Zeitschrift: Kunst+Architektur in der Schweiz = Art+Architecture en Suisse = Arte+Architettura in Svizzera

Herausgeber: Gesellschaft für Schweizerische Kunstgeschichte

Band: 53 (2002)

Heft: 2: Landesausstellungen = Expositions nationales = Esposizioni nazionali

Buchbesprechung: Buchbesprechungen = Comptes rendus de livres = Recensioni

Autor: Schöpfer, Hermann / Roda, Brukhard von / Ulrich, Dieter

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

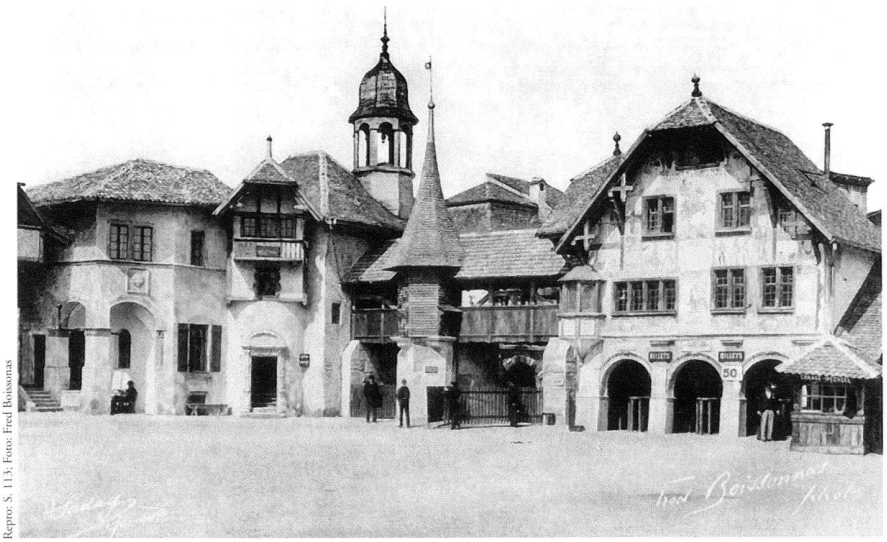
The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media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

Download PDF: 10.01.2026

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

Buchbesprechungen
Comptes rendus de livres
Recensioni

• LEÏLA EL-WAKIL, PIERRE VAISSE (Hrsg.) *Genève 1896. Regards sur une exposition nationale*, Chêne-Bourg/Genf: Georg Editeur/M&H Département livre, 2000. – 192 S., S/W-Abb. – CHF 48.–, ISBN 2-8257-0720-1



Repro: S. 113; Foto: Fred Boissonnas

Eingang zum «Village suisse» an der Landesausstellung in Genf 1896.

Dass sich 1996 an der Universität Genf unter der Leitung von Leïla el-Wakil und Pierre Vaisse die historischen Disziplinen zu einem Kolloquium trafen, um über die Schweizerische Landesausstellung von 1896 nachzudenken, war zu erwarten. Die Ausstellung hatte in Genf stattgefunden, die Archivalien lagen dort – sie sollen in allerletzter Minute vor der Zerstörung gerettet worden sein –, und schliesslich gibt es am Genfersee eine interessierte Gruppe von Forschern und Forscherinnen, die sich seit längerer Zeit kompetent mit dem 19. Jahrhundert und dessen komplexen Charakter beschäftigen. So verwundert es denn nicht, dass das Treffen interdisziplinär stattgefunden und nebst Kunst- und Kulturhistorikern auch Fachleute aus der Politologie sowie den Sozial- und Wirtschaftswissenschaften eingeladen waren. Erst das ermöglichte es, die komplexe Ausstellung etwas auszuleuchten. Unter den 17 Referaten sind viele spannende und informative Texte, die noch lange lesenswert bleiben werden, über das neue Expojahr hinaus, in dem wir gerade stehen.

