

„Ein Bild voller Widersprüche“.

Schweizer Kunstdenkmäler und ihre Erfassung im Inventar

Matthias Noell

Die Schweiz ist arm an höheren Werken der bildenden Kunst. Wer die stilvollen Schöpfungen der Nachbarländer betrachtet, hat den Eindruck einer grossen Superiorität dieser Werke über die meistens ranglose Haltung unserer heimischen Monumente. Sie alle kennzeichnet eine gewisse Dürftigkeit, die theils in den beschränkten Verhältnissen während des Mittelalters, theils auch in dem nüchternem Sinne des Volkes seine Erklärung findet. Auch von einer einheitlichen Entwicklung, wie sie bei gleichem Territorialumfang in anderen Ländern zu beobachten ist, kann hier die Rede nicht sein. Das Ganze der schweizerischen Denkmäler bietet ein Bild voller Widersprüche, [...].¹

Die unbekannte und unverstandene Schweiz

Es war Johann Rudolf Rahn, der mit diesen Worten seine *Geschichte der Bildenden Künste in der Schweiz von den ältesten Zeiten bis zum Schlusse des Mittelalters* einführte (Abb. 1). Man fragt sich nicht zu Unrecht, warum Rahn, der häufig als Begründer der Schweizer Kunstgeschichte bezeichnet wurde, seine Publikation 1876 dennoch zum Druck freigab und zudem 841 Seiten für dieses Bild voller Widersprüche, Dürftigkeit und untergeordneter Bedeutung benötigte.

Selbstverständlich handelte es sich um eine rhetorische Einleitung, mit der Rahn zunächst vor allem auf heftigen Widerspruch bei seinen Lesern hoffen durfte. Immerhin war sein Werk ein Novum in der Schweiz, denn er konnte sich nicht auf nennenswerte kunsthistorische Vorarbeiten stützen.

1 Johann Rudolf Rahn, *Geschichte der Bildenden Künste in der Schweiz von den ältesten Zeiten bis zum Schlusse des Mittelalters*, Zürich 1876, Vorrede S. V-VI. Zu Rahn vgl. vor allem Josef Zemp, Johann Rudolf Rahn, in: *Anzeiger für schweizerische Kunstgeschichte*, N. F., 14 (1912), H. 1, S. 1-6; Ursula Isler-Hungerbühler, Johann Rudolf Rahn. Begründer der schweizerischen Kunstgeschichte, Zürich 1956; Johann Rudolf Rahn. *Geografia e monumenti* [Ausst.-Kat.], hg. von Jacques Gubler, Mendrisio 2004; Andreas Hauser, Die Kunstdenkmäler der Schweiz. Die Geschichte eines Erfolgsunternehmens, in: *Kunst + Architektur in der Schweiz* 59 (2008), H. 1, S. 34-42 (= Themenheft Territorien der Kunst - Denkmaltopographien in Europa); vgl. allgemein auch Dorothee Eggenberger und Georg Germann, *Geschichte der Schweizer Kunsttopographie*, Zürich 1975; vgl. auch den Beitrag von Regine Abegg in diesem Band.

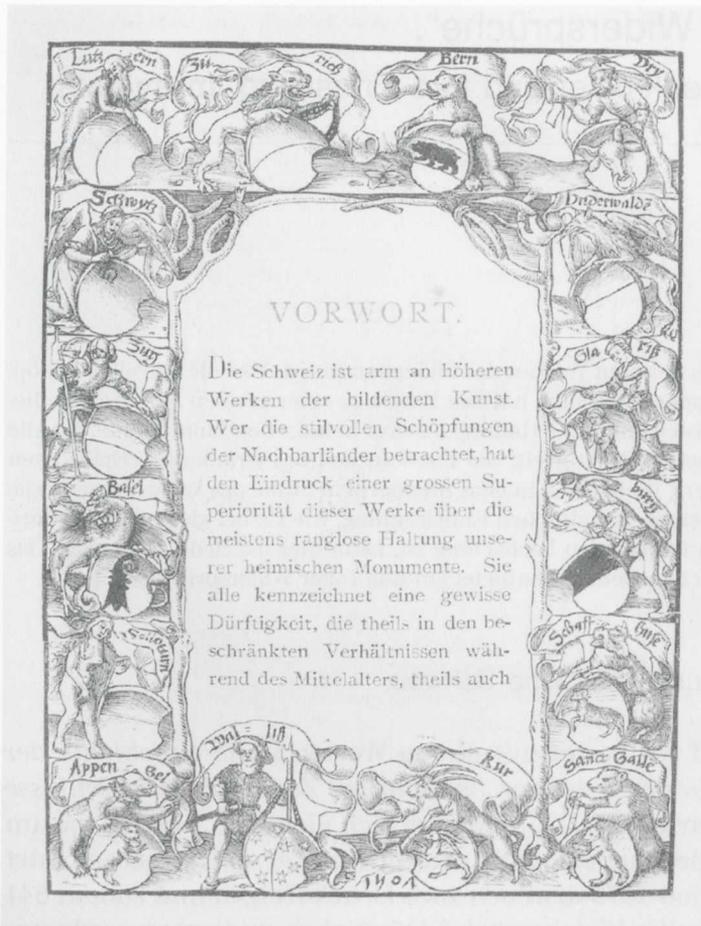


Abb. 1: Johann Rudolf Rahn, Geschichte der Bildenden Künste in der Schweiz von den ältesten Zeiten bis zum Schlusse des Mittelalters, Zürich 1876, Frontispiz und Vorwort.

Rahn erkannte, dass die Schweiz als ein geografisches Zentrum sich inmitten einer ganzen Reihe von infrastrukturellen wie kulturellen Schnittpunkten und Kreuzungslinien befände. Die „mannigfaltigen Einflüsse“, hervorgerufen nicht zuletzt durch die zahlreichen sich kreuzenden Reisewege, hätten daher der Schweiz ein kosmopolitisches Gepräge aufgedrückt.² Und genau hierin, zwischen dem realen und dem wahrgenommenen Bestand, sah Rahn einen eklatanten Widerspruch, eine Schweizer Merkwürdigkeit:

Wohl selten hat ein so viel durchreistes Land so wenig Beachtung gefunden wie die Schweiz. Es scheint, als ob die Schönheit, mit der die Natur unsere Heimath so verschwenderisch ausgestattet hat, den Sinn und das Auge von den Kunstwerken ablenkte

2 Rahn 1876 (wie Anm. 1), Vorrede, S. VI.

und für sich allein beanspruchte. Und doch ist die Schweiz nicht arm an solchen. [...] Allerdings entziehen sich manche dieser Denkmäler dem Auge dessen, der die Schweiz auf den gewohnten Pfaden durchwandert.³

