

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

Band: 54 (2003)

Heft: 2: Orientalismus in der Malerei = La peinture orientaliste = La pittura orientalista

Artikel: Orientalismus und Innovation : die Orientmalerei als Wegbereiter der Moderne?

Autor: Ammann, Katharina

DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-394242>

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: 17.11.2024

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

Orientalismus und Innovation

Die Orientalmalerei als Wegbereiter der Moderne?

Diskussionen über die Orientalmalerei messen der Tunisreise von Paul Klee, Louis Moilliet und August Macke (1914) grosse Bedeutung für die Entwicklung der frühen Moderne bei. Es entsteht der Eindruck, dass die Erfahrung von Landschaft und Licht des Orients zu künstlerischer Innovation führte und dass die Orientalisten des 19. Jahrhunderts somit entwicklungsgeschichtlich bereits einen Weg zur Moderne geebnet hätten. Arbeiten von Schweizer Malern zeigen indes trotz aller Begeisterung für den Orient kaum direkte Spuren von stilistischen Veränderungen.

Die Faszination für fremde Menschen und Landschaften, für die arabische Architektur und Ornamentik fand auch in der Malerei des 19. Jahrhunderts ihren Niederschlag. Viele Künstler beschäftigten sich insbesondere mit dem andersartigen Licht und der Farbe des Orients. So enthalten denn auch die meisten Texte zum Orientalismus des 19. Jahrhunderts einen Ausblick auf die berühmte gemeinsame Tunisreise von Paul Klee, Louis Moilliet und August Macke im Jahr 1914. Diese Reise löste angeblich bei ihren Teilnehmern, alle Pioniere der frühen Moderne, entscheidende künstlerische Erkenntnisse betreffend Licht und Farbe aus. Somit lässt sich scheinbar ein direkter Bogen von der Orientalmalerei zur Moderne spannen. Der vorliegende Artikel geht der Frage nach, ob und wie Orientfahrten die Entwicklung der Schweizer Malerei an der Wende vom 19. zum frühen 20. Jahrhundert beeinflusst haben.

Schweizer Orientalmaler des 19. Jahrhunderts

In der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts bildeten sich in Frankreich, England und Deutschland eigentliche Orientalistentraditionen. Nicht so in der Schweiz; zwar zog es auch zahlreiche Schweizer Künstler in den Nahen Osten und nach Nordafrika, aber kaum einer spezialisierte sich ausschliesslich auf die Orientalmalerei. In der Schweiz fehlte dafür nicht nur eine dominante, stilbildende Schule, sondern auch das Publikum. In Frankreich dagegen verbanden sich koloniale Interessen mit der Vorliebe der Pariser Sa-

lonbesucher für exotische Sujets, womit die Grundlage für eine umfangreiche Produktion von Orientbildern gegeben war. Während dadurch in Frankreich eine regelrechte Orientalistenschule entstand, stellte die Orientalmalerei für die meisten Schweizer nur eine vorübergehende Phase innerhalb ihres Gesamtchaffens dar.¹

Massgeblich beeinflusst wurden die Schweizer Künstler durch persönliche Kontakte, Kollegen und Lehrer. Charles Gleyre (1806–1874) war nicht nur einer der ersten Schweizer Orientalmaler, sondern gleichzeitig auch einer der bedeutendsten Schweizer Lehrer um die Jahrhundertmitte. Er studierte in Paris, weilte in Rom und hatte 1834 die seltene Gelegenheit, von dort aus als zeichnender Chronist nach Ägypten zu reisen. Während dieser Zeit erstellte Gleyre ein ganzes Konvolut von sehr gekonnten Bleistift- und Aquarellstudien, die durch ihre ethnografische und topografische Genauigkeit beeindruckten. In starkem Kontrast dazu entstand nach seiner Rückkehr nach Paris, als die Strapazen der Reise vergessen waren, einige sentimentale, den Orient verklärende Gemälde. *La Nubienne* (1838), eine Auftragsarbeit für eine Wanddekoration, widerspiegelt die Nachfrage des Pariser Publikums für einen idealisierten Orient (Abb. 1). Ganz allgemein positioniert sich das Werk Gleyres im Umkreis seines Konkurrenten Jean Auguste Dominique Ingres und der Salonmalerei, nicht zuletzt wegen der äusserst delikaten und harmonischen Tonalität von Gleyres Gemälden.² Ein unmittelbarer Zusammenhang zwischen Gleyres raffinierter Farbskala und seiner Orientreise kann jedoch nicht festgestellt werden.

