

<b>Zeitschrift:</b>	Zeitschrift für schweizerische Archäologie und Kunstgeschichte = Revue suisse d'art et d'archéologie = Rivista svizzera d'arte e d'archeologia = Journal of Swiss archeology and art history
<b>Herausgeber:</b>	Schweizerisches Nationalmuseum
<b>Band:</b>	75 (2018)
<b>Heft:</b>	2-3
<b>Artikel:</b>	Die Panoramatapeete "La chasse de Compiègne" in La Tour-de-Peilz bei Vevey
<b>Autor:</b>	Schöpfer, Hermann / Dannegger Flamm, Monika
<b>DOI:</b>	<a href="https://doi.org/10.5169/seals-787414">https://doi.org/10.5169/seals-787414</a>

### Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. [Mehr erfahren](#)

### Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. [En savoir plus](#)

### Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. [Find out more](#)

**Download PDF:** 08.02.2026

**ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>**

# Die Panoramatapeete «La chasse de Compiègne» in La Tour-de-Peilz bei Vevey

von HERMANN SCHÖPFER und MONIKA DANNEGGER FLAMM

## *Am Rand der Kunst- und Zeitgeschichte*

von HERMANN SCHÖPFER

Im Herrenhaus Burier in La Tour-de-Peilz nahe von Vevey im Kanton Waadt, heute Sitz der Stiftung Edouard und Maurice Sandoz und ehemaliges Domizil des Schriftstellers und Musikers Maurice Yves Sandoz (1892–1958), ist ein Exemplar der Panoramatapeete «La chasse de Compiègne» überliefert. Die Pariser Manufaktur von Auguste François Jacquemart (1776–1854) hatte sie 1812 auf den Markt gebracht, den Entwurf lieferte Carle Vernet (1758–1836). Jacquemart und Vernet waren Parteigänger Napoleons, überlebten aber seinen Sturz um Jahrzehnte. Vernet malte Napoleons Schlachten und gilt als renommiertester Pferdemaler seiner Zeit. Henri Clouzot und Charles Follot bezeichnen in ihrer Publikation *Le Papier peint en France* von 1935 «La chasse de Compiègne» als «un des plus parfaits du genre, aussi bien pour le dessin que pour le coloris».¹ Weitere Tapetenpanoramen mit dem beim Adel beliebten Jagdthema veröffentlichten Délicourt (Paris) 1831, Zuber (Rixheim) 1833, eine unbekannte Manufaktur um 1835 und Clerc & Marqueridon (Paris) um 1845.²

Das Exemplar in der Domaine de Burier ist der Forschung bisher entgangen. In Odile Nouvel-Kammerers Standardwerk über Panoramatapenen von 1990 sind fünf Stücke erwähnt: drei in französischem Privatbesitz sowie je eines im Victoria and Albert Museum und in der Sammlung von Bergamo.<sup>3</sup> Ein sechstes Exemplar, das dem Tapetenfabrikanten Jean Zuber in Rixheim gehört hatte und der Forschung lange nicht zugänglich war, kam 2001 in US-amerikanischen Privatbesitz.<sup>4</sup> Ein weiterer Druck, der sich ursprünglich im Jagdschloss Friedrichsthal des Grossherzogs Franz-Friedrich I. von Mecklenburg-Schwerin befunden hatte, ist seit 1964 in einem anderen Jagdschloss dieses Fürsten in Friedrichsmoor (Schwerin) zu finden.<sup>5</sup> Mit Burier kommen wir in Europa auf acht Exemplare.<sup>6</sup> Weitere fünf befinden sich im Nordosten der USA, in Massachusetts, New Hampshire, Virginia, Kentucky und Pennsylvania, vier davon ebenfalls in Privatbesitz.<sup>7</sup> Da die Tapetenforschung in verschiedenen Ländern selbst Europas erst einsetzt, ist mit weiteren Funden zu rechnen. Das Londoner Exemplar gilt als Referenzstück.<sup>8</sup> Über die Entstehung von Jacquemarts «Chasse de Compiègne» ist wenig bekannt, noch weniger über die Anzahl der Drucke

und Nachdrucke. Wie die überlieferten Exemplare zeigen, trägt der Adel bald napoleonisches Rot, bald bourbonisches Blau.<sup>9</sup> Dies bedeutet, dass nach dem Regimewechsel beziehungsweise der Rückkehr der Bourbonen Drucke in Blau erstellt worden sind.

Folgende historische Fragestellungen stehen bei der näheren Betrachtung im Mittelpunkt:<sup>10</sup>

- der bau- und besitzgeschichtliche Kontext;
- das Alter der Panoramatapeete und der Zeitpunkt der Montage;
- die spezifischen Merkmale der Montage, insbesondere die Abfolge der Bahnen;
- die Manufaktur und der Künstler;
- zwei mögliche Lesarten: «irdisches Paradies» oder zeitgeschichtliches Dokument?

## *Bau- und besitzgeschichtlicher Kontext*

In Burier befindet sich die Panoramatapeete im südwestlichen Eckzimmer der zum See gewandten Parterräume, einer Dreier-Enfilade, von welcher der mittlere Teil als Salon, der östliche als Esszimmer und der westliche mit der Tapete, *Salon vert* genannt, als Büro dient. *Salon vert* heisst der Raum aufgrund der mintgrün gemalten Leisten. Die Täfer sind im Übrigen weiß gehalten und zeigen schlichte klassizistische Motive, wobei auf den Türen ein Mäander auffällt. Die Boiserie im Salon wirkt nobler, auch sind die Felder mit Goldleisten gerahmt und die Ecken mit Rosetten bestückt. Im *Salon vert* beschränkt sich das Holzwerk auf Kniestäfer, Türen, Türgewände und Fensternischen. Die Tapete besetzt die grossflächigen Putzwände Nord und Ost mit Türen zum Korridor und zum Salon. Die Außenwände sind mit je zwei Fenstern durchbrochen, in der Westwand steht ausserdem ein Kamin mit Spiegel, der mit kannelierten Halbsäulen, Kompositkapitellen und, als Abschluss, einer Vignette gerahmt ist. Der Raum misst 4,5 auf 5,8 m, die Höhe beträgt zirka 3,2 m, die tapezierten Wandfelder beanspruchen davon 2,3 m, das Kniestäfer 76,5 cm (2,5 Fuss).

Das Herrenhaus stand 1814 mit einer bis heute beibehaltenen Grundfläche am selben Ort, war jedoch nur eingeschossig. Zwischen 1839 und 1845 wurde ein Stockwerk aufgesetzt (Abb.1). Maurice Sandoz, der die Domäne 1939 erworben hatte, liess das Haus durch den Architekten Jack



Abb. 1 La Tour-de-Peilz VD, Domaine Burier, Blick auf das Herrenhaus von Osten.

Cornaz sanieren. Akten über die Bautätigkeiten sind keine überliefert, auch nicht über diejenigen von Cornaz. Ein paar Informationen über die Veränderungen und den Handwechsel bieten uns Öffentliche Verwaltungsakten sowie der Bau selber.<sup>11</sup> Die Domäne, auf einem kleinen Felskopf direkt am See, schuf Sigismond Landrau dit des Granges im 17. Jahrhundert. Sie kam im dritten Viertel des 18. Jahrhunderts an einen Ulrich Bridel und 1814 an die Familie des Roland Nicolas Couvreu. Die Bridel sind ein altes Waadtländer Geschlecht, die Couvreu waren aus Frankreich zugewandert und im späten 17. Jahrhundert in Vevey eingebürgert worden. Sie blieben Eigentümer bis 1921. Ihnen folgte für wenige Jahre Ferdinand Van Asch van Wyck, dessen Sohn 1939 an die Société anonyme des Espaliers beziehungsweise an Maurice Yves Sandoz verkaufte. Von ihm ging der Besitz an die Stiftung Edouard und Maurice Sandoz. Edouard Marcel (1881–1971), Figuren- und Tierbildhauer, und Maurice Yves (1892–1958), Schriftsteller, Komponist und Sammler, waren die Söhne von Edouard Marcel Sandoz (1853–1928), Basler Pionier der synthetischen Farbstoffindustrie und Gründer der Sandoz-Werke.

#### *Alter der Panoramatapeze und Zeitpunkt der Montage*

Es stellt sich die Frage, wann und durch wen die Panoramatapeze ihren Weg in dieses im Kern mehr als zweihundert-

jährige Haus gefunden hat (Abb. 2): bei der Aufstockung des Hauses zwischen 1839 und 1845 oder nach einem späteren Generationen – respektive Handwechsel? Gemäss dem Büttelpapier, das hier für die Erstellung der Tapetenrollen benutzt wurde, handelt es sich um ein Produkt aus der Zeit vor dem seit den 1830er Jahren zur Verfügung stehenden Endlospapier. Bis zu besagtem Zeitpunkt mussten die Rollen vor dem Bedrucken aus Einzelblättern geklebt und zum Kaschieren der Übergänge poliert und grundiert werden. Das ist bei diesem Exemplar der Fall, weshalb hier ein früher Druck anzunehmen ist. Ein weiteres Indiz sind die erwähnten Kleiderfarben: Jacquemart hat nach dem Sturz Napoleons zugunsten der Bourbonen und damit im Sinne seiner neuen potenziellen Kundschaft die Farben gewechselt.<sup>12</sup> Da in Burier der neue Adel Rot und die Dienerschaft Blau tragen, ist anzunehmen, dass das Exemplar aus der Zeit um 1812, also vor dem Sturz Bonapartes, stammt. Auf das Haus übertragen, würde der Handwechsel von 1814 von den Bridel zu den Couvreu zu einer Neuaustattung passen. Dagegen sprechen Bahnen von Endlospapier, die nicht vor den 1830er Jahren zur Verfügung standen, hier aber grossflächig als Unterlage montiert sind. Hierfür käme die Aufstockung zwischen 1839 und 1845 in Frage, als auch die Empireboiserien entstanden sein dürften. Dass das Panorama damals noch im Handel war, ist denkbar. Die Vorarbeiten und der Druck für ein Panorama mit Hunderten von Druckstöcken waren so arbeitsintensiv

– für «La chasse de Compiègne» ist die Anzahl nicht überliefert –, dass sie so lange produziert wurde, wie sie Abnehmer fand. Wir wissen im konkreten Fall nichts Weiteres, ausser dass sie nach dem Fall Napoleons offensichtlich nachgedruckt wurde.<sup>13</sup>

Der Befund in Burier weist in einen weiteren Gang des historischen Labyrinths: Die Tapete ist hier offensichtlich in Zweitverwendung montiert. Allerdings liefern die fehlenden Bahnen hierfür kein Argument. Der Raum wäre für alle 25 Rollen zu klein gewesen. Auch dass die Abfolge nicht eingehalten ist, reicht nicht als Beleg (vgl. Abb. 14). Dies dürfte den raumgestalterischen Gegebenheiten geschuldet sein. Was jedoch klar für die Annahme einer Versetzung spricht: Es fehlen bei einzelnen Bahnen wichtige Stücke, die wie heraus- oder abgerissen wirken (vgl. Abb. 19). Dies sind Verluste, die nur durch handwerkliche Nachlässigkeit oder unsorgfältiges Versetzen erklärt werden können. Da das Haus und insbesondere das Parterre kaum jemals leer gestanden haben und das Eckzimmer innerhalb der kleinen repräsentativen Raumabfolge immer von gewisser Bedeutung gewesen sein muss, dürfte

handwerkliche Nachlässigkeit kaum in Frage kommen. Zweitverwendung ist deshalb die wahrscheinlichere Variante, und das Panoramabild wurde zum Zeitpunkt der Versetzung der Tapete offenbar als für so interessant befunden, dass man die Verluste nicht scheute und es trotzdem in diesen prominenten Raum versetzt hat. Hierbei wurden die Rollen auf Bahnen von Endlospapier montiert und die Ergänzungen auf das unterlegte Papier gemalt.

