

# Das illusionistische Bilderkabinett der Familie Scheibler

Ein »standesgemäßer Kosmos«  
im Herrenzimmer des Roten Hauses  
in Monschau

Jennifer-Melina Geier

»Das Rote Haus in Monschau zählt nicht nur zu den wichtigsten Denkmälern in der Aachener Region, es ist auch ein Zeugnis der rheinischen Kultur-, Sozial- und Wirtschaftsgeschichte ersten Ranges.«<sup>1</sup>

Der protestantische Pfarrersohn Johann Heinrich Scheibler (1705–1765) (Abb. 1) war im 18. Jahrhundert die erfolgreichste Persönlichkeit Monschaus. Er war ein Schnellaufsteiger *par excellence*. Seine Feintuchmacherei war überregional bekannt, und mit kaufmännischem Geschick sowie innovativem Unternehmergeist verschaffte er dem aufstrebenden Unternehmen in kurzer Zeit weltweite Reputation. Beinahe über Nacht wurde er zu einem ernst zu nehmenden Konkurrenten für die besten englischen und französischen Hersteller. Anstatt grober einheimischer Wolle verarbeitete er feine spanische Wolle und färbte sie nach eigenen, streng gehüteten Rezepturen.<sup>2</sup> Seiner Feintuchmacherei gelang es auf diesem Weg, wesentliche Fundamente für den Industrialisierungsprozess im Raum Aachen zu legen.<sup>3</sup> Gegen Ende seines Lebens konnte der Unternehmer deshalb mit Stolz bilanzieren:

1 \ Hartmut John, Die Lust zu wohnen. Das Rote Haus in Monschau, Köln 1998, S. 6. 2 \ Wilfried Hansmann, Das Rote Haus in Monschau, in: Das Rote Haus in Monschau, hg. von der Stiftung Scheibler-Museum Rotes Haus, Monschau/Köln 1994, S. 7–78, hier S. 7. 3 \ John (wie Anm. 1), S. 6.



Abb. 1 Porträt Johann Heinrich Scheibler, ca. 1750

»Ich, Joh. Heinr. Scheibler der ältere, ernähre alleinig von meiner Fabrique beständig mehr als 4000 Menschen und bin ohne eigenen Ruhm zu melden derjenige, der das Monjoyer Tuch durch ganz Europam in die Renomee und ich möchte sagen Millionen Geldes in das Monyoerland und Nachbarschaft gebracht habe.«<sup>4</sup>

Für die beachtliche Summe von 90000 Talern ließ Scheibler vermutlich zwischen 1752 und 1765 ein Patrizierhaus bauen, das als Wohngebäude und Stammsitz seines Unternehmens diente.<sup>5</sup> Das nach seinem auffälligen Fassadenanstrich benannte Rote Haus in Monschau bildet ein mehrere Kunstgattungen umfassendes Ensemble der Repräsentation eines Familienunternehmens (Abb. 2), das nicht nur Interieurmaler wie August von Brandis (1859–1947) faszinierte.<sup>6</sup> Unter anderem ließ Scheibler eine über drei Stockwerke frei schwebende Eichenholztreppe errichten, die unter seinem maßgeblichen Einfluss gestaltet wurde. Das prachtvolle Schnitzwerk ist verziert mit Rocaille-Ornamenten und 21 Bildkartuschen, auf denen barocke Putti alle wesentlichen Schritte der Tuchherstellung sowie die neu eingeführten Innovationen der Scheibler'schen Produktion vorführen.<sup>7</sup> Da vermutlich der Bauherr Johann Heinrich Scheibler sein Lebenswerk nicht mehr selbst beziehen konnte, war es sein Sohn und Nachfolger Wilhelm Scheibler (1737–1797), der sowohl die Räume des Roten Hauses mit – nach damaligen Maßstäben – erlesenem Geschmack ausstattete als auch den familiären Aufstieg durch einen repräsentativen Lebensstil zur Schau stellte.<sup>8</sup>

Bislang fokussierte sich die kunsthistorische Forschung auf die prominente Eichtreppe und übersah dabei ein weiteres Alleinstellungsmerkmal des Hauses: die im Herrenzimmer befindliche Leinwandtapete. Ihre Analyse und Deutung sind bis heute ein Desiderat geblieben, weshalb sie im Folgenden genauer in den Blick zu nehmen ist, ohne einen Anspruch auf Vollständigkeit zu erheben. Besonders die sozialen Strukturen, die durch das Interieur repräsentiert werden, sowie dessen Funktion in der Gesellschaft können an dieser Stelle nicht *in extenso* aufgezeigt werden. Doch zeichnet sich bereits ab, dass das illusionistische Bilderkabinett, das auf der Leinwandtapete zum Leben

\4\ Ernst Barkhausen, Die Tuchindustrie in Montjoie – ihr Aufstieg und Niedergang, Aachen 1925, S. 42. \5\ Ebd., S. 10. \6\ Im Kunsthandel wurden in den vergangenen Jahren mehrere Werke angeboten. \7\ Hansmann (wie Anm. 2), S. 44. \8\ John (wie Anm. 1), S. 10. \9\ Anika Reineke, Der Stoff der Räume. Textile Raumkonzepte im französischen Interieur des 18. Jahrhunderts, in:



Abb. 2 Das Rote Haus

erweckt wird, in der Kunstgeschichte seinesgleichen sucht und als originelle Schöpfung im Rahmen eines bürgerlichen Aufstiegs als ein herausragendes Beispiel für Kunstpatronage durch Parvenüs bezeichnet werden kann.

## Das Interieur als Spiegel seines Besitzers

Für die nähere Auseinandersetzung mit dem illusionistischen Bilderkabinett und seiner möglichen Funktion als Statussymbol bedarf es zuallererst einer Begutachtung des vorliegenden Mediums in Relation zum Menschen. Leinwandtapeten dienen der Wanddekoration, wodurch sie zu der Gattung des Interieurs zählen. »Der Begriff ›Interieur‹ bezeichnet den bewusst in seiner Struktur (Raumaufteilung, Raumhöhe) und seiner permanenten (z.B. Wand und Decke) wie mobilen Ausstattung gestalteten Innenraum, der mit der Raumnutzung in Wechselwirkung steht.«<sup>9</sup>

In der Interieurforschung zum 19. Jahrhundert, die sich zum Teil auch auf das 18. Jahrhundert anwenden lässt, werden folgende Eigenschaften der bürgerlichen Inneneinrichtung konstatiert: ›Resonanzraum des Subjekts‹ sowie ›Ort der sozial-kulturellen (Selbst-)Modellierung‹. Anika Reineke resümiert: »Innenräume waren ein Instrument der Repräsentation von Rang, Decorum und *bon goût*.«<sup>10</sup> Auf den Philosophen Henri Lefebvre rekurrend, beschreibt sie zudem eine gleichwertige Trias aus Mensch, Objekt und Raum. Gemäß Lefebvre produziert jede Gesellschaft einen eigenen Raum, wobei drei Ebenen der sozialen Raumproduktion zu beachten seien: Die Einrichtung als (repräsentatives) Display (*espace conçu*), die Nutzung (*espace vécu*) und die (räumliche) Wahrnehmung (*espace perçu*).<sup>11</sup> Hier zeigt sich bereits das komplexere Problem der Kunst-Kultur-Relation: Symbolmilieu sowie die Lebenswelt mit ihren wirtschaftlichen und sozialen Faktoren.<sup>12</sup>

Textile Studies (Bd. 10), hg. von Tristan Weddigen, Emsdetten/Berlin 2020, S. 31. \ 10 \ Ebd., S. 31-32. \ 11 \ Ebd., S. 33-34. \ 12 \ Bernd Roeck: Kunstpatronage in der Frühen Neuzeit: Studien zu Kunstmarkt, Künstlern und ihren Auftraggebern in Italien und im Heiligen Römischen Reich (15.-17. Jahrhundert), Göttingen 1999, S. 12-13.

