

# Buchbesprechungen

Objekttyp: **BookReview**

Zeitschrift: **Zeitschrift für schweizerische Archäologie und Kunstgeschichte =  
Revue suisse d'art et d'archéologie = Rivista svizzera d'arte e  
d'archeologia = Journal of Swiss archeology and art history**

Band (Jahr): **76 (2019)**

Heft 1-2

PDF erstellt am: **16.08.2024**

## **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.





sacre, che presentano una particolare concentrazione di oggetti di culto e dove potevano aver luogo dei rituali specifici. In alcuni casi, tuttavia, la sola presenza di oggetti di culto non è sufficiente per determinare l'esatta natura dell'edificio, come ad esempio nel caso della costruzione a nord del campo legionario. Questi resti, indagati negli anni 1930 dalla *Gesellschaft pro Vindonissa* sono stati dapprima interpretati come un arsenale. In un secondo momento, il rinvenimento di frammenti d'iscrizioni ha fatto supporre che si trattasse di un luogo di culto. Dopo un'attenta analisi, i resti murari si sono rivelati essere quelli di un edificio sacro, la cui posizione originaria non ha potuto più essere ricostruita. Questo capitolo termina con l'analisi e la descrizione di altri luoghi utilizzati per la comunicazione rituale, sia *intra muros*, come ad esempio il *valetudinarium*, le terme, o le *scholae* ed *extra muros*. L'edificio *extra muros* più emblematico è sicuramente l'anfiteatro quando, nella I metà del I secolo d.C. la sua edificazione in muratura viene a creare un luogo adatto a contenere circa 11 000 spettatori e ad accogliere i rituali per il culto imperiale.

Nella sintesi (cap. VI) che conclude lo studio qui presentato ed è corredata da un ricco apparato iconografico, l'autore, grazie ai confronti con altri siti a vocazione militare, evidenzia come i luoghi di culto e i riti identificati a *Vindonissa* possano essere ricollegati alle tendenze che caratterizzano lo sviluppo delle pratiche religiose in altri accampamenti militari. Nei campi legionari del periodo repubblicano tardivo e in quelli di epoca augustea, i riti e i rituali possono essere identificati in base ai resti architettonici e naturalmente grazie al materiale archeologico portato alla luce nei vari edifici. A partire dal I secolo d.C. gli accampamenti stabili verranno man mano edificati in muratura e contemporaneamente si affermerà anche la consuetudine di incidere iscrizioni votive. Nei due secoli successivi, questo rituale sarà quello maggiormente attestato a *Vindonissa*. Allo stesso tempo si assiste al processo di monumentalizzazione degli edifici di rappresentanza, soprattutto quelli dei *principia* e dell'*aedes signorum*. A *Vindonissa*, tuttavia non è attestata l'usanza, comune in altri accampamenti militari, di erigere statue dell'imperatore nei *principia*. L'*aedes signorum* è l'unica costruzione sacra che segue le norme architettoniche dei campi legionari coevi, nonché l'unico edificio sacro situato nel centro del campo e ben integrato nella sua topografia. Nell'insediamento civile i luoghi di culto si concentrano nella zona occidentale, lungo la strada di sortita meridionale e occidentale. Le divinità maggiormente attestate sono Mercurio, per quello che riguarda le statuette di metallo, e Venere, per quelle in terracotta. A partire dal II sec. d.C. nell'insediamento civile si manifestano dei culti locali documentati dalla presenza di santuari galloromani. L'importanza di questi rituali è testimoniata dall'ampliamento di questi edifici, dove i riti continueranno ad essere celebrati per tutto il II e III secolo. Anche l'edificio sacro al centro dell'accampamento continuerà ad essere utilizzato in quest'epoca, e sempre verso il II-III secolo è datato il riutilizzo delle iscrizioni votive rinvenute nell'insediamento civile orientale. *Vindonissa*, dopo la partenza della XI legione, non diventerà un centro d'importanza regionale, tuttavia lo sviluppo e il mantenimento dei luoghi di culto indicano come l'insediamento rimarrà utilizzato ancora per un lungo periodo.

