

V / 2.1 Die Zubersche Originalbeschreibung „Les Vues du Brésil“⁷

»Brasilien ist ein so interessantes Land durch den Reichtum der Vegetation, die seinen Boden bedeckt, und durch die großartigen Formen seiner Berge, durch die klare Reinheit seiner Atmosphäre, welches unbezweifelbar ein Teil der neuen Welt und das Anziehendste für einen Reisenden ist. – Dort wird jeder seiner Schritte überrascht von den großen Bildern einer blühenden Zivilisation, sowie gleichermaßen entzückt von einer jungfräulichen und wilden Natur. – Alles ist für einen Bewohner der alten Welt neu,

⁷ Leiß (1961), S. 86-88.

und wir haben uns gedacht, daß wir, indem wir einige dieser interessanten Ansichten auf einem Bild in Gestalt einer Tapete vereinigen, dabei etwas unternehmen würden, was bei dem Publikum Gefallen findet. – Wir sind auch dazu ermutigt worden durch die neuerlichen Vervollkommnungen und Techniken in der Fabrikation dieser Art Tapeten, die es allein ermöglicht haben, diese Wahrheit der Farben und naturgetreuen Töne zu erreichen, die unentbehrlich sind, wenn es sich darum handelt, den Charakter eines Landes unter den Tropen wiederzugeben. – So sind der Himmel, die Gebirge im Hintergrund, die Gewässer und auch die Bäume der Wälder in den entfernten Gegenden in satten Farben ausgeführt. Die Harmonie, die daraus für die Ferne entsteht, ist wieder belebt durch die Kraft der Ausführung und den Glanz der Farben des Vordergrundes, der durch Gruppen von Figuren bereichert ist, die mit besonderer Sorgfalt ausgeführt sind. Die Ansichten sowohl als auch die Kostüme, die diese Tapete darbietet, sind von der genauesten Wahrheit, ihr Wesentliches ist aus den Originalzeichnungen eines berühmten Reisenden, Herrn Joh. Moritz Rugendas, geschöpft, aus denen die Drucke von Herrn Engelmann hervorgegangen sind. Dieses Werk ... dient als Kommentar für unsere Landschaftstapete. Wir beschränken uns auf die Beschreibung der Hauptpartien.

Teilung der einzelnen Dekore

Das Gesamte dieser Dekore bildet ein Panorama von 50 Fuß Ausdehnung. Es läßt sich leicht in Panneaux von verschiedener Dimension teilen und widmet sich so allen Einzelheiten. Die 6 Hauptteile, die so am besten sind, sind folgende:

Bahn 1 – 6 Die Ansicht von Rio de Janeiro, der Stadt, die als die schönste der Welt gilt. Sie ist von dem Kloster »Unsere liebe Frau« aufgenommen. Die herrliche Bucht von Rio, gekrönt von den hohen Gipfeln des Corrado, bildet den Hintergrund dieses Teiles, in dem man den großen Aquädukt von Carioso unterscheiden kann und das Fort St. Sebastian, die Kathedrale und den Kaiserlichen Palast. – Dargestellt ist auf der 1. Bahn eine Jagd auf wilde Stiere, von denen das Land Überfluß hat. Man fängt sie mit Lanzen und Lassos, die der Jäger genau über sie wirft.

Bahn 7 – 10 bringen die Begegnung von europäischen Reisenden mit Indianern. Diese Szene knüpft an die

Bahn 11 – 16 an, auf denen einer der großen Wälder dargestellt ist, die einen großen Teil dieses Landes bedecken, und die den Besucher mit Erstaunen und Bewunderung erfüllen. Ein undurchdringliches Gestrüpp von Lianen, die die Zweige der Bäume umschlingen, Palmen, die sich zu der enormen Höhe von 200 Fuß erheben, amerikanische Feigenbäume in Pyramidenform und kolossale Farnkräuter, die ihre Blätter inmitten von zahllosen, augenblendenden Farben ausbreiten. Schwärme von Schmetterlingen und Kolibris mit ihren rubinfarbigen Flügeln und Völkerschaften von Papageien und Affen turnen in dem grünen Chaos herum. Das sind die Dinge, die in diesen ungeheuren Wäldern überraschen, wo die Natur ihren ganzen Glanz zu produzieren scheint.

Diese wilden Gegenden sind heute die Zuflucht der Indianer. Sie sind dorthin von der Zivilisation zurückgedrängt worden, die sie umgibt. Sie verteidigen dort ihre kümmerliche Existenz gegen die wilden Tiere. Wir sehen auf dem Bild auch Indianer, die einen Jaguar verfolgen. Andere machen Jagd auf ein Krokodil. Sie bedienen sich dabei langer Pfeile, der einzigen Waffe, die sie besitzen. Im Hintergrund bemerkt man eine Lianenbrücke, auf denen die Eingeborenen über die Flüsse gehen. Andere sind damit beschäftigt, die jungen Blätter der Palmen zu ernten, die für sie lecker und nahrhaft sind. Sie klettern deshalb mit einer unbegreiflichen Geschicklichkeit in die Gipfel dieser

Bäume, und nachdem sie entlaubt sind, balancieren sie in ihrer gefährlichen Lage zu dem Nachbarstamm, den sie dann entlauben.

Bahn 17 – 20 Marsch eines Transportes auf einer Ebene. Diese Konvois sind das einzige Mittel der Verbindung in einem Land, wo es keine Straßen gibt. Man nennt sie Tropa. Eine Tropa setzt sich aus 50 bis 60 Maultieren zusammen, unter einem Führer, Tropajo genannt. Sie ist wieder in Lotos unterteilt, jede aus 7 Maultieren bestehend, die von einem Neger geführt werden.

Bahn 21 – 23 Kampf der Indianer mit brasilianischen Soldaten. Diese Szenen sind so betrübend für die Menschheit und ereignen sich in Brasilien immer wieder. Sie sind unvermeidlich, wenn sich eine feindliche Indianerhorde einer Plantage nähert. Leider sind die Versuche, diese Völkerschaften zu zivilisieren, bis jetzt ohne Resultat geblieben.

Bahn 24 – 30 Die Ansicht einer Plantage. In dieser Szene sieht man sich von den vorherigen blutigen Bildern in eine friedliche bewohnte Gegend versetzt. Das Haus des Landgutbesitzers zeichnet sich durch eine elegante Architektur aus, die sonderbar gegen den wilden Charakter des Landes absticht. Im Hintergrund sieht man die Reede von Rio, wo mehrere Schiffe gebaut werden. Im Vordergrund bildet die Kaffee-Ernte den Mittelpunkt. Die 24. und 25. Bahn beschäftigt sich mit den Wohnstätten der Neger, die das kleine Stückchen Land kultivieren, das zu ihrer Verfügung gestellt wurde, und von denen es die Industrie so gut versteht, einen Nutzen zu ziehen, aber erst nach einer gewissen Zeit, wenn ihre Ersparnisse es ihnen erlauben, ihre Freiheit zurückzukaufen. «

V / 2.2 Kurzbeschreibung (Übersetzung nach PPP und Clouzot-Follot)

Bahnen 1-6⁸: Stadtansicht von Rio de Janeiro und Jagd auf wilde Stiere

Bahnen 7-10: Reisende treffen auf Indianer

Bahnen 11-16: Urwald, Krokodil- und Jaguarjagd (Tigerjagd)⁹

Bahnen 17-20: Ritt einer Gruppe mit Geleit durch einen Engpaß

Bahnen 21-23: Kampf zwischen brasilianischen Soldaten und Indianern

Bahnen 24-30: Ansicht einer Kaffeeplantage

(Diese Bilderfolge diente auch als Hintergrund der 1848 erscheinenden Tapete

Conquête du Mexique /Eroberung Mexikos.)¹⁰

V / 2.3 Beschreibung der einzelnen Bahnen mit Hinweisen auf die literarisch-lithographische Vorlage *Malerische Reise in Brasilien* (siehe S. 83f.)

Vorbemerkung: Zunächst wird die jeweilige Szene kurz skizziert, der Blickfang durch Fettdruck hervorgehoben, dann jede Bahn einzeln beschrieben. Abschließend kommt der Autor Rugendas zu Wort, dessen Beschreibungen im Werk: *Malerische Reise in Brasilien* die Illustrationen zusätzlich erläutern. Seine genaue Darstellung des damaligen Lebens in Brasilien lehrt uns, die Tapete besser zu verstehen und mit anderen Au-

⁸ PPP (1990), S. 89: „Bahnen 1-4“ = wahrscheinlich Druckfehler.

⁹ PPP: *chasse au tigre*. In Südamerika gibt es weder Tiger noch Leoparden.

¹⁰ Clouzot-Follot (1935), S. 192.

gen zu sehen. Ohne diese zeitgenössischen Beobachtungen der beginnenden Kolonialzeit in Brasilien wäre die Bedeutung einzelner Szenen, wie z.B. das Klettern der Indianer auf die Palmen, heute für uns unverständlich.

Bahnen 1-6: Blick auf die Bucht von Rio de Janeiro und Jagd auf wilde Stiere

(Abb. 260)

Die Stadt, an der herrlichen Bucht und zwischen Bergen gelegen, deutet sich im Hintergrund an. Im Vordergrund wird eine Kirche, eine Uferpromenade sowie eine Stierjagd mit dramatisch aufgewirbelten Staubwolken gezeigt. Clouzot-Follot¹¹ zitiert die Veröffentlichung aus *Musée industriel*, 1836, II, 227, wonach die Szene mit der Jagd auf wilde Stiere und Rio de Janeiro 1834 eine Goldmedaille einbrachte und M. Zuber den Orden der Ehrenlegion erhielt.

Welche Gebäude zu sehen sind und von welchem Standpunkt aus die Stadtansicht gemalt wurde, wird genauestens in der Beschreibung der Lithographie - siehe S. 306 - (*Landschaften, 1. Abt. 2. Heft 5. Lief. S. 20*) dargelegt.

Bahn 1: Auf einer palmenbewachsenen Anhöhe steht eine christliche Kirche mit Zwiebelturm; eine abgetreppte Stützmauer führt von der Umfassungsmauer des Geländes zum Fuße des Turmes. Zwei Reiter sprengen von links herbei, begleitet von drei verschiedenfarbigen Jagdhunden. Der linke Reiter auf dem dunkleren Pferd deutet mit seiner Linken auf die vor ihnen stattfindende **Stierjagd** und wendet dabei den Kopf zu seinem Kompagnon. Dieser schaut gespannt geradeaus und hält in seiner Rechten eine lange Lanze. Beide tragen hohe, breitkrepelige Hüte, unter denen noch ein um den Kopf geschlungenes Tuch hervorschaut. Aufgrund ihrer Kleidung sind sie als Brasilianer zu erkennen, die auch noch auf den Bahnen 2-4, 7, 8 agieren. Alle tragen sie dunkle Backenbärte.

Bahn 2: Auf einer mauerbegrenzten **Uferpromenade** befinden sich sechs Menschen: eine Mutter zeigt mit ausgestrecktem Arm ihrem Kind etwas Interessantes, beider Schatten fällt nach rechts; an der Mauer rechts sitzt eine Person, sich mit einem Mann unterhaltend; an der Biegung der Promenade blicken zwei Männer in Rückenansicht auf die Bucht von Rio de Janeiro hinab. Im Hintergrund erstreckt sich eine in die Tiefe gestaffelte Hügelkette. Im Vordergrund wirbelt eine Staubwolke auf.

¹¹ s. Fußnote 5.

Bahn 3: Diese Staubwolke stammt von einem rotgewandeten Reiter, der mit fliegendem blauem Umhang seinen Schimmel hochreißt und auf den gestürzten Stier (Bahn 4) zu reitet. Zwei Palmen recken sich himmelwärts; aus den Wedeln der höheren fliegt ein bunter exotischer Vogel davon. An der vollständigen Szene der **Jagd auf vier Stiere** (Bahnen 4-6) sind sechs lanzenbewaffnete Reiter beteiligt (beachte auch Bahn 1: zwei Reiter hinter der Säule). Hinter dem diagonal verlaufenden Vordergrund öffnet sich die berühmte **Bucht von Rio de Janeiro** mit grün bewachsenem Ufer, im Hintergrund die Stadt mit dem ebenfalls berühmten Bergpanorama.

Bahn 4: Der im Vordergrund mit den Vorderbeinen eingeknickte **dunkelbraune Stier** mit hoch erhobenem Schwanz ist am Hals und Bauch weiß gezeichnet. Neben ihm galoppieren **drei Jäger**, deren mittlerer in gelben Hosen auf einem Schimmel gerade sein Lasso schwingt. Im Hintergrund erstreckt sich eine große klosterartige Anlage mit zwei Türmen.

Bahn 5: Vor den Reitern fliehen zwei andere **braun-weiße Stiere** und wirbeln dabei eine gewaltige Staubwolke hinter sich auf. Der Stier links wendet seinen Blick zu dem gerade stürzenden Tier (Bahn 4). Im Mittelgrund ist das Ende der Bucht auszumachen; das lange rundbogige Aquädukt von Cariosa führt von einer Felsnase nach links zu einer Gebäudeansammlung. Aus der Originalbeschreibung (S. 302) wissen wir, daß der Kaiserpalast, die Kathedrale und das Fort St. Sebastian zu sehen sind. Der Hügel aufwärts ist terrassenförmig mit Häusern bebaut. Im Hintergrund ragt steil der berühmte **Zuckerhut** auf.

Bahn 6: Der vierte **Stier**, ebenso eine Staubwolke aufwirbelnd, rennt nach vorn. Zwei schlanke, sich kreuzende Palmen, aus deren Wedeln grüne Pflanzen herabhängen, schließen die Szene ab.

Text: Zur Lage Rio de Janeiros, in: *Landschaften (1. Abt. 2. Heft 5. Lief.)*, S. 15f.

Die Stadt habe eine der schönsten Lagen, die man sich denken könne. Nach der Einfahrt zweigen zwei tiefe Buchten nach Westen und Osten ab. Der Zuckerhut, die mächtige Felsengruppe des Corcovado, die zackigen Gipfel der Serra dos Orgaos, die Serra de Estrella bildeten eine herrliche Kulisse. Der größte und älteste Teil Rio de Janeiros „liegt auf einer kleinen unregelmäßigen Ebene zwischen zwei Reihen felsiger unzusammenhängender Hügel.“

Daß von der eigentlichen Stadt kaum etwas zu sehen ist, hat folgenden Grund:

„Es fehlt Rio de Janeiro ganz an eigentlich schönen Gebäuden; dagegen hat es viele, die durch ihre Masse und ihre Lage in die Augen fallen, z.B. die Cathedral da Candelaria, (...), mehrere Klöster, die meistens auf den in der Stadt selbst sich erhebenden Hügeln erbaut sind (...).“¹²

Der landschaftlichen Lage wird demnach der Vorzug gegeben.

Text zur Wasserleitung: in *Landschaften* (s.o.) S. 18 (Aquädukt auf Bahn 5)

„Das bedeutendste und nützlichste Bauwerk von Rio de Janeiro ist unstreitig die Wasserleitung von Caryoca, welche 1740 vollendet worden ist, und vom Corcovado her, aus einer Entfernung von etwa einer Stunde der Stadt treffliches Trinkwasser, zum Theil auf hohen Bogen, zuführt. Keine Gegend in der Welt bietet vielleicht so viele und so mannigfaltige landschaftliche Schönheiten dar, wie Rio de Janeiro, sowohl in Hinsicht der großartigen Formen der Gebirge, als der Bildung des Ufers, welches durch seine vielen Buchten und Vorgebirge eine unendliche Abwechslung von Ansichten auf die Stadt, auf das Gebirge, auf die Bai und ihre Inseln und auf die offene See hinaus darbietet.“

Lithographie-Vorlage zu den Bahnen 1-2: (*1. Abt.*) Blatt 9: (Abb. 261)

„Ansicht von Rio de Janeiro von der Kirche Nossa Senhora da Glória aus gesehen“

(die genannte Abbildung vier stimmt nicht mit dem Text überein)

Text: *Landschaften* (*1. Abt. 2. Heft 5. Lief.*) S. 20:

„Das vierte [es müßte heißen: neunte, Anm. d. Verf.] Blatt giebt eine Ansicht der Stadt von der Plattform des Klosters Nossa Senhora da Gloria aus, (...). Links am Abhang des Hügels steht das Kloster Santa Theresia, und in der Tiefe sieht man denselben Theil der Wasserleitung, (...). Vom Fuße dieses Hügels erstreckt sich die Stadt bis an den Morro de San Sebastiao. Ueber und hinter der Stadt erhebt sich der Morro de San Bento; gleich links von der Cathedral und zu beiden Seiten desselben ist noch ein Theil des Ankerplatzes sichtbar. Rechts vom Morro de San Sebastiao erstreckt sich die Punta da Calabouço in die Bai hinein; ein großer Theil der Altstadt liegt hinter dem Morro de San Sebastiao, und die Vorstadt, so wie das Campo de Santa Anna, wird durch den Morro Santa Theresia und den Morro de San Antonio verdeckt, an dessen Abhang das Kloster gleichen Namens steht. Das große Gebäude am Fuße des Morro de San Sebastiao war früher ein Frauenkloster, dient aber jetzt zum Theil als Caserne und Lazareth; vor demselben erstreckt sich der öffentliche Spaziergang (passeio publico) an der sogenannten Praya das Freyras hin.“

Zur Rinder- bzw. Ochsenjagd / Lithographie: (*1. Abt.*), Blatt 5: (Abb. 262)

„Felder an den Ufern des Rio das Velhas in der Provinz Minas Gerais“

Text: *Sitten und Gebräuche der Indier*, (*3. Abt., 4. Heft, 15. Lief.*), S. 39f.

„Eine besondere Erwähnung verdienen die sogenannten *Fazendas de criaz*, oder Viehweiden, in den waldlosen Hügeln des hohen Binnenlandes, besonders in den Provinzen *San Paulo* und *Minas Geraes*. Die Weiden, welche einem Eigenthümer gehören, haben oft eine Ausdehnung von vielen *Legoas*, und die Zahl der Viehes, sowohl Pferde als

¹² *Landschaften* (*1. Abt. 2. Heft 5. Lief.*): S. 17.

Rindvieh, beläuft sich oft auf mehrere Tausend: man hat deren sogar von dreißig bis vierzig tausend Stück.“

Die Besitzer überlassen die Besorgung der Herde einem Pächter. Die Wartung übernimmt ein Oberhirte (*vaqueiro*) mit mehreren Knechten (*piâes*), die jedoch freie Leute sind. Die Herden laufen wild umher und zu gewissen Zeiten im Jahr werden sie von den berittenen *piâes* in einen umzäunten Kreis (*rodeio*) getrieben.

„Hier werden die zweijährigen Rinder ausgesucht und verschnitten, den einjährigen das Zeichen des Eigenthümers eingebrannt und die mehrjährigen zum Schlachten eingefangen.(...) Der Hirt verfolgt zu Pferde den Ochsen, und wenn er ihn erreicht hat, sucht er ihm entweder sogleich eine starke Schlinge um die Beine zu werfen und ihn damit niederzureißen oder er stößt ihn zuerst mit einer Stange nieder und bindet ihm dann die Füße fest.“

Zum bergigen Hintergrund/Lithographie: (*1. Abt.*), Blatt 7: „Ansicht von Rio de Janeiro von der Hafeneinfahrt aus gesehen“. (Abb. 263)

Bahnen 7-10: Reisende treffen auf Indianer (Abb. 264)

Vor einer Felswand halten vier Reiter mit hohen Hüten und verhandeln mit einer Gruppe Indianer. Dargestellt ist das Aufeinandertreffen zweier Kulturen: berittene, schon von daher höherrangige Männer, elegant gekleidet und mit Gewehren bewaffnet, begleitet von einem schwarzen Sklaven, treffen im Urwald auf nackte Eingeborene. Sprachlich können sie sich wohl nicht verständigen, doch die Geste der Indianer – die Darbietung eines Gastgeschenkes – ist sehr beredt.

Bahn 7: Auf einer freien Fläche vor hellen Felsen steht ein zur Gruppe gehörendes, schwer bepacktes **Lasttier**. Im Hintergrund erheben sich Laubbäume und eine dünne Palme. Vor und an dem dunklen Felsen links im Vordergrund wachsen exotische Pflanzen.

Bahn 8: Die vier elegant gekleideten **Reiter** wenden sich nach rechts, die beiden vorderen haben ein Gewehr geschultert, ebenso der hinter ihnen laufende **Schwarze**. Der erste, gelb-orange Gekleidete, trägt hohe, schwarze Stiefel und sitzt auf einem Schimmel. Sein heller, hoher Hut mit elegant geschwungener Krempe und dunklem Hutband hat die gleiche Form wie die Hüte der übrigen Reiter. Eine orangefarbene Schabracke hebt sich dekorativ vom hellen Fell des Pferdes ab. An seiner umgehängten blauen Jagdta-

sche hängt ein toter Vogel. Der Herr scheint mit der vor ihm stehenden Indianergruppe zu verhandeln.

Bahn 9: Eine Gruppe **Indianer** schaut neugierig, aber vorsichtig auf die Reisenden. Die ersten drei sind etwas nach vorn getreten, der mittlere streckt den Fremden mit beiden Händen als Geschenk einen wunderschönen **Ara** entgegen. Unter den sieben, nur mit einem Blattlenschurz bekleideten Ureinwohnern befindet sich eine Frau, die die Arme unter der Brust verschränkt hat. Die Männer tragen alle Pfeil und Bogen, die über die Köpfe hinausragen. Im Vordergrund sitzt beobachtend ein **junges Paar**; sie trägt ein Baby auf dem Rücken, das aus einer geflochtenen Tasche hervorlugt. Die Frisuren der Indianer ähneln wuscheligen Bubiköpfen, die Indianerinnen tragen die Haare länger. Ein dickstämmiger Laubbaum mit weitausladendem Geäst beherrscht den oberen Teil der Bahn.

Bahn 10: Hinter einigen Baumstämmen beobachtet eine zweite **Jungfamilie**, etwas geduckt, die Fremden. Auch hier trägt die Mutter ihr Baby in einer Flecht Tasche auf dem Rücken; es schaut über die Schulter den Betrachter an. Die Griffe dieser Tasche sind um die Stirn der Mutter gespannt, eine helle Kette schmückt ihren Hals; in ihrer Linken trägt sie einen Ara. Zu Füßen des Mannes kauert noch eine Frau. Im Mittelgrund vertreiben sich drei Indianer die Zeit mit **Bogenschießen**, zwei erscheinen gerade von hinten auf einem erhöhten Platz. Weiter vorn unterhalten sich zwei, einer davon sitzend. Die obere Hälfte der Bahn zeigt dichtes Laubwerk. (Abb. 265)

Lithographie-Vorlage: „Begegnung zwischen Indianern und Europäischen Reisenden“: 3. Abt., Blatt 1 (Abb. 266)

Text: *Landschaften* (1. Abt. 3. Heft, 9. Lief.), S. 22ff.:

(Der folgende Text ist auch wichtig zum Verständnis der Bahnen 17-20: Ritt einer Gruppe mit Geleit durch einen Engpaß.)

„Der erste wichtige Ort in der Nachbarschaft Rio's ist der kleine Flecken Porto de Estrella an dem Flusse Inhomerin, der sich in die Bai von Rio ergießt. Waaren und Reisende, welche von Rio de Janeiro nach den Provinzen des Innern, Minas Geraes, Minas Novas, Goyaz, u.s.w., geschafft werden sollen, werden von Rio nach dem sieben Legos entfernten Porto de Estrella in kleinern Fahrzeugen über die Bai geführt, und dort von den Caravanen von Maulthieren (Tropas) in Empfang genommen, welche aus dem Innern die Rückfracht für die nach Rio segelnden Boote und Fahrzeuge herbeigebracht haben. (...) Es ist nicht zu verwundern, daß Porto de Estrella durch diese Lage ein sehr lebhafter und betriebsamer Ort ist, und es ist jedem Fremden, und besonders dem Maler, zu rathen, denselben (...) zu besuchen. Es ist der Sammelplatz von Menschen aus

allen Provinzen des Innern und von den verschiedensten Ständen in ihren eigenthümlichen Trachten und in frischem lärmenden Treiben. Hier werden die Caravanen, welche in's Innere ziehen, organisirt, und **von hier an beginnt für den Europäer erst das eigentliche brasilianische Leben;** (hervorgeh. v. Verf.) hier muß er oft auf lange Zeit von allen europäischen Bequemlichkeiten und Vorurtheilen Abschied nehmen. (...) Das einzige Mittel, in Brasilien Menschen und Waaren von der Stelle zu schaffen, sind Pferde und Maulthiere; an Fuhrwerke ist bei dem gegenwärtigen Zustand der Wege und Comunikationen nicht zu denken, und in Sänften lassen sich höchstens vornehme Damen tragen, die jedoch selten genug reisen: es ist daher jedem, der Brasilien oder irgend einen Theil von Südamerika zu bereisen gedenkt, sehr ernstlich zu rathen, vor allen Dingen in Europa reiten zu lernen; denn obgleich die Brasilianer keine solche geborne Centauren sind wie die Bewohner der Pompas von Columbien und der Leanos von Buenos Ayres, so würden doch die verdientesten Gelehrten und Naturforscher bei ihren Reisen in Brasilien durch die Vernachlässigung dieser auf den ersten Anschein etwas sonderbaren Verhaltensregel nicht selten in Lagen kommen, wo ihnen wenig Wahl zwischen dem Lächerlichen und Gefährlichen bleiben möchte.

Der einzelne Reisende kann für eine kurze Reise ein oder mehrere Maulthiere miethen und sich einer solchen regelmäßigen Tropa anschließen; allein für eine längere Reise, besonders wenn eine größere Gesellschaft und viel Gepäck beisammen ist, wird es auf jeden Fall vortheilhafter, gleich die nöthige Anzahl von Maulthieren zu kaufen. (...), noch wichtiger ist es aber zur Wartung und Leitung der Thiere auf der Reise, einen sichern und erfahrenen Tropeiro oder Maulthiertreiber zu finden. (...) Bei den gewöhnlichen Waarentransporten machen 50 bis 60 Maulthiere eine sogenannte Tropa aus; diese ist wieder in Abtheilungen von sieben Maulthieren, Lotos genannt, getheilt, deren jede einem besondern Negro da Tropa anvertraut wird, während der Tropeiro oder der Eigenthümer selbst die Aufsicht über das Ganze führt. (...)

Das Geschäft des Tropeiro ist die ihm anvertrauten Maulthiere mit der größten Sorgfalt am Morgen zu beladen und überhaupt zur Tagereise zu rüsten, dann unterwegs sie zusammen, und so viel wie möglich in der Reihe mit der übrigen Tropa zu halten, und überhaupt dafür zu sorgen, daß weder das Vieh noch die Waaren Schaden leiden. Wenn das Ziel der Tagereise erreicht ist, so werden sie mit großer Behendigkeit und Behutsamkeit abgeladen, der Tragsattel etwas gelüftet, der dann nach einigen Minuten den Thieren abgenommen wird; man schabt ihnen mit einem großen Messer, welches die Tropeiros beständig im Gürtel führen, den Schweiß und Staub vom Leibe, nachdem man sie erst sich nach Gefallen wälzen und recken ließ, was die größte Erquickung für sie zu seyn scheint; (...).“

Text zur Kleidung: *Porträte und Trachten* (2. Abt. 4. Heft 14. Lief.), S. 37:

„Die Trachten haben in allen Provinzen Brasiliens noch einige Aehnlichkeit mit denen des Landvolkes im Mutterlande und in Spanien behalten. Jedoch zeigt sich in den Küstenprovinzen, und vorzüglich in Rio de Janeiro, der Einfluß der Moden aus Frankreich und England (...). In Rio de Janeiro tragen die Männer kurze Westen aus Tuch und Zeug, lange Beinkleider mit bunten seidnen Leibbinden, und den aus Chily eingeführten kegelförmigen Strohhut mit breitem Rande; die *Capa* (den Mantel) nach spanischer Sitte.“

Bahnen 11-16: **Urwald, Krokodil- und Jaguarjagd** (Abb. 267)

In einer grandiosen Urwaldlandschaft jagen Indianer ein Krokodil (Bahnen 11-13) und einen Jaguar (Bahnen 14-16).

Bahn 11: Den größten Teil der Bahn nehmen zwei schöne Exemplare des **amerikanischen Feigenbaumes** ein, dessen **Wurzeln** markant am Stamm zu sehen sind und oberhalb des Bodens sich ausbreiten. Von den Ästen hängen Luftwurzeln und Grünpflanzen herab. Im Hintergrund spannt ein Indianer seinen Bogen; vor ihm steht ein zweiter und hält weitere Pfeile in Reserve. Im Mittelgrund lagern zu Füßen des linken Feigenbaumes drei Nackte, weiter hinten verfolgen sich zwei.

Bahn 12: Im Vordergrund zielt ein **Indianer mit Pfeil und Bogen** auf das vor ihm im Seitenarm eines Dschungelflusses schwimmende Krokodil. Im Mittelgrund halten sich etwa zehn Indianer unter den Bäumen auf, teils sitzend, stehend, liegend, jagend. Vier eng zusammenstehende Laubbäume stehen am Ufer des Flusses; am unteren Teil des rechten Stammes sind die Seile einer Hängebrücke befestigt.

Bahn 13: Diese Bahn zeigt die aus Naturrohstoffen kunstvoll gefertigte und über den Fluß gespannte **Hängebrücke**. Ein Indianer überquert sie mit einem Kind auf den Schultern. Im Vordergrund schwimmt das **Krokodil** zum rechten Ufer.

Bahn 14: Im Mittelgrund führen die Seile der Hängebrücke zum Stamm einer **Palme**, die im oberen Teil von einem biegsamen Stamm eines anderen Baumes gekreuzt wird. An dem gebogenen Ende hängt ein Indianer und hält sich am Palmstamm fest, den er wahrscheinlich hinabklettern wird, um über die Hängebrücke zu den anderen zu gelangen. Ein zweiter **Indianer klettert** gerade am Stamm einer anderen Palme. Im Vordergrund flüchtet der **Jaguar** in Richtung Seitenarm, zu seinem Verfolger zurückschauend.

Bahn 15: Ein muskulöser **Indianer** spannt seinen Bogen straff und **zielt** genau auf den vor ihm fliehenden Jaguar. In angespannter Aufmerksamkeit steht ein zweiter Indianer hinter ihm. Die Oberkörper heben sich gut ab gegen eine hellere Geländeerhebung.

Bahn 16: Etwas versteckt zwischen einer niedrigen und einer höheren Erhebung beobachten eine **Frau** sowie zwei größere Kinder ebenfalls das Jagdgeschehen. Von den Kindern sieht man nur die Köpfe, von der Frau den Oberkörper und einen Pfeil, den sie

als Reserve für die Jäger bereithält. Ihr Hals ist mit einer Kette – vielleicht aus Raubtierzähnen – geschmückt. An einem leicht gebogenen, dünnen Baumstamm rechts hockt ein **Affe**, der sich mit seiner Linken an einem Ast festhält, an dessen Ende ein Junges sitzt.

Lithographie-Vorlagen und deren Erläuterungen:

zu den Urwaldbäumen: *1. Abt.* Blatt 3: (Abb. 268)

„Urwald bei Mangaratiba in der Provinz Rio de Janeiro“

zur Jaguarjagd: *3. Abt.* Blatt 3: **„Tigerjagd“**/Caça à onça. Tiger kommen in Südamerika nicht vor. (Abb. 269)

zur Hängebrücke: *3. Abt.* Blatt 4: **„Brücke aus Lianen“** (Abb. 270)

Text zur Flora: *Landschaften (1.Abt. 1. Lief. 1. Heft) S. 9ff.*

Auf S. 9 werden zur Flora erwähnt: Orangen-, Bananen- und Mangobäume; Ubarohr mit fahnenartigen Blüten und zierlichen, fächerförmigen Blättern; Bambusrohr; Schlingpflanzen: Avicenien, Bigonien; der Manglestrauch an solchen sumpfigen Ufern, wo sich Salz- und Süßwasser mischt, dessen Zweige tief in das Wasser hängen und dort Wurzeln schlagen.

S. 10f.: „Wenn wir die Urwälder Brasiliens mit den ältesten und schönsten Waldungen der alten Welt vergleichen, so zeigt sich uns, als ihr charakteristischer Unterschied, nicht nur die größere Ausdehnung der erstern, die Größe ihrer Bäume, sondern ganz besonders die unendliche Mannigfaltigkeit in den Formen ihrer Stämme, Blätter und Zweige, die Farbenpracht ihrer Blüten, und die unbeschreibliche Ueppigkeit der niedrigeren Pflanzengattungen, besonders der Schlingpflanzen, welche die Räume zwischen den höhern Bäumen ausfüllen, und ihre Gipfel und Stämme oft umschlingen und verbinden, und so ein wahrhaftes undurchdringliches Chaos von Vegetation bilden, wovon unsere europäischen Waldungen nicht den entferntesten Begriff geben.

Die Laubhölzer der Urwälder haben zwar noch am meisten Analogie mit den Gestalten, an welche das Auge des Europäers gewöhnt ist; allein auch unter ihnen finden sich viele, welche einen ganz eigenthümlichen Character tragen. Dahin gehört der amerikanische **Feigenbaum** (herv. v. Verf.), dessen zähe Wurzeln an dem Stamme, wie Strebepfeiler, weit hervortreten; die Cecropia, mit großen, silberglänzenden, gelappten Blättern; die hohen schlanken Mirthen und Begonien mit goldgelben Blüten. Ganz fremdartig und als wahre Kinder einer neuen Welt erscheinen dagegen die zahlreichen Gattungen der Palmen und zierlichen Farrenkrautbäume, und vergebens würden wir versuchen, einen Begriff von der unendlichen Schönheit und Grazie dieser Bildungen mit Worten zu geben, (...). Manche Palmenarten werden gegen 200 Fuß¹³ hoch, und wiegen ihre leichten Häupter frei über den höchsten Gipfeln des Laubgehölzes. Nadelhölzer sind selten in den brasilianischen Urwäldern, und nur einzeln droht das finstere Grün der chilesischen Fichte aus der reichen Vegetation der Tropen hervor.“

¹³ 1 Fuß = 30 cm, also ca. 60 m hoch.

Text zur Fauna: *Landschaften (1. Abt. 1. Lief. 1. Heft) S. 11*

„Auch die thierische Natur entwickelt hier einen erstaunenswerthen Reichthum an Formen, Farben und Tönen. Schaaren von Affen, von Papageien und andere bunte Vögel beleben die Wipfel der Bäume; unzählige Schmetterlinge wetteifern an Pracht der Farben mit den Blüten, die sie umschweben, und werden nur von den Diamanten, Rubinen und Smaragden der Kolibri übertroffen, mit denen sie aus denselben Kelchen schöpfen. (...) einzelne Töne unterscheiden sich dennoch: das Klappern des Tukans mit seinem großen hohlen Schnabel; die sonderbaren metallischen Töne des Uraponga, dem Klange des Hammers auf einem Ambose ähnlich, bald nah, bald fern; das klägliche Aechzen des Faulthieres; das Brüllen des Ochsenfrosches; das Schnarren der Cicaden verkünden den Eintritt der Nacht. Myriaden von leuchtenden Insekten sprühen wie Funken umher; blutsaugende Fledermäuse flattern gespensterartig durch das Dunkel, und das ferne Heulen des Tigers¹⁴, das Rauschen der Ströme oder das Krachen zusammenstürzender Bäume unterbrechen die feierliche Stille.“

Text zu den Jagdwaffen der Indianer:

Sitten und Gebräuche der Indier, (3. Abt. 1. Heft, 3. Lief.), S. 7f.

Zu den Hauptwaffen zählten Bogen und Pfeil, die länger als die anderer wilder Völker sind. Aus dem sehr festen Holz der schwarzglänzenden Airi-Palme (einer Bigonia, die weiter nördlich aus Pao d'Arco kommt) würden die Bogen gefertigt. Die Sehnen bestünden nie aus Tierdärmen, sondern würden aus dem Bast der Cecropia geflochten. Für die Pfeile würde unterschiedliches Rohr (z.B. Uba-Rohr) genommen, fünf Fuß lang (ca. 1,50 m) oder länger.

Je nach Jagdobjekt gäbe es dreierlei Pfeilarten:

1. mit einer ziemlich breiten Spitze aus Tanguarussu-Rohr, die stark blutende Wunden hinterläßt (Verwendung bei größeren Tieren oder im Krieg). 2. Dünne Spitze aus Hartholz mit rückwärts gekehrten Einschnitten oder Widerhaken, ca. 45 cm lang. 3. Aus geraden Zweigen einiger Sträucher, wo man statt der Spitze einige Astknoten benutzt, welche rings um den Zweig stehen und ein quirlförmiges, stumpfes Ende bilden, geeignet für die Jagd auf kleinere Tiere. Da die Pfeile so lang sind, würden sie in der Hand getragen und machten einen Köcher überflüssig. Jede Tierart würde gegessen, am liebsten jedoch Affenfleisch. Größere Tierarten wie Jaguar, Tapir oder Wildschwein würden mit vielen Pfeilen erlegt, damit sie ausbluten.

¹⁴ „Jaguar“ müßte es heißen, da es in Südamerika keine Tiger gibt.

Text zum Aussehen der Indianer:

Sitten und Gebräuche der Indier (3. Abt. 1. Heft, 3. Lieferung), S. 4

Meistens nackt, schützten die Männer ihr Glied in einer „Scheide von gewundenen Blättern, und die Weiber tragen meistens um die Hüfte eine Binde mit einer Art geflochtener Schürze.“ Die Haut würde einfachst tätowiert und bemalt mit unterschiedlichsten Mustern, wozu sie gelbrote, schwarze oder dunkelstahlblaue Farbe nehmen. Um den Hals trügen vorwiegend die Frauen Schnüre mit Fruchtkernen, Beeren, Affen- oder Raubtierzähnen.

Vorlage zu den zwei Indianern auf den dünnen Palmbäumen und zur Hängebrücke:

Lithographie: 3. Abt. Blatt 4: „**Brücke aus Lianen**“ (Abb. 270)

Text: *Sitten und Gebräuche der Indier* (3. Abt. 1. Heft, 3. Lieferung), S. 9:

Zu den Delikatessen zählten zarte Blätterknospen und Marke, *Palmitos* genannt, die unter der Krone einiger Palmarten zu finden seien. Die Indianer besäßen eine große Fertigkeit, diese zu holen: sie kletterten nicht hinauf, sondern stiegen den Stamm mit umfassenden Händen hinauf, die Füße gestemmt gegen den Stamm. Bei der Krone angelangt, lösten sie so viele von den stärkeren äußeren Blättern ab, bis sie die ganze Krone abbrechen können. „(...) ist dies geschehen, so suchen sie sich durch starke Schwingungen einem zunächst stehenden Baume zu nähern, bis sie ihn erfassen und sich daran hängen können, um auch ihn seiner Krone zu berauben.“

S. 10: „Zum Uebergang über nicht zu breite Flüsse dient ihnen eine Art von Brücke, welche sie gewöhnlich in den Gegenden, die sie besonders häufig besuchen, schon bereit finden (...). Sie bestehen nur aus zwei Stricken von Cipo, die ziemlich schlaff von einem Ufer zum anderen gespannt sind. Auf den einen setzen sie die Füße, und am andern halten sie sich mit den Händen fest.“

Bahnen 17-20: Ritt einer Gruppe mit Geleit durch einen Engpaß (Abb. 271)

Eine stattliche Gruppe von Reitern und Reiterinnen, begleitet von Schwarzen zu Fuß, bewegt sich auf einen Engpaß zu.

Bahn 17: Landschaftliche Überleitung zur nächsten Szene mit der Reitergruppe. Auf einem höheren Ast des Baumes, auf dem die beiden Affen (Bahn 16) klettern, sitzt ein Ara. Der nach rechts ausladende Ast bietet ihm einen guten Überblick. Das rostbraune Laub bildet einen schönen Kontrast zu den übrigen, überwiegend grün belaubten Bäumen. Im Mittelgrund trotten zwei zur Karawane gehörende, bepackte **Maultiere**; im Hintergrund heben sich im Dunst drei Palmen vor hellem Gebirge ab.

Bahn 18: Reitergruppe bis zur Mitte des hohen Felsens: (Abb. 273)

Die im Mittelgrund heranreitende Expedition, angedeutet durch schattenhafte Reiter und Maultiere vor einer hellen Staubwolke, wird im Vordergrund größer und bunter. An der berittenen **Aufsichtsperson**/Trapeiro in blauer Jacke und mit dem Rücken zum Betrachter stehend, reiten einige Männer mit hohen Hüten vorbei, angeführt von einem **Paar auf einem Schimmel**. Die Dame sitzt hinter dem gelb gekleideten Herrn im Damensitz, wendet ihren Kopf über die rechte Schulter und schaut den Betrachter an. Sie trägt einen gelben Strohhut mit über den Nacken fallendem Schleier, das dunkelbraune Oberteil des Kleides hebt sich klar gegen den roten Rock ab. Hinter dem Schimmel, der gerade den Kopf senkt und den linken Vorderfuß hebt, läuft ein weißgekleideter schwarzer Sklave mit gelbem Strohhut und geschultertem Gewehr.

