

Die Anfangsjahre
der Schweizerischen
Graphischen
Gesellschaft

«Es braucht wenig Kultur, um bei großen Mitteln das Bild eines akkreditierten Malers zu kaufen. Das ist zumeist eine Modelfunktion und kein Ausfluss künstlerischen Verlangens. Verdienstvoll aber ist es, nach junger Kunst zu suchen. Entwicklungen zu fördern. Tastende Versuche zu stützen.»¹

Dies war das abschliessende Credo einer ausführlichen Rezension von Willy Lang zu einer laufenden Ausstellung aktueller Schweizer Grafik in St. Gallen, Zürich und Aarau im Jahr 1908. Er fasste damit eine Vorstellung zusammen, die sowohl der Grafik eine seit Langem akzeptierte Funktion als Instrument der Bildung breiter Massen zugestand und gleichzeitig die zeitgenössische Kunst zunehmend in den Vordergrund rückte. Dies war keineswegs selbstverständlich und auf die Schweiz bezogen, sondern liess sich einfach generalisieren, da einige der in der Ausstellung vertretenen Künstler zwar einen Schweizer Hintergrund hatten, zu diesem Zeitpunkt aber teilweise nicht mehr in der Schweiz lebten. Ausstellung und Besprechung hatten zum Ziel, die junge Künstlervereinigung «Die Walze» bekannt zu machen und das damit verbundene Portfolio zu verkaufen. Die Vereinigung war kurz zuvor von Ernst Kreidolf und Albert Welti gegründet worden und zählte zu diesem Zeitpunkt unter anderem auch Carl Theodor Meyer-Basel, Emil Anner, Otto Gampert, Paul Klee, Martha Cunz, Max Bucherer und Adolf Thomann zu ihren Mitgliedern. Mit dieser Gründung und Ausstellung schlossen sich die Schweizer Künstler Tendenzen an, die bereits seit der Mitte des 19. Jahrhunderts europaweit im Vormarsch waren, die aber keineswegs an nationalen Grenzen endeten, sondern oft sogar internationale Kooperationen beinhalteten.² Es steht in einem gewissen Widerspruch, dass in einer Zeit, in der wachsender Nationalismus zu einem Weltkrieg führte, gerade in Kunst und Kultur ein zunehmend intensiver Austausch über Landesgrenzen hinweg erfolgte, auch wenn gleichzeitig das Bedürfnis wuchs, die jeweilige Besonderheit eines Landes oder einer Künstlergruppe hervorzuheben. Dieses Phänomen ging Hand in Hand mit dem steigenden Interesse eines aufstrebenden Bürgertums an den Werken von Malern, Zeichnern und Grafikern. Der Kunstmarkt diversifizierte sich und bot vielen Künstlern und Verlegern Einkommen und Ausstellungsmöglichkeiten. Zahlreiche Zeitschriften, Mappenwerke, illustrierte Bücher, Serien, Jahressgaben oder Einzelblätter erschienen, die zwar nicht immer dem Geschmack der in einigen Ländern noch herrschenden Aristokratie entsprachen, die aber ein Bedürfnis der gebildeten mittleren und

1

Lang 1908: 421.

2

Ein typisches Beispiel hierfür ist die *Esposizione Internazionale di Bianco e Nero* 1914 in Florenz. Siehe hierzu Firenze 2014, besonders die Beiträge Marini 2014 und Bardazzi 2014.

3

Siehe als Überblick zu Kunstvereinen: Vergoossen 2011.

4

Siehe Junge 1989, zu Mappenwerken im späten 19. und frühen 20. Jh. u. a.: Söhn 1989–1998 und Matuszak 2000.

5

Es handelt sich hierbei um eine Reihe von Mappenwerken, die von der britischen Regierung 1917 unter dem Titel *The Great War: Britain's Efforts and Ideals* herausgegeben wurden. Erstaunlicherweise wurden alle Aspekte des Krieges, nicht nur die Kampfhandlungen, sondern auch die Produktion kriegswichtiger Güter und von Lebensmitteln, thematisiert. Jeder Künstler bekam ein konkretes Thema und musste daraufhin mindestens sechs Bilder liefern, die aber separat die Zensur passieren mussten. Siehe Cardiff 2014.

höheren Bourgeoisie befriedigten.³ Innerhalb der zeitgenössischen Kunst entwickelten sich neue Ausrichtungen, die sich nicht nur auf Malerei und Skulptur beschränkten, sondern auch Druckgrafik als freieres und billigeres Medium einschlossen.⁴ Hierzu wurden zahlreiche Kunst- und Radiervereine gegründet. Gerade die Druckgrafik erlebte Ende des 19. und in den ersten Jahrzehnten des 20. Jahrhunderts wichtige und tiefgreifende Umwälzungen und Veränderungen, so erfreuten sich Zeitschriften wie *PAN*, *L'Artiste* oder *La gravure moderne* einem stetigen Publikum. Noch kurz vor dem Ersten Weltkrieg erschienen programmatische Bücher wie *Der Blaue Reiter* oder die ersten Mappenwerke der «Brücke». Gleichzeitig öffneten sich einige wichtige alte Sammlungen für zeitgenössische Kunst, wie die Kupferstichkabinette in London, Dresden, Berlin, Bremen oder Florenz, die entsprechende Blätter und Portfolios ankauften und teilweise begonnen hatten, systematisch zu sammeln. Auch wenn die jeweilige Ausrichtung in einzelnen Ländern teils politischen Vorgaben folgen musste oder klar propagandistischen Zwecken untergeordnet wurde — wie mit britischen Mappenwerken, welche die Errungenschaften Grossbritanniens und technische Überlegenheit verbildlichten,⁵ oder die in Deutschland noch häufig anzutreffende Ablehnung französischer Grafik —, so ging die generelle Tendenz hin zu einer internationalen Wahrnehmung zeitgenössischer Grafik. Die Schweiz, auch wenn nicht direkt im Ersten Weltkrieg involviert, war davon ebenfalls tangiert, denn zahlreiche Künstler lebten entweder im Ausland oder waren zumindest während längerer Zeit dort gewesen, kannten andere Bedingungen also aus persönlicher Erfahrung. Mitunter gründeten sie Vereinigungen für die Verbreitung oder Promotion von Druckgrafik, ähnlich der verschiedenen Künstlervereinigungen und Radiervereine, oder waren daran beteiligt.⁶ Es war eine wichtige Zeit des Umbruchs, nicht nur politisch und gesellschaftlich, sondern auch künstlerisch.

