

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

Band: 69 (2012)

Heft: 3-4

Artikel: Das Nachleben der Ornamente : Kunstgeschichte aus dem Geist der
Gegenwart bei Rahn und Gantner

Autor: Gnehm, Michael

DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-323553>

Nutzungsbedingungen

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

Conditions d'utilisation

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

Terms of use

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

Download PDF: 08.11.2024

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

Das Nachleben der Ornamente: Kunstgeschichte aus dem Geist der Gegenwart bei Rahn und Gantner

von MICHAEL GNEHM

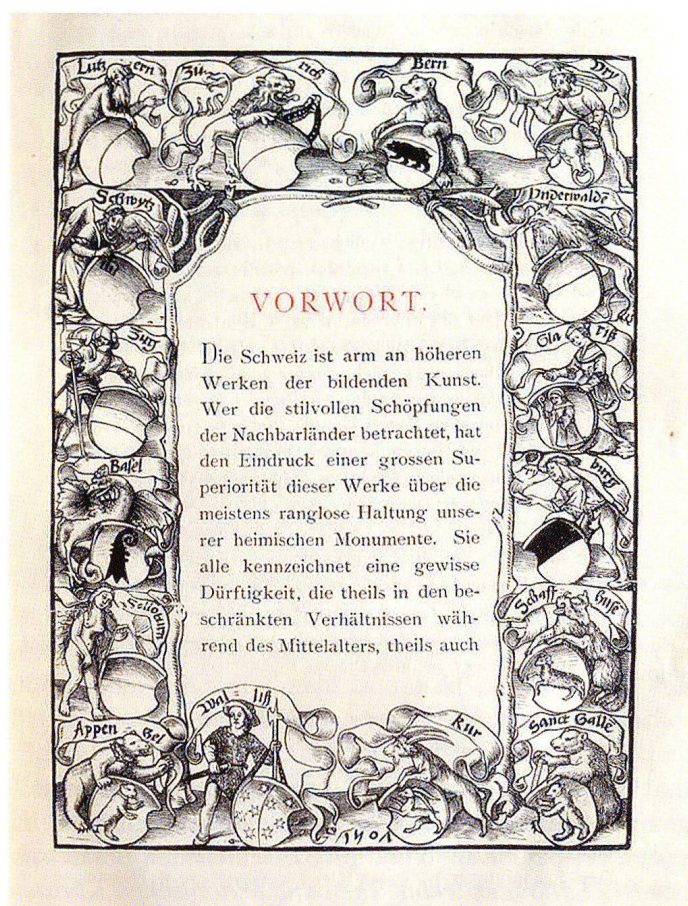


Abb. 1 Aus: JOHANN RUDOLF RAHN, *Geschichte der bildenden Künste in der Schweiz*, Zürich 1876, S. V.

Johann Rudolf Rahns Leistung für eine Kunstgeschichte der Schweiz hat ab den 1930er Jahren zwei Relativierungen erfahren. Einerseits gilt Rahn als Vertreter einer «dem Charakter des Positivismus» verpflichteten Wissenschaft der «quellenmässige[n] Dokumentation und sachlich präzise[n] Autopsie», welcher die mit der Wölfflin-Schule «auftauchenden formal-ästhetischen und form-psychologischen Bestrebungen der nachfolgenden deutschen Kunstgeschichtsschreibung» fehle.¹ Andererseits folge daraus, dass sich «aus seinen Publikationen [...] keine geistesgeschichtlichen Zusammenhänge» ergäben.² Beiden Meinungen trat schon Joseph Gantner, ein Wölfflin-Schüler, in seiner mehrbändigen *Kunstgeschichte der Schweiz* entgegen. Die beiden ersten, 1936



Abb. 2 Aus: PETERMANN ETTERLIN, *Kronica von der loblichen Eydgnoschaft*, Basel 1507, fol. A2v. Zentralbibliothek Zürich.

und 1947 erschienenen und die Zeit «bis zum Ende des romanischen Stils» sowie «Die gotische Kunst» umfassenden Bände sind eine Aktualisierung von Rahns Vorgängerwerk, ohne dass Rahn verabschiedet würde.³ Gantner sah die Qualität von Rahns *Geschichte der bildenden Künste in der Schweiz* dadurch bestätigt, dass sie sich behaupten konnte, obwohl die Vertreter der «Wissenschaft der Kunstgeschichte» seither «mehrmals ihre kunsthistorischen Ideologien schufen und umschufen».⁴ Wie im Folgenden darzulegen versucht wird, war Rahns *Geschichte der bildenden Künste* für Gantner attraktiv, weil sie durchaus kunstformenbezogene Betrachtungen, wenn gerade auch in geschichtsphilosophischer Ausrichtung, anstellt. Beides manifestiert sich am Ornament als

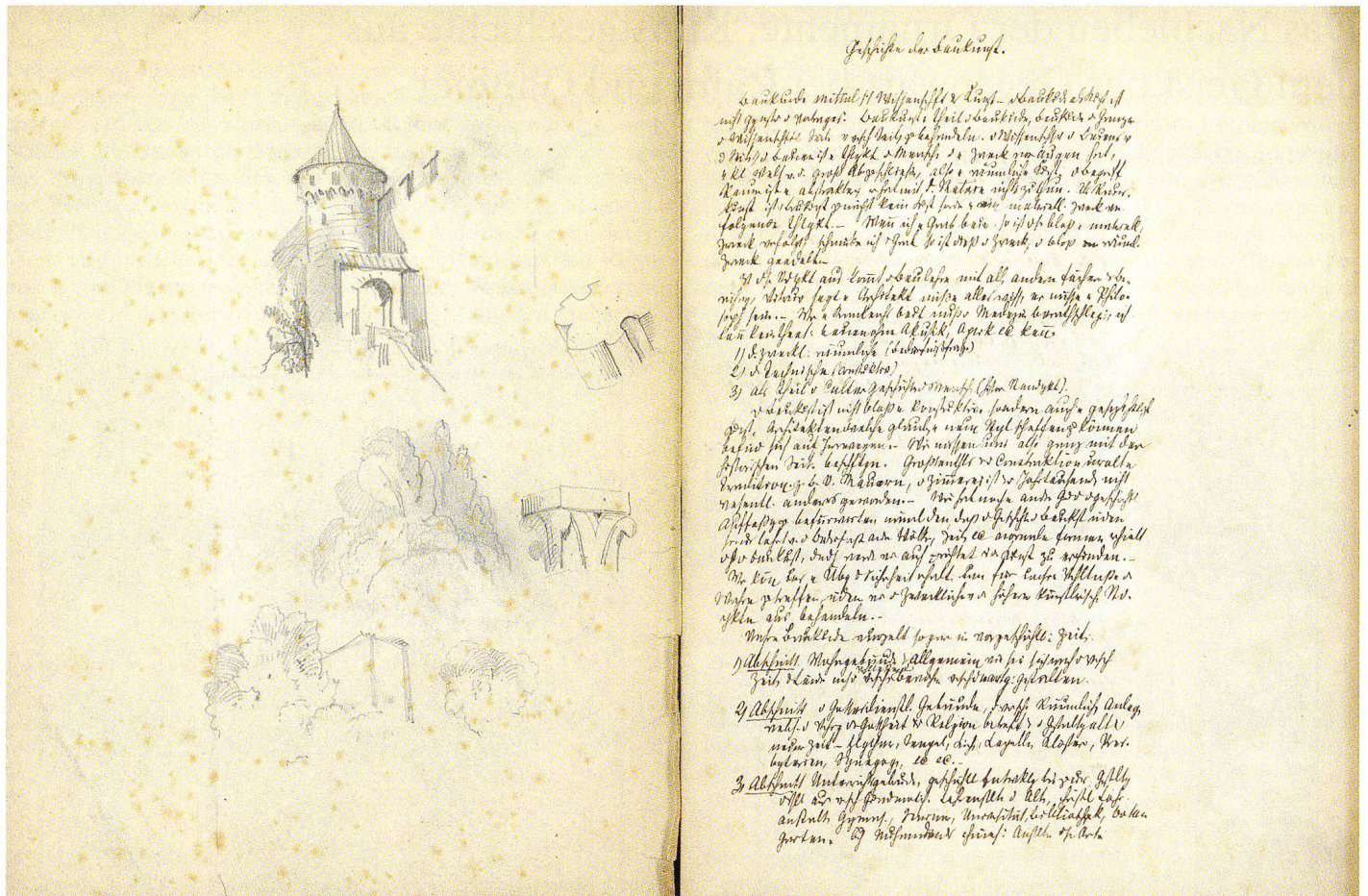


Abb.3 AUS: JOHANN RUDOLF RAHN, *Prof. Semper. Geschichte der Baukunst, Kollegheft Eidgenössisches Polytechnikum Zürich*, Wintersemester 1862/63, S.1. Zentralbibliothek Zürich, Graphische Sammlung, Rahns 154.

