Zeitschrift: Die schweizerische Baukunst
Herausgeber: Bund Schweizer Architekten
Band: 2 (1910)
Heft: 23

Artikel: Gesichtssinn und baukünstlerisches Schaffen
Autor: Hocheder, Karl
DOI: https://doi.org/10.5169/seals-660192

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: 20.02.2026

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

Gesichtssinn und baukünstlerisches Schaffen. (Fortsetzung und Schluß.)

Von Karl Hocheder, Professor an der Technischen Hochschule zu München.

Verwandt mit dieser anthropomorphen Einschätzung von Verhältniswerten ist das Schätzen ganzer Architekturgrößen.

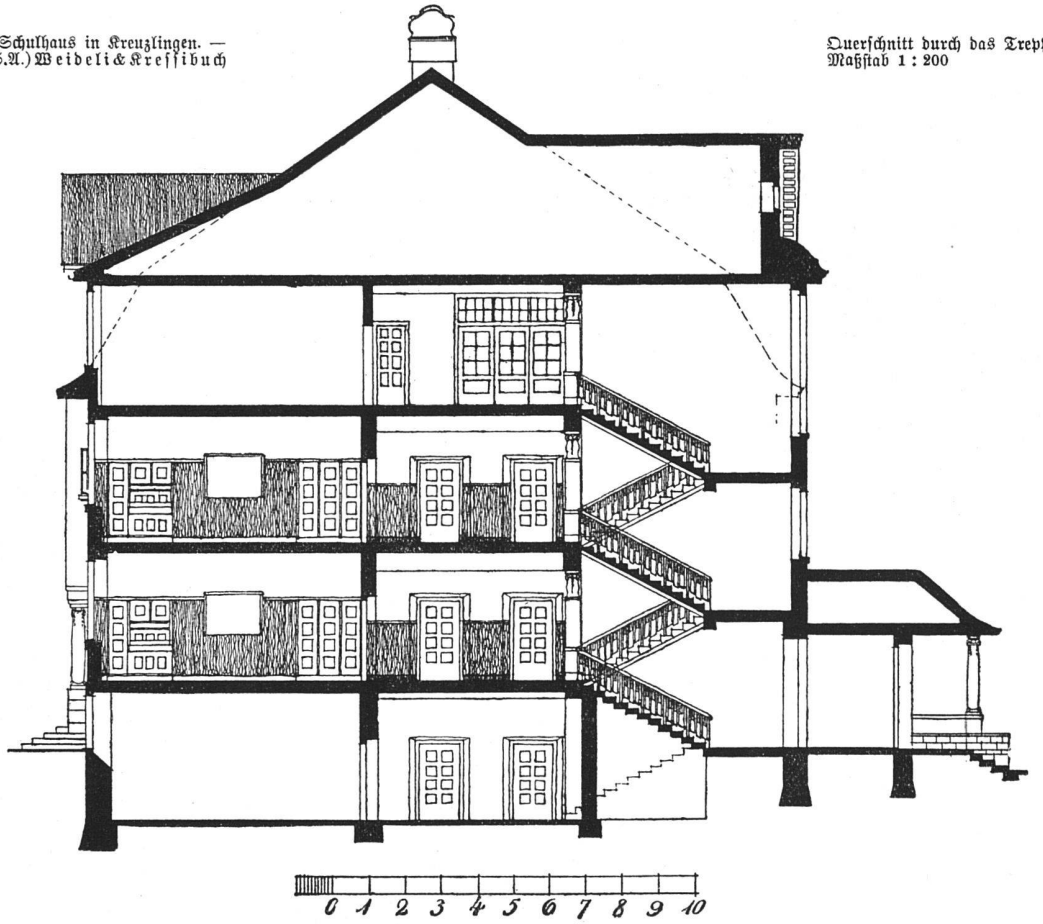
Von der menschlichen Maßeinheit können wir, um zum klaren Erfassen großer Dimensionen zu gelangen, stufenweise vorgehen, in der Art, daß wir den zu großen Unterschied in mehrere Stufen zu kleinen Unterschieden teilen, die gefühlsweise leicht an unseren eigenen Proportionen gemessen werden können. Der ungewöhnlich starke Größeneindruck der Hagia Sophia in Konstantinopel entsteht nicht nur in der vergleichbaren Steigerung auf dem Wege vom Narthex zum eigentlichen Kirchenraum, sondern auch dadurch, daß die nicht allzu großen und zweifach übereinander durchgehenden Bogenstellungen im Verein mit den sehr vielen kleinen Fensteröffnungen den Raum und seine selbst schon zweifach abgestuften Annexe wie mit einem fast gleichmaschigen Netz überziehen, dessen Maschengröße leicht an unserer menschlichen Maßeinheit gemessen und gefühlsweise erfaßt werden kann, was uns wiederum in den Stand setzt, von dieser so gewonnenen größeren Maßeinheit aus das Ganze seelisch zu bemessen; die Bedeutung dieses uns innewohnenden Maßstabes liegt eben darin, daß er nicht Verstandesmaß, nicht eine tote Ausdehnungszahl vorstellt, mit der unser Empfinden nichts anzufangen weiß, sondern, daß er Gefühlsmaßstab ist, und damit die Dimensionen lebendig macht.

