

Zeitschrift: Kunst + Architektur in der Schweiz = Art + architecture en Suisse = Arte + architettura in Svizzera
Herausgeber: Gesellschaft für Schweizerische Kunstgeschichte
Band: 63 (2012)
Heft: 4

Buchbesprechung: Bücher = Livres = Libri

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. [Siehe Rechtliche Hinweise.](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. [Voir Informations légales.](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. [See Legal notice.](#)

Download PDF: 15.03.2025

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

Das Auge der Architektur



Andreas Beyer, Matteo Burioni,
Johannes Grave (Hg.)

*Das Auge der Architektur.
Zur Frage der Bildlichkeit
in der Baukunst.*

München: Wilhelm Fink 2011

(Reihe: eikones, hg. vom Nationalen
Forschungsschwerpunkt

Bildkritik an der Universität Basel).
607 Seiten, 104 farb. + 104 s/w-Abb.
ISBN 978-3-7705-5081-4

CHF 91.–

Die Tagung *Das Auge der Architektur*, die im Rahmen des Nationalen Forschungsschwerpunktes «eikones» – Bildkritik im Herbst 2007 im Schaulager Basel stattfand, war Ausgangspunkt des nun erschienenen gleichnamigen Sammelbandes.

Bereits die Tagung bot vielfältigen Diskursen Raum, und wer sich mit anderen Interessierten darüber ins Gespräch begibt, hat in der Lektüre dieses 600 Seiten starken Lesebandes nicht nur reichen Denk-, sondern auch anregenden Diskussionsstoff.

Der Untertitel *Zur Frage der Bildlichkeit in der Baukunst* greift im Grunde zu kurz. Denn es geht um nichts weniger als um die Ausleuchtung des Verhältnisses zwischen Baukunst und ihrer Bildlichkeit in verschiedenen Epochen und Medien.

Die Einleitung skizziert die Problemstellung, die sich aus dem kom-

plexen Charakter der Baukunst als ästhetisches, funktionales, konstruktives, räumliches, soziales und mediales Gebilde ergibt. Dabei zeigt sich, dass die Konzepte der Bildlichkeit von Baukunst, welche sie entweder in der Zeichenhaftigkeit der Architektur sehen oder in ihrer oberflächlichen, zweidimensional-bildhaften Erscheinung, bei weitem nicht ausreichen, um das Potenzial der Fragestellung auszuloten.

Die Baukunst kann aufgrund ihrer Dreidimensionalität und ihrer vielfachen Bestimmungen Bilder etwa transportieren, sich in reale oder imaginierte Bilder einfügen, Bilder hervorrufen, abgebildet werden. Sie muss aber auch Funktionen erfüllen, ist ein Rahmen für soziale Interaktionen, zeigt ihre eigene Konstruktion und/oder stellt diese dar. Über die leibliche Erfahrung der Architektur als Raumkunst gerät der zugrunde gelegte Bildbegriff selbst in den Fokus. Lässt dieser sich anders denn als objektiv flächengebunden und zeichenhaft fassen?

Die Herausgeber wollten keine fertige Theorie voransetzen oder mit dem Band entwickeln, sondern einen Raum eröffnen, in dem viele architektonische Phänomene betrachtet werden können, die «es plausibel erscheinen lassen, von einer Bildlichkeit der Architektur zu sprechen». Herausgekommen ist eine naturgemäss heterogene Sammlung, die eine Vielzahl von Fäden aufnimmt und durchspinnt, verwebt, verknüpft.

Die Schwerpunkte der insgesamt 19 Beiträge liegen nicht ganz zufällig in der Renaissance und im 20. Jahrhundert. War es doch die Renaissance, in der die Reflexion über Bild und Raum einen Höhepunkt erreichte, und war es doch vor allem die zweite Hälfte des 20. Jahrhunderts, als das Bildliche in der Architektur, im Städtebau und in der Denkmalpflege neu diskutiert wurde. So widmen sich u. a. Andreas Beyer, Hans-Rudolf Meier, Gerd Blum und Ludger Schwarte dem Seherlebnis und seiner architektonischen, theoretischen und städtebaulichen Zurichtung.