Ausdruck des «Nachlebens» von Kunstformen, und beides hatte Rahns bei Anton Springer und Carl Schnaase, insbesondere aber auch bei Gottfried Semper kennengelernt. Semper wirkt auch in Gantners *Kunstgeschichte der Schweiz* nach. Mit Semper, dem Neorenaissance-Vertreter, stellt sich die Frage nach dem Verhältnis von Rahns und Gantners vorzüglich dem Mittelalter gewidmeten Kunstgeschichten zur Renaissance in der Schweiz. Für Rahns kann gelten, dass er mit dem Petermann Etterlins Schweizer Chronik von 1507 entnommenen Zierrahmen für das Vorwort seiner *Geschichte der bildenden Künste* vorwegnimmt, was ihn am «Schlusse des Mittelalters», mit dem sie endet, interessierte: eine Fortsetzung mit der Darstellung des Nachlebens der Antike in der Renaissance von deren Ornamentformen aus (Abb.1 und 2).

Der ornamentale Untergrund der Kunstgeschichte: Semper, Rahns, Gantner

Sowohl Rahns wie auch Gantners Kunstgeschichten leisten eine Methodenreflexion, die einem kulturgeschichtlichen Erbe der Kunstgeschichte angehört, das in der Kunst-

und Architekturgeschichte Gottfried Sempers einen prägnanten Ausdruck gefunden hat. Semper formulierte im ersten der beiden 1860 und 1863 erschienenen Bände seines *Der Stil in den technischen und tektonischen Künsten* das allgemeine historiografische Problem, wie der eigene Standpunkt sich zum behandelten Gegenstand verhält. Problematisch ist dieses Verhältnis aus zwei Gründen: einerseits aufgrund der geforderten wissenschaftlichen Objektivität, andererseits wegen der Unsicherheit des eigenen geschichtlichen Orts. Semper beginnt mit einer Zeitdiagnose, der zufolge «wir uns wahrscheinlich mitten in einer Krisis» des «Kunstlebens» befänden. Diese Einschätzung der eigenen Gegenwart versieht er mit dem Vorbehalt, dass sie insofern unsicher sei, als «wir des Standpunktes und der Uebersicht über dieselbe entbehren, weil in ihr lebend».⁵ Sempers Krisengefühl markiert die Krise des Historismus: Distanziert sich Geschichte von der eigenen Gegenwart, oder wird sie zu ihrer Erklärung betrieben?

Diese Fragen beschäftigten sowohl Rahns als auch Gantner; bei beiden wird ein Krisengefühl zum Ausdruck des Lebens überhaupt. Für Rahns bringt der Anspruch des Lebens auf Gegenwärtigkeit nicht das Kunstleben direkt, aber die Geschichte in die Krise. Im Vorwort seiner

Geschichte der bildenden Künste schreibt er: «[D]ie Gegenwart gehört zu den Epochen rührigsten Treibens und kaum je hat schroffer der Grundsatz gewaltet, dass dem Lebenden allein das Recht gebühre.» Eine Alternative zum beklagten «blinden Fanatismus gegen alles Bestehende»⁶ und also gegen die Geschichte hat er als Student der Universität Zürich im Wintersemester 1862/63 am Eidgenössischen Polytechnikum mit Sempers Vorlesung zur «Geschichte der Baukunst» kennengelernt (Abb. 3).⁷ Gantner wiederum zitiert 1927 in seiner ersten Zürcher Antrittsvorlesung *Semper und Le Corbusier* aus Sempers Krisendiagnose die kosmologische Analogie zwischen den «im All zerstobene[n] Systeme[n]» und dem «sich gestaltende[n] Weltgeist» mit «Erscheinungen am Gesichtskreise der Kunstgeschichte».⁸ Im Manifest *Revision der Kunstgeschichte* von 1932 (als Anhang ist seine Antrittsvorlesung wiederabgedruckt) argumentiert er für eine an der Gegenwartskunst orientierte Geschichte, um «sich der möglichen Analogien zu versichern», «wo die kunsthistorische Darstellung Perioden zu behandeln hat, in welchen ähnliche Tendenzen auftreten».⁹

Gantner beobachtet, dass «alle romanische Kunst, wie überhaupt die Frühzeit des Mittelalters, auch unter dem Gesichtspunkte der Malerei, sehr stark dazu verführt, mit <gegenwärtigen> Augen gesehen zu werden».¹⁰ In einer späteren Publikation illustriert er dies auf dem Schutzumschlag mit der Gegenüberstellung eines spanisches Reliefs aus dem 12. Jahrhundert, das Christus aus einer Berufung Petri zeigt, und Juan Gris' «Femme à la mandoline d'après Corot» von 1916 (Abb. 4). Wie die Bildgegenüberstellung andeutet, geht es um die Vermischung von flächiger und ornamentaler Abstraktion mit menschlicher Figuration, von Ornament mit Leben. Dem möglichen Vorwurf einer suggestiven formalen Analogie begegnet er mit dem Vorbehalt, es sei nicht die «Analogie [...] von einzelnen Formen», sondern «die Einsicht in die schöpferische Tat», über welche die «Brücke von der Gegenwart nach rückwärts» führe.¹¹

Mit dem Schöpferischen als Begriff, der die Kunstgeschichte aus dem Historismus leiten sollte, unterscheidet sich Gantner von Rahn; mit dem Wert, der dem Ornament als Epochenverbindung zukomme, trifft er sich mit ihm. Gantner kombiniert sowohl das Schöpferische wie auch das Ornamentale mit der Diagnose des eigenen technischen Zeitalters; er lokalisiert dessen geschichtliche Parallelen im «Auftauchen geometrischer und abstrakter Formen» als Ausdruck der «innere[n] Tendenz der Kunst zur zweckgebundenen technischen Form».¹² Damit bringt er indirekt Semper ins Spiel, stützt er doch seinen Vergleich mit Le Corbusier auf die Interpretation, Semper leiste die «Zusammenfassung aller Zweige der angewandten Kunst und der Architektur unter einen einzigen Gedanken der Entstehung der Form aus Material und Gebrauchszweck, und damit zusammenhängend: Degradierung der Baukunst von ihrer Rolle einer <oberen> Kunst, welche von sog. <niederen> Künsten ihren Schmuck entlehnen müsste».¹³

Diese technizistische Interpretation Sempers, Alois Riegl entlehnt,¹⁴ berührt den Punkt, den Rahn in der Semper-Vorlesung von 1862/63 kennengelernt hatte. Zum Anfang der Vorlesung notierte Rahn, dass «Bauen [...] eine Thätigkeit» mit dem «Zweck» sei, «eine kleine Welt von der großen abzuschließen». Der Zweck sei ein doppelter: «ein materieller Zweck», der zusätzlich – «schmücke ich» das Gebaute – als «bloß räumliche[r] Zweck geadelt» werde.¹⁵ Die architektonische Abgrenzung von der grossen Welt, dem Kosmos, schafft zugleich die Verbindung zu ihr, durch den Schmuck, die Kosmetik.¹⁶ Sempers Zweckbezogenheit, wie Rahn festhielt, ist eine, bei der «wir das Zweckliche von dem höhern künstlerischen Standpunkte aus behandeln».¹⁷ Den künstlerischen Standpunkt hat Rahn in Sempers Fokussierung auf die technischen Künste, das Kunstgewerbe der Kleinkünste und deren supponierte Gesetzmäßigkeiten von Ornamentik und Form kennengelernt. Rahn, der Sempers Zeichenkünste an der Wandtafel lobte, zeichnete die Klassifizierung der Gefässe und mit der Keramik einen von Sem-

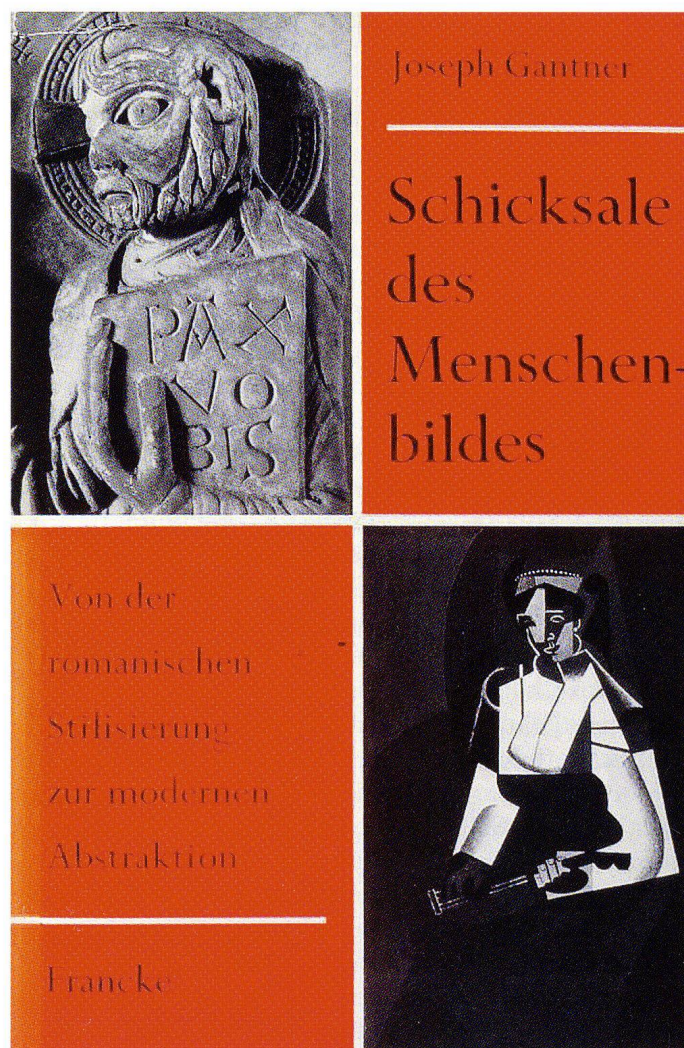


Abb. 4 JOSEPH GANTNER, *Schicksale des Menschenbildes*. Von der romanischen Stilisierung zur modernen Abstraktion, Bern 1958, Umschlag.

