

semble aus der Jugoslawien zugewiesenen Stadt herausgeschafft haben. Über Triest nach Mantua gelangt, wurde es Ende der 70er Jahre heimlich in Rom restauriert, aber erst 1992 zurück nach Mantua verbracht, wobei das Predellentäfelchen verlorenging (!). Neben der Besitzerfrage müßte – so der Referent – vor allem die Zuständigkeit der Denkmalschutzbehörde geklärt werden, um eine gute Erhaltung der Tafeln und der originalen Rahmenarchitektur gewährleisten zu können.

Natürlich konnten während der Tagung nicht alle wichtigen Fragen zum Œuvre Cimas innerhalb der Referate erörtert werden. Man hätte etwa über Cimas Engagement in der Arte dei Depentori sprechen können. Auch hätte man das Thema „Cima und seine Auftraggeber“, das Peter Humfrey erstmals ausführlich in einigen Aufsätzen und in seiner Monographie behandelte, in einer Schlußdiskussion nochmals aufrollen können. Sicherlich muß Cima in den 1490er Jahren zu einer effektiven Werkstattorganisation gefunden haben, um seine zahlreichen Altar- und Andachtsbilder bewältigen zu können. Wie aber verschaffte er sich die Aufträge? Welche Zugeständnisse machte er den Bestellern, die in Venedig, aber auch in abgelegenen Provinzorten zu finden waren? Und: Kann Cima nicht auch Ausstattungsarbeiten für venezianische Scuole übernommen haben? Das Berliner Bild der „Heilung des Anianus durch den Hl. Markus“ und der Dresdner „Tempelgang Mariae“ weisen doch zumindest in diese Richtung.

Es ist bedauerlich, daß aus Zeitgründen keine Möglichkeit zur Diskussion eingeräumt wurde. Referenten wie auch Publikum hätten sicherlich eine dreitägige Veranstaltung mit genau angegebenen Sprechzeiten und Diskussionssequenzen begrüßt. Die fast ausnahmslos hohe Qualität der Vorträge, die präsentierten Ergebnisse und wichtigen Anregungen hätten dies allemal gerechtfertigt.

Andrew John Martin

Die Tagungsbeiträge erscheinen als Sonderband der Zeitschrift *Venezia Cinquecento* (Rom, Bulzoni Editore).

## Rezensionen

PHILIPPE JUNOD, PHILIPPE KAENEL (Hrsg.), *Critiques d'art de Suisse romande. De Töpffer à Budry*. Publication de la section d'histoire de l'art, Faculté des lettres de l'Université de Lausanne. Etudes et documents littéraires. Lausanne, Editions Payot 1993. 397 S., 44 unnummerierte Abbildungen.

Der vorliegende Band ist aus einem kunsthistorischen Seminar unter der Leitung von Philippe Junod und Philippe Kaenel entstanden. Daß die Teilnehmer sich aktiv an diesem Forschungsprojekt beteiligen konnten und wissenschaftliche

Ergebnisse von großem Interesse vorlegen, ist ein beachtliches Zeugnis von dem hohen Niveau dieses Instituts. Es werden zehn Kunstkritiker der französischen Schweiz aus der Zeit von 1830 bis 1930 etwa mit einem Lebenslauf und einer Bibliographie zum Abschluß vorgestellt. Es handelt sich um einen Band, ähnlich wie ihn Jean-Paul Bouillon *et alii* für die französische Kunstkritik zwischen 1850 und 1900 zusammengestellt haben (*La Promenade du critique influent*, Paris, Hazan 1990), wobei hier der Nachruck auf den sozialgeschichtlich ausgerichteten Einführungen liegt, denen die Texte der Kunstkritiker mehr als illustrierende Belege beigegeben sind.

