

Zeitschrift: Zeitschrift für schweizerische Archäologie und Kunstgeschichte =
Revue suisse d'art et d'archéologie = Rivista svizzera d'arte e
d'archeologia = Journal of Swiss archeology and art history

Herausgeber: Schweizerisches Nationalmuseum

Band: 69 (2012)

Heft: 3-4

Artikel: Konventionelle Pioniere : Robert Durrer, Josef Zemp und die "Rahn-
Schule"

Autor: Meier, Hans-Rudolf

DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-323552>

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: 12.05.2025

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

Konventionelle Pioniere: Robert Durrer, Josef Zemp und die «Rahn-Schule»

VON HANS-RUDOLF MEIER

Um die Frage beantworten zu können, ob aus Johann Rudolf Rahns langjähriger Lehrtätigkeit an den beiden Zürcher Hochschulen eine «Rahn-Schule» hervorging und wie eine solche zu charakterisieren wäre, liegt es nahe, sich dem Kreis seiner Promovenden zuzuwenden. Die Universität verzeichnet 25 Promotionen mit Rahn als Hauptbetreuer – davon immerhin etwa ein Viertel von Frauen –, hinzu kommen mehrere Zweitbetreuungen.¹ Das thematische Spektrum umfasst Arbeiten zu Dürer, Leonardo, Raffael und zur niederländischen Skulptur, doch bildet erwartungsgemäss die Kunst in der Schweiz, insbesondere jene des Mittelalters, einen deutlichen Schwerpunkt. Entsprechend liest sich dann auch die Eigendarstellung aus diesem Kreis heraus: Josef Zemp, 1893 Rahns sechster Promovend und nach dessen Tod sein Nachfolger auf die beiden Zürcher Professuren, berichtet in einem Nachruf auf den Meister, wie dieser an seinem Hauptwerk, der *Geschichte der bildenden Künste in der Schweiz*, weitergearbeitet und seinen «Schülerkreis zum Ausbau wichtiger Gegenstände dieses Werkes angeleitet» habe: «Samuel Guyer bearbeitete die christlichen Denkmäler des ersten Jahrtausends, Konrad Escher die mittelalterlichen Wandgemälde, Paul Ganz die heraldische Kunst, Robert Durrer die Malerschule von Engelberg, Emma Reinhart die Kirchen der Cluniazenserstifte, Joseph Scheuber die mittelalterlichen Chorgestühle, usw.»² In den Fussstapfen Rahns geht es in diesen zumeist als Promotion angelegten Arbeiten also um die Erschliessung des Bestands einer (mittelalterlichen) Kunstgeschichte der Schweiz. Rahn mag dazu die Anregung gegeben und die Themen zugeteilt haben; dass sein Kreis – oder eben: seine Schüler – sich dieses Anliegen aber zur Aufgabe gemacht hatten, zeigt ihr entsprechendes Engagement über das qualifizierende Erstlingswerk hinaus. Es ist diese Generation der in den Dekaden um 1900 Promovierten, die den zeitgemässen Schritt von der *Statistik* zum modernen Kunstdenkmäler-Inventar gemacht hat.

Von der Statistik zum (Kunstdenkmäler-)Inventar: Robert Durrer

Rahn hatte bereits 1872, wohl in Kenntnis von Arcisse de Caumonts ab 1846 publizierter *Statistique monumentale du Calvados* und in Anlehnung an die von Wilhelm Lotz 1862/63 überregional konzipierte *Kunst-Topographie Deutschlands. Ein Haus- und Reise-Handbuch für Künstler, Gelehrte und Freunde unserer alten Kunst*, das Inventarisierungsprojekt einer «Statistik schweizerischer



Abb. 1 Johann Rudolf Rahn mit Josef Zemp (links) und Eugen Ziegler (rechts) bei der Aufnahme von Schloss Hagenwil für die *Statistik der mittelalterlichen Kunstdenkmäler des Kantons Thurgau*, 1891.



Abb.2 Robert Durrer, Karikatur von Linus Birchler, (ohne Datum).

Kunstdenkmäler» begonnen.³ Bei Rahns Tod lagen für das Tessin, für Solothurn und für den Thurgau Statistiken vor – die letzten beiden unter Mitarbeit von Josef Zemp und Robert Durrer (Abb.1). Durrer arbeitete überdies an

der ihm von Rahn kurz vor 1900 übertragenen Inventarisierung von Unterwalden.⁴ Dieses nur sehr langsam entstehende Werk führte weniger das unvollendete Corpus weiter, um endlich, wie Zemp in besagtem Nachruf gefordert hatte, zu den Nachbarländern wie Deutschland aufzuschliessen, vielmehr wurde mit ihm der entscheidende Schritt getan zur modernen Kunsttopografie der *Kunstdenkmäler der Schweiz*.

Robert Durrer (Abb.2), 1867 in Stans geboren in eine Familie, deren Männer über mehrere Generationen hinweg politische Ämter bekleidet hatten, fühlte sich anfänglich zur Bildenden Kunst hingezogen. Er besuchte die Akademie in Bern und Genf, wo er etwa fünfzehn Jahre nach Ferdinand Hodler Schüler von Barthélemy Menn wurde. An diesen Kunstanstalten hielt er es, wie sein Freund und Biograf Jakob Wyrsch schrieb, «immerhin ein Jahr» aus,⁵ bevor er in Bern zur Jurisprudenz wechselte und schliesslich in Zürich Geschichtswissenschaften studierte. Nach drei Semestern promovierte er dort 1893 bei Rahns Freund und Verbindungsbruder Gerold Meyer von Knonau (1843–1931) mit seiner (bereits gedruckt eingereichten) Dissertation *Die Familie von Rappenstein, genannt Mötteli, und ihre Beziehung zur Schweiz*. Da-

Typus repräsentiert das zurzeit Herrn Gerichtspräsident Businger in Sarnen gehörende Haus links oben an der Gasse (Fig. 254).¹⁾ Abweichend von der gewöhnlichen Grundrissanlage, welche stets quer zum Giebel teilt, folgt die offene Küche der Giebellinie und die Wohnräume liegen an den beiden Traufseiten. Eine innere Blockwand schliesst die Küche nach vorne ab und bildet nebst einem Kämmerlein ein gesondertes Entrée. Trotz der Doppelanlage handelt es sich offenbar nicht um ein ursprüngliches Zweifamilienhaus, denn die ganze nördliche Wohnhälfte bildete im Unterstock einen einzigen ungeteilten Saal. Der Oberstock enthält sechs gleich hohe Schlafräume, die genau der untern Teilung entsprechen; im Giebel zwei weitere Kammern.

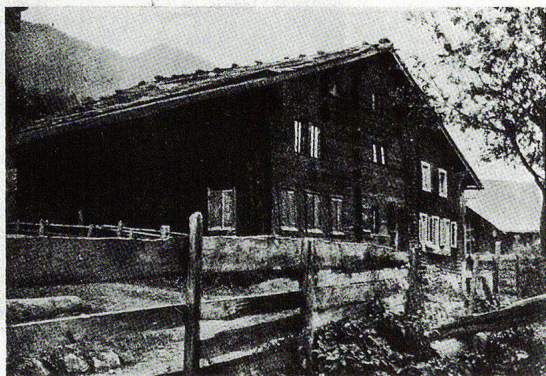


Fig. 254. Haus im Dörfli Ramersberg.