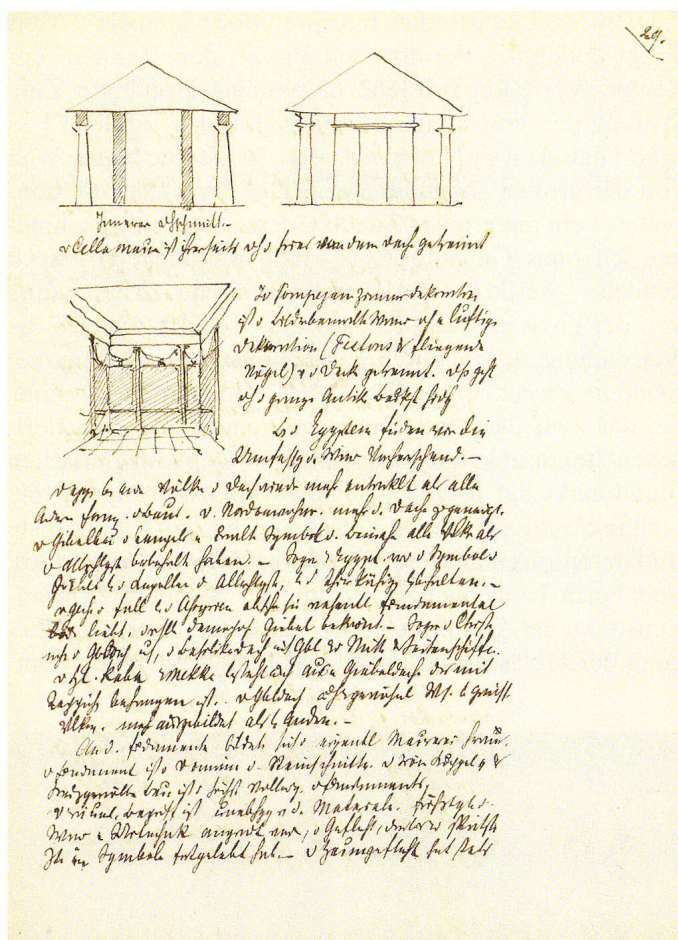


Abb. 5 Aus: JOHANN RUDOLF RAHN, Prof. Semper. *Geschichte der Baukunst*, Kollegheft Eidgenössisches Polytechnikum Zürich, Wintersemester 1862/63, S. 29. Zentralbibliothek Zürich, Graphische Sammlung, Rahn 154.

pers architektonischen «Urstoffen» ebenso ab, wie er zur Zeichnung eines pompejanischen Innenraums die Bedeutung der Textilkünste für Sempers Architekturauffassung festhielt (Abb. 5). Es sei in «der pompejanischen Zimmerdekoration [...] die bilderbemahte Wand durch eine luftige Dekoration (Festons & fliegende Vögel) von der Decke getrennt», wobei die «Symbolik [...] der römischen Wände der Textilkunst (Weberei)» angehöre.¹⁸

Sempers Fokus auf die Ornamentik, deren Symbolik auf die Herkunft der Elemente architektonischer Monumentalkunst verweise, zeigt seinen von Geschichte geprägten künstlerischen Standpunkt. Entsprechend notiert Rahn zu Sempers Vorlesung, es sei die «Baukunst [...] nicht bloss eine konstruktive, sondern auch eine geschichtliche Kunst» und dabei «Theil der Culturgeschichte».¹⁹ Aus ihr hebt Semper die Kleinkünste, ihre Techniken und ornamentale Symbolik, aber auch Alltagsarchitektur wie das pompejanische Haus hervor. Sempers Konzipierung einer Kunstgeschichte «von unten» ist in Rahns *Geschichte der bildenden Künste* hinsichtlich der Durchschnittlichkeit schweizerischer Kunst, aber auch mit Blick auf die Behandlung der Kleinkünste präsent. Sie findet sich auch

bei Gantner, der in seiner *Revision der Kunstgeschichte* die anonyme, volkstümliche Architektur eine gleichbleibende Grundlage der variierenden Stile der Hochkunst nennt. Vor jener würden, wie Gantner gewissermassen mit Semper sagt, «die Merkmale der grossen Stile [...] beinahe so erscheinen wie eine wechselnde Stickerei auf dem ewig gleichbleibenden Stoffe».²⁰

Das «Nachleben» der Formen zwischen Mittelalter und Renaissance

Gantners *Revision der Kunstgeschichte* möchte einer geschichtsabgewandten Haltung der Künstler seiner Zeit Rechnung tragen: es seien «unsere Künstler jetzt auf dem Punkte angelangt [...], wo sie die Bücher der Historie zu klappen müssen». Diese Abwendung von der Geschichte schaffe jedoch die notwendige Distanz für «die Möglichkeit eines gerechten Urteils [...] über all das, wovon wir uns eben abgewandt haben».²¹ Gemeint ist das 19. Jahrhundert und damit sowohl Semper als auch Rahn. Deren Neubeurteilung müsste auch Rahns eigenem Gegenwartsbezug, den Gantner nicht eigens hervorhebt, gelten. Denn Rahn tritt zur Legitimation seiner Kunstgeschichte als Kritiker des Alltagslebens auf. Es gehe darum «zu sammeln und zu retten [...], bevor das Vorhandene noch dem das Alte zerstörenden Drange des Alltagslebens verfällt».²² Diesem Dokumentarisierungsappell ging Rahn mit seiner 1872 begonnenen, listenartig abgefassten Statistik der Schweizer Kunstdenkmäler voraus. Die Statistik war indessen nicht losgelöst von Überlegungen zur Geschichtsschreibung. Ihren Kontext bildet die Frage, wie formale Aspekte der Kunst trotz «dem das Alte zerstörenden Drange des Alltagslebens» überleben.

Wie Rahns pittoreske Burgansicht auf der Umschlaginnenseite seines Semper-Kolleghefts zeigt, war er bei der Vorlesung zur «Geschichte der Baukunst» in Gedanken beim Mittelalter. Doch Sempers Fokus auf die Renaissance, der sich bei seinen vor allem der ägyptischen, assyrischen und römischen Architektur gewidmeten Ausführungen (das Mittelalter wird nur punktuell berührt) in der Einstreuung, wie Rahn in seinen Erinnerungen festhielt, von «lauter Neue[m] und Selbstgebaute[m]» manifestierte,²³ spiegelt sich in Rahns *Geschichte der bildenden Künste*. Es ist nicht abwegig, in der schweizerischen Renaissance ihren verborgenen Fokus zu vermuten, in der Frage nämlich nach dem Übergang mittelalterlicher Kunstelemente zu solchen der Renaissance. Einerseits erwähnt Rahn gegen Schluss seiner *Geschichte der bildenden Künste* – durchaus in Sempers Sinn –, es werde das «letzte Stadium des gothischen Stiles sein Zeitalter der Sophistik genannt», wo «der Glaube an die selbsterfundene Gesetze in einem Spiele erstarb».²⁴ Andererseits veranschaulicht er mit dem einleitenden Zierrahmen aus Etterlins Schweizer Chronik Anfang und Fortsetzung seiner *Geschichte der bildenden Künste* in der Renaissance.

Die Frage nach dem Nachleben eines vergangenen Formenrepertoires kannte Rahn von Anton Springer her, insbesondere aus zwei von dessen Aufsätzen, *Das Nachleben der Antike im Mittelalter* und *Der gotische Schneider von Bologna*, aus Letzterem bezüglich des Nachlebens der Gotik und ihrer Vermischung mit Renaissanceformen bei der Fertigstellung von San Petronio in Bologna.²⁵ Rahn verweist darauf in seinem Aufsatz *Zur Geschichte der Renaissance-Architektur in der Schweiz* von 1881, der als Untertitel «Das Nachleben der Gothik» trägt.²⁶ In seiner *Geschichte der bildenden Künste* kommt das Nachleben antiker Formen verschiedentlich zur Sprache – zuerst in Bezug auf die spätrömische Architektur, deren formale Extravaganzen vielfach «unmittelbar in die Kunst des Mittelalters hinübergewandert» seien. Und da taucht der Alltag als Formenbewahrer auf: «Nur auf *einem* Gebiete regte sich noch lange der Formensinn der guten alten Zeit, nämlich in den mehr handwerklichen Erzeugnissen, welche die sogenannte *Kleinkunst* für den Gebrauch des täglichen Lebens schuf.»²⁷ Der «Formensinn der guten alten Zeit» meint ein antikisches Formenrepertoire, das im Mittelalter lebendig geblieben sei.

