

Zeitschrift:	Mitteilungen der Antiquarischen Gesellschaft in Zürich
Herausgeber:	Antiquarische Gesellschaft in Zürich
Band:	39 (1956)
Artikel:	Johann Rudolf Rahn : Begründer der schweizerischen Kunstgeschichte
Autor:	Isler-Hungerbühler, Ursula
Kapitel:	Das Werk
DOI:	https://doi.org/10.5169/seals-378925

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: 28.01.2026

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

Das Werk

I. Die Begründung schweizerischer Kunstgeschichte

1. Die wissenschaftliche Situation

Wenn wir von schweizerischer Kunstgeschichte sprechen, wollen wir, wo es die Anfänge angeht, den Begriff so weit spannen, daß er allgemein die Beschäftigung mit dem Studium der Kunst in der Schweiz umfaßt. So betrachtet, erkennen wir, wie jung die Wissenschaft der Kunstgeschichte überhaupt ist und daß an ihrer Wiege eine nicht sehr zuverlässige Fee wachte: die Romantik. Wir brauchen dabei nicht allein an die «Betrachtungen eines kunstliebenden Klosterbruders» zu denken, der die schönen Geister in der Schweiz ebenso beeinflußte wie Winckelmanns «edle Einfalt und stille Größe» — auch der junge Jacob Burckhardt war ein romantisches Schwärmer⁵⁸, und Rudolf Rahn ging in durchaus romantischem Sinn an seine Aufgabe. Nicht die Kunst an sich als gültiges Ausdrucksmittel einer starken menschlichen Empfindung, sondern Kunst in viel engerem Sinne, hauptsächlich von der Plastik und Architektur her begriffen, war Gegenstand der romantischen Studien, und zwar immer als Mittel, die edelsten Gefühle im Menschen zu erwecken, aus diesem Grunde sowohl wahr als auch gut und demzufolge schön. Der Künstler selbst erschien als ein von Gott und den Genien begnadeter, fast nie als ein kämpfender und verzweifelter Mensch. «Albrecht Dürer wäre nie der vortreffliche Maler gewesen, hätte er nicht ein Leben geführt, das meinem Herzen so inniglich wohlgefällt»⁵⁹, schrieb Wackenroder 1814, und Winckelmann fand es «merkwürdig, daß in den Gegenden, wo die Künste geblüht haben, auch die schönsten Menschen gezeugt wurden»⁶⁰.

Auch über das Betrachten von Kunstwerken gab die romantische Schule ganz besondere Anweisungen: ob der Künstler «selbst gedacht oder nur nachgeahmt» habe; «das zweite Augenmerk bei Betrachtung der Werke der Kunst soll die Schönheit sein», drittens aber «ist der Fleiß zu loben, aber der Verstand zu schätzen»⁶¹. So schrieb Winckelmann, «von dessen Gebäude der antiken Kunstgeschichte heute kaum mehr ein Stein auf dem andern sitzt»⁶² — so dachten damals Tausende von begeisterten Kunstreunden. Eine Wissenschaft aus diesem ästheti-

schen Gespinst zu machen, allgemeingültige, solide Regeln herauszukristallisieren, sollte erst dem 19. Jahrhundert vergönnt sein. Es setzte einen an der Technik geschulten Verstand auch in der Kunsthistorik ein und baute die Fundamente mit der großartigen Nüchternheit, welche nun die subtilen Untersuchungen der Gegenwart erlaubt. Wenn Rudolf Rahn für die Schweiz ein solcher Baumeister geworden ist, lohnt es sich, einen Blick auf seine Vorgänger im Geist zu werfen.

Die Vorläufer

Seit Winckelmann Oberaufseher aller Altertümer in und um Rom geworden war und 1764 seine «Geschichte der Kunst des Altertums» herausgab, riß die Begeisterung Männer der verschiedensten Stände von ihren Schreibtischen und Börsenberichten weg, um ihnen an Ort und Stelle, bei Ausgrabungen oder in Galerien, die Größe antiker Kunstwerke zu offenbaren. Sehr wichtig scheint uns dabei, zu betonen, daß die eigentlichen Väter der Kunsthistorie alles Männer waren, welche Kunstwerke tagtäglich sahen, durch ihre Hände gehen ließen, sie aus dem Schutt hoben, und die meist auch ein gewisses künstlerisches Talent leicht zum Zeichenstifte greifen ließ. Aus der praktischen Erfahrung heraus entstanden ihre Schriften, oft mühsam lesbar, lückenhaft, allein auf eigener Erkenntnis und Sympathie fußend, aber immer getragen von einem fast hellseherischen Instinkt, einer phantasievollen Beeinflussbarkeit, die einen so kühlen Kaufmann wie Schliemann traumwandlerisch Troja finden ließ, und einen jungen Schweizer von seinen mittelmäßigen Sepiamalereien weg in Goethes olympische Nähe als Akademiedirektor nach Weimar versetzte, wo er, durch die Lektüre Winckelmanns tüchtig vorgebildet, seine Kunsthistorie schrieb:

Heinrich Meyer von Stäfa (1759—1832)

«In Meyer'n liegt eine Kunsteinsicht von ganzen Jahrtausenden», soll Goethe von ihm gesagt haben⁶³, und wenn auch der heutige Leser darüber ein gerührtes Lächeln nicht ganz verbergen kann, bleibt doch Goethes Wertschätzung dem Mann gegenüber, ohne den er seinen «Winckelmann» nicht vollendet hätte, als erstaunliches Zeugnis dafür stehen, wie weit schweizerische Beharrlichkeit, die alles im Leben ausschaltet, was nicht in Beziehung zum einmal gesetzten Ziele steht, einen

aufgeweckten Mann bringen kann, dessen bescheidenes Wesen das Wohlwollen der Großen erweckt.

Goethe hatte Meyer in Rom kennengelernt und ihn nach Weimar eingeladen, um der Akademie vorzustehen, und Meyer, der zu Goethes Farbenlehre eine respektvolle Abhandlung geschrieben hatte, bewegte sich wohlgelitten im Weimarer Kreis als «Mann mit einer himmlischen Klarheit der Begriffe und einer englischen Güte des Herzens⁶⁴». Sein künstlerisches Talent stellte er ganz in den Dienst der Kunsthochschule und schuf unter anderem eine genaue Kopie der «Aldobrandinischen Hochzeit», die er mit zugehörigem Text 1810 herausgab, und sein «Oedipus» wurde von Goethe auf das genaueste gewürdigt⁶⁵. Sein wichtigstes Werk ist jedoch der Beitrag «Ideen zu einer künftigen Geschichte der Kunst», den ihm kein Geringerer als Schiller sprachlich poliert hatte. Dieses Werk machte ihn so berühmt, daß sein Ruf bis zurück in seine Heimat drang: Als 1799 die Helvetische Regierung eine Kunstabakademie plante, wollte ihm der «Minister für Künste und Wissenschaften», Ph. A. Stapfer, deren Einrichtung und Führung überlassen, doch da, wie viele andere idealistische Pläne jener jungen Zeit, auch dieser aus Geldmangel scheiterte, blieb Meyer in Weimar.

Diese «Ideen zu einer künftigen Geschichte der Kunst⁶⁶» verdienen eine kurze Besprechung, weil sie durchaus dem Geschmack der Zeit entsprechen und aufzeigen, wie sehr bei der frühen Kunstgeschichte das Idealistische und Moralische im Vordergrund stand:

Wie üblich, beginnt Meyer seine Arbeit mit einem überschwänglichen Lob an die Adresse von Winckelmann, um dann seine eigene Arbeit als «ersten Versuch in dieser Art» etwas umständlich, aber selbstbewußt vorzustellen.

Dabei erlebt der moderne Leser geradezu erschüttert die geringen Vorkenntnisse der damaligen gebildeten Welt überhaupt und dazu das einfache Schema, nach dem durchschnittliche Intelligenz die Geschichte der Kunst aufzubauen durchaus für richtig hielt. Die einzelnen Epochen der griechischen Kunst werden nicht nach Stilen unterschieden, von denen jeder seine Berechtigung, seinen Höhepunkt besitzt, sondern ein Zeitablauf von mehr als fünfhundert Jahren muß sich einfach unter die Bezeichnungen beugen: roh, naturnäher, fast vollkommen, vollkommen, nicht mehr vollkommen, Abstieg, Zerfall. Als einziges Beispiel möge die Beschreibung des nach Meyer ältesten Werkes, die «Erziehung des Bacchus⁶⁷» zitiert werden: «wiewohl es aber diesem Werk an aller speciellen Erkenntnis des Schönen durchgängig mangelt, so strahlt dennoch aus aller Unförmlichkeit der Gestalten der Schimmer eines ge-

wissen Geschmackes durch, der ihm, so wie seine große Simplicität, etwas zugleich Solides und Gefälliges mittheilt . . .⁶⁸.»

Da es Meyer an allen technischen Hilfsmitteln, die Zeit annähernd zu bestimmen, gebrach, las der Leser vor 160 Jahren mit Aufmerksamkeit auch Sätze wie diesen: «Dieser Styl, welchen wir den alten, oder zum besseren Unterschied . . . den ältesten nennen möchten, dauerte wahrscheinlich eine ziemlich lange Zeit⁶⁹.» Was heißt hier ziemlich, was heißt hier lange? Nachdem Meyer in der Niobe und der «fürchterlich erhabenen» Minerva Medici den Höhepunkt des «hohen Stils» gewürdigt hat, kommt er rasch zum Ende und versichert, er wolle spätere Werke nicht mehr behandeln, da «wir der Geschichte der Kunst, so wie sie in die Zeiten der römischen Monarchie fällt, hinlänglich kundig sind⁷⁰.»

Es ist im geringsten nicht unsere Absicht, das fromme Werk Meyers zu belächeln; die ausführlicheren Zitate sollen lediglich dem heutigen Leser einen Begriff davon geben, wie wenig neben Wortschwärzmerei und philosophischer Verbrämung ein halbes Jahrhundert vor Burckhardt und Rahn an sachlichem Wissen vorhanden war und daß wir, um die Leistung dieser Begründer der Kunstgeschichte in der Schweiz richtig zu würdigen, nicht von unserem heutigen Standort aus, sondern vom Begriffswirrwar der Winckelmannsjünger ausgehen müssen.

Wenn schon die Kunstgeschichte Griechenlands auf zehn Quartbogen Platz fand, wie sollte es dann um diejenige der Schweiz bestellt sein, die überhaupt nur die Schweizer interessierte und dabei auch unter den Begabtesten einen kleinen Teil? Freilich haben Johannes Stumpf und Sebastian Münster im 16. Jahrhundert die «Antiquitates Helvetiae» ins Licht rücken helfen, und in den Topographien Merians und Herrlibergers nehmen selbstverständlich die Städte und Sehenswürdigkeiten der näheren Heimat großen Raum ein — einen wissenschaftlich ordnenden Verstand hinter diesen Kupferstichen und köstlichen Holzschnitten des vorangegangenen Jahrhunderts suchen zu wollen, läge nicht in der Natur der Sache.

Johann Kaspar Füssli (1701—1782)

hat als Briefpartner von Klopstock, Wieland, Winckelmann und Kleist immerhin einiges für die schweizerische Künstlergeschichte geleistet. Schreibend und malend, in bürgerlichen Ämtern stehend, leitete er eine ebenfalls schreibende und malende Familie von hohem Ansehen.

Unter seinen Söhnen genoß Johann Heinrich als «Fuseli» mit seinen phantastischen Gemälden und den idealistischen Vorlesungen in London⁷¹ höchste Anerkennung, doch auch Rudolf war Maler und Kunstschriftsteller, während Anna, Elisabeth und der jüngste Sohn Blumen und Insekten malten. Das Werk jedoch, das Vater Füssli am meisten Ruhm einbringen sollte, war seine *«Geschichte der besten Künstler in der Schweiz»*, in den Jahren 1769—1779 erschienen.

Diese Bände bedeuten einen Versuch, unter den Künstlern seiner Heimat eine erste Sichtung vorzunehmen, neben dem Porträt des Dargestellten eine kurze Biographie und die Würdigung seines Werkes anzubringen: «Nur die redliche und feurige Begierde, etwas zu dem Ruhm und Nutzen meines Vaterlandes beyzutragen, konnte mich bewegen, die Geschichte der besten Maler, die dasselbe hervorgebracht, zu entwerfen und dem Publikum mitzuteilen⁷².»

Diese feurige Begierde brachte Füssli dazu, sein Lexikon unerschrocken mit einer phantasievollen Biographie Albrecht Altdorfers zu beginnen, den er kurzerhand zum Bürger von Altdorf im Kanton Uri ernannte. Altdorf in Mittelfranken möge Füssli verzeihen — die Versuchung war zu groß, Dürers Schüler in rauhere Gefilde zu verpflanzen. So sehr jedoch Phantasie und Patriotismus Füssli an der streng wissenschaftlichen Durchführung seiner Aufgabe hinderten, hat er doch als erster den dornenvollen Weg beschritten und eine vorläufige Sichtung unter den schweizerischen Künstlern vorgenommen, welche auch heute noch immer wieder mit Vorteil geprüft wird. Besonders aufschlußreich für die Betrachtung der Kunstgeschichte in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts erscheinen uns die Einleitungen Füsslis, die einen Seufzer der Gegenwart vorwegnehmen: daß nämlich die Schweiz einen Holzboden für die Kunst und das 18. Jahrhundert eine «eiserne» Zeit für jeden jungen Künstler bedeute. Noch strenger geht Füssli mit der französischen Malerei ins Gericht und übertreibt, angefeuert durch die Schriften Winckelmanns, die Bedeutung von Raffael Mengs ins Unerhörte: «Für Werke des Mengs würde man ganze Sammlungen Boucher und Greuze geben.» «Gott sprach, es werde Licht in der Malerei! Und es ward Mengs!⁷³»

Füssli stellte auch den Plan einer idealen Zeichenschule für Zürich auf unter dem geistigen Patronat von Mengs und Winckelmann. Der Lehrplan forderte das strenge Kopieren nicht nur von gipsernen Abgüßen griechischer Vollkommenheit, sondern auch nach irgendwie beschaffbaren Originalen, denn «die Natur, oder die nächste Nachahmung nach ihr, sind alleine vermögend den Künstler zu leiten⁷⁴». Nach weit-

schweifigen Theorien über die beiden Arten des Zeichnens, nämlich die mathematische und die malerische Art (womit er Flächen- und Tiefenwirkung, das Graphische und das Plastische voneinander trennen will) geht Füssli über zur detaillierten Beschreibung des idealen Schulzimmers, er notiert Tischhöhe und Lichteinfall und die moralische Beschaffenheit der Lehrer.

Füssli hatte dem Kunst-Meyer in der Praxis also einiges voraus, woran nicht zuletzt die allem Schwulst abholde Atmosphäre seiner Vaterstadt beigetragen haben mochte, und sein Werk, mit dem Eifer und der Einseitigkeit des begabten Dilettanten geschrieben, bedeutet heute noch eine wertvolle, wenn auch mit Vorsicht zu genießende Quelle zur Geschichte unserer Künstler.

Nach Füsslis Tod 1782 geriet in Zürich die Beschäftigung mit der Kunsthistorie etwas ins Vergessen; die politisch fiebrige Zeit der Jahrhundertwende eignete sich auch nicht für die stille Versenkung in Werke der Vergangenheit. Allerdings veröffentlichte 1773 bis 1783 der Zürcher *Johannes Müller* seine «Merkwürdigen Überbleibsel von verschiedenen Alterthümern an verschiedenen Orten der Eidgenossenschaft», wobei er jedoch dem Kuriosen und Abwegigen den Vorzug gab und eine kritische Sichtung gar nicht versuchte. Der Schaffhauser *Johannes von Müller* setzte dafür Goethe durch seine numismatischen Kenntnisse in Erstaunen⁷⁵, und *J. H. Schinz* gab in Obmann J. H. Füsslis «schweizerischem Museum» eine Abhandlung über das Großmünster in Zürich heraus, die heute noch lesenswert ist.

Der Rousseau-Schwärmer Obmann *Johann Heinrich Füssli* (1745 bis 1832), der 1763 in Rom den Unterricht Winckelmanns genossen hatte, besann sich nach dem Ende der Helvetik auf die zürcherische Kulturgeschichte mit wissenschaftlichen Studien im «Schweizerischen Museum». Das «Allgemeine Künstlerlexikon» seines Vaters *Johann Rudolf Füssli* (1709—1793), der die Buchdruckerei Füssli & Co. begründet hatte, erfuhr durch ihn in den Jahren 1806 bis 1821 eine Neubearbeitung, wobei der Sohn Heinrich vor allem Gewicht auf Strafung und Kürzung legte.

Was Rahn persönlich an Vorarbeiten auf seinem eigensten Gebiet schätzte, ist an einer Hand aufzuzählen: Die Holbein-Monographie Ulrich Hegners (1827), Salomon Vögeliens Beschreibung des Alten Zürich (1829), dazu die Zeichnungen und Stiche von Martin Usteri und Franz Hegi⁷⁶.

Die verschiedenen Gründungen zur Erforschung der vaterländischen Geschichte und ihrer kulturellen Dokumente riefen dann Mitteilungs-

blätter ins Leben, welche zur Zeit von Rahns Forschungsarbeit einem regen Gedankenaustausch zwischen den Gelehrten dienstbar wurden; die ersten waren 1837 die «Mitteilungen der Antiquarischen Gesellschaft in Zürich» mit Ferdinand Kellers Bericht über die Ausgrabungen von Kloten und auf dem Ütliberg. —

Johann Heinrich Füssli starb 1832 wie der Kunst-Meyer; nur wenige Jahre später rüstete sich Jacob Burckhardt zu seiner ersten Italienreise, und während der große Basler nach Studien bei Ranke und Kugler dreiundzwanzigjährig in Bonn weilte, wurde Johann Rudolf Rahn geboren, dazu berufen, all die schwachen, zerstreuten Fäden der schweizerischen Kunstgeschichte zu sammeln und in ein zuverlässiges Ge- webe zu verwandeln.

Jacob Burckhardt

Der Name Jacob Burckhardts wird im Verlaufe der Arbeit noch verschiedentlich fallen, denn die Ähnlichkeit äußerer Lebensbedingung und akademischer Ehrung lässt sich bei diesen um eine Generationenspanne getrennten Gelehrten nicht übersehen: beide stammten aus einer alten Familie mit humanistischer Tradition, beide ergriffen das Studium aus reinster Berufung, nachdem sie schon als Kinder römische Münzen und die Baudenkmäler ihrer Stadt studiert hatten, beide lernten in Bonn und Berlin und verbrachten dort im Kreise gleichgesinnter Freunde ihre schönsten Jahre. Für beide wurde Italien das entscheidende Erlebnis, ein kleiner Abglanz davon im Tessin zu treffen, welchen Burckhardt mit Stadler durchstreifte und Rahn als wissenschaftliches Lieblingskind literarisch verewigte. Beide Gelehrte fanden bürgerliche Anerkennung durch Lehrstühle an der Universität ihrer Heimatstadt, beide haben der Schweiz das Ergebnis ihrer wissenschaftlichen Forschung als kostbares Erbe hinterlassen, und beide zeichneten besser, als es Kunsthistorikern im allgemeinen vergönnt ist⁷⁷.

Dennoch gibt es für den heutigen Betrachter kaum einen größeren Gegensatz geistig-charakterlicher Natur als zwischen Burckhardt und Rahn, und es überrascht nicht, wenn wir in Rahns großangelegter Korrespondenz nur ein paar höfliche, im Grunde jedoch abwehrende Briefe des Baslers finden. Burckhardts geistige Nachfolge übernahm am gül- tigsten Heinrich Wölfflin; Rahn kann in keiner Weise als irgendwie

von Burckhardt beeinflußt oder gar bestimmt geformt betrachtet werden; Burckhardt war nie sein Lehrer, und von seinen Werken kannte der junge Rahn am besten den Cicerone, den er kritisch mit eigenen Ergänzungen versah. Daß dabei der Stil des genialen Werkes, welches auch sprachlich ganz neue Wege ging, Rahn irgendwie für seine späteren Publikationen beeinflußt hätte, ist kaum denkbar: Rahn liebte den erzählerischen Ton mit gelegentlich dramatischen oder lyrischen Steigerungen, während Burckhardt präzise Begriff an Begriff reihte mit jener denkerischen Schärfe, welche Nietzsche zum aufmerksamen Hörer seiner Vorlesungen machte. Und wenn Burckhardt seit seinem vierzigsten Jahr ohne Notizen die Kollegien hielt und in freiem Vortrag die Schätze seines Geistes ausbreitete, so unterscheiden sich Rahns geschriebene Vorlesungen in ihrer unverrückbaren Formulierung kaum von einem druckfertigen Buchmanuskript.

Der grundlegende Unterschied zwischen Burckhardt und Rahn besteht jedoch in ihrem Verhältnis zur Welt und zu schweizerischer Kunstäußerung in engerem Sinne. Während Rahn überzeugter Schweizer war mit dem fast patriotisch bestimmten Anliegen, die Kunst seiner Heimat zu schützen, sah Burckhardts kühler Geist große Zusammenhänge, fühlte «den Atem der Völker und der Jahrhunderte». Auch das Christentum erlebten sie durchaus verschieden; wo Burckhardt wünschte, ein «ehrlicher Ketzer» zu bleiben, fühlte Rahn eine tiefe religiöse Verantwortung, wobei er jede dogmatische Formulierung und damit den Katholizismus ablehnte, auch wenn er die Geschichten der Heiligen und Märtyrer kannte wie kaum ein zweiter unter seinen Kollegen. Sein Verständnis für Andersgläubige entsprang jedoch gerade seiner tiefen Frömmigkeit und einer aus seinem Wesen bedingten Toleranz. Seine Weltanschauung bestimmte ein tiefes Gottvertrauen; Burckhardt war der universale freie Geist — während Justi, um auch diesen Schnaase-Schüler zu zitieren, ein gläubiger Platoniker blieb.

