

**Zeitschrift:** Zeitschrift für schweizerische Geschichte = Revue d'histoire suisse  
**Band:** 29 (1949)  
**Heft:** 3

**Artikel:** Die kunstgeschichtliche Stellung der Schweiz  
**Autor:** Zürcher, Richard  
**DOI:** <https://doi.org/10.5169/seals-77017>

### **Nutzungsbedingungen**

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

### **Conditions d'utilisation**

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

### **Terms of use**

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

**Download PDF:** 22.01.2025

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

## Die kunstgeschichtliche Stellung der Schweiz

Von *Richard Zürcher*

Die Schweiz ist in den vielfachsten Beziehungen auf das innigste mit ihrer Umwelt verbunden. Entsprechend der Berührung von drei großen Sprachgebieten, begegnen sich auf dem heutigen Gebiet der Eidgenossenschaft auch in der Kunst die drei großen Kulturen Mitteleuropas. In lückenlosem Zusammenhang und in den verschiedensten Gattungen finden sich aus allen Zeiten Werke, in denen wesentliche Probleme der europäischen Kunstgeschichte ihren Ausdruck gewinnen. Andererseits freilich erweist sich der Großteil der in der Schweiz entstandenen Kunstwerke als bescheidener und unselbständiger, gemessen an den schöpferischen Kerngebieten der umgebenden Länder. Wie weit nun die kunstgeschichtlichen Schöpfungen innerhalb der heutigen Schweiz nur einen provinziellen Abglanz der großen historischen Strömungen der Nachbarländer darstellen, oder wie weit darüber hinaus auch originale Kräfte wirksam sind, welche den im Gebiet der Eidgenossenschaft entstandenen Werken ein eigenes und über alle Sprachgrenzen hinaus gemeinsames Gepräge geben, soll die Aufgabe der folgenden Betrachtung sein. Im übrigen können auf dem hier zur Verfügung stehenden Raume mehr nur die Probleme aufgezeigt werden unter dem notgedrungenen Verzicht auf eine ausführliche und eingehende Dokumentierung. Daß gerade die Frage einer eigenen Schweizer Kunst nur in engster Verbindung mit allgemein europäischen Aspekten behandelt werden kann, ist für den schweizerischen Standpunkt eine Selbstverständlichkeit.

Kunstgeographisch ist die Schweiz gekennzeichnet durch ihre Lage im Zentrum Europas. Dabei ergeben die Alpen sowie das zwischen Jura und Alpen sich vom Genfer- bis zum Bodensee erstreckende « Mittelland » einen Raum, dessen Wesensart zwischen

Abgeschlossenheit und Durchgangsland die Waage hält. Eine Parallele hierzu läßt sich innerhalb des schweizerischen Volkscharakters in der Ambivalenz von Weltoffenheit und Verschlossenheit feststellen<sup>1</sup>. Immerhin sei ausdrücklich betont, daß sich schweizerisches Wesen zu keiner Zeit völlig aus den durch die Natur gegebenen Voraussetzungen erklären läßt, sondern sich diesen immer wieder auch entgegengestellt hat.

Aus der geographischen Situation ergibt sich eine Reihe von kunstgeschichtlichen Problemen von sowohl europäischer wie auch spezifisch schweizerischer Bedeutung: Die Alpenpässe und die von Burgund und der Provence nach Süddeutschland führende West-Oststraße haben auch innerhalb der Kunst immer wieder dem Austausch zwischen den deutschen, italienischen und französischen Kulturgebieten gedient; deren Grenzen sind dabei in einer besonderen Weise verwischt worden durch die Übernahme und Verarbeitung fremden Kunstgutes in einer für die europäische Kunstgeschichte überhaupt so fruchtbaren Begegnung und Durchdringung räumlicher, doch auch zeitlicher Kunstkreise. Überschritten werden diese Erscheinungen durch ein besonderes geschichtliches Verharren und Bewahren, das, mit der Geschlossenheit der geographischen Räume zusammenhängend, die Schweizer Geschichte auf fast allen Gebieten vom übrigen Europa unterscheidet. Die Tatsache, daß die zur Behauptung selbständiger Gemeinwesen geschlossene Eidgenossenschaft während der Epoche ihrer Entstehung, nämlich im 13. und 14. Jahrhundert, zwar auch in anderen europäischen Ländern ihre Parallelen findet, diese aber alle überdauert hat, veranschaulicht die Erscheinung des Verharrens auf dem in der Schweiz für alles andere so wichtigen politischen Gebiet. Kunstgeschichtlich tritt das gleiche Problem als « Stilverspätung »<sup>2</sup> auf. Dieses umfaßt ins Positive gewendet die Fähigkeit des Bewahrens, worin Zufall und Wille sich schicksalsvoll durchdringen. Die Abgelegenheit vieler schweizerischer

---

<sup>1</sup> Richard Zürcher: Die künstlerische Kultur im Kanton Zürich. Zürich 1943, p. 252 ff.

<sup>2</sup> Hans Hoffmann: Das Problem der verspäteten Stile in der schweizerischen Kunst, in: Resumés des communications. XIV<sup>e</sup> congrès internat. d'histoire de l'art 1936. Basel 1936, p. 12 ff.

Gebiete begünstigte die Erhaltung antiker und frühmittelalterlicher Denkmäler, so die gleichlaufenden Dreiapsidenchöre und die karolingischen und hochromanischen Wand- und Deckenmalereien in Graubünden, sowie die römischen und frühmittelalterlichen Werke der Plastik und Goldschmiedekunst im Wallis. Mittelalterlicher Hausrat findet sich nicht nur in den schweizerischen Museen, sondern entsprechend den Lebensgewohnheiten früherer Zeiten auch noch im heutigen Alltag vieler Bergtäler. Was aber am Anfang nur Zufall der Erhaltung war, wurde im Laufe der Jahrhunderte zum willentlich bejahten Rahmen des Daseins, den man auch heute noch mit Opfern gegen die rationalistischen und materialistischen Lockungen der Gegenwart zu verteidigen bereit ist. — Der ebenfalls kunstgeographische, nämlich in der kleinräumigen Struktur der Landschaft begründete Reichtum regionaler Sonderungen, als künstlerisches Gegenstück zur Vielgestalt des schweizerischen Landschaftsbildes<sup>3</sup> zeigt eine Dichte der Formenwelt wie sonst nur in den großen Kerngebieten der abendländischen Kunst, so in Mittel- und Oberitalien, im Nordosten Frankreichs, in Südwestdeutschland und den Niederlanden, kurz in jener Nordsüdzone, die im großen dem einstigen Mittelreiche Kaiser Lothars entspricht, und in welchem die Schweiz geographisch die Mitte einnimmt. Daß allerdings trotz des Reichtums der Erscheinungen und der daraus sich ergebenden Probleme in der Schweiz der absolute künstlerische Maßstab in den meisten Fällen kleiner ist als in den übrigen Ländern, muß immer wieder eingeräumt werden.

