

Provinzialität als Stärke

Rahns Konstruktion einer anti-elitären Schweizer Kunst

VON ANDREAS HAUSER¹

Die Wissenschaftsgeschichte, zu welcher das vorliegende Heft einen Beitrag liefert, war bis weit ins 20. Jahrhundert geprägt vom Loblied auf die allmähliche Entdeckung objektiver Wahrheit durch aufklärerisch gesinnte Forscherheroen. Gegnern wurde vorgeworfen, den Gegenstand zu «konstruieren». Als einmal erkannt war, dass dies – in kleinerem oder grösserem Masse – für jede wissenschaftliche Arbeit gilt, konnten die Wissenschaftshistoriker für ihre Forschungen den Status einer Wissenschaftstheorie beanspruchen. Für die Geschichte der Kunstgeschichte bedeutet dies, dass die «Gegenstandskonstruktionen» – ähnlich wie die Kunstwerke – nach ihrer Fähigkeit zu kultureller Wertschöpfung beurteilt werden müssen und dass das Tun der eigenen Spezies ebenso kritisch zu betrachten ist wie dasjenige der Künstler: dass also auf Selbstmystifizierungen und Rollenmuster, auf den Zusammenhang von Erkenntnisinteresse und Gegenstandskonstruktion und vor allem auf das Verhalten im Kampf um die Produktionsmittel von symbolischem Kapital zu achten ist. Auf Rahn angewendet, führen solche Fragen notwendigerweise zu einer historischen Reflexion über Sinn und Möglichkeiten kunsthistorischen Forschens in der und über die Schweiz.

Mittelalter-Kunsthistoriker und Neurenaissance-Bauherr

Bekanntlich gilt Rahn als «Vater der schweizerischen Kunstgeschichte» (Abb. 1).² Die Bezeichnung spielt auf die Charakterisierung Giorgio Vasaris als «Vater der Kunstgeschichte» an. Dieser italienische Künstler und Kunsttheoretiker benutzte die «barbarische» Kunst der Goten als Negativfolie, um eine klare, helle, antike Kunstmanier als die einzig wahre zudeklarieren. Vasaris Normsetzungen wurden in der Folge zwar ausgebaut, andererseits aber auch zunehmend relativiert. So wurden auch dem gotischen Stil spezifische Qualitäten zugestanden, vor allem technischer Art. Indem die nationalistische Abgrenzung deutschen Charakters gegen welsche Formvollendung mit dem philosophischen Gegensatzpaar Erhabenheit/Schönheit verquickt wurde, konnte dann die Gotik zu einer eigenwertigen Kunstsprache aufgewertet werden. In eben diese anti-vasarianische Tradition gehört Rahn. Zwar hat er sich auch mit „altschweizerischer“ Kunst befasst, aber der Schwerpunkt seiner Arbeiten liegt

auf dem Mittelalter, auf Romanik, Gotik und Spätgotik. Das zeigt schon der Titel seines Früh- und Hauptwerks: *Geschichte der bildenden Künste in der Schweiz von den ältesten Zeiten bis zum Schlusse des Mittelalters* (siehe Abb. 3, S. 245).

Nun hatte es die oben dargelegte Konstruktion des gotischen Stils der sich formierenden Kunstgeschichte ermöglicht, im mittleren Drittel des 19. Jahrhunderts auch die Renaissance als eigenen, von der Antike klar geschiedenen «Stil» zu begreifen.³ Der Schweizer Jacob Burckhardt hatte daran einen bedeutenden Anteil; er konzipierte eine moderne, realitätsnahe Klassik. Sie fand bei den liberalen Eliten grossen Anklang, insbesondere in der Schweiz, wo die Gotik mehrheitlich als bigott und deutschnational empfunden wurde. Bezeichnenderweise wurden 1855 gleich zwei Renaissance-Spezialisten an das neu gegründete Eidgenössische Polytechnikum in Zürich berufen: Jacob Burckhardt und Gottfried Semper. Letzterer hatte dafür gesorgt, dass die gestalterische Schwester der kunsthistorischen Neu-Renaissance – die architektonische – zum prägenden Idiom des neuen Bundesstaates wurde. Dass der Ursprung des Stils in Italien lag, empfand man nicht als Problem: Wie seinerzeit die antike Architektur galt er als Verkörperung einer nicht ortsgebundenen Kunstidee, die nördlich der Alpen sogar zu grösserer Vollendung gebracht werden könne als im Herkunftsland. Ebendiese «internationalistische» Renaissance-Klassik wählte der 35-jährige Rahn, als er 1876 für sich und seine Familie in Zürich einen kleinen Palazzo baute (Abb. 2).⁴

Wie reimt sich dies mit der erwähnten Mittelalter-Vorliebe des Autors Rahn? Eine Erklärungsmöglichkeit besteht darin, dass der Autor fortschrittlicher als der Bauherr Rahn war. In der Gründerzeit wurde die Renaissance-Auffassung des mittleren Jahrhundertdrittels als spätbiedermeierlich empfunden: Statt vollendete Form, Rationalität und Harmonie waren wieder – wie bei den Romantikern – naturhafte Erhabenheit, vitaler Charakter, dramatisches Hell-Dunkel und überwältigende Gesamtheitlichkeit gefragt. Der junge Wölfflin und Gurlitt fanden diese Eigenschaften in den 1880er Jahren im «verwilderten Dialekt der Renaissance», dem Barock.⁵ Die Hochgotik, einst Erhabenheitskunst par excellence, galt inzwischen als eine Mittelalter-Klassik französischer Prägung. Material für eine nach Erhabenem suchende Kunstgeschichte boten dagegen andere Verfalls- respektive



Abb. 1 Johann Rudolf Rahn, um 1910. Fotografie Philipp und Ernst Rudolf Linck, Heliogravüre Gustav Adolf Feh. Zentralbibliothek Zürich.

Mischstile: die sogenannte Spätgotik und die nordalpinen Renaissance. Diese geschichtlichen Formreservoirs waren insbesondere für Darstellungen von Interesse, die dem aufstrebende Städtewesen des späten 19. Jahrhunderts einen historischen Hintergrund geben wollten.

Eine weitere Erklärungsmöglichkeit für die gegensätzlichen Perspektiven des Bauherrn und des Autors Rahn bietet sich an, wenn gefragt wird, wie Letzterer auf den Titel «Geschichte der bildenden Künste» gekommen ist, wo doch sein Buch vorwiegend von Architektur handelt. Rahn hat ihn – wie auch den Aufbau – von Karl Schnaases (1798–1875) gleichnamiger Universal-Kunstgeschichte übernommen, an deren Überarbeitung er mitgewirkt hatte.⁶ Schnaase galt lange Zeit als Mitbegründer jener Stil-Kunstgeschichte, die im 20. Jahrhundert aufgrund ihres teleologischen und nationalistischen Gehalts in Ungnade gefallen war. Henrik Karge hat aber gezeigt, dass Schnaases Auffassung dynamischer und gleichsam völkerbundartiger ist als die einflussreiche Kuglersche: Sie nimmt die Eigendynamik und -wertigkeit von Kunstsprachen

viel ernster als diese und stellt sich das Verhältnis der Kunstnationen weniger als Konkurrenzkampf denn als arbeitsteiliges Zusammenwirken vor.⁷ Den «inneren Zusammenhang» von Schnaases kunsthistorischem Epos garantieren aber geschichtsphilosophische Modelle. Als gläubiger Christ versteht er zunächst – nach altem typologischem Denkmuster – die Kunst des Altertums als Präfiguration der christlichen Kunst des Mittelalters. Von entwicklungslogischem Denken zeugt auch die Formulierung, die Plastik und die Malerei seien aus der Architektur hervorgegangen.⁸ Schnaase teilt die nach dem Klassizismus dominierende Meinung, die Kunstschönheit habe in der Malerei zu ihrer höchsten Entfaltung gefunden. Was diese aber zu Kunst machen, sind für Schnaase nicht das Sinnliche und Mimetische, sondern die kompositorischen «Verhältnisse» und «Anordnungen».⁹ Diese Kunstgesetze habe die Menschheit anhand der vergleichsweise abstrakten Architektur mühsam erarbeiten müssen.¹⁰ Die gesamtkunstwerkartige mittelalterliche Architektur, die den grössten Teil von Schnaases *Geschichte* okkupiert,

