

Zeitschrift: Kunst + Architektur in der Schweiz = Art + architecture en Suisse = Arte + architettura in Svizzera

Herausgeber: Gesellschaft für Schweizerische Kunstgeschichte

Band: 52 (2001)

Heft: 2: Abstrakte Malerei der 1950er Jahre = La peinture abstraite des années 1950 = La pittura astratta degli anni '50

Buchbesprechung: Buchbesprechungen = Comptes rendus de livres = Recensioni

Autor: Ruoff, Eeva / Bouchon, Chantal / Parello, Daniel

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: 29.06.2025

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

Buchbesprechungen Comptes rendus de livres Recensioni

• ANNEMARIE BUCHER,
MARTINE JAQUET (Hrsg.)

Des floralies aux jardins d'art. Un siècle d'expositions de paysagisme en Suisse / Von der Blumenschau zum Künstlergarten. Schweizerische Gartenbau-Ausstellungen, Lausanne: Presses polytechniques et universitaires romandes, 2000 (Les archives de la construction moderne EPFL/DA). – 129 S., zahlreiche Farb- und S/W-Abb. – CHF 44.–, ISBN 2-88074-467-9

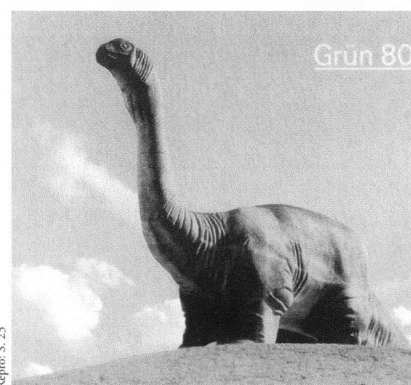
Dieser ansprechende Band ist eine Begleitpublikation zur gleichnamigen Ausstellung, die in Lausanne im Zusammenhang mit *Lausanne Jardins 2000* und anschliessend in Zürich zu sehen war. Die Idee, eine Ausstellung über Ausstellungen zu machen, scheint auf den ersten Blick ein wenig gesucht und akademisch, die Rezensentin kann aber versichern, dass der vorliegende Band alles andere als ein trockener Lese-stoff ist. Auch eine allfällige Abneigung zu den «floralies» sollte niemanden davon abhalten, diese Publikation zur Hand zu nehmen. Das Projekt, das vorgestellt wird, wurde von Instituten an der ETH-Zürich, der EPF-Lausanne, der Universität Genf sowie vom Archiv für Schweizer Landschaftsarchitektur in Rapperswil getragen. Das inspirierende Vorwort hat Christophe Girot, der neue Professor für Landschaftsarchitektur an der ETH, verfasst.

Annemarie Bucher vom Archiv in Rapperswil hat sicher am meisten zur Entstehung der Publikation beigetragen. Sie hat einen wichtigen Einführungsartikel sowie Kurzberichte über die achtzehn ausgewählten Ausstellungen geschrieben und zusammen mit Martine Jaquet die Redaktion besorgt. Die Auswahl der Ausstellungen ist vielseitig und wohl überlegt: von den Landesausstellungen, über die Ausstellung *Neubühl* des Werkbundes 1931 in Zürich bis zu *Lausanne Jardins 97*. Kürzere Essays sind verschiedenen Spezialthemen gewidmet. Martine Jaquet hat über den Alpen-garten, Udo Weilacher über Ernst Cramer und seine Ausstellungsgärten, Pierre Frey über den Lausanner Friedhof Bois-de-Vaux, Georges Descombes über die Genfer Strecke des Wegs der Schweiz und Marc Schwarz über Filme von der *G 59*, der *Expo 64* und der *Grün 80* geschrieben. Wie diese Aufzählung zeigt, umfasst der Band weit mehr als was gemeinhin mit Gartenbau-Ausstellungen in Verbindung gebracht wird. Er weist über das Gezeigte hinaus auf die Entwicklung der Freiraumkunst. Allerdings kann die Rezensentin der Auffassung einiger Autoren nicht unbedingt beipflichten,

dass diese Ausstellungen Bestandesaufnahmen der jeweiligen Schweizer Landschaftsarchitektur gewesen seien. Es ist zu berücksichtigen, dass Ausstellungen oft für Ideen werben, die dann nie breite Akzeptanz finden und gerade bei Gartenausstellungen auch die kommerzielle Seite eine nicht zu unterschätzende Rolle spielt. Dieser Einwand – eigentlich nur eine kleine Warnung vor unüberlegter Verallgemeinerung der Aussagen – schmälert den Wert des Bandes keineswegs. Es ist sehr erfreulich, dass die grundlegende Arbeit, die für die Vorbereitung der «Ausstellung über Ausstellungen» notwendig war, wenigstens zu einem Teil in diese Publikation eingeflossen ist.

