

Eine Million Knoten

Die Neuschöpfung des gestickten Porzellankabinetts der Herzogin Elisabeth Albertine in Mirow

„Lange zuvor hatte bereits Minerva das Tapetensticken mit der Nadel erfunden.“
Johann Samuel Halle, 1761

Friederike Drinkuth und Anke Weidner

Herzogin Elisabeth Albertine zu Mecklenburg-Strelitz stickte im 18. Jahrhundert ein Porzellankabinett als Wanddekoration für einen gesamten Raum im Mirower Schloss. Am Ende des 20. Jahrhunderts war das textile Kunstwerk scheinbar verschwunden, ohne Spuren zu hinterlassen. Im Jahr 2009 wurde nicht nur eine historische Farbabbildung, sondern auch ein größeres Fragment des Originals entdeckt. Diese Funde waren ausschlaggebend für ein einzigartiges Wiederherstellungsprojekt, ausgeführt in Handarbeit, das einen Zeitraum von vier Jahren eingenommen hat. Die restauratorischen Informationen zu Befunden, Materialanalysen, Sticktechniken und zur praktischen Umsetzung der Neuanfertigung werden eng verwoben mit den kunstwissenschaftlichen Erkenntnissen zur fürstlichen Stickerin, Datierung, der Funktion der Dekoration und der Raumzugehörigkeit. Die Summe dieses Wissens sowie das vorgestellte Textilkunstwerk selbst zeigen die historisch immense Bedeutung solcher Raumausstattungen und liefern gleichzeitig die Berechtigung für die Neuschöpfung.

One Million Knots – The Recreation of the Embroidered Porcelain Cabinet of Duchess Elisabeth Albertine at Mirow

In the 18th century Duchess Elisabeth Albertina of Mecklenburg-Strelitz embroidered a Porcelain Cabinet as a wall decoration for an entire room at Mirow castle. By the end of the 20th century the textile artwork had disappeared seemingly without a trace. It was in 2009 that a historic colour transparency was rediscovered and also a large fragment of the original textile. These findings played a decisive role in the unique four years recreation project. In this paper the authors present in detail the genesis of the newly created embroidered Porcelain Cabinet. Practical and technical information on its recreation are interwoven with art-historical perceptions such as princely needlework, dating of the object, and the function of the decoration. The sum of this knowledge as well as the textile artwork itself demonstrate the high importance of such wall-decoration and provide at the same time the justification of its recreation.

Einleitung

Das Obere Schloss in Mirow ist ab etwa 1709 als Witwensitz für Herzogin Christiane Aemilie Anthonie zu Mecklenburg-Strelitz (1681–1751) errichtet worden. Für seine Geschichte war auch ihre Schwiegertochter, Herzogin Elisabeth Albertine (1713–1761) eine geborene Prinzessin von Sachsen-Hildburghausen, von entscheidender Bedeutung. Nicht nur, dass sie mit ihrem Gemahl die ersten Ehejahre von 1735 bis etwa 1739 in diesem Haus gelebt hat, sie begann außerdem mit einer umfassenden Umgestaltung im Geschmack des Rokoko, nachdem sie das Gebäude 1753 zu ihrem Witwensitz erwählt hatte. Mit dem Tod der Herzogin im Jahre 1761 verlor das Haus seine Funktion als fürstlicher Wohnort. Ab etwa 1861 unternahmen die Großherzöge von Mecklenburg-Strelitz umfangreiche Restaurierungsarbeiten. Es diente von nun an als eine Erinnerungsstätte der eigenen Dynastie – ein privates Familienmuseum. Nach 1918 wurde es Eigentum des Freistaats Mecklenburg-Strelitz und für die Öffentlichkeit zugänglich. Im Zweiten Weltkrieg wurde eine Dienststelle der Luftwaffe im Haus eingerichtet. Ab 1949 wurden das Gebäude und Teile seiner wandfesten Ausstattung unter Leitung des Landesamtes für Denkmalpflege restauriert. Ein sozialistisches Feierabendheim öffnete hier im Jahr 1952 und blieb bis Ende der 1970er Jahre im Schloss. Nach langen Jahren des Verfalls begannen diverse Ansätze zur Restaurierung und Neunutzung. Schließlich kam das Haus 2003



1

Nagelfunde mit anhaftenden
Textilfragmenten aus Raum 2.10
in Schloss Mirow



2
Historische Detailansicht
der stark beschädigten
Stickereitapete von 1949



3
Historische Farbaufnahme
mit Abbildung der unteren
sechs Motivebenen

in die Obhut der neu gegründeten Verwaltung der Staatlichen Schlösser und Gärten des Landes Mecklenburg-Vorpommern (M-V). Im Jahr 2005 begann eine umfassende Restaurierungsphase, die vom landeseigenen Betrieb für Bau- und Liegenschaften M-V vorgenommen wurde. Im Juni 2014 öffneten die Staatlichen Schlösser und Gärten die Tore des Museumsschlosses in Mirow. Ein Glanzpunkt der zahlreichen und langjährigen restauratorischen Arbeiten im Schloss und an der Ausstellung ist die einzigartige Wiederherstellung einer handgestickten Textiltapete der Herzogin Elisabeth Albertine. Umgesetzt wurde dieses Projekt von der Firma Twist in Berlin unter der Leitung von Anke Weidner. Die kunstwissenschaftliche Erforschung und Begleitung erfolgte durch die zuständige Kuratorin, Friederike Drinkuth. Im Folgenden präsentieren beide die Genese, die Durchführung und das Ergebnis des Wiederherstellungsprozesses sowie dessen wissenschaftliche Einordnung.

Ausgangssituation

Eine Kette von Zufällen hat den Beginn des Projekts überhaupt erst ermöglicht. Bei der restauratorischen Befundaufnahme eines Raums auf der südlichen Seite des Festsaals im ersten Obergeschoss des Schlosses, die in den 1990er Jahren von Dietmar Gallinat und Annet Biefeld vorgenommen wurde, waren kleinste Fragmente einer textilen Wandbespannung vorgefunden worden (Abb. 1). Außerdem war eine kleine Schwarzweißaufnahme bekannt, die den Zustand des Raums im Jahr 1949 dokumentierte (Abb. 2). Damit war jedoch an eine Wiederherstellung nicht zu denken. 2009 konnte ein historisches Farbdia wiederaufgefunden werden, das ebenfalls 1949 entstanden war und einen Großteil des Rapports wiedergab (Abb. 3).¹ Jetzt bestand das erste Mal eine Vorstellung davon, wie die gestickten Bahnen im Detail ausgesehen hatten. Unabhängig davon kam etwa eine Woche später eine Anfrage aus dem Staatlichen Museum in Schwerin, ob auch

Interesse an textilen Fragmenten aus Mirow bestünde. Ein etwa DIN A4 großes Stück eines bestickten Stoffes war im Depot aufgefunden worden (Abb. 4).² Dieses erhaltene Fragment ist sicherlich mit dem erwähnten „Stück Wandbespannung aus blauer Seide mit Stickereien, aus Schloss Mirow, gestickt von Herzogin Elisabeth Albertine“ auf der Inhaltliste eines Tresors im Neustrelitzer Schloss, die 1945 von einem Verantwortlichen des dortigen Museums angefertigt wurde, zu identifizieren.³ In der Folgezeit scheint es, wie alle anderen Gegenstände auf der Liste, in das Staatliche Museum in Schwerin gelangt zu sein, da der damalige Landeskonservator der Denkmalpflege, Heinz Mansfeld, in Personalunion Direktor dieses Museums war. Die Begutachtung des originalen Textils brachte die Gewissheit, dass das Fragment eindeutig zu den Stickereien auf den historischen Fotografien gehörte und ebenfalls mit den kleinen Restbefunden in situ übereinstimmte. Später konnten noch weitere Schwarzweißaufnahmen des Raums gefunden werden. Damit war die Grundlage für eine Neuschöpfung des gestickten Porzellankabinetts gegeben. Den Auftrag erhielt im selben Jahr die Firma Twist. Dabei wurde gemeinsam der Anspruch formuliert, dass die zu verwendenden Materialien dem Original in Qualität und Farbigkeit so nahe wie möglich kommen sollten. Die historische Technik sollte identisch als Handstickerei umgesetzt werden.

