

Zeitschrift:	Unsere Kunstdenkmäler : Mitteilungsblatt für die Mitglieder der Gesellschaft für Schweizerische Kunstgeschichte = Nos monuments d'art et d'histoire : bulletin destiné aux membres de la Société d'Histoire de l'Art en Suisse = I nostri monumenti storici : bollettino per i membri della Società di Storia dell'Arte in Svizzera
Herausgeber:	Gesellschaft für Schweizerische Kunstgeschichte
Band:	37 (1986)
Heft:	3
Rubrik:	Chronik = Chronique = Cronaca

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. [Mehr erfahren](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. [En savoir plus](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. [Find out more](#)

Download PDF: 13.01.2026

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

Organisationen

Organisations

Organizzazioni



Methoden zur Erhaltung von Kulturgütern – NFP 16

Der praktische Nutzen der Forschungsergebnisse oder vom Umgang mit ihrer Umsetzung

Die sonderbare Tatsache, dass der direkte Weg manchmal über Umwege führen muss, wenn er das Ziel erreichen will, erlangt in einem Unternehmen wie dem NFP 16 besondere Bedeutung. Wie beneidenswert klar sind doch die Verhältnisse, wenn der Möbelschreiner einen Tisch fertiggezimmert hat und diesen seinem Auftraggeber liefert, der ihn bereits unmittelbar nach Erhalt und ohne Gebrauchsanweisung in die gute Stube stellen kann. Die Transparenz des geschilderten Vorgangs setzt einerseits voraus, dass beide Teile genauestens über den Gegenstand ihrer getroffenen Abmachungen im Bild sind, und bedingt andererseits, dass das Resultat in der gelieferten Form auch den Erwartungen des Auftraggebers entspricht.

Im NFP 16 ist der Weg von der Projektvergabe bis zum Abschluss der Arbeiten im Grunde derselbe. Der Bundesrat ist hier der Auftraggeber. Er hat dem Schweizerischen Nationalfonds die Durchführung des Forschungsprogramms übertragen; der Bundesrat ist selber jedoch nur im übertragenen Sinne auch der Nutzniesser. Deshalb sind die Resultate der Forschungen nicht in erster Linie auf unseren juristischen Auftraggeber auszurichten, sondern auf die konkret betroffenen Kreise, die im NFP 16 im Umfeld der Denkmalpflege, der Museen, der Restauratoren, der Archive und Bibliotheken beheimatet sind. Die Vielfalt der erwähnten Kundschaft entspricht der Vielfalt der laufenden NFP 16-Projekte, die ihrerseits wiederum eine ebenso breite Palette von Resultaten in Aussicht stellen.

Leider können im NFP 16 die Früchte der Arbeit aus über dreissig Projekten nicht nach einem einzigen bewährten Muster, sozusagen wie der Schreiner den Tisch, einfach dem potentiellen Kunden geliefert werden – in zu vielen Fällen würden die besonderen Vorzüge, aber auch gewisse Nachteile und Bedingungen, die es bei der

Verwertung der übergebenen Resultate zu beachten gilt, übersehen werden. Sicher, nie sind die Ergebnisse aus Forschungsarbeiten auf ewig berechnet; damit sie aber nicht wie Seifenblasen schon nach zu kurzem Glanz in Luft aufgehen, bedürfen die gewonnenen Erkenntnisse aus jedem einzelnen Projekt eines auf sie speziell zugeschnittenen Umsetzungskonzeptes. Die Resultate müssen in eine Form gekleidet werden, deren Sprache die Angesprochenen verstehen, und über die adäquaten Kanäle Verbreitung finden. Fehlen entsprechende Möglichkeiten, so müssen sie geschaffen werden.

Zwei Drittel der vorgesehenen Forschungsdauer im NFP 16 sind nun vorüber. Es treffen Zwischenresultate ein und zuweilen wird auch bereits das eine oder andere Projekt abgeschlossen, höchste Zeit also, an die Umsetzung zu denken, die, je nach Projekt, neben einem Schlussbericht zuhanden des NFP 16, in Anleitungen und Empfehlungen sowie Kursen und Seminarien für Praktiker münden, Rohstoff für Beiträge in den Medien liefern, zukünftigen Benützern inzwischen ausgebaut oder neue Dienstleistungen bekanntmachen oder Gegenstand eines im Handel erhältlichen «Handbuches» sein können.

Wir freuen uns, dass unsere im beschriebenen Sinne erste Umsetzungsaktion ein Buch betrifft, das bereits im September dieses Jahres erscheinen wird: Unser Projekt Nr. 4.700-0.83.16 «Holzschutz-Atlas» wird unter dem Titel «Holzschädlinge an Kulturgütern – erkennen und bekämpfen» hoffentlich in den Bibliotheken aller Denkmalpfleger, Restauratoren, Konservatoren, Architekten und Holzfachleute Platz finden. Der Autor, Dr. H. P. Sutter, verfasste damit einen Leitfaden, mit dessen Hilfe die verschiedensten biogenen Schäden an Kulturgütern aus Holz erkannt und die entsprechend sinnvollen Massnahmen zu ihrer Bekämpfung getroffen werden können; das Buch wird 167 Seiten, 41 schwarz-weiße und 137 farbige Abbildungen umfassen und erscheint im Verlag Paul Haupt Bern. (Auskünfte über die restlichen Umsetzungs-Aktivitäten im Forschungsprogramm erhalten Sie bei der Programmleitung des NFP 16, Pavillonweg 2, 3012 Bern, Tel. 031/24 58 08.)

Nott Caviezel

Internationaler Kongress für Kartäuserforschung in Ittingen

Vom 22. bis 26. Oktober 1986 findet in Ittingen der VIII. internationale Kongress für Kartäuserforschung statt. Er ist dem Thema «Die Kartäuser im 17. und 18. Jahrhundert» gewidmet.

Das Programm verspricht hörenswerte Vorträge aus zehn Ländern aller Teile Europas. Sie zeigen, wie sich der Kartäuserorden in Ittingen und anderswo entwickelt hat und welche Bauten und Kunstwerke hier und andernorts entstanden sind. Es ergeben sich Kontaktmöglichkeiten zu Forschern aus vielen Ländern, es werden Bücher über Kartäuser und Kartausen angeboten, die bei uns sonst nicht ohne weiteres zugänglich sind. An zwei Exkursionen werden die ehemaligen Klöster St. Gallen und Reichenau unter fachkundiger Führung besucht, um auch die Verbindung zu Geschichte und Kunst anderer Orden herzustellen. Eigener Besinnung der Teilnehmer dienen die Vesper zu Beginn des Kongresses, die Morgenandachten und ein feierliches Choralamt zum Abschluss.

Ein mehrtägiger Aufenthalt in Ittingen bietet vielerlei Möglichkeiten, Gespräche zu führen, aber auch sich zurückzuziehen, die Klosteranlage zu durchstreifen und die ländliche Umgebung zu

erleben. So werden auch Nichtfachleute nach der Tagung bereichert nach Hause kehren. Programm und Anmeldeformulare sind beim Sekretariat der Stiftung Kartause Ittingen, Telefon 054/219021, erhältlich.

Margrit Früh

ICOMOS-Kolloquium

Die Landesgruppe Schweiz von ICOMOS (International Council on Monuments and Sites) führt das diesjährige Kolloquium zum Thema «Bauen in historisch wertvollen Bereichen – Kontinuität und Wagnis» am 25./26. September in der Universität Basel durch. Unter der Leitung von Dr. Alfred Wyss, Denkmalpfleger des Kantons Basel-Stadt und Vizepräsident von ICOMOS-Schweiz, referieren und diskutieren: der Architekt Roger Diener, der Journalist Dr. Dieter Hoffmann-Axtheim (Berlin), die Architekturhistorikerin Dr. Ulrike Jehle-Schulte Strathaus (Basel), der Architekt und Journalist Dr. Benedikt Loderer (Zürich), der Leiter des Instituts für Denkmalpflege an der ETH-Z Prof. Dr. Georg Mörsch und der Professor für Architektur Dolf Schnebli (ETH-Z).

Anmeldungen sind bis zum 31. August 1986 an folgende Adresse zu richten: NIKE, Kaiserhaus, Marktgasse 37, 3011 Bern.

GWV

Echo

Echo

Eco

Zu Heft 1986/1

«Kopieren in der Denkmalpflege»

Im Heft 1/1986 mit dem Thema «Kopieren in der Denkmalpflege?» ist auf Seite 83 der wahrscheinlich beste Neubau in der Luzerner Altstadt abgebildet (Loden Frey). Prof. Georg Mörsch kommentiert dazu: «Imitation statt mühsamer Suche nach verträglicher Neubauarchitektur: Auch die Sorge um ein harmonisches Stadtbild sollte nie dazu führen, dass alter Bestand und neue Bauten verwechselt werden.»

Es ist noch nicht lange her, seit die Bauten des Neoklassizismus aus der ersten Hälfte des letzten Jahrhunderts, die zu den feinsinnigsten Schöpfungen in der Geschichte der Architektur gehören, von Kunsthistorikern abwertend als «Kopie einer Kopie» (der Renaissance) bezeichnet und die klassizistischen Gebäude des späteren 19. Jahrhunderts allgemein zum «Schüttstein-Barock» gezählt wurden.

Nach dem eingangs zitierten Artikel zu urteilen, hat man selbst in Fachkreisen immer noch nicht begriffen, dass aus der Tradition geschaffene, aber dennoch authentische neue Architektur – zu der in vorderster Linie der zurzeit noch vollständig missverstandene Heimatstil gehört – unbedingt Gültigkeit hat. Jeder einigermassen aufmerksame Betrachter wird das Haus Loden Frey in Luzern selbstredend dieser Kategorie zuzählen, nicht den Kopien, und noch viel weniger den öden «Angleichungen», mit denen unsere Altstädte ausgehöhlt werden.

Das Dogma, wonach die alles uniformierende und alles verunstaltende Kistenarchitektur vom Bauhaus bis zur Postmoderne als der künstlerische – und dazu noch als der einzige mögliche – Ausdruck unserer Zeit zu gelten habe, ist aus der Luft gegriffen und hält objektiver Kritik nicht stand.

J. Fischlin, Herrliberg ZH

Aufrufe**Communiqués****Comunicati****Werkverzeichnis Emanuel Handmann**

Besitzer von Gemälden oder Zeichnungen des Basler Porträt-, Genre- und Landschaftsmalers Emanuel Handmann (1718–1781) werden gebeten,

sich mit lic.phil. Thomas Freivogel, Schwarztorstrasse 1, 3007 Bern (Tel. 031/457742) in Verbindung zu setzen, der an einem Werkverzeichnis dieses Künstlers arbeitet.