Sein französischer Schüler Jean-Léon Gérôme entwickelte sich mit einer vergleichbaren Farbbrillanz und einem virtuosen, glatten Naturalismus zum Orientalisten par excellence. Gérôme war der Lehrer von Eugène Girardet (1853–1907), einem Orientalisten schweizerischer Abstammung. Girardets Farbgebung beispielsweise in *Caravane dans le Sahara* (1880) umgesehen widerspiegelt seine langjährige und intensive Auseinandersetzung mit den Licht- und Farbeffekten der orientalischen Landschaft (Abb. 2). Im Gegensatz zu Gérômes klaren, harten Farben überwiegen hier rosa und gelbe Pastelltöne. Die Wüstenhitze



1 Charles Gleyre, *La Nubienne*, 1838, Öl auf Leinwand, 220 × 109 cm, Musée cantonal des beaux-arts, Lausanne. – Motiv und Malweise rücken Gleyres Werk in die Nähe der Salonmalerei.

1

scheint sich wie ein Schleier, der jegliche Farbe verblassen lässt, über die Gegend zu legen. Obwohl die Malerei von Gleyre und seinen Nachfolgern Gérôme und Girardet unmissverständlich den Einfluss der Orientmode und des Pariser Salons reflektiert, prägte der Lehrer Gleyre noch eine ganz andere Generation von Malern (Monet, Renoir, Sisley, Whistler u. a.), deren impressionistischer, unakademischer Umgang mit Farbe und Licht sich als wegweisend für die Moderne erwies. Denn obwohl es seine eigenen Bilder nicht direkt verraten, zählte Gleyre zu den frühen Verfechtern der Freilichtmalerei.

Licht und Farbe des Orients

Die Beschäftigung mit dem Licht war essentiell für den neben Gleyre einflussreichsten Lehrer der Schweizer Künstler im 19. Jahrhundert: Barthélemy Menn (1815–1893). Er vermittelte in Genf das Erbe von Camille Corots freier, unakademischer Behandlung von Landschaft und Licht. Sein berühmtester Schüler war Ferdinand Hodler. Weniger bekannt ist Abraham Hermanjat (1862–

1932), der gegen Ende des Jahrhunderts wiederholt und für längere Zeit nach Algerien und Tunesien fuhr. Bereits seit dem ersten Aufenthalt 1886–88 weisen seine Ölbilder die freie Tonigkeit auf, die wir von seinem *Fumeur de kif* (1894; Abb. 3) her kennen. Die Farbpalette beschränkt sich auf Gelb- und Ockertöne; das gedämpfte Licht sowie der sichtbar und locker gesetzte Pinselstrich stehen in frappierendem Gegensatz zur harten, gleissenden Helle und zeichnerischen Präzision der akademischen Orientalisten. Die Farbharmonien bleiben selbst in jenen Orientbildern Hermanjats malerisch-weich, wo direkt einfallendes Sonnenlicht durch helle Flecken dargestellt ist; damit vergleichbar, jedoch weniger tonig, ist das Licht in Frank Buchsers *Nackte Sklavin mit Tambourin* (1880, Kunstmuseum Solothurn). Die staubige Gebrochenheit der Farben Nordafrikas scheint Hermanjat herausgefordert zu haben; die Grundlagen für seine undramatische Behandlung des Lichtes, das weich in Kleidung und Gesicht des rauchenden Mannes eingearbeitet ist, erhielt der Maler aber bereits bei Menn in Genf.



2

2 Eugène Girardet, *Caravane dans le Sahara*, 1880, Öl auf Leinwand, 50,5 × 100,5 cm, Musée d'art et d'histoire, Neuenburg. – Girardets akribischer Realismus spricht von seiner Faszination für Licht und Landschaft des Orients.

3 Abraham Hermanjat, *Le Fumeur de kif*, 1894, Öl auf Leinwand, 46 × 36 cm, Musée cantonal des beaux-arts, Lausanne. – Hermanjats lockere Pinselführung und weiche Tonigkeit weisen bereits ins 20. Jahrhundert.