Das Originalfragment

Das Fragment mit der Inventarnummer KH 1569 des Staatlichen Museums Schwerin misst 28,0 cm in der Höhe und 34,5 cm in der Breite (Abb. 4). Die Stickerei reicht über die gesamte Webbreite. An beiden Seiten sind die farblich abgesetzten Webkanten vorhanden. Vor blauem Grund steht eine bauchige, reich verzierte Deckelvase auf einer Konsole mit ornamentalem Unterbau. Weiße Knötzchenschnüre aus gefärbtem Leinenzwirn sind schwungvoll in Linien geführt



4

Fragment KH 1569 der Stickereitapete von Herzogin Elisabeth Albertine



5

Detail des Blumenmotives am Originalfragment

und zeichnen die Konturen und Binnenmotive.⁴ Mit einem sternchenförmigen Zierstich ist die Standplatte einer Konsole perspektivisch angelegt. Stark stilisierte florale Ornamente rahmen die Vase. Gefäß und Konsole sind jeweils einfarbig gehalten. Bei den Blüten gibt es einen mehrfarbigen Kanon aus insgesamt zehn Farbtönen. Entlang der Oberkante finden sich alte Nagelspuren, an der Unterkante ist das Fragment beschnitten. Der weitere Musterverlauf ist nur durch zwei kreisrunde Elemente, die vermutlich zu Deckeln von hohen Vasen gehören, greifbar. Der Stickgrund besteht aus einer blauen Halbseide in Atlasbindung.⁵ Handgefertigte Knötzchenschnüre aus Leinenzwirn dienten als Stickmaterial. Die Arbeit imitiert eine Perlenstickerei (Abb. 5). Die Schnüre sind in Anlegetechnik auf dem Stickgrund festgesetzt. Hinter jedem Knoten ist die Schnur mit einem Überfangstich fixiert. Die Stickerei hat einen ausgeprägten dreidimensionalen Charakter. Die Stärke und Knotenform der nebeneinander liegenden Schnüre variiert, wodurch der Eindruck der Plastizität unterstrichen wird. Für die Binnenzeichnung der Gefäße und Konsole wurden weitere Sticktechniken genutzt. Streumuster oder einzelne geometrische Formen sind partiell mit Platt-, Knötchen- oder auch Spannstichen ausgeführt.

Das Originalfragment ist die wichtigste Quelle zur technologischen Untersuchung und zum Studium der Sticktechnik. Vorder- und Rückseite sind zugänglich und geben Informationen zu Qualität und Farbigkeit der historischen Materialien.

Die fürstliche Stickerin

„Die Nachrichten über textile Handarbeiten, die eigenhändig von Fürstinnen angefertigt wurden, sind zahlreich. Über Art und Anzahl der gearbeiteten Objekte ist man zumeist aus Rechnungen und Testamenten, aber auch aus Stiftungsurkunden und Reisebeschreibungen unterrichtet. Zudem haben sich einige Textilien bis heute erhalten.“⁶ Die Zuschreibung der gestickten Tapete an Herzogin Elisabeth Albertine

ist durch einen historischen Inventarzettel, der mit dem Originalfragment im Staatlichen Museum erhalten blieb, überliefert. Die in Kurrentschrift verfasste Aufschrift lautet: „*Stück Tapete aus [dem] Schlosse Mirow, eigene Arbeit der Prinzessin Elisabeth Albertine von Sachsen-Hildburghausen, Gemahlin des Prinzen Carl von Mecklenburg-Strelitz, 1713–1761, No. 5*.“⁷ Unter den verschiedenen textilen Handarbeiten galt das Stickerei im 18. Jahrhundert als Disziplin der Elite. Die Zuschreibung an Herzogin Elisabeth Albertine kann nicht durch andere Quellen, die sich direkt auf die Fertigung der Tapete beziehen, gestützt werden.⁸ „In der gegenwärtigen kunsthistorischen Literatur besteht eine auffallende Tendenz, die Eigenhändigkeit fürstlicher Handarbeiten stets anzuzweifeln. Selbst signierte Objekte werden meist mit dem Zusatz ‚soll ... gemacht haben‘ oder ‚laut Überlieferung‘ beschrieben. Obwohl in der Regel kein Grund besteht, an diesen traditionellen Zuschreibungen zu zweifeln, scheint es vielen Autoren nicht vorstellbar, daß adlige Damen in großem Umfang und in hoher Qualität gestickt oder gewirkt haben.“⁹ Im vorliegenden Fall wird die durch den alten Inventarzettel gegebene, historische Zuschreibung des gestickten Porzellankabinetts an Herzogin Elisabeth Albertine nicht bezweifelt, da ihre intensive Tätigkeit als Stickerin durch andere Belege gesichert ist. Bereits bei ihrer Hochzeit im Jahre 1735 brachte die Herzogin Elisabeth Albertine fast fünfzig Mobilien, die aufwändig bestickt waren, mit nach Mirow.¹⁰ Die Vielzahl der bestickten Objekte, die sie im Alter von 22 Jahren mit in die Ehe brachte, weist sie als enthusiastische Stickerin aus. In der Familie der Nachfahren eines Mirower Hofangestellten, befindet sich bis heute eine weitere Stickerei von ihrer Hand. Außerdem hat die Herzogin auch ihre Töchter in dieser Disziplin unterrichtet. Ihre Tochter Charlotte (1744–1818) stieg im Jahr 1761 durch ihre Heirat mit Georg III. (1738–1820) zur Königin von Großbritannien, Irland und Hannover auf.¹¹ Als Königin stickte sie nicht nur selbst, sondern unterrichtete zudem ihre eigenen Töchter und gab das Stickerei damit in die nächste Generation.¹² Da die Tapeten nicht in der Aussteuerliste verzeichnet sind und keine direkten zeitgenössischen

Quellen gefunden wurden, ist als Entstehungszeitraum die Spanne zwischen ihrer Hochzeit im Jahr 1735 und dem Tod 1761 anzusehen.

Von grundlegender Bedeutung in Bezug auf die fachliche Entscheidung, das gestickte Porzellankabinett wieder erstehen zu lassen, ist die immens wichtige Rolle, die solche fürstlichen Handarbeiten in der Ausstattung von Damenappartements in der frühen Neuzeit spielten. Dabei besteht ein Unterschied zwischen der Herstellung von kleineren Objekten wie bestickten Möbelbezügen und einer gesamten Wandbespannung. Dieser liegt nicht allein in der Größe und der damit einhergehenden Potenzierung des Arbeitsaufwands oder der Kosten. Auch der gestalterische Anspruch, Entwürfe für eine solche Fläche zu kreieren, war um ein Vielfaches höher. Eine komplette Raumausstattung zu fertigen, kann demnach als Höhepunkt dieser dilettantischen Beschäftigung hochadeliger Frauen verstanden werden. Dass das Stickerei von Tapeten in der frühen Neuzeit als eine Erfindung der Göttin Minerva galt, ist dabei nicht als Antrieb zu verstehen, mit Sicherheit aber als Identifikationsfaktor, der in der Herstellung und bei der Präsentation solcher Räume kommuniziert worden ist. Die Göttin der Weisheit kann als eine der beliebtesten Allegorien klassifiziert werden, die Fürstinnen dieser Epoche für sich in Anspruch nahmen. Heute sind die meisten Beispiele solcher gestickter Interieurs nur noch nachrichtlich greifbar, lassen sich aber zahlreich und europaweit auffinden. Auf Schloss Mitau in Kurland gab es im so genannten Roten Chinesischen Kabinett chinoise Wandbehänge, die Benigna Gottlieb von Biron, Herzogin von Kurland, (1703–1782) in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts eigenhändig stickte.¹³ Bereits Anfang des 18. Jahrhunderts kleidete Königin Sophie Dorothea von Preußen (1687–1757) ihr Audienzgemach im Berliner Schloss mit einer blauen Samttapete aus, die sie selbst mit Gold und Seide bestickt hatte.¹⁴ Und auch in der nächsten Verwandtschaft der Mirower Herzogin sind gestickte Raumausstattungen nachweisbar. Die Gemahlin ihres Bruders, Herzogin Caroline von Sachsen-Hildburghausen (1700–1758), stickte im Jahr 1739 zusammen mit ihren Hofdamen die Tapete und die Möbelbezüge für das so genannte Weissgenähte Zimmer auf Schloss Altenburg.¹⁵ Eigenhändig gestickte Wandausstattungen des 18. Jahrhunderts scheinen sich nicht erhalten zu haben.¹⁶