Die beinahe fensterlosen Seitenwände geben dem Äusseren ein sehr altertümliches Aussehen. An der Fassade zeigen die winzigen Fensterlein über der Türe die ursprüngliche durchgängige Höhe der Befensterung an; noch kleiner, blosse Löcher, sind die Lichtöffnungen in der Kammer. Der dekorative Schmuck war viel spärlicher als an den Bruderklausenhäusern, stilistisch zeigt er dieselben Formen: an der Fassade ein kanellierter Fenstergurt, an der innern Längswand der Wohnräume ein aus dem Gebälk geschnittenes kanelliertes Gesimse, eichene gefaste Türpfosten, die durch einen aus dem Gebälk

¹⁾ Von dem Hause geht, wie von vielen andern uralten Holzbauten, die an sich nicht unglaubliche Tradition, dass die Tannen hiezu an Ort und Stelle gefällt worden.

geschnittenen offenen Kielbogen verbunden sind. Profilerte Pfetten- und Balkenköpfe fehlen. Die Nordhälfte des Hauses hat in jüngster Zeit eine weitgehende Modernisierung erfahren; das ganze merkwürdige Gebäude, das weit ins XV. Jahrhundert zurückreicht, ist unausweichlichem Untergang geweiht. Selbes ist, nach seiner Lage, wohl sicher identisch mit «Heini Früntzen kinden iro hofstad, stost an kilchwäg und an das dorff», die 1499 um 900 fl geschätzt war.¹⁾ Es ist also wahrscheinlich das Geburtshaus des Landamanns Arnold Fruntz, des bekannten Helden und Agitators der italienischen Feldzüge.²⁾

Gerade gegenüber, auf der rechten Seite der Gasse ein zweites sehr altertümliches Haus mit herkömmlicher Grundrissteilung in Wohnraum und Küche quer zur Giebellinie und einem in die Küche eingebauten Zimmer beim Eingang. Das Haus wurde im XVII. Jahrhundert — wie der Konsolenfries unter den Fenstern andeutet — nach Süden auf Vorlaubenbreite vergrössert.³⁾

Ein anderes nahestehendes Haus im Mattli (Eigentümer Hr. Billot) trägt im Giebel die Jahrzahl 1643 und zeigt noch gotisierende Türgewände. Innen auf die Stubentüröffnung sind in Ölfarbe ein Storch und Wasservogel gemalt. Das grosse, schlichte, schmucklose Holzhaus des Balz Fruntz trägt die Jahrzahl 1682.

Rengg.

Passübergang zwischen Hergiswil (Nidwalden) und Alpnach (Obwalden). Dieser einst vielbegangene Bergsattel zwischen dem Pilatus und dem Lopper

¹⁾ Steuerrolle 1499 l. c. Über Heinrich Fruntz, seit 1451 des Rats, 1485 Vogt zu Engelberg, 1491 Landammann, von 1476–1499 öfters Tagsatzungsbote, vgl. die Register der Absch. II und III¹ und GfL. XXVIII 254.

²⁾ Über Arnold Fruntz, seit 1498 Säckelmeister, 1512 Landammann, den bekannten Agitator und Helden der italienischen Feldzüge, vgl. die ungenügenden biographischen Notizen in *Älterer Chronik* von Sarnen S. 111 und die interessante Charakteristik bei *Anshelm*: Berner Chronik III 269. Er wohnte später in Sarnen.

³⁾ Das Haus ist wahrscheinlich «Caspar Stalders hofstad, stost an Zilbach und an das dorff» des Rodels von 1499.

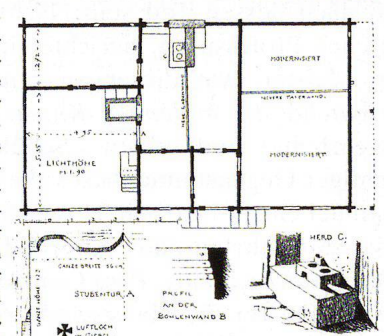


Fig. 255. Haus im Dörfli Ramersberg.

Abb.3 Bäuerliches Wohnhaus in Ramersberg. Beispielseite aus Robert Durrers Inventarband des Kantons Unterwalden.

nach war Durrer für die Kunstdenkmäler-Statistik tätig; ab 1896 bis zu seinem Tod 1934 bekleidete er das (kaum entlohnte) Amt des Staatsarchivars von Nidwalden, ausserdem war er Kantonsrichter, einige Jahre zudem Gemeinde- und Kirchenrat – und dies alles, obwohl (oder vielleicht weil) er als «personifizierter Widerspruch» in Sitzungen und Diskussionen beschrieben wird.⁶ Sein «übersprudelndes Künstlertemperament» wehrte sich dagegen, trotz der vielen Aufgaben, die er übernommen hatte, «eine Pflicht als drückendes Joch zu tragen».⁷ Sein persönlicher Freiheitsdrang liess Durrer auch einen bevorstehenden Ruf auf eine Professur für Schweizer Geschichte an die Uni Fribourg und das zweimalige Stellenangebot auf eine Assistenz am Schweizerischen Landesmuseum in Zürich ausschlagen.⁸

Die Kehrseite der vielen Betätigungsfelder war freilich, dass Durrer mit seinem Unterwaldner Inventar nur langsam voranschritt und damit erheblichen Anteil an der Krise des Inventarisierungsprojekts hatte. Hinzu kam die Monumentalität des Werks, die alle bisherigen Statistiken sprengte. Das 1928 endlich abgeschlossene Buch umfasste schliesslich 1168 Seiten. Als Novum für Inventare aus jener Zeit basiert es auf einem vertieften Studium der historischen Quellen und bezieht Bauten bis in die Mitte des 19. Jahrhunderts mit ein; ausserdem umfasst es auch wichtige Zeugnisse der bäuerlichen Kultur, die mit derselben wissenschaftlichen Akribie erfasst wurden wie die traditionellen herrschaftlichen Denkmale (Abb.3). Der Band geht damit über Rahns dem 19. Jahrhundert verhafteten Konzept hinaus und gilt als wichtiges Zeugnis für den für die Denkmalkunde des 20. Jahrhunderts dann insgesamt charakteristischen Prozess der Erweiterung der denkmalwürdigen Objektkategorien. Auch Durrers starke Gewichtung der kurlandschaftlichen Kontexte kann als Pioniertat gewürdigt werden, die ihre Parallele zeitgleich beispielsweise in Österreich bei Max Dvořák findet. Beide Erweiterungen sind freilich nicht zuletzt Reflexe einer sich in der langen Entstehungszeit des Bandes neu herausdifferenzierenden Konkurrenz zu den Institutionen des 19. Jahrhunderts: einerseits das vom Ingenieur- und Architekten-Verein getragene Bauernhaus-Inventar, andererseits die landschaftsbezogenen Postulate der sich formierenden Heimatschutzbewegung.⁹

Obwohl Durrers Initialwerk in Zeit- und Druckumfang, wie der Autor selber bemerkt, keine Vorbildfunktion für die neue Reihe beanspruchen konnte, setzte es Massstäbe für die *Kunstdenkmäler der Schweiz*. Diese starteten mit dem vom Zemp-Schüler und Durrer-Freund Linus Birchler (1893–1967) verfassten ersten Band zum Kanton Schwyz, nachdem der eigentlich vorgesehene Auftakt mit Uri gescheitert war, weil sich der Autor Samuel Guyer (1879–1950) mit dem Klerus angelegt und damit weitere Forschungen in kirchlichen Archiven verunmöglicht hatte.¹⁰