4 Frank Buchser, *Markt von Tanger*, 1880, Öl auf Leinwand, 64,5 × 112 cm, Kunstmuseum Solothurn, Gottfried-Keller-Stiftung. – Die frei gesetzten Lichtflecken verleihen dem Bild des Realisten Buchser eine impressionistische Note.

5 Paul Klee, *Südlicher Garten*, 1914, Aquarell auf Papier, 11,3 × 13,4 cm, Öffentliche Kunstsammlung Basel, Kupferstichkabinett. – Bei Klee bewirkt die Orientreise neben dem Interesse für die arabische Architektur und Ornamentik eine klare Hinwendung zur Farbe.

6 Augusto Giacometti, *Farbige Abstraktion I*, 1902, Pastell auf Papier, 11,5 × 9,2 cm, Bündner Kunstmuseum, Chur. – Augusto Giacomettis Werk verweist auf die Bedeutung des Jugendstils für die Moderne.

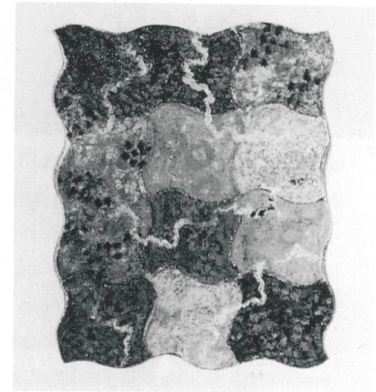
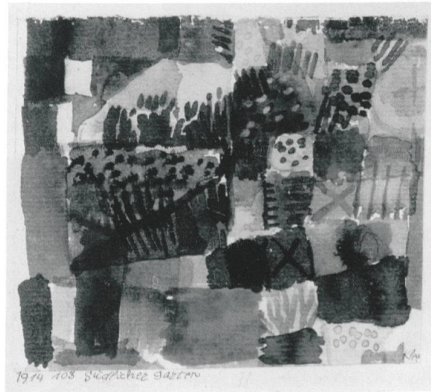


3

Der um eine Generation ältere Frank Buchser (1828–1890) fuhr dreimal nach Marokko. In seinem Meisterwerk *Markt von Tanger* (1880) erzeugt er den Eindruck von einem Menschengewühl in flirrender Hitze, indem er unzählige weisse Lichtfetzen setzt, die Gewänder und Kopfbedeckungen andeuten (Abb. 4). Ähnlich rhythmisierend wirken die wenigen roten Tupfer zwischen den überwiegend sandigen Ockertönen, die einen starken Kontrast zum tiefblauen Himmel bilden. Die beinahe impressionistisch wirkenden Sonnenflecken benutzte Buchser jedoch bereits vor seinen Orientreisen. Grundsätzlich bleibt er trotz seiner lockeren Pinselführung dem Realismus verpflichtet, auch wenn sich dieser vom Naturalismus eines Girardet unterscheidet. Die Annäherung an die Salonmalerei geschieht bei Buchser ausserdem durch seine Motive. Als einziger Schweizer bot er seinem Publikum auch anzüglichere Szenen von nackten Sklavinnen, wie sie in Paris zu Dutzenden produziert wurden. Generell waren dort die Themen der orientalischen Frau, als Badende oder Odaliske, überaus populär und fanden über Matisse sogar Eingang in die Moderne.

Ornament und Arabeske im Jugendstil

Für die Diskussion über Orient und Moderne sind indessen Überlegungen zum Ornament ergiebiger als zu bestimmten Motivbereichen. Dank der grossen Weltausstellungen in Paris und London in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts, die in direktem Zusammenhang mit Kolonialisierung und Orientmode standen, kamen auch die Daheimgebliebenen mit dem Kunsthandwerk des Orients³ in Berührung. Dieses war qualitativ viel hoch stehender als die hiesige industriell gefertigte Massenware. In ganz Europa fand schliesslich eine Aufwertung des Dekorativen statt – feststellbar bei der Arts-and-Crafts-Bewegung in England oder beim internationalen Jugendstil um die Jahrhundertwende. Im Jugendstil und Symbolismus entwickelte sich die aus der islamischen Ornamentik stammende Arabeske zur gegenstandsfreien Linie, die – etwas abgekürzt formuliert – unter anderem zur Moderne führte.⁴ Für die Entwicklungsgeschichte der Kunst des 20. Jahrhunderts bedeutend war ferner der Einfluss des Japonismus, der keineswegs mit Orientalismus gleichzusetzen ist. Die fehlende



Plastizität und Perspektive, die Zufälligkeit des Ausschnitts sowie die Verflechtung von Muster und Grund führten zur Überwindung des Illusionismus in der europäischen Kunst. Zu den vielen vom Japonismus geprägten Schweizer Künstlern zählen neben Félix Vallotton auch Eugène Grasset und Augusto Giacometti.