Dass das Nachleben der Antike im schweizerischen Mittelalter durch die Kleinkünste gewährleistet gewesen sei, erklärt für Rahn auch «die Kunstblüte der folgenden Epoche», der Renaissance. Im Fall besonders der Schweiz

seien es «die Schöpfungen der Kleinkunst» gewesen, «in denen zuerst [...] die Bekanntschaft mit den Formen der Renaissance verbreitet wurde». Während Rahn für die eigene Zeit den «das Alte zerstörenden Drange des Alltagslebens» beklagt, sieht er in der schweizerischen Renaissance dadurch, dass sich «die Kunst wieder dem Kleinen zugewendet» habe, deren «normale Stellung verschafft, die auf der engen Verbindung der Kunst mit dem Leben [...] beruht». Diese Lebensverbundenheit zeige sich bei der Hochkunst selber darin, dass sich «die Grössten des XVI. Jahrhunderts, die Italiener, Hans Holbein und seine Zeitgenossen und Nachfolger dem Handwerke zuwandten».²⁸ Mit seinem Beitrag zu Niklaus Manuel von 1879 widmet er einen ersten Aufsatz zur Renaissance in der Schweiz einem Zeitgenossen Holbeins d.J.; mit dem Fokus auf Manuels Scheibenrisse schliesst er an das mit dem Wappenrahmen des Vorworts seiner *Geschichte der bildenden Künste* angezeigte Handwerk an.

Die Wahl war programmatisch: In seiner *Geschichte der bildenden Künste* nannte Rahn Manuel noch als Beispiel jener Künstler, bei denen «die schweizerische Eigenthümlichkeit doch nicht in höheren Leistungen zu Tage» trete.²⁹ Kurz darauf trat Salomon Vögelin, Rahns Kollege an der Universität Zürich, in der 1878 publizierte Gesamtausgabe der Schriften Manuels mit gegenteiliger Meinung auf: Letzterer sei «unstreitig der *grösste Künstler*, den die Schweiz hervorgebracht» habe.³⁰ Rahns Wahl passt aber auch zu seinem parallelen Interesse an der Schweizer Renaissancearchitektur. An den Scheibenrissen hebt er deren architektonische Motive hervor und wertet denjenigen mit dem heiligen Vinzenz als besondere Renaissanceleistung Manuels (Abb. 7). Hier sei er als «Zeichner von *Ornamenten* und *Architekturen* [...] schon früh in die Fussstapfen der Renaissanceisten getreten». Davon zeuge als «erste bekannte Probe [...] die Umrahmung zum hl. Vincenz».³¹ Allerdings wird dieser Scheibenriss, den Rahn auf 1518 datiert, heute nicht nur später, um 1520, angesetzt, sondern auch einem Zeitgenossen Niklaus Manuels zugeschrieben.³² Solche Neuzuschreibungen relativieren Rahns Argumentation, weil sie eine vermeintlich individuelle, einer burckhardtschen Konzeption der Renaissancepersönlichkeit entsprechende Leistung Manuels³³ – das Ornament in Verbindung mit Architektonischem – als überpersönliches Zeitelement, das keinem Künstler allein gehöre, erscheinen lassen.

Eine Verallgemeinerung von allzu Persönlichem stützte allerdings auch Rahns Argument, Niklaus Manuel als Repräsentanten einer Umbruchphase vom Mittelalter zur Renaissance zu verstehen. An seinem Vergleich des Vinzenz-Scheibenrisses mit einer Zeichnung der heiligen Anna selbdritt geschieht dies ansatzweise (Abb. 6). Für Rahn ist diese Anna selbdritt, an deren oberen Kante die Jahreszahl «1511» in den Bogen eingeschrieben ist, das «älteste unter den Werken, die Manuel zugeschrieben werden».³⁴ Auch diese Zeichnung gilt nicht mehr als Werk Manuels.³⁵ Unabhängig davon ist entscheidend, dass für



Abb. 6 Zeitgenosse Niklaus Manuels, Scheibenriss mit der heiligen Anna selbdritt, 1511. 21,3 × 27,9 cm. Kunstmuseum Bern, Inv. A 2227.

Rahn die Zeichnung mit der heiligen Anna selbdritt zum «bekanntem Typus der spätgotischen Cabinetsscheibe» gehört und der «ganze Entwurf wie das Einzelne [...] den Künstler noch durchaus den gotischen Traditionen zugehan» zeige.³⁶ Im Unterschied zu dieser Anna selbdritt mache sich beim Scheibenriss mit dem heiligen Vinzenz an den «Säulen mit Kelchkapitälen», die «zwei nackte Buben» tragen, die Renaissance bemerkbar. Man kann das so deuten, dass Rahn über diese Gegenüberstellung den Moment lokalisiert, wo der Wandel vom gotischen Rankenornament zum architektonischen Renaissanceornament stattfand. Zwar entwickle sich aus den von den Putti getragenen Fahnen «ziemlich unmotiviert das krönende Laubwerk».³⁷ Diese Unmotiviertheit in der Verbindung von Architektur- und Rankenelementen aber macht für Rahn offenbar die besondere Qualität Manuels als dessen eigenen Renaissancebeitrag aus: die Vermischung von Gotik und Renaissance.

Rahn bestimmt die Renaissanceposition Niklaus Manuels weiter über den Vergleich mit Hans Holbein, und zwar ebenfalls über dessen Behandlung der Ornamentik. Er wählt dazu als holbeinsches Beispiel einen zu Manu-



Abb.7 Zeitgenosse Niklaus Manuels, Scheibenriss mit dem heiligen Vinzenz, gegen 1520. 32,9×22,4cm. Kunstmuseum Bern, Inv. A 500.

els heiligem Vinzenz gleichzeitigen, wie er sagt, «erste[n] Entwurf, de[n] 1518 datierte[n] Scheibenriss zu dem <Wappen mit der Pflugschar>» (Abb.8).³⁸ Zwar hat auch dieser Scheibenriss seither eine andere Zuschreibung erfahren: er gilt nicht mehr als Werk Holbeins, sondern seines Umkreises.³⁹ Für Rahn aber ist wichtig, dass dieser Riss sich «durch die einfache Klarheit, die alle seine [Holbeins] nachmaligen Werke charakterisirt», vom Riss mit dem heiligen Vinzenz unterscheidet. Holbein habe «[a]n die Stelle der phantastischen Configurationen [...] eine feste Architektur von korinthisirenden Pfeilern mit einem cassettirten Rundbogen gesetzt». So sei er «der erste, der den phantastischen Ueberschuss und die ungezügelter Formenfülle der deutschen Frührenaissance bemeistert und sie zur gesetzmässigen, stilvollen Reife führt».⁴⁰

Mit der Gegenüberstellung von «phantastische[m] Ueberschuss» und «gesetzmässige[r], stilvolle[r] Reife», von Fantasie und Gesetzmässigkeit, führt Rahn zwar vor, inwiefern Manuels «phantastische» Kunst in der Entwicklung hin zu seiner stilvollen Renaissance hinter der Kunst Holbeins zurückbleibe. Aber insgesamt schreibt er ihr einen Wert zu, der sich einer übergeschichtlichen



Abb.8 Umkreis Hans Holbeins d.J., Scheibenriss mit drei Bauern und einem Wappen mit Pflugschar, 1518. 415×30,1cm. Kunstmuseum Basel, Kupferstichkabinett, Inv. 1823.138.

Gesetzmässigkeit entzieht: die Fantasie des Individuellen. Bezieht man Rahns Äusserungen zu Holbein auf seine Bewertung der Gotik, so ergibt sich folgende Parallele: Mit Holbein wird eine künstlerische Fantasie, das Fantastische bei Manuel, genauso durch eine Kunst der Gesetzmässigkeit abgelöst, wie es Rahn zufolge beim Übertritt der Gotik in ihr «letzte[s] Stadium» geschehen sei, als deren «Glaube an die selbsterfundene Gesetze in einem Spiele erstarb».⁴¹

«Kunsthistorische Ideologien» des Ornaments

An Rahns Gegenüberstellung einer Ornamentik, wie er sie einerseits für Manuel, andererseits für Holbein beschreibt, ist das Vokabular bemerkenswert. Denn wenn Rahn in seinem Manuel-Aufsatz, also 1879, von der «einfache[n] Klarheit», der «feste[n] Architektur» und der «stilvollen Reife» Holbeins spricht, so sind das Begrifflichkeiten, die Heinrich Wölfflin wenig später in seinem Buch *Renaissance und Barock* zur Renaissancebestimmung einsetzt. Umgekehrt erinnert Rahns Charakterisierung der «deutschen Frührenaissance» über einen «phantastischen Ueberschuss und die ungezügelter Formenfülle» einerseits an Wölfflins Ansicht zur Renaissancearchitektur der «nordischen Völker», andererseits an dessen Barockbegriff.⁴² Wie dann auch Wölfflin, verwendet Rahn schon 1876 den Barockbegriff als überzeitliches Phänomen bezüglich einer «barocken Kolossalität [...], welche denn allerdings für die spätrömische Architektur bezeichnend geworden ist».⁴³

