

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

Herausgeber: Gesellschaft für Schweizerische Kunstgeschichte

Band: 28 (1977)

Heft: 4

Artikel: Genius loci contra philosophiam pulchri

Autor: Ruppen, Walter

DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-393256>

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: 30.03.2025

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

GENIUS LOCI CONTRA PHILOSOPHIAM PULCHRI

von *Walter Ruppen*

Keiner ist Massstab für alle;
jeder nur Massstab für sich
und für die mehr oder weniger
ihm verwandten Gemüter.

C. D. FRIEDRICH

Die Kunstgeschichte unterliegt den Zeitströmungen gleich wie alle anderen geistigen Bereiche. Wenn man in den letzten Jahrzehnten sogar die Grammatik der Muttersprache «vom Kopf auf die Füße gestellt», d. h. die deduktiv-philosophische durch eine induktiv-experimentell gewonnene ersetzt hat, so konnte die Kunstgeschichte nicht abseits stehen. Auch sie hat ihr philosophisches Gebäude verlassen, um sich ins «Terrain» zu begeben, was für die Kunstinventarisierung Auswirkungen haben musste.

Um zu verdeutlichen, was wir damit meinen, wählen wir eine Metapher: die Blumenwiese. Da kommt ein Wanderer und pflückt gelbe Trollblumen, rote Kuckuckslichtnelken, blaue Glockenblumen – und wenn er hier und dort eine Lilie entdeckt, bricht er diese mit besonderem Wohlgefallen, um sie in sein erlesenes Bouquet zu stecken. Gleiche Blumensträuße pflegt er von seinen Ausflügen heimzubringen, ob er nun nach Graubünden oder ins Wallis reist.

Ein anderer Wanderer stellt sich ein charakteristisches Bouquet zusammen. Er sucht die Blumen der Landschaft. Sein Blumenstrauß wird nicht nur vielfältiger, er wird auch zu einem Abbild der regionalen Flora im kleinen.

Es ist nun unsere Überzeugung, dass wir in der Kunstdenkmäler-Inventarisierung charakteristische Bouquets zu sammeln haben. Tant mieux, wenn sich auch Trollblumen, Glockenblumen oder sogar Lilien darunter finden.

Um nicht mehr in Parabeln zu sprechen – man kann sich mit festen Vorstellungen vom Kunstwerk in die Region begeben und nur das berücksichtigen, was diesem fixen Kriterienkatalog entspricht, was demzufolge als würdig befunden wird. Die Regionen werden sich vor allem darin unterscheiden, dass die eine mehr «würdige» Kunstwerke beisteuert als die andere.

Gehört es aber nicht zur eigentlichen Aufgabe der Kunstdenkmäler-Inventarisierung, den Charakter jeder Region herauszustellen? Dem Kunstdenkmälerband Wallis I hat Dr. Hans Martin Gubler mit Recht den Vorwurf «schizophrener» Gespaltenheit zwischen Text und Illustrationen gemacht; bei der Auswahl der Illustrationen sei das herkömmliche elitäre Prinzip angewendet worden. Unseres Erachtens wäre die Bildauswahl unter folgenden Gesichtspunkten zu treffen: in erster Linie sind die Eigenarten der Region zu illustrieren; innerhalb des Bildmaterials, das für jede Eigenart zur Verfügung steht, ist dann freilich nach Qualität auszuwählen.

Dies sei konkret noch etwas ausführlicher am Beispiel des Untergoms im 17. Jahrhundert erläutert. Nach der Zeit seiner Vormachtstellung unter den politisch bedeutsamen Bischöfen Walther Supersaxo und Matthäus Schiner (15./16. Jh.) war das Unter-

goms in den Hintergrund getreten. An seine Stelle rückte das Obergoms mit der Familie von Riedmatten, die am Ende des 17. Jahrhunderts den Posten des Bischofs und des Landeshauptmanns zugleich besetzte. In der Politik spiegelt sich die Vitalität eines Volkes, die gleichzeitig auch in den spezifisch kulturellen Bereichen nach Ausdruck drängt. Die historische Situation des Untergoms erscheint daher, wie erwartet, auch in seiner zeitgenössischen Kunst. Das Untergoms besass im 17. Jahrhundert *noch* Bildhauer, die aber zum Teil ein Werk von geradezu «un glaublicher» Altertümlichkeit schufen. Im aufstrebenden Obergoms installierte sich das Bildhauergewerbe vielleicht erst am Ende des Jahrhunderts – vorher bezogen sie jedenfalls Altäre aus Uri. Die Kunst des Obergommers Johann Ritz verrät nun bezeichnenderweise bald einen unverkennbaren Hang zur Bildung eines formalen Kanons. Im regionalen Rahmen wird er zum Klassiker. Und wie in der klassischen Musik das «wohltemperierte Klavier» einer sich einschränkenden Vollkommenheit weite klangliche Bereiche opferte, so wird eine gewisse Ausschliesslichkeit auch für Ritz kennzeichnend. Die noch gleichzeitig mit Ritz tätigen anonymen(!) Untergommer bestechen dagegen durch rührende Naivität und ikonographischen Einfallsreichtum. Dieser Eigenart der Untergommer Bildhauerkunst ist unseres Erachtens im zweiten Walliser Kunstdenkmälerband Rechnung zu tragen, und zwar im Text wie im Bild, sind doch die genannten Werke das echte Zeugnis einer gealterten, ja sterbenden Kultur und als solche dem Inventarisator genau so teuer wie diejenigen einer aufblühenden Kultur.

