

# Ein Papiertapetenfragment der Manufaktur Dufour

## Zur Rekonstruktion eines verlorenen Dekorationsensembles von Schloss Kirchberg an der Jagst

VON LENA STEPHANIE GRÜNER

In der ehemaligen hohenloheschen Residenzstadt Kirchberg an der Jagst (Abb. 1) wurden vor einiger Zeit mehrere Fragmente einer handbedruckten, französischen Papiertapete aus dem frühen 19. Jahrhundert aus dem Schutt geborgen. Sie überkamen auf ihrem Träger, einem 25 mm starken Holzbrett; ihr Erhaltungszustand war desolat. Trotzdem beeindruckten auf Anhieb die intensiven Farben, vor allem aber das gelungene illusionistische Draperiemotiv (Abb. 2, 3). Ihre ursprünglich hohe Qualität war augenfällig; eine eingehende Untersuchung schien lohnend. Die Tatsache, dass Funde wie dieser Seltenheitswert haben und historische Papiertapeten aufgrund der bloßen Unkenntnis oft überklebt oder abgerissen werden, bestärkte die Idee, die Tapetenreste zu konservieren und wis-



*Abb. 1 Kirchberg – Luftaufnahme*  
(Bild: © LfD RPS, L6724-001\_3426-2a, O. Braasch)



*Abb. 2 Größeres Fragment im letzten Stadium der Retusche  
(Bild: © Y. Wiegand)*



*Abb. 3 Kleineres Fragment im Fundzustand (© Y. Wiegand)*

senschaftlich zu dokumentieren. Eine Archivrecherche im Hohenlohe-Zentralarchiv in Neuenstein half bei der Klärung der unbekanntenen Provenienz. Im Rahmen eines Vortrags im November 2014 wurden die Forschungsergebnisse erstmals präsentiert.<sup>1</sup> Das Manuskript bildet die Grundlage dieses Beitrags. In der Zwischenzeit erfolgten die Konservierungs- und Retuschearbeiten am Studiengang für Konservierung und Restaurierung von Kunstwerken auf Papier, Archiv- und Bibliotheksgut der Stuttgarter Staatlichen Akademie der Bildenden Künste in Fellbach.<sup>2</sup> Am Internationalen Museumstag im Mai 2016 wurden die beiden Fragmente an das Sandel'sche Museum in Kirchberg übergeben und bilden fortan einen festen Bestandteil der Sammlung.<sup>3</sup>

### Forschungsstand

Die Papiertapetenkunst wurde von der kunsthistorischen Forschung lange Zeit sehr stiefmütterlich behandelt – und das obwohl bereits seit 1923 in Deutschland das Deutsche Tapetenmuseum existiert, dessen Sammlung mittlerweile rund 23.500 Objekte umfasst. Papiertapeten werden als Produkte des Kunsthandwerks den dekorativen Künsten zugerechnet und kämpfen weitaus stärker als andere Formen der Wandverkleidung wie textile oder lederne Wandbespannungen gegen die Etikettierung als „Gebrauchskunst“. Das vermeintlich billige Material, Papier, trug an dieser Einschätzung wohl einen entscheidenden Anteil.<sup>4</sup>

1 Der Vortrag fand am 7. November 2014 im Sandel'schen Museum in Kirchberg statt und wurde durch das Hohenlohe-Zentralarchiv Neuenstein in Zusammenarbeit mit dem Museums- und Kulturverein und der Volkshochschule Kirchberg an der Jagst organisiert. Besonderer Dank gilt dem Leiter des Zentralarchivs, Dr. Ulrich Schludi, für die Initiative sowie seinen Mitarbeiterinnen und Mitarbeitern für ihre große Hilfsbereitschaft während der Forschungsarbeiten. Nicht zuletzt sei auch den Findern der Tapetenfragmente, Grete und Dietrich Gonser, für ihre Aufmerksamkeit und die finanzielle Unterstützung der Konservierungsarbeiten gedankt.

2 Die Konservierungsarbeiten übernahm Yvonne Wiegand während ihres BA-Studiums unter der Leitung von Prof. Dr. Irene Brückle und Dr. Dipl.-Rest. Andrea Pataki-Hundt; zu den Arbeitsschritten vgl. Lena Stephanie Becker / Yvonne Wiegand: Papiertapetenfund in Kirchberg an der Jagst. Auf der Suche nach dem „Grünen Salon“ in der ehemaligen hohenloheschen Residenz, in: Nachrichtenblatt, hg. v. Landesamt für Denkmalpflege Baden-Württemberg, Heft 44 (4), 2015, S. 203–208.

3 Zur „Heimführung“ vgl. den kurzen Artikel von Hartmut Volk: Kirchberger Beitrag zum Internationalen Museumstag. In: Südwest Presse am 25. Mai 2016. Die Besichtigung des Sandel'schen Museums ist sonntags zwischen 14 und 17 Uhr möglich (geschlossen von Januar bis März).

4 Eine kurze Einführung in die wissenschaftliche Rezeption aus Schweizer Perspektive liefern Helen Bieri Thomson: Die Papiertapete des Schweizer Nationalmuseums – eine verkannte Sammlung, in: Tapeten: Wände sprechen Bände. Die Sammlungen des Schweizerischen Nationalmuseums. Hg. v. Schweizer Nationalmuseum und La Bibliothèque des Arts [Ausstellungskatalog, Château de Prangins, 8. Oktober 2010 bis 1. Mai 2011]. Lausanne 2010, S. 9–17, insbesondere S. 9–10 u. Hermann Schöpfer: „Ein ernst zu nehmender Zweig des Kunstgewerbes...“. Fragmente zur Geschichte der Papiertapete in der Schweiz. In: ebd., S. 139–161, insbesondere S. 139 f.; die jeweilige Zusammenfassung gilt grosso modo auch für Deutschland.

Dabei zählten Papiertapeten ab der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts für rund einhundert Jahre zu den beliebtesten Wanddekorationen; in Frankreich und in England verlor man dieses Bewusstsein im Übrigen nie. Seit rund zwei Jahrzehnten zeichnet sich ein steigendes wissenschaftliches Interesse an den Objekten ab, das sich unter anderem in der Veranstaltung mehrerer Tagungen sowie der Publikation von Sammelbänden, Katalogen und reich bebilderten Überblickswerken zur handwerklich-technischen und stilistischen Entwicklung äußert. Desweiteren erschienen einige Berichte über bemerkenswerte Einzelfunde, die größtenteils im Zusammenhang mit Baudokumentationen erfolgten.<sup>5</sup> Das Forschungsinteresse ruht also einerseits auf konservatorischen Aspekten, andererseits auf der Stilanalyse, dem Gebrauch und der kulturhistorischen Einordnung der Papiertapete als Zeugnis der Wohnkultur. Denkmalpflegerische Belange spielten bei der Forschungsinitiative in der Regel eine entscheidende Rolle – so auch im vorliegenden Fall.

Rund sechzig Jahre nachdem Schloss Kirchberg verkauft und zum Altenheim umgenutzt worden war, wurde die Anlage 2012/13 geräumt. Das seinerzeit vorgelegte, letztlich nur teilweise realisierte „Zukunftskonzept“ vom Mai 2012 ver-

5 Die Tagungen konzentrieren sich in der Regel auf ein bestimmtes, besonders bemerkenswertes Konvolut, wie es u. a. im Fall der Weimarer Klassikstätten oder des Schweizer Schlosses Prangins erhalten blieb, vgl. Ausstellungskatalog Prangins (wie Anm. 4), Weimarer Klassikerstätten. Geschichte und Denkmalpflege: Hg. v. Thüringischen Landesamt für Denkmalpflege. Bad Homburg u. a. 1993, und Jürgen Beyer: Historische Papiertapeten in Weimar. In: Arbeitshefte des Thüringischen Landesamtes für Denkmalpflege, 3, 1993, ferner Miriam Röther (Hg.): Papiertapeten. Bestände, Erhaltung und Restaurierung [Tagungsband, Schloss Weesenstein, 2004]. Dresden 2005, und Claire Piguet / Nicole Froidevaux (Hg.): Copier coller. Papier peints du XVIII<sup>e</sup> siècle [Tagungsband, Neuchâtel, 8.–9. März 1996]. Neuchâtel 1998. Seltener wurden bislang übergreifende Fragestellungen diskutiert, so u. a. Lesley Hoskins (Hg.): Die Tapete. Geschichte, Gestaltung und Techniken des Wanddesigns. Köln 2005. Und auch Sammlungsinventare existieren bislang nur wenige, darunter der Online-Katalog des Deutschen Tapetenmuseums, vgl. <http://www.tapeten.museum-kassel.de/> [15.06.2016], der Online-Katalog des Musée Papier Peint in Rixheim, vgl. <http://www.museepapierpeint.org/> [15.06.2016], der Katalog des V&A in London, vgl. Charles C. Oman / Jean Hamilton (Hg.): Wallpapers. A History and illustrated Catalogue of the Collection of the Victoria and Albert Museum. London 1982, sowie die Übersicht über den Papiertapetenbestand des Historischen Museums Basel, vgl. Astrid Arnold: Vergessene Schätze der Raumkunst, In: Historisches Museum Basel. Jahresbericht 2005. Basel 2005, S. 5–32. Ein hilfreiches Arbeitsmittel bei der Bestimmung französischer Papiertapeten ist der nach motivischen Kriterien zusammengestellte Katalog mit zahlreichen Tapetenmustern aus der 1. Hälfte des 19. Jahrhunderts, vgl. Odile Nouvel: Papiers peints français. Contribution à l'étude de la grammaire decorative. Fribourg 1981. Das Standardwerk zur Geschichte der Tapete, darunter ausführlich auch zur Entwicklung der Papiertapete (Bd. I), lieferte Heinrich Olligs: Tapeten. Ihre Geschichten bis zur Gegenwart. 3 Bd. Braunschweig 1970. Aktueller, wenn auch deutlich knapper im Umfang ist der Überblicksbeitrag von Sabine Thümmler anhand von Beispielen aus dem Bestand des Deutschen Tapetenmuseums, vgl. Sabine Thümmler: Die Geschichte der Tapete. Raumkunst aus Papier. Aus den Beständen des Deutschen Tapetenmuseums Kassel. Eurasburg 1998. Zur französischen Forschung vgl. insbesondere die zahlreichen Beiträge von Bernard Jaqué, so unter anderem L'Histoire des motifs. XVIII<sup>e</sup> et XIX<sup>e</sup> siècles. Turin 2010, und Les papiers peints en arabesques de la fin du 18<sup>e</sup> siècle. Paris 1995, ferner Christine Velut: Décors de papier. Production, commerce et usages des papiers peints à Paris, 1750–1820. Paris 2005, und Veronique Hougue: Le papier peint. Art & techniques. Paris 1995.

anlasste das Landesdenkmalamt Baden-Württemberg, eine umfassende Baudokumentation dieses „Kulturdenkmals von besonderer Bedeutung“ (§ 12 DSchG BW) in Auftrag zu geben. Rasch zeichnete sich ab, dass bis dato nur wenige profunde Informationen zur Bau- und Ausstattungsgeschichte des Schlosses vorlagen – von einer gründlichen Analyse des Bestands nach den Methoden der Historischen Bauforschung ganz zu schweigen.<sup>6</sup> Die Dokumentationsarbeiten währten rund ein Jahr und mündeten in die weitere Erforschung der Schlossbaugeschichte an der Fakultät für Architektur der TU München durch die Verfasserin.<sup>7</sup>

Im Innern des Hauptbaus – die Vierflügelanlage jenseits des Halsgrabens – überlebten nur wenige Strukturen die radikalen Umbaumaßnahmen der späten 1950er Jahre. Der historische Bestand wurde zugunsten einer weitgehend neuen, völlig veränderten Binnenstruktur eingerissen. Eine Dokumentation erfolgte nicht. Erhalten blieben unter anderem der im Barock überformte, im Kern wohl mittelalterliche Saal im zweiten Obergeschoss des hinteren Querbaus (Abb. 4) und die Raumflucht um das sogenannte Hauptstaatsgemach (Abb. 5), die im Rahmen des Neubaus des östlichen Flügels im frühen 18. Jahrhundert angelegt worden war. In diesen Räumen überkam zudem ein Teil der historischen wandfesten Ausstattung, die ansonsten abgeschlagen wurde oder unter abgehängten Decken beziehungsweise hinter Heizkörpern verschwand. Von den beiden barocken Flügelbauten, die den Ehrenhof im Bereich vor dem Halsgraben flankieren, zeigt der Marstall längs der Westseite noch den ursprünglichsten Baubestand. Wandfeste Ausstattung überkam aber auch hier nur rudimentär.

