

|                     |   |
|---------------------|---|
| <b>Zeitschrift:</b> | 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 |
| <b>Herausgeber:</b> | Gesellschaft für Schweizerische Kunstgeschichte   |
| <b>Band:</b>        | 38 (1987)   |
| <b>Heft:</b>        | 3   |
| <b>Artikel:</b>     | Historiographie der Kunst in der Schweiz  |
| <b>Autor:</b>       | Bätschmann, Oskar / Baumgartner, Marcel   |
| <b>DOI:</b>         | <a href="https://doi.org/10.5169/seals-393716">https://doi.org/10.5169/seals-393716</a>   |

### Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. 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. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. [Mehr erfahren](#)

### 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. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. [En savoir plus](#)

### 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. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. [Find out more](#)

**Download PDF:** 08.02.2026

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

OSKAR BÄTSCHMANN · MARCEL BAUMGARTNER

## Historiographie der Kunst in der Schweiz

*Die Frage, ob es so etwas wie «Schweizer Kunst» oder lediglich «Schweizer Künstler» gebe, durchzieht als Leithema die Historiographie der Kunst in der Schweiz. Dabei sind auch die Wechselwirkungen zu beachten, die bestehen zwischen den Bemühungen um die Schaffung einer nationalen Schweizer Kunst und der Kunstgeschichtsschreibung. Besondere Probleme ergeben sich aus den Implikationen der Stil- und Einflusskunstgeschichte («Stilverspätung», «Stilmischung», «Provinzialismus») und aus der Trennung zwischen «hoher» und «niedriger» Kunst in einem Land, das «arm ist an höheren Werken der bildenden Kunst» (Rahn). Es zeigt sich, dass das populäre Schrifttum (Zivilisations- und Kulturgeschichten) sowie regionale Geschichten der Kunst dieser besonderen Situation oft mit einem unbefangeneren Blick zu begegnen vermochten als die zünftige Kunstgeschichtsschreibung.*

### «Schweizer» Kunst und ihre Geschichte

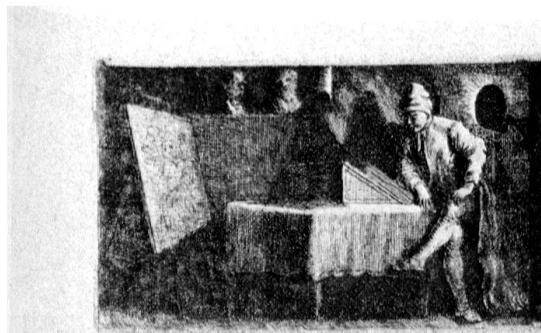
Im folgenden Beitrag diskutieren wir einige Probleme der Historiographie der Kunst in der Schweiz. Es ist bekannt, dass die erste Frage, die sich allen historiographischen Unternehmungen der Schweizer Kunst stellte, das Subjekt dieser Geschichte war. 1984 beschrieb Adolf Max Vogt das Hauptproblem so: «Gibt es das, Schweizer Kunst, oder gibt es lediglich Schweizer Künstler?»<sup>1</sup> Je nach der Beantwortung dieser Frage ergeben sich die einen oder andern Konsequenzen für die Historiographie – wie es scheint: Wenn man zugeht, dass es «Schweizer Kunst» gebe, sollte auch die Möglichkeit offenstehen, ihre Geschichte zu schreiben, wenn man nur zugesteht, dass es Schweizer Künstler und Künstler in der Schweiz gibt, wäre die angemessene Darstellung ein Künstler-Lexikon. Das Problem ist insofern vertrackter, als die Beantwortung der Frage von der Konzeption der Geschichte (der Kunst) abhängt. Je nach dem Begriff von «Geschichte der Kunst» wird man zur positiven oder negativen Annahme über «Schweizer Kunst» oder «Künstler schweizerischer Nationalität» geleitet. Wir müssen in der einen Frage zwei Probleme erkennen: 1. Gibt es eine Kunst der Schweiz oder gibt es nur Produktion und Rezeption von Kunst in der Schweiz und durch Angehörige oder Einwohner dieses Staates? 2. Für welche Konzeption von Kunst und ihrer Geschichte gibt es das eine oder das andere und diese Alternative?

1942 gab Fritz Schmalenbach auf die erste Frage in seinem Aufsatz «Die Struktur der Schweizer Malerei im 19. Jahrhundert» eine konsequente Antwort: «Im grossen gesehen, und nur eine Sicht im grossen taugt bei solchen Fragen, besteht die neuere Schweizer Malerei aus einer Anzahl untereinander nicht verbundener horizontaler wie auch entwicklungsmässiger Einzelzusammenhänge und aus einer

grossen Zahl gegeneinander isolierter einzelner Figuren<sup>2.</sup>» Der Begriff «Schweizer Malerei» hat, nach der skeptischen Einsicht Schmalenbachs, für das 19. Jahrhundert keine reale historische Entsprechung. Mit andern Worten: der Begriff bezeichnet eine Fiktion. Es liegt auf der Hand, dass diese Behauptung eine Historiographie unmöglich macht, wenn man davon ausgeht, dass Geschichte ein Subjekt, d. h. eine sich verändernde Konstante, haben soll. Es fiele nicht schwer, Schmalenbachs Beschreibung der Struktur über die früheren Jahrhunderte und über die anderen Kunstgattungen auszudehnen und daraus zu schliessen, «Schweizer Kunst» sei insgesamt eine Fiktion. Das zweite Problem legt uns allerdings etwas Zurückhaltung auf: für welche Art von Historiographie wäre dies, die Schweizer Kunst, eine Fiktion?

«Schweizer Kunst» ist ein politisches Problem, Schmalenbachs Behauptung war eine Antwort auf eine politische Frage. Bundesrat Giuseppe Motta hatte sie in seiner Eröffnungsansprache zum XIV. Internationalen Kongress für Kunstgeschichte 1936 in Basel vorgelegt: «Y a-t-il un art spécifiquement suisse? Cette demande nous préoccupe depuis toujours, car, s'il y avait un art spécifiquement suisse, il y aurait en lui un élément de cohésion nationale qui s'ajouterait aux autres éléments constitutifs de notre force et de notre unité morale. Or, il m'a toujours paru que ces éléments constitutifs sont avant tout de l'ordre politique<sup>3.</sup>» Könnte es denn sein, fragte Motta, dass die politischen und moralischen Besonderheiten der Schweiz ohne Wirkung auf die Künste geblieben sein könnten? Die Organisatoren und Kongressteilnehmer bemühten sich, eine Antwort auf die Frage zu finden. Die Frage nach der Schweizer Kunst war prädominant an diesem Kongress; fast ein Drittel aller Referate und alle Plenarvorträge beschäftigten sich mit den künstlerischen Beziehungen der Schweiz, ihren Künstlern und Kunstdenkmalen<sup>4.</sup> In der Schlussansprache legte Waldemar Deonna die Absicht des Kongresses dar, mit den Vorträgen und den Exkursionen das böse Wort «La Suisse trait ses vaches et vit en liberté» zu widerlegen. Der Aufweis der regionalen Leistungen, die Diskussion der Stellung der Schweiz in der allgemeinen Geschichte der Kunst und die Deklaration der «autonomie relative de l'art suisse» – wie Deonna zurückhaltend formulierte – verfolgte den durchaus politischen Zweck, die inländische Kultur gegen die neue Barbarei jenseits der Grenze zu stellen<sup>5.</sup> Die Eröffnungsansprache von Paul Ganz handelte vom Beginn «unserer nationalen Schweizerkunst» nach den Burgunderkriegen und schloss mit einer politischen Behauptung: «Der Künstler [Hodler] hat, wie seine grossen Vorfahren Manuel, Stimmer und Füssli, die trotzige Kraft seines Künstlertums aus dem harten Boden der Heimat erhalten, auf dem seit Jahrtausenden ein verschiedensprachiges Volk uralte Ideale hüttet und verteidigt, die politische Unabhängigkeit und seine demokratische Freiheit<sup>6.</sup>»

Ist oder war «Schweizer Kunst» ein politisches Problem, antworteten die kunstgeschichtlichen Bemühungen auf eine politische Notwendigkeit? Dass die Kunst in der Schweiz kein blosser Reflex von deutscher, französischer und italienischer Kunst sei, sondern ge-



## Maria Sibylla Merian.



Ine im Zeichnen und Mahlen vor-  
tresslich geübte Künstlerin, ward  
geboren zu Frankfort am Main  
A. 1647. und bei angehender Ju-  
gend, aus einem angebohrnen  
Tribe, solcher Kunst sehr zugethan, darinnen sie  
bei Jacob Morellen, (\*) den sie nach dem all-  
bereit A. 1651. erfolgten Absterben ihres Vaters  
Mathäus Merians, des ältern, zu einem Stief-  
Vater

(\*) Jacob Morell von Frankenthal lernte die Kunst bei  
Georg Flegel, übertrof aber seinen Meister, und  
mahlte mit mehrerer Wahrheit; hatte sich in Utrecht  
berühmt gemacht, und kam in Blumen, Früchten,  
und dergleichen, in grossen Ruhm.



MARIA SIBYLLA MERIAN.

nährt worden sei von «fortes sèves indigènes de notre sol» und bei aller regionaler Verschiedenheit eine Einheit zeige, konnte 1936 doch nur behauptet, nicht aber aufgezeigt werden<sup>7</sup>. Doch welche Art von Kunstgeschichte zeigte «Schweizer Kunst» als politische Notwendigkeit und wider eigene Absicht als Fiktion auf? Am Kongress von 1936 war nur die Stil- und Einflusskunstgeschichte präsent. Die eine führte in bezug auf die Schweizer Kunst zur Einsicht in Stilver- spätungen, die andere zur Einsicht in die Prädominanz des Auslan- des. Für beide musste «Schweizer Kunst» eine politische Konstruk- tion, d.h. eine historische Fiktion wider Willen bleiben. Bevor man sich dafür entscheidet, «Schweizer Kunst» für eine historische Fik- tion zu halten, muss man sich fragen, ob nicht der methodische An- satz falsch gewählt war. Denn im gleichen Jahr 1936 zeigte Joseph Gantner in der von ihm und Adolf Reinle erarbeiteten vierbändigen «Kunstgeschichte der Schweiz» ein anderes Vorgehen auf. Die scheinbar einfache Absicht dieses Unternehmens wird im Vorwort des ersten Bandes so umschrieben: «Es will einen möglichst gleich- mässigen Bericht darüber geben, wie sich die Entwicklung der Kun- st innerhalb der Grenzen unseres Landes abgespielt hat<sup>8</sup>.» Die Bände sind zwar nach Stilepochen gegliedert, innerhalb der einzelnen Epo- chen werden aber die Kunstmäßigkeiten, d.h. die Aufgaben der künst- lerischen Produktion, dargestellt. Damit wurde eine stilgeschichtli- che Gliederung ohne viel Aufhebens mit der andern Konzeption der

<sup>1</sup> Johann Caspar Füssli, Geschichte Und Abbil- dung der besten Mahler in der Schweiz. 1. Teil, Zürich 1755, S. 150 und Tafel. Radierungen von Johann Rudolph Füssli.

