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: 49 (1992)

Heft: 1: Le culte des saints sur territoire helvétique : dossier hagiographique et iconographique

Buchbesprechung: Buchbesprechungen

Autor: [s.n.]

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: 17.07.2025

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

Buchbesprechungen

ANTON VON EUW: *Liber Viventium Fabariensis. Das karolingische Memorialbuch von Pfäfers in seiner liturgie- und kunstgeschichtlichen Bedeutung* (= Studia Fabariensia, Beiträge zur Pfäferser Klostergeschichte, hrsg. von Werner Vogler, Bd. I) (Francke Verlag, Bern und Stuttgart 1989). 231 S., 154 Schwarzweissabbildungen, 5 Farbtafeln.

1973 erschien im Alkuin Verlag die Voll-Faksimile-Ausgabe des berühmten Liber Viventium von Pfäfers. Frau M. Sennhauser-Girard kündigte 1983 einen Textband dazu an. Anton von Euw, Konservator am Schnütgen-Museum in Köln, bekannt durch seine zahlreichen Publikationen zur mittelalterlichen Buchmalerei, realisierte schliesslich die hier anzukündigende Publikation.

Er visierte ein doppeltes Ziel an: der Pfäferser Liber Viventium (fortan PLV) sollte qua liturgisches Instrument und qua künstlerisches Erzeugnis untersucht und gewürdigt werden. In den Kapiteln 1, 2 und 10 werden Fragen behandelt, die sich aus den Texten ergeben. Der Autor kommt zum überzeugenden Resultat, dass es sich beim PLV um eine einmalige liturgisch-künstlerische Gesamtkonzeption (19), freilich ohne Zukunftswirkung (197) handelt. Da die 72 Perikopen nicht aus einem Evangelistar, sondern einem Evangeliar abgeschrieben wurden (24) und der PLV zudem alle Anfänge und Enden der Evangelien enthält (23), entstand ein Unikat. Im Anschluss an jedes der 4 Evangelien folgen Doppelarkaden mit den «Namen, derer zu gedenken war» (11). Die 72 Lesungen sind in übersichtlichen Tabellen zusammengestellt (27–43). Während S. Berger in seinem Werk über die Vulgata eine irische Textvorlage für den PLV annahm, kann A. von Euw eine italienische Hauptvorlage wahrscheinlich machen (46). In der zweiten Hälfte des 9. Jh. erfolgte eine Korrektur des PLV, die sich meistens am Vulgatatext, gelegentlich aber an einer Vetus-latina-Handschrift orientiert (45–51).

Ganz am Schluss seiner Arbeit kommt A. von Euw nochmals auf den Buchtyp zurück. Dieses 10. Kapitel scheint als Nachtrag entstanden zu sein, denn vom Aufbau her müsste es unmittelbar auf das 2. Kapitel folgen. Hier kann der Autor sein Resultat nochmals untermauern: «Eine Komposition von liturgischem Teil und Memorialteil, wie sie im Liber Viventium vorliegt, konnten wir nirgendwo finden» (208).

Kapitel 4 und 5 sind der Kodikologie und der Paläographie gewidmet (55–76). In einem tabellarischen Vergleich mit dem Hauptwerk der rätischen Schrift, dem vermutlich in Chur entstandenen St. Galler Remediussakramentar Cod. 348 von ca. 800, wird die ältere und die jüngere churrätische Minuskel definiert. Der Verf. orientiert sich dabei vornehmlich an den Charakterisierungen von A. Chroust (1905). Als paläographisch nächst verwandte Handschriften bezeichnet er die Einsiedler Codices Nr. 199 und 281 (74). Genannt wird aber auch Cod. CCII der Biblioteca Capitolare in Vercelli aus dem Kloster Nonantola, die der Verfasser später nochmals wegen ihrer Illustrationen zum Vergleich heranzieht (93, 146). Die «rätische Schriftprovinz» wird mit Oberitalien, Chur, St. Gallen und Westschweiz umschrieben, aber über die Schriftentwicklung in den einzelnen Skriptorien dieser Schriftprovinz scheint noch keine Klarheit gewonnen worden zu sein. Soll man annehmen, dass der Schreiber des PLV (der m. E. mit grösster Wahrscheinlichkeit auch der Miniator war) aus Chur stammte? Könnte er nicht auch aus St. Gallen nach Pfäfers geschickt worden sein? Oder wanderte er aus Oberitalien zu? Diese Fragen können offenbar mit Hilfe der Paläographie nicht beantwortet werden.

Im Kapitel über die Initialornamentik unterscheidet A. von Euw fünf verschiedene Gruppen, die er kunstgeographisch zuordnet: italisch-rätisch, rätisch, karolingisch. Das bereits erwähnte Remedius-Sakramentar sei «gleichsam als Musterbuch des oder der Initialenzeichner des PLV zu betrachten» (86). Aus den auf den Abb. 20–31 zusammengestellten Vergleichen zwischen dem Remedius-Sakramentar, dem Einsiedler Cod. 199 und dem PLV folgert der Verfasser, dass der PLV «weder in Chur entstanden ist noch in jenem uns nicht bekannten Skriptorium der Cod. Rh. 30 und 92, sondern wahrscheinlich zusammen mit Teil II im Eins. 199 in der Abtei Pfäfers, für die er auch mit grösster Wahrscheinlichkeit gemacht wurde» (87).

Die eigentlichen Beweisstücke dieser Argumentation sind nach A. von Euw in den beiden eng verwandten N-Initialen des PLV und des Einsiedler Cod. 199 zu erblicken (Abb. 27–28), aber die Entstehung von Teil II der Einsiedler Hs. 199 in Pfäfers ist nicht gesichert (103). Weder die Initialornamentik noch die Paläographie scheinen beweiskräftige, lokalisierende Argumente abzugeben.

Der Verf. wendet sich nun den Doppelarkaden zu (107–149). Trotz ihrer sehr verschiedenartigen Formen sind sie wohl von ein und derselben Hand gezeichnet. Überzeugend kann der Verf. die irische Komponente in diesen Doppelarkaden nachweisen (121; Abb. 58, 63, 74). Das Vergleichsmaterial aus dem antik-mediterranen, merowingischen und karolingischen Bereich macht die vielfältigen Verbindungen und Verästelungen deutlich, die dem Medium der Buchmalerei eigen sind. Mit Recht wird am Schluss dieses Kapitels die «neue Synthese» (149) hervorgehoben, die im Konzept der Doppelarkaden zutage tritt. Zahlreiche Dekorationselemente der Pilaster dieser Arkaden wirken traditionslos und wie aus der freien Hand gezeichnet.