Solche Parallelen zu Wölfflins überzeitlicher Verwendung von Stilkriterien zeigen sich auch in Gantners Adaptionen der Argumentationslinien Rahns, so in seiner Basler Antrittsvorlesung *Das Bild des Menschen in der romanischen Kunst* von 1938, wo er einem Kapitell im Chorumgang des Basler Münsters, das auf seinen vier Seiten die Geschichte von Pyramus und Thisbe zeigt, Niklaus Manuels entsprechende Gemäldeversion von 1513/14 gegenüberstellt (Abb. 9 und 10). Wo im Fall des romanischen Kapitells die Geschichte aus Ovids *Metamorphosen* auf die vier Kapitellseiten verteilt ist, stellt Manuels Gemälde ein Simultanbild dar, dessen verschiedene Szenen durch einen die Leinwand halbierenden Baum strukturiert sind. Gantner ortet den Unterschied in den beiden Ovid-Behandlungen darin, dass Manuel eine «Erzählung» präsentierte, die im romanischen Kapitell «nur noch Zeichen, Abbreviaturen einer Erzählung» sei.⁴⁴ In der Romanik verweise die aufs Zeichen verkürzte Erzählung über Ovid hinaus auf einen allgemeingültigeren Wert, auf den Opfertod Christi. Manuel dagegen verwandle die Erzählung in etwas nicht auf die transzendente Heilsgeschichte, sondern auf den eigenen Alltag Bezogenes.

In dieser Deutung erscheint die Geschichte von Pyramus und Thisbe im Rahmen der romanischen Kunst als religiöses Symbol in Form erzählerischer Verkürzung und



Abb. 9 Pyramus und Thisbe, 12. Jahrhundert, Chorumgangskapitell im Basler Münster. Aus: JOSEPH GANTNER, *Kunstgeschichte der Schweiz*, Bd. 1, Frauenfeld/Leipzig 1936, S. 235.

zeichenhafter Stilisierung. Demgegenüber biete Manuel, wie Gantner unter Verweis auf Rahn darlegt, «Parodien oder bestenfalls Allegorien auf das Leben der eigenen Zeit».⁴⁵ In Rahns Deutung fehlt indessen dieses allegorische Element. Für ihn hat Manuel die «antiken Gestalten [...] in's Zeitgenössische übersetzt» und als «eher etwas Komisches als Naives» dargestellt. Es sei eines jener Gemälde Manuels, die «wohl auch nicht viel mehr als blosser Parodien» seien.⁴⁶ Wenn Gantner Rahns parodistische Deutung von Manuels «Pyramus und Thisbe» durch den allegorischen Aspekt ergänzt, so dürfte dies aus Gründen geschehen, die im Vergleich mit der Version des Basler Chorumgangskapitells angelegt sind. Der Tod, mit dem die Geschichte von Pyramus und Thisbe endet, hat in den beiden Versionen nicht denselben Stellenwert: in der romanischen Version gehört er zur Heilsgeschichte, in der Version Manuels zur Banalität des Lebens. Manuels «Pyramus und Thisbe» schliesst etwas im Irdischen ab, das im romanischen Kapitell auf das Transzendente hin offen gelassen war. Die Manuelsche Allegorie erfüllt sich – so legt Gantners Deutung nahe – in ihrem eigenen Zeitbezug.

Die Offenheit romanischer Kunst verknüpft Gantner indessen ebenfalls mit einem profanen Aspekt. Er hebt



Abb. 10 Niklaus Manuel, «Pyramus und Thisbe», um 1513/14. 151,5 × 161 cm. Kunstmuseum Basel, Amerbach-Kabinett 1662, Inv. 421.

an der romanischen Stilisierung das Schöpferische hervor, das dann in der modernen Abstraktion eine Neuformulierung gefunden habe. Stilisierung und Abstraktion markieren für Gantner ein gleiches Interesse am Ursprung des Schöpferischen. In der romanische Kunst manifestierte es sich als «präexistente Grundform» (später spricht er von «Präfiguration» oder vom «Präfiguralen»): als Vorprägung der «schöpferischen Ideen» insbesondere durch ornamentale, abstrahierende Formen, die nicht wie das «Figurale» in sich geschlossen, sondern vorbereitend offen seien.⁴⁷ Entsprechend wirkten sie mit einem besonderen «Nachleben» des Ornamentalem als dem, was «am leichtesten von Stil zu Stil weiterschreitet».⁴⁸ Gantner bezieht sich unter anderem auf Henri Focillon für die Formu-

lierung, «die Menschenfigur der romanischen Kunst» zeige sich durch eine «grille d'ornements».⁴⁹ So sieht Gantner in der Romanik vorgeprägt, was in der Kunst seiner Zeit wiederkehrt: Bilder von Menschen und des Lebens, die im Ornamentalen eingebettet sind.⁵⁰ Das romanische Ornament, das den Tod von Pyramus und Thisbe rahmt, erscheint zugleich als das, was ein Leben nach dem Tod verspricht: als Nachleben von Formen, die für das Leben per se, für das Schöpferische stehen. In dieser Deutung wird die religiöse Transzendenz der Romanik auf den profanen Schöpfungsakt der Kunst übertragen.

Gantner versteht seine Auffassung einer «präfiguralen» Vermischung von Ornament und Leben ausdrücklich als «wahrhaft polaren Gegensatz zur klassischen Aes-

thetik».⁵¹ Sie gemahnt nicht nur an Wilhelm Worringers *Abstraktion und Einfühlung* (1908) und dessen *Formprobleme der Gotik* (1911), sondern auch an den weiteren Kontext der Ornamentdiskussion im 19. Jahrhundert. Über Carl Schnaases *Geschichte der bildenden Künste im Mittelalter* (1844– 1864) gelangte sie zu Rahn, der deren ersten Band für die zweite Ausgabe von 1869 überarbeiten half. Auf ihn verweist Rahn in seiner *Geschichte der bildenden Künste*, wo er den «Ursprung der germanischen Ornamentik» behandelt. Bei Schnaase geht es dort um die «Verschiedenheit dieser germanischen von den römischen Arbeiten». Während die römische Ornamentik eine «der antiken Architektur entnommene oder pflanzenartige Bildungen oder Thiergestalten» sei, bestehe die germanische Ornamentik aus «Linien, welche keineswegs so klare, benennbare oder abgeschlossene Formen, sondern ein phantastisches willkürliches Spiel mit geometrischen Elementen bilden».⁵² Als Illustration dient das «Bandgeflecht» einer Schnalle aus Daillens im Kanton Waadt. Rahn bildet eine vergleichbare burgundische Schnalle aus Bel-Air, Waadt, in seiner *Geschichte der bildenden Künste* ab (Abb. 11).⁵³

Die Unterscheidung der germanischen von der römischen Ornamentik wirkt sich implizit auf Rahns Einschätzung einer schweizerischen Renaissance aus. Wenn ihm zufolge nämlich in der Schweiz das antike Formenrepertoire durch das Ornament in den Kleinkünsten tradiert wurde, so stellt sich die Frage nach dem jeweiligen germanischen und römischen Ornamentanteil. Wie Schnaase unterscheidet auch Rahn die Verzierungen römischer «Schmucksachen [...] mit architektonischen Gliederungen oder mit animalischen und dem Pflanzenreich entnommenen Motiven» von einer «germanische[n] Ornamentik», in der «ein abstractes Spiel mit einfachen Ornamenten» vorherrsche.⁵⁴ Dieser «abstrakten» Ornamentik aber stellt er die figurative einer bei Lavigny, Kanton Waadt, gefundenen Schnalle mit Daniel in der Löwengrube gegenüber.⁵⁵ Als einer der «kindlichen Versuche zur Wiedergabe der menschlichen Gestalt» gewertet, bildet sie das Gegenstück zu den «Bandverschlingungen».⁵⁶ Die Doppelillustration lässt die Suggestion zu, dass in der germanischen Ornamentik angelegt sei, was in der Renaissance zum Austrag komme: die Tradierung einer antikischen Figurenornamentik auf Grundlage geometrisch-pflanzlicher Ornamente.⁵⁷

Die Problematik einer aufs Germanische zurückgeführten Ornamentdeutung zeigt sich in den romantisierenden Ansichten zu einem angelsächsischen Text, für den Rahn auf Schnaase verweist. Beschrieben wird «ein einst prachtvolles, jetzt verlassenes Schloss» mit «wunderhohen Mauern, von Wurmbildern schillernd», die als Beleg für die «altheidnische Tradition» der «wilden Verschlingungen von Drachen und anderen phantastischen Thieren an den alten norwegischen Kirchen» gedeutet werden.⁵⁸ Im Zusammenhang mit diesen Gedichtzeilen (die nicht, wie es bei Schnaase und Rahn heisst, zum *Beowulf*, sondern zum angelsächsischen Gedicht *Der Wanderer* gehören)⁵⁹ entwickelt Schnaase die Deutung einer den Gefahren germanischen Lebens entsprossenen Ornamentik. Es handle sich um Formen, welche die «germanische Phantasie» jener organischen Welt entnommen habe, die besonders der «Stimmung eines an das Dunkel nordischer Wälder, an den Kampf mit einer rauhen Natur und mit menschlicher Leidenschaft, an Jagd- und Kriegsszenen, an das Schauerliche, Wilde, Drohende gewöhnten Volkes» entspreche.⁶⁰

