

Zeitschrift: Zeitschrift für schweizerische Archäologie und Kunstgeschichte =
Revue suisse d'art et d'archéologie = Rivista svizzera d'arte e
d'archeologia = Journal of Swiss archeology and art history

Band: 41 (1984)

Heft: 2: La Suisse dans le paysage artistique : le problème méthodologique
de la géographie artistique = Die Schweiz als Kunstlandschaft :
Kunstgeographie als fachspezifisches Problem

Artikel: Kunstlandschaft und Schweizer Kunst

Autor: Germann, Georg

DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-168384>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. [Siehe Rechtliche Hinweise.](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. [Voir Informations légales.](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. [See Legal notice.](#)

Download PDF: 29.10.2024

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>

Kunstlandschaft und Schweizer Kunst

von GEORG GERMANN

1. Die Koordinaten Zeit und Raum

«Die Kunstgeschichte hat es mit raumzeitlichen Bezugssystemen zu tun», schreibt REINER HAUSSHERR in seinem Aufsatz zum Problem der Kunstlandschaft¹. Die Sprache des Kunsthistorikers ist aber so beschaffen, dass er dieser einfachen Tatsache nicht gewahr wird. Dabei würden beide Koordinaten einfache, übersichtliche, wortarme Darstellungen gestatten, zumal Zeittafeln und Verbreitungskarten. Diese lassen sich auch leicht kombinieren; man stellt zum Beispiel in sechs Kolonnen die Verbreitung von sogenannten Tüchlein und von Ölgemälden in Italien, Deutschland und den Niederlanden nebeneinander oder zeigt die Verbreitung der Masswerk-Wirbelrosette in den Jahrzehnten 1341–1350, 1351–1360, 1361–1370, 1371–1380 durch eine Karte der Fundstellen mit für jedes Jahrzehnt wechselnden Signaturen².

Im Gegensatz zu anderen Humanwissenschaften, arbeitet die Kunstwissenschaft selten mit Verbreitungskarten. Das hängt damit zusammen, dass sie sich oft mit dem Entstehungsort der Kunstwerke beschäftigt, der gerade im Bereich der Schatzkunst schwer zu ermitteln ist; die heutige Verteilung des Kunstgutes scheint nur beim Kunstreisenden Aufmerksamkeit zu finden. Bloss im Fach der Architekturgeschichtsschreibung sind differenziertere Verbreitungskarten anzutreffen, und auch hier am ehesten im Grenzbereich zu Nachbardisziplinen; so hat PAUL HOFER seinen Aufsatz über Schweizer Städtegründungen im Mittelalter mit Karten illustriert³. Zur Situierung dienen auf diesen Karten nicht die Längen- und Breitengrade, sondern die Seen und Flüsse, fallweise ergänzt durch Herrschaftsgebiete der entsprechenden Zeit, Bistumsgrenzen der entsprechenden Zeit, Handelsstrassen, Passübergänge und Fernverkehrsstrassen der entsprechenden Zeit, mit einer deutlichen Bevorzugung der Verkehrsachsen vor den Gebietsgrenzen.

So wird nicht nur ein Sachverhalt dargestellt, sondern ein Sachzusammenhang postuliert; andere Zusammenhänge werden als bekannt vorausgesetzt, z.B. derjenige zwischen der Häufung von Stadtgründungen im schweizerischen Mittelland und dem Bodenrelief der Schweiz.

Weitaus die meisten Äusserungen der Kunsthistoriker sind diskursiv. Das ist ein Grund dafür – ein vielleicht unzureichender Grund –, dass wir die Anschaulichkeit des Ausdrucks über Klarheit und Eindeutigkeit setzen. Darum begnügen wir uns auf der Zeitachse nicht mit Jahreszahlen, sondern benennen einzelne, nur vage begrenzte Strecken mit den Begriffen Altertum, Mittelalter und Neuzeit oder mit Zeitstilbegriffen aus dem polemischen Wortschatz wie Gotik und Barock, aus dem apologetischen Wortschatz wie Moderne und Postmoderne, schliesslich, geographisch begrenzter,

mit den Namen von Dynastien wie der karolingischen oder Dynastien wie dem des Sonnenkönigs Louis XIV. Sogar verschiedene Streckenmasse benutzen wir: Lustrum, Jahrzehnt, Jahrhundertviertel, Generation; es genügt, an die Studie von GEORGE KUBLER zu erinnern, die jetzt auch auf deutsch vorliegt (*Die Form der Zeit*, Frankfurt a. M. 1982, bes. S. 159–168).

Wir haben in den letzten dreissig Jahren den Wortschatz zur Bezeichnung historischer Epochen so weit vereinheitlicht, dass man von einem die europäischen Sprachen und alle Künste begreifenden Vokabular sprechen darf. Wer stutzt noch vor «vorromantische Malerei», «L'Europe gothique», «The Age of Neo-classicisme», «musica barocca»?