Vorauszuschicken ist, dass die grossen Ausstellungen, wobei die Weltausstellung von 1852 in London als die erste weltumspannende betrachtet werden kann, in erster Linie die technischen Errungenschaften der Zeit vorstellten – und zum Kaufe anboten – und sehr bald zur Selbstdarstellung eines Volkes oder Landes wurden. Es ist kein Zufall, dass die Landesausstellung in Zürich von 1883 zeitlich mit der Eröffnung der Gotthardbahn und die Ausstellung in Bern 1914 mit der Eröffnung des Simplontunnels zusammenfielen. Kapital, Industrie, Politik und Kultur gaben sich hier eine neue Form von Stelldichein, wobei die Karten auf allerlei Art neu gemischt wurden, sich das Kapital jedoch für den Verlauf des Spiels die wichtigen Karten reservierte. Auch fällt es nicht immer leicht, klar zu stellen, welche Message – im Falle der Ausstellung von 1896 – die pompösen Maschinentempel, die ephemeren Architekturen, die allegorischen Statuen oder das seltsame Konglomerat «Village suisse» dem Besucher vermitteln sollten, wie glamour-, tiefsinn- oder kulturbeladen sie auch immer waren. Das Ganze erweckt den Eindruck, als ob wahrlich viele Köche beteiligt gewesen wären und als ob aus der Kulturgeschichte Bekanntes zu einem neuen Mix verarbeitet worden wäre, dessen wahre Götter aber doch in erster Linie Geld und Vaterland hiessen. Hierbei spielte der Patriotismus den Part des Emotionalen oder die Rolle des «Cementits». Die für uns kaum mehr nachvollziehbaren, weil heute selbstverständlich gewordenen Umwälzungen in der Industrie, der Landwirtschaft, der Mobilität der Bevölkerung sowie die Auflösung der traditionellen politischen, konfessionellen und beruflichen Grenzen und Räume, die kurzfristige Häufung neuer und gigantischer Kapitalmengen und die Verarmung und Ausnutzung weiter Bevölkerungskreise, «soziale Frage» genannt, schufen Veränderungen, Ängste und psychische wie materielle Nöte, deren Ausmass wir uns kaum mehr vorstellen können, ausser wir denken an die Dritte Welt. Der grösste Einbruch war die Eisenbahn, welche Ware und Mensch in bisher ungeahntem Mass schnell und sicher transportierbar machte und zur Manövriermasse degradierte. Die Globalisierung begann vor dem Fall der Berliner Mauer und vor dem Zusammenbruch des Sowjetreichs!

Mit andern Worten, Landesausstellungen in der Art jener in Zürich, Genf oder später in Bern verraten, neben dem Rollen des neuen Geldes, auch viel über die gesellschaftlichen Probleme ihrer Zeit. Bernard Crettaz zeichnet in seinem Artikel ein ausgeprägtes Janusgesicht. Der demonstrativ gezeigte kultur- und sozialgeschichtliche Hintergrund beschwor die Welt des Bäuerlich-Ländlichen, des Handwerklich-Kleinstädtischen, der Solidarität, ausgerechnet jene Welt, die bereits in Scherben lag oder unter den neuen Wirtschaftsstrukturen vollends in Trümmer gelegt wurde. Die Expo von 1896 war einer jener Orte, wo der Schweizer den Mythos vom Glück mit der Kuh bestätigt fand, um ihn im 20. Jahrhundert unermüdlich weiter zu hätscheln, selbst über die Anbauschlacht und das Reduitdenken des Zweiten Weltkrieges hinaus. Am Anfang war die Kuh und sie bleibt weiterhin unsere emotionale Basis, auch wenn der Bauernstand in der Zwischenzeit auf 6% zusammengeschrumpft ist.