Immerhin schufen diese Aktivitäten eine Öffentlichkeit und weckten ein breites Interesse, dem mit der Gründung der Schweizerischen Graphischen Gesellschaft am 8. September 1917 Rechnung getragen werden sollte (Abb. 1 → S. 10).⁷ Allerdings nahm sie aus praktischen Gründen ihre Tätigkeit erst mit dem Jahreswechsel 1918 wirklich auf. In der relativ kurzen noch verbleibenden Zeit des Jahres war an eine geordnete Aufnahme einer angestrebten Tätigkeit letztlich nicht zu denken.⁸

Von Beginn an wurden einige Grundsätze festgelegt, an denen teilweise bis heute festgehalten wird und die

6

Siehe die Einschätzung u. a. von Bernoulli 1943. Siehe auch die Bemerkungen von Hans Trog im Lagerkatalog Zürich 1917. Wie sehr dies auf fruchtbaren Boden fiel, zeigt sich in der anonymen Rezension in *Am häuslichen Herd: schweizerische illustrierte Monatsschrift*, 1918–1922: 7–11.

7

Ein eigentliches Gründungsdokument konnte zwar in den Archiven der SGG nicht gefunden werden, dafür aber eine Art Protokollnotiz mit einigen Ideen, wohl als Vorbereitung zu einem nie erstellten Protokoll, und den Ergebnissen einer ersten Abstimmung. Es wurde Hans von der Mühl paraphiert, aber wohl zu einem späteren Zeitpunkt. Laut Brief vom 27.10.1917 von Paul Fink an Paul Ganz (Archiv SGG, Graphische Sammlung ETH Zürich) waren 28 Mitglieder an der Gründungsverammlung anwesend, was aber im Widerspruch steht zu den 21 Stimmen auf genannter Protokollnotiz. Die ersten Statuten datieren kurz danach vom 15.9.1917. Dieses Datum wird explizit im Vorstandsprotokoll vom 31.5.1924 erwähnt. Alle Archivalien der SGG und die Druckplatten sind in der Graphischen Sammlung der ETH Zürich deponiert.

8

Siehe die Briefe von Emmanuel Stichelberger (dem ersten Sekretär der SGG) an Maurice Boy de la Tour in Neuenburg, 26.10.1917, und an Daniel Baud-Bovy in Genf unter dem gleichen Datum. Dabei werden als Gründe aufgeführt: kurzfristige doppelte Rechnung an die Mitglieder, letztlich ohne Gegenleistung, die fehlende Zeit, um Werke herstellen zu lassen, und der Mangel an Zeit für die notwendigen Drucksachen (beide Briefe im Archiv SGG, Graphische Sammlung ETH Zürich).

Vorschläge für graphische Platten:

8. Sept. 17
V. D. M.

1. Auftrag (Hohl) 1 graph. Platte.
2. Auftrag oder 3 künstl. Radierung Lithographie, Holzschnitt.

Vallet, Barraud
Bressler, Flury,
Pauli,

Baumbege
Bridel
Gling
Eppert
Roumann

Lurbeck, Carinaux

Baumbege, Ured

Hodler abgelehnt. Man entscheidet sich für den 2. Auftrag.
geheime Abstimmung:

Radierung: 11 Zettel 21 Platten.

- Vallet		8	10 X
Barraud		3	3
Pauli		8	5
Flury		3	3

Lithographie:	Lurbeck X	7	11 Zettel
Holzschnitt	Bridel	4	21 Platten
	Roumann	2	
	Gling	2	
	Eppert	2	

Holzschnitt: 11 Zettel 21 Platten

Lithographie:	Baumbege X	5	11 Zettel
	Carinaux	5	20 Platten
	- Lurbeck	6	
	Ured	4	

Vorlage Baumbege gegen Carinaux.

Vorschläge über die Platten:

- D. Karman möchte die Platte aufbewahren.
- Aickelberg nicht eigentlich Verzichtung oder mind. Veränderung der Platte, damit spätere Berrech.ungen ausgeschlossen sind.
- D. Kienzle auch nur für Veränderung
- Andry Doetich Vorher 15 Abzüge hergestellt sind, muss eine Platte druckverändert werden, dann gleich gute Drucke nicht mehr hergestellt werden können.

Bereitschaft für nicht Veränd. der Platten für Veränderung

Im Verichte der Platte sind mit 6 gegen 5 Platten abgedruckt.

Doetich: Der Vorstand soll die Frage noch einmal prüfen und die nächste Generalversammlung vorlegen.

Aickelberg: Da die unveränderte Platte auf alle Fälle keine regelmäßigen Abdrucke mehr herstellen kann.

