

Beitrag zum Verständnis des künstlerischen Zusammenhangs architektonischer Situationen

Autor(en): **Hildebrand, Adolf**

Objekttyp: **Article**

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

Band (Jahr): **8 (1921)**

Heft 4

PDF erstellt am: **09.08.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-9748>

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.



Musikzimmer im Haus B., Rüschlikon. Entwürfe Müller & Freytag, Architekten B. S. A., Thalwil. Beleuchtungskörper Bronze feuervergoldet, ausgeführt von Baumann, Kœlliker & Co. A.-G., S.W. B., Zürich. Möbel in Nußbaum, ausgeführt von Gygax & Limberger, Möbelfabrik, Zürich

hend aus Wahrnehmung, Beobachtung und Vorstellung — gespeist wird, so wird diese Anschauung in anderer Form fließen müssen als die Flußform, aus welcher sie hervorgeht. Malt der Künstler ein Bild, so will er damit nicht sagen, das Werk müsse nun für alle Welt genau so sein wie für ihn, sondern er wünscht einfach, daß

das Bild wie Musik überfließen, einmünden möchte in ein äquivalentes Formgefühl. Die Form, welche in das Gefühl einfließt und das Gefühl, welches in eine neue Form ausfließt, verändern sich gegenseitig, bilden also zusammen ein produktives, d. h. ein lebendig wirksames Verhältnis. Dr. H. Nußbaumer.

BEITRAG ZUM VERSTÄNDNIS DES KÜNSTLERISCHEN ZUSAMMENHANGS ARCHITEKTONISCHER SITUATIONEN

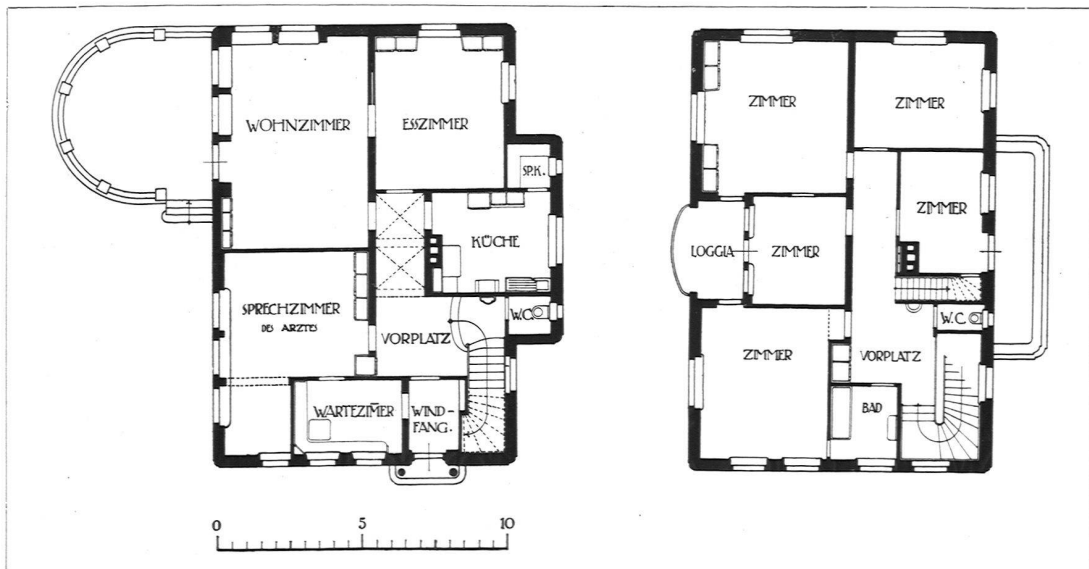
VON ADOLF HILDEBRAND †

Seitdem mit dem allgemeinen Stimmrecht auch das Gefühl der Selbstherrlichkeit beim Beurteilen von Kunstwerken allgemein geworden ist, gilt allenthalben das Schlagwort: Kunst ist eine Geschmacksache.

Damit erklärt man die Kunst für vogelfrei, für ein Wesen, das keine eigene Existenzberechtigung, keinen objektiv zu bestimmenden Gehalt, sondern nur einen Affektionswert besitzt. Nur als kunsthistorische Erscheinung gewinnt dann



Haus Dr. B. in Zug, Architekten Müller & Freytag B. S. A., Thalwil. Unten: Grundriß vom Erdgeschoß und I. Stock



das Kunstwerk eine objektive Berechtigung und einen festen Boden. Dieser verbreitete Unglaube an ein objektiv Greifbares auf dem künstlerischen Gebiet öffnet

nicht nur jedem Unsinn die Pforte, sondern wird auch zum Hindernis für alle sachliche Betrachtung.