Im achten Kapitel wählt A. von Euw eine andere Methode der Präsentation, indem er von ikonographischen Typen (flügellose Symbole, geflügelte Symbole) ausgeht. Dass die flügellosen Symbole auf Tatian und die geflügelten auf Hieronymus zurückgehen sollen, ist möglich, aber nicht wirklich beweisbar, da keine Originalhandschriften dieser Autoren erhalten sind. Es ist auch nicht gesichert, ob der Prolog «plures fuisse» bereits zur Zeit des Hieronymus illustriert worden ist, wie der Verf. annimmt. Zweifellos sind die verschiedenen Illustrationstraditionen sehr bald miteinander vermischt und kombiniert worden, so dass der Rekonstruktion von Urrezensionen und dem Nachweis ihrer supponierten Derivate engste Grenzen gesetzt sind. Der Verf. möchte die Evangelistensymbole des PLV «primär mit der östlich-irischen Tradition» verbinden (158). Auch spätantike Vorbilder (167) nimmt er an, und meint, «dass der Illuminator des PLV... mit einem italischen Werk aus der Karolingerzeit in Berührung kam» (169).

Dieses weite Spektrum von Überlieferungen weist m. E. zurück auf eine reich bestückte Bibliothek, und es stellt sich daher die Frage, ob der Meister des PLV sein «Vokabular» in Pfäfers oder an einem anderen bedeutenden Zentrum anlegen konnte. Die ihm zur Verfügung stehende Bibliothek und die von ihm verwendeten Musterbücher müssen äusserst reichhaltig gewesen sein. Kommt unter diesen Umständen Pfäfers als Entstehungsort des PLV überhaupt in Frage? Ob der Künstler des PLV auch das Formenvokabular der Aachener Hofschule kannte, wie A. von Euw mit einem Hinweis auf die Ornamentik im Godescalc-Evangelistar und im Evangeliar von Abbeville glaubhaft machen möchte (167), halte ich für zweifelhaft. Die sehr umfangreichen Traditionsnachweise führen den Autor schliesslich zu dem Resultat, dass im PLV angesichts einer antik-mediterranen und einer mittelalterlich-irischen Formengebung von einer «Zweisprachigkeit» bzw. einer «zweiphasigen Harmonie» zu sprechen sei (183). Ich gebe zu: man kann das so sehen. Die gerade im Bereich der Handschriftenillustration übliche Kombination verschiedener Vorbilder sollte m. E. aber auch unter dem Gesichtspunkt der Ganzheitlichkeit und der Innovation gesehen werden. A. von Euw spricht von der «Singularität» des PLV. Er bezeichnet die Komposition der Evangelistensymbol-Bildseiten des PLV als «recht ungewöhnlich, ja einmalig» (173). Dass der Vierpass, in dem sich die Evangelistensymbole (Tf. 3–5) befinden, nicht direkt ableitbar ist, spricht für den schöpferischen Charakter der Handschrift. Auch der Kleeblattbogen über dem stehenden Matthäus (Tf. 2) ist höchst originell. Keine der Miniaturen im Pfäferser PLV ist in ihrer Gänze oder in wesentlichen Elementen irgendwo vorgeprägt. Es handelt sich um eigenständige und schöpferische Leistungen, die in ihrer Entität nicht ableitbar sind und offenbar auch nicht weiter wirkten. Der PLV begründete – so will es scheinen – in Pfäfers keine Schultradition. Sollte man daher nicht erwägen, dass der Meister des PLV von aussen zuwanderte und nach getaner Arbeit wieder verschwand? Denn der PLV ist schlechthin das einzige Produkt der Buchmalerei in Pfäfers. Wenn es nicht gelingt, in Pfäfers im 8./9. Jh. eine Bibliothek nachzuweisen, heisst das zwar nicht, dass es nie eine gab, aber es besteht dann auch kein zwingender Grund, den Meister des PLV aus der Perspektive der Abtei Pfäfers zu verstehen. Nach A. Bruckner besass Pfäfers im 10. Jh. «42 in der Hauptsache biblische und liturgische Handschriften». Ende 10. Jh. «werden nahezu 60 Codices aufgeführt, darunter auch diejenigen des vorherigen Schatzverzeichnisses» (Scriptoria Helvetica I 52). Die grosse Zeit der Handschriftenproduktion in Pfäfers war offenbar das 10. Jh. Dem Meister des PLV stand aber eine prominente Bibliothek schon im frühen 9. Jh. zur Verfügung. Wo diese Klosterbibliothek anzusiedeln ist, wird wohl nie mit Sicherheit beantwortet werden können. Die Analyse der Matthäusseite, die A. von Euw nur sehr kurz berührt, dürfte in dieser Frage weiter führen. Denn der Typus und der Stil des Matthäus können keinesfalls von nordalpinen Quellen inspiriert worden sein, sondern nur von Italien. Italien ist aber innerhalb des weitwinklig zusammengetragenen Vergleichsmaterials zum Stil der Evangelistensymbol-Bildseiten deutlich untervertreten. Neben dem Isidor in Vercelli (Abb. 126–127, 139) müsste das Skriptorium von Nonantola, der Eginocodex von Verona sowie die früh- und mittelkarolingische Monumentalmalerei in Italien stärker herangezogen werden. Dennoch: der PLV wird in den Gesamtdarstellungen über karolingische Kunst nicht erwähnt, da es sich um einen erratischen Block (190) handelt, der nur als hoch originelle Einzelleistung verstanden werden kann. A. von Euw gelang es, diese Einmaligkeit des PLV als liturgisches und als künstlerisches Produkt überzeugend herauszustellen. Die äussere Gestaltung der Publikation erfüllt höchste Ansprüche.

Beat Brenk

*

Barocker Luxus. Das Werk des Zürcher Goldschmieds Hans Peter Oeri (1637–1692). Katalog der Sonderausstellung des Schweizerischen Landesmuseums Zürich, bearbeitet von HANSPETER LANZ, JÜRG A. MEIER und MATTHIAS SENN (Verlag Neue Zürcher Zeitung, Zürich 1988). 304 S., 208 Abb. in Schwarzweiss, 12 in Farbe.

