

Das zeichnerische Werk

Objektyp: **Chapter**

Zeitschrift: **Mitteilungen der Antiquarischen Gesellschaft in Zürich**

Band (Jahr): **39 (1956)**

PDF erstellt am: **27.07.2024**

Nutzungsbedingungen

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

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

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

Haftungsausschluss

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

Das zeichnerische Werk



V. Das zeichnerische Werk

I. Jugendarbeiten (1854—1866)

Das erste Skizzenbuch hatte noch keinen harten Deckel; es war ein rotbraunes, dünnes Heft mit einem Pferd auf dem Umschlag. Der Onkel in Herisau hatte es dem Dreizehnjährigen in Baden gekauft — die «Brücke über die Limat zu den kleinen Bädern in Baden» bildet denn auch eine der sorgfältigsten Zeichnungen und sollte im gleichen Jahr nicht mehr übertroffen werden. Die folgenden Blätter tragen einige mißmutig aufgegebenen Versuche, die Winterthurer Stadtkirche wiederzugeben, und auf der letzten Seite hält zum erstenmal die Kunstgeschichte Einzug mit emsig gestrichelten Helmen verschiedenster Epochen, einer davon zur besseren Anschauung mit «Topfhelm» bezeichnet.

Die Kinderzeichnungen entstanden alle aus dem Willen, etwas von Vergänglichkeit und Vergessen Bedrohtes zu bewahren: Das Herisauer Haus vor dem Umbau. Der Bau der Sitterbrücke. Das Porträt der Großmama. Was uns sonst an Kinderzeichnungen so ergreift, das Wirken einer reichen inneren Gedankenwelt, die ungehemmte Freude an der scheinbar widersinnigen Form oder Farbe, kurzum, das Zeichnen als schöpferisches Spiel — das sucht man vergeblich bei dem Knaben Rudolf. Ihm war Zeichnen eine Sache des Verstandes, eine ernsthafte Aufgabe, Verdeutlichung des Wortes, aber immer eine Übung, der als Impuls Freude und eine innige Versenkung in den Gegenstand vorangingen.

Das rotbraune Skizzenbuch und die einzelnen Blättchen von erbetteltem Papier bilden den Anfang. An ihn reihen sich ein ganzes Bücherbord voll kleiner, oft kaum handtellergrößer Skizzenbücher und Alben, an denen sich sowohl die geistige Entwicklung des Schülers als auch sein erstarkendes zeichnerisches Selbstbewußtsein beispielhaft ablesen lassen. Wie bei einem Tagebuch zeigen sich zudem die Wanderziele, die Spielkameraden, die Lektüre und die baulichen Veränderungen seiner Umgebung widergespiegelt, abgewandelt und in wechselnder Handschrift festgelegt. Die Zeichnungen der Jugendzeit bis zum Studienabschluß, genauer gesagt bis zum Aufenthalt in Rom 1866, können

dabei als abgeschlossenes Werk gelten in der Vielfalt und Unbefangenheit zeichnerischer Motive; später, so bekennt Rahn, «fingen ernstere Arbeit und ein bewußtes Suchen an».

Die unbewußtere Epoche der Jugendzeit, in der noch andere Möglichkeiten schlummern, als Rahn sie später zur Entwicklung brachte, wird umhüllt von dem äußeren Leben, das sich in die Stationen Herisau - Zürich - Universitätsjahre - Rom gliedern läßt; der Schüler, der unglückliche Kaufmann und der reisefreudige Student verströmen sich dabei fast übergangslos in ein einheitliches künstlerisches Wollen ohne bedeutsamen Stilumbruch. Doch sollte 1866, das Jahr der Doktorprüfung und der anschließenden Italienreise, das bedeutsamste in der künstlerischen Entwicklung des jungen Rahn werden, denn die Zeichnungen dieser Zeit klärten den Weg zur künftigen Laufbahn.

Die Vorbilder

So eingehend und gründlich Rahn in seinen autobiographischen Schriften an die Kindheit denkt und den Kreis der Erwachsenen, der sie umschloß —, über die Person seines ersten Zeichenlehrers, über die Vorbilder, die er sich selber wählte, schweigt er sich aus.

Zwar erteilte jener Hansjakob Fitzi, der Rahn einen «drôle-de-corps» genannt hatte, in Herisau neben Französisch auch Zeichenunterricht, doch dem Lehrplan entsprechend in puritanischer Strenge nach Perspektive oder Ornamenten zielend, immer aber nach einer gedruckten Vorlage.

Der Einfallsreichtum von Rahns frühen Zeichnungen, seine Freude am Aufzählen der verschiedensten Bildelemente, sein angeborenes Geschick, ein Bild in Szene zu setzen, zu beleben — all dies kam nicht von den Schulbänken des Walserschen Institutes. Vielleicht schöpfte der junge Rudolf aus sich selbst, vielleicht ist all das, was uns in ganz besonderem Maße typisch für die appenzellische Bauernmalerei des 18. und beginnenden 19. Jahrhunderts erscheint, einfach eine Begabung, die sich bei frühreifen Kindern wie bei naiven Erwachsenen auf ähnliche Weise äußert. Wer jedoch die farbigen Zeichnungen von Heuscher, Kästli oder J. J. Müller kennt¹³⁵ und ein paar Zeichnungen des begabten «Rahnle» daneben hält, ist verblüfft über die innere Verwandtschaft, und ganz besonders eng gehen viele Bilder Rahns mit Zeichnungen von Johann Ulrich Fitzi zusammen, einem jüngeren Bruder des Französischlehrers.

Johann Ulrich Fitzi (1798—1855), aus einer sehr armen Familie stammend, hatte dem älteren Bruder erst beim Geißenhüten geholfen, wo sie Haarbüschel an Stecklein banden und sich mit Malen vergnügten, wie es die Überlieferung will ¹³⁶. Mit zwölf Jahren schon kam Johann Ulrich als Kleinknecht zum Gelehrten Tobias Zollikofer, dem er bald aquarellieren helfen durfte und ihm später das Werk «Die Alpenflora der Schweiz» illustrierte. In Trogen betätigte sich Fitzi später als selbständiger Maler, wobei er vor allem die Dörfer der Umgebung «aufnahm» und verschiedenen Sehenswürdigkeiten nachreiste. Bilder oder kleinere Panoramen von Fitzis Hand waren weit über das Appenzellerland hinaus in den meisten Haushaltungen zu finden und sicher auch bei dem heimatliebenden Mousselinefabrikanten Steiger. Rudolf Rahn, der Prospekte und illustrierte Bücher von klein auf liebte, hat bestimmt einmal Werke Fitzis in die Hand bekommen: ob er an ihnen lernte, kann niemand direkt nachweisen. Ein Vergleich zwischen Rahns «Obstmarkt in Herisau» und Fitzis Ansicht des Städtchens zeigt verblüffende Übereinstimmung nicht nur in der Technik, sondern in der Gemüthaftigkeit der ganzen Darstellung, einer gewissen «Nestwärme», die Rahn später, sogar schon in den ersten Zürcher Jahren, bewußt von seinen Bildern fernhielt. In der Rückerinnerung gedenkt er übrigens seiner zeichnerischen Versuche im Kanton Appenzell nur mit Widerwillen, denn es gäbe dort so wenig, das die Darstellung lohne: «Vergebene Mühe ist die Suche nach einer Partie, die nur halbwegs einem Bilde gleicht, wie das Malerische, so geht dieser Landschaft auch jede Spur des Romantischen ab ¹³⁷.»

Die ersehnte Romantik, Grundessenz damaliger künstlerischer Betätigung, fand Rudolf Rahn 1855 in Zürich. Bei seinen Streifereien durch die väterliche Stadt entdeckte er manch malerischen Winkel, den er anfänglich höchst unbeholfen nach seiner Bauernmalermanier sich anzueignen suchte. Bald aber zeigte sich der Lehrer, neue Wege zu weisen:

Jakob Schweizer. Der ehemalige Lehrer Rudolf Kollers unterwies im Haus «Zum großen Erggel» an der Napfgasse seine Schüler im Zeichnen nach graphischen Vorlagen, besonders nach den Schlachtenbildern Adams. Seit 1855 genoß Rahn den Unterricht bei Schweizer, und die Veränderung zeigt sich technisch auch in den freien Skizzen fast aufdringlich. «Veränderung» soll mit Bedacht den von Rahn deutlich empfundenen «Fortschritt» ersetzen: Die derben, oft unbeholfenen, aber von einem frischen Zug durchwehten Herisauer Zeichnungen erscheinen heute wertvoller als die akademisch angekränkelten der ersten Zürcher

Jahre. Der junge Zeichner wußte plötzlich zu viel; Verkürzungen, Perspektive, Tiefenwirkung — diese drei Bisse vom Apfel künstlerischer Erkenntnis bekamen ihm vorerst schlecht. Er verlor alle Unschuld und Unbefangenheit seiner Kinderzeichnungen und übte sich in gewischtem Schatten, er liebte dunkel gekratzte Schattenlöcher und feingestrichelte Schlagschatten, nahm dabei dem darzustellenden Bauwerk alle charakteristischen Eigenheiten.

Als Industrieschüler lernte Rudolf Rahn auch bei *Johann Conrad Werdmüller*, einem Fanatiker der reinen Linie, der gleichmäßigen Schattierung, des langsamen, planmäßigen Arbeitens. So ungerne er in dieser Zeit den Anleitungen Werdmüllers folgte (alles Lernen an der Industrieschule war ein Muß), so aufmerksam besuchte er als Student das Atelier voller Gipsabgüsse wieder, und wenn er auch ein volles Semester ungekürzt allein für den Kopf des Eidechsentöters brauchte, hatte er bei dem jähzornigen Meister seine besondere Art des Sehens gelernt, und die Verbindung zwischen Auge und Hand spielte gelenkiger. Grabreliefs und Sarkophagfiguren, bisher zur Darstellung ängstlich gemieden, finden nun Eingang in die Skizzenbücher mit genauester Beobachtung der Details, der Proportion und des Umrisses. Daß Rahn später ein so vorzüglicher Kopist werden sollte, verdankt er in erster Linie dem Unterricht bei Werdmüller.

Damit erschöpft sich schon die Liste der Lehrer. Die Vorbilder aber wirkten weiter, welche Rahn, auch hier ein treues Kind seiner Zeit und seiner Wissenschaft, nur in der Spätgotik und Renaissance finden konnte: die Holzschnitte Dürers waren ihm Leuchte zu all seinen späteren Illustrationen. — Die Sucht nach Genauigkeit, historischer Treue, Überbetonung des Details ließen ihn bei Zeitgenossen vor allem den späteren Freund Stückelberger bewundern und Hodler so grausam verkennen; daneben bewunderte er auch den perfekten Zeichner und Architekten Laspeyres in Rom, und für die Wiedergabe von Grund- und Aufrissen hatte er die mit ungewöhnlicher Leichtigkeit entworfenen Pläne Gottfried Sempers vor Augen.

Die «schöne» Zeichnung

Der Ausdruck stammt aus einem Briefe Rahns, der streng zwischen in langer Arbeit entstandenen, bis ins letzte ausgearbeiteten (eben landläufig «schönen») Zeichnungen und den Skizzen des Augenblicks im «Bojoccbuch» unterscheidet.

