

Inhaltsverzeichnis

1.	Einleitung.....	4
2.	Ausstellungshintergrund und –aufbau	4
2.1	<i>Das Museum und die Geschichte der Villa Rücker</i>	4
2.2	<i>Aktuelle Sonderausstellung „wachgeküsst“</i>	6
2.3	<i>Raumaufteilung und Nutzung</i>	7
3.	Objektidentifikation	10
3.1	<i>Objektbeschreibung</i>	11
3.2.	<i>Kunsthistorische Einordnung der Musikzimmertapete</i>	12
4.	Technologischer Aufbau	13
4.1.	<i>Papier - Herstellung Hadern</i>	14
4.2	<i>Vorbereitungen für den Tapetendruck</i>	14
4.2.1.	<i>Kleben der Papiere</i>	14
4.2.2	<i>Grundieren</i>	15
4.2.3	<i>Glätten</i>	15
4.2.4	<i>Die Druckformen</i>	16
4.2.5	<i>„Chassis“ - die Farbwanne</i>	16
4.2.6	<i>Eine Farbauswahl für den Tapetendruck</i>	17
4.3	<i>Der Druckvorgang</i>	17
4.4	<i>Die Velourstapete</i>	18
4.4.1	<i>Das Waschen der Scherwolle</i>	18
4.4.2	<i>Die Färbung</i>	18
4.4.3	<i>Die Beflockung</i>	19
4.5	<i>Das Tapezieren</i>	19
4.6	<i>Rupfen und Makulatur</i>	20
5.	Zustandsbeschreibung	20
5.1	<i>Allgemeiner Erhaltungszustand</i>	20
5.2.	<i>Erhaltungszustand der einzelnen Tapetenschichten</i>	21
5.2.1	<i>Rupfen</i>	21
5.2.2	<i>Makulatur</i>	21
5.2.3	<i>Druckschicht und Beflockung</i>	22
5.3	<i>Zustandsbewertung</i>	22
6.	Restaurierungskonzept.....	23

6.1	<i>Voraussetzung zur Durchführung der konservatorischen Maßnahmen.....</i>	23
6.2	<i>Arbeitskonzept.....</i>	24
6.2.1	<i>Arbeitsplatzbedingungen.....</i>	24
6.2.2	<i>Reinigung.....</i>	24
6.2.3	<i>Festigung.....</i>	25
6.2.4	<i>Lagerung.....</i>	26
7.	<i>Durchgeführte Maßnahmen.....</i>	26
7.1	<i>Arbeitsbedingungen</i>	26
7.2	<i>Sicherung der Fragmente.....</i>	27
7.3	<i>Trockenreinigung.....</i>	27
7.4	<i>Festigung</i>	28
7.5	<i>Verpackung und Lagerung</i>	30
8.	<i>Zusammenfassung.....</i>	30
	<i>Literaturverzeichnis</i>	32
	<i>Quellenverzeichnis</i>	33
	<i>Abbildungsverzeichnis.....</i>	34
	<i>Anhang</i>	36

1. Einleitung

Im Rahmen der Sonderausstellung „wachgeküsst – Die Wiederentdeckung eines hanseatischen Landhauses, eine öffentliche Restaurierungsausstellung“ und der Zusammenarbeit der HAWK mit dem Hamburgmuseum fanden vom 31.05.2010 - 11.06.2010 Projektwochen für Studierende der Fakultät Erhaltung von Kulturgut statt. Im Modul 6.2.1 „Praxis am Original“, unter der Leitung von Dipl. Rest. (FH) Kerstin Wäcken und Dipl. Rest. (FH) Ralf Buchholz, entstand folgender Bericht. Er befasst sich mit der Arbeit einer Gruppe von Studenten¹, deren Tätigkeit sich hauptsächlich auf das Tapetenfragment 13A, einer Tapete aus dem Musikzimmer der abgerissenen Villa Rücker² konzentrierte. Nach einer Vorstellung des Projekts sowie seiner Hintergründe, steht die Arbeitsweise, Konzeptfindung und Dokumentation des Tapetenfragments im Mittelpunkt der folgenden Ausführungen.

2. Ausstellungshintergrund und –aufbau

2.1 Das Museum und die Geschichte der Villa Rücker

Das Hamburgmuseum ist ein kulturhistorisches Museum, das die Geschichte Hamburgs von 800 n. Chr. bis zur Gegenwart dokumentiert. Während seines Baus durch den Architekten Fritz Schumacher zwischen 1914 und 1922 wurden historische Bauteile und Zimmer in das Museum integriert.

Im Rahmen der Dauerausstellung gewähren gerettete Bauteile aus Hamburger Bürgerhäusern gemeinsam mit Modellen, Grafiken und Installationen dem Museumsbesucher einen Einblick in die hamburgische Geschichte und den Verlauf seiner Wohn- und Lebenskultur.

Das Museum kam 1909 in Besitz des Großteils der Inneneinrichtung eines großbürgerlichen Landhauses, der „Villa Rücker“. Das im klassizistischen Stil eingerichtete Landhaus wurde zwischen 1828 und 1831 in Hamburg-Hamm von Senator Johann Hinrich Rücker und dem Architekten Axel Bundsen erbaut. Nach Familie Rücker wurde die Villa noch von Familie Merck bewohnt und schließlich 1909 abgerissen.³

¹ Die Gruppe der Studenten stand unter der Leitung einer Papierrestauratorin. Siehe 2.3 Raumaufteilung und Nutzung, S. 7

² Siehe 2.1 Das Museum und die Geschichte der Villa Rücker, S. 3

³ Vgl. Antrag auf Projektförderung, 2010, S. 3

Der Gründungsdirektor des ehemaligen „Museum für hamburgische Geschichte“⁴, Otto Lauffer, und der damals zuständige Architekt Fritz Schumacher planten nach dem Erwerb des Interieurs der „Villa Rücker“, die Innenausstattung als ein Beispiel für hanseatische Innenraumkunst des 19. Jahrhunderts im neu erbauten Museumsgebäude einzurichten. Die Erstaussstattung des Landhauses mitsamt späteren Veränderungen an der Innenraumarchitektur trägt neben hauptsächlich klassizistischem Einrichtungsstil auch vereinzelt spätklassizistische, neogotische und neobarocke Elemente⁵.

Zum Erwerb dieser zählen die Wandverkleidungen fast aller Räume der Villa, Tapeten und Paneele, weitere Holzarbeiten, Möbel und Spiegelrahmen sowie Öfen. Auch Stuck- und Gipsarbeiten, darunter Plastiken, Säulen, Pilaster und Kapitelle zeugen von großbürgerlicher, zeitgemäßer Einrichtung.

Entsprechend des Vorhabens, die klassizistisch eingerichteten Räume zu rekonstruieren, wurde das zweite Geschoss des Museums in seinen Grundzügen so gebaut, dass Raumgrundriss und Fassade denen des Landhauses entsprechen.

Das klassizistische Interieur wurde zunächst eingelagert und sollte nach der Fertigstellung des neuen Museumsgebäudes in das zweite Geschoss eingebaut werden. Aus finanziellen Gründen ließ sich der Einbau jedoch nicht verwirklichen. Erschwerend kam noch der zum Teil schlechte Erhaltungszustand des Interieurs hinzu. Nach unsachgemäßer Lagerung, wie dem direkten Aufeinanderstapeln der Gips- und Holzobjekte, wiesen diese starke Stabilitätsschwächen und Abbrüche auf.⁶

Derartige Beeinträchtigungen hätten vor der Realisierung eines Einbaus der Objekte zeit- und kostenintensive konservatorische Maßnahmen erforderlich gemacht.

Während des Zweiten Weltkriegs wurden die Objekte in einen Bergwerkstollen im Harz ausgelagert. Zum Ende des Krieges wurde Prof. Dr. Walter Hävernick neuer Direktor des Museums, welcher nicht mehr an der Ausstellung der klassizistischen Landhauseinrichtung interessiert war.

Der im Obergeschoss dafür eingerichtete Raum wurde nun für den Einbau einer Modelleisenbahnanlage genutzt, welche bis heute dort aufgebaut ist. So kam das klassizistische Interieur in Museumsdepots, wo es bis zur Neueinrichtung dieser 2009 verblieb und dabei wieder ans Licht kam.⁷

⁴ Die Umbenennung des Museums von „Museum für hamburgische Geschichte“ in „Hamburgmuseum“ erfolgte laut mündlichen Aussagen der Projektleitung 2006.

⁵ Vgl. Horbas, Erscheinungsdatum unbekannt, S. 2, 4

⁶ Vgl. Wandtext Flur, Erstellungsdatum unbekannt, S. 5f.

⁷ Vgl. Wandtext Flur, Erstellungsdatum unbekannt, S. 6f. und mündliche Aussagen der Projektleitung

2.2 Aktuelle Sonderausstellung „wachgeküsst“

Wie der Gründungsdirektor Otto Lauffer zu Beginn des letzten Jahrhunderts, sieht man auch heute, nach der „Neuentdeckung“ des Interieurs der Villa, dieses in seiner Gesamtheit als kulturhistorisch bedeutendes Zeugnis an. So wurde die Idee, das ursprünglich für diesen Zweck vorgesehene zweite Obergeschoss des Museums für die Einrichtung des hanseatischen Interieurs zu nutzen, wiedererweckt und gab dem Projekt seinen Namen „wachgeküsst“.

Die Einrichtung der „Villa Rücker“ soll dauerhaft in die Ausstellung des Museums integriert werden, um die hanseatische Wohnkultur von 1830 und der darauf folgenden Zeit zu veranschaulichen.

Für eine in derartigem Umfang erhaltene Inneneinrichtung großbürgerlicher Wohnkultur im hanseatischen Raum sind kaum ähnliche Beispiele zu finden.⁸ Nicht zuletzt zeugen zum Teil übereinander befestigte Tapetenschichten von der Wandlung der Innenraumkunst des 19. Jahrhunderts. Gerade die Wanddekorationen des Musikzimmers der Villa sind fast vollständig erhalten, was eine Rekonstruktion des Musikzimmers im Hamburgmuseum besonders wünschenswert macht.

Über die Ausstattung der meisten Räume des Landhauses, vor allem über die Tapeten, Vorhänge, Möbel und Öfen lassen sich heute sichere Aussagen treffen, da die Inneneinrichtung vor dem Abriss des Hauses in großem Stil dokumentiert wurde. Vor allem Olga Merck, eine der letzten Bewohnerinnen der Villa, und der Künstler Rudolf Weber fertigten Zeichnungen und Aquarelle⁹ der Räume und einzelner Dekorationselemente an.¹⁰ Zudem sind neben Fotografien, Bauplänen¹¹ und einem farbig gestalteten Modell der Villa schriftliche Beschreibungen des damaligen Museumsdirektors Otto Lauffer vorhanden. Voraussetzung der dauerhaften Ausstellung der Rücker'schen Inneneinrichtung sind die Analyse des Aufbaus der Innenräume sowie die Bestandsaufnahme und Analyse der vorhandenen Objekte. Des Weiteren bedarf es deren Dokumentation, einer Konzepterstellung für erhaltende Maßnahmen und schließlich der Durchführung dieser.

Die Ausstellung „wachgeküsst“ befindet sich im Erdgeschoss des Museums im Sonderausstellungsbereich¹², welcher etwa 600 m² Fläche beinhaltet¹³

Um die Raumsituation der Villa darzustellen, wurden die einzelnen Zimmer durch aufgestellte Teilwände und Bodenmarkierungen definiert. Eine exakte Rekonstruktion der Originalmaße konnte nur angedeutet werden, da die Raumhöhe zu gering ist und der

⁸ Vgl. Horbas, Erscheinungsdatum unbekannt, S. 2

⁹ Siehe Anhang, Abb. 12-14, S. 39f.

¹⁰ Vgl. Horbas, Erscheinungsdatum unbekannt, S. 4

¹¹ Siehe Anhang, Abb. 5, S. 36; Abb. 11, S. 39

¹² Siehe Anhang, Abb. 4, S. 35

¹³ Vgl. Antrag auf Projektförderung, 2010, S. 2

Aufwand unverhältnismäßig groß wäre.¹⁴ Mehr Raumempfinden wird außerdem durch eingebaute Originalteile wie beispielsweise Holztüren und Öfen vermittelt. Zusätzlich sind Aquarelle, welche die Tapeten und teils auch Innenausstattung zeigen, in Kopie und stark vergrößert an den Wänden angebracht.¹⁵ Der so entstandene Raum im Raum, mit einer ungefähren Größe von 100 m², ist für die Besucher des Museums begehbar.¹⁶ In diesem sind drei Arbeitsbereiche für Konservierungsmaßnahmen integriert, die jedoch durch offene, flexible Seilabtrennungen abgegrenzt sind. In der gesamten Ausstellungsfläche sind außerdem Originalausstattungsobjekte und ihre Fragmente, darunter Tapetenstücke in Vitrinen, ausgestellt.

Neben der freien Zugänglichkeit der Werkstattbereiche sorgen auch öffentliche Führungen, Tagungen und Workshops für gesteigertes öffentliches Interesse an der Sonderausstellung. Als Mitwirkende an den konservatorischen Arbeiten im Projekt sind die Projektleiterin Silke Beiner-Büth M.A., die als Restauratorinnen tätigen Dipl. Ing. Gunda Drephal und Kirsten Henning-Hohmann sowie Praktikanten des Museums, Mitarbeiter und Studenten der Fakultät Erhaltung von Kulturgut zu nennen.