GWV

Personalia**Museum Allerheiligen in Schaffhausen unter neuer Leitung**

Als Nachfolger für den anfangs Juni in Pension gegangenen Direktor des Schaffhauser Allerheiligenmuseums, Dr. Max Freivogel, hat der Schaffhauser Stadtrat den seit 1970 als Konservator am Basler Antikenmuseum beschäftigten Archäologen Dr. Gérard Seiterle gewählt. Gleichzeitig wählte der Stadtrat die Kunsthistorikerin Dr. Tina Grüter zur halbamtlich tätigen Konservatorin der Kunstabteilung des Museums. Während sich Gérard Seiterle unter anderem mit einer Reihe interessanter Ausstellungen im Basler Antikenmuseum einen Namen gemacht hat, konnte sich Tina Grüter als Zentralsekretärin der GS MBA 1978/79 und als Assistentin am Kunstmuseum Luzern 1982–1984 auf ihre jetzige Stellung vorbereiten.

Anerkennungspreis für Jürg Schweizer

1984 hat die Stadt Burgdorf erstmals Kulturschaffende ausgezeichnet. Der Gemeinderat beschloss deshalb, für 1985/86 wiederum verdiente Persönlichkeiten zu ehren. Für seinen «Kunstdenkmälerband Burgdorf» (Die Kunstdenkmäler des Kantons Bern – Landband I: Die Stadt Burgdorf) hat unser Autor Dr. Jürg Schweizer einen Anerkennungspreis erhalten. Wir freuen uns mit Jürg Schweizer und gratulieren ihm herzlich zur verdienten Auszeichnung!

GWV

Buchbesprechungen**Comptes-rendus des livres****Recensioni**

- 19-39, la Suisse romande entre les deux guerres: peinture, sculpture, art religieux, architecture, céramique, photographie, littérature, musique, cinéma, théâtre, fêtes

Editions Payot, Lausanne, été 1986. – 340 p., ill. – 45 fr.

- DARIO GAMBONI

ANTOINE BAUDIN · CLAIRE HUGUENIN (coll.)

Louis Rivier (1885–1963) et la peinture religieuse en Suisse romande

Editions Payot, Lausanne 1985. – 160 p., ill. – 30 fr.

«19-39» accompagne une exposition du même titre, organisée par un collectif de recherche de l'Université et des musées lausannois, et qui, pour répondre à la diversité des matières et techniques présentées, s'est tenue dans quatre musées de la ville. Ce catalogue, tantôt inventaire, tantôt synthèse, répond en fait à la sous-représentation de la Suisse romande dans le catalogue de Zu-

rich en 1982 («Dreissiger Jahre Schweiz. Ein Jahrzehnt im Widerspruch») et au sein des autres manifestations organisées parallèlement à Aarau («1936 – Eine Konfrontation») et Winterthour («Konstruktive Kunst in der Schweiz»). Si «19-39» s'inspire du modèle zurichois en établissant des rubriques par technique ou par genre, en alternant études de cas et études générales, la publication du collectif lausannois prend plus nettement la forme d'un catalogue, plus ou moins développé selon les rubriques. La méconnaissance affectant les productions artistiques et culturelles de la période et de l'espace géographique exploré, imposait une approche plus descriptive des corpus. Mais quels sont-ils, ces corpus inégalement connus selon les techniques?

La peinture romande n'est pas représentée seulement à travers ses célébrités de plus ou moins fraîche date (R. Auberjonois, R.-Th. Bosshard, M. et F. Barraud, etc.); le catalogue présente une sorte d'échantillonnage

moyen d'œuvres et d'artistes auxquels se réfèrent les textes synthétiques de B. Wyder et A. Baudin, sur les organes spécialisés et les tensions esthétiques constitutives du champ artistique romand. L'approche de la sculpture, quant à elle, nécessitait avant toute chose la constitution d'un corpus nouveau, que P.-A. Jaccard et N. Raboud durant rassembler en parcourant dictionnaires, revues, mais surtout ateliers et dépôts. Qui aurait dit que le «*Künstlerlexikon der Schweiz*» répertoriait plus de 140 sculpteurs romands actifs dans l'entre-deux guerres? L'article introductif et les notices du catalogue sont ainsi les fondations d'une meilleure connaissance d'une pratique artistique largement négligée.

L'art religieux, lui, nous est mieux connu grâce au catalogue de Dario Gamboni dont il sera question plus loin. M.-Cl. Morand s'intéresse plus particulièrement à la constitution et au rayonnement du Groupe de Saint-Luc, extrêmement actif dans les années vingt et trente, et qui détenait alors le quasi monopole des commandes artistiques religieuses, et qui comptait dans ses rangs A. Cingria, F. Dumas, E. Beretta, etc., tout en bénéficiant d'appuis politiques et ecclésiastiques très forts. D'où la richesse du matériel exposé, mais aussi sa diversité stylistique qui témoigne des choix esthétiques, mais aussi de la concurrence, de la contestation latente qui va peu à peu démanteler le Groupe de Saint-Luc.

L'architecture de l'entre-deux guerres en Suisse romande vient d'être répertoriée à Genève (A. Brulhart et E. Deuber-Pauli, «*Arts et monuments, ville et canton de Genève*», Société d'Histoire de l'Art en Suisse, 1985). L'étude d'A. Brulhart et P.-A. Frey comprend non seulement Genève, mais Lausanne et Bienne, qui «s'imposent comme pôles de regroupement des réalisations importantes pour la période observée». Les problèmes soulevés par l'habitat ouvrier, l'automobile, et l'idéologie de l'hygiénisme (installations sportives), participent au remodelage partiel de l'espace urbain, alors que de nouveaux matériaux de construction font irruption dans le marché (article de F. Iselin). Alors que dans le domaine des arts appliqués, la céramique tente de s'émanciper, en obtenant le statut d'art légitime, par la reprise des modèles de l'avant-garde française (voir le cas de Paul Bonifas et de l'*Esprit Nouveau*, analysé par D. Ball-Spiess), la photographie suit la même évolution, que Ch.-H. Favrod ne retrace malheureusement pas dans son survol. Au contraire, le catalogue établi par R. Cosandey sur l'activité cinématographique romande, est le résultat d'une recherche dont la radicale nouveauté n'a d'égal que le corpus de sculptures déjà mentionné; opérateurs, réception critique, les cinéastes des années vingt à Genève, les maisons de diffusion, les appareils photographiques, affiches et maquettes, etc., constituent une base de donnée aussi riche qu'inédite.

C. Jaquier analyse les paradoxes du discours littéraire en Suisse romande, pris entre «la reconnaissance des valeurs du romantisme et la crainte de ses formes»; C.-F. Ramuz fait l'objet d'une étude de F. Reymond, qui expose la polémique suscitée par l'écrivain vaudois dans les années trente, qui, en pleine défense spirituelle, avait osé affirmer dans la revue française «*Esprit*», que la Suisse n'existe pas. Un catalogue extrêmement fourni, mis au point par D. Jakubec, révèle le foisonnement de publications qui virent le jour dans ces années, ainsi que la complexité des rapports liant écrivains, critiques et éditeurs.

En musique, la bipolarité germanisme-latinité, le débat autour de l'atonalité et de la polytonalité, autour du modernisme et des valeurs traditionnelles, divisent les

membres de l'Association suisse des musiciens, accentuant les clivages entre Suisse romande et Suisse allemande, mais rendant aussi compte de la diversité et de la richesse de la vie musicale en Suisse romande entre 1919 et 1939 (articles de J.-C. Genoud et Ph. Dinkel). C. Giroud présente l'activité théâtrale romande, avec Georges Pitoëff à Genève, E. Jacques-Dalcroze et son théâtre à visées éducatives, etc. De nombreuses compagnies se fondent, des spectacles se montent en collaboration avec des artistes, mais le théâtre romand demeure encore faiblement professionnalisé. Le théâtre du Jorat, depuis 1908, réalise ses fameux spectacles historiques qui participent plutôt de la fête populaire, au même titre que la Fête des Vignerons ou que les grandes commémorations patriotiques (Bataille de Morat, Bicentenaire du Major Davel, ...). C'est dans la fête que s'affirme avec le plus de force, l'identité locale ou nationale des participants (article de G. S. Métraux).

Or la définition de ces identités culturelles est un des enjeux essentiels des débats entourant les productions culturelles dans l'entre-deux guerres. Comment qualifier ces dernières par rapport à la Suisse allemande ou aux pays avoisinants? Pour B. Wyder, «l'activité artistique en Suisse romande fait objectivement figure de parent pauvre», comparée à l'opulence alémanique. Les avant-gardes sont tout à la fois minorisées et atténuées («on en a fait doucement son profit», écrit à leur propos Paul Budry), de sorte que l'«hypothétique identité romande d'un langage pictural innommé» se jouera d'abord dans son rapport avec l'objet, le site, leur choix et la vision qu'en élaborer le peintre» (A. Baudin). Pour P.-A. Jaccard et N. Raboud, «la sculpture romande durant l'entre-deux guerres représente ce que l'on peut appeler une «production moyenne» sans grand éclat, ce qui ne veut pas dire sans intérêt». L'art religieux protestant et surtout catholique va insister sur une authenticité romande fondée sur sa «latinité». Même discours en littérature où le débat de l'identité romande et helvétique atteint des paroxismes dans les années trente. Même discours enfin, dans le domaine musical, opposant les partisans d'une identité latine (Ansermet parle de l'«utopie helvétique») ou de l'internationalisme musical (Strawinski). Cette fameuse identité romande, en définitive, est construite de manières différentes, selon les positions politiques et esthétiques des divers acteurs du champ culturel romand dans l'entre-deux guerres. «19-39» ne cherche d'ailleurs pas à donner une réponse univoque à cette problématique: il est une sorte de mosaïque qui permet un éclairage nouveau, car documenté, sur une période qui reste fascinante cinquante ans plus tard, car elle est un moment capital et exemplaire d'une crise esthétique et d'une crise d'identité dont, aujourd'hui encore, nous subissons les effets.