Der Wert Schweizer Denkmäler läge, so schloss Rahn aus seinen Untersuchungen, nicht im „bescheidenen“ „künstlerischen Werth des Einzelnen“, sondern in der Bedeutung, die „die Summe unserer Denkmäler als integrierende Bestandteile eines höheren Ganzen erkennen“ liesse.⁴ Auch die bescheidenen unter den Denkmälern seien „Marksteine in der Culturentwicklung der Vergangenheit“.⁵ Rahn liess sich bei diesen Überlegungen nicht nur durch einen nüchternen Blick auf die Monumente leiten, sondern auch durch seinen Willen, der frisch gegründeten Schweiz mit ihren disparaten Landesteilen eine einheitliche kulturelle Bedeutung zuzuweisen, die jenseits formaler oder historischer Übereinstimmung liegen müsse. Denn hinter der Summe der Denkmäler scheint bei Rahn immer wieder die angebliche Summe der Schweizer Staatsbürger und deren überindividuelle Charakteristika durch:

Wie überall stehen auch hier diese Schöpfungen bildender Kunst in einem engen Zusammenhange mit den Schicksalen, denen der Staat sein Entstehen und seine Entwicklung verdankte. Sie lehren uns, wie langsam und vielköpfig ein Gemeinwesen erwuchs, das heute noch auf derselben Mischung dreier Nationalitäten beruht, wie sie im Bild der Kunst so scharf und deutlich sich zeichnet. Vermittelt dieser Denkmäler verfolgen wir die Geschicke des Volkes: in der Verbreitung und eigenartigen Ausbildung des gotischen Stiles den Sieg der bürgerlichen Ideen über die Macht des geistlichen und weltlichen Feudalsystems [...].⁶

Die konstatierte geringe Qualität und Quantität hoher Kunst in der Schweiz machten es nun aber nötig, nach anderen Objekten und Kategorien für die kunsthistorische Untersuchung Ausschau zu halten. Da es im späten 19. Jahrhundert nur wenige und punktuelle Überblickswerke über die heimische

3 Ebd., Einleitung, S. 2, 3.

4 Ebd., Vorrede, S. VI. Der kunstgeografische Ansatz, wie er beispielsweise von Dario Gamboni verfolgt wurde, oder das kunsttopologische Verständnis, das von Tilmann Breuer einige Jahre zuvor in die Diskussion eingebracht wurde, haben die Bedingtheit des Denkmalinventars mit seinen letztlich willkürlich gezogenen Grenzen des behandelten Territoriums diskutiert; vgl. Dario Gamboni, *Kunstgeographie*, Disentis 1987 (= *Ars Helvetica*, 1), S. 4; ders., *Mille fleurs ou millefeuille? Pour un inventaire à n dimensions*, in: *Kunst + Architektur in der Schweiz* 59 (2008), H. 1, S. 6–12; Tilmann Breuer, *Kunsttopologie. Ideen zur Grundlegung einer Disziplin der Kunstwissenschaft*, in: *Jahrbuch der Bayerischen Denkmalpflege* 35 (1981), S. 22–26; ders., *Kunsttopologie*, in: *Actes du Colloque sur les Inventaires des biens culturels en Europe [...]*, Paris 1984, S. 339–345; ders., *Baudenkmalkunde. Versuch einer Systematik*, in: *Denkmalinventarisierung in Bayern. Anfänge und Perspektiven*, München 1987 (= *Arbeitsheft des Bayerischen Landesamtes für Denkmalpflege*, 9), S. 6–11.

5 Rahn 1876 (wie Anm. 1), Vorrede, S. VII.

6 Ebd., Vorrede, S. VI–VII.

Kunstlandschaft gab, und sogar die bedeutendsten Grossbauten wie die Kathedrale von Lausanne noch nicht monografisch behandelt worden waren, blieb Rahn für seine angestrebte „Kenntnis der Beziehungen“ nur der beschwerliche Weg der eigenen Erfassung der Schweiz, dieser, wie er es selbst ausdrückt, „terra incognita“⁷: „Vaterlandsliebe hat den Verfasser begeistert und liess ihn wandern über Berg und Thal und von Stadt zu Stadt.“⁸ Den Jahrhunderten der Entdeckung der Welt folgte nun die nicht minder entdeckungsreiche Erforschung der eigenen Heimat – „nach jahrelangen Wanderungen“ und „auf Pfaden aller Art“ und schliesslich die Herausgabe der *Statistik schweizerischer Kunstdenkmäler*.⁹

Diese neue Buchgattung der Denkmalstatistik, auch Denkmalinventar oder Denkmaltopografie genannt, war in ihrer Situierung zwischen Wissenschaftlichkeit und Suche nach nationalen Identitäten ein typisches Produkt des 19. Jahrhunderts. Vor ihrer Etablierung standen die Erfahrungen des Verlusts hochrangiger Bau- und Kunstdenkmäler durch Revolutionen, Vandalismus oder Industrialisierung und der daraus hervorgegangene Wunsch nach deren Bewahrung. Andererseits aber schien hinter dem Denkmalinventar immer auch die Propagierung des regional oder national Eigenen oder Typischen hindurch, das man auf dem Weg der Bestandserfassung zu konkretisieren suchte. Die Beschreibung und Illustration der Bau- und Kunstdenkmäler im Denkmalinventar nahm daher auch eine entscheidende Stelle in der Konstruktion von kulturellen und politischen Identitäten ein. Im Folgenden soll versucht werden, dieser doppelten Aufgabe der Schweizer Denkmalinventare auf den Grund zu gehen, und ihre Besonderheiten wie auch Ähnlichkeiten zu anderen europäischen Unternehmungen herauszuarbeiten.

Statistiken, Topografien und Inventare: Europäische Vorbilder und Parallelen

Bei seinen Überlegungen zur Erfassung der Kunst- und Baudenkmäler der Schweiz kam Rahn zugute, dass er mit einem solchen Unterfangen zwar in der Schweiz, aber nicht prinzipiell alleine stand und es bereits einige methodische und praktische Vorarbeiten im Ausland gegeben hatte. Allen voran hatte man in Frankreich seit der Revolution die Inventarisierung der kulturellen Güter gefordert und war sie in mehreren Etappen auch praktisch

7 Ebd., Einleitung, S. 11.

8 Ebd., Vorrede, S. X.

9 Ebd., Vorrede, S. VIII. Rudolf Kaufmann, Zur Geschichte der Statistik schweizerischer Kunstdenkmäler, in: Anzeiger für schweizerische Altertumskunde, N.F., 35 (1933), S. 280–288.

angegangen. Hier ist vor allem der normannische Gelehrte Arcisse de Caumont (1801–1873) zu nennen, der die europäische Diskussion zur Denkmalinventarisierung über Jahrzehnte bestimmte und anregte. Seit den 1820er Jahren hatte Caumont die Konzeption der Denkmalstatistik entwickelt und propagiert.¹⁰ Zwischen 1846 und 1867 publizierte er mit der *Statistique monumentale du Calvados* das erste Denkmalinventar einer ganzen Region. Zuvor hatte er diese Denkmalstatistik im eigens von ihm für diesen Zweck gegründeten *Bulletin monumental* veröffentlicht. Als Gründer unter anderem der *Société des Antiquaires de Normandie*, der *Société française d'archéologie*, des *Bulletin monumental* und der *Congrès archéologique* hatte Caumont sowohl methodisch als auch institutionell die Weichen für Rahns Tätigkeiten gestellt.