In der größten Kirche der Welt, in St. Peter zu Rom, ist es verabsäumt worden, irgendeine Anknüpfung an unser menschliches Maß zu suchen; der Ausdruck „eine Kirche für Riesen" bezeichnet direkt den begangenen Fehler, und in der Tat ist die dort angewendete eingeschossig durchgreifende korinthische Ordnung in ihren Verhältnissen an sich schon so groß, daß eine Beziehung zu unserer Körpergröße überhaupt nicht mehr zustande kommt. Und außerdem wirkt noch ihr starkes Relief dem Raumeindruck ebenso entgegen, wie umgekehrt in der Sophienkirche das zurückhaltende Relief und kleine Detail diesen Eindruck steigern hilft. Daraus erklärt es sich, daß die mächtige Größe der Peterskirche lange nicht in dem Maß zum Bewußtsein kommt, wie es den tatsächlichen Abmessungen nach sein müßte. Der durch mühsames Vergleichen nachträglich gewonnene richtige Eindruck liegt außerhalb der ästhetischen Betrachtung als ein rein verstandesmäßig erworbener.

Kehren wir nach dieser Abschweifung wieder zu den Teilen architektonischer Gefüge zurück, so ist es jetzt

Das Schreiber-Schulhaus in Kreuzlingen. — Architekten (B.S.A.) Weideli & Kressibuch in Kreuzlingen

Querschnitt durch das Treppenhaus. Maßstab 1 : 200



ihre Funktionsausdrucksweise, die uns beschäftigen soll. Manche Aesthetiker erblicken in den Funktionsmerkmalen die eigentlichen Kunstformen der Architektur und stellen sie den rein handwerklich hervorgegangenen Werkformen gegenüber. Allein eine scharfe Grenze zwischen beiden Formen läßt sich außerordentlich schwer, vielleicht überhaupt nicht ziehen.

Man darf sich bloß z. B. den Parthenon all seiner ausdrucksvollen Kleingliederung entkleidet und seine Hauptformen nur in roh bearbeiteten Steinblöcken vorstellen, so behält der Gesamteindruck aus der Entfernung gesehen immer noch etwas und gerade das Ausschlaggebendste seiner bedeutsamen fertigen Erscheinung bei. Die Frage, ob die Funktionsausdrucksweisen entweder den Werkformen anhaftende Kunstformen sind oder ob nicht schon in den Werkformen selbst ein Kunstwerk steckt, lasse ich also dahingestellt, wenn ich von den Teilen eines Architekturwerkes spreche.