Doch auch vor dem Hintergrund dieser Beobachtungen bleibt der Zeitpunkt der Montage weiterhin offen. Vielleicht hilft ein kurzer Blick auf die allgemeine Geschichte der Panoramatapeze weiter. Diese hatte ihren Höhepunkt in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts, als, vermutlich ausschliesslich in Frankreich, rund hundert Panoramatapenen entstanden sind. Sie gehören zu dem im späten 18. Jahrhundert entdeckten und begeistert in verschiedensten Formaten dargestellten Rundblick von Städten, Landschaften (wie der Schweizer Alpenwelt), Meerhäfen, Gärten, fremder Länder, exotischer Völker oder historischer Ereignisse wie Schlachten.<sup>14</sup> In den 1860er Jahren lässt die Produktion der «Stuben-Panoramen» deutlich nach, doch



Abb. 2 La Tour-de-Peilz, Landsitz Burier, Salon vert, La chasse de Compiègne, Ansicht der Nordwand.



Abb. 3 Ungeklärtes Monogramm «JHR d. 46» auf der Südwand, Bahn 24.

wurden beliebte Sujets weiterhin gedruckt,<sup>15</sup> zum Teil bis heute.<sup>16</sup> Von vielen sind, obwohl sie teils in Auflagen von mehreren hundert Stücken gedruckt worden sind, nur wenige Exemplare überliefert. Zuber verkauft zwischen 1804 und 1815 von seinen «Vues de Suisse» 1103 Exemplare.<sup>17</sup> Als Papier tapeten wurden sie, vor allem in den Städten, oft kurzfristig durch neue modische Dekors ersetzt. Erhalten sind Panoramen vor allem in Land- oder Sommerhäusern, wo es weniger Besitzerwechsel gab, man der Mode seltener folgte und kaum in Neues investierte. Zudem regierte oft der Zufall, akzidentiell ist meist auch die Vorliebe oder das Interesse für Panoramainterieurs. Für Burier wird ein solches Interesse an einem wahrscheinlich zufällig aufgetauchten Panoramabild vermutet, das dann mit Aufwand, teils mit Kompetenz, teils ohne vertieftes Verständnis eingesetzt, ergänzt und übermalt worden ist. Die Baumkronen wurden hierfür fast durchgehend scherenschnittartig längs der Ränder ausgeschnitten, weshalb der Himmel rekonstruiert ist und anschliessend üppig mit Wolken bemalt wurde. Zu beobachten sind weiter teils dilettantisch ausgeführte, teils geschickt gesetzte und nur aus der Nähe erkennbare Ergänzungen von Fehlstellen respektive Übermalungen mit Pinsel oder das Setzen von Glanzlichtern in hellem Rot auf die roten Kleider oder Schwarz und Grau auf dunkle Partien. Diese Arbeiten müssen bis auf wenige spätere Retuschen im Rahmen der Montage im *Salon vert* ausgeführt worden sein. Zu erwähnen ist ein fünfmal wiederholtes und in Ligatur gesetztes Monogramm «JHR d. 46» (Nordwand), «JHR.» (Ostwand, zweimal), «JHR d. 46» und «JHR» (beide Südwand) (Abb.3). Die Zahl 46 ist ob ihrer Schreibweise zu 1946 zu ergänzen, die unbeholfen gesetzten Buchstaben weisen ins selbe Jahr. Mit 1946 wären wir bei Maurice Yves Sandoz, dem Eigentümer des Hauses seit 1939. Ihm oder seinem Architekten Jack Cornaz wäre demnach der Auftrag zur Restaurierung des Ensembles zuzuschreiben. Darüber ist jedoch nichts bekannt, auch soll nach den damaligen

Lebensumständen und den Interessen von Sandoz kein Engagement in dieser Richtung in Frage kommen. Wie die Bindemittel und Pigmente der Retuschen und Rekonstruktionen uns aber nahelegen, ist an diesem Zeitraum trotzdem festzuhalten; die meisten der hierbei verwendeten Materialien kamen nicht vor 1900, teils 1928, eines sogar erst 1953 in den Handel.<sup>18</sup> Die mehrfache, mit 1946 zu ergänzende Signatur dürfte in der Folge für die Montage am ehesten in Frage kommen. Denkbar ist deshalb, dass Maurice Sandoz nach der Publikation des Standardwerks *Le Papier peint en France* durch Clouzot und Follot 1935, welche das Panorama lobend erwähnen,<sup>19</sup> dieses gefundene oder zugetragene Exemplar trotz aller Schadhaftigkeit in Burier anbringen liess.

#### Zur Frage der Abfolge der Bahnen

Von den 25 Bahnen der «Chasse de Compiègne» fehlen in Burier die Nummern 12 bis 18 und 25 (Abb. 12 bis 14). Die sieben Nummern 12 bis 18 mit der «Passage de la Rivière» (12 bis 16) und ein Teil von «La curée» (17 bis 20) hätten eine zusätzliche Wandfläche von rund 4 m Länge erfordert.<sup>20</sup> Für die ganze Serie fehlte der Platz. Aus welchem Grund nun aber ausgerechnet auf die zentralen Teile der Jagd, die Treibjagd und das Erlegen des Hirschs, verzichtet wurde, bleibt offen: Standen sie nicht zur Verfügung, oder wurde der Hauptakzent auf den Aufbruch beim Schloss und das «Déjeuner sur l'herbe» verlegt? Die Bahn 25, fast ausschliesslich Verdure, ist thematisch ohne Belang und hätte ohne Verlust weggelassen werden können. Für die Nummer 24 mit dem Brunnen fehlte zwischen den Fenstern der Südwand der nötige Platz; er misst nur 41,5 cm statt der für die Tapetenbahn notwendigen 55. Eine kleine Lücke in der Nordwest-Ecke beziehungsweise der Westwand, wo die um die Ecke gezogene Bahn 8 bis zum Fenster 5 cm offen lässt, ist korrekt mit dem anschliessenden Streifen der Bahn 7 geschlossen und teils mit dem Pinsel ergänzt. Von der Nummer 7 ist auf der Ostwand ein Streifen von 16 cm montiert, wo er eine Lücke zur Türe füllt.

Die Reihenfolge der Bahnen entspricht nicht dem Bildablauf (Abb. 12 bis 14). Dies fällt zunächst nicht auf und stört auch optisch kaum, sofern keine strikte Abfolge des Geschehens erwartet wird. Auf der Nordwand befinden sich im Uhrzeigersinn zunächst die Bahnen 8 bis 11 (der zweite Teil von «Poursuite du cerf», 6 bis 11), worauf, nach der Tür und damit nach einer optischen und für die Bildabfolge ausreichenden Distanz, 1 bis 3 («Départ pour la chasse», 1 bis 5) folgen. Diese findet auf der Ostwand mit 4 bis 7 (Reste von «Poursuite du cerf», 6 bis 11) ihre Fortsetzung. Nach der Salontür rechts – wiederum geschickt die Betrachtenden täuschend, indem die Nummern 12 bis 18 ausgelassen sind – schliesst das Panoramabild mit 19 bis 23 («La curée», 17 bis 20; «Déjeuner sur l'herbe», 21 bis 25), wobei 22 und 23 auf die Südwand überlappen.

Es ist eine kluge ästhetische Lösung, die Nordwand nicht

mit der Bahn Nummer 1 beginnen zu lassen; so konnte der Aufbruch im Schlosshof an eine im Raum prominente Stelle gesetzt werden. Weniger glücklich platziert ist auf der Südwand, in der Ecke und im Gegenlicht des Fensters, das «Déjeuner sur l'herbe». Es ist der Abschluss der Jagd und die schönste Szene des Panoramabildes.

Die Figuren im Vordergrund messen im Schnitt 35 cm, die Personen zu Pferd rund 45 cm, die Gestalten im Hintergrund rund 15 cm. Aus einer mittleren Distanz betrachtet, ergibt diese Tiefenstaffelung eine angenehme Lektüre des Bildes. Dies unterstützt zudem die Bildhandlung; die Figuren sind Teil der «Geschichte», handelnde Personen und nicht blos Staffage einer Landschaft. Die Bäume im Vordergrund nehmen fast durchgehend die gesamte Bildhöhe ein und erinnern an Tapisserien. In der Landschaft dominieren Grün, Blau, Braun, Gelb und Grau, bei den Kostümen Rot, Blau, Gelb, Beige, Braun und Weiss. Der (durchgehend ersetzte) Hintergrund ist hellblau grundiert.

#### *Die Manufaktur und der Künstler*

Aus einem Brief von Jean Zuber (1773–1852) vom September 1812 an Auguste François Jacquemart (1776–1854) erfahren wir, dass Letzterer der Produzent der «Chasse de Compiègne» ist und Carle Vernet (1758–1836) den Entwurf geliefert hat: «Le hasard vient de nous faire apprendre que vous avez l'intention, Monsieur, de faire composer par Monsieur Vernet un paysage représentant une grande chasse au cerf.»<sup>21</sup> Zuber im elsässischen Rixheim war ebenfalls Herausgeber von Panoramatapeten und Konkurrent der Pariser Manufaktur.<sup>22</sup> Pierre Jacquemart (1737–1804), Vater von Auguste François, hatte 1791 die zwei Jahre zuvor in den Revolutionswirren geplünderte Manufaktur von Jacques Réveillon übernommen, zusammen mit Eugène Bénard (Lebensdaten unbekannt). Die Assoziation bestand bis 1809.<sup>23</sup> Die Firma erhielt grosse Aufträge von Ministerien und der Verwaltung, darunter die Mandate für fast sämtliche öffentlichen Feste und Zeremonien. Die Manufaktur gehörte zu den bedeutendsten in Paris und stand in der Gunst von Napoleons Hof.<sup>24</sup> Dies war auch der Fall bei Antoine Charles Horace Vernet gen. Carle (1758–1836),<sup>25</sup> dem mittleren der drei prominenten Maler der Familie. Carle war der Sohn von Claude Joseph (1714–1789) und Vater von Horace Emile Jean (1789–1863). Bei der Nähe des Unternehmers wie auch des Künstlers zum Hof und der aufkommenden Beliebtheit von Panoramatapeten wird die Themenwahl kein Zufall gewesen sein. Vernet dürfte einen Entwurf im Massstab 1:10 geliefert haben. Die Vergößerung auf 1:1, die Übertragung der Zeichnung auf die Druckstücke und deren Schneiden werden tüchtige Handwerker vorgenommen haben. Die Zahl der Druckstücke und der Farben beziehungsweise Farbtöne sind nicht bekannt. Die Produktion fiel in die letzten Jahre der Herrschaft Napoleons. Sein

Sturz dürfte der Firma vorübergehend grossen Schaden zugefügt haben. Doch war Jacquemart, wie der Farbwechsel vom Rot Napoleons zum Bourbonenblau in den offensichtlich nach 1815 gedruckten Exemplaren zeigt, anpassungsfähig. Dies scheint auch für Vernet zuzutreffen: Bei den vier erhaltenen Zeichnungen von 1818 mit dem Titel «Les chasses de Compiègne du duc de Berry» griff er auf Kompositionen von 1812 zurück.<sup>26</sup> Jagd war Jagd, die Farbe Rot oder Blau änderte nichts. Vernet war ein brillanter und begehrter Pferde-, Hunde- und Schlachtenmaler, in Frankreich vermutlich der Beste seiner Zeit. Wie das Panorama zeigt, kannte er sich zudem im sportlichen Lebensstil und in der Mode Englands, die damals in Paris trotz der offiziellen Feindschaft mit England den Ton angab, bestens aus. Es fällt auf, dass auf der ganzen Panoramatapeze kein einziger Dreispitz mehr zu finden ist. Die Männer tragen *sansculottes*, die lange Hose der Matrosen (vermutlich aus Hirschleder, wie der Gelton vermuten lässt) sowie Stiefel, die Damen die denkbar lockersten und luftigsten hochgeschnürten Gewänder à la Grècque aus Mousselin und fallende offene Frisuren unter phantasievoll geschmückten

