

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

Herausgeber: Gesellschaft für Schweizerische Kunstgeschichte

Band: 54 (2003)

Heft: 4: Planung zwischen Ideal und Wirklichkeit = Le projet entre idéal et réalité = Pianificazione fra ideale e realtà

Buchbesprechung: Bücher = Livres = Libri

Autor: Felder, Sabine / Herdt, Anne de / Althaus, Karin

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. 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. [Siehe Rechtliche Hinweise.](#)

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. [Voir Informations légales.](#)

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. [See Legal notice.](#)

Download PDF: 01.05.2025

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

Arte nell'Ottocento. La pittura e la scultura del Cantone Ticino (1870–1920)

von Giulio Foletti. Locarno: Armando Dadò Editore, 2001 (Collana «L'Officina» 14).

534 S., zahlreiche S/W-Abb.

ISBN 88-8281-068-2, CHF 65.–

Die Tessiner Kunst des 19. Jahrhunderts spielte bis vor kurzem eine periphere Rolle und wurde aus kunsthistorischer Sicht als provinziell und wenig innovativ, akademisch oder volkstümlich beurteilt. Die in diesem Jahr gefeierte 200-jährige Zugehörigkeit des Tessins zur Eidgenossenschaft bot nun Gelegenheit, die künstlerische Produktion des «unbekannten Jahrhunderts» einmal genauer unter die Lupe zu nehmen. Die Stadt Lugano initiierte als Jubiläumsbeitrag das auf vier Ausstellungen und Begleitskataloge angelegte Projekt *arte in ticino 1803–2003*, wovon die beiden ersten der Kunst des Ottocento gewidmet sind.¹ Fast zeitgleich mit dem ersten Band dieser Gesamtschau erschien auch die vorliegende Publikation des Tessiner Kunsthistorikers Giulio Foletti zur bildenden Kunst im Tessin 1870–1920. Sie resultierte aus einer gut 10-jährigen Forschungsarbeit, die 1994 an der Universität Freiburg als Dissertation angenommen wurde. Dank dem, dass sie jetzt gedruckt vorliegt, profitiert sie von dem aktuellen allgemeinen Interesse an der jüngeren Tessiner Geschichte und reiht sich in den Reigen der auf das Jubiläum hin veröffentlichten Bücher ein.

Foletti beabsichtigt mit seiner Darstellung nicht, die Tessiner Kunst auf die Weltbühne der Kunstgeschichte zu holen. Vielmehr nähert er sich, möglichst frei von ideologischen Vorurtei-

len (etwa dem, die Tessiner Kunst sei authentisch und regional), der komplexen künstlerischen Realität in einem eng begrenzten geographischen und zeitlichen Raum an, um sie in ihrer ganzen Breite und konkreten Ausformung zu erfassen und darzustellen. Er konzentriert sich dabei auf die Generation der zwischen 1840 und 1870 geborenen Maler und Bildhauer, die im Zeitraum zwischen 1860 und 1920 tätig waren, und nimmt in Kauf, dass die wohl bekanntesten Tessiner des Ottocento, der Maler Antonio Ciseri (1821–1891) und der Bildhauer Vincenzo Vela (1820–1891), beides Protagonisten der italienischen Kunst des 19. Jahrhunderts, nicht im Katalog figurieren; ebenso wenig wie die um 1880–1890 Geborenen, allen voran der Maler Pietro Chiesa (1876–1959). Folettis Augenmerk liegt auf gebürtigen Tessinern, die stets in engem Kontakt mit ihrer Heimat standen und die dortige künstlerische Entwicklung mittragen. Hingegen lässt er die fremden Künstler bei Seite, die einen wichtigen Teil der Tessiner Kunstgeschichte des frühen 20. Jahrhunderts bildeten, aber traditionellerweise negiert und separiert werden; es sei hier nur die Kolonie in Ascona erwähnt, mit Namen wie Marianne von Wërefkin oder Richard Seewald. Die Wahl der Zeitspanne begründet er damit, dass sich damals eine «arte ticinese», eine moderne künstlerische Kultur auf Tessiner Boden herausbildete, parallel mit den politischen, sozialen und ökonomischen Entwicklungen im jungen Kanton. Es entstanden in diesen Jahren die ersten Strukturen eines Kunstbetriebs: Etwa ab 1860 waren die Scuole del disegno in Betrieb, 1889 wurde die Società Ticinese per le Belle Arti gegründet, und 1891 fand



Luigi Rossi, *Il canto dell'aurora*, 1912, Museo Civico di Belle Arti, Lugano. (Repro)

in Lugano die erste Kunstausstellung statt. Die Tessiner Sektion der GSMBA (SPSAS) war ab 1900 aktiv, und 1906 wurde in Lugano das Museo Civico gegründet, das sich um die zeitgenössische Kunst verdient machte. Typisch für die von Foletti untersuchte Künstlergeneration ist, dass sie ihre erste Ausbildung an den lokalen Scuole del disegno erhielt und anschliessend ihre Studien an den italienischen Akademien, vor allem an der Accademia di Belle Arti di Brera in Mailand und auch an der Accademia Albertina in Turin, fortsetzte. Nach dieser 4- bis 5-jährigen Ausbildung und einiger praktischer Erfahrung in der Studienstadt kehrten die Künstler sodann in die Heimat zurück. Bezeichnend ist in dieser Zeit eine Neuorientierung weg von Italien hin nach der Deutschschweiz, mit der seit 1883 durch die neu eröffnete Gotthard-Bahn erstmals eine feste Verbindung bestand.