Die Schwierigkeit, bei einem Werk mit verschiedenen Autorinnen und Autoren allzu viele Wiederholungen zu vermeiden und den Bogen so zu spannen, dass die Fülle der Informationen nicht verwirrt, ist nicht ganz gemeistert worden. Manchen, selbst an sich gut informierten Leserinnen und Lesern wird es schwer fallen, sich zu vergegenwärtigen wie sich nun die ZÜGA von der ZÜKA oder die Kantonale Gartenbau-Ausstellung Zürich von 1907 von jener im Jahr 1912 unterschied. Sehr positiv wirkt sich die reiche Auswahl an Abbildungen aus, welche die fundierten Berichte begleiten. Eine weitere Chance, das Ganze noch etwas aufzulockern, wäre gewesen, den besonderen Fest-Charakter von Gartenschauen mit ihren «Highlights» darzustellen. Die Gartenschau ist beim Publikum doch so beliebt, weil sie sich oft wie ein Feuerwerk ausnimmt oder an die Zauberkünste einer Zirkusnummer erinnert. Was tut es, wenn die Blumen bald welken, wenn die Schauanlagen im Winter trostlos aussehen und die gezeigten Pflanzen in unserem Klima kein zweites Mal blühen? Nur, dass die *Grün 80* eher wenig Erfolg hatte, ist ein indirekter Hinweis auf diese Seite der Gartenausstellungen. Begeisterte sie wohl gerade deshalb nicht so sehr, weil man die pädagogischen Aspekte betont hatte und die Anlagen zum Teil auf Dauer konzipiert waren?

Mit der Behandlung solcher Themen hätte das Ganze auch auf eine etwas breitere Basis gestellt werden können. Die Zuversicht einiger Autoren, dass die Blumenschau der Vergangenheit angehöre und dass das goldene Zeitalter des Künstlergartens endlich ausgebrochen sei, schimmert durch, dürfte sich aber nicht bewahrheiten. Der gewöhnlichen Blumenschau geht es nämlich immer noch ganz gut. Man denke nur an die Tausenden von Gartenfreunden, welche die Dahlienschauen und die Schau-gärten der Gartenbaufirmen besuchen, die alle zwei Jahre nach Oeschberg pilgern, auf die Mainau fahren und sich regelmässig die «floralies» der Nachbarländer oder die Tulpenfelder in Holland anschauen. Man



Grün 80, Basel, Postkarte mit dem Wahrzeichen der Ausstellung.

ist niemand, wenn man nicht mehr oder weniger regelmässig die Chelsea Flower Show in London besucht! Zugeben, die Darstellung dieser Seiten der Gartenausstellungen hätte einen beträchtlichen Mehraufwand bedeutet, der wohl gar nicht im Bereich des Möglichen stand. Der interessante Band wäre dann vielleicht gar nie erschienen. Was jetzt vorliegt, ist doch ein sehr wertvoller Beitrag zur Geschichte der Freiraumgestaltung in der Schweiz, und die Verfasserinnen und Verfasser verdienen viel Anerkennung und Dank dafür.

Eva Ruoff

• CHRISTOPHE AMSLER,
DOMINIQUE CHUARD, JEAN-PIERRE
DRESCO et al.

La Rose de la cathédrale de Lausanne. Histoire et conservation récente, Lausanne: Payot, 1999. – 216 p., ill. n/bl et ill. en couleurs. – CHF 79.–, ISBN 2-601-03239-1

En 1990, la Rose du bras sud du transept de la cathédrale de Lausanne présentait un décollement inquiétant de grisaille sur les verres anciens. L'Etat de Vaud (Service des bâtiments) mandata une équipe pluridisciplinaire regroupant plus de cent intervenants scientifiques et historiens, dont le Centre suisse de recherche et d'information sur le vitrail de Romont. Une réflexion méthodologique approfondie fut alors adoptée pour étudier et traiter ce problème complexe en lien avec les laboratoires européens afin de trouver les remèdes les plus appropriés, sans jamais dévier de la déontologie et de toutes les garanties prises dans l'état actuel de nos connaissances.

Les travaux menés de 1990 à 1998 sont l'objet de cette publication qui réunit l'état des réflexions archéologique, historique et technique menées par les meilleurs spécialistes, de ce seul ensemble médiéval de la cathédrale qui a survécu à l'incendie de 1235.

La «fenêtre rotonde», célèbre dès sa conception, grâce au relevé de sa modénature publié par Villard de Honnecourt

dans son *Album* (Paris, Bnf, ms fr. 19093, fol. 16r.) est un témoignage de la première décennie du XIII^e siècle. Elle est l'idée d'un concepteur proche des milieux discutant de l'*Héxameron* selon Brigitte Kurmann-Schwarz. Cette complexe organisation géométrique est constituée de deux carrés et de huit cercles; l'axe vertical et l'axe horizontal se terminant par des cercles dessinent une croix. Un programme iconographique unique illustrant les systèmes intellectuels et scientifiques de la cosmologie médiévale y est inséré. Cette «*imago mundi*» ou image symbolique du monde, constituée de cent cinq panneaux de verre peint, est une interprétation chrétienne de la tradition antique, reprise à l'époque carolingienne. Au centre, probablement *Annus*, le dieu de l'An, était figuré entouré du soleil, de la lune, du jour et de la nuit.

Ellen J. Beer, à qui l'on doit l'étude originelle de cet ensemble monumental, s'appuie, pour confirmer cette théorie de l'analogie de *Annus* avec le Dieu créateur, sur le tissu d'Ewald à Saint-Cunibert de Cologne (milieu X^e siècle). Ce panneau fut remplacé en 1894 par une création du monde due au maître-verrier Hosch. Celui-ci ignorait la disposition d'origine déjà perturbée au XVIII^e siècle. S'ordonnent dans les médaillons, les Saisons et les Mois, cycle débutant avec l'image représentant Mars, mois de l'Annonciation. A ce cycle temporel sont associés des éléments spatiaux. Les Éléments personnifiés sont adjoints aux Signes du Zodiaque, eux-mêmes, fait unique, combinés aux Sciences divinatoires représentées par les images de *Aerimancia* (prédit par l'observation du feu) et *Piromancia* (prédit par le vol des oiseaux), connues par l'énumération d'Isidore de Séville dans son *Livre des étymologies* (VI^e siècle).