In besonderem Maße teilt die Schweiz die hier angetönten Erscheinungen der vielfältigen kunstgeographischen Durchdringungen und andererseits der sog. Stilverspätung mit ihren Nachbargebieten, insbesondere mit den österreichischen Ostalpen. Es erweist sich darin vom Frühmittelalter bis zum Spätbarock eine gewisse Gemeinsamkeit der Alpenländer und ihrer Randgebiete, die den Begriff des «circummontanen Stiles»<sup>4</sup> entstehen ließ.

---

<sup>3</sup> Emil Egli: Erlebte Landschaft. Einführung. Zürich 1943.

<sup>4</sup> Joseph Gantner: Kunstgeschichte der Schweiz, Bd. I. Frauenfeld 1936.

Innerhalb dessen läßt sich das eigentümlich Schweizerische am deutlichsten erkennen, wenn man von der Gattungen und Aufgaben ausgeht, in welchen sich das schweizerische Kunstschaffen verdichtet und im weiteren nach den Epochen fragt, die sich als die fruchtbarsten erweisen.

Hier muß nun zunächst in den Hintergrund treten das ganze in seinem Werkbestand sehr umfangreiche Gebiet der kirchlichen Kunst, in welchem wohl die angetönten kunstgeographischen Probleme sichtbar werden, jedoch in viel geringerem Grade die Merkmale einer den verschiedenen Regionen gemeinsamen schweizerischen Kunst, die sich als ein Ganzes von den Nachbargebieten unterscheidet. Ähnlich verhält es sich mit der mittelalterlichen Feudalkunst. Beide Aufgabenkreise, der kirchliche wie der adelig-fürstliche, sind im wesentlichen international, und gerade in der Schweiz haben sich in diesem Sinne die Bindungen an verschiedene ausländische Diözesen<sup>5</sup>, sowie die Ordensfiliationen ausgewirkt, ähnlich wie wenigstens während des Mittelalters die einzelnen dynastischen Bindungen, sowohl nach dem habsburgischen Österreich wie nach Savoyen, Burgund und Mailand. Demgegenüber läßt sich eine eigene schweizerische Kunst viel eher innerhalb der bürgerlichen Profankunst aufzeigen, weil hier jene politischen und sozialen Kräfte sichtbar werden, die auch die staatliche Eigenart der Schweiz schufen. Im Staate nämlich, im politischen und wenn es sein mußte im militärischen Handeln, tritt seit der Gründung der Eidgenossenschaft die Eigenart der Schweiz am deutlichsten zu Tage; hier hat sie sich am unmittelbarsten und am frühesten ihr eigenes Nationalbewußtsein geschaffen<sup>6</sup>. Von der Sphäre des Staatlichen aus, als dem eigentlichen Lebenszentrum der Eidgenossenschaft, sind auch die übrigen Daseinsgebiete bestimmt worden.

Eigentümlich für die schweizerische Kunstgeschichte ist das Vorherrschen der angewandten Kunst gegenüber den sich selbst genügenden Schöpfungen des «l'art pour l'art». Eine besondere

---

<sup>5</sup> Peter Meyer: Schweizerische Stilkunde. Zürich 1942, p. 23 ff.

<sup>6</sup> Richard Feller: Von der alten Eidgenossenschaft. Rektoratsrede. Bern 1938. — Werner Näf: Die Schweiz in Europa. Bern 1938.

Bedeutung kommt daher der Baukunst zu, die als einzige Gattung auf dem verhältnismäßig kleinen Raum der heutigen Schweiz genügend Werke zur Dokumentierung eines durchgehenden Entwicklungszusammenhanges hinterließ. Es sind Bauten, deren künstlerische Form besonders deutlich bestimmt wird durch die Bindungen an den praktischen Zweck, an die geographischen, klimatischen sowie an die politischen und sozialen Gegebenheiten. Gleiches gilt im großen für den schweizerischen Städtebau und im einzelnen für die Innenausstattung. Der bürgerliche Außenbau erfährt seinen skulpturalen Schmuck durch Steinmetzschulen, die auch für das übrige Alpengebiet, insbesondere in dessen südlichen Teilen, charakteristisch sind, und noch reicher entfaltet sich in der bürgerlichen Innendekoration seit der Spätgotik die Holzschnitzerei, um im späteren Verlaufe des Barock mehr und mehr von der Stukkatur verdrängt zu werden. Daneben aber erhält sich ein dem Zeitstil folgendes Getäfer auch in den Decken bis in den Beginn des 19. Jahrhunderts. Die bürgerliche Baukunst und hier wiederum vor allem das Gebiet der Innendekoration<sup>7</sup>, zeigen nicht nur in einer besonderen Dichte, sondern auch in einem wertmäßig hohen Durchschnitt die verschiedensten regionalen Stilarten samt ihrer Abwandlung der großen ausländischen Kunstsprachen. Dabei werden nicht nur Formen des eigenen Sprachgebietes umgebildet, sondern in einer innigen Wechselbeziehung auch Elemente aus der Kunst der übrigen Nachbarländer übernommen. So erscheinen italienische und französische Formen in der deutschsprechenden Schweiz und umgekehrt zeigt sich der Typus des « Gotthardhauses » auch im oberen Tessin. Wenn sich hierzu ähnliche Erscheinungen ebenfalls in den österreichischen, schwäbischen und bayrischen Alpengebieten finden, so gewinnt die bürgerliche Architektur und Dekoration der Schweiz einen noch

---

<sup>7</sup> Hans Hoffmann: Bürgerbauten in der alten Schweiz. Frauenfeld 1932; ferner: Schweizer Rat- und Zunftstuben. Frauenfeld 1933. — Max Lüthy: Bürgerliche Innendekoration des Spätbarock und Rokoko in der deutschen Schweiz. Zürich 1927. — Die Kunstdenkmäler der Schweiz. Herausgegeben von der Gesellschaft für schweizerische Kunstgeschichte, Basel. — Das Bürgerhaus in der Schweiz. Herausgegeben vom Schweiz. Ingenieur- und Architektenverein. Basel 1910 ff.

