Zeitschrift: 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

Herausgeber: Schweizerisches Nationalmuseum

Band: 47 (1990)

Heft: 4

Artikel: Papiertapeten aus der Mitte des 18. Jahrhunderts mit grossformatigen Landschaften

Autor: Schöpfer, Hermann

DOI: https://doi.org/10.5169/seals-169090

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: 12.07.2025

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

Papiertapeten aus der Mitte des 18. Jahrhunderts mit grossformatigen Landschaften

von Hermann Schöpfer

In den 1960er Jahren kamen in Freiburg Fragmente von Papiertapeten des 18. Jahrhunderts aus dem Herrenhaus de Gottrau in Léchelles auf den Kunstmarkt. Das kleine Pfarrdorf Léchelles liegt halbwegs zwischen Freiburg und Payerne, wo die de Gottrau, eine der einflussreichsten Freiburger Familien des Ancien Régime, seit dem späten 16. Jahrhundert Land und - ein Jahrhundert später - ein Haus besessen haben. Das heutige Herrenhaus, ein langer zweigeschossiger Steinbau mit hohem Satteldach, zeigt ein ausgeprägt ländlich-bäuerliches Gehabe. Die östliche Hälfte mit fünf Fensterachsen auf der Längsseite ist hochbarock und aus dem späten 17. Jahrhundert, die westliche mit weiteren sechs Achsen ist frühestens um 1770 angebaut worden. Die Fassaden der Osthälfte, vor allem die Giebelseite, fallen mit ihren illusionistischen Architekturmalereien Johann Melchior Eggmanns aus der Mitte des 18. Jahrhunderts auf und sind dank diesen auch in die kunstgeschichtliche Literatur eingegangen.[1] Der respektabel grosse Garten auf der Morgen- und Mittagseite des Hauses dürfte einen ersten Höhepunkt nicht vor dem späten 18. Jahrhundert erreicht haben. Die Intérieurs zeigen eine Reihe bemerkenswerter Elemente. Im hochbarocken Teil liegt über dem Treppenhaus eine originelle vergipste Holzkuppel, die ursprünglich das Hausdach mit einem kleinen Helm überragt haben dürfte. Für den Salon zeichnete um 1788 der Architekt Charles de Castella, der im benachbarten Montagny-la-Ville wohnte, eine sobre Louis XVI-Boiserie, und in den 1740er und 1760er Jahren sowie um 1800 lieferten renommierte Freiburger Hafner bemalte Fayenceöfen, von denen drei an Ort und Stelle erhalten geblieben sind.[2] Ein Haus mit kontinuierlich ergänzter anspruchsvoller Ausstattung. Es wurde bis in die 1960er Jahre von der Familie de Gottrau bewohnt, zuletzt von Henri de Gottrau. Er war ein Sohn des Tobie de Gottrau, der hier mit seiner zahlreichen Familie im Stil eines Landjunkers des 18. Jahrhunderts gelebt hatte. Henri war ohne Beruf, zehrte vom Vermögen der Familie, starb 1962 und hinterliess das seit einiger Zeit nicht mehr unterhaltene Haus samt Ausstattung der Gemeinde zum Unterhalt der Dorfkirche: Die alte, reiche und interessante Ausstattung kam zum Teil in den Kunsthandel, das Haus kaufte 1968 Otto Gilg, der es bis heute bewohnt. Kurz vor oder während der Räumung kamen auch die Tapetenfragmente in den Handel; ein Stück wurde um 1961 vom Museum für Kunst und Geschichte in Freiburg erworben, weitere Fragmente gelangten 1966 oder 1967 in Freiburger Privatbesitz, wo sie sich heute bei drei verschiedenen Besitzern befinden.

Es handelt sich nicht um einen mit unendlichem Muster rapportierenden Ornament-Holzschnitt, sogenanntes Bunt- oder Dominotierpapier von bestenfalls Foliogrösse und primär dekorativem Charakter, sondern um eine in der Technik der Buntpapiere gedruckte Landschaft von einer Grösse, wie sie für das 18. Jahrhundert nicht bekannt ist.[3] Das macht die Fragmente tapetengeschichtlich bedeutsam. Die Komposition ist in der Höhe auf 1,8 m begrenzt, in der Breite jedoch als eine Art Panoramalandschaft «à l'infini» fortsetzbar, wobei der Wechsel zur Hauptsache im eigentlichen Landschaft- und Figurenteil stattfindet. Papierdrucke von solcher Grösse waren offensichtlich für Intérieurs oder grossflächige Ausstattungsstücke wie Paravents gedacht. Sie erinnern stark an bestimmte Landschaften und Verdüren, wie wir sie aus barocken Wandmalereien und Tapisserien kennen. In einem gewissen Sinn kann man sie als Vorläufer der ein halbes Jahrhundert später von Dufour und Zuber entwickelten und zu grosser Mode gewordenen Panoramatapeten betrachten. Oder stehen wir vor einem Bindeglied zwischen den grossformatigen Papiertapeten der Renaissance und den seit Réveillon als Tapetenensemble konzipierten Raumschöpfungen?[4]

Doch geht es hier weniger darum, diese spannenden Fragen erschöpfend zu erörtern, als die Fragmente den Tapetenspezialisten und Freunden alter Tapetenkunst vorzustellen und das Entstehungsfeld etwas zu beschnüffeln. Sie sind kaum singulär. Ich warte auf den Augenblick, an dem ein Kollege aus Stockholm, Paris, London oder auch New York mitteilt: «So was haben wir auch, und was Sie da gesagt haben, ist nur zur Hälfte richtig...» Das Feld der Tapetenforschung ist weit, reicht über Europa hinaus und bleibt auf grosse Strecken unbeackert.

Handwerkliches

Material und Technik sind für das 18. Jahrhundert üblich. Bildträger ist handgeschöpftes Papier der Qualitäten fin und moyen in Bogen- oder Blattgrösse von 46–50 auf 34,5 bis 35 cm. Die einzelnen Bögen wurden beim Zusammensetzen der Bildteile auf einer oder zwei Seiten durchschnittlich um 2 cm beschnitten, so dass die ursprüngliche Bogengrösse nur approximativ rekonstruierbar ist. Rundum einen weissen Rand besitzt nur noch das Blatt VI, B, welches 47,5 auf 33,5 cm misst.

Alle Blätter besitzen Wasserzeichen (Das Fragment II, welches auf eine Spanplatte aufgezogen ist, kann nicht untersucht werden.) Es handelt sich um drei verschiedene Typen, die sich folgendermassen verteilen:

1. «MOYEN / P FAVIER / ONVELAY / 1742» mit doppeltem Johanniterkreuz beim Namen und Bourbonenlilie mit Krone und Kranz freistehend rechts:
   Variante I: Fragment I, A (Abb. 12a);
   Variante II: Fragment V, A; VI, C und D (Abb. 12a).
2. «...SV(?)P...(FI)N / EURE...(17)42», rechts freistehend Kreis mit dreifacher Bourbonenlilie (Abb. 12b):
   Eine Variante: VI, B (ganz erhaltenes, doch nur teilweise lesbares Blatt); I, B (nur je das Wappen erhalten).
3. «FIN DE / A MONTGOLFIER / DANNONAY / 1742», rechts freistehend kleiner Kreis mit drei Bourbonenlilien (durchgehend zum Text kopfgestellt). Mehrere Varianten, doch im Text gleichlautend und nur in der Form einzelner Buchstaben und dem Standort der Wappen etwas verschieden. Fragment I, C–H; III, D–F; IV, C–F; V, G–H; VI, C–D; VII, A–B (Abb. 12c).

Die Druckstöcke waren im Format etwas kleiner als die Bögen (30–32 auf 44–45 cm) und besassen alle einen rundumlaufenden Steg von 3 bis 5 mm. Die Blätter wurden einzeln und einfarbig in Schwarz bedruckt. Beim Zusammensetzen der Bildteile zu Tapetenrollen wurden diejenigen Bildränder, die beim Kleben oben zu liegen kamen, samt Steg abgeschnitten. Häufig sind aber, offensichtlich wegen flüchtiger Schneidearbeit, Teile der Stege an den Binnenrändern erhalten. Ein weiteres, doch nur seitliches Beschneiden der Blätter erfolgte, wenn zwei oder mehr Rollen zu noch grösseren Bildfeldern zusammengesetzt wurden (vgl. Fragment II, Abb. 3).

Dieses Zusammenkleben der einzelnen Tapetenrollen war ein Teil der Fabrikation – und nicht erst der Montierung an die Wand! Die Bildfelder oder -motive waren demnach als Rollen mit zwei mal vier Bogen (A–H) konzipiert, wurden nach dem Bedrucken der einzelnen Bogen sogleich beschnitten und zu Rollen von 180 auf 65 cm verklebt (Abb. 2). Auf diesen Produktionsablauf verweist auch die Buntbemalung.

Die Kolorierung wurde nach dem Zusammensetzen der – bereits bedruckten – Tapetenrollen mit Pinsel vorgenommen. Das erlaubte eine grossflächige, speditive Bearbeitung und erleichterte die formale Abrundung und farbliche Einheit. Vor allem konnten jene Stellen, die bei den Übergängen von Blatt zu Blatt nicht sehr präzis sind, farblich etwas arrondiert werden. Horizontal sind die Übergänge gut aufeinander abgestimmt, vertikal dagegen oft ungenau; hier war beim Zeichnen oder Druckstockschneiden weniger sorgfältig gearbeitet worden.