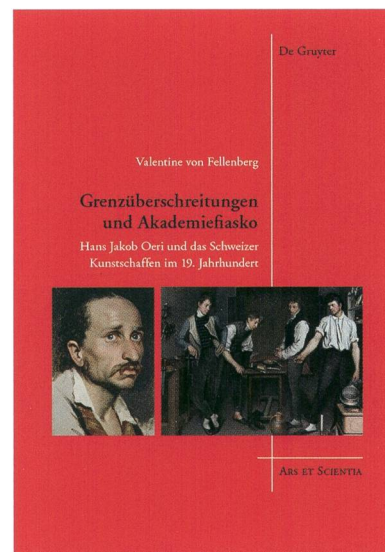
In conclusione uno dei meriti della ricerca è quello di analizzare, in maniera pluridisciplinare, un aspetto della vita militare, che finora era stato poco trattato nella ricerca archeologica nel campo legionario e dei suoi dintorni e di evidenziarne così le specificità. Grazie alle regolari campagne di scavo e allo studio dei risultati ottenuti nel corso degli anni, *Vindonissa* permette infatti di studiare in maniera ottimale i vari aspetti della vita religiosa e culturale della popolazione militare ma anche di quella civile.

Il libro è corredato da tavole e fotografie a colori molto accattivanti che alternano documentazione di scavo recente e quella dell'epoca risalente al periodo dei primi ritrovamenti. Le tavole dei reperti illustrano con dovizia di particolari il materiale archeologico venuto alla luce durante le numerose campagne di scavo che hanno contraddistinto gli edifici descritti. Chiare e didattiche sono inoltre le plani-

metrie del sito di *Vindonissa* che consistono, all'inizio di quasi ogni capitolo di riposizionarsi sul territorio e di meglio comprendere l'area descritta nel capitolo presentato.

Eva Carlevaro

\*\*\*\*



VALENTINE VON FELLEBERG, *Grenzüberschreitungen und Akademiefiasco*. Hans Jakob Oeri und das Schweizer Kunstschaffen im 19. Jahrhundert (= Ars et Scientia. Schriften zur Kunstwissenschaft 8), Berlin/Boston 2017. XIV, 569 S., 167 farbige und 236 schwarz-weiße Abb.

Wenn Valentine von Fellenberg im ersten Satz des Fazits ihrer Studie mit dem Titel *Grenzüberschreitungen und Akademiefiasco*. Hans Jakob Oeri und das Schweizer Kunstschaffen im 19. Jahrhundert schreibt, dass «das Fehlen einer Schweizer Kunst im 19. Jahrhundert [...] zu den beliebten Topoi kunstgeschichtlicher Forschung» (S. 385) gehöre, wird zwar nicht ganz klar, ob damit die Nicht-Existenz einer Schweizer Kunst schlechthin gemeint sei oder «nur» das Fehlen einer «Schweizer» Kunst in jenem emphatischen Sinne, in dem wie selbstverständlich von «deutscher», «französischer», «italienischer», «englischer» oder «amerikanischer» Kunst gesprochen wird und von denen eine «Schweizer Kunst» als eine «eigene, selbstständige Schule» (Hans Graber, 1913; zit. bei von Fellenberg, S. 1) unterschieden werden könnte. Zur Klärung trägt auch nicht bei, wenn im Weiteren von einer «künstlerlosen» Schweizer Kunst (S. 389) oder von einem «Nichtvorhandensein Schweizer Künstler» (S. 415) die Rede ist. Trotz mancher vielleicht nicht nur sprachlicher Unklarheit kommt der Anspruch der Autorin dennoch klar zum Ausdruck: sie will «die Frage nach der Schweizer Kunst» (die es also, entgegen allen Unkenrufen, doch zu geben scheint) «von einer anderen Seite aus