In unserem Zusammenhang, wo wir nach den Anfängen einer schweizerischen Kunstgeschichte suchen, muß Burckhardts Anteil an diesem für ihn nur nebensächlichen Gebiet klarer herausgestellt werden. Das Basler Münster lenkte seine ersten kunstgeschichtlichen Unternehmungen, und seine Überlegungen über die «byzantinische» Galluspforte zeigen bereits eine ganz selbständige Art, an ein Thema heranzukommen.

Die «Bemerkungen zu Schweizer Kathedralen», für uns ein sehr wichtiges Werk, geben eine Zusammenstellung der Kirchen von Basel, Zürich, Bern, Lausanne und Genf — wobei aber selbstverständlich die Münster von Straßburg und Freiburg einbezogen werden. Denn

Burckhardt anerkannte die politischen Grenzen nicht; ihm war die nördliche Schweiz kulturell ein Teil Deutschlands, so wie der Tessin für ihn geistig zu Italien gehörte. Daher finden wir im «Cicerone» unter dem Motto «Haec est Italia diis sacra» auch die historischen Sehenswürdigkeiten von Bellinzona, Lugano und Locarno verzeichnet. Die ideelle Völkergemeinschaft römisch-karolingischer Tradition, bei welcher der Schwerpunkt bald in Italien, bald in Deutschland, und schließlich, endgültig, wieder in Italien ruhte, ließ ihn nur weite Grenzen sehen, innerhalb welcher die Schweiz als Kulturland mehr die Rolle einer Provinz spielte.

Immerhin beschäftigte sich Burckhardt während seines Zürcher Aufenthaltes als Lehrer am Polytechnikum (1855—1858) mit Kunstwerken schweizerischer Herkunft, und auch später in Basel suchte er sich gelegentlich für seine Vorträge Themen aus schweizerischem Kulturgebiet: 1856 sprach er über Petershausen und 1857 über das Fenster der heiligen Clara in Königsfelden, im Winter 1861/62 über St-Maurice und Holbein, und 1865 über zwei Gemmen an einer Goldfigur des Basler Kirchenschatzes.

Während er dermaßen in Zürich dem durchschnittlichen Hörer entgegenkam und sich um die Würdigung besonders der tessinischen Kunstdenkmäler gewisse Verdienste erwarb, arbeitete er an seiner «Kultur der Renaissance in Italien», von der Betriebsamkeit, der geistigen Rastlosigkeit einer Stadt umgeben, welche Basel an kulturellem Leben, technischen Neuerungen und sozialem Fortschritt überlegen war — ja, die für uns heute eine Art zweiter Renaissance erlebte: künstlerisch mit der Wiederentdeckung des gotischen Stils, kulturell mit der Gründung von Hochschule und Stadttheater, technisch mit mehr Erfindungen, als die italienische Renaissance drei Jahrhunderte früher hervorbrachte. Und Zürich fehlte es auch nicht an einem Mann, der wie ein Renaissancefürst innerhalb der ihm gesteckten Grenzen regierte, Macht und Reichtum vereinend mit großer kultureller Verantwortung: Alfred Escher Vielleicht haben also ein paar Jahre Zürich auf praktisch-anschauliche Art zum Verständnis der inneren Probleme im Quattrocento beigetragen und Burckhardt damit den Eifer gelohnt, mit dem er sich schweizerischen Kunstdenkmälern zuwandte. —

Diese Episode ging jedoch vorüber; die Schweiz als ideeller Wert blieb ihm ein Kleinstaat mit hoher geistiger Verantwortung: «Der Kleinstaat hat überhaupt nichts als die wirkliche tatsächliche Freiheit, wodurch er die gewaltigen Vorteile des Großstaates, selbst dessen Macht, ideal völlig aufwiegt . . .» — aber um die künstlerischen Äußerungen

dieses Kleinstaates kümmerte er sich nicht mehr. Dafür gelangt Rahn in die Nähe von Burckhardts «Weltgeschichtlichen Betrachtungen», wenn er im Vorwort zu seiner «Geschichte der bildenden Künste in der Schweiz» schreibt, Freiheit sei wohl die Voraussetzung jeder Kultur, genüge aber noch lange nicht, allein eine lebensfähige Kunst hervorzubringen.

Die große Verehrung, welche Rahn Burckhardt entgegenbrachte, ließ ihn auch die Lieferungen dieses seines Hauptwerkes nach Basel senden, und Burckhardt schrieb ihm am 5. Juli 1873 eine höfliche Würdigung, zugleich mit freundschaftlicher Kritik. Dabei hätte Rahn seiner Ansicht nach dem Zusammenhang zwischen Antike und Mittelalter stärker nachspüren sollen — Burckhardt mußte Rahns Werk uneingestanden als mühsame Kleinarbeit betrachten, als Aufzählung von Dokumenten ohne deren gründliche Deutung, ohne den Willen, nach den geistigen Ursachen zu forschen. Wie sehr er Rahn jedoch als Konservator schweizerischen Kunstgutes schätzte, beweist sein Eifer, Rahn zur Herausgabe eines «Atlas der Kunstgeschichte» mit eigenhändigen Zeichnungen zu bewegen.

Es ziemt uns nicht, die beiden Gelehrten wertmäßig gegeneinander abzuwägen, denn der eine stellte sich in den Dienst der Idee, der andere in den der Sache, und wo der eine die Kunst als Geschichtsphilosoph betrachtete, so der Jüngere mit den Augen des Architekten. Das Verdienst, Begründer der schweizerischen Kunstgeschichte geworden zu sein, bleibt Rahn jedoch ungeschmälert, denn, wie Burckhardt selbst es ausdrückte: «In Ihrem Werke haben Sie den Gegenstand zusammenfassend und als Ganzes behandelt. Dieser Ruhm wird Ihnen bleiben.»

2. Beginn der «Aera Rahn»

Trotz den lobenden Worten Burckhardts wies anfänglich wenig darauf hin, daß Rudolf Rahn für die Entdeckung der Kunstschatze seiner Heimat besonders berufen sei; seine Aufzeichnungen, Skizzen und Untersuchungen in Wettingen oder Rheinau galten als Übungen ganz allgemeiner Art. Die Begeisterung für Italien war zu Beginn seiner Laufbahn größer als sein Sammeleifer auf schweizerischem Gebiet und mußte ihm naturgemäß das Thema für die Dissertation vorschreiben: «Über den Ursprung und die Entwicklung des christlichen Central- und Kuppelbaues» 1866.

Probleme des Kuppelbaues

Rahns Dissertation wird heute von seinen Anhängern meist mit einem entschuldigenden Lächeln übergangen, da er sich darin zum Verfechter einer These hinreißen ließ, die schon manchen Zeitgenossen gewagt erscheinen mußte und die noch zu Lebzeiten Rahns in sich zusammenfiel: die Annahme nämlich, daß der Rundbau eine abendländische, das heißt römische Erfindung sei, am stolzesten manifestiert im Pantheon, aber auch beim Grabmal der Caecilia Metella überzeugend gestaltet . . .

Wir werden im Verlauf der Würdigung späterer Arbeiten Rahns erkennen, daß seine besondere Begabung in seinem Auge lag, das alle Besonderheiten der Architektur erkannte, und in einem untrüglichen Gedächtnis, das Vergleiche immer so weit zuließ, als es sich um selbst Geschautes handelte. Sobald Rahn deuten sollte, verließ ihn der wissenschaftliche Instinkt, und er hat denn auch später immer mehr davon abgesehen und seine ganze Kraft dem Aufnehmen zugewandt; in jungen Jahren freilich, und besonders damals, als es sich um die Dissertation, eine Art Thesenverteidigung handelte, glaubte er auch diesen Zweig der Kunsthistorik beherrschen zu müssen.

So gut und lesenswert uns seine Äußerungen um die architektonische Gesetzmäßigkeit, um das Raumempfinden, auch heute noch erscheinen, so grotesk muten seine Spekulationen an, dem Abendland den Ruhm des Kuppelbaus als eigener Erfindung zu sichern. Doch dürfen wir immer nicht vergessen, daß Rahns Leitfaden für Italien Burckhardts 1855 erschienener Cicerone war, der sich über Ravenna nur spärlich äußert, und daß eine Art Kultursnobismus die europäische gebildete Welt davon abhielt, die Architektur des Orientes zu studieren. Strzygowsky⁷⁸ erst war dazu berufen, einem großen Kreis die Augen über persische Baukunst zu öffnen; vor ihm hat Schnaase 1844 sehr vorsichtig über byzantinische Kunst geurteilt⁷⁹, und Burckhardt schrieb 1846 unbeteiligt an Kinkel: «wenn Ihr San Vitale byzantinisch nennt, habe ich auch nichts dawider⁸⁰.»

Gerade wenn man an die überschwänglichen Dankesbeteuerungen Burckhardts für die Überlassung einer einzigen Photographie denkt, wenn man sich vergegenwärtigt, daß noch Rahns verehrter Lehrer, Anton Springer, meinte, die Kunstgeschichte müsse ohne Bilder und allein durch das erläuternde Wort auskommen, dann erst versteht man, mit welchen Schwierigkeiten eine aufbauende Kunstgeschichte noch vor hundert Jahren zu kämpfen hatte.

Aus diesem Grunde standen Rahn nicht wie jedem Studenten heute eine Unzahl Abbildungen zur Verfügung, damit er sich auch vom Kuppelbau des nahen Orientes eine Vorstellung mache. Er studierte seinen Hirt, «Geschichte der Baukunst bei den Alten», de Rossi und Bosio über römische Architektur, und war im übrigen auf seine Beobachtungen und Spekulationen angewiesen. Was er von orientalischer Baukunst wußte, betraf allein die christlichen Siedlungen in griechisch Mazedonien, welche selbstverständlich europäischer Baukunst verwandter sind als die Hagia Sophia oder die Kuppeln der Kirche von Sergius und Bacchus in Konstantinopel.

So sieht Rahn in seiner Dissertation im römischen Grabmal den Ur-anfang des Rundbaus, und obschon er vorangehend bitter die fremden Einflüsse beklagt, welche das Römertum kultisch und politisch seit der Herrschaft der Soldatenkaiser zu untergraben beginnen, verschmäht er die naheliegende Idee, daß gerade der Zentralbau wie der Kult der Astarte oder des Mithras aus dem «barbarischen» Osten übernommen sein dürfte.

Rahn geht in seinem Eifer so weit, die Baptisterien aus dem antiken Schwimmbad abzuleiten, statt aus orientalischen kirchlichen Nebengebäuden, und nennt als Vorbild die ungesäulte römische Rotunde, wobei er sich im Aufzählen der unbedeutendsten Monamente erschöpft, statt nur einmal, wie wir das heute vermögen, nach Osten zu blicken. Die absolute Ehrlichkeit, die Rahns ganzes Wesen und damit auch seine Werke auszeichnet, muß ihn dabei ständig wie ein schlechtes Gewissen gestört haben. Das beweist ein rarer Satz wie dieser:

«Diese Übereinstimmung abendländischer und orientalischer Bauwerke hinsichtlich der Grundform bedingt *keineswegs* gegenseitige Nachahmung, sondern beweist, wie gleiche Bedürfnisse unabhängig zu den nämlichen Resultaten führen.»⁸¹

Rahns Verhältnis zu der byzantinischen Kunst ist das des überzeugten Europäers, der seinen eigenen Kulturkreis unbeeinflußt sehen möchte. Eine aus der Dissertation und dem darauf folgenden Aufenthalt in Italien resultierende Studie beweist dies noch deutlicher:

«*Ein Besuch in Ravenna*» gilt wieder dem Kuppelbau, und Rahn definiert dabei als getreuer Schnaase-Schüler⁸² den Begriff «byzantinisch» in jener Kunstrichtung, «die sich zu Konstantins Zeit von Konstantinopel aus über den ganzen Orient verbreitete und die späteren arabischen Schöpfungen beeinflußte. Und während im Orient eine alternde Kunst in typischer Wiederholung erstarrt, so erfüllt sich das

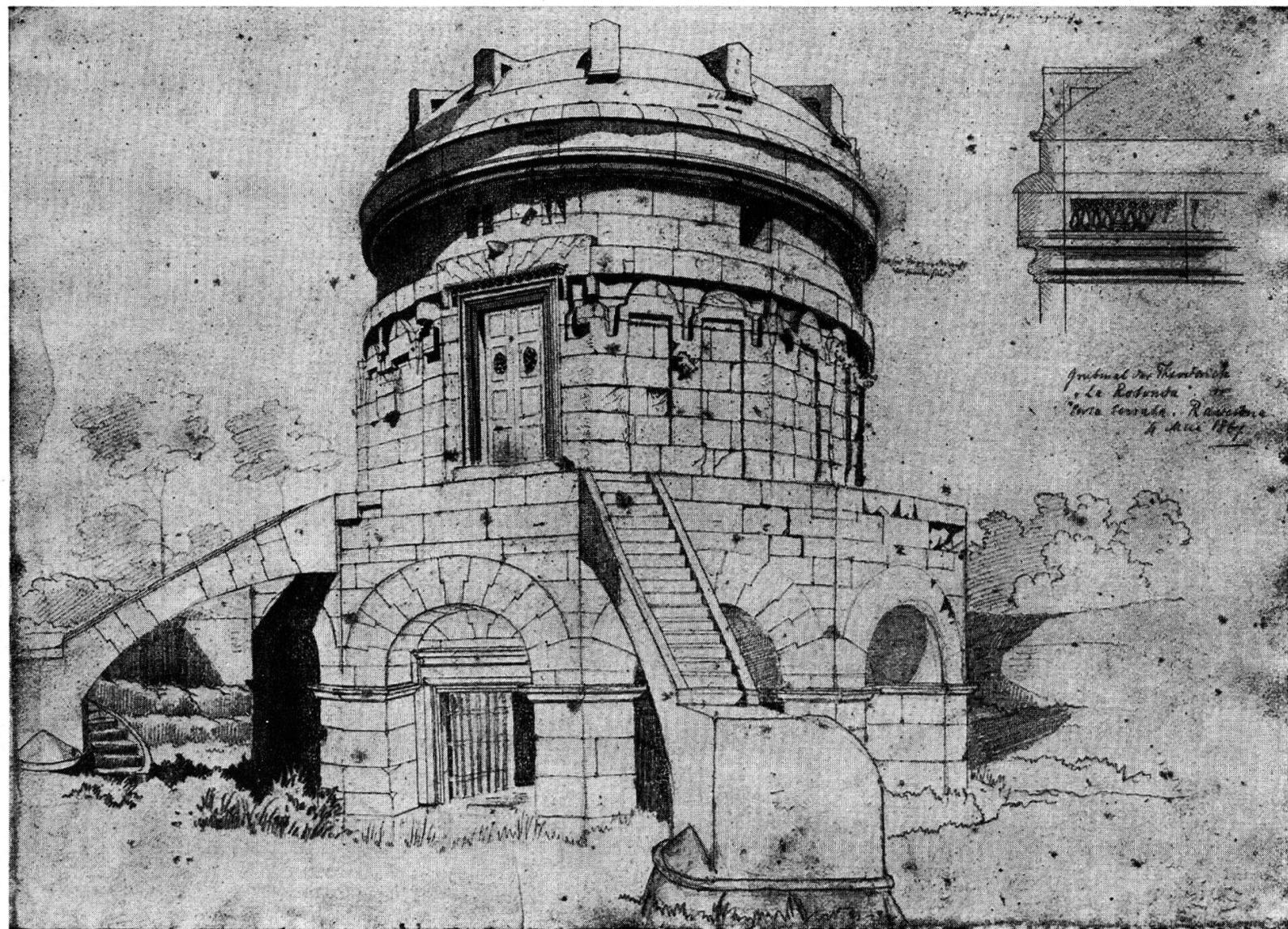


Abb. 11 Grabmal Theoderichs in Ravenna. Zeichnung 1867

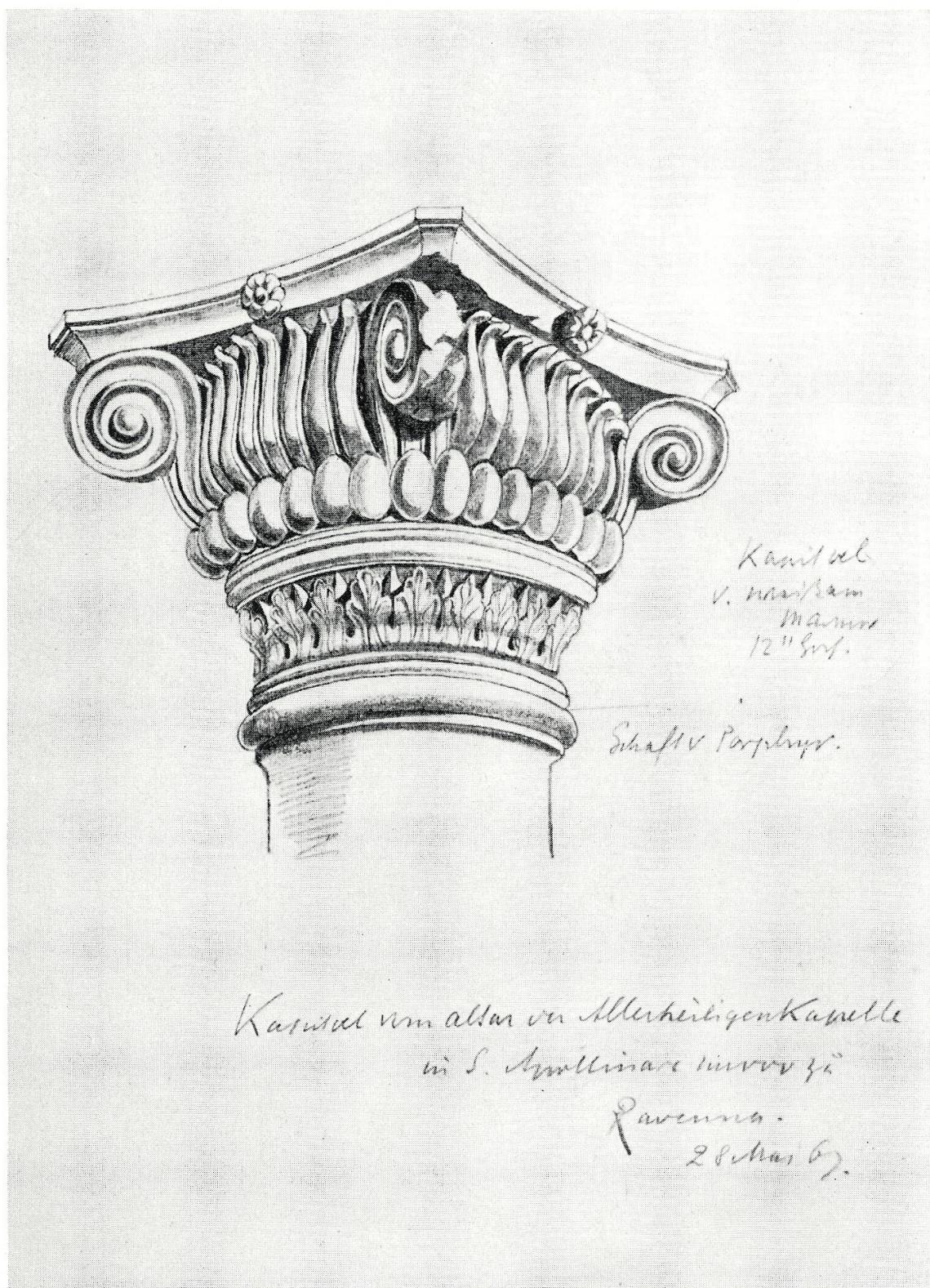


Abb. 12 Kapitell in der Kirche Sant' Apollinare Nuovo in Ravenna. Zeichnung 1867

Abendland mit einer Reihe von blühenden Schöpfungen, den Vorboten der romanischen Kunst⁸³».

Eine derart negative Einstellung der byzantinischen Kunst gegenüber — bei einem Mann, der die Durchsichtigkeit, den fast mathematisch nachweisbaren Jenseitsbezug der Gotik über alles schätzte, nur natürlich — mußte Rahn vor San Vitale, dessen Raumverhältnisse er gefühlsmäßig am meisten schätzte, heftig jeden byzantinischen Einfluß verleugnen lassen, denn «die byzantinische Architektur erscheint als Kunst des stets wachsenden Verfalls⁸⁴», und die Hagia Sophia deckt ihm das Grundübel der großen Schöpfung Justinians auf, nämlich die «rein mechanische Berechnung⁸⁵».

Die Zähheit, mit der Rahn an dieser Mißachtung der byzantinischen Kunst zugunsten der römischen festhielt, gipfelt bei dem später erschienenen Werk über Ravenna im Satz «Das Hauptelement der byzantinischen Architektur ist die Kuppel, eine Bauform, deren Ursprung im Altertum, in der Vorliebe der Römer für den Gewölbebau, zu suchen ist». Die Kuppel blieb noch für lange Jahre das wissenschaftliche Leitmotiv für den jungen Gelehrten; selbst seine Probvorlesung als angehender Privatdozent 1868 stand unter dem stolzen Titel «*Rom als Ausgangspunkt für die kirchliche Architektur des Occidents und Orients*». Auch in diesem Vortrag, dessen Manuskript wir Satz für Satz verfolgen können, werden Kuppel und Gewölbe als Erfindung der technisch vollkommen ausgebildeten römischen Baumeister, als Manifestation eines geordneten, wohl durchorganisierten Staatswesens gewürdigt. Immerhin nennt er einmal zwischen den Zeilen die Form «äußerlich teilweise von den Nachbarländern im Osten übernommen», und die frühchristlichen Vierungskuppellösungen in Kappadokien, Kilikien und Syrien werden als selbständiger Beispiele gewertet.

