

# Universitäten / Hochschulen = Universités = Polytechnicum = Università / Politecnici

Objektyp: **Group**

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

Band (Jahr): **50 (1999)**

Heft 4: **Glasmalerei = Le vitrail = Vetrate**

PDF erstellt am: **11.07.2024**

## **Nutzungsbedingungen**

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.

Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.

Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

## **Haftungsausschluss**

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.



Hans Conrad Gyger (zugeschrieben), Fusschale mit Hinterglasmalerei, Aufsicht auf den Schalenboden mit Andromeda, Zürich um 1630, Durchmesser 16,5 cm, Schweizerisches Landesmuseum, Zürich.

Das Schweizerische Landesmuseum, das einige bedeutende Objekte der Hinterglasmalerei aus Zürcher Produktion des frühen 17. Jahrhunderts besitzt, hat vor einigen Jahren in Zusammenarbeit mit dem Bayerischen Nationalmuseum in München die Restaurierung dieser farbigen Kostbarkeiten aus Glas an die Hand genommen. In einer kleinen, exquisiten Schau werden die frisch restaurierten Stücke, ergänzt durch einige Vergleichsbeispiele, nun der Öffentlichkeit vorgestellt. Die von den beiden Museen gemeinsam konzipierte Ausstellung verspricht neben ästhetischem Genuss auch neue Aufschlüsse zur Hinterglaskunst um 1600 und zu damaligen Zentren der Luxusproduktion. So führte die Untersuchung der Objekte im Rahmen der Restaurierung zu einer neuen Sicht der Zürcher Produktion und zu einer Bestätigung von deren internationaler Verbreitung und Ausstrahlung. Neben dem bislang bekannten Hans Jakob Sprüngli (um 1559–1637) waren in Zürich mindestens zwei weitere profilierte Künstlerpersönlichkeiten mit entsprechenden Ateliers tätig, von denen einer als der bekannte Kartograph Hans Conrad Gyger identifiziert werden konnte (vgl. den Artikel «Hauptwerke der Schweizer Kunst» in diesem Heft S. 68–71). Auch die Bildthemen und Vorlagen, die ebenso im Umkreis der Prager Hofkunst zur Zeit Rudolfs II. zu suchen sind wie in den protestantischen Städten Nürnberg und Zürich, werden in der Ausstellung thematisiert. Der Ablauf der Restaurierung wird in einem Videofilm zu sehen sein.

Zur Ausstellung erscheint ein reich bebildeter Katalog, in dem die Exponate und deren Restaurierung ausführlich beschrieben und anhand weiterführender wissenschaftlicher Beiträge in einen künstlerischen, historischen und geistesgeschichtlichen Kontext gebracht werden.

Schweiz. Landesmuseum/FK

## Universitäten/Hochschulen Universités/Polytechnicum Università/Politecnici

### Neue Hochschulforschungen zur Schweizer Kunst

### Nouvelles recherches universitaires sur l'art suisse

• MONIKA BRUNNER

*Die Sammlung von Fischer im Kunstmuseum Bern – Zeichnen als Übungsfeld*, Lizenziatsarbeit Universität Bern 1998, Prof. Dr. Norberto Gramaccini, 165 Seiten, 90 Abbildungen. – Adresse der Autorin: Humboldtstrasse 7, 3013 Bern.

Die Bernerin Sophie von Fischer vom Baumgarten (1820–1890) schenkte dem bernischen Kantonal-Kunstverein 1878 einen Klebeband mit 101 Zeichnungen. Der Verein übergab das Konvolut ein Jahr später dem neu eröffneten Kunstmuseum in Bern. Die Blätter wurden 1980 aus konservatorischen Gründen aus dem Band herausgelöst und inventarisiert. Die Zeichnungen enthalten hauptsächlich einzelne oder mehrere Darstellungen von Männer-, Frauen-, Kinder- und Puttenköpfen. Sachverständige zogen die Zuschreibung an Bologneser Künstler des 18. Jahrhunderts entgegen, standen auch hinsichtlich des inhaltlichen Schwerpunktes und der Provenienz des Klebebandes. Für die vorliegende Untersuchung stellte sich die Verfasserin die Frage, ob es sich bei den Zeichnungen um Originalwerke Bologneser Künstler, um Übungsblätter ihrer Schüler oder gar um Fälschungen handelte. Insgesamt konnten

70 Blätter stilistisch und motivisch zugeordnet werden. Die Autorin traf eine Auswahl von 45 Zeichnungen und bearbeitete diese in Form eines Katalogs. Die ausgewählten Blätter sind repräsentativ bezüglich ihrer Ikonographie und ihres Duktus.