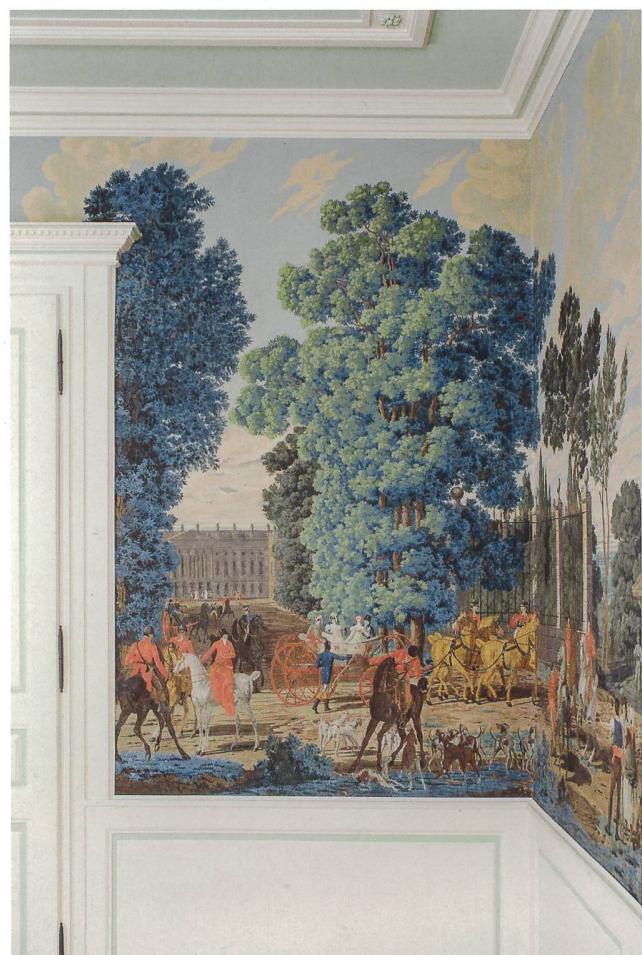


Abb. 4 Burier, La chasse de Compiègne, Aufbruch zur Jagd.



Abb. 5 Burier, *La chasse de Compiègne, Le déjeuner sur l'herbe.*

Hüten.<sup>27</sup> So hatte es die Revolution propagiert. Korsette, Perücken, Puder waren verpönt. Die neue Eleganz war anders.

*Zwei Lesarten: «irdisches Paradies» und/oder zeitgeschichtliches Dokument?*

Man kann die Panoramatapeete «La chasse de Compiègne» von zwischen 12 und 13 m Länge in drei Hauptszenen lesen: Aufbruch zur Jagd (Abb.4), Erlegen des Hirschs und Erquickung der Gesellschaft (Abb.5). In Burier fehlt die mittlere Szene. Eine adelige Gesellschaft bricht vom Schloss zur Jagd auf; die Herren, auch einzelne Damen, zu Pferd und von der Hundemeute ungeduldig umbellt. Gleichzeitig verlassen drei Damen und ein Diener in einer offenen Kalesche den Schlosshof. Diese wird von vier Falben gezogen und von zwei Reitern in Rot geführt, die den Zugpferden aufsitzen. Die Jagd führt an einem Felskopf und an Bauernhütten vorbei, dann wieder durch dichten Wald, wobei Landleute vom Treiben überrascht werden. Diese sind bescheiden, doch praktisch gekleidet, teils barfuß, einzelne scheinen phrygische Mützen, das Kennzeichen der Jakobiner, zu tragen. Sie sind im Bild Statisten und Füllsel (siehe Abb. 16). Das «Déjeuner sur l'herbe» findet neben einem Brunnen statt, aus dessen Wasser ein schlanker Galant ein gekühltes Getränk holt (Abb.6).<sup>28</sup> Im Hintergrund erscheint auf der Höhe eine Burgruine. Die Gesellschaft lagert in einer Waldlichtung auf blossem Boden. Von einem Gefährt mit Rappendoppelgespann wird Proviant herbeigetragen. Die Kalesche mit den Damen ist im Bild weitere zwei Male zu finden; nach der Abfahrt auf einem Weg im Hintergrund (Bahn 8) und beim Déjeuner (Bahn 23), wobei vom Gefährt lediglich die hohen Räder aus einem Gebüsch ragen.

So betrachtet liest sich die Szene des Panoramabildes als adeliger Zeitvertreib, als Hirschjagd mit sportlichem Ambiente, und endet im Wald mit einer Erfrischung aus Gekühltem und feinem Gebäck. Gezeigt werden junge, elegante, hoch gewachsene, schlanke und modisch gekleidete Leute mit temperamentvollen Pferden und schönen Treibhunden. Ein Bild voll Sommer, Ungebundenheit, Glück, ein bildgewordener Traum der Oberschicht. Dass wir nicht mehr im 18.Jahrhundert, vor der Revolution, sind, zeigen einzig die sportlichen Kleider der Herren und die luftigen Röcke der Damen sowie ihr ungeniertes Sitzen ins Gras.

Aus zeitgeschichtlicher Perspektive kann man zu einem anderen Schluss kommen: auch hier vermittelt die Szenerie unbeschwerte Leichtigkeit, im Hintergrund jedoch mit klar durchscheinendem politischem Anspruch. Die Kalesche mit den vier Falben, die im Bild mehrmals erscheint, zeigt auf ihrer Darstellung vor dem Schloss ein Wappen, das der Königin Caroline von Neapel (1782–1839), der jüngsten Schwester Napoleons, gehören soll (Abb. 7 und 8).<sup>29</sup> Obwohl dieser das Wappen nicht eindeutig zuzuschreiben ist, sei hier die Vermutung weiter verfolgt und die Frage gestellt, in

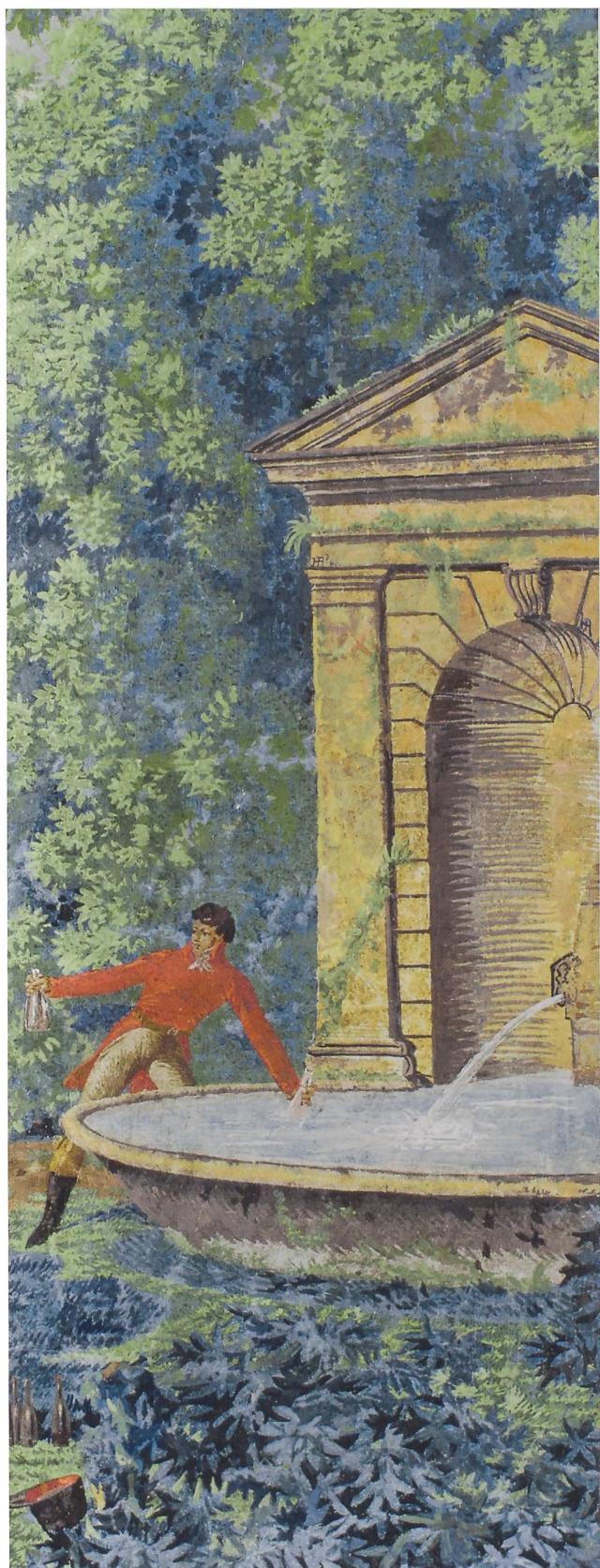


Abb. 6 Burier, La chasse de Compiègne, Kavalier holt gekühlte Flasche im Bassin.



Abb. 7 Burier, *La chasse de Compiègne*, Die Damen in der Kalesche beim Aufbruch zur Jagd und das ungedeutete Wappen am Wagen.



Abb. 8 Burier, *La chasse de Compiègne*, ungedeutetes Wappen auf der Kalesche mit den Damen.

welchem Kontext die Panoramatapeze entstanden ist. Zur Erinnerung: Sie kam 1812 (oder vielleicht erst 1813) in den Handel. Wer sind somit die Damen, was ist das für eine Gesellschaft – oder: Was wird hier gespielt?

Zunächst zum Schloss und zu seinem Park: Compiègne ist eine der ältesten Residenzen der französischen Krone, war dies schon seit den merowingischen Königen und blieb es während Jahrhunderten, wenn auch nicht immer gleichermassen bedeutend. Dank dem grossen Wald und der Nähe zu Paris eignete sich Compiègne für *petites fugues* und Jagdpartien. Wichtige Ereignisse wurden im Wissen um die historische Bedeutung des Ortes in Compiègne angesetzt, bis hin zur Unterzeichnung des Waffenstillstands 1918<sup>30</sup> und der Kapitulation Frankreichs 1940.<sup>31</sup> Für 1812 kann das Geschehen am Hof Aufschluss geben. Napoleon, nach einem Staatsstreich seit 1799 erster Konsul und ab 1804 selbsternannter Kaiser, stand im Zenit seiner Macht, als er Ende März 1810 die Erzherzogin Marie Louise von Österreich (1791–1847), Tochter von Kaiser Franz II., heiratete, mit der Erwartung, seine Politik in Europa zu konsolidieren und von Marie Louise einen Stammhalter zu bekommen. Napoleon empfing sie in Compiègne – so wie vierzig Jahre zuvor, im Mai 1770, der

spätere Louis XVI. als Sechzehnjähriger am selben Ort unter den Fittichen seines Vaters eine andere österreichische Prinzessin und Erzherzogin, die vierzehnjährige Marie-Antoinette, empfangen hatte. Napoleon, *sans gêne* im Anspruch, wusste um die symbolische Bedeutung solcher Gesten. Der Anschluss an diese frühere historische Begebenheit war Kalkül.

Dass auf der Panoramatapeze die Hauptfassade des Hofes nicht dem im frühen 19. Jahrhundert und bis heute gültigen Aussehen entspricht, im Mittelrisalit statt vier Säulen sechs zu sehen sind und die Zahl der seitlichen Fensterachsen für die Wiedergabe ebenfalls ungenau dargestellt ist, darf als Teil der künstlerischen Freiheit und Inszenierung des Geschehens interpretiert werden. Sechs Säulen sind klassischer, was vermutlich mit damals vertiefter Kenntnis griechischer Tempelarchitektur zu tun hat. Auch hier ist es nicht gelungen, das in Grau wiedergegebene Wappen im Frontispiz zuzuweisen. Es zeigt einen Schräglinksbalken und, seitlich von diesem, je eine summarisch angedeutete gemeine Figur (ein steigendes Tier?), darüber eine Königskrone (Reichsapfel und Kreuz) und seitlich Palmwedel (Abb.9). Trotz dieser Verlegenheiten: hier ist das Schloss Compiègne gemeint.