D. Kienzle: Da die Abdrucke für Unzulässig als Copys-Drucke charakterisiert werden.

W. Mohren
Tagespräsident
Paul Roumann
Tages-Schiffhauer.

Abb. 1

helfen sollten, der Gesellschaft eine technische Flexibilität zu geben, eine inhaltliche und stilistische Offenheit zu bewahren und ihr eine auch international erkennbare Eigenständigkeit zuzuweisen. Dabei bestand von Anfang an der Wunsch, eine möglichst breite Übersicht zu bieten, also verschiedene Künstler, wenn möglich in unterschiedlichen Techniken, zu bitten, entsprechende Blätter zu produzieren. An der Gründungsversammlung war es noch zur Abstimmung gekommen, ob ein Blatt von Ferdinand Hodler den Auftakt bilden sollte oder drei Blätter von anderen Künstlern. Es war schliesslich die zweite Variante, die angenommen wurde, wohl auch vor dem Hintergrund, dass Hodler, mit Ausnahme von einigen Lithografien kurz zuvor, nicht als Grafiker in Erscheinung getreten war. Schon bei der Gründungsversammlung und der ersten Abstimmung wurde deutlich, dass die Vielfalt letztlich ein wichtiges Kriterium und das Rückgrat der Gesellschaft bilden sollte. Interessanterweise wurden die Künstler, die in den ersten beiden Jahren eine Edition ausführen sollten, bereits an dieser Sitzung genannt.

Die Ideen zur Ausgestaltung der SGG etablierten sich vor dem Hintergrund von Vereinigungen in Deutschland, Frankreich oder Belgien, die teilweise um die Mitte des 19. Jahrhunderts gegründet worden waren, oder auch an Zeitschriften, die grafische Blätter beinhalteten. Die meisten Vereinigungen waren regionale oder nationale Künstlergesellschaften, die sich oft auf die Radierung als primäre oder einzige Technik beschränkten. Auch Zeitschriften und Verlagsprodukte beinhalteten oft Grafik als konstituierendes Element. Demgegenüber wollte die SGG von Anfang an nicht nur überregional oder landesweit agieren, sondern wandte sich an private und institutionelle Sammler. Künstler konnten zwar ebenfalls Mitglied werden, doch war die Mitgliedschaft kein Kriterium für den Auftrag eines Blattes. Wie auch bei Radier- oder Kunstvereinen erhielten die Mitglieder Grafik als Jahresgaben. Allerdings schränkte die SGG die Produktion von Anfang an ein: Es musste zwingend etwas Neues sein und durfte noch nicht auf dem Markt oder bereits als Auflage gedruckt worden sein. Dies war jeweils ein Ausschlusskriterium und wurde auch vor Auftragserteilung nochmals nachgefragt. Damit wollte sich die Gesellschaft die Exklusivität für ein Blatt sichern und sich vom Kunstmarkt teilweise abkoppeln.⁹

Anfänglich wurden die Künstler aufgefordert, entweder eine Zeichnung oder einen Probedruck einzusenden, dies wurde dann mit den an der Generalversammlung teilnehmenden Mitgliedern diskutiert, darüber

Dass dies mit einem angemessenen Preis honoriert werden musste, stand dabei nie infrage, wobei in den Anfangsjahren bei der Höhe des Honorars darauf geachtet wurde, wie international bekannt ein Künstler bereits war und welchen sozialen Verpflichtungen, wie dem Unterhalt einer Familie, er nachkommen musste. Zwar sicherte ein Auftrag der SGG auch zu Beginn der Gesellschaft kein hohes Einkommen, aber es war sicherlich für viele Künstler ein willkommener Nebenverdienst und eine Anerkennung.

Abb. 1

Protokollnotiz der ersten Sitzung der SGG, wohl 8.9.1917 (Archiv SGG in der Graphischen Sammlung der ETH Zürich)

abgestimmt und allenfalls der Auftrag erteilt. Erst im Laufe der 1920er-Jahre änderte sich dies teilweise, indem nun gerade international berühmte Künstler wie Paul Klee angefragt wurden, ob diese generell ein Blatt schaffen würden, aber ohne einen vorherigen Entwurf zu erbitten. Dieses Vorgehen zeigt die spezifische Zerteilung des Auftragsprozesses, der sich in dieser Form weder in Kunst- oder Radiervereinen, Verlagen oder Subskriptionsverfahren findet. Dort waren die Künstlermitglieder wesentlich freier im Einreichen ihrer Arbeiten, solange die formalen Kriterien wie Blattgrösse oder Auflagenhöhe erfüllt waren. Was aber jeweils bei Radiervereinen dann wirklich erschien, entschieden letztlich die Künstler und nicht die Subskribenten. Bei der SGG war dies vollkommen anders. Der Vorstand hatte zwar ein Vorschlagsrecht und nahm dies auch wahr, aber die eigentliche Entscheidung fiel auf der Generalversammlung in einem demokratischen Prozess.¹⁰ Um dieses Vorgehen zu unterstützen, war es hilfreich, dass einige Vorstandsmitglieder entweder sehr aktive Sammler waren oder Kuratoren von Museen, und damit die bereits bestehenden persönlichen Beziehungen zu einzelnen Künstlern für die Gesellschaft genutzt werden konnten, um diese für eine Edition zu gewinnen.¹¹ Da sich die Gesellschaft ja von Anbeginn vom eigentlichen Kunstmarkt zu lösen suchte und keine wirtschaftlichen Ziele verfolgte — im Gegensatz zu Verlagen oder Galerien —, war dies ein geeignetes Organisationsmodell, um kostengünstig und relativ einfach an entsprechende Blätter zu gelangen. Allerdings war das primäre Ziel nicht nur einfache Blätter zu erhalten, sondern es sollte gleichzeitig eine gewisse Eigenständigkeit daraus resultieren. In den ersten Jahren wurden neben einigen Radierungen und Holzschnitten hauptsächlich Lithografien nachgefragt, die aber direkt auf den Stein gezeichnet werden mussten. Umdrucklithografien waren explizit nicht erwünscht oder sogar ausgeschlossen.¹² Damit sollte einerseits verhindert werden, dass eine reine Reproduktion eines in anderem Zusammenhang entstandenen Werks in das Programm Einzug hielt, andererseits wollte die Gesellschaft damit ihre Exklusivität bewahren. Diese technische Einschränkung war eigentlich kein Problem, und von einem Fall abgesehen, hielten sich die Künstler jeweils auch daran. So wurde gleichzeitig aber auch verhindert, dass bereits bestehende Platten nochmals abgedruckt wurden. Von diesem Prinzip rückte die SGG in ihrer Geschichte nur selten ab, meist im Zusammenhang mit der Publikation von Werkverzeichnissen

10

1924 erfolgte immerhin einmal eine öffentliche Ausschreibung durch den Präsidenten Kurt Sponagel: *Schweizer Kunst 1924*.