angeh[en] und «einen anderen Zugang» zu ihr ermöglichen «als denjenigen, der in der Forschung bislang vorherrschte» (S. 385). Ihre Absicht zielt also auf nicht weniger als ein neues Paradigma für die «Konzeption der Schweizer Kunst» ab: auf die «Erstellung eines Konzepts, welches das Schweizer Kunstschaffen abbildet und die Charakteristika des Landes einbezieht» und auf eine «angemessene Darstellung der Schweizer Kunst des 19. Jahrhunderts» (S. 390; so auch schon in der Einleitung, S. 7). Als «Hauptmerkmale» dieser «Schweizer Kunst» – «möglicherweise nicht nur für das 19. Jahrhundert» – «erweisen sich» für die Autorin die im Titel der Arbeit genannten «Grenzüberschreitungen und die daraus resultierende künstlerische Vielfalt, die sich in der Künstlermobilität und im Kunstschaffen selbst auswirkten» (S. 415): Die «physische Abwesenheit [?] der einheimischen Künstler und die künstlerische Heterogenität» werden für sie geradezu zu «nationale[n] Kennzeichen» (ebd.).

Nun ist die Feststellung, dass es sich bei besagter Mobilität um ein typisch schweizerisches Phänomen handle, alles andere als neu. Der hauptsächliche Grund für die Mobilität ist in dem von Valentine von Fellenberg so bezeichneten «Akademiefiasco» zu suchen: damit ist die Tatsache gemeint, dass im 19. Jahrhundert alle der föderalen Struktur der Eidgenossenschaft wesensfremden Bemühungen, eine zentrale schweizerische Kunstakademie zu schaffen, gescheitert waren; dies bedeutete für die Schweizer Künstler, dass sie für ihre Ausbildung das Land verlassen mussten.<sup>1</sup> Spätestens mit Paul Nizons Diktum, dass es mit der Schweizer Kunst und den Schweizer Künstlern «dasselbe [sei] wie mit dem Reisläuferwesen» (*Diskurs in der Enge*, 1970), ist diese erzwungene Mobilität vielmehr geradezu zu einem Topos schweizerischer Kunstgeschichtsschreibung geworden. Neu ist aber doch der Kontext, aus dem heraus und ebenso die Grundlage, auf der Valentine von Fellenberg ihre 2011 an der Universität Fribourg eingereichte und sechs Jahre später opulent im renommierten Verlag de Gruyter veröffentlichte Dissertation geschrieben hat.

Mit dem Ziel, einen neuen Zugang zu jenem «Massenphänomen» zu schaffen, als welches sie die Präsenz von Schweizer Künstlern im Paris des späten 18. und der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts bezeichnen, hatten Pascal Griener (Universität de Neuchâtel) und Paul-André Jaccard (SIK-ISEA) 2001 ein Forschungsprojekt initiiert,<sup>2</sup> das dreizehn Jahre später in eine bezüglich ihres Nutzens für die künftige Forschung kaum zu überschätzende Publikation mündete; darin ist ein wichtiger Teilbereich dieser Künstlermigration, nämlich die Pariser Studienaufenthalte von rund 400 Schweizer Künstlern während der Jahre 1793 bis 1863, bis in die kleinsten Details dokumentiert.<sup>3</sup> Valentine von Fellenberg war zeitweilige Mitarbeiterin bei diesem Projekt und ist dabei auf den bald nach seinem Tod weitgehend vergessenen, in der Kunstgeschichtsschreibung nur noch marginal rezipierten Künstler gestossen, den sie zum Thema ihrer Dissertation gemacht und dessen Werk sie in Zusammenarbeit mit Bernhard von Waldkirch in einer konzisen Kabinettausstellung im Kunsthaus Zürich<sup>4</sup> auch für ein breiteres Publikum erschlossen hat: den 1782 in Kyburg/ZH geborenen, 1868 in Zürich verstorbenen Hans Jakob Oeri.

Seinen ersten, für das Jahr 1797 zumindest indirekt dokumentierten Zeichenunterricht erhält der 15-jährige Oeri bei dem drei Jahre zuvor aus Weimar nach Zürich zurückgekehrten Johann Heinrich Lips – und damit im Umkreis der Künstler und Kunstfreunde, aus denen die Zürcher Künstlergesellschaft hervorgehen sollte. Es folgt in den Jahren 1800 bis 1803 eine eigentliche Lehre beim Winterthurer Landschafts- und Tapetenmaler Johann Kaspar Kuster. 1803 reisen Oeri und sein zwei Jahre jüngerer Kollege David Sulzer nach Paris, wo beide im Atelier von Jacques-Louis David und an der École des beaux-arts ihre Ausbildung fortsetzen.<sup>5</sup> Dass der Lehrer den Schüler sehr geschätzt haben muss, bezeugt ein von David 1804 geschaffenes Porträt Oeris (Privatbesitz), das Valentine von Fellenberg erstmals in der Zeitschrift für Schweizerische Archäologie und Kunstgeschichte vorgestellt hat.<sup>6</sup> Um 1807 – wie angenommen werden darf, noch in Paris – entstehen zwei Werke, die «als Höhepunkt von Oeris akademischer Lehrzeit» (S. 200) gelten