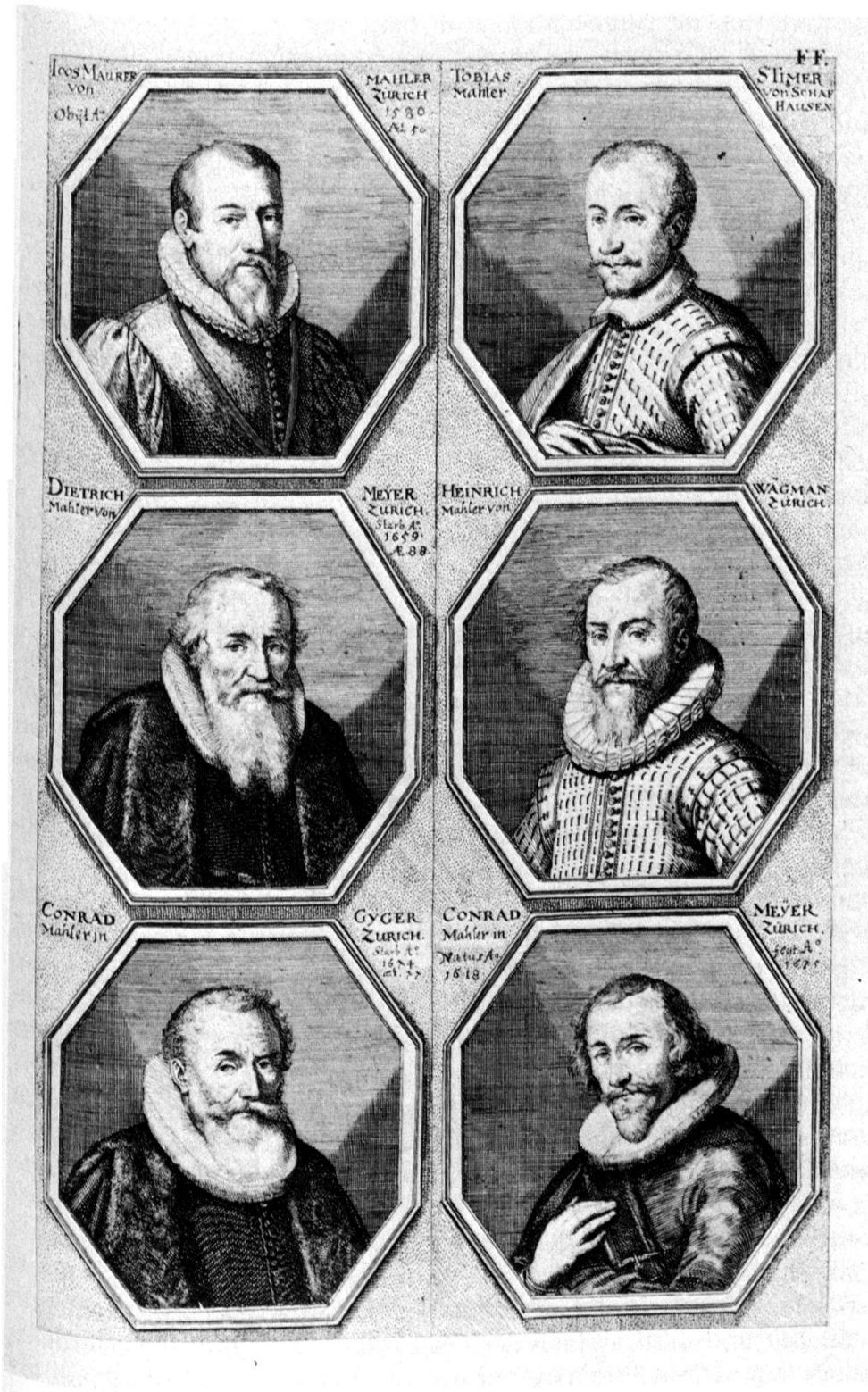
Kunstgeschichte aufgefüllt, die Jacob Burckhardt 1863 skizziert hatte als Untersuchung der Aufgaben, d.h. der Gattungen der Kunst<sup>9</sup>. Allerdings hatte Burckhardt in einer Kunstgeschichte nach Aufgaben einen komplementären Gegensatz zur Künstlergeschichte, nicht zur Stilgeschichte gesehen.

### Künstlergeschichte als Geschichte der Kunst Helvetiens

1755 und 1757 erschienen die beiden Teile der «Geschichte und Abbildung der besten Künstler in der Schweiz» von Johann Caspar Füssli<sup>10</sup>. Gewidmet war die erste Künstlergeschichte der Schweiz dem Zürcher Bürgermeister Johannes Friess, seiner «Hoch-wohl-Gebohrnen Gnaden», als Dank für die «ungemeine Kenntnuss und Beförderung der Aufnahme der Künsten und Wissenschaften». Die bedeutend erweiterte zweite Ausgabe in fünf Bänden, die zwischen 1769 und 1779 erschien, nannte nicht mehr den untertänigen Dank als Grund der Arbeit. In der Vorrede des ersten Bandes von 1769 steht: «Nur die redliche und feurige Begierde, etwas zu dem Ruhm und Nutzen meines Vaterlandes beyzutragen, konnte mich bewegen, die Geschichte der besten Mahler, die dasselbe hervorgebracht, zu entwerfen, und dem Publicum mitzutheilen; und ich werde mich glücklich schätzen, wenn meine Bemühungen diesen mir so liebenswürdigen Endzweck nicht verfehlen<sup>11</sup>.» Der Ruhm sollte in der Widerlegung der Ansicht von der kulturellen Minderwertigkeit der Schweiz bestehen, der Nutzen in der Förderung der künstlerischen Tätigkeit in der Schweiz.

Zur Erhöhung des Ruhms, oder zur Verminderung der Verachtung, dienten in beiden Ausgaben die Biographien der Künstler. Der Nutzen, die Förderung der künstlerischen Tätigkeit, wurde in der ersten Ausgabe ausschliesslich durch die Illustration wahrgenommen. Denn neben den Bildnissen der Künstler zeigten Kopfstücke zu jedem Titel die Übungen der künstlerischen Fertigkeit. Die zweite Ausgabe enthält nur noch die Porträts der Künstler, im vierten und fünften Band sind sie in einer abscheulich nachlässigen Art von Johann Rudolf Schellenberg und anderen gezeichnet. Der Nutzen wird in der zweiten Ausgabe in den Einleitungen zu den Bänden 3 bis 5 verfolgt. Der dritte Band enthält den berühmten Brief von Salomon Gessner über die Landschaftsmalerei, der ausdrücklich zur Nachahmung anleiten will, der vierte Band stellt nach einer kritischen Analyse der kulturellen Situation der Schweiz die 1751 gegründete «Zeichnungsschule» in Genf durch einen Bericht ihres ersten Leiters, Pierre Soubeyrans, vor und propagiert sie als nachahmenswertes Beispiel für andere Städte<sup>12</sup>, der fünfte Band schliesslich diskutiert den Begriff «Genie» und das Auftreten von Genies in der Schweiz. Hier findet sich die erstaunliche Behauptung Füsslis: «Sollten sie [die Schweizer Künstler] auch an Grösse und Ruhm den Künstlern anderer Nationen nicht zukommen, so sind unter ihnen vielleicht mehr Genies als unter diesen<sup>13</sup>.» Für Füssli ist derjenige «Genie», der ohne Anleitung und Nachahmung Kunst hervorbringen kann. Offensichtlich vergass hier Füssli sein eigenes Eintreten für Zeichenschulen

Abb. 1



2 Joachim von Sandrart,  
Teutsche Academie der  
Edlen Bau-, Bild- und  
Mahlerey-Künste. Nürnberg und Frankfurt 1675,  
Tafel mit Porträts Schweizer Künstler.

und verfiel der fatalistisch-provinziellen Ansicht, die er im ersten Band beider Ausgaben geäussert hatte. Danach sollte es allein die Natur sein, die einen grossen Künstler hervorbringe, und dieser Zufall sei durch keine Massnahmen oder Institutionen zu steuern.

In der Verbindung von Künstlergeschichte und Kunstdidaktik durch Abhandlungen und Illustrationen folgte Füssli dem Vorbild von Joachim von Sandrarts zweibändiger «Academia Todesca» von 1675–1679<sup>14</sup>. Wie massgebend Sandrart für Füssli auch in bezug der

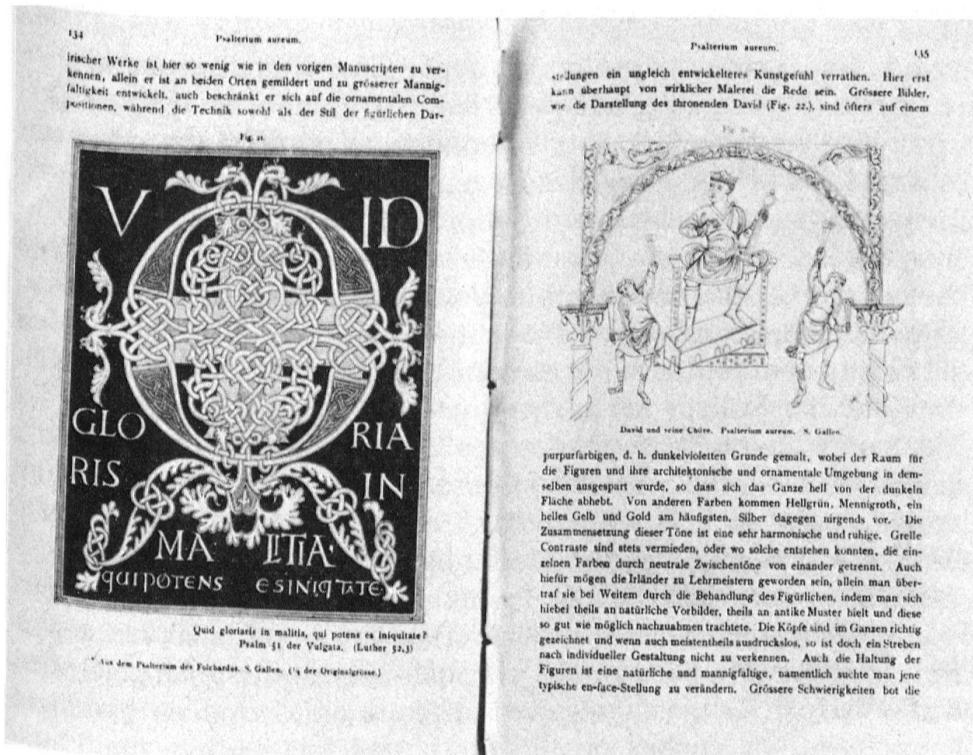
Abb. 2

Auswahl und der Information war, lässt sich daraus ersehen, dass von den 27 Künstlern, die in der ersten Ausgabe der «Geschichte» enthalten sind, 18 in der grossen «Academia Todesca» enthalten sind. Füssli bemühte sich zwar, die Angaben Sandrarts zu überprüfen und zu vervollständigen, z.B. im Fall von Albrecht Altdorfer. Der Autorität Sandrarts folgend, verzeichnet Füssli Altdorf im Kanton Uri als Geburtsort dieses «ersten bekannten Mahlers in der Schweiz» und meldet, es sei ihm nicht gelungen, das Geburtsjahr dieses Künstlers zu eruieren. Die doppelte Unkenntnis – dass Altdorfer nicht von Uri kommt und die vielleicht schwerer wiegende, dass neben anderen Konrad Witz für Füssli ein Unbekannter ist – erklärt sich aus der Unkenntnis Sandrarts<sup>15</sup>. Neben neun Biographien der ersten Ausgabe musste Füssli die Bände drei bis fünf der zweiten Ausgabe selbst erarbeiten. Mit vieler Mühe konnte er, wie er schreibt, mit dem vierten Band eine empfindliche Lücke seines Werks schliessen, nämlich die Darstellung der Künstler der «Welschen Schweitz oder der sogenannten Italiänischen Vogtreyen». Mit dieser Ausnahme, die sich ungewollt ergab, machte Füssli keinen Versuch, die Künstler regional zu gruppieren oder in Schulen einzuteilen.

Weder konnten regionale Zusammenhänge geschaffen werden, noch konnte Füsslis Werk als ganzes eine «Schweizer Schule» vorstellen. Johann Rudolph Füsslis «Allgemeines Künstler-Lexikon» von 1763 erweitert demnach die traditionelle Anzahl der «Schulen der Maler» nicht. Zu den bisherigen (der florentinischen, der römischen, der lombardischen, venezianischen, deutschen, «flämändischen» und französischen) trat keine Schweizer Schule, obwohl der Autor versichert, J.C. Füssli habe «die Sache der Schweizer gerettet, von denen man glaubte, dass sie kein glückliches Genie aufweisen könnten» – damit wurde die Anregung von Désallier d'Argenville nicht aufgenommen, der vielleicht erstmals die Maler von Deutschland und der Schweiz als eigene Abteilung der niederländischen Schule aufgeführt hatte<sup>16</sup>.

«Geschichte» meint im Werk von Johann Caspar Füssli lediglich die Lebensbeschreibung der Künstler und ihre chronologische Anordnung. Das Künstlerverzeichnis Johann Rudolph Füsslis war dagegen keine Geschichte, sondern ein Lexikon, weil es eine alphabetische Ordnung einhielt, gemäss dem geshmähten Vorbild des «Abercedario pittorico» von 1704 des Antonio Pellegrino Orlandi<sup>17</sup>. Genau zwischen den beiden Gattungen der chronologischen Künstlergeschichte und dem alphabetischen Lexikon liegt ein merkwürdiges Werk von Anton Friedrich Harms, das offenbar von den Füssli als Künstler- und Literaturverzeichnis benutzt worden war. Harms hatte in seinen «Tables historiques et chronologiques des plus fameux peintres anciens et modernes» von 1742 auf 41 Tafeln über 1200 Künstler chronologisch nach dem Geburtsjahr geordnet und die verschiedenen Biographien aufgeschlüsselt<sup>18</sup>.