11

Siehe auch die Liste der institutionellen Mitglieder in diesem Band.

12

Die Künstler wurden explizit darauf hingewiesen und es wurde in den Verträgen ausdrücklich gefordert, dass direkt auf den Stein zu zeichnen sei. Nur ein Mal kam es diesbezüglich aber zur Vertragsauflösung, und zwar als Max Gubler 1926 eine Umdrucklithografie herstellen lassen wollte. Daraufhin trat Kurt Sponagel, der damalige Präsident, vom bestehenden Vertrag zurück. Siehe hierzu auch die Bemerkungen von Eva Korazija in Bern/Bellinzona/Vevey 1998–1999: 7 und die entsprechenden Archivalien in den Jahresakten 1926/27 (Archiv SGG, Graphische Sammlung ETH Zürich).

und damit entsprechender Vorzugsausgaben, sowie in den 1960er-Jahren mit der erstmaligen Publikation von bestehenden, aber bislang nie editierten Blöcken von Hermann Scherer, die zwar 1926 geschnitten worden waren, aber erst 1961 gedruckt wurden. Zu Beginn der Aktivitäten der Gesellschaft wäre ein solches Vorgehen nicht denkbar gewesen.

Ein zweites Kriterium der Exklusivität war die von Anfang an begrenzte Anzahl von 125 Mitgliedern. In einer Art Werbeanschreiben wurde gerade dieser Punkt besonders hervorgehoben, denn durch diese Beschränkung wird «der Charakter einer geschlossenen Gesellschaft gewahrt».¹³ Auch in einer Besprechung in der *Neuen Zürcher Zeitung* vom 21. Oktober 1917 wurde auf die Besonderheiten, und damit auf die aussergewöhnliche Qualität, die den Ansprüchen wählerischer Sammler besonders entgegenkommen musste, hingewiesen. Gerade nun sei ein besonders geeigneter Moment, da zahlreiche gute Schweizer Grafiker tätig seien, die keineswegs einen Vergleich mit ausländischen Künstlern zu scheuen bräuchten.¹⁴ Die Beschränkung der Mitgliederzahl wird zwar verschiedentlich als wichtiges Element betont, allerdings findet sich nirgends in den Akten ein klarer Verweis, wie man auf diese Zahl kam, doch möglicherweise wurde diese Wahl von *L'estampe originale* angeregt. Jährlich erschienen zwei Alben für die 125 Mitglieder der herausgebenden Künstlervereinigung, die daneben noch 25 Exemplare in den Handel brachte.¹⁵ Zwar wurde die Zeitschrift 1895, also nach nur rund sieben Jahren, wieder eingestellt, doch scheint die Erinnerung daran zwei Jahrzehnte nach dem Erscheinen des letzten Bandes noch ausreichend präsent gewesen zu sein, um an dieser Beschränkung anzuknüpfen. Es war letztlich ein Mittelweg zwischen einer grossen Auflage und einer extrem kleinen, echten Luxusedition, wie sie dann ab 1895 mit der Zeitschrift *PAN* erfolgte. Dort wurde ein kleiner Teil der Auflage auf Japanpapier gedruckt und war damit deutlich teurer als die Normalausgabe.¹⁶ Auch in der Nachfolge dann bei Paul Cassirer setzte sich dieses Interesse an zeitgenössischen Editionen fort, wenn auch meist als Künstlerbücher oder Mappenwerke und immer mit einem kommerziell-verlegerischen Hintergrund.¹⁷

Die Bestrebungen in Frankreich, England oder Deutschland standen in Gegensatz zu den Ideen, die zur Gründung der SGG geführt hatten und die auch in den ersten Jahrzehnten die Tätigkeit bestimmten. Ziel war es, einen Ausgleich zwischen erfahrenen und bekannten

13

Werbeprospekt für neue Mitglieder, wohl 1918 (Archiv SGG, Graphische Sammlung ETH Zürich).

14

Siehe die Ausführungen von Eva Korazija in Bern/Bellinzona/Vevey 1998–1999: 6. Dort auch im Wortlaut der Artikel aus der *NZZ*.

15

Baas 1982–1983 und Junge 1989: 29.

16

Zu *PAN* siehe Henze 1974 und Thamer 1980.

17

Zu Paul Cassirer siehe u. a. Casper 1989 und Feilchenfeldt/Raff 2006.