Bezug nehmend auf den Philosophen Walter Benjamin attestiert Cornelia Klinger dem Interieur die Bedeutung einer »Art Enklave des Lebens [...] inmitten einer zur System-Maschine beziehungsweise zum Maschinen-System aufgerüsteten Gesellschaft.«<sup>13</sup> Für Benjamin existiert eine Korrelation zwischen dem Interieur und der Arbeit:

»Für den Privatmann tritt erstmals der Lebensraum in Gegensatz zu der Arbeitsstätte. Der erste konstituiert sich im Interieur. Das Kontor ist sein Komplement. Der Privatmann, der im Kontor der Realität Rechnung trägt, verlangt vom Interieur in seinen Illusionen unterhalten zu werden. Diese Notwendigkeit ist umso dringlicher, als er seine geschäftlichen Überlegungen nicht zu gesellschaftlichen zu erweitern gedenkt. In der Gestaltung seiner privaten Umwelt verdrängt er beide. Dem entspringen die Phantasmagorien des Interieurs. Es stellt für den Privatmann das Universum dar. In ihm versammelt er die Ferne und die Vergangenheit. Sein Salon ist eine Loge im Welttheater.«<sup>14</sup>

Klinger spricht von einer »weltbildenden Funktion« des Interieurs: »[es] unterhält den Privatmann, indem es das Universum spielt, das es [so] nicht gibt.«<sup>15</sup> Ihre Ausführung legt den Fokus auf die verschiedenen Bedeutungen des Verbs »darstellen« in Walter Benjamins Satz. Gemäß Klinger verdeutlichen die Sinngehalte »simulieren« oder »mimen« den fiktionalen Charakter der Installation: »Das Scheinhaf-Spielerische, genauer das *Schau*-Spielerische, das Theatralisch-Bühnenhafte, und zwar nicht nur das Ästhetische, Künstlerische, sondern auch das Künstliche, das unechte Moment, wird stärker betont.«<sup>16</sup>

Die umlaufenden Tapetenbahnen bilden im Roten Haus ein Ensemble, das man mit einer Rauminstallation oder einem barocken Gesamtkunstwerk vergleichen könnte. Das illusionistische Bilderkabinett, das auf die Tapete gemalt ist, erschafft einen Bildraum und verschleiert zugleich die umgebende Architektur. An dieser Stelle muss zwischen zwei Werkebenen unterschieden werden: den einzelnen, gerahmt dargestellten Bildmotiven bzw. »Gemälden« – und dem Gesamtensemble als Installationskunst. Wie bei fast allen Rauminstallationen sind auch bei dieser Leinwandtapete den Betrachtenden natürliche Grenzen in der optischen Wahrnehmung und der damit verbundenen sinnlichen Erfahrung gesetzt. Es ist unmöglich, auf einen Blick alle Aspekte wahrzunehmen und zu erfassen: Zwischen den einzelnen Bildwerken entstehen Sichtachsen und wechselseitige Bezüge, die weitere Denkräume eröffnen. Das Medium der Tapete fungiert hier als eine Idee – das Bilderkabinett erzeugt durch die Trompe-l'œil-Malerei ein Spannungsfeld von Präsenz und Evokation.

## Das Medium der (Leinwand-)Tapete

Der Begriff »Tapete« bezeichnete im 18. und 19. Jahrhundert nicht nur mit der Wand verklebte Papierbahnen. Theodor Thon differenzierte 1826 zwei Formen des Tapezierens: »Das Bekleiden einer Wand oder Decke mit Tapeten, welche entweder aus verschiedenen Stoffen gewebt sind, oder aus farbigem und gemaltem Papier bestehen.«<sup>17</sup> Bis zur Mitte des 18. Jahrhunderts war England führend in der Tapetenherstellung.<sup>18</sup> Ab 1750 entstand im Bereich der Papiertapeten das Phänomen der »Printroom-Tapete«: Eine Wandgestaltung mit Grafiken – meist Kupferstichen –, die direkt an die Wand in ein dekoratives Ornamentensystem geklebt wurden. Zur Vervollständigung konnten dazugehörige Bögen

13 Cornelia Klinger, Innerlichkeit und Natur in Walter Benjamins Theorie des Interieurs, in: Interieur und Bildtapete. Narrative des Wohnens um 1800, hg. von Katharina Eck und Astrid Silvia Schönhagen, Bielefeld 2014, S. 87–106, S. 88. 14 Walter Benjamin, Paris. Die Hauptstadt des XIX. Jahrhunderts, in: Walter Benjamin, Gesammelte Schriften. Das Passagenwerk, Bd. 5, Teil 1, hg. von Rolf Tiedemann, Frankfurt am Main 1982, S. 45–54, hier S. 52. 15 Klinger (wie Anm. 13), S. 91. 16 Ebd., S. 91–92. 17 Theodor Thon, Der Gebäudemaler und Decorateur. Schauplatz der Künste und Handwerker, Bd. 18, Ilmenau 1826, S. 250. 18 Sabine Thümmler, Frühklassizismus. Printroom und Décors en Camaieu, in: Die Geschichte der Tapete: Raumkunst aus Papier;



Abb. 3 Printroom im Castletown House in Celbridge  
(County Kildare, Irland)

gedruckter Rahmen, Girlanden und Ornamente verschiedener Ausführungen dazugekauft werden, die ausgeschnitten in beinahe endlosen Kombinationsmöglichkeiten an die Wand geklebt und entsprechend dekoriert werden konnten.<sup>19</sup> Während das Phänomen der selbstgestalteten Wanddekoration insbesondere in England und Nordamerika beliebt war, war das eigentliche Konzept der Printroom-Tapete – mehrere kleinere Motive anstelle eines einheitlich wandfüllenden Bildthemas – in Deutschland nur vereinzelt und meistens im Zusammenhang mit chinesischen Tapeten anzutreffen.<sup>20</sup>

Astrid Arnold identifiziert für Deutschland das 18. Jahrhundert als das ›Goldene Zeitalter‹ der Leinwandtapete. Zum Teil zusammengenäht und in Gouache-, Tempera- respektive Öltechnik bemalt, wurden die Leinwandbahnen entweder direkt oder unter Zuhilfenahme eines Holzrahmens auf der Wand befestigt.<sup>21</sup> Der in diesem Zusammenhang oft verwendete Begriff der ›Wachstuchtapete‹ bezeichnet dabei jedoch nicht die faktische Verwendung von Wachs, sondern verweist auf den schimmernden Glanz der Ölmalerei.<sup>22</sup>