Die Sätze, an denen wir uns heute stoßen, galten 1866 als Äußerungen eines begabten jungen Menschen, dem man weitere Aufgaben anvertrauen konnte, der mutig die byzantinische Frage, eines «der dunkelsten Kapitel in der Kunstgeschichte» angeschnitten hatte und damit für die Gelehrtenwelt weitere Kastanien aus dem Feuer holen würde. Denn immerhin umriß er den Begriff «byzantinisch» enger und ortsbedingt richtiger als die Generation Jacob Burckhardts, der dreißig Jahre zuvor Untersuchungen über die «byzantinische» = romanische Galluspforte angestellt hatte.

Die genannten Arbeiten Rahns hatten auch Schnaase auf den jungen Gelehrten aufmerksam gemacht, und er ernannte Rahn zum Mitarbeiter an der zweiten Auflage seiner «Geschichte der bildenden Künste» für den zweiten Band (altchristliche, byzantinische, muhammedanische, karolingische Kunst), wobei er Rahn die drei ersten Abschnitte überließ und die karolingische Kunst selbst, erweitert aus der ersten Auflage 1844, übernahm. Das Gesamtwerk erschien in zweiter Auflage 1869, und Schnaase ließ es sich nicht nehmen, seinem Mitarbeiter «meinem Freunde, Herrn Dr. Rahn in Zürich, für vielfache treue fleißige Hülfe meinen Dank auszusprechen», denn Rahn, fährt er fort, sei durch seine italienische Reise zu wertvollen neuen Einsichten gekommen.

Wenn wir den von Rahn bearbeiteten Band mit dem entsprechenden der ersten Auflage vergleichen, fällt schon rein äußerlich der größere Umfang auf. Rahn hat denn auch Schnaase, seinem Freund und Gönner, keine Theorien umgestoßen (er konnte es auch nicht, da Schnaase die endgültige Redaktion besorgte), sondern Rahns Arbeit konzentrierte sich auf eine Ausweitung des Textes und die Lieferung von technisch einwandfreien Illustrationen, unter Berücksichtigung der neuesten Literatur. So studierte Rahn die kurz zuvor erschienenen Werke über altchristliche Kunst von de Rossi und Hübsch, über byzantinische von Salzenberg und de Vogué, für den ganzen Orient von Coste und Flandin und Texier.

Um die einheitliche Linie bei der Beurteilung von Rahns Arbeit zu wahren, wollen wir vor allem seine Ausführungen über die byzantinische Kunst kritischer betrachten — der «muhammedanische» Abschnitt klingt fleißig und bemüht, ist jedoch sichtlich ohne innere Anteilnahme aus Labordes «Voyage de l'Arabie petrée⁸⁶» übernommen, und der strenge Christ bemüht sich vergeblich, in eine fremde Geisteshaltung einzudringen. Rahns Kapitel ähnelt denn auch eher einem Exzerpt als einer selbständigen Deutung, und seine große Ehrlichkeit flieht überall abschwächende Adjektive ein: «nicht sehr, nicht ungefällig, meist, oft, nicht selten, ziemlich sicher, wie man sagt, für gewöhnlich». Denn wie hätte er sich aus linkischen Zeichnungen wagemutiger Reisender ein genaues Bild machen können?

Auf sicheren Boden gelangt Rahn bei seiner Darlegung der altchristlichen und byzantinischen Kunst, und er kann es nicht unterlassen, mit dem Eifer des jungen Gelehrtenruhms mehrfach auf seine Dissertation hinzuweisen.

Als byzantinisch charakterisiert Rahn auch die *russische Baukunst* — gerührt stöbert der Historiker heute in den bienenfleißig zusammengetragenen «Quellen» zur Anschauung Rußlands. Die kleinste Zeitungsnotiz über ein «Attentat in Moskau» wurde aufbewahrt, weil darin der Kreml erwähnt war, und der Besuch eines russischen Würdenträgers mit der zwei Sätze langen Schilderung seiner Heimatstadt ergab ein Steinchen zum Bau des Kapitels. Dabei spricht Rahn nun plötzlich so kühl von Kuppeln, als hätte er diese Erfindung nie für das Abendland beansprucht, denn die russische Kuppel erscheint ihm von ganz besonderer Art:

«Zuweilen ist sie (die Kuppel) birnenartig oder in Form eines Herzens (dessen Spitze nach oben gewendet) oder eines Lindenblattes, meistens aber breiter und flacher, einer Zwiebel ähnlich, manchmal sogar noch breiter und flacher, etwa (denn ich weiß kein besseres Gleichnis) wie ein platter Käse.»⁸⁷

Die Kirche von Wassili Blagennoi (1554) ist eine «Mißgeburt, gedankenlähmend, in den grellsten Farben leuchtend, kindisch, unförmig». Und über die Kuppel allgemein lesen wir das vernichtende Urteil: «Gewiß ist die russische Form (der Kuppel) unmittelbar byzantinischen Ursprungs, sie ist nur von einem orientalischen Anfluge berührt, der durch die innere Gleichgültigkeit und eine rohe Bizarrie sich Geltung verschafft hat.» Ob hier ganz unbewußt die Erzählung der Großmama von den in Zürich plündernden Russen, diesen erschrecklichen Barbaren ohne jedes Kulturgefühl, mitgespielt hat?

Jedenfalls war Rahn auf dem besten Wege, ein durchschnittlicher Kunsthistoriker zu werden, der genau das schreibt, was die Leser von ihm erwarten, und wie sie im letzten Jahrhundert noch üppiger als heute und ungefährdet durch sachliche Kritik von ihren Schreibtischen aus Urteile fällten und Theorien stützten über Dinge, die sie nie gesehen hatten. «Nur eigene Anschauung hilft bei Kunstwerken» notierte sich Jacob Burckhardt im gleichen Alter, während Rahn hier in den Fußstapfen Sebastian Münters wandelt.

Vorarbeiten über schweizerische Kunstdenkmäler

Rahn war eine romantische Natur, dabei aber von einer Ehrlichkeit sich selbst und den Gefühlen gegenüber, daß diese beiden starken Grundzüge seines Wesens, selten vorkommend in einem ähnlich brüderlichen Nebeneinander, auch seine wissenschaftliche Tätigkeit bestimm-

ten. Als Retterin des jungen Gelehrten, der sich in die romantische Idee des römischen Ursprungs aller Kuppeln verannt hatte, trat nun die Ehrlichkeit auf den Plan und wies dem Forschungseifer neue Gebiete, mit eigenen Augen anzusehen, mit eigenen Händen abzuzeichnen, anzufassen:

«Die biblischen Deckengemälde in der Kirche von Zillis» und «Die Kirchen des Cistercienserordens in der Schweiz», seine ersten größeren Arbeiten nach der Habilitation, erschienen in den «Mitteilungen der Antiquarischen Gesellschaft in Zürich», sorgfältige Studien, die später in sein Lebenswerk erweitert und korrigiert aufgenommen wurden und die für Fachleute und Laien durch die peinlich exakten Architekturzeichnungen und die genaue Abbildung der Deckenmalerei großen Wert besaßen.

Zillis betrachtet Rahn in seiner ersten Studie fast ausschließlich deskriptiv und verlegt einen großen Teil der geistigen Konzentration auf eine möglichst genaue Kopie der 153 Felder. Bei der Deutung fehlten ihm Vergleichsmöglichkeiten, und so konnte er die Fabelwesen noch nicht in sinngemäßen Zusammenhang mit dem biblischen Geschehen bringen (zum Teil bedeuten sie noch heute eine offene Frage), und bei der Zuweisung brannte wieder einmal die Romantik mit ihm durch: Er verglich die einzelnen Bilder mit solchen aus dem Hortus deliciarum der 1195 verstorbenen Äbtissin Herrad von Landsberg und wollte bei dem «sehr alterthümlichen Charakter» der Werke deutliche Einwirkung byzantinischer Kunst erkennen — und zwar nicht byzantinisch im Sinne Burckhardts, also romanisch, sondern schon nach unserer Begriffsgebung oströmisch. Auch wollte Rahn nicht eine lokale Schule in den Darstellungen erkennen, so sehr er deren Bedeutung immer hervorhob, sondern er nahm mit Sicherheit an, die Maler der Decke von Zillis seien Deutsche gewesen⁸⁸.

Rahn selbst gab übrigens eine Korrektur der inhaltlichen Deutung im Repertorium für Kunstgeschichte⁸⁹ heraus; er schrieb und replizierte gern und häufig, auch wenn für ihn ein Problem noch nicht restlos gelöst war, denn er wollte im Grunde keine Lehrbücher schreiben (außer in seinem Hauptwerk), sondern betrachtete seine kleineren Arbeiten als Diskussionsbeitrag unter Gelehrten — in den Anfängen der Kunstgeschichte die einzige richtige Art, sich weitere Erkenntnisse zu verschaffen.

Der Abhandlung über die Kirchen des Zisterzienserordens geht eine verhältnismäßig lange Einleitung voraus, die sich mit der Begründung des Ordens in Frankreich und mit den klösterlichen Regeln überhaupt

befaßt, denn, so führt Rahn aus, «Kunstgeschichte ist nicht bloß Formenlehre, sondern sie will ebenso sehr die Ursachen erforschen, ... welche den mannigfaltigen Bildungen zu Grunde liegen». Anknüpfend an einen früheren Aufsatz⁹⁰, ergreift Rahn dabei die Gelegenheit, die erste Arbeit zu erweitern mit dem Zitieren anderer Beispiele, und von dieser allgemein klösterlichen Baugeschichte zweigt dann seine Betrachtung ab zu den Kirchen von Hauterive, Kappel, Bonmont, St-Sulpice und zu seinem Lieblingsthema Wettingen, während Frienisberg (Bern) aus dem allein noch bestehenden südlichen Querschiff nach Rahns Vermutung eine Ergänzung erhält.

Das 1872 erschienene Werk über die Zisterzienserkirchen weist dabei trotz seines geringen Umfangs von zwei Dutzend Seiten schon alle Merkmale Rahnscher Komposition auf, indem es vom weltanschaulich oder politisch Allgemeinen den Stoff durch immer engere Siebe filtert, in denen zum Schluß die schönen kunsthandwerklichen Details bleiben, denen der a. o. Professor alle Sorgfalt angedeihen ließ.

Die Zisterzienserkirchen blieben immer die bevorzugten Bauten Rahns, weil sie, im Gegensatz zu denen der Benediktiner, auch im Laufe der barocken Entwicklung die einfache Wirkung der Mauer und die strenge Anhänglichkeit an das architektonische Vorbild von Citeaux nie ganz verließen. Selbst der Zopfstil (Rahns größtes Ärgernis) vermochte diese kühlen Gotteshäuser nicht entscheidend zu beeinflussen. Rahns ernstes und beherrschtes Wesen, eine gewisse pedantische Sittenstrenge, fühlte sich auch geistig sehr stark zum Orden der Bernhardiner hingezogen, und so war Wettingen schon früher Gegenstand einer ausführlichen Schilderung geworden⁹¹.

Rahn hat sich hier, wo er sich in den zitierten Arbeiten eingehender mit der Kunst auf schweizerischem Boden befaßt, die Frage gestellt, ob es überhaupt eine schweizerische Kunst gebe. In seiner Abhandlung über die Zisterzienserbauten mußte er naturgemäß jeden regionalen Einfluß ablehnen zugunsten des klösterlichen Vorbildes in Frankreich. Aber auch bei kleineren, scheinbar selbständigeren Werken fand Rahn nur einen aufnahmebereiten Boden für starke künstlerische Impulse aus den Nachbarländern, denen sie teilweise durch gemeinsame Geschichte in früherer Zeit noch enger verbunden waren (La Sarraz, Chillon, Vufflens).

Auch die Ungunst der materiellen Verhältnisse erkennt Rahn als einen wichtigen Grund, warum in der Schweiz keine nationale Kunst entstehen konnte. Die Verschleuderung der Burgunderbeute (für Rahn ein Schmerz, als sei sie zu seinen Lebzeiten geschehen) nennt er einmal

als Zeichen dafür, daß die Schweizer nicht nur keinen Kunstverständ besäßen, sondern daß «Geschäftssinn und zeitliche Güter bei den damaligen Schweizern zu den seltensten Dingen gehörten». Daß es Hau-degen und wenig gebildete Bauern waren, die weder den materiellen noch den künstlerischen Wert des Burgunderschatzes erkennen konnten, verschweigt er aus Patriotismus. Dagegen eine Voraussetzung für das Aufblühen einer nationalen Kunst in der Schweiz sieht Rahn in der schweizerischen Freiheit; er ist überzeugt, «daß die Freiheit eine nothwendige Bedingung zur Lebenskraft der Kunst ist⁹²» — hier finden wir einen der seltenen Anklänge an Ideen Jacob Burckhardts und Winkelmanns. Rahn hat also der Kunst auf schweizerischem Boden gegenüber nie die Objektivität verloren; er erkannte in aller Entdecker- und Sammlerfreude, daß eine Kunst von «spezifisch schweizerischer Eigen-tümlichkeit» am ehesten noch in kleineren, mehr handwerklich gefärbten und von ansässigen Meistern geformten Gegenständen zu suchen sei.

3. Geschichte der bildenden Künste in der Schweiz

So zögernd sich Rahns Bildungsgang der Kunstgeschichte zugewandt hatte, so rasch gelang ihm nach bestandenem Doktorexamen der Aufstieg zu wissenschaftlicher Anerkennung und unbestrittener Autorität in allen Fragen schweizerischer Kunstgeschichte bis zum ausgehenden Mittelalter. Baugeschichte, Wandmalerei, Glasmalerei, Kleinkunst — diese seine Hauptgebiete beherrschte er mit Meisterschaft, und keine Restaurierung größerer Ausmaßes wurde ohne sein Urteil begonnen, keine Ausgrabung ohne seine Hilfe vollendet. Wenn man an den erlesenen, aber verhältnismäßig kleinen Kreis denkt, für den Burckhardt zu seinen Lebzeiten wirkte, erstreckt sich Rahns Tätigkeit auf einer breiteren Ebene, und er genoß eine Popularität, ähnlich wie sein Freund, Maler Stückelberg, die unbestimmt mit patriotischen Gefühlen vermengt war.

Das Werk als nationale Tat.

Das patriotische Gefühl trug nicht unwesentlich zur Entstehung von Rahns wissenschaftlicher Leistung bei — und beeinflußte umgekehrt die Kritik seinem Werk gegenüber auf das günstigste. Denn seit J. J. Bodmer in seinen «Discourses der Mahlern» (1721—1723) eine nationale Selbstbesinnung des Schweizers versucht hatte, bedurfte das schweizerische Selbstbewußtsein auch in der zweiten Hälfte des 19. Jahr-

hunderts dringend einer allgemeinen Stärkung. Was nützte einem reichen und baufreudigen Staat alle wirtschaftliche Prosperität, wenn seinen Bürgern von autoritärer Seite klargemacht wurde, sie seien im Grunde nicht selbständige, sondern kulturell ein Teil jenes Landes, dessen Sprache ihnen diene. Darunter litten hauptsächlich die Deutschschweizer, unter denen die Propheten am wichtigsten auftraten: Jacob Burckhardts berüchtigten Satz, er wolle den Schweizern zeigen, daß sie Deutsche seien, müssen wir hier wohl oder übel zitieren, und die politische Neigung Gerold Meyers von Knonau zum preußischen Deutschtum bildete den Grund zu einem vorübergehenden Zerwürfnis mit Rahn; C. F. Meyer dachte immer für ein deutsches Publikum. Hochdeutsch wurde in vielen Familien gesprochen, und schließlich hätte noch zu Beginn unseres Jahrhunderts die freudige Erregung in der Schweiz beim Besuch des deutschen Kaisers jeder deutschen Stadt Ehre gemacht.

Jeder junge Staat — und das müssen wir die Schweiz in diesem Zusammenhang betrachten, so alt die Eidgenossenschaft an sich ist — sucht, sobald er sich über seine Stellung den Nachbarstaaten gegenüber im klaren ist, nach Zeugen der eigenen kulturellen Vergangenheit, nach einer Art Ahngalerie, welche den eigenen Wert betont. Das sehen wir heute in überwältigendem Maße an Amerika: Die Ehrfurcht und die, kritisch gesehen, ganz unmotivierte Begeisterung der gebildetsten Amerikaner ihren eigenen primitiven Malern des 17. und 18. Jahrhunderts gegenüber läßt sich nur dadurch erklären, daß Amerika sich kulturell immer noch abhängig von Europa fühlte und nun durch den Rückhalt einer eigenen und unverwechselbaren künstlerischen Vergangenheit im wahren Sinne frei wurde.

Ein ähnliches Geschenk bescherte Rudolf Rahn der Schweiz: Ihre kulturellen Denkmäler der Vergangenheit bilden seit dem Erscheinen seines Werkes nicht mehr bloß einen Anhang zu französischen, deutschen und italienischen Geschichtswerken, sondern sie sind selbständig behandelt und das Schweizerische, wo es sich zeigen sollte, liebevoll herausgestellt. Jakob Baechtolds Literaturgeschichte für die deutsche Schweiz (1892) entsprach teilweise dem gleichen Anliegen, und so läßt sich das Geheimnis von Rahns früher und unbestrittener Autorität erklären: Er war fünfunddreißig Jahre alt, als die «Geschichte der bildenden Künste in der Schweiz» erschien, und er hatte damit erst die Hälfte seines Lebens hinter sich, welches die ganze Arbeitskraft in den Dienst der heimatlichen Kunst stellen sollte. Mit diesem Werk gab er den Schweizern mehr als eine wissenschaftliche Abhandlung, nämlich eine Rechtfertigung der Schweiz als selbständiges Staatsgebilde auf

kultureller Basis, und er erntete daher auch Liebe und Verehrung weit über das Maß wissenschaftlicher Zustimmung hinaus.

Stil und Aufbau.

Die «Geschichte der bildenden Künste in der Schweiz» ist dem System nach aufgebaut und gegliedert wie Schnaases unter Rahns Mithilfe 1869 erschienene «Geschichte der bildenden Künste»: Fünf Bücher, welche in drei Lieferungen herauskamen (1873 [S. 1—192], 1874 [S. 193—432], 1876 [S. 433 bis Schluß]), behandeln:

1. Die Kunst des helvetisch-römischen Zeitalters,
2. Die Kunst der altchristlichen Jahrhunderte,
3. Die romanische Kunst,
4. Der gotische Stil,
5. Plastik und Malerei im gotischen Zeitalter.

Die Einleitung befaßt sich mit den kulturellen Voraussetzungen einer Kunst auf schweizerischem Boden — Gedanken, wie er sie ähnlich in einem späteren Aufsatz («Kunst und Leben») niederschrieb⁹³. Jedes der fünf Bücher, mit Ausnahme des ersten (vorhistorische Zeit, römische Zeit), gliedert sich in vier bis sechs Kapitel, wobei das erste jeweilen in Form einer Einleitung die allgemeinen geschichtlichen und kulturellen Voraussetzungen darlegt und von den großen Kunstströmungen Europas ausgeht. Theoretische und sachliche Erwägungen gehören hieher, wie zum Beispiel Ansichten über den Ursprung des gotischen Stils, über Harmonie der Künste und Symbolik des Raumes, über das Verhältnis des Christen zur Kunst, über das Streben nach nationaler Entwicklung, über kriegerische Ereignisse und religiöse Erweckungen.

Solchermaßen geistig vorbereitend, lässt Rahn nach dieser Ouvertüre den Leser Schritt für Schritt Neuland gewinnen, indem er immer vom Größeren ins Kleinere geht, vom Allgemeinen ins Spezielle, um schließlich, wie erwähnt, bei der Kleinkunst stillezustehen. Der Leser beginnt also beim französischen Königtum, betrachtet eine französische gotische Kathedrale, wendet seinen Blick zum gotischen Bausystem allgemein und vergleicht daran Lausanne, Neuchâtel und deutschschweizerische Klosterkirchen. Damit in seiner Anschauung gefestigt, geht er über zur Betrachtung der einzelnen Baugruppen und verweilt zum Ausklang beschaulich vor einer geschnitzten Misericordie oder einem Reliquiar, vor der Portallünette mit dem Jüngsten Gericht.

Denn Rahn sieht, wie er im Vorwort zu betonen nicht müde wird, den wichtigsten und entscheidenden Beitrag der Schweiz zur Kunstgeschichte

in den lokalen Schulen und im künstlerisch geformten Handwerk, und so wird diesem Zweig der Kunstgeschichte eine verhältnismäßig große Bedeutung zugemessen. Nicht selten bildet ein Abschnitt über Kleinplastik oder Goldschmiedekunst den abschließenden Teil eines Hauptkapitels, und das ganze Schlußkapitel 5 ist überhaupt dem gotischen Handwerk gewidmet: «Oft sind es kleine Züge, Äußerungen, scheint es, untergeordneter Art, die einen tieferen Einblick in den Grund der Ereignisse und Zustände des Lebens eröffnen, als die großen Handlungen, von denen die Geschichte in erster Linie eine Kunde bewahrt⁹⁴.» Dabei schleicht sich mehr als einmal in des Historikers emsig dahingleitende Darstellung ein bedauerndes Seufzen ein, daß heute sich alles zugunsten der maschinell hergestellten Glätte und Unpersönlichkeit gewandelt habe, eine «Mache» ohne strenge Gewissenhaftigkeit und liebevolle Sorgfalt⁹⁵.

Technik und Aufbau des großangelegten Werkes unterschieden sich damals also nicht von ähnlichen zeitgenössischen Publikationen, und der Leser, wenn er heute streng sachlich beurteilt, hätte manchmal sogar einen gewissen Mangel an Straffheit zu rügen, ein Abschweifen in des Verfassers Lieblingsthemen, wo immer es geht. Unter diesen «Lieblingsthemen» verstehen wir einmal die Liebe für das Handwerk, welche ohne Befangenheit ein auffallendes Architekturdetail, sei es Fenster, Weihwasserbecken oder Turmhahn, als vergnügliches Schifflein auf den breiten Strom der allgemeinen Darstellung setzt und damit den Leser ablenkt. Zweitens erkennen wir häufig einen gewissen Predigerton, der bei der Besprechung einer Kirche mitten in stilistischer Ableitung gegen die Verwahrlosung wettert (Petershausen, Valeria) und bei Dokumenten schweizerischer Herkunft, welche ins Ausland verkauft wurden, an bitteren Worten nicht spart.