dürfen: das intimere, auf Papier gemalte «Pariser Atelier» (Kunstmuseum Winterthur) und das Leinwandgemälde «Chloe» (Kunsthaus Zürich) nach Salomon Gessners gleichnamiger, erstmals 1756 publizierter Idylle. 1807 nach Zürich zurückgekehrt, bricht Oeri zwei Jahre später in Begleitung des Basler Landschaftsmalers Jakob Christoph Miville nach Russland auf, wo er bis 1817 zuerst in Moskau, später in Kasanals Porträt-, Historien- und Dekorationsmaler im Auftrag vor allem zweier Dienstherren sowie als Zeichenlehrer sein nicht immer einfaches Auskommen findet. In einem ungewöhnlichen, um 1820 entstandenen Selbstbildnis (Kunstmuseum Luzern) erkennt Valentine von Fellenberg wohl zu Recht den Ausdruck eines zutiefst verunsicherten Menschen. In Zürich, wo er sich definitiv niederlässt, wird Oeri zum Spezialisten für minutiös ausgearbeitete, meist kleinformatige Porträt-Zeichnungen, mit denen er sich für das noch junge Medium der Lithografie empfiehlt; Reproduktionsgrafiken nach Hans Holbein d.J., Raffael oder Friedrich Overbeck zeugen von seinem meisterlichen Können. Daneben entstehen Werke wie die singulär dastehende «Gartenseite der Trittligasse mit Blick auf den Zürichsee» (Privatbesitz, um 1848). In zunehmendem Masse beschäftigt Oeri aber ein «grossartig angelegte[s] Werk», für das er vor allem die Bestände der Stadtbibliothek in der Wasserkirche «ausbeutet» (so sein erster Biograf Johann Jakob Hess 1869 im *Neujahrsblatt der Künstlergesellschaft in Zürich*): als «Kostüm-Studien» bezeichnete Kopien von Kunstwerken unterschiedlichster Gattungen, die er in den Tafelbänden findet, und Exzerpte («Collectaneen») aus Werken historischen und antiquarischen Inhalts – Materialsammlungen, die zum einen ein Werk für sich bilden, zum andern auch ihren Niederschlag finden in historischen Kompositionen, die Valentine von Fellenberg in einem merkwürdigen Neologismus als «Historien-Graphierungen» bezeichnet, weil sie in ihnen weniger einen «erzählenden und interpretierenden» als vielmehr einen «dokumentierenden Charakter» am Werk sieht (S. 328).

Keine Frage: mit ihrem ebenso fundierten wie fundamentalen Werk über Hans Jakob Oeri hat Valentine von Fellenberg für die Schweizer Kunstgeschichte einen Künstler von Rang erschlossen, der künftig aus ihr nicht mehr wegzudenken ist. Kritisch anzumerken bleibt allerdings, dass eine intensivere Arbeit an der Sprache (und damit an den Gedanken) sowie, damit verbunden, beherrschte Kürzungen und eine straffere Organisation des Materials wie auch eine Prüfung der Fakten spätestens bei der Aufbereitung für die Publikation mehr als nur wünschenswert gewesen wären. Die Autorin hätte sich dann, um nur zwei Beispiele zu nennen, entscheiden müssen, ob in ein und demselben Porträt – dem Bildnis Oeris von David – die «charakteristische Verslossenheit» (S. 129) des Porträtierten zum Ausdruck komme oder ob doch eher sein «neugieriger Blick» und sein «Interesse [...] am Betrachter mit Nachdruck veranschaulicht» (S. 163) sei. Oder es hätte auffallen müssen, dass eine aquarellierte Federzeichnung, die zwei Frauen beim Abzeichnen einer Büste des Bürgermeisters Hans Conrad Heidegger zeigt, kaum «davon zeugt», dass um 1790 «in Zürich offenbar auch Frauen zum Aktstudium zugelassen» gewesen seien (S. 35).