Abb. 1 Papiertapete aus Léchelles, Mitte 18. Jh. Fragment I: Ganze Tapetenrolle mit Landschaft und Jagdszene, 180 × 65 cm. Freiburg, Privatbesitz.

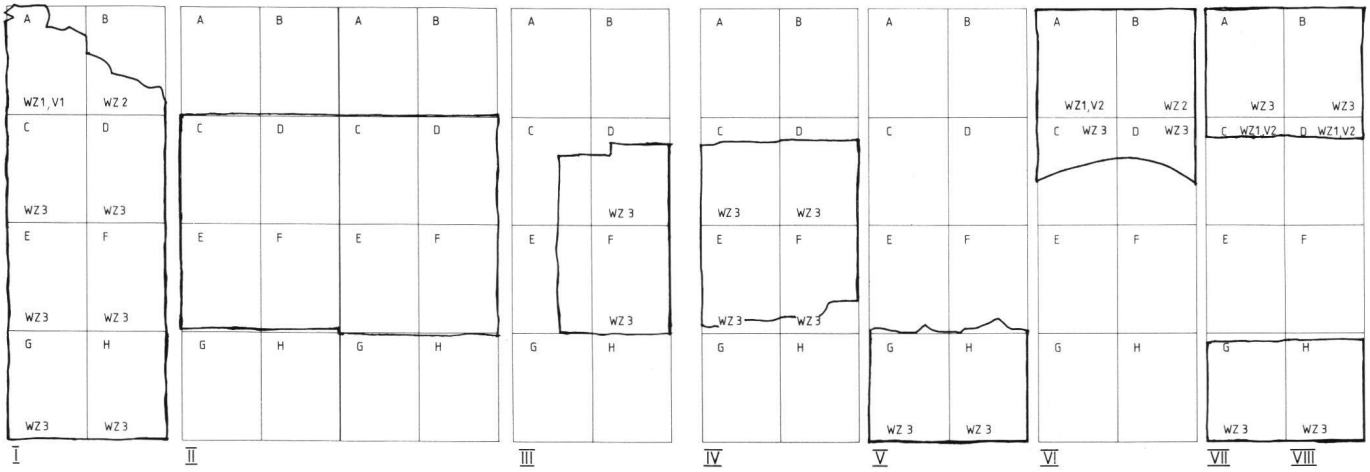


Abb. 2 Papiertapeten aus Léchelles, Mitte 18. Jh.: Plazierung der einzelnen Fragmente an den ursprünglichen Standort innerhalb der Tapetenrollen. Zu den Wasserzeichen vgl. Abb. 12.

Die Druckerschwärze ist satt und matt, die pinselaufgetragenen Buntfarben dagegen je nach Wirkung, die sie zu erreichen haben, bald aquarellartig dünn, bald opak. Die Palette ist auffallend reich:

1. Dunkelgrün, wässerig (Baumblätter, einzelne Kräuter)
2. Helles Glasgrün, wässerig (Wiesen, Teile der Bäume)
3. Oliv, wässerig (kleine Bäume im Mittelgrund)
4. Hellblau, opak (einzelne Blumen und Kostümteile) oder wässerig (Himmel)
5. Rosa, wässerig oder opak (wie 4, ausserdem Architekturen)
6. Dunkelkarmin, wässerig oder opak
7. Rot, opak (Blumen)
8. Braun, hell, mittel und dunkel, alle wässerig (Baumstämme)
9. Grau, hell, wässerig
10. Gelb, wässerig (Blumen).

Das ergibt, die verschiedenen opaken und aquarellierenden Verwendungen addiert, eine Palette von 15 Farbtönen plus Schwarz. Sowohl die Druckerschwärze (mit Öl), die mit dem Pinsel aufgetragenen Temperafarben als auch der Leim, der für das Zusammenkleben der Blätter benutzt wurde, drücken rückseitig auf dem Papier häufig durch. Das Papier der Fragmente I und III–VIII ist zur Zeit ausgetrocknet und brüchig. Konservatorische Massnahmen drängen sich auf.

Die Farben sind auf allen Fragmenten frisch und leuchtend. Ausnahmen sind das Fragment II, das vermutlich über längere Zeit hinweg Licht ausgesetzt war, und die Fragmente V und VI, die Wasserschaden erlitten haben müssen. Auf den Rückseiten sind gesamtflächig keine Leimspuren feststellbar. Die Blätter waren nie montiert und wurden vermutlich gerollt und gut geschützt aufbewahrt. Nicht mehr abgeklärt werden kann wiederum das seit 1970 doublierte Fragment II.

Kompositionsschema und Sujet

Das Kompositionsschema bleibt immer dasselbe. Es ist dreiteilig, besteht aus horizontalen Bahnen und verteilt sich folgendermassen: Der Vordergrund (G–H; vgl. Abb. 1 und 2) ist mit krautigem Blatt- und Blumenwerk gefüllt. Der Mittelteil (E–F) zeigt in einer Art Mittel- und Hintergrund eine Landschaft mit Hügeln, Bauten und Personen. Der Oberteil schliesslich (A–D) zeigt Baumkronen aus dichtem Laubwerk, und der Himmel wird vereinzelt sichtbar. Gelegentlich greift die eigentliche Landschaftszone in die Baumkronen (C und D) über. Die mächtigen Eichen wurzeln im Landschaftsteil und selbst im Vordergrund.

Vom Vordergrund (G und H) sind drei Typen ganz (Fragmente I, V und VIII; Abb. 1, 6 und 7) sowie von einem vierten ein kleiner Streifen erhalten (II rechts; Abb. 3). Von der Landschaft im Mittel- und Hintergrund (E und F) sind vier überliefert (I, II links, III / II rechts / IV / V; Abb. 1, 3, 4, 5 und 6), wobei vom letzten ebenfalls nurmehr ein Bruchstück übrig bleibt. Von den Baumkronen schliesslich (A–D) gibt es fünf Typen: I / II links / II rechts und VII / IV / VI (Abb. 1, 3, 5, 7 und 8). Die Baumkronen des Fragments II links sind weiter geöffnet als I und III und geben, was auf Anhieb nicht ersichtlich ist, mehr Himmel frei. Es handelt sich um zwei andere Druckstöcke. Dasselbe gilt für C und D der Fragmente I und IV; I zeigt unterkant eine Baumkrone, IV eine Hügelkuppe (Abb. 1 und 5).

Zusammengerechnet ergibt dies 34 verschiedene Druckstöcke mit folgenden Varianten für die einzelnen Horizontalzonen: Vordergrund vier, Mittelgrund oder Landschaftszone vier, Baumkronen fünf.

Wie diese Statistik zeigt, besass die Tapetenlandschaft durchgehend die Höhe von rund 180 cm und eine Breite von mindestens 3,25 m, d. h. die Breite der fünf nachgewiesenen, doch – mit Ausnahme von einer – nur fragmentarisch erhaltenen Rollen zu je 65 cm.

Abb. 3 Papiertapete aus Léchelles, Mitte 18. Jh. Fragment II: Mittelteil von zwei Tapetenrollen mit Jagdszene (linke Bahn, vgl. Fragment I, Abb. 1) sowie Frau am Brunnen und Landmann (rechte Bahn). Freiburg, Museum für Kunst und Geschichte.

Von den drei ganz erhaltenen Landschaften mit Figuren ist eine Jagdszene dreimal erhalten (Fragmente I, II links und III; Abb. 1, 3 und 4). Rechts im Vordergrund schiesst ein Jäger aus dem Stand nach zwei gegen links flüchtenden Hasen, die von drei Hunden gehetzt werden. Im Mittel- und Hintergrund stehen Baumgruppen, Kirchen, burgenähnliche Bauten und eine Stadt. Der zweite Landschaftsausschnitt (Fragment II rechts; Abb. 3) zeigt in der Mitte des Vordergrunds eine grosse Eiche und im Mittel- und Hintergrund wiederum Kirchen und Häuser; davor erscheint links ein Edelmann, der mit Flinte und Hund auf die Jagd zieht, und rechts ein Landmann, der sich, auf seinen Stock gestützt, mit einer am Brunnen stehenden Frau unterhält. Die dritte Szene (Fragment IV; Abb. 5) führt an den Eingang einer zentralsymmetrisch gezeigten Boskette, die seitlich von zwei grossen Eichenstämmen flankiert wird. Vor dem Eingang der Boskette mit Laubbogen begrüsst ein flanierender Edelmann ein Arm in Arm spazierendes Paar, dessen Dame einen Gemüse- oder Früchtekorb und dessen Herr einen offenen Sonnenschirm trägt. Der grüssende Herr wird von seinem Hund begleitet.

Das Kostüm der adeligen Herren, ob im Park oder auf der Jagd, ist immer dasselbe. Es entspricht dem spätbarocken Herrenkostüm des Adels in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts: Justaucorps (ohne Halsbinde) mit Weste und Kniehose, Zopfperücke, Dreispitz und Degen.

Diese kleinfigurigen Szenen aus dem Alltag der Aristokratie sind diskret in die grossformatige Landschaft eingesetzt, ziehen jedoch, da sie die einzigen dargestellten Personen sind, die Aufmerksamkeit in besonderem Masse auf sich und schaffen in der eher melancholischen Landschaft eine lebendige und heitere Note.