Der in Lausanne geborene Grasset (1845–1917) weilte 1866–67 in Ägypten. Er war ein sehr vielseitiger Jugendstilkünstler, der in Paris seinen Studenten die Grundlagen des ornamentalen, flächendekorativen Schaffens weitergab. Grassets Methode propagierte die Autonomie der bildnerischen Mittel Form und Farbe, was letztlich die Voraussetzung für Abstraktion und Ungegenständlichkeit bildet und den Lehren von Wassily Kandinsky und Paul Klee am Bauhaus vorausging.⁵ Grassets Schüler Augusto Giacometti (1877–1947) war, wie Beat Stutzer erwähnt,⁶ nebst der Ornamentik vor allem an einer neuen Auffassung der Farbe interessiert, die er in Grassets Arbeiten zu erkennen schien. Zeitgleich mit seinen Jugendstilwerken malte Giacometti bereits ab 1899 erste ungegenständliche Farbklänge wie *Farbige Abstrak-*

tion I (1902; Abb. 6). In diesem Pastell, das in seinen ornamentalen Mustern noch Jugendstilelemente erkennen lässt, findet sich eine Aufteilung in klar getrennte Farbflächen. Obwohl diese Studien damals nicht an die Öffentlichkeit gelangten und somit andere Künstler nicht direkt beeinflussen konnten, finden sich wenig später bei Robert Delaunay (1885–1941) und Paul Klee (1879–1940) ähnliche farbtheoretische Beschäftigungen sowie der Wunsch, Sinneseindrücke in reine Farbabstraktionen umzusetzen.

Anfänge der Moderne

Genau wie Delaunay und Klee versuchte Giacometti über die Phänomenologie der Farbe nicht ein Abbild der Welt, sondern ein paralleles Universum zu schaffen. Grundsätzlich wechseln sich in seinem Werk – immer unter dem zentralen Aspekt der Farbe – Gegenständlichkeit und Abstraktion ähnlich undogmatisch ab wie beim zwei Jahre jüngeren Klee. Die Auseinandersetzung mit der Lichthaltigkeit und Transparenz der Farbe und ihrer Ausdruckskraft wurde bei Giacometti zu einer lebenslangen Beschäftigung



7 Robert Delaunay, *Formes circulaires, soleil n° 3*, 1912, Öl auf Leinwand, 65 × 54 cm, Kunstmuseum Bern. – Delaunays orphistische Kompositionen, die auf der Kontrastwirkung reiner Farben beruhen, sind wegweisend für die Entwicklung der modernen Malerei.

8 Louis Moilliet, *Strassenbild*, 1914, Aquarell auf Papier, 22,7 × 29,3 cm, Kunstmuseum Bern, Gottfried-Keller-Stiftung. – Moilliets Umgang mit Farbe und Form verrät sein Interesse für kubistische und orphistische Tendenzen.



und führte ihn – wie auch seinen Zeitgenossen Louis Moilliet (1880–1962) – zur Glasmalerei. Giacomettis Aufenthalte in Tunesien und Algerien (1931 und 1932) fielen in die Zeit seines Spätstils. Obwohl sich die Erfahrung der kargen, monumentalen Weite der nordafrikanischen Landschaft deutlich in grossflächigen, lichten Pastellen niederschlug, sind es die früheren Werke Giacomettis, mit denen er lange vor seiner Orientreise einen wichtigen Beitrag zur ungegenständlichen Malerei in der Schweiz leistete.