Man gestatte uns noch einige allgemeine Bemerkungen zur Gültigkeit ästhetischer Kriterien. Man wird nicht bestreiten können, dass den herkömmlichen Kriterien ein Zug philosophischer, ja mitunter religiöser Intoleranz eignete. Nehmen wir als Beispiel die Forderung nach Harmonie und Klarheit, wie sie besonders durch Jacob Burckhardt aus der klassischen Kunst des 15./16. Jahrhunderts entwickelt wurde. Schon wenn es um das Verstehen der manieristischen Werke des 16. Jahrhunderts ging, mussten diese Kriterien versagen. Oder wie kann man auf diese Weise Spätrenaissance-Werken mit ihrem offenkundigen Hang zu komplexer Überfülle gerecht werden! Heinrich Wölfflin erarbeitete gleichsam als Antwort auf seinen Vorgänger im Amte die Kriterien des Barocks als eines mit just entgegengesetzten Kriterien anzugehenden formalen Weltbildes. Ähnliche Beispiele liessen sich aus der neueren Kunst anführen. Wie findet man den Zugang zu Werken des deutschen Expressionismus, wenn man diese mit Kriterien romanischer Latinität beurteilt! Damit kommen wir zu unserem Hauptanliegen: Kriterien sind für eine Beurteilung nötig. Sie sind aber nicht deduktiv aus einer Philosophie oder aus der Seelenhaltung des Betrachters zu entwickeln. Sie sind ebenso wenig von Modellbeispielen der Kunstgeschichte abzuziehen (wir möchten diese leider noch allgemein verbreitete Haltung «Diktatur der Modellfälle» bezeichnen). Es gibt keinen anderen tauglichen Weg, als durch das Studium der Werke einer künstlerischen Richtung deren ureigenste Anliegen zu ergründen. Der relative Wert des Kunstwerks misst sich dann am Grade, bis zu welchem es diesem Anliegen Ausdruck verliehen hat. Es geht um die jeder Kunststrichtung *immanenten* Kriterien. Konkret gesprochen: ein expressionistisches Kunstwerk ist nach seiner Expressivität zu beurteilen und nicht nach Harmonie und Klarheit, die der «Klassizist» an sie heranträgt. Harmonie und Klarheit

sind ja der Expressivität entgegenwirkende Tendenzen. Als einziges Kriterium möchten wir dasjenige der inneren Dichte gelten lassen. Nicht umsonst heisst das sprachliche Kunstwerk Dicht-ung. Wenn sich alles im Kunstwerk auf die geistig-seelische Mitte wie auf einen Brennpunkt richtet, ist es qualitativ. Solche Brennpunkte können Harmonie und Klarheit sein, aber ebenso gut Kontrast oder Diskrepanz, unstatisches Gefüge, komplexe Durchdringung. (Es wird dem Leser nicht entgangen sein, wie sich in vorgeprägten Wörtern wie «un-statisch» u. a. negative Wertungen überkommener Kunstphilosophien aufdrängen.)

Die von uns geforderte Betrachtungsweise möchten wir eine induktive, offene nennen und, mit einigem Recht, auch eine objektive, geht sie doch von den jedem Werk (Objekt) innewohnenden Kriterien aus und nicht vom ästhetischen Weltbild des Betrachters (Subjekt). Ästhetische Weltbilder sind – ebenso wie Philosophien – Projektion der Psyche in einer bestimmten Zeitepoche. Wir benützen diese Zeilen als kleines Plädoyer, da in der hoffentlich kurzen Zeit integristischer Reaktion gewiss Tendenzen zugunsten sogenannter «objektiver» Kriterien wach werden. Dabei gibt es nichts Subjektiveres als dieses «Objektive». Je imaginärer der Raum, um so grösser das Bedürfnis der Seele, sich stabil einzurichten. Die Natur liefert hierfür eine wahrhaft geniale Metapher: die zu den *Weichtieren* gehörenden Korallen schaffen sich ein stützendes Gerüst aus *hartem Kalk*.