Im Herbst 1988 zeigte das Schweizerische Landesmuseum das Werk des Zürcher Goldschmieds Hans Peter Oeri in einer eindrücklichen Sonderausstellung. Diese wurde im darauffolgenden Jahr im Bayerischen Nationalmuseum in München in gleicher Form nochmals präsentiert. Ihr treffender Titel «Barocker Luxus» erinnert nicht nur an die Vielfalt, sondern vor allem an die Zielsetzung des Schaffens von Hans Peter Oeri, der das Bedürfnis seiner Zeitgenossen nach kostbarem Luxus mit vergoldeten Tafelzierden, Pokalen und Trinkspielen ebenso befriedigen konnte wie mit Griffwaffengefässen und Beschlaggarnituren für Bandeliere und Gürtel. Das kulturhistorische Umfeld von Oeris Werk wurde dem Betrachter durch die Präsentation bedeutender Goldschmiedarbeiten des 17. Jahrhunderts vermittelt. Hautnah erlebte man das städtische Ambiente jener Zeit durch mit Kostümfigurinen nachgestellte Szenen: Die Spannung zwischen der luxusfeindlichen Obrigkeit und der nach Luxus dürstenden Oberschicht wurde offensichtlich in der Gegenüberstellung eines in teuren, bunten Stoffen gekleideten Offiziers in fremden Diensten mit einem Zürcher Ratsherrn und einem Pfarrer in ihren schwarzen, düsteren Amtstrachten. Eine üppige Trinkszene erzählte von der Lebensfreude, die sich an schönem und kostbarem Trinkgerät und trickreichen Trinkspielen ergötzte.

Rechtzeitig zur Ausstellung erschien der hier mit Verspätung besprochene wissenschaftliche Katalog mit gleichem Titel. Was die Ausstellung sichtbar machte, liegt in gedruckter Form vor: Es sind die Ergebnisse langjähriger Forschungen ausserhalb und im Schweizerischen Landesmuseum in Zürich. Ausstellung und Publikation entstanden im Team zwischen den Museumskonservatoren für Edelmetall und Waffen, Hanspeter Lanz und Matthias Senn, und dem freischaffenden Waffenhistoriker Jürg A. Meier. Die Autoren umreissen in den einleitenden Kapiteln das künstlerische, kulturelle und politische Umfeld, in dem Hans Peter Oeri als «Künstler von erstem Rang» geschätzt worden ist. Der Katalog beschreibt alle bisher bekannten Stücke von Oeris Hand. Es sind 7 Goldschmiedarbeiten, 2 Kupferstecherarbeiten, 1 Zeichnung, 27 Modelleinheiten, 9 Beschlaggarnituren, 20 Griffwaffen oder Griffwaffengefässteile und ein Artilleriebesteck. Allein diese Aufzählung beweist den breiten Fächer von Oeris Produktion. Sie hält überdies numerisch fest, dass der Zürcher Goldschmiedmeister mehrheitlich Griffwaffen und Beschlaggarnituren geschaffen hat. Der zweite Katalogteil bringt Vergleichsstücke des 17. Jahrhunderts, Kopien und Arbeiten, die das Erbe weitertragen, sowie 3 Porträts von Zürcher Persönlichkeiten, die eindeutig Griffwaffen von Oeris Hand tragen und damit den historischen Stellenwert dieser Luxuswaffen beweisen. Hier wird auch das Porträt von Hans Peter Oeri um 1680 vorgestellt. Der Goldschmiedmeister posiert als selbstbewusster Bürger mit schulterlangem Haar und modischem Oberlippenbart. Weder kostbarer Schmuck noch ein typisches Handwerksgerät verraten seinen Beruf. Wichtiger war ihm der Hinweis auf seine Herkunft aus altem Zürcher Bürgergeschlecht, denn mit eindringlicher Gebärde hält er dem Betrachter ein Petschaft mit dem Oeriwappen entgegen.

Einleitend zeigt Matthias Senn die Entwicklung der Stadt Zürich im 17. Jahrhundert in beispielhafter Prägnanz auf: Erst in der zweiten Jahrhunderthälfte war es nötig, die mittelalterlichen Stadtmauern mit einer modernen Verteidigungsanlage zu ergänzen. Wirtschaftlicher Aufschwung, modernes Unternehmertum und frühe Industrialisierung brachte das Bürgertum zu

beachtlichem Reichtum. Diesen äusserlich zur Schau zu stellen, verboten die strengen Sitten. Daher standen die nüchternen Fassaden der Neubauten meist in krassem Gegensatz zur prunkvollen Innenausstattung. Grosszügigkeit konnte man walten lassen bei Vergabungen an Zünfte und Gesellschaften oder zu wichtigen Familienereignissen. Handelsbeziehungen über die Grenzen hinaus und neue Soldverträge brachten Zürich Impulse für die eigene Politik, Kunst und Kultur. Bildung und Gelehrsamkeit wurden durch verschiedene Gesellschaften gefördert, die Stadtbibliothek, die Kunst- und Raritätenkammer sowie das Münzkabinett wurden neu eröffnet.

Dem Zürcher Goldschmiedhandwerk des 17. Jahrhunderts widmet Hanspeter Lanz ein eigenes Kapitel. Die wichtigsten Arbeiten aus Edelmetall werden besprochen, abgebildet und dem Leser als Vergleichsbeispiele in Erinnerung gerufen. Hier wie in den folgenden Texten wären noch konsequentere Verweise auf Eva Maria Lösels Standardwerk «Zürcher Goldschmiedekunst» (Verlag Berichthaus Zürich 1983) wünschbar.

Gemeinsam verfassten Hanspeter Lanz und Jürg A. Meier die Angaben zu Hans Peter Oeris Biographie und Werk sowie die Würdigung seiner im Landesmuseum aufbewahrten Modellsammlung. Den ausführlichen Beitrag über Waffen und Garnituren zeichnet Jürg A. Meier alleine.