Dagegen nimmt die Tunisreise von Paul Klee und Louis Moilliet mit dem Deutschen August Macke (1887–1914) entwicklungsgeschichtlich einen weit bedeutenderen Stellenwert ein. Auf dieser Reise entdeckte Klee, der vorher bevorzugt mit linearen Mitteln arbeitete, die Farbe. Aber nicht nur das Licht, sondern auch die kalligrafische Kunst und die aus Kuben gebauten Städte Nordafrikas beeindruckten Klee. Er fand hier zur Aufteilung der Bildfläche in mosaikartige Quadrate, die sein Werk nachhaltig bestimmte. Dass diese quasi-geometrischen Strukturen nicht im geringsten rigide wirken, ist in den Aquarellen *Motiv aus Ham-*

mamet (1914, Kunstmuseum Basel, Kupferstichkabinett) oder *Südlicher Garten* (1914; Abb. 5) bestens zu erkennen. Die wenigen naturnahen Elemente sind zu Mustern abstrahiert (vgl. Augusto Giacometti). In *Südlicher Garten* verdeutlichen die Kreuze auf einigen Farbquadraten deren Flächigkeit. Dennoch lassen die Farbformen in ihrer unterschiedlichen Helligkeit auch eine räumliche Auffassung zu. Mit der Transparenz und der Fluidität der Aquarellfarbe, welche die Farbfelder ineinander übergehen lässt sowie mit der Leuchtkraft der nebeneinander gesetzten Komplementärfarben vermag Klee die flimmernde Hitze des Orients zu vermitteln.

Einflüsse und Freundschaften

Klees Jugendfreund Moilliet aquarellierte mit einer ähnlichen Konzentration auf den Eigenwert der Farbe, jedoch mit besonderer Vorliebe für Gelb- und Rosatöne (vgl. Girardet). Während der Aufenthalte in Tunis, Hammamet und Kairouan entstanden wenige, auf grosse, transparente Farbflächen reduzierte Stadtansich-

ten, wie das *Strassenbild* (1914; Abb. 8). Im Gegensatz zu Klees Quadratstruktur bleiben die Flächen bei Moilliet stärker dem abgebildeten Motiv verpflichtet. Der Einfluss Mackes, den Moilliet 1909 kennen gelernt hatte, ist spürbar. Ohnehin erweisen sich für Moilliet die künstlerischen Kontakte vor und während der Tunisreise von 1914 einschneidender als die eigentliche Orientfahrt, zumal er bereits zweimal zuvor in Tunis weilte. Bei Klee hingegen bewirkte die Begegnung mit dem Licht und der Landschaft des Orients tatsächlich eine radikale Hinwendung zur Farbe. Auch dazu waren aber die Bedingungen bereits im Vorfeld angelegt worden.

Über Moilliet kam Klee 1911 in München mit Macke und Wassily Kandinsky in Kontakt. Ein Jahr später lernte er Franz Marc und Alexej von Jawlensky kennen und wurde Mitglied der Künstlergruppe *Der Blaue Reiter*, wo Expressionismus auf kubistische und symbolistische Tendenzen und russische Mystik traf. An den Ausstellungen des *Blauen Reiters* nahmen ausser den deutschen Expressionisten auch Georges Braque, Pablo Picasso, Kasimir Malewitsch und Henri Rousseau teil. Besonders prägend für Klee und Moilliet wurde die Begegnung mit Robert Delaunays kubistischem Orphismus, worin das Licht, in die Farben des Spektrums zerlegt und geometrisch angeordnet, in vibrierender Gegenüberstellung der Komplementärfarben, zu einer reinen, abstrakten Malerei führt (*Formes circulaires, soleil n°3*, 1912; Abb. 7). Noch vor der Tunisreise übersetzte Klee Delaunays einflussreichen Aufsatz *De la lumière* zum orphischen Simultankontrast ins Deutsche. In Tunesien entfaltete diese theoretische Beschäftigung mit Licht und Farbe dann ihre volle Wirkung.

Kehren wir abschliessend zur eingangs gestellten Frage nach dem Einfluss des Orientalismus auf die Moderne zurück. Bis ins späte 19. Jahrhundert fügte sich der künstlerische Ertrag von Orientreisen in seinen realistischen oder naturalistischen Ausprägungen in den Bereich der Salonmalerei ein. Von einem richtungweisenden stilistischen Impuls des Orientalismus kann hier kaum gesprochen werden, trotz seiner Bedeutung für einzelne Künstler. Die orientalische Ornamentik und Kalligrafie hingegen fanden über Symbolismus und Jugendstil Eingang in die Kunst der Moderne. Neben dem Jugendstil waren die ersten Jahrzehnte des 20. Jahrhunderts aber auch von weiteren zukunftsweisenden, sich überschneidenden Tendenzen wie Expressionismus, Fauvismus, Dadaismus, Surrealismus oder Kubismus geprägt. Dass selbst herausragende Künstlerpersönlichkeiten auf solche Strömungen reagierten und in komplexe Beziehungsnetze eingebunden waren, wird im Fall von Paul Klee klar ersichtlich. Dieses Beispiel verdeutlicht aber gleichzeitig, dass der Orientalismus – nicht als künstlerische Bewegung, sondern im Sinn einer persönlichen Erfahrung – für einzelne Künstler noch im 20. Jahrhundert überaus befreiend und inspirierend wirken konnte.