Treffpunkt der Patrioten an der Genfer Ausstellung war das «Village suisse», ein aus Originalbauten und freien Kopien aus der ganzen Schweiz, vom Jura bis zum Engadin, von Appenzell bis zum Genfersee, zusammengewürfeltes Dorf, das man – wie konnte es anders sein – mit Kühen, Ziegen und allerhand aussterbenden Handwerken belebte und damit eine «unité suisse» beschwor, die es nie gab und nie wünschbar gewesen ist. Das Ganze war denn wohl auch mehr aus Geschäftstüchtigkeit, denn staatspolitischem Sinn entstanden, doch für den internationalen Tourismus wohl bedeutender als für den Theaterkulissen- und Festhüttengeschmack des Durchschnittsschweizers. Touristisch zweifellos ebenfalls von grosser Langzeitwirkung war die Präsentation von Baud-Bovys Panorama der Berner Alpen im 40 m hohen künstlichen Felsen, der an das «Village suisse» anschloss und etwas wie einen Höhepunkt dieses nostalgischen Lebensgefühls bildete. Dass die gleichzeitig in der Ausstellung gezeigte Kinematografie nicht nur Rundgemälde dieser Art abgelöst hatte, sondern auch der Beginn einer mondialisierten Bilderwelt bedeutete, ja, wem von den Besuchern wurde die Tragweite dieser Einrichtung klar? Sie ging eng zusammen mit der Entwicklung der gleichzeitig an der Ausstellung gezeigten Elektrizität beziehungsweise der daraus gewonnenen mechanischen Kraft und dem Licht.

Es scheint mir deshalb keineswegs überflüssig, über die Ausstellung von 1896 nach-

zudenken. Und zwar sowohl, um uns in Erinnerung zu rufen, was damals an technischen Neuheiten, die uns im Alltag längst selbstverständlich sind, gezeigt worden ist, als auch, um uns darüber klar zu werden, welches Selbstbild sich der Schweizer von damals «vorgaukeln» liess und wie der eine oder andere damals geprägte Fetisch unser Leben im 20. Jahrhundert vor- oder nachteilig beeinflusst hat. Diese Welt ist nicht weit von uns entfernt, ja immer noch prägend und kann uns vielleicht allerhand lehren – vorausgesetzt, dass wir die Geschichte als Lehrerin verstehen. Auch wenn das Buch, oberflächlich betrachtet, als Puzzle wirkt, die interdisziplinäre Arbeit, die Facettierung der Fragen an die Geschichte durch Spezialisten, wird dem Thema auf eine kluge Art gerecht. *Hermann Schöpfer*

• HERRMANN VON FISCHER
FONCK • A • BERNE. Möbel und Ausstattungen der Kunsthandwerkerfamilie Funk im 18. Jahrhundert in Bern, Bern: Stämpfli, 2001 (Schriften der Burgerbibliothek Bern). – 376 S., 181 Farb-, 533 Duplex- und 55 S/W-Abb. – CHF 180.–, ISBN 3-7272-9115-X

Das Buch ist die reife Frucht über 40-jähriger Beschäftigung mit dem Thema, das den Autor während seines ganzen Berufslebens als Museumsmann und Berner Denkmalpfleger faszinierte und das er jetzt, mit Fleiss und Hingabe, erfolgreich zum Abschluss bringen konnte. Es basiert auf einer umfassenden Materialsammlung, ausführlichen Quellenrecherchen und profunder Kennerschaft, die an den Objekten selbst, d. h. mit dem Blick in die Schubladen, auf die Furniere, unter die Marmorplatten, hinter die Rahmen etc. geschult ist. Die Nähe des Autors zu seinem Material verrät auch der Fotonachweis, rund ein Fünftel der Aufnahmen ist ihm selbst zu verdanken. Entstanden ist ein Standardwerk zur Schweizer Möbel- und Ausstattungskunst des Dixhuitième, das für ähnliche Unternehmen uneingeschränkten Vorbildcharakter hat.