In der einleitenden Abhandlung – *Juges et parties: un siècle de critique d'art en Suisse romande* – weisen Junod und Kaenel darauf hin, daß die Kunstgeschichte fast ausschließlich die französische Kunstkritik untersucht hat und daß es zusammenfassende Studien über die deutsche, italienische und englische Kunstkritik nicht gibt. Für die Schweiz fehlen sowohl die bibliographische Aufarbeitung wie auch – mit einigen, hier angegebenen Ausnahmen – Einzelstudien. Französischsprachige Schweizer Kunstkritiker, die in Paris arbeiteten und publizierten, sind in Vergessenheit geraten. Bei der Erforschung dieses Kunstschrifttums orientieren sich Herausgeber und Mitarbeiter nicht an den meist zugrundegelegten Perspektiven der Literaturgeschichte oder dem Maßstab der Avantgarde (wie weit sind die Urteile der Kunstkritiker von der Nachwelt ratifiziert?). Sie stellen ihre Arbeit in den Rahmen einer Sozialgeschichte der Kunst nach dem Modell von Pierre Bourdieu und richten ihre Aufmerksamkeit auf die Geschichte dieses Berufs, seiner Voraussetzungen, seines Funktionierens, der Strategien des Kritikers und seines sozialen und politischen Einsatzes. Die französischsprachige Schweiz bietet durch ihre periphere Lage ein aufschlußreiches Paradigma. Grundlage der Untersuchungen ist das Konzept einer konfliktreichen und deshalb fruchtbaren Auseinandersetzung zwischen einem Machtzentrum und der Peripherie, das Castelnuovo und Ginzburg für die italienische Kunst entwickelt haben (*Actes de la recherche en sciences sociales*, n° 40, nov. 1981). Die Innovation entsteht aus dem konkurrierenden Wettstreit dieser geographischen Positionen wie zwischen Künstlern einerseits und den raren Mäzenen andererseits.

Die Geschichte der Schweizer Ausstellungen (die erste fand auf private Initiative 1789 statt), wird kurz resümiert. Die Autoren weisen auf das überraschende Faktum hin, daß Städte wie Freiburg und Luzern sich 1877 aus ungeklärten Gründen weigerten, die seit 1856 institutionalisierten Wanderausstellungen (*Turnus*) in ihr Programm aufzunehmen. Hier sind die zentrifugalen Mächte des Bundesstaats erkennbar. Kantonalismus steht gegen Föderalismus. 1881 wird vom Bundesrat die Schaffung einer nationalen Ausstellung verlangt, die 1890 in Bern in zweijährlichem Rhythmus bis 1894 stattfinden wird. Aber erst 1905 kommt in Basel die erste alle Kantone vereinigende Ausstellung zustande. Die angestrebte Zentralisierung und die langsame Kristallisierung einer nationalen Identität geht nicht ohne Polemiken ab, deren Höhepunkt die Auseinandersetzung um Hodlers Fresko *Der Rückzug bei Marignano* im 1898 eröffneten Züricher Landesmuseum bildet. Der Konflikt zwischen Moderne und Tradition kommt zum Ausbruch an-

länglich dieser Darstellung eines symbolträchtigen Ereignisses der nationalen Geschichte, mit dem sich ein Teil der Bevölkerung nicht identifizieren kann oder will. Die Frage nach dem kompetenten Kunsturteil und nach der künstlerischen Autonomie gegenüber der Politik erhebt sich in aller Schärfe. Die Strukturen des *champ artistique* bilden sich heraus und lassen die ideologische und ästhetische Konfrontation erkennen.

Die ersten kunstkritischen Schriften der französischen Schweiz stammen aus dem letzten Drittel des 18. Jh.s und offenbar vornehmlich aus dem Genfer Milieu. Der Philanthrop J.-J. de Sellon veranstaltete 1823 einen Wettbewerb patriotischer Malerei, der eine öffentliche Diskussion auslöste und eine bedeutsame Etappe in der Herausbildung der Kunstkritik darstellt. Kunsttheoretische Traktate sind jedoch aus einem ausgesprochenen Mißtrauen über jede Spekulation selten. Man muß auf Rodolphe Töpffer warten, der Anfang der 1830er Jahre gleichsam zur Entschuldigung seines Unterfangens in scherzendem Ton seine *Menus Propos* verfaßt. Pictet war ihm mit seiner Abhandlung über die Unterscheidung zwischen Klassik und Romantik vorausgegangen und William Raymond war ihm gefolgt, der 1873-75 den Lehrstuhl für Ästhetik in Genf innehatte und auch in Lausanne lehrte. Töpffer war „der Diderot der französischen Schweiz und der Urvater der Kunstkritik, mit dem sich alle Nachfolgenden identifizieren konnten“ (S. 17). Vorbild waren neben Diderot die großen Klassiker der französischen Kunstkritik, Baudelaire, Charles Blanc, Taine, Zola, Albert Aurier, aber auch die literarische Kritik eines Sainte-Beuve, Hennequin und Brunetière. Vorherrschende Ästhetik war die des *juste milieu*, die gleichermaßen den extremen Positionen des Realismus wie des Akademismus feindlich eingestellt war.