Die geistesgeschichtliche Romantik, über die Schnaase dem Germanischen in seiner auf eine «Arbeitsteilung der Nationen» ausgerichteten Kunstgeschichte ihren energischen Platz zuweist,⁶¹ wird bei Rahn in Deutungen gebrochen, wie er sie etwa zur «vorgeschrifteneren Entwicklung des romanischen Stiles» anhand der Skulpturen der Abteikirche von Payerne entwickelt. An deren «korinthisierenden Kapitälern» beobachtet er «Nachahmungen antiker Formen», die sich jedoch nur sporadisch fänden; es zeigten «die Mehrzahl der Kapitälern [...] fremde, barbarische Formen». Als fremd und barbarisch erscheinen Rahn die Kapitelle, die «mit Figuren und Ornamenten in wildem Durcheinander bedeckt» seien. Diese fremden Elemente würden jedoch hinsichtlich «Technik und Formen [...] an den altheimischen Stil burgundischer Zierathen» entsprechender Gürtelschnallen erinnern.⁶² Im Fremden das Heimische zu sehen, markiert Rahns Standpunkt, wonach «die mannigfaltigen Einflüsse [...] seit der romanischen Epoche der Kunst unseres Landes ein völlig kosmopolitisches Gepräge aufdrückten».⁶³ Eine vergleichbare Position vertritt Gantner in seinen Texten der 1930er und 1940er Jahre. Einerseits teilt er Rahns Ansichten einer schweizerischen Durchschnittskunst, wenn er zur Abteikirche von Payerne meint, in ihr bewahrheitete sich «die Rolle der Schweiz in der Kunst [...] zu vermitteln und zu konservieren».⁶⁴ Andererseits spricht er sich für einen «Kosmopolitismus» aus, wenn er eine Aktualisierung romanischer Kunst in der Gegenwartskunst durch den Umstand motiviert sieht, dass die Romanik einen «Weltstil» hervorgebracht habe.⁶⁵ Hier ist eine Distanzierung von einer herkömmlichen nationalistischen Kunstgeschichte fortgesetzt, die sich in Rahns *Geschichte der bildenden Künste* insofern auch manifestiert, als er den Reichsadler im Holzschnitt aus Etterlins Schweizer Chronik wegretuschierte und durch sein Vorwort ersetzte.

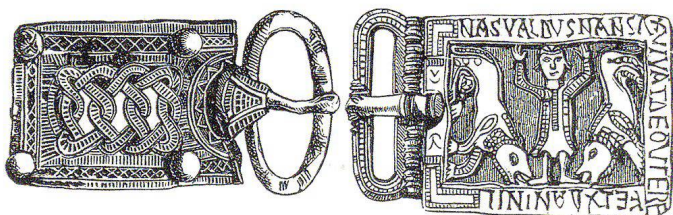


Abb. 11 Aus: JOHANN RUDOLF RAHN, *Geschichte der bildenden Künste in der Schweiz*, Zürich 1876, S. 71.

ADRESSE DES AUTORS

Michael Gnehm, Dr. phil., Privatdozent für Kunst- und Architekturgeschichte am Departement Architektur der ETH Zürich, Josefstrasse 165, CH-8005 Zürich

ANMERKUNGEN

- ¹ RUDOLF KAUFMANN, *Zur Geschichte der Statistik schweizerischer Kunstdenkmäler*, in: Anzeiger für schweizerische Altertumskunde 35, Heft 4, 1933, S.280–288, hier S.285.
- ² EMIL MAURER, *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.378–379. Siehe dazu GEORG GERMAN, *Johann Rudolf Rahn, die Schweizer Kunstgeschichte und das Tessin*, in: JOHANN RUDOLF RAHN, *Geografia e monumenti* (= Ausstellungskatalog, Museo d'arte di Mendrisio), hrsg. von JACQUES GUBLER, Mendrisio 2004, S.83–105, hier S.83–85, 93, 97.
- ³ 1956 und 1962 erschienen der dritte und vierte, von Gantners Schüler Adolf Reinle verfasste Band über «Die Kunst der Renaissance, des Barock und des Klassizismus» und «Die Kunst des 19. Jahrhunderts», 1968 Reinles Neubearbeitung des ersten Bandes.
- ⁴ JOSEPH GANTNER, *Kunstgeschichte der Schweiz*, Bd.1, Frauenfeld/Leipzig 1936, S.VII.
- ⁵ GOTTFRIED SEMPER, *Der Stil in den technischen und tektonischen Künsten, oder Praktische Ästhetik*, Bd.1, Frankfurt a.M. 1860, S.V.
- ⁶ JOHANN RUDOLF RAHN, *Geschichte der bildenden Künste in der Schweiz von den ältesten Zeiten bis zum Schlusse des Mittelalters*, Zürich 1876, S.VII.
- ⁷ Rahn ist in den Matrikeln der Universität Zürich für das Wintersemester 1862/63 aufgeführt; siehe dazu <http://www.matrikel.uzh.ch>. Am Eidgenössischen Polytechnikum in Zürich ist sein Name soweit nicht in den Matrikeln nachgewiesen; siehe dazu MARTIN FRÖHLICH, *Gottfried Semper als Entwerfer und Entwurfslehrer. Materialien zur Entwurfslehre im 19. Jahrhundert aus dem Zürcher Semper-Archiv*, Diss., ETH Zürich 1974 (Typoskript), Anhang: Die Zürcher Schüler Gottfried Sempers.
- ⁸ GOTTFRIED SEMPER (vgl.Anm.5), S.V; zitiert in: JOSEPH GANTNER, *Semper und Le Corbusier*, in: Annalen. Eine Schweizer Monatsschrift 1, Heft 7/8, 1927, S.481–490, 561–567, hier S.561. Siehe dazu die zweite Zürcher Antrittsvorlesung von 1933, in der Gantner von Semper zu Rahn überleitet: JOSEPH GANTNER, *Kunst und Kunstgeschichte in der Schweiz*, in: Der kleine Bund 14, Nr.27/28, 1933, S.209–211, 222–224.
- ⁹ JOSEPH GANTNER, *Revision der Kunstgeschichte. Prolegomena zu einer Kunstgeschichte aus dem Geiste der Gegenwart*, Wien 1932, S.53–54.
- ¹⁰ JOSEPH GANTNER (vgl.Anm.9), S.54.
- ¹¹ JOSEPH GANTNER (vgl.Anm.9), S.27, Anm.
- ¹² JOSEPH GANTNER (vgl.Anm.9), S.55.
- ¹³ JOSEPH GANTNER 1927 (vgl.Anm.8), S.563.
- ¹⁴ Siehe dazu WERNER OECHSLIN, *Stilhilfe und Kern. Otto Wagner, Adolf Loos und der evolutionäre Weg zur modernen Architektur*, Zürich/Berlin 1994, S.70–87.
- ¹⁵ JOHANN RUDOLF RAHN, *Prof. Semper. Geschichte der Baukunst*, Kollegheft Eidgenössisches Polytechnikum Zürich, Wintersemester 1862/63, S.1. Zentralbibliothek Zürich, Graphische Sammlung, Rahn 154.
- ¹⁶ Siehe dazu GOTTFRIED SEMPER, *Ueber die formelle Gesetzmä-*

ssigkeit des Schmuckes und dessen Bedeutung als Kunstsymbol, in: Monatsschrift des Wissenschaftlichen Vereins in Zürich 1, Heft 3, 1856, S.101–130.