In den Teilen sind die Kräfte des Stützens, Lastens, Schiebens, Strebens, Ziehens und Umschließens verkörpert, und diese Kräfte wirken sich derart aus, daß sie sich gegenseitig das Gleichgewicht halten. Dieses Kräftespiel erhält sichtbaren Ausdruck in den erwähnten Funktionsmerkmalen, welche sich hauptsächlich an jenen Stellen verschieden beanspruchter Bauteile herausgebildet haben und noch herausbilden, wo Kräftekonflikte zu lösen oder Funktionsübergänge sichtbar auszudrücken sind. Mit diesen sichtbaren Ausdrucksweisen des Kräftespiels, den eigentlichen Architekturgliedern, beschäftigte sich die Bauästhetik seit jeher mit besonderer Vorliebe. Sie sind es vorzugsweise, welche den Beschauer unwillkürlich anregen, das an sich tote Gefüge als ein belebtes zu empfinden. Die Seele des Genießenden findet in der Wechselwirkung der Teile etwas der eigenen inneren Tätigkeit Verwandtes vor, versenkt sich in den betrachteten Gegenstand und belebt ihn so von sich aus. Dieser mit dem Worte „Einfühlung" bezeichnete psychologische Vorgang stellt sich ja auch beim ästhetischen Betrachten von Naturobjekten ein, im Kunstobjekt jedoch ist der Weg dazu wesentlich erleichtert dadurch, daß dieses beim Beschauer an die gleichen menschlichen Ordnungsgesetze appelliert, die beim Entstehen des Werkes maßgebend waren, unterstützt durch die zwingende Kraft, mit welcher die vom Künstler ausgewählten stärksten Wirkungswerte beim Sehakt einsetzen.

Diese psychologische Auffassung erhebt sich um ein wesentliches über die mehr symbolische Deutung C. Böttichers. Jener ignoriert vollkommen den in der griechischen Tektonik zur Erscheinung gebrachten Kräfteausdruck, wie er sich z. B. in der Säulenschwellung oder der schraffen Kapitälform zeigt, und behauptet, die Kräfte des Stützens, Lastens, Umschließens seien symbolisch ausgedrückt, indem sich Gebilde vegetabiler oder textiler Art wie eine Hülle um die Kernform herumlegen, um an deren Funktionen durch Naturanalogien zu erinnern, ohne daß sie selbst daran teilnähmen.

Auch Streiter ist durch diese Auffassung Böttichers genötigt, solch struktive Zierformen als unerläßliche tektonische Bestandteile zu erklären und ihr Fehlen an einzelnen Werken mit der bedenklichen Annahme abzutun, daß ihre Ausführung, obwohl beabsichtigt, aus irgend einem Grunde unterblieben sein müßte.

Wenn man jedoch die an den struktiven Gliedern angebrachten Ornamente nur als reine Zierformen hinnimmt, so tritt deren Bedeutung wesentlich zurück gegen jene, welche Bötticher ihnen zuteilt, und wir erkennen dann in der reihenweisen Wiederkehr gleicher Zierelemente vorwiegend einen Raumwert der zur besseren Hervorhebung des damit geschmückten Baugliedes dient, wobei es ziemlich belanglos ist, ob diese Elemente aus umgebogenen Blättern, Flechtbändern oder reinen geometrischen Linien bestehen, wenn schon manchen von ihnen gewisse Funktionswerte zugesprochen werden dürfen.

Die sonst noch auftretenden Schmuckformen der Architektur kann ich, da sie in diesem Zusammenhang keine wesentlich anderen Gesichtspunkte mit sich brächten als die einer Unterstützung, Steigerung und Verdeutlichung der Gliederung im engern Sinne, hier wohl übergehen.

Es soll lieber noch auf zwei grundsätzlich verschiedene Arten des Gliederns hingewiesen werden, von denen die eine in einem Herausmeißeln aus der gewachsen zu denkenden Masse, die andere in einer Zusammenfügung von einzelnen relativ selbständigen Teilen besteht. — Die erstere entspricht dem unmittelbar ausgesprochenen Steinbaustil des Mittelalters, die letztere einer dem Holzbau entnommenen, aber dem Stein angepaßten, in den Antiken und den davon abgeleiteten Stilen vertretenen Bauweise. Dieser Unterschied tritt am augenscheinlichsten in der Unauslösbarkeit des gotischen Pfeilers gegenüber der leichten ohne zerstörenden Eingriff möglichen Auslösbarkeit der antiken Säule je aus ihrem bezüglichen Zusammenhange hervor.

Ich schäle ihn in der Absicht heraus, um mit seiner Hilfe noch eine Beziehung hervorzuheben, welche die organische Gliederung als Ganzes in räumlicher Hinsicht einzugehen hat. Sie liegt in Bedingungen, die auch in der Reliefkunst des Bildhauers nach Berücksichtigung verlangen. Wie am Relief das Dargestellte von seiner Vorderfläche aus nach der Tiefe zu soll abgelesen werden können, so muß auch das Gleiche vom Architekturrelief gefordert werden.