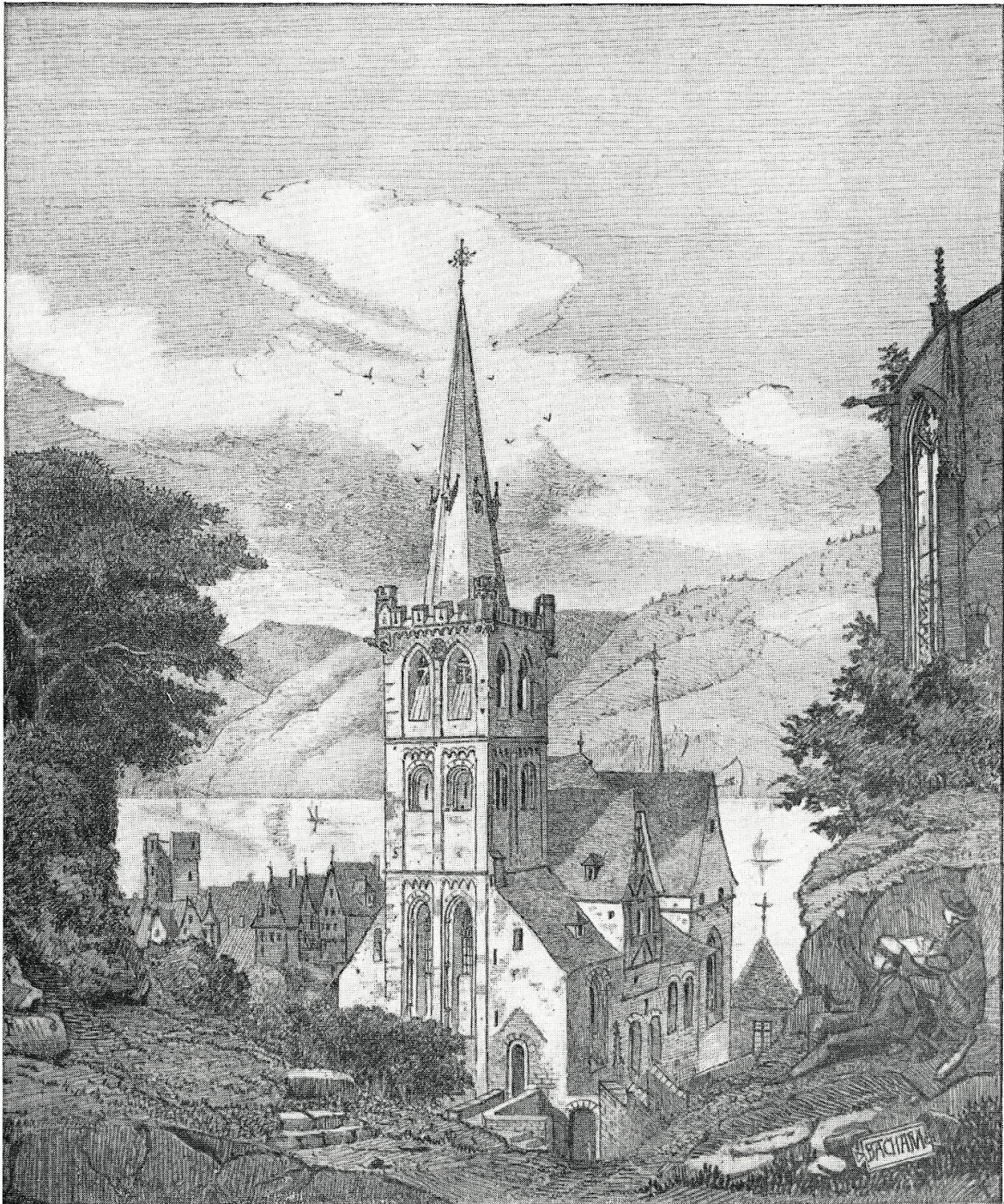


Abb. 17 Bacharach mit den Freunden Rudolf und Gerold. Federzeichnung 1863

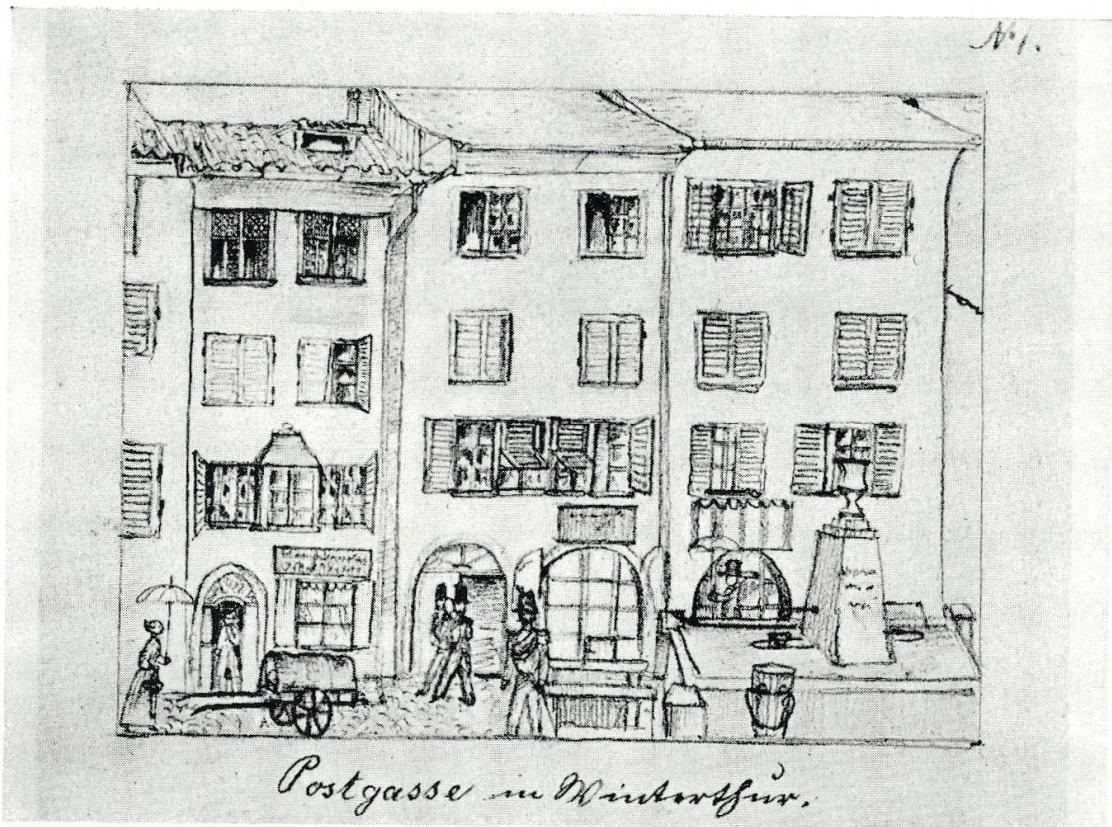


Abb. 18 Kinderzeichnung Postgasse Winterthur 1854

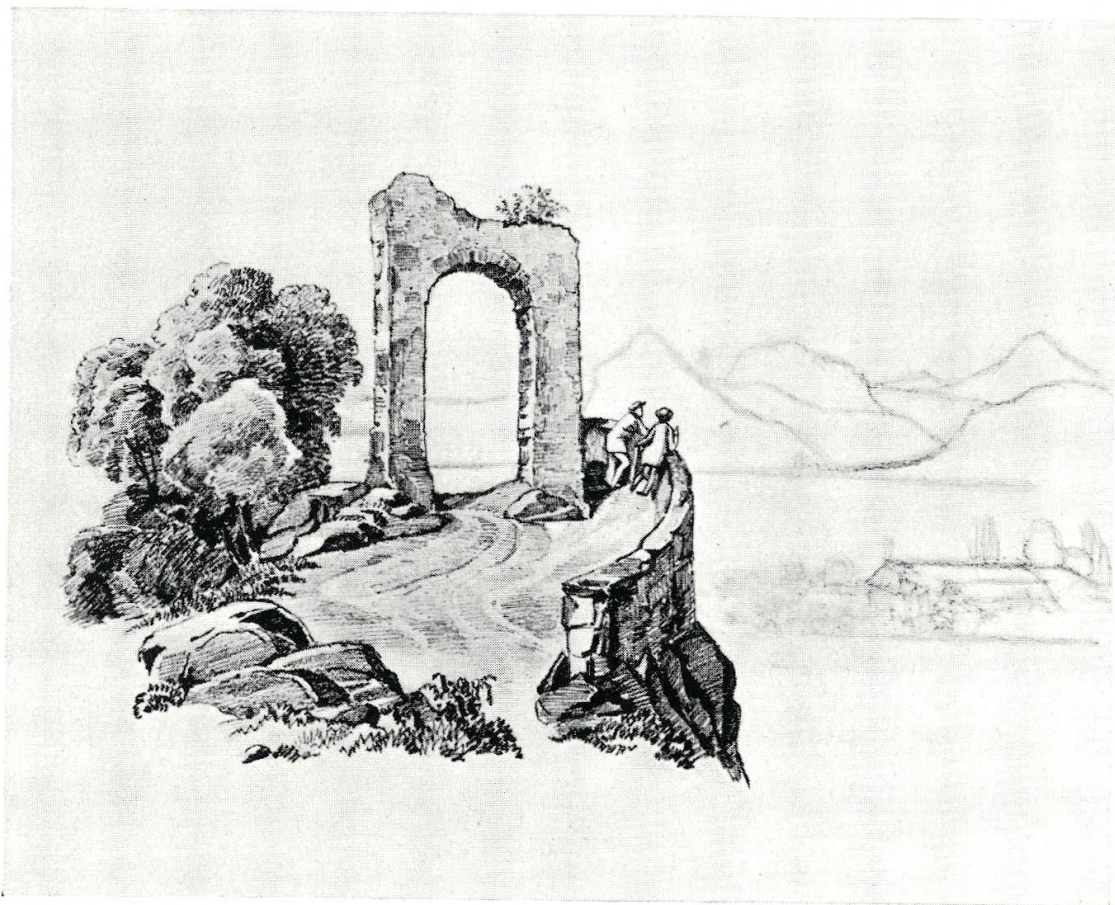


Abb. 19 Erinnerung an die Rheinfahrt 1863

Schon das Kind wußte, daß Zeichenpapier rar war und zu gut für kleine Einfälle oder ein rasch hingekritzeltes Männlein, Lehrer und Magistraten verspottend. Das Vergängliche kam auf die Schiefertafel, das Bleibende in die kostbaren Zeichenbücher, Weihnachtsgeschenke von Großmutter und Vormund.

Als eine der frühen bewußt sorgfältig gestalteten Zeichnungen wollen wir die «*Postgasse in Winterthur*» (Abb. 18) betrachten, entstanden 1854 bei einem Besuch der Großmama. Die schmalen Fronten von drei Stadthäusern sind nebeneinander gestellt mit den typischen Ladengewölben des Erdgeschosses und drei Stockwerken darüber mit je zwei Fenstern auf die Gasse. (Es ist aufschlußreich, die zwanzig Jahre später entstandene Zeichnung «*Gothische Häuser in Freiburg*¹³⁸» damit zu vergleichen, die nach dem gleichen Schema, mit dem Brunnen rechts im Vordergrund, aufgenommen wurde.) Im Vordergrund rechts steht der große Brunnentrog mit einer abgestellten Wassertanse, links vor dem Laden wartet ein gedeckter Handwagen. Ein Soldat mit Tschako hält die Mitte des Bildrandes inne; weitere Figürchen, zwei davon mit Regenschirmen, beleben die gepflasterte Gasse. Es erstaunt im Grunde, daß der dreizehnjährige Rudolf kein berühmteres Bauwerk sich vornahm; die Vermutung liegt nahe, daß er des Regenwetters wegen gezwungen war, auf dem Gesimse auszuharren und einfach das Gegenüberliegende abzuzeichnen. In der Architektur war nichts Auffallendes, so wandte er seine ganze Sorgfalt der Ausgestaltung der Fenster zu, sechzehn Varianten des geschlossenen, halboffenen, offenen oder hinter Läden versteckten Fensters, und gab so den Häusern ein bewegtes, unruhiges Gesicht, der Zeichnung eine Belebtheit, welche der putzigen Figürchen gar nicht mehr bedürfte. — So rührend ungelenk die Komposition wirkt, trägt sie unfehlbar die Elemente in sich, welche später die Werke des reisenden Scholaren und des seßhaften Professors auszeichnen. Nur die Perspektive, später ein Lieblingskind Rahns, fehlt hier, doch spürt man bereits die Bemühung um sie, das Nachdenken über verschiedene Verkürzungen und die Wahl der Augenhöhe. Typisch für Rahns Darstellungsweise aber ist erstens das architektonische Objekt, dann die Aufteilung in Mittelgrund mit der Hauptsache und Vordergrund als Trägerin auflockernder Staffage, und drittens die Freude am Detail. Man braucht nicht nur die Fenstervarianten zu betrachten, die Art, wie Butzenscheiben angetönt werden und die hellen Glasscheiben das Licht reflektieren, sondern auch der verschiedene Ziegelbelag der Dächer, die Art, wie die Dachtraufe ansetzt, die Wölbungen der Torbogen waren sorgsamsten Studiums wert.