Zu den Fragen über Ort und Zeit der Entstehung

Alle drei Wasserzeichen (Abb. 12a–c) gehören französischen Papierfabrikanten und tragen das absolute Datum

1742: *P. Favier* vermerkt als Provinz Onvelay, was wohl als *En Velay* (Auvergne, Dpt. Allier) zu interpretieren ist. Denkbar ist, dass seine Mühle in oder bei *Ambert,* dem alten Papierzentrum, gestanden hat.[5] Die *Montgolfier,* die späteren Erfinder des Heissluftballons, stammten aus *Annonay* (Cévennes, Dpt. Ardèche). Ob unser A. Montgolfier noch in Annonay tätig war, weiss ich nicht; er lässt in seinem Wasserzeichen DANNONAY = d'Annonay, von Annonay schreiben.[6] Vom dritten Papiermüller ist der Familienname nur teils lesbar: « ... SV(?)P...». Bei der Provinz dürfte es sich um *Eure* in der Normandie (Dpt. Eure-et-Loir) handeln.[7]

Das Datum 1742 ist kaum als Entstehungsjahr des Papiers aufzufassen. Die französischen Papierfabrikanten hatten, verpflichtet durch ein königliches Edikt vom 27. Januar 1739 und dessen Ausführungsverordnung vom 18. September 1741, ab dem 1. Januar 1742 ihre Produkte mittels Wasserzeichen mit den hier vorgefundenen Angaben zu bezeichnen: Qualität des Papiers, Familienname des Meisters, Anfangsbuchstabe des Vornamens, Provinz und Produktionsjahr. Da sich aber die Verordnung als undurchführbar erwies, liess die Verwaltung den Papiermachern ab 1764 wieder freie Hand.[8] Für die Zwischenzeit sind korrekte Befolgungen denkbar, doch ebenso alle vorstellbaren Varianten von Missverständnissen und kleinen und grösseren Betrügereien. Am ehesten denkbar ist, dass 1742 erstellte Papiersiebe über Jahre hinweg, ja bis zur Unbrauchbarkeit unverändert oder bestenfalls geflickt benutzt worden sind, oder das Datum, in Falschinterpretation des Edikts, auch noch Jahre später auf neue Siebe übertragen worden ist.

Deshalb ist in unserem Fall das Datum 1742 bestenfalls als terminus post für die Entstehung des Papiers zu betrachten. Doch bin ich ob der durchgehenden Präsenz aller im Edikt verlangten Angaben versucht anzunehmen, dass das Papier zu einem Zeitpunkt entstanden ist, als die Verwaltung die Verordnung noch mit drakonischen Strafandrohungen durchzusetzen versucht hat. Dafür kommen die 1740er Jahre eher in Frage als die 1750er, in denen die Einsicht der Undurchführbarkeit immer evidenter geworden ist und 1764 zur Rücknahme des Edikts geführt hat. Kaum mehr in Frage kommen die 1760er Jahre; terminus ante wäre spätestens 1764.

Diese Frage um das Alter des Papiers, auch wenn sie bestenfalls auf ein Jahrzehnt genau geklärt werden kann, gibt uns anderseits den terminus post für den Tapetendruck. Wann und wo kann er stattgefunden haben? Die erste Frage sei zunächst offengelassen.

Ausgeschlossen werden darf wohl ein Papierexport in ein anderes, auf dem Gebiet der Tapetenfabrikation aktives Land. Alle Nachbargebiete besassen im 18. Jahrhundert eigene und hochstehende Papiere und waren somit für allfällige Tapetenproduktion nicht auf französisches Papier angewiesen. Frankreich dagegen – und insbesondere Paris – war seit dem späten 17. Jahrhundert ein wichtiger, seit den 1760er Jahren der bedeutendste Tapetenproduzent auf dem europäischen Festland. Kommt Paris als Entstehungsort für die Lécheller Tapete in Frage? Nehmen wir das als Arbeitshypothese! Hier gab es, in einem ausserordentlichen Schmelztiegel von Geld, Geist und Geschmack, nicht nur künstlerisch und handwerklich anspruchsvolle Werkstätten, es gab auch die potentielle Kundschaft für modische und teure Ware. Hier stimmte das Gesetz von Angebot und Nachfrage.

Abb. 4 Papiertapete aus Léchelles, Mitte 18. Jh. Fragment III: Rest des Mittelteils derselben Tapetenrolle wie in den Fragmenten I und II. Freiburg, Privatbesitz.

Die historische Situation war folgende: Sowohl das Verbot der Indiennes durch Ludwig XIV. (1686) wie deren erneute Zulassung durch Ludwig XV. (1759) soll auf die Entwicklung der Papiertapete in Frankreich stimulierend gewirkt haben.[9] Seit dem späten 17. Jahrhundert habe – als

Ersatz der buntbedruckten Baumwollstoffe – das Bedrucken von Papier zugenommen und zur Entwicklung grösserer Flächen durch Zusammenkleben von Papierbögen geführt, und nach 1759 habe die Konkurrenz der wiederum zugelassenen Stoffe die Tapetenfabrikanten zur Verbesserung ihres Warenangebots herausgefordert. Das Dominotierpapier, das früher als Buchschmuck, zu Cartonnagezwecken oder bestenfalls zu partieller Wanddekoration in kleinen Räumen wie Garderoben, Toiletten und Korridoren gedient hatte, wurde als grossflächiger Raumschmuck Mode. In Paris waren in der Entwicklung und Produktion zunächst Jean Papillon (1661–1723) und dessen Sohn Jean-Michel (1698–1776)[10], seit den 1760er Jahren Jean-Baptiste Réveillon (1725–1811) führend.[11] Réveillon eröffnete 1763 ein Atelier und beschäftigte vor der Plünderung seiner Fabriken durch den Pariser Pöbel am 28. April 1789 rund 300 Arbeiter. Die Papillon entwickelten anspruchsvolle Mehrfarbendrucke, grössere und mehrere Druckstöcke umfassende Motive und handlichere Techniken zur Montierung. Réveillon schliesslich führte die Tapete zur handwerklichen und künstlerischen Vollendung: Er engagierte Künstler als Entwerfer, perfektionierte, zur Bewältigung immer bunter und grösser werdender Ornamente, die Fabrikation durch Einsatz zahlreicher Druckstöcke, verwendete Tempera und entwickelte – analog zur Stoffbahn – die Tapetenrolle, indem er Papierbögen vor dem Bedrucken zusammenklebte (sogenanntes papier rabouté). Das Endlospapier (papier continu) erscheint im Tapetendruck erst seit den 1820er Jahren. In der französischen Aristokratie sei die Tapete seit dem späten 17. Jahrhundert beliebt gewesen, doch erst seit den 1770er Jahren, mit den Grotesken Réveillons, gross Mode geworden. Ein zweiter Höhepunkt folgte im frühen 19. Jahrhundert mit den Stoffimitationen und den Panoramen. Doch sollen die Tapeten, obwohl zur Zeit Réveillons einzelne Fabrikate teuer wie Gobelins gewesen seien, nur selten in die chambres d'apparat, die Repräsentationsräume, Eingang gefunden haben.

Abb. 5 Papiertapete aus Léchelles, Mitte 18. Jh. Fragment IV: Mittelteil einer Tapetenrolle mit Parkszene. Freiburg, Privatbesitz.

In diesem vielleicht weniger künstlerisch denn handwerklich anregenden und angeregten und von der neuen Dekorationsmode für Intérieurs profitierenden Umfeld denke ich mir die Entstehung der Tapeten von Léchelles. Doch lässt sich, abgesehen von den Herkunftsorten des Papiers, den typischen französischen Kostümen und einem Hinweis auf das für Produktionen dieser Art günstige tapetengeschichtliche Umfeld, nichts Zwingendes für eine Herstellung in Paris oder Frankreich finden. Es fehlen ausserdem, mit Ausnahme eines Fragments, das hier noch vorzustellen bleibt, analoge Arbeiten, die uns ergänzende Informationen geben könnten; weder in den Tapetenpublikationen noch in den -sammlungen wurde bisher Vergleichbares gefunden.

Im Vergleich mit den Réveillontapeten interessant ist am Rande, dass es sich bei den Lécheller Fragmenten bereits um klassische Tapetenrollen handelt, wenn auch um solche, die erst nach dem Bedrucken der Bögen geklebt worden sind. Die Rolle wurde vielleicht in diesem Zusammenhang sozusagen aus praktischen Gründen entwickelt, d. h. zur Erleichterung der Bemalung, des Verkaufs und der Applikation auf die Wand. Hierfür könnten dem Fabrikanten – ebenso wie Réveillon – Stoffbahnen oder fernöstliche Rollbilder die Anregung gegeben haben.