Künstlern einerseits und eher jungen Talenten andererseits zu finden. Die schweizerische Druckgrafik besass zu Beginn des 20. Jahrhunderts eine beachtliche internationale Bedeutung. Karl Stauffer-Bern wurde von international wichtigen Kabinetten, wie Dresden und Berlin, gesammelt, zahlreiche Schweizer Künstler trugen zu Ausstellungen in Berlin, München, Paris und Florenz bei oder waren in Mappenwerken vertreten. Daran änderte sich auch nach Kriegsende nichts, im Gegenteil, für die grosse internationale Grafik-Ausstellung 1927 in Florenz suchte der damalige Direktor des Kunsthistorischen Instituts, der Schweizer Kunsthistoriker Heinrich Bodmer, den Kontakt mit Paul Ganz, dem damaligen Präsidenten der Gesellschaft, um, wenn möglich, tatkräftige Unterstützung für das Ausstellungsvorhaben zu gewinnen.¹⁸ Diese Diskussion weitete sich aus und umfasste schliesslich auch die eigentlich schon ältere Künstlervereinigung «Die Walze». Sicherlich mit angeregt durch Hans Trog, der in beiden Gesellschaften im Vorstand tätig war, wurden zwar einige Künstler der «Walze» auch für Editionen der SGG berücksichtigt, aber es kam nicht zu einer weiter gefassten Kooperation. Dafür waren die Ausrichtungen auch zu unterschiedlich. Während «Die Walze» eine Künstlervereinigung war, wollte sich die SGG von Anfang an als Sammlervereinigung positionieren und auch als solche wahrgenommen werden. Sie bestand auf ihrer Unabhängigkeit und auf ihrer eigenen Auswahl, die sich nicht auf Mitglieder beschränken, sondern allumfassend sein sollte. Die SGG wollte nicht zu einem weiteren Editionsvehikel werden oder eine kommerzielle, kurzfristige Ausrichtung haben, sondern war von Anfang an darauf ausgelegt, einen Überblick über das aktuelle druckgrafische Schaffen in der Schweiz zu geben und dies mit neuen Werken auch zu dokumentieren. Da, im Gegensatz zu ähnlichen Bestrebungen gerade in Deutschland, die Organisation nicht personenbezogen war, garantierte dies von Anfang an eine langfristige Tätigkeit. Das Präsidium, und damit der Sitz der Gesellschaft, wechselte regelmässig, was zum einen ermöglichte, lokale Sammlerkreise einfacher einzubinden, andererseits den Informationsaustausch zwischen den Vorstandsmitgliedern zwingend notwendig machte.¹⁹ Diese Organisationsform gründet sicherlich zu grossen Teilen in einem zwar nicht ausgesprochenen, aber typisch schweizerischen Verständnis von Demokratie und regionaler Partizipation. Diskussionen um die Ausrichtung waren damit unumgänglich, die Wahl der Künstler ergab sich bereits auf Vorstandsebene als Austausch. Zwar war die

Siehe unter anderem den Briefwechsel zwischen Heinrich Bodmer, damaliger Direktor des Kunsthistorischen Instituts in Florenz, und Paul Ganz. Bodmer fragte, ob die SGG nicht bei der Organisation der Seconda Esposizione Internazionale dell'Incisione Moderna im April und Mai 1927 behilflich sein könnte (Archiv SGG, Graphische Sammlung ETH Zürich). Zu Paul Ganz, einem der wichtigsten Schweizer Kunsthistoriker zu dieser Zeit, siehe Berger 2016.

So war das Präsidium in den ersten Jahrzehnten in Basel mit Paul Ganz (1917–1923 und 1928–1932) und Hermann Kienzle (1940–1944), in Zürich mit Kurt Sponagel (1923–1926) und Wilhelm Wartmann (1932–1936) und in Bern mit Fritz Trüssel (1926–1928) und Conrad von Mandach (1936–1940). Erstmals 1944 wurde mit Ernst Kadler-Vögeli aus Glarus ein Präsident gewählt, der nicht aus einer der drei grossen Deutschschweizer Städte kam. Dieser regelmässige Wechsel wird bis heute beibehalten, allerdings ohne jeweils auch das Sekretariat zu verlegen. Siehe auch die Aufstellung der Vorstandsmitglieder in der Mitte dieses Bandes.

Deutschschweiz lange Zeit im Vorstand stärker repräsentiert als andere Landesteile, doch hatte dies keine Auswirkungen auf die Wahl der Künstler. So wurden von Beginn an auch Westschweizer oder Tessiner Künstler berücksichtigt.

Seit ihrer Gründung war die Gesellschaft international ausgerichtet und versuchte, einige Museen in Deutschland, Österreich, Grossbritannien und Frankreich für ihr Programm zu interessieren oder mit anderen, ähnlichen Vereinigungen in Kontakt zu kommen.²⁰ Der Vorteil war, dass die Schweizer Künstler damit in den Sammlungen einiger der grossen und wichtigen internationalen Kabinette eingeschrieben wurden. Damit verband sich die Hoffnung, eine grössere Öffentlichkeit zu finden und das seit Längerem bestehende Interesse an der schweizerischen Druckgrafik zu fördern. Während einiger Jahre erhielten zumindest die Institutionen in Deutschland und Österreich die Werke gratis, da sie aufgrund des Krieges und der damit verbundenen Währungsbeschränkungen nicht immer in der Lage waren, die Jahresbeiträge zu entrichten.²¹ Dieses Vorgehen musste aber Mitte der 1920er-Jahre eingestellt werden, da es auch für die SGG langfristig nicht mehr tragbar war.