Anschaulichkeit des Ausdrucks verlangt der kunsthistorische Diskurs auch auf der zweiten Achse des Systems. Mythische und metonymische Begriffe sind uns als geographische Bezeichnungen geläufiger als Längengrad, Breitengrad und Höhe über Meer. Wir sprechen vom Finistère (aus finis terrae) mit ebensowenig Bedacht wie von Lugano als einer Stadt im Herzen Europas. Nur sind wir wegen der staatlichen Gebietsansprüche, die oft zu Kriegen geführt haben, auf der Hut vor «völkischen» Grenzziehungen. Wir unterscheiden, um uns nicht in den Dienst chauvinistischer Ideologie zu begeben, zwischen der biologischen Kategorie der Rasse, der kulturhistorischen und ethnographischen des Volkstums und der völkerrechtlichen des Staates⁴. Diese Liste ist keineswegs abschliessend.

Indem wir kunstgeographische Begriffe benutzen, stürzen wir uns freilich in ähnliche Gefahren wie bei der Benutzung von Stilbegriffen: Wir setzen Einheit voraus, wo sie erst noch zu beweisen ist, und stellen Behauptungen über kausale Zusammenhänge auf, die sich der Verifizierung und der Falsifizierung entziehen. «Oberrhein» negiert den Strom als Grenze⁵; «Bodenseekunst» suggeriert zumindest, es habe das Schwäbische Meer (le lac de Constance) Verkehr und Austausch gefördert⁶; «alpenländisch» kann entweder verstanden werden als weltabgeschieden oder als urtümlich und gesund⁷; «Svizzera italiana» biegt Sprache und Kunst zusammen⁸; «Lombardia» oder «Veneto» verweisen auf das Problem von Zentrum und Peripherie⁹.

Überlieferte Landschaftsnamen, so namentlich «Burgund», stellen uns auch vor ein Bündel von Fragen, das vor den kunstgeographischen Benennungen ständig wiederkehrt und das wir im Anschluss an ALBERT KNOEPLI so umschreiben können:

- die Frage nach den kausalen Zusammenhängen
- die Frage nach der topographischen Umgrenzung
- die Frage nach der zeitlichen Dauer
- die Frage nach der sachlichen Gültigkeit¹⁰.

2. Wurzeln der Kunstgeographie

Die Frage nach den kausalen Zusammenhängen umfasst nicht allein die historischen Fakten und Faktoren, sondern auch unmittelbar die Landesbeschaffenheit. Wenn es Kausalzusammenhänge zwischen Material, Technik und Stil gibt, muss die Verfügbarkeit der Werkstoffe untersucht werden; wenn sich Kausalzusammenhänge zwischen Naturerlebnis und Kunsterlebnis nachweisen lassen, wird man sogar der Selbsteinschätzung der venezianischen Maler des 16.–18. Jahrhunderts und ihrer Fortschreibung in unserem Jahrhundert zustimmen:

Den Bewohnern der Küstenlandschaften scheint die Begabung für eine Malerei von leuchtendem Kolorismus und atmosphärischen Tönungen in die Wiege gelegt (Venedig, Neapel, Holland), wofür sie auf eine grosse Architektur verzichten mussten. England bildet hier eine Ausnahme.

So HARALD KELLER in seinem Buch über die Kunstlandschaften Italiens¹¹. Und der Frankfurter Ordinarius nennt uns auch die Kronzeugen für seine Auffassung über das Verhältnis von Landschaft und Volkstum:

Der Gedanke, dass von einer Landschaft formende Kräfte auf ihre Bewohner überströmen, dass das Volkstum mit der Umwelt, d.h. mit Landschaft und Klima im Zusammenhang steht, ist zuerst von dem grössten Arzt des klassischen Altertums, von Hippokrates (gest. wahrscheinlich 356 v. Chr.) ausgesprochen worden. Polybios, Strabo und Plutarch haben seine Lehre weiterentwickelt, deren Nachwirkungen sich bei den Geschichtsschreibern des Mittelalters und des Humanismus verfolgen lassen. Für den modernen Menschen ist das Problem aber erst wieder mundgerecht und geradezu amüsant gemacht worden, durch das Streitgespräch, das Montesquieu und Voltaire nach 1748 über diesen Gegenstand geführt haben¹².

