

Die Institutionalisierung der Kunstgeschichte in der Schweiz

Autor(en): **Wyss, Beat**

Objektyp: **Article**

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

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

Heft 3

PDF erstellt am: **20.09.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-393718>

Nutzungsbedingungen

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

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

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

Haftungsausschluss

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

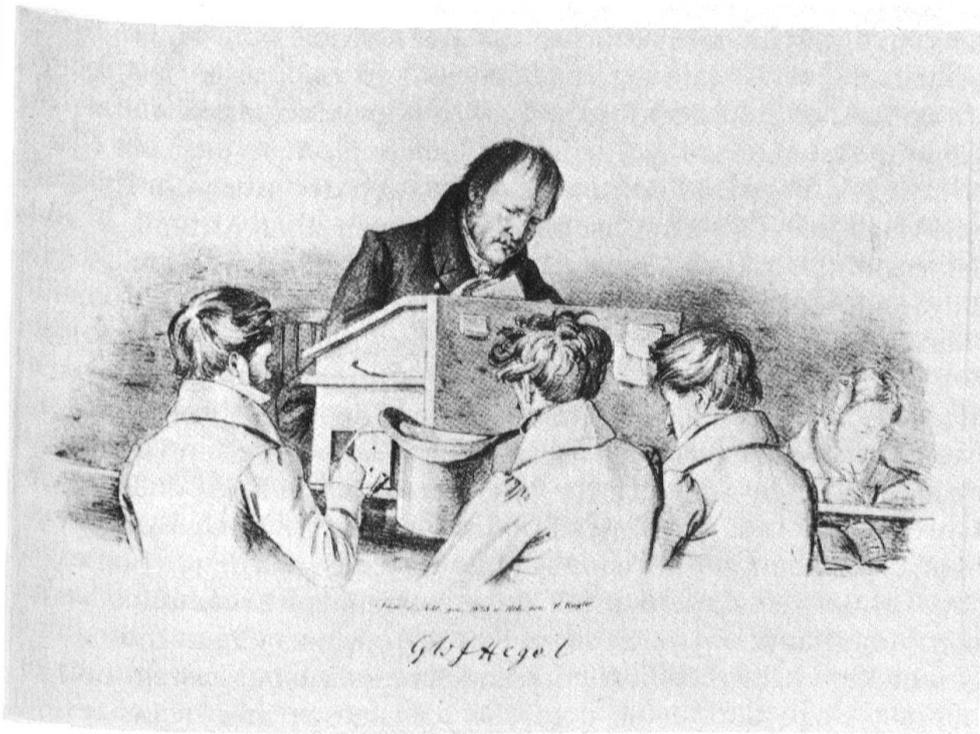
BEAT WYSS

Die Institutionalisierung der Kunstgeschichte in der Schweiz

In Deutschland, Österreich und der Schweiz hat sich Kunstgeschichte als Institution am schnellsten und gründlichsten entfaltet. Der autokthone Grund schweizerischer Kunstgeschichte liegt in den kulturell-politischen Visionen der Helvetik. Der Keim institutioneller Entfaltung war die 1806 gegründete Schweizer Künstlervereinigung, die ihrerseits ihre Wurzeln in den Malschulen und Akademien des 18. Jahrhunderts hat. Kunstproduktion, Kunstförderung und Denkmalpflege differenzierten sich institutionell im Verlauf des 19. Jahrhunderts heraus. In Lehre und Forschung dominierte bis zur Nachkriegszeit das Berufsbild des nationalen Schatzmeisters. Nach jener Ära des Denkmals scheint gegenwärtig der Markt und der Kunstbetrieb, die Galerie und das Kunstmuseum die hegemoniale Führung anzutreten.

«Muttersprache deutsch»

Seine «Drei Jahrzehnte Kunstgeschichte in den Vereinigten Staaten» überblickend, äusserte Panofsky, ihre Muttersprache sei deutsch¹. In der Tat hat sich Kunstgeschichte als wissenschaftliche Disziplin und als Institution in Deutschland, Österreich und der Schweiz am schnellsten ausgebreitet. So konnte Wilhelm Waetzoldt 1912 am internationalen Kunsthistorischen Kongress in Rom für das Deutsche Reich die stolze Zahl von 132 Hochschullehrern der neueren Kunstgeschichte bekanntgeben; die 190 Denkmalpfleger und Museumsbeamten waren dabei nicht inbegriffen. Solchem Eifer konnten die traditionellen Kulturnationen, welche der Forschung das Material in der Hauptsache lieferten, kaum etwas entgegensetzen. In Italien gab es seit der Jahrhundertwende ganze drei Lehrstühle. In den Niederlanden war das Fach mit Sprach- und Literaturwissenschaft verbunden. In Frankreich boten die Ecole des Chartes und die Ecole du Louvre in Paris Kunstgeschichte an, von weiteren Einrichtungen meldet der Kongress nichts. Ist Kunstgeschichte ein kultureller Sekundärprozess der Provinz? Die These drängt sich auf. Nationen, die bei der kolonialen Verteilung der Welt zu kurz kamen, entschädigten sich, so scheint es, mit der Kolonisierung der Geschichte. Dass das Auftreten deutschsprachiger Kunsthistoriker zuweilen wirklich als Kolonisierung erfahren wurde, zeigen etwa die Auseinandersetzungen des italienischen Arztes und Kenners Giovanni Morelli (1816–1891), der sich gegen die Überheblichkeit deutscher Kunstforscher wehrte. Wohl nicht zufällig entsprechen die Stammlande der akademischen Kunstgeschichte dem Territorium der drei touristischen Grossmächte von heute. Dieselbe Ungleichzeitigkeit zeichnet sich durch in der mehrsprachigen Schweiz: Mit Jean Leymarie zog 1961 der erste Ordinarius für Kunstgeschichte an der Universität Genf ein – fast neun Jahrzehnte nach dem ersten Zürcher Kollegen



1 Hegel am Katheder. Lithographie (1828) von Franz Kugler, der als kulturpolitischer Anreger und Organisator die Institutionalisierung der Kunstgeschichte in Deutschland massgeblich mitgestaltete. Er ist der Verfasser des «Handbuches der Kunstgeschichte»; an der zweiten, überarbeiteten Auflage von 1847 wirkte der junge Jacob Burckhardt mit.

Salomon Vögelin. Andererseits hat Genf als einzige unter den Schweizer Städten die Tradition einer akademischen Malschule aufzuweisen, die über das Kleinmeisterliche hinausging. Die 1776 gegründete Société des Arts de Genève unterrichtete nebst den Schönen Künsten auch die Fächer Kunsthandwerk und Agrikultur und stellte damit die Verbindung von Kunst und Gewerbe her an der Schwelle zum Industriezeitalter.

Betrachtet man die Wissenschaftsgeschichte unserer Disziplin als Wirkungsgeschichte, so stehen nicht Montfaucons «monuments de la monarchie française» (1729–1733) am Anfang, sondern das jüngere Werk Winckelmanns von 1764: «Geschichte der Kunst des Alterthums». Obwohl im Forschungsgegenstand dem heutigen Fach der Archäologie verpflichtet, begründet seine Methode «Kunstgeschichte», die schon im Titel programmatisch anklingt. Winckelmann, der empfindsame Schwärmer, verabscheute das Wort «Archäologie», das ihm zu stubengelehrsam und zu tintenklecksend daherkam. Für ihn zählte nur die unmittelbare, sensitiv erlebte Berührung mit dem Original. So führte Winckelmann den anhaltenden kunsthistorischen Blick ein: Kunstgeschichte war die Geschichte des Sehens. Die Abneigung gegen das Antiquarische förderte das Selbstbewusstsein des neu aufkeimenden Fachs. Die Ablehnung des schriftlichen Quellenstudiums ermöglichte es, die «kunsthistorische» Methode von der klassischen Philologie abzugrenzen. Erst Carl Friedrich von Rumohr verband die Geschichte des Sehens wieder mit Quellenstudium. «Italienische Forschungen» (1827–1831) behandelt die Kunst des Mittelalters und der frühen Neuzeit in Italien; es legt einen ersten Pfad im Wald jener Denkmäler an, denen bisher allenfalls das brauchtümlische, nicht aber ein ästhetisches Interesse galt. Mit Herrn von Rumohr, dem gelehrten Epikuräer – nebenbei schrieb er über den «Geist der Kochkunst» und die «Schule der Höf-

lichkeit» – verwissenschaftlichte sich die Kavalierstour zur Kunstgeschichte.