Gewiß, die Objektivität leidet unter solchen persönlichen Einsprengseln (mit denen Rahn auch oft ein Kapitel verlängert, wenn der vorhandene Stoff es zu mager gestaltet hätte), und wir sind heute an klarere Gliederung der Materie gewöhnt. Wenn man jedoch einmal sich in das Buch eingelesen hat, offenbart sich gerade in dieser scheinbaren Inkonsistenz ein hoher Reiz der Darstellung, welcher den Leser zwingt, immer weiter seine Lektüre auszudehnen. Und was gewisse amerikanische Autoren mit List erreichen, nämlich ein wissenschaftliches Werk als spannende Unterhaltung herauszugeben, das gelingt Rahn noch heute ohne irgendwelche Mätzchen. Der Leser spürt die leidenschaftliche Anteilnahme des Autors an seinem Werk, er spürt, daß fast die Hälfte aller behandelten Denkmäler als seine Entdeckung gelten kön-

nen, und etwas von der Freude des Sammlers, von der brennenden Neugier des Entdeckers, teilt sich auch dem Leser mit. Und wenn andere Autoren heute mit einer langen Liste der benutzten und ausgenutzten Literatur prunken, durfte Rahn immer auf seine eigenen Vorarbeiten zurückgreifen und seine eigenen Zeichnungen einfügen.

Es wäre lächerlich, heute nachweisen zu wollen, wo Rahn sich mangels Vergleichsmöglichkeiten oder dokumentarischer Quellen im Alter eines Bauwerkes geirrt hat oder was für Entdeckungen seit Rahns Tod das Bild einer lokalen Kunstscole verändert haben. Viel wichtiger ist uns zu betonen, mit welcher Sicherheit Rahn bisher unbekannte Werke, besonders im Tessin, in zusammenhängende Epochen gliederte, und wie instinktsicher er in der Form die Urform eines Gebäudes herausspürte. Seine damaligen Vermutungen haben sich heute dank Grabungen bei Umbauten in vielen Kirchen als richtig erwiesen, so zum Beispiel die Hypothese, daß sich in Wagenhausen zwei halbrunde Apsiden für die Seitenschiffe dem viereckigen Chor anschlossen⁹⁶ oder daß die berühmte Flumser Madonna, von Rahn selber entdeckt, noch in die Mitte des 12. Jahrhunderts, also kurz vor den Churer Dombau, zu datieren sei⁹⁷.

Rahn selbst gab sich übrigens nicht mit der endgültigen Drucklegung zufrieden, sondern häufte die schriftlichen Korrekturen für eine geplante Neuauflage. Dieser Wunsch blieb ihm versagt, obwohl er seinen Schülern oft davon sprach und nicht etwa eine Erweiterung des Umfanges, sondern eher eine Kürzung anstrebte, auf Kosten der stilistischen Betrachtung und ausführlichen Beschreibung, wo inzwischen Sonderpublikationen den Gegenstand behandelten. (Ein besonderer Fund war ihm unterdessen selbst gelungen, nämlich die Identifizierung des ursprünglich aus dem Zürcher Grossmünster stammenden Gebetbuches Karls des Kahlen mit einem Manuskript der Königlichen Schatzkammer in München, eine Arbeit, die er im Rahmen der «Kunst- und Wanderstudien» herausgab.) Rahns beste Schüler sollten für eine Neuauflage ihnen zusagende Spezialgebiete behandeln, so Samuel Guyer die christlichen Denkmäler der ersten Jahrtausende, Konrad Escher die mittelalterlichen Wandgemälde, Paul Ganz die heraldische Kunst, Robert Durrer die Malerschule von Engelberg, Emma Reinhart die Kirchen der Cluniacenserstifte, Joseph Scheuber die mittelalterlichen Chorgestühle — also eine ähnliche Stufung, wie Schnaase sie eine Generation zuvor mit Rahn als Mitarbeiter vorgenommen hatte.

In der geplanten zweiten Auflage wollte Rahn zudem den Stoff über die Gotik hinaus behandeln und auch die Renaissance in der Schweiz

mit einbeziehen. Eine wichtige Vorarbeit besaß er dazu bereits in seiner Vorlesung über die Renaissance in der Schweiz, in seinen Studien über Holbein und Ardußer, überdies in seinem Aufsatz «Zur Geschichte der Renaissance-Architektur in der Schweiz; das Nachleben der Gotik ⁹⁸».

Urteile der Zeitgenossen

Die Zeitgenossen wußten, daß hier ein Mann sein Wissen niedergelegt hatte, dem kein Zweiter im In- oder Ausland eine ähnliche Kenntnis aus eigener Anschauung entgegenstellen konnte. Sie waren, ganz besonders in der Schweiz, begeistert von der umfassenden Arbeit, und da Rahn freigebig Exemplare an die wichtigsten Zeitungen des Auslandes schickte, erfuhr er auch von dort Zustimmung und Ermunterung für weitere Tätigkeit. Die Rezensionen hat Rahn sorgfältig aufgehoben, ebenso die privaten Briefe, welche das Werk betreffen, so daß für uns das Echo heute ebenso kräftig klingt wie damals:

«Da der Styl ein belebter, wo es paßt blühender, aber nicht rhetorischer, sondern sachlicher, und da die Ausstattung eine bei schweizerischen Verlagswerken unerhört brillante ist, so darf man wohl dieses Buch als eine Ehre für unser Land und als ein Werk bezeichnen, das keinem fremd bleiben sollte.» So schrieb Salomon Vögelin ⁹⁹, Rahns Freund von der Antiquarischen Gesellschaft, und riet dem Publikum, das Buch fleißig zu kaufen, denn das bedeute immer die schönste Genugtuung für einen Wissenschafter — besonders wenn es unter finanziellen Opfern zustande gekommen sei. Für weitere Besprechungen erklärten sich andere Freunde eifervoll bereit, so Schnaase im Jahrbuch für Kunsthissenschaft, Carl Brun in der «Eisenbahn ¹⁰⁰» und Gerold Meyer von Knonau in der «Neuen Zürcher Zeitung ¹⁰¹» — wo die Rezension neben der feierlichen Ankündigung der Nidelbad-Eröffnung und zahllosen Angeboten für Reitpferde, elegante Zweispänner, den Zeitstil sehr reizvoll einhält.

An ausländischen Blättern beteiligten sich die «Jenenser Literaturzeitung ¹⁰²», «Westermanns Illustrierte deutsche Monatshefte ¹⁰³» und die «Göttingischen gelehrten Anzeigen ¹⁰⁴», letztere ebenfalls mit den vertrauten Initialen M. v. K. gezeichnet, und sogar “The Academy” mit einer Besprechung von T. A. Crowe ¹⁰⁵.

Die größte Freude und innere Genugtuung mußte Rahn aber ein vierseitiger Brief Jacob Burckhardts bereiten, der an dieser Stelle, soviel wir wissen, zum erstenmal veröffentlicht wird. Sie ist, objektiv

betrachtet, die beste Besprechung des Werkes überhaupt, weil sie auch mit kritischen Einwänden nicht spart und auf einer spürbar sicherer Kenntnis sowohl des Buches wie auch der darin behandelten Materie beruht — was man von den anderen Rezensionen billigerweise nicht immer sagen kann:

Basel 6 July 1873

Hochgeehrtester Herr und Freund

Schon längst beschämen mich Ihr freundliches Schreiben und die periodischen Zusendungen Ihres schönen Werkes; das damals eben begonnene Semester raubte mir die nötige Sammlung um Ihnen den gebührenden Dank zu sagen, und dann hoffte ich, das in Ihrem Brief vorkommende Versprechen eines Besuches in Basel würde sich erfüllen. Hoffentlich lässt das letztere nicht mehr zu lange auf sich warten.

Mit Ihrem Werke sind Sie der Erste der den Gegenstand zusammenfassend und als Ganzes behandelt, dieser Ruhm wird Ihnen bleiben. Es ist kein Kleines, die Reife der Gesamtforschung eines Faches auf ein bestimmtes nationales Feld zu übertragen, — zumal wenn die betreffende Nation aus so verschiedenen Völkern und Schichtungen besteht. Die Wellenschläge von Allem was je die Kunst bewegt hat, haben irgend wann und wie an unseren Bergen in der Mitte von Europa angeschlagen und Iren und Sarazenen sind in der Schweiz zusammengetroffen. Mit eben so viel Gründlichkeit und Geschmack als Vielseitigkeit sind Sie nun diesem Reich der endlos vielen Formen nachgegangen, und haben eine reiche und große Ernte eingehemst.

Einigen Prädilectionen von mir würde ich freilich mehr Rechnung getragen haben, so zB: der provincialrömischen Detailbildung, welche gerade in unseren Gegenden einiges Curiose aufweist wie die Capitäle von Augst etc. Sie haben zwar gewissenhaft eine ganze Anzahl von solchen Sachen aufgeführt, aber bei einer neuen Auflage thäten hier ein paar Abbildungen sehr wohl. Vergessen Sie nicht, welch ein Curiosum ersten Ranges wir im Triumphbogen von Besançon (Zeit des Posthumus oder Istriener) ganz in der Nähe haben. In der französischen Provinz reisend wird man dessen freieren Auswüchsen des römischen Styles sehr günstig. (?) Ganz vorzüglich bedeutend ist der Abschnitt über die carolingische Kunst in der Schweiz; im Grunde ist noch ziemlich viel vorhanden für einen so kleinen Bezirk, der keine üblichen Residenzen enthielt. Mit großem Recht haben Sie durch Hrn Lasius aus dem St. Galler Klosterplan eine Vogelperspektive entwickeln lassen, und ich kann sagen, daß meine Zweifel hier alle gelöst sind; das Einzige, was ich vermisste, ist eine Andeutung der halbkreisrunden Vorhalle in der Gegend der Türme, welche doch im Text (pag. 92) richtig erwähnt ist. — Nicht ohne Schmerz sehe ich, daß man aus guten kritischen Gründen Mittelzell auf Reichenau so tief herabrücken muß; ich hatte den Bau für carolingisch gehalten wegen der bedeutenden Breite von Apsis und Mittelschiff und weil die Apsis gleich an den Querbau ansetzt; bei Anlaß von Petershausen würde ich das nächste Mal auch die allerliebste Geschichte vom Altar des h. Gebhard mitteilen, welche man aus der Beschreibung mit Leichtig-

keit restaurieren kann; ich habe es versucht und will es Ihnen zeigen, wenn Sie kommen. — Über den Ursprung der Doppelchöre zerbreche ich mir den Kopf nicht mehr; wo des gestifteten Cultus schon viel beisammen war, muß man sich nur wundern, daß nicht Chöre nach allen 4 Seiten hinaus angelegt wurden. (Anmerkung am untern Blattrand: wie die 4 zusammenstoßenden Basiliken des S. Simeonklosters in Syrien bei de Vogüe.) Jedenfalls ist der St. Galler Plan darin überaus belehrend, daß dies von draußen eingesandte und wahrscheinlich ohne jede besondere Rücksicht auf den Ort entworfene Ideal die Doppelchörigkeit als etwas Selbstverständliches voraussetzt. Bei Anlaß der Pyxiden würde ich die von Reichenau miterwähnt haben, meines Erinnerns etwa VII. Jahrh. und älter als das Kloster, wie denn solche Sachen sehr weit wanderten. — p. 117 haben Sie mit dem goldenen Antependium des Abtes Ymmo ganz gewiß recht gegen von Arx. Es war die vorderste Wand der mensa; die drei übrigen pflegen in solchen Fällen nur deshalb nicht erwähnt zu werden, weil sie aus geringerem Stoffe, ja nur von Holz, waren; ein Unicum ist die mensa von S. Ambrogio in Mailand, welche ihre vollständigen vier goldenen Wände noch heute hat. Wenn man nur die Walliser wenigstens wegen ihrer Alterthümer (Diptychon v. Gerunda, Evangelarium aus der Valeria) unter Curatel stellen könnte; wegen Allet, Lavalette, Ligne d'Italie etc. ließe ich sie machen was sie wollten; mir ist himmelbange wegen der Schätze von S. Maurice. — Die dortige goldene Kanne halte ich für völlig islamit. Ursprunges, aber aus einer frühen, etwa omajadischen Zeit, da die römisch-byzantin. Tradition noch nicht völlig umgebildet war¹⁰⁶. — Einen ganz besonderen Dank werden Sie sich erwerben mit der ersten zusammenhängenden und kunsthistorisch sicheren Besprechung der Manuskripte mit Miniaturen; ich erstaune über die Fülle und Bedeutung dessen, was Sie zusammengebracht haben und bewundere ganz besonders die Proben aus dem Psalterium aureum von St. Gallen, welche eines der allerbedeutendsten Denkmäler des erzählenden carolingischen Styles verrathen. — Schade daß der Berner Codex des Prudentius kein inländisches Gewächs ist; mit großem Recht haben Sie wenigstens in einer Nota (p. 138) darauf eingehend aufmerksam gemacht, es muß ein wahres Grenzdenkmal zwischen Alterthum und Mittelalter sein. Ihre Behandlung der romanischen Baukunst zeigt ein erstaunlich reiches und vielseitiges Studium und wird auf alle Zeit das grundlegende und zugleich vollendete Buch bleiben. Immer mehr aber drängt sich mir der Wunsch auf, Sie möchten außer dem Buch noch einen Atlas herausgeben, der jene Fülle Ihrer Zeichnungen oder doch eine größere Anzahl derselben zur allgemeinen Kunde und Anschauung brächte. Ich weiß nicht ob Sie selber auf den Stein oder sonst eines der vielen abdruckfähigen Materialien zu zeichnen geübt sind; es würde sich aber vielleicht der Mühe lohnen, eine solche Fertigkeit zu erwerben. Blavignac hat seinerzeit die Sachen ganz ungeschickt angegriffen und statt der Pläne und Durchschnitte und Systèmes d'intérieur nur Details gegeben und diese von einem wunderlichen Gesichtspunkt aus und dazu in unfreundlicher Form¹⁰⁷. — Doch würde ich von einem solchen Atlas nur skizzenhafte Zeichnung und nicht die hohe artistische Vollendung Ihrer Holzschnitte verlangen; denn das weiß man schon: wo so große Unkosten, wie sie der Holzschnitt verlangt, für ein großes Abbildungswerk aufgewandt werden sollen, findet sich kein Verleger oder die Sache bleibt mit 1—2 Lieferungen liegen. Aber ich dächte, Sie sollten sich durch Blavignac nicht abschrecken lassen, und wäre es am Ende nur ein Kleinfoolioheft

von 30—35 lithogr., autogr. zinkograf. Blättern mit den caroling. und roman. *Bauten* allein. — Tausend Dank, daß Sie dem Allerheiligenmünster von Schaffhausen zum erstenmal die gebührende Ehre erwiesen haben.

Doch meine Tinte ist stockig, die Stunde ruft zur Präparation für meinen Unterricht und Sie kommen ja bald einmal hieher wo wir dann schwatzen können.

Mit bestem Dank

stets der Ihrige J. Burckhardt

Da Rahns Werk in drei Lieferungen erschien, schrieb ihm Burckhardt ähnlich höflich und positiv kritisch auch im Dezember 1874, womit sich, abgesehen von einigen kurzen Antworten Burckhardts auf Sachfragen, der Briefwechsel erschöpfte. Wir wissen nicht einmal, ob der hier angedeutete Besuch Rahns in Basel überhaupt zustande kam und sich die beiden Gelehrten begrüßten. Was wir aber klar ersehen, ist die Hochschätzung Burckhardts — der das Werk sehr genau gelesen haben muß — für die einzigartige Leistung Rahns. Wir können ihn daher mit gutem Gewissen als den hervorragendsten Sprecher seiner eigenen und auch der jüngeren Generation bezeichnen, wenn er abschließend in seinem zweiten Brief bemerkt: «Sie haben das Glück und das Verdienst, der Erste zu sein, der das ganze Mittelalter in der Schweiz überhaupt gesehen hat und nun im Stande ist, die gewaltige Materie . . . im Zusammenhang zu schauen und zu schildern¹⁰⁸.»

4. Die wissenschaftliche Gründerzeit

Der Titel mag im ersten Augenblick befremden; verstehen wir doch unter «Gründerzeit» vor allem die Jahre in Deutschland, welche auf den Deutsch-französischen Krieg 1870 bis 1871 folgten und zu einer Euphorie der Unternehmer und Spekulanten führten — in der künstlerischen Verwirklichung des Jugendstils. Dieser leichtfertigeren, mondäneren und eng vom Börsenkurs abhängenden Epoche ging jedoch auch in der Schweiz eine Gründerzeit wissenschaftlicher Institutionen voraus und parallel, die ihre verborgenen Zusammenhänge zu der ungeahnten wirtschaftlichen Prosperität nicht verleugnen kann.

Wenn wir uns auf die Verhältnisse in der Schweiz, besser noch, in der Stadt Zürich, beschränken wollen, erkennen wir sofort als Folge der großen Bauperiode 1870 bis 1880 ein Interesse breitesten Kreises den römischen Funden und den Pfahlbauten gegenüber, in kleinerem Maße

auch das bewußte Erkennen mittelalterlicher und nun zum Untergang bestimmter Baudenkmäler, etwa des «Kratzturms» (1877) oder des «Rains» am Rennweg (1880). Und die Mittel waren vorhanden, diesem Interesse statutenmäßig zu seinem Recht zu verhelfen, denn wer beim Bau des neuen Bahnhofes oder der rechtsufrigen Zürichseebahn seinen Gewinn eingebbracht hatte, war in großmütiger Stimmung gerne bereit, einer Schar von Idealisten die Pläne finanzieren zu helfen.

Der Verschönerungsverein für den Zürichberg (1873) war nur symptomatisch für eine ganze Anzahl weiterer Gründungen, die ihre Entstehung dem eigenartigen Gemisch von Patriotismus, ernsthafter, jedoch meist layenmäßig und aus Liebhaberei gepflegter Altertumsforschung, und der Betriebsamkeit einiger Professoren verdankten, unterstützt vom Geld der wohlwollenden Bürgerschaft.

Wenn wir anschließend einige Gesellschaften in diesem Sinne nennen, so darum, weil auch hier Rudolf Rahn ein weites Feld erblickte, seine Ideen zu verwirklichen und das Kunstmuseum der Schweiz zu entdecken, zu restaurieren und zu bewahren, der Öffentlichkeit durch seriöse, aber auch dem Laien verständliche Publikationen teuer zu machen. An der Schweizerischen Landesausstellung in Zürich 1883 wurde auch der künstlerischen Vergangenheit gedacht und Rahn schrieb über alte Kunst, Renaissance im Tessin und über Glasgemälde im offiziellen Katalog, welcher als erster Führer durch unser heimisches Kunstschaaffen gelten kann.

Die Antiquarische Gesellschaft in Zürich

Obwohl sie schon 1832 gegründet wurde, muß die Antiquarische Gesellschaft in Zürich in diesem Zusammenhang als erste genannt werden, nicht nur, weil sie in dem oben skizzierten, gründungsfreudigen Zeitabschnitt zwischen 1870 und 1880 einen starken Auftrieb bekam, sondern wegen der Tatsache, daß ihr Rudolf Rahn fünfzig Jahre lang ein treues Mitglied war, dem die Gesellschaft zahlreiche Publikationen und Fachvorträge verdankt.

An dieser Stelle näher auf die Gründung der Antiquarischen Gesellschaft in Zürich unter dem Präsidenten Ferdinand Keller einzugehen, ist in dieser Arbeit nicht angebracht, da die 1932 erschienene, neue Jubiläumsschrift (Prof. Dr. A. Largiadèr) darüber gründlich Auskunft gibt. Trotzdem wollen wir ihr eine weitere Darstellung gönnen, weil sie nach Rahns Aussage seine «zweite Heimat» geworden war.

Der Präsident der Gesellschaft und ihr eigentlicher Begründer, Ferdinand Keller, hatte den jungen Studenten vorübergehend als Hausgenossen bei sich aufgenommen und war entzückt über den Eifer und das Zeichentalent, das sich bei ihm entwickelte. Dieser Eifer kam auch bald den übrigen Mitgliedern zugute: im gleichen Jahr 1860, da Rahn der Gesellschaft beigetreten war, hielt er schon einen Vortrag über seine Rheinfahrt und ließ ihm in kurzer Zeit zwei weitere folgen, den einen auf einem Ausflug nach Schaffhausen und Überlingen, den zweiten über das Johann-Baptist-Kirchlein in Grandson. So war ihm das Wohlwollen der Älteren gewiß; er genoß ihre anregenden Gespräche, besonders mit seinen Lehrern Lübke, Georg von Wyss und Köchly, und lernte seine Kollegen Lasius und den jüngeren Salomon Vögelin kennen.