Résumé

Lorsque l'on évoque la peinture orientaliste, on conclut souvent en rappelant un jalon capital de la modernité naissante: le célèbre voyage à Tunis qu'entreprirent Klee, Moilliet et Macke en 1914. De ce rapprochement naît l'impression que l'expérience du paysage et de la lumière d'Orient aboutit à l'innovation artistique et que les orientalistes du XIX^e siècle ont ouvert le chemin à la modernité. En étudiant les œuvres de quelques artistes suisses enthousiasmés par l'Orient, force est pourtant de constater que leur penchant pour l'exotisme a rarement conduit à des changements stylistiques dans leur peinture. Leur évolution formelle s'explique plutôt par différentes influences artistiques et par la connaissance du travail d'autres peintres. C'est ainsi que l'on peut trouver, dans l'œuvre de Paul Klee antérieure à 1914, des signes annonciateurs de cet amour pour la couleur que lui a révélé son fameux voyage à Tunis.

Riassunto

Le discussioni sulla pittura orientalista si esauriscono spesso nel riferimento al noto viaggio a Tunisi di Klee, Moilliet e Macke nel 1914 e alla sua capitale importanza per il primo periodo dell'arte moderna. Si è così portati a credere che l'esperienza del paesaggio e della luce orientali abbia determinato una radicale innovazione artistica e che, sul piano dell'evoluzione storica, gli orientalisti del XIX secolo abbiano aperto una via alla modernità. Lo studio di alcune opere di pittori svizzeri recatisi in Oriente, al contrario, rivela che, nonostante il considerevole entusiasmo, questi viaggi raramente hanno lasciato un'impronta diretta sul loro linguaggio pittorico. Le svolte stilistiche sono riconducibili piuttosto a varie influenze artistiche e a contatti con altri artisti. Perfino nell'opera di Paul Klee sembra che lo spiccato interesse per il colore, scaturito dall'esperienza in Oriente, sia tendenzialmente radicato in premesse sviluppate in precedenza.

ANMERKUNGEN

- 1 Vgl. zum Orientalismus in der Schweiz: Katharina Ammann, *Das Bild des Orients*, in: Von ferne lässt grüssen. Schweizer Orientalmalerei des 19. Jahrhunderts, Ausstellungskat. Kunstmuseum Solothurn, Heidelberg 2001, S. 13–33.
- 2 Oskar Bätschmann, *Malerei der Neuzeit*, Disentis 1989 (*Ars Helvetica* VI), S. 199–203.
- 3 Der Begriff erstreckt sich auch auf Indien, China und sogar Japan.
- 4 Siehe Philippe Büttner, *Im Anfang war das Ornament – von der Arabeske zur abstrakten Linie der Moderne*, in: Markus Bröderlin (Hrsg.), *Ornament und Abstraktion*, Ausstellungskat. Fondation Beyeler Basel, Köln 2001, S. 87–88.
- 5 Siehe Kandinskys *Punkt und Linie zu Fläche* (1926) und Klees *Pädagogisches Skizzenbuch* (1925).

6 Beat Stutzer, Lutz Windhöfel, *Augusto Giacometti. Leben und Werk*, Chur 1991, S. 25.

ABBILDUNGSNACHWEIS

- 1, 3: Musée cantonal des beaux-arts, Lausanne (J.-C. Ducret). – 2: Musée d'art et d'histoire, Neuenburg. – 4: Schweizerisches Institut für Kunstwissenschaft, Zürich. – 5: Öffentliche Kunstsammlung Basel. – 6: Bündner Kunstmuseum Chur. – 7, 8: Kunstmuseum Bern (© 2003 ProLitteris, 8033 Zürich)

ADRESSE DER AUTORIN

Katharina Ammann, lic. phil. I, Wissenschaftliche Assistentin, Kunstmuseum Solothurn, Werkhofstrasse 30, 4500 Solothurn