Auch wenn die Quellenlage hierzu bislang keine eindeutigen Aussagen zulässt, so ist es doch als wahrscheinlich anzusehen, dass Rahn sich am Vorgehen Caumonts orientierte. Schliesslich hatte der Normanne auch die Publikation einer übergreifenden Zusammenschau des zu inventarisierenden Gebiets bereits mit seinem *Cours d'Antiquités monumentales* vorgezeichnet.¹¹

Die französische *Commission des monuments historiques* war 1837 Caumonts eigenen Bemühungen zur Erstellung eines Denkmalinventars zuvor gekommen und hatte Ernest-Louis-Hippolyte-Théodore Grille de Beuzelin mit der Erarbeitung und Publikation einer Muster-Statistik beauftragt. Dieses Inventar der Bezirke Nancy und Toul orientierte sich in weiten Teilen an Caumonts erstmals formulierten Grundsätzen, wurde aber entgegen dessen Vorstellungen in zwei Bänden vorgelegt, einem Quartband und einem unhandlichen Grossfolianten mit Lithografien und Kupferstichen. Caumont hingegen präferierte aus Kostengründen und der besseren Verbreitung und Benutzbarkeit das Oktavformat mit integrierten Abbildungen.

10 Johann Rudolf Rahn, Zur Statistik schweizerischer Kunstdenkmäler, in: Anzeiger für schweizerische Alterthumskunde 5 (1872), Bd. 2, H. 1, S. 324f.; vgl. u. a. Matthias Noell, Die Erfindung des Denkmalinventars. Denkmalstatistik in Frankreich und Deutschland zwischen 1789 und 1910, in: Kunst + Architektur in der Schweiz 59 (2008), H. 1, S. 19–26; ders., Vom vergeblichen Sammeln, Sortieren und Erfassen der Monumente. Das Denkmalinventar als Sammlungsersatz, in: Sozialer Raum und Denkmalinventar. Vorgehensweisen zwischen Erhalt, Verlust, Wandel und Fortschreibung, hg. vom Arbeitskreis für Theorie und Lehre in der Denkmalpflege, Leipzig 2008, S. 16–21; ders., „Coryphée des archéologues français“ – Arcisse de Caumont et l'Allemagne, in: Arcisse de Caumont (1801–1873). Érudit normand et fondateur de l'archéologie française, hg. von Vincent Juhel, Caen 2004 (= Mémoires de la Société des antiquaires de Normandie, XL), S. 253–271; ders., Ernst Gall in der Normandie – Forschungsreisen, Fotografie und der „landschaftliche Dehio“, in: Zeitschrift für Kunstgeschichte 67 (2004), H. 1, S. 1–14.

11 Arcisse de Caumont, Cours d'Antiquités monumentales professé à Caen, en 1830, par M. de Caumont. Histoire de l'art dans l'Ouest de la France depuis les temps les plus reculés jusqu'au XVIIe siècle, 6 Bde. u. 6 Atlanten, Caen 1830–1841.

Die ersten deutschsprachigen Inventarbände erschienen erst Jahre später. Als Vorläufer zählt das 1862 und ein Jahr darauf erschienene, zweibändige Werk von Wilhelm Lotz, die *Kunst-Topographie Deutschlands. Ein Haus- und Reise-Handbuch für Künstler, Gelehrte und Freunde unserer alten Kunst*, das auch Rahn bekannt war. 1870 kam schliesslich der erste Inventarband für einen deutschen Teilstaat auf den Markt, verfasst wiederum von Wilhelm Lotz und Heinrich von Dehn-Rotfelser: *Die Baudenkmäler im Regierungsbezirk Cassel mit Benutzung amtlicher Aufzeichnungen beschrieben und in topographisch-alphabetischer Reihenfolge zusammengestellt*.¹² Hessen war erst 1866 von Preußen annektiert worden, und es war der neue Oberpräsident der daraufhin gebildeten preußischen Provinz Hessen-Nassau, Eduard von Möller, der die Inventarisierung der neuen Besitztümer angeregt hatte. Kurz nach der Annexion von Elsass und Lothringen und dem damit in Zusammenhangstehenden Aufbau einer neuen Administration wurde Franz-Xaver Kraus mit der Erarbeitung eines Kunst- und Baudenkmalinventars für diese Region beauftragt. Wiederum war es von Möller, der nunmehr als Oberpräsident des Reichslandes Elsass-Lothringen diesen Auftrag erteilte und explizit Verbesserungen gegenüber dem hessischen Vorgänger einforderte. Wenige Jahre später, 1876 und 1877, lagen die beiden Bände *Kunst und Alterthum im Unterelsass. Beschreibende Statistik im Auftrage des Kaiserlichen Oberpräsidiums von Elsass-Lothringen* druckfertig vor. Die Erfassung der Denkmäler, das zeigen die zahlreichen Beispiele von der Französischen Revolution über Napoleons Ägyptenkampagne zu den ersten deutschen Inventaren, sind immer auch politische Versuche einer kulturellen Aneignung gewesen – des Fremden wie des Eigenen.¹³ Caumonts und Rahns Statistiken sind von solchen Konnotationen nicht frei. Beide propagieren über das Beschreiben der künstlerischen Hinterlassenschaften ihrer Region deren Eigenständigkeit, und suchen nicht zuletzt auf diese Weise eine Vereinnahmung durch andere zu verhindern.

Spezifisch schweizerische Eigentümlichkeiten

Johann Rudolf Rahns systematische kunsttopografische Sammlungen erschienen seit 1872 als Folge im *Anzeiger für schweizerische Altertumskunde*. Er begann mit den romanischen Denkmälern, deren Publikation er bereits im Jahr 1877 abschliessen konnte. Drei Jahre später startete die „Zweite

12 Wilhelm Lotz, *Kunst-Topographie Deutschlands. Ein Haus- und Reise-Handbuch für Künstler, Gelehrte und Freunde unserer alten Kunst*, 2 Bde., Cassel 1862 und 1863; Heinrich von Dehn-Rotfelser und Wilhelm Lotz, *Die Baudenkmäler im Regierungsbezirk Cassel mit Benutzung amtlicher Aufzeichnungen beschrieben und in topographisch-alphabetischer Reihenfolge zusammengestellt*, Cassel 1870.

13 Vgl. hierzu die zahlreichen Beiträge in Marion Wohlleben (Hg.), *Fremd, vertraut oder anders? Beiträge zu einem denkmaltheoretischen Diskurs*, München/Berlin 2009.

Abtheilung“ mit den „gothischen Monumenten“, die sich aufgrund der zahlreicher erhaltenen Denkmäler des späteren Mittelalters allmählich wohl zu einer Belastung für den *Anzeiger* auswuchs. Seit 1893 wurde die Statistik daher als Beilage des *Anzeigers* und mit eigener Paginatur ausgegeben. Die in den Jahren 1890 bis 1893 erschienene, noch in den *Anzeiger* eingebundene Statistik des Tessin wurde offenbar bereits 1890 zudem als Sonderausgabe vertrieben. In der Folge entstanden unter Rahns Federführung mit seinen Mitarbeitern Robert Durrer und Josef Zemp für die einzelnen Kantone weitere Lieferungen der Statistik, die dann zusammengefasst ebenfalls als vollständige Separatdrucke erschienen. Für den letzten, 1928 erschienenen Band dieser Reihe, den Robert Durrer alleine verfasste, benötigte dieser, auch wegen seiner vielfältigen anderen Tätigkeiten, allerdings nahezu drei Jahrzehnte. Von Anbeginn begleiteten Illustrationen die Texte, zu Beginn spärlich und nur in Form von Grundrissen und einfachen Strichzeichnungen, seit den Beschreibungen zu Schaffhausen im Jahr 1888 dann etwas aufwändiger ausgestattet und schliesslich, seit 1893, fanden auch Fotografien Aufnahme in der Statistik.