Zwischen der Künstlergeschichte Füsslis und dem 1791 publizierten «Entwurf einer Kunst-Geschichte Helvetiens» von Christian von Mechel scheinen wenig Unterschiede zu bestehen. Nicht anders als Füssli entwarf von Mechel die Geschichte der Kunst als Künstler-Ge-



schichte. Allerdings geht er wenigstens in einem Beispiel zeitlich hinter Altdorfer, Holbein und Manuel zurück in die anonyme Kindheit der Malerei im 15. Jahrhundert, und er beginnt, die Künstler schweizerischer Herkunft als eine Art von nationalem Eigentum zu betrachten, die nach der Ausbildung in der Fremde den kulturellen Zustand der Schweiz verbessern, wenn sie zurückkehren oder zum Ruhm des Vaterlandes beitragen, wenn sie im Ausland zu Ansehen gelangen. Das Höchste hierin haben für von Mechel Holbein d. J. und Josef Heintz d. Ä. als Hofmaler erreicht. Von Mechel dachte «nie ohne Stolz und Freudengefühl an diesen vorzüglichen Schatz unsers Vaterlandes», zog aber keine kulturpolitischen Konsequenzen aus seinem Entwurf<sup>19</sup>. Den Versuch, den Künstlern den Zwang zur Emigration zu ersparen und ihre Fähigkeiten für das Vaterland zu nutzen, machte erst die Kulturpolitik von Philipp-Anton Stapfer, dem Minister für Kunst und Wissenschaften der Helvetischen Republik. Stapfers Aufruf von 1799 an die Künstler aller Kunstrzweige in Helvetien ist vielleicht der erste Versuch, durch institutionalisierte Förderung und nicht durch Historiographie eine «Schweizer Kunst» zu schaffen<sup>20</sup>. Die kulturpolitischen Aktivitäten der Künstlergesellschaften und Kunstvereine haben im 19. Jahrhundert durch Veranstaltungen, Publikationen und Ausstellungen auch dieses Ziel, das implizit durch Füsslis Künstlergeschichte gesetzt war, weiterverfolgt<sup>21</sup>.

So verknüpfte Sigmund Wagner 1810 in seinem in zwanzig Lieferungen publizierten «Neuen Allerley über Kunst, Kunst-Sinn, Geschmack, Industrie und Sitten» einen Rundgang durch die «Kunst- und Industrie-Ausstellung» in Bern mit einem kurzen Abriss der Geschichte der Kunst seit dem Zeitalter des Perikles. Was er, bezogen auf die Schweiz, in der *Geschichte* nicht finden konnte, dafür boten – gerade im Urteil von ausländischen Besuchern – die *Gegenwart* und

3 Johann Rudolf Rahn.  
Geschichte der bildenden  
Künste in der Schweiz von  
den ältesten Zeiten bis  
zum Schlusse des Mittel-  
alters. Zürich 1876,  
S. 134/135.

das in der Ausstellung Gezeigte zumindest erste Ansätze: «Einige [Fremde und Reisende] gestanden sogar, dass diese Ausstellung ihnen durch Mannigfaltigkeit der Natur vorhandener Kunstwerke, durch Verschiedenheit des Styls der Arbeiten, durch Originalität der Wahl und der Behandlung der Gegenstände, und besonders durch einen gewissen Charakter von Nationalität, die Ausstellungen gröserer Städte, selbst die von Paris und London, zu übertreffen scheine, wo [...] das meiste ohne genugsame Verschiedenheit und Originalität gleichsam über Einen Leisten geschlagen sey<sup>22</sup>.» Und weil er aus dem Studium der Geschichte zu erkennen glaubte, dass eine Blüte der Kunst – sei es im Athen von Perikles, im Florenz der Medici oder in den Niederlanden des 17. Jahrhunderts (mit Rubens[!] als höchstem Gipfel) – immer mit der «Liebe zur Freyheit» verbunden sei, ergibt sich für die *Zukunft* eine zwar unausgesprochene, aber doch stets gegenwärtige Hoffnung auf eine nationale Kunst.

Die «gerechte Vorliebe des Publikums für einige Gemählde aus dem landschaftlichen Fache» veranlasste ihn denn auch, bei seiner Führung durch die Ausstellung, entgegen der immer noch geltenden akademischen Rangordnung, vom Historienbild «mit einstweiliger Übergehung des Faches des Portraits, sogleich zu dem der Landschaft zu schreitten» – «in Betracht» nämlich, «dass das landschaftliche Fach, das eigenthümliche und das wichtigste für die schweizerische Kunst ist»<sup>23</sup>.

### Stil-Geschichte der vaterländischen Kunst

Die (nicht immer widerspruchsfreien) Bemühungen um die Schaffung einer nationalen «Schweizer Kunst» wirkten schliesslich zurück auf die kunstgeschichtliche Erforschung der Kunst in der Schweiz. Einige der damit verbundenen Probleme zeigen sich in Johann Rudolf Rahns 1876 publizierter «Geschichte der bildenden Künste in der Schweiz von den ältesten Zeiten bis zum Schlusse des Mittelalters»<sup>24</sup>.

Dieses Werk könnte mit einem Satz aus Carl Schnaases «Geschichte der bildenden Künste» von 1866 überschrieben werden: «Sie (eine vollendete Kunstgeschichte) würde das Wesen eines Volkes zusammen gefasst, wie in einem verkleinernden Spiegel, zeigen, so dass ein scharfer Blick und richtiges Urtheil aus den Reflexen und Schatten auch auf die verborgenen Stellen schliessen könnte<sup>25</sup>.» Für Rahn ist es selbstverständlich, Staatsentwicklung und bildende Kunst als übereinstimmend zu betrachten: «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<sup>26</sup>.»

Daraus folgt, dass für die mittelalterliche Epoche von einer *schweizerischen* Kunst eigentlich gar nicht die Rede sein kann. Eine solche hat sich, nach Rahn, erst viel später entwickelt, und zwar bezeichnend genug in einer Zeit, wo mit dem Wohlstand zugleich die ersten Regungen eines nationalen Bewusstseins erwachten, nämlich zu Ende des XV. und zu Anfang des XVI. Jahrhunderts<sup>27</sup>. Weil «die

Entstehung des gegenwärtigen Staates erst seit den grossen Umwälzungen des vorigen Jahrhunderts zu datiren» ist und weil «zwar von Eidgenossen und Bürgern eines schweizerischen Staates, nicht aber von einer schweizerischen Nationalität die Rede sein» kann, gibt es für Rahn, auch bezogen auf die Kunst, den «Sonderfall Schweiz»: «Die Schweiz, wie sie in mancher Rücksicht eine ungewöhnliche Stellung einnimmt, muss auch vom kunstgeschichtlichen Standpunkte aus nach einem besonderen Massstabe beurtheilt werden<sup>28</sup>.» Zwar «arm an höheren Werken der bildenden Kunst», wie er im berühmten einleitenden Satz festhält, ist sie durchaus «nicht arm» an künstlerischen Zeugnissen, an denen sich «die ununterbrochene Entwicklungsgeschichte der bildenden Künste verfolgen» lässt<sup>29</sup>. Im Stellenwert, der nicht den «grossen monumentalen Unternehmungen», sondern den «kleineren, mehr handwerklichen Schöpfungen» zukommt, sieht Rahn geradezu die «spezifisch schweizerische Eigentümlichkeit». Zur gerechten Beurteilung dieser Produkte kommt ihm die «neuere Methode [...] in der Kunstgeschichte» entgegen, «die sich im Gegensatze zu der ästhetisch-philosophischen Behandlungsweise, wie sie noch im vorigen Jahrhunderte herrschend war, einer vorwiegend historisch-kritischen Richtung zugewendet hat»<sup>30</sup>. Der so an die Dinge Herantretende «wird auch diesen bescheidenen Denkmälern sein Interesse nicht versagen, und in denselben den Werth erkennen, den sie, wie jede Urkunde, als Marksteine in der Culturentwicklung der Vergangenheit besitzen»<sup>31</sup>.

Trotz dieser theoretischen Ansätze scheint es nicht, dass Rahn die Situation genutzt hätte, um einen Kulturbegriff auszubilden, der sowohl die kontinuierliche handwerklich-künstlerische Produktion als auch die grossen Denkmäler unter sich fassen könnten. Weil er an der Stilepochen-Kunstgeschichte festhielt, blieb der Gegensatz zwischen dem handwerklichen Schaffen und den vereinzelten grossen Leistungen unversöhnt stehen, und mit ihm auch der Zwiespalt zwischen «Inland» und «Ausland»: Im Blick auf jenes zeigten sich beständig anspruchslose Produkte, im Blick auf dieses der fremde «Einfluss» auf die wenig zahlreichen «höheren Werke der bildenden Kunst» – ein Einfluss, der, durchaus schwankend, bald negativ als Beherrschung durch das Ausland, bald positiv als Offenheit benannt (und bewertet) wird<sup>32</sup>.

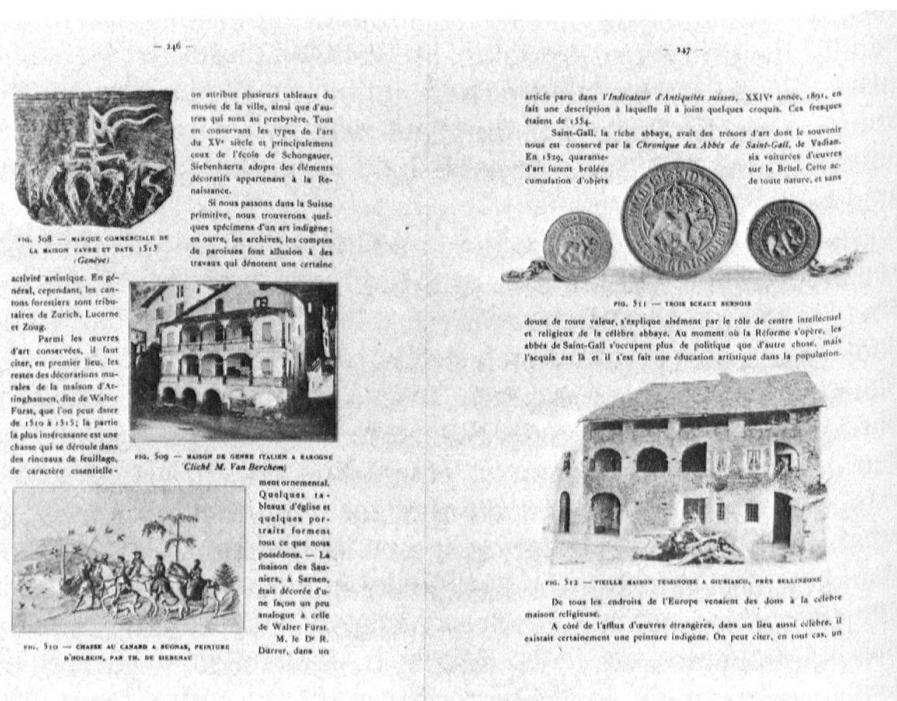
Die wegen ihres Gegensatzes von Originalität und Unselbständigkeit höchst anfechtbare Stil- und Einflusskunstgeschichte<sup>33</sup> produziert – nicht nur im Fall der Schweiz – Probleme wie «Stilverspätung» und «Stilmischung», aus denen sich wiederum fast unlösbare Schwierigkeiten der Wertung ergeben. Insgesamt führt die Vorstellung einer Abfolge von Epochen der Stile nach der Entdeckung von Nachleben und Wiederaufnahmen zu einem Bild der Geschichte, das den Planetenbahnen ähnlich ist, die sich aus dem ptolemäischen System ergaben: Rückwärtsbewegungen und Schläufen. Es ist schon erstaunlich, dass die einfache Konstellation formaler Merkmale (die einen Stil bilden sollen) für derart folgenreiche Konsequenzen wie Epochenteilungen, zeitliche Abfolgen, Wertungen während langer Zeit ausgereicht hat. Emil Maurer hat in seinem Aufsatz von 1980 «Im

Niemandsland der Stile» die Unzulänglichkeit dieser Vorstellung von Geschichte und der dazugehörigen Wertungen für die Schweiz des 16. Jahrhunderts aufgezeigt und auf die Notwendigkeit hingewiesen, die Form mit der Funktion und den Bedürfnissen des Auftraggebers zu analysieren: «In einem Lande ohne Kunsttheorie und ohne normensetzende Gesellschaft hängt die Stilwahl mehr als anderswo vom Willen des Auftraggebers und von der Funktion des Werkes ab<sup>34</sup>.»