Le catalogue de Dario Gamboni s'inscrit dans un même projet de mise en contexte de documents inédits, qui invitent à une réflexion nouvelle sur un domaine méconnu et méprisé du champ artistique suisse-romand: l'art religieux. Il explore le cas de Louis Rivier, peintre religieux, qui «a placé son action et son art à la tête d'une cause perdue: la lutte contre l'art moderne, qu'il concevait (à l'instar de beaucoup d'autres, bien au-delà de la Suisse romande) comme une forme de décadence et de perversion. En retour, il a fait figure d'obstacle anachronique au déroulement naturel du progrès artistique». Le danger d'une telle étude était donc d'adopter une attitude partisane soit de réhabilitation, soit de rejet. L'auteur propose de répondre à ce dilemme (qui est celui

de tout historien de l'art traitant d'objets illégitimes) par la mise en contexte de la vie de Louis Rivier. Claire Huguenin fournit à cet effet une étude synthétique sur l'architecture religieuse et les styles historiques pratiqués en Suisse romande depuis le XIX^e siècle. Antoine Baudin offre un cadre général, européen, à l'analyse du cas Rivier, à travers un passionnant chapitre sur les «ordres et retours à l'ordre. Notes pour un contexte».

Après avoir retracé brièvement l'histoire de la peinture religieuse en Suisse romande au XIX^e siècle, Dario Gamboni étudie la genèse de l'*«art religieux moderne»* qui, jusqu'à la crise de 1931-32, fait preuve d'une grande activité, et voit le développement d'un art religieux protestant dont les plus marquants représentants sont Philippe Robert, fils de Paul Robert, et surtout Louis Rivier. Fils de pasteur, Rivier (1885-1963) devient en quelque sorte le fils spirituel du peintre neuchâtelois Paul Robert. Admirateur de Fra Angelico et des Primitifs flamands, il réalise un énorme programme décoratif à L'Aula du Palais de Rumine (inauguré en 1923 à Lausanne). Pourtant, malgré qu'il ne soit pas dépourvu d'amateurs et de partisans, les années vingt et trente vont progressivement le marginaliser, alors qu'il se met à attaquer la plupart des institutions artistiques (la SPSAS, la Commission fédérale des Beaux-Arts...), et l'*«art moderne»* en général. Il trouve malgré tout un galeriste qui vend ses œuvres pieuses à Saint-Gall, - sorte de «marché-refuge», déclassé.

L'analyse de l'auteur déborde sans cesse de la biographie traditionnelle pour replacer l'artiste non pas dans un contexte historique bidimensionnel (le fameux «arrière-fond historique» que nous assènent bien des études inintéressantes), mais dans un espace complexe, celui du *champ artistique*, tel que le sociologue Pierre Bourdieu l'a défini. Ce livre, comme le catalogue «19-39», témoigne d'un regain d'intérêt pour une production culturelle encore mal connue, et qui exige un travail d'exploration et de documentation, qui mette en perspective à la fois un moment de l'histoire des arts en Suisse romande, mais aussi les jugements de valeurs qui ont façonné cette histoire, telle qu'on nous l'a transmise.

Philippe Kaenel

l'aisance de l'écriture, rend compte de l'émergence et de l'implantation de l'architecture néo-médiévale, principalement néo-gothique jusqu'au milieu du siècle, phénomène indissociable d'une nouvelle perception du moyen âge, longtemps jugé obscur et barbare. Ainsi, dans son introduction, l'auteur rappelle-t'il les principaux aspects de cette réhabilitation dont les premiers signes se manifestent en Angleterre, puis en France et en Allemagne, dès la deuxième moitié du XVIII^e siècle dans des domaines aussi variés que la littérature, la peinture, les arts liés à la décoration et à la construction, ou la recherche historique et archéologique. Soucieux de montrer la complexité du phénomène, il en évoque les composantes sociales, morales et esthétiques; il situe chronologiquement et géographiquement les premières réalisations architecturales qui, empreintes de romantisme, ne se multiplient, sauf en Angleterre, qu'au cours du deuxième quart du XIX^e siècle, et annoncent le renouveau massif des formes médiévales, à partir des années quarante.

En Suisse romande, c'est à même époque que le goût pour le moyen âge, son histoire, sa culture, connaît une plus large diffusion, dont témoignent une série d'entreprises littéraires, artistiques mais aussi, en 1837, la fondation de la «Société d'histoire de la Suisse romande», contemporaine de celle de la «commission des monuments historiques» en France.

L'auteur peut alors aborder l'étude des cas proprement dit, attentif à les replacer dans un contexte géographique plus vaste et «dans leur environnement culturel et social, afin de mieux comprendre les mécanismes complexes qui ont contribué, chez nous, à l'épanouissement d'une nouvelle tendance stylistique» (p.7). Par une double approche, historique et stylistique, du phénomène, il cherche à élucider les circonstances de la production, s'interrogeant sur la formation de l'architecte, l'origine et le statut du ou des promoteurs, la diffusion d'une culture architecturale internationale par le biais des revues spécialisées ou plus directement lors de déplacements; il s'attache à déceler, dans la mesure du possible, les raisons profondes de l'adoption d'une grammaire néo-médiévale diversement interprétée. Cette étude, fondée sur un inventaire détaillé des réalisations et le dépouillement minutieux des archives, est divisée en deux parties, la première consacrée à l'architecture laïque - offrant les exemples les plus précoce -, la seconde à l'architecture religieuse et se présente sous forme d'une succession de monographies classées par ordre chronologique. La première partie regroupe des cas de construction - des fabriques de jardin et dépendances aux maisons d'habitation et châteaux - et de transformation néo-gothique d'édifices médiévaux. Sans entrer dans le détail des analyses, il est intéressant de livrer les conclusions auxquelles l'auteur aboutit. «D'abord, parler d'architecture néo-médiévale dans le canton de Vaud revient à étudier le patrimoine néo-gothique uniquement, à une exception près: l'ancienne maison des moines de la Part-Dieu à Vevey, de goût néo-roman. (...) Ensuite, le corpus des œuvres néo-gothiques recensées regroupe un ensemble d'*édifices privés*, à l'exclusion pratiquement de toute architecture publique. C'est qu'en effet les édiles vaudois, voulant manifestement se conformer à la notion de «convenance» héritée du passé plutôt qu'à celle de «pittoresque», ont refusé, avant le milieu du XIX^e siècle, d'envisager une formulation «historisante» ou «nationaliste» pour un édifice public, qu'il soit destiné aux échanges, à la culture, à la santé ou aux loisirs (p.82).»

● PAUL BISSEGGER

Le moyen âge romantique au Pays de Vaud, 1825-1850. Premier épanouissement d'une architecture néo-médiévale

Bibliothèque historique vaudoise n° 79, Lausanne 1985. - 194 p., 114 ill. - 60 fr.

L'historicisme et en particulier la renaissance médiévale occupent, après avoir été longtemps dédaignés, une place de plus en plus importante dans le domaine de la recherche. L'ouvrage de Paul Bissegger, contemporain du premier colloque international organisé à Pavie et à Milan sur le thème du néo-gothique en Europe - comme le relève le professeur G. Germann dans sa préface (p.5) -, en témoigne de manière décisive; il apporte à l'étude du renouveau médiéval en Suisse romande et plus précisément dans le canton de Vaud - terrain défriché par diverses recherches souvent plus ponctuelles dont celles de Marcel Grandjean auquel l'auteur rend hommage (p.7) - la première contribution d'ensemble fouillée et systématique.

Ce travail, remarquable tant par la rigueur de la démarche, la qualité de l'information que par la richesse de l'illustration et, aspect non négligeable pour le lecteur,

Deux chapitres servent d'introduction à la deuxième partie, l'un consacré à l'histoire de l'implantation progressive des catholiques dans le canton de Vaud, dans un climat d'intolérance religieuse, l'autre à la présentation générale des personnalités en présence – architectes, promoteurs ecclésiastiques ou paroissiens influents – afin d'évaluer leur rôle respectif dans la question du choix stylistique. En effet, jusqu'au milieu du siècle, seuls les catholiques puisèrent aux ressources du médiévalisme pour leurs nouvelles constructions, les protestants restant fidèles au néo-classicisme, sauf dans de quelques rares interventions de type analogique. Entre 1837 et 1848 s'élevèrent dans la campagne vaudoise quatre églises catholiques, toutes de style néo-gothique, à Nyon, Morges, Rolle et Bottens, tandis qu'à Poliez-Pittet les projets de construction ne purent aboutir, faute de moyens financiers suffisants. Paul Bissegger relève enfin que l'Angleterre, «dont le mouvement néo-gothique influenza toute l'Europe dès la fin du XVIII^e siècle, ne suscita pas, chez nous, et en dépit d'un tourisme déjà important, d'édifice religieux caractéristique durant la première moitié du XIX^e siècle» (p.145) dans la mesure où les églises anglo-saxonnes ne se multiplièrent qu'au cours du dernier quart du siècle.

Au terme de son étude, l'auteur reprend de manière plus globale l'analyse des valeurs sémantiques affectées à l'architecture néo-médiévale et la problématique du choix stylistique, s'efforçant d'en saisir les motivations individuelles et/ou collectives et les conditionnements socio-culturels les plus décisifs. Il dégage, en regard de la production des régions limitrophes, les caractéristiques des réalisations vaudoises et finalement invite le lecteur à reconsidérer ces édifices qui, «manifeste de l'esprit romantique, [...] témoignent à leur manière, modestement il est vrai mais à l'échelle de notre région, des goûts et des aspirations parfois contradictoires d'une génération troublée, qui ne manquait pourtant pas d'idéal» (p.162). Ils constituent – et la démonstration de Paul Bissegger est convaincante – un chapitre important de l'histoire architecturale et culturelle du canton de Vaud.

Claire Huguenin

chung des Bandes entspricht derjenigen eines Museumskataloges: eine weiche Broschur, die gut in der Hand liegt und mit reicher Bebilderung das Auge anspricht – eine Publikation also, die auch dem weniger lesegewohnten Benutzer entgegenkommt, dem Liebhaber, dem Sammler von «Helvetica». Gerade dieser Sammlerkreis begrüßt jede seriöse Hilfe zur Identifizierung von grafischen Blättern. Das Bedürfnis nach Œuvrekatalogen ist gross, die Produktion jedoch klein aus dem altbekannten Grunde: Der Aufwand für die vollständige Bearbeitung eines Œuvres ist enorm. Roland Wäspe hat mit der notwendigen Akribie und Ausdauer in den zahlreichen öffentlichen und privaten Sammlungen den Arbeiten Isenrings nachgespürt, hat Papierqualitäten, Farbgebungen, Zustandsdrucke unterschieden, ebenso die diversen Ausgaben als Einzelblatt, Teil einer Serie, eines Albums. Ferner hat er technische Produktionsweisen in einer präzisen und gut verständlichen Sprache erörtert. Der Liebhaber von Graphik des 19. Jahrhunderts findet wohl kaum eine leichter fassliche Beschreibung der Aquatintatechnik.