Soweit ein Architekturhistoriker sehen kann, hat der deutsche Begriff der *Kunstlandschaft* zwei Wurzeln, beide im klassischen Altertum. Die eine wird uns vom Architekturschriftsteller Vitruv überliefert. Seine Benennung der antiken Säulenordnungen, nämlich dorisch, ionisch, korinthisch, ist eine Benennung nach griechischen Stämmen, entsprechend den griechischen Tonarten dorisch, phrygisch, lydisch; dazu kommen noch Vitruvs Hinweise auf attische und etruskische Sonderformen¹³. Entsprechende Ausdrücke in mittelalterlichen Texten mögen in der Regel stärker technisch als stilistisch ausgerichtet sein: «opere Romano» bedeutet oft «aus Hausteinwerk»; «opere Francigeno» heisst nicht so sehr «in französischer Kathedralgotik» als «mit Hilfe modernster, in der Ile-de-France entwickelter Bautechnik»¹⁴. Den Italienern des 15. Jahrhunderts war vollkommen klar, dass die gotische Architektur aus Frankreich und Deutschland kam, um so mehr, als französische und deutsche Architekten fortwährend am Mailänder Dom beschäftigt waren. Sie nannten die gotische Architektur fast stets «architettura tedesca». Seit Sebastiano Serlio heissen die fünf Säulenordnungen der Renaissance toskanisch, dorisch, ionisch, korinthisch, komposit; die komposite Ordnung wurde von anderen Theoretikern als italienisch oder römisch beansprucht¹⁵.

Die andere antike Wurzel des Begriffs *Kunstlandschaft* liegt in der Philosophiegeschichte. Das aus dem Griechischen stammende Wort *Schule* (σχολή) bedeutete schon in der Antike neben Musse

so viel wie Philosophenvortrag, Philosophenauditorium und dann übertragen, sowohl dort wie in den modernen Sprachen, die Personen, die eine und dieselbe Lehrmeinung vertreten. Die Formulierung des *Shorter Oxford English Dictionary* lautet:

The body of persons that are or have been taught by a particular master (in philosophy, science, art, etc.); hence, a body or succession of persons who are disciples of the same master, or who are united by a general similarity of principles and methodes¹⁶.

In dieser Bedeutung findet sich englisch 'school' erstmals 1612. Seit dem 17. und 18. Jahrhundert bezeichnet das griechisch-lateinische Fremdwort in vielen europäischen Sprachen überhaupt die landschaftliche Einteilung der Malerei und der Geschichte der Malerei. Der Basler Kupferstecher, Verleger und Kunstschriftsteller CHRISTIAN VON MECHEL hat als einer der ersten eine Galerie folgerichtig und lehrhaft nach Schulen gehängt, und zwar keine geringere als die Wiener Galerie im Belvedere¹⁷.

In Analogie zu dieser üblichen Einteilung scheint im 19. Jahrhundert der Begriff der Bauschule üblich geworden zu sein. Wir finden das Wort in den 1840er Jahren bei FRANZ MERTENS, dem als erstem unter den Deutschen aufging, dass die Gotik in ihren Anfängen nichts anderes ist als die spätromanische Bauschule der Ile-de-France. Die «écoles romanes en France» sind das Paradebeispiel dessen, was der Französischsprachende unter *Kunstlandschaften* begreift¹⁸.

3. Schweizer Kunst in der Kunstwissenschaft der Schweiz

Die Geschichte der Kunstgeschichtsschreibung in der Schweiz und über Schweizer Kunst steckt in den Anfängen¹⁹. Im Folgenden werden einige Hauptgestalten mit ihren Motiven, Begriffen und Gedankenketten vorgestellt.

JOHANN CASPAR FÜSSLI, *Geschichte und Abbildung der besten Maler in der Schweiz*, 2 Teile, Zürich 1755–1756, (1. Lfg. 1754). Schon der Titel verrät, dass es sich um ein Vitenwerk der Nachfolge von Vasari, Baldinucci, Bellori, der beiden Félibien, Karel van Mander, Joachim von Sandrart und Arnold Houbraken handelt, aber auch um eine Ergänzung zum vierbändigen Werk von Jean-Baptiste Descamps (*La vie des peintres flamands, allemands et hollandais, avec portraits*, Paris 1753–1763). Der theoretische Gehalt von Füsslis *Künstlerlexikon* ist gering. Sein Stolz auf das Vaterland gründet nicht auf der Eigenart seiner Kunst, sondern auf der Konkurrenzfähigkeit seiner Künstler, zumal am französischen Hof. Die mit Richelieu beginnende, unter Louis XIV von Colbert fortgesetzte französische Kunstpolitik wird als Beispiel für die Förderung der Künste dargestellt und den Zeitgenossen als Spiegel vorgehalten. Das «Vaterland» umfasst für Füssli das Gebiet des Staatsgebildes der alten Eidgenossenschaft, einschliesslich Genfs und der Untertanenlande. So darf der Maler Pier Francesco Mola, ein Tessiner des 17. Jahrhunderts, in Füsslis Vitenwerk erscheinen (Teil 2, S. 136ff.). Füssli knüpft dabei an den Topos vom Genie, das vom Himmel gefallen ist, und hebt wie folgt an:

Da das wahre Genie immer sich selbst ähnlich ist und niemals ausartet, so ist auch beinahe kein Ort, wo es sich nicht findet; an keine Gegend gebunden, herrschet es überall in der Stille, aber nur die Vorsehung ziehet es auswählend hervor; oft bleibt es für immer verborgen

gen. Beispiele, in ihr helles Licht gesetzte Beispiele, zeigt uns die allgemeine Geschichte, an die verborgnen hat sie keinen Anspruch; ob diese gleich oft auf das Ganze nützen. Die Schweiz überhaupt in ihren Söhnen ist ein vorzüglicher Beweis hiervon.

YVONNE BOERLIN-BRODBECK hat 1978 hervorgehoben, dass sich bei Füssli der Topos vom einfachen Herkommen mit dem Topos vom natürlichen, einfachen, gesunden Alpenbewohner verquickt und zahlreiche Belegstellen aus dem gesamten 18. Jahrhundert namhaft gemacht²⁰. Sie gehören zum Bild der schweizerischen Geschichtsschreibung. Füsslis Werk ist jedoch nicht nur das Werk eines Patrioten und Zürcher Ratsschreibers, sondern auch das Werk eines Kunsthändlers. Wie noch heute üblich, nannte er sein Lager seine «Sammlung». Ihr Schwerpunkt lag in Handzeichnungen und druckgraphischen Blättern von Schweizer Meistern des 16. und 17. Jahrhunderts; sie gehört in den grösseren Zusammenhang der Aufwertung altdeutscher und altniederländischer Kunst. Bezeichnenderweise ist Albrecht Altdorfer, von Füssli irrtümlich als Bürger von Altdorf im Kanton Uri angesehen, der erste Künstler, dessen Leben er darstellt.

CHRISTIAN VON MEHEL, *Entwurf einer Kunstgeschichte Helvetiens: Präsidialrede auf das Jahr 1791*, in: Verhandlungen der Helvetischen Gesellschaft 1791, Basel 1791. Die Person des Verfassers und die Formulierung des Titels lassen aufmerken; er hat nicht nur, wie schon gesagt, die Galerie im Wiener Belvedere nach Schulen gehängt, sondern auch einen Katalog dieser Galerie verfasst und darin die deutsche Malereigeschichte des 14.–16. Jahrhunderts dargestellt. In der Präsidialrede auf das Jahr 1791 erblickte LUCAS WÜTHRICH 1956 zu Recht «eine geschickte Propaganda für des Verfassers grosse Kupferwerke. Die summarischen und sehr oberflächlichen Angaben konzentrieren sich fast einzig auf Holbein und Hedlinger; neben diesen erscheint nur noch Matthäus Merian als Hauptmeister. (...) auch wenn sich kaum ein schlechteres Beispiel rhetorischer Mühe nennen lässt, so hatte Mechel doch etwas Wesentliches geleistet, nämlich die Formulierung des Begriffs der ‚helvetischen Kunst‘. Er behauptete, dass auch die Schweiz eine Art nationaler Kunst hervorbringe – ja dass diese sogar eines separaten Kapitels in der gesamten Kunstgeschichte wert wäre²¹.»

Von den Mitgliedern der Helvetischen Gesellschaft, die man als den ersten gesamtschweizerischen Verein charakterisieren kann, teils begrüsst, teils abgelehnt, aber jedenfalls gedanklich vorbereitet, wurde die Eidgenossenschaft nach dem Einmarsch der Franzosen von 1798 für kurze Zeit zu einem zentral organisierten Staat, in welchem der Kulturminister PHILIPP ALBERT STAFFER eine Übersicht über die in der Schweiz tätigen Künstler und die in der Schweiz vorhandenen Bau- und Kunstdenkmäler zu gewinnen suchte: Grundlagen für eine bewahrende und fördernde Kunstpolitik, deren Kenntnis wir PAUL HOFER und PIERRE CHESSEX verdanken²². In der kurzlebigen Helvetischen Republik, die bereits 1803 durch eine föderalistische Verfassung abgelöst wurde, versandete Staffers Anstoss.

Die beiden Stränge – Förderung der zeitgenössischen Künstler und Erhaltung von Bau- und Kunstdenkmälern – laufen indessen seit jener Zeit nebeneinander her. Die Kunstgeschichtsschreibung wandte sich dem Mittelalter und der frühen Neuzeit zu: BLAVIGNAC kam nicht über das 12. Jahrhundert hinaus; RAHN machte im 16. Jahrhundert halt.