Der schnörkellos gewählte Titel steht für den Qualitätsanspruch Funk'scher Werke und ist auch programmatisch für Ausstattung und Inhalt des Buches. Es behandelt jeweils in monografischer Form sechs Mitglieder der Kunsthandwerkerfamilie, deren Schaffenszeit in Bern sich von 1724–1811 erstreckt: den Ebenisten Mathäus Funk, den Uhrmacher und Hauptmann Daniel Beat Ludwig Funk, den Bildhauer und Bildschnitzer Johann Friedrich Funk I, den Bildhauer Johann Friedrich Funk II , den Seidenweber und Rahmenvergolder Johann Peter Funk und den Bildhauer und Kunsthändler Sigmund Emanuel Funk. Dabei gilt das Hauptaugenmerk mit 124 Katalognummern dem Ebenisten Mathäus sowie den Bildhauern Johann Friedrich I mit rund 100 und Johann Friedrich II mit rund 50 Katalognummern.

Der rund 50-seitige Anhang dokumentiert in Farbaufnahmen auf gesicherter Grundlage die verwendeten Marmorarten und deren Herkunft aus 14 geologischen Fundorten im bernischen Einzugsgebiet, zeigt in Detailaufnahmen die an Möbeln und Pendulen exklusiv verwendeten Beschläge und Schlüssel und in 22 Beispielen die zur Auskleidung der Schubladen verwendeten Augsburger Buntpapiere und Herrnhuter Kleisterpapiere. Damit gibt das Buch ein Instrumentarium nicht nur zur Zuschreibung und Datierung Funk'scher Möbel, sondern ist auch ein unverzichtbarer Ratgeber in Ergänzungs- oder Wiederherstellungsfragen.

Der Autor erleichtert auch dem Laien den Zugang zu einem vielfältigen Material durch eine klare und systematische Gliederung und visuelle Hilfsmittel: So wird z. B. jeder der vier Katalogteile durch Schemazeichnungen der Grundtypen der Möbel und Ausstattungselemente eingeleitet. Das Buch besitzt ein Personenregister und ein Ortsregister. Hervorzuheben ist die sehr gute Qualität der über 700 überwiegend farbigen oder schwarz-weiss im Duplexverfahren gedruckten Abbildungen des Werks.

Der Autor kommt aber keineswegs nur aus der vergleichenden Recherche des gesammelten Werkmaterials zu seiner abgerundeten Darstellung, sondern kann auch umfangreiche Quellenforschungen in den Archiven von Bern, Basel, Genf, Chavannes-près-Renens und Oberdiessbach zugrunde legen, wie das umfassender als die existierende Literatur sich präsentierende Quellenverzeichnis belegt.

Mit der Lockerung der Vorschriften für das Schreiner- und Tischmacherhandwerk 1708 zur Förderung des Handwerks waren in Bern Voraussetzungen für die erfolgreiche Existenz eines Ebenisten vom Schlage eines Mathäus Funk (1697–1783) gelegt worden. Wir erfahren – um nur diesen einen Protagonisten herauszugreifen – nicht nur von seinem nicht unbeträchtlichen Verdienst, von Kosten und Preisen, sondern auch von den wirtschaftspolitischen Überlegungen der Berner Obrigkeit: Diese förderte ein entsprechend qualitätvolles Angebot in der eigenen Stadt, um Einfuhren solcher Luxusgüter aus Paris oder Frankfurt zuvorzukommen. So konnte der Ebenist Mathäus Funk unter beengten Arbeitsbedingungen im Kommerzienhaus an der Aare 1764 fünf Gesellen beschäftigen, die aus Kassel, Hannover, Dresden und Jena sowie aus Schweden zugewandert waren. Seit 1749 stand der Werkstatt eine eigene Marmorsäge zur Verfügung. Konsequenterweise konnte sich Mathäus Funk auch gegen die schon 1729 erfolgte Intervention der Meisterschaft der Gürtler durchsetzen und die in Messing getriebenen oder aus Bronze gegossenen und vergoldeten Beschläge, die einen erheblichen Kostenfaktor darstellten, für Möbel und Pendulen in Eigenregie bei sich fertigen lassen. Wo allerdings die reichen, ihre stilistische Herkunft aus Paris nicht verleugnenden Bronzen der klassischen Funk-Kommoden entstanden, bleibt vorläufig noch offen..