Die Rekonstruktion der verwendeten Materialien

Für die Wiederherstellung der Tapete musste zuerst der Stickgrund produziert werden. Am Originalfragment ließen sich detailgetreu die gewebetechnischen Vorgaben zu Material, Materialstärke, Bindung, Fadendichte und Farbigkeit analysieren. Nach diesem Befund rekonstruierte die Firma Eschke Seidenmanufaktur das Atlasgewebe.¹⁷ In mehreren Stufen erfolgte, begleitet durch die textile Fachbetreuung, die Abstimmung mit dem und die Angleichung an das Original. Das rekonstruierte Produkt entspricht in Qualität, Struktur und Farbigkeit der Vorlage im ursprünglich neuwertigen Zustand. Die heute wahrnehmbaren Alterungsscheinungen sowie Farbveränderungen durch Lichtschädigung fanden

keine Berücksichtigung. Leinengarne dienten als Ausgangsmaterial für die Stickerei. Das historische Material mit den charakteristischen Unregelmäßigkeiten war von Hand gesponnen und gezwirnt. Für die Nachbildung wurde ein einfädiges industriell gefertigtes Leinengarn in der durchschnittlich ermittelten Fadenstärke ausgewählt.¹⁸ Zwischen den bestickten Bahnen hing jeweils ein elfenbeinfarbener Moiré.¹⁹ Das halbseidene Textil konnte bei den erwähnten Nagelfunden *in situ* nachgewiesen und daran die zur Nachbildung notwendigen gewebetechnischen Parameter bestimmt werden.²⁰ Über den Gewebecharakter und die Art des Moirierens gab das recherchierte Farbdiagramm Auskunft. Die Ausführung des Gewebes oblag wiederum der Firma Eschke Seidenweberei, betreut durch die textile Fachplanung. In einem ersten Arbeitsgang wurde ein in Struktur und Farbigkeit entsprechender Rips gefertigt. Das Moirieren selbst ist eine Veredelung am fertigen Gewebe. Die Anforderung bestand in der Realisierung eines Moiré antique. Dafür wurde die Gewebebahn in Kettrichtung mittig gefaltet. Es entstand damit eine vertikale Spiegelachse. Nach mehreren herausfordernden Anläufen gelang es Firma Eschke, diese sich willkürlich über die gesamte Fläche verteilende Wellenmusterung zu erstellen.

Die Entwicklung des Farbkanons

Im 18. Jahrhundert wurde eine breite Palette pflanzlicher Farbstoffe zur Farbgebung verwendet. Die Färberei der Stückwaren oder Garne war reine Handarbeit. Die Stickmaterialien wurden vermutlich strangweise eingefärbt. Eine naturwissenschaftliche Farbuntersuchung am Originalfragment war nicht Teil des Projektes. Für die beiden Gewebe erfolgte die Farbabstimmung direkt an den originalen Textilien. Anzunehmen ist, dass für die Stickerinnen des 18. Jahrhunderts eine Sammlung verschiedenfarbiger Knötzchenschnüre bereitlag, aus der sie bei der Arbeit auswählten. Auch dürfte von Beginn an eine feste Farbkomposition geplant worden sein. Dabei ist zu bedenken, dass im 18. Jahrhundert gefärbte Garne nicht in industriellen Mengen vorhanden waren und sich im langen Verlauf des historischen Projektes allein durch diese Tatsache Wechsel in den Farbnuancen ergeben haben. So wiederholte sich im Ergebnis zwar die Dekorordnung bahnweise, aber an verschiedenen Dekoren waren einzelne Farbwechsel zu konstatieren. Wie viele der anderen Detailvarianten in Bezug auf die Technik oder den Rapport trug auch dieses Merkmal zur individuellen Qualität des textilen Kunstwerks bei und unterschied es von maschinell hergestellten Produkten.

Die lichtgeschützte Rückseite des Originalfragments war die wichtigste Quelle zur Entwicklung des Farbkanons für die Stickmaterialien (Abb. 6). Die Farbtöne lagen hier noch in ihrer ursprünglichen Intensität vor. Weiterhin konnten dem erhaltenen Farbdiagramm Informationen zur Farbkomposition entnommen werden. Alle Gefäße waren einheitlich in weiß und die Konsolen in rosé ausgeführt. Für die Farbigkeit der vegetabilen Motive war eine nuancenreiche Vielfalt festzustellen. Durch Farbabstufungen und -kontraste wurden Schattierungen herausgearbeitet und damit eine Steigerung an Plastizität erreicht. Bei vielen Formen setzte sich die Kontur deutlich von der Füllung ab. Um Flächen zu gliedern oder aufzulockern, wurden bewusst Farbwechsel eingesetzt. Für



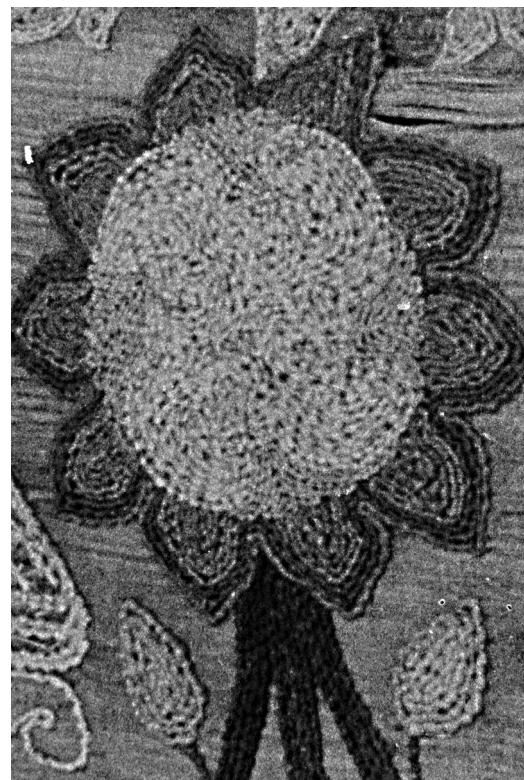
6
Rückseite des Details
aus Abb. 5

die Nachbildung wurde ein Farbkanon von insgesamt 15 verschiedenen Farben aufgestellt und mittels Pantone-Farbsystem definiert.²¹ Der gewünschte Farbton kann nach Vorgabe reproduziert werden. Für die zehn am häufigsten auftretenden Farben wurde das einfädige Leinengarn industriell eingefärbt und auf Konen aufgewickelt geliefert. Fünf weitere Nuancen, je nach Bedarf in kleinen Strängen von Hand im eigenen Labor dazu gefärbt, erweiterten das Farbangebot. Heute werden zum Färben von textilen Materialien Metallkomplexfarbstoffe mit hohem Lichtechnheitsfaktor verwendet.

Die Autorinnen konzipierten auf dieser Grundlage eine auf Detail und Gesamtwerk abgestimmte Farbplanung. Als Orientierung dienten die überlieferte Farbstellung des Originalfragmente und das Farbdia. Die erhaltenen Schwarzweißaufnahmen halfen zudem, helle und dunkle Farbbereiche zu differenzieren. Als Hilfestellung für die Stickerinnen wurden für jedes Blumenmotiv die zu verwendenden Farben auf einem separaten Arbeitsblatt notiert.

Die Erarbeitung des Musterrapportes

Die historischen Fotografien belegen einen Zustand, bei dem der gestickte Musterrapport über die gesamte Höhe der Wandbespannung reicht, woraus sich eine Höhe von 275 cm ergibt. Auf den Abbildungen sind elf unterschiedliche Musterebenen pro Bahn erkennbar. Es ist zunächst ein sich abwechselnder, vertikaler Rhythmus abzulesen. Auf zwei schmale hohe Gefäße außen mit einem zentralen Blumenmotiv folgt ein breiter Gefäßtypus im Zentrum, flankiert von zwei gespiegelten Blumendarstellungen. Die Gefäßformen sind tatsächlichen Porzellanen und Fayencen nachempfunden. Die Blumenmotive greifen wohl auf Vorbilder aus der Natur zurück, erscheinen aber stark stilisiert. Offensichtlich sind die Formen von Tulpen, Osterglocken, Nelken, Päonien, Mohnblüten, Lilien, Magnolien und Anemonen aufgegriffen worden. Bei den Gefäßen und Konsolen sind die Knötchenschnüre grafisch linear geführt. Der blaue Stickgrund bleibt sichtbar. Die Flächen der Blumenmotive sind komplett mit



7
Blütenmitte eines Dekores
kunstvoll aus einer einzigen
Knötchenschnur gelegt

verschiedenfarbigen Knotenschnüren ausgefüllt. Durch das horizontale Nebeneinander der ungefüllten monochromen Gefäßformen und der farbig gefüllten Blumenmotive ergibt sich auch in der Horizontalen ein alternierender Rhythmus. Dieser wird dadurch verstärkt, dass alle paarweise auftretenden Motive annähernd genau gespiegelt sind. Die Stickerei vermittelt bei den ungefüllten Motiven einen perspektivisch von oben gerichteten Blickwinkel auf die Standflächen der Konsolen und in die oberen Öffnungen der Gefäße. Die gefüllten Blumenmotive lassen hingegen eine häufig wechselnde Perspektive erkennen. Die Tabelle 1 ermöglicht einen Überblick über den rhythmischen Verlauf des Musterrapports.