Der Katalogteil, dem eine kurze Biographie vorangestellt ist, behandelt die einzelnen graphischen Arbeiten Isenrings in chronologischer Ordnung; Blätter aus Alben und geschlossenen Serien sind jeweils zusammengefasst und als solche gekennzeichnet, was eine Benutzung des Kataloges auch dem weniger Geübten erleichtert. Alle graphischen Blätter und, wenn greifbar, die entsprechenden Vorlagen, sind reproduziert in genügend grossen und, von wenigen Ausnahmen abgesehen, guten Abbildungen. Die Druckqualität entspricht der Anforderung an ein Œuvreverzeichnis, Hilfsmittel zu sein zur Identifizierung der Werke eines bestimmten Künstlers. Die Brauchbarkeit von Wäspes Katalog lässt sich an einem aktuellen Beispiel aufzeigen: Ein Aquarell, im Katalog «Graphik und Handzeichnungen Alter Meister», Abteilung Helvetica, Auktion 194, Kornfeld, Bern 1986, unter der Nummer 118 aufgeführt, lässt sich nun mühelos als eine Kopie nach Isenrings Aquatintablatt «Glarus – Pfarrkirche St. Fridolin und Hilarius», 1824 identifizieren, im Werkverzeichnis Wäspes zu finden unter Nr. 6. Dank der in diesem Katalog ebenfalls reproduzierten Bleistift-Vorzeichnung zu diesem Sujet kann die Entstehung des fraglichen Aquarells in einem fremden Atelier erkannt werden. Entsprechend der Bedeutung Isenrings als Vedutist ging der Autor in seriöser Kleinarbeit auf bauliche Besonderheiten und Veränderungen der dargestellten Örtlichkeiten ein. Er konnte nachweisen, dass der Künstler jeweils den neuesten Stand der Bausituation berücksichtigt hat. Der vorliegende Katalog erschliesst das Werk Isenrings nun erst recht als Fundgrube zur Dokumentation der Schweizer Architektur in der Mitte des 19. Jahrhunderts.

Wäspes Werkverzeichnis enthält alle notwendigen Angaben zu jedem graphischen Blatt Isenrings. Handlicher wäre der Gebrauch des Nachschlagewerkes jedoch ohne das aufwendige System der allzu zahlreichen Abkürzungen, welches als unnötig schwerfälliger Apparat den Benutzer verwirrt und ermüdet und nur mit Hilfe eines beigegebenen Aide-Mémoire einigermassen zu bewältigen ist. Das übersichtliche, konsequent durchgeführte Gestaltungsprinzip im Katalogteil macht einen guten Teil dieser «Systematik» überflüssig.

Man ist dem Autor dankbar, dass er sich auf die akribische Arbeit am Werkverzeichnis konzentrierte und diesem eine nur kurze Würdigung des Œuvres voranstellte. Diese wird von informativen, meist nur schwer zugänglichen Quellentexten begleitet. Wäspe integriert

● ROLAND WÄSPE

Johann Baptist Isenring, 1796–1860. Druckgraphik
Staatsarchiv St.Gallen, 1985. – 420 S., 283 Abb. – Fr. 52.–

Johann Baptist Isenring, der Ostschweizer Graphiker, Verleger, auch Photograph, schuf gemäss der Tradition der Schweizer «Kleinmeister» zunächst Veduten seiner engeren Heimat, insbesondere der Kantone Appenzell und St. Gallen, weitete in den dreissiger Jahren sein Programm aus und begann, graphische Arbeiten in grossem Format herauszugeben, welche die bedeutenden Orte der Schweiz darstellen. Diese Blätter erfreuten sich rasch grosser Beliebtheit; heute werden sie geschätzt als realistische Bilder von der Schweiz im 19. Jahrhundert. Roland Wäspe hat den Stellenwert dieses Œuvres innerhalb des graphischen Schaffens der Schweiz erkannt, er erarbeitete einen vollständigen Werkkatalog der graphischen Blätter des Künstlers und gab diesen als Publikation des Staatsarchivs St. Gallen heraus. Bereits die Kapitelleinteilung lässt klar und übersichtlich die Schwerpunkte dieses topographisch orientierten Werkes erscheinen: Veduten der Thurgegenden – Appenzeller Ansichten – Gruppenansichten der Schweiz – Panoramen – Darstellungen von Eisenbahnen. Die äussere Aufma-

das Werk Isenrings in die Übergangsphase zwischen dem überlieferten graphischen Schaffen der Kleinmeister und der Pionierarbeit der Photographie. Ferner zeigt er den Einfluss von Provinz und Kommerz. Kunst und Einschränkung durch die zeit- und ortbedingte Auftragslage werden transparent gemacht, ebenso die Ausgangslage eines Spätlings, der sich als Graphiker und Verleger der «Portrait-Landschafts-Malerei» widmete, danach zur Photographie wechselte und bereits 1839 photographische Lichtbilder schuf, im selben Jahr, als Daguerres Verfahren offiziell vorgestellt wurde.

Marie-Louise Schaller

● PETER WEGMANN

Gottfried Semper und das Winterthurer Stadthaus
Sempers Architektur im Spiegel seiner Kunsttheorie
Stadtbibliothek Winterthur, 1985. – 290 S., 90 Abb. – Fr. 35.–

Es gibt gute Baumonographien, die versuchen, die Umgebung, aus der heraus der Gegenstand der Untersuchung entstanden ist, zu beleuchten, politische Verhältnisse, die ihn ermöglicht haben, darzustellen und ökonomische Gegebenheiten, die ihn trugen, zu beschreiben. Bauten, die ja ihren geographischen Ort haben, verleiten wohl auch zu solchem Vorgehen. Diese Monographien haben dann auch einen geographisch beschränkten Leserkreis.

Peter Wegmanns Monographie scheint vom Titel her vielleicht auch nur für Winterthurer und obendrein nur für seine Liebhaber der Kunst des 19. Jahrhunderts von Interesse zu sein. Ich glaube, dass das nicht so ist.

Wegmann gibt eine gut leserliche Übersicht über das Werk Gottfried Sempers und über die betreffende neuere und ältere Forschung und benützt das Winterthurer Stadthaus – Sempers Lieblingswerk – immer wieder als Beispiel für seine Ausführungen.

Nur gut ein Drittel der über 250 Seiten ist der Darstellung dieses Gebäudes, der Planung und des Bauvorgangs gewidmet. Die ersten rund 150 Seiten gelten dem wissenschaftlichen und künstlerischen Schaffen Sempers, aus dem heraus das Stadthaus in Winterthur entstanden ist.

Dieses Schaffen ist für die Architekturproduktion der Schweiz in den letzten 30 Jahren vor dem Ersten Weltkrieg von sehr hoher Bedeutung. Wegmann fasst viele der heute – und schon damals – schwer lesbaren Texte zusammen und erklärt viele Begriffe, die heute wirklich einer Deutung bedürfen: Wer denkt denn heute etwa beim Begriff «Stoffwechsel» nicht zuerst an Verdauung und Darmtätigkeit? Und doch ist der Begriff des Stoffwechsels in der Kunsttheorie jener Jahre von ähnlich zentraler Bedeutung, wie in den Jahren nach dem Ersten Weltkrieg der Begriff «Materialechtheit», der (leider) bis heute als Massstab für Architekturqualität herhalten muss.

Allerdings ist Wegmann bei diesen Erläuterungen gelegentlich allzusehr ins «Jägerlatein» der Architekturbezeichnungen geraten. In einem Buch – ich weiß, es ist aus einer Dissertation entstanden –, das sich an ein breiteres, interessiertes aber nicht spezialisiertes Publikum richtet, dürften wohl den Kunsthistorikern geläufige Begriffe wie «Isodom», «Stereotomie», «Astragal» usw. eine Erklärung oder Übersetzung benötigen. – Aber, wer kann sich rühmen, beim Schreiben nie sein Zielpublikum aus den Augen zu verlieren?

Dass in ein derart vorbereitetes Feld wissenschaftlicher Arbeit hinein die Baugeschichte des Stadthauses gestellt wird, gibt der Darstellung dieses Gebäudes eine ganz besondere Note. Wegmann bringt viele zum Teil unbekannte photographische Aufnahmen des Baues aus der Jahrhundertwende. Er kann – besonders, was das Äussere betrifft – damit optisch die Verunstaltung des Stadthauses in den 1930er Jahren vergessen lassen, die dem Baudenkmal durch das Anfügen zweier weiterer Fensterachsen an den Seitenfassaden und die entsprechende Zurückversetzung der Rückfassade angetan worden ist.

Möge Wegmanns Arbeit in Winterthur das Bewusstsein um den hohen Wert des Stadthauses so weit steigern helfen, dass in absehbarer Zukunft darüber diskutiert werden kann, diese Verunstaltung des Stadthauses rückgängig zu machen und dem Gebäude seine ursprünglichen, edlen Proportionen zurückzugeben.

Martin Fröhlich

Neue Hochschulforschungen zur Schweizer Kunst

Nouvelles recherches universitaires sur l'art suisse

Nuove ricerche universitarie sull'arte svizzera

■ SABINA BRÄGGER-GMÜR

Beuys und Klee – Ein Vergleich

Lizenziatsarbeit, Zürich 1985. – 160 S., ill.

Adresse der Autorin: Brauerstrasse 71, 8004 Zürich

Wir wollen die beiden Künstler Beuys (1921–1986) und Klee (1879–1940) einander gegenüberstellen: Beide haben ein grosses Werk geschaffen. Ihren Ruf haben sie sich mit ihren Zeichnungen begründet. Gerade im Bereich der Zeichnungen kann man erstaunliche Gemeinsamkeiten feststellen; wie zum Beispiel die relative Kleininformativität, das bewusste Setzen der Signatur, die gezeichnete Linie, die nur das Notwendigste umreisst, und die Präsentation des eigentlichen Bildträgers, welcher meist so auf eine kartonartige Unterlage montiert ist, dass diese Teil des Bildes wird. Auch inhaltlich lassen sich ge-

meinsame Interessen ausmachen, wie beispielsweise das Thema der Natur, insbesondere jenes der Pflanze. Bei Beuys und bei Klee entstand parallel zum bildnerischen Werk eine Theorie. Gerade dass sich Beuys und Klee theoretisch äusserten ist eine wichtige Gemeinsamkeit. Die Gedanken zur Theorie finden sich bei Beuys in den zahlreichen Interviews, bei Klee in seinen Aufsätzen und Tagebüchern.

