

Drei Köpfe : drei schweizerische Kunstgeschichten : Bemerkungen zu Johann Caspar Füssli, Jacob Burckhardt und Johann Rudolf Rahn

Autor(en): **Maurer, Emil**

Objektyp: **Article**

Zeitschrift: **Unsere Kunstdenkmäler : Mitteilungsblatt für die Mitglieder der Gesellschaft für Schweizerische Kunstgeschichte = Nos monuments d'art et d'histoire : bulletin destiné aux membres de la Société d'Histoire de l'Art en Suisse = I nostri monumenti storici : bollettino per i membri della Società di Storia dell'Arte in Svizzera**

Band (Jahr): **38 (1987)**

Heft 3

PDF erstellt am: **03.07.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-393717>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.

Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.

Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

EMIL MAURER

Drei Köpfe – drei schweizerische Kunstgeschichten

Bemerkungen zu Johann Caspar Füssli, Jacob Burckhardt und Johann Rudolf Rahn

In drei frühen Etappen erprobt die schweizerische Kunstgeschichte drei sehr verschiedene Konzepte. Diese sind nicht nur durch die jeweilige wissenschaftsgeschichtliche Situation und ihre Theorien, sondern auch durch die Persönlichkeiten der Autoren geprägt: Johann Caspar Füssli, Jacob Burckhardt, Johann Rudolf Rahn. Füssli: der aufklärerische, patriotisch gesinnte Sammler von Künstlerbiographien; Burckhardt: der Welt(kunst)historiker, der die (spärlichen) schweizerischen Monumente in die grossen europäischen Perspektiven einordnet; Rahn: der «Kunstwanderer», der zum erstenmal, mit Tausenden von Objekten, die Kunstgeschichte des Mittelalters in der Schweiz als umgrenzbare Einheit darstellt.

In der Treibhausluft der Gelehrtenrepublik Zürich zur Zeit Bodmers und Breitingers kamen, neben der Literatur, auch die kunstwissenschaftlichen Disziplinen zu einer Frühblüte. Zürich sah damals, im dritten Viertel des 18. Jahrhunderts, eine eigenständige Kunstgeschichtsschreibung entstehen – eigenständig in bezug auf das schweizerische Thema: ein schweizerisches Künstlerlexikon (gefolgt von einem allgemeinen Künstlerlexikon) und eine schweizerische Kunsttopographie; nämlich Johann Caspar Füsslis «Geschichte und Abbildung der besten Maler in der Schweiz» (1755–1757) in zwei Bänden, überarbeitet und erweitert in der «Geschichte der besten Künstler in der Schweiz» (1769–1779) in fünf Bänden, während Johann Rudolf Füssli 1763 sein «Allgemeines Künstlerlexikon» (mit drei Supplementen bis 1777), gewiss das bedeutendste seiner Art vor Nagler, herausgab und Johannes Müller die «Merckwürdigen Überbleibsel von Alterthümern an verschiedenen Orthen der Eydtenossenschaft...» (1773–1783) als kunsttopographisches «Hilfsmittel zu der alten und mittleren Historie» erscheinen liess. Und in denselben Jahren legte der Winterthurer Johann Georg Sulzer seine «Allgemeine Theorie der Schönen Künste» (Leipzig 1771/74) vor, auch sie dem grossen Anreger Johann Jakob Bodmer verbunden. Da wird das Feld der kunstgeschichtlichen Gattungen auf Anhieb vierfach besetzt.

Zu Johann Caspar Füsslis Künstlerlexikon

Für die Künstlerbiographik in der Schweiz ist Johann Caspar Füsslis Vitenammlung das Basiswerk für lange Zeit, bis zum «Schweizer Künstlerlexikon» von Carl Brun (1905–1917).

Gewiss steht Füsslis Biographienwerk – methodisch ohne Risiko – in der grossen Tradition der Gattung, von Vasari, van Mander, Bel-

Abb. 1



1 Johann Caspar Füssli.
Porträt in der anonymen
Biographie von 1775.

lori, Sandart und Orlandi bis zum Zeitgenossen Jean-Baptiste Des- camps. Niemand hatte zuvor nach der schweizerischen Künstler- schaft, ihren Lebensumständen, ihrem Schaffen gefragt; nur die grössten Namen wie Holbein oder Joseph Werner kursierten in inter- nationalen Rängen. Und während es noch um 1740 kaum «Cabinette von Mahlereien bey Privatpersonen meiner Nation» gegeben habe – so Johann Rudolf Füssli –, sei nun «die Lust, etwas von der Künstler- geschichte zu wissen», beträchtlich angestiegen.

Füsslis Werk trägt den Stempel seiner vielseitigen Interessen und Anlagen. Wie seine früheren Biographen-Kollegen war er selber Künstler, ein international tätiger Bildnismaler; daher seine Über- zeugung (im Gegensatz zur Literatenkunstgeschichte), dass nur ei- gene Praxis ein fachmännisches Urteil erlaube. Zudem unterhielt er ein weitreichendes Netz von Beziehungen zu führenden Künstlern und Schriftstellern wie Winckelmann, Klopstock, Wieland, Rigaud, Solimena, Kupetzky, Rugendas und andern. Auch war er selber Sammler; seine Kollektion von Schweizer Handzeichnungen des 16. bis 18. Jahrhunderts bildete den Grundstock seines Interesses, seiner Kennerschaft und seines Wissens. Und er war selber Kunsterzieher und -vermittler, vor allem auch ein eifriger Kunstpublizist. Zu seinen Leistungen zählen die selbständigen Viten von Kupetzky und Ru- gendas, die Geschichte von Winckelmanns Briefen an seine Schwe- izer Freunde, das Verzeichnis der Schweizer Kupferstecher und die Herausgabe von Mengs' «Gedanken» und Hedlingers Medaillenwerk. Jedenfalls war sein Haus, die berühmte «Domus Füsslinorum», «ein Zufluchtsort der Künste, der Freiheit und des guten Umgangs». Der Hausherr, Vater des berühmten Johann Heinrich Füssli/Fusely, wirkte darin für eine Generation als unermüdlicher Anreger und Förderer, wenn auch gewiss mit mehr Eifer als Genie.