Von Fellenbergs Ambitionen zielen allerdings weit über die Künstlermonografie hinaus: Die Autorin will erstens zeigen, dass Oeris Überschreitung der Landesgrenzen in einem ursächlichen Zusammenhang steht mit einer Fülle von künstlerischen Grenzüberschreitungen, von denen sie glaubt, dass sie in seinem Werk auszumachen seien; zweitens fasst sie einen größeren Kontext ins Auge, wenn sie solche Zusammenhänge als charakteristisch für «das Schweizer Kunstschaffen im 19. Jahrhundert» postuliert. In beiden Punkten mag man ihr indes nicht bedingungslos folgen.

So überschreitet sie beispielsweise in ihrem Bestreben, bei der «Untersuchung der Komplexität und Vielschichtigkeit des Bildes [Das Pariser Atelier] [...] verschiedene Visualisierungen der Grenzüberschreitungen aufzuzeigen» (S. 76), ihrerseits die Grenzen des Plausiblen, wenn sie drei der vier Protagonisten des «einzigartigen Meisterwerks» (S. 101) mit Prometheus, Christus und Hermes/Merkur vergleicht. (Die – wohlweislich nicht mit einem Bildvergleich



optisch untermauerte – Behauptung, dass Hans Georg Oeri «die Körperhaltung des praxitelischen Hermes ein[nahme]» [S. 95], hält der Überprüfung nicht stand, weshalb die Autorin, dies wohl wissend, zum «Beweis» kurzerhand eine siebzig Jahre nach Oeris Bild geschaffene Merkur-Skulptur von Louis Maximilien Bourgeois heranzieht; wenn es aber eine praxitelische Schöpfung gibt, der die Figur in Oeris Bild nicht nur in der Bein-, sondern auch in der Armhaltung nahekommt, dann ist es der Kapitolinische Faun.) Auch die These, dass der «graphische Stil» der in Punktiermanier gezeichneten Porträts – von der Autorin mit einem weiteren befremdlichen Neologismus «Stigmagraphien» genannt – «in vielerlei Hinsicht bereits auf den Neoimpressionismus voraus[greife]» (S. 256), überzeugt höchstens dann, wenn für den Vergleich miniaturhafte Schwarz-Weiss-Abbildungen von neoimpressionistischen Gemälden herangezogen werden. Lässt sich über die Angemessenheit der für die Mitte des 19. Jahrhunderts anachronistischen Vorstellung des «erweiterten Kunstbegriffs» in Bezug auf die «Kostüm-Studien» und die «Collectaneen» noch diskutieren, wird der Bogen dann doch überspannt mit der Aussage, dass Oeri nicht nur mit diesen Kopien und Exzerpten, sondern auch schon mit den im Atelier von David entstandenen Aktzeichnungen nach dem lebenden Modell, den sogenannten «Akademien», «eine moderne künstlerische Haltung vorweg[nehme]» (S. 378f.).

Was aber die Frage nach der «Exemplarität» Oeris für das Schweizer Kunstschaffen im 19. Jahrhundert und die These von der «Grenzüberschreitung» als dem spezifisch «Schweizerischen» des Kunstschaffens betrifft, ist Skepsis angebracht. Denn die Überschreitung nationaler Grenzen im Allgemeinen und in Richtung Paris im Besonderen ist ja – trotz «Akademiefiasco» – alles andere als ein Schweizer Phänomen. In einem Forschungsprojekt, das ein deutsch-französisches Team unter der Leitung von France Nerlich (Université de Tours) und Bénédicte Savoy (TU Berlin) zur Präsenz deutscher Künstler von 1793 bis 1870 in Paris geleitet hatten, kommen die Herausgeberinnen des aus dem Projekt hervorgegangenen Lexikons denn auch zum entgegengesetzten Schluss, dass «der Ansatz, transnationale Künstlermobilität gegen nationale Kategorien des kunsthistorischen Diskurses auszuspielen», gerade Möglichkeiten aufzeige, «wie Kunstgeschichte anders geschrieben werden könnte»; Künstler kurzerhand mit einem nationalen Etikett zu versehen, erweise sich allzu häufig als willkürliche Zuschreibung.<sup>7</sup>