Die unteren sechs Dekore sind durch die historischen Bildquellen im Detail ausreichend belegt. Durch eine aufwendige, digitale fototechnische Bearbeitung konnten die schwarzweißen Kleinbildnegative und das Farbdia geschärft und somit auch bei hoher Vergrößerung lesbar gemacht werden (Abb. 7).²² Vom oberen Teil der Wandbespannung existieren keine Detailabbildungen. Anhand der überkommenen Raumaufnahmen konnte sich an schemenhaften Silhouetten orientiert werden. Den Musterrapport erarbeiteten die Autorinnen gemeinsam in monatelanger Kooperation. Dabei entstanden Entwürfe, die unter Berücksichtigung der Gesamtkomposition des Werkes sowie in Anklang an zeitgenössische Analogien entweder dem Original entsprechen oder sich bestmöglich annähern. Zu jedem Gefäß, jeder Konsole und jedem Blumenmotiv existiert ein eigener Entwurf als Vorzeichnung.

| Rapportebene | Linkes Motiv | Zentrales Motiv | Rechtes Motiv |
|-------------------|--|---|--|
| Oberkante | | | |
| XI | Deckelvase auf Konsole | Symmetrisch aufgebautes Blumenarrangement | Deckelvase auf Konsole |
| X | Vegetables Blumenornament | Deckelterrine in zwei Varianten auf Konsole | Vegetables Blumenornament |
| IX | Kalebassenvase auf Konsole | Symmetrisch aufgebautes Blumenarrangement | Kalebassenvase auf Konsole |
| VIII | Vegetables Blumenornament | Gebauchte Potpourrivase auf Konsole | Vegetables Blumenornament |
| VII | Deckelvase auf Konsole | Symmetrisch aufgebautes Blumenarrangement in zwei Varianten | Deckelvase auf Konsole |
| VI | Vegetables Blumenornament | Deckelterrine auf Konsole | Vegetables Blumenornament |
| V | Flaschenhalsvase auf Konsole | Symmetrisch aufgebautes Blumenarrangement | Flaschenhalsvase auf Konsole |
| IV | Vegetables Blumenornament | Gebauchte Potpourrivase auf Konsole | Vegetables Blumenornament |
| III | Deckelvase auf Konsole | Symmetrisch aufgebautes Blumenarrangement | Deckelvase auf Konsole |
| II | Vegetables Blumenornament | Deckelterrine auf Konsole | Vegetables Blumenornament |
| I | Kalebassenvase auf Konsole ohne Unterbau | Symmetrisch aufgebautes Blumenarrangement | Kalebassenvase auf Konsole ohne Unterbau |
| Unterkante | | | |

Tab. 1: Überblick zum Rhythmus des Musterraports

Das Motiv des gestickten Porzellankabinetts

Entscheidend an der von Elisabeth Albertine entworfenen Tapete ist, dass es sich um die Darstellung eines Porzellankabinetts handelt. Insbesondere die dreidimensional gestickten Konsolen, auf denen die Gefäße platziert sind, machen deutlich, dass es sich bei den letzteren nicht um bloße Ornamentik handelt, sondern eine direkte Anspielung auf einen solchen Schauraum beabsichtigt wurde. Tatsächliche Porzellankabinette kamen an den Höfen der deutschen Territorialstaaten um 1700 dermaßen in Mode, dass sie bald in keinem fürstlichen Appartement mehr fehlen durften. Eines der berühmtesten Beispiele in geographischer Nähe zu Mirow stellt das mit etwa 2700 Objekten bestückte Porzellankabinett des Charlottenburger Schlosses dar.²³ Sein Einfluss auf spätere Porzellankabinette war enorm und wurde wahrscheinlich durch die 1717 und 1718 von dem Architekten Johann Friedrich Eosander publizierten Beschreibungen und Ansichten gefördert.²⁴ Die Möglichkeit, dass Elisabeth Albertine Beispiele wie die Charlottenburger Porzellankammer aus eigener Anschauung kannte, besteht durchaus, da Kontakte zwischen dem Mirower und dem Preußischen Hof nachgewiesen sind. Es ist allerdings nicht anzunehmen, dass die Fertigung eines gestickten Porzellankabinetts als bloße Reflexion solcher Prunkräume und als Ersatz für eine nicht vorhandene Sammlung gedacht gewesen ist. Bereits bei ihrer Hochzeit brachte die Herzogin eine Sammlung von etwa 200 feinen Porzellanen mit nach Mirow.²⁵ Es kann mit großer Sicherheit davon ausgegangen werden, dass Elisabeth

Albertine ihr gesticktes Porzellankabinett als Wanddekoration speziell für einen Schauraum herstellte, in dem sie auch ihre eigene Porzellansammlung präsentierte. Der enorme Aufwand, den das Anfertigen der Stickereien bedeutet hat, und der damit verbundene Beleg der Kompetenz von Elisabeth Albertine als Entwerferin und Künstlerin hätten das gestickte Porzellankabinett zu einer mehr als würdigen Bühne für die Präsentation ihrer persönlichen Porzellansammlung gemacht.

Für die Kombination von tatsächlichen Porzellanen oder auch Fayencen und gestickten Tapeten, die eben dieses Motiv aufgriffen, kann außerdem ein Prototyp aus dem späten 17. Jahrhundert nachgewiesen werden. In dem bereits damals berühmten fürstlichen Lustschloss zu Salzdahlum gab es im Appartement der Herzogin Elisabeth Juliane von Braunschweig-Wolfenbüttel (1634–1704) ein Porzellankabinett. Dessen Ausstattung beschrieb Christian Flemmer 1697 wie folgt: „... gehtet man in ein Cabinet welches das artigste und angenehmste ist so jemals gesehen worden, an den Seiten Herum ist solches unten etwa in einer halben Elle hoch mit sauberem Holtz eingefaßt, hierauf folgen die Tapeten welche naturell gestickt sind, wie Ostindisch theegut, etwa Manns Höhe, das übrige an der Seiten und oben ist Stuckatur Arbeit, welches alles so wohl ordinieret, dass hin und wieder Plätze sich finden worauf porcellin gesetzt ist, welches blaue Porcellin an der Weißen-Wand und Stuckatur-Arbeit, sich überaus schön nimbt, so dass man dieses Cabinet mit Recht ein porcellinCabinet nennen kann, ...“²⁶ In diesem Fall gibt es zwar keinen Hinweis darauf, dass die Fürstin die Stickerei selbst gefertigt hätte, aber die beispiel-



8
Die manuelle Fertigung
der Knötzchenschnüre



9
Stickerinnen bei der Arbeit



10
Ausführung der Binnenzeichnung
an den Gefäßen

hafte Funktion einer Tapete mit gestickten Porzellanen als Wanddekoration in einem Porzellankabinett kann als mögliches Vorbild für die Mirower Stickereien gelten. Von der textilen Ausstattung des Salzdahlumer Porzellankabinetts sind weder Fragmente noch Ansichten überliefert. Die einzige bislang greifbare Stickerei einer Fürstin, die Porzellangefäße auf Konsolen beziehungsweise Postamenten zeigt, ist ein Antependium, das Kurfürstin Sophie von Hannover (1630–1714) dem Kloster in Loccum vermachte.²⁷ Doch bei dieser Textilarbeit ist lediglich das übergeordnete Motiv der Porzellangefäße, nicht aber die Technik oder die Formensprache mit dem Mirower Porzellankabinett vergleichbar.