1. *Füsslis Motivation* ist patriotisch, dem jungen freiheitlichen Na- tionalstolz des Bodmer-Kreises entsprechend. Am Anfang steht «die redliche und feurige Begierde, etwas zu dem Ruhm und Nutzen mei- nes Vaterlandes» zu unternehmen. Die Künstlerphalanx soll, wie es auf der Titelvignette heisst, ein «Monumentum memoriae clarissimor- um Helveticorum gentis pictorum» bilden.

In dem Werk seien, wie der international berühmte Pariser Kup- ferstecher, Sammler und Kunstschriftsteller Johann Georg Wille be- stätigt, «berühmte Männer des Vaterlandes wieder wie auferweckt» und «unsterblich gemacht». Und der Autor selber meint, die Öffent- lichkeit könne «das Vaterland von einer neuen, unbekanntem Seite kennen lernen». Die Schweiz sei nämlich, im Gegensatz zur landläu- rigen Ansicht, «fruchtbar an grossen Männern» und habe «Künstler von erstem Rang hervorgebracht».

Solche Nachweise erscheinen um so nötiger, als man, laut Füssli, in einem «eisernen Zeitalter» lebe, «mittelmässig, kalt und beinah- erstorben», und die grossen Künstler längst dahingegangen seien. Just wo die Künste «völlig gleichgültig» oder «gar verachtet» seien, will der Autor um so mehr Aufmunterung durch grosse Beispiele bieten.



RRK 387

Joh. Caspar Füssli's

Geschichte

der besten
Künstler

in der Schweiz.

Mit ihren
Bildnissen.



Erster Band.

Zürich, bey Orell, Gessner und Comp. 1769.

2. Über *sein Programm und seine Methodik* lässt sich Füssli nicht eigens aus. Die Texte selber bestätigen, dass er nicht anders als seine biographischen Vorgänger verfährt: mit einer freien Kombination von Lebensgeschichte, «Bestimmung des Charakters» und «Beurteilung» des Œuvres, dazu Nachrichten über Bilder, technische und ästhetische Exkurse. Ein Schema wird dabei nicht eingehalten. Das Vorgehen ist pragmatisch, von Fall zu Fall. Die Länge der Artikel, zum Beispiel, ergibt keinen Massstab; so stehen den 88 Seiten über den in Paris tätigen Giesser Johann Balthasar Keller, den 68 Seiten über Wilhelm Stettler und den 28 Seiten über Andreas Morell die über 11 Seiten über Liotard, 9 Seiten über Graff, 7 Seiten über Borromini, 6 über Caspar Wolf und 3 über Serodine gegenüber.

3. *Seine Quellen* musste Füssli, der Pionier, weitgehend selber beschaffen, in jahrzehntelangen Forschungen und Korrespondenzen, einer wahren Kärnerarbeit. Klagen und Seufzer ziehen sich wie ein Ostinato durch die Vorreden des Werks. Er habe nur «sehr wenigen Stoff»; «alles ist dunkel»; «die Künstlergeschichte meiner Landsleute ist vernachlässigt»; er müsse sie «stückweise dem Moder entreissen».

2 Johann Caspar Füssli. Geschichte der besten Künstler in der Schweiz. Zweite Ausgabe, Zürich 1769 (bis 1779).

Von den Lebenden liess er sich, wo immer möglich, eine Biographie und ein Porträt einreichen. Das hatte freilich seine Tücken. Für die Verstorbenen mobilisierte er lokale Gewährsleute, in günstigen Fällen standen ältere biographische Materialien, Reisebeschreibungen oder publizierte Viten zur Verfügung. Die Lücken und Unzuverlässigkeiten waren freilich derart, dass z.B. Albrecht Altdorfer, der grosse Meister der Donauschule, als Bürger von Altdorf/Uri an die Spitze des (chronologisch geordneten) Werks gelangen konnte! Umgekehrt fehlte es auch nicht an Glücksfällen. So liessen sich die Künstler der Romandie und der «italienischen Vogteien» vom dritten Band an einbringen, darunter ruhmvolle Namen wie Borromini, die Carloni, Fontana, Liotard u.a. Willige Zuträger wie Davide Antonio Fossati und D. Pozzi beschafften die Unterlagen. Trotz allen Bemühungen fehlen aber unter den 238 Biographien so wichtige Namen wie Hans Leu, Urs Graf, Hans Fries und andere.

4. Patriotische Töne klingen besonders an, wo es gilt, die *Leistungen der Schweizer* an ihren spezifischen Schwierigkeiten zu messen. Füssli verfolgt mit Bewunderung, wie sie sich als Provinzkünstler, ohne grosse Patrone, ohne Ehre, Würde und prinzliche Freundschaft, ohne Aufmunterung und Belohnung durchsetzten. Insofern hätten sie es viel schwerer als z.B. die «römische Schule»; wie die Altdeutschen und die Franzosen bewiesen sie, dass man auch «ohne Rom» gross werden könne.

Mit der Geburt von Genies, meint Füssli, sei es «wie mit Cometen und Luft-Feuren»: «eine höhere Hand», «der Himmel» selber wirke, wo er wolle. Weil die Schweizer stets «selbst gesuchte Wege» gehen müssten, als unabhängige «Erfinder», gebe es «unter keinen vielleicht mehr Genies als unter diesen». Durchwegs misst Füssli dem Patronat und dem Mäzenat grösste Bedeutung zu. Ohne solche Förderung sei es selbst genialen Begabungen fast unmöglich, hochzukommen. Hätten sie nicht in grossen Residenzstädten ihr Glück gefunden, die Heimat hätte sie «verhungern lassen». Als «wunderbare» Beispiele sind deshalb Holbein, Hedlinger, Wyrsh, Gessner genannt. Umgekehrt seien die «grossen Herren» in der Lage, mit ihren Mitteln geradezu «Künstler hervorzubringen».

Um so mehr stellt der Autor das Problem der Künstlerlehre und -ausbildung in den Vordergrund. Die Vorrede zum 3. Band gilt ganz dieser Aufgabe; sie hat in der Geschichte der Kunstpädagogik ihren eigenen Platz, nicht nur weil hier der berühmte Brief Salomon Gessners über die Landschaftsmalerei eingerückt ist. Hier übrigens, in Gessners Text, wird der Künstlergeschichte eine hohe didaktische Wirkung zugeschrieben, indem sie nämlich zeige, wie Künstler sich gebildet und je ihre Hindernisse überwunden hätten. Diese Gedanken lässt Füssli in der Praxis münden: in einem Entwurf für eine schweizerische Zeichnungsschule (nach dem Modell des Genfer Instituts).

