

Andreas Hauser

Schweizerische Baudenkmäler – Baudenkmäler in der Schweiz Drei Mittelalter-Deutungen aus der Zeit Viollet-le-Ducs

In der Zeit, als Eugène Viollet-le-Duc (1814–1879) sein architektonisches und literarisches Werk schuf – also von den späten 1830er bis zu den 1870er Jahren –, sind in der Schweiz zahlreiche Arbeiten entstanden, die sich mit seinem Hauptgegenstand, der mittelalterlichen Architektur, befassen. Am Beispiel der drei wichtigsten von ihnen soll gezeigt werden, dass bei vergleichbarem Thema und in einem Fall bei ähnlichen kulturellen Voraussetzungen und Zielsetzungen ganz andere Deutungen entstehen können.

Architekturgeschichte: Schwerpunkt Mittelalter und nationale Perspektive

Wenn die Kunstgeschichte der ersten zwei Drittel des 19. Jahrhunderts die Malerei behandelt, befasst sie sich vorwiegend mit der Zeit zwischen dem 15. und dem 18. Jahrhundert. Wenn sie aber die Architektur in den Blick nimmt, interessiert sie sich mehrheitlich für das Mittelalter. Das Thema ist in dieser Zeitspanne eng mit dem Wunsch nach einer Bestandesaufnahme der 'landeseigenen' Monumente und oft auch mit der Suche nach einer 'nationalen' Kunst verbunden. Deshalb spielt die Mittelalter-Kunstgeschichte auch eine wichtige Rolle in der Institutionalisierung des Faches. Das gilt auch für die Schweiz. Als Vater der schweizerischen Kunstgeschichte gilt Johann Rudolf Rahn (1841–1912), als ihr Gründungsmonument Rahns 1872 bis 1876 in Lieferungen erschienenes Buch *Die Geschichte der bildenden Künste in der Schweiz von den ältesten Zeiten bis zum Schlusse des Mittelalters*.¹ Der Schwerpunkt der Publikation liegt auf dem Mittelalter, und innerhalb der Kunstgattungen steht die Architektur an erster Stelle. Es dürfte kein Zufall sein, dass gerade in den frühen 1870er Jahren in der Schweiz eine nationale Kunstgeschichte erarbeitet wurde: Kurz zuvor waren nördlich und südlich des Landes zwei Nationalstaaten – das Königreich Italien und das Kaiserreich Deutschland – geschaffen worden.

Natürlich ist Rahns Werk nicht aus dem Nichts entstanden. Als Vorläufer dürfen Schriften gelten, die mindestens drei der folgenden Eigenschaften aufweisen. Erstens, dass ein Bauwerk nicht mehr bloss als Gefäss von 'Merkwürdigkeiten' aller Art, von Inschriften, Gräbern, Bildinhalten historischer Natur usw. betrachtet

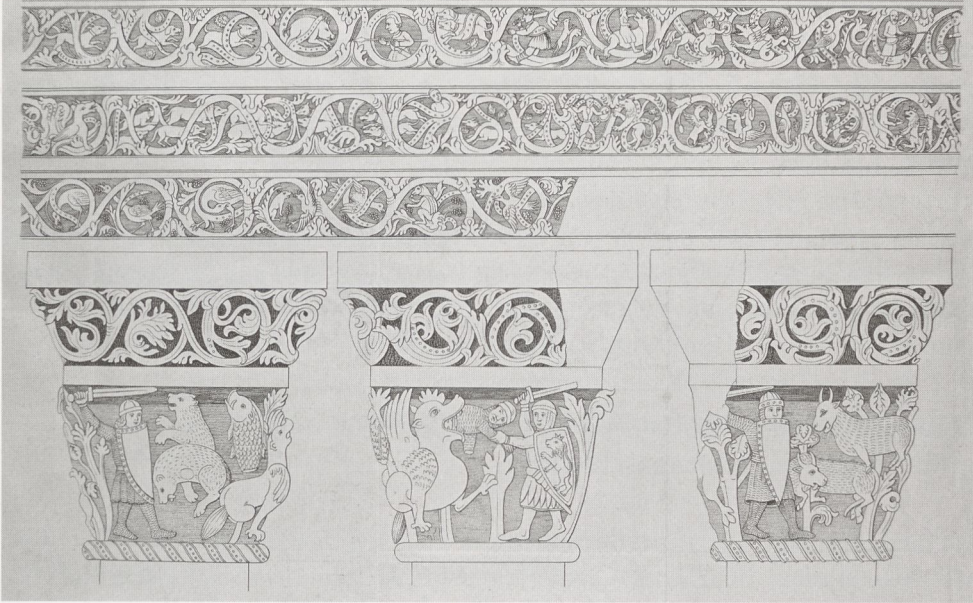
wird, sondern als Kunstwerk, welches einer bestimmten formalen Gesetzmässigkeit folgt und deshalb eine besondere Betrachtung verdient. Zweitens, dass die lokal-patriotische Beschränkung auf municipale Denkmäler zugunsten einer übergreifenden, vergleichend-kritischen Sicht aufgegeben wird. Drittens, dass die mit Augenschein verbundene Bauanalyse als massgeblich betrachtet und die Textquellen nur noch als (interpretationsbedürftige) Hilfsmittel benutzt werden. Und viertens, dass man sich der Frage stellt, ob die behandelten Werke schweizerisch auch in dem Sinn seien, dass sie eine landesspezifische Prägung hätten. Im Hinblick auf diese Kriterien sind zwei Arbeiten von Bedeutung, eine aus den späten 1830er Jahren und eine von 1853.

Jacob Burckhardt: Auftakt zu und Abschied von einer schweiz- und gotikzentrierten Kunstgeschichte

Im Laufe des Jahres 1838 erschienen in der *Zeitschrift über das gesammte Bauwesen*² vier Artikel unter dem Titel «Bemerkungen über schweizerische Cathedralen».³ Der erste Artikel beginnt mit folgenden Worten: «Es geht dem Schweizer, wie es wohl den meisten andern Völkern auch gehen mag; er bewundert die Herrlichkeiten des Auslandes, und von denen seiner Heimath weiss er kaum Auskunft zu geben. So ist besonders einigen schweizerischen Cathedralen selten das Lob zu Theil geworden, das ihre Schönheit verdient, theils wegen der Eifersucht der Ausländer, theils wegen der angebornen Gleichgültigkeit derer, die im Lande wohnen. Und diese sind einigermassen zu entschuldigen, denn besonders die Anerkennung der mittelalterlichen Baukunst ist noch nicht so alt und noch nicht so allgemein verbreitet, wie sich's manche wohl vorstellen. – Der Zweck dieses Aufsatzes ist es nun, die bisher wenig beachteten Vorzüge einiger Kirchen unseres Vaterlandes ins Licht zu setzen, und zwar wollen wir uns für jetzt auf die Cathedralen von Genf, Lausanne, Bern und Basel beschränken.»⁴

Im Eröffnungsbeitrag behandelte der Verfasser die ersten zwei der genannten Bauten, in den zwei folgenden Artikeln das Münster von Basel (Abb., S. 148 und S. 149) respektive den zugehörigen Kreuzgang. Das Berner Münster blieb unbearbeitet, dafür ging der Autor in einem letzten Aufsatz noch auf das Zürcher Grossmünster ein.

Es ist nicht das erste Mal, dass in einer schweizerischen Publikation Monumente nicht bloss einer Stadt oder eines Kantons, sondern des ganzen Landes versammelt sind.⁵ Neu aber ist die Konsequenz, mit welcher die formal-stilgeschichtliche Betrachtungsweise zur Anwendung kommt. In der Vorrede zur Sonderausgabe der Texte über das Basler Münster und den Kreuzgang heisst es, dass «alles wirklich Sehenswerte» behandelt sei, «besonders von dem Standpunkte der

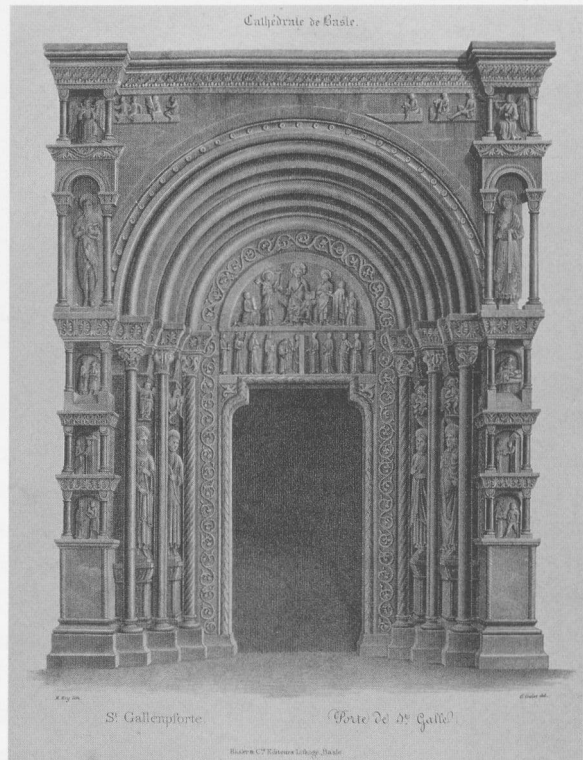


Oben: «Gesimsverzierungen im Gewölbe unter dem Chor des Münsters in Basel»; unten: «Capitae an den Säulen im Chor» Illustrationsstich zu Jacob Burckhardts Artikel «Ueber die Cathedrale von Basel», aus der Artikelserie «Bemerkungen über schweizerische Cathedralen», in: Burckhardt 1837–1839, Bd. 3 (1839), Heft 2 (1838), Tafel 4 (Zentralbibliothek, Zürich)

Kunstgeschichte, weniger von dem der Kuriosität aus».⁶ Hätte der Autor die Absicht realisiert, am Ende auf das Berner Münster einzugehen, wäre der stilgeschichtliche Ansatz noch deutlicher geworden – am Beispiel dieses Baus wollte er den «Zerfall der Gotik» darstellen.⁷ Auch ohne diesen Teil hat er aber mit der Artikelserie einen Grundstein für eine schweizerische Kunstgeschichte gelegt.⁸

Der Ehrentitel kommt einem Kunsthistoriker zu, der für ganz andere Verdienste bekannt geworden ist: Jacob Burckhardt (1818–1897). Tatsächlich ist es so, dass die Artikelserie gleichzeitig einen Beitrag zu einer nationalen Kunstgeschichte und einen Abschied von ihr darstellt. Burckhardt nutzt zunächst die Begegnung mit den Westschweizer Kathedralen, um sich aus dem Bannkreis der deutschromantischen Gotikauffassung, die ihn als Knaben geprägt hatte, zu lösen. Die seiner Meinung nach französisch geprägte Kathedrale von Genf nutzt er als Beleg dafür, dass die Gotik neben dem Spitzturm auch den «stumpfen» Turm kennt: «Das Äussere der Türme nun zeigt deutlich, dass sie, wie die meisten französischen

und englischen Kirchthürme, auf platte Dächer berechnet und bloss zur Aufnahme einiger weniger Glocken bestimmt, keineswegs aber für unausgebaut zu halten sind. [...] Wer nun einzig das reine Deutschgothische als schön erkennt, der wird hier spitze, himmelhohe Thürme sammt der Verwandlung aus dem Viereck ins Achteck usw. schmerzlich vermessen, aber diese Uebergangsbauart hat auch etwas vor dem Gothischen voraus, wenn sie ihm auch in andern Dingen weit nachsteht, und man kann sich in derselben stumpfe Thürme sehr wohl gefallen lassen [...].»⁹