- ¹⁷ JOHANN RUDOLF RAHN (vgl.Anm.15), S.1.
- ¹⁸ JOHANN RUDOLF RAHN (vgl.Anm.15), S.29–[30]. In seiner *Geschichte der bildenden Künste* zitiert Rahn Semper dreimal: zum «Verfalle des Formenwesens» ab Mitte des zweiten Jahrhunderts, der parallel zum «Streben nach Prunk und Ueberladung immer mehr in den Vordergrund» getreten sei (S.42, mit Verweis auf GOTTFRIED SEMPER (vgl.Anm.5), S.491–505); für eine «reiche Uebersicht antiker Gefässformen und ihrer Entwicklung» sowie zur antiken «Filigrantechnik» (S.48 und 54, mit Verweis auf Gottfried Semper, *Der Stil in den technischen und tektonischen Künsten, oder Praktische Ästhetik*, Bd.2, München 1863, S.1–208 und 490–500).
- ¹⁹ JOHANN RUDOLF RAHN (vgl.Anm.15), S.1.
- ²⁰ JOSEPH GANTNER (vgl.Anm.9), S.60. Siehe dazu die Kritik in PETER MEYER, *Geschichte aus dem Geiste der Gegenwart*, in: Werk 19, Heft 9, 1932, S.285–288.
- ²¹ JOSEPH GANTNER 1927 (vgl.Anm.8), S.482.
- ²² JOHANN RUDOLF RAHN (vgl.Anm.6), S.VII.
- ²³ JOHANN RUDOLF RAHN, *Erinnerungen aus den ersten 22 Jahren meines Lebens*, hrsg. von Gerold Meyer von Knonau, in: Zürcher Taschenbuch auf das Jahr 1920, Zürich 1920, S.1.
- ²⁴ JOHANN RUDOLF RAHN (vgl.Anm.6), S.776.
- ²⁵ ANTON SPRINGER, *Bilder aus der neueren Kunstgeschichte*, Bonn 1867, S.1–28, 147–170.
- ²⁶ JOHANN RUDOLF RAHN, *Zur Geschichte der Renaissance-Architektur in der Schweiz. Das Nachleben der Gothik*, in: Repertorium für Kunstwissenschaft 5, Heft 1, 1881, S.1–20.
- ²⁷ JOHANN RUDOLF RAHN (vgl.Anm.6), S.46 (Hervorhebung bei Rahn).
- ²⁸ JOHANN RUDOLF RAHN (vgl.Anm.6), S.776.
- ²⁹ JOHANN RUDOLF RAHN (vgl.Anm.6), S.6.
- ³⁰ FRIEDRICH SALOMON VÖGELIN, *Kunst*, in: Niklaus Manuel, hrsg. von JAKOB BÄCHTOLD, Frauenfeld 1878, S.LIX–CXX, hier S.CX (Hervorhebung bei Vögelin).
- ³¹ JOHANN RUDOLF RAHN, *Niklaus Manuel*, in: Repertorium für Kunstwissenschaft 3, Heft 1, 1879, S.1–32, hier S.28 (Hervorhebungen bei Rahn).
- ³² HANS CHRISTOPH VON TAVEL, *Scheibenriss mit dem hl. Vinzenz*, in: Niklaus Manuel Deutsch. Maler, Dichter, Staatsmann (= Ausstellungskatalog, Kunstmuseum Bern), Bern 1979, S.391–392.
- ³³ In der Renaissance sei es «eine persönliche That, das Ergebniss individuellen Denkens und Empfindens, in dem der Künstler die Spuren seiner Eigenart und Bildung niederlegt»; JOHANN RUDOLF RAHN (vgl.Anm.31), S.2.
- ³⁴ JOHANN RUDOLF RAHN (vgl.Anm.31), S.6–7, wo er Vögelins Irrtum, die Zeichnung sei verschollen, korrigiert; siehe dazu FRIEDRICH SALOMON VÖGELIN (vgl.Anm.30), S.LXX. Zu Vögelins Brief an Rahn über dessen Fund siehe Regine Abegg in diesem Heft.
- ³⁵ Siehe dazu *Alte Meister. Zeichnungen und Aquarelle aus der Graphischen Sammlung* (= Ausstellungskatalog, Kunstmuseum Bern), hrsg. von MARC FEHLMANN, Bern 2000, S.28. Für Hinweise zu diesem Blatt danke ich Michael Egli, Schweizerisches Institut für Kunstwissenschaft (SIK-ISEA), Zürich.
- ³⁶ JOHANN RUDOLF RAHN (vgl.Anm.31), S.7–8.
- ³⁷ JOHANN RUDOLF RAHN (vgl.Anm.31), S.28.
- ³⁸ JOHANN RUDOLF RAHN (vgl.Anm.31), S.29.
- ³⁹ CHRISTIAN MÜLLER, *Hans Holbein d.J. Zeichnungen aus dem Kupferstichkabinett der Öffentlichen Kunstsammlung Basel* (= Ausstellungskatalog, Kunstmuseum Basel), Basel 1988, S.47–48, Nr.6.
- ⁴⁰ JOHANN RUDOLF RAHN (vgl.Anm.31), S.29.
- ⁴¹ JOHANN RUDOLF RAHN (vgl.Anm.6), S.776.

- ⁴² Siehe dazu HEINRICH WÖLFFLIN, *Renaissance und Barock. Eine Untersuchung über Wesen und Entstehung des Barockstils in Italien*, München 1888, S.1 und 41.
- ⁴³ JOHANN RUDOLF RAHN (vgl.Anm.6), S.45. Siehe dazu Heinrich Wölfflin (vgl.Anm.42), S.1.
- ⁴⁴ JOSEPH GANTNER, *Das Bild des Menschen in der romanischen Kunst*, in: JOSEPH GANTNER, *Schicksale des Menschenbildes. Von der romanischen Stilisierung zur modernen Abstraktion*, Bern 1958, S.35–57, hier S.37. Siehe dazu auch Joseph Gantner (vgl.Anm.4), S.234–236.
- ⁴⁵ JOSEPH GANTNER 1958 (vgl.Anm.44), S.39.
- ⁴⁶ JOHANN RUDOLF RAHN (vgl.Anm.31), S.21. Unter «Phantastik» ist Manuels «Pyramus und Thisbe» rubriziert in Oskar Bächtli, *Malerei der Neuzeit* (= *Ars Helvetica*, Bd.6), Disentis 1989, S.22.
- ⁴⁷ JOSEPH GANTNER, *Romanische Plastik. Inhalt und Form in der Kunst des 11. und 12. Jahrhunderts*, Wien 1941, S.31–34 («prä-existente Grundform»). – JOSEPH GANTNER, *Die romanische Kunst und ihre Bedeutung für die Ästhetik der Gegenwart*, in: Actes du IVe Congrès International d'Esthétique Athènes 1960, Athen 1962, S.713–721, hier S.720; S.717, zu den «ungegenständlichen Grundformen in der figurativen Kunst». Zur Begriffsbildung JOSEPH GANTNER, *Formen des Unvollendeten in der neueren Kunst*, in: J. ADOLF SCHMOLL gen. EISENWERTH (Hrsg.), *Das Unvollendete als künstlerische Form. Ein Symposium*, Saarbrücken, Universität des Saarlandes, Mai 1956, Bern 1959, S.47–67, hier S.51. – JOSEPH GANTNER, *L'Imagine del Cuor* (1967), in: JOSEPH GANTNER, «Das Bild des Herzens». Über Vollendung und Un-Vollendung in der Kunst. Reden und Aufsätze, Berlin 1979, S.107–136, hier S.126.
- ⁴⁸ JOSEPH GANTNER, *Analyse der Form in der romanischen Plastik*, in: Deuxième Congrès International d'Esthétique et de Science de l'Art, Bd.2, Paris 1937, S.88–91, hier S.90.
- ⁴⁹ JOSEPH GANTNER 1958 (vgl.Anm.44), S.41, mit Verweis auf HENRI FOCILLON, *Les mouvements artistiques*, in: HENRI PIRENNE / GUSTAVE COHEN / HENRI FOCILLON, *La Civilisation occidentale au Moyen Âge*, Paris 1933, S.417–663, hier S.605. Zur Differenz zwischen Gantner und Focillon HEINRICH LÜTZELER, *Kunsterfahrung und Kunstwissenschaft*, Bd.2, Freiburg/München 1975, S.1085–1087.
- ⁵⁰ Gantners Analogie von Romanik und Moderne hatte Herbert von Einem 1932 und 1942 kritisiert: HERBERT VON EINEM, *Revision der Kunstgeschichte?*, in: Kritische Berichte 3/4, 1930/31, 1931/32, S.185–192, hier S.192. – HERBERT VON EINEM, *Joseph Gantner. Romanische Plastik. Wien 1941*, in: Göttingische Gelehrte Anzeigen 204, Heft 5, 1942, S.169–193, hier S.175, 179, 184, 190.
- ⁵¹ JOSEPH GANTNER 1962 (vgl.Anm.47), S.717.
- ⁵² CARL SCHNAASE, *Geschichte der bildenden Künste im Mittelalter*, 2., verbesserte und vermehrte Aufl., bearbeitet unter Mithilfe von J[OHANN] RUDOLF RAHN, Düsseldorf 1869, S.589.
- ⁵³ JOHANN RUDOLF RAHN (vgl.Anm.6), S.71; zuvor mit einer Aquatinta von Franz Hegi publiziert in FRÉDÉRIC TROYON, *Descriptions des tombeaux de Bel-Air* (= Mittheilungen der Antiquarischen Gesellschaft in Zürich, Bd.1, Heft 9), 1841, S.1–16, hier S.3 und Taf. IV, 5.
- ⁵⁴ JOHANN RUDOLF RAHN (vgl.Anm.6), S.69.
- ⁵⁵ Musée cantonal d'archéologie et d'histoire, Lausanne, Inv. 570. Zuvor mit einer Aquatinta von Franz Hegi publiziert in FRÉDÉRIC TROYON, *Bracelets et agrafes antiques*, in: Zeitschrift der Antiquarischen Gesellschaft in Zürich 3, 1842 (= Mittheilungen der Antiquarischen Gesellschaft in Zürich, Bd.2, Heft 8), Zürich 1844, S.27–32, hier S.29 und Taf. III, 1.
- ⁵⁶ JOHANN RUDOLF RAHN (vgl.Anm.6), S.71.
- ⁵⁷ Die «sogenannten Danielschnallen» werden in Reinles Neubearbeitung von Gantners *Kunstgeschichte der Schweiz* «den romanischen Bevölkerungsresten der Westschweiz zugewie-