Das Buch legt die Spuren, um den Lieferungen der Berner Kunsthandwerkerfamilie auch in anderen Schweizer Städten noch weiter nachzugehen: Als prominentes

Repro: S. 190; Fotos: Reto Rodolfo Pedrini, Zürich

Breiter Konsoltisch, 1766–67, Lindenholz, geschnitzt und vergoldet von Johann Friedrich Funk I, Wildtsches Haus, Basel.

Beispiel sei Basel genannt, wo Aufträge für Möbel, Rahmen, Kamine, Statuen und Grabmäler für fünf Bürgerpalais und zwei Kirchen gesichert und in erhaltenen Werken bei von Fischer dokumentiert sind.

Künftigen Forschungen bleibt es vorbehalten, die leider nur in einer Sekundärquelle kursorisch vermerkten Ausbildungsaufenthalte von Mathäus Funk in Frankfurt und Paris zu verifizieren und der Frage nach künstlerischen Einflüssen weiter nachzugehen: Sie betreffen die am Orgelprospekt des Berner Münsters und am Prunkrahmen des Schultheissenporträts von Albrecht Friedrich von Erlach aufscheinende Zusammenarbeit von Johann Friedrich Funk mit dem 1746–1755 in Bern wirkenden königlich-preussischen Hofbildhauer Johann August Nahl und die Kontakte der Familie von Johann Friedrich Funk zur Herrnhuter Brüdergemeinde, damit zum Umfeld der im deutschsprachigen Raum bedeutendsten Ebenistenfamilie von Abraham und David Roentgen.

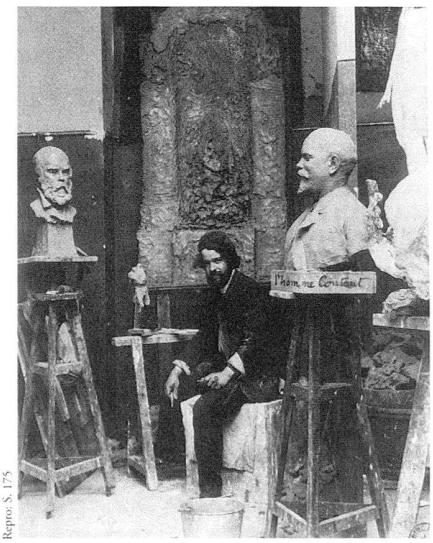
Nachdem das Buch innert Jahresfrist vergriffen war, ist für Frühjahr 2002 eine vom Autor durchgesehene zweite Auflage angekündigt. *Burkard von Roda*

• CLAUDE LAPAIRE
Auguste de Niederhäusern – RODO 1863–1913. Un sculpteur entre la Suisse et Paris. Catalogue raisonné, Bern: Benteli, 2001 (Catalogues raisonnés d'artistes suisse 20, hrsg. vom Schweizerischen Institut für Kunstwissenschaft, Zürich/Lausanne). – 440 S., 48 Farb- und ca. 500 S/W-Abb. – CHF 128.–, ISBN 3-7165-1243-5

Als «Schweizer Rodin» und bildhauerisches Alter Ego Hodlers apostrophiert, ist Rodo von Niederhäusern nach seinem Tod rasch zur Pflicht-Marginalie der höchstens nationalen Kunstgeschichte verkümmert – ein Schicksal, das er mit den meisten Schweizer Bildhauern des 18., 19. und frühen 20. Jahrhunderts teilt. Die Gründe für dieses typisch schweizerische Phänomen können hier keinesfalls erörtert, sollen aber doch insofern gestreift werden, als sie die individuelle Laufbahn dieses Künstlers und die besondere Leistung der vorliegenden Publikation betreffen.