Bei dem Bildchen «Herisau und Umgebung» (1854) finden wir den gleichen Willen, das Charakteristische herauszubekommen, sich nicht in der Anzahl der Fenster zu irren und den Kirchturm im richtigen Verhältnis zur Haushöhe steigen zu lassen. Die «Umgebung» ist etwas kläglich gediehen, der junge Rudolf versuchte sich vergeblich in der Struktur von Hügel und Berg, und einige flotte Figürchen von Mensch und Kühen sollten das Gleichgewicht wieder herstellen.

In der Darstellung der menschlichen Figur übte er sich dafür schon in der Herisauer Zeit, und auf eine gelungene Zeichnung des Trommlers von der Hundwiler Landsgemeinde («Walser legmer din Mantel a das mi dronder erhole cha») folgen Porträts der Nachbarkinder und Schulkameraden, welche nicht immer gern Modell gestanden haben mochten und den jugendlichen Künstler erzürnten. So verewigte er zur Strafe einen kleinen Freund, gelangweilt den Mund zum Gähnen aufreißend, und schrieb darunter den Namen des Sünders: Heinrich Mertz.

Wir haben zuvor auf die große Ähnlichkeit dieser frühen Zeichnungen mit Prospekten und Ansichten des Herisauer Malers Johann Ulrich Fitzli hingewiesen. Das Volkstümliche, im Sinne Schillers «Naive», die Freude am erzählenden Moment, an der Aufzählung, Aufreihung, hätten aus Rudolf Rahn vielleicht einen Peintre primitif nach der Definition von Wilhelm Uhde gemacht¹³⁹, wenn nicht diese Ansätze durch die Übersiedelung nach Zürich gänzlich in eine neue Richtung gewiesen worden wären:

Betrachten wir die auf der Schweizer Reise im Sommer 1857 entstandene, wahrscheinlich zuhause in Zürich fertig ausgearbeitete Ansicht der «*Valeria, Bergschloß bei Sitten*» (Abb. 16), Beispiel aus einer ganzen Serie von Reisezeichnungen mit architektonischen Denkmälern. Es ist die Zeichnung eines Sechzehnjährigen, und der Unterschied zu dem 1854 vollendeten Bild erscheint im ersten Betrachten frappant. Die Burg mit ihren Nebengebäuden nimmt die obere Bildhälfte ein, während die untere von methodisch geordneten Felsbrocken gefüllt ist; peinlich exakt schraffiert der Stift, um Steinstruktur und Schatten anzudeuten — ganz gewiß ein Verdienst des Zeichenlehrers an der Industrieschule. Auch die Proportionen der Mauern und Gebäude sind erstaunlich sicher getroffen, soweit man das heute beurteilen kann, wobei aber die Perspektive dem fleißigen Zeichner noch große Probleme aufgab. So ist die eigentliche Burg mit dem Kirchturm von tiefem Standort her betrachtet, während das Haus links eine ganz andere Augenhöhe vermuten läßt. Dafür geben die breite Anlage des Sujets und der Verzicht auf Vordergrundfiguren dem Bildchen eine Großzügigkeit, welche

später für alle Architekturzeichnungen Rahns bezeichnend werden soll, das Buschwerk ist natürlich eingefügt, und noch gefährdet die unselige Manier, gerade Mauern mit dem Lineal zu ziehen, nicht die Spontaneität des ersten Entwurfes.

In dieser Art zeigen sich die meisten fertig ausgeführten Zeichnungen Rahns aus der ersten Zürcher Zeit mit Darstellungen von Großmünster und Fraumünster, Königsfelden, Wettingen, Muri, Lenzburg und von der großen Schweizerreise: Wallis, die Lausanner Kathedrale, Schloß Chillon. Sie sind auf körniges Papier mit eher weichem Bleistift gezeichnet, wobei aber eine gewisse Härte, eine betonte Unbetheiligkeit, auffallend gegen die warmen, gemüthhaften Bildchen aus der Herisauer Zeit abstechen.

Es gibt unter dieser Serie jedoch ein paar Kostbarkeiten, bei denen eine lyrische Grundstimmung unverkennbar ist, und diese raren Zeichnungen nehmen sich in den Skizzenbüchern aus wie etwa der Aufsatz «Die letzten Tage des Klosters Rheinau» oder die Schilderung des Nonnengesanges im Kloster Nothkersegg innerhalb des wissenschaftlichen Gesamtwerkes. Wettingen und Königsfelden fanden Rudolf Rahns ganz besondere Liebe, und mehr als einmal stand er in der Morgenfrühe gegen vier Uhr auf, um die alten Mauern zu Fuß zu erreichen und von einem neuen Standort her abzuzeichnen.

Die «*Abtei Wettingen*» (Abb. 2), datiert vom 3. Juli 1858, ist ein Blatt, dessen poetische Auffassung höchstens noch von «Wettingen im Schnee» (1860) erreicht wird. Dies sind keine Zeichnungen mehr, um dem säumigen Gedächtnis auf die Spur zu helfen; Rahn kannte Wettingen zu dieser Zeit schon mit den Augen des Architekten und dem Herzen des Altertumsfreundes, und er konnte daher fast mit Zärtlichkeit die oft betrachteten Mauern in einer besonderen Stimmung wiedergeben, an einem klaren Sommermorgen, mit frisch vorbeiziehenden Wellen, die Gebäude mit dünnen Strichen zart angedeutet — oder dann von Schnee bedeckt, dessen Masse die Konturen sanft verwischt. Nicht mehr die Abtei Wettingen als historisches Monument wird hier dargestellt, sondern das klösterliche Gebäude in seiner Heimlichkeit, Abgeschlossenheit und tätigen Ruhe, wie er es in einem seiner schönsten Essays charakterisiert¹⁴⁰. — Die Bildchen muten wie Silberstiftzeichnungen vergangener Jahrhunderte an und erreichen auch kompositionell eine Geschlossenheit, die Rahn in seiner ganzen Studentenzeit bewußt nie mehr gelang.

Während der ersten Semester an der Universität, als Rahn sich noch auf die Maturität vorbereiten mußte, entstanden weniger die großen, durchgearbeiteten Zeichnungen als schnell hingekritzelte Einfälle und

Skizzen. Wichtig aus dieser Zeit sind vor allem die Blätter, welche den Zustand des Klosters Königsfelden unmittelbar vor dem Abbruch wiedergeben. Der unwürdige Zerfall tritt dabei so deutlich zutage, daß der junge Rahn nicht nur als künftiger Denkmalspfleger erscheint, sondern auch wie ein Arzt, der das Bild einer Krankheit sachlich darstellen muß — mit wieviel Schmerz er die zerbrochenen Fensterbogen und eingestürzten Gewölbe wiedergab, hat er an mehr als einer Stelle betont.

Rahn — und darin blieb er sich sein Leben lang treu — dachte immer an die Verwirklichung einer wissenschaftlichen und nicht einer künstlerischen Absicht, wenn er ernsthaft zeichnete. Er wollte belehren, sich selbst und später seine Schüler, indem er ein Gebäude architektonisch getreu aufnahm. Er wollte anklagen, zum Protest aufrufen mit den Serien von Königsfelden, später ganzen Mappen voll restaurierungsbedürftigen Bauwerken an die Gesellschaft für Erhaltung historischer Kunstdenkmäler, wie Schloß Tarasp, Kloster Disentis, Chillon. Er wollte aber auch illustrieren, um seine eigenen Erlebnisse unverblaßt in Erinnerung zu behalten. So zeichnete er Situationspläne seines Zimmers oder schickte von Bonn aus eine Studie davon nach Hause zum Vormund, und immer, wenn ihm das Wort nicht deutlich genug beschreiben wollte, griff er zum Bleistift.

Ein Bild von dieser dritten Art, nicht eine Skizze wie die meisten der Illustrationen, sondern fein ausgeführte Tuschzeichnung, entstand nach einem Entwurf von der Rheinfahrt mit Gerold Meyer von Knonau. Die Sorgfalt, mit der alle Elemente von Landschaft und Figuren zusammengefügt werden, läßt fast vermuten, das Blatt sei ursprünglich als Geschenk für den Freund gedacht gewesen:

Bacharach (Abb. 17), vielmehr die Peterskirche mit ihren zwei Türmen, wird exakt in all ihren baulichen Besonderheiten wiedergegeben, gleichzeitig aufgenommen von dem Freundespaar Rudolf und Gerold rechts im Vordergrund: Gerold mit dem Glas in der erhobenen Rechten grüßend, Rudolf emsig über sein Skizzenbuch gebeugt. Wer das Bild kritisch betrachtet, wird sofort die Diskrepanz zwischen Landschaft und Gebäude entdecken: Der Kirchenbau als architektonischer Aufriß wirkt wie ausgeschnitten und in die romantische Natur hineingeklebt, denn weil Rahn auch das Lineal eine «Gottesgabe» nannte, machte er häufigen Gebrauch davon selbst da, wo es nicht so sehr auf das Planmäßige einer Anlage ankam, wie gerade hier bei dem mehr stimmungsmäßig betonten Bild. Die umgebende Landschaft weiß sich der Genauigkeit des Bauwerkes nicht recht anzupassen und erscheint eher linkisch, ganz besonders in dem Baume links mit den höchst naturwidrigen Astansätzen —

und doch ist dies unter den mehr als tausend «schönen» Zeichnungen ein Blatt, das man, so wenig wie die Ansichten von Wettingen, nicht mehr vergißt. Etwas von der Überwältigung des ersten Anblicks, von der glücklichen Reisestimmung der Rheinfahrt, ist hier eingefangen und verdichtet sich in den beiden Darstellungen der Freunde zu gemäßigtem Jubel. Wie das Titelblatt eines Reiseberichtes gedacht, verkörpert die Peterskirche trotz ihrer genau beobachteten Details *das* gotische Bauwerk überhaupt, welches für den jungen Schwärmer Ziel und Krönung jeder Kunstreise bedeutete. Ähnlich romantisch gab Rahn auch die Ruine Godesberg wieder — vergleicht man dieses Blatt oder die Skizze vom Rhein (Abb. 19) mit der um sechs Jahre älteren «Valeria», kommt die Lockerung, die weiche Modellierung, welche im römischen Jahr ihren Höhepunkt erfahren sollte, besonders deutlich zum Ausdruck.