Folettis zweiteilige Publikation entspricht im Wesentlichen dem Forschungsstand von 1994, wobei die Bibliografie bis 2000 nachgeführt wurde. Im ersten einleitenden Teil skizziert er die kunsthistorische Beurteilung der Tessiner Kunst, beschreibt die Strukturen des lokalen Kunstbetriebs und mündet in einer – stilgeschichtlichen – Charakterisierung der Epoche. Weitaus umfangreicher ist der zweite Teil mit dem alphabetischen Künstlerkatalog und dem wissenschaftlichen Apparat (Bibliografie, Index). Er kann als Schulbeispiel für die Aufarbeitung grösstenteils unerforschter und nur lokal bekannter Künstler gelten. Als unerlässliche Quellen dienten zeitgenössische Zeitschriften und Zeitungen sowie Ausstellungskataloge, die vom Autor teilweise systematisch ausgewertet wurden. Eine gewichtige Lücke stellen die Archivalien der Brera – wo die Mehrzahl der Tessiner studierte – dar, die der Autor nicht die Gelegenheit hatte einzusehen. Schwierig gestaltete sich auch das Auffinden der Werke selbst, und für die Abbildungen musste oft mit unbedeutenden Beispielen vorlieb genommen werden, da wichtigere nicht mehr existieren und auch nicht dokumentiert sind. Die Katalogbeiträge informieren in einem mit Anmerkungen ergänzten Text über Leben und Werk jedes Künstlers; dazu fügen sich die bibliografischen Angaben und der Abbildungsteil. Nicht ganz verständlich ist, weshalb das 1998 erschienene *Biografische Lexikon der Schweizer Kunst* nicht in die Literatur zu den einzelnen Künstlern eingearbeitet worden ist.

Insgesamt vermittelt der Katalog das Bild von Malern und Bildhauern, die sich nur wenig von der lombardischen veristischen Tradition des Ottocento zu lösen vermochten und weitgehend in einer realistischen, narrativen Bildsprache verhaftet blieben. Einflüsse neuerer Strömungen wie des Divisionismus, des Symbolismus oder des Jugendstils machen sich nur vereinzelt bemerkbar. Bevorzugte Bildgattun-

gen waren neben dem Porträt ländliche und seltener städtische Genreszenen, die Landschaft und das Stillleben. In der Skulptur dominiert die Grabplastik, neben kleinformatigen Figuren und wenigen Monumenten im öffentlichen Raum.

Es ist der Preis einer Darstellung dieser Art, dass herausragende Figuren und ihre Werke nicht entsprechend in Erscheinung treten. Die flimmernde Qualität von symbolistischen Darstellungen eines Edoardo Berta (1867–1931), die Leichtigkeit der Genreszenen des nach Paris ausgewanderten Luigi Chialiva (1842–1914), die Skizzenhaftigkeit einiger Landschaften von Filippo Franzoni (1857–1911) oder die leuchtende Strahlkraft eines Bildes wie *L'armée du travail* von Luigi Rossi (1853–1923) lassen sich in den Schwarz-Weiss-Abbildungen nur erahnen. Hier bietet der Katalog der eingangs erwähnten Luganeser Ausstellung eine willkommene Ergänzung.

Sabine Felder

1 *Arte in Ticino 1803–2003*, hrsg. von Rudy Chiappini, Museo di Belle Arti, Città di Lugano 2001–03; Bd. 1: *La ricerca di un'appartenenza 1803–1870*; Bd. 2: *L'affermazione di un'identità 1870–1914*.

Pierre-Louis De la Rive ou la belle nature. Vie et œuvre peint (1753–1817)

par Patrick-André Guerretta. *Chêne-Bourg/Genève: Georg Editeur, M & H Département livre*, 2002. 656 p., environ 600 ill. en couleurs et en n/bl. ISBN 2-8257-0759-7, CHF 250.– (édition brochée: 584 p., CHF 69.–, ISBN 2-8257-0758-9)

L'ouvrage de Patrick-André Guerretta est la première monographie exhaustive sur Pierre-Louis De la Rive (1753–1817), reconnu ici comme le véritable fondateur de l'Ecole genevoise de paysage, de même que l'un des initiateurs de l'art alpestre suisse qui sut si bien exalter le nouveau sentiment de la nature initié par la lecture de Jean-Jacques Rousseau. En outre, l'une des ambitions de cette étude était de confronter l'œuvre de l'artiste genevois avec des tableaux majeurs de paysagistes européens de l'époque tout en explicitant le concept de «paysage historique».

Par le style graphique et pictural développé tout au long de sa carrière dans la représentation d'une nature idéale qui se voulait harmonieusement recomposée, par sa sensibilité lumineuse aussi, héritée de Claude Lorrain, De la Rive nous apparaît là de toute évidence comme un paysagiste extrêmement talentueux et significatif du «nouveau classicisme».

C'est dans une thèse de doctorat soutenue par Guerretta en 1997 à la Faculté des Lettres de l'Université de Genève, sous le titre *Pierre-Louis De la Rive, vie et œuvre peint (1753–1817)*, que l'on trouve l'origine de cette publication qui représente une somme d'érudition sur le sujet. Elle tient à la fois d'une mono-



Pierre-Louis De la Rive, *La Fenaison à Saint-Gingolph*, 1792, Musée d'art et d'histoire, Genève. (Bettina Jacot-Descombes)

graphie, d'un catalogue raisonné et d'une mise en perspective historique du mouvement néoclassique international, tel qu'il se déroule dans le thème spécifique du paysage. En 2002, à l'occasion de la sortie de cette étude, le Musée Rath à Genève présentait l'exposition rétrospective intitulée *Pierre-Louis De la Rive et le paysage à l'âge néoclassique*, projet dirigé par César Menz avec comme commissaires P.-A. Guerretta et Paul Lang. L'ouvrage y était proposé au public sous deux formes distinctes. Tout d'abord, celle du catalogue de la manifestation, au titre éponyme, broché en format 20 x 28 cm. D'autre part, le même catalogue, en édition de luxe, mais relié sous jaquette, format 25 x 35 cm, avec le seul titre *Pierre-Louis De la Rive ou la belle nature. Vie et œuvre peint (1753–1817)*.

