Zeitschrift: Neue Schweizer Rundschau
Herausgeber: Neue Helvetische Gesellschaft
Band: 5 (1937-1938)
Heft: 6

Artikel: Eine schweizerische Kunstgeschichte
Autor: Guyer, Samuel
DOI: https://doi.org/10.5169/seals-759002

Nutzungsbedingungen
Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. 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. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Mehr erfahren

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. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. En savoir plus

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. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. Find out more

Download PDF: 14.07.2025

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

Eine schweizerische Kunstgeschichte

Von Samuel Guyer

Im Jahre 1876 hat J. R. Rahn seine Kunstgeschichte der Schweiz herausgegeben. Ein grundlegendes Werk, das während Jahrzehnten der schweizerischen Kunstforschung als solide Basis diente und das auch ausserhalb unserer Landesgrenzen als ein Meisterwerk regionaler Kunstgeschichtsschreibung anerkannt wurde. Erst unserer Zeit scheint es vorbehalten gewesen zu sein, sich zu Rahns Lebenswerk kritischer zu äussern: kürzlich las ich, dass seine Kunstgeschichte der Schweiz trotz vieler Vorzüge doch nicht den Rang eines grossen historischen Meisterwerks einnehme, dass sie unpersönlich und ledern und kein Geschichtswerk von unveraltbarer, persönlich durchformter Prägung sei. Solche Worte scheinen mir, wenn wir Rahns kunstgeschichtliche Arbeiten aus ihrer Zeit heraus zu verstehen suchen, nun doch etwas übertrieben zu sein! Denn die nüchtern und gewissenhaft geschriebene, absolut zuverlässige Rahn'sche Art der wissenschaftlichen Darstellung kann auch noch heute, selbst einem durchaus kritischen Beurteiler gegenüber in vollen Ehren bestehen; seine Kunstgeschichte der Schweiz, die sich durch eine für die damalige Zeit wirklich bewundernswerte universale Einstellung auszeichnet, darf ohne weiteres ein wahrhaft klassisches Werk der Tatsachenforschung genannt werden. Vor allem aber verstehe ich nicht, wie Rahns Kunstgeschichte ledern genannt werden kann! Es ist ja möglich, dass sie jemandem, dem die Tatsachenforschung überhaupt eine erledigte Sache ist, etwas nüchtern vorkommen mag; wer aber zwischen den Zeilen zu lesen versteht, wird bei Rahn oft Reize entdecken, die wir bei unseren Kunstwissenschaftlern vergeblich suchen. Mich erfreut nämlich bei Rahn immer wieder jene Liebe und Begeisterung für den neu entdeckten Stoff — man denke an seine „Kunst- und Wanderstudien aus dem Tessin" oder an seine Skizzen und Zeichnungen — die uns auch bei der Lektüre älterer Forschungsreisen in fremde Erdteile entzückt. Auch Rahn war ja ein solcher Pfadfinder und Pionier, der zwar keine fremden Erdteile, dafür aber die Kunst seiner eigenen unbekannten Heimat der wissenschaftlichen Forschung erobert und erschlossen hat. Alle Entdeckerfreude aber wird bei ihm durch eine angeborene Nüchtern-

heit und einen ganz ausgeprägten Wirklichkeitssinn stets in die richtigen Schranken gewiesen, und diese stete Spannung zwischen einem erfrischenden Enthusiasmus und strengster Selbstzucht ist es, die den Zauber von Rahns Persönlichkeit ausmachte und die alle, die ihm näher treten durften, immer wieder in ihren Bann zog.

Man verzeihe, wenn ich hier einer etwas allzu starken Kritik gegenüber für das Lebenswerk meines unvergesslichen Lehrers eine Lanze gebrochen habe; denn sonst bin ich vollständig mit der heutigen Generation der Ansicht, dass rein materiell Rahns Kunstgeschichte in gewissem Sinne veraltet ist und dass es an der Zeit war, nach mehr als einem halben Jahrhundert wieder einmal die Denkmäler der schweizerischen Kunst zusammenhängend zu bearbeiten. Denn unendlich viel neues Material ist, seitdem Rahn vor 60 Jahren seine Feder bei Seite legte, zu Tage gefördert worden; statt vielem erwähne ich von Bauten nur die frühmittelalterlichen Dreiapsidenkirchen Graubündens, von Werken der Plastik die romanische Holzskulptur und von solchen der Malerei die Bilder von Konrad Witz. Ausserdem aber wollen wir auch ohne weiteres zugeben, dass wir seither vielfach über die reine Tatsachenforschung hinaus in den inneren Gehalt der Stile eingedrungen sind; wir sehen heute gerade die mittelalterlichen Stile vielfach mit andern Augen an als früher. Ja wir können sagen, dass wir sogar neue Stile entdeckt haben, von denen wir, — man denke z. B. an die nachantiken Stile Vorderasiens — entweder gar nichts wussten oder die wir, wie den Barock, als etwas Minderwertiges ansahen.