Vergleiche zwischen den gesicherten Werken Bologneser Künstler und den Berner Blättern zeigen, dass die Motive und die Zeichenstile zum Teil übereinstimmen. So finden sich im Berner Konvolut drei Donato Creti zugeschriebene Federzeichnungen mit gruppierten Kopfdarstellungen – ein Motiv, das der Bologneser Künstler in seinen Werken häufig verwendete (vgl. Abb. unten). Doch wirken die zeichnerischen Ausführungen der Berner Blätter gegenüber den Originalwerken in einigen Details schematisch – beispielsweise in der Gestaltung der Kopfhaare und des Hintergrundes. Das stereotype Erscheinungsbild und die Kongruenz einzelner Blätter hinsichtlich des verwendeten Papiers, der Motive und des Stils lassen vermuten, dass es sich bei den meisten Zeichnungen des Berner Konvoluts um Übungsblätter von Akademieschülern handelt. Stilvergleiche zwischen den Darstellungen führten zu dem Ergebnis, dass ein einzelner Zeichner für eine grössere Gruppe von Darstellungen verantwortlich ist. Die Idee, die Künstler des Berner Klebebandes im Umfeld der Bologneser Accademia Clementina des 18. Jahrhunderts zu suchen und die Zeichnungen wie auch den marmorisierten Klebeband ins 18. Jahrhundert zu datieren, gründet auf verschiedene Beobachtungen: so tragen einige Blätter Wasserzeichen der Bologneser Papierfabrik Clemente Sassi und die Motive sind grösstenteils Werken der Bologneser Malerei des 17. und 18. Jahrhunderts entnommen; als Vorbilder dienten hauptsächlich Ludovico Carracci, Guido Reni und Donato Creti. Zudem ähnelt der Duktus vieler Blätter den zeichnerischen Ausführungen von Creti und den Gebrüdern Gandolfi, die in der Accademia Clementina als Zeichenlehrer tätig waren. Die Identität und Herkunft der Zeichner des Klebebandes konnten nicht eruiert werden. Es ist denkbar, dass die Künstler aus verschiedenen europäischen Ländern stammten, besaßen doch die Bologneser Kunst und die Accademia Clementina eine grosse Anziehungskraft auf Künstler und Kunstliebhaber. Einen wesentlichen Beitrag zur internationalen Anerkennung und Verbreitung der Bologneser Schule leisteten die Künstlerbiographien Carlo Cesare Malvasia (1616–1693) und Giampietro Zanotti (1674–1755) wie auch Berichte ausländischer Italienreisender.

Das zeichnerische Kopieren von Kopfmotiven stellte eine künstlerische Methode im akademischen Unterricht dar, mit deren



Donato Creti (?), Zwei männliche und vier weibliche Köpfe, Feder in Tusche, auf weissem Papier, 25,7 x 20,4 cm, Kunstmuseum Bern, Graphische Sammlung, Inv. A 2010.19.



Foto: Fritz Lauri, Bern

Antonio Gionima (?), Zwei Männerköpfe nach links unten blickend (Ausschnitt aus Ludovico Carraccis «Apostel am Grabe der Maria», 1601, Corpus Domini, Bologna), Rötel, auf chamoisfarbigem Papier, 15,9 x 9,4 cm, Kunstmuseum Bern, Graphische Sammlung, Inv. A 2010.64.

Hilfe die Schüler anatomische Einzelheiten und Gemütszustände studieren konnten. Als Vorlagen dienten den angehenden Künstlern gedruckte Mustersammlungen, Zeichenbücher, Gipsabgüsse wie auch Gemälde in Kirchen und Palästen und das lebende Modell. Viele Darstellungen in der Sammlung von Fischer sind nach solchen Vorlagen entstanden. Unter ihnen finden sich auch freie Kopien – Darstellungen, die kompositorisch von der Vorlage leicht abweichen. Einige Blätter weisen darauf hin, dass die Zeichner des Berner Konvolut nach Modellbüchern gezeichnet haben. So besitzen einzelne Kopfdarstellungen (vgl. Abb. oben) in der Gestaltung der Augenbrauen und Stirnfalten formale Ähnlichkeiten mit Modellen aus Zeichenbüchern wie Charles Lebruns *Méthode pour apprendre à dessiner les passions* von 1667.