Bahn 19: Rechts bewegt sich ein geschmücktes **Maultier** fort, bepackt mit einer Decke und einem verschnürten Paket, auf dem ein blauer Ara sitzt. Ein schwarzer **Maultier-treiber**/ Negro da Tropa wendet sich rückwärts zu den folgenden Reitern und achtet auf einen gemäßen Abstand. Er ist barfuß, trägt nur eine blau-weiß gestreifte knielange Hose und eine orangefarbene Mütze, über der linken Schulter einen wallenden Überhang sowie eine gelbe Umhängetasche, über der rechten ein Gewehr oder einen Stock. Im Vordergrund bellt ein Hund. Es folgt ein **Paar auf Pferden** im festtäglichen Brustblattgeschirr. Er reitet einen Falben mit blauer Schabracke, sie einen Braunen. Er trägt einen weißen Anzug und einen hohen gelben Strohhut, dessen dunkelbraune Kordel im Winde flattert. Sie trägt ein langes, weißes Kleid mit rotem Oberteil, schön drapiert durch den Damensitz, sowie einen Strohhut. Hinter dem Paar ist noch ein Pferd mit Wagen angedeutet.

Bahn 20: Zwei Maultiere passieren eine Felsenge. Durch die in Frankfurt nachträglich aufgeklebte Säulendekoration ist das vordere Tier nicht zu sehen.¹⁵ Das hintere wurde mit diversen Paketen bepackt, über die eine Decke gezurrt ist. Darauf sitzt ein Affe und schaut auf die ihm folgende Karawane.

[Text zur Expedition: s. **Bahnen 7-10: Landschaften** (1. Abt. 3. Heft 9. Lief.) S. 22ff.]

Text zur Kleidung: Porträte und Trachten (2. Abt. 4. Heft 14. Lief.) , S. 38:

Rugendas schreibt, daß die *tropeiros* und Männer in Minas und Goyas folgendermaßen gekleidet seien: mit großem grauem Filzhut mit breiter Krempe, Jacke und Beinkleidern

¹⁵ s. Gesamtansicht in: PPP Nr. 79 (ohne Säulendekor).

aus braunem Zeuge, Stiefeln aus weichem Leder, deren Schäfte bis über den halben Schenkel reichen, aber auch umgeschlagen werden können, und weitem Mantel. Dazu trügen sie als „seltsame Bewaffnung“ Stoßdegen und lange Flinte und prunkten mit einem an Ritterzeiten erinnernden Sattelzeug und schweren Steigbügeln sowie bunten Bändern in den Mähnen ihrer Pferde.

Lithographie-Vorlagen zu dem Paar auf dem Schimmel (Bahn 18) und geleitete Gruppe (Bahnen 18 und 19):

I. Abt. Blatt 4: „Serra de Ouro-Branco Gebirge in der Provinz Minas Gerais“

(Abb. 272)

I. Abt. Blatt 15: „Serra dos Órgãos“ (Abb. 274)

Bahnen 21-23: Kampf zwischen brasilianischen Soldaten und Indianern (Abb. 275)

Im Pulverdampf der Schießerei kämpfen mit ungleichen Waffen die Brasilianer links gegen die Indianer rechts auf einem kleinen Felsplateau.

Bahn 21: Drei **Männer schießen** in unterschiedlichen Haltungen: der rechte in gelbem Oberteil und weißen Hosen, auf sein linkes Knie gebeugt, zielt – hinter Palmwedeln versteckt - mit dem Gewehr auf die Indianergruppe im Wald. Der mittlere mit rotem Oberteil und blaugefleckten Hosen steht dicht daneben und hantiert mit Ladestock und Gewehr. Der dritte (auf der Frankfurter Tapete durch eine Säule verdeckt, wie bei Bahn 20) hält sein bajonettbestücktes Gewehr. Die Figuren heben sich gut ab vor der hellen **Rauchwolke**, aus der drei Baumstämme mit üppigen Laubkronen und herunterhängenden Lianen emporragen.

Bahn 22: Im Vordergrund spielt sich eine dramatische Szene ab: Ein von einem Pfeil getroffener **schwarzer brasilianischer Söldner** ist leicht nach hinten gekippt und versucht verzweifelt, das indianische Geschoß mit seiner Linken aus der Brust zu ziehen. Er trägt eine rosafarbene lange Hose und überkreuz eine Umhängetasche auf nacktem Oberkörper. Links von ihm sticht ein Brasilianer mit dem Bajonett auf einen Indianer ein. Dieser ist schon zu Boden gefallen und versucht mit seiner Rechten, das Bajonett zurückzustoßen. Sein linker Ellbogen stützt sich auf die Erde, in der Hand den Bogen haltend. Rechts neben dieser Szene hält eine Indianerin den zusammengesunkenen Körper ihres Mannes. Hinter dem verwundeten Schwarzen brennt noch ein kleines Holzfeuer, ein Hinweis darauf, daß kurz vorher noch eine friedliche Stimmung herrschte.

Aus den Pulverschwadern des Mittelgrundes feuern vier brasilianische Soldaten ihre Gewehre auf eine Gruppe von vier Indianern ab (der vierte rechts gehört zu Bahn 23). Den Hintergrund bildet links das grüne Laub, vier verschieden gestaffelte Palmen und weiteres Grün in der Ferne.

Bahn 23: Übergangsbahn: Drei Indianer inmitten des Urwaldes. Vorn: Indianerin mit Baby, daneben flieht eine andere mit erhobenen Armen, in ihrer Rechten einen Pfeil haltend. Mitte: Indianer schießt mit Pfeil und Bogen. In die Tiefe gestaffeltes Grün.

Original-Lithographie: 3. Abt. Blatt 7 „Guerillas“ (Abb. 276)

Text: *Sitten und Gebräuche der Indier* (3. Abt. 1. Heft, 3. Lieferung), S. 19f.:

„Die Indier überfallen die Pflanzer, um zu plündern oder sich wegen erlittener Beleidigungen zu rächen. Bei dieser Gelegenheit ermorden sie alles, was ihnen in die Hände fällt, zerstören alles, was sie nicht verzehren oder wegschleppen können.“

Die Gegenreaktion bezeichnet man als sogenannte *Entrada*:

„Man sucht die Indier auf, und greift sie an, am liebsten in ihren Lagerstätten. Hat man diese ausgespürt, werden sie nachts umstellt und gegen Tagesanbruch von allen Seiten auf die schlafenden Indier Feuer gegeben. Wenn es möglich ist, feuert man geradezu in die (...) Hütten hinein. Auf diese Art überfallen, retten sich die Wilden (...) durch die Flucht. Alles was den Soldaten in die Hände fällt, wird in der Regel niedergemacht, und nur selten werden Weiber und Kinder verschont, und dies nur wenn aller Widerstand aufgehört hat: dieser ist jedoch zuweilen sehr hartnäckig.“

Die Indianer sind gefürchtete Feinde, zielen sie doch mit ihren Pfeilen im Urwald sehr geschickt. Dagegen ist die Schußweite der Feuerwaffen gering und sie sind außerdem noch feuchtigkeitsanfällig.

S. 1f. Das Wesen der Indianer unterschied sich von dem anderer Bevölkerungsgruppen. Vor Ankunft der Europäer lebten sie in gut funktionierenden Gemeinwesen. Die gewaltsame Konfrontation mit den Eindringlingen brachte eine Verrohung der Sitten mit sich und ließ sie in eine existentielle Not versinken. Allgemein schrieb man ihnen einen finsternen, wilden Charakter zu und sprach ihnen jedes höhere moralische Empfinden ab.

Bahnen 24-30: Ansicht einer Kaffeeplantage (Abb. 277)

Das Ende der Panoramatapete zeigt auf kleinstem Raum ein herrschaftliches Haus, Hütten, die Ernte und Weiterbehandlung des Kaffees am Ufer der von einigen Schiffen befahrenen Meeresbucht.

Bahn 24: Vor zwei **Hütten**, wobei ein Teil durch den Säulendekor verdeckt ist, verrichtet ein **schwarzes Paar** Pflanz- und Hackarbeiten.

Bahn 25: Unter drei schlanken **Palmen** steht eine weitere Hütte sowie ein einachsiger Holzkarren. Ein Schwarzer ruht sich am Fuße der Palmen aus, eine zweite Person ist vor der Hütte beschäftigt.

Bahn 26: Ein hochherrschaftliches, zweistöckiges **Steingebäude** steht etwas erhöht am Meeresufer. In dem Säulenumgang des unteren Geschosses halten sich drei Personen auf: ein Mann schaut über die Brüstung, eine Frau unterhält sich mit einer Schwarzen. Im Vordergrund gibt der **weiße Besitzer** seinem **schwarzen Arbeiter** Anweisungen. Dieser zieht einen Rechen durch den vor ihm liegenden Kaffeebohnenhaufen, während der Weiße ein Zigarillo raucht und sich auf einen Stock stützt. Seine Kleidung besteht aus Gamaschen, grauen Bundhosen, einer frackähnlichen, gelben Jacke, Rüschenhemd und roter Schleife sowie dem typischen hohen Strohhut. Der Schwarze trägt eine rotgestreifte, knielange Hose, ein rotes, ärmelloses Hemd und einen Strohhut mit Feder. Den beiden schaut ein kleines schwarzes Mädchen in orangefarbenem Kleid zu; es trägt einen Henkelkorb in der rechten Ellbeuge, in der Linken hält es ein Stöckchen. Dahinter, unter einem Palmwedelschutzdach, macht sich ein Schwarzer an zwei mit Kaffeebohnen gefüllten Säcken zu schaffen.

Bahn 27: Der **Schutzunterstand**, bestehend aus im Kreis in die Erde gesteckten Ästen, die oben in der Mitte zusammengebunden und mit Palmwedeln bedeckt sind, bietet Schatten für drei sich unterhaltende Brasilianer. Zwei sitzen auf der Erde, pfeiferauchend der eine, gestikulierend der andere, während der dritte, etwas gebeugt aufrecht stehend, zuhört. Eine weitere Person dahinter hält einen Korb. Im Vordergrund sind zwei schmucke **Negerinnen** im Begriffe, ihre gefüllten Körbe auf die **Kaffeehaufen** auszuleeren. Die links Kniende, dem Beschauer zulächelnd, trägt einen langen gelben Rock, eine rund ausgeschnittene weiße Bluse, eine doppelreihige Perlenkette, lang herunterhängende Ohringe sowie ein helles, kunstvoll drapiertes Tuch als Kopfschmuck. Die rechts Stehende trägt einen langen, roten Rock, eine breite Perlenkette, lange Ohringe und ein breites, um die Haare geschlungenes buntes Tuch. Mit einem gelben Tuch unter dem Busen hat sie ihr Baby auf dem Rücken festgebunden und schaut zu zwei Männern (Bahn 26) hin. Den Hintergrund bildet die weite Bucht von Rio de Janeiro.

Bahn 28: Am Abhang zum Wasser, an dessen Ufer einige **Kaffeesträucher** stehen, bewegen sich zwei Negerinnen: die linke mit blauem Rock und rosa Bluse, mit leerem Henkelkorb am Arm, steigt hinab, die rechte in rotem Kleide und mit flachem, gefülltem **Korb auf dem Kopfe**, steigt herauf. Den Hintergrund (auch von Bahn 29) bildet nach der Zuberschen Beschreibung „die Reede von Rio, wo mehrere Schiffe gebaut werden“. Zu sehen sind ein schönes, dreimastiges Segelschiff sowie zwei kleinere Boote.

Bahn 29: Im Vordergrund **pflücken drei Negerinnen** die Früchte von einem Kaffeebusch. Auch sie sind elegant gekleidet mit langen Röcken, in das Haar geschlungenen Tüchern und mit Perlenketten und Ohrringen geschmückt. Die linke im roten, langen Rock kniet mit aufgehaltener Schürze, während sie mit der rechten Hand pflückt. Die vordere sitzt mit angewinkeltem Bein und erhobenem Kopf und pflückt direkt in einen höheren, zweihenkeligen Korb. Die dritte steht mit aufgehaltener Schürze und pflückt mit ihrer Linken. Ihr freundliches Gesicht ist dem Betrachter zugewendet. Vier verschieden große **Segelschiffe** befinden sich im Hintergrund auf dem Wasser.

Bahn 30: Auf einer palmenbewachsenen Anhöhe erhebt sich eine **Kirche** mit Satteldach, an der Giebelspitze ein Kreuz. Die Abbildung der Kirche mit Kirchturm wird auf Bahn 1 fortgesetzt.

Original-Lithographie der Kaffee-Ernte: 4. Abt. Blatt 8: „**Kaffee-Ernte**“ (Abb. 278)

Detail Negerhütte: Lithographie „**Negerwohnung**“, 4. Abt. Blatt 5

Detail Holzkarren: Lithographie „**Zuckermühle**“, 4. Abt. Blatt 9

Detail Wasserfläche: Lithographie „**Ansicht von Rio de Janeiro von der Hafeneinfahrt aus gesehen**“, 1. Abt. Blatt 7 (Ab. 263)

Text: Landschaften (1. Abt. 2. Heft 5. Lief.), S. 18:

„Näher nach dem Ufer zu sind auf den Hügeln und in den Thälern Caffeeplantagen und Landhäuser zerstreut, von den herrlichsten blühenden Gebüsch und Bäumen der Tropen umgeben.“

Text zu dem Palmen-Schutzunterstand: Sitten und Gebräuche der Indier,

(3. Abt. 1. Heft, 3. Lief.), S. 6:

„Die Hütten der Indier bestehen aus den großen Blättern der Airi-Palme, die sie in einem Kreis oder Oval dergestalt in die Erde stecken, daß die schlanken Spitzen sich von selbst nach innen zu neigen, und übereinanderliegend das Dach bilden.“

V / 3. Bensheim-Auerbach, Fürstenlager (siehe auch 7.5.3)

- Tapete: „Vues de Suisse“
(auch „Ansichten der Schweiz“ oder „Vue de la Suisse“ genannt)

Dies ist die früheste der Panoramatapeten mit Schweizer Motiven aus der Manufaktur Zuber. 1815 folgte die „Große Helvetie“ (s. IV / 5. Weilburg), 1818/19 die „Kleine Helvetie“ (ein Exemplar im DTM).

<u>Lage:</u>	Herrenbau, Restaurant
<u>Hersteller:</u>	Manufaktur Zuber, Rixheim, Nr. 720-735
<u>Künstler:</u>	Pierre-Antoine Mongin (1761-1827)
<u>Datierung:</u>	Planung seit 1802: erste Erwähnung am 28.9.1802, Zeichnung der ersten Bahn im Juni 1803.
<u>Nachdruck:</u>	Im Herrenbau seit den 1970er Jahren. ¹
<u>16 Bahnen:</u>	numeriert von links nach rechts Aneinandergeklebtes Papier (bei den älteren Ausgaben): 0,676 m breit
<u>95-Farben-Druck:</u>	mit 1024 Druckstöcken, die heute noch existieren.
<u>Erstausgabe:</u>	mit Subskription von 160 Exemplaren 28.5.1804. Weitere Auflagen folgen 1807, 1809, 1818, 1824, 1829, vor 1843, 1850, 1855, 1862, 1869, 1882, vor 1937. Die Tapete wird heute noch hergestellt. 1820 wurde eine Lithographie „Les Vues de Suisse“ veröffentlicht.
<u>Auszeichnung 1806:</u>	Die „Exposition des produits de l'industrie française“ in Paris verlieh der Tapete eine Silbermedaille 2. Klasse.
<u>Preise:</u>	56 F (1806), 60 F (1809), 50 F (1811), 32 F (1815), 24 F (1826), 16 F (1862)

Vues de Suisse-Exemplare befinden sich noch in:

Frankreich:	Paris, MAD (Inv.-Nr. 29265)
Schweiz: Wallis:	Brig (VS): Stockalperschloß, Dreikönigssaal. ² Alle 16 Bahnen am ursprünglichen Ort mit Originalbordüre.
Aargau:	Lenzburg, Rathaus. Acht von 16 Bahnen an der originalen Wand, eingerahmt von zwei Karyatiden; zwischen den Fenstern Tapetenfüllstück mit Empire-Vase auf Dreifuß und Gruppe von drei Grazien.
Waadt:	Nyon (VD): Hôtel Restaurant „Clos de Sadex“. Neudruck aus den 1930er Jahren.
Deutschland:	
Baden-Württemberg:	Schwetzingen, Schloß, (Erstfassung von 1804)
Burg Schaubeck:	Steinheim-Kleinbottwar/Murr: Bahnen 11-15

¹ Auskunft lt. Pächter des Restaurants Fürstenlager, Juni 2004.

² Baumer-Müller (1991), S. 24, Fußnote 39: „Das kleine oder «Alte Stockalper Schloss» ist ein Vorgänger des bekannten, grossen Schlosses mit den vier Türmen, mit diesem durch eine Loggienbrücke verbunden. Kaspar Eugen Stockalper vom Thurm (1750-1826): Ritter der Ehrenlegion und Baron des Kaiserreichs Napoleons, lebte, wie auch seine Vorfahren, meistens im kleineren Schloss. Der Dreikönigssaal wird zwischen 1815 und 1820 von ihm eingerichtet worden sein. Dieser (...) ist mit zwei Panoramatapeten, den «Vues de Suisse» und einer zweiten, noch nicht identifizierten Tapete mit italienischen Landschaften, geschmückt. Die Tapeten wurden 1977/78 von Benno Wili konserviert, der sich eingehend mit diesen Tapeten, ihrer Geschichte und ihren Vorlagen auseinandersetzte.“

- Nordrhein-Westfalen: Schloß Rheda, (Erstfassung von 1804) mit Karyatiden
in zwei Raumfolgen
Thüringen: Weimar: Schloß Belvedere (Erstfassung von 1804)
Hessen: Bensheim-Auerbach, Fürstenlager (Nachdruck):
alle 16 Bahnen, Bahnen 1-7 doppelt.
Kassel: DTM (Nachdruck)

Bibliographie:

- 1895: Zuber, Jean père, *Réminiscences et souvenirs*, Mulhouse 1895, S. 55-57
1916: Wirz, S. 53
1924: McClelland, S. 159f., 166
1935: Clouzot-Follot, S. 184, 186, 194
1942: Lenzburg, *Das Rathaus in Lenzburg*. Hrsg.: Gemeinderat Lenzburg, 2 Abb. S. 39
1953: *Kunstdenkmäler der Schweiz (Kdm)*, Kdm Kt. Aargau,
Bd. II (Lenzburg), Abb. S. 72
1958: *Atlantis* Heft 5, S. 264: Alte Bildtapeten, Abb.S. 264
1961: Leiß, Abb. 5 Seite 24/25, Text S. 34f.
1969: Lardet, A.: *Les papiers peints panoramiques*, in:
L'Estampille, Nr. 5, 1969, S. 40f. (Abb.)
1969: Rullmann, Abb. 9, 10. (Mit Ungenauigkeiten: Die „Vues de Suisse“ hat nicht
34 Bahnen und stammt nicht aus dem Jahre 1814; der Künstler heißt
P.A. Mongin, nicht AP. Mongin)
1970: Leiß, in: *Olligs II*, S. 262 (Abb. 514), S. 323
1972: Entwisle, S. 56
1976: Mick, E.W.: *Eine alte Tapete und ihre Bewunderer*, in: *Hessischer Gebirgsbote*
Melsungen, Jg. 77, Nr. 2, 1976, 2 Seiten Text, S. 36 (Abb.)
1980: Lynn, S. 191f.
1980: Jacqué, S. 7-9 (Abb.: Gesamtansicht)
1981: Teynac/Nolot/Vivien: (frz. Ausgabe): S. 108, 121, 122, 126 (Abb.)
1982: Teynac/Nolot/Vivien: (deutsche Übersetzung): S. 108 (Abb. 171),
S.121f., 126
1984: *Fortidsvern (Oslo)* 10, Nr. 2: vier Abb., S. 30
1984: Jacqué, S. 93, 97-99
1986: Baumer-Müller, in: *Unsere Heimat* S. 89-113
1988: *Auktionskatalog, Vente aux enchères publiques*, 27.2.1988, Hervé Chayette,
Paris, Nr. 95 (Abb. der Tapete „Guillaume Tell“)
1989: Baumer-Müller, S. 154
1990: PPP, Katalog Nr. 52, S. 294 (Kurzbeschreibung sowie Gesamtansicht)
1991: Baumer-Müller, S. 22-36, Leporello-Gesamtabbildung, sechs Abbildungen von
Vorlagen.
1994: Nouvel-Kammerer, in: Hoskins (Hrsg.), *Die Kunst der Tapete*, S. 102; Abb. 140
S. 104 (Bahnen 13-16)
1995: Thümmeler, in: *Weltkunst/Heft 3*, S. 220 (Abb.), 221
1998: Thümmeler, S. 105f. m. Abb.
2000: Robichon, in: *French Scenic Wallpaper 1795-1865*, S. 165

Quellen:

Zuber beschaffte Mongin verschiedene Vorlagen Schweizer Ansichten lt. Brief vom 16 ventôse im Jahre XI: „6 Blätter von Hess, 14 kolorierte Stiche von Weibel, eine grosse Ansicht des Vierwaldstättersees von demselben, einen kolorierten Stich des Staubbachfalls von König, den Furka-Gletscher von Loutersburg“, und er fügt hinzu, daß es für ihn ein Leichtes sein müsse, die Ansichten zu einem köstlichen Bild zusammenzufügen.³

³ Jacqué, in: *Musée du Papier Peint, Bulletin* (1984), S. 93; PPP S. 294. Von den erwähnten Hess-Blättern wurde keines verwendet.

- Charles-Melchior Descourtis: Vues remarquables des montagnes suisses,
Amsterdam 1785 (gestochen nach Gemälden von Caspar Wolf)
- Nicklaus König: Helvetisches Almanach für 1801
- Josef Reinhard(t): Costumes du Canton de Zoug, Paint par Reinhard, Publié par
Birmann et Huber à Basle, o.D.
- Samuel Weibel: *Vierzehn Ansichten im Oberland*, Dunker, Bern 1796
- Zurlauben, F. A.: Tableaux de la Suisse, Paris 1880-1886 (gezeichnet von l'Aîné,
gestochen von Née)

Fürstenlager, Sommersitz der Landgrafen von Hessen-Darmstadt

Einen kurzen historischen Abriß der Anlage möge man nachlesen im Kapitel II/1.:
„Handgemalte Papiertapeten / Handdruckfragmente“.

V / 3.1 Kurzbeschreibung (Übersetzung nach PPP, S. 294):

- Bahn 1: Staubbachfall nach einem kolorierten Stich von Franz Nicklaus König
(vergl. Marie Louise Schaller: Die Schweiz - Arkadien Europas,
Vevey 1983, S. 166).
- Bahn 2: Nicht identifizierte Szene.
- Bahn 3: »Vue du glacier de Rosenluis... dans la Vallée d'Oberhasli« nach
Samuel Weibel (1795).
- Bahn 4: Oberhasli-Tal; das Paar zu Füßen der Tanne stammt aus *Costumes du
canton de Zoug*. Die Stiche sind auf 1796-1797 datiert.
- Bahnen 5-6: »Vue du Château de Ring(g)enberg au Lac de Brienz« nach dem
kolorierten Stich von Samuel Weibel.
- Bahnen 7-9: Aus »Vue du Village de Brienz« von Samuel Weibel sowie aus
»Maison de Paysan du Canton de Berne«, Stich von Heinrich Rieter
nach Johann Ludwig Aberli (freundlicher Hinweis von Herrn
Dr. Mick und Frau V. Baumer-Müller).
- Bahnen 10-12: Nicht identifizierte Szene.
- Bahn 13: Der Furka-Gletscher nach einem Gemälde von Caspar Wolf (1778)
und einem Stich von Descourtis nach Caspar Wolf: *Vue du Gross-
Horn et du Breit-Horn avec le petit Lac d'Ober-Horn*.
- Bahn 14: Schloß Grandson, Kirche am Fuße des Klosters Pfäfers, nach einer
Komposition von Le Barbier l'Aîné, gestochen von Née.
- Bahn 15: Taufe nach einem Stich von König: »Die Kindstaupe im Canton
Bern« (1801).
- Bahn 16: Die Teufelsbrücke nach einem Stich von Descourtis, veröffentlicht in:
Vues remarquables des Montagnes de la Suisse.

V / 3.2 Beschreibung und Vergleich mit den entsprechenden Vorlagen

Auf einem Berg steht trutzig eine Burganlage mit zwei Türmen, deren vorderer, größe-
rer, als Ruine erkennbar ist. Anstelle des Daches wachsen Büsche und ein Bäumlein
daraus hervor. Zu der Burg führt ein Steig mit einem Geländer hinauf, an dem sich zwei
Dank der gründlichen Forschungen von Verena Baumer-Müller (1991) beziehe ich
mich hauptsächlich auf ihr Werk neben dem Katalog PPP (1990), S. 294. Wie schon der
Name „Vues de Suisse“ sagt, will die Tapete Ansichten zeigen, der Schwerpunkt liegt

also auf den Landschaften, denen sich wenige Personen in Tracht und vereinzelte Tiere unterordnen. Unter einem hohen Himmel bietet sich dem Betrachter die Schweizer Bergwelt dar mit Wasserfällen, Bächen, Seen, Flüssen, Gletschern, grünen Matten, Burgen und einer Bauernhausszene. Das Panorama erhält Tiefe durch sechs, meist im Vordergrund stehende, hohe Bäume sowie durch die im Hintergrund gestaffelten Bergmassive, in denen sogar Bären hausen.

Bahn 1: Staubbach-Wasserfall (Abb. 279)

Aus steiler Höhe stürzt das Wasser des bekannten Staubbachfalls in die Tiefe des Lauterbrunner Tals im Bezirk Interlaken des Kantons Bern.⁴ Am Fuße des Wasserfalls steht zwischen einer steinernen Rundbogenbrücke mit großer Statue im Vordergrund eine turmlose Kapelle neben einem dreibogigen Viadukt im Hintergrund. Ein Hirte, auf dem Arm ein Lamm tragend – gefolgt vom Mutterschaf – schreitet hinter einem Maultier im seichten Gewässer eines Baches. Auf dem Maultier reitet im Damensitz eine junge Frau mit spitzem Strohhut, den Rücken dem Betrachter zugewandt. Vor der Gruppe erfrischen sich Schafe, Ziegen sowie ein Rind im kühlen Naß. Den Hintergrund bilden die schneebedeckten Hochalpen.

Vorlage: Der von Zuber in dem o.g. Brief an Mongin erwähnte kolorierte Stich von König wurde wohl aufgrund des Ölbildes von F. N. König hergestellt. Als Zwischenstufe kommt vielleicht auch eine kolorierte Umrißradierung von F. N. König in Frage (vgl. Schaller, Marie-Louise: Die Schweiz – Arkadien Europas, 1983, S. 166), und diese geht auf das bei Schaller erwähnte Ölgemälde zurück (Abb. 13 bei Bourquin, Marcus: König, Franz Niklaus, Bern 1963).⁵

Die Kapelle mit den beiden Brücken zeigt eine Landschaft, wie man sie sich im Tessin oder in den südlichen Bündnertälern denken könnte. „Anfang und Schluss der Tapete betonen so die Schweiz als das Land der Pässe, das Durchgangsland in den Süden.“⁶ An dieser Stelle sei erwähnt, daß diese frühe Panoramatapete im Gegensatz zu späteren noch keinen endlosen Rapport hat, d.h. man könnte nicht die letzte und erste Bahn zu einem Bild zusammenfügen.

⁴ Das Lauterbrunner Tal erstreckt sich 12 km lang zwischen 500-700 m hohen Felswänden, bis 1 km breit vom Fuße des Breithorns in nördlicher Richtung bis zu dem Engpaß zwischen Isenfluh und Hunnenfluh, durch den das Talwasser, die Weiße Lütschine, in die Talstufe von Zweilütschinen hinaustritt. Den Hintergrund bildet der mächtige Gletscher, der sich von der Jungfrau bis zum Gspaltenhorn ausdehnt. Von den zahlreichen Wasserfällen, denen das Tal seinen Namen verdankt, sind die bekanntesten der Doppelsturz des Schmadribachs, der Trümmelbach und der berühmte 305 m hohe Staubbach oder Pletschen. (nach: Brockhaus' Konversations-Lexikon 1894).

⁵ Baumer-Müller (1991), S. 24f. mit Fußnote 41.

⁶ Baumer-Müller (1991), S. 25.

Bahn 2: Almhütte mit Weidevieh

Hier wird deutlich, daß das in Bahn 1 erwähnte seichte Gewässer eine Furt ist, durch die Mensch und Tier schreiten, denn der Weg führt weiter in die Tiefe des Bildes über einen Holzsteg, vorbei an einem zwischen Bäumen gelegenen Chalet. Eine Ziege, eine Kuh, die sich gerade ihr Fell leckt sowie zwei Schafe, die bereits die Furt durchquert haben, folgen dem Pfad. Man könnte sich vorstellen, daß hier Hirten ihre Tiere zu einem Weideplatz führen. Vor dem Chalet weiden vier Tiere.

Bahn 3: Oberhasli-Tal, drei Personen in Schweizer Tracht

Auf einer Almweide, teils durch einen Holzzaun geteilt, lagert das Vieh, ein Hirte mit Stab sitzt mit dem Rücken zum Beschauer am Rand einer abschüssigen Wiese. Drei kleine Berghütten sind auf dem Gelände verteilt; vor einem schneefreien Berg sind Tannen angedeutet. Im Vordergrund schreiten in hübsche Tracht gekleidet zwei junge Frauen und ein Mann.

Die Vorlage zu dieser Bahn bildet der Stich von Samuel Weibel von 1795: «Vue du Glacier de Rosenloui...dans la Vallée d'Oberhasli» (s. oben: Samuel Weibel: *Vierzehn Ansichten im Oberland*, Dunker, Bern 1796). Die Gruppe von Almhütten und die Bergtannen mit den langen, kahlen Stämmen wurden genau übernommen.⁷

Bahn 4: Oberhasli-Tal, Liebespaar (Abb. 280)

Zwei riesige Tannen, deren eine Spitze abgebrochen ist, beherrschen den rechten Teil der Tapetenbahn. Im Vordergrund sitzt ein Liebespaar vor einem Felsbrocken und schaut zum Betrachter. Sie sitzt auf seinem Schoß, umarmt ihn mit ihrer Rechten und faßt mit ihrer Linken einen länglichen, flachen Korb ohne Henkel, der ihr hinabgeglitten ist. Ursprünglich waren darin auf einem Tuch Äpfel, die nun mitsamt dem Tuch auf die eine Seite gerutscht und teilweise auf die Erde gekullert sind. Er umfaßt sie mit seiner Linken, in der Hand einen Apfel haltend. Beide tragen die Zuger Tracht, wie aus der Beschriftung der Vorlage hervorgeht. Auffallend ist sein dunkler, breitkrepiger Hut. Ihren bunt verzierten Hut hat sie seitlich auf einen Stein abgelegt; so ist ihr langer Zopf gut sichtbar. Am Fels lehnt sein Wanderstab. Im Mittelgrund läßt ein Reiter sein Pferd an einem Brunnen trinken. Ein zweites, an einer Leine gehaltenes Pferd wartet, und ein Hund labt sich an dem überlaufenden Wasser. Weit in der Ferne sind die Gipfel von Schneebergen sichtbar.

⁷ Baumer-Müller (1991), S. 25.

Als Vorlage der Liebesszene diente eine kolorierte Umrißradierung des Schweizer Malers Josef Reinhard: *Costumes du Canton de Zoug*, veröffentlicht bei Birmann und Huber, Basel (o.D.). Ein Exemplar besitzt das Schweizerische Landesmuseum Zürich. Die Vorlage ist nicht seitenverkehrt übernommen worden, wie es normalerweise beim Drucken von Holzschnitten der Fall ist. Das Figurenpaar ist ca. 18 cm hoch und konnte in fast dem gleichen Maßstab übernommen werden.⁸ (Abb. 281)

Verena Baumer-Müller stieß bei ihren Forschungen über diese Tapete auf einen Stoffdruck mit demselben Motiv.⁹

Bahn 5: Burg Ringgenberg

Personen festhalten; die obere hat sich umgedreht und wartet auf die zweite. In der flachen Uferzone im Vordergrund stehen einige Weidenbäume. Im Hintergrund erhebt sich majestätisch ein schneebedeckter Berg.

Vorlage dieser und der nächsten Bahn ist eine direkte Übernahme der Weibelschen Gravur (seitenverkehrt): „Vue du Château Ringenberg au Lac de Brienz“ von 1795, Sicht von Nordosten, Umrißradierung, laviert, 15,4 x 22,9 cm“.¹⁰

Bahn 6: Brienzer See (Abb. 279)

An das Seeufer schmiegt sich eine Mühle. Hinter einer in den See ragenden Mauer ist der obere Teil eines Mühlrads zu sehen, von dem Wasser herabschäumt. Dahinter wächst ein dichtbelaubter, großer Baum, rechts daneben zwei kleinere, schmale zypressenförmige. Zwischen dem Uferbewuchs in den See hinein ragt ein offener Bootschuppen, in den ein Kahn halb hineingefahren ist. Am Heck stehen drei Männer: einer, vornübergebeugt, holt ein Fischernetz ein, die beiden anderen halten je ein Ruder in der Hand. Im Hintergrund erstrecken sich ein bewaldeter Berg sowie der Ausläufer des schneebedeckten Berges von Bahn 5.

⁸ . Baumer-Müller (1991), S. 27, Anm. 43a.

⁹ Baumer-Müller (1991), S. 79, Anm. 114: „Die Abbildung hat folgende Legende: «Berner Trachtenbilder, Violettgedruck auf weissem Kattun, signiert <Feldtrappe>, Spät-Empiredruck; aus dem Elsass» (Forrer, Robert, Die Kunst des Zeugdruckes, Strassburg 1898, Tafel LXV).“

¹⁰ Weibel (Dunker 1796), zit. nach Baumer-Müller (1991), S. 27 und Anm. 44.

Vorlage zu dieser Bahn ist dieselbe Gravur von Weibel wie bei Bahn 5 und wurde von Mongin so genau übernommen, daß sogar die Tanne und die vier anderen Bäumchen, die zuoberst aus der Turmruine herauswachsen, nicht fehlen!¹¹

Bahn 7: Giessbachfall mit Niesen und Briener See

Über ein grünes Ufer am See blickt man zur jenseitigen Bergwelt. Ein Wasserfall belebt die sonst stille Landschaft. Auf der rechten Bahnseite ragt das gewaltige Laubwerk des auf Bahn 8 stehenden Baumes in den Himmel. Einige winzige Häuser deuten den Beginn einer Ortschaft an.

Vorlage zu dieser und der folgenden Bahn ist wiederum ein Stich Weibels aus den vorgenannten *Vierzehn Ansichten im Oberland* mit dem Titel: „Vue du Village de Brienz“. Die Radierung hat die Maße 15,5 x 23 cm. Der Wasserfall in der Mitte der Landschaft wird als der berühmte Giessbachfall identifiziert, darüber der Niesen, der, wie auch auf dem Tapetenbild, in der Natur eher dunkelgraues Gestein aufweist.¹²

Bahn 8: Brienz

Beherrscht wird die Bahn von dem riesigen Laubbaum im Vordergrund. Auf dem Berg thront eine Kirche mit hohem, schlankem und spitzem Kirchturm, unterhalb schmiegt sich eine Holzhütte sowie eine Mühle an den Berg. Man erkennt genau das oberschlächtige Mühlenrad mit dem hölzernen Gestell der Wasserzuführung, dem sogenannten Obergraben; das Wasser fließt über das Rad in einen abschüssigen Bach und mündet in den Briener See. Im Uferbereich entladen zwei Männer einen Kahn. Das am Ufer zu Füßen des Berges mit der exponierten Kirche liegende Städtchen ist durch die eindeutige Lage als Brienz zu identifizieren.

Bahn 9: Alter Baum, Berge und Fluß

Ein alter, schräg stehender, teils vertrockneter Laubbaum im Mittelgrund beherrscht die Tapetenbahn. Am rechten Rand schaut ein kleiner roter Kirchturm aus einer Baumgruppe heraus, im Hintergrund erheben sich zwei dunkle Berge, im Vordergrund macht ein breiter Fluß eine rechtwinklige Biegung.

¹¹ Baumer-Müller (1991), S. 27.

¹² Blick von Westen auf Brienz; Baumer-Müller (1991), S. 27.

Bahn 10: Flußlandschaft mit Brunnen (Abb. 284)

Ein breiter Fluß kommt aus der Tiefe des Bildes und fließt in großem Bogen S-förmig nach rechts. Parallel am Ufer steht ein extrem langer Brunnentrog, der auch als Viehtränke dient und an der ein Bursche mit zwei Kühen steht. Während eine der beiden trinkt, unterhält sich der junge Mann mit einer jungen Frau, die gerade ein Gefäß unter den Wasserstrahl hält. Rechterhand beherrscht die Hälfte eines riesigen Laubbaumes die Bahn; darunter ist der Schopf eines Hauses hinter dem Brunnen auszumachen. Parallel zum Fluß verläuft ein langer Jägerzaun bis zu dem stattlichen Anwesen, das auf der nächsten Bahn folgt. Am vorderen Bildrand entdeckt man im Schilf eine Wehrvorrichtung zur Regulierung der Wasserhöhe.

Bahn 11: Schweizer Bauernhaus (Abb. 282)

Hinter dem üppigen Laubbaum liegt eingebettet in grünes Laub verschiedener Bäume ein behäbiges, großes Bauernhaus mit einem weit ausladenden Dach. Rund um den ersten Stock führt eine Balustrade, oberhalb derer das Dach an der Längsseite des Hauses endet und so einen trockenen Stauraum bietet. Eine weitere Balustrade erstreckt sich über den zweiten Stock an der Breitseite des Hauses. Zu ebener Erde laden Tisch und Bänke zum Ausruhen ein. Der Stirnseite des Hauses ist ein Hüttchen mit Bienenkörben vorgelagert. Vom vorderen Bildrand führt ein Steg mit Geländer und Schleusenrad zum Bauernhaus. Ein älterer Bauer mit Bart und Zipfelmütze unterhält sich mit einer Bäuerin; ihnen hört ein Junge aufmerksam zu. Ein braver Berner Sennenhund hockt geduldig dabei. Unter dem großen Baum steht ein Faß (?), darauf ein Henkelkorb mit Tuch.

Vorlage: Zu den Bahnen 10 und 11 einschließlich eines Teils der Bahn 9 finden wir die Vorlage auf der kolorierten Umrißradierung „Maison de Paysan du Canton de Berne“ von Heinrich Rieter, Lehrer an der Zeichenschule Bern von 1780-1818.¹³ Es hat die Maße 37,3 x 51,5 cm und ist 1796 nach einer Zeichnung von Joh. Ludwig Aberli gestochen. Das Dorf auf der genannten Umrißradierung wurde von Verena Baumer-Müller identifiziert als Köniz bei Bern.¹⁴ (Abb. 283)

Bahn 12: Jäger beobachtet einen Bären im Gebirge

Sie besteht als Übergangsbahn zur nächsten Szene vorwiegend aus Bäumen. Drei hochstämmige, schlanke, eng beieinanderstehende Bäume im Vordergrund nehmen fast die ganze Höhe der Bahn ein, mit dichtem Buschwerk dahinter. Im Hintergrund des rechten

¹³ HBLS, Bd. 5, S. 629 und Nagler Kunstlexikon Bd. 13, S. 176.

¹⁴ Baumer-Müller (1991), S. 29 Anm. 46.

Teils der Tapetenbahn erhebt sich ein nahezu kahler Felsrücken, vor dem sich ein Gewässer ausbreitet. Am diesseitigen Ufer steht ein Jäger mit Gewehr, begleitet von zwei Jagdhunden. Er blickt hinüber zum Berg, und folgen wir seinem Blick, so entdecken wir auf einem braunen Felsvorsprung einen nach rechts laufenden Bären.

Bahn 13: Matterhorn (Abb. 284)

Das Gewässer von Bahn 12 geht nun diagonal weiter und lenkt den Blick auf einen großartigen Gletscher (es ist der Rhonegletscher) mit dem dahinterliegenden Matterhorn. Auf zwei Felsbrocken im Gletschersee liegt quer ein abgestorbener Baumstamm, auf dem ein größerer Wasservogel steht und hinunterblickt. Im Vordergrund weiden am Ufer zwei braune Kühe, ein schwarzes Pferd, ein Schaf und eine Ziege. Rechts und links schnüren auslaufende Felsformationen den Gletscher etwas ein.