2.3 Raumaufteilung und Nutzung¹⁷

Der Sonderausstellungsbereich wird über das Museumscafé betreten. Im, zwischen Café und Ausstellungsraum befindlichen, Flurbereich und dem darauf folgenden Gewölbeteil erhält der Besucher Informationen zur Geschichte der Villa, der Familie Merck und den Plänen zum Einbau der Räume in das Museum. Im Ausstellungsraum befindet sich der Besucher zunächst in der Eingangshalle, welche durch Fußbodenmarkierungen angedeutet wird. Hier dienen unter anderem verschiedene Modelle der Villa zu einem besseren Verständnis der originalen Raumsituation. Von der Eingangshalle gelangt man in den Mittelteil des Ausstellungsraumes, welcher für die Wiedergabe des Gartensaals genutzt wird. Auf der östlichen Seite des Gartensaals befindet sich das Musikzimmer, auf der westlichen das Jagdzimmer. Beide Räume sind durch Teilwände markiert.

Die Außenbereiche der Ausstellungsfläche werden als Arbeitsflächen für konservatorische Maßnahmen genutzt. Zu diesem Zweck wurden zwei voneinander abgetrennte Werkstätten eingerichtet, welche jeweils ca. 60 m² groß sind. Ausgestattet sind sie jeweils mit Regalen, Tageslichtlampen, fahrbaren Rolltischen, Aufbewahrungswagen, einer Schreibtischecke mit PC und einer Fotowand. Es stehen außerdem Untersuchungsgeräte wie ein Technoskop

¹⁴ Vgl. Antrag auf Projektförderung, 2010, S. 6

¹⁵ Siehe Anhang, Abb. 6, S. 36

¹⁶ Vgl. Antrag auf Projektförderung, 2010, S. 6

¹⁷ Siehe Anhang, Abb. 4, S. 35; Abb. 5, S. 36

und ein Polarisationsmikroskop zur Verfügung. An beiden Werkstattbereichen befindet sich ein Depot zur Lagerung bearbeiteter und unbearbeiteter Objekte.

Im östlichen Außenbereich ist die Holz- und Stuckwerkstatt, geleitet von der Restauratorin und Architektin Dipl. Ing. Gunda Drephal, eingerichtet. Während der Projektwochen wurde die Stuckbearbeitung aus Platzgründen jedoch in den Bereich des Musikzimmers verlegt. In dem an die Holzwerkstatt angegliederten Depot befindet sich ein sehr großer Bestand an einzelnen Stuckteilen und Holzobjekten. In Metallregalen lagern sowohl bereits bearbeitete als auch unbearbeitete Objekte, die dort für die Zeit der Ausstellung geordnet, gezählt und beschriftet verwahrt werden. Die Arbeiten in der Holz- und Stuckwerkstatt sind zum Teil mit größerer Schmutzentstehung verbunden, weshalb die zweite Werkstatt zur Papierbearbeitung am gegenüberliegenden, folglich westlichen Außenbereich der Ausstellungsfläche eingerichtet wurde. Geleitet wird die Papier- bzw. Tapetenwerkstatt von Kirsten Henning-Hohmann. Die Papierwerkstatt unterteilt sich ebenfalls in einen Arbeitsbereich und einen Depotbereich. Da auf einigen Tapeten das giftige Schweinfurter Grün¹⁸ gefunden wurde, mussten diese gesondert im hier eingerichteten Depot gelagert werden. Dieser Bereich ist klar vom Besucherbereich getrennt und als giftig bzw. für Unbefugte verboten markiert.

Die Bearbeitung der übrigen Tapeten sollte planmäßig auf großen Tischen liegend erfolgen. Zum Zeitpunkt der Projektwochen musste dieses Bearbeitungskonzept jedoch wie auch in der Stuckwerkstatt auf eine größere Anzahl an Mitarbeitern angepasst werden, da die Werkstattleiterinnen sonst lediglich von einigen PraktikantInnen unterstützt werden.¹⁹

Im Folgenden wird lediglich näher auf das Musikzimmer eingegangen, da im weiteren Verlauf der Arbeit der konservatorische Umgang mit der Musikzimmertapete geschildert wird.

Das Musikzimmer befindet sich im Ausstellungsraum zwischen dem großen Gartensaal und der Holz- und Stuckwerkstatt. Es ist 6,30 m lang und 5,28 m breit und nimmt somit eine Fläche von ca. 33,26 m² ein. Im Grundriss ist, mit Ausnahme der Nordwand, in jede eine Tür eingelassen.²⁰

In der Ausstellung ist lediglich die in den Gartensaal führende Tür in der Westwand zu finden. Diese ist noch erhalten und als Original zwischen den Teilwänden eingesetzt. An der Nordwand befand sich ein Spiegel mit einer Breite von 1,60 m, der heute vermutlich nicht mehr existiert, und an seinen Seiten jeweils ein Ofen. Bisher wurden ein originaler, gusseiserner und eine zu Staffagezwecken aufgestellte Kopie aus Holz gefunden. Beide sind

¹⁸ „Wegen seiner hohen Giftigkeit (Giftklasse 1) ab 1920 nicht mehr im Gebrauch. Als künstliches Mineralpigment aus Grünspan und Arsenik oft hergestellt.“ Schramm, 2000, S. 63

¹⁹ Siehe 7.2.1 Arbeitsplatzbedingungen, S. 23

²⁰ Siehe Anhang, Abb. 7-10, S. 37f.

im Ausstellungsraum zu sehen.²¹ Außer dem Ofen und der Ofenrekonstruktion sind zwei Holzsäulen und ein ursprünglich darauf befestigter, hölzerner Giebel als Dekorelement erhalten, welche den Spiegel umrahmten. Von einer reliefartigen Verzierung auf dem Giebel sind jedoch bisher nur wenige Einzelteile gefunden worden. Sowohl die Holzsäulen als auch das Dekorelement befinden sich im nachempfundenen Musikzimmer. Die Säulen wurden an ihrem ursprünglichen Standort aufgestellt. Das Dekorelement konnte aufgrund der zu niedrigen Deckenhöhe nicht über den Säulen angebracht werden, sondern ist an der benachbarten Teilwand befestigt.

Die Zugehörigkeit und Anordnung der beschriebenen Ausstattungsteile sind durch Aquarelle von Olga Merck und Rudolf Weber sowie originale Fotografien belegt.²²

Ein Aquarell ist im Musikzimmer vergrößert an die Wand angebracht worden, um die Raumwirkung zu verbessern und die Zugehörigkeit der Öfen und Säulen deutlich zu machen.

Von der originalen Musikzimmertapete sind noch zwei große Teilstücke erhalten.

In dieser Arbeit wird das Teilstück 13A behandelt, welches aufgrund seiner Maße der Ost- und Südwand zuzuordnen ist. Es war vermutlich oberhalb des Türrahmens an der Ostwand angebracht, erstreckte sich mit 4,13 m über die gesamte Länge dieser und bedeckte über die Ecke laufend noch 1,75 m der Südwand. In der Höhe nahm die Tapete eine Fläche von 3,30 m, über dem Türrahmen eine Fläche von 0,99 m ein.²³

²¹ Siehe Anhang, Abb. 6, S. 36

²² Siehe Anhang, Abb. 11-14, S. 39f.

²³ Siehe Anhang, Abb. 8, S. 37; Abb. 9, S. 38

3. Objektidentifikation

Objekt: Tapete

Bezeichnung: 13A/Musikzimmer

Lagerung: Hamburgmuseum, Sonderausstellungsbereich

Material: textiles, leinwandbindiges Gewebe
Papier
vermutlich leimgebundene Pigmente²⁴
Veloursbeflockung aus Textilfasern

Maße: 330 cm x 588 cm

Künstler: nicht bekannt

Provenienz: Herstellung vermutlich in französischer Tapetenmanufaktur²⁵

Datierung: um 1830 (?)



Abb. 1: Aufnahme des rechten Teilstückes der Tap. 13A

²⁴ Siehe 5.2.1.2 Grundieren, S.14

²⁵ Vgl. „Restaurierungsdokumentation Tapetenfragment 13A“, Hamburgmuseum, Erstellungsdatum unbekannt, S. 1



Abb. 2: Aufnahme des linken Teilstückes der Tap. 13A

3.1 Objektbeschreibung

Die Gesamtmaße der Tapete belaufen sich auf circa 330 cm x 588 cm.²⁶

Die Tapete ist in vier Schichten aufgebaut.²⁷

Die obere, sichtbare Schicht der Musikzimmertapete lässt sich horizontal in drei Bereiche einteilen. Sie besteht aus einem großen Mittelteil, auf den entlang der oberen und unteren Kante je eine Bordüre aufgebracht ist.

Der Mittelteil ist aus einzelnen Bahnen zu einem Rapport zusammengesetzt.²⁸

Den Hintergrund bildet eine dunkelrote Beflockung. Auf dieser sind zwischen Blattbändern²⁹ gespannte hellgrüne Draperien dargestellt, die von Kordeln gehalten werden. Die Draperien, welche den optischen Schwerpunkt des Mittelteils ausmachen, zeigen sich in Form langgestreckter, achteckiger Felder. In deren sich verjüngenden Zwischenräumen laufen die Kordeln in einer Rosette zusammen. Schmuckornamente wie Palmetten sowie ein mit Löwenkopf versehenes Medaillon, um das sich Akanthusblätter ranken, füllen den Binnenraum.

²⁶ Maße nach eigenen Messungen angegeben

²⁷ Siehe 5. Technologischer Aufbau, S. 12ff.

²⁸ Siehe Anhang, Abb. 17, S. 41

²⁹ Alle folgend genannten Schmuckelemente weisen, sofern nicht anders erläutert, einen Gold imitierenden Farbton auf.

Die Draperie ziert mittig eine florale Arabeske³⁰ in rautenartiger Form mit zentraler Rosette, die von einem Lorbeerkranz eingefasst ist. Oberhalb und unterhalb der Arabeske finden sich weitere florale Verzierungen sowie umlaufend ein schmaler Fries aus überfallenden Wellen. Bei allen Mustern der Draperie handelt es sich um dunkelgrüne Beflockungen.

Beide Bordüren zeigen eine regelmäßige Motiv- und Musterwiederholung sowie denselben hellgrünen Hintergrund wie die Draperien.

Die obere Bordüre³¹ wird von einem Perl-, Eierstab und einem Arkanthusblattfries begleitet. Über die Bordüre erstrecken sich Blattranken, auf denen von Vasenornamenten getrennt Putten einander zugewandt sitzen. Ihre Haltung wirkt spielerisch. Während sie ein Bein baumeln lassen und das andere gegen das Vasenornament stemmen, ergreifen sie mit einer Hand zwischen Daumen und Zeigefinger eine herabhängende Kordel.

Ihre Farbigkeit reicht über verschiedene Graustufen bis hin zu weißen Lichtpunkten. Diese Gegebenheit und ein zusätzlicher dunkelgrüner Schatten, der auch das Blattwerk hinterlegt, verleihen der Darstellung mit ihrer Tiefenwirkung eine außerordentliche Plastizität.

Die untere Bordüre³² wird von zwei Kordeln, von denen die untere breiter als die obere ist, begleitet.

Eine im Medaillon befindliche Rosette wird von einer im Lorbeerkranz eingefassten Rosette in regelmäßigem Wechsel abgelöst, welche die gleiche Farbigkeit aufweist wie die zuvor beschriebenen Putten. Vom Lorbeerkranz ausgehend erstrecken sich Arabesken, die optisch dem Blattwerk der oberen Bordüre entsprechen.

3.2. Kunsthistorische Einordnung der Musikzimmertapete

Die Musikzimmertapete entspricht ebenso wie weitgehend der gesamte Raum dem klassizistischen Geschmack.

Mit der Papiertapete, welche vermutlich aus Frankreich stammt, wurde das Zimmer nach dem Vorbild des Empire³³ gestaltet.

Die Tapete ist kombiniert mit Bordüren im spätklassizistischen Stil.³⁴

Auf einem dunkelroten Veloursfond heben sich hellgrüne Tuchdraperien ab.

³⁰ „Rankenornament aus stark stilisiertem, [...], meist symmetrisch angeordnetem Blattwerk.“ Lein, 2004, S. 13

³¹ Siehe Anhang, Abb. 15, S. 41

³² Siehe Anhang, Abb. 16, S. 41

³³ „Eine Stilvariante des Klassizismus, die sich in Frankreich im Kaiserreich Napoleons I. (1804-1815) herausbildete und bis etwa 1830 die Innenarchitektur, das Kunstgewerbe und die Mode bestimmte.“ Lein, 2004, S. 67, 70

³⁴ Vgl. Horbas, Erscheinungsdatum unbekannt, S. 2

Diese Draperien sind stilisiert dargestellt und weisen keinen Faltenwurf auf. Sie wirken wie straff mit Kordeln aufgespannt. Entgegen der Definition von Draperie³⁵ als in vertikalen Falten geraffter Faltenwurf, erzeugt der Tapetendruck somit keine illusionistische Plastizität. Die Darstellung von Draperien auf Papiertapeten kam zu Beginn des 18. Jahrhunderts auf und hielt bis ca. 1830 an.³⁶ Es ist zu vermuten, dass die vorliegende, nicht mit den charakteristischen Draperien versehene Tapete in der Endphase entstand.

Anhand der Aquarelle des Musikzimmers lassen sich Schlüsse auf die ehemalige Farbigkeit ziehen. So sind die Wandverkleidungen ebenso wie die Türen in weiß dargestellt.

Da es sich bei den dominierenden Farben der Tapete um Rot und Grün, also Komplementärfarben, handelt, lässt sich durch die Kombination mit den weißen Wandverkleidungen von einem weiteren Merkmal der Epoche sprechen.³⁷

Eine konkrete zeitliche Einordnung wird durch fehlende Wasserzeichen oder Stempel erschwert. „Zahlreiche Papiertapeten sind bis heute erhalten - in Musterbüchern, in Exemplaren, die man von den Wänden abgenommen hat oder gar *in situ* -, doch ihre Herkunft bleibt anonym. Erschwerend kommt hinzu, daß (!) zwischen Produzent und Produkt keine Verbindungslinie hergestellt werden kann.“³⁸

Als Datierungshilfe können jedoch sicher datierte, ähnliche Tapeten herangezogen werden.³⁹ Abschließend kann gesagt werden, dass derart opulente Raumgestaltungen in Hamburger Wohnbauten um 1830 selten belegt sind, und die Tapete daher ein wichtiges Zeugnis dieser Zeit darstellt.