Vorangegangen waren diesen ersten Kunstdenkmäler-Bänden eine existenzielle Krise der von Rahn initiierten Inventarisierung sowie grundlegende Umwälzungen in der

Organisation der Schweizer Denkmalpflege. Schon bald nach der Jahrhundertwende gab es Bestrebungen im Eidgenössischen Departement des Innern, die seit 1887 an die Schweizerische Gesellschaft für Erhaltung historischer Kunstdenkmäler delegierte Expertenkommission für Denkmalpflege der privaten Vereinigung zu entziehen und mit einer eigenen Kommission des Bundes in diesem Feld tätig zu werden.¹¹ Nach längeren Querelen wurde dann im März 1915 die Eidgenössische Kommission für Denkmalpflege eingesetzt, was die Gesellschaft ihrer bis dahin wichtigsten Aufgabe beraubte und sie für manche Zeitgenossen als obsolet erscheinen liess. In der Zeit der grössten Krise übernahm Josef Zemp für 1915/16 nochmals das Präsidium der Gesellschaft, der er bereits 1897 bis 1904 vorgestanden hatte. Er wirkte zugleich als Vizepräsident der neuen Eidgenössischen Kommission und damit als vermittelndes Bindeglied zwischen alter und



Abb.4 Josef Zemp in einer Zeichnung von Robert Durrer, datiert Sion, 4. Mai 1917. (Ausschnitt).

neuer Struktur. Sein ordnender Sinn dürfte der Gesellschaft ihre bis heute zentrale Aufgabe der Verantwortung für das nationale denkmaltopografische Inventar zugewiesen haben, die bis dato am Schweizerischen Landesmuseum domiziliert war, dessen Vizedirektor Zemp von 1904 bis 1912 gewesen war.

Transfer und Transformation Rahn'scher Impulse ins 20. Jahrhundert: Josef Zemp

Zemp ist zweifellos die Schlüsselfigur der postulierten «Rahn-Schule» (Abb.4): Er folgte seinem Lehrer auf nahezu alle Ämter und Funktionen, führte damit dessen Ansätze fort, modernisierte sie aber zugleich in geradezu idealtypischer Weise und sicherte für Rahns Wirken dadurch überhaupt erst Nachhaltigkeit.

Geboren 1869 in Wolhusen, studierte auch Zemp nur wenige Semester in München und Zürich, daraufhin folgten ein Parisaufenthalt und einige Reisen; schliesslich promovierte er ebenfalls im Jahre 1893 in Zürich.¹² Thema seiner bei Rahn eingereichten Dissertation waren die Schweizer Bilderchroniken und ihre Architektur-Darstellungen. Die 1897 publizierte Arbeit war die erste Gesamtdarstellung der Schweizer Bilderchroniken des 15. und 16. Jahrhunderts; in ihnen glaubte Zemp schon spezifisch Schweizerisches zu erkennen, und so kritisierte er denn auch seine Zeitgenossen, dass sie bei den damals so beliebten historischen Festumzügen «die Darsteller nach ausländischen Kostümbilderbüchern» kleideten, ohne zu berücksichtigen, dass die Bilderchroniken für «die Geschichte der schweizerischen Tracht und Waffen [...] in vielen Dingen eine frühe Scheidung von den Nachbarländern» erlaubten.¹³

Die Arbeit über die Bilderchroniken war aber nicht Zemps erste Publikation. Bereits im Jahre seiner Promotion hatte er als Festschrift des Historischen Vereins der Fünf Orte sein Erstlingswerk veröffentlicht: einen schmalen, von ihm selber mit Zeichnungen illustrierten Band zu den Wallfahrtskirchen im Kanton Luzern (Abb.5).¹⁴ Was unspektakulär klingt und auch so aussieht, gilt als Inkunabel der Erforschung der Barockarchitektur in der Schweiz (auch wenn der Einsiedler Pater Albert Kuhn schon zehn Jahre zuvor ein Werk über sein Mutterkloster vorgelegt hatte¹⁵). Für Rahn waren das 17. und 18. Jahrhundert noch kein Thema gewesen, und wenn er erwogen hatte, seine *Geschichte der Bildenden Künste der Schweiz* über das Mittelalter hinaus zu führen, so war es ihm darum gegangen, sie um die Kunst der Renaissance zu ergänzen. Zemp als «Entdecker des schweizerischen Barock bzw. Frühbarock» – so Birchler und Knöpfli – lag mit seinem Pionierwerk im Trend der Zeit: Er nennt selber die Referenzwerke von Cornelius Gurlitt, dessen *Geschichte des Barockstiles, des Rococo und des Klassicismus in Belgien, Holland, Frankreich, England* 1887 bis 1889 publiziert worden war, sowie die im Jahr 1888 von Heinrich Wölfflin

vorgelegte «ungemein tiefgründige, geistvolle Analyse» *Renaissance und Barock*.¹⁶

Ab 1894 war Zemp entscheidend am Aufbau des Schweizerischen Landesmuseums beteiligt: Zuerst als Direktionsassistent beschäftigt, wurde er 1896 ins Baubüro delegiert, wo er seine vielfältigen Interessen und Talente entfalten konnte und beim Einbau der Sammlungsobjekte sämtliche wichtigen Arbeiten leitete.¹⁷ Im selben Jahr verbrachte er zusammen mit Durrer längere Zeit im Kloster Münstair, um die vermuteten mittelalterlichen Schätze dieses abgelegenen Ortes zu inventarisieren. Dabei entdeckten die beiden Forscher die ersten Fragmente der karolingischen Wandmalereien. Zwar berichtet schon der Tiroler Polyhistor Anton Roschmann (1694–1760), «die ganze Kirche sei vordem übermalt gewesen [...], wie noch vieles über dem Kirchengewölbe zu sehen seien [sic], bis zur Höhe des Dachstuhls».¹⁸ Dennoch können Zemp und Durrer insofern als Entdecker der bedeutenden Fresken gelten, als sie nur 16 Jahre nach der Neuausmalung der Kirche im Stile der Beuroner Schule durch Heinrich Klui-