Es war also an der Zeit, eine neue Kunstgeschichte der Schweiz zu schreiben, und es ist nun ein grosses Verdienst, dass sich J. Gantner dieser nicht ganz leichten Aufgabe unterzogen hat: vor kurzem ist bei Huber & Co. in Frauenfeld-Leipzig der erste reich illustrierte Band dieser Kunstgeschichte erschienen, der auf fast 300 Seiten die Zeit des ersten Jahrtausends und der romanischen Epoche umfasst[1]).

Nach einem Ueberblick über das helvetisch-römische Erbe beginnt Gantner zunächst mit der Architektur des 1. Jahrtausends.

---

[1]) Joseph Gantner, Kunstgeschichte der Schweiz. Von den Anfängen bis zum Beginn des 20. Jahrhunderts. 1. Band: Von den helvetisch-römischen Anfängen bis zum Ende des romanischen Stils. 236 Bilder und Pläne, 290 Seiten.

Er bespricht zuerst die schlichten ältesten Denkmäler des christlichen Sakralbaus, sodann die bündnerischen Dreiapsidenkirchen, worauf er uns am Beispiel vom St. Galler Klosterplan und der Entwicklung der Krypten die Wandlungen im karolingischen Zeitalter vor Augen führt. Bei der Plastik lernen wir zunächst die altchristliche Kunst in antikisierendem Gewande, dann ihren Gegenpol, die Kunst der Wandervölker kennen — zwei Richtungen, die auch in der Malerei Gestalt gewonnen haben. Dem Nordischen entsprechen die Bandverflechtungen der irischen Buchmalerei oder Werke wie die Paulus-Darstellung von Naturns; ein Nachleben mediterraner Elemente sehen wir dagegen z. B. in den karolingischen Wandmalereien von Münster in Graubünden. In den berühmten St. Galler Codices (Folchard-Psalter, Psalterium Aureum) erreicht dann die international eingestellte aber hier doch stark aus irischen Anregungen schöpfende karolingische Buchmalerei europäischen Rang.

Den Hauptteil des Buches nimmt die romanische Kunst mit ihren zahlreichen Kloster- und Stiftsgründungen ein. Von einfacheren Typen ausgehend, werden erst Kirchen mit Elementen des St. Galler Plans, hierauf die unter Cluniazenser, bezw. Hirsauer Einfluss entstandenen Bauten, sowie noch kurz der Kirchentypus der Zisterzienser geschildert. Den Abschluss bilden die grossen Münsterbauten von Zürich, Chur und vor allem Basel. Dann folgen die mit der Architektur zusammenhängenden Werke der Plastik: zunächst die Bildhauerarbeiten an Portalen (Petershausen, Basel, Zürich, Neuchâtel, St. Ursanne etc.) und Vorhallen (Churer Apostelstatuen) dann die Kapitäle und Kämpferreliefs, zuletzt vereinzelte Fragmente plastischer Ausstattung (Basel, Gewandstatuen); den Abschluss bilden die erst in den letzten Jahrzehnten bekannt gewordenen Werke der Holzbildnerei. Auch bei der Malerei ist zunächst die mit der Architektur zusammenhängende Wand- und Deckenmalerei (Decke von Zillis) behandelt; ihr folgt die romanische Buchmalerei in den Klöstern von St. Gallen, Pfäfers, Rheinau und besonders Schaffhausen, Einsiedeln und Engelberg.