Die Pioniertaten von Einzelgängern wie Winckelmann und von Rumohr systematisch gebündelt zu haben, ist das Verdienst Georg W.F. Hegels, der als Philosoph das neue Fach der Institutionsbildung einen Schritt näherbringt: seine Vorlesungen über Ästhetik in Heidelberg und Berlin der Jahre 1817–1829 machten Kunstgeschichte als universitäres Fach populär. Hegel war Mitglied des Wissenschaftlichen Kunstvereins Berlin, dessen Gründung 1828 in die Entstehungszeit des Schinkelschen Museums fiel: dem steingewordenen System idealistischer Ästhetik². Der Gebäudegrundriss und die Sammlung waren ursprünglich so angelegt, dass der Betrachter den kunsthistorischen Weg des Weltgeistes von der Antike zum Abendland abschreiten konnte. Der erste Direktor, Gustav Friedrich Waagen, erhielt 1844 neben der Museumsleitung eine ausserordentliche Professur – ohne Gehalt, jedoch mit der ministerialen Ermahnung versehen, «überhaupt aber sich so zu betragen, wie es einem treuen und geschickten Königlichen Diener und Professor wohl ansteht und gebührt»³. Noch darbt die deutsche Kunstgeschichte in Lehre und Forschung. Heinrich Gustav Hotho, der Herausgeber von Hegels Ästhetik und Verfasser der «Geschichte der deutschen und niederländischen Malerei» (1842), musste sein Gehalt als Museumsbeamter in der Berliner Gemäldegalerie und am Kupferstichkabinett aufbessern. Der Hegelschüler geriet nach 1841 in die Schattenseite einer Kulturpolitik, die es – gemäss Thronrede von Friedrich Wilhelm IV. – sich zur Aufgabe machte, die «Drachensaat des Hegelianismus» auszurotten. In Österreich wurden die Schriften Hegels nach der misslungenen Revolution von 1848/49 verboten. Die drei Jahrzehnte danach, die für die institutionelle Entwicklung der Kunstgeschichte entscheidend wurden, haben zugleich Hegels Erbschaft zu verheimlichen gesucht. Es zeugt von der Liberalität der neugegründeten ETH Zürich, dass sie Friedrich Theodor Vischer, dem letzten grossen Hegelianer unter den Kunsthistorikern, 1855–1865 intellektuelles Asyl gewährte.

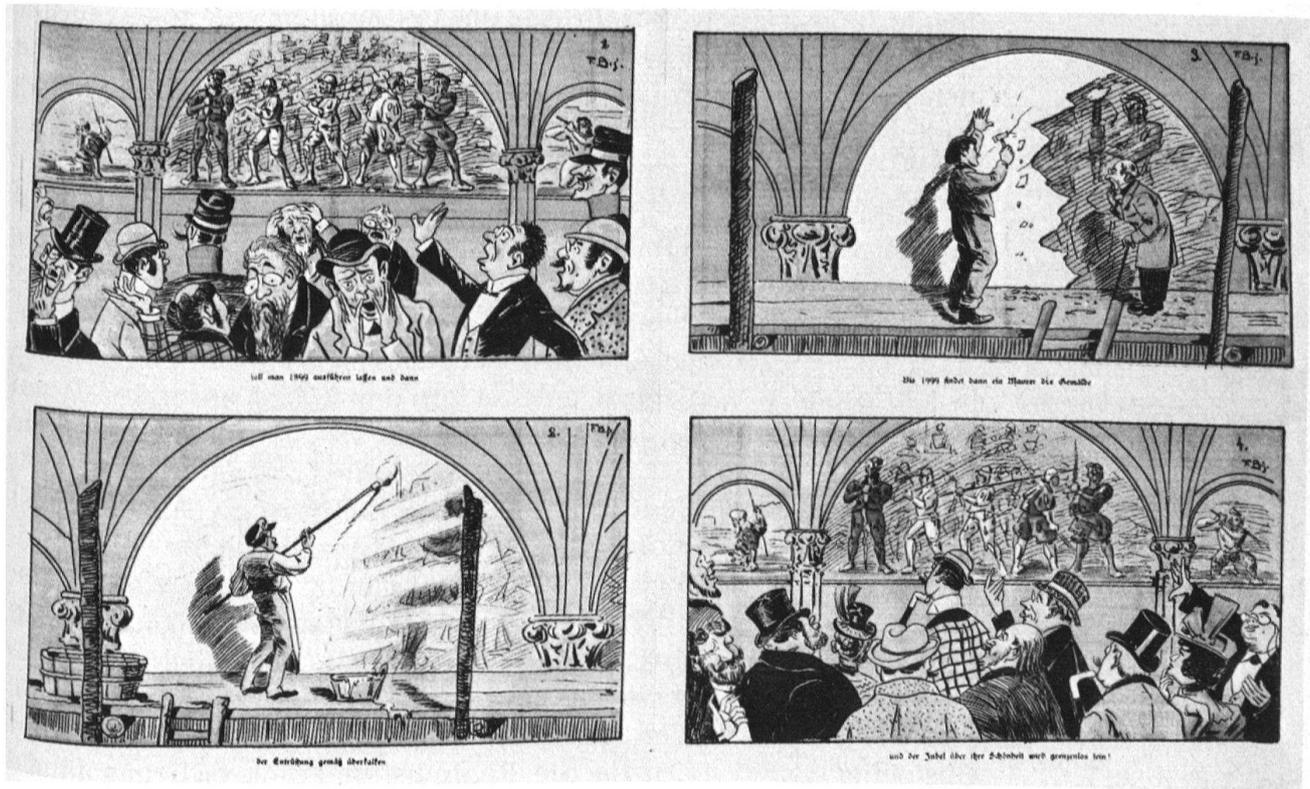
Anton Heinrich Springer, seit 1860 in Bonn Inhaber des ersten kunstgeschichtlichen Ordinariats überhaupt, hatte 1843 in Tübingen über «Die Hegelsche Geschichtsanschauung» promoviert. Gegen die Jahrhundertmitte setzte aber von seiten der Kunsthistoriker die Polemik gegen den grossen Übervater ein. Unausgesprochen steckte dahinter das Bedürfnis nach fachlicher Autonomie: Hegel hatte im Kunsthistoriker den geistig beschränkten, aber fleissigen Sammler gesehen, der sich als Kärner in seinem Denkgebäude nützlich machen sollte. Das aufstrebende Fach gedachte jedoch nicht mehr, ancilla philosophiae zu spielen. Der Ablösungsprozess äusserte sich in der immer wieder beschworenen Abtrennung von Ästhetik und Kunstgeschichte. Die idealistische Suche nach dem «Kunstschönen» wurde aufgegeben angesichts der quantitativen Erfolge, welche die positivistische Faktensuche zu zeitigen begann. «Ich kann mir die beste Kunstgeschichte denken, in der das Wort «schön» gar nicht vorkommt»⁴, proklamierte Moriz Thausing 1873 bei seiner Antrittsvorle-

sung und brachte damit einen Kernsatz der Wiener Schule auf den Punkt. Der «Dresdener Holbeinstreit» zwei Jahre zuvor hatte in dieselbe Richtung gewiesen: Auf einem Kongress in Dresden kamen die Fachleute überein, dass von den zwei Hans Holbein d. J. zugeschriebenen Exemplaren der Madonna des Bürgermeisters Meyer von Basel die Darmstädter Fassung die «ächte» sei, ungeachtet der allgemeinen Gunst, welche die Dresdener Version genoss, gerade weil dieses Werk, das nun als barocke Kopie entlarvt war, dem nazarenisch geprägten Schönheitsgefühl entgegenkam. «Schönheit» kam jetzt nur mehr dem Original zu. Unter den Gelehrten, die den Paradigmenwechsel von der Ästhetik zum Kennertum kongressurkundlich besiegelten, war Salomon Vögelin aus Zürich. Nur Jacob Burckhardt, den erratischen Kopf unter den Schweizer Kunsthistorikern, rührte das Ereignis wenig; er war zum Bedauern der Teilnehmer gar nicht angereist. Zwar teilte er die allgemeine Ablehnung der philosophischen Ästhetik – seine Bekanntschaft mit dem Hegelianismus reichte in die Berliner Studienzeit zurück – dennoch sah er seinen Begriff des Kunstwerks in der «Attribuzlerei»⁵ nicht erschöpft.