Doch zweifelt am Ende nicht Valentine von Fellenberg sogar selbst – im gleichen Atemzug, in dem sie diese postuliert – an der Existenz von «Schweizer Kunst», zumindest und gerade für den Untersuchungszeitraum ihrer Studie? In den, wenn man sie beim Wort nimmt, widersprüchlichen letzten beiden Sätzen schreibt sie nämlich: «Steht er [der Begriff «Schweizer Kunst»] [...] für künstlerische Erzeugnisse, die in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts von Schweizer Künstlern oder in der Schweiz geschaffen wurden, hat [er] seine vollständige Berechtigung. Ihn abzustreiten erschiene ähnlich fragwürdig wie den Begriff des Bundesstaates aus dem politischen Vokabular zu entfernen» (S. 416). Eben dies: ob bereits der Bundesvertrag von 1815 oder doch erst die Bundesverfassung von 1848 «bundesstaatlich» gewesen sei oder nicht, wird aber von Verfassungshistorikern durchaus kontrovers diskutiert.<sup>8</sup>

Marcel Baumgartner

## ANMERKUNGEN

- 1 Die «Stationen» dieser Bemühungen von der Helvetik bis in die Mitte des 20. Jahrhunderts – von Philipp Albert Stapfer bis zu Philipp Etter zeichnet Valentine von Fellenberg im ersten Kapitel ihres Buches nach.
- 2 *Centre et périphérie. La formation des artistes suisses à l'École des beaux-arts de Paris (1793–1920)*, unterstützt vom Schweizerischen Nationalfonds zu Förderung der wissenschaftlichen Forschung in der Zeit von Dezember 2001 bis September 2006.
- 3 PASCAL GRIENER / PAUL-ANDRÉ JACCARD (Hrsg.), *Paris! Paris! Les artistes suisses à l'École des beaux-arts (1793–1863)*, mit einem *Répertoire des artistes* von LAURENT LANGER unter Mitarbeit von VIRGINIE BABEY BOTH, VALENTINE VON FELLEBERG und CAMILLA MURGIA, Zürich/Lausanne 2014.
- 4 *Hans Jakob Oeri (1782–1868) – Ein Schweizer Künstler in Paris, Moskau, Zürich*, Kunsthau Zürich, 12. August bis 23. Oktober 2016, Katalog, Zürich 2016.
- 5 Siehe dazu die detaillierten Dokumentationen in: *Paris! Paris!* (vgl. Anm. 3), S. 176, 281–282 (Oeri) und S. 191, 303–304 (Sulzer).
- 6 VALENTINE VON FELLEBERG, *Ein bisher unbekanntes Gemälde von Jacques-Louis David. Das Porträt Hans Jakob Oeri. Werkanalyse und Ausführungen zur Bedeutung des Lichtes in Jacques-Louis Davids Porträts*, in: Zeitschrift für Schweizerische Archäologie und Kunstgeschichte 65, Heft 3, 2008, S. 2112–29.
- 7 FRANCE NERLICH / BÉNÉDICTE SAVOY (Hrsg.), *Pariser Lehrjahre. Ein Lexikon zur Ausbildung deutscher Maler in der französischen Hauptstadt*, 2 Bde., Berlin/Boston 2013 und 2015; zit. Bd. 1, S. VII. Ferner: FRANCE NERLICH / ALAIN BONNET (Hrsg.), *Apprendre à peindre. Les ateliers privés à Paris 1780–1863*, Tours 2013.
- 8 ANDREAS KLEY, Art. Bundesstaat, in: *Historisches Lexikon der Schweiz (HLS)*, Version vom 13. April 2016, URL: <http://www.hls-dhs-dss.ch/textes/d/D9801.php>.

\*\*\*\*