Notons que le choix des toiles étrangères de l'exposition se révélait particulièrement judicieux si bien qu'il nous faudrait en citer tous les artistes. Attirons toutefois l'attention sur Achille-Etna Michallon, auteur savant du *Démocrate et les Abdéritains* qui, en 1817, et avec ce tableau même présenté à Genève, sera le lauréat du premier Grand Prix de Rome décerné à un paysage historique. On sait que jusqu'à cette date, hostile à la nature, l'Académie considérait encore le paysage pur comme un genre mineur dans la hiérarchie artistique car n'exerçant aucune action morale sur le spectateur. Par contre, cette peinture de Michallon atteint à la dignité d'un tableau d'histoire puisqu'elle se conforme parfaitement aux règles idéales du Beau, dogmes exigeant d'héroïser la nature en y accueillant les figures de sujets antiques, bibliques ou mythologiques.

Considéré comme un ouvrage indépendant de l'exposition, l'imposant volume de l'édition de luxe s'enrichit de deux documents indispensables à une connaissance plus approfondie de l'homme et de l'artiste. Il s'agit de la notice autobiographique publiée par la famille du peintre en 1832, ainsi que du fac-similé reproduisant intégralement un manuscrit autographe de De la Rive, le *Catalogue de mes tableaux avec leurs destinations autant que j'ai pu les apprendre*. On ne saurait trop souligner l'intérêt de ce « Livre de vérité », établi par l'artiste de 1779 à 1813 et comprenant un descriptif de chaque œuvre avec un bref commentaire d'une grande modestie. Ce manuscrit a servi de fil conducteur à l'étude de Guerretta, comme d'ailleurs la vaste correspondance échangée par P.-L. De la Rive avec des membres de sa famille, notamment son épouse Théodora-Charlotte, née Godefroy; avec des amis artistes au premier rang desquels on compte Jean-Pierre Saint-Ours, enfin avec des personnalités influentes de son temps tel le conseiller d'Etat François Tronchin ou l'ancien résident de France à Genève Pierre-Michel Hennin. Cette correspondance constitue une sorte de journal intime doublé d'une chronique des voyages et des événements vécus par le peintre au cours de son existence, mais tout particulièrement durant son séjour d'Italie en 1784–1786. Très doué pour l'écriture, De la Rive nous dévoile dans le moindre de ses textes une nature vive, sensible, enjouée, souvent dominée par l'émotivité et où la passion des arts l'emporte parfois sur le raisonnable mais lui inspire aussi un attachement indéfectible pour des institutions culturelles comme le Comité de dessin

de la Société des Arts de Genève, récemment créée.

Esprit curieux, épris d'histoire, de philosophie, de sciences exactes et, malgré lui, formé aux disciplines juridiques, sa culture éclectique ainsi que les bouleversements de son époque l'ont conduit à rêver d'un univers qui serait la synthèse des beautés réelles de la nature et du meilleur de l'héritage des civilisations passées. Authentique démarche néoclassique qui, par sa modération naturelle, propre au caractère genevois, ne tombe jamais dans les facilités d'un système. Une fois admise cette volonté d'utopie, on ne peut qu'admirer ses compositions qui mêlent dans une atmosphère dorée et lumineuse les souvenirs d'Italie aux plus beaux morceaux de nature suisse et savoyarde, dans un style XVIII^e siècle finissant. Dans cette optique, De la Rive passera les meilleures années de sa vie à répertoire et à s'approprier les archétypes constitutifs du paysage idéal. Ces compositions préparent déjà le romantisme tandis que l'audacieux tableau du Mont-Blanc de 1802, premier « portrait » de ce sommet des Alpes réputé inaccessible à l'art, annonce par son naturalisme les conceptions modernes du paysage.

En Saxe, De la Rive inaugura son « style italique » et réalisa ses fameux « prototypes de Dresde »; réfugié à Berne pendant la Révolution, il multiplia les « tableaux dessinés » sur le conseil de Saint-Ours et c'est à Genève, dans ses dernières années, qu'il atteindra l'accomplissement de son art avec ses compositions héroïques.

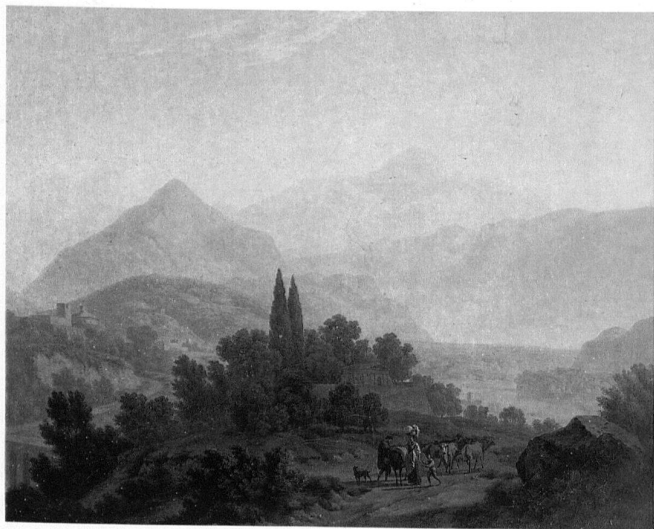
Anne de Herdt

Emanuel Handmann 1718 – 1781. Ein Basler Porträtist im Bern des ausgehenden Rokoko

von Thomas Freivogel. Murten: Licorne, 2002. 288 S., über 220 teils farbige Abb. und in Duplexdruck. ISBN 3-85654-855-6, CHF 59.–

Thomas Freivogel legt den massgebenden *Catalogue raisonné* der Werke Emanuel Handmanns vor, zusammen mit schriftlichen Zeugnissen und einer Darstellung zu Leben und Werk. Damit gerät ein Künstler wieder in unser Blickfeld, der im 18. Jahrhundert ein gefeierter Porträtist war, jedoch einer breiteren Öffentlichkeit kaum bekannt ist, da der grösste Teil seiner Gemälde in Privatbesitz aufbewahrt wird. Porträts bekannter Persönlichkeiten wie Leonhard Euler, Albrecht von Haller, Michael Schüpbach oder Auguste Tissot verhalfen eher diesen zu zusätzlicher Berühmtheit als ihrem Maler, wie Freivogel leicht desillusioniert bemerkt.