Das Verschwinden der idealistischen Ästhetik aus der Kunstwissenschaft hat einen sehr materiellen Grund: Für philosophische Fragestellungen nach dem «Schönen überhaupt» war keine Lobby da. Die Kunstgeschichte fand Mitte des 19. Jahrhunderts ihre kulturpolitische Chance in handfesteren Aufgaben. Dem Nationalismus wurde die Kunst Religionsersatz: eine identitätsstiftende Kraft im politischen Dienst des Ganzen. Der Kunstwissenschaftler war aufgerufen, das Nationalbewusstsein mit einer historischen Ikonologie auszustatten, was ihn eng mit dem gründerzeitlichen Staat und dem Bürgertum verband. Diese gesellschaftliche Rolle erst machte das schöngeistige Fach institutionsfähig. Der Kunsthistoriker wurde zum «Schatzmeister der Nation»⁶. Etwas vom Glanz der nationalen Bundeslade fiel auf jene, die sie verwalteten. Bis zum Zweiten Weltkrieg galt Kunstgeschichte als vornehmes Studium – eine Auffassung, die heute manchmal noch als Vorurteil von der Legende zehrt. Höhepunkt dieser Entwicklung im Deutschen Reich war die Gründung des Deutschen Vereins für Kunstwissenschaft 1908 mit dem Plan eines vollständigen Corpus der Geschichte deutscher Malerei, Skulptur, Architektur und des Kunstgewerbes. Der Kunsthistoriker unter den Initianten, Museumsdirektor Wilhelm von Bode, verkörperte trefflich die Einheit von positivem Sammelfleiss und preussischem Beamtenamt. Die nationale Schatzmeisterfunktion führte zur Territorialisierung der Kunstgeschichte. Forscher, welche die nationalstaatlichen Grenzen nicht berücksichtigten, fanden in der Institution Kunstgeschichte kaum einen Platz. Der interdisziplinär ausgerichtete Kreis um Max Dessoir und seine 1913 erstmals erschienene «Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft» fand ihr Auskommen meist in anderen Wissenschaftszweigen. Das territoriale Prinzip der Kunstgeschichte entwickelte sich in den dreissiger Jahren zum gefährlichen Anachronismus. Aby Warburgs Bibliothek für ikonographische Studien – in doppelter Hinsicht vaterlandslos – konnte 1936 gerade rechtzeitig noch nach London evakuiert werden.

Der Schweizerische Kunstverein

Die Geschichte der Schweizer Kunstgeschichte bewegt sich zwar in ihren akademischen Methoden und Forschungszielen innerhalb der deutschsprachigen Grosswetterlage; in ihrer institutionellen Entwicklung aber sind erhebliche Abweichungen festzustellen, die mit dem republikanisch-kleinstaatlichen Wesen des Lands zusammenhängen. Hat die deutsche Kunstgeschichte ihre Anreger in aristokratischen Bildungsreisenden wie von Rumohr und Betreuern fürstlicher Sammlungen wie Winckelmann, so liegt der autochthone Grund schweizerischer Kunstgeschichte in den kulturpolitischen Visionen der Aufklärer. Franz Urs von Balthasars «Patriotische Träume eines Eydgenossen von einem Mittel, die alte Eydgenossenschaft wieder zu verjüngen» riet 1758 zum Studium der Geschichtskunde; das Erbe Tells sollte Tugend und Sitte der von Solddienst und Hofart verdorbenen Bürger wieder beleben. Die Helvetische Gesellschaft, 1761 in Schinznach gegründet, hatte den Aufruf des greisen Luzerner Patriziers gehört und liess in ihren jährlichen Zusammenkünften und Verhandlungsberichten die vaterländische Vergangenheit aufleben. In diesem Kreis hielt der Basler Ratsherr Christian von Mechel 1791 eine Rede über den «Entwurf einer Kunst-Geschichte Helvetiens». Hatten die «sanften Revolutionäre»⁷ an eine politische und kulturelle Erneuerung aus eigener Kraft geglaubt, wurde ihr aufgeklärter Optimismus von der Französischen Revolution überrannt. Die «Erste Helvetische Verfassung» von 1798 war von Napoléons Gnaden. Wie das Vorbild, das mit Kunstraubzügen den Louvre zur Schatzkammer französischer Grandeur verwandelte, war die helvetische Kulturpolitik zentralistisch aufgebaut. Philipp Albert Stapfer, Minister der Künste und Wissenschaften, leitete zusammen mit Heinrich Zschokke das «Bureau für National-Kultur». Geplant war ein «cadastre des forces intellectuelles et morales». In der Hauptstadt sollte ein nationaler «Salon» die Aktivitäten der Künste alle zwei Jahre ausstellen. Eine «Nationalkunstschule» würde den Stoff sowohl der klassischen artes liberales, als auch der mechanischen Künste anbieten: «Ästhetik, Geschichte der Künste und Erfindungen aller Völker, theoretischen und praktischen Unterricht in der Baukunst in Stein und Holz, in der Wasserbaukunst, in der angewandten Mathematik überhaupt, in der Zeichenkunst, Malerei, Bildhauerei, Kupferstecher-, Holz und Formschneiderkunst, in der Beredsamkeit und in der Musik»⁸. Ein «département des bâtiments publics» war für die Pflege und Vervollkommnung nationaler Bauwerke und Kulturgüter gewidmet. Eine Verfügung gegen die Zerstörung alter Kunstdenkmäler wurde im Dezember 1798 erlassen. Vom Zürcher Architekten und Industriellen Johann Caspar Escher kam der Vorschlag zur Inventarisierung der Schätze Helvetiens; erhalten hat sich die Liste schutzwürdiger Bauten im Kanton Waadt. Escher riet auch, eine «Centralsammlung von Kunstsachen» anzulegen (der Begriff «Museum» hatte sich noch nicht eingebürgert; 1793 war er erstmals aufgetaucht: Die Ausstellung des königlichen Kunstbesitzes im Salon Carrée und in der Grande Galerie des Louvre wurde «Museum» ge-