Une autre spécificité de l'iconographie lausannoise est la présence des Fleuves du Paradis, identifiés aux Quatre Évangiles associés aux Êtres fabuleux des confins de la Terre, images uniques dans le vitrail. Dans les écoinçons formés par la croix sont représentés les Vents dont le profil évoque les portraits sur les monnaies antiques. Les panneaux ornementaux constitués de trois sortes de palmettes, des écoinçons et des rosettes dont certaines ont gardé le réseau de plomb originel, participent au contexte de la représentation du temps.

En comparaison avec les roses françaises à œil centré de Chartres, de Laon ou de Mantes de la fin du XII^e et du début du XIII^e siècle dont l'iconographie traite davantage du Jugement dernier, de la Glorification du Christ ou de la Vierge, la Rose de Lausanne affirme sa particularité. De même, son style n'est pas comparable aux verrières du nord de la France.

Une historiographie des restaurations est particulièrement bien étudiée. Tandis

qu'une documentation est constituée à partir du XIX^e siècle, le maître-verrier Edouard Hosch intervient pour la restauration à partir de 1891. Il dépose au musée les éléments disparates provenant d'autres verrières et employées comme bouche-trous après une restauration du XVI^e siècle, en particulier des éléments d'une fenêtre de saint Jean-Baptiste (actuellement au musée de la cathédrale). Ces panneaux conservés jusqu'à l'intervention du vitrier Monnet en 1817 selon le principe de réparation, sont alors enlevés selon le concept de la cohérence de l'œuvre d'art.

La Rose fut au XX^e siècle une source de réflexion technique et biblique pour des artistes tels que Marcel Poncet ou Alexandre Cingria qui participèrent au renouvellement de l'art sacré, dont l'ensemble conservé dans la cathédrale fit l'objet d'une publication par Sophie Donche Gay (éd. Payot, 1994). Tout est fait pour inciter à la lecture de cet ensemble unique auquel la restauration a rendu l'intensité de sa gamme chromatique (p. 84).

La mise en page est agréable. Le texte est encadré par les figures en haut et leur numérotation en bas, ce qui favorise la lecture des images. La multiplication des schémas et des graphiques montrent une volonté de clarté dans la complexité du sujet de la part des auteurs. Un important cahier couleur reproduit tous les panneaux et reflète bien l'importance de la restauration de Hosch qui a reconstitué un tiers de la Rose. Le catalogue, fruit de la documentation des interventions, offre la fortune critique des thèmes figurés. Chaque panneau accompagné de sa vignette et de son état de conservation est discuté selon une analyse thématique. L'emplacement de chaque



La Rose de la cathédrale de Lausanne, tête d'Aprilis.

groupe est noté dans la composition d'origine de la Rose, ce qui facilite le repérage. Cet exposé clair offre les moyens d'accès à la pointe de la recherche dans le domaine du vitrail. Mis sous surveillance scientifique, en particulier climatologique interne et externe, ce patrimoine exceptionnel résumant tous les savoirs et se présentant comme une cosmogonie, élément important de la cathédrale gothique, représentation idéale de la cité céleste, peut être transmis *in situ* grâce à la conservation préventive dont il fait dorénavant l'objet et à la serrurerie appropriée, accompagnée d'une verrière extérieure de protection.

Chantal Bouchon

- FRIEDER RYSER, YVES JOLIDON, SIMONE BRETZ, ROLF KELLER, UTA BERGMANN, STEFAN TRÜMPER *Glanzlichter. Die Kunst der Hinterglasmalerei / Reflets enchanteurs. L'art de la peinture sous verre*, hrsg. vom Schweizerischen Forschungszentrum für Glasmalerei Romont, Bern: Benteli, 2000. – Text D/F, 320 S., 214 Farb- und 50 S/W-Abb. – Fr. 78.–, ISBN 3-7165-1227-3

«Nicht die Bilder, die hier zur Schau stehen, sind das Wichtigste, sondern die eigentümliche Art der Malerei.» So möchte Frieder Ryser seine wunderbar bunte Sammlung zur Hinterglasmalerei verstanden wissen, die das Musée Suisse du Vitrail in Romont zusammen mit dem Museum in der Burg Zug nun erstmals im Land präsentiert. Tatsächlich steht bei der um viele Leihgaben bereicherten Ausstellung zur Schweizer Hinterglasmalerei nicht die Originalität der Bildfindungen im Vordergrund – ein Grund übrigens, weshalb dieser Gattung die kunstwissenschaftlichen Weihen bisher versagt geblieben waren. Doch wer mit diesem Kunsthandwerk ein landläufiges Verständnis von volkstümlicher Kunst assoziiert, wird überrascht sein.