Der Monografie vorangestellt ist ein Zitat aus einem Brief von Johann Georg Sulzer von 1755, das Erstaunen und auch Widerspruch weckt: « Handmann, qui vit à Berne et qui peint



Pierre-Louis De la Rive, *Vue du Môle et du Mont-Blanc prise de Bessinge au soleil couchant*, 1790, Musée d'art et d'histoire, Genève. (Nathalie Sabato)

en portrait et en Histoire, me paroît surpasser tous les peintres suisses.» Sofort fallen einem Namen aus der zweiten Jahrhunderthälfte ein, die man für bedeutender halten möchte: Johann Heinrich Füssli, Anton Graff, Angelika Kauffmann, Jean-Etienne Liotard oder Caspar Wolf; Handmann zumindest an die Seite stellen möchte man die ebenfalls im Porträtfach tätigen Johann Rudolf Huber, Johann Melchior Wyrsh und Felix Maria Diogg. Handelt es sich also bei Sulzers Aussage, dessen Porträttheorie eng mit der kongenialen Bildnismalerei Anton Graffs verbunden ist, nur um eine der in dieser Zeit häufigen Begeisterungsausbrüche oder zeigt sie Sulzers volle Überzeugung? Die ambivalente Rezeptionsgeschichte im 20. Jahrhundert relativiert: «Die ungeheure Mehrzahl der Werke H.s besteht in Bildnissen, deren Qualität zwischen echt handwerksmässig heruntergemalten Stücken und fein, prägnant aufgefassten Charakterköpfen schwankt», heisst es 1908 im *Schweizerischen Künstler-Lexikon*, und dieses Urteil zieht sich – mal eher kritisch, mal eher positiv gewichtet – durch die kunsthistorische Literatur.

Handmann blieb Zeit seines Lebens dem französischen Porträtideal verpflichtet, das er nach der Lehre bei dem Schaffhauser Johann Ulrich Schnetzler während eines zweijährigen Aufenthalts in Paris bei Jean Restout d. J. beherrschen lernte. Konkrete Einflüsse aus einem Italienaufenthalt von 1742–46 lassen sich dagegen in dem Œuvre nur schwer finden.

Auf den Rat des Winterthurer Malers Johann Rudolf Studer hin liess sich der Basler Handmann 1746 in der Stadt Bern nieder, «als den einzigen Ort in der Schweiz, wo ein geschickter

Mahler Liebhaber und Bezahlung finden würde». Bis zu seinem Tode 1781 hat Handmann das Berner Patriziat und das sich in dieser Zeit herausbildende Bürgertum mit offiziellen wie privaten Bildnissen versorgt. Die Verbindung von französisch inspiriertem Repräsentationsvokabular mit intimeren Formen entsprach dem Geschmack der Auftraggeber und sicherte Handmann die Monopolstellung als Porträtist in Bern.

Freivogel betont die soziologische Breite von Handmanns Schaffen – er habe von den Schultheissen Berns bis zu einfachen Handwerkern Personen aller Bevölkerungsschichten porträtiert. Doch bei den vom Autor aufgeführten Bildnissen der unteren Schichten der Bevölkerung handelt es sich entweder um solvente Kunden (zum Beispiel aus kaufmännischen Berufen) oder aber um Künstler, deren Bildnisse unter dem Aspekt der Freundschaft entstanden sind. Handmann standen je nach Wunsch und Geschmack der Auftraggeber unterschiedliche Bildformulare zur Verfügung: Repräsentative Porträts spiegeln eine verfeinerte, nahezu höfische Lebensweise, während bei intimeren Bildnissen vor vereinfachtem Hintergrund die Konzentration auf der Physiognomie und dem Charakter des Dargestellten liegt. Diese beiden Möglichkeiten zeigen in ihrer Streuung auch eine Entwicklung des Geschmacks hin zu einer Malerei, die wegkommt vom absolutistischen Porträtapparat und sich immer mehr auf das Wesen des Menschen konzentriert. Die stilistische Untersuchung weist die Vorbildhaftigkeit der Porträttypen von Louis Tocqué und die Modifikation des höfischen Porträtstils durch Einflüsse holländischer Genremalerei nach.

Die kritische Würdigung von Handmanns Werk leidet jedoch darunter, dass Freivogel bemüht ist, offensichtliche Mängel vieler routiniert gefertigter Bildnisse nicht dem Künstler anzulasten, sondern ausschliesslich der Auftraggeberschaft die Schuld daran gibt. Diese habe mit ihren konservativen Wünschen den Künstler an seiner künstlerischen Weiterentwicklung gehindert, die leeren Gesichter des Patriziats habe auch das Können Handmanns nicht zu kompensieren vermocht, und schliesslich habe, wer nicht allzuviel bezahlen wollte, ein schnell und unsorgfältig gefertigtes Porträt akzeptieren müssen. Die Betrachtung des reich gebildeten Bandes zeigt jedoch, dass die qualitativen Schwankungen wohl andere Gründe hatten: So finden sich unter den reinen Brustbildern, die zu den billigeren Porträtformen gehörten (Freivogel belegt, dass für das Malen der Hände ein Zuschlag bezahlt werden musste), hervorragende Beispiele, die in der Bildanlage, im Stofflichen wie in der Charakterisierung die Person lebendig einfangen. Die schönsten Bildnisse zeigen tatsächlich nicht die sich höfisch gebenden Patrizier sondern Wissenschaftler (Leonhard Euler, Auguste Tissot), Künstler (Joh. August Nahl d. Ä., Joh. Ludwig Aberli), Frauen (zum Beispiel Anna Elisabeth Wagner) oder gar Unbekannte. Dies legt die Vermutung nahe, dass nicht die gute Bezahlung sondern die persönliche Affinität oder Beziehung zum Dargestellten ausschlaggebend war für das Gelingen eines Werkes. Die wenig überzeugenden Historienbilder und historischen Porträts belegen zusätzlich, wie zentral für Handmann die Auseinandersetzung mit dem Modell war.