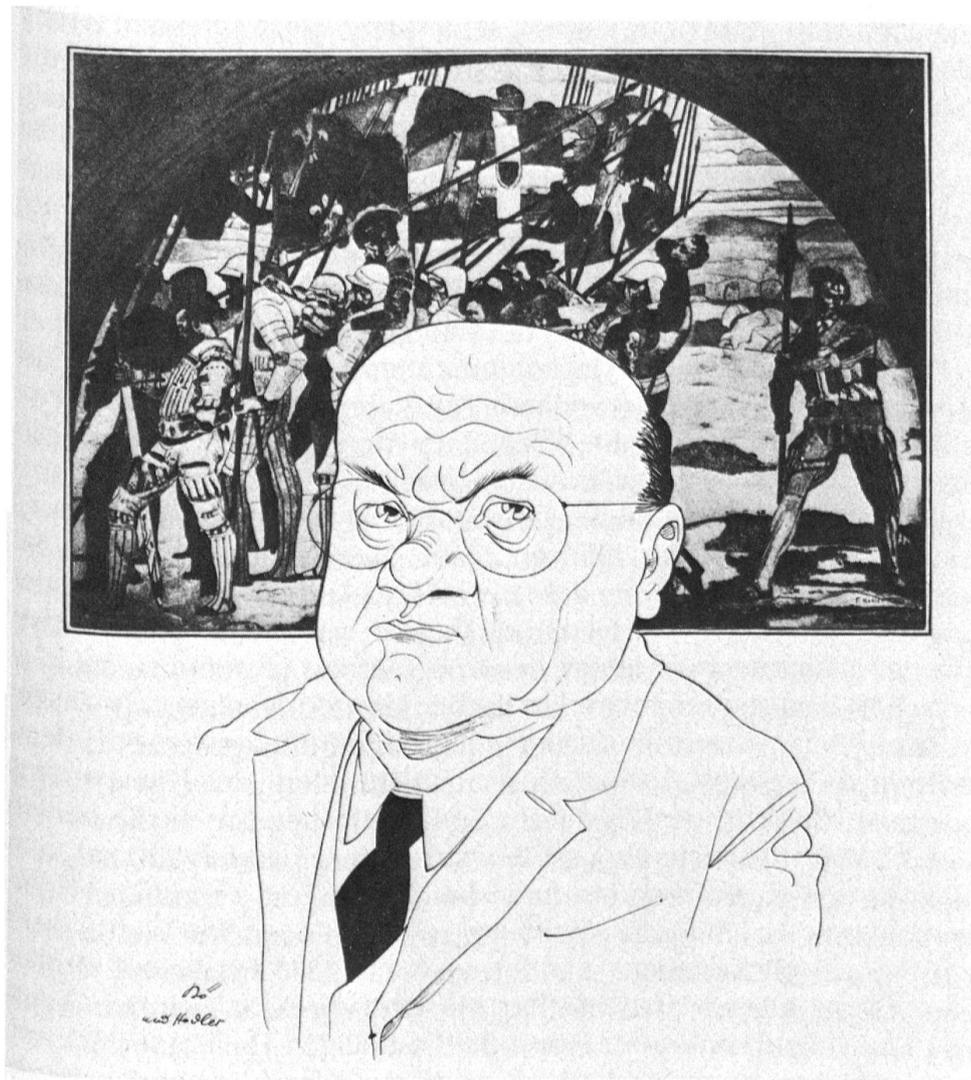


nannt). Die geplante Centralsammlung hätte umfasst: technische und architektonische Modelle, volkskundliche und historische Dokumente, Malerei und Graphik, Feldmesserkunst und Militärkunde, Naturwissenschaft und Medizin. Das Direktorium teilte die Meinung, «dass die Sammlung... von Nationalschätzen in einem gemeinschaftlichen Mittelpunkt leicht, wenig kostspielig und für den Fortgang der technischen Kenntnisse und der schönen Künste in Helvetien sehr nützlich»⁹ sei. Alles blieb Papier, auch der Plan einer Nationalbibliothek und einer eidgenössischen Universität. In einem Kraftakt wollte die revolutionäre Phantasie gegen das politische Beharrungsvermögen der Tradition antreten. Die Helvetik wollte gar nichts Unmögliches, nur wollte sie es zu früh. Mit sechzig bis hundert Jahren Verspätung waren alle kulturellen Institutionen da, von denen die Utopisten an der Macht geträumt hatten: Die eidgenössischen Turnusausstellungen (seit 1840), das Eidgenössische Polytechnikum (1854), Rahns Statistik schweizerischer Kunstdenkmäler (seit 1872), die Kommission für Denkmalpflege (1886) und das Landesmuseum (1898). Gemässigt in Gangart und Ausführung verwirklichten sich die revolutionären Träume der Helvetik entlang der gewundenen Wege, die der Föderalismus in der Schweiz über Jahrhunderte angelegt hatte. Zum Wenigen, was in jenem voluntaristischen Taumel von kaum vier Jahren zustandekam, gehört die Helvetische Kunstausstellung vom April 1799, organisiert von der «Vaterländisch-gemeinnützigen Gesellschaft». Die Berner «Artistische Gesellschaft» aus demselben Jahr überlebte die Helvetik nicht; als «Bernische Kunstgesellschaft» wurde sie in der Restaurationszeit neu gegründet. Theorie, Geschichte und Praxis der Kunst waren im 18. Jahrhundert kaum ausdifferenziert. Epochal bezeichnend für das aufkei-

2 Aus dem Wettbewerb von 1896 zur Ausschmückung der Waffenhalle im Landesmuseum ging Ferdinand Hodlers «Rückzug aus Marignano» siegreich hervor. Der Juryentscheid war umstritten; an der Spitze der Gegner standen die massgebenden Denkmalpfleger und Kunsthistoriker. Diese schlägt der «Nebelspalter» in seinem «Ausweg» buchstäblich mit deren eigenen Waffen: «Die Hodlerbilder im Landesmuseum soll man 1899 ausführen lassen und da der Entrüstung gemäss überkalken. Bis 1999 findet dann ein Maurer die Gemälde und der Jubel über ihre Schönheit wird grenzenlos sein!»

mende Industriebewusstsein war die Verbindung von angewandter und freier Kunst. Die Helvetische Kunstausstellung von 1799 zeigte nicht nur Gemälde, sondern auch technisches und handwerkliches Gerät; sie verstand sich als historischer Überblick und als aktuelle Werkschau zugleich (ein Revival dieser Ungeschiedenheit von Geschichte und Praxis versuchte später etwa der Kunsthistorikertag an der Wiener Weltausstellung 1873, der sich als «kunstgewerblicher Kongress» angekündigt hatte, um den Anspruch der Kunstwissenschaft auf Einflussnahme an der industriellen Formgebung zu bekunden). Eine erste Kunstschule in Basel geht zurück auf den Beginn des 18. Jahrhunderts und wurde geleitet von der «Gesellschaft des Guten und Gemeinnützigigen» im Markgräfischen Hof. Es folgten: 1751 die Malschulen in Genf, 1773 in Zürich, 1783 in Luzern. In Zürich entstand neben der öffentlichen 1775 die halbprivate Parallelanstalt «Kleiner Kunstsaal» von Johann Martin Usteri, der hier den Handwerkerkernachwuchs seiner Porzellanmanufaktur im Schooren heranzubildete. Das Haus der Usteri wurde zur Wiege der Kunstgesellschaft: Seit 1787 fanden sich Kunstfreunde und Künstler wöchentlich im Neuenhof zur «Donnerstagsgesellschaft» ein. Ihr Geist war empfindsam idyllisch: Das Lied «Freut euch des Lebens» komponierte der Gastgeber Usteri 1793, da die Republik in Frankreich das Jahr II schrieb. In stiller Opposition verharren sie gegen die Helvetiker als deren konservative Brüder, die, wie diese, dem Patriziat entstammten. Die «Donnerstagsgesellschaft» bildete eine Zelle der Biedermeierkultur in der Schweiz. 1806 gründete Usteri die «Gesellschaft Schweizerischer Künstler und Kunstfreunde». Die jährlichen «Künstler-Tagsatzungen» bezeugen programmatisch das Festhalten am überlebten Ideal der Alten Eidgenossenschaft. Usteri (1762–1827), der «die standesgemässe Tracht, das gepuderte Haar und den galanten Dreispitz sein Leben lang sowenig abstreifte wie seinen Glauben an die ererbten Vorrechte und Vorzüge aristokratisch-verfeinerter Kultur»¹⁰, förderte Karl Pfyffers Projekt des Löwendenkmals in Luzern, das, 1821 eröffnet, noch einmal die nostalgische Verbundenheit der Restauration mit dem ancien régime der Bourbonen beschwor. Die List der Vernunft aber war auch hier wirksam: Die Schweizerische Künstlervereinigung mit ihren lokalen Sektionen und Schulen bildet die Übergangsform der in Auflösung begriffenen Ständegesellschaft, die einst Erfahrung und Wissen der Künste in Zünften und Werkstätten weitergegeben hatte. So erfüllten die Künstlergemeinschaften der Restauration unbewusst die Aufgabe, das Gewerbe ins Industriezeitalter einzuschulen. Sie vollstrecken das Gesetz der Geschichte, wonach fortschrittliche Ideen erst dann wirklich werden können, wenn Konservative an der Macht sie durchführen müssen. Die Berner Künstlergesellschaft organisierte jeweils zur Tagsatzungszeit, unterstützt von den Behörden, Werkschauen: eine frühe Form des Zusammenspiels von Staat, Industrie und Gewerbe, wie es die Landesausstellungen des fortgeschrittenen Jahrhunderts demonstrieren sollten.

Jacob Burckhardt würdigte die kulturpolitische Bedeutung der Kunstvereine im Brockhaus 1843: «Sie zuerst haben ihr [der Kunst]



3 Der Kriegsgeneration war das einst vielgeschmähte Marignanobild zur Ikone nationaler Wehrbereitschaft geworden. Die Karikatur von Bö im «Nebelspalter» vom 26. Februar 1964, dem Jahr der EXPO Lausanne, begleitet folgendes Spottgedicht: Warum sind wir Schweizer so ernst? Heiri Ungemach beantwortet die oftgehörte Frage:

Man zieht zu wenig in Betracht,
 Was wir schon alles durchgemacht,
 Das Schicksal hat uns nichts geschenkt,
 Wir opferten ihm Blut und Schweiss,
 Wer nur an Marignano denkt
 Und etwas von St. Jakob weiss
 Und ahnt, was ich persönlich litt
 In Sachen Not und Todesgefahr,
 Als man zur Rationierung schritt
 Und ich Soldat der Ortswehr war,
 Begreift, sofern er Mensch und Christ,
 Dass es mir nicht ums Lächeln ischt.