4. Technologischer Aufbau

Da es vielerlei Methoden der Herstellung, Ausführung und schließlich der Anbringung von Tapeten gibt, soll im Folgenden die Herstellung einer Tapete vor allem im Hinblick auf die vorliegende beschrieben werden.

³⁵ „[...] als Faltenwurf in vertikalen Falten drapiert, seitlich gerafft mit goldenen Litze oder Kordeln festgehalten [...]“ Hoskins, 1994, S. 66

³⁶ Vgl. Hoskins, 1994, S. 66

³⁷ „Typisch für die Epoche waren komplementäre Farbkontraste,[...] ganz im Sinne von Goethes Farbenleere, bei der es galt zwei komplementäre Grundfarben zu verwenden, gegeneinander abzusetzen und durch die geforderte Nichtfarbe Weiß oder Grau zu einer Harmonie für das Auge zusammenzubinden.“ Thümmel, 2000, S. 74

³⁸ Hoskins, 1994, S. 58

³⁹ Siehe Anhang, Abb. 34-39, S. 49-52

4.1. Papier - Herstellung Hadern⁴⁰

Das Sortieren, Reinigen und Zerkleinern von Lumpen waren die ersten Schritte der Papierbereitung. Danach wurden die Fetzen in einer Grube mit Kalkwasser so lange gelagert, bis der einsetzende Fäulnisprozess den Faserverbund lockerte.

Später im Stampfwerk wurde der Lumpenbrei zu so genanntem „Ganzzeug“ zerfasert. Mit einem Schöpfsieb⁴¹ wurde der Papierbrei von dem Böttgesellen aus der Bütte⁴² gehoben und sanft geschüttelt, um so die Fasern zu verfilzen. Das Wasser lief dabei durch das Sieb ab. Bei diesem Vorgang wurde das „Ganzzeug“ durch ständiges Rühren in Bewegung gehalten. Als Nächster übernahm der Gautscher das Sieb. Auf eine Filzunterlage leerte er dieses und bedeckte das entstandene, nasse Papierblatt anschließend mit einer weiteren Filzlage. Der Böttgeselle und der Gautscher wechselten sich so ab, bis ein Stoß von 181 Bogen, „Pauscht“ genannt, fertig war. Jetzt kam der „Pauscht“ in die Handpresse und ein weiterer Arbeiter, der Leger, nahm Filz und Papier auseinander und presste die Bogen noch einmal ohne Filz. Nach diesem Arbeitsschritt wurden sie zum Trocknen auf gespannte Seile gehängt.

Nach dem Trocknen der Blätter wurde dem Papier durch eine Oberflächenleimung mit Glutinleim und anschließendem Glätten die nötige Festigkeit verliehen.

Eine begehrte weitere Anwendung war das Frieren der Bogen im Winter, wodurch es später die gewünschte Weichheit zum Bedrucken erhielt.

4.2 Vorbereitungen für den Tapetendruck

4.2.1. Kleben der Papiere⁴³

Vor der Einführung der maschinell produzierten Rolle bedeutete die Herstellung der handgefertigten viel Arbeit. Hierzu mussten die einzelnen Papierbogen⁴⁴ zuvor an den Schmalseiten zu einer Bahn aneinandergeklebt werden. Das Papier, welches im Vorhinein mit einem Beschneidhobel in rechtwinklige Bogen gekappt wurde, legte man flach auf das obere Ende eines Tisches, der um einiges länger sein musste als die entstehende ausgerollte Bahn. Mit einem flachen Holzspachtel wurden die Bogen so zurückgestellt, dass

⁴⁰ Bis um 1830 und noch teilweise Jahre später galt das Hadernpapier als ein hervorragendes Material zum Bedrucken, speziell auch für die Papiertapete. Vgl. Olligs, 1969, S. 15

In der „Restaurierungsdokumentation: Tapetenfragment 13A“ des Museums ist von Holzschliffpapier die Rede, welches jedoch erst 1845 hergestellt wurde und damit einen Datierungswiderspruch zu der vermutlich auf 1830 datierten Musikzimmertapete aufweist. Vgl. Olligs, 1969, S. 16

⁴¹ Feines Metalldrahtgitter im Holzrahmen gespannt. Ein zusätzlich eingefalzter Rahmen (Deckel) verhindert das Herauslaufen des geschöpften Papierbreis. Vgl. Olligs, 1969, S. 14

⁴² Holzbütte: 1m tiefer mit Blei ausgeschlagener Trog in Verbindung mit einer Wärmequelle. Vgl. Olligs, 1969, S. 14

⁴³ Vgl. Olligs, 1969, S. 34f.; Vgl. Teynac, 1982, S. 219

⁴⁴ Die Größe der Bogen variierte zwischen den verschiedenen Manufakturen. Es existierten Bogen von 42 cm x 54 cm und ebenso gab es Bogen von 55 cm x 65 cm. Eine Standardgröße gab es nicht. Vgl. Olligs, 1969, S. 34

jeweils ein Blatt unter dem anderen etwa ein bis zwei cm hervorschaute. Zwölf der Bogen wurden nun nach links und weitere zwölf nach rechts gelegt.

Für gewöhnlich bestand eine Tapetenrolle aus vierundzwanzig Bogen.

Nachdem nun die erste Hälfte genau der Tischkante angepasst wurde, erhielt sie an den ein bis zwei cm schmalen Klebeflächen einen Mehlkleisteranstrich. Ebenso wurde mit der zweiten Hälfte verfahren. Schließlich nahm man die Bogen abwechselnd vom linken und vom rechten Stapel und fügte sie entlang der Tischkante zusammen. Um den Kleister wirken zu lassen, wurde die Bahn mit glatten Brettern beschwert.

4.2.2 Grundieren⁴⁵

„Die Tapete erhält einen durchgehenden Farbauftrag vor dem Bedrucken der anderen Farben. [...]“⁴⁶

Die Inhaltsstoffe des Fonds waren das gewünschte Pigment und ein als Bindemittel dienender, meist tierischer Leim⁴⁷.

Für das Aufbringen hatte der Handwerker jeweils eine große, langhaarige, mit dem pigmentierten Leim getränkte Bürste in den Händen. Damit fuhr er nun in zügigen, runden Bewegungen über die gesamte Bahn. Zwei weitere Gehilfen verteilten schließlich mit großen Streichbürsten die Grundiermasse gleichmäßig auf der Papieroberfläche.

Zum Trocknen hing man die grundierten Papierbahnen mit Hilfe einer Krücke⁴⁸ auf dicht unter die Decke angebrachte lange Leisten.

4.2.3 Glätten⁴⁹

Um die Bahn zu glätten, wurde sie mit der grundierten Seite nach unten auf einem langen Tisch ausgelegt. So konnte der Handwerker die Glättstange, welche an einer besonderen Vorrichtung befestigt war⁵⁰, in allen Richtungen hin und her bewegen, um das Papier zu ebnen.

⁴⁵ Vgl. Teynac, 1982, S. 219

⁴⁶ Vgl. Thümmeler, 1998, S. 220

⁴⁷ Vornehmlich Pergamentleim aufgrund seiner weißen Farbe. Die Lebhaftigkeit der gedruckten Farbe blieb somit gewahrt. Weizenkleister konnte auch als Bindemittel für Druckfarben dienen. Vgl. Olligs, 1969, S. 25

Durch den Zusatz von Alaun konnte er nahezu wasserfest gemacht werden. Vgl. Olligs, 1969, S. 26

⁴⁸ „[...] langes t-förmiges Holzstück, in dessen rillenförmigem oberen Querteil sich ein Stab befand, der etwas länger war als die Tapetenbreite [...]“. Siehe Olligs, 1969, S. 36

⁴⁹ Vgl. Olligs, 1969, S. 37f.; Vgl. Teynac, 1982, S. 219

⁵⁰ An einem horizontal an der Decke angebrachten Balken wurde eine vertikal hängende, im unteren Teil gegabelte und verzapfte Stange (Glättstange) befestigt. Diese konnte eine Messingwalze (35 cm lang, Durchmesser 2,7 cm, verjüngend an den Enden, daher nicht komplett zylindrisch) aufnehmen, welche an den Kanten abgerundet war, um das Papier nicht zu beschädigen. Durch den an der Decke angebrachten Balken konnte so ein gleichmäßiger Druck ausgeübt werden, der durch ein zusätzliches Gewicht auch noch verstärkt wurde. Vgl. Teynac, 1982, S. 219

4.2.4 Die Druckformen⁵¹

Für den Übertrag des zu druckenden Musters wurden spezielle viereckige Model hergestellt. Diese wurden aus zweierlei Hölzern gefertigt und in drei Schichten über Hirn zusammengeleimt, um ein Verziehen der Holzplatten zu verhindern. Die beiden oberen Schichten fertigte man aus einem weichen Holz wie Tanne oder Linde, die untere aus einem harten z.B. Birne oder Apfel. In diese wurde das zu reproduzierende Muster⁵² im Flachrelief mittels Hohlmeißel und Schnittmesser eingebracht. Die erhabenen Kanten gaben so die zu druckende Farbe wieder.

Für jede weitere Farbe musste auch immer ein weiteres Model gefertigt werden.

Das bedeutet für einen Putto der vorliegenden Tapete brauchte man zwei Platten für die verschiedenen Grauabstufungen hell und dunkel, eine weitere für weiße Stellen wie Lichter und eine zusätzliche für den grünen Schatten.

Um einen lückenlosen Rapport zu bewerkstelligen, mussten die Formen zum genauen Ansetzen mit Passmarken, so genannten „Picots“, markiert werden. Diese mussten so angebracht werden, dass sie beim Überdrucken durch die Farbe verdeckt wurden.

Nach Fertigstellung der Bahn durften die Markierungen lediglich an den Schneidekanten, den Salkanten⁵³, der Tapete sichtbar bleiben.

4.2.5 „Chassis“ - die Farbwanne⁵⁴

Zum Einfärben der Model diente das Chassis. Es war eine kastenförmige Wanne oder ein Kübel mit bis zu 30 cm Höhe. Diese Farbwanne wurde mit Papierschnipseln bestückt und mit Wasser bis zu ca. 16 cm hoch aufgefüllt. In die Wanne wurde dann ein mit Kalbsleder bespannter Holzrahmen eingesetzt. Dieser wurde so platziert, dass die Membran auf der Wasseroberfläche zum Erliegen kam. Die Zwischenräume von Kasten und Rahmen stopfte man fest aus. Für die Aufnahme der Druckerfarbe sorgte ein zweiter Rahmen. Dieser wurde mit feinem Tuch überzogen und auf der Kalbsledermembran platziert. Durch die Nachgiebigkeit der Membran und der Polsterwirkung des Wassers für die Druckplatte, konnte diese das Farbtuch an allen Stellen gleichmäßig berühren. Somit wurde das Model bis in die feinsten Linien des Musters eingefärbt.

Bei diesem Vorgang wurde ebenfalls je Farbe ein Chassis benötigt.

⁵¹ Vgl. Olligs, 1969, S. 38f.; Vgl. Teynac, 1982, S. 219ff.

⁵² Entworfen vom Musterzeichner (Dessinateur). Der Originalentwurf wurde abgepaust und mit Hilfe eines ölgetränkten Spezialpapiers auf die Druckform übertragen. Vgl. Olligs, 1969, S. 39

⁵³ „Unbedruckter Rand beidseitig der Papierbahn. Registerzeichen und Informationen über das Produkt finden sich hier ebenso wie der Name des Herstellers. Vor dem Tapezieren ist es notwendig zumindest eine Salkante zu entfernen.“ Thümmel, 2000, S. 191

⁵⁴ Vgl. Olligs, 1969, S. 42; Vgl. Teynac, 1982, S. 221

4.2.6 Eine Farbauswahl für den Tapetendruck⁵⁵

Weiß

Kreide: Sie wurde im 18. und 19. Jahrhundert vielseitig genutzt, um beispielsweise reine Farbtöne aufzuhellen, Lackfarben auszufällen oder das damals teure Bleiweiß zu strecken.

Gelb

Lichter Ocker/Goldgelb: Wurde besonders aufgrund seiner feinen Schlämmung häufig beim Tapetendruck gebraucht.

Chromgelb: Als Bestandteil fast aller Grünmischungen, als zweite Komponente Berliner Blau, ein sehr stark deckendes Pigment.

Neapelgelb: Stellte nebst Ocker die dauerhafteste gelbe Farbe dar. Ist jedoch bleihaltig und damit giftig.

Rot

Rote Ocker: Erwiesen sich als die dauerhaftesten roten Tapetendruckfarben.

Caput mortuum: Konnte als Leimfarbe durchschlagen, da es sehr deckende Eigenschaften hat, und wurde daher bevorzugt für Mischungen verwendet.

Grün

Grüne Erde: Fand häufige Verwendung in den Schattenpartien von Blumen, Laubwerk etc..

Kupferoxidfarben: Obwohl bekannt war, dass diese Farben nicht lichtecht sowie giftig waren und eine Unverträglichkeit mit anderen Farbkörpern aufwiesen, waren sie aufgrund des feurigen Tons seinerzeit dennoch reizvoll.

4.3 Der Druckvorgang⁵⁶

Auf einem mit Filz ausgelegten Tisch hatte der Drucker nun die zu bedruckende Papierbahn vor sich. Neben ihm am „Chassis“ stand sein Gehilfe und brachte mit Hilfe einer Bürste die Farbe möglichst dünn auf das Farbtuch. Anschließend drückte er das Model leicht dagegen, um das Relief einzufärben. Nun übergab er die Platte dem Drucker. Dieser setzte sie dann an den „Picots“ an das Papier, legte ein kleines, dickes Brett, den Bock, obenauf und übte mittels eines Hebels Druck darauf aus. Auf diese Weise entstand der Abdruck.