Dieses Ablesen nach der Tiefe ergibt sich nun bei der mittelalterlichen Gliederungsweise schon in der Art ihrer Entstehung durch schichtenweises Eindringen in die Steinmasse von selbst, dagegen ist es nicht ohne weiteres veranlaßt in jenem kräftigen Relief, wie es etwa italienischen Renaissancepalästen eigen ist; hier besteht die Gefahr, eine Ablesung von hinten nach vorn vorzunehmen,

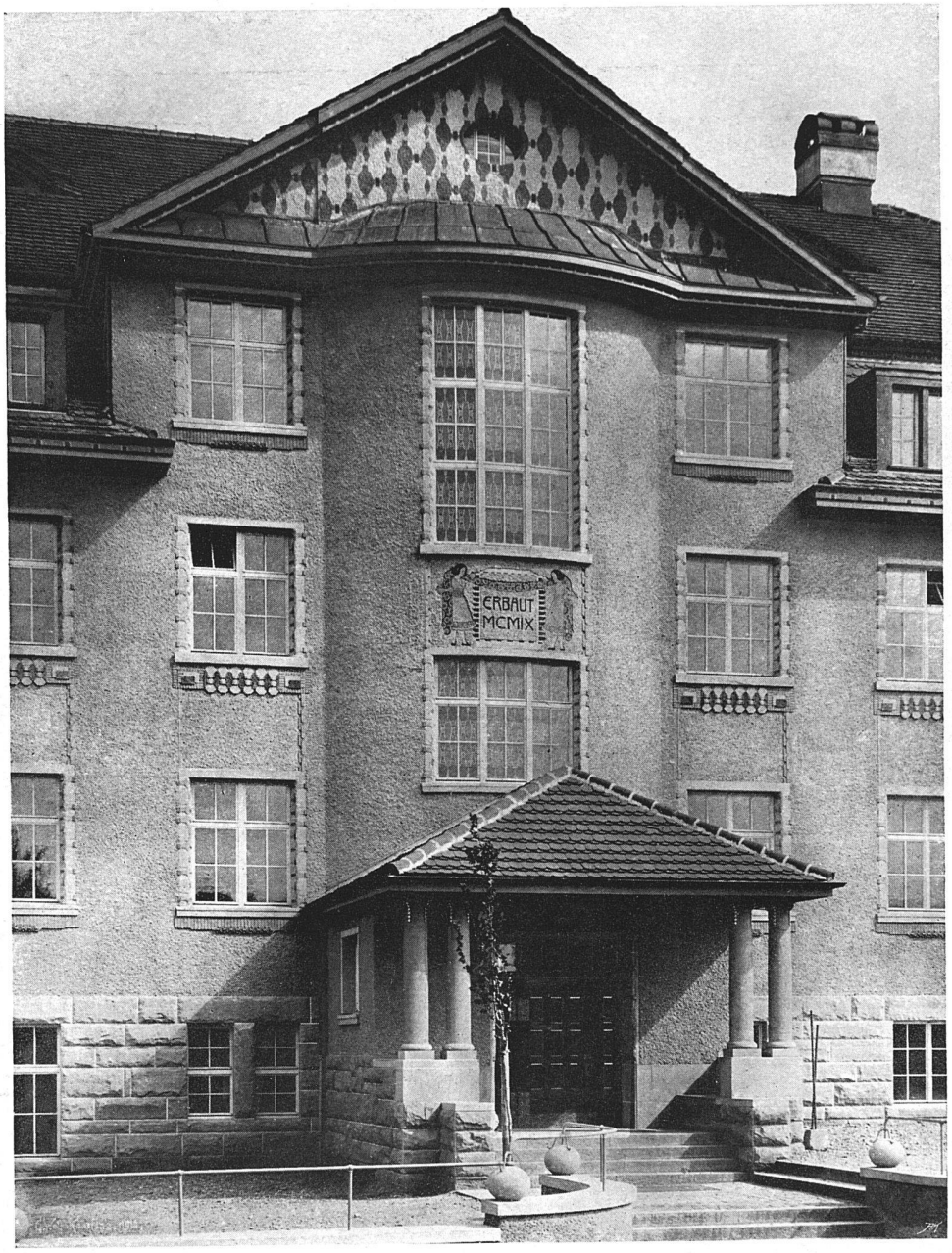
(Fortsetzung auf S. 321.)