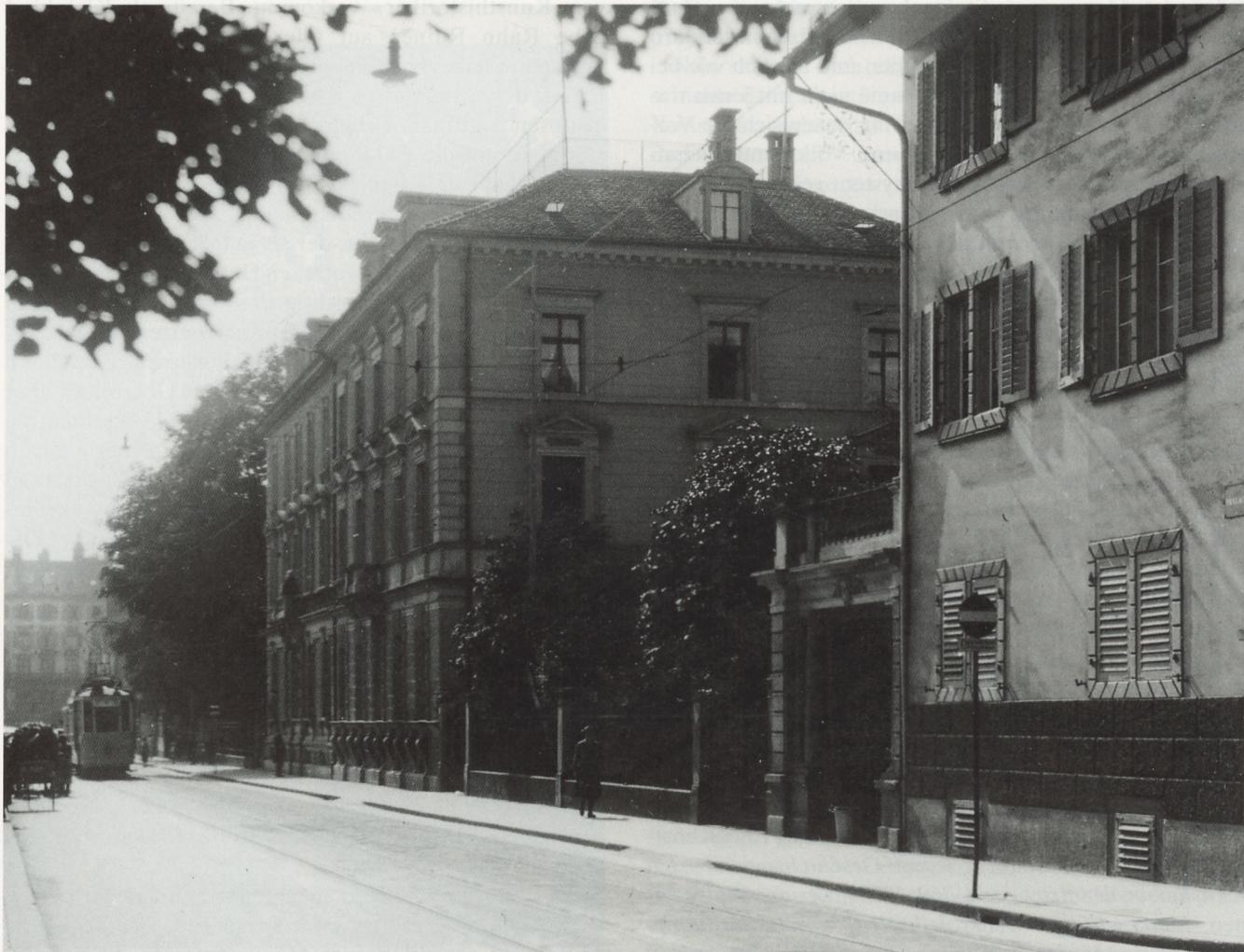


Abb. 2 Wohnhaus im Stil eines römischen Palastes nach Entwürfen Johann Rudolf Rahns am Thalacker 23 in Zürich, 1876 erbaut. Fotografie 1930. Baugeschichtliches Archiv Zürich.

ist demnach nur eine Art gigantische Ouvertüre zu etwas Kleinerem und Kunstvollerem, nämlich zur Malerei des 15. Jahrhunderts, insbesondere zur altniederländischen, welche das christliche Mittelalter gleichsam in die Neuzeit überführt.¹¹

Schnaase ist nicht mehr dazu gekommen, die van Eycksche Schule und die übrige Kunst des 15. Jahrhunderts zu behandeln – insofern fehlt seinem Monumentalwerk der Zielpunkt.¹² Dass Rahn dieser geplante letzte Band nicht zur Verfügung stand, dürfte mit ein Grund dafür gewesen sein, dass er seine Geschichte mit dem Spätmittelalter enden liess. Es ist aber denkbar, dass die mittelalterliche Monumentalkunst auch bei ihm nur als Auftakt für etwas Entwickelteres gedacht ist. Wenn dies zutrifft, wird zu fragen sein, um was es sich denn handelt.

Kunst in der Schweiz oder Schweizer Kunst?

Nun beschränkt sich Rahn ja in seiner *Geschichte* auf ein bestimmtes Gebiet, nämlich auf dasjenige des 1848 gegründeten, aus einem Staatenbund gewachsenen Bundesstaates Schweiz. Anders als bei den Nachbarländern Deutschland, Frankreich und Italien und ähnlich wie bei Österreich deckt sich der Staatsname nicht mit jenen traditionellen Kunstnation-Begriffen, in denen sich die Vorstellungen von Sprach-, Kultur- und Volksgemeinschaften verweben. In diesem Bezugssystem gehören die drei grossen Sprach- und Kulturregionen der Schweiz zu den benachbarten Nationen. Indem Rahn von einer Geschichte der bildenden Künste in der Schweiz spricht, deutet er an, dass er diese Auffassung nicht in Frage stellt. Andererseits zeigt die Hommage an Schnaase, dass er sein Buch – wie Burckhardt seine *Baukunst der Renaissance* (1867) – als Bestandteil der deutschen Handbuch-Kunstgeschichte verstanden haben will.¹³ Damit erhebt Rahn den Anspruch, dass die Fokussierung auf die Schweiz nicht bloss kulturpolitisch, sondern in der Sache selbst begründet sei. Das Argument, dass die Kunstnation-Begriffe der Handbücher ebenfalls nationalpolitisch infiziert seien, lag ausserhalb der damaligen Denkmöglichkeiten. Deshalb blieb nur eine offensive Argumentation. Rahn musste nachweisen, dass das schweizerische Ensemble von *Regional*-Stilen eine verkleinerte Form des europäischen Konzerts von *National*-Stilen sei, oder dass die im Gebiet der heutigen Schweiz beheimateten Ethnien und Kulturen eine *spezifisch schweizerische* Stimme zum internationalen Kunstchor beigeleitet hätten.

Johann Caspar Füssli (1706–1782) und Johannes Müller (1735–1816) hatten in ihren nationalen Proto-Kunstgeschichten – der erste in seiner *Geschichte der besten Künstler in der Schweiz* (1769–1779), der zweite in seinen *Merckwürdige Ueberbleibsel[n] von Alerthümern an verschiedenen Orthen der Eydgenossenschaft* (1773–1783) – eine solch patriotische Argumentation nur angedeutet.¹⁴ 1853 behauptete dann aber Jean-Daniel

Blavignac in seiner *Histoire de l'Architecture sacrée*, die Romandie sei die Wiege der mittelalterlichen Monumentalarchitektur Europas gewesen.¹⁵ Der Genfer Forscher scheiterte mit seiner Theorie auf spektakuläre Weise. Wie verhält sich Rahn in dieser schwierigen Situation? Unsere These ist, dass er tatsächlich ein spezifisch schweizerisches Kunstwollen konstruiert, diese Auffassung aber in einer Art negativer Ästhetik verborgen hat. Bevor wir diese Aussage näher begründen, wollen wir uns aber noch mit der Frage beschäftigen, was Rahn überhaupt zum Verfassen eines kunstgeschichtlichen Handbuchs über die Schweiz bewegt hat.

Universitäre Ambitionen und Kunstgeschichte der Schweiz

Zur «Legende vom Künstler» gehört das Motiv, dass sich des Künstlers Berufung schon in kindlicher Zeichnerie manifestiert habe.¹⁶ In der auf Rahns Selbstdarstellung aufbauenden Monografie Ursula Isler-Hungerbühlers wird deutlich, dass dieser Topos auch in der «Legende vom Kunsthistoriker» vorkommt. Bereits als Kleinkind habe Rahn Ruinen auf Ofenkacheln nachgezeichnet, und später habe das Zeichnen von Antiquaria die einzige Freude des mittelmässigen Industrieschulabsolventen und lustlosen kaufmännischen Lehrlings ausgemacht. Vom Vormund auf die Bahn eines Altertumswissenschaftlers gelenkt, habe er sich mit verstärktem Eifer dem Zeichnen heimischer Mittelalter-Denkmalen gewidmet, gefördert auch von Wilhelm Lübke, der als junger Mann die Kunstdenkmalen seiner norddeutschen Heimat erforscht hatte.¹⁷ So erscheint es nur folgerichtig, dass sich Rahn zu Beginn der 1870er Jahre, inzwischen promovierter Kunsthistoriker und Extraordinarius an der Universität Zürich, an die Erarbeitung des erwähnten grossen Überblicks über die Schweizer Kunst machte (Abb. 3). 1873 erschien die erste Lieferung; schon in diesem Jahr attestierte Jacob Burckhardt seinem Zürcher Kollegen, den Gegenstand als erster «zusammenfassend und als Ganzes» behandelt zu haben: «Dieser Ruhm wird Ihnen bleiben.»¹⁸ Die Verleihung des Ehrentitels eines kunsthistorischen «pater patriae» bezieht sich aber nicht nur auf Rahns pionierhafte Erschliessung der Kunstlandschaft Schweiz, sondern auch auf seine massgebliche Rolle bei der Begründung der schweizerischen Kunsttopografie, der schweizerischen Denkmalpflege und des Schweizerischen Landesmuseums. Zu diesen Aktivitäten passt, dass er den Zürcher Lehrstuhl für Kunstgeschichte zum führenden Zentrum für die Erforschung der schweizerischen Kunst ausbaute – unter seiner Aegide entstanden zahlreiche Dissertationen über Schweizer Themen.