⁵⁵ Vgl. Olligs, 1969, S. 19ff., 41

⁵⁶ Vgl. Olligs, 1969, S. 42ff.; Vgl. Teynac, 1982, S. 221

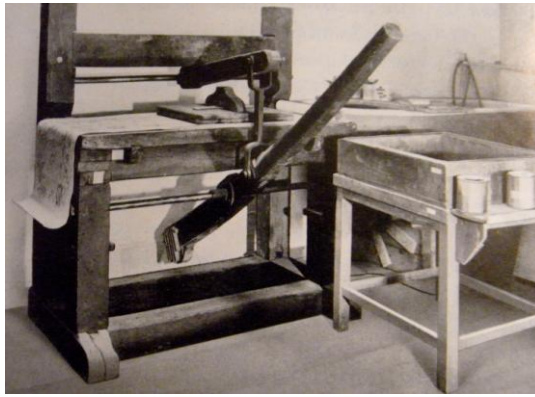


Abb. 3: Druckstuhl um 1840, rechts das Chassis⁵⁷

Die Arbeit am Druckstuhl wurde dermaßen eingeteilt, dass an einem Tag mit nur einer Farbe gedruckt wurde. So konnte der aufgebrachte Druck bis zum nächsten Tag gut durchtrocknen und mit einer weiteren Farbe fortgesetzt werden. Zuvor musste jedoch auf vorherig beschriebene Art geglättet werden, da die Tapete durch die feuchte Farbe Falten schlug und sich leicht verzog.

4.4 Die Velourstapete

Um einer Papiertapete einen textilen Charakter zu verleihen, wurde sie komplett oder in Teilen mit koloriertem Scherhaar bedeckt.

Der Herstellungsprozess unterscheidet sich zu dem der einfachen Papiertapete nur durch das Vorbereiten und Auftragen der Scherwolle.

4.4.1 Das Waschen der Scherwolle⁵⁸

Die Scherabfälle von Textilien wurden in leicht erwärmtem Seifenwasser eingeweicht und weitestgehend entfettet und gebleicht. Anschließend wurden sie gründlich mit lauwarmem Wasser abgespült und zum Trocknen gebracht.

4.4.2 Die Färbung⁵⁹

Die nach dem Bleichen noch nicht ganz durchgetrocknete Scherwolle wurde in das Farbbad getaucht. Zum Trocknen wurde sie dann auf dem mit Tüchern benagelten Chassis ausgebreitet.

⁵⁷ Entnommen aus Olligs, 1969, S. 41, Fotograf unbekannt

⁵⁸ Vgl. Teynac, 1982, S. 221f.

⁵⁹ Vgl. Teynac, 1982, S. 222

Vor dem Drucken wurde die Scherwolle abschließend noch, in einer speziellen Zerkleinerungsvorrichtung, gemahlen und somit auf den gewünschten Feinheitsgrad gebracht.

4.4.3 Die Beflockung⁶⁰

Die Arbeitsmittel, Drucktisch, Wanne, Hebel und Druckplatten, blieben die gleichen wie beim Drucken der Bahnen. Als zusätzliches Gerät kam hier noch die so genannte Trommel⁶¹ hinzu.

Beim Vorgang des Beflockens diente die Druckplatte nun zum Aufnehmen des Leimes⁶². Dieser wurde auf das Tuch in der Wanne gestrichen, mit der Platte aufgenommen und mit einem Pinsel gleichmäßig auf dieser verteilt. Auf die mit Farben fertig bedruckte Papierbahn wurde nun in gleicher Weise wie beim Handdruck das Model an den Passmarken auf die Tapetenbahn gedrückt.

Im nächsten Arbeitsschritt legte man die Bahn auf den Boden der Trommel und bestäubte sie per Hand mit dem Wollstaub. Nach dem Schließen des Deckels wurde einige Male rhythmisch mittels zweier Stäbe auf das Trommelfell geschlagen.⁶³ Dies hatte zur Folge, dass der Wollstaub aufgewirbelt wurde, auf die leimbedruckte Tapete hinab sank und sich dann an dem Kleber festsetzte. Um den überschüssigen Staub zu entfernen, nahm man die Tapete aus dem Kasten und schüttelte sie aus.

Die fertig gestellte Bahn wurde dann zum Trocknen aufgehängt.

Die Herstellung der Bordüren entspricht ebenfalls dem beschriebenen Verfahren.

4.5 Das Tapezieren

Im März 1755 veröffentlichte das *Journal économique* eine Anleitung für die richtige Anbringung der Velourtapete.

„Man klebe sie auf eine gebrauchte, aber saubere, helle, dünne Leinwand, die man fest auf einen Rahmen in der Größe der Tapisserie oder sogar auf die Wand selbst, jeweils an die gewünschte Stelle spannt. Zuerst klebe man auf diese Leinwand große Blätter grauen (Makulatur-) Papiers, und wenn es ganz trocken ist, darauf die Velourtapete, die sich auf

⁶⁰ Vgl. Teynac, 1982, S. 222

⁶¹ Ein Kasten dessen Boden mit Kalbsleder bespannt, und mit einem beweglichen Deckel versehen war. In diese Vorrichtung wurde der benötigte Wollstaub gefüllt. Vgl. Teynac, 1982, S. 222

⁶² „Dieser besteht aus Leinöl, das sich durch einen Zusatz von Bleiglanz in Sikkativ verwandelt hat, und dann mit Bleiweiß gerieben wurde.“ Teynac, 1982, S. 222

⁶³ Hierfür musste der Kasten entweder hängend oder mindestens auf Böcken platziert worden sein.

diese Weise, ohne sich zu werfen, viel exakter anbringen läßt (!), als wenn man sie direkt auf die Leinwand klebt.“⁶⁴

Da die vorliegende Tapete Rupfen und Makulatur vorweist, diese Materialien aber nicht zu dem technologischen Aufbau der Tapete an sich gehören, kann vermutet werden, dass diese wie oben beschrieben befestigt wurde. Auf dem bespannten Rahmen brachte man die Tapetenbahnen überlappend mit Stärkekleister aneinander geklebt an. Die Passkante der nächsten Bahn liegt demnach auf der Salkante der vorigen. Um die Nahtstellen zu verdecken, wurden Schmuckelemente, wie Rosetten, in Konturen geschnitten und über diese aufgeklebt.

4.6 Rupfen und Makulatur

Der Rupfen ist ein derbes, lockeres, leinwandbindiges Gewebe aus ungewaschenen Jute- oder Flachsgarnen, welches seine Verwendung in der Wandbespannung findet.⁶⁵

Mit der Makulatur ist es möglich, Unebenheiten im Grund auszugleichen. Sie wird ebenfalls mit Stärkekleister auf Stoß geklebt, um zu verhindern, dass sich die Nähte auf der folgenden Tapete abzeichnen. Die Makulatur wird mit einem gezahnten Holzspachtel aufgebracht und anschließend mit einer hölzernen Glattscheibe glatt gestrichen.⁶⁶

5. Zustandsbeschreibung

5.1 Allgemeiner Erhaltungszustand

Die Tapete ist zu Beginn der Untersuchung auf einer Rolle mit weichem Kern aufgerollt. Zwischen der aufgerollten Bahn befindet sich, vermutlich zum Schutz der Oberfläche, eine Lage loser Papierbahnen.

Im Bereich der linken, unteren Ecke weist das Objekt eine große Aussparung auf. Es fehlt ein rechteckiges Feld von etwa 247 cm x 231 cm Größe⁶⁷, da sich an dieser Stelle die Tür zum Esssaal befand.⁶⁸

Des Weiteren geht durch den dritten Rapport von rechts ein Riss durch alle Papierschichten.⁶⁹

⁶⁴ Teynac, 1982, S. 75

⁶⁵ Vgl. www.die-leinenweber.de/lexikon_der_leinengewebe_rupfen_46.html

⁶⁶ Vgl. Olligs, 1969, S. 128

⁶⁷ Maße entnommen aus „Restaurierungsdokumentation Tap. 13A“ des Hamburgmuseums, Erstellungsdatum unbekannt, S. 4

⁶⁸ Siehe Abb. 2, S. 10; Anhang, Abb. 8, S. 37

⁶⁹ Siehe Anhang, Abb. 26, S. 45

Die Musikzimmertapete ist durch die gerollte Lagerung in Wellen verworfen.⁷⁰

Alle Tapetenschichten einschließlich der oberen und unteren Bordüre sind stark verschmutzt.

Bei der ersten optischen Untersuchung findet sich eine tote Maus in der Tapete eingewickelt.⁷¹

Die Tapete als Ganzes zeigt eine Vielfalt an Schäden.

Einige Schäden, wie die Risse und Knicke, betreffen manche Schichten, andere, wie die durch Feuchtigkeitseinwirkung hervorgerufenen, durchziehen alle Schichten.

Im Folgenden wird einzeln auf die Tapetenschichten eingegangen.

5.2. Erhaltungszustand der einzelnen Tapetenschichten

5.2.1 Rupfen⁷²

Der textile Träger ist spröde und von Materialabbau gekennzeichnet.

Im Rupfen befindliche hölzerne Teile haben sich gelöst und liegen nun großflächig als Splitter auf der Malschicht und der Beflockung auf.⁷³

Der Rupfen ist an diversen Stellen eingerissen und geknickt. An den Webkanten sowie an den Rissstellen hat sich das Gewebe so stark gelöst, dass Teile von Kett- und Schussfäden aus dem Gewebeverbund herausfallen und die Ränder ausgefranst wirken lassen.

Neben Feuchtigkeitsrändern im gesamten unteren Drittel weist der Rupfen einen partiellen Schimmelbefall auf.⁷⁴

Im Träger steckend finden sich einige korrodierte Eisennägel⁷⁵, die von der ursprünglichen, nicht erhaltenen Aufhängung stammen⁷⁶ und um die Einschlagstellen herum Rostspuren verursacht haben.

Durch die raue, unebene Oberfläche des Rupfens haften mehrere lose Tapetenfragmente⁷⁷ an demselben.

5.2.2 Makulatur

Bei der Makulaturschicht zeigt sich ebenfalls Materialverlust.

⁷⁰ Siehe Anhang, Abb. 27, S. 46

⁷¹ Siehe Anhang, Abb. 20, S. 43

⁷² Siehe Anhang, Abb. 18, 19, S. 42

⁷³ Siehe Anhang, Abb. 33a, S. 49

⁷⁴ Laut der „Restaurierungsdokumentation Tap 13A“, S. 5 sind diese Schäden auf eine Aufbewahrung des Objekts unter ungünstigen klimatischen Bedingungen zurückzuführen.

⁷⁵ Diese werden im Laufe der durchgeführten, konservatorischen Maßnahmen entfernt und aufbewahrt.

⁷⁶ Vgl. „Dokumentation Tapetenfragmente – 13B“ des Hamburgmuseums, Erstellungsdatum unbekannt, S. 3

⁷⁷ Diese wurden im Laufe der durchgeführten, konservatorischen Maßnahmen gesichert. Siehe 8.2 Sicherung der Fragmente, S. 26

So fehlt die Makulatur an den Rändern fast vollständig und die Haftung zwischen dem Papiergrund und dem textilen Träger ist partiell nicht mehr gegeben.⁷⁸

Der Abbau von Cellulose hat daneben die Brüchigkeit und Porosität des Papiers zur Folge.

Die Makulatur ist vielfach geknickt und eingerissen.

Außerdem ist sie stark verschmutzt und weist neben Feuchtigkeitsrändern partiell Schimmel auf.

5.2.3 Druckschicht und Beflockung

Die gesamte Oberfläche des Tapetenfragmentes ist stark verschmutzt.⁷⁹

Es handelt sich hierbei vor allem um Staubablagerungen, die sich durch Feuchtigkeitseinwirkung verfestigt haben. Auf diese Weise wirkt die Tapete wie mit einem gräulichen, schleierartigen Überzug versehen.⁸⁰ Neben den aus dem Rupfen stammenden hölzernen Splintern finden sich Spuren von Spinnweben, Insektenkot, Silberfischfraß und dunklen Sprenkeln, bei denen es sich vermutlich um Tintenflecke⁸¹ handelt.

Des Weiteren ist die dunkelrote Beflockung mit Fasern und wahrscheinlich Haaren übersät.⁸²

Auch die Druckpapierschichten mit Beflockung weisen wie die übrigen Schichten Feuchtigkeitsschäden⁸³ sowie partiellen mikrobiellen Befall auf.⁸⁴

Von der Druckschicht haben sich an einigen Stellen Farbschollen gelöst und die auf der oberen Bordüre mit einem weißen Pigment abgebildeten Putten pudern stark ab, vor allem bei mechanischer Belastung.

Die Beflockung ist stellenweise abgerieben und hat sich schollenartig gelöst.

Die Druckpapierschichten sind vor allem in den Randbereichen stark geknickt und gerissen.

An der Stelle des durchgehenden Risses ist eine kleine Überklebung angebracht.⁸⁵

5.3 Zustandsbewertung

Insgesamt ist die Tapete im Vergleich zu anderen erhaltenen Tapeten der Villa Rücker in einem verhältnismäßig akzeptablen Zustand, da es sich noch um ein sehr großes Fragment handelt, dessen Schäden vornehmlich auf schlechte Lagerungsbedingungen zurückzuführen

⁷⁸ Als Ursache für die fehlende Haftung wird in der „Restaurierungsdokumentation Tap 13A“, S. 5 des Hamburgmuseums das Einwirken von Feuchtigkeit auf den zur Aufleimung verwendeten Stärkekleister gesehen.

⁷⁹ Siehe Anhang, Abb. 22, S. 44

⁸⁰ Siehe Anhang, Abb. 21, S. 43

⁸¹ Siehe Anhang, Abb. 23, S. 44

⁸² Die Beflockung erweist sich durch ihre Oberflächenstruktur als sehr anfällig für Aerosolpartikel.