Man sieht, ein ungeheurer Stoff ist hier zusammengetragen, dessen Bewältigung schon rein als Arbeitsleistung imponiert. Aber dieser Stoff ist auch klar gegliedert und übersichtlich zusammengestellt; er hat Akzente. Das Wichtige ist gegenüber dem weniger Wesentlichen gut hervorgehoben; so treten bei der

Behandlung der romanischen Bauten, bei denen Gantner viel eigene selbständige Forschungen verwertet, z. B. die wichtigen, unter Cluniazenser und Hirsauer Einfluss stehenden Kirchen und dann wieder die drei grossen Münster, besonders das von Basel, greifbar plastisch hervor. Ein weiterer Vorzug der Gantner'schen Darstellung besteht darin, dass er die Bauwerke nicht für sich allein, sondern stets im Zusammenhang mit ihrer Umgebung sieht; hier kommt dem Verfasser seine grosse Erfahrung in der Behandlung städtebaulicher Probleme zu gute. Aber auch das Verhältnis zu verwandten gleichzeitigen Werken ist oft gut beobachtet. So wird Gantner dazu geführt verschiedene, mitunter räumlich getrennte Werke mit einander zu vergleichen und zusammenzustellen; dadurch gelingt es ihm mitunter künstlerische Zusammenhänge aufzuweisen, an denen wir bisher achtlos vorübergingen. In Graubünden z. B. wird eine rätische Schulrichtung um die Mitte des 12. Jahrhunderts herausgearbeitet, von der sich Züge in den Stuckarbeiten von Münster, dem romanischen Glasgemälde von Flums (heute im schweizerischen Landesmuseum) und der Decke von Zillis zeigen. Auch bei den Walliser Holzplastiken legt er verwandte Züge dar, und bei den antikisierenden Gewandstatuen von Basel ist ein solcher gemeinsamer, sicher durch eine ebenfalls gemeinsame Werkstatt bedingter Grundzug ganz offenbar. Ich glaube auch diejenigen, die dem Verfasser in seinen Ausführungen nicht überall folgen können, werden doch zugeben müssen, dass er uns hier Lösungen und Deutungen vorschlägt, die zum mindesten eine eingehende Erörterung und Diskussion verdienen.

So stossen wir in dem vorliegenden Werk immer wieder auf gute Charakterisierungen und Schlüsse, die auf sehr eingehenden selbständigen Untersuchungen beruhen; man kann daher Gantners Buch mit gutem Gewissen einen durchaus zuverlässigen Wegweiser durch die Kunstdenkmäler der Schweiz nennen. Es ist zwar selbstverständlich, dass man mitunter auch etwas vermisst, oder dass man da und dort, z. B. bezüglich mancher Datierungen, eine andere Meinung hat als der Verfasser; aber ich möchte es hier lieber unterlassen, als allzu schulmeisterlicher Rezensent an solchen Einzelheiten und Kleinigkeiten herumzukorrigieren.

Hingegen möchte ich einige mehr allgemeine Bemerkungen über den universalen Hintergrund anfügen, vor dem sich die Kunstentwicklung der Schweiz seit dem Untergang Roms bis

zum Ende der romanischen Epoche abspielt, denn da bin ich mitunter etwas anderer Meinung als Gantner. Doch sei gleich bemerkt, dass es sich da nicht um Dinge handelt, die man gemeinhin „Fehler" nennt, sondern um verschiedene Auffassungen, die auch heute immer noch nicht genügend abgeklärt sind.

So scheint es mir etwas unklar, wenn Gantner bei der Abstammung von Bauformen des 1. Jahrtausends gerne mit dem etwas allgemein gefassten Begriff der „Antike" operiert. Wenn ich ihn recht verstehe, so scheint ihm die Antike ein Sammelbegriff dessen zu sein, was vor Errichtung unserer ältesten christlichen Kultbauten, also etwa zwischen dem 1. und 5. Jahrhundert im Mittelmeer-Kunstkreis geschaffen wurde und dann von dort in die Länder des Nordens ausstrahlte. Nun ist aber diese „Antike" keineswegs ein klar umrissener Begriff; sie ist nichts Einheitliches, Homogenes, sondern etwas ausserordentlich Differenziertes. Da haben wir die ausgesprochene Raumkunst des römischen Gewölbebaus, dann den ihm vielfach entgegengesetzten, plastisch empfindenden hellenistischen Stützenstil des Ostens, der seinerseits immer wieder auf Rom übergreift und dort speziell mit dem römischen Fassadenbegriff eine Verbindung eingeht; diesen Stilen schliesst sich neben verschiedenen „Dialekten" die weströmische Provinzkunst an, die mitunter etwas verblasste und vereinfachte römische und hellenistische Elemente lokalen Bedürfnissen und Einflüssen anpasst. Dann aber haben im 4. und im 5. Jahrhundert sehr einschneidende Umformungen dieses vielgestaltigen antiken Erbes stattgefunden. Sie führten einesteils zur Entstehung des byzantinischen Hofstils mit seinen Mosaiken und verschwebenden Raumformen, der immer wieder bei den Abendländern so starke Eindrücke hinterlassen hat — andernteils zu den stark hellenistisch beeinflussten christlichen Stilen Vorderasiens, die uns oft fast wie eine Art Vorromantik anmuten.