5. Hinter allen diesen Erörterungen – die in den Vorreden wie in einzelnen Künstlerartikeln stattfinden – steht die grosse, besonders

im Zürcher Bodmer-Kreis geführte *Geniediskussion* der Epoche. Die ganze Vorrede des letzten Bandes gehört dem Thema.

In dem oft «missbrauchten» Begriff ist, nach Füssli, die Kategorie der «Erfindung» und der «Entdeckung» unabdingbar, am Gegenpol zu Fleiss und Nachahmung. Selbst «wahre, wilde Erhabenheit», selbst «Ungestüm», «Hitze», «Unregelmässigkeit» sind dem Genie zuzubilligen, wenn immer sie durch «Verstand» und «Imagination» gezügelt werden. Ja, in der Vita von Wyrsch sind «Enthusiasmus», «heilige Wut», kurz «das Göttliche» hervorgehoben, wie sie auf «neuen, unbetretenen Wegen» das Genie auszeichnen – deutliche Entgrenzungen in der Richtung zum Sturm und Drang.

Solche Bestimmungen nimmt Füssli im Vergleich mit den grössten Künstlern der neueren Zeit vor, mit Raffael, Claude Lorrain, Caravaggio, Poussin. Am weitesten in moderne Geniehöhen – denkwürdig in mancher Hinsicht – trägt ihn dabei sein Rembrandt-Erlebnis, nämlich in die Nähe Shakespeares, des «Titanen».

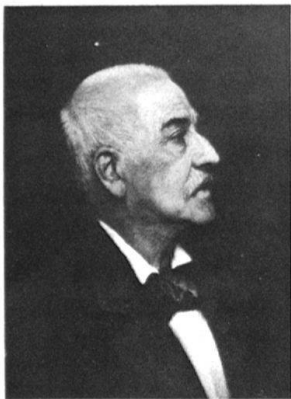
6. Als eifriger Leser – mit grosser eigener Bibliothek – und als internationaler Korrespondent bewegt sich Füssli mitten in den aktuellen Problemen der Ästhetik und der Kunstgeschichte. Dennoch, so klagt er, sei *das Reden über Kunst* «eine so schwere Sach». Er versuche es, «so gut als meiner schwachen Feder möglich», mit «wenig Witz und Kunst». In der Tat ist sein Stil sperrig und sehr unausgeglich, bald sachlich trocken, bald dithyrambisch; bald sentenziös, bald lebendig schildernd; bald konform, bald freimütig und kritiklustig. Man hört sowohl den Ton Bodmers wie auch jenen Klopstocks heraus.

Zum Teil erklären sich die Widersprüche aus dem Umstand, dass, wie Felix Nüscher überliefert, der grosse Sohn Johann Heinrich Füssli an der Erstausgabe der Viten mitarbeitete, blutjung noch, aber gerade damals ein Literat von hohen klopstockschen Gnaden. Es ist anzunehmen, dass ganze Passagen, besonders zu Holbein und Wyrsch – mit dem Rembrandt-Exkurs – vom Sohn beigesteuert wurden.

7. Füsslis Lexikon, dessen Entstehung sich über mehr als vierzig Jahre hinzog, spiegelt *die Epoche* und ihr Künstlerverständnis in vielen Facetten.

Vertraut mit deutschen Fürstenhöfen der Dixhuitième-Mitte, gelangt der Zürcher, ein dogmatischer Aufklärer, um so mehr zur Ablehnung des höfischen Rokoko.

In der Gegenwart spürt er schon «die Nacht der deutschen Geister». Im Grunde ist seine Wiederentdeckung der Schweizer Künstler seit dem 16. Jahrhundert, besonders der Zeichner, eine Tat aus frühromantischem Geist. Ja, wie Yvonne Boerlin-Brodbeck in ihrer Studie über Füssli gezeigt hat, die vielen irrationalen Qualitäten seiner Lexikonhelden verbinden sich schon dem Sturm und Drang – den sein Sohn Johann Heinrich wie kein anderer hervorbringen sollte. Die inspiriertesten Seiten des Lexikons geben dem Leser «einen Mundvoll Sturmwind».



3 Jacob Burckhardt, um 1891. Photogravure Bruckmann.

Schweizer Kunstgeschichte von Jacob Burckhardt?

Burckhardts Kunstgeschichte der Schweiz ist nicht geschrieben (auch nicht gedacht) worden. Sie müsste (mühsam) rekonstruiert werden, d.h. ausgezogen aus seiner Weltkunstgeschichte. Nicht dass nationale Eigenarten und Entwicklungen für ihn nicht existiert hätten, mindestens italienische, deutsche, niederländische, französische. Die schweizerische Kunst, die Kunstwerke in der Schweiz, sah er indessen integriert auf internationalen, europäischen Kräftefeldern. An eine Definition des Schweizerischen in der Kunst der Schweiz hätte er keine Mühe gewandt. Es gibt denn auch im Lexikon von Brockhaus (9.Auflage), an welchem Burckhardt mitgearbeitet hat, keinen Artikel über Schweizer Kunst. Nur der romantisch gesinnte Student empfahl eine «vaterländische» Kunst – an die Adresse «seiner Zofingerbrüder» (1838).

Was wir hier eruieren, ergibt ein künstliches Gebilde. Burckhardt hätte es so gewiss nicht gelten lassen, aber es hat seinen Platz auf der Linie einer «Ars Helvetica»-Geschichte. Das meiste davon ist unpubliziert, jedoch in Vorlesungs- und Vortragsnotizen erhalten.

Burckhardt ist – auch als Kunsthistoriker – Basler und Europäer; Schweizer in zweiter Linie.

1. *Basiliensia*. Dem Heranwachsenden ist die Heimatstadt natürlich der Ausgangs- und der Stützpunkt jeglicher Beschäftigung mit Kunstwerken.