Das in jahrelanger Kärnerarbeit zusammengetragene Œuvre Handmanns zählt in dem nun vorliegenden Werkverzeichnis 491 Bildnisse und weitere 57 Arbeiten in unterschiedlichen Gattungen und Medien. Ein Werkverzeichnis muss zwingend im Moment seiner Publikation abgeschlossen werden, sein Erscheinen aber zeitigt dank der geweckten Aufmerksamkeit fast ebenso notwendigerweise neue Entdeckungen. So ist auch hier eine kleine, aber erfreuliche Ergänzung anzuzeigen: Emanuel Handmann hat als Freundschaftsbeweis Adrian Zingg eine charmante, etwas frivole Darstellung von Venus und Cupido ins Stammbuch gezeichnet. Das von Thomas Freivogel noch als verschollen verzeichnete Stammbuch Adrian Zingg befindet sich seit August 2003 als Depositum der Gottfried-Keller-Stiftung im Kupferstichkabinett der Öffentlichen Kunstsammlung Basel.

Karin Althaus



Emanuel Handmann, Johann August Nahl d. Ä., 1755, Staatliche Kunstsammlungen, Kassel. (Repro, S. 10)



Emanuel Handmann, Anna Elisabeth Wagner, 1778, Privatbesitz. (Repro, S. 197)

Giovanni Giacometti. Briefwechsel mit seinen Eltern, Freunden und Sammlern

hrsg. von Viola Radlach. Zürich: Scheidegger & Spiess, 2003. 816 S., 39 Farb- und 43 S/W-Abb. ISBN 3-85881-123-8, CHF 88.–

Nach langjähriger Arbeit ist ein aufwändiges Forschungsprojekt abgeschlossen worden. Mit dem im Frühjahr 2003 von Viola Radlach im Schweizerischen Institut für Kunstwissenschaft herausgegebenen Briefwechsel Giovanni Giacomettis mit seinen Eltern, Freunden und Sammlern sind die Quellen zum Schaffen und Wirken dieses bedeutenden Schweizer Modernen musterergütig veröffentlicht. Auf die Publikation des zweibändigen *Œvrekatalogs* der Gemälde (1997) folgte der Schriftwechsel Giacomettis mit Cuno Amiet (2000). Noch umfangreicher und ebenso sorgfältig bearbeitet, präsentiert sich der vorliegende zweite Band: 816 Seiten stark und über ein Kilogramm schwer, vereinigt er 713 Briefe, Karten und Anzeigen von 79 verschiedenen Verfassern.

Die Korrespondenz setzt mit Briefen Giovanni an die Eltern Alberto und Caterina Giacometti ein, in denen der Kunstschüler zwischen 1886 und 1891 von seinen Studien in München, Paris und Rom erzählt. Er berichtet von seinen Eindrücken und von der sich rasch einstellenden Erkenntnis, dass nicht München und die als allzu idealistisch empfundene deutsche Kunst für sein künstlerisches Fortkommen massgebend sein können, sondern dass sein Weg zwingend nach Paris führe, um die modernen Strömungen in der Malerei kennen zu lernen. Im Schriftwechsel mit Malerkollegen und Kunstschriftstellern (u. a. mit Hans Emmeneg-

ger, Ferdinand Hodler, Giovanni Segantini, Daniel Baud-Bovy und Carl Albert Loosli) spiegeln sich die vielfältigen Beziehungen des fernab der Zentren in Stampa arbeitenden Gestalters. Breiten Raum nimmt der Austausch Giacomettis mit den wichtigsten Sammlern seiner Werke ein: Insgesamt 237 Briefe erzählen auf unterhaltsame, für das Verständnis des künstlerischen Schaffens aufschlussreiche Weise von seinen freundschaftlichen Kontakten zum Solothurner Industriellen Oscar Miller, zum Winterthurer Kaufmann Richard Bühler und zu dessen Cousine Hedy Hahnloser sowie zu Richard Kissing aus Zürich.

Die aus verschiedenen Archiven zusammengetragenen Dokumente wurden von der Herausgeberin transkribiert und mit über 2000 Anmerkungen versehen, welche sowohl auf inhaltlich verwandte Briefstellen und weiterführende Literatur verweisen, als auch Personen und angesprochene Ereignisse in den zeitgeschichtlichen Kontext stellen. Trotz ihres Umfangs ist die Publikation handlich und übersichtlich gestaltet: Die Schriftstücke sind chronologisch geordnet. Ein biografischer Teil, der Verfasser bzw. Empfänger vorstellt und die zugehörigen Schreiben verzeichnet, ermöglicht selektives Lesen. Besondere Erwähnung verdient das über 30 Seiten beanspruchende Register, welches Briefe wie Annotationen nach Personen, Werken, Orten, Institutionen, Organen der Kunstpolitik und bedeutenderen periodischen Ausstellungen erschliesst. Eine gewisse Beeinträchtigung des Lesegenusses für Liebhaber von Künstlerbriefen stellt die Schriftgrösse der übersetzten Briefe dar. Während die Originalversionen der in deutscher, italienischer und französischer Sprache abgefassten Briefe leicht lesbar sind, wurden die (allerdings in der Minderheit vorhandenen) aus dem Italienischen und Französischen ins Deutsche übertragenen Texte in einer ermüdenden Kleinschrift gesetzt. Ein eingetragener Bildteil mit 39 Farb- und Schwarz-Weiss-Abbildungen von Hauptwerken Giacomettis rundet den stattlichen Band ab.