Mit diesem Hinweis auf die spätantiken und frühchristlichen Stile Vorderasiens will ich aber nicht sagen, dass die Provenienz aller wichtiger Gedanken der christlichen Kunst schon jetzt mit einem dieser verschiedenen Kunstkreise in Zusammenhang gebracht werden kann; ich möchte nur zeigen, dass wir uns bei den Stilformen des 5., des 6. und der folgenden Jahrhunderte stets diese verschiedenartigen Entwicklungen der aus der Antike hervorgehenden Stile vor Augen halten sollten. Dies tut mitun-

ter auch Gantner, so wenn er z. B. beim Baptisterium von Riva San Vitale den Typus auf die römische Gewölbekunst, d. h. auf das Frigidarium der römischen Thermenbauten zurückführt; denn die verwandten Bauten Syriens und Mesopotamiens sind, wie er richtig bemerkt, unbedingt in letzter Linie durch römischen Einfluss zu erklären, wobei einzelne dieser Bauten (z. B. das Baptisterium von Kal'at Sim'an) interessante Uebersetzungen römischer Baugedanken in eine hellenisierende Formensprache erfahren haben.

Etwas irreführend aber scheint es mir, wenn Gantner z. B. auf Aehnlichkeiten zwischen Sälen des römischen Villenbaus und frühem Kirchenbau aufmerksam macht. Ich bin überzeugt, dass unsere einfach-schlichten, im 5. und 6. Jahrhundert entstandenen kirchlichen Längsbauten der Schweiz mit den um Jahrhunderte zurückliegenden römischen Villen nicht viel zu tun haben; sie sind nichts anderes als vereinfachte Derivate der grossen Kirchenbauten, die im 4. und im 5. Jahrhundert allenthalben in Gallien und Italien errichtet worden waren. Die Entstehungsgeschichte dieser grossen frühchristlichen Basiliken ist aber eine weit verwickeltere, als dass wir sie einfach aus Villensälen, mit denen sie nur eine äussere Aehnlichkeit haben, ableiten könnten.

Auch die noch reichlich ungeklärte Frage nach dem Ursprung der Dreiapsidenkirchen Graubündens lässt sich ohne genaue Kenntnis der verschiedenen frühchristlichen Stile kaum lösen. Ich glaube, dass Gantner recht hat, wenn er diesen Bautypus für eine Vereinfachung dreischiffiger Vorbilder und nicht für eine Wiederbelebung des antiken Einraums hält. Aber schon der Ursprung des dreiteiligen Chorschlusses scheint mir nicht genügend abgeklärt zu sein; wir müssen jedenfalls noch die genauere Untersuchung der paar palästinensischen Kirchen abwarten, an denen er in sehr früher Zeit vorkommen soll. Falls sie wirklich sehr alt sind, so wäre es möglich, dass der Dreiapsidenschluss im 5. Jahrhundert von Palästina aus auf den Balkan, Syrien und Aegypten und dann später (ob wohl durch Vermittlung von Monte Cassino?) vom Osten auf Italien übergegriffen hätte. Sehr merkwürdig ist sodann der hufeisenförmige Grundplan der Apsiden, der nicht zu den Bauformen der genannten Gegenden gehört. Absolut typisch ist er aber seit dem 5. Jahrhundert für das Innere Kleinasiens. Nachdem nun wohl kaum geleugnet werden kann, dass das karolingische Zeitalter offenbar viel Bauformen

aus dem Osten übernommen hat, scheint es mir nicht unwahrscheinlich, dass auch der hufeisenförmige Apsidengrundriss, der ja gerade um jene Zeit häufiger vorkommt, dorther stammen könnte.