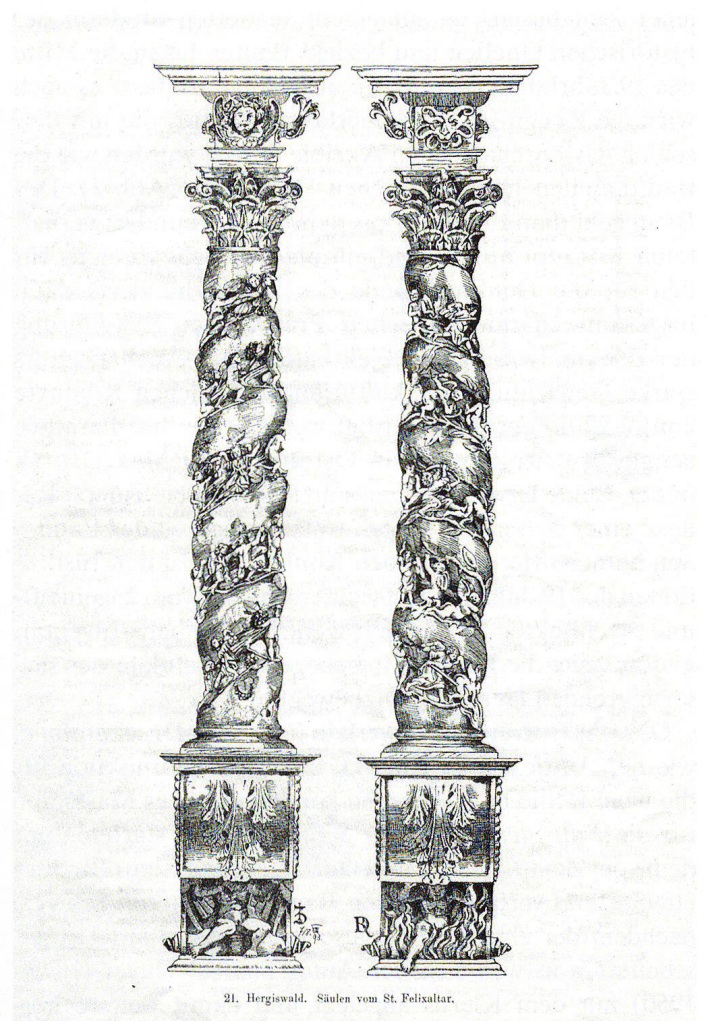


Abb.5 Altarsäulen der Kirche Hergiswald, «Konkurrenzzeichnung» von Josef Zemp und Robert Durrer. Illustration aus: JOSEF ZEMP, *Wallfahrts-Kirchen im Kanton Luzern*, 1893.

benschedl begonnen hatten, ältere Reste am Aussenbau und im Innern der Kirche, insbesondere über den spätgotischen Gewölben, zu dokumentieren. «Wie staunten wir, da uns im dunklen Dachraum bei Laternenschein Freskobilder aus dem achten Jahrhundert anblickten.»¹⁹ Der künstlerisch ausgebildete Durrer aquarellierte die Bilder an der Süd-, West- und Nordwand, Zemp diejenigen an der Ostwand: «Wir haben farbige Kopien im Massstab 1:4 aufgenommen, wochenlang in den Höhen und Tiefen des Gewölbes rutschend, beim Lichte von Stall-Laternen, die wir vom Dachbalken herunterhängen. Wir mussten uns auf die Aufnahme der besser erhaltenen Reste beschränken.»²⁰ Dabei sollte es freilich nicht bleiben: Der Wissensdurst der beiden liess sie ein paar Sondagen in der eben erst fertiggestellten Apsisbemalung durchführen, um festzustellen, dass auch dort mittelalterliche Malschichten vorhanden waren. 1904 tätigte Durrer hinter dem Altarretabel erste Freilegungsarbeiten.²¹ 1908/09 veranlasste der mittlerweile zum Vizedirektor des Landesmuseums avancierte Zemp die wenig schonende Ablösung der obersten Malschichten im damals in der Schweiz neuen Strappo-Verfahren. Die Auftragung der abgenommenen Freskoschicht auf Leinwand und ihre Überführung nach Zürich ins Landesmuseum begründeten Zemp und Durrer wie folgt: «So sehr man sonst die Erhaltung eines Kunstwerkes am Orte seiner Entstehung wünschen muss, so lagen hier besondere Verhältnisse vor: die Unzugänglichkeit und Dunkelheit des Dachraumes, die Gefährdung bei künftigen Reparaturen des Kirchendaches, die ungehemmte Einwirkung des Wechsels von Temperatur und Feuchtigkeit. Jetzt erst sind wir in der Lage, die künstlerische Wirkung und die technischen Besonderheiten dieser Malereien genauer zu beurteilen.»²² Obwohl sie die Malereien nur in Fragmenten erfassten – die flächige Freilegung erfolgte erst 1947 bis 1951 –, kamen Zemp und Durrer mit der Rekonstruktion des Dekorationssystems erstaunlich weit voran. Ihre Schrift sollte bis in die 1990er Jahre die einzige kunstwissenschaftliche Monografie zum mittlerweile als Weltkulturerbe gelisteten Johanneskloster von Münstair bleiben.

Doch zurück zu Josef Zemps wissenschaftlicher Karriere: Seine Tätigkeit am Landesmuseum unterbrach er durch ein sechsjähriges Intermezzo auf der Professur für Kunstgeschichte an der Universität Fribourg. Dort hatten 1897 acht deutsche Professoren den Dienst aus Protest gegen das zunehmende Gewicht der Dominikaner quittiert, denen die Theologische Fakultät und immer öfter auch Lehrstühle an der Philosophischen Fakultät anvertraut worden waren.²³ Der Philosophischen Fakultät drohte damit das Aus, zumal deutsche Universitäten die in Fribourg abgelegten Studienleistungen nicht mehr anerkennen wollten. Unter den Demissionären war auch der Kunsthistoriker und bedeutende Bauarchäologe Wilhelm Effmann, der nach Freiburg im Breisgau wechselte. Als Ersatz wurde der erst 29-jährige Zemp berufen. Neben den grossen Überblicksvorlesungen von der An-

tike bis zur Kunst des 18. Jahrhunderts las dieser zu Fragen der schweizerischen Kunst(geschichte), wozu er sich auch bereits der damals noch wenig gepflegten Veranstaltungsform des Seminars bediente. Zemp blieb sechs Jahre an der Universität, bevor er 1904 nach dem Direktionswechsel (von Heinrich Angst zu Hans Lehmann) als Vizedirektor ans Landesmuseum zurückkehrte. Für seine Nachfolge in Fribourg verhandelte Nationalrat Decurtis, der als «Headhunter» schon Zemps Berufung organisiert hatte, unter anderem in Wien mit Franz Wickhoffs Assistenten Max Dvořák (dem er Zusagen machte, die nach dem Scheitern der Berufung eine Abfindung erforderten).²⁴ Die Fakultät hatte allerdings andere, bescheidnere Ziele und nahm unter anderem Pater Albert Kuhn – Zemps Kontrahent in Denkmalpflegefragen²⁵ – auf die Liste, wählte dann aber schliesslich den in Zürich habilitierten Franz Friedrich Leitschuh aus Würzburg.

Mit dem Wechsel nach Zürich ans Landesmuseum übernahm Zemp zugleich eine Titularprofessur am Eidgenössischen Polytechnikum, wo er nach Rahns Tod dessen Nachfolge antrat und bis 1934 dann als Ordinarius engagiert und wirkungsvoll Kunst- und Architekturgeschichte lehrte.²⁶ So schloss etwa Rudolf Olgiati (1910–1995) sein Architekturstudium bei Zemp in dessen letztem Jahr am Polytechnikum ab. Mit Rahns Tod bot sich Zemp auch ein zweites Mal die Chance, vom Landesmuseum, wo ihm der Zugang zur Direktion verschlossen blieb,²⁷ an die Universität zu wechseln. Die scheinbar «natürliche» Nachfolge gestaltete sich allerdings weniger selbstverständlich, als dies heute erscheinen mag.²⁸ Bereits Adolf Reinle hat darauf hingewiesen, dass sich seit der Berufung Rahns im Jahr 1870 – als trotz Ausschreibung in deutschen Zeitungen nur zwei Bewerbungen eingegangen waren – die Situation der Kunstwissenschaft grundlegend geändert hatte und entsprechend versucht wurde, sich am internationalen Standard zu orientieren. Es wurde die Meinung führender deutscher Ordinarien eingeholt, namentlich von Georg Dehio in Strassburg, Adolph Goldschmidt in Berlin, August Schmarsow in Leipzig, Heinrich Wölfflin in München und Heinrich Alfred Schmid in Göttingen. In den meist knapp gefassten Schreiben, die mit heutigen Gutachten nicht zu vergleichen sind, ging es neben personellen Vorschlägen um die Frage, ob ein volles Ordinariat mit zehn bis zwölf Stunden geschaffen werden solle oder die bisherige Lösung einer geteilten Professur mit dem Eidgenössischen Polytechnikum beizubehalten sei, durch ein Extraordinariat ergänzt, das seit 1902 mit Carl Brun «für Geschichte der Malerei» besetzt war. Im ersteren Fall hatte die Fakultät dem Regierungsrat im Juli 1912 eine Dreierliste mit Privatdozent Friedrich Rintelen, Berlin (geboren 1881), Professor Arthur Weese, Bern (geboren 1868) und Privatdozent Martin Wackernagel, Leipzig (geboren 1881) vorgeschlagen, doch entschied man sich schliesslich, dem Rat Heinrich Wölfflins und damit dem «Urteil des derzeitigen Führers in der Kunstwissenschaft» zu folgen und die Zweiteilung beizubehalten.²⁹