Beschreibung der Münsterkirche und ihrer Merkwürdigkeiten in Basel, verfasst 1838 von Jacob Burckhardt in Überarbeitung von Artikeln aus der Zeitschrift über das gesammte Bauwesen, als anonyme Schrift publiziert 1842. Die dritte der siebenzehn Tafeln: «St. Gallenpforte». Nach einer Zeichnung von Konstantin Guise (Kassel) lithographiert von R. Rey, 34,6 x 26,5 cm. Zu diesem Portal schreibt Burckhardt: «Die nördliche Thür des Querbaues ist ein Ueberrest der alten Kirche des Kaisers Heinrich, und ich glaube, man wird Mühe haben, eine schönere byzantinische Thür zu finden.» (Burckhardt 1837–1839, Bd. 3, (1839), S. 51)



Blavignac 1853: Überblickskarte als Frontispiz und Titelei, Buchformat: 21,3 x 13,9 cm (Zentralbibliothek, Zürich)

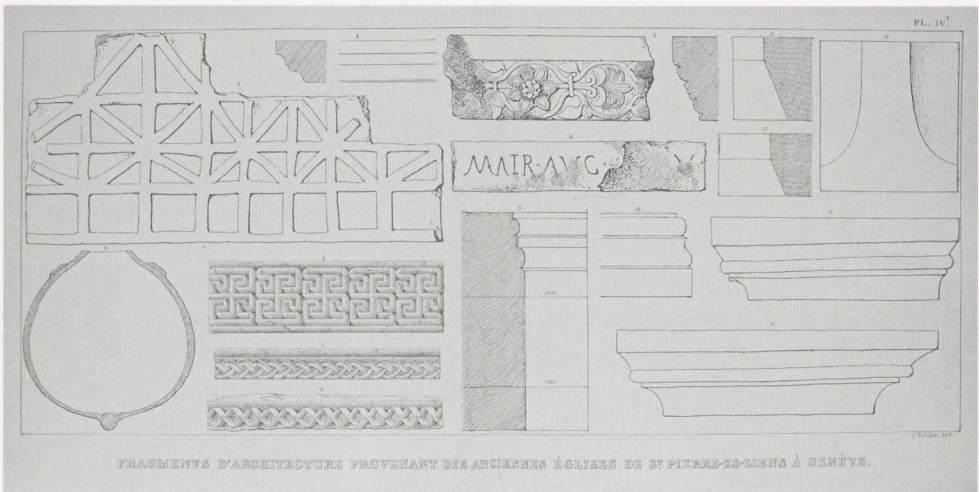
Im weiteren Verlauf der Arbeit wird es Burckhardt dann klar, dass die Vorliebe der Deutschen für Türme, der «wir all jene herrlichen Pyramiden des Mittelalters verdanken», im Grunde genommen ein «Missbrauch» sei.¹⁰ Mit dieser Einsicht dürfte es auch zusammenhängen, dass er den stilgeschichtlichen Gang in die Spätzeit des Mittelalters nicht mehr realisiert, sondern nach der Behandlung des Basler Kreuzgangs, ohne dies angekündigt zu haben, auf das Zürcher Grossmünster zu sprechen kommt. Wie eine 1814 publizierte Rekonstruktionszeichnung des Stechers Franz Hegi zeigt,¹¹ bestanden bei diesem «byzantinischen» Bau die Türme ursprünglich bloss aus zwei bescheidenen Aufsätzen – sie waren «reine Nebensache».¹² (Abb., S. 158) Burckhardt begnügte sich aber nicht damit, von der Gotik in eine ältere Zeit zurückzugehen. Er hatte richtig erkannt, dass das Grossmünster eng mit mittelalterlichen Kirchenbauten Italiens zusammenhing.¹³ Und der italienischen Kultur wandte er sich nun zu¹⁴ – sie lag ihm deshalb näher, weil sie niemals der nordischen Turmsucht verfallen war.¹⁵

Ein Versuch zur Konstruktion der (romanischen) Schweiz als Ursprungsgebiet der mittelalterlichen Baukunst Europas

In den frühen 1850er Jahren, zu einer Zeit also, als Burckhardt an seiner *Anleitung zum Genuss der Kunstwerke Italiens* arbeitete, unternahm der Genfer Jean-Daniel Blavignac (1817–1876)¹⁶ einen weiteren Anlauf zu einer über-lokalen, stilgeschichtlich orientierten Darstellung mittelalterlicher Schweizer Architektur: 1853 publizierte er das von einem Bildatlas begleitete Buch *Histoire de l'architecture sacrée du quatrième au dixième siècle dans les anciens évêchés de Genève, Lausanne et Sion*. (Abb., S. 150) Als Herausgeber hatte Blavignac Georges Bridel in Lausanne gewonnen, als Verleger Victor Didron in Paris, John Russell Smith in London und R. Weigel in Leipzig.¹⁷

Blavignac war ein Architekt, ein Entdecker und Erforscher mittelalterlicher Bauten, ein Restaurator und ein produktiver wissenschaftlicher Schriftsteller – deshalb hat man ihn einen «frühen [...] Viollet-le-Duc der Westschweiz» genannt.¹⁸ Aber wenn dieser der Picasso der Mittelalterforschung ist, dann jener ihr Douanier Rousseau. Von Viollet-le-Ducs proto-funktionalistischer Sensibilität für das Strukturelle an der Architektur ist bei Blavignac nichts zu finden; Bauformen sind für ihn in erster Linie Dekor.

Als Blavignacs *Histoire* erschien, herrschte in grossen Teilen der Schweiz nationales Hochgefühl. 1848 hatten die Liberalen die Vereinigung der eidgenössischen Kleinstaaten zum Bundesstaat durchsetzen können. Genf gehörte zum siegreichen Lager, und überdies hatte es den General beige-steuert, der wegen seiner Kompetenz als Heerführer und wegen seiner noblen Haltung nach dem Sieg über die Sezessionsstruppen zu einer Galionsfigur der neuen Schweiz wurde. Der 'Tir fédéral', den Genf 1851 durchführte, war ein nationales Fest. Verantwortlicher Architekt war Blavignac; er sorgte dafür, dass die Festbauten den Charakter eines ephemeren Nationaldenkmals erhielten.¹⁹ Mit seiner Kirchenbaugeschichte wollte er ein weiteres, literarisches Nationaldenkmal schaffen, wobei die französische Schweiz und im Besonderen seine Vaterstadt Genf die Hauptrolle spielen sollten. Die Durchführung dieser Absicht war gar nicht so leicht. Die deutschen und die französischen Kunsthistoriker mochten sich zwar über die Urheberschaft der Romanik und der Gotik streiten, aber sie waren sich einig, dass für diese Rolle ausser ihren beiden Ländern niemand in Frage komme, schon gar nicht die Schweiz. Blavignac bestritt das nicht, aber er wies darauf hin, dass in der von den Architekturhistorikern wenig beachteten Zeit zwischen dem sechsten und dem zehnten Jahrhundert zu zwei Malen burgundische, in Genf zentrierte Reiche bestanden hätten, denen bei der Formierung des nachantik-christlichen Europas eine Pionierrolle zugekommen sei. Man müsse annehmen, dass solche Hochkulturen auch in der Monumentalkunst Bahnbrechendes geleistet hätten.²⁰ An den frühen kirchlichen



Tafel IV aus dem Atlas von Blavignac 1853:
 «Fragments d'architecture provenant des anciennes églises de St. Pierre-ès-liens à Genève», ausgegraben 1850. Links oben (Fig. 1): «Pan de mur dont les jointoyements représentent un treillis, nouvel exemple de l'influence qu'exerça la décoration en charpenterie sur l'ornamentation architecturale». (Textband S. 26) Format des Atlas: 20,4 x 40,5 cm. Beim hier abgebildeten Exemplar sind die Lithographien in der Mitte gebunden worden, so dass ein handlicheres Format entstand (Zentralbibliothek, Zürich)

Baudenkmälern der Bistümer Genf, Lausanne und Sion glaubte er diese Erwartung bestätigt zu finden. Sie seien, meint er, Zeugen dafür, dass die Bauleute der nachmaligen französischen Schweiz die Grundlagen der romanischen und gotischen Baukunst geschaffen hätten – sie hätten nämlich das antike Horizontal- durch das christliche Vertikalprinzip abgelöst.²¹

Als Vorboten der Neuerungen betrachtet Blavignac schon «gallolateinische» Fragmente mit Rautenmustern, die beim Abbruch einer römischen Befestigung und bei Grabungen in der Genfer Kathedrale zutage getreten waren.²² (Abb., S. 152) Die Muster, deren Ursprung in der Korbflechterei («vannerie») liege,²³ stammten aus einer hochentwickelten indigenen Holzbaukunst²⁴ – noch heute könne man in den Bauernhäusern diese netzartigen Dekorationen finden.²⁵ Warum Blavignac diese Muster so wichtig sind, kann man erraten, wenn man ihn den Schotten James Hall rühmen hört.²⁶ Dieser hatte in einem *Essay on the Origin and Principles of Gothic Architecture* die These aufgestellt, dass die gotische Architektur durch Nachahmung von Flechtwerkhütten entstanden sei.²⁷ Offenbar denkt sich

Blavignac, dass die Nachahmung hölzerner Diagonalmuster in gallorömischen Monumentalbauten dem mittelalterlichen Vertikalprinzip den Weg bereitet habe.