Bei den Lécheller Tapeten geradezu in die Augen springend ist ihre Ähnlichkeit mit Landschaften und Verdüren von Bildteppichen. Zu denken ist an grossformatige Tapisserien, wie sie in Aubusson oder Bruxelles seit dem 17. bis zur Mitte des 18. Jahrhunderts hergestellt worden sind und in Komposition und Farbigkeit mit unseren Fragmenten viel gemeinsam haben: den Vordergrund mit grossen krautigen Pflanzen, im Mittel- und Hintergrund die in die Tiefe führende, leicht hügelige Landschaft, und am oberen Bildrand, das Ganze zusammenfassend, riesige z. T. im Vordergrund wurzelnde Bäume, meist Eichen, die mit ihren Laubkronen grosse Flächen der Teppiche besetzen (Abb. 11).[12] Einzelheiten wie die Eichenblätter sind auf dieselbe unverwechselbare Art stilisiert. Hier scheint mir offensichtlich, woher die Anregungen für Grösse, Komposition, Dekorationsstil und Farbigkeit für unsere Tapete stammen, doch ebenso sehr, welchen Zweck sie zu erfüllen hat; sie will Ersatz für Tapisserie sein und mit ihr komkurrenzieren. Es fehlen lediglich die Früchte- und Blumenbor-

düren, für die in Léchelles keine Hinweise gefunden worden sind, doch ziemlich sicher bestanden haben.

Damit wären wir wieder in Frankreich oder zumindest im engeren Einflussbereich der französischen Kultur. Allerdings bei einem Exportartikel, der an den Fürstenhöfen in ganz Europa begehrt war, selbst von Stadtrepubliken wie Freiburg zum Schmuck ihrer öffentlichen Bauten erworben und auf alle denkbaren Arten imitiert und kopiert worden ist.[13]

Trotzdem sei hier noch an den 1801 in Paris veröffentlichten Dictionnaire de l'Industrie erinnert, der auf der Suche nach dem Entstehungsort für die Lécheller Tapete ebenfalls an Paris denken lässt: «Presqu'inconnu en 1760, il (le papier de tenture) a fait de tel progrès en 20 années, qu'à peine les manufactures, qui sont multipliées depuis, suffisent aux besoins d'une mode constante et soutenue, parce qu'elle est moins dispendieuse. L'industrie française est parvenue à rendre sur le papier, non-seulement toutes sortes de ramages, de verdures, de paysages, mais même jusqu'à des marines et des tableaux d'histoire...»[14] Vielleicht handelte es sich bei den Verdüren und Landschaften um Produkte, die ebenfalls Tapisserie imitierten. Doch, wie diese effektiv aussahen, darüber wissen wir sehr wenig. Alles bisher Veröffentlichte und mir bekannt Gewordene sieht anders aus als die Lécheller Tapete: Etwa die im Victoria & Albert Museum in London aufbewahrten französischen Panneaux von je 135 x 50 cm Grösse mit ländlichen Figurengruppen. Diese kolorierten Kupferstiche aus der Zeit um 1770 sind als Einzelstücke oder Panneaux konzipiert und wohl auch montiert worden.[15] Etwas älter, von 1744 und in London produziert, sind zwei nach Vorlagen von Marco Ricci geschaffene mehrfarbige Holzschnitte (Chiaroscuro) mit sogenannten Heroischen Landschaften von je 42,6 auf 59,6 cm.[16] Ursprünglich waren diese vermutlich in Bildrahmen und Ornamente plaziert, gleich wie die in den 1760er Jahren von Stephan van Reussalaer in London bestellten und in seinem Haus in Albany, New York, angebrachten wandfüllenden Dekorationen.[17] Diese heute im Metropolitan Museum of Art gezeigten und nach Graphiken des Giovanni Paolo Pannini (circa 1691–1765) gedruckten Ruinenlandschaften in Grisaille sind zwischen grossformatigen, ebenfalls in Tapete gedruckte Rocaillemotive gesetzt. Mit Landschaften dieser Art sind in den USA mehrere Zimmer aus den 1760er bis 1790er Jahren bekannt, und alle dürften englische Fabrikate sein.[18] Doch wird in keinem dieser Fälle der Versuch gemacht, wandfüllende Paysages oder Verdures in der Art der Tapisserien wiederzugeben, wie dies bei den Fragmenten aus Léchelles der Fall ist.

Der Schritt in die grossformatige Landschaft ist denn auch das, was die Lécheller Fragmente mit den späteren Panoramen Dufours und Zubers verbindet, wenn auch noch mit höchst einfachen, doch wirkungsvoll eingesetzten handwerklichen Mitteln versucht. Um ein eigentliches Landschaftspanorama, das einen Rundblick auf eine Landschaft zeigt, handelt es sich allerdings nicht; dagegen spricht die Häufung derselben Jagdszene (I, II links und III), und dafür genügen die fünf nachgewiesenen Bahnen nicht, auch wenn diese immerhin eine Bildbreite von mehr als drei Metern ergeben.[19] Es ist und bleibt wohl eine bisher der Forschung unbekannte Umsetzung von Tapisserie in Papiertapete, aus einer Zeit, als diese handwerklich und künstlerisch experimentierte.

Punkto Datierung bleiben wir, wie bei der Suche nach dem Entstehungsort, im Bereich von Annäherungswerten. Papier, Tapetenstil und -technik weisen in die Mitte des 18. Jahrhunderts, können aber im Augenblick zeitlich nicht präziser gefasst werden. Eines scheint mir jedoch deutlich: Es handelt sich nicht um ein provinzielles und in grosser Stilverspätung entstandenes Fabrikat. Hierfür ist die Tapete, auch wenn sie – unter gewissen Gesichtspunkten mit den Produkten der führenden Pariser Ateliers verglichen –

Abb. 6 Papiertapete aus Léchelles, Mitte 18. Jh. Fragment V: Vordergrund mit Blumenwerk. Freiburg, Privatbesitz.

Abb. 7 Papiertapete aus Léchelles, Mitte 18. Jh. Fragment VIII: Vordergrund mit Steinblock und Blumenwerk. Freiburg, Privatbesitz.

Abb. 8 Papiertapete aus Léchelles, Mitte 18. Jh. Fragment VI: Baumkronen. Gleicher Typ wie bei Fragment I (Abb. 1). Freiburg, Privatbesitz.

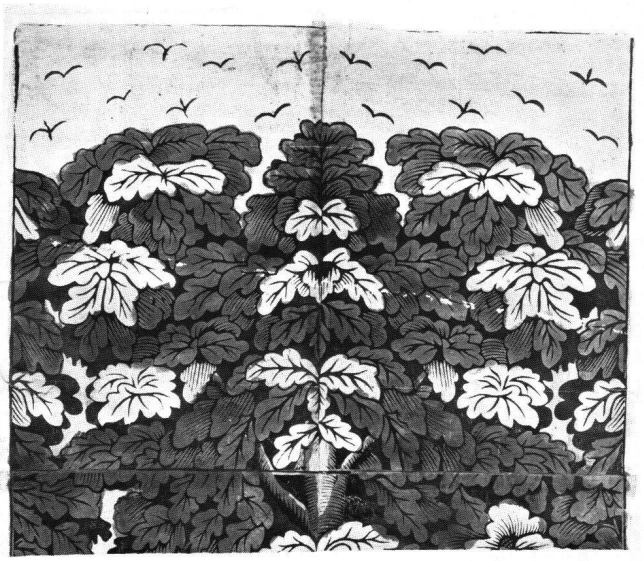


Abb. 9 Papiertapete aus Léchelles, Mitte 18. Jh. Fragment VII: Baumkronen einer weiteren Tapetenrolle. Fortsetzung der rechten Bahn in Fragment II (vgl. Abb. 3). Freiburg, Privatbesitz.

technisch als rückständig angesehen werden kann, zu anspruchsvoll, zu modisch und zu brillant.

Der Fundort Léchelles und sein kulturelles Umfeld im 18. Jahrhundert

Das Herrenhaus de Gottrau in Léchelles und seine Bau- und Ausstattungsgeschichte für das 18. Jahrhundert weisen - vorausgesetzt, dass die Tapeten tatsächlich bereits zu dieser Zeit dorthin gekommen sind - auf eine Entstehungs- und Ankaufszeit zwischen den 1740er und den 1770er Jahren. Das Haus wurde von François Pierre Nicolas de Gottrau (1705-1770) bereichert und neu ausgestattet. Auftakt hierzu dürften seine Vermählung mit Marie-Françoise de Reynold im Jahre 1743 und sein Aufstieg zu hohen Staatsämtern in Freiburg gegeben haben. 1742 wurde er Mitglied des Rates der Sechzig und Stadtschreiber (1742-1752). Damit gehörte er zur Spitze der Stadtrepublik, was dem Status seiner Familie im öffentlichen Leben Freiburgs zur Zeit des Ancien Régime entsprach.[20] Die Fassadenmalerei Eggmanns entstand erst um 1750. Der Maler ist nur 1747/48 bis Ende 1751 in Freiburg nachweisbar. Von zwei Kachelöfen aus derselben Zeit wird einer 1740-45, der zweite in die Jahre 1760-65 datiert.[21] Vergrössert wurde das Haus, wie der 1768 zu Ende geführte Zehntplan vermuten lässt, erst nach dem 1770 erfolgten Tod des Stadtschreibers.

Daraus wird deutlich, dass in jenen Jahrzehnten in Léchelles anspruchsvoll und über längere Zeit hinweg ausgestattet worden ist. Damals dürften denn auch die Tapeten dorthin gebracht worden sein, zusammen mit den bunt kolorierten französischen Kupferstichen aus derselben Zeit, die heute in der Kuppel des Treppenhauses und auf den Schranktüren im Korridor des Obergeschosses aufgeklebt sind und aristokratische Jagdszenen zeigen.