Nicht nur als Mitglied des Vorstandes, als wichtige Stimme bei allen Beschlusfassungen, als humorvoller und unterhaltender Redner am Berchtoldsmahl¹⁰⁹ ging Rahn in die Geschichte der Antiquarischen Gesellschaft ein, sondern als einer der unermüdlichen Dozenten und Verfasser zahlreicher «Mitteilungen». In diesen Neujahrsblättern veröffentlichte Rahn 1870 bis 1875 drei Arbeiten, welche auf S. 68 ff. behandelt wurden, und 1878 eine weitere, die ihm vor allem der Illustration wegen besonders am Herzen lag:

«*Die Glasgemälde in der Rosette der Kathedrale in Lausanne.*» Rahn hatte die Kathedrale von Lausanne schon in seiner Jugendzeit kennengelernt und in ihr, seiner romantischen Gesinnung folgend, vor allem den strahlenden Zauber der Fensterrosette bewundert. Und wenn der Jüngling Jacob Burckhardt eine Generationenspanne vor Rahn schreiben konnte: zwar seien auch die Münster von Lausanne und Genf eine eigene Reise wert, aber ihn ziehe es ins Ausland¹¹⁰, so bewunderte Rahn und drückte es später in seinem Lebenswerk noch deutlicher aus, vor allem die strenge Gesetzmäßigkeit und den nachweisbaren Einfluß burgundischer Elemente. Daß der französische Baumeister des 13. Jahrhunderts, Villard de Honnecourt, durch sein Skizzenbuch in der Bibliothèque Nationale als Persönlichkeit faßbar und eines von Rahns uneingestandenen Vorbildern, die Rosette einmal gezeichnet hatte, ließ in Rahn den Entschluß reifen, diese mühevolle Arbeit noch einmal — und genauer — auf sich zu nehmen. Seine Technik, an den Mosaiken von Ravenna und später am Deckengemälde von Zillis geschult, bewährte sich auch vor dieser Aufgabe, und so erschien 1878 sein viertes Neujahrsblatt mit acht Tafeln, «aufgenommen und lithographirt von J. R. Rahn», welche das Bild der Welt aus dem XIII. Jahrhundert trefflich wiedergeben.

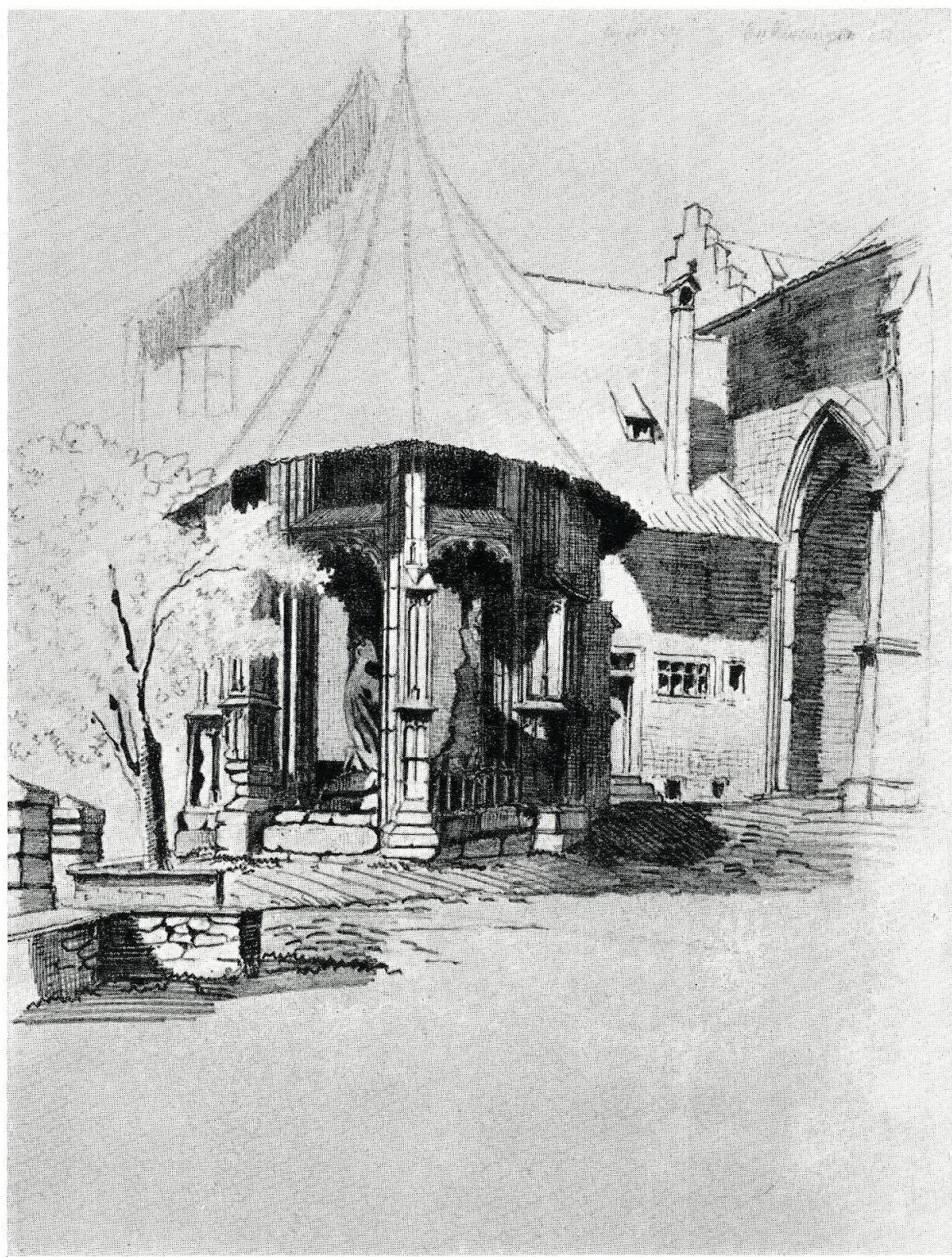


Abb. 13 Ölberg in Überlingen. Zeichnung 1863

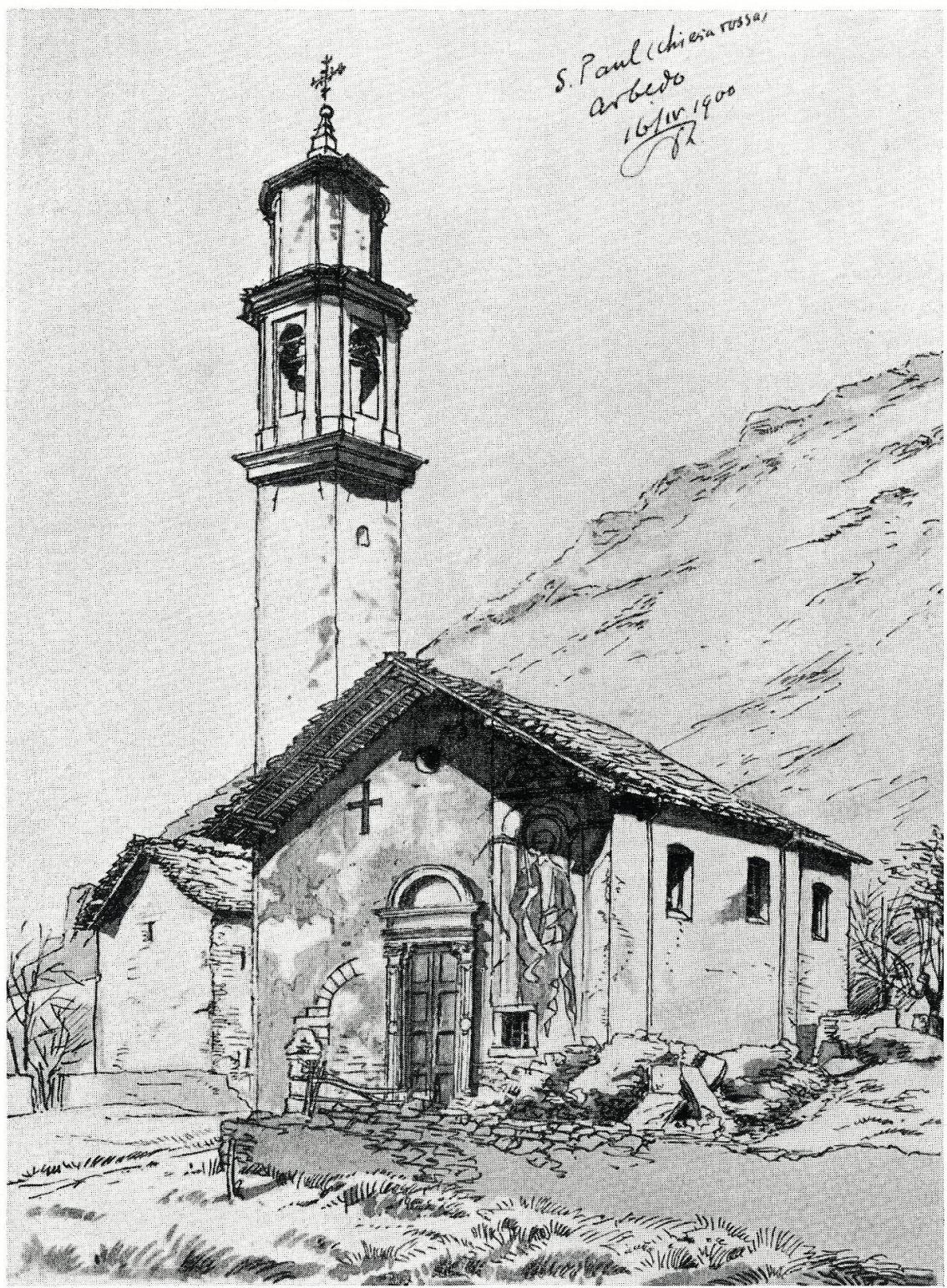


Abb. 14 Die Chiesa rossa in Arbedo. Federzeichnung 1900

In seiner gründlichen Art begnügte sich Rahn nicht damit, die Tierkreise und Monatsbilder des großen Kathedralenfensters abzubilden und zu kommentieren, sondern er wies sich schon hier als einer der ersten Kenner schweizerischer und im näheren Umkreis europäischer Glasgemälde und analoger Fresken aus — der moderne Leser erkennt dabei, wieviel wichtige Freilegungen von Wandgemälden (zum Beispiel die Monatssymbole im Haus zum «Langen Keller», entdeckt 1932) in den paar Jahrzehnten seit Rahns Tod der Forschung neue Nahrung gegeben haben, wie sicher Rahns aber auch aus dem noch spärlichen Material seine Schlüsse zu ziehen wußte. Die Darstellung des Glücksrades war im Jahre 1873 zwar von einem ehemaligen Lehrer Rahns, E. Aus'm Weerth¹¹¹, besonders behandelt worden, und Rahn schöpfte denn auch unbefangen aus dieser Quelle; was seiner Arbeit aber den besonderen Glanz verlieh, war die überlegene Berücksichtigung schweizerischer Verhältnisse und die unter damaligen Voraussetzungen makellose Wiedergabe des Objektes, welche erst ein Vergleichen und Abwägen gegen andere, speziell französische Vorbilder erlaubte.

Von den fünfzehn Neujahrsblättern, welche Rahn in den Jahren 1870 bis 1909 selbständig herausgab, zeichnen sich alle aus durch die gleiche Genauigkeit, durch eine große Begabung für das Zeichnerische und für den didaktischen Aufbau des Textes. Jede Mutmaßung wird als solche deutlich vermerkt, jede Quelle, jeder Literaturhinweis peinlich genau angegeben, und es ist für den modernen Leser nicht einfach, Rahns frühe Werke von seinen reifen zu unterscheiden. Die Sprache, an sich kühl, spröde und mit einer Scheu vor neuen Wortbildungen, kann sich durch die Begeisterung des die Zusammenhänge ahnenden Auges zu einer kraftvollen, manchmal fast dichterischen Darstellung mitreißen lassen, und der behandelte Gegenstand, ob Architektur, ob Glas- oder Wandgemälde, erfährt seine Würdigung auch als Krönung einer Landschaft oder Ausdruck einer fest umrissenen Kulturepoche.

Aus der Fülle der Publikationen in den «Mitteilungen der Antiquarischen Gesellschaft» möchten wir in diesem Zusammenhang noch zwei weitere besonders würdigen, da sie für Rahns Lebenswerk bedeutsam wurden. Das eine ist die Folge von drei Heften über das Schloß Chillon (1887—1889), in denen sich Rahn plötzlich ganz neuen Fragen der Architektur und auch der Restaurierung gegenüberfand, das zweite sind Rahns «Mittelalterliche Wandgemälde in der italienischen Schweiz», bedeutsam für ihn, weil ihm der Kanton Tessin während all seiner Forschertätigkeit der liebste und bevorzugteste blieb — und es ihm auch am treuesten lohnte mit der Preisgabe von bisher unbekannten Fresken

und halbvergessenen Kirchen, denen er zu der verdienten Anerkennung und sehr oft auch zur materiellen Unterstützung bei Renovationsarbeiten verhalf.

«*Die Geschichte des Schlosses Chillon*» soll zuerst besprochen werden. Bei der Beurteilung dieses Werkes muß sich der Leser vor Augen halten, daß zum Zeitpunkt, da Rahn seine Forschungen begann, das Schloß verwahrlost und abseits vom allgemeinen Interesse als Militärgefängnis und Notariatsarchiv diente, obgleich schon 1842 die «*Société d'Histoire de la Suisse Romande*» auf die historische Bedeutung des Baues, seine literarische Verewigung durch Byron und Victor Hugo, hingewiesen hatte.

Rahn befaßte sich zuerst mit der Geschichte der Wasserburg und gab in den zwei folgenden Heften eine Beschreibung der Architektur — dies so genau, als es sich nach damaligen Quellen erreichen ließ, doch widerlegten die archäologischen Untersuchungen Albert Naefs und die Entdeckung der Turiner Dokumente seine Annahmen zum Teil, so daß Rahn zehn Jahre später meinte, «sein Chillon» könnte man jetzt einstampfen¹¹². Diese eigene Kritik ist übertrieben, denn da Rahn die Schlösser Vufflens und La Sarraz vom architektonischen Standpunkt aus studiert hatte, konnte er auf eigene Vorarbeiten zurückgreifen, und die Ehrfurcht dieser «schönsten Burg im Schweizerlande» gegenüber, der ihm das wichtigste Beispiel eines Profanbaues aus dem späten Mittelalter schien, ließ ihn am Ende betonen: «Chillon hat nur nöthig, daß man seinen heutigen Bestand mit Ehrfurcht wahre.» Damit gab er jedoch keinen Abschluß, sondern riß eine Fülle neuer Probleme auf: Was ist bei einem Bauwerk, an dem Jahrhunderte gebaut und umgebaut haben, als «heutiger Bestand» zu betrachten, und wie läßt sich wahren und bewahren, ohne daß notgedrungen die Hand des Architekten spürbar wird? Rahn war immer gegen allzu durchgreifende Renovationen; am liebsten hätte er ein Bauwerk in seinem gegenwärtigen verfallenen Zustand mit einem noch zu erfindenden Lack überzogen oder unter einen Glassturz gestellt — der Romantiker in ihm liebte die Ruinen bis an sein Lebensende, nur wollte er sie vor weiterem Zerfall bewahren. — Als jedoch die «*Association pour la Restauration de Chillon*», 1887 ins Leben gerufen, zehn Jahre später dem Staat eine erste Summe für durchgreifende Renovationsarbeiten zur Verfügung stellte, mit denen denn auch kurz darauf unter der Leitung von Albert Naef begonnen wurde, wollte Rahn der Aufgabe nicht fernbleiben und lieh dem Architekten freigebig seinen Rat, bezeichnete sogar nach Beendigung der Bauarbeiten Schloß Chillon als ein Beispiel mustergültiger Restaurierung¹¹³.

«Die mittelalterlichen Wandgemälde in der italienischen Schweiz» (1881) behandeln in zwei Heften die wichtigsten Überreste kirchlicher und in ein paar Einzelfällen (Roveredo, Lostallo, Magliaso) auch der profanen Wand- und Fassadenmalerei der Frühzeit und der Spätgotik.

Wenn man auf einer Kantonskarte die Dörfer heraussucht, in denen Rahn die Kunstwerke oder doch Zeugnisse eines hohen handwerklichen Könnens recht eigentlich entdeckte, studierte und in sein Skizzenbuch zur späteren Reproduktion aufnahm, sieht man, nicht ohne Beschämung der heutigen bequemen «Kunstreisen» gedenkend, wie rüstig Rahn zu Fuß durch all diese Täler gewandert sein mag, von Kantongrenze zu Kantongrenze, bei gastlichen Pfarrherren einkehrend und im Kontakt mit den Bewohnern des Landes oft mehr Erfahrung sammelnd, als es uns heute bei wohl ausgebauten Straßen und besseren Verkehrsverbindungen möglich ist. Und wenn Jacob Burckhardt und Julius Stadler Jahrzehnte zuvor den Tessin aus Wanderlust besucht hatten, wobei Burckhardt für den Cicerone nur in Lugano und Locarno nebst zwei oder drei Dörfern etwas entdeckte, durchstreifte Rahn das Gebiet wie ein friedlicher Jäger mit Fernglas, Meßlatte und einer Garnitur von Skizzenbüchern, die sich leicht in den geräumigen Taschen seines Reiseanzuges verstauen ließen.

Die frühesten Werke fand Rahn bei der Himmelfahrt Christi von San Carlo bei Prugiasco und in den Christophorus-Bildern von Biasca und Santa Maria di Torello bei Lugano. Mit ganz besonderer Liebe wandte er sich dann den zahlreichen spätgotischen Zyklen zu, die man «fast in jeder Kirche findet». Hier wies er auf den handwerklichen Einschlag der tessinischen Malereien hin, betonte aber immer wieder den zarteren Einfluß Oberitaliens. Santa Maria in Selva, mit der Jugendgeschichte Christi ausgemalt, gab Anlaß, auf ähnliche Zyklen in Kappel und Freiburg hinzuweisen, wie denn auch bei diesem Werk die Beschreibung allein fast allen Raum einnimmt und Rahn in der Datierung oder künstlerischen Beurteilung sehr vorsichtig bleibt. Im Gegensatz zu Burckhardt, der sehr gern in Archiven herumstöberte, zog Rahn nur sehr selten alte Dokumente und Bauabrechnungen zu Rate, um etwas über einen Künstler oder doch einen verzeichneten Auftrag zu erfahren. Vielleicht mit Recht. Der Freund vaterländischer Geschichte griff nach diesen Heften hauptsächlich wegen der schönen Bildtafeln, nach denen er sich selbst einen Begriff vom behandelten Gegenstand machen konnte.

— Die jüngsten Bilder der Entwicklungsreihe sah Rahn im Chor von San Stefano in Miglieglia, und er schloß die Publikation ab mit den für seine ganze Denkweise charakteristischen Sätzen: es «ist mit dem Stu-

dium der Kunstgeschichte nicht minder die Pflicht verbunden, welche verlangt, daß auch das scheinbar Untergeordnete gewürdigt und in den Bereich der wissenschaftlichen Forschung gezogen werden». Denn man «lernt aus den kleinen und provincialen Schöpfungen das Durchschnittsmaß der künstlerischen Leistungsfähigkeit verstehen und die Wege verfolgen, auf denen die Einflüsse jener hier früher, dort später in die weiteren Gebiete gedrungen sind».

Die Liebe zu der bescheidenen, aber noch so reich blühenden Kunst des Tessins hat Rahn später zu einem anmutigen Kapitel in dem heute sehr zu Unrecht vergessenen Büchlein «Kunst- und Wanderstudien in der Schweiz» inspiriert. Die «Wanderungen im Tessin» sind ein kleiner Cicerone, welcher auf das glücklichste wissenschaftlichen Ernst und poetisches Landschaftserlebnis vereint. Als Ergänzung dazu schrieb Rahn 1887 «Neue Tessinerfahrten¹¹⁴». Die «*Casa di Ferro*» wurde in einem weiteren Mitteilungsblatt der Antiquarischen Gesellschaft gewürdigt als eine «merkwürdige Vereinigung von Herrenhaus, Kaserne und Kerker, wo der Sklavenhalter sich mit seinen Opfern eingeschlossen hat».

Solcherart zum ersten Kenner tessinischer Kunstwerke geworden, gab Rahn an anderer Stelle¹¹⁵ eine Art Fortsetzung über Malereien aus der Renaissance, und das Erziehungsdepartement des Kantons Tessin publizierte 1894 aus seiner Statistik schweizerischer Kunstdenkmäler die Übersetzung «I monumenti artistici del medio evo nel cantone Ticino».

Die Schweizerische Gesellschaft für Erhaltung historischer Kunstdenkmäler

Die größte und dem Ausland gegenüber repräsentativste kunst- und kulturhistorische Vereinigung der Schweiz wurde 1880 unter dem Präsidium von Th. de Saussure als eidgenössische Kommission gegründet. Die emsigste Tätigkeit ging jedoch, besonders in den ersten Jahren der Gesellschaft, von Rudolf Rahn aus, dem Vizepräsidenten, der bis kurz vor seinem Tode unermüdlich als Experte, Vorstandsmitglied und Ratgeber amtete, und von Anbeginn an seine Aufgabe darin sah, an Kunstwerken «wenigstens das zu erhalten, was bis zur Stunde noch unserer Heimat verblieben ist».

Die erste Sitzung der Gesellschaft im Jahre 1880 an einem Sonntagmorgen um acht Uhr umschrieb die Ziele der Gesellschaft in Erhal-

tungsarbeiten oder Restaurierungen, in Ankäufen und der Herausgabe periodischer Veröffentlichungen. Später kam, unter Josef Zemp, «die statistische Herstellung von Beschreibungen und photographischen Aufnahmen der alten schweizerischen Glasgemälde, sowie der Scheibenrisse und Handzeichnungen» dazu, und Rahn veranlaßte die systematische Sammlung von bildlichen Darstellungen und Plänen bedeutender Bauwerke, wobei er selbst mit dem Grundplan des zwei Wochen zuvor niedergebrannten Klosters Muri (Aargau) begann (1890).

