



150 Jahre

Kunstgeschichte an der UZH

Ein Institut und seine Protagonist:innen

Carola Jäggi / Katja Schröck (Hg.)

150 Jahre Kunstgeschichte an der Universität Zürich

Ein Institut und seine Protagonist:innen

Carola Jäggi / Katja Schröck (Hg.)

Inhaltsverzeichnis

Vorwort	6
Carola Jäggi Kunstgeschichte in Zürich – von den Anfängen 1870 bis in die Mitte der 1980er-Jahre	11
Carola Jäggi Start mit Doppelspitze: Friedrich Salomon Vögelin (1837–1888) und Johann Rudolf Rahn (1841–1912) als «Gründerväter» der Kunstgeschichte an der Universität Zürich	65
Ylva Gasser Konrad Escher und die Förderung der schweizerischen Kunst- geschichte unter Beachtung der zürcherischen Kunst	97
Roger Fayet Gotthard Jedlicka: Erlebnis als Methode	119
Nadia Pettannice 125 Jahre Haus des Sehens. Zum Institutsgebäude für Kunstgeschichte und Klassische Archäologie	135
Susanna Blaser-Meier Das Kunstgeschichtliche Seminar von 1965 bis 1985: Die Ära Adolf Reinle und Emil Maurer	195
Bettina Gockel «Mann ohne Eigenschaften»? – Die Verkörperung eines Lehr- stuhls. Franz Zelger an der Universität Zürich (1983–2007)	209
Bilderstrecke Das Institutsgebäude Rämistrasse 73: Impressionen der Renovationsarbeiten 2021-2022	227
Autor:innen und Herausgeberinnen	240
Abkürzungsverzeichnis	241
Programm der Ringvorlesung im Herbstsemester 2020	242

Impressum

ISBN 978-3-033-09298-3

© 2022
Autor:innen. Alle Rechte vorbehalten.

Herausgeberinnen:
Carola Jäggi/Katja Schröck
Kunsthistorisches Institut, Universität Zürich

Redaktion:
Carola Jäggi/Katja Schröck

Gestaltung, Bildbearbeitung, Satz:
Daniela Hoesli



Universität
Zürich ^{UZH}

Vorwort der Herausgeberinnen

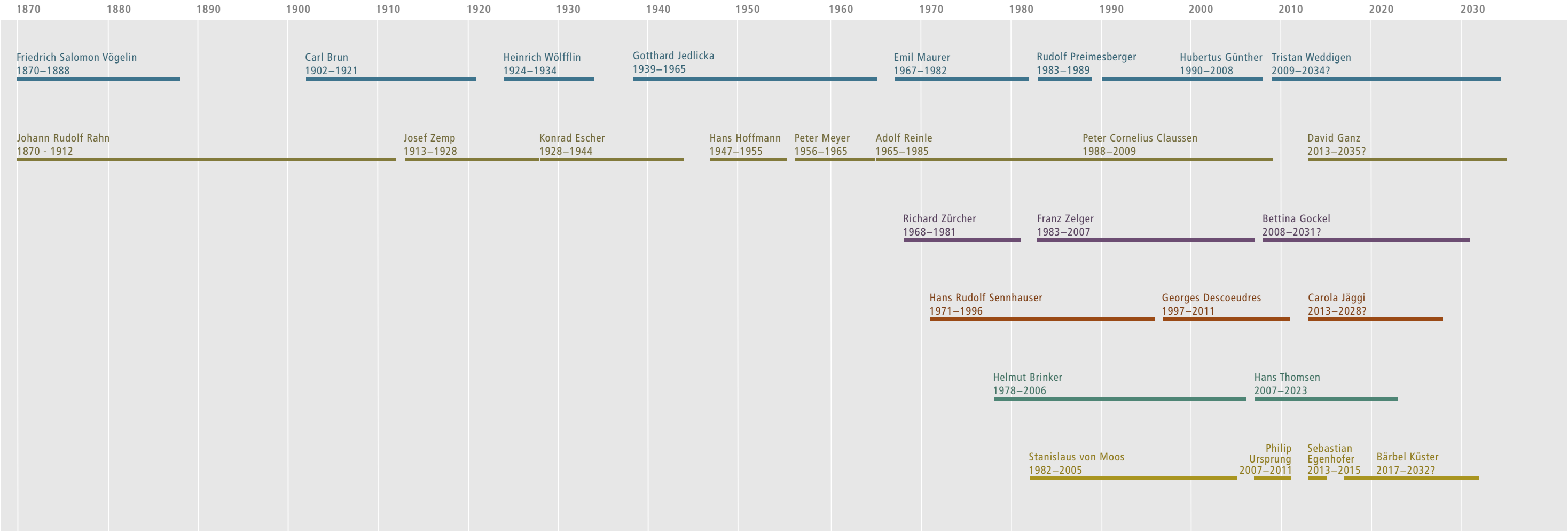
Die Geburtsstunde der Kunstgeschichte als universitäre Disziplin kann in Zürich taggenau bestimmt werden: Es war der 13. August 1870, an dem mit Salomon Vögelin und Johann Rudolf Rahn gleich zwei Zürcher Gelehrte ihr Amt als Professoren für Kunstgeschichte an der noch jungen Alma Mater Turicensis antraten und dort in den Folgejahren die Grundlagen des Kunsthistorischen Instituts legten. 150 Jahre später ist das Kunsthistorische Institut der Universität Zürich mit seinen sechs Professuren das grösste seiner Art in der Schweiz. Die Herkunft der hier Lehrenden hat sich ebenso wie das von diesen vertretene Themenspektrum zunehmend ausdifferenziert und internationalisiert, so dass heute von der frühchristlichen Architektur über die mittelalterliche Buchkunst, die «klassischen» Bereiche der Renaissance und des Barock bis hin zur zeitgenössischen Weltkunst, zur Fotografiegeschichte und zur Ostasiatischen Kunstgeschichte alle wesentlichen Bereiche des Faches abgedeckt sind.

Wir haben den 150. «Geburtstag» unseres Instituts zum Anlass genommen, im Rahmen einer Vortragsreihe im Herbstsemester 2020 die Geschichte der Kunstgeschichte an der Universität Zürich zum Thema zu machen. Alle sechs derzeitigen Lehrstuhlinhaber:innen wurden gebeten, einen selbstgewählten Abschnitt der Institutsgeschichte zu beleuchten, sei es in Blick auf einzelne Protagonist:innen, auf virulente Entwicklungsphasen des Gesamtinstituts oder aber auf die Genese der eigenen Professur. Ergänzt wurde das Panel der Referierenden durch eine Handvoll weiterer Institutsangehöriger, die ihrerseits den Fokus auf ausgewählte Persönlichkeiten der Zürcher Kunstgeschichte gerichtet haben, zudem auf Einrichtungen wie die Diasammlung und nicht zuletzt das Gebäude der Alten Augenklinik an der Rämistrasse 73, in dem das Institut seit 1954 domiziliert ist. Leider haben nicht alle Referierenden ihren Beitrag für die hier vorliegende Publikation zur Verfügung gestellt, doch bietet die nachfolgende Aufsatzsammlung dennoch – so hoffen wir – einen repräsentativen Einblick in die Genese unseres Instituts. Durch den einleitenden Überblick von Carola Jäggi wurde zumindest ansatzweise versucht, auch jene Phasen und Protagonist:innen der Institutsgeschichte zu Wort kommen zu lassen, die von den anderen Aufsätzen nicht abgedeckt werden. Ergänzt werden die Textbeiträge durch eine Bildreportage zur jüngsten Renovierung des Institutsgebäudes während der beiden «Corona»-Jahre 2020 und 2021.

Wir danken all jenen, die zum Gelingen dieser kleinen Institutsgeschichte beigetragen haben. Ein besonderer Dank geht an Daniela Hoesli, die für Gestaltung und Produktion der Publikation verantwortlich war, an Irene Gonzalez und ihre Mitarbeiterinnen in der Mediathek des Kunsthistorischen Instituts, die immer wieder auf Fotoneufunde in ihren Bildbeständen aufmerksam gemacht haben, an Martin Akeret und sein Team vom Universitätsarchiv der UZH, an

Jochen Hesse von der Graphischen Sammlung der Zentralbibliothek Zürich, an die Mitarbeiter:innen der Handschriftenabteilung der Zentralbibliothek Zürich und jene des Staatsarchivs Zürich und schliesslich an Philipp Zwyssig, der bei manch kniffligen Transkriptionen handschriftlicher Quellen behilflich war. Dank gebührt ferner all jenen «Ehemaligen», die in ihren privaten Fotobeständen nach Bilddokumenten aus ihrer eigenen Studien- und Wirkungszeit gefahndet und uns ihre Trouvaillen zur Publikation überlassen haben: Regine Abegg, Georges Descœudres, Hubertus Günther, François Guex, Karin Gimmi, Christof Kübler, Jakob Meyer, Daniela Mondini, Stanislaus von Moos, Robin Rehm, Darko Senekovic, Brigitt Sigel, Martino Stierli, Kim Wasmer und Hanspeter Zürcher.

Zürich, Mai 2022
Carola Jäggi / Katja Schröck



Die Professuren des Kunsthistorischen Instituts der Universität Zürich und ihre Inhaber:innen zwischen 1870 und 2020.

Kunstgeschichte in Zürich – von den Anfängen 1870 bis in die Mitte der 1980er-Jahre

Carola Jäggi

Rückblicke auf die Geschichte der eigenen Institution stehen in einer wohl etablierten Tradition – auch am Kunsthistorischen Institut der Universität Zürich. Bereits 1976 hat Adolf Reinle einen kurzen Überblick über die Lehre der Kunstgeschichte an der Universität Zürich und ihre Vertreter von den Anfängen anno 1870 bis zum Amtsantritt von Gotthard Jedlicka 1939 gegeben (Abb. 1).¹ 1983, anlässlich der 150-Jahr-Feier des Bestehens der Alma Mater Turicensis, war es Reinles Kollege Emil Maurer, der die Geschichte des eigenen Instituts auf knappem Raum zusammenfasste.² Stets war es vor allem die Frühgeschichte, die eine umfassende Würdigung erfuhr. Die im Rückblick wohl prägendsten Ausbauphasen – jene unter Gotthard Jedlicka 1939–1965 auf der einen Seite, auf der anderen jene der Ära von Reinle (1965–1985) und Maurer (1967–1982) selbst – haben bisher hingegen nicht die Aufmerksamkeit erfahren, die ihnen gebührt. Es waren die 1970er- und 80er-Jahre, in denen das Kunsthistorische Institut der Universität Zürich mit vier neuen Professuren auf seine heutige Lehrkörperstärke anwuchs und seine bedeutendste fachliche Ausdifferenzierung erfuhr. Davor hatten zumeist zwei, bisweilen auch nur ein Fachvertreter das Fähnchen der Kunstgeschichte hochgehalten, hatten sich in mehr oder weniger geglückter Absprache auf die Grosseperioden Mittelalter und Neuzeit aufgeteilt und je nach persönlichem Interesse mal die bildenden Künste, mal die Architektur in den Mittelpunkt ihrer Lehrtätigkeit gestellt. Stets waren es Emeritierungen und die entsprechenden Nachfolgediskussionen, die Sollbruchstellen offenlegten und zu grundsätzlichen Überlegungen Anlass boten, welchen Stellenwert die Kunstgeschichte an der Universität Zürich haben und wie der jeweilige Zuständigkeitsbereich definiert sein solle. Gerade in diesen personellen Umbruchsituationen zeigt sich am klarsten, wie versucht wurde, einerseits das spezifische, auf Objektgebundenheit und Praxisnähe sich berufende Zürcher Profil der Anfangsjahre weiter zu tradieren und andererseits neuen Tendenzen Raum zu geben. Dieser immer wieder unter neuen Vorzeichen geführte Aushandlungsprozess und die dabei beteiligten Akteure sollen im Zentrum der nachfolgenden Ausführungen stehen, wobei jene Personen und Zeitabschnitte, denen in der vorliegenden Publikation ein eigener Beitrag gewidmet ist oder die bereits 1976 von Reinle hinreichend gewürdigt worden sind, hier nur am Rand thematisiert werden sollen. Lag der obere Zeitschnitt bei Reinle noch um 1940, so verläuft er hier in den 1980er-Jahren, als das Kunsthistorische Institut mit den beiden letzten der in der Ära Reinle und Maurer neugeschaffenen vier Professuren



1 Cover der Publikation von 1976 zur Geschichte der Schweizer Universitäten.

1 Reinle, Adolf: Der Lehrstuhl für Kunstgeschichte an der Universität Zürich bis 1939, in: Kunstwissenschaft an Schweizer Hochschulen 1. Die Lehrstühle der Universitäten in Basel, Bern, Freiburg und Zürich von den Anfängen bis 1940. Beiträge zur Geschichte der Kunstwissenschaft in der Schweiz 3, hrsg. v. Schweizerischen Institut für Kunstwissenschaft (= Jahrbuch des Schweizerischen Instituts für Kunstwissenschaft 1972/73), Zürich 1976, S. 71–88.

2 Maurer, Emil: Kunstgeschichte, in: Die Universität Zürich 1933–1983. Festschrift. Zur 150-Jahr-Feier der Universität Zürich, hrsg. v. Rektorat der Universität Zürich, red. von Peter Stadler, Zürich 1983, S. 550–554. Vgl. auch Wyss, Beat: Die Institutionalisierung der Kunstgeschichte in der Schweiz, in: Unsere Kunstdenkmäler 38, Heft 3 (1987), S. 382–398, hier S. 393f.

seinen bis heute bestehenden Zuschnitt des Lehrkörpers erhielt. Da die Archive eine Schutzfrist für Daten von Personen vorsehen, die noch keine zehn Jahre verstorben sind oder vor weniger als 100 Jahren geboren wurden, kann die Institutsgeschichte der letzten 40 Jahre zum jetzigen Zeitpunkt noch nicht geschrieben werden; Ähnliches dürfte schon Reinle dazu gezwungen haben, seine kleine Institutsgeschichte von 1976 mit Heinrich Wölfflin bzw. Konrad Escher enden zu lassen.

Objektnähe und Praxisbezug: Die Grundlegung der Zürcher Kunstgeschichte durch Vögelin und Rahn

Mit der Doppelberufung von Friedrich Salomon Vögelin (1837–1888; Abb. 2) und Johann Rudolf Rahn (1841–1912; Abb. 3) zum Wintersemester 1870/71 war eine klare Agenda verbunden: Gewünscht war explizit ein



2 Friedrich Salomon Vögelin, undatiert (um 1870?).



3 Johann Rudolf Rahn, undatiert (um 1870?).

breiter kulturhistorischer Ansatz, der den Studierenden der Medizin, Jurisprudenz und Theologie zugutekommen sollte, damit diese sich an der Universität nicht nur Fachwissen, sondern auch eine umfassende Allgemeinbildung aneignen konnten. Mit Vögelin und Rahn war aber auch erstmals die Möglichkeit geboten, Kunstgeschichte schwerpunktmässig zu studieren und in diesem Fach zu promovieren. Vögelin selbst war von Hause aus Theologe, während Rahn 1866 zwar auf der Basis

einer kunsthistorischen Abhandlung promoviert wurde, dies aber unter der Ägide von Conrad Bursian, einem «Philolog und Alterthumsforscher»³, sowie des Allgemeinhistorikers Max Büdinger erfolgt war.⁴ Schon 1880 konnten Vögelin und Rahn die erste kunsthistorische Dissertation approbieren, und bis zum Tod Vögelins waren es bereits vier Doktorarbeiten, die die beiden Kunsthistorikerprofessoren gemeinsam betreut hatten, thematisch angesiedelt zwischen der dürerzeitlichen Grafik bis zur niederländischen Skulptur des 16. Jahrhunderts.⁵ Unter den ersten vier Promovierenden war nota bene auch eine Frau, Claere Schubert, deren 1885 approbierte Arbeit über *Die Brunnen der Schweiz, Denkmäler der Kunst- und Culturgeschichte* mit ihren 74 Seiten die Dissertationen ihrer Kommilitonen an Umfang weit übertraf.⁶ Die Universität Zürich war bekanntlich eine der ersten Hochschulen im deutschsprachigen Raum, die Frauen zum Studium zuließ; allerdings war es die Medizin, die das Gros der weiblichen Studierenden anzog, während die Philosophische Fakultät 1870 – sechs Jahre nach Einführung des Frauenstudiums 1864 – erst sieben Studentinnen zählte.⁷

Vögelin und Rahn waren für die Zürcher Kunstgeschichte insofern grundlegend, als beiden die Beschäftigung mit den Kunst- und Baudenkmälern der Schweiz ein besonderes Anliegen war, und zwar nicht nur im Rahmen ihrer Tätigkeit als Hochschullehrer, sondern auch in einem weiteren Sinne als gesellschaftspolitische Aufgabe.⁸ Sowohl Vögelin als auch Rahn engagierten sich neben ihrer universitären Lehrtätigkeit für die Rettung gefährdeten Kulturguts, waren beteiligt am Aufbau des Schweizerischen Landesmuseums und legten die Grundlagen für eine systematische Inventarisierung der Schweizer Kunstdenkmäler. Dass es vor allem Rahn ist, der in diesem Kontext im kollektiven Gedächtnis der Nachwelt überlebt hat, liegt insbesondere daran, dass Rahn seinen früh verstorbenen Professorenkollegen um 24 Jahre überlebt hat und in diesen zweieinhalb Jahrzehnten das spezifische, von Objektnähe und Praxisbezug geprägte Profil der Zürcher

3 Allgemeine Deutsche Biographie Bd. 47, Leipzig 1903, S. 401f.

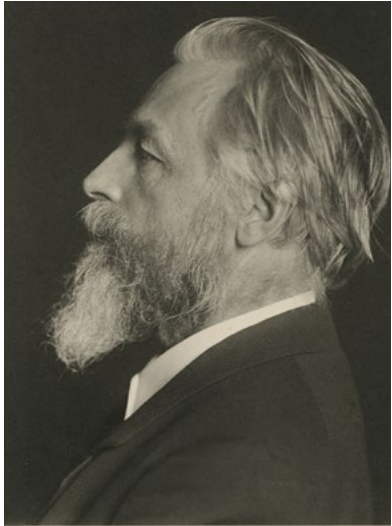
4 Rahn, J[ohann] Rudolf: Über den Ursprung und die Entwicklung des christlichen Central- und Kuppelbaus, Leipzig 1866. Vgl. Vignau-Wilbert, Thea und Peter: Bibliographie der kunsthistorischen Dissertationen in der Schweiz 1856–1970, in: Kunstwissenschaft an Schweizer Hochschulen 1976 (wie Anm. 1), S. 135–203, hier S. 181. Vgl. auch den Beitrag zu Vögelin und Rahn in diesem Band.

5 Es handelte sich um folgende Arbeiten: Harck, Fritz: Das Original von Dürers Postreiter. Ein Beitrag zur Frage nach dem Meister W (1880); Müller, Paul: Das Riesenthor des St. Stephansdomes zu Wien. Seine Beschreibung und seine Geschichte (1883); Schubert, Claere: Die Brunnen der Schweiz, Denkmäler der Kunst- und Culturgeschichte (1885); Graul, Richard: Beiträge zur Geschichte der decorativen Skulptur in den Niederlanden während der ersten Hälfte des XVI. Jahrhunderts (1888). Vgl. Vignau-Wilbert 1976 (wie Anm. 4), S. 181.

6 Die 1885 in Frauenfeld erschienene Arbeit ist von der Verfasserin «ihrem verehrten Lehrer Herrn Professor S. Vögelin in Dankbarkeit gewidmet».

7 Wyss, Georg von: Die Hochschule Zürich in den Jahren 1833–1883. Festschrift zur fünfzigsten Jahresfeier ihrer Stiftung, Zürich 1883, S. 77f.; Gagliardi, Ernst/Strohl, Jean: Die Universität Zürich 1833–1933, in: Die Universität Zürich 1833–1933 und ihre Vorläufer. Festgabe zur Jahrhundertfeier, hrsg. v. Erziehungsrat des Kantons Zürich, bearbeitet von Ernst Gagliardi, Hans Nabholz und Jean Strohl, Zürich 1938, S. 165–920, hier S. 618–621. 1872 waren bei einer Gesamtzahl von 437 immatrikulierten Studierenden 110 Frauen, d. h. rund ein Viertel; ebd., S. 431.

8 Vgl. dazu den entsprechenden Beitrag von Carola Jäggi in diesem Band.



4 Carl Brun, 1914.

Kunstgeschichte weiter schärfen sowie eine stattliche Anzahl von «Schülern» heranziehen konnte, die dieses Profil noch lange perpetuieren sollten.⁹ Fast 15 Jahre lang blieb Vögelins Professur unbesetzt, so dass Rahn in dieser Zeit – abgesehen von einigen episodenhaften Lehrangeboten der Privatdozenten Franz Friedrich Leitschuh, Ernst Alfred Stückelberg und Friedrich Carstanjen¹⁰ – die Zürcher Kunstgeschichte im Alleingang vertrat. Erst in Rahns letzten Lebens- und Wirkungsjahren kam mit Carl Brun (Abb. 4) ein neuer Kollege hinzu, wie damals nicht selten über einen internen Beförderungsprozess und deshalb auch nicht als Ordinariat besetzt. Carl Brun (1851–1923) hatte bei Vögelin und Rahn an der Universität Zürich und bei Semper und Kinkel am Eidgenössischen Polytechnikum, der heutigen ETH, studiert, lehrte ab 1883 Kunstgeschichte an der höheren Töchterschule der Stadt Zürich, wurde 1888 Konservator der Zürcher Künstlergesellschaft und 1890 Kustos der Kupferstichsammlung des Polytechnikums.¹¹ 1890 war auch das Jahr seiner Habilitation an der Universität Zürich. Dass Brun nicht promoviert war, wurde 1897 durch die Verleihung der Ehrendoktorwürde der Philosophischen Fakultät I «in Anerkennung seiner Verdienste um die wissenschaftlichen Vereinigungen und Institute der Schweiz und seiner Forschungen insbesondere auf dem Gebiete der italienischen Kunstgeschichte»¹² gleichsam «geheilt». 1902 erfolgte auf Antrag derselben Fakultät die Ernennung Bruns zum ausserordentlichen Professor für Geschichte der Malerei mit einer Lehrverpflichtung von 2–4 Vorlesungen pro Woche. Begründet wurde dies mit dem Umstand, dass «der Ordinarius für Kunstgeschichte, Prof. Dr. Rahn, aus Gesundheitsrücksichten seine Vorlesungen auf 2–3 habe reduzieren und zudem sich in den letzten Jahren wiederholt habe beurlauben lassen müssen. Da aber unter den Studierenden der Hochschule immer einige Kunsthistoriker seien, so sei eine so geringe Zahl von Vorlesungen und Übungen durchaus ungenügend und es sei eine außerordentliche Professur für Geschichte der Malerei und des Kupferstichs ein entschiedenes Bedürfnis.»¹³ Brun bot in der Folge vor allem Vorlesungen zur Kunst der italienischen Renaissance und zur deutschen sowie französischen Malerei und Skulptur des 17., 18. und 19. Jahrhunderts an, ausserdem Übungen zur frühneuzeitlichen Grafik «mit Benützung der Kupferstichsammlung der Eidg. Technischen Hochschule», deren Kustos er bis 1922 blieb.¹⁴ Aus dem Universitätsdienst war

9 Reinle 1976 (wie Anm. 1), S. 81; Meier, Hans-Rudolf: Konventionelle Pioniere: Robert Durrer, Josef Zemp und die «Rahn-Schule», in: ZAK 69, Heft 3+4 (2012), S. 381–390.

10 Reinle 1976 (wie Anm. 1), S. 86; Vignau-Wilbert 1976 (wie Anm. 4), S. 121, 125 und 127.

11 Zemp, Josef: Prof. Dr. Carl Brun, 12. September 1851 bis 6. Januar 1923 (Nekrolog), in: JbUZH 1922/23, S. 52f. Vgl. auch die Unterlagen im Zusammenhang mit Bruns Habilitation 1890 im StAZH U 109.6.74, darunter auch ein von Brun selbst verfasster Lebenslauf.

12 RRB vom 13. Februar 1902, Nr. 236–238 (UZH-Archiv AB.1.0125 und StAZH U 109.2 (Teil 5)).

13 Ebd. Vgl. auch die Verlängerungen dieser Anstellung durch RRB vom 12. März 1914, Nr. 615 und RRB vom 24. April 1920, Nr. 1205 (UZH-Archiv AB.1.0125).

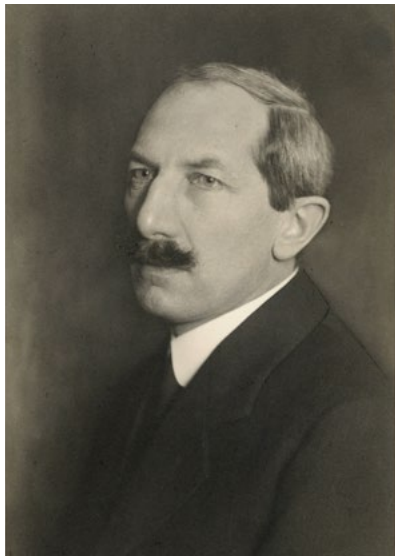
14 Vignau-Wilbert 1976 (wie Anm. 4), S. 120; Zemp 1922/23 (wie Anm. 11), S. 53.

er ein Jahr früher, im Sommer 1921, entlassen worden, wie damals üblich nach Vollendung des 70. Lebensjahres.¹⁵

Zwischen Tradition und Neuanfang: Josef Zemp (1869–1942) als Nachfolger Rahns

Als Rahn Anfang 1912 mit 71 Jahren seinen Dienst an der Universität quittierte und kurz darauf starb, war im Unterschied zur Situation nach dem Tod Vögelins 24 Jahre zuvor klar, dass diese Stelle möglichst bald wieder zu besetzen sei, wobei die übergeordneten politischen Behörden ein Ordinariat anvisierten, die Fakultät hingegen eine Doppelbesetzung auf Extraordinariatsniveau, d. h. zwei Stellen mit jeweils geringerem Lehrdeputat und entsprechend geringerem Einkommen, bevorzugte: «Bei der Behandlung der Frage der Wiederbesetzung der in Frage stehenden Professur gingen Erziehungsrat und Hochschulkommission von der Ansicht aus, es sollte der Kunstgeschichte an unserer Universität vermehrte Bedeutung gegeben und zu diesem Zwecke wieder ein volles Ordinariat eingerichtet werden, wie ein solches in früheren Zeiten bestanden hatte. Die philosophische Fakultät, I. Sektion, nahm zuvor eine ablehnende Haltung ein, indem sie der Schaffung zweier voller Extraordinariate (mit Vorschlag Zemp, Brun) den Vorzug gab mit der Begründung, daß dadurch den Bedürfnissen unserer Hochschule besser gedient sei, als mit einem Ordinariat. Auf Veranlassung der vorberatenden Behörden brachte die Fakultät jedoch Vorschläge für die Besetzung eines Ordinariates ein (Privatdozent Dr. Rintelen, Berlin; Professor Weese, Bern; Privatdozent Dr. Wackernagel, Leipzig). Diese Vorschläge wurden zunächst zurückgelegt, in der Absicht, zu versuchen, einen tüchtigen Kunsthistoriker schweizerischer Herkunft für die Professur zu gewinnen; dabei wurde insbesondere an Professor Dr. Paul Ganz, Basel, gedacht. Es ergab sich indes, daß Professor Ganz wohl in ganz hervorragender Weise zur Leitung eines Kunstmuseums befähigt ist, daß er aber als Dozent nicht in jeder Hinsicht die Qualifikationen besitzt, die von einem Ordinarius für Kunstgeschichte gefordert werden müssen. Da inzwischen Dr. Rintelen von der preußischen Regierung in amtlicher Mission nach Rom versetzt worden war, mußte dieser Vorschlag der Fakultät aufgegeben werden. Ein mit Mehrheit eingebrachter Antrag der Hochschulkommission, es sei Professor Zemp ein volles Ordinariat zu übertragen, fand die Zustimmung des Erziehungsrates nicht. Die Behörde stellte sich vielmehr auf den Standpunkt, die

15 JbUZH 1921/22, S. 23. Vgl. RRB vom 2. Juli 1921, Nr. 2137; der Antrag der Fakultät auf Ernennung zum Honorarprofessor wird von der Hochschulkommission abgelehnt «unter Betonung von Erwägungen grundsätzlicher Natur».



5 Josef Zemp, 1914.

Frage der Wiederbesetzung eines Ordinariates für Kunstgeschichte zunächst noch offen zu lassen und Professor Zemp als Extraordinarius in Vorschlag zu bringen.»¹⁶ Josef Zemp (Abb. 5 und 6) war 1893 bei Rahn mit einer Arbeit über die Schweizer Bilderchroniken und ihre Architekturdarstellungen promoviert worden und 1898 in Zürich habilitiert. Seit 1893 arbeitete er an Rahns *Kunstdenkmäler[n] des Kantons Solothurn* mit, wurde 1894 Assistent am Schweizerischen Landesmuseum, lehrte 1898–1904 Kunstgeschichte an der Universität Fribourg, um 1904 als Vizedirektor des Landesmuseums nach Zürich zurückzukehren.¹⁷ Gleichzeitig mit der Aufnahme seines letztgenannten Amtes wurde er 1904 zum Titularprofessor am Eidgenössischen Polytechnikum ernannt und 1912 ebendort zum Ordinarius für Kunstgeschichte und Archäologie befördert, wo er die gesamte Architekturgeschichte von den Ägyptern bis zur Gegenwart abdeckte. Seine Ernennung zum Extraordinarius der Kunstgeschichte an der Universität Zürich erfolgte schliesslich zum Sommersemester 1913 mit dem oben zitierten Regierungsratsbeschluss vom 23. Januar 1913. Wie bereits Rahn lehrte Zemp also gleichzeitig am Polytechnikum und an der Universität und war wie dieser über seine früheren Tätigkeiten im Landesmuseum und in der Schweizerischen Gesellschaft für Erhaltung historischer Kunstdenkmäler in vielfältige ausseruniversitäre Netzwerke integriert.¹⁸ Anders, als man dies erwarten würde, bot Zemp an der Universität vor allem Lehrveranstaltungen zur neuzeitlichen Kunst bis 1900 an, während Veranstaltungen zum Mittelalter und explizite Architekturthemen in seinem Lehrportfolio an der Universität selten waren.¹⁹ Durch seine «streng wissenschaftliche Arbeitsmethode» habe Zemp die «heranwachsende Generation für verschiedene, die Kunstgeschichte berührende Berufszweige vorbereitet»²⁰

16 RRB vom 23. Januar 1913, Nr. 175 (UZH-Archiv AB.1.1164; vgl. StAZH MM 3.27 RRB 1913/0175). Zur Vorgeschichte dieses Beschlusses s. die Dokumente in StAZH U 109.2 (Teil 7) sowie Reinle 1976 (wie Anm. 1), S. 81–83.

17 Alle biographischen Informationen zu Zemp sind den Würdigungen anlässlich seines Todes am 4. Juli 1942 entnommen: Escher, K[onrad]: Professor Josef Zemp, 17. Juni 1869 bis 4. Juli 1942, in: JbUZH 1942/43, S. 63f.; Gysin, F[ritz]: Josef Zemp (geboren in Wolhusen, 17. Juni 1869; gestorben in Zürich, 4. Juli 1942, in: ZAK 4, Heft 3 (1942), S. 129–136; Birchler, L[inus], in: NZZ vom 8. Juli 1942. Vgl. auch Reinle 1976 (wie Anm. 1), S. 81–83; Vignau-Wilbert 1976 (wie Anm. 4), S. 118; Schmid, Alfred A.: Der Lehrstuhl für Kunstgeschichte an der Universität Freiburg, in: Kunstwissenschaft an Schweizer Hochschulen 1976 (wie Anm. 1), S. 59–70, hier S. 63f.; Meier 2012 (wie Anm. 9), S. 383–386.

18 Vgl. Anm. 17. In den zitierten Würdigungen wird ausserdem immer wieder auf die künstlerische Begabung von Josef Zemp hingewiesen, die ihn u. a. Entwürfe für Fahnen, Wappen und Möbel anfertigen liessen; auch dies verband Zemp mit Rahn.

19 Vgl. die Aufstellung bei Vignau-Wilbert 1976 (wie Anm. 4), S. 130. Die Fakultät hatte in ihrem Schreiben an die Erziehungsdirektion des Kantons Zürich vom 4. Juni 1912 explizit darauf hingewiesen, dass «neben der Behandlung der ältern Kunstgeschichte und der schweizerischen Kunst [...] auch eine stärkere Berücksichtigung der neuesten Kunst zu wünschen [wäre]»; StAZH U 109.2 (Teil 7). Vgl. Reinle 1976 (wie Anm. 1), S. 82.

20 So Escher in seinem Nachruf auf Zemp 1942 (wie Anm. 17), S. 63.

– Linus Birchler wird ihn 1942 als den letzten «ragende[n] Vertreter der historisch denkenden Kunstgeschichtsforschung» bezeichnen.²¹

1922 wurde – in etwa parallel zum Ausscheiden von Carl Brun und durchaus in Abhängigkeit davon – die ausserordentliche Professur von Zemp in eine ordentliche mit demselben Lehrgebiet (Kunstgeschichte des Mittelalters und der Neuzeit) umgewandelt: «Die Fakultät weist darauf hin, daß Prof. Zemp diese Würdigung zufolge seines Ansehens als Kunsthistoriker verdiene; daß aber auch ein Grund darin liege, daß seit dem Rücktritt von Prof. Brun die Kunstgeschichte an der Universität Zürich lediglich durch ein Extraordinariat vertreten sei, während sie nach ihrer Bedeutung Gegenstand eines Ordinariates zu sein verdiente.»²² Tatsächlich hatte die Philosophische Fakultät I schon früher in jenem Jahr einen entsprechenden Antrag gestellt, hatte dabei betont, dass es zu keiner finanziellen Mehrbelastung komme und sich die Vorlesungen von Zemp eines grossen Zuspruchs von «Auditoren» erfreuten.²³ Vor allem aber sei nach dem Rücktritt des Herrn Prof. Dr. Brun die «Kunstgeschichte des Mittelalters und der Neuzeit» an unserer Universität nur durch ein einziges Extraordinariat vertreten», was «nicht im Entferntesten der Bedeutung dieses wichtigen Faches» entspreche. Dabei wird explizit auf andere Universitäten «des In- und Auslandes» verwiesen, zudem auf die Situation «zu Lebzeiten des Herrn Prof. Rahn». Die Hochschulkommission hatte sich zunächst kritisch gegen dieses Ansinnen gestellt und dabei u. a. zu bedenken gegeben, «ob nicht in der Frequenz der Vorlesungen für Kunstgeschichte ein erhebliches Überwiegen solcher Auditoren weiblichen Geschlechts sich ergibt, die bloß aus Liebhaberei die Vorlesungen besuchen».²⁴

Zemps Lehrverpflichtung umfasste seit seiner Beförderung zum Ordinarius 4–6 Stunden, als seine Lehrgebiete wurden «Christliche Baukunst, bildende Kunst des Mittelalters und schweizerische Kunst» festgeschrieben.²⁵ 1928, noch vor seinem 60. Geburtstag, gab Zemp sein Ordinariat an der Universität jedoch auf und lehrte von da an bis zu seinem Altersrücktritt 1934 nur noch am benachbarten Polytechnikum.²⁶ Der Universität Zürich blieb er aber auch weiterhin als Honorarprofessor verbunden.²⁷

21 Birchler, in: NZZ vom 8. Juli 1942 (wie Anm. 17). Vgl. auch Reinle 1976 (wie Anm. 1), S. 83: «Die Namen Rahn und Zemp wurden in der Schweiz und darüber hinaus so etwas wie ein Gütezeichen für solide Forschung und Denkmalpflege.»

22 RRB vom 23. November 1922, Nr. 2918 (UZH-Archiv AB.1.1164).

23 Brief des Dekans der Philosophischen Fakultät I vom 28. Oktober 1922 an die Erziehungsdirektion mit dem Antrag, Josef Zemp «bei unveränderter Lehrverpflichtung Rang und Titel eines Ordinarius für «Kunstgeschichte des Mittelalters und der Neuzeit» zu verleihen» (UZH-Archiv AB.1.1164).

24 RRB vom 26. September 1922, Nr. 934 (UZH-Archiv AB.1.1164).

25 RRB vom 23. November 1922, Nr. 2918 (UZH-Archiv AB.1.1164).

26 RRB vom 21. Juni 1928, Nr. 1160 (UZH-Archiv AB.1.1164).

27 Vgl. das Gesuch von Dekan Waser vom 30. Mai 1928 an die Erziehungsdirektion des Kantons Zürich sowie den Gratulationsbrief des Rektors an Zemp zu dessen 60. Geburtstag am 17. Juni 1929 (beides in UZH-Archiv AB.1.1164).



6 Johann Rudolf Rahn (Mitte) zusammen mit Josef Zemp (links) und Eugen Ziegler (rechts) auf Schloss Hagenwil, 1894; die Aufnahme entstand im Zusammenhang mit den Arbeiten an der Statistik der mittelalterlichen Kunstdenkmäler des Kantons Thurgau.



7 Heinrich Wölfflin, ca. 1903.

«...der wohl berühmteste Kunsthistoriker seiner Generation im deutschen Sprachgebiet»: Heinrich Wölfflin in Zürich

Bei den Diskussionen um die Nachfolgestaltung des Rahn’schen Lehrstuhls im Jahre 1912 war auch Heinrich Wölfflin²⁸ (1864–1945; Abb. 7) um ein Gutachten gebeten und dessen Antwort von der Philosophischen Fakultät I dem Erziehungsrat als «Urteil des derzeitigen Führers in der Kunstwissenschaft» vorgelegt worden.²⁹ Wer hätte damals wohl gedacht, dass dieser hochgelobte Gelehrte zwölf Jahre später selbst als Professor in Zürich Einzug halten und ebendort Kollege von Josef Zemp, der ja 1913 infolge nicht zuletzt des Wölfflin’schen Gutachtens zum Extraordinarius ernannt worden war, werde! 1924, als Wölfflin seine Tätigkeit als Ordinarius ad personam an der Universität Zürich annahm, war er bereits 60 Jahre alt und hatte eine langjährige erfolgreiche Professorenlaufbahn hinter sich, zunächst (1893–1901) in Basel als Nachfolger von Jacob Burckhardt, dann (1901–1912) als Nachfolger von Hermann Grimm in Berlin, seit 1912 in München und damit jener Universität, wo er 1886 in Philosophie promoviert worden war und 1888 durch Habilitation die Venia in neuerer Kunstgeschichte erhalten hatte.³⁰ Offenbar hatte der gebürtige Winterthurer im Vorfeld seiner Berufung an geeigneter Stelle durchblicken lassen, dass er nicht abgeneigt sei, seine Lehrtätigkeit für die letzten Berufsjahre nach Zürich zu verlegen.³¹ Aus einem Brief des Erziehungsdirektors vom 6. Juli 1923 an den Dekan der Philosophischen Fakultät I geht hervor, dass – unter anderem im Beisein von Josef Zemp – bereits Vorgespräche in dieser Sache stattgefunden hätten.³² Allerdings könne es sich «nicht um die Schaffung einer neuen eigentlichen Professur handeln, sondern in Würdigung der wissenschaftlichen Bedeutung des Herrn Prof. Wölfflin darum, ihm durch eine persönliche Berufung Gelegenheit zu geben, an unserer Universität zu wirken. Der ihm zu erteilende Lehrauftrag für ca. 4 Stunden Vorlesungen oder Übungen wäre ganz allgemein zu fassen und kann

28 Zitat der Überschrift aus: Reinle 1976 (wie Anm. 1), S. 84.

29 Vgl. das Schreiben von Dekan Schwyzer vom 29. Juli 1912 an die Erziehungsdirektion sowie das entsprechende Gutachten von Wölfflin vom 8. Juli 1912, beides im StAZH U 109.2 (Teil 7); ebd. auch Wölfflins Gutachten vom 3. November 1912 zu Ganz. Vgl. Reinle 1976 (wie Anm. 1), S. 82.

30 Alle diese Angaben sind dem von Gotthard Jedlicka verfassten Nachruf auf Heinrich Wölfflin im Jahresbericht der Universität Zürich entnommen; vgl. Jedlicka, G[otthard]: Professor Heinrich Wölfflin, 21. Juni 1864 bis 19. Juli 1945 (Nekrolog), in: JbUZH 1945/46, S. 60–62. Vgl. auch Wölfflin, Heinrich: Rückblick (1944). Rede gehalten am 9. März 1944 im Zürcher PEN-Club. Nachschrift von Gotthard Jedlicka, in: Neujahrsblatt der Zürcher Kunstgesellschaft 1965, S. 33–44 sowie Jedlicka, Gotthard: Heinrich Wölfflin. Erinnerungen an seine Jahre in Zürich (1924–1934), in: Neujahrsblatt der Zürcher Kunstgesellschaft 1965, S. 3–32.

31 Vgl. Jedlicka, Nachruf auf H. Wölfflin 1945/46 (wie Anm. 30), S. 60. Eine Abschrift des Wölfflin’schen Eintrags ins Album für Ehrendoktoren der Universität Zürich, den Jedlicka hier zitiert, findet sich im Dossier AB.1.1137 des UZH-Archivs.

32 Der betreffende Brief befindet sich im UZH-Archiv AB.1.1137.

unseres Erachtens nach den besondern Verhältnissen neben den bestehenden Lehraufträgen einhergehen, zu denen er eine eigenartige und willkommene Ergänzung bieten wird.» Bisher seien die Gespräche sehr diskret verlaufen, doch sei es jetzt an der Zeit, die Fakultät zu befragen, wie sie sich zur «Frage der Berufung Wölfflins» stelle, «und sie um ihre Anträge hinsichtlich der Gestaltung des Lehrauftrages zu ersuchen» – die Sache habe eine gewisse Dringlichkeit. Die Fakultät äusserte sich erwartungsgemäss zustimmend, so dass Wölfflins Wahl durch den Regierungsrat am 18. Oktober 1923 erfolgen konnte: «Die Angliederung an den bisherigen kunstgeschichtlichen Unterricht denkt sich die Fakultät so, daß Prof. Wölfflin das Hauptgewicht seiner Vorlesungen und Übungen auf systematische Darlegungen von künstlerischen Entwicklungsgesetzen, Einführung zur Erkenntnis der Kunst als Lebenswert, ästhetische Deutung wichtiger Erscheinungen aus der Geschichte der Kunst, eindringliche Behandlung einzelner Meister legen würde. Die bisher an der Universität vorzugsweise gepflegte Darstellung der kunstgeschichtlichen Tatsachen und ihrer allgemeineschichtlichen Zusammenhänge dürfte zu diesem Programm nach der Ansicht der Fakultät die notwendige Ergänzung bilden.»³³ Mit den angedachten vier Vorlesungsstunden pro Woche, die mit der Berufung von Wölfflin verbunden waren, ergäben sich zusammen mit den bereits bestehenden Lehraufträgen wöchentlich etwa 13 Stunden. Als Lehrgebiet wird – möglichst weit – «Kunstwissenschaft» vorgeschlagen. Für «die Bedienung des kunstgeschichtlichen Apparates» sei eine «Hilfskraft» beizuziehen, für besagten «Apparat» selbst – eine Sammlung von Kunstdrucken, Fotografien und Lichtbildern – habe Wölfflin seinerseits schon «beruhigende Zusicherungen» gemacht. Wölfflins Lohn, so heisst es weiter, entspreche nicht dem eines vollen Ordinariats, nicht zuletzt deshalb, weil von Anfang an gelegentliche Beurlaubungen «für die Dauer eines Semesters» vorgesehen seien. Tatsächlich liess sich Wölfflin nach seinem Amtsantritt zum Sommersemester 1924 sehr oft, bisweilen jedes zweite Semester, beurlauben.³⁴ Dennoch entfaltete er eine reiche Lehrtätigkeit, auch im Bereich der Grundausbildung, für die er Jahre zuvor (1915) mit seinen *Kunstgeschichtliche[n] Grundbegriffe[n]* selbst ein lange

33 RRB vom 18. Oktober 1923, Nr. 2456 (UZH-Archiv AB.1.1137).

34 Dies geht aus zahlreichen Urlaubsgesuchen und -bewilligungen im Dossier AB.1.1137 im UZH-Archiv hervor. Wölfflins Amtsantritt in Zürich fiel auf den 16. April 1924 (JbUZH 1923/24, S. 23).

8 Kollektion der Ausgaben von Wölfflins *Kunstgeschichtliche[n] Grundbegriffe[n]* in der Bibliothek des Kunsthistorischen Instituts der Universität Zürich.



im Wintersemester 1925/26, die von 122 Studierenden und 265 «Audito-ren» besucht wurde.³⁵ In einem Brief des Dekans an den Erziehungsdi- rektor vom 18. November 1929 ist gar von einer «von seiner Hörschaft aus gehende[n] Massenpetition» gegen eine weitere Beurlaubung Wölff- lins die Rede, die Wölfflin prompt dazu bewogen hätte, «ein Gesuch um Urlaubsbewilligung zurückzuziehen».³⁷ Wölfflin selbst wertete den Er- folg seiner Lehrtätigkeit in Zürich deutlich weniger positiv. Zu den Zür- cher Studierenden habe sich – wie er 1944 ex post beklagte – nie jene Beziehung ergeben, «die sich an den verschiedenen Universitäten in Deutschland selbstverständlich eingestellt hatte. Zwar hielt ich auch

35 Zitat aus dem Nachruf von G. Jedlicka auf H. Wölfflin 1945/46 (wie Anm. 30), S. 61f. Zu den von Wölfflin in Zürich angebotenen Lehrveranstaltungen siehe Vignau-Wilbert 1976 (wie Anm. 4), S. 129f. Wölfflins *Kunstgeschichtliche Grundbegriffe* waren 1915 erstmals publiziert worden, seither wurden sie in 22 Sprachen übersetzt und liegen in mehreren Auflagen vor; Burioni, Matteo et al.: Wölfflins Grundbegriffe: Ausgaben und Übersetzungen, in: Kunstge- schichten 1915. 100 Jahre Heinrich Wölfflin: Kunstgeschichtliche Grundbegriffe, hrsg. v. Matteo Burioni, Burcu Dogramaci und Ulrich Pfisterer, Passau 2015, S. 303–349 und Levy, Evonne: Introduction, in: The Global Reception of Heinrich Wölfflin's *Principles of Art History*, hrsg. v. Evonne Levy und Tristan Weddigen, New Haven/London 2020, S. 1–14. Zur Würdigung von Wölfflins *Grundbegriffe[n]* siehe auch Gotthard Jedlickas Beitrag zum 100. Geburtstag Wölfflins in der NZZ vom 21. Juni 1864.

36 Vgl. die entsprechende Frequenzliste im Dossier AB.1.1137 des UZH-Archivs.

37 UZH-Archiv AB.1.1137.

Uebungen, aber es entstand keine Beziehung zwischen den Studenten und mir, unser Verhältnis glitt rettungslos in das der einseitigen Hoch- achtung über.»³⁸ Und da «der Verkehr mit der Jugend fehlte», habe auch «das freie und großzügige Geben und Nehmen» gefehlt, was sich läh- mend auf seine Forschertätigkeit ausgewirkt habe – er habe längst nicht so viel schreiben können, wie er «in der Muße von Zürich» fertigzustel- len gehofft hatte. Zudem seien die räumlichen Verhältnisse eng gewe- sen, «keine Diapositive, keine Bibliothek, kein eigentlicher Seminar- raum». Auch mit den Fakultätssitzungen habe er seine Mühe gehabt und schliesslich nicht mehr daran teilgenommen, so dass es «immer einsamer» um ihn geworden sei. Erst jetzt erkenne er, «wie fruchtbar und fördernd es ist, in eine größere Ordnung eingefügt und ihr ver- pflichtet zu sein».³⁹

Nach zehnjähriger Tätigkeit wurde Wölfflin zum WS 1934/35 aus dem aktiven Universitätsdienst entlassen, nota bene unter Verzicht auf ein Ruhegehalt – erst «bei eintretendem Vermögensverlust» werde er dar- auf zurückkommen.⁴⁰ Gleichzeitig erfolgte die Ernennung zum Hono- rarprofessor, wie dies bei Ordinarien damals üblich war, um sie auch weiterhin an die Universität zu binden (Abb. 9). 1941 verlieh ihm die Medizinische Fakultät der Universität Zürich zudem die Ehrendoktor- würde und würdigte ihn damit in seiner Bedeutung als «Schöpfer einer «Naturgeschichte der Kunst», als «Meister der Beschreibung künstleri- scher Gestalt» und «Erzieher des menschlichen Auges zu methodischem Sehen».⁴¹ Wölfflin habe, so heisst es in der Laudatio weiter, «durch ex- akte Beschreibung und Deutung des Sinnlich-Schaubaren in der Kunst und durch Aufzeigung des Visuell-Typischen im historischen Wandel des künstlerischen Sehens, welches in gesetzlicher Weise im Stilgefühl einer Epoche zum Ausdruck kommt, [...] in hervorragender Weise dazu beigetragen, den optischen Sinn des Menschen zu schärfen und die Er- kenntnis des psychophysiologischen Phänomens, welches dem künst- lerischen Sehen zugrunde liegt, zu vertiefen». Es sei «nicht nur fruchtbare Methode für den Kunsthistoriker, sondern auch für den Arzt», aus einem «komplizierten optischen Ganzen das Wesentliche herauszuho- len und in der Deutung synthetisch wieder aufzubauen [...]. In der Ver- mittlung dieser mit Meisterschaft geübten Methode ist Wölfflin, selbst

38 So in einer Rede Wölfflins am 8. Juli 1944 im Rahmen eines Fakultätssessens im Zunfthaus zum Rügen/Zürich, zitiert von Gotthard Jedlicka in seinem Beitrag zum 100. Geburtstag Wölfflins in der NZZ vom 21. Juni 1864.

39 Ebd. Vgl. auch Reinle 1976 (wie Anm. 1), S. 84.

40 RRB vom 2. August 1934, Nr. 1977; RRB vom 30. August 1934, Nr. 2166 (UZH-Archiv AB.1.1137).

41 So in der Laudatio des Dekans der Medizinischen Fakultät vom 29. April 1941 (UZH-Archiv AB.1.1137). Vgl. Jedlicka, Nachruf auf H. Wölfflin 1945/46 (wie Anm. 30), S. 61.

- 9 Heinrich Wölfflin sitzt dem Bildhauer Hermann Hubacher Modell für eine Porträtbüste, um 1944. Die Aufnahme stammt vermutlich von Frau Hubacher, der Frau des Bildhauers.



ein Kenner naturwissenschaftlicher Betrachtungsweise, auch für den Mediziner Vorbild und grosszügiger Gebender gewesen.»⁴² Wölfflin habe «auch die Mediziner sehen gelehrt, hat sie gelehrt, aus einem optischen komplexen Substrat das Wesentliche herauszugreifen und die wesentlichen Momente zu einer Synthese zu vereinigen», «als großer und vielleicht letzter Representant [sic] der Renaissance» habe er «lebhaft naturwissenschaftliche und biologische Interessen gehegt» und sei auch aus diesem Grund der Medizinischen Fakultät nahe gestanden.⁴³ Tatsächlich hatte Wölfflin bereits in seiner «Antrittsrede» vom 14. Juni 1924 auf die Notwendigkeit einer «Geschichte des Auges» hingewiesen, nehme doch das Auge «eine so wichtige Stellung in der Bildung der Weltanschauung als Orientierung in der Welt ein, dass es eigentlich eine unumgängliche Forderung sein müsste, die Geschichte des Auges zu kennen mit den einzelnen Sehformen, die allein in der Kunst abzulesen sind».⁴⁴

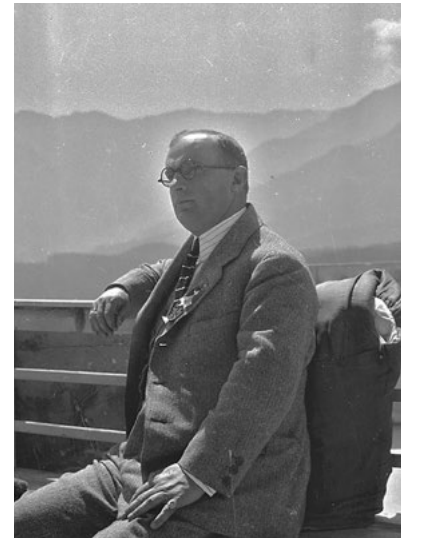
42 Alle hier zitierten und paraphrasierten Unterlagen im Zusammenhang mit der Verleihung der Ehrendoktorwürde der Medizinischen Fakultät der UZH an Heinrich Wölfflin finden sich im Dossier AB.1.1137 des UZH-Archivs.

43 Antrag der Direktion des Kantonsspitals ZH an den Dekan der Medizinischen Fakultät vom 24. Februar 1941, wie die vorangehenden Dokumente im Dossier AB.1.113 des UZH-Archivs.

44 Zitiert nach Reinle 1976 (wie Anm. 1), S. 86.

Weiter im Sinne Rahns: Konrad Escher als Nachfolger von Zemp

Mit Zemps vorzeitigem Rücktritt von seiner Universitätsprofessur im Jahr 1928 stellte sich – wie bereits 1912 nach der Emeritierung Rahns – erneut die Frage, wie es weitergehen solle mit der Zürcher Kunstgeschichte. War die 1923 erfolgte Wahl Wölfflins explizit als Ergänzung zu der damals durch Zemp vertretenen positivistischen Kunstgeschichte der Rahn-Schule gedacht gewesen⁴⁵, so war nun zu überlegen, wie dieses Gleichgewicht perpetuiert werden konnte. Die Lösung hiess Konrad Escher (1882–1944; Abb. 10). Escher hatte in Zürich bei Rahn und Zemp studiert, ausserdem bei Georg Dehio in Strassburg (1902–1904) und bei Wölfflin in Berlin.⁴⁶ Nach der Promotion, die 1905 an der Universität Zürich auf Basis einer Arbeit über *Wand- und Deckenmalerei in der Schweiz vom 9. bis zum Anfang des 16. Jahrhunderts* erfolgt war, wurde Escher Assistent an der Öffentlichen Kunstsammlung Basel. In Basel wurde Escher 1909 mit seiner Studie zu *Barock und Klassizismus* habilitiert, doch liess sich Escher neun Jahre später an die Universität Zürich umhabilitieren und erhielt hier 1918 die *Venia legendi* für mittelalterliche und neuere Kunstgeschichte.⁴⁷ Das 1922 parallel zum Antrag der Fakultät auf Beförderung Zemps vom Extraordinarius zum Ordinarius gestellte Gesuch auf Beförderung des Privatdozenten Konrad Escher zum Extraordinarius in der Nachfolge des kurz zuvor pensionierten Carl Brun wurde von den übergeordneten Behörden abgelehnt und als Kompensation ein vierstündiger Lehrauftrag sowie die Ernennung zum Titularprofessor bewilligt.⁴⁸ Begründet wurde die Ablehnung damit, dass «der Vorgeschlagene» zwar «durch großen Fleiss, durch gründliches Wissen und durch anerkanntenswerte Erfolge als Forscher auf dem Gebiet der Kunstgeschichte sich ausgewiesen» habe, seine Lehrtätigkeit aber «noch nicht allen Anforderungen» entspreche.⁴⁹ Wichtiger aber scheinen pekuniäre Überlegungen gewesen zu sein: «Wesentlich ist sodann, daß Prof. Brun nicht ein volles Extraordinariat inne hatte, was in seiner Lehrverpflichtung und demgemäß auch in einem verminderten Besoldungsansatz



10 Konrad Escher, undatiert (1930er Jahre?).

45 Wölfflin selbst sah die Kunstgeschichte nicht im Deutungszwang durch die Historie, sondern umgekehrt, denn «alles Anschauliche ist ja viel deutlicher als das durch das Wort Überlieferte»; Zitat aus Wölfflins Zürcher Antrittsvorlesung vom 14. Juni 1924, hier zitiert nach Reinle 1976 (wie Anm. 1), S. 86.

46 Alle Informationen zur Biographie von Escher sind Dokumenten im UZH-Archiv entnommen, vgl. die nachfolgenden Anmerkungen. Vgl. auch Jedlicka, G[otthard]: Professor Konrad Escher, 21. Oktober 1882 bis 18. September 1944 (Nekrolog), in: JbUZH 1944/45, S. 57–59; Reinle 1976 (wie Anm. 1), S. 83f. sowie den Beitrag von Ylva Gasser in diesem Band.

47 Protokoll des Erziehungsrates des Kantons ZH vom 31. Mai 1918, Nr. 767 (UZH-Archiv AB.1.0228).

48 Vgl. den Brief des Dekans der Philosophischen Fakultät I vom 28. Oktober 1922 an die Erziehungsdirektion sowie den RRB vom 23. November 1922, Nr. 2919 (beides im UZH-Archiv AB.1.1164).

49 RRB vom 26. September 1922, Nr. 934 (UZH-Archiv AB.1.1164).

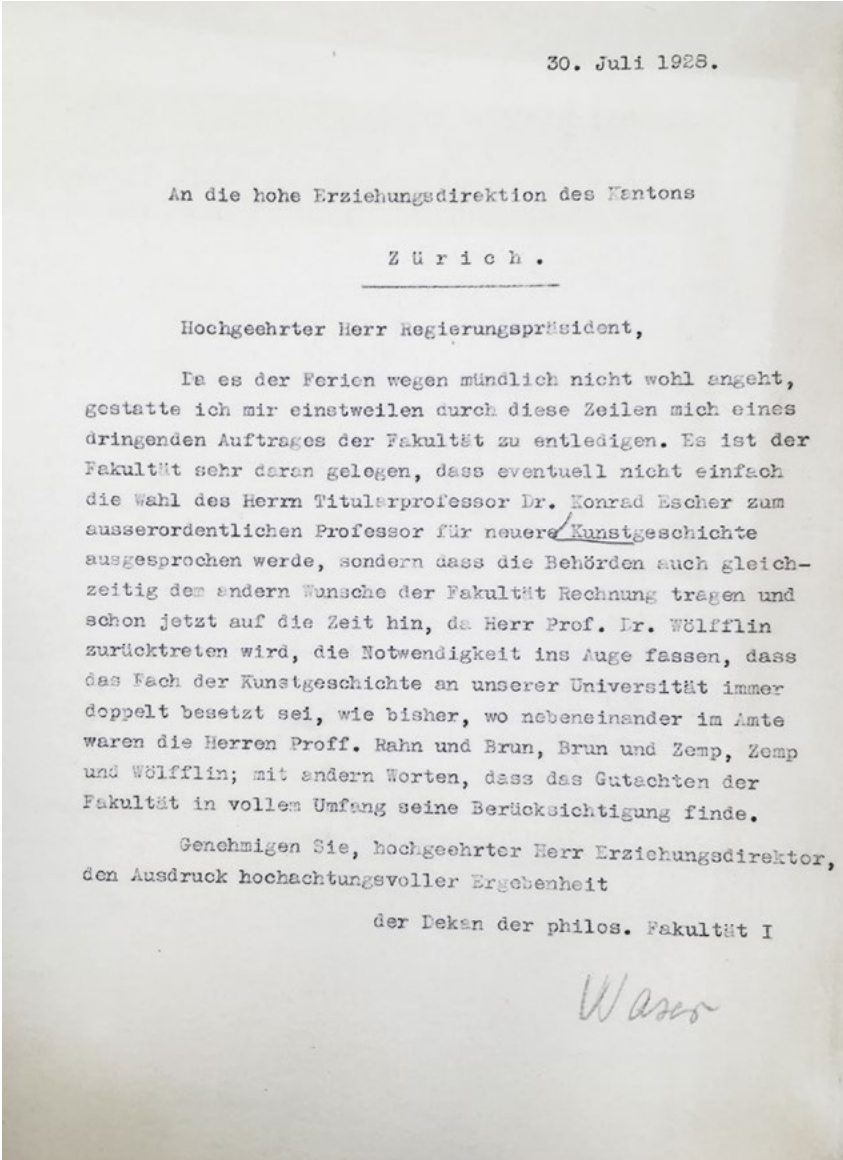
Ausdruck fand.» Die Schaffung eines vollen Extraordinariates sei deshalb «für den Staat mit einer Mehrausgabe verbunden» und ergo zu vermeiden.⁵⁰

Bei der Diskussion um die Nachfolge Zemps kam Escher dann aber doch noch zum Zuge: Zum Wintersemester 1928/29 erfolgte seine Ernennung zum ausserordentlichen Professor für mittlere und neuere Kunstgeschichte mit einer Lehrverpflichtung von 5–8 Wochenstunden. Im entsprechenden Regierungsratsbescheid vom 23. August 1928 wird betont, dass Escher eine perfekte Ergänzung darstelle zu Wölfflin, in dessen Händen die «Hauptprofessur» liege, und – vielleicht wichtiger noch – «daß es notwendig sei, auch in der Zukunft zwei kunstgeschichtliche Professuren zu unterhalten».⁵¹ (Abb. 11) Dieser letztgenannte Punkt war auch im Antrag des Dekans an die Erziehungsdirektion vom 19. Juli 1928, der dem Wahlentscheid zugrunde lag, mit Nachdruck formuliert, ja gefordert worden: Auch nach dem absehbaren Ausscheiden seien zwei Kunstgeschichtsprofessuren zwingend notwendig, liege es doch «im Wesen der Sache [...], dass in diesem Fache eine mehr stofflich und auf Einzeltatsachen gerichtete Forscherpersönlichkeit ergänzt werden muss durch eine zur Systematik und allgemein geisteshistorischen Gesichtspunkten neigende».⁵² Das Lehrgebiet von Escher sei deshalb nur provisorisch zu bestimmen, «um später nicht der andern Professur hinderlich zu sein». Bei einer «Neuordnung der Dinge» könne der Lehrauftrag Eschers dann eventuell «in dem Sinne, dass die schweizerischen Kunstdenkmäler in den Mittelpunkt seiner Tätigkeit gestellt werden», neu umschrieben werden.

Eschers Lehrtätigkeit deckte ein schwindelerregend breites Themenfeld ab, von der Kunst des Frühmittelalters über die romanische Baukunst, die Interdependenz von Mystik und bildender Kunst, Leonardo und die Kunst der Renaissance bis zu den künstlerischen Bewegungen am Anfang des 20. Jahrhunderts, nicht selten begleitet durch Exkursionen in der Schweiz und ins Ausland, was damals eine Neuerung darstellte.⁵³ Von der Anziehungskraft konnte es Escher mit Wölfflin aber nicht aufnehmen. Dennoch war auch Escher ein «Mann der Öffentlichkeit», indem er sich – ganz in der Tradition Rahns – auch ausserhalb der

50 Ebd.
51 RRB vom 23. August 1928, Nr. 1592 (UZH-Archiv AB.1.0228).
52 UZH-Archiv AB.1.0228. Bekräftigt wurde dieses Anliegen 14 Tage später (30. Juli 1928) mit einem weiteren Brief des Dekans an die Erziehungsdirektion (vgl. Abb. 11).
53 Eine Auflistung der von Escher angebotenen Veranstaltungen findet sich bei Vignau-Wilbert 1976 (wie Anm. 4), S. 121f. Zu den Exkursionen s. Reinle 1976 (wie Anm. 1), S. 84 und den Beitrag von Ylva Gasser in diesem Band.

Universität für kunsthistorische Anliegen engagierte, sei es als Präsident der Gesellschaft für schweizerische Kunstgeschichte (GSK) oder als erster Vorsitzender der Volkshochschule Zürich, an der er auch kunsthistorische Kurse anbot.⁵⁴



11 Auch der Dekan der philosophischen Fakultät I hatte in seinem Schreiben «an die hohe Erziehungsdirektion des Kantons Zürich» vom 30. Juli 1928 die Notwendigkeit betont, «dass das Fach der Kunstgeschichte an unserer Universität immer doppelt besetzt sei».

54 Vgl. Anm. 46. Das Zitat stammt aus dem Nachruf von Jedlicka auf Escher im JbUZH 1944/45, S. 57.

Einzug der Moderne: Gotthard Jedlickas Ernennung zum Professor für «neuere und neueste» Kunst (1939)

Wölfflins Altersrücktritt 1934 bescherte seinem Kollegen Escher eine fünfjährige Alleinvertretung des Faches, da Wölfflins Ordinariat ad personam ausgesprochen worden war und deshalb keine automatische Nachfolgeregelung nach sich zog.⁵⁵ Schon zuvor hatte Escher «die Dissertationen auf dem Gebiete der mittleren und neueren Kunstgeschichte» alleine zu begutachten und sämtliche «Doktorprüfungen auf diesem Gebiet abzunehmen», da sich Wölfflin von Anfang an «von der Pflicht zur Abnahme von Prüfungen» hatte befreien lassen.⁵⁶ In der Lehre wurde Escher unterstützt durch die Privatdozenten Franz Stadler (1877–1959; Abb. 12), der schon 1913 unter Zemp seine Lehrtätigkeit aufgenommen hatte und 1929 zum Titularprofessor ernannt worden war,⁵⁷ Hans Hoffmann, dem wir weiter unten als Nachfolger von Escher wieder begegnen werden, Gotthard Jedlicka und Josef Gantner. 1939 gelangte die Fakultät an den Erziehungsrat mit der Bitte um Wiederbesetzung der zweiten Professur unter Hinweis darauf, dass die Kunstgeschichte seit einigen Jahren «ungünstiger da[stehe], als vorher viele Jahrzehnte lang»; die Universität Zürich sei die einzige Hochschule in der Schweiz, «in der dieses Fach, das im Doktorexamen als Hauptfach gewählt werden kann, nur durch ein einziges Extraordinariat vertreten wird».⁵⁸ Es gehe «auf die Dauer nicht an, sich auf das Vorhandensein von Privatdozenten zu verlassen. Neben dem dringend notwendigen Ausbau des Faches legt auch die Rücksicht auf die Förderung des akademischen Nachwuchses es nahe, nicht auf unbeschränkte Zeit Kräfte unentgeltlich in Anspruch zu nehmen, die nach der Leistung Anspruch auf eine solche Förderung haben.» Es wird bei dieser Gelegenheit daran erinnert, dass die Fakultät bereits beim Rücktritt Zemps 1928 und der Ernennung Eschers zu dessen Nachfolger erklärt habe, «daß es notwendig sein werde, nach dem Rücktritt Wölfflins neben Escher eine zweite Persönlichkeit zu stellen, [...] da es im Wesen der Sache liege, daß in diesem Fache eine mehr stofflich gerichtete Persönlichkeit ergänzt werden müsse durch eine zu Systematik und allgemein geisteshistorischen



12 Franz Stadler, 1914.

55 Vgl. dazu den Schriftwechsel zwischen Dekanat der Philosophischen Fakultät I und Erziehungsdirektion im November 1934 (UZH-Archiv AL.7.41).

56 Vgl. die «Beilage 1) zur Eingabe der phil. Fakultät I vom 27. Oktober 1944 betr. Professur für Kunstgeschichte» im Dossier AB.1.0444 des UZH-Archivs.

57 Der gebürtige Ungare Stadler hatte zuerst «technische Studien» in München und Berlin, dann Kunstgeschichte und Philosophie in Berlin und Basel studiert; 1906 Promotion in Münster i. W. zu Hans Multscher und dessen Werkstatt, 1913 Habilitation in Zürich mit einer Arbeit über Michael Wolgemut und den Nürnberger Holzschnitt im letzten Drittel des 15. Jahrhunderts, seit WS 1913/14 PD mit venia «Neuere Kunstgeschichte»; 1929 Ernennung zum Titularprofessor (alle Angaben aus Dokumenten in den Dossiers AB.1.0949 und AB.1.0487 des UZH-Archivs).

58 So resümiert im RRB vom 13. Juli 1939, Nr. 1990 (UZH-Archiv AB.1.0487).

Gesichtspunkten neigende». 1934, beim Rücktritt von Wölfflin, sei es «nur die Rücksicht auf die Krise» gewesen, die die Fakultät daran gehindert habe, «ihren Standpunkt erneut zu vertreten». Nach wie vor sei sie – die Fakultät – der Meinung, «daß dieses gewaltige Gebiet nicht von einer einzelnen Persönlichkeit vertreten werden» könne. Hinzu komme «als außerordentliche Erweiterung [...] die Kunst des 19. Jahrhunderts», die «zu den bisherigen Aufgaben hinzugetreten» sei, weshalb es sich «von selber ergeben» werde, dass das hier erneut beantragte Extraordinariat «besonders dieses Gebiet als Zentrum haben wird». Aus diesen Erwägungen heraus habe die Fakultät eine Kommission damit beauftragt, «für einen zeitgemäßen Ausbau des akademischen Unterrichtes in Kunstgeschichte Vorschläge zu machen.» Außer den drei eigenen Privatdozenten Stadler, Hoffmann und Jedlicka sei auch der akademische Nachwuchs der übrigen Schweizer Universitäten «in die Überlegungen einbezogen» worden, wobei «hiervon einzig Privatdozent Dr. Reinhardt in Basel nach Persönlichkeit und Leistungen eine ernsthafte und sorgfältige Berücksichtigung bedurfte».⁵⁹

Vorgeschlagen wurde schliesslich Gotthard Jedlicka (1899–1965), der zunächst Primar- und Sekundarlehrer gewesen war und erst während seiner Lehrtätigkeit als solcher kunsthistorische Veranstaltungen an der Universität Zürich besuchte.⁶⁰ 1928 war er an seiner Alma Mater auf Basis einer Schrift über Toulouse-Lautrec, dessen Werk er während eines längeren Paris-Aufenthaltes kennengelernt hatte, promoviert worden (Abb. 13); für seine 1934 ebenfalls an der Universität Zürich vollzogene Habilitation hatte er eine Studie zum *Meister der Karlsruher Passion* und eine Schrift mit dem Titel *Beiträge zu einer Charakteristik der Malerei von Edouard Manet* eingereicht und die Venia für mittlere und neuere Kunstgeschichte erhalten.⁶¹ Wölfflin und Escher als amtierende Fachvertreter hatten das Habilitationsgesuch von Jedlicka zwar unterstützt und seine «feine Einfühlungsgabe in künstlerische Werte» hervorgehoben, aber auch darauf hingewiesen, dass es aus Sicht des Faches derzeit (i. e. 1934) kein Bedürfnis nach einer weiteren Fachkraft gebe, da der aktuelle Lehrkörper mit seinen beiden Professoren und seinen drei das «Gesamtfach

59 Alle Zitate aus dem in der letzten Anm. genannten RRB. Dass Joseph Gantner nicht unter den in die engere Wahl genommenen Kandidaten figuriert, war seiner Wahl als Ordinarius für Kunstgeschichte an die Universität Basel zum WS/SS 1938 geschuldet; vgl. den Eintrag zu Joseph Gantner in: Munzinger Online/Personen – Internationales Biographisches Archiv, [munzinger.de/document/00000007877](https://www.munzinger.de/document/00000007877) (aufgerufen am 24. August 2021).

60 Biographische Angaben zu Jedlicka aus dem RRB vom 13. Juli 1939, Nr. 1990 und weiteren Dokumenten im Dossier AB.1.0487 des UZH-Archivs. Vgl. auch Reinle, Adolf: Professor Gotthard Jedlicka, 6. Mai 1899 bis 9. November 1965 (Nekrolog), in: JbUZH 1965/66, S. 90f. sowie den Beitrag von Roger Fayet in diesem Band.

61 RRB vom 30. Juli 1934, Nr. 555. Im Schreiben des Dekans an die Direktion des Erziehungswesens des Kantons Zürich vom 25. Juli 1934 heisst es, dass die Fachvertreter in den Gutachten zur Habilitation von Jedlicka vor allem dessen «künstlerische Einfühlungsgabe» betont hätten «und sein lebendiges Verhältnis zur modernen Malerei», aber seiner «Darstellungsgabe» ein «feuilletonistischer Einschlag» attestiert hätten. Beide Dokumente finden sich im Dossier AB.1.0487 im UZH-Archiv.



13 Cover von Gotthard Jedlickas Buch *Henri de Toulouse-Lautrec* (Berlin 1929), auf dessen Basis Jedlicka 1928 an der Universität Zürich promoviert worden war.

der mittleren und neueren Kunstgeschichte» abdeckenden Privatdozenten für die damals circa acht Fachstudierenden mehr als ausreichend sei.⁶²

Begründet wurde der Vorschlag zur Wahl Jedlickas zum Extraordinarius 1939 dann unter anderem damit, dass «der gegenwärtig einzige Fachvertreter der Fakultät, Professor Dr. Konrad Escher, [...] bei all seiner umfassenden Tätigkeit [...] die ältere Kunst einschließlich der Architektur» bevorzuge; «eine Hilfe und Entlastung würde er am ehesten in Hinblick auf Dissertationen und Vorlesungen über moderne Kunst begrüßen und erstreben. [...] Die Weite des Werks von Dr. Jedlicka offenbart eine geistige Spannkraft, die ihn vor den drei andern Anwärtern deutlich heraushebt. Sie zeigt seine Gabe, in geordnetem Wechsel sich in ein Bild zu versenken und wieder sich über das Material zu erheben, die Inhalte und ihre Darstellungen durch mannigfaltige Beziehungen vom Bild zum Künstler und zu dessen Absicht zu deuten und in ihrer Bedeutsamkeit zu erfassen und zu schildern und dem Künstler in der Kunst und Kultur seinen Platz anzuweisen.»⁶³ Auf dieser Basis wurde Jedlicka zum Wintersemester 1939/40 zum «außerordentlichen Professor für Kunstgeschichte unter besonderer Berücksichtigung der Kunst des 19. und 20. Jahrhunderts mit Einschluß der Schweizerischen Kunst dieses Zeitalters» ernannt, wie damals üblich zunächst für eine Amtsdauer von sechs Jahren. Als Lehrverpflichtung wurden 5–8 Wochenstunden

62 Vgl. das von Wölfflin und Escher unterzeichnete Schreiben «Habitationsgesuch von Dr. Gotthard Jedlicka» vom 18. bzw. 19. Juni 1934 (UZH-Archiv AB.1.0487).

63 Dieses und die nachfolgenden Zitate stammen wiederum aus dem in Anm. 58 genannten RRB vom 13. Juli 1939, Nr. 1990. Maurer zählte Jedlicka 1983 «zu den letzten Repräsentanten der Erlebnisästhetik»; Maurer 1983 (wie Anm. 2), S. 552.

Vorlesungen und Übungen festgesetzt, und erstmals ist im Regierungsratsbescheid zur Wahl von Jedlicka davon die Rede, dass mit der Professur «die Mitbeteiligung an der Leitung des Kunstgeschichtlichen Seminars» verbunden sei. Zudem, so wird festgehalten, sei Jedlicka «bei der Wahl von Vorlesungen aus der älteren Kunstgeschichte [...] gehalten, sich des Einverständnisses von Prof. Dr. K. Escher zu versichern».⁶⁴ Mit seinem Schwerpunkt in der neueren und neuesten Malerei hatte Jedlicka allerdings ein ganz eigenes Profil, so dass es nur selten – etwa im Bereich der Renaissancekunst – zu Doppelungen kam.⁶⁵ Seine Vorlesungen, etwa jene zu *Greco*, *Velazquez*, *Goya* (im WS 1946/47) oder *Der französische Impressionismus* (im WS 1947/48), erfreuten sich beim Publikum grosser Beliebtheit und zogen jeweils über 150 Studierende und Hörer:innen an.⁶⁶ (Abb. 14)

Eschers krankheitsbedingter Rücktritt im Sommer 1944 bescherte Jedlicka ein unerwartet rasches Upgrade zum Ordinarius.⁶⁷ Obwohl Escher vor Erreichung der Altersgrenze ausschied, sein Rücktritt also zu diesem Zeitpunkt noch nicht eingeplant war, reagierte die Fakultät umgehend und nahm die Situation zum Anlass, «für die Kunstgeschichte die Schaffung eines vollen Ordinariates zu beantragen. Sie weist darauf hin, daß die Kunstgeschichte an Bedeutung ständig zunehme und sowohl im Rahmen der Fakultät als nach außen einer Vertretung bedürfe, die dieser Bedeutung angemessen sei. Mit Nachdruck hebt die Fakultät ferner hervor, daß nur eine planmäßig durch lange Zeit zentral und verantwortlich geführte Sammlung von Druckschriften und Kopien aller Art den Vorlesungen des Dozenten denjenigen Rahmen zu geben vermöge, der eine fruchtbare Vertiefung seitens der Studierenden ermögliche, und daß die Betreuung der stark anwachsenden und weiter sich vermehrenden Bestände der kunstgeschichtlichen Abteilung eine Aufgabe sei, die über den Aufgabenkreis eines Extraordinariates hinausgehe. Die Fakultät hofft, das heutige kunstgeschichtliche Seminar könne dereinst zu einem eigentlichen Institut ausgebaut werden. Wenn sie noch keinen festumrissenen Antrag in dieser Richtung stellt, läßt sie sich vor allem durch die Rücksicht auf die gegenwärtige Raumnot an der

64 RRB vom 13. Juli 1939, Nr. 1990 (wie Anm. 58 und 63).

65 Vignau-Wilbert 1976 (wie Anm. 4), S. 124.

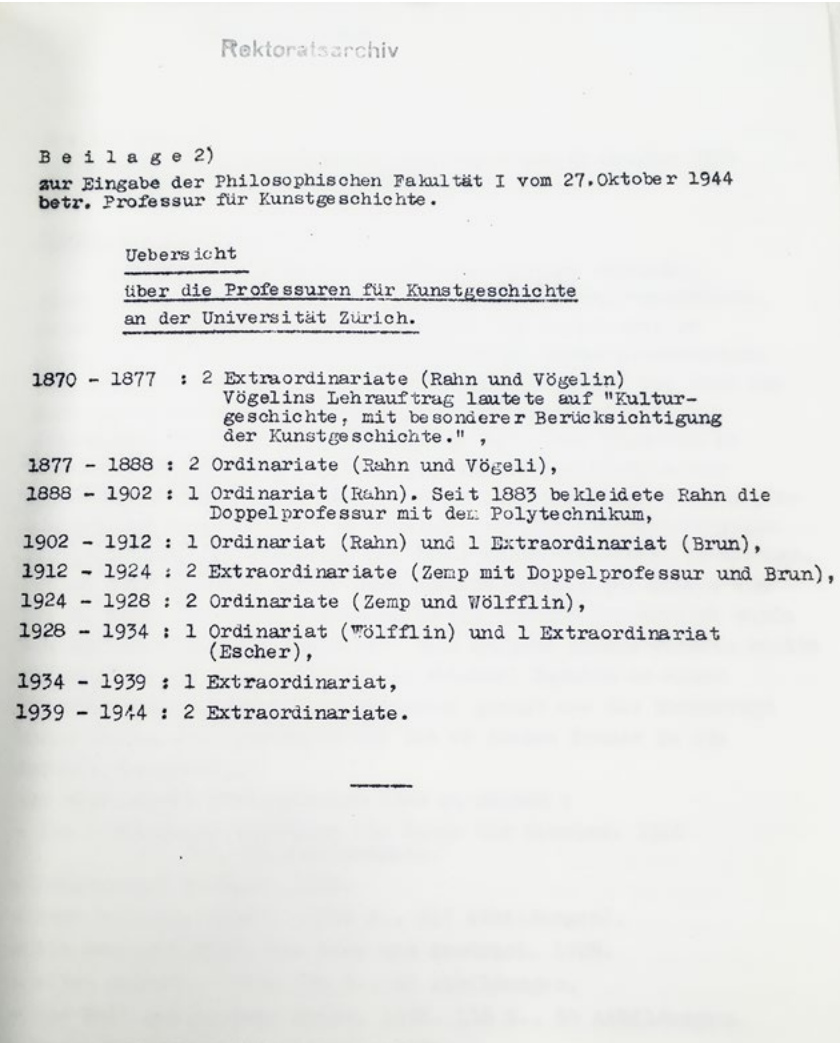
66 Dies ist der «Frequenz der Vorlesungen von PD G. Jedlicka, von WS 1935/36 bis SS 1949» zu entnehmen (UZH-Archiv AB.1.0487).

67 Zur Entlassung von Escher siehe den RRB vom 22. Juni 1944, Nr. 1459 (UZH-Archiv AB.1.0228). Escher stand damals in seinem 63. Lebensjahr, im September desselben Jahres starb er.



14 Cover des 2019 erschienenen Buches zu Jedlicka und seinen spezifischen kunsthistorischen Analyse- und Lehrmethoden.

Universität leiten.»⁶⁸ (Abb. 15) Hochschulkommission und Erziehungs-
rat stimmten der Errichtung eines Ordinariates für Kunstgeschichte
zu und schlugen «für das Ordinariat und die Betreuung des Semi-
nars oder eines allfälligen künftigen kunstgeschichtlichen Institutes»
Gotthard Jedlicka vor, da von den «denkbaren schweizerischen Anwär-
tern» keiner diesem gleichzustellen sei und das «deutschsprachige Aus-
land [...] aus naheliegenden Gründen» – der 2. Weltkrieg war noch nicht



15 «Übersicht über die Professuren für Kunstgeschichte an der Universität Zürich», 1870-1944; Beilage zur «Eingabe der Philosophischen Fakultät I vom 27. Oktober 1944 betr. Professur für Kunstgeschichte».

68 RRB vom 11. Januar 1945, Nr. 72 (UZH-Archiv AB.1.0487). Im zugrundeliegenden Antrag der Fakultät an die Erziehungsdirektion des Kantons Zürich vom 27. Oktober 1944, Betreff: Professur für Kunstgeschichte, heisst es: «Die bisherige Besetzung des Lehrstuhls für Kunstgeschichte an der Universität Zürich» habe «im Zeichen der traditionellen Verbindung mit der E.T.H. respektive der Nachwirkung dieser Verbindung» gestanden. Diese Umstände hätten es mit sich gebracht, dass «nie eine geschlossene, von einer einzigen Persönlichkeit mit gesamter Arbeitskraft geleitete Forschungs- und Lehrtätigkeit» entwickelt werden konnte. Der «jetzige Zustand» mit zwei Extraordinariaten sei «eine letzte indirekte Auswirkung der genannten Verflechtung», jetzt aber sei der Zeitpunkt gekommen, «um für die Kunstgeschichte, die sichtbar an Bedeutung gewinnt, ein volles Ordinariat zu errichten und dasselbe einer geeigneten Persönlichkeit zu übergeben.» (UZH-Archiv AB.1.0444).

beendet – «außer Betracht gelassen» werde.⁶⁹ Jedlicka wurde daraufhin zum Sommersemester 1945 ordentlicher Professor für neuere und neu-
este Kunstgeschichte mit einer Lehrverpflichtung von 8–12 Wochen-
stunden. Zusätzlich sei mit dieser Professur «die Leitung des Kunstge-
schichtlichen Seminars und der Bibliothek verbunden».⁷⁰ Mehrfach also
– und dies ist der Grund, weshalb dieser Regierungsratsbeschluss so
ausführlich zu Worte kommt – wird hier auf eine Institutionalisierung
der Zürcher Kunstgeschichte angespielt, auf die Notwendigkeit, sie zu
einem «eigentlichen Institut» auszubauen und mit den nötigen Infra-
strukturen, allen voran einer adäquaten Bibliothek und einer Bilder-
sammlung, auszustatten. Weiter unten wird dieser Punkt nochmals ge-
sondert thematisiert werden.

Neue Kollegen: Hans Hoffmann und Peter Meyer

Gleichzeitig mit ihrem Antrag auf Beförderung Jedlickas zum Ordina-
rius hatte die Fakultät auch darauf hingewiesen, dass «das weite Ge-
biet der Kunstgeschichte heute unmöglich von einem einzigen Fachver-
treter versehen werden» könne, weshalb sie zusätzlich beantragte, Hans
Hoffmann «zum ausserordentlichen Professor für Kunstgeschichte
des Mittelalters und der Neuzeit unter besonderer Berücksichtigung der
Architekturgeschichte» zu ernennen, «bei einer Lehrverpflichtung
von mindestens 4 Wochenstunden Vorlesungen und Uebungen und
einer Gehaltsansetzung, welche ihm die Aufgabe seiner bisherigen Tä-
tigkeit ermöglicht».⁷¹ Hoffmann sei, so argumentierte die Fakultät, eine
perfekte Ergänzung zu Jedlicka, da er «das Hauptgewicht auf die
Vermittlung gründlichster Stoffkenntnis und streng wissenschaftlicher
Methode»⁷² lege, während bei Jedlicka «nach Anlage und bisherigem
Schaffen unmittelbares Kunsterleben und ursprüngliches, fast intuiti-
ves Kunstverständnis, ästhetische Würdigung und begriffliches Den-
ken mit Neigung zu allgemein-geistesgeschichtlichen Gesichtspunkten

69 RRB vom 11. Januar 1945, Nr. 72 (UZH-Archiv AB.1.0487). Die Fakultät hatte in ihrem Antrag vom 27. Oktober 1944, Betreff: Professur für Kunstgeschichte, Jedlicka als «Gesamtpersönlichkeit» alle Qualitäten «eines zum Ordinariat bestimmten Gelehrten» attestiert: «wissenschaftliche Originalität, Begabung zum Dozieren, Verantwortlichkeit gegenüber der neu heranwachsenden Generation, Fähigkeit zur Bildung einer «Schule», Trieb zur Totalität auf dem eigenen Fachgebiet, erstaunliche Arbeitskraft». Als Inhaber eines der beiden gegenwärtigen Extraordinariate erfülle er alle Bedingungen «für den zu errichtenden ordentlichen Lehrstuhl und das auszubauende Institut, mit dessen bisheriger Entwicklung er bereits in verdienstlichster Weise verbunden ist.» (UZH-Archiv AB.1.0444).

70 RRB vom 11. Januar 1945, Nr. 72 (UZH-Archiv AB.1.0487).

71 Antrag der Fakultät an die Erziehungsdirektion des Kantons Zürich vom 27. Oktober 1944, Betreff: Professur für Kunstgeschichte (UZH-Archiv AB.1.0444).

72 Ebd.



16 Hans Hoffmann, undatiert.

im Vordergrund» stünden.⁷³ War bei Escher und Jedlicka vor allem auf eine thematische Komplementierung geachtet worden, insofern Escher «sich in erster Linie für die Kunst der Renaissance, des Barock und des Rokoko interessierte», bei Jedlicka hingegen «die moderne Kunst zu ihrem Recht kam», so war nun vielmehr die unterschiedliche Methodik im Blick:⁷⁴ «Die mehr zur Systematik und allgemeinen geisteswissenschaftlichen Gesichtspunkten neigende, vor allem die neuere und neueste Geschichte bevorzugende Kunstbetrachtung von Prof. Jedlicka soll durch eine mehr nach der stofflichen Seite orientierte ergänzt werden mit vorwiegender Berücksichtigung der älteren Kunstgeschichte und hier insbesondere der Architekturgeschichte.»⁷⁵

Hans Hoffmann (1888–1955; Abb. 16) war ausgebildeter Sekundarlehrer und hatte – ganz ähnlich wie Jedlicka – erst als solcher zu studieren begonnen.⁷⁶ 1923 wurde er mit seiner von Zemp betreuten Dissertation zum *Stuckplastiker Giovanni Battista Barberini (1625–1691)* promoviert, 1928 folgte die Habilitationsschrift *Die Architektur Mailands von 1550 bis 1650*, auf deren Basis er die Venia legendi für neuere Kunstgeschichte bekam.⁷⁷ Nach neun Jahren als Privatdozent wurde er 1937 zum Titularprofessor ernannt.⁷⁸ Seine von der Fakultät bereits 1944 beantragte Beförderung zum «Ausserordentlichen Professor für Kunstgeschichte des Mittelalters und der neuen Zeit, unter besonderer Berücksichtigung der Architekturgeschichte» wurde erst zum Sommersemester 1947 vollzogen, nachdem Hoffmann zur Überbrückung nach dem Tod von Escher zunächst zwei einstündige Lehraufträge für das Sommersemester 1945 zugesprochen bekommen hatte.⁷⁹ Die mit dieser Ernennung einhergehende Festschreibung seines Lehrgebiets auf die Kunst des Mittelalters und der «neuen Zeit» und insbesondere die Architektur nahm Hoffmann offenbar ernst, um nicht mit dem Lehrgebiet von Jedlicka zu kollidieren; Hoffmann selbst empfand dies durchaus als Einschränkung – er habe auf diese Weise nicht mehr in gleicher Breite wie zuvor «seine[r]

73 Zitat aus dem Brief des Dekans an die Erziehungsdirektion vom 2. Dezember 1946 (UZH-Archiv AB.1.0444). Zur Methode Jedlickas s. auch Reinles Nachruf auf Jedlicka 1965/66 (wie Anm. 60), S. 90f. sowie den Beitrag von Roger Fayet in diesem Band.

74 Zitate aus der «Beilage 1) zur Eingabe der phil. Fakultät I vom 27. Oktober 1944 betr. Professur für Kunstgeschichte» im Dossier AB.1.0444 des UZH-Archivs.

75 RRB vom 28. Dezember 1946, Nr. 4198 (UZH-Archiv AB.1.0444).

76 Alle biographischen Angaben sind Unterlagen im Dossier AB.1.0444 des UZH-Archivs entnommen. Siehe auch Jedlicka, G[otthard]: Professor Hans Hoffmann, 26. Juli 1888 bis 17. Oktober 1955 (Nekrolog), in: JbUZH 1955/56, S. 91–93.