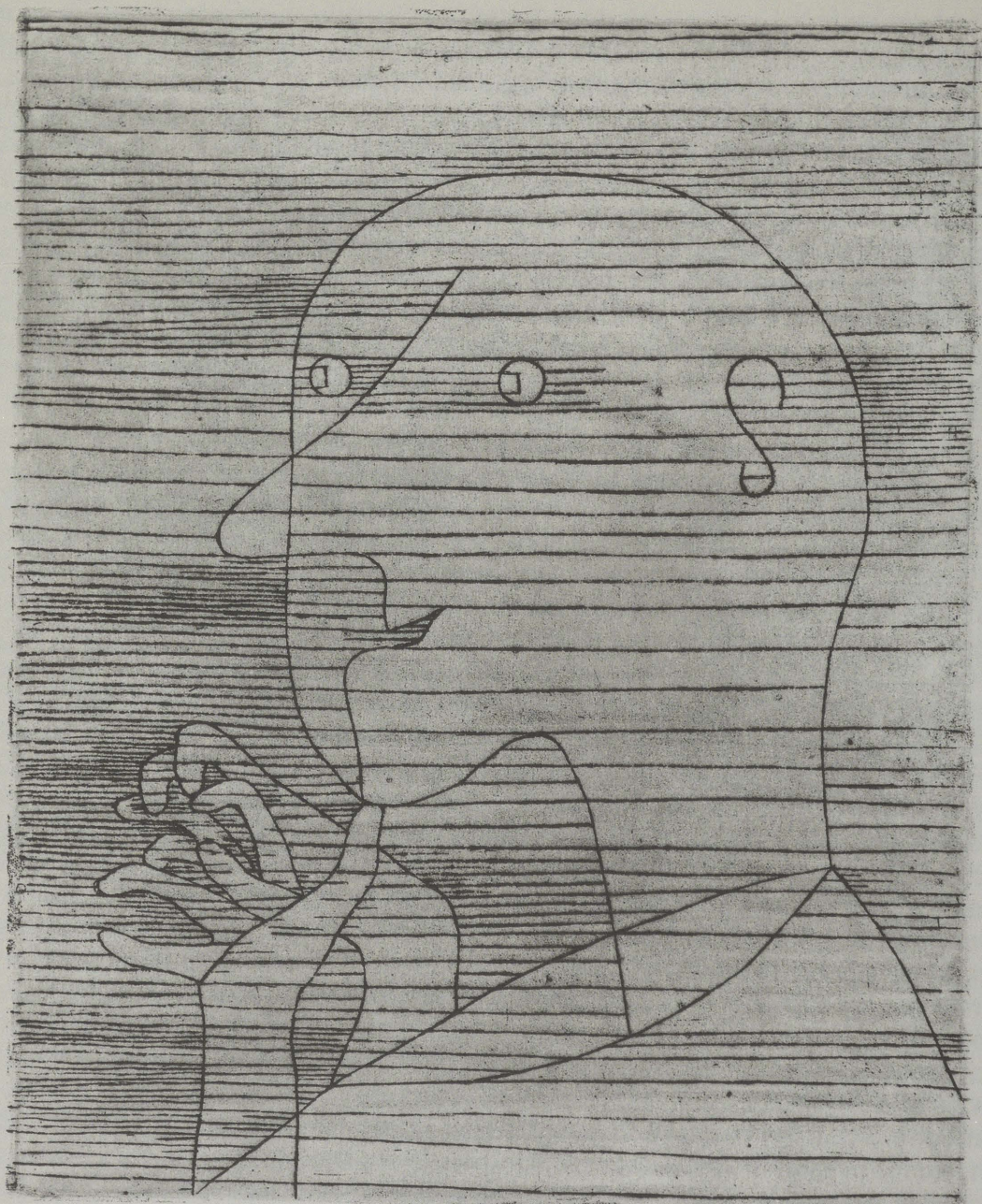
Die geografische Beschränkung auf die Schweiz bezog sich also nur auf die Ausrichtung der Editionen und war letztlich eine programmatische Begrenzung. Solange ein klarer Bezug zwischen einem Künstler und der Schweiz bestand, wie bei Ernst Würtenberger (Kat. 3), Ernst Ludwig Kirchner (Kat. 24 → S. 17), Paul Klee (Kat. 29 → S. 16) oder Emil Nolde (Kat. 60 → S. 17), konnten auch sie berücksichtigt werden, wenn auch, zumindest im Fall von Nolde, mit einigen nationalistischen Vorwürfen vonseiten einzelner Mitglieder. Die geografische Beschränkung war aber letztlich dem Umstand geschuldet, dass die Gesellschaft das druckgrafische Schaffen in der Schweiz fördern und sich von eher politischen Diskussionen fernhalten wollte. Wichtiger waren letztlich die programmatischen Ausrichtungen. Hierin zeigt sich auch der fundamentale Unterschied zwischen einer relativ konservativen Orientierung von Privatsammlern und einer progressiveren Sichtweise, wie sie sich in grossen kulturellen Zentren Europas auszubilden begann. So beinhalteten beispielsweise zahlreiche Mappenwerke der 1920er-Jahre gerade in Deutschland, wie beispielsweise *Die Schaffenden* oder die *Kestnermappen*, wichtige abstrakte, futuristische oder konstruktivistische Positionen, die zwar im Programm der SGG fehlten, nicht aber generell

20

Typisch ist hier beispielsweise die Kontaktaufnahme der Vereinigung der Bremer Presse in München. Zwar ergab sich keine engere Zusammenarbeit, aber zumindest zwei Mitglieder der SGG (Richard Doetsch-Benzinger und Bodmer) waren 1921 Mitglieder in beiden Gesellschaften. Siehe den Brief von Willy Wiegand an Hans von der Mühl (Archiv SGG, Graphische Sammlung ETH Zürich). Ein anderer Versuch fand 1926 statt, indem Hans Weigert von «Der Kreis graphischer Künstler und Sammler» mit Kurt Sponagel Kontakt aufnahm, um eine formalisierte Beziehung aufzubauen.

21

Dies betraf u.a. die Albertina in Wien. Andere ausländische Mitgliedsinstitutionen waren die Hamburger Kunsthalle, das Kupferstichkabinett Dresden, die Kunsthalle Mannheim, das Ulmer Museum, die Staatliche Graphische Sammlung in München, die Bibliothèque Nationale in Paris und Dank Campbell Dodgson auch das British Museum. Der Jahresbeitrag für das British Museum wurde von Dodgson beglichen, der dann dem Museum die Blätter überliess. Zahlreiche Schreiben der 1920er-Jahre belegen den Wunsch, diesen Institutionen Werke zu überlassen, teilweise im Austausch für lokale Blätter dieser Sammlungen.



Klee

Kat. 29



Kat. 60

Kat. 60

Emil Nolde
(1867, Nolde–1956, Seebüll)
Doppelbildnis, 1937
Holzschnitt
Bild: 315 × 228 mm
Blatt: 405 × 305 mm
Druck: Der Künstler

Der Holzstock befindet sich im
Archiv der SGG.

Schiefler/Mosel 1967, Kat. 193.II;
Lausanne/Olten 1979, Kat. 60;
Schiefler/Mosel/Urban
1996, Kat. 193.III;
Bern/Vevey/Bellinzona
1998–1999, Kat. 60;
Tanner 2010: 75

Kat. 29

Paul Klee
(1879, Münchenbuchsee
–1940, Locarno)
Rechnender Greis, 1928–1929
Radierung
Platte: 298 × 238 mm
Blatt: 565 × 440 mm
Druck: Hans Klingler, Leipzig

Die umfangreiche Korrespondenz
und die Kupferplatte werden
im Archiv der SGG aufbewahrt.
Die Kupferplatte wurde 1995
von Peter Kneubühler für die
Edition von Ian Anüll (Kat. 188)
neu abgedruckt.