Ansicht der Hauptfassade

E. T. H. ABT. I BIBLIOTHEK

Architekten (B.S.A.) Weideli
& Kressibuch in Kreuzlingen

Das Schreiber-Schulhaus
in Kreuzlingen



Der Mittelbau

Das Schreiber-Schulhaus
in Kreuzlingen

Architekten (B.S.A.) Weideli
& Kressibuch in Kreuzlingen

Ansicht der Rückfassade

Die Halle

Architekten (B.S.A.) Weideli
& Kressibuch in Kreuzlingen

Das Schreiber-Schulhaus
in Kreuzlingen

E·T·H· ABT. I BIBLIOTHEK

Arthur Meyerhofer †

Teilhaber der Firma Lanzrein & Meyerhofer, Architekten (B.S.A.) in Thun, gestorben am 1. November 1910

Nach einer Photographie von Karl Schnell, Bern

(Fortsetzung von S. 316.)

d. h. den Eindruck zu gewinnen, als ob Teile des Reliefs aus einer weiter hinten liegenden Bildfläche hervortreten, wenn nicht durch eine Mehrzahl von Ausladungspunkten eine Einigung zu einer vor dem Relief liegenden Fläche bewirkt ist, die als solche gefühlt auf die Tiefenbewegung des Blickes so anregend wirkt, daß die Ablesung von vorn nach hinten erzwungen wird.

Es soll, anders ausgedrückt, das Relief der Gliederung stets einen konkaven Eindruck machen. Scheinen aber Teile der Gliederung vor die gedachte Bildvorderfläche zu treten, so erweckt das die Vorstellung des konvex Entgegengerichteten, mit welchem die Tiefenbewegung beim Anblick aufgehalten und damit unserem Raumgefühl entgegengewirkt wird.

Die Bevorzugung des Vordringens nach der Tiefe beim Sehakt und damit des Einblickes in konkave Formbildungen gibt Anlaß, abgesehen von den unser allgemeines Raumempfinden lenkenden psychologischen Gründen, wiederum nach einem physikalischen Grund dieser eigentümlichen Forderung des Gesichtssinnes zu fragen. Es dürfte in der Abnahme und Begrenzung des Sehvermögens zu finden sein, wie es sich gegen den Rand des Gesichtsfeldes bemerklich macht. Eine solche Abnahme drängt zu dem unwillkürlichen Verlangen einer Abblendung der seitlichen Sehstrahlen.

Dieser Schwäche unseres Sehorgans hilft nun der Rahmen ab, er ist demnach nicht nur das Mittel, die ideelle Welt des Kunstwerkes von der realen Wirklichkeit abzugrenzen, sondern ebensowohl eine Einrichtung zu einer derartigen Verengung des Gesichtsfeldes, daß sein unscharf sichtbarer Rand beim Sehen ausgeschaltet wird.

In der Architektur tritt der Rahmen in mancherlei mehr oder weniger ausgesprochener Form auf. Die frappante Wirkung von Veduten ist ja bekannt, ebenso der Effekt von Durchblicken durch Raumfluchten als ein Hindurchsehen durch mehrere Rahmen hintereinander, wie sie z. B. in den Beziehungen von Vestibül, Hof und Garten der Palast- und Villenanlagen italienischer Renaissance zu bewundern sind.

Weniger direkt, aber doch im gewissen Sinne als Rahmen wirken an Bauwerken seitlich vorgeschobene Flügel. Sie regen die Bewegung des Blickes nach der Tiefe mit Konzentration gegen die Mitte besonders stark an.

Diesem in jedem Innenraum, Innenhof oder geschlossenen öffentlichen Platz von selbst gegebenen konkaven Verhalten wiederum entgegengesetzt ist der Anblick eines zwischen zwei Straßen vorgeschobenen Baukeiles. Dieser Keil tritt dem Vordringen des Blickes direkt hemmend entgegen und lenkt die Auffassung des Bildes umgekehrt von der Mitte nach den Seiten, den beiden Straßenfluchten, ab. Unser Auge fühlt sich bei einem Anblick der ersten Art beruhigt, bei einem zweiten beunruhigt, und den Grund für die Entstehung dieser entgegengesetzten Gefühle kann man sich für den ersten Fall in der Beobachtung der Forderung nach Abblendung der schwächer gesehenen Gesichtsfeldränder, für den zweiten Fall in der Unterlassung dieser Abblendung, dafür aber in dem Zwange zu einem fortwährenden Akkommodieren des Auges auf die in ein und demselben Bilde vereinigten Nah- und Fernsichten erklären.