JEAN-DANIEL BLAVIGNAC, *Histoire de l'architecture sacrée du quatrième au dixième siècle dans les anciens évêchés de Genève, Lausanne et Sion*, Textbd. + Atlas, Lausanne, Paris, London, Leipzig 1853. Die erst teilweise veröffentlichten, noch im Gang befindlichen Forschungen von LEILA EL-WAKIL beginnen, uns mit der Persönlichkeit dieses «Genfer Viollet-le-Duc», wie man ihn nennen mag, vertraut zu machen²³. Bemerkenswert ist im Titel seines historiographischen Hauptwerks die Umschreibung des behandelten Gebiets mit Hilfe von alten Landschaftsbezeichnungen, nämlich der vergleichsweise unverrückbaren Bistumsgrenzen; bezeichnend auch die weitgehende Beschränkung auf den französischen Landesteil der Schweiz und für einen Mediävisten typisch das Überschreiten der modernen Staatsgrenzen. In Übereinstimmung mit damals verbreiteten historischen, sprachgeographischen und militärischen Vorstellungen, betrachtete er die Alpentäler als eine Art Réduit der Kultur, die der Alpenregion zu Beginn des Mittelalters einen Vorsprung vor dem übrigen Europa gegeben hätten. Diese Annahme verführt ihn dazu, viele Baudenkmäler zu früh zu datieren²⁴. Indem sich Blavignac auf Klein- und Schatzkunst einerseits, Bauplastik und Architekturdetails andererseits beschränkte, wahrte er die Einheit der Materie. Ausserdem rückten seine eigenhändigen Illustrationen die Stileigentümlichkeiten so nahe zusammen, dass in der Tat der Eindruck einer westalpinen Kunstlandschaft des Früh- und Hochmittelalters entstehen konnte.

JOHANN RUDOLF RAHN, *Geschichte der bildenden Künste in der Schweiz, von den ältesten Zeiten bis zum Schlusse des Mittelalters*, Zürich 1876 (1. Lfg. 1872). Wie wir aus den Würdigungen von URSULA ISLER-HUNGERBÜHLER (1956)²⁵ und ADOLF REINLE (1976)²⁶ wissen, gehörte Rahn nach Jacob Burckhardt zu den ersten an deutschen Universitäten ausgebildeten Schweizer Kunsthistorikern. Er setzte die historisch-kritische Richtung der Kunstgeschichtsschreibung, zu der wir Blavignac rechnen dürfen, fort, aber mit überlegenem Wissen und Urteil. Berühmt sind die Anfangsworte seiner schweizerischen Kunstgeschichte:

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 Momumente. Sie alle kennzeichnet eine gewisse Dürftigkeit, die teils in den beschränkten Verhältnissen während des Mittelalters, teils auch in dem nüchternen Sinne des Volkes seine Erklärung findet. Auch von einer einheitlichen Entwicklung, wie sie bei gleichem Territorialumfang in anderen Ländern zu beobachten ist, kann hier keine Rede sein. Das Ganze der schweizerischen Denkmäler bietet ein Bild voller Widersprüche, aus dem nur schwer und nach längerer Umschau der Hinblick auf festere Richtungen und die mannigfaltigen Einflüsse sich öffnet, die von hüben und drüben zusammentrafen und seit der romanischen Epoche der Kunst unseres Landes ein völlig kosmopolitisches Gepräge aufdrückten. (S. Vf.)

Aus Rahn spricht der Genius loci der protestantischen Handelsstadt Zürich, wenn er den «nüchternen Sinn des Volkes» rühmt und in der hochmittelalterlichen Kunst der Schweiz ein «kosmopolitisches Gepräge» entdeckt. Wir hören aus seinen Worten aber auch den Beobachter der Kämpfe zwischen Föderalismus und Zentralismus, die sich in den schweizerischen Bundesverfassungen von 1848 und 1874 niedergeschlagen haben:

Wie überall stehen auch hier diese Schöpfungen bildender Kunst in einem engen Zusammenhang mit den Schicksalen, denen der Staat sein Entstehen und seine Entwicklung verdankte. Sie lehren uns, wie langsam und vielköpfig ein Gemeinwesen erwuchs, das heute noch auf derselben Mischung dreier Nationalitäten beruht, wie sie im Bilde der Kunst so scharf und deutlich sich zeichnet. (S. VI f.)

Hier ertappen wir Rahn bei der im 19. Jahrhundert geläufigen Verwechslung von Kulturlandschaft und Sprachgebiet; er benutzt sie aber nur, um das Selbstverständnis der Schweizer darzulegen und zu erklären, es könne wohl von «Eidgenossen und Bürgern eines schweizerischen Staates, nicht aber von einer schweizerischen Nationalität die Rede sein» (S. 4). Rahn wurde übrigens von dem auch anderswo in Europa sichtbaren Interesse an Regionalismen getragen, das in Opposition zum herrschenden Nationalismus stand und sich um 1860 abzuzeichnen begann.