Die nächste Kunstreise führte nach Rom, nach bestandenem Doktor-examen im Herbst 1866, und fand ihren Abschluß im Sommer des folgenden Jahres. Nie zuvor und auch später nie mehr fand Rudolf Rahn so viel Zeit zum freien Zeichnen — und so viele Motive, wohin sein begeistertes Auge blickte. Was er bei Werdmüller, Jakob Schweizer und unter der strengen Kritik von Ferdinand Keller gelernt hatte, hier sollte es sich ungehemmt entfalten. Und der Zürcher, in seiner puritanischen Stadt nur an Gipsabgüssen geschult, nahm sich hier die Freiheit, mit seinem Freund Laspeyres zusammen bei einem Lehrer, dessen Namen sich nicht mehr ermitteln läßt, nach Modellen zu arbeiten.

In Rom hatte einst Goethe sich gefragt, ob er Dichter, Maler oder Gelehrter sei, und ein gleiches Gefühl ergriff den jungen Doktor der Kunstgeschichte: Er hatte schon in Berlin, wie seine Erinnerungen vermerken, mit großem Vergnügen den anregenden Verkehr mit dem Maler Staebli und zwei Galeriedirektoren genossen und in der Kunstakademie fleißig gezeichnet. Und in dem Überdruß, den das schönste Studium kurz vor dem Schlußexamen bereitet, faßte der Zweifel Wurzel, ob nicht vielleicht der zeichnende Wissenschaftler vielleicht eher zum wissenschaftlichen Zeichner oder sogar zum freien Künstler geboren sei. Allerdings — so sieht es wenigstens Rahn in seiner letzten Schrift — sei diese Überheblichkeit im Saal der Berliner Kunstakademie einer «gründlichen Zerknirschung» gewichen, aber sie dauerte nicht lange an. Die Blätter aus Rom sind alles andere als die Bescheidung auf architektonische Denkwürdigkeiten, zum späteren Studium aufgezeichnet, sondern Rahn mühte sich mit geradezu innigem Eifer auch um die menschliche Figur, das Gesicht und um die Landschaft. So erkennen wir, daß Rahn

in Rom seine Entscheidung noch nicht getroffen hatte, sondern vorerst die Freiheit genoß, beide Wege wählen zu können. Das Angebot Schnaases zur Mitarbeit an seiner Kunstgeschichte lenkte ihn dann von selbst auf die wissenschaftliche Bahn zurück, und wir glauben, daß erst mit der endgültigen Übersiedelung nach Zürich der Traum vom Künstlerleben ausgeträumt war.

Denn wenn Rahns zeichnerischem Werk die Phantasie und künstlerische Originalität mangelt, so gab es doch gerade um die Mitte des letzten Jahrhunderts unzählige freie «Maler», deren Blätter nach geographischen Sehenswürdigkeiten lange nicht die Qualität von Rahns Zeichnungen erreichten. Der auch in der Schweiz stark einsetzende Fremdenverkehr veranlaßte reiche Ausländer, eine Schweizer Reise im Sinne Goethes zu unternehmen oder die literarisch berühmten Stätten von Rousseaus «Héloïse» oder Schillers «Wilhelm Tell» zu besuchen und sie als Original-Gouache oder kolorierten Kupferstich mit nach Hause zu nehmen. So entstand eine ganze Industrie, die von emsig pinselnden Malern genährt und von geschäftstüchtigen Verlegern zu einer Scheinblüte von Kunst getrieben wurde. Eine Schwester von Rahns früherem Herbergsvater übte sich im Kolorieren von vorgedruckten Landschaften, und es gab damals in Zürich kaum eine Familie, die nicht irgendeinen Verwandten mit künstlerischen Ambitionen besaß. Wenn Rahn sein Werk mit den Erzeugnissen solcher «Geographie-Illustrierer», wie Gottfried Keller sie nennt, verglich, mußte er ohne falsche Bescheidenheit erkennen, daß seine Zeichnungen den meisten überlegen waren und daß er unter diesen Umständen sehr wohl sein Brot mit Zeichnen allein verdienen könnte. Daß er dabei mit einem falschen Maßstabe maß, konnte er endgültig nur in Rom erkennen.

Die römischen Architekturzeichnungen gehören zu den schönsten aus Rahns Gesamtwerk. Alle Strenge und Verkrampftheit, die leidige Krücke des Lineals, sind von ihnen gefallen; eine Weite und Großzügigkeit greift statt dessen Platz, um berühmte Stätten mit dem Hauch einer echten Begeisterung zu verklären.

Santa Pudentiana, der steile Anstieg nach Trastevere, die Ansicht der Peterskuppel vom Tiber aus — eine glückliche Hand hat hier gearbeitet und die rechten Verhältnisse berücksichtigt, ohne dem Detail zu große Bedeutung einzuräumen. Mit einem Schwung legt sich die Landschaft den Bauten zu Füßen oder umgibt sie wie eine zweite Architektur; das Bild ist nach Wagrechten und Senkrechten solid verstrebt und vermag dennoch zu atmen, Atmosphäre auszustrahlen. Bei *Santa Pudentiana* (Abb. 7), einer getuschten Zeichnung auf bräunlichem Papier, wird Ar-

chitektur allein zu einem Gegenspiel von belichteten und schattigen Flächen, die Kirche wird ein belebtes Wesen, weit entfernt von den kühlen Aufrissen der folgenden Jahrzehnte — es scheint, als hätte Rahn noch während des Zeichnens an Guardi und Canaletto gedacht.

In der Freude, seine Kräfte gefunden zu haben, begnügte sich Rahn nicht mit Architekturzeichnen allein, sondern besuchte, wie gesagt, eifrig den Modellsaal. Ein Beispiel, die Bäuerin unbestimmbaren Alters, mit dem flachen Früchtekorb in der Hand, mag diese Bemühung illustrieren und zugleich überzeugend beweisen, daß für Rahn sowohl Kunstgeschichte als auch Kunst am wirksamsten wurden, wenn sie sich in Stein ablesen und gestalten ließen. Die steinerne Statue Kaiser Heinrichs von der Bamberger Adamspforte, welche Rahn 1877 zeichnete, gibt sich lebendiger als diese Bäuerin in ihrer unechten Haltung, von der man nicht einmal weiß, ob sie schön oder häßlich gewesen war. — Der Studienkopf aus dem gleichen Jahr, eine «schöne» Zeichnung par excellence, zeigt sich dafür so sehr idealisiert, daß jede persönliche Interpretation verlorengegangen ist.

Hier in Rom erkannte Rahn die Grenzen seiner Fähigkeiten, aber auch das Geschenk, das ihm verliehen war. Ähnlich wie Burckhardt in seiner Dichtkunst den letzten Trost sah, «wenn alle Stränge reißen» und sich beim Architekturzeichnen «als gar höllische Flasche vorkam¹⁴¹», wurde für Rahn das Zeichnen «meine Lust und meine Freude und wird es bleiben, solange das Auge den Dienst versieht». Lust und Freude gab er weiter in den Zeichnungen, denn jeder Betrachter spürt in ihnen die gleichen positiven Kräfte, welche auch sein schriftliches Werk auszeichnen und die fern von jedem treibenden Ehrgeiz nicht Kunst *sein* wollen, sondern der Kunst dienen: belehrend, kämpfend und für sie dankend in lebendiger Illustration.

Die Bojoccbücher

Neben den ausgefeilten, oft mit dem Lineal gezogenen Architekturzeichnungen und den mühsamen figürlichen Kompositionen des römischen Aufenthaltes sind die gut drei Dutzend Bojoccbücher, wie er sie nannte^{141a} und solid in Leinen gebundenen Agenden, wo Notiz und Zeichnung sich bunt vermischen, ebenso eingehender Beachtung wert: geben sie doch wie ein Diagramm des Gelehrten Gedankenarbeit wieder und Einblick in sein großes Werk, das sich aus lauter ungezählten Notizen und vergleichenden Einfällen monumental erhebt.

Denn Rahn — und das unterscheidet ihn streng von einem Künstler aus Berufung, obschon er sich für ein paar verwegene Monate als solcher fühlte — zeichnete von klein auf mit dem Verstand allein. Es war nicht die optische Sensation, welche ihn zur Darstellung reizte, eine Stimmung, eine unbewußte Erregung des Gefühls, Trauer, Freude, das Gleichgewicht zwischen Farbe und Form — sondern der Wille, durch das Zeichnen den Gegenstand zu «bannen», ihn sich geistig einzuverleiben, ihn zu kennen. So wie er zeichnen Baumeister und Architekten, zeichnete auch Jacob Burckhardt auf seiner Ciceronereise, und seine Schüler folgten ihm mit wechselndem Geschick, wobei er besonders Zemp und Durrer schätzte. Wüßte Rahn, wie unbeholfen heute die meisten Kunsthistoriker bis hinauf in die höchsten Ränge mit dem Zeichenstift umgehen, weil das Zeichnen an der Universität durchaus vernachlässigt wird, würde er seufzen über den Niedergang eines einst so solid geübten Handwerkes — und mit Recht. In einer seiner letzten Publikationen ¹⁴² kämpfte er noch für die Ausübung des Zeichnens und gegen die gefährliche Bevorzugung des Photographierens, bei dem niemals die für das Studium wichtigen Details hervorgehoben werden könnten, die gleiche Bemühung um den Gegenstand aufkäme und damit dessen geistige Besitznahme: «Geknipst ist schnell, doch ist es auch verstanden?»

Daher zeichnete Rahn eigentlich immer, wenn er nicht gerade schrieb, und dehnte den «lustvollen Zeitvertreib» bis zur Beschäftigung auf langen Bahnfahrten und in Wartesälen aus, er übte es, um unbequemen Schwätzern zu entgehen oder langweilige Sitzungen zu ertragen und sehr oft auch, um seine Freunde zu unterhalten. Was auf diese Weise, zur Übung der Hand und des Witzes, auf Menukarten oder im sorglich mitgenommenen Bojoccbuch entstand, sind Karikaturen oder «Phantasien», wie er sie nannte, architektonische Träume eines trainierten Gedächtnisses: Klöster, italienische Bergdörfer, Dome (Abb. 21 u. 22).

Sehr viele Zeichnungen, die er später als fertiges Anschauungsmaterial in seine Mappen legte, sind erst zuhause nach den ersten Skizzen im Bojoccbuch entstanden, wo er zwischen Notizen über die Reiseroute und Abrechnungen von Gasthäusern den Grundriß einer Kapelle aufnahm, mit Angabe des Schrittmaßes und Bemerkungen über den bedenklichen Zustand der Mauern. All diese Notizen und Skizzen aber sind durchpurzelt von Karikaturen, oft nur daumennagelgroßen Gesichtern, meist im Profil gezeichnet mit einer Vorliebe für das Hagere, für lange Nasen und stechende Äuglein. Diese Männchen gehören zu Rahns Gedankenwelt, sind wahrscheinlich an kein bestimmtes Vorbild gebun-