In seiner *Geschichte der Bildenden Künste* hatte Rahn geschrieben, die Schweiz sei „arm an höheren Werken der bildenden Kunst“. Es galt also Ersatz für diese „höheren Werke“ zu finden, was nur über eine möglichst unvoreingenommene Bestandsaufnahme möglich schien. Sieht man sich daraufhin zum Beispiel den Tessiner Band der Schweizer Denkmalstatistik genauer an, so wird schnell deutlich, dass er diesen Ersatz insbesondere in den anonymen Bauten, den Stadtbefestigungen und zahlreichen ländlichen Dorfkirchen des Mittelalters fand (Abb. 2), die er jedoch durchaus nüchtern bewertete. Teile der Gewölbe der Stiftskirche von Biasca charakterisierte er als „plump“, widmete jedoch der Kirche und ihrer Ausstattung allein eine dreiseitige präzise Analyse.¹⁴ Im Fall des „aussen völlig kahle[n] Kirchleins“ des Castello S. Pietro dokumentierte Rahn ornamentale Wandmalereien, „die wahrscheinlich noch vor Ende des XIV. Jahrhdts. ausgeführt worden sind“.¹⁵ Hier und an vielen weiteren Stellen zeigt sich jene Aufmerksamkeit, die Rahn der einfachen Handwerkskunst widmete, und die er gerade wegen ihrer groben Machart als charakteristisches Zeichen schweizerischer Kunstproduktion wertschätzte. Rahn setzte für die Erfassung eine Zeitgrenze, die ihm die flächendeckende Bearbeitung erst ermöglichte. Er nahm nur Objekte bis zur frühen Neuzeit auf, alle jüngeren, „modernen“ Zutaten oder Gebäude waren ihm kaum eine Erwähnung wert. Dafür vertiefte sich Rahn in eine bis dahin in kunsthistorischen Kreisen kaum wahrgenommene Baugattung, die ländlichen Wohnbauten. Er belegte diese meist mit Hilfe einer

14 Johann Rudolf Rahn, *Zur Statistik schweizerischer Kunstdenkmäler. Canton XV: Tessin*, Zürich 1890, S. 460.

15 Ebd., S. 473.

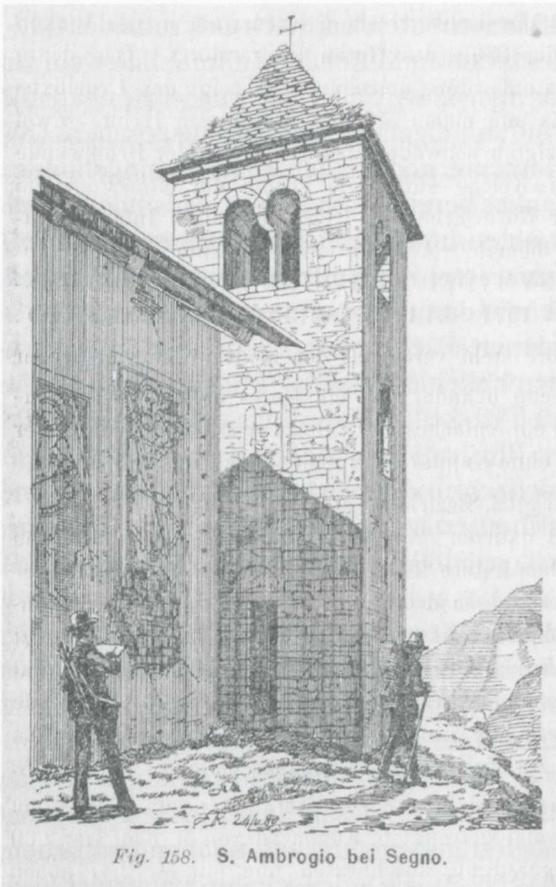


Abb. 2: Johann Rudolf Rahn, S. Ambrogio in Segno, 1889, aus: Johann Rudolf Rahn, Zur Statistik schweizerischer Kunstdenkmäler. Canton XV: Tessin, Zürich 1890, S. 217.

Inschrift glaubwürdig datierten Gebäude mit einer Reihe von Adjektiven, die den herausgehobenen Wert kennzeichnen sollen: „Ausserdem besitzt Faido mehrere stattliche *Holzhäuser*.“ (Abb. 3)¹⁶ Geschnitzte Bauornamentik und Skulpturen sowie Inschriften waren im Regelfall ausschlaggebend, jedoch war für Rahn auch die „Bauart“ von Belang. Zudem zeigten manche dieser Gebäude Werkzeichen, die Rückschlüsse auf die Erbauer oder Werkleute zuließen und somit eine Individualisierung der Monumente ermöglichten. Den grossen „Geisteskindern“¹⁷ Italiens, Frankreichs oder Deutschlands konnten auf diese Weise einfache Schweizer Handwerksleute entgegengestellt werden. In seiner *Geschichte der Bildenden Künste in der Schweiz* beschreibt Rahn diese Werteverstärkung in der Betrachtung ganz deutlich: „Und forscht man dann weiter, worin diese spezifisch schweizerische Eigenthümlichkeit bestanden habe, so wird man sein Augenmerk wieder nicht auf die grossen monumentalen Unternehmungen, sondern vielmehr

16 Ebd., S. 504.

17 Rahn 1876 (wie Anm. 1), S. 5.

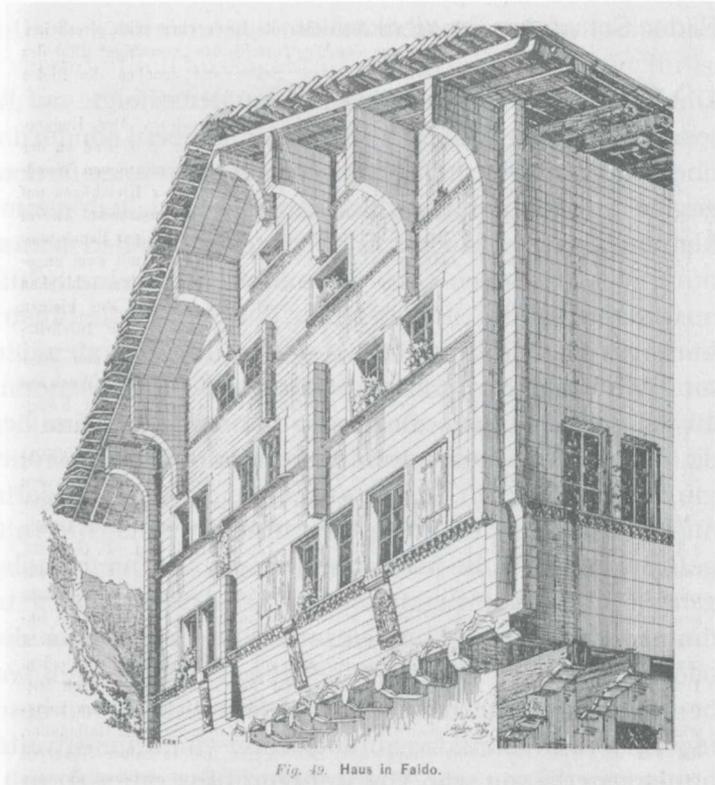


Abb. 3: Johann Rudolf Rahn, Haus in Faido, 1889, aus:
 Johann Rudolf Rahn, Zur Statistik schweizerischer Kunstdenkmäler.
 Canton XV: Tessin, Zürich 1890, S. 505.