Rahns kühle Beurteilung des eigentlich Schweizerischen in der Schweizer Kunst des Mittelalters ist zum Tenor der schweizerischen Kunstgeschichtsschreibung geworden, so bei PUPPIKOFER (1914), GANTNER (1936), REINHARDT (1947), REINLE (1968). Daneben erhoben sich jedoch auch andere Stimmen, besonders laut aber in der Zeit der geistigen Landesverteidigung, als der Nationalismus in Europa ein weiteres Mal Triumphe feierte.

PAUL GANZ, *Malerei und Graphik*, in: XIV^e Congrès International d'Histoire de l'Art; Manuel: Aperçus sur l'art en Suisse / Itinéraire des excursions, Basel 1936, S. 75–91. Paul Ganz war Historiker, Hilfswissenschaftler und Heraldiker und erst in zweiter Linie Kunsthistoriker. Er stiftete der Universität Basel das Archiv für Schweizerische Kunstgeschichte mit bedeutenden Photo- und Bücherbeständen. Im Gegensatz zu Rahn, der die Hochkunst zum Massstab seines Urteils machte, beschäftigte sich Ganz eingehend auch mit der «volkstümlichen» Kunst. Dabei verstand er «Volk» bald romantisch-ganzheitlich, bald eher sozialstratigraphisch, bald demokratisch-populistisch. Er liebte die Zeit der schweizerischen Waffenerfolge:

Der geistige Führer der nationalen Kunst war der Berner Niklaus Manuel, vielseitig begabt und von Vaterlandsliebe glühend; er hat wie seine Kollegen aus den übrigen Schweizer Städten des öfteren den Pinsel mit der Waffe vertauscht und die Feldzüge nach Frankreich und Italien mitgemacht. Niklaus Manuels Vater war aus Savoyen nach Bern gekommen; welsches und Bernerblut rollte in seinen Adern und gab ihm den Sinn für die beiden Kulturen, die sich von jeher auf Schweizerboden gekreuzt haben. (S. 80)

Das 17. Jahrhundert erscheint in dieser Perspektive als eine Zeit des Niederganges:

Die zwiefache Spaltung der Bevölkerung in protestantische und katholische Orte und die Scheidung des einst gleichberechtigten Volkes in regierende Stadt- und Landoligarchien und in Untertanen vernichtete die einst so gewaltige Macht der Volksgemeinschaft und setzte jeder grösseren kulturellen Bewegung ein Ende. Die Bündnisverträge mit Frankreich fesselten die geringen kulturellen Bestrebungen an die höfische Kultur Frankreichs. Die einstmalige wirksame bodenständige Originalität konnte sich nur im bäurisch gewordenen Glasbild und im Kunstgewerbe halten. (S. 87)

Die Parallelisierung von politischer und Kunstgeschichte führte Ganz zu dem Schluss, im 19. Jahrhundert zeichne sich ein Aufschwung ab. Seine Darstellung endet mit Ferdinand Hodler, «dem grössten Charakterdarsteller des unabhängigen und freien Schweizlers». (S. 91)

Erst nach dem Zweiten Weltkrieg wurde die nationale Kunstpolitik, die im 19. Jahrhundert durch die Gründung nationaler Künstler- und Architektenvereine, durch die Turnausstellungen des Schweizerischen Kunstvereins, seit 1890 auch durch die vom Bundesrat veranstalteten Nationalen Kunstausstellungen, durch das Schweizerische Landesmuseum (1892), ferner durch Zeitschriften, Stipendien und Kunstpreise an hob, zum Forschungsgegenstand²⁷. Überhaupt sind die heutigen Fragestellungen im Bereich der Kunstgeographie von dem Bewusstsein geprägt, das frühere wie das heutige Kunstleben sei über weite Strecken das Ergebnis gezielter Handlung der Herrschenden, zuweilen mit einer Einseitigkeit, die überdacht zu werden verdiente.