Hans Peter Oeri absolvierte 1653–1657 die Goldschmiedlehre bei seinem Vater Hans Ulrich I. Oeri, installierte sich nach sechs Jahren Wanderzeit in der väterlichen Werkstatt, in der er bis zu seinem Tod tätig blieb. Dort waren bis 1672 sein Vater und mindestens seit 1676 auch sein Bruder Hans Ulrich II. neben ihm am Werk. Die Erzeugnisse dieser Werkstatt weisen dieselben Stadt- und Meisterzeichen mit dem Oeriwappen auf. Dank sorgfältiger Analysen von Technik, Stil und Formen gelang es den Autoren, eine Gruppe daraus Hans Peter Oeri zuzuschreiben und dessen Arbeit gegenüber den Werken von Vater und Bruder abzugrenzen. Dazu liefern die beiden Fussschalen, die Andreas Meyer 1669 und 1678 der Zunft zur Waag geschenkt hat, wichtigste Indizien. Auch sie tragen die erwähnten Stadt- und Werkstattzeichen. H. P. Oeri hat ausserdem die Reliefs in den Schalenböden mit den ligierten Initialen HPÖ signiert und sie damit als eigenständige Arbeiten gekennzeichnet. Er liefert mit der Schale von 1669 den Beweis, dass ein Goldschmied vor der Erlangung der Meisterwürde wichtige Aufträge ausführen konnte. Da sich das Modell für den Schaft dieser Fussschalen in der seit dem späten 19. Jahrhundert bekannten, stilistisch und technisch einheitlichen Gussmodellsammlung befindet, ist die Zuschreibung dieses einmaligen Formbestandes einer Zürcher Werkstatt des 17. Jahrhunderts an Hans Peter Oeri gesichert. Allein diesem Modellkomplex ist es zu verdanken, dass die Griffwaffen und Beschlaggarnituren des Kataloges Hans Peter Oeri zugeschrieben werden können. Dieser hat offensichtlich 1673 nach dem Tod des auf die Herstellung von Luxuswaffen spezialisierten Zürcher Goldschmieds Felix Werder seine eigene Waffenproduktion ausgebaut und in Zusammenarbeit mit Gürtlern, Posamentern, Degen-, Messer-, Zeug- und Zirkelschmieden seine luxuriösen Garnituren geschaffen. Und als die strengen Sittenmandate die Verwendung von Silber im Waffenbereich einschränkten, verzichtete Oeri weitgehend auf die Verwendung von Silber und goss die Gefässe in Messing. Gerne würde man hier noch mehr erfahren über die Sonderstellung des Goldschmiedmeisters, der Waffen herstellte.

Es gelingt den Autoren, das Werk Oeris in eine Früh- und eine Spätzeit einzuteilen. Die einschneidende Zäsur liegt um 1672/75, als er die Meisterwürde erwarb, Felix Werder und zwei Jahre danach sein Vater Hans Ulrich I. starben. Da er in der zweiten Arbeitsphase mit Vorliebe auf Formen der Frühzeit zurückgriff, lässt sich eine Entwicklung in Stil und Technik ablesen: Die frühen plastisch dramatischen Formen gibt er zugunsten von ruhigen, geschlossenen Kompositionen auf. Als besonderes Kennzeichen seiner Arbeiten gilt die differenzierte Ziselierung der Oberfläche und die meisterhafte Überarbeitung seiner Güsse.

Mit besonderer Sorgfalt verfolgen die Autoren die Rezeption des Werkes von Oeri, die schon 1763 mit Johann Rudolf Füssli einsetzte. Es würde ihnen durchaus zustehen, hier auf die eigenen Verdienste hinzuweisen und ihre neuen Forschungsergebnisse deutlicher hervorzuheben: In «Weltliches Silber, Katalog der Sammlung des Schweizerischen Landesmuseums» (Verlag Berichthaus Zürich 1977) tritt Hans Peter Oeri noch kaum in Erscheinung, da ihm nur der Johannes-Schalenboden und das Besteck mit Basiliskenbüsten zugeschrieben werden. Durch die falsche Frühdatierung des Bullingerpokales um 1630 war es Alain Gruber gar nicht möglich, darin ein Frühwerk Hans Peter Oeris zu vermuten. Das vergoldete Gefäss in Form eines Pferdes war damals noch unbekannt, wurde es doch erst 1979 dem Landesmuseum aus Privatbesitz zum Kauf angeboten, und die beiden Meyerschalen kamen erst 1984 als Depositum dorthin. Dass der grossartige Modellbestand in Grubers Katalog keine Erwähnung fand, ist heute schwer zu verstehen. Damals war die Forschung am Schweizerischen Landesmuseum streng in «Krieg und Frieden» getrennt, interdisziplinäre Zusammenarbeit war kaum gefragt. Erst die Vorbereitungen zur 1981 in Zürich realisierten Ausstellung «750 Jahre Zürcher Goldschmiedkunst» warfen neues Licht auf die Modellsammlung Oeris, deren Bedeutung für die Geschichte des Goldschmiedhandwerks damals voll erkannt worden ist. Konsequenterweise war Eva Maria Lösels Publikation über die Zürcher Goldschmiedkunst von 1983 das richtige Forum für Jürg A. Meier, ein Kapitel über die Zürcher Gold- und Waffenschmiede zu verfassen und dort Oeris Modelle und seine Produktion von Waffenteilen und Beschlaggarnituren zu veröffentlichen. Seit 1983 konnten 20 Griffwaffengefässe und Teile, sechs einzelne Beschläge und die vollständigen Garnituren aus dem Besitz der Werdmüller auf Schloss Elgg als Arbeiten Oeris identifiziert werden. Als Goldschmiedarbeit wird hier das Gefäss in Form eines silbernen Pferdes um 1665/70 erstmals publiziert. Mit ihm deckten die Autoren ein weiteres Beispiel eines Frühwerkes auf, das Oeri 15–20 Jahre später als erfahrener Meister in satterer Formulierung wiederholt hat.

Nur drei Autoren verschiedener Observanz war es möglich, dem vielseitigen Werk Oeris gerecht zu werden. Die Vielseitigkeit dieser Autoren bringen dem Leser ausserdem viel Gewinn in den mit «Bemerkungen» überschriebenen Rubriken zu jeder Katalognummer. Mit grösster Sorgfalt werden hier Stil, Ikonographie und historischer Stellenwert des einzelnen Objektes besprochen, Vergleiche zu anderen Stücken angestellt, mögliche Vorlagen erwähnt oder gar Exkurse zu speziellen Waffentypen geschrieben.

Anna Rapp

*

WALTER RUPPEN: *Die Kunstdenkmäler des Kantons Wallis,* Band III: *Der Bezirk Östlich-Raron. Die ehemalige Grosspfarrei Mörel* (= Die Kunstdenkmäler der Schweiz, Bd. 84), herausgegeben von der Gesellschaft für Schweizerische Kunstgeschichte (Wiese-Verlag, Basel 1991). 338 S., 400 Abb. schwarzweiss, 6 Abb. farbig.

Avec ce 84e volume, la Société d'histoire de l'art en Suisse gratifie ses membres d'un ouvrage où l'attrait de la présentation, par la généreosité et la qualité de l'illustration notamment, le dispute à la quantité et à la densité des informations.

Tout en deumeurant fidèle à une méthode et à un système dûment éprouvés dans les précédents tomes (I: *Haut-Conches,*

1976; II: *Bas-Conches,* 1979), l'auteur en a perfectionné quelques particularités. C'est ainsi qu'en dépit des réserves émises de différentes parts, les plans locaux quelque peu «abstraits» ont été maintenus, pour raison légitime de continuité et d'unité, mais qu'ils sont complétés par des extraits de carte topographique récente pour faciliter leur lecture. En outre, les vues d'ensemble, aériennes pour la plupart, des différentes portions de territoire, permettent une appréciation globale des sites respectifs. D'autre part, Walter Ruppen a renoncé cette fois au recensement intégral du patrimoine bâti, vu la dominante de l'habitat dispersé, dont le demi-district de Rarogne oriental (ancien tiers de Dizain) constitue la région de prédilection dans le Haut-Valais. Seules quelques localités sont présentées sous forme d'inventaire exhaustif. Il en résulte, dans le traitement des agglomérations, une alternance entre topographie et typologie, selon l'endroit. Mais le contexte «géographique» des monuments «isolés» n'est jamais négligé pour autant.