Im Basler Münster findet sich schon der Fünfzehnjährige unvergleichlich geborgen, auf geheimnisvolle, tiefgründige Weise, inmitten von Gewölben, Skulpturen und Grabmälern. Und so ist es geblieben: das Münster als Mittelstück der «Bemerkungen über schweizerische Kathedralen» (1837/39) und als Thema der «Beschreibung der Münsterkirche und ihrer Merkwürdigkeiten...» (um 1839/42), aber auch später, in den ersten Basler und den Zürcher Vorlesungen (seit 1844), in Basler Vorträgen von 1861, 1869 und 1875, schliesslich in dem umfassenden Kolleg über die «Kunst des Mittelalters» (nach 1874). Und Basler Kunstdenkmäler boten sich in Fülle an, wann immer sich Burckhardts enormes Bedürfnis nach Umgang mit Originalen meldete. Vielen von ihnen hat er eigene Vorträge gewidmet, um sie selber genau zu studieren und seine Mitbürger mit ihnen vertraut zu machen, so einigen Hauptwerken des Historischen Museums, ferner dem lebenslang verehrten Hans Holbein und Matthäus Merian. Nirgends so sehr wie in Basel wird von ihm das 19. Jahrhundert, bis zur eigenen Gegenwart, mit scharfen Augen beobachtet. Von der Schweizer Kunstausstellung 1844 bis zum Fall Böcklin und zum neuen Bauen in Basel hat Burckhardt immer wieder Stellung bezogen.

2. *Schweizer Horizonte*. Die Horizonte weiteten sich früh, namentlich nach Norden: nach Ottmarsheim, Breisach, Freiburg i. Br., nach Thann, Colmar und Strassburg. In der Schweiz griff der Studiosus, noch ehe er zwanzig war, nach Zürich, Chur, Lausanne und Genéve aus. Eigene Vorträge galten dem Klosterplan von St.Gallen (1844).

Eine Darstellung der Architektur und der Skulptur seit der Spätrenaissance bleibt aber aus, merkwürdigerweise selbst in den internationalen Vorlesungs panoramen, auch nach der Aussöhnung Burckhardts mit dem Barock. So kommen die Schweizer Barockbauten und ihre Ausstattungen nicht zur Sprache. Hingegen sind die Leistungen der Tessiner Architekten im Rom des Barocks schon im Brockhaus (Band VII) und im «Cicerone» gewürdigt, vor allem Fontana und Maderna, während Borromini keine Gnade findet.

3. Eine Schweizer Kunstgeschichte *als Künstlergeschichte* von Burckhardt wäre nur spärlich besetzt. Langezeit sieht er hiezulande das (damals weitgehend) namenlose Mittelalter dominieren, und in der Neuzeit scheinen ihm nur wenige Namen nennenswert. Er benützte Johann Rudolf Füsslis und Friedrich Müllers Künstlerlexiken.

Die einzige Geniefigur ist ihm Holbein. Er allein macht nach Quantität und nach Qualität etwa die halbe Schweizer Kunstgeschichte Burckhardts aus. Dreimal mit Vorträgen beehrt (1861 als Fassadenmaler, 1866 monographisch, 1878 als Porträtist), in der «Geschichte der Malerei» 1844 und in den Handbüchern (von Kugler und Brockhaus) als Leitfigur der gesamten deutschen Renaissance profiliert, ist er in den späten Vorlesungen ausführlich und auf der Höhe der damaligen Forschung gewürdigt.

Von der Entdeckung des Konrad Witz hat Burckhardt noch Notiz genommen, bevor die Fakten publiziert waren, doch ohne dessen Schicksalsrolle in der deutschen Malerei zu erkennen.

Nach Holbein findet man in den späten Vorlesungen auch Stimmer, Jost Ammann, Hans Bock und andere genannt. Hingegen fehlen die grossen Schweizer des frühen 16. Jahrhunderts. Ehrenplätze nehmen der klassizistische Schwyzer Medailleur Johann Carl Hedlinger und der Neuenburger Genremaler L. Robert ein (siehe unten, S. 377).

Im hohen Alter nahm Burckhardt die Gelegenheit wahr, für Böcklin und für Rudolf Müller einzustehen. Das sind freilich Einzelfälle, ohne Spuren in seinem Geschichtsbild zu hinterlassen, wie auch sein Engagement für die Basler Architekten Melchior Berri, Max Alioth, Emanuel LaRoche und Johann Jakob Stehlin.

4. *In europäischen Dimensionen.* Schon die frühesten *Basiliensia* präsentieren sich in grösseren Zusammenhängen. Der neunzehnjährige Autor lässt in den «Bemerkungen über schweizerische Kathedralen» das Basler Münster zwischen drei weiteren schweizerischen Grosskirchen – Genf, Lausanne und Zürich – erscheinen. Zwar geht es vornehmlich darum, «die bisher wenig beachteten Vorzüge einiger Kirchen unseres Vaterlandes ins Licht zu setzen» – Nationalpathos und Mittelalterromantik mit Aufklärungseifer verbunden –, aber in den (erstaunlich genauen) Beschreibungen wird Punkt für Punkt nach Vergleichbarkeiten gefragt, etwa in der Typologie der Türme, so dass sich bereits ein Bezugsnetz ergibt, das bis Strassburg, Freiburg i.Br. und Mailand reicht. In eine ganz andere Optik stellt Burckhardt das Münster in dem Vortrag «Eine deutsche Kirche des

11. Jahrhunderts» (1861): hier wird das Heinrichsmünster «um 1010–1019» samt seiner Ausstattung rekonstruiert, mittels einer kühnen Kombination archivalischer, technischer und typologischer Argumente. Ein weiterer Vortrag gilt dem Münsterkreuzgang (1869): der Würdigung geht eine weitausgreifende typologische Herleitung des Kreuzgangs als Bauaufgabe voraus, gefolgt von denkmalpflegerischen Vorschlägen.