### Volks-Kunst-Geschichten

Wie könnte eine Geschichte der Kunst in der Schweiz aussehen ohne die Implikationen der Stilgeschichte und ohne die Trennung zwischen «hoher» und «niedriger» Kunst? Liessen sich nach Rahns Idee in den «kleinkünstlerischen und handwerklichen Betrieben» die Eigenart und das Kontinuum einer Geschichte der Schweizer Kunst auffinden? Solange allerdings die Wertordnungen und die Epochentfolgen durch die Stilkunstgeschichte definiert waren, konnte ein solches Vorhaben nur ohne Wissenschaft, d.h. nur im populären Schrifttum, präsentiert werden als Zivilisations- oder Kulturgegeschichte.

Abb.4 Eine Doppelseite aus H. Vulliéty's Zivilisationsgeschichte «La Suisse à travers les âges» von 1902 zeigt am besten die unbefangene Zusammenstellung von künstlerischem und kunsthandwerklichem Schaffen: drei Siegel, zwei Häuser, die Marke eines Handelshauses, eine Kopie nach einem Wandgemälde von Hans Holbein d.J.<sup>35</sup>. Vulliéty's Zusammenstellung entspricht der Sammlung von Dingen in den Historischen Museen oder im Schweizerischen Landesmuseum. Tatsächlich kann sein Buch wie diese Museen mit den Produkten eine Kontinuität handwerklich-künstlerischen Schaffens aufweisen. Vulliéty ging aber noch darüber hinaus und versuchte, dem Schaffen



4 H. Vulliéty, *La Suisse à travers les âges. Histoire de la civilisation depuis les temps préhistoriques jusqu'à la fin du XVIII<sup>me</sup> siècle*. Basel und Genf 1902, S. 246/247.

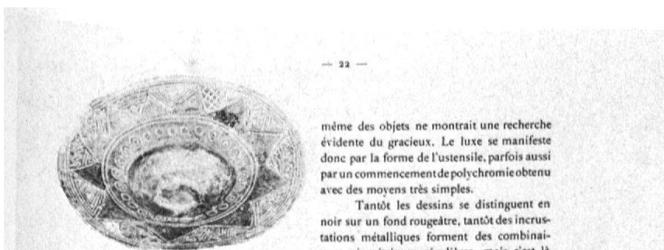


FIG. 49. — PLAT (Âge du bronze).

même des objets ne montrait une recherche évidente du gracieux. Le luxe se manifeste donc par la forme de l'ustensile, parfois aussi par un commencement de polychromie obtenu avec des moyens très simples.

Tantôt les dessins se distinguent en noir sur un fond rougeâtre, tantôt des incrustations métalliques forment des combinaisons géométriques régulières, mais c'est là l'exception, le produit de grand luxe, car les poteries à bandes d'étain prises dans l'argile du vase sont rares. Nous avons donc l'application de la gravure et de la peinture, mais d'une façon rudimentaire. Tandis qu'en Orient et au bord de la Méditerranée ces débuts artistiques ont une continuation, chez nous ils s'arrêtent et la peinture de vases n'arrive pas à sortir de l'enfance.

LA RACE

Nous avons vu que les hommes de l'âge néolithique appartenient à deux races, l'une petite et l'autre grande. Les très rares vestiges humains, livrés par les tombes trouvés aux environs des stations, n'avaient pas permis de reconstruire l'homme des palestites. Enfin en 1876, un caveau funéraire fut mis au jour, au cours de tra-



FIG. 50

vaux, non loin de la station d'Auvernier (fig. 50). Aucun doute n'était possible, la nature des dons funèbres accompagnant les squelettes prouvait que les défunts appartenaient à la station. Un crâne de femme en assez bon état de conservation, qui s'y trouvait, a permis à M. le professeur Kollmann, de Bâle, de reconstruire le type de la race. La femme d'Auvernier, que l'auteur de la reconstruction nous a gracieusement autorisés à reproduire (fig. 50 et 51)



FIG. 51



FIG. 302. Baukunst und Kunsthandwerk.

tragenden Decken ou kühnen Kuppelbauten, bei grossen Lichtöffnungen, verhältnismässig schlanken Pfeilern und Säulen der Baukunst unserer Zeit ihre Eigenart verliehen, wie sie sich uns im neuzeitlichen Geschäftshaus, sowie im Halfen- und Kirchenbau als vollendete Tatsache zeigt. Aus den leichtern, dabei aber doch weitgespannten Gewölben, Decken und Wänden bei wenigen Stützen ergeben sich wieder, im Unterschiede zu früheren Zeiten, andere Grundrissformen und damit naturgemäss auch andere Raumverhältnisse und Fassadenbilder (Fig. 383). Diesen neuen Konstruktionen und Massverhältnissen wird sich die dekorierende Kunst immer wieder bejordnen müssen, und so entstehen, durch zwingende Momente gefordert und durch technische und künstlerische Fortschritte ermöglicht, im Laufe der Zeit allmählich jene äussern Neuerscheinungen der Architektur, welche aus den veränderten Lebensbedürfnissen, Errungenschaften und Anschauungen hervorgehen und die deshalb die Eigenart ihrer Zeit an sich tragen.

Die auffallendsten Veränderungen in dieser Beziehung zeigen, gegenüber früheren Jahrzehnten, unsere neuzeitlichen grossen Bahnhofsbauten. Ein Bauwerk jüngerer Zeit, in welchem sich moderne Anschauung, Technik und Kunst zu einem eigenartigen architektonischen Gebilde kristallisiert haben, ist das Krematorium mit dem Kolumbarium (z. B. das Krematorium in Aarau).

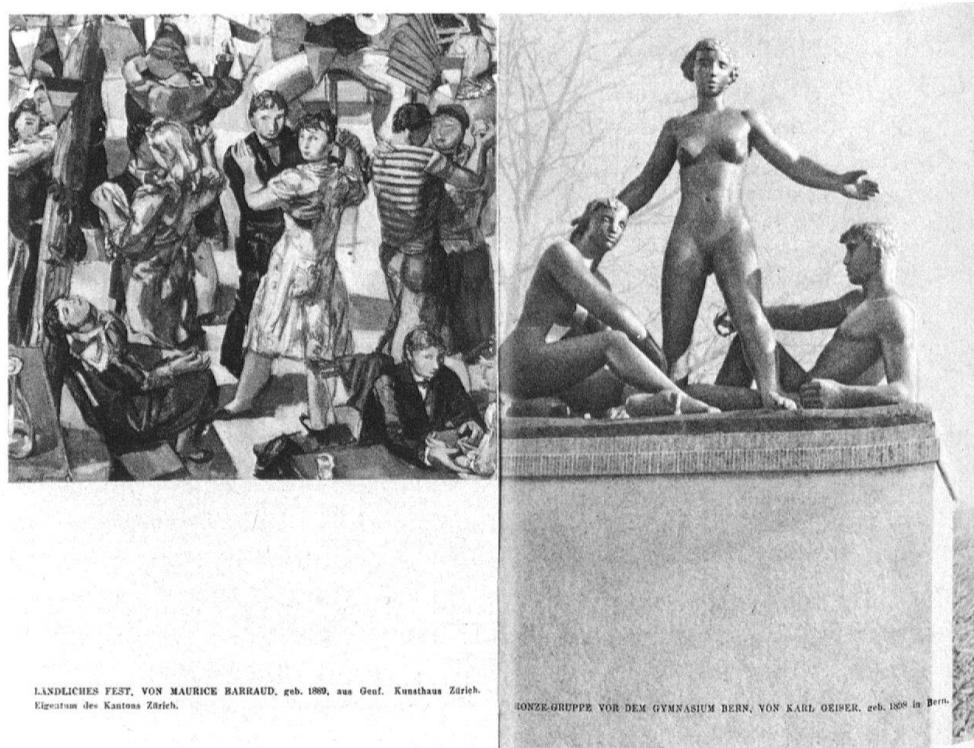
Auf andern technischen Gebieten zeigen uns die Wandlungen, welche mit den Heizkörpern unserer Wohnungen vor sich gegangen sind, interessante Beispiele. Wir sehen hier die Entwicklung von der ältesten Feuerstätte zum offenen Feuer des Kamins, zum feuerbergenden Ofen, zur dampf- oder heissluftleitenden Zentralheizung und endlich zur wärmestrahlenden blanken Metallfläche des Gasofens und des elektrischen Heizapparates unserer Tage. Jede dieser Heizungsarten erforderte ein anderes Material für den Heizkörper, sowie eine andere Vorrichtung für die Wärmeleitung oder Wärmestrahlung, und daraus wieder ergab sich die besondere Form der Konstruktion, d. h. die Eigenart der Gesamtaufbau; die dekorierenden Zutaten mussten sich diesen technischen Erfordernissen anpassen, und so entstand auf Grund technischer Notwendigkeit und Fortschritte jeweils wieder ein neuer Gegenstand von eigenartiger Grundform und typischer Dekoration. Ähnliche auffallende Veränderungen finden wir auch im Kunstgewerbe, z. B. bei den Beleuchtungskörpern; sie

ein Subjekt als Kontinuum beizugeordnen. Am Anfang seines Buches reproduzierte er die Rekonstruktion der Rasse nach Prof. Kollmann, der über einem in Auvernier gefundenen weiblichen Schädel einen typischen Kopf modelliert hatte. Vulliéty behauptete, dieser Typus sei am Neuenburgersee noch immer anzutreffen. Tatsächlich gibt dieser Typus die Heroinen und Helden des Internationalen Heimatstils vor, der in den zwanziger und dreissiger Jahren zu Erfolg kam und in einem populären Büchlein von Peter Meyer als Beispiel gesunder, nämlich nicht kranker abstrakter Schweizer Kunst vorgestellt wurde<sup>36</sup>.

Vulliéty's Buch ist durch die Darstellung des Kontinuums von Handwerk zur Kunst ein Reflex auf die europäischen Bemühungen, die Bereiche von Kunst, Handwerk, Technik und Industrie durch die Förderung des Kunstgewerbes wieder zu verbinden. Diese Sicht auf die Produktion lässt sich auch in den regionalen Kulturgeschichten feststellen. Einiges von der unbefangen erschlossenen Breite und dem Glauben an die Kontinuität des Schaffens zeigte auch die erste Darstellung des schweizerischen Kunstschatzes, die von den ältesten Zeiten bis zur Moderne reichte, das von Oskar Pupikofer und anderen herausgegebene Buch «Die Entwicklung der Kunst in der Schweiz»<sup>37</sup>. Anspruchslos angelegt, als heimatkundlicher «Führer» präsentiert, zählte diese Publikation der «Gesellschaft Schweizerischer Zeichenlehrer» von 1914 auch den Eisen- und Eisenbetonbau wie die industriell hergestellten Hängelampen zur «Entwicklung der Kunst» – fast dreissig Jahre vor Peter Meyers Buch «Schweizerische

5 H. Vulliéty. *La Suisse à travers les âges. Histoire de la civilisation depuis les temps préhistoriques jusqu'à la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle*. Basel und Genf 1902, S. 22.

6 Die Entwicklung der Kunst in der Schweiz, im Auftrag der Gesellschaft schweizerischer Zeichenlehrer hrsg. von O. Pupikofer, J. Heierli, A. Nägeli, C. Schläpfer, H. Pfenninger und A. Stebel. St. Gallen 1914, S. 392.



7 Peter Meyer. Kunst in der Schweiz von den Anfängen bis zur Gegenwart. Hrsg. von der Schweizerischen Zentrale für Verkehrsförderung. Zürich 1944. Tafel mit 2 Abbildungen: Maurice Barraud, Ländliches Fest (Kunsthaus Zürich), und Karl Geiser, Bronzegruppe vor dem Gymnasium Bern.