auf die kleineren, mehr handwerklichen Schöpfungen richten müssen.¹⁸ Aus dem Mangel an so genannten hochstehenden Denkmälern und dem bei diesen häufig beobachteten Anachronismus und der „Stilverspätung“ verlagert sich die Schweiz auf die Erfassung des Profanen, das, so Rahn, dem Staatswesen ohnehin besser entspräche.¹⁹ Denn hier, im Anonymen, spiegeln sich die „eingeborenen Bürger, das Volk das im Kampfe um sein Vaterland und die Ueberzeugung sein Bestes gewagt und jetzt frei und geachtet ein Dasein führt, das die Mitwirkung der Kunst als eine unerlässliche Bedingung voraussetzt“.²⁰ In seinen zahlreichen kleineren Schriften machte Rahn im Lauf der Jahre deutlich, wie ernst er diese Wertschätzung des Volkstümlichen und ihre Wiedererweckung meinte.²¹

18 Ebd., S. 8.

19 Zum Problem der „Stilverspätung“ vgl. Rahn 1876 (wie Anm. 1), und Gamboni 1987 (wie Anm. 4), S. 125.

20 Rahn 1876 (wie Anm. 1), S. 8.

21 Vgl. hierzu vor allem den Beitrag von Regine Abegg in diesem Band.

Bilder Schweizer Baudenkmäler

Die Erfassung der Schweizer Denkmäler erfolgte auf Rahns Reisen vor Ort jedoch nicht nur durch schriftliche Notizen, sondern auch durch zahlreiche Zeichnungen und Skizzen, von denen einige in den Inventaren wiedergegeben wurden. Rahns zeichnerische Fähigkeiten zur Dokumentation der kleinen „handwerklichen Schöpfungen“ standen seiner sprachlichen Begabung in nichts nach (Abb. 2 und 3). Auch seine Schüler, die ihn auf den ausgedehnten Reisen begleiteten, wurden für die Illustrationen der *Statistik* herangezogen. Rahn steht mit seinen Illustrationen deutlich in der Tradition der architektur- und kunstinteressierten Reisenden des 18. und frühen 19. Jahrhunderts, vor allem, wenn er sich und seine Begleiter als zeichnende Kunstgelehrte selbst vor den mittelalterlichen Kirchen inszenierte. Meist ging es ihm hier um Gesamtansichten der Bauten oder um bemerkenswerte Ausschnitte der Ausstattung. Denn Rahn, auch hierin Caumonts Ideen folgend, publizierte die Monumente zunächst in chronologischen „Abtheilungen“.²² Aus diesem Grund fertigte Rahn offensichtlich bisweilen Skizzen an, die nur gewisse, für ihn relevante Teile eines über die Zeit entstandenen oder veränderten Gebäudes zeigten. Darstellungen von Ensembles waren bei Rahn meist auf raumgreifende Fortifikationen beschränkt, also auf Anlagen, deren Charakter vorzugsweise von einem weiter entfernten Standpunkt zu erfassen war. Die wenigen Illustrationen mit landschaftlich oder städtebaulich eingebetteten Denkmäler resultierten meist also aus ihrer „malerischen“ Anlage, häufig sind es, wie im Fall von Morcote oder Muraltto, spektakulär an Felsabhängen errichtete Bauten oder Gebäudegruppen. Vorbilder waren ihm hier wiederum französische und englische Antiquare wie John Sell Cotman oder Charles Nodier und Isidore J. S. Taylor.²³ Unter Rahns Zeichnungen, die er nicht in der *Statistik* abdruckte, finden sich jedoch durchaus auch solche von ehemaligen Klosteranlagen, deren genrehafte Staffagefiguren funktionale und räumliche Zusammenhänge über das rein Pittoreske hinaus aufzuzeigen vermögen. Die Beschränkung auf meistens kleine, pointierende Illustrationen in der *Statistik* ist daher besonders aussagekräftig, da Rahn in seinen übrigen Skizzen also durchaus Landschaften und Gebäudeensembles wiedergab, und damit natürlich in seiner Zeit auch nicht im mindesten alleine stand. Diese offenkundige Diskrepanz

22 Vgl. Rahn 1872 (wie Anm. 10); ders., Zur Statistik schweizerischer Kunstdenkmäler. Zweite Abtheilung. Gothische Monumente, in: Anzeiger für schweizerische Alterthumskunde 15 (1880), Bd. 4, S. 12.

23 Vgl. hierzu u. a. Matthias Noell, „Standards of taste“ – Augustus Charles Pugin und die Specimens of the Architectural Antiquities of Normandy, in: Visualisierung und Imagination. Mittelalterliche Artefakte in bildlichen Darstellungen der Neuzeit und Moderne, 2 Bde., hg. von Bernd Carqué, Daniela Mondini und Matthias Noell, Göttingen 2006 (= Göttinger Gespräche zur Geschichtswissenschaft, 25), hier Bd. 2, S. 417–464.

zwischen den romantischen, stimmungsvollen Zeichnungen einerseits und den illustrierenden, vermeintlich aussagekräftigeren Skizzen für die Statistik andererseits zeigt, wie sehr Rahn und mit ihm auch die Denkmalinventarisierung in jenen Jahren die beiden Kategorien „künstlerisch“ und „analytisch“ weitgehend zu trennen suchten, auch wenn sie beides beherrschten und praktizierten. Seinen *Kunst- und Wanderstudien*, vor allem den *Wanderungen im Tessin*, ist bestens abzulesen, wie Rahn auch seinen literarischen Stil der jeweiligen Gattung anpassen konnte.²⁴

Die Entstehung des Denkmalensembles aus dem Geist des Erhabenen und Malerischen tritt in den Illustrationen der frühen Denkmalsammlungen jedenfalls deutlicher zutage als im so genannten Ursprungsmanifest der Städtebaukunst, Camillo Sittes *Der Städtebau nach seinen künstlerischen Grundsätzen* von 1889, auch wenn sie erst einige Jahre später auch in die Denkmaltheorie einfluss.

Gerade bei den abgebildeten Wohnhäusern jedoch schien das ornamentierte Detail Vorrang vor der Gesamtanlage, der Disposition oder gar den konstruktiven Fragen gehabt zu haben. Rahns Interesse richtete sich hier eher auf die sichtbare kunsthandwerkliche Oberfläche, nicht so sehr auf ihre Träger. Auch Gesamtansichten von Wohnhäusern oder gar die Einbettung in ihre Umgebung sucht man in Rahns Statistik noch vergebens. Die in die Tessiner Statistik aufgenommenen Darstellungen von Häusern ähneln daher häufig genug dem Blick durch ein Mikroskop oder ein Fernrohr.