Die entscheidenden Neuerungen geschehen nach Blavignac allerdings erst in christlicher Zeit, zum Beispiel beim Bau der Klosterkirche von Romainmôtier.²⁸ Er datiert sie, die im frühen elften Jahrhundert in enger Anlehnung an Cluny II erbaut worden ist, ins achte Jahrhundert.²⁹ Er glaubt, dass ihre Erbauer aus der spätantiken Blendarkade ein System von Bändern und Rundbogenfriesen – also das romanische Gliederungssystem – entwickelt hätten.³⁰ (Abb., S. 153 und S. 155) Von hier aus sei dieses nach Italien und an die «Ufer des Rheins» (und natürlich auch in die nachmalige deutsche Schweiz) gewandert.³¹

Blavignac bezeichnet die Baukultur der beiden Burgunderreiche nicht als vor- oder frühromanisch, sondern mit einem kuriosen Begriff. Er spricht von einer «ersten und zweiten priesterlichen Schule» («école sacerdotale»)³² Er geht dabei von der Meinung aus, dass damals die Bauten nicht in den Händen von speziali-



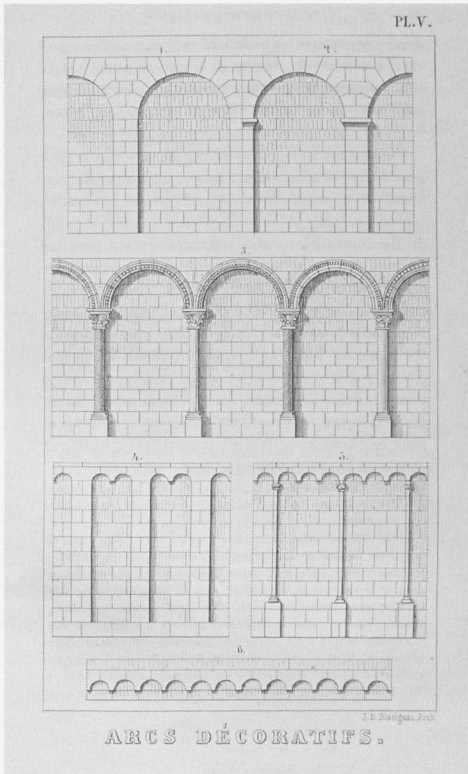
Tafel III aus dem Textband von Blavignac 1853, bei S. 80: «Vue de l'église de Romainmôtier, prise du côté du nord». (Bildlegende S. 316) Exempel für den Übergang der spätrömischen «arcade appliquée» zum mittelalterlichen Lisenen-Bogenfries-System: «L'arcade appliquée de la dernière époque romaine, garnit le haut des murs à l'intérieur (Tafel IV, hier nicht abgebildet); à l'extérieur (vgl. die abgebildete Tafel III), elle se modifie successivement, de manière à ne plus présenter au clocher que l'arcature à bandes murales». (S. 80) Vgl. auch die zugehörige Tafel V (Zentralbibliothek, Zürich)

sierten Architekten, sondern von Klerikern (in erster Linie von Mönchen) gelegen hätten.³³ Obwohl es sich nicht um ein Phänomen formaler Natur handelt, betrachtet es Blavignac als wesentliche distinktive Eigenheit der in den Burgunderreichen gepflegten Bauweise. Es spielt hier die den Romantikern teure Vorstellung herein, dass die mittelalterliche Sakralarchitektur «eigentlich» und «wahr» sei, weil ihre Erbauer nicht geld- und ruhmsüchtige Berufsleute, sondern selbstlose Gläubige gewesen seien, und weil sie nicht einer elitären Adelskaste, sondern einer frommen Gemeinschaft gedient hätten. Das Rohe von Bauten wie Romainmôtier ist deshalb für Blavignac Ausdruck von schöpferischer Unmittelbarkeit und nicht von künstlerischem Niedergang oder von Barbarei. Dass der Genfer Architekt seine 'patrie' als besonders guten Nährboden für eine solch klösterlich-fromme Baukultur betrachtet, dürfte mit dem Nachwirken Rousseaus zusammenhängen; dieser hatte Helvetien als ein Land naturnah und brüderlich lebender Menschen gefeiert.

Im Zentrum von Blavignacs Arbeit steht aber nicht Romainmôtier, sondern die Kathedrale seiner Vaterstadt Genf. Jacob Burckhardt hatte den Bau in den Beginn des 13. Jahrhunderts datiert, da er im Übergangsstil vom Byzantinischen zum Gotischen gehalten sei. Blavignac dagegen ordnet das Gesamtkonzept und «einen grossen Teil des Schiffes und der Seitenschiffe» einem für das zehnte Jahrhundert bezeugten Bau zu.³⁴ Es handle sich um einen letzten Zeugen jener «priesterlichen Bauschule», welche später, in einer zunehmend profanen Zeit, auf die Klöster eingeschränkt worden sei.³⁵ Den 'Beweis' für diese These findet er in den Kapitellreliefs: eine Figur, welche durch einen Schlüssel und einen gefüllten Geldbeutel als Baumeister kenntlich sei, trage ein Mönchskleid;³⁶ (Abb., S. 155) eine andere, die einen «Meisterhammer» trage und damit als «Architekt oder Bildhauer» charakterisiert sei, sei im Begriff, mit Hilfe eines Engels und unter dem Schutz Christi die paganen Monster in den Dienst des Kirchengebäudes zu nötigen.³⁷

Wenn aber der Bau aus dem zehnten Jahrhundert stammt, dann haben nicht die Franzosen, sondern die frommen Bauleute des alten Genf das Wandsystem von Bündelpfeilern und Spitzbogen erfunden.³⁸ Da Blavignac im Grundriss der Kathedrale mystische Zahlenkombinationen zu erkennen glaubte,³⁹ folgerte er, dass es sich bei diesen Bauleuten um Freimaurer handeln müsse.⁴⁰ Er selber stellte sich in die geistige Nachfolge dieser Bruderschaft – kurz nach der Publikation des Buches trat er der Freimaurerloge bei, und im Folgenden erbaute er für sich ein Wohnhaus mit einem burgartigen Rundturm, das als Loge dienen sollte.⁴¹

In der französischen und der deutschen Fachwelt stiess Blavignacs Buch auf wenig Gegenliebe. Wilhelm Lübke und Alfred Ramé wiesen die abenteuerlichen Frühdatierungen auf das Schärfste zurück; die Kritiker waren sich einig, dass die Monumente auf heutigem Schweizer Boden in stilistischer Hinsicht verspätet und in qualitativer mittelmässig seien und teils zum französischen, teils zum deutschen



Tafel V aus dem Textband von Blavignac 1853, bei S. 86 (s.a. S. 80, Anm. 102): «La planche ... réunit des arcades simulées (fig. 1 et 2), des arcades appliquées (fig. 3), l'arcature à bandes murales (fig. 4), l'arcature à colonnettes (fig. 5), et l'arcature proprement dite, ou arcature courante (fig. 6).» (Zentralbibliothek, Zürich)

Tafel LXX aus dem Atlas von Blavignac 1853: «Détails de la cathédrale de Genève». Rechts oben Kapitellrelief am südlichen Pfeiler zwischen 4. und 5. Joch (Fig. 4): «L'empereur conduit son aieule vers le directeur des travaux, indiquant d'une manière intelligible que l'église est l'œuvre d'une école sacerdotale, car ce chef d'ouvriers est caractérisé par la tonsure et le costume cléricale; d'une main il tient la clef, symbole énérgique de toute suprématie; une bourse pleine, signe non moins expressif du maître de l'œuvre, est dans sa droite». (Textband S. 286–287) Blavignac erachtet auch einen biblischen Gehalt als möglich, was aber an der Deutung der Mönchsfigur nichts ändere. Ein aktueller Kommentar zum Werk in: Deuber-Pauli 1988, S. 170–173: Der Mönch mit Schlüssel und Krug repräsentiert einen Kellermeister (Zentralbibliothek, Zürich)





Umschlag Rahn 1872–1876
(Zentralbibliothek, Zürich)

Kulturkreis gehörten.⁴² Der Franzose Ramé meinte, dass einzig die Kathedrale von Lausanne über das Mittelland hinausrage, was deshalb nicht verwundere, weil sie, wie das Auftauchen der Rose im Skizzenbuch Villard de Honnecourts nahelege, ein Import aus einem französischen Kerngebiet sei.

Nationale Kunstgeschichte im Zeichen republikanisch-protestantischer Kunst- und Luxus-Scheu

In Lausanne dürfte man Ramés These gerne gehört haben; 1873 berief man den Franzosen Viollet-le-Duc, um die Restaurierung des Baus zu leiten. Zur gleichen Zeit schrieb Johann Rudolf Rahn (1841–1912) an der eingangs erwähnten *Geschichte der bildenden Künste in der Schweiz*.⁴³ (Abb., S. 156) Mit ihr erhielt das Land erstmals eine zusammenhängende kunsthistorische ‘Karte’ – allerdings eine, die nur bis zum ausgehenden Mittelalter reichte.

Rahn hat für sein Buch Viollet-le-Ducs 1854 bis 1868 publizierte *Dictionnaire raisonné de l'architecture française du XIe au XVIe siècle* benutzt; er verweist mehrmals auf dort abgebildete Grund- und Aufrisse.⁴⁴ Die Wirkung des *Dictionnaire* spürt man auch in dem gegenüber älteren Publikationen geschärften Blick für

die konstruktive Logik des gotischen Skelettbaus. Aber die Persönlichkeit, die Rahn entscheidend geprägt hat, ist nicht Viollet-le-Duc, sondern Carl Schnaase (1798–1875). Seit 1843 gab dieser eine monumentale, vielbändige *Geschichte der bildenden Künste* heraus. Als er 1861 den siebten Band vollendet hatte, hielt er inne, um während der nächsten zwölf Jahre die bisher erschienenen Bände zu revidieren. Bei der Überarbeitung des dritten Bandes – er behandelt die altchristliche, byzantinische, mohammedanische und karolingische Kunst und erschien 1869 – fungierte der junge Rahn als Mitarbeiter.⁴⁵ So lernte dieser Schnaases Darstellungsweise kennen. Von der idealistischen Geschichtsphilosophie und Ästhetik her kommend, glaubte Schnaase an die «innere Einheit der gesamten Kunstentwicklung»; er stellte diese als Entfaltung und als Zu-sich-Kommen des menschlichen Geistes dar.⁴⁶

1870 in die Schweiz zurückgekehrt, machte Rahn sich an die Erarbeitung seiner *Geschichte der bildenden Künste in der Schweiz*. Der Titel lässt vermuten, dass Rahn sein Opus gleichsam als nationalen Sonderband zu Schnaases Welt-Kunstgeschichte konzipiert hat. Ein Blick auf den Inhalt bestätigt dies. Wie Schnaase organisiert Rahn den Stoff als Abfolge von Kunstepochen,⁴⁷ wie jener entwickelt er die Form- und Stilgeschichte aus den kulturellen, sozialen und politischen Zuständen,⁴⁸ wie jener beschreibt er jeweils zuerst einen Stil als 'System' – wobei er zur Exemplifizierung der Stilmerkmale schweizerische Kunstdenkmäler benutzt (Abb., S. 158) –, um anschliessend dessen historische und regionale Entfaltung zu verfolgen,⁴⁹ wie jener behandelt er innerhalb der Kunstepochen zuerst die Architektur und dann die anderen Gattungen. Und wenn Rahn seine *Geschichte* mit dem Spätmittelalter aufhören lässt, dürfte das damit zusammenhängen, dass Schnaases Werk in den frühen 1870er Jahren erst bis zu dieser Zeit gediehen war – der Band über das 15. Jahrhundert erschien erst postum, 1879.