Im Zentrum von Giacomettis Dialog mit den Sammlern seiner Arbeiten steht das Gespräch über Malerei. Gerne unterhielten sich die Kunstfreunde mit dem Gestalter anlässlich des Erwerbs eines Bildes über dessen Qualitäten und Eigenheiten, brachten einen Änderungswunsch vor oder baten um Aufklärung über eine ihnen unverständliche Partie. Insbesondere Oscar Miller und Richard Bühler diskutierten oft und ausführlich. Giacometti ergriff seinerseits gerne die Gelegenheit, seine künstlerischen Intentionen zu erläutern. Um sich etwa von der Auffassung Félix Vallottons abzugrenzen, schrieb er Bühler 1911: «Ich strebe nach dem Ausdruck der Form durch die Farbe und durch den Pinselstrich selber, also durch die Behandlung der Materie, die ich als Mittel

wähle. Und nicht nur die Form, sondern das Körperhafte möchte ich erreichen.» (Brief vom 16./19. Juli 1911)

Informativ und facettenreich ist der Austausch des Bergellers mit den Kunstliebhabern auch unter dem Blickwinkel der zu Beginn des 20. Jahrhunderts im Umbruch befindlichen nationalen Szene. Nur wenige Jahre nachdem sich unter Führung Ferdinand Hodlers, Giovanni Giacomettis und Cuno Amiets eine eigenständige «Schweizer Moderne» etabliert hatte, begann sich bei Richard Bühler und dem Ehepaar Hahnloser eine Verlagerung des Interesses für das einheimische Schaffen auf die Malerei der französischen Impressionisten und Nachimpressionisten abzuzeichnen. Mit seinen lichterfüllten, farbtintensiven Bildern, in welchen Giacometti sowohl Einflüsse Giovanni Segantinis wie Vincent van Goghs verarbeitete, stand er mitten in den Diskussionen um die nationale und internationale Moderne und galt als einer ihrer eigenständigen Vertreter. Zahlreiche Aspekte dieser Um- und Neuorientierungen, welche sich auf die Arbeit wie auf die persönliche Befindlichkeit Giacomettis auswirkten, werden im Briefwechsel reflektiert. Die Konkurrenzsituation unter den Kunstschaffenden kommt dabei ebenso zur Sprache wie die von Giacometti als Belastung empfundene Pflicht des «Ausstellungskünstlers», seine Werke zu Markte tragen zu müssen.

Die vielstimmige Korrespondenz ist ein wertvolles Zeitdokument. Dank der Vielfalt der darin erörterten Themen bleibt der Blick der heutigen Leserinnen und Leser nicht am Alltäglichen und am persönlichen Erleben der Schreibenden haften, sondern wird immer wieder auf das nationale Geschehen gelenkt – und dabei erschliesst sich eine der spannungsreichsten Epochen der schweizerischen Kunstgeschichte.

Silvia Volkart



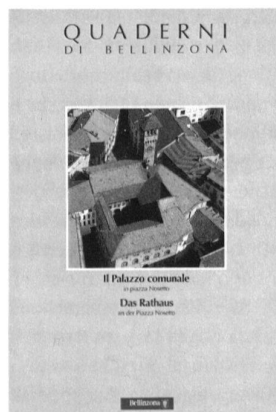
Giovanni Giacometti, Autoritratto, 1909–1910, Kunstmuseum Winterthur. (Repro, S. 391)

www.gsk.ch

Ab sofort finden Sie eine Auswahl der *Neuerscheinungen zur Schweizer Kunst*, zusammengestellt von der Redaktion der Bibliographie zur Schweizer Kunst, auf unserer Website in der Rubrik *Aktuell*.

Dès maintenant vous trouverez une sélection des *nouvelles parutions sur l'art suisse*, liste établie par la rédaction de la Bibliographie de l'art suisse, sur notre site internet sous la rubrique *Actualité*.

A partire da oggi troverete una selezione delle nuove pubblicazioni sull'arte svizzera, curata dalla redazione della Bibliografia dell'arte svizzera, sul nostro website sotto la rubrica *Aktuell/Actualité*.

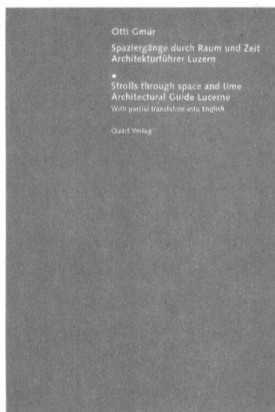


Il Palazzo comunale in Piazza Nosedto / Das Rathaus an der Piazza Nosedto

von Maria Will. Bellinzona: Città di Bellinzona, 2003 (Quaderni di Bellinzona). 80 S., zahlreiche Farbabb., 16,5 × 24 cm. ISBN 88-7967-084-0 (ital./dt.), CHF 12.– (frz./engl.: Le Palais communal sur la place Nosedto/The Town Hall in Piazza Nosedto, ISBN 88-7967-085-9)

Der mehrsprachige, historisch-kunstgeschichtliche Rathausführer erscheint als erste Nummer der Reihe «Quaderni di Bellinzona». Er ist ein Beitrag der Stadt Bellinzona zur 200-Jahr-Feier der Unabhängigkeit des Kantons Tessin und zum 125. Jahrestag Bellinzonas als feste Hauptstadt des Kantons.

Die Publikation beleuchtet und erklärt die wichtigsten künstlerischen, handwerklichen und ikonografischen Aspekte des Rathauses, das den Mittelpunkt des städtischen Lebens bildet. Das verhältnismässig junge Gebäude, das der Architekt Enea Tallone «erst» zwischen 1924 und 1926 erbaute, wird wegen gewissen Zügen, die vage auf das Mittelalter und auf Florenz hinweisen, von nicht wenigen als viel älter eingeschätzt; jedenfalls wurden beim Neubau wertvolle Elemente aus vergangenen Epochen integriert. Der mit Fotografien von Pino Brioschi reich illustrierte Führer geht in knapper Form auf alles Sehens- und Wissenswerte ein, das dieser unzweifelhaft bedeutende und beeindruckende Bau zu bieten hat. Er richtet den Blick auf die Granitfassade mit dem mächtigen Balkon aus Castione-Kalkstein, den schlanken, aber mächtigen Uhrturm, den mit Loggien gesäumten Innenhof und die sorgfältig restaurierten Sgraffiti des Baldo Carugo. *pd*

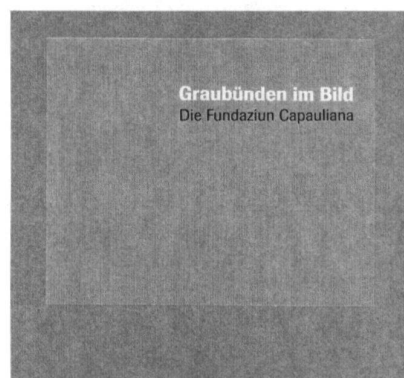


Spaziergänge durch Raum und Zeit. Architekturführer Luzern

von Otti Gmür. Luzern: Quart, 2003. 240 S., 291 S/W-Abb. und 81 Pläne, 11,5 × 17 cm. ISBN 3-907631-36-6, CHF 38.– (teilweise engl. Übersetzungen)