An Reinle anknüpfend, möchten wir nun an der Legende kratzen, dass Rahns Begeisterung für das heimische Mittelalter organisch zum Monumentalprojekt der *Geschichte* geführt habe und dass ihm das Hauptverdienst in der Etablierung der Schweizer Kunst als Gegenstand

universitärer Kunstgeschichte zukomme.¹⁹ Als Rahm sein Grossvorhaben anpackte, war er ein schlecht verdienender Extraordinarius – es ist anzunehmen, dass er von seinem Vermögen lebte, allenfalls auch von demjenigen seiner Frau. Was hat ihn dazu bewogen, jahrelange Arbeit in ein Grosswerk über die heimische Kunst zu investieren? Die «Vaterlandsliebe», meint Rahm selber – sie habe ihn begeistert «über Berg und Thal und von Stadt zu Stadt» wandern lassen.²⁰ Tatsächlich lässt sich ein solches wissenschaftliches Grossunternehmen ohne Passion für die Sache nicht realisieren. Aber Rahm dürfte sich für seine Leistung doch etwas Konkretes erhofft haben als bloss den Ruhm, den Burckhardt ihm konzidierte – nämlich den Posten eines Ordinarius, der ihm nebst sozialem Prestige ein Auskommen garantiert hätte.

Obwohl Rahm als Angehöriger eines alten Zürcher Geschlechts über ein gutes Netzwerk verfügte, war es nicht sicher, dass ihm dieser Karrieresprung gelingen würde. Als er studierte, hatte sich im Kanton Zürich eine «demokratische Bewegung» formiert. Deren Anhänger waren der Meinung, die vorrevolutionäre Herrschaft der

Stadtzürcher Oligarchen sei in wirtschaftlicher Form wieder auferstanden. 1869 gewannen die «Demokraten» die Wahlen und setzten – zuerst kantonal, dann auf Bundesebene – Verfassungsrevisionen durch, die in ihrer basisdemokratischen Radikalität noch heute einzigartig sind. Auch auf bildungspolitischer Ebene gab es Reformen. Der neue kantonalzürcherische Erziehungsdirektor Johann Kaspar Sieber sorgte für die Einrichtung eines Lehrstuhls für Kultur- und Kunstgeschichte an der Universität. Letzterer war massgeschneidert für seinen politischen Mitstreiter Salomon Vögelin (1837–1888), einen Theologen, Kultur- und Kunsthistoriker. Auf der Basis eines positiven Fakultätsgutachtens berief Sieber Vögelin im August 1870 als ausserordentlichen Professor. Um den «Herren in Zürich» entgegenzukommen, beförderte er auch Rahm, für den sich einige Petenten eingesetzt hatten, zum Extraordinarius.²¹ Die beiden mussten annehmen, dass nur einer von ihnen Ordinarius werden würde. Als älterer Kandidat und Mitglied der herrschenden Partei hatte Vögelin bessere Karten. Der Wunsch, diese Rangfolge umzukehren, mag mit zu Rahns Entscheidung beigetragen haben, ein Monumentalprojekt zu realisieren.

Nun sah die sich etablierende universitäre Kunstgeschichte ihre prioritäre Aufgabe in der Beschäftigung mit Kunsterzeugnissen, die sich an Ranghöhe mit der Antike messen konnten – Provinzkunst wie die schweizerische überliess man gerne praxisorientierten Polytechnikern und schrulligen Antiquaren wie Ferdinand Keller. Bezeichnenderweise wählte Rahm für seine Dissertation kein heimisches, sondern ein allgemeines kunstgeschichtliches Thema.²² Trotz aller Liebe zum Vaterland hätte er kaum riskiert, sich mit einem nationalen Gegenstand akademische Lorbeeren holen zu wollen, wenn nicht jemand für dessen universitäre Dignität gesorgt hätte. Dieser Jemand dürfte Rahns Konkurrent Vögelin gewesen sein. Dessen Bewerbungsschreiben für den kunsthistorischen Lehrstuhl hat die Form eines Programms – wahrscheinlich entspricht es demjenigen, das überhaupt zur Einrichtung des Lehrstuhls geführt hat. Gemäss diesem Text sollte am Lehrstuhl Kulturgeschichte im Sinne Burckhardts betrieben werden – nur sollte, anders als beim Basler Gelehrten, die Schweiz im Fokus stehen: Der Unterricht sollte für die Studierenden zu einer «Heimatkunde im höheren geschichtlichen Sinne werden».²³ Diese Postulate zeugen von der Aversion des linksorientierten Vögelin gegen akademische Gelehrsamkeit; er wollte die Studierenden dazu ermuntern, die nationale Kultur als Geschichte von national-freiheitlicher Selbstverwirklichung zu begreifen. Deshalb behandelte er in seinen Vorlesungen – neben allgemeinen Themen – die «Kulturgeschichte der Schweiz» von den ältesten Zeiten bis ins 18. Jahrhundert.²⁴

Dieses Programm auch in ein Buch umzuformen, hatte der vielbeschäftigte und unruhige Politiker-Gelehrte weder Zeit noch Geduld – und so konnte Rahm die Aufga-



Abb.3 JOHANN RUDOLF RAHM, *Geschichte der Bildenden Künste in der Schweiz*, 1876, Einband. Zentralbibliothek Zürich.

be übernehmen und durchführen. Ein Mann, mit dessen politischen Ansichten Rahn kaum einig war, ebnete ihm also den Weg, um sich dort zu entfalten, wo seine eigentliche Begabung lag.²⁵ Das Happy End: 1877 wurden beide Kunsthistoriker Ordinarii, und statt sich gegenseitig zu zerfleischen, arbeiteten sie in freundschaftlicher Konkurrenz zusammen.²⁶

Kunstgeschichtliche Selbstgeisselung

Rahn spricht von einer Geschichte nicht der schweizerischen Kunst, sondern der Kunst «in der Schweiz». Da er jedoch auf Schnaases allgemeine Kunstgeschichte Bezug nimmt, muss er sich der Frage stellen, worin denn der spezifische Beitrag dieses Territoriums zum internationalen Konzert nationaler Kunststile bestehe. Eine Antwort darauf war umso mehr zu erwarten, als die 1860er und vor allem die 1870er Jahre eine Zeit hochwogender nationaler Rhetorik waren: Nach diversen Waffengängen waren 1861 beziehungsweise 1870 das geeinte Italien und 1871 das deutsche Kaiserreich entstanden. Dass die Schweiz nun von Nationalstaaten flankiert war, dürfte mit zur Einrichtung eines Lehrstuhls für schweizerische Kultur- und Kunstgeschichte in Zürich und zur Entstehung von Rahns *Geschichte der bildenden Künste* beigetragen haben.