Rahn betrachtete sein monumentales Opus gleichsam als eine Übersichtskarte; den Rest des Lebens verwandte er darauf, sie zu detaillieren. Das wichtigste Gefäss dafür waren die im *Anzeiger für schweizerische Altertumskunde* abgedruckten «Statistiken» von Kunstdenkmälern.⁵⁰ Die ursprünglich bloss als «Vorarbeiten» gedachten Inventare wurden immer umfangreicher, in einer so starken Masse, dass sie später kantonsweise als eigenständige Beilagen herausgegeben werden konnten. Rahns ungebrochene Begeisterung für den Stoff äussert sich vor allem in seinen Illustrationszeichnungen.⁵¹ Beim Text dagegen kann er manchmal nicht mehr deutlich machen, dass hinter der «Sammlung 'trockener Materialien' [...] weitere und tiefer gehende Absichten» stehen.⁵² Möglicherweise war es gut, dass er den kunstgeschichtlichen Überblick nicht in fortgeschrittenem Alter, als Summa seines Forscherlebens, geschrieben hat. Dem Umstand, dass er bei der Erarbeitung der *Geschichte* noch ein junger, für Schnaases epische Kunstgeschichtsschreibung empfänglicher Mann war, verdanken wir es wohl, dass die Inkunabel der schweizerischen Kunstgeschichte sich nicht in positivistischem Naturalismus erschöpft,

Fortschritt, dass man seit dem Beginn der romanischen Epoche zu einem monumentaleren Materiale griff und grössere Monumente, wofür nicht besondere Armut oder andere Umstände die Anwendung von Ziegeln und Bruchsteinen bedingten, aus Haustein errichtete.¹⁾ Die üblichste Mauertechnik besteht in einem Blockverbande von mittlerer Quadergrösse. Ein solches Material ist aber von Hause aus auf festere Proportionen, auf eine kräftige, deutlich in die Augen springende Gliederung angelegt.

Fig. 31.



Heiligkreuzkapelle in Münster, Graubünden.

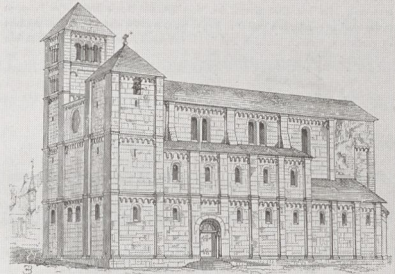
Die Elemente der romanischen Aussendecoration sind im Wesentlichen dieselben, deren sich bereits die altchristliche Baukunst bedient hatte: der Wand- oder der sog. Blendbogen und als Träger desselben die Halb- und Dreiviertelsäule oder der schwach vortretende Wandpfeiler. Letzterer wird, wenn er breiter und mit einem besonderen Kapitäl oder Gesimse versehen ist Pilaster, wenn schmaler und unmittelbar in den Bogen übergehend Lesene genannt.²⁾ Diese Gliederung, zunächst ein einfacher Schmuck zur Belebung der Wandflächen soll aber auch in eine nähere Beziehung zu dem Organismus des Inneren treten und so von Aussen schon die räumliche Einteilung des Gebäudes erkennen lassen. (Fig. 32.) Sie wiederholt sich deshalb in der Breite je nach der Zahl der inneren Arcadenstellungen, so dass sie zugleich als Umrahmung der mit denselben correspondirenden Fenster dient und sie erscheint in zwei übereinander befindlichen Geschossen, sobald das Innere diese Einteilung zeigt. Die Pilaster werden öfters von Dreiviertelsäulen begleitet, welche unter dem Gesimse durch eine Reihe

¹⁾ Holzbauten mögen schon früh zu den Ausnahmen gehört haben, wenigstens sind die Nachrichten über solche sehr spärlich. Einer unverbürgten Nachricht zufolge soll im XI. Jahrhundert an die Stelle der alten burgundischen Holzkirche von *Basmes* im waldländischen Jura ein Steinbau getreten sein. (Anzeiger 1862, Seite 22.) Um die Mitte des XII. Jahrhunderts weihte Bischof Amadeus von Lausanne eine in Holz erbaute Kirche zu *Gründschuld*, die aber schon 1180 durch einen Neubau in Stein ersetzt worden war. (Anzeiger 1872, Nr. 2.) Endlich wird einer hölzernen Kapelle zu *Croy* im Canton Waadt gedacht, die noch L. J. 1457 bestanden hatte. (Memorial de Fribourg VI S. 145.)

²⁾ *Lesene*, „cum lesena“, aus dem Altitalienischen stammend, kommt schon in der Schrift Martino Bassi's über die Wiederherstellung von S. Lorenzo in Mailand vor.

von kleinen Rundbögen, durch einen sogenannten Bogenfries verbunden sind. (Fig. 33.) Anderswo, so an einigen Kirchen des Cantons Waadt, setzen die Lesenen oder Pilaster in halber Höhe der Mauerwand ab und es

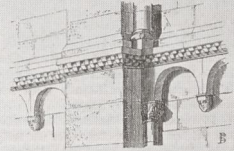
Fig. 32.



Grossmünster in Zürich (vor dem Waldmann'schen Umbau).

steigt dann von da aus eine dünne Halbsäule als Trägerin des Bogenfrieses empor. (Fig. 34.) Gewöhnlich sind die beiden Schmalseiten des Gebäudes, der Chor und die Westfronte am Reichsten geschmückt, der Chor meist so, dass mit jener Gliederung von Pilastern und Bogenfriesen eine zweigeschossige Theilung angedeutet wird.

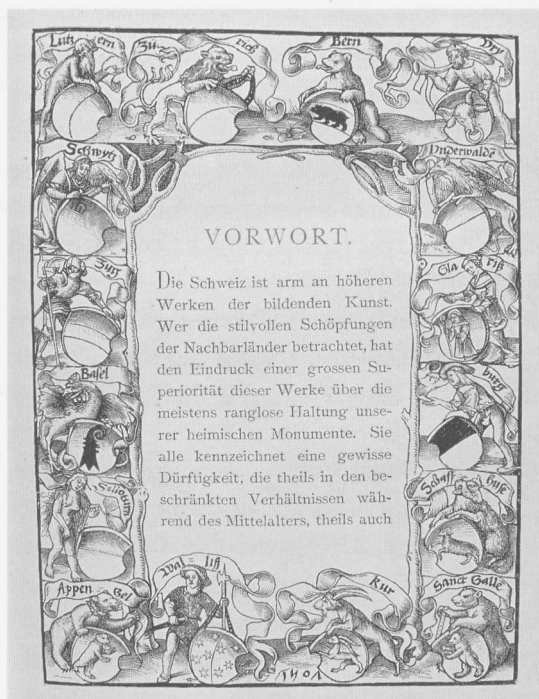
Fig. 33.



* Bogenfries am Grossmünster in Zürich.

Fenster und Thüren sind wie alle Wölbungen im Rundbogen geschlossen. Horizontale Sturze kommen nur im Profanbau vor. Die Fenster, gewöhnlich klein, sind zweilen paarweise, häufiger jedoch einzeln innerhalb der Pilastercom-

Aus dem Kapitel über «Das romanische Bausystem», in: Rahn 1872–1876, S. 162–163: Erläuterung jenes romanischen Wandgliederungssystems, das nach Blavignac in Romainmôtier und anderen vermeintlich frühmittelalterlichen Westschweizer Bauten entstanden ist. Rahn benutzt Schweizer Beispiele, so etwa das Grossmünster in Zürich. Die mit Sternchen bezeichneten Holzschnitte (links oben, rechts unten) sind «nach Originalaufnahmen gefertigt». Die Darstellung der «Heiligkreuzkapelle in Münster, Graubünden» ist, wie die meisten Illustrationen, von Rahn selbst «auf den Stock gezeichnet». (vgl. S. 1x) Die Abbildungen auf der rechten Seite stammen vom Maler, Kunstgewerbler und Architekten Eduard von Berlepsch (1849–1921), der nach einer abgebrochenen Ausbildung bei Semper Mitte der 1870er Jahre die Malerakademie in München besuchte. Bei der Rekonstruktion des Münsters «vor dem Waldmann'schen Umbau» hat Berlepsch eine Zeichnung vom Kupferstecher Franz Hegi (1774–1850) benutzt, die dieser 1814 im Neujahrsblatt der Zürcherischen Hülfs-gesellschaft und 1841 im fünften Band der Mittheilungen der Zürcherischen Gesellschaft für vaterländische Alterthümer veröffentlicht hatte



sondern von einem grossen geschichtsphilosophischen Atem durchdrungen ist. In den Schlussätzen des Vorwortes lässt der sonst so spröde Rahn sogar spätromantisches Pathos durchscheinen:

«Vaterlandsliebe hat den Verfasser begeistert und liess ihn wandern über Berg und Thal und von Stadt zu Stadt. Möge ein Funke dieser Begeisterung in einer Arbeit fortglühen, die mit dem Schatze der allgemeinen Wissenschaft auch die Anhänglichkeit an die besser gekannte Heimath mehren will.»⁵³

Eben das Erbe romantischer und idealistischer Geschichtsphilosophie – und zusätzlich die politische Situation der 1870er Jahre – nötigten Rahn, sich der Frage nach Rang und Nationalcharakter der unzähligen Werke zu stellen, die er in seinem Buch versammelt und stilgeschichtlich eingeordnet hatte. Hören wir, was er dazu zu sagen hat: «Wohl selten hat ein so viel durchreistes Land so wenig Beachtung in kunstgeschichtlicher Hinsicht 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 und für sich allein beanspruchte. Und doch ist die Schweiz nicht arm an solchen. Aus allen Epochen sind sie vorhanden.»⁵⁴

Mit diesen Sätzen, die sich ähnlich schon bei Burckhardt und bei Blavignac⁵⁵ finden, suggeriert Rahn, dass die Schweiz im Grunde genommen reich an Kunstschätzen sei, dass man diese bislang bloss übersehen habe. In die gleiche argumen-

tative Richtung deutet das Rahmenwerk mit Kantonswappen, welches den ersten Abschnitt des Vorwortes einfasst und so den Auftakt zum Buch bildet: Es qualifiziert dieses als kunsthistorisches Nationaldenkmal und weckt die Erwartung, dass auf den folgenden 840 Seiten das Loblied der heimischen Kunstwerke gesungen werde. (Abb., S. 159) Aber in der Inschrift des 'Denkmals' enttäuscht Rahn diese Erwartungen auf herbste Weise: «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 nüchternen Sinne des Volkes seine Erklärung findet.»⁵⁶

Auf den folgenden Seiten geht es im gleichen Sinne weiter. Von einer «schweizerischen Nationalität» könne für die Vergangenheit nicht die Rede sein; schon in römischer Zeit sei das Land in Provinzen zerfallen, die «der Hauptsache nach theils zu Gallien theils zu Italien gehörten». «Und wie die nationalen und die politischen Verhältnisse, so bieten auch die kirchlichen Zustände ein Bild voller Wechsel dar. Ihre Gliederung entbehrt jedes Mittelpunktes im Lande selbst.»⁵⁷