Vorlage: Mongin vereinigte hier großzügig verschiedene Ansichten. Das Matterhorn umgibt er mit dem Rhonegletscher¹⁵ und dem Bergmassiv des Groß- und Breithorns, beides Gemälde von Caspar Wolf(f):

- „Der Rhonegletscher“, Ölgemälde von 1778 (Kunsthhaus Aarau).
- „Vue du Gross-Horn et du Breit-Horn avec le petit Lac d'Ober-Horn“ in: Vues Remarquables des Montagnes de la Suisse, Amsterdam 1785, Nr. 17 (Wolff pinx. Descourtis sculp.)
- Der Bergsee könnte einem Stich von Wolf (Descourtis 1785) entnommen sein.¹⁶

Bahn 14: Schloß Grandson

Auf einem schroffen Bergplateau steht in schwindelnder Lage eine viertürmige Schloßanlage. Daran schließt eine zinnenförmige Mauer an, hinter der langgestreckte Gebäude erkennbar sind. An den Fuß der Felswand schmiegt sich eine Wehr- oder Klosteranlage mit gotischem Toreingang und einem wehrhaften Glockenturm. Oberhalb der schmalen Öffnungen verbreitert sich der Turm durch eine Holzverkleidung, auf der der Glockenstuhl mit Pyramidendach und Schallöffnungen den Abschluß bildet. Zu diesem Gebäudekomplex windet sich vom vorderen rechten Rand ein Weg vorbei an einem Gatter. Oberhalb des Wehrturms an der schroffen Felswand befindet sich ein Mauerstück mit einem großen romanischen Fenster. Am oberen rechten Bildrand erhebt sich steil ein hohes Gebirgsmassiv.

¹⁵ An der Furka gelegen; hier hat die Rhone ihren Ursprung.

¹⁶ Baumer-Müller (1991), S. 30 Anm. 48.

Vorlage: Die Schloßanlage ist als Schloß Grandson (Kanton Waadt) identifiziert worden. Die Mauer mit dem romanischen Fenster könnte von einer Ansicht des Klosters Pfäfers (Kanton St. Gallen) inspiriert sein. Als Vorlage des Schlosses nennt Verena Baumer-Müller eine Zeichnung von Barbier L'Âiné, die von Née gestochen wurde und als Abb. Nr. 23 in dem Buch: Zurlauben, F.A., *Tableaux de la Suisse*, Paris 1880-1886, (Graph. Sammlung, SLB Bern.) zu finden ist. Als Vorlage zum Kloster diente die Abbildung. Nr. 112 im gleichen Werk.¹⁷

Bahn 15: Die Kindstaufe (Abb. 284)

Das höchste Bergmassiv auf der gesamten Tapete, in hellen Grautönen gehalten, zieht den Blick des Betrachters wegen seiner gewaltigen Höhe auf sich. Davor liegt eine zerklüftete, steile Felsformation mit Baumbewuchs. Rechts unten beginnt ein steiler Pfad entlang des Abgrunds. Am vorderen Bildrand bewegt sich eine Gruppe aus vier Erwachsenen und drei Kindern. Neben einem Jungen und einem Mädchen, die sich aneinander festhalten und Blumensträußchen in der jeweils freien Hand halten, trägt eine jüngere Frau etwas mit einem großen, weißen Tuch Bedecktes auf ihren Händen. Neben ihr unterhält sich die zweite Frau mit einem jüngeren Mann, der seinen Hut in der Linken hält. Zum Schluß folgt ein älterer Mann in napoleonischer Tracht. Er hält ein kleines Mädchen an der Hand und scheint ihm mit erhobenem Zeigefinger etwas zu erklären.

Vorlage: Hierzu gibt es als Vorlage eine kolorierte Umrißradierung von F. N. König: „Die Kindstaufe im Canton Bern.“ Sie befindet sich in der SLB, Bern, Sammlung R. und A. Gugelmann, hat die Größe 20,7 x 25.2 cm und wurde als Kupferstich im *Helvetischen Almanach für das Jahr 1801* veröffentlicht.¹⁸ (Abb. 285)

In Kenntnis der Vorlage kann die Szene leicht interpretiert werden: man geht zur Taufe, voran die Patin mit dem unter dem Tuch befindlichen Säugling, gefolgt von den glücklichen Eltern und dem Großvater.

Bahn 16: Teufelsbrücke in der Schöllenschlucht¹⁹ (Abb. 286)

Den krönenden Abschluß der Tapete bildet die berühmte Teufelsbrücke am Gotthard, genauer: in der Schöllenschlucht im Kanton Uri. Auf dem Brückenbogen schreiten

¹⁷ Baumer-Müller (1991), S. 31, Anm. 49.

¹⁸ Ebd. S. 31, Anm. 50.

¹⁹ Die Teufelsbrücke kommt auch auf der Tapete *Helvétie in Camäïeu* (Privatbesitz) vor (s. IV/7.).

bepackte Maultiere und Menschen. Darunter stürzt die aus ewigem Eis und Schnee kommende Reuß kaskadenartig durch die Schlucht in die Tiefe, am jeweiligen Absatz weiß aufschäumend. Am Fuße der Kaskaden liegt ein Felsbrocken, gegen den die Gischt hoch aufspritzt, um dann ruhig als dunkleres Wasser weiterzufließen. Am linken unteren Rand der Tapetenbahn beginnt der Saumweg. An der Mauer ruht sich ein Säumer aus, auf seinen Wanderstab gestützt, neben ihm sein bepacktes Maultier, das sich dem Betrachter zuwendet.

Die genaue Geschichte des St.-Gothard-Saumpfades mit der Teufelsbrücke und deren Vorgängerin aus Holz möge man im Kapitel 7.5.3 nachlesen.

Vorlage: Anregung zu dieser Szene könnte Caspar Wolfs „Vues Remarquables des Montagnes de la Suisse“, Amsterdam 1785, Nr. 20 (gestochen von Descourtis) gegeben haben.²⁰ Das Aargauer Kunsthaus in Aarau/Schweiz besitzt das Gemälde von Caspar Wolf „Die Teufelsbrücke“ von 1777, Öl auf Leinwand, 82 x 54 cm (Abb. 287). Die Brücke wurde hier von einem höheren Standort aus gemalt, die Reuß im Vordergrund verläuft ruhiger und der Schluchtcharakter kommt besser zum Ausdruck.

V / 4. Hanau, Schloß Philippsruhe

- Tapete: „Die große Jagd“

(*Paysage à Chasses* oder auch *Les Grandes Chasses* genannt)

<u>Lage:</u>	Hochzeitszimmer
<u>Hersteller:</u>	Manufaktur Zuber, Nr. 2801-2832
<u>Künstler:</u>	Jean-Julien Deltil Holzschnitte 1831-32 geschaffen
<u>Erste Ausgabe:</u>	1833. Wiederauflagen bis 1871; dann wieder vor 1923 bis heute.
<u>32 Bahnen:</u>	von links nach rechts, Rollenpapier 47 cm breit
<u>Modelanzahl:</u>	964 Model (lt. <i>livre de gravure</i>), 1253 (lt. Firmenkatalog) ²¹
<u>Farbenanzahl:</u>	142
<u>Gesamthöhe:</u>	4 m, höchster Druckpunkt 1,87 m
<u>Druckbreite:</u>	0,47 m, Gesamtbreite der Tapete 15,04 m
<u>Originalprospekt:</u>	vorhanden
<u>Lithographie:</u>	MAD, Inv.-Nr. 48510
<u>Preis:</u>	im Jahre 1833: 35 F, ca. 1985: 23.183 DM

In dem derzeitigen Tapetenprospekt wird aus einem Brief Deltils an Jean Zuber folgendes zitiert:

²⁰ PPP (1990), S. 294 und Baumer-Müller (1991), S. 32.

²¹ PPP, S. 280.

„Das Hauptfeld stellt eine Wildentenjagd dar, die mir ziemlich geglückt und originell erscheint. Ich finde, es ist ein recht hübsches Bild. Daneben finden sich kleine ländliche für das Auge erholsame Motive; sie lassen die Jagdmotive lebhafter hervortreten und verbinden diese untereinander.“

Originalexemplare befinden sich noch an folgenden Orten:

- Deutschland: Windischleuba, Herrenhaus (ohne Wildschweinjagd). Bei Restaurierung im Jahre 1960 impressionistisch übermalt.²²
Kassel DTM
(Nachdrucke: Aschaffenburg, Schloß Johannisberg und Hanau, Schloß Philippsruhe)
- Frankreich: Aude
- Spanien, Madrid: Museo nacional de Artes Decorativas
- Schweden: Kalmar Karlekrona, Vimmersby, 2 Exemplare Bohuslär, Skåne, Smaland, Uppland, Västergötland

Bibliographie:

- 1924: McClelland, S. 167-170, 338f.; Abb. S. 169: Tapete in New York mit Balustrade
- 1961: Leiß, S. 89
- 1968: Schulz, S. 78f.; Tafeln 58-64
- 1970: Olligs II, S. 282f.
- 1980: Lynn, S. 196
- 1981: P.u.J. Hamm: The Removal and conservation treatment of a scenic wallpaper *Paysage à Chasse* from the Martin Van Buren national historic site.²³
- 1981: Teynac, S. 116, 123 (Abb.)
- 1984: Jacqué, S. 98-99
- 1990: PPP, Katalog Nr. 28, S. 280 (Gesamtabbildung und Kurzbeschreibung)

Quelle:

Deltil erwähnte Lithographien von Victor Adam.²⁴ In dem „Inventaire du Fonds Français après 1800“ der Bibliothèque Nationale, Département des Estampes, 1930-1933, werden folgende Lithographien aufgeführt: *Chasse aux Canards*, *Chasse à la Bécassine* (1828 bei Ardit), eine Folge von Jagdmotiven, u.a. *Sortie de l'eau du cerf* (1829 bei Engelmann), Jagdszenen (1831 bei Aubert und Tilt) sowie Jagdbilder (bei Benard und Jeannin).²⁵

Kurzbeschreibung²⁶

- Bahnen 1-7: Hirschjagd *Chasse au cerf*. Anregung durch einen Stich von Victor Adam *Sortie de l'eau du cerf*²⁷, der wiederum auf eine Zeichnung Carle Vernets²⁸ zurückgeht. Sie diente Deltil als Vorlage für den Hornbläser in Rückenansicht, die Brücke und den flüchtenden Hirsch. (Abb. 288)
- Bahnen 8-16: Wildentenjagd *Chasse au marais* (Abb. 289)

²² Schulz, S. 78.

²³ in: The AIC Bulletin, vol. 20, Nr. 2, 1981, S. 116-125 mit Abb.

²⁴ in: Bibliothèque Nationale Paris Est. Dc 156, tome I.

²⁵ Inv.-Nr. Dc 156, t. I / Dc 156, t. II. / Dc 156, t. III. S. auch unter Adam, V. / Künstlerische Vorlagen.

²⁶ nach PPP, S. 280.

²⁷ Bibliothèque Nationale Paris Est., Ke 29b.

²⁸ Musée de la Chasse, Paris. Im Inventar der Bibl. nat. wird Carle Vernet nicht genannt.

- Bahnen 17-26: Hasen- und Rebhuhnjagd *Chasse au lièvre et à la perdrix* (Abb. 290)
 Bahnen 27-32: Wildschweinjagd *Chasse au sanglier* (Abb. 291)

Im Hochzeitszimmer des Schlosses Philippsruhe, Hanau, sind alle 32 Bahnen verklebt; wobei die Bahnen 13-15 doppelt vorhanden sind. Dabei fällt bei genauem Hinsehen auf, daß einmal ein Jäger vor der Weide und einmal einer neben der Weide abgebildet ist. Im Original sind beide Jäger vorhanden. Die Tapete wird je nach Wunsch mit oder ohne Balustrade hergestellt. Der Blick auf die Landschaft über eine Abgrenzung suggeriert mehr Tiefe.

V / 5. Wiesbaden, Hessische Staatskanzlei (ehemaliges Hotel Rose):

- Tapete: „Die Pferderennen“ (*Les Courses de Chevaux*) (Abb. 292)

<u>Lage:</u>	Erdgeschoß. Zerstört im Jahre 2003.
<u>Hersteller:</u>	Manufaktur Zuber, Rixheim, Nr. 3102-3232
<u>Künstler:</u>	Jean-Julien Deltil
<u>32 Bahnen:</u>	Entwurf: 1835, Stechen der Model: von 1836-1837
<u>Modelanzahl:</u>	von rechts nach links ²⁹ auf Rollenpapier, 48 cm breit
<u>Modelanzahl:</u>	767 Model
<u>Grisailledruck:</u>	7 Abstufungen
<u>Erstverkauf:</u>	1837
<u>Originalprospekt:</u>	vorhanden
<u>Lithographie:</u>	MAD, Inv.-Nr. 48505

Die Originaltapete ist nach PPP noch an folgenden Orten vorhanden:

Frankreich: Paris, MAD (Inv.-Nr. 12342 A und B, 29263)
 Aude, Rhône (Privat)

Bibliographie:

- 1924: McClelland, S. 167, 292-293 (Abb.)
 1935: Clouzot/Follot, S. 195
 1955: Pederzoli, in: L'Urbe, Nr. 5, S. 29-33 (Abb.)
 1961: Leiß, S. 90
 1970: Leiß, in Olligs II, S. 284
 1980: Lynn, S. 196
 1981: Teynac, S. 123
 1984: Jacqué, S. 91 (Abb. der römischen Szene sowie eine Lithographie), S. 98-99
 1990: PPP, Katalog Nr. 34, S. 284 (Lithographieabbildung und Kurzbeschreibung)

Quelle:

Antoine Jean Baptiste Thomas: *Un an à Rome et dans ses environs. Recueil de dessins lithographiés, représentant les costumes, les usages et les cérémonies civiles et religieuses des états romains, et généralement tout ce qu'on y voit de remarquable pendant*

²⁹Angabe lt. PPP: „von links nach rechts“ kann nicht stimmen.

le cours d'une année, dessiné et publié par THOMAS, Ex-Pensionnaire du roi a l'Académie de France, a Rome. Paris 1823 und 1830, Abb. 10, 11 und 45.

In der Ausgabe von 1823 wurden die Lithographien von Villain gefertigt (Abb. 299), wie an der Beschriftung erkennbar ist.³⁰ Bernard Jacqué nennt G. Engelmann als Graveur (Abb. 298), mit dem Zusatz *sans lieu ni date* (siehe Bibliographie 1984).

Kurzbeschreibung³¹

- | | |
|---------------|--|
| Bahnen 1-13: | Rennen mit reiterlosen Pferden in Rom. (Abb. 296, 297)
(<i>Course de chevaux romains</i>) |
| Bahnen 14-18: | Karnevalszenen mit Pferdekutsche. (Abb. 295)
(<i>Scènes de carnaval avec une voiture à cheval ou caratella?</i>) |
| Bahnen 19-25: | Englisches Pferderennen. (Abb. 292, Detail Abb. 294)
(<i>Course de chevaux de race anglais?</i>) |
| Bahnen 26-32: | Hindernisrennen, wie es in Frankreich üblich ist. (<i>Course au clocher ou steeple-chase telle qu'elle est pratiquée en France</i>)
(Abb. 292, Detail Abb. 293) |

Dargestellt sind Pferderennen in zwei oder drei Ländern: in Rom – mit seinen Palästen und der Kuppel des Petersdoms gut erkennbar - während des Karnevals, wobei die Pferde ohne Reiter dahinjagen. Im Anschluß daran wird ein englisches Pferderennen (McClelland vermutet Newmarket, Leiß Ascot), wahrscheinlich nach englischen Stichen, vorgeführt, und abschließend ein Hindernisrennen (engl. *steeple chase*)³², eventuell in Frankreich.

In Wiesbaden waren alle 32 Bahnen des Nachdrucks vorhanden und als verschieden breite Bilder in Holzvertäfelungen eingelassen. Die Abb. 296 zeigt die Bahnen 1-13 mit der Darstellung des Pferderennens in Rom.

Bedauerlicherweise fiel diese Tapete der Neugestaltung des Hotels zur Hessischen Staatskanzlei im Jahre 2003 zum Opfer.

³⁰ Eine unvollständige Ausgabe von 1823 mit den Tafeln 1-30 befindet sich in der UB, Frankfurt a.M.

³¹ PPP, S. 284, wobei die Angaben teilweise inhaltlich nicht mit den Bildern übereinstimmen.

³² Leiß, in: Olligs II, S. 284. Er hält es für ein echt englisches *Steeple Chase*.

Abkürzungen und Zeichen:

AKL	= Allgemeines Künstlerlexikon
DTM	= Deutsches Tapetenmuseum, Kassel
HBLS	= Historisch-Biographisches Lexikon der Schweiz
HHStA	= Hessisches Haupt-Staats-Archiv, Wiesbaden
MAD	= Musée des Arts Décoratives, Paris
MPP	= Musée du Papier Peint, Rixheim
NFG-GSA	= Nationale Forschungs- u. Gedenkstätten, Goethe- u. Schiller-Archiv
PPP	= Nouvel-Kammerer, Odile, u.a.: Papiers Peints Panoramiques, Paris 1990
StAD	= Hessisches Staatsarchiv, Darmstadt
StAM	= Hessisches Staatsarchiv, Marburg
StM	= Stoffdruckmuseum, Mülhausen/Elsaß
VAM	= Victoria and Albert Museum, London
•	= Im Text bearbeitete und in Hessen vorhandene Tapeten.
[...]	= Hinweis auf das entsprechende Kapitel.
F	= Mehrere Fußnoten zum selben Autor auf einer Seite.

Literaturverzeichnis

- ALLGEMEINES KÜNSTLERLEXIKON, Frankfurt a.M. 1898 / Leipzig 1983-2003
- APPUHN, Horst, HEUSINGER, Christian von: Riesenholzschnitte und Papiertapeten der Renaissance, Unterschneidheim: Uhl 1976. (Ausstellung Dortmund Museum f. Kunst und Kulturgeschichte Schloß Cappenberg Herbst 1976)
- BAEDEKER: Indien, Ostfildern 1997
- BÄTSCHMANN, Oskar: Entfernung der Natur. Landschaftsmalerei 1750-1920, Köln 1989
- BAEUMERT, Angelika: Oberursel am Taunus. Eine Stadtgeschichte, Frankfurt a.M. 1991
- BAUMER-MÜLLER, Verena: Bild- und Landschaftstapeten des frühen 19. Jahrhunderts in der Schweiz. Versuch einer Bestandsaufnahme, in: Revue suisse d'art et d'archéologie, Vol. 46, 1989
- BAUMER-MÜLLER, Verena: Schweizer Landschaftstapeten des frühen 19. Jahrhunderts. Bern und Stuttgart 1991
- BECKMANN, Johann: Anleitung zur Technologie, oder zur Kenntniß der Handwerke, Fabriken und Manufacturen, vornehmlich derer, die mit der Landwirthschaft, Polizey und Cameralwissenschaft in nächster Verbindung stehn. Nebst Beyträgen zur Kunstgeschichte, Göttingen 1777
- BECKMANN, Johann: Beyträge zur Geschichte der Erfindungen, Leipzig, 2. Band 1788, 4. Band 1799
- BENEZIT, E.: Dictionnaire des peintres, sculpteurs, dessinateurs et graveurs, Paris 1999
- BEYER, Jürgen: Historische Papiertapeten in Weimar, Bad Homburg und Leipzig 1993
- BIBEL, Die, oder die ganze Heilige Schrift des Alten und Neuen Testaments. Nach der Übersetzung Martin Luthers, Stuttgart 1967
- BÖRSCH-SUPAN, Eva: Garten-, Landschafts- und Paradiesmotive im Innenraum, Berlin 1967 (Diss. Köln)
- BORDINI, Silvia: Storia del Panorama. La visione totale nella pittura del XIX secolo, Roma 1984
- BOURGEOIS, Constant: Recueil de vues et fabriques pittoresques d'Italie, Paris 1804
- BOURQUIN, Marcus: Franz Niklaus König, Diss. Bern 1963
- BRAESEL, Michaela: Die Korbacher „Joseph-Tapeten“, in: Geschichtsblätter für Waldeck, Bd. 87, 1999, S. 167-185
- CLOUZOT, Henri, FOLLOT, Charles: Histoire du Papier Peint en France, Paris 1935

- CRICK, Clare: Wallpapers by Dufour et Cie., in: *The Connoisseur* 193, S. 310-316, 1976
- DANIELL, Thomas: *Oriental Scenery. Twenty-four Views in Hindoostan*. Drawn and engraved by Thomas Daniell, London 1795 (1801)
- DANIELL, Thomas and William: *Oriental Scenery. Twenty-four Views in Hindoostan*. From the drawings of Thomas Daniell, engraved by himself and William Daniel (...), London 1797
- DEHIO, Georg:
Hessen. *Handbuch der Deutschen Kunstdenkmäler*, München Berlin 1966
Rheinland-Pfalz 1985
- DESCOURTIS, Charles-Melchior: *Vues remarquables suisses*, Amsterdam 1785
(gestochen nach Gemälden von Caspar Wolf)
- DICTIONNAIRE DES MONUMENTS DE PARIS, Paris 1992
- DIETZ, Alexander: *Frankfurter Handelsgeschichte*, Glashütten 1970
- DOUGLAS, Ed Polk: *French panoramic wallpaper: historical background, characteristic development and architectural application*. Master of architectural history, University of Virginia, 1976
- DUBLY, Henry-Louis: *Ponts de Paris a travers les Siècles*, Paris 1973
- DuBOIS, Jean/SCHWABE, Erich/BOUFFARD, Pierre:
Das Bild der Schweiz im Biedermeier, Basel 1969
- DUFOUR et LEROY: *Tableaux, tentures de Dufour et Leroy*, Paris 1930
- EBERHARD, Wolfram: *Lexikon chinesischer Symbole*, Köln 1983
- EIMER, Birgitta und Mitarbeiter: *Steinscher Hof Kirberg*, Köln/Berlin 1982
- EINSINGBACH, Wolfgang: *Weilburg. Schloß und Garten*. Amtlicher Führer, Bad Homburg v.d.H. 1988
- ENTWISLE, E. A.: *The Book of Wallpaper*, London 1954
- ESPERMANN, Ingeborg: *Antenor, Theano, Antenoriden. Ihre Person und Bedeutung in der Ilias* (Diss. 1976 Regensburg), Meisenheim/Glan 1980
- EXNER, Wilhelm Franz: *Die Tapeten- und Buntpapierindustrie*, Weimar 1869
- FABRY, Philippe de: *Dessins et Dessinateurs de la Manufacture Jean Zuber et Cie 1790-1870*, in: *Musée du Papier Peint. Bulletin de la société industrielle de Mulhouse*, Nr. 793, 1984
- FAURE, Michel: *Les frères Montgolfier et la conquête de l'air*, Aix-en-Provence 1983
- FISCHER-DIESKAU, Dietrich: *Auf den Spuren der Schubert-Lieder*, Wiesbaden 1972
- FLEURY, Michel, ERLANDE-BRANDENBURG, Alain, BABELON, Jean-Pierre: *Paris. Aufnahmen von Max und Albert Hirmer*, München 1974
- GANSSAUGE, Gottfried: *Die klassizistische Tapete*, in: *Das Kunstwerk* 1950
- GIERMANN, Ralf: *Das Federzimmer im Schloss Moritzburg*, Dresden 2003
- GÖRTZ, Carl Graf von: *Reise um die Welt in den Jahren 1844-1847*, 3 Bde., Stuttgart und Tübingen 1854
- GOETHES Werke, J. G. Cotta'sche Buchhandlung; Stuttgart 1867
- GOLDBACH-LUTTENBACHER, A.: *Le Goût de l'exotisme au début du XIXe siècle: l'exemple des papiers peints panoramiques Zuber, mémoire de maîtrise de lettres modernes*. Faculté des lettres et sciences humaines de Mulhouse, 1984
- GRAUL, Richard: *Das 18. Jahrhundert. Dekoration und Mobiliar*. (Handbuch der königlichen Museen zu Berlin), Berlin 1905
- GROËR, Léon de: *Les arts décoratifs de 1790 à 1850*, Fribourg (Suisse) 1985
- GRUBER, Alain-Charles: *Les grandes fêtes et leurs décors à l'époque de Louis XVI.*, Genf 1972
- GRÜNEBAUM, Gabriele: *Buntpapier*, Köln 1982
- GUTSCHOW, N. / PIEPER, J.: *Indien*, Köln 1990
- GWINNER, Friedrich: *Kunst und Künstler in Frankfurt am Main*, 1862
- HAASE, Gisela: *Bildtapeten*, Leipzig 1978
- HAMILTON, Jean: *An introduction to Wallpaper*, Victoria & Albert Museum, London 1983
- HAMM, P. u. J.: *The Removal and conservation treatment of a scenic wallpaper*

- Paysage à Chasse* from the Martin Van Buren national historic site,
in: The AIC Bulletin, vol. 20, Nr. 2, 1981
- HAMMER, Karl: Hotel Beauharnais Paris, München und Zürich 1983
- HANEBUTT-BENZ, Eva-Maria: Alte Buntpapiere. Ausst.Kat. Museum für Kunsthandwerk,
Frankfurt am Main, 1979
- HAPGOOD, Marilyn Oliver: Tapeten berühmter Künstler. Von Dürer bis Warhol,
Weingarten 1992
- HAUTECOEUR, Louis: Histoire de l'Architecture classique en France, Tome V,
Revolution et Empire 1792-1815, Paris 1953
- HISTORISCH-BIOGRAPHISCHES LEXIKON DER SCHWEIZ, 7 Bde. u. Supplement,
Neuenburg 1921-1934
- HOCQUÉL-SCHNEIDER, Sabine: Raumgestaltung um 1800. Die ästhetischen Wirkungsmittel
bei der Gestaltung profaner Interieure in Weimar. Diss. Univ. Halle-Wittenberg 1987
- HODGES, William: Choix de vues de l'Inde. (Englischer Titel: Select Views, in Aqua Tinta of
Antiquities, &c. in India, from drawings made on the spot, with descriptive and
historical accounts of each view), London 1780-1783
- HOMER: Werke in zwei Bänden, 1. Band ILIAS, Berlin und Weimar 1983
- HOSKINS, Lesley (Hrsg.): Die Kunst der Tapete. Geschichte, Formen, Techniken.
Stuttgart 1994
- HOTCHKISS, Horace L. jr.: Wallpapers Used in America 1700-1830, in: The Concise
Encyclopedia of American Antiques, ed. Helen Comstock, New York,
Hawthorn Books 1958 Vol. 2
- HUBER, Victor Aimé: Einige Worte zur Erinnerung an Moritz Rugendas,
in: Kunst-Blatt, Jg. 17, 1836
- HUNGER, Herbert: Lexikon der griechischen und römischen Mythologie, Reinbek 1979
- INGERSOLL-SMOUSE, Florence: Joseph Vernet. Peintre de Marine 1714-1789. Étude
critique suivi d'un Catalogue Raisonné de son oeuvre peint avec
trois cent cinquante-sept reproductions, 2 Bde., Paris 1926
- JACQUÉ, Bernard: L'oeuvre de P.A. Mongin chez Zuber 1804-1827, in: Nouvelles de
L'Estampe, 1980, Nr. 49
- JACQUÉ, Bernard: Les Papiers peints panoramiques de Jean Zuber et C^{ie} au XIX^e siècle:
leur élaboration, leur fabrication, in: Bulletin de la société industrielle
de Mulhouse, Nr. 793, 1984
- JACQUÉ, Bernard, WISSE, Geert: Note sur un ensemble de papiers peints imprimés en
taille-douce à Paris à la fin du XVIII^e siècle, in: Nouvelles L'Estampe Oct. 1992
- JORDAN, Hiltrud: Europäische Paravents. Diss. Köln 1986
- KINDLERS MALEREI LEXIKON im dtv, München 1982
- KINDLERS LITERATURLEXIKON, München 1974
- KIMPEL, Dieter: Paris - Führer durch die Stadtbaugeschichte, München 1982
- KOCHER, Alois: Der alte St. Gotthardweg, Diss. Freiburg/Schweiz 1951
- KRETZENBACHER, Leopold: Ringreiten, Rolandspiel und Kufenstechen, Klagenfurt 1966
- LANDERER, J.: "La Grande Helvétie". Traum und Wirklichkeit der Alpenlandschaft, in:
Geroldsecker Land, Jahrbuch einer Landschaft, Nr. 28/1986
- LANTIER, Etienne François: Les Voyages d'Antenor en Grèce et en Asie, Paris 1798
- LANTIER, Etienne François: Voyages D'Antenor en Grèce et en Asie avec des Notions sur
l'Égypte: Manuscrit Grec trouvé a Herculanium, Traduit par E.F. Lantier. Cinquième
Édition, revue et corrigée par L'Auteur, Paris 1802
- LANTIER, Etienne François: Antenors Reisen nach Griechenland und Asien. Mit Bemerkun
gen über Ägypten. Aus dem Französischen von Carl Floresky. 2 Theile, Leipzig 1806
- LANTIER: Oeuvres complètes de E.F. de Lantier. Nouvelle Edition. Augmentée de Pièces
inédites. Revue et collationnée sur les notes et manuscrits originaux laissés par
l'auteur par P.J. Charrin, précédée d'une notice biographique et littéraire par M.
Gaston de Flotte, Paris 1836

- Le Panthéon. Symbole des révolutions. De l'Église de la Nation au Temple des grands hommes. Ausstellungskatalog Paris 1989.
 S. 97-150: DEMING, Mark K.: Le Panthéon révolutionnaire.
 S. 175-233: BERGDOLL, Barry: Le Panthéon/Sainte-Geneviève au XIXe siècle.
 S. 234-247: LEMAISTRE, Isabelle: De Sainte Geneviève au Panthéon: les différents programmes de sculpture, à la lumière des récentes découvertes.
- LEISS, Josef: Bildtapeten aus alter und neuer Zeit, Hamburg 1961
 LEISS, Josef: Die Entwicklung des Tapetenmuseums, Kassel 1962
 LENGLER, Josef Maria: Eine Deckentapete der Spätrenaissance aus Chur, in: Jahresbericht 1982 des Rätischen Museums Chur
 LYNN, Catherine, Wallpaper in America, New York 1980
- MAISAK, Petra: Ausst.-Kat.: Christian Georg Schütz der Ältere 1718-1791. Ein Frankfurter Landschaftsmaler der Goethezeit. Freies Deutsches Hochstift – Frankfurter Goethe-Museum Frankfurt am Main 31.10.1991 bis 31.1.1992
 MAURICE, Albert: Les Théâtres des Boulevards (1789-1848), Paris 1902, Nachdruck Genève 1969
 McCLELLAND, Nancy: Historic Wallpapers, Philadelphia/London 1924
 McCLELLAND, Nancy: The Practical Book of Decorative Wall Treatments, Philadelphia 1926
- MEINZ; Manfred: Eine französische Tapete im Jenisch-Haus, in: Altonaer Museum in Hamburg, Jahrbuch 1963, Jahrbuch 1974/1975
 MENGEL, Karl August: Die "Alsfelder Tapete"- eine kostbare Rarität im Alsfelder Regionalmuseum, in: Mitteilungen des Geschichts- und Museumsvereins Alsfeld, 13. Reihe, Nr. 15, S. 285-300, (Einzeldruck) Mai 1989
 MICHELL, George: Der Hindu-Tempel, Köln 1991
 MICK, Ernst Wolfgang: Altes Buntpapier, Dortmund 1979
 MICK, Ernst Wolfgang: Hauptwerke des Deutschen Tapetenmuseums in Kassel. Hrsg. Takahiko Sano, Tokyo 1981 (2 Bde, dreisprachig: japanisch, deutsch, englisch)
 MICK, Ernst Wolfgang: Das Deutsche Tapetenmuseum in Kassel, Kassel 1990 (Neudruck Seiten 8-15 des Geschäftsberichtes der Stadtsparkasse Kassel für das Jahr 1988)
 MICK, Ernst Wolfgang: Austerlitz. 1805. München 1995
- NOUVEL, Odile: Papier peints français (...) 1800-1850, Fribourg (Suisse) 1981
 NOUVEL, Odile: Französische Papiertapeten 1800-1850, Tübingen 1981
 NOUVEL-KAMMERER, Odile u.a.: Papiers Peints Panoramiques, Paris 1990
 NYLANDER, Richard C., REDMOND, Elizabeth, SANDER, Penny J.: Wallpaper in New England, Boston 1986
 NYLANDER; Richard C.: Wallpapers for Historic Buildings. A Guide to Selecting Reproduction Wallpapers. The Preservation Press, National Trust for Historic Preservation 1992
- OETTERMANN, Stephan: Das Panorama. Die Geschichte eines Massenmediums, Frankfurt a. M. 1980
 OLLIGS, Heinrich (Hrsg.): Tapeten. Ihre Geschichte bis zur Gegenwart.
 Band I: Tapeten-Geschichte, Braunschweig 1970. Mit Beiträgen von M. Braun-Ronsdorf, Josef Leiß, A. Hämmerle.
 Band II: Fortsetzung Tapeten-Geschichte, 1970, Josef Leiß.
 Band III: Technik und wirtschaftliche Bedeutung. Braunschweig 1969, mit Beiträgen von Josef Leiß, Paul Niklas Merker, W. Kilger, Horst Liedgens, Heinrich Olligs.
- OMAN, Charles C., HAMILTON, Jean: Wallpapers. A history and illustrated catalogue (V&A Museum), London 1982
 OTTOMEYER, Hans (Hrsg.): Das Wittelsbacher Album. Interieurs königlicher Wohn- und Festräume, 1799-1848, München 1979

- PAZAUREK, Gustav Edmund: Die Tapete, Stuttgart 1922
 PROPYLÄEN KUNSTGESCHICHTE (Nachdruck), Frankfurt am Main 1984
- RAU, Heimo: Indien, Stuttgart, Berlin, Köln, Mainz 1978
 RECLAMS KUNSTFÜHRER: Hessen, Stuttgart 1978
 REINHARD(T), Josef: Costumes du Canton Zoug, Birmann & Huber, Basle, ca. 1796/1797
 RICHERT, Gertrud: Johann Moritz Rugendas. Ein deutscher Maler des XIX. Jahrhunderts, Berlin 1959
 RIEGER, Eva: Nannerl Mozart, Frankfurt a. M. 1991
 RITTER, Heinrich: *Samuel Weibel: Vierzehn Ansichten im Oberland*, Bern 1796
 ROBICHON, François: From Panoramas to Panoramic Wallpaper, in: French Scenic Wallpaper 1795-1865, Paris 2000
 ROOT-BERNSTEIN, Michèle: Boulevard Theater and Revolution in Eighteen-Century, Paris, Princeton 1984
 ROSOMAN, Treve: London Wallpapers: Their Manufacture and Use 1690-1840 (English Heritage) 1992
 ROSSNER, Christiane: Liebestolle Göttinnen, Mädchen, Blumen und Girlanden. Die Welt der Papiertapeten des 19. Jahrhunderts, in: Monumente. Magazin für Denkmalkultur in Deutschland, 13. Jg. Nr. 5/6, Juni 2003
 ROUX, G.-T.: Les Monuments de Paris, Dieulefit 1988
 RUGENDAS, Johann Moritz: Malerische Reise in Brasilien / Voyage pittoresque dans le Bresil, Paris (Engelmann) 1827-1835 (Faksimile: Stuttgart 1986)
 RULLMANN, Franz: Handbuch der Tapete, Stuttgart 1958. Neuauflage 1969
- SCHALLER; Marie-Louise: Die Schweiz - Arkadien Europas, Vevey 1983
 S(C)HI NAI AN: Die Räuber vom Liang Schan Moor, 13. Jh., Frankfurt a.M. 1975
 SCHÜRCH, Lotti, WITZIG, Louise (RAPP, Anna – wissenschaftliche Mitarbeit): Trachten der Schweiz, Basel 1984
 SCHULZ, Matthias: Bildtapeten, (Die Schatzkammer Sonderband), Leipzig 1968
 SCHURR, Gérald, CABANNE, Pierre: Dictionnaire des Petits Maîtres de la peinture 1820-1920, Paris 1996
 SCHWEIZER, Sigrid: Indien, Köln 1990
 SCHWEIZERISCHES KÜNSTLERLEXIKON, Hrsg. C. Brun, 1913, Nachdruck 1967
 SCOTT, Walter: Das Fräulein vom See. Ein Gedicht in sechs Gesängen. Übersetzt von D. Adam Storck, Professor in Bremen, Essen 1819
 SEEMANN, Theodor: Die Tapete, Wien, Pest, Leipzig 1882
 SIEGFRIED, Susan L.: The Art of Louis-Léopold Boilly. Modern Life in Napoleonic France. New Haven and London 1995
 SIEMER, Meinolf / WAGNER; Kornelia: Museum Schloß Fasanerie bei Fulda, Braunschweig 1988
 SÖDER; Dagmar: Seltene Tapete im Rheingau entdeckt, in: Denkmalpflege und Kulturgeschichte 2/1998
 SOLVYNS, François Baltazard: Les Hindous, ou description de leurs moeurs, coutumes et cérémonies ... d'après nature dans le Bengale et représentés en 252 planches, Paris 1808 (Band 1), 1810 (Band 2), 1811 Band 3, 1812 (Band 4)
 STENGEL, Walter: Alte Wohnkultur in Berlin und in der Mark im Spiegel der Quellen des 16.-19. Jahrhunderts, Berlin 1958
 SUGDEN, A.V., EDMONDSON, J.L.: A History of English Wallpapers, London 1925
- TEYNAC, F., NOLOT, P., VIVIEN, J.-D.: Le Monde du Papier peint, Paris 1981
 TEYNAC, Françoise, NOLOT, Pierre, VIVIEN, Jean-Denis: Die Tapete, München 1982
 THIEME, Ulrich, BECKER, Felix: Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler, Leipzig ab 1910
 THIEME, Ulrich, WILLIS, Fred. C. (Hrsg.): Allgemeines Lexikon der bildenden Künste von der Antike bis zur Gegenwart, Leipzig 1922

- THOMAS, Antoine Jean Baptiste: Un an à Rome et dans ses environs. Recueil de dessins lithographiés, représentant les costumes, les usages et les cérémonies civiles et religieuses des états romains, et généralement tout ce qu'on y voit de remarquable pendant le cours d'une année, dessiné et publié par Thomas, Ex-Pensionnaire du roi a l'Académie de France, a Rome, Paris 1823/1830
- THORNTON, Peter: Innenarchitektur in drei Jahrhunderten. Die Wohnungseinrichtung nach zeitgenössischen Zeugnissen von 1620-1920, Herford 1985
- THÜMMLER, Sabine: Gebirge an der Wand. Alpendarstellungen auf Tapeten, in: *Weltkunst*, Heft 3, 1. Febr. 1995, S. 220-222
- THÜMMLER, Sabine: Die Geschichte der Tapete. Raumkunst aus Papier. Aus den Beständen des Deutschen Tapetenmuseums. (Hrsg. Staatliche Museen Kassel), Edition Minerva Hermann Farnung, Eurasburg 1998
- THÜMMLER, Sabine/GLIMME, Hans-Peter/FENNER, Gerd: Der Tapetenfabrikant Johann Christian Arnold 1758-1842, Kassel 1998
- TÜBKE, Werner: Zur Arbeit am Panoramabild in Bad Frankenhausen, in: *Zeitschrift für Schweizerische Archäologie und Kunstgeschichte* 42/1985
- TUNANDER, Ingemar: Tapeter, Norrköpings Tapetfabrik 1955
- TUNANDER, Ingemar: Austerlitztapeten fran officerssalongen paa Rommeheel, Vg. Särtryck no Armborstet 1954
- TUNANDER, Ingemar: Tapeter i Sverige, ICA-förlaget AB, Västerås 1984
- VÖLCKER-JANSSEN, Wilhelm: Museum Korbach. Hrsg. Sparkassen-Kulturstiftung Hessen-Thüringen, Frankfurt a. M. 2002
- VUILLEUMIER-KIRSCHBAUM, Ruth: Textile Wandverkleidungen in der Schweiz, in: *Ausst.-Katalog: Stoffe und Räume. Eine textile Wohngeschichte der Schweiz. Ausstellung auf Schloß Thunstetten bei Langenthal*, 1986
- VUILLEUMIER-KIRSCHBAUM, Ruth: Zürcher Festräume des Rokoko, Zürich 1987
- WAPPENSCHMIDT, Friederike: Das Bild der schönen Frau in der chinesischen Malerei, Dissertation Bonn 1978
- WAPPENSCHMIDT, Friederike: Chinesische Tapeten für Europa. Vom Rollbild zur Bildtapete, Berlin 1989
- WAQUET, Françoise: Les Fêtes Royales Sous La Restauration ou l'Ancien Régime Retrouvé, Genf/Paris 1981 (Bd. 14 der Bibliothèque de la Société Française d'Archéologie)
- WEIBEL, Samuel: Vierzehn Ansichten im Oberland. Beschreibung von B.A. Dunker, Bern 1796
- WETTENGL, Kurt: *Ausst.-Kat.: Christian Georg Schütz der Ältere*, Historisches Museum Frankfurt am Main 1992
- WILD, Nicole: Dictionnaire des Théâtres Parisiens au XIXe Siècle, Paris 1989
- WIRZ, Wilhelm: Voraussetzungen der Qualitätsproduktion. Die deutsche Tapetenindustrie unter dem Einfluß der Qualitätsbewegung, Zürich/Leipzig 1916
- WISSMANN, Gerhard: Geschichte der Luftfahrt von Ikarus bis zur Gegenwart, Berlin 1982
- WU CH'ËNG-ËN: Der rebellische Affe. Die Reise nach dem Westen, 15./16. Jh., Reinbek 1961
- ZUBER, Jean et Compagnie: Description de l'Helvétie. Paysage-Tableau en Papier Peint, Rixheim 1815/1825 (siehe Anhang 1)
- ZUBER, Jean et Compagnie: Vues d'Ecosse ou La Dame du Lac, Rixheim 1825 (s. Anhang 2)
- ZUBER (Manufaktur): „Réminiscences et Souvenirs de Jean Zuber père“, Mulhouse o.J. „La Fabrique de Papiers Peints de Jean Zuber à Rixheim 1797-1897“
- ZURLAUBEN, F. A.: Tableaux de la Suisse, Paris 1880-1886 (gezeichnet von l'Ainé, gestochen von Née)