Die angebliche Präsenz der Kalesche der Königin von Neapel regt zu weiteren Überlegungen an. Was es auch immer mit dem Wappen auf sich hat: Historisch belegt ist die wichtige Rolle Carolines bei der Verbindung Napoleons mit Marie Louise: Caroline, neun Jahre älter als Marie Louise, holte diese im Auftrag Napoleons als persönliche Begleiterin in Wien ab und war somit, als enge Vertraute ihres Bruders, auf der langen Reise an der Seite der Erzherzogin und zukünftigen Schwägerin. Als Napoleon ihnen entgegenfuhr, tat er dies in Begleitung von Joachim Murat (1767–1815), dem (von ihm 1808 eingesetzten) König von Neapel und Gatten seiner Lieblingsschwester. Das erste Souper in Compiègne soll indessen ausschliesslich zu dritt, das Kaiserpaar in Begleitung von Caroline, stattgefunden haben.

So betrachtet stellt sich die Frage, ob die erste Person in der Kalesche wirklich als Caroline und nicht als Marie Louise zu deuten ist. Zu diesem Zeitpunkt war Marie Louise die erste Dame im Reich, auch hier in Compiègne, wenn auch begleitet – um nicht zu sagen: überwacht – durch die als ehrgeizig und mächtigierig bekannte Caroline. Eine solche Deutung würde bei der Identifikation der Personen in der Kalesche vor dem Schloss zumindest für eine der Damen weiterhelfen: Neben Caroline mit beigegegrauem Mantel selbstverständlich Marie Louise, die mittlere, grössere mit dem weissen Rock und dem Hut mit gewaltiger Krempe und Straussenfedern (vgl. Abb.7). Die Grössere, weil Marie Louise Napoleon – und vermutlich auch Caroline – um einen Kopf überragt habe. Dann eine weitere Hofdame, ebenfalls in Weiss und mit dem Rücken zu den Betrachtenden, schliesslich, als vierte Person, und wie der blaue Frack annehmen lässt, ein Diener. Dass die beiden Damen, gleich wie die anderen Frauen im Bild, nicht

zu Pferd an der Jagd teilnehmen, kann nur spekulativ gedeutet werden, beispielsweise als Anspielung auf die Ankunft Marie Louises in Compiègne, oder es mag den Fürstinnen zu reiten nicht beliebt haben. Der Weg vom Schloss zur Ruine Pierrefonds soll immerhin zwanzig Kilometer betragen. Wer zu Pferd ausritt, und das für eine Hetzjagd, musste über eine gute physische Kondition verfügen.

Die Burgruine Pierrefonds, die über der Gruppe des «Déjeuner sur l'herbe» erscheint, hat Bonaparte 1810, somit zwei Jahre bevor unsere Panoramatapeze in den Handel kam, erworben (Abb.10). Dies vermutlich aus einer romantischen Laune heraus und mit dem Wunsch, auch hier an die Geschichte, an die mittelalterliche Aristokratie anzuschliessen. Napoleon III. griff später diesen Faden auf, indem er die Ruine 1850 besuchte und 1857 Eugène Viollet-le-Duc den Auftrag zum Wiederaufbau erteilte. 1861 erweiterte er das Projekt mit dem Wunsch, Pierrefonds zu einer kaiserlichen Residenz auszubauen, was jedoch durch seinen Rücktritt 1871 obsolet wurde und nach dem Tod von Viollet-le-Duc 1885 definitiv ein Ende nahm (Abb.11).

Beim «Déjeuner sur l'herbe», der gelungensten Szene des Panoramabildes, dürfte mit der gross gewachsenen Dame im karmesinfarbenen Kleid erneut Marie Louise dargestellt sein (vgl. Abb.5). Hier werden vier weitere Frauen verpflegt, drei in Rot und eine in Weiss. Alle sitzen im blossen Gras, auch die vermutete neue Kaiserin; ihr Hut liegt wie weggeworfen im Gras, über ihren Schoss ist eine grosse Serviette ausgebreitet, von der auch ihre Nachbarin profitiert. Bedient wird sie von einem blonden Herrn in roter Redingote, somit einem Vertreter des neuen Adels, der ihr aus einer Flasche ein kelchförmiges Glas füllt. Vor der Gruppe steht ein Galant mit graugrüner Redingote und offeriert Schnitten einer langen Baguette, die er in der Rechten hält, in der Linken führt er ein Messer. Von links



Abb. 9 Burier, La chasse de Compiègne, ungedeutetes Wappen auf dem Frontispiz des Schlosses Compiègne.

treten zwei Höflinge (in blauen Redingoten und grauen Pantalons) mit einer Torte und einem aus Kugeln zu einer Pyramide aufgebauten Gebäck zur Gruppe. Punkto Kleidung und gesellschaftlichem Rang irritiert innerhalb der Gruppe, da ebenfalls in Blau und somit als Diener erkennbar, ein dritter Mann: Er sitzt zwischen den Damen, hält in der Rechten eine Gabel und ist mit Essen beschäftigt, im Gegensatz zu den Damen, die alle den Durst löschen. Die Szene ist von auffallender Frische, Spontanität und Ungeiertheit, in der keine Etikette zu gelten scheint. Die abgelegten Kleider und Hüte liegen zerstreut auf dem Boden, einzige Teile des Geschirrs und des Proviant sind auf einem ausgelegten Tuch verteilt, daneben steht eine Tellerbeige im Gras. Dass das Picknick eben erst beginnt, zeigt das Pferdefuhrwerk im Hintergrund, von dem weitere Proviantkisten abgeladen werden.

So gelesen erscheint die Annahme durchaus plausibel, dass das Panoramabild Napoleon, selbst wenn er in der Darstellung nicht erscheint, Reverenz erweisen will und das Leben der neuen Elite, seiner Familie, seiner Freunde und Kumpanen als courant normal gezeigt wird. Hierbei kopiert sie die Aristokratie, im historischen Kontext von Compiègne, in den eigenen Farben, einem temperamentvollen Rot, und mit lockereren Kleidern. 1812, als die Panoramatapeze in den Handel kam, stand die selbsternannte neue Elite auf ihrem Höhepunkt, siegessicher und für eine unbesiegbar gehaltene *Grande armée* im Frühling frohgemut Richtung Russland ziehend. Die Einbrüche

folgten im Herbst, als Moskau brannte, als der Rückzug und die Blamage unausweichlich blieben; bereits 1814 war der schöne Spuk vorbei. Immerhin war es mehr als ein Spuk: Napoleon hatte zwar den Kontinent mit Krieg überzogen, Gewalt angewendet, um die Macht an sich zu reissen und das Reich Karls des Grossen zu erneuern, gleichzeitig hinterliess aber als politisches und organisatorisches Genie auch ein Erbe, das zwar zeitweise auf Eis gelegt wurde, doch bis heute weiterwirkt. Erwähnt sei der von ihm in Auftrag gegebene Code Civil, der grundlegende Gedanken der Aufklärung gesetzlich verankert hat, oder die Mediationsverfassung von 1803, die er den zerstrittenen Eidgenossen politisch klug verordnete, indem er den altgewohnten Föderalismus wiederherstellte, doch ihnen im selben Zuge die Gleichheit aufzwang.

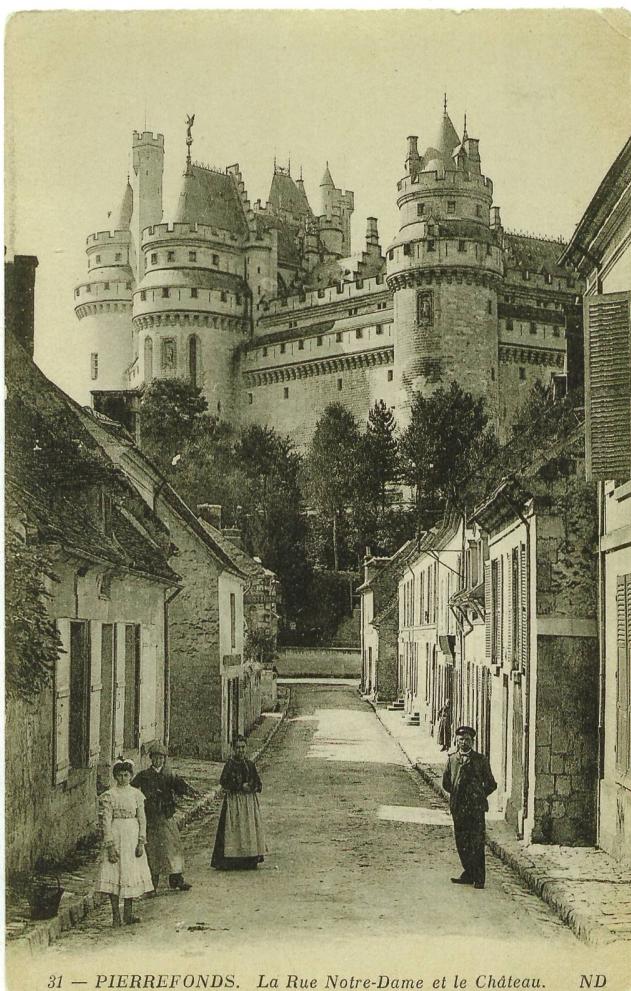
Beim Nachdruck des Panoramabildes nach 1814 gab es nicht viel zu ändern: Das Bourbonenblau wechselte von den Dienern zurück zum Adel – und Rot, die Farbe des Usurpators, zu den Dienern. Die blaugekleidete Dienerschaft unter Napoleon hatte metaphorischen Charakter, diskret, doch klar. Dürrenmatt symbolisierte die Herrschaftswechsel in seinem Stück «Ein Engel kommt nach Babylon» drastischer; er verurteilte den jeweils vom Thron gestürzten Fürsten wechselweise zum Fussschemel des Siegers. Sowohl Jacquemart wie auch Vernet waren Napoleon zugetan, der eine als Unternehmer, der andere als Künstler, und so den Launen der Zeit – und der Fürsten beziehungsweise der Oberschicht – ausgesetzt. Sie brauch-



Abb. 10 Burier, La chasse de Compiègne, Burgruine Pierrefonds im Wald von Compiègne.

ten für sich und ihre Leute das «tägliche Brot». Jacquemart soll zeitweise bis zu 250 Leute beschäftigt haben.

Damit scheint auch klar, dass «La chasse de Compiègne» der Spitz der Gesellschaft gewidmet ist, ungeachtet der Farbe, welche sie trägt. In keinem Panoramabild werden die Jungen, Schönen und Eleganten so souverän, lebendig und, in modernem Sinne, sportlich gezeigt. Es ist das unbeschwerete Leben vornehmer junger Menschen in ihrem bevorzugten Lebensraum, im Ambiente eines Palastes mit Park und Wald für die Jagd, mit edlen Pferden und prächtigen Hundemeuten. Auch sind sie nicht als Staffage in die Landschaft gesetzt, sondern als handelnde, in ein Ereignis und eine Abfolge eingebundene Figuren, abgesehen von den Landleuten, welche bei ihren schllichten Tätigkeiten von der Jagdgesellschaft überrascht werden und diese wie eine Erscheinung aus einer anderen Welt bestaunen. Ob damals eine weniger zeitlose, offenere zeitgenössische Interpretation den Handel beeinträchtigt hätte? Vermutlich schon. Wie der kurz nach der Entstehung der Panoramatapeze erfolgte Regimewchsel zeigt, war dies verkaufstaktisch auch klug.



\*\*\*\*

Abb. 11 Schloss Pierrefonds, nach dem Wiederaufbau im Auftrag von Napoleon III. durch Viollet-le-Duc. Postkarte, um 1900.