Es ist der ausgesprochen präziöse Charakter gerade der frühen Arbeiten, das metallische Schillern und die miniaturhafte Feinmalerei, die den Betrachterblick gefangen halten. Die Hinterglasmaler haben immer neue Möglichkeiten gefunden, diesen Sinn anzuregen. Eine Glasplatte, die zugleich Bildträger ist, verleiht dieser Malerei ihre firnisartige Glätte, lässt sie glänzender und kostbarer erscheinen und versiegelt das Werk dauerhaft. Die Maler bedienen sich dabei eines schichtenweisen Bildaufbaus von der Rückseite her, bei dem ein vorangegangener Auftrag durch den neu hinzugefügten wieder verdeckt wird. Gearbeitet werden muss daher planmässig von der Kontur und der Lichthöhung zur Fläche, vom Formbestimmenden also zum Amorphen, was dem schöpferischen Mo-

dellieren der Form vom Ungefähren zum Detail keinen Raum lässt.

Der verblüffenden, mit einer zunächst unüberschaubaren Vielfalt künstlerischer Techniken erzielten Wirkung solcher Bilder will die Begleitpublikation auf den Grund gehen. Für die Untersuchung der Materialien und ihrer Verarbeitung hat Ryser ein Nationalfondsprojekt zur Schweizer Hinterglasmalerei des 17. Jahrhunderts initiiert – die ersten Ergebnisse sind in den Katalog mit eingeflossen: Das Buch besteht aus einem Katalog- und einem Beitragsteil. Ausführlich wird im ersten Abschnitt jedes Exponat behandelt. Die erschöpfenden Angaben zur Technik zeugen von einer genauen Autopsie der Objekte, Literaturverweise laden zu tiefer gehender Beschäftigung ein. Die Aufnahmen sind durchgehend farbig und von sehr guter Qualität. Bisweilen dokumentieren beige stellte Abbildungen die gängige Umsetzung druckgrafischer Vorlagen. Im Katalog findet man knappe Einführungen zu Funktion, Technik und Entwicklung dieser Gattung sowie zur Schweizer und insbesondere zur Zuger Hinterglasmalerei des 18. Jahrhunderts.

Veranstalter und Leihgeber haben eine repräsentative Auswahl aus allen Sparten der Hinterglasmalerei von der Gebrauchskunst zum autonomen Kunstwerk getroffen, die die Anfänge und den breiten Wirkungskreis dieser Gattung anschaulich belegen. Die Palette reicht von antiken Zwischengoldgläsern zu heilskräftigen Amuletten, von Andachtsbildern bis hin zu den volkstümlichen Produkten des 19. Jahrhunderts. Einiges, was die Ausstellung dabei liebevoll in Szene setzt, kann auch der Katalog mit informativen Aufnahmen bereitstellen. Um aber sein spiegelndes Konterfei ganz sinnfällig inmitten eines Memento-mori-Stillebens wiederzufinden, muss der Leser schon den Weg nach Zug in Kauf nehmen, wo die kostbaren Stücke noch bis Juni 2001 gezeigt werden.

Das Kunstverständnis des Manierismus hat solcher «Effekthascherei» grosse Anerkennung gezollt: Für die Nürnberger Humanistenkreise oder den rudolfischen Hof in Prag schuf damals der Züricher Hans Jakob Sprüngli (um 1559–1637) ganz hervorragende Glanzstücke. An gestalterischer Originalität wie an Ausdruck rätselhafter Erotik stehen sie den kleinformatigen Arbeiten Bartholomäus Sprangers oder Hans von Aachens kaum nach.

Der zweite, fast ausschliesslich von Ryser abgefasste Teil liefert zunächst ein engagiertes Plädoyer für die kunsthistorisch vernachlässigte Gattung, um den Leser dann eingehend mit den Materialien und vielfältigen Techniken sowie der Geschichte der Hinterglasmalerei vertraut zu machen. Neben Graveuren, Goldschmieden u. a. haben sich auch Glasmaler dieser Kunst zuge-



Muttergottes mit Jesuskind, Hinterglasbild von Melchior Müller II ab Lauried, Zug, datiert 1629, Privatbesitz.

wandt. Die Ausstellung kann hier mit einigen Gegenüberstellungen von Malereien auf und hinter das Glas aufwarten, die von gleicher Hand stammen. Doch weder technisch noch funktional (man kann Glasmalereien eben nicht wie Hinterglasmalereien an die Wand hängen) gibt es überzeugende Verbindungen, die die Ausformung und Ausübung dieses Kunstzweigs gerade hier nahe legen würden. Die Gemeinsamkeiten beschränken sich letztlich auf die Vertrautheit des Glasmalers im Umgang mit dem Bildträger Glas. Auch entspricht die Hinterglasmalerei im Wesen (nicht erst im 17. Jahrhundert) mehr dem gerahmten Tafelbild, und weitaus häufiger hat man dort im Umlauf befindliche grafische Vorlagen umgesetzt. Dass wir es hier mit grundverschiedenen Traditionssträngen zu tun haben, darauf deutet beispielsweise schon das ganz der Kabinettscheibenmalerei vorbehaltene, charakteristische Rahmensystem hin, nicht zuletzt auch der Umstand einer ungebrochenen Kontinuität in der Hinterglasmalerei Niedergang der Glasmalerei.