ANMERKUNGEN

- ¹ REINER HAUSHERR, *Kunstgeographie und Kunstlandschaft*, in: Kunst in Hessen und am Mittelrhein 9, 1969, Beiheft, S. 38–44; Zitat S. 40.
- ² EMIL D. BOSSHARD, *Tüchleinmalerei – eine billige Ersatztechnik?* in: Zeitschrift für Kunstgeschichte 45, 1982, S. 31–42; Graphik S. 31 (wichtig für Niklaus Manuels Gemälde auf Tuch). – Das zweite Beispiel ist ein Desiderat; es hülfe, die Wichtigkeit der Wirbelrosetten am Basler Münsterchor und am Chorgestühl des Basler Münsters zu erhellen; vgl. LOTTILISA BEHLING, *Gestalt und Geschichte des Masswerks*, 2. erw. Aufl., Köln, Wien 1978, S. 44, 78f.
- ³ PAUL HOFER, *Die Stadtgründungen des Mittelalters zwischen Genfersee und Rhein*, in: Flugbild der Schweizer Stadt, Bern 1963, S. 85–252, Fig. 1–9.
- ⁴ SO FRANZ STEINBACH, dem sich REINER HAUSHERR anschliesst (wie oben, Anm. 1).
- ⁵ Die Zeitschrift: *Oberrheinische Kunst* 1, 1925/26–10, 1942.
- ⁶ ALBERT KNOEPFLI, *Kunstgeschichte des Bodenseeraumes*, Bd. 1, Konstanz, Lindau 1962; Bd. 2, Konstanz, Lindau 1969. – KNOEPFLI skizziert die

- Fortsetzung in: *Der Bodensee: Landschaft, Geschichte, Kultur*, hrsg. von HELMUT MAURER, Sigmaringen 1982. – Vgl. auch unten, Anm. 10.
- ⁷ Zur alten Sicht der Dinge vgl. unten, Kap. 3; zur modernen ENRICO CASTELNUOVO, *Le Alpi, crocevia e punto d'incontro delle tendenze artistiche nel 15 secolo*, in: Ricerche di Storia dell'Arte, 1978–1979, 9, S. 5–12.
- ⁸ BERNHARD ANDERES, *Guida d'arte della Svizzera italiana, con la collaborazione di Letizia Serandrei*, Porza-Lugano, Bern 1980. – Es versteht sich, dass dieser Titel nicht eine geschlossene Kunstlandschaft postuliert, sondern ein editorisches Prinzip verfolgt.
- ⁹ ENRICO CASTELNUOVO / CARLO GINZBURG, *Centro e periferia*, in: Storia dell'arte italiana, Teil 1, Bd. 1, Turin 1979, S. 283–352.
- ¹⁰ ALBERT KNOEPFLI, *Probleme des Begriffs «Kunstlandschaft»*, aufgezeigt am Beispiel des Bodenseegebietes, in: Unsere Kunstdenkmäler 23, 1972, S. 112–122, bes. S. 114.
- ¹¹ HARALD KELLER, *Die Kunstlandschaften Italiens*, 2. Aufl. (Oktavausgabe im Gegensatz zur 1960 im Quartformat erschienenen Erstausgabe),