Mit einem Anfangskapital von etwas über dreihundert Franken schränkten sich die Pläne naturgemäß noch ein, und vieles blieb der Initiative der Vorstandsmitglieder überlassen. Rahn, der dem Tessin ein besonderer Fürsprech war, ordnete als erstes die Versetzung eines Marmorreliefs in Carona an und legte dafür eine Rechnung von zehn Franken vor. Später kamen zu der Sammlung der Gesellschaft, welche zum größten Teil im Zürcher Helmhaus deponiert wurde, ein römischer Dreifuß, und dann, der allgemeinen Sammlerrichtung folgend, vor allem Glasscheiben. Einer der bedeutendsten unter ihnen, der «*Glasscheibe vom Chorfenster der Kirche St-Saphorin*» (Vevey) widmete Rahn eine kleinere Arbeit, welche von der Gesellschaft gedruckt wurde. Die Flumser Madonnenscheibe, Gegenstand des spannendsten Handels zwischen Privatinteresse und öffentlichen Sammlungen, kam durch Rahns Vermittlung in das Schweizerische Landesmuseum, da die Gesellschaft sich finanziell außerstande sah, das einzigartige Stück zu erwerben. Rahn verfaßte auch die erste Publikation über «*Das älteste Glasgemälde der Schweiz*». Ebenso eifrig machte er sich daran, das Engelberger Gemmenkreuz zu studieren und seiner Gesellschaft als wichtiges Beispiel mittelalterlichen Kunsthandswerks zur Erwerbung vorzuschlagen: «*Das Kreuz im Kloster Engelberg*». Der Schild von Seedorf (Uri), von dem Rahn eine genaue Zeichnung herstellte, konnte damals weder der Gesellschaft noch einem schweizerischen Museum vermittelt werden, heute aber darf ihn jeder Besucher im Landesmuseum bewundern.

Dank einer größeren Mitgliederzahl und Zuwendungen des Bundes hatte sich das Kapital der Gesellschaft in den zehn Jahren seit der Gründung so weit erhöht, daß umfangreiche Restaurierungen und Ausgrabungen vorgenommen werden konnten, für welche Rahn seine Expertisen abgab. Die ersten Arbeiten betrafen die Wiederherstellung der Kirchenscheiben von Affeltrangen, die Restauration der Fresken am Haus «Zum weißen Adler» in Stein am Rhein und die Rettung der verwahrlosten Kapelle St. Georg in Bonaduz. Nach zehnjähriger Tätigkeit

konnte der Präsident auf eine stattliche Anzahl weiterer restaurierter Bauwerke hinweisen, so vor allem auf die Barfüßerkirche in Basel, die Ursenbastion in Solothurn und den St.-Gallus-Turm in Schänis.

Die enge Verbindung zwischen der Gesellschaft und der Kommission des Landesmuseums bewirkte zudem den Ankauf des berühmten Lochmann-Saales für das letztgenannte Institut. Überhaupt spiegelt sich der «große Ausverkauf», von dem später in dieser Arbeit die Rede sein wird, bewegt in den Protokollen der initiativen Gesellschaft, mehr noch im privaten Briefwechsel Rahns mit befreundeten oder kritischen Vorstandsmitgliedern. Die Auktion der Sammlung Vincent, der drohende Verkauf des Onyx' von Schaffhausen und des Solothurner Kirchenschatzes bildet den Inhalt manches temperamentvollen Berichtes, und es kann nicht genug betont werden, wie eisern Rahn seine Meinung allen defaitistischen Stimmen gegenüber aufrechterhielt und damit meistens auch zum Ziel gelangte. Ein späterer Aufsatz Rahns *«Denkmalpflege und Erforschung vaterländischer Kunst»* (in Seippels *«Schweiz im 19. Jahrhundert»* 1901) weist mehr auf die Verdienste der Gesellschaft hin und vergißt, wie Freund Meyer von Knonau trocken bemerkte, Rahns eigenen großen Anteil daran hervorzuheben.

Die Gesellschaft beteiligte sich zu dieser Zeit auch an Ausgrabungen bescheideneren Ausmaßes, so 1888 bis 1890 mit der Freilegung von Töpferwaren aus dem XVI. Jahrhundert in Stein am Rhein (für die Summe von hundert Franken ...) und den Aufdeckungs- und Erhaltungsarbeiten der römischen Theater in Avenches und Augst. Rahn aber blieb seinem Hauptgebiet treu, indem er zwei Texte über die *Casa Borani in Ascona* publizierte und den *«Altar in der Kirche von Ascona»* darstellte. Die Restaurierungen der Antiquarischen Gesellschaft am Fraumünster in Zürich, von der *«Gesellschaft für Erhaltung ...»* aufmerksam verfolgt, wurden von der Entdeckung der karolingischen Krypta gekrönt, über die Rahn in Band 25 der Mitteilungen berichtete: *«Das Fraumünster in Zürich.»*

In keinem Jahresbericht der Gesellschaft fehlt Rahns Name, sei es unter den Expertisen, bei wohlabgewogener Kritik oder als Befürworter neuer Arbeiten, und da Rahn unter den schweizerischen Gelehrten seiner Richtung eine Art Schlüsselstellung innehatte als Vorstandsmitglied aller wichtigen Gesellschaften, als Professor beider zürcherischer Hochschulen und als bestbekannter Verfasser der ersten schweizerischen Kunstgeschichte, fiel es ihm leicht, zu vermitteln und zu kombinieren, Gelder von verschiedenen Vereinigungen für den gleichen Zweck aufzubringen. Renovationen großer Denkmäler unter seiner Mithilfe wur-

den so am Grossmünster, Fraumünster, in den Klöstern Disentis, Wettingen, Rheinau, in der Stadtkirche Rapperswil und in Chillon ausgeführt, wo die «porte Rahn» zu seinen Ehren getauft wurde.

Rahn als Restaurator

Es ist heute nicht ganz einfach, sich Rahns Stil bei den Restaurierungen vorzustellen, denn er war ja nicht Architekt wie von Rodt, Segesser oder Vischer-Sarasin, welche die eigentlichen Baupläne für die Gesellschaft aufstellten, sondern Berater, und verfocht dabei konsequent die von der Gesellschaft festgesetzte Richtung: So trat er immer für die Gleichberechtigung der verschiedenen Stilarten ein — wobei er unter «Stil» seiner Anlage gemäß nur die künstlerischen Äußerungen vom 18. Jahrhundert an rückwärts verstand und den «Zopfstil» mehr als Krankheit eines Baues wertete — und opferte nicht unbedingt ein gotisches Fresko, um die darunterliegende romanische Wandmalerei freizulegen. Seine Vorschläge in der Gesellschaft gingen immer zuerst um das Bewahren und dann um das eigentliche Wiederherstellen oder, wie er es in der Frage der Restaurierung von Schloß Chillon ausdrückte: «Chillon hat nur nötig, daß man seinen jetzigen Bestand mit Ehrfurcht wahre» — oder die Johannes-Kapelle bei Altendorf müsse ihr «historisches und individuelles Gepräge wahren, Neues nur dort geschaffen werden, als zur Hebung des Charakters und zur Erhaltung des baulichen Bestandes erforderlich sei^{115a}».

Wenn es jedoch nötig wurde, einen früheren Zustand zu rekonstruieren, so läßt sich zu Beginn seiner Tätigkeit als Denkmalpfleger eine streng historische Richtung verfolgen, wobei er besondere Signaturen für die restaurierten Bauteile einführte, damit spätere Generationen mühelos eventuelle Irrtümer beseitigen könnten, eine Voraussicht, für die ihm heute jeder Architekt Dank weiß, der sich mit alten Bauten beschäftigt. Auch markierte Rahn zugemauerte Fenster oder Türen durch Fugen, besonders deutlich in St. Georg bei Berschis, und datierte neue Pfeiler oder Gewölbeteile.

Zuerst hatte Rahn immer das Bauwerk an sich berücksichtigt, welches wie ein Monument vergangener Zeit der Nachwelt überliefert werden sollte. Doch konnten diese Strenge und Geradlinigkeit auf die Dauer sein stark ausgeprägtes künstlerisches Empfinden nicht befriedigen, weil sie oft auf Kosten der Wohnlichkeit gingen. Die wiederhergestellten Fassaden und Wendeltreppen hatten etwas Lehrhaftes, wel-

ches Rahns Vorstellung des ursprünglichen Zustandes nicht entsprach. So löste er sich mit den Jahren von der kompromißlosen Geraadlinigkeit — etwa zur gleichen Zeit, da seine Zeichnungen sich vom Lineal befreiten und den Schwung der Jugendjahre zurückerlangten — zugunsten einer weisen Verwendung historischer Formen, die sich den Forderungen der Gegenwart jedoch einfügen sollten. Um den Kirchturm von Celerina zu retten, schlug Rahn anstelle der zerstörten kostspieligen Spitzgiebel ein schlichtes Zeltdach vor, und die 1695 vollendete Kirche von Santa Maria in Selva erhielt eine romanisierende Vorhalle zum Schutz der Fassade. Diese Kombination bedeutete für Rahn nicht etwa eine müßige Spielerei, sondern die Aussöhnung zwischen Zweckbestimmung und künstlerischem Stil, und was hundert anderen Planern mißglückt wäre, das lebte bei Rahn von innen heraus, paßte sich geschmeidig dem Alten an und wurde ein neues, solides Ganzes zur Zufriedenheit nicht nur der Kunstverständigen, sondern auch der Dorfeinwohner.

Rudolf Rahn, so betonten wir an anderer Stelle, besaß neben seinem großen Wissen aus eigenster Anschauung eine Sensibilität, die ihn das Werk früherer Zeiten wie aus der Perspektive eines mittelalterlichen Baumeisters verstehen ließ, und dies verlieh ihm eine Souveränität in Urteil und Anweisung, die heute von keinem Denkmalpfleger übertrafen wird, und der wir lebendige Vergangenheit verdanken, sei es im Gallusturm von Schänis oder im Schloß Valeria ob Sitten, dessen Silhouette schon den Sechzehnjährigen zum Zeichnen gereizt hatte.

Kupferstichsammlung und Archäologische Sammlung

Die Kupferstichsammlung der Eidgenössischen Technischen Hochschule, wo Rahn seit 1883 als Professor wirkte, geht ebenfalls auf ihn als einen ihrer Mitbegründer zurück, denn zusammen mit Kinkel hatte Rahn den Impuls zu der heute ansehnlichen Sammlung gegeben. Als Brun die Aufsicht über die Bestände übernahm, blieb Rahn in der obersten Leitung und half, wo er eine Gelegenheit sah, durch Zuwendungen öffentlicher Gelder den Besitz der Sammlung mehren, wobei er vor allem die Holzschnieder und Kupferstecher des 15. und 16. Jahrhunderts schätzte.

Analog dazu entstand die archäologische Sammlung der Universität Zürich, die heute durch ihre systematische Reihung von Abgüssten und Modellen, dazu einigen guten Originalen, ein wertvolles Hilfsmittel für angehende Kunsthistoriker bildet. Auch sie verdankt ihre Anfänge dem

Professor für Kunstgeschichte Rahn, welcher zur Kommission gehörte und sich eifrig für die Erweiterung der Sammlung einsetzte — stets war er bereit, durch Vorträge und Publikationen dem kleinen Museum weiterzuhelfen, so im Frühling 1871 mit dem im Zürcher Rathaussaal gehaltenen Vortrag «*Das Erbe der Antike*¹¹⁶» oder «*Ursprung und Wesen der italienischen Renaissance*», alles mit Freude gespendete Anstrengung, um der Universität ein paar echte griechische Vasen zu verschaffen.

Das Schweizerische Landesmuseum

«Schamloser, zudringlicher ist die Plünderung der Schweiz durch ausländische und inländische, getaufte und beschnittene Antiquare noch niemals betrieben worden als jetzt. Lassen Sie abermals zwanzig Jahre vorbeigehen und Sie werden nur noch völlig abgeweideten Boden finden!» Diese temperamentvollen Worte könnte Rahn gesprochen haben; sie stammen von seinem Freunde Friedrich Salomon Vögelin (seit 1870 Professor für Kunstgeschichte an der Universität Zürich), der als eigentlicher Initiant für ein Schweizerisches Landesmuseum im Nationalrat auftrat.

Er hatte damit Rahn aus dem Herzen gesprochen und wußte auch einen breiten Kreis der Öffentlichkeit zu überzeugen, welche unter dem starken Eindruck der Schweizerischen Landesausstellung von 1883 und ihren in einem besonderen Pavillon gezeigten Schätzen «Alte Kunst» stand. Die günstige Stimmung für eine große Aktion benutzend, wurde 1892 die Eidgenössische Landesmuseumskommission gegründet, unter deren Mitgliedern sich auch Rudolf Rahn befand. Als die Frage nach dem Sitz des künftigen Museums aktuell wurde, gründeten Heinrich Angst, Stadtpräsident Pestalozzi, Rahn und einige weitere Mitarbeiter das zürcherische Initiativkomitee, welches seine besten Kräfte aufwandte, Zürich die Ehre zukommen zu lassen. Es war nicht Eitelkeit, welche die zürcherischen Gelehrten zu ihrem Begehrten trieb; in einem innerhalb eines Monats geschriebenen und schön gedruckten Werk legten sie dar, was Zürich dem geplanten Museum an Vorarbeit und bereits bestehenden Sammlungen zu bieten habe: die Waffensammlung des Zeughauses, die Sammlung der Antiquarischen Gesellschaft, die Banner und Münzen der Stadtbibliothek, Öfen und Textilien aus dem Gewerbemuseum.

Dieser geradezu bibliophile Band verfehlte seine Wirkung auf die Mitglieder der Bundesversammlung nicht: der Bau des Schweizerischen

Landesmuseums in Zürich wurde am 3. Oktober 1891 beschlossen und mit den Plänen Architekt G. Gull betraut. Es ist heute interessant, zu wissen, daß Rahn am feurigsten für das historische Äußere des Baues eintrat; er schlug eine «malerische Gruppierung von zusammenhängenden Anlagen» vor, «die geräumigen Höfe würden zur Aufnahme größerer Objekte benutzt und in der Platzpromenade könnten im Schatten der alten Baumalleen Kapellen, Alpenhäuschen usw. ihre Stelle finden».

Die Grundsteinlegung, welcher Rahn mit den Würdenträgern von Stadt, Kanton und Eidgenossenschaft beiwohnte, fand 1893 statt, und fünf Jahre später, am 25. Juni 1898, erfolgte die feierliche Übergabe des Museums an die Öffentlichkeit, ein nationales Ereignis, das die «Festgabe auf die Eröffnung des Schweizerischen Landesmuseums» gebührend würdigte. Dieser Band, in ähnlicher Aufmachung wie «Zürichs Bewerbung» gehalten, weist neben der Gründungs- und Baugeschichte und Beiträgen der Kommissionsmitglieder auch eine Arbeit Rahns auf, über «Flachschnitzerei in der Schweiz», worin er auf die relative Seltenheit der aus dem Tirol übernommenen Technik, jedoch auch auf ein paar schöne Beispiele im Besitz des Landesmuseums aufmerksam macht: die Kirchendecke von Igels und die 1521 datierten Ötenbachtäfer, von Rahn genauestens abgezeichnet.

Dem Landesmuseum war mit der 1891 gegründeten Eidgenössischen Gottfried-Keller-Stiftung eine reiche Gönnerin erwachsen, welche helfend sehr oft Mittel spendete, wenn ein Ankauf für das Museum nicht tragbar schien. Rahn als angesehenes Mitglied der Gottfried-Keller-Stiftung und der Kommission für das Landesmuseum spielte dabei mehr als einmal eine wichtige Vermittlerrolle, immer im Dienste des einen großen Zielen, schweizerisches Kulturgut dem Schweizervolk zu bewahren. Dieser Aufgabe folgte er auch privat; er beauftragte den späteren Schwiegervater seiner Enkelin, den Luzerner Goldschmied J. Bossard, in London aus einer internationalen Auktion einen vergoldeten Schweizerhumpen und eine Hostienbüchse zu ersteigern, beide zusammen für die stattliche Summe von 11 740 Franken. Ebenso lag seine eigene Sammlertätigkeit ganz in der Linie des schweizerischen Landesmuseums, und einige markante Stücke aus der gotischen Abteilung stammen aus Rahns Legat: Die Holzfigurengruppe des heiligen Sebastian aus Igels, die schöne Holzfigur der heiligen Verena aus Zug und die zwei Flügel eines Hausaltars, bemalt von Hans Leu dem Jüngeren.

Die Sitzungsprotokolle spiegeln getreulich Rahns unermüdliche Tätigkeit im Dienste des Museums als einer nationalen Idee; er ist immer der Erhalter und Bewahrer, sei es, daß er verschiedene Male das Schloß

Wildegg besucht und mit Fräulein Effinger Briefe wechselt, sei es, daß er schnell den Altar von Kazis zeichnet oder den Altar von Gandria als erhaltenswertes Objekt vorstellt. Seine Sorge um das Wohlergehen schweizerischer Kunstschatze wachte aber auch über denen, die sich scheinbarer Sicherheit erfreuten, nämlich bereits im Museum Aufstellung gefunden hatten: So beklagte er sich über die Nachteile der Luftheizung, welche das Holz der Tafelgemälde auf das schlimmste austrockne und die Decke im Lochmannsaal zum Reißen bringe. Ebenso schädige der Rauch der Lokomotiven im nahen Bahnhof die Schätze des Museums, und Rahn wehrte sich zudem, als man das Fällen einer Baumgruppe im Platzspitz erwog, es sei Frevel, dieses «Rondell alter Bäume von träumerischer Schönheit» zu vernichten.

Innerhalb der fast drei Jahrzehnte, da Rahn der Kommission angehörte, wurde er nur ein einziges Mal, da aber mit allem Nachdruck und bis an die Grenze des Beleidigenden, heftig: bei der Beurteilung der Fresken Hodlers für den Waffensaal. Dieser Waffensaal, heute als viel zu hoch empfunden, um den Erfordernissen moderner Ausstellungstechnik gerecht zu werden, bildete damals das geliebte Zentrum des Museums, ein Prunkstück, das jedem Mitglied der Kommission besonders teuer war. Wir haben in anderem Zusammenhang auf Rahns Verhältnis zur modernen Malerei im allgemeinen und zu derjenigen Hodlers im besonderen hingewiesen, müssen aber noch einmal diesen Streit streifen, der sich zum eigentlichen Kulturkampf auswuchs. Zur Erleichterung der Kommission waren die Fresken zur Zeit der Eröffnung noch nicht fertig, so daß die leeren Nischen mit Waffen dekoriert wurden — nachher aber kamen die Fresken in jeder Sitzung vor, am heftigsten kritisiert von Rahn, der bis zuletzt nicht nachgab und der Jury in bitteren Worten Wankelmut und falsche Nachgiebigkeit vorwarf.

Vom Standpunkt des Museums aus hatte Rahn in einem gewissen Sinne recht, wenn er an Hodler «unverzeihliche Schluddrigkeit in Bezug auf Kostüm und Waffen» rügte. «Ich vermisste die innere und äußere Wahrheit . . . In einem Raum, dessen Inhalt dem Volke Geschichte predigen soll, ist Korrektheit in Trachten, Waffen und dergleichen um so mehr am Platze, als die ausgestellten Gegenstände ständig zum Vergleiche fordern.» Man weiß heute nicht, ob Rahn oder Hodler bei der Auseinandersetzung mehr gelitten haben, doch muß man Rahn Gerechtigkeit widerfahren lassen und den Nachdruck auf das Wörtchen «predigen» legen: Rahn war es wirklich ein fast heiliges Anliegen, die Geschichte lebendig werden zu lassen, im friedlichen Handwerk und in Zeugnissen tapferer Vergangenheit.

Rahns Mitarbeit bei der Vorbereitung, Gründung und Erweiterung des Landesmuseums geschah in der unermüdlichen und absolut korrekten Weise, die Rahns ganzes wissenschaftliches Streben auszeichnet; nicht die Verwaltung, nicht die Geschäfte, sondern immer nur die *Werke* waren ihm wichtig, ihre sachgemäße Restaurierung und die sinnvolle Unterbringung, und so traf Vischer-Sarasin das Wesentliche, wenn er von Rahn sagte: «In seiner Lebensarbeit fanden die Bestrebungen, deren Förderung den Zweck des Landesmuseums bildet, ihre edelste Verkörperung.»

Die Eidgenössische Gottfried-Keller-Stiftung

Als Lydia Welti-Escher beschloß, einen Teil des großen väterlichen Vermögens der Eidgenossenschaft zu schenken mit der Bestimmung, aus den Erträgnissen «im Frieden bedeutende Werke der bildenden Kunst anzuschaffen, in Kriegszeiten verwundete und kranke Wehrmänner zu pflegen», gab sie der Stiftung den Namen des wenige Wochen zuvor verstorbenen und ihr befreundeten Dichters. Sie hatte auch im Sinn, aktiv in der Kommission als Aktuarin mitzuwirken und bestimmte zwei Mitglieder selbst. Ihr schwebte dabei eine ideale Zusammensetzung von Künstlern, Kunsthistorikern und Architekten vor, doch ging die Wahl nicht ohne Schwierigkeiten vonstatten. Rudolf Rahn genoß Lydia Eschers besonderes Vertrauen, zu ihm gesellten sich die Maler Böcklin und Anker, der Architekt Hans Auer; auf ausdrücklichen Wunsch Rahns wurde schließlich Carl Brun zum Präsidenten gewählt. 1891 konstituierte sich die erste Stiftungskommission, und Rahn schlug so gleich als «würdigen Anfang» die Beteiligung an der Auktion Vincent in Konstanz vor, über deren Glasgemälde er selbst den Auktionskatalog geschrieben hatte. Die Stiftung erwarb sechs Scheiben, die später dem Landesmuseum übergeben wurden.