Das liege, schrieb Wölfflin im Juni 1912, im Interesse der Universität, da «für das Mittelalter bereits gut gesorgt» sei und «die Entwicklung offenbar dahin geht, überall das Gesamtfeld in zwei Teile zu zerlegen. Ich gehe dabei von der Anschauung aus, dass die Universität eine fachmännische Erziehung wünscht und nicht nur eine allgemeine kunstgeschichtliche Orientierung».³⁰ Es waren nicht zuletzt das Ansehen und die unbestrittene Qualifikation von Zemp – für die im Antrag der Fakultät die Gutachten Dehios und Schmarsows zitiert werden –, die diese Lösung begünstigt hatten (zumal eine weitere von der Erziehungsdirektion bei Wölfflin eingeholte Expertise über den in Basel lehrenden Zürcher Paul Ganz keinen Anlass zu einer Änderung bot). Zemp, der dann 1922 – zwei Jahre vor Wölfflins Berufung als Ordinarius ad personam nach Zürich – zum Ordinarius befördert worden war, lehrte bis 1928 an der Universität Zürich. Seine Vorlesungen, die er zumindest in späten Jahren vor vollem Auditorium hielt, orientierten sich eng am Quellenmaterial, das Zemp offenbar umfassend und allgemein verständlich darzulegen verstand, sodass der aufmerksame Zuhörer, wie Fritz Gysin berichtet, «jenseits aller nur gleichnishafter Annäherung den Tempel des Kunstwerks selber betrat».³¹ Diese Anschaulichkeit und das von Linus Birchler geschilderte umfassende Wissen des «uomo universale» sind umso bemerkenswerter, als Zemp ungern reiste und die wenigsten Monumente aus eigener Anschauung kannte, sich aber aufgrund umfangreicher Quellenstudien ein anschauliches Bild zu machen und dieses überzeugend zu vermitteln verstand.³²

Noch merklicher als während seiner Zeit in Fribourg ging mit dem erneuten Wechsel an die Universität Zemps Publikationstätigkeit zurück, da er der Lehre und der Betreuung seiner Schüler, aus der sechzehn Promotionen an der Universität und sechs am Polytechnikum resultierten, Priorität einräumte. Ungebrochen blieb sein Engagement in Gremien der Denkmalpflege und der Inventarisierung. Sein wichtigster grundsätzlicher Beitrag hierzu fällt aber in die Zeit vor der Berufung auf die Zürcher Lehrstühle. 1907 publizierte er in der Schweizer Rundschau eine kleine Schrift mit dem Titel *Das Restaurieren*, die durch die sofortige Zweitverwertung als Flugschrift durch den Dürer-Bund auch grössere internationale Verbreitung fand.³³ Zemp reiht sich mit diesem Grundsatzbeitrag zur Methodik und Theorie der Denkmalpflege in die Gruppe der bedeutenden Kunsthistoriker ein – allen voran Georg Dehio und Alois Riegl, deren entsprechende Hauptbeiträge 1903 und 1905 erschienen waren –, die sich in diesen Jahren, die man als erste «Dekade der Denkmalpflege» bezeichnen könnte, grundlegend zur Denkmalpflege geäussert haben. Inhaltlich vollzieht Zemp darin die Abkehr von den Grundsätzen des 19. Jahrhunderts und die Hinwendung zur Moderne, wie sie seit 1900 an den Deutschen Tagen für Denkmalpflege (an denen Rahn 1901 und Zemp 1902 mit einer Grussbotschaft teilgenommen hatten) diskutiert und vollzogen worden war.³⁴ Wesentli-

che Punkte in Zemps Schrift waren daher die Akzeptanz aller Zeitschichten bis hin zum 19. Jahrhundert sowie die Verwissenschaftlichung der Denkmalpflege und ihr Verhältnis zur Moderne: Die «Zukunft hat mit dem Erbe eines Zeitalters der Wissenschaftlichkeit zu rechnen»: Die moderne Kunst werde sich der Wissenschaftlichkeit unterzuordnen haben, zumal sie selber zu einer höheren Bewertung des Echten, Unberührten gelange. Zemp unterscheidet schliesslich zwei Arten des Restaurierens, die er jeweils in anschaulichen Worten beschreibt: 1. Die konservatorische Restaurierung, für welche es den modernen Künstler nicht brauche: «Für die Reparatur eines zerbrochenen alten Stuhlbeines werden wir uns nicht an die Erfindungsgabe eines van de Velde oder Riemerschmid wenden; wir werden es nach dem Muster der drei anderen Beine in alter Form ergänzen.» Hingegen werde man 2. Dinge von höherem Kunstwert gar nicht mehr ergänzen: «Das Alte bleibt unberührt. Aber neben das Alte wollen wir fröhlich das Neue setzen. [...] Die Parole sei: Das Alte erhalten, das Neue gestalten.»³⁵

Bemerkenswert ist der Titel von Zemps Schrift, der sich ja deutlich von Gurlitts und Dehios Parole «Konservieren statt/nicht Restaurieren» absetzt.³⁶ Ob dies programmatisch oder eher pragmatisch intendiert war, sei dahingestellt, jedenfalls wird im Text eine signifikante Differenz zu Dehio hinsichtlich einer anderen Bewertung der zukünftigen Rolle des Architekten in der Denkmalpflege deutlich. Zwar konstatiert auch Zemp, dass die Kunstgeschichte als junger Zweig der Geschichtswissenschaft eine Haltung zum Restaurieren entwickelt habe, in welcher sich die Kunsthistoriker durchgesetzt hätten und heute das grosse Wort führten, er sieht aber mit der Parole «Das Alte erhalten, das Neue gestalten» – anders als Dehio und darin dem Architekten Gurlitt, aber auch dem Tübinger Kunsthistoriker Konrad Lange näher – durchaus eine kreative Rolle der Architekten am Denkmal.³⁷ Neben der wesentlich stärkeren Einbindung in die denkmalpflegerische Praxis dürfte dafür nicht zuletzt Zemps Lehrtätigkeit in der Architekturausbildung am Polytechnikum verantwortlich gewesen sein.

Schlussbetrachtung: Was war die «Rahn-Schule»?

Abschliessend sei versucht, die «Rahn-Schule» und deren Verdienste kurz zusammenzufassen: Wesentlich ist gewiss ihre Verwurzelung in der Denkmalinventarisierung, was sich über die hier diskutierte erste Generation hinaus in der Schweizer Kunstgeschichte noch lange gehalten hat: nicht nur der Enkelschüler Linus Birchler, sondern auch die nächstfolgende Generation von Kunstgeschichtsprofessoren bis hin zu Emil Maurer und Adolf Reinle (oder sogar noch weiter bis zu Beat Wyss mit seinem Beitrag zum Luzerner INSA-Band) haben ihre Spuren in der Kunstdenkmäler-Inventarisierung abverdient. Zu dieser engen Bindung an die Objekte gehörte für die

Schüler wie für ihren Lehrer die Begabung und Neigung zur zeichnerischen Annäherung an die Werke.