## Das Phänomen der Kunstsammlung in verschiedenen Formen und Ausführungen

Womit soll man das Gestaltungskonzept der Monschauer Leinwandtapete vergleichen? Es ist nicht leicht, in der Kunstgeschichte auf ähnliche Ensembles zu stoßen. Als ein mögliches Vergleichswerk sei auf den Printroom aus dem Jahr 1768 im Castletown House in Celbridge (County Kildare, Irland) verwiesen (Abb. 3). Die Wandgestaltung mit den von Lady Louisa Conolly (1743–1821) dekorierten

aus den Beständen des Deutschen Tapetenmuseums Kassel, hg. von Sabine Thümmeler, Eurasburg 1998, S. 63–66, hier S. 63. \ 19 \ Ebd., S. 64. An dieser Stelle danke ich Prof. Kate Retford von der Birkbeck University (London) für den regen Austausch, ihre ausführlichen Hilfestellungen und Literaturempfehlungen. \ 20 \ Ebd. \ 21 \ Astrid Arnold, Leinwandtapeten im 18. Jahrhundert. Forschungsstand – Probleme – Ausblick, in: Wieder salonfähig. Handbemalte Tapete des 18. Jahrhunderts, Denkmalpflege in Rheinland-Pfalz. Aus Forschung und Praxis (Bd. 2), hg. von der Generaldirektion Kulturelles Erbe Rheinland-Pfalz. Direktion Landesdenkmalpflege, Petersberg 2016, S. 56–67, hier S. 56. \ 22 \ Ebd., S. 56.



Abb. 4 Mittig: Rosalba Carrieras ›Allegorie der Musik‹  
sowie ein Selbstbildnis Angelika Kauffmanns als Allegorie  
der Malerei (›La Pittura‹)



Abb. 5 Rekonstruktion der Wand im Zimmer der Albertine von Grün

Liebblingsdrucken – zum Teil nur gezielte Ausschnitte – hat sich *in situ* erhalten. Die Adlige sammelte Drucke und Stiche, die sie mit gedruckten Rahmen, dekorativen Bordüren, Girlanden sowie Trophäen verzierte und im Decoupage-Stil symmetrisch sowie auf Querverweisen basierend an den Wänden befestigte. Unter den dort präsentierten Künstlern befinden sich Rembrandt, Guido Reni, David Teniers d.J. und Jacques-Philippe Le Bas.<sup>23</sup>

Aufgrund der eher unpräzisen, wenig detailreichen Ausführung der Tapetenmalerei in Monschau sind stilistische Zuordnungen der Motive zu vergleichbaren Gemälden, die als Vorlagen gedient haben könnten, diffizil. Zwei Stichvorlagen konnten jedoch identifiziert werden: eine Reproduktion von Rosalba Carrieras ›Allegorie der Musik‹ von der Hand des kurfürstlichen Hofkupferstechers Heinrich Sintzenich sowie ein Selbstbildnis Angelika Kauffmanns als Allegorie der Malerei (Abb. 4). Das Ensemble der weiblichen Allegorien findet sich auch in einem anderen Bilderkabinett: Tobias Pfeifer-Helke hat die Wandgestaltung des Zimmers der Albertine von Grün in Hachenburg rekonstruiert (Abb. 5).<sup>24</sup> Hier zeigt sich, dass die Dichterin der Sturm-und-Drang-Zeit nicht nur auch im Besitz dieser beiden Druckgrafiken war, sondern sie ebenfalls als Pendants hängend präsentierte. Pfeifer-Helke konstatiert, »[d]ie Objekte im Zimmer der Albertine waren entweder Kopien nach druckgrafischen Reproduktionen bekannter Gemälde oder massenhaft hergestellte Gipsabgüsse nach Skulpturen. Offensichtlich ging es ihr also nicht darum, einen Raum voller künstlerischer Preziosen vorzustellen.«<sup>25</sup>

\ 23 \ OPW-MU Archive and Research Centre Blog, Lady Louisa Conolly's creative personal projects. Part 1: The Print Room. Der Zufallsfund, dass in Monschau sechs Leinwandbahnen nach einer späteren Zerteilung wieder aus kleineren Teilstücken zusammengesetzt wurden, kann hier beinahe als Hinweis auf diesen stilistischen Bezug zu den Printrooms gedeutet werden. \ 24 \ Tobias Pfeifer-Helke, Das Zimmer der Albertine von Grün. Die Interieurbeschreibung als Zeitkritik, in: Interieur und Bildtapete. Narrative des Wohnens um 1800, hg. von Katharina Eck und Astrid Silvia Schönhagen, Bielefeld 2014, S. 69–85, hier S. 70. Die Rekonstruktion basiert auf dem Briefwechsel Albertine von Grüns mit dem Darmstädter Literaten und Kunstschriftsteller Johann Heinrich Merck aus den Jahren 1784/85. \ 25 \ Klinger (wie Anm. 13), S. 73.



Abb. 6 Kopie von Tizians  
›Danae mit Amor‹

Walter Benjamin betont: »Das Interieur ist die Zufluchtsstätte der Kunst. Der Sammler ist der wahre Insasse des Interieurs. [...] er verleiht ihnen nur den Liebhaberwert statt des Gebrauchswerts.«<sup>26</sup> Womöglich ist es eben dieser Liebhaberwert, der auch den präsentierten Kunstwerken im illusionistischen Bilderkabinett des Roten Hauses zugrunde liegt. Lassen sich doch diverse Fehlstellen in den einzelnen Bildmotiven identifizieren, zum Beispiel Tizians ›Danae mit Amor‹ als spiegelverkehrte Kopie im Bereich der Eingangswand/Südwand-Supraporte (Abb. 6). Dieser Aspekt der seitenverkehrten Darstellung kann als eindeutiges Indiz auf die augenscheinlich fehlerhafte Verwendung des Mediums der Druckgrafik als Vorlage gedeutet werden. Zweifellos war der damalige *bon goût* prägend für die Auswahl der einzelnen Bildmotive und den Bilderkanon, doch hier zeigt sich, dass eine Kennerchaft der ursprünglichen Motive notwendig gewesen wäre, um bei der künstlerischen Transferleistung solche Fehler zu vermeiden.<sup>27</sup>

Der Vorgang des Kopierens gehört zur malerischen Grundausbildung und war insbesondere im 18. sowie 19. Jahrhundert weit verbreitet. Der Akt des Nachzeichnens einer Vorlage war jedoch nur dann gerechtfertigt, wenn durch diese Tätigkeit sowohl der Stil als auch die künstlerische Handschrift sowie der individuelle Duktus eines bedeutenden künstlerischen Vorbilds vermittelt wurde.<sup>28</sup> Bei der Danae-Darstellung lassen sich hingegen neben der seitenverkehrten Darstellung auch proportionale Unterschiede in der Ausarbeitung der Flügel des Amor erkennen. Auch bei anderen Bildmotiven des Monschauer Bilderkabinetts gab es künstlerische Ver- und Abänderungen, die Bildinhalte wurden transformiert. Alle präsentierten Kunstwerke auf der Tapete verfügen über ein ähnliches Farbspektrum im Bereich der Erdtöne, die eine einheitliche Farbharmonie generieren. Ein weiteres Mittel zur Steigerung der ästhetischen Harmonie ist die ›Hängung‹ der Bildmotive. Sie sind teils symmetrisch als Pendants angeordnet, teils auch so nebeneinander positioniert, dass sie sich gegenseitig ergänzen (Abb. 7). Es wird deutlich, dass nicht das Kunstwerk der einzelnen Bildmotive im Fokus steht, sondern das ganze Ensemble als Gesamt- respektive Installationskunstwerk.