Für Beuys ist der Auslöser zur künstlerischen Tätigkeit «Komplexe» und «Konstellationen», die sich melden müssen, für Klee ist es der «Funke von irgendwoher». Beide Künstler verstehen sich also als passive Mittler. Entsprechend hat das Kunstwerk die Funktion eines Zwischenträgers. Der dargestellte Gegenstand ist unwichtig, er verwandelt sich in Kräfte, die uns durch den

Foto der Autorin



Paul Klee. Kleines Erinnerungsbild Lily (1905)

Foto der Autorin



Joseph Beuys. Germanin (1956)

Künstler deutlich gemacht werden. Daraus folgt eine Erweiterung der realen Welt durch eine unsichtbare Wirklichkeit: Das Kunstwerk soll auf Bezirke verweisen, die sich grundsätzlich vom realen Existenzbereich unterscheiden. Beuys sagt: «Ob ich nicht daran interessiert bin ... die ganze farbige Welt als Gegenbild im Menschen zu erzeugen, danach fragt keiner. Also ... eine klare, lichte, unter Umständen eine übersinnliche geistige Welt damit sozusagen provoziere, durch eine Sache, die ganz anders aussieht... Denn Nachbilder oder Gegenbilder kann man nur erzeugen, indem man nicht das tut, was schon vorhanden ist.»

Ähnlich verlangt Klee vom Kunstwerk: «Dass Symbole den Geist trösten, damit er einsehe, dass für ihn nicht nur die eine Möglichkeit des Irdischen ... besteht»; er akzeptiert jedoch die vorgegebene Realität, die er als negativ empfindet. Dieser setzt er die komplementäre Eigenwelt des Kunstwerks (als Gegenbild) gegenüber, das dem Betrachter Erholung bieten soll: «Auf Mensch!

Schätze diese Villegiatur, einmal den Gesichtspunkt ... zu wechseln und dich in eine Welt versetzt zu sehen, die ablenkend Stärkung bietet für die unvermeidliche Rückkehr zum Grau des Werktags.»

Es gibt also einen bedeutenden Unterschied zwischen Beuys' und Klees Kunstauffassung: Beuys will die gegebene Realität erweitern; mit seiner «grauen, filzigen und fettigen» Kunst – die so gesehen ein Abbild der gegebenen Realität ist – beabsichtigt er, im Betrachter ein Gegenbild zur begrenzten Wirklichkeit hervorzurufen. Klee, der auch die gegebene Realität erweitern will, stellt aber – um mit Beuys' Worten zu reden – das Gegenbild zur begrenzten Realität selbst dar; er entwirft für den Betrachter ein Gegenbild zur Realität. Klee will mit seiner Kunst das «Irdische» kompensieren, Beuys hingegen will im Betrachter ein Gegenbild erzeugen, das diesen provozieren soll, auf eine aktive Veränderung der Realität hinzuarbeiten.

■ BRIGITTE PRADERVAND-AMIET

Les plafonds polychromes des XVI^e et XVII^e siècles dans le canton de Vaud

Mémoire de licence, Lausanne 1985. – 123 p.; 117 ill.
Adresse de l'auteur: Rue des Fours 11, 1870 Monthey

Les maisons bourgeoises et les demeures seigneuriales ont vu leur espace intérieur s'orner de peintures décoratives dès le Moyen Age. Les plafonds à solivage apparent ou à caissons, objets de cette étude, reçoivent, surtout aux XVI^e et XVII^e siècles une riche ornementation composée de rinceaux, de motifs végétaux ou d'animaux stylisés.

La mode des poutres apparentes et la transformation en profondeur des maisons a permis, depuis quelques années, de mettre au jour de nombreux témoignages de cette époque: le XX^e siècle redécouvre avec délice ce que le XVIII^e, pour des raisons de goût a caché par des faux plafonds de plâtre ou des boiseries.

Ces œuvres, demeurées «in situ» pour la plupart, ont pu être étudiées dans leur contexte architectural, et quelques jalons pour mieux comprendre la décoration picturale intérieure des XVI^e et XVII^e siècles dans notre région ont pu être posés. Certains exemples, mieux conservés,

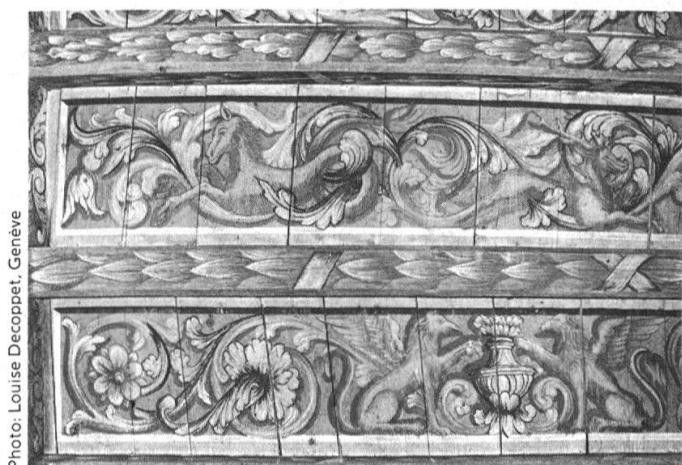


Photo: Louise Decoppet, Genève

ont permis de montrer que parfois l'ensemble de la maison avait reçu une ornementation, un véritable «programme décoratif». Souvent, en effet, des peintures murales, stylistiquement très proches de celles des plafonds, ornent le haut des murs et les embrasures de fenêtres,

conférant ainsi une impression d'harmonie à l'ensemble de la chambre peinte; des boiseries accentuent parfois encore cet effet.

Cette recherche, dont un recensement photographique détaillé constitue la base, tente, par une approche chronologique et stylistique, de comprendre le développement de ce type de décor, sa fortune et finalement son abandon, au XVIII^e siècle, au profit des plafonds de stuc en forme de coupoles, ces derniers modifiant considérablement l'espace de la pièce.

Sur la trentaine d'œuvres recensées dans le canton, une seule est signée et deux sont datées. Quelques recherches d'archives ponctuelles nous ont parfois révélé des noms de peintres, mais l'ensemble de ces plafonds, souvent fort modestes, est difficile à documenter et reste anonyme.

Le caractère itinérant de la vie des artistes et artisans aux XVI^e et XVII^e siècles, et les décors qu'ils ont effectués, témoignent toutefois, dans notre région, de vastes échanges culturels et esthétiques. Divers modèles et influences ont pu en effet être décelés au cours de cette étude; mais aucune tendance générale ne peut être esquissée, quelques peintres s'inspirant parfois de gravures suisses alémaniques et germaniques, d'autres choisissant plutôt la France comme pôle d'attraction. Témoins de ces échanges riches et variés: de véritables phénomènes de mode peuvent être constatés pour l'utilisation de certains motifs qui apparaissent et disparaissent à des périodes très précises.

La qualité de ces œuvres est très variable. Si la majorité sont plutôt modestes, quelques-unes témoignent pourtant du passage d'un artiste habile et raffiné dans notre canton. Pour la plupart découvertes récemment, elles n'ont pas subi les lourdes restaurations du début du siècle et gardent une fraîcheur et une authenticité remarquables. Une connaissance plus approfondie et une information soutenue à leur sujet ne peuvent que contribuer à une meilleure conservation de ce patrimoine encore trop méconnu.

■ GABRIELA SIMMEN-KISTLER

Das Kloster Fahr und die Brüder Torricelli. Mit Schwerpunkt einer ikonographischen Untersuchung der Klosterkirche

Lizenziatsarbeit, Zürich 1986. – 134 S.; 70 S. Anhang; Abbildungen

Adresse der Autorin: Waidstrasse 8, 8037 Zürich

Das Hauptinteresse der Arbeit gilt der ikonographischen Untersuchung der Innenausstattung der Klosterkirche Fahr und des Fassadenschmuckes des angrenzenden Kirchhofes. Es handelt sich dabei vorwiegend um illusionistische Architekturmalerie mit integrierten figürlichen Darstellungen, die in der Kirche durch vier Deckengemälde und stuckimitierende Verzierungen ergänzt werden. Die Untersuchung musste auf die Fresken in der Klosterkirche um die letzte Jahrhundertwende einer umfassenden Restaurierung unterzogen werden, wodurch deren Charakter, vor allem der der Deckengemälde, eine starke Beeinträchtigung erfuhr.

Die dekorative Innenausstattung der Klosterkirche Fahr stammt, mit Ausnahme der Altargemälde und der Fresken an der Emporenbrüstung und deren Untersicht, sowie der in ihrer Autorschaft angezweifelten Deckengemälde, von den Brüdern Giuseppe Antonio Maria (geb. 1710) und Giovanni Antonio (geb. 1719) Torricelli



aus Lugano. Die Kirchhofbemalung – ein «Unikum» spätbarocker Freskomalerei in der Schweiz –, die Teil des ikonographischen Programmes darstellt, wurde ebenfalls von den Brüdern Torricelli ausgeführt.

Nach einem ersten Teil, der einem kurzen historischen und baugeschichtlichen Abriss des Klosters Fahr sowie einer knappen architektonischen Beschreibung der Klosterkirche gewidmet ist, folgt im zentralen Kapitel die Untersuchung der Ikonographie. Der ausgearbeitete Hauptgedanke in der Klosterkirche ist das Erlösungsthema, das sich über die drei Architekturbezirke Chor (Hochaltargemälde) – Querschiff (Deckengemälde) – Langhaus (Deckengemälde) hinzieht und im Kirchhof eine erneute Aufnahme erfährt. Weitgehend unabhängig davon, auf den Ort der Darstellung, d.h. auf die Klosterkirche Fahr, Bezug nehmend, kommen einzelne The mengruppen zur Darstellung, denen monastische, biblische, lokalhistorische und ortsbezogene Motivkreise zugrunde liegen.

Das Erlösungsthema, das im Altargemälde (Immaculata mit Christus triumphans, d.h. Sieg Christi über Tod und Satan, und Eva, die die Gottesmutter als frei von jeglicher Erbsünde auszeichnet), seinen Auftakt findet, wird im Deckengemälde des Querschiffes, das die «Assumptio Mariae» (die vollzogene Erlösung) thematisiert, und im zentralen Deckengemälde des Langhauses mit der «Auferstehung Christi» (Vorbild der eigenen Auferstehung; Sieg über den Tod) aufgenommen und deutlich verbalisiert. Das Thema findet seine Fortsetzung im angrenzenden Kirchhof, in welchem an der Westwand ein leerer Thron (Hetoimasia) mit posaunenblasenden Engeln und aus geöffneten Gräbern Auferstehenden, zur Darstellung kommt. Es handelt sich dabei um eine Metapher des Jüngsten Gerichts. Da der zentrale Gedanke der Auferstehung Innen mit Außen verbindet, und die ganze Menschheit (Lebende und Verstorbene) zum letzten Gericht geladen ist, wird die «Kirche der Lebenden» – das

Kirchengebäude symbolisiert das himmlische Jerusalem auf Erden, wie die scheinarchitektonische Malerei der Nordfassade zeigt – mit der «Kirche der Toten» (Kirchhof) in einem umfassenden heilsgeschichtlichen Erlösungsprogramm vereint.