Die Schweiz habe «aus dem Mittelalter keinen einzigen nationalen Künstler aufzuweisen».⁵⁸ Zwar habe Winckelmann behauptet, dass Freiheit zu hoher Kunst führe, aber bei der Schweiz bekomme man den gegenteiligen Eindruck.⁵⁹ Wenn Rahn an anderer Stelle sagt, dass das Land «nicht arm» an Kunstwerken sei, meint er nur einige wenige herausragende Denkmäler; die grosse Menge der Objekte aber sei qualitativ bescheiden – Resultat eines Mangels an nationalem Bewusstsein und der Ungunst der materiellen Verhältnisse. Diese Faktoren hätten nicht nur das Entstehen grosser Kunstwerke verhindert, sondern auch zu zahlreichen «kunsthistorischen Anachronismen» geführt: «Noch vor wenigen Jahren hat man die Kirchen zu Romainmôtier, Grandson und Payerne, Bauten, deren Entstehungszeit nachweisbar nicht hinter das XI. Jahrhundert zurückfällt, bloss in Anbetracht ihrer alterthümlichen Erscheinung für Schöpfungen karolingischen, ja theilweise sogar merowingischen Ursprunges ausgegeben.»⁶⁰

Das ist gegen Blavignac gerichtet, der durch Frühdatierungen versucht hatte, der Westschweiz eine kunsthistorische Pionierrolle zuzusichern. Erzürnt über diesen Angriff auf das kunstgeschichtliche Anciennitätsrecht Frankreichs im nachantiken Europa hatte der Franzose Alfred Ramé über die mittelalterliche Schweiz ein vernichtendes Urteil gefällt.⁶¹ Rahn will, so hat man zeitweise den Eindruck, Ramé an Härte des Urteils noch überbieten.

Immerhin konzidiert er dem Land, dass es im 14. und 15. Jahrhundert den Anschluss an die modernsten Strömungen der Kunst gefunden habe – zum Beispiel mit dem Berner Münster.⁶² Diesen Bau hatte Burckhardt als «zu schlecht» befunden, als dass er hätte darüber schreiben mögen.⁶³ Bei Rahn erscheint das Bauwerk

in positiverem Licht. Schon Schnaase hatte 1861 im sechsten Band seiner *Geschichte der bildenden Künste* die Spätgotik neu bewertet – was sich insofern empfahl, als sie das einzige an der Gotik geblieben war, was noch als charakteristisch deutsch gelten durfte. Hier hat nun ein älteres, vor allem von Viollet-le-Duc ausgebautes und aktualisiertes Argument zur Aufwertung geholfen. Als Atheist hatte Viollet-le-Duc bestritten, dass die Kathedralgotik eine spezifisch christliche Kunst sei; vielmehr sei für sie typisch, dass sie in den Händen bürgerlicher Bauleute gelegen habe und Teil einer bürgerlich-städtischen Welt gewesen sei.⁶⁴ Eben dies traf, so Schnaase und Rahn, in noch vermehrtem Masse für die Pfarrkirchen der deutschen und der schweizerischen Spätgotik zu.⁶⁵ Das historisch-ästhetische Placet erteilt Rahn deswegen der Spätgotik aber keineswegs; er kritisiert ihren Schematismus und den Mangel an idealem Schwung.⁶⁶ Ihre historische Aufgabe habe darin bestanden, die Kunst auf das Handwerklich-Kleine, mit dem bürgerlichen Leben unmittelbar zusammenhängende hinzulenken.⁶⁷ Und die «Schöpfungen der Kleinkunst» hätten den Boden für die Renaissance und für die Blüte der Malkunst im 16. Jahrhundert bereitet.⁶⁸ Und erst jetzt, in diesem Jahrhundert, habe die Schweiz auch eine nationale Kunst entwickelt – eine allerdings, die sich vorwiegend im Kleinen, in der Grafik, in der Glasmalerei und im Kunsthandwerk verwirklicht habe.⁶⁹

Also doch noch ein 'nationalistisches' Happy-end für die *Geschichte der bildenden Künste in der Schweiz*? Mitnichten. Denn Rahn verfolgt ja diese Geschichte nur bis «zum Schlusse des Mittelalters». Ausgerechnet die Zeit, in der von einer 'schweizerischen Kunst' gesprochen werden dürfte, hat er ausgeklammert; sie ist nur gerade in jenem Rahmenwerk mit Kantonswappen vorhanden, das den ersten Abschnitt des Vorwortes umfasst: Es ist einem Renaissance-Holzschnitt entnommen. Rahns Opus ist gleichsam nur eine monumentale Vorgeschichte für eine nationale Kunst. Ein kurioses Konzept für eine Publikation, welche der von Nationalstaaten 'eingeklemmten' Schweiz ein Bewusstsein vom Wert ihrer 'eigenen' Kultur geben soll.

Wenn die vorneuzeitlichen Denkmäler auf dem Boden der nachmaligen Schweiz so provinziell und retardiert sind, wenn sie durch die Zugehörigkeit zu verschiedenen Kulturkreisen derart uneinheitlich wirken – weshalb lohnt sich dann überhaupt eine so eingehende Beschäftigung mit ihnen? Dazu meint Rahn Folgendes: «Hinwiederum freilich ist nicht zu verkennen, dass eben diese Mannigfaltigkeit es ist, welche die Betrachtung des mittelalterlichen Nachlasses zu einer besonders anregenden und lehrreichen macht, und dass die Schweiz in dieser Hinsicht ein Gebiet zu weiter gehenden Betrachtungen eröffnet, als manche Stelle, auf welcher die Kunst ihre gewichtigsten Zeugnisse hinterlassen hat. Wie unser Land in geographischer Beziehung ein Centrum ist, in dem sich von allen Seiten her die Pfade zwischen den romanischen und germanischen Ländern berühren und schneiden, so weist nicht minder die Betrachtung der künstlerischen Denkmäler

auf die verschiedensten Strömungen hin, die hier auf kleinem Raum sich treffen, und so an Einer Stelle wenigstens dem Forscher ihr Ziel und Ende zu erkennen geben. Wie bescheiden daher der künstlerische Werth des Einzelnen sein mag, in diesem Zusammenhange betrachtet, gewinnt dasselbe eine Bedeutung, die selbst dem Fernerstehenden nicht entgehen kann und die Summe unserer Denkmäler als integrierende Bestandtheile eines höheren Ganzen erkennen lässt.»⁷⁰

Die hier vertretene Meinung, dass gerade bescheidene, 'namenlose' Werke sich für die Erkenntnis der Gesetzmässigkeiten von Kunst besonders gut eignen, findet sich auch bei anderen Kunstschriftstellern, so bei Rahns Lehrer Gottfried Semper und später bei Alois Riegl, dem Verfasser der *Spätromischen Kunstindustrie*.⁷¹

Als eine Antriebsfeder für seine Forschung nennt Rahn auch den Umstand, dass die Neuzeit mittelalterliche Bauten zerstöre und heimisches Kunstgut verschleudere. Immer wieder beklagt er sich über den rapiden Rückgang an mittelalterlicher Bausubstanz. Angesichts der grossen Barockkirchen verbindet sich bei Rahn die Abneigung gegen die Gegenreformation mit der Empörung darüber, dass die Erbauer mittelalterliche Vorgänger beseitigt hätten.⁷² Offenbar hält also Rahn die mittelalterlichen Denkmäler der Schweiz nicht nur für erforschens-, sondern auch für erhaltenswert.

Aber warum soll geschützt werden, was doch – nach Rahns eigener Aussage – grösstenteils von bescheidenem künstlerischem Wert ist? Weil, meint er, Bauten und anderes Kunstgut nicht nur einen ästhetisch-formalen, sondern auch einen historischen Wert hätten; es handle sich um dreidimensionale «Urkunden», um «Marksteine in der Culturentwicklung der Vergangenheit». An diesen Monumenten könne man «die Geschicke des Volkes [...] verfolgen»: «in der Verbreitung und eigenartigen Ausbildung des gothischen Stiles den Sieg der bürgerlichen Ideen über die Macht des geistlichen und weltlichen Feudalsystems; hier, im Aufschwunge, die Entwicklung fester Zustände, der Sicherheit und der öffentlichen Wohlfahrt, auf anderen Stellen ein Zurückbleiben und die zähe Anhänglichkeit an das Altüberlieferte, welche beweist, dass die Zeit einer höheren Entwicklung noch nicht gekommen war.»⁷³

Ist Rahn der Fuchs, dem die Trauben grosser Kunst zu hoch hängen und der deshalb auf den Urkundenwert von Kunst ausweicht? Wird hier aus der Not des Fehlens von 'stilvollen' Bauten die Tugend gemacht, über monumentale Geschichts-Lehrmittel zu verfügen? Wir meinen nein. Es fällt auf, dass Rahn Werken, die von höfischem und kirchlichem Glanz zeugen, zurückhaltend bis ablehnend gegenübersteht. Man spürt: als Angehöriger einer protestantischen Stadt mit bilderfeindlicher Tradition und mit zünftisch-republikanischem Selbstverständnis hat er – ähnlich wie seinerzeit Blavignac! – die «Werke höherer Kunst» insgeheim im Verdacht, zu kontemplativer Passivität und zu Luxus zu verführen und als Instrument gesellschaftlicher Elitebildung zu fungieren. Aus diesem Grund hält er die

Kunstdenkmäler der Schweiz für erforschens- und schützenswert nicht obwohl, sondern gerade weil sie keine 'grossen Kunstwerke' sind. Man versteht jetzt das im Rahmen der Zeit so paradox wirkende Frontispiz mit dem patriotischen Rahmen und der scheinbar anti-nationalen 'Denkmalsinschrift'. Rahn stimmt zwar Alfred Ramé darin zu, dass die Schweiz «arm an höheren Werken der bildenden Kunst» sei, aber im Gegensatz zum Franzosen betrachtet er die anspruchslosen Werke als ein «Patrimonium» von einem ganz eigenen Wert: statt den Bürger in eine ästhetische Welt einzuspinnen, spornen sie ihn an, sich bescheiden und tatkräftig um die Realität zu kümmern.