Von daher scheint es aber auch unangemessen, die mittelalterliche Lichtmystik zu bemühen, um die – zugegebenermassen wissenschaftlich vernachlässigte – Gattung ideengeschichtlich zu stützen (vgl. Ryser, S. 180–181). Ähnliche Versuche, wie etwa der, im Neoplatonismus einen Beitrag zur Ausformung des Chores von St. Denis, des Gründungsbaus der Gotik, zu sehen, werden von der jüngeren Forschung entschieden zurückgewiesen.

Ein Umstand, weshalb – neben anderen Kunsthandwerkern – auch Glasmaler als Hinterglasmaler tätig waren, liegt in den weitaus besseren Verdienstmöglichkeiten in einer Zeit des Auftragsrückgangs für eine

aus der Mode kommende Glasmalerei (vgl. den Aufsatz von Yves Jolidon in *Kunst+Architektur in der Schweiz* 4, 1999, S. 47–55). Durch das Umsatteln erwarben sich die Werkstätten ein zweites Standbein mit sicheren Absatzmöglichkeiten im Ausland. Für Hans Jakob Sprüngli, der in Nürnberg und Prag den Bedarf an Kunstkammerstücken stillte, ist dies sogar überliefert.

Im Anhang findet der Leser ein überaus nützliches Handbuch zur Hinterglasmalerei, das mit seinen zahlreichen Makroaufnahmen auch einen visuellen Einblick in die angewandten Techniken gewährt. Die fundierten Übersichtsartikel wie der reich illustrierte Technikatalog machen diese Publikation zu einem Grundlagenwerk für die weitere Erforschung der Hinterglasmalerei. In dem spärlichen Regalmeter Fachliteratur, das es bisher zum Thema gibt, so Ryser, wird diese Neuerscheinung jedenfalls einen festen Platz einnehmen.

Daniel Parello

- MATTEO BIANCHI,
DARIA CAVERZASIO-HUG, SIMONA
MARTINOLI, MARIA WILL (Hrsg.)
Il libro del museo. Civica Galleria d'Arte Villa dei Cedri, Bellinzona. Catalogo della collezione I. 1998, Bellinzona 1998. – 210 S., zahlreiche Farb- und S/W-Abb. – CHF 38.–, ISBN 88-7967-027-1

Der handliche Katalog ist in Zusammenhang mit dem Sammlungs austausch im Sommer 1998 zwischen der Kunstabteilung des Museums zu Allerheiligen Schaffhausen und der Villa dei Cedri Bellinzona entstanden. Der Konservator Matteo Bianchi und sein wissenschaftliches Mitarbeiterinteam Daria Caverzasio-Hug, Simona Martinoli und Maria Will haben dieses Werk geschaffen, das in fünf Kapitel gegliedert ist: Nach dem Vorwort des Konservators werden einzelne, die Sammlung prägende Künstler monografisch vorgestellt, darauf folgen die Darstellungen der wichtigen kunsthistorischen Epochen und Entwicklungen innerhalb des Sammlungsguts, ein farbiger Abbildungsteil und ein Anhang, der die Funktion des Museums für die Öffentlichkeit erklärt. Die Sammlung der Villa dei Cedri ist eine junge Sammlung, die in den letzten zehn Jahren dank der Leidenschaft von Matteo Bianchi für die Kunst seiner Region zu Stande kam.

Der Sammlungskatalog schlägt selbst für die mit der Schweizer Kunst vertrauten Kunsthistorikerinnen und Kunsthistoriker eine neue Seite eines bisher nur rudimentär bekannten Kapitels dieser Kunst auf. Bianchi stellt in der Einleitung den individuellen Charakter der Sammlung vor und legt zunächst in mutigen Worten seine unkonventionelle Haltung hinsichtlich der Funk-

tion eines Museums in unserer Zeit dar, um dann die Eigenart der Kollektion, die er als einen Reflex der komplizierten Tessiner Realität versteht, zu skizzieren. Dazu gehört im 19. Jahrhundert – dem Ottocento – die Anlehnung an die lombardische Kunst und der Einfluss der Accademia del Brera, der für Tessiner und lombardische Kunstschaufende wichtigen Ausbildungsstätte. Seit Ende des 19. Jahrhunderts orientiert sich das Tessin, angeregt durch die Ausstellungstätigkeit der Kunstmuseen, auch am Kunstgeschehen der Deutsch- und Westschweiz – einen massgeblichen Einfluss hatte etwa die Modernität eines Ferdinand Hodler. Nach dem Ersten Weltkrieg brechen mit dem aufkeimenden Faschismus die kulturellen Beziehungen zwischen dem Tessin und der Lombardei ab – es entsteht zwischen 1920 und 1940 eine Spezialisierung innerhalb der Tessiner Kunstlandschaft, «il piccolo Novecento ticinese», deren expressiv-realistische Tendenz sich von der oft harmlosen Figürlichkeit der gleichzeitigen Malerei in der Deutschschweiz abhebt, die zugleich aber auch die Gefahr eines Isolationsismus in sich trägt.

Ein Kapitel über die Entwicklung des Figurenbildes in der 2. Hälfte des Ottocento zeigt die Ablösung der Genremalerei mit ihren sozialkritischen und moralischen Inhalten von der Historienmalerei. Im sozialkritischen Realismus dieser Gattung sammeln sich auch die Erfahrungen der «Scapigliatura», einer antiakademischen Linie innerhalb der lombardischen Kunst.