Bei der Frage nach dem Ursprung des Typus der beiden ältesten Kirchen von Romainmôtier scheint mir sodann ein Vergleich mit gewissen Kreuzbauten des Ostens ebenfalls angezeigt. Ich hatte bei diesen zwei Bauten seiner Zeit an Querarme in der Art der Basiliken von Michelstadt und Seligenstadt gedacht; nun sehe ich aber, dass alle anderen Fachleute, die sich mit ihnen beschäftigt haben, der Ansicht sind, dass es sich hier eher um eine Art Sakristeianbauten handelt. Wenn nun das letztere auch stimmt, so ist es doch recht merkwürdig, dass man bei diesen schlichten Bauten, und dazu zweimal nacheinander, gerade ausgerechnet zwei Sakristeien angegliedert hat und dass man sie obendrein ganz symmetrisch anordnete. Denn auf diese Weise wurde das Aeussere dieser zwei kleinen Klosterkirchen jenem kreuzförmigen Typus wenigstens angenähert, von dem wir unzählige Beispiele im Inneren Kleinasiens kennen und dessen Wanderung die Adria hinauf nach Italien durch eine ganze Reihe von Beispielen dokumentiert ist. Auch hier also sollten wir uns mit der Möglichkeit von Einflüssen aus den frühchristlichen Kunstkreisen des Ostens auseinandersetzen.

Auch bei der Behandlung des romanischen Zeitalters führt Gantner alle Erscheinungen in der Hauptsache auf zwei historische Faktoren zurück: die „Antike" und die neuen Erfordernisse der klösterlichen Baukunst, wie die mönchischen „consuetudines". Sicher haben gerade die letzteren eine sehr grosse Rolle gespielt, und ich rechne es Gantner als grosses Verdienst an, dass er den Auswirkungen dieser Consuetudines auf die Baukunst sehr sorgfältig nachgegangen ist. Die Schilderung der Entwicklung der Chorgrundrisse von der karolingischen Epoche bis in die Zeit, da Cluny und Hirsau ihre Einflüsse geltend machen ist besonders klar und einleuchtend dargestellt. Aber neben diesen Grundrissfragen, die sicher zu den allerwichtigsten Problemen der romanischen Baukunst gehören, sind die Fragen, die sich an die Gestaltung des Aufrisses der romanischen Kirchen knüpfen, bei Gantner mitunter etwas stiefmütterlich behandelt. So stehen z. B. die Vierungstürme, die Zweiturmfront und andere Aufrissformen oft fast etwas unvermittelt da, ohne dass so

eingehend wie bei den Planformen untersucht würde, woher und wieso sie gekommen sind. Ich erwähne dies, weil diese Probleme ebenso wichtig wie die Erweiterungen der Chorpläne sind und weil ich glaube, dass ein Erwägen dieser Fragen einen ganz von selbst dazu führen muss, Einflüsse von Seiten der christlichen Kunstkreise des Ostens wenigstens in den Bereich der Möglichkeit zu ziehen. Denn eine ganze Reihe von Bauformen, die wir als typisch romanisch ansehen, hat der Osten bereits in sehr früher Zeit in vollständig ausgebildeter Form gekannt. Ich erwähne z. B. die Zweiturmfront mit dazwischen liegender Vorhalle, die weitgespannten Pfeilerarkaden, die quer über das Mittelschiff gespannten Bögen, den Stützenwechsel, den Westchor, die ausgeschiedene Vierung, die über der letzteren und um die Chorteile errichteten Türme — also lauter Dinge, die zu den wichtigsten Aufrissformen des romanischen Stils gehören. Ich weiss nun wohl, dass es eine Zeit gab, in der man die Möglichkeit dieser Einflüsse der christlichen Ostkunst auf das abendländische Mittelalter oft stark übertrieben hat; trotzdem aber scheint es mir unangebracht, sich da ganz ablehnend zu verhalten. Denn es wäre doch recht merkwürdig, wenn man alle diese verschiedenen Bauformen zuerst in der christlichen Kunst des Ostens vollständig ausgebildet hätte und wenn man sie dann hernach, zum Teil ganz genau in derselben Form, später im Abendland noch ein zweites Mal ganz von neuem erfunden hätte! Sicher ist in den Stürmen der Völkerwanderung manches vergessen, verstümmelt und umgebildet worden; aber viele Elemente der früheren Zeit sind sicher von der Romanik übernommen worden, und ich glaube daher, dass kein Bearbeiter der romanischen Baukunst an diesen Problemen achtlos vorübergehen darf.