Häufig kopierten die Schüler die Zeichnungen des Lehrmeisters, wobei dessen Zeichenstil möglichst genau imitiert werden sollte. Die Sammlung von Fischer besitzt eine Kreidezeichnung eines Jünglingskopfs im Profil, welcher nach dem Duktus von Donato Creti gezeichnet ist. Als Vorlage diene möglicherweise eine bisher unveröffentlichte Zeichnung von Creti, welche in der Graphischen Sammlung der Uffizien in Florenz aufbewahrt wird. Die Identifikation des Kopisten erweist sich als praktisch unmöglich, da das Imitieren eines Stils eine individuelle Zei-

chensprache verunmöglicht. Offensichtlich liegt in den z.T. nahen Stilverwandtschaften zwischen Kopien und Originalen der Grund für die falschen Zuschreibungen der Berner Blätter.

Köpfe wurden nicht nur zu didaktischen Zwecken kopiert; Künstler wie Akademiestüler legten sich häufig einen Vorrat an Kopfdarstellungen an, um die gesammelten Motive für spätere Werke zu verwenden. Ein Beispiel für eine derartige Sammlung ist der von Rubens angelegte Zeichenband mit 94 Kopfdarstellungen, welcher im 18. Jahrhundert aufgeteilt wurde und sich heute nur noch zu einem Drittel rekonstruieren lässt.

Wahl und zeichnerische Ausführung des Kopfmotivs können Aufschluss über die Interessen und Aufgabenstellung des Künstlers geben: Stand das Studium der Licht-/Schattenverhältnisse oder eine bestimmte Kopfhaltung im Vordergrund? Interessierte die Komposition von Köpfen oder war die Mimik einer Figur für den Kopisten entscheidend?

Kopfmotive stellten im 18. Jahrhundert ein Sammelobjekt für Händler und Künstler dar; zu denken ist etwa an die Charakterköpfe, die Piazzetta zwischen 1730 und 1740 schuf und die durch die Druckgraphik weite Verbreitung fanden. Es ist daher wahrscheinlich, dass der Berner Klebeband von einem Sammler im Laufe des 18. Jahrhunderts zusammengestellt wurde. Wann und wie die Donatorin Sophie von Fischer in Besitz des Zeichenkonvolut gelangte, bleibt unklar. Denkbar ist, dass ursprünglich ihr Vater, Emanuel Friedrich von Fischer (1786–1870), den Klebeband im 19. Jahrhundert in seiner heutigen Gestalt erworben hat. Die Schenkung Sophie von Fischers an den bernischen Kantonal-Kunstverein steht vermutlich im Zusammenhang mit den Bernischen Zeichenschulen des 19. Jahrhunderts. So bemühte



Photo: N. Schweizer

Violette Diserens, Autoportrait, 1941, huile sur toile, 65 x 53,5 cm, propriété privée.

sich der Verein, die Schüler der Zeichenklassen mit fundiertem Anschauungsmaterial zu versorgen. Die Sammlung von Fischer bot einen umfassenden Einblick in eine künstlerische Methode und eignete sich daher vortrefflich für die akademische Unterweisung.

Einige Blätter aus dem Berner Klebeband werden im Kunstmuseum Bern anlässlich der Ausstellung «Zeichnungen aus vier Jahrhunderten», welche für den Sommer 2000 geplant ist, zu sehen sein.

Monika Brunner

• NICOLE SCHWEIZER

*Violette Diserens (1888–1965) et la Société suisse des femmes peintres, sculpteurs et décorateurs. Parcours associatif et institutionnel d'une artiste romande, mémoire de licence sous la direction du Prof. Philippe Junod, Faculté des Lettres, Université de Lausanne, 1999. – Adresse de l'auteur: Avenue des Reneveyres 7, 1110 Morges.*

Basé sur la trajectoire artistique d'une peintre et graveur lausannoise, Violette Diserens (1888–1965) (ill. en bas à gauche), ce travail de recherche s'inscrit dans une perspective biographique au sens large. Il permet d'éclairer le parcours d'une femme artiste dans la première moitié du XX<sup>e</sup> siècle, et aussi le contexte artistique et social qui le structure.