größeren Reichtum durch die Begegnung nicht nur von deutscher und italienischer Kunst, sondern dazu noch der künstlerischen Einwirkung Frankreichs, die während des 17. und 18. Jahrhunderts den italienischen Einfluß in der deutschsprachigen Schweiz durchkreuzt und schon früher im Wallis unmittelbar mit dem italienischen sich mischt. Daß trotz diesen intensiven künstlerischen Beziehungen zu den Nachbarländern fast immer eine ausgesprochene Bodenständigkeit in den einzelnen Schöpfungen gewahrt bleibt, liegt nicht nur in einer konservativen Grundhaltung der Schweiz begründet, sondern damit zusammen in den auch hier fließenden Übergängen zwischen den mehr zeitlosen Formen der bäuerlichen Welt und andererseits der mehr dem Stilwandel unterworfenen Kunst des Bürgertumes<sup>8</sup>. Es läßt sich deshalb keine deutliche Grenze zwischen Bauern- und Bürgerhaus feststellen, sondern die Typen des ersteren wirken sich in den Städten aus bis zum Ende des Barock. Umgekehrt gewinnen im 19. Jahrhundert städtische Vorbilder Eingang in die ländlichen Gebiete, indessen nicht zu deren Glück, während bezeichnenderweise seit dem Beginn des 20. Jahrhunderts die auch anderen Ländern bekannte Bewegung des Heimatstiles bei all ihrer nicht bestreitbaren Problematik in der Schweiz zu besonderer Bedeutung kommt. Eine dem Profanbau verwandte Bodenständigkeit charakterisiert im übrigen auch die kirchliche Kunst, obwohl der internationale Charakter der kirchlichen Beziehungen in den großen Klosteranlagen die regionalen Bindungen verwischt.

Die Plastik findet außerhalb der bürgerlichen Innendekoration und außer den mehr ihren eigenen Gesetzen folgenden kirchlichen Skulpturen des Mittelalters bis zum Ende des Barock nur ein sehr beschränktes Feld, nämlich in der ebenfalls durchaus angewandten Form der Grabdekoration und in den Brunnenfiguren, die nun freilich eine Monumentalität eigener Art beanspruchen dürfen. Die Brunnen sind in der quellenreichen Schweiz mehr als anderswo Wahrzeichen der alten Stadtbilder geworden, und zwar, was wiederum bezeichnend ist für den gebundenen Charak-

---

<sup>8</sup> Peter Meyer: Das schweizerische Bürgerhaus und Bauernhaus. Basel 1946.

ter der schweizerischen Kunst, weniger durch ihren eigentlichen bildhauerischen Wert als durch ihre Stellung innerhalb der Umgebung, d. h. durch den geschickten Instinkt, mit welchem der Brunnen als besonderer Akzent in ein Straßen- oder Platzgebilde eingefügt ist, ohne zu einer absoluten Dominante zu werden. Bei der ganzen Aufgabe ist schließlich in höchstem Maße schweizerisch, daß hier das Kunstwerk sowohl zum republikanischen Wahrzeichen des Gemeinwesens als auch zum symbolisch-lehrhaften Schmuck eines zunächst höchst praktischen Zweckes geworden ist.

Ähnlich ist auch die schweizerische Malerei durch an sich außerkünstlerische Kräfte bestimmt. Schon in der kirchlichen Malerei, in welcher die Spätgotik in ausgesprochen schweizerischem Beharren sich allmählich zur Renaissance wandelt, herrscht eine zähe Bindung an die lokalen Zunftverhältnisse. Stärker wird der überregional-schweizerische Gehalt, als nach der Glaubensspaltung in den reformierten Städten eine profane Kunst mit spezifisch bürgerlichen Aufgaben sich entwickelt. Unter diesen steht das Bildnis an erster Stelle, weil hier die Kunst am leichtesten den nüchtern-praktischen Sinn des Bestellers befriedigen konnte. Neben den in ihrer großen Mehrheit nur lokal bedeutenden Portraitisten zeitigt dieses Fach von Zeit zu Zeit Meister, die über die Grenzen des Landes berühmt geworden sind: Holbeins Bildnisse aus seiner Basler Zeit sind bei allem europäischen Rang keine Fremdkörper innerhalb der Schweizer Kunst; der Schaffhauser Tobias Stimmer gehört zu den besten Portraitisten des ausgehenden 16. Jahrhunderts im deutschen Sprachgebiet, und nach dem nicht unbedeutenden Rubensschüler Samuel Hofmann und seinem Landsmann Conrad Meyer in Zürich erscheinen der Winterthurer Anton Graff und der Innerschweizer J. M. Wyrsch, die zu den besten Vertretern ihres Faches innerhalb des an guten Bildnissen auch sonst durchaus nicht armen 18. Jahrhunderts gehören. Neben dem Bildnis ist es die Landschaft, die in den Alpenländern und damit auch in der Schweiz als fruchtbares Thema erscheint. Der dem nahen Konstanzer Kunstkreis angehörende Lukas Moser malte seine merkwürdige Seelandschaft des Tiefenbronner Altares nördlich des Bodensees in einer Naturverbundenheit, die der in Basel niedergelassene Konrad Witz in seiner un-



mittelbar der Wirklichkeit entnommenen Seelandschaft des Genfer Petrus-Altars noch ins realistische steigert. Und nun bricht die Reihe der schweizerischen Landschaftsbilder nicht mehr ab: Nach den Landschaftshintergründen, die im Zug der allgemeinen Kunstentwicklung, jedoch mit viel Eindringlichkeit aus spätgotischen Altären gemalt sind, übernimmt die Landschaft die eigentliche Führung in den Gemälden und Zeichnungen des Berners Niklaus Manuel und des Zürchers Hans Leu d. J. Ihre Leistungen stehen dort ebenbürtig neben jenen der deutschen Donauschule, wo sie sich in das alle Elemente und Formen verwebende und durchströmende Walten der Natur versenken. Dabei steigert sich die formale Durchführung in einer ausfahrenden Freiheit von schon barocker Wildheit. Ein ähnlich mystischer Pantheismus offenbart sich hier wie in der Weltanschauung des zwischen Einsiedeln und dem Zürichsee geborenen Paracelsus. Die Kontinuität der schweizerischen Landschaftskunst bleibt trotz geringeren Leistungen durch das späte 16. und 17. Jahrhundert gewahrt, was bei der geringen Beschäftigung der schweizerischen Maler bedeutsam ist. Im 18. Jahrhundert gewinnt die Gattung europäischen Ruf in den idyllisch-arkadischen Szenerien von Salomon Gessner<sup>9</sup>. Die nun während des späten 18. und frühen 19. Jahrhunderts folgenden sog. Kleinmeister<sup>10</sup> setzen zwar an die Stelle des künstlerischen Ranges ein in seiner Art wiederum für die schweizerischen Kunstverhältnisse bezeichnendes Ansichten-Gewerbe, das jedoch durch seine Verbindung von handwerklicher Sauberkeit und liebevollem Eingehen auf die Schönheit der Heimat zu gewinnen vermag. Überhaupt wirkt in der schweizerischen Landschaftskunst als seelische Triebkraft eine Heimatliebe, die zu Zeiten als Schweizer Heimweh weltbekannt geworden ist. Als eine andere, tief im Wesen des Schweizers verwurzelte Kraft herrscht in der Landschaftskunst wie auch im Figürlichen eine saftstrotzende Urwüchsigkeit. Diese steigert sich in den Landknechtszeichnungen eines Urs Graf zum Prahlerischen; sie unterscheidet die Gestalten des

---

<sup>9</sup> Heinrich Wölfflin: Zur allgemeinen Charakteristik von Gessners Kunst, in: «Kleine Schriften», herausgegeben von Joseph Gantner. Basel 1946, p. 150.