Avec pour corollaire la réforme ou la refonte de certains toponymes, qui s'inscrit dans la ligne des deux premiers volumes, c'est à une relecture en profondeur de tout un pays et de toute une culture que l'auteur nous convie, en introduisant des notions comme «fonction du paysage» pour l'habitat disséminé de Bitsch, tandis qu'à Ried-Mörel et à Oberried, cette forme d'occupation du paysage ne lui semble guère que le «reliquat d'une habitude traditionnelle(?) d'habitat».

Au demeurant, l'évolution des localités, faute de documentation, est très mal connue et ne peut être qu'estimée au gré des «premières» mentions de tel ou tel lieu-dit, que jaugée selon son état actuel. La parcimonie des sources d'archives à cet égard, l'absence presque totale de cadastres anciens, une iconographie réduite aux quelques dessins de Raphaël Ritz, vers le milieu du XIXe siècle, constituent autant d'obstacles à une lecture historique du paysage bâti.

L'attribution d'un tome à ce demi-district, même s'il s'agit d'un ouvrage réduit d'un tiers par rapport à la moyenne habituelle de la série (480 pages), se fonde en définitive, plutôt que sur des critères purement topographiques, sur la substance même des «monuments» conservés. Il ne faut pas, enfin, se cacher que Rarogne oriental correspond, mieux que toute autre contrée du pays, à une certaine image, plus légendaire que réelle dans son ensemble, mais qui a longtemps été divulguée sur le «Valais profond» de l'Ancien Régime, prolongé au XIXe siècle.

D'abord, pris en tenaille entre les deux anciens Dizains les plus remuants du XVIIe et, dans une mesure moindre, du XVIIIe siècle aussi - Conches et Brigue -, il en subit l'influence, et parfois conjointement, dans son patrimoine artistique, religieux en particulier. Ensuite, si l'on excepte quelques petites innovations dans le domaine de l'architecture en bois et dans la conception des escaliers de maison, la modestie des constructions profanes et l'absence quasi totale d'édifices publics rappellent la fameuse phrase du résident français Eschassériaux: «La maison du citoyen est pauvre, l'église du hameau est toujours richement décorée» *(Lettre sur le Valais,* 1806, p. 20). C'est à Mörel, dans l'ancienne tour des majors, aujourd'hui disparue, que se rendait la justice, qu'on emprisonnait et qu'on pratiquait la torture. A Ried-Mörel, la maison de commune servait aussi d'habitation au charpentier qui l'avait élevée (1707/08).

Et puis, la réputation conservatrice ou traditionnaliste du pays pourrait s'appuyer sur l'un des principaux bâtiments profanes de la région: la maison de Sepibus, à Mörel. Représentant le plus illustre d'une des plus importantes familles dirigeantes, Léopold de Sepibus, figure clé de l'époque révolutionnaire en Valais, préfère en 1793 élever une maison ample, certes, aux dimensions inhabituelles pour l'endroit, mais néanmoins fidèle aux principes et à la manière courante de construire (mi-bois, mi-maçonnerie), plutôt que d'importer un type d'édifice plus prestigieux, plus ostentatoire, à la mesure de ses ambitions et, vraisemblablement aussi, de ses moyens. Seule la disposition symétrique et régulière des baies témoigne d'un léger penchant pour le goût classique du temps.

On n'oubliera pas de citer, à peu près à même enseigne, le «Meierhüs» de Grengiols, de 1800/01, le «Hüserhus», construction en pierre de 1743 à Mörel, la cure de Mörel, dont un plafond en stuc porte un saint Jean Népomucène peint par Jean-François-Antoine Ritz en 1763 et qui abrite une série de 24 portraits (15 de curés du lieu, 9 de notables ecclésiastiques et civils du pays), ainsi qu'un buffet-crédence issu de l'atelier ou en tout cas sous l'influence de l'ébéniste souabe établi en Bas-Valais, Alexandre Mayer (vers 1700).

L'autre grande bâtisse profane recensée dans cet ouvrage est la Villa Cassel, de 1900/01, à la Riederfurka, un haut-lieu de l'avant-guerre 14/18, que vient compléter en 1912 le Chalet Cassel. On vouera aux forces motrices de la Massa, bâtiments et ouvrages d'art confondus, l'attention que méritent les témoins de l'industrialisation naissante dans le Valais du début de ce siècle (1898/99 et 1915/16). On rentre dans le giron de la maison «traditionnelle» avec l'école de Grengiols, en 1934/35.

Pour l'essentiel, cependant, les monuments d'art et d'histoire de Rarogne oriental sont des églises et des chapelles, qui confortent apparemment les propos extrêmes d'Eschassériaux, cités précédemment: pour la plupart baroques, soit des XVIIe et XVIIIe siècles et où il faut inclure les œuvres considérées comme relevant de la Renaissance tardive (retables d'ateliers bas-conchards du 3e quart du XVIIe). Le «Renouveau du Moyen Age», les styles «néo» de la fin du XIXe et du début du XXe siècle y trouvent également une place de choix, malgré les mutilations, les amputations dont a fait l'objet l'église de Betten, élevée en 1910/11 par l'architecte sédunois Joseph Dufour. Parmi les points forts de ce mouvement, non seulement pour le district considéré, mais pour l'ensemble du Valais, on comptera les églises d'Adolf Gaudy, l'architecte thurgovien, à Ried-Mörel (1910/12) et à Grengiols (1913/15). C'est alors vraiment que la région s'ouvre au monde, à un monde qui déborde les districts voisins déjà évoqués.

Jusque-là, les apports extérieurs étaient le fait, ponctuel, de personnalités en relation avec le reste du pays, Sion notamment, où certains résidèrent ès fonctions, temporairement (Léopold de Sepibus) ou définitivement (Jean de Sepibus, chanoine de Sion, successivement curé de Sion, official et vicaire général, ami des arts surtout, ce dont le Valais central conserve plus de témoignages que sa patrie; à ne pas confondre avec son homonyme plus jeune, chanoine de Sion également, curé de Mörel à la fin du XVIIe siècle). Mais ce sera vraisemblablement le grand Stockalper, pour lequel il avait peint et dessiné, qui aura recommandé le peintre Hans Ludolf, établi à Sion, à Sébastien Eyster alias Bergmann et à sa femme, Anna Albrecht, en relations d'affaire avec Gaspard-Jodoc eux aussi, pour l'exécution du bel ex-voto de la chapelle Sainte-Anne à Bister (1653).