Tatsächlich wehrt sich Rahn gegen das Vorurteil, dass die Kunstwerke neben der spektakulären Landschaft keiner Beachtung wert seien: Öffne man, von ihm geführt, die Augen, erschliesse sich manch Wertvolles. Andererseits übt sich der Autor aber in einer national-kunstgeschichtlichen Selbstgeisselung, die wohl kaum ihresgleichen findet. Die Schweiz – betont Rahn bereits in den ersten Zeilen der *Geschichte* – sei «arm an höheren Werken bildender Kunst». «Wer die stilvollen Schöpfungen der Nachbarländer betrachte, habe den «Eindruck einer grossen Superiorität dieser Werke über die meist ranglose Haltung unserer heimischen Monumente». Von einer schweizerischen Kunst könne im Mittelalter nicht die Rede sein; die dazu notwendige ethnische, kirchliche und politische Geschlossenheit habe gefehlt.²⁷ Das im 15. und 16. Jahrhundert erbaute Berner Münster würdigt Rahn zwar als «einen der bedeutendsten Repräsentanten des spätgotischen Stiles», als «ein Denkmal des frommen und werktätigen Bürgersinnes, der jederzeit, wenn es galt, den Ruhm des Höchsten und das Bewusstsein eigener Kraft und Tüchtigkeit zu verkünden, den kühnsten Aufgaben gewachsen war». Aber der Bau ist für ihn auch ein Exempel für die Konsequenzen, zu denen die mit der Gotik beginnende Macht bürgerlich-handwerklicher Techniker²⁸ geführt habe: zu einem «Erlöschen wahrhaft künstlerischer Begeisterung» nämlich, zu einem Spiel mit «riesigen Dimensionen» bei gleichzeitiger Unfähigkeit, diese «durch eine rüstige anschauliche Gliederung zu bannen». Das Verdienst der Spätgotik habe bloss darin bestanden, die «Kunst wieder dem Kleinen zuzuwenden».²⁹

Wie oben erwähnt, ist dieses Argumentationsmuster auf Schnaase zurückzuführen; bei Letzterem besteht dieses «Kleine» in der Tafelmalerei, insbesondere in derjenigen der alten Niederländer. Wie steht es für Rahn mit der Malerei in der Schweiz? Nicht gut. Nationale Maler und Bildhauer wie in Italien Giotto, Masaccio und Gozzoli und in Deutschland Meister Wilhelm, Meister Stephan, Schongauer und Dürer habe es in der Schweiz nicht gegeben.³⁰ Und Hans Holbein der Jüngere? Gerade in den 1870er Jahren wurde seine in Basel entstandene Schutzmantelmadonna ja zur Bestätigung dafür, dass er ein nordischer Raffael sei, und in Vögelins schweizerischer Kulturgeschichte spielte er eine Schlüsselrolle.³¹ Rahn warnt vor solcher Begeisterung: Die Schweiz habe keinen Grund, auf Holbein stolz zu sein; des Deutschen Tätigkeit in Basel sei bloss eine vorübergehende gewesen. Urs Graf, Hans Fries, Niklaus Manuel und Hans Asper seien zwar in der Schweiz geboren, bei ihnen trete jedoch «die schweizerische Eigenthümlichkeit [...] nicht in höheren Leistungen zu Tage», und Stimmers Wirken falle bereits in eine Zeit, wo die Kunst nach kurzer Blüte zu «sinken» begonnen habe.³² Was die schweizerische Architektur der Renaissancezeit betrifft, so ist sie für Rahn – wie in einem nach der *Geschichte* publizierten Aufsatz zu lesen ist – von «Stilverspätung» geprägt: Zwar gebe es punktuelle Direktimporte aus Italien, aber meist hielten die Bauherren und Baumeister hartnäckig an der gotischen Manier fest.³³ Nur im profanen Kunsthandwerk habe die Renaissance Eingang gefunden. In der Sakralarchitektur der Barockzeit habe sich das italienische Vorbild dann auch im Grossen durchgesetzt. Aber nicht zum Guten: Die italienische Architektur sei inzwischen zum Ausdruck eines «höfischen und prunksüchtigen» klerikalen Lebens geworden; oft überziehe der Barock ältere mittelalterliche Bauten wie eine «gleissende Kruste». Noch schlimmer werde es im «Zopf»: Da weiche die «fröhliche Laune», die einen mit dem «Rococco» noch immer versöhne, «dem doctrinären Classizismus, der Alles in soldatische Regel und kahle Weiträumigkeit verbannt».³⁴

Sind denn in Rahns Augen überhaupt je Artefakte entstanden, die als schweizerisch und gleichzeitig als gelungen gelten dürfen? Ja, und zwar im ausgehenden 15. und beginnenden 16. Jahrhundert, als «mit dem Wohlstand zugleich die ersten Regungen eines nationalen Bewusstseins erwachten» – aber nur in Form von Kleinkunst, von Glasscheiben, «zierlichen Eisenarbeiten und Holzschnitzereien», Ofenkacheln, Brunnenfiguren, Holzschnitten und dergleichen.³⁵ Da Rahn seine Geschichte im Spätmittelalter enden lässt, bleiben diese Objekte ausgeklammert.

Die deutschen Leserinnen und Leser von Rahns monumentaler National-Kunstgeschichte dürften sich die Augen gerieben haben: Was vor ihnen ausgebreitet wurde, war ein Flickenteppich von mehrheitlich ärmlichen und retardierten Rand-Erzeugnissen «ausländischer» Kunstlandschaften. Ist Rahn ein streberischer Musterschüler,

der sich den kunsthistorischen Koryphäen Deutschlands und Frankreichs andienen will, indem er ihre abwertenden Urteile über das schweizerische Kunstgut an Schärfe noch zu übertreffen sucht? Gewiss will Rahn seine wissenschaftliche Unbestechlichkeit demonstrieren, nicht zuletzt gegenüber den lokalen Akademikern, bei denen er sich als Ordinarius empfehlen möchte. Wir meinen aber, dass er deshalb so hartnäckig auf den künstlerischen und ideellen Schwächen der alten Schweiz herumreitet, weil er sie gleichsam als Negativform von etwas Positivem betrachtet – von Qualitäten, die mit stilgeschichtlichen Begriffen gar nicht richtig zu erfassen sind, die aber die Schweiz zu einem ernstzunehmenden Partner grosser Nationen gemacht haben. Worin Rahn diese Qualitäten sieht, muss zwischen den Zeilen herausgelesen werden.

Renitenz gegen «höhere» Kunst als Zeichen nationaler Stärke

Die Vorliebe für nicht-figürliche Kunstgenres wie Architektur und Ornamentik sowie für provinzielle Erzeugnisse findet sich zunächst einmal bei Kunsthistorikerinnen und -historikern sowie Architekturtheoretikerinnen und -theoretikern, die aus der Vielfalt kultureller Artefakte eine ähnlich klare Ordnung herausdestillieren möchten wie die naturwissenschaftlich Forschenden aus der Welt der Pflanzen und Tiere – man denke an den von Cuvier inspirierten Verfasser der Abhandlung *Der Stil in den technischen und tektonischen Künsten*, Gottfried Semper.³⁶ Tatsächlich hat dessen zeitweiliger Hörer Rahn ähnliche Ziele. In wissenschaftlicher Hinsicht stelle, argumentiert der Letzere, gerade das oft kritisierte Zusammentreffen unterschiedlicher Kunstströmungen einen Vorteil dar, würden diese doch «an einer Stelle wenigstens [...] ihr Ziel und Ende zu erkennen geben». Wie bescheiden der künstlerische Wert der einzelnen Denkmäler in der Schweiz auch sei, als «Summe» liessen sie ein «höheres Ganzes» erkennen.³⁷ Mit diesem «höheren Ganzen» dürfte die Gesamtheit «germanischer» und «romanischer» Kunstsprachen gemeint sein. Was sie in Rahns Sichtweise verbindet, ist die Tatsache, dass sich das «Mängelwesen» Mensch eine – wie auch immer geartete – Form geben muss. Da sich die grossen Kunstzentren mit imponierenden Prachtwerken als Inbegriff von Kultur inszenieren, treten die Grundkräfte der Kultur und das Relative von Normen in einem künstlerischen Rand- und Mischgebiet wie der Schweiz deutlicher als in jenen zutage. So gesehen ist die Schweiz zwar nicht das qualitative Herzstück, dafür aber ein Strukturmodell des kunsthistorischen Europa. Ein solches Denkmuster reiht sich in die aufklärerisch-romantische Denktradition, wonach das arkadische Alpenland im Herzen Europas ein Ort urchinlich-naturnahen Verhaltens sei.

Als erforschungswürdig hält Rahn die mittelalterlichen Kunsterzeugnisse der nachmaligen Schweiz auch

aufgrund ihrer Funktion als historische Dokumente: Es handle sich um «Marksteine in der Culturentwicklung der Vergangenheit».³⁸ Dies ist ein antiquarisches Konzept. In der französischen Revolutionszeit hat Alexandre Lenoir es mit der Kunstgeschichte verknüpft. In seinem Musée des Monuments Français inszenierte er die nationale Kunst als Abfolge königlicher Kunststile. Das Volk, inzwischen selber zum Souverän geworden, konnte sich so als Erbe und Erneuerer einer glanzvollen Kultur wahrnehmen.³⁹ Inwiefern soll aber das von Rahn entworfene Bild einer provinziellen und fremdbestimmten Schweizer Kunstlandschaft das Feuer der Vaterlandsliebe entzünden? Zunächst ist in ihm eine Vorstellung wirksam, die – geprägt von Johannes Dierauer⁴⁰ und anderen – bis in die Gegenwart blüht: dass die Schweiz der Inbegriff einer Willensnation sei. Wenn Rahn die kulturelle Uneinheitlichkeit der mittelalterlichen Schweiz betont, kann er die Tatsache, dass sich die verschiedenen Volksgruppen zu einer Eidgenossenschaft zusammengerauft haben, in umso hellerem Licht erstrahlen lassen.