Nicht anders als Generationen von Schweizer Bildhauern vor und nach ihm sucht auch Rodo möglichst schnell Anschluss an eine Szene internationalen Formats. 1886 lässt er sich in Paris nieder, arbeitet in H. Chapu's Atelier und besucht daneben die Académie Julian, die sich als Auffangbecken für die jungen französischen «Dissidenten» und eine grosse Schar von ausländischen Studenten in der Kunstgeschichte des ausgehenden 19. Jahrhunderts einen rühmlichen Platz erworben hat. Ausserdem erwies sie sich als eine der wichtigsten Brutstätten der symbolistischen Bewegung, deren Nähe Rodo schon in Genf gesucht hatte und in deren Sog er gemeinsam mit seinen Landsleuten Albert Trachsel, Carlos Schwabe, Eugène Grasset, den Brüder James und Pierre-Eugène Vibert und Ferdinand Hodler nun vollends geriet. Mit ihnen stellt er in Sâr Péladan's Salon de la Rose+Croix aus und pflegt Freundschaften mit einigen der bedeutendsten Exponenten der literarisch-symbolistischen Szene, allen voran dem Dichter Paul Verlaine.

Rodos Talent wird schnell erkannt, und mit den Auszeichnungen steigern sich auch seine Möglichkeiten. Über Aléxandre Falguière fürt sein Weg bis ins Atelier von Auguste Rodin, dem er als unterbezahlter Mitarbeiter 1892–98 weitere prägende Impulse verdankt, aus dessen Dunstkreis ihn die öffentliche Meinung später aber kaum mehr entlassen will. 1898 entflieht er seinen Gläubigern in die Heimat, wird dort von der fortschrittlicheren Kunstkritik als möglicher Begründer einer neuen «Schweizer Schule» neben Hodler portiert und fällt doch bei der Vergabe wichtiger Denkmalprojekte stets zurück, in Genf nicht selten hinter seinen früheren Mitstreiter James Vibert. Schliesslich bleibt das zu Lebzeiten bedeutendste Werk Rodos im öffentlichen Raum das Denkmal für den 1896 verstorbenen Paul Verlaine, enthüllt im Pariser Jardin de Luxembourg zwei Jahre vor seinem Tod.


Repro: S. 175

Rodo in seinem Atelier in Paris, 8, Boulevard de Vaugirard, 1893.

Tatsächlich also «ein Bildhauer zwischen der Schweiz und Paris» – ein Untertitel, der allerdings auch für Urs P. Eggenschwiler, Jean-Etienne Chaponnière, Karl Lanz und viele weitere hiesige Bildhauer vor und nach Rodo gelten könnte; und um München, Rom oder Mailand erweitert, müsste man ihn schon fast als ihre traurige Devise respektieren. Kaum einen ihrer talentierten Bildhauer konnte die Schweiz über längere Zeiträume mit angemessenen Aufträgen unterhalten, und entsprechend gering fiel ihr heimatlicher Nachruhm aus. Von ihrer Wahlheimat wurden sie dennoch selten ganz aufgenommen: Rodos *Verlaine* wäre an der Nationalität des Künstlers gescheitert, hätten sich nicht Freunde wie Stéphane Mallarmé und Rodin so entschieden für ihn als einzig möglichen Autor eingesetzt. Von den knapp 400 Denkmälern, die das heutige Paris noch immer möblieren, sind vielleicht ein Dutzend von Ausländern geschaffen worden und diese fast ausschliesslich seit dem 2. Weltkrieg; wenig besser fällt die Bilanz in München, Berlin oder Rom aus.

Büsten, Grabdenkmäler und kleinere Gruppen, für ein internationales Publikum an verschiedenen Orten gefertigt, waren die wichtigsten Einnahmequellen vieler bedeutender Schweizer Bildhauer, und entsprechend disparat zeigt sich noch heute

Repro: S. 142

Rodo neben der «Mélancholie» und den «Baigneuses» im Salon der Société nationale des beaux-arts in Paris, 14. April 1911.

die Quellenlage und der Wissensstand zu ihren Œuvres: Nur wenige der respektiven Nachlässe wurden sorgfältig bewahrt; Werke, Briefe und Skizzen scheinen wahllos über Sammlungen und Archive verstreut, und der Aufwand, aus diesen Bruchstücken das geschlossene Bild eines Lebenswerks zu rekonstruieren ist Wissenschaftlern wie Stiftungen meist zu gross.