Abb. 12 La chasse de Compiègne, Tapetenpanorama, Gesamtansicht der 25 Bahnen, aus: ODILE NOUVEL-KAMMERER, *Papiers peints panoramiques*, S. 278, 279, Nr. 27, mit Vermerk der Bahnen.

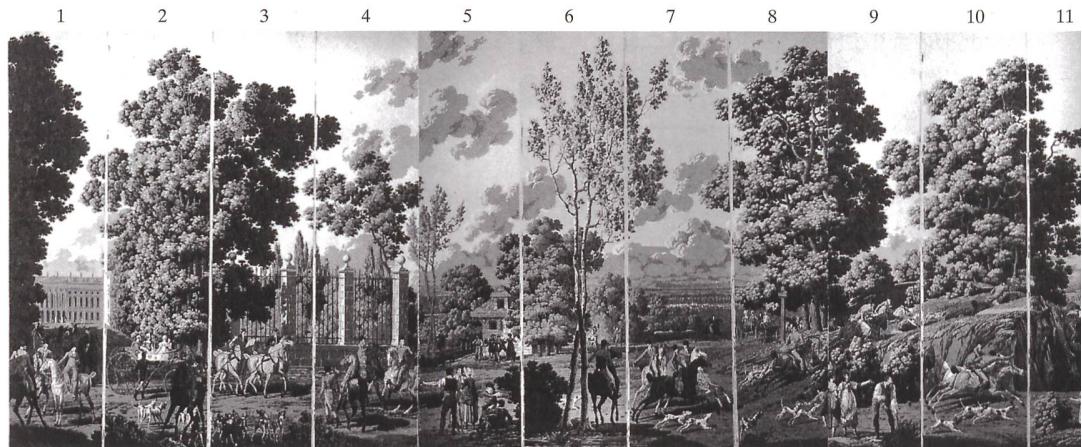


Abb. 13 La Tour-de-Peilz, Domaine Burier, Salon vert, La chasse de Compiègne, Gesamtansicht, Fotomontage.



Abb. 14 La Tour-de-Peilz, Domaine Burier, Salon vert, La chasse de Compiègne, Gesamtansicht mit Kartierung der Bahnen nach Odile Nouvel-Kammerer, siehe Abb. 12. (Kartierung ACR)



Abb. 15 La Tour-de-Peilz, Domaine Burier, Salon vert, La chasse de Compiègne, Gesamtansicht mit Kartierung des Befundes von 2015. (Kartierung ACR)





## *Konservierung und technologische Untersuchung*

von MONIKA DANNEGGER FLAMM

Im Herbst 2014 wurde das ACR Atelier für Konservierung und Restaurierung zur Begutachtung einer farbigen Papiertapete im Herrenhaus Burier in La Tour-de-Peilz angefragt.<sup>32</sup> Auf den ersten Blick vermittelte die Tapete mit ihrer lebendigen Farbenpracht und den wenigen neuen Verlusten einen guten Gesamteindruck (vgl. Abb.2). Bei genauerer Betrachtung zeigten sich aber viele ältere Schäden und Spuren früherer Eingriffe: unpräzis applizierte Papierbögen mit unregelmässigen Überlappungen und Falten aufgrund der Montage, Versatzstücke, zudem alte Risse und Beschädigungen im Papier. Nebst dem bei Tapisserien typischen Bild von Druckstöcken mit Farbanhäufungen an den klar definierten Rändern sind sowohl punktuell wie auch grossfächige mit Pinsel aufgetragene Farbschichten vorhanden, somit Retuschen und Übermalungen. Nach Beizug von Hermann Schöpfer als Spezialist von Papiertapeten war klar, dass es sich hier um ein nicht erforschtes Exemplar der Panoramatape «La chasse de Compiègne» handelt. Zur Raumausstattung der Domäne Burier mit der Panoramatape und zur bewegten Geschichte von besagtem Exemplar gab es bis anhin keine historische Aufarbeitung, und es lagen auch keine Restaurierungsberichte vor.

### *Bearbeitungs- und Untersuchungskonzept*

Hauptanliegen des Restaurierungsauftrages waren die Materialsicherung sowie der Erhalt der Panoramatape in ihrem historisch gewachsenen Zustand und in ihrer heutigen Montage im *Salon vert* des Herrenhauses. In kleinem Umfang waren Konservierungsmassnahmen nötig: die Verklebung von Rissen und aufstehenden Papierteilen sowie die Festigung loser Malschichten; Retuschierarbeiten beschränkten sich auf die Integration neuer Schäden. Obwohl an der Außenfassade eine Drainage vorhanden ist, wiesen gewisse Schäden auf weiterhin erhöhte Feuchtigkeit hin. Für die Schaffung einer angepassten Raumsituation gehörten daher Empfehlungen zur Wartung im Sinne der präventiven Konservierung und insbesondere zur Stabilisierung der Klimasituation zu unseren Aufgaben. Die Limitierung der konservatorischen Eingriffe war möglich, da die Räumlichkeiten nicht intensiv und vor allem mit angemessenem Respekt vor der historischen Substanz zu Privatzwecken genutzt werden.

Auf unsere Anregung hin unterstützte die für die Liegenschaft zuständige Stiftung eine vertieftere wissenschaftliche sowie fachübergreifende Studie mit dem Ziel, den Kontext der Präsentation der Panoramatape besser zu verstehen. Detaillierte Zustandsaufnahmen und technologische Untersuchungen, ergänzt mit gezielten naturwissenschaftlichen Analysen, sollten die Kenntnisse zum Materialbefund sowie zur Behandlungsgeschichte erweitern.

Mit der Differenzierung der verschiedenen früheren Eingriffe erhoffte man sich Rückschlüsse auf Geschichte und Nutzung der Tapete. Zusätzlich wurde Hermann Schöpfer mit einer kunsthistorischen Aufarbeitung beauftragt. Für die Werkbeschreibung, die spezifischen Merkmale der Montage, die Abfolge der Bahnen, den bau- und besitzgeschichtlichen Kontext sowie die kunsthistorische Einschätzung und Interpretation sei auf seinen Beitrag in dieser Ausgabe auf S. 89 verwiesen.<sup>33</sup>

Folgende materialtechnischen Aspekte werden diskutiert:

- Behandlungskonzept
- Zustandsbeschreibung und technologische Untersuchung
- konservatorische und restauratorische Massnahmen.<sup>34</sup>

Die Fondation Edouard et Maurice Sandoz FEMS und ihr Konservator haben das Untersuchungsprojekt begleitet und die vorhandenen Unterlagen zur Liegenschaft zur Verfügung gestellt. Ein solch umfassendes Restaurierungsprojekt lässt sich nur mittels einer interdisziplinären Teamarbeit umsetzen.<sup>35</sup>

### *Technikbeschrieb und Zustandserfassung*

#### *Untersuchungsmethoden*

Für den Technikbeschrieb und die Zustandserfassung diente in der Hauptsache eine optische Untersuchung *in situ* mit Kopflupe unter verschiedenen Lichtquellen. Im Auf- und im Streiflicht sind Unebenheiten und somit Schäden wie aufstehende Papiere oder Malschichten besser zu erkennen. Im ultravioletten Licht lassen sich aufgrund der unterschiedlichen Fluoreszenzen spätere Bearbeitungen wie Retuschen sowie flächige Ergänzungen, Überzüge und Überreste von Festigungsmitteln genauer differenzieren. Die Befunde sind in einem Bericht zusammengefasst und fotografisch dokumentiert. Mittels Kartierungen auf Fotografien wurden die Abfolgen der Papierbahnen und Überlappungen der Papierbögen sowie das Ausmass an Retuschen, Übermalungen und Rekonstruktionen grafisch festgehalten (Abb.13–17).

Zur Klärung der Materialzusammensetzung und früherer restauratorischer Massnahmen sowie deren Datierung wurden zusätzlich Bindemittel- und Pigmentproben entnommen und durch das Kunsttechnologische Labor der Hochschule der Künste Bern analysiert.<sup>36</sup> Auf eine durchgehende Untersuchung von Pigmenten und Farbstoffen nach Farbton wurde verzichtet.

#### *Montage der Papiertapete und technische Angaben zum Bildträger*

Der *Salon vert* ist mit Holzverkleidungen und einer stuckierten Decke ausgestattet. Die Kniestäfer, Türen, Türgewände und Fensternischen sind in weissem Grundton mit mintgrün akzentuierten Leisten gefasst. Die Decke ist im gleichen Grünton gestrichen, und deren Stuckprofile



Abb. 16 Szene mit Landleuten, Staffagefiguren der Jagdgessellschaft, Bahn 5.



Abb. 17 Dasselbe mit Eintrag des Befundes von 2015: Rot: Totalrekonstruktion; Gelb: auf dem Original stark übermalt; Grün: Lasuren und Retuschen auf dem Original. (Kartierung ACR)

sind weiss mit wenigen grünen Ornamenten hervorgehoben. In Farbausbrüchen ist auf dem Holzwerk mindestens eine ältere Farbfassung erkennbar. An einer Stelle mit gelöster Tapete kam ein gelblicher Putzanstrich zutage, welcher auf eine entsprechende frühere Wandfassung hinweist.<sup>37</sup>

Die Panoramatapeete ist in den gemauerten Binnenflächen des Täfers angebracht. Gemäss Analyse liegt auf den Wänden ein weisser Gipsputz. Darüber wurden Bahnen von Endlospapier aufgezogen, deren hellblauer Anstrich Berlinerblau enthält. Auf diese Unterlage wurde anschliessend die Panoramatapeete appliziert. Diese besteht aus bedruckten Papierbahnen, welche aus einzelnen, leicht überlappenden Büttenblättern zusammengesetzt sind. Endlospapiere standen erst seit den 1830er Jahren zur Verfügung. Die Tapete weist die Merkmale der früheren Herstellungstechniken auf. Hierbei wurden einzelne Bütten leicht überlappend zu Papierbahnen verklebt. Die Überschneidungen wurden geschliffen und die Bahnen grundiert. Anschliessend folgte der Druck mit einer Vielzahl an Druckstöcken und Farben. Üblicherweise sind die Panoramatapenet in ganzen Bahnen auf die Wand aufgezogen. Damit die Rapporte der Holzdrucke exakt aneinanderpassen, ist eine präzise Montage erforderlich. Angesichts der

aufwendigen und kostspieligen Herstellung der Panoramatapenet wären auch beim Aufziehen der Papierbahnen grosses handwerkliches Geschick und Sorgfalt zu erwarten gewesen. Die Untersuchung ergab folgende Erkenntnisse: Die vollständige Serie ist auf 25 Bahnen gedruckt. Hier fehlen einzelne Bahnen, zudem entspricht die Reihenfolge nicht dem originalen Bildablauf. Eine komplette Rolle besteht aus sechs überlappend geklebten Einzelblättern. Bei unserem Exemplar sind jedoch nur noch maximal fünf ganze Blätter und ein angeschnittenes Originalblatt im Format 41–42 cm x 53–55 cm vorhanden. Die Platzverhältnisse und raumgestalterische Aspekte werden ausschlaggebend dafür gewesen sein, die Bahnen in der Höhe zu beschneiden, Szenen auszuwählen und die Anordnung zu verändern (vgl. Abb 12–14).<sup>38</sup> An der Art der Überlappungen ist erkennbar, dass die Blätter meist einzeln angebracht wurden. Bei der Neumontage lagen offenbar anstelle ganzer Tapetenbahnen auch getrennte einzelne Blätter vor. Die Blätter sind recht unpräzise gesetzt, und die durch die Verklebung generierten Blasen, Falten und Risse zeugen von wenig Fachkenntnis (Abb.18). Bei den grossen, starren Falten und Rissen in den Ecken handelt es sich um alte Schäden, die wohl bereits bei der Montage entstanden sind, da die Papiere übereck gezogen wurden.