Die Entwicklung der Jahre um 1900 kann man an Robert Durrers Band *Unterwalden* ablesen, den dieser seit 1899 erarbeitete, der aber erst 1928 erschien. Hier schlägt sich in den zeichnerischen Aufnahmen nicht nur die mittlerweile ins Leben gerufene Hausforschung nieder – allen voran ist die Reihe *Das Bauernhaus in Deutschland, Österreich und der Schweiz* zu nennen, deren dritter Band die Schweizer Bauernhäuser behandelte –, sondern auch die mittlerweile in der Drucktechnik und Buchproduktion etablierte Fotografie.²⁵ Die Dokumentation und konstruktive Analyse von anonymen Bauten wurden nun auch im Inventar durch Bauaufmasse vorgenommen, die Reintegration des Baudenkmals in die es umgebende Landschaft hingegen übernahm die kontextualisierende, stimmungsaufgeladene Fotografie, nicht die romantisierende Zeichnung. Die Abbildung eines Wohnhauses in Wilersdörfli (Abb. 4) belegt hervorragend die Entwicklung einer bildargumentativen Strategie, die zwischen Rahns und auch Durrers grösstenteils detailnahen, isolierenden Zeichnungen und der kontextualisierenden, stimmungsvollen Fotografie stattgefunden hatte.

24 Vgl. Johann Rudolf Rahn, *Kunst- und Wanderstudien aus der Schweiz*, Wien 1885.

25 *Das Bauernhaus in der Schweiz*, hg. vom Schweizerischen Ingenieur- und Architekten-Verein, Zürich o. J. [1903] (= *Das Bauernhaus in Deutschland, Österreich und der Schweiz*, 5).



Fig. 14. Haus des Landammann Andreas Z'Rotz im Wilersdörfli.

Abb. 4: Doelker [?], Haus des Landammann Andreas Z'Rotz in Wilersdörfli, aus: Robert Durrer, Unterwalden, Zürich 1928, S. 31.

Schon in der Reihe *Kunstdenkmäler der Schweiz*, einer weiteren Publikationsreihe der Gesellschaft für Erhaltung historischer Kunstdenkmäler, die auch den *Anzeiger* herausgab, hatte sich einige Jahre früher diese technische und ästhetische Veränderung bemerkbar gemacht. Während die grossformatigen, ungebundenen Lieferungen dieser Baumonographien eher an repräsentative Prachtbände des 19. Jahrhunderts anschlossen, setzte man bei ihrer Ausstattung ganz auf die moderne Fotografie. Hierfür mussten auch die beteiligten Kunsthistoriker dazulernen. Hatte Rahn sich noch ganz im Stil des Kunstgelehrten und Reisenden neben den Monumenten selbst ins Bild gesetzt, griff sein Schüler Josef Zemp nun nicht mehr nur zum Griffel, sondern auch selbst zur Kamera und fertigte technisch wie künstlerisch hochstehende Aufnahmen an. In der ersten Lieferung zum Luzerner Weinmarktbrunnen von 1901 wurde dieser noch als ein durch Retuschen freigestelltes Denkmal präsentiert. Spätestens seit der Lieferung zum Kloster St. Johann in Münstair, in den Jahren seit 1906, änderte sich jedoch der Stil der Fotografien. Zemps Aufnahmen zeichnen sich einerseits durch eine präzise Wahl des Standorts aus, andererseits durch eine je nach Objekt wohldosierte Einbeziehung der landschaftlichen Umgebung. In seinem Text geht er explizit auf diese



Abb. 5: Josef Zemp, Ansicht der Klosteranlage St. Johann in Münstair, Ansicht von Nordost, aus: Das Kloster St. Johann zu Münster in Graubünden von Josef Zemp unter Mitw. von Robert Durrer, Genf 1905/1906/1907, Taf. 27.

malerischen Werte der Denkmalgruppe ein und versäumt es ebenso wenig, das Zusammenwirken der Architektur mit der Natur zu thematisieren:

Der Anblick dieser Dinge weckt künstlerischen Reiz in Fülle. Daran hat die Farbe einen grossen Teil: das reiche Leben in den Tönen des Mauerwerkes, das weiche, tiefe Braungrau alter Schindeldächer, das ernste Grün der Arvenwälder an den Bergeshängen, ein Himmel von südlicher Bläue. Und allen Dingen, von der stattlichen Kirche bis zum modrigen Stall, ist so ungesucht die malerische Stimmung gekommen, aus reichen und armen Tagen, aus Uebermut und Not. Die Geschichte war eine große Künstlerin. [...] Drinnen fühlt man sich wie auf dem Hauptplatz einer alten Kleinstadt. Eine lange Häuserreihe, gezinnte Türme, mächtige Oekonomiegebäude, kleine Häuschen armer Leute, alles erweckt hier den Eindruck eines gutmütigen Spiels von Laune und Zufall.²⁶

Um diesen Aspekt der Laune und des Zufalls adäquat ins Bild zu setzen, wendete Zemp gezielt eine geschickte Bildregie an. So zeigt Tafel XXVII (Abb. 5)

26 Kunstdenkmäler der Schweiz. Mitteilungen der Schweizerischen Gesellschaft für Erhaltung historischer Kunstdenkmäler, N.F., H. 5-7: Das Kloster St. Johann zu Münster in Graubünden von Josef Zemp unter Mitw. von Robert Durrer, Genf 1905/1906/1907, H. 5, S. 6.

die Gesamtanlage des Klosters in Müstair von Nordosten, eingebettet in eine Wiese im Vordergrund, bewaldete Hänge zu ihren Seiten. Die Gebäudedächer und Giebelformationen scheinen auf die geschickt als Fond des Turms eingesetzte Bergkette zu reagieren. Sogar die Zinnen auf dem Pultdach des wehrhaften Plantaturms nördlich der Kirche erscheinen durch diese Analogiebildung wie versteinerte oder transformierte Baumreihen des Hintergrunds.