Hat man sich jedoch einmal klar gemacht,



Haus Dr. B. in Zug

Eingangsdetail

daß den Mitteln, mit denen Natur und Künstler auf uns einwirken, eine objektive Kraftäußerung von räumlichen Vorstellungselementen innewohnt, daß z. B. die Wirkung von Senkrecht und Horizontal, von Hell und Dunkel etc. eine von Natur gegebene ist, über die der Künstler keine Macht besitzt, sondern deren Realität er nur benützen kann, in verschiedener Stärke und Mischung, wie der Arzt seine Heilmittel, dann wird auch die Anschauung lebendig, daß in jeder Erscheinung sich ein bestimmter realer Vorgang abspielt, bei dem die Elemente der Erscheinung und ihrer räumlichen Vorstellung zusammen oder einander entgegen wirken.

Je nachdem diese Kräfte zusammen arbeiten oder sich gegenseitig aufheben, wird ihre Resultante objektiv stärker oder schwächer, ausdrucksvoller oder nichtsagender sein. Dieser sich faktisch abspielende Prozeß mit seinen Wirkungsergebnissen ist der objektiv vorhandene Gehalt aller Erscheinung als solcher. Wer auf diese Naturwirkungen und Kräfteäußerung unmittelbar reagiert, wie die Membran auf die Schallwellen, wer ihre Einheiten und Widersprüche deutlich empfindet und zu unterscheiden vermag, verhält sich der Erscheinung gegenüber künstlerisch.

Damit gelangen wir aber zu einer objektiven künstlerischen Bewertung der Er-



Reliefskizze

Alphonse Magg, Zürich

scheinung, die unabhängig vom Affektionswert oder dem sogenannten Geschmacksurteil dasteht.

Weil auch der Künstler als Mensch, was ihn in der Natur ergreift als Affektionswert in seinen Werken zum Ausdruck bringt und weil dem Publikum der Mensch näher liegt als der Künstler, so sieht man in diesem Affektionswert den einzigen Inhalt seines Werkes. Jeder sieht dann im Künstler seinesgleichen und dann ist freilich alles Urteil Geschmackssache.

Der Affektionswert wird je nach dem subjektiveren oder objektiveren Naturell des Künstlers bei seinem Werke eine größere oder geringere Rolle spielen, immer aber nur eine künstlerische Bedeutung und Berechtigung gewinnen, wenn er in der Form eines objektiven Wertes im obigen Sinn auftritt, denn es ist klar, daß eine unbestimmte Größe nur durch eine bestimmte bestimmt werden kann.

In unseren Tagen, wo infolge der gesteigerten Verkehrsentwicklung so große bauliche Veränderungen in allen Städten

notwendig werden, wo überall und in jedem Moment die Frage entsteht, was ist wertvoll und muß erhalten werden, was kann fallen etc., ist dieser Unglaube an einen objektiven künstlerischen Gehalt und die Maxime des subjektiven Geschmacksurteils doppelt verhängnisvoll. Kunsthistorische Standpunkte und das Geschmacksurteil der Majorität sind heute die einzigen entscheidenden Instanzen. Vor allem droht Plätzen und Situationen, die in verschiedenen Zeiten allmählich entstanden sind, die größte Gefahr, weil ihnen scheinbar keine künstlerische Absicht zugrunde liegt und man sie für ein Spiel des Zufalls hält. Bislang ist nur der einzelne Bau vom Kunsthistoriker als greifbares Kunstwerk geeicht worden. Man glaubt, daß der künstlerische Geist nur insoweit vorhanden sei, als er planmäßig vorgeht, und hält alles, was nicht als Gesamtanlage entstanden ist, für künstlerisch absichtslos und ein Werk des Zufalls. Nun ist es aber klar, daß wo ein Zusammenhang der Erscheinung wirklich besteht,



Reliefskizze

Alphons Magg, Zürich

die Frage, ob er zufällig oder absichtlich entstanden ist, ganz gleichgültig ist. Auch ein Stück Natur kann ja künstlerisch wertvoll sein. Andererseits hält man aber vieles für Zufall, was keiner ist.