Im oberen Bereich wurde der Himmel der originalen Blätter entlang der Konturen der Baumkronen grösstenteils weggeschnitten. Vermutlich waren diese Bereiche besonders stark beschädigt oder fehlten und erforderten bei der dem Raum angepassten neuen Abfolge Anpassungen bei der Wolkenanordnung. Davon zeugen grossformatige Übermalungen, die sowohl auf dem Originalpapier wie auch direkt auf dem blauen Unterlagspapier liegen (Abb. 19 und 15–17). Auch in der übrigen Komposition sind etliche Fehlstellen im originalen Papierträger erkennbar. Diese wurden bei der Neumontage an einigen Stellen mit Papierstückchen überklebt, wozu teils Reste der originalen Tapete verwendet wurden. So besteht das auf der Westwand sichtbare Dorf aus Versatzstücken und partiellen malerischen Ergänzungen (Abb. 20). Die Unterlage aus Endlospapier, welches, wie erwähnt, erst in den 1830er Jahren in den Handel kam, die Montage einzelner Blätter statt ganzer Bahnen und die offensichtlich bereits vorhandenen Beschädigungen deuten auf eine Neumontage und eine vermutete Zweitverwendung der Panoramatapeze hin.

Bei der Bestandesaufnahme waren in kleinerem Umfang neue Schäden zu verzeichnen. Wenige Risse im Papier mit Fortsetzung im Putz sind Folge von Senkungsrissen in der Wand. Oberflächliche Bearbeitungen des Papiers können somit die Ursache nicht beheben, dringliche Massnahmen

am Gebäude drängen sich zurzeit aber nicht auf. Des Weiteren wurden einige neue Risse im Papier (Abb. 21) sowie Loslösungen und aufstehende Papierkanten entlang der Verklebungen und der eingesetzten Papierstückchen dokumentiert. Alte Farbfotografien nach 1950 belegen, dass runde Fehlstellen im unteren Bereich neueren Datums und als Frassstellen von Silberfischen zu deuten sind, was auf erhöhte Raumfeuchtigkeit hinweist. Wie bei den Senkungsrissen sind auch bezüglich der Feuchtigkeit eine Überwachung der Bausubstanz sowie Massnahmen zur Klimastabilisierung bei der Wartung und Nutzung des Gebäudes notwendig.

#### *Technologische Angaben zur Drucktechnik und zu den Farbschichten*

Die in Manufakturen hergestellten Panoramatapeten sind nicht gemalt, sondern gedruckt. Es handelt sich um eine aufwendige Technik, für welche pro Darstellung mehrere übereinander gelegte Druckstöcke mit unterschiedlichen Farben zum Einsatz kamen, deren Anzahl im Rahmen dieser Untersuchung nicht genauer eruiert werden konnte und die aufgrund des fragmentarischen Zustandes nicht vollständig nachvollziehbar ist. Die Druckfarbe ist insgesamt matt und eher dünn aufgetragen. Die Bindemittelanalysen ergaben, dass es sich um eine hauptsächlich mit



Abb. 18 Detail im Streiflicht aus Bahn 22, Ostwand: Zweitmontage mit teils einzeln verklebten Papierbögen auf einer Unterlage aus Endlospapier, Faltenbildung aufgrund der Auftragstechnik.



Abb. 19 Detail im Streiflicht aus Bahn 21, Ostwand: ausgeschnittene Baumkronen und rekonstruierter Himmel.

Proteinen gebundene Farbschicht handelt, ein für die Zeit und die Tapetendrucke übliches Bindemittel. In den originalen Farbproben wurden die klassischen Pigmente aus der Entstehungszeit der Tapete um 1815 nachgewiesen: Berlinerblau, Zinnoberrot, Mennige, Bleiglätte, Bleigelb, Kreide, Atakamit, kohlebasiertes Schwarz sowie Gips, Kaolin und silikatische Füllstoffe.<sup>39</sup> Die Haftung der originalen Farben auf dem Papierträger ist mehrheitlich gut. Die Oberfläche der erhaltenen Bereiche ist staubig und gesamtflächig mit unzähligen Fliegenkotflecken übersät.

Auf den bedruckten Tapetenteilen wurden mit dem Pinsel kleinteilige bis grossflächige Retuschen aufgetragen. Diese beschränken sich nicht nur auf die Integration von eindeutigen Fehlstellen. In den Bäumen wurden beispielsweise einzelne Blätter hinzugefügt und die Röcke der Reiter mit zusätzlichen Lichthöhungen und Konturen versehen (Abb.22). Es ist anzunehmen, dass die originalen Farbabstufungen aufgrund des schlechten Erhaltungszustandes und durch Ausbleichungen abgeschwächt waren und daher mittels heller Farbakzente ergänzt wurden.

Der Himmel ist grösstenteils malerisch rekonstruiert. Zuerst wurden sowohl die hauptsächlich entlang der Baumkronen noch erhaltenen Himmelbereiche sowie die oberen Tapetenpartien mit freiliegendem blauem Unterlagspapier blau übermalt, anschliessend wurden die Wol-

ken angebracht (Abb.19). Die Kronen der erhaltenen Bäume und einige Fehlstellen im Bereich der Figuren sind ebenfalls grossflächig übermalt (Abb. 16 und 17). Der Auftrag der Ergänzungen ist teilweise sehr dick und weist zahlreiche feine Blasen auf. Generell sind die Farben schwach gebunden und äusserst wasserempfindlich, auf der Südseite auch leicht kreidend. Die Oberfläche war etwas staubig und weist im Gegensatz zu den originalen Druckpartien kaum Insektenkot und andere Verschmutzungen auf. Die Bindemittelanalyse ergab viel Protein und Ölanteile mit gesättigter Kohlenwasserstoffverbindung. Nachgewiesen wurden verschiedene synthetische organische Pigmente, die erst seit Anfang des 20.Jahrhunderts zur Verfügung stehen.<sup>40</sup> Die Befunde bestätigen die vermutete zeitliche Abfolge der Eingriffe und lassen eindeutige Rückschlüsse auf die Baugeschichte zu. Die Neumontierung mit den damit verbundenen starken Eingriffen wie Neuverklebung der einzelnen Papierblätter, Zuschnitt originaler Tapetenteile und die gleichzeitig angebrachten farblichen Ausbesserungen der Schadstellen sowie die Rekonstruktionen können nicht aus dem 19.Jahrhundert stammen, sondern sind frühestens ab 1928 zu datieren. Auf den Übermalungen finden sich mehrfach Monogramme, und an einer Stelle ist die Jahreszahl 46 zu lesen. Mit grosser Wahrscheinlichkeit wurden somit die Neumontage



Abb. 20 Dorf im Hintergrund, aus Versatzstücken der Tapete bestehend und mit Pinselmalerei ergänzt.

und die Überarbeitungen durch die Person mit den Initialen JHR erst im Jahre 1946 vorgenommen (Abb.3).<sup>41</sup>

Wenige weitere Eingriffe stammen aus jüngerer Zeit. Auf der Nordwand befinden sich im übermalten Himmel zu helle Retuschen, die einen darunterliegenden jüngeren Riss überdecken. Aufgrund des Befundes des Blaupigmentes ist der terminus post quem dieser Intervention nach 1953 anzusetzen.<sup>42</sup> Bei einer jüngeren Kittung wurde als Klebstoff Polyethylen/Vinylacetat (BEVA) nachgewiesen. Dieses Produkt wurde in den 1970er Jahren von Gustav Berger entwickelt und findet seither in der Restaurierung breite Verwendung. Bei der analysierten Kittung handelt es sich somit um eine lokale jüngere Massnahme aus dem letzten Viertel des 20. Jahrhunderts.<sup>43</sup>

#### *Ausgeführte Konservierungs- und Restaurierungsmassnahmen*

Bei der Fragilität der Tapete und dem Ansatz, sie in ihrem gewachsenen Zustand samt Ergänzungen zu konservieren, erwies sich eine Behandlung in situ als einzig vertretbares Vorgehen. Eine Abnahme und Neumontage hätten erneut eine starke Belastung mit zusätzlichem Materialverlust des geschwächten Papierträgers sowie der mager gebundenen Farben mit sich gebracht. Die bereits beim Aufziehen ent-

standenen und heute harten, starren Blasen und Falten im originalen Papierträger sind ohne Behandlung mit Feuchtigkeit und neuer Applikation nicht zu bearbeiten. Unter Einhaltung stabiler Klimaverhältnisse sind zurzeit aufgrund der Papierdeformationen keine sofortigen neuen Schäden zu erwarten. Weitergehende Eingriffe drängten sich somit aus konservatorischer Sicht nicht auf.

Die Verklebung gelöster und aufstehender Papierkanten entlang der übereinanderliegenden Papierbögen sowie loser, teils versatzweise applizierter Papierstücke erfolgten mit ausgefällt Weizenstärkekleister und Methylcellulose Methocel A4C, gelöst in demineralisiertem Wasser.<sup>44</sup> Für die Festigung der losen und mattenden Malschichten wurde Methylcellulose Methocel A4C, 1 % in Ethanol und demineralisiertem Wasser (3:1), eingesetzt.

Die Oberfläche wurde lediglich trocken mit weichen Pinseln und Staubsauger entstaubt und leicht gereinigt. Aufgrund der wasserempfindlichen Farben, insbesondere der Übermalungen, war eine Feuchtreinigung ausgeschlossen. Da sich die stark haftenden und teils in die Farbe eingedrungenen Fliegenkotflecken mechanisch kaum säubern und in vertretbarer Zeit reduzieren ließen, wurden sie belassen. Sie sind als Teil des gealterten Zustandes zu akzeptieren.

Sämtliche Retuschen, Übermalungen und Rekonstruktionen, die gemäß den mehrfach angebrachten Initialen sowie der vorgefundenen Jahreszahl um 1946 angebracht wurden und höchstwahrscheinlich mit der Neumontage in Zusammenhang stehen, wurden belassen. Sie vereinheitlichen und komplementieren die stark beschädigten originalen Teile der Panoramatapeze. Die Mischung von Tapetendruck und Pinselmalerei sowie das Ausmass der Ergänzungen sind erst bei naher Betrachtung erkennbar.



Abb. 21 Detail im Streiflicht aus Bahn 19, Ostwand: Klaffende Risse in der Papiertapete. (Foto ACR)

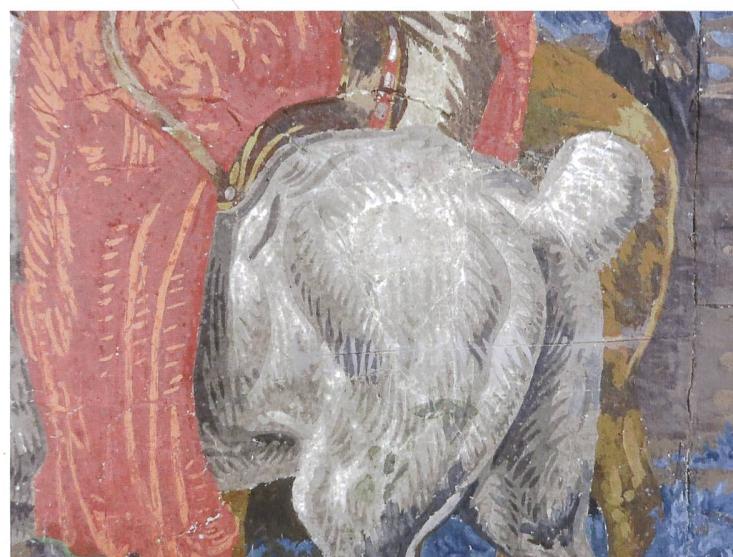


Abb. 22 Detail mit Pferdekuppe aus Bahn 10, Ostwand: gut erkennbare originale Druckstockspuren und spätere Übermalungen mit Pinsel auf der roten Decke. (Foto HSch)

Dies war ausschlaggebend, den heutigen Zustand beizubehalten und auf die Entfernung der Retuschen und Überarbeitungen zu verzichten. Zudem wären diese Massnahmen nicht ohne grosse Belastung und weitere Beschädigung des Originals durchführbar gewesen. Eine saubere Entfernung der wässrig gebundenen Überarbeitungen ist nicht möglich, da diese zu stark in die originale Farbe und das Papier eingedrungen sind. Die zu erwartenden Schäden am Original und die grossflächigen Fehlstellen im Himmel hätten erneut Retuschen und grössere Rekonstruktionsarbeiten nach sich gezogen. Mit Feuchtigkeit und leichtem Abrollen wurden daher nur die jüngeren und zu hellen Retuschen im Bereich des Himmels entfernt.