Auf den Freiburger Herrensitzen hat es an Beziehungen zu Frankreich oder Paris im 18. Jahrhundert nicht gefehlt, auch nicht an Informationen über das, was im damaligen Mekka der Kunst Mode war. Wie andere eidgenössische Stände lebten Freiburg und seine Oberschicht weitgehend von den Pensionen und dem Sold Frankreichs. Für einen Sohn aus der Oberschicht kam damals fast nur Solddienst in Frage. Es war Usus, dass die Jungen zehn bis fünfzehn Jahre in fremden Diensten verbrachten. Allerdings, ausgerechnet François Pierre Nicolas de Gottrau war vor seiner Verehelichung nicht in französischen, sondern sächsischen Diensten: 1735, mitten im polnischen Erbfolgekrieg, war er als «lieutenant-colonel des armées du Roy de Pologne et Electeur de Saxe» in Dresden, zusammen mit seinem Bruder Nicolas Albert Joseph, der Major war.[22] François Pierre Nicolas war zum Zeitpunkt seiner Heirat 1743 bereits 38 Jahre alt, könnte also vorher zwanzig Jahre im Ausland verbracht haben. Leider ist der Vermerk von 1735 die einzige bekannte Nachricht über seinen Auslandaufenthalt. Doch bleiben trotzdem Kontakte mit Frankreich: Sowohl gleichaltrige Söhne der weitläufigen Sippe de Gottrau als auch der de Reynold, der Familie der Angetrauten Marie-Françoise, haben in Frankreich Sold genommen.[23]

Die allgemein enge Verbindung mit Frankreich erklärt uns, weshalb «le dernier cri de Paris» bisweilen so rasch in

Abb. 10a Zwei identische Tapetenbahnen mit Landschaft, 3. Viertel 18. Jh. (?). Monêtier-les-Bains (Departement Hautes-Alpes), Kirche Guibertes.

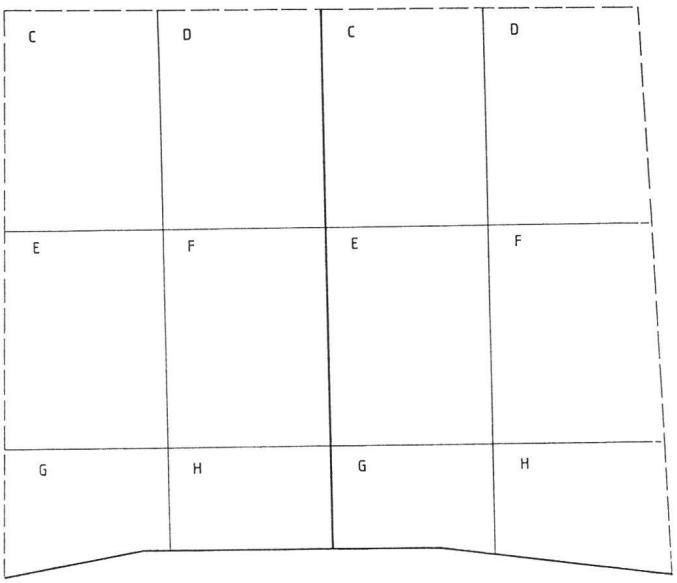


Abb. 10b Papiertapeten aus Monêtier-les-Bains. Schema der Bogen oder Druckstöcke.

Freiburg bekannt ist wie etwa im Schloss Cressier, wo Pariser Kostümblätter der Bonnart aus der Zeit um 1680 kurz nach ihrer Veröffentlichung als Vorlage für die Bemalung von Türblättern im patrizischen Landsitz benutzt worden sind.[24] Die Berufs- oder Lebenssituation der Oberschicht hat den raschen Transfer von kulturell Modischem in die Freiburger «Provinz» äusserst begünstigt. Für die Tapeten aus Léchelles sind deshalb verschiedene Wege aus Frankreich denkbar; sie konnten durch jemanden aus dem Familien- oder Freundeskreis dort direkt gekauft oder über einen einheimischen oder fremden Händler in Freiburg selber erworben worden sein. Der Einblick in die näheren Umstände dürfte uns allerdings für immer verwehrt bleiben.

Analoges

Vergleichbare grossformatige Landschaftstapeten aus dem 18. Jahrhundert sind mir bis heute nicht zu Gesicht gekommen, trotz intensiver Suche in einschlägigen Museen, Sammlungen und Publikationen sowie Kontakten mit Tapetenspezialisten.[25] Einzig ein Tapetendekor in der Kirche von Guibertes (Gemeinde Monêtier-les-Bains, Dpt. Hautes-Alpes) ist mit den Lécheller Stücken vergleichbar.[26] Dort ist die Wand hinter der Kanzel zwischen Korb und Schalldeckel tapeziert; mit unserem Landschaftsmotiv II links, in der Gesamtkomposition identisch, doch bildverkehrt, in vielen Details verändert, als Ganzes vergröbert und gleichzeitig in eine echte «image populaire» verwandelt (Abb. 10). Das alles ist der Lécheller Tapete so verblüffend ähnlich, dass der Betrachter zur Überzeugung gelangt, diese habe hier Pate gestanden und sei als Vorlage benutzt worden. Vor allem wegen der bildverkehrten Wiedergabe und den z. T. etwas willkürlich gestrichenen oder beigefügten illustrativen Einzelheiten; der Jäger mit Hund und Flinte sowie das Mädchen und der Brunnen fehlen (womit der Bauer im Feld steht), hingegen tragen die Eichen überproportioniert grosse Früchte, beleben märchenhaft grosse Schmetterlinge die Blumen oder sitzt ein flötenspielender buckliger Zwerg auf einer Tabakpflanze. Auch ist die Druckstock- oder Papierbogenaufteilung in Guibertes dieselbe; erhalten sind die Blätter C–F ganz und G–H in der oberen Hälfte. Auch sonst scheinen sie handwerklich mit Léchelles identisch zu sein, selbst in den Massen, mit Vorbehalt der Farbigkeit, die mir nicht bekannt ist. In Guibertes fallen – im Gegensatz zu Léchelles – die perfekten seitlichen Anschlüsse auf, vor allem bei den Blättern E–F, weniger bei C–D. Klar scheint, dass hier ebenfalls eine Tapetenrolle mit Landschaftsausschnitt gemeint ist.

Die weiteren Fragen, die sich in diesem Zusammenhang stellen, bleiben unbeantwortet. Handelt es sich in Guibertes um eine «Raubkopie», um eine volkstümliche Nachahmung? Gab es Rollen mit den Fortsetzungen oder nur diese eine? Wenn das Zweite zutrifft, dann hätten wir eine plausible Erklärung für die relativ sorgfältigen seitlichen Anschlüsse. Doch wann und wo ist sie entstanden? Eines ist jedenfalls klar: das Stück in Guibertes ist mit seinen an Märchen erinnernden Details volksnah, wendet sich an eine andere soziale Schicht, das Zielpublikum ist nicht mehr die Aristokratie oder jene, die ihr nacheifern.

Abb. 11 Verdure, Tapisserie aus Aubusson, Mitte 18. Jh. Budapest, Museum für Kunstgewerbe.

KATALOG

I bis VIII bezeichnen die Fragmente, A bis H die Papierbögen bzw. Abzüge der einzelnen Tapetenbahnen (vgl. Abb. 2), WZ = Wasserzeichen, V = Variante. Die Masse werden in Zentimetern vermerkt. Annäherungswerte werden mit ~ vermerkt.

Fragment I

Vollständige Rolle (A–H) mit Jagdszene. Rechts im Vordergrund schiesst ein Jäger aus dem Stand nach zwei nach links flüchtenden Hasen, die von drei Hunden gehetzt werden.

Es fehlen Partien der oberen Kante (A und B), in den übrigen Blättern gibt es verschiedene kleine Lücken. Die Farben sind von auffallender Frische.

Gesamtmasse: 181 × 66–67,5 cm.

Blattgrösse, Druckstockgrösse (in Klammer) und Wasserzeichen:

A	50 × 34,0 cm	(45 × ~ 31,5 cm)	WZ 1, V1
B	– × 34,5 cm	(– × 32,0 cm)	WZ 2
C	46 × 34,0 cm	(~ 44 × ~ 31,0 cm)	WZ 3
D	46 × 34,5 cm	(44 × 32,0 cm)	WZ 3
E	46 × 33,0 cm	(~ 44 × ~ 30,0 cm)	WZ 3
F	46 × 34,5 cm	(~ 44 × 31,5 cm)	WZ 3
G	46,5 × 33,0 cm	(44,5 × ~ 30,0 cm)	WZ 3
H	47 × 35,0 cm	(~ 44 × 31,5 cm)	WZ 3

Standort: Freiburg, Privatbesitz.
Unveröffentlicht.
Abb. 1 und 2.

Fragment II

Teile von zwei Rollen mit je den Blättern C–F. Die linke Rolle zeigt dieselbe Jagdszene wie Fragment I, die rechte als Fortsetzung von dieser eine ländliche Szene mit einer Frau an einem Brunnen, die mit einem Landmann spricht, und einem adeligen Jäger zu Fuss mit Gewehr und Hund.

Bei der rechten Rolle sind minime Teile der Blätter G und H erhalten. Die Farben sind stark gebleicht.