<sup>10</sup> Walter Hugelshofer: Schweizerische Kleinmeister. Zürich 1945.

nach London ausgewanderten Zürchers Johann Heinrich Füssli von seinen englischen Zeitgenossen und hebt noch im 19. Jahrhundert Böcklin und Hodler hervor. Gerade die Hochgebirgs- und Seebilder von Ferdinand Hodler erscheinen als moderner Höhepunkt einer ausgesprochen schweizerischen Landschaftskunst.

Als ebenfalls schweizerisches Thema erweist sich die Geschichtsdarstellung mit ihrem vaterländischen Gehalt. Wieder ist es ein gewissermaßen politischer Zweck, nämlich die Verherrlichung des eigenen Staatswesens in der Beschwörung seiner Vergangenheit. Dabei aber gibt sich die politische Bindung derart natürlich und innerlich notwendig, daß auch ein oft sehr deutliches Selbstbewußtsein künstlerisch fruchtbar wird und nur selten zu platter Ruhmseligkeit entartet. Während die Chroniken<sup>11</sup>, die im 15. und frühen 16. Jahrhundert in Bern, Luzern und Zürich in öffentlichem Auftrag entstanden, in ihren Bildern noch zum Teil aktuelle Ereignisse zeigen, befassen sich die Darstellungen vom späteren 16. bis ins 19. Jahrhundert mit der schon sagenhaft gewordenen Heldenzeit der Eidgenossenschaft. Zu wahrhaft monumentalen Leistungen, welche an die Stelle der historisierenden Einzelheiten wenige große Symbole setzen, erheben sich erst die Schlachtenfresken von Ferdinand Hodler im Schweizerischen Landesmuseum in Zürich.

Die für die Schweiz bezeichnenden Aufgaben helfen mit, seit der Renaissance einen mehr oder weniger bestimmten Typus des schweizerischen Künstlers zu prägen. Dieser ist im allgemeinen gekennzeichnet durch soziale und politische Bindungen, die infolge der kleinräumigen Verhältnisse enger sind als in größeren Ländern. Wie in der griechischen Polis, doch auch in den italienischen und deutschen Bürgerstädten des Spätmittelalters und der Renaissance hat das gesamte Leben einen öffentlichen, m. a. W. einen «republikanischen» Charakter im eigentlichen Sinne dieses Wortes. Nur daß in der damaligen Eidgenossenschaft dazu ein Patriotismus trat<sup>12</sup>, der in Wort und Tat, in Liedern, Spielen und Chroniken, doch auch wilden Kämpfen und

---

<sup>11</sup> Paul Hilber: Schweizerische Bilderchroniken. Frauenfeld 1927.

<sup>12</sup> Albert Hauser: Das eidgenössische Nationalbewußtsein. Zürich 1941.

Ausschreitungen derber und angriffiger sich gebärdet als in den ruhigeren Bürgerschaften der Umländer. Selbst die aristokratischen Wellen, die im 17. und frühen 18. Jahrhundert über die Schweiz gingen, vermochten diesen republikanischen Grundzug nicht ganz zu überdecken.

Der schweizerische Künstler wurde seit dem Bestehen eines deutlichen Nationalbewußtseins, nämlich seit dem Burgunder- und dem Schwabenkrieg, ebenfalls zum Träger eines oft überschäumenden Nationalgefühls, wie es sich am großartigsten in den Bannerträgern des Urs Graf und in den Wappenscheiben seiner Zeitgenossen offenbart. Von den Malern des 16. Jahrhunderts wissen wir, daß ihr Dasein alles andere als zurückgezogen war, sondern daß sie mitten im Leben standen, im guten wie im bösen: die Gerichtsakten sind voll von ihren Übertretungen der bürgerlichen Ordnung durch Raufereien, verbotenes Reislaufen, Mißhandlungen, durch die namentlich ein Urs Graf sich hervortat<sup>13</sup>; dennoch nahmen diese Maler als Bürger an den damaligen Kriegen teil, in denen beispielsweise Hans Leu d. J. aus Zürich seinen Tod fand. Andere wirken zudem in öffentlichen Ämtern, wie der vielseitige Niklaus Manuel und später Salomon Gessner, von den Dichtern Gotthelf und Keller hier ganz zu schweigen. Eine Absonderung gegenüber den öffentlichen Dingen, wie es heute in den großen Zentren für den Künstler zur unglücklichen Regel geworden ist, findet sich in der Schweiz höchstens als Ausnahme. Umgekehrt bewirken die oft so engen politischen und sozialen Bindungen durchaus keine «Gemeinschaftskunst» in jenem so fatalen Sinn, wie sie in den totalitären Staaten des 20. Jahrhunderts von oben kommandiert wurde, sondern die Verbundenheit mit Staat und Volk ergibt sich gleich jener mit dem heimatlichen Boden aus einem spontanen Wachstum.

Auch im schweizerischen Künstler ist die fruchtbare Spannung zwischen Weltoffenheit und Verslossenheit wirksam, die schon hinsichtlich der kunstgeographischen Lage der Schweiz genannt wurde. Neben den vielfachen Bindungen an die Heimat

---

<sup>13</sup> Walter Lüthi: Urs Graf und die Kunst der alten Schweizer. Zürich 1928.

lebt eine unüberwindliche Sehnsucht nach der Weite fremder Länder mit ihren größeren Möglichkeiten. Materielle Notwendigkeit des kargen eigenen Bodens und ein inneres Verlangen haben auch die schweizerischen Künstler zu allen Zeiten zur Auswanderung getrieben. Vor allem der Tessin ist seit dem Mittelalter durch eine künstlerische Emigration gekennzeichnet<sup>14</sup>, die zuerst in den romanischen und gotischen Steinmetzen auftritt und hernach während der neueren Jahrhunderte neben zahllosen Kunsthandwerkern der Welt auch Architekten vom Range Carlo Madernas und Francesco Borrominis geschenkt hat, von denen der erstere in Rom die Wendung zum Hochbarock, der zweite jene zum Spätbarock vollzieht. Andere Baumeister, zu denen sich solche aus den italienisch sprechenden Tälern des südlichen Graubündens<sup>15</sup> gesellen, arbeiteten nicht nur in Süddeutschland und Österreich, sondern bis nach Polen, Rußland und Schweden. Auch in der übrigen Schweiz sind gerade die hervorragendsten Meister erst im Ausland zu ihrem höchsten Ruhme gelangt, so Hans Holbein d. J. am englischen Hof, der Schaffhauser Tobias Stimmer in Straßburg und im Badischen, der Genfer Etienne Liotard in Italien, Konstantinopel, Wien, Paris und London, der Zürcher J. H. Füssli in England und der Winterthurer Anton Graff in Dresden. Seit dem 19. Jahrhundert ist es beinahe zur Regel geworden, daß der schweizerische Maler entweder in München, wie Koller, Stäbli, Welti u. a., oder in Paris wie Leopold Robert und namentlich die Maler der jüngsten Zeit ihre Ausbildung und wesentliche Jahre ihrer Reife verbrachten. Italien wird für den ausgewanderten schweizerischen Künstler etwas weniger zum Schicksal, wenn man von den Tessinern absieht, immerhin ist Rom für den jungen J. H. Füssli, bevor er nach England ging, bestimmend geworden, und Böcklin lebte jahrzehntelang in Florenz.