⁸³ Siehe Anhang, Abb. 25, S. 45

⁸⁴ Siehe Anhang, Abb. 24, S. 44

⁸⁵ Siehe Anhang, Abb. 28, S. 46

sind. Der Materialabbau macht jedoch eine sofortige konservatorische Versorgung⁸⁶ nötig, um die gefährdete Tapete in einem guten Zustand zu stabilisieren.

6. Restaurierungskonzept

Eine wichtige Aufgabe und somit Ausgangspunkt der Projektwochen ist die Erarbeitung eines Konzeptes zur Konservierung. Es liegt bereits ein erster Entwurf vor, der jedoch noch nicht umfassend genug ist und somit weiter ergänzt wird.

Das neu zu erstellende Konzept kann allerdings nur bedingt detailliert ausgearbeitet werden, da zu viele fachspezifische Fragen bezüglich der Handhabung, einer eventuellen Präsentation und der damit verbundenen Restaurierung, noch nicht geklärt werden konnten.⁸⁷

Das eingeschränkte Konzept beinhaltet demnach in erster Linie Maßnahmen, die der primären konservatorischen Versorgung der Papierschichten dienen, wobei die Konservierung des textilen Trägers noch weitgehend unberücksichtigt bleibt.

Dazu gehört das Schaffen geeigneter Bedingungen zur Schonung der Originalsubstanz vor mechanischen und klimatischen Belastungen. Sowohl die Entfernung des Oberflächenschmutzes auf der Vorderseite als auch die Festigung der Malschicht werden empfohlen.

Überlegungen zur bestmöglichen Lagerung der Tapete sollten angestellt werden.

6.1 Voraussetzung zur Durchführung der konservatorischen Maßnahmen

Zunächst muss ein konstantes und optimales Klima für das Objekt hergestellt werden, um weitere Schäden wie Spannungen und Verwellungen zu vermeiden.

Hierfür werden die Raumtemperatur und die relative Luftfeuchtigkeit auf bestimmte Werte geregelt, die für sämtliche im Raum befindlichen Materialien, wie Papier, Holz, Textil und Stuck akzeptabel sind.

Die relative Luftfeuchtigkeit muss gering gehalten werden und darf einen Wert von 50% nicht überschreiten.⁸⁸ Dies ist vor allem wegen des Schimmelbefalls nötig, dessen Bildung sonst eventuell gefördert würde.

Zudem muss die Temperatur in direkter Umgebung der Tapete ebenfalls konstant gehalten werden und sollte maximal 20°C betragen.⁸⁹

Zur Vermeidung von Schwankungen ist es wichtig, das Klima regelmäßig zu überprüfen.

⁸⁶ Siehe 8. Durchgeführte Maßnahmen, S. 25ff.

⁸⁷ Zur Lösung dieser Probleme wurde einige Wochen nach der Projektphase ein Kolloquium veranstaltet, zu dem ExpertInnen aus dem Bereich der Papier-/Tapetenrestaurierung eingeladen wurden.

⁸⁸ Vgl. „Restaurierungsdokumentation Tap 13A“, S. 7

⁸⁹ Laut mündlicher Aussage der Masterstudierenden Gudrun Kühl BA, Buch- und Papierrestaurierung.

6.2 Arbeitskonzept

6.2.1 Arbeitsplatzbedingungen

Die Tapete liegt zunächst noch auf einem Tisch und ist nur teilweise ausgerollt. In dieser Position ist weder ein effektives, noch für das Objekt schonendes Arbeiten möglich. Den Besuchern der Sonderausstellung wird zudem kein repräsentativer Blick auf das Objekt und die durchzuführenden Maßnahmen gewährt.

Daher bietet sich eine Umlagerung auf den Boden des Gartensaals an, welcher über genügend Platz zum Ausrollen der Tapete und für alle Arbeitskräfte verfügt. Ebenso praktisch an dem einmaligen Arbeitsgang des Ausrollens ist, dass ein ständiges Bewegen der Tapete verhindert wird und sie damit nicht unnötig mechanischen Belastungen ausgesetzt ist.

Um schwer erreichbare Stellen, vor allem die mittleren Bereiche des Tapetenfragmentes, zu konservieren, soll eine einfache Hilfskonstruktion gebaut werden, die wie eine Brücke über das Objekt führt.

Die neu geschaffenen Bedingungen böten einen besseren Arbeitsplatz und ermöglichten ein deutlich effizienteres Arbeiten.

6.2.2 Reinigung

Zunächst soll die Vorderseite der Tapete von Oberflächenschmutz befreit werden.

Bei den Verschmutzungen handelt es sich um Staubablagerungen, die teilweise durch Feuchtigkeitseinfluss verfestigt sind, Spinnweben, Fasern und Holzfragmente.

Diese Verunreinigungen können mit Hilfe von Pinseln, verschiedener Form und Art, Staubsaugern mit kleinen Bürsten und Pinzetten entfernt werden. Eine weitere Möglichkeit der Trockenreinigung, die allerdings nur in den nicht beflockten Bereichen eingesetzt werden kann, bieten unterschiedliche Reinigungsschwämme. Durch Probieren kann die Eignung der jeweiligen Schwämme getestet werden.

Bei der Trockenreinigung ist generell darauf zu achten, dass die porösen Partien auszusparen sind.

Gerade in Anbetracht der hohen Anzahl an mitwirkenden Arbeitskräften sollte darauf geachtet werden, dass keine starken Abweichungen beim Reinigungsgrad entstehen. Ziel der Maßnahmen sollte eine ausschließlich konservatorische Reinigung darstellen, bei welcher es gilt, lediglich den schädigenden Schmutz zu entfernen.

Eine Reinigung der von Schimmel befallenen Partien mit Hilfe eines Staubsaugers mit

speziellem Filter ist zu empfehlen.

In einem bereits vorliegenden Konzept des Hamburgmuseums wird neben einer Trockenreinigung eine Behandlung mit verschiedenen Lösemitteln, u.a. Ethanol (70%), erwogen.⁹⁰

Es ist ratsam, vorerst nur trocken zu reinigen, da das anstehende Fachkolloquium abgewartet werden sollte und eine feuchte Behandlung der Tapete zu viele Risiken birgt. Zu diesen zählen die durch die Wasserempfindlichkeit und Porosität der Pigmente bedingte Möglichkeit von Kupferfraß⁹¹ ebenso wie das Lösen der einzelnen mit Stärkekleister geklebten Papierschichten. Die Gefahr für ein Anlösen der Pigmente ist als zu hoch einzuschätzen.

Parallel zur Reinigung müssen lose aufliegende Tapetenfragmente sichergestellt werden. Beim Aufrollen sollte abschließend eine Reinigung des Rupfens durch Absaugen erfolgen.

6.2.3 Festigung

Bereits während der Reinigung müssen die losen Pigmentbereiche gefestigt werden. Aufgrund des Bindemittelabbaus sind besonders die beiden Bordüren vom Abpudern der Pigmente betroffen. Diese sowie Farbschollen lösen sich insbesondere in den Knicken. Als Festigungsmittel könnte Gelatine⁹² oder Klucel⁹³ E oder G dienen. Da kupferhaltige Pigmente vorliegen und diese durch Einfluss von Feuchtigkeit zu Kupferfraßbildung neigen, ist Gelatine zu empfehlen, welches dem Prozess entgegenwirkt⁹⁴.

Das Festigungsmittel sollte niedrig viskos sein und schnell eindringen.

Zu seiner Einbringung stehen verschiedene Hilfsmittel wie Pinsel, Spritzen oder Sprühgeräte zur Verfügung, deren Einsatz durch die Fließfähigkeit des Mittels bestimmt wird. Die Verwendung eines feinen Pinsels ist zu empfehlen, da dieser gut entlang der Risse und Knicke geführt werden kann und das Festigungsmittel, gezielt eingebracht, keine Verfärbungen oder Oberflächenglanz verursacht.

⁹⁰ Vgl. „Restaurierungsdokumentation Tap 13A“, S. 6

⁹¹ „[...] die Schädigung von Papier oder Pergament durch das Pigment Kupfergrün. Die grün bemalten Teile des Papiers oder Pergaments schlagen auf die Rückseite durch und verfärben sich braun. Die Stabilität von Papier nimmt stark ab, sodass der Papierträger bei geringer Belastung bricht, [...]“

Vgl. chem. Hintergrund: Ein durch Kupferionen katalysierter Abbau von Cellulose.
www.univie.ac.at/voeb/blog/?p=2896

⁹² Gelatine ist denaturiertes bzw. hydrolisiertes Kollagen, das aus tierischen Knochen hergestellt wird. Es handelt sich um eine besonders reine, geruch- und farblose Leimsorte. Vgl. Kühn, 1988, S. 46

⁹³ Klucel sind Cellulose-2-Hydroxypropylether, die in verschiedenen Kettenlängen herstellbar sind. Mit Veränderung der Kettenlänge verändert sich auch ihre Viskosität. Klucel E – dünnflüssig, Klucel M – dickflüssig. Vgl. www.kremer-pigmente.de/shopint/index.php?cat=0201&product=63700

⁹⁴ Laut mündlicher Aussage der Masterstudierenden Gudrun Kühl BA, Buch- und Papierrestaurierung.

6.2.4 Lagerung

Für eine temporäre oder dauerhafte Lagerung des Tapetenfragmentes ist es wichtig, dass keine weiteren Schäden entstehen. Am schonendsten wäre eine hängende Einlagerung der aufgerollten Tapete. Vorteil der platzsparenden Hängung ist die Vermeidung von Druckstellen und Knicken durch Aufliegen.

Beim Aufrollen der Tapete ist zu überlegen, ob die Farbschicht nach innen oder außen gewandt sein soll. Bei Gemälden ist es üblich die Bildschicht nach außen zu rollen, da sich die Farbschollen an den Rändern nach außen wölben, was eine Festigung derselben erleichtert. Würde man die Bildschicht nach innen rollen, käme es zu Verkantung und Überlagerung einzelner Farbschollen, was die Festigung erheblich erschweren würde. Aus diesen Gründen ist das Aufrollen nach außen für eine Malschicht zu präferieren.

Da die Farbschicht der Tapete jedoch bisher nach innen lag, ist es erforderlich sie auf dieselbe Weise aufzurollen, um dem Verlust der bereits gelösten Farbschollen durch entgegengesetztes Rollen vorzubeugen.

Die Tapete könnte um eine Art Rolle geschlagen werden, deren harten Kern eine Stange bildet, um die dann ein weiches Material gewickelt wird. Mögliche polsternde Materialien wären Schaumstoff⁹⁵, Watte und Vlies. Dabei muss beachtet werden, dass diese Stoffe keine negativen Auswirkungen auf das Objekt haben dürfen, das heißt sie sollten keine schädlichen Substanzen an die Tapete abgeben.

7. Durchgeführte Maßnahmen

7.1 Arbeitsbedingungen

Für die Durchführung der konzeptionellen Maßnahmen musste zunächst ein geeigneter Arbeitsplatz geschaffen werden. Zu beachten war eine geringe mechanische Belastung der Tapete. Ein ständiges Auf - und Zusammenrollen dieser musste unbedingt vermieden werden, um weiteren Verlust der originalen Substanz zu verhindern. Deshalb wurde die Musikzimmertapete behutsam auf einem Rolltisch in den Gartensaal transportiert und auf dem zuvor gereinigten Fußboden platziert.⁹⁶ Die Fläche des Gartensaals bot genügend Platz, um die Tapete vollständig auszurollen. Durch die Größe des Raumes hatten die mitwirkenden Studenten genügend Platz und der Effekt der Schaurestaurierung wurde verstärkt. Seilabtrennungen grenzten zur Sicherheit des Objektes die Arbeitsfläche ein.

⁹⁵ Schaumstoff ist nur für eine temporäre Lagerung einsetzbar, da beim Abbau des Materials flüchtige Weichmacher abgegeben werden.

⁹⁶ Siehe Anhang, Abb. 30, S. 47

Um das Arbeiten an dem schwer zugänglichen mittleren Bereich der Tapete zu ermöglichen und es somit effektiver zu gestalten, wurde eine „Brücke“ konstruiert.⁹⁷ Rechts und links neben der Tapete wurden jeweils zwei mal vier Backsteine aufgestellt und mit Klebeband zu stabilen Blöcken zusammengefügt, sodass quer zum Tapetenverlauf eine Basis aus vier Füßen entstand. Anschließend wurden zwei Stellwände übereinander auf die dafür angefertigten Blöcke gelegt. Um ein Durchbiegen der langen Wände zu verhindern, wurde eine Aluminiumleiter mittig zwischen diese platziert. Somit konnten zwei bis drei Personen auf der Brücke und die übrigen am Rand der Tapete arbeiten.⁹⁸

7.2 Sicherung der Fragmente

Beim vorsichtigen Ausrollen der Tapete im Gartensaal wurden gleichzeitig die losen Fragmente, welche auf der Tapete und dem Rupfen lagen, mit einer Pinzette aufgesammelt und in einem dafür vorgesehenen Behälter aufbewahrt. Dies betraf nur Papierfragmente sowie Teile der Farbschicht, deren Zugehörigkeit nicht zu identifizieren war. Die Fragmente, die die entsprechenden Fehlstellen erkennen oder vermuten ließen, wurden genau protokolliert und gesondert verwahrt.

Als Orientierungshilfe für die Zuordnung diente ein ausgedrucktes Foto der Tapete in DIN A4 Größe. Die Fragmente wurden in das Foto eingezeichnet, nummeriert, in eine Klarsichthülle gelegt und mit einer kurzen Beschreibung des Fundortes versehen.

7.3 Trockenreinigung

Ziel der mechanischen Trockenreinigung war es, die Musikzimmertapete von den Oberflächenverschmutzungen zu befreien.

Schmutzablagerungen können Feuchtigkeit anziehen und dienen als Nährboden für Mikroorganismen. „Schmutz zieht weiteren Schmutz an, kann die Oberfläche deformieren, verschließen, erweichen.“⁹⁹ Deshalb ist es unbedingt erforderlich, die Schmutzablagerungen von der Oberfläche zu entfernen.