Die Forderung nach Ablesung des Reliefs von vorn nach hinten wird jetzt verständlicher, wenn wir den eben beschriebenen Vorgang vom Großen ins Kleine übersetzen. Dem vorgeschobenen Baukeil entspricht dann nichts anderes als die über die Reliefvorderfläche sich herausdrängende Form und dem hohl gebildeten Baukörper nichts anderes als das ermöglichte ungehinderte Eindringen des Blickes bis in die Tiefen des Reliefs.

Allen Raumschöpfungen unter freiem Himmel ist gemeinsam, daß ihnen vom Rahmen das obere Abschlußstück fehlt; als Ersatz dafür kommt aber ein anders geartetes Bedürfnis des Auges in Frage, eine Eigenart räumlicher Anordnung, wie sie sich dem allumfassenden Geist Goethes beim Anblick des Innern der Arena in Verona unwillkürlich aufdrängte, wenn er der Empfindung Ausdruck verleiht, hierin „etwas Großes und doch eigentlich Nichts zu sehen", wenn er also in dem Stufenbau des Amphitheaters eine Vorbedingung erkennt, mit deren Benutzung man erst zu einem wirksamen Etwas gelangt.

Es ist das jenes amphitheatrale Raumgerüste in ovaler Form, das die bequemste und zugleich reichhaltigste Uebersicht gewährt und in seiner Benutzung zu Wirkungseinheiten führt, welche Städte wie Konstantinopel, Genua, Neapel und andere zu den schönsten der Welt machen, wie es aber auch im ebenen Terrain durch fortgesetztes Anweisen der hinteren Plätze für höher entwickelte Bauteile im Bilde gewonnen werden kann.

Die ästhetischen Werte, hervorgegangen aus der Beobachtung dieser drei räumlichen Forderungen: „konkaven, geschlossenen und amphitheatralischen Aufbaus", eröffnen im Verein mit einer Anpassung an fast immer vorhandene Verschiedenheiten oder Bodengestaltung, Verschiedenheiten der baulichen oder landschaftlichen Nachbarschaft eine unendlich mannigfaltige Abwechslung, eine außerordentliche Fülle von Möglichkeiten des Gestaltens. Es ist die stets neue Situation, die selbst in ein und dieselbe Aufgabe immer wieder neues hineinträgt, ihr stets neues frisches Leben einflößt und so verhindert, daß die häufige Zweckgleichheit einer völligen Erscheinungsgleichheit und dadurch einförmigen Nüchternheit zugeführt wird.

Wer denkt da nicht sofort an die unerschöpflichen Verschiedenheiten in der ortsbeherrschenden Erscheinung unserer zahlreichen Landkirchen, die sich aus der fortgesetzten Rücksichtnahme auf diese stets wechselnden Beziehungen ergeben haben, oder an die ungemein geschickte Art, wie Schwächen in der individuellen Gestalt einzelner Ob-

jekte, z. B. dem Mangel eigenen Gleichgewichts vieler Kirchen mit seitlichen Türmen durch ein Gegengewicht in dem Herantreten fremder Baumassen in verschiedenster Art abgeholfen ist.

Welcher Reichtum an Gestaltungskraft dieser höchsten Stufe räumlicher Einigung aber innewohnen kann, zeigen erst recht jene alten Platzgruppen, welche wir noch heute in vielen aus dem Mittelalter herüber geretteten Städten, zum Teil unversehrt, zum Teil rekonstruierbar, vorfinden. Besonders bewunderungswürdig ist bei diesen irregulären Raumgefügen die große Oekonomie, mit der da die Wirkungen besonders ausersehener Wertobjekte bis aufs äußerste ausgenützt sind, wenn wir z. B. sehen, wie nicht selten ein Rathaus oder ein anderes öffentliches Bauwerk in eine Gruppe von mehreren freigestalteten Plätzen gerade an deren Zusammenstoß so hingestellt ist, daß es sich in die einzige Lücke an dieser Stelle gegen jeden Einzelplatz zu zwanglos einfügt, und so nach allen Seiten hin die räumlich geschlossene Erscheinung vollendend, jedem dieser umliegenden Plätze eine besondere Ansicht ihrer Eigengestalt als beherrschendes Schauziel darbietet. Das ist etwas ganz anderes und unendlich wertvolleres als die Aufstellung einer Kirche in den geometrischen Mittelpunkt eines weiten freien Platzes.