Die bewegliche Ausstattung wurde durch die Neuensteiner Erben vor dem Verkauf des Schlosses nach dem Zweiten Weltkrieg abtransportiert, darunter auch die barocke, chinoise Seidentapete aus dem Vorgemach des Hauptstaatsgemachs (Abb. 6, 16) und die großformatigen Ölgemälde von Joachim Georg Creutzfelder (1622–1702) aus der monumentalen Kassettendecke des Saals. Letztere wurden später durch Kopien (Abb. 4) ersetzt; die Originale zieren seither den großen, historistischen Saal von Schloss Neuenstein.

6 Ausgenommen der Aufsatz über die Bau- und Ausstattungsgeschichte des Schlosses von Elisabeth *Grünenwald*: Schloß Kirchberg an der Jagst. Baugeschichte und Parkanlagen von 1590 bis 1800. In: WFr 38/39 (1953/54), S. 178–222. Der Fokus liegt auf dem 18. und 19. Jahrhundert. Die Quellenangaben erfolgten jedoch sehr unvollständig; darüber hinaus haben sich die Signaturen in der Zwischenzeit mehrfach verändert. Trotz einer offensichtlich aufwendigen Archivrecherche und vieler interessanter Erkenntnisse ist der Beitrag aus wissenschaftlicher Sicht daher unzureichend.

7 Die Promotionsforschungen, die von der ‚Theodor und Ursula Mayer Stiftung‘ (Bietigheim-Bissingen) gefördert und durch die TU München jüngst mit dem ‚Laura Bassi-Preis‘ ausgezeichnet wurden, basieren zum einen auf den Ergebnissen der bauhistorischen Analysearbeiten durch das Stuttgarter Büro strebewerk 2012/13, zum anderen auf einer umfassenden Archivrecherche im Hohenlohe-Zentralarchiv (HZA) sowie im Staatsarchiv Nürnberg. Ziel ist eine Monographie über die bauhistorische Entwicklung der Schlossanlage vom Mittelalter bis zur Neuzeit. Die Abgabe wird im Laufe des Jahres 2017 erfolgen.



*Abb. 4 Saal um 1910 (© Fa. Dollmann, Kirchberg/Jagst)*



*Abb. 5 Hauptstaatsgemach um 1910 (© Fa. Dollmann, Kirchberg/Jagst)*



*Abb. 6 Vorzimmer zum Hauptstaatsgemach von 1910  
(© Fa. Dollmann, Kirchberg/Jagst)*

Schloss Kirchberg verkörpert zwar eine äußerlich beeindruckende, gewachsene historische Anlage, wobei selbst der mittelalterliche Kern im Bereich des Saalbauturms und der umgebenden Grabenanlage samt der Mauer und dem 14 m breiten Halsgraben anschaulich erhalten blieb. Im Innern beschränken sich die bauhistorischen Befunde jedoch auf einen Bruchteil des einstigen Bestands. Dabei traf der Umbau den Hauptbau besonders hart. Wie die laufenden Forschungen zur Schlossbaugeschichte deutlich machten, hatte der Baubestand aus Mittelalter und früher Neuzeit auch die Umgestaltung zur Barockresidenz im mittleren 18. Jahrhundert nahezu unbeschadet überdauert. In Hinblick auf eine homogene Gesamterscheinung wurden lediglich die alten Dächer über dem Corps de Logis und den Basteitürmen ersetzt und ein einheitlicher Putz auf die Schauffassaden gegen Stadt und Tal aufgetragen. Die überkommenen Binnenstrukturen blieben hingegen unangetastet.

Vor diesem Hintergrund erscheint der Fund der Papiertapetenfragmente weit weniger bescheiden, als es der erste Eindruck suggeriert. Im Rahmen der Gesamtrekonstruktion handelt es sich zwar nur um ein kleines Puzzleteil, das zudem eine vergleichsweise kurze Ausstattungsphase von höchstens zwei bis drei Jahrzehnten verkörpert. Gleichwohl wird die verlorene wandfeste Ausstattung, die man sich bislang lediglich anhand einiger weniger historischer schwarz-weiß Foto-

grafien vergegenwärtigen konnte, durch die Fragmente im wahrsten denkmalpflegerischen Sinne be-greifbar.

### Historische Entwicklung der Papiertapete

Unter dem Begriff Papiertapete firmieren gemeinhin alle dekorativ gestalteten Papiere, die zur Verkleidung von Wänden und Ausstattung verwendet wurden. Papiertapeten zieren nicht nur gemauerte Wände, sondern – und dies gilt vor allem für die Anfänge im 16. und 17. Jahrhundert – gleichfalls Decken, mobile Paneele und Türen, sprich, Objekte aus Holz. Die ältesten, in ihrem ursprünglichen Kontext erhaltenen Exemplare datieren in die erste Hälfte des 16. Jahrhunderts. Es handelte sich um „Einblatttapeten“ kleinen Formats, deren Muster man durch den Abklatsch von handgeschnitzten Holzmodeln erzielte. Aufkommen und Verwendung standen im Zusammenhang mit der Optimierung der Papierfabrikation und des Druckwesens im Laufe des Spätmittelalters.<sup>8</sup> Sie sind – nicht ganz zufällig – insbesondere in der Schweiz und in England dokumentiert, wo eine vergleichsweise große Anzahl historischer Häuser die vergangenen Jahrhunderte weitgehend unversehrt überdauerte.

Unter den von Beginn an bemerkenswert vielfältigen Mustern war die Nachahmung kostbarer Materialien besonders beliebt, allen voran die sogenannten Fladernpapiere [*altdt.* Holzfurnier], monochrom rötliche bis hellbraune Dekore, welche die Maserungen wertvoller Hölzer imitieren. Sie überziehen das Trägerholz vollständig und wurden sehr häufig mit einem ornamental gestalteten Einblattdruck kombiniert. Seltener sind gegenständliche Darstellungen wie auf der Tür der Maison au Saumon in Fribourg (Schweiz) überliefert: Das quadratische Bild, das in der oberen Türblatthälfte über dem Fladernpapier klebt, zeigt ein ideales, zentralperspektivisches Architekturprospekt.<sup>9</sup> Die italienische Intarsienkunst der Hochrenaissance diente bei der Gestaltung der Papiere offensichtlich als Vorbild, zumal Architekturideale und -phantasien innerhalb dieser Gattung zu den exklusivsten Dekoren zählten. Man findet sie vornehmlich in Studioli oder auf den Dorsale von Chorgestühlen. Allerdings erscheint diese Interpretation der Einblattdruckwerke in Kombination mit den Fladernpapieren als bloße

8 Geert *Wisse*: Das Kind hat viele Väter: Die ersten Einzelbogen-Papiere. In: *Hoskins* 2005 (wie Anm. 5), S. 8–21, *Thümmler* (wie Anm. 5), S. 11–15, *Olligs* 1970 (wie Anm. 5), I, S. 199–211 u. Nancy *McClelland* (Hg.): *Historic wall-papers from their inception to the introduction of machinery*. Philadelphia u. a. 1924, S. 13–42, insbesondere S. 39–42. Die älteste bekannte Papiertapete überkam an der Decke über der Eingangshalle des Christ College in Cambridge (GB); es handelt sich um ein schwarz-weißes Granatapfelmuster, das aufgrund der umseitigen Papierbeschriftung zweifelsfrei zur Bauzeit um 1509 tapeziert worden war.

9 Christian *Renfer*: Fladernpapiere und Druckrapporte des 16. Jahrhunderts als originale Dekorationsverkleidungen auf Holz – die Sicht auf den schweizerischen Bestand. In: *Ausstellungskatalog Prangins* (wie Anm. 4), S. 125–137, hier S. 132 ff. u. Abb. 151; weitere Beispiele *ibid.*

Imitation der Einlegearbeiten etwas einseitig.<sup>10</sup> Zwar legen Gestalt und Aufkommen des Fladernmusters nahe, dass es sich bei dieser frühen Form der Papiertapeten um eine preiswerte Alternative, sprich, ein Surrogat handelte, das zur Aufwertung des Trägermaterials diente. Insbesondere die ornamentalen, tief schwarzen Einblattdrucke, die stets innerhalb einer klar konturierten, geometrischen Form über den Fladern kleben und das Fladernmuster in den Zwischenräumen sogar durchscheinen lassen, zeigen durch den harten Farbkontrast eine ganz eigene Ästhetik, die in der zeitgenössischen Intarsienkunst in dieser Weise nicht existiert.<sup>11</sup>

Während der Gebrauch von Papiertapeten hierzulande im Dreißigjährigen Krieg mehr oder weniger zum Erliegen kam, wurde die Mode in England und Frankreich ununterbrochen fortgeführt. Dass die Papiertapete ab der Wende zum 18. Jahrhundert zur Luxusware avancierte, lag aus handwerklicher Sicht an den zeitgenössischen Innovationen im Bereich von Drucktechnik und Farbe. Eine zentrale Rolle spielte dabei zum einen die Verbesserung der Papierqualität, zum anderen die Erfindung der „Papierrolle“. Sie bestand noch aus mehreren zusammengeklebten Bogen, ermöglichte aber großflächigere Rapporte und war leichter zu tapezieren.<sup>12</sup> Aus ästhetischer Perspektive ging der Erfolg mit der Produktion von Velourtapeten einher, eine mittels Wollstaub verfeinerte Samtimitation.

10 Ebd., S. 132 ff. Vergleicht man die Bemalung mittelalterlicher Bohlenstuben oder anderer holzvertäfelter Räume sowie der prunkvollen Holzfelder- und Kassettendecken über den sogenannten Rittersälen nördlich der Alpen, so scheinen doch gerade die ornamentalen Einblattdruckwerke vielmehr in dieser Tradition zu stehen. Vgl. beispielsweise die Bohlenwandbemalungen im 1. und 2. Obergeschoss von Schloss Heubach aus dem letzten Viertel des 16. Jahrhunderts oder die Deckengestaltung der Bohlenstube Rodaer Straße 12 in Neustadt/Orla (Thüringen), jeweils abgebildet in: Historische Ausstattung, in: Jahrbuch für Hausforschung (Tagungsband, Ravensburg, 16.–20. September 1999). Hg. v. G. Ulrich *Großmann* u. a., 50 (2004), ferner Decke im Obergeschoss von Schloss Annaburg (Sachsen), abgeb. in *Wisse* 2005 (wie Anm. 8), S. 10 Abb. 2.

11 Bei den Überlegungen rekurriert die Verfasserin auf ihre Magisterforschungen über ‚Architekturideale und -phantasien auf Holzintarsien der Hochrenaissance‘ am Beispiel des Chorgestühls von San Sisto in Piacenza (unpubliziert).