Stilkunde» von 1942 und fast fünfzig Jahre vor Adolf Reinles Band über die Kunst des 19. Jahrhunderts in der Schweiz.<sup>38</sup>

Das problematische Verhältnis von Kunst und Industrie, die Diskussion dieser Probleme – von Gottfried Sempers «Wissenschaft, Industrie und Kunst» von 1852 bis zu Alois Riegls «Volkskunst, Hausfleiss und Hausindustrie» von 1894 – sind in den Publikationen populärer Art nicht angesprochen. Sie stellen den Wunsch eines Kontinuums von Hochkunst und Volkskunst, Handwerk und Industrie dar, und mit der ungebrochenen handwerklich-künstlerisch-industriellen Tätigkeit auch die Idee einer sozialen Einheit. Wie die Relationen sind, und ob eine historische Realität dem Wunsch entspricht, dürfte nur durch genaue Analysen zu bestimmen sein. Einige Probleme wurden diskutiert am zweiten Kolloquium der Vereinigung der Kunsthistoriker in der Schweiz von 1979 über «Art savant – art populaire»<sup>39</sup>.

### Kunstgeschichte der Schweiz

Die «Volks-Kunst-Geschichte» bildet eine mögliche Antwort auf die Problematik, wie sie aus spezifisch schweizerischen Voraussetzungen sich ergab. Ein anderer Ansatz zielt darauf ab, statt des in Wirklichkeit nicht existierenden Ganzen nur einzelne Teilbereiche, die als sinnvolle Einheiten erfasst werden können, zu behandeln. Auch hier treten wieder die Probleme der geographischen und der historisch-geographischen Abgrenzungen auf: Täler, Bistümer oder Kantone? In seinem Buch «Die Pflege der Kunst im Kanton Aargau», erschienen 1903 zur Zentenarfeier der Kantonsgründung, beschrieb Jakob Stammler – das Selbstverständliche verdient angesichts der Schwierigkeiten mit der Definition von «Schweizer Kunst» und von

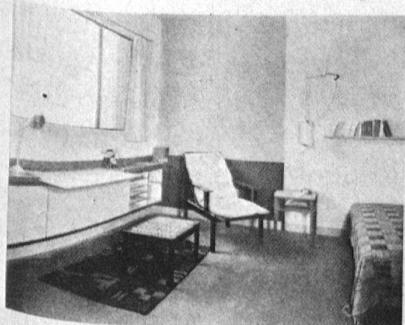
«Kunst in der Schweiz» der Erwähnung – die Kunstproduktion im Gebiet des Aargau seit der Kantonsgründung<sup>40</sup>. Dagegen hatte Gustave Amweg in seinem zweibändigen Werk «Les Arts dans le Jura bernois» sich die Aufgabe gestellt, die Kultur des ehemaligen Bischofs Basel, also eines historischen, kulturgeographisch definierten Gebiets, darzustellen<sup>41</sup>. Gegenüber einer fachlich (durch Wertungen und methodische Voraussetzungen) eingeschränkten Kunstgeschichte fällt auch hier die grösste Unbefangenheit gegenüber dem Stoff auf, der selbstverständlich und zu Recht auch die mechanischen Spitzenleistungen von den «méchaniciens» des 17. Jahrhunderts bis zu der modernen Uhrenproduktion umfasst. Exemplarisch, auch dort, wo sie der traditionellen kunsthistorischen Kategorisierung verhaftet bleibt, ist die reiche Literatur über die Künste in Genf<sup>42</sup>.

Trotz aller Schwierigkeiten und Kontroversen war jedoch «Schweizer Kunst» in den Jahrzehnten nach 1900 zu einer propagierten Realität geworden<sup>43</sup>. Das Werk von Ferdinand Hodler sahen viele als Inbegriff einer nationalen Malerei, und die Formel «Von Holbein bis Hodler», mit der die «Exposition de l'Art Suisse du XV<sup>e</sup> au XIX<sup>e</sup> siècle» von 1924 in Paris um Zuschauer warb, bezeichnete mehr als die blosse Zeitspanne, die zur Darstellung gelangte<sup>44</sup>. Sie sugge-

8 Peter Meyer. Schweizerische Stilkunde von der Vorzeit bis zur Gegenwart. 3. Auflage, Zürich 1942, Tafel 46/47.



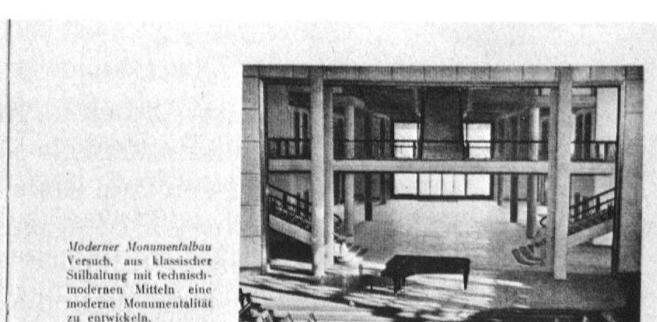
*Technischer Stil*  
Geschäftshaus mit den  
technischen und formalen  
Mitteln des Fabrikbaus.  
„Z-Haus“ Zürich, 1930-32



*Kubische Möbel*  
Wohnraum einer Einzim-  
mer-Wohnung, schmuck-  
los-sachliche, funktionell  
verteilte Möbel aus schö-  
nen Hölzern, Oberflächen-  
reize des edlen Materials  
ohne Ornament. 1926.



*„neues bauen“*  
Betontes Spielen mit den  
technischen Elementen,  
halb technisch - einfach,  
halb gesucht - neunartige  
Formen.  
Schweizerhaus der Cité  
Universitaire, Paris, Ent-  
wurf von Le Corbusier.  
1931.



*Moderner Monumentalbau*  
Versuch, aus klassischer  
Stilhaltung mit technisch-  
modernen Mitteln eine  
moderne Monumentalität  
zu entwickeln.  
Universität Freiburg, 1941.



*„neues bauen“*  
Beruhigte, selbstverständ-  
liche Verwendung der  
technischen Formen ohne  
manifesthafte Übersteige-  
rung. Enge Verbindung  
von Natur und Wohnräu-  
men durch totale Verglas-  
ung der Wand.  
Küschnacht bei Zürich, 1931.



*„Heimatstil“*  
Anknüpfen an die tradi-  
tionelle Bauweise ohne  
Imitation historischer Vor-  
bilder und ohne Preis-  
gabe der technischen Er-  
rungenschaften.  
Wohnhaus in Herrliberg  
bei Zürich, 1938.



76. St. Gallen, Trockenfarm.  
Foto Erwin Poeschl.

genossischen Kloster- und Schlossanlagen nächst verwandtes vierflügeliges Rechteck mit achtundzwanzig Fensterachsen breiter Hauptfront. Die Schweiz kann dem nichts Ähnliches an der Seite stellen, doch haben auch die im 18. Jahrhundert unter hugenotischen und holländischen Einfluß aufblühenden Textilfabriken unsehnliche Fabriken hervorgebracht, die freilich nur im Bild oder in Teilstücken überliefert sind.

Ein solches Beispiel, das zu seiner Zeit als Musterbetrieb galt, war die 1780 an der Sihl unterhalb von Zürich erbaute *Edglingerische Kattundruckerei*. Aus der Ufermauer erhoben sich zwei symmetrisch gestaltete, parallel zum Fluß liegende niedrige Trakte mit je zwanzig Fensterachsen unter Mansarden. Durch die niedrige Parapet waren die äußeren Enden der Anlage markiert, indem die Mitte durch die architektonisch prahlende Schärfe des Treppenplatzes aufgelöst war. Das Herrenhaus mit französischem Garten lag etwas absolut. Kunstdenkmal Thurgau I, S. 394/95. In Basel vertritt der *Ritterhof* von 1748 (Rittergasse 20) den Typ des vornehmen städtischen Wohnhauses, dem rückwärts im Garten gleich einer Orangerie der niedrige Trakt der Bandfabrik untergeht. Bürgerhaus Baselland I, Taf. 96—99. Die Kombination des Landhauses mit der Fabrik hat Emanuel Ryhiner *Indienne-fabrik*. Da der Besitzer des dicht bebauten Landhauses „Sandgrube“ dessen Größe überschreitet, die fortwährend anwachsenden Industriebauten geschahert und auch den Geruch unangenehm fand, so ist es zwischen den Nachbarn zu heftigen Prozessen. Bürgerhaus Baselland I, Taf. 118 und Textabb. 20 nach einer Zeichnung Böschel von 1751 mit der Unterschrift „H. Emanuel Ryhiner Fabrique Haus und Bläscheten“. In Ilikon, Kanton Thurgau, entstand ab 1802 der Neubau der *Greutereischen Kattundruckerei und Druckerei*. Die Anlage umfaßt neben einem Hauptgebäude über dreißig Nebenbauten, Fabrik-, Ökonomie-, Magazin- und Fabrikantenhäuser, alle in den Formen des Empirismus. Das Hauptumschließt einen querrechteckigen gepflasterten Hof mit vier Aufsichtsbächen in den Ecken. In der Mitte jedes Traktes ist eine geräumige Durchfahrt. Die Hauptfassade gegen die Landstraße wird

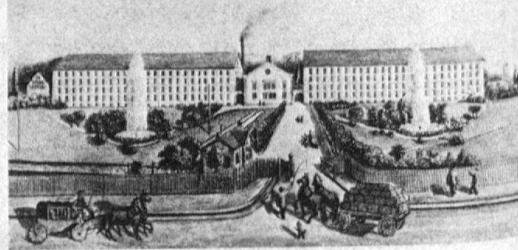
S. 399. Andere Fabrikbauten mit Bedürfnis nach großen Räumen mögen ähnlich ausgesehen haben wie Werkhöfe oder wie Magazine und Zeughäuser mit ihren mehrschiffigen Hallen. Technische Einrichtungen führten zu speziellen Bauten. So erscheinen bei den Textilfabriken in den Kantonen St. Gallen und Glarus im 18. und 19. Jahrhundert die *Trockentürme* (Abb. 76). Hohe, kahle, fast fensterlose rechteckige Türme aus Holz, mit einem ringum vorkragenden, an Wehrformen erinnernden Obergeschoss, von dem aus je nach Wasser die durch gefüllte Stoffbahnen im Innern oder Außen heruntergehängt wurden. Kunstdenkmal St. Gallen Stadt I, S. 398, sowie alte Pläne und Ansichten in der Textilabteilung des Museums des Landes Glarus im Freulerpalast zu Näfels.

Das 18. Jahrhundert mit seinem allumfassenden Stil- und Repräsentationswillen baute die Fabrikbauten wenn möglich in symmetrischen Formen und fogte sie einem größeren Ensemble von Wohnhaus, Garten und Ökonomiebauten ein. Wohl das eindrücklichste Beispiel einer barocken Fabrikarchitektur ist dies durch Johann Michael Pönnier in Luzern vollendete Wollzeugfabrik, ein den zeit-

durch Mittelrisalit, Gliederungen und Balkon ausgezeichnete Kunstdenkmal Thurgau I, S. 220—222. Die ehemalige *Spinnerei „Hard“* in Wülflingen bei Winterthur, 1802 als erste mechanische Großspinnerei auf dem europäischen Kontinent errichtet, gleicht in ihrer ausgedehnten Anlage der asymmetrischen Kombination von langen Trakten und einzelnen Baukörpern den frei gestalteten unter den barocken Klosteranlagen, wie zum Beispiel dem nahen Rheinau. In Wülflingen steht auch die streng symmetrische ehemalige *Spinnerei Beugger*, der Haupttrakt von 1818—1820, die Flügel 1824—1826 erbaut. Das klassizistische Bauwerk folgt der Hufeisenform mit Dreieckgiebeln modelliert, ohne daß diese Gliederung auf die dahinterliegenden Räume Rücksicht nimmt. Im Haupttrakt findet sich nämlich ein riesiger, runder dreischiffiger Saal, in den Flügeln sind kleine Räume. Kunstdenkmal Zürich VI, S. 348—351.