Der dritte Teil der Arbeit ist dem Werk der Gebrüder Torricelli gewidmet, das sich auf die Gebiete der Deutschschweiz, des Kantons Tessin, der Lombardei und vermutlich des Piemonts erstreckt, und beinhaltet eine provisorische, den heutigen Forschungsstand der Sekundärliteratur spiegelnde Werkliste, die vor allem Fresken und einige Altargemälde umfasst.

■ HUGO WEIHE

Betrachtungen zum druckgraphischen Werk von Alexandre Calame (1810–1864)

Lizenziatsarbeit, Zürich 1984. – 157 S., ill.

Adresse des Autors: Gladbachstrasse 89, 8044 Zürich

Alexandre Calame, in den vierziger und fünfziger Jahren des 19. Jahrhunderts einer der bekanntesten Schweizer Künstler mit internationalem Ruf, hat ein reichhaltiges graphisches Œuvre hinterlassen. Die 56 Radierungen und über 750 Lithographien, die einen wichtigen Stellenwert innerhalb seines Gesamtwerks einnehmen, haben bisher wenig Beachtung gefunden. Bei näherer Betrachtung erweisen sie sich als ein Konzentrat seines Schaffens: Die Motive seiner Gemälde werden wieder aufgegriffen, teils abwandelnd, teils reproduzierend, und gleichzeitig veranschaulichen sie Calames wichtige Funktion als führendes Mitglied der *Genfer Schule*. Einen Teil der Druckgraphik schuf er im Hinblick auf den Unterricht, denn schon im Alter von fünfundzwanzig Jahren eröffnete Calame eine eigene Zeichenschule.

Ein wichtiger Grund, sich gerade mit Calames Druckgraphik auseinanderzusetzen, war die Tatsache, dass Künstlergraphik allgemein zuwenig Beachtung findet. Der Druckgraphik haftet oft der negative Beigeschmack eines bloss kommerziellen Massenmediums an. Wohl keine künstlerische Produktion ist jemals ganz kommerzfrei. Die Möglichkeit der Vervielfältigung aber ist die entscheidende Stärke der Druckgraphik: sie ermöglicht es dem Künstler, ein viel grösseres Publikum zu erreichen als mit seinen Gemälden. Druckgraphische Blätter finden eine grössere Verbreitung und sind viel preiswerter; sie können dabei eine Art *Visitenkarten-Funktion* übernehmen, da sie als portables Dokument gewissermassen ein Aushängeschild künstlerischer Fähigkeiten darstellen.

Calame war sich dieser Eigenschaften der Druckgraphik vollauf bewusst und nutzte sie für seine Zwecke. Ein Schwerpunkt seiner Lithographien liegt im Bereich der Zeichenschule. In verschiedenen lithographischen Folgen behandelte er u.a. die Darstellung von Bäumen, von Ast- und Blattwerk, von Gebirgsbächen, von Chalets in der Berglandschaft, von Pflanzen und Gräsern, von Architektur in exemplarischen Studien, die dann als Zeichenvorlagen für seine Schüler dienten. Die Technik der Kreidelithographie eignet sich dazu vorzüglich, da sie weitgehend den Charakter einer Bleistiftzeichnung beibehält. Diese Blätter wurden in grossen Auflagen von internationalen Verlegern mit Sitz in Paris und London vertrieben. Calame liess seine Schüler – darunter Arnold Böcklin und Robert Zünd – danach kopieren, und Amateurzeichner in ganz Europa verwendeten sie im Selbststudium.

Daneben gebrauchte Calame die Lithographie in den Folgen *Œuvres (1851–55)* und *Tableaux (1854–55)* für die



Foto des Autors

Reproduktion seiner eigenen Gemälde. Der sich stetig entwickelnde Tourismus förderte auch die Nachfrage nach Werken Calames, dessen Bildthemen häufig der schweizerischen Gebirgswelt entnommen sind. Mit eigenhändigen lithographischen Reproduktionen nach typischen Werken konnte Calame einen zusätzlichen Liebhaberkreis erreichen; auch erhielt er dadurch oft neue Bestellungen für Ölgemälde. Die Abzüge sind seitenverkehrt zum Original, so dass die topographische Genauigkeit verlorengeht. Es ist bemerkenswert, wie auch die invertierte Bildkomposition zumeist vollkommen überzeugend ist, obwohl sie der Künstler seitenverkehrt konzipiert hat. Dies ist allerdings ein generelles Problem der Druckgraphik.

Besonders interessant sind die Radierungen, weil Calame hier mit einer gänzlich andersartigen Technik konfrontiert war. Weniger an Gemälde und Zeichnungen gebunden schöpfe er neue, intimere Bildgedanken. Schon formatmässig bilden die naturgemäss kleinformatigen Radierungen einen Gegenpol zu den häufig grossen Bildformaten seiner Gemälde (z.B. *Bergsturz im Haslital*: 187×260 cm; Alpines Museum Bern). Calame konnte sich nicht auf die schiere Grösse des Formats verlassen, um Eindruck zu erzeugen, weshalb er sich auf filigrane Zeichenkunst, auf differenzierte Linienführung und Tonaltäten besann. Anklänge an Radierungen Jakob van Ruysdaels werden deutlich, dessen Darstellung von Bäumen er sehr bewundert hat. Calame bezeichnete seine Radierungen bescheiden als Versuche (*Essais de gravure à l'eau-forte*). Nicht zuletzt sind sie aber Ausdruck seiner Experimentierfreude auf der Suche nach neuen Varianten, nicht nur von bestimmten Bildkompositionen, sondern auch in technischer Hinsicht.

■ KASPAR ZOLLIKOFER

Materialien zur Bauplastik des Ritterschen Palastes in Luzern

Lizenziatsarbeit, Zürich 1985. Umfang: 152 Seiten; separater Bildteil.

Adresse des Autors: Hauserstrasse 7, 8032 Zürich

Das heutige kantonale Regierungsgebäude in Luzern war früher Jesuitenkollegium. Der älteste Teil des Gebäudes ist der 1556/57 als Wohnhaus für Lux Ritter begonnene Rittersche Palast. Ritter, eine schillernde Persönlichkeit, war Händler, Offizier in französischen Diensten, Ratsherr und schliesslich Schultheiss von Luzern. Als er 1559 starb, hinterliess er einen noch nicht weit fort-



Foto des Autors

geschrittenen und mit Schulden belasteten Bau. Die Stadt Luzern als Gläubigerin konfiszierte das angefangene Gebäude, liess es im Rohbau vollenden und wollte es zum Rathaus ausbauen. 1577 jedoch schenkte es der Rat den Jesuiten, die darin ein Kollegium einrichteten. Die Patres liessen im Laufe der Zeit Erweiterungsbauten anfügen. Nachdem der Jesuitenorden 1773 aufgehoben worden war, übernahm zu Beginn des 19. Jahrhunderts der Kanton die ehemaligen Kollegiumsgebäude als Regierungssitz. 1841–43 baute man an die Südfassade des ehemaligen Ritterschen Palastes den halbrunden Grossratssaal an.

Der Rittersche Palast ist «ein kunsthistorisches Unikum nördlich der Alpen» (Adolf Reinle). In seiner Anlage geht er auf das Schema italienischer Renaissancepaläste zurück. Vier dreigeschossige Trakte legen sich um einen quadratischen Innenhof. Der nordwärts gegen die Strasse gewandten Hauptfassade verleiht eine Rustikaquaderung in den beiden unteren Geschossen ein wuchtiges Gepräge. Vor der Südfassade lag ursprünglich ein Garten. Den Innenhof umgeben auf allen Seiten drei übereinanderliegende Loggien mit toskanischen Arkaden.

Die Bauplastik stammt von etwa 1557–61. Sie umfasst die zum Teil reich dekorierten sandsteinernen Umrahmungen der Portale und Fenster in der Hauptfassade und der Türen im Innenhof. Bei sämtlichen bildhauerischen Arbeiten handelt es sich um Reliefs. Vollplastische Elemente finden sich keine.

Wie der Titel anzeigt, konnte es in der Arbeit nicht darum gehen, die Bauplastik erschöpfend zu behandeln, sondern Material zu vertiefter Beschäftigung zusammenzutragen. Dazu wurden die künstlerisch bearbeiteten Tür- und Fensterumrahmungen in Form eines Kataloges inventarisiert, der für die einzelnen Nummern eine Beschreibung sowie Bemerkungen zu Erhaltungszustand, Ikonographie und bildhauerischer Bearbeitung liefert. Zu einigen Dekorationselementen ergaben sich in Ansätzen Interpretationsmöglichkeiten und liessen sich Vergleichsbeispiele anführen. Bei einer Türumrahmung konnte ein Holzschnitt als Vorlage für einzelne Zierelemente namhaft gemacht werden. Unauffällig in den Dekorationssystemen angebrachte Initialen und eine Wappenfigur weisen eindeutig auf den Bauherrn Lux Ritter hin. Die für die einzelnen Werke gewonnenen Erkenntnisse reichen für Gesamtbeurteilungen des plastischen Schmuckes nicht aus. Trotz umfangreicher Nachforschungen im Staatsarchiv Luzern, war es bis jetzt nicht möglich, näheres über die Tätigkeit der namentlich bekannten tessinischen und italienischen Steinmetzen und Bildhauer beim Bau des Palastes zu erfahren.

In einem exkursartigen Kapitel wurde anhand der durch schriftliche Quellen belegten, weit verstreut publizierten Angaben zu Person und Leben eine Kurzbiographie Ritters zusammengestellt. Bisher über ihn Bekanntes konnte ergänzt und korrigiert werden. Der biographische Exkurs machte deutlich, dass sich Ritter auf dem Höhepunkt seiner weltmännischen Laufbahn mit dem Bau des Palastes ein imposantes Denkmal setzen wollte, dessen Vollendung er aber nicht mehr erlebte.