Jede Behandlung stellt jedoch eine Belastung für die Farbschicht dar, darum sollte die Reinigung gut durchdacht sein. Abhängig von der Art des Schmutzes können verschiedene Materialien und Reinigungsmethoden angewendet werden.

Der locker aufliegende Schmutz wurde mit einem Staubsauger mit verschiedenen Aufsätzen von der Druckschicht abgesaugt. Parallel wurden die Schmutzpartikel behutsam mit einem

⁹⁷ Siehe Anhang, Abb. 31, S. 48

⁹⁸ Siehe Anhang, Abb. 32, S. 48

⁹⁹ Wäcken, Erstellungsdatum unbekannt, S. 1

Borstenpinsel zusammengefasst und anschließend eingesaugt. Aufgrund der rauen Oberfläche der Beflockung ließen sich Schmutzablagerungen, insbesondere Haare, Fasern und komprimierter Staub mit dem Staubsauger bzw. Pinsel kaum oder überhaupt nicht entfernen. Mit einer Pinzette wurden die verankerten Schmutzpartikel von der Beflockung abgenommen.¹⁰⁰

Der partielle mikrobielle Befall wurde mit besonderer Sorgfalt behandelt. Hierfür kam ein Staubsauger mit speziellem Hepa- Filter¹⁰¹ zum Einsatz. Dieser entfernte die abgetragenen Partikel und Sporen sofort aus dem Arbeitsfeld.

Das Tragen von Atemmaske, Schutzhandschuhen und Arbeitskittel war deshalb Pflicht. Die weitere Behandlung des Mikroorganismenbefalls mit Lösemitteln wurde wegen der Wasserempfindlichkeit und der Porosität der Pigmente im Arbeitskonzept zunächst ausgeschlossen.

Aufgrund des vermutlich inaktiven Schimmelbefalls war die mechanische Trockenreinigung in diesem Fall als konservatorische Maßnahme ausreichend.

Die Bordüre und die Gold imitierenden Ornamente zeigten eine Verschmutzung, die wie ein gräulicher Schleier auf der Oberfläche lag. Zur Entfernung des Schleiers erwies sich leichtes Tupfen mit Latexschwämmen als effektivste Methode.

Die dunklen Sprengel, vermutlich Tintenflecke, und andere dunkle Verfärbungen auf der Farbschicht, konnten mit den genannten Methoden nicht entfernt werden.

Falls bei der Trockenreinigung lose Farbschollen oder absteigende Pigmentpartikel entdeckt wurden, die teilweise noch an der Farbschicht befestigt waren, wurden diese sogleich mit dem dafür vorgesehenen Festigungsmittel gefestigt.

Das Reinigen der Tapetenrückseite konnte durch einen zeitlichen Engpass nicht mehr vollzogen werden.

7.4 Festigung

Je nach enthaltenen Pigmenten kann die Farbschicht unterschiedlich auf verschiedene Festigungsmittel reagieren. Aus diesem Grund war es nötig, Versuchsreihen mit unterschiedlichen Festigungsmitteln durchzuführen.

Hierbei wurde die Malschicht auf Verfärbungen, Wärme-, Lösemittel- und Feuchtigkeitsempfindlichkeit getestet. Das Bindemittel zur Festigung sollte über eine angemessene Klebkraft und Flexibilität verfügen, reversibel sein und keine Anfälligkeit gegenüber Mikroorganismen vorweisen.

¹⁰⁰ Siehe Anhang, Abb. 33b, S. 49

¹⁰¹ Der Hepa-Filter stellt eine Barriere für Mikroorganismen dar, sodass diese aufgenommen und nicht wieder in die Atmosphäre abgegeben werden.

Wegen der wasserempfindlichen Pigmente waren somit die meisten natürlichen Bindemittel für die Festigung bedingt geeignet. In solchen Fällen haben sich Klucel E oder G in Ethanol bewährt. Da die Restaurierungswerkstatt nur über Klucel M verfügte, wurde dieses verwendet. Zudem wurde synthetische Gelatine in destilliertem Wasser aufgrund ihrer geruch- und farblosen sowie der Kupferfraßbildung entgegen wirkenden Eigenschaften getestet. An kleinen repräsentativen Bereichen wurde Gelatine 3%ig in destilliertem Wasser gelöst und Klucel M einmal 3%ig und einmal 5%ig in Ethanol gelöst mit einem feinen Pinsel aufgetragen. Klucel M war in beiden Konzentrationen zu dickflüssig und benötigte eine erhebliche Niederlegungszeit. „Bei der Gelatine konnte eine bessere Wirkung der Kapillarkräfte und somit ein schnelleres Einziehen in die Malschicht beobachtet werden.“¹⁰² Weiterhin waren keine Rückstände einer Verfärbung oder Ränder auf der Farbschicht zu beobachten. Jedoch war bei der Gelatine die Oberflächenspannung zu hoch und das Bindemittel blieb teilweise auf der Oberfläche stehen. Um ein besseres Eindringen des Mittels zu erzielen und um die Oberflächenspannung herab zu setzen, wurde der Gelatine ein Netzmittel zugefügt.

Zuerst wurde Ethanol hinzu gegeben. Mit diesem zeigte sich jedoch ein ungleichmäßiges Einziehen in die Farbschicht und nach der Trocknung verblieben dunkle Ränder an der Probestelle.

Ein weiterer Versuch wurde mit Marlupal¹⁰³ durchgeführt. Von 1%ig angesetztem Marlupal wurden 15 Tropfen auf 100 ml der 3%igen Gelatinelösung gegeben. Dies erwies sich als geeignete Kombination für die Festigung. Die Spannung der Oberfläche wurde herabgesetzt und das Gemisch hinterließ keine Rückstände. Somit konnten die losen Pigmente, die feinen Risse und Knicke gesichert werden. Die Bearbeitung des Bindemittels erfolgte im leicht erwärmten Zustand, womit ein besseres Einziehen und Einwirken in die Malschicht gewährleistet wurde. Das Einbringen des Festigungsmittels wurde mit einem feinen Pinsel durchgeführt.

Weitere Hilfsmittel waren für die Festigung kaum notwendig, da das Bindemittel nach dem Auftragen und etwas Einwirkzeit die losen Farbschollen gleichmäßig niederlegte. War dies nicht der Fall, wie in den Bereichen der Beflockung, wurden die Schollen mit Colour-Shapern¹⁰⁴ heruntergedrückt.

¹⁰² Vgl. „Restaurierungsdokumentation Tap 13A“, Erstellungsdatum unbekannt, S. 8

¹⁰³ „Nichtionogener Wachsrohstoff, Fettalkoholpolyglykoläther, beständig gegen Laugen, Säuren und Härtebildner des Wassers, hohes Netz- und Schmutztragevermögen, [...]“
www.kremer-pigmente.de/shopint/PublishedFiles/78057.pdf

¹⁰⁴ Bei einem Colour-Shaper handelt es sich um ein Modellierwerkzeug mit einer Silikonspitze. Er eignet sich sowohl für den Auftrag flüssiger als auch pastoser Massen.

7.5 Verpackung und Lagerung

Aufgrund einer Demonstration zu Werbezwecken für die Sonderausstellung konnten die Studierenden die vollständige Verpackung beziehungsweise Lagerung nicht zu Ende führen.

Nach der Festigung wurde auf die komplette Tapetenoberfläche Seidenpapier gelegt, um diese zu schützen. Somit konnte der direkte Kontakt zwischen Farbschicht und dem rauen textilen Träger beim Aufrollen unterbunden werden.

Für eine Zwischen- oder dauerhafte Lagerung sollte die Musikzimmertapete nach der Trockenreinigung und der Festigung verpackt werden, um weitere Beschädigungen der Tapete während eines Transportes¹⁰⁵ zu verhindern.

Für die optimale Lagerung sollte die Tapete auf einen weichen, aber stabilen Kern aufgerollt und horizontal aufgehängt werden. Hierfür wurde als Kern ein dünnes Metallrohr ausgewählt, welches man mit Watte umwickelte. Anschließend wurde die Watte mit säurefreiem Papier umgeben und mit Klebeband fixiert, sodass eine gleichmäßig runde Rolle entstand.¹⁰⁶

Rechts und links wurde am Metallrohr Platz gelassen, damit die Tapete in eine dafür vorgesehene Halterung aufgehängt werden kann.

8. Zusammenfassung

Um das Projekt, die Teilnehmenden sowie die Räumlichkeiten kennenzulernen wurden zu Beginn Führungen durch das Museum und die Werkstätten angeboten, was einen guten Einstieg ermöglichte.

Die Projektwochen im Hamburgmuseum waren lehrreich und boten durch die verschiedenen Materialgruppen eine individuelle Wahl und Gestaltung des Arbeitsfeldes.

Die Verfasser entschieden sich, während der gesamten Praxisphase an der Musikzimmertapete zu arbeiten.

Rückblickend lässt sich sagen, dass sich im Rahmen der Projektwochen verschiedenste Erfahrungen positiver sowie negativer Art sammeln ließen.

Als positiv ist das mit dem Einblick in die Papierrestaurierung verbundene Kennenlernen eines neuen Materials zu bewerten.

Zur Weiterbildung stand genügend Fachliteratur zur Verfügung. Die das Projekt betreffenden Daten in digitaler Form waren ebenfalls jederzeit zugänglich. Man konnte sich mit Fragen

¹⁰⁵ Da der weitere Umgang mit den Objekten noch ungewiss ist, muss mit weiteren Transporten gerechnet werden, die mit Abrieb, Rütteln oder Vibration verbunden sind.

¹⁰⁶ Diese Rolle war von Museumsmitarbeitern schon vorbereitet worden. Siehe Anhang, Abb. 29, S. 47

und Problemen an alle Mitarbeitenden wenden. Die Zusammenarbeit mit den Masterstudierenden funktionierte zur Zufriedenheit aller.

Interessant war die Aufgabenstellung der Kombination von textilem Träger mit bedrucktem Papier. Insbesondere was die konservatorische Versorgung der gesamten Tapete anbelangte.

Auf Grund der Größe des Objektes, war Improvisationstalent gefragt, um eine Behandlung aller schwer erreichbaren Bereiche zu gewährleisten.

Die Zusammenarbeit der Fachbereiche Papier, durch Frau Henning-Hohmann und die Masterstudierende Gudrun Kühl BA, und Gemälde, durch die Studierenden vertreten, ermöglichte einen erfolgreichen interdisziplinären Austausch.

Die Idee der Schaurestaurierung stellt eine hervorragende Möglichkeit dar, interessiertem Publikum die Tätigkeit eines Restaurators näher zu bringen.

Als Kritikpunkt anzubringen ist die zeitintensive Organisation die gesamte Gruppe vor Ort zu koordinieren, sodass die ohnehin knapp bemessene Zeit nicht ausreichend effektiv genutzt werden konnte.

Die Zusammenarbeit der verschiedenen Fachbereiche barg neben positiven Aspekten aber zugleich Verständigungsprobleme, was die Fachtermini Sicherung und Festigung der Fassung anbelangte. Dies führte zu einer Konfliktbildung und verzögerte den weiteren Ablauf. Dennoch konnten die meisten zum Ziel gesetzten konservatorischen Maßnahmen erfolgreich durchgeführt werden.

Zur Unterstützung der Idee der Schaurestaurierung hätte man an den Absperrungen des Arbeitsbereiches zudem ein Schild mit der Aufschrift „Musikzimmertapete“ und der Aufforderung, die Arbeitenden bei Fragen anzusprechen, anbringen können.

Zum Zeitpunkt des Arbeitseinsatzes war noch unklar, ob und wie die Objekte der Villa gelagert und zukünftig präsentiert werden sollten. Für einige Tapeten der Villa wurde deswegen am 25.06.2010 ein Kolloquium mit dieser und anderen Fragestellungen veranstaltet, um Meinungen von weiteren Experten einzuholen.

Literaturverzeichnis

- Hoskins, 1994 Hrsg.: Hoskins, Lesley: *Die Kunst der Tapete: Geschichte, Formen, Techniken*, Stuttgart 1994
- Kühn, 1988 Kühn, Hermann: *Farbmaterialien Pigmente und Bindemittel* in
Kühn, Hermann; Roosen-Runge, Heinz; Straub, Rolf E. u.a.:
*Reclams Handbuch der künstlerischen Techniken Band 1
Farbmittel Buchmalerei Tafel- und Leinwandmalerei*, 2. Auflage,
Stuttgart 1988
- Lein, 2004 Lein, Edgar; Seemanns *Lexikon der Ornamente Herkunft
Entwicklung Bedeutung*, Leipzig 2004
- Olligs, 1969 Leiß, Josef: *Vom Handdruck zum Maschinendruck*,
Merker, Paul Niklas: *Die Technik der Tapete im 20.
Jahrhundert*, in *Tapeten Ihre Geschichte bis zur Gegenwart*,
Band III: Technik und wirtschaftliche Bedeutung, Hrsg.: Olligs
Heinrich, Braunschweig 1969
- Schramm, 2000 Schramm, Hans-Peter; Hering, Bernd: *Historische
Malmaterialien und ihre Identifizierung Bücherei des
Restaurators Band 1*, Hrsg.: Schießl, Ulrich, Reprint der 1995
im Enke Verl., Stuttgart erschienenen Ausgabe, Stuttgart 2000
- Teynac, 1982 Teynac, Françoise; Nolot, Pierre; Vivien, Jean-Denis: *Die
Tapete Raumdekoration aus fünf Jahrhunderten; Geschichte,
Material, Herstellung*, Übersetzt aus dem Französischen von
Modeste zur Nedden, München 1982
- Thümmler, 1998 Thümmler, Sabine: *Die Geschichte der Tapete: Raumkunst aus
Papier; aus den Beständen des Deutschen Tapetenmuseums
Kassel*, Hrsg.: Staatliche Museen Kassel, Eurasburg 1998