Interessanter ist aber eine weitere Argumentationslinie. Mit den deutschen Romantikern ist Rahn der Meinung, in den mittelalterlichen Sakralbauten habe Glaubensglut und Spiritualität ihre höchstmögliche Verkörperung gefunden. Als Angehöriger einer altrepublikanisch-protestantischen Kultur begreift er die Momente aber zugleich als Vehikel eines klerikal-politischen Despotismus. Nun hat Hegel postuliert, die Kunst sei bei all ihrer Idealität etwas innerlich Vergangenes, vermöge sie doch mit ihrer sinnlichen Gestalt den abstrakten Geist der Moderne nicht mehr adäquat auszudrücken. Viele Kunsthistoriker des 19. Jahrhunderts haben diese Meinung geteilt – so auch Rahn. Meines Erachtens kämpft er deshalb so hartnäckig für die Erhaltung der mittelalterlichen Bauten, weil sie zwei Aufgaben erfüllen: Als offensichtlich zur Vergangenheit gehörige Freiluft-Museumsobjekte zeugen sie vom Sieg der aufklärerischen Moderne über die dunklen Seiten des Mittelalters, und andererseits liefern sie einer prosaischen Gegenwart jenes poetische Erhabenheitsgefühl, das ihr fehlt. Die Tatsache, dass die Schweiz nur zweitrangige Importobjekte besitzt, erweist sich in diesem Kontext als Qualität: Im Gegensatz zu den imposanten Bauten der Nachbarländer vermögen sie die Bürger nicht zu restaurativen Träumereien zu verführen.

Wenn Rahn betont, dass die mittelalterliche Gesamtkunst in der provinziellen Schweiz nicht in kennerschaftliche Leinwandmalerei, sondern in bürgerliches Kunsthandwerk gemündet habe, so wohl deshalb, weil er darin ebenfalls eine staatsbürgerliche Qualität sieht. In seinen Augen sind – meine ich - Inneneinrichtungen, Fassadenmalereien, Städtebau und grafische Künste zukunftsreicher als autonome Malerei, weil sie näher beim Alltag sind: Sie verschönern die Arbeit, lenken aber nicht von ihr ab. Deshalb überlässt Rahn einen Starkünstler wie Holbein gerne den Deutschen oder dem englischen Hof und freut sich stattdessen über eine naiv-amateurhafte

Figur wie den Bündner Wandmaler Ardüser: Letzterer zeugt von der Fähigkeit der Schweizer, aus eigener Kraft die bescheidenen Bürgerhäuser zu verschönern.⁴¹

Was die Grafik und das Buchwesen der Renaissance betrifft, so scheint Rahn sie – wie das bekannte Frontispiz der *Geschichte* suggeriert – als Ahnen des architektur- und kunstgeschichtlichen Buches mit seinen dokumentarischen Illustrationen zu sehen: eines Mediums, das für ihn insgeheim wohl die modernste Ausprägung von Kunst darstellt (Abb. 4).

«Altschweizer» Kunst und regionalistischer Barock

Am Beispiel von Rahns *I monumenti artistici del Medio Evo nel Cantone Ticino* (1893) wird deutlich, welche identitätsstiftende Kraft Kunstgeschichte zu entwickeln

vermag.⁴² Allerdings erweisen sich Rahns Faktizismus und die Beschränkung aufs Mittelalter hier als besonders problematisch. Ausserhalb der *Statistik* hat der Gelehrte jedoch einen beschwingteren Stil gepflegt und die Grenzen des Mittelalters überschritten, so in den *Kunst- und Wanderstudien aus der Schweiz* (1883): Einer der darin abgedruckten Aufsätze trägt den Titel *Das schweizerische Bürgerhaus und der Edelsitz im XVI. und XVII. Jahrhundert*.⁴³ In diesem und anderen Beiträgen hat Rahn das Kombinieren von Ruralem und Höfischem, das Mischen von italienischer und deutscher Manier und die Freude an stilübergreifender Typologie als Eigenheiten der «altschweizerischen» Kunst gewürdigt. Von dieser Art war auch das Programm, das Rahn für das Landesmuseum in Zürich verfasst hatte. Es gab dem jungen Architekten Gustav Gull den Mut, sich statt am Übervater Semper am neugotischen Picturesque, an Period-rooms-Collagen

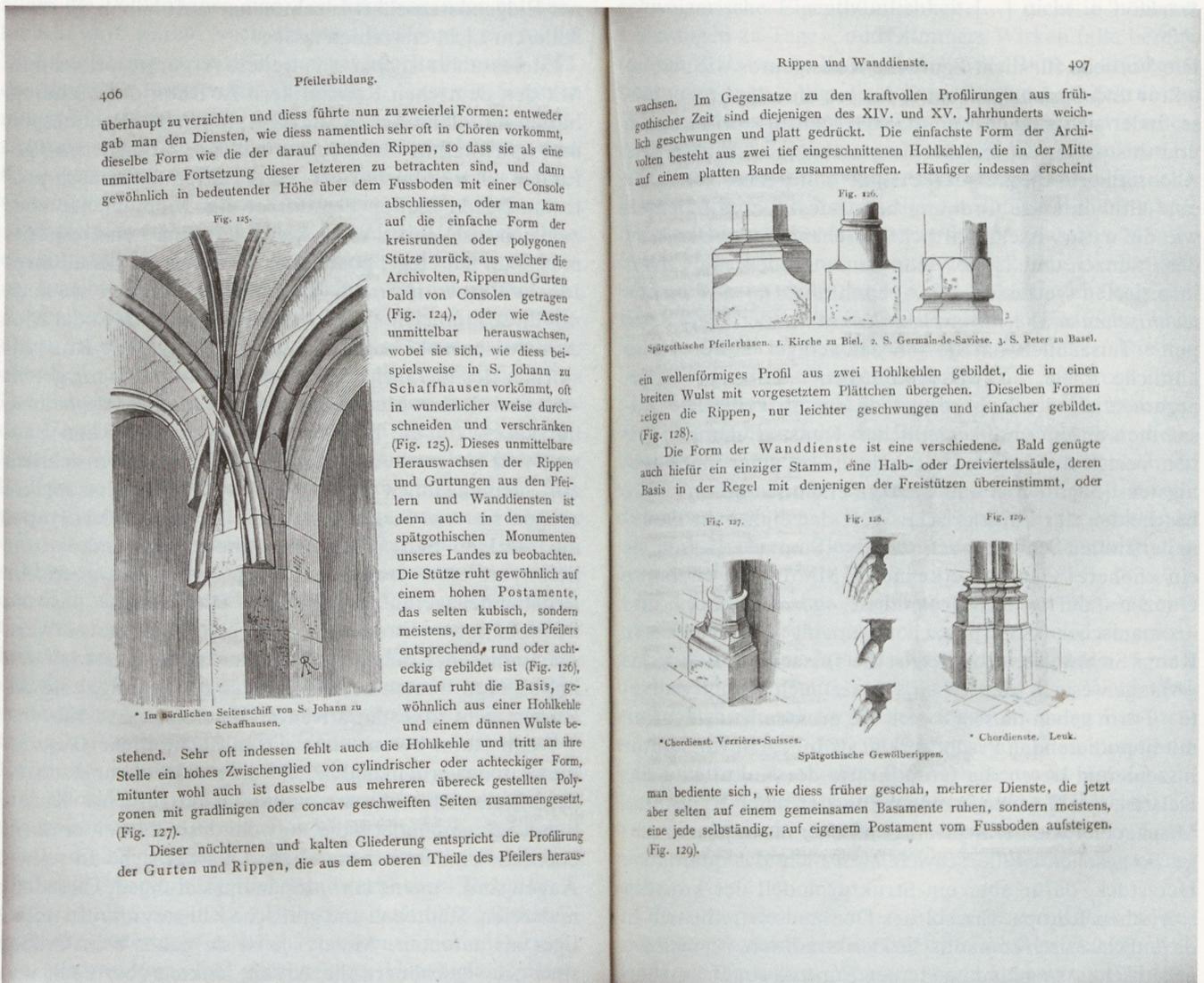


Abb. 4 Doppelseite zur spätgotischen Pfeilerbildung, aus: JOHANN RUDOLF RAHN, *Geschichte der Bildenden Künste in der Schweiz*, 1876, S. 406–407.

und an Patchwork-Komplexen wie dem Germanischen Nationalmuseum in Nürnberg zu orientieren.⁴⁴ Das 1892 bis 1898 realisierte Gesamtkunstwerk ist ein Ersatz für Rahns nie umgesetzte Überarbeitung und Erweiterung der *Geschichte*.