77 Auszug aus dem Protokoll des Erziehungsrates des Kantons Zürich vom 12. Juli 1928, Nr. 495 (UZH-Archiv AB.1.0444).

78 RRB vom 9. Dezember 1937, Nr. 3230 (UZH-Archiv AB.1.0444).

79 Auszug aus dem Protokoll des Erziehungsrates vom 6. März 1945; RRB vom 28. Dezember 1946, Nr. 4198 (beides im UZH-Archiv AB.1.0444).

alte[n] Liebe zur Kunst der Spätrenaissance und des Frühbarocks» fröhnen können und sei «wider Willen [...] zum Mediävisten geworden».⁸⁰ (Abb. 17) Dass er ein begeisterter und begeisternder Lehrer gewesen sein muss, zeigt sein langjähriges Engagement an der Volkshochschule, wo er auch als Professor noch Kurse anbot. An der Universität war sein Erfolg allerdings nicht mit jenem von Jedlicka zu vergleichen; seine grössten Publikumserfolge waren seine Vorlesungen zu Leonardo und Michelangelo in den 1940er-Jahren, die bis zu 90 Studierende und Auditor:innen anzogen.⁸¹

Universität Zürich. Rektoratsarchiv 111/5

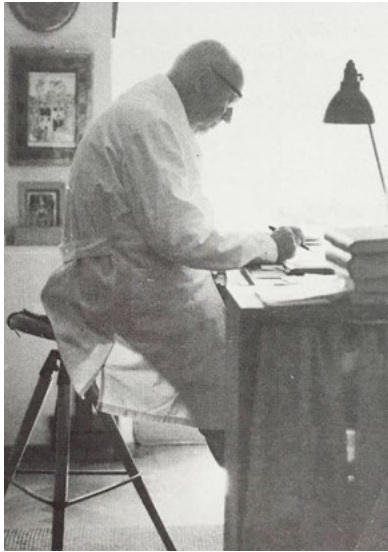
Frequenzverzeichnis der Vorlesungen von Herrn Privatdozent Professor Dr. Hans Hoffmann, vom Wintersemester 1937/38 an.

		Stud.	Aud.	Total
Wintersemester 1937/38.				
Deutsche, italienische und französische Kunst in ihren Unterschieden	1 Stunde	21	25	46
Platz und Monument	1 "	5	-	5
Sommersemester 1938.				
Die Kunst des 17. und 18. Jahrhunderts	1 "	9	5	14
Werke der Spätgotik und der Renaissance: Glasgemälde, Goldschmiedearbeiten, Mobiliar (im Landesmuseum)	1 "	11	1	12
Wintersemester 1938/39.				
Michelangelo und die Stilentwicklung von der Renaissance zum Manierismus und zum Barock	2 "	17	9	26
Deutsche Kunst	1 "	4	1	5
Sommersemester 1939.				
Französische Kunst vom 12. bis zum 18. Jhd.	1 "	25	4	29
Besichtigungen zürcherischer Baudenkmäler	1 "	10	3	13
Wintersemester 1939/40.				
Das Zeitalter des Manierismus	1 "	13	4	17
Stilkunde an ausgew. Sammlungsbeständen des Schweizer. Landesmuseums (Übungen)	1 "	9	-	9
Sommersemester 1940.				
Italienische Kunst des 17. und 18. Jahrhunderts	1 "	16	6	22
Probleme der Plastik	1 "	8	-	8
Wintersemester 1940/41.				
Leonardo da Vinci	1 "	20	6	26
Werke des 18. Jhrhds. im Landesmuseum und Kunsthaus	1 "	6	-	6
Sommersemester 1941.				
Rom und der europäische Klassizismus (für Hörer aller Fakultäten)	1 "	8	4	12
Mittelalterliche und moderne Wandmalerei in Zürich	1 "	7	1	8
Wintersemester 1941/42.				
Deutscher Barock und deutsches Rokoko	1 "	25	4	29
Theaterbau und Theaterdekoration von der Renaissance bis zum 20. Jahrhundert	1 "	6	1	7
Sommersemester 1942.				
Albrecht Dürer	1 "	21	14	35
Werke der Skulptur im Schweizerischen Landesmuseum und an Zürcher Bauwerken	1 "	10	3	13

80 Nachruf von J. F. vom 20. Oktober 1955 im Tages Anzeiger, N°246. Dass Hoffmann vor seiner Beförderung zum Extraordinarius vor allem Lehrveranstaltungen zur neueren Kunstgeschichte bis hin zur Kunst der Gegenwart anbot, zeigt die Auflistung seiner Lehrveranstaltungen bis Sommersemester 1944; Vignau-Wilbert 1976 (wie Anm. 4), S. 123f.

81 Dies ist dem «Frequenzverzeichnis der Vorlesungen von Herrn Privatdozent Professor Dr. Hans Hoffmann, vom Wintersemester 1937/38 an» zu entnehmen, das als Anhang dem Brief des Dekans der Philosophischen Fakultät I vom 27. Oktober 1944 an die Erziehungsdirektion des Kantons ZH: Betreff: Professur für Kunstgeschichte, beigelegt ist (UZH-Archiv AB.1.0444).

17 «Frequenzverzeichnis der Vorlesungen von Herrn Privatdozent Professor Dr. Hans Hoffmann, vom Wintersemester 1937/38»; Beilage zur «Eingabe der Philosophischen Fakultät I vom 27. Oktober 1944 betr. Professur für Kunstgeschichte».



18 Peter Meyer, 1973.

Als Hoffmann 1955 unerwartet mit nur 67 Jahren verstarb, begann die Suche nach einer Ergänzung zu Jedlicka von Neuem, und erneut wurde «unter den Kunsthistorikern in der Schweiz und in Deutschland, die für eine solche Professur in Frage kommen, Umschau gehalten».⁸² Gewählt wurde schliesslich Peter Meyer (Abb. 18), der bereits bei der Nachfolge von Escher ins Auge gefasst worden war, damals aber ausschied, weil er «als Dozent bedeutend weniger ausgewiesen» sei.⁸³ Peter Meyer (1894–1984) hatte 1918 in München sein Diplom als Architekt erworben und machte sich durch seine langjährige Tätigkeit (1930–1943) als Redaktor der Zeitschrift *Das Werk* einen Namen als Architekturkritiker.⁸⁴ 1935 erfolgte die Habilitation an der ETH mit einer Arbeit zur *Systematik und Aesthetik der neueren Architektur*. Es folgten Studien an der Universität Zürich, die 1941 mit der Dissertation *Zur Formenlehre und Syntax des griechischen Ornamentes* – betreut durch den Klassischen Archäologen Arnold von Salis – abgeschlossen wurden.⁸⁵ Eine weitere Schrift zum Ornament, dieses Mal zum frühmittelalterlichen (*Die Struktur des frühmittelalterlichen Ornamentes*), reichte Meyer 1944 an der Universität Zürich als Habilitationsschrift ein und erhielt auf dieser Basis die *Venia legendi* für «Geschichte der europäischen Kunst bis zum Beginn des romanischen Stils». In den 1940er-Jahren entstanden mehrere grosse Buchpublikationen zu Themen aus dem Bereich der mittelalterlichen Architektur, 1950 die Faksimile-Ausgabe des Book of Kells, was Meyer die Ehrendoktorwürde der University of Dublin einbrachte. (Abb. 19) Seit dem Sommersemester 1951 hatte Meyer eine halbe ausserordentliche Professur für «Systematik und Aesthetik der neuern Baukunst» an der ETH inne, während die Universität Zürich 1953 Meyers damals neunjährige Tätigkeit als Privatdozent mit einer Titularprofessur würdigte.⁸⁶ Meyer scheint ein gewisses Polarisierungspotential sowie eine «charakteristische Schärfe»⁸⁷ besessen zu haben, die von weniger

82 Antrag der Philosophischen Fakultät I für die Neubesetzung des Extraordinariates für Kunstgeschichte unter besonderer Berücksichtigung der Architekturgeschichte an der Universität Zürich vom 25. Februar 1956 (UZH-Archiv AB.1.0661).

83 RRB vom 28. Dezember 1946, Nr. 4198 (UZH-Archiv AB.1.0444).

84 Alle biographischen Informationen sind den Dokumenten in den Dossiers AB.1.0661 und AB.1.0444 im UZH-Archiv entnommen. Besonders ertragreich sind in dieser Hinsicht die dort gesammelten Zeitungsbeiträge zu den runden Geburtstagen von Meyer (z. B. Adolf Reinle zum 80. Geburtstag von Peter Meyer in der NZZ vom 14./15. Dezember 1974) sowie die Nachrufe, etwa von Stanislaus von Moos im JbUZH 1965/66, S. 102f. und in der NZZ vom 26. November 1984 sowie von Katharina Medici-Mall im Tages-Anzeiger vom 22. November 1984; vgl. auch den Beitrag von Katharina Medici-Mall zum zehnjährigen Todestag von Peter Meyer in der NZZ vom 3./4. Dezember 1994.

85 Das Jahr 1941 wird im RRB vom 12. April 1956, Nr. 1160 als Jahr von Meyers Promotion genannt (UZH-Archiv AB.1.0661 und AL.7.42), in anderen Dokumenten ist bisweilen von 1942 oder gar 1943 die Rede.

86 RRB vom 21. Mai 1953, Nr. 1298 (UZH-Archiv AB.1.0661).

87 So im Nachruf auf Peter Meyer von Stanislaus von Moos im JbUZH 1965/66 (wie Anm. 84), S. 102. Einige Belege für diese Schärfe finden sich in den «Autobiographische[n] Notizen», zusammengestellt aus einer «Collage von Briefen, einem Lebenslauf für die Habilitation von 1943 und Erinnerungen für seine Enkel aus den siebziger Jahren», in: Medici-Mall, Katharina: Im Durcheinandertal der Stile. Architektur und Kunst im Urteil von Peter Meyer (1894–1984), Basel/Boston/Berlin 1998, S. 413–436.

wohlmeinenden Zeitgenossen als «einseitiges überscharfes Urteil und ein ganz persönliches Bedürfnis nach Polemik» kritisiert wurde; aus inneruniversitären Kreisen wurde zudem seine «Abneigung gegen pro-seminaristische Aufgaben» und der fehlende Kontakt zu den Studierenden als hinderlich gewertet.⁸⁸ So scheint auch seine Nichtberücksichtigung bei der Nachfolge von Konrad Escher nicht bloss seiner geringeren Lehrerfahrung geschuldet gewesen zu sein, sondern auch einer persönlichen Inkompatibilität zu Jedlicka und anderen Fakultätsvertretern.⁸⁹ Als er durch seine Stellung als Privatdozent bzw. Titularprofessor nach dem Tod von Hoffmann 1955 wieder als potentieller Kandidat ins Gespräch kam, waren es insbesondere die übergeordneten Stellen, die sich für ihn verwendeten, während die Fakultät einerseits auf das schon vorgeführte Alter von Meyer verwies, andererseits an ihrer Skepsis bezüglich Passung und Eignung festhielt und deshalb Paul Hofer aus Bern favorisierte.⁹⁰ Am 12. April 1956 kam es schliesslich zur regierungsrätlichen Wahl des damals 62-jährigen Peter Meyer zum Extraordinarius für «Kunstgeschichte des Mittelalters und der neuen Zeit unter besonderer Berücksichtigung der Architekturgeschichte»⁹¹, ergo mit derselben Lehrgebietsumschreibung, wie sie bereits Hoffmann gehabt hatte. Anders als Hoffmann sah Meyer dies allerdings nicht als Einschränkung, sondern nahm dies zum Anlass, in den neun verbleibenden Jahren einer Tätigkeit als Universitätsprofessor eine reiche Palette von Lehrveranstaltungen zur früh- und hochmittelalterlichen Kunst und innerhalb dieser insbesondere zur Ornamentik anzubieten.⁹²

88 Vgl. die Briefe des Dekans der Philosophischen Fakultät I an die Erziehungsdirektion vom 27. Oktober 1944 und vom 2. Dezember 1946 (UZH-Archiv AB.1.0444), nochmals bekräftigt im «Antrag der Philosophischen Fakultät I für die Neubesetzung des Extraordinariates für Kunstgeschichte unter besonderer Berücksichtigung der Architekturgeschichte an der Universität Zürich» vom 25. Februar 1956 (UZH-Archiv AB.1.0661).

89 Dies geht implizit aus dem RRB vom 28. Dezember 1946, Nr. 4198 hervor, wo Hoffmann auch deshalb als beste Wahl bezeichnet wird, weil er eine «glückliche Ergänzung zu Prof. Jedlicka» darstelle, «sowohl persönlich als auch methodisch» (UZH-Archiv AB.1.0444).

90 «Antrag der Philosophischen Fakultät I für die Neubesetzung des Extraordinariates für Kunstgeschichte unter besonderer Berücksichtigung der Architekturgeschichte an der Universität Zürich» vom 25. Februar 1956 (UZH-Archiv AB.1.0661 und AL.7.42). Vgl. das Protokoll der 3. Sitzung der Hochschulkommission vom 4. April 1956 (UZH-Archiv AB.1.0444), aus dem hervorgeht, dass Hochschulkommission und Regierungsrat für Meyer votierten, die Anliegen der Fakultät hingegen vom Stadtpräsidenten unterstützt wurden. Die Vorgeschichte dazu findet sich in Form eines Briefwechsels zwischen Dekanat und Erziehungsdirektion aus dem Zeitraum Dezember 1953 bis Juli 1955 im Dossier AL.7.41 des UZH-Archivs.

91 RRB vom 12. April 1956, Nr. 1160 (wie Anm. 85).

92 Vgl. das «Frequenzverzeichnis der Vorlesungen von Herrn Privatdozent Prof. Dr. Peter Meyer, vom Sommersemester 1944 an», das dem «Antrag der Philosophischen Fakultät I für die Neubesetzung des Extraordinariates für Kunstgeschichte unter besonderer Berücksichtigung der Architekturgeschichte an der Universität Zürich» vom 25. Februar 1956 als Anhang beiliegt (UZH-Archiv AB.1.0661). Die Teilnehmer:innenzahl schwankte zwischen 8 und 48, Studierende und «Auditoren» zusammengenommen. Nur sehr ausschnittshaft, da 1945 endend, ist die Aufstellung bei Vignau-Wilbert 1976 (wie Anm. 4), S. 125.



19 Peter Meyer anlässlich der Verleihung der Ehrendoktorwürde durch die Universität Dublin, 1952.

Konsolidierung und Institutionalisierung: Der Umzug in die alte Augenklinik 1954

In der Diskussion um den Zuschnitt der Zürcher Kunstgeschichte nach dem Rücktritt von Escher im Sommer 1944 legten Fakultät und übergeordnete Behörden grossen Wert auf eine Lösung, die nicht nur die professoralen Einzelpersönlichkeiten berücksichtigte, sondern ein Gesamtinstitut ins Auge fasste: Bereits in ihrem Schreiben vom 27. Oktober 1944 betonte die Fakultät mit grossem Nachdruck, dass es ihrem Antrag um Schaffung eines Ordinariats und dessen Besetzung durch Gotthard Jedlicka keineswegs nur «um einen kunstgeschichtlichen Lehrstuhl im engeren Sinne des Wortes» gehe, vielmehr sei diesem «ein in den Anfängen zwar bereits bestehendes, aber des Ausbaus und der Vollendung dringend bedürftiges kunstgeschichtliches Institut zur Seite zu stellen. [...] Viel weniger als in einem andern Fall reichen die üblichen Bibliotheken und Sammlungen aus. Nur eine planmässige und durch lange Zeit zentral und verantwortlich geleitete Sammlung von Druckschriften und Kopien jeder Art kann den Vorlesungen des Dozenten denjenigen Rahmen geben, welcher eine fruchtbare Vertiefung seitens der Studenten ermöglicht.»⁹³ Die «kunstgeschichtliche Abteilung der Philosophischen Fakultät I» habe in diesem Sinne bereits «höchst verdankenswerte Schritte getan, die nur der letzten Krönung durch eine geeignete Persönlichkeit bedürfen, um Zürich als einen Platz für kunstgeschichtliche Studien von hohem Rang erscheinen zu lassen».

Auch in ihrem 1946 wieder aufgenommenen Antrag auf Beförderung von Hans Hoffmann zum Extraordinarius untermauerte die Fakultät ihr Anliegen mit institutionellen Argumenten: Das Bedürfnis nach zwei Fachvertretern sei «heute umso dringlicher, als die umfangreichen und wertvollen Schenkungen der Professoren Wölfflin und Escher der sach- und fachkundigen Bearbeitung und Nutzbarmachung harren».⁹⁴ Escher hatte wenige Jahre zuvor seine über 4000 Bände umfassende Bibliothek dem kunstgeschichtlichen Seminar vermacht.⁹⁵ Den Grundstock zu einer kunsthistorischen Seminarbibliothek und -fotothek hatte aber Wölfflin gelegt, der während seiner Zürcher Jahre (1924–34) unter der beengten Unterbringung der Kunstgeschichte an der Universität und ihrer schlechten Ausstattung gelitten hatte: «keine Diapositive, keine Bibliothek, kein eigentlicher Seminarraum».⁹⁶ 1941 schenkte Wölfflin

93 Antrag der Fakultät an die Erziehungsdirektion des Kantons Zürich vom 27. Oktober 1944, Betreff: Professur für Kunstgeschichte (UZH-Archiv AB.1.0444).

94 Vgl. RRB vom 28. Dezember 1946, Nr. 4198 (UZH-Archiv AB.1.0444).

95 Jedlicka, Nachruf auf Escher im JbUZH 1944/45 (wie Anm. 46), S. 59.

96 Zitat aus der Rede Wölfflins am 8. Juli 1944 im Rahmen eines Fakultätssessens im Zunfthaus zum Rüden, abgedruckt in Jedlickas Würdigung Wölfflins zu seinem 100. Geburtstag in der NZZ vom 21. Juni 1864 (wie Anm. 38).

«seine kunsthistorische Bibliothek summarisch dem Kunsthistorischen Seminar der Universität Zürich», des Weiteren verfügte er, dass auch «sein Material an Abbildungen, soweit er es für zweckdienlich erachtet», «den Büchern mitgegeben werden [solle], ebenso sein großer Schreibtisch, die Büchergestelle und Bilderkästen» und nicht zuletzt die zahlreichen Porträtbüsten, die von ihm angefertigt worden waren (vgl. Abb. 8).⁹⁷ Unmittelbar nach seiner Beförderung zum Ordinarius 1945 setzte Jedlicka alles daran, diese Bestände zu systematisieren⁹⁸ und dadurch die chaotische Situation zu überwinden, in der sich Seminar in seinen – Jedlickas – eigenen Anfangsjahren präsentierte: «Heinrich Wölfflin hatte es Joseph Zemp und Konrad Escher überlassen, das Kunstgeschichtliche Seminar einzurichten und auszubauen, und diese hatten keine Lust, in dieser Angelegenheit irgendetwas zu unternehmen. Sogar der kleine Raum, der Bibliothek, Photothek und Diapositive vereinigte, bestand im wesentlichen aus Glasschränken ohne Inhalt: vielleicht zweitausend Diapositive, einige Mappenwerke, Thieme-Becker bis zum Jahre 1930 und im übrigen noch 73 Bücher und Broschüren: alles in einem unbeschreiblichen Zustand der Verwahrlosung. Unmöglich, mit diesem «wissenschaftlichen Apparat» die einfachste Seminararbeit auszuführen. Ich [= Jedlicka, Anm. C. J.] bin überzeugt, daß Heinrich Wölfflin jeder Wunsch des Kunstgeschichtlichen Seminars erfüllt worden wäre: wie keinem vor ihm, wie keinem nach ihm. Aber er hatte keine Wünsche: sogar die geringste Anstrengung in dieser Richtung war ihm zuwider [...]».⁹⁹ (Abb. 20) In seiner Institutsgeschichte von 1976 versuchte Reinle diesen Sachverhalt damit zu begründen, dass «die deutsche Idealvorstellung eines straff durchorganisierten und von einem Ordinarius beherrschten «Instituts» [...] den individualistischen und unbeamtenthaften Schweizer Gelehrten zudem auch wesensmässig fern» gelegen habe.¹⁰⁰ Mit Jedlicka war es dann allerdings durchaus ein Schweizer Gelehrter, der Ordnung in die Sache brachte und dem Kunsthistorischen Seminar nicht nur eine funktionstüchtige Bibliothek, sondern auch ein neues «Zuhause» bescherte. Als Dekan, der er 1950–1952 war, dürfte er nicht unwesentlich dazu beigetragen haben, dass «sein»

97 Aus dem Protokoll des Erziehungsrates des Kantons ZH vom 24. Juli 1941 (UZH-Archiv AB.1.1137) sowie Jedlicka, Nachruf auf Wölfflin 1945/46 (wie Anm. 30), S. 62.

98 1945 und 1948 ersuchte Jedlicka mit Erfolg die Erziehungsdirektion des Kantons Zürich um einen ausserordentlichen Kredit zur «Bearbeitung der Nachlässe von Prof. Dr. K. Escher und Prof. Dr. H. Wölfflin»; vgl. die entsprechende Verfügung der Erziehungsdirektion vom 13. Juli 1948 und den Auszug aus dem Protokoll des Erziehungsrates des Kantons Zürich vom 4. Dezember 1945, Nr. 1300 (beides UZH-Archiv AI.7.08).

99 Jedlicka 1965 (wie Anm. 30), S. 6f.; vgl. Reinle 1976 (wie Anm. 1), S. 84.

100 Reinle 1976 (wie Anm. 1), S. 86.

- 20 Raum KOL F 102 im 1. OG des Kollegiengebäudes, der 1914 bis 1954 die kunsthistorische Bibliothek beherbergte. Die Wandbilder mit jungen Männern bei der Ausübung verschiedener Kunstgattungen stammen von Otto Baumberger, 1914–1915.



Seminar, dem er seit seiner Beförderung zum Ordinarius anno 1945 ex officio vorstand, zum Sommersemester 1954 zusammen mit dem Archäologischen Institut in die alte Augenklinik an der Rämistrasse 73/ Ecke Karl Schmid-Strasse (Abb. 21) einziehen konnte und nicht mehr in jenen beengten räumlichen Verhältnissen im Kollegiengebäude verblieb, wo es seit dessen Eröffnung 1914 untergebracht war.¹⁰¹ Jedlicka selbst schenkte dem Seminar anlässlich des Einzugs in die neuen Räumlichkeiten einen grossen Teil seiner eigenen Fachbibliothek, konkret 1246 Bücher, zu denen 1968 aus seinem Nachlass nochmals 1790 Einheiten hinzu kommen sollten.¹⁰² Weitere ca. 2000 Bücher waren 1951 durch das Vermächtnis von Heinrich Bodmer, dem ehemaligen «Leiter des Deutschen kunsthistorischen Institutes in Florenz», in den Besitz der Seminarbibliothek gekommen.¹⁰³ Für die systematische Erschliessung dieser Bücherschenkungen war bereits 1946 die Stelle eines Assistenten geschaffen worden¹⁰⁴, die zunächst mit einem Bibliothekar, seit Mitte der 1950er-Jahre mit einem «fortgeschrittenen Studenten» besetzt wurde¹⁰⁵, stets mit einem 25%-Pensum, was sich immer wieder als ungenügend

101 Jahresbericht UZH 1953/54, S. 36; Jahresbericht UZH 1954/55, S. 35; Maurer 1983 (wie Anm. 2), S. 553f. Zum Umzug in die alte Augenklinik siehe auch den Beitrag von Nadia Pettannice in diesem Band.

102 Dankesbrief des Rektors an Jedlicka vom 23. Dezember 1954 und RRB vom 18. Januar 1968, Nr. 224 (UZH-Archiv AB.1.0487).

103 Vgl. die entsprechende Verfügung der Erziehungsdirektion vom 7. März 1951 (UZH-Archiv AI.7.08).

104 RRB vom 20. September 1946, Nr. 2951 (UZH-Archiv AI.7.08).

105 Die Anstellung eines Bibliothekars als «Assistent» geht aus diversen Verfügungen der Erziehungsdirektion aus den Jahren 1950–1955 hervor, die Übernahme des Jobs durch einen Studenten aus dem Antrag des Dekans an die Erziehungsdirektion des Kantons Zürich vom 28. Februar 1962 «bzgl. Anstellung eines Assistenten mit voller Verpflichtung auf den 1. März 1962» (alles UZH-Archiv AI.7.08)



- 21 Die alte Augenklinik, in der seit 1954 das Kunsthistorische Seminar untergebracht ist, liegt zwischen den Hauptgebäuden von Universität (links) und ETH (rechts); Aufnahme von Ende der 1970er-Jahre.

erwies, zumal besagter Assistent auch für die Foto- und die Diasammlung zuständig war, die «gegen Entschädigung» auch einer weiteren Öffentlichkeit zur Verfügung stand.¹⁰⁶ Mehrfach beantragte Jedlicka deshalb bei den zuständigen Stellen eine Hilfskraft zur temporären Unterstützung des Assistenten und 1962 schliesslich die Anhebung der Assistenz auf eine Vollstelle, wie sie dem Seminar schon 1946 vom Regierungsrat zugesagt worden war.¹⁰⁷ Für all diese Bemühungen sollte Jedlicka später als «eigentlicher Gründer der heute bestehenden Kunstgeschichtlichen Seminarbibliothek» gewürdigt werden¹⁰⁸, und mit Fug und Recht könnte man dies auch auf die Fotothek und die Diathek ausweiten, die im vordigitalen Zeitalter wichtige Hilfsmittel für Forschung und Lehre waren. Aber nicht nur Jedlicka, sondern auch dessen Kollege Peter Meyer trug zur Mehrung der Buch- und Bildbestände des Seminars bei. So kündigte Meyer kurz vor seiner Pensionierung dem Rektor brieflich an, er habe vor, seine «schätzungsweise 35'000 Abbildungen umfassende Bilder-Kartothek» sowie seine Bibliothek, «soweit sie ältere und neuere Kunst betrifft», dem Kunsthistorischen Seminar der Universität zu vermachen; schon jetzt übergebe er dem Seminar «einen

106 Brief von Jedlicka vom 2. November 1956 an Hans Fischer, Rektor der Universität Zürich (UZH-Archiv AB.1.0487).

107 Antrag des Dekans an die Erziehungsdirektion des Kantons Zürich vom 28. Februar 1962 bzgl. Anstellung eines Assistenten mit voller Verpflichtung auf den 1. März 1962 (UZH-Archiv AI.7.08). Auch alle anderen Dokumente zu diesem Themenbereich finden sich im Dossier AI.7.08 des UZH-Archivs.

108 RRB vom 18. Januar 1968, Nr. 224 (UZH-Archiv AB.1.0487).

gerahmten Kupferstich von Raffaels «Madonna della Sedia» aus dem Besitz des Architekten Gottfried Semper, er kann im Seminar oder im Bodmerhaus Platz finden, sofern dieses für Universitätszwecke verwendet wird».¹⁰⁹ Bereits 1956, zu seinem Amtsantritt, hatte Meyer dem kunsthistorischen Seminar bzw. dessen Vorsteher Jedlicka seine Sammlung von 1800 Diapositiven zum Kauf angeboten und dafür einen Pauschalbetrag von 8000.- Franken erbeten.¹¹⁰ Wie kostbar und teuer die vor dem digitalen Zeitalter für kunsthistorische Vorträge üblichen Diapositive waren, zeigt auch die besondere Gebühr, die Zemp schon Jahre zuvor mit obrigkeitlicher Erlaubnis von seinen Auditoren «für die mit Lichtbildern verbundenen Vorlesungen» erhoben hatte, «in der Meinung, daß der erzielte Einnahmebetrag für Neubeschaffung von Lichtbildern verwendet werde»; 1927 betrug diese Gebühr – nota bene zusätzlich zu dem ohnehin anfallendem Kollegiengeld – immerhin 4 Fanken pro Hörer:in und Vorlesungsstunde, was Zemp in die Lage versetzte, den damaligen Diabestand systematisch um gezielte Zukäufe zu erweitern.¹¹¹

Die Ära Reinle & Maurer

Als 1965 im Abstand von wenigen Monaten zunächst Meyer und dann – völlig unerwartet – Jedlicka aus dem Universitätsdienst ausschieden,¹¹² war erneut die Möglichkeit gegeben, grundsätzlich über den Zuschnitt der Zürcher Kunstgeschichte nachzudenken und etwaige Kurskorrekturen vorzunehmen. Während für die Nachfolge von Peter Meyer schon im Vorfeld geplant werden konnte, führte der Tod von Jedlicka zunächst zu einer Übergangssituation, indem «Assistenzprofessor Dr. Eduard Hüttinger und Titularprofessor Dr. Richard Zürcher einen Teil der von Jedlicka angekündigten Vorlesungen übernahmen».¹¹³ Als Nachfolger von Peter Meyer konnte bereits zum Sommersemester 1965 Adolf Reinle

¹⁰⁹ Brief von Peter Meyer vom 27. Februar 1965 an den Rektor der UZH, Prof. Dr. E. Schweizer (UZH-Archiv AB.1.0661). Das hier genannte Bodmerhaus hat nichts mit dem weiter oben erwähnten Heinrich Bodmer zu tun, der 1951 die Bibliothek des Zürcher Kunstgeschichtlichen Seminars durch eine Bücherschenkung bereicherte, sondern ist benannt nach dem berühmten Zürcher Gelehrten Johann Jakob Bodmer, der 1739 bis zu seinem Tod 1783 das barocke Anwesen bewohnte. Dieses (auch «Oberer Schönenberg» genannt) steht bis heute an der Schönenbergstrasse 15 und wird vom Rektorat der Universität Zürich genutzt; vgl. Grunder, Karl: Die Kunstdenkmäler des Kantons Zürich, N. A. Bd. IV: Die Stadt Zürich IV: Die Schanzen und die barocken Vorstädte (Die Kunstdenkmäler der Schweiz Bd. 105), Bern 2005, S. 220–223.

¹¹⁰ Brief von Peter Meyer vom 14. Mai 1956 an Jedlicka (UZH-Archiv AB.1.0661). Die Sammlung konnte dank eines «ausserordentlichen Kredit[s]» des Regierungsrates in Höhe von 9'000 Franken angekauft werden; vgl. RRB vom 27. Februar 1957, Nr. 708 (UZH-Archiv AI.7.08).

¹¹¹ Auszug aus dem Protokoll des Erziehungsrates vom 17. März 1927, Nr. 172 (UZH-Archiv AB.1.1164). Eine Übersicht über die Zemp'schen Käufe von Diapositiven findet sich im Dossier PA.049.005 im UZH-Archiv.

¹¹² Meyer wurde zum Sommersemester 1965 emeritiert und zum Honorarprofessor ernannt, Jedlicka starb am 14. November 1965 überraschend auf einer Vortragsreise im Rheinland; JbUZH 1965/66, S. 20f., 48 und 91. Vgl. auch den RRB vom 25. Februar 1965, Nr. 737.

¹¹³ JbUZH 1965/66, S. 48.

(1920–2006; Abb. 22) seinen Dienst aufnehmen.¹¹⁴ Der aus dem aargauischen Fricktal stammende Reinle hatte allgemeine Geschichte, Schweizer Geschichte und Kunstgeschichte in Basel studiert und wurde ebendort 1945 mit einer Arbeit über Legende, Kult und Denkmäler der heiligen Verena von Zurzach promoviert.¹¹⁵ Ab 1947 arbeitete Reinle als Kunstdenkmälerinventarisor im Kanton Luzern und verfasste die Bände *Renaissance – Barock – Klassizismus* und *Die Kunst des 19. Jahrhunderts* innerhalb der Reihe *Kunstgeschichte der Schweiz*; 1952–59 war er Konservator des Luzerner Kunstmuseums, danach kantonaler Denkmalpfleger von Luzern. Seine Habilitation an der Universität Basel erfolgte 1963 auf der Basis mehrerer Schriften zur Geschichte der barocken Architektur und Skulptur.

Anlässlich der Nominierung und Wahl von Reinle zum «Extraordinarius für Kunstgeschichte des Mittelalters» zum Sommersemester 1965 erinnerte die Philosophische Fakultät erneut an die Gesamtsituation der Zürcher Kunstgeschichte, vor allem daran, dass es an der Universität Zürich seit nahezu hundert Jahren zwei Lehrstühle gegeben habe, wobei sich seit der zweiten Hälfte der 1940er-Jahre die Aufteilung in ein Ordinariat für neuere und neueste Kunstgeschichte und ein Extraordinariat für Kunstgeschichte des Mittelalters und der neuen Zeit mit besonderer Berücksichtigung der Architekturgeschichte etabliert habe.¹¹⁶ Nun solle die Lehrumschreibung allein auf das Mittelalter festgelegt werden, da sich die zeitliche Aufteilung bewährt habe; die Spezifizierung auf die Architekturgeschichte könne hingegen fallen gelassen werden. Stattdessen sei in letzter Zeit die Kunstdenkmälerinventarisierung zu einem wichtigen Gebiet geworden, und auch eine engere Beziehung zum Schweizerischen Landesmuseum, «wie sie früher schon einmal bestanden hat», sei ausdrücklich gewünscht.

Rund zwei Jahre später, zum Sommersemester 1967, konnte Emil Maurer (1917–2011; Abb. 23) als neuer Kollege von Reinle seine Arbeit als Ordinarius für Kunstgeschichte der Neuzeit aufnehmen. Maurer war bereits bei der Diskussion um die Nachfolge Meyers im Gespräch gewesen,¹¹⁷ was vor allem zeigen mag, wie ähnlich die Profile von Reinle und Maurer waren. Auch Maurer war wie Reinle ein kunsthistorischer Generalist, der sich sowohl im Mittelalter wie in der Neuzeit auskannte und gleicherweise in Architektur, Skulptur und Malerei versiert war,



²² Adolf Reinle auf einer Exkursion nach Pisa im Herbst 1968, hier im Gespräch mit seinem Kollegen Emil Maurer.

¹¹⁴ JbUZH 1965/66, S. 24.

¹¹⁵ Alle biographischen Daten sind den Dokumenten im Dossier AB.3.175 im UZH-Archiv entnommen. Siehe auch Hauser, Andreas et al.: Der Kunsthistoriker Adolf Reinle (1920–2006). Ein Beitrag zur Geschichte der schweizerischen Kunstgeschichte, Regensdorf 2009 [baudenkmaeler.ch/downloads/forschungsgeschichte/der_kunsthistoriker_adolf_reinle_onlineversion.pdf](https://www.baudenkmaeler.ch/downloads/forschungsgeschichte/der_kunsthistoriker_adolf_reinle_onlineversion.pdf) (aufgerufen am 17. Juni 2022) sowie den Beitrag von Susanna Blaser in diesem Band.

¹¹⁶ RRB vom 12. März 1965, Nr. 1008. Dieser übernimmt stellenweise wortwörtlich den entsprechenden Antragstext der Philosophischen Fakultät I vom 8. Dezember 1964 (beides im UZH-Archiv AB.3.175).

¹¹⁷ RRB vom 12. März 1965, Nr. 1008. Vgl. Anm. 116.



23 Emil Maurer auf einer Exkursion nach Pisa im Herbst 1968.

hatte wie Reinle (und zum Teil zusammen mit diesem) in Basel studiert und seine Spuren ebenfalls in der Kunstdenkmälerinventarisierung abverdient.¹¹⁸ Sein 1954 erschienener Kunstdenkmäler-Band zu Königsfelden war zugleich seine Habilitationsschrift, auf deren Basis er 1956 zum Privatdozenten an der Universität Basel ernannt wurde. Promoviert worden war er 1949 – ebenfalls in Basel – für seine Dissertation *Jacob Burckhardt und Rubens*. Am 8. Juli 1966 übersandte die Fakultät der Erziehungsdirektion den Antrag, Maurer, der damals seit gut einem Jahr als Extraordinarius für Neuere Kunstgeschichte an der Universität Bern wirkte, als Nachfolger von Gotthard Jedlicka zum Ordinarius für Kunstgeschichte der Neuzeit zu ernennen.¹¹⁹ Gleichentags beantragte die Fakultät in einem gesonderten Schreiben beim Erziehungsdirektor die Aufwertung des Extraordinariats für Kunstgeschichte des Mittelalters zum Ordinariat sowie die Beförderung von Reinle zum ordentlichen Professor: «Bei der Prüfung der Lehrsituation im Gesamtgebiet der Kunstgeschichte im Zusammenhang mit der Regelung der Nachfolge Prof. Jedlickas musste die Fakultät sich die Frage vorlegen, ob es auf die Dauer richtig sei, den einen zeitlichen Hauptabschnitt der Gesamtkunstgeschichte immer mit einem Ordinariat [neuere Kunst], den anderen hingegen nur von einem Extraordinariat [Mittelalter] behandeln zu lassen. Eine ständige Verbindung des Ordinariates mit der neueren Kunstgeschichte, des Extraordinariats mit der älteren muss nicht nur als unbillig, sondern als wissenschaftlich unhaltbar bezeichnet werden. Ist es doch so, dass die ausreichende Betreuung des Lehrgebietes von der Spätantike bis zur Spätgotik und Renaissance eine Anzahl von Vorlesungen und Übungen erfordert, die der Pflichtstundenzahl eines Ordinariates entspricht. [...] Die Wiederbesetzung der Professur für Kunstgeschichte der Neuzeit bietet nun den höchst willkommenen Anlass, die unbefriedigende, die Studierenden geradezu fehlleitende Organisation des Faches Kunstgeschichte zu bereinigen und die Parität zw[is]chen älterer und neuerer Kunstgeschichte herzustellen.»¹²⁰ Hinzu komme, dass der für das Ordinariat für Kunstgeschichte der Neuzeit zur Wahl empfohlene Kandidat Emil Maurer wissenschaftlich durchaus den gleichen Rang wie Adolf Reinle einnehme «und letzterem nicht

118 Alle biographischen Angaben zu Maurer sind den Dokumenten in den Dossiers AL.7.43 und AB.4.086 im UZH-Archiv entnommen.

119 Antrag des Dekanats der Philosophischen Fakultät I an die Erziehungsdirektion des Kantons Zürich vom 8. Juli 1966, betr. Neubesetzung des Ordinariates für Kunstgeschichte der Neuzeit (UZH-Archiv AL.7.43).

120 Antrag des Dekanats der Philosophischen Fakultät I an die Erziehungsdirektion des Kantons Zürich vom 8. Juli 1966, betr. Schaffung eines Ordinariats für Kunstgeschichte des Mittelalters und Beförderung von Prof. Dr. Adolf Reinle, Extraordinarius für Kunstgeschichte des Mittelalters, zum Ordinarius für Kunstgeschichte des Mittelalters (UZH-Archiv AL.7.43).

zugemutet werden sollte, hinter dem Neuernannten ins zweite Glied zurückzutreten».¹²¹ Reinle wurde daraufhin zum Wintersemester 1966/67 zum Ordinarius für Kunstgeschichte des Mittelalters befördert, Maurer begann ein Semester später als Ordinarius für Kunstgeschichte der Neuzeit.¹²² In Hinblick auf die Denominationen der beiden Lehrstühle hiess es, dass sich «die Abgrenzung auf «Kunstgeschichte des Mittelalters» und «Kunstgeschichte der Neuzeit» [...] bewährt» habe; «Ueberschneidungen werden sich durch die Vorliebe der einzelnen Dozenten für spezielle Kunstgattungen immer ergeben. Doch soll das Gegenstand kollegialer Absprache sein und nicht im Lehrauftrag umschrieben werden.»¹²³ Tatsächlich pflegten die beiden Neuberufenen ihre breiten Interessen auch weiterhin, so dass es nicht verwundert, wenn Reinle trotz seines nominellen Lehrgebiets «Mittelalter» später vor allem für seine Arbeiten zum Barock und zum 19. Jahrhundert geehrt wurde; «die faktische Aufteilung der Lehrgebiete unter den damals einzigen vollamtlichen Kunstgeschichtsdozenten Reinle und Maurer [...] folgte nicht strengen Epochengrenzen, sondern den Kunstgattungen», indem Reinle vor allem die «erdnahen» Künste Architektur und Plastik vertreten habe,¹²⁴ während Maurer vornehmlich für die Malerei zuständig war.¹²⁵ Dass diese etwas unklare Gemengelage funktionieren konnte, war dem Kooperationswillen der beiden Neugewählten zu verdanken: Sowohl Reinle als auch Maurer dachten nicht primär in den Grenzen ihres jeweiligen Lehrstuhls, sondern im Rahmen des Gesamtseminars. Hinzu kam, dass sie ähnliche Vorstellungen von guter Lehre hatten, indem beiden die Einbindung berufspraktischer Aspekte in ihre Veranstaltungen ein explizites Anliegen war.¹²⁶ (Abb. 24)

121 Ebd. Beschleunigt wurde das Verfahren sicherlich auch durch die Tatsache, dass Reinle damals «für die Wiederbesetzung eines Ordinariates für Kunstgeschichte an der Universität Basel mit einem andern Kandidaten ex aequo an erster Stelle steht»; RRB vom 13. Oktober 1966, Nr. 3956 (UZH-Archiv AB.3.175).

122 RRB vom 13. Oktober 1966, Nr. 3956 (UZH-Archiv AB.3.175); RRB vom 17. November 1966, Nr. 4414 und RRB vom 12. Januar 1967 (UZH-Archiv AL.7.08); JbUZH 1966/67, S. 24–26.

123 Antrag des Dekanats der Philosophischen Fakultät I an die Erziehungsdirektion des Kantons Zürich vom 8. Juli 1966, betr. Neubesetzung des Ordinariates für Kunstgeschichte der Neuzeit (UZH-Archiv AL.7.43).

124 So im Antrag des Dekanats auf Ernennung von Prof. Dr. A. Reinle zum Honorarprofessor vom 27. Juni 1985 (UZH-Archiv AB.3.175). Vgl. auch die von Rektor Weder unterzeichnete Todesanzeige (ebd.).

125 Die Bindung des Kompetenzbereichs Malerei war auch im Antrag der Fakultät auf Ernennung von Maurer zum Ordinarius für Kunstgeschichte der Neuzeit explizit als gewünscht formuliert worden; vgl. Anm. 119 und 123.

126 Im Berufungsantrag der Fakultät für Maurer wurde explizit hervorgehoben, dass Maurer «durch seine Tätigkeit in Denkmalpflege und Denkmalinventarisierung [...] über jenen Schatz praktischer Erfahrungen» verfüge, «der heute für einen Dozenten der Kunstgeschichte dringend erwünscht ist, denn er müsse ja «Studenten ausbilden, die ihrerseits vorallem in diesen Gebieten tätig sein werden»; wie Anm. 119. Die Projekte, die insbesondere Maurer zusammen mit Studierenden im Rahmen von Lehrveranstaltungen realisierte, wurden in der Öffentlichkeit breit zur Kenntnis genommen; Maurer, Emil: «Weder im Himmel noch auf Erden...»? Das Studium der Kunstgeschichte und seine Praxisbezüge, in: NZZ vom 26. März 1976. Vgl. c. ia.: Kunstgesellschaft, in: NZZ vom 31. Dezember 1976; F: Die Zürcher Universität als Baudenkmal. Eine Publikation des Kunsthistorischen Seminars, in: Tages Anzeiger vom 26. Januar 1981.

24 Adolf Reinle im Kreise seiner Schüler; Fotocollage auf der Basis von Rembrandts Anatomie des Dr. Tulp (1632), späte 1960er-Jahre. In der unteren Reihe v.l.n.r.: Renate Keller (heute Woudhuysen-Keller), Hans Martin Gubler, Brigitt Sigel, Carlpeter Braegger, Adolf Reinle als Dr. Tulp; hinten v.l.n.r.: Urs Hobi, Gian-Willi Vonesch, Eva Maria Lösel (heute Preiswerk-Lösel).



Ausbau und Umstrukturierung zwischen 1965 und 1985: Studienreform, neue Lehrkräfte und die Professionalisierung des Seminarbetriebs

Mit dem Amtsantritt Maurers 1967 war die Kunstgeschichte an der Universität Zürich erstmals seit dem Tod Vögelins 1888 wieder mit zwei Ordinarien vertreten. In den knapp 80 Jahren, die dazwischen vergangen waren, hatten sich die Studierendenzahlen vervielfacht: Mitte der 1960er-Jahre waren es 45 Hauptfach¹²⁷ und wohl ebenso viele Nebenfachstudierende, und es waren nicht zuletzt diese Zahlen, die beim Antrag auf Umwandlung des Reinle'schen Extraordinariates in ein Ordinariat angeführt wurden, um die Notwendigkeit dieses Upgrades und des damit verbundenen Lehrangebots von 6–10 anstelle der bis dahin 4–6 Wochenstunden zu untermauern.¹²⁸ In den 20 Jahren bis zur Emeritierung von Reinle erhöhte sich die Zahl der Hauptfachstudierenden sukzessive auf etwa 350, stieg danach nochmals an, erreichte

127 So im Antrag des Dekanats vom 11. Juli 1980 an die Erziehungsdirektion des Kantons Zürich bzgl. Schaffung und Besetzung eines Ordinariats für moderne und zeitgenössische Kunst an der Philosophischen Fakultät I (UZH-Archiv E.3.1.294). Die genannte Zahl von 45 Hauptfachstudierenden soll sich auf das Jahr 1965 beziehen, Nebenfachstudierende werden nicht explizit aufgeführt. Vgl. auch den Antrag des Dekanats auf Ernennung von Prof. Dr. A. Reinle zum Honorarprofessor vom 27. Juni 1985, wo es im Zusammenhang mit der Würdigung von Reinles Tätigkeit an der Universität heisst, dass diese «in die Jahre der stark wachsenden Studentenzahlen» gefallen sei: «Seit 1970 hat sich die Zahl der Hauptfachstudenten in Kunstgeschichte verdreifacht, gegenüber 1950 sogar verzehnfacht».

128 Wie Anm. 120.

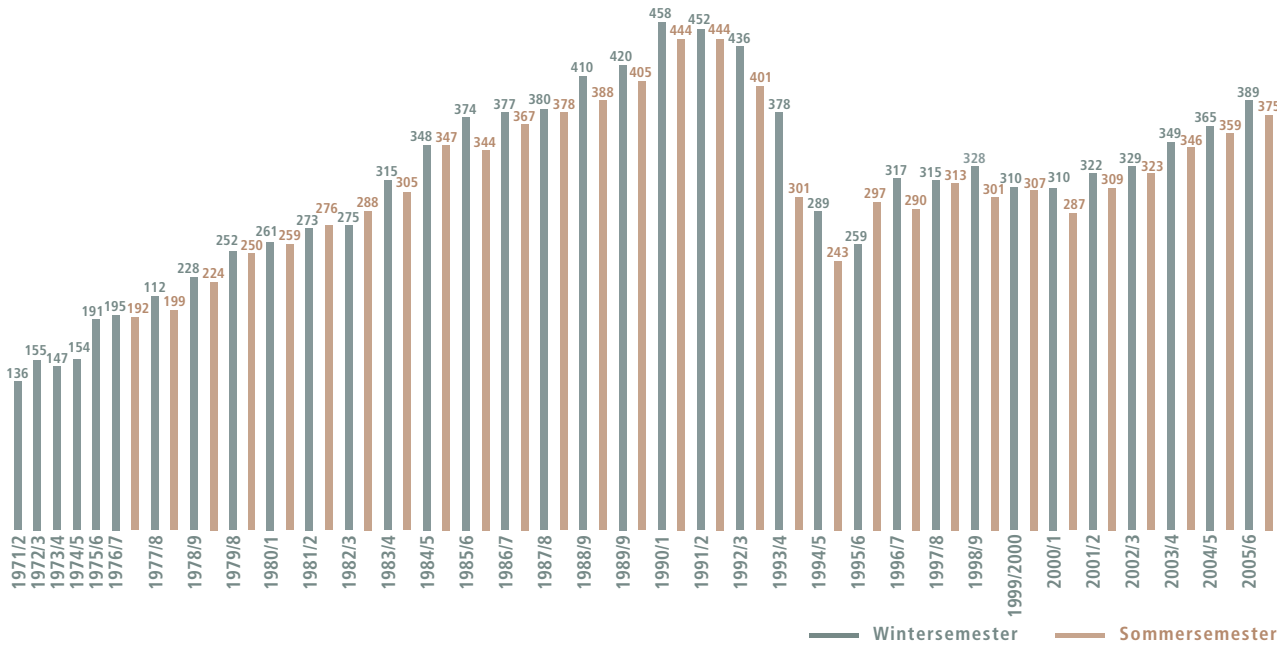
1990 mit einer Zahl von etwas über 450 ihren Höhepunkt und flachte danach wieder etwas ab.¹²⁹ (Abb. 25) Die Wahl Maurers zum Ordinarius bot nun die Chance zu einer Anpassung des Seminarbetriebs an die aktuelle Situation und zu einer Aufstockung der dafür notwendigen Mittel. Ganz offensichtlich in enger Absprache mit Reinle handelte Maurer bei seiner Berufung eine Erhöhung des jährlichen Seminarkredits von bis dahin 21'000 Franken auf 33'000 Franken aus, ebenso ein regelmässiges Jahresbudget von 30'000 Franken für die Bibliothek, die aufgrund ihres Zustandekommens durch Schenkungen «sehr unausgeglichen» sei und deshalb durch systematische Ankäufe ergänzt werden müsse, während «für eine planmässige Erneuerung der Diapositiv-Sammlung» 3'000 Franken einzusetzen seien.¹³⁰ Zu der bisherigen Assistenz, «die gegenwärtig [d. h. 1967; Anm. C. J.] mit zwei halbtagsweise beschäftigten Funktionären besetzt ist, von denen der eine mit allgemeinen Verwaltungsaufgaben sowie der Organisation des Vorlesungs- und Seminarbetriebes und der andere mit der Betreuung der Bibliothek betraut ist», wurde eine weitere halbe Assistentenstelle eingerichtet, zu deren Aufgaben die «Betreuung der Diapositivsammlung, die ca. 20 000 Nummern zählt, der Lichtbilderdienst im Rahmen der Seminar- und Proseminarübungen, die Ausleihe und Beschaffung neuer Diapositive usw.» zählen solle.¹³¹ Dreieinhalb Jahre später, im Sommer 1971, ersuchten Maurer und Reinle dann gemeinsam die Erziehungsdirektion um Schaffung einer wissenschaftlichen Assistenz.¹³² Zwar seien «die Hilfsassistenten in den letzten Jahren beträchtlich vermehrt worden», doch würden sie ausschliesslich für «praktische Aufgaben» wie die Verwaltung, die «Betreuung der Bibliothek, der Diathek und der Fotothek» herangezogen, während die gesamte Lehre von den beiden Ordinarien, den beiden Assistenzprofessoren, dem Privatdozenten und «verschiedene[n] Lehrbeauftragte[n] für Spezialaufgaben» gestemmt werden müsse. In Blick auf die Studierendenzahlen und «in Würdigung des bekannten Bedürfnisses der Studierenden nach vermehrter Studienbegleitung und nach geführter Gruppenarbeit» erweise sich dieser Lehrkörper als «unvollständig und [...] einseitig», kurz: es fehle an «Unteroffizieren». Mindestens ein «wissenschaftlicher Vollassistent» sei wünschbar – darin

129 Die Zahl der Hauptfachstudierenden von WS 1971/72 bis SS 2006 ist der offiziellen Studienstatistik der Universität Zürich zu entnehmen (UZH-Archiv PUB.001.056); die Zahlen für WS 1971/72–WS 1975/76 finden sich auf S. 8 der Statistik für das WS 1976/77. Die wachsenden Studierendenzahlen waren freilich nicht auf die Kunstgeschichte beschränkt, sondern ein gesamtuniversitäres Phänomen; Die Universität Zürich 1933–1983. Festschrift zur 150-Jahr-Feier der Universität Zürich, hrsg. v. Rektorat der Universität Zürich, red. von Peter Stadler, Zürich 1983, S. 96–98, 111f., 120–122, 149–153 und 170–177.

130 RRB vom 12. Januar 1967 (UZH-Archiv AI.7.08). Maurer selbst charakterisierte sich 1983 folgendermassen: «Aktiv im personellen und organisatorischen Ausbau des Seminars»; Maurer 1983 (wie Anm. 2), S. 553.

131 RRB vom 17. November 1967, Nr. 4414 (UZH-Archiv AI.7.08). Vgl. auch RRB vom 4. Juli 1968, Nr. 2536 (ebd.).

132 Auch dieser Antrag liegt im Dossier AI.7.08 des UZH-Archivs.



25 Entwicklung der Kunstgeschichte-Studierenden (nur Hauptfach) zwischen Wintersemester 1971/72 und Sommersemester 2006 anhand der offiziellen Studierendenstatistik der Universität Zürich.

seien sich «die Lehrenden und Lernenden unseres Seminars» einig. Diesem Vollassistenten – offenbar war damals nur ein Mann für diesen Posten denkbar! – seien «neben den reglementarischen Obliegenheiten» die «Einführung der Anfänger» anzuvertrauen, ferner die «Einführung in die Abfassung von Seminararbeiten und Referaten und in die Vortragstechnik», die «Mitarbeit in Proseminaren, Uebungen, Exkursionen usw.», «ev. Uebernahme von bestimmten Lehraufträgen» sowie die «Entlastung des Verwaltungsassistenten». Dass der Antrag nicht schon früher gestellt worden sei, wurde damit begründet, dass erst jetzt mit Werner Oechslin ein geeigneter Kandidat «aus der eigenen ‹Schule›» nominiert werden könne.¹³³ Die zitierte Passage zeigt, dass sehr bald nach Maurers Amtsantritt eine Reorganisation des Studiums umgesetzt worden war, die insbesondere eine Systematisierung der Studieneingangsphase zum Ziel hatte – mit obligatorischen Einführungskursen für Studienanfänger:innen und einer Akzessprüfung, mit deren Bestehen die Proseminarstufe abgeschlossen wurde und nicht nur der Zugang zu den Hauptseminaren offen stand, sondern auch jener zur Seminarbibliothek, die von den Studierenden erst nach diesem Initiationsschritt genutzt werden durfte.¹³⁴

133 Antrag von Maurer und Reinle vom 23. Juni 1971 an die Erziehungsdirektion des Kantons Zürich «um die Schaffung einer Assistentenstelle» (UZH-Archiv AI.7.08).

134 Diese Information verdanke ich Brigitt Sigel, die 1967 an der UZH das neu strukturierte Studium der Kunstgeschichte aufnahm. Vgl. auch den RRB vom 11. September 1969, Nr. 3987, worin von einer «innerhalb der Disziplin der Kunstgeschichte durchzuführende[n] Neuordnung des Studienganges» die Rede ist (UZH-Archiv AB.1.1181).

Aus dem paraphrasierten Antrag von Maurer und Reinle um Schaffung einer wissenschaftlichen Assistenz geht aber auch hervor, dass zum Sommersemester 1971 zwei Assistenzprofessoren ihren Dienst aufgenommen hatten, die die beiden Ordinarien in der Lehre entlasteten. Die Entstehungs- und Besetzungsgeschichte dieser beiden Assistenzprofessuren verlief allerdings ausgesprochen unterschiedlich: Während mit der einen der seit 1945 am Kunsthistorischen Seminar wirkende Privatdozent und Titularprofessor Richard Zürcher (1911–1982; Abb. 26) für seine langjährigen Dienste belohnt wurde, wurde mit der anderen durch Hans Rudolf Sennhauser (* 1931) ein neues kunsthistorisches Spezialgebiet – die Mittelalterarchäologie – etabliert, das bis heute Bestand hat (s. unten). Zürcher war 1936 auf Basis der Arbeit *Der Anteil der Nachbarländer an der Entwicklung der deutschen Baukunst im Zeitalter des Spätbarocks* an der Universität Zürich promoviert worden, hatte mit der Habilitation 1945 die *Venia legendi* für mittlere und neuere Kunstgeschichte bekommen und wurde 1954 zum Titularprofessor ernannt.¹³⁵ Neben den damit verbundenen Lehraufträgen arbeitete er hauptberuflich als Lehrer für Geschichte und Kunstgeschichte an der Töcherschule Zürich, bis er zum Sommersemester 1968 zum Assistenzprofessor für Kunstgeschichte an der Universität Zürich ernannt wurde und ihm ein zusätzlicher Lehrauftrag 1969 einen Austritt aus dem Schuldienst ermöglichte.¹³⁶ Seine Ernennung zum Assistenzprofessor wurde vornehmlich mit der «Zahl der Studierenden, welche im Hauptfach oder im Nebenfach Vorlesungen in Kunstgeschichte belegen», begründet und mit dem damit zusammenhängenden Wunsch, die beiden Ordinarii, in deren Proseminaren jeweils etwa 120 Studierende teilnahmen, zu entlasten.¹³⁷ Zürchers Deputat von zunächst vier bis fünf, ab 1969 sechs Wochenstunden¹³⁸ deckte ein breites thematisches Feld und alle gängigen Lehrformate ab, floss aber insbesondere in das damals neustrukturierte Grundstudium (s. oben), wo Zürcher bis zu seinem Altersrücktritt 1981 vor allem für die Heranführung der Nebenfachstudierenden an die Kunstgeschichte zuständig war.¹³⁹

135 Zur Habilitation s. die Verfügung der Direktion des Erziehungswesens des Kantons Zürich vom 29. Januar 1945. Die Ernennung zum Titularprofessor erfolgte mit RRB vom 1. April 1954, Nr. 963 (alles UZH-Archiv AB.1.1181). Zu den biographischen Daten siehe auch die Würdigungen von Paul Hofer zum 60. und 70. Geburtstag von Richard Zürcher (NZZ vom 26. Mai 1971, Morgenausgabe Nr. 239, und NZZ vom 26. Mai 1981) sowie die Nachrufe auf Zürcher von A. Reinle in der NZZ vom 6. Mai 1982 und im JbUZH 1982/83, S. 98.

136 RRB vom 2. Mai 1968, Nr. 1706 und RRB vom 11. September 1969, Nr. 3987 (UZH-Archiv AB.1.1181). Vgl. den Antrag der Fakultät an die Erziehungsdirektion auf Ernennung von Richard Zürcher zum Assistenzprofessor vom 4. März 1968 (UZH-Archiv AL.7.43).

137 Ebd.

138 RRB vom 11. September 1969, Nr. 3987 (UZH-Archiv AB.1.1181).

139 Zum Rücktritt s. RRB vom 22. April 1981, Nr. 1482 (UZH-Archiv AB.1.1181). Zur Würdigung von Zürchers Lehrtätigkeit s. den Nachruf von Reinle im JbUZH 1982/83, S. 98.

26 Richard Zürcher auf Seminarreise in Udine, ca. 1971. Rechts oben Oskar Bättschmann im Gespräch mit Beatrice Keller, ganz links Hanspeter Zürcher.



1971: Die Geburtsstunde der Mittelalterarchäologie an der Universität Zürich

Dass die Zürcher'sche Assistenzprofessur vor allem der Lehrentlastung der beiden Ordinarien dienen sollte und keine strategische Entscheidung war, die einem weiteren fachlichen Ausbau der Kunstgeschichte an der Universität Zürich in irgendeiner Weise vorgreifen sollte, wird im Antrag der Fakultät auf Ernennung von Richard Zürcher zum Assistenzprofessor nur allzu deutlich: «die Schaffung allfälliger weiterer» kunsthistorischer Assistenzprofessuren dürfe dadurch nicht verunmöglicht werden, «besonders auch in Hinblick auf die Förderung des Nachwuchses», wozu der bei seiner Ernennung bereits 57-jährige Zürcher nachweislich nicht mehr gehörte.¹⁴⁰ Von der Ausrichtung her hatten die Fakultät bzw. Maurer und Reinle, die als eigentliche Verfasser des Antrags gelten dürfen, insbesondere eine «Assistenzprofessur für die Kunst des 19. Jahrhunderts»¹⁴¹ im Auge, während die politischen Behörden eine stärkere Berücksichtigung der modernen Kunst anmahnten (s. unten). Bevor es dazu kommen sollte, war aber zunächst das Mittelalter an der Reihe, und zwar aus dem schieren Grund, weil seit Sommersemester 1968 mit Hans Rudolf Sennhauser (* 1931; Abb. 27) ein junger Kunsthistoriker als Lehrbeauftragter in Zürich lehrte, der mit seiner Ausrichtung auf mittelalterliche Sakralarchitektur und seiner praktischen Erfahrung in der damals noch jungen Disziplin der Mittelalterarchäologie das Lehrangebot der Zürcher Kunstgeschichte in willkommener Weise ergänzte.

¹⁴⁰ Antrag der Fakultät an die Erziehungsdirektion auf Ernennung von Richard Zürcher zum Assistenzprofessor vom 4. März 1968 (UZH-Archiv AL.7.43).

¹⁴¹ Ebd.

27 Hans Rudolf Sennhauser (links) im Kreise von Studierenden auf Exkursion in Aquileia, 1975; neben Sennhauser v.l.n.r.: Rita Muggli, Barbara Handke, N.N. und Thomas Keilhack.



Sennhauser hatte in Basel, München und Zürich Geschichte und Archäologie studiert, war 1964 in Basel mit einer Arbeit über den Kirchenbau des ersten Jahrtausends in der Schweiz und im Fürstentum Liechtenstein promoviert und drei Jahre später ebendort für seine Arbeit zu den Westschweizer Cluniazenserkirchen Payerne und Romainmôtier habilitiert worden.¹⁴² Seit seiner Habilitation 1967 lehrte er gleichzeitig in Basel, Fribourg und Zürich, in Zürich jeweils im Sommersemester «mit Lehraufträgen zur Archäologie des Mittelalters und altchristlichen Architektur in Nordafrika».¹⁴³ Angesichts dessen, dass die frühmittelalterliche Kunst – neben der modernen Kunst – «heute einem Interesse von grösseren Studentengruppen» entspreche, das sich mit Lehraufträgen allein nicht befriedigen lasse, Sennhauser sich zudem in den drei Semestern, da er in Zürich gelehrt habe, «vorzüglich bewährt» habe und es nun darum gehe, «ihn mit der Universität Zürich enger zu verbinden und damit zu verhindern, dass er ihr plötzlich verloren geht», wurde Sennhauser auf das Sommersemester 1971 zum Assistenzprofessor für Kunstgeschichte des Mittelalters mit einer Lehrverpflichtung von 2–4 Wochenstunden berufen.¹⁴⁴ Nach zweimaliger Verlängerung dieser Anstellung als Assistenzprofessor erfolgte 1980 das Upgrade zum Extraordinarius ad personam; ein «Verschwinden» von Sennhauser «aus unserem Lehrkörper» wäre – so wird im zugrundeliegenden Fakultätsantrag betont – «ein nicht wiedergutzumachender Verlust», und «eine

¹⁴² Biographische Angaben zu Sennhauser finden sich ausser in den hier benutzten Akten im UZH-Archiv auch im ETH-Journal vom Februar 1981, Nr. 161, S. 21.

¹⁴³ Vgl. die Liste der Lehrveranstaltungen von Hans Rudolf Sennhauser, die dem Entwurf von A. Reinle vom 23. November 1970 zum Antrag einer Assistenzprofessur «für unseren Lehrbeauftragten PD Dr. H. R. Sennhauser» beiliegt (UZH-Archiv G.6.4.39).

¹⁴⁴ RRB vom 16. April 1971, Nr. 2177; vgl. JbUZH 1971/72, S. 38. Die zitierten Passagen stammen aus dem Antrag des Dekanats der Philosophischen Fakultät I vom 19. Februar 1971 an die Erziehungsdirektion auf Ernennung von PD Dr. Hans Rudolf Sennhauser zum Assistenzprofessor (UZH-Archiv AL.7.43).

bedeutsame Komponente des Faches Kunstgeschichte an der Universität Zürich (und einzig hier vorhanden) müsste grundlos und ohne jede Kompensation aufgegeben werden».¹⁴⁵ Bereits 1974 war das Lehrgebiet der Sennhauser'schen Professur auf Wunsch des Stelleninhabers in «Kunstgeschichte des Mittelalters, Archäologie der frühchristlichen, hoch- und spätmittelalterlichen Zeit» umbenannt worden,¹⁴⁶ und unter dieser Bezeichnung erfolgte 1985 schliesslich auch die Beförderung Sennhausers zum Ordinarius ad personam.¹⁴⁷ Dass diese Beförderung zeitlich mit der Emeritierung von Reinle zusammenfiel, war kein Zufall; Sennhausers denkmalpflegerische und archäologische Projekte setzten – so heisst es im entsprechenden Antrag der Fakultät – «die durch Prof. Reinle gepflegte Tradition fort», seine «engagierte denkmalpflegerische Tätigkeit und Betreuung mehrerer archäologischer Grossprojekte» erlaube «eine sonst nicht gebotene praxisbezogene Ausbildung der Studenten».¹⁴⁸ (Abb. 28) Noch weiter zurück – nämlich zu Rahn und Zemp – reicht hingegen die Tradition der Doppelprofessur mit der ETH, die



28 Hans Rudolf Sennhauser 2015 beim Vortrag im sogenannten Fürstenzimmer in Kloster Münstair. Die Erforschung der frühmittelalterlichen Klosteranlage Münstair gehörte zu den zahlreichen archäologischen Grossprojekten von Sennhauser.

mit Sennhauser kurzfristig wieder auflebte und dazu dienen sollte, «den Uni-Studenten das zu vermitteln, was die ETH-Studenten schon können und umgekehrt, den ETH-Studenten etwas Uni-Wissen bei

zubringen».¹⁴⁹ Im unmittelbaren Nachgang zu Sennhausers Beförderung zum persönlichen Extraordinarius an der Universität Zürich erfolgte 1980 seine Ernennung zum Extraordinarius an der ETH Zürich, ebenso parallel vollzog sich 1985 die Beförderung zum ordentlichen Professor, an der ETH jeweils mit der Lehrumschreibung «Denkmalpflege, insbesondere Archäologie».¹⁵⁰ Dabei galt die «Erfüllung der Lehrverpflichtung an der Universität [...] gleichzeitig als Erfüllung der Lehrverpflichtung an der ETH Zürich».¹⁵¹ Als sogenannte «Null-Professur» war dies für die ETH eine denkbar günstige Lösung; Sennhausers Anbindung an die ETH garantierte diesem zwar «die akademischen Rechte eines Professors der ETHZ [...], insbesondere die Betreuung von Doktoranden als Referent», war aber «ohne Besoldungsfolge für den Bund».¹⁵² 1996 wurde Sennhauser sowohl an der Universität als auch an der ETH emeritiert und von der Universität zum Honorarprofessor ernannt.

Von der «Kunst aussereuropäischer Völker» zur Kunstgeschichte Ostasiens

Während die Mittelalterarchäologie noch bis 1991 warten musste, bis sie zu einem eigenen Nebenfach innerhalb des kunsthistorischen Studienangebots erhoben wurde,¹⁵³ erging es der «Kunst aussereuropäischer Völker» besser. Schon früh – wesentlich früher als an anderen Universitäten – wurde dieses Fachgebiet an der Universität Zürich gelehrt, was sich dem Wirken Elsy Leuzingers (1910–2010; Abb. 29) verdankte. Diese hatte 1942–1949 berufsbegleitend zu ihrer Arbeit als Konservatorin an der Sammlung für Völkerkunde an der Universität Zürich Ethnologie,

149 ETH-Journal vom Februar 1981, Nr. 161, S. 21.

150 Die Verfügung der ETH Zürich vom 21. Oktober 1980 und alle weiteren in diesem Zusammenhang relevanten Dokumente finden sich im Dossier E.3.1.136 des UZH-Archivs. Sennhauser hatte bereits seit 1975 als «Leiter der Abteilung für Monumentalarchäologie» dem Institut für Denkmalpflege an der ETH Zürich angehört, «um die Zusammenarbeit mit der Universität sicherzustellen und um den besonderen Sachverstand von Sennhauser dem Institut zugänglich zu machen»; vgl. das Schreiben des Dekans der Philosophischen Fakultät I der Universität Zürich vom 20. Juni 1975 an die Erziehungsdirektion des Kantons Zürich sowie den Antrag des Präsidialausschusses der ETH vom 19. September 1980 an den Schulrat betr. der Wahl von Hans Rudolf Sennhauser zum ausserordentlichen Professor für Denkmalpflege (UZH-Archiv E.3.1.136).

151 RRB vom 8. Dezember 1982, Nr. 4423, unter Rekurs auf RRB vom 22. Oktober 1980, Nr. 3975 (UZH-Archiv E.3.1.136).

152 Vgl. den Antrag des Präsidialausschusses der ETH an den Schulrat vom 19. September 1980 (1. Zitat), den RRB vom 8. Dezember 1982, Nr. 4423 (2. Zitat) sowie das Protokoll der Sitzung der Hochschulkommission vom 4. Oktober 1984 (alle UZH-Archiv E.3.1.136).

153 Boschetti-Maradi, Adriano/Descœudres, Georges: Geschichte der Mittelalterarchäologie in der Schweiz, in: Die Schweiz vom Paläolithikum bis zum Mittelalter VII: Archäologie der Zeit von 800 bis 1350, hrsg. v. Archäologie Schweiz, Basel 2014, S. 13–25, hier S. 24.

145 RRB Nr. 3975 vom 22. Oktober 1980 (UZH-Archiv E.3.1.136); die Zitate stammen aus dem Antrag des Dekanats der Philosophischen Fakultät I der Universität Zürich vom 6. Dezember 1979 auf Beförderung von Hans Rudolf Sennhauser zum Extraordinarius ad personam. Mit dieser Beförderung war zugleich eine Erhöhung des Lehrdeputats auf vier bis sechs Stunden verbunden.

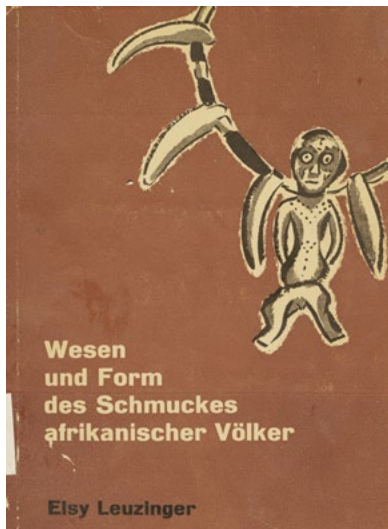
146 RRB vom 24. Juli 1974, Nr. 3834 (StAZH MM 3.141) sowie Brief von A. Reinle ans Dekanat der Philosophischen Fakultät I der Universität Zürich vom 9. Mai 1974 (UZH-Archiv E.3.1.136).

147 RRB vom 27. März 1985, Nr. 1230 (UZH-Archiv E.3.1.136).

148 So im Antrag des Dekanats der Philosophischen Fakultät I vom 11. Juli 1984 und in der gleichentags datierten Stellungnahme des Rektors zur Beförderung von Hans Rudolf Sennhauser zum Ordinarius ad personam (UZH-Archiv E.3.1.136).



29 Elsy Leuzinger im Museum Rietberg, 1957.



30 Cover von Elsy Leuzingers Dissertation, erschienen 1950 im Verlag E. Lang in Zürich.

Kunstgeschichte und Geographie studiert, war 1950 an «ihrer» Universität promoviert und 1960 ebenda als erst vierte Frau an der Philosophischen Fakultät habilitiert worden.¹⁵⁴ Ihre Dissertation hatte *Wesen und Form des Schmuckes afrikanischer Völker* (Abb. 30) zum Thema, ihre Habilitation, für die ihr die Venia legendi für die Kunst aussereuropäischer Völker verliehen wurde, trug den Titel *Afrika. Kunst der Negervölker*. Seit 1956 war Leuzinger Direktorin des Museums Rietberg in Zürich und implementierte nicht selten Fragestellungen und Themenkomplexe, die sie als Museumsfrau beschäftigten, in ihre Lehrtätigkeit an der Universität. Mit ihrer Beförderung zur Titularprofessorin 1968 nahm das Angebot dann insofern Fahrt auf, als 1969 eine «Kommission für Kunst aussereuropäischer Völker» eingesetzt wurde, der neben «Fräulein Prof. Leuzinger» und den beiden Kunstgeschichte-Ordinarien Maurer und Reinle auch die Professores Robert P. Kramers und Cornelius Ouwehand aus dem Ostasiatischen Institut angehörten.¹⁵⁵ Die Einsetzung dieser Kommission reagierte auf den «Anspruch einer Reihe von Studenten, aussereuropäische Kunst als Examensfach in seriöser Weise zu studieren». Konkret handelte es sich um sieben Studierende und deren Wunsch auf Schaffung eines auf aussereuropäische Kunst fokussierten Nebenfaches.¹⁵⁶ Die Kommission hielt diesen Anspruch für begründet, nicht zuletzt deshalb, weil die «Sammlungen und Bibliothek des Rietbergmuseums [...] eine ausreichende Grundlage für die Studierenden» böten, «sich mit den Aspekten ausgewählter Teilgebiete der aussereuropäischen Kunst zu befassen».¹⁵⁷ Allerdings sei im Rahmen eines Nebenfachs ein «Studium der aussereuropäischen Kunst in ihrer Gesamtheit» nicht möglich und würde «zu einer dilettantischen Zersplitterung führen». Da nun «Fräulein Professor Leuzinger [...] unter dem Druck wachsender Verpflichtungen am Museum Rietberg [...] ihr Lehrgebiet nicht in der bisherigen Breite beibehalten», sondern sich vermehrt wieder ihren Spezialgebieten, «insbesondere der Afrikanischen und der Indischen Kunst, zuwenden» wolle, solle «die Pflege der Chinesischen Kunst und der Japanischen Kunst, für die auch unter den Studenten der Japanologie ein deutliches Interesse angemeldet wird», durch einen externen Lehrauftrag vergeben werden. Die Kommission stellte daraufhin den Antrag, «Kunst aussereuropäischer Völker» in die Liste der Lizentiatsfächer aufzunehmen, allerdings mit dem zwingenden Klammerzusatz «je ein Teilgebiet, z. B. Afrikanische Kunst, Indische Kunst,

154 Zu Elsy Leuzinger siehe die 2018 als Dissertation am Lehrstuhl für Kunstgeschichte Ostasiens (Prof. Dr. Hans Thomsen) approbierte Studie von Heidi Tacier mit dem Titel *Das Museum Rietberg Zürich und Elsy Leuzinger. Vom Sehen und Wissen*, Basel 2019, bes. S. 316–324 und 341–391.

155 Vgl. das Schreiben der Kommission vom 6. Dezember 1969 an das Dekanat der Philosophischen Fakultät I (UZH-Archiv AL.7.43).

156 Die Zahl 7 geht aus dem vorbereitenden Antrag vom 19. Mai 1969 von Bloesch, Maurer und Reinle hervor (UZH-Archiv AL.7.43).

157 Wie Anm. 155. Auch die nachfolgenden Zitate und Paraphrasen sind diesem Schreiben vom 6. Dezember 1969 entnommen.

Chinesische Kunst, Japanische Kunst», der darauf hinweise, dass es diese Teilgebiete seien, die «als Examensfächer im ersten und zweiten Nebenfach» anerkannt seien, und keineswegs das titelgebende Gesamtfach. Am 26. Januar 1970 leitete der Dekan der Philosophischen Fakultät I dieses Postulat als Fakultätsantrag an die Erziehungsdirektion weiter, so dass bereits zum Sommersemester 1970 die ersten Studierenden «Kunst aussereuropäischer Völker» als Nebenfach wählen konnten.¹⁵⁸

Es gehört zur Ironie des Schicksals, dass es letztlich nicht Leuzingers Spezialgebiete Afrika und Indien waren, die sich nachhaltig an der Universität Zürich etablieren konnten, sondern die ostasiatische Kunstgeschichte, die 1970–1975 nur auf Lehrauftragsbasis angeboten werden konnte. Dietrich Seckel, seit 1965 Professor für Kunstgeschichte Ostasiens an der Universität Heidelberg, hatte für diesen Lehrauftrag seinen Schüler Helmut Brinker (1939–2012; Abb. 31) vermittelt, der Zürich bereits von einem Praktikum im Museum Rietberg im Sommer 1963 kannte. 1975 erfolgte Brinkers Habilitation an der Universität Zürich und die Verleihung der Venia für Kunstgeschichte Ostasiens, bereits drei Jahre später – 1978 – seine Ernennung zum Extraordinarius ad personam mit halber Lehrverpflichtung, so dass Brinker auch weiterhin seine 50%-Anstellung als Kurator der Ostasiatischen Abteilung am Museum Rietberg behalten konnte, die er seit 1970 innehatte.¹⁵⁹ Ausschlaggebend für diese rasche Beförderung war primär das altersbedingte Ausscheiden von Elsy Leuzinger aus dem Universitätsdienst zum Wintersemester 1975/76, aber auch das Interesse anderer Institutionen an Brinker und seiner spezifischen Expertise. Und auch die im Februar 1982 erfolgte Umwandlung seines halben Extraordinariats für Kunstgeschichte Ostasiens in ein volles Ordinariat inklusive Beförderung von Brinker zum Ordinarius ad personam stand in direktem Zusammenhang zur Ablehnung eines attraktiven Stellenangebotes aus dem Ausland. Als Ordinarius lehrte Brinker bis zu seiner Emeritierung im Jahre 2006; zu diesem Zeitpunkt hatte sich das Fach Ostasiatische Kunstgeschichte längst aus seinem ausschliesslichen Nebenfachdasein gelöst – seit 1990 ist es auch als Hauptfach zu studieren. Die afrikanische und die indische Kunst sind mit dem Rücktritt von Leuzinger hingegen komplett aus dem Lehrportfolio verschwunden; erst seit Kurzem stehen Themen zu diesen Bereichen im Kontext der zeitgenössischen Kunst und des spezialisierten Masterprogramms «Kunstgeschichte im globalen Kontext» wieder vereinzelt auf dem Programm.

158 Der entsprechende Antrag findet sich ebenfalls im Dossier AL.7.43 des UZH-Archivs.

159 Tacier 2019 (wie Anm. 154), S. 325f.



31 Helmut Brinker auf dem Fussballplatz, aufgenommen anlässlich des Erscheinens von Brinkers Buch *Laozi flankt, Konfuzius dribbelt. China scheinbar im Abseits: Vom Fussball und seiner heimlichen Wiege*, 2006.

Endlich: Ein Ordinariat für moderne und zeitgenössische Kunst (1982)

Jedlickas Tod hatte vor allem im Bereich der modernen Kunst ein Vakuum hinterlassen, das durch das Duo Maurer/Reinle nur unzureichend ausgefüllt wurde. Dies wurde auch von den übergeordneten Institutionen so gesehen. So wandte sich im Mai 1968 die Erziehungsdirektion mit der Anfrage an den Dekan, wie die Fakultät mit dieser Lücke in Zukunft umzugehen gedenke: «im Zusammenhang mit dem Antrag der Philosophischen Fakultät I auf Wahl von P.-D. Dr. Richard Zürcher zum Assistenzprofessor für Kunstgeschichte» sei – so heisst es in dem betreffenden Schreiben – «sowohl in der Hochschulkommission als auch im Erziehungsrat dem Wunsche Ausdruck gegeben [worden], die moderne Kunst möchte im akademischen Unterricht stärker zur Geltung kommen».¹⁶⁰ Die umgehende Rücksprache des Dekans bei den Fachvertretern ergab, dass seit Wintersemester 1966/67 – also noch vor offiziellem Amtsantritt von Maurer – Dr. Franz Meyer, der Direktor des Kunstmuseums Basel, regelmässig im Rahmen eines Lehrauftrags an der Universität Zürich über Kunst des 20. Jahrhunderts lese. Diese Vorlesungen seien bei den Studierenden sehr beliebt, so dass vorgesehen sei, Meyers Lehrauftrag zu erweitern. Sowohl in den Augen des Dekans als auch in jenen der örtlichen Fachvertreter schien damit die erzieherische Anfrage vorerst beantwortet: «Die Herren Proff. A. Reinle und E. Maurer glauben, dass dadurch dem Wunsch der Hochschulkommission sowie des Erziehungsrates, die moderne Kunst möge im akademischen Unterricht stärker zur Geltung kommen, Genüge getan würde.»¹⁶¹ Reinle und Maurer hatten zu jener Zeit eher eine Assistenzprofessur für die Kunst des 19. Jahrhunderts im Blick.¹⁶²

Die moderne und zeitgenössische Kunst musste danach noch jahrelang mit Lehraufträgen – wenn auch «in respektablem Ausmass» – vorliebnehmen.¹⁶³ In den Augen von Maurer und Reinle hatte diese Regelung «den Vorteil der Flexibilität innerhalb einer rasch wechselnden Szenerie», hatte aber zugleich auch «die gewichtigen Nachteile, dass es an Systematik, Kontinuität und Vollständigkeit mangelt, dass die Verantwortung verzettelt ist, dass nicht viele dauerhaften Impulse auf die Öffentlichkeit ausgehen und dass im übrigen die Studierenden, die auf diesem Gebiete promovieren wollen, doch von den beiden Ordinarien

¹⁶⁰ Schreiben der Erziehungsdirektion vom 1. Mai 1968 (UZH-Archiv AL.7.43).

¹⁶¹ Schreiben des Dekans vom 1. Mai 1968 an die Erziehungsdirektion (UZH-Archiv AL.7.43).

¹⁶² Siehe oben, mit Anm. 141 bzw. 140.

¹⁶³ Zitat aus dem Antrag des Dekanats vom 11. Juli 1980 an die Erziehungsdirektion des Kantons Zürich bzgl. Schaffung und Besetzung eines Ordinariats für moderne und zeitgenössische Kunst an der Philosophischen Fakultät I (UZH-Archiv E.3.1.294).

zu betreuen sind, die darin selbst kaum arbeiten.»¹⁶⁴ 1976 war es dann so weit: Nachdem 1971 auch «der Schweizerische Wissenschaftsrat [...] die Schaffung von Professuren und Instituten zur modernen Kunstgeschichte an mehreren Hochschulen des Landes als dringlich empfohlen» hatte, stellte die Philosophische Fakultät I am 24. Februar 1976 bei der Erziehungsdirektion den Antrag auf Schaffung und Besetzung eines Ordinariats für moderne und zeitgenössische Kunst. Dieser Antrag wurde vom Regierungsrat zwar bewilligt und ein Berufungsverfahren in Gang gesetzt, doch scheiterte die Berufung des Erstplatzierten Max Imdahl aus Bochum schliesslich «nach längeren Verhandlungen».¹⁶⁵ Im Juli 1980 kam es zu einem zweiten Versuch, und wieder wurde zunächst wortreich auf die grundsätzliche Notwendigkeit einer solchen Professur hingewiesen: «Das Arbeitsfeld der Kunstgeschichte des 19. und 20. Jahrhunderts hat sich in kurzer Zeit beträchtlich erweitert: durch die künstlerische Produktion selber, durch neue Methoden (strukturalistische, informationsästhetische, soziologische, psychologische usw.) und durch neue sachliche Schwerpunkte (offizielle Kunst, Volkskunst, Trivialkunst, Architektur und Umwelt, Kunst und Werbung, Design usw.).» Dabei habe sich «die Erforschung der Epochen seit 1870 und insbesondere seit 1910 zu einem speziellen Fach ausgewachsen. Innerhalb dieser hundert Jahre sind die Entwicklungen der bildenden Kunst ausserordentlich dicht und neuartig, so dass die Konstituierung eines eigenen Lehrbereichs in der Sache begründet ist. Gewiss hängt die neueste Kunstgeschichte mit der älteren vielfach zusammen, besonders innerhalb des 19. Jahrhunderts, aber sie hat ihre eigene Problematik (z. B. jene der ungegenständlichen Kunst) und ihren eigenen Begriff von Wissenschaftlichkeit.» Dieser Entwicklung der Kunstgeschichte «zur Dreistöckigkeit – 1) Mittelalter, 2) neuere Kunst von ca. 1500 bis ca. 1870, 3) moderne und zeitgenössische Kunst» – sei Rechnung zu tragen, was «in mehreren Hochschulen der Schweiz und des Auslandes bereits geschehen» sei. Auch seitens der Studierenden sei das Interesse an moderner Kunst auffällig gross: «Lehrveranstaltungen auf diesem Gebiet pflegen an unserer Fakultät – unabhängig von der Person des Dozenten – regelmässig 150 bis 300 Teilnehmer anzuziehen, davon etwa zur Hälfte Nichtkunsthistoriker. Lizentiats- und Doktorarbeiten zur modernen Kunst nehmen im Gesamtprogramm einen bedeutenden Anteil ein.» Darüber hinaus käme eine «bis in die Aktualität erweiterte, strenge Universitätskunstgeschichte [...] auch der Rolle Zürichs als Ausstellungs- und Kunsthandelszentrum zustatten», ganz zu schweigen vom «Interesse seitens der zahlreichen Zürcher Kunstfreunde, der Zürcher Kunstinstitute und des Schweizerischen Instituts für Kunstwissenschaft in Zürich».¹⁶⁶

¹⁶⁴ Ebd.

¹⁶⁵ Ebd.

¹⁶⁶ Ebd.



32 Holland-Exkursion im Juni 1985: Stanislaus von Moos im Kreise von Studierenden im Sitzungszimmer auf dem Dach der *Van Nelle Fabrik* in Rotterdam, erbaut 1926–1929 von Brinkman & Van der Vlugt unter Mitarbeit von Mart Stam.

Zum Profil der für diesen Lehrstuhl gesuchten Persönlichkeit heisst es, dass «der Inhaber» – mit einer Inhaberin wurde offenbar weiterhin nicht gerechnet – in der Lage sein müsse, «die Entwicklungen der letzten hundert Jahre nicht nur nach historischen und formalen Gesichtspunkten zu vertreten, sondern dabei auch die Beherrschung moderner Methoden mit der Aufgeschlossenheit für die jüngsten Forschungsfelder der «Visual Arts» zu verbinden.» Leider sei die Auswahl an Kandidaten, die den Anforderungen an eine solche Stelle entsprächen, ausgesprochen eingeschränkt, «weil für die moderne Kunst weithin missionarisch oder mit einseitigem Engagement oder in der Art von «critique d'art», nur selten aber wissenschaftlich eingetreten wird.»¹⁶⁷

Im August 1981 wurde der Luzerner Stanislaus von Moos (* 1940; Abb. 32) auf den neuen Lehrstuhl berufen, trat die Stelle aber erst zum 1. September 1982 an, da er erst wenige Monate zuvor, 1980, ein Ordinariat für Kunst- und Architekturgeschichte an der Technisch Hogeschool Delft angetreten hatte.¹⁶⁸ Von Moos hatte zunächst Architektur an der ETH Zürich, dann Kunstgeschichte an der Universität Zürich studiert und dort 1967 sein Studium mit der Dissertation *Kastell, Palast, Villa. Studien zur italienischen Architektur des 15. und 16. Jahrhunderts* abgeschlossen; seine Habilitation erfolgte 1974 an der Universität Bern auf Basis der Schrift *Turm und Bollwerk. Beiträge zu einer politischen Ikonographie der italienischen Renaissancearchitektur* unter zusätzlicher Berücksichtigung der 1968 erschienenen Monografie über Le Corbusier.¹⁶⁹ Die Architektur der Moderne und Gegenwart standen stets im Fokus von von Moos' Lehre und Forschung. (Abb. 33)

Anders als bei den beiden Ad personam-Professuren von Sennhauser und Brinker bot die Besetzung des neuen Ordinariats auch Gelegenheit, die Infrastruktur des Seminars – konkret: das Institutssekretariat – auszubauen, ausserdem den Bibliotheks- und den allgemeinen Betriebskredit aufzustocken und nicht zuletzt den wissenschaftlichen Mittelbau.¹⁷⁰ Seminarleitung und Fakultät hatten auch nicht versäumt, im Antrag von 1980 auf die stark angestiegenen Studierendenzahlen im Fach Kunstgeschichte – im Sommersemester 1980 waren es 250 Hauptfach- und etwa ebenso viele Nebenfachstudierende – hinzuweisen und darauf, dass Zürich damit das mit Abstand grösste kunsthistorische Institut in der Schweiz sei, in Hinblick auf die «festen Professuren» aber schlechter dastehe als etwa Bern, Genf und die ETH mit ihren jeweils drei Ordinarien oder Basel und Lausanne, wo zu den jeweils zwei Ordinarien beiderorts drei weitere Dozenturen kämen.¹⁷¹

167 Ebd.

168 RRB vom 12. August 1981, Nr. 3045 (UZH-Archiv E.3.1.294). Der Altersrücktritt erfolgte zum 31. August 2005; JbUZH 2005, S. 129.

169 Ich verdanke diese Angaben Stanislaus von Moos (Mail vom 31. August 2021).

170 Dies geht aus diversen, noch der Geheimhaltung unterliegenden Dokumenten im Dossier E.3.1.294 im UZH-Archiv hervor.

171 Wie Anm. 163.



33 Stanislaus von Moos im Treppenhaus des 100 Jahre zuvor von Karl Moser errichteten Kollegiengebäudes der UZH, 2014; als Spezialist für moderne und zeitgenössische Architektur würdigte von Moos in diesem Jubiläumsjahr mehrfach den Moser'schen Hochschulbau.

Das letzte im Bunde: Ein Extraordinariat für Bildende Kunst (1983)

1982 trat Emil Maurer altershalber zurück, sein Nachfolger als Ordinarius für Kunstgeschichte der Neuzeit wurde 1983 der österreichische Renaissance- und Barockspezialist Rudolf Preimesberger (* 1936) – nach dem Deutschen Helmut Brinker erst der zweite Nichtschweizer unter den Professoren des Kunsthistorischen Instituts der Universität Zürich.¹⁷² Ein Jahr vor Maurer, im Frühjahr 1981, war auch Assistenzprofessor Richard Zürcher in den Ruhestand getreten, wofür im Sommer 1982 ebenfalls Ersatz beantragt wurde, allerdings nicht als Assistenzprofessur, sondern als Extraordinariat.¹⁷³ Gewählt wurde Franz Zelger (* 1941; Abb. 34), der 1969 in Zürich sein Studium mit einer Dissertation über den Historienmaler Ernst Stückelberg abgeschlossen hatte, als frisch Promovierter Mitarbeiter an der Stiftung Oskar Reinhart in Winterthur wurde und 1975 ebendort zum Konservator aufstieg.¹⁷⁴ Zelger trat sein Amt als «Extraordinarius für Bildende Kunst» zum Sommersemester 1983 an.¹⁷⁵ Innerhalb der bis dahin am Seminar üblichen Systematik fällt

172 JbUZH 1983/84, S. 37.

173 «Antrag der Philosophischen Fakultät I auf Neubesetzung der nach dem Rücktritt der Herren Prof. Dr. Emil Maurer und Prof. Dr. Richard Zürcher vakanten Professuren in Kunstgeschichte» vom 21. Mai 1982 (UZH-Archiv E.3.1.344).