Der «Rahn-Schule» gelang aber zugleich die Distanzierung von der ersten Generation der Schweizer Kunstgeschichte³⁸ und damit der Anschluss an die Moderne. Das gilt, wie gezeigt, für die Kunstdenkmäler-Inventarisierung ebenso wie für die Grundsätze der Denkmalpflege, und es gilt sogar für die Medien der Dokumentation, profilierte sich Zemp doch auch als begabter Fotograf.³⁹ Dass diese Modernisierung bei Bedarf auch Rahns eigene Thesen untergrub, ist beispielhaft an der um 1900 heftig diskutierten Orient-Okzident-Frage⁴⁰ ablesbar: Zemp gab seiner Sympathie für Josef Strzygowskis Orientthese sogar in seinem Rahn-Nachruf Ausdruck, wenn er andeutet, Rahns Dissertationsthese von der westlichen Eigentradiation des spätantik-frühmittelalterlichen Gewölbebaus sei nach dreissig Jahren Gültigkeit wohl obsolet geworden.⁴¹ Samuel Guyer schliesslich wurde selber zu einem führenden «Orientalisten» und dehnte seine Studien über die frühe christliche Architektur auf Kleinasien und Nordmesopotamien aus, unternahm Reisen nach Kilikien, Korykos und Meriamlik, grub 1910/11 in Samarra aus, bevor er sich in seinem Alterswerk ab 1930 mit der Orientfrage explizit befasste und das Verhältnis der mittelalterlich westlichen Architektur zur spätantiken Baukunst Kleinasiens thematisierte.⁴² Auch hier also verfolgten Rahns Schüler die von ihm angelegten Themen weiter, suchten auf sie aber zeitgemässe Antworten. Neuland wurde in der zeitlichen und geografischen Erweiterung des Untersuchten reichlich betreten, methodisch dagegen blieb man konventionell – auch dies vielleicht ein langlebiges Erbe Rahns in der Schweizer Kunstgeschichte.

ADRESSE DES AUTORS

Hans-Rudolf Meier, Prof.Dr.phil., Kunsthistoriker, Professur Denkmalpflege und Baugeschichte, Bauhaus-Universität Weimar, Geschwister-Scholl-Str. 8, D-99421 Weimar