Auch im Fabrikbau des zweiten Drittels des 19. Jahrhunderts dominieren die Textilunternehmen. Sie sind charakteristisch für manche Orts- und Landschaftsbilder, insbesondere in Zürich und den Kantonen der Ostschweiz, in Basel und Umgebung. Dank ihrer großzügigen Einbauschweif halten sie ihre Uezaubarkeit auch für moderne Installationen bewahrt. Meist sind sie niedrig, schmale, in die Länge gezogene Trakte, mehrgeschossig mit schmalen, aufeinanderfolgenden durch Grünmauern und Pilaster, nur wirkend durch die spärlichen Einbauten, mehrheitlich schmiedender Reihen kahler, hochrechteckiger Fenster. Ein Beispiel der sozialen Heigung derartiger industrieller Architektur der Jahrhundertmitte in der Schweiz ist die *Spinnerei an der Lorze in Baar*, errichtet durch die Gebrüder Hengeler 1852—1857 (Abb. 77). In der Längsachse hintereinander stehen zwei gleiche Trakte zu fünf Geschossen und je vierundzwanzig Fensterachsen. An Stelle des modernen Zwischenbaues schob sich ursprünglich ein selbständiger, tiefrechteckiger Mittelbau zwischen die beiden Trakte. Er besaß einen golddurchwirkenden Giebel und Hundertfenster in der Art der Mittelrisalite romanischer Bauwerke, wie des Zeugheerschen Pfundhauses in Zürich oder der Kaserne in Luzern. Es stellt sich hier die Frage nach dem Entwerfer dieser Fabrik-Anlage, der Fabrik überhaupt. Nach den Akten hat man einen Architekten Utiger honoriert, aber ohne Zweifel haben die Gründer selbst, die erfahreneren Gebrüder Hengeler und Heinrich Schmid, auf Grund ihrer technischen Kenntnisse und der Bekanntheit mit in- und ausländischen Fabrikien die Grunddispositionen entworfen. Werner Ammann, *Hundert Jahre Spinnerei an der Lorze Baar 1854 bis 1954. Zug 1954*.

Die Bauten der Eisen- und Maschinenindustrie behielten lange den Aspekt riesiger Werkstätten. Die mindestens ins 12. Jahrhundert zurückreichende jurassische Eisengewinnung, vielfach in den Häu-



77. Baar, Spinnerei an der Lorze

Zeichnung um 1860. Archiv der Vitznau

9 Joseph Gantner, Adolf Reinle, *Kunstgeschichte der Schweiz*, Bd. 4, Frauenfeld 1962, S. 124/125.

rierte eine Einheit im Inhalt, die darzustellen auch das Ziel einer von der «Commission de l'Exposition de l'Art Suisse à Paris» unter der Leitung von Paul Ganz initiierten, ursprünglich auf 10 Bände geplanten Reihe von Monographien zur «Schweizer Kunst» war<sup>45</sup>, die wiederum als Grundlage für eine zusammenfassende Arbeit über das ganze Gebiet dienen sollten. Beide Unternehmungen wurden nicht wie geplant zu Ende geführt<sup>46</sup>. Bemerkenswert bleibt der Versuch, mit Hilfe von Einzeldarstellungen, von denen jede einer «manifestation significative du domaine artistique» gewidmet ist, die Aporien der Stil- und Einfluss-Kunstgeschichte zu überwinden und so zu einem Gesamtbild nicht nur der Schweizer *Kunst* zu gelangen: «Dans l'ensemble, elles [les monographies] abordent les mœurs et coutumes du peuple suisse et les témoignages artistiques qui en sont l'expression. Notre patrimoine culturel, au cours des siècles, ne fut pas créé uniquement sous l'influence de nos voisins, mais est né aussi de notre situation politique et géographique au cœur de l'Europe. L'histoire de la Confédération servit de cadre à un art d'essence populaire, dont le caractère s'affirma tant à la campagne qu'à la ville. Ces dix monographies ne cherchent pas à résumer toute notre histoire de l'art: elles étudient certains thèmes qui rendent plus évidentes les rapports existant entre l'art et la culture<sup>47</sup>.»

In den gleichen Jahren begann ein Einzelner, trotz der «oft ins Feld geführten Bedenken, die einer zusammenfassenden Darstellung der Kunst auf Schweizer Boden entgegenstehen» und trotz der «wissenschaftlichen Probleme, die sich aus der besonderen Situation des

Landes auch für seine Kunst ergeben», gerade das, was die Monographien nicht wollten, eine gleichmässige Darstellung der Entwicklung der Kunst innerhalb der heutigen Grenzen der Schweiz. Angesichts der immer wieder und bis zum Überdruss vorgetragenen Beteuerung, es gebe zwar Kunst in der Schweiz, aber keine Schweizer Kunst, besteht das nicht geringste Verdienst der von Joseph Gantner begonnenen und von Adolf Reinle fortgesetzten «Kunstgeschichte der Schweiz von den Anfängen bis zum Beginn des 20. Jahrhunderts» darin, eine Gesamtschau des Disparaten gewagt zu haben.

Vor allem der vierte Band<sup>48</sup> gewann mit der Einbeziehung von Industriearchitektur und Ingenieurbauten und mit der Behandlung weiter Teile der Malerei, die im Zeichen der «Entwicklungs geschichte der modernen Kunst» ins Abseits der kunsthistorischen Forschung geraten (und in den Depots der Museen gelandet) waren, zukunftsweisende Dimensionen. Bezeichnend für die Haltung, mit der dabei vieles einer entgegengesetzten Zeitstimmung (aber nicht schweizerischen Verhältnissen?) abgerungen wurde, ist etwa die Bemerkung, mit der die Behandlung der Plastik eingeleitet wird: «Die Bildhauerkunst der hundert Jahre, die unser Band überblickt, ist sicherlich neben der zeitgenössischen Architektur, Malerei und Literatur der mit Abstand schwächste Zweig künstlerischer Leistung der Schweiz. Dennoch dürfen wir uns ihre Beschreibung nicht ersparen, denn sie gehört mit ihren Lichten und Schatten zum Gesamtbild der Epoche<sup>49</sup>.» Ihre Stringenz gewinnt die Darstellung aber wohl auch aus einer für die früheren Jahrhunderte nicht vorhandenen (und für das folgende Jahrhundert nur in Teilbereichen noch möglichen) Stringenz des Materials. Adolf Reinle: «[...] ausgeprägter noch als ihre Kollegen früherer Jahrhunderte verfolgen die Künstler des neunzehnten einen schweizerischen Weg der Gestaltung. Es mag dies, jedoch unbewusst, mit dem Erstarken eines einheitlichen eidgenössischen Nationalgefühls zusammenhängen. Wenn es je eine ‚schweizerische‘ Kunst gab, dann sicher im Zeitraum, den der vorliegende Band beschreibt<sup>50</sup>.»

«Gantner/Reinle» ist die erste und die einzige bis heute existierende umfassende wissenschaftliche Darstellung der Kunstgeschichte der Schweiz. Spätere Unternehmungen beschränkten sich auf einzelne Gattungen<sup>51</sup> und auf einzelne Gattungen in begrenzten Perioden<sup>52</sup>. Dabei eröffneten – vor allem in bezug auf das späte 19. und das 20. Jahrhundert – die Berücksichtigung neuer Aspekte (die Bedeutung der Institutionen und der Kunstförderung) und neue Fragestellungen (ist der Zusammenhang zwischen dem erstarkenden Nationalgefühl und der Kunstproduktion im 19. Jahrhundert tatsächlich so unbewusst?), aber auch die Auseinandersetzung mit den Voraussetzungen der Historiographie der Kunst in der Schweiz<sup>53</sup> neue Perspektiven, die eine künftige Geschichte der Kunst in der Schweiz berücksichtigen wird.

Abb.9

**Résumé** La question de savoir s'il existe véritablement «un art suisse» ou si au contraire nous avons uniquement «des artistes suisses» revient dans l'historiographie de l'art en Suisse comme un leitmotiv. Cependant, il faut aussi prendre en considération les interactions qui existent entre les efforts fournis pour créer un art suisse national et les recherches des historiens de l'art. Des problèmes particuliers résultent des implications de l'histoire des styles et de celle des influences («retard stylistique», «mélange des styles», «provincialisme»), ainsi que de la distinction faite entre art «supérieur» et art «inférieur» dans un pays qui «est pauvre en œuvres de grande valeur» (Rahn). Il apparaît que la littérature populaire (ouvrages sur la civilisation et la culture) et les livres régionaux sur l'art ont la faculté d'aborder cette situation particulière d'une manière souvent plus impartiale que l'histoire de l'art proprement dite.

**Riassunto** La questione, formulata sull'esistenza o meno dell'«arte svizzera»<sup>0</sup> semplicemente degli «artisti svizzeri», pervade come un motivo conduttore tutta la storiografia dell'arte in Svizzera. Tuttavia bisogna anche tener conto delle interazioni che esistono fra i tentativi di creare un'arte nazionale svizzera e la storiografia dell'arte. Problemi particolari nascono dalle implicazioni della storia degli stili e della storia degli influssi nell'arte («ritardo degli stili», «combinazione di stili», «provincialismo»), nonché dalla divisione fra arte «superiore» e «minore» in un paese che è «povero di opere d'arte importanti» (Rahn). Si può affermare che la letteratura popolare (storia delle civiltà e della cultura) e le storie regionali dell'arte seppero spesso ovviare a questa particolare situazione con giudizi più imparziali che la storiografia dell'arte accreditata.

- Anmerkungen**
- <sup>1</sup> VOGT, ADOLF MAX. Schweizer Kunst und Avantgarde (Rezension von: Hans A. Lüthy/Hans-Jörg Heusser, Kunst in der Schweiz 1890–1980, Zürich 1983, in: Schweizer Monatshefte 64, 1984, S. 637–641.)
  - <sup>2</sup> SCHMALENBACH, FRITZ. Die Struktur der Schweizer Malerei im 19. Jahrhundert. (1942, wieder abgedruckt in: F.S., Neue Studien über die Malerei des 19. und 20. Jahrhunderts, Bern 1955, S. 70–77.)
  - <sup>3</sup> Actes du XIV<sup>e</sup> Congrès international d'histoire de l'art 1936, Bd. 2, Basel 1938, S. 23–26.
  - <sup>4</sup> SCHMIDT, GERHARD. Die Internationalen Kongresse für Kunstgeschichte. (Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte 36, 1983, S. 48–54; vgl. auch die Bibliographie der Arbeiten über Schweizer Kunst, die zum Kongress erschienen sind, in: Actes, wie Anm. 3, S. 35–40.)
  - <sup>5</sup> DEONNA, WALDEMAR. Discours de clôture. (Actes, wie Anm. 3, Bd. 2, S. 107–113; S. 112: «Mais l'histoire se répète, et les hommes ne profitent jamais de ses leçons. Sous nos yeux, tout près de nous, elle recommence les mêmes ravages que jadis. Non seulement les hommes s'entre tiennent avec la même férocité qu'au temps les plus barbares, mais ils détruisent systématiquement les monuments d'un passé qui n'est pas seulement national, mais celui de toute l'humanité artistique, soit que leur fanatisme perçoive l'expression d'idées politiques et religieuses qui leur sont odieuses, soit par le simple désir brutal de ruine et de pillage.» Zur Resolution des Kongresses gegen die Zerstörung im spanischen Bürgerkrieg vgl. Actes, wie Anm. 3, Bd. 2, S. 106.)
  - <sup>6</sup> GANZ, PAUL. Internationale Einflüsse und Wesensart der Kunst der Schweiz. (Actes, wie Anm. 3, Bd. 2, S. 50–67, bes. S. 64, 67.)
  - <sup>7</sup> Manuel du XIV<sup>e</sup> Congrès international d'histoire de l'art 1936 [Actes, wie Anm. 3, Bd. 3], Avant-Propos von W. Deonna, P. Ganz und H. R. Hahnloser, S. 5–6.
  - <sup>8</sup> GANTNER, JOSEPH/REINLE, ADOLE. Kunstgeschichte der Schweiz, 4 Bde., Frauenfeld 1936–1962. Der erste Band wurde von Adolf Reinle revidiert und 1968 neu herausgegeben.
  - <sup>9</sup> BURCKHARDT, JACOB. Die Kunst der Renaissance in Italien. Hrsg. von Heinrich Wölfflin, Jacob-Burckhardt-Gesamtausgabe, Bd. 6, Stuttgart, Berlin und Leipzig 1932. Zu

Burckhardts Kunstgeschichte nach Aufgaben vgl. seine Beiträge zur Kunstgeschichte von Italien, hrsg. von Heinrich Wölfflin, Jacob-Burckhardt-Gesamtausgabe, Bd. 12, Stuttgart, Berlin und Leipzig 1930.