174 Die biographischen Informationen sind verschiedenen Dokumenten im Dossier E.3.1.344 des UZH-Archivs entnommen. Vgl. auch den Beitrag von Bettina Gockel in diesem Band.

175 RRB Nr. 4380 vom 1. Dezember 1982; vgl. JbUZH 1983/84, S. 37.



34 Franz Zelger auf Exkursion in Venedig anlässlich der Biennale 2005.

diese Denomination deutlich aus dem Rahmen: Während es bei den drei Ordinariaten die Grossepoche Mittelalter, Neuzeit und Moderne sind, die als Gliederungsparameter dienten und bis heute dienen, waren es bei den 1971 und 1978 installierten Extraordinariaten ausgesprochene Spezialgebiete, die zur Einrichtung geführt hatten und später eigene Teilfächer werden sollten (s. oben). Bildende Kunst hingegen gehört bei allen Professuren am kunsthistorischen Institut der Universität Zürich zum zentralen Lehrgebiet, mit Ausnahme allenfalls der traditionell auf architekturhistorische Themen fokussierten Professur für Kunstgeschichte des Mittelalters und Archäologie der frühchristlichen, hoch- und spätmittelalterlichen Zeit. Bei der Benennung des Extraordinariats für Bildende Kunst und seiner Besetzung durch den erfahrenen Museumsmann Zelger scheint insbesondere die Kunst des 19. Jahrhunderts im Blick gewesen zu sein, für die Reinle und Maurer bereits 1968 ein eigenes Extraordinariat angedacht hatten,¹⁷⁶ aber nie in die Tat umsetzen konnten. Tatsächlich verblieb das 19. Jahrhundert bei der damals aktuellen Besetzung des Lehrstuhls für Kunstgeschichte der Neuzeit und jenem für moderne und zeitgenössische Kunst in seinem schon von Maurer und Reinle beklagten Mauerblümchenstatus. Hinzu kam, dass die Moderne mit Stanislaus von Moos einen vor allem an Architekturthemen interessierten Vertreter hatte, so dass sich auch daraus ein Bedürfnis nach Verstärkung im Bereich der bildenden Kunst des 19. und 20. Jahrhunderts ergeben haben mag. 1990 wurde Zelger zum Ordinarius ad personam befördert, mit gleichem Lehrgebiet wie zuvor, wobei mit der Umformulierung der Denomination in «Geschichte der Bildenden Kunst» zumindest sprachlich «eine Annäherung an die übrigen Lehrstuhl-Bezeichnungen des Kunstgeschichtlichen Seminars» bewirkt werden sollte.¹⁷⁷ Zelger betreute damals nicht weniger als 18 Lizentiand:innen und 21 Doktorand:innen, an seinen Vorlesungen nahmen bis zu 350 Studierende und Hörer:innen teil, in seinen Proseminaren sassen 80, an den Seminaren jeweils 40–80 Studierende; die Gesamtzahl derer, die damals – 1990 – Kunstgeschichte im Hauptfach studierten, lag bei ca. 420 – für Fakultät und Seminarleitung ein weiteres Argument für die Wünschbarkeit, ja Notwendigkeit der Aufwertung der Zürcher'schen Assistenzprofessur zu einem Extraordinariat bzw. der mit einer weiteren Anhebung des Lehrdeputats einhergehenden Beförderung von Zelger zum Ordinarius.¹⁷⁸

¹⁷⁶ Vgl. oben, mit Anm. 141 bzw. 140.

¹⁷⁷ JbUZH 1990/91, S. 59 und RRB Nr. 2154 vom 27. Juni 1990; zur Umformulierung der Denomination vgl. die Aktennotiz der Erziehungsdirektion des Kantons Zürich vom 29. Mai 1990 (UZH-Archiv E.3.1.344).

¹⁷⁸ RRB Nr. 2154 vom 27. Juni 1990 (UZH-Archiv E.3.1.344).

Unter Verschluss: Die letzten 50 Jahre

Mitte der 1990er-Jahre erhielt das Kunstgeschichtliche Seminar im Zuge einer tiefgreifenden Verwaltungsreform der Universität Zürich Institutsstatus und wurde in *Kunsthistorisches Institut* umbenannt.¹⁷⁹ Bis heute umfasst dessen professoraler Lehrkörper jene sechs Professuren, die 1870 bzw. 1971–1983 geschaffen worden sind. Alle sechs Professuren – auch die drei aus Extraordinariaten hervorgegangenen Ad personam-Ordinariate von Sennhauser, Brinker und Zelger – wurden inzwischen verstetigt und verfügen über einen eigenen Mittelbau, während Sekretariat und Verwaltung nach wie vor auf Institutsebene angesiedelt sind. Die Unterscheidung in Ordinate und Extraordinariate folgt heute nicht mehr einem historisch gewachsenen Stellenplan, sondern nach der akademischen Vorgeschichte der zu berufenden Persönlichkeit. 2008 trat mit Bettina Gockel (* 1966) die erste Frau als vollamtliche Professorin für Kunstgeschichte ihre Stelle an der Universität Zürich an; sie folgte auf den 2007 altershalber ausgeschiedenen Franz Zelger auf der Professur für Geschichte der Bildenden Kunst. Die beiden traditionellen Lehrstühle von Vögelin und Rahn sind heute durch Tristan Weddigen (* 1969) und David Ganz (* 1970) besetzt: Der Lehrstuhl für Neuzeit wurde nach der Emeritierung von Emil Maurer 1982 zunächst mit Rudolf Preimesberger (* 1936) besetzt, der 1989 an die FU Berlin wechselte und in Zürich 1990 durch Hubertus Günther (* 1943; Abb. 35) ersetzt wurde, auf dessen Emeritierung (2008) 2009 Tristan Weddigen folgte. Auf dem Lehrstuhl für Mittelalter folgte nach Altersrücktritt von Adolf Reinle (1985) Peter Cornelius Claussen (* 1944; Abb. 36), der von 1988 bis 2009 im Amt war; seine Nachbesetzung durch den heutigen Stelleninhaber David Ganz erfolgte 2013 nach einer längeren Vakanz. Der Lehrstuhl für moderne und zeitgenössische Kunst ist seit 2017 in den Händen von Bärbel Küster (* 1967); auf den 2005 emeritierten Stanislaus von Moos waren hier zunächst 2007–2011 Philip Ursprung (* 1963) und 2013–2015 Sebastian Egenhofer (* 1968) gefolgt. In der Kunstgeschichte Ostasiens hat 2007 Hans Thomsen (* 1958) die Nachfolge des 2005 pensionierten Helmut Brinker angenommen, während auf der Professur für Kunstgeschichte des Mittelalters und Archäologie der frühchristlichen, hoch- und spätmittelalterlichen Zeit auf den



35 Hubertus Günther auf Veneto-Exkursion, im Hintergrund die Villa Rotonda von Andrea Palladio, 2008.



36 Peter Cornelius Claussen im Juli 1990 auf Exkursion in Prag, am linken Bildrand seine damalige Assistentin Regine Abegg.

¹⁷⁹ Der Prozess der Institutsveränderung ist nur indirekt nachzuzeichnen. Vgl. den Akademischen Bericht 1996 bis 1997 des Kunsthistorischen Instituts der Universität Zürich, verfasst vom damaligen Institutsleiter Prof. Dr. Franz Zelger, S. 3: «Ende des vergangenen Jahres [1996? Anm. C. J.] ist die Bezeichnung «Kunstgeschichtliches Seminar» in «Kunsthistorisches Institut» umgewandelt worden. Diese Änderung ist sinnvoll und zeitgemäss. Sie entspricht den internationalen Usancen in unserem Fach und erlaubt dem Betrieb nach aussen jenen Auftritt, der unserem Potential entspricht.» (UZH-Archiv I.001.0046_Kunstgeschichtliches Seminar_1996-97). Zur Universitätsreform der 1990er-Jahre siehe jeweils den Bericht des Rektors in den entsprechenden Jahresberichten der UZH archiv.uzh.ch/de/editionen/jahresberichte.html (aufgerufen am 16. Juni 2022).

1996 pensionierten Hans Rudolf Sennhauser 1997 Georges Descœudres (* 1946; Abb. 37) folgte und 2013 – nach einer zweijährigen Vakanz – Carola Jäggi (* 1963).

Angesichts der jahrzehntelangen Geheimhaltungspflicht, der personenbezogene Dokumente unterstehen, kann die Geschichte des Kunsthistorischen Instituts seit 1980/85 erst von unseren Nachkommen geschrieben werden, möglicherweise von einer/einem der rund 620 Studierenden, die derzeit – im Herbstsemester 2020 – in einem der kunsthistorischen Studiengänge der Universität Zürich eingeschrieben sind und dafür sprechen, dass sich die Kunstgeschichte nach wie vor grosser Beliebtheit erfreut. (Abb. 38)



37 Georges Descœudres auf Exkursion in Syrien, 1999.



38 Die 2020 am Kunsthistorischen Institut der UZH tätigen festangestellten Professor:innen; v.l.o.n.r.u.: Carola Jäggi, Bettina Gockel, Bärbel Küster, David Ganz, Hans Thomsen, Tristan Weddigen.

Abbildungsnachweis

Abb. 1:	Foto: Carola Jäggi.
Abb. 2:	UZH-Archiv AB.1.1052; Foto: UZH-Archiv.
Abb. 3:	UZH-Archiv AB.1.0778; Foto: UZH-Archiv.
Abb. 4:	UZH-Archiv AB.1.0125; Foto: Franz Schmelhaus, Zürich; commons.wikimedia.org/wiki/File: (UAZ) _AB.1.0125_Brun.tif#/media/Datei:(UAZ) _AB.1.0125_Brun.tif (aufgerufen am 7. Juni 2022).
Abb. 5:	UZH-Archiv AB.1.1164; Foto: Franz Schmelhaus, Zürich; commons.wikimedia.org/w/index.php?curid=75189969 (aufgerufen am 7. Juni 2022).
Abb. 6:	ZBZ, Graphische Sammlung und Fotoarchiv, Rahn’sche Sammlung, Fotoschachtel 534; Foto: ZBZ.
Abb. 7:	Publiziert in Spemanns Kunst-Kalender; Foto: R. Dührkoop, Hamburg; UZH-Archiv AB.1.1137.
Abb. 8:	Foto: Susanna Blaser-Meier.
Abb. 9:	Repro aus JbUZH 1945/6, S. 58, UZH-Archiv AB.1.1137; Foto: UZH-Archiv.
Abb. 10:	Archiv KHIST, Foto: KHIST.
Abb. 11:	UZH-Archiv AL.7.41; Foto: Carola Jäggi.
Abb. 12:	UZH-Archiv AB.1.0949; Foto: Franz Schmelhaus, Zürich.
Abb. 13:	Foto: ZBZ.
Abb. 14:	Foto: KHIST.
Abb. 15, 17:	UZH-Archiv AB.1.0444; Foto: Carola Jäggi.
Abb. 16:	UZH-Archiv, AB.1.0444, Repro aus dem JbUZH 1955/6, S. 93; Foto: UZH-Archiv.
Abb. 18:	Foto: Archiv Jakob Meyer, Basel, Fotograf:in unbekannt.
Abb. 19:	Repro aus: Medici-Mall, Katharina: Im Durcheinandertal der Stile. Architektur und Kunst im Urteil von Peter Meyer (1894–1984), Basel/Boston/Berlin 1998, S. 433.
Abb. 20:	Foto: Nadia Pettannice.
Abb. 21:	KHIST 433 I.36; Foto: Mediathek KHIST.
Abb. 22–24:	Privatarchiv Brigitt Sigel, Fotograf:in unbekannt.
Abb. 25:	Grafik: Daniela Hoesli.
Abb. 26:	Privatarchiv Hanspeter Zürcher, Fotograf:in unbekannt.
Abb. 27:	Privatarchiv François Guex, Fotograf:in unbekannt.
Abb. 28:	Foto: E. Tscholl.
Abb. 29:	Foto: Archiv Do Zeller, aus: Tacier-Eugster, Heidi: Das Museum Rietberg Zürich und Elsy Leuzinger – Vom Sehen und Wissen, Basel. 2019, S. 113.
Abb. 30:	Foto: KHIST.
Abb. 31:	Repro aus dem UNIMAGAZIN 2/06, S. 10; UZH-Archiv AB.4.014.
Abb. 32:	Foto: Christof Kübler.
Abb. 33:	Foto: Marc Latzel.
Abb. 34:	Foto: Kim Wasmer.
Abb. 35:	Privatarchiv Hubertus Günther, Fotograf:in unbekannt.
Abb. 36:	Privatarchiv Regine Abegg, Fotograf:in unbekannt.
Abb. 37:	Privatarchiv Ylva Meyer, Fotograf:in unbekannt.
Abb. 38:	Fotos von den jeweils Dargestellten, Collage: Daniela Hoesli.

Start mit Doppelspitze: Friedrich Salomon Vögelin (1837–1888) und Johann Rudolf Rahn (1841–1912) als ‹Gründerväter› der Kunstgeschichte an der Universität Zürich

Carola Jäggi

Als die Universität Zürich zum Sommersemester 1833 ihren Betrieb aufnahm, lag der Gedanke an eine Professur für Kunstgeschichte noch in weiter Ferne. Zwar besass die damals neu gegründete Zürcher Hochschule neben der Theologischen, der Staatswissenschaftlichen und der Medizinischen Fakultät auch eine Philosophische Fakultät, doch verteilten sich die dort tätigen acht Professoren auf die Bereiche Philosophie, Klassische Philologie und Altertumskunde, Geschichte, Mathematik und Naturkunde.¹ Die Kunstgeschichte erhielt – in Kombination mit Kulturgeschichte – erst 1870 eine institutionelle Verankerung, als mit Friedrich Salomon Vögelin (* 1837) und Johann Rudolf Rahn (* 1841) gleich zwei Extraordinarii für dieses Fachgebiet ernannt wurden. Dadurch, und erst recht nach der sieben Jahre später wiederum etwa gleichzeitig erfolgten Beförderung von Vögelin und Rahn zu ordentlichen Professoren, wurde die Kunstgeschichte nicht nur zu einem der personell am besten dotierten geisteswissenschaftlichen Fächer an der Universität Zürich, sondern diese auch auf einen Schlag zur führenden Hochschule für dieses Fachgebiet im deutschen Sprachraum.² Auch andernorts entstanden in dieser Zeit kunstwissenschaftliche Professuren, jedoch nie wie in Zürich in Doppelformation. In Deutschland war das erste Ordinariat für Kunstgeschichte 1860 an der Universität Bonn eingerichtet und mit Anton Springer, seit 1858 ebendort Extraordinarius, besetzt worden, der mit seinem Wechsel 1872 nach Strassburg und ein Jahr später (1873) nach Leipzig auch dort jeweils der Kunstgeschichte zur universitären Institutionalisierung verhalf.³ In Österreich war es die Universität Wien, wo 1864 Rudolf Eitelberger von Edelberg, der damals schon über zehn Jahre als Extraordinarius für Kunstgeschichte und

1 Wyss, Georg von: Die Hochschule Zürich in den Jahren 1833–1883. Festschrift zur fünfzigsten Jahresfeier ihrer Stiftung, Zürich 1883, S. 18–20 und 31; Gagliardi, Ernst/Strohl, Jean: Die Universität Zürich 1833–1933, in: Die Universität Zürich 1833–1933 und ihre Vorläufer. Festgabe zur Jahrhundertfeier, hrsg. v. Erziehungsrat des Kantons Zürich, bearbeitet von Ernst Gagliardi, Hans Nabholz und Jean Strohl, Zürich 1938, S. 165–920, hier S. 217–371. Die zitierten Bereiche innerhalb der damaligen Philosophischen Fakultät sind dem Vorlesungsverzeichnis vom Wintersemester 1833/34 entnommen, histvv.uzh.ch/vv/1833w.html (aufgerufen am 7. Juni 2022).

2 Vgl. die Aufstellung der kunsthistorischen Lehrkräfte im deutschsprachigen Raum bei Kraus, Franz Xaver: Über das Studium der Kunstwissenschaft an deutschen Hochschulen, Strassburg/London 1874, S. 12, Anm. 1; nur München und Wien waren ebenfalls doppelt besetzt, allerdings nicht mit zwei Ordinarien.

3 Dilly, Heinrich: Kunstgeschichte als Institution. Studien zur Geschichte einer Disziplin, Frankfurt a. M. 1979, S. 240f.; Rössler, Johannes: Universitäre Kunstgeschichte um 1864. Anton Springer als Lehrer Johann Rudolf Rahns, in: ZAK 69, Heft 3+4 (2012), S. 285–289; zuletzt Wolter-von dem Knesebeck, Harald: Anton Springer in Bonn – sein Weg zur ersten ordentlichen Professur für Kunstgeschichte, in: Das Kunsthistorische Institut in Bonn, hrsg. v. Roland Kanz, Berlin/München 2018, S. 82–104.

Kunstarchäologie gewirkt hatte, zum ersten ordentlichen Professor für Kunstgeschichte ernannt wurde.⁴ Zürich selbst war bereits 1855 Standort eines Ordinariats für Kunstgeschichte und Archäologie, doch war dieses nicht an der Universität, sondern am damals neu gegründeten Eidgenössischen Polytechnikum untergebracht und mit Jacob Burckhardt besetzt worden, was den Stellenwert, den man dem Fach dort beimass, dokumentiert.⁵ Das Polytechnikum geht auf eine schon in der Helvetik formulierte Idee einer gesamtschweizerischen Meta-Universität zurück, war dann aber angesichts der Vorbehalte aus der Westschweiz auf eine technische Ausbildungsstätte redimensioniert worden, die vor allem für zukünftige Ingenieure, Architekten und Techniker aller Art gedacht war.⁶ Die Kunstgeschichte war dort in der sogenannten Abteilung VI, der «philosophischen und staatswissenschaftlichen Abteilung», untergebracht, die nebst Physik und Mathematik diverse Fächer aus den Geistes- und Sozialwissenschaften umfasste.⁷ Das Angebot richtete sich einerseits an die Studenten der eigenen fünf Fachschulen, andererseits aber auch an jene der Zürcher Universität,⁸ mit der man damals auch die Räumlichkeiten teilte – zunächst im sogenannten Hinteramt in den einstigen Klausurgebäuden der Augustinerkirche am Fröschengraben (heute Bahnhofstrasse), seit 1864 im Semper'schen Schulgebäude an der Rämistrasse 101 (Abb. 1), aus dem die Universität nach Fertigstellung des neuen Kollegienhauses 1914 auszog.⁹ (Abb. 2)

4 Kernbauer, Eva et al.: Zur Einleitung: Drei Institutionen blicken auf ihren Gründer, in: Rudolf Eitelberger von Edelberg. Netzwerker der Kunstwelt, hrsg. v. Eva Kernbauer et al., Wien/Köln/Weimar 2019, S. 15–32, bes. S. 16–19.

5 Zur Tätigkeit Burckhardts am Polytechnikum siehe Tschanz, Martin: Die Bauschule am Eidgenössischen Polytechnikum in Zürich. Architekturlehre zur Zeit von Gottfried Semper (1855–1871), Zürich 2015, S. 152–158.

6 Oechsli, Wilhelm: Geschichte der Gründung des Eidg. Polytechnikums mit einer Übersicht seiner Entwicklung 1855–1905, Frauenfeld 1905, S. 3–17; Gagliardi/Strohl 1938 (wie Anm. 1), S. 472f. und 611–617; Wyss, Beat: Die Institutionalisierung der Kunstgeschichte in der Schweiz, in: Unsere Kunstdenkmäler 38, Heft 3 (1987), S. 382–398, hier S. 386f.; Tschanz 2015 (wie Anm. 5), S. 10–14.

7 Tschanz 2015 (wie Anm. 5), S. 11–14 und 153.

8 Gagliardi/Strohl 1938 (wie Anm. 1), S. 474f.; Reinle, Adolf: Der Lehrstuhl für Kunstgeschichte an der Universität Zürich bis 1939, in: Kunstwissenschaft an Schweizer Hochschulen 1. Die Lehrstühle der Universitäten in Basel, Bern, Freiburg und Zürich von den Anfängen bis 1940. Beiträge zur Geschichte der Kunstwissenschaft in der Schweiz 3, hrsg. v. Schweizerischen Institut für Kunstwissenschaft (= Jahrbuch des Schweizerischen Instituts für Kunstwissenschaft 1972/73), Zürich 1976, S. 71–88, hier S. 73 und 78.

9 Wyss 1883 (wie Anm. 1), S. 73f.; Meyer von Knonau, Gerold: Die Universität Zürich in den Jahren 1883–1913, in: Universität Zürich. Festschrift des Regierungsrates zur Einweihung der Neubauten 18. April 1914, Zürich o. J. [1914], S. 9–100, hier S. 14–29; Gagliardi/Strohl 1938 (wie Anm. 1), S. 243f., 475–477 und 761–830. Zum ersten Universitätsstandort im sog. Hinteramt auf dem Gelände des ehemaligen Augustinerklosters zuletzt Abegg, Regine/Barraud Wiener, Christine: Die Kunstdenkmäler des Kantons Zürich, N. A. Bd. II.1: Die Stadt Zürich II.1. Altstadt links der Limmat, Sakralbauten, Bern 2002, S. 208f. und Abb. 221 auf S. 190. Zum Kollegiengebäude der Universität Zürich und zum ETH-Hauptgebäude, beide an der Rämistrasse, zuletzt Crottet, Regula/Grunder, Karl/Rothenbühler, Verena: Die Kunstdenkmäler des Kantons Zürich, N. A. Bd. VI: Die Stadt Zürich VI: Die Grossstadt Zürich 1860–1940, Bern 2016, S. 194–201 und 203–212.



1 Blick von Südosten auf die Baustelle des Kollegiengebäudes, Foto vom 3. Juli 1911; im Hintergrund das 1864 errichtete Hauptgebäude der ETH, in dessen Südflügel die Universität bis zur Fertigstellung des neuen Kollegiengebäudes 1914 untergebracht war. Rechts im Mittelgrund das Gebäude der 1896 eröffneten Augenklinik, wo das Kunsthistorische Institut seit 1954 residiert.



2 Kollegiengebäude der Universität (links), rechts davon die alte Augenklinik, ganz rechts und dahinter das Hauptgebäude der ETH, nun mit dem 1915 durch Gustav Gull angefügten Ostanbau inklusive überkuppelter Rotunde; Foto vom 12. Februar 1979.

Weshalb also sollte dieses Angebot, das doch auch den Studierenden der Universität offenstand, verdoppelt, ja gar verdreifacht werden? Die Studierendenzahl an der Zürcher Hochschule war seit dem Gründungsjahr 1833 zwar sukzessive angewachsen, war mit insgesamt 275 Immatrikulierten im Jahre 1870 aber immer noch überschaubar gering, so dass hier dieses Argument, das dann in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts eine zunehmende Rolle bei Ausbauwünschen spielen sollte,



3 Porträt von Friedrich Salomon Vögelin, Daguerreotypie, undatiert (ca. 1857).

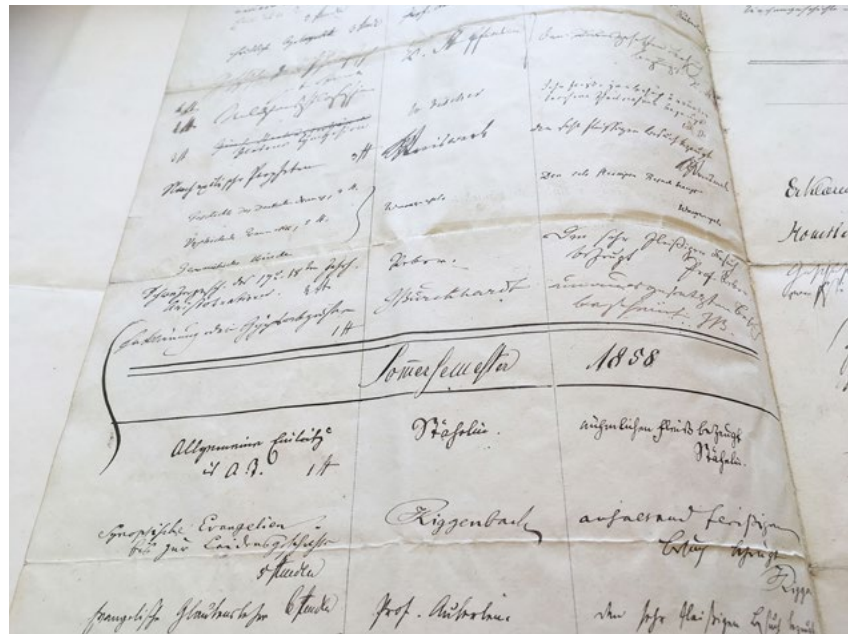


4 Porträt von Friedrich Salomon Vögelin, undatiert (ca. 1885).

getrost übergangen werden kann.¹⁰ Wichtiger dürfte die Tatsache gewesen sein, dass sich die anfänglich erspriessliche Kohabitation der beiden Hochschulen in Zürich im Laufe der 1860er-Jahre zusehends verschlechterte, sprich: die Zugänglichkeit der Polytechnikum-Kurse für Universitätsangehörige sukzessive eingeschränkt wurde.¹¹ Allerdings hatte die Philosophische Fakultät I der Zürcher Universität, die seit Inkrafttreten des neuen Unterrichtsgesetzes von 1859 nur noch die Geistes- und Sozialwissenschaften umfasste, schon 1862 auf Nachfrage des damals liberalen Erziehungsrates, welche neuen Lehrfächer und Lehrkräfte sie zur «Hebung der Hochschule» einzuführen wünsche, neben Ordinariaten für Schweizergeschichte und vergleichende Sprachkunde einen Lehrstuhl der Kunstarchäologie genannt, ausserdem Professuren für die romanischen Sprachen und Literaturen – «wegen der heimischen Sprachverhältnisse».¹² Damit nahm sie Bezug auf das bereits genannte neue Unterrichtsgesetz von 1859, in dem in Blick auf den Hochschulunterricht explizit eine stärkere Berücksichtigung der «Erfordernisse der Gegenwart» und der «besonderen Bedürfnisse der Schweiz» gefordert wurde.¹³ Die Umsetzung dieser Wünsche erfolgte allerdings erst, nachdem sich das politische Seilziehen zwischen Liberalen und Demokraten zugunsten letzterer entschieden und der demokratische Erziehungsdirektor Kaspar Sieber 1869 sein Amt angetreten hatte.¹⁴ Im März 1870 stellte Sieber beim Regierungsrat den Antrag auf Einrichtung von vier neuen Universitätsprofessuren mit der Begründung, «einige Zweige der Wissenschaft, die theils durch Bedürfnisse der Gegenwart hervorgerufen sind [...], theils bei der Verbindung der Lehramtsschule mit der Hochschule unentbehrlich erscheinen», seien «bis jetzt [...] an unserer Hochschule gar nicht oder doch in ungenügender Weise vertreten».¹⁵ Unter den wünschenswerten «Lehrstellen» nannte Sieber auch explizit eine «für Culturgeschichte und insbesondere Kunstgeschichte». Diese wurde im April 1870 vom Regierungsrat bewilligt, im Mai desselben Jahres ausgeschrieben und im August mit Friedrich Salomon Vögelin (Abb. 3 und 4), einem «Gesinnungsgenossen» von Sieber, besetzt.¹⁶ Vögelin war

- 10 Die Gesamtzahl von 275 bezieht sich auf das Sommersemester 1870, davon entfielen 49 auf die Philosophische Fakultät; Bericht des akademischen Senates über die Wirksamkeit der Universität Zürich, von Ostern 1870 bis Ostern 1871 (StAZH Z 70.3092, S. 363). Vgl. auch Gagliardi/Strohl 1938 (wie Anm. 1), S. 471. Zur Argumentation mit Studierendenzahlen für den Ausbau der Kunstgeschichte an der Universität Zürich siehe den einleitenden Beitrag von Carola Jäggi in diesem Band.
- 11 Gagliardi/Strohl 1938 (wie Anm. 1), S. 479–481 sowie Anm. 2 auf S. 649f. und Anm. 1 auf S. 650f. Ebd. auf S. 484 Hinweis auf die in den 1860er-Jahren einsetzende langsame Entflechtung und Eigenprofilierung der beiden Zürcher Hochschulen.
- 12 Gagliardi/Strohl 1938 (wie Anm. 1), S. 642. Vgl. auch Wyss 1883 (wie Anm. 1), S. 71 und 93.
- 13 Gagliardi/Strohl 1938 (wie Anm. 1), S. 606–608.
- 14 Gagliardi/Strohl 1938 (wie Anm. 1), S. 622–640.
- 15 StAZH U 94.1.11. Vgl. Gagliardi/Strohl 1938 (wie Anm. 1), S. 643–645; Reinle 1976 (wie Anm. 8), S. 73.
- 16 Gagliardi/Strohl 1938 (wie Anm. 1), S. 646. Vgl. auch Reinle 1976 (wie Anm. 8), S. 74f.

zu diesem Zeitpunkt Pfarrer in Uster, woher ihn Sieber kannte, der vor seinem Wechsel in die Erziehungsdirektion in Uster als Sekundarlehrer gewirkt hatte.¹⁷ Der 1837 in Zürich geborene Vögelin hatte 1857–1861 in Basel und Zürich Theologie studiert und im April 1861 sein Studium in Zürich mit der Ordination zum Pfarrer abgeschlossen.¹⁸ Insbesondere in Basel hatte er neben theologischen Lehrveranstaltungen regelmässig Vorlesungen und Übungen aus Nachbardisziplinen besucht, unter anderem bei Jacob Burckhardt (Abb. 5), dessen kulturhistorischer Ansatz ihn nach eigener Aussage nachhaltig prägte.¹⁹ Als frisch



5 Jacob Burckhardt, der 1858 seinen Lehrstuhl am Polytechnikum in Zürich zugunsten eines Ordinariats für Geschichte in Basel aufgab, aber offenbar auch während seiner Zürcher Zeit regelmässig in Basel gelehrt hatte, bescheinigte Vögelin für den Besuch der Lehrveranstaltung «Erklärung der Gypsabgüsse» im Wintersemester 1857/58 «unausgesetzten Besuch». Der entsprechende Eintrag findet sich unmittelbar über dem Block zum Wintersemester 1857/58, bezieht sich also auf das Sommersemester 1857; Detail aus dem Basler Testatbuch von F. S. Vögelin.

ordinierter Theologe war Vögelin 1861/62 durch Deutschland und Italien gereist, hatte an den Universitäten Heidelberg und Berlin an kunsthistorischen Lehrveranstaltungen teilgenommen und in Florenz und Rom die Werke der Antike und der Renaissance studiert.²⁰ Frucht seiner Italienreise war ein Aufsatz *Über die neuentdeckte Katakomben San Callisto in Rom*, der 1863 – ein Jahr später als seine Beiträge zu *Glasgemälde[n]*

- 17 Gagliardi/Strohl 1938 (wie Anm. 1), S. 728.
- 18 Alle biographischen Angaben zu Vögelin aus Betulius, Walter: Friedrich Salomon Vögelin, 1837–1888. Sein Beitrag zum schweizerischen Geistesleben in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts, Winterthur 1956. Vgl. Reinle 1976 (wie Anm. 8), 75 und Abegg, Regine: Gemeinsam für die Schweizer Kunst und Kunstgeschichte – Friedrich Salomon Vögelin und Johann Rudolf Rahn, in: ZAK 69, Heft 3+4 (2012), S. 259–268, bes. S. 261. Derzeit ist bei Prof. Dr. David Ganz, Universität Zürich, eine Dissertation von Tadej Tassini zu Vögelin in Arbeit.
- 19 Zeugnisse und weitere Belege aus der Studienzeit im Nachlass Vögelin (ZBZ Ms. T.159.1). Eine im Sommer 1858 nachträglich aus dem Gedächtnis aufgezeichnete Mitschrift Vögelins von Burckhardts «Erklärung der Gipsabgüsse der Antiken im Museum zu Basel» findet sich im Nachlass Vögelin (ZBZ Ms. T.316.1). Zum Einfluss von Burckhardt auf Vögelin s. Reinle 1976 (wie Anm. 8), S. 76.
- 20 Zu Vögelins Studien in Heidelberg und Berlin s. die entsprechenden Zeugnisse im Nachlass Vögelin (ZBZ Ms. T.159.1–2).

aus der Schweiz im Berliner Museum und zum Kloster Rüti – erschien.²¹ Zurück in der Schweiz, nahm er gegen Ende des Jahres 1862 eine Pfarrverweserstelle in Uster an, die 1864 in eine volle Pfarrstelle umgewandelt wurde.²² Mit seinen theologischen Positionen stiess Vögelin bei seinen Pfarrkollegen in Zürich und Umgebung zunehmend auf Kritik, wohl begünstigt durch sein politisches Engagement für die radikaldemokratische Bewegung, deren Interessen er seit 1869 im Kantonsrat vertrat.²³ Gründe genug also für eine berufliche Umorientierung, die Vögelin 1869 gemeinsam mit Sieber in die Wege geleitet haben dürfte. In diesem Zusammenhang muss auch Vögelins Vortragsreihe zu Raffael gesehen werden, durchgeführt im Winter 1869/70 in Zürich «vor gemischtem, sehr zahlreichem Publikum» und wohl gezielt dazu gedacht, den Referenten als Kunsthistoriker zu positionieren.²⁴ Seine Vorstellungen zur Kulturgeschichte und insbesondere zur Bedeutung der Kunst als «populäre Übersetzung» religiöser, politischer und sozialer Weltanschauungen hatte Vögelin bereits 1868 in einem in Basel gehaltenen Vortrag über *Die Religion im Spiegel der Kunst* dargelegt.²⁵ In seinem Bewerbungsschreiben auf die im Mai 1870 ausgeschriebene Zürcher Professur betonte Vögelin dann erneut, «dass die Geschichte überhaupt auf die Kulturgeschichte insbesondere nicht ohne Beziehung der Kunstdenkmäler betrieben werden» könne, da sich in diesen «der Geist einer Zeit» meist viel bestimmter ausspreche «als im blossen Worte».²⁶ Primär gehe es darum, den Studierenden die «richtige wissenschaftliche Methode» zu vermitteln und sie für das Wichtige zu sensibilisieren. Dazu eigne sich die Kulturgeschichte der Schweiz aufgrund des überblickbaren Umfangs bei gleichzeitigem «innern Reichthum» geradezu prototypisch. Er erinnert daran, dass die Zürcher Uni vor allem für Landeskin- der gedacht sei, denen die Kulturgeschichte «zur Heimatkunde im höhern geschichtlichen Sinne» werden solle.²⁷ Damit lag Vögelin ganz auf

21 Vögelin, [Friedrich] S[alomon]: Glasgemälde aus der Schweiz im Berliner Museum, in: ASA 8, Heft 2 (1862), S. 37f. und Heft 3, S. 57–60; Ders.: Das Kloster Rüti. Stiftung der Freiherren von Regensburg und Grabstätte der Grafen von Toggenburg, in: MAGZ 14, Heft 2, 1862; Vögelin, Salomon, Sohn: Ueber die neuentdeckte Katakomben San Calisto zu Rom. Vortrag, gehalten in der Antiquarischen Gesellschaft zu Zürich, 15. November 1862 (Neues schweizerisches Museum Bd. 2), Bern 1863, S. 142–175. Ein ausführliches Verzeichnis von Vögelins Schriften findet sich in Betulius 1956 (wie Anm. 18), S. VI–XII.

22 StAZH MM 2.163 RRB 1864/0081.

23 Gagliardi/Strohl 1938 (wie Anm. 1), S. 645.

24 Betulius 1956 (wie Anm. 18), S. 89.

25 Dieser Vortrag wurde unter demselben Titel und dem Untertitel *Vortrag, gehalten in der Akademischen Aula in Basel den 2. März 1868* gedruckt in Winterthur 1868. Vgl. Betulius 1956 (wie Anm. 18), S. 91.

26 StAZH U 109. 2, Teil 2; die zitierte Passage findet sich auf S. 6. Vgl. Reinle 1976 (wie Anm. 8), S. 76. Vgl. auch Vögelins Brief «an seine Studiengenossen» vom 30. September und 1. Oktober 1871, in dem er schreibt, dass ihm im Zusammenspiel mit Rahn «die allgemeine Betrachtung der Kunst unter dem kulturgeschichtlichen Gesichtspunkt» bleibe und die Aufgabe zukomme, «die noch so sehr schwankende und wenig bebaute Kulturgeschichte zu einem akademischen Fach abzurunden» (ZBZ Ms. T 311. 268, Nachlass Vögelin), hier zitiert nach Betulius 1956 (wie Anm. 18), S. 95.

27 StAZH U 109. 2 (Teil 2), S. 6. Vgl. Reinle 1976 (wie Anm. 8), S. 76.

der Linie der demokratischen Bildungspolitik, die eine breite Volksbildung anstrebte und nicht zuletzt für die Volksschul- und Sekundarlehrer, für die 1869 an der Zürcher Universität eine eigene Lehramtsschule eingerichtet worden war, eine solide Ausbildung forderte.²⁸

Am 13. August 1870 wurde Vögelin vom Zürcher Regierungsrat zum Extraordinarius für Kultur- und Kunstgeschichte berufen «mit der Verpflichtung zu Vorlesungen von wenigstens 4 bis 6 wöchentlichen Stunden sowie zu besonderer Betätigung an historischen Übungen, an der Lehramtsschule, & für die historische Fortbildung der Volksschullehrer, gegen einen [sic] ausser den gesetzlichen Collegiengeldern zweitausend Franken & eintausend Franken Zulage betragenden Jahresgehalt» (Abb. 6) und – auf eigenen Wunsch Vögelins – befristet auf sechs Jahre, ganz im Sinne seiner demokratischen Grundüberzeugung, die das Prinzip der Lebenslänglichkeit auch für Universitätslehrerstellen ablehnte.²⁹ Auf die ausgeschriebene Professur hatte sich nur ein weiterer Kandidat, «ein gewisser Dr. Lemcke aus Heidelberg», beworben, Extraordinarius für Ästhetik und deutsche Literaturgeschichte an der Universität Heidelberg und Verfasser einer 1867 bereits in Zweitauflage erschienenen *Populäre[n] Ästhetik*, der von der Fakultät jedoch disqualifiziert wurde, da er die Kulturgeschichte nicht abdecke und deshalb die Anforderungen der zu besetzenden Stelle nur teilweise erfülle.³⁰ Fünfzehn Studierende aus allen Fakultäten hatten zudem im Mai 1870 beim Erziehungsrat eine Petition eingereicht und darin in Hinblick auf die ausgeschriebene Professur ein Wort für «ihren» Dozenten «Dr. Rudolf Rahn» eingelegt.³¹ Der 1841 in Zürich geborene Rahn (Abb. 7 und 8) hatte 1866 an der Philosophischen Fakultät der Zürcher Universität «die allererste schweizerische kunsthistorische Dissertation»³² eingereicht und

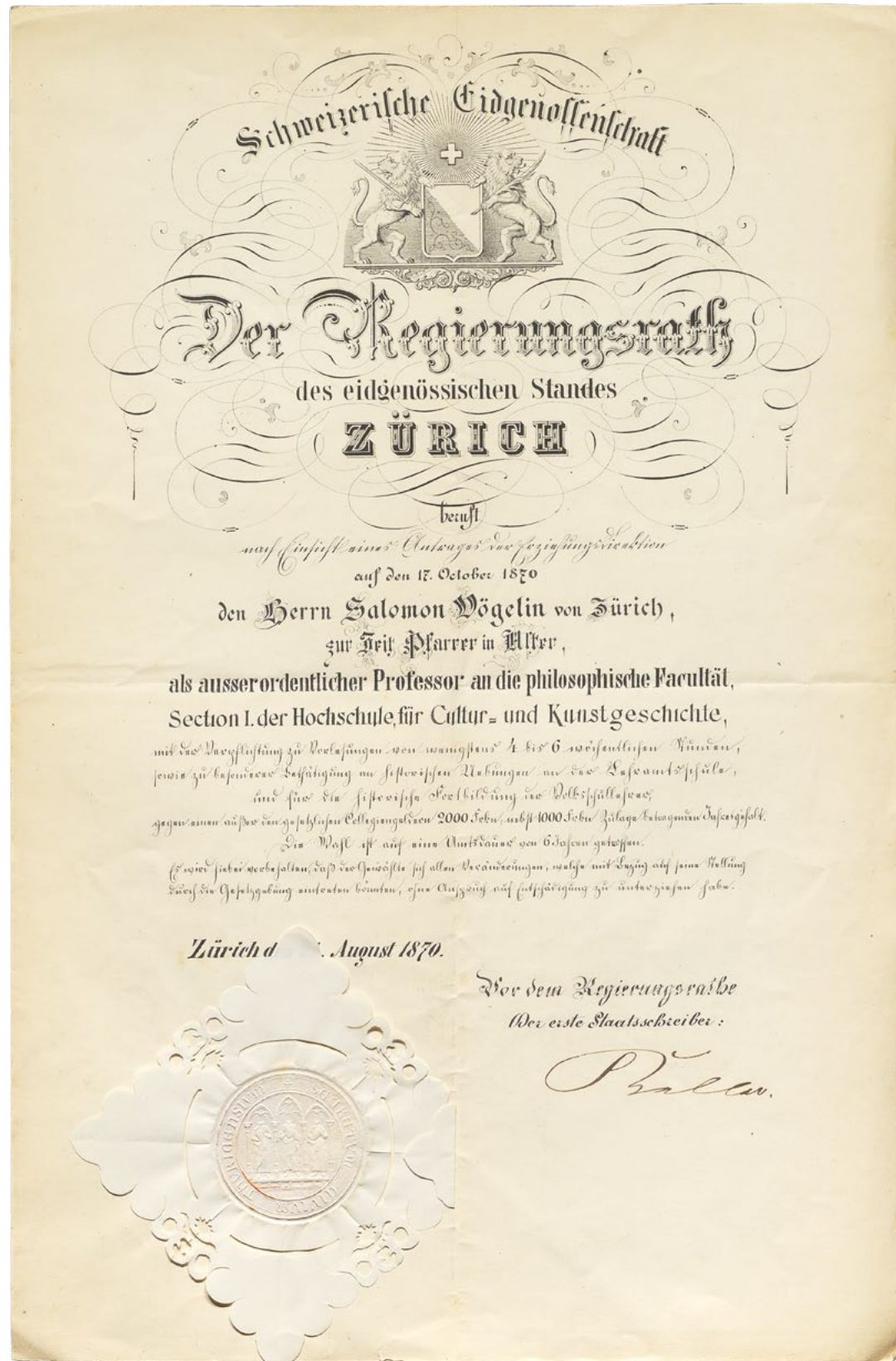
28 Vgl. Betulius 1956 (wie Anm. 18), S. 112f. Zu Vögelins Überzeugung, «die Massenbildung» fördern zu müssen, s. den Nachruf von W. Oechsli in der NZZ, Nr. 305, 31. Oktober 1888, zitiert in Betulius 1956 (wie Anm. 18), S. 91. Vgl. auch Hauser, Andreas: Provinzialität als Stärke. Rahns Konstruktion einer anti-elitären Schweizer Kunst, in: ZAK 69, Heft 3+4 (2012), S. 241–252, hier S. 245f. Zur Lehramtsschule s. Gagliardi/Strohl 1938 (wie Anm. 1), S. 625 und 641. 1880 ging die Lehramtsschule in der Universität auf; Gagliardi/Strohl 1938 (wie Anm. 1), S. 740f.

29 StAZH MM 2.189 RRB 1870/1856, S. 378f. und StAZH MM 2.189 RRB 1870/1940, S. 499f., weitere Dokumente – darunter auch Vögelins Brief vom 20. August 1870 mit der Bitte, die Amtsdauer auf sechs Jahre zu befristen, und seine ausführlichen Rechenschaftsberichte zu Ablauf der jeweils sechsjährigen Amtszeiten – finden sich im StAZH U 109.4.26. Der dem RRB vom 13. August 1870 zugrundeliegende Beschluss der Direction des Erziehungswesens des Kantons Zürich vom 10. August 1870 findet sich im StAZH U 94.1.11, die entsprechende Ernennungsurkunde vom 24. August 1870 im Nachlass Vögelin, ZBZ Ms. T.159.2. Zu den Argumenten der Fakultät, wieso Vögelin nicht schon 1870 zum Ordinarius ernannt wurde, s. das bei Reinle 1976 (wie Anm. 8), S. 74 zitierte Fakultätsgutachten vom 24. Juli 1870 im StAZH U 109.2 (Teil 1).

30 Gagliardi/Strohl 1938 (wie Anm. 1), S. 646 (Zitat); Reinle 1976 (wie Anm. 8), S. 73f. Das Bewerbungsschreiben von Lemcke und das Fakultätsgutachten vom 24. Juli 1870 zu Lemcke und Vögelin finden sich im StAZH U 109.2 (Teil 1).

31 StAZH 109.4.27; unter den Unterzeichnern sind neun Theologen, drei Philosophen, ein Mediziner, ein Jurist und ein nicht zuweisbarer Student. Gagliardi/Strohl 1938 (wie Anm. 1), S. 645, Anm. 1; Reinle 1976 (wie Anm. 8), S. 74.

32 Tavel, Hans Christoph von/Vignau-Wilberg, Peter: Beiträge zur Geschichte der Kunstwissenschaft in der Schweiz 3, in: Kunstwissenschaft an Schweizer Hochschulen 1976 (wie Anm. 8), S. 6f., hier S. 7.



6 Ernennungsurkunde von Friedrich Salomon Vögelin zum ausserordentlichen Professor für Cultur- und Kunstgeschichte an der Universität Zürich, ausgestellt am 24. August 1870.

war im Dezember 1868 ebendort habilitiert worden. Nach ersten Studenerfahrungen (ab Wintersemester 1860/61) in seiner Heimatstadt, wo er vor allem bei Wilhelm Lübke und Gottfried Semper am Eidgenössischen Polytechnikum hörte, ist Rahn 1863 nach Bonn gewechselt und hat dort bei Anton Springer seine Dissertation *Über den Ursprung und die Entwicklung des christlichen Central- und Kuppelbaus* begonnen, die er anschliessend – 1864/65 – in Berlin und Dresden niederschrieb und 1866 – bereits publiziert – in Zürich einreichte.³³ (Abb. 9) Unmittelbar nach der Promotion im Oktober 1866 reiste er nach Italien, wo er sich zunächst einige Monate in Rom aufhielt und endlich jene Monumente zu sehen bekam, über die er in seiner Dissertation auf der Basis von Sekundärliteratur gearbeitet hatte.³⁴ (Abb. 10) Die Rückreise nach Zürich führte ihn 1867 über Ravenna, dessen Baudenkmäler ihn offenbar besonders beeindruckten. Es folgte die Mitarbeit an der Neuauflage von Carl Schnaases *Geschichte der bildenden Künste*, für die er als Spezialist für «altchristliche» Kunst engagiert worden war. Gleichzeitig publizierte Rahn einen Aufsatz über seinen Besuch in Ravenna und die dortigen Monumente sowie einige Miszellen zu Schweizer Kunstdenkmälern, stets begleitet von eigenen Zeichnungen, mit denen er das Gesehene und Erlebte dokumentierte.³⁵ Seine Habilitation inklusive Ernennung zum Privatdozenten «für das Fach der Kunstgeschichte, insbesondere des Mittelalters» erfolgte im Dezember 1868 auf Basis einer Probevorlesung, die sich mit dem Thema *Rom als Ausgangspunkt für die kirchliche Architektur des Occidents und Orients* wiederum der sogenannten byzantinischen Frage annahm, welche Rahn schon ins Zentrum seiner Dissertation gestellt hatte.³⁶

33 Rahn hat seine Dissertation seinen «hochverehrten Lehrern, dem Herrn Dr. Wilhelm Lübke, Professor der Kunstgeschichte am königl. Polytechnikum zu Stuttgart, und dem Herrn Dr. Anton Springer, Professor der Kunstgeschichte an der königl. Preuss. Rheinischen Friedrich-Wilhelms-Universität zu Bonn dankbar gewidmet»; Rahn, J[ohann] Rudolf: *Über den Ursprung und die Entwicklung des christlichen Central- und Kuppelbaus*, Leipzig 1866, Vorsatzblatt. Alle biographischen Angaben aus Isler-Hungerbühler, Ursula: Johann Rudolf Rahn. Begründer der schweizerischen Kunstgeschichte, Zürich 1956, und aus den verschiedenen Beiträgen in der ZAK 69, Heft 3+4 (2012), die anlässlich von Rahns 100. Todestag erschien. Vgl. auch Gagliardi/Strohl 1938 (wie Anm. 1), S. 735; Reinle 1976 (wie Anm. 8), S. 77f. sowie die diversen Nachrufe auf Rahn, insbesondere jene von Gerold Meyer von Knonau und Josef Zemp (vgl. Anm. 62, 75 und 98 in diesem Beitrag).

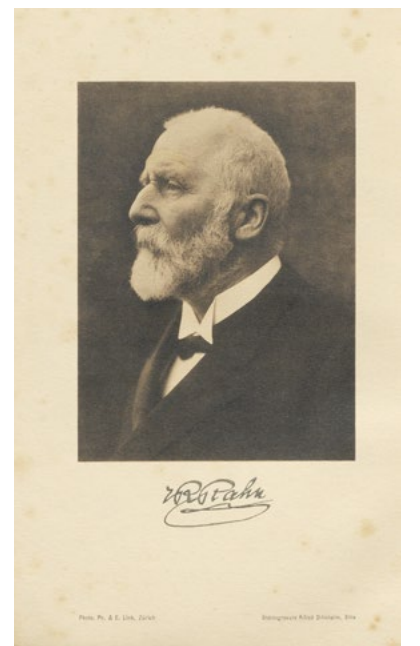
34 Über Rahns Italienreise ausführlich Mondini, Daniela: Rahn in Rom und Ravenna. Arbeit an der «byzantinischen Frage» und an der eigenen Karriere, in: ZAK 69, Heft 3+4 (2012), S. 290–306.

35 Rahn, J[ohann] Rudolf: Ein Besuch in Ravenna, in: *Jahrbücher für Kunstwissenschaft* 1 (1868), S. 163–182 und 273–321. Zu Rahn als Zeichner siehe Isler-Hungerbühler 1956 (wie Anm. 33), S. 107–129; Reinle 1976 (wie Anm. 8), S. 77f.; Mondini, Daniela: Johann Rudolf Rahn – Zum 100. Todesjahr. Einführung, in: ZAK 69, Heft 3+4 (2012), S. 237–240, hier S. 238; Wagner, Filine: Johann Rudolf Rahns Blick auf das frühchristliche und mittelalterliche Rom: Katalog der Zeichnungen von Architektur, Bauskulptur und -ornamentik, in: ZAK 69, Heft 3+4 (2012), S. 307–314; Hesse, Jochen: «Zeichnen ist nun mal meine Lust» – Das Bildarchiv Johann Rudolf Rahns, in: ZAK 69, Heft 3+4 (2012), S. 315–336.

36 Alle Dokumente im Zusammenhang mit Rahns Habilitation und seiner Ernennung zum Privatdozenten finden sich im Nachlass Rahn (ZBZ FA Rahn 1470z) und im StAZH U 109.6.45. Das erste Zitat stammt aus dem vom Conrad Bursian am 5. Dezember 1868 verfassten «Gutachten der ersten Section der philosophischen Facultät der Hochschule über das Habilitationsgesuch des Herrn Dr. phil. J. Rudolf Rahn» (StAZH U 109.6.45). Die von der Fakultät am 23. Dezember 1868 beantragte Venia lautete dann lediglich auf «Kunstgeschichte»; vgl. das von Conrad Bursian erstellte «Gutachten der I Section der philos. Facultät über die Probevorlesung des Herrn Dr. phil. J. R. Rahn» (StAZH U 109.6.45).



7 Porträt von Johann Rudolf Rahn, undatiert (um 1870?).



8 Altersporträt von Johann Rudolf Rahn, undatiert (ca. 1910).



9 Doktordiplom von Johann Rudolf Rahn, 1866.

Dass der konservative, tief im Zürcher Patriziat verankerte Rahn in derselben Regierungsratssitzung vom 13. August 1870, an der die Wahl Vögelins zum Extraordinarius für Kultur- und Kunstgeschichte vollzogen wurde, «in Anerkennung» seiner «bisherigen akademischen Lehrthätigkeit» ebenfalls zum Extraordinarius «an der philosophischen Fakultät, Sektion I der Hochschule», ernannt wurde, muss als kluger politischer Schachzug bezeichnet werden.³⁷ Allerdings war dies kein volles Extraordinariat, wie bisweilen zu lesen ist, sondern zunächst eine Anstellung ohne Gehalt, so dass Rahn aus seinem Universitätsjob einzig die sogenannten Kollegiengelder, d. h. die Direktabgaben der Hörer:innen für die von ihnen besuchten Veranstaltungen, einnahm und ansonsten vom eigenen Vermögen oder jenem seiner Frau gelebt haben

37 StAZH MM 2.189 RRB 1870/1856, S. 379f. Vgl. Gagliardi/Strohl 1938 (wie Anm. 1), S. 647 und 735.



10 Rom, Casa dei Crescenzi, Bleistiftzeichnung von Johann Rudolf Rahn, datiert 29. Januar 1867 und beschriftet: «Haus des Pilatus (Cola di Rienzi-Crescentius) bei Ponte Rotto, Rom». Nicht selten hat sich Rahn – wie auch auf dieser Zeichnung – selbst als Zeichner mit ins Bild gebracht.

muss.³⁸ Erst Anfang 1873 erhielt Rahn eine jährliche Besoldung von 1'000 Franken zugesprochen – bei gleichzeitiger Festlegung der Lehrverpflichtung auf zwei Wochenstunden.³⁹ Dieses Ungleichgewicht in Bezahlung und Lehrdeputat scheint auch dann noch fortbestanden zu haben, als die beiden Extraordinarii 1877 zu ordentlichen Professoren

38 Für seine Lehre im WS 1869/70 erhielt Rahn, der damals noch Privatdozent war, vom Regierungsrat am 25. April 1870 eine Gratifikation von 200 Franken zugesprochen (StAZH MM 2.188 RRB 1870/0914 und ZBZ FA Rahn 2470a). Vgl. auch die «Bestimmung v. Gratifikat. für d. nicht besoldeten Professoren u. Dozenten d. Hochschule u. v. Entschädig. f. d. v. d. Lehramtschule bethätigten Dozenten» vom 6. Mai 1871 (StAZH MM 2.192 RRB 1871/0940. 1876/7) betrug die Kollegiengelder pro Hörer:in und «Collegium» 10 Franken; bei Rahn waren dies in dieser Zeit in zwei «Collegien» jeweils vier Personen, also 40 Franken bzw. abzüglich der Einzugsgebühr von 2% jeweils 38.20 Franken; die entsprechenden Rechnungen bzw. Auszahlungsanweisungen finden sich im Nachlass Rahn (ZBZ FA Rahn 1470.za.3).

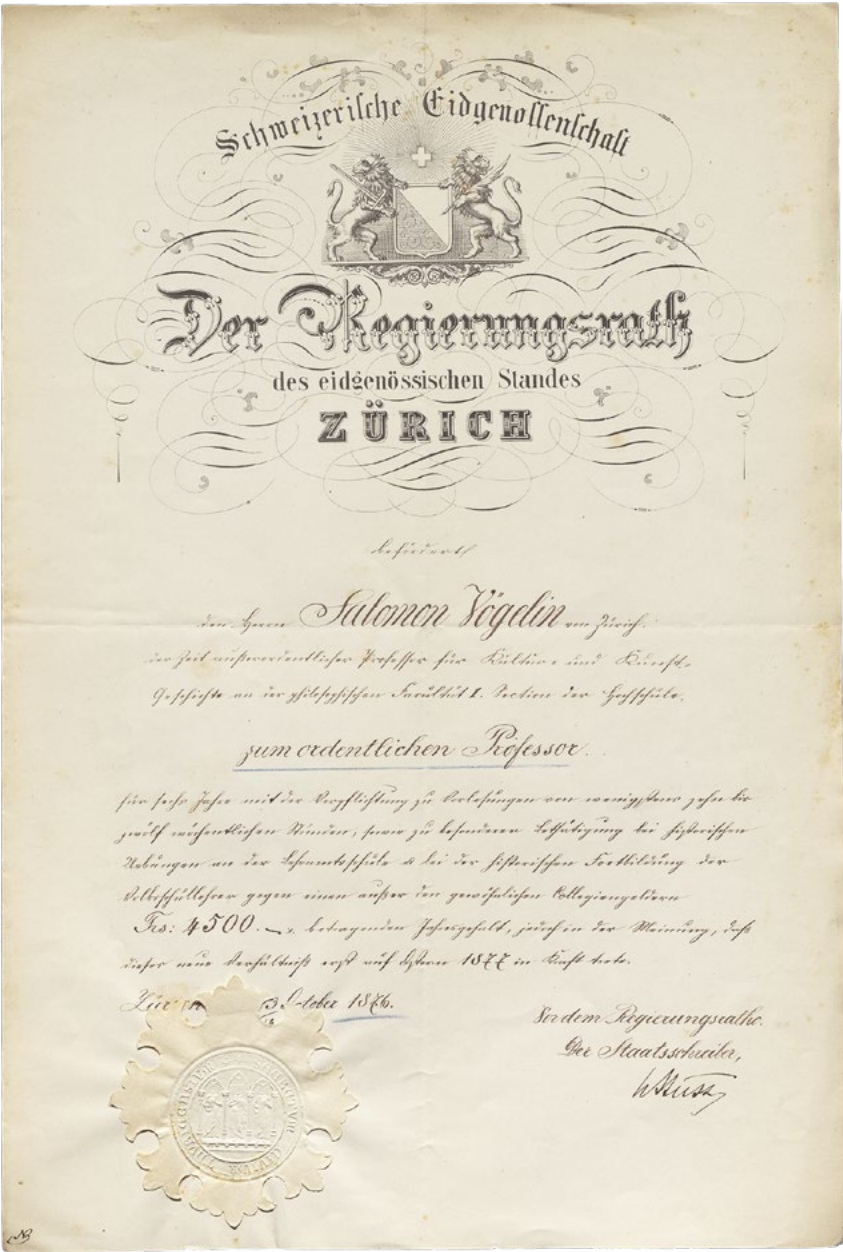
39 Vgl. den «Beschluss (des Regierungsrats) betr. d. Erhöhung d. Besoldungen an d. kant. Lehranstalten» vom 26. April 1873 (StAZH MM 2.200 RRB 1873/1005). Vgl. auch die entsprechenden Dokumente im Nachlass Rahn (ZBZ FA Rahn 2470a).

befördert wurden. Die Beförderung des «Herrn Salomon Vögelin von Zürich, der Zeit ausserordentlicher Professor für Kultur und Kunstgeschichte an der philosophischen Facultät I. Section der Hochschule, zum ordentlichen Professor für sechs Jahre mit der Verpflichtung zu Vorlesungen von wenigstens zehn bis zwölf wöchentlichen Stunden, ferner zu besonderer Bethätigung bei historischen Uebungen an der Lehr-
amtsschule & bei der historischen Fortbildung der Volksschullehrer gegen einen ausser den gewöhnlichen Collegiengeldern Frs. 4'500.- betragenden Jahresgehalt» (Abb. 11) wurde im Oktober 1876, mit Ablauf von Vögelins erster sechsjähriger Amtszeit, beschlossen, «jedoch in der Meinung, dass dieses neue Verhältnis erst auf Ostern 1877 in Kraft trete».⁴⁰ Bei Rahn erfolgte die Beförderung erst ein halbes Jahr später, im Herbst 1877, und zwar auf Antrag der Fakultät «in Anerkennung seiner Verdienste um die Wissenschaft und seiner Wirksamkeit als akademischer Lehrer»; allerdings ging es bei Rahn lediglich um «Titel, Rang und Befugnisse eines ordentlichen Professors», ohne dass damit eine Erhöhung der bereits 1873 gewährten 1'000 Franken Jahresbesoldung verbunden gewesen wäre.⁴¹ Eine Anhebung des jährlichen Einkommens auf 2'000 Franken erfolgte bei Rahn erst 1882 – im Vergleich zu Vögelin immer noch eine bescheidene Entlohnung.⁴² Möglicherweise war dies auch mit ein Grund, weshalb Rahn 1883 zusätzlich zu seiner Universitätsprofessur die Professur für Kunstgeschichte am Polytechnikum annahm; die Tatsache jedenfalls, dass sich Rahns jährliches Ruhegehalt ab 15. Oktober 1912 aus 1'000 Franken vom Kanton «unter Verdankung der geleisteten Verdienste» an der Universität und 4'000 Franken «von der eidgenössischen technischen Hochschule» zusammensetzen sollte, lässt

40 Die betreffende Urkunde befindet sich im Nachlass Vögelin (ZBZ Ms. T.159.2), der Entwurf dazu im StAZH U 109.4.26. Im selben Monat, in dem Vögelin von der Beförderung zum ordentlichen Professor erfuhr, beantragte er seine Entlassung aus dem Schuldienst des Lehrerseminars in Küsnacht; vgl. Nachlass Vögelin (ZBZ Ms. T.159.2).

41 Vgl. den Antrag des Erziehungsrates an den Regierungsrat vom 15. September 1877 und den entsprechenden Regierungsratsbeschluss (StAZH U 109.4.27 und StAZH MM 2.217 RRB 1877/1614). Die Beförderung erfolgte explizit als Anerkennung für Rahns Geschichte der bildenden Künste in der Schweiz: «Der Erziehungsrath findet sich in Uebereinstimmung mit der Ansicht der Fakultät, es möchte der gegenwärtige Zeitpunkt, da der letzte Band dieser Arbeit des Hrn. Rahn die Presse verlassen, der geeignete sein, dem Verfasser die Anerkennung der Behörde in genannter Form auszusprechen.» Vgl. auch den Antrag der Fakultät auf Übertragung des Titels und der Befugnisse eines ordentlichen Professors an Rahn vom 10. August 1877 (StAZH U 109.4.27).

42 In dem am 14. Juni 1870 gestellten Antrag der Erziehungsdirektion an den Regierungsrat auf Erhöhung von Rahns Gehalt wird darauf verwiesen, dass Rahn selbst auf das Ungleichgewicht in der Besoldung hingewiesen hatte, unter anderem mit dem Argument, «dass die Notwendigkeit unablässiger Forschungsreisen zu eigner Anschauung des wissenschaftlichen Materials und die Anschaffung eines ungewöhnlich kostspieligen Apparates von bibliothekarischen und artistischen Hilfsmitteln ihm Opfer auferlegen, die den Betrag der verabreichten Besoldung weit übersteigen». Der Erziehungsrat hatte selbst bereits mehrfach angemerkt, «dass die bisherige Jahresbesoldung von 1'000frs. der hervorragenden Tätigkeit des Herrn Prof. Rahn auf dem Gebiete der historischen Kunst nicht angemessen sei», doch habe die Behörde «[i]n Anbetracht des Umstandes [...], dass unsre Hochschule darauf verzichten muss, auch einen zweiten Lehrstuhl der Kunstgeschichte mit einer vollen Besoldung auszustatten, [...] bisher unterlassen, eine Veränderung in den bisherigen Veränderungen von sich aus zu veranlassen», weshalb der Erziehungsrat die Verdoppelung der bisherigen Bezüge auf 2'000 Franken beantragte (StAZH U 109.4.27). Vgl. auch ZBZ, FA Rahn 2470a.



11 Ernennungsurkunde von Friedrich Salomon Vögelin zum ordentlichen Professor für Kultur- und Kunstgeschichte an der Universität Zürich, ausgestellt am 13. Oktober 1876.

annehmen, dass Rahns Tätigkeit am Polytechnikum wesentlich einträglicher war als seine Professur an der Universität.⁴³ Leider starb Rahn, bevor diese Ruhegehaltsregelung in Kraft treten konnte.

43 Der RRB vom 21. März 1912 und der zugrundeliegende Antrag der Erziehungsdirektion finden sich im StAZH U 109.4.27; vgl. StAZH MM 3.26 RRB 1912/0612 und ZBZ FA Rahn 1470.z.5. Genau rekonstruieren lässt sich die Zusammensetzung von Rahns Einkommen nicht; im Nachlass Rahn in der ZBZ (FA Rahn 2470a) findet sich ein Dokument vom 12. Oktober 1899, mit dem Rahn der regierungsrätliche Bescheid kommuniziert wurde, ihm rückwirkend zum 1. Oktober 1899 einen Jahressold von 1'500 Franken zu gewähren. Vermutlich war Rahn mit Aufnahme seiner Tätigkeit am Polytechnikum der Lohn an der Universität auf 1'000 Franken zurückgekürzt worden. Zur Tätigkeit Rahns am Polytechnikum s. Wyss 1883 (wie Anm. 1), S. 99; Gagliardi/Strohl 1938 (wie Anm. 1), S. 735.

Zwischen Kanon und Spezialinteressen: Kunsthistorische Lehre unter Vögelin und Rahn

Seit ihrem gleichzeitigen Amtsantritt zum Wintersemester 1870/71 haben Vögelin und Rahn sowohl in der Lehre als auch in ihren Forschungen eine erstaunlich kohärente Wirkung entfaltet, die nur in enger gegenseitiger Absprache denkbar ist. So verschieden die beiden Kollegen auch gewesen sein mögen, so einig scheinen sie sich in ihrem gemeinsamen Ziel gewesen zu sein, die Schweizer Kunst aus ihrem Nischendasein des Staffagehaften und Randständigen zu befreien und die Zeitgenossen für den Wert des Lokalen zu sensibilisieren. Dies macht sich sowohl im Lehrprogramm der beiden Professoren als auch in ihren Forschungen und nicht zuletzt in ihren zahlreichen ausseruniversitären Aktivitäten bemerkbar. In der Lehre haben sich Vögelin und Rahn insofern ergänzt, als Rahn vorwiegend über mittelalterliche Kunst doziert hat und sein Augenmerk vor allem – wenn auch keineswegs ausschliesslich – der Architektur zuwandte, Vögelin hingegen über «neuere» Malerei lehrte sowie diverse kulturhistorische Themen anbot, wie dies von der Denomination seiner Professur vorgesehen war. Kernelement von Vögelins Lehre war ein dreiteiliger Vorlesungszyklus zur Kulturgeschichte der Schweiz, geteilt in einen Abschnitt «von den ältesten Zeiten bis 1500» und zwei dem 16.–18. Jahrhundert gewidmeten Teilen.⁴⁴ Hinzu kamen in regelmässigen Abständen angebotene Vorlesungen zur *Geschichte der neueren Kunst (vom 15. Jahrhundert bis zur Gegenwart)*,⁴⁵ zu Raffael⁴⁶ und Holbein,⁴⁷ aber auch *Über Theatergebäude und Theatereinrichtungen im Alterthum, im Mittelalter und in der Neuzeit*,⁴⁸ zu Zwingli,⁴⁹ zu Herders *Leben und Schriften*,⁵⁰ zu den *Beziehungen der Schweiz zum päpstlichen Stuhl*,⁵¹ zu den *Anfänge[n] des Christenthums*⁵² und zur *Geschichte der eidgenössischen Bünde und der schweizerischen Bundesverfassung*.⁵³ Wiederholt bot Vögelin zudem kunst- und kulturgeschichtliche Übungen an, in

44 So im SS 1871, WS 1871/72, SS 1872, WS 1872/73, SS 1873, SS 1874, WS 1875/76, SS 1876, SS 1877, WS 1877/78, WS 1879/80, SS 1880, WS 1880/81, SS 1882, WS 1882/83, WS 1884/85, SS 1885, WS 1885/86, WS 1887/88, SS 1888. Vgl. die historischen Vorlesungsverzeichnisse der Universität Zürich. Zu der von Vögelin angebotenen Lehre siehe histvv.uzh.ch/dozenten/voegelin_fs.html (aufgerufen am 7. Juni 2022).

45 So im SS 1871, SS 1875, SS 1877, WS 1878/79, SS 1880, WS 1882/83, SS 1884, SS 1886, WS 1887/88.

46 WS 1871/72, WS 1874/75, SS 1878, WS 1880/81.

47 WS 1872, WS 1876/77, WS 1877/78, SS 1880, SS 1882, WS 1883/84, SS 1884, SS 1885, WS 1885/86, SS 1886, SS 1888.

48 WS 1875/76, WS 1877/78, SS 1879, SS 1881, SS 1883, WS 1886/87, SS 1888.

49 SS 1874, WS 1876/77, SS 1881, WS 1882/83, SS 1884.

50 SS 1873, SS 1877, WS 1880/81, SS 1887.

51 SS 1876, WS 1878/79, SS 1879, SS 1881.

52 WS 1878/79, WS 1880/81, WS 1883/84.

53 SS 1873, SS 1875, SS 1878, WS 1878/79, WS 1881/82.

der Regel – soweit rekonstruierbar – im Rahmen des Angebots in Allgemeingeschichte am Historischen Seminar.⁵⁴ (Abb. 12 und 13) Ricarda Huch, die seit 1887 in Zürich Geschichte studierte, nahm im Sommersemester 1888 – nur wenige Monate vor Vögelins Tod am 17. Oktober 1888 – an zwei seiner Veranstaltungen teil und erinnert sich in ihren 1938 publizierten Jugenderinnerungen wie folgt: «Sachlich sehr wenig hatte ich von demjenigen Professor, der mich persönlich am meisten interessierte: ich meine Salomon Vögelin. Ich hörte bei ihm ein Kolleg über Schweizer Humanisten und nahm an einem Seminar teil, wo über Holbein gearbeitet wurde, das in seinem schönen alten Hause an der Bahnhofstrasse abgehalten wurde; es ist längst abgerissen. Einmal führte Vögelin das Seminar nach Basel, um die dort befindlichen Bilder von Holbein zu zeigen. Mir kamen damals altdeutsche Bilder noch schlechtweg hässlich vor. Von der Schönheit der Holbeinschen begann ich zwar etwas zu ahnen, besonders starken Eindruck machten mir die Zeichnungen zu den Orgelflügeln des Basler Münsters, aber liebevollere Blicke warf ich doch im Vorübergehen auf die Gemälde von Böcklin. Im ganzen war ich für die Vorlesungen von Vögelin nicht genügend vorbereitet, und doch glaube ich gerade von ihm etwas vernehmen zu müssen, was mich besonders anginge. In seinem sehr markanten Gesicht war etwas Schwermütiges, etwas Zweifelndes und Problematisches, das mich beschäftigte; dazu kam, dass mit einer gewissen Zurückhaltung von ihm gesprochen wurde, als sei etwas Anstössiges an ihm, was besser verschwiegen bleibe. Mein erstes Semester war das letzte, in dem er las; er war schon schwerkrank und ist bald darauf gestorben.»⁵⁵ Das «Anstössige», das Huch hier nennt, dürfte Vögelins Engagement für die radikal-demokratische Bewegung gewesen sein, was andererseits wohl gleichzeitig für das besondere Interesse verantwortlich war, dass Huch für Vögelin entwickelte. Vögelins politische Vorliebe für die Demokraten machte sich nicht nur in seinen politischen Ämtern bemerkbar, die er parallel zu seiner Hochschultätigkeit ausübte – 1869–1884 als Zürcher Kantonsrat, 1872–1881 als Mitglied des kantonalen Erziehungsrats, 1875–1888 als Nationalrat und 1883–1888 als Mitglied des Grossen Stadtrats

54 So im SS 1872, WS 1872/73, WS 1873/74, WS 1874/75, WS 1875/76, WS 1876/77, WS 1877/78, SS 1878, SS 1879, WS 1879/80, SS 1880, WS 1880/81, SS 1881, WS 1881/82, SS 1882, WS 1882/83, SS 1883, WS 1883/84, SS 1884, WS 1884/85, SS 1885, WS 1885/86, SS 1886, WS 1886/87, SS 1887, WS 1887/88, SS 1888. Vgl. dazu das «Reglement für die Mitglieder des historischen Seminars an der Universität Zürich», u. a. zu finden im Nachlass Rahn (ZBZ FA Rahn 2470a). Zweck des Seminars sei es, «einerseits Studirenden aller Fakultäten Gelegenheit zu bieten, ihre historischen Kenntnisse zu vertiefen, anderseits Studirende der philosophischen Fakultät, beziehungsweise Kandidaten des höhern Lehramts (Zöglinge der Lehramtsschule)

1) In das Studium und die Kritik der Quellen allgemeiner sowohl als schweizerischer Geschichte einzuführen.

2) Zu selbständiger Behandlung historischer Themata anzuleiten und

3) In der Kunst und Fertigkeit des historischen Unterrichts zu üben.»

Zur «Erreichung dieses Zweckes» würden «zwei Arten von Uebungen» angeboten, nämlich «Vortragsübungen und kritische Übungen». Bei den von Vögelin und Rahn (vgl. unten) angebotenen Übungen dürfte es sich um weitere gehandelt haben.

55 Huch, Ricarda: Frühling in der Schweiz. Jugenderinnerungen, Freiburg/Zürich 1960, S. 25f.

121. *Ueber ausgewählte Dramen Shakespeare's*; 2 Stunden: Privatdocent STIEFEL.
122. *Erklärung von Tennyson's Gedichten (Auswahl)*; Montag und Mittwoch 6—7: Prof. BREITINGER.
123. *Romanisches Kränzchen: Uebungen über ausgewählte Kapitel der romanischen Grammatik*; 2 Stunden (gratis): Privatdocent ULRICH.
124. *Altfranzösische Uebungen im Anschluss an das Epos „Aiol et Mirabel“*; Montag, Donnerstag und Freitag 11—12; Prof. SETTEGAST.
125. *Die Kunstlyrik der Provençalen und ihrer Nachahmer, mit Erklärung von Proben*; Montag, Mittwoch und Freitag 3—4; Privatdocent ULRICH.
126. *Histoire de la littérature française de 1815 à 1848*; Montag und Mittwoch 5—6: Prof. BREITINGER.
127. *Cours français*; Dienstag und Donnerstag 5—7: Derselbe.
- 127a. *Alfred de Musset et la poésie de son temps*; 1 Stunde (gratis): Privatdocent ZIESING.
128. *Erklärung von Dante's Divina Commedia („Inferno“)*; Diens- tags, Donnerstag und Freitag 10—11: Prof. SETTEGAST.
129. *Erklärung der Gedichte Leopardi's*; Freitag 5—7: Prof. BREITINGER.
130. *Interpretation der catalanischen Version der sieben weisen Meister*; 2 Stunden: Privatdocent ULRICH.
131. *Interpretation spanischer Romanzen*; 1 Stunde (gratis): Derselbe.
132. *Litauische Grammatik*; 2 Stunden (gratis): Privatdocent HAAG.
133. *Russische Grammatik (für Anfänger)*; 2 Stunden (gratis): Derselbe.

Geschichte, Cultur- und Kunstgeschichte.

134. *Alte Geschichte: Erster Theil*; Dienstag, Mittwoch, Donners- tag und Freitag 11—12: Prof. MEYER v. KNONAU.
- 134a. *Griechische Geschichte vom peloponnesischen Kriege bis zur Schlacht von Chäroneia*; 1 Stunde (publ. et grat.): Derselbe.
135. *Die asiatischen Feldzüge Alexanders des Grossen*; Dienstag und Freitag 3—4: Privatdocent KINKEL.

136. *Geschichte der Revolutionszeit 1789—1815*; Dienstag, Mitt- woch, Donnerstag und Freitag 10—11: Prof. MEYER v. KNONAU.
137. *Geschichte der neuesten Zeit (1830—1880)*; Mittwoch, Donners- tag und Freitag 9—10: Prof. HONEGGER.
138. *Schweizergeschichte I. Theil (bis zum Schlusse des 16. Jahr- hunderts)*; Montag, Dienstag, Donnerstag und Freitag 4—5: Prof. G. v. WYSS.
139. *Literatur zur Schweizergeschichte*; Dienstag und Donnerstag 5—6: Derselbe.
140. *Geschichte der Mediationsepoche*; Montag und Mittwoch 5—6: Derselbe.
141. *Neuere Verfassungsgeschichte der Schweiz (1798—1874)*; 1 Stunde: Privatdocent DÄNDLIKER.
142. *Allgemeine Religionsgeschichte*; Dienstag, Donnerstag und Freitag 9—10: Prof. BIEDERMANN.
143. *Indische Religionsgeschichte mit besonderer Berücksichtigung des Buddhismus (für Angehörige aller Facultäten)*; 1 Stunde (gratis): Privatdocent KÄGL.
144. *Die Anfänge des Christenthums*; Montag, Dienstag, Donners- tag und Freitag 2—3: Prof. VÖGELIN.
145. *Kulturgeschichte der Schweiz, II. Theil (vom 13. Jahrhundert bis zum Schluss des 18. Jahrhunderts)*; Montag, Dienstag, Donnerstag und Freitag 3—4: Derselbe.
146. *Allgemeine Kunstgeschichte des Mittelalters*; Montag 2—4; Mittwoch 4—5: Prof. RAHN.
147. *Kunstgeschichte der Schweiz im 16. und 17. Jahrhundert*; 2 Stunden (gratis): Derselbe.
148. *Raffael*; 2 Stunden: Prof. VÖGELIN.
149. *Historisches Seminar*:
 - a) *Kritische Uebungen aus der alten Geschichte*; Dienstag 4—6: Prof. MEYER v. KNONAU.
 - b) *Quellen und Uebungen*; 2 Stunden: Prof. G. v. WYSS.
 - c) *Pädagogische (Vortrags-) Uebungen aus der mittleren und neueren Geschichte*; Donnerstag 2—4: Prof. MEYER v. KNONAU.
 - d) *Kunstgeschichtliche Uebungen*; 2 Stunden: Prof. VÖGELIN.

von Zürich⁵⁶ –, sondern auch in vereinzeltten Angeboten innerhalb seines Lehrprogramms, etwa zur *Entwicklung der Demokratie in der Antike* (WS 1885) und im 16.–19. Jahrhundert (SS 1886, WS 1886/87, SS 1887, WS 1887/88), zum *Antheil der Schweiz an der humanistischen Bewegung* (SS 1885, WS 1887/88, SS 1888) oder zu David Friedrich Strauss (WS 1877/78).⁵⁷ Vermutlich waren es vor allem diese Vorlesungen, in denen sich «eine schlecht rasierte, langhaarige, äusserst kunstlos frisierte Hörschaft» versammelt haben soll, «begeisterte Schwärmer- und Prophetengesichter», «Märtyreraugen sowie Fanatikerprofile», alle «für das Evangelium der Gleichheit und Brüderlichkeit entflammt» und «Eigentum Diebstahl nennend», kurz: «Kommunisten».⁵⁸

Vögelin wird von seinen Hörer:innen als «eine von den geistig lebendigsten Persönlichkeiten der Hochschule» beschrieben, als brillanter Redner und mitreissender Dozent, der seinen Vortrag auf der Basis eines kleinen Merkzettels frei entwickelte.⁵⁹ Allerdings haben sich von ihm auch ausformulierte Vorlesungsmanuskripte erhalten, die eine systematische Darlegung des Gegenstands inklusive der angewandten Methodik dokumentieren.⁶⁰ (Abb. 14) Vögelins Kollege Rahn scheint zeit seines Lebens auf der Basis ausformulierter Manuskripte doziert zu haben, was ihm bisweilen den Ruf eines Pedanten eingebracht hat.⁶¹ Insgesamt wird Rahn als Liebhaber des Festen, «Wohlgefügt» und Nachprüf-baren geschildert, dem jede «geniale Spekulation» zuwider gewesen sei.⁶² Ricarda Huch besuchte bei Rahn eine Vorlesung über Gotik, in der

56 Betulius 1956 (wie Anm. 18), S. 112 und 149.

57 Wie Anm. 44.

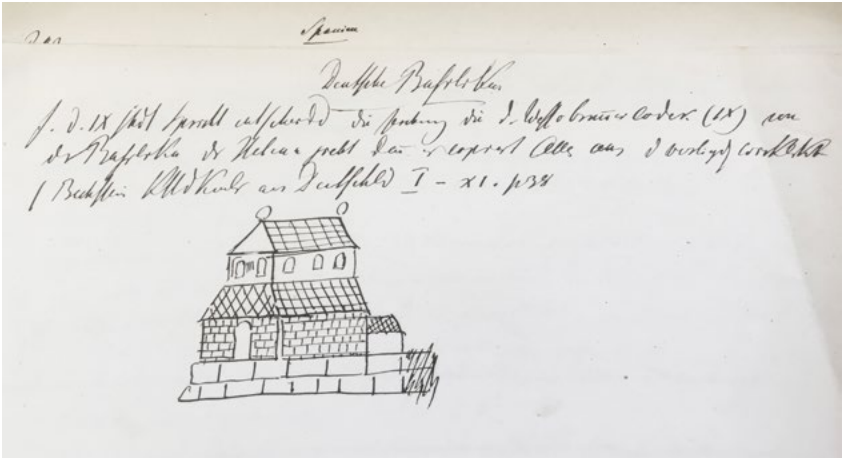
58 Gagliardi/Strohl 1938 (wie Anm. 1), S. 758. Vgl. auch die nachfolgende Anmerkung.

59 Gagliardi/Strohl 1938 (wie Anm. 1), S. 647 (Zitat), vgl. auch ebd. S. 728: «Neben Studierenden wusste er weite Kreise des Publikums zu fesseln. Kirchengeschichte, antike wie christliche Denkmäler, literarische Zeugnisse bildeten den Inhalt von Darbietungen, deren Prägnanz damals wenig ihresgleichen besass.» Siehe auch Rahn, J[ohann] R[udolf]: † Friedrich Salomon Vögelin, in: ASA 22 (1889), S. 142–144, hier S. 143; Betulius 1956 (wie Anm. 18), S. 93f.; Reinle 1976 (wie Anm. 8), S. 75; Abegg 2012 (wie Anm. 18), S. 262.

60 ZBZ Ms. T.149.1. In der Handschriftenabteilung der Zentralbibliothek Zürich haben sich weitere umfangreiche Konvolute mit Exzerpten und Notizen von Vögelin erhalten, die seine gründliche Arbeitsweise dokumentieren; Ms. T.145.6 (Geschichtliche Entwicklung der einzelnen Kantone), Ms. T.146.1–32 (Kulturgeschichte der Schweiz), Ms. T.147.1–25 (Weltgeschichtliches von den Anfängen des Menschengeschlechts bis zum Ende des 16. Jh.), Ms. T.148.1–15 (Ursprung des Christenthums), Ms. T.149.2–8 (Programme für Vorlesungen über neuere Kunstgeschichte), Ms. T.151.1–8 (Materialien zum Alten Zürich), Ms. T.152.1–2 (zur Geschichte des Prämonstratenserklosters Rütli), Ms. T.153.1–2 (zu Zwingli und Herder), Ms. T.154.1–8 (Raffaell), Ms. T.155.1–6 (Holbein und Umfeld), Ms. T.156.1–6 (Grabsymbolik), Ms. T.1–8 (Exzerpte zu Schweizer Adels-geschlechtern).

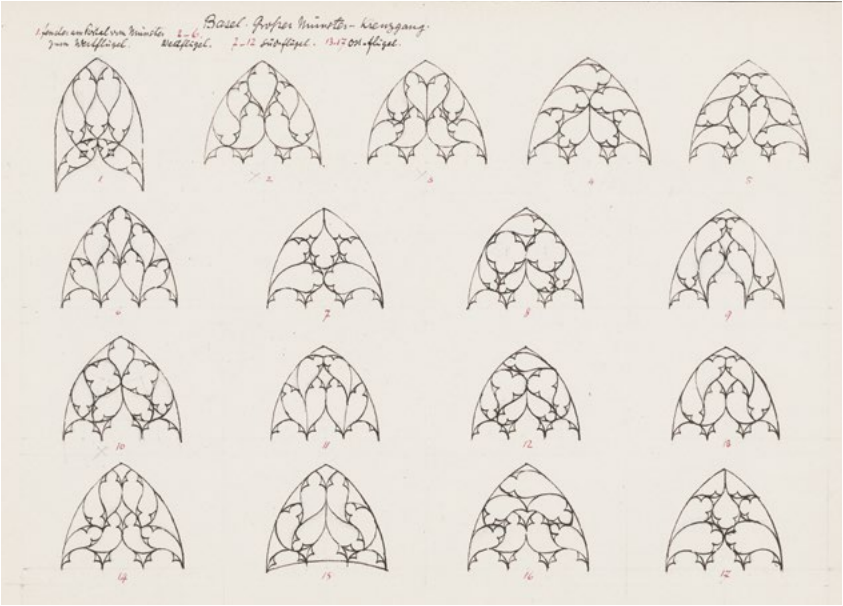
61 Isler-Hungerbühler 1956 (wie Anm. 33), S. 100 und 103; Reinle 1976 (wie Anm. 8), S. 80. Im Nachlass Rahn (ZBZ FA Rahn 1470.za.3) finden sich die «Inscriptionslisten» seiner Lehrveranstaltungen aus den Jahren 1886–1911.

62 Vgl. etwa den von Josef Zemp geschriebenen Nachruf auf Rahn im ASA N.F. 14 (1912), S. 1–6, hier S. 6 (1. Zitat) und Gagliardi/Strohl 1938 (wie Anm. 1), S. 739 (2. Zitat). Vgl. auch Zemp, Josef: Johann Rudolph Rahn, 24. April 1841 bis 28. April 1912, Separatdruck aus der NZZ (ZBZ FA Rahn 2470h.5 Nr. 7). Zur Vorbildlichkeit Springers in Hinblick darauf, «dass die Natur und die Gesetze der künstlerischen Tätigkeit richtig und vollständig nur auf dem Wege der historischen Forschung ergründet werden können», s. Reinle 1976 (wie Anm. 8), S. 78.



14 Federzeichnung von Friedrich Salomon Vögelin in seinem Exzerpt des Bandes *Kunst-Denkmäler in Deutschland* (1844), p. 38, Abteilung «altchristliche Basiliken in Deutschland».

sie «das Gefühl wesentlicher Belehrung und Bereicherung genoß. Rahn trug höchst klar und anschaulich vor. Ich begriff erst jetzt, daß Gebäude nicht schlechtweg nach jeweiligem Geschmack errichtet werden können, sondern daß ihr Zweck und statische Gesetze die Bedingungen sind, mit denen der Bauwille sich auseinandersetzen muß innerhalb der Formenwelt, die er vorfindet.»⁶³ (Abb. 15) Tatsächlich ging es in vielen von



15 Masswerkkonfigurationen im Grossen Kreuzgang des Basler Münsters; Tuschezeichnung von Johann Rudolf Rahn, undatiert.

Rahns Lehrveranstaltungen um Architektur und die komplexen Bedingtheiten, die für das Zustandekommen von Bauwerken verantwortlich waren, doch zeigt das Portfolio seiner Vorlesungen und Seminare, dass er sich in der Lehre keineswegs auf die Architektur beschränkte, sondern auch die Malerei und die graphischen Künste berücksichtigte und neben Schweizer Themen stets auch das Internationale im Blick hatte. Seine allererste, noch als Privatdozent im Sommersemester 1869

63 Huch 1960 (wie Anm. 55), S. 25.

angebotene Vorlesung war der Geschichte des Kirchenbaus im Mittelalter gewidmet, es folgten – immer noch vor seiner Ernennung zum Extraordinarius – Veranstaltungen *Ueber die mittelalterlichen Kunstdenkmäler der Schweiz und ihr Verhältniss zu denjenigen der Nachbarländer* (WS 1869/70), zu *Lionardo, Raffael und Michelangelo* (SS 1870) und zur *Schweizerische[n] Kunst im Reformationszeitalter* (WS 1870/71).⁶⁴ Alle diese Themen hat Rahn auch später wiederholt angeboten, jene zu den mittelalterlichen Kunstdenkmälern in der Schweiz – bisweilen ergänzt um einen Blick ins 16. und 17. Jahrhundert – im WS 1871/72, SS 1878, SS 1879, WS 1879/80, WS 1880/81, WS 1881/82, SS 1882, SS 1883, WS 1883/84, SS 1886, WS 1886/87, SS 1887, SS 1889, WS 1890/91, SS 1891, WS 1892/93, WS 1894/95, SS 1895, WS 1895/96, WS 1897/98, SS 1898, WS 1998/99, WS 1901/02, WS 1903/04, SS 1904, WS 1907/08, SS 1908, WS 1911/12 und im SS 1912, jene zu den drei Malerheroen der italienischen Renaissance im SS 1873, WS 1885/86, WS 1889/90, WS 1891/92, WS 1896/97, SS 1901, WS 1906/07, WS 1910/11, jene zur Geschichte des Kirchenbaus im WS 1874/75, SS 1878 und jene zur frühneuzeitlichen Kunst in der Schweiz im SS 1872, WS 1873/74, SS 1875, WS 1876/77, SS 1902, WS 1904/05, WS 1908/09. Hinzu kamen Vorlesungen und Seminare zur italienischen Malerei bis zum 16. Jahrhundert⁶⁵ zur *Geschichte der deutschen und niederländischen Malerei bis zum 16. Jahrhundert*,⁶⁶ zur *Geschichte der Glasmalerei, mit besonderer Berücksichtigung der Schweiz*,⁶⁷ zur *Geschichte des Holzschnitts und des Kupferstiches nebst Vorweisungen*,⁶⁸ zur Kunst «im gothischen Zeitalter»,⁶⁹ zur *Geschichte der altchristlichen Kunst* (SS 1872), zu *Stadt, Burg und Edelsitz des Mittelalters und der Renaissance in der Schweiz*,⁷⁰ zur *Allgemeine[n] Kunstgeschichte des Mittelalters*,⁷¹ ferner eine *Einleitung in die mittlere und neuere Kunstgeschichte, verbunden mit Uebungen und Besprechungen* (SS 1873). Wie Vögelin hat auch Rahn kunstgeschichtliche Übungen am Historischen Seminar angeboten, komplementär zu Vögelin jeweils im Sommersemester, bisweilen «mit besonderer Berücksichtigung der romanischen und gothischen Denkmäler der Schweiz» (SS 1874) und «wenn möglich

64 Alle Daten sind den Vorlesungsverzeichnissen entnommen, die für die Jahre bis 1900 online greifbar sind; für Rahn siehe histvv.uzh.ch/dozenten/rahn_jr.html (aufgerufen am 10. Juni 2022). Die dort mit * bezeichneten Veranstaltungen von Rahn wurden an der Freifächer-Abteilung des Eidgenössischen Polytechnikums gelesen – ein früher Fall also von Crosslisting.