ANMERKUNGEN

- ¹ THEA VIGNAU-WILBERG / PETER VIGNAU-WILBERG, *Bibliographie der kunsthistorischen Dissertationen in der Schweiz 1866–1970*, in: Kunstwissenschaft an Schweizer Hochschulen 1. Die Lehrstühle in Basel, Bern, Freiburg und Zürich von den Anfängen bis 1940 (= Beiträge zur Geschichte der Kunstwissenschaft in der Schweiz, Bd.3), Zürich 1976, S.135–203, bes. S.181–185.
- ² JOSEF ZEMP, *Johann Rudolf Rahn, 24. April 1841 bis 28. April 1912*. Separatdruck aus der Neuen Zürcher Zeitung, 1912, S.9.
- ³ Zur Genese der Denkmalstatistik DOROTHEE EGGENBERGER / GEORG GERMANN, *Geschichte der Schweizer Kunsttopographie* (= Beiträge zur Geschichte der Kunstwissenschaft in der Schweiz, Bd.2), Zürich 1975, S.9–22. – MATTHIAS NOELL, *Die Erfindung des Denkmalinventars. Denkmalstatistik in Frankreich und Deutschland im 19. Jahrhundert*, in: Kunst + Architektur in der Schweiz 59, Heft 1, 2008, S.19–26. – MATTHIAS NOELL, «Ein Bild voller Widersprüche». *Schweizer Kunstdenkmäler und ihre Erfassung im Inventar*, in: Helvetische Merkwürdigkeiten. Wahrnehmung und Darstellung der Schweiz in der Kunst- und Kulturgeschichte seit dem 18. Jahrhundert (= Neue Berner Schriften zur Kunst, Bd.10), Bern u.a. 2010, S.119–137.
- ⁴ JOSEF ZEMP (vgl. Anm.2), S.11. – ANDREAS HAUSER, *Die Kunstdenkmäler der Schweiz. Zur Geschichte eines Erfolgsunternehmens*, in: Kunst + Architektur in der Schweiz 59, Heft 1, 2008, S.34–42.
- ⁵ JAKOB WYRSCH, *Freunde aus der Urschweiz. Weggefährten und ihre Welt*, Stans 1971, S.70.
- ⁶ JAKOB WYRSCH, *Robert Durrer* (= Beiheft 1 zum Geschichtsfreund, hrsg. vom historischen Verein der fünf Orte Uri, Schwyz, Unterwalden, Luzern, Zug), Stans o.J. (1949), S.66. – H[ANS] MEYER-RAHN, *Robert Durrer im Rahmen der Biographie von Jakob Wyrsh*, in: Zeitschrift für Schweizerische Archäologie und Kunstgeschichte 11, Heft 3, 1950, S.177–180, hier S.179.
- ⁷ LINUS BIRCHLER, *In Memoriam Josef Zemp*, in: Jahresbericht Gesellschaft für Schweizerische Kunstgeschichte 1942/43, S.6; die beiden Zitate von Birchler und Zemp nach ALBERT KNOEPFLI, *Schweizerische Denkmalpflege, Geschichte und Doktrinen* (= Beiträge zur Geschichte der Kunstwissenschaft in der Schweiz, Bd.1), Zürich 1972, S.51.
- ⁸ JAKOB WYRSCH (vgl. Anm.6), S.60. Dieser Freiheitsdrang soll nach seinem Biografen (ebd., S.225 f.) auch der Grund gewesen sein, dass Durrer Jungeselle und im Elternhaus blieb, dabei aber unter «Einsamkeit und Verkennung» litt, so JAKOB WYRSCH (vgl. Anm.5), S.88.
- ⁹ MATTHIAS NOELL 2010 (vgl. Anm.3), S.129, der auch auf die erfolgte Entwicklung der Bildmedien hinweist. Zum Verhältnis von frühem Heimatschutz und Denkmalpflege siehe MARION WOHLLEBEN, *Der Heimatschutz zwischen Tradition und Moderne*, in: Hans Leuzinger (1887–1971) – Pragmatisch modern, Werkkatalog, Zürich 1993, S.87–102.
- ¹⁰ ANDREAS HAUSER (vgl. Anm.4), S.35.
- ¹¹ Dazu ALBERT KNOEPFLI (vgl. Anm.7), S.45–52. – ANDREAS HAUSER (vgl. Anm.4), S.34–35.
- ¹² Zu Leben und Werk von Zemp: F[RITZ] GYSIN, *Josef Zemp 1869–1942*, in: Zeitschrift für Schweizerische Archäologie und Kunstgeschichte 4, Heft 3, 1942, S.129–136. – KONRAD ESCHER, *Professor Josef Zemp, 17. Juni 1869 bis 4. Juli 1942*, in: Jahresbericht Universität Zürich 1942, S.63–64.
- ¹³ JOSEF ZEMP, *Die schweizerischen Bilderchroniken und ihre Architekturdarstellungen*, Zürich 1897, S.IV. – Dazu: HANS CHRISTOPH VON TAVEL, *Nationale Bildthemen* (= Ars Helvetica, Bd.10), Disentis 1992, S.66.
- ¹⁴ JOSEF ZEMP, *Wallfahrts-Kirchen im Kanton Luzern. Festschrift zur fünfzigsten Jahresversammlung des Historischen Vereins der fünf Orte*, Luzern 1893.
- ¹⁵ ALBERT KUHN, *Der jetzige Stiftsbau Maria-Einsiedeln*, Einsiedeln 1883.
- ¹⁶ JOSEF ZEMP (vgl. Anm.14), S.5.
- ¹⁷ ROBERT DURRER (zu Ende geführt von FANNY LICHTLEN), *Heinrich Angst. Erster Direktor des Schweizerischen Landesmuseums, Britischer Generalkonsul, Glarus 1948*, S.185.
- ¹⁸ ANTON ROSCHMANN, *Pustertaler, Etschtaler und Sterzinger Reisen 1733–1740*, zit. nach Jürg Goll, *Die Wandbilder in Raum und Zeit*, in: JÜRIG GOLL / MATTHIAS EXNER / SUSANNE HIRSCH, *Müstair. Die mittelalterlichen Wandbilder in der Klosterkirche*, Zürich 2007, S.47–82, hier S.70. – Zu Roschmann zuletzt: FLORIAN MARTIN MÜLLER / FLORIAN SCHAFFENRATH, *Der Tiroler Archäologe Anton Roschmann (1694–1760) und die Ruinen der Römerstadt Aguntum*, in: Vorwelten und Vorzeiten. Archäologie als Spiegel historischen Bewusstseins in der Frühen Neuzeit (= Wolfenbütteler Forschungen, Bd.124), Wiesbaden 2010, S.343–368.
- ¹⁹ JOSEF ZEMP, *Offener Brief an Robert Durrer zum 3. März 1927*, in: Aus Geschichte und Kunst. Zweiunddreissig Aufsätze Robert Durrers zur Vollendung seines sechzigsten Lebensjahres dargeboten, Stans 1928, S.1–4, hier S.1.
- ²⁰ JOSEF ZEMP, *Das Kloster St. Johann zu Münster in Graubünden*. Unter Mitwirkung von Robert Durrer, in: Kunstdenkmäler der Schweiz. Mitteilungen der schweizerischen Gesellschaft für Erhaltung historischer Kunstdenkmäler, NF 5–7, Genf 1906–1911, S.25. Dazu: ALFRED WYSS, *Restaurierungsgeschichte der Wandmalereien in der Klosterkirche bis 1960*, in: Die mittelalterlichen Wandmalereien im Kloster Müstair. Grundlagen zu Konservierung und Pflege (= Veröffentlichungen des Instituts für Denkmalpflege an der ETH Zürich, Bd.22), hrsg. von ALFRED WYSS / HANS RUTISHAUSER / MARC ANTONI NAY, Zürich 2002, S.51–61, hier S.51. Es sind die Aquarellkopien, die heute im Eidgenössischen Archiv für Denkmalpflege, Nationalbibliothek Bern, aufbewahrt werden: <https://www.helveticaarchives.ch/detail.aspx?ID=96913>
- ²¹ JÜRIG GOLL (vgl. Anm.18), S.70.
- ²² JOSEF ZEMP (vgl. Anm.20), S.105.
- ²³ ALFRED A. SCHMID, *Der Lehrstuhl für Kunstgeschichte an der Universität Freiburg*, in: Kunstwissenschaft an Schweizer Hochschulen 1. Die Lehrstühle in Basel, Bern, Freiburg und Zürich von den Anfängen bis 1940 (= Beiträge zur Geschichte der Kunstwissenschaft in der Schweiz, Bd.3), Zürich 1976, S.59–70, hier S.62–63.
- ²⁴ ALFRED A. SCHMID (vgl. Anm.23), S.65.
- ²⁵ Siehe FLURINA PESCATORE, *Pater Albert Kuhn und seine Kirchenrestaurierungen: Kirchenrestaurierungen zwischen Religion, Ästhetik und Stil. Pater Albert Kuhn OSB (1839–1929) und seine Expertentätigkeit bei Kirchenrestaurierungen um die Wende vom 19. ins 20. Jahrhundert*, in: Der Geschichtsfreund. Mitteilungen des Historischen Vereins der Fünf Orte 155, 2002, S.5–180, bes. S.127.
- ²⁶ Zu Zemps Berufung auf die Vizedirektion des Landesmuseums und die damit verbundenen Implikationen, zu denen die Abgabe des Präsidiums der Gesellschaft für Erhaltung historischer Kunstdenkmäler gehörte, siehe ROBERT DURRER / FANNY LICHTLEN (vgl. Anm.17), S.306.
- ²⁷ ROBERT DURRER / FANNY LICHTLEN (vgl. Anm.17), S.294.
- ²⁸ ADOLF REINLE, *Der Lehrstuhl für Kunstgeschichte an der Universität Zürich bis 1939*, in: Kunstwissenschaft an Schweizer Hochschulen 1. Die Lehrstühle in Basel, Bern, Freiburg und Zürich von den Anfängen bis 1940 (= Beiträge zur Geschichte der Kunstwissenschaft in der Schweiz, Bd.3), Zürich 1976, S.71–88; zum Folgenden S.81–83. Für die erneute Durchsicht der Akten und die Herstellung von Foto-

- grafien danke ich Marion Wohlleben ganz herzlich, ebenso Daniela Mondini für ihre Auszüge aus den Fakultätsprotokollen!
- ²⁹ Schreiben der 1. Sektion der Philosophischen Fakultät vom 29. Juli 1912 an den Regierungsrat, Staatsarchiv Zürich, Fasz. U 109 a.1.
- ³⁰ Brief Heinrich Wölfflins vom 8. Juli 1912, Staatsarchiv Zürich, Fasz. U 109 a.1., Auszüge bei ADOLF REINLE (vgl. Anm. 28), S. 82.
- ³¹ F[RITZ] GYSIN (vgl. Anm. 12), S. 131.
- ³² ALFRED A. SCHMID (vgl. Anm. 21), S. 63. – LINUS BIRCHLER, *In memoriam J. Z.*, in: Jahresbericht Gesellschaft für Schweizerische Kunstgeschichte 1942, zitiert nach ALBERT KNOEPFLI (vgl. Anm. 7), S. 50.
- ³³ JOSEF ZEMP, *Das Restaurieren*, in: Schweizerische Rundschau, Heft 4, 1907, S. 249–258 (Nachdruck Bern 1948). – JOSEF ZEMP, *Das Restaurieren*, in: Schweizerische Bauzeitung 50, 1907, S. 134–136. – JOSEF ZEMP, *Das Restaurieren*, in: Flugschrift zur Ausdruckskultur. Dürer-Bund 10, 1908.
- ³⁴ JOSEF ZEMP, [Grussbotschaft], in: Dritter Tag für Denkmalpflege, Düsseldorf 1902, Stenographischer Bericht, Karlsruhe 1902, S. 10 f.
- ³⁵ JOSEF ZEMP 1907 (vgl. Anm. 33), S. 257 f.
- ³⁶ MARION WOHLLEBEN, *Konservieren oder Restaurieren? Zur Diskussion über Aufgaben, Ziele und Probleme der Denkmalpflege um die Jahrhundertwende* (= Veröffentlichungen des Instituts für Denkmalpflege an der ETH Zürich, Bd. 7), Zürich 1989.
- ³⁷ Zu Dehio und den Architekten am Denkmal siehe THOMAS WILL, *Wissenschaftler oder Künstler vor dem Denkmal? Anmerkungen zu Dehios Analyse der Rolle von Architekten und Kunsthistorikern in der Denkmalpflege*, in: Deutsche Kunst und Denkmalpflege 50, Heft 2, 1992, S. 101–108. Bemerkenswert ist, dass ALBERT KNOEPFLI (vgl. Anm. 7), S. 39 in Zemps Schrift resignative Züge zu erkennen glaubt. Es sind wohl die riegelschen Grundsätze von der Endlichkeit des Denkmals, die in den 1970er Jahren als Resignation wahrgenommen wurden.
- ³⁸ Siehe dazu deren Charakterisierung durch JOSEF ZEMP (vgl. Anm. 2), S. 6.