Le bilan du volume, en histoire de l'art régional proprement dite, corrige à peine l'impression initiale de «typiquement», «profondément» valaisan. Un Moyen Age faiblement représenté, sinon par un de ces inévitables et indestructibles clochers romans ou prétendus tels (Mörel), ainsi que par des statues pour la plupart expatriées. L'empreinte aussi, pratiquement effacée aujourd'hui, de l'incontournable Ulrich Ruffiner (ou Ruffener, comme Walter Ruppen préfère l'appeler), à l'église paroissiale de Mörel encore, pour la fin de l'ère gothique. Quelques peintures murales, aujourd'hui recouvertes, marquaient dans la même église la reprise du catholicisme réformé lors du Concile de Trente, avec un retard caractéristique pour tout le diocèse de Sion (fin XVIe - début XVIIe siècle). Une ère baroque florissante, ensuite, dont l'apogée constitue aussi le joyau du volume: l'ancienne chapelle à répit «Ze

heju Flienu» (dès 1726), sentinelle avancée à l'entrée occidentale du demi-district. Retables, devants d'autel et mobilier liturgique perpétuent, mieux encore que les bâtiments, cette brillante époque, où une bonne partie des peintres et des sculpteurs, sans évoquer les autres artisans, demeurent probablement à jamais confondus dans un glorieux anonymat. L'auteur a cependant éprouvé à plusieurs occasions les joies de la découverte en identifiant mainte œuvre des Johann ou Jodok Ritz et autres Johann ou Anton Sigristen. Il a même acquis la quasi certitude que le jeune Johann Ritz devait apprendre le métier dans l'atelier du sculpteur Moritz Bodmer, à Mühlebach, en 1683 - il avait alors 17 ans -, au moment de la fabrication de l'autel de la chapelle de Riederalp. Inversement, Walter Ruppen a été quelque peu frustré de ne pas trouver la moindre trace d'un ouvrage de l'enfant du pays, Gerig Mattig, un ébéniste et sculpteur dont les travaux, en collaboration parfois avec Hans Siegen, de Lötschen, ont déjà été repérés à Ernen, à Mund et à Rarogne. Pour achever ce rapide survol, on constate que si le XIXe siècle est moins riche ici que dans le reste du Valais, le début du XXe, par contre, a été plus que prometteur dans des domaines fort divers.

Pour les générations montantes et à venir d'historiens de l'art régional, malgré l'ampleur des sujets traités, il importe de signaler qu'il en reste quelques-uns à approfondir: outre la sculpture et la peinture baroques, les cloches et toutes les catégories d'objets de culte, dont l'inventaire général, à l'instar de Fribourg et de la Thurgovie, devra bien être entrepris prochainement en Valais. Les listes déjà établies par Walter Ruppen annoncent des richesses à exploiter et ce n'est pas, en fin de compte, le moindre des mérites de son tome III que de donner l'impression d'avoir tout dit - après que tout a été vu! sans pour autant fermer la porte à de futures investigations.

Gaëtan Cassina

*

ECKHARD DESCHLER-ERB, MARKUS PETER, SABINE DESCHLER-ERB, *Das frühkaiserzeitliche Militärlager in der Kaiseraugster Unterstadt.* Mit Beiträgen von Sylvia Fünfschilling, Alex R. Furger und Urs Müller. (= Forschungen in Augst Band 12) (Augst: Römermuseum, 1991). 149 S., 86 Abbildungen, 12 Tabellen.

Die Präsenz römischen Militärs im Raum Augst/Kaiseraugst ist für das 3. und 4. Jahrhundert recht gut belegt und erforscht. Seit jeher führten aber Funde, historische und militärstrategische Überlegungen dazu, auch für das 1. Jahrhundert die Anwesenheit von Truppen anzunehmen, wobei allerdings die archäologischen Funde und Befunde erst wenig Klarheit zu geben vermochten. Die ältere Forschung rechnete mit drei Militärphasen: 1. in frühaugusteischer, 2. in tiberisch-neronischer und 3. in flavischer Zeit.

Seit den 70er Jahren konnten im Bereich der Kaiseraugster Unterstadt erstmals aufschlussreiche Zeugen militärischer Präsenz nachgewiesen werden. Es kamen bei Grabungen mehrere Spitzgräben zum Vorschein, die versuchsweise sogar schon zu einem Kastellgrundriss ergänzt wurden. Zwei aufschlussreiche Befunde werden von E. Deschler-Erb und A. R. Furger sowie von U. Müller und S. Fünfschilling analysiert. Beim ersten Befund handelt es sich um den Nachweis einer frühen einperiodigen Militäranlage, die durch Fundmaterial in tiberisch-frühclaudische Zeit datiert ist. Nach Aufgabe der Militäranlage, möglicherweise noch vor der Jahrhundertmitte, setzt die zivile Insula-Überbauung ein. Diese ist bezeugt durch ein über dem ehemaligen Lagerareal in der 2. Hälfte des 1. Jahrhunderts errichtetes Gebäude. Der zweite Befund erbrachte Spuren von Kaserneninnenbauten des frühkaiserzeitlichen Kastells.

Ausser den beiden bereits erwähnten Berichten über zwei Grabungsbefunde enthält die Publikation die folgenden Beiträge: E. Deschler-Erb, Römische Militaria des 1. Jahrhunderts aus Kaiseraugst. Zur Frage des frühen Kastells. - M. Peter, Fundmünzen aus dem Bereich des frühkaiserzeitlichen Lagers in Kaiseraugst. - S. Deschler-Erb, Auswertung von Tierknochenfunden: Speise- und Schlachtabfälle römischer Truppen in der Kaiseraugster Unterstadt der 1. Hälfte des 1. Jahrhunderts. Die Autoren packen die Probleme insbesondere von den Funden her an. Kleinfunde aus Bronze, Eisen und Knochen, die als Bestandteile militärischer Ausrüstung interpretiert werden können, werden als Indikatoren für römische Truppen gewertet. Die Militaria der Kaiseraugster Unterstadt sind nicht übermässig zahlreich, weshalb es zu bedauern ist, dass die viel zahlreicheren Militaria aus der zivilen Oberstadt von Augst ausgeklammert blieben. Sie wurden in einer ungedruckten Lizentiatsarbeit zwar erfasst, sind aber in der vorliegenden Publikation nur in den Verbreitungskarten und in der Auswertung berücksichtigt.