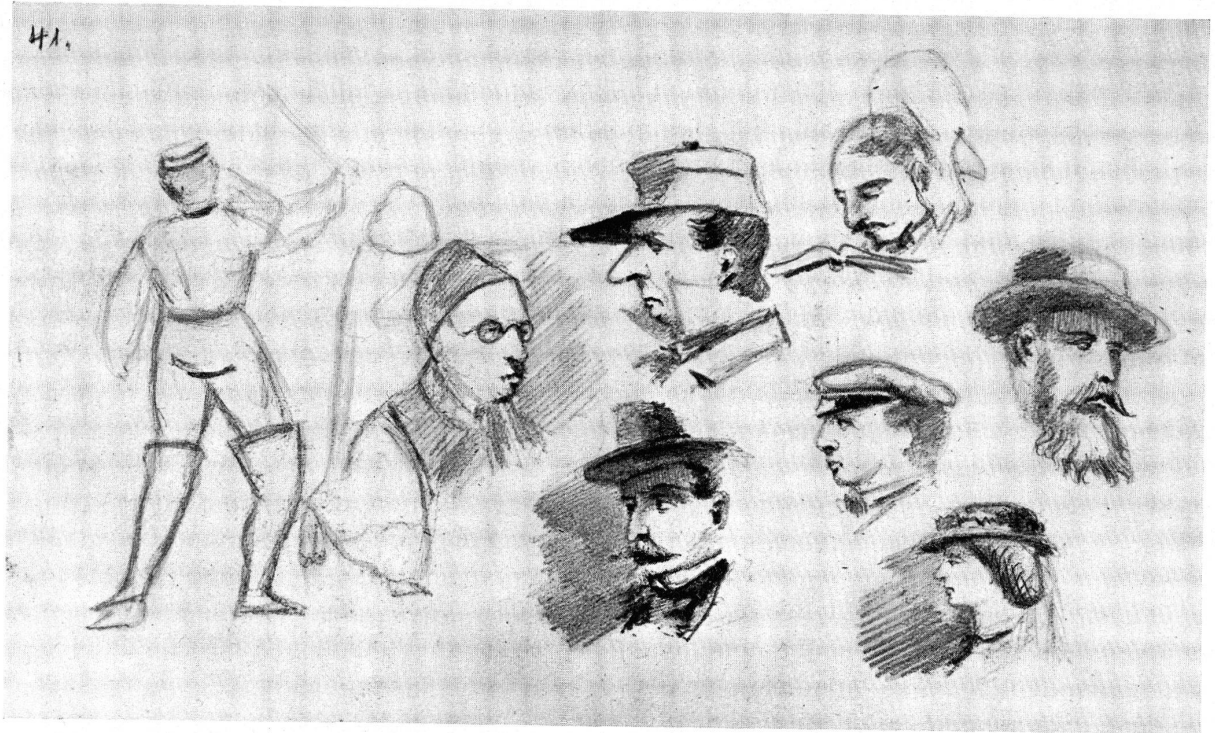


Abb. 20 Karikaturen aus dem Bojocbuch

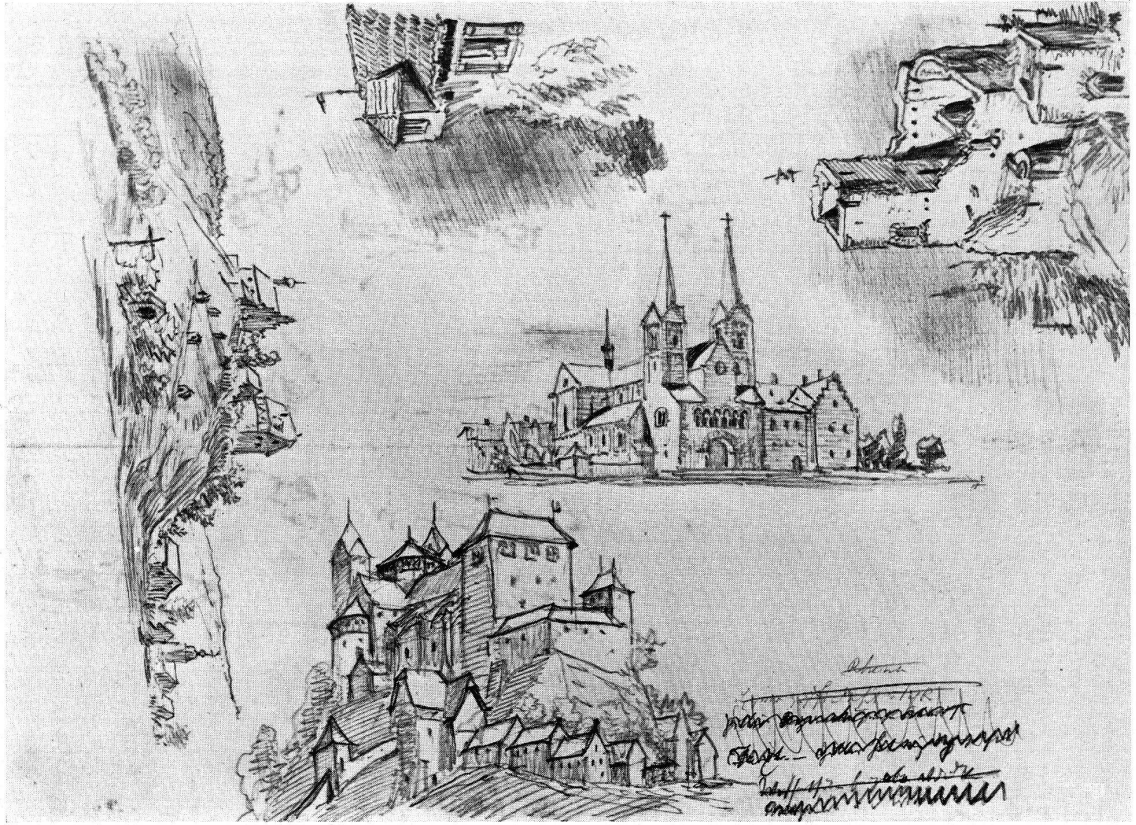


Abb. 21 Architektonische Phantasien auf einem Protokollbogen

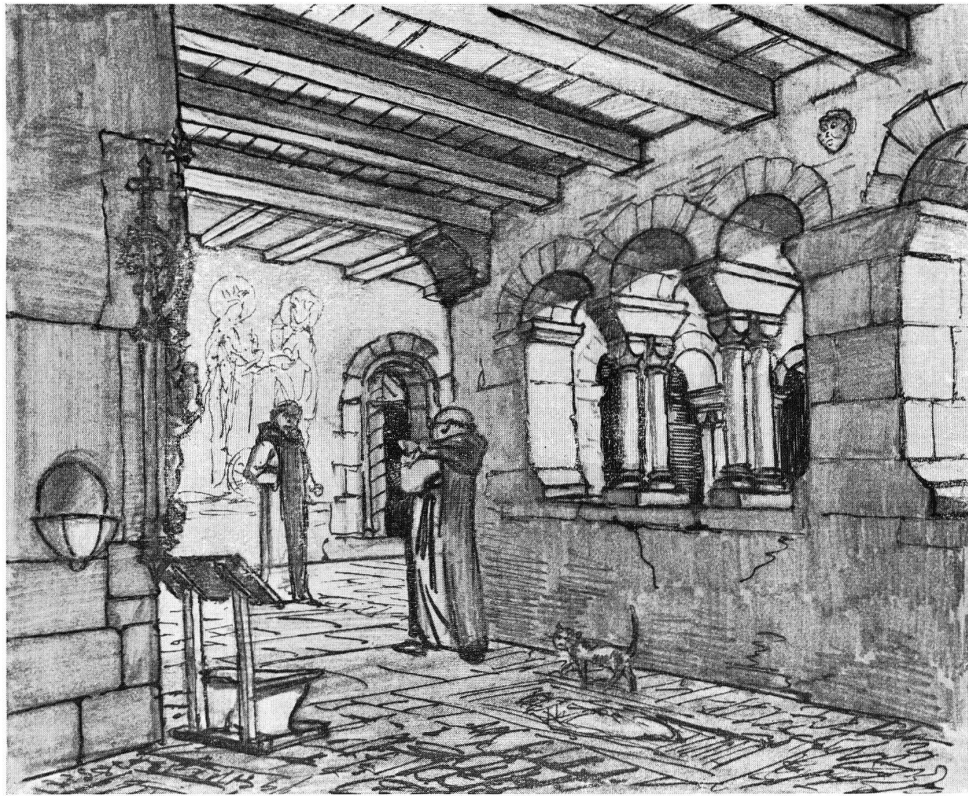


Abb. 22 Phantasieansicht eines Kreuzganges. Getuschte Zeichnung

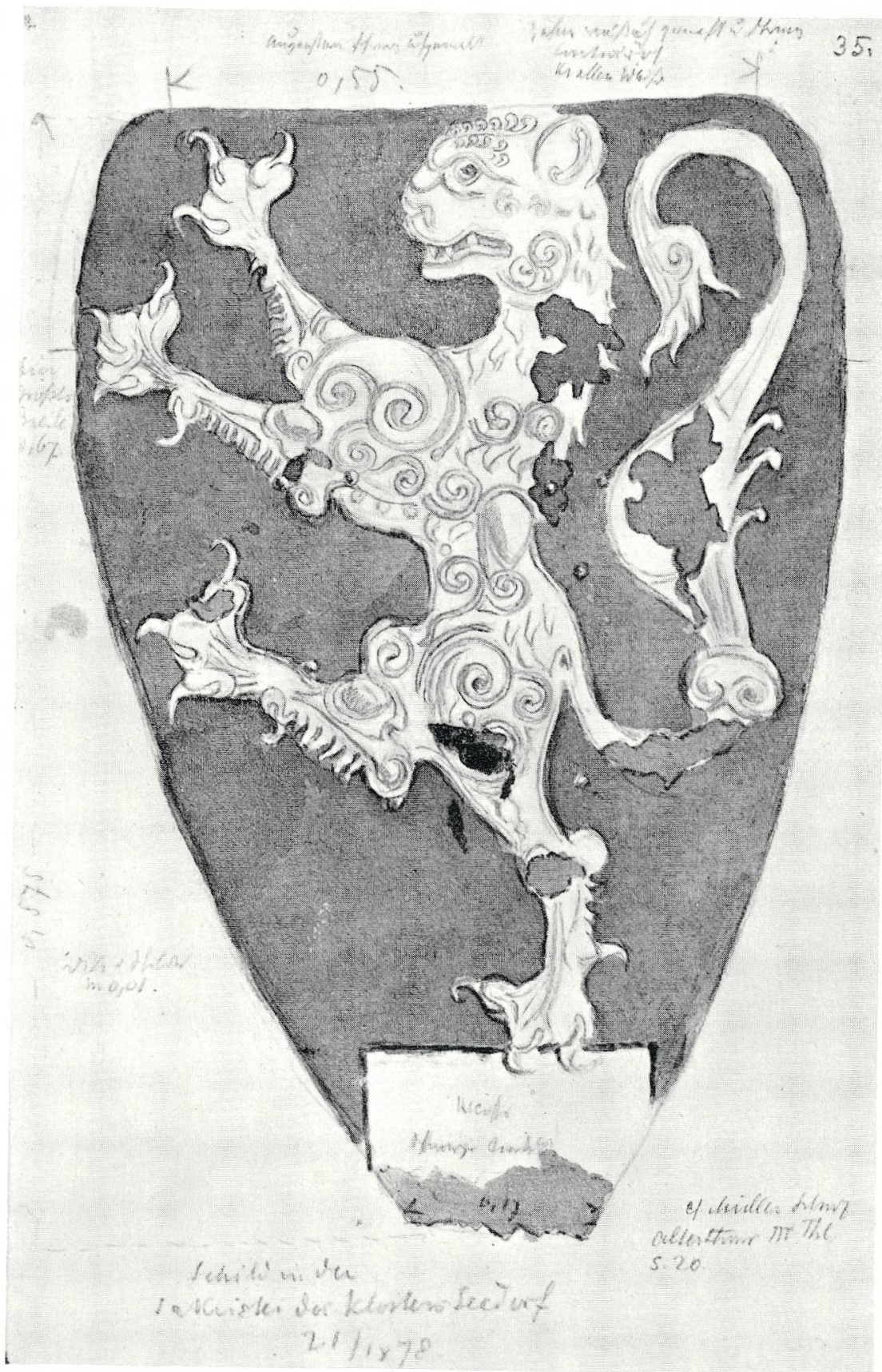


Abb. 23 Der Schild von Seedorf. Aquarell 1878

den, daneben finden sich jedoch auch porträtähnliche Züge, und man glaubt mehr als einmal, dem bebrillten Nazarenerkopf Woltmanns zu begegnen oder den kleinen Augen Lübkes über starken Backenknochen, sogar Gerold Meyer von Knonaus Haarschopf über lächerlichen Beinchen. C. F. Meyer schätzte diese Karikaturen sehr, versah den Freund aber lieber mit eigenen Porträtphotos von sich und der Schwester, nachdem die erbetene Profilzeichnung für die erste Gedichtausgabe seinen Wünschen nicht ganz entsprochen hatte. Dafür liebte er es, von Rahn mit anschaulichen Figürchen gespickte Briefe zu erhalten, wie zum Beispiel die Illustration zu dem schwarz-gelben Bläsi Zraggen.