Luzern, die Stadt vor dem Pilatus, am Vierwaldstättersee, eingerahmt von schneebedeckten Bergen und sanften Hügeln, ausgestattet mit Brücken und Kirchen, Herrschaftshäusern und Grand Hotels, Altstadtgassen und Seepromenaden, dieses malerische Bild ist weltbekannt. Dass die Stadt aber auch über eine beachtliche Baukultur des 20. Jahrhunderts bis zu Bauten aus der Hand von europaweit bekannten Architekten wie Jean Nouvel, Diener & Diener und Hans Kollhoff verfügt, das vermag der seit langem fällige Architekturführer Luzern eindrucksvoll zu erhellen.

In sechs «Spaziergängen durch Raum und Zeit» und einem Abstecker in die acht Agglomerationsgemeinden beschreibt und dokumentiert der Autor und profunde Kenner der schweizerischen und der Luzerner Architektur des 20. Jahrhunderts, Otti Gmür, systematisch die wichtigsten Bauten des letzten Jahrhunderts und der Gegenwart. Beschreibungen von Ensembles, historische und neue Übersichtspläne und die Berücksichtigung von früheren Bauten, die Teil von Ensembles sind oder in jüngster Zeit Adaptionen und Veränderungen erfahren haben, runden das Bild über die Stadt Luzern und ihre städtebauliche Entwicklung ab. Der Führer ist Animator und Begleiter zu einem realen oder imaginären Besuch Luzerns. *pd*



Graubünden im Bild. Die Fundaziun Capauliana

hrsg. von Marco Obrist. Chur: Bündner Monatsblatt, 2003. 172 S., ca. 120 Farb- und 5 S/W-Abb., 1 CD-ROM, 24,5 × 21,8 cm. ISBN 3-905342-17-0, CHF 48.–

Die sammlerische und mäzenatische Tätigkeit der Fundaziun Capauliana in der Öffentlichkeit bekannt zu machen, ist das wichtigste Anliegen dieses Buches. Es richtet sich damit primär an ein breiteres Publikum, das sich für die Kunst und die Landschaft Graubündens interessiert. Der Bezug zu Graubünden ist denn auch das alles verbindende Element der Sammlungsbestände der Stiftung. Der Sammler Duri Capaul trägt nicht nur Hauptwerke und grosse Namen zusammen, sondern auch bescheidenere Zeugnisse von Künstlern. Die Unterstützung und Förderung junger Kunstschafter wurde für ihn im Laufe der Zeit zu einem zunehmend wichtigen Anliegen; auf diese Art kam eine weitere Sammlung in der Sammlung zustande, welche die historischen Bestände bis in die Gegenwart fortsetzt.

Die Auswahl präsentiert – kommentiert durch einen Text von Marco Obrist – Arbeiten aus mehr als zwei Jahrhunderten und gibt einen Einblick in ein in seiner Breite und Dichte wohl einmaliges Bildarchiv, das seinerseits nur ein einzelnes, wenn auch zentrales Element einer weitaus umfangreicheren Sammlung von Dokumenten aus und über Graubünden ist. Die beiliegende CD-ROM bietet eine erweiterte Bildauswahl sowie eine Künstlerliste. Peter Egloff beleuchtet in seinem Text und in einer Reihe von kurzen Gesprächen die Persönlichkeit des Stifters und Mäzens. Christoph Jörg beschreibt die Geschichte der Stiftung und weist schlaglichtartig auf die unterschiedlichen Kategorien von Dokumenten hin, die von geografischen Karten über lithografierten Eisenbahnfahrpläne bis hin zu historischen Fotografien und Ansichtskarten reichen. *pd*



**Albert Anker und Paris.
Zwischen Ideal und Wirklichkeit**

hrsg. von Matthias Frehner, Therese Bhattacharya-Stettler und Marc Fehlmann.
Bern: Stämpfli, 2003. 240 S., 86 Farb-
und über 100 S/W-Abb., 23,3 x 29 cm.
ISBN 3-7272-1092-3, CHF 58.-

Erstmals werden bisher unbekannte Aspekte des Malers aus Ins im künstlerischen Kontext seiner Wahlheimat Paris vorgestellt und eine neue Sicht auf seine Persönlichkeit und sein Schaffen entworfen. Das umfassende Katalogbuch mit zahlreichen Beiträgen namhafter Fachleute zu Leben und Werk von Albert Anker (1831–1910) erschien zur grossen Sommerausstellung 2003 im Kunstmuseum Bern.

Kurz nach seiner Ankunft in der französischen Hauptstadt im Jahr 1855 schrieb Albert Anker nach Hause: «Ich bin so befriedigt von meinem Aufenthalt in Paris, dass ich mit Leib und Seele in Paris lebe und riskiere, ganz ein Pariser zu werden.» Der Künstler aus Ins war überzeugt, dass «keine Stadt so leicht das Arbeitsfieber zu entzünden» vermag wie die französische Metropole, und verbrachte deshalb zwischen 1860 und 1890 fast jedes Winterhalbjahr in Paris.