Es erhob sich jedoch schon im Gründungsjahr die Frage, was Kunst und was Kunstgewerbe sei und (da zeitgenössische Kunst nicht angekauft werden sollte, auf ausdrücklichen Wunsch der Stifterin, welche «zudringliches Strebertum» fürchtete) was als «zeitgenössisch» zu gelten habe. Rahn schlug bündig vor, einen Zeitraum von fünfzig Jahren zwischen Todesjahr und Anschaffungstermin eines Werkes des Künstlers legen zu wollen, und die Kommission stimmte ihm zu. Als Kunst jedoch, das wollte Rahn betont wissen, galten der Kommission auch Goldschmiedearbeit, Täferschnitzerei und Glasmalerei, also streng genommen künstlerisches Handwerk aus Gotik und Renaissance, doch alles

Lieblingskinder des Professors. Aus den bedeutenden Erwerbungen der Kommission zwischen 1891 und 1896, da Rahn Mitglied und de facto Präsident war, erkennt man unschwer seine leitende Hand:

Das Pestalozzi-Zimmer aus Chiavenna, heute ein Prunksaal des Landesmuseums, wurde von Rahn für die Stiftung vorgeschlagen, ebenso die Glasgemälde aus der Auktion Grünfeld in Berlin; der Schreinaltar von Kazis, durch Rahn als Mitglied der Landesmuseumskommission entdeckt und von der Gottfried-Keller-Stiftung auf seine Anregung hin gekauft, steht heute dank Rahns Kombinationstalent im Landesmuseum. Und wieder war auch J. Bossard, der Luzerner Goldschmied und Freund Rahns, an Auktionen im Ausland für die Stiftung tätig; seine Verbindung zu Rahn sicherte der Stiftung ein vermutliches Burgunder Beutestück, die silbergetriebene Früchteschale, eine schweizerische Dolchscheide sowie die beiden Reliquienbüsten St. Mauritius und Blasius aus dem Kloster Rheinau.

Denn Rahn und seine Freunde waren vor allem darauf bedacht, Rückerwerbungen von schweizerischem Kulturgut möglich zu machen, und solange Rahn der Kommission angehörte, verlagerte sich das Schwergewicht der Sammlung auf diese bedeutenden und unersetzlichen Stücke. In den ersten zehn Jahren seit ihrer Begründung legte die Stiftung mehr als 400 000 Franken für Rückkäufe des schweizerischen Kunsthandwerks aus dem Ausland an, ein Weitblick, für den wir Rudolf Rahn nicht dankbar genug sein können.

Ob diese Käufe jedoch ganz im Sinne der Stifterin gelegen hätten, welche 1892 aus dem Leben schied, ist zu bezweifeln. Die ursprüngliche Absicht war vielmehr die, eine gute Gemäldegalerie zu begründen, und so wäre die Eidgenossenschaft heute im Besitz einer Sammlung mittelmäßiger bis guter Gemälde aus dem 18. und 19. Jahrhundert, wenn es genau nach dem Buchstaben gegangen wäre. Mit dem Unterschied, daß die tatsächlich erworbenen Werke hervorragenden Kunsthändlers heute nicht um das Zehnfache des damaligen Wertes zurückgekauft werden könnten, während die Gemälde damals, nach heutigen Maßstäben, stark überzahlt worden wären.

Immerhin kaufte die Kommission auch im ersten Jahrzehnt Gemälde an; im Sinne Rahns waren die Werke des Basler Kunstkreises aus der Wende des 15./16. Jahrhunderts. Dazu kamen Nachlaßkäufe, im Grunde kein gutes Geschäft, und darüber hinaus schwindelt dem Leser ob den Preisen, die für Werke von heute kaum mehr bekannten Malern bezahlt wurden. Es ist nicht nötig, die Namen hier zu nennen, aber es ist unterhaltend, in den Protokollen jeweils Rahns gewundene Aus-

einandersetzung mit diesem Gebiet der Kunst, von dem er wenig verstand, zu verfolgen. So nannte er einen «Weiblichen Akt» Stauffers «nur technisch interessant, aber vom künstlerischen Standpunkt betrachtet unwichtig und nicht geeignet für öffentliche Besichtigung».

Die Tätigkeit Rahns innerhalb der Kommission lässt sich nur andeutungsweise aus den Ankäufen ablesen; weit mehr Zeitverlust brachten, wenigstens in den ersten Jahren, die überbordend vielen Bittgesuche und Kaufangebote, die zum Teil gleich abgewiesen, zum Teil aber auch einer eingehenden Prüfung wert erachtet wurden, um schließlich doch aus den Protokollen zu verschwinden. Vom Gesuch des Stadtrates, das Landesmuseum innerlich und äußerlich mit Fresken schmücken zu lassen, bis zu der Anfrage an ein Mitglied, ob die Kommission nicht Bilder eines bedürftigen Auslandschweizers ankaufen wolle, gab es alles mögliche zu erledigen: einen falschen Rubens, das verwahrloste Grabmal der hochherzigen Stifterin, ob es taktlos sei, einen nackten Adoranten Stauffers zu erwerben — man begreift, daß Rahn 1896 seinen Posten niederlegte, um den vielseitigen anderen Pflichten gerecht zu werden. Er blieb jedoch auch nach seinem Rücktritt ständiger Berater der Kommission, und noch der Ankauf der Geßner-Schale im Jahre 1912 erfolgte auf seine ganz besondere Empfehlung.

Eine erste Ausstellung der angekauften Werke wurde 1904 im Palais Henneberg veranstaltet, wobei es nicht an Kritik fehlte. Die Kommission stellte daher allerlei neue Bestimmungen auf; vor allem sollte das schweizerische Kunsthandwerk früherer Epochen «keine Vorzugsrechte» mehr genießen und nicht mehr «das Todesjahr eines Künstlers für den Ankauf seiner Werke maßgebend sein». — Der Kurs änderte, das Ziel blieb das gleiche, und heute hat die Stiftung wieder allen Grund, dem einfachen Mitglied Rudolf Rahn und den «Vorzugsrechten» altschweizerischem Kunsthandwerk gegenüber dankbar zu sein.

Das schweizerische Künstlerlexikon

Das schweizerische Künstlerlexikon, welches Rahns ehemaliger Schüler Carl Brun herausgab, empfing seit 1902 regelmäßige Beiträge Rahns. Im ganzen bearbeitete er Biographie und Werke von gut hundert Künstlern in seiner knappen, gewissenhaften Art *.

* Ägeri von Carle, Hans Rudolf, Jakob, Johannes Heinrich, Ursus. Ägeri von Johannes. Ahorn Franz. Andreas. Bamberg von Peter. Barthelome. Baumgart Michael. Berestoi Johannes. Betolo Pietro. Bianchi Giovanni. Bierenvogt Niklaus. Bilgerj Balthasar. Bluntschli Hans Balthasar, Niklaus, Rudolf. Boine Johannes. Bosse Klaus. Briss Ursus. Bühler Andreas. Bungar Gregor. Buz Martin. Caluri. Castelmur von Jakob. Chunibert. Dotzinger

Die Statistik schweizerischer Kunstdenkmäler

Dieser trocken klingende, bürokratischen Begriffen entnommene Titel umschreibt das neben der großen «Geschichte der bildenden Künste in der Schweiz» wichtigste Werk Rudolf Rahns, eine selbstlose Gabe an all die Forscher, welche nach ihm die Arbeit weiterführen sollten. Ihm schwebte dabei eine Art Kartothek für die allgemeine Kunstgeschichte vor, ähnlich wie etwa Burckhardt Quellenstellen zur Kunstgeschichte des frühen Mittelalters sammelte.

Schon lange hatte Rahn zu privaten Studien sich aus ungezählten Notizen ein ganzes System der Übersicht über die Kunstdenkmäler verschiedener Kantone geschaffen; Mappen, Mäppchen und Skizzenbücher, die heute pietätvoll in der Zentralbibliothek aufbewahrt werden. Es brauchte nicht die Anregung Jacob Burckhardts, diese Sammlung für die Öffentlichkeit zu erweitern; 1872 gab er erstmals im «Anzeiger für schweizerische Altertumskunde» eine *Übersicht über die romanischen Denkmäler der Kantone Aargau, Basel, Bern, Freiburg, Glarus, Graubünden* heraus, die er an gleicher Stelle bis 1876 fortsetzte.

Nach dem Abschluß der romanischen Epoche arbeitete Rahn an verschiedenen anderen Publikationen, doch nach einem Unterbruch von nicht ganz zehn Jahren erschien 1881 bis 1889 eine Fortsetzung der begonnenen Statistik, welche sich mit den gotischen Denkmälern befaßte, ebenfalls wieder im «Anzeiger für schweizerische Altertumskunde», dessen Redaktion Rahn 1870 bis 1895 innehatte.

Bei der Inventarisation des Kantons Schaffhausen, mit der Rahn 1888 begann, bereicherte sich die Arbeit durch die Reproduktion von

Johannes. Edlibach Gerold. Ello. Fallenter Franz, Jost. Falw Georg. Felder Hans, Hans j. Fischli Caspar. Folchardus. Frantz. Frei Hans Heinrich, Hans. Frischherz David. Fuchs Joseph Anton. Furter Welti. Gisels Sebastian. Gmünd Johannes. Götz Sebastian. Grandson de Jean. Grasser Asmus. Greuther Hans Jakob. Gutemberg von Hans. Haggenberg Hans, Lux. Henz Heinrich. Hoebel Matthäus, Hoffner J. J. Horer Georg. Hirt Baschi. Hürling Hans. Hüseren zen Ulrich. Jacobinus de Halacridis. Jacobinus de Vaulate. Johannes (von Morcote). Isenmann Anton. Juwo. Keller G., Hans, Hans Balthasar, Hans Jakob, Joseph, Salomon II. Küng Hans. Lagaia de Giovanni Antonio. Lasius Georg. Lavater Johann Jakob. Linculfus. Lindinner Hans Heinrich, Hans Rudolf, Matthias, Simon. Lingg Bartholomäus, Hans Konrad, Lorenz. Liutbaldus. Lugani de lacu Dominicus. Lugano de Christophorus, Nicolaus. Luitherus. St. Marius. Martini Martin. Meyer Conrad I, Conrad II, Dietrich J., Johannes Ae, Johannes J, Rudolf. Neggi Jakob. Notker (der Arzt). Oeri Ulrich. Oesterreicher Hans. Ratger. Rubli Hans. Rützenstorfer Stephan. Ruostaller Johann Caspar. Salomo Abt. Schweizer Christoph, Seregno da... Seregno de Nicolao. Sicher Fridolin. SilberySEN Christoph. Sindram. Stacker Heinrich, Paul. Stracholfus. Strigel Yvo.

Zeichnungen und Stichen, welche der Historisch-antiquarische Verein Schaffhausen zur Verfügung stellte, und diese Vergrößerung bedeutete nur einen Schritt zur vollständigen Loslösung der stattlich angewachsenen Statistik von dem gastlichen Anzeiger; fortan sollte die Statistik eine eigene Publikation werden.

1890, wo Rahn mit den Denkmälern des Kantons Tessin begann, erschien die «Statistik» als selbständige, in sich geschlossene Beilage, die bis 1893 weitergeführt wurde. Die mittelalterlichen Kunstdenkmäler des Kantons Solothurn und die mittelalterlichen Architektur- und Kunstdenkmäler des Kantons Thurgau wurden zu erweiterten, im Auftrag der eidgenössischen Landesmuseumskommission herausgegebenen Bänden unter Rahns Redaktion, wobei er hier auf die Mitarbeit früherer Schüler zählen durfte. Besonders wertvoll war ihm dabei die Hilfe Robert Durfers, der die Inventarisierung der Kunstdenkmäler Unterwaldens selbständig besorgte.

So wichtig die Statistik als begonnenes und von Schweizer Forschern immer wieder ergänztes Werk ist, so großzügig der Grundgedanke Rahns war, können wir doch im Rahmen dieser Gesamtbetrachtung darauf verzichten, näher auf den Inhalt der einzelnen Publikationen einzugehen. Denn wie Rahn selber die ersten Lieferungen als Vorarbeiten zu seiner Geschichte der bildenden Künste in der Schweiz betrachtete, so verwendete er später zum größten Teil die gleichen Notizen wieder, die er für sein Hauptwerk gebraucht hatte, in vielen Fällen natürlich erweitert oder sogar mit strenger Kritik dem eigenen, kürzlich erschienenen Buch gegenüber. Die Statistik gab ihm auch immer wieder Gelegenheit, Ergänzungen und Parallelen, auf die ihn seine Kollegen nach Erscheinen des Buches aufmerksam gemacht hatten, zwanglos anzubringen und damit die «Aera Rahn» als Forschung stets auf dem jüngsten Stand der Wissenschaft zu halten, bereichert durch die letzten Ausgrabungen und Renovationen.

5. Kämpfer und Bewahrer

Mit der «wissenschaftlichen Gründerzeit» steht die Tätigkeit Rahns als Kämpfer für die Erhaltung schweizerischen Kunstschatzes im Zusammenhang, daher wollen wir ihr, da sie so vielen Institutionen jener Zeit zugute kam, einen besonderen Abschnitt widmen.

Denn die positive Neugier des Forschers, welche Rahn rastlos die schweizerischen Kantone durchstreifen ließ, um ihre Denkmäler in die «Statistik» aufzunehmen, ging mit einem für damalige Begriffe

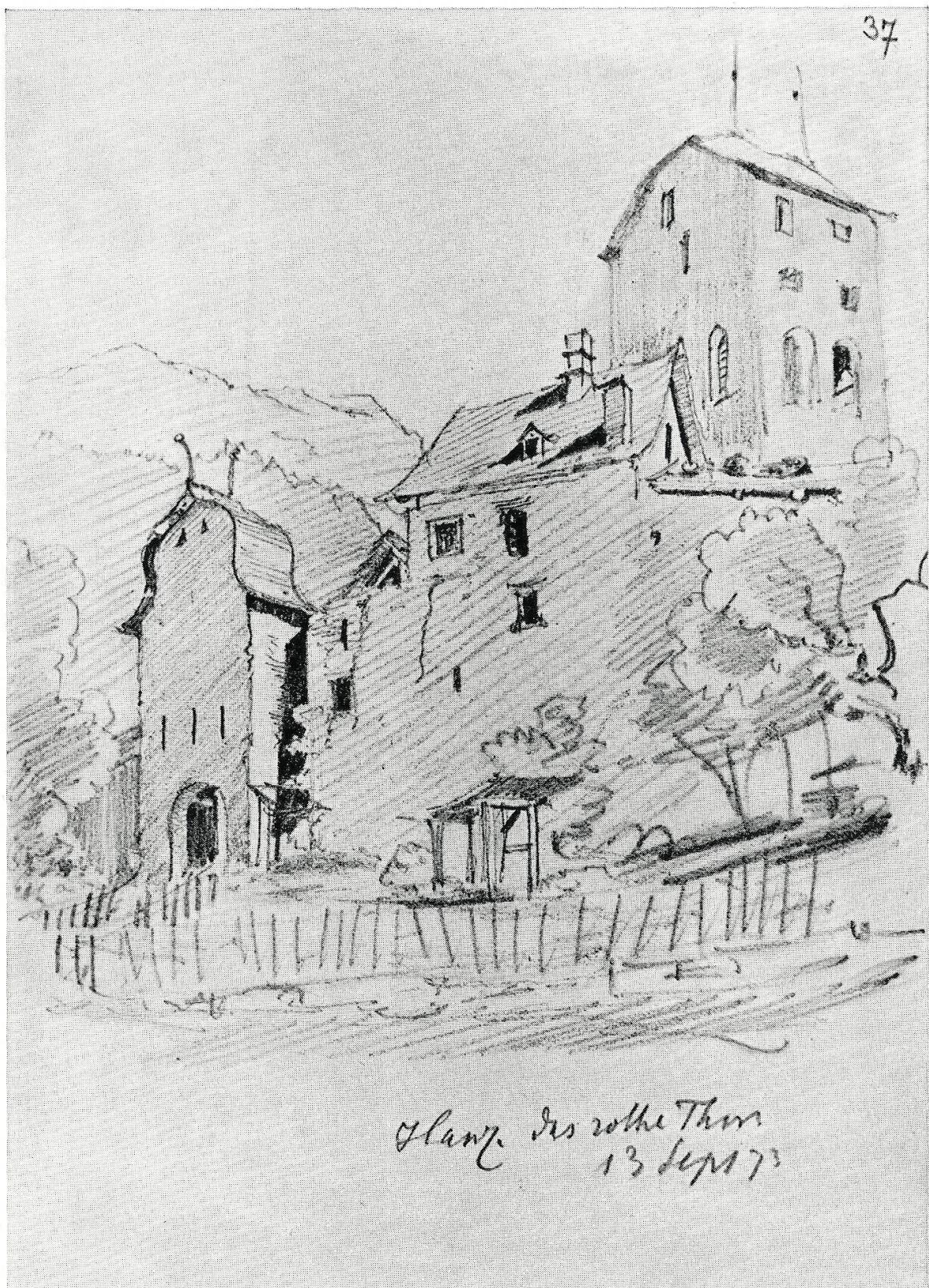


Abb. 15 Ilanz, das rote Tor. Zeichnung 1873

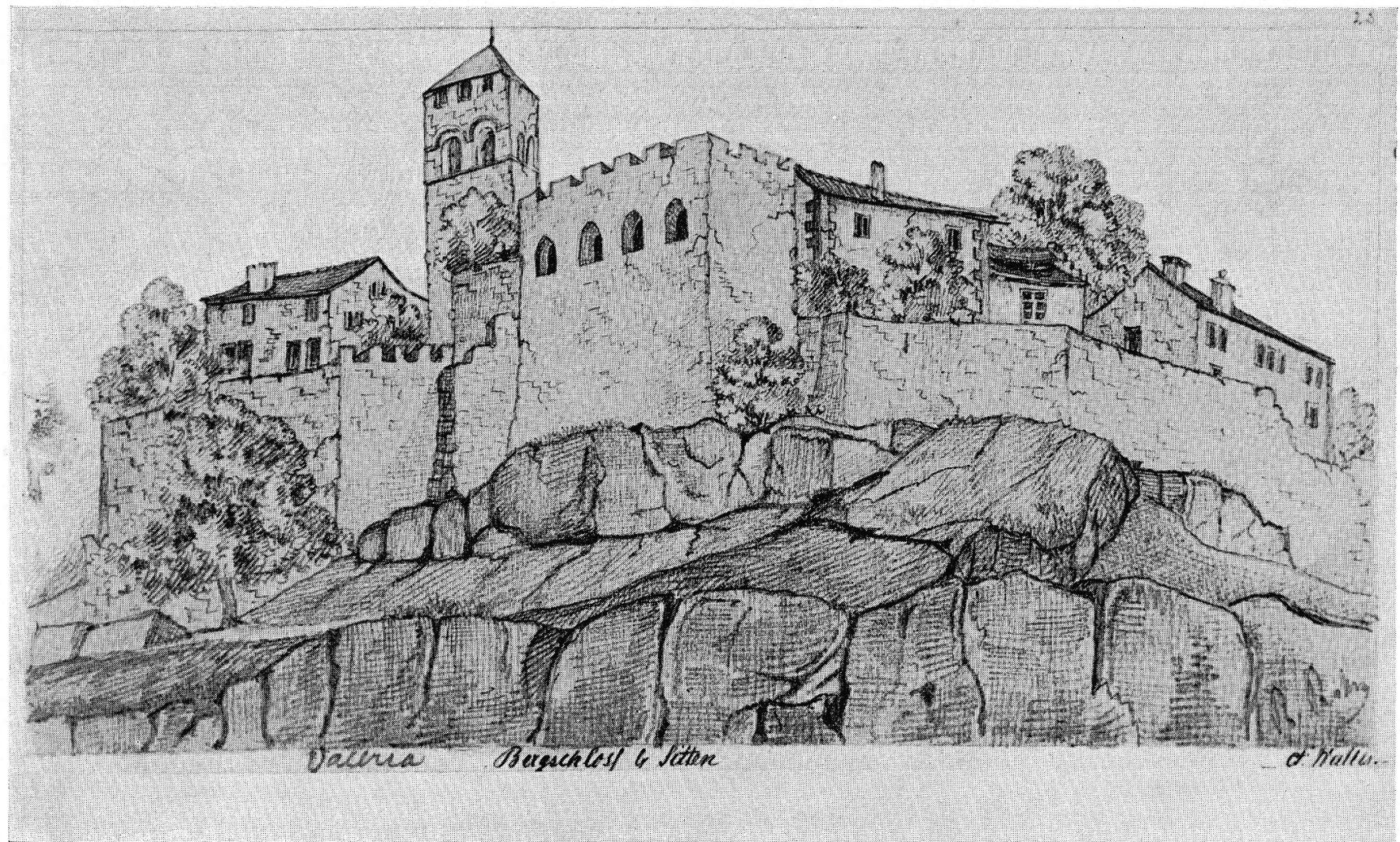


Abb. 16 Valeria, Bergschloß bei Sitten. Zeichnung 1857

einzigartigen Sinn für das Bewahren, Sammeln und Restaurieren parallel, und man sähe Rahn einseitig, wollte man nicht diesen «Erhaltertrieb», dem heute unsere Museen Wesentliches verdanken, ganz besonders würdigen. Daß sich Rahn dabei mit der Zeit zu einem Kämpfer entwickelte, der sowohl diplomatische wie heftige Worte zu gebrauchen wußte, ist allen Kunstfreunden, die sich noch an ihn erinnern, wohlbekannt¹¹⁷.

Mißstände

Schon als Knabe liebte es Rudolf Rahn, an alten Häusern die Architektur zu studieren und über die Eigenheiten der Raumverteilung nachzudenken; der kleine Festsaal in Herisau bot herrliche Unterhaltung, und der Rathaussaal von Hundwil mit seinen vielen farbigen Glasscheiben weckte in ihm das Verständnis für ein Kunsthantwerk, dem er später mehr als eine Abhandlung widmen sollte. In diesem Saal erlebte er aber auch zum ersten Male ganz kraß die Mißstände öffentlicher Kunstpfllege, Unverständnis und Gleichgültigkeit wichtigen Zeugnissen der Vergangenheit gegenüber: Als er 1856 den Raum wieder betrat, starnten ihm die leeren Fenster entgegen. Die Wappenscheiben hatte ein findiger Händler den Appenzellern abgeschwattzt, und Rahn gelang es auch später nicht, sie wieder ausfindig zu machen¹¹⁸. Um so glücklicher war er dafür schon als Student, wenn er eine fachgemäße und materialgerechte Renovation zu sehen bekam, und so schrieb er aus Bonn an den Vormund begeistert über die Restaurierungen in Heiligenberg am Bodensee, die «reizende Fassade der Kirche» leuchte wieder wie sie sich der Baumeister geträumt habe, und ebenso schön wiederhergestellt präsentierten sich Rittersaal und Kapelle¹¹⁹.