Wie sich Architektur über sich selbst, ihre Struktur, Funktion und ihre Herkunft bildhaft aussprechen kann, untersuchen etwa Matteo Burioni, Marion Gartenmeister und Wolfgang Kemp.

Immer wieder spielt aufgrund der vielseitigen Ansichtsmöglichkeiten der Architektur und ihrer raumzeitlichen Erfahrbarkeit der Vergleich zum Medium des Films eine wichtige Rolle.

Ein anderer roter Faden, der mehrere Beiträge explizit und implizit durchzieht, ist das Thema der Bildlichkeit des historischen Monuments, was die Aufmerksamkeit auf ihren Anteil an der Vorstellung und Behandlung historischer Baudenkmäler lenkt. Für alle, die mit Architektur zu tun haben, v. a. aber für denkmalpflegerisch Interessierte bieten sich höchst spannende Anknüpfungspunkte für die Reflexion über das eigene Tun sowie für das Verständnis der Objekte in ihrem Kontext.

Eigenwillig ist das Layout mit häufigen leeren Räumen auf der gegenüberliegenden Seite eines Bildes. Der Leerraum erscheint wie eine Art leerer Spiegel des Bildes – ein nicht reflektiertes Bild der Architektur ist allerdings sicherlich die letzte Gedankenverbindung, die die höchst reflektierten Beiträge dieses Bandes zu bieten vermögen.

Das Thema ist sicher nicht erschöpft. Wer sich aber auf die mannigfaltigen Ansichten einlässt, die dieser Band bietet, wird mit ungewohnten Blickwinkeln, vielleicht nicht immer völlig überzeugenden, aber in jedem Fall anregenden neuen Einsichten reich belohnt. ●

Mascha Bisping

Pierino Selmoni
Oltre l'ingegno, la materia
Sculture 1946-2012



Gianna A. Mina (Hg.)
Pierino Selmoni
Oltre l'ingegno, la materia
Sculture 1946-2012
 Ligornetto: Museo Vela, 2012,
 224 Seiten, ca. 277 Abbildungen
 ISBN 978-3-9523843-5-0
 CHF 65.–

Ich erinnere mich gut an einen Besuch im Atelier von Pierino Selmoni – es muss Anfang der 70er Jahre gewesen sein. Vor dem Atelier stand die unfertige, monumentale Plastik des heiligen Vinzenz aus Cristallina-Marmor, die für die Klosterkirche in Untermarchtal, eine der besonderen Sakralbauten meines Grossvaters Hermann Baur, bestimmt war. Das Werk Pierino Selmonis hat mich während meiner gesamten Kindheit und Jugend begleitet. Besonders berührend sind beispielsweise seine lebensgrossen Krippenfiguren von Maria, Joseph und dem Jesuskind in der Kirche Bruder Klaus in Basel, doch auch eine sehr subtil angefertigte Madonna mit Kind aus Tessiner Granit, Tauf- und sakrale Steine formten meinen Eindruck für das Werk dieses stillen Künstlers.