wieder ein grösseres Publicum gewonnen und somit bei aller Einseitigkeit, die sich zuweilen hineinmischt, mit dem schwierigen Werke, die Kunst von neuem mit dem Leben zu vermitteln, einen kühnen und erfolgreichen Anfang gemacht.» Die Kunstvereine führten Kunst und bürgerliche Gesellschaft in ihr neues Funktionsverhältnis ein. Doch die liberale Imago musste erst aus der biedermeierlichen Verpuppung ausschlüpfen. Usteri starb 1827; sein gemütlich-korporativer Zusammenschluss wurde zum Podium nationalen Sendungsbewusstseins. An der Zofinger Tagung von 1830 erging die «Einladung zur Mitwirkung für die Errichtung von Nationaldenkmälern in Werken der bildenden Künste». Der Aufruf löste einen Streit aus; die konservativen Mitglieder sträubten sich gegen die Politisierung ihres Vereins, so dass in den Jahren 1834–1838 die Zofinger Treffen ausblieben. Die alte Garde musste abdanken. 1839 wurde die Gesellschaft als «Schweizerischer Kunstverein» neu gegründet unter der Leitung des Präsidenten der Zürcher Sektion Hans Conrad Pestalozzi-Hirzel. Der Zweckartikel enthielt die «Förderung der vaterländischen Kunst und des Kunstsinnes». Der Winterthurer Kartograph Jakob Melchior Ziegler hielt an der Vereinstagung von 1843 einen Vortrag «Über monumentale Kunst und über die Idee eines schwei-

zerischen Nationalmonumentes»; seine Idee wurde in einem Architekturwettbewerb des SIA aufgegriffen. Auch nur Projekt blieb die künstlerische Ausschmückung des 1857 vollendeten Bundesrathauses. Noch gab sich der Liberalismus puritanisch spröde; am Tempel der Nation sollte Schmucklosigkeit als Allegorie republikanischer Tugend erscheinen. Der liberale Nachtwächterstaat von 1848 überliess Investitionen in Patriotismus der Privatinitiative. Für das 1865 enthüllte Winkelrieddenkmal in Stans hatte der Kunstverein das Geld durch eine Subskription zusammengebracht.

Das zweite nationale Unternehmen des Kunstvereins war die Freskierung der 1883 eingeweihten Tellskapelle bei Sisikon. Das Projekt war umstritten, da die bestehende Kapelle, das «Heilig Hüsi» aus dem 16. Jahrhundert, dabei abgebrochen wurde. Man begann zu erkennen, dass es zweierlei sei, ein Denkmal zu produzieren oder es zu bewahren. Aus der diffusen Idee «Vaterländischer Kunst» im nachempfindenden Sinne des Historismus differenzierte sich der heute gültige Begriff der Denkmalpflege heraus. 1880 wurde anlässlich der Generalversammlung des Kunstvereins in Zofingen die «Gesellschaft für Erhaltung vaterländischer (ab 1881 weniger schwülstig: «historischer») Kunstdenkmäler» gegründet. Ihr erster Präsident, Théodore de Saussure, war einst auch Präsident des Kunstvereins gewesen. Doch in der Phase der Spezialisierung traten die beiden Vereinsziele Produzieren und Bewahren auseinander. Einmal kam es zwischen Kunstfreunden und Antiquaren zum schroffen Widerspruch: Als die Eidgenössische Kunstkommission im Wettbewerb zur Ausschmückung des Landesmuseums 1896 Ferdinand Hodler zum Sieger kürte, versuchte der Museumsdirektor Heinrich Angst das Eindringen moderner Kunst in die heiligen Hallen der Schweizergeschichte zu verhindern. Unterstützung fand er bei den Denkmalpflegern. Johann Rudolf Rahn sah in Hodlers Entwürfen zu den Marignanofresken «Patriotismus und Schicklichkeit» verletzt; ein «Tollhaus von Henkersknechten» sah Josef Zemp und de Saussure schlicht «Karikatur». Unhaltbar schienen die Verstösse künstlerischer Freiheit gegen den Historismus der Historiker¹¹.

Neben der Pflege nationaler Denkmäler hatte die Kunstförderung zum Aufgabenbereich des Kunstvereins gehört. Seit 1840 veranstaltete er Wanderausstellungen in der ganzen Schweiz, die den kulturellen Austausch fördern sollten. Zunächst im Rhythmus einer «Biennale», dann alljährlich, je in einem östlichen und einem westlichen Turnus, wurden Kunstwerke aus allen Regionen durch die Schweiz gefahren. Verlosungen waren ein beliebter Publikumsmagnet. In den ersten 40 Jahren gelangten Bilder für über eine Million Franken zum Verkauf. Seit 1860 steuerte der Bund Subventionen für Ankäufe bei. Die Turnusausstellungen bildeten eine wirtschaftlich interessante Einstiegsmöglichkeit für aufstrebende Talente, während arrivierte Künstler für eine Teilnahme sich oft zu schade waren, so dass die Qualität manchmal zu wünschen übrig liess. Der Konflikt zwischen den vaterländischen Idealen der Veranstalter und den kommerziellen Interessen der Künstler war unübersehbar. Die Professionellen wandten sich von den laienhaften «Geschmacksräten» ab und grün-

deten 1866 die Gesellschaft Schweizerischer Maler und Bildhauer (GSMB) zu einer Zeit, als in der Wirtschaft sich Kartelle zu bilden begannen. Der Beruf des Künstlers hatte Konjunktur. Zurück von einer Reise durch die Vereinigten Staaten kam Frank Buchser 1881 mit der Idee eines nationalen Kunstsalons. Verwirklicht wurde sie im neuen Kunstmuseum Bern 1890 als erste Nationale Kunstaussstellung – es blieb zugleich die letzte. Das Ereignis war überschattet von der Mittelmässigkeit der Beiträge und von umstrittenen Ankäufen; der erhoffte Anbruch eines «perikleischen Zeitalters» der Schweizer Kunst verpuffte im Gerangel um Subventionen.

Der Kunstverein verlor im Entflechtungsprozess fast gleichzeitig seine beiden Hauptaufgaben. Kunstförderung und Denkmalpflege gingen institutionell eigene Wege. Der historische Anreger war den differenzierten Aufgaben nicht mehr gewachsen und zeigte bei Konflikten, wie sie im Zusammenhang mit der Nationalen Kunstaussstellung oder den Marignanofresken auftauchten, oft wenig Profil. Die Ausdehnung staatlicher Aktivität nach der Revision der Bundesverfassung von 1874 äusserte sich auch im kulturpolitischen Bereich. 1887 erfolgte der Bundesbeschluss zur Förderung und Hebung der Kunst. Eine Expertenkommission wurde bestellt, die, unabhängig vom Kunstverein, hauptsächlich aus Künstlern bestand. Damit hatte der Bund der privaten Gesellschaft das Mittel zur Einflussnahme auf die nationale Kunstförderung aus der Hand genommen. Es blieben die Turnusaussstellungen; die letzte wurde 1956 durchgeführt, nachdem schon während der Kriegsjahre die Auslese nur mühsam zustande gekommen war. Das Interesse der Künstler und der Vereinsektionen war erloschen. Im aufstrahlenden Wirtschaftswunder der Nachkriegszeit war die Präsentation nationaler Identität kein Ausstellungsthema mehr. Man schaute nach Paris.

Der Schweizerische Kunstverein verwaltet seit 1914 die «Unterstützungskasse für schweizerische bildende Künstler». 1901–1917 gab er das Schweizerische Künstlerlexikon heraus unter der redaktionellen Leitung von Carl Brun. 1951 regte er den «Verein zur Herausgabe des Schweizerischen Künstler-Lexikons» an; die zwei ergänzenden Bände zum 20. Jahrhundert, redigiert von Eduard Plüss und Christoph von Tavel, erschienen 1958–1967. Das monatliche «Kunstabulletin» bringt seit 1968 in Inseraten und Artikeln regionale und internationale Informationen: Die alte Idee der Kunstförderung durch Vermittlung hat in dieser zeitgemässen, bescheidenen Form überdauert.