<sup>10</sup> [FÜSSLI, JOHANN CASPAR]. Geschichte Und Abbildung der besten Mahler in der Schweitz. Erster Theil, Zürich bey David Gessner, 1755. Zweyter Theil, Zürich bei David Gessner, 1757. Zur Erklärung von Füsslis «Geschichte» vgl. BOERLIN-BRODBECK,

YVONNE, Johann Caspar Füssli und sein Briefwechsel mit Jean-Georges Wille. Marginalien zu Kunstschriftsteller und Kunspolitik in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts. (Kunst des 17. und 18. Jahrhunderts in Zürich. Jahrbuch des Schweizerischen Instituts für Kunsthistorische Forschung 1974–77, Zürich 1978, S. 77–178.)

<sup>11</sup> [J.C.FÜSSLI] Joh. Caspar Fuesslins Geschichte der besten Künstler in der Schweitz. Nebst ihren Bildnissen. 5 Bde., Zürich, bey Orell, Gessner und Comp., 1769–1779.

<sup>12</sup> J.C.FÜSSLI, Geschichte (wie Anm. 11), Bd. 4, S.XVI–LIV. Zur Zeichenschule in Genf vgl. DE HERDT, ANNE, Dessins genevois de Liotard à Hodler. (Katalog zur Ausstellung in Genf und Dijon 1984, Genf, 1984). Das Manuskript von Pierre Soubeyran befindet sich in der Bibliothèque publique et universitaire, Genf, Ms. Jalabert 77/3, p.8. Zur Zeichenschule, die Johann Melchior Wyrsch 1784 in Luzern gegründet hatte, vgl. A. Reinle (wie Anm. 8), Bd. 3, S. 308–309. – Zu den Zeichenschulen vgl. JOHANN GEORG SULZER, Art. «Academie», in: Allgemeine Theorie der schönen Künste, 2 Bde., Leipzig und Berlin 1771–1774, zweite vermehrte Auflage, 5 Bde., Leipzig: Weidmannsche Buchhandlung, 1792–99, Bd. 1, S. 11–16.

<sup>13</sup> J.C.FÜSSLI, Geschichte (wie Anm. 11), Band 5, S.X–XI. Mit seinen Ausführungen über das Genie gibt Füssli implizit eine Antwort auf die Klimatheorie, die Bodmer in den «Discours» vorgetragen hatte. Vgl. [JOHANN JAKOB BODMER] Die Discourse der Mahlern, 4 Bde., Zürich, 1721–1723; Bd. 1, Zürich, 1721, S.3v: «Ob es je wahr wäre/ dass wir dunckel und kaltsinnig mahlten/ so dächten wir die Schuld auf unser Clima zu werffen. Man sagt allenthalben/ dass die Luft des Schweizerlandes die Lebhaftigkeit und das Feuer der Imagination nicht einblase.» Bodmer spricht von der Dichtung, nicht von der Malerei. Dazu vgl. BOERLIN-BRODBECK, YVONNE, Johann Caspar Füssli (wie Anm. 10), S. 107. Zur Klimatheorie vgl. NATALE, MAURO, «Du climat de la Suisse et des mœurs de ses habitants»: ambivalenze metereologiche in Svizzera romanza. (Zeitschrift für Schweizerische Archäologie und Kunstgeschichte, 41, 1984, S. 81–84.)

<sup>14</sup> SANDRART, JOACHIM VON, Deutsche Academie der Edlen Bau-, Bild- und Mahlerey-Künste, 2 Bde., Nürnberg und Frankfurt 1675. Füssli behandelt in der zweiten Ausgabe der «Geschichte der besten Künstler in der Schweitz» (wie Anm. 11) folgende neun Künstler, die Sandrart nicht erwähnt hatte: Heinrich Wägmann, Daniel Lintmeyer, Joseph Heinz, Joh. Jacob Thorneysen, Joh. Conrad Geyger, Maria Sibylla Merianin, Felix Meyer, Balthasar Keller und Jacob Frey.

<sup>15</sup> J.C.FÜSSLI, Geschichte (wie Anm. 10), Bd. 1, S. 3–4. – J.SANDRART, Deutsche Academie (wie Anm. 14), Bd. 1, S. 231. Dies gilt ungeachtet der Tatsache, dass Konrad Witz erst 1896 durch die Forschungen D. Burckhardts als Person fassbar wurde.

<sup>16</sup> [FÜSSLI, JOHANN RUDOLPH] Allgemeines Künstler-Lexikon, oder: Kurze Nachricht von dem Leben und den Werken der Mahler, Bildhauer, Baumeister, Kupferstecher, Künstlers, Stahlschneider, ec. ec. Nebst einem angehängten Verzeichniß der Bildnissen, der in diesem Lexikon enthaltenen Künstler, in alphabetischer Ordnung beschrieben. Zürich bey Heidegger und Compagnie, 1763. 1.–3. Suppl. 1767/77. Immerhin Ant. Jos. Dézallier d'Argenville hatte in seinem Werk «Abrégé de la vie des plus fameux peintres» (Ant. Jos. Dézallier d'Argenville, Abrégé de la vie des plus fameux peintres, 3 Bde., Paris 1745–1752; zweite Ausgabe, 4 Bde., Paris 1762; deutsche Ausgabe, 4 Bde., Leipzig 1767–1768) den dritten Band der zweiten Ausgabe der «Niederländischen Schule» gewidmet und die deutschen und Schweizer Maler als eigene Abteilung geführt. Zu Johann Georg Sulzers Vitensammlung, die von ihm nie publiziert wurde, vgl. BOERLIN-BRODBECK, YVONNE, Johann Caspar Füssli (wie Anm. 10), S. 162.

<sup>17</sup> PELLEGRINO ANT. AB. ORLANDI, Abecedario Pittorico. Bologna 1704; zweite Ausgabe, Bologna 1719.

<sup>18</sup> [HARMS, ANTOINE FRÉDÉRIC] Tables historiques et chronologiques des plus fameux peintres anciens et modernes par Antoine Frederic Harms, A Bronsvic imprimées par Frederic Guillaume Meyer aux dépens de l'auteur, 1742. Das Exemplar in der ZB Zürich (Sig. 00.12.) enthält die handschriftlichen Eintragungen und Korrekturen von Johann Rudolph Füssli. – Eine konsequente chronologische Ordnung legte Jean-Baptiste Descamps in seinem vierbändigen Werk «Vie des peintres» von 1753 bis 1763 vor, indem er jede Seite mit den laufenden Jahreszahlen – erstaunlicherweise ohne Rückwärtsbewegung – versah. ([DESCAMPS, JEAN-BAPTISTE] La vie des peintres flamands, allemands et hollandais, avec des portraits gravés en Taille-douce, une indication de leurs principaux ouvrages, et des réflexions sur leurs différentes manières. Par M. J.B. Descamps, Peintre, Membre de l'Académie Royale des Sciences, Belles-Lettres et Arts de Rouen, Professeur de l'Ecole du Dessein de la même ville, 4 Bde., Bd. 1, Paris; Charles-Antoine Joubert, 1753, Bd. 2, Paris; Charles-Antoine Joubert, 1763, Bd. 3, Paris; Desaint et Saillant, Pissot, Durand, 1760, Bd. 4, Paris; Desaint et Saillant, Pissot, Durand, 1763.] Möglicherweise hat sich Füssli

für die erste Ausgabe auch in bezug auf die Illustrierung an Descamps angelehnt, der dazu das folgende ausgeführt hatte: «Près de deux cents Portraits, gravés par les meilleurs Artistes de Paris et placés à la tête de la vie des plus grands Peintres, sont les plus beaux ornements de cet Ouvrage. Ces Portraits caractérisent par les Vignettes qui les entourent, les talents particuliers de chaque Maître, en sorte qu'il suffit de voir ces attributs, pour juger quel étoit le genre du Peintre.» (Bd. I, Avertissement, S. XIII.) – Schweizerische Künstler-Lexika nach Füssli: Schweizerisches Künstler-Lexikon, herausgegeben mit Unterstützung des Bundes und kunstfreundlicher Privater vom Schweizerischen Kunstverein, redigiert unter Mitwirkung von Fachgenossen von Carl Brun, 4 Bde., Frauenfeld 1905–1917; Nachdruck 1967. – PLÜSS, EDUARD/VON TAVEL, HANS CHRISTOPH. Künstler-Lexikon der Schweiz XX. Jahrhundert. 2 Bde., Frauenfeld 1958–1967. – Lexikon der zeitgenössischen Schweizer Künstler. Herausgegeben vom Schweizerischen Institut für Kunsthistorische Dokumentation, Redaktion Hans-Jörg Heusser, Frauenfeld 1981. – Zur Geschichte der Schweizer Künstler-Lexika und zu den Zukunftsperspektiven siehe JOST, KARL. From the «Anecdotal» to the «Factual». The Lexicon of Swiss Artists: Its History and its Future. (Second International Conference on Automatic Processing of Art History Data and Documents, Pisa, Scuola Normale Superiore, 24.–27. September 1984, Papers, Bd. 2, hrsg. von Laura Corti, Pisa 1984, S. 155–170, Paper Nr. 34.)

<sup>1</sup> MECHEL, CHRISTIAN VON. Entwurf einer Kunst-Geschichte Helvetiens. (Verhandlungen der Helvetischen Gesellschaft in Olten, Basel: gedruckt bei Wilhelm Haas, dem Sohne, 1791.) Dazu vgl. WÜTHRICH, LUKAS HEINRICH. Das Œuvre des Kupferstechers Christian von Mechel. Basel und Stuttgart 1959. (Basler Beiträge zur Geschichtswissenschaft, Bd. 75.)

<sup>20</sup> Zur Kunstpolitik der Helvetischen Republik vgl. CHESSEX, PIERRE. Documents pour servir à l'histoire des arts sous la République Helvétique. (Etudes de Lettres, série 4, tome 3, 1980, S. 93–121.) Die Kunstförderung der Kantone vor 1798 (Erteilung von Stipendien für die Ausbildung der Künstler) bedürfte der Untersuchung.

<sup>21</sup> Zur Kunstförderung der Vereine: JOST, HANS ULRICH. Künstlergesellschaften und Kunstvereine in der Zeit der Restauration. (Gesellschaft und Gesellschaften, Festschrift zum 65. Geburtstag von Ulrich Im Hof, hrsg. v. N. Bernard und Qu. Reichen, Bern 1982, S. 341–368.) – MARFURT-ELMINGER, LISBETH. Der Schweizerische Kunstverein 1806–1981. Zu den Ausstellungen vgl. die Akten des Kolloquiums «L'art suisse s'expose» der Vereinigung der Kunsthistoriker in der Schweiz 1986, hrsg. von Paul-André Jaccard, Zeitschrift für Schweizerische Archäologie u. Kunstgeschichte 43, 1986, S. 341–459. – Zu den Publikationen vgl. vor allem die «Neujahrsstücke» der Zürcher Künstlergesellschaft bzw. der Kunstgesellschaft, die zwischen 1805 und 1943 in ununterbrochener Folge erschienen.

<sup>22</sup> Neues Allerley über Kunst, Kunst-Sinn, Geschmack, Industrie und Sitten. Ein Gelehrte-Blatt, während der Kunst- und Industrie-Ausstellung in Bern, in den Monaten Juny und July 1810; worin neben der Beschreibung und Beurtheilung der meisten Kunstwerke und anderer Gegenstände dieser Ausstellung, auch eine kurze Geschichte und Theorie der Kunst, begleitet von Anekdoten, Bemerkungen und Datis, über Kunst und Künstler, enthalten ist, von Sigmund Wagner, Director der Ausstellung, Bern, in der Oberkeitlichen Buchdruckerey, 1810, S. 7–8 (Zweytes Stück).

<sup>23</sup> Ebd. S. 22 (Sechstes Stück), 43 (Elfte Stück).

<sup>24</sup> RAHN, JOHANN RUDOLF. Geschichte der bildenden Künste in der Schweiz von den ältesten Zeiten bis zum Schlusse des Mittelalters. Zürich 1876. Zu Rahn vgl. ISLER-HUNGERBÜHLER, URSULA. Rudolf Rahn. Begründer der schweizerischen Kunstgeschichte. Zürich 1956. – REINLE, ADOLF. Der Lehrstuhl für Kunstgeschichte an der Universität Zürich bis 1939. (Kunstwissenschaft an Schweizer Hochschulen 1. Jahrbuch des Schweizerischen Instituts für Kunstwissenschaft 1972/73, Zürich 1976, S. 71–88.) – EGGENBERGER, DOROTHEE und GERMANN, GEORG. Geschichte der Schweizer Kunstopographie. (Beiträge zur Geschichte der Kunswissenschaft in der Schweiz 2), Zürich 1975.