Thümmeler, 2000	Thümmeler, Sabine: <i>Tapetenkunst, Französische Raumgestaltung und Innendekoration von 1730 – 1960 Sammlung Barnard Poteau</i> , Katalog, Hrsg.: Staatliche Museen Kassel: Ottomeyer, Hans, Wolftrathhausen 2000
-----------------	---

Quellenverzeichnis

Antrag auf Projektförderung, 2010	<i>100112 wachgeküsst.pdf</i> Fundort: Computer im Ausstellungsraum des Hamburgmuseums
Dokumentation Tapetenfragmente – 13B, Erstellungsdatum unbekannt	<i>Dokumentation Tapetenfragmente - 13B -.doc</i> Fundort: Computer im Ausstellungsraum des Hamburgmuseums
Horbas, Erscheinungsdatum unbekannt	<i>Interieur hanseatische Villa Presstext Dr. Horbas.doc,</i> Fundort: Computer im Ausstellungsraum des Hamburgmuseums
Restaurierungsdokumentation Tapetenfragment 13A, Erstellungsdatum unbekannt	<i>Restaurierungsdokumentation Tapetenfragment 13A.doc</i> Fundort: Computer im Ausstellungsraum des Hamburgmuseums
Wandtext Flur, Erstellungsdatum unbekannt	<i>wandtext flur ohne fotos.doc</i> Fundort: Computer im Ausstellungsraum des Hamburgmuseums
Wäcken, Erstellungsdatum unbekannt	<i>Trockene_Oberflächenreinigung.pdf</i> Hochschulinternes Skript zum Modul 6.2.1, SS 2010

Internetquellen

www.die-leinenweber.de/lexikon_der_leinengewebe_rupfen_46.html

(Letzte Einsichtnahme: 03.08.2010, 13.00 Uhr)

www.kremer-pigmente.de/shopint/PublishedFiles/78057.pdf

(Letzte Einsichtnahme: 03.08.2010, 15.00 Uhr)

www.univie.ac.at/voeb/blog/?p=2896

(Letzte Einsichtnahme: 03.08.2010, 15.30 Uhr)

www.kremer-pigmente.de/shopint/index.php?cat=0201&product=63700

(Letzte Einsichtnahme: 03.08.2010, 17.00 Uhr)

Abbildungsverzeichnis

Sofern nicht anders vermerkt, stammen die Fotografien von den Autoren dieser Arbeit.

- | | |
|------------|--|
| Abb. 1,2 | Fotografien des Hamburgmuseums,
Fundort: Computer im Ausstellungsraum des Hamburgmuseums |
| Abb. 3 | Olligs, 1969, S. 41, Fotograf unbekannt |
| Abb. 4 | Graphik des Hamburgmuseums in Datei: <i>100112 wachgeküsst.pdf</i> ,
Fundort: Computer im Ausstellungsraum des Hamburgmuseums |
| Abb. 5 | Graphik des Hamburgmuseums,
Fundort: Computer im Ausstellungsraum des Hamburgmuseums,
Graphik wurde von den Autoren bearbeitet. |
| Abb. 7-10 | Baupläne des Hamburgmuseums,
Die Baupläne wurden von den Autoren bearbeitet. |
| Abb. 11-18 | Fotografien des Hamburgmuseums,
Fundort: Computer im Ausstellungsraum des Hamburgmuseums
Abb. 18 wurde von den Autoren bearbeitet. |

- Abb. 22-28 Fotografien des Hamburgmuseums,
Fundort: Computer im Ausstellungsraum des Hamburgmuseums
- Abb. 35 Teynac, 1982, S. 71, Foto von Bozzetto, Venedig
- Abb. 36,37 Thümmler, 2000, S. 60; Fotos von Hensmanns, Arno
- Abb. 38,39 Thümmler, 2000, S. 62; Fotos von Hensmanns, Arno
- Abb. 40 Thümmler, 2000, S. 78; Fotos von Hensmanns, Arno