Das Fragment wurde um Juni 1970 im Auftrag der Direktion des Museums für Kunst und Geschichte in Freiburg (Michel Terrapon) durch das Atelier Boissonnas in Zürich gereinigt und auf eine Spanplatte aufgezogen (laut Karteikarte des Museums). Vermutlich wurde das Fragment hierbei rechteckig zurechtgeschnitten.

Gesamtmasse: 88,3 × 121,5 cm.

Blattgrösse, Druckstockgrösse und Wasserzeichen: können im jetzigen Zustand nicht mehr eruiert werden.

Standort: Museum für Kunst und Geschichte, Freiburg, Inv. Nr. 8945. Das Ankaufsjahr 1961 ist in der Karteikarte des Museums mit einem Fragezeichen versehen.

Bibliographie: Imagiers populaires, Catalogue d'exposition du Musée d'art et d'histoire de Fribourg, Fribourg 1970, S. 44, Nr. 200. (Hier als «Papier de décoration, gravure sur bois de fil en couleurs» beschrieben, ins 18. Jahrhundert datiert und mit Herkunftsort Château de Léchelles bezeichnet.)

Abb. 2 und 3.

Fragment III

Jagdszene wie bei I und II links (C–F, nur F vollständig). Mehrere brüchige Stellen mit Löchern, die mit Fragmenten von der Oberkante von C und D unterlegt worden sind (auf der Foto am originalen Standort gezeigt). Frische Farben, Das Fragment ist seit rund zehn Jahren unter Glas gerahmt.

Gesamtmasse: 69,5 bzw. 75,5 × 43,5 cm.

Blattgrösse, Druckstockgrösse und Wasserzeichen:

C	28,0 × 13 cm	(– × –)	–
D	26 bzw. 34,5 × 25 bzw. 32 cm)	(– × –)	WZ 3
E	43,5 × 13 cm	(43,5 cm × –)	–
F	43,5 × 32 cm	(43,5 cm × –)	WZ 3

Standort: Privatbesitz Freiburg.
Unveröffentlicht.
Abb. 2 und 4.

Fragment IV

Parkszene mit Teilen der Blätter C–F. Vor zentralperspektivisch angelegter Boskette begrüsst ein Edelmann mit gelüftetem Dreispitz und begleitet von einem Hund ein spazierendes Paar. Die Dame trägt einen Korb mit Früchten oder Gemüsen, ihr Begleiter einen offenen Sonnenschirm.

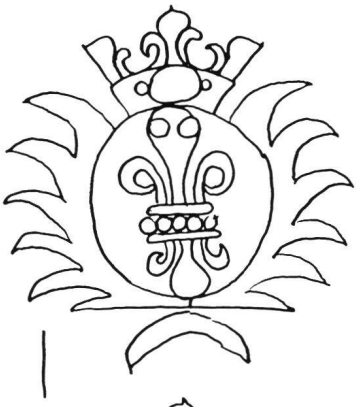
Das Fragment ist unterkant stark ausgefranst. Die Farben sind von auffallender Frische.

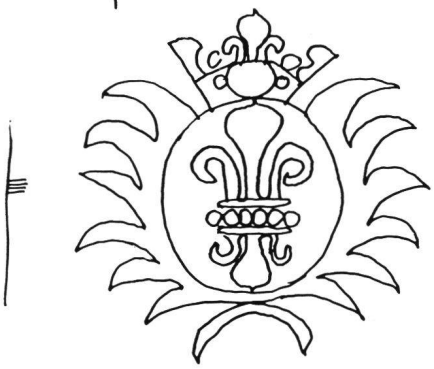
Gesamtmasse: 63,5–73 × 66,5 cm.

MOYEN
FAVIER
ONVELAY
1742

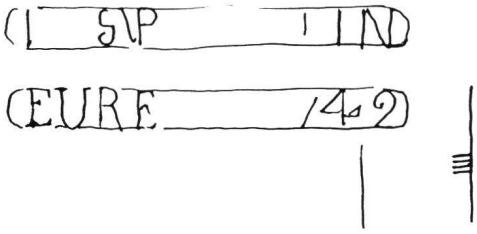
MOYEN
FAVIER
ONVELAY
1742

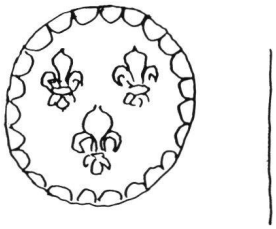
5 cm

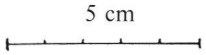




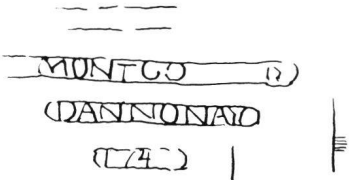
12a

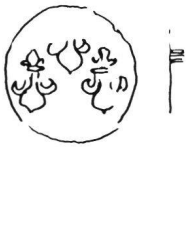


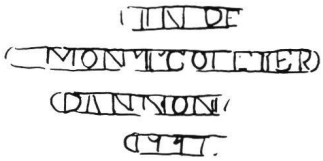


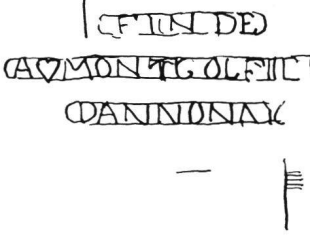

5 cm

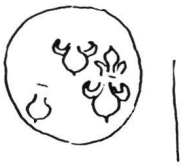
12b











12c

Abb. 12 Wasserzeichen der Papiertapeten aus Léchelles, datiert 1742: a) Wasserzeichen 1: Favier, Provinz Velay (Fragment I, Blatt A, mit Variante 1; Fragment VI, Blatt A, mit Variante 2). - b) Wasserzeichen 2: Papierfabrikant ungeklärt, Provinz Eure (Fragment VI, Blatt B). - c) Wasserzeichen 3: A. Montgolfier, in oder aus Annonay (Provinz- und Ortsname), ein Typ mit geringen Varianten (Fragment I, Blätter F und G; Fragment VII, Blätter A und B).

Blattgrösse, Druckstockgrösse und Wasserzeichen:

C	32,0×33,5 cm	(- × 31,0 cm)	WZ 3
D	33 ×34,5 cm	(- × 31,5 cm)	WZ 3
E	43,5×33,5 cm	(- × 31,5 cm)	WZ 3
F	32,5-38×34,8 cm	(- × 31,5 cm)	WZ 3

Standort: Freiburg, Privatbesitz.
Unveröffentlicht.
Abb. 2 und 5.

Fragment V

Vordergrund (E-H) aus grossen, akanthusartigen und lanzettförmigen Blättern mit verschiedenartigen gattungsfremden Blüten (u. a. Nelken und Sommerblumen). Das krautige Blattwerk ist symmetrisch angeordnet.

Das Papier ist stark beschädigt und die Farben sind verblichen (Wasserschaden).

Gesamtmasse: 45,8-49,5 ×65 cm.

Blattgrösse, Druckstockgrösse und Wasserzeichen:

E	1,8-3,0×32,8 cm	(- × -)	WZ -
F	1,5-5,3×35,5 cm	(- × -)	WZ 3
G	45,5 ×34,5 cm	(~43×~31 cm)	WZ 3
H	46,0 ×33,0 cm	(43,8×31,5 cm)	WZ 3

Standort: Privatbesitz Freiburg.
Unveröffentlicht.
Abb. 2 und 6.

Fragment VI

Baumkronen (A-D), gleicher Typ wie bei Fragment I.

Kleine Rissschäden. Unterkant mit Schere kreissegmentförmig geschnitten. Rückseitig von A ist mit schwarzer Kreide ein grosses B notiert, vermutlich eine Markierung für die Montierung an die Wand. Die Farben sind etwas verwaschen (vermutlich Wasserschaden).

Gesamtmasse: 66,5-72×66,5 cm.

Blattgrösse, Druckstockgrösse und Wasserzeichen:

A	47,7×33,0 cm	(45,0×~31,5 cm)	WZ 1, V 2
B	47,5×34,5 cm	(44,5× 32,5 cm)	WZ 2
C	27,7×33,5 cm	(- ×~31,5 cm)	WZ 3
D	27,0×35,1 cm	(- ×~32,0 cm)	WZ 3

Standort: Privatbesitz Freiburg.
Unveröffentlicht.
Abb. 2 und 8.

Fragment VII

Baumkronen (A-D) mit Stamm in der Mittelachse.

Unterkant mit Schere gerade geschnitten. Satte Farben. Rückseitig von B mit schwarzer Kreide ein grosses A geschrieben (Markierung für Standort?, vgl. Fragment VI).

Gesamtmasse: 52,5-55×64,5 cm.

Blattgrösse, Druckstockgrösse und Wasserzeichen:

A	48,5×32,5 cm	(45,0×~31,0 cm)	WZ 3
B	47,5×33,5 cm	(45,5× 31,0 cm)	WZ 3
C	9 ×31,8 cm	(- ×~30,5 cm)	WZ 2
D	7,5×33 cm	(- ×~31,5 cm)	WZ 2

Standort: Privatbesitz Freiburg.
Unveröffentlicht.
Abb. 2 und 9.

Fragment VIII

Vordergrund (G-H) mit Steinblock und weitgehend phantastischen Blumen mit bis zu vier verschiedenen Blüten am selben Stengel.

Das Papier stark zerrissen, die Farben jedoch sehr frisch.

Gesamtmasse: 42,5×66 cm.