Als Gegenstück zu der hier nur ganz knapp belegten Auswanderung, zu der gerade die stärksten Persönlichkeiten aus äußeren

---

<sup>14</sup> Francesco Chiesa: Die künstlerische Betätigung des Tessiner Volkes und ihr geschichtlicher Wert. Zürich o. J. — Ugo Donati: Artisti Ticinesi a Roma. Bellinzona 1942.

<sup>15</sup> A. M. Zandralli: Graubündner Baumeister und Stukkatoren in deutschen Landen zur Barock- und Rokokozeit. Zürich 1930.

und inneren Gründen gedrängt wurden, erscheint die vorübergehende Tätigkeit ausländischer Künstler in der Schweiz. Neben den ungezählten Italienern, die mehr als Kunsthandwerker denn als eigentliche Meister während des Barock in die deutsche Schweiz kamen, um hier vorwiegend in kirchlichen Aufgaben tätig zu sein, und neben den ebenfalls mehr handwerklich getarteten Vorarlberger Baumeistern, die im barocken Kirchenbau der Nordostschweiz eine große Rolle spielen, sind es auch einzelne Begabungen von durchaus europäischem Range, die sich vorübergehend in der Schweiz niederließen, bzw. hier ein fruchtbares Asyl fanden: Konrad Witz in Basel und Genf; Hans Holbein d. J., der in Basel in Zunft und Bürgerrecht aufgenommen wurde; die bayrischen Barockmeister Egid und Cosmas Asam, welche die Stiftskirche von Einsiedeln dekorierten; im 19. Jahrhundert Gottfried Semper, der gleich Richard Wagner als politischer Flüchtling aus Dresden in die Schweiz kam und dieser neben seiner Lehrtätigkeit an der Eidgenössischen Technischen Hochschule mehrere Bauten von höchster Qualität schenkte, und schließlich aus Italien Giovanni Segantini, der im Engadin derart Wurzel faßte, daß seine dort entstandenen Bilder durchaus schweizerischen Charakter besitzen. — Alle diese Beispiele zeigen, wie auch im Hinblick auf das persönliche Wirken der einzelnen Künstler die Schweiz aufs engste gebend und nehmend mit dem übrigen Europa verbunden ist.

\*

Es gibt keinen zeitlos schweizerischen Nationalcharakter, der gleich dem romantischen Mythos einer «Volksseele» von allem Anfang an das Schicksal der Täler um den St. Gotthard bestimmt hätte, sondern die schweizerische Geschichte trägt sehr deutlich den Stempel des geschichtlich gewordenen, und mehr als in anderen Ländern tritt hier an die Stelle eines überpersönlichen Geschickes der unterscheidbare menschliche Wille als die geschichtsbildende Kraft. So erweist sich auch die schweizerische Kunst, soweit es diese überhaupt gibt, durch ihren engen Zusammenhang mit den übrigen menschlichen Verhältnissen als in besonderem Maße zeitbedingt. Die oben genannten spezifisch schweizerischen

Aufgaben und ebenso der eben umrissene Typus des schweizerischen Künstlers werden in größerer Dichte erst im Verlauf des 15. Jahrhunderts möglich, um zu Beginn des 16. ihre erste Blüte zu zeitigen. Denn damals erhob sich die Schweiz nicht nur militärisch und politisch zu einer international respektierten Macht, sondern sie stand in einem innern Einklang mit der künstlerischen Kultur des übrigen Europa, die damals ebenfalls einen überwiegend profanen Charakter annahm und in diesem sich aus realen, gesellschaftlich faßbaren Wurzeln nährt. Die schweizerische Erscheinung einer Sonderung zu möglichst vielen regionalen und persönlichen Spielarten findet nunmehr in dem individualistischen Grundzug der Renaissance ihre europäische Entsprechung. Damit aber ergeben sich die Voraussetzungen, daß wenigstens innerhalb der dem schweizerischen Charakter besonders gelegenen Aufgaben in jener Zeit Leistungen entstehen, die den Vergleich mit dem Ausland nicht zu scheuen brauchen.

In der Spätgotik und Renaissance hat auch im übrigen Europa gerade die bürgerliche Kunst ihre reichste Entfaltung gefunden. In der künstlerischen Physiognomie der Altstädte ließ sich, wenigstens bis zum zweiten Weltkrieg, nicht nur die gesellschaftliche Struktur erkennen, sondern ein Reichtum lokaler künstlerischer Spielarten, wie er zu mindest in der Architekturgeschichte einzig dasteht. Dabei schließen sich in den mannigfachsten Überschneidungen die lokalen und regionalen Kunstkreise nicht nur zu nationalen Gebilden zusammen, wie sie sich in Deutschland, Frankreich und Italien erkennen lassen, sondern diese Gebiete werden überschritten durch eine dritte kunstgeographische Kategorie wie beispielsweise der Kreis der Nordsee-, der Ostsee- und der Alpenländer oder der Mittelmeerufer oder des Donauraumes. Zeitlose Konstanten der Bodengestalt und des Klimas wirken bei der Bildung solcher Kunstkreise zusammen mit den in der Zeit sich wandelnden Kräften der Kultur-, Wirtschafts- und Staatengeschichte. In der Schweiz, wo die südlichen Alpenländer eine regionale Spielart der nahen Lombardei und die Westschweiz eine solche der savoyisch-burgundischen Nachbarschaft darstellen, beginnen in der Epoche des Schwabenkrieges, in welchem sich 1499 die Eidgenossenschaft praktisch vom Reich löst,