Denkmalpflege und Inventarisierung

Der «Verein zur Erhaltung vaterländischer Kunstdenkmäler» ging, wie erwähnt, 1880 aus dem Kunstverein hervor. Im Gründungsauftritt richtete sich Johann Rudolf Rahn gegen die «Zerstörung und Verschleuderung» historischer Kultursubstanz durch die Industrialisierung. Bereits 1886 stellte der Bund dem Verein eine «Eidgenössische Commission für Erhaltung schweizerischer Altertümer» bei, die, im Gegensatz zur Eidgenössischen Kunstkommission, durch den Vereinsvorstand besetzt wurde. Zu den ersten Geschäften der Bundes-

denkmalpflege gehörte der Schutz und die Restaurierung der Solothurner Bastionen 1893/94. Neben der Erhaltung historischer Bauten galt es zugleich, die Zerstreung von Kulturgut durch den Kunstmarkt zu hemmen. Es spielte der Zwangszusammenhang zwischen Geschichtsbewusstsein und industrieller Expansion: Das Geschichtsbewusstsein nährt sich mit dem Verlust an Geschichte. Von der Mangelware Tradition, welche die Sachzwänge des Fortschritts auf den freien Markt warfen, profitierten die Sammler und Schatzgräber; die Eigentümer folgten nach, zuerst mit Naivität, dann hatten auch sie das Geld gerochen. Knoepfli warnt davor, nur die liberalen Regierungen anzuprangern, die durch Säkularisation kirchlicher Güter den Ausverkauf ermöglichten; «um ein Linsengericht»¹² hätten auch etliche Klöster und Stifte ihre Schätze verschleudert. Ein nationales Museum sollte die unkontrollierte Abwanderung von Kulturgut, den der Bildersturm der Antiquitätenhändler ausgelöst hatte, auffangen. Das Projekt musste gegen den Widerstand der Föderalisten durchgesetzt werden. Professor Vögelin kämpfte dafür seit 1875 im Nationalrat. Der Bundesbeschluss zur Errichtung des Landesmuseums löste ein Standortsgerangel zwischen den Städten Basel, Bern, Luzern und Zürich hervor. Zürich siegte; das Museum wurde 1898 eröffnet.

Mit der Bildung einer Eidgenössischen Landesmuseumskommission wurde die Gesellschaft bereits 1892 von den Geschäften der Sammlung entbunden. Die 1915 geschaffene eidgenössische Kommission für Denkmalpflege entband den Verein auch von dieser praktischen Tätigkeit. Wie beim Kunstverein wurde damit eine ursprünglich private Initiative durch den Bund übernommen. 1972 entstand mit dem «Institut für Denkmalpflege» unter der Leitung von Albert Knoepfli ein Fenster zu Lehre und Forschung an der ETH Zürich. Hauptgeschäft der «Gesellschaft für Schweizerische Kunstgeschichte», wie sie sich seit 1934 nennt, blieb nunmehr die Herausgabe der Kunstdenkmälerbände, die seit 1927 erscheinen. Die Publikation wird vorwiegend über die Mitgliederbeiträge der Gesellschaft durch die Abnehmer finanziert.

Die Denkmalpflege des 19. Jahrhunderts gab sich noch «aristokratisch»¹³ und gelehrt, wie die professoralen Urheber; ihre Ideen popularisierten sich erst im Reformkleid des Heimatschutzes, dessen Verein 1905 gegründet wurde. Zu den Initianten gehörte die Malerin und Schriftstellerin Marguerite Burnat-Provins. Die Reihe das «Bürgerhaus in der Schweiz», von Hermann Baer ins Leben gerufen, bildet das publizistische Spiegelbild der Bewegung. Entstand die Denkmalpflege unter den Auspizien des Historismus, so der Heimatschutz im Geist von William Morris. In der politischen Polarisierung der Zwischenkriegszeit verloren sich allerdings die frühen Werkbundideale, und der Heimatschutz verstärkte seinen konservativen Pol.

Die klassische Kunstdenkmäler-Inventarisierung endete mit dem 19. Jahrhundert und schloss damit einen Baubestand aus, der durch die Umstrukturierung der Städte seit der Nachkriegszeit selbst aus dem kollektiven Gedächtnis ausgemerzt zu werden drohte. Georg Germann stellte 1972 dem Nationalfonds ein Forschungsgesuch zum «Inventar der Neueren Schweizer Architektur» zwischen 1850 und

1920. Der erste Band erschien 1982 unter der Redaktion Hanspeter Rebsamens. Gleichzeitig zum INSA entstand das «Inventar der Schützenswerten Ortsbilder in der Schweiz», geleitet von Sibylle Heusser. Im Gegensatz zur älteren Inventarpraxis der Kunstdenkmälerbände werden die Architektur des Alltags und urbanistische Aspekte hervorgehoben.

1951 wurde in Zürich das «Institut für Kunstwissenschaft» gegründet. Legen die bisher erwähnten Institutionen den Schwerpunkt auf architektonische Denkmäler und ihre Ausstattung, so steht beim SIK die bildende Kunst im Zentrum. Das Institut verfolgt die Inventarisierung, Publikation und technologische Erforschung des beweglichen Schweizer Kunstguts. Es wird durch einen Verein betrieben, dessen Initiant Marcel Fischer war. Das private Projekt wurde abgestützt durch prominente Vorstandsmitglieder aus der akademischen Lehre und Forschung: Gotthard Jedlicka von der Universität Zürich und Linus Birchler vom Polytechnikum. Das Institut verdankt nicht zuletzt seine Existenz der Notwendigkeit, dem enorm wachsenden Kunsthandel seit der Nachkriegszeit einen unabhängigen Ratgeber beizustellen. Das SIK verfügt über ein hochentwickeltes Restaurierungslabor, das mit dem Technisch-chemischen Institut der ETH und dem Anorganisch-chemischen Institut der Universität Zürich zusammenarbeitet. Expertisen und Restaurierungsaufträge bilden die Haupteinnahmenquellen aus eigener Arbeit. Dazu kommen die Subventionen verschiedener Städte und Kantone und die Mitgliederbeiträge des Vereins. Die Redaktionsabteilung besorgt die Herausgabe von Monographien und Katalogen von Schweizer Kunst. Die Institutsräume beherbergen die grösste Fachbibliothek zur Schweizer Kunstgeschichte. Seit 1981 wird das SIK vom Bundesrat als unabhängiges Hochschulinstitut anerkannt und hat somit Anspruch auf regelmässige Bundesbeiträge. Seit 1984 wird ein elektronisches Datenbanksystem ausgebaut, angeschlossen an das Rechenzentrum der Universität Zürich. Auf Ende 1987 ist die Eröffnung der «Antenne Romande» geplant, einer Aussenstelle in der Universität Lausanne. Misstrauischen Bürgern musste die Neue Zürcher Zeitung 1954 städtische Zuwendungen noch mit dem Hinweis schmackhaft machen: «Das Institut will nach Möglichkeit verhindern, dass schlechte, falsche Bilder in die Schweiz gelangen und gute Schweizer Bilder ins Ausland abwandern». Auf diese guteidgenössische Grenzwächterfunktion im Kunsthandel liess sich das SIK glücklicherweise nicht festlegen. Der derzeitige Direktor, Hans A. Lüthy, hat das Institut zu einer international anerkannten Forschungsstätte ausgebaut.

Akademische Lehre und Forschung

Philosophen, Theologen, Philologen, akademische Zeichenmeister haben seit dem späten 18. Jahrhundert über die Geschichte der Kunst unterrichtet. Die Einrichtung eigentlicher Lehrstühle erfolgte – gleichzeitig wie in Deutschland – seit dem letzten Drittel des 19. Jahrhunderts. Allerdings galt das Schweizer Kunstgeschichtsstu-

dium als «leicht»¹⁴, was den nicht unbeträchtlichen Anteil an deutschen Studenten bis zum Ersten Weltkrieg erklären könnte.

Die 1855 geschaffene Professur für Archäologie und Kunstgeschichte an der ETH Zürich hielt zuerst Jacob Burckhardt inne. Die Universität Zürich, damals noch in Sempers Polytechnikumsbau einquartiert, besass seit 1870 zwei Lehrstühle, die beide sieben Jahre später in Ordinariate umgewandelt wurden. Rahn und Vögelin waren die ersten Inhaber: der eine Begründer schweizerischer Denkmalpflege und Inventarisierung, der andere Vorkämpfer für das Landesmuseum. Rahn war Schüler von Anton Springer, der, dem Hegelianismus entronnen, mit dem Eifer des Neophyten seinen Schülern beigebracht hatte, «dass die Natur und die Gesetze der künstlerischen Tätigkeit richtig und vollständig nur auf dem Wege der historischen Forschung ergründet werden können»¹⁵. Josef Zemp, Rahns Schüler und Nachfolger im Amt, setzte 1913–1928 die «Zürcher Schule» fort. In Personalunion verband er das Aufbauwerk beider Vorgänger, indem er zugleich Vizedirektor des Landesmuseums und Mitglied der Denkmalpflegekommission war. Wie schon Rahn, übernahm er zugleich die Professur am Polytechnikum. Der alternde Wölfflin, 1924 als Ordinarius ad personam berufen, zweifelte am Ende seines Lebens, ob er nicht zu spät gekommen sei, als dass er in Zürich hätte Wurzeln schlagen können. Schüler nahm er keine mehr¹⁶.