Die Fundanalyse gliedert sich in Angriffswaffen (Geschossbolzen, Speerspitzen, Dolchteile), Verteidigungswaffen (Helmteile, Schienenpanzer, Kettenpanzer, Schuppenpanzer, Gürtel, Schurz), Pferdegeschirr (Anhänger, Zaumzeug, Sattel) und weitere Ausrüstungsgegenstände (Schnallen, Knöpfe etc.). Hier findet der Benutzer des Buches eine typologische, chronologische und militärgeschichtliche Würdigung der einzelnen Funde. Im Katalog finden sich zu jedem Objekt die topographischen Fundortsangaben, die materialtechnischen Beobachtungen und Bestimmungen sowie Literatur und die vermutete Truppenzuweisung.

In ihren Studien versuchen die Autoren auf Grund des bisherigen Wissens und insbesondere auf Grund der Grabungsergebnisse in der Kaiseraugster Unterstadt die möglichen Militärphasen präziser zu erfassen. Die Beurteilung der Autoren lautet gegenüber den bisherigen Meinungen differenzierter: 1. der frühaugusteische Militärposten ist umstritten, 2. die Befunde aus der 1. Hälfte des 1. Jahrhunderts haben sich vermehrt und sprechen für ein tiberisch-claudisches Kastell, und 3. die Aktivitäten des römischen Militärs in flavischer Zeit bleiben unumstritten.

Rudolf Degen

*

ODILE NOUVEL-KAMMERER: *Papiers peints panoramiques* (Flammarion/Musée des Arts Décoratifs, Paris 1990). 336 Seiten, reich farbig und schwarzweiss illustriert, farbige Falttafeln, Personenregister.

VERENA BAUMER-MÜLLER: *Schweizer Landschaftstapeten des frühen 19. Jahrhunderts* (Verlag Paul Haupt, Bern und Stuttgart 1991). 90 Seiten, farbige und schwarzweisse Abbildungen, drei farbige Falttafeln.

Die rund neunzig Panoramatapeten, welche zur Zeit der Forschung bekannt sind, entstanden, soweit dies heute überblickbar ist, mit einer Ausnahme in Frankreich - und dort wiederum fast ausschliesslich in Paris und Rixheim - und gehören alle in die Zeit zwischen 1790 und 1865. In Paris suchten mehrere Fabrikanten ihr Glück in dieser aufwendigen Spezialität, im elsässischen Rixheim bei Mülhausen verlegte die Familie Zuber im Verlaufe eines halben Jahrhunderts über zwanzig Panoramen, fast das Doppelte von dem, was Joseph Dufour, der Inhaber des grössten Pariser Ateliers, in den Handel brachte. Eine gigantische handwerkliche Leistung, wenn man bedenkt, dass die einzelnen Panoramen selten

mit weniger als tausend Druckstöcken zu bewältigen waren und die Vorarbeiten Jahre beanspruchten. Das von Desfossé verlegte und mit seiner Farbigkeit und Atmosphäre atemberaubende Eden erreichte den Rekord mit 3642 Druckstöcken für 23 Bahnen. Erhalten oder bekannt sind von vielen Panoramen oft nur noch ein paar Exemplare, in einzelnen Fällen ein einziger Druck. Erstaunlich ist dagegen die Situation in Rixheim, wo die Druckstöcke einzelner Panoramen erhalten geblieben sind und bis heute zum Drucken benutzt werden. Als nichtfranzösisches Produkt konnte bisher einzig eine Wienertapete aus der Werkstatt Spoerlin & Rahn von 1822 bestimmt werden, doch weisen auch bei ihr die Spuren nach Rixheim: Spoerlin und Rahn hatten in Rixheim gearbeitet, Spoerlin war ausserdem mit den Zuber verschwägert. Übrigens fällt bei allen drei Namen die Schweizer Herkunft auf. Von 23 Panoramen sind weder die Manufaktur noch der nähere Zeitpunkt der Entstehung bekannt. Darunter befinden sich wichtige «Inkunabeln». Ihre nähere Bestimmung dürfte nicht nur die Liste der Fabrikanten erweitern, sondern auch Licht in die Frühzeit bringen. Wer als erster die Panoramatapete entwickelt hat, bleibt ungeklärt.

Die Forschung hat sich mit diesen faszinierenden und fragilen Werken, deren kulturhistorische Bedeutung für das 19. Jh. nicht hoch genug eingeschätzt werden kann, nur sporadisch und eher am Rand beschäftigt. Jedenfalls sind die Basisstudien von Henri Clousot, Charles Follot und Josef Leiss kaum über Liebhaberkreise hinaus zur Kenntnis genommen worden (H. Clouzot und Ch. Follot, Histoire du papier peint en France, Paris 1935; J. Leiss, Bildtapeten aus alter und neuer Zeit, Hamburg 1961). In den 1970er Jahren hat die Forschung neu eingesetzt. Ausgangs- und Mittelpunkt ist die Manufaktur Zuber in Rixheim und das im gleichen Haus untergebrachte Musée du papier peint, wo nebst den erwähnten Druckstöcken und der ganzen Werkstatt des 19. Jh. grosse Bestände einer minutiösen Buchhaltung und Korrespondenz überliefert sind, die für das Studium einzigartige Voraussetzungen bilden. (Einen guten Einstieg in die Manufaktur Zuber, ihre Archivbestände und das Tapetenmuseum Rixheim bietet das Bulletin de la Société Industrielle de Mulhouse 2/1984.) Das erklärt denn auch, weshalb Odile Nouvel-Kammerer und Véronique de Bruignac, beide während längerer Zeit am Musée du papier peint tätig, 1990 im Musée des Arts Décoratifs in Paris eine grosse Ausstellung über Panoramatapeten veranstalteten und, unter Mithilfe weiterer Autoren und Autorinnen, eine grosse Publikation vorlegten, welche nebst grundsätzlichen Beiträgen zum Thema einen Katalog aller bekannten Panoramatapeten, Notizen zu den Fabrikanten und eine erschöpfende Bibliographie enthält. Ein Standardwerk aus der Hand der besten französischen und international zur Zeit nicht übertroffenen Tapetenforscher! Besonders bemerkenswert ist der Beitrag von Bernard Jacqué, Konservator des Rixheimer Museums, über die unternehmerischen Aspekte der Zuberschen Produktion, die Seite des Fabrikanten, des Händlers und der Kosten anhand der Rixheimer Archivalien, lesenswert auch das Kapitel von Odile Nouvel-Kammerer über den geistes- und kulturgeschichtlichen Hintergrund des Panoramas und der Panoramatapete. Leider kommen die handwerksgeschichtlichen Momente im Buch zu kurz, wofür der Rixheimer Fundus ebenfalls äusserst spannende Materialien geliefert hätte. Dann klappte auch die Zusammenarbeit mit dem «Ausland», insbesondere mit dem Deutschen Tapetenmuseum in Kassel, offenbar nicht. Auf der Europakarte S. 318, welche die bekannten Standorte von erhaltenen Panoramadrucken kartographisch erfasst, ist Deutschland ein grauer Fleck, d. h. die über 130 angeblich in Deutschland bekannten Panoramen sind weder hier noch im Katalogteil eingetragen. Dasselbe Schicksal erlitten Österreich, Holland, Norwegen, Dänemark und ganz Osteuropa, von Nordamerika nicht zu sprechen. Zweifellos hätte die auf breitester internationaler Ebene notwendige Zusammenarbeit weitere Jahre der Vorbereitung bedurft, wozu im Musée des Arts Décoratifs, das weder Liebling des Staatspräsidenten noch des Maire de Paris ist, Geld, Zeit und Kraft fehlten. Immerhin standen für Ausstellung und Publikation den Autorinnen die Dokumentation der Familie Carlhian zur Verfügung, welche seit rund 1920 in ihrem Atelier für XVIIIe-Intérieurs alle zur Kenntnis gekommenen Panoramen systematisch photographiert hatte. Diese Aufnahmen bilden im Buch die Basis für den Bildteil des Katalogs. Das erlaubt uns, die Panoramen leicht zu identifizieren.