«Il n'y a que peu de monographies sur les sculpteurs suisses du XIXe siècle [...]», beginnt Claude Lapaire sein Vorwort fast lakonisch. Um so beachtlicher sein Verdienst. Als langjähriger Direktor des Musée d'art et d'histoire in Genf und damit Herr über die bedeutendste Sammlung von Werken Rodos tritt er hier mit grösster Erfahrung und Engagement für sie und ihren Autor ein. Diese unmittelbar begründete Begeisterung bleibt durch den ganzen Œuvrekatalog hindurch im bestmöglichen Sinn spürbar, nicht weniger als die lange Zeitspanne intensiver Beschäftigung mit dem Thema im weitesten Sinn. Sie beschert uns unschätzbar wertvolle Information über die Bildhauerei um 1900 bis hin zu Vorstössen in jene Randgebiete, die in vergleichbaren Arbeiten meistens unberührt bleiben, obwohl sie von fundamentaler Bedeutung für das Verständnis der Bildhauerei jener Zeit und ihrer Rolle neben den anderen Künsten wäre. Dazu gehören Fragen wie die nach den Arbeitsmitteln und -techniken des Künstlers, seiner Käuferschaft, ein Kapitelteil zu den Editionsverfahren und -mengen bis hin zum Verhältnis einzelner Exemplare zum «Originalmodell». Wer mit der Komplexität und Unterschiedlichkeit der Vervielfältigungsprozesse von Kleinskulpturen, gerade im Paris des vorletzten Jahrhunderts, nur etwas vertraut ist, weiss um die Schwierigkeit, genaue Angaben zu finden beziehungsweise am Objekt zu eruieren. Der Detailreichtum und das Wissen, mit dem im vorliegenden Text- und Katalogteil zu diesen Themen aufgewartet wird, ist so vorzüglich und ungewöhnlich, dass es vorweg erwähnt werden muss. Solche Kapitel verdeutlichen, wie sehr von den verschiedenen Fragestellungen, nicht nur von möglichen Antworten ausgegangen wurde: Die detaillierte Systematik des Aufbaus über das ganze Werk scheint so als Ausgangspunkt, eine eher frankophone Eigenheit, die hier nie ausartet. Knapp, angenehm lesbar und verblüffend kenntnisreich werden wir in kurzen Kapiteln und Abschnitten durch Leben, Werk und das weite Umfeld Rodos geführt. Sorgfältig sind verbindende und trennende formale Elemente an den Werken der Zeitgenossen beobachtet und die eigenen gestalterischen Bewegungen schlüssig nachgezeichnet.

Weniger schlüssig erscheint vielleicht, symbolistische Züge in Rodos Skulpturen zur stilistischen Phase des letzten Jahrzehnts vor 1900 zu reduzieren, denn gerade einer stilistischen Einheitlichkeit hat sich die symbolistische Bewegung des Fin de Siècle erfolgreich verweigert. Hilfsbegriffe wie «réalisme», «néobaroque» etc., die für gestalterische Merkmale herangezogen werden müssen, zeigen das deutlich. Dass Adolf von Hildebrands Studie *Das Problem der Form in der Bildenden Kunst* (1893) unter den Bildhauern weiter Teile Europas und auch bei Rodo die Wende hin zu grösserer tektonischer Transparenz und Beruhigung der Oberfläche einläutete, ist unbestritten. Eine daraus resultierende Preisgabe symbolistischen Gedankenguts steht aber deshalb nicht unbedingt zur Diskussion: Die deutschen Symbolisten erhalten teilweise wichtige Anregungen durch die erneuerte Formsprache. Vergleichen wir im reifen Werk Rodos Werktitel und deren Umsetzung (*Le Poème du feu* [1908], *Paradis perdu, Désespérance* [1912] etc.), wird, bei aller Neuerung struktureller Natur, deutlich, wie spezifisch seine Vorstellungen von Kunst und Idee dem Symbolismus verpflichtet bleiben.