Aus Anlass seines 85. Geburtstags hat das Museo Vincenzo Vela

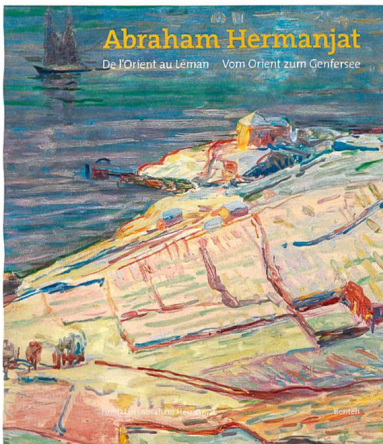
in Ligornetto Pierino Selmoni eine grosse retrospektivartige Ausstellung gewidmet. Rund neunzig Werke aus den Jahren 1946 bis 2012 waren in den Räumen und im Garten zu sehen. Sein Frühwerk ist von beschützenden, unsentimentalen, aber sehr realen Frauenfiguren mit Kindern bestimmt. In den letzten Jahren ist das Licht sein treuer Begleiter. Das Licht, das Volumen schafft, das Licht, das Weiss in Schwarz, Schwarz in Blau verwandelt, das zwischen Realität und Erscheinung, zwischen Wahrheit und Betrug vermittelt. Und er vergleicht es als eine Art Lichtorgel, auf der er zu spielen versucht. Dass sich unter solchen Voraussetzungen kosmische Momente in seinen Werken einschreiben, kann man sich gut vorstellen. Umso mehr als er bereits vor über 50 Jahren, genauer 1959, Arbeiten für sakrale Bauten umsetzte. In einem Aufsatz vom 17. April 1959 im *Basler Volksblatt* schreibt Hermann Baur: «Hier (...) hat das Bild der Gottesmutter, der Mittlerin, seinen Ort gefunden. Der junge Tessiner Bildhauer Selmoni hat sie in Zusammenarbeit mit Paul Speck geschaffen; wenn das Wort erlaubt ist: In rührender Einfachheit bietet Maria das Kind dem Kirchenvolke dar. Von den gleichen Bildhauern ist auch der kostbar geformte Taufstein, während der streng aufgebaute Altar sowie der Tabernakel und das Kreuz darüber von Bildhauer Albert Schilling stammen.»

Zur Ausstellung im Museo Vela ist auch ein voluminöser, rund 220 Seiten starker Katalog erschienen, der das facettenreiche Werk aus unterschiedlichen Perspektiven beleuchtet. In vier grösseren Texten von Matthias Frehner, Maria Will, Simona Martinoli und Rainer Michael Mason werden die einzelnen Aspekte dieses vielfältigen Werkes vertieft. Dabei werden nicht nur seine Plastiken, sondern auch seine abstrahierenden Zeichnungen nach antiken Meistern wie Piero della Francesca, Pieter Bruegel, Andrea Mantegna und Urs Graf und seine installativen Arbeiten behandelt. Einen Schwerpunkt im

Buch bilden seine Beiträge im Kontext mit Architektur. Seien es die bereits erwähnten Beiträge in Sakralbauten, seine Halbfiguren für die Mittelschule in Morbio oder seine Spielfiguren im öffentlichen Bad Bünz matt in Wohlen, sie alle werden ausführlich beschrieben und mit gut lesbaren Abbildungen illustriert. Auch wenn der Schwerpunkt der reich bebilderten Publikation – eine spannende, grossformatige, rund 120 Seiten umfassende Fotostrecke von Mauro Zeni findet sich im Mittelteil des Buches – auf Arbeiten neueren Datums liegt, so findet sich im Katalog der ausgestellten Werke ein guter Überblick älterer, meist gegenständlicher Werke. Mittlerweile über das Tessin hinaus bekannt, ist Pierino Selmoni nach wie vor nur wenigen bekannt. Das kommt ihm vielleicht auch entgegen, weil er ein stiller Arbeiter ist und seine Kunst konsequent verfolgt. Diese Publikation, die von der Schweizerischen Eidgenossenschaft finanziert wurde, ermöglicht es, Pierino Selmonis Schaffen als ein subtiles und poetisches, auf Erkenntnissen von Natur und Mensch aufbauendes Werk zu erkennen und zu entdecken. ●

Simon Baur

Abraham Hermanjat (1862-1932). De l'Orient au Léman



Laurent Langer (dir.)
*Abraham Hermanjat (1862-1932).
De l'Orient au Léman*
Nyon: Fondation Abraham
Hermanjat / Berne: Benteli,
2012, 272 p.
ISBN 978-3-7165-1721-5
CHF 68.-

En marquant les 150 ans de la naissance du peintre Abraham Hermanjat par l'exposition de presque autant de ses œuvres au château de Nyon et au Musée du Léman, la Fondation Hermanjat fait coup double. Elle témoigne non seulement de ses dix années d'activité mais offre surtout un nouvel ouvrage de référence. Laurent Langer, conservateur de la Fondation et directeur de la publication, éclaire dans l'article principal la figure artistique de l'élève d'Auguste Baud-Bovy et de Barthélemy Menn. Il donne à penser cette période artistique du tournant du siècle dans toute sa complexité en montrant comment Hermanjat, par sa peinture, est en prise directe avec la modernité, sans forcer une démonstration par ailleurs attendue.