Das Profil der Kritiker ähnelt dem der in Frankreich tätigen *salonniers*. Die Beschäftigung mit der Kunst erwächst aus zufälligen Auftragsarbeiten oder aus pekuniären Gründen. Für die Schweizer Schriftsteller wie Künstler bot insbesondere Paris eine Arbeitsmöglichkeit, die nicht wenige von ihnen bewog, die französische Staatsangehörigkeit anzunehmen. Felix Vallotton, dessen Kampf für die Unabhängigkeit der Künstler gegenüber merkantilen Interessen Carine Huber trefflich darstellt, ist ein Beispiel, Mathias Morhardt (dessen Nähe zu Baudelaire und Zola Catherine Lepdor und Claude Follonnier herausarbeiten) ein anderes. Die Schweizer, die als auswärtige Berichterstatter und *médiateurs* in Paris schreiben wie Rambert, Godet, Rod verteidigen ihre Landsleute. Die Doppelstruktur der Schweizer Kunstkritik mit zentrifugalen und zentripetalen Kräften ist auch hier deutlich.

Besonders interessant erscheinen die Ausführungen über *Le mythe d'une „école nationale“ et la „latinité“*. Eggenschwyler nimmt Töpffers Gedankengut auf. In einer so „steifen und frostigen“ Republik wie der Schweiz sieht er die vereinigende Kraft der Kunst vornehmlich in der Alpenlandschaft, auf deren Hintergrund sich die helvetische Geschichte abspielt, die um nichts der des antiken Rom nachsteht. Aber immer wieder wird die Unmöglichkeit „einer nationalen schweizer Kunst“ betont, wie von Paul Seippel 1906, nachdem er 1894 in Hodler den „Initiator einer nationalen Schule“ gesehen hatte. Ausgehend von der Ideolo-

gie der Latinität, der sich Seippel anschloß, war das Bild einer helvetischen Kunst in der französischen Schweiz verankert; der Berner Künstler konnte diesem Ideal nicht entsprechen.

Im Gegensatz zu den Polaritäten, die den ästhetischen Diskurs des 19. Jh.s zu bestimmen scheinen, werden die ersten drei Jahrzehnte des 20. Jh.s durch die Vervielfältigung von konkurrierenden Institutionen charakterisiert (cénacles, spezielle Publikationen), durch das, was H. und C. White das „System Händler-Kritiker“ genannt haben. Die Maler fordern das Recht der Autonomie gegenüber dem Staat. 1922 erhält die Künstlerschaft die Majorität in der Jury für den *Turnus*. Parallel dazu vervielfältigt sich die Zahl der Ausstellungen.

In der Zeit zwischen den beiden Kriegen wird der *champ artistique* zunehmend autonomer gegenüber der Politik. Man ist bemüht, die religiöse Kunst wieder aufleben zu lassen, sucht einen helvetischen Humanismus, der die Vertreter des Kubismus als bolschewistisch oder Ausdruck des *esprit boche* verteufelt. Das Wort von der *décadence* fällt.

Den Auftakt der Anthologie bilden vier frühe Texte (1826-1832; einer davon unveröffentlicht) des vielseitigen Rodolphe Töpffer, dessen Anfänge Marie Almir-Paillard analysiert. Dabei werden die Implikationen der sozialen Stellung und der politischen Haltung des Autors – der das allgemeine Wahlrecht, wie später Flaubert, als „*règne des bêtes*“ anprangert – zur Rekonstruktion des *champ artistique* (S. 67) interpretiert. Töpffer wendet sich gegen das *Beau idéal* und gegen David und insgesamt gegen die großen historischen „Schinken“ (S. 71), macht sich über die Inkompetenz der kaufkräftigen bürgerlichen Amateure lustig, die dem Künstler die Reise nach Italien als *conditio sine qua non* ans Herz legen und selber nicht die Schönheit der Schweiz erkennen.

Eugène Rambert, Professor und Schriftsteller, wird von Anne Pastori Zumbach als „*amateur patriote*“ dargestellt, dessen wenige kunstkritische Artikel durch sein Bekenntnis für die Notwendigkeit einer Parteinahme auffallen. Seine Auseinandersetzung mit Gleyres begeistert aufgenommenen *Romains passant sous le joug* (1858) ist aufschlußreich für das Konzept der doppelten Herkunft der Schweiz. Christine Salvadé stellt Auguste Bachelin als einen vielseitigen Maler und historisch ausgerichteten Kunstkritiker vor.