<sup>25</sup> SCHNAASE, CARL. Geschichte der bildenden Künste. 8 Bde., zweite vermehrte Auflage, Bde. 1–7, Düsseldorf 1866–1876; Bd. 8, Stuttgart 1879. Rahn hat, in Zusammenarbeit mit dem Autor, den dritten Band (Düsseldorf 1869) für die zweite Auflage überarbeitet.

<sup>26</sup> Rahn (wie Anm. 24), S. VI–VII.

<sup>27</sup> Ebd., S. 8.

<sup>28</sup> Ebd., S. 4.

<sup>29</sup> Ebd., S. V und S. 2. An anderer Stelle (S. VI) allerdings heisst es: «Auch von einer einheitlichen Entwicklung, wie sie bei gleichem Territorialumfange in anderen Ländern zu beobachten ist, kann hier nicht die Rede sein.»

<sup>30</sup> Ebd., S. 1.

<sup>31</sup> Ebd., S. VII.

<sup>32</sup> Negativ: «Da hat die Westschweiz eine Gruppe von Bauten aufzuweisen, die einen durchaus fremdartigen Charakter tragen. Sie sind auch von Fremden, oder doch unter dem Einflusse auswärtiger Vorbilder errichtet worden.» [...] tritt neben den Leistungen anderer Schulen zurück und beweist, dass die Schweiz auch in künstlerischen Dingen ihre Gesetze vom Auslande empfing.» (Kunst und Leben [1878], in: Kunst- und Wander-

studien aus der Schweiz, Wien 1883, S. 1–17, Zitate S. 2 und S. 7–8.) – Positiv: «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 manigfältigen Einflüsse sich öffnet, die von hüben und drüben zusammentrafen und seit der romanischen Epoche der Kunst unseres Landes ein völlig kosmopolitisches Gepräge aufdrückten. / Hinwiederum ist freilich nicht zu erkennen, dass eben diese Mannigfaltigkeit es ist, welche die Betrachtung des mittelalterlichen Nachlasses zu einer besonders anregenden und lehrreichen macht [...].» (Geschichte [wie Anm. 24], S. VI.) Dabei ist zu beachten, dass die Grenzen des neuen Bundesstaates für diese Unterscheidung in In- und Ausland rückwirkend geltend gemacht wurden.

<sup>33</sup> In diesem Zusammenhang ist eines der betrüblichsten Bücher zur Schweizer Kunstgeschichte zu nennen: HAENDCKE, BERTHOLD. Die schweizerische Malerei im XVI. Jahrhundert diesseits der Alpen und unter Berücksichtigung der Glasmalerei, des Formalschnittes und des Kupferstiches. Aarau 1893. Der Berner Privatdozent Haendcke, der mit seinem Buch «an dem Punkte einsetzt, an dem Rahns Geschichte [...] aufhört», beschreibt in einem ersten Kapitel die «Schweizer Malerei unter vorwiegend deutschem Einflusse», in einem zweiten «unter vorwiegend niederländisch-italienischem Einflusse».

<sup>34</sup> MEYER, PETER. Schweizerische Stilkunde von der Vorzeit bis zur Gegenwart, 3. Auflage, Zürich 1942, vor allem S. 14–19. – SCHMOLL, gen. EISENWERTH, J. A. Stilpluralismus statt Einheitszwang – Zur Kritik der Stilepochen-Kunstgeschichte. (Argo, Festschrift für Kurt Badt, Köln 1970, S. 77–95.) Für die neuere Diskussion vgl. LANG, BEREL. (Hrsg.), The Concept of Style (1979). Ithaca und London 1987. – MAURER, EMIL. Im Niemandsland der Stile. Bemerkungen zur Schweizer Architektur zwischen Gotik und Barock. (Unsere Kunstdenkmäler XXXI, 1980, 4, S. 296–316.)

<sup>35</sup> VULLIETTY, H. La Suisse à travers les âges. Histoire de la civilisation depuis les temps préhistoriques jusqu'à la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle. Basel und Genf 1902.

<sup>36</sup> MEYER, PETER. Kunst in der Schweiz von den Anfängen bis zur Gegenwart, herausgegeben von der Schweizerischen Zentrale für Verkehrsförderung, Zürich, o. J. [1944].

<sup>37</sup> Die Entwicklung der Kunst in der Schweiz, im Auftrag der Gesellschaft schweizerischer Zeichenlehrer hrsg. von O. Pupikofer, J. Heierli, A. Nägeli, C. Schläpfer, H. Pfenninger und A. Strebler, St. Gallen 1914.

<sup>38</sup> MEYER, PETER [wie Anm. 34]; Adolf Reinle: Gantner/Reinle [wie Anm. 8], Bd. 4.

<sup>39</sup> SEMPER, GOTTFRIED. Wissenschaft, Industrie und Kunst. Braunschweig 1852. – RIEGL, ALOIS. Volkskunst, Hausfleiss und Hausindustrie. Berlin 1894, Nachdruck Mittenwald 1978. – Die Akten des zweiten Kolloquiums der Vereinigung der Kunsthistoriker in der Schweiz wurden nicht publiziert.

<sup>40</sup> STAMMLER, JAKOB. Die Pflege der Kunst im Kanton Aargau, mit besonderer Berücksichtigung der älteren Zeit. (Argovia, Jahresschrift der historischen Gesellschaft des Kantons Aargau, Band XXXI), Aarau 1903.

<sup>41</sup> AMWEG, GUSTAVE. Les Arts dans le Jura bernois et à Bienne, 2 Bde., Porrentruy 1937 und 1941.

<sup>42</sup> Zur Genfer Architektur sehr früh schon BLAVIGNAC, JEAN-DANIEL. Histoire de l'architecture sacrée du quatrième au dixième siècle dans les anciens évêchés de Genève, Lausanne et Sion, 2 Bde., Paris/London/Leipzig 1853. – In bezug auf die Genfer Schule der Malerei sind zu erwähnen die zahlreichen Publikationen von BAUD-BOVY, DANIEL u.a.: Peintres genevois, 1702–1849, 2 Bde., Genf 1903–1904, und L'ancienne école genevoise de peinture, Genf 1924. Ferner: GIELLY, LOUIS. L'Ecole genevoise de peinture, Genf 1935. – DEONNA, WALDEMAR. Les Arts à Genève. Des origines à la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle. Genf: Musée d'Art et d'Histoire, 1942. Für eine Bibliographie siehe den Katalog «Dessins genevois de Liotard à Hodler» (wie Anm. 12). – In bezug auf einen umfassenderen Werkbegriff siehe die 20bändige Reihe «Nos Anciens et leurs œuvres. Recueil genevois d'Art», Publication dirigée par un groupe d'artistes (Bd. 1–6), par Jules Crosnier (Bd. 7–17), par Jules Bovy (Bd. 18–20), Genf 1901–1920.

<sup>43</sup> Vgl. dazu BAUMGARTNER, MARCEL. «Schweizer Kunst» und «deutsche Natur». Wilhelm Schäfer, der «Verband der Kunstmfreunde in den Ländern am Rhein» und die neue Kunst in der Schweiz zu Beginn des 20. Jahrhunderts. (DE CAPITANI, FRANÇOIS/GERMANN, GEORG, Hrsg. Auf dem Weg zu einer schweizerischen Identität 1848–1919. Probleme – Errungenschaften – Misserfolge. 8. Kolloquium der Schweizerischen Akademie der Geisteswissenschaften 1985, Freiburg i.Ue. 1987, S. 291–308.) – In diesen Zusammenhang gehört auch: TRACHSEL, ALBERT. Reflexions à propos de l'Art Suisse à l'exposition nationale de 1896, Genf, Imprimerie Suisse, 1896.

<sup>44</sup> Exposition de l'Art Suisse du XV<sup>e</sup> au XIX<sup>e</sup> siècle (de Holbein à Hodler), Musée du Jeu de Paume, Paris, Juin-Juillet 1924. Vgl. KAENEL, PHILIPPE. Quelques expositions d'art suisse à Paris dans l'entre-deux guerres: images d'une identité artistique et nationale. (L'Art Suisse s'expose, wie Anm. 21, S. 403–410, bes. S. 403–405 und S. 408–409.)

<sup>45</sup> Der Plan sah die folgenden Titel vor: 1. Waldemar Deonna, La Sculpture en Suisse des origines à la fin du 16<sup>e</sup> siècle; 2. Peter Meyer, Das Schweizer Bürger- und Bauernhaus; 3. Hans Reinhardt, Die kirchliche Baukunst in der Schweiz; 4. Adrien Bovy, La peinture depuis le 17<sup>e</sup> siècle jusqu'à nos jours; 5. Daniel Baud-Bovy, La montagne dans l'art suisse; 6.

Paul Ganz, *Die Glasmalerei und ihre nationale Bedeutung*; 7. Wilhelm Wartmann, *Die plastische Kunst der Gegenwart*; 8. Conrad de Mandach, *La peinture du moyen âge jusqu'à la fin du 16<sup>e</sup> siècle*; 9. Rudolf Bernoulli, *Graphische Künste und Buchillustration*; 10. Fritz Gysin, *Goldschmiedekunst, Teppichwirkerei und Keramik*.

<sup>16</sup> Von den Monographien erschienen die folgenden Bände (alle im Verlag Birkhäuser, Basel): Bd. 1: DEONNA, WALDEMAR. *La sculpture suisse des origines à la fin du XVI<sup>e</sup> siècle* (1946); Bd. 2: MEYER, PETER. *Bürgerhaus und Bauernhaus* (1946); Bd. 3: REINHARDT, HANS. *Die kirchliche Baukunst in der Schweiz* (1947); Bd. 4: BOVY, ADRIEN. *La peinture suisse de 1600 à 1900* (1948); Bd. 5: GANZ, PAUL LEONHARD. *Die Malerei des Mittelalters und des XVI. Jahrhunderts in der Schweiz* (1950); Bd. 6: BOESCH, PAUL. *Die Schweizer Glasmalerei* (1955). – Das Manuskript zu seiner im Auftrag von Pro Helvetia verfassten «illustrierten, für gebildete Laien bestimmten Geschichte der schweizerischen Kunst» hinterließ Paul Ganz unvollendet. Die Arbeit war bei seinem Tod im Frühjahr 1954 erst bis zur Architektur der Renaissance gediehen. Unter dem Titel «Geschichte der Kunst in der Schweiz von den Anfängen bis zur Mitte des 17. Jahrhunderts» wurde sie postum von seinem Sohn Paul Leonhard Ganz ediert (Basel/Stuttgart 1960).

<sup>17</sup> «Préface» von Paul Ganz in: W. DEONNA, *La Sculpture Suisse* (wie Anm.46).

<sup>18</sup> REINLE, ADOLE. *Die Kunst des 19. Jahrhunderts. Architektur/Malerei/Plastik*. Frauenfeld 1962.

<sup>19</sup> Ebd., S.327.

<sup>20</sup> Ebd., S.1.

<sup>21</sup> DEUCHLER, FLORENS/ROETHLISBERGER, MARCEL/LÜTHY, HANS A. *La Peinture suisse du Moyen âge à l'aube du XX<sup>e</sup> siècle*. Genf 1975.

<sup>22</sup> VON TAVEL, HANS CHRISTOPH. *Ein Jahrhundert Schweizer Kunst. Malerei und Plastik. Von Böcklin bis Alberto Giacometti*. Genf 1969. – LÜTHY, HANS A./HEUSSER, HANS-JÖRG. *Kunst in der Schweiz 1890–1980*. Zürich 1983.

<sup>23</sup> Zur Historiographie der Kunst in der Schweiz siehe auch GERMANN, GEORG. *Kunstlandschaft und Schweizer Kunst. (Zeitschrift für Schweizerische Archäologie und Kunstgeschichte* 41, 1984, S.76–80, bes. Abschnitt 3: «Schweizer Kunst in der Kunsthistorik der Schweiz».)

Für die Hilfe bei den Recherchen und bei der Erstellung des Manuskripts danken wir Andrea Edel, Freiburg i.Br.

## Abbildungsnachweis

1, 2, 5–9: Schweizerisches Institut für Kunsthistorik Zürich.  
3, 4: Zentralbibliothek Zürich.

## Adressen der Autoren

Prof. Dr. Oskar Bätschmann, Kunstgeschichtliches Institut der Universität Freiburg i.Br., D-7800 Freiburg / Dr. Marcel Baumgartner, Schweizerisches Institut für Kunsthistorik, Waldmannstrasse 6/8, 8024 Zürich