Nach Typen geordnet ist auch die gesamte *schweizerische Sakralbaukunst* des Mittelalters in den Basler Vorlesungen von 1844 («Geschichte der Baukunst») und 1874/90 («Kunst des Mittelalters»). Hier (1890) will der Dozent «die Mikroskopie aufgeben» und die Kunst «als Stimme und Urkunde des Geistes der verschiedenen Weltalter und Völker» sprechen lassen. Im karolingischen Kapitel spielt der St. Galler Klosterplan (dessen Publikation durch Ferdinand Keller von Burckhardt eigens rezensiert wurde) eine Schlüsselrolle, unter der Frage «wie weit ist der Plan von St. Gallen normal und typisch?». Hingegen ist die Bedeutung von Müstair und Riva S. Vitale noch nicht erkannt. Eingebettet in die breite europäische Entwicklung des «romanischen Stils», erscheinen dessen schweizerische Exponenten unter detaillierten typologischen Stichworten: das Grossmünster in Zürich (Emporenbasilika, quadratischer Chor, Kreuzgewölbe), das Basler Münster (mehrmals), Schaffhausen, Zürich, Chur (quadratische Chöre), Grandson und Payerne (Tonnengewölbe); auch von Genf, Lausanne und Neuchâtel ist die Rede. Nach funktionalen Aufgaben sind dann Skulptur und Malerei der Romanik besprochen: Bauplastik (dieselben Bauten, dazu Sitten, mit besonderen Fragen auch Chur und Müstair), Buchmalerei, Metallarbeiten (Basel). Für Zillis, Chur und anderes beruft sich der Dozent bereits auf Johann Rudolf Rahn. – Innerhalb der gotischen Architektur vermag Burckhardt nicht manche Schweizer Eminenz zu sehen: das Berner Münster, die gotischen Anteile am Basler Münster, St. Oswald in Zug, Freiburg i. Ue., während Lausanne und Genf ganz in französischen Zusammenhängen figurieren. Unter den Profanbauten hat Basel den Vorzug (Rathaus, Spalenter, Kartause); dasselbe gilt von der Skulptur. Für die gotische Malerei hält sich Burckhardt weitgehend an Lübke und Rahn. Die Glasmalerei gilt ihm als «die mächtigste Gattung der Malerei, entscheidend für den ganzen Stil»; entsprechend eindringlich ist Königsfelden dargestellt, daneben erscheinen Lausanne und Wettingen. Unter den Wandmalereien hat Rhäzüns Burckhardts besondere Gunst, mehr als Oberwinterthur und die Basler Krypta. Auch die Manessische Handschrift und die Totentänze sind gewürdigt.

Hingegen ist Burckhardts Blick in den *Vorträgen* der fünfziger und sechziger Jahre – das hielt er für ein «nobile officium» vor dem Basler Publikum – präzise auf naheliegende Einzelwerke des Mittelalters gerichtet: auf einen gewirkten Wandteppich des Basler Museums, den er, als oberrheinisch (nicht flämisch), zugleich in eine Entwicklungsgeschichte des Bildteppichs seit der Spätantike einordnet (1851); auf die Basler Goldschmiederisse, die innerhalb der spätgotischen Werkgebräuche betrachtet sind (1860); auf die Kathedrale

von Chur, mit neu erschlossener Baugeschichte, ein modernes Inventarisationsmodell (1857 gedruckt); auf das Klara-Fenster in Königsfelden, dessen Ikonographie er bis ins einzelne erschliesst (1857), auf die Schätze von St-Maurice, die anhand der Arbeiten von Blavignac vorgestellt sind, Stück für Stück (1861). Dies ist der andere Burckhardt, wie man ihn zu wenig kennt: ein glänzender, über alle damaligen Forschungsmittel verfügender Analytiker, ein moderner Monograph, der dennoch die höheren und weiteren Horizonte nie aus den Augen verliert – so wollte er von den Antiquarischen Gesellschaften von Basel und Zürich gesehen sein.

Abb. 4

In Burckhardts *Holbein*-Bild konvergieren Renaissance, Humanismus und Baslertum (Holbein: «in den Geist Basels verflochten») – eine Übereinkunft auf höchster Ebene. Massgebend sind die Vortragstexte von 1844 und 1866, beide unpubliziert, beide aber zu den Meilensteinen der Holbein-Kritik gehörend. Eigenes Gewicht haben auch Burckhardts Holbein-Artikel in Kuglers Handbuch der Geschichte der Malerei und im Brockhaus.

In der Tat bemisst sich Holbeins Rang in einlässlichen Vergleichen mit der italienischen Renaissance und mit Dürer. Dass Holbein in Italien gewesen sei, steht für Burckhardt so gut wie fest. Zumal als Monumentalmaler verfüge er über «das Grosse und Freie des Freskos»; die Basler Rathausmalereien können als «Wellenschläge der damaligen italienischen Bildung» gelten. In der Dresdener Galerie halte Holbein allein die «fürchterliche Nachbarschaft» Raffaels aus, und die «Lais» sei «den grössten Italienern seiner Zeit ebenbürtig». Vor allem als Bildnismaler und als Dekorator («die höchste Kraft und Leichtigkeit... für jede Aufgabe») habe er keine Vergleiche zu scheuen, auch nicht mit «den Grössten aller Zeiten». Das sind Superlative, wie sie dem grossen Skeptiker nur in der Bewunderung entschlüpfen.

Andererseits orientiert sich Holbeins Charakterisierung an Dürer, in einer geschärften, tabellarischen Verrechnung, gefolgt von einer Tirade gegen die für Dürer eingenommenen Kunstpietisten (1844). «Ein erdgeborener Geist», habe Holbein auf seiner Seite den «Besitz aller (künstlerischen) Mittel» und die «Schilderung des Charakters bis zur Vollendung» (1844). Vor Dürer und den Deutschen habe er voraus, dass der «Geist» und die «Lebendigkeit» der Darstellung nun die ganzen Gestalten, nicht bloss die Köpfe, und die gesamte Komposition durchdringe (1866). Der Dozent gibt zu, «dass seinen Bildern fast durchgängig die höhere religiöse Weihe fehle; dafür pulsiert in ihnen der Geist einer neuen Zeit» (1844). «Nur durch die Wahrheit» habe «sein Weg zur Schönheit» führen können, und diese bestehe weniger in einer «Idealität» als in «einer höchsten Originalität und Lebensfülle» (1866).

Für die *Tessiner Monumente* bedeutet es einen Anschluss an die lombardisch italienischen Entwicklungen, wenn sie im «Cicerone» ganz ohne schweizerische Kennmarke erscheinen. Unter den gotischen Festungsbauten Italiens tritt die Anlage von Bellinzona an erster Stelle auf. Die Renaissance-Fassade der Kathedrale von Lugano heisst «ein graziöses kleines Exzerpt aus derjenigen der Certosa»

(von Pavia), die ihrerseits «das erste dekorative Prachtsstück Italiens und der Welt» genannt ist. Am meisten Zustimmung aber erheischt Luini mit dem grossen Passionsfresko in S. Maria degli Angeli in Lugano, «eines der ersten [Gemälde] von Oberitalien» – Luini, «dessen grosse, herrliche Seele die ganze Glut Leonardos in sich aufnahm und... die hohe Innigkeit und Anmut des Meisters offenbart» (1844).