die regional unter sich verschiedenen deutschsprachigen Kantone sich bis zu einem gewissen Grade innerhalb des oberrheinisch-schwäbischen Kunstkreises als ein auch künstlerisch eigenes Gebiet abzusondern. Wohl handelt es sich dabei nur um Nuancen, aber über alle lokalen Besonderheiten hinaus lassen sich gerade in dem am stärksten geographisch und geschichtlich gebundenen Stadtbild gemeinschweizerische Züge erkennen: Das schweizerische Bürgerhaus unterscheidet sich durch eine gewisse Eigenwilligkeit und Selbstherrlichkeit, welche die Mitte hält zwischen dem aristokratischen Individualismus italienischer Palazzi und der ausgeglicheneren Ordnung der schwäbischen Städte. Gegenüber Franken und dem Elsaß sind die schweizerischen Lösungen zwar von einer ähnlichen Mannigfalt, doch weniger zierlich und feingliedrig<sup>16</sup>. Gemeinsame Merkmale der deutschschweizerischen Altstadtstraßen sind neben den kräftig vorspringenden Dächern und den ausgeprägten Quergiebeln, die oft an das Bauernhaus erinnern, eine plastische Wucht des Baukubus, welche die Nähe Italiens spüren läßt. Andererseits besitzen die schweren Sattelwalmdächer ihr Gegenstück in Burgund, wobei sie im Unterschied zum schwarzwälderischen Bauernhaus auch am Bürgerhaus vorkommen. Die häufigen Erdgeschoßarkaden zeichnen sich dabei gerade in Bern durch eine betont breitspurige Haltung aus. Ferner ist in besonderem Maße für die schweizerische Stadt charakteristisch das gegenseitige Verhältnis der verschiedenen Bauaufgaben: Das Rathaus hebt sich nicht allzusehr von den übrigen Bürgerhäusern ab, sondern die Übergänge zwischen den öffentlichen Gebäuden und den halböffentlichen der Zunft- und Gesellschaftshäuser und den privaten Bauten sind überaus fließend, dem Polis-Charakter der schweizerischen Stadtstaaten entsprechend. Doch auch in Stans, Schwyz, Altdorf, Trogen und Appenzell, den Hauptorten von Länderkantonen, steht das Rathaus in einem republikanischen Sinne als «*primus inter pares*» zwischen den übrigen öffentlichen Gebäuden und den ländlichen Herrensitzen, die sich wiederum nur graduell, nicht aber prinzipiell über die gewöhnlichen Wohnhäuser erheben.

<sup>16</sup> August Grisebach: Die deutsche Stadt in ihrer Stammeseigenart. Berlin 1930.

Wenn sich während der Spätgotik und Renaissance der Charakter der deutschschweizerischen Städte, also des damaligen Staatsgebietes der Eidgenossenschaft nur in Nuancen als überlokale Gemeinsamkeit von den südwestdeutschen Nachbargebieten unterscheidet, so tritt im gleichen Zeitraum das eigentümlich Schweizerische in der Malerei deutlicher in Erscheinung. Jenem kulturellen Aufschwung folgend, welcher zu Beginn des 16. Jahrhunderts Deutschland und Italien charakterisiert und der in der Schweiz militärisch und politisch durch den Schwabenkrieg sowie die kurze Großmachtsrolle in den oberitalienischen Feldzügen, und auf religiösem Gebiet in einer eigenen Reformation seinen Ausdruck findet, besitzt die Schweiz in Niklaus Manuel, Urs Graf und Hans Leu eine Gruppe autochthoner Maler, zu denen, wenn auch mehr als Gast, Hans Holbein d. J. während seines Basler Wirkens tritt. Ihr schweizerischer Charakter erweist sich nicht nur in ihrer sozialen Stellung und in den von ihnen bevorzugten Bildgattungen, sondern ebenfalls bis zu einem gewissen Grade in ihrem Formcharakter. In diesem steigert sich das Strömende, naturhaft Wachsende, das die deutsche Form in jener Epoche überhaupt besitzt<sup>17</sup>, zu einem Extrem. Die Wirklichkeit wird in einer Freiheit und Unbekümmertheit angepackt, die in den Landsknechtszeichnungen des Urs Graf ins ausschweifend Fahrige sich steigert und in den Landschaftsbildern und Zeichnungen von Niklaus Manuel und Hans Leu in einer traumhaften Vermengung der verschiedensten Naturelemente von der äußeren Wirklichkeit sich löst. In beiden Malern verbindet sich eine oft fahrig kühne künstlerische Handschrift mit einer eigentümlichen Innigkeit, einer Liebe für das Einzelne und Besondere, für die Welt im Kleinen, wie sie in Gottfried Kellers Schilderungen wiederkehrt. Die seelischen Spannungen der Zeit überhaupt haben in den mit ihrem ganzen Wesen nach verschiedenen Polen sich neigenden Schweizern einen besonders fruchtbaren Schaffensgrund gefunden, so bei Niklaus Manuel in einer durch seine Herkunft unterstrichenen Ambivalenz zwischen Figur und Natur, und mehr gegenständlich

---

<sup>17</sup> Heinrich Wölfflin: Italien und das deutsche Formgefühl. München 1931.



in dem Totengerippe, das bei Urs Graf, doch auch bei Manuel mehrmals als Kontrast zur Lebenslust der Landsknechte und ihrer üppigen Dirnen auftaucht.

Die Eigentümlichkeit der Stilverspätung bewahrt die Schweiz im allgemeinen vor jener Erschlaffung und Veräußerlichung, die nach der Hochblüte des frühen 16. Jahrhunderts namentlich die deutsche Kunst des späteren 16. Jahrhunderts belastet. Damals erscheint, neben einer Reihe wichtiger Bürgerbauten, der Schaffhauser Tobias Stimmer als bedeutendster Portraitist des deutschen Sprachgebietes.

Die künstlerische Situation ist in der Schweiz während des Barock bis weit ins 18. Jahrhundert hinein zwiespältig, da die europäische Gesamtentwicklung gerade auf dem für die Schweiz so maßgebenden Gebiet des politischen und sozialen Lebens sich gegen die Grundhaltung entwickelt, die für die Eidgenossenschaft seit ihrer Entstehung maßgebend war. So wirkt dem höfischen Lebensstil, der nunmehr von den absolutistischen Fürstenstaaten ausgeht, ein starkes Verharren in den bürgerlich republikanischen Gewohnheiten der früheren Jahrhunderte entgegen. Das Ergebnis dieser Durchdringung zeigt sich schließlich in einem bürgerlich gemäßigten Barock, der sich jedoch erst seit der Mitte des 18. Jahrhunderts in seiner ganzen Eigenart durchsetzt. Vorher steht auch die Kunst im Zeichen der konfessionellen Trennung, die 1656 und 1712 zu eigentlichen Kriegen führte zwischen den vorwiegend bäuerlich konservativen Kantonen der katholischen Innerschweiz und den eher fortschrittlichen reformierten Orten, d. h. der Mehrzahl der größeren Städte. In dieser vom späten 16. bis weit ins 18. Jahrhundert reichenden Zeitspanne verhielten sich die reformierten Städte im allgemeinen spröde und zurückhaltend gegenüber dem in Italien und bald auch in Frankreich herrschenden Barock, dessen rauschende Prachtentfaltung hier auf eine bürgerliche Natur und zugleich auf die puritanische Haltung des schweizerischen Protestantismus stieß<sup>18</sup>. Auch vertrug sich die pompöse Verherrlichung der weltlichen und kirchlichen Macht, wie sie den Barock der Nachbarländer kennzeichnet, schlecht