Einerseits vermennt Rahn in einer für die Schweiz charakteristischen Weise hierarchisch-distinguierende mit autonomer Kunst, was als rückständig zu gelten hat. Das zeigt sich auf drastische Weise im Streit um die Landesmuseums-Fresken; für ihn ist Kunst nur legitim, wenn sie sich zum Vehikel historisch-vaterländischer Affirmation und Belehrung macht. Aber andererseits wirkt Rahns Konzept einer «heimischen Kunstgeschichte» im zeitgenössischen Umfeld auch ausgesprochen kühn und fortschrittlich. Zukunftsweisend ist sein Interesse für Eigenschaften, die gerade im Bereich der Architektur und der Siedlungen wichtig sind: für das zeitlich Geschichtete, für das Fragmentarische und Zeichenhafte, für die Überlagerung von verschiedenen künstlerischen Konzepten, für die Dynamik des Aufeinandertreffens unterschiedlicher sozialer und ethnischer Bauvorstellungen, für das Uneinheitlich-«Kosmopolitische».⁷⁴ Bezeichnenderweise hat Rahn relativ früh Viollet-le-Ducs Auffassung, dass mittelalterliche Bauwerke nach Massgabe von Stil-Reinheit und rekonstruierter Werk-Intention zu korrigieren und zu vollenden seien⁷⁵ überwunden und zu einem Restaurierungskonzept gefunden, welches den Charakter des Unvollständigen, zeitlich Geschichteten und stilistisch Uneinheitlichen mehr respektierte.⁷⁶

In der Projektionsachse von Rahns anti-monumentalistischer, anationalistischer und multikultureller Architektur- und Denkmalauffassung zeichnet sich für eine Zeit, in der die enorme Vergrösserung des überbauten Gebietes die Bauwerke der Vergangenheit immer mehr als beschränkte Ressource erscheinen lässt, die Möglichkeit ab, repräsentative Gegenwarts-Architektur noch anders zu konzipieren statt bloss als Realisierung von baulichen Monumenten – nämlich als Umfunktionsierung von Gebautem, als Collagieren von architektonischen und urbanistischen 'Ready Mades'.

1 Vgl. Isler-Hungerbühler 1956, v.a. S. 53–105; Eggenberger/Germann 1975, S. 9–36; Bättschmann/Baumgartner 1987, S. 347–366; Maurer 1987, S. 367–381; Wyss 1987, S. 382–398; Gamboni 1987, S. 399–413.

2 Die vom Deutschen Carl Ferdinand von Ehrenberg (1806–1841) gegründete und redigierte, bei Friedrich Schulthess in Zürich verlegte Zeitschrift umfasst vier Bände, welche 1836, 1837, 1839 und 1844 datiert sind. Das erste Heft kam schon im Herbst 1835 heraus, das neunte und letzte anfangs 1841 – der Band IV wurde, ergänzt um ein 10. Heft mit Vorträgen der Versammlung schweizerischer Ingenieure und Architekten, posthum herausgegeben.

3 Burckhardt 1837–1839: 1. Artikel (über die Kathedralen von Genf und Lausanne) in: Bd. 2, (1837), Heft 12, S. 421–427; 2. Artikel («Ueber die Cathedralen von Basel») in: Bd. 3 (1839), Heft 2, S. 50–54 und Tf. 4. – 3. Artikel («Ueber den Kreuzgang des Münsters in Basel») in: Bd. 3 (1839), Heft 3, S. 79–84, Tf. 5 – 8. – 4. Artikel («Das Grossmünster in Zürich») in: Bd. 3 (1839), Heft 7, S. 214–219. Das den ersten Artikel enthaltende Heft 12 des zweiten Bandes erschien erst anfangs 1838, und aus diesem Jahr stammen auch die Hefte 2, 3 und 7 des 1839 datierten dritten Bandes. Vom letzten Artikel sagte Burckhardt am 8. Oktober 1838, dass er ihn «unlängst» an Ehrenberg gesandt habe; und am 12. Dezember 1838 schrieb er an Johannes Riggenbach folgendes: «Mit Ehrenbergs Baujournal hab ich nun abgeschlossen, der Kerl hat meine Anonymität nie respectiert, sondern zu jedem Wisch meinen Namen gesetzt. Übrigens hat er bezahlt. Zugleich ist auch mit dem Grossmünster von Zürich mein Stoff zu Ende gewesen», in: Burckhardt 1949, S. 99. Würdigungen der Cathedral-Artikel in: Markwart 1920, S. 264–277; und Kaegi 1947, Bd. I, S. 502–515.

4 Burckhardt 1837–1839, Bd. 2 (1837), S. 421.

5 Als erste Kunsttopographie, welche «die ganze Schweiz [...] erfasst [...] oder [...] wenigstens im Titel die Absicht dazu bekundet», gilt Johannes Müllers (1735–1816) illustriertes Werk: Müller 1773–1783. Das Zitat stammt aus Eggenberger/Germann 1975, S. 17.

6 Burckhardt 1842, Vorwort. Burckhardt hat den Text der Artikel für diese – anonyme – Sonderausgabe 1839 überarbeitet. In einem Brief an Kinkel soll er sich nach Markwart 1920, S. 275, über die Schrift sehr selbstkritisch geäußert haben: «Unlängst ist in Basel ein lithogr. Werk über unser Münster herausgekommen, wozu ich schon 1839 einen schlechten Text geschrieben habe, der mich jetzt schändlich ärgert.»

7 Dass er nach dem Basler das Berner Münster behandeln wollte, hatte Burckhardt in der Einleitung der gesamten Artikelserie angekündigt. Im letzten, 1838 erschienenen Artikel schreibt er folgendes: «Es bliebe nun hauptsächlich noch der Verfall der gothischen Kunst am Münster zu Freiburg im Uechtland, und noch deutlicher am Berner Münster, nachzuweisen. Beides dürfte vielleicht im nächsten Jahrgang folgen», in: Burckhardt 1837–1839, Bd. 3, (1839), S. 219. Das geschah aber nicht. In einem Brief vom 8. Oktober 1838 an Heinrich Schreiber gibt Burckhardt den Grund dafür an, dass er die Absicht nicht ausführte: «Das Müns-

ter von Freiburg im Uechtland kenne ich zu oberflächlich und das Berner Münster ist mir zu schlecht, als dass ich darüber etwas schreiben möchte. Jene Brechung des Gewölbogens mit dem Pfeiler, ohne ein vermittelndes Capital, die Sie am hintersten Gewölbe unsres Chores gerügt haben, ist am Berner Münster zur Hauptsache erhoben, und dadurch, so wie durch Vernachlässigung aller Verhältnisse verliert dasselbe allen Anspruch auf architektonischen Adel»; in: Burckhardt 1949, Bd. 1, S. 88.

8 Markwart 1920, S. 274: «man hätte damals wohl glauben können, dass er [Burckhardt] der Begründer der schweizerischen Kunstgeschichte würde.»

9 Burckhardt 1837–1839, Bd. 2 (1837), S. 423.

10 Id., Bd. 3 (1839), S. 217: «Die Thürme der ältesten Kirchen Deutschlands waren meist sehr niedrig [...]; man wollte bloss die Glocken unter Dach bringen. [...] Nach und nach aber wurden die Thürme aus blossen Campanilen zu öffentlichen Ziergebäuden und erdrückten durch ihre Masse die Kirche ganz. [...] Man vergleiche zum Beispiel das Münster zu Strassburg und sehe, auf welche mühsame Weise der unsterbliche Erwin von Steinbach die Kirche an das Turmgebäude angelötet hat. Es ist sein Fehler nicht, sondern der seines Landes und Jahrhunderts.»

11 *Vierzehntes Neujahrsblatt der Zürcherischen Hülfsgesellschaft. Für die menschenfreundliche Jugend unsrer Vaterstadt. 1814.* Mit einem Kupferstich von Franz Hegi; der (anonyme) Text vermutlich von Johann Jakob Cramer.

12 Burckhardt 1837–1839, Bd. 3 (1839), S. 217.

13 Id., S. 218: «Als Analogien wäre dieser Kirche kaum eine in der Schweiz oder in Deutschland an die Seite zu stellen; weit eher findet man Bezüge darauf und Ähnlichkeiten in der Kirche zu Monza und in mehreren Kirchen Mailands (Sant'Ambrogio, Sant'Eustorgio usw.); doch dies würde eine genaue Analyse der genannten Kirchen erfordern und viel zu weit führen.»

14 In einem Brief an Heinrich Schreiber vom 2. Januar 1838 hatte er behauptet, die Artikelserie über die Kathedralen nur angepackt zu haben, um nach Italien reisen zu können: «Besonders hat uns alle eine mächtige Sehnsucht erfasst, Italien zu sehen [...] Um uns die nötigen Fonds zu verschaffen, haben wir uns nicht entblödet, mit dem Redactor des Wanderers in der Schweiz, Dr. Seydel, in Verbindung zu treten [...] Ich schickte sogar eine Beschreibung des Doms von Genf und des Doms von Lausanne an den Redactor der schweizerischen Bauzeitung und erhielt günstige Antwort. Über diese Geldmacherei beschwichtigten wir unser böses Gewissen damit, dass ja der Zweck ein poetisch schöner sei, wenn es auch das Mittel nicht ist», in: Burckhardt 1949, Bd. 1, S. 67–68.

15 Burckhardt 1837–1839, Bd. 3 (1839), S. 218: «Ein Volk wusste sich durch seinen feinen Sinn vor diesen Verirrungen zu bewahren: die Italiener. Sie machten ihre Türme ganz klein oder stellten sie getrennt von der Kirche auf.»

16 Vgl. zu Blavignac die vorbildliche und reichhaltige Publikation El-Wakil 1990. Für den vorliegenden Zusammenhang sind folgende Beiträge wichtig: Leila El-Wakil, «Le revers du génie», S. 49–57; Luc Weibel,

«Méditation dans la cathédrale», S. 58–70; Leila El-Wakil, «Blavignac historien et restaurateur de monuments», S. 89–107.

17 Blavignac 1853, Textband mit einer Karte und 36 Tafeln (Lithografien); Atlas in Folio-Querformat mit 82 Tafeln, nach Zeichnungen Blavignacs lithografiert von Kubli in Genf und Spengler in Lausanne.

18 Dave Lüthi, Artikel «Blavignac, Jean-Daniel», in: Rucki/Huber 1998, S. 64.

19 Vgl. Edith Eardley/Leila El-Wakil, «Enfants de Tell: soyez les bienvenus!», in: El-Wakil 1990, S. 143–145.

20 Blavignac 1853, S. 11–14.

21 Id., S. 14–15.

22 Id., S. 11–12: Die Befestigung stammt nach Blavignac aus der Zeit gegen 500; für ihren Bau seien Fragmente der ersten Genfer Kirchenbauten verwendet worden. Die in der Kathedrale ergrabenen Stücke ordnet er einem im frühen sechsten Jahrhundert erbauten Vorgängerbau zu.

23 Id., S. 30.

24 Id., S. 9, 13.

25 Id., S. 29.

26 Id., S. 2.

27 Halls 1797 gehaltener Vortrag wurde 1798 in den *Transactions of The Royal Society of Edinburgh* publiziert und 1813 in erweiterter Form neu herausgegeben: Hall 1813; vgl. Germann 1974, S. 29.