65 So im SS 1871, WS 1872/73, SS 1874, WS 1875/76, SS 1877, WS 1878/79, WS 1881/82, SS 1885, WS 1887/88, WS 1890/91, WS 1893/94, WS 1900/01, SS 1903, WS 1905/06, WS 1909/10.

66 WS 1871/72, WS 1874/75, SS 1876, SS 1878, SS 1880, SS 1882, SS 1884, SS 1887, SS 1890, SS 1893, WS 1899/1900, WS 1901/02, WS 1902/03, SS 1905, SS 1907, SS 1909, SS 1911.

67 WS 1885/86, WS 1887/88, WS 1889/90, SS 1892, SS 1896, WS 1899/1900, SS 1906, SS 1910.

68 SS 1871, WS 1872/73, WS 1875/76, WS 1876/77, WS 1879/80, SS 1881, WS 1884/85, WS 1886/87, WS 1888/89, WS 1892/93, WS 1898/99, WS 1900/01.

69 WS 1876/77, SS 1879, SS 1880, SS 1881, SS 1883, WS 1888/89.

70 WS 1891/92, WS 1893/94, SS 1899, SS 1905, SS 1912.

71 WS 1873/74, WS 1875/76, WS 1877/78, WS 1878/79, SS 1880, WS 1882/83, SS 1885, SS 1887.

mit Excursionen».⁷² Im Wintersemester 1894/95 taucht innerhalb von Rahns Lehrangebot erstmals das Thema *Ueber Erhaltung und Wiederherstellung historischer Baudenkmäler* auf, das ebenfalls zu einem seiner «Klassiker» wurde (WS 1896/97, SS 1900). Die alten Vorlesungsverzeichnisse zeigen, dass sowohl Vögelin als auch Rahn in ihre Lehre regelmässig Originale und anderes Anschauungsmaterial einbezogen haben; Ricarda Huch erwähnt für Vögelin eine Exkursion nach Basel, um Holbeins Werke im Original betrachten zu können, bei Rahn verweisen die insbesondere bei den *Kunstgeschichtlichen Übungen* auftauchenden Vermerke «wenn möglich mit Exkursionen», «mit Benutzung der Kupferstichsammlung des eidgenössischen Polytechnikums» oder «im Landesmuseum» auf die gemeinsame Autopsie vor Ort. Rahn hatte seit 1883 neben seinem Ordinariat an der Zürcher Universität auch die Professur für Kunstgeschichte am Polytechnikum inne und war dort massgeblich am Auf- und Ausbau der Kupferstich- und der Gipsabguss-sammlung beteiligt.⁷³ Auch für Vögelin ist im Zusammenhang mit seinen kunsthistorischen Übungen der Einbezug von Gipsabgüssen sowie «eigenen Stichen, Photographien oder Zeichnungen» in die Lehre bezeugt.⁷⁴ Bei Rahn wurden die Studierenden angehalten, selbst zu zeichnen – auch auf Exkursionen und bisweilen schon auf der Zugfahrt zu einem kunst- bzw. architekturhistorischen Reiseziel.⁷⁵ Diese intime Studienatmosphäre war nicht unwesentlich dem Umstand geschuldet, dass kunsthistorische Lehrveranstaltungen damals selten von mehr als zehn Personen besucht wurden und eine «Schülerzahl» von 14 bereits als stattlich galt.⁷⁶

Schweizer Kunst als Programm: Vögelin und Rahn als Forscher und Kulturpolitiker

Anders als in der Lehre, wo der Wille um die Vermittlung eines kunsthistorischen Kanons die allzu einseitige Berücksichtigung eines einzelnen Fachgebiets verbot, zeigt sich in den Publikationen von Vögelin und Rahn seit ihrem Stellenantritt an der Universität ein klares Bekenntnis

72 SS 1875, SS 1876, SS 1877, SS 1879, SS 1880, SS 1881, SS 1882, SS 1884, SS 1885, SS 1886, SS 1888, SS 1889, SS 1890, SS 1891, SS 1892, SS 1893, SS 1894, SS 1895, SS 1896, SS 1897, 1898, SS 1899, SS 1900, SS 1901, SS 1904, SS 1906, SS 1907, SS 1908, SS 1910, SS 1911. Vgl. oben, mit Anm. 43.

73 ZBZ FA Rahn 1470.z.2 und FA Rahn 1470.z.3; vgl. Isler-Hungerbühler 1956 (wie Anm. 33), S. 88f. Allerdings hat Rahn schon für seine im Sommersemester 1871 angebotene Veranstaltung zur Geschichte des Holzschnittes und des Kupferstiches Originalblätter einbezogen; vgl. den entsprechenden Vorlesungsverzeichniseintrag. 1908 wurde Rahn für drei Jahre in die Aufsichtskommission der archäologischen Sammlung gewählt, 1911 erneut (ZBZ FA Rahn 2470a).

74 Gagliardi/Strohl 1938 (wie Anm. 1), S. 728 (Zitat); Betulius 1956 (wie Anm. 18), S. 89.

75 Dies geht aus den Studierenerinnerungen von Dr. Eugen Ziegler hervor, publiziert unter dem Titel «Ein Gedenkblatt», in: Meyer von Knonau, Gerold: Zur Erinnerung an Joh. Rudolf Rahn, geb. 24. April 1841, gestorben 28. April 1912, Zürich 1912, S. 4–18 (ZBZ FA Rahn 2470h.5 Nr. 6).

76 Isler-Hungerbühler 1956 (wie Anm. 33), S. 101; Reinle 1976 (wie Anm. 8), S. 80f. Vgl. auch die von Rahn geführten «Inscriptionslisten» seiner Lehrveranstaltungen aus den Jahren 1886–1911 (wie Anm. 61).

zur Schweiz und ihrer historischen Kunstproduktion. Vögelin hatte schon in seinem Bewerbungsschreiben keinen Hehl daraus gemacht, dass er sein kulturhistorisches Programm insbesondere an der Schweiz zu exemplifizieren gedachte.⁷⁷ Bei Rahn, der seine akademischen Stufenleitern notabene auf der Basis von Arbeiten zur frühchristlichen Baukunst Roms und des byzantinischen Mittelmeerraumes erklimmen hatte und «auf dem besten Wege» gewesen sein soll, «ein durchschnittlicher Kunsthistoriker zu werden, der genau das schreibt, was die Leser von ihm erwarten», erscheint die Exklusivität, mit der er sich nach seinem Amtsantritt als Professor an der Universität Zürich auf die Kunst in der Schweiz kaprizierte, weitaus erstaunlicher.⁷⁸ Allerdings hatte Rahn bereits als 16-Jähriger die Schweiz bereist und die dabei besuchten «Altertümer» gezeichnet.⁷⁹ 1859–1862 erschienen drei Miszellen von ihm zu Schweizer Themen, 1869 – nach einer Lücke von sieben Jahren, in denen Rahns Augenmerk auf Rom und Byzanz lag – vier weitere; danach ging es Schlag auf Schlag, zumeist Kurzbeiträge zu einzelnen mittelalterlichen Bauten oder Objekten in der Schweiz, bisweilen auch zu grösseren Themenkomplexen wie 1872 den Schweizer Zisterzienserkirchen.⁸⁰ In den frühen 1870er-Jahren entstand auch Rahns Opus magnum, die *Geschichte der bildenden Künste in der Schweiz*. (Abb. 16) Sie erschien ab 1873 in drei Lieferungen und lag 1876 schliesslich als 868-seitiges Buch vor, illustriert grösstenteils mit Zeichnungen von der Hand des Autors.⁸¹ Bereits der Titel, aber auch der Aufbau des Buches inklusive der Nichtberücksichtigung der Neuzeit zeigt, dass sich Rahn eng an Schnaases *Geschichte der bildenden Künste* orientierte.⁸² Innovativ war jedoch die Beschränkung auf die Kunst der Schweiz als eines «modernen» Staatsgebildes, das schon von seiner Genese her keinerlei Homogenität versprach, sondern als Berührungsraum der Ausläufer mehrerer Kulturlandschaften ein interessantes Feld künstlerischer Transfer- und Amalgamierungsprozesse darstellt. Die Forschung hat Rahns Ansatz mehrfach gewürdigt, auch die Hintergründe seines

77 StAZH U 109.2 (Teil 2); die hier im Blick stehende Passage findet sich auf S. 4 von Vögelins Bewerbungsschreiben. Vgl. oben, mit Anm. 26.

78 Isler-Hungerbühler 1956 (wie Anm. 33), S. 67. Zu Rahns «Kehrtwendung» s. ausführlich Mondini 2012 (wie Anm. 34), bes. S. 301f.

79 Isler-Hungerbühler 1956 (wie Anm. 33), S. 25–27.

80 «Von dem Anzeiger für Schweizerische Alterthumskunde, den Rahn von 1879–1905 redigierte, ist kaum eine Nummer ohne einen Beitrag von seiner Hand erschienen»; Riggenbach, Rudolf: Johann Rudolf Rahn 1841–1912. Zur neuen Biographie des Begründers der Schweizerischen Kunstgeschichte, in: ZAK 17 (1957), 46–51, hier S. 47. Eine Zusammenstellung von Rahns Publikationen «zur schweizerischen Kunstgeschichte und Altertumskunde» findet sich im ASA N.F. 14 (1912), S. 7–15, ein Gesamtverzeichnis im Anzeiger für Schweizerische Geschichte N.F. 11 (1912), S. 261–279; vgl. auch Isler-Hungerbühler 1956 (wie Anm. 33), S. 136.

81 Rahn, J[ohann] Rudolf: Geschichte der bildenden Künste in der Schweiz. Von den ältesten Zeiten bis zum Schlusse des Mittelalters, Zürich 1876. Für die Beförderung von Rahn zum Ordinarius 1877 war seine Geschichte der bildenden Künste in der Schweiz grundlegend; vgl. Anm. 41.

82 So bereits in Zemps Nachruf auf Rahn in der NZZ (wie Anm. 62), S. 8 und 13. Vgl. Reinle 1976 (wie Anm. 8), S. 78; Hauser 2012 (wie Anm. 28), S. 243f.



16 Cover und Innentitel von Johann Rudolf Rahns Opus magnum *Geschichte der bildenden Künste in der Schweiz, von den ältesten Zeiten bis zum Schlusse des Mittelalters*, Zürich 1876.

Insistierens auf der Bedeutung des Lokalen, der Kleinform, des Bäuerlichen.⁸³ Zumeist wird jene Passage aus dem Vorwort zitiert, in der Rahn von der künstlerischen Inferiorität der Schweiz spricht, hin und wieder auch jene aus der Einleitung, wo der Autor die «ästhetisch-philosophische Betrachtungsweise, wie sie noch im vorigen Jahrhunderte herrschend war», der «neueren Methode» einer «vorwiegend historisch-kritischen Richtung» gegenüberstellt.⁸⁴ «Wir sind nicht mehr gewohnt uns mit einem rein ästhetischen Urtheile zu begnügen, sondern wir verlangen zugleich die Verhältnisse des Kunstwerkes zu dem äusseren Leben kennen zu lernen, die Bedingungen zu erforschen, welche den einzelnen Erscheinungen zu Grunde liegen, die Zustände endlich, welche fördernd oder hemmend die künstlerische Productivität beeinflussten. Mit anderen Worten erst dann, wenn wir das Kunstwerk als einen Organismus betrachtet haben, in dem sich der Geist seines Schöpfers, seiner Zeit und seines Ortes widerspiegelt [sic], sind wir im Stande ein sicheres Urtheil über den Werth desselben zu fassen.»⁸⁵ Allzuweit von Vögelins Konzept, Kunstwerke als historische Dokumente aufzufassen und als Bausteine kulturgeschichtlicher Narrative zu verwenden, ist dies nicht entfernt!

83 Isler-Hungerbühler 1956 (wie Anm. 33), S. 70–78; Riggenbach 1957 (wie Anm. 80), S. 46f.; Reinle 1976 (wie Anm. 8), S. 78; Maurer, Emil: Drei Köpfe – drei schweizerische Kunstgeschichten. Bemerkungen zu Johann Caspar Füssli, Jacob Burckhardt und Johann Rudolf Rahn, in: Unsere Kunstdenkmäler 38, Heft 3 (1987), S. 367–381, hier S. 378–380; Mondini 2012 (wie Anm. 35), S. 237f.; Hauser 2012 (wie Anm. 28), S. 246f.

84 Rahn 1876 (wie Anm. 81), S. 1.

85 Ebd.

Interessanterweise war jenes grössere Werk, an dem Vögelin gleichzeitig wie Rahn an seinem Opus magnum schrieb, nun keineswegs auf die Schweiz beschränkt, sondern den *Denkmäler[n] der Weltgeschichte* (Abb. 17) von den alten Ägyptern bis zur «Moderne» gewidmet, letztere vertreten durch Bauten wie die Galleria Vittorio Emanuele in Mailand (Abb. 18) oder das Wiener Opernhaus.⁸⁶ In seiner Publikationsform als kommentierter Bilderatlas war es allerdings auf ein interessiertes Laienpublikum ausgerichtet, nicht wie Rahns Werk auf ein Fachpublikum: «Man wird [...] die Entwicklungsgeschichte der einzelnen Völker wie auch der Menschheit im Ganzen Grossen am sichersten aus ihren künstlerischen Monumenten erkennen. [...] Es sind [...] die künstlerischen Monumente der eigentliche Höhenmesser für die geistige Begabung und die innere Bedeutung eines Volkes; es ist die Kunstgeschichte das Buch, in das die Menschheit mit eigener Hand ihre Entwicklung eingeschrieben. Von dieser Anschauung ausgehend setzt sich das vorliegende Werk das Ziel, dem mit der strengeren Kunstgeschichte nicht näher vertrauten Publikum einen Überblick über die Entwicklung der in unsern Kulturkreis gehörigen Völker an der Hand ihrer künstlerischen Monumente zu geben.»⁸⁷ Hinzu kamen zahlreiche Aufsätze zu jenen Themen, die auch in Vögelins Lehre eine Rolle spielten, zu Holbein also, Niklaus Manuel, zu den frühneuzeitlichen Fassadenmalereien in der Schweiz, zur *Holzschneidekunst in Zürich im 16. Jahrhundert*, *Über das Volkstheater in der Schweiz*, *Über Meubles und Zimmer-Ameublements im 16., 17. und 18. Jahrhundert*, zu Glasgemälden, zu Ägidius Tschudi etc.⁸⁸ Dass Vögelin auch zeitgenössischer Kunst gegenüber aufgeschlossen war, zeigt seine Beschäftigung mit dem 1879 verstorbenen Schweizer Historienmaler Ludwig Vogel oder mit dem sich zeichnerisch auch in die aktuellen politischen Auseinandersetzungen einmischenden Karikaturisten Martin Disteli (1802–1844).⁸⁹

In der Regel wird das Fehlen eines Vögelinschen Opus magnum mit der «Zersplitterung» seiner Interessen zusammengebracht, mit fehlender Konzentration für nur eine Sache.⁹⁰ Tatsächlich war Vögelin auf tausend Hochzeiten zugleich zu Gast, war in verschiedenen Funktionen als Politiker aktiv, hielt flammende Festreden an den Neujahrsfeiern der Demokraten, war 1871 bis 1877 zusätzlich Lehrer für Schweizergeschichte

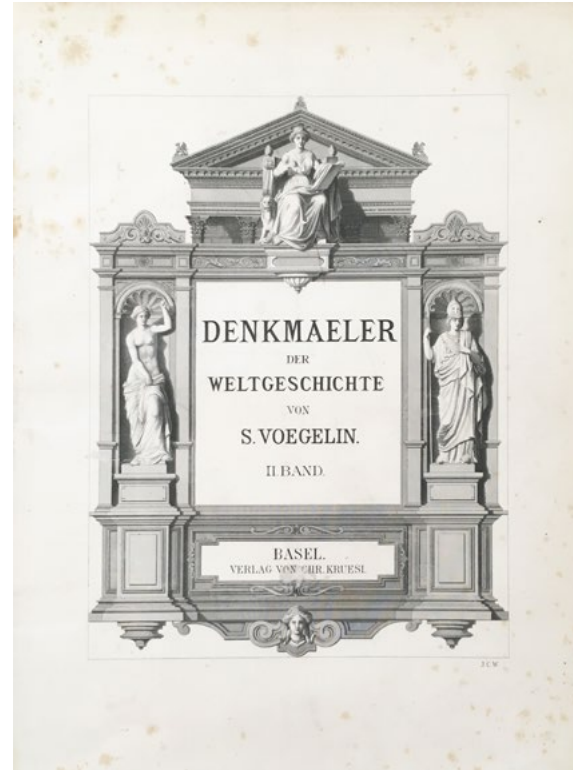
⁸⁶ Denkmäler der Weltgeschichte. Eine Sammlung der hervorragendsten Monumente, grösstentheils nach Originalansichten geschichtlich und kunsthistorisch erläutert von S. Vögelin, Professor für Kultur- und Kunstgeschichte an der Universität Zürich, 1 Textband mit 2 Teilfascikeln und 2 Tafelbände, Basel o. J. (1870–1874). Vgl. dazu Betulius 1956 (wie Anm. 18), S. 91 und Abegg 2012 (wie Anm. 18), S. 263.

⁸⁷ Vögelin, Denkmäler der Weltgeschichte 1870 (wie Anm. 86), Textbd. 1, Sp. 2f.

⁸⁸ Vgl. die Auflistung der Publikationen Vögelins bei Betulius 1956 (wie Anm. 18), S. VI–XII.

⁸⁹ Vögelin, Friedrich Salomon: Das Leben Ludwig Vogels. Neujahrsblätter der Künstlergesellschaft in Zürich 1881 und 1882; zu Disteli siehe das Konvolut Ms. T.149.3 im Nachlass Vögelin in der ZBZ.

⁹⁰ Durrer, Robert: Heinrich Angst. Erster Direktor des Schweizerischen Landesmuseums, Britischer Generalkonsul, Glarus 1948, S. 74; Reinle 1976 (wie Anm. 8), S. 77; Abegg 2012 (wie Anm. 18), S. 259f. und 264.



17 Frontispiz von Vögelins *Denkmäler[n] der Weltgeschichte*, Basel 1870–1874.



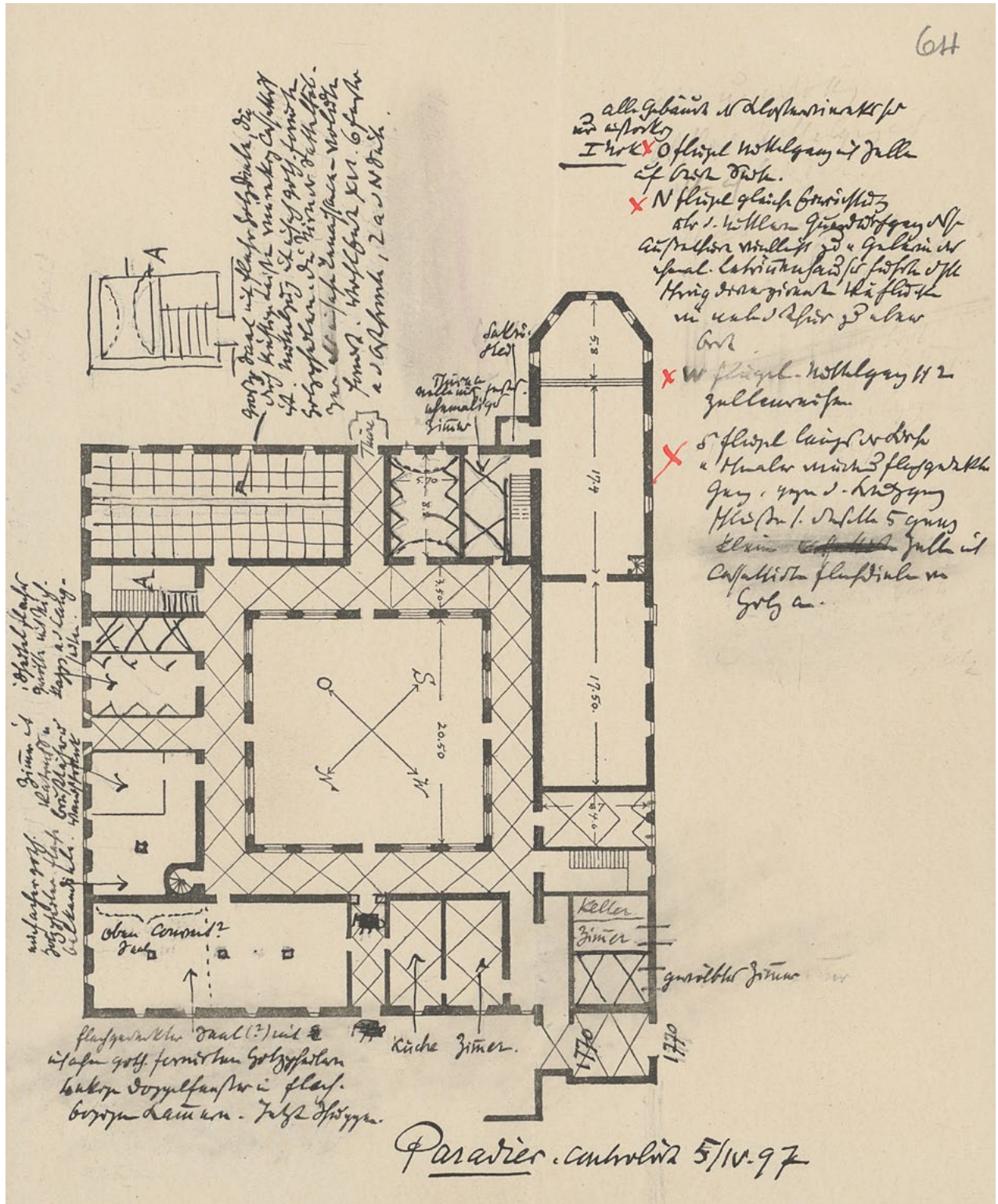
18 Taf. 197 aus Vögelins *Denkmäler[n] der Weltgeschichte* mit Stich der Galleria Vittorio Emanuele in Mailand.

am Lehrerseminar Küsnacht und schrieb 1872 an einem Lehr- und Lesebuch für die Volksschule mit.⁹¹ Dass ihm dabei die Schweizer Kunst ein besonderes Herzensanliegen war, zeigt auch seine Koordination der sogenannten Gruppe 38 an der Schweizer Landesausstellung von 1883, in deren Zentrum die «Historische Kunst» stand – ein Auftakt für Vögelins Kampf um ein Schweizerisches Nationalmuseum.⁹² Wenn es um die Rettung «schweizerischer Altertümer» ging (Abb. 19), sei es, dass sie vom Verfall bedroht waren oder aber ins Ausland verscherbelt werden sollten, fanden sich Rahn und Vögelin Seite an Seite.⁹³ So war es selbstverständlich, dass Vögelin in der massgeblich von Rahn mitbegründeten *Schweizerischen Gesellschaft für die Erhaltung historischer Kunstdenkmäler* im Kuratorium sass und Rahn nach Vögelins Tod dessen Engagement für ein gesamtschweizerisches Museum weiterführte, so dass dieses

⁹¹ Zum Lehrbuch s. Betulius 1956 (wie Anm. 18), S. VI und 114–119, zu den politischen Ämtern s. oben mit Anm. 56. Zur Tätigkeit am Lehrerseminar Küsnacht siehe Gagliardi/Strohl 1938 (wie Anm. 1), S. 728 und Betulius 1956 (wie Anm. 18), S. 111.

⁹² Vgl. dazu die Konvolute Ms T. 150.1–3 im Nachlass Vögelin in der ZBZ. Bereits 1882 hatte Vögelin um «teilweise Entlassung in der Verpflichtung zu Vorlesungen im kommenden Sommersemester» (1883) ersucht, da er «von der Aufgabe eines Chefs der Gruppe für alte Kunst an der Landesausstellung in ganz aussergewöhnlicher Weise in Anspruch genommen werde» (ZBZ Ms. T.159.2).

⁹³ Etwa bezüglich des Erhalts der ehemaligen Klosterkirche in Königsfelden; Nachlass Vögelin (ZBZ Ms. T.158.2). Vgl. auch Rahns Nachruf auf Vögelin (wie Anm. 59), S. 144.



19 Grundriss des ehemaligen Klarissenklosters Paradies bei Schaffhausen; Lithographie mit handschriftlichen Kommentaren und Masseinträgen von Johann Rudolf Rahn, datiert 5. April 1897.

1898 unter dem Namen Landesmuseum schliesslich eröffnet werden konnte.⁹⁴ Sowohl Vögelin als auch Rahn nahmen höchstpersönlich an spektakulären Auktionen im In- und Ausland teil, um Glasscheiben und andere Objekte schweizerischer Provenienz in staatlichem Auftrag zurückzukaufen.⁹⁵ Rahn soll sogar der «Mittelpunkt eines eigentlichen Spionagerings» gewesen sein, «dem in Stammheim ein Pfarrer, ein Drogist in Solothurn, der Inhaber einer Fremdenpension in Locarno und in Beromünster ein Kanonikus am Stift angehörten», die alle, wenn sie in einer Alphütte ein Altarbild entdeckten oder irgendwo ein «Muttergöttesli» vor dem Verscherbeltwerden bewahren wollten, an Rahn schrieben und anfragten, was sie tun sollten.⁹⁶ Den beiden ersten Zürcher Kunstgeschichte-Professoren wurde für diese Pionierleistungen in vielfältiger Weise gedankt, Vögelin etwa 1885 in Form der Ehrendoktorwürde der Philosophischen Fakultät der Universität Basel – als Dank für «hervorragende Leistungen für die Geschichte der Kunst, insbesondere der des Vaterlandes». Rahn wiederum wurde mehrfach mit Rufen an andere Hochschulen gelockt, bereits 1868 – noch vor seiner Ernennung zum Extraordinarius in Zürich – ans Polytechnikum Karlsruhe, 1877 an die Bauakademie Berlin, 1880 an die Universität Göttingen und im selben Jahr an die Universität Strassburg, 1891 schliesslich an die Technische Hochschule Hannover, doch stets lehnte er ab zugunsten eines Verbleibs in seiner Heimatstadt.⁹⁸ (Abb. 20) Seine über 40-jährige Tätigkeit an der Universität Zürich, verbunden mit seinen vielfältigen ausseruniversitären Engagements für die Schweizer Kunstdenkmäler hat Rahn den Ehrentitel des «Vaters» bzw. «Begründers» der Schweizer Kunstgeschichte und Denkmalpflege eingebracht. Dass Rahns Erfolg aber ohne Vögelins Initiativen und Mittun nicht denkbar gewesen wäre und die beiden Kollegen sich während ihrer gemeinsamen Wirkungsjahre in

94 Abegg 2012 (wie Anm. 18), S. 264f. Vgl. Wyss 1987 (wie Anm. 6), S. 391f.; Haupt, Isabel: «Kirche mit Düngerhaufen!» – Rahn, Königsfelden und die Gründung des Vereins für Erhaltung vaterländischer Kunstdenkmäler, in: ZAK 69, Heft 3+4 (2012), S. 355–362; Dieterich, Barbara: Johann Rudolf Rahns Initiantenvortrag – Aspekte der Denkmal-Erhaltung, in: ZAK 69, Heft 3+4 (2012), S. 363–371; Gutbrod, Cristina: «Nicht nur im Innern, sondern auch durch sein Äusseres geschichtlich docieren» – Gustav Gull's Landesmuseum als bauliche Umsetzung von Johann Rudolf Rahns Verständnis schweizerischer Kunst und Architektur, in: ZAK 69, Heft 3+4 (2012), S. 275–284. Zu Vögelins Rolle bei der Gründung des Landesmuseums s. Durrer 1948 (wie Anm. 90), S. 74–92.

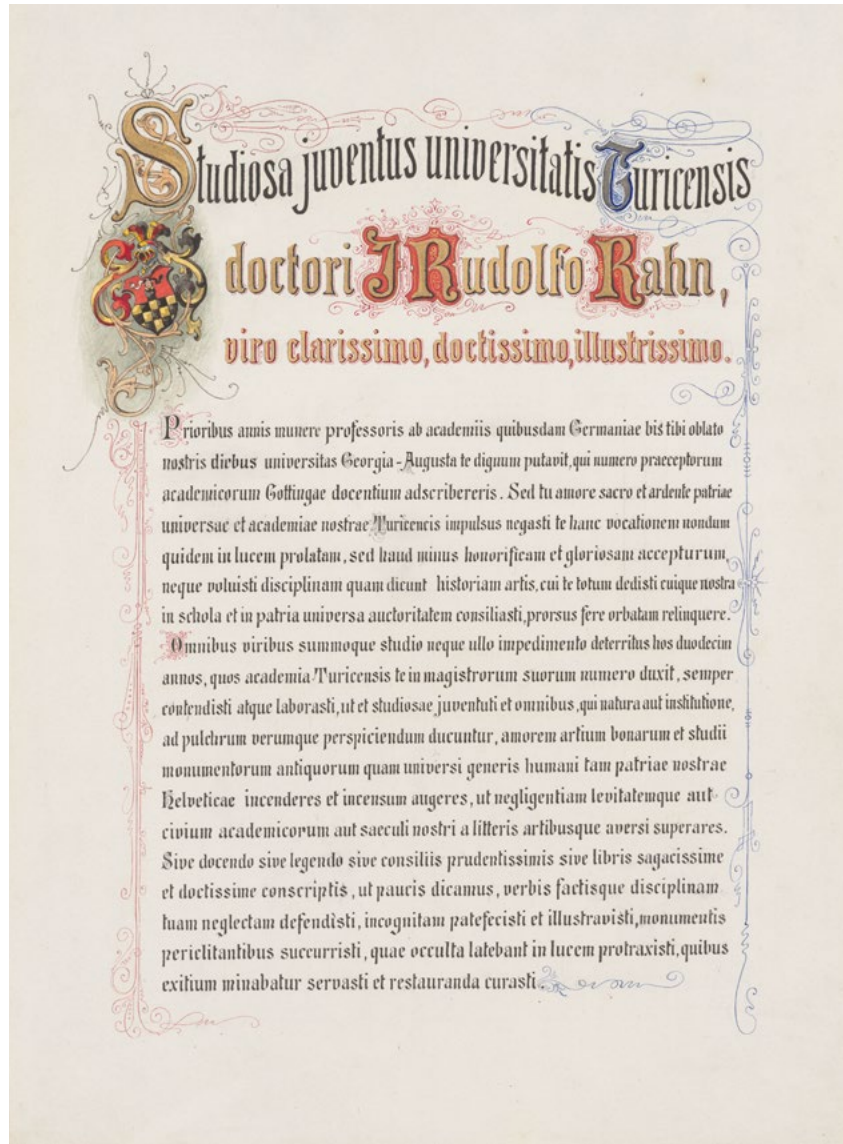
95 Zu Rahn hierzu Zemp, Josef: Johann Rudolph Rahn, 24. April 1841 bis 28. April 1912, Separatdruck aus der NZZ, bes. S. 21f. (ZBZ FA Rahn 2470h.5 Nr. 7). Zu Vögelin, der 1886 als Nationalrat vom Bundesrat den Auftrag erhielt, einige Katalognummern (v. a. Glasscheiben) aus der Felix'schen Sammlung bei deren Versteigerung in Köln zu erwerben, s. das entsprechende Auftragschreiben im Nachlass Vögelin (ZBZ Ms. T.158.1). Vgl. auch Dieterich 2012 (wie Anm. 94), S. 365.

96 Riggenbach 1957 (wie Anm. 80), S. 49.

97 Brief des Dekans Wackernagel vom 26. November 1885, im Nachlass Vögelin (ZBZ Ms. T.158.1).

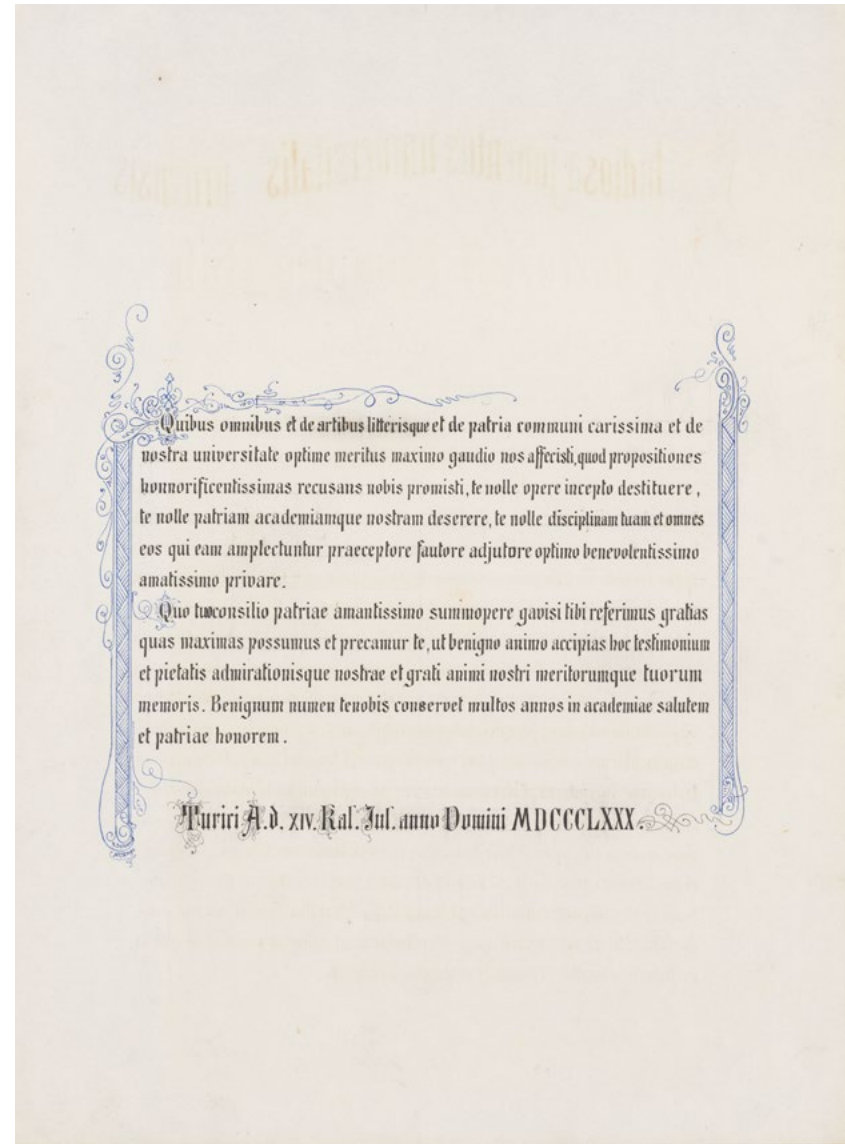
98 Die entsprechenden Dokumente finden sich im Nachlass Rahn (ZBZ FA Rahn 1470.z.6). Vgl. Meyer von Knonau, Gerold: Johann Rudolf Rahn (Nachruf), in: LXXVII. Neujahrsblatt zum Besten des Waisenhauses in Zürich für 1914, S. 25f., wonach schon bei der ersten Rufablehnung 1868 Rahns Entschluss festgestanden habe, «nirgends anderswo, als in Zürich, eine akademische Lehrthätigkeit zu beginnen» (ZBZ FA Rahn 2470h.5 Nr. 6).

- 20 Dankesschreiben der Studentenschaft anlässlich von Rahns Ablehnung des Rufes an die Universität Göttingen anno 1880. Unter den insgesamt 128 Unterzeichnern des als lateinische «Urkunde» gestalteten Schreibens sind die offiziellen Vertreter aller Fakultäten und Verbindungen, ausserdem – neben vielen «studentes philosophiae» ebenso viele «studentes medicinae» und «jurisprudentiae», zudem zwei Chemiestudenten und zwei Architekturstudenten, darunter Karl Moser.



Zürich 1870–1888 geradezu symbiotisch ergänzt haben, wurde erst 1976 von Adolf Reinle erkannt: «Sicher ist, dass durch die organisch ineinandergreifende Tätigkeit der beiden Extraordinarii, die weit über die Universität hinausreichte, an der Hochschule wie in der Öffentlichkeit die Existenz des Faches Kunstgeschichte bekannt, ja sogar populär machte.»⁹⁹ Beide – sowohl Vögelin als auch Rahn – haben die Grundlage dafür gelegt, dass sich das Fach langfristig an der Universität Zürich etablieren konnte und die anfängliche Doppelspitze mit einigen wenigen Unterbrechungen über 100 Jahre bestehen blieb.

⁹⁹ Reinle 1976 (wie Anm. 8), S. 77; vgl. auch Abegg 2012 (wie Anm. 18), S. 260f. In den Abhandlungen von Betulius zu Vögelin und von Isler-Hungerbühler zu Rahn, beide 1956 erschienen, wird der jeweilige Kollege mit keinem Wort erwähnt.



Abbildungsnachweis

Abb. 1:	KHIST 433 IV.13; Foto: Mediathek KHIST.
Abb. 2:	KHIST 433 I.16; Foto: Mediathek KHIST.
Abb. 3:	ZBZ, Graphische Sammlung AWP 500:21; Foto: ZBZ.
Abb. 4:	UZH-Archiv AB.1.1052; Foto: UZH-Archiv.
Abb. 5:	Nachlass Vögelin, ZBZ Ms. T.159.1; Foto: Carola Jäggi.
Abb. 6:	Nachlass Vögelin, ZBZ Ms. T.159.2; Foto: ZBZ.
Abb. 7:	UZH-Archiv AB.1.0778; Foto: UZH-Archiv.
Abb. 8:	Nachlass Rahn, ZBZ FA Rahn 2470.h.5; Foto: ZBZ.
Abb. 9:	ZBZ, Graphische Sammlung, Varia Diplome: Einzel. Person, Rahn III 17; Foto: ZBZ.
Abb. 10:	ZBZ, Graphische Sammlung Rahn La, 214; doi.org/10.7891/e-manuscripta-46405 (aufgerufen am 7. Juni 2022).
Abb. 11:	Nachlass Vögelin, ZBZ Ms. T.159.2; Foto: ZBZ.
Abb. 12, 13:	Foto: UZH-Archiv.
Abb. 14:	Nachlass Vögelin, ZBZ Ms. T.148.9; Foto: Carola Jägg.
Abb. 15:	ZBZ, Graphische Sammlung Rahn L, 99,8; doi.org/10.7891/e-manuscripta-45391 (aufgerufen am 7. Juni 2022).
Abb. 16:	Foto: Carola Jäggi.
Abb. 17, 18:	Foto: ZBZ.
Abb. 19:	ZBZ, Graphische Sammlung Rahn XLIX, 64; doi.org/10.3931/e-rara-44734 (aufgerufen am 7. Juni 2022).
Abb. 20:	Nachlass Rahn, ZBZ FA Rahn 1470h; Foto: ZBZ.

Konrad Escher und die Förderung der schweizerischen Kunstgeschichte unter Beachtung der zürcherischen Kunst

Ylva Gasser

Seit der Eroberung der Hörsäle durch das Kleinbild-Dia, das vor einigen Jahren seinerseits durch digitale Präsentationsmedien verdrängt wurde, fristet das Foto- und Bildarchiv des Kunsthistorischen Instituts ein stiefmütterliches Dasein. Die an die 100'000 dort gelagerten Glasdiapositive, Kunstdrucke, Druckgrafiken, Postkarten, Silbergelatine- oder Albumin-Abzüge sind ihrer ursprünglichen Bestimmung beraubt, nämlich der Veranschaulichung und Wiedergabe von Kunstwerken jeglicher Gattung zum Zwecke des Studiums. Lediglich Teile des Archivbestandes, konkret das Bildmaterial aus der Schenkung Heinrich Wölfflins, finden derzeit in Zusammenhang mit dem Wölfflin-Editionsprojekt Beachtung.¹

Der reiche und vielfältige Bestand des Archivs jedoch ist bleibendes Zeugnis der Geschichte der Kunstgeschichte an der Universität Zürich, spiegelt das fotografische Wissen des Studienfaches, dokumentiert den Wert und Umgang mit Bildmaterial in der Lehre, erhellt Strömungen der hiesigen kunsthistorischen Forschung und beleuchtet Wirkung und Tätigkeit herausragender Persönlichkeiten. Um die Vielfalt und die grosse Zahl an Objekten überblicken und materialgerecht archivieren zu können und um ein Findmittel zu schaffen, das es Forschenden, Studierenden und Interessierten erlaubt, Einblick in den Bestand zu erhalten, hat die Mediathek des Instituts, der das Bild- und Fotoarchiv angegliedert ist, 2018 begonnen, ein Inventar zu erstellen und die Objekte zu digitalisieren.

In Zusammenhang mit dieser Arbeit ist eine kleine schwarze Schachtel ins Blickfeld gerückt, die Neugier weckte und Fragen aufdrängte. (Abb. 1) Darin fanden sich nicht nur dutzende kleinformatige fotografische Abzüge, die Landschaften, Strassenzüge und Bauwerke Italiens, der Westschweiz und Frankreichs wiedergeben, sondern auch Fotografien der Kathedrale von Durham und etliche Negative. Vom Bildmaterial und den handschriftlich beschrifteten Umschlägen und Couverts kann auf den ursprünglichen Besitzer und Fotografen geschlossen werden: Konrad Escher.² Dieser Persönlichkeit, seiner Tätigkeit als Dozent, Forscher und Förderer der Schweizerischen Kunstgeschichte sowie seinem Umgang mit Bildmaterial sind die folgenden Ausführungen gewidmet. All diese Aspekte spiegeln sich im Bestand des Archives des Kunsthistorischen Instituts wider, so dass jeweils ausgehend von einzelnen Objekten des Archivs das Wirken Eschers und damit ein kleines

¹ woelfflin.uzh.ch/de.html (aufgerufen am 26. März 2022).

² Die Fotografien der Kathedrale von Durham stehen in Zusammenhang mit seiner Publikation: Escher, Konrad: Englische Kathedralen, München 1927. Im Fotoarchiv des Kunsthistorischen Instituts finden sich, eingereiht nach Ortschaften, weitere Fotografien und retuschierte Vorlagen für diese Publikation.



Stück Geschichte der Kunstgeschichte in Zürich näher beleuchtet werden kann. Der am 21. Oktober 1882 in Zürich geborene Konrad Escher studierte in Zürich, Strassburg und Berlin Kunstgeschichte, allgemeine Geschichte und Archäologie, schloss 1906 mit summa cum laude seine Dissertation *Untersuchungen zur Geschichte der Wand- und Deckenmalerei in der Schweiz vom IX. bis zum Anfang des XVI. Jahrhunderts* bei Prof. Rudolf Rahn ab und habilitierte 1909 in Basel.³ 1918 kehrte Escher nach Zürich zurück, liess sich umhabilitieren und war ab 1918 als Privatdozent am Kunsthistorischen Institut Zürich zugelassen; seine Antrittsvorlesung mit dem Titel *Das Nationale in der abendländischen Stilentwicklung* musste jedoch wegen der damals grassierenden Grippe-Epidemie auf den 14. Juni 1919 verschoben werden. Am 23. November 1922 beschloss der Regierungsrat, Konrad Escher zum Titularprofessor zu ernennen.⁴ Am 23. August 1928 wählte der Regierungsrat des Kantons Zürich Konrad Escher auf den 16. Oktober 1928 zum Nachfolger von Josef Zemp. Dem Beschluss ist zu entnehmen: «Die phil. Fakultät I der Universität Zürich schlägt zur Wahl zum ausserordentlichen Professor für mittlere und neuere Kunstgeschichte an Stelle Prof. Zemp's, der auf

3 Escher umreist seine Studienzeit im handschriftlichen Lebenslauf, den er mit der Dissertation eingereicht hat: «In den 2 Semestern, die ich an der Hochschule Zürich studierte, hörte ich Kunstgeschichte u. a. bei den Professoren Rahn und Brun, Geschichte bei den Herren Professoren Meyer von Knonau und Schweizer und Literatur bei Herrn Professor Bovet. In Strassburg studierte ich 3 Semester bei den Herren Professoren Dehio, Leitschuh, Polaczek, Michaelis, Windelband, Ziegler, Bresslau, Bloch. Das Sommersemester 1904 hörte ich in Zürich bei den Professoren Rahn, Blümner, Brun, Schweizer. Die zwei Semester 1904/05 und 1905 hörte ich in Berlin bei den Herren Professoren Wölfflin, Frey, Haselhoff und Geschichte bei den Herren Professoren Lenz und Sternfeld. 1905/06 besuchte ich an der Universität Zürich die Collegien der Herren Professoren Rahn, Brun, Schweizer. Beiliegende Dissertation erwuchs der Anregung von Herrn Prof. Rahn [...]» (datiert Zürich, d. 1. III. 06); StAZH U 109.7.484 Escher, Konrad (geb. 1882), von Zürich, 1906 (Dossier).

4 RRB vom 23. November 1922, Nr. 2919, S. 1005–1006 (StAZH MM 3.36 RRB 1922/2919).

Schluss des Sommersemesters 1928 zurückgetreten ist, Titularprofessor Dr. Konrad Escher vor [...]. In Titularprofessor Dr. Konrad Escher sei eine Persönlichkeit vorhanden, an der vorüberzugehen ganz unmöglich sei; denn Prof. Escher habe sich seit Jahren an unserer Universität mit zunehmenden Lehrerfolg betätigt; er habe sich durch umfangreiche wissenschaftliche Publikationen einen Namen gemacht; [...]. Dabei hebt die Fakultät unter Nennung der Publikationen hervor, wie Prof. Escher in der Förderung der von Prof. Rahn seinerzeit in hervorragender Weise gepflegten schweizerischen Kunstgeschichte unter Beachtung der zürcherischen Kunst sich ein ansehnliches Verdienst erworben habe.»⁵

Die im Regierungsratsbeschluss betonte «Förderung der schweizerischen Kunstgeschichte unter Beachtung der zürcherischen Kunst» war geradezu Programm und Zusammenfassung Eschers Wirken in seinen Zürcher Jahren bis zu seinem frühzeitigen Tod, wobei unter Förderung der schweizerischen Kunstgeschichte nicht nur Untersuchungen zu schweizerischen Kunstwerken und Denkmälern zu verstehen ist, sondern auch die Lehre an der Universität, die Förderung der Denkmalpflege, die Dozententätigkeit und Aufgaben als Exkursionsleiter an der Volkshochschule, deren erster Vorsitzender Escher von 1926 bis zu seinem Tode war. Escher lebte die Überzeugung, dass Kunst, Kunstgeschichte und Kunstwissenschaft nicht ein Privileg weniger sein sollten: «Wenn ihr [der Kunstwissenschaft, Anm. Y. G.] keine allzu rosige Zukunft beschieden sein sollte, so darf sie doch, freilich nur unter steter Fühlungnahme mit den anderen Wissenschaften und stetiger Erweiterung ihres Gesichtskreises, und nicht zuletzt unter ständigem innigem Verkehr mit dem Leben, mit lebendiger Kunst und Künstlern hoffen, an der Erziehung der Menschheit mitzuwirken, nicht als Privileg für Wenige, sondern als Gut für Alle, die nach Veredelung verlangen.»⁶

Am Ende des Regierungsratsbeschlusses sind zusammenfassend das staatliche Jahresgehalt, Umfang und Anspruch auf Kollegiengeld, Verpflichtungen und Aufgaben als Dozent und Lehrer aufgeführt. «Der Lehrauftrag umfasst bei einer Verpflichtung zu 5–8 wöchentlichen Vortrags- und Übungsstunden die mittlere und neuere Kunstgeschichte mit der Verpflichtung und dem Recht, im Einvernehmen mit dem Inhaber der Hauptprofessur Vorlesungen aus dem ganzen Gebiet der Kunstgeschichte zu halten.»⁷ Ein Blick auf die im Laufe der Jahre gehaltenen Vorlesungen und Übungen belegen, dass Escher die Verpflichtung, «Vorlesungen aus dem ganzen Gebiet der Kunstgeschichte zu halten», vollumfänglich erfüllte. Er las u. a. über frühchristliche Kunst,

5 RRB vom 23. August 1928, Nr. 1592, S. 639 (StAZH MM 3.42 RRB 1928/1592).

6 Escher, Konrad: *Das Nationale der abendländischen Stilentwicklung*, Antrittsvorlesung 14.6.1919, Zürich 1919, S. 18.

7 RRB 1928/1592 (wie Anm. 5), S. 639.

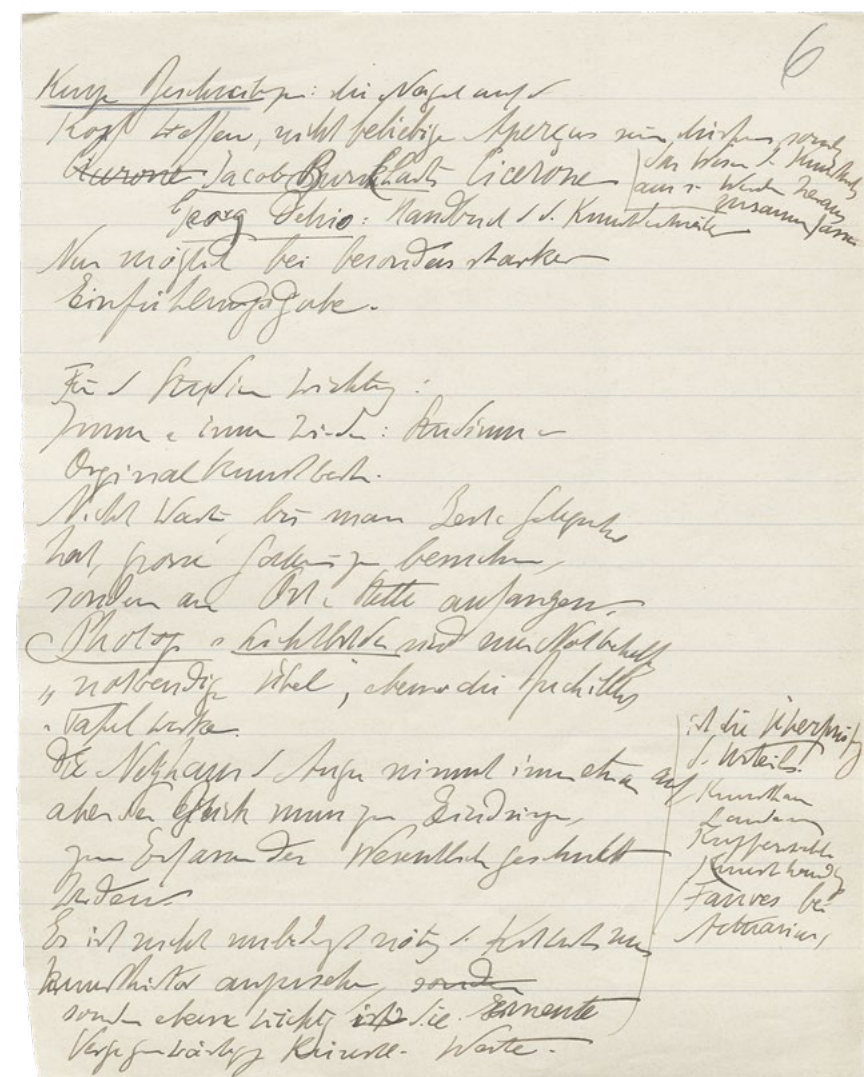
Kunst des frühen Mittelalters, der Früh- und Hochgotik, über italienische Kunst im Zeitalter Dantes, über einzelne Künstler wie Leonardo und dessen Umkreis, Raffael und seine Schule, Michelangelo, Rubens, Rembrandt, über niederländische Malerei von van Eyck bis zu Brueghel, über Hoch- und Spätbarock in Italien, über französische Kunst, protestantischen Kirchenbau, die Kunst des 19. Jahrhunderts, über Van Gogh, Cézanne, Hodler wie auch über die Kunst der Gegenwart; schliesslich dürfen auch seine *Einführung in die Kunstwissenschaft* und seine Übung *Grundlagen des kunstwissenschaftlichen Studiums* nicht vergessen werden.

So erstaunt es nicht, im Fotoarchiv des Kunsthistorischen Instituts Zürich von Escher verwendetes Bildmaterial in unterschiedlichsten zeitlichen und thematischen Zusammenhängen anzutreffen. Was Bildmaterial für Escher bedeutete, wird deutlich in seinem Skript zur *Einführung in die Kunstwissenschaft*. (Abb. 2) Escher betont dort: «Photog & Lichtbilder sind ein Notbehelf / ein «notwendiges Übel», ebenso die Buchillus u Tafelwerke.»⁸ Wie mit diesem «notwendigen Übel», dem «Notbehelf», umgegangen und wo er eingesetzt wurde, beschreibt 1944 Gotthard Jedlicka, sich an eine als Student bei Escher besuchte Übung zu Bernini erinnernd, die bei Escher zu Hause stattfand: «Er [Escher, Anm. Y. G.] sass damals in seiner grossen, reichen Bibliothek, gleichsam als ein Mitlernender unter uns, beugte sich wie wir über seine Bücher und Photographien, beobachtete, fragte, wurde gefragt, gab Antwort, suchte mit uns nach dem richtigen Wort, der treffenden Bemerkung, dem wesentlichen Zusammenhang, dem entscheidenden Gegensatz zu anderer künstlerischen Gestaltung – und darum wurden diese Übungen für uns so fruchtbar.»⁹

Jedlickas Beschreibung belegt nicht nur die Arbeitsweise mit fotografischen Materialien, sondern erhellt auch, wie in diesen Jahrzehnten an der Universität unterrichtet wurde, nämlich in den reich bestückten Privatbibliotheken der Professoren mit deren privaten Büchern und Fotografien. Ein kleines Notizbuch, mit Ausleihen beschriftet, belegt, dass Escher immer wieder Fotografien und Bücher an Schüler und Kollegen ausgeliehen hat. Der Eintrag 24. X. 23 Waldmann, Manet, Jedlicka belegt bereits zu Studienzeiten das Interesse Gotthard Jedlickas am französischen Künstler, über den Jedlicka 1941 eine Monografie veröffentlichten sollte. Und ein Hinweis wie 30. IX. 24 40 *Lichtbilder Moderne Kunst Dr. Tobler* deutet darauf hin, dass Escher auch über eine Sammlung an Lichtbildern verfügt haben muss.¹⁰

Lichtbilder wurden in Vorlesungen und bei Vorträgen projiziert, wofür teure Gerätschaften benötigt wurden. Für deren Beschaffung scheint

8 Escher, Konrad: *Einführung in die Kunstwissenschaft*, S. 6 (ZBZ Handschriftenabteilung, Nachl. K. Escher 1).
9 Jedlicka, Gotthard: Ansprache von Herrn Professor Dr. Gotthard Jedlicka, in: Prof. Dr. Konrad Escher: 1882–1944, hrsg. v. Paul Schoch, Zürich 1944, S. 13.
10 Ausleihen (Notizbuch) (ZBZ Handschriftenabteilung, Nachl. K. Escher 33/1).

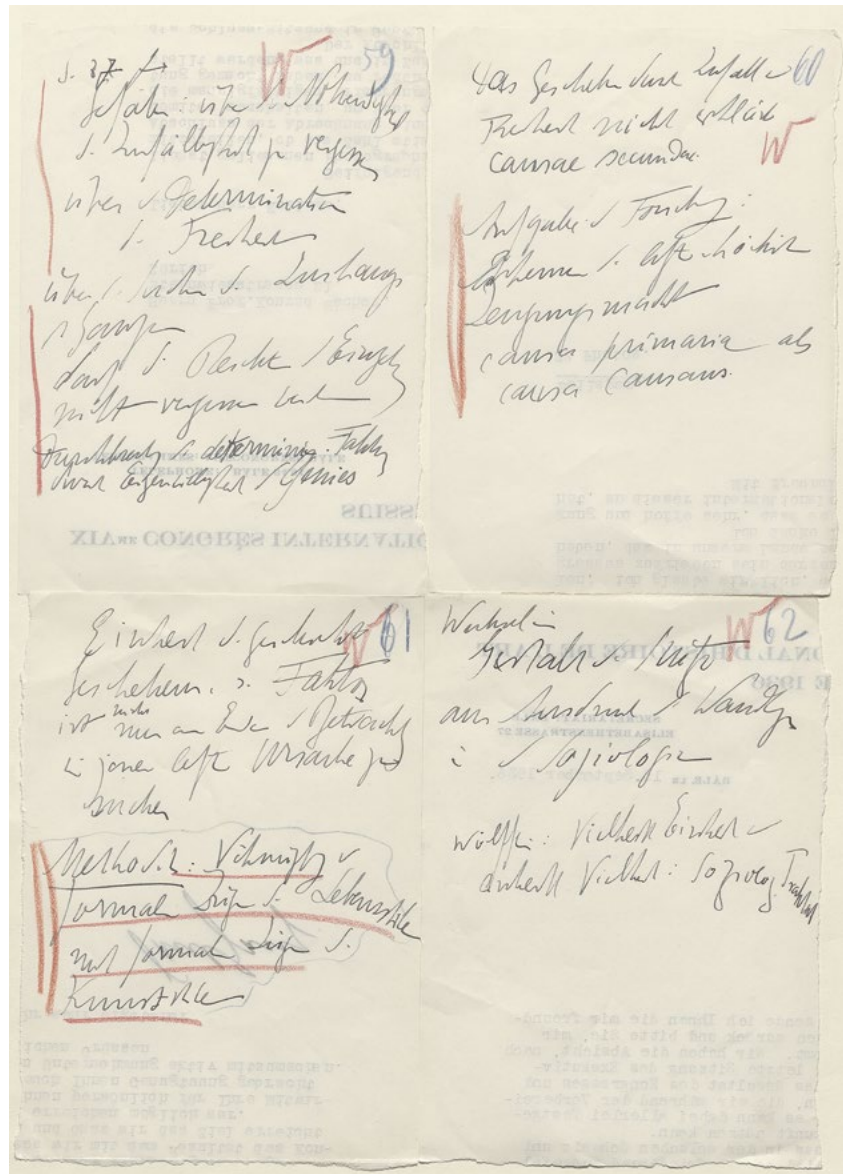


2 Konrad Escher, *Einführung in die Kunstwissenschaft* (Manuskript).

sich Escher eingesetzt zu haben, werden ihm doch 1935 vom Zürcher Hochschulverein 500 Franken für die Anschaffung eines Lichtbilderapparates «Baloptikum B» bewilligt, was damals in etwa zwei Monatslöhnen eines ledigen SBB-Streckenarbeiters entsprach.¹¹

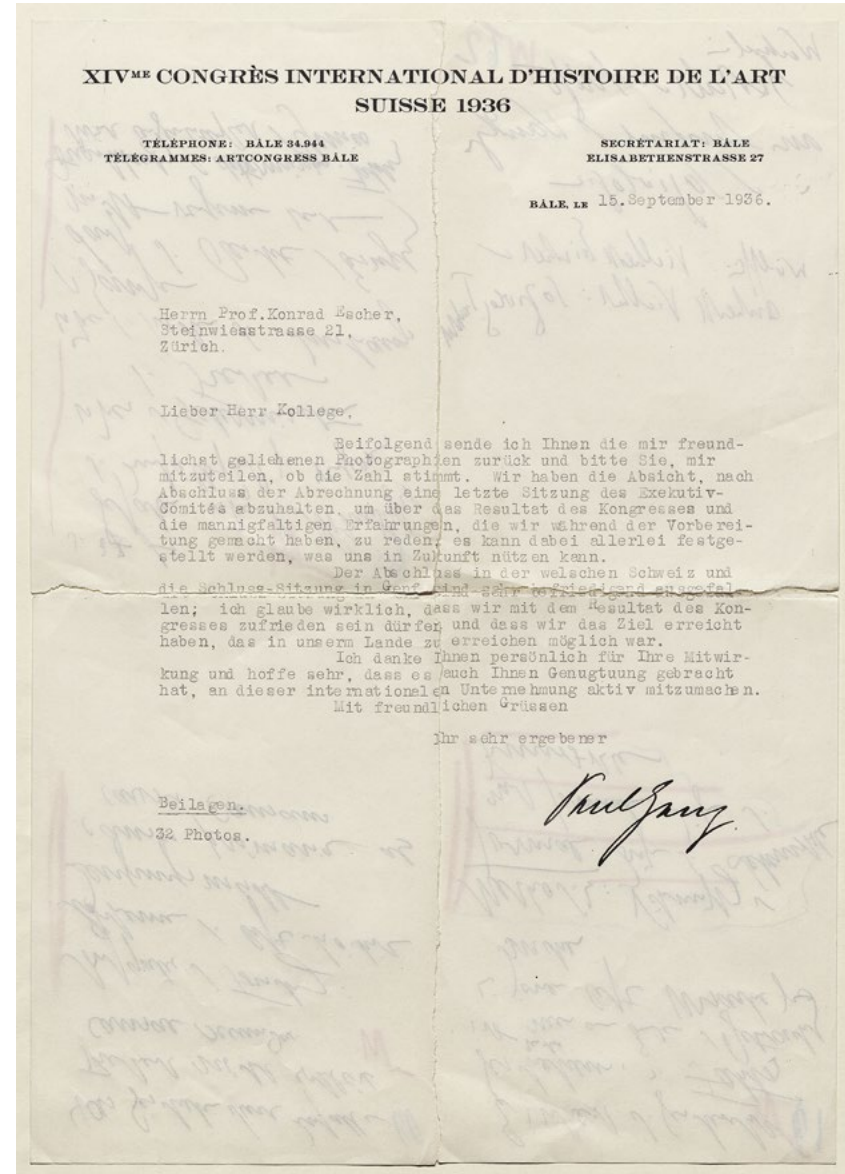
Lichtbilder und Fotografien scheinen in den 1930er und 40er-Jahren sehr begehrt und bei Weitem nicht allorts und jederzeit verfügbar gewesen zu sein. Wie Briefe aus dem Nachlass belegen, hat Escher oft Bildmaterial ausgeliehen. Ob es sich dabei um Fotografien aus Eschers Privatsammlung oder um solche aus der Institutsammlung handelten, kann jedoch nicht beantwortet werden, da die Korrespondenz Eschers

11 «5. an das Kunstgeschichtliche Seminar der Universität Zürich (Prof. Dr. Konrad Escher) Beitrag zur Anschaffung eines Lichtbildapparates «Baloptikum B» 500.-», JbUZH 1935/36, S. 45; Zu den Löhnen siehe: Senti, Alfred: Arbeitslöhne in Zürich, in: Zürcher statistische Nachrichten 22, Heft 1 (1945), S. 37–98, hier S. 66.



3 Notizen von Konrad Escher, Rückseite des Briefes von Paul Ganz an Konrad Escher vom 15. September 1936.

häufig als Notizpapier endete und deshalb nur lückenhaft erhalten blieb. Zerrissen oder zerschnitten in ungefähres A6-Format fanden Briefe eine neue Bestimmung: Sie wurden zu Notizbüchern des Gelehrten. Es gibt aber bei der Durchsicht des Nachlasses Eschers auch Glücksfälle, etwa wenn Teile eines zerrissenen Briefes beieinander liegen, zusammengefügt und gelesen werden können, so zum Beispiel bei einem Brief von Paul Ganz an Escher vom 15. September 1936. (Abb. 3 und 4) In diesem Schreiben bedankt sich Ganz für 32 ausgeliehene Fotos, die am 14. Congrès International d'Histoire de l'Art Suisse 1936 Verwendung fanden.



4 Brief von Paul Ganz an Konrad Escher, 15. September 1936.

Eschers Forderung und Überzeugung, wenn irgend möglich Originale zu studieren, prägten massgeblich seine Lehre. «Für das Studium wichtig: Immer und immer wieder Studium Originalkunstwerk / nicht warten bis man Beste Gelegenheit hat grosse [...] zu besuchen / sondern an Ort und Stelle anfangen.»¹² Ergänzend dazu hat Escher am Rand notiert: «Kunsthaus / Landesmus / [...] Kupferstichl / Kunsthandlung / Fauves bei [...]» Escher führte vorzugsweise Übungen vor dem Original durch, auch wenn die Möglichkeiten dazu in Zürich sehr bescheiden waren, wie Dietrich Schwarz beschreibt: «Wenn die Zürcher Sammlungen auch wenig Anschauungsmaterial für eine Geschichte der grossen Kunst liefern konnte, so bot die Zentralbibliothek mit ihrem

12 Escher (wie Anm. 8), S. 6.

reichen Handschriftenbestand Anlass, seine Schüler vor die Originale mittelalterlicher Miniaturenkunst zu führen. Hier konnte dann vor den Kunstwerken selbst die ihm so überaus wichtig erscheinende Stilkritik und der damit zusammenhängende Stilvergleich exemplifiziert werden.»¹³

In einer Zeit, in der Bildmaterial teuer und zumeist nur in Schwarz-Weiss zur Verfügung stand, kann die Bedeutung, die dem Studium der Originale vor Ort beigemessen wurde, nachvollzogen werden. Escher lebte diese Überzeugung seit seiner eigenen Studienzeit, und es erstaunt nicht, in Rahns Bericht über die Dissertation von Escher den Hinweis zu finden: «Während mehreren Jahren [...] hat er die Schweiz durchwandert und keine Stelle unberücksichtigt gelassen, die ihm einen Fund verhies.»¹⁴ (Abb. 5) Eschers Studienreisen werden auch im



5 Anonymus, Konrad Escher, undatiert [zwischen 1910 und 1920], Digitalisat des Negativs auf Cellulose Acetat zu Positivansicht invertiert.

Regierungsratsbeschluss, der die Ernennung zum ausserordentlichen Professor protokolliert, anerkennend erwähnt: «Nach einem längeren Aufenthalt in Italien und der vorübergehenden Besorgung der Assistentenstelle an der öffentlichen Kunstsammlung in Basel habilitierte er sich im Sommersemester 1909 an der Universität Basel, wo er in dieser Stellung bis 1918 wirkte. Während dieser Zeit machte er wiederholt Studienreisen in seinen Fachdisziplinen in Italien, Deutschland, Österreich, Frankreich und England.»¹⁵ Die zwischen beiden Kriegen liegende Zeit nutzte Escher immer wieder für grössere Reisen nach Italien, Spanien, Frankreich, England, Schottland, in die Niederlande, nach Deutschland,

13 Schwarz, Dietrich W. H.: Konrad Escher: 21. Oktober 1882 – 18. September 1944 (Nekrolog), Zürich 1945, S. 7.

14 StAZH U 109.7.484 (wie Anm. 3).

15 RRB 1928/1592 (wie Anm. 5), S. 640.

Skandinavien und Osteuropa.¹⁶ «Das Reisen bedeutete für ihn als Forscher überhaupt eine ernsthafte Tätigkeit, die zur Arbeit des Kunsthistorikers integral hinzugehört.»¹⁷

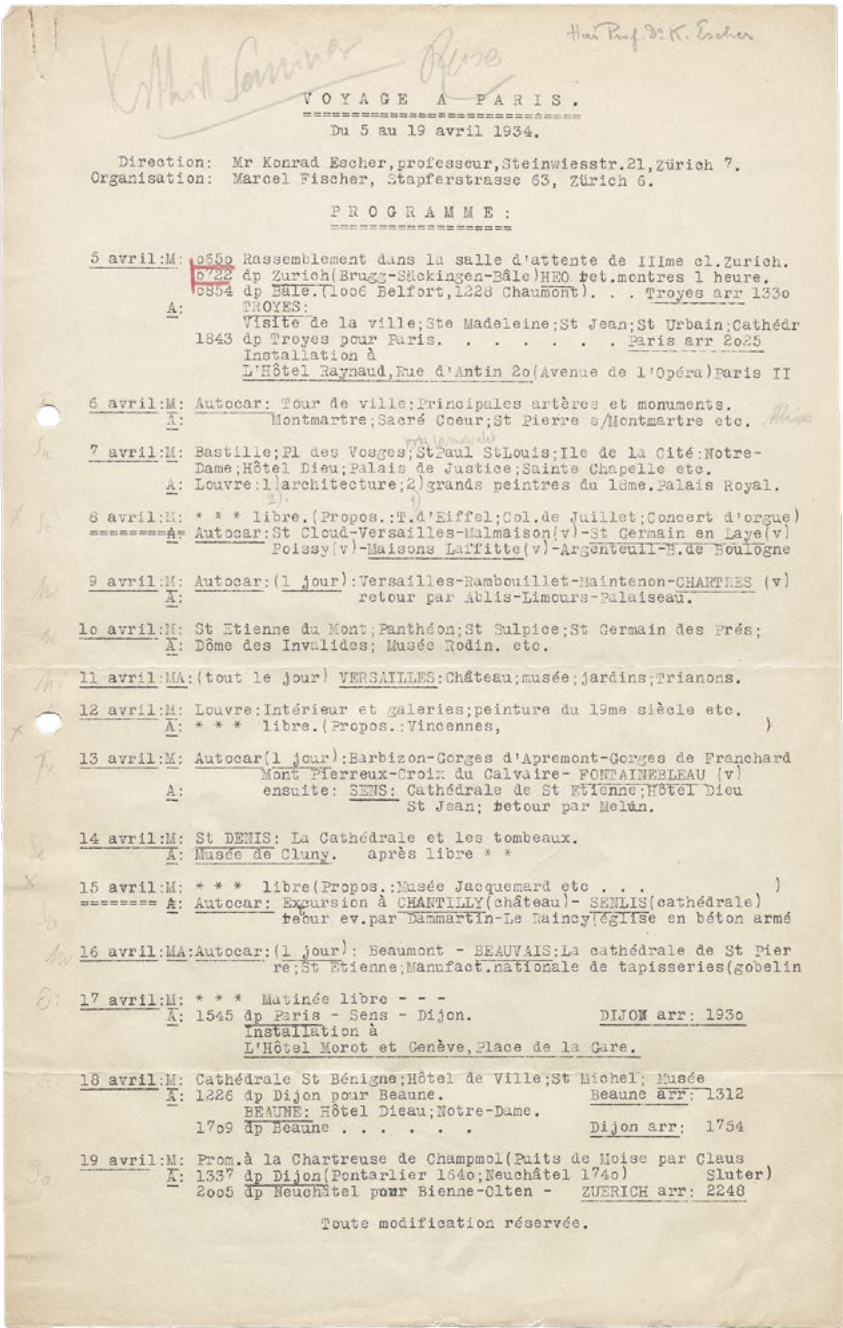
Ein Instrument, seinen Schülern eine umfassende Bildung als angehende Kunsthistoriker und Kunsthistorikerinnen zukommen zu lassen und ihnen die Möglichkeit zu bieten, Originale von herausragender Bedeutung zu studieren, waren die bis dahin in dieser Form noch nicht durchgeführten Auslands-Exkursionen. Escher notierte im Skript zur Einführung in die Kunstwissenschaft: «Der Kunsthistoriker muss auch über das Material, das er bearbeitet, völlig im Klaren sein. Er muss die Kunstwerke nach den verschiedensten Seiten hin kennen.»¹⁸ Die Exkursionen wurden sorgfältig geplant und vorbereitet, wobei Escher die ganze «Reisetechnik» gerne einem Studierenden überliess. Wie dicht gedrängt und vielfältig sich das Programm einer solchen Exkursion gestaltete, zeigt dasjenige der Studienreise nach Paris vom 5.–19. April 1934. (Abb. 6) Am Nachmittag des 14. Aprils haben die Studierenden zum Beispiel das Musée de Cluny besucht. Auch dieser Besuch scheint gründlich vor- oder zumindest nachbereitet worden zu sein, finden sich doch von damals dort ausgestellten Werken zehn Fotografien aus dem ehemaligen Besitz Eschers in der Mediathek des Kunsthistorischen Instituts der Universität Zürich, wie die jeweiligen Stempel verso belegen. (Abb. 7) Diese ausgedehnten Studienreisen waren für die Teilnehmenden Herausforderung, Horizonterweiterung und Bereicherung zugleich, wie Dietrich Schwarz in seinem Nachruf zu Escher ausführt: «Auf derartigen Exkursionen begnügte er sich nie mit der Betrachtung einzelner Kunstwerke oder Gruppen von Kunstwerken, sondern er war stets bestrebt, sie in den grossen stilistischen Rahmen zu stellen, sie aus ihren eignen Voraussetzungen und aus Beeinflussungen zu erklären und die davon ausgehenden Ausstrahlungen anzudeuten. Die Teilnehmer an diesen Reisen bildeten darum oft richtige Arbeitsgemeinschaften, wobei nach anstrengenden Bemühungen auch der Naturgenuss oder Theaterbesuche zur notwendigen schöpferischen Entspannung eingeschaltet wurden [...]»¹⁹ Aber nicht nur hinsichtlich der geforderten Studien und Arbeit der Teilnehmenden im Vorfeld und während der Reise stellte eine Exkursion eine Herausforderung dar, auch die Höhe der Kosten darf nicht unerwähnt bleiben. (Abb. 8) Dem Programm der erwähnten Paris-Exkursion und den an die Teilnehmenden abgegebenen Unterlagen ist zu entnehmen, dass jeder Teilnehmer 194 Franken zu bezahlen hatte und zusätzlich mit 70–80 Franken für die Verpflegung rechnen musste, wobei Métro, Taxi und Bad noch nicht einberechnet

16 Schwarz 1945 (wie Anm. 13), S. 5.

17 Schwarz 1945 (wie Anm. 13), S. 3.

18 Escher (wie Anm. 8), S. 5.

19 Schwarz 1945 (wie Anm. 13), S. 8.

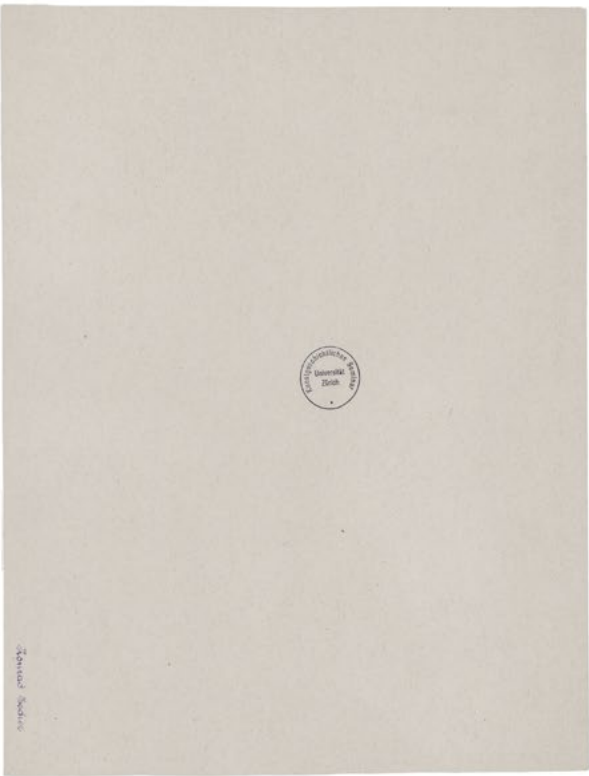


6 Voyage à Paris. Du 5 au 19 avril 1934.

waren. 274 Franken waren in jener Zeit eine sehr stattliche Summe: Sie entsprach bis auf einen Franken genau dem damaligen Monatslohn eines ausgebildeten Metzgers mit zwei Jahren Berufserfahrung.²⁰

Hatte die oben skizzierte Praxis, die Studierenden zu Hause in der Privatbibliothek mit eigenen Büchern und Fotografien auszubilden, Lichtbilder an Vorlesungen zu projizieren und der Grundsatz, wenn

20 Senti 1945 (wie Anm. 11), S. 66.



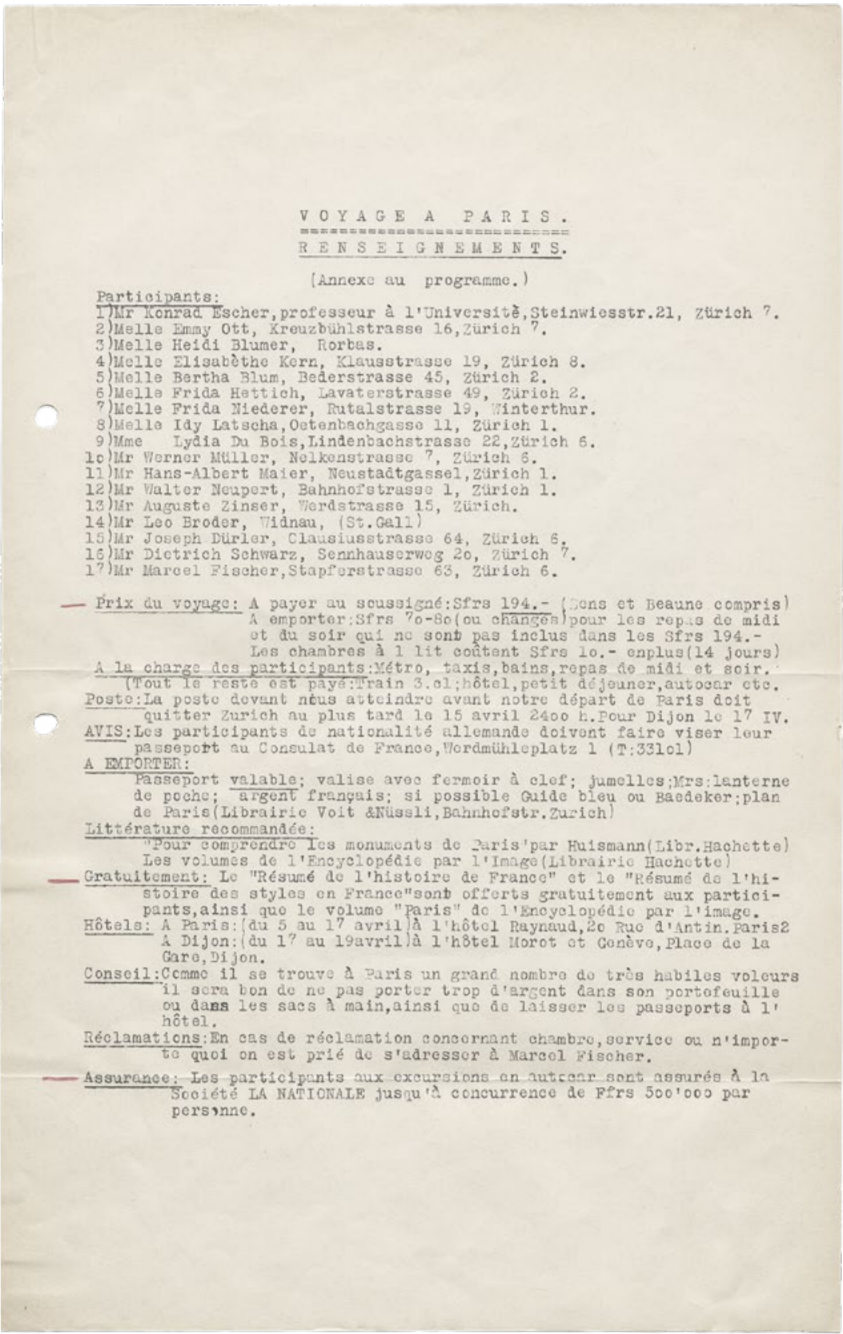
möglich das Original zu studieren, in deren Folge Übungen in Sammlungen und Exkursionen durchgeführt wurden, Auswirkungen auf den Bücher- und Bildmaterialbestand des Kunsthistorischen Instituts?

Jedlicka beschreibt den Zustand des Kunsthistorischen Instituts in einer oft zitierten Passage: «[...] Heinrich Wölfflin hatte es Josef Zemp und Konrad Escher überlassen, das Kunstgeschichtliche Seminar einzurichten und auszubauen, und diese hatten keine Lust, in dieser Angelegenheit irgendetwas zu unternehmen. Sogar der kleine Raum, der Bibliothek, Photothek und Diapositive vereinigte, bestand im Wesentlichen aus Glasschränken ohne Inhalt: vielleicht 2000 Diapositive, einige Mappenwerke, Thieme Becker bis zum Jahre 1930 und im übrigen Bücher und Broschüren: alles in einem unbeschreiblichen Zustand der Verwahrlosung.»²¹

Verstehen wir Jedlickas Beschreibung auf Grund der Thieme Becker-Bände als Zustand frühestens um 1931, so hat sich in den darauffolgenden zwölf Jahren, in denen Escher als Ordinarius am Institut und für kurze Zeit – 1942 – auch als Dekan der Philosophischen Fakultät gewirkt hat, einiges verändert. Trotz des Krieges hatte sich der Zustand

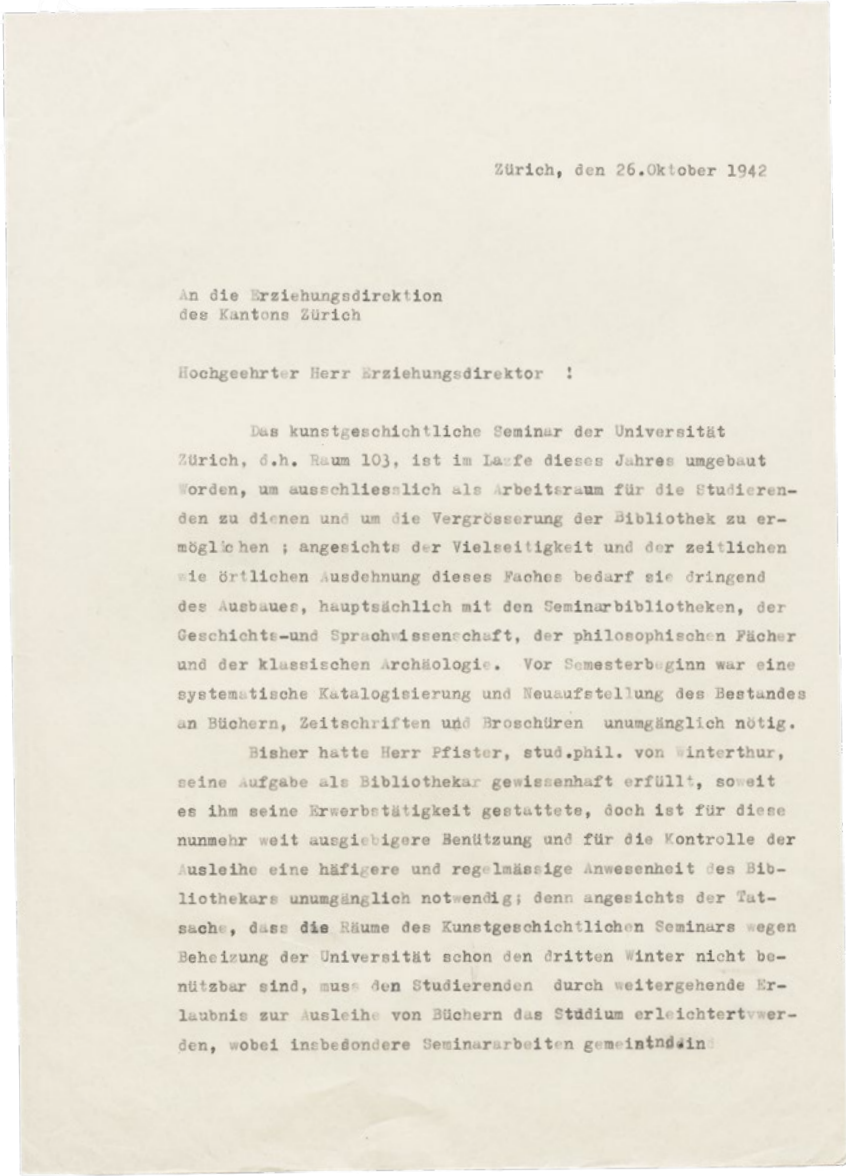
7 Retable en pièce – Art français XVI^e siècle [zwischen 1930 und 1934], Musée de Cluny, No 1230, Albuminabzug auf Karton kaschiert; verso Stempel: Konrad Escher. Karton: 21.9 x 27.4 cm, Albuminabzug: 26 x 31.8 cm.

21 Reinle, Adolf: Der Lehrstuhl für Kunstgeschichte an der Universität Zürich bis 1939, in: Kunstwissenschaft an Schweizer Hochschulen 1. Die Lehrstühle der Universitäten in Basel, Bern, Freiburg und Zürich von den Anfängen bis 1940. Beiträge zur Geschichte der Kunstwissenschaft in der Schweiz 3, hrsg. v. Schweizerischen Institut für Kunstwissenschaft (= Jahrbuch des Schweizerischen Instituts für Kunstwissenschaft 1972/73), Zürich 1976, S. 84.



8 Voyage à Paris. Renseignements (Annexe au programme).

der Bibliothek und Fotosammlung in jenen Jahren merklich verbessert und immens vergrößert. Auch die Besoldung des Bibliothekars, dem die Verwaltung der Fotothek übertragen war, wurde deutlich erhöht. Dank der erhaltenen Korrespondenz Eschers können Zustand, Ausbau, Pflege und Umfang der Fotothek und Bibliothek in den letzten Jahren von Eschers Wirkungszeit belegt werden. So heisst es in einem Schreiben Eschers vom 26. Oktober 1942 an die Erziehungsdirektion Zürich (Abb. 9): «Das kunstgeschichtliche Seminar der Universität Zürich, d. h.

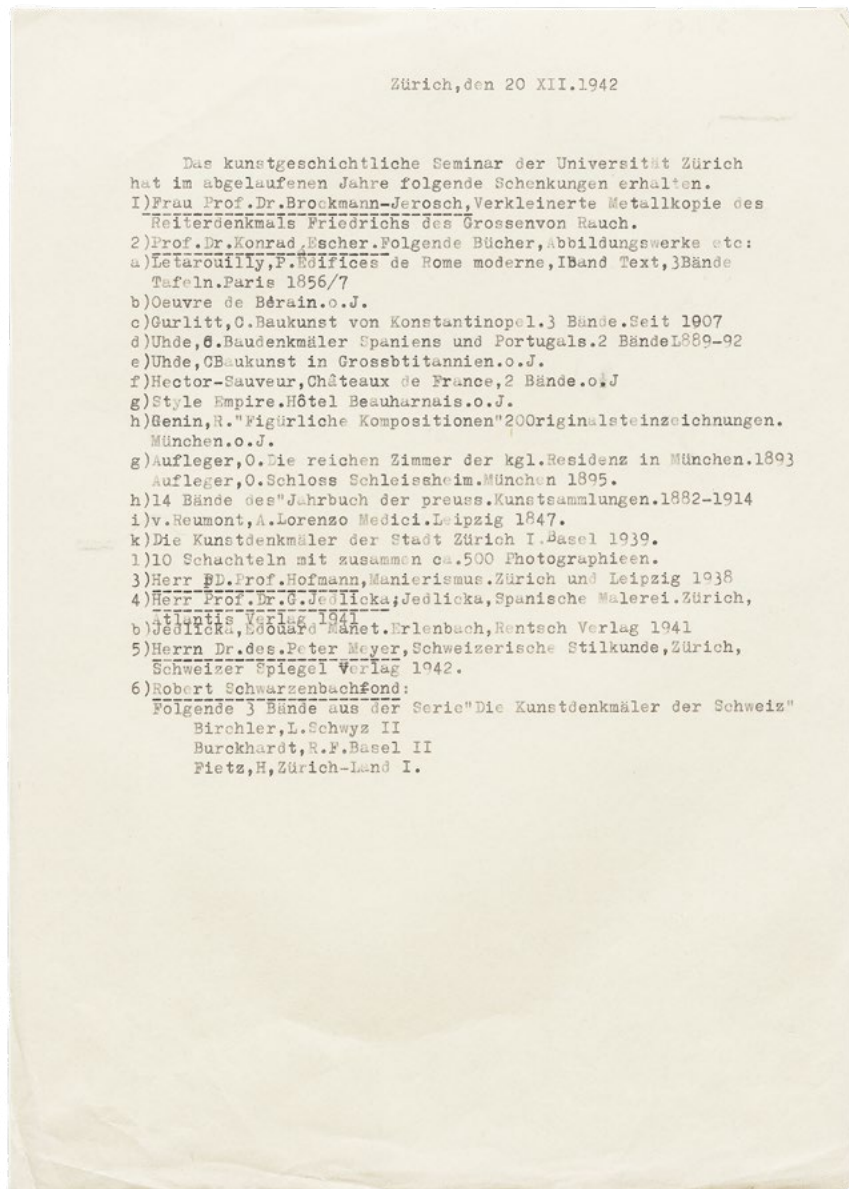


9 Konrad Escher, An die Erziehungsdirektion des Kantons Zürich, 26. Oktober 1942.

Raum 103, ist im Laufe dieses Jahres umgebaut worden, um ausschliesslich als Arbeitsraum für die Studierenden zu dienen und um die Vergrößerung der Bibliothek zu ermöglichen; [...] Vor Semesterbeginn war eine systematische Katalogisierung und Neuaufrstellung des Bestandes an Büchern, Zeitschriften und Broschüren unumgänglich nötig.»²²

Ende desselben Jahres listete Escher die im laufenden Jahr eingegangenen Schenkungen auf, und zu den verschiedenen Büchern, die er dem Institut übergab, gehörten auch etliche Abbildungen und «10 Schachteln mit ca. 500 Fotografien». (Abb. 10) Da Escher seine Fotografien und Bücher durch einen Stempel zu kennzeichnen pflegte, wären diese einfach

22 Escher, Konrad: Brief an die Erziehungsdirektion des Kantons Zürich, Zürich 26.10.1942 (ZBZ Handschriftenabteilung, Nachl. K. Escher 36).