Philippe Kaenel unterzieht die Tätigkeit und Kritik eines Advokaten aus Neuchâtel einer feinsinnigen Analyse, die grundsätzliche Fragen über Voraussetzung, Ausübung und Funktionieren von Kunstkritik aufwirft. Als Liberalem waren Philippe Godet manche offizielle Posten verschlossen. Erst durch Erfolge seiner Literaturgeschichte der frz. Schweiz und ein historisches Stück, *Das Schweizer Neuchâtel*, gewinnt er an Einfluß in der Stadt, deren künstlerisches Milieu der Verf. als von einem steten Schwanken zwischen dem Autonomiestreben des Kantons und dem Willen, sich den zentralistischen Kräften des Bundesstaates zu öffnen, charakterisiert. Innerhalb dieses *geographischen Raumes*, der durch einen politischen Diskurs mit den Oppositionen von Kantonalismus und Föderalismus, Latinität und Germanismus, Tradition und Modernität strukturiert ist, gibt sich Godet als Dilettant, als inkompetenter Schaulustiger, der aber damit seine Auf-

richtigkeit (die er auch vom kreativen Künstler erwartet) in der Wiedergabe seiner Eindrücke rechtfertigt. Godet bezieht sich auf die drei großen determinierenden Prinzipien von Hippolyte Taine und nimmt Stellung gegen Germanismus und Föderalismus. Durch seine enge Bindung an das kantonale Milieu fühlt er sich zum Kompromiß gezwungen, um nicht gegen die gepriesene Aufrichtigkeit zu verstoßen. Kaenel sieht in diesem *habitus* Godets (wie er mit Bourdieu sagt) einen latenten Protestantismus, der sich aber m. E. schlecht mit der Strategie verträgt, die Kaenel trefflich als eine *Rhetorik der Verneinung* oder der Litotes herausarbeitet. Sie beruht auf dem Willen, dem Publikum die Intentionen des Künstlers zu erklären und die Kritik durch fein abgestufte Adjektive *durch die Blume* auszudrücken. In diesem Nebel des Wohlwollens hat ein Verriß keinen Platz. Wohl aber ist damit die äußerst selbstkritische, die eigene Tätigkeit stets begleitende Reflexion vereinbar.

Weiterhin werden uns von Laurence Barghouth der psychologisch interessierte Romancier Edouard Rod vorgestellt, der im Umfeld von Huysmans und Fénelon steht und durch seinen Briefwechsel mit Rodin besondere Aufmerksamkeit verdient. Albert Trachsel, ein Freund Hodlers, fühlt sich im Zwiespalt zwischen den Pariser symbolistischen Zirkeln, die er frequenziert, und den Forderungen der Patrioten seiner Genfer Heimat nach Darstellung der Schweizer Landschaft (Florence Millioud). Pascal Ruedin diskutiert anhand einiger Artikel des Malers Edmond Bille das Problem, wieweit ein Künstler als Kritiker in Erscheinung treten dürfe. Den Abschluß bildet ein sehr kritischer, aber ausgewogener (vor 10 Jahren bereits erschienener) Artikel von P. A. Jaccard über den brillanten Paul Budry, dessen umfangreiches Schrifttum noch zu untersuchen wäre. Budry war lange Zeit an herausragender Stelle im Tourismus tätig und verbarg weder seinen Eklektizismus noch seinen Dilettantismus.

Es sind nur wenige kritische Anmerkungen zu machen. Bei den abgedruckten Texten wäre ein Minimum von Erläuterungen wünschenswert gewesen, wie z. B. ein einleitender Satz zum Kontext der abgedruckten Auszüge oder der Hinweis, wo sich besprochene Bilder befinden bzw. abgebildet sind oder aus welchem *Kapitel* der Text aus den *Menus propos* stammt. Aber das sind Kleinigkeiten. Das Seminar hat ganze Arbeit geleistet, *Pionierarbeit*. Zum ersten Mal ist hier zum größten Teil unbekanntes, in Zeitungen einmal erschienenenes Material zusammengetragen und selbst in den Anmerkungen immer wieder unveröffentlichte Dokumente herangezogen (wie Hodlers Dankesbrief an Godet S. 163). Für das Geistesleben der französischen Schweiz interessante Persönlichkeiten werden vorgestellt, die auch ihre Bedeutung für die gesamte Kultur des Bundesstaates haben. (Für den presierten Leser gibt es einen trefflichen Index.) Die Tatsache, daß die beiden Herausgeber dem Seminar eine Perspektive, nämlich die soziologische gegeben haben, ist dem Band zugute gekommen: Er ist in der Darstellung unterschiedlicher Positionen von großer methodischer Einheitlichkeit. Über die Entdeckungen im Bereich der Schweizer Kunstszene zwischen 1830 und 1930 hinaus wird jeder, der sich mit Kunstkritik befaßt, mit großem Nutzen dieses Werk in die Hand nehmen, weil auch bei den Einzeldarstellungen stets die kritische Auseinandersetzung mit den Funktionen der Kunstkritik präsent ist.

Wolfgang Drost