Meist aber begegnete Rahn auf seinen häufigen Wanderungen als Jüngling und Student auf Schritt und Tritt ein nüchterner Rationalismus, der altes Kulturgut übersah oder es, schlimmer noch, dem täglichen Gebrauch nutzbar machte. So verschloß Frau Syndic G. in Lausanne ihre vorzügliche Konfitüre mit altem Pergament aus handgeschriebenen Büchern, die Ziegenhirten auf Valeria stöberten ungestört in den Winkeln der zerfallenen Feste, und in Amden wurden gotische Tafelbilder zum Verschluß der Schalllöcher in der Kirche benutzt¹²⁰.

Wenn im Kleinen bei Gebildeten und Ungebildeten solche Mißstände herrschten, mußten natürlich auch große Architekturenkmäler dem Verfall oder den Ansprüchen des Alltags preisgegeben werden. Jacob Burckhardt beklagte schon 1836 den Verkauf der goldenen Altartafel

Kaiser Heinrichs¹²¹, und sträfliche Gleichgültigkeit ließ die Regierungen verschiedener Kantone Gesindel in verlassenen Gebäuden hausen, in der Habsburg ebenso wie im Konventsgebäude des thurgauischen Klosters Feldbach. In Königsfelden verpestete ein Misthaufen den Chor und gefährdete durch seine Ammoniakgase die Glasgemälde¹²², während Pontonhacken auf den Tischgräbern lagen und das ganze Gebäude unwürdigste Vernachlässigung erlitt. Rahn besuchte Königsfelden, wie man einen geliebten Kranken besucht; Trauer und Wut zugleich ließen ihn dabei immer wieder zum Stifte greifen, und so sind seine Blätter aus Königsfelden die einzigen, welche heute den damaligen Stand des Klosters wissenschaftlich einwandfrei wiedergeben; die Mauern wurden 1868/69 abgetragen¹²³.

Aber nicht nur das Schicksal von Königsfelden beschäftigte den Studenten, auch die Verschleuderung der Scheiben von Muri und aus der Marienkapelle Rapperswil riß ihn zu bitteren Kommentaren hin, und der Siegrist, welcher in der Winterabtei Wettingen Wäsche trocknete und dazu Haken ins Getäfer getrieben hatte, schüttelte den Kopf über den großen, bösblickenden Idealisten, der immer wieder bei ihm erschien und die Totengräberschaufeln mit Geklirr vom Grab des Kyburger Grafen wischte. Die Konzentration auf das Leben der Vergangenheit inspirierte Rahn 1896 zu der Erzählung «Die letzten Tage des Klosters Rheinau», in der Poesie und Historie sich reizvoll begegnen¹²⁴.

Auch die Wohlmeinenden, die teilweise Verständnisvollen, luden in bester Absicht Schuld auf sich, von der eine spätere Generation sie nicht freisprechen konnte. So bürstete ein nützliches Mitglied der Antiquarischen Gesellschaft die gotischen Statuen seiner Sammlung emsig im Brunnentrog, damit der farbige Firlefanz verschwände und sie eine schön einheitlich braune Farbe erhielten¹²⁵, und das allgemeine Entzücken an Funden aus der Pfahlbauerzeit ging Hand in Hand mit einem grotesken Unverständnis künstlerischen Zeugnissen aus späteren Jahrhunderten gegenüber. Mit einer grimmigen Freude erinnerte sich Rahn noch fünfzig Jahre später an den schlauen Pater, der in Muri, als Geistern verkleidet, die schönsten Glasgemälde in den Klostergängen rettete¹²⁶.

Der große Ausverkauf

Das Stadtbild Zürichs veränderte sich zu Rahns Lebzeiten entscheidend: Die Kreuzgänge des Predigerklosters und beim Fraumünster verschwanden oder wurden doch stark beeinträchtigt, das Rennwegtor und

die malerischen Winkel um den Ötenbach mußten neuer Planung weichen. Rahn, der «streitbare Herr», wie ihn Zemp einmal nennt, hätte dies noch begriffen und gebilligt, aber die großen Auktionen, der Ausverkauf schweizerischer Kulturschätze in den dieser Baufreude folgenden Jahren, rissen ihn zu scharfem Protest, zu öffentlicher Mahnung in Zeitschriften und Tagesblättern hin.

1881 wurde die große Bürki-Sammlung mit auserlesenen Glasgemälden in einer international besuchten Auktion versteigert. Rahn befand sich in der Menge von Käufern und Schaulustigen und mußte erleben, wie diese einzigartige Sammlung in alle Winde verstreut wurde. Nur bittere Ironie konnte ihm darüber hinweghelfen, und in seinem Aufsatz «*Erinnerungen an die Bürki'sche Sammlung*» sagte er den Verantwortlichen denn auch unerschrocken seine Meinung. Aus diesem Grunde konnte er den ehrenvollen Auftrag, über die Sammlung des gotischen Hauses in Wörlitz zu schreiben — «*Die Glasgemälde im gotischen Hause zu Wörlitz*» — nur mit einem gewissen Widerstreben annehmen, und der Leser spürt noch heute einige sauersüße Würdigungen heraus. Denn auch in Wörlitz gab es Glasgemälde aus schweizerischem Besitz. Bei der Versteigerung der Sammlung Vincent in Konstanz gab es so unliebsame Zwischenfälle, daß Rahn sie bis vor das Departement des Innern bringen mußte¹²⁷.

Aber neben dem Verlust der Bürki-Sammlung drohten weitere. 1881, als der Verkauf des Onyx' von Schaffhausen in Aussicht stand, und später, als sogar die Veräußerung St.-Gallischer Handschriften erwogen wurde, war Rahn dank seinen guten Informationen und dem Spürsinn eines Schutzengels meist schon gewappnet, ehe der Kampf um die öffentliche Meinung begann, und seine geharnischten Artikel in den einflußreichsten Zeitungen brachten den gewünschten Erfolg¹²⁸.

Sieg des guten Willens

Rahn blieb kein Rufer in der Wüste. Wenn die Schweiz verhältnismäßig früh angefangen hat, alte Bauten sachkundig zu restaurieren, Museen einzurichten und in neugegründeten Gesellschaften der Pflege alten Kulturgutes zu dienen, so ist das zum größten Teil Rahns Werk. Er, der leicht und gern schrieb, den Witz und trockener Humor im Umgang mit Menschen aller Gesellschaftsschichten nie verließ, pflegte eine umfangreiche Korrespondenz, die auf einer Art friedlichen Spionagesystems beruhte: In Stammheim ein Pfarrherr, ein Drogist in Solo-

thurn, der Inhaber einer Fremdenpension in Locarno und in Beromünster ein Kanonikus am Stift — sie alle wußten, daß der Herr Professor äußerst erfreut sein würde über Mitteilungen ähnlicher Art: «Werther Herr Doktor, bei uns ist wieder ein Muttergottesli gefunden worden. Kommen Sie und schauen es an, bevor man es hier verscheitet.» «Von einem Juden sind 11 000 Franken auf die Glasgemälde von Mellingen geboten, was soll ich tun?» Und der getreue Robert Durrer meldete 1899 die Entdeckung eines Altars aus der alten Kirche Beckenried, welcher nun unter dem Dach einer Alphütte angenagelt sei.

Nachdem Rahn oft zu spät gekommen war und besonders im Kanton Tessin mehr als eine Folge von Wandgemälden zerstört vorfand oder dann von einem Stümper bis zur Wertlosigkeit «restauriert», blühte ihm in dem Jahrzehnt von 1870 bis 1880 eine Reihe von neuentdeckten Wandgemälden auf, deren Freilegung er mit tiefer Freude überwachte, beratend und selbst Hand anlegend, zeichnend und vergleichend:

Im Küsnachter Seminar, einem Gebäude des Johanniterordens, wurde 1873 unter seiner Aufsicht ein Wandgemälde freigelegt, das er als «Kampf der Tugenden gegen das Laster» deutete¹²⁹, und 1877 gab die Kirche von Oberwinterthur die Pracht ihrer heiligen Jagd frei und veranlaßte ihn zu der Publikation *«Die Kirche von Oberwinterthur und ihre Wandgemälde»*. Es folgten 1878 die Gemälde in der Bergkirche von Neunkirch (Schaffhausen), in Gebenstorf (Aargau) und zu Burg bei Stein am Rhein. Später gelangten die Kapellen von Waltalingen und Oberstammheim und die Fresken von Mariaberg in den Mittelpunkt des Interesses — wo Rahn nicht selber schrieb, gab er selbstlos Auskunft über seine eigenen Mutmaßungen und hatte dabei die Genugtuung, bereits eine Schar von Schülern um sich zu wissen, die sich hier, in gleicher Freude, im gleichen wissenschaftlichen Eifer wie der Meister, die Sporen abverdienen und später seine Nachfolge antreten würden: Konrad Escher, Josef Zemp und Robert Durrer.

6. Rahn als Lehrer

Die Vorlesungen

Das abgeschabte Wachstuchheft, in das Rudolf Rahn seit dem Winter 1869 die Namen seiner Schüler aufzunotieren pflegte, birgt das lückenlose Verzeichnis der Vorlesungen aus achtzig Semestern. Nicht ohne

Rührung erfährt man, daß Rahn seine «Geschichte des Kirchenbaus im Mittelalter» als erste Vorlesung vor drei Hörern entfaltete, wovon zwei aus väterlicher Freundschaft erschienen: Herr Pfarrer Heinrich Cramer, sein ehemaliger Herbergsvater, und Herr L. Pestalozzi, Diakon am Grossmünster. Der Student, der es als erster wagte, eine Vorlesung des neuen Dozenten zu besuchen, hieß Jakob Prestel¹³⁰ aus Mainz und wurde später angesehener Architekt in seiner Heimatstadt.

Nachdem Rudolf Rahn jedoch im August 1870 die Beförderung zum Extraordinarius erlangt hatte, stieg die Zahl seiner Studenten merklich, und er konnte für die beliebteste Vorlesung des Sommersemesters 1871, «Die Geschichte des Holzschnittes und des Kupferstiches nebst Vorweisungen», mit Befriedigung die Namen von sieben Hörern in sein Buch eintragen, darunter Herrn stud. phil. Carl Brun, der 1883 bis 1921 Lehrer an der Töchterschule und seit 1902 zudem Professor für Kunstgeschichte an der Universität Zürich werden sollte.

Es fehlte jedoch auch nicht an Enttäuschungen: mehr als einmal klafft neben einem schwungvoll hingesetzten Titel ein leerer Platz, und am Rande vermerkt Rahns winzige Handschrift mit roter Tinte: «nicht zustandegekommen». So erging es der «Geschichte der deutschen und der niederländischen Malerei bis zum 16. Jahrhundert» (1871/72), ein paar Jahre später «Dürer und Holbein», und 1885/86 strich Rahn auch seine «Geschichte der Glasmalerei mit besonderer Berücksichtigung der Schweiz» wieder durch. Für die «Geschichte der Baukunst» gewann Rahn jedoch mehr Hörer als dreißig Jahre zuvor Jacob Burckhardt.

Gegen 1880, als der ordentliche Professor im Glanz seiner berühmt gewordenen «Geschichte der bildenden Künste in der Schweiz» sechs Vorlesungsstunden pro Woche und eine davon sogar gratis hielt, konnte er die stattliche Anzahl von vierzehn Schülern überblicken, darunter ein ganzes Studentinnenkränzchen. Die Damen kamen aus alten Zürcher Geschlechtern, dann trifft man Namen aus Rußland, Finnland, Ostpreußen und Polen — die erste Studentin, Edith Kalischer, promovierte im Juli 1901. Daneben finden wir die vertrauten Namen von Josef Zemp, Samuel Guyer, Konrad Escher. — Im gleichen Jahre 1880 walzte Rahn als Dekan seiner Fakultät und erlebte die Freude, seine Unterschrift unter die Urkunde zu setzen, welche C. F. Meyer zum Ehrendoktor ernannte, und er mochte dabei an seinen Großvater, den Chorherrn Rahn, gedacht haben, welcher seinerzeit Fichte promovierte.

Rahn liebte es, mit seinen Schülern auch persönlich bekannt zu werden; er besuchte Studentenversammlungen und lud oft Studenten zu

sich nach Hause ein, sogar an Weihnachten, wo jeder ein Geschenk erhielt. (C. F. Meyers Werke eigneten sich besonders gut dafür, da der Dichter ihm ohne falsche Bescheidenheit stets einige Exemplare zur Verfügung stellte: «ich habe nichts hineingeschrieben, damit Du [das Buch] weiterverschenken kannst»). Und wie Rahn selbst einst seinen Lehrer Lübke begleitet hatte, verkürzten ihm nun in Eifer und wechselnder Diskussion einige seiner liebsten Studenten den Heimweg.

Wenn Rahn von einem Zeitgenossen als «sehr ernsthafter, nicht gerade leicht zugänglicher Mensch» geschildert wird, so schreibt ein ehemaliger Schüler «wem er einmal sein Vertrauen schenkte, dem bewahrte er es sein Leben lang». Dieses Vertrauen genoß besonders der Turiner Professor für deutsche Sprache, Arturo Farinelli, dem Rahn einst als Student helfend zur Seite gestanden hatte — sie blieben bis zu Rahns Tod durch einen herzlichen Briefwechsel verbunden, und der allerletzte Brief, den wir von Rahn überhaupt besitzen, ist an den Turiner Freund gerichtet¹³¹.

Ein glücklicher Zufall oder vielmehr die Pietät von Rahns Nachkommen, hat uns nicht nur sämtliche Vorlesungen des Privatdozenten und seit 1883 Professors beider Hochschulen bewahrt, sondern auch seine Examensfragen, die er Punkt für Punkt aufschrieb, nicht ohne freundliche Rücksicht auf des Kandidaten Spezialgebiet. Das Thema: «Eine Schiffsfahrt von Konstanz rheinabwärts bis nach Schaffhausen mit der Beschreibung der sichtbaren historischen Bauwerke», das er selbst zu einem Aufsatz ausgebaut hatte¹³², bildete dabei eines der vergnüglichsten.

So sehr sich Rahn durch Anton Springer hatte fesseln lassen, seine Vorlesungstechnik konnte er von ihm nicht übernehmen: während der einstige Lehrer einen brillanten Vortrag besaß, der ihn dank einer natürlichen rhetorischen Begabung und eines heftigen Temperamentes ohne Notizen den vielgestaltigen Stoff lebendig dozieren ließ, mußte Rahn seine Vorlesungen Satz um Satz aufschreiben, mit peinlich genauen Quellennachweisen, und vor Beginn jedes Semesters neu korrigiert, überklebt und mit Anmerkungen versehen. Die Sätze sind dabei so schön gedrechselt und anmutig geformt, daß man oft nicht an das Manuskript eines Vortrages, sondern eines Lehrbuches denkt. Trotzdem glauben wir nicht, daß seinen Vorlesungen etwas Trockenes oder Pedantisches anhaftete, dazu stand Rahn allzu unmittelbar in Beziehung zu den vorgetragenen Problemen, und sein Humor, der ihn zum gern gelesenen Mitarbeiter der «Neuen Zürcher Zeitung» machte, verließ ihn auch in den Hörsälen nicht.

In einer Beziehung verstand er jedoch keinen Spaß: seine Studenten hatten pünktlich zu erscheinen und die belegten Stunden niemals zu versäumen. So «still und andächtig» wie Burckhardts Studenten waren diejenigen Rahns nicht, schulmeisterlich legte er sich ein Verzeichnis an mit Namen und Noten und einer allgemeinen Charakteristik. 1883 taxierte er einen Studenten als gut, einen anderen als faul, beim dritten steht rügend, er habe am 4. Juni — offenbar einem wichtigen Tag — gefehlt, und bei einem notorischen Faulpelz wird mildernd angefügt, er antworte nicht übel. Kurz, der heutige Leser fühlt sich fast körperlich in eine streng geordnete und censurierte Welt hineingezogen und liest mit einer gewissen Spannung die Noten durch, die Professor Rahn für jede Semesterarbeit seiner Studenten aufschrieb. Es prangen da wahrhaftig verschiedene Zweier und Dreier, was beschämende Schlußzensuren ergab, aber daneben besaß Rahn Musterschüler, die sich fast lauter Sechser einbrachten.

Die Schüler

Unter den Studenten, die bei Rahn doktorierten, finden wir viele bekannte Namen von jüngst verstorbenen Kunsthistorikern, die ihrerseits schon wieder zu Begriffen geworden sind. Um so rührender wirkt es bei aller Pietät diesen Wissenschaftern gegenüber, sie sich im Examen vorzustellen. Es sei uns erlaubt, auf zwei prägnante Persönlichkeiten in diesem Sinne etwas näher einzugehen:

Ernst Alfred Stückelberg (1867—1926) Professor an der Universität Basel, Denkmalpfleger des Kantons Baselstadt, Begründer der Gesellschaft für Schweizerische Volkskunde und der Basler Denkmalspflege, gehörte als Sohn des Malers Stückelberg zu Rahns bevorzugten Schülern und war Träger verschiedener guter Semesternoten. So konnte er wohl ohne Furcht am 13. Dezember 1890 ins Examen steigen, auch wenn Rahn ihn nicht über schweizerische Belange zu prüfen gesonnen war. Rahn knüpfte jedoch an eine kürzlich gehaltene Vorlesung an und begann, Stückelberg nach den niederländischen Malern des 17. Jahrhunderts auszufragen — im wahrsten Sinne auszufragen: Hier gab es auf alle Fragen nur eine einzige richtige Antwort, die sich der Examinator sorglich notiert hatte, und die ganze Prüfung spielte sich als eine Art Kreuzverhör ab:

«Im 17. Jahrhundert gibt es in der niederländischen Kunst zwei Höhepunkte. Welche, nach der Gegend benannt?» «Die flandrische

oder südniederländische Malerei und die holländische Malerei.» «An der Spitze der ersten steht nun welcher Meister?» «Peter Paul Rubens.» «Können Sie mir einige biographische Notizen über den Meister geben?» «Geboren 1577 ...» «Kam früh in welche Stadt?» «Antwerpen ...» So geht das weiter, bis die ganze Geschichte der niederländischen Kunst sich aufblättert, mit ihren verschiedenen Repräsentanten und besonderen Begabungen, und wir können uns die Pein auf beiden Seiten vorstellen, wenn Rahn den Namen Brower erwartete und Stükkelberg zuerst an Steen dachte. Doch promovierte er mit einer guten Note — daß er später in der Presse einen Angriff auf seinen Lehrer und den Landesmuseumsdirektor Angst entfesseln konnte, blieb eine Kränkung, an der Rahn jahrelang litt¹³³.

Josef Zemp (1869—1942), Vizedirektor des Schweizerischen Landesmuseums und nach Rahns Rücktritt Professor für Kunstgeschichte an der Universität und am Polytechnikum Zürich, war schon als Student ein eifriger Mitarbeiter Rahns und hatte dessen Auseinandersetzung mit Vögelin über die vermeintlichen Totentanzbilder Holbeins aktiv verfolgt. Zemp erschien am 13. Mai 1893 zur Prüfung und wurde von Rahn mit der Frage empfangen:

«Luzern hat bis zum Jahr 1825 ein mit Fresken von Hans Holbein geschmücktes Haus besessen. Wann wurden die Fresken gemalt?» «1517». «Holbein ist wann nach Basel gekommen?» «1515». — Rahn blieb jedoch nicht bei Holbein, sondern hieß den Prüfling emsig sich in den Gefilden der italienischen Renaissance tummeln mit einem längeren Verweilen bei Raffael, wobei auch hier den Zahlen, den Lebensdaten, eine große Bedeutung zubemessen wurde und nie die Frage nach einer Charakterisierung des Gemäldes, nach seinem Stimmungsgehalt, sich stellte. Rahn liebte das Präzise über alles und verlangte auch von seinen Schülern das fundamentale Wissen. Ästhetische Spekulationen und kunstphilosophische Betrachtungen könnten sie später auf eigene Faust unternehmen, schrieb er einmal einem Doktoranden.

Neben *Paul Ganz* (1872—1954), Professor für Kunstgeschichte in Basel, der nicht über Holbein, sein späteres Lieblingsthema, sondern über Michelangelo die Examensfragen empfing, finden wir die Namen einiger Ausländerinnen, deren wissenschaftliche Laufbahn sich nicht weiter verfolgen lässt, und an Schweizer Gelehrten *Gustav Schneeli* (1872—1944), *Erwin Rothenhäuser* (geboren 1875), den verdienten Bearbeiter der «Kunstdenkmäler des Kantons St. Gallen», dann *Samuel Guyer* (1879—1950), welcher 1906 doktorierte und in seinen Werken die Thesen Rahns über den Kuppelbau widerlegte¹³⁴, *Konrad Escher*

(1882—1944), Professor für Kunstgeschichte an der Universität Zürich, *Robert Durrer* (1867—1934) und *Emma Reinhart* (1874 bis 1952). Die Architekten *Hermann Fietz* und *Otto Pfleghard* gehörten zu Rahns eifrigen Hörern.

Wenn das Wort: «An ihren Früchten sollt ihr sie erkennen» auch im wissenschaftlichen Bereiche gelten darf, so lässt sich die Wirkung Rahns auf die schweizerische Kunstgeschichte sehr schön aus seinen Schülern ablesen, die ihrerseits als bedeutende Gelehrte das Werk des Meisters fortsetzen und seine begonnenen Forschungen vertieften. So sei uns erlaubt, Rudolf Rahn nicht nur als eigentlichen Begründer der schweizerischen Kunstgeschichte zu betrachten, sondern als eine Art von Nähr- oder Stammvater, der ein ganzes geistiges Geschlecht begründen half, von dem nun bereits die dritte Generation ausschwärmt, der Kunst in der Schweiz ihre Forschung zu widmen, dabei aber wissentlich oder unwissentlich aus der «Aera Rahn» ihre stärksten Kräfte ziehend.