Die Bojoccbücher begleiten Rahn sein ganzes Leben lang, doch im wahrsten Sinne Sammlung spontansten Ausdruckes waren sie nur in seiner Jugendzeit. Später griff der Ordnungswille des Professors auch auf die kleinsten Notizen über und setzte jede an ihren rechten Platz.

2. Der zeichnende Professor

«Die Fußzehen in meinen Schuhen fangen an zu zucken, als ob sie den Boden ergreifen wollten, die Finger der Hände bewegen sich krankhaft, ich beiße in die Lippen und . . . suche der Gesellschaft zu entfliehen, ich werfe mich der herrlichen Natur gegenüber auf einen unbequemen Sitz, ich suche sie mit meinen Augen zu ergreifen, zu durchbohren, und kritzle in ihrer Gegenwart ein Blättchen voll, das nichts darstellt und doch mir so unendlich wert bleibt, weil es mich an einen glücklichen Augenblick erinnert¹⁴³».

Der so schrieb, war nicht der junge Privatdozent an der Zürcher Universität, sondern Johann Wolfgang Goethe. Er mußte jedoch Rahn aus dem Herzen sprechen — mit dem Unterschied, daß jener nicht vor der Natur, sondern vor einem Bauwerk oder einer architektonisch reizvollen Anlage sich in ähnliche Begeisterung steigern ließ und auch den Schülern angelegentlich empfahl. Einwände über mangelnde Begabung wollte er dabei gar nicht hören, denn «wer es will, der kanns, der Trieb dazu liegt in der menschlichen Natur».

Seit Rahn seßhaft geworden war und als Dozent an der Hochschule ein Leben voll ernsthafter wissenschaftlicher Arbeit vor sich sah, begann er auch das Zeichnen in den Dienst seiner Sache zu stellen und systematisch die architektonischen Kunstwerke, Zeugen des schönen Handwerks oder ganze Freskenzyklen zur Vorweisung in den Kollegien, oder für spätere Illustrationen in seinem schriftlichen Werk aufzuneh-

men. Naturgemäß richtete Rahn dabei sein Augenmerk auf die Bauten und kunstgewerblichen Arbeiten des Mittelalters, denn nicht nur gehörte diesem Kulturabschnitt seine ganze wissenschaftliche Aufmerksamkeit, sondern er lag noch wie Neuland vor dem Forscher. Vorgeschichte und römische Zeit hatten für die Schweiz in Ferdinand Keller ihren Interpreten gefunden, und in zwei angesehenen Publikationsorganen war Wesentliches über sie veröffentlicht und gezeichnet worden. Dagegen fehlte es für die Kunst des Mittelalters fast gänzlich an brauchbaren Vorarbeiten, wenn man von einzelnen Publikationen der Antiquarischen Gesellschaft und Blavignacs von Burckhardt so geschmähter «Geschichte der kirchlichen Baukunst» mit ihren zwar flotten Zeichnungen, aber unmöglichen Datierungen absieht. — Rahns Genauigkeit und Gewissenhaftigkeit ließen ihn neben den eigenen Zeichnungen auch mäßigen Gebrauch von den immer noch teuren photographischen Aufnahmen oder Kupferstichen aus früheren Jahrhunderten machen, um seinen Studenten ein möglichst vielseitiges Bild des behandelten Gegenstandes zu vermitteln. Daß er dabei seine Zeichnung als reines Anschauungsmaterial betrachtete, beweisen die Mappen in alphabetischer Ordnung, bei denen Zeichnung, Photographie und Illustrationen anderer Künstler friedlich nebeneinander liegen. Für die «Geschichte der bildenden Künste in der Schweiz» zeichnete Rahn allein 37 signierte Abbildungen und Pläne, neben ungezählten kleinen Textbildern, die alle von X. A. Müller in Holz geschnitten wurden.

Die Themen

Beim Studium von Rahns literarischem Werk scheint es, als sei bei der Wahl der Themen vieles dem Zufall überlassen geblieben. Wir denken dabei nicht einmal an das Dissertationsthema und seine Auswirkungen für die nächsten Arbeiten, sondern an die freien Abhandlungen, welche vor der Herausgabe des Hauptwerkes in den Jahren 1859 bis 1876 erschienen.

Da finden wir, um ein paar der wichtigsten Publikationen zu nennen, die Galluskapelle bei Schänis, ein romanisches Werk von örtlicher Bedeutung, darauffolgend den Grabstein von Grandson. 1869 erscheinen Fresken und Glasgemälde und die Abhandlung über einen geschnitzten Trog. 1870 wieder Architektur, 1872 die Gemälde von Zillis — im ganzen eine bunte Mischung von allem, was damals die Kunstgeschichte architektonischer Richtung bewegte. Ein einheitlicher Zug läßt sich

thematisch nicht feststellen, sondern der bestimmende Faktor, welcher einen großen Teil der wissenschaftlichen Publikation auslöste, war die *Zeichnung*.

Am Anfang war also nicht das Wort, sondern das Bild, nicht die Absicht, sondern der Gegenstand in seiner noch von keinem Forscher durchleuchteten Existenz. Auf den unzähligen Kunstreisen, die Rahn seit seiner endgültigen Niederlassung in Zürich und bis ins letzte Jahr seines Lebens unternahm, meist zu Fuß und von einer Unermüdlichkeit getrieben, die ihn unfehlbar zu Ruinen und Klöstern zog, trug er Skizzenbuch und Agenda griffbereit in der Tasche. Entdeckungen waren täglich zu genießen, denn Rahn selber sah sich dazu berufen, vergessene Schätze zu heben, und er organisierte auch als Denkmalspfleger Kunstreisen nur so weit, als er sich ein allgemeines Ziel setzte, sich aber immer gern vom Weg ableiten ließ.

Rahn zog also aus mit offenen Augen, und das Thema zu seiner nächsten Arbeit wartete bereits auf ihn. Denn wenn er die Rosette mit dem Lebensbild des 13. Jahrhunderts in der Kathedrale von Lausanne in exaktem Fleiß und mit Hilfe des Feldstechers nach ungezählten Arbeitsstunden abgezeichnet hatte, mußte doch das Werk möglichst vielen Kunstfreunden nahegebracht werden. Also schrieb er den Text, ließ die Zeichnung reproduzieren und wußte, daß der Erfolg seiner Arbeit ebensosehr der wissenschaftlichen wie der künstlerischen Seite zu verdanken war. Ähnlich ging er bei den Deckengemälden von Zillis vor und bei vielen anderen Publikationen, die fast immer überhaupt zum erstenmal eine Abbildung des behandelten Gegenstandes brachten und so eine fruchtbare Diskussion ermöglichten.

Diese freie Art, sich die Themen geben zu lassen, regte er auch bei seinen Schülern an, und zahlreich sind die Briefe, die er als Redaktionsmitglied des «Anzeigers für schweizerische Geschichte und Altertumskunde» erhielt und worin ihn junge Kunsthistoriker auf einen alten Altar, ein bisher verschollenes Glasgemälde aufmerksam machten und sich anerbaten, neben der beigelegten Zeichnung auch gleich einen Bericht zu schreiben. Robert Durrer zum Beispiel, der ganz selbständig den Kanton Unterwalden durcharbeitete und im Zeichnen sehr geschickt war, übernahm den Stil Rahns sowohl wissenschaftlich wie künstlerisch am getreuesten und wurde der geschätzteste unter allen Mitarbeitern bei der Inventarisierung schweizerischer Kunstdenkmäler¹⁴⁴.

Seit ungefähr 1880 unternahm Rahn jedoch neben den gewohnten Reisen, die ihn nach und nach in alle kunsthistorisch wichtigen Gebiete der Schweiz, ganz besonders aber in den Tessin führten, auch Fahrten

in seiner Eigenschaft als Denkmalspfleger an die Stätten von Ausgrabungen oder notwendiger Restaurierung. Als Vorstandsmitglied der eben konstituierten «Gesellschaft für Erhaltung schweizerischer Kunstdenkmäler» wußte er nun aus erster Quelle um gefährdetes oder wiedergewonnenes Kulturgut und wurde nicht müde, die Denkmäler an Ort und Stelle zu besichtigen und in Zeichnungen festzuhalten, die sehr oft auch als Illustration bei Aufrufen zur Rettung eines dem Verfall preisgegebenen Baues mithalfen.

So wanderte er im Zeitraum zwischen 1870 und 1880 hauptsächlich durch Tessin und Bündnerland ¹⁴⁵, aus dem er die in gelöster Stimmung entstandene Zeichnung des «*Klosters Unter-Schuls*» (Abb. 25) als eine der besten Skizzen nach Hause brachte. In den folgenden Jahren widmete er sich noch intensiver der französischen Schweiz, hauptsächlich Avenches, und auch der Thurgau erhielt noch eine besondere Würdigung ¹⁴⁶. Noch in den letzten Jahren seines Lebens zeichnete er im Bündnerland und im Wallis. Dabei verschob sich im Verlauf der vierzig Jahre «ernsthafte Zeichnung» das Hauptgewicht von der kirchlichen Baukunst auf die Burgenkunde und das Studium der Stadtbefestigungen.

Was Rahn dabei auf seinen Reisen erlebte, wenn er in bequemer Kleidung, meist unbegleitet oder dann in Gesellschaft des lebhaften, schwärmerischen Arturo Farinelli, durch abgelegene Dörfer streifte, erzählte er sehr anschaulich an einem Vortrag der Antiquarischen Gesellschaft. Wenn er in Italien oder im Tessin zeichnete, fand er überall wohlwollendes Verständnis und die Sympathie der Bevölkerung, vom Sakristan bis zum Ziegenhirten — in der deutschen Schweiz jedoch wußte ihn niemand einzuordnen: «In Bünden wurde ich als Holzhändler begrüßt, auch Schweine sind mir einmal zum Kaufe angetragen worden, und wenn ich mich nach der Kirche eines Nachbardorfes erkundigte, wurde wohl die Einrede laut, wozu ich denn jene noch brauche, ich hätte nun die hiesige gezeichnet und gemessen, die doch viel schöner und größer sei.»

Bei den Themen dürfen wir zuletzt das schweizerische Kunstgewerbe nicht vergessen, das ebenfalls in Rahn seinen ersten Anwalt fand, weil er in ihm weit deutlicher und charakteristischer als in der großen Architektur lokale Einflüsse erkennen konnte. Das Kreuz von Engelberg, der Schild von Seedorf, eine romanische Reliquienbüste und zwei karolingische Elfenbeinschnitzereien aus St. Gallen, welche später als Publikation Aufsehen erregen sollten, wurden erst einmal genau abgezeichnet und beschrieben; erstaunlich gut wirkt der *Schild von Seedorf* (Abb. 23) in der ersten Skizze, bei der die Schäden durch rostbraune Aquarell-

farbe angedeutet wurden. Aber nicht allein diese großen Beispiele des schönen Handwerks erregten das Interesse des Forschers. Die Skizzenbücher sind voller Details, die sein geübtes Auge selbst an Ställen und Waschhäusern erkannte, dazu kommen ungezählte Sarkophagfiguren (die Abklatsche von Grabsteinen bewahrte er gesondert auf und verzichtete meist auf die zeichnerische Wiedergabe, höchstens gab er zur Verdeutlichung die Inschrift an), Kapitellornamente, Weihwasserbekkenfiguren und Fratzen von Geländer und Chorgestühl. Sehr klar und mit einem tiefen Verständnis für die ikonographischen Bezüge sind auch die genauen Kopien von Initialen aus den Manuskripten der St.-Galler Stiftsbibliothek dargestellt und einzelne Miniaturen aus dem Psalterium aureum.