Violette Diserens est une artiste dont l'ancrage artistique en Suisse est marqué non seulement par sa production et par de nombreuses expositions, mais également par son insertion associative à la Société suisse des femmes peintres, sculpteurs et décorateurs (SSFPSD), fondée à Lausanne en 1902, dont elle sera présidente de section, puis présidente centrale. Sa participation à cette association d'artistes professionnelles, très peu étudiée à ce jour, occupe l'essentiel de mon propos – quelles sont les possibilités que son affiliation à la SSFPSD lui offre en termes matériels (lieux d'expositions, insertions dans des commissions fédérales, des jurys, etc.), mais également quelles sont les retombées de cette appartenance à un collectif exclusivement féminin en termes de réception par la critique.

Etudier Violette Diserens et la SSFPSD place d'emblée mon analyse dans le contexte de la production artistique «officielle» (par opposition schématique à une production d'avant-garde) qui domine largement le champ artistique suisse durant la première moitié du siècle. En effet, la SSFPSD naît en réaction à l'exclusion des femmes de la seule association d'artistes professionnels, la Société des peintres, sculpteurs et architectes suisses (SPSAS), association implantée de façon quasi hégémonique dans

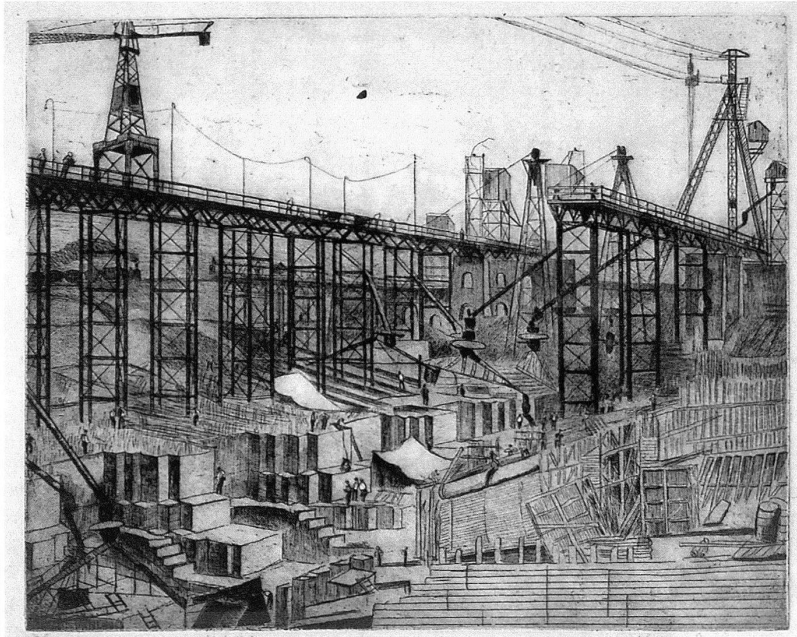


Photo: N. Schweizer

Violette Diserens, *Chantiers de Kembs, L'Usine, 1932, eau-forte, 24 x 30 cm, propriété privée.*

les lieux de décisions de la politique culturelle (jury des Expositions nationales des beaux-arts, Commission fédérale des beaux-arts, etc.) et dont les membres influents définissent également l'iconographie dominante.

L'analyse des résistances masculines à l'accès des femmes dans la profession permet de soulever un certain nombre de questions sur les rôles assignés respectivement à la «Femme» et à l'«Artiste» au tournant du siècle: vouloir participer en tant qu'artiste professionnelle à la vie publique se trouve être en contradiction à la fois avec l'idéologie bourgeoise de la féminité – épouse et mère au foyer – et avec la définition de l'artiste – associé au monde anti-domestique, a-social – qui s'est construit progressivement au XIX<sup>e</sup> siècle. La SSFSPD va dès lors tenter de se positionner comme un rempart de professionnalisme contre le préjugé de l'amateurisme féminin, et elle profite du contexte suisse romand où se crée un nombre impressionnant d'associations féminines pour formuler ses revendications en vue d'une meilleure représentation professionnelle.