12 Die vorläufige „Papierrolle“ ist nicht mit dem späteren Endlospapier zu verwechseln, dessen Fertigung mithilfe des Rundschöpfsiebes erst ab ca. 1830 gelang. Bei dieser Urform handelte es sich um eine lange Papierbahn aus mehreren, vor dem Druck zusammengeklebten Papierbogen. Die Technik war in England ab dem späten 17. Jahrhundert gebräuchlich, in Frankreich ein halbes Jahrhundert später. Und auch bzgl. der Druckfarbe waren die englischen Produzenten wegweisend: Erstens kolorierten sie seit Beginn des 18. Jahrhunderts die Druckwerke nicht länger mittels Schablonen, Stempeln oder Pinseln, sondern schnitzten – nach dem Vorbild der Textildruckkunst – für jede Farbe einen eigenen Druckstock. Zweitens nutzten sie Handpressen; das heißt, man druckte nicht länger im Abklatschverfahren durch Abrieb. Drittens verwendete man Leimfarbe anstelle der bislang üblichen Temperafarben. Die pastose Leimfarbe barg die Möglichkeit zu den präzisen, fein nuancierten und leuchtstarken Variationen, wie sie für die exquisiten französischen Papiertapeten kennzeichnend wurden, vgl. Anthony *Wells-Cole*: Velours-, Blumen- und Phantasietaipeten: englische Papiertapeten zwischen 1680 und 1830. In: *Hoskins* (wie Anm. 5), S. 22–41, insbesondere S. 22–25, *Thümmler* (wie Anm. 5), S. 56, 67–68, Lutz J. *Walter*: Die Rekonstruktion historischer Tapetenausstattungen für Schillers Wohnhaus. In: *Weimarer Klassikerstätten* (wie Anm. 5), S. 133–143, insbesondere S. 134, 141–142 und *Oman/Hamilton* 1982 (wie Anm. 5), S. 27 f.

Der Trend kam aus England. Für die Verbreitung der Mode auf dem Kontinent wird die Marquise de Pompadour, die Mätresse Ludwigs XV., verantwortlich gemacht, die ihre Nebengemächer in Schloss Versailles 1754 mit den sogenannten Englischen Papieren ausstaffieren ließ.<sup>13</sup> Seitdem stieg die Nachfrage seitens der Eliten Frankreichs rasch und forderte den Ehrgeiz der eingessenen Manufakturen heraus – mit Erfolg, denn am Ende gelang es ihnen, die englischen Produktionstechniken zu perfektionieren und in bislang unbekannter, seither unübertroffener Qualität zu produzieren. Die französischen Papiertapeten traten infolgedessen neben die traditionellen Wanddekorationen aus Marmor, Stuck oder Spiegelglas; sie verdrängten sukzessive sowohl die repräsentativen Goldledertapeten als auch die günstigeren Leinwand- und Wachstuchtapeten und konkurrierten schließlich mit den textilen Draperien aus Damast, Brokat und Seide. Dass die Papiertapete als vollgültiges Element der gehobenen Innenraumdekoration reüssierte, ist dem Pariser Tapetenfabrikanten Jean-Baptiste Réveillon (1725–1811) zuzuschreiben. Für ihn arbeiteten hochrangige Künstler; die besten Techniker sorgten für die qualitätvolle Umsetzung des Designs. Die berühmtesten Blumentapeten trugen ebenso wie die erfolgreichen Arabeskendekore der 1780er Jahre seinen Namen.<sup>14</sup> Die farblich reich nuancierten, fein gravierten Werke erforderten bis zu achtzig Druckstöcke; ihr Preis erreichte das Niveau von Gobelins. Diese Luxusvariante der Papiertapeten war für die bisherige Käufer-schicht spätestens jetzt nicht mehr erschwinglich.

Frühzeitig erreichte die Papiertapetenmode auch die deutschen Gebiete, wobei merkantile Überlegungen die Entstehung eines eigenen Gewerbes gewiss förderten. Zu den führenden Produzenten zählten die Frankfurter Manufaktur Nothnagel und die Kasseler Tapetendruckerei Arnold.<sup>15</sup> Die Qualität der ausländischen Konkurrenz blieb allerdings unerreicht, mithin war der Handel insbesondere mit den französischen Papiertapeten ein einträgliches Geschäft.

13 Vgl. *Thümmeler* (wie Anm. 5), S. 26–31, 56, und *Olligs* (wie Anm. 5), I, S. 231 f.

14 Die Vita Réveillons zusammengefasst bei *Olligs* (wie Anm. 5), I, S. 236–239, zum Œuvre ebd., S. 241–254, ausfl. dazu auch Henri *Clouzot* / Charles *Follot*: *Histoire du papier peint en France*. Paris 1935, S. 37–100. Zu den Arabeskendekoren vgl. *Thümmeler* (wie Anm. 5), S. 67–75, und *Jacqué*: (wie Anm. 5).

15 Zur Tapetendruckerei von Johann Christian Arnold (1758–1842) *Olligs* (wie Anm. 5) I, S. 284–294, 328–331. Weitaus berühmter war die Manufaktur von Johann Andreas Benjamin Nothnagel (1729–1804), dessen Werkstätten in Frankfurt heute vor allem durch die Beschreibung Goethes (*Aus meinem Leben. Dichtung und Wahrheit*, I. Bd., 4. Buch. Tübingen 1811, S. 365–367) bekannt sind. Nothnagel hatte – analog zur allgemeinen Entwicklung der Papiertapetenproduktion in Deutschland – mit der Herstellung von wasserfesten Wachstüchern u. a. für Planwagen begonnen, aus denen in der Mitte des 18. Jahrhunderts die vor allem hierzulande begehrte Wachstuchtapete aus Leinen bzw. Baumwolle hervorging. Die Muster waren an den jeweils aktuellen Moden orientiert. Wie Arnold pflegte auch Nothnagel einen florierenden Handel mit den begehrten ausländischen Produkten, wobei zu seinem prominenten, internationalen Kundenstamm unter anderem die Grafen und Fürsten von Hohenlohe-Kirchberg zählten, vgl. *Thümmeler* (wie Anm. 5), S. 37 ff. und Gerd J. *Grein*: *Tapetengeschichten aus Frankfurt und Hessen*. In: *Sammlung zur Volkskunde in Hessen* 31 (1991), S. 4–7.

Unter den 120 Tapetenmanufakturen, die Frankreich im Jahr 1808 zählte, ragten das elsässische Unternehmen Zuber & Cie und die Pariser Manufaktur von Joseph Dufour heraus.<sup>16</sup> Sie knüpften an den Erfolg Réveillons an, dessen zur „Manufacture Royale“ gekürter Betrieb in den Wirren der Revolution 1789 gebrandschatzt worden war. Ihre Produkte wurden weltweit, an die Höfe Europas, nach Russland, Amerika und Australien, vertrieben.

Besonders begehrt waren in dieser Zeit zum einen die sogenannten Panoramatapeten, die sich umlaufend über alle Wände eines Raumes erstrecken, zum anderen die sogenannten Bildtapeten, ein in der Regel inhaltlich zusammenhängendes Konvolut separater, großformatiger Bildfelder, die in Kombination mit gedruckten architektonischen Dekorationselementen flexibel an die individuellen Raumbedürfnisse angepasst werden konnten.<sup>17</sup> Ein bekanntes Beispiel verkörpert die in zwölf Einzelszenen aufgeteilte, monochrom gefasste Adaption der antiken Liebesgeschichte von Amor und Psyche aus dem Hause Dufour. Unter den Panoramatapeten erlangten die „Vues de Suisse“ von Zuber & Cie wohl die größte Popularität; sie wurden 1804 erstmals aufgelegt und existieren in verschiedenen Varianten.<sup>18</sup> Zu sehen ist eine idealisierte Schweizer Landschaft mit schneebedeckten Bergen, Almhütten, Gletschern und Seen. Man schätzte einerseits die visuelle Erfahrung derartiger Panoramen, wobei die seinerzeit geprägten, gerade mit der Bergwelt verknüpften Idealvorstellungen vom „Zurück zur Natur“ Rousseaus sowie der romantischen Sehnsucht nach Ursprünglichkeit bis heute andauern. Auf der anderen Seite war die Bildungskomponente von großer Relevanz. Die Tapetenpanoramen glichen nicht selten lehrreichen bis hin zu moralisch aufgeladenen Kulturprogrammen, deren Stoff aus Reiseberichten, Romanen und antiker Dichtung stammte. Eine Besonderheit war auch der hohe technische Aufwand. Im Fall der „Vues de Suisse“ aus dem Jahr 1804 erfolgte der Druck mit 1024 Druckplatten in 95 Farben.

Zu den zeitgenössischen Modeerscheinungen zählten darüber hinaus die sogenannten Draperietapeten, Imitationen textiler Wandbehänge, deren vielfarbiger Druck zur Steigerung der Plastizität oftmals mit Wollstaub und Goldfitter bereichert wurde.<sup>19</sup> Unter den führenden Herstellern erreichte abermals Dufour das

16 1802 hatte Jean Zuber (1773–1852) die Tapetenmanufaktur in Rixheim übernommen und umgenannt in Zuber & Cie, ausführlich dazu *Olligs* (wie Anm. 5), I, S. 297–300; es handelt sich um die einzige der historischen Manufakturen, die noch heute produziert.

17 Vgl. u. a. Frank *Kretzschmar*: Bildtapeten des 18. und 19. Jahrhunderts im Rheinland. In: *Röther* (wie Anm. 5), S. 67–78; weitere Beispiele von Bild- und Panoramatapeten ebd.

18 Vgl. Bernard *Jacqué*: Ein Mythos wird konkret: die Panoramatapete mit Schweizer Bildwelten. In: *Ausstellungskatalog Prangins 2010* (wie Anm. 4), S. 41–56, u. Philippe *de Fabry*: Vues de Suisse. Die Vermarktung einer Panoramatapete im Ersten Kaiserreich (1804–1815). In: ebd., S. 57–61; übergreifend Verena *Baumer-Müller*: Schweizer Landschaftstapeten des frühen 19. Jahrhunderts. Bern 1991.

19 Die große Bandbreite der Draperiedekore macht der Katalog von *Nouvel* (wie Anm. 5) sehr anschaulich. Zu den Draperietapeten vgl. *Thümmler* (wie Anm. 5), S. 81–82, und *Olligs* (wie Anm. 5), I, S. 321–328. Ein schönes Beispiel einer mit Draperietapeten ausgestatteten Raumse-

überzeugendste Ergebnis. Für das Motiv des kunstvollen Faltenarrangements waren die 1801 erstmals publizierten Entwürfe von Charles Percier und Pierre Fontaine, Napoleons offiziellen Architekten und Dekorateur, vorbildlich.<sup>20</sup> Sie zeigen aufwendige, bodenlange Stoffdraperien mit unzähligen Faltenstürzen, wertvollen Broschierungen und Zierrat aus ziselierter oder vergoldeter Bronze, Perlmutter und Ziersteinen sowie Knöpfe und Knäufe in Form von stilisierten Rosetten, Greifen- und Sphingenköpfen. Zu den begehrtesten Stoffgeweben zählten Lampas, Lyoner Brokat, farbige Seide und Musselin, ein Luxus, der dem vermögenden Hochadel vorbehalten war. Es überrascht daher nicht, dass man auf den Papiertapeten bevorzugt und erfolgreich die teuren Stoffgewebe abgebildet hatte. Gleichwohl handelte es sich auch in diesem Fall in keiner Weise nur um ein preisgünstiges Surrogat. Die Draperietapeten galten als gleichermaßen eleganter wie bescheidener Luxus. Zudem betonte man ihre hygienischen Vorzüge gegenüber den textilen Wandbehängen: Sie waren leichter zu reinigen, weniger anfällig für Mottenfraß und boten auch Flöhen und Wanzen kein Quartier.<sup>21</sup> Unter den mannigfaltigen Mustern ragen insbesondere die phantastischen Kreationen heraus und kennzeichnen den papiernen Draperiedekor als künstlerisch eigenständige Form der zeitgenössischen Wanddekoration.