1910 war zudem der Start einer weiteren Serie von Publikationen, das *Bürgerhaus in der Schweiz*, eine Mischung aus Denkmalerfassung und historischem Vorlagenwerk, und eine Folgeserie des bereits genannten Bauernhausprojekts. Seit 1906 vorbereitet, ist bereits im ersten Band zum Kanton Uri die gleiche Beobachtung zu machen wie auch für die *Kunstdenkmäler*. Die Fotografie nimmt hier neben dem Aufmass und der Detailzeichnung einen gewichtigen Platz in der Vermittlung der propagierten Werte ein, gerade wenn es um das Zusammenspiel von Schweizer Berglandschaft und Architektur ging. Hier schliesst sich auch der Kreis zu den regionalistischen (wenn nicht nationalistischen) Intentionen Paul Schultze-Naumburgs in Deutschland. In seinen von 1901 bis 1917 publizierten *Kulturarbeiten* ging es diesem um eine regionaltypische, angepasste Bauweise, die er als begabter Fotograf geschickt in Szene zu setzen wusste und unter anderem mit karger, scharfkantiger Architektur vor einer übermächtigen Alpenkulisse verdeutlichte (Abb. 6). Noch in den 1940er Jahren konnte Peter Meyer in seinen Beiträgen zur Schweizer Architektur mit solchen Argumentationsstrategien überzeugen. Meyer kritisierte anhand der Fotografien, dass die Architektur des Historismus keine „Beziehung zur Landschaft“ mehr gehabt habe.²⁷ Die anonymen Bauten des 18. und frühen 19. Jahrhunderts seien „meist simpel-viereckige weiße Würfel ohne jeden äußeren Schmuck, wie große Kristalle in die Landschaft gelegt, architektonisch gänzlich anspruchslos, und gerade darum grundanständig“.²⁸ Die „Talmi-Paläste“ des späten 19. Jahrhunderts hingegen seien Ausdruck neureicher Bürgerlichkeit und ein Verstoss gegen die „Gleichheit aller Bürger“. „Am erträglichsten sind sie noch in städtischen Verhältnissen, denn es sind städtische Bauten. Wo sie in freier Landschaft stehen, womöglich im Hochgebirge, ist der Gegensatz unerträglich.“²⁹

27 Peter Meyer, *Schweizerische Stilkunde von der Vorzeit bis zur Gegenwart*, Zürich 1942, [6. Aufl. 1952], Bildlegende zu den Tafeln 38/39; vgl. auch ders., *Fremde Dienste*, in: *Das Werk* 29 (1942), H. 9, S. 209–225.

28 Meyer 1942/1952 (wie Anm. 27), S. 200.

29 Ebd., S. 202.



Abbildung 133

Abb. 6: Paul Schultze-Naumburg, „Zauber der Bergwelt“, aus: Paul Schultze-Naumburg, Kulturarbeiten, Bd. 7: Die Gestaltung der Landschaft durch den Menschen, München 1916, S. 191.

Paul Schultze-Naumburgs, Paul Mebes' und sogar Peter Meyers Bücher wendeten sich nun über die Fotografie an die Schicht der bürgerlichen Bauherren, nicht mehr durch vermasste Zeichnungen primär an Architekten, wie es noch das Schweizer Bürgerhauswerk angestrebt hatte. Die einzelnen Bildseiten werden vor allem bei Schultze-Naumburg und Mebes in der Zusammenschau zu einem fotografischen Vorlagenwerk, deren Nähe zu denjenigen des 19. Jahrhunderts sich erst auf den zweiten Blick offenbart. Simple Zäune, Tore und Türen ersetzen nun die gotischen Portallaubungen, die Fialen und das Masswerk.⁵⁰

Wie schon bei Rahn folgte auch bei Meyer die Wertschätzung der profanen, anonymen Baukunst explizit dem Ideal des freien Schweizer Bürgers und Bauern, deren Häuser „das äußere Zeichen der Freiheit ihrer Erbauer“ seien.⁵¹ Um aus den guten Beispielen zu lernen und um den Charakter der Landschaft zu retten, sei, so Meyer, zunächst ein „Ueberblick über das Vorhandene“ nötig, der „eigentlich bisher noch nie unternommen wurde“.⁵² Einen Überblick über den Bestand durch Erfassung und Auswertung zu gewinnen, das war und ist die Grundlage der Inventarisierung und es wird anhand der Diskrepanz zwischen Rahn und Meyer deutlich, wie sich über die Jahre die Wertschätzung von Epochen und Gattungen verändern konnte.

50 Vgl. Paul Mebes, Um 1800. Architektur und Handwerk im letzten Jahrhundert ihrer traditionellen Entwicklung, München 1908, Vorwort in Bd. 1; vgl. hierzu auch den Beitrag von Matthias Walter in diesem Band.

51 Meyer 1942/1952 (wie Anm. 27), S. 20.

52 Meyer 1942 (wie Anm. 27), S. 211.

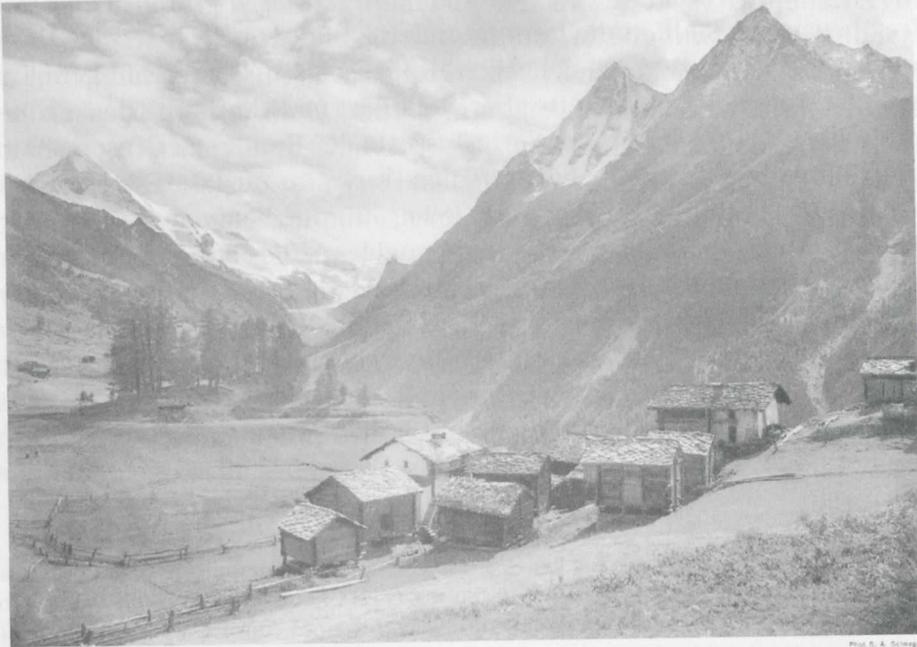
Hatte Rahn noch mit dem Spätmittelalter eine Zeitgrenze gesetzt, so rückte Meyers Interesse schon bis an seine Gegenwart heran, auch wenn er hier weit von einer nüchternen Bestandsaufnahme entfernt war. Wertschätzung und Ablehnung sind bei Meyer an einen ideologischen Tunnelblick gekoppelt, der eine „Architektur vor dem Sündenfall“ „in der Unschuld des Paradieses“ postuliert und letztlich – trotz aller gegenteiligen Beteuerungen – einem helvetischen Architekturideal der „edlen Einfalt und stillen Grösse“ und einer „echten, bodenständigen“ Bauweise huldigt.³³ Dass er die internationalen Einflüsse zu einer Zeit, in der um die Schweiz der Zweite Weltkrieg wütete, als charakterlos und unschweizerisch geisselte, ist dabei nicht ohne Belang. Die von ihm verachteten Bauten des Historismus wurden ihrerseits seit den 1970er Jahren zunehmend geschätzt und im Inventarwerk *INSA* für die Schweizer Städte auch dokumentiert.³⁴