28 Blavignac 1853, S. 77–92, mit Tafeln 2–5.

29 Id., S. 78, 89.

30 Id., S. 74–75 und Anm. 102 (mit Legende zur Vergleichstafel 5).

31 Id., S. 89–92, besonders S. 89: «Datant de ces époques reculées, et construite sous l'inspiration de la règle de saint Colomban, l'église de Romainmôtier devient un des monuments les plus importants pour l'histoire de l'art; car il prouve que dès lors, et tandis qu'en d'autres lieux on suivait encore les errements romains plus ou moins dégénérés, on élevait, dans la Suisse actuelle, des monuments d'un genre nouveau, complètement original, et qui de là, comme d'un point central, étendit son influence soit sur l'Italie, dont les productions du nouvel art ont été qualifiées de Lombardes, soit sur les rives du Rhin, où ce mode se développa et persista pendant un laps de temps considérable» (S. 89).

32 Id., S. 4–6: hier stellt Blavignac sein Phasensystem vor. In einer Tabelle auf S. 6 fasst er es zusammen: «I. École gallo-latine (du IV^e à la fin du VI^e siècle): Imitation des constructions en charpenterie; II. École sacerdotale primaire (Du VI^e au IX^e siècle): Arc déprimé, arcatures; III. École carolingienne (IX^e siècle): Arc plein cintre, chapiteau cubique et corinthien; IV. École sacerdotale secondaire (Xe siècle): Arc aigu, imagerie mystique.»

33 Id., S. 73–74.

34 Id., S. 277–278.

35 Id., S. 311.

36 Id., S. 286–287.

37 Id., S. 287.

38 Id., S. 282–283. Da Blavignac überzeugt ist, dass in seiner 'patrie' der Spitzbogen schon im zehnten und elften Jahrhundert verwendet werde, kann er – für die-

sen Bereich – der Gleichsetzung von «romanisch» und «Rundbogen» nicht zustimmen (S. 222, Anm. 289). Zum Ursprung und zur Funktion des Spitzbogens sowie zur Verwendung des Begriffs «ogival» äussert Blavignac seine (unkonventionelle) Meinung in einem besonderen Kapitel, vgl. S. 221–234: «De l'arc aigu et de l'ogive.»

39 Id., S. 303–307.

40 El-Wakil 1990, S. 75. Zu Blavignacs Verhältnis zum Freimaurertum vgl. Leila El-Wakil, «Vénérable en chaire des Amis Fidèles», in: El-Wakil 1990, S. 71–77.

41 Wegen dieses Unternehmens geriet Blavignac in Konkurs, worauf er 1861 mit der Loge brach; 1867 konvertierte er zum römisch-katholischen Glauben.

42 Lübke 1854, S. 212–215, 221–223; Ramé 1856, S. 49–64 (Abschnitt: «L'art du moyen-âge en Suisse»), besonders S. 49–50.

43 Rahn 1872–1876: erschienen in Lieferungen 1872 (S. 1–192), 1874 (S. 193–432), 1876 (S. 433–841).

44 Zum Beispiel in: Viollet-le-Duc 1854–1868, S. 355 in Bd. 9, S. 225ff. (Aufnahmen der Zisterzienserkirche von Obazine, Dep. Corrèze); S. 369 in Bd. 7, S. 267 (Vorderkirche von Vézelay, Burgund); S. 370 in Bd. 2, S. 346f. («Grundriss und Durchschnitt der Kathedrale von Langres»); S. 372 in Bd. 2, S. 348 (Grundriss Kathedrale von Sens). Was die Darstellungsweise betrifft, so glaubt man im «sezierenden» Einblick in die Kathedrale von Lausanne (S. 321, Abb. 98) den Einfluss Viollet-le-Ducs zu erkennen. Die Zeichnung stammt aber nicht von Rahn, sondern von dessen ehemaligem Zeichenlehrer Johann Konrad Werdmüller (1819–1882). Zumindest bei einer Rahnschen Darstellung hat Georg Germann eine Dependenz von einer Illustration des *Dictionnaire* wahrscheinlich machen können, nämlich bei derjenigen der Klosterkirche von Bonmont (S. 354, Abb. 119): als Muster diente ziemlich sicher eine Illustration der Abteikirche von Fontenay (Viollet-le-Duc 1854–1868, Bd. 1, 1854, S. 179); vgl. Germann/Hermanès 1992, S. 5–40, besonders S. 23, Anm. 47 und S. 38–39, Abb. 12 und 13.

45 Schnaase 1869.

46 Locher 2001. Zum Verhältnis Schnaases zu Hegel respektive zu Herder, Schiller, Kant und Solger vgl. S. 238–239 (mit weiterführenden Literaturangaben).

47 Schnaase ist diesbezüglich natürlich keineswegs der einzige. Rahn gliedert seine *Geschichte* in folgende fünf 'Bücher': 1. «Die Kunst des helvetisch-römischen Zeitalters»; 2. «Die Kunst der altchristlichen Jahrhunderte»; 3. «Die romanische Kunst»; 4. «Der gothische Stil». Dieses letzte Kapitel umfasst nur die Architektur; abweichend von der bisher befolgten Ordnung reserviert Rahn der zeitparallelen Skulptur und Malerei ein eigenes, letztes 'Buch': 5. «Plastik und Malerei im gothischen Zeitalter», in: Rahn 1872–1876.

48 Schnaase übertitelt den ersten Abschnitt eines Kapitels über eine bestimmte Kunstepoche oft mit «Historische Einleitung». Bei jenem neu bearbeiteten dritten Band, an welchem Rahn mitgearbeitet hatte, gibt das erste Kapitel des ersten Buches (Titel: «Erste Regungen der christlichen Kunst») eine «Historische Uebersicht» über folgende Themen: «Zeichen der

Schwäche des Reiches – Versuche zur Besserung und Rettung – Religiöse Gährung. Einfluss derselben auf Kunstsinne und Sitte – Verbreitung des Christentums» usw. (Schnaase 1869, Bd. 3, 2. Auflage 1869, S. 11). Man vergleiche dazu das erste Unterkapitel (Titel: «erste Regungen der christlichen Kunst») im zweiten Buch von Rahn 1872–1876. Bevor der Verfasser auf die Kunstdenkmäler eingeht, behandelt er folgende geschichtliche, kulturelle und kirchengeschichtliche Sachverhalte: «Zustand des Landes seit dem Rückzug der Legionen – Früheste Spuren des Christentums in römischer Zeit – Die thebäische Legion – Aelteste Bischofssitze – Verhältnis der Christen zur Kunst» (Rahn 1872–1876, S. 12: Inhaltsverzeichnis).

49 Vgl. z.B. das dritte Buch von Rahn 1872–1876, das von der «romanischen Kunst» handelt. Auf die Einleitung folgt ein Kapitel mit dem Titel «Das romanische Bausystem». Worum es geht, zeigen die Stichworte des Inhaltsverzeichnisses (Rahn 1872–1876, S. 13): «Benennung dieses Stiles – System der kirchlichen Architektur – Ausbildung des Chorbaues – Verschiedene Formen desselben – Krypten – Das Langhaus – Säulen und Pfeilerbasilika – Porthale und Thürme» usw. An die systematische Abhandlung schliessen Kapitel an über: «Die Monumente in den deutsch-schweizerischen Gegenden», «Die Monumente in der Westschweiz», «Jenseits der Alpen». Das letzte Kapitel handelt dann von «Plastik und Malerei».

50 Die Rubrik *Zur Statistik schweizerischer Kunstdenkmäler* erscheint erstmals 1872 (5. Jahrgang, S. 324–327), also im gleichen Jahr, in welchem die erste Lieferung der *Geschichte* erschien. In diesem Erstbeitrag erläutert Rahn auch Ziel und Form des Inventar-Unternehmens: «Eine der Hauptschwierigkeiten, welche sich dem Ausbau einer 'schweizerischen Kunstgeschichte' entgegenstellen, besteht in dem Mangel an zuverlässigen Notizen über den heimischen Monumentalbestand. Nicht bloss sind bis zur Stunde die hervorragendsten unserer mittelalterlichen Baudenkmäler [...] der verdienten Publication entgangen, sondern es fehlt überhaupt an einer systematischen Kunstforschung, wodurch die Existenz der überall zerstreuten Denkmäler constatirt und diesselben, sei es durch Beschreibung, sei es durch blosser Notiznahme, bekannt gemacht würden.» Diese Mängel soll die «Statistik» beheben.

51 Eggenberger/Germann 1975, S. 22: Der 1888–1889 veröffentlichte Überblick über die Denkmäler des Kantons Schaffhausen war «erstmalig ordentlich illustriert». Zu Rahn als Zeichner: vgl. Isler-Hungerbühler 1956, S. 109–129. Schon für die Illustration der *Geschichte* hatte Rahn zu einem guten Teil eigene Vorlagen verwenden können.

52 *Anzeiger für schweizerische Altertumskunde* 1872, 5. Jahrgang, S. 324: «Wenn dabei freilich die Sammlung 'trockener Materialien' als der erste und augenfälligste Zweck sich darstellt, so glauben wir dennoch über weitere und tiefer gehende Absichten keinen Zweifel zu lassen.»

53 Rahn 1872–1876, S. 10.

54 Id., S. 2.

55 Blavignac 1853, S. 5 («Avertissement de l'éditeur»):

«La Suisse, célèbre par ses Alpes, ses richesses naturelles, les beautés et les contrastes de ses sites, n'est pas appréciée sous le rapport de l'art monumental; et cependant, malgré l'incurie, malgré de journalières déprédations, elle est riche encore en monuments du moyen-âge.»

56 Rahn 1872–1876, S. 5–6.

57 Id., S. 4.

58 Id., S. 5.

59 Id., S. 6.

60 Id., S. 7.

61 Ramé 1856.

62 Id., S. 397ff.

63 Brief vom 8. 10. 1838 an Heinrich Schreiber; vgl.

Burckhardt 1949–1994, I, S. 88.

64 Vgl. die Beiträge von Peter Kurmann und Jean-Michel Leniaud in diesem Band.

65 Rahn 1872–1876, S. 400ff.

66 Id., S. 403–405.

67 Id., S. 757–776.

68 Id., S. 776.

69 Id., S. 8.

70 Id., S. 6.

71 Wenn, wie das bei Rahns *Geschichte* und noch deutlicher bei Sempers *Stil* und Riegls *Spätromischer Kunstindustrie* zu sehen ist, 'namenlose' Kunstobjekte zum Rohstoff für kunsthistorische 'Gesamtkunstwerke' werden können, dann weil sie eine 'Offenheit' haben, welche vielen auktorial sich in Szene setzenden, den Benutzer oder Betrachter zu einer adorierenden Haltung nötigenden Werken abgeht.

72 Rahn 1872–1876, S. 9: In Wettingen habe ein Abt eine für den Umbau des Klosters gedachte Summe «für den stillösen Umbau der Klosterkirche» verschleudert, «deren mittelalterliches Gerüste heute nur mühsam unter der gleissenden Zopfkruze zu erkennen ist». «Die Abteikirchen von Muri und Rheinau, von St. Gallen und Einsiedeln sind [...] Monumente, die nicht die Reformation, sondern die gegnerische Prunksucht des vorigen und vorletzten Jahrhunderts zu Grunde gerichtet hat.» Schlimmer als der Barock ist für Rahn nur noch der Klassizismus: «Aber was uns mit diesen Bauten noch immer versöhnt, die fröhliche Laune, welche dem Roccoco einen berechtigten Anspruch auf Originalität gewährt, das weicht nun im 'Zopf' dem doctrinären Classizismus.»