Schon bald wandte sich aber das Interesse der Fachwelt von der «altschweizerischen» Zeit ab und dem Barock zu: Mit seiner Erschliessung wurde erst deutlich, wie vital, eigenwillig und wirkungsmächtig die historische Kunst der Schweiz ist. Nun hatte zwar Rahn schon 1887 im Kampf gegen Albert Kuhns Vorhaben, die Kirche Lachen auf Stilreinheit zu trimmen, erkannt, dass des Paters akademische Auffassung des Barock den Qualitäten regionalistischer Kunst nicht gerecht zu werden vermochte.⁴⁵ Von einer positiven kunstgeschichtlichen Charakterisierung des Barock oder gar des Spätbarock und Klassizismus kann aber bei ihm keine Rede sein. Dasselbe gilt für seinen Nachfolger Josef Zemp.⁴⁶ Immerhin stand dieser dem bedeutendsten Schweizer Beitrag zur Barockforschung der Vorkriegszeit Pate: Linus Birchlers *Einsiedeln und sein Architekt Bruder Caspar Moosbrugger* (1926).⁴⁷ Der romantische Mythos vom bauenden Klosterbruder wird hier, kombiniert mit der schon von Johann Caspar Füssli skizzierten Vorstellung der Schweiz als Ort künstlerischen «Naturgenietums», auf den Barock übertragen.

Um die vertrocknete Landes-Kunstgeschichtsschreibung Rahnscher Observanz wieder in Schwung zu bringen, brauchte es aber Sukkurs nicht nur von Innerschweizer Kunsthistorikern, sondern auch vonseiten der Basler Burckhardt-Wölfflin-Nachfolge. Als Wölfflins Kronprinz Josef Gantner infolge der Machtergreifung Hitlers 1933 von Deutschland in die Schweiz zurückgekehrte, nahm er eine neue «Kunstgeschichte der Schweiz» in Angriff.⁴⁸ Wie Rahn hielt er den Stoff für geeignet, um sich akademisch zu etablieren, und wie jener kam er nur bis zur Gotik. Nach dem Zweiten Weltkrieg wandte sich Gantner wieder internationalen Themen zu und überliess die Fortführung des Werks Adolf Reinle. Dieser publizierte 1956 einen dritten Band über *Die Kunst der Renaissance, des Barock und des Klassizismus* und stiess mit einem vierten bis ins 19. Jahrhundert vor.⁴⁹ 1965 wurde er auf den Zürcher Lehrstuhl berufen, den einst Rahn innegehabt hatte. Mit Reinles Emeritierung 1985 endete die von Rahn an der Universität Zürich etablierte Engführung von kunstgeschichtlicher Landeskunde, Kunsttopografie und Denkmalpflege.

Lernen von Rahn

Angesichts der Tatsache, dass das schweizerische Mittelland im Begriff ist, zu einem europäischen Los Angeles zu mutieren, wäre eine Wiederbelebung der 1985 verabschiedeten Tradition wünschbar – die universitäre Kunstgeschichte kann sonst eine der radikalsten siedlungsmässigen Umwälzungen nicht mit-denken, welche die Schweiz je erlebt hat. Was lässt sich dabei von Rahn lernen? Wenn Letzterer das bauliche Erbe auf die Zeugenschaft für Kunst- und Kulturgeschichte reduziert, verbarrikadiert er sich zwar den Zugang zur avanciertesten Kunst seiner Zeit, aber er sieht damit auch etwas Richtiges – dass das Pathos einer künstlerisch-genialischen Neuerschaffung der Welt im Zeitalter der «technischen Reproduzierbarkeit» innerlich überholt ist. In der heutigen Ausstellungskunst dominieren deshalb längst Readymades, Montagen und Installationen. Im Bauwesen, wo sich das Star-Architektentum mit der Verdichtungs- und Minergie-Ideologie verbindet, hat der Mythos vom «architectus mundi» dagegen Hochkonjunktur. Landes-Kunstgeschichte, Kunsttopografie und Denkmalpflege sind demgegenüber in der Defensive. Dem müsste nicht so sein: Eine der heutigen Zeit angemessene Architektur bestünde in einer dynamischen Montage und permanenten Neu-Interpretation von Kulturgut aller Art – womit die Grenze zwischen Gestalter und Erhalter durchlässig würde. Um Siedlungs- und Kulturmüll in Gold zu verwandeln, muss man sich allerdings zuerst auf die sogenannte Agglomeration einlassen und von ihr lernen. Die Kunsthistorikerschaft möge sich auf die Wanderschaft machen und dabei nicht Rahns Vorurteile, dafür aber seine Offenheit fürs Unscheinbare und für Aneignungs- und Amalgamierungsprozesse mitnehmen.

ADRESSE DES AUTORS

Andreas Hauser, Dr.phil.I, Freischaffender Kunsthistoriker, Florhofstrasse 2, CH-8820 Wädenswil