Diese Publikation zeigt, wie sich Anker im hart umkämpften Kunstmarkt des 2. Kaiserreiches und der 3. Republik behauptete. Im Vergleich mit seinen Pariser Vorbildern und Malerkollegen werden Parallelen und Unterschiede deutlich, die Ankers einzigartige Leistung im internationalen Vergleich herausheben und somit die Kritik an der «verkürzten» Anker'schen Weltsicht zumindest relativieren. *pd*

**Die Rezeption der Avantgarde:
die Künstler aus dem Kreis des Blauen Reiters
in der Schweiz 1912–1950**

Barbara Birg Rahmann. Die Fondation Beyeler in Riehen zeigte es dieser Tage mit ihrer Ausstellung *EXPRESSIV!* erneut: Die Entfesselung der gestalterischen Kräfte zu Beginn des 20. Jahrhunderts in Europa übt eine Faszination aus, welche auch heute noch die orthografische Betonung eines Ausrufezeichens verdient. Als Vorreiter dieser internationalen Avantgarde verstanden sich die Herausgeber des *Almanach Der Blaue Reiter*, Wassily Kandinsky und Franz Marc. Sie hatten sich das Ziel gesetzt, die europaweit verstreut arbeitenden Künstlerindividuen zu einer grossen geistigen Bewegung zu vereinigen. Für sie spielte es keine Rolle, welcher stilistischen Couleur sie angehörten, solange ihr Schaffen Ausdruck einer «inneren Notwendigkeit» war. Im Januar 1912 informierte Kandinsky Marc über eine Ausstellung im Kunsthaus Zürich, zu der sie der Schweizerische Moderne Bund eingeladen hatte: «Jedenfalls haben wir jetzt die Schweizer! Das war so eine unangenehme Lücke. Fühlen Sie, wie tatsächlich alle Nationen zueinander mystisch gestossen werden» (Brief, München, 6.1.1912). Doch hatten Kandinsky und Marc mit ihrem Werbefeldzug für die Avantgarde, zu welchem sie unter anderem die gleichen Künstler wie die Ausstellungsmacher der Fondation Beyeler bemühten, nur bescheidene Erfolge vorzuweisen. Nach einem viel versprechenden Anfang mussten sie im Jahr 1913 resigniert feststellen, dass ihre Zeit noch nicht reif für eine tief greifende künstlerische Erneuerung sei, und sie blickten voll Hoffnung auf die kommenden Generationen, die ihnen ohne Mühen folgen könnten. Wir gehören zu diesen Generationen. Doch was stand zwischen der Ablehnung und der Akzeptanz dieser Kunst? Die kunsthistorische Forschung übersah bislang diese Frage. Anhand einer Rezeptionsanalyse von Ausstellungen, welche in der Schweiz in den Jahren 1912 bis 1950 Kunstschaffende aus dem Kreis des Blauen Reiters zeigten, wurde dieser Aspekt untersucht.

Nach dem Ende des Ersten Weltkriegs wurde der Expressionismus zur Projektionsfläche verschiedener gesellschaftlicher Utopien. Nachdem Kandinsky und Marc sich wieder vorwiegend ihrer eigenen künstlerischen Produktion zugewandt hatten, avancierte Herwarth Waldens *Sturm*-Galerie zu einem Forum ihrer Ideen. Hier figurierten sie neben Futuristen und Kubisten als Teil einer europäischen, anarchischen Revolution neuer gesellschaftlicher Kräfte. In diesem Sinne präsentierte sie der *Sturm* in den Jahren 1916 und 1919 in Zusammenarbeit mit den Galeristen Han Corays und dem Kunstsalon Rembrandt dem Schweizer Publikum. Das Ideal des Blauen Reiters, ein Gesamtkunstwerk

schaffen zu wollen, sieht die kunsthistorische Forschung gerne in den multimedialen Auführungen der Dadaisten verwirklicht. Doch auch in den Zeitungsberichten über die skandalträchtigen Aktionen der Zürcher Dadaisten während der Kriegsjahre blieben die Blauen Reiter nur eine Randnotiz.

Vollkommen konträr dazu war die Idee einiger deutscher Kulturschaffender, den Expressionismus als Antipode zum französischen Impressionismus aufzubauen. Entsprechend waren die Präsentationen des neuen Nationalstils in der Schweiz in den Jahren 1917 und 1921 eine rein deutsche Angelegenheit. Der Rückhalt für den Expressionismus als neuer Nationalstil sank in Deutschland während der 1920er-Jahre. Die Vorstellung, dass das Durchgeistigte, Entweste dieser Kunstrichtung auf die germanische Herkunft der Künstler zurückging, war jedoch verankert.

Die politischen Entwicklungen der 1930er-Jahre liessen bei den Schweizer Kommentatoren langsam ein Gespür für die Lebenssituation der deutschen Expressionisten entstehen. Ihre Werke standen nun nicht mehr «als idealer, für sich abgesonderter Bezirk ruhig neben dem Ungeheuerlichen des realen Geschehens» (NZZ, Nr. 873, 2.6.45, S. 85), sondern traten den Betrachtenden als Propheten, Leidtragende und Anklagende gegenüber. Bis in die Mitte der 1940er-Jahre hinein wurde die extreme Formzertrümmerung der expressionistischen Ausdrucksweise als Symptom einer schleichenden Kulturkrankheit, eines heranbrechenden Nihilismus empfunden. Die wenigsten Kommentatoren konnten die Werke formal oder historisch beurteilen. Anlässlich der Präsentationen von Nell Waldens Sammlung, der geschiedenen Frau Herwarth Waldens, warfen daher Autoren der «Sturmclique» noch immer die «gewalttätige» Verschiebung «internationale[r] geschichtliche[r] Wertmassstäbe» (*Nationalzeitung*, Nr. 55, 2./3.2.1946) vor.

Die Werke der Blauen Reiter wurden in diesem Zusammenhang nie explizit zur Illustration zitiert. Zu wenig entsprachen ihre Werke dem Bild des politisch-psychologisch interpretierten Expressionismus. Der revolutionäre Anfang der Künstlervereinigung war über die Diskussionen der 1920er- und 1930er-Jahre in gewisser Weise in Vergessenheit geraten. Die Ausstellung in der Kunsthalle Basel 1950 stilisierte die Blauen Reiter zu politisch korrekten Heroen der Moderne und zu einem Paradebeispiel deutsch-französischer Verständigung. Die Ausstellung wurde auf eine rein formale Betrachtung der historischen Leistung des Blauen Reiters hin konzipiert, in der dessen Exponenten als Begründer der Abstraktion erschienen. Abstraktion war synonym für eine geistige und demokratische Kunst, welche sich damit in gewisser Weise jeder Kritik entzog. Die Geschichte des