<sup>18</sup> Erwin Gradmann und Anna Maria Cetto: Schweizer Malerei und Zeichnung im 17. und 18. Jahrhundert. Basel 1944, p. 11 und 32.

mit den kleinräumigen Verhältnissen und den in den sozialen Verflechtungen nie ganz verschwindenden demokratischen Überlieferungen der schweizerischen Kantonsrepubliken. So bedeutet beispielsweise das kurz vor 1700 erbaute Rathaus in Zürich bei aller eigentümlichen Schönheit seiner maßvoll isolierten Stellung, in der Ansicht der stätischen Flußufer, in seiner Außenarchitektur die im Grunde wenig schöpferische Übernahme eines italienischen Renaissanceschemas, das durch den süddeutschen Architekturtheoretiker Furtenbach übermittelt wurde. Eigenwillig ist die Innenausstattung der damaligen Bauten, die während der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts in den teils skulptierten, teils bemalten Kachelöfen ein Prunkstück echt schweizerischer Art erhält. Denn der praktische Nutzen des Wärmespenders wird mit einer lehrhaften Ausbreitung eines umfangreichen Wissensstoffes in allen möglichen allegorischen Figuren, Bildnissen und Szenen samt reichlichem Text verbunden, so daß das eine Mal ein Kompendium der vaterländischen Geschichte, das andere Mal ein solches der Naturwissenschaften oder der Moral in künstlerisch origineller Form dargeboten wird. Vergleicht man aber mit der ebenfalls protestantisch bürgerlichen Kunstblüte, die Holland im gleichen 17. Jahrhundert um so vieles reicher erlebt, so werden in der Schweiz nicht nur die kargeren wirtschaftlichen Vorbedingungen eines vom Welthandel und von Kolonien abgeschnittenen Landes offensichtlich, sondern damit zusammen auch eine von allem Anfang an geringere künstlerische Veranlagung, die vor den wesentlichen Kräften des politischen Lebens seit jeher zurücktreten mußte. Im Kirchenbau der katholischen Landesteile<sup>19</sup>, wo schon in der Hofkirche in Luzern sowie den Gotteshäusern von Stans und Sursee die Spätrenaissance in Freiburg sogar die Gotik, in lokaler Verspätung bis ins 17. Jahrhundert nachlebt, erscheint erst während des Spätbarock eine Reihe von Klosterkirchen, die sich ebenbürtig neben die übrigen alpenländischen Bauten stellen dürfen und nur von den großen bayrischen Leistungen des 18. Jahrhunderts übertroffen werden. Dabei löst eine bestimmte Gruppe innerschweizerischer Kirchen, die in Einsiedeln gipfelt, in einer regional be-

---

<sup>19</sup> Hans Peter Landolt: Schweizer Barockkirchen. Frauenfeld 1949.

sonderen Weise das auch sonst im Alpengebiet auftretende Problem der Verbindung von Zentral- und Längsraum, wobei der letztere durch seine Emporen einen eigentümlich räumlichen Charakter gewinnt. Die reifste Gestaltung der sog. Vorarlbergerschule<sup>20</sup>, die südlich des Rheins ebenso fruchtbar wirkte, wie in Schwaben, gibt das schweizerische St. Gallen, und zwar in einem bezeichnenden Einstrom italienischer Ideen. Noch sehr spät, als in den Nachbarländern fast überall schon längst die Zeit des Barock zu Ende war, entstehen in abgelegenen schweizerischen Tälern echt barocke Reihungen sich durchdringender Zentralräume wie beispielsweise in Muotatal bei Schwyz und Saas Balen im Wallis. Eine andere in der Schweiz besonders reiche Entfaltung einer allgemein abendländischen Erscheinung innerhalb der katholischen Kunst sind die von einer geschlossenen einheimischen Schule stammenden holzgeschnitzten Altäre, in denen ein Überreichtum dekorativer Formen sich auf einem im Grunde archaisch strengen Gerüst entfaltet; ähnliches findet sich in anderen Randgebieten des mediterranen Barock, in Süditalien, Spanien, doch auch in Polen und Litauen. — Hier sei auch auf die in Graubünden und im Appenzellerland vorkommenden Hausgiebel hingewiesen, in deren Kurvenspiel eine Erfindung des römischen Spätbarock ihre langandauernde Abwandlung in völlig anderem Material, nämlich auch in Holz und unter gänzlich anderen Voraussetzungen erfährt.

Die künstlerische Kultur der Schweiz erreicht ihre reichste Entfaltung und zugleich ihre stärkste Bedeutung für die übrige Welt erst um die Mitte und in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts. Ihre damalige Grundlage ist weder kirchlich noch höfisch, welches letztere Element trotz aller Anlehnung des Patriziates an Frankreich den bodenständigen Überlieferungen widersprechen mußte, sondern wieder, wie schon im 15. und 16. Jahrhundert, erweist sich die künstlerische Fruchtbarkeit eines Bürgertumes, das im Zusammenhang mit dem Bauernstande steht. Aber im Unterschied zu jener ersten Blüte ist der räumliche Umkreis weiter geworden und umfaßt nun auch die französisch sprechende Westschweiz, die gleich Genf und Neuenburg als autonome zu-

<sup>20</sup> Hans Hoffmann: Die führenden Architekten der Vorarlberger Schule. Zeitschr. für Schweizer Geschichte, 11. Jahrg. Zürich 1931, p. 353—370.