Der ganze Textteil ist begleitet von einem reichen, hervorragend ausgewählten und eingefügten Bildmaterial. Nicht weniger erfreulich nimmt sich der anschliessende Katalog aus. Dauernde Informationsüberschneidungen mit den vorangehenden Kapiteln sind sorgfältig vermieden, einzelne Nummern dafür bereichert durch interessante Einzelkritiken zum Objekt.

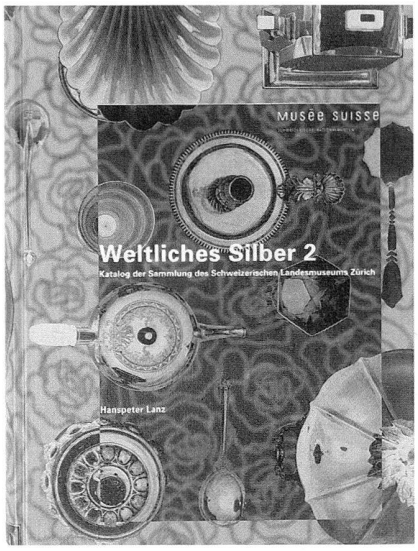
Der Liste öffentlicher Verkäufe in den vergangenen 70 Jahren folgt schliesslich eine Bibliografie, deren Quellenteil den Benützer höchstens vor der Lektüre des Bandes überraschen kann: Geradezu greifbar führt er ein weiteres Mal das erstaunliche Ausmass an geleisteter Forschung und ihrer fruchtbaren Verarbeitung vor Augen.

Ein Beitrag zum Verständnis der Schweizer (und der europäischen) Skulptur, der für Wissenschaftler, Kunsthändler und Sammler gleichermassen wertvoll, rundum Massstäbe setzt und dem man möglichst viele ebenbürtige Nachfolger wünscht!

Dieter Ulrich

Hinweise auf neue Bücher
Nouvelles parutions
Libri. Segnalazioni

• Hanspeter Lanz. Unter Mitarbeit von Ulrich Heusser, Joachim Huber und Alexander Voûte, *Weltliches Silber 2*, Zürich 2001 (Katalog der Sammlung des Schweizerischen Landesmuseums Zürich). – 568 S., 25 Farb- und 525 S/W-Abb. sowie 1600 Abb. von Silbermarken. – CHF 240.–, ISBN 3-908025-34-6



Das Buch des Schweizerischen Landesmuseums vermittelt einen repräsentativen Überblick über die Goldschmiedekunst der letzten 500 Jahre in der Schweiz. Als Fortsetzung der Publikation *Weltliches Silber* von Alain Gruber von 1977 umfasst der Katalog die zwischen 1977 und 1999 neu eingegangenen Silber- und Goldschmiedearbeiten, wichtige Depositen aus Zürcher Zunft-, Gesellschafts- und Privatbesitz sowie den Silberbestand des 18. und 19. Jahrhunderts der im Landesmuseum aufbewahrten Sammlung von Hallwil. Ein besonderes Kapitel ist der Gattung der so genannten Büttenmänner gewidmet.

Die übersichtliche Struktur und die Ästhetik des reich illustrierten Bandes fallen ins Auge und erleichtern den Zugang zur Fülle des gebotenen Stoffs. Dieser enthält vielfältige Informationen über Funktion, Auftraggeber, Goldschmiede und historisches Umfeld der einzelnen Objekte. Bei jeder der 1143 Katalognummern werden die zugehörigen Markenkombinationen abgebildet. Damit sind die schweizerischen Silbermarken erstmals in diesem Umfang systematisch zusammengestellt. Einen Schwerpunkt bilden die Arbeiten von bisher wenig beachteten Goldschmieden und Ateliers des 19. und 20. Jahrhunderts.

pd