Die Vorarbeiten für die Schweiz hat Verena Baumer-Müller geleistet, zunächst ohne vom Pariser Projekt zu wissen. Ausgehend von Nachrichten über ein Panorama im Besitz der eigenen Familie entstanden im Verlaufe der letzten Jahre verschiedene Aufsätze zum Thema Panoramatapeten. 1989 veröffentlichte sie in der ZAK eine Liste der in der Schweiz erhaltenen oder aktenkundigen Panoramen. 1991 folgte ein beim Verlag Paul Haupt in Bern veröffentlichtes Büchlein mit dem Titel «Schweizer Landschaftstapeten des frühen 19. Jh.», das die vier Panoramen mit Schweizer Themen vorstellt. Drei von ihnen hat Jean Zuber nach Zeichnungen von Pierre-Antoine Mongin 1804 (Vues de Suisse), 1815 (La Grande Helvétie) und 1818 (La Petite Helvétie) verlegt. Das Vierte in Grisaille oder Camïeu, von dem weder die Manufaktur noch die näheren Entstehungsumstände bekannt sind und provisorisch Paysages suisses genannt wird, kam vermutlich um 1825–30 in den Handel. Was die Namen betrifft, halte man sich an die Bezeichnungen in der Pariser Publikation, welche die archivalisch belegten Titel braucht. Die Landschaften von La Grande Helvétie benutzte Zuber in den 1840er Jahren als Fond für die Tellgeschichte, deren Figuren von Hand hinzugemalt wurden.

Im Text stellt die Autorin die Schweizer Panoramen in den kulturgeschichtlichen Rahmen, verweist auf die Schweiz als klassisches Reiseland seit Haller, die romantische Begeisterung für das Hirtenleben und die Berge, die Bewunderung der Demokratie, was den beispiellosen Erfolg der Tapeten erklärt. Von den Vues de Suisse verkaufte Zuber, wie Philippe de Fabbri 1990 in einem unveröffentlichten Pariser Vortrag gezeigt hat, innerhalb von zehn Jahren über tausend Exemplare, davon siebzig in der Schweiz. Die Vorlagen für die einzelnen Landschaften und Personengruppen suchte Verena Baumer minutiös zusammen; die Panoramen sind Pasticcios aus dem Bilderfundus der Zeit, wurden jedoch von Mongin zu einem virtuosen und berückend nahtlosen Neuen und Ganzen zusammengefasst.

Trotz der eindrücklichen Materialsammlung ist zum Thema Schweizerpanoramatapete noch nicht alles gesagt; das vierte, noch anonyme Werk bleibt weitgehend im dunkeln. Hier wurden die Abbildungen knauserig und der Kommentar etwas kurz; eine vollständige Wiedergabe wäre am Platz gewesen (und ist in der Pariser Publikation unter Nr. 55 zu finden). Wertvoll sind die Listen der zur Zeit bekannten Drucke. Hier dürfte mit dem Einsetzen der Forschung auf internationaler Ebene einiges hinzukommen. Zweifellos gibt es noch viele spannende Einzelheiten zusammenzutragen wie etwa die Schilderung eines Schweizer Panoramas in Gottfried Kellers «Das verlorene Lachen.» Solche Stellen geben übrigens ein anschauliches Bild vom Platz, den die Panoramen in der Gesellschaft des 19. Jh. eingenommen haben. Auch das wäre eine eigene Studie wert. In Frankreich sind in den Appartements der Aristokratie keine Panoramen zu finden, berichtet Bernard Jacqué im erwähnten Beitrag zur Pariser Publikation, dort gehörten diese zum Luxus der «petits notables» des Bürgertums, in Deutschland dagegen fühlten sich die Fürstlichkeiten von den Panoramen sehr angesprochen, wie Ausstattungen vor allem in den Sommerresidenzen bis heute zeigen. In der Schweiz waren sie sowohl beim Patriziat wie beim Bürgertum beliebt, und manch reicher Wirt warb in der ersten Stunde des Tourismus in seiner

«besseren» Stube mit einem Schweizer Panorama. Werbung und Selbstdarstellung in einem!

Das von Verena Baumer zusammengetragene Material hat das Schicksal erlitten, in ein Kleinformat gepresst zu werden. Für die Lektüre halte der geneigte Leser eine Lupe zur Hand, wobei allerdings selbst diese nie einen ordentlichen Bildervergleich oder eine einigermassen befriedigende Beurteilung der Werke ermöglicht. Nirgends in der Publikation ist auch nur ein einziges Mal die eindrückliche Grösse und die naive Grossartigkeit der Tapeten spürbar, ein Vorwurf, den man der Pariser Publikation nicht machen kann. Die Zuber Panoramen sind zwar alle drei verdienstvollerweise farbig und in Leporelloform beigelegt, doch La Grande Helvétie durchgehend in unscharfer Wiedergabe. Das faszinierende und im Schweizer Publikum kaum bekannte Sujet hätte ausreichend Stoff geboten, zum Anlass der 700-Jahre-Schweiz einen attraktiven und bleibenden Helveticaband zu schaffen.

Hermann Schöpfer

*