- ³⁹ MATTHIAS NOELL 2010 (vgl. Anm. 3), S. 130–131. Zu Zemp und Durrer und die frühe Denkmal-Fotografie vgl.: KARINA QUEIRO, *L'archéologie, le peintre et le photographie. Quelques aspects de la photographie coloriée autour de 1900*, in: Kunst + Architektur in der Schweiz 63, Heft 2, 2012, S. 24–31, bes. S. 27–29.
- ⁴⁰ Dazu generell CAROLA JÄGGI, *Ex Oriente Lux. Josef Strzygowski und die «Orient oder Rom»-Debatte um 1900*, in: Okzident und Orient (= Sanat Tarihi DeFTERLERI [Kunsthistorische Hefte], Sonderheft 6), Istanbul 2002, S. 91–111.
- ⁴¹ JOSEF ZEMP (vgl. Anm. 2), S. 5. Siehe auch den Beitrag von Daniela Mondini in diesem Heft.
- ⁴² GABRIELE MIETKE, *Ernst Herzfeld und Samuel Guyer in Kilikien. Forschungen zur spätantik-frühbyzantinischen Architektur*, in: Ernst Herzfeld and the Development of Near Eastern Studies 1900–1950, hrsg. von ANN C. GUNTER / STEFAN R. HAUSER, Leiden u. a. 2005, S. 345–370.

ABBILDUNGSNACHWEIS

- Abb. 1: Digitalisierungszentrum Zentralbibliothek Zürich.
- Abb. 2: Aus: *Erinnerungen an L. B. Gedenkschrift zum 100. Geburtstag von Linus Birchler 1893–1967* (= Veröffentlichungen des Instituts für Denkmalpflege an der ETH Zürich, Bd. 13.1), Zürich 1993, Abb. S. 36 (ohne Quellenangaben).
- Abb. 3: Aus: Zur Statistik schweizerischer Kunstdenkmäler von J. R. Rahn. Die Kunst- und Architekturdenkmäler Unterwaldens. Im Auftrag der Eidgenössischen Landesmuseums-Kommission beschrieben von Robert Durrer, Zürich 1928, S. 434 f.
- Abb. 4: Stans, Kantonsbibliothek, Nachlass Durrer, Zeichenmappe 1.
- Abb. 5: Aus: Josef Zemp, Wallfahrts-Kirchen im Kanton Luzern. Festschrift zur fünfzigsten Jahresversammlung des Historischen Vereins der fünf Orte, Luzern 1893, Abb. 21.

ZUSAMMENFASSUNG

Der Beitrag untersucht die Frage, ob von einer «Rahn-Schule» gesprochen werden kann und wodurch diese gegebenenfalls zu charakterisieren sei. Insbesondere Rahns Promovenden und Schüler, die zuerst als Mitarbeiter, dann in seiner Nachfolge das Projekt der Erfassung des Kunstgutes in der Schweiz weiterverfolgten, verstanden sich durchaus als Schule des Meisters. Dies gilt insbesondere für Robert Durrer und Josef Zemp, deren Werk ausführlicher dargestellt wird. Sie folgten den von Rahn angelegten Pfaden in ganz unterschiedlicher Weise, erweiterten aber sowohl den Blickwinkel als auch die Methoden und schufen so den Übergang zur Kunstgeschichte des 20. Jahrhunderts. Der überwiegend regional tätige Durrer war wesentlich mitverantwortlich für den Schritt von der *Statistik* der Kunstdenkmäler zum modernen Inventar, während Zemp, der Rahn auf dessen Professuren nachfolgte, insbesondere auch mit den Grundsätzen der Denkmalpflege, aber auch mit den Medien der Dokumentation den Anschluss an die Moderne vollzog.

RÉSUMÉ

L'article se penche sur la question de savoir si l'on peut parler d'une «école Rahn» et, si c'est le cas, quelles seraient alors ses caractéristiques. En particulier les doctorants et les étudiants de Rahn, qui ont poursuivi son projet de recensement du patrimoine artistique de la Suisse, d'abord en qualité de collaborateurs puis en tant que successeurs, se voyaient complètement comme les élèves du maître. Cela vaut tout particulièrement pour Robert Durrer et Josef Zemp, dont l'œuvre est représentée dans les détails. Ils ont suivi le chemin tracé par Rahn de manière tout à fait différente, mais ont élargi aussi bien ses perspectives que ses méthodes permettant ainsi la transition vers l'histoire de l'art du XX^e siècle. Actif principalement dans un cadre régional, Durrer a essentiellement contribué à transformer la statistique des monuments d'art et d'histoire en un inventaire moderne, tandis que Zemp, successeur de Rahn aux chaires que ce dernier avait occupées, a réalisé le rattachement à la modernité grâce aux principes de la conservation des monuments historiques, mais aussi grâce aux moyens offerts par la documentation.

RIASSUNTO

Il contributo esamina se sia possibile supporre l'esistenza di una «scuola di Rahn» e gli aspetti caratteristici che le possono eventualmente essere attribuiti. Soprattutto i promovendi e gli studenti che continuarono il progetto di inventariazione dei beni storici e artistici svizzeri, prima in veste di collaboratori poi come successori di Rahn, erano senza dubbio consapevoli di appartenere alla scuola del maestro. Ciò vale in particolare per Robert Durrer e Josef Zemp, di cui il saggio illustra l'opera in modo più dettagliato. I due continuarono sul sentiero tracciato da Rahn percorrendolo tuttavia in modo ben diverso. Ampliando però sia l'ottica che i metodi applicati, e crearono in tal modo la transizione verso la storia dell'arte del XX secolo. Durrer, attivo soprattutto a livello regionale, ebbe una notevole responsabilità per la trasformazione dalla *statistica* dei monumenti dell'arte all'inventariazione moderna, mentre Zemp, che fu nominato successore alla cattedra di Rahn, si occupò in particolare dei principi della conservazione dei monumenti e anche tramite i media della documentazione, assicurò il collegamento con l'epoca moderna.

SUMMARY

The essay studies the question of whether one can speak of a "Rahn School" and how such a school could possibly be characterised. In particular, Rahn's doctoral candidates and students who further pursued the project of documenting Switzerland's artistic heritage, first as his assistants then as his successors, very much understood themselves as a school of the master. This is particularly true of Robert Durrer and Josef Zemp whose work is treated here in more detail. They followed the paths laid out by Rahn in very different ways, but expanded both the scope and the methods and thus created the transition to the art history of the 20th century. Primarily active on a regional level, Durrer contributed significantly to the shift from *Statistics* on monuments to a modern inventory while Zemp, who took over Rahn's professorships, made the link to modernity, most notably with the principles of historic preservation but also with the media of documentation.