Die Trompe-l'œil-Malerei beschränkt sich nicht auf die 73 gerahmten Kunstwerke, sondern umfasst auch das als Marmorfläche gestaltete Feld über dem Kamin (Abb. 9). Obwohl man hier auch auf die Imitationsform der *scagliola* (Stuckmarmor) hätte zurückgreifen können, wurde hier sowie in Ein-

∖ 26 ∖ Benjamin (wie Anm. 14), S. 53. ∖ 27 ∖ Thomas Klink, Pausenzeichen. Zur Technik der Pause als Hilfszeichnung, in: Die Kunst der Pause. Transparenz und Wiederholung (Ausst.-Kat.), hg. von Iris Brahm und Thomas Ketelsen, Köln 2017, S. 20–28, hier S. 26. Klink differenziert fünf Formen der Pause: transparente/halbtransparente Pause; rückseitig durchgepauste Zeichnung; Griffel- oder Durchdrückpause; Lochpause; Sonderformen. Weder Spuren der Griffel- oder Durchdrückpause noch der Lochpause lassen sich auf den





Abb. 7 Zweigeteilte Bildmotive

gangsbereich und Treppenhaus eine mit Öl auf Leinwand gemalte Mimesis dieses Materials verwendet. Da Marmorimitationen oft in repräsentativen Zusammenhängen ausgeführt wurden, wird diesem Bildmotiv eine Doppelfunktion in der Leinwandtapete zuteil.<sup>29</sup> Zum einen stellt es ein weiteres Moment der Repräsentation dar und fügt sich aufgrund seiner Eigenschaften als gemalte Mimesis auf Leinwand wie selbstverständlich in den illusionierten Gesamttraum. Zum anderen wurden gemalte Marmorimitationen oft über Kaminen angebracht, um durch Farbgebung sowie gesprenkelte und gefleckte Musterung Rußflecken zu kaschieren.

Das Kernstück des illusionistischen Bilderkabinetts besteht aus einer 73 Werke umfassenden Kunstsammlung. Dabei gestaltet sich die Aufteilung der Bildmotive wie folgt (Abb. 8):

Bildmotiv	Anzahl
Porträt	25
Landschaft	25
Stilleben	6
Genre	16
Historienmalerei/Mythologie	1

Abb. 8 Tabelle: Aufteilung der Bildmotive

Das wohlhabende Bürgertum sammelte seit dem 18. Jahrhundert Kunst. Anhand der Inventare von Kunstsammlungen in Köln, Münster und Aachen untersuchte Rudolf Schlögl eine zugrunde liegende soziale Logik der Sammeltätigkeit. Er ging der Frage nach, ob die Normen des ästhetischen Diskurses richtungsweisend waren oder vielmehr das Bildersammeln von der Reproduktion sozialer Strukturmuster geprägt wurde.<sup>30</sup> Bei der Auseinandersetzung mit Kunstsammlungen ist zu beachten, dass es nicht nur die vorgefundene Sammlung zu untersuchen gilt, sondern auch die zeitgleich auf dem Kunstmarkt existierenden, jedoch nicht ausgewählten Werke. Schlögl pointiert: »Jeder Kauf eines Kunstwerkes bedeutete eine Entscheidung zwischen mehreren Möglichkeiten. Man erwirbt ein Ölbild und keinen Druck, ein Aquarell und keine Zeichnung und man entscheidet sich für eine Landschafts-

Tapetenbahnen in Monschau wiederfinden. \28\ Pfeifer-Helke (wie Anm. 24), S. 77. \29\ Francesco Milizia, Grundsätze der bürgerlichen Baukunst (Bd. 1), aus dem Italienischen übers. von Christian Ludwig Stieglitz, hg. von Engelhard Benjamin Schwickert, Leipzig 1824, S. 246. \30\ Rudolf Schlögl, Geschmack und Interesse. Private Kunstsammlungen zwischen ästhetischen Idealen und sozialer Repräsentation, in: Kunstsammeln und Geschmack im 18. Jahrhundert, hg. von Michael North, Berlin 2002, S. 55–68, hier S. 56.



Abb. 9 Marmorfeld über dem Kamin

darstellung und nicht für die Vielzahl der anderen Motive, die auf dem Kunstmarkt gängig sind.«<sup>31</sup> In Bezug auf die Adligen und ihre Kunstpatronage respektive Kunstsammlungen in der Frühen Neuzeit betont Bernd Roeck: »Kunstkabinette, Schatz- und Wunderkammern sind nicht nur Apotheken mit Arznei gegen die Langeweile, sie sind auch Instrumente subtiler Strategien sozialer Distinktion, bieten sie doch Gelegenheit zur Distanzierung (indem man den Zugang zu ihnen verweigert) oder der Distribution von Ehre, von symbolischem Kapital (indem man den Zugang zu ihnen ermöglicht).«<sup>32</sup>

Diese Konnotation ist gewiss nicht allgemeingültig, betrachtete doch zum Beispiel Karoline Luise von Baden ihre Sammlung nach eigener Aussage »nur wie ein Literat seine Bibliothek, nämlich als Mittel zur Belehrung«. Sie diente der Markgräfin als private Akademie für das eigene Kunststudium.<sup>33</sup> Gleichwohl fungierten Kunstsammlungen als Kommunikationsmedium – ergänzten sie doch das Verbale um das Visuelle und regten so zu einem geistigen Austausch an.<sup>34</sup> Das Interesse an Privatsammlungen war im 18. Jahrhundert so groß, dass Heinrich Sebastian Hüsgen 1780 in seinen »Nachrichten von Franckfurter Künstlern und Kunst-Sachen« über die mehr als 80 Sammlungen in der Region Frankfurts am Main berichtete. Seit dem letzten Drittel des 18. Jahrhunderts dominierte nicht mehr die Nachahmung von Vorbildern die Sammeltätigkeit, sondern die Priorität in der eigenen Abgrenzung und Unterscheidung. Rudolf Schlögl manifestiert: »Die funktionale Differenzierung der modernen Gesellschaft reproduzierte soziale Ordnung in neuer Weise. Identität des Subjekts und Einheit einer Biographie ergaben sich aus der Verschiedenheit gegenüber anderen, nicht mehr aus der Orientierung an ihnen.«<sup>35</sup>

\ 31 \ Ebd., S. 59. \ 32 \ Roeck (wie Anm. 12), S. 32. \ 33 \ Michael North, Kunstsammlungen und Geschmack im ausgehenden 18. Jahrhundert: Frankfurt und Hamburg im Vergleich, in: Kunstsammeln und Geschmack im 18. Jahrhundert, hg. von Michael North, Berlin 2002, S. 85–103, hier S. 101–102. \ 34 \ An dieser Stelle sei auf das Phänomen der Salonkultur verwiesen. Eine intensive Auseinandersetzung mit dieser im 18. Jahrhundert präsenten Thematik ist jedoch leider nicht möglich. \ 35 \ Schlögl (wie Anm. 30), S. 65–66. Zur Bedeutung der *innovation* anstatt der *imitatio* siehe auch Philipp Zitzlspergers Text »*Imitatio* oder *innovatio*? Eine andere Theorie zur (Lebens-)Kunst der Parvenüs« in diesem Band. \ 36 \ North (wie Anm. 33), S. 90. \ 37 \ Ausgehend von den fürstlichen Höfen und später von bürgerlichen Privatsammlern übernommen, erfreute sich dieser Sammlungstypus vom 16. bis zum