ANMERKUNGEN

- ¹ Ich danke den Doktorinnen Elisabeth Ziemer, Daniela Mondini und Nicole Wachter für kritische Lektüre, Redaktion und klärende Diskussionen.
- ² ALFRED A. SCHMID, *Der Vater der schweizerischen Kunstgeschichte. Zum 100. Geburtstag Joh. Rudolf Rahns*, in: Luzerner Tagblatt, Nr. 95, 1941. Zu den Ehrentiteln Rahns siehe GEORG GERMANN, *Johann Rudolf Rahn. Die Schweizer Kunstgeschichte und das Tessin*, in: JACQUES GUBLER (Hrsg.), *Johann Rudolf Rahn. Geografia e Monumenti* (= Ausstellungskatalog Museo d'arte di Mendrisio), Mendrisio 2004, S. 82–105, hier S. 82–83.
- ³ HENRIK KARGE, *Renaissance. Aufkommen und Entfaltung des Stilbegriffs in Deutschland im Zuge der Neorenaissance-Bewegung um 1840*, in: WALTER KRAUSE / HEIDRUN LAUDEL / WINFRIED NERDINGER (Hrsg.), *Neorenaissance – Ansprüche an einen Stil* (= Muskauer Schriften, Bd. 4), Dresden 2001, S. 39–66. – ANDREAS HAUSER, «Architektonischer Adel». *Jacob Burckhardt und die schweizerischen Kathedralen*, in: Neue Zürcher Zeitung, Beilage «Literatur und Kunst», 18./19. Oktober 2003.
- ⁴ Siehe URSULA ISLER-HUNGERBÜHLER, *Johann Rudolf Rahn. Begründer der schweizerischen Kunstgeschichte* (= Mitteilungen der Antiquarischen Gesellschaft in Zürich, Bd. 39, 121. Neujahrsblatt für 1957), Zürich 1956, S. 38.
- ⁵ Der bekannte Dialekt-Vergleich stammt aus dem Kapitel über die «Architektur des Barockstils», in: JACOB BURCKHARDT, *Der Cicerone. Eine Anleitung zum Genuss der Kunstwerke Italiens*, Neudruck der Urausgabe von 1855, Stuttgart 1978, S. 348. Zwanzig Jahre später ist Burckhardts faszinierte Abscheu vor dem Barock in Bewunderung umgeschlagen. Zur kunstgeschichtlichen Konstruktion des Barockstils siehe die klassische Studie HANS TINTELNOT, *Zur Gewinnung unserer Barockbegriffe*, in: RUDOLF STAMM (Hrsg.), *Die Kunstformen des Barockzeitalters*, München 1956, S. 13–91.
- ⁶ Zum Verhältnis Rahn-Schnaase siehe ANDREAS HAUSER, *Schweizerische Baudenkmäler – Baudenkmäler in der Schweiz. Drei Mittelalter-Deutungen aus der Zeit Viollet-le-Duc*, in: Eugène Emmanuel Viollet-le-Duc (= Internationales Kolloquium, Stiftung Bibliothek Werner Oechslin).
- ⁷ HENRIK KARGE, *Vom Konzert der Künste zum Kanon der Kunstgeschichte*, in: CHRISTIAN SCHOLL / SANDRA RICHTER / OLIVER HUCK (Hrsg.), *Konzert und Konkurrenz. Die Künste und ihre Wissenschaften im 19. Jahrhundert*, Göttingen 2010, S. 93–105. In den Anmerkungen Verweise auf Karges zahlreiche Schriften zu Schnaase und zur Geschichte der Kunstgeschichte. Siehe auch den Nachtrag in ANDREAS HAUSER (vgl. Anm. 6), S. 167.
- ⁸ KARL SCHNAASE, *Geschichte der bildenden Künste*, Bd. 1, 2. Auflage, bearbeitet von Carl von Lützw, Düsseldorf 1866, S. 1–80 («Allgemeine Einleitung»), hier S. 46.
- ⁹ KARL SCHNAASE, *Niederländische Briefe*, Stuttgart/Tübingen 1834, S. 372. Siehe auch HENRIK KARGE (vgl. Anm. 7), S. 100–101.
- ¹⁰ KARL SCHNAASE (vgl. Anm. 8), S. 46.
- ¹¹ Schnaase hält die altniederländische Malerei deshalb für einen Höhepunkt der Kunst, weil sie die Erinnerung an die architektonische Ordnung des Mittelalters in sich aufbewahre und sich noch im Sakralen bewege: nur in diesem könne Kunstschönheit sich voll entfalten. KARL SCHNAASE (vgl. Anm. 9), S. 374.
- ¹² Das Monumentalwerk erhielt den Zielpunkt dann 1879 doch noch: Damals erschien postum der Band 8 über das 15. Jahrhundert, bearbeitet von Oskar Eisenmann, hrsg. von Wilhelm Lübke.
- ¹³ Zur deutschen Handbuch-Kunstgeschichte: HUBERT LOCHER, *Kunstgeschichte als historische Theorie der Kunst*, München 2001, S. 236–291. – HENRIK KARGE, *Franz Kugler und Karl Schnaase – zwei Projekte zur Etablierung der «Allgemeinen Kunstgeschichte»*, in: MICHEL ESPAGNE / BÉNÉDICTE SAVOY / CÉLINE TRAUTMANN-WALLER (Hrsg.), *Franz Theodor Kugler. Deutscher Kunsthistoriker und Berliner Dichter*, Berlin 2010, S. 83–104. Ein Kurzüberblick über die wichtigsten Handbücher bei GEORG GERMANN (vgl. Anm. 2), S. 87.
- ¹⁴ Zu Füssli: OSKAR BÄTSCHMANN, *Malerei der Neuzeit* (= Ars Helvetica, Bd. 6), Disentis 1989, S. 109. Zu Müller: DOROTHEE EGGENBERGER / GEORG GERMANN, *Geschichte der Schweizer Kunsttopographie* (= Beiträge zur Geschichte der Kunstwissenschaft in der Schweiz, Bd. 2), Zürich 1975, S. 17.
- ¹⁵ DOROTHEE EGGENBERGER / GEORG GERMANN (vgl. Anm. 14), S. 19–20. – GEORG GERMANN (vgl. Anm. 2), S. 85–87. – ANDREAS HAUSER (vgl. Anm. 6), S. 151–156 (dort weitere Literatur).
- ¹⁶ Siehe die klassische, 1934 in Wien erstpublizierte Studie: ERNST KRIS/OTTO KURZ, *Die Legende vom Künstler. Ein geschichtlicher Versuch* (mit einem Vorwort von E. H. Gombrich), Frankfurt a. M. 1980, hier zitiert nach Ausgabe 1991, S. 49–74.
- ¹⁷ URSULA ISLER-HUNGERBÜHLER (vgl. Anm. 4), S. 7–20. Siehe auch Rahns Selbstdarstellungen in: JOHANN RUDOLF RAHN, *Vom Zeichnen und allerlei Erinnerungen daran*, Zürich 1911. – JOHANN RUDOLF RAHN, *Erinnerungen aus den ersten 22 Jahren meines Lebens*, in: Zürcher Taschenbuch auf das Jahr 1919, S. 1–98 und Zürcher Taschenbuch auf das Jahr 1920, S. 1–90. Wilhelm Lübke hatte schon in den 1850er Jahren Wanderstudien über die romanischen Kirchen Niedersachsens und über *Die mittelalterliche Kunst in Westfalen* publiziert; siehe dazu GEORG GERMANN (vgl. Anm. 2), S. 87.
- ¹⁸ Burckhardts vom 6. Juli 1873 datierender Brief ist abgedruckt in: URSULA ISLER-HUNGERBÜHLER (vgl. Anm. 4), S. 76–78 sowie in: JACOB BURCKHARDT, *Briefe. Vollständige und kritisch bearbeitete Ausgabe*, hergestellt von Max Burckhardt, 10 Bde., Basel 1949–1994, hier: Bd. 5, 1963, Nr. 614. Wie GEORG GERMANN (vgl. Anm. 2), S. 91 bemerkt, schickte Rahn Burckhardt seine *Geschichte* bogenweise.
- ¹⁹ ADOLF REINLE, *Der Lehrstuhl für Kunstgeschichte an der Universität Zürich bis 1939*, in: Kunstwissenschaft an Schweizer Hochschulen 1, redigiert von Hans Christoph von Tavel und Peter Vignau-Wilberg (= Beiträge zur Geschichte der Kunstwissenschaft in der Schweiz, Bd. 3, Jahrbuch des Schweizerischen Instituts für Kunstwissenschaft 1972/73), Zürich 1976, S. 71–88.
- ²⁰ JOHANN RUDOLF RAHN, *Geschichte der bildenden Künste in der Schweiz von den ältesten Zeiten bis zum Schlusse des Mittelalters*, Zürich 1876, S. 10.
- ²¹ ADOLF REINLE (vgl. Anm. 19), S. 73–75.
- ²² Anton Springer hatte ihm geraten, eine Seminararbeit über *Die byzantinische Frage* zu einer Dissertation auszubauen. Siehe URSULA ISLER-HUNGERBÜHLER (vgl. Anm. 4), S. 22 und vor allem den Beitrag von Daniela Mondini im vorliegenden Heft.
- ²³ ADOLF REINLE (vgl. Anm. 19), S. 76.
- ²⁴ Wann Vögelin diese Vorlesung erstmals gehalten hatte, ist unklar: gemäss *Kunstwissenschaft an Schweizer Hochschulen 1*, redigiert von Hans Christoph von Tavel und Peter Vignau-Wilberg (= Beiträge zur Geschichte der Kunstwissenschaft in der Schweiz, Bd. 3, Jahrbuch des Schweizerischen Instituts für Kunstwissenschaft 1972/73), Zürich 1976, S. 128 erst im Sommer und Winter 1872–1873, gemäss einer anderen Quellenedition bereits im Sommer und Winter 1871–1872 (siehe *Historische Vorlesungsverzeichnisse/Vögelin, Friedrich Salomon* auf: http://www.histvv.uzh.ch/dozenten/voegelin_fs.html). Möglicherweise bereits im Wissen um