Ein jeder weiß, daß er oft recht vernünftig geträumt hat, vielleicht eine lange sinnreiche Geschichte — bei der von keinem Plan die Rede sein kann — wer sollte ihn gemacht haben? Gleichwohl hat der Traum einen zusammenhängenden Sinn. Der Zusammenhang kann also auch anders als durch einen Plan zustande kommen, nämlich durch das richtige, natürliche Weiterbilden von Stück zu Stück, wobei nicht gefragt wird, was später kommt. Auf diese Weise sind mehr oder weniger die meisten alten Städtebilder entstanden.

Der Erste hat nur mit der Naturumgebung zu rechnen, der Nächste wiederum mit dem schon Vorhandenen. Jeder sorgt für den richtigen Anschluß, für eine künstlerische Wirkung des Ganzen, so geht es weiter, jedesmal paßt es, weil einer nach

dem andern künstlerisch verfahren ist, weil jeder den objektiv vorhandenen Kräften Rechnung zu tragen wußte und mit ihnen weiter bildete. So spricht sich der künstlerische Geist ebenso im Anschließen und Fortführen aus, wie im neuen Einzelgebilde. Seine Arbeit für eine künstlerische Erscheinung ist nicht nur in den Hauptwörtern niedergelegt, sondern auch in den Partikeln und in der Interpunktion, wodurch er der Erscheinung erst einen Sinn gibt. Man versteht dann, daß es dieser Zusammenhang ist, welcher das geistige Band ausmacht, daß für diesen Zusammenhang das kleine Mäuerchen, die kleine Biegung, die eine Stufe etc., ebenso wichtig sind wie der Bau selbst. Versteht man diesen Zusammenhang zu lesen, dann wird es unwichtig, ob das eine in dieser, das andere in jener Zeit entstanden ist, man fragt nur, aus welchem Geiste heraus der Einzelne weiter gearbeitet hat. Man wird überhaupt den künstlerischen Geist trennen lernen vom Stil und den materiellen Wer-



Reliefskizze

Alphons Magg, Zürich

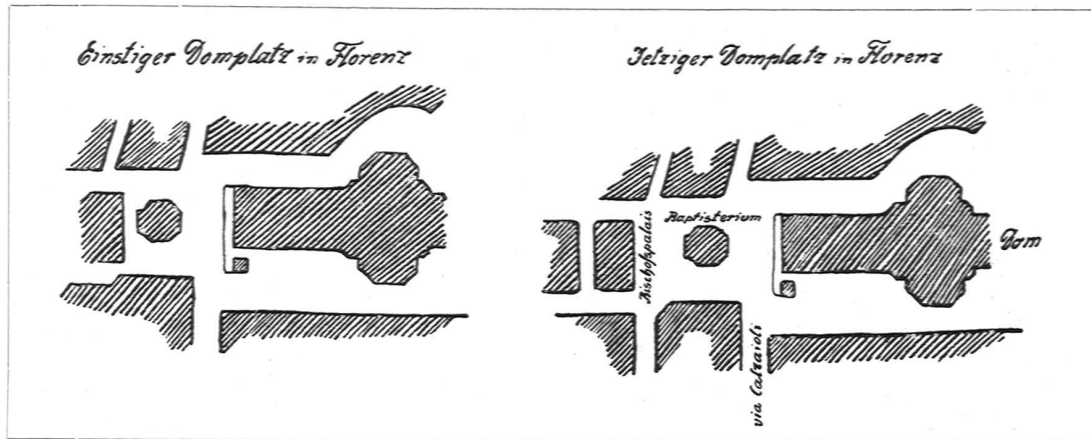
ten, in denen er auftritt, von der Anzahl und Art der Kunstformen und dem Luxus des Materials.