- sen» und im Unterschied zu «den abstrakten, ornamentalen Arbeiten der germanischen Volkskunst von Burgundern und Alemannen [...] in antiker Tradition» gesehen; ADOLF REINLE, *Kunstgeschichte der Schweiz*, Bd.1, 2. Aufl., Frauenfeld 1968, S.227–228. Dass das Figürliche, wie es Rahn für die Renaissance in der Schweiz annimmt, im Fall antikischer Formen vom Ornamentalen dominiert werde, behauptet er ebenso vom germanischen Ornament: «Es kommt wohl vor, dass man Gewandnadeln nach römischem Muster die Gestalt von Vögeln gab, dass Bandverschlingungen in Vögel- oder Schlangenköpfe auslaufen, auch menschliche Masken, Thierfratzen und dgl. sind mehrfach zu erkennen. Aber all diese Motive werden in der Regel in decorativer Unterordnung, oft nur wie ein Nothbehelf angewendet»; JOHANN RUDOLF RAHN (vgl.Anm.6), S.71. Hier klingt an, was Semper zur Naht sagt: «Die Naht ist ein Nothbehelf, [...] um Stücke homogener Art [...] zu verbinden»; GOTTFRIED SEMPER (vgl.Anm.5), S.78.
- ⁵⁸ CARL SCHNAASE (vgl.Anm.52), S.510 und 595. Schnaase zufolge war Rahn an den Kapiteln zur «christlich-germanischen Kunst» nicht beteiligt; ebd., S.VII. Der Verweis auf Schnaase bei JOHANN RUDOLF RAHN (vgl.Anm.6), S.70.
- ⁵⁹ Schnaases Irrtum ergibt sich mit seinem Verweis auf die Übersetzung von Der Wanderer in MORITZ HEYNE, *Ueber die Lage und Construction der Halle Heorot im angelsächsischen Beovulfiede*, Paderborn 1864, S.21–22; Heynes Quelle für *Der Wanderer* ist Christian Grein (Hrsg.), *Bibliothek der angelsächsischen Poesie*, Bd.1, Göttingen 1857, S.238–241. Greins Glossar bietet folgende Diskussionspunkte für «wunderhohe Mauern, von Wurmbildern schillernd» (*veal vundrum heah vurmlicum fah*): *vurm-lic* ist übersetzt als *serpentis corpus*; *vurm-fah* als *versicolor* («schillernd») mit der Vermutung, es könne «mit schlangenförmigen Zeichnungen» meinen (CHRISTIAN GREIN (Hrsg.), *Bibliothek der angelsächsischen Poesie*, Bd.4, Göttingen 1864, S.764).
- ⁶⁰ CARL SCHNAASE (vgl.Anm.52), S.596–597.
- ⁶¹ Siehe dazu HENRIK KARGE, *Arbeitsteilung der Nationen. Karl Schnaases Entwurf eines historisch gewachsenen Systems der Künste*, in: Zeitschrift für Schweizerische Archäologie und Kunstgeschichte 53, Heft 4, 1996, S.295–306.
- ⁶² JOHANN RUDOLF RAHN (vgl.Anm.6), S.268.
- ⁶³ JOHANN RUDOLF RAHN (vgl.Anm.6), S.VI. Siehe dazu auch JOSEPH GANTNER 1933 (vgl. Anm.8), S.223. Siehe ebenfalls GEORG GERMANN, *Kunstlandschaft und Schweizer Kunst*, in: Zeitschrift für Schweizerische Archäologie und Kunstgeschichte 41, Heft 2, 1984, S.76–80, hier S.77–79. – OSKAR BÄTSCHMANN / MARCEL BAUMGARTNER, *Historiographie der Kunst in der Schweiz*, in: Unsere Kunstdenkmäler 38, Heft 3, 1987, S.347–366, hier S.355.
- ⁶⁴ JOSEPH GANTNER, *Die Abteikirche von Payerne*, in: Neue Zürcher Zeitung 157, Nr.165, 1936 (Morgenausgabe), Blatt 1.
- ⁶⁵ JOSEPH GANTNER 1941 (vgl.Anm.47), S.104. In JOSEPH GANTNER 1962 (vgl.Anm.47), S.716 ist nachzulesen, es sei in der Romanik der «erste wirklich gesamteuropäische Monumentalstil der Architektur» entstanden (Hervorhebung bei Gantner). Zu Rahns «Kosmopolitismus» siehe JOSEPH GANTNER 1933 (vgl.Anm.8), S.223.

ABBILDUNGSNACHWEIS

- Abb. 1, 4, 9, 11: Autor.
 Abb. 2, 3, 5: Zentralbibliothek Zürich.
 Abb. 6, 7: Kunstmuseum Bern.
 Abb. 8, 10: Kunstmuseum Basel.

ZUSAMMENFASSUNG

Das Ornament in der Kunst erweist sich in Johann Rudolf Rahns *Geschichte der bildenden Künste in der Schweiz* als Element, an dem Rahns Methodenreflexion sowie die Betrachtung seiner vor allem der Kunst und Architektur des Mittelalters gewidmeten Kunstgeschichte nachgezeichnet werden kann. Einerseits wird dabei deutlich, wie Rahns Vorhaben, seine Kunstgeschichte auf die Renaissance in der Schweiz auszuweiten, sich am «Nachleben» der Antike in den Ornamentformen orientiert. Andererseits ist es dieses an Carl Schnaase und Gottfried Semper geschulte Interesse für Formen des Kunstgewerbes, das Rahns eigenes «Nachleben» besonders im Nachfolgeprojekt einer «Kunstgeschichte der Schweiz», wie sie Joseph Gantner ab 1936 verfolgt hat, prägte. Mit dem Begriff des «Nachlebens» klingt zudem die Problematik an, inwiefern jede Kunstgeschichte aus dem jeweiligen «Geiste der Gegenwart» schöpft.

RÉSUMÉ

L'ornement dans l'art présente un élément dans la *Geschichte der bildenden Künste in der Schweiz* de Johann Rudolf Rahn qui laisse entrevoir une réflexion de méthode aussi bien qu'une réflexion sur l'objet de cette œuvre d'historiographie qui s'occupe principalement de l'art et de l'architecture du Moyen Âge. On peut se rendre compte ainsi comment le projet de Rahn d'étendre son histoire de l'art aussi à la Renaissance en Suisse s'oriente à la «survie» de l'antiquité dans les formes ornementales. Cet intérêt pour les formes de l'art appliqué – dérivé de Carl Schnaase et Gottfried Semper – forgeait aussi la «survie» de Rahn lui-même dans le projet subséquent de la «Kunstgeschichte der Schweiz» entrepris par Joseph Gantner à partir de 1936. La notion de «survie» évoque en outre la question à quel point chaque histoire de l'art puise dans un «esprit du présent» de sa propre époque.

RIASSUNTO

Nella pubblicazione *Geschichte der bildenden Künste in der Schweiz* di Johann Rudolf Rahn l'ornamento nell'arte costituisce un elemento che consente di comprendere la riflessione metodologica e la visione intrinseca a quest'opera dedicata soprattutto all'arte e all'architettura del Medioevo. Da un lato, diventa evidente come l'intenzione di Rahn di estendere la sua storia dell'arte anche al Rinascimento in Svizzera si orienti alla «sopravvivenza» dell'arte dell'antichità nelle forme ornamentali. Dall'altro è proprio questo interesse alle forme delle arti minori, derivato da Carl Schnaase e Gottfried Semper, a caratterizzare anche la «sopravvivenza» dello stesso Rahn nel progetto successivo iniziato nel 1936 da Joseph Gantner, ovvero l'opera «Kunstgeschichte der Schweiz». Il concetto di «sopravvivenza» solleva inoltre la questione fino a che punto ogni storia dell'arte trae ispirazione dal cosiddetto «spirito del presente» che ne caratterizza l'epoca.

SUMMARY

The ornament in art as treated in Johann Rudolf Rahn's *Geschichte der bildenden Künste in der Schweiz* provides elements of a methodological reflection as well as a reflection on the object of this historiographical work with its principal concern for the art and architecture of the Middle Ages. Thus, it becomes apparent in what way Rahn's project to expand his art history to the Renaissance in Switzerland gets its orientation from the «survival» of antiquity in ornamental forms. This interest for the forms of the applied arts – derived from Carl Schnaase and Gottfried Semper – informed also Rahn's own «survival» in the subsequent project of a «Kunstgeschichte der Schweiz» initiated by Joseph Gantner in 1936. The notion of «survival» evokes moreover the question as to what extent any history of art draws on a «spirit of the present» of its own time.