Stil und Technik

Entschuldigend nennt Rahn in späteren Jahren seine ersten Zeichnungen «unwissenschaftlich, fast nur mit Rücksicht auf das Malerische gezeichnet», und setzt in erstrebenswerten Gegensatz dazu das ernste Schaffen: «Erst nur ein optisches Erfassen, das Abwägen von Bild und Raum und das Festhalten der Verhältnisse. Dann setzt Teil für Teil die Ausführung ein¹⁴⁷.»

«Malerisch» kann man seine Bilder im Grunde überhaupt nie nennen, Rahn verstand unter diesem Begriff auch eher einen gewissen romantischen Zug im Gegensatz zu der architektonisch aufbauenden Darstellungsweise, wie er sie von der Mitte der Sechzigerjahre an aufnahm und bis zur eigentlichen Vollkommenheit übte.

Seit ihm die Klarheit Italiens die Begrenzung seiner künstlerischen Möglichkeiten aufgedeckt hatte, zeichnete er Figuren nur noch in den Bojoccbüchern als Karikaturen oder dann in seinen für die Familie bestimmten Ferienbüchern, sonst galt seine ungeteilte Aufmerksamkeit den Bauten des Mittelalters und dem schönen Handwerk, das sie schmückte.

Schon auf den Bildern seiner Hochzeitsreise, die ihn zum zweitenmal nach Italien und im Heimweg über Österreich führte, erkennt man die neue Grundhaltung in seiner künstlerischen Absicht. Statt der flotten, weichen Bleistiftstriche, die er im ersten römischen Aufenthalt auf grobes, gelbliches oder bräunlich getöntes Papier setzte, wählt Rahn schon 1868 mit Vorliebe spitze, harte Stifte aus, kleinformatiges Papier, und

so unentbehrlich wie der Gummi wird das Lineal. Ein weiteres Hilfsmittel, sich nicht auf das trügerische Auge zu verlassen, wurde sein Schritt, das er sich wie weiland der Topograph Gyger zum exakten Maß antrainiert hatte, um ohne Schwierigkeit Grundrisse im rechten Größenverhältnis aufnehmen zu können. Ein Plan von Sant' Andrea in Mantua ist auf diese Art entstanden und hält jeder Kritik stand ¹⁴⁸.

Neben Grundriß und Aufriß wandte Rahn auch die Technik der sogenannten «Aufsicht» an, die er schon als Student geübt hatte — am schönsten und an Stiche Merians erinnernd in einer Darstellung der Reichenau. Den St.-Galler Klosterplan veranschaulichte er durch Lasius in einer supponierten Flugaufnahme, und schon in Venedig stellte er San Marco mit Kuppeln dar, die zu einem scheinbar schwebenden Betrachter emporstreben. Sein Wille, allem «Malerischen» zu entsagen, brachte vorübergehend einen nüchternden Zug in seine Bilder; vor allem die Ansichten aus Venedig sind gewollt unromantisch und solid. Dafür wandte er sich dem Detail, besonders den Kapitellen von San Marco, mit geradezu verbissenem Eifer zu: die kleinformatigen Zeichnungen sind mit dem scharfen Bleistift so tief in das weiche Papier gegraben, daß es sich noch heute wölbt wie gehämmertes Metall. Hier, wie auch bei den Initialen von den St.-Galler Handschriften, wollte Rahn nichts weiter sein als ein sehr guter Kopist.

Diese strenge Richtung, das ruhig Erschaute und Abmeßbare, blieb fortan bestimmend für Rahns zeichnerisches Werk bis gegen die Jahrhundertwende. Dem Profil eines Baues wird die größte Wichtigkeit zuerkannt, die Betonung des Details wächst sich manchmal ins Minutiöse aus — nie aber geht über der schönen oder charakteristischen Einzelheit der bestimmende Gesamteindruck verloren. Ein typisches Bild dieser Epoche, streng gegen den Zeichner und streng gegenüber dem Objekt, ist die Ansicht des Schlosses *Avenches* (Abb. 24), die zugleich verrät, wie intensiv Rahn sich schon 1882 mit dem Auftreten der Renaissance in der Schweiz beschäftigt hat.

Schon Josef Zemp hat zwischen der zeichnerischen Entwicklung und dem literarischen Schaffen Rahns eine Parallele angedeutet ¹⁴⁹, und wir haben seither diese Beobachtung in ungezählten Beispielen bestätigt gefunden. Denn nicht nur der zeichnerische Weg hat sich seit 1866 aus romantischer Verschnörkelung und einem jugendlichen Pathos gelöst zur geraden Linie architektonischer Darstellung, sondern auch der Stil der literarischen Arbeiten, vor allem die vorher willkürliche Wahl der Themen, fügt sich dem Ziel, welches der junge Professor sich steckte: die Kunst in der Schweiz bekanntzumachen und dem Volke zu bewahren.

Und wenn der strenge Stil der Zeichnungen bis etwa 1900 dauernde Herrschaft übte und die literarischen Arbeiten durch bestimmte, klare Sätze mit wenigen persönlichen Wendungen sich auszeichnen, so wandelten sich künstlerischer und wissenschaftlicher Ausdruck, seit Rahm in sein siebtes Jahrzehnt eintrat. Der unverkrampften und wohlgeordneten Lebenshaltung Rahns entsprechend, waren ja auch schon früher etwa in glücklichen Momenten Zeichnungen entstanden, bei denen das Skizzenhafte stärker als das Belehrende in den Vordergrund trat; seit der Zeit um 1900 jedoch lockert sich die Hand noch mehr, und das Auge beginnt zu genießen, wo es vorher «ernsthaft arbeitete», und neben den Fundberichten und der Fortsetzung der «Statistik» weilte Rahm literarisch gerne bei beschaulichen Rückblicken autobiographischer Art und erlaubte sich in den «Letzten Tagen des Klosters Rheinau» ein freies Strömen der Phantasie auf dem festen Grund des Wissens.

Die gleiche Wandlung läßt sich aus den Zeichnungen ablesen. Das Persönliche tritt stärker hervor; in seinem holländischen Ferienbuch finden sich neben skizzierten Gemälden Rembrandts und Plänen nach Haarlemer Architektur reizvolle Bilder von spielenden Kindern am Strand in der Art Carl Larssons¹⁵⁰ — der Betrachter entdeckt mit Vergnügen, daß der Knabe Robert Faesi mit einer leinenen Schirmmütze im gleichen Jahr 1896 in Zandvoort Sandburgen baute, unterstützt von der nachmaligen Marguerite Paur-Ulrich unter langwallenden Haaren. Und aus vielen Skizzen erkennen wir, welch gütiger Großvater Rudolf Rahm war, indem er den Enkelinnen, während er sie auf den Knien hielt, fortwährend Märchen oder «Z'Bade schtaht es Schlöbli» illustrierte.

Nicht nur die individuellere Note lockert Rahns Zeichnungen der letzten Schaffenszeit auf. Mit dem geistigen Verweilen in der Jugendzeit kommen auch das gröbere Skizzenpapier wieder, der stumpfe Bleistift, und das Lineal hat ausgespielt. Man betrachte etwa die Fassade eines *Hauses in Schuls* (1904), eine getuschte Zeichnung (Abb. 26), die bestimmt ist durch ihren weichen Umriß: Die knapp hingetzten Schatten verleihen der Architektur Belebung und Tiefe, deutlich im Gegensatz zu der Darstellung eines Schulser Hauses aus dem Jahre 1874 mit ihrer klaren knappen Linienführung. Das «Malerische», einst als Jugendverirrung korrigiert und ausgemerzt, hält wieder Einzug, jedoch als bewußte Vertiefung der inneren Anschauung, als Grundessenz eines durch Jahrzehnte geübten Sehens.

Auch bei der einfachen Architekturzeichnung läßt sich diese Umkehr zu den Wertbegriffen der Jugend mühelos feststellen. Als Vergleich dienen zwei Zeichnungen aus verschiedenen Jahren (abgebildet

in «Skizzen und Studien»): der Treppenaufgang der Albrechtsburg bei Meissen aus dem Jahre 1866 und die Wendeltreppe im Haus Supersaxo (Wallis) aus dem Jahre 1909. Sofort fällt der Unterschied auf, und zwar künstlerisch eindeutig zugunsten des späteren Blattes, welches vor allem den Schwung der Treppe betont, die Absicht des Baumeisters, durch wohlproportionierte Stufung möglichst rasch Höhe zu gewinnen. Dagegen wirkt die Treppe der Albrechtsburg peinlich exakt, als eine Häufung von Details, denen es an innerem Zusammenhang mangelt.

Man hat dieses großzügige Sehen mit der fortschreitenden Augenkrankheit Rahns in Zusammenhang bringen wollen¹⁵¹. Er litt gegen Ende seines Lebens an grünem Star und sah deshalb weniger deutlich — uns erscheint es als große Mißachtung seines Talentes, wenn die besten Werke seines Lebens als notgedrungene Vereinfachung des Umrisses betrachtet werden sollten. Rahn, der so oft mit «bewaffnetem Auge», das heißt, mit Hilfe des Fernglases, gezeichnet hat, wäre sehr wohl imstande gewesen, an seiner alten tüftelnden Manier festzuhalten, wenn er den Willen dazu verspürt hätte. Denn seine klare, kleinfigurige Schrift hat sich kaum verändert.

Für die Mehrzahl aller Kunstliebhaber, die sich heute über die Skizzen aus den letzten Jahren des großen Gelehrten beugen, gelten diese Blätter als Niederschlag eines tausendfach geübten Sehens, als weise Großzügigkeit, den ersten Grundgedanken des Architekten über den Schliff äußerer Ausführung zu stellen und damit den Kern des Bauwerkes zu treffen. Und dies in einer Form, welche im Zeichner die künstlerische wie die wissenschaftliche Saite voll zum Klingen bringt.

Wie hoch und wie bescheiden zugleich Rahn selber sein zeichnerisches Talent einschätzte, verrät sein letztes autobiographisches Werk, das nicht eine Fortsetzung der Lebenserinnerungen aus den ersten zwanzig Jahren war, von den Erfolgen der beruflichen Laufbahn kündend, sondern ein kleines Büchlein «*Vom Zeichnen und allerlei Erinnerung daran*».