Diese Prämisse der Originalität in Bezug auf Gemäldesammlungen führt unweigerlich nach Frankfurt – eine der großen Messestädte der damaligen Zeit. Als führender Tuchfabrikant war höchstwahrscheinlich auch Johann Heinrich Scheibler mit seinen exklusiven Stoffen hier vertreten. Für das ausgehende 18. sowie das beginnende 19. Jahrhundert existieren mit den Sammlungen des Konditormeisters Johann Valentin Prehn sowie des Malers Johann Ludwig Ernst Morgenstern nicht nur zwei extravagante Formen der Gemäldesammlung, sondern auch zwei sehr gute Äquivalente. Insbesondere mit einem Sammlungsschwerpunkt auf holländischer, flämischer sowie deutscher Kunst des 17. und 18. Jahrhunderts verfügte der Konditor Johann Valentin Prehn (1749–1821) in Frankfurt über eine Gemäldegalerie *en miniature*. Sie ist zugleich die einzige bürgerliche Sammlung, die für diese Zeit in Frankfurt rekonstruiert werden konnte.<sup>36</sup> Die Prehn'sche Sammlung entstand in der Tradition der Universalsammlung<sup>37</sup> – *Artificialia* (Kunst im weitesten Sinne), *Antiquitas* (Zeugnisse der Vergangenheit) sowie *Naturalia* (Objekte der Natur). Von 1780 bis zu seinem Tod 1821 erwarb Prehn 32 hölzerne Klappkästen mit über 800 kleinformatischen Gemälden (Abb. 10a). North stellt fest, dass für Prehn Quantität statt Qualität bei seiner Bildersammlung maßgebend war. Seine Kaufentscheidungen und sein Geschmack wurden dabei nicht nur durch gedruckte Sammlungskataloge, sondern auch durch seine Sammlerkollegen beeinflusst.<sup>38</sup> Er kaufte Originale, Kopien und Fragmente von Künstlern des 5. bis 19. Jahrhunderts, darunter zahlreiche bekannte Namen wie Cranach, Holbein (oder Brueghel), Brill, Van Goyen und Ostade, Tizian und Carracci, Callot und Fragonard, Merian und Flegel. Das berühmteste Werk der Sammlung ist das um 1410/1420 entstandene ›Paradiesgärtlein‹ eines oberrheinischen Meisters.

Kurt Wettengl verweist auf die Besonderheit des Mediums der Klappkästen: Im zusammengeklappten Zustand konnten die Kästen wie Schubladen in Pulve geschoben werden. Da sie keine Wandflächen zur Aufhängung erforderte, war diese Aufbewahrungsform sehr platzsparend. Es wurden für die ästhetische Erfahrung jedoch vorbereitende Handlungen notwendig: Jedes Kunstwerk musste einzeln aus dem Schrank hervorgeholt und auf der Staffelei präsentiert werden. Dieser Akt des Präsentierens und Enthüllens jedes einzelnen Werks gab dem Prehn'schen Gemäldekabinett laut Wettengl »gegenüber den immer präsenten und somit verfügbaren Gemälden an den Wänden einen besonderen Reiz«.<sup>39</sup>

Ein weiteres Highlight der Frankfurter Kunstlandschaft im späten 18. Jahrhundert bildet das Morgenstern'sche Miniaturkabinett – eine umfangreiche Kunstsammlung dreier Generationen einer Künstler- und Restauratorenfamilie (Abb. 10b). Um 1800 schreinerte der Maler und Restaurator Johann Ludwig Ernst Morgenstern (1738–1819) drei Kabinettschränke, in die er 205 gleichmäßig gerahmte leere Bildträger unterschiedlicher Formate symmetrisch einfügte.<sup>40</sup> Sukzessive bemalten er und seine Nachfahren diese mit Kopien von Gemälden aus Frankfurter Sammlungen – wann immer sich diese Werke zur Restaurierung in der Familienwerkstatt befanden. Dabei entstand nicht nur eine Gemäldesammlung *en miniature*, sondern auch ein repräsentativer Querschnitt durch das obere Segment der örtlichen Sammlertätigkeit um 1800.<sup>41</sup> Wettengl beschäftigt sich intensiver mit den Präsentationsformen dieser Miniaturkopien. Seiner Meinung nach steht die Gestalt der Flügelaltäre auch für eine neue Haltung gegenüber dem Kunstwerk: Morgenstern ergänzte die Kabinettschränke um einen Dreiecksgiebel, wodurch sie – insbesondere im geschlossenen Zustand – neben einem Trag-

18. Jahrhundert großer Beliebtheit. Mit dem Charakter einer Schatzkammer diente dieses Sammlungsmodell zugleich als Schau-, Lehr- und Forschungsstätte. Ihr umfangreicher Bestand an zum Teil exotischen Objekten und Kuriositäten sollte dabei nicht nur den weltlichen ›Makrokosmos‹ *en miniature* in der Sammlung widerspiegeln, sondern zugleich den Bildungsstand sowie Reichtum seines Besitzers oder seiner Besitzerin zur Schau stellen. Vgl. Kurt Wettengl, Frankfurter Sammlungen von 1700 bis 1830, in: Kunstsammeln und Geschmack im 18. Jahrhundert, hg. von Michael North, Berlin 2002, S. 69–84. \ 38 \ North (wie Anm. 33), S. 90. \ 39 \ Wettengl (wie Anm. 37), S. 78. \ 40 \ Ebd., S. 79. \ 41 \ North (wie Anm. 33), S. 91.



Abb. 10a Das Pohn'sche Bilderkabinett (Abteilung 30)



Abb. 10b Das Morgenstern'sche Miniaturcabinet (Schrank II)



Abb. 11 Bildmotiv über Eck

altar gleichermaßen an einen Tempel erinnern. In Kombination mit der dreifachen Ausführung des Triptychons lasse sich diese einzigartige Präsentation beinahe als eine Art religiöse Verehrung des Gemäldes deuten. Die Kunstbetrachtung werde dadurch zur Kunstandacht.<sup>42</sup>

Während beide Sammlungen mit ihren Kabinettschränken in tragbarer, mobiler Form gefertigt wurden, kam es im Herrenzimmer des Roten Hauses zu einer Transformation des Mediums: An die Wand montiert, bildet das illusionistische Bilderkabinett eine untrennbare Einheit mit dem Patrizierhaus und im weiteren Sinne auch mit seinen Besitzer:innen. Für die Betrachtenden verfließt hier die Grenze zwischen Bildraum und Realraum. Ob die Leinwandtapeten explizit für das Rote Haus gefertigt wurden oder womöglich aus einem anderen Haus übernommen wurden, kann nicht eindeutig geklärt werden. Betrachtet man die einzelnen Kunstwerke genauer, so fällt auf, dass manche Motive über Eck geklebt wurden (Abb. 11). Dies könnte auch auf regionalen Differenzen in den Elle- und Fuß-Maßeinheiten zwischen Auftraggeber und Produzenten basieren. Eine weitere Besonderheit ist die doppelt vorhandene bekrönende Ornamentleiste. Sie wurde sowohl auf die einzelnen Leinwandbahnen als auch auf eine darüber montierte Holzleiste gemalt. Bei den Restaurierungsarbeiten zeigte sich, dass sich am linken Rand der rechten Tapetenbahn an der Fensterwand ein vertikales Stück der gemalten Ornamentleiste befindet (Abb. 12a). Folglich wurde dieses Leinwandstück beim Wiedereinsetzen verdreht oder von einer anderen Stelle hier eingesetzt.<sup>43</sup> Auch bei der Holz-Ornamentleiste gibt es eine