Ausstellungs-Kataloge und Bestandskataloge (Auswahl)

Amerikahäuser: in Deutschland: Tapeten in USA, 1954

- Amsterdam: Van Gotiek tot Empire, Franse meesterwerken vit het Musée des Arts Décoratifs te Parijs. Rijksmuseum 1957
- Augsburg: Rugendas. Bilder aus Mexiko. Text zweisprachig: Pablo Diener Ojeda, 1993. Gleicher Katalog zur Ausstellung in México D.F. 1994
- Basel: Tapeten und Linoleum, Gewerbemuseum 1925 (Wettbewerbe u. Erzeugnisse der Salubra-Tapetenfabrik Basel und der Linoleum A.G. Giubiasco)
- Bensberg: Deutsche Tapeten einst und jetzt. Museum der Stadt Bensberg 1956
- Berlin: Johann Moritz Rugendas in Mexiko. Malerische Reise in den Jahren 1831-1834. Text: Renate Loeschner, 1984
- Brüssel: Deutschlands Raumkunst und Kunstgewerbe auf der Weltausstellung zu Brüssel 1910, Stuttgart 1910
- Darmstadt: Erste Internationale Tapeten-Ausstellung, Darmstadt, Mathildenhöhe 1953
- Darmstadt: Museum Künstlerkolonie: Jugentiltapete, März 2002
- Dortmund: Schloß Cappenberg: Klassische französische Bildtapeten aus dem Deutschen Tapetenmuseum Kassel. Museum für Kunst und Kulturgeschichte, 1970
- Düsseldorf: Geschichten auf Tapeten. Goethe-Museum: 27.11.1980-11.1.1981 (Text: Christina Kröll)
- Frankfurt/Main: Die Tapete, 1952
- Frankfurt/Main: Bürgerliche Kultur im 19. Jahrhundert. Historisches Museum, 1957
- Frankfurt/Main: Zauber des Papiers, 1973
- Frankfurt/Main: Orient - Occident. Asiatisches auf Tapeten von früher und heute. Museum für Kunsthandwerk 1975
- Frankfurt/Main: Alte Buntpapiere, Museum für Kunsthandwerk, 1979 (Kleine Hefte 11)
- Frankfurt/Main: Christian Georg Schütz der Ältere 1718-1791. Ein Frankfurter Landschaftsmaler der Goethezeit. Freies Deutsches Hochstift – Frankfurter Goethe-Museum 31.10.1991 bis 31. Januar 1992
- Frankfurt/Main: Christian Georg Schütz der Ältere. Historisches Museum Frankfurt/M. und Stadt Flörsheim am Main 1.5. bis 14.6.1992
- Hagen: Alte und neue Bildtapeten. Karl-Ernst-Osthans-Museum, Hagen 1955
- Hagen: Ausstellung Peter Behrens, 1964
- Hamburg: Tapeten-Ausstellung, 1911
- Hamburg: Bildtapeten - Tapetenbilder. Eine Ausstellung der BP Benzin- und Petroleum-Aktiengesellschaft in ihrem Clubheim in Hamburg 3-5/1973 (Hrsg. Fr. Förster, Abt. Zentrale Information Redaktionen)
- Hannover: Blumen und Gärten in der Malerei, Kunstvervein Hannover 1951
- Heidecksburg/
Rudolstadt: Katalog der Staatlichen Museen 1955: Bemalte Wandbespannungen
- Hildesheim: Kleine Kulturgeschichte der Tapete. Festschrift der Firma G.L. Peine, 1968
- Kassel: Europa sieht die weite Welt. Staatliche Kunstsammlungen Kassel, 1952
- Köln 1914: Deutsche Form im Kriegsjahr. F. Bruckmann München 1915
- Korbach: Museum Korbach, Frankfurt a. M. 2002
- Krefeld: Ausstellung Krefelder Gewebesammlung, Jugendstil o.J.
- London: Exhibition of Historical and British Wallpapers, Mai 1945
- Lyon: De 1880 à 1890, exposition des papiers peints de la Maison Germain, Lyon, 1980
- Manchester: Wallpaper Exhibition, Whitworth Art Gallery 1973
- München: ITA 60 Internationale Tapeten-Ausstellung, 1960
- München: Johann Moritz Rugendas 1802-1858. Reisestudien aus Südamerika. Text: Peter Halm, 1960
- München: König Ludwig II. und die Kunst, München 1968
- München: Biedermeiers Glück und Ende - ...die gestörte Idylle 1815-1848, Münchner Stadtmuseum 1987
- München/
New York: Ausst.- und Verkaufskatalog: „Baron François Gérard“, April 1992 Galerie Arnoldi-Livie, München / Jill Newhouse, New York

- Mulhouse: Musée des Beaux-Arts, Catalogue 1948
 Osnabrück: Alte und neue Bildtapeten. Städt. Museum 1951
 Osnabrück: SCHWIPPERT, Hans, Künstlerisches Schaffen, industrielles Gestalten. Städt. Museum, 1956.
- Ostende: Europa 1900. 1967
 Paris: Ausstellung französischer Industrieprodukte:¹
 1806 (4. öffentliche Ausstellung); 1819 (5.); 1823 (6.); 1827 (7.);
 1834 (8.); 1839 (9.); 1844 (10.)
- Paris: Le Papier Peint. l'Union Centrale des Arts Décoratifs (7. Ausst.), 1882
 Paris: Le Papier Peint. 1958
 Paris: Trois Siècles de Papiers Peints. Musée des Arts Decoratifs, 1967
 Paris: Le Panthéon. Symbole des révolutions. De l'Église de la Nation au Temple des grands hommes, Ausstellungskatalog 1989 (s. Literaturverzeichnis)
- Paris: Décors de l'imaginaire, Papiers peints panoramiques, 1790-1865, Musée des Arts Décoratifs, 18. Sept. 1990 bis 20. Jan. 1991.
 Zu dieser Ausstellung erschien das Buch: Nouvel-Kammerer, Odile u.a.: Papiers Peints Panoramiques, Paris 1990
- Rixheim: Papiers Peints, histoire et techniques, 1981 (Bestand des StM., Mülhausen) sowie ständig wechselnde Ausstellungen
- Rouen: Les Fleurs, les Animaux. Art Français. XVIIe-XVIIIe siècle. Musée de Peinture, 1936
- Trier: Berühmte Bildtapeten und eine kleine Geschichte der Tapete. Städt.Museum 1967
- Wien: Bericht über die Tapeten-Ausstellung. 1913
 Winterthur: Wandmalerei und Tapeten im alten Winterthur. Gewerbemuseum Winterthur 1967
- Zürich: Um 1900 - Art Nouveau und Jugendstil. 1952
 Zürich: Zauber der Tapete, Kunstgewerbemuseum, 1969

Weltausstellungen: (Auswahl)

London: 1851, 1862, 1924 / **Paris:** 1855, 1867, 1878, 1889, 1900, 1937
Wien: 1873 / **Philadelphia:** 1876, 1926 / **Sydney:** 1879 / **Melbourne:** 1880
Amsterdam: 1883, 1909 / **Antwerpen:** 1885

¹ Trois Siècles de Papiers Peints, Paris 1967, S. 124.

ABBILDUNGSVERZEICHNIS

Stofftapeten

- Abb. 1 Johann Ludwig Ernst Morgenstern, Kreidezeichnung: Tapetenmaler 1770, Städelsches Kunstinstitut, Frankfurt a.M. (Abb. 87 in: Olligs.I, S. 124) [7.2: Schütz+3.3+I/1.]
- Abb. 2 Josephstapete: „Joseph neben der Grube“, Museum Korbach (Foto: Museum Korbach) [I/1.1]
- Abb. 3 Chr. G. Schütz d.Ä., Zimmerdekoration, „Verkauf des Joseph“, ca. 1750, Hist. Museum Frankfurt a.M., Inv.-Nr. B 1123 (Abb. Hist. Museum) [I/1.1]
- Abb. 4 Kloster Ilbenstadt, Wachstuchtapete (Foto: Grit Exner, Verwaltung der Staatlichen Schlösser und Gärten, Bad Homburg v.d.H.) [I/1.2]
- Abb. 5 Hanau-Wilhelmsbad, Fürstenbau: Wachstuchtapete mit Landschaften, (Foto: Carola Burosch, Verwaltung der Staatlichen Schlösser und Gärten, Bad Homburg v.d.H.) [I/1.3]
- Abb. 6 Rheinfelden/Schweiz, Fricktaler Museum: Nothnagel-Tapete [3.3]
- Abb. 7 Basel, Wildt'sches Haus am Petersplatz: Nothnagel-Tapete [3.3]

Historisches Museum, Frankfurt a. M.

- Abb. 8 B.P. 575: Wachstuchtapete aus dem Bonnschen (...) Haus [I/2.1]
- Abb. 9 B 1724d: Flußlandschaft mit Kühen (Foto: Hist. Museum) [I/2.2.2]
- Abb. 10 B84.7.32c: Chr. G. Schütz d.Ä., Supraporte: Fluß mit Holzsteg (Foto: Historisches Museum) [I/2.3.2]
- Abb. 11 Inv.-Nr. ?: Chr. G. Schütz d.Ä. (?): Flußlandschaft mit Segelschiff und Burganlage [I/2.2.1]
- Abb. 12 Inv.-Nr. ?: Chr. G. Schütz d.Ä. (?): Flußlandschaft mit Fachwerkhäuser und Stadttor [I/2.2.1]
- Abb. 13 B86:90: Flußlandschaft mit Festung (Foto: Hist. Mus.) [I/2.2.4]
- Abb. 14 -/74a + b: Supraporten *Herbst* und *Frühling*, (Foto: Hist. Museum) [I/2.4.1]
- Abb. 15 B86:75a: Fries *Amphitrite*, (Foto: Histor. Museum) [I/2.4.2]
- Abb. 16 B86:75b: Fries *Pan*, (Foto: Histor. Museum) [I/2.4.2]
- Abb. 17 -/77: Supraporte *Hera/Hebe*, (Foto: Histor. Museum) [I/2.4.3]
- Abb. 18 B86:67-68: Supraporten, Steinreliefs nachahmend, *Nacht und Tag*, (Foto: Histor. Museum) [I/2.4.4]
- Abb. 19 Schloß Lenzburg/Schweiz: Handgemalte Leinwandtapete aus dem „Sennenhof“ in Zofingen; wird dem in Mainz und Frankfurt a. M. ausgebildeten und in Basel lebenden Tapetenmaler Maximilian Neustück (1756-1834) zugeschrieben. [3.3]

Papiertapeten, handgemalte

- Abb. 20 Inv.-Nr. ?: Hist. Mus. Frankfurt, Wanddekoration: Drei Bäume auf Felserhöhung [II/3.4.1]
- Abb. 21 Kaub/Rhein, Blüchermuseum: Bäume auf Felserhöhung [II/3.4]
- Abb. 22 Darmstadt, (StAD D 4 Nr. 605/5: Fürstenlager), Tapetenfragment: Hängende Rose, 1790-1795. [II/1.]
- Abb. 23 Geisenheim: Seltene handgemalte Zimmerdekoration (Foto aus: *Denkmalpflege und Kulturgeschichte* 2/1998, Berichte S. 43f.) [II/2.]
- Abb. 24 Geisenheim: Detail Zimmerdekoration, Blumenvase (Foto: s. Abb. 23)

Historisches Museum Frankfurt a. M.: (Fotos: Hist. Museum)

- Abb. 25 B86:77b *Landschaft mit Äskulap-Bildsäule* [II/3.1.2]
 Abb. 26 B86:77e *Tempel der Vesta und der Sibylle, Tivoli* [II/3.1.5.]
 Abb. 27 B86:77f *Adler-Vasen-Monument* [II/3.1.6.]
 Abb. 28 B86:77h Fries mit antiken Gefäßen [II/3.1.8]
 Abb. 29 -/81b Allegorie aus einem Frankfurter Haus: Kniende Dame mit gelocktem Haar [II/3.3]

Papiertapeten, handgedruckt

- Abb. 30 Dresden, Stadtmuseum: Fladerpapier des Hans Willkomm von 1570 an der Kanzel aus der ehemaligen Bartholomäuskapelle, Dresden [4.1]
 Abb. 31 Chur, Rätisches Museum. Deckentapete von 1520/25. (Foto aus: *Jahresbericht 1982 des rätischen Museums Chur*, S. 237, Abb. 5) [4.1]
 Abb. 32 New York, Metropolitan Museum of Art, Rogers Fund, 1922: „Die Satyrfamilie“. Tapetenholzschnitt als sich wiederholendes Motiv; Seitenmaße 53,2 x 32,4 cm, ca. 1515. Montage von Christian von Heusinger. (Foto: Abb. 1 aus M. O. Hapgood *Tapeten berühmter Künstler. Von Dürer bis Warhol*, Weingarten 1992, S. 12/13) [4.1]
 Abb. 33 DTM, Kassel: Tapete um 1760, Kloster Noth Gottes, bei Rüdesheim a. Rh., Manufaktur Réveillon (?). (Foto: aus Olligs I, S. 241, Abb. 163) [4.7.2]
 Abb. 34 Guntersblum/Pfalz, Privatbesitz: Réveillon-Tapetencollage um 1785 [4.5+4.7.2]
 Abb. 35 Rixheim/Elsaß, MPP, früher Brüssel, Hôtel d'Ursel: Medaillon der Manufaktur Arthur, Paris. (Foto aus: *Nouvelles L'Estampe*, Oct. 1992, No 124-125, Deckblatt) [4.7.2]
 Abb. 36 Tapetencollage aus dem Bolongaropalast, Frankfurt-Höchst, jetzt: DTM, Kassel [4.5]
 Abb. 37 B.P. 666, Hist. Museum, Frankfurt: Tapetencollage aus dem früheren Frankfurter Haus „Zum Vogel Strauß“ [4.5+II/4.2]
 Abb. 38 B.P. 666, Hist. Museum, Frankfurt: Tapetencollage aus dem früheren Frankfurter Haus „Zum Vogel Strauß“ [4.5+II/4.2]
 Abb. 39 Amorbach: Fragment aus Tapetenfabrik Rosalino & Brand(t) [7.1+4.7.3]
 Abb. 40 Amorbach: Tapetenrückseite mit Firmenstempel (s. Abb. 39) [7.1+4.7.3]
 Abb. 41 Brentanohaus, Oestrich-Winkel: Ansicht eines Zimmers [II/2.]
 Abb. 42 Brentanohaus, Detail der Tapete des Zimmers auf Abb. 41 [II/2.]
 Abb. 43 Brentanohaus, grüne Tapete, Original mit Nachdruck Hembus [4.5+II/2.]
 Abb. 44 Brentanohaus, Blumentapete [II/2.]
 Abb. 45 Brentanohaus, Scherengittermuster, Original [II/2.]
 Abb. 46 Brentanohaus, Scherengittermuster, Nachdruck Firma Hembus [II/2.]
 Abb. 47 Brentanohaus, Bordüren [4.5+II/2.]
 Abb. 48 Brentanohaus, Streifentapete, ungeklebter Rest [II/2.]
 Abb. 49 Weilburg, Billardzimmer, Streifentapete mit Bordüren [4.5]
 Abb. 50 Fulda Stadtschloß, Tapete mit Bordüre und Deckenansicht [4.7.3]
 Abb. 51 o. Inv.-Nr.: Deckentapete, Historisches Museum Frankfurt a. M. [4.7.3]
 Abb. 52 Fulda Stadtschloß, Tapete, wie Abb. 50, mit Sockelbordüre [4.7.3]
 Abb. 53 Fulda Palais Wallenstein, Streifentapete mit glänzenden Streifen [4.7.3]
 Abb. 54 Fulda Palais Wallenstein, Streifentapete mit Deckenansicht [4.7.3]
 Abb. 55 Philippstal/Werra, Schloß: Streifentapete Manufaktur Arnold(?) [4.7.3]

Historisches Museum, Frankfurt a. M.:

- Abb. 56 B.P. 471 (Goethehaus), Streifentapete (braun) mit Bordüre [4.5+II/4.1]
 Abb. 57 B.P. 472 (Goethehaus) Streifentapete (grün) mit Bordüre [4.5+II/4.1]
 Abb. 58 B.P. 668 („Zum Vogel Strauß“) Blütenmuster mit Bordüre [II/4.2]
 Abb. 59 B.P. 668 („Zum Vogel Strauß“) Landschaft-Girlandenmotive [II/4.2]
 Abb. 60 B.P. 669 („Zum Vogel Strauß“) Kleingemusterte Tapete mit Bordüre [II/4.2]
 Abb. 61 B.P. 670 („Zum Vogel Strauß“) Mauerimitation mit Bordüre [II/4.2]
 Abb. 62 B.P. 673 („Holländischer Hof“) Streifen, Doppelbordüre [4.5+II/4.2]
 Abb. 63 B.P. 573 (Haus Schönemann), Medaillonmuster, aus England [II/4.5]
 Abb. 64 B.P. 674 (Schüppengasse 7), 2 Tapeten; u.a. Vorhangimitation [II/4.5]
 Abb. 65 B.P. 874 (Markt 18), Medaillonmuster mit Bordüre [II/4.5]
 Abb. 66 B.P. 652 Bordüre, zweifach auf einer Bahnbreite [II/4.6]
 Abb. 67 B.P. 656 Ausschneidebogen eines floralen Rahmens [II/4.6]
 Abb. 68 B.P. 653 Kupferstichbild „Der Abschied“ [II/4.6]
 Abb. 69 B.P. 562 Schablonentapete aus einem alten Schrank [II/4.6]
 Abb. 70 B.P. 583 Pilastertapete [II/4.6]
- Abb. 71 Firma Hembus, Frankfurt a. M.: Papageientapete (nach 1864), Manufaktur Desfossé & Karth, Paris [4.7.2]

Chinesische Tapeten

- Abb. 72 Calden, Schloß Wilhelmsthal, Alkovenkabinett: Chinesische grüne Tapete mit oxydiertem Silber, 1780er Jahre [III/1.]
 Abb. 73 Calden, Schloß Wilhelmsthal, südwestl. Mansardenschlafzimmer: Chinesische Tapete, gefertigt nach Watteauvorlage, 1750er Jahre [III/1.]
 Abb. 74 Calden, Schloß Wilhelmsthal, Mansardenschlafzimmer: Chinesische weißgrundige florale Tapete, 1770er Jahre [III/1.]
 Abb. 75 Kassel, DTM (vorher im Haus von E.A. Teves, Falkenstein/Ts.): *Beerdigungszug eines musterhaften Vizekönigs*. (Inv.-Nr. 5050/83), ca. 1780 [III/2.1]
 Abb. 76 Kassel, DTM: *Beerdigungszug (...)*, Detail [III/2.1]
 Abb. 77 Kassel, DTM: *Szenen am Wasser und Fischfang* (Inv.-Nr. 5043), 1840er Jahre [III/2.2]

Schlitz, Schloß Hallenburg: Florales Panorama mit Vögeln [III/3.]

- Abb. 78 Nordwand links [6.1 + 6.4 + III/3.2]
 Abb. 79 Nordwand links, Detail: weißer Kakadu [III/3.2]
 Abb. 80 Nordwand rechts [6.1 + 6.4 + III/3.2]
 Abb. 81 Nordwand rechts, Detail: Mandarin-Entenpaar [III/3.2]
 Abb. 82 Nordwand rechts, Detail: brauner Vogel [III/3.2]
 Abb. 83 Ecke Nordostwand [III/3.2]
 Abb. 84 Ostwand, Detail: weißer Gockel [III/3.2]
 Abb. 85 Ostsüdwand [III/3.2]
 Abb. 86 Ostwand, Detail: Erzlöri [III/3.2]
 Abb. 87 Südwand links [6.1 + 6.4 + III/3.2]
 Abb. 88 Südwestwand [6.1 + 6.4 + III/3.2]
 Abb. 89 Südwestwand, Detail: Granatapfelzweig [6.1 + 6.4 + III/3.2]
 Abb. 90 Westwand [III/3.2]

- Abb. 91 Westwand, Detail: Rotschnabel-Schweifkitta [III/3.2]
 Abb. 92 West-Nord-Ecke [III/3.2]
 Abb. 93 Supraporte (Handdruck) [III/3.2]
 Abb. 94 Umgeklebte Bahn (Foto: Dr. Volker Puthz) [III/3.2]
 Abb. 95 Umgeklebte Bahn, Detail: Perlhalstaube (Foto: Dr. Volker Puthz) [III/3.2]

Lauterbach, Hohhaus-Museum: Szenen am Wasser und Fischfang.
 1840er Jahre [III/4.]

- Abb. 96 Bild 1: Unterhaltung zweier Frauen [III/4.1]
 Abb. 97 Bild 2: Seeszene mit Steg, Fischern und Pavillon [III/4.2]
 Abb. 98 Bild 2: Detail: Damen auf dem Steg [III/4.2]
 Abb. 99 Bild 2: Detail *Der erste "Höhlen-Himmel"* [III/4.2]
 Abb. 100 Bild 3: Alter Mann mit Kind [III/4.3]
 Abb. 101 Bild 4: Zwei Männer mit Tragestange (Detail) [III/4.4]
 Abb. 102 Bild 5: Hundefleischverkäufer, Mann mit Hahn [III/4.5]
 Abb. 103 Supraporte (Handdruck) [III/4.6]

Eichenzell/Fulda, Schloß Fasanerie: Empfang der Examenskandidaten
am Hofe des Provinzgouverneurs, 1778 [III/5.]

- Abb. 104 Festvorbereitung: Aufrichtung eines Fahnenmastes [III/5.2]
 Abb. 105 Zuschauer: Frauen und Kinder [III/5.2]
 Abb. 106 Musikantengruppe [III/5.2]
 Abb. 107 Hofdame am Fenster [III/5.2]
 Abb. 108 Zuschauer mit Brille [III/5.2]
 Abb. 109 Sänftenträger [III/5.2]

Frankfurt a. M., Hessischer Hof, Festsaal: [III/6.]

- Abb. 110 Bild 1 (gesamt): Zwei Herren am Tisch / Schmetterlingsszene [III/6.1]
 Abb. 111 Bild 2 (unten), Detail: Totengedenkfest [III/6.2]
 Abb. 112 Bild 3 Doppelbahn (oben): Landschaft [III/6.3]
 Abb. 113 Bild 3 (unten links): Frauen beim Bittopfer [III/6.3]
 Abb. 114 Bild 3 (unten rechts): Schwerthebender Mann [III/6.3]
 Abb. 115 Bild 4 (gesamt): Tiefgeist drückt Branntweinverkäufer zu Boden /
 Paar vor Tempel [III/6.4]
 Abb. 116 Holzschnitt: Tiefgeist entreißt das Branntweinfäß. (Abb. aus: *Die Räuber*
vom Liang Schan Moor, 1. Teil, Frankfurt/M., 1975, S. 41; lt. Hinweis
 S. 857 entnommen einer modernen illustrierten Ausgabe des Commercial-
 Press-Verlags, Schanghai) [7.2+III/6.4]
 Abb. 117 Bild 5 (gesamt): Wahrsager / Wanderer am Essensstand [III/6.5]
 Abb. 118 Bild 6 (gesamt): Ausländische Künstler [III/6.6]
 Abb. 119 Bild 7 (unten): Abschied vom Großvater [III/6.7]
 Abb. 120 Bild 8 (oben): Schauspielgruppe [III/6.8]
 Abb. 121 Bild 8 (unten): Astrologe oder Märchenerzähler [III/6.8]

Frankfurt a. M., Hessischer Hof, Mittelsalon: [III/7.]

- Abb. 122 Krieger
 Abb. 123 Chinesin in grünem Mantel
 Abb. 124 Beamter
 Abb. 125 Chinesin in blauem Mantel

Panoramatapeten

- Abb. 126 Freiburg/Schweiz, Privatbesitz: aus Léchelles stammt dieses seltene „Papier de Tapisserie“, Mitte 18. Jh. (Foto: *Zeitschrift für Schweizerische Archäologie und Kunstgeschichte*, Bd. 47, 1990, Heft 4, Abb. 1, S. 328) [4.2]
- Abb. 127 Brentanohaus Oestrich-Winkel, Fragment einer Panoramatapete [II/2.]
- Abb. 128 Darmstadt (StAD D 4 Nr. 605/5, Fürstenlager), zwei Fragmente mit Göttin(?) und Uferzone [II/1.]
- Abb. 129 Worms, Heylshof „Türkische Landschaft“, Manufaktur Dufour [1.]
- Abb. 130 Worms, Heylshof „Äneas-Tapete“, Manufaktur Dufour [1.]
- Abb. 131 Worms, Schloß Herrnsheim „Die Ufer des Bosphorus“, Dufour [4.7.2]

Alsfeld: Volksbelustigung auf den Champs-Élysées anlässlich Königs Namenstag

- Abb. 132 Klettermast, Bahn 25 [IV/1.1 + IV/6.2]
- Abb. 133 Theaterszene, Bahnen 25-20 [IV/1.1]
- Abb. 134 Theaterszene (Detail) Bahn 24 [IV/1.1]
- Abb. 135 Musiktribüne, Tänzer, spielende Kinder, Bahn 22 [IV/1.1]
- Abb. 136 Weinausschank, Bahnen 20-16 [IV/1.1]
- Abb. 137 Louis-Léopold Boilly: *Distribution de vins et de comestibles lors d'une fête populaire sur les Champs-Élysées*. (aus: Waquet, Françoise: *Les Fêtes Royales Sous La Restauration ou l' Ancien Régime Retrouvé*, Genf/Paris 1981, Abb. Pl. XL Fig. 46) [7.2 + IV/1.1]
- Abb. 138 Palais Bourbon mit Heißluftballon, Bahnen 13-10 [IV/1.1]
- Abb. 139 (aus: Waquet, siehe Abb. 137, Stich: Pl. XXXVII, Fig. 43: *Entrée dans la ville de Paris de Sa Majesté Louis XVIII, Roi de France et de Navarre, le 4 mai 1814*, mit der Attraktion des Heißluftballons [7.5.2 + IV/1.1])
- Abb. 140 Fischerstechen, Bahnen 9-7 [IV/1.1]
- Abb. 141 Dame richtet ihr Strumpfband, Bahn 4 (Detail) [IV/1.1]
- Abb. 142 Musikkapelle, Tanz, Invalide, Limonadenverkäufer, Bahnen 3-2, Detail [IV/1.1]
- Abb. 143 Akrobaten, Bahn 2 [IV/1.1]
- Abb. 144 Stich: *An acrobatic interlude at the Théâtre de Nicolet*, aus: Root-Bernstein, Michèle: *Boulevard Theater and Revolution in Eighteenth-Century Paris*, Princeton 1984, S. 80 [7.5.1 + IV/1.1]

Eichenzell, Schloß Fasanerie: Die Reisen des Antenor [IV/2.]

- Abb. 145 Westwand, Bahnen 1-8: Lauf der Mädchen von Sparta und Aufbruch zur Jagd [IV/2.1]
- Abb. 146 Bahnen 1-4: Lauf der Mädchen zur Siegessäule [IV/2.1]
- Abb. 147 Bahnen 6-8: Aufbruch zur Jagd [IV/2.1]
- Abb. 148 Bahnen 5-6: Statue der Artemis mit Reitern [IV/2.1]
- Abb. 149 Nord- und Ostwand, Bahnen 10-16: Grottenszene, Barke, Seepavillon (Foto: Postkarte Schloß Fasanerie) [4.7.2 + IV/2.1]
- Abb. 150 Tanzgruppe vor der Grotte, Bahn 11 [IV/2.1]
- Abb. 151 Vasenmonument, Bahn 12 [IV/2.1]
- Abb. 152 Barke, Bahnen 13-14, Detail [IV/2.1]
- Abb. 153 Seepavillon, Bahnen 15-16, Detail [IV/2.1]
- Abb. 154 Schaukelszene, Bahnen 18-20 [IV/2.1]
- Abb. 155 Neptunbrunnen, Bahn 22 [IV/2.1]

Abb. 156 Triumphator, Bahnen 23-25 [IV/2.1]

Frankfurt a.M., Histor. Museum: *Griechische Feste und Olympische Spiele.* Manufaktur Dufour (Fotos: Historisches Museum)

Abb. 157 Demeter/Ceres-Verehrung, Bahnen 2, 1, 30 [IV/3.1]

Abb. 158 Demetertempel und Homerverehrung, Bahnen 8-3 [IV/3.1]

Abb. 159 Parthenonprozession, Dionysos-Kult, Bahnen 14-9 [IV/3.1]

Abb. 160 Zeus-Tempel und Wagenrennen, Bahnen 21-15 [IV/3.1]

Frankfurt a. M., Historisches Museum: *Italienische Landschaft.* (Fotos: Historisches Museum)

Abb. 161 Landschaft mit römischer Wasserleitung, Bahnen 7-13 [IV/3.2]

Abb. 162 Landschaft mit Ruinen, Bahnen 23-28 [IV/3.2]

Frankfurt a. M., Historisches Museum: *Italienische Ansichten.* Manufaktur Dufour

Abb. 163 B.P. 474: Hafenszene, Bahnen 12-13 [IV/3.3]

Abb. 164 Hafenszene, Bahnen 10-19 (aus: PPP, Gesamtabbildung S. 282f.) [IV/3.3]

Frankfurt a. M., Historisches Museum: *Die Dame vom See.* Manufaktur Zuber (Foto: Historisches Museum) [7.3.3+IV/3.4]

Abb. 165 B 86:74: Schäferszene, Gotische Klosterruine mit Feuerkreuzschwur, Hirschjagd, Bahnen 30-32, 1-7 [IV/3.4.2]

Kassel, DTM, in den Schauräumen: *Die Dame vom See.*

Abb. 166 Klosterruine, Schafsbockopfer, Roderich mit Kriegern, Feuerkreuzschwur, Bahnen 1-3 [IV/3.4.2]

Abb. 167 Hirschjagd, Bahnen 5-8 [IV/3.4.2]

Abb. 168 Seeszene mit Berg und Basaltsäulen, Bahnen 17-21 [IV/3.4.2]

Abb. 169 Fortsetzung der Seeszene, Bahnen 21-26 [4.7.2 + IV/3.4.2]

Abb. 170 Blanche warnt den König, Bahnen 27-28, Detail [IV/3.4.2]

Abb. 171 Schäferszene, Bahnen 31-32 [IV/3.4.2]

Abb. 172 Farbige Supraporte, zur Tapete passend. [IV/3.4.3]

Fulda, Von der Au-Museum: *Die Schlacht bei Austerlitz.*

Abb. 173 Kürassiere, Bahn 3 [IV/4.2]

Abb. 174 Vorlage Géricault: *Cuirassier blessé quittant le feu.* (Abb. aus: Catalogue sommaire illustré des peintures du Musée du Louvre et Musée d'Orsay 1986, Inv. Nr. 4886, Maße: «T.H. 3,58; L. 2,94, Salon de 1814») [7.2 + IV/4.2]

Abb. 175 Pratzen-Erhebung, Bahnen 5-7 [IV/4.2]

Abb. 176 Flüchtende Truppen, Bahnen 8-13 [IV/4.2]

Abb. 177 Detail Bahn 10 [IV/4.2]

Abb. 178 Vorlage Géricault: *Offizier der Gardejäger beim Angriff* (1812), Leinwand, 292 x 194 cm, Paris, Musée National du Louvre. (Abb. aus: Kindlers Male rei Lexikon, dtv, Bd. 5, München 1982, S. 7) [7.2 + IV/4.2]

Abb. 179 Santos-Erhebung, Bahnen 16-20 [IV/4.2]

- Abb. 180 Napoleon auf dem Alten Weinberg, Bahnen 21-25 [IV/4.2]
 Abb. 181 Napoleon, Detail, Bahnen 23-24 [IV/4.2]
 Abb. 182 Napoleon vor der Reservetruppe, Bahnen 24-27 [IV/4.2]

Weilburg, Schloß, Zimmer der Herzogin:
Die große Helvetie. Manufaktur Zuber

- Abb. 183 Aquarell von Wilhelm Rehlen (1820): Salon der Prinzessinnen Sophie und Marie im südl. Pavillon von Schloß Nymphenburg. (Abb. aus: *Das Wittelsbacher Album. Interieurs königlicher Wohn- und Festräume, 1799-1848*. Hrsg. Hans Ottomeyer, München 1979, S. 100) [IV/5.]
- Abb. 184 Ostwand: Ziege und verdorrter Baum, Bahn 18 [IV/5.3]
- Abb. 185 Südwand: Almrückkehr mit Haus und Gletscherlandschaft, Bahnen 17-15 [IV/5.3]
- Abb. 186 Detail mit tanzendem Paar und Sennen, Bahnen 17-16 [IV/5.3]
- Abb. 187 Westwand: Abschied vor der Gemsjagd, Bahn 13 [IV/5.3]
- Abb. 188 West- und Nordwand (Foto: J. Jeiter, Deutscher Kunstverlag, München Berlin, Postkarte der Verwaltung der Staatlichen Schlösser und Gärten Hessen) [4.7.2 + IV/5.3]
- Abb. 189 Westwand: Ziegen am See (mit Fehlstellen), Bahn 12 [IV/5.3]
- Abb. 190 West-Nord-Ecke: Fehlstellen, Bahnen 12-10 [IV/5.3]
- Abb. 191 West-Nord-Ecke, gesamt, Bahnen 12-9 [IV/5.3]
- Abb. 192 Bahnen 12-10, Gerichtssaal in Harderwijk/NL. (Foto: Restaurator PJ. Kipp, Utrecht, aus: Baumer-Müller, Verena: Schweizer Landschaftstapeten des frühen 19. Jahrhunderts, Bern/Stuttgart 1991, loses Leporello: *Große Helvetie* (Detail) [IV/5.3]
- Abb. 193 Nordwand rechts: Vogelschießen, Detail, Bahnen 7-6 [IV/5.3]
- Abb. 194 Nordwand rechts, gesamt, Bahnen 7-6 [IV/5.3]
- Abb. 195 Nordwand rechts, Detail, Bahn 6 [IV/5.3]
- Abb. 196 Nord-Ost-Ecke, Bahnen 7-4 [IV/5.3]
- Abb. 197 Tanzgruppe, Detail mit Fehlstelle, Bahn 5 [IV/5.3]
- Abb. 198 Heuerinnen, Detail mit Fehlstelle, Bahn 5-4 [IV/5.3]
- Abb. 199 Heuerin mit Kind, Patrizierhaus in Arlesheim, Privatbesitz (Foto: Felix Gysin, Liestal, Kantonale Denkmalpflege Basel-Land, Liestal, aus: Baumer-Müller, 1991, s. Abb. 192, loses Leporello der *Kleinen Helvetie* [IV/5.3]
- Abb. 200 Westwand, gesamt, Bahnen 3-1 [IV/5.1 + IV/5.3]
- Abb. 201 Scheibenschießen, Detail, Bahnen 3-2 [IV/5.3]
- Abb. 202 Aufbruch von Maler, Botaniker und Bergführer, Detail, Bahn 1 [IV/5.3]

Weilburg, Schloß: *Monumente von Paris*. Manufaktur Dufour. [IV/6.]

- Abb. 203 West- und Nordwand. (Foto: Postkarte der Verwaltung der Staatlichen Schlösser und Gärten Hessen, Pariser Zimmer, Kunstanstalt Carl Thierich, Hann. Münden [4.7.2 + IV/6.1 + IV/6.2])
- Abb. 204 Vergleich: Worms, Schloß Herrnsheim [4.7.2 + IV/6.1 + IV/6.2]
- Abb. 205 Westwand: Invalidendom, Bahnen 1-2, Detail [IV/6.2 + IV/6.5]
- Abb. 206 Palast der Ehrenlegion, Bahnen 2-4 [IV/6.2 + IV/6.5]
- Abb. 207 Palais du Luxembourg, Bahnen 4-6 [IV/6.2 + IV/6.5]
- Abb. 208 Tuilerienschloß- und Garten, Karussell-Triumphbogen, Bahnen 7-8 [IV/6.2 + IV/6.5]
- Abb. 209 Palais Mazarin mit Notre-Dame, Bahnen 9-12 [IV/6.2 + IV/6.5]
- Abb. 210 Südseite: Palais Royal mit St-Jaques-du-Haut-Pas, Bahnen 14-16 [IV/6.3 + IV/6.5]
- Abb. 211 Nordwand, Gesamtansicht, Bahnen 17-30 [IV/6.4]
- Abb. 212 Panthéon, Bahnen 17-18 [IV/6.4 + IV/6.5]
- Abb. 213 Place Vendôme, Hôtel de Ville, Bahnen 18-21 [IV/6.4 + IV/6.5]
- Abb. 214 Val-de-Grâce, Bahnen 23-24 [IV/6.4 + IV/6.5]
- Abb. 215 Châtelet-Brunnen, Kolonnadenfassade, Bahnen 25-26 [IV/6.4 + IV/6.5]
- Abb. 216 St Sulpice, Palais Bourbon, Bahnen 27-30 [IV/6.4 + IV/6.5]

Kassel, DTM, Privatbesitz/Hessen und Museum Stade:*Helvetie in Camaieu* [IV/7.]

vermutlich aus der Manufaktur Dufour

- Abb. 217 Picknick zweier Herren, Bahnen 1 und 2, Stader Exemplar [IV/7.1]
- Abb. 218 Tanzszene, Bahnen 1-8, Stader Exemplar [IV/7.1 + IV/7.2]
- Abb. 219 Tanz, Musikanten, Hirte auf dem Felsen, Bahnen 4-10, Privatbesitz [IV/7.1 + IV/7.2]
- Abb. 220 Ausschnitt Himmel, Bahnen 3-5, Stader Exemplar [IV/7.2]
- Abb. 221 Hirte mit Herde auf dem Felsen, Bahnen 7-9, Stader Exemplar [IV/7.1]
- Abb. 222 Heuwagen, Bahnen 10 und 11, Privatbesitz [IV/7.1]
- Abb. 223 Hirte, Heuwagen, Uferweg, See; Bahnen 6-15, Privatbesitz [IV/7.1]
- Abb. 224 Seeszene, Bahnen 12-18, Privatbesitz [IV/7.1]
- Abb. 225 Abschiedsszene am Anlegeplatz, Privatbesitz [IV/7.1]
- Abb. 226 Wasserfall, Privatbesitz [IV/7.1]
- Abb. 227 Ausruhender Soldat, Reiter, Haus, Zuschauer, Bahnen 23, 24, Stader Exemplar [IV/7.1]
- Abb. 228 Schützenszene, Privatbesitz [IV/7.1]
- Abb. 229 Teufelsbrücke, Privatbesitz [IV/7.1]
- Abb. 230 Supraporte: „Glücklicher Fischfang“, Privatbesitz [IV/7.4.1]
- Abb. 231 Vorlage: „Maison des environs de Naples“ von Claude Joseph Vernet (Foto aus: Ingersoll-Smouse, Florence: *Joseph Vernet. Peintre de Marine 1714-1789*, Paris 1926, Bild Nr. 84 [7.2 + IV/7.4.1])
- Abb. 232 Vorlage: „La Pêche heureuse“ von Claude Joseph Vernet (Foto der Abb. Nr. 701 aus: Ingersoll-Smouse, s.o. Abb. 231) [7.2 + IV/7.4.1]
- Abb. 233 Supraporte: „Der Süden“, Privatbesitz [IV/7.4.2]
- Abb. 234 Vorlage: „Le Midi“ von Claude Joseph Vernet (Foto: Bild Nr. 678, Abb. 150 aus: Ingersoll-Smouse, s.o. Abb. 231) [7.2 + IV/7.4.2]
- Abb. 235 Stade: Supraporte (Kinder mit Hundefamilie) [IV/7.5]
- Abb. 236 Stade: Supraporte (Kinder mit Kaninchen) [IV/7.5]

Frankfurt a.M., Hessischer Hof, Empire-Salon: *L'Hindoustan* [V/1.]
Nachdruck der Manufaktur Zuber, Rixheim

- Abb. 237 Liegesänfte, Fort Madura, The Cuttera, Bahnen 1, 20, 19 [V/1.2]
 Abb. 238 Vorlage: „View taken on the Esplanade, Calcutta“ (aus: Daniell, Thomas and William: *Oriental Scenery*, London 1797, Tafel I) [7.2 + V/1.2]
 Abb. 239 Der Ganges, Bahnen 6-2 [V/1.2]
 Abb. 240 Vorlage: „A View of Part of the City of Oud“ (aus: Hodges, William: *Choix de vues de l'Inde/Select Views*, in *Aqua Tinta of Antiquities &c. in India*, London 1780-1783, Tafel I) [7.2 + V/1.2]
 Abb. 241 Vorlage: „Ramnugur, near Benares, on the River Ganges“ (aus: Daniell, Thomas: *Oriental Scenery*, London 1795, Ausgabe 1801, Tafel XIV) [7.2 + V/1.2]
 Abb. 242 Säulentempel, Ausfahrt mit Ochsengepann, Bahnen 9-7 [V/1.2]
 Abb. 243 Vorlage: „The Rock of Trichinopoly, taken on the River Cauvery“ (aus: Daniell, 1797, s. Abb. 238, Tafel XIX) [7.2 + V/1.2]
 Abb. 244 Vorlage: „The Chalees Satoon in the Fort of Allahabad on the River Jumna“ (aus: Daniell, 1795, Tafel VI, s. Abb. 241) [7.2 + V/1.2]
 Abb. 245 Tempel des Großen Bullen, Heiliger Baum, Moschee; Bahnen 14-11 [7.5.4 + 7.5.5 + V/1.2]
 Abb. 246 Vorlage: Klangschalenspieler/Dscholtrang (aus: Solvyns, F. B.: *Les Hindous*, Paris 1810, Bd. 2/23me, 2/11/IV) [7.2 + V/1.2]
 Abb. 247 Vorlage: Tänzer/Balok (aus: Solvyns, 1810, Bd. 2/III/6) [7.2 + V/1.2]
 Abb. 248 Vorlage: Kürbismusikant/Pennak-Spieler (aus: Solvyns 1810, 2/6/VI oder Bd. 2 Livraison 18me) [7.2 + V/1.2]
 Abb. 249 Vorlage: „A Mosque at Gazipoor“ (aus: Hodges, Tafel XXI, in Göttingen Tafel 7) [7.2 + V/1.2]
 Abb. 250 Vorlage: „The Sacred Tree of the Hindoos at Gyah ...“ (aus: Daniell, 1795, Tafel XV) [7.2 + V/1.2]
 Abb. 251 Vorlage: „The Great Bull“ (aus: Daniell, 1797, Tafel XXII) [7.2 + V/1.2]
 Abb. 252 Mausoleum im Fluß, Kamelausritt, Bahnen 17-15 [4.7.2 + V/1.2]
 Abb. 253 Vorlage: „The Mausoleum of Mucdoom Shah Dowlut, ...“ (aus: Daniell, 1795, Tafel XII) [7.2 + V/1.2]
 Abb. 254 Vorlage: „Near Currah, on the River Ganges“ (aus: Daniell, 1795, Tafel XXI) [7.2 + V/1.2]
 Abb. 255 Fort in Madura, Cutterà-Anlage, Fischerpaar; Bahnen 14, 20-18 [V/1.2]
 Abb. 256 Vorlage: Fischer mit Netz/Djelleahs (aus: Solvyns Bd. 1, Buch 9, Tafel 6) [7.2 + V/1.2]
 Abb. 257 Vorlage: „A View of the Cutterà built by Jaffier Cawn at Muxadavad“ (aus: Hodges, Tafel XLI, im Göttinger Exemplar Tafel 17) [7.2 + V/1.2]
 Abb. 258 Vorlage: „View of the Fort, Madura“ (aus: Daniell, 1797, Tafel XIV) [7.2 + V/1.2]

Frankfurt a. M., Hessischer Hof, Atrium: Ansichten aus Brasilien [V/2.]
(Nachdruck) Manufaktur Zuber, Rixheim.

