

Die malerische Auffassung in der Architektur

Autor(en): **Zimmermann, F.**

Objektyp: **Article**

Zeitschrift: **Das Werk : Architektur und Kunst = L'oeuvre : architecture et art**

Band (Jahr): **5 (1918)**

Heft 7

PDF erstellt am: **13.09.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-7207>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.

Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.

Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

DIE MALERISCHE AUFFASSUNG IN DER ARCHITEKTUR

Ein starker Wille spricht aus der heutigen modernen Architektur. Sie verlangt einfache, klare Bagedanken, die das ganze Bauwerk bis ins kleinste Detail beherrschen. Der Bau soll ein vollendetes Kunstwerk sein, „bei dem man weder etwas beifügen noch wegnehmen kann, ohne dem Ganzen zu schaden“^{*)}. Man hat erkannt, daß das eigentliche Wesen des baulichen Gestaltens im Ordnen, im Organisieren liegt, und daß es nur insofern eine Gefühlssache sein kann, als sich das bauliche Empfinden einem bestimmten, klaren Gedanken unterordnet. Wenn sich dieser neue klassische Geist auch noch nicht bei allen Bauenden durchgerungen hat, so wird er es doch noch, denn dieser neue Wille steckt in der Zeit und ist nicht etwas Fremdes, das sich von außen her in unser Land einschmuggeln will. (Es ist nicht etwa eine „deutsche Kunst“, die sich unserm Lande aufdrängen will. Wenn wir den Geist dieser Bewegung absolut mit politischen Schutzmarken versehen wollen, so dürften wir wohl mit noch besserem Rechte behaupten, die neue Richtung sei „echt schweizerisch“, nicht „deutsch“, denn in Deutschland hat ja der klassische Geist in der Baukunst nie recht Wurzel gefaßt.)

Es ist derselbe Geist, der aus allen einheimischen Bauwerken einer guten Zeit spricht. Wir sollen und müssen unsere Überzeugung verfechten und von ihrer Richtigkeit überzeugt sein: unsere Zeit steht über der vergangenen. Aber niemals dürfen wir so weit gehen, daß wir das Vergangene verachten. Wir würden uns damit auf dieselbe Stufe stellen mit einem Kind, das seine Mutter verachtet. Unsere Zeit ist durch die vorhergehende geboren worden, und ohne sie wären wir nicht. — Die vorhergehende Zeit wird in der Kunst immer am strengsten beurteilt. Leicht erscheint sie uns minderwertig, weil wir kaum darüber hinweg sind, und doch können wir gerade aus dieser Zeit oft am meisten lernen, wenn wir ihr nicht zum vornherein gehässig alles Gute absprechen.

Der Aufschwung der Technik zerriß das ganze Bau-gewerbe. Alles Mögliche wurde „viel billiger“ in Fabriken durch Maschinen hergestellt, was sonst von Fall zu Fall durch geschulte Handwerker als bestimmte Aufgabe gelöst worden war. Die Häuser wurden nach und nach statt ein Kunstwerk ein Konglomerat von schablonenhaft hergestellter Fabrikware, und so kam der Verfall der Baukunst von unten herauf, vom Verfall der handwerklichen Kunst.

Die Engländer Ruskin und Morris hatten das voll erkannt und sahen ein, daß man sich die Architektur nur wieder auf dem gleichen Wege erobern konnte, auf dem sie verloren gegangen war. Sie predigten daher den Wert der handwerklichen Arbeit gegenüber der Fabrikware, der Qualitätsarbeit gegenüber dem billigen Durchschnitt. Sie hatten mit ihren Ansichten nicht leichten Stand: Der Mensch mußte zuerst wieder künstlerisch sehen und fühlen lernen und nicht bloß verstehen und reproduzieren, man mußte wieder begreifen, daß das eigentliche Wesen der Kunst geistiger und nicht bloß materieller Art ist. Man mußte sich das

Gefühl für den Ausdruck der Form und die material-gerechte Behandlung wieder erobern, man mußte auf jede Kleinigkeit eingehen, um selbst von Grund auf wieder kennen zu lernen, was die Fabrikarbeit an alter Tradition vernichtet hatte. Dabei konnte man natürlich erst wieder auf das eigentliche Wesen der Architektur kommen, nachdem man sich ihre Elemente wieder erobert hatte, doch setzte auch hier bald ein anderer Geist ein. Man hatte klarer und unbewußter sehen und empfinden gelernt im Kunstgewerbe, und diese Er-rungenschaften zeigten sich jetzt auch in der Architek-tur. Man lernte wiederum ein Haus bauen, und nicht nur zeichnen und zusammenzustellen, man hatte sich den Sinn für die körperliche Erscheinung wieder er-obert. Die Empfindung für die wirkliche Erschei-nung, in der Form, im Material und der Farbe zusam-menzuklingen, war wieder erwacht. Man sah die Dinge nicht mehr bloß mit den Augen des Zu-schauers oder des Fabrikanten, sondern mit den Augen eines Malers: man lernte malerisch sehen und nicht technisch oder wissenschaftlich. Ein Maler gibt in seinem Bilde alles so wieder, wie es unmittelbar auf ihn wirkt, und das Bild soll die Eindrücke des Malers auch im Beschauer wieder hervorrufen. Er gibt im Bilde den Gegenstand so, wie er ihm in Wirklichkeit erscheint, wie er wirkt mit allen seinen charakteristischen Eigenschaften.