Cependant, la légitimité des femmes à s'affirmer sur le terrain artistique se heurte non seulement à des résistances institutionnelles, mais également à des obstacles idéologiques. En effet, l'analyse des discours de la critique qui couvre les expositions de la SSFSPD sur le plan national et régional révèle d'intéressants mécanismes. A l'impossibilité sociale d'associer les termes «artiste» et «femme» que nous avons évoquée plus haut, répond paradoxalement une résistance de la critique à dissocier ces deux identi-

tés devant les œuvres des artistes dans le cadre de la SSFSPD. Ainsi, les catégories du «féminin» et du «masculin», bien que fluctuantes, sont utilisées de manière exacerbée pour décrire la production des femmes lorsqu'elles exposent collectivement, ce qui explique sans doute le refus de certaines artistes d'adhérer à la SSFSPD, de peur d'être jugées «comme des femmes» plutôt que «comme des artistes». Si les critiques modulent de façon différenciée l'incidence supposée du sexe sur le type d'art produit, très peu cependant se positionnent hors de la dichotomie masculin/féminin pour comprendre et juger les œuvres. Dès lors, ce qui reste intact est la recherche de cette *différence* qui doit nécessairement se faire jour dans des œuvres faites par des femmes. Il est intéressant de garder à l'esprit que ces discours ne sont pas du tout particulier à la Suisse, mais se retrouvent en France à la même époque comme l'a analysé en détail l'historienne de l'art Tamar Garb (*Sisters of the Brush. Women's Artistic Culture in Late Nineteenth-Century Paris*, New Haven & London: Yale University Press, 1994); Garb relève que c'est uniquement des femmes que l'on attend qu'elles montrent leur *différence* en art afin que leur production puisse être séparée de l'art «en général».

Au terme de cette recherche sur la situation des femmes artistes dans la première moitié du siècle, un certain nombre de questions restent ouvertes. En effet, si le parcours de Violette Diserens m'a servi d'exemple concret, le vide qui règne en matière d'études prosopographiques sur la place des femmes dans le champ artistique suisse rend une analyse détaillée de l'inci-

dence de la SSFSPD très difficile. Pour évaluer de façon plus exhaustive l'importance de cette société professionnelle en terme d'insertion et de visibilité artistique, il serait nécessaire d'établir une «cartographie» plus élaborée de la présence et de la production artistique des femmes actives à cette époque. Ce n'est qu'en articulant plusieurs «histoires personnelles» avec cette même «histoire officielle» – champ artistique, position des femmes dans les discours, etc. – qu'il serait possible de repenser le champ artistique suisse de la première moitié du siècle en prenant véritablement en compte tous ses acteurs, sans qu'il soit besoin de convoquer les femmes en marge du discours.

Nicole Schweizer

## Organisations Associations Associazioni

### Design Schweiz – Positionen im 20. Jahrhundert Call for papers

Tagung der Vereinigung der Kunsthistorikerinnen und Kunsthistoriker in der Schweiz (VKKS) im Museum für Gestaltung in Zürich vom 1./2. Dezember 2000.

Organisation/Kontakt: Patrizia Crivelli, Bundesamt für Kultur, Bern; Andreas Münch, Bundesamt für Kultur, Bern; Prof. Dr. Stanislaus von Moos, Kunsthistorisches Institut der Universität Zürich; Lotte Schilder, Designsammlung Museum für Gestaltung, Zürich; Christof Kübler, Schweizerisches Landesmuseum, Zürich.

Die Tagung befasst sich mit den folgenden Themenbereichen: 1. *Corporate Identity*: Die Rolle des Design in der Fabrikation des Firmenbildes. 2. *SWB / CEuvre*: Kunstgewerbereform und Designtheorie in der Schweiz.

Neben Beiträgen zu diesen Schwerpunktthemen werden auch andere Vorschläge zum Thema «Design Schweiz» gerne entgegen genommen. Es sind dreissigminütige Beiträge vorgesehen. Dazu können universitäre Arbeiten gehören, aber auch Projekte aus den Bereichen Museum, Sammlungen, Kunstvermittlung usw.

Interessierte Referentinnen und Referenten sind gebeten, bis zum 1. Januar 2000 einen kurzen Lebenslauf (evtl. Publikationsliste) und ein Exposé zum vorgeschlagenen Tagungsbeitrag (max. eine halbe A4-Seite) an das Sekretariat des VKKS zu senden: VKKS, «Tagung 2000», Frau Monika Krebsler, c/o Schweizerisches Institut für Kunstwissenschaft, Postfach, 8032 Zürich.

Email: Monika.Krebsler@sikart.ch

VKKS/FK