Anhang

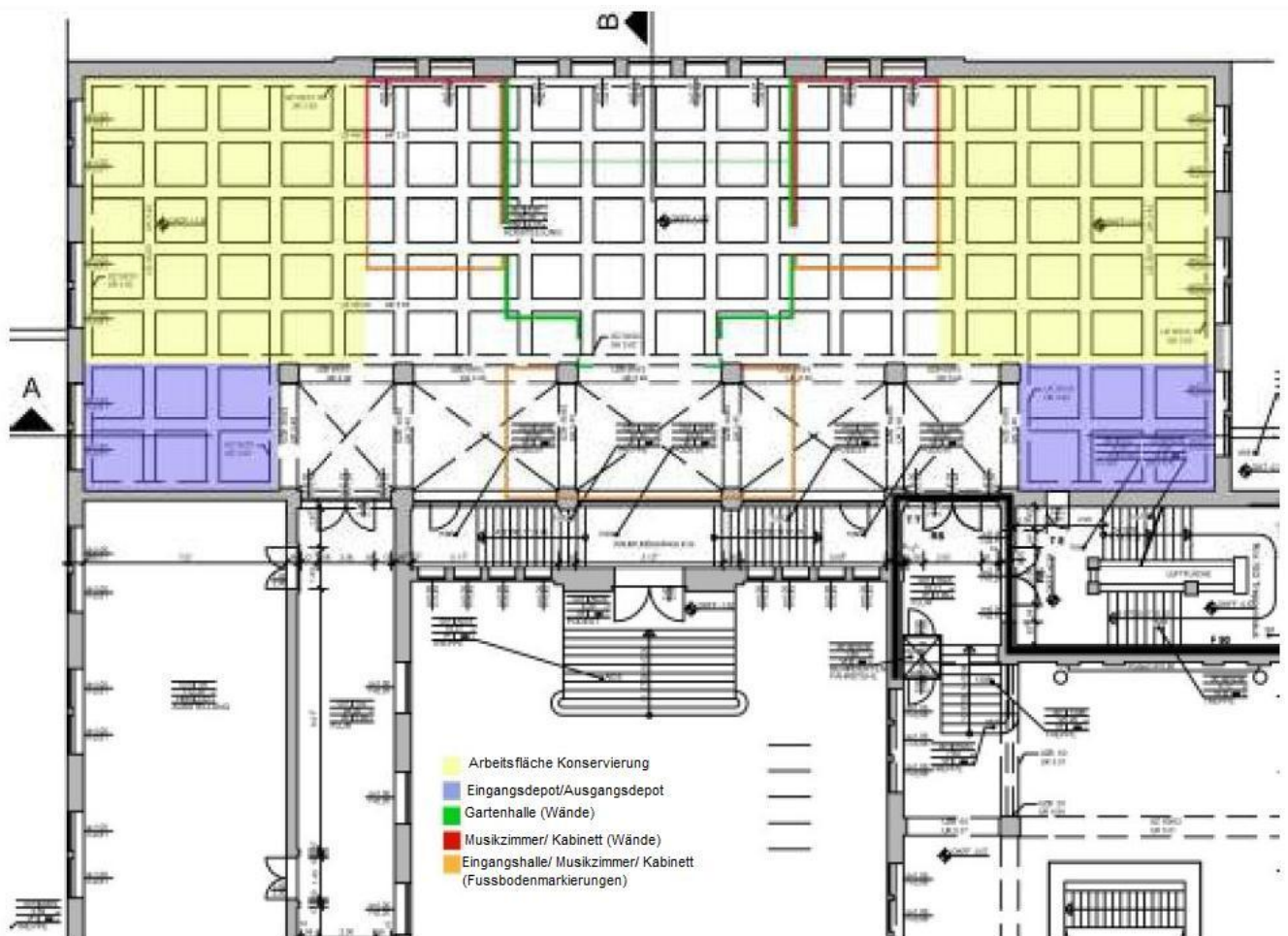


Abb. 4: Grundriss der Sonderausstellungsfläche

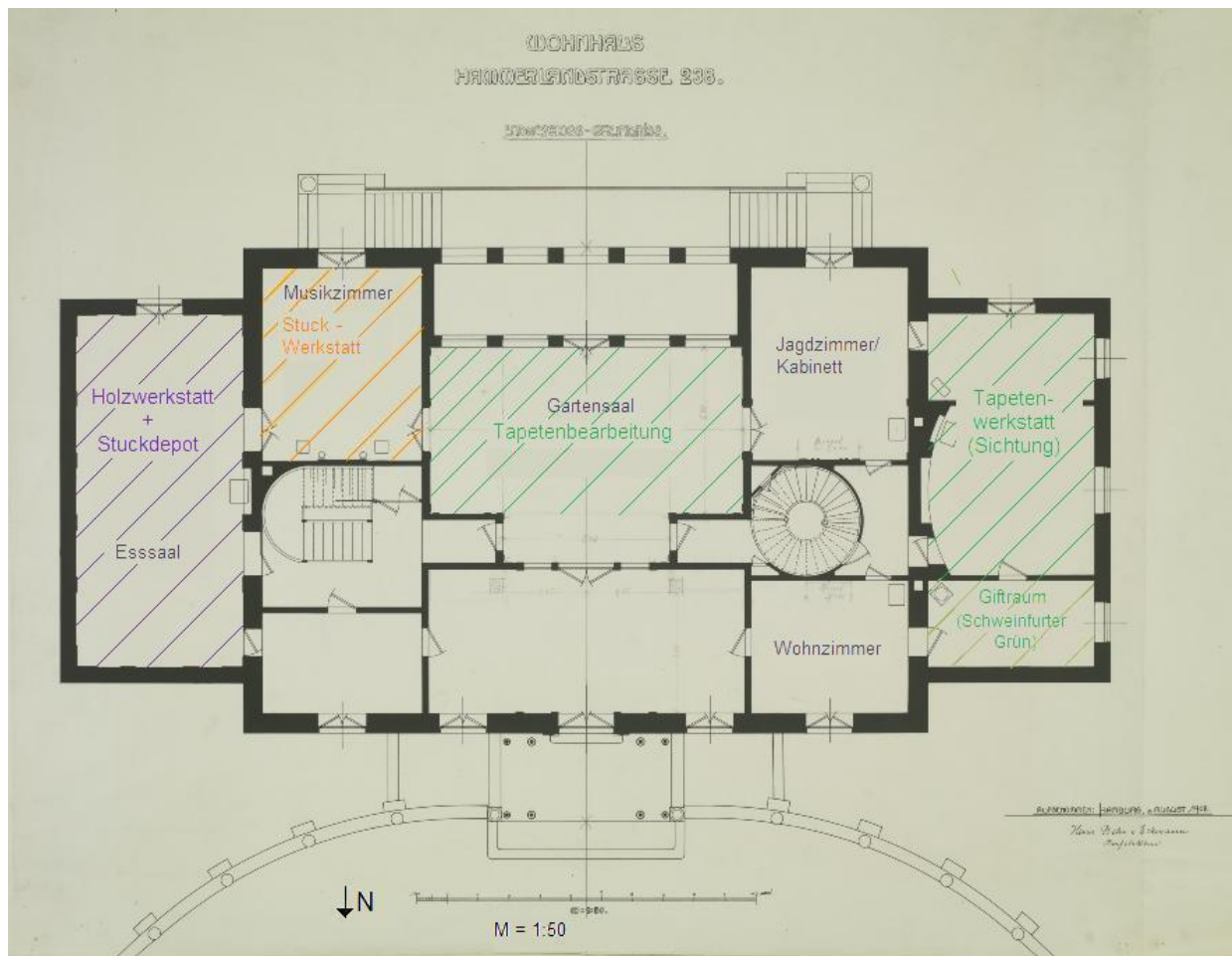


Abb. 5: Raumaufteilung im Grundriss der Villa Rücker, Erdgeschoss



Abb. 6: Rekonstruierte Darstellung der Nordwand des Musikzimmers

MUSIKZIMMER WAND NORD
INV.NR.: 2010

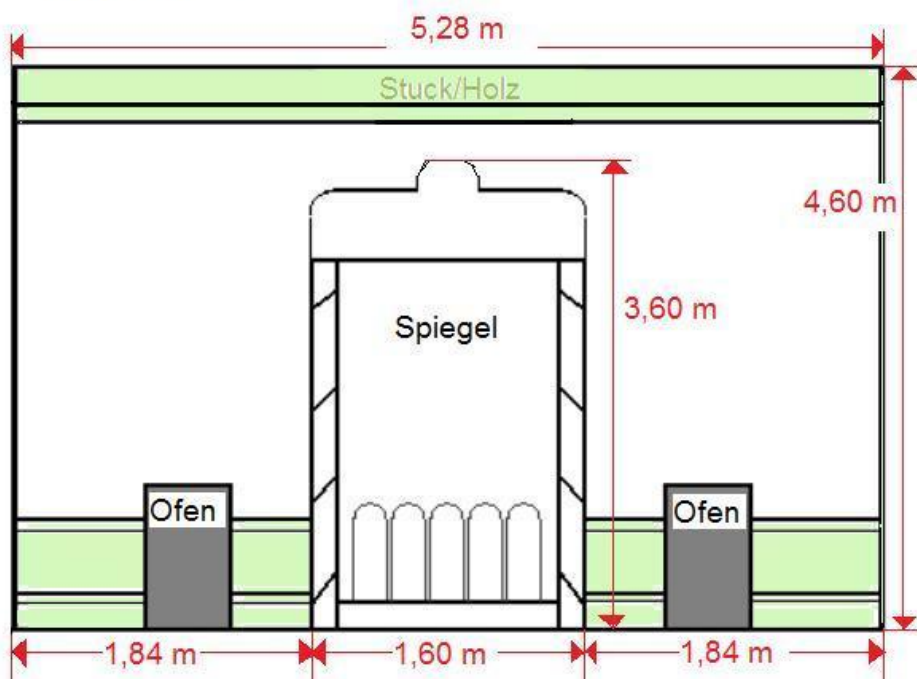


Abb. 7: Bauplan Nordwand des Musikzimmers

MUSIKZIMMER WAND OST
INV.NR.: 2010-

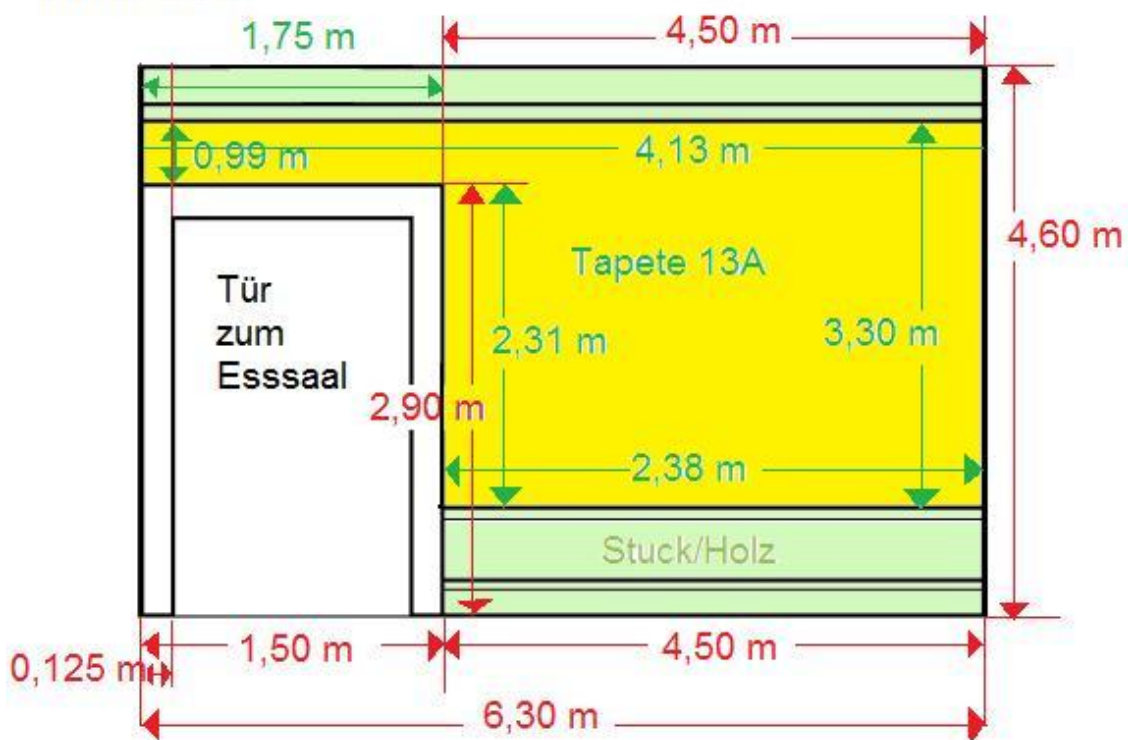


Abb. 8: Bauplan Ostwand des Musikzimmers

MUSIKZIMMER WAND SÜD
INV.NR.: 2010

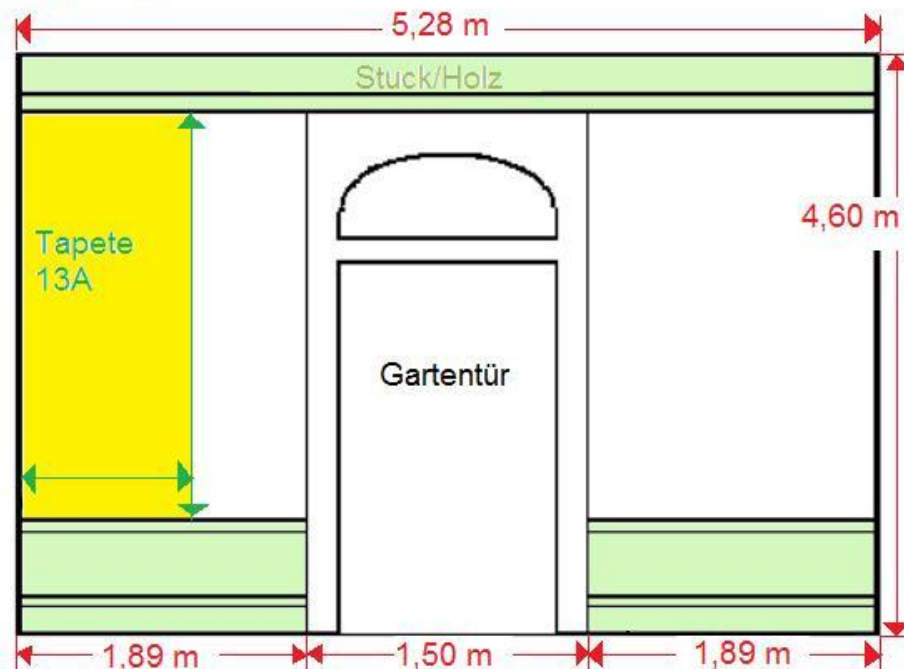


Abb. 9: Bauplan Südwand des Musikzimmers

MUSIKZIMMER WAND WEST
INV.NR.: 2010-

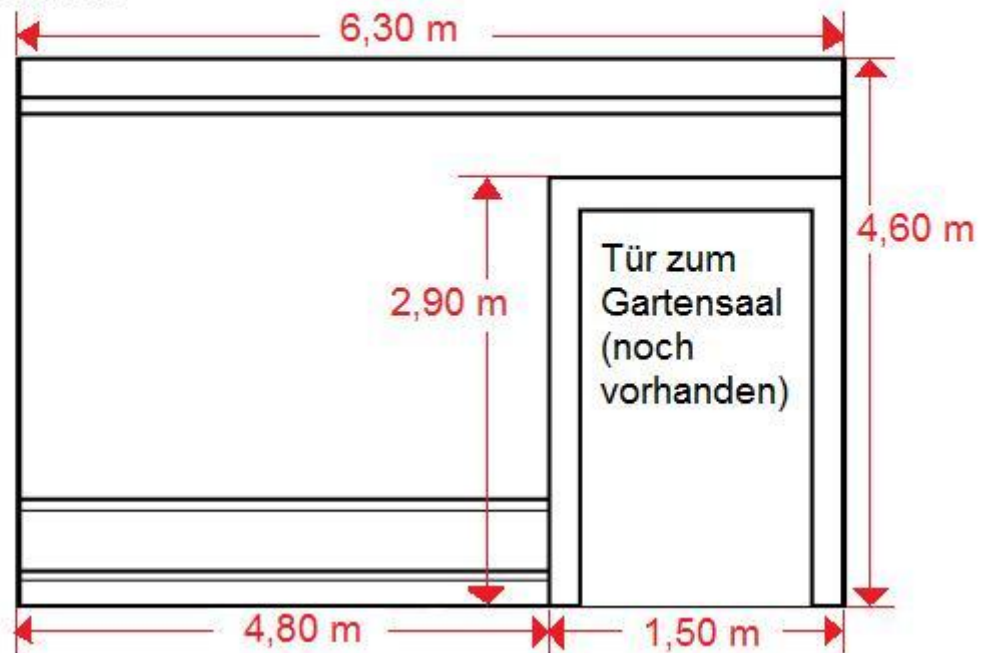


Abb. 10: Bauplan Westwand des Musikzimmers



Abb. 11: Historische Fotografie des Musikzimmers



Abb. 12: Aquarell des Musikzimmers 1



Abb. 13: Aquarell des Musikzimmers 2



Abb. 14: Aquarell des Musikzimmers 3



Abb. 15: Ausschnitt der oberen Bordüre der Musikzimmertapete



Abb. 16: Ausschnitt der unteren Bordüre der Musikzimmertapete

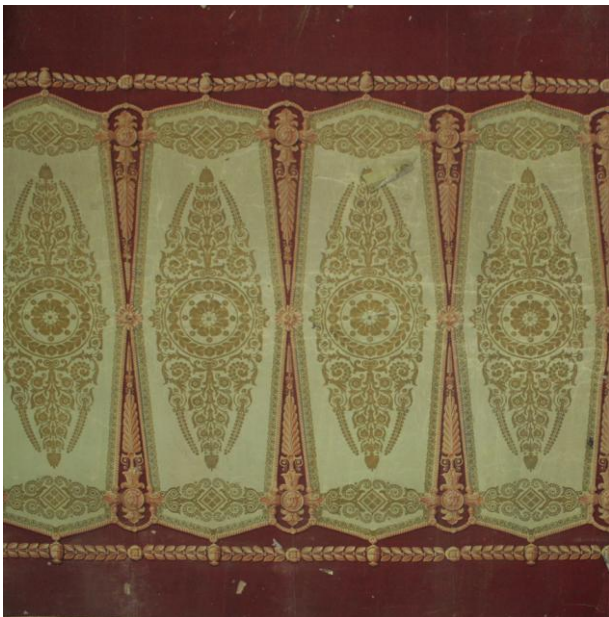


Abb. 17: Ausschnitt des Mittelteils der Musikzimmertapete



Abb. 18: Detail: Schäden am Rupfen der oberen Bordüre



Abb. 19: Detail: Schäden am Rupfen des Mittelteils



Abb. 20: Detail: Im Mittelteil gefundene tote Maus

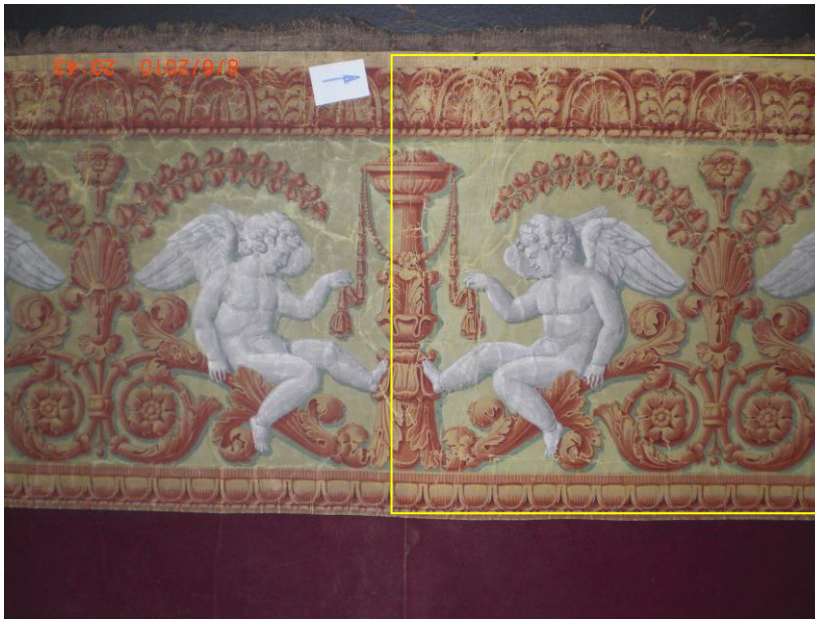


Abb. 21: Ausschnitt der oberen Bordüre,
Zwischenzustand bei Entfernung des Grauschleiers, rechte Seite gereinigt



Abb. 22: Detail: Zwischenzustand nach der Reinigung der Beflockung,
linke Seite gereinigt



Abb. 23: Detail: Dunkle Sprenkel im Bereich des Mittelteils

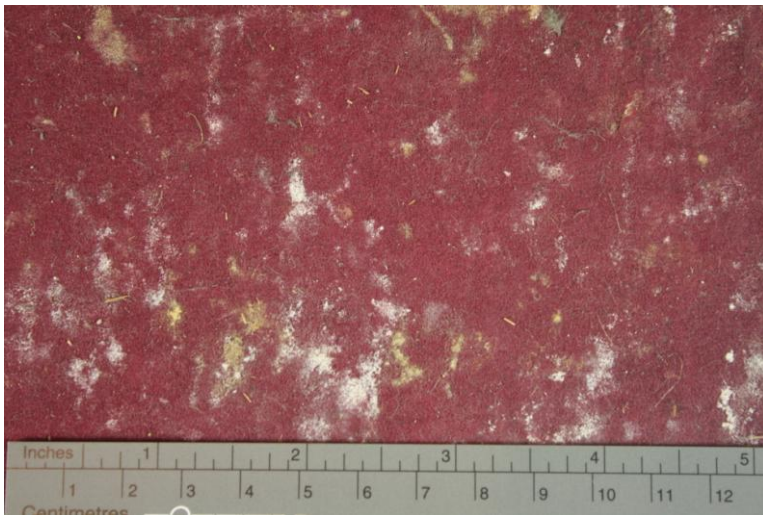


Abb. 24: Detail: Mikroorganismenbefall der Beflockung



Abb. 25: Detail: Feuchtigkeitsschaden im Bereich des Mittelteils



Abb. 26: Detail: Riss im Bereich der oberen Bordüre



Abb. 27: Ausschnitt der Verwellung im Bereich der oberen Bordüre



Abb. 28: Ausschnitt mit Überklebung am Riss im oberen Bereich



Abb. 29: Arbeitstisch in Tapetenwerkstatt mit Kernrolle



Abb. 30: Ausrollen der Musikzimmertapete auf dem Boden des Gartensaals



Abb. 31: Eingerichteter Arbeitsplatz im Gartensaal
mit Brückenkonstruktion



Abb. 32: Effizientes Arbeiten am neu geschaffenen Arbeitsplatz



Abb. 33a: Detail: Vorzustand der roten Beflockung

Abb. 33b: Detail: Zustand nach der Trockenreinigung



Abb. 34: Dekoratives Velours-Panneau nach einem Dessin
von Xavier Mader, 1812 verlegt bei Dufour



Abb. 35: Fries mit Akanthusvoluten und Füllhorn, Frankreich um 1820



Abb. 36: Aufsteigende Bordüre mit Thyrsosstäben,
Manufacture Jacquemart et Bènard, Paris 1812



Abb. 37: Deckentapete, Frankreich um 1810



Abb. 38: Plafond, Manufacture Jean Zuber et Cie., Rixheim um 1820



Abb. 39: Dekorfüllung mit Rosettenmotiv (No."6460"), Manufacture Jacquemart, Paris 1834