### Der Kirchberger Tapetenfund

Der Kirchberger Tapetenfund umfasste ursprünglich mehrere unterschiedlich große Holzfragmente, auf denen sich die Reste zweier verschiedener Papiertapeten erhalten hatten. Vier davon zählten zur Oberborte einer Draperietapete, das fünfte zeigte ein buntes Blumenstreumuster mit Rankenbordüre (Abb. 7). Neben zwei Fragmenten der Oberborte verschwand bedauerlicherweise auch das Fragment der Blumentapete. Die Verluste sind aber wenigstens fotografisch dokumentiert, darunter ein sechstes Fragment, dessen großer, segmentbogenförmiger Ausschnitt wohl den Sturzbogen einer Fenster- oder Türleibung aussparte (Abb. 8).

Die beiden erhaltenen Fragmente (Abb. 2, 3) zeigen einen Ausschnitt der Oberborte; sie bildeten also den oberen Abschluss unter dem Deckenanschluss. Diese Position ist im Bild in Form einer schmalen, gewinkelten Leiste veranschaulicht – sie zeigt den Übergang von der Decke zur Wand. Darüber erscheint ein dunkelbraunes Konsolgesims, darunter ein schmaler Streifen der rückwärtigen Putzwand. Sie wird – wie die rekonstruierte Zusammensetzung der Fragmente zeigt (Abb. 9) – von einem kunstvoll gefältelten Querbehang aus dunkelrotem

quenz in situ überkam in Schloss Schwetzingen, vgl. Karl Ludwig *Fuchs*: Die Hochberg-Suite im Schwetzingen Schloss. In: *Röther* (wie Anm. 5), S. 140–145.

20 Vgl. Charles *Percier* / Pierre-François-Léonard *Fontaine*: *Recueil de décorations intérieures comprenant tout ce qui à rapport à l'ameublement* [...]. Paris 1801 u. 1812.

21 Vgl. *Journal des Luxus und der Moden* 2 (August 1787), S. 275–283.



*Abb. 7 Verlorenes Tapetenfragment (© Fam. Gonser, Kirchberg/Jagst)*



*Abb. 8 Zwei verlorene Fundstücke (© Fam. Gonser, Kirchberg/Jagst)*



Abb. 9 Rekonstruktion der Tapete anhand der Fundstücke (Bild: Lena Grüner)

Samt und einer grün-weiß gestreiften Seide verdeckt. Dabei ist der Samt entlang einer mit feinem Goldzierrat versehenen Vorhangstange so drapiert, dass er im alternierenden Wechsel mit dem Rosettenknauf des Wandaufhangers nach vorne und zu einem antikisierenden, weiblichen Kopf mit Mondsichel zurückgeführt wird. Das Seidentuch ist hinter den Rosetten zusammengenommen und fällt vor dem Samt in Halbkreisbögen herab. Eine dünne Kordel verläuft zwischen den beiden Stoffen und ist in abwechselnd kleinen und großen Schlaufen um die Stange geschlagen. Druckwerk und Motiv zeichnen sich durch ein farblich bemerkenswert variantenreiches, fein nuanciertes Licht-Schatten-Spiel aus, wobei der Schattenwurf der kleinteiligen Knitterfalten des Seidenstoffes mit den großen Schattenpartien der rund gewölbten Schüsselfalten des Samtgewebes kontrastiert. Die Veloutierung schafft eine haptische Dimension, wodurch die Differenzierung von matt-pelzigem Samt und schimmernd-glatte Seide gestärkt und so die hohe Plastizität und räumliche Tiefe des illusionistischen Motivs gesteigert wird.

Die Zuschreibung von Flächendekor und Unterborte vereinfachte der markante, grün-weiß gestreifte Seidenstoff, der das gesamte Muster charakterisiert. Die fragliche Tapete ist erstmals bei Heinrich Olligs publiziert, wobei das abgebildete Exemplar zur Sammlung des Deutschen Tapetenmuseums zählt (Abb. 10).<sup>22</sup>

<sup>22</sup> Olligs (wie Anm. 5), I, S. 326, Abb. 233; es handelt sich angeblich um den Rest der abgebrochenen Draperietapetendekoration von Gut Brünchenhain (Schwalm-Eder-Kreis) – woher diese In-

In diesem Fall überkamen Flächendekor und Unterborte, während die Oberborte fehlt. Der Dekor zeigt den gestreiften Seidenstoff in vertikal drapierten Stoffbahnen, die, an Ziernägeln mit Rosettenkopf und goldfarbenen Troddeln befestigt, in großzügigen, horizontalen Stufen gerafft sind. Die Seide ist locker gespannt, wodurch sich der Stoff ungleichmäßig nach vorne wölbt und die seitlichen Ränder der Stoffquadrate leicht zusammenfallen. Gewiss nicht ganz zufällig wird so der Blick auf die leicht ramponierte Putzwand hinter dem Arrangement freigegeben – ein verspieltes Detail, das wie die Bügelfalten die elegante Erscheinung des Wandbehangs konterkariert und die Raffinesse der Komposition unterstreicht. Auf der Unterborte wiederholte man das Motiv des Querbehangs von der Oberborte, wobei der Überschlag des Seidenstoffes über eine zweite Vorhangstange die Stoßfuge der separat gefertigten Tapetenbahn geschickt kaschiert. Die Stange, die auf der untersten Reihe der Ziernägel lagert, trägt zum einen den dunkelroten Querbehang, zum anderen das Ende des Seidenstoffes, der mit dem charakteristischen Federnrand wie ein Lätzchen im Halbkreisbogen vor dem dunkelroten Samtgewebe ruht. Auf dem abschließenden Sohlbankgesims steht vor jeder Stoffbahn eine mit Früchten gefüllte, von zwei Putten flankierte Korbvase, an der rücklings zwei Putten lehnen.



Abb. 10 Flächendekor und Unterborte  
(© MHK, Neg.-Nr. TM 9a 359)

formation stammt, ist nicht vermerkt. Die Zuschreibung des Dekors an die Rixheimer Manufaktur Zuber ist falsch.



*Abb. 10a „Blauer Salon“ von Schloss Corvey  
(mit frdl. Genehmigung des Kulturkreises Höxter-Corvey gGmbH)*

Die vorliegende Draperietapete bestand folglich aus drei Teilen, den Bordüren und dem Flächendekor. Auf diese Weise konnte das Muster flexibel an die unterschiedlichen Raumverhältnisse angepasst werden. Das Dekor wurde von Xavier Mader im Auftrag der Pariser Manufaktur Joseph Dufour entworfen und 1808 zum ersten Mal aufgelegt. Es handelte sich um einen Handdruck mittels Holzmodeln, wobei das Motiv wahlweise mit grünen oder blauen Streifen hergestellt wurde. Das Jahr 1808 ist folglich der Terminus post quem für die Anschaffung der Tapete in Kirchberg. Der Terminus ante quem erschließt sich aus den Rückständen einer zweiten Tapete, die in größeren und kleineren Fetzen auf allen Fundstücken klebt (Abb. 2, 8, 9). Das Muster kann aufgrund der Farbe und des charakteristischen schwarzen Punkterasters zweifelsfrei mit dem Muster des verlorenen Blumentapetenfragments (Abb. 7) identifiziert werden. Das bedeutet, dass beim Fund zwar zwei verschiedene Tapetendekore zutage kamen, diese aber aus ein und demselben Raumkontext stammten. Die Blumentapete folgte somit zeitlich auf die Draperietapete. Die spezifische Gestaltung lässt auf eine frühe maschinelle Fertigung schließen, wobei die Punkte von abgestumpften Metallnadeln stammten; sie bildeten die Form und wurden beim frühen Maschinendruckverfahren in die Druckwalzen getrieben. Die Blumentapete datiert da-



*Abb. 11 „Grüner Salon“ der Schelenburg  
(© K. Mosebach; mit frdl. Genehmigung von J. Kellermann von Schele)*



*Abb. 12 Bibliothek in Westfalen  
(© M. L. Preiss, Deutsche Stiftung Denkmalschutz)*



*Abb. 13 Basler Fragmente*  
(© Kantonale Denkmalpflege Basel-Stadt,  
TAP 00081)

mechanischen Verletzungen des größeren Fragments (Abb. 13) anschaulich zeigen, dass die Bordüre zumindest in diesem Fall über dem Flächendekor klebte. Das Muster der Oberborte endet demzufolge mit dem Rand des samteneu Querbehangs und konnte daher grundsätzlich auch mit anderen Tapeten kombiniert werden. Dass dies in Kirchberg nicht der Fall war, belegt die Aufnahme des großen verlorenen Fragments (Abb. 8). Am unteren Rand ist darauf noch gerade zu erkennen, dass unter dem samteneu Querbehang die grün-weiß gestreifte Seide erneut zum Vorschein kam.

her um 1840/50.<sup>23</sup> Das heißt, die Kirchberger Draperietapete wurde in etwa zwischen 1810 und 1830 angebracht.

Die vorliegenden Tapetenfragmente stammen also aus einer der renommiertesten Manufakturen der damaligen Zeit. Und weil das Muster zu den beliebtesten Dekoren zählte, wird es heute gerne als Paradebeispiel dieser spezifischen Mode angeführt, die zu Beginn des 19. Jahrhunderts rund zwei Jahrzehnte währte. Gleichwohl sind bislang nur drei Exemplare in situ bekannt, so auf der Schellenburg nahe Osnabrück (Abb. 11), in Schloss Corvey an der Weser (Abbs. 10a) und in der Bibliothek eines Schlosses in Westfalen (Abb. 12). Ein viertes Exemplar zierte einst das Baseler Bürgerhaus „Zum Goldenen Löwen“.<sup>24</sup> Die Tapete überkam auch dort nur in zwei Fragmenten der Oberborte, wobei die

<sup>23</sup> An dieser Stelle sei Dr. Astrid Wegener, Leiterin des Deutschen Tapetenmuseums in Kassel, für die freundliche Unterstützung der Rechercharbeiten und die Datierung der Blumentapete gedankt.

<sup>24</sup> Die fragliche Tapete ist in zwei Fragmenten aus dem Bereich der Oberborte erhalten. Sie befand sich im Haus „Zum Goldenen Löwen“ (Aeschenvorstadt 4, Basel), das in den 1950er Jahren abgerissen wurde. Es liegen bislang keine weiteren Informationen weder über den genauen ursprünglichen räumlichen Kontext noch über den Käufer bzw. Verkäufer und – damit einhergehend – auch keine konkrete Datierung vor. Für den Hinweis sei Frank Löbbbecke (Bau- und Verkehrsdepartement Basel-Stadt) gedankt.

Im Fall von Corvey und der Schelenburg wird der Ankauf auf der Grundlage von Archivalien um 1820 datiert.<sup>25</sup> Die Mode setzte sich im deutschsprachigen Raum demnach mit einer gewissen Verzögerung durch. Ferner ist davon auszugehen, dass der „Blaue Salon“ von Corvey und der „Grüne Salon“ der Schelenburg, deren Namen jeweils auf die prägende Farbe der Seide rekurrieren, ebenso wie die westfälische Bibliothek – trotz der etwas kleineren Größe – als Empfangs- und Konversationsräume dienten, mithin eine repräsentative Funktion erfüllten. Die drei erhaltenen Beispiele zeigen darüber hinaus, dass die Komposition die umlaufende Anbringung und vollständige Einpassung der Tapete in den Bereich zwischen Lambris und Deckenkehle vorsah. Die Sohlbank und das Konsolgesims als Abschluss von Unter- und Oberborte bekräftigen diese Vorgabe, zumal sie in leichter Auf- bzw. Untersicht dargestellt sind. Die Bordüren wurden also bündig an die wandfeste Ausstattung angeschlossen. War diese nicht oder nur zum Teil vorhanden, ergänzte man das fehlende Element wie auf Schloss Corvey mittels einer Sockeltapete.