Eindrücklich ist die Entwicklung der oberitalienischen Landschaftsmalerei dargestellt, aus der Segantinis Symbolismus hervorgeht, ihre Verankerung in einem nachromantischen Naturalismus, aber auch in der Malerei der Florentiner «Macchiaioli». Etwas zu wenig hervorgehoben ist die Bedeutung von Vittore Grubicy de Dragon, dem Vermittler des Divisionismus,

Künstler und weitgereistem Kaufmann in Mailand, um den sich die Gruppe der jungen lombardischen Divisionisten sammelt: Emilio Longoni, Giovanni Segantini, Achille Tominetti, Gaetano Previati. Nirgends in der Schweizer Malerei ist Ende des 19. Jahrhunderts die Landschaftsmalerei so international wie bei den Tessiner Landschaftsmalern, die den Divisionismus mit dem europäischen Symbolismus (Liberty) der Jahrhundertwende verbinden, etwa bei Filippo Franzoni, Pietro Chiesa, Edoardo Berta. Solche typisch lombardischen Aufbrüche konzentrieren sich im Werk von Luigi Rossi, der im Tessin gleichermassen beheimatet ist wie in Oberitalien und der in der Sammlung mit zentralen Bildern vertreten ist.

Das Kapitel über «il piccolo Novecento ticinese» stellt Giuseppe Foglia als zentrale Gestalt in den Mittelpunkt, einen Maler, Bildhauer und Kritiker, der sich in den 1930er Jahren für eine Identität des Italienisch sprechenden Kantons engagierte. Innerhalb dieser Tessiner Spezialisierung ragen Bilder von Augusto Sartori hervor, dessen symbolischer Realismus sich mit der Monumentalität italienischer Wandmalerei verbindet. Und schwingt in ihnen nicht etwas von der Eleganz einer Venus von Sandro Botticelli mit? Wie als Gegenbewegung zu dieser realistischen Tendenz bildet sich in den 50er Jahren eine Malerei des Informel heraus, wie sie in dieser Konzentration einzigartig ist in der Kunstszene der Schweiz, mit Vertretern, die bis heute dem Informel verpflichtet sind: Giuseppe Bolzani, Massimo Cavalli, Renzo Ferrari, Cesare Lucchini, Sergio Emery. Als zentrale Figur innerhalb der lyrischen Abstraktion ragt der in Mailand geborene und an der Brera als Lehrer tätige Italo Valenti heraus, der seit den 1950er Jahren die Tessiner Kunstszene aktiv mitprägt.

An der Nahtstelle zwischen Figuration und Abstraktion fällt das Werk von Giovanni Genucchi auf. Bei ihm wie bei anderen Tessiner Künstlern wäre es interessant, etwas mehr über den Einfluss von Hans Arp und den sich um Ascona und den Monte Verità ansiedelnden Kunstschaufenden zu erfahren, deren Einfluss auch auf die Kunst nördlich des Gotthards ausstrahlte.

Abschliessend wird im Kapitel «Panorama contemporaneo» die Gegenwartskunst in der Sammlung vorgestellt, zu der auch Vertreter ausserhalb des Tessins gehören. In dieser Abteilung konnten aber noch keine mit den besprochenen Epochen vergleichbare Schwerpunkte gebildet werden.

Es wäre zu wünschen, dass dieses «libro del museo» bald in deutscher Übersetzung vorläge, damit auch für die nicht Italienisch lesenden Kunstinteressierten ein bisher viel zu wenig bekanntes Kapitel Schweizer Kunst öffentlicher würde.

Tina Grütter

1999 ist der zweite Sammlungskatalog der Civica Galleria d'Arte Villa dei Cedri, Bellinzona, erschienen: *Le carte del museo. Civica Galleria d'Arte Villa dei Cedri, Bellinzona. Catalogo della collezione II. 1999*, hrsg. von MATTEO BIANCHI, DARIA CAVERZASIO-HUG, SIMONA MARTINOLI, MARIA WILL, Bellinzona 1999. – 206 S., zahlreiche Farb- und S/W-Abb. – CHF 38.–, ISBN 88-7967-033-6

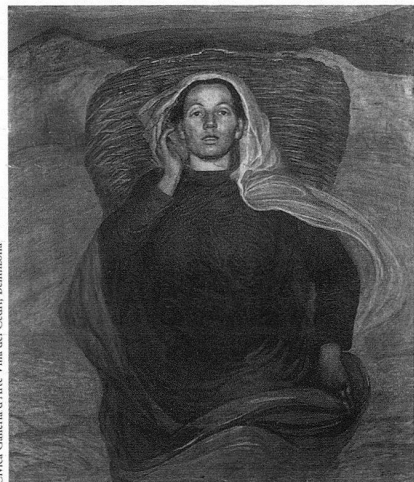
• CHRISTINE KELLER

Gefässkeramik aus Basel. Untersuchungen zur spätmittelalterlichen und frühneuzeitlichen Gefässkeramik aus Basel. Typologie – Technologie – Funktion – Handwerk, 2 Bde. (Text und Katalog), hrsg. von der Archäologischen Bodenforschung des Kantons Basel-Stadt, Basel 1999 (Materialhefte zur Archäologie in Basel, 1999, Hefte 15 A und B). – 208 S. und 236 S., 190 Abb., davon 31 farbig u. 124 Taf., z. T. farbig. – CHF 90.–, ISBN 3-905098-26-0 und 3-905098-27-1