Kornfeld 1963, Kat. 104.b;
Lausanne/Olten 1979, Kat. 29;
Bern/Vevey/Bellinzona
1998–1999, Kat. 29;
Klee 2001, Kat. 4855;
Korazija 2005, Kat. 7;
Kornfeld 2005, Kat. 104;
Tanner 2010: 75

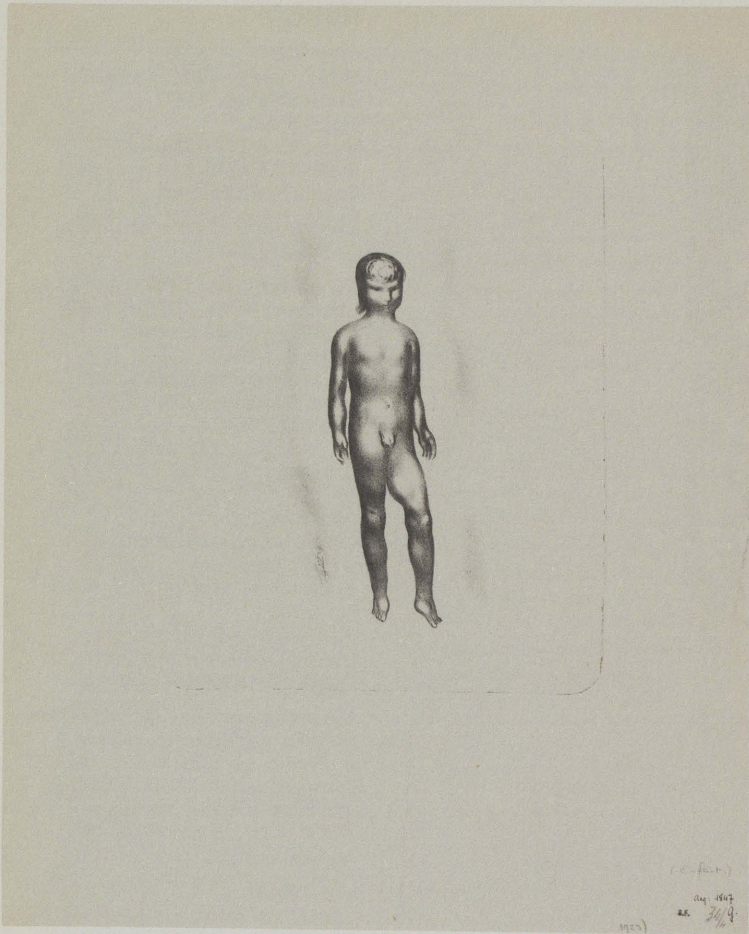
Kat. 24

Ernst Ludwig Kirchner
(1880, Aschaffenburg
–1938, Frauenkirch)
Kopf eines jungen Mannes
(*Dr. Hans Bütow*), 1925–1926
Kaltnadel auf Zink
Platte: 303 × 249 mm
Blatt: 480 × 333 mm
Druck: Der Künstler

Lausanne/Olten 1979, Kat. 24;
Bern 1980/81, Kat. 58;
Dube 1991, Kat. R 532.II.B;
Bern/Vevey/Bellinzona
1998–1999, Kat. 24;
Bern 2001, Kat. 50;
Tanner 2010: 75;
Gercken 2018, Kat. 1509.II.B

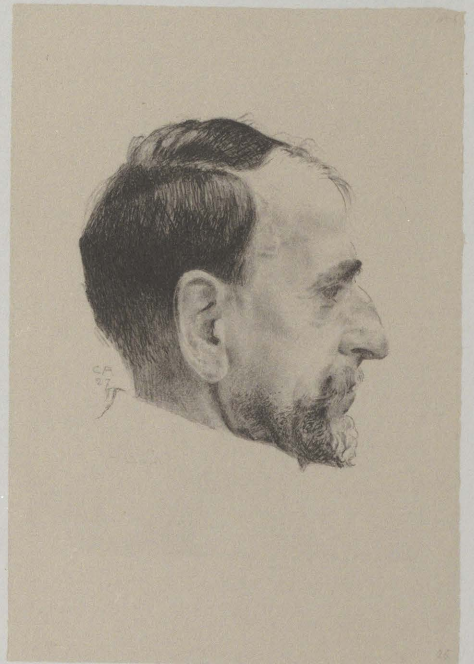


Kat. 24



Kat. 12

Kat. 25



in der Schweizer Kunst.²² Es mag dem Geschmack und den Ansichten der Mitglieder geschuldet sein, dass es in den ersten Jahrzehnten ausschliesslich bei figurativen Werken blieb, die zwar teilweise auch eine symbolistische oder vorsichtig kubistische Ausrichtung annehmen konnten, die aber doch weit von einer radikalen Modernität entfernt blieben, die sich teilweise andernorts fand. Erst mit dem Portfolio *Spiel mit drei Figuren* von Paul Bodmer aus dem Jahr 1942 (Kat. 73 → S. 26) zog eine reine Abstraktion in die Editionen der Gesellschaft ein. Lange wurde befürchtet, dass gerade diese radikalen zeitgenössischen Tendenzen zu einer Qualitätsminderung der Editionen führen würden. Vor diesem Hintergrund wird auch eher verständlich, warum es vonseiten einiger Mitglieder ernste Ressentiments gegenüber eines Auftrags an Paul Klee gab. Letztlich entschied sich aber Klee nicht für eine bei ihm zu dieser Zeit kaum vorkommende lineare Abstraktion, sondern für einen Kopf mit dem Titel *Rechnender Greis* (Kat. 29). Trotzdem blieben negative Reaktionen nicht aus.²³