Der Architekt hat ja ganz denselben Weg zu machen wie der Maler, nur muß er den Eindruck des Werkes zuerst in sich selbst schaffen, indem er allmählich aus dem Studium der gegebenen Bedingungen ein Bild von dem erhält, was diese Bedingungen erfüllt. Hat er aber nun eine im Prinzip fertige Vorstellung, so fällt ihm jetzt erst noch die Aufgabe des Malers zu: er muß dieses immer klarer werdende geistige Bild festzuhalten versuchen, um es ändern übermitteln und so in die Wirklichkeit umsetzen zu können. In den architekto-nischen Darstellungen näherte man sich daher mehr der Darstellungsart des Malers^{*)}, da man eben malerisch sehen gelernt hatte und wußte, was die Farbe und die Beschaffenheit des Materials neben der Form für wichtige Faktoren sind in der Erscheinung eines Bau-werkes. Diese wahrhaft malerische Auffassung der Dar-stellungsart ist viel gewissenhafter als die üblichen geo-metrischen Darstellungen, da sie eben nicht nur die rein formale Wirkung wiedergibt und der wirklichen Erschei-nung des Hauses viel näher kommt als jene.

Dadurch, daß man eben malerisch sah und immer von der wirklichen Erscheinung ausging, war man auch auf das sogenannte Massensymmetriegesetz gekommen, d. h. man hatte herausgefunden, daß ein Bauwerk nicht in jedem Falle absolut symmetrisch zu sein braucht, um schön zu erscheinen, daß es sogar in bestimmten Fällen gar nicht symmetrisch sein darf, z. B. in Hinsicht auf das Einpassen und Mitwirken der Natur, oder weil der Zweck dem Ganzen eine unsymmetrische Gestalt vorschreibt. Ein harmonisches Zusammenklingen der einzelnen Teile, ein organisches Zusammenwachsen nach einem bestimmten Willen und Gesetz kann in ge-

^{*)} Ostendorf: Sechs Bücher vom Bauen.

^{*)} Man legte mehr Wert auf farbige Perspektiven.

wissen Fällen ebenso künstlerisch vollendet wirken wie ein streng geordneter Zentralbau. Ein so gestalteter Bau kann ebenso gut ein abgeschlossenes Ganzes bilden, „bei dem man weder etwas hinzufügen, noch wegnehmen darf, ohne dem Ganzen zu schaden“. — Empfinden wir doch z. B. eine Plastik, eine menschliche oder tierische Gestalt selbst, in irgend einer Stellung auch als schön, trotzdem sie keine symmetrischen Bilder ergeben, nur weil ihre Teile wohlproportioniert und organisch verbunden sind; ebenso kann die Seitenansicht eines einachsigen symmetrischen Bauwerkes wie z. B. einer Kirche mit vorn angebautem Turm trotz des unsymmetrischen Bildes künstlerisch voll befriedigen.

In der Malerei empfinden wir eine absolute Symmetrie direkt als hart und unkünstlerisch. Wir suchen in einem Bilde vielmehr eine Art Gleichgewicht der Flächen, eine Art Symmetrie die ich eine „melodische“ Symmetrie nennen möchte, ein Zusammenwirken aller Teile auf Grund des Kontrastprinzips, die sich bis zu einem gewissen Grade der absoluten Symmetrie nähern kann ohne sie erreichen zu wollen, wie z. B. bei einigen Landschaften Hodlers. Daß diese Gesetze auch für die Massen gelten müssen und nicht nur für die Flächen, daß die Baukunst durch das Erkennen dieses Gesetzes unendlich reicher und freier geworden ist, wird jeder ernst denkende Künstler zugeben müssen.

Warum hat denn heute das Wort „malerisch“ in der Architektur diesen schlechten Klang?