Neue farbliche Integrationen sind auf das Minimum beschränkt. Mit Gouache- (Caran d'Ache) und Aquarellfarben (Winsor & Newton) wurden nur neuere Beschädigungen wie Kratzer, Abreibungen und Fehlstellen in der Malschicht und in den originalen Papierbögen der Tapete direkt auf das unterliegende Papier retuschiert sowie die mit Japanpapier vorgenommenen Sicherungen von Rissen und Papierergänzungen farblich eingetönt.

## ANMERKUNGEN

- <sup>1</sup> HENRI CLOUZOT / CHARLES FOLLOT, *Le papier peint en France*, Paris 1935, S. 134, fig. S. 144; diese Beurteilung übernahmen JOSEF LEISS, *Bildtapeten*, Hamburg 1961, S. 95, und HEINRICH OLLIGS, *Tapeten. Ihre Geschichte bis zur Gegenwart*, Bd. 2, Braunschweig 1970, S. 281–282, Abb. 540 und 541. Zuletzt: ODILE NOUVEL-KAMMERER, *Papiers peints panoramiques*, Paris 1990, S. 156 und 278–279, Nr. 27.
- <sup>2</sup> ODILE NOUVEL-KAMMERER (vgl. Anm. 1), S. 280–283, Nr. 28–31.
- <sup>3</sup> ODILE NOUVEL-KAMMERER (vgl. Anm. 1), S. 278–279, Nr. 27. Zu den früheren Erwähnungen siehe Anm. 1. Siehe auch CAROLLE THIBAUT-POMERANTZ, *Papiers peints*, Paris 2009, S. 110–111, 142 und 146–147: Privatbesitz Paris, blauer Adel (Abb. S. 110); Privatbesitz USA, ehem. Besitz Zuber, Rixheim, blauer Adel (Abb. S. 111). Zu diesem Exemplar siehe weiter Anm. 4; Virginia USA, Privatbesitz, blauer Adel (Abb. S. 146–147).
- <sup>4</sup> Saint-Germain-en-Laye, Vente aux enchères publiques, 24 Juin 2001, Chasse de Compiègne, texte de XAVIER PETITCOL (diese Angaben verdanke ich Philippe de Fabry, Direktor des Musée du Papier Peint in Rixheim).
- <sup>5</sup> Diesen Hinweis verdanke ich Astrid Wegener-Arnold, Konservatorin des Deutschen Tapetenmuseums in Kassel. Für weitere Informationen siehe Wikipedia, Friedrichsthal und Friedrichsmoor.
- <sup>6</sup> Von einem weiteren Exemplar sind in der Schweiz im Haus Charlet in Penthaz (Bezirk Cossonay VD) zwei Bahnen überliefert (diese Information verdanke ich Philippe de Fabry).
- <sup>7</sup> Erwähnt in: CATHERINE LYNN, *Wallpaper in America*, New York 1980, S. 207, Anm. 36.– ODILE NOUVEL-KAMMERER (vgl. Anm. 1) erwähnt zwar auf S. 278 die Publikation inkl. Seitenzahl, jedoch nicht die dort vermerkten fünf Exemplare in den USA. Zum Exemplar in Virginia siehe CAROLLE THIBAUT-POMERANTZ (vgl. Anm. 3), S. 146/47. Das Exemplar in Kentucky (Plantage Woodlawn bei Richmond) befindet sich heute in der Governor William Owsley Foundation in Lancaster, Kentucky (ebd., S. 142 und 146–147, Abb.).
- <sup>8</sup> CHARLES C. OMAN / JEAN HAMILTON, *A History and illustrated Catalogue of the Collection of The Victoria and Albert Museum*, London 1982, S. 209, Nr. 567, Abb. S. 212.
- <sup>9</sup> Rot sind die Exemplare in London, Burier und Friedrichsmoor; Blau die Exemplare der Familie Zuber, in Pariser Privatbesitz und Virginia USA. Von den restlichen Stücken sind die Farben nicht bekannt.
- <sup>10</sup> Die Fragen zur Technik, Konservierung und Restaurierung werden im Bericht vom Atelier für Konservierung und Restaurierung (ACR) in Granges-Paccot behandelt. Monika Dannegger und ihrem Team verdanke ich die Angaben über die Analyse und die Konservierung der Panoramatapepe. In die Bau- und Besitzgeschichte des Hauses hat mich der Konservator der *Fondation Edouard et Maurice Sandoz FEMS*, eingeführt.
- <sup>11</sup> O.A., *Le domaine de Burier: de Sigismond-Philippe Landrau dit Des Granges à Maurice Yves Sandoz*, Typoscript, o. O u. J.
- <sup>12</sup> ODILE NOUVEL-KAMMERER (vgl. Anm. 1), S. 278. Dass die Tapete unter Napoleon III., d. h. ab 1852, nochmals mit roten Röcken gedruckt worden wäre, ist nicht bekannt.
- <sup>13</sup> HENRI CLOUZOT / CHARLES FOLLOT (vgl. Anm. 1), S. 134. – JOSEF LEISS (vgl. Anm. 1), S. 95–96. – ODILE NOUVEL-KAMMERER (vgl. Anm. 1), S. 278.
- <sup>14</sup> STEPHAN OETTERMANN, *Das Panorama. Die Geschichte eines Massenmediums*, Frankfurt 1980. – BERNARD COMMENT, *Le XIXe siècle des panoramas*, Paris 1999. – SEHSUCHT. *Das Panorama als Massenunterhaltung des 19. Jahrhunderts*, Kunstd- und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland, Bonn 1993. Zu den Panoramatapeten siehe Anm. 1.

## AUTOREN

Hermann Schöpfer, Kunsthistoriker, Untere Matte 2,  
CH-1700 Freiburg  
Monika Dannegger Flamm, Konservatorin-Restauratorin FH,  
SKR, Kunsthistorikerin, ACR Atelier für Konservierung und  
Restaurierung GmbH, CH-1763 Granges-Paccot (FR)

- <sup>15</sup> ODILE NOUVEL-KAMMERER (vgl. Anm. 1): «Psyché» von Dufour 1815, zuletzt gedruckt 1931 (Nr. 4); «Les jardins français» von Zuber 1822, zuletzt gedruckt 1859 (Nr. 20); «Le Brésil» von Desfossé 1862, zuletzt gedruckt 1905 (Nr. 81).
- <sup>16</sup> Nach ODILE NOUVEL-KAMMERER (vgl. Anm. 1): «Paysage à chasses» von 1833 (Nr. 28); «Isola Bella» von 1843 (Nr. 65); «Vues de Suisse» von 1804 (Nr. 52); «Vues du Brésil» von 1830 (Nr. 79); «L'Hindoustan» von 1807 (Nr. 73); «Vue d'Amérique du Nord» von 1834 (Nr. 80). Sie sind alle von der Firma Zuber, die bis heute besteht und bis heute liefert.
- <sup>17</sup> Die bestdokumentierten und studierten Panoramatapeten wurden von Zuber publiziert und setzen Themen zur Schweiz ins Bild; siehe hierzu die beiden Artikel in: *Wände sprechen Bände. Die Sammlungen des Schweizerischen Nationalmuseums*, hrsg. von HELEN BIERI THOMSON, Lausanne/Prangins 2010 (frz. Ausgabe: *Papiers peints, poésie des murs*): BERNARD JAQUÉ, Ein Mythos wird konkret: Die Panoramatapeete mit Schweizer Bildwelten, S. 40–55, und PHILIPPE DE FABRY, *Vues de Suisse. Die Vermarktung einer Panoramatapeete im Ersten Kaiserreich (1804–1815)*, S. 56–61.
- <sup>18</sup> Zu dieser Frage siehe den Analysebericht über Pigmente und Bindemittel der Hochschule der Künste Bern vom 13. Juli 2015 und den Konservierungs-/Restaurierungsbericht des Ateliers für Konservierung und Restaurierung (ACR) vom 27. Juni 2016.
- <sup>19</sup> Siehe Anm. 1.
- <sup>20</sup> Die Zählung der Bahnen und die Titel der Szenen folgen hier ODILE NOUVEL-KAMMERER (vgl. Anm. 1), S. 278–279, Nr. 27.
- <sup>21</sup> ODILE NOUVEL-KAMMERER (vgl. Anm. 1), S. 257, Nr. 27 (Rixheim, archives Zuber Z 101).
- <sup>22</sup> VÉRONIQUE DE BRUIGNAC-LA HOUQUE, *Art et artistes du papier peint en France*, Paris 2007, S. 268–270.
- <sup>23</sup> VÉRONIQUE DE BRUIGNAC-LA HOUQUE (vgl. Anm. 22), S. 144.
- <sup>24</sup> VÉRONIQUE DE BRUIGNAC-LA HOUQUE (vgl. Anm. 22), S. 144–147. – CHRISTINE VELUT, *Décors de papier. Production, commerce et usages des papiers peints à Paris, 1750–1820*, Paris 2005.
- <sup>25</sup> XAVIER PARIS, *Carle Vernet, peintre de père en fils*, Paris 2010. – *Carle Vernet, Uniformes Napoléoniennes*, Musée de l'Armée, Bibliothèque de l'Image, Paris 2001.
- <sup>26</sup> ODILE NOUVEL-KAMMERER (vgl. Anm. 1), S. 287, Nr. 27.
- <sup>27</sup> MAX VON BOEHM, *Die Mode*, Bd. 2: Eine Kulturgeschichte vom Barock bis zum Jugendstil, 5. Aufl., München 1996, S. 94–167.
- <sup>28</sup> Das Exemplar in Friedrichsmoor zeigt beim Brunnen eine Variante: Der Junge fehlt, und rechts vom Brunnen steht eine Jägerin in Rot auf einem Schimmel. Sie wiederholt eine Figur vor dem Schloss auf der Bahn 1.
- <sup>29</sup> ODILE NOUVEL-KAMMERER (vgl. Anm. 1), S. 278, setzt ein Fragezeichen dahinter, ob es sich um die Kalesche der Caroline handelt. Weitere Erwähnungen sind dem Autor nicht bekannt. Wappen: Auf rotem, mit Hermelin gefüttertem Mantel (weiss mit schwarzen Punkten) blauer Schild mit rotem Schrägbalken. Auf dem Schild befindet sich außerdem ein (ungedeuteter) roter Punkt. Beidseits davon sind je ein zweites kleineres Wappen angebracht, vermutlich Wiederholungen des ersten. Beide können weder mit Caroline als Königin von Neapel, der Familie Bonaparte, noch einer weiteren Person, wie zum Beispiel Marie Louise von Österreich, in Verbindung gebracht werden. Die Deutung als Fantasiegebilde erscheint jedoch gleichermassen unangebracht.
- <sup>30</sup> Zwischen dem Deutschen Reich und den Westmächten Frankreich und Grossbritannien in einem Eisenbahn-Salonwagen.
- <sup>31</sup> Waffenstillstand zwischen dem Deutschen Reich und Frankreich, im Salonwagen von 1918, den Hitler extra von Berlin hierher fahren liess.
- <sup>32</sup> Die Anfrage erfolgte durch den Konservator der Fondation Edouard et Maurice Sandoz FEMS.
- <sup>33</sup> HERMANN SCHÖPFER / MONIKA DANNEGGER FLAMM, *Die Panoramatapeete «La chasse de Compiègne» in La Tour-de-Peilz bei Vevey. Am Rand der Kunst- und Zeitgeschichte*, in: Zeitschrift für Schweizerische Archäologie und Kunstgeschichte (ZAK), Band 75, 2018, Heft 2+3, S. 89–99. Kunsthistorische Einschätzung im Auftrag der Stiftung Edouard et Maurice Sandoz FEMS, Freiburg 2016.
- <sup>34</sup> Die vollständige Dokumentation der Konservierungs- und Restaurierungsmassnahmen sowie der Zustandsuntersuchung sind im Bericht vom 27. Juni 2016 dargelegt, verfasst von der Autorin und Flavia Zumbrunn, *ACR Atelier für Konservierung und Restaurierung GmbH*, Granges-Paccot.
- <sup>35</sup> Ich danke meinen Atelierpartnern Barbara Königner und Willy Stebler für ihre Unterstützung und insbesondere Flavia Zumbrunn und Kilian Mutter für die Ausführung der Konservierungsarbeiten sowie der Kartierungen, Nadim Scherrer und Stefan Zumbühl vom Technologischen Labor der Hochschule der Künste Bern HKB für die naturwissenschaftlichen Untersuchungen und der Fotografin Primula Bosshard für die Vor- und Schlusszustandsaufnahmen sowie die Fotomontagen. Ein spezieller Dank geht an Hermann Schöpfner für seine historische und kunsthistorische Aufarbeitung und die bereichernde, sich ergänzende Zusammenarbeit.
- <sup>36</sup> Analysenbericht HKB vom 13. Juli 2015, verfasst von Nadim Scherrer und Stefan Zumbühl, Kunsttechnologisches Labor der Hochschule der Künste Bern HKB. Die Auswertungen der Untersuchungen mittels FTIR (Fourier Transform Infrarotspektroskopie), Dispersiver Raman-Spektroskopie und REM (Rasterelektronenmikroskopie) sind im obigen Text integriert.
- <sup>37</sup> An Täfer und Bauwerk wurden keine weiteren Untersuchungen durchgeführt. Für eine ausführlichere Raumbeschreibung sowie zur Bau- und Besitzgeschichte des Herrenhauses siehe Hermann Schöpfner, S. 89.
- <sup>38</sup> Siehe Hermann Schöpfner, S. 89.
- <sup>39</sup> Siehe Analysenbericht HKB gemäss Anmerkung 36. Im Rot eines Reitermantels (Proben 4–5) wurden Zinnoberrot, Mennige und Litharge nachgewiesen, in Weissausmischungen wurde zusätzlich Calciumcarbonat gefunden. Die hellgrünen Blätter (Probe 12) enthalten Atakamit, Calciumcarbonat und Gips, dunkelgrüne Bereiche (Probe 13) Karbonschwarz, Berlinerblau, Zinnoberrot und Calciumcarbonat. Berlinerblau findet sich in den Unterlegungen der hellen Damenkleider (Proben 8–10).
- <sup>40</sup> In den Farbmischungen der Retuschen und Übermalungen wurden synthetische organische Pigmente nachgewiesen (in Klammern deren frühestmöglicher Einsatz): – PR3 Monoazo B-Naphthol Hansarot (ab 1905): rote Reitermäntel und Himmel / – PY1 und PY3 Monoazo Hansagelb (ab 1909): rote Reitermäntel / – Titanweiss Anatas Mod. (ab 1916): Himmel / – PB15 A-Mod. Phthalocyaninblau (ab 1928): Blattwerk und Himmel / – PB60 Anthraquinonblau (ab 1924). Siehe Analysenbericht HKB gemäss Anmerkung 36.
- <sup>41</sup> Zur Bau- und Besitzgeschichte, zum Alter des Panoramas und zum Zeitpunkt der Montage siehe Hermann Schöpfner, S. 89.
- <sup>42</sup> Analysiert wurde die B-Modifikation des Pigmentes PB15 Phthalocyaninblau, welches erst nach 1953 vorkommt. Siehe Analysenbericht HKB der Proben 1 bis 2 gemäss Anmerkung 36, S. 11–12 und 34.
- <sup>43</sup> Siehe Analysenbericht HKB gemäss Anmerkung 36, S. 10 und 35.
- <sup>44</sup> Zum Einsatz kam Weizenstärkekleister Zin Shofu (Lascaux), 1:4 in demineralisiertem Wasser. Bei schlecht zugänglichen Papierablösungen wurde auch Methylcellulose Methocel A4C (Dow Chemical Company), 5% in demineralisiertem Wasser, verwendet. Bereiche mit geöffneten, jedoch unbe-