Woher Herzogin Elisabeth Albertine ihre Vorlagen für die Motive der einzelnen Gefäßformen, Konsolen und Blumen nahm, ist nicht bekannt.²⁸ Es ist außerdem nicht geklärt, wie die Aufstellung und Anbringung der Porzellanen neben den bestickten Bahnen gewesen sein könnte. Der Raum, in dem die Tapete spätestens seit dem 19. Jahrhundert im Wechsel mit dem Moiré gehangen hat, weist an seinen Schmalseiten zwei Kaminachsen auf. Diese sind mit insgesamt 24 stuckierten Konsolen versehen (Abb. 13). Eine Platzierung von Porzellangefäßen auf ihnen ist wahrscheinlich, wäre aber für den weitaus größeren Umfang der Sammlung nicht annähernd ausreichend gewesen. Ob die bestickten Bahnen in

der barocken Hängung ebenfalls im Wechsel mit unbestickten hingen und auf diesen Porzellankonsolen verortet waren, ist unklar. Eine andere Möglichkeit wäre der Raumtypus eines *cabinet pour le porcelain*. Hierbei wurden die tatsächlichen Gefäße außer auf den stuckierten Kaminachsen nicht an der Wand aufgestellt, sondern unabhängig davon auf Tischen und Etageren im Raum präsentiert. Dieser Raumtypus hätte auch eine direkte Hängung der bestickten Bahnen nebeneinander erlaubt. Doch das bleibt reine Spekulation. Insgesamt ist aber der theoretische Ansatz, die gestickten Porzellanen der Herzogin mit der Präsentation ihrer vorhandenen Sammlung in Verbindung zu bringen, die wahrscheinlichste Erklärung für die Motivwahl und Funktion der Tapete, die durch den Salzdahlumer Prototypen gestützt wird.

Die Umsetzung der Stickerei

Zum Erreichen unterschiedlicher Schnurstärken wurde das einfädige Ausgangsmaterial jeder Farbe manuell auf dem Spinnrad in zwei-, drei- oder vierfach Zirne umgewandelt. In Heimarbeit wurden aus den gewickelten Knäueln von bis zu fünfzehn Mitarbeitern die Knötzchenschüre gefertigt und dabei jeder Knoten einzeln von Hand ausgeführt und ge-



11
Umsetzung einer Sonnenblume,
links noch mit Vorzeichnung



12
Detail, umgesetztes Nelkenmotiv

formt (Abb. 8). Insgesamt wurden über zwei Kilometer Knötchenschnur produziert. Das vordere Ende wurde je nach persönlicher Technik festgebunden oder festgehalten und am anderen Ende dicht an dicht bis zu acht Knoten pro Zentimeter hintereinander gesetzt. Jede Ausführende entwickelte eine eigene Handschrift. Dadurch entstand eine optisch wahrnehmbare individuelle Vielfalt im Ausgangsmaterial. Die fertigen Schnüre wurden auf zugeschnittene Pappstreifen gewickelt und übersichtlich in Kästen eingesortiert.

Für das 18. Jahrhundert wird die Nutzung von Schiffchen als Hilfsmittel bei der Anfertigung der Knötchenschnüre vermutet.²⁹ Auch für die Nachbildung wurde versuchshalber mit modernen Occhi-Schiffchen experimentiert und damit der Ablauf der historischen Technik erfolgreich nachgestellt. Für eine Stickerei muss das tragende Grundgewebe gespannt werden. In der frühen Neuzeit war es üblich, einzeln an handlichen Stickrahmen zu arbeiten. Die über die begrenzte Arbeitsfläche hinausragenden Gewebeteile waren am Rahmen auf Rundleisten aufgerollt. Das Gewebe konnte insgesamt über ein mechanisches System bewegt werden. Diese Arbeitsweise erklärt die am Original auftretenden Verschiebungen und Versprünge in Position und Ausrichtung der Einzelmotive, da der Blick beim Arbeiten auf das jeweilige Detail gerichtet war.

Bei der Nachbildung wurde der Stickrahmen in der Größe einer ganzen Gewebebahn angefertigt, um das Werk während des Arbeitens besser überblicken zu können. Die Unregelmäßigkeiten der historischen Stickerei mussten bewusst und künstlich eingebaut werden. An einem Rahmen arbeiteten bis zu sechs Stickerinnen gleichzeitig (Abb. 9). Nach dem Zuschnitt wurde das blaue Atlasgewebe an allen vier Kanten angerändert und die Bahn jeweils in Gänze mittels Klettband auf dem Stickrahmen fixiert. Sich gegenüberstehend brachten zwei Personen parallel die gewünschte Vorspannung auf. Das Gewebe wurde dabei fadengerade ausgerichtet. Im Atelier standen bis zu vier Rahmen gleichzeitig zur Bearbeitung. Zwei vertikale Linien aus hellen Heftstichen markierten die Webbreite der Bahn, eine weitere die Mitte. Auch die Ober- und Unterkante wurden angezeichnet. Horizontale Linien im Abstand von 15 cm erleichterten die

Ausrichtung in der Höhe. Alle Hilfsmarkierungen wurden nach Beendigung der Stickerei wieder entfernt. Die Musterentwürfe wurden im Maßstab 1:1 mit Bleistift auf Seidenpapier übertragen und anschließend auf dem Stickgrund positioniert und angeheftet. Diese Vorzeichnungen boten den insgesamt zwölf Stickerinnen die grundlegende Orientierung. Absichtlich wurden leichte Neigungen in den Positionsachsen oder kleinere Unregelmäßigkeiten in den Proportionen und Abständen eingebaut, um sich dem alternierenden Duktus des Originals anzugeleichen.

In mehr als zweijähriger Arbeit entstand zunächst eine Probebahn. Dabei wurden die Zwischenschritte einzeln bemustert. Feinkorrekturen konnten somit an der Umsetzung einzelner Details vorgenommen werden. Die einzelnen Dekorelemente wurden in verschiedenen Arbeitsgängen auf den Bahnen aufgestickt. Zuerst wurden alle Gefäße mit weißen Knötchenschnüren ausgeführt (Abb. 10). Gearbeitet wurde von außen nach innen, von der mit einer starken Linie geprägten Kontur hin zur feineren Binnenzeichnung. Kleinere Streumuster wurden analog des Originals vereinzelt auch in anderen Zierstichen wie Knötchen- oder Plattstich gestickt. Gespielt wurde mit der Stärke und dem individuellen Charakter der Knötchenschnüre. Die natürlichen Beugungen, in die sich die Schnüre individuell in die Rundungen und Umkehrungen legten, wurden belassen und mit einem Überfangstich aus einfachem Leinengarn zwischen jedem Knoten festgesetzt. Durch dieses Anlegen an den Stickgrund gedrückt, erhielt die Knötchenschnur ihr markantes perlenartiges Aussehen. Der zweite Arbeitsschritt widmete sich der Realisierung der roséfarbenen Konsolen. Zwei dicht nebeneinander liegende Knötchenschnüre bildeten dabei den hervorgehobenen Umriss der Standfläche. Diese wurde mit einem Zierstich in Sternchenform gefüllt. Für die Ausführung des ornamental Unterbaus verwendeten die Stickerinnen feinere Knötchenschnüre. Neben der Anlegetechnik wurden über die Fläche gestreut weitere Verzierungen der Binnenzeichnung mit einzelnen Knötchen oder mit Platt- oder Spannstichen gestickt. Nachdem alle siebzehn Gefäße sowie Konsolen ausgeführt waren, stand die Positionierung der



13
Überlieferte Anordnung zur Hängung der Stickereitapete in Raum 2.10

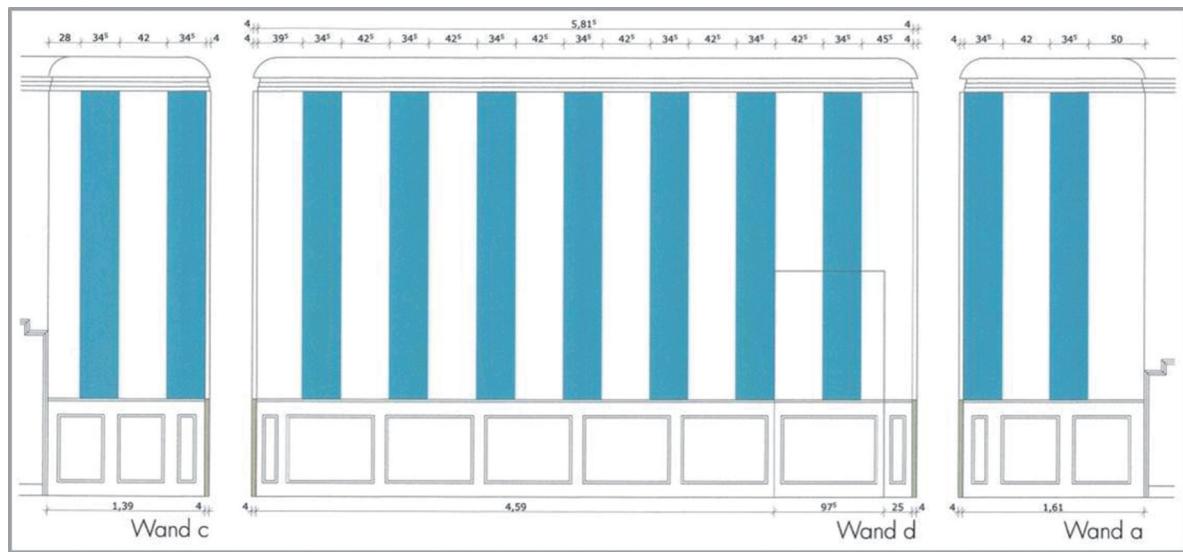
Vorzeichnungen für die Blumenmotive an. Vor der Ausführung stellten sich die Stickerinnen den konzipierten Farbkanon zusammen. Die Mustervorlage mit den Angaben zu Schnurstärke und Farbe lag während des Arbeitsens immer in Blickweite. Erst wurden die Konturen gestickt, dann die Flächen mit individuellen Linienführungen ausgefüllt. Die Flächen boten analog des Originalbefundes Raum für Wechsel in Farbe und Schnurstärke. In Anlehnung an die historischen Fotografien wurden Höhenunterschiede und Farbkontraste an den direkt nebeneinander liegenden Knötchenschnüren provoziert und zur Verstärkung des dreidimensionalen Eindrucks eingesetzt (Abb. 11).