Es gibt in jeder Zeit eine Art „Schmarotzer-Künstler“, die ihrer Aufgabe nur bis zu jenem Punkte gerecht werden, der ihnen für ein gutes Geschäft zuträglich erscheint. Jene Krämerseelen, die nur Details der äußeren Erscheinung erfassen und geschäftshalber auch „modern“ bauen wollten, glaubten nun, daß gerade das Unsymmetrische die Schönheit dieser neuen Art zu bauen ausmache — sie gaben sich nicht die Mühe, die Gesetze der Massensymmetrie zu erkennen und glaubten daher ganz zeit- und stilgemäß zu bauen, wenn sie ihre Werke möglichst ungeordnet und zufällig gestalteten. Durch Mißverstehen historischer Bauwerke, die wir, trotzdem sie oft recht zufällig gestaltet erscheinen, als schön empfinden, weil die Geschichte aus ihnen spricht, wurde diese falsche Auffassung gestärkt und gegen berechnete Angriffe gedeckt. Diese Architektur-Schmarotzer sahen keinen Unterschied zwischen ihren ungeordneten, gesetzlosen Bauten und den im guten Sinne malerisch aufgefaßten, nach dem Massensymmetriegesetz geordneten. Sie bezeichneten daher ihre Bauten auch als malerisch, und das baukünstlerisch ungebildete Publikum glaubte es ihnen.

So hat denn das Wort „malerisch“ in der Architektur jenen schlechten Klang erhalten und die Bedeutung ganz geändert. Man bezeichnet heute unter den Architekten vielfach minderwertige, flüchtige Skizzen als „malerisch“ und zusammengestümperte, regellose Bauwerke. Ja, der schlechte Ruf des Wortes „malerisch“ bringt sogar die Gefahr mit sich, daß viele Architekten in dem Maler statt eines Bundesgenossen einen Widersacher ihrer Kunst sehen, alles aufwenden, um

ja nicht etwa selbst mit ihren Werken malerisch zu wirken und alles malerische Studieren verachten. — Das Malen bildet überhaupt für den Architekten, (wenn er es wirklich ernst damit meint,) keine Gefahr, vor der zu warnen ist und die ihn auf Abwege bringen kann. Er erhält dadurch im Gegenteil die beste Grundlage für seinen Beruf, indem er Form und Farbe zuerst empfinden lernen muß, bevor er mit ihnen wieder etwas sagen kann. Durch das fortgesetzte Studium der wirklichen Erscheinung und Wirkung von Naturformen und Kunstwerken kann er immer und immer wieder sein Verständnis für die Architektur vertiefen und sich vor einer einseitigen Auffassung bewahren.

Ich hoffe, daß ich damit das erreicht habe, was ich wollte: Die Ehre einer Zeit retten, aus der sich unser heutiges architektonische Empfinden entwickelt hat. Es liegt fern von mir, danach zu streben, daß wir wieder in jene Zeit zurückkehren möchten. Wenn es auch für den Einzelnen immer gut sein wird, wenn er selbst die ganz gleiche Entwicklung vom kunstgewerblichen und malerischen Empfinden zum architektonischen Schaffen, vom Empfinden zum Ausdruck durchmacht, so hoffe ich doch, daß sich der Architekt in den kommenden Zeiten nicht mehr mit jedem Stuhlbein herumzuschlagen hat. Wenn einmal die Kunstgewerbeschulen so weit sind, daß sie wirklich künstlerisch gebildete Handwerker erziehen und nicht mehr Tausendkünstler, deren Wissen direkt in lauter Selbstbewußtsein aufgelöst wird, wenn sich einmal unsere Begriffe über die Baukunst wieder geklärt und verallgemeinert haben, wie es in guten Zeiten war, dann wird ein Stab von Handwerkern den Architekten in allen seinen Angaben viel besser verstehen, jeder Einzelne wird selbst das Ganze begreifen, an dem er seinen Teil leistet. Es wird genügen, daß der Architekt mit dem Handwerker die Arbeit bespricht und ihm das Ganze erklärt, und andererseits wird der Handwerker sich dabei auch nicht mehr als Sklave, sondern selbst sich als Künstler fühlen und durch die moralische Verantwortung in seinem Schaffen geleitet werden. Dadurch wird es dem Architekten möglich sein, sich viel intensiver mit der ganzen architektonischen Gestaltung abzugeben und dennoch wird aus dem Ganzen ein Geist sprechen. Wir dürfen aber nicht so weit gehen, daß die bestimmenden und klärenden Regeln und Gesetze, die wir uns für die Baukunst wiederum erobert haben und die wir als eine wahre Wohltat empfinden — daß eben diese Gesetze uns einschließen und wir nicht mehr wagen dürfen, immer vom neuen und neuem ihr eigentliches Wesen zu erforschen. Wenn es auch sehr erfreulich ist, daß wir wieder eine Bauwissenschaft entstehen sehen, so darf doch der Einzelne nicht das, was er nicht selbst fühlt und als richtig empfindet, als Wissen hinnehmen, er muß immer wieder sein Empfinden verjüngen und stärken, indem er Bestehendes auf seinen wirklichen Eindruck hin studiert und untersucht, wie man es in der „malerischen“ Architektur-Epoche tat, auf die heute viele mit hochmütiger Verachtung herabblicken.

F. Zimmermann, Arch.