Den gleichen Titel trug der Vortrag, den Rahn 1911 in einer außerordentlichen Sitzung der Antiquarischen Gesellschaft hielt. Dem Vortrag schloß sich eine Ausstellung der besten Zeichnungen an, und die Freude, die Rahn selbst und seine treuesten Freunde daran zeigten, ermunterte die Gesellschaft, zum 70. Geburtstag des Jubilars einen Band mit Reproduktionen herauszugeben, beginnend mit den Herisauer Versuchen und aufsteigend zu den Erinnerungen seiner Reisen, Rheinland, Italien, Tessin und Graubünden: «*Skizzen und Studien von J. R. Rahn.*»

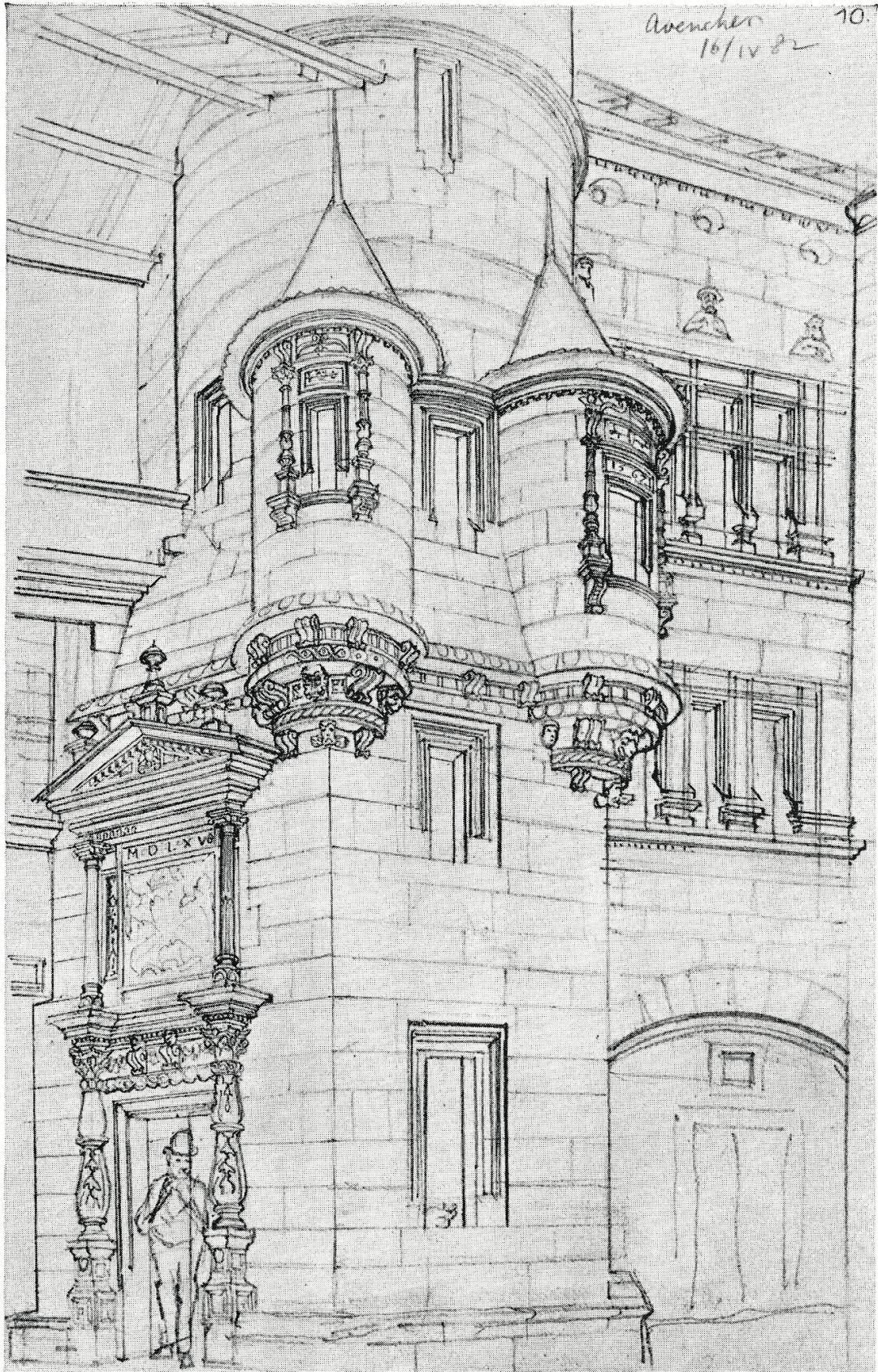


Abb. 24 Schloß Avenches. Architekturzeichnung 1882

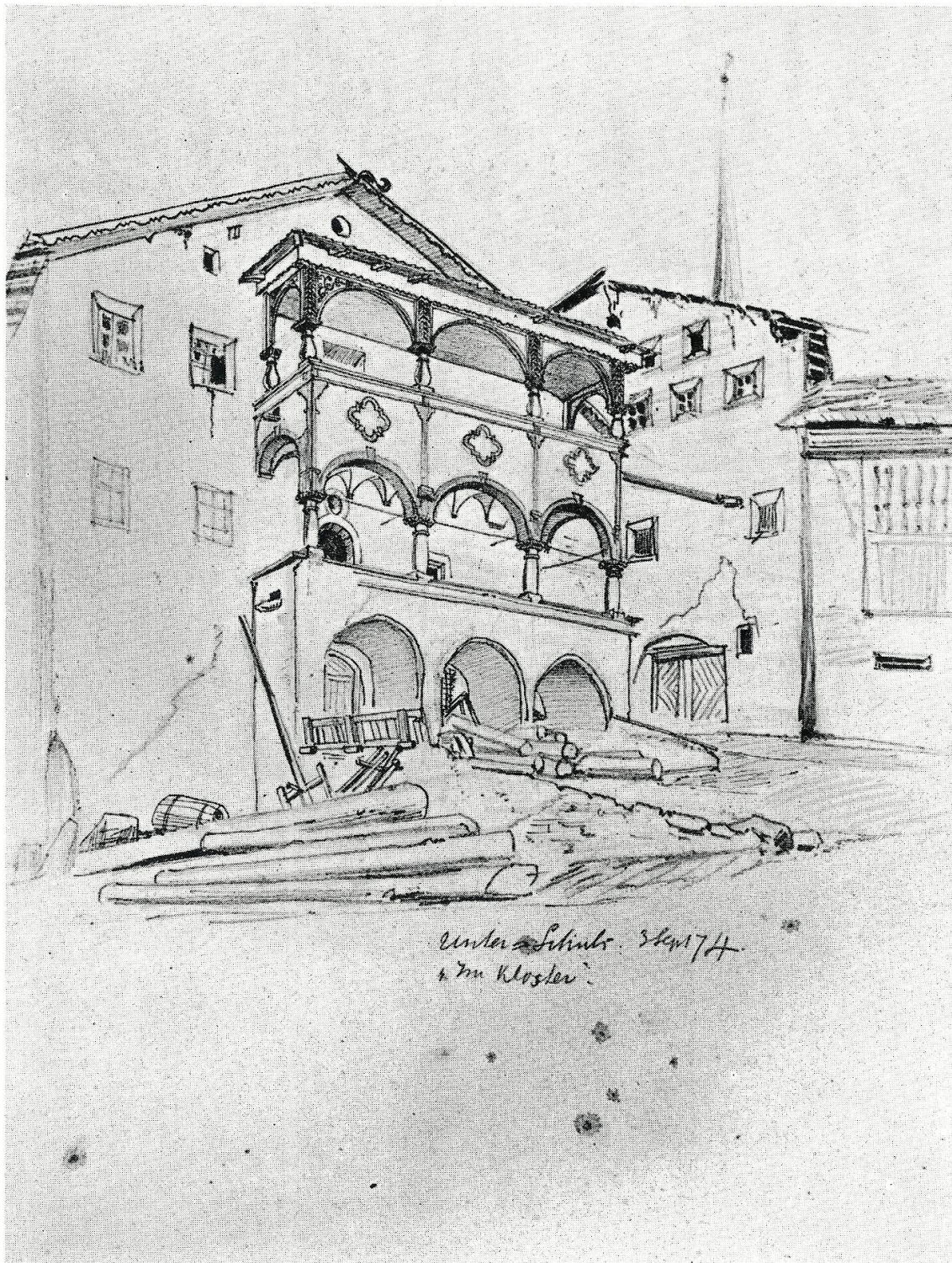


Abb. 25 «Kloster» Unter-Schuls. Zeichnung 1874



Abb. 26 Baufälliges Haus in Schuls. Getuschte Zeichnung 1904

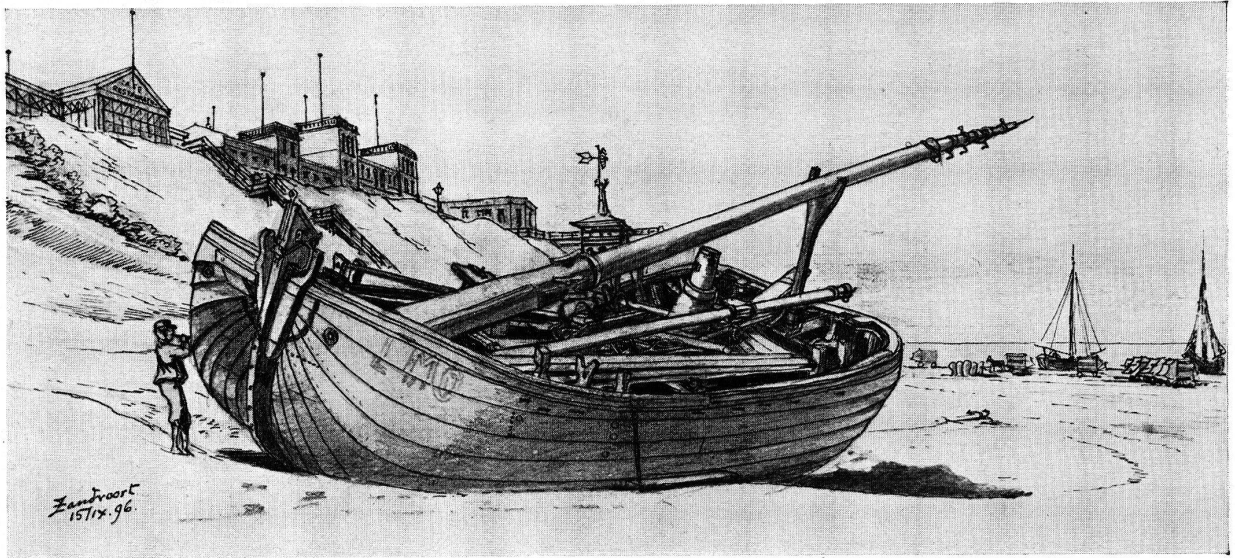


Abb. 27 Schiff am Strande von Zandvoort. Federzeichnung 1896

Der Band mit sehr geschickt ausgewählten Beispielen seiner Kunstübung zeigt in Kürze noch einmal den hier angedeuteten Entwicklungsablauf: die volkstümlich naive Zeichnung der Herisauer Zeit, mit putzigen Figürchen zur Belebung ernstgenommener Architektur. Die Umstellung der ersten Zürcher Jahre in ihrer Überbewertung der Perspektive und des sachlichen Sehens. Dann die Universitätszeit: Kunstreisen, wissenschaftliche genaue Abbildungen, rhythmisch unterbrochen von Karikaturen, Versillustrationen und Spottgesichtern aus den Bojoccbüchern, unvermittelt daneben vereinzelte zarte Zeichnungen, die wie Gedichte im Werk eines Epikers stehen. Das römische Jahr folgt mit hochgespannten Erwartungen: Studienköpfe, schmissige Szenen aus dem Volksleben, freigesehene Bauten in Verbindung mit der italienischen Landschaft. 1866/67 die Umkehr zur gewollt kühlen Betrachtungsweise, zur leidenschaftslosen Darstellung der Architektur allein, und gegen das Ende des Jahrhunderts die Lockerung, das Lauschen auf die Eingebung der Stunde, das weise Zusammenfassen scheinbar auseinanderstrebender Elemente in das klare Gefüge einer baulich-künstlerischen Absicht.

Die Zeichnungen geben vielleicht noch deutlicher, noch unmittelbarer den Spiegel des Gelehrtenlebens, als es die wissenschaftliche Arbeit im ersten Überblick zu tun vermag. Das tätig geordnete Dasein Rudolf Rahns läßt sich aus ihnen ebenso herauslesen wie der Sturm und Drang der Studentenzeit und die von aller Äußerlichkeit entschälte Einsicht des Alters.