Die Leistungen der schweizerischen *Spätrenaissance* nimmt Burckhardt in den späten Vorlesungen generös unter das Dach der «Deutschen Malerei seit 1550». Am meisten sind «die dekorativen Arbeiten» geschätzt, besonders die Glasmalereien (als «Kreuzgangsfenster» und «Kabinetmalerei», deren Entstehungsbedingungen und Typen mit Sorgfalt verzeichnet sind), ferner die Fassaden- und die Porträtmalerei. «Aber man merkt, dass dieser ganzen Malerei das lebendige Zentrum fehlt.»

Hierauf folgen «einzelne Meister»: Tobias Stimmer (mit seinen vielfältigen Tätigkeiten), Jost Ammann (besonders als Illustrator und Mitarbeiter des Virgil Solis, jedoch «höchst lächerlich» mit «seinen manierierten Stellungen»), Christoph Murer, Hans Bock (als Fassadenmaler mit vielen italienischen Anleihen), Joseph Heintz (der «auf den Geschmack seines Herrn», «auf grossen physischen Reiz» hinarbeitete). Auch von Daniel Lindtmayer und von den Fassaden in Stein a. Rh. muss Burckhardt gesprochen haben.

Ein eigener Vortrag galt dem berühmten Basler Kupferstecher Matthäus Merian (1869). Wiederum ist es die internationale Zeitgenossenschaft, die es ermöglicht, «seine Werke zu charakterisieren und sein spezifisches künstlerisches Verdienst unparteiisch festzustellen». Daraus ergibt sich freilich keine Huldigung; Merian muss sich – neben der Anerkennung vieler dokumentarischer Fertigkeiten – «Unbeholfenheit», «ordinäre» und «lächerliche» Formen wie auch «völlige Befangenheit» vorwerfen lassen.

Je mehr Burckhardt sich der Gegenwart nähert, desto mehr wirkt sich seine *klassizistische* Ideologie aus. Nur zwei Schweizer Künstler vermögen solchen überzeitlichen Ansprüchen zu genügen: der Schwyzer Medailleur Johann Carl Hedlinger (1691–1771) und der Neuenburger Maler Léopold Robert (1797–1835). Hedlinger hat im Brockhaus, in einem von Burckhardt geprägten Artikel, seinen grossen Auftritt. Dem Autor seit seiner Kindheit vertraut, heisst er nun «einer der grössten Meister seines Faches seit Anbeginn der Kunstgeschichte» und in seiner Gattung «der Ausgezeichnetste seit dem Erlöschen der antiken Kunst». Eine ebenso hohe Klassierung fällt dem früh verstorbenen Léopold Robert in der Malereivorlesung von 1844/45 zu: «der grösste Genremaler der neueren Zeiten, zugleich Davids grösster Schüler». In einer ähnlichen Superiorität, nun gegenüber den französischen Landschaftsmalern, sieht Burckhardt die Genfer Calame und Diday, beide fast seine eigenen Zeitgenossen.

Ein schweizerisches Gesamtbild ergibt sich aus allen diesen Fragmenten nicht. Aber die Sicherheit der Selektion und die Präsentation innerhalb einer Vielfalt von Beziehungsachsen und -netzen ist eine Leistung, die teilhat an Burckhardts methodologischen Denkbäuden.

Johann Rudolf Rahn: Vater der schweizerischen Kunstgeschichte

Abb. 5 Der Übergang von Burckhardt (geboren 1818) zu Rahn (geboren 1841) lässt sich in einem freundlichen, kollegial respektvollen Briefwechsel von 1873 bis 1879 verfolgen. Rahn sandte dem verehrten Basler Professor sein Hauptwerk, die «Geschichte der bildenden Künste in der Schweiz von den ältesten Zeiten bis zum Schlusse des Mittelalters», während ihres Erscheinens in Lieferungen zu. Burckhardt antwortete mehrmals.

Keine andere Würdigung trifft die Verdienste Rahns und die wissenschaftsgeschichtliche Stellung seines Werks genauer als Burckhardts Briefe vom 5. Juli 1873, vom 23. August 1874 und vom 4. Dezember 1874. «Sie haben das Glück und das Verdienst, der Erste zu sein, der das ganze Mittelalter in der Schweiz überhaupt gesehen hat und nun im Stande ist, die gewaltige Masse des Einzelnen im Zusammenhang zu schauen... Dieser Ruhm wird Ihnen bleiben. Es ist kein Kleines, die Reife der Gesamtforschung eines Faches auf ein bestimmtes nationales Feld zu übertragen, zumal wenn die betreffende Nation aus so verschiedenen Völkern und Schichtungen besteht. Die Wellenschläge von allem, was je die Kunst bewegt hat, haben irgendwann und wie an unsere Berge in der Mitte von Europa angeschlagen.» Dieses Lob beglaubigt Burckhardt jeweils mit einer Menge kluger Bemerkungen und kritischer Anregungen im einzelnen. In diesem Gelehrtengespräch scheinen die beiden sich nahezukommen, und Burckhardt hat denn auch Rahn immer wieder als Autorität für Helvetica in seinem Vorlesungszyklus zitiert. Dennoch liegen ihre Ziele und ihre Methoden weit auseinander.

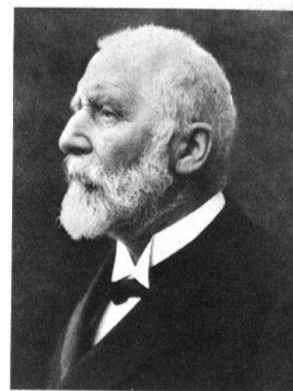
«Die Schweiz ist arm an höheren Werken der bildenden Kunst», und diese sind meistens «von rangloser Haltung» innerhalb der europäischen Skala – so beginnt Rahn sein Werk über die mittelalterliche Kunst in der Schweiz. Aber das Buch will auf fast 850 Seiten das Gegenteil beweisen: zwar «terra incognita», doch bei näherem Zusehen ein Reichtum und eine Vielfalt über mehr als ein Jahrtausend; zwar ohne Zentrum und ohne Einheit in der Entfaltung, widersprüchlich, sprunghaft, oft anachronistisch, aber doch eine ununterbrochene Entwicklung, interessant als Auseinandersetzung zwischen deutschen, französischen und italienischen Impulsen. Es lässt sich nicht verbergen: «Vaterlandsliebe hat den Verfasser begeistert.»