10 Konrad Escher, Schenkungen an das kunstgeschichtliche Seminar, 20. Dezember 1942.

zu ermitteln. Doch kann heute nicht mehr präzise nachvollzogen werden, um welche ca. 500 Einheiten es sich handelt, da die Kartons, auf welche die Abzüge kaschiert waren, in den letzten Jahrzehnten oftmals beschnitten oder die Fotografien abgelöst, bisweilen auch verschenkt oder gar weggeworfen wurden, da deren Nutzen nicht mehr ersichtlich war. Das eingangs erwähnte Inventar des Fotoarchives weist deshalb bei weitem keine 500 Fotografien aus, die aufgrund der rückseitigen Stempelung gesichert Konrad Escher als Schenker zuweisbar wären.

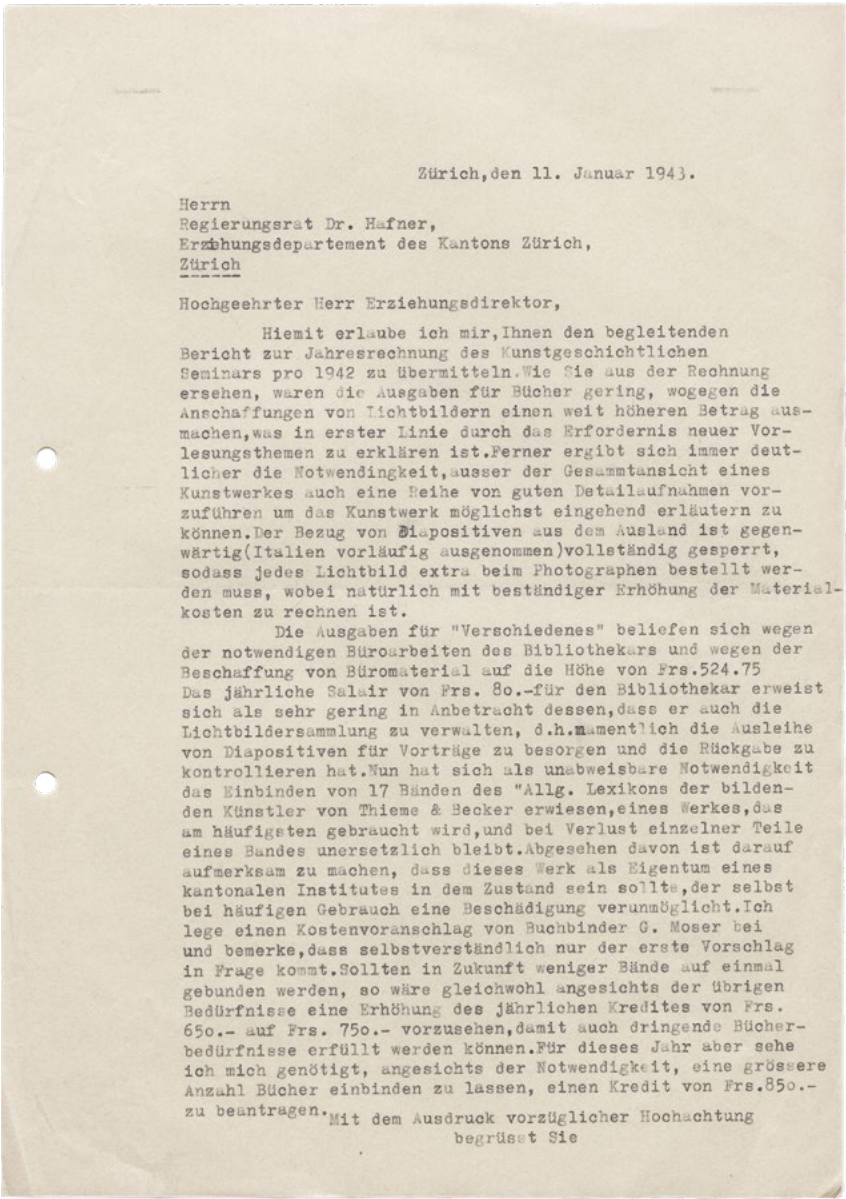
Welche Bedeutung den Lichtbildern beigemessen wurde und wo sie insbesondere Verwendung fanden, wird in einem Schreiben Eschers deutlich, in dem er begründet, wieso mehr Geld für Lichtbilder als für Bücher ausgegeben werden musste. Im Begleitbrief zu Bericht und Jahresrechnung des Kunstgeschichtlichen Seminars an Regierungsrat

Dr. Hafner, Erziehungsdepartement, vom Januar 1943 ist zu lesen: «Wie Sie aus der Rechnung ersehen, waren die Ausgaben für Bücher gering, wogegen die Anschaffung von Lichtbildern einen weit höheren Betrag ausmachen, was in erster Linie durch das Erfordernis neuer Vorlesungsthemen zu erklären ist. Ferner ergibt sich immer deutlicher die Notwendigkeit, ausser der Gesamtansicht eines Kunstwerkes auch eine Reihe von guten Detailaufnahmen vorzuführen um das Kunstwerk möglichst eingehend erläutern zu können. Der Bezug von Diapositiven aus dem Ausland ist gegenwärtig (Italien vorläufig ausgenommen) vollständig gesperrt, so dass jedes Lichtbild beim Photographen bestellt werden muss, wobei natürlich mit beständiger Erhöhung der Materialkosten zu rechnen ist. [...] Das jährliche Salair von Frs 80.- für den Bibliothekar erweist sich als sehr gering in Anbetracht dessen, dass er auch die Lichtbildersammlung zu verwalten, d. h. namentlich die Ausleihe von Diapositiven für Vorträge zu besorgen und die Rückgabe zu kontrollieren hat.» (Abb. 11)

Angesichts des von Jedlicka für 1931 geschätzten Bestands an 2'000 Lichtbildern müssen die Anschaffungen an Lichtbildern in den kommenden zwölf Jahren enorm gewesen sein, denn im Rapport über die vorgenommene Zählung der Lichtbilder im kunstgeschichtlichen Apparat der Universität Zürich, datierend vom 31. Dezember 1943, werden 21'632 Lichtbilder ausgewiesen. «Inhalt der 11 Schränke (528 Schubladen) total 21'229 Stück, Bei den Herren Dozenten total 327 Stück, Ausgeliehen laut Ausleiheft (Frau Heider 72, Fr. Leuzinger 4) total 76 Stück, zusammen: 21'632 Stück. [...] Ferner befinden sich im Schrank rechts beim Fenster ca 400 Stück früher ausgeschiedener Dupletten und teilweise defekte Platten, [...]»²³ (Abb. 12)

Zum Zeitpunkt, als dieser Rapport erstellt wurde, arbeitete Escher zu Hause in Winterthur an Band II Stadt Zürich der Reihe *Kunstdenkmäler des Kantons Zürich*. Zehn Tage nach seinem 60. Geburtstag hatte ihn ein erster Schlaganfall heimgesucht, so dass er sich gezwungen sah, das ehrenvolle Amt als Dekan niederzulegen und sich für ein Semester von der Lehrtätigkeit beurlauben zu lassen, um seine Kräfte voll und ganz der Fertigstellung des zweiten Bandes zur Stadt Zürich der *Kunstdenkmäler der Schweiz* widmen zu können. Die Herausgabe dieses Bandes, wie auch seine jahrelange Tätigkeit für die *Gesellschaft für Schweizerische Kunstgeschichte*, lagen Escher besonders am Herzen. Escher wirkte bei der Reorganisation der *Schweizerischen Gesellschaft für Erhaltung historischer Kunstdenkmäler* mit, war von 1922 bis 1933 Mitglied der Redaktionskommission und seit 1933 sogar Präsident der sog. Erhaltungsgesellschaft. Die Namensänderung in *Gesellschaft für Schweizerische Kunstgeschichte* erfolgte 1934 im zweiten Jahr von Eschers Amtszeit als

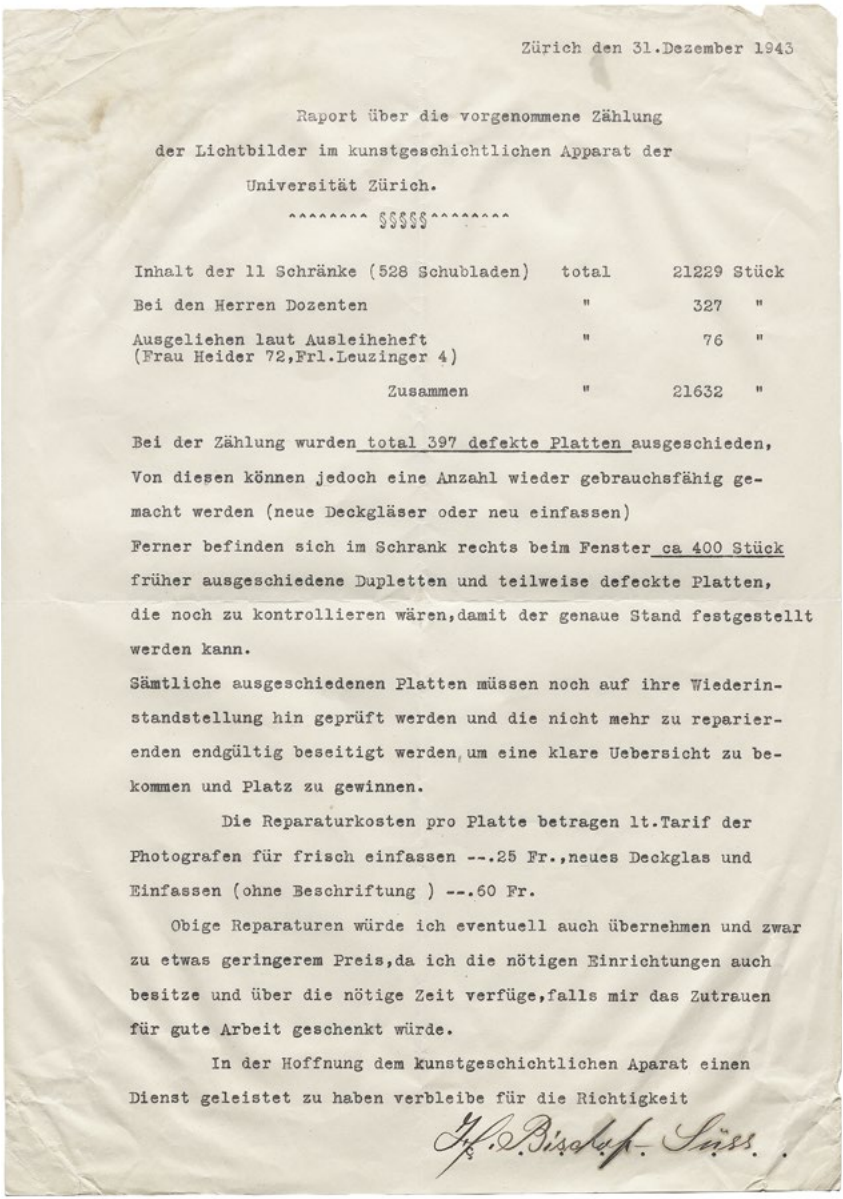
23 Rapport über die vorgenommene Zählung der Lichtbilder im kunstgeschichtlichen Apparat der Universität Zürich (ZBZ Handschriftenabteilung, Nachl. K. Escher 36).



11 Konrad Escher, Brief an Regierungsrat Dr. Hafner, 11. Januar 1943.

Präsident und war Ausdruck des Zieles, aus der zahlenmässig beschränkten und in weiten Kreisen unbekannten Gesellschaft die für wissenschaftliche Fragen zur Schweizer Kunst massgebliche, überall bekannte Instanz zu machen.²⁴ Dieses Ziel hatte Escher erreicht, als er sich 1942 gezwungen sah, aus gesundheitlichen Gründen das Amt niederzulegen. Paul Ganz würdigte in seiner Trauer-Ansprache diesen Einsatz mit den Worten: «[...] ich möchte im Gegenteil nur einen für seine persönliche Eigenart besonders charakteristischen Aufgabenkreis hervorheben, die Erforschung der Kunstdenkmäler der Heimat und seine Bestrebungen zur Erweckung des allgemeinen Interessens für diese

24 Schwabe, Erich: 100 Jahre Gesellschaft für Schweizerische Kunstgeschichte, in: Unsere Kunstdenkmäler. Mitteilungen für die Mitglieder der Gesellschaft für Schweizerische Kunstgeschichte, Bd. 31, Heft 4 (1980), S. 317–337, hier S. 332–334.



12 Rapport über die vorgenommene Zählung der Lichtbilder im kunstgeschichtlichen Apparat der Universität Zürich, 31. Dezember 1943.

Zeugen unserer künstlerischen Kultur. [...] er stellte sich aber auch als guter Schweizer in den Dienst unserer wissenschaftlichen Gesellschaften und half bei der Umwandlung der alten Gesellschaft zur Erhaltung historischer Kunstdenkmäler in die neue Gesellschaft für schweizerische Kunstgeschichte die neue Organisation zur Herausgabe der Kunstdenkmäler der Schweiz aufzubauen. Während 9 Jahren stand er unserer Gesellschaft als Präsident vor und durfte nach Abschluss seiner dreifachen Amtsperiode feststellen, dass sich die Zahl der Mitglieder um das zehnfache vermehrt hatte und die Behörden aller Kantone zur Mitarbeit an der wichtigen nationalen Aufgabe gewonnen waren.»²⁵

25 Ganz, Paul: Ansprache von Herrn Professor Dr. Paul Ganz, in: Schoch 1944 (wie Anm. 9), S. 17–19, hier S. 18–19.

Das Verfassen eines Bandes der Reihe *Kunstdenkmäler des Kantons Zürich* bedeutete für Escher auch intensive Auseinandersetzung mit dem Bildmaterial, das wiedergegeben werden sollte. Nicht nur die Auswahl der treffenden Fotografie hatte Escher bestimmt, sondern auch den jeweiligen Bildausschnitt festgelegt und bestimmt, wo und wie die fotografischen Vorlagen nachzubessern, zu ergänzen und zu retuschieren seien. Dies kann z. B. an Hand der erhaltenen Vorlagen der Abbildungen seines ersten 1939 erschienenen Bandes der Kunstdenkmäler der Stadt Zürich nachvollzogen werden. Abbildung 5 auf Seite 9 in diesem Buch gibt den «untere[n] Teil des städtischen Limmatufers. Schipfe und Lindenhof. – Bauzustand 1938» wieder. (Abb. 13) Die Vorlage dazu gehört zum Bestand des Fotoarchives des Kunsthistorischen Instituts und lässt bei näherer Betrachtung Retuschen erkennen. (Abb. 14 und 15) Verso hat der Autor nicht nur den Bildausschnitt, den es abzubilden galt, eingezeichnet, er hat auch präzise Angaben darüber notiert, was abgedeckt und ergänzt werden musste, damit die Abbildung im Buch bei Drucklegung seinem ästhetischen Empfinden und einer in seinen Augen stimmigen Inszenierung der Ansicht des unteren linken Limmataufers entsprach.

Die Fotografie des Predigerchores auf Seite 206 irritiert den heutigen Betrachter. (Abb. 16) Die Bildunterschrift *Zürich – Die Predigerkirche. Ansicht des Chors von Südosten. Bauzustand 1938* suggeriert eine Realität, wie sie auch 1938 nicht anzutreffen war. So fehlt etwa der Turm, der aus dem gewählten Blickwinkel des Fotografen zu sehen war und deshalb auch auf dem Bild sein müsste. Ein nicht retuschierter Abzug der Fotografie belegt, dass dort links im Hintergrund der Glockenturm zu sehen ist. (Abb. 17) Konrad Escher schreibt zu diesem Turm: «1898–1900: Turm in Verbindung mit einem Konfirmandenzimmer am Westende der Nordseite nach Plänen von Prof. G. Gull von Friedrich Wehrli gebaut».²⁶ Was den Autor bewog, den Turm wegretuschieren zu lassen, kann nur vermutet werden. Vielleicht sollte der Anblick und die Wirkung des Chores durch andere, in diesem Zusammenhang unbedeutende Bauelemente nicht gestört werden.

Mit demselben Eifer, intensiver Recherche, sorgfältiger Auswahl und unermüdlichem Einsatz, den Escher bei der Fertigstellung seines Bandes I der *Kunstdenkmäler der Stadt Zürich* aufgewendet hatte, wollte er auch den zweiten Band zum Abschluss bringen. Doch sein Gesundheitszustand verbesserte sich leider nicht, die Anfälle wiederholten sich, so dass er nach schwerem Ringen 1943 dem Regierungsrat ein Entlassungsgesuch einreichte. In Anerkennung seiner grossen Verdienste ernannte ihn der Regierungsrat in Folge zum Honorarprofessor.

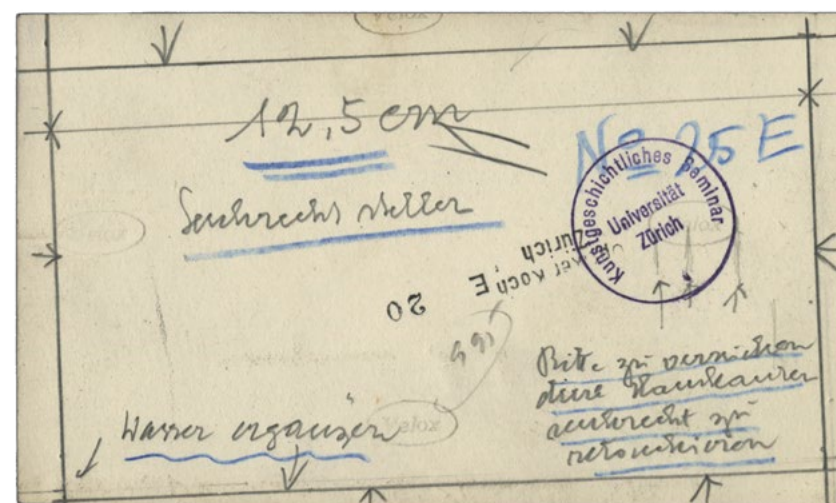
26 Escher, Konrad: *Die Kunstdenkmäler des Kantons Zürich*, Bd. IV, Die Stadt Zürich: Erster Teil, Basel 1939, S. 208.



13 Zürich, Der untere Teil des städtischen Limmataufers. Schipfe und Lindenhof. Abbildung aus Eschers *Die Kunstdenkmäler des Kantons Zürich*.



14 Zürich, Schipfe, Silbergelatineabzug, Original retuschiert, 11.6 x 6.8 cm, beleuchteter Bereich 10.9 x 6.1 cm, 1938.



15 Rückseite des Fotos (Abb. 14) mit Anweisungen von Konrad Escher, 11.6 x 6.8 cm, 1938.

Am 18. September 1944 verstarb Escher, ohne den zweiten Band vollendet zu haben. Die Förderung der Schweizerischen Kunstgeschichte erfüllte er aber noch ein letztes Mal über seinen Tod hinaus: Er vermachte dem kunstgeschichtlichen Seminar testamentarisch seine ca. 3'000 Bände umfassende wertvolle Bibliothek.²⁷



16 Zürich, Predigerkirche. Ansicht des Chors von Südosten, Abbildung aus Eschers *Die Kunstdenkmäler des Kantons Zürich*.



17 Vorlage der Abbildung 16, unretuschiertes Foto von 1938.

Abbildungsnachweis

- Abb. 1: Mediathek KHIST, Foto: Ylva Gasser.
- Abb. 2: Konrad Escher, Einführung in die Kunstwissenschaft (Manuskript), S. 6, ZBZ Handschriftenabteilung, Nachl. K. Escher 1.
- Abb. 3, 4: ZBZ Handschriftenabteilung, Nachl. K. Escher 35.
- Abb. 5: Mediathek KHIST, GNLK_135-533.
- Abb. 6, 8–12: ZBZ Handschriftenabteilung, Nachl. K. Escher 36.
- Abb. 7: Mediathek KHIST, Fotothek 262.IV.8.
- Abb. 13: Konrad Escher, Die Kunstdenkmäler des Kantons Zürich. Band IV. Die Stadt Zürich. Erster Teil, Basel 1939, S. 9, Abb. 5.
- Abb. 14, 15: Mediathek KHIST, Fotothek 430.III.29.
- Abb. 16: Konrad Escher, Die Kunstdenkmäler des Kantons Zürich. Band IV. Die Stadt Zürich. Erster Teil, Basel 1939, S. 206, Abb. 125.
- Abb. 17: Schweizerische Nationalbibliothek Bern, EAD 54979.

27 JbUZH 1944/45, S. 56.

Gotthard Jedlicka: Erlebnis als Methode

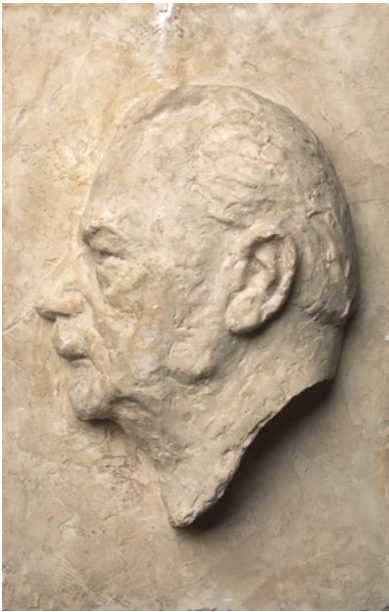
Roger Fayet

Im Jahr 1934, als Heinrich Wölfflin in Zürich von seinem Amt als Ordinarius ad personam zurücktrat, wurde der soeben habilitierte Gotthard Jedlicka (Abb. 1) Privatdozent am Kunsthistorischen Seminar.¹ Auch wenn Jedlicka keineswegs der Nachfolger Wölfflins war – einen solchen gab es nicht –, so verkörperte er doch in methodischer und didaktischer Weise eine neue Generation. Während bei Wölfflin formale Analyse und eine auf begriffliche und systematische Verallgemeinerungen zielende, transhistorische Kunstwissenschaft im Zentrum stand, ging es bei Jedlicka um das individuelle und damit zwangsläufig zeitgebundene Erleben von Kunst. Und während Wölfflin als Fürsprecher einer Kunstgeschichte ohne Namen seine Befriedigung darüber kundtat, dass man ihm wenigstens nie werde vorwerfen können, eine Künstlerbiografie geschrieben zu haben,² sind Jedlickas grosse Monografien über Toulouse-Lautrec, Bruegel, Manet und Gubler stets auch als Biografien und in einer engen Verklammerung von Leben und Werk angelegt. Entsprechend verschieden nimmt sich der Schreibduktus der beiden aus: kurze, strenge Aussagesätze bei Wölfflin, eine spontan wirkende, ich-bezogene, zuweilen belletristisch anmutende Ausdrucksweise bei Jedlicka. Nur folgerichtig differierten in ähnlicher Art auch die Vortrags- und Unterrichtspraktiken der beiden: Während es Wölfflin um die präzise Vermittlung überprüfbarer Erkenntnisse zu tun war, nahm Jedlicka oftmals seine eigenen Fragen zum Ausgangspunkt für eine Diskussion, die sich nicht selten mit zeitgenössischer Kunst befasste und auch dem Unvorhersehbaren Raum gab.

Der grösste Graben zwischen den beiden Kunsthistorikern tut sich allerdings im Blick auf ihre Rezeption auf. Sie hat Wölfflin zu einem der wenigen Klassiker der Kunstgeschichte gemacht, heute noch erforscht und gelehrt, und sie hat Jedlicka praktisch der Vergessenheit anheimgegeben. Die Gegenüberstellung eines Reliefporträts von Wölfflin und eines Bildnisses, das Max Gubler vom befreundeten Jedlicka angefertigt hatte, scheint das gegensätzliche Rezeptionsschicksal geradezu exemplarisch zu versinnbildlichen: Wölfflin zeigt sich im Profilbild, das, in Gips gearbeitet, den Dargestellten gleichsam als Klassiker verewigt (Abb. 2), während das flackernde, leicht mehransichtige Porträt Gublers



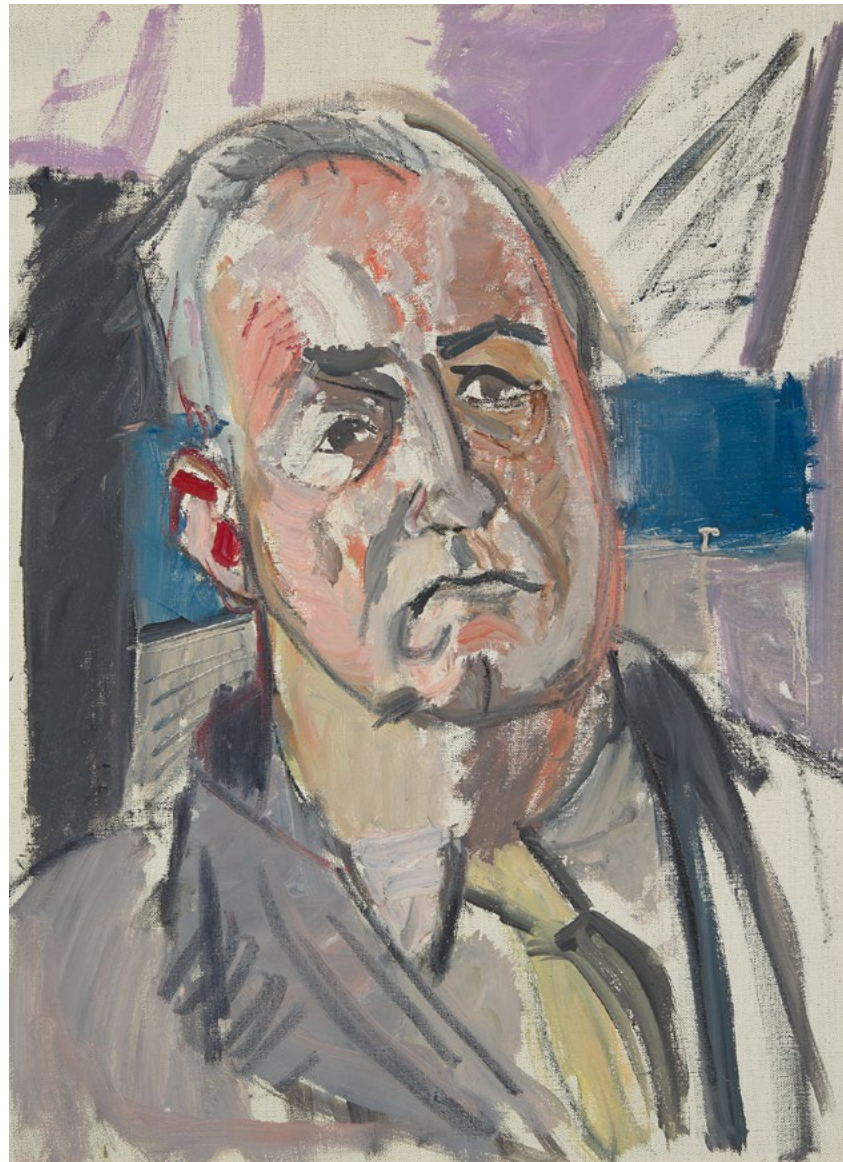
1 Marianne Breslauer, Gotthard Jedlicka, 1934.



2 Anonymus, Heinrich Wölfflin, undatiert.

1 Vgl. Reinle, Adolf: Der Lehrstuhl für Kunstgeschichte an der Universität Zürich bis 1939, in: Kunstwissenschaft an Schweizer Hochschulen 1. Die Lehrstühle der Universitäten in Basel, Bern, Freiburg und Zürich von den Anfängen bis 1940. Beiträge zur Geschichte der Kunstwissenschaft in der Schweiz 3, hrsg. v. Schweizerischen Institut für Kunstwissenschaft (= Jahrbuch des Schweizerischen Instituts für Kunstwissenschaft 1972/73), Zürich 1976, S. 71–88, bes. S. 84–86.

2 Vgl. Jedlicka, Gotthard: Heinrich Wölfflin. Erinnerungen an seine Jahre in Zürich (1924–1945), Neujahrsblatt der Zürcher Kunstgesellschaft, Zürich 1965, S. 31.



3 Max Gubler, Gotthard Jedlicka, 1958.

«einen Menschen in seiner Gebrochenheit zeigt, seinen Ängsten und widerstreitenden Gefühlen».³ (Abb. 3) Bereits 1974, keine zehn Jahre nach Jedlickas Tod, konstatierte Eduard Hüttinger, ehemaliger Schüler und Assistent und damals selbst Professor in Bern, dass das Werk Jedlickas «sich gegenwärtig in einem Wirkungstief»⁴ befinde. Den

3 Brand-Claussen, Bettina/Claussen, Peter Cornelius: Max Gubler. Malen in der Krise. Das unbekannte Spätwerk, hrsg. v. der Eduard, Ernst und Max-Gubler-Stiftung, Zürich 2014, S. 95. Gubler übrigens hat seinerseits ein ähnliches Rezeptionsschicksal ereilt wie Jedlicka: zu Lebzeiten hochgeschätzt, nicht zuletzt auch dank der vehementen Fürsprache des Kunsthistorikers, dann aber zunehmend ins Abseits geratend.

4 Hüttinger, Eduard: Zum Werk von Gotthard Jedlicka, in: Gotthard Jedlicka. Eine Gedenkschrift. Beiträge zur Kunstgeschichte des 19. und 20. Jahrhunderts, hrsg. v. Eduard Hüttinger und Hans A. Lüthy, Zürich 1974, S. 1–6, hier S. 1.

Grund hierfür sah Hüttinger vor allem in Jedlickas Ferne zu jenen Methoden, die sich nach dem zweiten Weltkrieg als die dominierenden kunsthistorischen Praktiken etablierten, der Ikonologie zum einen, dem kunstsoziologischen Ansatz zum anderen.⁵ In den mehr als vier Jahrzehnten, die seit Hüttingers Diktum verstrichen sind, hat Jedlickas Schaffen nicht aus dem Wirkungstief herausgefunden. Möglicherweise sind die 2019 erschienene Biografie von Rudolf Koella⁶ und eine derzeit beim Schweizerischen Institut für Kunstwissenschaft in Vorbereitung befindliche Publikation über Jedlicka aber erste Anzeichen dafür, dass das eintreten könnte, was Hüttinger damals prophezeite: dass auf «Jedlicka, früher oder später, wieder das Licht der Aufmerksamkeit fallen» werde, «und sei es selbst vorerst nur in kritischer Beleuchtung».⁷

Biografisches

Der 1899 als Sohn einer österreichischen Bauerntochter und eines tschechischen Flachmalers geborene Gotthard Jedlicka wuchs in ärmlichen Verhältnissen im zürcherischen Arbeiterquartier Wiedikon auf. Nach der Primar- und Sekundarschule besuchte er dank der Unterstützung eines Hilfsvereins die sogenannte Industrieschule,⁸ ein Gymnasium von kürzerer Dauer, das vor allem auf technische und kaufmännische Berufe vorbereiten sollte. Wie für einen jungen Mann aus wenig privilegierten Verhältnissen nicht untypisch, entschied sich Jedlicka zunächst für eine Ausbildung zum Primarlehrer, die er nach dem Abschluss mit dem Studium des Sekundarlehramts an der Universität Zürich fortsetzte. Hier besuchte er parallel dazu Lehrveranstaltungen in Kunstgeschichte, zunächst bei Josef Zemp und Carl Brun, später auch bei Konrad Escher und Heinrich Wölfflin. Nach Erhalt des Lehrerdiplooms arbeitete er für drei Jahre als Lehrer an einer Schule in Winterthur, worauf er 1925 entschied, sich ganz dem Kunstgeschichtsstudium zu widmen. 1928 schloss er bei Josef Zemp mit einer Promotion über Toulouse-Lautrec ab – etwa zu jener Zeit muss sich Jedlicka denn auch in Paris von Berenice Abbott porträtiert haben lassen, nun bereits dezidiert den Habitus eines Intellektuellen einnehmend. (Abb. 4) Die 1929 publizierte Dissertation umfasste, wie damals üblich, gerade einmal 48 Seiten; der bescheidene Umfang erweckt jedoch zu Unrecht den Eindruck, dass die



4 Berenice Abbott, Gotthard Jedlicka [in Paris], um 1928.

5 Vgl. ebd.

6 Koella, Rudolf: Gotthard Jedlicka. Kunst sehen lernen, Zürich 2019.

7 Hüttinger 1974 (wie Anm. 4), S. 2.

8 Vgl. Koella 2019 (wie Anm. 6), S. 24.



5 Marianne Breslauer, Heinrich Wölfflin in seiner Wohnung, 1934.

Beschäftigung mit Toulouse-Lautrec oberflächlich gewesen sei, veröffentlichte Jedlicka doch noch im selben Jahr bei Bruno Cassirer in Berlin eine mächtige, 400 Seiten umfassende Monografie über den Künstler.⁹ Die Habilitation erfolgte 1934 über Manet, und auch hier mündeten die Forschungen in eine umfangreiche Publikation.¹⁰

In seinen Erinnerungen an Wölfflin (Abb. 5) schildert Jedlicka, wie er bei diesem in dessen Wohnung am Talacker in Zürich vorsprach, um ihn für die Unterstützung seines Habilitationsgesuchs zu gewinnen: «Seine Hausdame führte mich, nachdem sie mich aufmerksam gemustert hatte, in sein Arbeitszimmer, wo er mich, an seinem grossen Schreibtisch stehend, erwartete. Ich kann nicht behaupten, dass er mich herzlich empfangen hätte. Er kam mir nicht entgegen, sondern wartete ab, bis ich an seinen Schreibtisch herangekommen war, um mir die Hand zu einem kurzen Gruss entgegenzustrecken. «Sie haben gute Freunde!» war seine erste Bemerkung. «Ich gratuliere Ihnen!» Dann wies er mir einen Platz auf dem Sofa an, das an der Wand gegenüber dem Schreibtisch stand, während er sich auf den Stuhl am Schreibtisch setzte, den er nur so weit herumschob, dass ich in sein Blickfeld geriet. Ich dachte: «Die äussere Entfernung zwischen ihm und mir ist gerade so gross, dass eine ungezwungene Unterhaltung sich nicht einstellen kann.»»¹¹

Jedlickas Versuch, nach Wölfflins Klagen über das in seinen Augen magere Auditorium in Zürich das Gespräch auf das Handwerk des Schreibens zu lenken, mündete darin, dass dieser – in Anspielung auf Jedlickas schon damals beträchtlichen kunstschriftstellerischen Output – vorwurfsvoll bemerkte: ««Da muss man schon Ihre Leichtigkeit im Schreiben haben, Herr Collega, wenn man am Schreiben Freude haben soll.»»¹² Trotz des nicht sehr glücklich verlaufenen Werbebesuchs und des bei Wölfflin anscheinend vorhandenen Eindrucks, Jedlicka habe seine Habilitation vor allem dank guter Kontakte zu anderen Kollegen der Fakultät erreicht, unterstützte Wölfflin das Vorhaben, und Jedlicka wurde 1934 Privatdozent am Kunsthistorischen Seminar. Fünf Jahre später folgte seine Ernennung zum Extraordinarius für neuere Kunstgeschichte, 1945 zum Ordinarius. Auf dieser Stelle blieb Jedlicka bis zu seinem Tod 1965 im Alter von 66 Jahren.

9 Jedlicka, Gotthard: Henri de Toulouse-Lautrec, Berlin 1929.

10 Jedlicka, Gotthard: Edouard Manet, Erlenbach-Zürich 1941.

11 Jedlicka 1965 (wie Anm. 2), S. 8.

12 Ebd., S. 10.

Unterricht

Jedlickas Unterrichtstätigkeit als Privatdozent begann mit einer Vorlesung über Pieter Bruegel und seine Zeit, über den er drei Jahre nach der ersten Vorlesung eine wiederum 400 Seiten starke Monografie veröffentlichten sollte,¹³ gefolgt von Vorlesungen über Rubens, Rembrandt und die holländische Malerei des 17. Jahrhunderts. Bald schon las Jedlicka auch über Manet, den Impressionismus, die französische, deutsche und schweizerische Malerei des 19. Jahrhunderts und der Gegenwart sowie über die Plastik des 19. und 20. Jahrhunderts. Die Proseminare, Seminare und Übungen erweiterten das Spektrum und nahmen auch methodische oder kunsttheoretische Fragen in den Blick, etwa Probleme der Bildbetrachtung, die kunstgeschichtlichen Grundbegriffe und die schweizerische Kunstliteratur.¹⁴

Zu den Studentinnen und Studenten Jedlickas gehörten unter anderen Kurt W. Forster, Eduard Hüttinger, Rudolf Koella, Lisbeth Stähelin, Adolf Max Vogt, Stanislaus von Moos und Franz Zelger, um nur wenige zu nennen. Da viele von ihnen heute noch als Auskunftspersonen zur Verfügung stehen, fällt es nicht schwer, sich von der Unterrichtstätigkeit zumindest der späteren Jahre ein Bild zu machen. Rudolf Koella, Jedlickas letzter Assistent, berichtet in seiner Jedlicka-Biografie: «Jedlickas Vorlesungen waren stets gut besucht, besonders die einstündige, die sich meist mit moderner Kunst befasste. Da sie jeweils abends um achtzehn Uhr stattfand, waren ausser Studenten so viele Freifachhörer anwesend, dass dafür das Auditorium maximum zur Verfügung gestellt werden musste. In den frühen Sechzigerjahren, als ich bei Jedlicka studierte, hielt er diese Vorlesung stets in freier Rede, wobei er analysierend und kommentierend zwischen den ansteigenden Bankreihen auf und ab ging. Die zweistündige Vorlesung, die sich mit älterer Kunst, meist mit Malerei, gelegentlich auch mit Architektur befasste, war dagegen immer gründlich vorbereitet [...]»¹⁵

Besonders beliebt waren laut Annette Bühler Jedlickas Seminare vor Originalen im Kunsthau.¹⁶ Er habe sich dort ausgesprochen spontan verhalten, und es sei ungewöhnlich gewesen, wie sehr er die Studierenden selbst zu Wort habe kommen lassen. Diese Erinnerungen decken sich mit einer längeren Beschreibung, die Jedlicka von seinem Unterricht im Kunsthau gibt und die wegen ihrer selbstreflexiven Dimension einigen Aufschluss darüber vermittelt, auf welchen kunsthistorisch-methodischen Grundannahmen Jedlickas Unterricht fusste.

13 Jedlicka, Gotthard: Pieter Bruegel. Der Maler in seiner Zeit, Erlenbach-Zürich 1938.

14 Vgl. Auszüge aus den Vorlesungsverzeichnissen der Universitäten Basel, Bern, Freiburg und Zürich 1833–1945, in: Kunstwissenschaft an Schweizer Hochschulen 1976 (wie Anm. 1), S. 89–133, hier S. 124.

15 Koella 2019 (wie Anm. 6), S. 102.

16 Gemäss mündlicher Auskunft von Annette Bühler, August 2020.

Die Passage befindet sich in einem Aufsatz über Pierre Bonnards Gruppenbildnis *La famille Terrasse*, abgedruckt in Jedlickas Buch *Wege zum Kunstwerk. Begegnungen mit Kunst und Künstlern* von 1960.¹⁷ Der Text hat die Form eines Briefes, den der Autor an seinen Freund Werner Weber richtet, damals Feuilletonchef bei der Neuen Zürcher Zeitung und später Professor für Literaturwissenschaft an der Universität Zürich. Weber hatte gegenüber Jedlicka bekundet, dass es ihm nicht gelungen sei, einen Zugang zu Bonnards Bild zu finden, das seinerzeit im Kunsthaus Zürich ausgestellt war und das Jedlicka erklärermassen für ein Hauptwerk des Malers hielt. Jedlicka, der bereits in seinem Buch über Bonnard von 1949 ausführlich über dieses Werk geschrieben hatte,¹⁸ teilt seinem Freund nun mit, er habe versucht, nochmals auf andere Weise an das Bild heranzukommen, nämlich indem er sich mit den Studentinnen und Studenten seines Proseminars vor das Gruppenbildnis gestellt habe. Bevor Jedlicka die Ergebnisse dieses Gesprächs vor dem Bild nachzeichnet, beschreibt er in allgemeiner Weise seinen Unterricht im Rahmen von Übungen vor Kunstwerken: «In meinen Übungen im Betrachten von Kunstwerken lerne ich lehrend nie aus. Wenn ich mich mit diesen jungen Menschen, unter denen sich (bisweilen) auch ältere, reife Menschen befinden, die sich entschlossen haben, noch einmal in die Schule zu gehen, mit der Erfahrung eines Lebens jung geblieben, vor ein Kunstwerk hinstelle, drei Viertelstunden, hin und wieder weitere drei Viertelstunden (vielleicht komme ich einmal so weit, das Wagnis zu unternehmen, ein ganzes Semester mit ihnen vor einem einzigen Kunstwerk auszuhalten), so weiss ich zu Beginn nie, wo wir am Ende der Zeit, die uns zu Verfügung steht, angelangt sein werden. [...] Die Stunden, die ich am gründlichsten vorbereite, sind oft jene, die mich am wenigsten befriedigen, die am wenigsten echte Erkenntnisse und Einsichten herbeiführen. Ich trete vor dem Kunstwerk mit einer Reihe von bestimmten Fragen, die ich auf eine Weise angeordnet habe, die mir logisch zu sein scheint, an meine Studenten heran, beginne mit der ersten, die mir am besten geeignet scheint, die Begegnung mit dem Bild einzuleiten, warte ungeduldig auf die Antwort, die ich unbedingt brauche, um die weitere Frage stellen zu können, die sich, organisch, wie ich meine, aus dieser ersehnten Antwort ergibt – und bin enttäuscht, wenn die Unterhaltung in der Folge nicht so verläuft, wie ich sie mir, in Stichworten, auf einem Blatt notiert habe. Ein solches Proseminar, wie soll ich es Dir beschreiben? [...] Eine Gruppe von meist jungen Menschen einem Werk der bildenden Kunst gegenüber, im wesentlichen durchaus gewillt, ihm zu begegnen, sich seiner Wirkung hinzugeben und sich über

17 Jedlicka, Gotthard: Pierre Bonnard: «La Famille Terrasse», in: Ders.: *Wege zum Kunstwerk. Begegnungen mit Kunst und Künstlern*, München 1960, S. 196–214.

18 Vgl. Jedlicka, Gotthard: Pierre Bonnard. Ein Besuch, Erlenbach-Zürich 1949, S. 101–116.

die Gesetze, die diese bestimmen, Klarheit zu verschaffen: durch das Verlangen darnach überhaupt dahin geführt. Aber verschiedene Menschen erleben verschieden und sehen darum auch verschieden und sind oft im Recht, wenn sie vor einem Kunstwerk, mit dem sie ein Lehrer konfrontiert, nicht vor allem auf seine Fragen Antwort geben, sondern vor diesem aussprechen wollen, was sie vor ihm erleben, was ihnen daraus entgegentritt – und so tue ich oft gut daran, habe ich fast immer gut daran getan, zuerst nicht bestimmt zu fragen, nicht von vornherein bestätigt haben zu wollen, was sich in mir, nach einer langen Betrachtung, die ich für einen andern kaum voraussetzen darf, als eine Gewissheit herausgebildet hat, sondern meine jungen Menschen sagen zu lassen, was sie fühlen, empfinden, sehen, erkennen, was sie beglückt, unruhig macht. So bin ich bei der Betrachtung des Gruppenbildnisses der Familie Terrasse vorgegangen, und diese meine pädagogische Unbekümmertheit, die allerdings auf einem pädagogischen Instinkt beruhen kann, vielleicht auch mein Vertrauen zu meinen Studenten und Mitarbeitern hat sich wieder einmal gelohnt: für mich, für meine ganze Umgebung, meine ich, und auch für Dich.»¹⁹

Mit der hier beschriebenen Unterrichtsmethode, die Jedlicka vor allem bei seinen Übungen im Kunsthaus anwandte, wählte er eine Praxis, die in ihrer Experimentierfreudigkeit und Ergebnisoffenheit für die Studierenden der 1950er- und 1960er-Jahre ungewohnt war. Zweifellos ist Jedlickas Herangehensweise zunächst einmal in der Tradition des fragend-entwickelnden Unterrichts zu sehen, wie er bereits in der Pädagogik der Aufklärung als Technik des selbständigen Lernens propagiert wurde und mit dem Jedlicka als ausgebildeter Primar- und Sekundarlehrer bestens vertraut sein musste. Im Bereich der Kunstpädagogik war es besonders Alfred Lichtwark, der um 1900 für eine möglichst voraussetzungslose, unmittelbare Begegnung mit dem Kunstwerk plädierte und ein darauf aufbauendes Lehrgespräch für die richtige Form der Vermittlung hielt. Jedlicka hatte ein Exemplar von Lichtwarks schmalen, aber äusserst wirkungsmächtigem Büchlein *Übungen im Betrachten von Kunstwerken* besessen.²⁰ Viele der in Lichtwarks Einleitung formulierten methodischen Grundsätze stimmen mit dem überein, was Jedlicka in der oben zitierten Textstelle als sein eigenes Vorgehen beschreibt: das absolute Primat des eigenen Beobachtens gegenüber der Aneignung von fremdem Wissen, die Konzentration auf das einzelne Kunstwerk, die Präferenz für Werke jüngerer, möglichst zeitgenössischer Kunst. So heisst es bei Lichtwark: «Die Gewöhnung, eingehend und ausdauernd zu beobachten, und das Erwecken der Empfindung, nicht die Mitteilung

19 Jedlicka 1960 (wie Anm. 17), S. 198–200.

20 Lichtwark, Alfred: *Übungen in der Betrachtung von Kunstwerken*. Nach Versuchen mit einer Schulklasse herausgegeben von der Lehrervereinigung zur Pflege der künstlerischen Bildung, Berlin 1922. Jedlickas Exemplar dieses Werkes befindet sich heute, wie Jedlickas gesamter kunsthistorischer Büchernachlass, in der Bibliothek des Kunsthistorischen Instituts der Universität Zürich; vgl. dazu auch den Beitrag von Carola Jäggi.

oder Aneignung von Wissen, sind die Ziele der Kunstbetrachtung.»²¹ Ferner: «Der Grundsatz, beim einzelnen Kunstwerk zu bleiben, muss in der Praxis eher übertreibend zur Anwendung gebracht werden.»²² Und schliesslich: «Dass mit der lebenden Kunst, d. h. mit der Kunst unseres Jahrhunderts, anzufangen sei, erscheint mir nicht zweifelhaft.»²³

Jedlickas Methode geht jedoch weit über das hinaus, was Lichtwark in den *Übungen in der Betrachtung von Kunstwerken*, notabene für jüngere Schüler, propagiert hatte. Anstelle des dort vorexerzierten, stark durch die Fragen der Lehrperson gesteuerten Gesprächs setzte Jedlicka auf eine offenere, egalitäre Diskussion. Wie aus dem oben zitierten Brief über Bonnards *La famille Terrasse* hervorgeht, störte sich Jedlicka just an jenen Aspekten des fragend-entwickelnden Unterrichts, die ab den 1980er-Jahren in der Pädagogik auf breiter Front kritisiert werden sollten: die Gängelung der Lernenden durch eine zu enge Fragelogik, die Illusion, dass durch die Beantwortung der Fragen das Verständnis des Lehrenden mehr oder weniger eins zu eins auf die Lernenden überginge, die Künstlichkeit, die eine solche Gesprächssituation von allen echten Gesprächssituationen unterscheidet. Und er reagierte auf sein Unbehagen an den problematischen Eigenschaften des Lehrgesprächs, indem er praktizierte, was zum Beispiel der Literaturdidaktiker Kaspar H. Spinner 1992 von einem sinnvollen fragend-entwickelnden Unterricht forderte: Spielräume des Denkens zu eröffnen und nicht zu verbauen, die Vorstellung einer Gleichheit der Partner als leitendes Prinzip zu nehmen und die eigenen Unterrichtsmassnahmen als im eigentlichen Sinne fragwürdig zu erkennen.²⁴

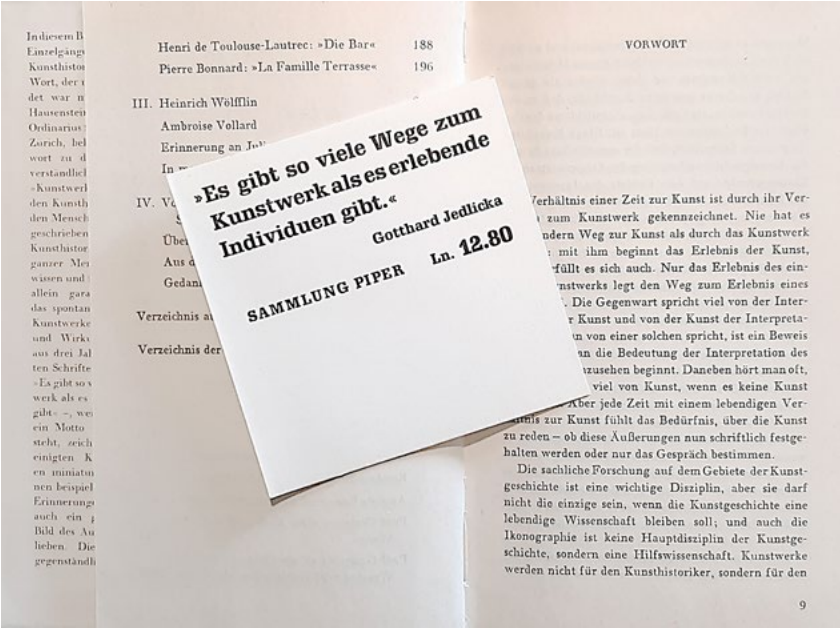
21 Lichtwark 1922 (wie Anm. 20), S. 28.
22 Ebd., S. 26.
23 Ebd., S. 31.
24 Vgl. Spinner, Kaspar H.: Sokratisches Lehren und die Dialektik der Aufklärung. Zur Kritik des fragend-entwickelnden Unterrichtsgesprächs, in: Deutsche Demokratische Schule, Nr. 126, August 1992, S. 309–321, hier S. 319–320.

Erlebnis

Doch wäre es zu kurz gegriffen, Jedlickas Seminarunterricht bloss als die Übertragung einer im Volksschul- und Gymnasialunterricht geläufigen Praxis auf die Hochschullehre zu begreifen, vielmehr stand er in engem Zusammenhang mit den methodischen Prämissen, die für Jedlickas gesamtes Schaffen kennzeichnend sind. Einer der Schlüsselbegriffe, die sein hermeneutisches Vorgehen bestimmten, lautete «Erlebnis» beziehungsweise «erleben» – Begriffe, die sich auch in der Passage über den Unterricht im Kunsthaus finden: «Aber verschiedene Menschen erleben verschieden und sehen darum auch verschieden und sind oft im Recht, wenn sie vor einem Kunstwerk, mit dem sie ein Lehrer konfrontiert, nicht vor allem auf seine Fragen Antwort geben, sondern vor diesem aussprechen wollen, was sie vor ihm erleben, was ihnen daraus entgegentritt [...].»²⁵

Dem Sammelband *Wege zum Kunstwerk*, in dem der zitierte Aufsatz enthalten ist, lag in der Erstausgabe zudem ein Buchzeichen bei (Abb. 6), das die Kernbotschaft des Buches mit einem Zitat aus dem Vorwort zusammenfasste: «Es gibt so viele Wege zum Kunstwerk als es erlebende Individuen gibt.»²⁶

Es liegt nahe, in Jedlickas radikaler Betonung der Erlebnisdimension eine Fokussierung auf die Rezeptionsseite zu sehen und seinen Ansatz demnach als eine rezeptionsästhetisch dominierte Methode zu begreifen. Eine breitere Lektüre seiner Schriften lässt jedoch erkennen, dass es



6 Buchzeichen zu Gotthard Jedlickas Aufsatzband *Wege zum Kunstwerk*, 1960.

25 Jedlicka 1960 (wie Anm. 17), S. 200.
26 Jedlicka, Gotthard: Vorwort, in: Ders. 1960 (wie Anm. 17), S. 9–11, hier S. 10.

seinem Verständnis nach zwei Orte gibt, an denen das Erleben – im Sinne einer ganzheitlichen, nicht nur den intellektuellen, sondern den ganzen Menschen involvierenden Wahrnehmung – auf die Kunst einwirkt, nämlich sowohl bei ihrer Entstehung als auch bei ihrer Betrachtung. Für Jedlicka geht das Kunstwerk aus einem Prozess hervor, in den der Künstler, die Künstlerin nicht nur als verstandesmässig agierende Person, sondern «als Ganzheit»,²⁷ das heisst als geistiges, fühlendes, körperliches und gesellschaftliches Wesen impliziert ist. Und da das Verhältnis des schöpferischen Menschen zur Wirklichkeit mitgestaltet wird durch das Erleben derselben, ist es nur folgerichtig, das Kunstwerk nicht allein als das Resultat eines Gestaltungsprozesses aufzufassen, sondern es in Beziehung zu sehen mit Vorgängen des Erlebens, die über die Sphäre des Künstlerischen im engeren Sinn hinausreichen. In einem Aufsatz über René Auberjonois schreibt Jedlicka über den Akt des Porträtierens – wobei sich das Gesagte sinngemäss auch auf die Darstellung anderer Gegenstände übertragen liesse: «Der Maler und Zeichner, der ein Bildnis ausführen will, steht als ein ganzer Mensch einem ganzen Menschen gegenüber – den er nun aber vor allem durch das Auge erlebt. Aber in diesem Sehen, in dem sich eine Begegnung vollzieht, lebt alles, was einen lebendigen Menschen bewegen kann: Gefühl und Empfindung, Wissen und Ahnung, Misstrauen und Zuneigung, Erkenntnis und Intuition [...]»²⁸

Nicht weniger gilt auch für die Rezeption von Kunst, dass sie sich unter den Bedingungen eines umfassend verstandenen Erlebens vollzieht. Das wahrnehmende Subjekt war für Jedlicka eines, das in seiner Ganzheit dem Werk gegenübersteht, also seine individuellen emotionalen, intellektuellen, ja selbst körperlichen Voraussetzungen und Befindlichkeiten in den Rezeptionsvorgang einbringt. Die Betonung der Ganzheit des Menschen im Sinne einer Existenz nicht nur als Verstandeswesen, sondern als körperlich-sinnliches, emotionales und geistiges Wesen, hatte bei Jedlicka so viel Gewicht, dass gar von einer Art «Ganzheitspathos» gesprochen werden könnte. Immer wieder hat Jedlicka diese Ganzheit nahezu wie ein Mantra beschworen,²⁹ und es steht zu vermuten, dass sich hier eine Nähe zu Positionen der Lebensphilosophie, wie sie von Wilhelm Dilthey oder Henri Bergson vertreten wurde, manifestiert. Nun wären das Fühlen oder das emotive Wollen aus Sicht einer auf Objektivierung und Systematisierung zielenden Kunstwissenschaft eigentlich bloss Störfaktoren, die zugunsten eines rein kognitiven Verstehens besser ausgeschaltet würden. Für Jedlicka war ihre Eliminierung jedoch gar nicht wünschenswert, da ein Kunstwerk für die Betrachtenden erst dann Bedeutsamkeit erlange (das heisst, bedeutsam

27 Jedlicka 1949 (wie Anm. 18), S. 170.

28 Jedlicka, Gotthard: Begegnung mit René Auberjonois, in: Ders.: Begegnungen mit Künstlern der Gegenwart, Erlenbach-Zürich 2[1945], S. 197–223, hier S. 206.

29 Vgl. etwa Jedlicka 1949 (wie Anm. 18), S. 83, 156, 159–161, 170–171, 226, 233.

werde sowohl im Sinne von aussagekräftig und als auch im Sinne von wichtig), wenn die emotionale Dimension am Wahrnehmungsprozess Anteil habe. In seinem Buch über Bonnard bemerkt Jedlicka zu einem Besuch in der Galerie Maeght in Cannes: «Ich versuche, das eine oder andere dieser Bilder zu betrachten. Es gelingt mir nicht, ich empfinde nichts und sehe darum auch nichts.»³⁰ Erst indem ein Bild «empfunden wird», das heisst, in das Fühlen der Betrachterin, des Betrachters eingeht – «beglückt, unruhig macht»,³¹ wie es Jedlicka ausdrückte –, ist die motivationale Voraussetzung für ein verstehendes Sehen gegeben. Da unter diesen Prämissen jede und jeder ein Werk anders erlebt, ist die Erzählperspektive, die diesem individuellen Erleben angemessen ist, die Ich-Perspektive. Tatsächlich schrieb unter den damaligen deutschsprachigen Autorinnen und Autoren kunstgeschichtlicher Texte wohl kaum jemand so häufig in der Ich-Form wie Jedlicka.

Begegnung und Beschreibung

Dadurch, dass für Jedlicka sowohl auf der Produktions- als auch auf der Rezeptionsseite das individuelle Erleben die entscheidende Instanz bildete, wird die Begegnung mit Kunst zur Begegnung zwischen zwei Menschen – «Begegnung» ist denn auch, nach «Erlebnis», der zweite Schlüsselbegriff in Jedlickas Schriften. Es ist daher nur konsequent, dass Jedlicka immer wieder bemüht ist, den Künstlern, deren Werke ihn interessieren, persönlich zu begegnen, ihnen gleichsam von Erlebendem zu Erlebendem gegenüberzustehen. (Abb. 7) Auch hält er diese Begegnungen für nicht weniger würdig, festgehalten und veröffentlicht zu werden, als die Ergebnisse seiner Beschäftigung mit den Kunstwerken selbst. Geradezu «in extremis» praktizierte er diesen Ansatz in den Beiträgen zur Aufsatzsammlung *Begegnungen mit Künstlern der Gegenwart* sowie in seinem Buch über Pierre Bonnard, das über 240 Seiten einzig und allein die erste Begegnung mit dem Künstler während eines Sommers im Jahr 1946 beschreibt.³²

Für die Praxis einer solchen personenzentrierten Herangehensweise bedeutet dies, dass Jedlicka letztlich zu Aussagen finden musste, die den Künstler in seinem Wesen umschreiben und damit auch festlegen – Aussagen wie etwa diese: «Auberjonois hat die physische und psychische Selbstsicherheit eines wohlgeborenen, grossgewachsenen, aber nicht zu gross geratenen Menschen mit einem gesunden Menschenverstand und

30 Ebd., S. 146.

31 Jedlicka 1960 (wie Anm. 17), S. 200.

32 Jedlicka, Gotthard: Begegnungen mit Künstlern der Gegenwart, Erlenbach-Zürich 2[1945]; Jedlicka 1949 (wie Anm. 18).



einer entwickelten Menschenkenntnis.»³³ Deutende Aussagen entwickeln sich bei Jedlicka jedoch stets aus langen Beschreibungen heraus, werden immer wieder anders modelliert und oftmals auch nachfolgend relativiert. So bildet der eben zitierte Satz nur den Einstieg in ein beinahe zwei Seiten währendes Kreisen um Auberjonois' Charakter. Im Buch über Bonnard wiederum erscheint als Leitmotiv die vom Autor als herausragendes Merkmal empfundene Zärtlichkeit des Künstlers, die sich ebenso in seinen Werken wie in seinen alltäglichen Gesten äussere – eben weil sie als Teil seines innersten Wesens sowohl das Handeln und damit das künstlerische Schaffen als auch die äussere Erscheinung mitbestimme.³⁴

³³ Jedlicka 1945 (wie Anm. 28), S. 218.

³⁴ Vgl. Jedlicka 1949 (wie Anm. 18), S. 232.

Dem Beobachten, dem bei Jedlicka nicht nur im Unterricht, sondern auch in seinem eigenen Umgang mit Kunst und Kunschtchaffenden ein hoher Stellenwert zukam – so beschreibt er sich in seinen Büchern selbst immer wieder als exzessiven Beobachter –, entsprach auf der Ebene des Festhaltens und des Vermittelns das Beschreiben. Die Beschreibung war das Verfahren, über das Jedlicka sowohl die Erschliessung von Kunstwerken als auch die Charakterisierung von Persönlichkeiten anging. Beschreibungen dominieren nicht nur seine kürzeren, je einem einzelnen Werk gewidmeten Texte, wie sie beispielsweise im Sammelband *Anblick und Erlebnis. Bildbetrachtungen* von 1955 enthalten sind.³⁵ Auch die Bildanalysen in der Bruegel-Monografie beruhen auf durchweg sehr ausführlichen Ekphrasen, während Hinweise zur Forschungsliteratur in den Anmerkungsapparat verschoben sind.³⁶ Selbst die oben beschriebene Unterrichtsstunde vor Bonnards *La famille Terrasse* leitete Jedlicka ein mit der Frage «Was alles ist auf diesem Bilde zu sehen?»,³⁷ und er begründete sein Vorgehen damit, dass es «keinen andern Weg in das Innere eines Bildes, eines Kunstwerks, [gibt] als den von aussen her, wobei an diesem Aussen, das mit Worten erfasst und beschrieben zu werden vermag, alles mit demselben Ernst in Betracht gezogen werden muss [...]».³⁸

Einem im Grunde phänomenologischen Paradigma folgend, ergeben sich Jedlickas Deutungen der Werke stets aus deren Beschreibungen. Im Zuge ihrer Deskription entfalten sich die für ihre Interpretation wesentlichen Eigenschaften. Dabei kommt es zu einem Wechselspiel zwischen der formalen Analyse und, wie es bei Jedlicka heisst, der «psychischen Beziehung»³⁹ zum Werk, so dass sich die Zielrichtung von Beschreibung und Analyse, beeinflusst durch die bereits erfolgten Schilderungen, laufend weiterentwickelt. Manchmal erzwingt das Kunstwerk geradezu «eine bestimmte Art der Betrachtung und Beschreibung»,⁴⁰ die dann auch intuitiv gefunden werde. Jedlicka hat sich, soweit bekannt, nie ausdrücklich auf die Theorie der Phänomenologie berufen, doch entspricht sein Vorgehen in vielerlei Hinsicht dem, was die phänomenologische Methode auszeichnet, so etwa in der Enthaltung von tradiertem Wissen oder von theoretischen Vorannahmen.

³⁵ Vgl. Jedlicka, Gotthard: *Anblick und Erlebnis. Bildbetrachtungen*, Berlin/Frankfurt a. M. 1955.

³⁶ Vgl. Jedlicka 1938 (wie Anm. 13).

³⁷ Jedlicka 1960 (wie Anm. 17), S. 200.

³⁸ Ebd., S. 201.

³⁹ Jedlicka, Gotthard: *Aus dem Merkbuch eines Kunstfreundes*, in: Ders. 1960 (wie Anm. 17), S. 305–319, hier S. 309.

⁴⁰ Ebd.

Schluss

Bemerkenswert an Jedlickas Œuvre ist weniger, dass eine kunsthistorische Methode, die ihre Fundamente im individuellen Akt des Beobachtens und Erlebens hat, sich in entsprechenden Praktiken des Unterrichtens niederschlug (Abb. 8); bemerkenswert ist vielmehr, dass es im Falle von Jedlicka auch umgekehrt gewesen sein könnte: Dass ein genuines, auch biografisch begründetes Interesse an Prozessen des Lernens und Lehrens – verstanden als echte Erkenntnisprozesse, nicht als didaktische Spiegelfechtereien – die Herausbildung einer Methode begünstigt hat, die nicht über die Rekapitulation bereits vorhandener Wissensbestände, sondern über einen möglichst unmittelbaren Beschreibungs- und Analysevorgang an die zu untersuchenden Gegenstände herantritt. Jedlickas Methode wäre demnach weit über ihre unterrichtspraktische Anwendung hinaus eine «pädagogische», indem sie darauf zielte, nicht bloss die Studierenden, sondern alle, selbst den Wissensvermittler, in die Rolle des Lernenden zu versetzen.



8 Franz Mosele, Gotthard Jedlicka mit Studierenden vor Maillols Cézanne-Denkmal in Paris, um 1960.

Abbildungsnachweis

- Abb. 1: © Walter & Konrad Feilchenfeldt/Courtesy Fotostiftung Schweiz.
- Abb. 2: Foto: SIK-ISEA, Zürich (Martin Stollenwerk).
- Abb. 3: © Eduard, Ernst und Max Gubler-Stiftung, Zürich, Foto: SIK-ISEA, Zürich (Martin Stollenwerk).
- Abb. 4: The Clark Art Institute, Williamstown, 2007.2.298, clarkart.edu/artpiece/detail/portrait-of-gotthard-jedlicka (aufgerufen am 2. Juni 2022).
- Abb. 5: © Walter & Konrad Feilchenfeldt/Courtesy Fotostiftung Schweiz.
- Abb. 6: Foto: Roger Fayet.
- Abb. 7: Foto: SIK-ISEA, HNA 207.8.
- Abb. 8: werk, 53 (1966), Heft 2, S. 79.

125 Jahre Haus des Sehens – Zum Institutsgebäude für Kunstgeschichte und Klassische Archäologie

Nadia Pettannice

Im Gebäude des Kunsthistorischen Instituts an der Rämistrasse 73 in Zürich werden heute Generationen von Nachwuchsakademiker:innen in Kunstgeschichte und Archäologie unterrichtet. Sie erleben hier prägende Ereignisse, die zu einem wichtigen Teil ihrer Biografie werden, seien es die erste Veranstaltung an einer Universität, die erste Assistenz, eine erfolgreich verteidigte Dissertation oder aber auch Begegnungen, aus denen sich langjährige Freundschaften entwickeln.

Erbaut worden ist das Gebäude allerdings nicht für seinen heutigen Zweck, sondern als Augenklinik. Es stand damit zwar auch im Dienste des Sehens, jedoch in einem weitaus unmittelbarerem Sinn, als es dies seit seiner 1954 erfolgten Umnutzung durch die universitäre Kunstgeschichte und Archäologie tut, indem hier ab 1896 Ärzte kranke Augen behandelten und operierten. Das Spitalpersonal pflegte nicht nur die Patient:innen, sondern lebte mit ihnen unter einem Dach. Im Hörsaal lernten Studierende die grundlegenden Techniken der Augenoperation und übten sich an Tier- und Menschaugen. Die älteren Schichten des Gebäudes sind somit vollgesogen mit Schmerz und Leid: Sie erzählen von der Gratwanderung zwischen Blindheit und Wiedererlangung der Sehkraft, zwischen Krankheit und Gesundheit, Tod und Leben.

1954 begann mit dem Einzug des Archäologischen Instituts und des Kunstgeschichtlichen Seminars eine neue Zeitrechnung für das Gebäude. Doch keine 20 Jahre später wurde erwogen, das Gebäude dem Abriss preiszugeben und durch einen Neubau zu ersetzen. Dank des beherzten Engagements der hiesigen Professoren und Denkmalpfleger wurde von dem Abbruchvorhaben aber abgesehen, das Gebäude unter Denkmalschutz gestellt und eine Gesamtrenovation beschlossen, die 1979 vom Stimmvolk gutgeheissen wurde. 2021 feiert das Gebäude nun sein 125-jähriges Bestehen. Ob als ehemalige Augenklinik oder Kunsthistorisches Institut: Das Gebäude ist und bleibt ein ›Haus des Sehens‹. Der vorliegende Text beleuchtet die ursprüngliche Funktion als Augenklinik sowie deren Transformation zum universitären Seminargebäude.¹

¹ Dieser Aufsatz basiert auf einer praxisorientierten Semesterarbeit, welche die Autorin im Frühjahressemester 2020 im Rahmen des Studiums der Mittelalterarchäologie verfasst und Prof. Carola Jäggi vorgelegt hat. Der Schwerpunkt der ursprünglichen Arbeit lag auf der medizinhistorischen Würdigung der ursprünglichen Spitalbauten. Ein verkürzter Artikel dieser Arbeit erschien in Kunst + Architektur in der Schweiz, Nr. 1 (2021), S. 52–59.

Ein Palast für die Augenheilkunde

Zwischen drei architektonischen Giganten der Wissensbildung eingepfercht, befindet sich an der Rämistrasse 73 in Zürich ein kleiner, aber stolzer Palazzo, der seit jeher dem Sehen gewidmet ist. Flankiert wird er gegen Nordwesten vom Polytechnikum, im Nordosten vom Universitätsspital und im Südwesten vom Hauptgebäude der Universität. Der Palazzo bildet heute wortwörtlich das Auge eines wissenschaftlichen Zyklons. (Abb. 1) Aufgrund dieser Einbettung erscheint es heutigen Betrachter:innen nicht mehr naheliegend, dass der Palazzo dereinst selbst ein Gigant der Wissenschaften war: Die am 16. Mai 1896 feierlich eröffnete Augenklinik war ein sandsteinerner Separatist, der als neuartiger Spitalbau den repräsentativen Rahmen für die goldene Ära der Zürcher Augenheilkunde bildete.



Bei der Zürcher Augenklinik handelte es sich um ein charakteristisches Produkt der boomenden Augenheilkunde des 19. Jahrhunderts, die sich in Form von eigenständigen Klinikbauten in verschiedenen Universitätsstädten Europas manifestierten.² Das Gebäude ist in einen grösseren medizinischen Diskurs eingebettet, in dem die Institution Augenklinik erst konstruiert und die Idee einer eigenen Spezialarchitektur zur Umsetzungsreife entwickelt werden musste. Als Spitalbau hatte die Klinik primär funktionelle Ansprüche zu erfüllen. Gleichzeitig war sie aber auch Ausdruck des Prestiges einer neuen medizinischen Fachdisziplin. Da Spitalbauten wie auch die Universität in die breite Palette öffentlicher Bauten gehören, handelt es sich ferner um einen repräsentativen Ausdruck des jeweiligen Staatswesens. Damit bewegte sich die Augenklinik in einem Spannungsfeld zwischen Funktionalität, Ästhetik und Repräsentation.

² Dazu grundlegend: Bonin, Eva: Spezialkliniken im 19. Jahrhundert. Ausdruck der Suche nach einer eigenen Identität eine Studie am Beispiel von Augenheilanstalten zwischen 1850 und 1918 (Studien zur Geschichte des Krankenhauswesens Band 34), Herzogenrath 1994.

Die Augenklinik ist Teil eines grösseren Ensembles verschiedener Spital- und Universitätsgebäude, die im Platte-Quartier der ehemaligen Gemeinde Fluntern errichtet wurden.³ Der an der Rämistrasse liegende Universitäts- und Spitalcampus stellt ein typisches Beispiel für die rege kantonale Bautätigkeit entlang der ehemaligen Befestigungsanlagen der Stadt Zürich dar. Die entscheidenden Weichen, Zürich zur ersten modernen Grossstadt der Schweiz auszubauen, wurden bereits in den 1830er-Jahren gestellt. Forderungen nach Gleichberechtigung von Stadt und Land, der Stärkung der Volkssouveränität sowie der Säkularisierung des Staat- und Bildungswesens setzten tiefgreifende Veränderungsprozesse in Gang und mündeten in der liberalen Kantonsverfassung von 1831.⁴ Mit der Schleifung der seit dem 17. Jahrhundert bestehenden Befestigungsanlage und der Gründung der Universität folgten 1833 zwei Entscheide, welche die städtebauliche Entwicklung Zürichs nachhaltig beeinflussten.

Das bis dahin bäuerlich geprägte Platte-Quartier am Zürichberg entwickelte sich in der Folge innerhalb kurzer Zeit zu einem Knotenpunkt für Bildungs- und Heilstätten.⁵ Den Anfang machte die 1839 eröffnete Blinden- und Taubstummenanstalt, welche auf Höhe der ehemaligen Kronenporte errichtet wurde. Es folgte das 1842 fertiggestellte Kantons- und Universitätsspital, mit dessen Inbetriebnahme eine neue Ära des medizinischen Wirkens im Kanton Zürich einsetzte. In direkter Nachbarschaft zu ihm entstanden innert kurzer Zeit weitere Bauten. So verwirklichte der für das Kantonsspital zuständige Architekt Gustav Albert Wegmann (1812–1855) 1842 auf dem ehemaligen Rämibollwerk die Kantonsschule. Zwischen 1858 und 1865 entstand das eidgenössische Polytechnikum, in dessen einem Flügel auch die 1833 gegründete Universität ein Gastrecht erhielt. 1882 wurden das Pathologische Institut, 1884 das Physik- und Physiologie Gebäude und 1894 schliesslich die Poliklinik errichtet. Gleichzeitig erfuhr die Rämistrasse ab 1884 einen markanten Bedeutungszuwachs, als mit der Fertigstellung der Quaibrücke das linke Seeufer und damit die Bahnhofsstrasse erschlossen wurde.⁶ Mit den Hochschulen wurde das Quartier zum Anziehungspunkt und Wohnort von Professoren und ihren Studierenden, weshalb die Platte im ausgehenden 19. Jahrhundert in Anlehnung an das Pariser Studentenviertel auch als *Quartier Latin* bezeichnet wurde.⁷ Als 1888 die

³ Die Gemeinde Fluntern war bis 1893 selbstständig.

⁴ Vgl. Schmid, Bruno: «Ustertag», in: Historisches Lexikon der Schweiz, Version vom 14.01.2014, hls-dhs-dss.ch/de/articles/017230/2014-01-14/ (aufgerufen am 31. Mai 2022).

⁵ Vgl. Barraud, Christine et. al.: Die Kunstdenkmäler der Stadt Zürich, N.A. Bd. V: Die Stadt Zürich V: Die «Ausgemeinden» der Stadt Zürich bis 1860 (Die Kunstdenkmäler der Schweiz Bd. 121), Bern 2012, S. 194–195.

⁶ Vgl. Hauser, Andreas/Gubler, Hans-Martin: Die Rämistrasse Zürich, in: Tagesanzeiger Magazin, 2. Januar 1973, S. 10–16.

⁷ Der Begriff *Quartier Latin* tauchte schon bei der Debatte um den geeigneten Standort des Polytechnikums im Intelligenzblatt der Stadt und Landschaft Zürich vom 26. Juni 1875 auf. Vgl. Weidmann, Dieter: Gottfried Sempers «Polytechnikum» in Zürich. Ein Heiligtum der Wissenschaften und Künste, 2 Bde., Bd. 1, Zürich 2010, S. 468.

Idee einer freistehenden Augenklinik heranreifte und als Standort das Platte-Quartier ausersehen wurde, war hier also bereits der Boden zu einem eigentlichen Spitalnukleus gelegt.

Wenn Ärzte planen und Architekten bauen

Während sich die Augenheilkunde in Wien bereits 1812 als eigenständiges Fachgebiet etabliert hatte, dauerte dies in der Schweiz wesentlich länger. Bis 1862 blieb sie ein integraler Bestandteil der Chirurgie. Ein wichtiger Wegbereiter war der Chirurg Theodor Billroth (1829–1894), der 1860 nach Zürich berufen wurde und ein Befürworter einer institutionellen Abspaltung der Augenheilkunde von der Chirurgie war.⁸ Mit Friedrich Horner (1800–1864) brachte er auch gleich einen renommierten und bekannten Zürcher Augenarzt für die zu gründende Klinik ins Gespräch. Zuerst winkte die Kantonsregierung aus Kostengründen ab, doch als 1862 die Universität Bern Horner für sich gewinnen wollte, wurde die Eröffnung einer Klinik dennoch gutgeheissen. So besetzte Horner ab 1862 in Zürich den ersten Lehrstuhl für Augenheilkunde in der Schweiz.⁹

Die Anfänge dieser Klinik waren bescheiden. Billroths chirurgische Abteilung im Kantonsspital trat für Horners neue Augenklinik 20 Betten ab.¹⁰ Die Kapazitäten im Spital wurden aber schnell knapp, da die Zürcher Bevölkerung zwischen 1830 und 1894 von etwa 10'000 auf rund 93'000 Einwohner anwuchs.¹¹ Die Idee für einen separaten Klinikbau dürfte bereits Horner angestossen haben, doch erst unter seinem ehrgeizigen und talentierten Nachfolger Otto Haab (1850–1931) wurde die Platznot im Kantonsspital derart prekär, dass es auch die Aufsichtskommission für dringlich erachtete einen Neubau für die Augenkranken zu erstellen.¹² (Abb. 2) Otto Haab war nicht nur an der politischen Durchsetzung des Neubaus beteiligt, sondern fungierte fortan als Sachverständiger für den mit der Ausführung beauftragten Kantonsbaumeister Otto Weber (1844–1898).¹³



2 Klinikdirektor Otto Haab bei seiner Abschiedsvorlesung im Hörsaal seiner Augenklinik, 1919.

8 Vielerorts opponierten die leitenden Chirurgen heftig gegen eine Abspaltung der Augenheilkunde, da sie damit erheblich an Einfluss verloren und einen grossen Teil ihres Lehrauftrags an eine neue Konkurrenz abtreten mussten. Vgl. Bonin 1994 (wie Anm. 2), S. 15–16.

9 Vgl. Gloor, Balder: Geschichte der Universitäts-Augenklinik Zürich, in: 150 Jahre Universitäts-Augenklinik Zürich. Rückblick, Augenblick, Ausblick, hrsg. v. Klara Landau und Christoph Amstutz, Bottighofen 2012, S. 64–99.

10 RRB vom 8. März 1862, Nr. 354, S. 525–530 (StAZH MM 2.155 RRB 1862/0355).

11 Vgl. Bandle, Raymond: Baugeschichte der vier Standorte der Augenklinik, in: Landau/Amstutz 2012 (wie Anm. 9), S. 100–101.

12 Protokoll des Kantonsspitals vom 10. Januar 1889, Nr. 959a (StAZH SS 26).

13 Die Bezeichnung Kantonsbaumeister wurde um 1900 synonym zum Begriff Bauinspektor verwendet.

Schicksal eines beamteten Architekten

Neben den Bauten bekannter Architekten wie Albert Gustav Wegmann und Gottfried Semper (1803–1879) prägen auch solche von Otto Weber (Abb. 3) das Areal entlang der Rämistrasse. So entwarf Weber unter anderem das Pathologische Institut, das Physik- und Physiologiegebäude (heute SOC) und die Poliklinik.¹⁴ Indem er einige dieser Bauwerke direkt gegen die Rämistrasse ausrichtete, unterstrich er deren Bedeutung als wichtige Verkehrsachse, die durch den Erweiterungsbau der ETH (1914–1925) durch Gustav Gull (1858–1942) ihre endgültige Adelung zur Hochschulstrasse fand.¹⁵ Otto Webers Karriere war jedoch jene eines ewigen Zweiten, weshalb er kaum bekannt ist.

Otto Weber hatte bei Gottfried Semper studiert und 1865 die Bau- schule des Polytechnikums abgeschlossen. Danach arbeitete er als Hilfs- kraft für das Staatsbaubüro in Zürich und später in der Abteilung für Strassen- und Wasserbau.¹⁶ Zwischenzeitlich unternahm er Studienrei- sen nach Italien. 1876 bewarb sich Weber um die Stelle als Staatsbauin- spektor. Da sein deutlich besser qualifizierter Mitbewerber mit 5'000 Franken zu hohe Lohnvorstellungen hatte, wurde Otto Weber vorgezo- gen, da er sich mit dem minimalen Einstiegsgehalt von 3'500 Franken zufriedengab.¹⁷ Auf diesem Salär sollte er über Jahre sitzen bleiben. Trotz mehrmaliger Gesuche um eine Lohnerhöhung wurde Weber kleingehalten,¹⁸ nicht zuletzt vermutlich aufgrund der Tatsache, dass er im Verlauf seiner Amtszeit wegen Trunkenheit und ungebührlichem Verhalten vermehrt negativ in Erscheinung trat.¹⁹ 1893 wurde ihm gar der Zugang zum Staatskeller untersagt, da er sich dort regelmässig an den Weinvorräten bedient und mit seinen Freunden Gelage gefeiert hat- te.²⁰ Naturgemäss entsprachen solche Vorfälle nicht dem Verhalten, das



3 Bauinspektor Otto Weber.

14 Das Pathologische Institut sowie die Poliklinik sind nicht erhalten geblieben.

15 Vgl. Hauser, Andreas: Das kantonale Bauamt 1798–1895 (Kleine Schriften zur Zürcher Denkmalpflege Band 4), Zürich 2001, S. 137–139.

16 Vgl. Hauser 2001 (wie Anm. 15), S. 128.

17 Wahl Otto Weber, 3. Mai 1876 (StAZH V II 3.1).

18 Hauser hat die ständigen Bemühungen Webers für eine Lohnerhöhung ausführlich aufgearbeitet. Vgl. Hauser 2001 (wie Anm. 15), S. 132–137.

19 Am 3. August 1885 erreichte ein erbostes Schreiben der Direktion des Sanitätswesens Otto Webers Vorgesetzten. Ein Krankenwärter vom Pockenspital beschuldigte Weber, dass dieser in angetrunkenem Zustand im Spital erschienen sei und sich verbotenerweise einer isolierten Patientin genähert habe. Obwohl er vom Wärter sofort auf das Besuchsverbot hin- gewiesen worden sei, weigerte sich Weber, das Krankenzimmer zu verlassen, und musste «mit einiger Gewalt entfernt [...] und danach dann desinfiziert» werden. Unmittelbar nach der Wegweisung habe sich Weber erneut Zutritt zum Krankenzimmer verschafft und musste nochmals hinaus eskortiert werden. Vgl. Abschrift der Beschwerde eines Wärters des Pocken- spitals über Otto Weber, eingesendet durch die Direktion des Sanitätswesens, 3. September 1885 (StAZH V II 3.1).

20 «Schon früher wurden wiederholt Klagen laut, weil nicht nur der Bauinspektor Herr Weber, alltäglich den Staatskeller besuche, sondern oft noch andere Leute in diese einführe, bei welchem Anlass dann getrunken werde. Die Direktion hat Herr Weber wiederholt hierüber zu Rede gestellt, es scheinen aber diese Mahnungen keine Früchte getragen zu haben.» Vgl. Verfügung von Regierungsrat Heinrich Wipf, 1. Juni 1893 (StAZH V II 3.1).

man von einem Kantonsbaumeister erwarten würde.²¹ Unmittelbar nach Abschluss der Arbeiten an der Augenklinik wurde Weber für das Hochbauamt untragbar. Nach 20 Jahren im Dienst des Kantons wurde er 1895 zum Rücktritt gedrängt und zu einem Bürobeamten degradiert. Als solcher war er noch geduldet, und man liess ihn für ein monatliches Salär von 200 Franken arbeiten.²² Allerdings verschlechterte sich sein Gesundheitszustand kurz darauf rapide. Der Schöpfer der Augenklinik kämpfte schon bald selbst mit einem rasch progredienten Augenleiden, das seine Arbeit zunehmend verunmöglichte. Er starb 1898 im Alter von 54 Jahren an einer Lungenentzündung.²³

Mit Otto Weber und Otto Haab standen sich somit zwei gänzlich unterschiedliche Charaktere gegenüber. Gemeinsam kreierten sie die Augenklinik an der Rämistrasse 73, die für den einen zum vielgerühmten Lebenswerk und für den anderen zum letzten selbstständig realisierten Projekt werden sollte. Während der junge Klinikdirektor aber beständig auf seinen Erfolg zuarbeitete, befand sich der Architekt bereits weit über dem Zenit seiner Karriere und war schon bei der Planung der Augenklinik intern zum Problemfall geworden.

Überschwänglicher Luxus? – Planung und Umsetzung der Augenklinik

Als Bauplatz für die neue Augenklinik wurde ein kantonseigenes Grundstück in der Nähe des Kantonsspitals gewählt. So musste das Gebäude nicht gänzlich autark konzipiert werden. Die Versorgung mit Frischwäsche, Medikamenten und Mahlzeiten erfolgte durch die bereits bestehende Spitalinfrastruktur.²⁴ Am 30. Januar 1891 berichtete Otto Weber ausführlich über das geplante Vorhaben und betonte, dass an «diesem noch vorhandenen schönen Platze in der dortigen Gegend ein monumentales Gebäude mit reicheren Ausstattung errichtet werden sollte.»²⁵ (Abb. 4) Weber bezog sich dabei insbesondere auf die

21 1895 erhielt Weber abermals eine Abmahnung. Die Staatskellerei Zürich existierte seit 1862 und versorgte die Spitäler und Anstalten mit Wein. Vgl. Verfügung von Regierungsrat Heinrich Wipf, 1. Juni 1893. (StAZH V II 3.1)

22 Das der Rücktritt im Interesse des Hochbauamts war, zeigt folgender Bericht des Direktors: «Schon seit einiger Zeit hat es sich gezeigt und je länger je mehr herausgestellt, dass Herr Otto Weber, der seit 20 Jahren die Stelle eines Staatsbauinspektors bekleidet, den Anforderungen seiner Stelle nicht mehr zu genügen vermag. Herr Weber ist selbst zu der Überzeugung gelangt, dass eine Änderung in seinem Anstellungsverhältnis sowol [sic!] für ihn als auch für den Staat wünschenswert sei.» RRB vom 31. Dezember 1895, Nr. 2166, S. 631 (StAZH MM 3.9 RRB 1895/2166).

23 Vgl. Hauser 2001 (wie Anm. 15), S. 140–142.

24 RRB vom 23. März 1889, Nr. 567, S. 116–117 (StAZH MM 3.3. RRB 1889/0567).

25 Hochbauprotokoll vom 30. Januar 1891, Nr. 284 (StAZH VV II 1).



4 Situationsplan der Augenklinik, 1891.

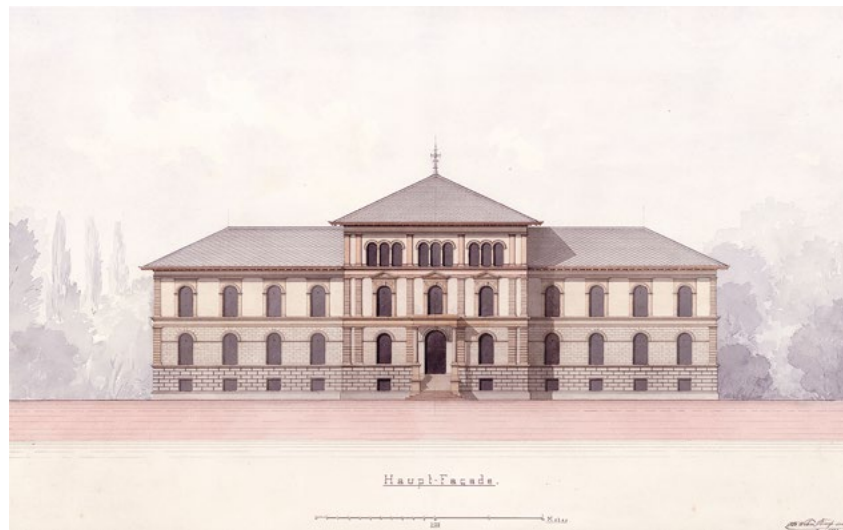
architektonisch anspruchsvolle Umgebung mit Polytechnikum und Kantonsspital.²⁶

Weber beschäftigte sich intensiv mit der Aufgabe und entwarf sieben Zeichenstudien. Während der erste Entwurf noch deutlich schlichter ausfiel und verworfen wurde, widmete sich Weber in der Folge eingehend der Gestaltung eines repräsentativen Baus, den er in der Grundstruktur einem renaissancezeitlichen italienischen Palazzo nachempfand. Diese Entwürfe legte er dem Regierungsrat und dem Klinikdirektor Otto Haab vor. Der Regierungsrat favorisierte das von Weber empfohlene Projekt No. 1. und lobte: «Dasselbe ist in einfachem, ernsten Stil gehalten, ohne zu langweilen, und schliesst sich in würdiger Weise den vielen öffentlichen Gebäuden jenes Stadtteiles an.»²⁷ Auch Otto Haab war voll des Lobes – die repräsentative Bauweise war ganz

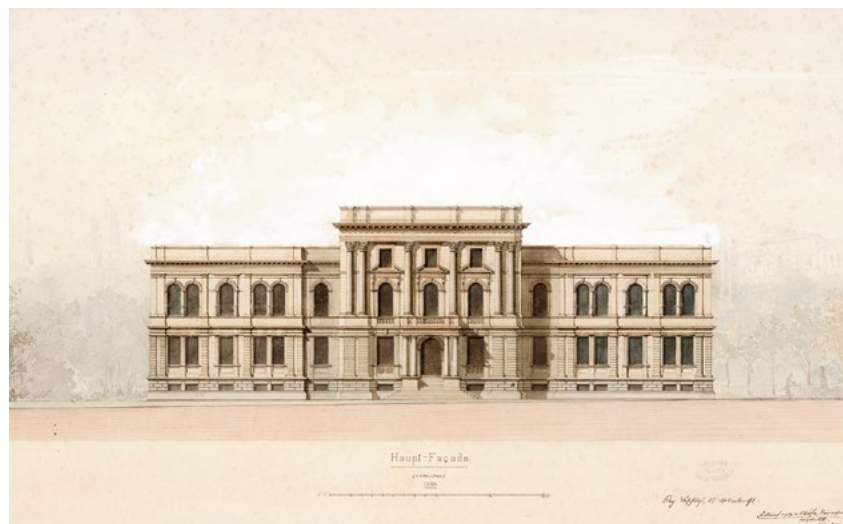
26 «Bei der Anfertigung des Entwurfes wurde darauf Werth gelegt, diesem Gebäude einen architektonisch stylgerechten & hübschen Ausdruck zu verleihen. Hierbei ist man für eine Spitalbaute allerdings etwas luxuriös verfahren. Massgebend hierfür war die schöne, ringsum freie & verkehrsreiche Lage in unmittelbarer Nähe des Polytechnikums & der Hochschule.» Brief der Direktion der öffentlichen Arbeiten an die Direktion des Sanitätswesens vom 25. Juni 1895 (StAZH S 188.12).