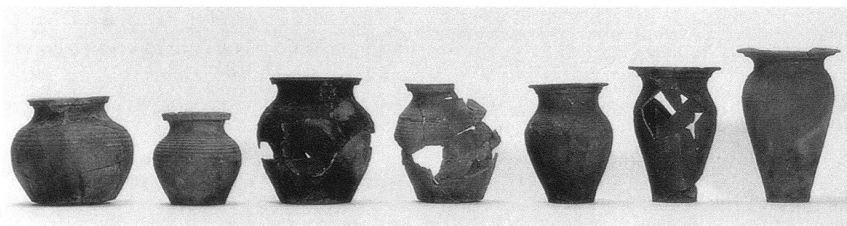
Die vorliegende umfangreiche Arbeit über die spätmittelalterliche und frühneuzeitliche Gefässkeramik aus Basel entstand in den Jahren 1990 bis 1996 als Dissertation am Kunsthistorischen Seminar der Universität Basel. Das zweibändige Werk weist eine übersichtliche Gliederung auf und wird durch ein ausführliches Inhaltsverzeichnis erschlossen.

Aus Basel waren bisher lediglich keramische Einzelkomplexe publiziert worden, so dass nun die wichtigsten keramischen Funde epochen- und fundstellenübergreifend erstmals, relativ- und absolutchronologisch bestimmt, publiziert werden. Insgesamt werden 13 Keramikensembles vom ausgehenden 13. bis zur Mitte des 17. Jahrhunderts vorgestellt. Angestrebt war die Bearbeitung der Keramik nicht nur als Mittel zur Datierung von Fundkomplexen, sondern unter technologischen, funktionalen und kulturgeschichtlichen Aspekten.

Nachdem die Autorin den bisherigen Forschungsstand zur Keramikentwicklung in Basel vorgestellt hat, werden die an das Material gestellten Fragen definiert und das Untersuchungsmaterial sowie die angewandte Methodik diskutiert. Die ausgewählten Keramikkomplexe umfassen in der Regel nicht das gesamte Material einer Grabung, sondern lediglich die Funde aus den Befunden, die Hinweise auf eine zeitliche Einordnung liefern. Vor allem, wenn Fragen nach der Anzahl der Gefässe im Haushalt, der Funktion im Alltag und der sozialgeschichtliche Hintergrund der Funde beantwortet werden sollten, scheint dieses Vorgehen fragwürdig.



Augusto Sartori, *Frau mit Tragkorb*, 1920–22, Tempera auf Leinwand, 145 x 120 cm, Villa dei Cedri, Bellinzona.



Gefässe aus Basel, ausgehend 13. und erste Hälfte 16. Jahrhundert (v. l. n. r.) – Entwicklung der Topfformen von bauchig gedrungen bis hoch und schlank.

Die Funde werden in ihrer chronologischen Abfolge vornehmlich unter typologischen Gesichtspunkten bearbeitet. Erfasst wurden 2500 Objekte nach 45 Kriterien in einem Materialkatalog. In einem weiteren Katalog werden die Fundstellen sowie die Auswahlkriterien der Fundkomplexe vorgestellt. Wichtige Kriterien waren die Verknüpfung der Befunde mit historisch überlieferten Daten, so dem schweren Erdbeben von 1356 und dem Stadtbrand von 1417. Gerade diese Vorgehensweise ist jedoch bedenklich, da zahlreiche auch «kleinere Katastrophen» sich nicht in den Quellen, jedoch im archäologischen Befund wiederfinden können. Zudem wird die Zuweisung der Komplexe in bestimmte Phasen mit bereits bestehenden typologischen Datierungen vorgenommen, so dass Zirkelschlüsse nicht ausgeschlossen werden können. Die Reihenfolge der vorgestellten Komplexe richtet sich nach der tatsächlichen bzw. vermuteten Datierung, so dass sich daraus die typologische Entwicklung der Gefässkeramik ablesen lassen soll. Diese vollzieht sich im bearbeiteten Zeitraum jedoch in sehr langsamen Schritten, so dass eine detailliertere feintypologische Untersuchung aller Einzeldetails wünschenswert gewesen wäre. Bei den vorgelegten grafischen Übersichten der Gefässformen und der Anzahl ihres Auftretens in den Komplexen wird zwar mit der Mindestindividuenzahl der Gefässe argumentiert, deren Berechnungsgrundlage bleibt jedoch im Dunkeln. In zahlreichen Typentafeln werden dann die Varianten der einzelnen Gefässformen sehr übersichtlich chronologisch vorgestellt.