Das «Schweizerische» erfordert nach Rahn einen «besonderen Massstab», indem es sich aus drei verschiedenen Kulturen zusammensetzt und vornehmlich in Lokalschulen und auf kunsthandwerklicher Ebene zur Entfaltung kommt. Politische Freiheit gehöre zu seinen Voraussetzungen, wie im antiken Athen. Doch habe es hierzulande an einem nationalen Bewusstsein und an finanziellen Mitteln immer wieder gefehlt.

Das Werk ist die Leistung eines grossen Sammlers. Man hat festgestellt, dass etwa die Hälfte des Materials den eigenen Entdeckungen des Kunstwanderers zu verdanken ist. Für das Tessin und viele Teile der Romandie muss er als Pionier gelten. Weite Strecken seines Textes sind im Erst- und Alleingang verfasst. Aufspüren, Sichten,

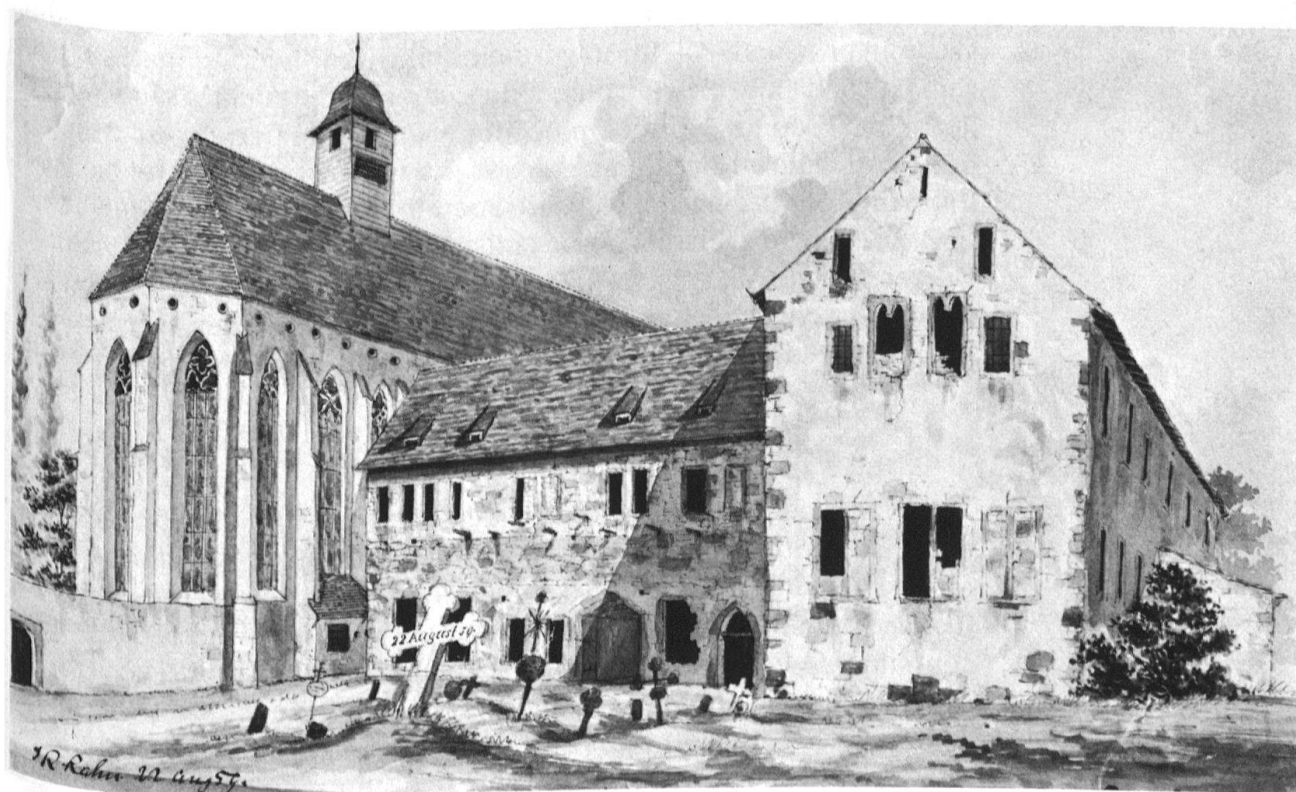
Einordnen (mit dem «Apothekersinn» seines Vaters, meint die Biographin Ursula Isler) – das sind die Arbeitsschritte des Autors, mehr als Interpretieren, Ableiten, Theoretisieren. Was zählt, sind die Monumente selbst in ihrem Bestand und in ihrer Geschichte – auch die kleinsten, gerade sie, da sie am unmittelbarsten den Durchschnitt und die regionalen Züge anzeigen. Viele von ihnen hat er, ein unermüdlicher Zeichner, auch bildlich festgehalten, mit dokumentarischer Präzision.

Durchwegs hält Rahn darauf, die politischen und kulturgeschichtlichen Bedingungen im In- wie im Ausland voranzustellen. Sein Verfahren geht vom Allgemeinen ins Spezielle, z. B. vom französischen Königshaus schrittweise hinab, bis zu einer geschnitzten Misericordie. Umgekehrt findet man, nach Rahn, in den Kunstwerken den «Geist des Künstlers, der Zeit und des Ortes» «wiedergespiegelt». Aber mehr in den Absichtserklärungen und den Einleitungen als in der Durchführung selber wirkt sich Rahns Begegnung mit dem philosophierenden Berliner Kollegen Carl Schnaase aus, für den er einige Zeit arbeitete. Näher stand ihm der pragmatische, auf dem Einzelwerk beruhende Realismus seiner akademischen Lehrer Wilhelm Lübke, damals in Zürich, und Anton Springer in Bonn. Rahn hatte sich in der methodologischen Situation des Fachs in den 1860er Jahren umgesehen, namentlich in Deutschland, und über deutsche wie auch italienische Denkmälerkenntnisse verfügte er dank seiner Reisen. «Ästhetisch-philosophischen» Spekulationen war er zeitlebens abgeneigt; aus seinen Publikationen ergeben sich keine geistesgeschichtlichen Zusammenhänge. Er wandte auch nicht viel Zeit und Mühe auf Quellenarbeit – so sehr war er von der Konkretheit der Kunstwerke eingenommen.