↘ 42 ↘ Wettengl (wie Anm. 37), S. 81–82. ↘ 43 ↘ Seuffert & Partner (Restaurierungsatelier), Restaurierungsdokument, S. 77. Es sei darauf hingewiesen, dass dieses Stück der Ornamentleiste an keiner Stelle im Herrenzimmer fehlt, sodass das Stück überzählig ist. Somit ist es entweder ein weiteres Indiz für die verschiedenen Definitionen der Maßeinheiten oder ein Indiz für einen anderen ursprünglichen Aufhängungs- respektive Präsentationsort.



Abb. 12a Vertikales Stück der gemalten Ornamentleiste

Auffälligkeit: Da die Bordüren-Zierleiste an der Ostwand (Kaminwand) die gemalte Hängung eines Gemäldes abdeckte, wurde die Aufhängung zusätzlich auch noch auf die Holzleiste gemalt (Abb. 12b). Obwohl das Medium der Leinwandtapete auf den ersten Blick und aufgrund der fehlenden oder ebenfalls imitierten Bilderrahmen aus heutiger Perspektive eher preisgünstig wirkt, müssen an dieser Stelle folgende Faktoren bedacht werden: Die textile Wandbespannung besteht aus Leinen. Trotz seiner groben Qualität sind das Material und die notwendigen Verarbeitungsschritte sehr kostspielig.<sup>44</sup> Zudem wird der – im Vergleich zu real im Raum hängenden Bildern – vermeintlich fehlende Materialwert der ebenfalls imitierten Zierrahmen in der Leinwandtapete durch die durchgängige Grundierung und Bemalung der Bildmotivzwischenräume kompensiert. Eventuell könnte diese Darstellungsform mit der Ausarbeitung in Form einer großformatigen Öl-auf-Leinwand-Malerei auch als eine Art ortsspezifische Wertanlage gedeutet werden. Im Vergleich zu real gerahmten Gemälden kann die Tapete mit ihren Bildmotiven nur im Herrenzimmer des Roten Hauses adäquat präsentiert werden. Die luxuriöse und imposante Raumwirkung täuscht – damals wie heute – womöglich besonders Laien und kunstferne Gäste über die bereits thematisierten Fehlstellen in den Bildmotiven hinweg.

In Bezug auf das Trägermaterial des illusionistischen Bilderkabinetts im Herrenzimmer ist unklar, ob die Tuchfabrikanten-Familie Scheibler mit dieser auf Leinwand gemalten Mimesis ein »standesgemäßes Material« verwenden wollte. Zudem liegt die Vermutung nahe, dass es sich bei dem Material obendrein um Leinen aus eigener Produktion handeln könnte. Möglicherweise könnte die Tapete somit zusätzlich als eine Art Werbung für die Qualität der Scheibler'schen Produkte betrachtet werden.<sup>45</sup> Anhand der ausgewerteten Inventare schlussfolgert Schlögl, dass seit der Mitte des 18. Jahrhunderts Druckgrafiken zwar den Kunstmarkt prägten, aber sich nicht alle Sammler:innen auf den allgemeinen Trend einließen, und »weiterhin dem Original und dem auf Tuch oder Holz gemalten Bild den Vorzug«<sup>46</sup> gaben. In Anbetracht der aufgeführten Faktoren bildet Johann Heinrich Scheiblers illusionistisches Gemäldekabinett auf einer Leinwandtapete eine Schnittstelle zwischen künstlerischer Innovation und Imitation. Der zu Reichtum gekommene bürgerliche Auftraggeber verortet sich hier geschickt zwischen Adaption und Distinktion und schafft dadurch eine Transformation des Mediums. Während im Printroom des Castletown House die Druckgrafik individuell an die Wand geklebt ist und der Prozess des Kopierens fehlt, werden in den besprochenen Frankfurter Sammlungen die Kunstwerke in Miniaturform kopiert, jedoch nicht an die Wand gemalt oder montiert.

↘ 44 ↘ An dieser Stelle danke ich Dr. Anja Kregeloh für den Hinweis auf den monetären Faktor des Trägermaterials. ↘ 45 ↘ Dieser Aspekt könnte zudem in Verbindung mit der prominenten Eichentreppe sowie ihrer Präsentation der einzelnen Arbeitsschritte in der Scheibler'schen Werkstatt betrachtet werden. ↘ 46 ↘ Schlögl (wie Anm. 30), S. 60–61. ↘ 47 ↘ Francesco Milizia, Capitolo XI. Dell'Uso delle Pitture, in: *Principi di Architettura Civile*. Opera illustrate dal professore architetto Giovanni Antolini, hg. von Serafino Majocchi, Mailand 1847, S. 253–254. »La pittura è una poesia per gli occhi, ed in poesia i poemi più interessanti son quelli che son composti di più parti, le quali, suscettibili di una bellezza particolare, esigono che questa bellezza abbia una giusta convenienza coll'opera intera,



Abb. 12b Gemalte Hängung auf der Holzzierleiste

Zur Kunstform der Tapetenmalerei in der Inneneinrichtung postulierte 1781 der italienische Architekt Francesco Milizia (1725–1798) in seinem dreibändigen »Principi di Architettura Civile«:

»Die Malerei ist eine Poesie für die Augen. Nun aber sind die interessantesten Gedichte diejenigen, die aus mehreren Teilen bestehen, die zwar ihre besonderen Schönheiten haben, jedoch so miteinander verbunden sind, dass sie ein schickliches Ganzes ausmachen, und mit den vorhergehenden und nachfolgenden in Verbindung stehen. So ist es auch in der Malerei: Ein einziges Gemälde, so groß auch der Gegenstand sein mag, entspricht jener Idee nicht vollkommen, sondern mehrere Gemälde zusammen, wovon jedes für sich seine eigene Vollkommenheit haben muss, machen durch ihre Verbindung miteinander, sei es in der Handlung oder im Interesse, erst gleichsam ein Gedicht der Malerei. Wer übrigens unschickliche Albernheiten liebt, der bedecke seine Wände mit Blumen, die keine Blumen sind, und mit anderen Grillen, und hänge, um sie noch reicher zu machen, Gemälde darauf, deren Rahmen mit allerlei schönem vergoldeten Schnitzwerk geziert sind.«<sup>47</sup>