73 Id., S. 7.

74 Id., S. 6.

75 Viollet-le-Duc vertritt diese im 19. Jahrhundert gängige Auffassung am exemplarischsten. Die Bewunderung, die Rahn zum Zeitpunkt der Niederschrift seiner *Geschichte* für Viollet-le-Duc hegte, äussert sich in einer Passage, in welcher es um die Kathedrale von Lausanne geht: die Baufälligkeit habe in solchem Mass überhand genommen, «dass eine durchgreifende Wiederherstellung nicht länger versäumt werden durfte». «Vor Jahresfrist hat nun dieselbe begonnen, und zwar unter einer Leitung, welche die besten Hoffnungen auf ein dauerhaftes Gelingen erweckt», in: Rahn 1872–1876, S. 364.

76 Knoepfli 1972, u.a. S. 35.

In der langen Zeit seit Abgabe des Skripts – Dezember 2001 – sammelten sich etliche Korrekturen und Nachträge an. Die Redaktion, der für ihre sorgfältige Arbeit gedankt sei, mochte zwar den gesetzten Text nicht mehr ändern, gestattete aber verdankenswerterweise folgende Nachträge:

1. Zu der in Anm. 1 aufgelisteten Literatur über Rahn ist jüngst eine weitere, wichtige Publikation gestossen: *Johann Rudolf Rahn. Geografia e monumenti*, hg. von Jacques Gubler. Begleitpublikation zur gleichnamigen Ausstellung vom September/Oktober 2004 im Kunstmuseum Mendrisio, mit Beiträgen von Jacques Gubler, Bruno Weber und Georg Germann, Museo d'arte di Mendrisio 2004.

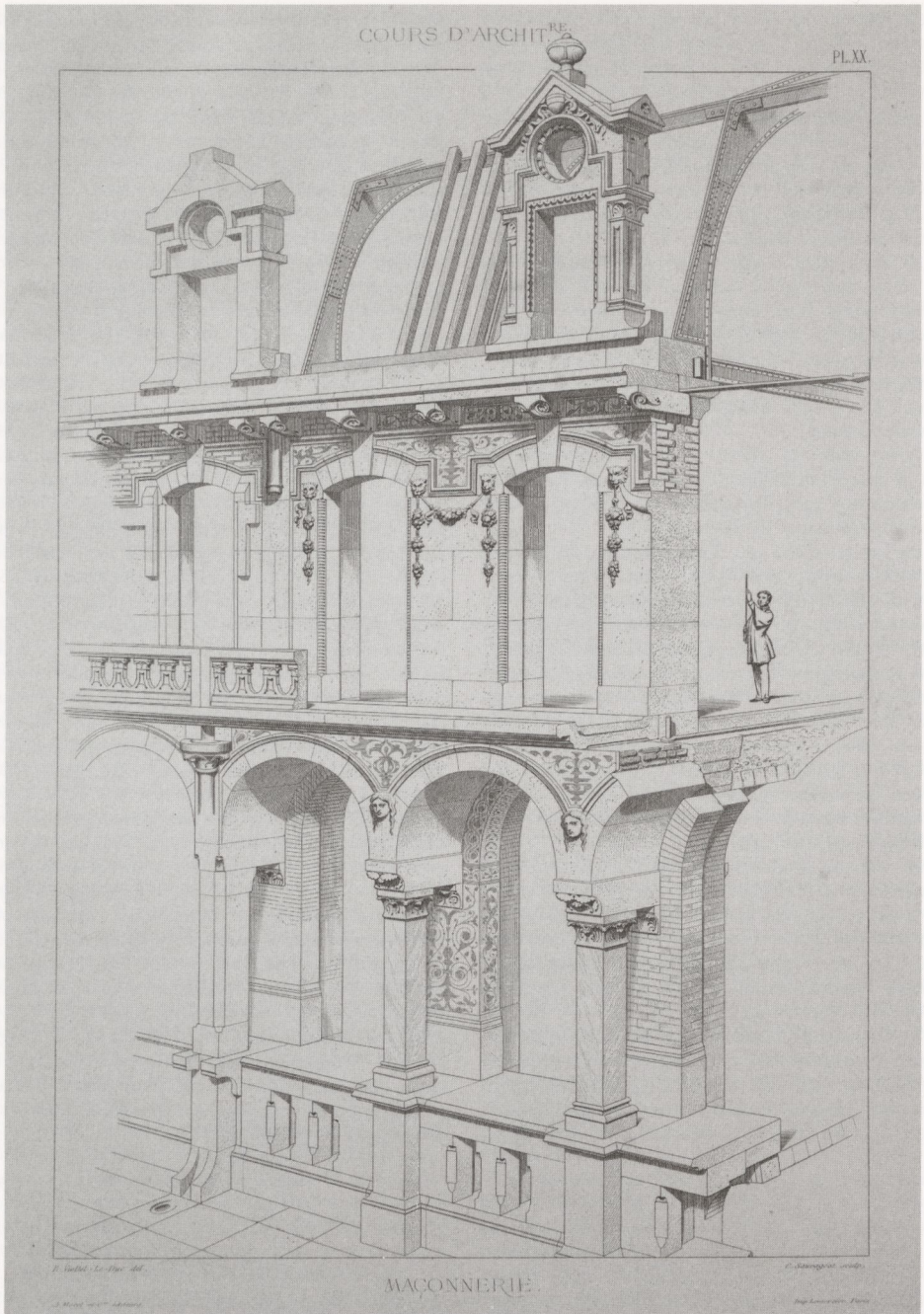
2. Die in Anm. 16 zitierte Literatur zu Blavignac ist durch eine ältere Publikation zu ergänzen: Eggenberger/Germann 1975, S. 19–20: es ist Germann, der hier Blavignac als erster 'wiederentdeckt' hat.

3. Im Kapitel «Nationale Kunstgeschichte im Zeichen republikanisch-protestantischer Kunst- und Luxus-scheu» handeln wir vom merkwürdigen Umstand, dass Rahn seine Kunstgeschichte der Schweiz mit dem Spätmittelalter enden lässt. Ergänzend ist zu sagen, dass er eine Fortsetzung plante, in welcher jene Zeit zur Darstellung kommen sollte, in welcher sich nach seiner Ansicht eine nationale schweizerische Kunst erst formierte. Rahns Vorhaben wurde erst 1956 Wirklichkeit, mit dem 3. Band der von Josef Gantner in der 1930er Jahren begonnenen *Kunstgeschichte der Schweiz*: Adolf Reinle, *Die Kunst der Renaissance, des Barock und des Klassizismus*, Frauenfeld 1956.

4. In Anm. 44 ist davon die Rede, dass die Rahnsche Darstellung der Klosterkirche von Bonmont (Rahn 1872–1876, S. 354, Abb. 119) von Viollet-le-Duc geprägt sei. Diese Darstellung stammt nicht von Rahn, sondern von dessen ehemaligem Zeichenlehrer Johann Konrad Werdmüller (1819–1892). Vgl. Rahn 1872–1876, S. 9.

5. Zu Anm. 46: Zu Schnaase verweise ich darin auf Locher 2001 und die bei diesem angeführte Literatur. Im Sommer 2002 hatte ich Gelegenheit, meine Bemerkungen über Schnaase mit dem besten Schnaase-Kenner, Henrik Karge, brieflich zu diskutieren. Hier der Kom-

mentar Karges: «Ich halte die Aussage, Schnaase habe die Kunstentwicklung als 'Entfaltung und als Zu-Sich-Kommen des menschlichen Geistes' aufgefasst, für zu hegelianisch. Der Gedankengang spielt natürlich bei Schnaase eine grosse Rolle, aber er hat doch – sehr ähnlich wie nachher Burckhardt – ... zugleich auch eine partielle Autonomie künstlerischer Prozesse und Erscheinungen behauptet ... Im Gegensatz zu Kugler ordnet Schnaase das kunsthistorische Material gerade nicht in eine linear konzipierte Stilgeschichte ein, sondern verfolgte primär die komplexere Einteilung nach Kulturkreisen und -epochen, die zur Stilgeschichte sogar in eine dialektische Spannung treten kann ... Auch im Unterschied zu Kugler (und Lübke) finde ich bei Schnaase sehr wenige nationalistische Tendenzen, etwa in Bezug auf die deutsche Spätgotik; sein Konzept der 'Arbeitsteilung der Nationen' ist geradezu anachronistisch paneuropäisch» (Brief vom 15.7.2002). In Berücksichtigung dieser Bemerkungen über die Distanz Schnaases zu Hegel möchte ich meine Aussage über Schnaase vorsichtiger so formulieren, dass das Teleologische bei ihm noch mehr Macht hat als später in der Kunstgeschichte des 20. Jahrhunderts (was auch zu den Qualitäten Schnaases gehört). Als teleologisch empfinde ich etwa Schnaases Meinung, das Mittelalter sei überwiegend architektonisch, die 'neuere Zeit' dagegen mehr male-risch, weil sie unter der Herrschaft des individuellen Geistes stehe. Von Karge zahlreichen Schriften zu Schnaase befindet sich der aktuellste, resümierende Aufsatz noch im Druck: Henrik Karge, «Vom Konzert der Künste zum Kanon der Kunstgeschichte: Karl Schnaase», in: Akten einer Göttinger Tagung über *Konzert und Konkurrenz. Die Künste und ihre Wissenschaften im 19. Jahrhundert*, org. von Oliver Huck, Sandra Pott und Christian Scholl. In unserem Zusammenhang weiter von Interesse: Henrik Karge, «Arbeitsteilung der Nationen. Karl Schnaases Entwurf eines historisch gewachsenen Systems der Künste», in: *Zeitschrift für Schweizerische Archäologie und Kunstgeschichte* 31 (1996), S. 295–306; id., «Die Kunst ist nicht das Mass der Geschichte. Karl Schnaases Einfluss auf Jacob Burckhardt», in: *Archiv für Kulturgeschichte* 78 (1996), S. 393–431; id., «Zwischen Naturwissenschaft und Kulturgeschichte. Die Entfaltung des Systems der Epochenstile im 19. Jahrhundert», in: Bruno Klein/Bruno Boerner (Hg.), *Stilfragen zur Kunst des Mittelalters. Eine Einführung*, Berlin 2006, S. 39–60.



«Maçonnerie», in: Eugène Emmanuel Viollet-Le-Duc,
Entretiens Sur L'Architecture.
Atlas, Paris: A. Morel Et Cie 1864, Tafel 20,
gez. von Eugène Emmanuel Viollet-le-Duc,
lith. von Claude Sauvageot