Ein weiteres Exemplar dieser Draperietapete zierte einst Gut Brünchenhain im hessischen Schwalm-Eder-Kreis.<sup>26</sup> Die Tapete wurde in der Zwischenzeit wohl entfernt, dafür blieb die Rechnung des Kasseler Tapetenfabrikanten Arnold vom 6. November 1822 erhalten und überliefert den zeitgenössischen Preis.<sup>27</sup> Die Bestellung tätigte die Geheimfrau von Godaeus, wobei der Umfang auf eine umfassende Neudekoration des barocken Gutshauses schließen lässt. Der zweiseitige Beleg listet insgesamt vierzig Posten; der Gesamtwarenwert betrug rund 300 Reichstaler. Die französische Draperietapete war der teuerste Artikel, wobei eine Bahn des Flächendekors 4 ½ Reichstaler, die Oberborte 6 und die Unterborte 5 ½ Reichstaler kostete. Der preisliche Unterschied zwischen den drei separat gefertigten Tapetenteilen spiegelt den jeweils unterschiedlichen Produktionsaufwand in Abhängigkeit von Farbzahl und Motiv. Augenfällig ist die aufwendigere Herstellung der Bordüren gegenüber dem Flächendekor. Da der ursprüngliche räumliche Kontext nicht bekannt ist, bleibt der tatsächliche materielle Umfang

25 Diese grobe Datierung basiert auf mündlichen Aussagen des Besitzers respektive des Museums. Im Fall der Schelenburg sind im Niedersächsischen Landesarchiv, wo man das private Adelsarchiv verwahrt, etliche Schriftquellen aus der fraglichen Zeit überliefert, die möglicherweise auch das exakte Datum des Kaufs dokumentieren. Dank gilt Dr. Birgit Kehne, Leiterin des Archivstandorts Osnabrück, die eine kursorische Sichtung übernahm und eine Zusammenstellung des fraglichen Konvoluts übermittelte.

26 Vgl. *Olligs* (wie Anm. 5), I, S. 324 ff. und Abb. 234 und 235.

27 Die Rechnung vom 6. November 1822 stammt von Johann Chr. Arnold und ist an die Geheimrätin von Godaeus adressiert. Wo das Dokument archiviert ist, geht aus den Ausführungen nicht hervor, vgl. *Olligs* (wie Anm. 5), I, S. 324–327 und Abb. 234 und 235. Mangels näherer Angaben ist jedoch nicht zweifelsfrei, ob es sich bei der fraglichen „Draperie Tapete“, die „Obere Draperie“ und „Untere Ditto“ (Unterborte) um den französischen Dekor von Dufour handelte. Dass es sich bei der bestellten Ware in jedem Fall um eine besondere Tapete handelte, unterstreicht eine zweite Draperietapete dieser Rechnung, sie war nicht nur um vielfaches preiswerter, sondern trägt auch eine Artikelnummer. *Olligs* interpretiert die fehlende Artikelnummer der „Draperie Tapete“ als Beleg, dass es sich um fremde Handelsware handelte.

im Wert von 47 Reichstalern jedoch ungewiss. Bedenkt man die zeitgenössischen Raumverhältnisse mit mehreren Metern hohen Wänden, reichten die bestellten 5 ½ Stück Flächendekor – gemeint waren die Bahnen – jedenfalls nicht sehr weit. Von den Bordüren wurden jeweils nur zwei Bahnen bestellt. Beide Muster entwickeln sich allerdings in die Breite, sprich, eine Bordürenbahn erstreckte sich über mehrere Bahnen des Flächendekors. Angeblich war die Tapete auch in Brünchenhain für die Bibliothek bestimmt, was den mutmaßlich geringen Umfang erklären könnte.<sup>28</sup> Gegebenenfalls war der Großteil der Wände nämlich mit Bücherschränken verstellt.

### Schloss Kirchberg – Baugeschichte und Quellenlage

Die aktuelle Gestalt der Schlossanlage von Kirchberg geht auf die letzte große Baumaßnahme unter Karl August von Hohenlohe-Kirchberg (1707–1767) zurück. Während seiner Regentschaft wurde die vormals trutzige Vierflügelanlage mit den beiden charakteristischen Basteitürmen aus der frühen Neuzeit zur Barockresidenz umgestaltet. In diesem Zuge ließ er ab 1738 die mittelalterliche Vorburg – bestehend aus einem Wall und einem zweiten Abschnittsgraben – zugunsten eines Ehrenhofes niederlegen und auf dem frei gewordenen Gelände die spiegelsymmetrisch flankierenden, zweigeschossigen Flügelbauten errichten. Der westliche Bau diente als Marstall, der östliche war als Wittum für seine Stiefmutter, Auguste Sophie (1709–1743), gedacht. Im Namen „Witwenbau“ hallt diese ursprünglich vorgesehene, letztlich nicht realisierte Nutzung bis heute nach. Die beiden Flügel verbindet je ein Kommunikationsbau über den Halsgraben mit dem Hauptbau. Durch die Angleichung der stadseitigen Dächer des Altbaus und die einheitliche Putzgestaltung bot sich dem Herantretenden ab der Mitte des 18. Jahrhunderts der Blick auf eine vermeintliche Dreiflügelanlage mit zentralem Corps de Logis. Der leicht modifiziert ausgeführte Entwurf, der in drei großformatigen, kolorierten Grundrissblättern erhalten blieb, stammt von Leopoldo Retti (1704–1751), ein in Paris ausgebildeter, italienischer Architekt, seinerzeit Obristbaudirektor am markgräflichen Hof von Ansbach, der später für den Herzog von Württemberg tätig war. Karl August entsprach dem Stereotyp des architektonisch dilettierenden Barockfürsten. Sein Architekturverständnis basierte auf etlichen Reisen, darunter seine mehrmonatige Kavaliertour durch Frankreich im Jahr 1725.<sup>29</sup> In diesem Zusammenhang besichtigte er unter anderem Versailles, Fontainebleau und Marly; er kannte folglich die seinerzeit berühmtesten Schlossanlagen. Seinen gestalterischen Einfluss auf die Umbaupla-

28 Ebd., S. 325, Anm. 29.

29 Die Grand Tour von Karl August von Hohenlohe-Kirchberg führte über das Elsass nach Paris und ist im Rahmen seiner Tagebücher und eines Reiseberichtes seines Kammerdieners detailreich dokumentiert, vgl. HZA Ki 100 Bü 20 (1725); eine kommentierte Edition ist in Arbeit.

nung des Kirchberger Schlosses spiegeln die Bauakten wider, die neben einigen Handskizzen unzählige persönliche Verbesserungswünsche und -vorschläge begleiteten. Seine Kommentare prägt der regelmäßig wiederkehrende Passus, dass die Baumaßnahmen qualitativ, dauerhaft und, nicht zuletzt, kostengünstig umgesetzt werden sollten. Diese Maxime erscheint wichtig, um die Bau- und Ausstattungsgeschichte des Schlosses zu verstehen; denn die Ausführung aller Baumaßnahmen beruhte in der Regel auf Kompromissen. Die zeitgenössischen Quellen machen deutlich, dass eine gewisse Diskrepanz herrschte zwischen den Gestaltungswünschen, die sich an der jeweils aktuellen Mode orientierten, und dem Willen, diese mit dem notwendig hohen, finanziellen Aufwand zu verwirklichen. Am Ende entschied man sich in Kirchberg fast immer für das preiswerteste Angebot. Eine Folge dieser sparsamen Geldpolitik war, dass die Kirchberger Regenten vor allem im Gegensatz zu einigen Vertretern der Territoriallinie Hohenlohe-Waldenburg nie über ihre Verhältnisse lebten. Zu keiner Zeit gab es alles umfassende Neuausstattungen; Renovierungen erfolgten immer sukzessive. Auch der großzügige Umbau unter Karl August verzögerte sich aus diesem Grund über drei Jahrzehnte bis zum Tod des Grafen im Jahr 1767.

Die Differenzierung der einzelnen Bau- und Ausstattungsphasen im 18. und 19. Jahrhundert erleichtert der bemerkenswert dichte Archivalienbestand zum Kirchberger Schlossbauwesen, der im Rahmen der laufenden Forschungen vollständig gesichtet wurde. Von besonderer Relevanz sind dabei die zahlreich erhaltenen Plansätze, die ein weitgehend authentisches Bild des Bauzustandes vom späten 16. bis ins mittlere 20. Jahrhundert vermitteln. Dazu zählt erstens der barocke Entwurf aus dem Jahr 1737, der auf einer exakten Bauaufnahme des zeitgenössischen Baubestandes basiert und durch variierende Strichstärken und Farben zwischen alter und neuer Bausubstanz unterscheidet.<sup>30</sup> Zweitens blieb der Bauplan der barocken Flügelbauten erhalten.<sup>31</sup> Drittens wurde 1944 eine vollständige Bauaufnahme durch das Hochbauamt Crailsheim erstellt, die den schlussendlichen Ausbauzustand vor den weitreichenden Umbaumaßnahmen der 1950er Jahre dokumentiert.<sup>32</sup> Im Abgleich mit den Inventaren, die ab dem mittleren 16. Jahrhundert erhalten sind und größtenteils in Hinblick auf eine Erteilung angefertigt worden waren, lässt sich die Funktion der einzelnen Räume einschließlich der Nutzungswechsel mehr oder weniger vollständig rekonstruieren.

Auf der Basis dieser Analysearbeit lassen sich diejenigen Räume lokalisieren, die von einer Umbaumaßnahme betroffen waren. Hilfreich sind dabei die zeitgenössischen gesellschaftlichen und familiären Konventionen: Zum einen bewohnten der Hausherr und seine Gemahlin üblicherweise den ersten Stock, die Bell'Etage. Zum anderen verfügte jedes erwachsene Familienmitglied über ein

30 HZA GA III/36a, 37a u. 375 (o. D.).

31 HZA GA 115 III/156 (o. D.).

32 StA Ludwigsburg F 126 III Bü 11 (1944).

sogenanntes Paradeappartement, das aus Wohn-, Schlaf- und Garderobenzimmer sowie einem Kabinett bestand. Im 18. und 19. Jahrhundert befanden sich die Gemächer des Fürsten im Corps de Logis, die Gemächer der Fürstin im östlich angrenzenden Flügelbau.<sup>33</sup> Der Erbprinz bewohnte mit seinem Gefolge die östliche Bastei, die Prinzessinnen ab 1745 die Mansarde des Witwenbaus. Es gab eine Bibliothek, ein Kunst- und Raritätenkabinett und einen großen Festsaal für offizielle Empfänge im zweiten Obergeschoss des hinteren Querbaus. Die Wirtschaftsräume befanden sich im Erdgeschoss. Diese funktional-hierarchische Differenzierung der Räume wurde durch spezifische Bezeichnungen gestützt, die sich entweder von einem charakteristischen Ausstattungsdetail oder einem bestimmten Bewohner ableiteten: So gab es unter anderem ein gelbes, ein graues, ein rotes und ein grünes Zimmer, ferner das Württemberg-Zimmer im Witwenbau, benannt wohl nach der Gräfinwitwe Auguste Sophie, geborene Herzogin von Württemberg-Neuenstadt, sowie das Friedrich Eberhard-Eck-Zimmer im zweiten Obergeschoss des vorderen Querbaus. Diese spezifischen Bezeichnungen liefern bau- und kunsthistorisch wertvolle Hinweise entweder zur ehemaligen Lage und Funktion der Räume oder deren visuell dominantestes Ausstattungsmerkmal, an dem man im Laufe der Jahrhunderte in der Regel festhielt. Insgesamt legen die Quellen eine ehemals vielgestaltige, in regelmäßigen Abständen modernisierte und in Einzelfällen sehr aufwendige wandfeste Ausstattung des Schlosses nahe.