27 «Als bestes Projekt muss ich No. I bezeichnen, denn es ist tadello, sowohl vom medizinischen wie auch vom ästhetischen Standpunkt aus. Diese Façade bringt in glücklichster Weise die innere Eintheilung auch äusserlich zum Ausdruck, sie ist nicht langweilig, sondern schön belebt, ohne irgendwie zu reich oder überladen zu sein. Sie ist einfach und dabei doch ausdrucksvoll und entspricht nach meinem Gefühl dem Zwecke des Gebäudes weitaus am besten.» RRB vom 14. September 1892, Nr. 1628 (StAZH MM 3.6 RRB 1892/1628).

nach seinem Geschmack. Schliesslich sollte nicht irgendein Spitalgebäude entstehen, sondern sein persönliches Lebenswerk! Das Renommee der Augenheilkunde war inzwischen europaweit derart gestiegen, dass die Klinik die Bedeutung der Fachdisziplin für die Gesellschaft gebührend zum Ausdruck bringen sollte, was 1892 bei der Projektbesprechung explizit betont wurde.²⁸ An exklusiver Lage sollte nichts Geringeres als ein neuer Leuchtturm der Medizin entstehen. Der Bau wurde zwischen 1893 und 1894 realisiert. Trotz des repräsentativen Anspruchs war Otto Weber gleichzeitig darum bemüht, die Kosten möglichst tief zu halten. (Abb. 5–9) So vergab er die Aufträge immer an den günstigsten Anbieter und akzeptierte im Gegenzug zum Teil einschneidende Qualitätsabstriche.

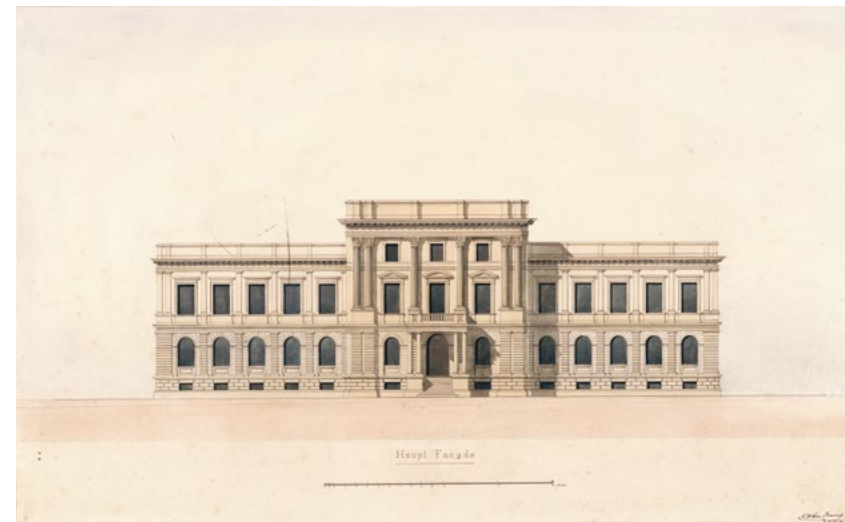


5 Erster funktionaler und verhältnismässig schlichter Entwurf. Hauptansicht, 1891.

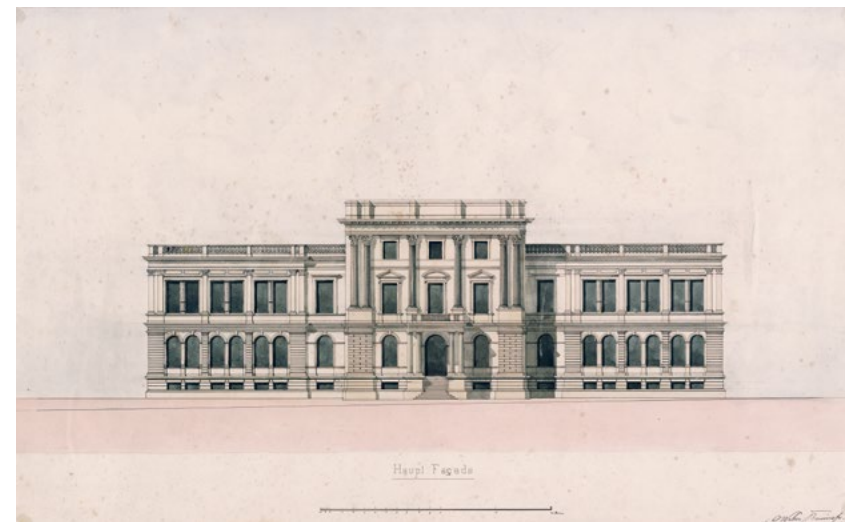


6 Projekt No. I, 1891.

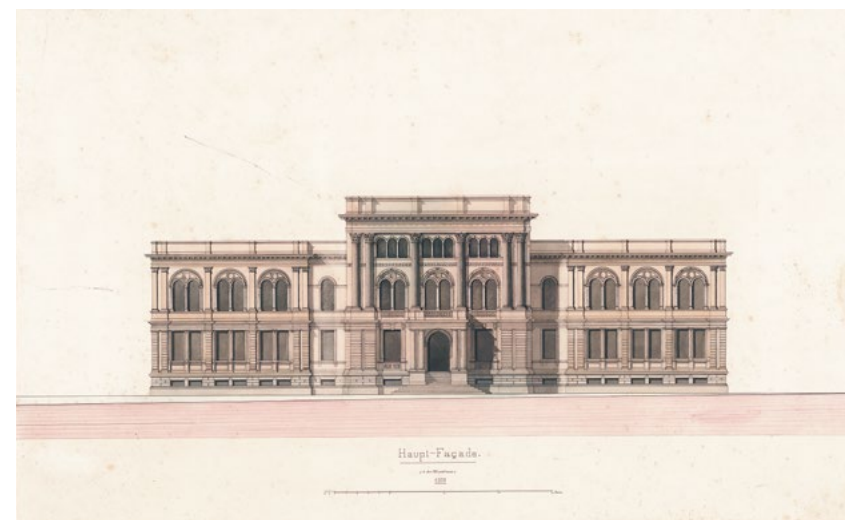
28 RRB vom 14. September 1892, Nr. 1628 (StAZH MM 3.6 RRB 1892/1628).



7 Projekt No. II, 1892.



8 Projekt No. III, 1892.



9 Projekt No. IV, 1892.

Ein Palazzo für die Augenheilkunde

Entstanden ist schliesslich eine zweiflügelige, im Aufgehenden zweigeschossige Anlage, die durch einen erhöhten Mittelrisalit dominiert wird, dessen Monumentalität durch die grosse korinthische Säulenordnung und die mit Sprenggiebeln ausgezeichneten Rundbogenfenster im Obergeschoss zum Ausdruck gebracht wird. Der Aufbau des Gebäudes hat Ähnlichkeiten mit dem nahegelegenen Polytechnikum, ohne es direkt zu zitieren.²⁹

Die zur Rämistrasse orientierte Hauptfassade verfügt über einen hierarchisch abgestuften Aufriss und mit Bedacht eingesetzte Differenzen in Materialien und Oberflächengestaltungen. So liess Weber für den niedrigen Sockel wuchtige Bossenquader verbauen, während er beim Erdgeschoss auf behauene und gefugte Steinquader setzte, die im Obergeschoss durch glatten Sandstein abgelöst werden. (Abb. 10) In der Vertikalen erfolgt die Gliederung über geschickt platzierte und über mehrere



10 Augenklinik Zürich, Postkarte, um 1905.

Geschosse durchgezogene Lisenenbänder, die der Fassade zusammen mit den parallel verlaufenden Fensterrahmen ein ansprechendes Relief verleihen. Entgegen dem ursprünglichen Plan mit erhöhtem und durchgehendem Dachgesims wurde bei der definitiven Ausführung auf Balustraden zurückgegriffen.³⁰ Die Klinik wurde grosszügig umzäunt und die umliegenden Grünflächen mit Bäumen und Gebüsch bepflanzt, sodass die Patientengärten weitgehend vor fremden Blicken geschützt waren.³¹

29 Hauser sieht in Form der abgestuften Seitenflügel Elemente des Winterthurer Stadthauses in der Augenklinik verwirklicht, ohne das Argument allerdings zu vertiefen. Ähnlichkeiten bestehen bei der Gestaltung der Seitenfassaden und auch bei der Relation zwischen Flügel und Mittelbau. Vgl. Hauser 2001 (wie Anm. 15), S. 141.

30 Vgl. Gloor 2012 (wie Anm. 9), S. 100–101.

31 Vgl. Blaser-Meier, Susanna: Kunsthistorisches Institut. Rämistrasse 73, Zürich 2016, S. 1–5.

Otto Haab zog im Dezember 1895, ohne die offizielle Übergabe durch die Baudirektion abzuwarten, mit seinen 25 Patienten, zwei Assistenzärzten, acht Neumünsterschwestern, zwei Hausmägden, einem Hauswart und ca. 30 Kaninchen in die noch nicht ganz fertiggestellte Klinik ein.³² Die Direktion der öffentlichen Arbeiten war von diesem Verhalten erwartungsgemäss nur wenig begeistert, weil dadurch die Abschlussarbeiten erheblich behindert wurden, und legte beim Departement des Innern Beschwerde ein. Auch Otto Weber wurde gerügt und angehalten, eine solche vorzeitige Belegung künftig zu verhindern.³³ Otto Haab liess sich davon jedoch nicht beeindrucken: Dank seines Vorpreschens konnte er seine Klinik am 14. Mai 1896 der Öffentlichkeit vorstellen. Beim Datum handelte es sich um den 100-jährigen Gedenktag der ersten Impfung gegen die Pocken durch den englischen Landarzt Edward Anthony Jenner. Pockeninfektionen verliefen nicht nur häufig tödlich, sondern waren laut Otto Haab «überall und zu allen Zeiten die häufigste Erblindungsursache.»³⁴

Kaum eröffnet, sorgte die Klinik auch schon für hitzige Debatten. Für einige Geschmäcker war sie viel zu «pompös» geraten, wie ein Leserbriefschreiber 1894 in der NZZ monierte.³⁵ Auch die Staatsrechnungskommission empfand die Klinik hinsichtlich ihres Äusseren als «Komparativ oder besser gesagt Superlativ zu den übrigen Staatsgebäuden».³⁶ Die Kritik kam nicht von ungefähr: Für den Bau der Augenklinik fielen Kosten von knapp einer halben Million Franken an. Damit wurde das vom Regierungsrat ursprünglich gesprochene und schon damals eher grosszügige Budget von 380'000 Franken deutlich überschritten, was zu einigem Unmut führte.³⁷ Haab wurde nicht müde, den Prunk und die Schönheit seiner Klinik in seiner Eröffnungsrede zu verteidigen: «Wer aber bedenkt, dass, wenn ein Krankenhaus ein angenehmes Aussehen besitzt, es auch weniger abstossend auf die Patienten wirkt, die ohnehin oft ungern genug dasselbe aufsuchen, der wird mit dem ziervollen Äusseren unserer Anstalt sich aussöhnen können. So wird denn auch in Deutschland und anderwärts den Krankenhäusern jetzt ein viel schöneres Aussehen gegeben als in früheren Zeiten

32 Vgl. Amsler, Marc: Chronik der Zürcher Augenklinik, in: Zürcher Spitalgeschichte, hrsg. v. Regierungsrat des Kantons Zürich, Zürich 1951, S. 353–364.

33 «Anlässlich des Baues der neuen Augenklinik ergab sich, dass dieselbe von Herrn Professor Haab bezogen & von ihm über dieselbe verfügt wurde, bevor die Bauten eigentlich vollendet waren. Wir wissen nicht, ob er hiezu von der Sanitätsdirektion ermächtigt war. [...]» Brief der Direktion der öffentlichen Arbeiten an die Direktion des Inneren, 22. Mai 1896 (StAZH S 188.12).

34 Die Eröffnung der neuen Zürcher Universitäts-Augenklinik, in: NZZ, 20. Mai 1896.

35 «Musste das nun sein, so fragt sich jeder, ist das nun die Lösung, wie das Polytechnikum nach Südwest hin flankiert werden soll? Nach Südost baut der Kanton seine pompöse Augenklinik, nach Südwesten lässt die Stadt oder wer weiss sonst einen Bau entstehen, der wohl den Blinden nicht belästigen, aber dem Sehenden sagen wird, dass an Limmatathen wohl die Limmat echt ist, aber nicht das Athen. Musste das so sein?», in: NZZ, 1. September 1894, S. 7.

36 Aus den Verhandlungen des Kantonsrats, in: NZZ, 29. April 1895.

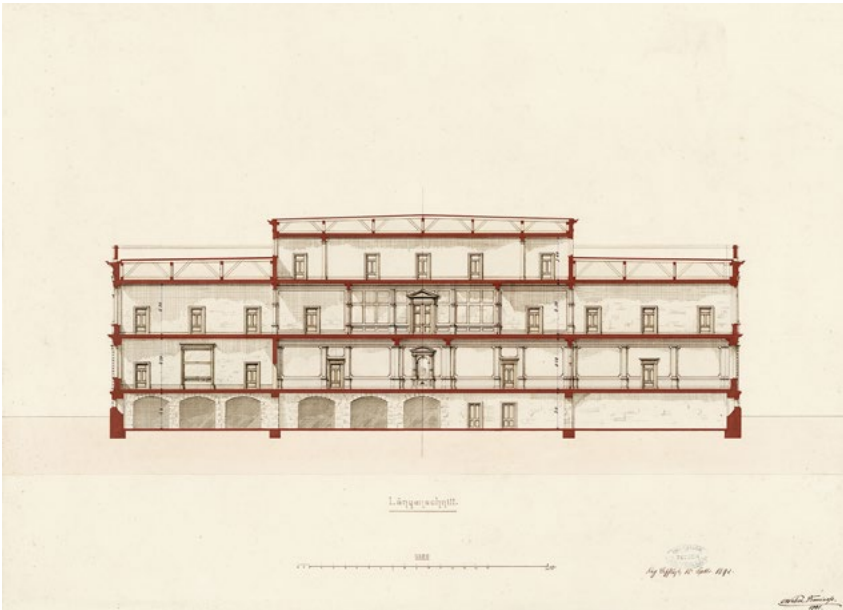
37 RRB vom 14. September 1892, Nr. 1628 (StAZH MM 3.6 RRB 1892/1628).

und mit Recht. Die neue Augenklinik in Erlangen und diejenige in Utrecht sind mindestens so stattlich, wenn nicht stattlicher als die unsrige, sowohl was das Äussere als was das Innere betrifft.»³⁸

Damit hatte Haab keineswegs übertrieben, denn die Niederlande hatten sich für ihre erste Augenklinik einen eindrucklichen Schlossbau geleistet, und auch die Erlanger Augenklinik geizte nicht in Sachen Repräsentation und Monumentalität. Für den Zürcher Klinikdirektor, der solche Vorbilder vor seinem inneren Auge hatte, musste der eigene Bau beinahe bescheiden erscheinen. Für die sparsamen Zürcher Kantonspolitiker hingegen rangierte Webers bzw. Haabs Klinikgebäude hart an der Grenze zum überschwänglichen Luxus. Unbestritten waren jedoch der Nutzen und die Notwendigkeit des Baus.

Klinikvisite – Zwischen Funktionalität und Ästhetik

Der Grundriss des Zürcher Gebäudes entspricht einem verbreiteten Typus von Augenkliniken des späten 19. Jahrhunderts.³⁹ (Abb. 11 und 12) Die Innengliederung wird durch Korridore dominiert, wie man es auch vom Zürcher Kantonsspital, von Gefängnissen und Kasernenbauten her



11 Längsschnitt durch die Augenklinik, 1892.

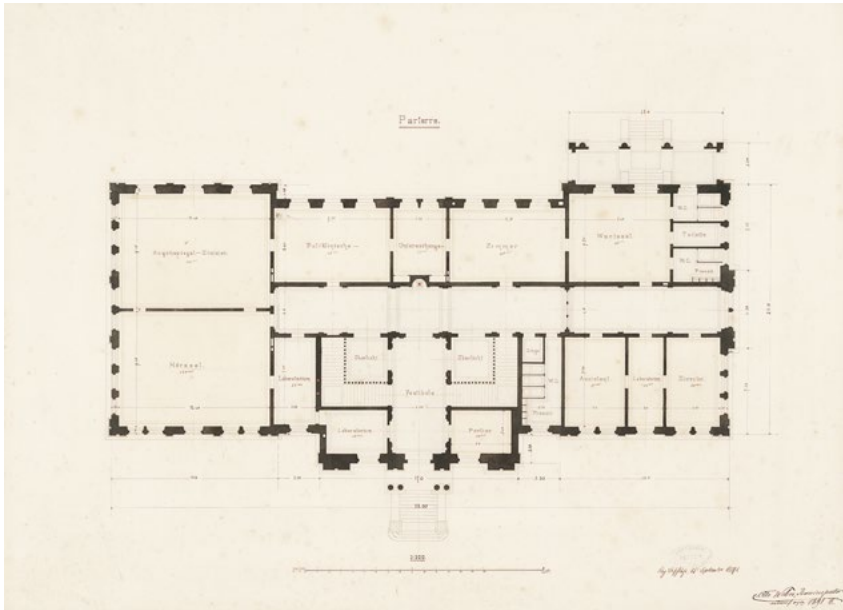
38 Die Eröffnung der neuen Zürcher Universitäts-Augenklinik, in: NZZ, 20. Mai 1896.

39 Vgl. Bonin 1994 (wie Anm. 2), S. 173.

kannte.⁴⁰ Zur Betreibung einer universitären Klinik bedurfte es vier Kernbereiche: Forschung, Lehre, stationäre Abteilung und Ambulatorium.⁴¹ Allen grundlegenden funktionalen Bedürfnissen der verschiedenen Nutzungsbereiche trug Otto Weber Rechnung: Er legte den Grundriss achsensymmetrisch an, womit sich das Gebäude in zwei Flügel teilte. Das Erdgeschoss war dem Ambulatorium, der Forschung und Lehre sowie der Klinikadministration vorbehalten, während die stationären Patienten in den beiden Obergeschossen untergebracht wurden. Der Wirtschaftsbereich befand sich im Kellergeschoss. Damit wurde der Spitalbereich physisch weitgehend vom Ambulatorium und Wirtschaftsbereich abgetrennt. Weiter unterteilte Weber den stationären Bereich in einen Frauen- und Männertrakt sowie in eine Kinderabteilung.

Das Erdgeschoss – Ambulatorium und Lehrbereich

Das Erdgeschoss bildete das dynamische Herz der Klinik. Der Zugang über die an der Rämistrasse liegende repräsentative Nordfassade blieb den Studierenden, Gästen und Ärzten vorbehalten. Über die Freitreppe gelangten sie zum Eingang und am Portierzimmer vorbei ins Vestibül,



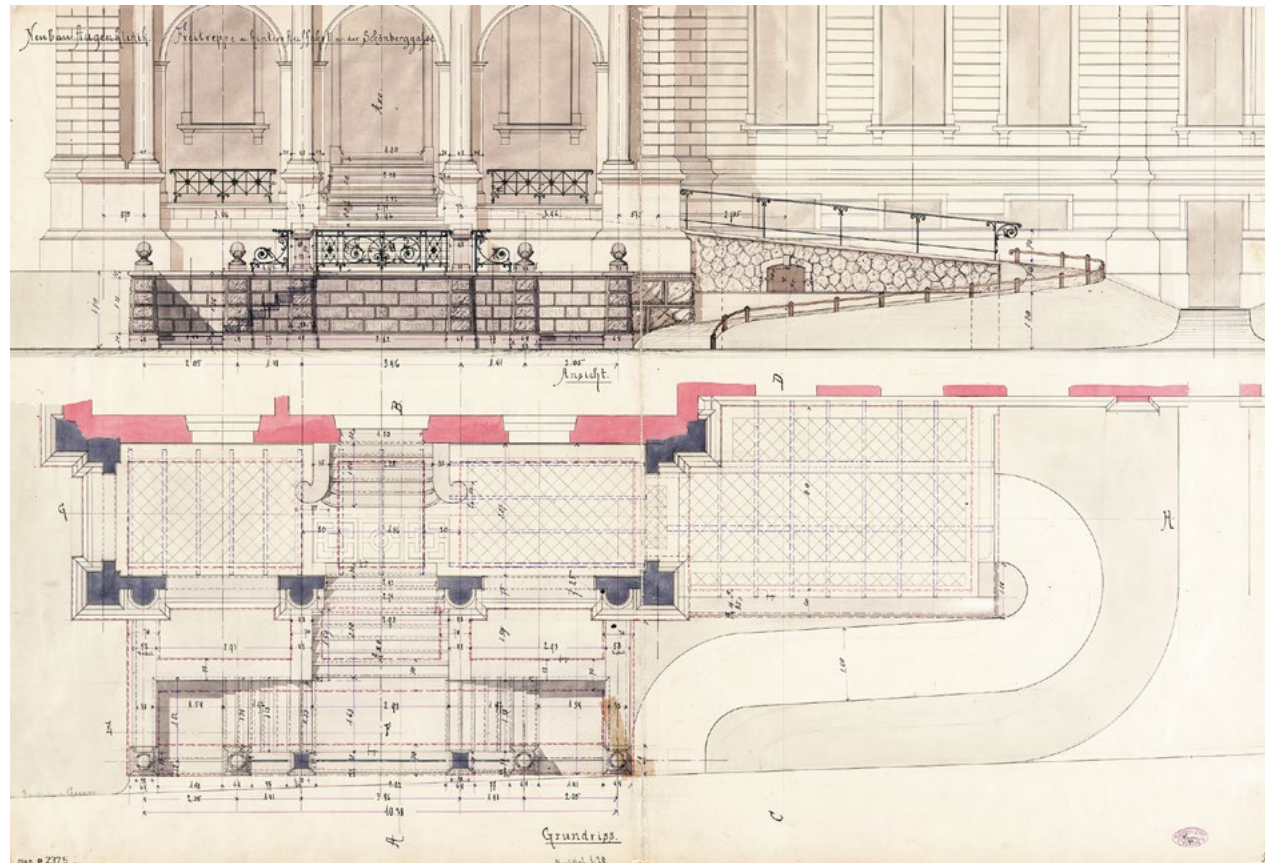
12 Grundriss des Erdgeschosses, 1891.

40 Viele Spitalbauten zu jener Zeit verfügten über einen reich durchfensterten Seitenkorridor, der sich gut Lüften liess. Bei der Augenklinik war dies aufgrund der Lage des Grundstücks nicht möglich, sodass auf ein Mittelkorridor zurückgegriffen wurde. Die Lichtführung wurde im Obergeschoss durch grosse Nord- und Südfenster, sowie einem Balkon und zwei Oberlichtfenster bewerkstelligt. Vgl. Haab, Otto: Die kantonale Augenklinik, in: Die Gesundheits- und Wohlfahrtspflege der Stadt Zürich. von den städtischen Behörden dargebotene Festschrift, hrsg. v. Fedor Erisman, Zürich 1909, S. 252–256.

41 Vgl. Bonin 1994 (wie Anm. 2), S. 53–55.

das durch die beiden Treppenaufgänge und die Oberlichtschächte dominiert wurde. Gegen Westen wurde der Korridor von einer durchgehenden Wand abgeschlossen.⁴² Der zentrale südliche Trakt war frei zugänglich und verfügte über zwei Laboratorien, einen Hörsaal, Toiletten sowie das für Augenkliniken charakteristische Augenspiegelzimmer. Ebenfalls konnten über den Korridor die Untersuchungszimmer des Ambulatoriums betreten werden.

Die ambulanten Patienten betraten die Klinik durch den Hintereingang von der Schönbergstrasse her (Abb. 13) und gelangten direkt in den Wartesaal. Über ihn konnten die Patient:innen durch die Untersuchungszimmer über das Augenspiegelzimmer bis hin zum Hörsaal geschleust werden. Das Ambulatorium wurde zu Haabs Zeiten jährlich etwa von 6'000–7'500 Patient:innen aufgesucht.⁴³



13 Patienteneingang und hintere Auffahrt an der Schönberggasse, 1894.

42 Die Öffnung des Raumes erfolgte erst im Zuge der Umnutzung durch die Archäologie und das Kunsthistorische Institut.

43 Vgl. Gloor 2012 (wie Anm. 9), S. 92.

Hörsaal und Augenspiegelzimmer

Der Hörsaal war integraler Bestandteil der Zürcher Augenklinik. Dies ist ein bemerkenswerter Befund, da sich in anderen Kliniken schon zu Beginn des 20. Jahrhunderts aus hygienischen Gründen eine konsequente Trennung von Lehr- und Klinikbereich durchgesetzt hatte.⁴⁴ Otto Haab bestellte für seinen Hörsaal ein Podium mit Doppelwandtafel, aufklappbare Mikroskoptische und «15 Meter Holzbarrieren zur Demonstration von Patienten».⁴⁵ Der Saal war auf 80–130 Studierende ausgelegt.⁴⁶ Wenn keine Vorlesungen stattfanden, konnten die Stühle weggeräumt und der Raum für Untersuchungen an Patient:innen genutzt werden.

Direkt neben dem Hörsaal befand sich das Augenspiegelzimmer. Es verfügte über je 30 Hocker für die Ärzte und Patient:innen. Jeder Platz war mit einer separaten Gasleuchte ausgestattet. Mit dem 1850 entwickelten Augenspiegel konnte erstmals der Augenhintergrund untersucht werden. Für die Diagnostik war es ungemein wichtig, dass die Ärzte den Eintrittswinkel des Lichtes selbst bestimmen konnten, weshalb die Gasleuchten mit langen und biegbaren Kabeln ausgestattet wurden, die von der Decke hingen.⁴⁷ Für die Durchführung der Untersuchung musste der Raum komplett abgedunkelt werden. Um unerwünschte Lichtreflexionen zu verhindern, wurden in den Augenspiegelzimmern oft alle Wände schwarz tapeziert oder in einem pompejischen Rot gestrichen. Für die Zürcher Augenklinik lässt sich die Wandfarbe nicht mehr genau eruieren. Auf jeden Fall liess Otto Haab die drei grossen Rundfenster mit gefütterten dunkelblauen Vorhängen versehen, die von der Decke bis zum Boden reichten und eine vollständige Verdunkelung ermöglichten.⁴⁸ Für schwierige Diagnosestellungen stand im Untergeschoss ein zweiter Augenspiegelraum zur Verfügung, der auf dem Grundrissplan von 1891 als «Dunkelraum» bezeichnet wird.

Geübt wurde in der Zürcher Klinik nicht nur an Menschen, sondern auch an Tieren, weshalb die Klinik im Untergeschoss über Kaninchenställe verfügte.⁴⁹ Die Geschichte der klinischen Medizin um 1900 ist immer auch eine Geschichte der Versuchstiere. Die örtliche Trennung von Klinik- und Versuchstieranlagen erfolgte vermutlich erst im Verlauf des 20. Jahrhunderts.

44 Vgl. Bonin 1994 (wie Anm. 2), S. 105–107.

45 Inventar der Augenklinik, 1895 (StAZH S 188.12).

46 Vgl. Haab 1909 (wie Anm. 40), S. 255.

47 Vgl. Bonin 1994 (wie Anm. 2), S. 113.

48 Vgl. Bonin 1994 (wie Anm. 2), S. 108.

49 Dies geht aus der Inventarliste von Otto Haab hervor. Er bestellte nämlich neben Kaninchenställen auch 30 Stative zur Fixierung der Tiere. Inventar der Augenklinik, 1895 (StAZH S 188.12).

Wartesaal

Der Wartsaal mit seinem separaten und strikt vom stationären Bereich abgetrennten Zugang ist typisch für die Inneneinteilung der Augenkliniken und basiert auf epidemiologischen Überlegungen. Es galt zu verhindern, dass Krankheiten von aussen in die Klinik geschleppt und sich dann im stationären Bereich ausbreiten konnten.⁵⁰ In manchen Augenkliniken fand zudem bereits im Wartezimmer eine Geschlechtertrennung statt, was in Zürich jedoch nicht der Fall war.⁵¹ (Abb. 14 und 15)



14 Blick in den Wartsaal für Patientinnen und Patienten des Ambulatoriums. Im Hintergrund die beiden Toilettenanlagen, 1948.

50 Vgl. Bonin 1994 (wie Anm. 2), S. 128–129.

51 Vgl. Bonin 1994 (wie Anm. 2), S. 29.

Sanitäre Anlagen

Dass gute sanitäre Anlagen von zentraler Bedeutung waren, um die Verbreitung von Infektionskrankheiten zu verhüten, war bereits damals bekannt. Das Wissen basierte auf neuen Erkenntnissen aus der Bakteriologie. Die Abtrennung von Patienten- und Personal-WCs setzte sich in den Augenkliniken ab etwa 1880 durch und wurde auch in Zürich umgesetzt.⁵²

Weiter verfügte die Klinik über mehrere Badewannen, die im östlichen Bereich des Mittelrisalits lokalisiert waren. Pro Badezimmer wurden 2–4 Badewannen eingebaut. Auch hier wurde die Geschlechtertrennung konsequent eingehalten. Für frisch aufgenommene Patient:innen gab es im Untergeschoss die Möglichkeit, sich zu waschen und zu baden. Jedes Zimmer war zudem mit einem eigenen Lavabo ausgestattet, die alle an die Warmwasserzuleitung angeschlossen waren, was für die damalige Zeit noch keine Selbstverständlichkeit war. Otto Haab war ein glühender Verfechter der neuen Spitalhygiene und legte Wert darauf, dass die neuen Prinzipien auch in seiner Klinik umgesetzt wurden.⁵³ Aus hygienischen Überlegungen heraus liess er die Wände mit teurer Ölfarbe streichen, damit sie leichter abwaschbar waren. Für den Boden bestand er auf hochwertigem Eichenholz, das eine hohe Widerstandskraft gegen die ständige Desinfektion versprach. Solche Massnahmen sorgten teilweise für Unverständnis bei der Kantonsregierung, sodass sich Otto Haab für seine Bestellungen immer wieder rechtfertigen musste.⁵⁴

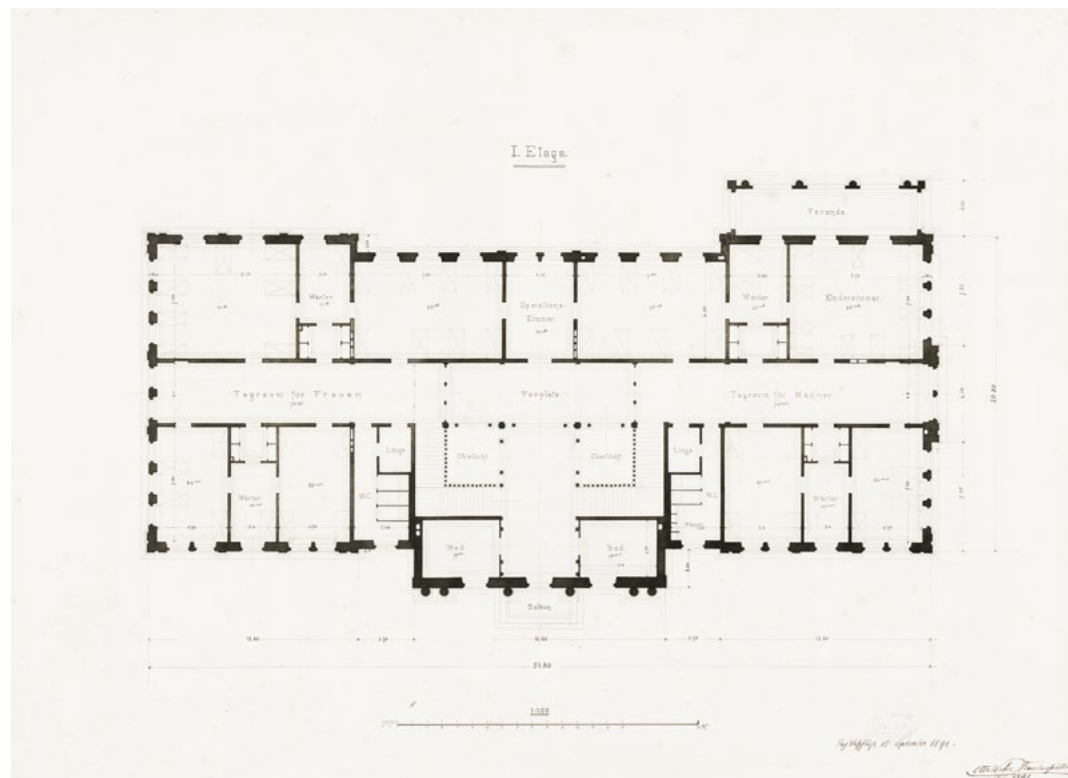
Die beiden Obergeschosse – der stationäre Bereich

Der stationäre Bereich bot ursprünglich Platz für etwa 57 Erwachsene und 11 Kinder. (Abb. 16 und 17) Die Bettenzahl konnte aber bei Bedarf erhöht werden, was zwar nicht den hygienischen Idealvorstellungen entsprach, aber zur Not gemacht wurde. Da die Spitäler immer sehr flexibel auf die Patienteneintritte reagieren mussten, bildeten die entsprechenden Grundrisspläne immer nur eine Momentaufnahme ab. Die Station verfügte darüber hinaus über fünf kleine Schwesternzimmer, die wie beim Kantonsspital jeweils als Pufferzone zwischen die Krankensäle gelegt wurden.

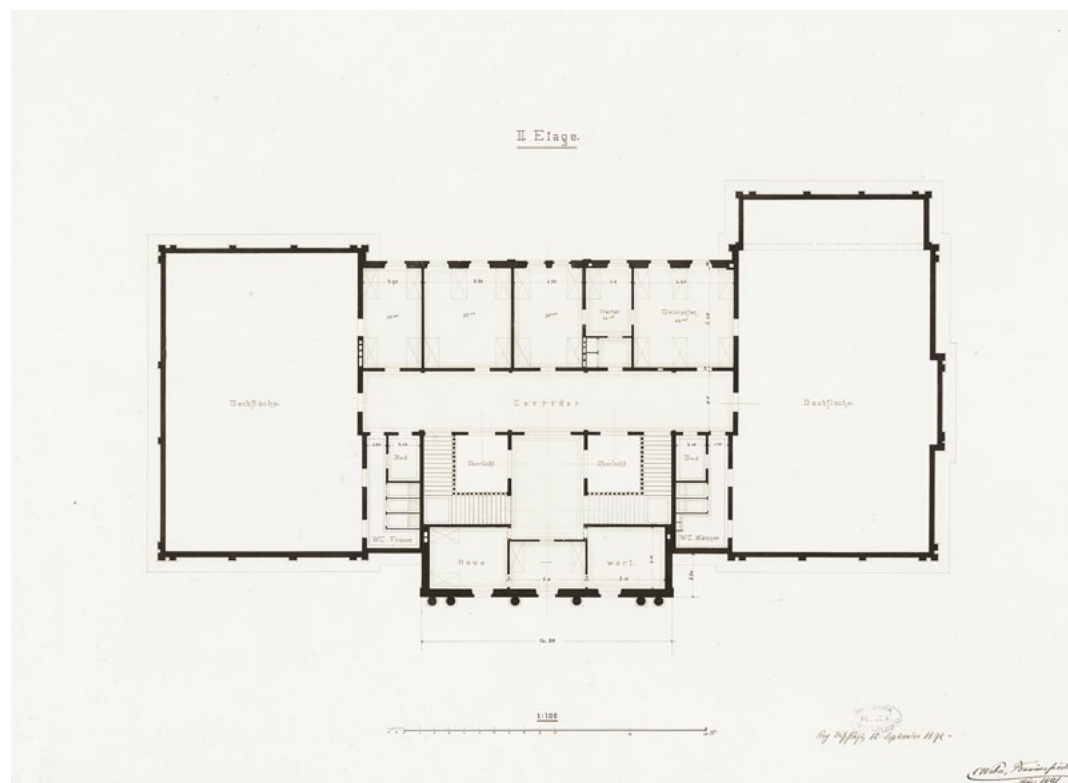
52 Vgl. Bonin 1994 (wie Anm. 2), S. 98–99.

53 Vgl. Haab, Otto: Atlas und Grundriss der Lehre von den Augenoperationen, München 1904 (Atlas und Grundriss der gesamten Augenheilkunde Band 31), S. 1–9.

54 Die Eröffnung der neuen Zürcher Universitäts-Augenklinik, in: NZZ, 20. Mai 1896.



16 Grundriss 1. Etage, Stationärer Bereich mit zentral gelegenem Operationssaal, 1892.



17 Grundriss 2. Etage, Stationärer Bereich mit Hauswartswohnung, 1892.

Operationssaal

Der zentrale Raum war der Operationssaal, der von mehreren Seiten her betreten werden konnte. (Abb. 18 und 19) Da optimale Lichtverhältnisse für die Diagnostik und Therapie in der Augenheilkunde eine besonders wichtige Rolle spielten, wurde die Augenklinik bereits elektrifiziert.⁵⁵



18 Operationssaal mit Blick nach Osten, 1909.



19 Operationssaal mit Haabschem Riesenmagneten und Operationstisch, Blick nach Westen, 1909.

⁵⁵ Vgl. Haab 1904 (wie Anm. 53), S. 7.

Für Haab war es ein besonderes Anliegen, seine Klinik möglichst so einzurichten, dass er auf die Patient:innen nicht bedrohlich und abschreckend wirkte. So zog er es vor, die Patient:innen in ihrem Bett statt auf dem eisernen Operationstisch zu operieren, sofern sie keine Narkose brauchten, denn: «für sensible Patienten sind diese harten, maschinenartig aussehenden Tische körperlich und psychisch unangenehm.»⁵⁶ Weiter liess er den dunklen Terrazzofussboden, der Lichtreflexe reduzieren sollte, mit Mustern versehen, damit er weniger düster wirkte. Die Wände des Operationssaales liess er hellgrau streichen.

Krankenzimmer

Die Krankenzimmer waren zweckmässig eingerichtet und verfügten in der Regel über vier bis acht Patientenbetten.⁵⁷ Sie enthielten Rollbetten, Sessel und Nachttische sowie einen zentral positionierten Tisch, wo jeweils eine Krankenschwester Wache hielt. (Abb. 20–22) Das Kinderzimmer war so angelegt, dass es an die Veranda grenzte, die zum Spielen benutzt werden konnte.

Haab liess jedes Krankenzimmer mit einer elektrischen Glocke ausstatten. Dadurch wollte er die Ängste verringern, welche bei den mit verbundenen Augen im Bett liegenden Patient:innen häufig aufkamen,



20 Grosser Krankensaal mit 12 Betten der Männerabteilung im Südwestflügel des ersten Obergeschosses, 1948.

⁵⁶ Haab 1904 (wie Anm. 53), S. 9.

⁵⁷ Vgl. Bonin 1994 (wie Anm. 2), S. 119.



21 Grosser Krankensaal, jedes Zimmer verfügte über einen Warmwasseranschluss und Rufglocken, 1948.

und zugleich die Gefahr minimieren, dass sie ins Delirium fielen.⁵⁸ Charakteristisch für die Augenkliniken waren die schweren Vorhänge und Rolljalousinen, mit denen die Zimmer bei Bedarf ganz oder teilweise verdunkelt werden konnten. Haab entschied sich bei den meisten seiner grossen Vorhänge für «dunkelblauen Wollsatin».⁵⁹



22 Kinderzimmer mit Veranda im ersten Obergeschoss, gut zu sehen sind auch die schweren und dunklen Vorhänge, 1909.

⁵⁸ «Jedem Staroperierten und auch den Glaukompatienten sollte die zwangsweise Ruhe der ersten Zeit nach der Operation dadurch erträglich gemacht werden, dass er eine elektrische Klingel in die Hand bekommt; dann wird er, namentlich wenn beide Augen zugebunden werden, weniger in jene Angst geraten, die vielleicht manchmal den bekannten postoperativen Delirien ruft. [sic]» Vgl. Haab 1904 (wie Anm. 53), S. 5.

⁵⁹ Augenklinik Möblierung – Tapezierarbeiten, undatiert (StAZH S 188.12).

Das Untergeschoss

Schliesslich soll noch ein kurzer Blick ins Untergeschoss geworfen werden. Dieses umfasste mehrheitlich Wirtschaftsräume, in denen die dampfbetriebene Heizanlage, verschiedene Kübelräume, Magazine sowie beheizbare Stallungen für die Versuchskaninchen untergebracht waren. (Abb. 23 und 24) Weiter gab es Badewannen für neu aufzunehmende Patient:innen und ein weiteres Dunkelzimmer für die Diagnostik.



23 Im Keller befanden sich neben den Wirtschafts- und Heizräumen zusätzliche Badewannen und ein Dunkelzimmer für die Augenspiegeldiagnostik.



24 Das schwarz gestrichene Dunkelzimmer im Kellergeschoss. Links Vorrichtung für die Augenspiegelung, 1948.

Die Aussenanlage

Die Zürcher Augenklinik war von Grünflächen umschlossen und verfügte über einen nördlichen Männer- und einen südlichen Frauengarten. (Abb. 25) Ein Zaun und dichte Büsche verhinderten, dass die Patient:innen durch neugierige Blicke von Aussenstehenden belästigt wurden. Solche Gartenanlagen waren ein wichtiges Element für Klinik- und Spitalbauten, indem sie für die Patient:innen eine willkommene Abwechslung zum eintönigen Klinikalltag boten. Ausserdem hielt die Ärzteschaft frische Luft und ausreichend Bewegung für gesundheitsförderlich.⁶⁰



25 Blick auf die Augenklinik, links und rechts sieht man die nach Geschlechtern getrennten Patientengärten, um 1905.

⁶⁰ Brief von Professor Haab an die Direktion des Gesundheitswesens des Kanton Zürich vom 3. Juli 1914 (StAZH S 188.25).

Der Klinikbetrieb

Öffentliche Krankenhäuser waren bis Mitte des 19. Jahrhunderts primär für ärmere Menschen gedacht. Wer es sich leisten konnte, liess sich in Privatkliniken oder zu Hause behandeln. Die Versorgungskosten richteten sich nach den finanziellen Möglichkeiten der Patient:innen. Im Zuge bürgerlicher Wohltätigkeitsbestrebungen spendeten wohlhabende Personen oft grössere Geldsummen an staatliche Spitäler und Kliniken, sodass mittellosen Personen sogenannte Freibetten zur Verfügung gestellt werden konnten, die eine kostenlose Behandlung ermöglichten. Ein entsprechendes Legat im Wert von 10'000 Franken ging noch vor der Vollendung der Klinik aus dem Erbe von Friedrich Horner ein.⁶¹

1897 wurden 703 Patienten in der Zürcher Augenklinik stationär behandelt. Im Vergleich zu den am ursprünglichen Standort 220 stationär aufgenommenen Patient:innen stellte dies eine erhebliche Kapazitätssteigerung dar.⁶² Die Krankenschwestern, die Assistenzärzte und der Hauswart lebten grösstenteils in der Klinik. (Abb. 26 und 27) Auf deren Bedürfnisse wurde bei der Planung jedoch nur wenig Rücksicht genommen. So fehlte den Krankenschwestern zu Beginn ein eigener Essraum, weshalb sie ihre Mahlzeiten, nachdem sie die Patient:innen versorgt hatten, im sogenannten Tagraum einnehmen mussten.⁶³ (Abb. 28–30) Otto Haab setzte sich daher für die nachträgliche Errichtung eines Esszimmers und die Vermehrung der Schwesternzimmer ein und machte den Vorschlag, den Dachaufbau aufzustocken.⁶⁴ Er konnte sich allerdings nicht durchsetzen.⁶⁵

Die Arbeit mit den Augenpatient:innen war nicht ungefährlich: So infizierte sich die 30-jährige Oberschwester Elisa Labhard im Jahr 1903 bei der Pflege der Kinder mit der hochansteckenden Blennorrhoe und erblindete darauf selbst auf einem Auge.⁶⁶

61 RRB vom 14. Mai 1887, Nr. 908 (StAZH MM 2.256 RRB 1887/0908).

62 Unter Professor Vogt erreichte die Klinik um 1926 sogar 900 Hospitalisationen. Die stetige Steigerung lässt sich allerdings auch dadurch erklären, dass die Aufenthaltsdauer der Patient:innen sich vermutlich stetig verkürzte. Vgl. Gloor 2012 (wie Anm. 9), S. 92.

63 Brief von Prof. Sidler an die Direktion des Gesundheitswesens des Kantons Zürich, 23. Juni 1920 (StAZH S 188.47).

64 Brief der Direktion des Gesundheitswesens an die Direktion der öffentlichen Bauten, 10. Juli 1919 (StAZH S 188.37).

65 Erst 1920 nahm Haabs Nachfolger, Professor Sidler, die Idee wieder auf. Eine Aufstockung kam aber nach wie vor nicht in Frage. Als Lösung wurde vom Hochbauamt stattdessen vorgeschlagen, fünf Schwesternzimmer im 130m² grossen Raum im Untergeschoss einzubauen. Vgl. Stellungnahme der Baudirektion zu den beantragten Schwesternzimmern, 21. September 1920 (StAZH S 188.47).

66 Da es sich bei dem Vorfall weder um einen Arbeitsunfall noch um eine Berufskrankheit handelte, wurde die Krankenschwester nicht über die Haftpflichtversicherung entschädigt. Der Regierungsrat entschloss sich aber aus Kulanz zur Zahlung eines kleinen Beitrags, zumal Schwester Labhard ihren Dienst nicht quittierte, sondern weiterhin für die Augenklinik weiterarbeitete. RRB vom 8. Dezember 1903, Nr. 1847 (StAZH MM 3.18 RRB 1904/1847).



26
27 Krankenpflegerinnen mit stationär aufgenommenen Kindern im Zimmer der Kinderabteilung im ersten Obergeschoss, 1909.

Der grösste Teil des Tages spielte sich für die meist mobilen Patient:innen nicht in den Krankenzimmern, sondern in den als Tagräumen bezeichneten Korridoren ab, was deren Breite von rund vier Metern erklärt. Analog zum Erdgeschoss wurde der durchgängige Korridor durch zwei Türen abgegrenzt und dementsprechend dreigeteilt.

Die Aufenthaltsdauer der Patient:innen variierte stark und konnte von wenigen Tagen bis zu über einem halben Jahr dauern.⁶⁷ Die

67 Die Patientenstatistiken stehen noch unter der Schutzfrist und können daher noch nicht eingesehen werden. Von einem Kind ist allerdings dokumentiert, dass es nach 135 Tage aus der Klinik entlassen wurde. Vgl. Der Bürgerrat von Unterägeri an den Regierungsrat des Kantons Zug betreffend Elisa Iten, 25. Februar 1903 (StAZH S 188.12).



28
29 Essensausgabe im Tagraum (Korridor) der Männerabteilung. Die meist mobilen Patienten verbrachten den grössten Teil ihres Tages in diesem Korridor oder in den Patientengärten.

Patient:innen waren oft unterbeschäftigt und versuchten, mit Kartenspielen die Zeit tot zu schlagen. Manchmal trieben sie auch Unfug, so dass es den Krankenschwestern ab und an schwerfiel, die Disziplin aufrecht zu erhalten.⁶⁸ Die erwachsenen Patient:innen wie auch die Kinder

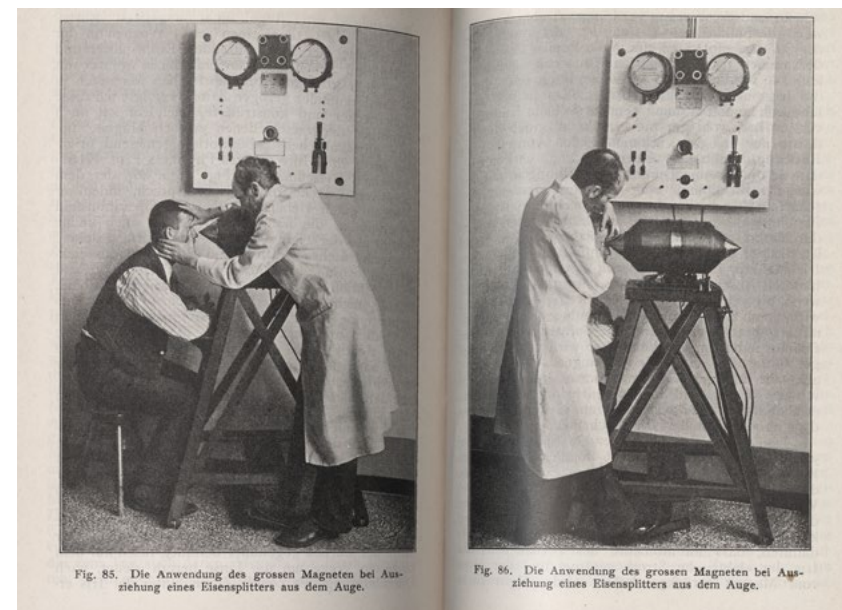
68 Die Patient:innen «sind sehr grosse Zeiten sich selbst überlassen. Sie pflegen dann diese Zeit mit Jassen auszufüllen. Oft stehen sie auch sonst herum und es ist für das Pflegepersonal keine leichte Sache Disziplin zu halten.» Vgl. Brief der Assistenzärztin Adrienne Kägi an die Aufsichtskommission des Kantonsspitals, 24. August 1921 (StAZH S 187.23).



30 Ab 1901 verfügte die Klinik im Dachgeschoss über eine kleine Teeküche für das Personal und die Patientenversorgung, 1948.

wurden deshalb mit leichteren anfallenden Arbeiten beschäftigt.⁶⁹

Berühmt wurden die Zürcher Augenklinik und Otto Haab für die Entwicklung eines Riesenmagneten. (Abb. 31) Die Existenz dieses Magneten verweist auch auf ein zeittypisches Phänomen, das eine gute



31 Otto Haab bei der Durchführung der Magnetoperation, dargestellt in seinem berühmten Lehrbuch *Atlas und Grundriss der Lehre von den Augenoperationen*, 1904.

69 Diese Annahme geht aus einer Anschuldigung hervor, die gegenüber der Augenklinik erhoben wurde. Haab und die Krankenschwester bestritten den Sachverhalt, dass allerdings Arbeiten von Patient:innen ausgeführt werden, wurde nicht negiert. «Nach Angabe der Elise Iten habe die Krankenschwester Katharina dieselbe einmal beauftragt, den ganzen Boden des Saales Nr. 23 (soll wohl heissen Nr. 32, Kindersaal) mit Stahlspähnen abzureiben (blochen), kleinere Partien öfters. In der Nacht habe sie 2–3 mal aufstehen müssen, um kleinere Patienten zu beruhigen, während die Krankenschwester sich nicht von ihrem Ruhelager erhoben habe.» RRB vom 11. Juni 1903, Nr. 991 (StAZH MM 3.17 RRB 1903/0991).

augenärztliche Versorgung erst nötig machte. Im Zuge der Industrialisierung war es bei Fabrikarbeitern aufgrund mangelnder Schutzvorkehrungen immer wieder zu schweren Arbeitsunfällen gekommen, bei denen Eisensplitter in die Augen eindrangen, die am besten mittels Magnetoperation extrahiert werden konnten.⁷⁰

Der Klinikbetrieb war seit der Eröffnung von ständigen Baumassnahmen geprägt. Dieser Umstand ist charakteristisch für Spitalbauten. Dabei blieb die Aussenfassade in der Augenklinik weitgehend unangetastet, aber einige Innenräume wurden verkleinert und umfunktioniert. Auch mussten die Elektrik, die Warmwasserleitungen und die sanitären Anlagen immer wieder gewartet oder gar ersetzt werden. Durch Veränderungen im Arbeitsprozess wurden neue Stellen geschaffen und dazu passende Räume notwendig. Eine der grösseren Eingriffe war die Einrichtung eines Bettenliftes anstelle des südlichen Oberlichtes, der bereits um 1901 erfolgte.⁷¹ Zur gleichen Zeit liess Haab die innere Raumaufteilung neu gestalten und platzierte neben seinem Operationssaal zwei Krankenzimmer für Patient:innen, die eine Staroperation über sich hatten ergehen lassen müssen. Sie wurden im Operationssaal direkt in ihrem Bett behandelt und dann ins Krankenzimmer geschoben.⁷²

(Un)geliebte Nachbarn – Die Klinik und die Universität

Anlässlich der Planung des neuen Hauptgebäudes der Universität Zürich kam es 1913 zum Zerwürfnis zwischen Otto Haab und der Direktion für öffentliche Bauten. Der Konflikt reichte so tief, dass Haab 1914 den Eröffnungsfeierlichkeiten des Universitätsgebäudes fernblieb, da er sein Lebenswerk sabotiert sah.⁷³

Stein des Anstosses waren geplante Stallungen für Kleintiere, eine Voliere und ein Lüftungspavillon, die unmittelbar hinter der Augenklinik für das neue Zoologische Institut entstehen sollten.⁷⁴ Für Otto Haab war dieses Vorhaben unhaltbar. Er fürchtete erhebliche Geruchs- und Lärmemissionen und eine Beeinträchtigung der Lichtverhältnisse. Ausserdem wehrte er sich gegen die Aufhebung der Umzäunung seiner Augenklinik, die bei Baubeginn der Universität erfolgte. (Abb. 32) Weiter beschwerte er sich gegen die drohende Verkleinerung seiner

70 Haab 1904 (wie Anm. 53), S. 224–237.

71 Spätere Pläne zeigen, wie die Innengliederung und Funktionen der einzelnen Räume immer wieder den aktuellen medizinischen Bedürfnissen angepasst wurden. So wurde der Raum neben dem Operationssaal bereits um 1901 als Vorbereitungszimmer umfunktioniert und im Dachgeschoss eine Privatabteilung eingerichtet. Insbesondere der Verwaltungsbereich im Erdgeschoss nahm zudem immer mehr Platz ein.

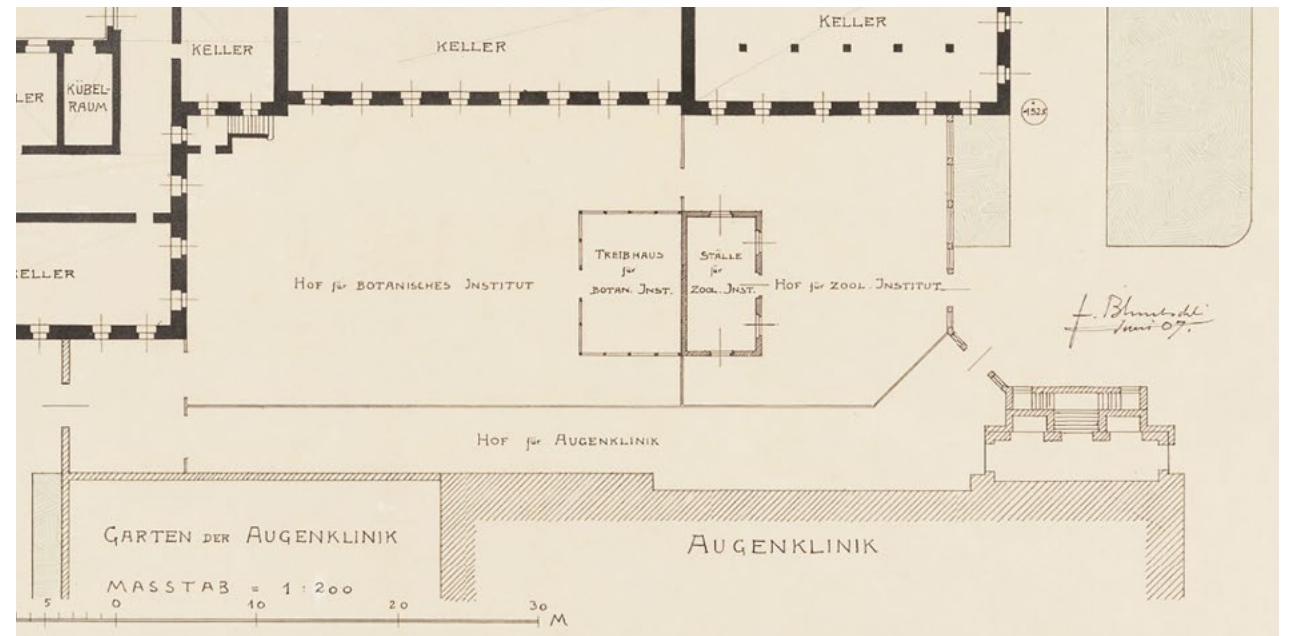
72 Vgl. Haab 1909 (wie Anm. 40), S. 254–255.

73 Brief von Professor Haab an die Direktion des Gesundheitswesens des Kanton Zürich vom 3. Juli 1914 (StAZH S 188.25).

74 Bericht zum Projekt des Vivariums zum zoolg. Institut, 27. März 1913 (StAZH S 188.25).



32 Im Zuge der Bauarbeiten zur Universität wurde die ursprüngliche Umfriedung der Augenklinik aufgehoben. Baustelle der Universität, 1911.



Patientengärten, da auf der nördlichen Seite die Strasse verbreitert werden sollte, während man im südlichen Garten den Lüftungspavillon platzieren wollte.⁷⁵ (Abb. 33)

Aufgrund von Otto Haabs persistierenden Protesten kam es zu einer Kompromisslösung: Die Stallungen wurden weniger nah an die Augenklinik herangerückt.⁷⁶ Auch der Pavillon, der als Lüftungsschacht für

33 Projektierte Universität mit Stallungen, welche direkt an den Klinikgarten grenzen und von Otto Haab beanstandet wurden, gezeichnet von Alfred Friedrich Bluntschli, 1907.

75 Brief von Otto Haab an die Gesundheitsdirektion des Kantons Zürich betreffend Tierstallungen, 3. Juli 1914 (StAZH S 188.25).

76 Die Stallungen wurden erst um 1980 entfernt, als das Zoologische Institut auf den Campus Irchel umzog. Besprechungsnotiz Hochbauamt, 4. März 1980 (KDP Akte Rämistrasse 73).

das Zoologische Institut dienen sollte, wurde nicht direkt in den Patientengarten gebaut, sondern weiter nach Westen verschoben, wo er heute noch steht. Er markiert damit die ursprüngliche Grenze der Klinik.⁷⁷ Die Gartenanlage wurde auf Kosten der Universität auf der Westseite mit einer meterhohen Grünhecke umschlossen, hinter die zusätzlich ein Drahtzaun gespannt wurde, sodass die von Haab befürchteten unbefugten Personen nicht auf das Gelände gelangen konnten.⁷⁸ Den Bau des Uniturmes hingegen konnte Haab nicht verhindern. Diesen empfand er als besonders schädigend für seine Klinik: «Aber ich konnte nicht mehr verhüten, dass durch den kolossalen Thurm, der etwa eine halbe Million kosten soll, das beste Licht für unser Operationszimmer für immer verloren gieng, sodass man nun meistens, bei trübem Wetter immer, bei künstlichem Licht zu operiren genöthigt sein wird. Glücklicherweise kann man manche Augenoperationen bei künstlichem Licht ausführen, einzelne sogar besser als bei Tageslicht, aber für eine grosse Zahl derselben ist gutes Tageslicht von höchstem Werth.»⁷⁹

Bitter fügte er an, dass er wegen des Universitätsgebäudes nur noch mit «halber Freude» arbeiten konnte.⁸⁰ Wenn man berücksichtigt, dass Luft und Licht die zwei massgeblichen Standortfaktoren für jeden Medizinalbau um 1900 darstellten, so ist Haabs Entrüstung nachvollziehbar.

Im Rahmen einer geplanten Feier zum 25-Jahr-Jubiläum des Klinikgebäudes hielt Otto Haab 1914 fest, dass er nach wie vor stolz darauf sei, dass er damals «jenes Stück Unkrautackerlein» für seine Augenklinik erkämpft hatte.⁸¹ Ausserdem habe er damals niemals vorausahnen können, «dass einmal die Universität und das mächtige zoologische Institut in die jetzige Stelle hineingezwängt» werden würde.⁸² Weiter verwies er auf seine Behandlungsstatistik, die für ihn ein Beweis für die Zweckmässigkeit seines Klinikgebäudes war. So habe er in seinen 25 Jahren als Klinikdirektor höchstpersönlich «138.972 Krankheitsfälle zur Beobachtung und Behandlung» in der Augenklinik an der Rämistrasse 73 behandelt. Bei aller Kritik übersah Haab allerdings grosszügig, dass Karl Moser, der Architekt des neuen Hauptgebäudes der Universität,

77 Vgl. Hescheler, Karl: Das Zoologische Institut, [Zürich] 1914, S. 122–123.

78 Brief der Direktion der öffentlichen Arbeiten an die Direktion des Gesundheitswesens, 15. Juli 1914 (StAZH S 188.25).

79 Weiter schrieb er: «So habe ich denn auch dieser Augenklinik beim Entwurf der Pläne Licht und Luft gegeben so viel als irgend möglich war und nicht viele Institute derart sind in gleicher Weise günstig versorgt. Die Zürcher Augenklinik war in dieser Richtung vorbildlich und die zahlreichen Ärzte aller Herren Länder, welche diese Klinik schon besucht haben, pfl egten stets mit hoher Befriedigung die vorzüglichen Luft- und Lichtverhältnisse zu preisen, über die wir verfügten. Leider ist das jetzt anders geworden.» Brief Otto Haabs an die Direktion des Gesundheitswesens des Kantons Zürich, 3. Juli 1914 (StAZH S 188.25).

80 Brief Otto Haab an die Direktion des Gesundheitswesens des Kantons Zürich, 3. Juli 1914 (StAZH S 188.25).

81 Ebd.

82 Die Bezeichnung des Baulandes als Unkrautacker ist eine metaphorische Verbiegung Haabs. Der Wert des Baulandes war schon damals wohlbekannt.

die beiden Weberschen Bauten, namentlich die Augenklinik und das Physiologiegebäude, aktiv in die Planung des Kollegiengebäudes einbezogen hatte, ihnen eine Flügelstellung zukommen liess und so zu einem stimmigen Ensemble gelangte.⁸³ Otto Haab leitete die Augenklinik noch bis ins Jahr 1919. Dann gab er seinen Rücktritt bekannt, um sich seiner wissenschaftlichen Schreiarbeit zu widmen. Mit dem Tod von Otto Haab im Jahr 1931 erlosch eine prägende Phase in der Geschichte der Klinik.

Das Ende der medizinischen Ära an der Rämistrasse 73

Otto Haabs Nachfolger passten die ihnen zur Verfügung stehenden Innenräume stets den neuesten Erkenntnissen und ihren persönlichen Bedürfnissen an. Dreissig Jahre nach der Eröffnung genügte die Augenklinik aber den Ansprüchen nicht mehr ganz. 1925 bezog sie deshalb im Bettenhaus an der Pestalozzistrasse einen zusätzlichen Trakt, womit sie auf zwei Standorte aufgeteilt wurde. Diese Lösung war jedoch aus logistischen und betrieblichen Gründen nicht befriedigend.

Im Verlauf der 1930er- und 1940er-Jahre änderten sich die Vorstellungen einer effizienten Spitalarchitektur zu Gunsten einer dichten und zentralisierten Bebauung des Spitalareals, das durch einen kompletten Neubau des Kantonsspitals einen neuen Impuls erfahren sollte.⁸⁴ Dies im Gegensatz zu den Ansätzen im 19. Jahrhundert, medizinische Abteilungen möglichst voneinander zu separieren. Die physisch abgetrennten Institute und Kliniken sollten daher – die Zustimmung der jeweiligen Direktoren vorausgesetzt – in den Nukleus des neuen Kantonsspitals zurückgeholt werden. Im ersten Raumprogramm von 1940 war der Umzug der Augenklinik noch nicht vorgesehen, da der damals amtierende Klinikdirektor Alfred Vogt (1879–1943) nicht umziehen wollte. Erst im Rahmen eines neuen Programmentwurfs aus dem Jahr 1949 entschied sich Vogts Nachfolger Marc Amsler (1891–1968) doch für eine Wiedereingliederung in den geplanten Neubau, um aus der Isolation des separaten Gebäudes zu entkommen.⁸⁵ Die medizinische Ära an der Rämistrasse 73 endete 1952 mit dem Auszug der Augenklinik.

83 Vgl. Städtebaulich nicht zu verantworten. Das Bauprojekt der Universität zwischen «Schanzenberg» und Kollegiengebäude, in: NZZ, 1. Dezember 1981.

84 Zuerst wurde dafür sogar ein neuer Standort in der Nähe des Burghölzlis ins Auge gefasst. Die Idee wurde aber nicht umgesetzt, stattdessen wurde das alte Kantonsspital sukzessive zurück- und die neuen Strukturen aufgebaut. Vgl. Bandle 2012 (wie Anm. 11).

85 Die Planung war zu diesem Zeitpunkt jedoch derart fortgeschritten, dass die Augenklinik wieder auf mehrere Trakte verteilt werden musste. Zur Entlastung des Standorts am Kantonsspital erfolgte im Verlauf der 1960er-Jahre eine Expansion von Augenabteilungen ins Kantonsspital Winterthur und Zürcher Stadtpital Triemli. Erst 1993 wurde die Augenklinik im Kantonsspital Zürich räumlich wieder zusammengeführt und im Nordtrakt II untergebracht, wo sie sich bis heute befindet. Vgl. Bandle 2012 (wie Anm. 11), S. 100–103.

Ein neues Zuhause für das Archäologische Institut und das Kunsthistorische Seminar

Bereits im Raumplanungsprogramm für den Neubau des Kantonsspitals aus dem Jahr 1948 wurde festgehalten, dass das unzweckmässig gewordene Klinikgebäude an der Rämistrasse 73 der aus allen Nähten platzenden Universität zur Verfügung gestellt werden sollte. Schon bald war klar, dass das Archäologische Institut samt Sammlung in das Gebäude einziehen würde. Seit der Eröffnung 1914 hatte sich die Gipsfigurensammlung im Lichthof der Universität befunden, wo auch der archäologische Zeichenunterricht stattfand. Die Universität plante nun aber das Kollegiengebäude zu erweitern und wollte den Lichthof künftig für Festaktivitäten und andere Ausstellungen benutzen. Eine solche Grossveranstaltung war für das Jahr 1951 im Zuge der 600-jährigen Zugehörigkeit Zürichs zur Eidgenossenschaft geplant.

Gegen dieses Vorhaben protestierte der damalige Lehrstuhlinhaber für Klassische Archäologie Arnold von Salis (1881–1958) heftig, da dafür die Gipsfiguren geräumt und magaziniert werden mussten.⁸⁶ Zähneknirschend begutachtete er gemeinsam mit ausgewiesenen Experten – darunter war auch sein künftiger Nachfolger Hansjörg Bloesch (1912–1992) – die Augenklinik, welche ihm als neuer Standort angeboten wurde. Die Augenklinik erwies sich nach ihrem Eindruck als mässig bis gar nicht geeignet für die Aufnahme der Sammlung, besonders weil die grossen Gipsabgüsse dort keinen Platz finden würden. Von Salis betonte, dass umfassende und kostspielige Baumassnahmen nötig sein würden, um angemessenen Raum für die kostbare Sammlung zu schaffen.⁸⁷ Das bescheidene Dachgeschoss, in welchem die Privatabteilung der Klinik untergebracht gewesen war, kam für die Archäologische Sammlung und das Institut überhaupt nicht in Frage, und so bemühten sich kurz darauf das Englische und das Kunsthistorische Seminar um den begehrten Platz.

Am 12. November 1949 wandte sich Gotthard Jedlicka (1899–1965), der damalige Vorsteher des Kunstgeschichtlichen Seminars, an das Rektorat und machte auf die beengten Platzverhältnisse seines Fachbereichs aufmerksam, der seit 1914 in zwei Räumen im 1. Obergeschoss des Kollegiengebäudes untergebracht war.⁸⁸ «Die gegenwärtigen Raumverhältnisse im kunsthistorischen Seminar sind so ungünstig, dass fast die Hälfte der wertvollen Bibliothek und die ganz reichhaltige Photothek [...] praktisch für den Seminarbetrieb überhaupt nicht in Frage kommen.

86 Gleichzeitig wehrte er sich gegen den permanenten Verlust des Lichthofes und forderte die Errichtung eines separaten Pavillons im Klinikgarten, da die Lichtverhältnisse in der Augenklinik für den Zeichenunterricht zu schlecht seien.

87 Brief an Rektor Theophil Spörri betreffend Umbaupläne der Universität von Arnold von Salis, 19. November 1949 (StAZH Z 760.1966).

88 Siehe dazu den einführenden Beitrag von Carola Jäggi.

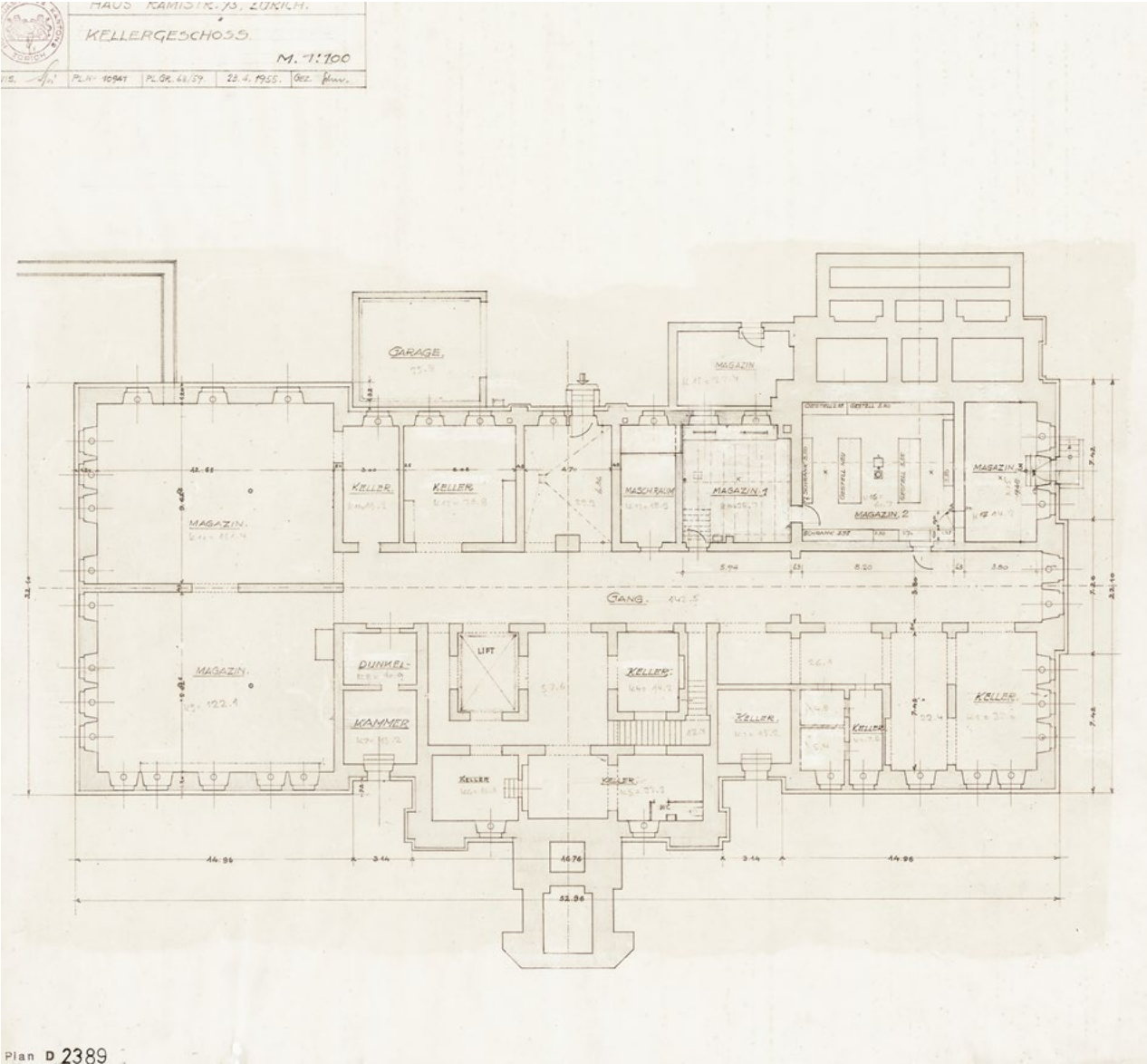
Fachkollegen aus dem Ausland, die unser Seminar besichtigen, äussern immer wieder ihr Befremden darüber, dass die kunstgeschichtliche Disziplin mit so beschränkten Räumlichkeiten auskommen muss. Durch die Umsiedlung des kunsthistorischen Seminars in das zweite Stockwerk der Augenklinik des Kantonsspitals Zürich, die ja schon seit einiger Zeit geplant ist, könnten alle Missstände behoben werden und wäre zugleich auch, nach unserer festen Überzeugung, die Möglichkeit einer gedeihlichen Entwicklung für die nächsten zwei Jahrzehnte gesichert.»⁸⁹ Jedlicka errechnete für das Seminar ein Raumbedürfnis von rund 176 m² und machte eine detaillierte Dispositionsskizze (siehe Anhang) über die zukünftige Belegung. Zu diesem Zeitpunkt verfügte das Seminar über fünf Dozierende, für welche Jedlicka drei kleine Büroräume vorsah. Jedlicka konnte sich mit seinem Vorschlag durchsetzen (vgl. Abb. 37, 56 und 57), während das Englische Seminar einen der durch den Umzug der Kunstgeschichte im Kollegiengebäude freigewordenen Räume übernehmen konnte.⁹⁰

Die Planungen für den Umbau waren ab 1949 in vollem Gange, dennoch kristallisierte sich schnell heraus, dass ein Einzug der Gipsfigurensammlung im Jahr 1951 nicht möglich sein würde, sodass die Gipse vorübergehend magaziniert werden mussten. Als es 1952 um die Bewilligung des Rahmenkredites für die geplanten Baumassnahmen ging, kamen innerhalb der Kantonsregierung weitere Bedenken auf. Vertreter der Sozialdemokratischen Fraktion konnten nicht nachvollziehen, wie «angesichts der immer noch bestehenden Bettennot bisherige Spitalräume zur Aufbewahrung von Gipsfiguren Verwendung finden sollen.» (Abb. 34–36) Der Regierungsrat ging auf die Bedenken ein und verfügte, dass das Klinikgebäude bis zur Fertigstellung des Stadtspitals Waid als Notfallreserve freigehalten werden müsse. Dadurch konnte erst 1953 mit dem Umbau begonnen werden.⁹¹

89 Brief an das Rektorat betreffend Verlegung des Kunstgeschichtlichen Seminars in die ehemalige Augenklinik von Gotthard Jedlicka, 12. November 1949 (StAZH Z 760.1966).

90 RRB vom 17. Dezember 1953, Nr. 3393 (StAZH MM 3.87 RRB 1953/339).

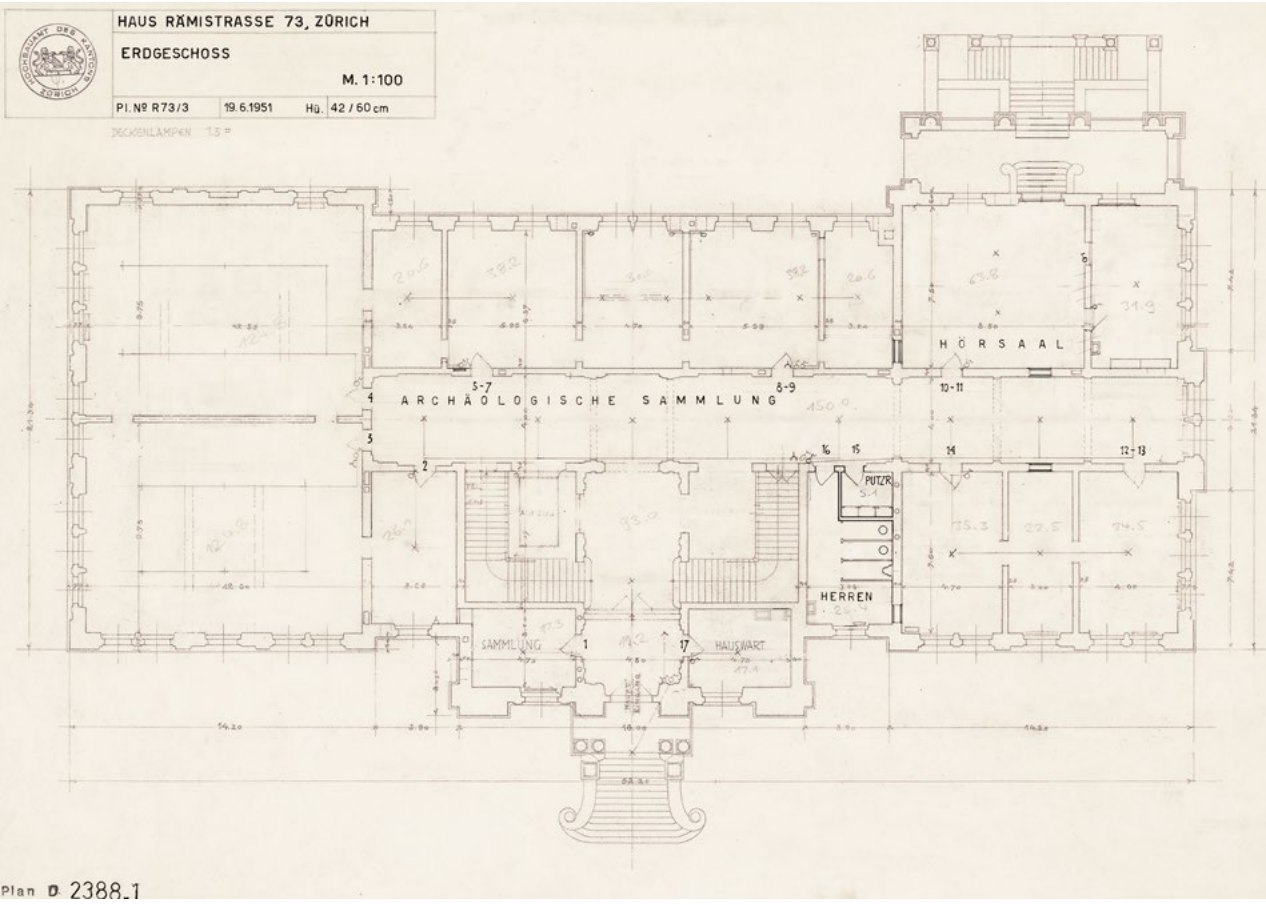
91 KRP vom 8. Oktober 1952, Nr. 63 (StAZH MM 24.66 KRP 1952/063/0460).



34 Grundriss des Kellers mit Magazin-räumen, 1955.

Auf eine weitgehende Umgestaltung und Renovation des Gebäudes wurde grösstenteils verzichtet. Dabei wies besonders die Aussenfassade bereits gravierende Verwitterungsschäden auf, sodass die Gefahr von Steinschlag bestand. Als Präventionsmassnahme liess die Universität Fassadenteile abschlagen, die Balustraden entfernen und das Kranzgesims mit einer Blechverkleidung versehen.⁹² Auch im Innern des Gebäudes beschränkte man sich auf dringend notwendige Sanierungen.⁹³ Der ursprüngliche Hörsaal wurde aufgehoben und ein neuer Hörsaal im

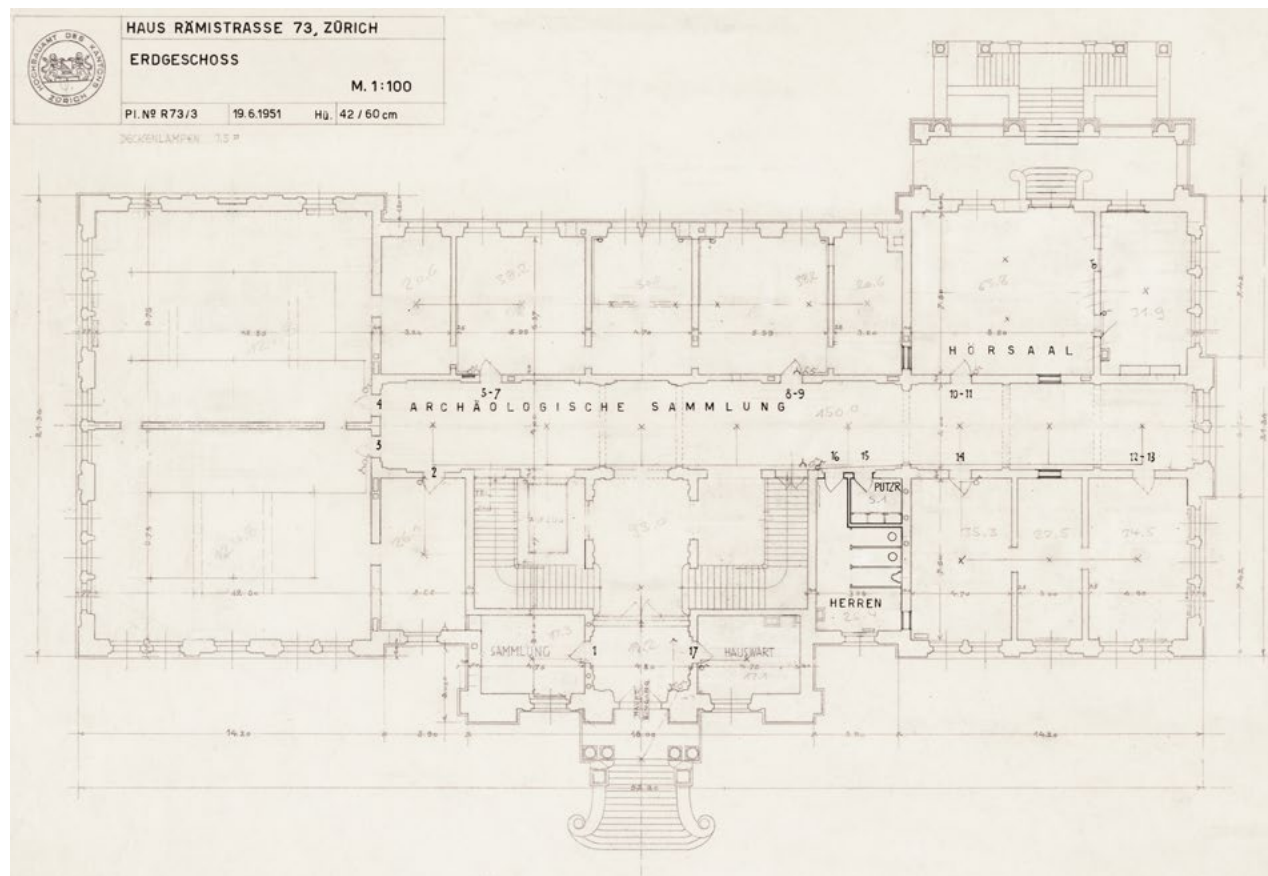
92 Entwurf Gutachten Baudirektion und Erziehungsdirektion des Kantons Zürich vom 6. Dezember 1976 (StAZH Z 214.60).
93 Es wurden einige Wand- und Türrdurchbrüche vorgenommen sowie einzelne Türen zugemauert. Ebenfalls erfolgte der Einbau einer Warmwasserheizung anstelle der alten Dampfheizung. Das gesamte Parterre wurde zum Museum für die Archäologische Sammlung umgestaltet.



ehemaligen Wartesaal eingerichtet. Die Gipsabgusssammlung belegte das Erdgeschoss und einen grossen Teil des ersten Obergeschosses, wo auch das Archäologische Institut untergebracht wurde. Das Kunsthistorische Seminar fand im Dachgeschoss seinen Platz. Beide Institute brachten dabei jeweils ihre eigene Bibliothek ein. 1954 war der Umzug des Kunstgeschichtlichen Seminars und des Archäologischen Instituts vollzogen. 1955 zog zusätzlich das Anthropologische Institut im Kellergeschoss ein. Komplizierter gestaltete sich die Einrichtung der Sammlung, die weitere Reparaturen und Baumassnahmen erforderlich machten. Erst 1956 konnte das Archäologische Museum offiziell eröffnet werden.⁹⁴ In den nachfolgenden Jahren schienen alle Institute mit der Unterbringung mehrheitlich zufrieden gewesen zu sein, obwohl besonders die Büroräumlichkeiten sehr klein bemessen waren.⁹⁵

35 Grundriss des Erdgeschosses, das neu als Archäologisches Museum diente, 1951.

94 Vgl. Zur Wiedereröffnung der Archäologischen Sammlung, in: NZZ, 20. November 1956. 1974 wurde mit «Das Tier in der Antike», die erste Sonderausstellung an der Rämistrasse 73 präsentiert. Vgl. Das Tier in der Antike. Zur Ausstellung in Zürich, in: NZZ, 1. Oktober 1974.
95 Einen wichtigen Beitrag zum Funktionieren der Institute leistete der Hauswart. Er war laut Pflichtenheft nicht nur für die Öffnung und Schliessung sowie den Unterhalt des Gebäudes zuständig, sondern musste zusätzlich die Archäologische Sammlung und das Verhalten der Besuchenden überwachen, das Gebäude bei Bedarf beflaggen, Museumseintritte kontrollieren und im Unterricht den Diaprojektor bedienen.

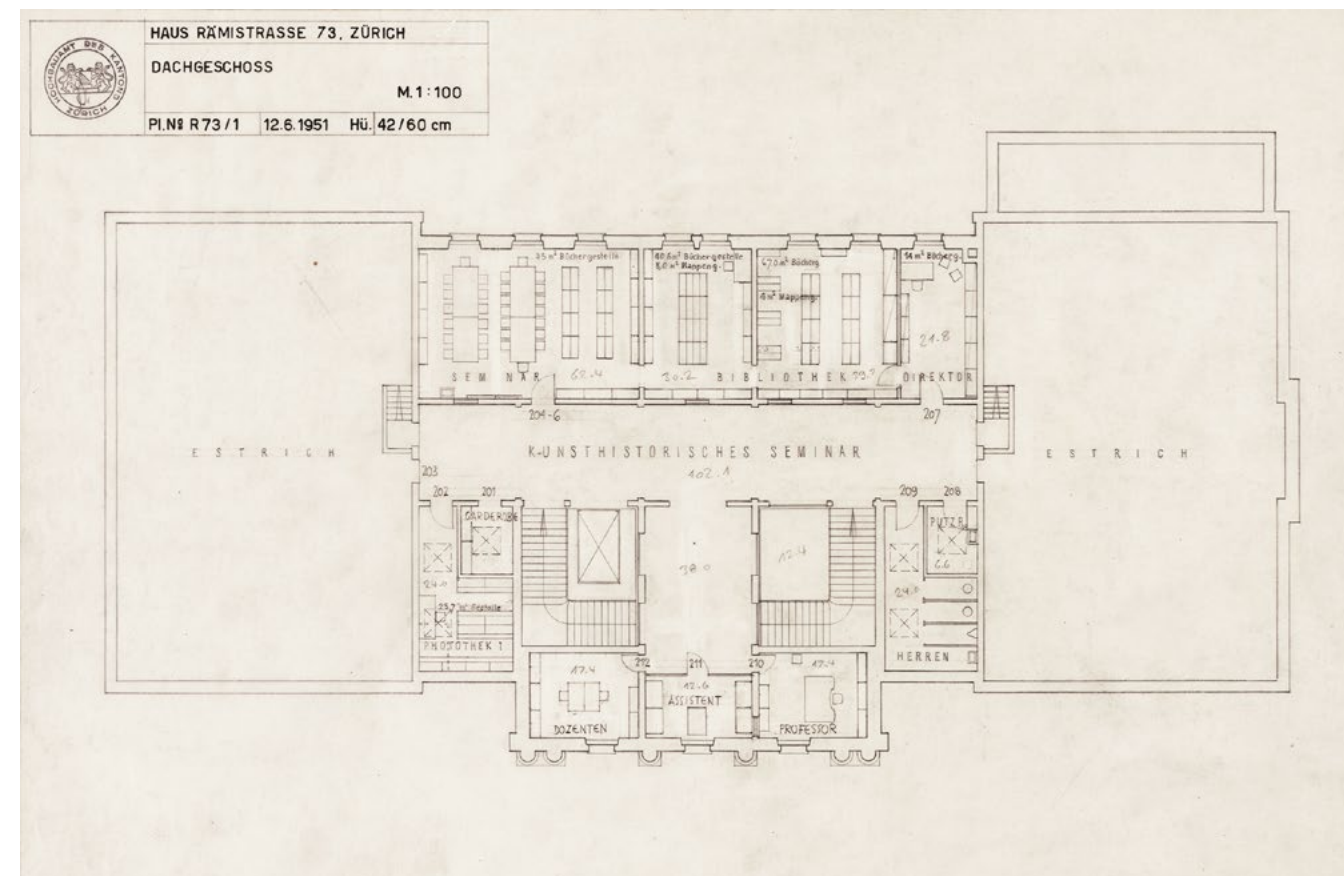


36 Grundriss des ersten Obergeschosses, wo das Archäologische Institut und der nichtöffentliche Teil der Sammlung untergebracht war, 1953.