Im Abschnitt über Innovation und Tradition werden in den jeweiligen Zeitabschnitten die formalen und technischen Neuerungen bzw. die Stagnation in der Keramikherstellung behandelt. Daraus ergibt sich in den nachfolgenden Kapiteln auch die Beschreibung von Übergangszeiten und Umbruchphasen. Grossen Raum nimmt der Aspekt der Technologie ein: Es werden 18 Warenarten definiert und beschrieben, wobei leider Angaben zur Beschaffenheit der Magerungsbestandteile fehlen. Die an dieser Stelle angefügten qualitätvollen Farbabbildungen ermöglichen eine einfache und präzise Warenartenbestimmung. Es folgt

die chronologische Einordnung der Warenarten und die Verteilung auf die verschiedenen Gefässformen, wobei sich auch hier eine gewisse Stagnation in der Entwicklung beobachten lässt. Einen besonderen Schwerpunkt nehmen die glasierten Irdenwaren ein, deren Glasuranalysen keine Fragen nach der Zusammensetzung offen lassen, zumal ihnen historisch überlieferte Glasur Rezepte gegenübergestellt werden. Nachfolgend erscheinen Angaben zur Herstellungs- und Verzierungs technik sowie zur Funktion und dem «Stellenwert» der Gefässe im Alltag. Hierzu werden zahlreiche Schrift- und Bildquellen hinzugezogen, wobei die Autorin die Diskrepanz zwischen den drei Quellengattungen eingesteht und zugibt, dass sich kaum neue Erkenntnisse ergeben. Dies gilt auch für die sozialhistorische Deutung der Gefässkeramik, da es sich als allgemein gültig erwiesen hat, dass soziale Aspekte sich in einer rein auf Keramikanalysen basierenden Untersuchung kaum zu erkennen geben.

Interessant ist der letzte Abschnitt über das Hafnerhandwerk in Basel, in dem jedoch lediglich auf bereits publizierte Quellen zurückgegriffen wurde. Töpfereiabfälle liegen aus Basel, abgesehen von dem Material einer behandelten Abfallgrube, nicht vor.

Den Abschluss von Band 1 bilden das kurze Glossar einiger Fachbegriffe und eine Liste der verwendeten Literatur. Der zweite Band umfasst den ausführlichen beschreibenden Katalog sowie 124 Tafeln mit insgesamt 930 Abbildungen in sehr qualitätvollen Zeichnungen im luxuriösen Massstab 1:2, ergänzt durch zahlreiche Fotos. Auf den Tafeln finden sich Angaben zur Datierung der Komplexe, so dass bei der Suche nach zu datierenden Neufunden eine schnelle Orientierung möglich ist.

Das Lay-out beider Bände ist grosszügig und gewährleistet gute Übersicht. Die Arbeit von Christine Keller ist – trotz einiger notwendiger kritischer Bemerkungen – als unentbehrliches Nachschlagewerk empfehlenswert, da vergleichbare Materialvorlagen aus dieser Region nicht vorliegen, und somit eine seit langem bestehende Lücke im Forschungsstand der süddeutschen und nordschweizerischen Keramiklandschaft geschlossen ist.

Bernd Thier

Publikationen Publications Pubblicazioni

Wichtige Neuerscheinungen zur Schweizer Kunst (Auswahl), zusammengestellt von der Redaktion der Bibliographie zur Schweizer Kunst

Principales nouvelles parutions sur l'art suisse (sélection), liste établie par la rédaction de la Bibliographie de l'art suisse

Nuove importanti edizioni sull'arte svizzera (selezione), a cura della redazione della Bibliografia dell'arte svizzera

(www.demap-ethbib.ethz.ch)

Atelier 5. Einführung von Friedrich Achleitner. Basel; Berlin; Boston: Birkhäuser, 2000. – 216 S., ill. (Studio Paperback).

BAHGA, Sarbjit; BAHGA, Surinder. – Le Corbusier and Pierre Jeanneret: footprints in the sand of Indian architecture. New Delhi: Galgotia, 2000. – 367 S., ill.

BARRAS, Henri. – Les lieux de Francine Simonin. Québec: Editions d'art Le Sabord, 2000. – 86 p., ill.

BELLET, Philippe de. – Envers et contre tout: un parcours artistique: 1943–1999 [; Claudine Grisel. Textes:] Philippe de Bellet, Claudine Grisel. Villars-Burquin: Editions Nordpresse, 2000. – 126 p., ill.

Bendicht Friedli: Zeichner und Maler. [Autor:] Peter Killer; Textbeiträge von Hans Suter und Fred Zaugg; [Hrsg.]: Niklaus Imfeld, Hans Suter. Bern: Stämpfli, 2000. – 224 S., ill.

BIFFIGER, Steffan. – Roman Tschabold, 1900–1990: Leben und Werk. Bern: Benteli, 2000. – 88 S., ill.

BÜRKLE, J. Christoph (Hrsg.). – Gigon Guyer Architekten: Arbeiten 1989 bis 2000. Sulgen; Zürich: Niggli, 2000. – 384 S., ill.

CAPANNA, Alessandra. – Le Corbusier: Padiglione Philips, Bruxelles. Torino: Testo & immagine, 2000. – 91 p., ill. (Universale di architettura, 67).

CHINI, Matteo. – Klee. Firenze: Giunti, 2000. – 63 p., ill.

DISERENS, Edouard. – La Rose [de la] Cathédrale de Lausanne. Yens-sur-Morges: Cabédita, 2000. – 80 p./S., ill. (Collection Regard et connaissance).

GANS, Deborah. – The Le Corbusier guide. Revised ed., New York: Princeton Architectural Press, 2000. – 285 S., ill.

GRAMACCINI, Norberto. – Franz Gertsch: Silvia: chronicle of a painting. Baden: L. Müller, 2000. – 155 S., ill.

Guida ai Musei della Svizzera italiana / Museumsführer der italienischen Schweiz / Guide des musées de la Suisse italienne / Guide to