- München 1965, S. 40. – Seither – nuancierter –: EDUARD HÜTTINGER, *Bemerkungen zur venezianischen Malerei und zum Thema «Schweiz – Venedig»*, in: *Venezianische Kunst in der Schweiz und in Liechtenstein*, Katalog der Ausstellung der Stiftung Pro Venezia in Pfäffikon (SZ) und Genf 1978, Zürich, Mailand 1978, S. 7–12, bes. S. 7.
- ¹² KELLER (zit. Anm. 11), S. 37. – Zu ergänzen wäre der Gedanke, die Sprache forme den Volkscharakter in JEAN-JACQUES ROUSSEAU, *Emile*, Buch 2 (Reclam-Ausgabe 1965, S. 243).
- ¹³ VITRUVIUS, *De architectura libri decem*, Buch 4, Kap. 1 und Kap. 8.
- ¹⁴ EVERT F. VAN DER GRINTEN, *Elements of Art Historiography in Medieval Texts: an Analytic Study*, Den Haag 1969, S. 5–17.
- ¹⁵ Nachweise und Literatur in: GEORG GERMANN, *Einführung in die Geschichte der Architekturtheorie*, Darmstadt 1980, passim.
- ¹⁶ *The Shorter Oxford English Dictionary on Historical Principles*, bearb. von WILLIAM LITTLE, H.W. FOWLER, JESSIE COULSON, durchges. und hrsg. von C.T. ONIONS, 3. erw. Aufl., Bd. 2, Ausg. Oxford 1977, S. 1902 (school, Ziff. I, 5).
- ¹⁷ LUKAS HEINRICH WÜTHRICH, *Christian von Mechel, Leben und Werk eines Basler Kupferstechers und Kunsthändlers (1737–1817)*, Basel/Stuttgart 1956, S. 156, 161.
- ¹⁸ So im Standardwerk: *Histoire de l'art depuis les premiers temps chrétiens jusqu'à nos jours*, hrsg. von ANDRÉ MICHEL, Paris 1905ff.; bes. Bd. 1, Teil 2, Paris 1905, S. 454ff. («Les écoles romanes en France»). – Dagegen die Kritik von HENRI FOCILLON, *Art d'Occident: le moyen âge roman et gothique*, Paris 1938, S. 71. – Vgl. auch RENÉ CROZET, *Problèmes de méthode: les théories françaises sur les écoles romanes*, in *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología* 21/22, 1956, S. 39–45 (nicht eingesehen), und LOUIS GRODECKI, *Au seuil de l'art roman: l'architecture ottonienne* (Collection Henri Focillon), Paris 1958, z.B. S. 63 über Freigrafenschaft, Jura und Mittelland.
- ¹⁹ Die drei vom Schweizerischen Institut für Kunstwissenschaft herausgegebenen Werke zu diesem Thema gehen nicht von der Methode, sondern von den Institutionen aus: ALBERT KNOEPFLI, *Schweizerische Denkmalpflege, Geschichte und Doktrinen*, Zürich 1972. – DOROTHEE EGGENBERGER/GEORG GERMANN, *Geschichte der Schweizer Kunsttopographie*, Zürich 1974. – *Kunstwissenschaft an Schweizer Hochschulen*, Bd. 1: *Die Lehrstühle der Universitäten in Basel, Bern, Freiburg und Zürich von den Anfängen bis 1940*, Zürich 1976. – Ausserdem wären anzuführen die Veröffentlichungen zu Jacob Burckhardt von MAX BURCKHARDT, JOSEPH GANTNER, WERNER KAEGI, NIKOLAUS MEIER, WILHELM SCHLINK u.a.m.
- ²⁰ YVONNE BOERLIN BRODBECK, *Johann Caspar Füssli und sein Briefwechsel mit Jean-Georges Wille; Marginalien zu Kunst und Kunstpolitik in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts*, in: *Beiträge zur Kunst des 17. und 18. Jahrhunderts in Zürich* (Jahrbuch 1974–77, Schweizerisches Institut für Kunstwissenschaft), Zürich 1978, S. 77–178; bes. S. 107.
- ²¹ WÜTHRICH (zit. Anm. 17), S. 206.
- ²² PAUL HOFER, *Die Kunstdenkmäler des Kantons Bern; zur Herausgabe des ersten Berner Bandes der schweizerischen Kunsttopographie*, in: PAUL HOFER, *Fundplätze – Bauplätze: Aufsätze zu Archäologie, Architektur und Städtebau* (gta 9), Basel, Stuttgart 1970, S. 48–54 (Erstdruck 1948). – PIERRE CHESSEX, *Documents pour servir à l'histoire des arts sous la République helvétique*, in: *Etudes de lettres, Bulletin de la Faculté des lettres de l'Université de Lausanne et de la Société des Etudes de Lettres*, Folge 4, Bd. 3, 1980, Nr. 2, S. 93–121.
- ²³ LEILA TAYLOR-EL-WAKIL, *Jean-Daniel Blavignac: le revers du génie*, in: *Revue du Vieux Genève* 12, 1982, Nr. 12, S. 9–15. – LEILA EL-WAKIL, *Jean-Daniel Blavignac: architecte-caméléon*, in: *Zeitschrift für schweizerische Archäologie und Kunstgeschichte* 39, 1982, S. 277–290. – Siehe auch LIVIO FORNARA, *A propos de la restauration de 1889–1913*, in *Saint-Pierre, cathédrale de Genève, un monument – une exposition*, Musée Rath, Genf 1982, S. 103–122.
- ²⁴ EGGENBERGER/GERMANN (zit. Anm. 19), S. 19f. (mit Zitaten aus der zeitgenössischen Kritik).
- ²⁵ URSULA ISLER-HUNGERBÜHLER, *Johann Rudolf Rahn, Begründer der schweizerischen Kunstgeschichte*, Zürich 1956.
- ²⁶ ADOLF REINLE, *Der Lehrstuhl für Kunstgeschichte an der Universität Zürich bis 1939*, in: *Kunstwissenschaft an Schweizer Hochschulen* (zit. Anm. 19), Bd. 1, S. 71–87; bes. S. 77f.
- ²⁷ JACQUES GUBLER, *Nationalisme et internationalisme dans l'architecture moderne de la Suisse*, Lausanne 1975. – LISBETH MARFURT-ELMIGER, *Der Schweizerische Kunstverein 1806–1981*, Bern 1981. – HANS MARTIN GUBLER, *Architektur als staatspolitische Manifestation: Das erste schweizerische Bundesrathaus in Bern 1851–1866*, in: *Architektur und Sprache* (Gedenkschrift für Richard Zürcher), hrsg. von Carlpeter Braegger, München 1982, S. 96–126.
- Die erste Fassung des vorliegenden Aufsatzes wurde in einer Ringvorlesung des Kunsthistorischen Seminars Basel vorgelegt, die auf Anregung der Studenten der Problematik der «Kunstlandschaft Schweiz» galt und von den Herren Kollegen BEAT BRENK und HANS-PETER LANDOLT geleitet wurde.