Als die beiden Institute wortwörtlich zu gewichtig wurden

In den frühen 1960er-Jahren wurden Planungen zur Weiterentwicklung des gesamten Universitätscampus aufgenommen, die umfangreiche Erweiterungsmassnahmen vorsahen. So sollte die alte Augenklinik abgerissen und an ihrer Stelle ein Neubau mit einer zusätzlichen Aula und einem Hörsaal als Erweiterung des Hauptgebäudes errichtet werden. Als Ersatz sah man die Errichtung eines grossen Seminar- und Sammlungsgebäudes anstelle der Liegenschaften Rämistrasse 62–66 vor, in welches dann auch das Archäologische Institut und das Kunstgeschichtliche Seminar einziehen sollten.⁹⁶ (Abb. 37)

⁹⁶ Entwurf Gutachten Baudirektion und Erziehungsdirektion des Kantons Zürich vom 6. Dezember 1976 (StAZH Z 214.60). Dieser Erweiterungsplan wurde in der Folge zugunsten einer Neuüberbauung auf dem Strickhofareal verworfen. Es handelt sich um den heutigen Standort des Universitätscampus Irchel. Vgl. Jahresbericht der Universität Zürich 1983/84, S. 30.



37 Grundriss des Kunsthistorischen Seminars im Dachgeschoss. Die Raumverhältnisse wirken bescheiden, stellten allerdings im Vergleich zu den Verhältnissen im Kollegiengebäude eine erhebliche Erweiterung dar, 1951.

Hansjörg Bloesch frohlockte. Ihm gefiel die Vorstellung eines Gebäudes, in dem Kunstgeschichte, Archäologie, Geschichte und Altphilologie unter einem Dach vereint gelehrt werden würden, während gleichzeitig ein gemeinsamer Raum für die Sammlungen der Archäologie, Zoologie und Völkerkunde geschaffen werden sollte.⁹⁷ Adolf Reinle (1920–2006), der damalige Vorsteher des Kunsthistorischen Seminars, stand dem geplanten Vorhaben hingegen skeptisch gegenüber. In einem Schreiben vom 4. Juni 1971 an das Rektorat verwies er darauf, dass es schwierig werden dürfte, einen Neubau stimmig in die Lücke zwischen Universität und ETH einzufügen – die alte Augenklinik sei nicht nur architektonisch, sondern auch städtebaulich ein wertvolles Bindeglied zwischen

⁹⁷ Hansjörg Bloesch änderte seine Meinung im Verlauf der Debatte und warb 1979 aktiv für den Erhalt des Gebäudes und den aktuellen Standort der Sammlung. Dies vermutlich auch deshalb, weil die ursprünglichen Neubaupläne fallengelassen wurden und die Sammlung stattdessen auf den Campus Irchel hätte verlegt werden sollen. Vgl. Gedanken zum Haus Rämistrasse 73, in: NZZ, 14. Februar 1979.

den beiden altherwürdigen Hochschulbauten. «Zu einem Zeitpunkt, da die Kunstwissenschaft in wachsendem Masse sich der künstlerischen Werte in der Architektur des 19. Jhs. und der Jahrhundertwende bewusst wird und ihr ausgedehnte Forschungen widmet, wäre es für uns paradox, diskussionslos dem Abbruch eines Hauses wie Rämistrasse 73 zuzusehen.»⁹⁸

Damit war die Debatte um die Zukunft der ehemaligen Augenklinik lanciert. Unbestritten war nämlich die Tatsache, dass eine Sanierung oder ein Abbruch bald unumgänglich sein würde. Dass das Gebäude in einem denkbar schlechten Zustand war und seine Funktion als Seminar- und Ausstellungsgebäude nicht mehr ganz erfüllen konnte, zeigte sich auf verschiedene Weise. So kam es beispielsweise in der Nacht vom 15. auf den 16. Dezember 1971 zu einem aufsehenerregenden Kunstraub: Fünf hölzerne Mumienportraits im Wert von rund 250'000 Franken wurden aus der Archäologischen Sammlung gestohlen. Der Kunstraub verlief glimpflich, indem das gesamte Diebesgut von der französischen Polizei in Paris sichergestellt und retourniert werden konnte. Der Raub offenbarte allerdings die Vulnerabilität der Sammlung. In der Folge wurden ein neues Sicherheitskonzept erarbeitet und zusätzlich zur seit 1970 eingerichteten Bewachung durch die Securitas AG eine Alarmanlage eingebaut.⁹⁹

Weiter zeigte sich bald, dass die Holzböden dem Gewicht der beiden Bibliotheken nicht gewachsen waren und allmählich durchbogen. Deshalb musste 1974 im Kunsthistorischen Institut ein sofortiger Anschaffungsstopp für Bücher erlassen werden.¹⁰⁰ Auch die Gipsfigurensammlung, die vom Lichthof des Kollegiengebäudes in das Institutsgebäude an der Rämistrasse 73 transferiert und dort in den Korridoren aufgestellt worden war (Abb. 38), überschritt das errechnete Maximalgewicht. Aufgrund statischer Bedenken wurde ein umfangreiches Gutachten über den baulichen Zustand der Alten Augenklinik in Auftrag gegeben. Das Resultat fiel ernüchternd aus: Nicht nur der verwendete Sandstein erwies sich als von äusserst schlechter Qualität, was die starke Verwitterung erklärte, sondern es wurde auch festgestellt, dass sich das Gebäude schon kurz nach seiner Errichtung um etwa 30 Zentimeter in der Diagonalen abgesenkt hatte und dadurch erhebliche Mauerisse entstanden waren. (Abb. 39) Die Ursache für die Setzung lag in der schlechten

Bodenbeschaffenheit begründet, da der Bau 1895 direkt auf die unterschiedlich mächtige Aufschüttung der einstigen Schanzenanlage aufgesetzt worden war, was bei der ursprünglichen Fundierung nicht genügend berücksichtigt wurde.¹⁰¹



38 Aufstellung der Gipsfigurensammlung im ersten Obergeschoss der ehemaligen Augenklinik. Die Innenräume wurden kaum den Bedürfnissen der Institute angepasst, da man das Gebäude für ein Abbruchobjekt hielt, 1955.



39 Zustand der Augenklinik vor dem Abbruch der Balustrade, 1970.

98 Brief von Adolf Reinle an das Rektorat betreffend Seminargebäude vom 4. Juni 1971 (StAZH Z 70.1966).

99 Archäologische Sammlung der Universität Zürich/Polizeianschluss, 13. September 1974 (StAZH Z 70.1966).

100 Kantonsrätliche Kommission über die Restauration und den Umbau des Universitätsgebäudes Rämistrasse 73, 25. Juni 1978 (KDP Akte Rämistrasse 73).

101 Hans von Meyenburg, Dokumentation über den Zustand des Gebäudes, 15. März 1976 (KDP Akte Rämistrasse 73).

Ein denkwürdiges Gebäude? – Abbruchpläne und Widerstand

Aufgrund der massiven Schäden an dem Gebäude zeichnete sich ab, dass eine Sanierung teurer zu stehen kommen würde als ein Neubau. Die Frage nach dem Erhalt der ehemaligen Augenklinik wurde nun virulent und reihte sich ein in die ab den 1960er-Jahren aufkeimende Debatte über den Erhalt von Bausubstanz aus dem 19. Jahrhundert. Bauten des Historismus wurden lange Zeit geringgeschätzt und grosszügig abgebrochen. So waren zwischen 1960 und 1980 auch Grossbauten wie der Zürcher Hauptbahnhof und das alte Physikgebäude der ETH an der Gloriastrasse 35 von Abbruchplänen betroffen. Dagegen formierte sich Widerstand. Es ist kein Zufall, dass die Gründung des Stadtzürcherischen Heimatschutzvereines in das Jahr 1973 fällt. Gleichzeitig fand innerhalb der Denkmalpflege und der Kunstgeschichte eine zunehmende Hinwendung zum jüngeren Kulturerbe statt.¹⁰² In der Folge wurde praktisch über jedes grössere Abbruchprojekt gestritten – mit jeweils unterschiedlichem Ausgang.¹⁰³

Die Umgestaltungspläne erreichten auch das Hochschulquartier. Der Kantonsarchäologe und Denkmalpfleger Walter Drack (1917–2000) setzte sich ab 1970 für den Erhalt der maroden Alten Augenklinik ein.¹⁰⁴ (Abb. 40 und 41) Allerdings standen die Vorzeichen zunächst schlecht, wie eine Besprechungsnotiz von Drack belegt: «Herr Kantonsbaumeister Witschi erklärte, dass die ehem. Augenklinik im Rahmen eines



40 Blick ins Innere des Gebäudes unmittelbar vor der Sanierung, 1979.

¹⁰² Vgl. Gross, Jean-Daniel: Ächtung und Rehabilitation des Historismus in Zürich. Der Wandel in der Rezeption historischer Architektur in der Stadt Zürich von 1960 bis 1980 und seine Bedeutung aus Sicht der Denkmalpflege, in: ZAK 65 (2008), S. 231–262, hier S. 261.

¹⁰³ Vgl. Gross 2008 (wie Anm. 102), S. 254–256.

¹⁰⁴ Gross setzt den denkmalpflegerischen Kampf um den Erhalt des Hochschulquartiers in seinem Artikel im Jahr 1976 an, was aber angesichts der Intervention von Drack nicht zutrifft.

Ausbauprogramms der Universität unrettbar aufgegeben sei, – zumal auch mit enormen Restaurierungskosten zu rechnen wäre... Die übrigen anwesenden Herren hörten resigniert zu, – worauf der Fragesteller – ebenfalls resigniert – diese Notiz zu Papier brachte.»¹⁰⁵

Die besagte Resignation schien nicht von langer Dauer gewesen zu sein – im Gegenteil. 1973 visitierte eine Kommission der Denkmalpflege das Gebäude. Der damalige Kommissionspräsident, Dr. Hans Armin Lüthy (1932–2009), würdigte das Gebäude in seinem Bericht aufgrund seiner repräsentativen Aussenfassade und der gelungenen Einbindung zwischen den beiden Universitätsgebäuden als schützenswert und bemerkte: «Das Seminargebäude Rämistrasse 73 besitzt zwar nicht ganz den Rang der Werke Gottfried Sempers. Dessen Schule äussert sich hier jedoch überzeugend in der wohlabgewogenen Disposition des Ganzen wie des Einzelnen, in den Proportionen sowie in der Sorgfalt der Steinbehauung. Pracht und Würde, wie es das 19. Jahrhundert von einem Staatsbau erwartete, sind hier gestaltet, ohne zum leeren Selbstzweck zu werden. Das Verschwinden dieses Bauwerkes würde in den bereits merklich geschmälernten Bestand an wertvollen Bauten des letzten Jahrhunderts eine empfindliche neue Lücke reissen, die angesichts der von Semper, Gull und Moser geschaffenen, architektonisch anspruchsvollen Umgebung durch keinen Neubau geschlossen werden könnte.»¹⁰⁶

Die reiche Aussenfassade, die um 1900 noch für Kritik gesorgt hatte, avancierte nun zum Hauptargument für die Rettung des gesamten Gebäudes. Weiter erkannten die Denkmalpfleger, dass die Rämistrasse als Ganzes die Bauweise und verschiedenen Spielformen des 19. Jahrhunderts zum Ausdruck bringt. Die Augenklinik «aus diesem gewachsenen und komponierten Ensemble herauszubrechen wäre allein schon eine städtebauliche Sünde», hiess es darauf von Seiten der Professoren beider betroffenen Institute.¹⁰⁷

Obwohl bald ein breiter Konsens über den Erhalt der Klinik bestand, wurde aufgrund der notwendigen Gesamtrenovation unter anderem darüber nachgedacht, das ganze Gebäude abzureissen und einen Neubau nach den originalen Plänen zu erstellen. Allerdings war dieses Vorhaben kaum zu finanzieren und technisch äusserst anspruchsvoll. Als Alternative zog die kantonsrätliche Kommission in Betracht, alle verbauten Werkstücke sorgfältig abzutragen, diese einzulagern und dann

¹⁰⁵ Walter Drack, Besprechungsnotiz, 26. August 1970 (KDP Akte Rämistrasse 73).

¹⁰⁶ Bericht der Denkmalpflegekommission vom 6. August 1973 (KPD Akte Rämistrasse 13). Obwohl das Gebäude unter Schutz gestellt wurde und die Denkmalpflege auch einen Subventionsantrag an den Bund stellte, wurde dieser abgelehnt, da der Bund damals mit finanziellen Engpässen zu kämpfen hatte. Siehe: Ablehnung des Subventionsgesuches durch das Eidgenössische Amt für kulturelle Angelegenheiten, 2. November 1978 (KDP Akte Rämistrasse 73).

¹⁰⁷ Zur Renovation des Universitätsgebäudes Rämistrasse 73, unterschrieben von Prof. H. P. Isler, Prof. A. Reinle, Prof. E. Maurer, undatiert (KDP Akte Rämistrasse 73).

im Rahmen eines Neubaus wieder einzusetzen. Doch auch diese Variante überzeugte nicht.¹⁰⁸

Schliesslich beauftragte der Regierungsrat den Architekten Hans von Meyenburg (1915–1995) damit, ein Sanierungsprojekt auszuarbeiten.¹⁰⁹ Von Meyenburg hatte sich mit der Restaurierung von anspruchsvollen Bauten in Zürich einen Namen gemacht und verfügte über umfangreiche Erfahrungen im Umgang mit denkmalgeschützten Gebäuden und in der Sanierung von Schulbauten.¹¹⁰ Es war sein erklärtes Ziel, den ursprünglichen architektonischen Duktus der ehemaligen Augenklinik so weit wie möglich zu erhalten, dies auch unter «Inkaufnahme von Schönheitsfehlern».¹¹¹ Gleichzeitig sollte das Gebäude an die Bedürfnisse der Institute und Seminare angepasst werden, was mehrere Kompromisse erforderlich machte. Darüber hinaus verwirklichte von Meyenburg ein neues Farbkonzept, das auf grüne Farbakzente im Innern und kobaltgrüne Fensterrahmen setzte, womit sich das Gebäude noch natürlicher zwischen ETH und Universitätsgebäude eingliedern sollte. Besondere Aufmerksamkeit erhielt die Umgebungsgestaltung. Während das Gebäude in den 1970er-Jahre von Autos förmlich umstellt war, wurde nun die Aufhebung aller Parkplätze geplant. (Abb. 42) Die für die aufwendige Renovation und Restaurierung veranschlagten Kosten beliefen sich auf rund 13.6 Millionen Franken. Diese Summe stiess auf politischen Widerstand, und es wurde das Referendum gegen den Kredit ergriffen, womit das Anliegen vors Volk kam.¹¹² (Abb. 43)

Verschiedene Professoren der Kunstgeschichte und Archäologie setzten sich im Vorfeld der Abstimmung für den Erhalt des Gebäudes ein und wehrten sich gegen die erwähnte «Abbruchmentalität».¹¹³ Die Argumente der Gegner:innen ähnelten jenen von 1900. Die Gegner:innen waren zwar nicht prinzipiell gegen eine Renovation, aber sie betonten, «[...] dass hier mit der grossen Kelle angerichtet und mit übermässigem Perfektionismus» vorgegangen werde.¹¹⁴ Die Augenklinik wurde damit wie schon 1895 zum Luxusprojekt erklärt, welches die Staatskasse übermässig belaste. Diesmal ging es aber nicht um das Renommee der Mediziner, sondern die Kritiker machten übermässige Perfektionsgelüste der Vertreter der kunsthistorischen Zunft für das teure Vorhaben

¹⁰⁸ In diesem Zusammenhang wird von der Hotel Savoy-Methode gesprochen, bei der das Prinzip offenbar zur Anwendung kam. Vgl. Kantonsrätliche Kommission über die Restaurierung und den Umbau des Universitätsgebäudes Rämistrasse 73, 11. August 1978 (StAZH Z 214.60).

¹⁰⁹ Der Nachlass von Hans von Meyenburg befindet sich im gta-Archiv der ETH.

¹¹⁰ RRB Nr. 4078 vom 13. Aug. 1975 (StAZH MM 3.144 RRB 1975/4078).

¹¹¹ Vgl. Kanton Zürich. Direktion der öffentlichen Bauten, Restaurierung und Umbau des Universitätsgebäudes Rämistrasse 73, Zürich 1985, S. 5.

¹¹² Vgl. Blaser-Meier 2016 (wie Anm. 31), S. 1–5.

¹¹³ Der Begriff trat u. a. direkt im Kontext des Abstimmungskampfes rund um den Renovationskredit für die Augenklinik auf. Vgl. Zürichsee-Zeitung, Abbruchmentalität oder Kostenbewusstsein?, 24. November 1978, S. 3.

¹¹⁴ Umstrittener Kredit kommt vors Volk, in: Tagesanzeiger vom 24. Oktober 1978, S. 23.



41 Der ursprünglich verwendete Sandstein erwies sich von äusserst schlechter Qualität, was die starke Verwitterung erklärte, 1974.



42 Um die gesamte Klinikanlage herum waren Parkplätze angelegt. Zustand 1979 unmittelbar vor der Sanierung.

verantwortlich.¹¹⁵ Der einstige Palast der Augenheilkunde wurde von den Gegnern zum luxuriösen Elfenbeinpalazzo für die abgehobene universitäre Kunstwissenschaft hochstilisiert.

¹¹⁵ Besonders scharf kritisiert wurde das Vorhaben vom Arzt Roman Fischer: «Erst 1974 «entdeckte» eine Kunstkommission das zum Abbruch verurteilte Gebäude und stellte es unter Denkmalschutz. Während fast zwei Dezennien gingen Kunstverständige in diesem Haus ein und aus, und unter ihren Augen ging das «Abschlagwerk» an der Fassade munter weiter. Und da soll der Normalbürger noch mitkommen und nicht allmählich Zweifel empfinden ob solchen Kommissionsentscheidungen? Dürfte der Steuerzahler nicht vielmehr erwarten, dass auch die Denkmalpflege in ihren Forderungen von der Euphorie der Hochkonjunktur sich auf dem Boden der Realität wiederfindet und die Tatsache akzeptiert, dass nicht mehr das Wünschbare, sondern nur noch das Mögliche und Machbare realisiert werden kann?» Zürichsee-Zeitung, Fehlt der Sparwille?, 7. Februar 1979, S. 28.

Vorlage «Rämistrasse 73» JA

Die unterzeichneten Mitbürgerinnen und Mitbürger rufen Sie auf, der Restaurierung und dem Umbau des Universitätsgebäudes Rämistrasse 73 zuzustimmen,

weil . . ■ das architektonisch wertvolle Gebäude als Bindeglied zwischen ETH und Universität nicht abgerissen werden darf,

weil . . ■ der renovierte Bau wieder für viele Jahrzehnte seinen Dienst leisten wird und

weil . . ■ es keine besseren Unterbringungsmöglichkeiten für das Archäologische Institut mit Sammlung und das Kunsthistorische Seminar gibt!

Eine Ablehnung der gut durchdachten und sorgfältig vorbereiteten Vorlage hätte keine positiven Folgen für den Zürcher Steuerzahler, sondern nur negative für unser Kulturleben.

J. Adank, Erziehungsrat; E. Akeret, Nationalrat; Dr. F. Baumann, Direktor Kunsthaus Zürich; Dr. H. Bergmaier, alt Präsident Hochschulverein; M. Biber, Statthalter, Horgen; Dr. J. Biedermann, Winterthur; Dr. Erika Billeter, Kunsthaus Zürich; Prof. Dr. Hansjörg Bloesch, Winterthur; Dr. Margrit Bohren-Hoerni, Kantonsrätin; E. Bollmann, Männedorf; lic. iur. Verena Bräm, Bezirksrichterin, Winterthur; Ulrich Bremi, Nationalrat; Dr. C. v. Castelberg, Präsident Zürcher Kunstgesellschaft; Dr. W. Diggelmann, Kantonsrat; M. Dünki, Kantonsrat; Dr. Maria Egg-Benes, Kantonsrätin; A. Eggli, Nationalrat; lic. iur. Gertrud Erismann-Peyer, Kantonsrätin; Prof. H. Ess, Zürich; A. Frei, Kantonsrat; Prof. Dr. P. Frei, Erziehungsrat; Dr. H. Frey, Kantonsrat; Dr. R. Friedrich, Nationalrat; H. Fuchs, Kantonsrat; L. Fünfschilling, Kantonsrat; Dr. P. Gmuer, Präsident Hochschulverein; Dr. Fritz Graf, Präsident «Hellase»; Prof. Dr. H. Grob, Rektor ETH; H.-P. Grossmann, Kantonsrat; Dr. Th. Gut, Nationalrat; Prof. Dr. Martin Haas, Kantonsrat; Dr. H. Häberling, Kantonsrat; Dr. R. Häsl, Redaktor NZZ; Prof. Dr. H. Haffter, Winterthur; F. Hafner, Kantonsrat; M. F. Hafter, Kilchberg, Arch. SIA; Prof. Dr. H. Hauri, Kantonsrat; Dr. E. Hauser, Kantonsrat; H. Hauser, Kantonsrat; Maja Holler, Eglisau; R. Henauer, Kantonsrat; Dr. F. Hermann, Zürich; Prof. Dr. W. Hess, Kantonsrat; Prof. Dr. H. Heusser, Kantonsrat; F. Höner, Kantonsrat; Dr. J. Isler, Gockhausen, Rektor; Dr. Ursula Isler, Kunsthistorikerin, Küsnacht; Dr. M. Karrer, Mitglied Hochschulkommission; J. Keller, Kantonsrat; A. Killias, Kantonsrat; Dr. R. Koella, Konservator Kunstmuseum Winterthur; Dr. W. König, Nationalrat; R. Krämer, Kantonsrat; W. Kramer, Kantonsrat; Dr. E. Krebs, Kantonsrat; Arch. N. Kuhn, Kantonsrat; A. Kupper, Kantonsrat; Dr. E. Landolt, alt Stadtpräsident; P. Lauffer, Kantonsrat; Dr. M. Lenzlinger, Kantonsrat; Prof. Dr. Elsy Leuzinger, Zürich; Dr. H. G. Luchinger, Kantonsrat; R. Mahrer, Kantonsrat; Prof. Dr. H. Marti, Rektor; D. Metzenthin, Kantonsrat; H. Meier, Kantonsrat; W. Meierhofer, Kantonsrat; Doris Morf, Nationalrätin; H. Müller, Kantonsrat; Dr. K. Müller, 1. Vizepräsident des Kantonsrates; Prof. Dr. R. Müller, Kantonsrat; Dr. U. Oberlin, Zürich; O. Nauer, Nationalrat; W. Nigg, Kantonsrat; R. Reichling, Nationalrat; Karin Reiner, Kantonsrätin; lic. iur. Marta Ribí, Nationalrätin; Prof. Dr. E. Risch, Kilchberg; O. Ronner, Kantonsrat; Ing. H. Rüegg, Nationalrat; Dr. Th. Rüegg, Kantonsrat; W. Rusterholz, Kantonsrat; Franziska Saager-Ros, Zürich; W. Sauser, alt Nationalrat; Prof. Dr. B. Schneider, Präsident Antiquarische Gesellschaft, R. G. Schönauer, Präsident Stadtzürcher Heimatschutz; Prof. Dr. D. Schwarz, Kantonsrat; O. Siegfried, Erziehungsrat; F. Signer, Kantonsrat; A. Sigrist, Nationalrat; E. Spillmann, Kantonsrat; R. Suter, Nationalrat; E. Toscana, Kantonsrat; Dr. Lilian Uchtenhagen, Nationalrätin; Dr. Th. Wagner, Stadtrat; Prof. Dr. P. G. Waser, Rektor Universität; A. Wegmann, Kantonsrat; Dr. R. Wehrli, alt Direktor Kunsthaus Zürich; Dr. P. Weilenmann, Direktor Zoologischer Garten; R. Welter, Nationalrat; Dr. S. Widmer, Stadtpräsident, Zürich; U. Widmer, Stadtpräsident, Winterthur; H. Wild, Kantonsrat; A. Winiger, Kantonsrat; P. Wyss, Präsident Zürcher Heimatschutz; u. a.

VV152X2950

Rämistrasse 73 JA

Aktionskomitee zur Unterstützung der Vorlage «Rämistrasse 73»
Postcheckkonto 80-151, Zürcher Kantonalbank

43 Abstimmungsinserat in der Neuen Zürcher Zeitung, Februar 1979.

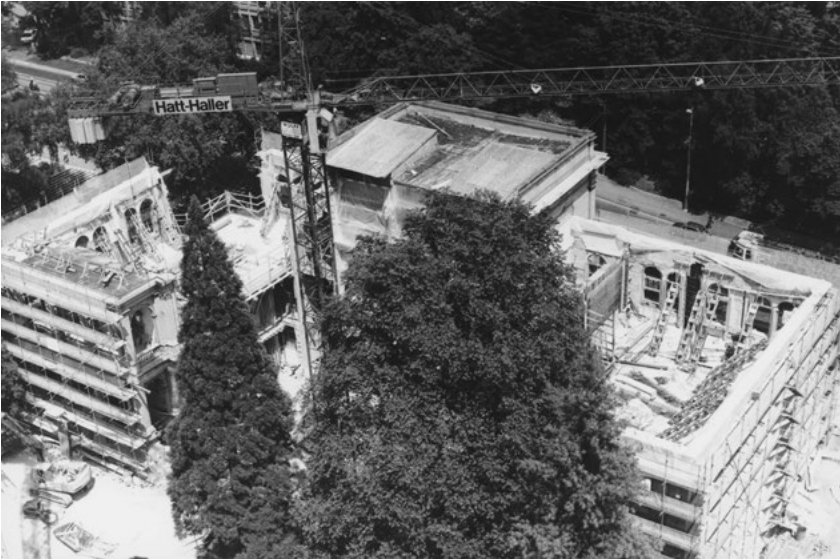
Die Abstimmung fiel im Februar 1979 deutlich zugunsten der Renovation aus, und schon bald erfolgte der erste Spatenstich.¹¹⁶ Da die Klinik wie bereits erwähnt auf schlechtem Boden stand und die ursprüngliche Fundamentierung mangelhaft war, schlug von Meyenburg im Zuge der Unterfangung den Bau eines durchgehenden zweiten Untergeschosses vor. Zur weiteren Stabilisierung wurden die ursprünglichen Holzdecken und auch grosse Teile der Innenwände des Südflügels schrittweise abgebrochen und durch Betondecken und ein neues Trageskelett verstärkt. Die Westseite des Mittelrisalits wurde in der Folge bis auf die Grundmauer abgebrochen, neu aufgerichtet und durch einen Attikaaufbau aufgestockt.¹¹⁷ (Abb. 44–47) Dank der Aufstockung des Mittelrisalits

116 Vgl. Blaser-Meier 2016 (wie Anm. 31), S. 5.

117 Vgl. Kanton Zürich 1985 (wie Anm. 112), S. 6–9.

und einer neuen, erhöhten Dachkonstruktion konnten die beiden ehemaligen «Dachwinden» im zweiten Obergeschoss vollständig ausgebaut und nutzbar gemacht werden. Damit erhielt das Kunstgeschichtliche Seminar einen erheblichen Raumzuwachs: Im zweiten Obergeschoss fanden nun Bibliothek, Fotothek und Übungsräume Platz. (Abb. 48) Die Büros der Professoren wurden im Dachgeschoss untergebracht. (Abb. 49)

Während der anspruchsvollen Bauarbeiten kam es dreimal zu einer Setzung. Die folgenreichste von ihnen ereignete sich in der Nacht vom 15. auf den 16. Oktober 1980, als der Südflügel um 14 Zentimeter absank,



44 Aufnahme, die den Zustand während der Sanierungsarbeiten dokumentiert, wahrscheinlich vom Uniturm aus fotografiert, um 1981.



45 Der hintere Teil des Mittelrisalits wurde komplett abgebrochen und neu aufgerichtet, andere Gebäudeteile wurden ausgeräumt und mit einem neuen Traggerüst verstärkt. Hauptsächlich erhalten geblieben ist das Vestibül. Die Aussenfassade wurde nach den Plänen von Weber restauriert, Aufnahme um 1981.

46 Fotografie zur Erinnerung an das Richtfest vom 25. März 1983.

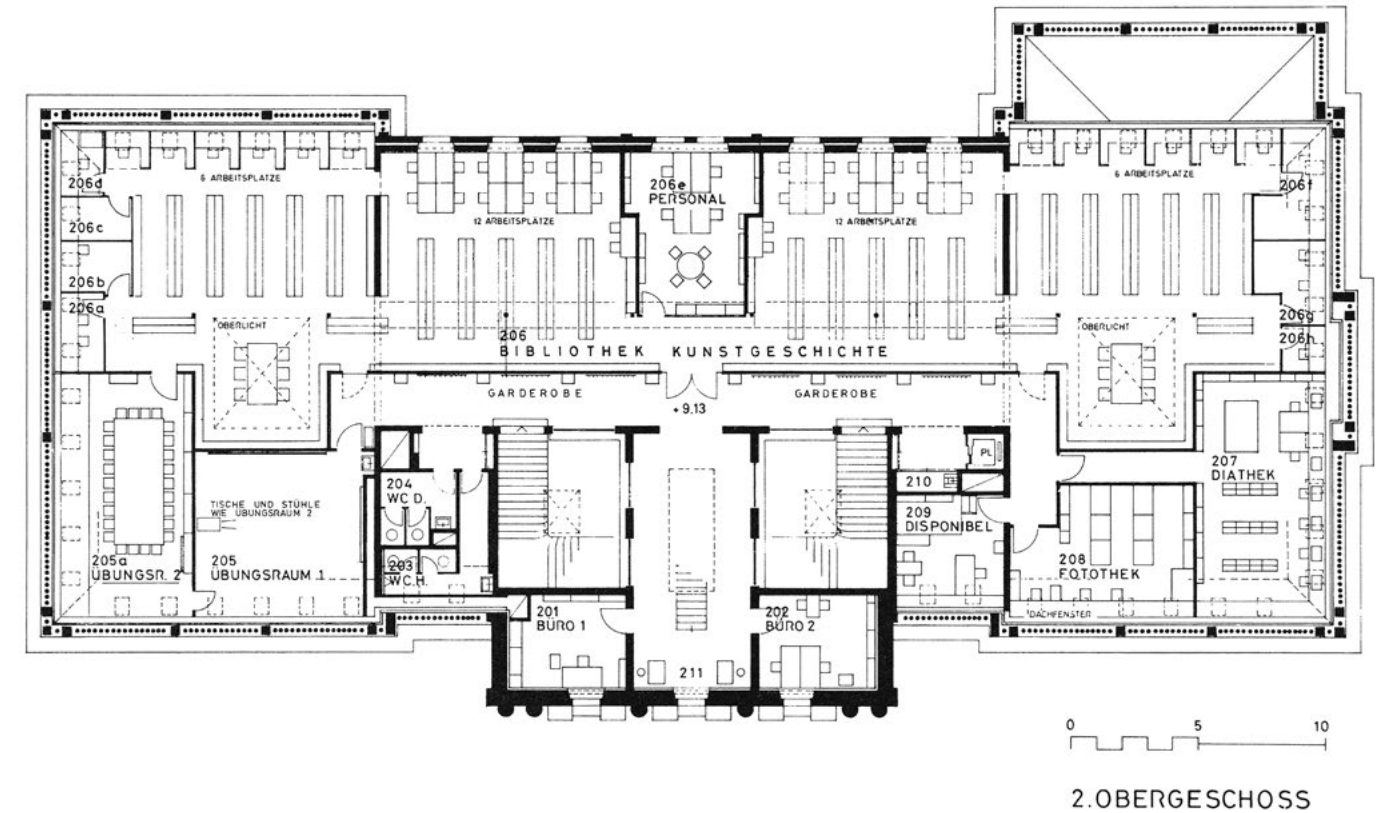


47 Frisch restaurierte Aussenfassade, die durch die kobaltgrünen Fensterrahmen einen neuen farblichen Akzent erhielt, um 1984.

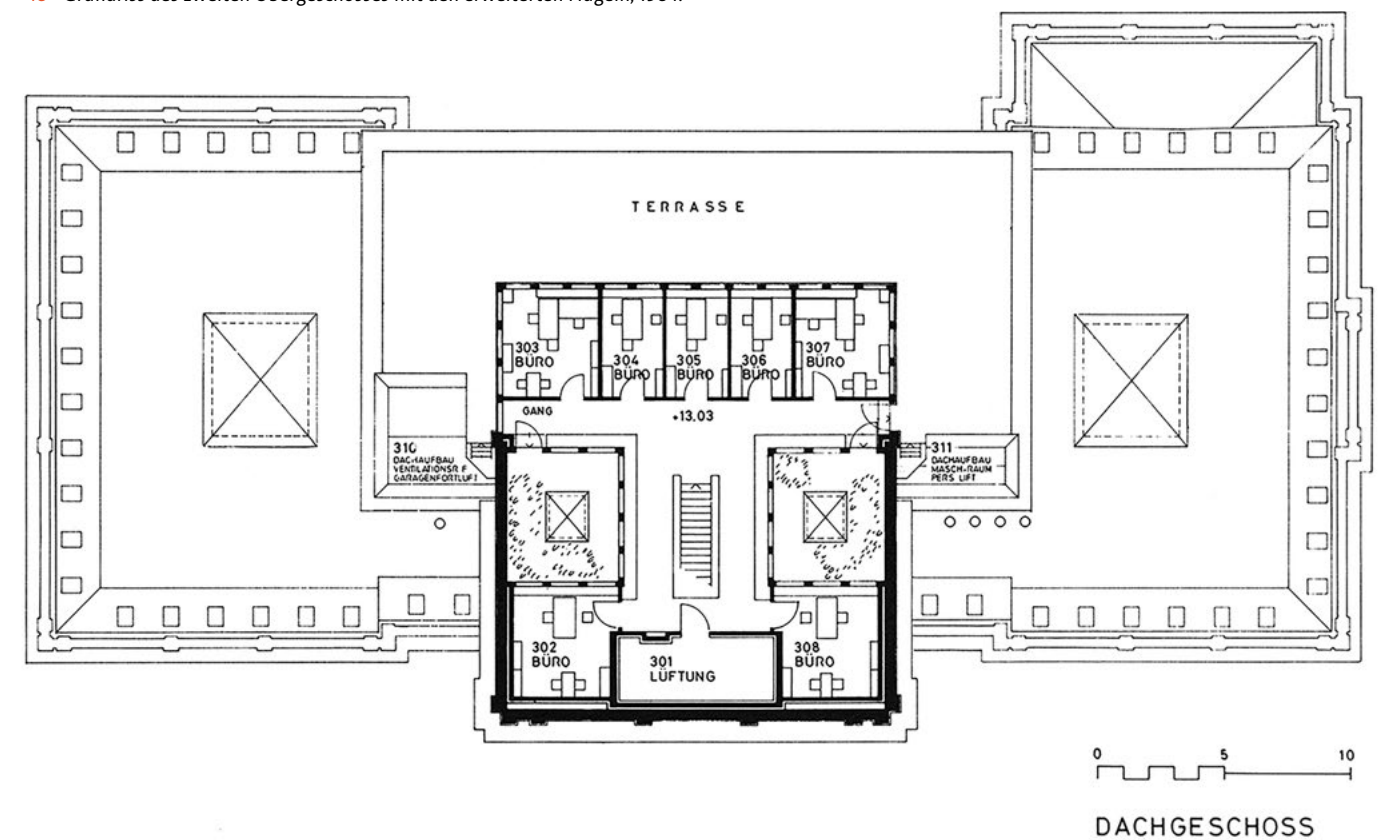
wodurch bis zu 6 Zentimeter breite Risse an der Ostfassade entstanden.¹¹⁸ Aufgrund dieser massiven Beschädigung kam es nicht nur zu einer erheblichen Bauverzögerung, sondern auch zu Mehrkosten von rund 1.5 Millionen Franken. Die Ursache waren Berechnungsfehler und Fehleinschätzungen des Bauingenieurs, der es zudem unterlassen hatte, den Südflügel ausreichend zu unterfangen. Das Projektbudget musste also wie beim Bau der Klinik nach oben korrigiert werden.¹¹⁹

¹¹⁸ Kurzprotokoll, Besprechung Senkung im Südflügel, Feststellungen und Massnahmen, 22. Oktober 1980 (KDP Akte Rämistrasse 73).

¹¹⁹ Senkung im Südflügel – Schaden-Beurteilungs-Kriterien, Dipl. Ing. H. R. Fietz, 28. Mai 1981 (StAZH Z 214.60).



48 Grundriss des zweiten Obergeschosses mit den erweiterten Flügeln, 1984.



49 Neuer Dachaufbau mit Büroräumlichkeiten für das Kunstgeschichtliche Seminar, 1984.

Die Eingriffe in die bestehende Bausubstanz waren massiv, dennoch verzichtete von Meyenburg zu Gunsten einer einheitlichen Gesamtwirkung darauf, die neuen Bauteile als solche kenntlich zu machen. Einige originale Bauteile wurden im Zuge der Renovationsarbeiten wiederverwendet. So bilden die aus der ursprünglichen Liftanlage von 1905 stammenden Gusseisentüren heute die Zutrittsschranke zum Museumsbereich. Eine dieser Lifttüren hat die Künstlerin Heidi Bucher (1926–1993) im Jahr 1982 während der laufenden Sanierungsmassnahmen im Rahmen einer Kunstaktion «gehäutet». Der Kanton Zürich kaufte das Werk und platzierte es im Aufenthaltsraum bei den «grünen Stühlen», wo es bis 2021 hing, ehe es für eine Kunstausstellung nach München transportiert wurde (vgl. Abb. 53). Die originalen Oberlichter aus Buntglas wurden in der Bibliothek des Kunstgeschichtlichen Seminars wiederverwendet. (Abb. 50 und 51)

Die Sanierungsarbeiten dauerten von 1980–1984. In dieser Zeit bezogen das Archäologische Institut samt Museum sowie das Kunstgeschichtliche Seminar provisorisch Räumlichkeiten an der Künstlergasse 16. Die Studierenden betrachteten die Sanierungsarbeiten argwöhnisch und setzten sich auch in ihrer Studierendenzeitschrift damit auseinander. So schrieb Redaktor Hans Frei 1982 in seinem Artikel *Die Denkmalpflege ist ein Papiertiger*: «Die Praxis gibt mir wegen 2 Beobachtungen zu denken. Die eine ist die, dass unter der Aufsicht der Denkmalpflege immer nur Luxus entsteht; die andere, dass häufig an denkmalgeschützten Häusern die alten Fassaden blosse Kulissen für total veränderte Nutzungen sind.»¹²⁰



50 Ehemalige Aufzugstüren der Augenklinik dienen nun als Museumseingang, 1984.

¹²⁰ Zeitschrift für Kunsthistoriker der Universität Zürich, Nr. 1 (1982), S. 12. Die Studentenzeit-schrift erschien von 1982 bis 1985 in sieben Nummern. Digitalisate können im Katalog der Zentralbibliothek eingesehen werden.



51 Bibliothek des Kunsthistorischen Seminars mit wiederverwendeten Buntgläsern der Augenklinik nach Gesamt-sanierung, 1984.

Am 2. November 1984 wurde das neue Institutsgebäude feierlich eingeweiht. Die einstige Augenklinik war nun zur Schule des Sehens geworden. Das aufwendig sanierte Gebäude stiess allerdings bei einigen Studierenden auf wenig Gegenliebe. Ein eindrückliches Stimmungsbild gibt die Ausgabe der *Zeitschrift für Kunsthistoriker/-innen* aus dem Wintersemester 1983/84. Darin wurde unter anderem eine Umfrage unter den Studierenden durchgeführt und danach gefragt, wie das neue Gebäude auf sie wirke. Hier heisst es unter anderem: «Die Atmosphäre erinnere an McDonalds, sei kühl frostig, steril und nüchtern. Sie hänge von den Leuten ab, bemerkte jemand. Aber ein anderer beklagte sich über das Fehlen von Lachen und Gelöstheit, das Klima sei museal. Man wünscht Grünpflanzen. Ausserdem fehlen Aschenbecher.»¹²¹

¹²¹ Zeitschrift für Kunsthistoriker/-innen Wintersemester 1984/85, S. 21 (KDP Akte Rämistrasse 73).

Dies war mit Sicherheit nicht die Reaktion, die sich Hans von Meyenburg und die Denkmalpflege gewünscht hatten. In den 1980er-Jahren mit dem Lokal einer amerikanischen Schnellimbisskette verglichen zu werden, kam faktisch der Höchststrafe gleich.¹²² Auch die Bibliothek wusste nicht zu überzeugen und wurde von den Studierenden gerne als «Hochsicherheitstrakt» bezeichnet.¹²³ Als Stimme aus der Professoren-schaft liesse sich Hans-Rudolf Sennhauser (* 1931) zitieren: «Dass jeder Dozent sein Zimmer oder seine Zelle hat und vom Nachbarn nicht mehr durch eine Papierwand getrennt ist, dass er nicht mehr einen Kollegen hinauskomplimentieren muss, wenn er eine Prüfung zu bestehen hat, ist ein angenehmes Novum. Zugegeben – wir haben nicht «viel Platz». Aber das kann die Chance bedeuten, dass sich eine auf gegenseitiges Verständnis und auf Rücksichtnahme beruhende gute Arbeitsatmosphäre bildet. Für Kritik scheint es mir reichlich früh, – oder viel zu spät.»¹²⁴

Gleichzeitig wies Sennhauser mit Recht darauf hin, dass das restaurierte Gebäude schon allein dadurch eine besondere Stellung einnehme, weil dessen kostspielige Sanierung politisch überhaupt durchgekommen sei.¹²⁵ Möglicherweise waren es genau die eingegangenen Kompromisse, welche dafür gesorgt haben, dass das Gebäude bis zum heutigen Zeitpunkt als Seminargebäude fungieren kann. Das Gebäude ist zu einem Zeitzeugnis der denkmalpflegerischen Bemühungen rund um die Rämistrasse geworden, welche heute ein anschauliches Bauerbe des 19. und 20. Jahrhunderts darstellt.

Die anfänglich kritische Stimmung gegenüber dem Institutsgebäude hat sich mittlerweile gelegt. Das Kunsthistorische und das Archäologische Institut sind an Ort und Stelle geblieben – die Aschenbecher der 1980er-Jahre sind hingegen verschwunden. Bis heute wird die Alte Augenklinik als Museum und Lehrgebäude genutzt, und viele Studierende schätzen die familiäre Stimmung in der Bibliothek oder bei den «grünen» Stühlen.¹²⁶ (Abb. 52 und 53) Das Haus ist – wenn nicht gerade eine Pandemie wütet – belebt. (Abb. 54)

122 Der Markteintritt des Fastfood-Riesen löste in der Schweiz heftige Proteste aus und es wurden gar Brandanschläge auf Filialen in Zürich ausgeführt. Vgl. Millionenschaden bei Brandanschlag in Zürich 4, in: NZZ, 06. Juli 1982.

123 Zeitschrift für Kunsthistoriker/-innen Wintersemester 1984/85, S. 19 (KDP Akte Rämistrasse 73).

124 Zeitschrift für Kunsthistoriker/-innen Wintersemester 1984/85, S. 13 (KDP Akte Rämistrasse 73).

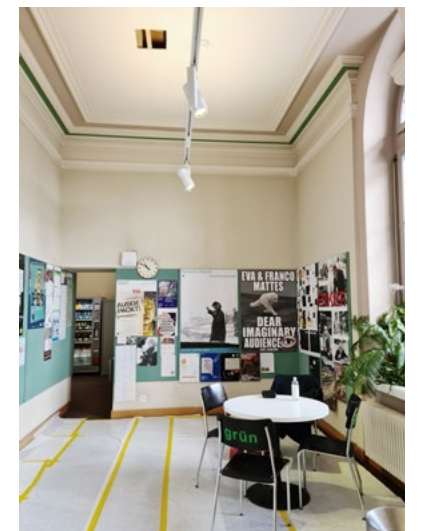
125 Ebd.

126 Die originalen «grünen Stühle», welche 1984 angeschafft wurden, waren tatsächlich Giftgrün. Danach folgten bis 2021 schwarze Holzstühle, die mit «grün» beschriftet waren. Diese wurden im Laufe der Sanierungsmassnahmen im Jahr 2021 aus feuerschutztechnischen Gründen entfernt und durch farblose Alustühle ersetzt. Die Ortsbezeichnung «bei den grünen Stühlen» wird auch jetzt noch verwendet, dürfte aber mit dem Abgang der aktuellen Studierenden-Generation und der derzeitigen Mitarbeiter:innen des Kunsthistorischen und des Archäologischen Instituts verschwinden.

Doch seit einigen Jahren lassen sich abermals Wanderungsbewegungen registrieren: Nachdem die Pädagogische Hochschule im Jahr 2012 ihren Standort in der alten Kantonsschule an der Rämistrasse 59 verlassen hatte, wurde das Gebäude von der Universität übernommen und saniert. 2015 konnte ein Teil des wachsenden Kunsthistorischen Instituts sowie die Bibliothek der Ostasiatischen Kunstgeschichte die neuen Räumlichkeiten beziehen.¹²⁷ Die Zukunft der beiden verbleibenden Institutsbibliotheken wird aktuell (2021) im Rahmen eines grossen Zentralisierungsprojektes besprochen.



127 JbUZH 2015, S. 21.



52 Cafeteria mit den inzwischen entsorgten «grünen Stühlen» der zweiten Generation, 2021.

53 Cafeteria mit den originalen «grünen Stühlen». Die giftgrüne Farbe der Stühle sorgte bei den Studierenden für Kritik. Dennoch etablierte sich der Instituts-treffpunkt «bei den grünen Stühlen». Im Hintergrund die «Haut» der Lifttür von der Künstlerin Heidi Bucher, 1984.



54 Sanierungsarbeiten im Frühjahr 2021.

Ein Palast für das Auge – viel betrachtet und doch selten dokumentiert

Im Jubeljahr 2021 steht das Gebäude an der Rämistrasse 73 ganz im Zeichen einer neuerlichen Sanierung, die sich bis Anfang 2022 hinzog. (Abb. 55) Betroffen sind sowohl die Aussenfassade als auch das Innere, wo es insbesondere um die Erneuerung und Ertüchtigung der elektrischen Leitungen, der Schliessanlagen, der Wandverputze, Böden, Fenster, Türen und Beleuchtung geht.¹²⁸ Mit Jahresbeginn 2022 erstrahlt das Gebäude in neuem Glanz.

Bei der Rämistrasse 73 handelt es sich um ein durchgängig belebtes Baudenkmal. «Wir können die Städte nicht zu Museen machen», hiess es während des Abstimmungskampfes zum Renovationskredit.¹²⁹ Die Umnutzung der ehemaligen Augenklinik beweist, dass dieses Kunststück tatsächlich möglich ist. Webers einstiger Spitalbau funktioniert dank der Transformation durch von Meyenburg heute derart gut als Hauptsitz für die Zürcher Kunstwissenschaft und die Klassische Archäologie, dass die Erinnerung an seine klinische Vergangenheit weitgehend verblasst ist.

Auch das Universitätsspital, die ETH und die Universität ruhen heute ganz selbstverständlich an ihrem Standort. Sie sind schon längst in das organische Gefüge der Stadt eingewachsen. Dabei wird schnell übersehen, dass im Zuge der Baulust des 19. Jahrhunderts ein ganz anderes Zürich hätte entstehen können. Genauso unterschiedlich gestaltet sich auch die Wahrnehmung bestimmter Bauten, die immer auch in ihrer Zeit verankert ist. Niemand würde heute noch auf die Idee kommen, den Palazzo an der Rämistrasse 73 mit einer amerikanischen Schnellimbisskette zu vergleichen. Die Diskurse und Bedürfnisse haben sich verschoben.

Dies ist eine wichtige Erkenntnis, wenn es um denkmalpflegerische Aufgaben geht. Die Vergangenheit lässt sich nicht konservieren, da sie nicht im Singular vorhanden ist. Es stellt sich daher die Frage, welcher Aspekt und welcher Moment der Vergangenheit uns aus heutiger Perspektive als erhaltenswert erscheinen und weshalb. Gerade die grossen Spitalbauten stellen diesbezüglich für die Denkmalpflege eine besondere Herausforderung dar, da sie bis heute genutzt werden, ihre ursprüngliche Struktur aus betrieblicher Sicht aber oft nicht den heutigen Spitalbedürfnissen entspricht und deshalb nicht erhalten werden kann. Eine gute Dokumentation wird damit zum zentralen Anliegen. Aus sozialhistorischer Perspektive ist es in diesen Fällen zu wünschen, dass bei der Dokumentation auch Fotografien vom Normalbetrieb solcher öffentlichen Bauten vermehrt berücksichtigt werden.

¹²⁸ Vgl. dazu die Fotostrecke zu den Restaurierungsarbeiten in diesem Band.

¹²⁹ Wir können die Städte nicht zu Museen machen, Leserbrief von Kantonsrat Roman Fischer in der NZZ, 17. Februar 1979.



55 Eingerüstetes Institutsgebäude während den Sanierungsarbeiten im Frühling 2021. Hier ist der 1984 aufgestockte und neu gestaltete Dachaufbau mit den neuen Oberlichtern und den beiden kleinen Innenhöfen gut zu sehen.

Nur wenige Fotografien aus der Augenklinik sind erhalten geblieben und kürzlich bei Inventarisierungsarbeiten wiederentdeckt worden. Sie sind die einzigen erhaltenen Bildzeugnisse, die uns heute einen Eindruck vom Innenleben der Klinik verschaffen. Erstaunlicherweise existieren vom Lehr- und Forschungsbetrieb am Kunsthistorischen Institut ebenfalls kaum Fotografien im Universitätsarchiv. In einer Zeit, wo hochauflösende Kameras in jedem Mobiltelefon integriert sind, ist es ein Leichtes, den Alltag am Institut zu dokumentieren. Schwieriger ist es allerdings, dies systematisch zu tun und eine Auswahl dieser Fotografien den Archiven zukommen zu lassen. Hier braucht es grundsätzlich den Willen der jeweiligen Institute und ihrer Exponent:innen, aktiv zur eigenen Erinnerungskultur beizutragen und dafür zu sorgen, dass eine Auswahl von Fotografien von besonderen Veranstaltungen, Exkursionen und dem Alltag gesammelt und systematisch abgelegt werden.

Sollten in den Alben und Fotokisten oder auf den Festplatten der Lesenden noch Bildzeugnisse vom Lehrbetrieb oder dem Institutsgebäude vorhanden sein, dann handelt es sich um echte Raritäten, die am Institut eine dankbare Abnehmerschaft finden dürften.

Anhang

StAZH, Z 70.1966 «Rämistrasse 73 (Alte Augenklinik), Archäologisches Institut mit Sammlung und kunsthistorisches Seminar. Allgemeine Akten».

Gotthard Jedlicka: Betrifft die Verlegung des kunstgeschichtlichen Seminars in das zweite Stockwerk der Augenklinik, 12. November 1949

I

Die gegenwärtigen Raumverhältnisse im kunsthistorischen Seminar sind so ungünstig, dass fast die Hälfte der wertvollen Bibliothek und die ganze reichhaltige Photothek (Bibliothek und Photothek zum grössten Teil Schenkungen und Vermächtnisse der Professoren Konrad Escher und Heinrich Wölfflin) praktisch für den Seminarbetrieb überhaupt nicht in Frage kommen. Fachkollegen aus dem Ausland, die unser Seminar besichtigen, äussern immer wieder ihr Befremden darüber, dass die kunstgeschichtliche Disziplin mit so beschränkten Räumlichkeiten auskommen muss. Durch die Umsiedlung des kunsthistorischen Seminars in das zweite Stockwerk der Augenklinik des Kantonsspitals Zürich, die ja schon seit einiger Zeit geplant ist, könnten alle Misstände behoben werden – und wäre zugleich auch, nach unserer festen Ueberzeugung, die Möglichkeit einer gedeihlichen Entwicklung für die nächsten zwei Jahrzehnte gesichert.

II

Die Sachlage stellt sich folgendermassen dar:

Platzbedürfnis für die Bibliothek im gegenwärtigen Ausmass:	120 m²
Platzbedürfnis für die Photothek im gegenwärtigen Ausmass:	36 m²
Wandschränke für Büromaterialien, wertvolle Publikationen, die verschlossen aufbewahrt werden müssen, usw., Wandtafeln	20 m²
Gesamtes Platzbedürfnis	176 m²

Bei einer Anordnung der Bücher und der Photothek in Gestellen von 2 m Höhe, die es ermöglicht, auch noch Bilder und grosse Photographien aufzuhängen, die dem kunstgeschichtlichen Unterricht als ständiges Anschauungsmaterial zur Verfügung stehen müssen, wenn dieser fruchtbringend gestaltet werden soll, beträgt das Minimalbedürfnis nach dem heutigen Stand der Bibliothek und Photothek (156 : 2) = 78 Laufmeter, wobei die notwendige Wandfläche für Büromaterialien, Wandtafeln usw. nicht berücksichtigt ist.

III

Im zweiten Stockwerk der Augenklinik kommen für das kunstgeschichtliche Seminar folgende Räume in Frage: 39, 40, 41, 41a, 42, 43, 44, 45, 46, 47 [vgl. Abb. 56]. Wir schlagen vor, sie in der folgenden Weise aufzuteilen:

1. Raum für Seminarübungen, welche Bibliothek und Photothek voraussetzen: (an diesen Uebungen nehmen, laut Frequenzverzeichnis, bis zu 45 Studenten teil). Dieser Seminarraum kann dadurch geschaffen werden, dass man die dünne Wand zwischen 42 und 43 aufhebt, wodurch ein Raum mit einer Bodenfläche von 55 m² entsteht (40 m² plus 15 m²). Die Schaffung eines solchen Seminarraums bringt zugleich eine fühlbare Entlastung für das Kollegiengebäude.

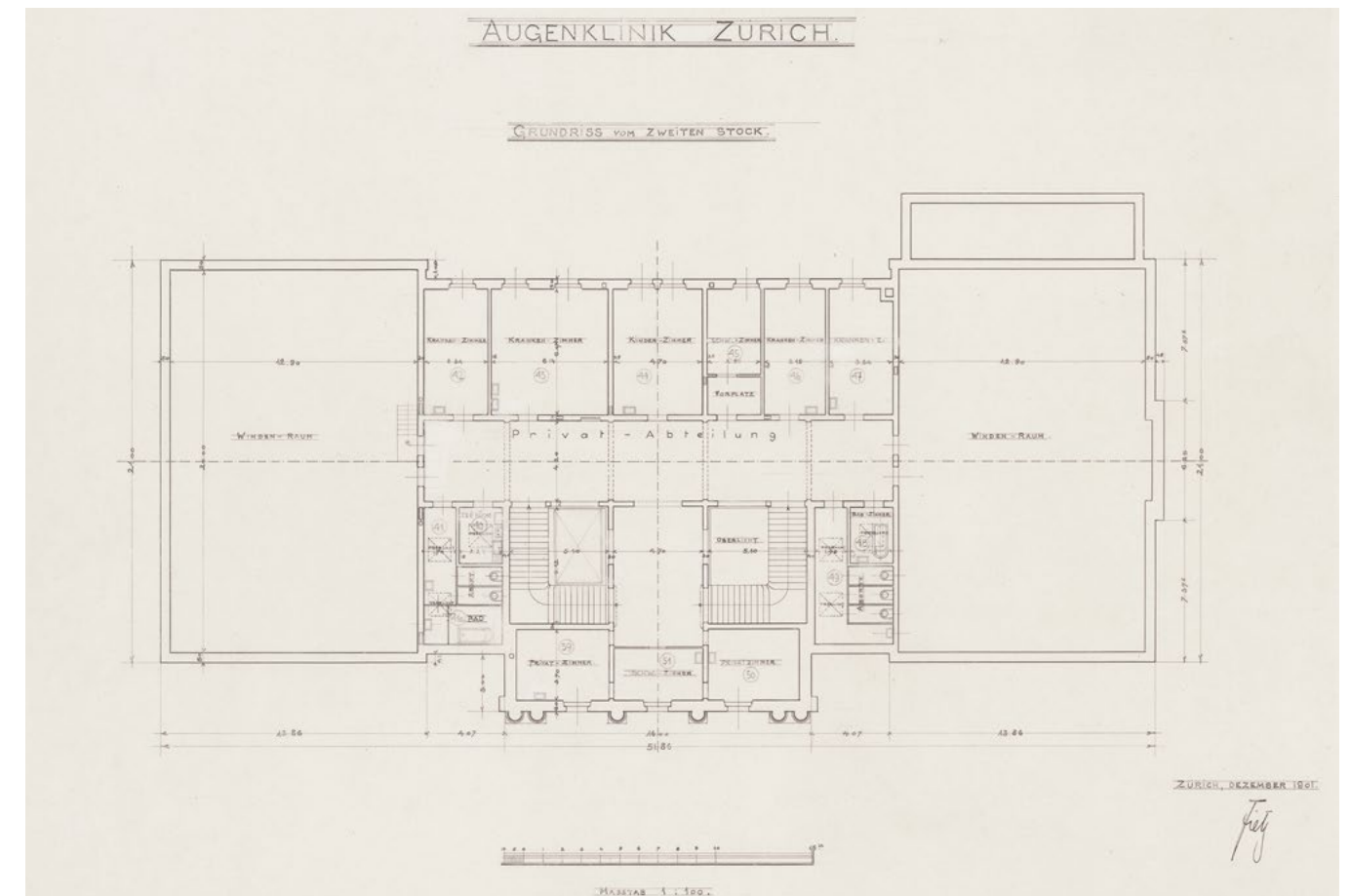
2. In den Räumen 44, 45, 46, 47, in denen gesamthaft etwa 60 Laufmeter Wand zur Verfügung stehen, kann die eigentliche Bibliothek (die bei 2 m Höhe der Büchergestelle) zufälligerweise gerade 60 Laufmeter Wand beansprucht, untergebracht werden. Diese Räume können zugleich auch als Arbeitsräume für die Dissertanden und Studenten dienen. Da die Räume zum Teil sehr klein sind, können darin allerdings etwa nur 8–10 Arbeitsplätze geschaffen werden.

3. Durch die Umwandlung der Räumlichkeiten 40, 41, 41a (in denen gegenwärtig Bad, Abort und Teeküche der Privatabteilung der Augenklinik untergebracht sind), in einen einzigen Raum von 29 m² Bodenfläche mit ungefähr 14 Laufmeter Wand, wird auch die Möglichkeit geschaffen, die kostbare Photothek unterzubringen (Platzbedürfnis: 15 Laufmeter).

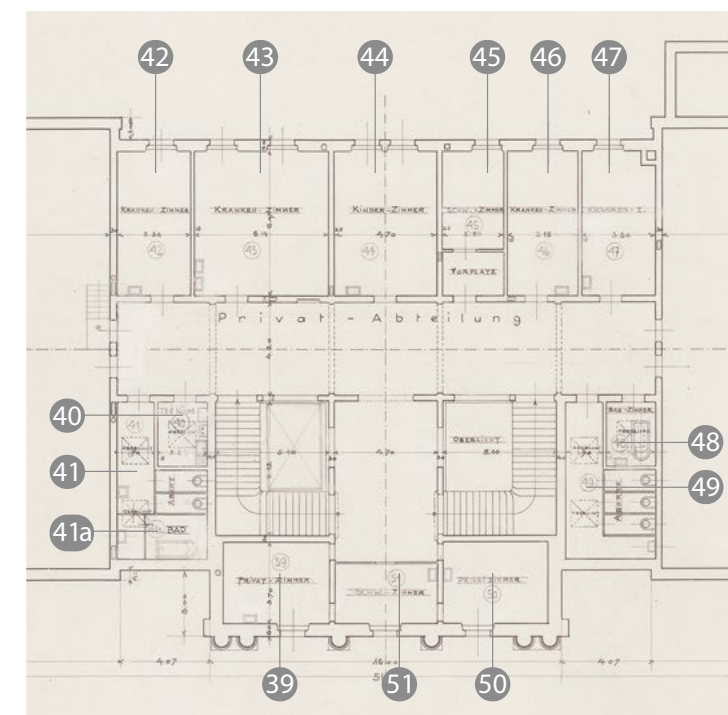
4. Die drei Räume 39 (18 m²), 51 (13 m²), 50 (18 m²), durchwegs sehr kleine Räume also, kommen als Sprechzimmer, Bürozimmer, Arbeitsraum für die Dozenten und Assistenten in Frage (in der kunstgeschichtlichen Disziplin unterrichten gegenwärtig 5 Dozenten (1 Ordinarius, 1 Extraordinarius, 3 Privatdozenten).

Aus dieser Dispositionsskizze ergibt sich, dass der vorhandene Raum gerade genügt, um die dringendsten Raumbedürfnisse zu befriedigen. Die gedeihliche Entfaltung des kunsthistorischen Seminars für die nächsten Jahrzehnte wäre aus den folgenden Gründen aber trotzdem gesichert:

- Ausbau der Büchergestelle von 2 m auf 3 m Höhe, was erlauben wird, weitere 60 m² [sic] Bücher unterzubringen,
- Einbeziehung des Korridors und der Korridorwände in das kunsthistorische Seminar, was dadurch geschehen kann, dass man die beiden Treppenzugänge abschliesst.



56 Grundriss vom zweiten Geschoss der Augenklinik, gezeichnet von Hermann Fietz, 1901. Mit Bleistift wurde die neu nummerierte Raumaufteilung eingezeichnet.



57 Vergrößerter Ausschnitt der Abbildung 56.

Abbildungsnachweis

Abb. 1:	BAZ, Foto: Swissair.	Abb. 42:	BAZ, BAZ_075542.
Abb. 2:	Hürlimann, Urs: Otto Haab (1850–1931). Ein Schweizer Ophthalmologe (= Zürcher medizin-geschichtliche Abhandlungen Band 125), Zürich 1979, S. 3.	Abb. 43:	Abstimmungsinserte in der NZZ, Februar 1979.
		Abb. 44:	UZH Jahresbericht 1984/85.
Abb. 3:	StAZH, VII 3.1.	Abb. 45, 47:	ETH-Bibliothek, Bildarchiv, Foto: Georg Mörsch.
Abb. 4:	StAZH, PLAN D 265.	Abb. 46:	gta-Archiv, Nachlass Hans von Meyenburg.
Abb. 5:	StAZH, PLAN D 258.	Abb. 48:	StAZH, E III 6/3, S. 46.
Abb. 6:	StAZH, PLAN D 266.	Abb. 49:	StAZH, E III 6/3, S. 47.
Abb. 7:	StAZH, PLAN D 261.	Abb. 50:	Mediathek KHIST; 431.II.22.
Abb. 8:	StAZH, PLAN D 260.	Abb. 51:	Mediathek KHIST; 431.II.10.
Abb. 9:	StAZH, PLAN D 264.	Abb. 52:	Mediathek KHIST, 431.II.20.
Abb. 10:	ZBZ, 4472 Edition Photoglob Co. Zürich.	Abb. 53–55:	Foto: Nadia Pettannice.
Abb. 11:	StAZH, PLAN D 274.	Abb. 56:	StAZH, PLAN D 2385.1.
Abb. 12:	StAZH, PLAN D 262.	Abb. 57:	Ausschnitt: StAZH, PLAN D 2387.1, bearbeitet von Daniela Hoesli.
Abb. 13:	StAZH, PLAN D 2375.		
Abb. 14:	Mediathek KHIST, 431.II.50.		
Abb. 15:	Mediathek KHIST, 431.II.51.		
Abb. 16:	StAZH, PLAN D 272.		
Abb. 17:	StAZH, PLAN D 273.		
Abb. 18:	Mediathek KHIST, 431.II.56.		
Abb. 19:	Mediathek KHIST, 431.II.58.		
Abb. 20:	Mediathek KHIST, 431.II.68.		
Abb. 21:	Mediathek KHIST, 431.II.2.		
Abb. 22:	Mediathek KHIST, 431.II.60.		
Abb. 23:	Mediathek KHIST, 431.II.66.		
Abb. 24:	Mediathek KHIST, 431.II.67.		
Abb. 25:	BAZ, Foto: Friedrich Ruef-Hirt.		
Abb. 26, 27:	KDP.		
Abb. 28:	Mediathek KHIST, 431.II.6.		
Abb. 29:	Mediathek KHIST, 431.II.7.		
Abb. 30:	Mediathek KHIST, 431.II.64.		
Abb. 31:	Otto Haab, Atlas und Grundriss der Lehre von den Augenoperationen, München 1904, Fig. 85 und 86.		
Abb. 32:	gta-Archiv, Nachlass Moser.		
Abb. 33:	StAZH, PLAN D 1538.		
Abb. 34:	StAZH, PLAN D 2389.		
Abb. 35:	StAZH, PLAN D 2388.1.		
Abb. 36:	StAZH, PLAN D 2388.2.		
Abb. 37:	StAZH, PLAN D 2387.		
Abb. 38:	Mediathek KHIST, 431.II.47.		
Abb. 39:	Mediathek KHIST, 431.II.44.		
Abb. 40:	ETH-Bibliothek, Bildarchiv, Foto: Walter Schmid.		
Abb. 41:	Mediathek KHIST, 431 II.28.		

Das Kunstgeschichtliche Seminar von 1965 bis 1985: Die Ära Adolf Reinle und Emil Maurer

Susanna Blaser-Meier

Die zwei Dekaden von 1965 bis 1985 standen ganz im Zeichen von Expansion. Das Kunstgeschichtliche Seminar wuchs in dieser Zeit von einem beschaulichen Betrieb mit zwei ordentlichen Professuren, einer überschaubaren Anzahl Studierenden und einem Lehrangebot, das nur selten über die Romantik hinausging, zu einem blühenden Betrieb mit fünf Ordinariaten, einem Extraordinariat und nahezu 400 Studierenden, in dem auch die Kunst der Moderne und Gegenwart einen ständigen Platz in Lehre und Forschung einnahm. Dass dieser Ausbau gelingen konnte, verdankte sich dem zielgerichteten Einsatz des Führungsduos, den Professoren Reinle und Maurer. Eingeläutet wurde diese Zeitspanne durch eine unglückliche Koinzidenz: einen Rücktritt und einen Todesfall.¹

Aufgrund dieser beiden Ereignisse war 1965 für das Kunstgeschichtliche Seminar ein einschneidendes Jahr. Auf das Sommersemester 1965 schied Peter Meyer, der seit 1944 am Seminar gelehrt hatte, altershalber aus dem Lehrkörper aus. Am 9. November 1965 verstarb Gotthard Jedlicka unerwartet im 67. Altersjahr auf einer Vortragsreise in Duisburg.² Seine bereits begonnenen Lehrveranstaltungen – das Wintersemester 1965/66 lief seit Mitte Oktober – konnten teilweise von den Privatdozenten Eduard Hüttinger und Richard Zürcher zusätzlich neben deren eigenen Veranstaltungen übernommen werden.³ Immerhin war die Nachfolge Meyers bereits geregelt, so dass ab dem Sommersemester 1965 Adolf Reinle am Seminar lehrte, vorerst für ein Jahr als ausserordentlicher, ab 1966 dann als ordentlicher Professor. (Abb. 1)

Reinle (1920–2006) war zum Zeitpunkt seiner Berufung 45 Jahre alt und konnte auf eine beachtliche ausseruniversitäre Karriere zurückblicken. Nach seiner Promotion an der Universität Basel – notabene als Historiker bzw. Kulturhistoriker, wie er sich zeitlebens selber verstand – hatte er ab 1947 als Kunstdenkmälerinventarisor des Kantons Luzern gewirkt, bevor er ab 1952 für sieben Jahre die Stelle eines Konservators am Kunstmuseum Luzern innehatte. Bereits in dieser Zeit zeichnete sich seine schier unfassbare Schaffenskraft ab: zwischen 1953 und 1968 hatte er nicht nur fünf Kunstdenkmälerbände des Kantons Luzern, sondern daneben auch noch zwei Bände der von Joseph Gantner begonnenen Kunstgeschichte der Schweiz verfasst. Von 1956 bis 1965 war er zudem Denkmalpfleger des Kantons Luzern. 1963 habilitierte er sich an der Universität Basel. An der Universität Zürich knüpfte Reinle inhaltlich an seinen Vorgänger Meyer an, der als ausserordentlicher Professor für



1 Adolf Reinle, Porträtfoto von der Umschlagklappe der Publikation *Das stellvertretende Bildnis*, um 1984.

1 Siehe dazu auch die entsprechenden Passagen im einleitenden Beitrag von Carola Jäggi. Dort auch zu den gleichzeitig verlaufenden Anfängen des Unterrichts in der Kunst ausser-europäischer Völker durch die Kunstethnologin Elsy Leuzinger.
2 JbUZH 1965/66, S. 20. Vgl. auch den einführenden Beitrag von Carola Jäggi in diesem Band.
3 JbUZH 1965/66, S. 48.



2 Emil Maurer, Porträtfoto für die Personenakte der Universität Zürich, Sommersemester 1967.

Kunstgeschichte des Mittelalters und der neuen Zeit unter besonderer Berücksichtigung der Architekturgeschichte gewirkt hatte.⁴

Die Vakanz, die durch den plötzlichen Tod Jedlickas entstanden war, konnte erst auf das Sommersemester 1967 mit Emil Maurer (1917–2011) neu besetzt werden. (Abb. 2) Das Seminar musste für die Lehre im ganzen Jahr 1966 entsprechend improvisieren. Welche Herausforderung es bedeutete, die Lehre in dieser Situation abdecken zu können, widerspiegelt sich im dürftigen Angebot in den Vorlesungsverzeichnissen. Sowohl im Sommersemester 1966 wie auch im Wintersemester 1966/67 konnten bei Drucklegung noch nicht alle Lehrveranstaltungen angekündigt werden. Die Lücken in der Lehre wurden weiterhin mindestens teilweise durch Zürcher und Hüttinger aufgefangen; im Wintersemester 1966/67 wurde zusätzlich ein zweistündiger Lehrauftrag an den Berner Universitätsprofessor Max Huggler erteilt.⁵

Mit Reinle und Maurer wurden innerhalb von zwei Jahren also gleich beide Lehrstühle neu besetzt. Mit der Aufwertung von Reinles Stelle zum Ordinariat im Wintersemester 1966/67 verfügte das Seminar nun über zwei ordentliche Professuren. Die inhaltliche Aufteilung ergab sich aus den Schwerpunkten der beiden Professoren. Während sich Reinle in Forschung und Lehre vornehmlich mit dem Mittelalter und der Architektur beschäftigte, deckte Maurer die Malerei ab. Bereits die Antrittsvorlesungen beider Professoren zeugen von dieser inhaltlichen Gewichtung; Reinle widmete seine Antrittsvorlesung am 30. Oktober 1965 dem Thema *Der sakrale Turmbau im Mittelalter*,⁶ während Maurer am 11. Mai 1968 über *Tradition und Revolution in der italienischen Malerei (Gedanken zu Masaccio)* sprach.⁷

Wie Reinle war auch Maurer erst nach einer Karriere als Denkmalpfleger und Kunstdenkmälerinventarisor an die Universität zurückgekehrt. Drei Jahre älter als Reinle hatte Maurer 1949 in Basel seine Promotion zu *Jacob Burckhardt und Rubens* abgeschlossen und wurde daraufhin für die Inventarisierung der Kunstdenkmäler des Kantons Aargau verpflichtet. Der von ihm verfasste Band zum Kloster Königsfelden erschien 1954. Nach seiner Habilitation in Basel folgte Maurer zum Sommersemester 1965 einem Ruf an die Universität Bern, den er zugunsten der ordentlichen Professur in Zürich als Nachfolger Jedlickas jedoch schon ein Jahr später aufgab. Maurer war beim Antritt seiner Stelle in Zürich bereits 49 Jahre alt. Die ähnliche Herkunft und der ähnliche Werdegang der beiden fast gleichaltrigen Männer – beide stammten aus

4 Ausführlich zum Lebenslauf Reinles, siehe: Der Kunsthistoriker Adolf Reinle (1920–2006). Ein Beitrag zur Geschichte der schweizerischen Kunstgeschichte, hrsg. v. Andreas Hauser, Annette Bühler, Erika Feier-Erni und Béatrice Keller, Regensdorf 2009, baudenkmaeler.ch/downloads/forschungsgeschichte/der_kunsthistoriker_adolf_reinle_onlineversion.pdf (aufgerufen am 22. August 2021).

5 JbUZH 1966/67, S. 51.

6 Der Titel von Reinles Antrittsvorlesung geht aus der entsprechenden Einladungskarte hervor (siehe dazu UZH-Archiv AB.3.175).

7 JbUZH 1968/69, S. 32.

dem Aargau, hatten in Basel promoviert und habilitiert, beide hatten ihre Spuren in der Kunstdenkmälerinventarisierung verdient – führte dazu, dass sich zwischen den beiden kurz nacheinander berufenen Professoren schnell eine fruchtbare Zusammenarbeit zum Wohl des Seminars entwickelte. Angesichts steigender Studierendenzahlen musste der Ausbau von Ressourcen – Finanzen und Personal – vorangetrieben werden. Der erste fassbare Akt in dieser Hinsicht ist der Antrag auf eine Assistenzprofessur für Richard Zürcher, der seit 1947 als Privatdozent am Kunstgeschichtlichen Seminar tätig war.⁸

Obwohl er so lange für die Kunstgeschichte an der Universität Zürich gewirkt hatte wie kein anderer, ist Richard Zürcher kaum jemandem aktiv in Erinnerung geblieben.⁹ 34 Jahre lang, von seiner Habilitation 1947 bis zur Emeritierung, lehrte Richard Zürcher ununterbrochen am Kunstgeschichtlichen Seminar – so lange wie keiner vor ihm und keiner nach ihm. Zürcher (1911–1982) hatte an den Universitäten München, Wien und Zürich Kunstgeschichte, allgemeine Geschichte und neuere deutsche Literatur studiert und anschliessend das Diplom als Hauptlehrer für Geschichte und Kunstgeschichte erworben. 1936 wurde er an der Universität Zürich bei Konrad Escher promoviert mit einer Arbeit, die 1938 unter dem Titel *Der Anteil der Nachbarländer an der Entwicklung der deutschen Baukunst im Zeitalter des Spätbarocks* publiziert wurde; die Habilitation erschien 1947 unter dem Titel *Stilprobleme der italienischen Baukunst des Cinquecento*. Die Publikationstätigkeit Zürichers schöpfte zeitlebens aus dieser Forschung, hatte er doch offenbar ein «geradezu missionarisches Bedürfnis, seine vertieften Interpretationen von Kunstwerken der Vergangenheit einem weiten interessierten oder zu interessierenden Kreis von Menschen aller Stände nahezubringen»,¹⁰ was sich auch darin äusserte, dass er viele Jahre als Dozent an der Volkshochschule Zürich wirkte. Dass seine vielen Publikationen eher populärwissenschaftlich ausgerichtet waren, wurde ihm von den Kollegen auch vorgeworfen und hätte beinahe verhindert, dass er 1968 eine vollamtliche Assistenzprofessur am Kunstgeschichtlichen Seminar erhielt. Die Ernennung Zürichers zum Assistenzprofessor erfolgte 1968 auf Antrag der beiden Professoren Maurer und Reinle. Die Hauptbegründung lag darin, dass die Studierendenzahlen in den vorangegangenen Jahren stetig angestiegen waren und dadurch die Belastung der Proseminare unerträglich geworden sei. Durchschnittlich betreuten die beiden Ordinarii in jedem Proseminar je 120 Studierende, was den Ruf nach Entlastung durchaus nachvollziehbar macht. Der Antrag wird ausserdem damit

8 Brief des Dekanats der Philosophischen Fakultät an die Erziehungsdirektion des Kantons Zürich vom 4. März 1968, Betreff: Assistenzprofessur für Titularprofessor PD Dr. R. Zürcher (UZH-Archiv AL 7.43).

9 Im Gegensatz zu Meyer, Reinle und Maurer fehlt für Zürcher beispielsweise ein Eintrag im Historischen Lexikon der Schweiz. Vgl. auch in diesem Band den einführenden Beitrag von Carola Jäggi.

10 Reinle, Adolf: Richard Zürcher zum Gedenken, in: NZZ, Nr. 103, 6. Mai 1982, S. 37.

begründet, dass die Fokussierung auf die Lehrtätigkeit an der Universität den Vorgeschlagenen von der «Zersplitterung seiner Kräfte» entlaste. In der Sitzung vom 2. Mai 1968 stimmte der Regierungsrat dem Antrag zu. Das Lehrdeputat für Zürcher wurde auf vier bis fünf Wochenstunden Vorlesungen und Übungen festgelegt.¹¹ Bereits seit dem fatalen Wintersemester 1965/66 hatte Richard Zürcher regelmässig Lehrveranstaltungen im Umfang von vier bis fünf Wochenstunden übernommen (während es zuvor in der Regel 3, höchstens 4 Stunden gewesen waren), was aus den Vorlesungsverzeichnissen jener Jahre hervorgeht. Die Ernennung zum Assistenzprofessor institutionalisierte insofern also einen bereits etablierten Zustand. Ab dem Wintersemester 1968/69 lehrte Zürcher nun offiziell als Assistenzprofessor. Im Grundstudium wurde ab diesem Zeitpunkt eine klare Unterteilung vorgenommen: Die Hauptfachstudierenden besuchten Proseminare bei Maurer und Reinle, während Zürcher die Einführungsveranstaltungen für die Nebenfachstudierenden übertragen wurde.¹²

Ab 1971 wurde der Lehrkörper um zwei neue Privatdozenten erweitert. Johannes Dobai (1929–1985), 1956 aus Ungarn emigriert, wurde von Emil Maurer gefördert, was ihm, nachdem er 1959 in Wien über Gustav Klimt promoviert hatte, einen Neuanfang an der Universität Zürich ermöglichte. Dobai lehrte bis zu seinem krankheitsbedingten Rücktritt 1983 regelmässig zu Themen der Malerei des 19. und frühen 20. Jahrhunderts und erweiterte damit das Lehrangebot substantiell. Mit seiner freien Vortragsweise und unkonventionellen Art wusste er die Studierenden zu begeistern, wie in den Nachrufen auf den mit nur 66 Jahren Verstorbenen zu lesen ist.¹³

Eine bedeutende Erweiterung des Studienangebots verdankte sich zudem Hans-Rudolf Sennhauser (* 1931), der seit dem Sommersemester 1968 regelmässige Lehraufträge zur Archäologie des Mittelalters übernahm. Mit der Ernennung zum Privatdozenten 1971 verstetigte sich dieses Angebot. Praxisnahe Übungen und Arbeitswochen, Vorlesungen und Seminare zum frühchristlichen und mittelalterlichen Sakralbau gehörten fortan zum regelmässigen Lehrangebot. 1980 wurde Sennhauser schliesslich zum ausserordentlichen Professor ernannt.¹⁴

¹¹ Auszug aus dem Protokoll des Regierungsrates des Kantons Zürich, Sitzung vom 2. Mai 1968, Nr. 1706 (UZH-Archiv AB.1.1181).

¹² Die Proseminare Zürchers tragen im Vorlesungsverzeichnis seit dem Sommersemester 1969 den Vermerk *für Studierende der Kunstgeschichte im Nebenfach*; Universität Zürich, Verzeichnis der Vorlesungen Sommersemester 1969, S. 62.

¹³ Germann, Georg: Johannes Dobai zum Gedenken, in: *Unsere Kunstdenkmäler* 37, Heft 1 (1986), S. 117–118, hier S. 117 und Maurer, Emil: Nekrolog: Privatdozent Dr. Johannes Dobai, in: *JbUZH* 1985/86, nach S. 98.

¹⁴ Vgl. auch den einführenden Beitrag in diesem Band von Carola Jäggi.

Ein grosses Anliegen von Reinle und Maurer war seit Jahren die Schaffung eines Lehrstuhls für moderne und zeitgenössische Kunst, was schon im Antrag auf Ernennung von Hans-Rudolf Sennhauser zum Assistenzprofessor vom 19. Februar 1971 wörtlich betont wurde: «Es wäre äusserst fruchtbar, wenn für die Gebiete der frühmittelalterlichen Kunst einerseits, der modernen und modernsten Kunst andererseits je eine Assistenzprofessur geschaffen werden könnte.»¹⁵ Es sollte noch über zehn Jahre vergehen, bis dieser zweite Wunsch verwirklicht werden konnte. Das Lehrangebot in der Kunstgeschichte der Gegenwart blieb jahrelang dürftig, obwohl die Nachfrage seitens der Studierenden bei Themen, die über das 19. Jahrhundert hinaus gingen, gross war. Während die aussereuropäische Kunst schon seit 1960 durch die Privatdozentin Elsy Leuzinger ihren festen Platz im Lehrangebot des Kunstgeschichtlichen Seminars eingenommen hatte, wurde die Kunst des 20. Jahrhunderts und insbesondere die zeitgenössische Kunst weiterhin kaum gelehrt. Dass Vorlesungen wie «Europäische Baukunst von der Mitte des 19. Jahrhunderts bis zur Gegenwart» durch Richard Zürcher oder «Plastik nach 1945» durch den damaligen Direktor des Kunstmuseums Basel, Franz Meyer, erstmals 1969 angeboten wurden,¹⁶ mag mit den Forderungen der progressiven Studentenbewegungen der Zeit zusammenhängen. Zwar lässt sich diese Korrelation nicht beweisen; es fällt jedoch auf, dass ein vergleichbares Lehrangebot bis dahin komplett gefehlt hatte. Punktuell wurde das Lehrangebot seit den frühen 1970er-Jahren immer wieder mit Gastdozierenden ergänzt, die zu Themen des 20. Jahrhunderts lehrten. Willy Rotzler, der spätere Mitbegründer des Vereins Kunsthalle Zürich und der Stiftung für konstruktive und konkrete Kunst, übernahm während mehrerer Semester Lehrveranstaltungen zum Surrealismus; Josef Adolf Schmoll genannt Eisenwerth, Professor an der Technischen Universität München, wirkte als Gastdozent zu Photographie-Themen. Durch die Veranstaltungen von Johannes Dobai wurde zudem seit 1971 eine thematische Kontinuität in diesem Bereich garantiert und damit die Verstetigung vorbereitet. Rücktritte und Ausbau des Lehrkörpers prägten die frühen 1980er-Jahre. Mit der Schaffung eines neuen ordentlichen Lehrstuhls für moderne und zeitgenössische Kunst ging endlich der langgehegte Wunsch nach einer Institutionalisierung von Lehre und Forschung in der neuesten Kunst in Erfüllung. Auf das Wintersemester 1982/83 wurde der Reinle-Schüler Stanislaus von

¹⁵ Antrag auf Ernennung von PD Dr. Hans-Rudolf Sennhauser zum Assistenzprofessor vom 19. Februar 1971 (UZH-Archiv AL 7.43).

¹⁶ Universität Zürich, Verzeichnis der Vorlesungen, Sommersemester 1969, S. 62.

Moos (* 1940) auf den neu geschaffenen Lehrstuhl berufen.¹⁷ Seinen Einstand in der Lehre gab von Moos mit einem Proseminar zu *Kubismus, Futurismus, Konstruktivismus* und einem Seminar über *Aspekte der Schweizer Architektur, 1930–1940*.¹⁸ Im gleichen Jahr wurde Helmut Brinker, der seit 1978 als Extraordinarius ad personam mit halber Lehrverpflichtung für die Kunstgeschichte Ostasiens verpflichtet war, zum Ordinarius befördert.¹⁹

Schliesslich traten zum Ende des Wintersemesters 1981/82 sowohl Emil Maurer wie auch Richard Zürcher altershalber in den Ruhestand.²⁰ Als Nachfolger Maurers wurde auf das Sommersemester 1983 der Österreicher Rudolf Preimesberger (* 1936) zum Ordinarius für Kunstgeschichte der Neuzeit ernannt. Gleichzeitig wurde Franz Zelger (* 1941) als zusätzlicher Extraordinarius für bildende Kunst berufen.²¹ Damit war der Lehrkörper innert weniger Jahre auf sechs Professoren angewachsen, die das gewünschte inhaltlich breit angelegte Spektrum der Kunstgeschichte in Lehre und Forschung abdeckten.

Der Mittelbau

Im Sommer 1971 reichten Maurer und Reinle beim Dekanat einen Antrag für eine wissenschaftliche Assistenzstelle ein, da ein Mittelbau bisher gefehlt hatte. Hilfsassistenzen waren zwar bereits vorhanden, dienten aber vor allem der Administration und Betreuung von Bibliothek, Diathek und Fotothek. Für die Stelle wurde auch gleich der passende Kandidat präsentiert: Werner Oechslin (* 1944), der nach seinem Studium in Zürich und Rom 1970 an der Universität Zürich promoviert worden war. Die Meriten Oechslins wurden im Antrag ausführlich präsentiert. Bemerkenswert ist die Tatsache, dass im Antrag entschuldigend darauf hingewiesen wurde, dass der Antrag nicht früher erfolgt sei, weil zuvor kein geeigneter Kandidat aus «eigener Schule» zur Verfügung stand.²² Man war offenbar bestrebt, den Mittelbau mit eigenen Leuten zu bestücken und die Stelle nicht öffentlich auszuschreiben, eine

17 Von Moos hatte zwar seine Dissertation zu einem Architekturthema der Renaissance mit dem Titel *Die Kastelltyp-Variationen des Filarete* 1971 bei Reinle abgeschlossen, den Grundstein für seine spätere Karriere aber bereits 1968 mit der Publikation des gewichtigen und viel beachteten Bandes *Le Corbusier – Elemente einer Synthese* gelegt. Von Moos kehrte nach Zürich zurück, nachdem er zuvor eine Professur an der TU Delft innegehabt hatte; Ursprung, Philip: Ohne Berührungsängste, in: NZZ, Nr. 168, 23. Juli 2010, S. 16. Vgl. dazu auch den einführenden Beitrag von Carola Jäggi in diesem Band.

18 Universität Zürich, Verzeichnis der Vorlesungen, Behörden, Dozenten und Institute, Wintersemester 1982/83, S. 169.

19 JbUZH 1982/83, S. 26.

20 JbUZH 1981/82, S. 29 und 42.

21 JbUZH 1983/84, S. 26 und 37. Vgl. dazu auch den Beitrag von Bettina Gockel in diesem Band sowie den einführenden Beitrag von Carola Jäggi.

22 Antrag an die Erziehungsdirektion des Kantons Zürich vom 23.06.1971 (UZH-Archiv AI 7.08).

Praxis, die zu jener Zeit gang und gäbe war. Oechslin sollte die Stelle drei Jahre bis 1974 innehaben.²³

1975 übernahm Beat Wyss (* 1947) die Assistentenstelle, nachdem er im selben Jahr bei Reinle seine Dissertation abgeschlossen hatte. Bis Ende der 1970er-Jahre blieb es bei dieser einen wissenschaftlichen Assistenz. Aus den Angaben zum wissenschaftlichen und administrativen Personal in den akademischen Berichten und im Vorlesungsverzeichnis der Universität Zürich wird häufig nicht klar, für welche Tätigkeiten die einzelnen Personen zuständig waren. Sowohl die Fotothek wie die Diathek werden von sogenannten Assistenten betreut, wobei diese wohl als administrative Assistenzen zu deuten sind. In der Bibliothek war jeweils eine Bibliothekarin tätig, die ebenfalls von einem Assistenten oder einer Assistentin unterstützt wurde. Erwerbungsfragen der Bibliothek wurden kurzzeitig auch von Johannes Dobai betreut.²⁴ Der Ausbau des wissenschaftlichen Mittelbaus erfolgte ab 1982 zeitgleich mit der Schaffung eines zusätzlichen Lehrstuhls für moderne und zeitgenössische Kunst. Die zweite Assistenzstelle wurde von Pietro Maggi (* 1948) übernommen, der kurz zuvor bei Reinle seine Lizentiatsarbeit zur romanischen Portalplastik abgeschlossen hatte. Der weitere Ausbau des Mittelbaus wurde offenbar zügig vorangetrieben, so dass im Vorlesungsverzeichnis vom Sommersemester 1985 bereits vier Assistierende aufgeführt werden.²⁵ Die Mitwirkung in der Lehre oder gar die Durchführung eigener Lehrveranstaltungen waren anfänglich für den Mittelbau nicht üblich. Erstmals führte Reinle gemäss Vorlesungsverzeichnis im Sommersemester 1973 sein Proseminar «Einführung in die Architekturgeschichte» zusammen mit seinem (namentlich im Verzeichnis nicht genannten) Assistenten durch.²⁶ Die Formulierung «A. Reinle mit Assistent» blieb im Vorlesungsverzeichnis bis zur Emeritierung Reinles bestehen. Einzig Beat Wyss hatte als Assistent ab 1977 wohl auf eigenen Wunsch begonnen, eigene kunstphilosophische und -theoretische Übungen anzubieten – Veranstaltungen, die gemäss Wyss besonders viel Zulauf seitens der Studierenden erhielten.²⁷ Erst mit der personellen Erweiterung ab dem Wintersemester 1982/83 wurde es möglich, ein

23 Zur weiteren Karriere Oechslins, vgl. Werner Oechslin, Professor emeritus, Curriculum Vitae, gta.arch.ethz.ch/personen/werner-oeschlin/curriculum-vitae (aufgerufen am 22. August 2021).

24 Kunstgeschichtliches Seminar der Universität Zürich [Jahresbericht] 1976/77, S. 5 (UZH-Archiv I.001.0001).

25 Es sind dies Pietro Maggi, Christian Nötzli, Beat Wismer und Katherina Noser-Vatsella; Universität Zürich, Verzeichnis der Vorlesungen, Behörden, Dozenten und Institute, S. 77.