Auf diese Weise entstanden die reizendsten Straßen und Plätze. Die Fortsetzung einer vorhandenen Situation entsprach immer dem Körpergefühl, das durch sie angeregt wurde und in bestimmter Weise physisch weiter wirkte. Angeregte Richtungsempfindungen, ein sich Ducken oder Aufwärtsstreben, ein sich Ausbreiten oder Zusammenziehen etc. verlangen je nachdem ihre Fortsetzung, ihr Ausklingen, ihren plötzlichen Abbruch etc. wie physische Zustände. So fügte ein jeder ein Neues richtig ein, weil er seinen Vormann und die gegebene Situation verstand, es reihte sich Einfall an Einfall, ohne Willkür, dem gegebenen Rhythmus folgend. Da wird man von Schritt zu Schritt fortgeleitet, bald rascher, bald langsamer, wie von Freundeshand, die jede Bewegung mit lebenswürdiger Geste erleichtert. Da ist

die Umgebung ein sinnreiches Zwiegespräch, überall interessant und lebendig, nie merkt man die Absicht, alles scheint zufällig und deshalb doppelt reizvoll.

Da lebte man freilich in andern Zeiten als der heutigen, wo an Stelle dieses innern künstlerischen Geistes, als einzige zusammenhaltende Kraft, sich meist nur die gesetzliche Bauordnung durchzieht.

Daß vieles sich ändern muß und nicht erhalten bleiben kann, ist klar und das gute Recht der Gegenwart. Als Kultur-mensch soll man jedoch die künstlerischen Werte kennen, die man opfert — nicht sie ahnungslos vernichten. Erst wenn man diese Werte richtig beurteilen kann, ist auch die Möglichkeit gegeben, mit ihnen richtig umzugehen. Um das Verständnis für solche Situationen zu fördern, scheint es mir deshalb eine notwendige und fruchtbare Sache zu sein, an Beispielen diesen künstlerischen Zusammenhang näher darzutun:



DOMPLATZ IN FLORENZ

Die beiden Pläne zeigen den Domplatz in Florenz, wie er noch vor kurzem war und wie er jetzt ist.

Das Baptisterium stand mit seiner geschlossenen, ausgesprochenen Hinterseite so dicht am Bischofspalast, daß der Raum, den man als Platz empfand, das Baptisterium nur von den drei Seiten umgab, deren jede durch eine Bronzetür betont ist. Dadurch war die Gestaltung des Baptisteriums motiviert und natürlich. Jetzt wo der Platz hinter dem Baptisterium eben so weit geworden ist wie auf den anderen Seiten und das Baptisterium in der Mitte eines Platzes steht, ist seine Anlage mit der ausgesprochenen Hinterseite widersinnig geworden.

Früher, wo der Hauptzugang zu dem Domplatz die *via Calzajuoli* war, trat man zwischen Dom und Baptisterium und sah nach rechts und links den Platz von den Fassaden der beiden Gebäude eingerahmt. Dieser Platz wirkte geräumig im Verhältnis zur Straße und der Blick fiel direkt auf die beiden sich gegenüberliegenden Hauptportale. Die Treppenanlage vor dem Dom mit seinem Campanile zur Rechten machte diese Seite des Platzes zur Hauptseite und das Baptisterium gegenüber wirkte wie das Küchlein zur Henne.

Jetzt, wo der Bischofspalast so weit hinter das Baptisterium zurückgerückt worden und ein zweiter Hauptzugang

zum Platze geschaffen ist (früher war dort nur ein kleiner Zugang durch einen Torbogen — ein ausgesprochenes Hinterpförtchen, damit der Platz abgeschlossen wirkte), jetzt tritt man von dort auf einen Platz, in dessen Mitte das Baptisterium steht, welches die Fassade des Doms verdeckt. Nicht nur ist der Bau des Baptisteriums an solcher Stelle widersinnig geworden, sondern man stolpert über ihn, wie über ein Hindernis, und die unmittelbare Wirkung des Doms ist zunichte gemacht. Man muß eigens um das Baptisterium herumgehen, um den Dom zu sehen. Das darf einem nur zugemutet werden, wo man selber das Gefühl hat, von hinten zu kommen. Für einen Haupteingang ist das eine klägliche Platzentwicklung.

Kommt man aber jetzt wie früher durch die *via Calzajuoli*, dann wirkt durch die bedeutende Vergrößerung des Platzes hinter dem Baptisterium der Raum zwischen diesem und dem Dom so gering, daß sich die Gebäude zu nah auf den Leib rücken und der Platz dazwischen nur als Straße wirkt; man möchte immer das Baptisterium zurückschieben.

Wir sehen, daß der ganze Sinn der früheren Situation gänzlich verlorengegangen ist, und mit dem Baptisterium so in Widerspruch gerät, daß es jetzt dasteht wie ein stehengebliebener Schrank,