- die Ausrichtung des neuen Lehrstuhls kam Rahn Vögelin mit Vorlesungen und Übungen zu Schweizer Themen zuvor. Siehe dazu *Kunstwissenschaft* (vgl. diese Anm.), S.125; davon abweichende Angaben in: *Historische Vorlesungsverzeichnisse/Rahn, Johann Rudolf* auf: http://www.histvv.uzh.ch/dozenten/rahn_jr.html).
- ²⁵ Wahrscheinlich hätte Rahn auch ohne Vögelins Wirken intensiv über Schweizer Kunst gelesen und geforscht, aber er hätte sich möglicherweise mit einem Thema der allgemeinen Kunstgeschichte für eine ordentliche Professur zu empfehlen versucht.
- ²⁶ ADOLF REINLE (vgl. Anm.19), S.75 und 77; siehe auch den Beitrag von Regine Abegg im vorliegenden Heft.
- ²⁷ JOHANN RUDOLF RAHN (vgl. Anm.20), S.2, V. 8 und 5.
- ²⁸ JOHANN RUDOLF RAHN (vgl. Anm.20), S.496–502. Wie Jacques Gubler richtig bemerkt, geht Rahns Vorstellung vom technisch-laizistischen Element in der Gotik auf Viollette-Duc zurück; siehe dazu JACQUES GUBLER, *Les chemins de l'anachronisme: actualité de Rahn*, in: JACQUES GUBLER (Hrsg.), *Johann Rudolf Rahn. Geografia e Monumenti* (= Ausstellungskatalog Museo d'arte di Mendrisio), Mendrisio 2004, S.11–41, S.33.
- ²⁹ JOHANN RUDOLF RAHN (vgl. Anm.20), S.496, 502 und 776.
- ³⁰ JOHANN RUDOLF RAHN (vgl. Anm.20), S.5.
- ³¹ Zum Dresdner Holbein-Streit: OSKAR BÄTSCHMANN/PASCAL GRIENER, *Hans Holbein d.J. Die Darmstädter Madonna. Original gegen Fälschung*, Frankfurt a.M.1998, S.58–69.
- ³² JOHANN RUDOLF RAHN (vgl. Anm.20), S.w6.
- ³³ JOHANN RUDOLF RAHN, *Zur Geschichte der Renaissance-Architektur in der Schweiz. Das Nachleben der Gotik*, Separatdruck aus dem Repertorium für Kunstwissenschaft, Bd. 5, Heft 1, 1881.
- ³⁴ JOHANN RUDOLF RAHN (vgl. Anm.20), S.9.
- ³⁵ JOHANN RUDOLF RAHN (vgl. Anm.20), S.8. Ofenkacheln und Brunnenfiguren erwähnt Rahn an dieser Stelle nicht, wohl aber in anderen Texten. Zu Rahns Interesse an «Holzschnitzereien» siehe REGINE ABEGG, *Spätgotische Flachschnitzerei um 1900: Als «altschweizerisches Kunstgewerbe» entdeckt und wiederbelebt*, in: EDGAR BIERENDE / SYBILLE HOIMAN / ANNA MINTA / MATTHIAS NOELL (Hrsg.), *Helvetische Merkwürdigkeiten. Wahrnehmung und Darstellung der Schweiz in der Kunst- und Kulturgeschichte seit dem 18. Jahrhundert* (= Neue Berner Schriften zur Kunst, Bd.10), Bern 2010, S.139–153.
- ³⁶ Zum Einfluss Sempers auf Rahn siehe Michael Gnehm in diesem Heft.
- ³⁷ JOHANN RUDOLF RAHN (vgl. Anm.20), S.VI.
- ³⁸ JOHANN RUDOLF RAHN (vgl. Anm.20), S.VII.
- ³⁹ Zu Lenoir: HUBERT LOCHER (vgl. Anm.13), S.135–140 (dort weitere Literatur).
- ⁴⁰ JACQUES GUBLER (vgl. Anm.28), S.27 weist im Zusammenhang mit Rahn darauf hin, dass Dierauer die Schweiz als «nationale Willensgemeinschaft» qualifiziert habe.
- ⁴¹ JOHANN RUDOLF RAHN, *Fahrten und Werke des Bündner Malers Hans Ardiser im XVI. und XVII. Jahrhundert*, in: JOHANN RUDOLF RAHN, *Kunst und Wanderstudien aus der Schweiz*, Wien 1883, S.272–297. Zu Rahns Auffassung, das spezifisch Schweizerische bestehe im Bürgerlich-Handwerklichen und im Volkstümlichen, siehe auch MATTHIAS NOELL, «Ein Bild voller Widersprüche». *Schweizer Kunstdenkmäler und ihre Erfassung im Inventar*, in: EDGAR BIERENDE / SYBILLE HOIMAN / ANNA MINTA / MATTHIAS NOELL (Hrsg.), *Helvetische Merkwürdigkeiten. Wahrnehmung und Darstellung der Schweiz in der Kunst- und Kulturgeschichte seit dem 18. Jahrhundert* (= Neue Berner Schriften zur Kunst, Bd.10), Bern 2010, S.119–137.
- ⁴² JACQUES GUBLER (vgl. Anm.28), S.11–19.
- ⁴³ JOHANN RUDOLF RAHN (vgl. Anm.41), S.246–271. Zu den von Rahn verwendeten Text-Genres siehe GEORG GERMANN (vgl. Anm.2), S.97–99.
- ⁴⁴ CRISTINA GUTBROD, *Gustav Gull (1858–1942) – Architekt der Stadt Zürich 1890–1911. Zwischen Vision und Baupolitik*, Diss., ETH, Nr. 18196, Zürich 2009 (vorhanden in den Bibliotheken der ETHZ), S.106–115. Siehe dazu auch Gutbrods Beitrag im vorliegenden Heft.
- ⁴⁵ Zu den Konflikten zwischen Rahn, Zemp und Birchler einerseits sowie Kuhn andererseits siehe FLURINA PESCATORE, *Pater Albert Kuhn und seine Kirchenrestaurierungen zwischen Religion, Ästhetik und Stil. Pater Albert Kuhn OSB (1839–1929) und seine Expertentätigkeit bei Kirchenrestaurierungen um die Wende vom 19. ins 20. Jahrhundert*, in: *Der Geschichtsfreund*, Bd.155, 2002, S.5–180, bes. S.119–138.
- ⁴⁶ 1893 hatte JOSEF ZEMP eine Schrift über *Wallfahrts-Kirchen im Kanton Luzern* (= Festschrift zur fünfzigsten Jahresversammlung des Historischen Vereins der fünf Orte) publiziert; aufgrund dieser Schrift bezeichnete Linus Birchler seinen Doktorvater als Entdecker des schweizerischen Barock. Verlag Filser in Augsburg.
- ⁴⁷ JOSEPH GANTNER, *Erinnerungen*, in: MARTINA SITT (Hrsg.), *Kunsthistoriker in eigener Sache. Zehn autobiographische Skizzen*, Berlin 1990, S.132–166, hier S.142–143.
- ⁴⁹ ANDREAS HAUSER, *Zum Werk von Adolf Reinle. Ein «Uomo universale» der helvetischen Kunstgeschichte*, in: ANDREAS HAUSER / ANNETTE BÜHLER / ERIKA FEIER-ERNI / BÉATRICE KELLER (Hrsg.), *Der Kunsthistoriker Adolf Reinle (1920–2006). Ein Beitrag zur Geschichte der schweizerischen Kunstgeschichte*, E-Book 2009 (Plattform: <http://www.bauendenkmaeler.ch>), S.15–25, hier S.16.

ABBILDUNGSNACHWEIS

Abb.1: Baugeschichtliches Archiv Zürich.
 Abb.2,3: Digitalisierungszentrum Zentralbibliothek Zürich.
 Abb.4: Aus: JOHANN RUDOLF RAHN, *Geschichte der Bildenden Künste in der Schweiz*, 1876, S.406–407.

Im Hinblick auf eine Fruchtbarmachung von Rahns Erbe für die Gegenwart rückt der vorliegende Beitrag die Legende vom «Vater der schweizerischen Kunstgeschichte» zurecht. Dass Rahn die Erschliessung des schweizerischen Mittelalters mit einer universitären Laufbahn verbinden konnte, verdankt er vermutlich dem Wirken des politischen Feuerkopfs Salomon Vögelin. Mangels eines neuen Vögelin versäumte es die Zürcher Universität Mitte der 1980er Jahre, die von Rahn begründete Koppelung von kunstgeschichtlicher Landeskunde, Kunsttopografie und Denkmalpflege-Theorie aufrechtzuerhalten. So konnte sie die radikalste Veränderung der schweizerischen Kultur-Landschaft nicht mit-denken: die Mutation des schweizerischen Mittellandes zu einem europäischen Los Angeles. Der vorliegende Aufsatz versucht aufzuzeigen, was bei einer topografisch-kunsthistorischen Erschliessung der heutigen Schweiz vom Altmeister gelernt werden kann.

RÉSUMÉ

Dans le but de faire fructifier pour l'époque actuelle l'héritage laissé par Johann Rudolf Rahn, la présente contribution se propose de revisiter la légende du «père de l'histoire de l'art en Suisse». C'est grâce probablement à l'action de Salomon Vögelin, une «tête chaude» de la politique, que Rahn a pu associer l'étude et la mise en valeur du Moyen Âge en Suisse à une carrière universitaire. En l'absence d'un nouveau Vögelin, l'Université de Zurich n'a pas su, au milieu des années 1980, maintenir la tradition fondée par Rahn conjuguant histoire de l'art régionale, topographie artistique et théorie de la conservation des monuments historiques. Ainsi, elle n'a pas été en mesure d'appréhender le changement le plus radical intervenu dans le paysage culturel helvétique, à savoir la transformation du Plateau suisse en un Los Angeles européen. L'article cherche à montrer les enseignements que l'on peut tirer de ce grand savant lorsqu'on étudie la topographie et l'histoire de l'art de la Suisse actuelle.

Nell'intento di valorizzare il lascito di Rahn, il presente contributo rettifica la leggenda del «padre della storia dell'arte svizzera». Il fatto che Rahn fosse riuscito a abbinare il Medioevo in Svizzera a una carriera universitaria è probabilmente dovuto all'attività di Salomon Vögelin, un irruente personaggio della scena politica dell'epoca. Non disponendo di un novello Vögelin, l'Università di Zurigo non colse alla metà degli anni 80 del XX secolo l'opportunità per promuovere l'interazione, voluta a suo tempo da Rahn, fra lo studio della cultura e della civiltà del Paese, la topografia della storia dell'arte e le teorie della conservazione dei monumenti storici. Di conseguenza, l'Università non fu in grado di riflettere il cambiamento più radicale del paesaggio rurale svizzero, ovvero la trasformazione dell'Altopiano svizzero in una Los Angeles europea. Il presente saggio tenta di illustrare la lezione del grande maestro svizzero per quanto concerne lo studio del patrimonio storico-artistico della Svizzera odierna.

SUMMARY

In the interest of offering fruitful perspectives on Rahn's legacy for the present age, this article attempts to set the legend straight about the "father of Swiss art history". Rahn's ability to combine his surveys of the Swiss Middle Ages with a university career can presumably be attributed to the influence of the political firebrand Salomon Vögelin. In the absence of a new Vögelin, Zurich's university failed in the mid-1980s to sustain Rahn's linkage of regional art history studies, topography of art and historical preservation theory. As a result, the academic institution found itself unable to interpret the most radical change to impact the Swiss cultural landscape: the mutation of the Swiss Mittelland into a European Los Angeles. This essay seeks to show what can be learned from the old master in connection with a topographical-art historical survey of contemporary Switzerland.