gewandte Orte oder wie die Waadt als bernisches Untertanengebiet nun schon auf eine längere Verbindung mit der Eidgenossenschaft blicken. Über die Sprachgrenze hinweg wirkt sich die mächtige Expansion französischer Kultur aus, die durch die Soldbündnisse und die damit verbundenen Beziehungen führender Persönlichkeiten zum französischen Hofe tiefer zu wirken vermochte als in den westdeutschen Grenzgebieten. Solche Verbindungen haben denn auch mitbewirkt, daß die Oberschicht von Fribourg seit dem 17. Jahrhundert zur französischen Sprache übergegangen ist. Die künstlerische Entfaltung während des 18. Jahrhunderts wird nicht wie im 15. und 16. durch eine militärische und politische Großmachtrolle begleitet, dafür aber von einer solchen auf literarisch-philosophischem Gebiet, wie es die Namen von J. J. Rousseau, Heinrich Pestalozzi, Albrecht von Haller und J. J. Bodmer bezeugen. Dabei wurden diese Koryphäen von zahlreichen nur um wenig geringeren Geistern begleitet, so daß der oft zitierte Ausspruch des Preußen Ewald von Kleist, daß sich in Zürich mehr Menschen von Geist finden ließen, als im gleichzeitigen Berlin, sich auch auf das Genf des de Saussure oder das Basel der Bernoulli und Iselin anwenden läßt. Die erstaunliche Dichte der damaligen Begabungen erlaubt es indessen eher, von einer künstlerischen Kultur im Sinne eines allgemeinen hohen Geschmackes als von einzelnen wirklich überragenden Künstlern zu sprechen. Diese konnten sich in dem vielfachen Gewebe bürgerlich-sozialer Beziehungen nicht recht entfalten, und gerade die drei bedeutendsten Maler Liotard, Graff und Füssli haben nur den geringeren Teil ihrer Werke im eigenen Vaterland geschaffen, während der vielfach mit dem öffentlichen und wirtschaftlichen Leben seiner Heimatstadt verbundene Zürcher Salomon Gessner bei aller Liebenswürdigkeit seiner Schöpfungen nicht ganz zu Unrecht schon « der kleine Mann in der Kunstgeschichte » genannt worden ist. Unter solchen Verhältnissen ist es wieder die bürgerliche Architektur, die durch ihre außerkünstlerischen Bindungen am stärksten einen spezifisch schweizerischen Gehalt darzustellen vermag. Dabei verbindet sich die Wendung zu einer bürgerlichen Kultur, die damals ganz Europa im Zeichen der Aufklärung erfaßt, mit der schon vorhandenen bürgerlichen Veran-

lagung der schweizerischen Gemeinwesen zu einer Gunst der Zeit, die zusammen mit der landesüblichen Stilverspätung die Bauten des Spätrokoko und Frühklassizismus durchaus nicht als müden Ausklang erscheinen lassen, wie gleichzeitig in Süddeutschland und Oberitalien. Vielmehr erscheinen erst jetzt, im sog. « Rokokoklassizismus » des Berners Niklaus Sprüngli, des Zürichers David Morf und anderer, oft mehr handwerklicher Baumeister die originellsten und lebendigsten Lösungen von Aufgaben, die als Hauptwache, Gesellschaftshäuser, Waisenhäuser und andere gemeinnützige Bauten ausgesprochen schweizerischen Charakter besitzen. Wie während der Spätgotik und Renaissance entspricht der eigentlichen Architektur eine hochentwickelte Innendekoration, in der nun die regionalen Spielarten durch die sich vermischenden Einflüsse von Westen, Süden und Nordosten ihren besonderen Reiz gewinnen.

Im 19. Jahrhundert verschwinden in ganz Europa wenigstens für die Architektur die Voraussetzungen einer nach einzelnen Landschaften und nach ganzen Ländern verschiedenen Kunst. Die gewaltsamen Versuche eines historisierenden Eklektizismus vermögen daran ebensowenig zu ändern wie in der Plastik jener nationale Denkmalprunk, von dem auch die Schweiz nicht ganz frei geblieben ist. Höchstens in der Malerei findet sich eine künstlerische Entfaltung schweizerischen Wesens und zwar in der zweiten Hälfte des Jahrhunderts, in Jahrzehnten, die gleich den früheren Blütezeiten auch auf anderen Gebieten unter einer günstigen Sonne stehen: Es ist die Zeit, in der der junge Bundesstaat von 1848 sich nach außen behauptet und nach innen entfaltet, da Handel, Verkehr und Industrie und auch die meist erst im zweiten Drittel des 19. Jahrhunderts gegründeten Hochschulen sich zu regstem materiellen und geistigen Leben entwickeln. Das gleiche Geschlecht, das 1856 im Neuenburger Handel der preußischen Militärmacht zu trotzen wagte und 1860 wegen alter Rechte in Nordsavoyen mit Napoleon III. einen Krieg riskierte, das den Bau der Gotthardbahn unternahm und in den verschiedensten Ländern der Welt ertragreiche Industrien gründete, fand auch in der Malerei seinen Ausdruck. Es sind fast alles kurz vor 1830 geborene Meister, die sich durch eine diesseitsfrohe Lebensbejahung

auszeichnen und in ihrem saftstrotzenden Überschwang bisweilen an die Landsknechtskünstler der Renaissance erinnern. Nicht nur in den Mythologien Böcklins, sondern auch bei seinen im Ausland zu Unrecht viel weniger bekannten Altersgenossen, dem Zürcher Koller, dem Solothurner Buchser und dem Luzerner Zünd, findet sich eine im Grund heidnische Verherrlichung der unmittelbaren Natur, ausgedrückt durch ein Schwelgen in sinnenfreudig starken Farben, so daß sich diese Maler sowohl von der gleichzeitigen Münchnerschule wie auch von den nicht viel jüngeren französischen Impressionisten in einem gemeinsam schweizerischen Sinne unterscheiden. Noch ausgesprochener wird der schweizerische Gehalt um die Jahrhundertwende in den Bildern Ferdinand Hodlers sichtbar, der den Materialismus des 19. Jahrhunderts durch die neue Durchgeistigung seiner Bildgesetze überwindet und dabei in der gesammelten Kraft und der oft bäurisch derben Monumentalität seiner einzeln herausgestellten Gestalten die Traditionen eines Niklaus Manuel und Urs Graf, doch auch den Sturm und Drang Heinrich Füsslis in moderner Form fortführt. Sein Wilhelm Tell, seine Wandbilder der Schlachten von Näfels, Murten und Marignano, doch auch seine einfachen Holzfäller erfüllen deshalb gleich seinen Landschaften im Bewußtsein des eigenen Volkes wie auch in den Augen der übrigen Welt die Vorstellung einer eigentümlich schweizerischen Kunst.

Eine solche aber würde ihrem Wesen untreu, wenn sie sich zu sehr auf ein nationales Eigenleben zurückzöge und damit einer im falschen Sinne patriotischen Selbstbespiegelung verfiel. So ist auch in der Gegenwart nach der jahrelang durch die Kriegszeit aufgezwungenen Abgeschlossenheit unter den schweizerischen Künstlern aller Gattungen das Bewußtsein maßgebend, daß eine wahre Schweizer Kunst nur im engsten wechselnden Zusammenhang mit dem übrigen Europa bestehen kann. Der schweizerische Künstler besitzt dabei das besondere Glück, daß wesentlichstes seiner eigenen Traditionen, nämlich republikanische Verbundenheit mit dem Staat und der Gesellschaft seiner Zeit, sowie die lebendige Freiheit der Form und der vielfältige Reichtum einer nach Ort und Aufgabe verschiedenen Gestaltung zugleich zu den besten Überlieferungen der europäischen Kunst gehört.