Es besteht eine merkwürdige Verwandtschaft der Kunstgeschichte in der Zwinglistadt mit derjenigen, wie sie in Fribourg gepflegt wird: der 1889 gegründeten katholischen Universität. Es ist, als hätten sich die Zürcher mit der Kunstgeschichte ihr Herz der Gegenreformation geöffnet. Der Wolhusener Zemp, ein früher Barockkenner, begann in Fribourg seine Laufbahn als Universitätslehrer, bevor er nach Zürich berufen wurde. Mediävismus, Inventarisierung und Denkmalpflege sind Schwerpunkte geblieben. Was für die Muttersprache der Kunstgeschichte allgemein gilt, gilt auch für Fribourg: Sie spricht deutsch¹⁷. Der Deutsche Heribert Reiners (1884–1961) betrieb die Inventarisierung der Burgen und Schlösser seines Gastkantons so gründlich, dass er 1938 der Spionage für das Reich verdächtigt und – mit schweizerischer Entschlossenheit! – am 15. Juni 1945 fristlos entlassen wurde.

Gottlieb Trächsel, der 1878 zum Professor für Kunstgeschichte in Bern ernannt wurde, war noch von Philosophie und Religionsgeschichte hergekommen. Im Bestreben, diese von der Kunstgeschichte zu trennen, kam es nach seinem Tod 1889 zur kuriosen Berufung von Wilhelm Auer, dem Architekten des Bundesparlaments, und dem Künstler Paul Volmar, dessen Vater, Josef Volmar, das Erlachdenkmal am Münsterplatz geschaffen hatte. Es war dies ein anachronistischer Versuch, Kunstgeschichte mit einer Praxis zu versöhnen, die zugleich der Idee vaterländischer Kunst Tribut zollte. Ein Ordinariat wurde erst 1905 geschaffen und besetzt durch Arthur Weese, der das Kunstgeschichtliche Seminar gründete. Der Planet Weese war es denn, der den genialischen Kometen Wilhelm Worringer 1909–1914 an die Universität zog und ihr damit den Ruhm stiftete. 1907 den Verfasser der meistgelesenen Dissertation in Kunstge-



4 Karikatur auf die EXPO Lausanne, welche durch ein Bekenntnis zur Avantgardekunst den ästhetischen Anschluss der Schweiz an die Nachkriegsmoderne bekräftigen wollte. Die Legende lautet:

«Weil abstrakte Gestaltung verlangt wurde, haben die Holzschnitzer des Berner Oberlandes von einer Beteiligung an der EXPO abgesehen. – Damit wird leider die einzigartige Gelegenheit verpasst, dem aufgeschlossenen Publikum bahnbrechende Schöpfungen der Brienzer Avantgarde vorzuführen, wie z. B. die hier abgebildete Holzplastik.»

schichte («Abstraktion und Einfühlung») promoviert zu haben. Mit der 1934 von Hans R. Hahnloser durchgeführten Verlegung des Seminars in das Kunstmuseum bekräftigte sich die traditionelle Verbundenheit der «Berner Schule» mit der Geschichte der Schweizer Malerei und der Gegenwartskunst.

In Basel hielt der Historiker Burckhardt seit 1844 Vorlesungen über Kunstgeschichte. Nach dem Zwischenspiel im Zürcher Polytechnikum kehrte er zurück und hielt 1874–1886 eine Doppelprofessur für Geschichte und Kunstgeschichte inne, danach las er bis 1893 nur noch Kunstgeschichte. Burckhardt gehörte, wie Grimm und Justi, zum Gründerzeittypus der genialisch einsamen Gelehrten, deren wissenschaftlich kreative Subjektivität sich im Genie des Künstlers oder in den grossen Epochen spiegelte. Auf die Traumnachfolge Heinrich Wölfflin (1893–1901) kam, als hätte diese der Götterneid bestraft, eine unstete Zeit, die erst durch die Ära Heinrich Alfred

Schmid (1926–1938) abgeschlossen war. Burckhardt hatte zwar aus Anhänglichkeit zu seiner Stadt Basiliensia publiziert, doch die Ausrichtung des Lehrstuhls blieb international. Kunstgeschichte in Basel bekam einen Schwerpunkt Schweiz erst 1928, als Paul Ganz ein Lehrauftrag für Schweizer Kunstgeschichte erteilt wurde. 1932 folgte die Gründung des Archivs für Schweizerische Kunstwissenschaft. Seit 1938 hielt Joseph Gantner den Lehrstuhl inne, der zusammen mit Adolf Reinle die «Kunstgeschichte der Schweiz» (1938–1968) verfasste: ein Werk, das den Denkmälerbestand «trotz dem damals allenthalben herrschenden Nationalismus, in europäischen Zusammenhängen» sah¹⁸.

Die Kunstgeschichte in Lehre und Forschung des 19. Jahrhunderts bis zur Nachkriegszeit ist «Kunstgeschichte als Denkmalgeschichte». Im Inventarisieren und Sammeln nationalen Kulturguts haben private Vereine Massstäbe gesetzt, die durch ihre Vertreter in den Universitäten und in eigens geschaffenen Institutionen des Bundes Einzug hielten. Ein Paradigmenwechsel ereignete sich in den mittleren sechziger Jahren, der schliesslich in die studentischen Turbulenzen um 1971 führte, da die Universität im allgemeinen den neuen wissenschaftlichen Bedürfnissen zaudernd gegenüberstand. Ausserhalb der Alma Mater hatte sich der definitive Anschluss an die Nachkriegsmoderne kulturpolitisch und künstlerisch in der EXPO Lausanne 1964 vollzogen. Die bedeutendste Neugründung auf Hochschulebene war 1967 das Institut für Geschichte und Theorie der Architektur, aufgebaut von Adolf Max Vogt, Paul Hofer, Bernhard Hösli und Erwin Gradmann. Das Institut, mit dem Semperarchiv als Herzstück, verfügt über die grösste Architekturbibliothek des Landes. Die Schriftenreihe *gta* publiziert, neben *Helvetica*, internationale Themen zur Architekturgeschichte, Architekturkritik und Theorie. Die Westschweizer Lehrstühle in Genf, Lausanne und Neuchâtel, seit den sechziger Jahren überhaupt erst geschaffen, waren von einer bestehenden Lehrtradition weniger belastet und daher zugänglicher für neue Themen und Methoden. Die Universität Genf erteilte 1975, erst vierzehn Jahre nach der Schaffung eines kunsthistorischen Ordinariats, Maurice Besset den Lehrstuhl für Gegenwartskunst – den ersten in der Schweiz. Die entsprechende Professur in Zürich konnte seit 1971 von den Studenten gefordert, 1976 von der Fakultät beantragt, 1982 von Stanislaus von Moos angetreten werden.

Die Vereinigung der Kunsthistoriker in der Schweiz wurde 1976 gegründet; ihr erster Präsident war Florens Deuchler. Die VKS ist der erste kunsthistorische Fachverband in der Schweiz, fast sieben Jahrzehnte jünger als der «Deutscher Verein für Kunstwissenschaft» von 1908. Die GSK erfüllte bis dahin die Aufgaben einer Standesorganisation. Dass die Kunsthistoriker aus dem Schatten der ehrwürdigen Gesellschaft traten, ist eine Folge jenes Paradigmenwechsels der sechziger Jahre. Ohne auf die Tradition solider Faktenforschung zu verzichten, werden in den jährlichen Kolloquien methodologische und rezeptionsgeschichtliche Fragen ins Zentrum gestellt¹⁹.