Proche des cercles de Hodler, Hermanjat expose peu mais participe à de nombreux jurys et assemblées, parmi lesquels la Commission fédérale des Beaux-arts et la Société des Peintres, Sculpteurs et Architectes Suisses.

Comme Biéler, Hermanjat côtoie la scène artistique parisienne en effectuant de nombreux voyages en France où réside une partie de sa famille. Il expose au Salon des Indépendants de 1905 où les peintures fauves de Derain et Matisse créent le scandale, mais il est aussi un pionnier du cézannisme en Suisse. Ce terreau parisien aurait pu donner lieu à un essai. La peinture du Genevois le rapproche en effet d'autres figures aujourd'hui marginales de la scène artistique française, comme Henri Martin ou Victor Prouvé. Hermanjat n'a que peu eu l'honneur des cimaises. Pourtant à l'image de Cuno Amiet, Giovanni Giacometti et Giovanni Segantini, il s'est attaché aux accents fauves et divisionnistes; comme François Bocion, il a fait du Léman son sujet privilégié, après s'être dédié au motif national par excellence qu'étaient les Alpes. La raison de l'oubli dans lequel est tombé l'artiste réside peut-être, comme le suggère Laurent Langer, dans son engagement lémanique. Ce dernier lui permit dès 1976 d'être exposé de manière permanente au Musée du Léman mais l'enferma aussi dans son rôle de « père de la peinture vaudoise » (p. 51).

De l'Orient au Léman ne constitue pas qu'une simple accroche. Il met au jour un tempérament curieux et exigeant qui n'a eu cesse de chercher à concilier le fond et la forme en remettant inlassablement sa pratique en question. Les nombreuses annotations en marge de ses tableaux, ainsi que sa pratique de brûler, repeindre ou découper les œuvres qui le laissaient insatisfait en témoignent. *La danse nègre* (1896), dont il ne reste que des fragments, est aujourd'hui centrale pour la compréhension de son œuvre, comme le démontre Vincent Lieber. La restauratrice Karoline Beltinger rappelle à cet égard les problèmes posés par la qualité des huiles industrielles qui mobilisent alors les peintres et les scientifiques – éclairage technique bienvenu car généralement peu évoqué dans ce type de publication. Hermanjat

tente de s'en absoudre en travaillant son liant à la cire, témoignant ainsi de la lecture de *La science de la peinture* de Jehan-Georges Vibert dont la diffusion est alors retentissante. La quête d'Hermanjat pour sublimer les couleurs transparaît parfaitement dans son sujet de prédilection, le paysage, des Diablerets jusqu'à l'oasis de Biskra. Un article trop bref de Christine Peltre revient sur cet ailleurs alors tant recherché que constituait l'Orient, sans pour autant aborder plus en profondeur la position d'Hermanjat qui se représente lui-même vêtu en costume traditionnel dans sa peinture et ses photographies. L'essai a néanmoins le mérite de clarifier le regard que portait l'artiste sur l'Égypte, la Tunisie ou l'Algérie, qu'il dépouilla souvent de leur attrait pittoresque au profit d'images plus recueillies et de vues urbaines quasiment désertes qui le distinguèrent particulièrement.

Lieu d'ancrage de ses multiples voyages, lieu de repli face au marché qu'il ne cherchait guère à séduire, l'atelier-chalet du Crêt à Aubonne, reconstitué en partie dans l'exposition, apparaît comme l'image emblématique du peintre. Lieu de recherche enfin, l'atelier d'Hermanjat est le siège d'une liberté rare qui fait échapper l'œuvre à toute classification. Une manière de mieux observer la peinture seule, comme le suggérait déjà le critique Paul Budry en 1932: « Il convient naturellement de chercher le peintre dans ses études plutôt qu'en ses ouvrages de Salon (...), où le besoin d'achever le tableau nuit assez à l'émotion colorée, car on n'achève régulièrement que dans la direction anecdotique et descriptive, c'est à dire de la bagatelle » (p. 172). ●

Diane Antille