Blattgrösse, Druckstockgrösse und Wasserzeichen:

G	41,5×34 cm	(~39,5×~31,5 cm)	WZ 3
H	42,0×36 cm	(~39 ×~31,5 cm)	WZ 3

Standort: Privatbesitz Freiburg.
Unveröffentlicht.
Abb. 2 und 7.

ANMERKUNGEN

1 Zum Haus siehe: PIERRE DE ZURICH, *La maison bourgeoise en Suisse, Le canton de Fribourg sous l'Ancien Régime,* vol. 20, Zurich 1928, p. 116 (avec 1 plan et 3 photos). - Zu den Malereien siehe: GEORG CARLEN, *Der Rorschacher Maler Johann Melchior Eggmann* (1711-?) als Fassadengestalter, in: Rorschacher Neujahrsblatt 1978, S. 68-73, mit Abb. - Dass die Bauerweiterung frühestens um 1770 erfolgt sein kann, darauf verweisen folgende Feststellungen: Der 1768 fertiggestellte Zehntplan (Staatsarchiv Freiburg, Zehntplan E 84, fol. 2) zeigt das Herrenhaus noch vor der Erweiterung. Die Malereien von Eggmann beschränken sich auf den «alten» Teil. Die Ausstattung ist im angebauten Teil nicht vor 1770 anzusetzen. Das Gebäude misst heute 27 auf 15 m.

2 *Note de batissage 1807,* p. 78 (Privatbesitz Gérard Bourgarel, Freiburg). Die Frage, ob Castella bereits den Plan für den Erweiterungsbau geliefert hat, ist nicht auszuschliessen, sei

hier jedoch offengelassen. - Zu den Öfen siehe: MARIE-THÉRÈSE TORCHE-JULMY, *Poêles fribourgeois en céramique,* Fribourg 1979, Cat. nos 25, 131 et 196. Dieselbe Autorin hat ein Kochbuch aus dem Schloss veröffentlicht unter dem Titel: *Recettes d'Elisabeth de Gottrau, Château de Léchelles 1832,* Fribourg 1988. - Zur neueren Geschichte des Hauses und der Familie siehe: *Nouvelles Etrennes fribourgeoises 1939,* p. 227-228 (Nekrolog für Tobie de Gottrau), und: *Freiburg, Fotodokumente einer vergangenen Epoche,* Fotos (von) LÉON DE WECK und GEORGES DE GOTTRAU, Freiburg 1989, S. 129.

3 Zu den Begriffen Buntpapier, Dominotier, Tapete vgl.: ALBERT HAEMMERLE, *Buntpapier,* München 1961 (Neuaufl. 1977). - ERNST WOLFGANG MICK, *Altes Buntpapier,* Dortmund 1979. - FRANÇOISE TEYNAC / PIERRE NOLOT / JEAN-DENIS VIVIEN, *Die Tapete,* München 1982, 15-56 (Übersetzung aus dem Französischen: *Le monde du papier peint,* Paris 1981). - Vgl. auch Anm. 8!

4 HORST APPUHN und CHRISTIAN V. HEUSINGER, *Riesenholzschnitte und Papiertapeten der Renaissance,* Underschneidheim 1976.

5 Ein Wasserzeichen eines P. P. FAVIER mit dem gleichen Kreuz, doch in bekröntem Wappenschild, ist veröffentlicht bei EDWARD HEAWOOD, *Watermarks,* Monumenta chartae papyraceae I, Hilversum 1950, Nr. 2398. Es handelt sich zweifellos um einen Papierfabrikanten derselben Familie. Das Papier ist in einem Pariser Druck von 1744 verarbeitet. C. M. BRIQUET erwähnt in einem Lyoner Druck von 1757-59 das vermutlich auf dem Lécheller Papier gefundene Wasserzeichen «FIN DE P. FAVIER EN VELAY 1742» (*Les filigranes,* vol. 4, Genève 1904, p. 646). - Nach Peter Tschudin, Basler Papiermühle, besassen die Favier in Ambert während Jahrhunderten Papiermühlen (mündl. Mitteilung). - Zur Papierfabrikation in Ambert siehe: JOSEF WUEST, *Von Ambert nach Le Puy,* in: Neue Zürcher Zeitung 22.3.1990, und *Briquets opuscula* (Monumenta chartae papyraceae IV), Hilversum 1955, S. 254.

6 Von den Montgolfier sind bei EDWARD HEAWOOD (vgl. Anm. 5) vier Wasserzeichen (ohne Vornamen der Fabrikanten) des 18. und des frühen 19. Jh. abgebildet: Nrn. 196, 198, 2415 und 3040. Keines entspricht dem auf den Lécheller Tapeten vorgefundenen. KARL TH. WEISS, *Handbuch der Wasserzeichenkunde,* Leipzig 1962, S. 50 und 62, erwähnt einen Pierre und einen Ernest M. Altersmässig könnte A. Montgolfier ein Bruder oder Vetter des P. Montgolfier gewesen sein, dessen Söhne Michel Joseph (geb. 1740) und Etienne Jacques (geb. 1745) den Heissluftballon entwickelten und in Annonay ab 1782 mit Erfolg steigen liessen. Vgl. *Dictionary of scientific biography,* Bd. 9, New York 1974, S. 492-495.

7 Die Region Eure war laut *Nouveau Larousse illustré,* Paris (s. d., vers 1900), vol. 4, p. 362-363, ein wegen seines Wasserreichtums für Mühlen jeder Art vorteilhaftes Gebiet. Von Papierfabrikation ist hier allerdings nicht die Rede.

8 KARL TH. WEISS, *Vor 200 Jahren, die Jahreszahl 1742 im Wasserzeichen,* in: Der Papier-Fabrikant 1942, S. 127-128. - KARL TH. WEISS (vgl. Anm. 6), S. 80-81. - Französische Publikationen zu diesem «sujet crucial» sind mir leider nicht bekannt.

9 JEAN-PIERRE SEGUIN, *Des siècles de papiers peints,* in: Bulletin de la Société industrielle de Mulhouse, no 793, 1984 (Musée du papier peint), p. 35-46, insbesondere p. 36. Dasselbe Heft bietet mit weiteren ausgezeichnet redigierten Artikeln eine vorzügliche Einführung in den Forschungsstand der französischen Tapete und eine kurze Präsentation der französischen öffentlichen Sammlungen. Hier auch eine Bibliographie der Standardwerke über Tapeten in französischer, englischer und deutscher Sprache, S. 193-194. - Für diesen Artikel standen insbesondere zur Verfügung: HEINRICH OLLIGS, *Tapeten, ihre Geschichte bis zur Gegenwart,* 3 Bände, Braunschweig 1970. - ERNST WOLFGANG MICK, *Deutsches Tapetenmuseum Kassel,* Kassel o. J. (um 1983). - HENRI CLOUZOT und CHARLES FOLLOT, *Histoire du papier peint en France,* Paris 1935. - FRANÇOISE TEYNAC u. a. (vgl. Anm. 3). - CATHERINE LYNN, *Wallpaper in America,* New York 1980. - CHARLES C. OMAN und JEAN HAMILTON, *Wallpaper, a history and illustrated catalogue of the collection in the Victoria and Albert Museum,* London 1982. - FRIEDERIKE WAPPENSCHMIDT, *Chinesische Tapeten für Europa, Vom Rollbild zur Bildtapete,* Berlin 1989.

10 FRANÇOISE TEYNAC u. a. (vgl. Anm. 3), S. 21-42 und 55.

11 VÉRONIQUE DE BRUIGNAC, *Les papiers peints à arabesque de la manufacture Réveillon,* in: Bulletin de la Société industrielle de Mulhouse, no 793, 1983, p. 117-128. Was in der deutschen und italienischen Kunst als Groteske bezeichnet wird, erscheint im Französischen als Arabesque. - BERNARD JAQUÉ, *Papier peint & Révolution, De la manufacture royale du Sieur Réveillon à la manufacture des citoyens Jaquemart et Bénard,* catalogue d'exposition, Rixheim 1989. - Es war mir im Rahmen dieses Artikels nicht möglich, die Alben von Billot, welche auf Réveillon zurückgehen, 1770 beginnen und vor einigen Jahren von Véronique de Bruignac wiederentdeckt und dokumentiert worden sind, zu konsultieren (VÉRONIQUE DE BRUIGNAC, *A propos des albums Billot,* in: Bernard Jaqué, Papier peint & Révolution, S. 10-11).

12 Typische Beispiele scheinen mir: Les éléments, Entwürfe von Charles Le Brun, 1664 (MAURICE FENAILLE, *Etat général des tapisseries de la manufacture des gobelins,* vol. 2, Paris 1912, p. 51, ill.). - Verdüre, Anfang 18. Jh. (GUY DE MARCEL, *Musée royaux d'art et d'histoire, Tapisseries; 3. Baroques et XVIIIe siècle,* Bruxelles 1979, Abb. 26). - Vier Verdüren, 18. Jh., Museum für Kunstgewerbe Budapest (EMÖKE LÁSZLO und CORVINA KIADÓ, *Flämische und französische Wandteppiche in Ungarn,* Budapest 1981, Abb. 73-74 und 103-104). - Verschiedene Brüsseler Verdüren im Nationalmuseum Madrid (*Catalogo de Tapices del patrimonio nacional,* volumen II: Siglo XVII, Madrid 1986, Abb. S. 247-249 und 276-277).