Vorlagen aus: RUGENDAS, Johann Moritz: *Malerische Reise in Brasilien/ Voyage pittoresque dans le Bresil*, Paris 1827-1835. Zeichnungen von J. M. Rugendas, gestochen von ihm und verschiedenen Lithographen wie V. Adam, Bichebois, Bonington, A. Joly, Deroi, Arnout und Sabatier. Von dem Werk gibt es farbige (Deutsche Bibliothek, Reprint) und schwarz/weiße Ausgaben (Stadt- und Universitätsbibliothek, Frankfurt/M.)

- Abb. 259 Ansicht des Atriums mit der Plazierung der Tapete [V/2.3]
 Abb. 260 Blick vom Kloster über die Bucht auf Rio de Janeiro, Stierjagd, Bahnen 1-6 [4.7.2 + V/2.3]
 Abb. 261 Vorlage: „Ansichten von Rio de Janeiro von der Kirche Nostra Senhora da Glória aus gesehen“, 1. Div, Pl. 9, Bichebois del./V. Adam fig. [7.2 + V/2.3]
 Abb. 262 Vorlage: „Felder an den Ufern des Rio das Velhas in der Provinz Minas Gerais“, 1. Div. Pl. 5, Bonington del., V. Adam fig. [7.2 + V/2.3]
 Abb. 263 Vorlage: „Ansicht von Rio de Janeiro von der Hafeneinfahrt aus gesehen“, 1. Div. Pl. 7, Sabatier del. [7.2 + V/2.3]
 Abb. 264 Reisende treffen auf Indianer, Bahnen 7-9 [V/2.3]
 Abb. 265 Zuschauende Indianer, Bahnen 9 und 10 [V/2.3]
 Abb. 266 Vorlage: „Begegnung zwischen Indianern und Europäischen Reisenden“, 3. Div. Pl. 1, Rugendas del. [7.2 + V/2.3]
 Abb. 267 Urwald, Krokodil- und Jaguarjagd, Bahnen 11-16 [V/2.3]
 Abb. 268 Vorlage: „Urwald bei Mangaratiba in der Provinz Rio de Janeiro“, 1. Div. Pl. 3, A. Joly del. [7.2 + V/2.3]
 Abb. 269 Vorlage: „Tigerjagd“, 3. Div. Pl. 3, V. Adam del. [7.2 + V/2.3]
 Abb. 270 Vorlage: „Brücke aus Lianen“, 3. Div. Pl. 4, A. Joly del. [7.2 + V/2.3]
 Abb. 271 Jaguarjagd, Affen, Berittene Gruppe, Bahnen 14-19 [V/2.3]
 Abb. 272 Vorlage zu Reitern: „Serra de Ouro-Branco Gebirge in der Provinz Minas Gerais“, 1. Div. Pl. 4, Bichebois del., V. Adam fig. [7.2 + V/2.3]
 Abb. 273 Berittene Gruppe, Bahnen 17-19 [V/2.3]
 Abb. 274 Vorlage: „Serra dos Órgãos“, 1. Div. Pl. 15, Rugendas/Joly [7.2 + V/2.3]
 Abb. 275 Kampfszene, Bahnen 21-23 [V/2.3]
 Abb. 276 Vorlage: „Guerillas“, 3. Div. Pl. 7, fig. V. Adam [7.2 + V/2.3]
 Abb. 277 Kaffeeplantage, Bahnen 24-28 [V/2.3]
 Abb. 278 Vorlage: „Kaffee-Ernte“, 4. Div. Pl. 8, Deroi del. [7.2 + V/2.3]

Bensheim-Auerbach, Fürstenlager: Vues de Suisse [V/3.]
(Nachdruck) Manufaktur Zuber, Rixheim

- Abb. 279 Staubbachfall, Oberhasli-Tal, Liebespaar, Brienzer See, Bahnen 1-6 [4.7.2 + V/3.2]
 Abb. 280 Detail der Abb. 279: Liebespaar, Bahnen 4-5 [V/3.2]
 Abb. 281 Vorlage Josef Reinhard: „Costumes du Canton de Zoug“ 1796/97 (Abb.: Schweiz. Landesmuseum Zürich, aus: Baumer-Müller, Verena: Schweizer Landschaftstapeten des frühen 19. Jahrhunderts, Bern und Stuttgart 1991, S. 26 [7.2 + V/3.2])
 Abb. 282 Berner Bauernhaus, Bahnen 10-11 [V/3.2]

- Abb. 283 Vorlage Heinrich Rieter: „Maison de Paysan du Canton de Berne“, gestochen 1796 nach einer Zeichnung von J. L. Aberli (Abb.: Schweiz. Landesbibliothek Bern, aus: Baumer-Müller, Verena, 1991, S. 30) [7.2 + V/3.2]
- Abb. 284 Bauernhaus, Matterhorn, Schloß Grandson, Kindstaufer, Teufelsbrücke, Bahnen 10-16 [V/3.2]
- Abb. 285 Vorlage F. N. König: „Die Kindstaufer im Canton Bern“ ca. 1801 (Abb.: Schweizer. Landesbibliothek Bern, aus: Baumer-Müller, 1991, S. 31) [7.2 + V/3.2]
- Abb. 286 Schöllenschlucht mit Teufelsbrücke, Bahnen 15 und 16 [V/3.2]
- Abb. 287 Vorlage Caspar Wolf: „Die Teufelsbrücke“, 1777, Öl auf Leinwand 82 x 54 cm, Aargauer Kunsthaus, Aarau (Abb. aus: *Schweizer Maler*. 100 ausgewählte Titelbilder des Schweizerischen Beobachter, Glattbrugg 1976) [7.2 + V/3.2]

Hanau, Schloß Philippsruhe, Hochzeitszimmer: *Die große Jagd*
(Nachdruck) Manufaktur Zuber, Rixheim

- Abb. 288 Hirschjagd, Bahnen 1-8 [V/4.]
- Abb. 289 Wildentenjagd, Bahnen 9-15 [V/4.]
- Abb. 290 Hasen- und Rebhuhnjagd, Bahnen 18-24 [V/4.]
- Abb. 291 Wildschweinjagd, Bahnen 26-32 [V/4.]

Wiesbaden, ehemaliges Hotel Rose: *Die Pferderennen* (zerstört)
(Nachdruck) Manufaktur Zuber, Rixheim

- Abb. 292 Hindernis- und Englisches Pferderennen, Bahnen 19-30 [V/5.]
- Abb. 293 Detail linkes Feld: Hindernisrennen [V/5.]
- Abb. 294 Detail rechtes Feld: Englisches Pferderennen [V/5.]
- Abb. 295 Karnevalsszene mit Pferdekutsche [V/5.]
- Abb. 296 Rennen mit reiterlosen Pferden in Rom [4.7.2 + V/5.]
- Abb. 297 Detail der Abb. 296
- Abb. 298 Vorlage von Engelmann (?) (Abb. aus: Jaqué, Bernard: *Les Papiers peints panoramiques de Jean Zuber et Cie au XIXe siècle: leur élaboration, leur fabrication*, in: *Bulletin de la société industrielle de Mulhouse*, Nr. 793, 1984, S. 91) [7.2 + V/5.]
- Abb. 299 Vorlage von Villain (Abb. aus: Thomas, Antoine Jean Baptiste: *Un an à Rome et dans ses environs*, Paris 1823, Tafel 11: *Les chevaux rue du cours* (links) und *La ripresa de 'barberi* (rechts), jeweils unten rechts bezeichnet: „Lith. de Villain“) [7.2 + V/5.]

(Fotografien: Hildegard Hutzenlaub, außer den mit Nachweis versehenen.)
[Eckige Klammern verweisen auf das entsprechende Kapitel.]

STICHWORT-VERZEICHNIS

(*Kursivschrift* = Name der Tapete,
^F = mehrere Fußnoten auf einer Seite)

Abegg-Stiftung (Schweiz),
Riggisberger Chinatapete 54
Aberli, J. L., Maler, Radierer
(1723-1786) 63,78,85,321,326,351
Adam, Albrecht; Maler (1786-1862) 78
Adam, Victor-J. V., Maler, Lithograph
(1801-1866)
63f.,69,81,330,330²⁵,350
Adler, -muster 45,240
Äneas-Tapete 4,344
D'Aguesseau, Kanzler (1668-1751) 267
L'Aîné, siehe Barbier L'Aîné
Aira, César 301

Akademien:

- Academia di S. Luca, Rom 77
- Académie de France, Rom 69
- Académie de Rouen 64
- Académie des Beaux-Arts, Paris
76,87
- Académie Française, Paris 64,75
- Académie de Marseille 90
- Akademie, München (Lorenzo
Quaglio II.) 78
- Akademie, Salzdahlem 11
- Augsburger Kunst- und Zeichen-
schule 78
- École des Beaux Arts, Paris
64,69,86,262¹⁹
- Kunstakademie Rio de Janeiro 80
- Royal Academy, London 75

Akanthusmuster

28,45,120,122,127f.,295

Alexander I., Zar (1777-1825)

73,79,221f.,225f.

Aliamet, Graveur 286¹⁹

Allegorien: Gerechtigkeit, Klugheit,

Mäßigung, Stärke 252

Alsfeld, siehe Museen

Altdorfer, A., Maler, Graphiker

(ca. 1482-1538) 19f.

Amorbach, Gräfliches Archiv

1,28,61,341,342

Amor und Psyche 32f.

Anaglypta-Tapeten 31

Ansichten aus Brasilien / Vues du Brésil
36,69,78,83,93,300-318,350

Ansichten aus Italien /

/ Les Vues d'Italie 77

Ansichten der Schweiz siehe:

Vues de Suisse

Appuhn/v. Heusinger 19-21^F,333

Arabesken 32,49

Architekturimitation 49

Arkadien/L'Arcadie 77

Arnold, J. Chr., Kassel, Tapeten-
fabrikant 6,37f.,48,342

Arnoldi-Livie, Galerie München 71³⁵

Arnout, J.B., Maler, Lithograph
(1788-1865) 81,350

Arras, Teppiche 10

Arthur; Arthur & Robert, Paris,
Manufaktur 7,77,285f.,342

Arthur & Grenard 28,33,35

Athen, Akropolis:

Parthenon-Tempel 187,194,346

Atlastapeten 8

Aubry, Etienne, Maler (1745-1781)
231f.,231³⁴

Aufstand der Commune 254,257,262

Auktionskatalog Hervé Chayette 320

Ausschneidebogen 131f.,343

Ausstellung „Exposition des produits de
l'industrie française“, Paris 319

Ausstellung „Jugendstiltapete“,
Darmstadt 94,332

Ausstellungskatalog(e)41⁹⁹,339f.

Austerlitz:

Pratzen, Santon, Alter Weinberg
346f. 219f.,223,227-229,232,346f.

Bad Frankenhausen, Panorama 29

Bad Homburg, Verwaltung der Staatl.

Schlösser und Gärten, s. Verwaltung

Baer, C. H. 14²²

Bätschmann, Oskar 103⁷,333

Baeumert, Angelika 61³,333

Balin, Paul, Paris, Manufaktur 34

Bapst, Germain 29⁴⁵

Barbier L'Aîné, Le, J.-J.-F., Zeichner,
Maler (1738-1826) 64,77,321,328

Barthélemy, Abbé Jean Jacques, Alter-
tumsforscher, (1716-1795) 91

Bataille d'Austerlitz siehe:

Die Schlacht bei Austerlitz

Bataille d'Héliopolis 166

Bauer, A./Deutsch, O.E. 17³³

- Bauhaus, Dessau 45
- Baumer-Müller, Verena
1,7,64¹⁷,70³²,75^{44f.},89⁹⁶,193,198,
203,235²,237,240-243^F,245f.^F,250,
275,275¹,276⁸,284^{12,14},288,300⁶,
301,319²,320,321,322^{5,6},323⁷,324,
324^F,325^F,326,326¹⁴,327¹⁶,328,
328^{17f.},329²⁰,333,347,350
- Baumwollgewebe, Kattune 43f.,47,250
- Bayeux, Teppich von 10
- Bazin, G. 65²⁰
- Beauvalet, P. N., Bildhauer
(1750-1818) 267
- Becker, J., Nordhausen/Harz, Tapeten-
fabrik (1827-1910) 39
- Beerdigungszug (...)*, s. China
- Beham, Hans S., Kupferstecher, Maler,
Zeichner (1500-1550) 19f.
- Bensheim-Auerbach/Fürstenlager:
11,321
- Bensheim-Auerbach/Fürstenlager:
Vues de Suisse: 63f.,75-78,88f.,
98,319-329,350
- Benucci, A., Florenz, Papierfabrikant 22
- Berain d. Ä., Jean Louis, Architekt,
Zeicher, Stecher (1637-1711) 17,43
- Béranger, Pierre Jean de, Dichter
(1780-1857) 33
- Bergeret, Pierre-Nolasque, Maler
(1782-1863) 262
- Berner Kleinmeister 63,75
- Berthier, L.-A., Marschall (1753-1815)
71,232
- Bertinazzi, C., Bologna, Papierfabr. 22
- Bespannungslinwand, Packtuch 119ff.
- Beyeler, Otto / Nething, H. P. 99¹³⁰
- Beyer, Jürgen 6,333
- Bibel, Die: 9,9³,10,30,209,209⁵
- Bibliotheken:**
- Aschaffenburg: Hofbibliothek
1,289²
 - Bern: SLB, Graph. Slg. 64,328,351
 - Bern: SLB, Slg. R. u. A. Gugelmann
70,75,328
 - Colmar, Bibl. Municipale 239¹¹
 - Frankfurt a.M., Deutsche Bibliothek
81,350
 - Frankfurt a.M., Stadt- u. Universi-
tätsbibliothek 81,86,332³⁰,350
 - Göttingen: Niedersächs. Staats- und
Universitätsbibliothek 1,289¹
 - Nürnberg, Stadtbibliothek 21
 - Paris: Bibl. Nationale, Dép. des
Estampes 63^{13,14},64,87,96,218,225,
330,330^F
- Bichebois, L. P. A., Lithograph, Maler
(1801-1850) 81,350
- Bien, Dr. 237⁶
- Bildtapete siehe Panoramatapete
- Biver 260¹⁶,261¹⁸
- Blanc-Subes, J. et F. 34⁶⁹
- Blanchard, François und seine Frau
M. M. Sophie (Ballonfahrer)
97f.,173,176,345
- Blaudruckerei 43
- Bleibaum, Friedrich 135
- Blondel, François I., Architekt
(1617-1686) 257
- Blondel, Merry-Joseph, Maler
(1781-1853) 33
- Blue Paper Warehouse, London 31
- Blumenmalerei, -muster 16,32,50,76,
104,111f.,119ff.,134f.,150
- Bobèche und Galimafre s. Paris
- Bötticher, Hans = Joachim Ringelnatz
(1883-1934) 40
- Bötticher, Hans Georg, Musterzeichner
(*1849, Vater des J. Ringelnatz) 40
- Bogenpapier 119ff.,199
- Bogenschießen siehe Schweiz
- Boichot, Guillaume, Bildhauer, Zeich-
ner (1735-1814) 260
- Boilly, Louis-Léopold, Maler, Lithogr.
(1761-1845) 65-67,166,171,345
- Bonington, R. P., Lithograph, Maler
(1801-1828) 81f.,350
- Bono-Haller, Heidi 241^{21,22},242²⁴,246³³
- Bordini, Silvia 29⁴⁵,333
- Bords de la Rivière* 198
- Bordüren 25,27f.,32,37f.,45,62,
112,119ff.,142,144,162,251,
270,287,342,343
- Bosio, A. S. d. J., Bildhauer
(1793-1876) 256
- Boßmann, Hoftapetenmacher (18. Jh.),
Heidelberg 17
- Bourbon, Herzogin von (Tochter
Ludwigs XIV.) 266
- Bourgeois, C., Maler, Lithogr., Radierer
(1767-1841) 29,67,203
- Bourquin, Marcus 75⁴⁶,333
- Braesel, Michaela 102²,333

Bralle, J. M. N., Architekt, Maler
(1785-1863) 265

Brasilien:

- Aquädukt v. Carioso 302,305f.
- Feigenbaum, amerik. 302,310f.
- Felder am Rio das Velhas
306,350
- Indianer 302f.,307f.,310,312f.,315,
316,318,350
- Jaguarjagd 302f.,310-312,312¹⁴,
350
- Kaffee-Ernte 303,316-318,350
- Karawane/Konvoi/Tropa, Tropeiro/
Lotos 303,308,309,313,314
- Kolibris 302
- Krokodiljagd 302,303,310,350
- Lianenbrücke 302,310,311,313,350
- Neger, -innen 303,317,318
- Papagei/Ara 302,308
- Rio de Janeiro 79-81,300,
302-309,317f.,350
- Serra de Ouro-Branco / Serra dos
Órgãos 305,315,350
- Stierjagd 302-305,350
- Trachten 309,313-315
- Urwald (bei Mangaratiba) 302,303,
310,311,350

Braun-Ronsdorf, M. 10⁵,16²⁹,17^{30,31}

Brentanohaus, siehe Museen:

Oestrich-Winkel

Brentford (Middlesex),

chinesische Tapeten 59

Breuer, Hans 55¹¹

Broc, Jean, Maler (1771-1850)

33,67f.,90,179,249,261

Brokatpapier 22,31

Bromeis, Joh. Konrad, Architekt

(1788-1854) 151

Bromwich, Isherwood & Bradley,

London, Manufaktur 31,52

Bronzefirnispapier 22,47

Brosse, Salomon de, Architekt

(1562-1626) 253

Brüder-Grimm-Tapete 38

Brüssel, Panoramagebäude 29

Brüssel, Wandteppiche 10

Büttenpapier 26,111,112

Buntpapier 18,21-23,31,41

Burchardt, A., Berlin, Tapetenfabrik,

(Anf. 20. Jh.) 130

Burosch, Carola 103⁶,341

Cagliostro, Graf A. (1743-1795) 75

Callet, Antoine-François, Maler

(1741-1823) 192

Camaïeu-, Clairobscur-, Chiaroscuro
oder Grisaille 47,218,284f.,287

Cambridge, England,

Christ College 21,46

Carlyles, Thomas, Zeit- u. Literatur-
kritiker (1795-1881) 206

Cartellier, Pierre, Bildhauer

(1757-1831) 256

Casanova, Francesco, Maler

(um1730-1802) 75,203

Cennini (15. Jh.), Maler 15

Charles X., (Krönung 1824)

64,69,71,167

Charon, Lithograph 231³⁴

Charpentier, Paris, Druckerei 132

Charvet, Jean-Gabriel, Zeichner

(1750-1829) 198

Chasses de Compiègne 68

Chaudet, D.-A., Bildh., Maler, Zeichner

(1763-1810) 173f.,260,262,262¹⁹,267

Chemin de Fer de Saint-Etienne

à Lyon 35

Chemnitz, Webschule 40⁹⁵

China:

- Bambus(pflanze) 55,56

- *Beerdigungszug eines musterhaften
Vizekönigs* 136,343

- Ch'ing-Zeit (Mandschu-Dynastie)

(1644-1911) 53,60,162

- Chrysantheme 55f.,142,163,165

- Drache 164

- Elster 56,152

- *Empfang der Examenskandidaten am*

Hofe des Provinzgouverneurs

150-152,344

- Ente, Mandarin-, Peking-,

56,142,145,149,343

- Fasan, Diamant-, Silber-, Gold-,

56,141,143,144,146

- Fensterbilder auf Reispapier 57,150

- Fischfang 56,147f.

- Gärten, südchinesische 52,55,59

- Glücksgötter 56

- Granatapfel, -blüten 56,142,144,343

- Großfiguren 52,162-165,344

- Hahn und Henne 56,142,343,344

- Harem 165
 - Hongs = Faktoreien 57
 - Horoskop 161
 - Hundefleischverkäufer 344
 - Kakadu, weißer 56,142,343
 - Kamelie 56, 143
 - Kanton, Faktoreieninsel 54,56,60,135
 - Kanton, Werkstatt des Anthonij (Anthony) 59,60,133,135,139, 150,153
 - Kanton, Werkstatt des Seequa 59,60,133,135,139,150,153
 - Kanton, Werkstatt des Youqua 138,147,150
 - Kiefer/Föhre 56,138f.,148f.,155, 157-159
 - Kirsche 56,143
 - Kung-pi-Stil 55
 - Lotosfüße (Krüppelfüße) 164
 - Lotos(pflanze) 55f.
 - Märchenerzähler 161
 - Mandelblüte 148
 - Nelken 141
 - Neujahrsfest 52,151,160,162
 - Opfergeld 155
 - Orchidee 56
 - Opiumraucher 58,158f.
 - Päonie, rote/weiße 55,56,143,143³⁶,149,152,153
 - Pai-ko-chih = Hundertfruchtweig 56
 - Papagei 56,143,343
 - Papier, chinesisches 2,54,56
 - Papierbilder 44,48,53,57
 - Pfau 56,141,145,164
 - Pfeilkraut 142
 - Pfirsich 56
 - Pflaume(nbaum) 55,56
 - Phönixhut 165
 - Racke 141
 - Ralle (Watvogel) 146
 - Reiher 56,159
 - Rolltapeten 53,57
 - Rose(nblüte) 56,141,142,146
 - Rotschnabel-Schweifkitta 56,145,344
 - Schmetterlinge 56f.,149,153,163
 - Sperling 56,142
 - *Szenen am Wasser und Fischfang* 138f.,146-149,343,344
 - Taube 56,141,344
 - Tee, wilder 56
 - Timalienvogelpaar 56
 - Totengedenkfest 154f.
 - Wahrsager 159
 - Yung Cheng, chin. Kaiser 53
 - Zahlenmystik: fünf 155
- Chinamode (in Deutschland) 52
 Chinatapeten-Montagen 48,54
 Chinesische Großfiguren 156-159
 Chinesische Literatur:
- S(c)hi Nai An: *Die Räuber vom Liang Schan Moor* 5,52,95f.,157, 337,344
 - Wu Ch'Êng-Ên: *Der rebellische Affe /Die Reise nach dem Westen* 4f.,52, 94f.,156,339
- Chinesische Tapeten, Chinatapeten 2,52,94,133-165,331,336
 Chinoiserien 43,52,133
 Chintz-Tapeten 8,31
 Choiseul, Herzog von / Graf Stainville (18. Jh.) 91
 Cietti, Ignace (†1778) oder Sohn François, Musterentwerfer 32
 Clerc & Margeridon, Manufaktur 34
 Clouzot et Follot 31⁵⁶,33⁶³,61¹,68²³, 76,76^{52,54},92,166,179,179^{3,6},193, 203,205,237,249,288,300^F,301,303, 303¹⁰,304,320,331,334
 Code Napoléon 267
 Colbert, J. B., frz. Staatsmann (1619-1683) 10,175,267
 Collage siehe Tapeten-Collage
Conquête du Mexique (*Eroberung Mexikos*) 303
 Constable, John, Maler (1776-1837) 82
 Contag, Victoria 55¹⁰
 Coppet/Genfer See, chinesische Tapeten (s. Schweiz) 59
 Cotta, J. F., Verleger (1764-1832) 82
 Coustou, Nicolas, Bildhauer (1658-1733) 252,255
 Coysevox, Antoine, Bildhauer (1640-1720) 252
 Crêpes (Stoffart) 45
 Crick, Claire 249³,334
 Crossman, Carl L. 54⁷
 Cuvilliés d.Ä., Fr. de, Architekt 134
- Dätwyler AG (Hrsg.) 98¹²⁸,100¹³⁶
 Dagnall, H. 26³⁵

- Dalberg, K. Th. von, Fürstprimas 4f.
 Daniell, Th. (1749-1840), W. (1769-1837), engl. Maler 68,288-290, 289³,292f.,295,297,299,334,349
 Darmstadt, StAD: Fürstenlager, Bensheim-Auerbach 1,110,112,333,341,345
 Darmstadt, StAD: Homburg, Schloß 62^{5,6},333
 Darmstadt, StAD: Schlitz, Schloß Hallenburg 140,333
 Daumont, Paris, Manufaktur 34
 Dauptain, Paris, Manufaktur 34
 David, Jaques-Louis, Maler, Begr. des Klassizismus i. Frkr. (1748-1825) 33,37,67,71,73,74
 Debret, Jean Baptiste, Maler (1768-1848) 69,79,81
 Deckentapeten 38,342
 Deguette & Magnier, Manufaktur 34
 Delacroix, E., Maler (1798-1863) 82
 Delicourt, Étienne, Manufaktur 34
 Deltil, Jean-Julien, Tapetenkünstler (1791-1863) 64,69,83,218f.,300,329,330,331
 Demissy, Charles, Chinaware 52
 Denkmalpflege, -schutz, 3,5,300
 siehe Dresden und Wiesbaden: Landesamt f. Denkmalpflege
 Denon, D. Vivant, u.a. Radierer, Medailleur (1747-1825) 255,255¹⁰,262
 Deroi (Deroy), u.a. Lithograph (1797-1886) 81,350
 Descourtis, Charles-Melchior, Stecher (1753-1820) 89,321,327,329,333
 Deseine, Bildhauer-Brüder C.A. (1740-1823), L.P. (1749-1822), schufen Reliefs für Karussell-Triumphbogen und Vendôme-Säule) 267
 Desfossé & Karth, Paris, Manufaktur 3,33f.,179,192,202,249,343
 Desnoyers, Auguste G. L., Baron, Kupferstecher (1779-1857) 222
 „Deutsche Kunst und Dekoration“ 40
 Deutsches Tapetenmuseum, Kassel
 siehe Museen Kassel
 Develly, Jean Charles, Porzellanmaler (1783-1849) 69,166f.
Die Dame vom See / Les Vues d'Écosse oder *La Dame du Lac* 36,74,205-217,346, Anhang 2
- Die Fabellandschaften / Paysage à Fables* 77
Die große Helvetie siehe *Große Helvetie*
Die kleine Helvetie siehe *Kleine Helvetie*
Die große Jagd / Paysage à Chasses 63,69,329-331,351
Die Pferderennen / Les Courses de Chevaux 5,36,69f.,86,88,331f.,351
Die Reisen des Antenor / Voyages d'Anthéonor s. Schlösser: Eichenzell 33,67f.,179-191,345
Die Reisen des Kapitän Cook 33
Die Schlacht bei Austerlitz / Bataille d'Austerlitz 3,34,70,72,87,218-234, 255,256,267,346
Die Ufer des Bosporus / Rives du Bosphore 4,33,
 Diener Ojeda, Pablo 78^{67f.},80⁷⁰,83⁷⁸,301
 Dietz, Alexander 13²⁰,334
 Ditzel AG, Gebr., Bammenthal bei Heidelberg, Tapetenfabrik 39
 Dollfus, Nicolas, & Cie., Mühlhausen/Elsaß, Tapetenfabrik 35
 Dominotierpapier, auch Dominopapier 22-24,46,47
 Dossie, Robert 31
 Draperietapeten 33,49,128
- Dresden:**
 - Institut f. Denkmalpflege 192
 - Kunstgewerbeschule 40⁹⁵
 - Marcolini-Palais / Krankenhaus Friedrichstadt 160
- Druckplatten 47
 Drucktechnik 24,47f.
 Dubly, Henry-Louis 174^{17,18},334
 DuBoi/Schwabe/Bouffard 99^{131,132},334
 Dürer, Albrecht, Maler, Kupferstecher, Zeichner (1471-1528) 19
 Dufour, Dufour & Leroy, Paris, Manufaktur: 4,33f.,37,68,92,173,179,179², 192,198f.,202f.,249f.,275,283f.,334, 345,346,348
 Dumont, Aug. Alex., Bildhauer (1801-1884) 262,262¹⁹,267
 Dunker, B. A., Maler, Radierer (1746-1807) 75,88
 Duroc, G. Ch. M., franz. General (1772-1813) 233

- Durolin, Paris, Manufaktur 34
- Eberhard, Wolfram 55^{12,13},334
- Eckhardt, Anton Georg u. Francois, England, Manufaktur 31
- Eckmann, Otto, u.a. Entwerfer (1865-1902) 45
- École des Beaux-Arts, s. Akademien
- Edikt von Nantes (1598-1685) 43
- Ehrenlegion 71,224,232f.,251,253, 300,304,319²,
- Ehrmann, Eugène, Maler, Entwerfer, Chemiker (1804-1896) 35
- Eibenzell 210f.
- Eichenzell, siehe Schlösser
- Eigener, Wilhelm 145³⁹
- Eimer, Birgitta 12¹³,16²⁸,334
- Einfuhrverbot in Frankreich 32,43
- Einsatzstücke 36,129f.
- Einsingbach, Wolfgang 13¹⁸,237⁴,238⁷, 249¹,334
- Empfang der Examenskandidaten am Hofe des Provinzgouverneurs* siehe unter China und Schlösser, Eichenzell (Fasanerie)
- Empire-Stil 45,49
- Endell, August, Archit., Kunstgewerbler, Schriftsteller (1871-1925) 45
- Endlospapier 49,50,288
- Endlostuch 50
- Engelhard, H., Mannheim, Tapetenfabrik 40
- Engelhardt, Daniel, Beamter, Maler (1772-1826) 37
- Engelmann, Godefroi, u.a. Lithographieanstalt, Paris (1788-1839) 63,69f.,75,81-83,86,222,300,302,351
- Entwisle, E. A. 6,7,21^{21,22},25^{32,33,34}, 26³⁶,30⁵³,166,203,205,237,249,288, 301,320,330,332,334
- Erismann & Cie., Breisach, Tapetenfabrik 39
- Ehrthal, Friedr. Karl von, Kurfürst und Erzbischof von Mainz 85
- Espermann, Ingeborg 90f.,334
- Exner, Grit 103⁴,341
- Exner, W. F. 51¹⁸,334
- Fabry, Philippe de 69²⁹,74⁴²,76⁵³,77⁶⁰,334
- Faure, Michel 97¹²⁶,334
- Federtapete 8
- Fenner, Gerd, 6 (siehe Thümmler)
- Fensterbilder, siehe: China 57,150
- Fêtes de la Grèce et Jeux Olympiques* s. *Griechische Feste und olympische Spiele*
- Fêtes du Roi aux Champs-Élysées* oder *Réjouissances populaires aux Champs-Élysées à l'occasion de la Fête du Roi / Volksbelustigung auf den Champs-Élysées anläßl. Königs Namenstag* siehe Museen: Alsfeld
- Filzvelourstapeten 40
- Fischer-Dieskau, Dietrich 94^{116f.},334
- Fischerstechen 173,174,176,345
- Fladerpapier 18f.,46,62,342
- Flammersheim, Wilhelm, Köln, Tapetenfabrik 39
- Flocktapete 14f.,27,42,48
- Flörsheim/Main, St. Galluskirche 85
- Floresky, Carl 92¹⁰⁹
- Flotte, Gaston 90¹⁰²
- Flußlandschaften 105-108
- Fontaine, Denis, Maler, Parisansicht 1799 im Panoramagebäude 29,67
- Fontaine, Pierre F. L., Architekt (1762-1853) 71,255,258
- Fontainebleau, Schule von ~ 10,33
- Forgues, Paul Emile D. 54⁷
- Formenstecher 30
- „Fortidsvern“ (Oslo) 320
- Fortin, A. F., Bildhauer, Maler, Lithograph (1763-1832) 260,260¹⁴
- Foucou, Jean Joseph, Bildhauer (1739-1815) 267
- Fragonard, A. E., Maler, Lithograph, Zeichn., Bildh. (1780-1850) 33,68
- Frankfurt am Main:**
- Botanischer Garten 1,143³⁶,297⁸
 - Freies Deutsches Hochstift / Frankfurter Goethemuseum 85 (siehe Museen, Frankfurt a. M.)
 - Goethehaus, siehe Museen
 - Historisches Museum, s. Museen
 - Hotel Hessischer Hof: 1,36,52,68f.,74,76-78,86,93f.,100f., 133,147,149,153-165,288-318, 300⁴,344,349,350
 - Senckenberg-Naturmuseum, siehe Museen
 - Stadtarchiv 61,85⁸¹
 - Städelsches Kunstinstitut, s. Museen

- Villa Merton 133

Frankfurt-Höchst, Bolongaro-Palast
27,133,153,342

Frankfurter Allgemeine Zeitung
139,140³³

Franz II., Kaiser (Franz I. von
Österreich) 221,222,256¹¹

*Französische Gärten / Les Jardins
Français* 77

Französische Revolution
4,17,32,44,65,90,172,257-259,261

Freudenberger, Sigmund, Maler, Radie-
rer (1745-1801) 70,75,235,240¹⁴

Friedrich Wilhelm III., König von
Preußen (1797-1840) 175

Friedrich Wilhelm, Fürst v. Nassau-
Weilburg (1788-1816) 4,237

Friese (Streifen) 32,108,113,116

Fürstenberg, Frh. von, 134

Fürstenlager, siehe Bensheim-Auerbach

Fulda, Damenstift Wallenstein 1,38,342

Fulda, Stadtschloß s. Schlösser

Gallasini, Andrea, Stukkator, Architekt
(nachw. zwischen 1710-1730) 151

Garbizza, A., Pariser Architekturzeich-
ner (erwähnt um 1810) 260

Geisenheim/Rhein 85,112,341

Gelting (Schleswig-Holstein),
Herrenhaus 59

Genoux, Fr., Paris, Manufaktur 34

Genua/Gênes 67,203,203¹¹

Gérard, F. P. Simon, Maler (1770-1837)
68,70-72,82,219,233

Géricault, J. L. Théodore, Maler
(1791-1824) 72f.,219,221f.,224,346

Gessner, Salomon, Maler, Dichter
(1730-1788) 64

Giermann, Ralf 8¹,334

Gillou, Paris, Manufaktur 34

Glimme, Hans-Peter 6 (s. Thümmeler)

Gobelins, auch Imitation 10,34

Godde, Etienne-Hippolyte, Architekt
(1781-1869) 263

Görtz, Carl Graf v., siehe Schlitz

Goes, Hugo oder Hugh, Drucker
(nachw. 1509 England) 21,46

Goethe, Joh. Wolfgang von
13f.,32⁶²,62f.,93,104,334

Götter:

- Äsculap = Asklepios (Gott der Heilkunde) 113,342
- Apollon (Heil, Sühne, Weissagung) 188,190
- Dionysos/Bacchus (Wein, Vegetation) 193-196,346
- Eros/Amor (Liebe) 180,181
- Herakles/Herkules (Held, von den Olympiern aufgenommen) 181,193,197
- Hermes/Merkur (Handel) 190
- Pan (Wald-, Weidegott) 109,341
- Poseidon/Neptun 108,190,346
- Satyr (Begleiter d. Dionysos) 20,342
- Zeus/Jupiter (höchster Gott der Griechen, Wettergott) 193,196f.