### Papiertapeten auf Schloss Kirchberg

Der Gebrauch von Tapeten auf Schloss Kirchberg beginnt frühzeitig und verläuft in etwa analog zur allgemeinen historischen Entwicklung, darunter das frühe englische Papier, wobei es sich um eine grüne Velourstapete handelte; sie wurde 1760 wiederverwendet, um den Himmel, die Rückwand, den Kasten und die beiden oberen Kränze eines Bettes zu verzieren. Kopfbrett und Decke dekorierte man mit einem grünen Taft mit Blumenstickerei. Hussen und Vorhänge bestanden aus Leinen.<sup>34</sup> Zu den ältesten Tapeten zählte auch die Gobelintapete, die

33 Unter Friedrich Eberhard von Hohenlohe-Kirchberg (1672–1737) wurde ab 1706 der östliche Flügel des Hauptbaus anstelle einer zweistöckigen Holzgalerie von 1624/25 errichtet. Im ersten Obergeschoss befanden sich die Gemächer seiner Gemahlin, im zweiten Obergeschoss waren ihre Hofdamen untergebracht, vgl. HZA Ki 35 Bü 2386 (1701–1741) und Ki 0 Bü 19 (1706–14). Die heute übliche Bezeichnung der Raumflucht als „Hauptstaatsgemach“ wurde zu einem späteren Zeitpunkt geprägt.

34 HZA Ki 35 Bü 2616, Nr. 67 (1760). Ein Vergleichsbeispiel für diese Tapete bildet die grüne, vermutlich aus England stammende Velourstapete im sog. Bilderzimmer der Residenz von Ansbach; sie wurde um 1770 angebracht und kam bei Restaurierungsarbeiten unter einer jüngeren Vertäfelung zum Vorschein, abgebildet in: Bernd Ringholz: Residenz Ansbach mit Hofgarten und Orangerie. hg. v. der Bayerischen Verwaltung der staatlichen Schlösser, Gärten und Seen. München 2005, S. 126, Detail s. S. 129.



Abb. 14 Saal im Witwenbau (Bild: Lena Grüner)

1743 im Marstall angebracht worden war, dem Zusatz „gewaschen“ zufolge aber ebenfalls zweitverwendet wurde.<sup>35</sup> Gobelintapeten kamen in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts in Mode und bestanden aus kleinformatigen Einblatttapeten, die – wie die namensgebenden Wandteppiche – zusammengefügt ein großes Bild ergaben. In Frankreich hatte sich ein ganzes Gewerbe, die sogenannten Dominotiers, auf die Anfertigung dieses Dekors spezialisiert.<sup>36</sup> Und auch die Fladernmode war in Kirchberg bekannt, wengleich der illusionistische Effekt nicht mittels Fladernpapier erzielt wurde, sondern gemalt war. Ein Bestandsbrief des Malers Otto Sieber vom Herbst 1627 überliefert die Dekoration im hinteren Querbau, wo man *eine vornehme Stuben und Cammern oben die Decken gleich Flader Holz*<sup>37</sup> gestalten ließ.

35 HZA Ki 35 Bü 2442, Nr. 53 (1743): *Die Zimer im mittlern Stock sollen alle mit glatter Decke einem Pavion, und glatten Bewurf außer wo Tapeten hinkommen gemacht werd(en), [...] und ist die gewaschene Goblin Tapeten in die Stuben die ältere in die Camer zu meßen da sich dann die Höhe zu d(en) Lambris zeigen wird [...].* Weitere Hinweise auf die bauzeitliche Wandgestaltung im Marstall ebd.

36 Thümmler (wie Anm. 5), S. 49–55, und Jacques Savary des Brûlons: *Dictionnaire universel de Commerce*. Amsterdam 1726, Sp. 1710 [Dominoterie] und 1711 [Dominotier], u. Jean-Michel Papiillon: *Domino*. In: Denis Diderot / Jean Le Rond d'Alembert: *Encyclopédie Ou Dictionnaire Raisonné Des Sciences, Des Arts Et Des Métiers [...]*, Bd. 5: Do-Esy. Paris 1755, S. 35.

37 HZA La 40 Bü 727, Nc 7 (7. September 1672).

Ferner wurde im Witwenbau bei der Ersteinrichtung im Jahr 1740 größtenteils tapeziert. Da man die Tapeten im Einzelnen jedoch nicht differenzierte, befanden sich unter den Dekoren vermutlich keine herausragenden Stücke. Den bauzeitlichen Ausstattungsbestand dieses Flügels bezeugt neben der eichenen Balustertreppe des Haupttreppenhauses ein kleiner Saal in der Mitte des ersten Stocks (Abb. 14).<sup>38</sup> Der quadratische Raum ist vollflächig vertäfelte; Ofennische und Decke ziert ein filigranes Stuckbandelwerk mit Puttenköpfen. Die restauratorische Öffnung brachte am Sockeltäfer eine dreischichtige Fassungsfolge zutage, zuunterst ein stark ölhaltiges Polierweiß.<sup>39</sup> Die Profile waren ebenso wie die Höhungen am Stuckwerk vergoldet. Die Elemente stammen demnach aus derselben Phase und datieren stilistisch in die Bauzeit. Den Wandpaneelen oberhalb der Lamperie fehlt dagegen die Polierweißfassung – sie wurden folglich später angebracht.

Die Quellen überliefern, dass Karl August sowohl die Zuteilung der Räume als auch ihre Nutzung und Dekoration bestimmte. Die Mansarde im Witwenbau sollte demnach seine Schwester Luise Dorothea (1707–1753) beziehen, die Bell'Etage war seiner Stiefmutter vorbehalten. Die bauzeitlichen Dokumente belegen, dass man bei der Gestaltung der Wände zwischen Tünche in den Zimmern der Bediensteten und Täfelwerk beziehungsweise Tapeten im Bereich der herrschaftlichen Gemächer differenzierte. Die Gestaltungspalette reichte somit vom einfachen Putz, glatten und profilierten Lamperien und Stuckleisten bis hin zu Tapeten sowie ornamentalem Stuck- und Täfelwerk.<sup>40</sup> Dass man insbesondere die beiden Audienzzimmer tapezieren ließ, unterstreicht die gleichermaßen große Wertschätzung von Tapeten und Vertäfelungen, mit denen das Wohnzimmer verkleidet wurde. Die Order, das *Tafelzimmer mit glatten Lambris ohne Füllungen doch mit einem Lambrisgesimbs verfertigt, und hernach darauff sowohl als der Fußboden mit Oehlfarbe gemahlt, die Wände aber mit Quadratur in Gyps begleiten, welche hernach all edell können gemahlt werd(en)*<sup>41</sup>, deckt sich mit dem restauratorischen Befund des mittleren Gemachs. Größe und Lage in der Gebäudemitte unterstreichen die Bedeutung des Raumes innerhalb der Raumfolge dieser Etage. Während die übrigen Räume ihre Funktion mit den Bewohnern wechselten, hielt man an diesem zentralen Speisezimmer fest und gewährte so den Erhalt im bauzeitlichen Zustand.

38 Der Akkord über die Herstellung der Balustertreppe mit 84 Balustern wurde am 28. Dezember 1740 mit dem Hofschreiner Johann Jacob Pfirsch geschlossen, vgl. HZA Ki 35 Bü 2386 (1701–1741).

39 Die restauratorische Untersuchung der historischen Oberflächen in Marstall und Witwenbau erfolgte durch Dipl.-Rest. Luise Schreiber-Knaus (Tübingen) und Dipl.-Rest. Steffen Bückner (Bad Mergentheim) im Rahmen der bauhistorischen Untersuchung im Auftrag des Landesamtes für Denkmalpflege Baden-Württemberg.

40 Vgl. u. a. HZA Ki 35 Bü 2442 Nrn. 22 (5. 1. 1740), 24 (8. 1. 1740) und 33 (o. D.).

41 Ebd., Nr. 33 (o. D.).

Dass dem Speisezimmer innerhalb der höfischen Raumhierarchie eine sehr hohe Bedeutung zukam, unterstreicht auch eine Forderung Karl Augusts aus dem Jahr 1757. Derzufolge sollten die Arbeiten im Speisesaal des Hauptbaus, der in den seinerzeit neu aufgeführten westlichen Flügelbau verlegt und in diesem Zuge neu ausgestattet worden war, dringend abgeschlossen werden. Die Einrichtung war *theils zu eigenem Gebrauch, theils der Fremden wegen ein der nöthigsten*.<sup>42</sup> Es handelte sich um eine der letzten großen Baumaßnahmen des Grafen, die durch die

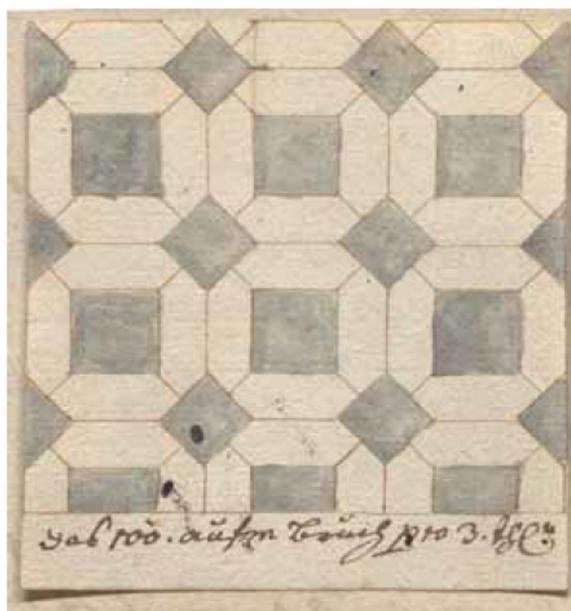


Abb. 15 Entwurf für den Marmorfußboden im neuen Speisezimmer (© HZA Ki 25 Bü 2616)

Errichtung eines repräsentativen Treppenhauses anstelle des maroden, frühneuzeitlichen Treppenturms motiviert worden war.<sup>43</sup> Das neue, viergeschossige Treppenhaus über quadratischem Grundriss grenzt an den vorderen Querbau an und besteht pro Geschoss aus einer dreiläufigen Winkeltreppe mit zwei Viertelpodesten und einem offenen Treppenschacht. Die Innenseiten ziert ein filigranes, schmiedeeisernes Geländer mit dem vergoldeten Monogramm des Bauherrn. Über diese Treppe erfolgte fortan der Zugang zum neuen Speisesaal im ersten Obergeschoss, wo man täglich zusammenkam oder die besagten Fremden respektive Gäste empfing. Der Saal, der sich bis zum hinteren Querbau erstreckte, diente folglich auch zur Repräsentation; entsprechend hochwertig war die Aus-

42 HZA Ki 35 Bü 2616 Nr. 46 (25. 9. 1757).

43 Karl August verfasste anlässlich des Neubaus des westlichen Flügelbaus eine Inschrift auf Pergament, die man in einer Zinkschatulle unter dem Grundstein versteckte, vgl. HZA Ki 35 Bü 2616 Nr. 30 (27. Mai 1757): *Der alte Schnecken Thurn von weyl: Herrn Graf Wolfgang und Herrn Graf Philipp von Hohenloh ao: 1590 erbauet, ist wegen Schadhafftigkeit der Treppen ao: 1757 abgebrochen und auf deßen Platz die jezige comode Treppe nebst dem Anbau in eben diesem Jahr von dem hochgebohrnen Grafen und Herrn, Herrn Carl August [...] wieder hergestellt worden. / Gott bewahre die zu dieses theuren Regenten Zeiten viel erweiterte und in guten dauerhaften Stand gesezte hochgräfl: Residenz vor allem Unglück, und lasse biß an das Ende der Welt Regenten von diesem hohen Stam□ im Seegen aus- und einwandlen;* die verantwortlichen Baumeister waren der Hofmaurer Johann Conrad Spindler und der Hofzimmermann Georg Conrad Ernst.