weglichen Rissen und Löchern wurden zuerst in Methylcellulose getränktem Japanpapier hinterfüttert und anschliessend mit Japanpapier und Methocel A4C, 5% in demineralisiertem Wasser, überklebt.

#### ABBILDUNGSNACHWEIS

- Abb. 1: Fondation Edouard et Maurice Sandoz, Pully (FEMS).  
Abb. 2, 4–7, 13–17: Primula Bosshard, Freiburg (PB).  
Abb. 3, 18–21: ACR Atelier für Konservierung und Restaurierung GmbH, Granges-Paccot (ACR).  
Abb. 8–10, 22: Hermann Schöpfer, Freiburg (HSch).  
Abb. 11: Postkarte Privatbesitz.  
Abb. 12: Aus: ODILE NOUVEL-KAMMERER,  
*Papiers peints panoramiques*, Paris 1990, S. 278/79, Nr. 27.

## ZUSAMMENFASSUNG

In La Tour-de-Peilz bei Vevey befindet sich im Herrenhaus Burier das einzige in der Schweiz bekannte Exemplar der Panoramatapeete «La chasse de Compiègne» aus der Pariser Manufaktur Jacquemart von 1812 nach einem Entwurf von Carle Vernet. Es gilt als «un des plus parfaits du genre, aussi bien pour le dessin que pour le coloris». Von 25 Bahnen sind hier aus Platzgründen 17 zu finden. Die Montage weist auf eine Zweitverwendung hin, für die als frühester Zeitpunkt der Erwerb der Domäne durch Maurice Yves Sandoz (1938) anzunehmen ist. Der Nachweis synthetischer organischer Pigmente in Übermalungen schliesst eine frühere Applikation aus. Die Bahnen aus Büttenpapier, der Adel in roten Röcken der Bonaparte und die Dienerschaft in Bourbonenblau verweisen auf einen Druck aus der Zeit vor dem Sturz Napoleons. Gezeigt wird dessen Triumph über Europas Aristokratie. Compiègne dient als politische Kulisse. In der Kalesche dürfte Marie Louise von Österreich sitzen, die Napoleon hier als zukünftige Gattin empfangen hat. Die 2015 ausgeführte Konservierung hatte zum Ziel, die Tapete in ihrem historisch gewachsenen Zustand zu erhalten. Die Materialsicherung und die Behandlung neuer Schäden erfolgten, unter Beibehaltung der aktuellen Montage und der späteren Ergänzungen, *in situ*. Die Zustandsuntersuchung, ergänzt mit Bindemittel- und Pigmentanalysen, erlaubte es, die Technik der Tapete und die Materialien der späteren Eingriffe zu differenzieren und zeitlich einzuzgrenzen.

## RIASSUNTO

A La Tour-de-Peilz, presso Vevey, la villa Burier ospita l'unico esemplare noto in Svizzera della carta da parati panoramica «La chasse de Compiègne», uscita nel 1812 dalla manifattura parigina Jacquemart e realizzata secondo una bozza di Carle Vernet. Si tratta di un reperto considerato «un des plus parfaits du genre, aussi bien pour le dessin que pour le coloris». A causa dello spazio limitato soltanto 17 delle 25 strisce complessive sono state applicate. Si presume che l'applicazione risalga al massimo al periodo dell'acquisto della villa da parte di Maurice Yves Sandoz (1938). La presenza di pigmenti sintetici organici nei ritocchi esclude ogni applicazione precedente. Le strisce sono composte da carta fatta a mano, la nobiltà veste gli abiti rossi dei Bonaparte, mentre la servitù indossa abiti in blu borbonico. Questi elementi lasciano intuire che il reperto è del periodo antecedente la caduta di Napoleone, del quale illustra la vittoria sull'aristocrazia europea. Compiègne assume dunque una valenza politica. La donna seduta nel calessino dovrebbe essere Maria Luisa d'Austria, qui ricevuta da Napoleone quale sua futura sposa. Il restauro eseguito nel 2015 aveva lo scopo di conservare la carta da parati nel suo stato storico. La conservazione del materiale e il trattamento di nuovi danni sono avvenuti sul posto, mantenendo l'applicazione attuale e le integrazioni successive. L'esame dello stato di conservazione, completato dalle analisi dei leganti e dei pigmenti, hanno consentito di valutare in modo differenziato e di collocare nel tempo la tecnica di realizzazione dell'oggetto come pure i materiali utilizzati per gli interventi successivi.

## RÉSUMÉ

À La Tour-de-Peilz, aux environs de Vevey, la maison de maître Burier abrite l'unique exemplaire connu en Suisse du papier peint panoramique « La chasse de Compiègne », réalisé en 1812 par la manufacture parisienne Jacquemart d'après un dessin de Carle Vernet. Ce papier peint est considéré comme « un des plus parfaits du genre, aussi bien pour le dessin que pour le coloris ». Pour des raisons d'espace, on ne trouve ici que 17 des 25 lés qui le composent. Le montage du papier peint révèle une deuxième utilisation, qui coïnciderait au plus tôt avec l'acquisition du domaine par Maurice Yves Sandoz (1938). La présence avérée de pigments organiques synthétiques dans des retouches exclut en effet une application précédente. Les lés en papier cuve, les nobles vêtus des vestes rouges typiques des Bonaparte et les domestiques en bleu Bourbon indiquent que le papier peint a été imprimé avant la chute de Napoléon. On y montre son triomphe sur l'aristocratie européenne, Compiègne servant d'arrière-plan politique. La personne assise dans la calèche est probablement Marie Louise d'Autriche, que Napoléon accueille ici en tant que future épouse. Les travaux de conservation réalisés en 2015 avaient pour objectif de préserver le papier peint dans l'état dans lequel il a été retrouvé. La consolidation des matériaux et le traitement de nouveaux dégâts se sont faits *in situ*, tout en maintenant le montage actuel et les ajouts ultérieurs. L'examen de l'état de conservation complété par des analyses des liants et des pigments, ont permis d'établir une distinction et une attribution chronologique précise de la technique de fabrication du papier peint et des matériaux utilisés dans les interventions ultérieures.

## SUMMARY

The Burier manor house in La Tour-de-Peilz near Vevey contains the only known example in Switzerland of the panoramic wallpaper, «La chasse de Compiègne», made by the Parisian manufacturer Jacquemart in 1812 after Carle Vernet's design. Because of the design and the colours, it is considered one of the most perfect exemplars of its kind. There was only enough room in the manor house to mount 17 of the 25 panels. One can conclude from the montage that this is the second time the wallpaper was used, presumably in 1938 when the estate was acquired by Maurice Yves Sandoz. The synthetic organic pigments found in overpainted layers preclude an earlier application. The lengths made of vellum, the nobility appalled in Bonaparte red and the servants in bourbon blue suggest a print made before the fall of Napoleon, as these features are indicative of his triumph over Europe's aristocracy. Compiègne serves as a political backdrop. It is probably Marie Louise of Austria, who is seated in the barouche and received by Napoleon as his future wife. Conservation carried out in 2015 aimed to preserve the wallpaper in the current state of its historical evolution. Conservation of the substance and the treatment of recent damage was conducted *in situ*, preserving the original montage and later additions. The examination of the condition complemented by analyses of binders and pigments made it possible to distinguish and narrow down the date of the wallpaper technique and determine the materials used in later interventions.