Für die Malerei im Herrenzimmer bedeutet dies, dass die Idee respektive das Konstrukt des illusionistischen Bilderkabinetts nur in Kombination mit all seinen Teilen besteht: dem kostspieligen Trägermaterial, den gemalten Kunstwerken und ihren Bildinhalten sowie den gemalten Zierrahmen. Ferner konstatiert Milizia folgende drei Zwecke der Malerei: Vergnügen für die Augen, Befriedigung des Verstands, Rührung des Herzens.<sup>48</sup>

Die Anregung des Verstands verdeutlicht er exemplarisch anhand der Inneneinrichtung einer italienischen Dame, die dem Autor zufolge ungenannt bleiben will. Milizia hofft, dass ihr Beispiel »in Italien und vielleicht in dem übrigen Teil von Europa« zu einer Veränderung »im Geschmack der Verzierungen im Inneren der Gebäude« führe.<sup>49</sup>

»Ein Zimmer ihres Palastes ist der Naturgeschichte gewidmet. Die Wände sind tapeziert, und darauf alle Pflanzen nach dem Linnéschen System gemalt; sie sind nummeriert, damit man sie in dem System des berühmten Naturkundlers nachschlagen kann, und in einer so artigen Perspektive geordnet, als wenn es ein gut eingerichteter botanischer Garten wäre. Diese Malerei

ed un legame combinato colle parti che precedono e che sieguono. Così in pittura un solo quadro, per quanto grande ne sia il soggetto, non corrisponde perfettamente a questa idea: ma una unione di quadri, i quali indipendentemente dalle loro convenienze particolari avessero tra loro de' rapporti d'azione e d'interesse che li legasse gli uni agli altri, formerebbero un poema di pittura. Chi ama poi insipidezze inconvenienti copra le mura di apparati con fiori che non sono fiori, e con altre bislaccherie; e per maggior ricchezza vi applichi sopra quadri d'ogni genere, ciascuno colla sua cornice piena d'intagli e messa in oro.« Deutsche Übersetzung gemäß der heutigen Rechtschreibung aus: Milizia (wie Anm. 29), S. 238. \ 48 \ Ebd., S. 239. \ 49 \ Ebd., S. 241.

wird durch die Abbildung der berühmtesten Botaniker belebt. Wo freie Luft ist, an dem Gewölbe und der Decke, sind Vögel abgemalt, und ebenfalls nach einem System nummeriert. Eben diese Ordnung und Schönheit bewundert man in den Zimmern, die dem Tier- und Mineralreich gewidmet sind.«<sup>50</sup>

Milizia beschreibt in diesem Stil auch noch folgende Räume der italienischen Dame: Raum für die Physik, Raum für die Geografie, Gesellschaftszimmer und Wohnzimmer. Schließlich fasst er zusammen:

»Dieser Palast ist ohne Gold ein Schatz für den Verstand und das Herz, und bezaubert zugleich das Auge. Der Aufwand dieser Verzierung beträgt nicht den dritten Theil dessen, was gemeinlich Damast, Samt, Schnitzwerk und Vergoldungen für eine Wohnung, die halb so groß als diese ist kosten; und gleichwohl haben Künste und Wissenschaften Nutzen davon. Die reiche Besitzerin hat übrigens weder Silbergeschirr noch Juwelen, sie kleidet sich äußerst simpel [...].«<sup>51</sup>

Dieser Exkurs verdeutlicht nicht nur die zeitgenössische Wertung eines geistig anspruchsvollen Bildprogramms in der Inneneinrichtung. Während bei der unbekanntenen Dame die Räume spezifisch, etwa nach naturwissenschaftlichen Themen, gestaltet sind, treffen auf der Leinwandtapete im Roten Haus verschiedene Kunstgattungen und Themenfelder aufeinander, die verschiedene Impulse für einen geistigen Austausch bieten. Äquivalent könnte das Herrenzimmer auch als ›Raum der Kunst‹ bezeichnet werden. Das Sammeln und der Besitz von Kunst fungieren als Raum bzw. Medium sozialer Kommunikation. Es ist unklar, nach welchen Kriterien die Auswahl der gezeigten Bildmotive erfolgte: Befanden sich die Kunstwerke in den Sammlungen der Scheibler'schen Kunden? Wird hier somit auf den eigenen Kundenkreis rekurriert?<sup>52</sup> Geschmacksprägenden Einfluss auf die Entscheidungen der Sammler hatten neben den Malern selbst nicht nur die Händler sowie die Auktionen, sondern auch die *Connaisseurs* (Kunstkenner und -liebhaber). Besonders in Frankfurt waren diese Kunstvermittler stark vertreten. Ihr Wissen, ihre Kennerschaft hätte eventuell die Fehler im Kopiervorgang vermieden. Als dekoriertes Raum ist das Herrenzimmer Setting und Display der eigenen Repräsentation und könnte somit das kaufmännische Netzwerk eines Tuchhändlers im 18. Jahrhundert abbilden. Der Leinwandtapete mit ihrem illusionistischen Bilderkabinett wohnt somit zum einen der Kosmos des Scheibler'schen Kunden- sowie Bekanntenkreises und zum anderen der Kosmos des privaten Interieurs mit seinen dekorativen Aspekten gemäß des *bon goût* inne.

Abschließend lässt sich resümieren, dass sich das illusionistische Gemäldekabinett mit seinen verschiedenen (Material-)Imitationen gewiss an anderen Kunstsammlungen und ihren Bildprogrammen orientierte. Angesichts der Transformation der Bildinhalte und des Präsentationsmediums diene die Leinwandtapete somit nicht nur der Ostentation des Luxus, persönlichen Status und Reichtums, sondern fungierte zugleich als Indiz für den individuellen Bildungsstand des Auftraggebers.

∖ 50 ∖ Milizia (wie Anm. 47), S. 256–257. »Questa rara Donna ha consacrato un appartamento del suo palazzo alla storia naturale. Qui ai muri verticali sono attaccate tele, su le quali sono dipinte al naturale tutte le piante secondo il sistema del Linneo (bisogna seguir qualche sistema), tutte numerate da potersi ciascuna metodicamente riscontrare nelle opere di quel celeberrimo Autore, e disposte in una prospettiva si vaga, che sembra di essere in un orto botanico dei più ben ordinati. Queste pitture sono ravvivate da vari personaggi rappresentanti gli Autori più classici della botanica: e dove campeggia l'aria, ed alle volte, ed ai soffitti sono dipinti uccelli numerati, ed ordinati anch' essi secondo il miglior sistema. Lo stesso ordine, e la stessa bellezza si ammira in quelle camere destinate agli animali, ed ai minerali.« Deutsche Übersetzung gemäß der heutigen Rechtschreibung aus: Milizia (wie Anm. 29), S. 241. ∖ 51 ∖ Milizia (wie Anm. 47), S. 257. »Questo palazzo, benchè senz' oro, è un tesoro per l' intelletto, e pel cuore umano, ed è una bellezzaa incantatrice per gli occhi. La spesa di questa decorazione non ha importato il terzo di quella, che si suole comunemente fare in damaschi, velluti, intagli, e dorature per un'abitazione la metà più picciola di questa; ma questa spesa ha nudrite, e migliorate le scienze, e le belle arti. La dama ricca, e splendida non possiede argenterie, nè alcuno di quei sassetti, che diconsi gemme; veste colla maggior semplicità, [...]« Deutsche Übersetzung gemäß der heutigen Rechtschreibung aus: Milizia (wie Anm. 29), S. 242. ∖ 52 ∖ Leider sind – nach aktuellem Forschungsstand – keine Indizien für seinen Kundenkreis erhalten. Bei den Kunstwerken in den drei Schränken der Restauratoren- und Künstlerfamilie Morgenstern ist dies der Fall.