Göttinnen:

- Amphitrite (Herrin des Meeres) 108,341
- Aphrodite/Venus (Frühling, Gärten, Liebe) 190
- Artemis/Diana (Jagd) 181f.,345
- Atalante (arkadische Jägerin) 181
- Athena/Minerva (Verstand, Weisheit, Klugheit, Schutzherrin der Erfinder, Lehrer, Schüler); A. Parthenos: jungfräuliche Athena: 193,195,257,259f., 265f.,346
- Demeter/Ceres (Erde, Fruchtbarkeit, Wachstum) 193f.,346
- Dike/Justitia (Gerechtigkeit) 259,266
- Eirene/Pax (Frieden) 256
- Hebe (Tochter Zeus' u. Heras, Frau des Herkules) 109,341
- Hera (Schwester und Gemahlin des Zeus) 109,341
- Isis (ägypt. Göttin: Schwester und Gemahlin des Osiris) 115
- Nike/Victoria (Sieg) 197,256,262,265
- Sibylle (Prophetin) 114,342
- Vesta (röm. Göttin des Staatsherdes) 114,342

Gold- /Goldbrokatpapier 47

Gondouin, Jacques, Architekt
(1737-1818) 262

Granatapfelmuster 10,16,20f.,42,132

Grande Helvétie siehe *Große Helvetie*

Grandes Chasses (Manuf. Delicourt) 34

- Griechische Feste und olympische Spiele / Fêtes de la Grèce et Jeux Olympiques* 192-197 s. Museen:
Frankfurt a.M., Histor.Museum
Grillage-Muster = Scherengitter 50,112
Grimm, Ludwig Emil, Maler, Radierer (1790-1863) 37
Grimm, T. Johann, Zeichenschule in Bern 63
Grisaille siehe Camaïeu
Gros, A. J., Maler (1771-1835) 82
Große Helvetie / Grande Helvetie 3,36,70,75-77,235-248,284,319,335, 347, Anhang 1
Gruber, Alain-Charles 96¹²³,97¹²⁵,334
Grünebaum, Gabriele 46^{2,4,5,6},47⁸,334
Gruno, Wolfgang 1
Guaita, A. M., Kaufmann 85
Gudin, Maler 81
Gué, Julien-Michel, Maler, Radierer (1789-1843) 74,93,205
Guldenmund, Hans, Briefmaler, Illuminierer, Drucker, Verleger († 1560) 20
Guntersblum (Rheinland-Pfalz) 27,32,342
Gutschow, N. / Pieper, J. 100¹³⁷,335
Gwinner, Friedrich 13,85⁸²,335
- Haase, Gisela 192³,193,301,335
Habsburg, Leopoldine v. (Hochzeit 1817 m. Kronprinz v. Portugal) 79
Häckel, F. W., Berlin, kgl. Hof-tapetenmacher (18. Jh.) 11
Haemmerle, A. 83⁷⁷
Halm, Peter 301
Hammer, Karl 175¹⁹⁻²²,176²³,335
Hanau, Schloß Philippsruhe, siehe Schlösser
Hanau-Wilhelmsbad, Fürstenbau, Badeanlage 2,12,103f.,111,341
Handelsgesellschaften s. Ostindische H.
Hanebutt-Benz, Eva-Maria 21²⁴,22²⁸,26³⁷,335
Hapgood, M. O. 335,342
Harderwijk, Niederlande 235,237,347
Hardouin-Mansart, F., Architekt (1598-1666) 168,252
Hartas, Bettina, Dipl.-Arbeit über chinesische Tapeten 54
Heilbronn, Gasthof zur Sonne 32⁶²
Heiligendamm 235
Heinrich III. Valois (1574-1589) 172
Heinrich IV. (Edikt v. Nantes) 43,261f.
Helvétie in Camaïeu: 4,88,98f.,275, 283-285,287,328¹⁹,348
Hembus, Maler- u. Stuckwerkstätten, Frankfurt a. M. 1,12¹¹,27,34,38,61, 113,127,129,132f.,342,343
Henschel, Werner, Bildhauer (1782-1850) 37
Herting, K. F. L., Einbeck, Tapetenfabrik 39
Hessen, Rainer von 104⁸
Heusinger, Chr. v., 342
L'Hindoustan / Vue de Hindoustan oder *Hindoustan*: 36,68,74,76f.,86, 101,288-299,349
Hirt, F. W. 85
Historismus 50
Hochstaetter, G., Felix u. C., Darmstadt, Tapeten-Fabriken 39
Hocquél-Schneider, Sabine 6,6⁵,36⁷⁴, 37⁷⁵,62^{7,8,9},335
Hodges, William, Zeichner, Maler (1744- 1797) 73,289f.,292,295,298, 335,349
Holzschnitte/Holzschnitt-Tapeten 19,46,162,256,261,342
Holzstecher 31,47
Homburg, (heute Bad H.) Schloß, Landgräfl. Residenz, siehe Schlösser
Homer, -verehrung 90,193f.,335,346
Hoskins, L. 6,19^{5,7},20¹⁹,21²³,26³⁵,31⁵⁶, 237,288,301,320,335
Houdon, Jean Antoine, Bildhauer (1741-1828) 257
Houghton, John: früheste Papier-tapetenbeschreibung, (1699) 25
Huber, Victor Aimé, Freund Rugendas' 82,82⁷⁶,93,301,335
Hugenotten (Edikt v. Nantes) 43
Hulbe, G., Hamburg, Ledertapeten-fabrikation 9
Humboldt, Alexander von (1769-1859) 81,82,83
Hutzenlaub, Ernst 1,183⁸,185⁹,190¹³
Huquier, Gabriel, Stecher (1695-1772) 134
- Ilbenstadt, Kloster 2,12,103,341
- Indien:**
- Aracea: Alocasia 297,297⁸
- Balok (Tänzer) 294,349

- Bangles (Flußschiff) 297
 - Baum der Erleuchtung, Gyah, Provinz Bahar 100,290,295,349
 - Brihadeshvara-Tempel, Tanjavur 101,296
 - Buddha, Gautama 100
 - Cauvery (Fluß) 290,293,349
 - Chalees Satoon (Tempel) 290,293,349
 - Cutterá-Anlage, Muxadavad 290,298,349
 - Dscholtrang (Klangschalen) 294,349
 - Fischer m. Netz/Djelleahs 298,349
 - Ganges 289,297,349
 - Gazipoor, Moschee 290,294f.,349
 - Liegesänfte 290,349
 - Madura: Fort 290f.,299,349
 - Moneah: Mausoleum des Mucdoom Shah Dowlut 290,296f.,349
 - Murpanyk (Boot) 292
 - Nabob (Titel) 299,299⁹
 - Nandi, heiliger Stier/Bulle 101
 - Oud (Stadt) 292,349
 - Pennak (Kürbisinstrument) 294,349
 - Ramnugur bei Benares 289,292,349
 - Shiva, hinduist. Gott 101
 - Tempel d. großen Bullen, Tanjore 101,290,296,349
 - Trichinopoly-Granitfels mit Ganesha-Tempel 293⁶,349
- Indiennes 43,44,47
 Industrieausstellung Paris 284,300
 Ingersoll-Smouse, Florence 87^{89f},88, 285¹⁷,286,286^{18,19},335,348
 Ingres, Jean Auguste Dominique, Maler, Zeichner (1780-1867) 68
 „Innendekoration“ Zeitschrift 40
 Insekten/Ungeziefer 46,48f.,55
 Intarsien-Imitation 46
 Irispapier 22
 Iristapeten 35,38,50,132,300
 Irland, Townley Hall, county Meath 60
 Isenburg-Birstein, Fürst von 85
 Isis, -kult, ägypt. Göttin 115
 Isnard, Tapetenmanufaktur 35
Italienische Ansichten / Vues d'Italie: 67,202-204,346
Italienische Landschaft / Vues d'Italie: 198-202,346
 Iven, Gustav 41
- Jackson, John Baptist (1701-1777), Battersea, Manufaktur 31
 Jacqué, Bernard 1,7,33⁶⁴,70³¹,75⁴⁷,77⁶¹, 166,237,275,288,301,320,320³, 330-332,335,351
 Jacqué, Pierre 36⁷⁰
 Jacquemart & Bénard, Manufaktur, Paris 33,37f.,49,68,77,166,199,285f.
 Jahn, Théodore, Zeichner 248
 Jakob V., König v. Schottland (1513-1542) 94,206f.,213,215
 Joel, Isaac, Potsdam, Tap.-Fabrik 37
 Johannesberg b. Fulda, siehe Schlösser
 Joly, A., Lithogr.(19. Jh.) 81,350
 Jordan, Hiltrud 7,335
 Josephstapete, siehe Museen: Korbach
 Jost Söhne, Jean, Frankfurt a. M., Tapetenfabrikation 40
 Jourdan-Villard, Paris, Manufaktur 34,218
 Journal des inventions 48
 Journal des Luxus und der Moden 29
 „Journal für Fabrik, Manufaktur, Handlung und Mode“ 62⁹
 Jugendstil 45,51
 Juncker, J. 85
 Junot, A., franz. General (1771-1813), Schlacht bei Austerlitz 72,233
 Kälin, M. / Lusser; K. F. 99¹³³
 Kamenz, Chorgestühl/Kanzel 18
 Kaminstücke 36
 Kanton, China, siehe China
 Karl der Große 252
 Karth, siehe Desfossé & Karth
 Karwinski, Baron, Botaniker 79
 Kattune, siehe Baumwollgewebe
 Kattunpapier 16,22,47,112
 Kattuntapeten (Stoff u. Papier) 8,15f.,44
 Kemp, Wolfgang 29⁴⁵
 Kiebitzpapier 46
 Kiel, Haus Knoop 27
 Kiesewetter, Joh. Gabriel, erster Tapetenmaler Frankfurts (†1753) 13,44
 Kimpel, Dieter 264²⁰,267²¹,335
 Kirberg, Kreis Limburg-Weilburg, Steinscher Hof 1,12,16
 Kipp, P.-J., Utrecht 237
Kleine Helvetie / La Petite Helvétie: 77,235,284,319
 Kleinmeister der Revolution = Boilly 65
 Kleinmustertapeten des Biedermeier 38

- Kleisterpapier 22,46
 Kobell, Ferdinand, Maler
 (1740-1799) 104
 Koch, Alexander, Darmstadt, Herausgeber: „Tapeten-Zeitung“, „Innendekoration“, „Deutsche Kunst und Dekoration“ 39
 Kocher, Alois 99¹³⁴,335
 Kolbe, C. W., Berlin u. Pally, J., Tapetenfabrik 36
 Konfuzius, konfuzianischer Glaube 136,162,165
 König, Franz Niklaus, Maler, Radierer (1765-1832) 70,75,235,320-322,328,351
 Kretzenbacher, Leopold 176²⁴,335
 Kuhreihen, siehe Schweiz
 Kupferplattendruck 44
 Kupferstichbilder 130,343
 Kupferwalzen 36
- L'Âiné, siehe Barbier L'Âiné
La Dame du Lac s. *Die Dame vom See*
La Grande Chasse au Tigre dans l'Inde 34
La Grande Helvétie siehe *Die große Helvetie*
La Petite Helvétie siehe *Die kleine Helvetie*
 La Roche, Sophie von, Schriftstellerin (1730-1807) 238,239¹⁰,242²⁵
 Lafitte, Louis, u.a. Tapetenkünstler (1770-1828) 33
 Lambris-Stücke (Wandverkleidung, meist im Sockelbereich) 36,62
 Landerer, J. 248³⁷,335
 Landesamt für Denkmalpflege, s. Dresden und Wiesbaden
 Landschaftsmalerei, -motive 24,44,47, 57,63f.,67f.,74-79,84f.,87,89,104f., 112-114,117
 Langsdorff, Frh. von, Expeditionsleiter in Brasilien 79,80
 Lantier, Étienne François de, Romancier (1734-1826) 5,90f.,179,185⁹⁻¹¹,188¹², 190¹³,335f.
 Lapeyre & Drouard, Lapeyre & Cie., Manufaktur 33,34
 Laran, Jean 63^{13,14},64¹⁵
 Lardet, A. 320
 Lassalle, Philipp de, Seidentapetenkünstler (18. Jh.) 17,43
 Lebarbier L'Âiné, siehe Barbier L'Âiné
 Le Brun, Charles, Maler (1619-1690) 17,43,264
 Le Corbusier, Ch. E., u.a. Architekt, Musterzeichner (1887-1965) 51
 Le Panthéon (Kat.) 260,260¹³,261¹⁷,336
 Le Vau, Louis, Architekt (1613-1676) 256,264,265
 Léchelles (Schweiz) 47
 Leder, Wandbehänge 42
 Ledertapete, -imitation 2,8f.,14,30,36,41f.
 Legrand, Paris, Manufaktur 34
 Leimfarbe, -druck 27,31,48-50
 Leinen- oder Leinwandtapete 8,11-15, 42,44,48,102,105,111,133
 Leiß, Josef, früherer Leiter des DTM, 6,7,11⁶,13¹⁷,15^F-18^F,22^F-24^F,26³⁹, 27⁴⁰,28^F,34⁶⁸,36⁷²,37^F,39^F,40^F,59, 76^{51,55},77^F,78⁶⁷,88⁹⁴,92,139,166, 166^{2,4},179,179^{1,6},192¹,193f.,198f., 198¹,199⁵,203,205,218,218²,237, 249,249⁷,285,285^{15f},287f.,287²⁰,300¹ 301,301⁷,320,330-332,332³²,336
 Leistikow, Hans, Maler, Grafiker, Entwerfer, Illustr. (1892-1962) 51
 Lemercier, Jacques, Architekt (um 1586-1654) 264
 Lemot, François-Frédéric, Bildhauer (1772-1827) 265
 Lengler, Josef Maria 19⁶,336
 Lentzner, Joh. Nikolaus, Vorläufer Nothnagels (1711-1749) 13
 Lentzner, Gabriel, Nothnagel-Teilhaber (1737-1800) 13
 Lenzburg (Schweiz) 319,320
 Leo X. (Papst 1513-1521) 10
 Leopold II., Deutscher Kaiser (1747-1792) 14
 Lepautre, Jean, Maler, Kupferstecher (1618-1682) 17,43
 Lepère, Jean-Baptiste, Architekt (1761-1844) 262
- Les Courses de Chevaux* siehe *Die Pferderennen*
Les Lointains / Die Ferne 77
Les Vues d'Écosse siehe *Die Dame vom See*
Les Vues d'Italie siehe *Ansichten aus Italien*

- Les Vues du Brésil*, siehe
Ansichten aus Brasilien
- Lesueur, Jacques-Ph., Bildhauer
 (1757-1830) 260
- Lesueur, J. B. C., Architekt
 (1794-1883) 263
- Leuthen-Wintdorf (Sachsen),
 Kirche (Fladerpapier) 18
- Lichteinfall (von links oder rechts) 244
- Lilienmuster 45
- Linkrusta 2,40
- Löschner, Renate 80f.,301
- London:** 22
- Drury Lane Theatre 75
 - Museen: siehe unter Museen
 - Royal Society 69
 - Shipley's Drawing School 74
- Lorbeermuster 45
- Louis-Philippe, Bürgerkönig
 (1773-1850) 71,262
- Loutherbourg, J. Ph., Maler, Radierer
 (1740-1812) 75,89,320
- (Französische Könige:)
- Ludwig IX. (der Heilige) 252
- Ludwig XIII. 175,257
- Ludwig XIV.
 10,43,96f.,251,257,261,264-266
- Ludwig XV. 97,259
- Ludwig XVI. 36,96,97
- Ludwig XVIII. (1755-1824) 98,166,267
- Ludwig X., Landgraf,
 ab 1803 Ludwig I., Großherzog von
 Hessen-Darmstadt 110
- Lüneburg, Haus Schwarz 235
- Luise v. Preußen, Königin
 (1776-1810) 45
- Luzern, Panoramagebäude 29
- Lynn, Catherine 179,193,198,198²,
 202f.,202⁶,205,237,249,249³,288,
 301,320,330f.,336
- Lyon, Manufakturen 16,34
- Machmar, Fr. 6
- Mader, Xavier; Mader frères, Paris,
 Manufaktur 33,34,67,90,129,179,192
- Mäandermuster 45,119ff.
- Maisak, Petra 63^{10,12},336
- Makulaturpapier 58,119ff.,140-142
- Malaine, Joseph-Laurent, Tapeten-
 künstler (1745-1809) 28,36,76f.
- Mangelsdorff 198
- Mansart, François, Architekt
 (1598-1666) 263
- Manufaktur-Stempel 3
- Marburg, Staatsarchiv (StAM)
 1,104¹⁰,333
- Marburger Tapetenfabrik 51¹⁹
- Marionette à la Planchette siehe Paris
- Marmorpapier, -tapete 22,27,62,122f.
- Marseille: *Große Helvetie* 236
- Martin, Arthur, Paris, Atelier 40⁹⁵
- Martius, K. F. von, Botaniker 79,81
- Masson, François, Bildhauer (Panthéon)
 (1745-1807) 260
- Maurice, Albert 169¹²,336
- Max Emanuel, bayr. Kurfürst
 (1662-1726), Chinamode 44
- Mayr, Gerald, Senckenberg-Natur-
 museum, Frankfurt a.M. 146⁴²
- Mazarin, Kardinal (1602-1661) 256
- McClelland, Nancy 6,22²⁷,88,88⁹³,92,
 166,179,179⁷,192¹,193f.,203,205,
 218,249,249^{5,7},300³,301,320,
 330-332,336
- Medici, Katharina von (1519-1589) 254
- Meinz, Manfred 179,336
- Ménétrières, E. P., Zoologe 79
- Mengel, Karl August
 65^{19,20},166,167⁵,169¹³,336
- Menz, C./Weber, B.: „Bern im Bild
 1660-1880“ 63¹¹
- Menzel, Adolf, Maler (1815-1905) 37
- Michell, George 100¹³⁹,101¹⁴³,336
- Mick, Ernst Wolfgang 1,6,22²⁵,38,38⁸¹,
 41,72^{37f.},166,205f.,206^{1,2},218-233,
 218^F,219¹⁰,221^F-227^F,230^F-233^F,237,
 249,288,301,320,321,336
- Model, Holz-, Druck- 9,15,22,25,
 28-30f.,34,41,46,47,53,112,146,
 149,260,288
- Mohr, Christoph 133³
- Moirée-Imitation, -tapete 120f.,238
- Moitte, Jean-Guillaume, Bildhauer
 (1747-1810) 253,260
- Mongin, Pierre Antoine, Tapeten-
 künstler 36,75-77,235,248,288f.,290,
 297,299,319f.,327
- Montgolfier, Brüder E. (1745-1799),
 M. (1740-1810) 97
- Montfaucon, Bernard de, Historiker
 (1655-1741) 250

Monumente von Paris

4,33,67f.,173,223,249-274,283
 Morgenstern, Joh. Ludwig Ernst, Maler
 (1738-1819) 11,85,341
 Moritz, Landgraf von Hessen 61,151
 Morris, William, Künstler, Dichter
 (1834-1896) 45,132
 Mouchet, Jean, Maler, Parisansicht
 1799 in Panoramagebäude 29,67
 Mozart, Nannerl 17,
 München, Badenburg im Nymphen-
 burger Park siehe Schlösser
 München, bayr. Maler/Tuilerienscloß 37
 Muheim, Hans 98¹²⁹
 Mullgewebe 45
 „Musée industriel“ 300⁵,304

Museen:

(siehe auch unter Schlösser)

- Aarau (Schweiz):
 Aargauer Kunsthaus 89,329,351
- Alsfeld, Minnigerode-Haus =
 Regionalmuseum: *Volksbelustigung
 auf den Champs-Élysées...*
 34,65f.,69, 96f.,166-178,251f.,345
- Amsterdam: Rijksmuseum 59,339
- Antwerpen:
 Stehen-Vlesshuis-Museum 42
- Augsburg 83⁷⁸
- Aylesbury: Buckinghamshire County
 Museum 135
- Basel: Gewerbemuseum 339
- Basel: „Zum Kirschgarten“ 28
- Basel: Wildt'sches Haus 13,341
- Bensberg: Stadtmuseum 339
- Berlin 78⁶⁷,79⁶⁹,81⁷¹,82⁷⁵,339
- Bern, Kunstmuseum 70
- Bourges: Musée du Berry 275
- Bordeaux:
 Musée des Arts décoratifs 192
- Brüssel: Weltausstellung 339
- Chur: Rätisches Museum 19,342
- Darmstadt: Mathildenhöhe 339
- Darmstadt: Museum Künstlerkolonie
 Ausst. „Jugendstilapete“ 50¹⁷,339
- Dortmund: Schloß Cappenberg 339
- Dresden, Stadtmuseum 18,342
- Düsseldorf, Goethemuseum 40⁹⁹,339
- Eichenzell, Schloß Fasanerie, siehe
 Schlösser
- Flörsheim/Main 86⁸³
- Frankfurt a. M., Goethehaus:
 39,119-122,129,343
- Frankfurter Goethemuseum:
 63^{10,12},85,85^{80f.},339
- Frankfurt a. M.,
 Historisches Museum: 1,2,12,27f.,
 36,38,67,74,77,84,86⁸³,93,102,103³,
 104-111,105¹²,106¹³,113-132,
 192-217,198³,339,341-343,346
- Frankfurt a. M.:
 Museum für Angewandte Kunst
 (früher: Museum f. Kunsthandwerk)
 16,22²⁸,26³⁷,133,339
- Frankfurt a. M.: Senckenberg-
 Naturmuseum 1, 146⁴²
- Frankfurt a. M.:
 Städelsches Kunstinstitut 11,341
- Freiburg (Schweiz): Museum für
 Kunst und Geschichte 24,345
- Fulda: Von-der-Au-Museum
 28,38,70,72,87,218,218⁵,255,346
- Hagen:
 Karl-Ernst-Osthans-Museum 339
- Hamburg: Altonaer Museum 179
- Hamburg: Museum für Kunst und
 Gewerbe 41,339
- Hannover: Kunstverein 339
- Heidecksburg/Rudolstadt:
 Staatliche Museen 339
- Kassel, Deutsches Tapeten-Museum
 (DTM) 1,2,6,16,27f.,30⁵²,32f.,32⁶¹,
 36,38,38⁸¹,41,51f.,70,72,74,77,
 77⁶³,87,93,98,128,133,135-138,146,
 146⁴³,166f.,192,205f.,216,218,233,
 235f.,275,285,300,319f.,330,333,
 342,343,346,348
- Kassel:
 Hessisches Landesmuseum 41
- Kassel:
 Staatliche Kunstsammlungen 340
- Kaub am Rhein:
 Blüchermuseum 118,341
- Korbach: Museum (Josephstapete)
 1,2,102,102¹,340,341
- Krefeld: Gewerbemuseum 15,340
- Lauterbach: Hohhaus-Museum
 1,2,52,133,136-138,147,150,344
- London: British Museum 25
- London: National Galery 87,225
- London:
 National Maritime Museum 74

- London: VAM 10⁴,54,59,127²,135, 146,249,333
 - Los Angeles: County Museum of Art 260¹²
 - Lyon: Maison Germain 340
 - Madrid: Museo nacional de Artes Decorativas 330
 - Manchester: Whitworth Art Gallery 340
 - Mexiko-Stadt 78^{67f.},80⁷⁰
 - Mons (Belgien): Musée du Chanoine Edmond Puissant, *Große Helvetie* 236
 - München: Galerie Arnoldi-Livie 340
 - München: Stadtmuseum 340
 - München 78⁶⁷,340
 - Mulhouse/Mühlhausen, Elsaß: Musée des Beaux-Arts 340
 - Mulhouse/Elsaß: (StM), Musée de l'Impression sur étoffes 250,333
 - New York: Cooper-Hewitt Museum 198
 - New York: Jill Newhouse 340
 - New York: Metropolitan Museum of Art 342
 - Osnabrück: Städt. Museum 340
 - Oestrich-Winkel, Brentanohaus siehe Oestrich-Winkel
 - Ostende 340
 - Otzberg: Sammlung zur Volkskunde in Hessen 1
 - Paris: Grand Palais 65¹⁸
 - Paris: MAD 23²⁹,31⁵⁸,192,202,203¹⁰, 249,288,319,329,331,333,340
 - Paris: Musée Carnavalet 65¹⁹,66,166,265
 - Paris: Musée de la Chasse 330²⁸
 - Paris: Musée National du Louvre 65¹⁹,67,72f.,87,219,221,224,285, 286¹⁷,346
 - Paris: Musée d'Orsay 346
 - Paris: Petit Palais 65
 - Rastatt: Museum 231³⁴
 - Rheinfelden/Schweiz: Fricktaler Museum 13,341
 - Rixheim/Elsaß: MPP (s. auch Zuber) 1,7,33,34⁶⁹,36,36^{70,71},70,166 333,340,342
Große Helvetie 236
L'Hindoustan 288
 - Rouen: Musée de Peinture 340
 - Rouen: Musée des Beaux-Arts, Stich Géricault/Lith. Engelmann 222
 - San Francisco, Musée de la Légion d'honneur, Gérard, F. P. Simon: „Schlacht bei Austerlitz“ 71
 - Schwerin, Staatl. Museum 76⁵⁶
 - Stade, Heimatmuseum, *Helvetie in Camaieu* 4,275,283f.,348
Supraporten 287,348
 - Steinheim-Kleinbottwar: Burg Schaubeck *Vues de la Suisse* 319
 - Trier: Städt. Museum 340
 - Versailles: Musée national du château de Versailles, Gérard: „Die Schlacht bei Austerlitz“ 70f.,233
 - Versailles: Katalog 71³⁶
 - Weilburg siehe Schlösser
 - Weimar: Goethehaus 6
 - Winterthur, Gewerbemuseum 340
 - Worms siehe Schlösser
 - Ystad (Schweden): Nordiska Museum Gammalt hus: *Die Dame vom See* 205
 - Zürich: Kunstgewerbemuseum 340
 - Zürich: Kunsthaus, Ausst.-Katalog 283¹¹
 - Zürich: Schweizerisches Landesmuseum 18,20,235,324,350
- Musseline 45
Musterbücher 28,54
- Napoleon I., frz. Kaiser (1769-1821) 3,4,44,71f.,218⁶,219-222,227,229, 232-234,250f.,253-257,255¹⁰,256¹¹, 259,261f.,262¹⁹,265-267,347
- Napoleon III. 262,262¹⁹
- Neapel: *Italienische Landschaft* 67,201-203
- Née, François Denis, Kupferstecher (1739-1817) 64,64¹⁶,77,321,328
- Nothing 283¹¹
- Neue Zürcher Zeitung 5,29⁴⁵
- Neumann, Karl-Christoph 20¹⁰
- Neustück, Maximilian, Tapetenmaler (1756-1834) 13,341
- Niederländische Kompagnie siehe Ostindische Kompagnien
- Nothnagel, J. B. A. († 1804) Manufaktur 6,11-14,44,48,62,85, 104,129,198f.,341

- Nouvel-Kammerer, Odile 7,47⁷,49^F,
50¹⁵,61²,129,250,288,301,
320,333,336
- Nouvelles L'Estampe 33⁶⁴
- Nürnberg: Rezeptbüchlein des Sankt-
Katharinen-Klosters 21,42
- Nylander, Richard C. 249^F,336
- Oberursel/Frankfurt, siehe
Rosalino & Brand(t)
- Oberursel, Papiermühle 61
- Oestrich-Winkel, Weingut v. Brentano
1,28,112f.,342,345
- Oettermann, Stephan 29⁴⁶,336
- Ofenschirm, siehe Wandschirm
- Olbrich, Joseph Maria, Architekt,
Entwerfer (1867-1908) 45
- Olligs, Heinrich, Hrsg. „Tapeten“,
3 Bde. 2¹,6,11^{6,7,9},14^F-18^F,20^F-28^F,
30^F-34^F,31,36^F-40^F,38,42,50¹⁴,59²²,
88,103⁵,124¹,129³,130,139,166,
170¹⁴,179⁶,193,203,205,218⁵,235¹,
275,275^{3,5},285,285¹⁵,287²⁰,301,
320,330,332³²,337,341,342
- Olympia, Zeustempel 193,196f.,346
- Oranienburg, chines. Tapeten 52
- Orme, Philibert de'l, Architekt
(um 1507-1570) 254
- Ornamentstil 45
- Ostein, J. F. K. von, Kurfürst und
Erzbischof von Mainz 84
- Ostindische Kompanien/Handels-
gesellschaften 15,43f.,48,52f.,
58,60,128,139,153
- Ottomeyer, Hans 236³,337,347
- Paeonia suffruticosa 143³⁶
- Paisley-Muster 131,131⁴
- Pajou, Augustin, Bildhauer
(1730-1809) 259
- Palmettenmuster 45,120f.
- Panathenäen-Kult 195
- Panorama (Gebäude) 67,203
- Panorama-Darstellungen, -tapeten
2-4,29f.,36,48-50,53,57f.,63,68f.,
71f.,74,76,98-101,111,112,
134-161,(166-332),199,219f.,
236,302,345
- Pantalons (Hosen) / sansculottes 172
- Paper-hangings 25
- Papier peint 8,24
- Papier de tapisserie 24
- Papierbogen 25,26,42,48-50
- Papierherstellung 26,29,46
- Papiermaché-Tapeten 9,31
- Papiermühlen 32,35,61
- Papierrollen/Rollenpapier 48,54,57
- Papiers bleus d'Angleterre 27,48
- Papiersteuer 26
- Papiertapeten 2,8,9,11-13,15,18,
22-27,29-32,41,45-49,103,
110-332,341-351
- Papillon, Jean-Baptiste-M. (1698-1776),
Paris, Manufaktur 31,47,48
- Parc français* 68
- Paris: 22**
- Arc de Triomphe du Carrousel
3,254-256,260¹⁴,269,348
 - Assemblée Nationale,
siehe Palais Bourbon
 - Bobèche & Galimafré 168
 - Champs-Élysées 166,167,171
 - Chapelle et Collège des Quatre-
Nations 3,256
 - Châtelet-Brunnen 3,264f.,273,348
 - „Fête du roi aux Champs-Élysées“
von Victor Adam 64
 - Gesellsch. d. Freunde d. Künste 65
 - Heißluftballon 97f.,173,176,345
 - Hôtel Beauharnais 174-176
 - Hôtel de Lassey 173,267
 - Hôtel de Ville 262,272,348
 - Institut de France 3,256
 - Invalidendom 3,167f.,251f.,268,348
 - „Jouîtes sur l'eau à la Villette“
von Victor Adam 64
 - Kaffeehaus 171
 - Louvre 33,254f. (s. auch Museen)
 - Louvre-Kolonnadenfassade
3,264,273,348
 - Madeleine-Kirche 267
 - Marionette à la Planchette 170
 - Mont Valérien 170,171¹⁵
 - Notre-Dame 3,257,270,348
 - Palais Bourbon
4,173f.,266f.,273,345,348
 - Palais de la Légion d'Honneur
3,251,253,268,348
 - Palais du Luxembourg
3,251,253,268,348
 - Palais Mazarin 256f.,269f.,348
 - Palais-Royal 258f.,270,348
 - Panthéon 259,271f.,348

- Pavillon de Flore 254
- Pavillon de l'Horloge 254
- Pavillon de Marsan 254
- Place du Carrousel, siehe Arc de Triomphe de Carrousel
- Place Vendôme, Austerlitz-Säule 3,223,260¹⁴,261f.,262¹⁹,272,348
- Porte Saint-Denis 4,251,257f.,270
- Pont de la Concorde 174,176
- Sainte-Chapelle 254f.,269
- Saint-Etienne-du-Mont 251
- Saint-Germain-des-Prés 3,251-253,268
- Saint-Jacques-du-Haut-Pas 258,270,348
- Saint-Sulpice 3,265f.,273,348
- Salon (Kunstaussstellung) 64,66f.,70-74,76,82,86,346
- Seine 262,267-274
- Sorbonne-Kirche 264
- Theater: Spectacle des Pygmées/ Mme Saqui 177,178
- Tuileries-Garten 254,268f.,348
- Tuileries-Schloß 3,37,71,233,254f.,268f.,348
- Val-de-Grâce 3,263,272,348
- „Vue de l'arc de triomphe...“ von Victor Adam 64
- Versailles 17,174

- Parthenon-Tempel 193,195,346
- Paul und Virginia / Paul et Virginie:* 33,68
- Paulot & Carré, Paris, Manuf. 34
- Paysage à Chasses* siehe *Die große Jagd*
- Paysage à Fables / Die Fabellandschaften* 77
- Paysage de Télémaque dans l'île de Calypso* 68
- Pazaurek, Gustav 6,205,337
- Pederzolli, in: L'Urbe (1955) 331
- Pedro I. Braganza, Kaiser (ab 1822) von Brasilien 78
- Pekings, Pequins, Pekingtapeten 133,135
- Peine (Stadt) 216
- Peine, G. L., Hildesheim, Tap.-Fabr. 40
- Percier, Charles, Architekt (1764-1838) 255
- Perrault, Claude, Architekt u. Arzt (1613-1688) 264
- Phidias, u.a. Bildhauer (tätig 460-430 v.Chr.): Athena Promachos 195
- Pickhardt & Siebert, Tap.-Fabr. 40
- Pierre, J. B., Paris, Maler, Kartonzeichner, Radierer (1713-1789) 64
- Pignet, Manufaktur 35
- Pikot 30
- Pilastertapete 130,343
- Pillement, Jean-Baptiste, Maler, Tapetenmaler (1727-1808) 32,34
- Polen: *Große Helvetie* 236
- Pompadour, Marquise de (1721-1764) 43
- Pompejanische Motive 32
- Pompeji, Ausgrabungen (auch in Rom und Herculaneum) 27,32,43f.,91
- Poteau, Bernard, Sammler 41
- Poterlet, Marie Victor, Ornamentstecher (* 1811) 34
- Poussin, Nicolas, Maler (1594-1665) 192
- Poyet, Bernard, Architekt (1742-1824) 173,267
- PPP: (Papiers Peints Panoramiques) 33⁶⁶,63¹³,70³⁴,75⁴⁷,77⁶³,86⁸⁶,87⁸⁸,92,166,166^{1,3},167⁶,168,168⁷,171¹⁵,179,179⁵,193,198,198⁴,199,203,203⁹,206,206¹,218,218⁴,219⁹,221¹¹,222¹⁴,225²³,235²,237,239¹¹,248³⁶,249⁶,250,250⁹,258,268,275,275^{2,6},282¹⁰,283,285^{15f.},288f.,289⁴,301,303,303^{8,9},320f.,320³,329^F,330f.,330²⁶,331²⁹,332³¹,333,346
- Prägetapeten 40,125,132
- Preetorius, Sammlung, München 55¹³
- Prévost, Pierre, Maler (Parisansicht 1799 i. Panoramagebäude) 29,67,203
- Prieur, Musterentwerfer 32
- Primitifs, Künstlergruppe 67
- Punze (Stahlstift) 9
- Puthz, Volker (chines. Tap. Schlitz) 1,7,58,138²⁴,139,139^{26f.},140^F,142³⁵,144³⁷,146⁴¹,344
- Quaglio, Lorenzo II., Maler 78
- Quatres Saisons* 68
- Quincy, Quatremère de, Architekt 259

- Radierschwamm 238
- Raffael = Raffaello Santi, Maler, Baumeister (1483-1520) 10

- Rapp, Jean, franz. General (1772-1821)
71,72,231,231³⁴,232
- Rapportzeichnung 24,46f.,322
- Rasch & Co, Gebrüder, Tap.-Fabr. 40
- Rau, Heimo 101¹⁴²,337
- Ravenna, San Vitale 9
- Rehlen, Wilhelm, Archit.-Zeichner,
Lithograph (~ 1795-1831) 236f.,347
- Reichsdeputationshauptschluß 4
- Reinhard(t), Josef, Maler (1749-1829)
77,246³²,321,324,337,350
- Reispapier 57,136,150
- Réjouissances populaires aux Champs-Élysées à l'occasion de la Fête du Roi* siehe Museen: Alsfeld
- Reliefs 49
- Remy de la Fosse, L., Architekt 140
- Rentsch, Dietrich 104⁹
- Repnin-Wolkonskij, N., russ. Fürst
(1778-1845) 71,230f.
- Restauratoren:
- Fiedler & Waltz, München 54
 - Gast u. Wodtke, Solingen 58
 - Groß-Anders, Dresden 19
 - Möller/Koch, Tübingen 238⁸
 - Ries, Judith, Zürich 5
- Restaurierung von Tapeten
3,5,27,54,58,237,238,319²
- Réveillon, Jean Baptiste, Manufaktur
26-28,31,33,37,48f.,77,88⁹³,342
- Slg. Follot, Paris: „Album de référence de la Manufacture Réveillon“ (1775) 32
- Revel, Jean, Zeichner (17. Jh.) 17,43
- Rheinbund 4
- Richert, Gertrud
78⁶⁷,81,81⁷²,83,83⁷⁹,301,337
- Ricken, Achim 29⁴⁸
- Riedel, Ludwig, Botaniker 79
- Rieger, Eva 17³³,337
- Riesenholzschnitte 21
- Rieter, Heinrich, Maler, Radierer
(1751-1818) 63,78,321,326,351
- Rindentapete 8
- Ringelnetz, Joachim, siehe Bötticher,
Hans
- Ritschard, Gustav, Schweizer Volkskundler 1,241¹⁹,244^{28,29},247³⁵,276⁹
- Rixheim, Manufaktur Zuber
siehe Zuber
- Robert, Hubert, („Ruinen“-)Maler
(1733-1808) 203
- Robespierre, Maximilian, Revolutionär
(1758-1794) 257
- Robichon, François 320,337
- Rocaille 44,119,121,126
- Römische Ruinen* 198
- Roethlisberger, Marcel 29
- Roland, Philippe-Laurent, Bildhauer
(1746-1816) 260
- Roland Furieux* 166
- Rollenpapier, -druck
57,119ff.,129,329,331
- Rom:**
- *Die Pferderennen* 331,332
 - Pantheon 197,259
 - Römische Wasserleitung 200
 - St. Peter (Kuppel) 113,264,332
 - Tivoli 114,200,203
 - Villa Negroni 67,203
- Rome - Paris - Londres* 35
- Root-Bernstein, Michèle
96¹²⁴,337,345
- Rosalino & Brand(t),
Frankfurt/Oberursel, Tapetenfabrik
3,13,38,49,61f.,342, Anhang 3
- Rosoman, Treve 127²,337
- Rossini, G. A., Opernkomponist
(1792-1868) 94
- Rousseau, J.J., Schriftsteller, Philosoph
(1712-1778) 44
- Rubens, Peter Paul, Maler
(1577-1640) 10
- Rubtsov, N. G., Astronom 79
- Rüdigsdorf bei Kohren-Sahlis
Griechische Feste und olympische Spiele 192
- Ruffly, Charles, Tapetenkünstler
(1850-1899) 35
- Rugendas, Johann Moritz, Zeichner,
Maler, Lithograph (1802-1858)
5,69f.,78-84,93,300f.,302f.,314,
337,350
- Rullmann, Franz 6,11⁹,15²⁶,166,320,337
- Rundsieb-Papiermaschine 49
- Russische Volksstämme 225-229
- Rustam, Leibmameluk Napoleons 233
- Sabatier, Lithograph (Rugendas)
81,350
- Sackleinwand 128,132
- Sala del alto basso 10

- Sala del damaso 10
 Salon (Kunstaussstellung), s. Paris
 Salzburg, Panoramagebäude 29
 Samttapeten, -stoff 8,31,42,45
 Sarmiento, D. F., Schriftsteller, ehem.
 Präsident Argentiniens 83
 Sattler, Wilhelm, Schweinfurt, u.a.
 Tapetenfabrikant (1784-1859) 38f.
 Satyrtapeete (von Dürer) 20
 Säulendekore 36,235f.,239,300,314,317
 Sauvinet, Paris, Manufaktur 34
 Savonnerietapeten 10
- Schablonen, -malerei, -tapete
 46,47,54,102-104,130,343
 Schaller, Marie Louise 321,322,337
 Scherengitter-Muster siehe Grillage
 Schinkel, Karl Friedrich, Architekt,
 Maler (1781-1841) 37,45
 Schirgiswalde *Griechische Feste und
 olympische Spiele / Ansichten aus
 Brasilien* 192,300
- Schlacht bei Austerlitz, siehe unter
Die Schlacht bei Austerlitz
 Schleif, Matthias, Tapetendruckerei,
 Heidelberg (ab 1768) 15
 Schlitz, Gräfin Anna Dorothea 59
Schlitz, Graf Carl W. Heinrich F. H.
 gen. v. Görtz 57f.,57f.^F,60,138-140,
 147,150,150⁴⁷,334
 Schlitz, Graf Christian Ludwig
 gen. v. Görtz 141
 Schlitz, Graf Friedrich Wilhelm
 gen. v. Görtz 59,141,142
 Schlitz, Graf Otto Hartmann
 gen. v. Görtz 136,138,140
 Schlitzer Bote
 58,59²¹,139^{26f.},140^F,142³⁵,144³⁷
- Schlösser:**
 (siehe auch unter Museen)
- Amorbach – siehe Amorbach
 - Annaburg bei Torgau, Sachs.-Anhalt
 18,19
 - Arnstorff (Niederbayern):
 Oberes Schloß 15
 - Aschaffenburg:
 Schloß Johannisburg 330
 - Barchfeld (Thüringen) 38⁷⁸
 - Bayreuth, Neues Schloß
 Eremitage 52
 - Birstein nahe Vogelsberg 85
 - Brig (Wallis): Stockalperschloß
 319,319²
 - Burgk (Thüringen), Schloß 235
 - Calden: Schloß Wilhelmsthal:
 1,2,28,36,52,59,84,133-136,343
 - Dreis (Krs. Bernkastel-Wittlich):
Vues d'Espagne, Tapetenbilder 33
 - Ehreshoven (Rheinland) 42
 - Eichenzell: Schloß Fasanerie,
 1,2,33,52,67,90,133,150-153,
 151⁵⁰,179-191,344,345
 - Fulda, Stadtschloß: 38,218,342
 - Hanau, Schloß Philippsruhe:
Die große Jagd 63,69,329,331,351
 - Hodenhagen bei Celle 133
 - Homburg, (Bad) Landgräfliche
 Residenz 62
 - Johannesberg b. Fulda,
 ehem. Propsteischloß 11,38,133
 - Kassel: Schloß Wilhelmshöhe
 37,41,134,206
 - Langenselbold 85
 - Lenzburg, Schweiz 12,341
 - Ludwigsburg: Schloß Favorite 27
 - Moritzburg 8¹,334
 - München, Badenburger 134
 - München, Nymphenburg 236,347
 - München, Pagodenburg,
 Nymphenburger Schloßpark 44
 - Niederrödern (Sachsen), Holzschnitt-
 Deckenverkleidung 19
 - Niedersiegen (Krs. Bitburg-Prüm),
 Schloßgut, *Paul et Virginie* 33
 - Philippstal/Werra, Arnoldtapete(?)
 38,342
 - Pommersfelden, Marmor-/Réveillon-
 Tapeten 28
 - Potsdam, Neuer Flügel: Zimmer-
 dekoration von K. F. Schinkel 45
 - Rastatt: Schloß Favorite,
 Rindentapete 8
 - Reichmannsdorf bei Bamberg,
 Flocktapisserie 42
 - Rheda: *Vues de Suisse*, frz. Drape-
 rie-, Pilastertapete (grisaille) mit
 Kandelaber u.a., Pilastertapete mit
 Maispflanzen 1,320
 - Rheinsberg, chines. Tapeten 52,59
 - Rodewisch (Vogtland),
 Holzschnittpapiere an Decke 19
 - Salzburg, Schloß Hellbrunn:
 chinesische Tapete 59

- Schlitz: Hallenburg 7,52,54,57-59, 133,135,136,138-140,147,343
 - Schwerin: Schloß Altlandsberg, Kattuntapeten 15
 - Schwetzingen: *Vues de Suisse* 319
 - Schwetzingen, Badehaus/Schloßpark Wanddekoration v. F. Kobell 103f.
 - Seelbach, Schloß Dautenstein: *Große Helvetie* 235
 - Tann (Rhön), Gelbes Schloß, Flock-, Leinentapeten 14f.,42
 - Versailles bei Paris 17,174
 - Weesenstein (Dohna bei Pirna), chines. Tapeten, *Griech. Feste u. olympische Spiele* 59,192
 - Weilburg:
 - Wachstuchtapete 13
 - Streifentapete mit Bordüre 28,342
 - Monumente von Paris:* 3,4,33,67,173f.,249-274,340,348
 - Große Helvetie:* 3,36,70,75-77,235-248,319,347
 - Weimar, Schloß: 37
 - Weimar, Schloß Belvedere: *Vues de Suisse* 320
 - Weimar, Schloßchen Tiefurt: 6
 - Fußbodentapete 14
 - Wörlitz, Chinatapeten 59
 - Worms, Schloß Herrnsheim: 4²
 - Monumente von Paris:* 4,33,249,251,258,271,348
 - Die Ufer des Bosphorus:* 4,33,345
 - Worms, Heylshof: *Äneas und Türkische Landschaft* 4,345
- Schmidt, F. C. 62⁷
Schöpfer, Hermann 24
- Schottland:**
- Bamborough (Schloß) 208,216
 - Ben Lomond und Ben Venue (Berge) 207,214
 - Benharrow-Schlucht 210
 - Feuerkreuz 209-213
 - Keep of Warkworth (Burg) 206,207,212
 - Lancaster (Kloster) 206-208
 - Lomond-See 207,208,211
 - Perth (Grafschaft) 93
 - Staffa-Insel mit Basaltsäulen 206,212,213
 - Taye-See, Katerine-See 93,206
 - Tracht: Tartan, Balmoral, Glengarry, Sporran 217
 - Schubert, Franz, Komponist (1797-1828) 94
 - Schürch, L. / Witzig, L. 240¹⁴⁻²⁶,241²³,243²⁷,246³²,337
 - Schütz d. Ä., Christian Georg: 2,11-13, 37,44,63,84f.,85⁸³,102,105-108,341
 - Schütz, Georg und August, Wurzten (Sachsen), Tapetenfabrik 40
 - Schulz, Matthias 192^{1,2},193,301,330,330²²,337
 - Schwanenmuster 45
 - Schweden:
 - Die große Jagd* 330
 - Große Helvetie* 236
 - Schweinfurter Grün 39,49
- Schweiz:** 239¹⁰
- Aare, -schleuse 241
 - Alpen 64
 - Alphorn 241f.,245
 - Bauernhaus, Köniz bei Bern 326,350
 - Berner Oberland 247,248
 - Bogenschießen 275
 - Brienz 89,321,325,325¹²
 - Briener See, Burg Ringgenberg 89,321,324,325,350
 - Burg Werdenberg (St. Gallen) 247³⁵
 - Coppet, Genfer See (Kanton Waadt) chinesische Tapete 59
 - Eiger, Mönch, Jungfrau 245
 - Felladen (Fensterladen) 276
 - Freiburg/Fribourg s. Museen
 - Furka-Gletscher 75,320f.
 - Gemsjagd 243,347
 - Giessbachfall mit Niesen 325
 - Gletscher 240,242,247,347
 - Gotthard, s. St.-Gotthard-Paßstr.
 - Groß- und Breithorn 89,321,327
 - Kuhreihen (Tanz) 241,241²⁰
 - Matterhorn 327,351
 - Nyon 319
 - Oberhasli-Tal, Rosenlauri-Gletscher 89,321,323,350
 - Pfäfers, Kloster 321,328
 - Reff/Kiepe 240,240¹⁷,242
 - Reuss (Fluß) 98
 - Rhone-Gletscher 89,327
 - Scheibenschießen 247,347
 - Schloß Grandson 64,77,321,327f.,351

- Schloß Thun 245
- Schwaardach 242
- St.-Gotthard-Paßstraße 98ff.,329
- Staubbach-Wasserfall im Lauterbrunner Tal 75,320-322,322⁴,350
- Teufelsbrücke/Schöllenschlucht 98f.,275⁷,282-284,328f.,348,351
- Thuner See 64
 - Einigen 245
 - Unterseen 241
- Unspunnen, -burg 247³⁵
- Uri (Kanton) 98,98^{128f.}
- Vierwaldstättersee 320
- Vogelschießen 245,281f.,347

Schweizer Trachten: 64,70

- Freudenberger Tracht (Bern) 240
- Glarner Tracht 241
- Göller 240,240¹⁶
- Guggisberger Tracht 241-243
- Knonauer Tracht (bei Zürich) 242,246
- Solothurner Tracht 246
- Vorstecker (Brustlatz) 240,240¹⁵
- Zuger Tracht 241f.,246,246³²

Schweizer, Sigrid 101¹⁴¹,337

Scotin Le jeune, Paris, Entwerfer 132

Scott, Walter, Dichter (1771-1832)
5,93,94,206,209⁴,210ff.,210⁶,215⁷,
337

Seekatz, Georg Christian, Weilburger
Hofmaler (1683-1750) 13

Seekatz, J. C. , Maler 85

Seemann, Theodor 6,337

Seguin, Jean-Pierre
23²⁹,47⁷,49¹⁰,49^{12f.},50¹⁵

Seidentapeten, -imitation, -stoff
2,8,9,15-17,31,42f.,45,153

Seld, Jörg, Holzschnitt-Tapeten 19f.