Die bei der Genese der ersten Probebahn gewonnenen Erkenntnisse und Erfahrungen gingen in die Nachbildung der weiteren zehn Bahnen ein. Bei deren Ausführung stand wiederum der individuelle Duktus der Stickerei im Fokus. Hier wiederholte sich zwar die Abfolge der Dekore, um aber dem Charakter des originalen Werkes zu entsprechen, wurden auf jeder Bahn kleine Abwandlungen und Abweichungen in den Motiven, deren Position und Farbigkeit eingearbeitet.

Die Forschungserkenntnisse aus der Praxis

Neben den hier präsentierten Rechercheergebnissen hat die praktische Umsetzung wichtige Ansatzpunkte für die Forschung geliefert. Selbst nachdem die Arbeiten am Rapportentwurf abgeschlossen und die modernen Stickerinnen mit den Techniken vertraut waren, hat sich gezeigt, dass von einer Person für das Knoten von einem Meter Schnur zwischen eineinhalb und zwei Stunden und für das Aufsticken eines Motives zwischen 25 und 35 Stunden benötigt wurden (Abb. 12). Insgesamt sind schätzungsweise über zwei Kilo-

meter, mit weit mehr als einer Million Knötchen auf elf Bahnen aufgestickt worden. Bis zu fünfzehn Mitarbeiterinnen stickten in einem Zeitraum von insgesamt eineinhalb Jahren an dem Werk. Von diesen Erfahrungen abgeleitet, ist es absolut unwahrscheinlich, dass die Originaltapete ausschließlich von Herzogin Elisabeth Albertine allein ausgeführt worden ist. Aufgrund des enormen Umfangs ist davon auszugehen, dass unter ihrer Leitung die Hofdamen, Kammermädchen und eventuell auch ihre Töchter an diesem Projekt mitgewirkt haben.³⁰ Diese Vermutung wird nicht nur durch die Überlieferung einer solchen gemeinsamen Arbeitsweise an anderen Höfen, wie beispielsweise in Salzdahlum, gestützt.³¹ Von einer der Mirower Hofdamen, einem gewissen Fräulein von Rauchbar, berichtet ein Zeitgenosse, dass sie eine hervorragende Stickerin gewesen sei und wiederum ihr eigenes Personal täglich zum Stickern angehalten habe.³² Dass die Herzogin auch ihre Töchter im Stickern unterrichtete, wurde bereits erwähnt. Insgesamt verbinden sich diese Informationen zu der Einsicht, dass am Mirower Hof wahrscheinlich tagtäglich und zumeist gemeinschaftlich gestickt wurde. Weiterhin ergab sich die Erkenntnis, dass sich auch die Fertigung der Originaltapete über Jahre hin erstreckt haben muss. Selbst wenn die modernen Arbeitsprozesse in Berlin nicht im Format eins zu eins auf das 18. Jahrhundert zu übertragen sind, kann die Atelieratmosphäre doch zumindest als ein Echo der Entstehungssituation in Mirow verstanden werden.³³ Es gab wahrscheinlich damals wie heute eine führende Persönlichkeit, unter deren künstlerischen Leitung die anderen sich beteiligten. Ebenso wahrscheinlich ist, dass einzelne Damen bestimmte Techniken – wie beispielsweise das komplizierte Fertigen der ganz kleinen und feinen Knotenschnüre – besser beherrschten als andere und dass sich hieraus mehr oder weniger automatisch Arbeitsteilungen ergaben. Die Praxis hat außerdem die professionelle



14
Wandweise Aufteilung der
nachgebildeten Gewebebahnen



15
Stickereitapete der Herzogin
Elisabeth Albertine in neuer
Pracht

Qualität der Arbeit bewusst gemacht. Dies zeigte sich insbesondere an dem Beispiel des Sonnenrades, dessen virtuose Anlegetechnik dank der historischen Fotos sehr gut belegt werden konnte. Die Füllung des kompletten Ornamentes war mit nur einer zusammenhängenden Knotenschnur ausgeführt worden. In der praktischen Umsetzung hat lediglich eine Stickerin aus dem gesamten Team diese Fertigkeit im Laufe der Projektjahre erlangen können. Damit verdeutlichen Umfang und Qualität der Arbeit die Ernsthaftigkeit, mit der das textile Handarbeiten in Mirow betrieben worden ist. Es ist ebenfalls zu bedenken, dass auch der monetäre Aufwand für den Erwerb des Seidengrunds und der Garne nicht unerheblich gewesen sein dürfte, was als weiteres Zeichen für die hohe Bedeutung eines solchen Projekts zu werten ist. Die nachrichtlich bekannten Vergleichsbeispiele wie das des Audienzgemachs im Berliner Schloss zeigen, dass auch die in der Hierarchie der repräsentativen Zimmer sehr hoch angesiedelten Räume in den Appartements der Fürstinnen mit ihren eigenen Stickereien versehen worden sind. Beim Stickern im Allgemeinen und insbesondere bei der Anfertigung ganzer Raumausstattungen hat es sich keinesfalls um ein nebensächlich aufgefasstes, hausmütterlich betriebenes Hobby mit zufälligen Ergebnissen gehandelt. Ein solches Vorhaben ist als ehrgeizig einzustufen und bedeutete das Erarbeiten von Entwürfen, die Planung zur Umsetzung, einen hohen monetären Aufwand und jahrelange Arbeit, die auf eine von Beginn an feststehende Funktion des fertigen Produktes zielte.

Zur Verortung der Stickereien im Schloss

Das ehemalige Herzogtum Mecklenburg-Strelitz hat im Bereich seiner kulturellen Güter massive Verluste erlitten, mit denen auch ein erheblicher Wissensverlust einhergegangen ist. Für keines der beiden Appartements in der ersten Etage des Schlosses konnten bislang die Raumfunktionen identifiziert werden. Es ist auch nicht gesichert, ob die bestickte Tapete ursprünglich in dem Zimmer hing, in dem ihre Reste befunden wurden und in dem die Neuschöpfung jetzt wieder zu sehen ist. Der Raum schließt direkt an den Festsaal im ersten Obergeschoß des Hauses auf dessen Südseite an. Vielleicht wurde die Tapete erst im 19. Jahrhundert dort angebracht (Abb. 13). In einer Abrechnung eines Dekorateurs, der im Auftrag von Elisabeth Albertine im Jahr 1756 die Räume des Obergeschoßes mit diversen Tapeten auskleidet hat, ist das gestickte Porzellankabinett jedenfalls nicht eindeutig zu identifizieren.³⁴ Die früheste archivalische Nachricht, datiert erst auf das Jahr 1861 und entstammt einem Zustandsbericht des Schlosses. „Im Inneren ist eine alte gestickte seidene Tapete so schadhaft, daß sie, wenn sie erhalten werden soll, vorsichtig abgenommen und auf Leinwand gezogen und festgeklebt werden muß, wobei auch ein Theil der Wände eine Panelung erhalten muss.“³⁵ Da die angesprochene Maßnahme der Ergänzung mit Paneelen an den Wänden des genannten Raumes später tatsächlich umgesetzt wurde, müssen die Stickereien bereits im Jahr der Nachricht dort gehangen haben und wahrscheinlich schon einige Jahrzehnte zuvor. 1949 wurden diverse Fotografien des Zimmers gemacht, bevor das gesamte Schloss der ein-