Abb. 16 Armlehnstuhl mit chinaver Seidenbespannung (© Kraft Fürst zu Hohenlohe-Oehringen)

stattung: Die Wände verkleidete man mit Goldledertapeten, die zuvor im alten Speisezimmer angeschlagen waren; den Boden zierten schwarze und graue Marmorplatten. Den dekorativen Verband (Abb. 15) hatte Karl August gezeichnet. Das sog. Rosenspitzmuster war seinerzeit sehr beliebt.<sup>44</sup> Goldledertapeten erlebten im Barock ihre glanzvollste, wenn auch letzte Blüte.<sup>45</sup> In der zeitgenössischen Dekorationshierarchie folgten sie auf Marmorverkleidungen, Spiegel und Gobelins und rangierten neben Seide und Samtbrotkat; sie galten als besonders langlebig, was die Wiederverwendung in Kirchberg unterstreicht. Karl August hatte ursprünglich geplant, mit den überschüssigen Goldledertapeten das eigene Vorgemach auszustatten. Der Bestand reichte letzt-

lich aber nicht mal für das kleinere Vorgemach der Fürstin aus, sodass er den Kammerrat beauftragte, aus *Bayreith von denen Berlinern auf Leinwand in den Indianischen Gusto gemahlte Tapeten die hell und frisch von farben sind bestell(en) der Grund mag grün oder gelb seyn oder auch weis*.<sup>46</sup> Gemeint waren die sogenannten Indiennes, handbemalte Baumwollstoffe mit exotischen Mustern, zumeist Blumenmuster, die ab dem frühen 17. Jahrhundert über die East Indian Company von Indien nach Europa gelangten.

44 HZA Ki 35 Bü 2616 Nrn. 22 (1757) u. 67 (1760).

45 Thümmeler (wie Anm. 5), S. 16–25, und Sabine Thümmeler / Caroline Eva Gerner: *Golddrausch. Die Pracht der Goldledertapeten* (Ausstellungskatalog, Kassel/Museum Schloss Wilhelmshöhe, 7. Dezember 2006 bis 25. März 2007. München 2006.

46 HZA Ki 35 Bü 2616 Nr. 46 (25. 9. 1757).

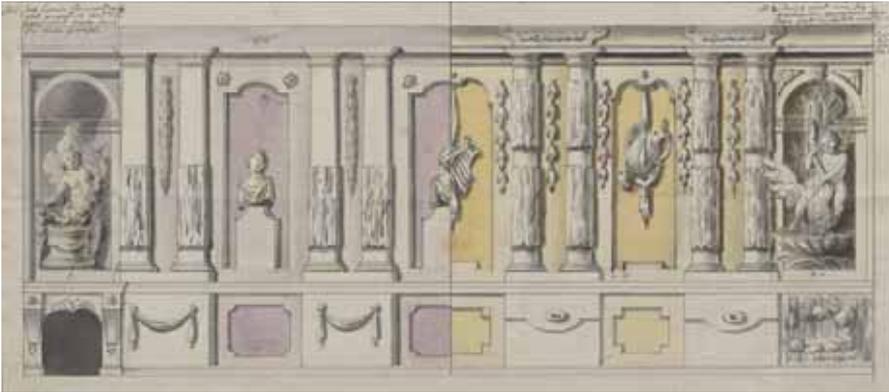


Abb. 17 Doppellentwurf zur Neugestaltung des Speisezimmers von 1776  
(© HZA GA 115 III/47)

Karl August folgte noch einem weiteren zeitgenössischen Trend, indem er um 1760 das Vorgemach im ersten Obergeschoss des östlichen Flügelbaus mit einer sogenannten Peking-Tapete ausstaffieren ließ. Den Bestand dokumentiert ein historisches Foto (Abb. 6). Da man die teuren textilen Wandbespannungen ansonsten eher entbehrte, zählte diese im chinesisches Stil bemalte Seide neben den Goldledertapeten wohl zum exklusivsten Element der historischen wandfesten Ausstattung des Schlosses. Im Schlossmuseum von Neuenstein steht ein neobarocker Polsterstuhl (Abb. 16), den man mit dem gleichen, wenn nicht sogar mit demselben, gold-gelb grundierten Seidenstoff bezogen hat. Er vermittelt einen Eindruck der ursprünglichen Farbe und veranschaulicht die ehemals hohe Qualität.

Unter Christian Friedrich Karl (1729–1819), der seinen Vater 1767 beerbt hatte, wurden keine größeren baulichen Veränderungen an der Schlossanlage mehr vorgenommen. Seine zeitlebens penibel geführten, privaten Kassenbücher belegen, dass er sich auf die Instandhaltung und Modernisierung der Innenräume sowie die Gestaltung der Gartenanlagen konzentriert hatte.<sup>47</sup> Dazu zählte unter anderem die Neudekoration des Speisesaals im Jahr 1776, wobei man die mittlerweile endgültig aus der Mode geratenen Goldledertapeten zugunsten einer freskierten Scheinarchitektur abgenommen hatte. Zur Auswahl standen zwei im Detail differenzierte Entwürfe, die der Urheber auf einem Blatt (Abb. 17) kombinierte: Die Außenwand gliederten demnach entweder Doppelpilaster oder Doppelsäulen; die hochrechteckigen Interkolumnien füllten Büsten oder Kruggebilde; die seitlichen Kaminecken wurden geschlossen und jeweils durch eine fingierte Nische ersetzt.<sup>48</sup> Im selben Zuge ließ der Fürst das Musikzimmer im

47 HZA Ki 100 Bü 343–357 (1751–1810).

48 HZA GA 115 III Nr. 47 (o. D.); der Entwurf stammt von Johann Michael Meyer (Lobenhäusen), vgl. *Grünenwald* 1954 (wie Anm. 6), S. 209 (Quelle nicht genannt).



*Abb. 18 Ehemaliges Musikzimmer von 1910  
(© Fa. Dollmann, Kirchberg/Jagst)*

ersten Obergeschoss des Corps de Logis mit einer architektonischen Wandgliederung bestehend aus kannelierten, ionischen Holzpilastern neu verkleiden. Die Wandfelder bemalte der Hofmaler Johann Jakob Schillinger (1750–1829) mit Gebinden aus Noten und Musikinstrumenten.<sup>49</sup> 1820 erwog man die Neugestaltung, entschied sich aber – aus Kostengründen – für einen schlichten Anstrich in Hellblau und bronzierte Holzleuchter an den Wandfeldern.<sup>50</sup> Da diese Ausstattung ebenfalls fotografisch dokumentiert ist (Abb. 18), handelte es sich um die letzte Umgestaltung des Musikzimmers.

Eine Vielzahl weiterer Modernisierungsmaßnahmen erschließt sich aus den besagten Kassenbüchern im Zusammenhang mit der regelmäßigen Bestellung von Papiertapeten. Die Bandbreite der Muster war groß und reichte von einfachen unifarbene Tapeten über Blumendekore, Muster à la greque, mit Flock oder im Chintz-Stil. Die Bestellungen erfolgten größtenteils bei Nothnagel, bisweilen in Nürnberg, selten in Straßburg oder Stuttgart.<sup>51</sup> Seine rege Korrespondenz, die er

49 Ebd., S. 209. Die Arbeit Schillingers ist im Tagebuch des Fürsten unter dem 3. Juni 1776 vermerkt, vgl. HZA Ki 100 Bü 350 (1774–1776).

50 HZA Ki 50 Nr. 32C 9 ½ (6. 4. 1820).

51 HZA Ki 100 Bü 347, 348, 351–357.

in den 1780er Jahren mit Unterhändlern aus Frankfurt führte, dokumentiert eine jeweils intensive, individuelle Beratung vorab.<sup>52</sup> Darüber hinaus überliefern die Briefe, dass 1783 die ersten Arabeskontapeten und 1802 vier grau in grau gefasste Bildtapeten angeschafft worden waren.<sup>53</sup> Letztere waren ein Geschenk für eine seiner Töchter. Welche Räume die Tapeten jeweils zierten, wurde nur selten angemerkt, darunter im Fall der neogotischen Turmruine, die man 1795 (Abb. 19) am südlichen Ende des sogenannten Neuen Wegs errichtet hatte.<sup>54</sup> Diese ab 1769 nach englischem Vorbild gestaltete Parkanlage verläuft im Bereich



*Abb. 19 Turmruine am neuen Weg  
(Urheber unbekannt)*

des ehemaligen mittelalterlichen Zwingergrabens entlang des Westhangs des Kirchberger Höhenrückens.

Das sogenannte Ruin ist in vielerlei Hinsicht bemerkenswert: Schon allein die Tatsache, dass man für die Aufführung eine echte gotische Ruine, den Bergfried von Leofels, geplündert hatte,<sup>55</sup> um die Werksteine mit Buckelquadern und die Maßwerkfenster für die neue Ruine wiederzuverwenden, ist im Kontext der seinerzeit vielenorts künstlich gebauten Ruinen grotesk. Dazu kommt, dass der Bau nicht wie gewöhnlich ein rein ästhetisches Gartenelement verkörperte, eine Art Bühnendekoration im Garten, wie es dem Bautyp eigentlich entsprach. Die Kirchberger Ruine wurde wie ein Neubau möbliert, genutzt und gepflegt. Und,

52 HZA Ki 100 Bü 249 (1782–1789).

53 HZA Ki 100 Bü 352 (5. 5. 1783) u. 356 (17. 6. 1802).

54 HZA Ki 100 Bü 354 (Okt.-Dez. 1795, Mai-Juli 1796).

55 HZA Ki 35 Bü 2699 (1795–1796).

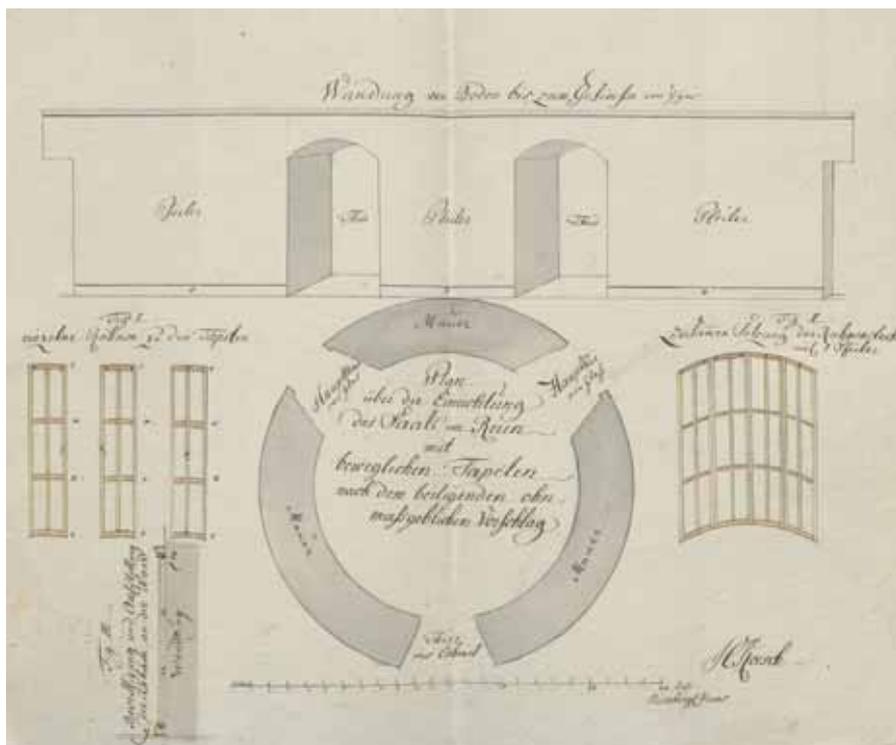


Abb. 20 Entwurf für eine mobile Tapetenarmierung im Raum  
(© HZA Ki 35 Bü 2791)

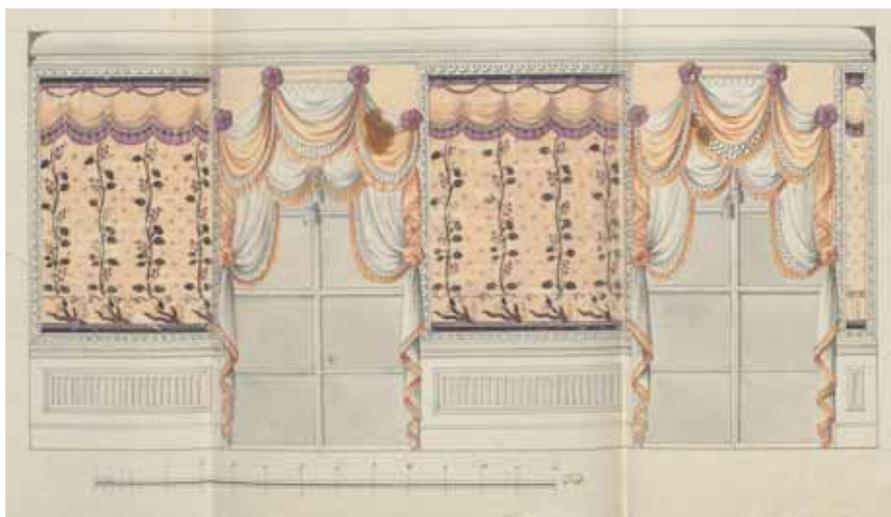
nicht zuletzt, hatte man diese künstliche, aber bewohnte Ruine nach ihrer Zerstörung 1945 wieder aufgebaut.