5 Johann Rudolf Rahn, um 1910. Porträtphotographie.

6 Johann Rudolf Rahn. Königsfelden, Klosterkirche mit dem (1869 abgebrochenen) Franziskanerkloster, 1859.



Für schriftstellerische Ambitionen ist da kein Platz. Rahns Stil ist durch und durch sachlich, kühl, auch konventionell, jedenfalls gewissenhaft und informativ. Farbe bekommt seine Sprache nur im Zorn, wenn es gilt, Vandalismus abzuwenden oder anzuprangern, und das war nicht selten der Fall, im Zeitalter des Ausverkaufs.

Erstaunlicherweise ist Rahns Schweizer Kunstgeschichte nicht die Summe eines langen Forscherlebens; er war 31jährig, als die erste Lieferung erschien. Ein unvorstellbarer Effort muss vorangegangen sein. Vierzig weitere Schaffensjahre waren ihm in der Folge vergönnt. Auf seinem Pult häuften sich Entdeckungen, Zusätze, Korrekturen; dazu kamen Vorbereitungen für eine Ausdehnung des Werks in die Epoche der Renaissance. Zu einer zweiten, erweiterten Auflage ist es dennoch nicht gekommen. Doch liegen die Früchte seiner Unermüdlichkeit in zahllosen kleineren Publikationen vor, fast alle von monographischem Charakter, erschienen in den Mitteilungen der Antiquarischen Gesellschaft Zürich und im Anzeiger für Schweizerische Altertumskunde, u. a. als «Statistik schweizerischer Kunstdenkmäler» (1870–1895 von ihm redigiert) und als über hundert Artikel in Bruns schweizerischem Künstlerlexikon.

Sein «opus magnum» hatte vor allem zur Folge, dass er für Jahrzehnte eine Schlüsselfigur im schweizerischen Kulturleben wurde. Die genannte Zürcher Gesellschaft, die «Schweizerische Gesellschaft für Erhaltung historischer Kunstdenkmäler» – d. h. die Gesellschaft mit dem langen Namen, Vorgängerin der GSK, langezeit die einzige Denkmalpflege-Institution – die Eidgenössische Landesmuseumskommission, die Gottfried Keller-Stiftung: sie alle verdanken ihm, in ihrer Anfangsphase, entscheidende Impulse und Initiativen. Von alledem profitierten ihrerseits seine Professuren, die er an den beiden Zürcher Hochschulen innehatte.

Gerne würde man sich diesen intensiven Mann als einen Enthusiasten vorstellen. Allein, so wird einhellig überliefert, er gab sich zurückhaltend und ernst; umgänglich, aber mehr nicht. Offen war er für seine Freunde, unter ihnen der «Nationalmaler» Ernst Stückelberg und Conrad Ferdinand Meyer. Es war seine fachliche Kompetenz, die ihm unbegrenztes Vertrauen im ganzen Lande eintrug.

Zu seinen akademischen Schülern zählten Josef Zemp, Robert Durrer, Carl Brun, Paul Ganz, Konrad Escher – die Protagonisten der nächsten schweizerischen Generation. Auch in dieser Hinsicht, im kunstgeschichtlichen Stammbaum, darf Rahn als Vaterfigur gelten.

Résumé Dans les trois premières phases de son évolution, l'histoire de l'art en Suisse adopte successivement trois concepts très différents, lesquels sont déterminés non seulement par l'état des connaissances historiques et les théories de chaque période, mais aussi par la personnalité de leur auteur: Johann Caspar Füssli, Jacob Burckhardt, Johann Rudolf Rahn. Füssli: le compilateur de biographies d'artistes, rationaliste et patriotique; Burckhardt: l'historien de l'art et de la civilisation, qui replace les quelques monuments suisses dans les

grandes perspectives européennes; Rahn: le «voyageur» qui, pour la première fois, se basant sur l'étude de milliers d'objets, retrace l'histoire de l'art du Moyen Age en Suisse en la considérant comme un tout bien défini.

La storiografia dell'arte svizzera sperimentò nel passato tre concetti molto differenti caratterizzati dalle personalità degli autori, così come dalla situazione scientifica e dalle teorie di quei tre momenti storici. Pensiamo a Johann Caspar Füssli, Jacob Burckhardt, e Johann Rudolf Rahn. Füssli: l'illuminato raccoglitore di biografie d'artisti, mosso da sentimenti patriottici; Burckhardt: lo storico (d'arte) universale, che seppe integrare i (pochi) monumenti della Svizzera nelle grandi prospettive europee; Rahn, che con le sue «passeggiate artistiche» presentò, attraverso migliaia di oggetti, la prima storia dell'arte medievale svizzera.

Riassunto

BOERLIN-BRODBECK, YVONNE. Johann Caspar Füssli und sein Briefwechsel mit Jean-Georges Wille. (Beiträge zur Kunst des 17. und 18. Jahrhunderts. Schweizerisches Institut für Kunstwissenschaft. Zürich 1978, S.77-178.)

Bibliographie

EGGENBERGER, DOROTHEE/GERMANN, GEORG. Geschichte der schweizerischen Kunsttopographie. (Beiträge zur Geschichte der Kunstwissenschaft in der Schweiz. Schweizerisches Institut für Kunstwissenschaft. Zürich 1975, S.9-36.)

KAEGI, WERNER. Jacob Burckhardt. Eine Biographie. 7 Bände, Basel 1947-1982.

BURCKHARDT, JACOB. Briefe. Bearbeitet von Max Burckhardt. 10 Bände, Basel 1949-1986.

ISLER-HUNGERBÜHLER, URSULA. Johann Rudolf Rahn. Zürich 1956.

Herrn Dr. Hans Staehelin, Basel, sei freundlich gedankt für die Erlaubnis zur Benützung des Jacob-Burckhardt-Privatarchivs in Basel.

1, 2, 3, 5, 6: Zentralbibliothek Zürich, Graphische Sammlung. - 4: Staatsarchiv Basel-Stadt, Privatarchiv 207, 171/25.

Abbildungsnachweis

Professor Emil Maurer, Rütherwiesstr.22, 8125 Zollikerberg

Adresse des Autors