13 *Les monuments d'art et d'histoire du canton de Fribourg,* IV: Le district du Lac, par HERMANN SCHÖPFER, Bâle 1989, p. 190, fig. 194-196. - Im Herrenhaus von Diesbach in Balliswil bei Düdingen wurden im späten 17. Jh. Tapisserien mit Landschaften und ländlichen Szenen direkt auf die Riegwand gemalt (CHRISTIAN RENFER und EDUARD WIDMER, *Schlösser und Landsitze der Schweiz,* Zürich 1985, S. 93-95); im Landhaus de Weck in Blumisberg, Gemeinde Wünnewil/Flamatt, wurde im frühen 18. Jh. ein Zimmer mit auf Rupfen gemalten Landschaften tapeziert, die ebenfalls eine Tapisserieimitation darstellen (unveröffentlicht); eine um 1720 in Öl auf Leinwand gemalte und sämtliche Wände des Esszimmers bedeckende Paysage estival avec des scènes champêtres ist im Herbsthaus von Wattenwyl (Burnier) in Praz, Gemeinde Vully-le-Bas, erhalten (HERMANN SCHÖPFER [vgl. Anm. 13], p. 376, fig. 365). - Ein Teil der im Kanton Freiburg erhaltenen barocken Tapisserien sind zusammengestellt in: *Fribourg, Expositions du huitième centenaire,* catalogue d'exposition Fribourg 1957, p. 95-97, nos 311-317. Vgl. auch: *Les monuments d'art et d'histoire du canton de Fribourg,* I: La ville de Fribourg, par MARCEL STRUB, Bâle 1964, p. 297-299, fig. 266-268.

14 *Dictionnaire de l'Industrie,* Paris An IX (1801), 5. Bd., S. 41-43. Erwähnt bei JEAN-PIERRE SEGUIN (vgl. Anm. 9), S. 39.

15 CHARLES C. OMAN (vgl. Anm. 9), Nr. 540, Abb. 206 und 211.

16 CHARLES C. OMAN (vgl. Anm. 9), Nrn. 1018-1019, Abb. S. 333 und 344.

17 CATHERINE LYNN (vgl. Anm. 9), S. 76, Abb. 3-9.

18 CATHERINE LYNN (vgl. Anm. 9), S. 77-80.

19 STEPHAN OETTERMANN, *Das Panorama, Die Geschichte eines Massenmediums,* Frankfurt a. M. 1980. - Zu den Tapetenpanoramen siehe: FRANÇOISE TEYNAC u. a. (vgl. Anm. 3), S. 102-124, und BERNARD JAQUÉ, *Les papiers peints panoramiques de Jean Zuber et Cie au XIXe siècle, leur élaboration, leur fabrication* in: Bulletin de la Société Industrielle de Mulhouse no 793, Mulhouse 1984, p. 89-100. - Der Katalog der Ausstellung über Panoramatapeten, die Ende September 1990 im Musées des art décoratifs in Paris eröffnet wird, steht bei der Redaktion dieses Artikels noch nicht zur Verfügung.

20 Zur Familie de Gottrau und ihrer sozialen Stellung siehe: HBLS III, 613-615; François Pierre Nicolas ist unter Nr. 23 erwähnt. Siehe PIERRE DE ZURICH (vgl. Anm. 1), S. LXXX. Der Standort der dort erwähnten Porträts des damaligen Besitzerpaares ist heute unbekannt. 1962 waren sie noch auf dem Platz (siehe: *La Liberté,* 19 oct. 1962, p. 7).

21 MARIE-THÉRÈSE TORCHE-JULMY (vgl. Anm. 2), nos 25 et 131.

22 Staatsarchiv Freiburg, Notariatsregister Nr. 461, fol. 192v. Die Brüder erteilten am 10.1.1735 in Dresden einen Zahlungsauftrag.

23 Vgl. HBLS III, 614, Nrn. 49 und 51, sowie V, S. 599-601 (de Reynold). Die de Reynold lebten von Henri IV bis Louis XVI weitgehend in Frankreich und von französischem Sold. Siehe die Porträtliste in: HERMANN SCHÖPFER (vgl. Anm. 13), p. 192-195, fig. 197-198.

24 HERMANN SCHÖPFER (vgl. Anm. 13), p. 190, fig. 194-196.

25 Direkt oder indirekt war ich in Kontakt mit dem Musée de papier peint in Rixheim (Bernard Jaqué), dem Musée des arts décoratifs in Paris, Abteilung papiers peints (Véronique de Bruignac) und dem Tapetenmuseum Kassel (Ernst Wolfang Mick). Zur Literatur vgl. Anm. 9.

26 Freundlicher Hinweis von Frau Verena Baumer-Müller, Freiburg i. Ue. Meinen entsprechenden Brief an den Service régional de l'inventaire général in Aix-en-Provence hat François Fray beantwortet.

ABBILDUNGSNACHWEIS

Abb. 1, 3-9: Inventar der Kunstdenkmäler Freiburg (Photo Primula Bosshard).
Abb. 10a: Inventaire général Aix-en-Provence - SPADEM (Cliché Heller Roucaute).
Abb. 2, 10 b: Zeichnung Yves Eigenmann und Autor.
Abb. 11: Museum für Kunstgewerbe, Budapest (Photo Richard Wagner).
Abb. 12: Zeichnungen des Autors.

ZUSAMMENFASSUNG

Die Tapete aus Léchelles/FR mit grossformatigen Landschaften ist auf Papier gedruckt, das aus drei französischen Papiermühlen stammt und 1742 datiert ist. Der Druck dürfte kurz danach ebenfalls in Frankreich, am ehesten in Paris, entstanden sein, in Paris, das seit der Mitte des 18. Jh. zum bedeutendsten Platz für Tapetenfabrikate auf dem Festland geworden ist. Die Tapete ist in Streifen zu je acht Blatt konzipiert, die einzeln in Schwarz gedruckt, nachher zu Rollen verklebt und mit dem Pinsel koloriert worden sind. Die Rollen lassen sich zu grossformatigen Landschaften zusammensetzen; erhalten sind Fragmente von fünf Fortsetzungen. Sie imitieren in Sujet, Komposition und Farbe die «Paysages» oder «Verdures» der Tapisserien jener Zeit und sind offenbar als Ersatz oder in Konkurrenz zu diesen gedacht. Sie stehen damit im Trend der Zeit, textilen Wandschmuck durch Papiertapeten abzulösen. Papiertapeten mit Landschaften von diesem Format sind bisher nicht bekannt geworden, dürften jedoch häufig gewesen sein.

RIASSUNTO

La carta da parati della località friburghese di Léchelles raffigurante paesaggi in formato grande è stampata su carta datata del 1742 proveniente da tre cartiere francesi. Si presume che anche la stampa sia stata effettuata poco tempo dopo in Francia, probabilmente a Parigi, città divenuta il più importante centro di carte da parati del continente dopo la metà del 18° secolo. La carta da parati in questione è suddivisa in strisce di 8 fogli ciascuna, stampate separatamente in nero, incollate poi a rotoli e colorate a mano. I rotoli messi insieme compongono paesaggi in formato grande. Sono rimasti conservati frammenti di cinque serie. Essi imitano nel soggetto, nella composizione e nel colore i «paysages» o «verdures» rappresentati nelle tappezzerie dell'epoca ed erano apparentemente destinati a sostituire o a far concorrenza a quest'ultimi. Testimoniano così la tendenza di allora, volta a sostituire con carte da parati le decorazioni murali tessili. Carte da parati con paesaggi in tale formato non erano note finora, sebbene si presume fossero comuni.

RÉSUMÉ

Les papiers peints de Léchelles (FR), paysages de grand format, sont imprimés sur du papier daté de 1742 qui provient de trois papeteries françaises. Leur impression dut avoir lieu peu après en France, à Paris vraisemblablement, l'endroit le plus important pour la production de papier peint sur le continent. Ces papiers sont conçus en bandes de huit feuilles chacune, imprimées une à une en noir, collées en rouleaux, puis coloriées au pinceau. Assemblés, les rouleaux peuvent être composés en paysages de grand format; des fragments de cinq suites se sont conservés. Elles imitent par leur sujet, leur composition et leurs couleurs les «paysages» ou «verdures» des tapisseries de l'époque et ont vraisemblablement été conçus pour les remplacer ou même les concurrencer. Ils illustrent la tendance de l'époque visant à moderniser les revêtements muraux de tissus par des décors de papier. Les papiers peints à paysages de ce format ne sont pas connus jusqu'à ce jour, ils devaient cependant être fréquents.

SUMMARY

The wallpaper discovered at Léchelles in Canton Fribourg depicts landscapes in large format. The paper, from three French mills, is dated 1742. Printing must have taken place shortly thereafter, probably in Paris, which in the mid-18th century became the most important Continental center for wallpaper manufacture. Each wallpaper strip, or panel, is made up of eight single sheets. These were first printed in black, then glued together. The resulting strips were then hand-coloured with the brush, and when hung, formed large composite landscapes. Extant are parts of five different such composites. In subject matter, composition and colour they imitate the «paysages» or «verdures» of contemporary tapestries. Apparently they were intended as replacements for the latter and competed commercially with them, since it was then the trend to replace textile wall-decorations with paper. Although wallpaper landscapes of such large format have not been found before, they were probably common at the period.