gangs erwähnten Restaurierungsmaßnahme und Umwandlung in das Landesaltersheim unterzogen wurde. Bereits auf diesen Fotos ist das für 1949 im Tresor in Neustrelitz zu verortende Originalfragment nicht Teil der Wandbespannung. Es scheint, dass bei einer der früheren Überformungen dieses Dekor, das aufgrund seiner Nagelspuren ursprünglich den obersten Abschluss des Rapports gebildet hat, bei allen Bahnen abgenommen und damit die Bahnen in der Höhe um 28 cm gekürzt wurden.³⁶ 1951 ist im Jahrbuch der Denkmalpflege Folgendes zu lesen: „Das erste Zimmer rechts vom Festsaal hatte über niedrigem Paneel eine Stoffbespannung aus dunkelblaugrauem Moiré (jetzt fahl-grünlich verblichen), deren senkrechte Streifen abwechselnd glatt und mit Silberfäden bestickt sind von der Hand der aus Fritz Reuters Werken bekannten ‚Christelschwester‘.“³⁷ Dazu wurde ein Foto des vorgefundenen Zustands publiziert (Abb. 2). Die weiterhin beschriebene Restaurierungsmaßnahme „Ähnlich mußte auch in dem Raum mit der Moiré-Silber-Stickerei verfahren werden, wo die wenigen erhaltenen Reste auf neuem Spannstoff verteilt wurden, über stark erhöhtem Paneel“³⁸ konnte weder durch die späteren Befunde im Raum noch durch Abbildungen belegt werden. Das trifft jedoch auf alle anderen Restaurierungsmaßnahmen um 1950 zu. Vierzig Jahre später waren nur noch die eingangs erwähnten spärlichen Nagelfunde vorhanden. Was mit den in dem Raum verbliebenen Fragmenten geschehen ist, kann nicht mehr rekonstruiert werden.

Die Anbringung der wiederhergestellten Wandbespannung

Da sämtliche hier beschriebenen Quellen, die bis 1861 zurückreichen, die Hängung in dem Zimmer südlich des Festsaals belegen und während der Recherchen keine anderweitigen Hinweise zu Tage kamen, sind auch die wiederhergestellten Bahnen in diesem Raum angebracht worden. Die historischen Fotos belegen, dass elf blaue, bestickte Bahnen alternierend mit zehn Bahnen des elfenbeinfarbigen Moirés über die gesamte westliche Längswand und jeweils die Hälfte der nördlichen und südlichen Querwände fixiert waren. Es war außerdem zu erkennen, dass die Anbringung nicht nach konservatorischen Gesichtspunkten vorgenommen worden war. Die Gewebebahnen waren lediglich grob mit Nägeln fixiert und am Übergang von der Längswand zu den Querwänden über Eck genagelt worden.

Für die Präsentation der Nachbildung wurde die historische Hängung an heutige bautechnische und konservatorische Anforderungen angepasst (Abb. 14). Die Wände erhielten einen stabilen Unterbau aus Spannleisten mit dazwischen gesetzten Paneelen aus 9 mm starken Tischlerplatten. Der textile Unterbau erfolgte dreilagig mit ungebleichtem Spannleinen, Tyvek und naturfarbenem Molton. Die vorbereitenden Tätigkeiten sowie die Anbringung der Wandbespannung wurden durch die Raumausstattungsfirma Thomas Weichelt in enger Zusammenarbeit mit dem Atelier Twist ausgeführt.³⁹ Die Stickbahnen kamen auf den einzelnen Rahmen nach Mirow, wurden erst vor Ort abgenommen und folgend wandweise mit dem Moiré vernäht und dabei bautechnische Belange berücksichtigt. Aus Brandschutzgründen musste die Tapetentür in der Westwand frei zugänglich und benutzbar

gehalten werden. Die betreffende Stickbahn wurde dafür bereits in zwei Teilen gefertigt. Der Musteranschluss trifft nach der Montage maßgenau zusammen. Aus konservatorischer Sicht wurde sich gegen eine über Eck greifende Hängung ausgesprochen. Daher ist das Hängungsmuster des 19. Jahrhunderts leicht abgewandelt worden (Abb. 15).

Schlusskommentar

Die Realisierung des Projekts hat vier Jahre gedauert. Insgesamt waren etwa vierzig Personen daran beteiligt. Abschließend ist zu bemerken, dass es sich bei der jetzt erstellten Raumausstattung um eine Neuschöpfung handelt, die dem zum großen Teil verlorenen Original zwar so nahe wie nur möglich kommt, sich aber in der Hängung an einem Zustand von etwa 1861 orientiert und insgesamt eine Interpretation des 21. Jahrhunderts bleibt. Ihre Berechtigung kann folgendermaßen begründet werden: Für die Ausstellungskonzeption war die Wiedergewinnung des historischen Raumeindrucks aus ästhetischer und auch inhaltlicher Sicht von großer Bedeutung. Durch die Thematisierung erhält das museale Konzept in Mirow ein Alleinstellungsmerkmal, das in Bezug zu einem entscheidenden Teil der Lebenswelt hochadliger Frauen in ganz Europa steht. Da die textilen Amateurhandarbeiten von Fürstinnen ein nur spärlich behandeltes Terrain darstellen, sind allein schon die Umsetzung des Projekts und die daraus gewonnenen Ergebnisse ein grundlegender Forschungsbeitrag, der vielleicht Impulse für weitere wissenschaftliche Auseinandersetzungen geben kann. Nicht zuletzt besteht die Hoffnung, die Besucher mittels der Fakten und des neugeschaffenen Textilkunstwerks für das Schloss an sich und die restauratorische Leistung zu begeistern.

Danksagung

Die Autorinnen bedanken sich bei Jana Giesa, Dietmar Gallinat, Annette Biefeld, Gerald Kühn-von-Kaehne, Franziska Lebrenz, Dr. Karin Möller, Achim Bötefür, Ines Zimmermann, Heiner Büld, Heino Handelmann, Franziska Freeman, Cosima Schön und vielen namentlich nicht genannten Mitstreitern, die Teil des Projektes waren und ohne die es heute kein textiles Porzellankabinett im Mirower Schloss geben würde.

Dr. Friederike Drinkuth
Kuratorin Staatliche Schlösser und Gärten
Im Finanzministerium Mecklenburg-Vorpommern
Schloßstraße 9–11
19053 Schwerin
Friederike.Drinkuth@fm.mv-regierung.de

Dipl. Rest. Anke Weidner M. A.
Weidner Zimmermann GbR
Twist Textil- und Lederrestaurierung
Bötzowstraße 35
10407 Berlin
agw@twist-berlin.de