26 Universität Zürich, Verzeichnis der Vorlesungen, Behörden, Dozenten und Institute Sommersemester 1973, S. 128.

27 Räber, Stephanie/Imhof, Dora: Interview mit Beat Wyss vom 4. Juni 2010, Oral History Archive, Transkript, S. 13, oralhistoryarchiv.ch/assets/docs/interviews/Beat_Wyss_04062010.pdf (aufgerufen am 1. September 2021).

spezifisches Einführungstutorat für Erstsemestrige durchzuführen, und zwar explizit unter Mitwirkung von Dozenten, Assistenten und Hilfskräften der Zentralbibliothek und der ETH-Bibliothek.²⁸

Die Studierenden

Wer zwischen 1965 und 1985 am Kunstgeschichtlichen Seminar studierte, wurde durch die symbiotische Zusammenarbeit und inhaltliche Dichotomie der Professoren Reinle und Maurer geprägt. Durch ihre Schule, die sie nie als «Schule» verstanden wissen wollten,²⁹ gingen manche Kunsthistoriker und manche Kunsthistorikerinnen, die später eine beachtliche Karriere vorweisen konnten. Beat Wyss, der Assistent, erinnert sich aus seiner Studienzeit vor allem daran, dass er sich mit dem «Gemütsmenschen» Adolf Reinle gut verstand, während er sich als Pazifist und Dienstverweigerer gegenüber dem Offizier Emil Maurer eher befangen fühlte.³⁰

Im Juni 1968 erfassten die Studentenunruhen mit dem Globuskrawall auch Zürich; verschiedene studentische Gruppierungen engagierten sich für eine Demokratisierung des Hochschulwesens und studentische Mitbestimmung. Dass in diesem Rahmen Studierende des Kunstgeschichtlichen Seminars mit konkreten Forderungen nach besseren Betreuungsverhältnissen, mehr Räumlichkeiten und modernen Lehrformen an die Seminarleitung herangetreten wären, kann nur vermutet werden. Die ungünstigen Betreuungsverhältnisse waren ja bereits durch die Professoren selbst bemängelt worden und hatten in der Festanstellung Zürchers gemündet. Ganz unbeleckt von den zeitgenössischen Studentenbewegungen und deren radikalen Ideen waren wohl auch die so oft als apolitisch verschrienen Kunstgeschichtestudierenden nicht. Beat Wyss erinnert sich, dass er in dieser Zeit an einem Marxismus-Lektürekurs teilnahm: «Die Parallelgesellschaft der Studentenbewegung bot die überwachende Geborgenheit einer Sekte. Ein bis zwei Mal die Woche traf man sich zur Lektüre von Das Kapital. Nie hätte ich es gewagt, einer Sitzung einfach fernzubleiben. Der Gruppendruck heizte sich auf unter dem Tarnnetz des Konspirativen. Viel einfacher

28 Kunstgeschichtliches Seminar, Jahresbericht 1982/83 (UZH-Archiv I.001.0011).

29 Hauser, Andreas: Zum Werk von Adolf Reinle: Ein «Uomo universale» der helvetischen Kunstgeschichte, in: Der Kunsthistoriker Adolf Reinle (1920–2006). Ein Beitrag zur Geschichte der schweizerischen Kunstgeschichte, hrsg. v. Andreas Hauser, Annette Bühler, Erika Feier-Erni, Béatrice Keller, Regensdorf 2009, baudenkmaeler.ch/downloads/forschungsgeschichte/der_kunsthistoriker_adolf_reinle_onlineversion.pdf (aufgerufen am 8. August 2021), S. 15–25, hier S. 15.

30 Räber/Imhof 2010 (wie Anm. 27), S. 5, oralhistoryarchiv.ch/assets/docs/interviews/Beat_Wyss_04062010.pdf (aufgerufen am 22. August 2021).

war es, die Proseminare zu schwänzen, da der offizielle Lehrbetrieb anonym auf den Anfänger wirkte. Was interessierte die christliche Ikonographie, die Kathedralen der Île-de-France, die italienische Skulptur der Frührenaissance einen Initianden, der eben in die Marxschen Theorien des Mehrwerts eingeweiht wurde?»³¹ Eine andere Wirklichkeit drückt sich in den Erinnerungen Oskar Bächtshmanns aus: um sein Studium zu finanzieren, musste er nebenher arbeiten. Zeit für die Teilnahme an Demonstrationen oder ein politisches Engagement blieb nicht.³² Gar von einer Spaltung in zwei Gruppen von Kunstgeschichtsstudenten und -studentinnen berichtet Jacqueline Burckhardt, die 1979 bei Emil Maurer ihre Lizentiatsarbeit über den manieristischen Künstler Giulio Romano geschrieben hatte: «Mitte 70er gab es bei den Kunstgeschichtsstudenten eine Spaltung. Die eine linke Gruppe nannte sich Basisgruppe und reflektierte marxistische Theorie und interessierte sich sehr für das 19. und 20. Jahrhundert. Die anderen waren die apolitischen Braven, die sich mit historischer Kunst und denkmalpflegerischen Fragen beschäftigten. In der Basisgruppe gab es einige wenige die scheuten wie der Teufel das Weihwasser alles, was als Auftragskunst bezeichnet werden kann, womit natürlich der Grossteil der Kunstgeschichte auszuschliessen war. Wer sich wie ich für einen Hofkünstler wie Giulio Romano interessierte, galt bei ihnen als stockkonservativ.»³³ Bis Ende der 1960er-Jahre wurde am kunstgeschichtlichen Seminar primär eine Kunstgeschichte der Epochen, Gattungen und Stile gelehrt. Dass dabei seitens der Studierenden das Bedürfnis nach Neuerungen aufkam, ist zu erwarten. Eine Erweiterung des Themenspektrums ist ab 1969 erkennbar: im Wintersemester unterrichtete Richard Zürcher ein Seminar mit dem Titel *Kunst und Gesellschaft*. Ikonografie, Ikonologie und Aufgaben der Kunst tauchen nun verhalten, aber regelmässig als Themen im Vorlesungsverzeichnis auf.³⁴ In der Abschiedsvorlesung anlässlich seiner Emeritierung gedachte sogar Emil Maurer den revolutionären Jahren, denn ohne die 68er, so Maurer, hätte er nie «Marx gelesen und dabei ein Stück tiefen 19. Jahrhunderts kennengelernt».³⁵

31 Wyss, Beat: Nach den grossen Erzählungen (edition suhrkamp 2549), Frankfurt a. M. 2009, S. 17–18.

32 Imhof, Dora: Interview mit Oskar Bächtshmann vom 4. Mai 2010, Oral History Archiv, Transkript, S. 5, oralhistoryarchiv.ch/assets/docs/interviews/Oskar_Baetschmann_04052010.pdf (aufgerufen am 8. August 2021).

33 Schöneich, Fabian: Interview mit Jacqueline Burckhardt vom 7. Mai 2008, Oral History Archiv, Transkript, S. 2, oralhistoryarchiv.ch/assets/docs/interviews/Jacqueline_Burckhardt_07052008.pdf (aufgerufen am 8. August 2021).

34 Universität Zürich, Verzeichnis der Vorlesungen Wintersemester 1969/70, S. 69–70.

35 Dankesworte von Emil Maurer anlässlich seiner Abschiedsvorlesung vom 24. Februar 1982 (UZH-Archiv AB.4.086).

Das Seminargebäude Rämistrasse 73

Seit 1954 war das Kunstgeschichtliche Seminar zusammen mit dem Archäologischen Institut und dessen Sammlung im Gebäude der 1893–1895 erbauten ehemaligen Augenklinik an der Rämistrasse 73 untergebracht.³⁶ Beim Einzug der beiden Institute waren nur geringfügige bauliche Anpassungen vorgenommen worden. Das Gebäude war marode; insbesondere die Fassade bröckelte dermassen, dass im Lauf der Zeit immer mehr dekorative Bauelemente entfernt werden mussten, damit niemand von herabfallenden Gesteinsbrocken erschlagen würde. Der bereits beschlossene Abriss konnte 1973 dank der Intervention der Denkmalpflege unter Walter Drack verhindert werden. Im Frühling 1978 hiess der Regierungsrat einen Kredit von 13.6 Mio. Franken für die umfassende Sanierung des Gebäudes gut.³⁷ Gegen die vermeintliche Luxussanierung formierte sich Widerstand, der in ein Behördenreferendum mündete und das Anliegen im Februar 1979 vor das Zürcher Stimmvolk brachte. Im Vorfeld der Abstimmung wurde ein lebhafter Pro- und Kontra-Abstimmungskampf in der Presse ausgetragen. Die beiden betroffenen Seminare meldeten sich in einem durch die Professoren Reinle, Maurer und Brinker sowie den Archäologieprofessor Hans-Peter Isler gezeichneten nüchternen zweiteiligen Artikel in der Neuen Zürcher Zeitung zu Wort. Der Bau wurde darin als Bestandteil der Schanzenbebauung beschrieben und die Rämistrasse gleich zur «Ringstrasse Zürichs» erklärt. Betont wurde auch der Wandel in der Erforschung und Wahrnehmung der Architektur des 19. Jahrhunderts, «an der übrigens auch Dozenten und Doktoranden unserer Universität mitbeteiligt waren und sind», und dem daraus folgenden Umdenken in der denkmalpflegerischen Praxis. Im zweiten Teil des Artikels wurden die beiden Studienfächer in Zahlen und Aktivitäten vorgestellt und ihr Gegenwartsbezug und gesellschaftlicher Nutzen hervorgehoben. Nicht zuletzt wurden die beiden Bibliotheken als einzigartig für ihre Fachgebiete gelobt.³⁸ Auch wenn der Artikel in keiner Art und Weise Stellung auf den Abstimmungskampf bezog, diente er sicher dazu, die positive Wahrnehmung der Rämistrasse 73 und der darin untergebrachten Institute in der Öffentlichkeit zu verstärken. Die Befürworter der Vorlage behielten schliesslich die Oberhand, und der Kredit wurde am 18. Februar 1979 mit einer Zweidrittelmehrheit vom Zürcher Stimmvolk gutgeheissen.

36 Vgl. dazu den Beitrag von Nadia Pettannice in diesem Band.

37 Bolli, Rudolf: Denkmalpflegerischer Umbau der früheren Augenklinik in Zürich, in: NZZ, Nr. 87, 15./16. April 1978, S. 51.

38 Isler, Hans-Peter/Reinle, Adolf/Maurer, Emil/Brinker, Helmut: Bindeglied zwischen Universität und ETH: die alte Augenklinik, in: NZZ, Nr. 20, 25. Januar 1979, S. 41, und dies.: Archäologie und Kunstgeschichte. Aktivitäten im Haus Rämistrasse 73, in: NZZ, Nr. 22, 27./28. Januar 1979, S. 49–50.

Die vom Architekten Hans von Meyenburg durchgeführte Gesamtrenovation dauerte von 1980 bis 1984. Da das Gebäude komplett entkernt wurde, mussten die Archäologie und Kunstgeschichte vorübergehend in provisorische Räumlichkeiten im Biologietrakt des Hauptgebäudes der Universität an der Künstlergasse 16 umziehen. Im März 1984 bezog das Kunstgeschichtliche Seminar die neu renovierten Räume im zweiten Ober- sowie im neu hinzugefügten Dachgeschoss. Die Freude war gross, dass nun nicht nur jeder der «sechs Dozenten [Reinle, Preimesberger, Sennhauser, Brinker, Zelger, von Moos] ein eigenes Büro zur Verfügung» gestellt bekam,³⁹ sondern insgesamt für den Lehrbetrieb mehr Platz vorhanden war. Im Erdgeschoss befinden sich seither Seminarräume, die von der Archäologie und der Kunstgeschichte genutzt werden können, im zweiten Obergeschoss wurden die Diathek und die Bibliothek eingerichtet. Allerdings beklagten sich die Studierenden anfänglich über die kühle und sterile Atmosphäre und die leeren Wände und kritisierten die giftgrünen Bugholzstühle, mit denen die offene Cafeteria im ersten Obergeschoss möbliert worden war.

Reinle und Maurer – eine Ära geht zu Ende

«Anderthalb Dezennien hat Emil Maurer mit mir Jahr für Jahr im Vorsitz abwechselnd das Kunstgeschichtliche Seminar geleitet. Ich gestehe neidlos, dass er mit seinem diplomatischen Geschick und finanziellen Vorstellungsvermögen der erfolgreichere Chef von uns beiden war. Wenn es darum ging, mit der Erziehungsdirektion, mit dem Rektorat, mit dem Dekanat, in unserer Seminarkonferenz zu reden und zu handeln, wirksame Unterlagen zu erstellen, Statistiken, die für uns zeugen konnten, Gesuche abzufassen, Verträge zu komponieren, Pflichtenhefte auszuarbeiten, Forderungen mit nötigem Nachdruck zu stellen und Finanzquellen zu erschliessen. Der Ausbau unserer Seminarbibliothek, die in diesen Jahren zu einer der grössten Kunstbibliotheken in Zürich wurde, unsere gewaltig wachsende Diasammlung verdanken Emil Maurer entscheidende Impulse. Der wertvollen Sammlung alter Alinari-Photos gewährte er in seinem burckhardtischen Herzen einen besonderen Platz.»⁴⁰ Mit diesen Worten anlässlich der Verabschiedung seines Kollegen Maurer fasste Reinle die Zusammenarbeit zwischen

39 Universität Zürich, Kunstgeschichtliches Seminar, Jahresbericht 1983/84, S. 2 (UZH-Archiv I.001.0013) und Universität Zürich, Kunstgeschichtliches Seminar, Jahresbericht 1984/85, S. 2 (UZH-Archiv I.001.0015).

40 Reinle, Adolf: Zum Rücktritt von Prof. Dr. Emil Maurer aus dem Lehrdienst, in: Unsere Kunstdenkmäler 33, Heft 2 (1982), S. 249–250.

den beiden Professuren anschaulich zusammen. Was er hier so freundschaftlich ausdrückte, lässt sich auch in den Jahresberichten der Universität ansatzweise ablesen. Maurer hatte sich offensichtlich unermüdlich um finanzielle Zuwendungen bemüht, um die Seminarausstattung zu verbessern. Wiederholt erhielt das Seminar Zuschüsse aus der Jubiläumsspende für die Universität Zürich, um die Fotosammlung auszubauen.⁴¹ Auch der Bibliotheksbestand wuchs derart an, dass im Akademischen Bericht für das Jahr 1977 vermerkt wurde, die Baukommission habe «eine weitere Belastung der Bibliotheksräume durch Aufstellung zusätzlicher Bücher streng untersagt.»⁴² Der zunehmende Platzbedarf der Bibliothek war nicht zuletzt eines der Argumente für die Sanierung des Seminargebäudes; während die Bibliothek im Jahr 1940 aus gerade mal zwei Tablaren mit 70 Büchern bestanden hatte, belief sich der Bestand im Jahr 1979 auf rund 30'000 Bände.⁴³ Dank der bevorstehenden Gebäudesanierung konnte die Bibliothek stetig weiterwachsen: 1981 erwirkte Maurer kurz vor seiner Emeritierung eine Finanzierung von 4'000 Franken zur Anschaffung von kunstgeschichtlichen Dissertationen aus den USA.⁴⁴ Bücherschenkungen wurden in den Jahresberichten regelmässig erwähnt. 1966 gelangten 83 Bücher aus dem Nachlass von Oscar Reinhardt in die Bibliothek, 1972 übergab der emeritierte Professor Peter Meyer der Seminarbibliothek eine nicht näher bezifferte Menge an Büchern, Fachzeitschriften und Ausstellungskatalogen, um nur zwei Beispiele zu nennen.⁴⁵

Während Maurer in den Jahresberichten als derjenige erscheint, der zusätzliche Finanzquellen anzapfte, trat Reinle als Vermittler und Botschafter auf. Seit 1969 übernahm Reinle mehrfach die Aufgabe, anlässlich der jährlich stattfindenden Herbsttagung des Zürcher Hochschulvereins jeweils eine kunsthistorische Führung zu einer Schweizer Sehenswürdigkeit anzubieten. Seine prägnanten Worte und sachkundigen Ausführungen wurden von den Mitgliedern des Vereins offenbar sehr geschätzt. Seinen letzten Auftritt hatte Reinle 1983 in der frisch renovierten Klosterkirche Rheinau, die er den Teilnehmenden «bau- und kunstgeschichtlich in brillanter Art» näherbrachte.⁴⁶

41 JbUZH 1972/73, S. 78: Kunsthistorische Photosammlung Fr. 5'000.—; JbUZH 1974/75, S. 83: Photoausrüstung für Kunstgeschichtliches Seminar Fr. 3'000.-; JbUZH 1977/78, S. 70: Anschaffung einer Bilddokumentation Fr. 10'000.-; JbUZH 1972/73, S. 82: Anschaffung von Photomaterial zur schweizerischen Kunstgeschichte Fr. 3'000.-

42 Kunstgeschichtliches Seminar der Universität Zürich [Jahresbericht] 1977/78, S. 3 (UZH-Archiv I.001.0003).

43 Isler/Reinle/Maurer/Brinker 27./28. Januar 1979 (wie Anm. 38), S. 49–50, hier S. 50.

44 JbUZH 1981/82, S. 79. Es handelt sich dabei um Dissertationen, die auf Mikrofilm bei University Microfilms in Ann Arbor (Michigan) veröffentlicht wurden und als Druckversion ab Mikrofilm bestellt werden konnten. Die Druckqualität, insbesondere diejenige der Abbildungen, ist äusserst bescheiden bei gleichzeitig hohen Beschaffungskosten.

45 JbUZH 1966/67, S. 90 und JbUZH 1972/73, S. 89. Nach dem Tod Meyers 1984 erhielt die Bibliothek weitere Bücher aus seinem Nachlass; siehe JbUZH 1985/86, S. 92.

46 JbUZH 1983/84, S. 91.

Nach der Emeritierung Maurers übernahm Reinle ein letztes Mal den Posten des Seminarvorstehers, von dem er 1982 durch Helmut Brinker abgelöst wurde, der das Amt zwei Jahre behielt, bevor Hans-Rudolf Sennhauser übernahm. Die Zeit des jährlichen Abwechsels war damit vorbei, das Kollegium bedeutend grösser geworden, Kontinuität wurde durch längere Amtsdauern gewährleistet. Eine neue Ära hatte begonnen.

Abbildungsnachweis

Abb. 1: Adolf Reinle, Das stellvertretende Bildnis. Plastiken und Gemälde von der Antike bis ins 19. Jahrhundert, Zürich 1984, hintere Umschlagklappe.

Abb. 2: Fotostudio Carl Jost, Bern, UZH-Archiv, UAZ AB. 4.086.

«Mann ohne Eigenschaften»? – Die Verkörperung eines Lehrstuhls. Franz Zelger an der Universität Zürich (1983–2007)

Bettina Gockel

«[...] das Vortreffliche wirkt auf Eingeweihte nicht allein. [...] Ich schwätzte, anstatt zu erzählen.»
Johann Wolfgang von Goethe,
Der Sammler und die Seinigen, Erster Brief

Bildgeschützte Geschichtsnarrative

«Ich hatte keine Vorbilder», antwortete Franz Zelger (* 17. März 1941) im Winter 2020 auf Nachfrage. Zelger ist der Urenkel des Landschaftsmalers Jakob Josef Zelger (1812–1885). Er stammt aus dem katholischen Luzern, wie nicht wenige der Kunsthistoriker in der Geschichte des Kunsthistorischen Instituts der Universität Zürich. Der Freigeist Zelger beruft sich jedoch nicht auf derartige Genealogien, sondern beansprucht – das sei vorweggenommen – die Haltung des innovativen Solitärs. Das Gespräch sollte die Geschichte des anfangs der 1980er-Jahre neu eingerichteten Lehrstuhls für *Geschichte der bildenden Kunst* reflektieren. Zuvor hatte sich Zelger zu meinem Vortrag in der von Carola Jäggi konzipierten Reihe «150 Jahre Kunstgeschichte an der Universität Zürich» digital zugeschaltet, ein Vortrag, der im Hinblick auf Zelger mehr eine kritische Analyse als eine Hommage sein sollte – und ihn, wie ich mit einer gewissen Erleichterung zur Kenntnis nehmen durfte – überzeugt hatte. Jubiläen haben es an sich, dass der viel beschworene Geist des Kritischen als Nukleus wissenschaftlichen Fortschritts plötzlich versickert zugunsten des strahlenden Erfolgsnarrativs, gerne auch des Genie-Entwurfs, also der Hagiographie. Das steckt einem in den Knochen, wie meine Reaktion der «Erleichterung» zeigt; hier das kritische Bewusstsein, dort dann doch die Konfrontation mit dem sehr lebendigen «Vorgänger», über dessen Wirken ich zu dessen Lebzeiten reden und schreiben sollte – Musils *Nachlass zu Lebzeiten* kommt einem da in den Sinn, ein hoch angelegter und riskanter Anspruch des Unvollendeten, denn «Nachlass zu Lebzeiten» wurde ein geflügeltes Wort, etwas, das man sich selbst zu Lebzeiten klarmachen muss, was wiederum bedeutet: Wie bedeutend bin ich?

Was steckt da in den «Knochen», um beim Bild der Verkörperung zu bleiben? Sicher die wahrnehmungspsychologische Stereotypenbildung, ein inneres Muster, das überhaupt erst zur Hagiographie führt.¹ Der männliche Professor und Gelehrte ist eine kaum analysierte Figur, mit

¹ Vgl. Wise, Tim: Colorblind. The Rise of Post-Racial Politics and the Retreat From Racial Equity, San Francisco 2010, enculturation.net/colorblind (aufgerufen am 20. Mai 2022).

der sich sicher heute viele männliche Kollegen nicht mehr identifizieren. Aber es geht dabei keineswegs um die eigene individuelle Identität, oder jedenfalls nicht primär, sondern um die gesellschaftliche Wahrnehmung, in der die Stereotype fest verankert ist, so sehr, dass ... – aber das wäre eine andere Geschichte, die Geschichte darüber, wie es sich so lebt als Professorin, mal als exklusive Galionsfigur und als «role model» gesehen, wenn der Kontext stimmt, aber meist mit der Überraschung von Menschen konfrontiert, die ungläubig starrend oder erfreut oder erstaunt oder verunsichert Begriff und Bild nicht recht miteinander verknüpfen können: Professor(in) und das Bild davon.² Die Inkommensurabilität des Bildes und des Begriffs aufgrund der wie in Stein eingemeisselten Stereotypen, welche die Welt ordnen. Es geht eben nicht um harmlose Bilder, sondern um Visualisierungen von Formeln und den Kraftakt, diese zu verschieben, zu bearbeiten, zu verändern, zu erweitern. Anstatt die «Pathosformeln» Aby Warburgs zu perpetuieren, könnte es darum gehen, deren massive, paradigmatische Brechung und die Bevorzugung anderer, wichtigerer Bilder zu untersuchen und zu lancieren. Aber klar ist: Wir müssen auch die «Pathosformeln», also die Stereotypen, verstehen. Nur, wenn wir uns darauf konzentrieren und diese immer und immer wieder abbilden, reproduzieren – und das auch noch als kritisch denkende Kunsthistorikerinnen und Kunsthistoriker –, dann ändert sich vielleicht etwas am visuellen Analphabetentum, aber nicht an der Stereotypenbildung. Ein wenig hat die Visualisierung von Zelger doch zu dieser «anderen», zukünftigen, zu erträumenden diversen, inklusiven Geschichte beigetragen, wie ich zeigen möchte. War und ist er ein «Mann ohne Eigenschaften», eine Person, die sich einer eindeutigen Charakterisierung und Positionierung im beruflichen wie kulturellen und politischen System entzieht?

Leichtigkeit des Seins – Zeitlose Bilder

Zelger erscheint als eine schwer einzuschätzende, weil facettenreiche Persönlichkeit, die es schafft, unbekümmert wirkenden Humor mit einem scharfen kritischen Blick so zu verknüpfen, dass man sich schnell täuschen lässt – wie die ungezählten Studierenden, die geschockt durch «schlechte» Noten für Lizentiatsarbeiten oder wegen der Ablehnung einer Doktorarbeit eine nur vermeintlich andere Seite des so umgänglich und gesellig wirkenden Wissenschaftlers kennenlernen mussten. Ziel dieses Essays ist es, das Facettenreiche dieser wissenschaftlichen «persona» darzulegen, in den historischen Kontext des Lehrstuhls zu stellen und damit auch ein Bild des Lehrstuhls und seiner Strukturen, Kontinuitäten und Weiterentwicklungen zu vermitteln. Der Begriff «persona»

² Vgl. zur Erforschung der Posturen und Visualisierungen von Professorinnen den Themenband «Die Kunsthistorikerin? Bilder und Images», kritische berichte 49, Nr. 4 (2021).

ist hier – neben dem des «Stereotyps» – bedeutsam, denn darin verweben sich bekanntlich Anekdoten und biographische Erzählungen zu Masken und Maskeraden, die zu einem authentisch wirkenden und für die Historizität wirksamen Konglomerat verschmelzen und sich eben wegen dieses seinerseits historischen Prozesses des Einschmelzens der diversen Elemente nicht völlig auseinandernehmen lassen wie bei einem Puzzle. Wir werden sehen, dass eine Fotografie, die der berühmte Schweizer Fotograf René Burri (1933–2014) von Zelger in seinem Büro machte, genau zu dieser konzeptionell diffusen, aber umso wirksameren Funktionalität der Herstellung einer «persona» beitrug, ohne die «Stereotype» rezeptionsästhetisch gänzlich beiseite lassen zu können (selbst wenn das gewollt gewesen war oder wäre).

Nach meinem Vortrag am 11. November 2020 im Institutskolloquium zum 150-jährigen Jubiläum des Fachs Kunstgeschichte an der Universität Zürich klingelte also gleich das Telefon. Natürlich, pandemiebedingt, in meinem privaten Büro zuhause. Etwas überrascht war ich schon, wie auch über die digitale Zuschaltung, die nicht angekündigt war, aber genau das würde Franz Zelger jetzt etwas lächerlich machen, nach dem Motto: «Was, meinst Du das kann ich nicht mehr als knapp 80-Jähriger?» Und so verwickelte mich mein «Vorgänger» quicklebendig in ein Gespräch, das mit dem Plan, sich trotz Pandemie zeitnah zu treffen, endete. Ziel war, sich über das Fotoporträt von Burri, das zu seiner Amtszeit das Institutsbüro zierte und in der Festschrift zu seinem 60. Geburtstag als Frontispiz abgebildet ist,³ auszutauschen und ein Buchprojekt anzudenken, das Interviews mit den vielen kunsthistorischen Schüler:innen Zelters enthalten soll und sich in Planung befindet.⁴

Denn, das sei auch vorweggenommen: Die Schweizer Museums- und Galerieszene ist von Zelters Lehre und Forschung an der Universität Zürich, aber vor allem von seinem «Ikigai» geprägt, welches – so wie ich es verstehe – lautet: Kunstgeschichte ist eine offene Art, auf Kunstwerke zuzugehen, diese durch Sprache nachzuempfinden und so auch ein Stückweit erst entstehen zu lassen, vor den Augen nicht nur von Lesenden, sondern vor den Augen von Menschen im Museum, die nur schwer Zugang zu dem erlangen, was sie vor sich haben.⁵ Das Aufleben von

³ «Unser Kopf ist rund, damit das Denken die Richtung wechseln kann.» Festschrift für Franz Zelger, hrsg. v. Matthias Wohlgenuth unter Mitarbeit von Marc Fehlmann, Zürich 2001.

⁴ Eine der Schüler:innen sei hier genannt: Marian Leuenberger und ihre Galerie KARMA international, vgl. [google.com/search?client=firefox-b-e&q=Marian+Leuenberger+und+ihre+Galerie+KARMA+international;https://www.nzz.ch/die-leichtigkeit-des-scheins-1.2267609?reduced=true](https://www.google.com/search?client=firefox-b-e&q=Marian+Leuenberger+und+ihre+Galerie+KARMA+international;https://www.nzz.ch/die-leichtigkeit-des-scheins-1.2267609?reduced=true) (aufgerufen am 20. Mai 2022).

⁵ Der Begriff Ikigai bezeichnet eine in den letzten Jahren im Westen viel beachtete Lehre japanischer Lebensphilosophie, die verkürzt formuliert das Erkennen und Praktizieren des individuellen Lebenssinns meint. Zelters bis heute anhaltendes Engagement für die Vermittlung von Kunstgeschichte – weit über sein Berufsleben hinausgehend – passt gut in dieses Konzept, dessen Kern ein lebenslanges, selbstbestimmtes und jugendlich bleibendes Arbeiten für Gemeinschaft und Gesellschaft ausmacht. Siehe z. B. García, Héctor/Miralles, Frances: Ikigai. The Japanese Secret to a Long and Happy Life, New York 2017, engl. Übersetzung der spanischen Originalausgabe (2016) sowie Mogi, Ken: Ikigai. Die japanische Lebenskunst, aus dem Englischen von Sofia Blind, Köln 42021.

materiellen Kunstwerken in der Imagination von Individuen und Gesellschaften – durch Sprache, Sprechen, Schreiben – ist eine der ganz grossen Aufgaben von Kunsthistoriker:innen. – Das besagte persönliche Treffen fand dann eine Woche später in einem geradezu kunsthistorisch anmutenden Besprechungsraum des Züricher Hotels Helvetia statt, in dem zu meiner Überraschung eine kleine, aber feine kunsthistorische Büchersammlung untergebracht ist, die aus den Beständen der Privatbibliothek von Zelger stammt. Schlendert man an den Büchern entlang, fällt die Bandbreite der Themen über alle Medien und Epochen auf, selbst ein 2018 erschienenes Buch von Nele Dechmann über die Villenarchitektur an der Costa Smeralda seit den 1960er-Jahren findet sich darunter – ein durchaus randständiges Thema, das allerdings bei genauerem Hinsehen transkontinental, interdisziplinär, ökonomisch und geographisch geprägt ist, – was könnte aktueller sein? Man möchte als Ordinaria gleich eine Exkursion für Studierende konzipieren. Malerei, Skulptur, Architektur, Fotografie – eingrenzen liess sich Zelger nie – bis heute nicht, obwohl er als Spezialist für die Schweizer und europäische Historienmalerei des 19. Jahrhunderts gilt.⁶

Genau deshalb war er prädestiniert für eine neue Professur am Kunsthistorischen Seminar der Universität Zürich, die dort frischen Wind in Lehre und Forschung bringen sollte. 2008 wurde dieser Professur die drei Jahre zuvor gegründete Lehr- und Forschungsstelle für Theorie und Geschichte der Fotografie angegliedert, wodurch das mediale Spektrum, das der Lehrstuhl von Anfang an behandeln sollte, institutionalisiert worden ist.

Die Geschichte des Lehrstuhls zu erzählen, ergibt jedoch keine besonderen Erkenntniswerte, handelt es sich doch eher um eine Verkörperung durch den damaligen ersten Inhaber, auf den ich als erste Frau seit der Etablierung des Fachs Kunstgeschichte im Jahr 1870 an der Universität Zürich im Februar 2008 gefolgt bin.⁷ Die dezidierte Geschichts- oder Traditionslosigkeit, die Zelters selbstbewussten, aber immer auch leise ironisch und provozierend vorgetragenen Worte vermitteln (sollten), führte zur Neuheit und Innovation, die mit der Einrichtung seines Lehrstuhls einhergehen sollte. Ganz ähnlich, wie der untergründig doch als Vorbild fungierende Werner Hofmann – durchaus häufig zitiert von Zelger und als Freund bezeichnet –, der es an der Hamburger Kunsthalle so intensiv wie niemand vor ihm verstand, die Brücke zwischen Museum und Universität zu schlagen, indem er forschungsorientierte Beziehungen und kollaborative Publikationen zum und mit dem Kunsthistorischen Seminar der Universität Hamburg aufbaute und pflegte, stand

6 Vgl. Die Rezension der Festschrift zum 60. Geburtstag in: perlentaucher.de/buch/unser-kopf-ist-rund-damit-das-denken-die-richtung-wechseln-kann-festschrift-fuer-franz-zelger.html (aufgerufen am 20. Mai 2022).

7 Vgl. wikipedia.org/wiki/Bettina_Gockel (aufgerufen am 20. Mai 2022).

Zelger für eine Professur, die dezidiert den Bezug zum Museum herstellen sollte. Er als Museumsman, als Konservator des Museums Oskar Reinhart am Stadtgraben, Winterthur, von 1975 bis 1983, initiierte eine für diesen Lehrstuhl bis heute lebendige Profilierung durch die Öffnung des universitären Elfenbeinturms hin zur öffentlichen Institution Museum. Also eine «Politik», die Reinle und Maurer schon wollten in einer Zeit, als Stichworte wie lehrstuhlübergreifende Kollaboration noch ungebräuchlich waren. Was heute vielleicht nicht selbstverständlich, aber doch verbreitet ist (oder eher müsste man sagen, was eine Zeitlang nicht selbstverständlich war), nämlich Übungen für Studierende vor Originalen in Museen und Galerien und das Schreiben von Ausstellungskritiken, prägte Zelters «teaching philosophy», zu der ausgedehnte und regelmässige Exkursionen gehörten. Die damals für einen Professor der Kunstgeschichte ebenfalls nicht selbstverständliche Sichtbarkeit in der Öffentlichkeit und grosse Bandbreite der kunsthistorischen Interessen, mit der Zelger die Denomination *Geschichte der bildenden Kunst* kongenial verkörperte, spiegelt sich in seinen zahlreichen und regelmässigen Ausstellungskritiken, die häufig kunsthistorisch weit ausholen, wie jüngst der Beitrag *Ihre Väter hatten anderes mit ihnen im Sinn. Fede Galizia und ihre Kolleginnen waren die Frauenpower der italienischen Renaissance* in der Neuen Zürcher Zeitung vom 28. August 2021, S. 37, zeigt.⁸ Erst nach einer ebenso umfassenden wie sozialhistorisch genauen Darlegung der Leistungen von Künstlertöchtern von Artemisia Gentileschi über Marietta Robusti und Elisabetta Sirani kommt der Autor auf die erste monographische Ausstellung zu Fede Galizia zu sprechen und zeigt so prononciert, wie wenig wir über die Künstlerinnen um 1600 in Italien und Europa wissen. Die Ausstellung fand im Castello del Buonconsiglio in Trient statt.⁹ Sie kann als Teil eines Paradigmenwechsels in der kunsthistorischen Frauenforschung verstanden werden, nämlich die Aufmerksamkeit auf die Erfolgsgeschichten von Künstlerinnen zu lenken, welche in den Narrativen des Fachs von männlichen Kunsthistorikern in einem Ausmass ausgeblendet wurden, das selbst heute noch verblüfft, weil das bedeutet, wie Linda Nochlin konstatierte, dass die Geschichte der Kunst schlicht mit faktischen Fehlern durchsetzt ist. Diese Postur des männlichen Kunsthistorikers, der sich allein männlichen Künstlern widmet, um ein prestigemässiges Joint Venture zu erreichen, folgte Zelger nicht. Auch das liess ihn – wiederum besonders für die damalige Zeit seiner Professur – innovativ und wohl auch mitunter unbequem im akademischen System erscheinen,

8 Vgl. die Kritiken Zelters in: *Kunstwissenschaft und Journalismus. Ausgewählte Beiträge von Franz Zelger im Feuilleton der Neuen Zürcher Zeitung*. Mit einem Essay von Lars Gustafsson, hrsg. v. Wolfgang F. Kersten und Katja Herlach, (= Zurich Studies in the History of Art, Bd. 15/16, 2008/2009), Berlin 2011.

9 Vgl. discover.trento.it/de/calendario-eventi/dettaglio/-/dettaglio/fede-galizia-castellobuonconsiglio-trento/850408#YoY9tcZCT5B (aufgerufen am 20. Mai 2022).

worauf die Universität aber inklusiv reagierte anstatt die Postur des «enfant terrible», die Zelger nicht selten einnahm, zum Beispiel als äusserst bunt in Rosa, Gelb und Grün gekleideter Kollege, in das Stereotyp des akademischen Einzelgängers und «Kauzes» zu stecken.

Zelgers Beweglichkeit, was Posturen und Images betrifft, zeigte sich dann auch, als er, stets elegant mit Anzug und Krawatte gekleidet, als engagierter Dekan der Philosophischen Fakultät von 2002 bis 2004 agierte (zuvor von 2000 bis 2002 als Prodekan und von 1996 bis 2002 als Vorsteher des Kunsthistorischen Instituts) –, ohne von der Anekdote (oder Tatsache?) lassen zu können, dass er im akademischen Alltag die farbenfrohen Kleider seines Sohns auftrug. Das ist ein durchaus aufmüpfiges Spiel mit dem Stereotyp des männlichen Professors, das Zelger aber auch nicht ganz abstreifen konnte, sind Stereotype doch tief im Wahrnehmungsapparat unserer Gesellschaft verankert und werden sie doch visuell immer wieder, auch in diesem Buch, durch Professorenporträts und Professorenbüsten bestätigt. Welche Publikation zur Geschichte Kunsthistorischer Institute würde darauf verzichten? Und doch wäre das wahrscheinlich die einzig mögliche Geste, um das Wahrnehmungsmuster aufzulösen, vielleicht sogar dereinst zu ändern, indem etwas, das tief eingegraben ist, eine Zeitlang verschwindet, um die Erfolgsgeschichte der «Anderen» in den Gesichtskreis treten zu lassen. Entstünde so dann ein diverses, inklusives Bild des Fachs und seiner Geschichte? Womöglich. Auf diese Porträtproblematik scheint auch das bereits genannte Fotoporträt einzugehen, welches René Burri (1933–2014) im Rahmen einer kleinen Fotokampagne von Franz Zelger im März 2000 aufgenommen hat.

René Burri, Che Guevara und Franz Zelger

Was haben Franz Zelger und Che Guevara gemeinsam? Fotohistorisch lässt sich das leicht erklären, denn beide Fotografien, die des Revolutionärs und die des Professors, wurden von Burri geschossen. Es gibt jedoch noch tiefer liegende Gemeinsamkeiten, die sich aber erst etwas später erschliessen werden.

Über die 1963 während eines Gesprächs aufgenommene Fotografie, die Che Guevara zeigt, hat Silvia Gonzáles einen innovativen Beitrag in der Festschrift zum 60. Geburtstag von Franz Zelger geschrieben.¹⁰ Erstmals zeichnet sie nach, wie das Che-Foto zu einem Kultbild wurde. Burri konnte mit seinem Schweizer Pass problemlos nach Kuba reisen, um dort den Guerillakämpfer zu treffen, der mit seinen Anhängern im

¹⁰ Gonzáles, Silvia: René Burris Che Guevara-Porträt. Die mythische Überhöhung einer Fotografie, in: Wohlgemuth 2001 (wie Anm. 3), S. 187–219.

Kalten Krieg um ein autonomes Kuba kämpfte. Burri schoss ca. 150 Aufnahmen, aus denen dann eine grosse Bekanntheit erlangte und zum Markenzeichen von Burri selbst wurde. Diese Symbiose ging so weit, dass Burri sich 1997 im Fotoforum Luzern im Che-Look mit Zigarre ablichten liess. Als Burri drei Jahre später Zelger vor der Linse hatte, tat er dies als Star-Fotograf und trug allein schon damit zur Bedeutung des Bildes und zur Nobilitierung des Abgelichteten bei. (Abb. 1)



¹ René Burri, Franz Zelger im Büro 303 des KHIST, 8. März 2000.

In der Fotografie ist Franz Zelger leicht aus der Mitte nach links gerückt; von seiner Kleidung sehen wir das helle Jackett, das weisse Hemd und eine auffällig, mit kleinen Quadraten gemusterte Krawatte. Der Kopf wird von rechts so beleuchtet, dass das weisse Haar sich von rechts über den Kopf nach links erhellt, wenn nicht sogar erstrahlt. Das dem Betrachter zugewandte Gesicht ist von dem direkten, offenen Blick, aber auch von den wie zum Gespräch geöffneten Lippen geprägt. Rechts im Hintergrund ist Meret Oppenheims Gemälde *Das Auge der Mona Lisa* von 1967 als Ausstellungsplakat zu sehen. In dem unscharf gestellten Hintergrund zieht das überdimensionale Auge die Blicke auf sich. Nimmt man noch das Kameraauge des Fotoapparats von Burri und das Auge des Fotografen hinzu, dann ist diese Fotografie ganz und gar vom Auge als Instrument des Sehens und der sehenden, blickenden Interaktion zwischen Menschen und Medien erfasst.

Meret Oppenheims *Das Auge der Mona Lisa*

Meret Oppenheim (1913–1985) nahm mit ihrem Gemälde ein surrealistisches Paradigma auf, nämlich die aneignende und konterkariierende Beschäftigung mit dem Meisterwerk und dem Mythos der Mona Lisa. Während ihre männlichen Künstlerkollegen das berühmte, geheimnisvolle Lächeln zum Schnurrbart umfunktionierten und damit den weiblichen Ruhm in einen männlichen umfunktionieren wollten, zoomt sich Oppenheim gleichsam an das wohl berühmteste Kunstwerk der Kunstgeschichte heran, indem sie das Auge der Porträtierten als eigentlich porträt- und ruhmestwürdig ausmacht. Man darf dieses Auge auch als eine Art Selbstporträt der Künstlerin verstehen, die mit ihrem Blick auswählt, Tradition verändert, Wirklichkeit und Stereotypen stört und neu erfindet. «Ich bin ganz Auge», könnte dieses Bild aussagen, ich bin nicht der Körper und die Schönheit, als die ich in männlichen Werken repräsentiert und in den Blick genommen werde. Das porträtierte Auge, das Augen-Porträt, wäre dann auch ein Gegenbild zu Man Rays bekanntem Kultbild der nackten, mit Druckerschwärze beschmierten und so zum Objekt des männlichen Fotografen werdenden jungen Meret Oppenheim.¹¹ Oppenheim hat sich bekanntlich immer wieder dagegen gewehrt, dass in diesen Fotografien schon ihre Künstlerinnen-Identität zutage träte; da war sie ganz Muse, bevor sie ganz Auge wurde.

¹¹ Ray, Man: Erotique voilée, Fotografie, 1933; vgl. Zapperie, Giovanna: Auf der Suche nach der Muse. Man Ray und Meret Oppenheim, in: kritische berichte, Bd. 28, Nr. 4 (2000), S. 75–85; digital abrufbar an der Universitätsbibliothek Heidelberg: journals.ub.uni-heidelberg.de (aufgerufen am 20. Mai 2022).

Bleibt noch die Beziehung von Mund und Auge zu analysieren: Die wie zum Sprechen geöffneten Lippen des Kunsthistorikers öffnen das Bild fast buchstäblich, eine Öffnung, die die verschlossene Repräsentation herrschaftlicher und gelehrsamer Provenienz konterkariert. Über geschlossene und geöffnete Lippen im Porträt liesse sich trefflich eine kleine Untersuchung anstellen. Erst in der Malerei und Skulptur des 18. Jahrhunderts finden sich die geöffneten, zum Gespräch ansetzenden oder lächelnden Lippen gehäuft, wobei Rembrandt (1606–1669) in seinen Selbstbildnissen diese ikonographische Innovation dynamisiert haben dürfte.

Wie Svetlana Alpers gezeigt hat, verwandelte Rembrandt die Bürde der Porträtaufträge zu seinem künstlerisch-kreativen Markenzeichen, indem er das Selbstporträt neu erfand und anscheinend zum Selbstforschungsinstrument erklärte. Sein Mund avancierte zur Provokationsformel des Porträts und übertrug dabei bestehende Formeln vom Genre in die höherstehende Gattung des Porträts. Dieser Neuheit konnte sich kaum ein fürstlicher oder königlicher Hof in Europa entziehen – eine faszinierende Geschichte der Selbstermächtigung des Künstlers im höfischen System.

Sogar die Porträts von Sängern mit offenem Mund sind dann im 18. Jahrhundert, etwa im Werk des englischen Malers Thomas Gainsborough (1727–1788), in der Epoche der Entdeckung des Subjekts und der Humanisierung der rezeptionsästhetischen Kommunikation zwischen Bild und Betrachter, zu finden. Zu denken ist auch an die Darstellung einer neuen Kommunikationsform über Kunst, nämlich an das «Kunstgespräch», wie es beispielsweise Johann Eleazar Schenau 1772 darstellte. (Abb. 2) Ungezwungen, nicht-autoritär sollte sich hier ein Austausch über die Künste entfalten, ganz jenseits ihrer Funktionen als Bildmaterial für absolutistische Herrschaft. Eine vorrevolutionäre soziale Formel, die dann schnell wieder, allzu schnell, in autoritäre, institutionalisierte Kunstgeschichten der Nationalmuseen übergehen sollte. Aber damals, als Goethe seinen schönen Text über den subjektiven Sammler – *Der Sammler und die Seinigen* – schrieb und 1799 veröffentlichte –, drehte sich der Diskurs um die Frage, wie sich wohl die Gedanken und Sehnsüchte des Subjekts im Verbund mit der Kunst Gehör und Sprache verschaffen könnten. Die romantischen Kunstgespräche sollten an diesen Impuls des «Strukturwandels» (Habermas) hin zu einer Kunst der bürgerlichen Öffentlichkeit mit grosser Liebe und Freundschaft anknüpfen als einer wunderbaren Utopie.



Von Liebe und Freundschaft ist denn auch viel die Rede in Goethes *Erstem Brief*. Am Ende desselben bringt Goethe noch eine Volte gegen die Erzählung und prononciert die Schwatzhaftigkeit positiv als Gegenkommunikations- bzw. Gegenarrativmedium: «Ich schließe diesen Brief, ohne meinen Vorsatz erfüllt zu haben. Ich schwätzte, anstatt zu erzählen.»¹²

Die sprichwörtliche Schwatzhaftigkeit der «Weiber» eignet sich Goethe innovativ an, um die private Sammlung mit ihrer familiären Genealogie nicht ohne Selbstbewusstsein sogar den kommenden Nationalgalerien gegenüberzustellen; er geht auf die Dresdner Sammlungen ein, die dann nach dem Mauerfall 1989 tatsächlich als die eigentliche Nationalgalerie Deutschlands apostrophiert werden sollten. Goethes

12 Digital nachzulesen via zeno.org/Literatur/M/Goethe,+Johann+Wolfgang/Theoretische+Schriften/Der+Sammler+und+die+Seinigen/Erster+Brief (aufgerufen am 20. Mai 2022).

privater Sammler, der sich vor der herrschaftlich-nationalen Sammlung nicht verstecken will – das hatte Weitsicht. Goethe postuliert damit provokativ eine schwatzhafte Kunstgeschichte, eine zum mäandernden Gespräch aufgelegte Kunstgeschichte, die Franz Zelger in dem Porträt von René Burri trefflich in seiner Postur aufgreift.

Weiterhin ruft gerade die Absenz des lächelnden Mundes der Mona Lisa, welcher durch Meret Oppenheims malerischer, aneignender Herausbrechung des Auges aus dem Porträt-Ganzen umso präsenter ist, die ästhetische und durch das Stereotyp «Mona Lisa» getriggerte Notwendigkeit der Kompletierung auf. Zelgers Mund ersetzt das Lächeln der Mona Lisa, welches dadurch männlich angeeignet wird. Sie lächelt, er redet. Die hybride, referentiell aufgeladene und funktionierende Bildkomposition arbeitet durch diesen Kunstgriff dem unwillkürlich authentisch erscheinenden Männer-Porträt zu, für das Oppenheims Kunstwerk zum expressiven Hilfsmittel wird. Inwiefern ist dies ein typisches Werk von Burri, und welche Spuren von dessen Ausbildung und dessen Werdegang zeigen sich darin?

Hans Finsler, Heinrich Wölfflin und die Beziehungen zwischen modernistischer Fotografie und ästhetizistischer Kunstgeschichte

Zunächst ist hervorzuheben, dass Burri sein technisches und ästhetisches Handwerkszeug bei Hans Finsler (1891–1972) erlernte, von dem wir zum Beispiel seine durch Licht und Schatten stark formalisierten Darstellungen von Eiern kennen. Finsler ist eine legendäre Figur der Fotografie im deutschsprachigen Raum, auf dessen Rolle ich kurz eingehen möchte, weil er nämlich nicht zuletzt bei Heinrich Wölfflin in München Kunstgeschichte studiert und dieses Fach auch gelehrt hatte, bevor er sich ganz der Zürcher Fotoklasse verschrieb.

Verena Huber Nievergelt führt in ihrem Beitrag für das Lexikon zur Kunst in der Schweiz am *Schweizerischen Institut für Kunstwissenschaft* über die Freundschaftszirkel und die Netzwerke Finslers folgendes aus: «Dort [in München] Bekanntschaft mit Hans Curjel (1896–1974), Sigfried Giedion (1888–1968), Franz Roh (1890–1965) und Carola Giedion-Welcker (1893–1979) und seiner späteren Frau Manuela Jana (Lita) Schmidt. 1921 Umzug nach Halle an der Saale wegen geplanter Promotion bei Paul Frankl (1925 abgebrochen), im selben Jahr Heirat und Geburt der Tochter Regula. 1922–1932 Tätigkeit an der Kunstgewerbeschule Burg Giebichenstein in Halle. Ab 1922 als Bibliothekar, ab 1923 als Lehrbeauftragter

für Kunstgeschichte und Werbelehre, ab ungefähr 1926 Aufnahme von Fotografien von Objekten aus dem Unterricht zu Dokumentationszwecken, ab 1927 Lehrer für Fotografie an der neu gegründeten Fotoklasse, im selben Jahr Volontariat bei der Neuen Photographischen Gesellschaft in Berlin, 1930 Festanstellung an der neu mit den anderen Lehrgängen gleich gestellten Fotoklasse. Parallel zur Lehrtätigkeit Sach-, Industrie- und Architekturaufnahmen für diverse Firmen und Institutionen [...]; Publikationen in Zeitschriften und Katalogen, 1928 erfolgreiche erste Einzelausstellung in Halle. 1932 Mitglied Gesellschaft Deutscher Lichtbildner.»¹³

Finsler kam von der Kunstgeschichte zur Fotografie und leitete wohl auch aus seiner Kenntnis formal-ästhetischer Begriffe seine streng auf das Objekt gerichtete fotografische Sichtweise ab. Formen und Strukturen sollten jenseits der Funktionsweisen und Bedeutungen des Objekts herausgearbeitet werden, so dass seine Überzeugungen auch der fotografischen Erneuerungsbewegung des «Neuen Sehens» und der «Neuen Sachlichkeit» entsprachen. Ganz ähnliche Kriterien finden sich in der amerikanischen «Straight Photography» und der sogenannten Bauhaus-Fotografie.

Burris Fotografien mögen keineswegs vollständig der strengen Schule Finslers entsprechen, sie enthalten aber doch mit ihren formalästhetischen Strukturen und Komponenten ein Echo dieser damaligen Neuerfindung der Fotografie. Das Porträt von Zelger können wir in diese Fotoästhetik einreihen, derzufolge die Fotografie als Fotografie sichtbar werden sollte und dafür Regeln erliess anstatt sich dem Abbilden von Dingen zu unterwerfen. Neben der formalisierten Komposition werden durch die Lichtführung die verschiedenen Muster und Texturen der Stoffe, des Jacketts und der Krawatte, die Falten der Haut, die Strukturen der Haare, die Korrespondenz zwischen den in der Fotografie dunklen Augen Zelgers und dem Auge der Mona Lisa zu Objekten des Mediums Fotografie und der Kreativität des Fotografen. Es kommen noch weitere Aspekte hinzu: Die zweite grosse und sicher noch wichtigere Erfahrung von Burri bildete seine Aufnahme in die Magnum Agentur, in der heute alle Bilder der Zelger-Fotografie-Session aufbewahrt werden. Diese Agentur wurde 1947 gegründet, um Fotografen und Fotografinnen aus ihrer Abhängigkeit von Auftraggebern zu befreien und Fotografen das Recht an den Negativen zu erhalten. Dieses Urheberrecht war die Voraussetzung für die künstlerische Selbstermächtigung der Fotografen. Aus der Erfahrung des Zweiten Weltkriegs entwickelten die Magnum-Fotografen darüber hinaus eine «humanist» oder «concerned» photography, die den Menschen als Menschen reflektieren sollte, wobei ich

¹³ sikart.ch/KuenstlerInnen.aspx?id=11654302 (aufgerufen am 20. Mai 2022).

hier auf den gesamten Komplex der Kriegsfotografie, die zentral für die Agentur war, nicht eingehe. Henri Cartier-Bresson (1908–2004) trug mit seinem Diktum des «entscheidenden Augenblicks» zu einer Ästhetik der Lebendigkeit und Unmittelbarkeit bei, die, auch wenn sie häufig inszeniert war, diesen menschlichen Aspekt zum Ausdruck bringen sollte. Cartier-Bresson stellte ebenfalls kommunikative Bezüge zwischen einem Bild im Bild und dem Bild des lebendigen Menschen her. Auch die geöffneten Lippen, der Ausdruck des Mundes jenseits porträthafter Pose des Ernsts oder des Lächelns, gehörte zu seinem ästhetischen Repertoire, welches Burri zum Beispiel in seiner Fotografie der Schauspielerin Ursula Andress übernahm. So wird deutlich, dass sich das Porträt Zelgers keiner rein zufälligen Komposition verdankt, sondern fotohistorischen, rezeptionsästhetischen Paradigmen einer modernen, zu sich selbst gekommenen Fotografie.

Das Insert von Pipilotti Rist in der Festschrift für Zelger: Die Frauen, die Farbe, die Fotografie. Oder: Von Pippi Langstrumpf zu Gott und zurück

Die heute weltweit wohl mit Abstand bedeutendste und sichtbarste lebende Schweizer Künstlerin, Pipilotti Rist (* 1962), steuerte einen Beitrag zur Festschrift Zelger bei.¹⁴ Was hat es damit auf sich?

Zunächst besteht die Notwendigkeit, das Buch um 90 Grad zu drehen, um Pipilotti Rists Insert mit dem Titel *SONNE DURCH DICH. Videostills_Freestyle_1999* anschauen zu können. «SONNE DURCH DICH» ist in fetten, gedrunghenen Lettern gegeben, während der Name «Pipilotti Rist» typographisch vergleichsweise originell anmutet, jedenfalls Zeitgenössisches konnotiert.

«Sonne durch dich» spielt auf Bibelzitate an, in denen Gott durch sich die Sonne scheinen lässt und damit zum Symbol der Hoffnung wird. Selbstverständlich denken wir auch an die von Licht durchstrahlten Gottes- und Heiligenbilder der farbintensiven Glasfenster sakraler Räume. Blättern wir im Buch weiter, so sehen wir Frauenbeine auf einem Felsenvorsprung, dahinter das Meer. Die Sonne bricht sich an den Rändern der Unterschenkel – und blendet die Betrachtenden. Während das Meer und die Schuhe zu erkennen sind, wirkt der Bereich zwischen den Beinen grell erleuchtet, so dass die Oberflächen der Beine zu Trägern abstrakter farbiger Erscheinungen mutieren. Im Anschluss an diese Beine und Füße sind in der nächsten Reproduktion eine prominent ins Bild gerückte Hand zu sehen, der Daumnagel ist blau gefärbt, nur durch das Licht. Und blitzt da ein Ring auf, in dem sich das Licht

¹⁴ Rist, Pipilotti: Sonne durch Dich, in: Wohlgemuth 2001 (wie Anm. 3), S. 433–439.

bricht und uns einmal mehr blendet, nicht sehend macht? Die folgenden Stills unterstreichen den Widerstand gegen die Lesbarkeit des Bildes mit intensiven Farben in Gelb- und Rottönen. Den Abschluss bilden eine surrealistisch anmutende Komposition und eine Narzisse, beides Bilder, die tradierte wahrnehmungspsychologische Zugänge verweigern. Der Abschluss mit der weissen Narzisse verweist auf den narkotischen Duft der seit der Antike bekannten Blume, die zum Sinnbild des von Ovid beschriebenen Narziss wurde. Diese Art der Narzisse wurde auch «Dichternarzisse» genannt. Von der biblischen Konnotation am Beginn des Inserts verläuft das Drehbuch hin zum Narzissmus schlechthin, womöglich zu dem der Künstlerin? In der Sehstörung würde sich dann ihre künstlerische Intervention manifestieren, ohne dass sie auf tradierte Symbole, Mythen und Archetypen verzichtet, die das Kunstwerk letztlich doch in Bildtraditionen verankern, so ephemere es auch in seiner Medialität, also den Erscheinungsspuren des Videos, daherkommen mag.

Das Bildelement in Grünscharz, das wie eine Bildstörung wirkt, scheint einen Vorläufer in Meret Oppenheims *Nebelkopf* von 1974 zu haben. Das Bild verweigert eine unmittelbare Lesbarkeit und ruft stattdessen Wahrnehmungserlebnisse auf, die Fernsehen und Computer inkludieren.

Erhellend hinsichtlich der Brückenbildung zwischen Oppenheim und Rist ist u. a. das Verlaufsprotokoll von Meret Oppenheim aus dem Jahr 1965. Unter ärztlicher Kontrolle nahm sie Rauschmittel ein. Was sie schreibt, erscheint wie eine Erlebnis- und Leseweise von Pipilotti Rists Insert für die Zelger-Festschrift. «Ich schalte das Licht aus, auch weil ich wissen möchte, ob die Helligkeit in den Bildern von aussen durch die geschlossenen Lider dringe. Die Bilder sind meist pulsierende, bewegte Ornamente. Obwohl ich mich auch jetzt noch erinnere, dass das Mittel ursprünglich von einem Pilz kommt, den die Indianer benutzen, um, wie man mir erzählte, im Rausch ihre Götter und die Pracht ihrer versunkenen Paläste und Städte zu sehen, bewegen sich meine Bilder, wenn sie einmal geographisch bestimmbar sind, zwischen China-Orient und Jugendstil. Viel Beardsley, Pfauenfedern, Digitalis. Auch Paul Klee. Plastische Drei- und Vierecke. Starkfarbig mit deutlicher Zeichnung, aber nicht unorganisch bunt. Mit strahlenden Helligkeiten. Manchmal auch nur 1–2 Farben. Einmal ist alles am Perlen. Manchmal ist das Bild eine bewegte Relieffläche, manchmal dreidimensional, manchmal ein weiter Raum, dies seltener.»¹⁵

¹⁵ Meret Oppenheim. Legat an das Kunstmuseum Bern, hrsg. v. Josef Helfenstein, Kunstmuseum Bern, 1987, S. 83–84.

Zelgers Lehrer? Augen als Forschungsinstrumente

Mit dem Ansatz, das Kunstwerk sehend zu erforschen, vom Kunstwerk auszugehen und nicht etwa von dessen Ideengeschichte, setzte Zelger das kunsthistorische Selbstverständnis von Gotthard Jedlicka fort, den Roger Fayet in dieser Jubiläumsschrift ausführlich vorstellt. Neben Jedlicka nennt Zelger Peter Meyer, Adolf Reinle, Eduard Hüttinger, Richard Zürcher und Emil Maurer als seine Lehrer. Wie es auch heute thematische Überschneidungen zwischen den Lehrstühlen gibt, sowohl im Bereich des Mittelalters wie im Bereich der Moderne, meint man dies auch in früheren Phasen des Kunsthistorischen Instituts zu erkennen. So vertrat Emil Maurer nicht nur die Frühe Neuzeit, vor allem Italiens, sondern pflegte auch sein forschendes Interesse an der französischen Malerei des 19. Jahrhunderts.¹⁶ Zum Beispiel gibt es von ihm einen le-senswerten Text zum bis heute verkannten und von Julius Meier-Graefe sogenannten «barocken» Frühwerk Cézannes. Was Zelger von Maurer, welcher übrigens ebenfalls recht intensiv journalistisch tätig war, quasi mitgenommen haben könnte, ist, dass auch Maurer eine, wie es im Nachruf von Samuel Herzog in der Neuen Zürcher Zeitung vom 19. Januar 2011 heisst, *Lust an der Kunst* wecken wollte und seiner Leserschaft die Freiheit offerierte, eigene Schlüsse aus dem Schauen zu ziehen, anstatt die Dominanz des Gelehrten einzunehmen.¹⁷

Zelgers Interesse für die Kunst des 19. Jahrhunderts, das Maurer geweckt haben könnte, lässt sich zum Beispiel an seinem Text für die Reihe *kunststück* ablesen, die vom Hamburger bzw. Frankfurter Kunsthistoriker Klaus Herding herausgegeben wurde. Man darf dabei diese Reihe, in der in einem handlichen Büchlein jeweils ein Kunstwerk analysiert wird, das hinten im Buch grossformatig ausgeklappt als Reproduktion zu sehen ist, als Symptom eines Fachs verstehen, das wieder näher heranrücken wollte an das originale Kunstwerk und seither ja auch das Kunstwerk als Material und Objekt stärker in den Blickpunkt gerückt hat. Zelgers Beitrag erschien 1991 unter dem Titel *Arnold Böcklin. Die Toteninsel. Selbstheroisierung und Abgesang der abendländischen Kultur*.

Kommen wir nun nochmal auf die beiden oben erwähnten Fotografien, die Franz Zelger und Che Guevara zeigen, zurück, dann erklärt sich die Verbindung wie folgt: Franz Zelger hat quasi subkutan eine revolutionäre Haltung eingenommen, die er durch seine Rhetorik, seine Gesten, seine Mimik und seine Kleidung andeutete, ohne sich offen in professorale Machtkämpfe zu begeben und Assimilierungen an die

¹⁶ Vgl. dazu den Beitrag von Susanna Blaser-Meier in diesem Band sowie den einleitenden Überblick von Carola Jäggi.

¹⁷ Vgl. nzz.ch/die_lust_an_der_kunst-1.9143329?reduced=true (aufgerufen am 20. Mai 2022).

männliche Stereotypenbildung zu unternehmen. Das heisst allerdings keineswegs, dass ihm jegliches Machtbewusstsein, strategisches Durchsetzungsvermögen und Konkurrenzdenken gefehlt hätten. Ganz im Gegenteil, seine Postur der Harmlosigkeit, der transgendermässigen Buntheit und mitunter der leichten Verwirrung nach dem Motto «Achso, wirklich? Pause», die sein Gegenüber ebenfalls leicht verwirren konnte – «Meint er das jetzt so? – Was denkt er?» – unterstützten ihn geradezu darin, seine Ziele zu erreichen.

In einem Gratulationsschreiben formulierte der Freiburger Ordinarius Alfred A. Schmid 1983 an Zelger: «Ich weiss nicht, ob Du nun mit dem Herüberwechseln an die Universität dem Museumswesen ganz die Treue aufkündigst. Ich würde es bedauern, da Du für das Vermitteln von Kunst über eine ausgesprochene Begabung verfügst; Fachleute, die das können, ohne sich selber gegenüber den strengen Anspruch auf Wissenschaftlichkeit auch in der Öffentlichkeitsarbeit preiszugeben, sind dünn gesät.»¹⁸ Matthias Wohlgemuth hat diesen Briefauszug im Geleitwort der Festschrift für Zelger zitiert. Wohlgemuths ebenso bewunderte wie gefürchtete redaktionelle Feder passte übrigens geradezu perfekt zum strengen Regime Zelters.

Wirklich bezeichnend für die subversive, schillernde Postur Zelters ist, wie er sich spöttisch und ironisch der Vereinnahmung durch das Oral History-Projekt am Lehrstuhl für Moderne und Zeitgenössische Kunst von Philip Ursprung entzog, indem er darauf herumritt, dass er sich auch eine Karriere als Kiosk-oder Restaurantbesitzer hätte vorstellen können.¹⁹ Vergleicht man dieses Interview mit denjenigen der anderen Kunsthistoriker, dann wird deutlich, dass Zelger auf alles Bedeutungsheischende geradezu höhnisch verzichtet und – anstatt sich zu verteidigen – die Berufung auf den Lehrstuhl als an ihn gerichtete persönliche Einladung darstellt. Man kann natürlich darin auch und gerade eine Machtdemonstration sehen. Jedwede Unterstellung toppt er und lässt die angriffige Fragerei, die Studierende im Rahmen einer «Übung» zu absolvieren hatten, im Sande verlaufen. Sicher lag ein abgründiges Lächeln auf den Lippen des Ordinarius. Und dass die Berufungskommission ihm quasi hinterhergelaufen sei, nämlich in das Kunsthhaus Zürich, wo er eine Übung vor Originalen im Rahmen eines Lehrauftrags durchführte, bleibt ein Element seiner Legende, das mit hoher Wahrscheinlichkeit wahr sein dürfte.

¹⁸ Wohlgemuth 2001 (wie Anm. 3), S. 10.

¹⁹ Vgl. oralhistoryarchiv.ch/interviews/person/franz-zelger (aufgerufen am 20. Mai 2022).

Wer eine so diverse, rotierende «persona» kreiert hat, dürfte doch «Vorbilder» gehabt haben, aber keine Akademiker, sondern Künstler als Referenzfiguren. Francis Picabia *La pomme de Pins, Saint Raphael, Februar 1922: Notre tête est ronde pour permettre a la pensée de changer de direction* lieferte nicht allein den Titel zur Festschrift anlässlich von Zelters 60. Geburtstag, sondern nimmt Bezug auf den selbsterklärten lustigen Künstler-Typus und Bohemien als nicht zuzuordnendem Künstler, als Vertreter der Nicht-Kunst Dada, die dann doch Kunstgeschichte schrieb. Vielsagend, selbstbewusst und nicht nur lustig, denn mit dieser Künstler-Postur sagt ein Kunsthistoriker: Ich bin sehr, sehr nah dran an der Kunst und damit den Ideenhistorikern und Theoretikern in ihren Schreibstuben weit voraus. So jemand benötigt vielleicht keine «Persönliche Website»: Das Kunsthistorische Institut der Universität Zürich listet die Emeriti auf einer extra Seite auf: khist.uzh.ch/de/institut/staff/emem-riti.html. Auf dieser Seite verzichten Hubertus Günther (1991–2008),

Stanislaus von Moos (1982–2005), Hans Rudolf Sennhauser (1985–1996) und Franz Zelger auf einen persönlichen, weiterführenden Link, – allesamt starke Persönlichkeiten mit selbstbestimmter Postur, und allesamt auf eine komplexe und komplizierte Art und Weise prägend für das Kunsthistorische Institut der Universität Zürich – ein neues, nur durch das Digitale sich ergebendes «Gruppenporträt», das eine ganz andere Geschichte des Instituts erzählen würde, eine Geschichte von Lehrstuhlinhabern, die absolut nichts miteinander verband, ausser ihrer Individualität und ihres unverwüstlichen Selbstbewusstseins im Zeichen der Wissenschaft.

Die Postur jenseits der «big grants», die heute so bedeutend im akademischen System erscheinen, ist nun nicht nur zeitgemäss, sondern weist in die Zukunft, wie die internationale Forschung von erlesenen Gelehrten zeigt, die sich nach COVID-19 rückbesinnen wollen auf: Kreativität und Innovation – von Individuen.²⁰

Abbildungsnachweis

Abb. 1: Foto: © KEYSTONE/MAGNUM PHOTOS, Bildnummer/Bildquelle: 432954716.

Abb. 2: Dresden, Gemäldegalerie Alte Meister, Staatliche Kunstsammlungen Dresden.

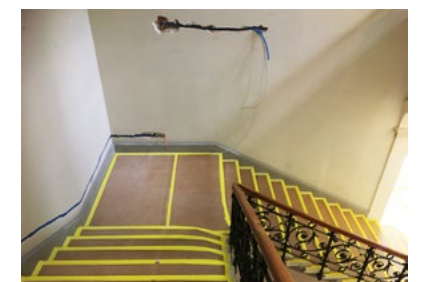
²⁰ Vgl. Büntgen, Ulf/Krusic, Paul J./Cosmo, Nicola di: Science in Silence, in: *Erdkunde*, Vol. 75, Nr. 1 (2021), S. 61–63.

Das Institutsgebäude Rämistrasse 73: Impressionen der Renovationsarbeiten 2021-2022 – eine Bilderstrecke

Fotos von Carola Jäggi

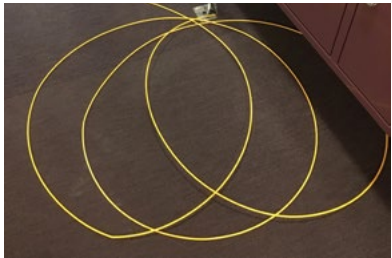
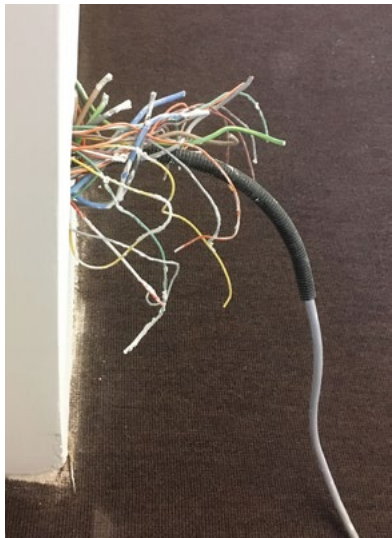


227





228



229

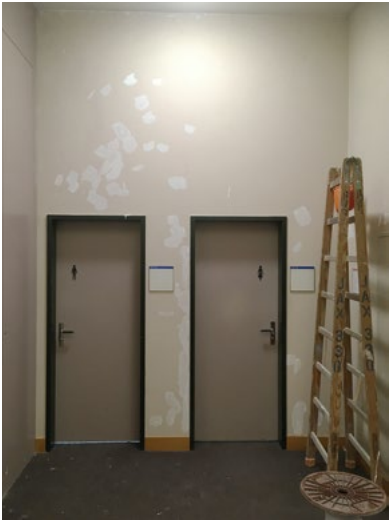




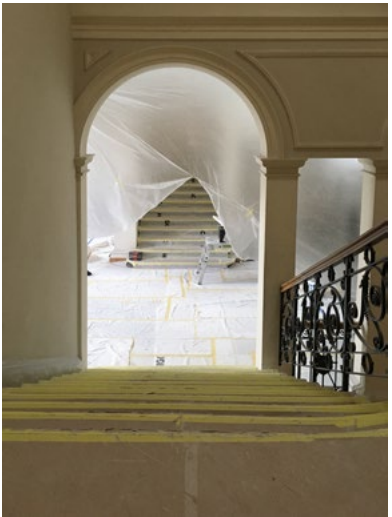
230



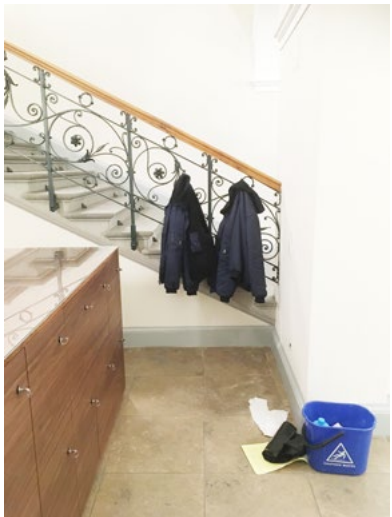
231

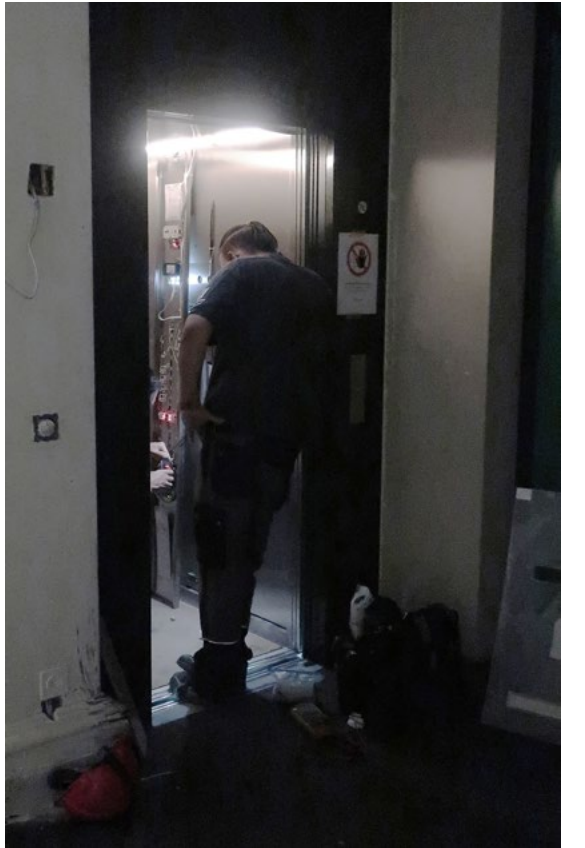
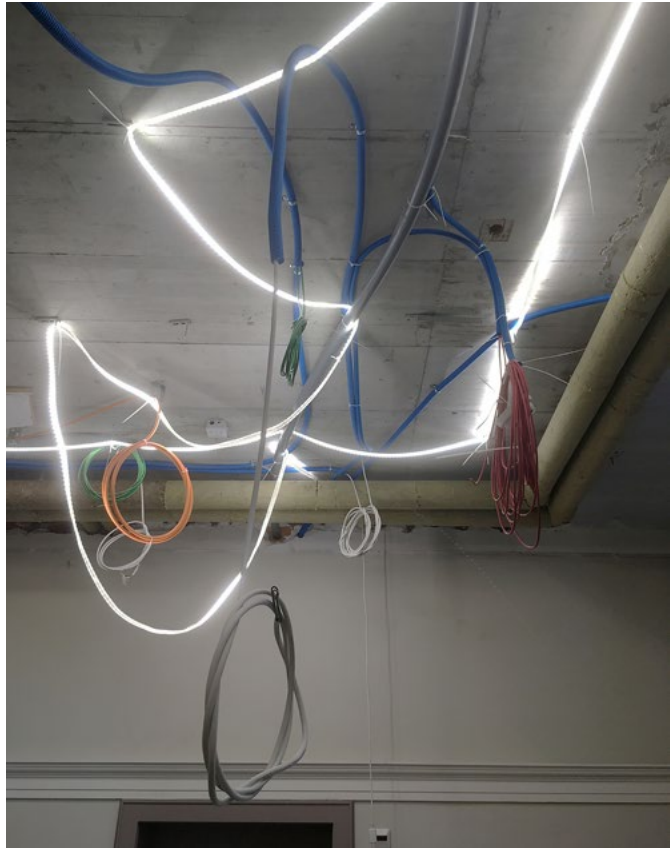
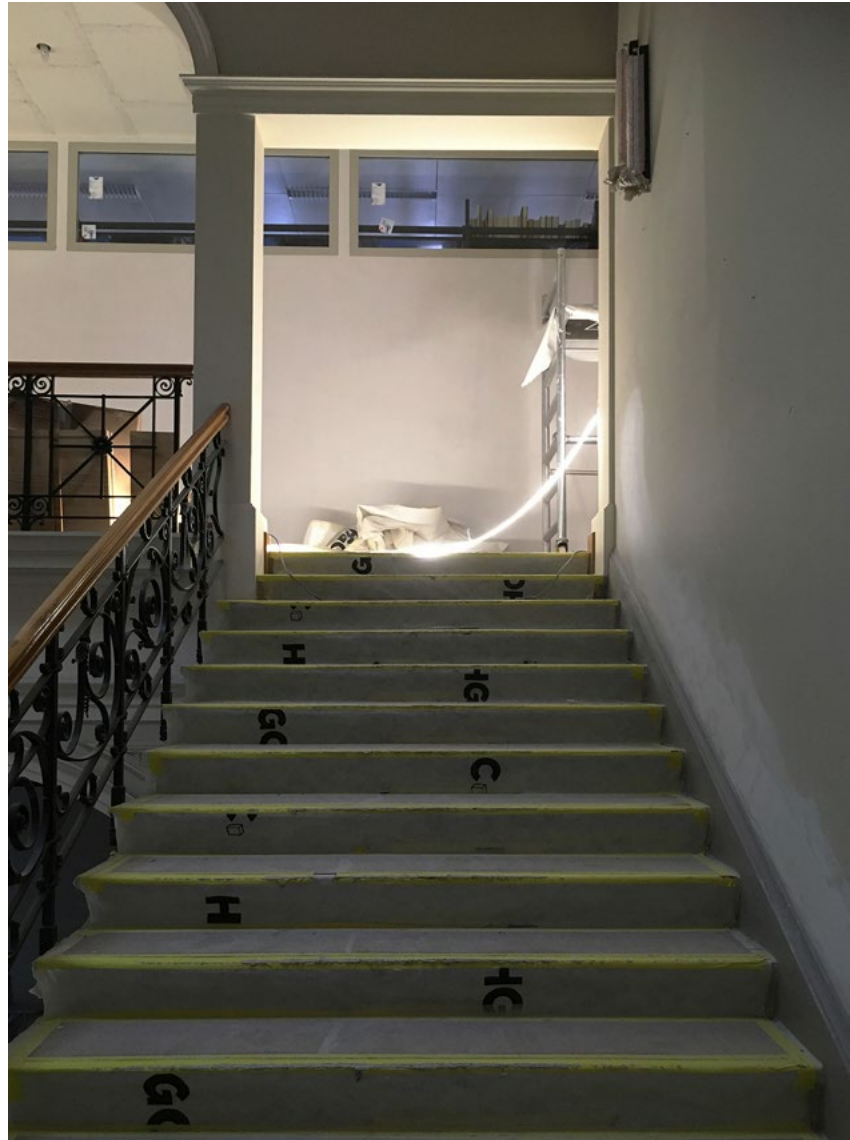


232



233

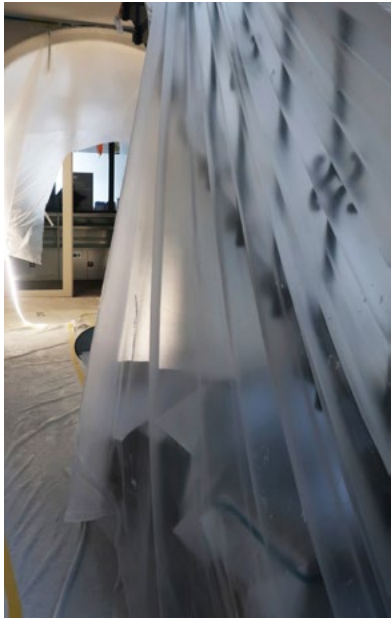




234

235

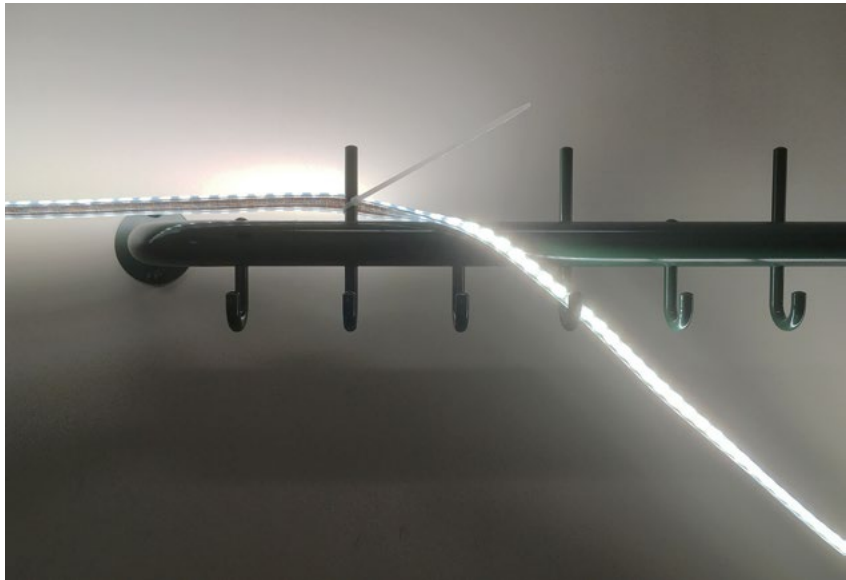
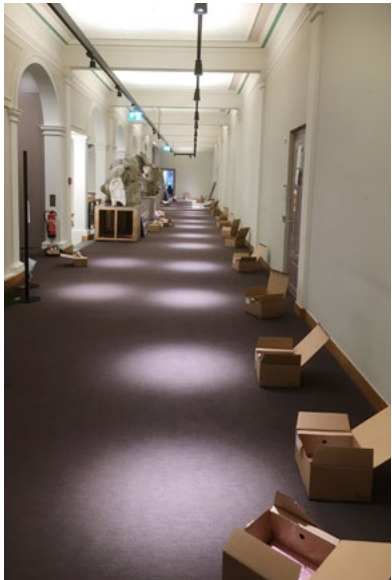


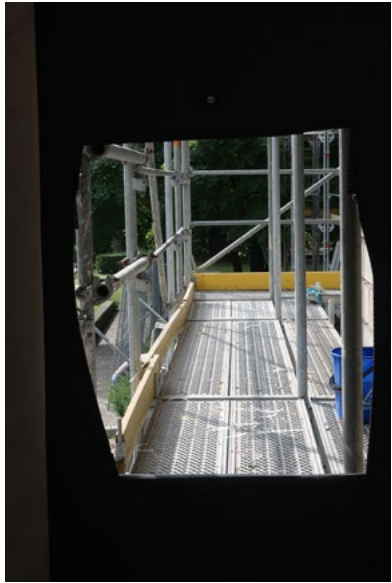


236

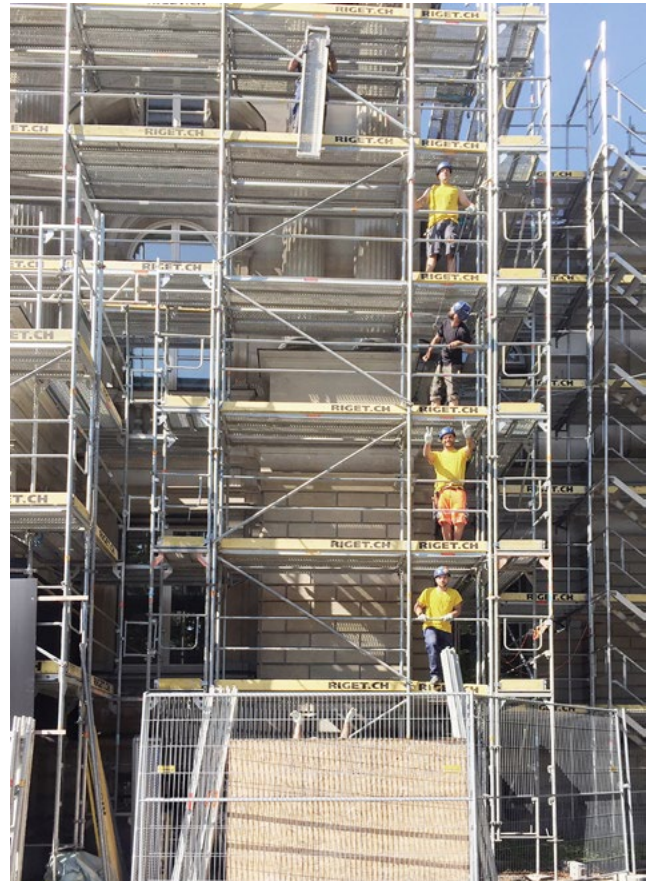
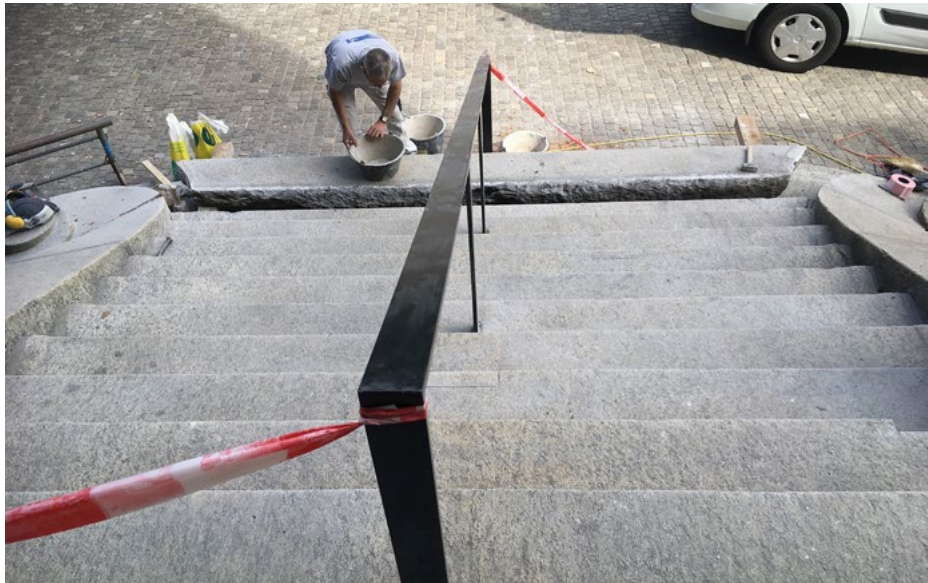
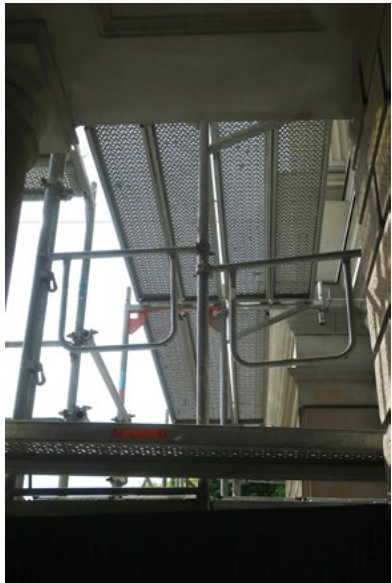


237





238



239



Autor:innen und Herausgeberinnen

Susanna Blaser
ist Kunsthistorikerin und leitet den Bereich «Geschichte, Kultur, Theologie» an der Universitätsbibliothek Zürich.

Roget Fayet
ist Direktor des Schweizerischen Instituts für Kunstwissenschaft in Zürich und Titularprofessor für Kunstgeschichte an der UZH.

Ylva Gasser
ist Kunsthistorikerin und arbeitet als stellvertretende Leiterin der Abteilung Karten und Panoramen an der Zentralbibliothek Zürich.

Bettina Gockel
ist Inhaberin des Lehrstuhls für Bildende Kunst am Kunsthistorischen Institut der UZH.

Daniela Hoesli
ist wissenschaftliche Illustratorin am Kunsthistorischen Institut der UZH.

Carola Jäggi
ist Inhaberin des Lehrstuhls für Kunstgeschichte des Mittelalters und Archäologie der frühchristlichen sowie der hoch- und spätmittelalterlichen Zeit am Kunsthistorischen Institut der UZH.

Nadia Pettannice
ist Historikerin und Mittelalterarchäologin und arbeitet als Doktorandin an der Forschungsstelle für Sozial- und Wirtschaftsgeschichte der UZH.

Katja Schröck
ist Kunst- und Architekturhistorikerin und arbeitet als wissenschaftliche Assistentin am Kunsthistorischen Institut der UZH.

Abkürzungsverzeichnis

ASA	Anzeiger für Schweizerische Geschichte und Alterthumskunde
BAZ	Baugeschichtliches Archiv Zürich
ED	Erziehungsdirektion des Kantons Zürich
ETH	Eidgenössische Technische Hochschule Zürich
GSK	Gesellschaft für Schweizerische Kunstgeschichte
gta-Archiv	Archiv des Instituts für Geschichte und Theorie der Architektur der ETH
JbUZH	Universität Zürich, Rektoratsrede und Jahresbericht
KDP	Kantonale Denkmalpflege Zürich
KHIST	Kunsthistorisches Institut der Universität Zürich
KRP	Kantonsratsprotokoll
MAGZ	Mitteilungen der Antiquarischen Gesellschaft in Zürich
NZN	Neue Zürcher Nachrichten
NZZ	Neue Zürcher Zeitung
RRB	Regierungsratsbeschluss
SIK-ISEA	Schweizerisches Institut für Kunstwissenschaft
StAZH	Staatsarchiv des Kantons Zürich
UZH	Universität Zürich
UZH-Archiv	Archiv der Universität Zürich
ZAK	Zeitschrift für Schweizerische Archäologie und Kunstgeschichte
ZBZ	Zentralbibliothek Zürich



150 Jahre

Kunstgeschichte an der UZH

Institutskolloquium HS 2020, mittwochs, 18:15-19:45 Uhr



**Universität
Zürich**^{UZH}

Kunsthistorisches Institut
Rämistrasse 73
CH-8006 Zürich



Aufgrund der aktuellen Situation wird um vorherige Anmeldung für jede einzelne Sitzung unter katja.schroeck@uzh.ch gebeten.

30. Sept. 2020:

Carola Jäggi: Start mit Doppelspitze: Friedrich Salomon Vögelin und Johann Rudolf Rahn

David Ganz: Institutionelle Gehversuche. Die Anfänge des Kunstgeschichtlichen Seminars

14. Okt. 2020:

Tristan Weddigen: Heinrich Wölfflin und das Erbe der Kunstwissenschaft

Roger Fayet: Gotthard Jedlicka: Erlebnis als Methode

28. Okt. 2020:

Hans B. Thomsen: 50 Jahre Kunstgeschichte Ostasiens in der Schweiz

Ylva Gasser: Konrad Escher und die Förderung der schweizerischen Kunstgeschichte unter Beachtung der Zürcherischen Kunst

11. Nov. 2020:

Bettina Gockel: Der "Lehrstuhl für Geschichte der bildenden Kunst" und seine universitären Innovationen seit den 1980er Jahren bis heute – Interdisziplinarität, Bildmedien und Gender

25. Nov. 2020:

Nadia Pettannice: Haus des Sehens – Vom Palast der Augenheilkunde zum Schnellimbiss-Klon?

Aleksandra Kratki: Glasdias des Kunsthistorischen Institutes: Zeugen eines medialen Umbruchs und Meilensteine der kunsthistorischen Lehre

9. Dez. 2020:

Bärbel Küster: 30 Jahre Gegenwart – Über das Zeitgenössische in der Kunstgeschichte

Liliana Gomez: Global Art und transkulturelles Gedächtnis

Apéro

Konzept und Organisation: Prof. Dr. Carola Jäggi und Katja Schröck M.A.



ISBN 978-3-033-09298-3



9 783033 092983 >