Man muß sich das Zustandekommen dieser alten Platzgruppen mit ihren Mittelpunkten nicht aus einem bestimmten Wollen heraus, sondern aus einem von unfehlbaren künstlerischen Instinkt geleiteten stetigem, in verschiedenen Bauperioden nacheinander vor sich gegangenen räumlichen Ein- und Anpassen an vorhandene Bestände vorstellen, um ihnen gerecht zu werden.

Es bedurfte erst eines äußeren Anstoßes durch den Wiener Camillo Sitte, das bereits latent vorhandene Gefühl für solche Werte zum energischen Wiederaufleben zu bringen.

Sowohl die bewußte philosophische Aesthetik wie auch das unbewußte Empfinden der breiten Masse hatte schier ein Jahrhundert hindurch die Fühlung mit den eigentlichen Raumwerten der Architektur verloren gehabt. Erst den letzten Jahrzehnten des verflossenen Jahrhunderts blieb es vorbehalten, zunächst theoretisch wieder ein Verständnis und ein Verhältnis dazu zu gewinnen.

Während noch im Barock und Rokoko die Raumkunst ihre höchsten Triumphe gefeiert und mit feinstem Gefühl nicht bloß von der nächsten, sondern von der Umgebung im weitesten Sinne sich die Gesetze für die Gestalt ihrer Werke holte und umgekehrt weit in die Landschaft hinein die Wirkung ihrer Bauten ausklingen ließ, schien mit dem Erlöschen der Originalstile der Sinn für die Raumwerte im großen und ganzen in den Hintergrund getreten zu sein.

Freilich lebte er in dem Bewußtsein einiger weniger, auf der Höhe architektonischen Schaffens stehender Baukünstler vereinzelt fort, aber als allgemein bewußter oder instinktiv gefühlter Besitz der damaligen Baubetätigung starb er immer mehr ab, bis er schließlich in jenem trockenen, leblosen Schematismus endete, der in der Befriedigung eines nüchternen Ordnungssinnes geometrische Regelmäßigkeit, aber ohne ihren ehedem sinngemäßen Zusammenhang, gepaart mit dem Bestreben peinlichster Egalität als ästhetische Werte nahm und mit diesem kühlen Geist des Lineals und Zirkels den Straßennetzen unserer modernen Städte den Stempel jener nivellierenden Gleichförmigkeit aufdrückte, die so weit entfernt ist von dem belebenden Wechsel der Situation, welcher das Gleiche stets wieder zu Neuem macht.

In dem Wiedergeltendmachen der Raumwerte dürfte wohl das Hauptmoment der neuzeitlichen Entwicklung unserer Baukunst seit Ende des abgelaufenen Jahrhunderts zu erkennen sein. Die ältere Schöpfungsweise legte in ihren Werken bekanntlich den Akzent auf die Verwendung des sorgsam gesammelten, gemessenen und verglichenen Formenschatzes historischer Kunstperioden und gelangte so dazu, den Funktionsgehalt der Form gegen dessen Raumwert, freilich mit zu einseitig formalistischem Einschlag, stärker in den Vordergrund der Beachtung zu rücken.

Sie wurde in einem langsamen Uebergang durch jene neuere Schöpfungsweise abgelöst, die von der Gesamterscheinung ausgehend, zum Einzelnen vordringt und dadurch, um ein in neuerer Zeit geprägtes Wort zu verwenden, wenigstens zu einem Ahnen von dem gelangen mußte, „wie denn eigentlich Form geboren wird", die aber auch aus der räumlichen Beziehung der Teile zum Ganzen einer Architektureinheit den einzig richtigen Schluß zieht, daß diese Beziehungen unmöglich mit dem einheitlichen Architekturobjekt selbst ihr Ende finden können, sondern über dieses hinaus wirken müssen, als ein Gesetz, dessen Erfüllung eben in jenen Schöpfungen höherer Ordnung verkörpert ist, wie sie in dem reichen Schatz erhaltener Raumbilder wieder erkannt worden sind.