Wichtige Neuerscheinungen zur Schweizer Kunst

Zusammengestellt von der Redaktion der Bibliographie zur schweizerischen Kunst und Denkmalpflege

Auswahl

Principales nouvelles parutions sur l'art suisse

Etablies par la rédaction de la Bibliographie de l'art suisse et de la conservation des monuments historiques

Sélection

Nuove importanti edizioni sull'arte svizzera

A cura della redazione della Bibliografia dell'arte svizzera e della conservazione dei monumenti storici

Selezione

Angewandte Kunst im Kanton Bern / Les arts appliqués dans le canton de Berne, 1981–1985. Bern: Haupt, 1986. – 316 S., ill.

Bibliographie zur schweizerischen Kunst und Denkmalpflege / Bibliographie de l'art suisse et de la conservation des monuments historiques / Bibliografia dell'arte svizzera e della conservazione dei monumenti storici 7·1984/85. Redaktion: Andreas Morel. Zürich: ETH, Institut für Denkmalpflege, 1986. – 408 S.

Biennimago: Kunstsammlungen suchen ein Kunsthaus / Collections d'œuvres d'art cherchent une Maison des Beaux-Arts. Redaktion/Rédaction: Klaus Pressmann. [Biel]: Städtische Kunstkommision, 1986. – 159 S./p., ill.

Bissegger, Paul. – Le moyen âge romantique au pays de Vaud, 1825–1850: premier épanouissement d'une architecture néomédiévale. Lausanne: Bibliothèque historique vaudoise, 1985. – 194 p., ill. (Bibliothèque historique vaudoise, 79).

Chiappini, Rudy. – Nag Arnoldi, scultore. Maggia: SPSAS sezione Ticino, 1986. – 82 p., ill.

Diego Giacometti, Catalogue de l'œuvre. Réalisé par Françoise Francisi; Photos: Daniel Frasnay; Portraits: Ralph Crane; Textes: Françoise Farnsisi, Robert Werneck, Claude Delay. Paris: Editions Eolia, 1986. – [140] p., ill.

Eggenberg, Paul; Ritschard, Urs; Seiler, Walter. – Leben und Wirken des Bergmalers Gustav Ritschard. Interlaken: Schlaefli, 1986. – 64 S., ill.

Vom Einfluss der Gestirne. Nürnberger Bilderhandschrift des 15. Jahrhunderts in der Zentralbibliothek Zürich. Faksimile-Ausgabe, hrsg. von Gundolf Keil. 2 Bde., Luzern: Faksimile-Verlag, 1986. – 124 S. Faksimile, ill.; 197 S.

Engiadina: Architectura ed ambiaint / Architektur und Umwelt / Architettura e ambiente. Fotografias da Paolo Rosselli; Texts: Enrico Mantero e Giovanni Tacchini. Puntraschigna: Edizioni Allegra; Disentis/Muster: Edizioni Desertina, 1985. – [130] S., ill.

Hans Leupin: gemalte Worte, geschriebene Bilder. Einleitender Text: Willy Hug. [Basel]: [H. Leupin, 1986]. – 79 S., ill.

Högl, Lukas. – Burgen im Fels. Eine Untersuchung der mittelalterlichen Höhlen-, Grotten- und Balmburgen der Schweiz. Mit Beiträgen von Lothar Deplazes, Peter Kaiser, Robert Kropf, Philippe Morel, Vittorio F. Raschèr, Werner Schoch, Walter Wildi. Olten: Freiburg im Breisgau: Walter-Verlag, 1986. – 220 S., ill., Falt-Taf. (Schweizer Beiträge zur Kulturgeschichte und Archäologie des Mittelalters, 12).

Karl Gehri, Maler und Illustrator, 1850–1922, 1886–1922 in Münchenbuchsee. Herausgegeben von der Einwohnergemeinde Münchenbuchsee. Münchenbuchsee: Gemeinde, 1986. – 64 S., ill.

Die Kunstdenkmäler des Kantons Zürich, 7: Der Bezirk Winterthur südlicher Teil, von Hans Martin Gubler. Herausgegeben von der Gesellschaft für Schweizerische Kunstgeschichte, Bern. Basel: Birkhäuser, 1986. – 16+463 S., ill. (Die Kunstdenkmäler der Schweiz, 76). Marchesseau, Daniel. – Diego Giacometti. Préface de Jean Leymarie. Paris: Hermann, 1986. – 216 p., ill.

Das Museum Burghalde Lenzburg. Führer mit Katalog von Alfred Huber; mit Textbeiträgen von Georges Gloor, Heidi Neuenschwander und Michael Stettler. Lenzburg: Museum Burghalde, 1986. – 136 S., ill.

Die Predigerkirche in Basel. Basel: Archäologische Bodenforschung Basel-Stadt, 1985. – 135 S., ill., Falt-Taf. (Materialhefte zur Archäologie in Basel, 2).

Rätisches Museum Chur: Ein Führer durch die Ausstellung. Chur: Rätisches Museum, 1986. – 88 S., ill., Falt-Taf. (Schriftenreihe des Rätischen Museums Chur, 33).

Riese, Hans-Peter; Heckmanns, Friedrich W. – Richard Paul Lohse: Zeichnungen/Dessins, 1935–1985. Mit einem Vorwort/avec une préface de Dieter Bachmann. Baden: LIT Verlag Lars Müller, 1986. – 156 S./p., ill.

Schmalenbach, Werner. – Paul Klee. Die Düsseldorfer Sammlung. München: Prestel, 1986. – 127 S., ill.

Das Schweizerische Landesmuseum. Zürich: Schweizerisches Landesmuseum, [1986]. – 132 S., ill.

Spicher, Eduard. – Das Basler Münster im 12. Jahrhundert. Zur Baugeschichte und stilistischen Einordnung. Basel: [E. Spicher], 1986. – 2+169 S.

Stopp, Klaus. – Die Handwerkskunst mit Ortsansichten. Beschreibender Katalog der Arbeitsattestate wandernder Handwerksgesellen. Band 9: Katalog Schweiz, Aarau-Zug. Stuttgart: Hiersemann, 1986. – 18+325 S., ill.

Zinsli, Paul. – Der Malerpoet Hans Ardüser. Eine volkstümliche Doppelbegabung um die Wende des 16. Jahrhunderts. Chur: Terra Grischuna Buchverlag, 1986. – 224 S., ill.

Ausstellungskataloge / Catalogues d'exposition / Cataloghi d'esposizione

Acatos, Sylvio. – Rudolf Haas: L'autre dérive des objets / Objekte der Stille und Vergänglichkeit. Martigny: Le Manoir de la Ville de Martigny, 1986. – 78 p., ill. (Catalogue d'exposition, 16).

Alberto Giacometti. Catalogue réalisé par André Kuenzi. Fondation Pierre Gianadda Martigny, 16 mai–2 novembre 1986. [Textes/Texte/Testi:] H.C. Bechtler, André Kuenzi, Guido Giacometti, Bruno Giacometti, Alberto Giacometti, Reinhold Hohl, James Lord, Michel Butor, Chiara Negri, Jean Soldini. Martigny: Fondation Pierre Gianadda, 1986. – 287 p./S., ill.