Seligenstadt, Kloster 12

Servandoni, J.-N., Architekt
(1695-1766) 265f.

Sèvres, Porzellanmanufaktur 167

Sherringham, John, Tapeten-
manufaktur 31

Siebenjähriger Krieg 32,36

Siegfried, Susan 65¹⁹,337

Siemer, M./Wagner, K. 151⁵⁹,337

Simon, Rainald, Sinologe 1,52,95¹²⁰,
148⁴⁴,155⁵⁴,159⁵⁷,160,160⁵⁸,161,
161⁶⁰,163,163⁶⁴,165⁶⁵

Sippel, Heinrich 140²⁹

Sistrum, Rasselinstrument 115

Slodtz, Michel-Ange, Bildhauer
(1705-1764) 266

Société Lithotyp. de Mulhouse, La 70

Sockeltapete 27,28

Söder, Dagmar 112¹⁹,337

Solvyns, Balthazard, belg. Maler
(1760-1824)

86,289f.,292,294,297f.,338,349

Sonnin & Bando, Berlin, Tap.-Fabrik 36

Soufflot, J.-G., Architekt
(1713-1780) 259

Spanische Küste (Vues d'Espagne) 33

Sparta 180f.,345

Spitzenimitation 39⁸⁵,49,123

Spix, J. B. von, Zoologe 79,81

Spoerlin, M., Rahn, H., Tapeten-
manufaktur, Wien 35,50

Staatsarchive siehe unter Darmstadt,
Marburg, Wiesbaden

Stade, Heimatmuseum, siehe Museen

Städelsches Kunstinstitut, Frankfurt/M
siehe Museen, Frankfurt a.M.

Staël, Madame de, Schriftstellerin
(1766-1817) 3,253

Stein, Reichsfreiherr Karl vom und zum
16 (s. auch Kirberg)

Steinheim-Kleinbottwar, Burg Schau-
beck: *Große Helvetie* 235
und *Vues de Suisse* 319

Steinscher Hof, siehe Kirberg

Stengel, Walter 11,11¹⁰,15²⁵,36,338

Stiftung Preußische Schlösser und
Gärten, Berlin-Charlottenburg 45

Stofftapeten, auch -imitation 2,8,16f.,
24,32,36,41-43,49,132,341

Storck, D. Adam, Übersetzer 94

Strasburger, E. 295⁷

Streifenmuster 28,104f.,112f.,119ff.

Streublumenmuster 104f.,112,125f.

Streutapete siehe Flocktapete

Stuffmann, Margret 88⁹²

Sünching (Bay.), chines. Tapeten 54

Sully, Minister Heinrichs IV.,
(1560-1641) 267

Supraporten 28,36,68,88,108-110,112,
115f.,133,284-287,346,348

Supraporten (DTM und privat):

- *Glücklicher Fischfang / La Pêche*
Heureuse (DTM) 87,88,285,286,348

- *Der Süden / Le Midi* (privat) 87f.,286,348
 - *Kinder/Hundefamilie* (Stade) 287,348
 - *Kinder/Kaninchen* (Stade) 287,348
 - *Die Dame vom See* (DTM, Kassel) 216,346
 - Chinesische (Schlitz, Hallenburg) 146,344
 - Chinesische (Lauterbach, Hohhaus-Museum) 149,344
- Tapes (gr./lat.) = Decke, Teppich 8
 Tapestry (engl.) = Wandteppich 8
 Tapete (etymologisch) 8
 Tapete, abwaschbar 49
 Tapeten-Collage 48,122f.
 Tapetendruck 32,50
 Tapetendruckmaschine 50
 Tapetenfabriken 30-40,44,61
 Tapetenfachschule, Kassel 51
 Tapetenmaler 11,28,57,60,102,111,341
 „Tapetenzeitung“ 11⁹,39f.,39⁸³,40⁹¹
 Tapis (frz.) = Teppich, Decke, Überzug 8
 Tapisserie (frz.) = Wandteppich 8,24,42
 Tappezeria (ital.) = Tapete 8
 Taunay, N. A., Maler 80
 Teves, Ernst A., chinesische Tapeten 136,343
 Teynac, F./Nolot, P./Vivien, J.-D. 6,26³⁸,68^{24f.},166,166⁴,179,179^{4,6},193,203,205,218,237,249,284¹³,301,320,330f.,338
 The Prehistory of Photography 29⁴⁵
 The Twigs, San Francisco, Nachdruck: *Monumente von Paris* 249
 Thomas, A. J.-B., Maler, Lithograph (1791-1834) 69f.,86,331,338,351
 Thoranc, Comte de 85
 Thümmler, Sabine (Leiterin des DTM) 1,6,16,38,38⁷⁹⁻⁸¹,41,41⁹⁸,136,137^{19f.},219,237,250,275,301,320,338
 Thümmler/Glimme/Fenner 37⁷⁷,38^F,338
 Tiefdruck 36
 Tischbein, Joh. Heinr.d. Ä., Maler (1722-1789) 75
 Toiles peintes / Indiennes = bedrucktes Gewebe 43,45
 Tournai, Wandteppiche 10
 Tratteggiotechnik (Schraffierung) 238
 Trautmann, Joh. Georg, Maler, Stecher (1713-1769) 13,85
 Treidelschiff, -pfad 269
 Tübke, Werner, Panorama: Deutscher Bauernkrieg 29,338
Türkische Landschaft / Paysage Turc oder *Scènes Turques* 4
 Velay, Paris, Manufaktur, *La Grande Chasse au Tigre dans l'Inde* und evtl. *Volksbelustigung auf den Champs-Élysées...*34,166,173
 Velinpapier 26,48
 Velourspapier 21f.,46f.
 Velourstapete 14,27,31f.,38,40,48f.,68,119ff.
 Venedig:
 - Palazzo Loredan 236
 - Quadriga von San Marco 256
 Vendôme, Herzog von (Sohn Heinrichs IV.) 261
 Verein Deutsches Tapetenmuseum 41
 Vergil, P. V. M., römischer Dichter (70-19 v.Chr.) 203
 Vernet, Carle, Vater von Horace Vernet 72,87,330,330²⁸
 Vernet, Claude Joseph, Maler (1714-1789) 87f.,203,285-287,348
 Vernet, Horace, Maler (1789-1863) 73,87,218f.,225,229
 Verona 236
 Verwaltung d. Staatl. Schlösser und Gärten, Bad Homburg v.d.H. 1,12,103,103⁶,238⁹,341,347,348
 Vesuv 67,201,203
 Veuve Mader et Fils Aîné, Paris, Manufaktur 33
 Vigée-Le Brun, E. (1755-1842) 70
 Vigneron, Pierre Roch, Histor.-, Genre-, Portrait-Maler (1789-1872) 222
 Villain, François le, Lithograph (1824 "Le contretemps" 12 Bl.) 70,86,86⁸⁷,88,332,351
 Völcker-Janssen, Wilhelm 102¹,338
Volksbelustigung auf den Champs-Élysées anlässlich Königs Namenstag / Réjouissances populaires aux Champs-Élysées à l'occasion de la Fête du Roi: siehe Museen, Alsfeld
 Volmar, G. Maler (1769-1831) 70
 Vorhangmalerei, barocke 238
 Vorsatzpapier 46

- Voyages d'Anthéonor* siehe
Die Reisen des Antenor
Vues d'Amérique du Nord 69
Vues d'Espagne (Spanische Küste) 33
Vues d'Italie s. Italien. Ansichten
Vues d'Italie s. Italienische Landschaft
Vues de Suisse: 36,63f.,75-78,88f.,98,
 235,248,284,319-329,350
Vues du Brésil siehe
Ansichten aus Brasilien
 Vuilleumier, Jean-Pierre 169¹¹
 Vuilleumier-Kirschbaum, Ruth
 1,11⁹,12¹⁶,13¹⁹,338
- Wachsreservedruck 43
 Wachstumtapete 11-14,41,44,48,
 103f.,119,199,341
 Wall-paper 8
 Walton, Tapetenfabrik 40
 Walze, Kupferstich-, Relief- 50
 Wandbehang 9
 Wandbespannung 9,10,48
 Wanddekoration 47,105,107
 Wandschirm/Ofenschirm
 7,25,42,68,135
 Wandteppich 9,10
 Wappenschmidt, Friederike: 7,44¹,48⁹,
 52^F-56^F,54,58^F-60^F,59f.,133,133^{1,4},
 134^F-137^F,136,138f.,139^F,145³⁸,
 146f.,146⁴⁰,147⁴³,150,150^F,152⁵¹,
 153,153^{52f.},156,156⁵⁵,160⁵⁹,161f.,
 161⁶¹,162^{62f.},165,165^{66f.},338
 Waquet, Françoise 66,66²²,338,345
 Watteau, A., Maler (1684-1721)
 134,203,343
 Wegener, Ernst 140³³
 Weibel, Samuel, Maler, Radierer
 (1771-1846)
 78,88f.,320f.,323-325,324¹⁰,338
 Weilburg (siehe auch Schlösser) 97
 Weimar, Goethehaus, siehe Museen
 Weinberg, Carl v., Gründer der
 Cassella-Werke 107
 Wessely & Neumeister, Berlin,
 Tapetenfabrik 37
 Wettengl, Kurt
 1,105¹¹,107¹⁴,107¹⁵,108¹⁶,338
 Wien: Höh. Graphische Bundes-Lehr-
 und Versuchsanstalt 54
 Wiener Kongreß (1814/1815) 151
 Wienhausen bei Celle, Kloster 18,19
- Wiesbaden:**
 - HHStA (Rosalino & Brand)
 1,61,61⁴,333, Anhang 3
 - ehem. Hotel Rose: *Die Pferde-*
rennen 36,69f.,86,88,331,351
 - Landesamt f. Denkmalpflege 140
- Wild, Nicole 168^{8,9},177²⁵,338
 Wilhelm I., Kurfürst von Hessen
 (1743-1821) 104⁸
 Wilhelm II., Kurfürst von Hessen
 (1777-1847) 151
 Wilhelm VIII., Ldgrf. v. Hessen-Kassel
 (17..-1760) 84,133f.
 Wilhelm IX., Ldgrf. v. Hessen-Kassel,
 später Wilhelm I., Kurfürst v. Hessen
 (1743-1821) 37,103
 Willkomm, Hans, Fladerpapier-Künstler
 (16. Jh.) 18,342
 Wilshusen, Wilhelm, Fotograf in China
 (Anf. 20. Jh.) 162,162⁶³
 Wiltshire (Bedfordshire),
 Woborn Abbey, chines. Tapeten 60
 Wiltshire, Bowood House,
 chinesische Tapeten 60
 Windischleuba, Herrenhaus
Die große Jagd 330
 Wirz, Wilhelm
 6,6⁴,49¹¹,50¹⁶,51¹⁸,320,338
 Wisse, Geert 7,19,19¹⁹,21,33⁶⁴
 Wissmann, Gerhard 98¹²⁷,339
 Woher, Marquart, Maler 242²⁶
 Wolf, Caspar, Maler (1753-1798)
 89,98,321,327,329,351
 Worms, Heylshof und Schloß
 Herrnsheim, siehe Schlösser
- Zeitschrift f. Schweizerische Archäo-
 logie und Kunstgeschichte 29^F
 Zeugdruckereien 43
 Zeugtapeten siehe Kattuntapeten
 Zipelius, George, Tapetenkünstler in
 Manufaktur Zuber 35
 Zuber, Manufaktur, Rixheim 6,7,28,
 35f.,39,49f.,61f.,69,74-77,83,192,
 198f.,205-207,212,214,216,219,
 235,237,240,247,284,288-332,339,
 346,347,349-351; Anhang 1 und 2
 Zurlauben, F.A. 64,321,328,339
 Zwickau, Fladerpapier 18
 Zwigg, Radierer (1759) 87,286,286¹⁸

MANUFACTURE DE RIXHEIM.

Description de l'Helvétie

PAYSAGE-TABLEAU EN PAPIER PEINT.

Le nouveau tableau que nous offrons aux amateurs des beaux paysages de la Suisse, et que nous avons appelé L'HELVETIE, sans présenter des vues exactes de telle ou telle partie de ce magnifique pays, a cependant été composé dans le style qui le caractérise, et de manière à donner une juste idée de tout ce que la nature y a produit de plus admirable.

Les scènes qui animent ce tableau, sont prises dans les moeurs et les usages qui distinguent si honorablement les habitans de cette intéressante contrée; tous les détails en ont été rendus d'après des études faites sur la nature par l'artiste auquel nous devons les différens paysages que les amateurs ont honorés de leurs suffrages.

Rien n'a été négligé pour que cette grande et riche composition méritât un accueil distingué, et jamais dans ce genre on n'a poussé aussi loin les moyens qui pouvaient rendre l'effet d'un tableau; les fonds exécutés avec des teintes qui ne servent que dans cette partie, s'aperçoivent dans un grand éloignement, tandis que les devants, ornés de figures assez grandes, présentent tout ce que la richesse du coloris peut offrir à la fois de plus vigoureux et de plus agréable enfin aucune dépense n'a été ménagée pour que ce nouvel ouvrage surpassât tout ce qui a déjà été entrepris en papier peint.

Vingt lés, de la largeur de 25 pouces chacun, forment ce tableau, dont une moitié est éclairée de gauche, et l'autre de droite. Dans le

1.er lé

après de quelques rochers et sous un groupe de grands arbres, on aperçoit deux voyageurs conduits par un guide; l'un d'eux est un peintre, l'autre un naturaliste; ils se font expliquer par leur conducteur les objets dont leurs yeux sont frappés. Les

2.e et 3.e

lés sont consacrés à la représentation d'un exercice fort usité dans la Suisse. Près d'une jolie habitation rustique, et placée sous un hangard nommé *Schützenhaus* ou la maison du tir, une société se dispute le prix à la cible; le marqueur se tient près de ce but pour faire connaître la place où les coups ont porté. Sur le devant quelques bestiaux reposent sur l'herbe; et dans le fonds au-dessus des montagnes commence la chaîne des glaciers, qui termine l'horison de cette vaste composition, et qui depuis cet endroit jusque dans le 8.e lé représente la ligne des glaciers de l' *Oberland* (du pays élevé), telle qu'on la voit à la promenade de la ville de Berne nommée l' *Enge*. Nous croyons inutile d'entrer dans la description trop longue des plantes qui sont sur les premiers plans, et dans le détail de tous les objets représentés dans les lointains. Les 4.e, 5.e et 6.e lés offrent un épisode de la fête des foins. Afin de pouvoir représenter presque tous les costumes de la Suisse, on a supposé que des amis et des parens de différens cantons étaient réunis à cette fête. Dans le

4.e lé,

II

de jeunes filles jouent avec un garçon, et lui jettent du foin qu'elles prennent d'un tas près duquel sont déposés leurs outils et leurs provisions. Sur le devant une femme présente à un jeune garçon un oiseau, après lequel il saute et dont un chien voudrait aussi s'emparer. Dans le

5.e lé

arrive le chariot chargé de foin, trainé par des boeufs que pousse le conducteur; il est précédé d'un joueur de flûte. Le premier plan est occupé par des faucheurs et leurs compagnes qui reviennent en dansant et en semant le chemin de fleurs; de petits enfants et un chien se livrent aussi à la gaieté, tandis que dans le

6.e lé

un garçon dérobe un baiser à une jeune fille, dont le père est trop occupé de la joie commune. Derrière une barrière une femme aperçoit les deux amans; la jalousie éclate dans son geste et dans ses yeux. Le

7.e lé

représente le tir de l'arc, plus particulièrement usité par les habitans du Pays-de-Vaud, qu'on voit ici dans leur costume habituel. L'oiseau placé au bout d'une perche et qui sert de but, se voit dans le lé précédent. Dans le

8.e lé

un jeune pâtre à l'ombre d'un bouquet de platanes, joue de l'*Alphorn* (cornet des vachers) en gardant son troupeau. Plusieurs pêcheurs suivis d'une femme et d'un enfant, et portant divers instrumens de leur profession, se dirigent vers un lac, qui occupe une partie du 9.e lé, les 10.e, 11.e et 12.e, et qui s'étend encore dans le 13.e. Ces personnages se trouvent placés dans les

9.e et 10.e lé:

On aperçoit dans celui-ci, près de terre et de quelques habitations, une barque chargée de bestiaux. Là se termine le jour gauche.

Le jour de droite commence au

11.e lé,

qui offre dans son premier plan la nacelle, dans laquelle vont s'embarquer les pêcheurs qu'une autre femme appelle. Vers le milieu de ce lac une autre barque, chargée de tonneaux et de différentes marchandises, vogue vers une petite ville qu'on distingue dans le lointain. Au-delà de cette barque on voit un bateau de poste. Le

12.e lé

se compose d'un groupe d'arbres et de quelques chèvres. Dans le

13.e lé

sur un tertre un peu élevé, deux chasseurs aux chamois vont partir pour cette chasse dangereuse. La femme de l'un d'eux, émue du péril où son mari va s'exposer, lui présente leur enfant que celui-ci embrasse, tandis que son compagnon l'excite au départ.

Les lé 14, 15, 16, 17 et 18

représentent le retour des bestiaux, qui ont passé le tems du paturage sur les Alpes. Ces lé réunis forment un tableau, où l'on a peint deux de ces belles maisons bernoises si connues par leur élégante construction; bâties presque entièrement en bois, leur aspect est aussi pittoresque que leur intérieur est propre et commode; l'inscription qu'on lit au-dessous de la galerie et telle qu'on en voit sur toutes les maisons de cette contrée, signifie: "O Providence, que tu es consolante pour ceux qui espèrent en toi!" Sur le toit de cette maison on aperçoit le nid d'une cigogne, oiseau dont les simples habitans des campagnes regardent l'établissement sur leurs demeures comme une faveur du ciel. Le

14.e lé

ne contient que la façade latérale de l'une de ces maisons; c'est toujours sur l'un de ces côtés que se trouvent la porte d'entrée et la galerie; les façades sont toutes deux dans le

15.e lé.

Une femme ouvre la barrière, par laquelle entrent les troupeaux, l'autre femme appelle une brebis dont elle tient le jeune agneau dans ses bras; toutes deux portent le costume de la contrée nommée le *Guggisberg*. Dans le

III

16.e lé

un vacher joue de l' *Alphorn*, au son de cet instrument et du chant favori nommé le *Kuhreihen* (ranz des vaches), le maître de la maison, sa jeune épouse et deux de ses enfants, se sont mis à danser; le plus petit de tous caresse un chien. Dans le

17.e lé

un pâtre, portant un fromage sur une hotte, ramène les bestiaux. Devant la fontaine, près de laquelle il passe, une petite fille effrayée par le fracas d'une avalanche et le cri d'un aigle qui plane dans les airs, se jette dans les bras de sa mère, qui tâche de la rassurer, en lui montrant que tous ces bruits sont éloignés d'elle. Le

18.e lé

n'offre qu'un groupe de chèvres et de moutons; on remarque ça et là sur le devant quelques animaux et divers ustencils.

19.e lé:

Une scène, dans laquelle des Suisses font preuve de leurs forces, en portant des pierres d'une pesanteur considérable, forme le tableau que renferme le 19.e lé. L'un d'eux, après avoir déposé à ses pieds la pierre qu'il avait portée, reçoit à boire d'une femme présente à cet exercice, auquel assistent aussi quelques autres personnages. Le

20.e lé,

qui termine cette composition, se lie au 1.er, dont il est aussi la suite. Pour animer ce lé, qui n'est que le moyen de se rattacher à l'autre extrémité, on y a placé le combat d'une grenouille contre une couleuvre.

Placé en deux grands tableaux, de 10 lés chacun, ce paysage fera incontestablement l'effet le plus agréable; mais il est également disposé à pouvoir être divisé en un plus grand nombre de panneaux, et d'être adapté à toute espèce de localité. Un léger examen indiquera les lés qu'il conviendra de réunir, lorsque la disposition d'une salle nécessitera de former des tableaux de diverses grandeurs, et on trouvera facilement à composer des scènes intéressantes, en réunissant 2, 3 ou plus de lés, quelques-uns présentant, même isolément, un tableau.

Pour encadrer ce paysage, on y a adapté un nouveau décor en colonnes de marbre; avec cet ajustement il convient à des salles de 12 à 14 pieds d'élévation et d'une grande circonférence. On peut toute fois encadrer ce paysage par une simple bordure, lorsque la pièce où il doit être posé, n'est ni assez vaste ni assez élevée, pour que le décor puisse y être adapté convenablement.

RIXHEIM, près Bâle, en 1815.

Jean Zuber et Compagnie

en 1825

VUES D'ECOSSE ou *La Dame du Lac*
Division du Paysage

1er, 2e, 3e et 4e lés.

Roderic assemble ses guerriers. Serment de la croix de feu. Le vieil hermite BRIAN, puritain frénétique, après avoir immolé un bouc blanc, excite la fureur des montagnards par les plus horribles imprécations et en brandissant une croix ou torche ardente, faite avec deux branches de pins. Roderic est à son côté, appuyée sur son épée. Les guerriers se précipitent et jurent de combattre; les vieillards, les femmes et les enfants partagent leur enthousiasme.

La scène se passe au milieu des ruines d'une abbaye gothique, (le peintre a choisi celles du prieuré de Lancastres) dans le fond on aperçoit de hautes montagnes et un château (Keep of Warkworth), construit sur des rochers à pic. Un violent orage se forme et augmente l'intérêt de cette scène par des effets de lumière, entièrement nouveaux dans le genre du papier peint.

5e, 6e, 7e, 8e, 9e, 10e, 11e, 12e, 13e, 14e et 15e lés.

Grande chasse au daim. (5e, 6e et 7e lés, vue d'un chemin dans les montagnes du Comté de Perth). Le roi d'Ecosse, Jacques Ier, au milieu des seigneurs et des courtisans, qui composent sa suite, et monté sur un cheval blanc, poursuit deux daims, qu'il est sur le point d'atteindre.

16e, 17e, 18e, 19e, 20e, 21e, 22e, 23e et 24e lés.

Vue générale sur le lac Taye, de l'île de Staffa et du lac Katerine, les coteaux charmants et des hautes montagnes (Ben Lomond, Ben Venue), qui les environnent. Sur le 2e plan des barques transportent des voyageurs qui vont visiter les grottes et les rochers de basalte, qu'on aperçoit au milieu du lac.

Sur le premier plan l'apparition au roi Jacques de la belle Hélène dans sa frêle nacelle, forme un épisode intéressant, et en harmonie avec tout ce que cet effet de paysage a de magique par le coucher du soleil derrière l'immense rocher Ben Lomond.

25e et 26e lés.

Le vieux barde Allan, compagnon inséparable de la famille des Douglas, chante la gloire de cette illustre maison, en s'accompagnant sur sa harpe; une jeune fille et un jeune montagnard l'écoutent avec attendrissement. Le bruit d'une cascade, qui est près de lui, se mêle aux accents de sa voix, et un ruisseau qui coule à ses côtés, donne à ces lieux un aspect romantique. Le sommet de la montagne est couronné par une forêt de sapins.

27e, 28e, 29e et 30e lés.

Episode de Blanche Devan. Dans un site sauvage, au milieu des rochers, Blanche aperçoit le roi Jacques et lui dévoile la perfidie de son guide dans des paroles prophétiques. Son air égaré, ses cheveux épars, glacent Jacques d'une sorte d'effroi qui lui fait porter la main à son épée. Il cherche à voir sur la figure de son guide ce qu'il doit penser. (Les parties de paysage des 24e à 28e lés sont tirés des bords du Lac Lomond).

31e et 32e lés.

Sur le premier plan un berger indique à un montagnard armé le lieu où les guerriers du clan d'Alpine sont rassemblés. Auprès de son troupeau s'élève une fontaine gothique et la hauteur est couronnée par le château de BAMBOROUGH.

Un lambris et une frise dans le style gothique ont été exécutés pour servir d'encadrement à ce paysage et en forment ainsi un décor d'un genre approprié au paysage et qui peut s'adopter aux appartements les plus élevés.

Jean ZUBER et Comp.

Rixheim, près MULHAUSEN, (Haut-Rhin)

(Anm. d. Verf.: Im zweiten Absatz zu den Bahnen 5 bis 15 wird der schottische König Jakob I. genannt. Es handelt sich jedoch um Jakob V.)

Abschrift aus dem Hessischen Haupt-Staats-Archiv, Wiesbaden, die Tapetenfabrikation Rosalino & Brand, Oberursel, betreffend.

HHStA 330 VIIIb, 79, IV, 3, fol. 37-46

S. 37:

HC 6361/Ex Resoluto Regiminali Ido: Wiesbaden den 4ten Aug. 1812 ad R. 6249.
Herzogliche Hofkammer/wolle man in Kenntniß/zu setzen nicht verfehlen,/daß man den Handels-leu=/ten Joseph Rosalino und J.L. Brand zu Frank=/furt gestattet habe, eine/Tapetenfabrick anzulegen,/wie aus abschriftlich beige=/hendem Decret hervor=/gehe. Man ersuche daher/dieselbe in Freundschaft,/die gewöhnliche Concession / den Supplicanten gefäl=/lig aus zufertigen./
gn fidem Collat vert./Ad Cameram praes den 6 August 1812

S. 38: Copia

Decretum: Den Handelsleuten Joseph Rosalino und J.L./Brand von Frankfurt wird auf ihre/dahier übergebene neueste Vorstellung/ nunmehr gestattet, eine Tapetenfa=/brick zu Oberursel zu errichten, wo=/zu ihnen von Herzoglicher Hofkammer/ die Concessionsurkunde ertheilt/ werden wird. Übrigens kann auf/ die von ihnen nachgesuchte Begünstigun=/gen von hieraus keine Rücksicht ge=/nommen werden, jedoch bleibt Ihnen unbenommen, in der Folge,/ wenn das unternommene Ge=/schäft den Erwartungen entspre=/chen wird, sich desfalls Supplicando höch=/sten Orts zu verwenden./ Wiesbaden den 4ten August 1812
Herzogliche Landes Regierung/ Collat

S. 39:

Ad Registraturam/Keine neuere hießige Ackten über die fragl. /Papiermühle sind vorhanden, wohl aber/alte Mainzer Ackten, welche anbei ghst.(=gehorsamst) anfolgen!
ad Num. 6361 Reproducatur com Actis Cam:/die Papier Mühle zu Oberur=/sel btfd./ Wiesbaden den 10ten Augt./1812/Niest. Aus den nun beygelegten Mainzer/Cameral Ackten, in specie aus/ Act.4 der dem Joh. Conrad Annebarg am 20ten Oct: 1696/zu Erbauung einer Papier Mühle auf die Oberurseler Bach er=/theilten Concessions Urkunde/ist ersichtlich, daß ein ständi=/ger Wasserlauf Zinß von/5 f. jährl. ausbedungen wor=/den ist. Ehe nun für die Supplican=/tische Handels-leute Rosalino/und Brand die Conceßion zu/Verwandlung dieser Papier/Mühle in eine Tapeten Fa=/brik ausgefertigt werden/kann, wird man dieselbe/durch H. Amt Oberursel an=/halten müssen, vordersamt/den über besagte Papier/ Mühle mit dem letzten Be=/sitzer abgeschlossenen Kauf=/Contract anhero vorzulegen. s.w.(?)/Wiesbaden den 17ten Augt./1812

S. 42: Copia/Extractus Contracten Protocolli/Herzogl. Landschreiberey Oberursel/de a d 1812. pag. 299 sub Dato d 7ten Jänner/Erschienen Hl. Johannes Hohfeld von hier und dessen/Ehefrau Katharina, geborene Trautin und be=/ kannten an dem unterschriebenen Hl. Joseph Ro=/salino von Frankfurth für erb und eigenthümlich/verkauft zu haben./ Ihre ohnweit Oberursel vor der Aue an der/Urselbach gelegene Papier Mühle mit allen/Zugeh'r, Gebäulichkeiten, Gärten, Wiesen/ auch Rechten und Gerechtigkeiten, wie sie solche/besessen/für die Summe von 9.000 fl. schreibe Neuntausend/Gulden im 24 fl: Münzfuß, unter folgenden Bedingungen./1. Alle bey der Papier Mühle und zu dem Papier=/machen erforderliche und vorhandene Werk=/zeuge Maschienen und Geräthschaften wer=/den mit verkauft, wie solche namentlich/und besonders aufgezeichnet werden.

2. Der Kaufschilling wird bezahlt sogleich/bey Ausfertigung des Contracts 500 fl:/in 4 Wochen abermals 500 fl: und bey/Uebernahme und Beziehung der Mühle/den 23ten April dieses Jahres 2000 fl:/Der Rest des Kaufschillings ... 6000 fl:/bleibt gegen 5 pztz: auf der Mühle/stehen und muß alljährlich vom/23ten April 1813 anfangend mit/1000 fl: abbezahlt werden. Als/ (neues Blatt)(links unten)

pro Confirmation	90 fl:	
Stempel	8 fl:	
p. Expedition	3 fl:	
Summe	101 fl:	ad 18.

(Fortsetzung)

in welcher Hinsicht Käufer zur Sicherheit/des Verkaufens sich verbindlich machet/die Mühle zu 8000 fl: in die Brand=/kasse setzen zu lassen.

3. Die Mühle muß den 23ten April die=/ses Jahres geräumt und an den/Käufer übergeben werden und zwar/so, daß sogleich fortgearbeitet werden/kann als in welcher Hinsicht Verkäu=/fer sich verbindet, dem neuen Besitzer/mit Rath und That an die Hand zu/gehen auch mit den Gewohnheiten/und Gebräuchen des Geschäfts und/über zeitherige Kunnschaft bekannt zu/machen.

4. Die auf der Mühle haftende Abgaben/und Beschwerden gehen erst vom/23ten April dieses Jahres an Käufer/über.

5. Die Concessions und Laudemial Gelder/übernimmt Käufer ganz, zu den Kauf=/briefstaxen aber muß Verkäufer/1/3 tl. beytragen.

6. Wegen den zur Mühle bisher/gepacht gewesene Grundstücke wur=/de bedungen, daß Käufer in den/Pacht des bisherigen Besitzes ein=/treten solle.

7. Behält sich Verkäufer das Eigen=/thumsrecht bevor bis zur/ völligen Berichtigung des Kauf=/ (neue Seite)
schillings nebst Zinßen.

Johann Hohfeld
Catharina Hohfeldin

Kraft Unterschrift
in fidem
Weisgerber
landrath

Vorstehender Kaufcontract wird rentlich/genehmiget. Oberursel am 20ten Januar/1812./L.S. Hilt/Amtmann/in fidem/Schumann/AmtsSekretär

S. 45:

ad Num: 7048

Nach dem nun in Abschrift bey=/gebrachten Kaufbrief hat/ Handelsmann Joseph Rosalino/von Frankfurth am 7ten/Jänner d.J. dem Joh. Hohfeld/zu Oberursel und seiner Ehe=/frau Catharina, gebohrne Trau=/tin, ihre ohnweit Oberursel/vor der Aue an der Ursel=/bach gelegene und eigenthüm=/lich besessene, aber mit einem/ jährlichen Wasserlaufpacht von/5.f behaftete, Papiermühle/ samt zugeh"rigen Gebäulich=/keiten, Gärten, Wiesen, auch/Pacht u. Gerechtigkeiten, für/eine Summe von 9000.f/abgekauft, auch hat sich Käu=/fer in Art. 4. & 5. anheißig/gemacht vom 23. Aprl.d.J. an/alle auf der Mühle haften=/de Abgaben u. Beschwerden/zu übernehmen, auch die Con=/cessions und Laudemial Gel=/der ganz zu berichtigen./

Da aber diese Mühle ein/Eigenthum des bisherigen Be=/sizers gewesen u. keine Erb=/leihe ist; so kann auch meiner/ Ansicht nach keine frage von/ LaudemialGelder seyn, wohl/aber wird dem Supp.ten/ Rosalino per Decretum die/Erlaubniß zu ertheilen seyn,/

(neue Seite)

die vorhabende Tapeten Fa=/brik in dieser erkauften/Papier Mühle gegen/Fort

VII

Entrichtung des darauf/haftenden u. jährl. Waßerlauf/ Pachts, und Bezalung
aller/sonstigen Abgaben und/Beschwerden, einzurichten/und anzulegen./ Dieses Decret
wäre so=/fort H.Amt Oberursel und/Renthey Cronberg ad not./et insin. zuzufertigen,/
auch Acta regim. brevi=/manu zurück zu geben./
Wiesbaden d. 7ten Sept./1812./Nieß

S. 46:

Ref. D. Nieß. ad N.H. C.7068/Decretum ad Supplicam/ Den Handelsleuthen Rosalino
und/Brand zu Frankfurth,/ um gnädige Comission/zur Anlegung einer/
Tapetenfabrik:/ Den Supplicanten wird ge=/stattet, in der, von den/
Hohfeldischen Eheleuthen er=/kauften Papier-Mühle bey/Oberursel eine
Tapeten=/Fabrik anzulegen. Jedoch/ haben sie den darauf/haftenden Wasserlauf=/pacht,
so wie alle übrigen/ Abgaben und Lasten, (links am Rand stehend:) wie bisher fort=/zu
entrichten./

Wiesbaden den 7 Septr 1812/ H. H. C./

(links am Rand):

Jucend; samt dem Original:Kaufbrief (rat.Copia), H. Amt Ober-Ursel,/et H. Rentey-.....
Cronberg/ zur Nachricht und Be=/händigung/ Ad Registraturam f./

(rechts unten):

Ex Resol: Camer. de eodem/ Registratura habe acta regimi=/nalia brevi manu zu
retradiren

LEBENS LAUF

- Name: Hildegard Hutzenlaub, geb. Gruno
- Geboren: 18. September 1941 in Plauen/Vogtland
- Schulen: 1948 - 1952 Volksschulen Bremerhaven und Oberhöchstadt/Ts.
 1952 – 1956 Ursulinen Realgymnasium, Königstein/Ts.
 1956 – 1958 Städt. Handelsschule, Bad Homburg v.d.H.
 1959 – 1960 Städt. Berufsschule, Bad Homburg v.d.H.
 1974 - 1977 Abendgymnasium für Berufstätige, Frankfurt/M.
- Universität: 1977 – 1979 Studium an der Universität Frankfurt/M.:
 Hauptfach: Mittlere und Neuere Kunstgeschichte,
 Nebenfächer: Klassische Archäologie und Germanistik
 1980 – 1981 Zwei Semester an der Universität Zürich
 27.11.1985 Prüfungsurkunde des Magister Artium der
 Universität Frankfurt/M.
 Thema: „Die Klosterkirche in Flechtdorf/Waldeck“
 15.10.1986 Antrag auf Annahme als Doktorand
 2004 Promotion. Thema:
 „Historische Tapeten in Hessen von 1700 bis 1840“
- Beruf: 1958 – 1960 Kaufm. Lehre zum Beruf des Industriekaufmanns in
 Firma Carl Trafert, Textilfabrikation, Oberhöchstadt
 1961 – 1962 Sachbearbeiterin bei Klöckner-Humboldt-Deutz AG,
 Oberursel
 1962 – 1963 Englandaufenthalt mit Abschlußzeugnissen
 1964 – 1967 Sekretärin bei SGS Fairchild GmbH, Stuttgart
 1967 – 1969 Sekretärin im Altkönig Verlag, Oberursel
 1971 – 1972 Sekretärin bei Peter Josef Hammerschlag, Limburg
 1973 – 1979 Assistentin des Geschäftsführers bei Schuster
 Unternehmensberatung, Frankfurt/M.
- ab 1999 Ehrenamtliche Tätigkeit im Deutschen Roten Kreuz
 in der Sozialarbeit (Seniorentanz und -gymnastik)

Kronberg, im Juli 2004

ERKLÄRUNG

Hiermit versichere ich, die vorliegende Arbeit selbständig verfaßt, keine anderen als die angegebenen Hilfsmittel benutzt zu haben, und die Stellen der Arbeit, die anderen Werken dem Wortlaut oder dem Sinn nach entnommen sind, durch Angabe der Quellen kenntlich gemacht zu haben.