Die Ersteinrichtung entsprach der Nutzung eines Gesellschaftszimmers, wobei die Summe von 94 Gulden für die Tapeten von Nothnagel mit Blick auf die bescheidene Gebäudegröße für einen exklusiven Dekor spricht. Hinzu kamen rund 20 Gulden für den Buchbinder, dem die Anbringung oblag.<sup>56</sup> Die erste Instandsetzung der Tapeten war bereits nach zwei Jahren notwendig, da man das Gebäude während der Wintermonate nicht genutzt hatte.<sup>57</sup> Nachdem man weitere vier Jahre später wegen Schimmelproblemen erneut gezwungen war zu renovieren, erarbeitete der Bauinspektor einen Entwurf für eine mobile Unterkonstruktion (Abb. 20), um die Tapete abnehmen und einlagern zu können.<sup>58</sup> Vergleichbar mit der Konstruktion beweglicher Wandschirme, die als Sichtschutz und zur Unter-

56 HZA Ki 100 Bü 354 (22. September 1796, 10. Oktober 1796).

57 HZA Ki 100 Bü 355 (13. August 1798).

58 HZA Ki 35 Bü 2767 (1804) ebd. Bü 2784 (1806).



*Abb. 21 Entwurf für die Wandgestaltung des „gelben Zimmers“  
(© HZA Ki 35 Bü 2791)*

teilung von Räumen dienten und unter anderem mit Tapeten oder Stoffen verkleidet wurden, verkörpert diese mobile Wand eine mögliche Erklärung für den Holzträger der vorliegenden Tapetenfragmente. Aber auch ein Wandschirm wäre denkbar, zumal beide Konstruktionen den segmentbogigen Ausschnitt erklären würden, der das verlorene sechste Fragment (Abb. 8) kennzeichnete.

Am 30. Juni 1806 brannte es im Schloss. Betroffen war unter anderem das „Gelbe Zimmer“ im zweiten Stock des Corps de Logis. Die Instandsetzung kam einer Rundumerneuerung gleich. Dass man ein hochwertiges Konzept verfolgte, spiegelt erstens die Bestellung von Tapeten im Gesamtwert von 169 Gulden in Straßburg wider, wo man sich zweitens einen fachmännischen Tapezierer empfehlen ließ. Drittens ließ man den Gothaer Hofmaler Heinrich Daniel Theodor Spangenberg (1764–1806) zwei alternative Entwürfe für die Wanddekoration anfertigen: eine schlichte hellblaue Variante und einen Draperiedekor (Abb. 21). Viertens wurde das Mobiliar zumindest teilweise bei Georg Hieronymus Bestelmeyer (1764–1829) in Nürnberg bestellt, ein seinerzeit berühmter Kaufmann, der 1793 als erster einen reich bebilderten Versandwarenkatalog mit über 1500 Artikeln herausgebracht hatte. In den Briefen an Christian Friedrich Karl warb Bestelmeyer mit seiner adeligen Klientel, darunter der Fürst von Öhringen, dem er Waren im Wert von 7.000 Gulden geliefert hatte.<sup>59</sup>

<sup>59</sup> Der gesamte Bauhergang vom Brand bis zur Neueinrichtung ist einschließlich aller Briefe und Skizzen in einem Büschel zusammengefasst, vgl. HZA Ki 35 Nr. 26 Bü 2791 (1806–1807).



Abb. 22 Handskizze des Marmorpostaments für das „gelbe Zimmer“ (HZA Ki 35 Bü 2791)

In Kirchberg entschied man sich für die gelbe Draperietapete. Das Mobiliar aus Mahagoniholz mit Einlagen aus Bronze und Ebenholz wurde im Stil des Empire wunschgemäß nach dem „neuesten Geschmack“ zusammengestellt – es war dem Fürsten jedoch zu teuer. Bestelmeyer schlug daher sinngemäß vor, was nicht gefalle, könne unfrei zurückgeschickt werden. Der erhoffte Preisnachlass war nicht vorgesehen, sodass man die ursprüngliche Bestellung im Wert von 1500 Gulden um mehr als die Hälfte auf 694 Gulden reduzierte. Die übrigen Stücke wurden anhand von Vorlagenzeichnungen, die Bestelmeyer kostenlos zur Verfügung stellte, in Kirchberg angefertigt, darunter das Marmor-

postament (Abb. 22), das in der neuen Blindnische stand. Die darauf platzierte Kopie der „Frileuse“ von Jean-Antoine Haudon (1741–1828) gab es alternativ in Pappmaché, ein sowohl wegen des günstigeren Preises als auch des niedrigeren Gewichts ab dem frühen 19. Jahrhundert beliebtes Ersatzmaterial. Dass man sich letztendlich für die teurere Gipsvariante entschied, belegte das erhaltene Stück, das heute einschließlich des Postaments im Vestibül des Neuensteiner Schlosses steht.

Wie der Zufall spielt, ist diese Ausstattungsphase des Gelben Zimmers nicht nur umfassend archivalisch, sondern auch fotografisch dokumentiert (Abb. 23). Und wie die historische Aufnahme des Raumes zeigt, fand der Fürst an dem ikonographischen Spaß von Bestelmeyers Empfehlung Gefallen, als Pendant zur lasziven Staute Haudons auf den gusseisernen Ofen eine Statue der Vesta zu plat-



Abb. 23 Ehemaliges gelbes Zimmer um 1910  
(© Fa. Dollmann, Kirchberg/Jagst)

zieren. Das Opfergefäß der keuschen Tempelhüterin funktionierte wie ein Duftstößchen und wurde bei Bedarf mit Brantwein befüllt.

Obwohl man 1812 den gesamten ersten Stock des Witwenbaus für den Erbprinzen Ludwig (1786–1836) und seine Gemahlin Adelheid (1787–1858) umgestaltet hatte,<sup>60</sup> begann dieser seine Regentschaft 1819 traditionell mit dem Umzug in die Bell'Etage des vorderen Schlossbaus. Seine vergleichsweise bescheidenen Vorstellungen zur Neugestaltung des Stockwerks in Höhe von rund 3.000 Gulden wies der Hofkammerrat allerdings freundlich zurück, sodass das gesamte fürstliche Paradeappartement für letztlich etwas mehr als die Hälfte neu hergerichtet worden war. Die Dekoration erfolgte vornehmlich mit Papiertapeten. 40 Gulden aus dieser Summe investierte die Fürstin in die Tapetendekoration eines „Grünen Kabinetts“, wobei die fragliche Tapete aus Flächendekor, Ober- und Unterborte bestand.<sup>61</sup> Bereits im Witwenbau hatte sich die Fürstin ein gleich-

60 HZA Ki 50 Nr. 32B II Qu. 13 (1812).

61 HZA Ki 50 Nr. 32C III 9 ½ (1820): [...] *In das grüne Cabinet sind erforderlich / 112 ½ Ellen od: 7 ½ Bd: Tapeten / 37 ½ Ellen oder 2 ½ Bd: Bordure oben herum / 67 ½ [Ellen] oder 4 ½ Bd: Bordure um die Thüren und ausensokel herum.* Ein beiliegendes Dokument enthält eine Liste von Papiertapeten mit Artikelnummern und kurzer Beschreibung, die zur Auswahl standen; die vorlie-

namiges Zimmer im ehemaligen Porzellankabinett eingerichtet. Dabei erscheint von Interesse, dass man das Porzellankabinett bei seiner Ersteinrichtung 1740 mit einer glatten, weiß gefassten Vertäfelung versehen hatte,<sup>62</sup> wie sie der Fassung des vorliegenden Holzträgers unterhalb der Papiertapete entspricht. Die Bezeichnung des Raumes könnte also wie auf der Schelenburg durch die grüne Farbe des Seidenstoffes der vorliegenden Tapetenfragmente inspiriert gewesen sein.

Der renommierte Hersteller und der ansehnliche Preis der Draperietapete sprechen für die ursprüngliche Anbringung der Kirchberger Tapetenfragmente im Schloss, zumal die Bevölkerung des Städtleins trotz des Residenzstatus stets landwirtschaftlich geprägt war. Zwar dienten einige der Altstadtbauten als Wohnhäuser für die Hofbeamten, darunter das sogenannte Prinzessinnenhaus in der Schlossstraße, auf dessen Grund die Tapetenfragmente geborgen wurden.<sup>63</sup> Bei der jüngsten Sanierung dieses Baudenkmals wurden laut Aussage der Besitzer jedoch keine Hinweise auf eine ehemalige Ausstattung mit Papiertapeten dokumentiert. Ob es sich bei einem der beiden genannten „Grünen Zimmer“ der Fürstin um den ursprünglichen Anbringungsort der vorliegenden Tapetenfragmente handelte, konnte nicht abschließend geklärt werden. Insbesondere die letzte Ausstattungsphase von 1819, als man im Witwenbau die Ausstattung modernisierte, macht diese Überlegung plausibel, da die Draperietapete in etwa zur selben Zeit auch in Corvey und auf der Schelenburg angeschafft worden war. Aber auch das Jahr 1812, vier Jahre nach der erstmaligen Drucklegung des Dekors, wäre jedoch denkbar.

gende Draperietapete ist nicht verzeichnet, wobei mangels Bestellformular nicht eindeutig ist, ob man sich ausschließlich an dieser Auswahl orientiert hatte oder weitere Dekore hinzugekommen waren.

62 HZA Ki 35 Bü 2442 Nr. 33 (1740).

63 Das Prinzessinnenhaus wurde 1790 durch den fürstlichen Kammerrat errichtet, 1817 von der fürstlichen Herrschaft gekauft und zum Justiz- und Rentamt bestimmt und ab 1849 von Prinzessin Ferdinande (1780–1853) bewohnt. Sie war die Tochter von Christian Friedrich Karl von Hohenlohe-Kirchberg (1729–1819) und Namenspatin des Hauses. Mit dem Aussterben der Kirchberger Linie 1861 wurde das Gebäude als Amtshaus obsolet und verkauft, vgl. Hans Dieter *Haller*: Das Prinzessinnenhaus. Das Mätressenhaus. Hg. vom Museums- und Kulturverein Kirchberg an der Jagst, H. 3, Kirchberg a. d. Jagst 2006, S. 4, 11–13, und Peter *Findeisen* (Bearb.): Stadt Kirchberg an der Jagst (Ortskernatlas Baden-Württemberg 1.13). Stuttgart 1997, S. 19, 25.