- Alexandre Delay: *La prière des femmes*. Rédaction: Erika Billeter. Musée cantonal des beaux-arts Lausanne, du 12 février au 16 mars 1986. Lausanne: Musée cantonal des beaux-arts, 1986. – 50 p., ill. (Regard sur le présent, 9).
- Alexandre Perrier, 1862–1936. Musée d'Art et d'Histoire Genève, 14 avril–31 mai 1986; Kunstmuseum Solothurn, 24. Oktober 1986–4. Januar 1987. [Textes/Texte:] Maurice Pianzola, Matthias Wohlgemuth, Claude Ritschard. [Genève]: [Musée d'Art et d'Histoire]; [Solothurn]: [Kunstmuseum]; [1986]. – 99 p./S., ill.
- Anton Egloff: *Skulpturen und Zeichnungen*. Kunstverein Schaffhausen, Museum zu Allerheiligen Schaffhausen, 6. April–25. Mai 1986. [Text:] Niklaus Oberholzer. [Schaffhausen]: [Museum zu Allerheiligen, 1986]. – [80] S., ill.
- Arnold Winkelried: sein Denkmal in Stans. Nidwaldner Museum Stans, Katalog zur Ausstellung im Höfli Stans vom 7. Juni–17. August 1986. Ausstellung: René Schiffmann; Mitarbeit am Katalog: Brigit Flüeler. Stans: Nidwaldner Museum, 1986. – 48 S., ill.
- Arnulf Rainer, Louis Soutter: *Les doigts peignent / Die Finger malen*. Edité par / Herausgegeben von Erika Billeter. Musée cantonal des beaux-arts Lausanne, 26 mars–19 mai 1986; Schirn Kunsthalle Frankfurt, Mitte Juni bis Mitte August 1986; Neue Galerie der Stadt Linz/Wolfgang-Gurlitt-Museum, 26. März–10. Mai 1987. Conception de l'exposition et du catalogue / Konzeption der Ausstellung und des Katalogs: Erika Billeter. Lausanne: Musée cantonal des beaux-arts, [1986]. – 127 p./S., ill.
- Carlo Baratelli, 50–86. Musée des beaux-arts La Chaux-de-Fonds, 19 avril–25 mai 1986. La Chaux-de-Fonds: Musée des beaux-arts, 1986. – 79 p., ill.
- Chessex, Pierre. – A[braham-] L[louis-] R[odolphe] Ducros (1748–1810): *Paysages d'Italie à l'époque de Goethe*. Avec des contributions d'André Corboz, Luc Boissonnas, Olivier Masson, Westby Percival Prescott et une préface d'Enrico Castelnuovo. Exposition présentée au Musée cantonal des Beaux-Arts de Lausanne du 21 mars au 19 mai 1986. Genève: Editions du Tricorne, 1986. – 143 p., ill., pl.
- Cuno Amiet: *Werke aus Oberaargauer Privatbesitz*. 25. Januar–9. März 1986 im Kornhaus Herzogenbuchsee. [Texte:] Rudolf Neuenschwander, Werner Staub, Peter Thalmann, Peter Killer. Herzogenbuchsee: Einwohnergemeinde, 1986. – 44 S., ill.
- Eduard Dill: *Bilder*. Galerie Schindler [Bern, 22. Februar–29. März 1986]. [Bern]: [Galerie Schindler, 1986]. – [43] S., ill.
- Erasmus von Rotterdam, Vorkämpfer für Frieden und Toleranz. Ausstellung zum 450. Todestag des Erasmus von Rotterdam, veranstaltet vom Historischen Museum Basel in der Barfüsserkirche vom 26. April bis 7. September 1986. Basel: Historisches Museum, 1986. – 275 S., ill.
- Ernst Ludwig Kirchner: *Zeichnungen, Druckgraphik, Photographien, Dokumente*. Neuerwerbungen aus Mitteln der Peter Klöckner-Stiftung Duisburg. 9. April bis 27. Juli 1986, Wilhelm-Lehmbruck-Museum der Stadt Duisburg. Duisburg: Wilhelm-Lehmbruck-Museum, 1986. – 87 S., ill. (Studio Ausstellung, Heft 10).
- Frey, Gilbert. – *Mobilier suisse, création de 1927–1984 / Schweizer Möbeldesign 1927–1984*. Avec un texte de / Mit einem Text von Claude Lichtenstein et/und Arthur Rüegg. Musée des arts décoratifs de la Ville de Lausanne, 15 avril au 21 mai 1986; Museum für Gestaltung Zürich, Kunstgewerbemuseum, 4. Juni bis 20. Juli 1986; Gewerbemuseum Basel, Museum für Gestaltung, 23. September bis 9. November 1986. Lausanne: Musée des arts décoratifs de la Ville de Lausanne; Zürich: Museum für Gestaltung, Kunstgewerbemuseum, 1986. – 183 p./S., ill.
- Frodl, Gerbert. – [André] Verlon: *Gemälde/Paintings/Tableaux, 1960–1985*. 112. Wechselausstellung der Österreichischen Galerie [Wien], 16. Mai–2. Juli 1986. Wien: Selbstverlag der Österreichischen Galerie, 1986. – [80] S., ill.
- Hafis: *Werke 1967–86*. Text und Fotos: Walter Tschopp; Konzept und Gestaltung: Thomas Urfer. Mit einem englischen Vorwort von Cusie Pfeifer, je einem französischen Beitrag von Claude Chuard und Béatrice Geinoz sowie zwei kurzen Reisebeschreibungen von Hafis. Fribourg: Galerie Mara, 1986. – 83 S., ill.
- Hans Hinterreiter: *Retrospective Exhibition, Works 1930–1985*. Herbert F. Johnson Museum of Art, Cornell University, Ithaca, New York, January 28–March 23, 1986; M.I.T. Museum, Cambridge, Massachusetts, April 17–August 8, 1986; Duke University Museum of Art, Durham, North Carolina, September 5–October 19, 1986; Museum of Art, Penn State University, University Park, Pennsylvania, November 16–December 21, 1986. Conception and catalogue by István Schlägl. [Texte:] Thomas W. Leavitt, István Schlägl, Hans Hinterreiter. [Ithaca]: [Herbert F. Johnson Museum of Art, 1986]. – 59 S., ill.
- Jean Mauboulès: *Collagen, Skizzen, Skulpturen, 1971–1986*. Kunstmuseum Solothurn, 22. März bis 25. Mai 1986. Texte: Max Bill, Margit Weinberg-Staber, André Kamber. Solothurn: Kunstmuseum, 1986. – [47] S., ill.
- Johann Michael Bossard: *Ein Leben für das Gesamtkunstwerk*. Zuger Kunstgesellschaft / Kunsthaus Zug, Museum in der Burg Zug, 23. März–25. Mai 1986; Landesmuseum Oldenburg im Augusteum zu Oldenburg, 22. Juni–14. September 1986. [Texte:] August Sidler, Harald Szeemann, Karl Arndt, Richard Häslig, Ursel Berger, Peter Reindl, Rolf E. Keller, Hermann Jedding, Christine Kamm-Kyburz, Johann Michael Bossard. Zug: Zuger Kunstgesellschaft, 1986. – 78 S., ill.
- [José] Venturelli: *la terre qu'on a*. Musée cantonal des beaux-arts Sion, 31 janvier–15 mars 1986. [Catalogue réalisé par] Erica Deuber-Pauli. Sion: Musée cantonal des beaux-arts, 1986. – 54 p., ill.
- Klaudia Schifferle: *Bilder und Zeichnungen*. Kunstverein München, 25. Januar–2. März 1986; Bonner Kunstverein, 13. März–27. April 1986; Aargauer Kunsthaus Aarau, 9. Mai–15. Juni 1986. [Texte:] Annelie Pohlen, Beat Wismer. München: Kunstverein; Bonn: Kunstverein; Aarau: Aargauer Kunsthaus, 1986. – 1 Schachtel (1 Heft: [16] S.+[32] Taf.).
- Klosterarbeiten aus dem Bodenseeraum. Historisches Museum St. Gallen, 11. Januar–23. Februar 1986; Kartause Ittingen Warth TG, 16. März–1. Juni 1986; Heimatmuseum Insel Reichenau Reichenau-Mittelzell, 16. Juni–31. August 1986; Vorarlberger Landesmuseum Bregenz, 20. September–16. November 1986. [Hrsg.]: Internationaler Arbeitskreis der Ausstellung «Klosterarbeiten aus dem Bodenseeraum». St. Gallen: Historisches Museum; Warth: Kartause Ittingen; Reichenau-Mittelzell: Heimatmuseum Insel Reichenau; Bregenz: Vorarlberger Landesmuseum, 1986. – 200 S., ill.
- Konstruktion und Geste: Schweizer Kunst der 50er Jahre. Bearbeitet von Willy Rotzler. Städtische Galerie im Prinz-Max-Palais Karlsruhe, 12. April–22. Juni 1986; Westfälisches Landesmuseum für Kunst und Kultur

- geschichte Münster Landschaftsverband Westfalen-Lippe, 13.Juli-7.September 1986; Museum zu Allerheiligen Schaffhausen, 28.September-23.November 1986. Karlsruhe: Städtische Galerie, 1986. – 163 S., ill.
- Macht und Ohnmacht der Beziehungen: Werke der Sammlung Museum Baviera [Zürich], 1955-1986. Museum am Ostwall Dortmund, 4.Mai-15.Juni 1986. Katalog: Silvio R.Baviera. [Dortmund]: [Museum am Ostwall, 1986]. – [136] S., ill.
- Mariann Grunder. Kunstmuseum Bern/Musée des Beaux-Arts de Berne [], Ausst./Expos. 1986]. Bern: Kunstmuseum, 1986. – 96 S./p., ill.
- Markus Zürcher: Zeichnungen. 27.April-15.Juni 1986, Staatliche und Städtische Kunstsammlungen Kassel, Neue Galerie. [Text:] Marianne Heinz. Kassel: Staatliche Kunstsammlungen, 1986. – 59 S., ill.
- Max Brunner: Glasmalerei 1937-1985. Die Arbeiten im öffentlichen Raum. Kunstmuseum Solothurn, vom 25.Januar bis 9.März 1986. Texte: Max Brunner, André Kamber. Solothurn: Kunstmuseum, 1986. – [64] S., ill.
- Niklaus Stoecklin, 1896-1982. Gewerbemuseum, Museum für Gestaltung Basel, 15.April-1.Juni 1986; Kunstgewerbemuseum Museum für Gestaltung Zürich, 18.Juni-3.August 1986; Deutsches Plakat Museum Essen, 4.Dezember 1986-1.Februar 1987. [Texte:] Bruno Haldner, Hans Hartmann, Stefan Paradowski. Basel: Gewerbemuseum, 1986. – [98] S., ill. (Reihe Schweizer Plakatgestalter, 3).
- Peintres et sculpteurs morgiens d'hier et d'avant-hier. Recherches et textes de Marguerite Muret et Anne-Françoise Dufaux. Morges: Musée Forel, [1986]. – 48 p., ill. (Expositions du 700^e anniversaire de la ville de Morges, 1).
- Von Photographen gesehen: Alberto Giacometti. Mit einer Einleitung von Franz Meyer. Bündner Kunstmuseum Chur, 25.Januar-31.März 1986; Kunsthause Zürich, 26.April-20.Juli 1986. Chur: Bündner Kunstmuseum; Zürich: Kunsthause, Stiftung für die Photographie, 1986. – 138 S., ill.
- Rodolphe Théophile Bosshard. Fondation de l'Hermitage [Lausanne], 22 mars-1^{er} juin 1986. Lausanne; Paris: Bibliothèque des Arts, 1986. – 207 p., ill.
- Die Schlacht von Sempach im Bild der Nachwelt. Ausstellung im Stadthaus und Ochsenter in Sempach, 21.Juni-12.Oktober 1986. Aus Anlass des Jubiläums 600 Jahre Schlacht bei Sempach, 600 Jahre Stadt und Land Luzern. Bearbeitet von Heinrich Thommen, Binningen. Hrsg.: Jubiläumsstiftung 600 Jahre Schlacht bei Sempach und 600 Jahre Stadt und Land Luzern. Luzern: Lehrmittelverlag, 1986. – 183 S., ill.
- Der Schweizer Maler Karl Glatt: Werke von 1950-1985. Berlin, Berliner Innovations- und Gründerzentrum, 7.-14.Mai 1986. [Einführung:] Dorothea Christ. [Berlin]: [BIG], 1986. – [50] S., ill.+Preisliste ([12] S.).
- Sektionsausstellung GSMBA Bern, 18.April-1.Juni 1986, Kunsthalle Bern/Kunstmuseum Bern. [U.a. Texte von] Ulrich Loock, Hans Christoph von Tavel, Meret Oppenheim, Fred Zaugg, Peter Egli, Mariann Grunder, George Steinmann. Bern: Kunsthalle, Kunstmuseum, 1986. – 108 S., ill.
- Stoffe und Räume. Eine textile Wohngeschichte der Schweiz. Langenthal: Leinenweberei Langenthal AG, 1986. – 175 S., ill.
- Varlin, 1900-1977: Paintings. Texts by Friedrich Dürrenmatt and Peter Selz; Photographs of the Artist by Henri Cartier-Bresson. April 9-May 17, 1986, Claude Bernard Gallery New York. New York: C.Bernard Gallery, 1986. – 55 S., ill.
- Wilhelm Jaeger. Aargauer Kunsthause Aarau, 22.März-27.April 1986; Kunsthalle Mannheim, Dezember 1986-Januar 1987; Museum Bochum und Museum Gelsenkirchen, Februar-März 1987. [Texte:] Beat Wismer, Willy Rotzler, Urs Troller, Wilhelm Jaeger, John Matheson. Mannheim: Städtische Kunsthalle, 1986. – [70] S., ill.
- Zürcher-Keramik. Ausstellung des Stadtarchivs Zürich in Zusammenarbeit mit dem Schweizerischen Landesmuseum und mit Unterstützung der Ernst- und Theodor-Bodmer-Stiftung Zürich. Haus zum untern Rech, Neumarkt 4, [Zürich], 15.März-14.Juni 1986. Zürich: Stadtarchiv, 1986. – 60 S., ill., Taf.