Anmerkungen

- 1 Ein herzlicher Dank gilt Achim Böte vom Landesamt für Kultur- und Denkmalpflege in Schwerin, der den entscheidenden Hinweis auf einen Satz von Farbdias gegeben hat.
- 2 Ein ebenso herzlicher Dank gilt Dr. Karin Möller vom Staatlichen Museum in Schwerin, nicht nur für die spontane Information, sondern auch für die Bereitstellung des Originals im weiteren Verlauf des Projekts.
- 3 Der Brief stammt von einem Herrn Feldhaus und datiert vom 7.9.1945. Eine Abschrift befindet sich im Museum der Stadt Neustrelitz. Für den Hinweis darauf sei dessen Direktor, Herrn Albrecht Pyritz, gedankt.
- 4 Analyse Stickmaterialien: Leinen, insgesamt 15 Farbtöne (crème, gelb, grün, braun, rosé, altrosa), z/Z-Zwirne
- 5 Analyse Stickgrund: 8-bindiger Atlas. Kette: Seide, mittelblau, STA, 52–54 F/cm. Schuss: Leinen, dunkelblau, z-gedreht, 29 – 33 F/cm
- 6 Bischoff 2001, S. 37
- 7 Der Inventarzettel befindet sich beim Original im Staatlichen Museum Schwerin.
- 8 Es existieren zahlreiche Rechnungen über Ankäufe von Wachstuch-, Seiden- oder Ledertapeten bei Händlern oder in Manufakturen, die sich in diversen Bauakten finden lassen. Davon betrifft aber keine die Sticktapete. Rechnungen, die die Privatschatulle von Herzogin Elisabeth Albertine betreffen, konnten bislang nicht identifiziert werden. Es ist anzunehmen, dass die Materialankäufe dort belegt gewesen sind.
- 9 Bischoff 2001, S. 46
- 10 Drinkuth 2014. Die Fundstelle findet sich im: LHAS,4.3-2 Hausarchiv des Mecklenburg-Strelitzer Fürstenhauses, Akte B 26
- 11 Drinkuth 2001
- 12 Strobel 2011, S. 125–128
- 13 Lancmanis 1992, S. 135
- 14 Bergemann 2000, S. 31
- 15 Lehfeldt 1895, S. 124. Die Ausstattung des Raumes ist heute bis auf die Stickerei des Kaminschirms verloren gegangen. Für die Information danke ich Uta Künzl vom Museum des Schlosses Altenburg.
- 16 Da die Forschungslage, wie bereits erwähnt, eher spärlich ist, kann nicht ausgeschlossen werden, dass Vergleichsbeispiele existieren.
- 17 Eschke Seidenmanufaktur, Carl-Spangler-Straße 1, D-08451 Crimmitschau
- 18 Technische Angaben: Leinen, weiß, einfach, z-gedreht, Nm 10/1
- 19 Moiré: Bezeichnung für Textilien mit durch Verpressen der Gewebestruktur erzeugtem wellig erscheinendem Ton-in-Ton-Effekt; vgl. Vokabular der Textiltechniken, C.I.E.T.A. 1971.
- 20 Analyse Moiré: Rips in Leinwandbindung. Kette: Seide, elfenbeinfarben, STA, 60 F/cm. Schuss: Baumwolle, naturfarben, z(3)/S-Zwirn, 12 F/cm
- 21 Pantone ist ein international verbreitetes System zur Standardisierung und definierten Übermittlung von Farbinformationen und wird vielfach in der Textilindustrie verwendet.
- 22 Visualisierung durch Heiner Büld. Twist-Restaurierung, Bötzowstraße 35, 10407 Berlin
- 23 Wittwer 2000, S. 46–49
- 24 Wittwer 2007, S. 85
- 25 LHAS,4.3-2 Hausarchiv des Mecklenburg-Strelitzer Fürstenhauses, Akte B 26
- 26 Flemmer, Christian. „Beschreibung des Fürstl. Lusthauses Saltz-dahlen von Herr Flemmer aus Cassel aufgesetzt 1697“ – zitiert nach Wittig 2005, S. 185
- 27 Brommer und Stradal 1990, S. 89. Die für ein Antependium reichlich ungewöhnliche Ikonographie von Porzellangefäßern verleitet zu der vagen These, dass die Kurfürstin die Stickerei nicht ursprünglich als eine sakrale Dekoration gefertigt hatte. Möglicherweise handelte es sich um den ehemaligen Teil einer redundant gewordenen Wandbespannung in einem Porzellankabinett. Der Loccumer Altarbehang weist verschiedene farbige Randeinfassungen auf, was eventuell für eine Zweitverwendung sprechen könnte. Sophie hatte im Jahre 1705 in Herrenhausen ein Porzellankabinett mit „indianischen Scheiben“ eingerichtet. Wittwer 2007, S. 85. Wie ihre Porzellansammlung zuvor präsentiert wurde, ist nicht bekannt.
- 28 Insbesondere in Bezug auf die stilisierten Blumenmotive ist eine Vielzahl von Vergleichsstücken aus dem 18. Jahrhundert erhalten. Als Beispiele können Stickereien aus dem Metropolitan Museum of Art in New York mit den Accession Numbers 2009.300.1729, 2009.300.1727, 2009.300.1723 oder 1984.331.22 angeführt werden.

- 29 Graff-Höfgen 1981, S. 2–3
 30 Die Beteiligung der Töchter könnte nur in Zusammenhang mit einer genaueren Datierung wahrscheinlich gemacht werden, da sie das entsprechende Alter hätten haben müssen und erst 1735 beziehungsweise 1744 geboren wurden.
 31 Wittig 2005, S. 182–183
 32 Nugent 2000, S. 185
 33 Siehe auch: Pergande 2013, S. 12
 34 LHAS, 4.11-5 Mecklenburg-Strelitzsche Rentei, IV, Rr, 83, 6a
 35 LHAS 4.3-1 Mecklenburg-Strelitzsches Fürstenhaus mit Kabinett, I, 109, Bl 508, S.9. Für den Hinweis auf die Fundstelle sei Brit Bellmann sehr gedankt.
 36 Das Paneel im Raum ist barock. Die Kürzung könnte mit einer Veränderung des Paneels oder aber der ursprünglichen Verortung in einem anderen Raum erklärt werden.
 37 Brückner 1951, S. 148. Der Autor war Ingenieur und hat in diesem Aufsatz nicht nur mit der Einordnung der Fäden als Silberfäden und der Zuschreibung an Prinzessin Christiane, die Tochter von Herzogin Elisabeth Albertine, Irrtümer publiziert. Dass die Tapete entgegen der hier gegebenen Beschreibung bereits im Vorzustand im Wechsel von weißen und blauen Bahnen gehängt war, belegt das aufgeführte Farbdia von 1949.
 38 Brückner 1951, S. 152
 39 Raumausstattung Thomas Weichelt, Grillparzerstraße 23, D-01157 Dresden

Abbildungsnachweis

- Abb. 1, 8, 10–12: Anke Weidner
 Abb. 2–3, 7, 13: Landesamt für Kultur und Denkmalpflege Mecklenburg-Vorpommern
 Abb. 4–6, 15: Heiner Büld
 Abb. 9: Heino Handelmann
 Abb. 14: Architekturbüro Kühn-von-Kähne und Lange

Literatur

- Uta-Christiane Bergemann, Stickereien – Bestandskatalog der Stiftung Preußische Schlösser und Gärten Berlin Brandenburg. Berlin 2000
 Cordula Bischoff, „...mit eigener hoher Hand genäht...“ – Zur Funktion textiler Handarbeiten von Fürstinnen im 17. und 18. Jahrhundert. In: Visuelle Repräsentanz und soziale Wirklichkeit – Bild, Geschlecht und Raum in der Kunstgeschichte. Herbolzheim 2001, S. 37
 Ulrike Brommer und Marianne Stradal, Mit Nadel und Faden durch die Jahrhunderte – Kulturgeschichte der klassischen Handarbeiten. Freiburg 1990
 Erich Brückner, Schloß Mirow wird Landesaltersheim. In: Heinz Mansfeld (Hrsg.), Denkmalpflege in Mecklenburg, Jahrbuch 1951/52. Dresden 1951, S. 144–156
 Friederike Drinkuth, Königin Charlotte – eine Prinzessin aus Mecklenburg-Strelitz besteigt den Thron von England. Schwerin 2011
 Friederike Drinkuth, Zur Identifikation und Bedeutung einer Aussteuerliste von Herzogin Elisabeth zu Mecklenburg-Strelitz. In: Mecklenburgische Jahrbücher Nr. 129, Schwerin 2014 (erscheint Ende 2014)
 Gisela Graff-Höfgen, Occhi – Einführung in eine alte Technik. Stuttgart 1981
 Imants Lancmanis, Ernst Johann Biron 1690–1990 – Katalog der Ausstellung im Schloß Rundale. Riga 1992, S. 135
 Paul Lehfeldt, Bau- und Kunstdenkmäler Thüringens. Bd. 1. Jena 1895
 Thomas Nugent, Reisen durch Deutschland und vorzüglich durch Mecklenburg, Sabine Bock (Hrsg.): Erläuterter und illustrierter Nachdruck der 1766/67 verfassten und 1781/82 in deutscher Übersetzung erschienenen Reisebriefe, Schwerin 2000
 Frank Pergande, Die Schlossretter. In: Frankfurter Allgemeine Zeitung, Nr. 79, 5. April 2013, S. 12
 Heidi A. Strobel, The Artistic Matronage of Queen Charlotte (1744–1818) – How a Queen promoted Both Art and Female Artists in English Society. New York 2011
 Holger Wittig, Das fürstliche Lustschloß Salzdahlum. Bd. 1. München 2005
 Samuel Wittwer, Das Charlottenburger Porzellankabinett – Europäischer Herrschaftsanspruch im Porzellanrausch. In: Museums Journal, Bd. 14, Berlin 2000, S. 46–49
 Samuel Wittwer, Ein Spiel zwischen Schein und Sein – Die Porzellankammer von Schloss Charlottenburg im Wandel. In: Jahrbuch Stiftung Preußische Schlösser und Gärten Berlin-Brandenburg, Bd. 7, Berlin 2007, S. 85