## Literaturverzeichnis

Astrid Arnold, Leinwandtapeten im 18. Jahrhundert. Forschungsstand – Probleme – Ausblick, in: *Wieder salonfähig. Handbemalte Tapete des 18. Jahrhunderts*, Denkmalpflege in Rheinland-Pfalz. Aus *Forschung und Praxis* (Bd. 2), hg. von der Generaldirektion Kulturelles Erbe Rheinland-Pfalz. Direktion Landesdenkmalpflege, Petersberg 2016, S. 56–67

Ernst Barkhausen, *Die Tuchindustrie in Montjoie – ihr Aufstieg und Niedergang*, Aachen 1925

Walter Benjamin, Paris. Die Hauptstadt des XIX. Jahrhunderts, in: *Walter Benjamin, Gesammelte Schriften. Das Passagenwerk*. Bd. 5, Teil 1, hg. von Rolf Tiedemann, Frankfurt am Main 1982, S. 45–54

Deirdre Cullen, Lady Louisa Conolly's creative personal projects. Part 1: The Print Room, in: *OPW-MU Archive and Research Centre Blog*, veröffentlicht von OPW-MU Archive and Research Centre Blog, 2017, URL: <https://opwmuarchiveandresearch.wordpress.com/2017/12/08/lady-louisa-conollys-creative-personal-projects-part-1-the-print-room/> [Zugriff: 27.5.2022]

Wilfried Hansmann, Das Rote Haus in Monschau, in: *Das Rote Haus in Monschau*, hg. von der Stiftung Scheibler-Museum Rotes Haus, Monschau/Köln 1994, S. 7–78

Anne Heckenbücker, Carmen Seuffert, Regina Weber: Ein Tromp-l'œil in Monschau. Das Gemälde-Kabinett auf Leinwandtapete im Roten Haus, in: *Kunst in guten Händen. Das Restaurierungsprogramm Bildende Kunst des Landes Nordrhein-Westfalen*, hg. vom Ministerium für Kultur und Wissenschaft des Landes Nordrhein-Westfalen, Düsseldorf 2022, S. 63–67

Hartmut John, *Die Lust zu wohnen. Das Rote Haus in Monschau*, Köln 1998

Cornelia Klinger, Innerlichkeit und Natur in Walter Benjamins Theorie des Interieurs, in: *Interieur und Bildtapete. Narrative des Wohnens um 1800*, hg. von Katharina Eck und Astrid Silvia Schönhagen, Bielefeld 2014, S. 87–106

Thomas Klink, Pausenzeichen. Zur Technik der Pause als Hilfszeichnung, in: *Die Kunst der Pause. Transparenz und Wiederholung (Ausst.-Kat.)*, hg. von Iris Brahm und Thomas Ketelsen, Köln 2017, S. 20–28

Francesco Milizia, Elfter Abschnitt: Vom Nutzen der Malerey in der Baukunst, in: *Grundsätze der bürgerlichen Baukunst* (Bd. 1), aus dem Italienischen übersetzt von Christian Ludwig Stieglitz, hg. von Engelhard Benjamin Schwickert, Leipzig 1824, S. 234–246

Francesco Milizia, Zwölfter Abschnitt: Von den verschiedenen Arten des Marmors, und dessen Gebrauch, in: *Grundsätze der bürgerlichen Baukunst* (Bd. 1), aus dem Italienischen übersetzt von Christian Ludwig Stieglitz, hg. von Engelhard Benjamin Schwickert, Leipzig 1824, S. 246–259

Francesco Milizia, Capitolo XI. Dell' Uso delle Pitture, in: *Principi di Architettura Civile. Opera illustrate dal professore architetto Giovanni Antolini*, hg. von Serafino Majocchi, Mailand 1847, S. 160–169

Michael North, *Kunstsammlungen und Geschmack im ausgehenden 18. Jahrhundert: Frankfurt und Hamburg im Vergleich*, in: *Kunstsammeln und Geschmack im 18. Jahrhundert*, hg. von Michael North, Berlin 2002, S. 85–103

Tobias Pfeifer-Helke, Das Zimmer der Albertine von Grün. Die Interieurbeschreibung als Zeitkritik, in: *Interieur und*

*Bildtapete. Narrative des Wohnens um 1800*, hg. von Katharina Eck und Astrid Silvia Schönhagen, Bielefeld 2014, S. 69–85

Anika Reineke, Der Stoff der Räume. Textile Raumkonzepte im französischen Interieur des 18. Jahrhunderts, in: *Textile Studies* (Bd. 10), hg. von Tristan Weddigen, Emsdetten/Berlin 2020

Bernd Roeck, *Kunstpatronage in der Frühen Neuzeit: Studien zu Kunstmarkt, Künstlern und ihren Auftraggebern in Italien und im Heiligen Römischen Reich (15.–17. Jahrhundert)*, hg. von Bernd Roeck, Göttingen 1999

Rudolf Schögl, Geschmack und Interesse. Private Kunstsammlungen zwischen ästhetischen Idealen und sozialer Repräsentation, in: *Kunstsammeln und Geschmack im 18. Jahrhundert*, hg. von Michael North, Berlin 2002, S. 55–68

Theodor Thon, *Der Gebäudemaler und Decorateur. Schauspielplatz der Künste und Handwerker*, Bd. 18, Ilmenau 1826

Sabine Thümmler, Frühklassizismus. Printroom und Décors en Camaieu, in: *Die Geschichte der Tapete: Raumkunst aus Papier; aus den Beständen des Deutschen Tapetenmuseums Kassel*, hg. von Sabine Thümmler, Eurasburg 1998, S. 63–66

Kurt Wettengl, *Frankfurter Sammlungen von 1700 bis 1830*, in: *Kunstsammeln und Geschmack im 18. Jahrhundert*, hg. von Michael North, Berlin 2002, S. 69–84

## Bildnachweis

Abb. 1  
© LVR-Amt für Denkmalpflege im Rheinland/  
Silvia Margrit Wolf

Abb. 2  
© Landschaftsverband Rheinland/Willi Filz

Abb. 3  
© Paul Raeside, URL: <https://www.pinterest.de/pin/9077636736355137/> [Zugriff: 27.5.2022]

Abb. 4, 6, 8  
© Landschaftsverband Rheinland

Abb. 5  
© Tobias Pfeifer-Helke, *Das Zimmer der Albertine von Grün. Die Interieurbeschreibung als Zeitkritik*, in: *Interieur und Bildtapete. Narrative des Wohnens um 1800*, hg. von Katharina Eck und Astrid Silvia Schönhagen, Bielefeld 2014, S. 70

Abb. 7, 9  
© Jennifer-Melina Geier

Abb. 10a  
© Historisches Museum Frankfurt, Foto:  
Horst Ziegenfusz

Abb. 10b  
© Freies Deutsches Hochstift/Frankfurter Goethe-Museum © Leihgabe des Bankhauses Bethmann & Ursula Edelmann

Abb. 11, 12a, 12b  
© Seuffert & Partner (Restaurierungsatelier)