Ich hoffe, dass man diese Worte nicht als einen schulmeisterlichen Tadel auffassen wird; denn damit ist gegen das Niveau der Gantner'schen Arbeit nichts gesagt, und übrigens weiss ich, dass viele dieser Fragen noch ungeklärt sind und dass man daher mitunter verschiedener Meinung sein darf. Trotzdem aber hielt ich es für nötig, meine in manchem abweichenden Ansichten hier auszusprechen, da von solchen Anschauungen das Gesamturteil über den Charakter der ganzen romanischen Kunst abhängt. Für mich ist nämlich die romanische Kunst nicht wie für Gantner die letzte noch fassbare Integration der Antike, sondern eine Weiterbildung der Elemente der frühchristlichen, der byzan-

tinischen und der frühmittelalterlichen Kunstkreise, die ihrerseits ebenfalls keine blossen Anhängsel der Antike mehr sind; denn schon sie haben das antike Erbe auf ganz grundlegende Weise umgeformt. Sie haben die Raumruhe der römischen Gewölbebauten in einen zum Altar hinführenden Raumweg umgewandelt; sie haben die Horizontalarchitektur der Antike mit starken vertikalen Kräften durchsetzt und mit ihren neuen Strukturgedanken den einheitlichen Organismus der hellenistischen Tempel und der römischen Gewölbebauten aufs stärkste zerlegt und aufgelockert. Wir können also ruhig sagen, dass der grosse Umbruch zwischen Antike und Mittelalter schon in frühchristlicher Zeit stattgefunden hat und dass die Romanik daher aus einer geistigen Atmosphäre hervorgegangen ist, die sich von der antiken Klassik schon recht weit entfernt hatte. Von der lange horizontale Gebälke tragenden Stützen-Architektur des griechischen Tempels weiss der romanische Stil nicht mehr viel, und auch der „Konflikt zwischen tragenden und lastenden Kräften" klingt in ihm nur noch wie die verblasste Erinnerung an eine weit, weit zurückliegende Melodie nach. An Stelle dieser antiken Strukturgedanken tritt Anfangs, wie auch im römischen Gewölbebau, die Masse; bald aber beginnt, besonders in den Bauten des Westens, jene intensive Durchgliederung, bei der in die Ecken der Schiffsjoche, der Pfeiler, der Tür- und Fenstereinfassungen jene Säulchen und Dienste gestellt werden, die nur noch rein äusserlich an die antike Säule erinnern. Ihr Hauptzweck besteht nicht mehr darin, wie im Altertum horizontale Gebälke in ruhiger Weise zu „tragen", sondern darin, sich von den Ecken, den Kanten und den Gelenken aus gegen den Druck der Mauermassen und der Gewölbe gleichsam zu „stemmen". Wir haben also in der Romanik eine Durchgliederung der Materie vor uns, die prinzipiell von derjenigen des Altertums unterschieden werden muss und die dafür der Gotik ausserordentlich nahesteht.

Damit leugne ich keineswegs die Existenz rein antiker, d. h. in letzter Linie auf die griechische Kunst zurückgehender Elemente in den Kunstkreisen des Mittelalters; aber diese Elemente waren nicht mehr lebendig; d. h. nicht mehr aus eigener Kraft sich fort entwickelnd, sondern fast eher eine Sammlung von Vorbildern, die man je nach Bedürfnis da und dort wieder hervornahm, die aber auch hie und da wieder eine Art Renaissance auslösten (man vergleiche z. B. die Basler Gewandstatuen). Unter

der alten Hülle entwickelten sich dann aber neue Kräfte, bis sie sich zuletzt stark genug fühlten, die alten Formen zu sprengen.

Ob wohl Gantners Kunstgeschichte der Schweiz ein für weitere Kreise, auch für Laien bestimmtes Buch genannt werden darf? Ich glaube, man kann diese Frage nicht von vorneherein verneinen, denn der Verfasser hat sich ausserordentlich bemüht, ein möglichst lebendiges und anschauliches Bild vom Entwicklungsgang der Kunst in der Schweiz zu geben. Andrerseits ist aber das vorliegende Werk doch auch nicht eine Lektüre für jedermann, denn ohne gewisse Vorkenntnisse wird dem Nicht-Fachmann nicht immer alles verständlich sein. Vor allem aber muss die ungeheure Stoffansammlung den mit der Materie weniger Vertrauten an einer genussreichen Lektüre hindern; denn bei dem übergrossen Reichtum des vorgelegten Tatsachenmaterials verliert der Laie leicht die Orientierung. Für ein wirklich im besten Sinne populäres Buch wäre weniger wohl mehr: nur eine stark beschränkte Zahl wirklich charakteristischer und bedeutender Denkmäler müsste da in einen weiten universalen Rahmen hineingestellt werden. Ob sich wohl auch einmal jemand dieser nicht ganz leichten, aber sehr dankbaren Aufgabe unterziehen wird?