Eine Wissenschaft besteht jedoch nicht nur aus Inhalt und Methode, sondern es muss noch jenes Dritte dazukommen, worin die

Ahnen der «Schweizer Schule» der Kunstgeschichte auch heute vorbildlich bleiben: intellektuelles Profil. Ihr Ethos, das die Arbeit des Sammelns und Bewahrens anstiftete, stellte sich unbeirrbar und mit knorrigem Eigensinn jenseits und oft gegen die Opportunität des technischen Fortschritts ihrer Zeit. Der Kunstgeschichte von heute droht das Rückgrat zu schwinden, zusammen mit der Bedeutung der klassischen Kunstgeschichte: Sie wird allzu zeitgemäss! Die Galerien und Museen scheinen nach der Epoche des Denkmals die hegemoniale Führung über die Institution Kunstgeschichte anzutreten. Märchenhaft sind die Erfolge von Ausstellungen, die mit Einschaltquoten am Fernsehen sich messen können. In Lehre und Forschung gerät das Fach ins Schlepptau von Markt und Kunstbetrieb. Sie bieten ihre Lösung für das Problem der Massenuniversität: angelernte Kunstjournalisten zu entlassen, die für die pfündigen Kataloge das Füllmaterial zwischen den Hochglanzreproduktionen liefern. Dem Ruf nach der Aktualisierung eines arg verstaubten, bildungsbürgerlichen Fachs – Forderungen, wie sie der Ulmer Verein von 1968 erhoben hatte – scheint der Kunstbetrieb inzwischen auf kaltem Weg genügt zu haben.

Der Autor fürchtet, seine Arbeit werde wie die einer Putzfrau wahrgenommen: nur dort, wo sie nicht hinreichte. Es war nicht angestrebt, ein Who ist Who der Schweizer Kunsthistoriker darzubieten; im Gegenteil wäre er wohl klüger verfahren, eine Institutionsgeschichte ganz «ohne Namen» zu skizzieren. Die Namen, die dennoch angeführt wurden, sind im Zusammenhang institutioneller und nicht wissenschaftlicher Leistung erwähnt. Es sind jeweils nur die Ersten genannt, welche eine Einrichtung ins Leben riefen, ihr vorstanden oder eine bestehende bedeutend veränderten. In Lehre, Forschung und Publikationen wurde, dem Thema entsprechend, das Augenmerk auf die Entwicklung der schweizerischen Kunstgeschichte gelegt. Obwohl Theoriefeindlichkeit fast zur Standesehre eines Schweizer Kunsthistorikers gehört, ist das Nachdenken über das Fach, zumindest auf chronistischer Ebene, ziemlich lückenlos publiziert. Auf archivalische Recherchen sowie auf die Methode der oral history wurde weitgehend verzichtet. Die Einseitigkeit auf deutschsprachige Universitäten liegt im Mangel an Publikationen über die noch jungen Lehrstühle in Genf, Lausanne und Neuchâtel. Als hauptsächliche Quellen dienten folgende Schriften:

BURCKHARDT, JAKOB/VOGT, ADOLF M./HOFER, PAUL. Institut für Geschichte und Theorie der Architektur. Reden und Vortrag zur Eröffnung, 23.6.1967. Basel und Stuttgart 1967. KNOEPFLI, ALBERT. Schweizerische Denkmalpflege. Geschichte und Doktrinen. Zürich 1972. [Beiträge zur Geschichte der Kunstwissenschaft in der Schweiz, 1]. EGGENBERGER, DOROTHEE/GERMANN, GEORG. Geschichte der Schweizer Kunsttopographie. Zürich 1975. [Beiträge zur Geschichte der Kunstwissenschaft in der Schweiz, 2]. GANTNER, JOSEPH / VON TAVEL, HANS CHRISTOPH / SCHMID, ALFRED A. / REINLE, ADOLF. Kunstwissenschaft an Schweizer Hochschulen. Die Lehrstühle der Universitäten in Basel, Bern, Freiburg und Zürich von den Anfängen bis 1940. Zürich 1976. [Beiträge zur Geschichte der Kunstwissenschaft in der Schweiz, 3]. DILLY, HEINRICH. Kunstgeschichte als Institution. Studien zur Geschichte einer Disziplin. Frankfurt a.M. 1979. MARFURT-ELMIGER, LISBETH. Der Schweizerische Kunstverein 1806–1981. Ein Beitrag zur schweizerischen Kulturgeschichte. Bern 1981.

Bibliographie

Anmerkungen

¹ PANOFKY, ERWIN. Sinn und Deutung in der bildenden Kunst. Köln 1975. S.379.

² Dazu siehe: WYSS, BEAT. Klassizismus und Geschichtsphilosophie im Konflikt: Aloys Hirt und Hegel. In: PÖGGELER, OTTO, und GETHMANN-SIEFERT, ANNEMARIE, Herausgeber. Kunsterfahrung und Kulturpolitik im Berlin Hegels. [Hegelstudien, Beiheft 22. Bonn 1983].

Ausführlich dargestellt ist Hegels Kunstgeschichte in: WYSS, BEAT. Trauer der Vollen- dung. Von der Ästhetik des Deutschen Idealismus zur Kulturkritik an der Moderne. München 1985.

³ Zitiert nach DILLY (wie Einleitung Anmerkungen), S.194.

⁴ Zitiert nach DILLY (wie Einleitung Anmerkungen), S.234.

- ⁵ Zitiert nach DILLY (wie Einleitung Anmerkungen), S. 170.
⁶ DILLY (wie Einleitung Anmerkungen), S. 250.
⁷ MARFURT-ELMIGER (wie Einleitung Anmerkungen), S. 17.
⁸ MARFURT-ELMIGER (wie Einleitung Anmerkungen), S. 22.
⁹ MARFURT-ELMIGER (wie Einleitung Anmerkungen), S. 24.
¹⁰ MARFURT-ELMIGER (wie Einleitung Anmerkungen), S. 49.
¹¹ ZELGER, FRANZ. Heldenstreit und Heldentod. Schweizerische Historienmalerei im 19. Jahrhundert. Zürich 1973, S. 115–123.
¹² KNOEPFLI (wie Einleitung Anmerkungen), S. 17.
¹³ KNOEPFLI (wie Einleitung Anmerkungen), S. 42.
¹⁴ DILLY (wie Einleitung Anmerkungen), S. 35.
¹⁵ Waetzoldt, zitiert nach REINLE (wie Einleitung Anmerkungen), S. 78.
¹⁶ REINLE (wie Einleitung Anmerkungen), S. 84.
¹⁷ SCHMID (wie Einleitung Anmerkungen), S. 59.
¹⁸ EGGENBERGER, GERMANN (wie Einleitung Anmerkungen), S. 26.
¹⁹ Oskar Baetschmanns Expertenbericht «Forschungspolitische Früherkennung: Kunstgeschichte» wurde im Frühjahr 1986 der Schweizerischen Akademie der Geisteswissenschaften und des Schweizerischen Wissenschaftsrats vorgelegt.

Résumé C'est en Allemagne, en Autriche et en Suisse que l'histoire de l'art s'est développée institutionnellement avec le plus de rapidité et de méthode. Dans notre pays, sa base autochtone trouve sa source dans les visées de la politique culturelle de la République Helvétique. Plongeant ses racines dans les écoles de peinture et les académies du XVIII^e siècle, l'Association des artistes suisses fondée en 1806 fut le point de départ de ce développement institutionnel qui vit se différencier, au cours du XIX^e siècle, création artistique, subventionnement et protection des monuments historiques. Dans l'enseignement et la recherche, la branche qui prédomina jusqu'à l'après-guerre fut celle du «gardien du trésor national». Après ce règne du monument, il semble qu'à l'heure actuelle ce soient le commerce et l'exploitation de l'art, autrement dit les galeries et les musées, qui s'emparent de l'hégémonie.

Riassunto In Germania, Austria e Svizzera la storia dell'arte quale istituzione ha avuto modo di svilupparsi rapidamente e a fondo. Il motivo autocritico per una storia dell'arte svizzera è da ricercare nelle visioni politico-culturali della Repubblica Elvetica. L'origine dell'evoluzione istituzionale fu la fondazione dell'Associazione svizzera degli artisti, nel 1806, che a sua volta nacque dalle scuole di pittura e dalle accademie del Settecento. La produzione artistica, l'incoraggiamento e l'opera di tutela dei monumenti si andarono differenziando, sul piano istituzionale, solo nel corso dell'Ottocento. Nell'insegnamento accademico e nella ricerca prevalse fino al dopoguerra la figura professionale del guardiano del tesoro nazionale. Passata l'epoca dei monumenti, oggi sembra che il mercato delle opere d'arte, le gallerie e i musei di belle arti abbiano assunto egemonicamente il comando.

Abbildungsnachweis 1: aus dem Ausstellungskatalog «Hegel in Berlin». Staatsbibliothek Preussischer Kulturbesitz Berlin. Berlin 1982. – 2: Nebelspalter, 3. 12. 1898. – 3: Nebelspalter, 26. 2. 1964. – 4: Nebelspalter, 22. 4. 1964.

Adresse des Autors Dr. Beat Wyss, Kunsthistoriker, Zürichbergstrasse 12, 8032 Zürich