Kleiner Exkurs. Wenn man Kunst so konzipiert, d. h. von der «objektivierenden» Projektion löst und an den schöpferischen Menschen bindet, ist man gezwungen, auch noch an einem anderen Dogma herkömmlicher Kunstbetrachtung zu rütteln. Es herrscht allgemein die Auffassung, eine Zeit sei nicht imstande, ihre eigene Kunst zu werten, es brauche hierfür einen gewissen Abstand. Als ob sich in der zeitlichen Distanz die Subjektivität der Zeitbefangenheit verlöre. Wir sehen es gerade umgekehrt. Wenn man der Kunst eine seelisch-geistige Funktion für ihre Zeit zubilligt – ähnlich wie dem Traum für die Psyche –, so wird Kunst nur einmal «richtig» verstanden und – nach Dilthey – erkannt, nämlich von ihrer Zeit, die ihrer als Objektivierung seelischer Spannungen und Ziele bedarf. Das ist ein vitaler Bezug. Alle späteren Erfahrungen von vergangener Kunst sind eo ipso «subjektiv», weil jede spätere Zeit diese Kunstwerke nur durch «die Brille» ihrer eigenen Optik und vor allem ohne den oben genannten vitalen Bezug betrachten kann. So paradox es klingt: am objektivsten würden Kunstwerke vergangener Epochen über die Urteile ihrer Zeitgenossen angegangen, was freilich nur in beschränktem Masse möglich ist. Als neuerlicher Beweis für den unvermeidlichen Subjektivismus späterer Kunstbetrachtung möchten wir die Kunst der Frühromanik heranziehen. Wer wollte heute diese a-anatomischen Figürchen an Kapitellen noch «echt», d. h. wie die Zeitgenossen, empfinden? Wir sind auf dem Um- oder Irrweg der Skulptur der Primitiven auf sie gestossen. Und die romanischen Kulträume, wie wir sie «entdeckten», hatten vermutlich mehr mit der puristischen Kühle unserer zeitgenössischen Architektur zu tun als mit dem «Bildraum» einer völlig ausgemalten Basilika des 11. oder 12. Jahrhunderts. Das ähnliche Schicksal widerfuhr den griechischen Tempeln. Wir sollten aus diesen Vorkommnissen, deren Reihe nicht abbricht, bzw. nicht abbrechen kann, endlich den Schluss ziehen, dass es sich hier nicht um akzidentelle Irr-

tümer handelt, sondern um das Grundgesetz bei der Betrachtung alter Kunst. Man wird immer wieder wahlverwandte Kunstperioden der Vergangenheit zum Dialog und zur eigenen Bestätigung aufrufen. In dieser «Gesprächsbereitschaft» liegt ja das Geheimnis «abgestandener» Kunst. Das ändert aber nichts am Faktum, dass dies unsere Monologe sind.

Man mag hier einwenden, warum denn «Pioniere» wie van Gogh u. a. von ihrer Zeit nicht verstanden worden seien. Dieses Phänomen erklärt sich aus unserer Sicht sogar mühelos, handelt es sich doch um Interferenzen der Kunstströmungen. Stellen wir uns diese als Wellen vor! Während die alte Periode ihren Wellenkamm erreicht, beginnt die Avant-garde bereits die neue. Daher das grösstmögliche Missverständnis dem «Pionier» gegenüber, und wenn auch seine Kunstrichtung endlich ihrem Kamm zustrebt, hat er in vielen Fällen die Szene bereits verlassen. Aus diesen Zusammenhängen geht unmittelbar natürlich auch hervor, dass es «existentiell» ein sehr fragwürdiges Unterfangen ist, sich im Geiste ablehnender Abkehr von der zeitgenössischen Kunst zu derjenigen vergangener Zeiten hinzuwenden.

ZWISCHEN KUNSTBUCH UND DENKMÄLERLISTE

AUSLÄNDISCHE INVENTARE ALS PRÜFSTEINE DER SCHWEIZERISCHEN KUNSTDENKMÄLER-INVENTARISATION

von Hans Martin Gubler

1960 fand in München die letzte internationale Tagung der Kunstdenkmälerautoren statt. Man versuchte, vor allem im deutschsprachigen Raume eine Koordination der Inventarisationsgrundsätze zu erreichen. Diese Grundsätze schienen – folgt man den Protokollen jener Tagung – wissenschaftstheoretisch weitgehend unumstritten. Man hoffte auf eine Intensivierung der begonnenen Arbeiten und blickte frohgemut in die Zukunft.

Entgegen dem optimistischen Selbstverständnis jener Tage ist die Kunstdenkmäler-Inventarisierung in der Zwischenzeit eher in eine *krisenähnliche Situation* geraten. Selbst die Begründung neuer Inventare in Frankreich und Italien, auch nicht die Fülle inventarähnlicher Unternehmen, schon gar nicht die auffallende Häufung an Inventaren im engen Rahmen unseres Landes – Ortsbildinventare, Siedlungsinventare, Denkmalpflegeinventare, Häuserkarteien, Inventar der Bauernhausforschung und wie sie alle heissen – können über diese Krise hinwegtäuschen: sie sind eher Symptom¹.

In vielen deutschen Bundesländern ist die klassische Inventarisierung, das flächendeckende Grossinventar, nach dem Kriege noch gar nicht wieder begonnen worden (Bremen), oder – nach einigen Bänden – in einen solch langsamen Erscheinungsrhyth-