Hildegard Hutzenlaub

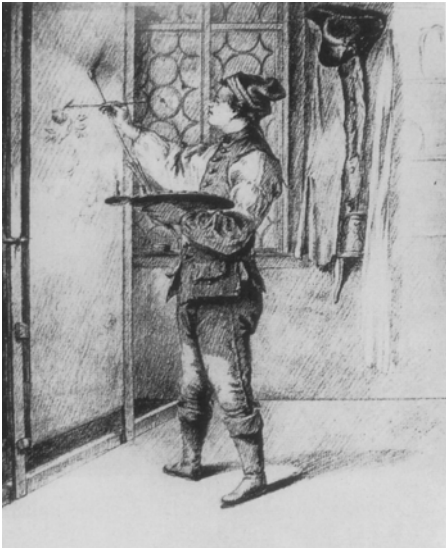


Abb. 1 - Tapetenmaler



Abb. 5 - Wilhelmsbad



Abb. 2 - Joseph neben der Grube
Museum Korbach



Abb. 4
Kloster Ibenstadt



Abb. 3 - Verkauf des Joseph
Hist. Museum Frankfurt



Abb. 6 - Rheinfelden
Nothnagel-Tapete



Abb. 7
Basel
Wildt'sches Haus
Nothnagel-
Tapete



Abb. 8
Wachstuchtapete
Hist. Museum
Frankfurt



Abb. 9 - Flußlandschaft
Hist. Museum Frankfurt



Abb. 10 - Supraporte C.G.Schütz d.Ä. Historisches Museum Frankfurt



Abb. 11
Flußlandschaft
C.G.Schütz d.Ä.
Hist. Museum
Frankfurt/Main

Abb. 12
Flußlandschaft
C.G.Schütz d.Ä.
Hist. Museum
Frankfurt/Main



Abb. 13 - Flußlandschaft
Hist. Museum Frankfurt



Abb. 14 - Supraporten
Hist. Museum Frankfurt/Main



Abb. 15 - „Amphitrite“ Historisches Museum Frankfurt/Main



Abb. 16 - „Pan“ Historisches Museum Frankfurt/Main



Abb. 17 - „Hera / Hebe“ Hist. Museum Frankfurt/Main

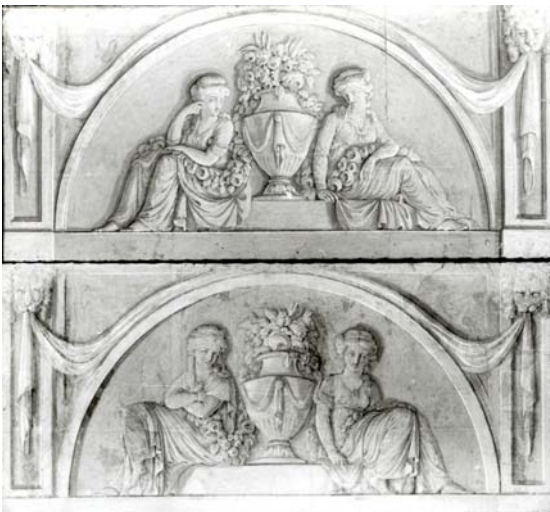


Abb. 18
Supraporten „Nacht und Tag“
Hist. Museum Frankfurt/Main



Abb. 19
Schloß Lenzburg
Leinwandtapete
von
Maximilian
Neustück



Abb. 20
Bäume auf Fels
Hist. Museum
Frankfurt/Main



Abb. 21
Bäume auf Fels
Blüchermuseum
Kaub (Rhein)



Abb. 22
Fürstenlager
(StAD)



Abb. 24 - Geisenheim Detail Blumenvase



Abb. 23 - Geisenheim - Handgemalte Papiertapete



Abb. 25 - Landschaft mit Äskulap-Bildsäule



Abb. 28 - Antike Gefäße



Abb. 26 - Tempel der Vesta
und der Sibylle, Tivoli



Abb. 27
Adler-Vasen-
monument
←



Abb. 29
Allegorie
(Kniende
Dame)



Abb. 30 - Fladerpapier
Dresden Stadtmuseum



Abb. 31 - Deckentapete, Chur Rätisches Museum

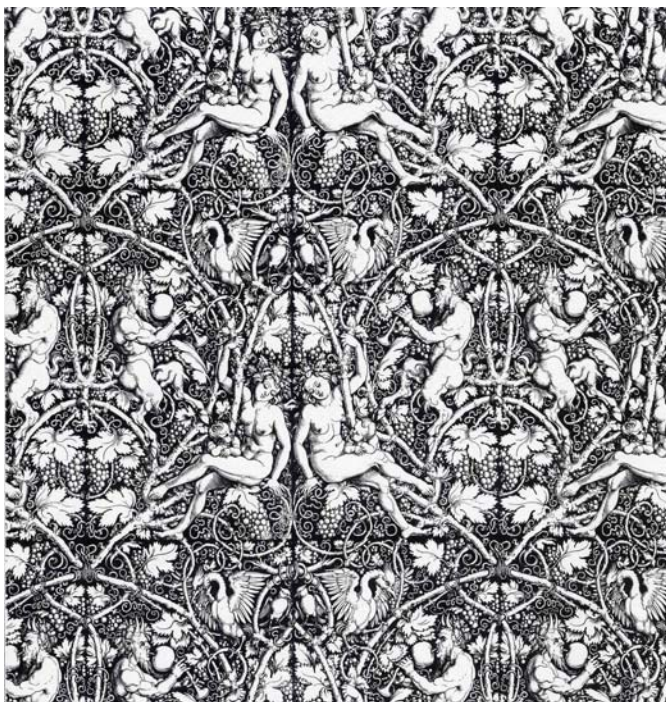


Abb. 32 - Tapetenholzschnitt
A. Dürer „Die Satyrfamilie“
Metropolitan Museum of Art (New York)



Abb. 33 - Réveillon-Tapete (?)
Kloster Noth Gottes
DTM Kassel



Abb. 34
Réveillon-
Tapete
Guntersblum
Rheinl.-Pfalz



Abb. 35 - Medaillon
Manufaktur Arthur - Paris

Abb. 36
Tapetencollage
aus Ffm.-Höchst
DTM Kassel



Abb. 37 - Tapetencollage
Hist. Museum Frankfurt/Main



Abb. 38 - Tapetencollage
Hist. Museum Frankfurt/Main



Abb. 39 - Tapete von Rosalino & Brand



Abb. 40 - Stempel Rosalino & Brand



Abb. 41 - Brentanohaus



Abb. 42 - Detailansicht



Abb. 43
Klassiz.
Tapete
←



Abb. 44
Brentanohaus



Abb. 45
Scherengitter
Original
Brentanohaus
←



Abb. 46
Scherengitter
Nachdruck
Fa. Hembus



Abb. 47 - Originalbordüren Brentanohaus Oestrich-Winkel

Abb. 48
Streifentapete
Brentanohaus





Abb. 49 - Weilburg Schloß, Billardzimmer



Abb. 53 - Fulda
Damenstift Wallenstein



Abb. 50 - Fulda, Stadtschloß



Abb. 52 - Fulda Stadtschloß, Sockelbordüre



Abb. 51 - Deckentapete, Hist. Mus. Ffm.



Abb. 54 - Fulda
Damenstift Wallenstein



Abb. 55 - Schloß Philippstal



Abb. 56 - Goethehaus, Hist. Mus. Frankfurt



Abb. 57 - Goethehaus, Hist. Mus. Frankfurt



Abb. 59 - „Zum Vogel Strauß“
Historisches Museum Frankfurt

Abb. 58
Haus „Zum
Vogel Strauß“
Hist. Museum
Frankfurt a.M.





Abb. 60
„Zum
Vogel
Strauß“
Zimmer 4
←



Abb. 61
„Zum
Vogel
Strauß“
Zimmer 5



Abb. 62 - Holländischer Hof



Abb. 63 - Schönemannsches Haus



Abb. 64
Haus
Schuppen-
gasse
←



Abb. 65
Haus
Markt 18



Abb. 66 - Bordürenbogen



Abb. 67 - Ausschneidebogen Hist. Mus. Ffm.



Abb. 68 - Kupferstich „Der Verlorene Sohn“
Historisches Museum Frankfurt



Abb. 69 - Schablonentapete
Historisches Museum Frankfurt



Abb. 70 - Pilastertapete
Hist. Museum Frankfurt



Abb. 71 - Papageientapete
Desfossé & Karth, Paris



Abb. 72 - Chines. Tapete mit oxydiertem Silber



Abb. 73 - Chines. Tapete nach Watteau-Vorlage



Abb. 74 - Florale chines. Tapete, weißgründig



Abb. 75 - Beerdigungszug DTM Kassel



Abb. 76 - Beerdigungszug Detail, DTM Kassel



Abb. 77 - Szene am Wasser, DTM Kassel



Abb. 78 - Schlitz / Nordwand links



Abb. 80 - Schlitz / Nordwand rechts



Abb. 79 - Detail Nordwand links / Kakadu



Abb. 81 - Detail / Nordwand rechts / Entenpaar



Abb. 82 - Detail Nordwand rechts



Abb. 84 - Nordostwand Gockel



Abb. 83 - Nordostwand



Abb. 85 - Ostsüdwand



Abb. 86 - Detail Ostwand



Abb. 87 - Südwand links



Abb. 89 - Detail Südwestwand

Abb. 88 - Schlitz Südwestwand



Abb. 91 - Detail Westwand

Abb. 90
Schlitz Westwand



Abb. 93 - Schlitz / Supraporte

Abb. 92
Schlitz
West-/ Nordecke



Abb. 94 - Schlitz, ungeklebte Bahn



Abb. 95 - Detail von Abb. 94

Abb. 97
Hohhaus-
Museum
Bild 2



Abb. 98 - Detail Bild 2



Abb. 96 - Bild 1, Hohhaus-Museum

Abb. 99
Detail
Bild 2





Abb. 103 - Supraporte Hohhaus-Museum



Abb. 100
Hohhaus-Museum Bild 3



Abb. 102
Hohhaus-Museum Bild 5



Abb. 101
Detail Bild 4
Essensträger



Abb. 104 - Fasanerie Chines. Tapete



Abb. 105 - Frauen u. Kinder



Abb. 106 - Musikanten



Abb. 107 - Dame am Fenster



Abb. 108 - Zuschauer



Abb. 109
„Empfang der
Examenskandidaten
am Hofe des
Provinzgouverneurs“
Sänftenträger



Abb. 110 - Hessischer Hof, Bild 1



Abb. 111 - Detail Bild 2



Abb. 112 - Detail Bild 3 oben



Abb. 113 - Detail Bild 3



Abb. 114 - Hessischer Hof
Bild 3 unten rechts
Schwertheber



Abb. 115 - Hessischer Hof, Bild 4



Abb. 116 - Branntweinverkäufer



Abb. 117 - Hessischer Hof, Bild 5



Abb. 118 - Hessischer Hof, Bild 6



Abb. 120
Hessischer Hof, Bild 8 oben

Abb. 119
Hessischer Hof
Bild 7 unten

Abb. 121
Hessischer Hof
Bild 8 unten





Abb. 122 - Krieger



Abb. 123 - Hofdame in grünem Mantel



Abb. 124 - Beamter



Abb. 125 - Hofdame in blauem Mantel



Abb. 126
Freiburg/Schweiz
„Papier de Tapisserie“
Mitte 18. Jahrhundert



Abb. 127- Brentanohaus, Fragment



Abb. 128 - Zwei Fragmente, Fürstenlager



Abb. 129
Worms
Heylshof
„Türkische
Landschaft“
1815

Abb. 130
Worms
Heylshof
„Äneas-Tapete“
1808



Abb. 131
Worms
Heylshof
Zimmerecke
„Ufer des Bosphorus“
1829



Abb. 133 - Alsfeld Theaterszene

Abb. 132
Alsfeld
Klettermast



Abb. 134 - Detail Theaterszene links



Abb. 135
Bahn 22
Musikkapelle



Abb. 136 - Alsfeld Weinausschank



Abb. 137 - Gemälde : L.-L. Boilly



Abb. 138
Alsfeld
Palais
Bourbon
Bahnen 13 - 10

Abb. 139
Stich mit Ballonfaherin
Mme Blanchard

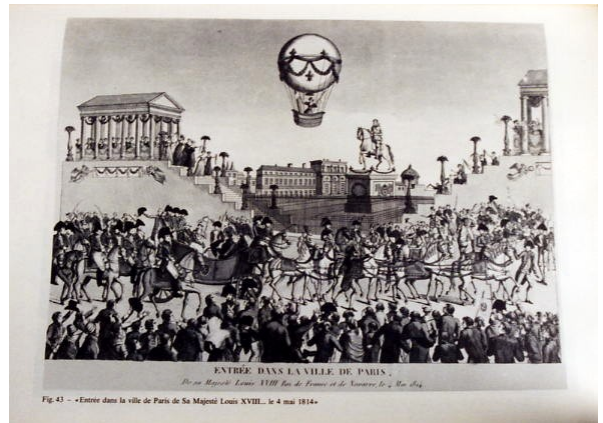


Fig. 43 - «Entree dans la ville de Paris de Sa Majeste Louis XVIII... le 4 mai 1814»

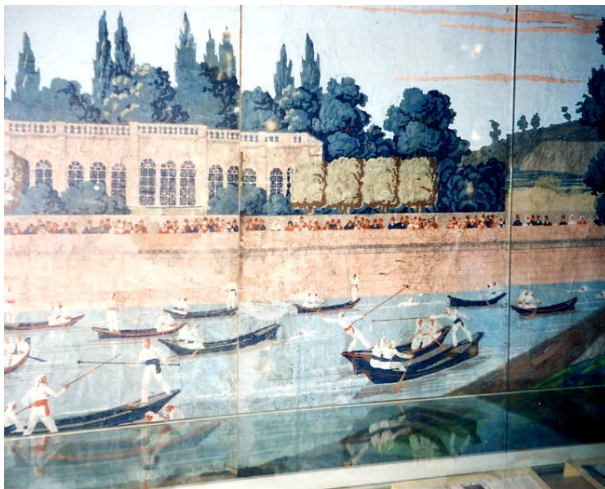


Abb. 140
Alsfeld
Fischerstechen
Bahnen 9 - 7

Abb. 141
Detail
Bahn 4

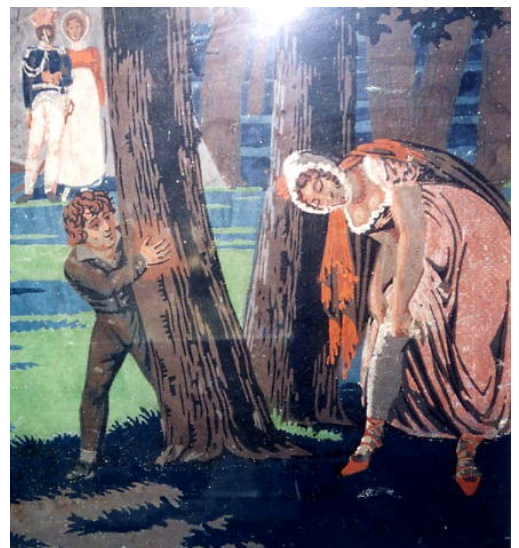




Abb. 142 - Alsfeld, Limonadenverkäufer



Abb. 143 - Akrobaten



Abb. 144 - Stich:
„Akrobaten im Théâtre de Nicolet“



Abb. 145 - Fasanerie, Westwand
„Die Reisen des Antenor“



Abb. 146 - Spartanerinnen, Bahn 3



Abb. 148 - Jagdaufbruch, Bahnen 5+6



Abb. 147 - Bahnen 6-8



Abb. 149 - Fasanerie Nordostwand



Abb. 150
Fasanerie
Tänzerinnen



Abb. 153
Seepavillon



Abb. 151
Vasen-
monument

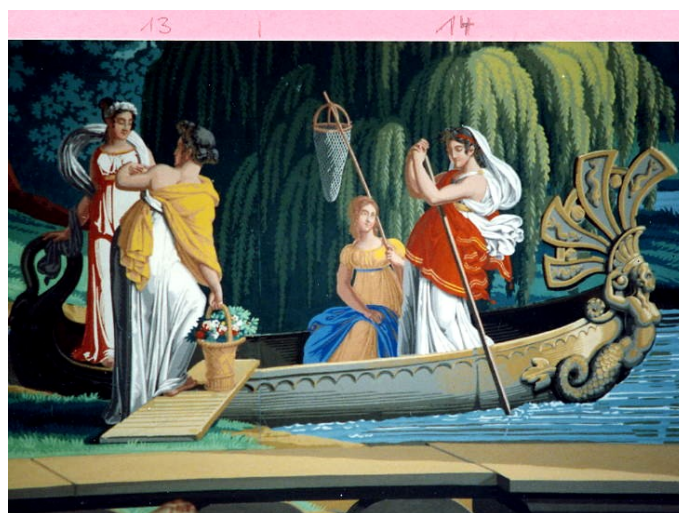


Abb. 152
Barke



Abb. 154 - Fasanerie „Die Reisen des Antenor“, Schaukelszene



Abb. 155 - Neptunbrunnen



Abb. 156 - Triumphtor



Abb. 157
„Griech. Feste und
Olympische Spiele“
Bahnen 30,1,2
Hist. Museum Frankfurt

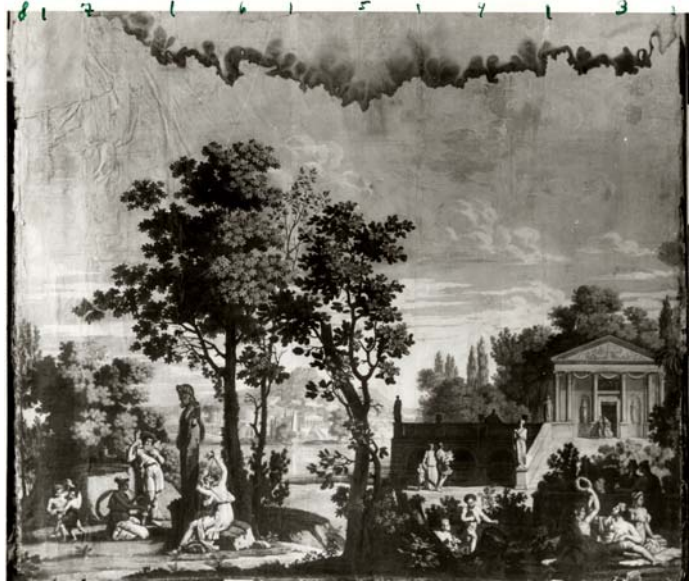


Abb. 158 - Bahnen 3 - 8



Abb. 159
Bahnen 9 - 14
→



Abb. 160
Bahnen 15 - 21

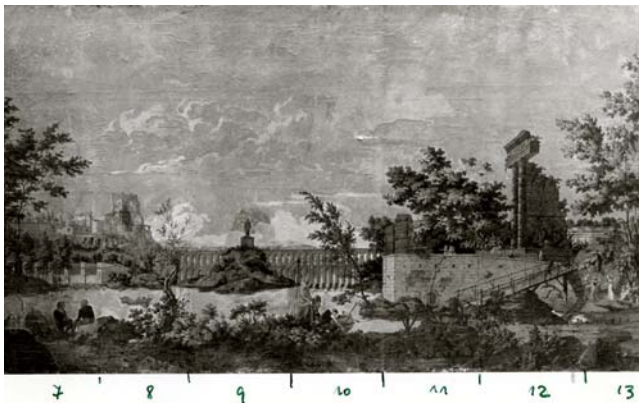


Abb. 161 - „Italienische Landschaft“
Bahnen 7 – 13
Historisches Museum Frankfurt/Main



Abb. 163
„Italienische Ansichten“
Historisches Museum
Frankfurt/Main



Abb. 162 - „Italienische Landschaft“
Bahnen 23 - 28

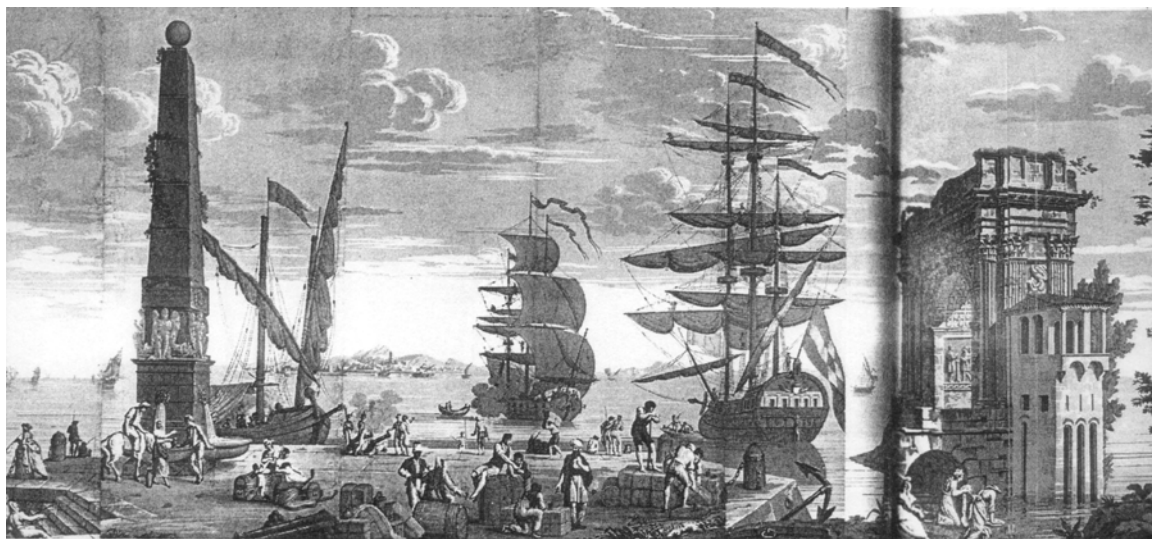


Abb. 164 - „Italienische Ansichten“ Bahnen 10-19 (PPP)



Abb. 165 - Hist. Museum Ffm. „Die Dame vom See“



Abb. 166
Bahnen 1-3
DTM



Abb. 167 - Bahnen 5 - 8



Abb. 168 - Bahnen 17 - 21

Abb. 169
„Die Dame vom See“
Bahnen 21 – 26
DTM

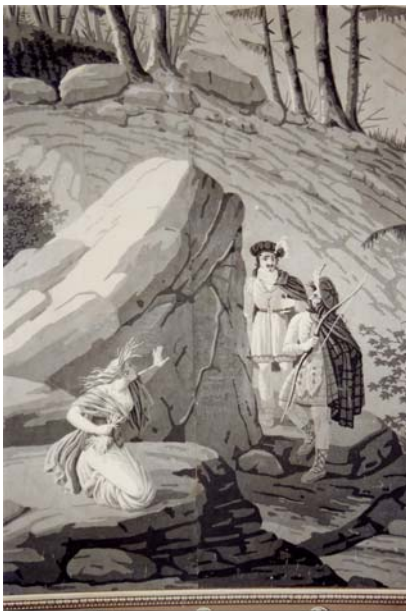


Abb. 170
Blanche warnt
den König
DTM Kassel



Abb. 171
Schäferszene
DTM



Abb. 172 - Supraporte zu dieser Tapete DTM

Abb. 173
„Die Schlacht
bei Austerlitz“
Bahn 3



Abb. 174
Vorlage
„Der verwundete Kürassier“
von Géricault



Abb. 176 - Bahnen 8 - 13



Abb. 175 - Bahnen 5 - 7
Berg „Pratzen“



Abb. 177 - Bahn 10



Abb. 178
Vorlage Géricault
„Offizier der Gardejäger beim Angriff“



Abb. 179 - Bahnen 16 – 20
Berg „Santon“



Abb. 180 - Bahnen 21 – 25
Berg „Alter Weinberg“



Abb. 181
Siegreicher Napoleon



Abb. 182 - Bahnen 24 – 27
Reservetruppe



Abb. 183 - Aquarell, Schloß Nymphenburg



Abb. 184 - Bahn 18



Abb. 185 - Schloß Weilburg



Abb. 186 - „Große Helvetie“ Almrückkehr



Abb. 187 - Bahn 13



Abb. 188 - West- und Nordwand



Abb. 189 - Ziegen mit Fehlstelle

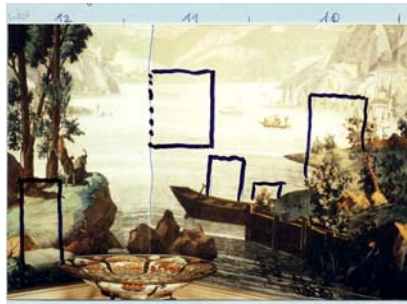


Abb. 190 - Fehlstellen Bahnen 12 – 10



Abb. 191 - Nordwand

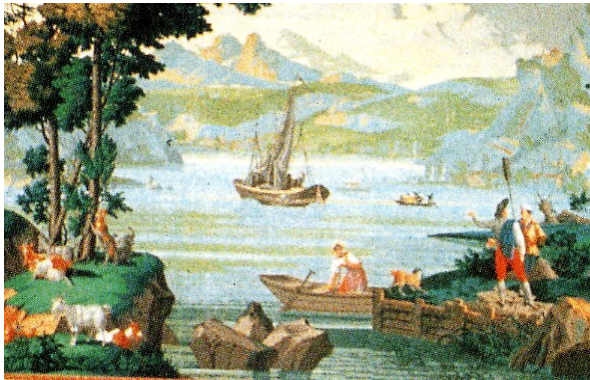


Abb. 192 - Komplette Szene (Holl. Exemplar)



Abb. 193 - Vogelschießen



Abb. 194 - Nordwand rechts



Abb. 195 - Detail Liebespaar



Abb. 196 - „Große Helvetie“ Nordostwand



Abb. 197 - Tanzgruppe mit Fehlstelle



Abb. 198
Heuerinnen mit
Fehlstelle



Abb. 199 - Vergleich mit der
„Kleinen Helvetie“



Abb. 200
Scheibenschießen
Bahnen 3 - 1

Abb. 201
Detail
Scheibenschießen

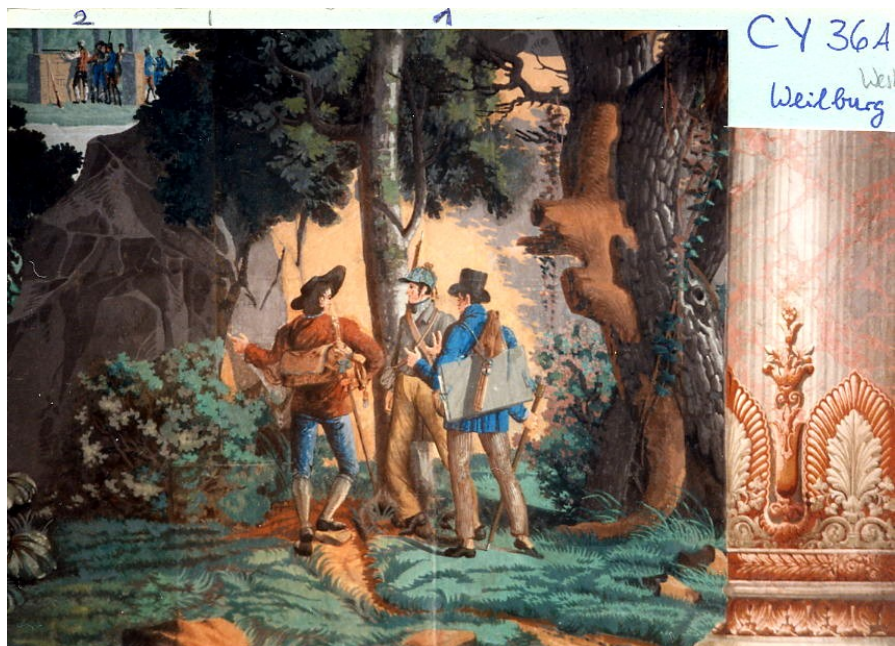


Abb. 202
Bahnen 1-2
Bergführer,
Botaniker,
Maler



Abb. 203
Weilburg
„Monumente
von Paris“
Gesamtansicht



Abb. 204
Worms
„Monumente
von Paris“



Abb. 205 - Invalidendom



Abb. 206
Palast der Ehrenlegion



Abb. 207
Palais du Luxembourg



Abb. 208 - Tuilerienschloß und -garten



Abb. 209 - Palais Mazarin



Abb. 210
Palais-Royal
St-Jacques-du-Haut-Pas



Abb. 211 - Weilburg „Monumente von Paris“ Nordwand



Abb. 212
Weilburg
Pantheon



Abb. 213 - Place Vendôme



Abb. 214 - Val-de-Grâce



Abb. 215 - Châtelet-Brunnen



Abb. 216
St Sulpice
Palais Bourbon



Abb. 218
„Helvetie in
Camaieu“
Museum
Stade



Abb. 217 - Bahnen 1 und 2



Abb. 220 - Stade, Bahnen 3 – 5 (Detail)



Abb. 219 - Bahnen 4 – 10, Tanz, Musikanten, Hirte



Abb. 221 - Hirte mit Herde, Bahn 7+8



Abb. 222 - Heuwagen, Bahn 10+11



Abb. 223 - Hirte, Heuwagen, Uferweg, See, Bahnen 6 - 15



Abb. 224 - Seeszene, Bahnen 12 - 18



Abb. 225 - Abschiedsszene



Abb. 227 - Soldat, Reiter, Bauernhaus



Abb. 226 - Wasserfall



Abb. 228 - Schützenszene



Abb. 229 - Teufelsbrücke

Abb. 230
Supraporte
„Glücklicher
Fischfang“



Abb. 231 - „Maison des environs de Naples“



Abb. 232 - „La Pêche heureuse“



Abb. 233 - Supraporte „Der Süden“



Abb. 234 - Vernet „Le Midi“



Abb. 235 - Supraporte, Stade



Abb. 236 - Supraporte, Stade

Abb. 237
Hess. Hof,
Frankfurt a.M.
„L'Hindoustan“
Bahnen 1,20,19
Liegesänfte
Fort in Madura
Cutterá-Anlage



Abb. 238 - Daniell: „View taken on the Esplanade, Calcutta“



Abb. 239 - Bahnen 6 – 2, Ganges

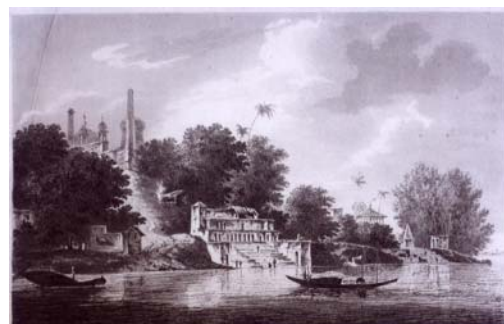


Abb. 240 - Hodges:
“A View of Part of the City of Oud“



Abb. 241 - Daniell: „Ramnugur, near Benares, on the River Ganges“



Abb. 242 - Bahnen 9 – 7, Tempel, Ochsengespann



Abb. 243
Daniell:
„The Rock of
Trichinopoly,
taken on the
River Cauvery“



Abb. 244 - Daniell:
„The Chalees Satoon in the Fort of Allahabad on the River Jumna“

Abb. 245
Bahnen 14 – 11
„Tempel des
Großen Bullen,
Hl. Baum
in Gyah,
Moschee von
Gazipoor“



Abb. 246 - Solvyns:
„Djoltren“



Abb. 247 - Solvyns:
„Balok“

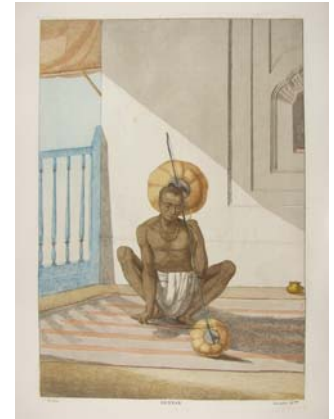


Abb. 248 - Solvyns:
„Pennak“



Abb. 249 - Hodges:
„A Mosque at Gazipoor“



Abb. 251 - Daniell: „The Great Bull...“



Abb. 250 - Daniell: „The Sacred Tree of the
Hindoos at Gyah in the Province of Bahar“



Abb. 252 - Bahnen 17 – 15, Mausoleum im Fluß, Kamelausritt



Abb. 253
Daniell:
„The Mausoleum of
Mucdoom Shah
Dowlut, at Moneah,
on the River Soane“

Abb. 254
Daniell:
„Near Currah, on
the River Ganges“



Abb. 255
Bahnen 14, 20 – 18
Fort in Madura
Cutterà-Anlage
Fischerpaar



Abb. 256 - Solvyns: „Djelleahs“



Abb. 257 - Hodges: „A View of the Cutterà built by Jaffier Cawn at Muxadavad“



Abb. 258
Daniell:
„View of the
Fort, Madura“



Abb. 260 - „Ansichten aus Brasilien“ Bahnen 1 - 6



Abb. 259 - Hessischer Hof Frankfurt
Atrium



Abb. 262
„Felder an den Ufern des Rio das Velhas in
der Provinz Minas Gerais“



Abb. 263
„Ansicht von Rio de Janeiro von der
Hafeneinfahrt aus gesehen“



Abb. 261
Ansicht von Rio de Janeiro



Abb. 264 - Reisende treffen Indianer
Bahnen 7 - 9



Abb. 265 - Bahnen 9,10



Abb. 266 - „Begegnung zwischen
Indianern u. europäischen Reisenden“



Abb. 267
„Ansichten aus Brasilien“
Bahnen 11 – 16
Urwald mit Krokodiljagd,
Lianenbrücke, Jaguarjagd

Abb. 268
„Urwald bei Mangaratiba in
der Provinz Rio de Janeiro“





Abb. 269 - „Tigerjagd“

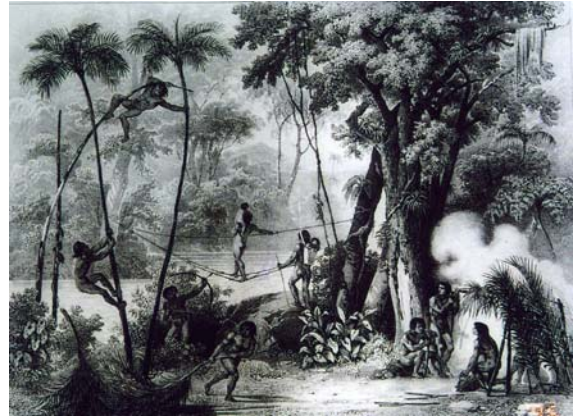


Abb. 270 - „Brücke aus Lianen“



Abb. 271 - Jaguarjagd, Affen, Reitergruppe
Bahnen 14 - 19



Abb. 274 - „Serra dos Órgãos“



Abb. 273 - Bahnen 17 – 19, Reitergruppe



Abb. 272
„Serra de Ouro-Branco“



Abb. 275 - Kampfszene
Bahnen 21 - 23



Abb. 276 - „Guerillas“

Abb. 277
Kaffeeplantage
Bahnen 24 - 28



Abb. 278
„Kaffee-Ernte“

Abb. 279
„Vues de
Suisse“
Bahnen 1 – 6



Abb. 281 - Reinhard:
„Costumes du Canton de Zoug“



Abb. 280 - Bahnen 4 – 5
Liebespaar

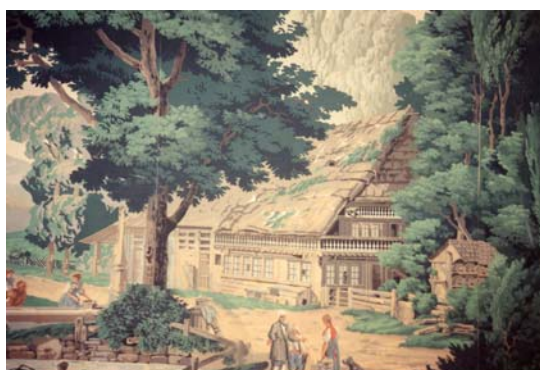


Abb. 282 - Berner Bauernhaus
Bahnen 10 - 11

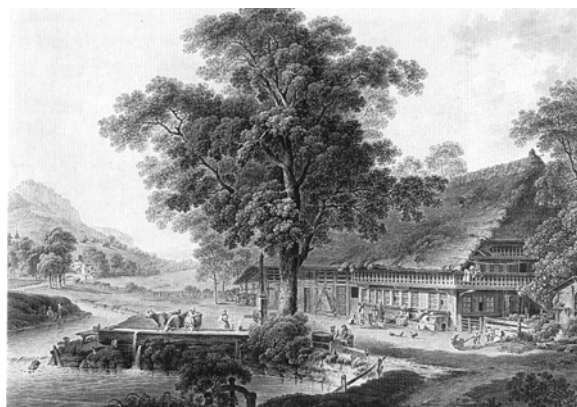


Abb. 283 - Heinrich Rieter
„Maison de Paysan du Canton de Berne“

Abb. 284
Bahnen 10 – 16
Bauernhaus
Matterhorn
Kindstaufe
Teufelsbrücke



Abb. 285 - F. N. König:
„Die Kindstaufe im Canton Bern“ ca. 1803

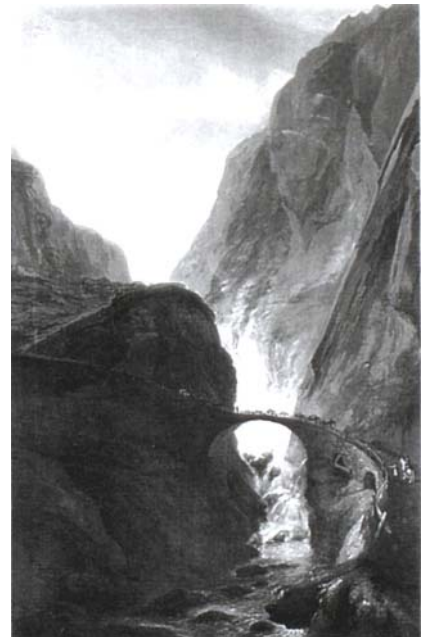


Abb. 287 - Caspar Wolf:
„Die Teufelsbrücke“ 1777



Abb. 286
Schöllenschlucht
mit Teufelsbrücke
Bahnen 15 + 16
Detail



Abb. 288
Hanau
Schloß Philippsruhe
Hirschjagd
Bahnen 1 - 8



Abb. 289
Wildentenjagd
Bahnen 9 - 15



Abb. 290
Hasen-und
Rebhuhnjadg
Bahnen 18 - 24



Abb. 291
Wildschweinjagd
Bahnen 26 - 32



Abb. 292 - Wiesbaden
Hindernis- und Englisches Pferderennen



Abb. 293 - Detail
Hindernisrennen

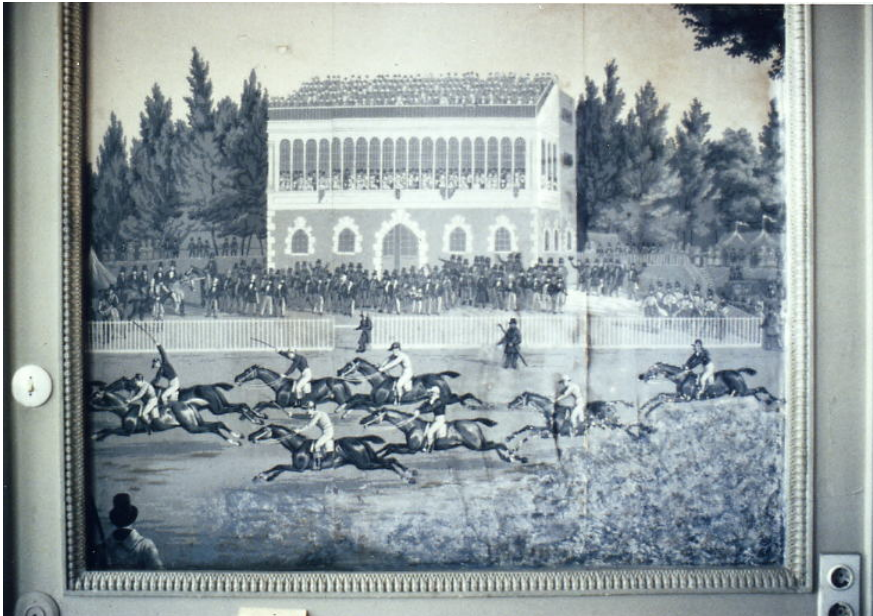


Abb. 294
Englisches
Pferderennen
Detail

Abb. 295
Karnevalsszenen
mit
Pferdekutsche





Abb. 296 - Rennen mit reiterlosen Pferden in Rom



Abb. 297 - Detail von Abb. 296



Lithographie de Godefroi Engelmann, sans lieu ni date.
Musée du Papier Peint, Rixheim.

Abb. 298
Lithographie
MPP, Rixheim



Les chevaux sur du coars



Le riposa de barberi

Abb. 299 - Lithographien von Villain