Tausend und ein Schweizer Bild

In den 1920er Jahren starteten weitere Publikationsprojekte, welche die Erfassung der Schweiz zum Ziel hatten. Die meisten unter ihnen hatten jedoch keinerlei wissenschaftlichen Hintergrund, sondern verfolgten andere Interessen wie die Vermarktung der eigenen Fotografien oder andere Werbezwecke. *Les Mille et une vues de la Suisse* ist hierfür ein besonders charakteristisches Beispiel. Vom Genfer Verlag Naville und dem Fotografen Samuel Abraham Schnegg initiiert, gruppieren die Herausgeber in 36 Heften eine Vielzahl an fotografischen Ansichten von Schweizer Kantonen, Städten und ihren Bewohnern. Mit Unterstützung vom Bund versammeln die nach Regionen, Städten und Kantonen sortierten Lieferungen Fotografien der berühmtesten Fotografen der Schweiz: Neben Schnegg waren zum Beispiel Fred Boissonnas, Jean Gaberell oder Albert Steiner beteiligt, die Texte steuerten verschiedene Schweizer Schriftsteller wie Ernst Zahn oder Robert de Traz bei (Abb. 7). Die Seitenzahlen der Hefte liefen durch, so dass ein späteres Binden in einem gemeinsamen Band mit insgesamt 576 Seiten von Anfang an vorgesehen war. 1924 in 15000 Exemplaren gedruckt, konnte bereits 1926 eine zweite Auflage verlegt werden. Neben Landschaftsaufnahmen mit Gebäudegruppen, die sich in ihrer Anordnung und Lage wiederum der wilden Natur anzupassen scheinen, fotografieren und beschreiben die Hefte auch das mit der Eisenbahn, dem Automobil und dem zunehmenden Tourismus verschwindende Brauchtum mit Trachten und Gerätschaften der angeblich unberührten und urtümlichen Bergregionen (Abb. 8). Vom Ver-

33 Ebd. sowie die dortigen Bildlegenden.

34 Vgl. Kunst + Architektur in der Schweiz 56 (2005), H. 3 (= Themenheft *INSA* – Bilanz eines 50-jährigen Projekts).



LA FORCLAZ SUR EVOLÈNE, DENT BLANCHE. GLACIER DE FERPÈCLE ET DENTS DE VEISIVI

Phot. S. A. Schnegg

Abb. 7: S. A. Schnegg, La Forclaz sur Evolène [...], aus: Samuel Abraham Schnegg (Hg.), Les mille et une vues de la Suisse, Fascicule 7, Le Valais, Genf 1926, S. 97.



PAYSANS DE LOÛCHE-LES-BAINS

Phot. S. A. Schnegg

Abb. 8: S. A. Schnegg, Paysans de Loèche-les-Bains, aus: Samuel Abraham Schnegg (Hg.), Les mille et une vues de la Suisse, Fascicule 7, Le Valais, Genf 1926, S. 110.

leger mit den Begriffen „intérêt national“ und „trésor artistique de premier ordre“ beworben, stellten die tausendundeins Bilder der Schweiz somit ein eigenes Bildinventar dar, das sicherlich zunächst als Aussenwerbung für Touristen gedacht war, andererseits aber zugleich zur Erkundung des eigenen Lands aufrief.³⁵ Im Vorwort der Serie äusserte der Bundesrat Giuseppe Motta die Hoffnung auf rege Verbreitung des Werks im Ausland, aber auch in der Schweiz: „Cet ouvrage, atteindra, je le souhaite, beaucoup d'étrangers. [...] Mon souhait le plus vif est cependant quel les *Mille et une vues* pénètrent surtout dans les maisons et les familles suisses.“³⁶ Hatte doch Johann Rudolf Rahn schon 1876 moniert, die Schweiz sei in kunsthistorischer Hinsicht viel zu wenig bekannt, weil die Natur alle Aufmerksamkeit auf sich ziehe, so war selbst der Bundesrat Motta noch in jenem Bild der Schweiz gefangen, gegen das sich der Kunsthistoriker mit seinen Publikationen fünfzig Jahre zuvor gewendet hatte. Der Bundesrat verlor kein Wort über die Kunstdenkmäler der Schweiz:

Au moment même où j'écris ces lignes d'introduction, je contemple de mon bureau, au Palais Fédéral, le panorama des Alpes bernoises. C'est l'heure du crépuscule. À l'arrière-plan du paysage qui se déroule devant mes yeux, les Alpes couvertes de neige dressent leur majesté virginale. Je continue à les contempler et ne peux me rassasier de cette vision. Elle me porte à songer, par contraste, à la douceur naturelle qui émane des lacs de mon Tessin et je bénis Dieu de m'avoir donné la Suisse comme patrie.³⁷

Motta räsonnierte hingegen über die Geschichte der Abbildung der Schweiz im Druckwerk, über die Kupferstecher des 18. Jahrhunderts, die Lithografie und den Stahlstich des 19. Jahrhunderts sowie die Wiedergabe von Fotografien durch die Autotypie und den Tiefdruck, der in den *Les Mille et une vues de la Suisse* zur Anwendung gekommen sei. Die Kenntnis der Reproduktionsgeschichte schien auch im Bundeshaus die Kenntnis der Originale deutlich zu übersteigen.

Merkwürdige Inventare

Das von Rahn erkannte „Bild voller Widersprüche“, die Heterogenität der kulturellen Artefakte in der Schweiz, konnte aus den historischen Gegebenheiten zwar problemlos erklärt werden, bedurfte aber dennoch einer Auflösung, um die politisch erreichte nationale Einheit nicht zu hinterfragen, sondern diese zu stützen. Die politische Kleinteiligkeit der Schweiz hatte

35 Vgl. das Werbeblatt zur Subskription der zweiten Auflage des Verlegers Naville, Genf 1925.

36 Giuseppe Motta, Vorwort, in: Samuel Abraham Schnegg (Hg.), *Les mille et une vues de la Suisse*, Genf 1926, S. 2.

37 Ebd.

zwar eine „geistig vereinheitlichte Durchbildung in der praktisch-realen Gesinnung des auf kargem Boden lebenden Volkes“ zunächst verhindert.³⁸ Ausgerechnet jedoch die „Dürftigkeit“ der Denkmäler führte die Verfasser der Denkmalinventare und Bildsammlungen zu einer als typisch helvetisch erkannten Denkmallandschaft, die durch einzelne und gleichberechtigte Mitglieder des eidgenössischen Staatswesens mit ihrem „gefühlsmäßig latent vorhandenen Gesamtbewußtsein“ entstanden war.³⁹ Fehlende künstlerische Höchstleistung konnte so durch „grundanständige“ Durchschnittlichkeit ersetzt werden, mangelnde Einheitlichkeit durch demokratische und „bunte Vielheit unserer lokalen Sonderarten“.⁴⁰ Das Schweizer Denkmalinventar diene auf diese Weise als Mittel zur Konstruktion nationaler Einheit, auch wenn es eigentlich das genaue Gegenteil abbildete. Der Basler Kunsthistoriker Rudolf Kaufmann sprach diese Aufgabe offen aus: Die Schweizer Denkmalstatistik ver helfe „zur geläuterten Besinnung auf die Grundkräfte unseres nationalen Daseins [...]“.⁴¹

38 Kaufmann 1933 (wie Anm. 9), S. 283.

39 Ebd.

40 Ebd.

41 Ebd., S. 288.