Die ablehnende Haltung gegenüber neuen und abstrakten Tendenzen führte letztlich zu einer thematischen Konzentration. Diese ergab sich nicht zwangsläufig aus den technischen Vorlieben der ausgewählten Künstler, sondern durch die Beschränkung auf Vertreter verschiedener figurativer Traditionen. In den ersten vierzig Jahren wurden 96 Editionen verlegt, davon zeigten rund zwei Drittel Darstellungen von Menschen, Porträts oder Selbstporträts, daneben einige Landschaften oder Architekturdarstellungen und nur wenige Genreszenen oder Stillleben sowie Tierdarstellungen. Das Hauptaugenmerk lag eindeutig auf Bildnissen und Figurendarstellungen, auch wenn sie sich in ihrer technischen wie inhaltlichen Ausrichtung stark unterscheiden. Die Mitglieder der Gesellschaft bevorzugten Künstler, die einen moderaten Modernismus pflegten, ohne radikale, abstrakte Positionen zu vertreten. Es war die Wahl mehrheitsfähiger Vorschläge, die zwar mit einer Beschränkung einherging, die aber letztlich den angefragten Künstlern die Möglichkeit liess, verschiedene Darstellungsweisen auszuprobieren und ihre eigenen Lösungen einem breiteren Sammlerpublikum vorzustellen. Dabei wurde die ganze Bandbreite möglicher Darstellungsweisen ausgeschöpft, von teilweise symbolistischen Werken, beispielsweise bei Ernst Georg Rüegg (Kat. 9), Ernst Kreidolf (Kat. 10) oder Ernst Pauli (Kat. 11), von verklärenden Darstellungen eines scheinbar intakten Landlebens, wie bei Edouard Vallet (Kat. 1) oder Adolf Thomann (Kat. 6), bis hin zu einer

22

So gab es eine wichtige Produktion expressionistischer Holzschnitte in der Schweiz. Siehe hierzu Korazija 1987.

23

Siehe hierzu beispielsweise die Postkarte von Hans Sturzenegger an Conrad von Mandach. Sturzenegger kündigt darin an, das Blatt wieder an die SGG zurückzuschicken, da es ihm nichts sage. Siehe auch die Bemerkungen von Eva Korazija in Bern/Bellinzona/Vevey 1998–1999: 8.

Kat. 25

Cuno Amiet
(1868, Solothurn – 1961, Oschwand)
Bildnis Ernst Kreidolf im Profil, 1927
Lithografie
Bild: 260 × 225 mm
Blatt: 480 × 330 mm
Druck: Graphische Anstalt
J.E. Wolfensberger AG, Zürich

Mandach 1939, Kat. 87;
Arntz 1974, Kat. 87;
Lausanne/Olten 1979, Kat. 25;
Bern/Vevey/Bellinzona
1998–1999, Kat. 25

Kat. 12

Otto Friedrich Meyer-Amden
(1885, Bern – 1933, Zürich)
Knabenakt, 1922–1923
Lithografie auf Aluminium
Platte: 304 × 240 mm
Blatt: 498 × 400 mm
Druck: Art. Institut Orell Füssli AG,
Zürich

Meyer-Amden stellte die Praxis des Signierens seiner Werke infrage und widersetzte sich systematisch entsprechenden Wünschen, so auch bei dieser Ausgabe der SGG. Umfangreiche Korrespondenz und die Aluminiumplatte befinden sich im Archiv der SGG.

Lausanne/Olten 1979, Kat. 12;
Bern/Vevey/Bellinzona
1998–1999, Kat. 12;
Tanner 2010: 75

neuen Form von Sachlichkeit und bildnerischem, zeit-
typischem Engagement, wie bei Otto Friedrich Meyer-
Amden (Kat. 12 → S. 18), Alice Bailly (Kat. 15 → S. 72),
Wilhelm Gimmi (Kat. 16), Alexandre Blanchet (Kat. 18),
Ignaz Epper (Kat. 19), Ernst Ludwig Kirchner (Kat. 24),
Cuno Amiet (Kat. 25 → S. 18), Paul Klee (Kat. 29) oder
Emil Nolde (Kat. 60). Trotz aller persönlichen, künstlerischen
Eigenheiten zeugen diese Bildnisse und Figuren-
bilder von einer tief empfundenen Menschlichkeit und
Offenheit. Wie auch andernorts interessierten nicht mehr
primär historische oder religiöse Ereignisse, eine schein-
bare Repräsentation, sondern die alltägliche Arbeit oder
auch die Freizeitbeschäftigungen, soweit bildnerisch von
Interesse, und die Persönlichkeit der Dargestellten.

Die programmatische Ausrichtung ging in zumindest
einem Jahr so weit, dass 1944 Künstler gebeten wur-
den, nur ein Selbstbildnis für das folgende Jahr beizu-
steuern (Kat. 84–89). Zwar wurden diese nicht in einer
Mappe zusammengefasst, wie es mit den Lithografien
zu verschiedenen Gedichten im Jahr zuvor der Fall gewe-
sen war (Kat. 83), aber es zeigt sich hieran der Wunsch,
sich stärker programmatisch auszurichten. Was sich in
den Anfangsjahren der SGG noch durch die Auswahl der
Künstler und ihrer bevorzugten Themen fast von selbst
ergeben hatte, wurde nun bewusst gefördert. Es war nicht
nur eine Möglichkeit, von den Zeitumständen Abstand zu
nehmen, sondern auf eine Tradition schweizerischen gra-
fischen Schaffens zurückzublicken und daraus vielleicht
eine neue Ausrichtung zu gewinnen. Ab den 1950er-Jah-
ren wurden zu verschiedenen Zeiten immer wieder sol-
che programmatischen Konzentrationen gesetzt, auch
um die Gesellschaft ständig neu zu positionieren und
ihre Zeitgenossenschaft zu sichern.