Freilich steht eine solche Schöpfungsweise wiederum vor der Gefahr, über den Raumwert den in einer ausdrucksvollen Gliederung liegenden Funktionsgehalt zu unterschätzen. Es beginnt sich das schon jetzt stellenweise entweder in einer zunehmenden Verkümmerung der organischen Kleingliederung oder in einer Vorliebe für Ausdrucksweisen, welche einer ernsteren tektonischen Bedeutung etwas ferne stehen, zu zeigen.

Es sind dies aber nur kleine mit der Zeit zu behebende Schwächen gegenüber dem Wiedererkennen der Werte rein räumlichen Ordnens, das als ein bedeutsamer Gewinn in der Entwicklung unserer neuzeitigen Baukunst anzuerkennen ist.

Er prägt sich so recht in dem Unterschiede aus, wie die vorangegangene Auffassungsweise die Steigerung der Wirkung öffentlicher Baudenkmäler in ihrer womöglich

allseitig freien Aufstellung oder in einem Auslösen alter Bauwerke aus dem Zusammenhange ihrer baulichen Umgebung erblickt hat, wie dagegen die neuere Auffassung umgekehrt das Einzelobjekt, ob ihm nun eine bevorzugte Rolle zugeteilt ist oder nicht, zurückhaltend gegliedert, in den Dienst einer größeren Raumeinheit stellt, in dem vormals beliebten Freilegen öffentlicher Baudenkmäler aber eine Zerstörung solcher höher organisierten räumlichen Einheitswirkungen beklagt. Kurz: das Vorwiegen einer Betätigung im konvexen Bilden ist gewichen dem Vorwiegen einer Betätigung im konkaven Bilden. Das alte Schlagwort Fassade, das noch vor drei bis vier Jahrzehnten die Seele jedes jungen Architekten elektrisieren konnte, ist in seiner alten Bedeutung heute beinahe außer Kurs gekommen und an seine Stelle ein neues geflügeltes Wort getreten, der umfassende Begriff: „Raumkunst".

Wenn bei irgendeinem Kunstzweige die Voranstellung der Raumwerte gegenüber den Funktionswerten als berechtigt vertreten werden kann, so ist es die Baukunst, der doch zur Aufgabe gestellt ist, als eigentlicher Kunst des Raumes den passenden Rahmen und Hintergrund für das vor ihr sich abspielende Leben darzubieten, um damit erst ihre letzte und höchste Bedeutung, ihren vollen Gehalt zu gewinnen, den jedes ästhetische Gebilde, will es vollwertig sein, stets in sich tragen muß.

Es heißt die Seele, nicht die Aeußerlichkeiten der alten, historisch gewordenen Bauweisen auch in moderne Erscheinungen unserer Baukunst verpflanzen, wenn wir in dem Raumweben ihr höchstes Ergebnis erblicken. Erst das Erfassen dieses Raumwebens macht die Architektur den Schwesterkünsten völlig ebenbürtig, und so sehr sich auch der künstlerische Genius gegen alle Einengung schöpferischer Betätigung sträuben mag: eine solche praktische Aesthetik, welche die großen Gesetzmäßigkeiten aus den natürlichen Beschränkungen unserer Sinneswerkzeuge gegenüber der Ton-, Farben- und besonders der Formenwelt ableitet, um so, auf sicherem Boden stehend, das schönheitliche Gestalten zu beeinflussen, eine solche praktische Aesthetik schränkt keine künstlerische Freiheit ein, gibt jedem vielmehr die Möglichkeit, sich ihrer in individuellster Unabhängigkeit zu bedienen, und läßt innerhalb dieser natürlichen Grenzen eine unendliche Fülle uns klar und sympathisch ansprechender Lösungen zu.

Abseits von der Anwendung jeder geschichtlich gewordenen Formenwelt kann eine solche Aesthetik auch den neuen großartigen Erscheinungen unbefangen entgegenkommen, welche auf dem Gebiete des Ingenieurbauwesens bahnbrechend geworden sind, und so gibt sie mit ihren allgemein gültigen, vom Zeitgeschmack unberührten Gesetzen dem angehenden Bildner wichtige Anhaltspunkte, Phantasieanregungen und praktische Winke mit auf den Weg, welche er sich sonst im Leben durch vielgestaltige und oft durch Irrtümer hindurchgehende Erfahrungen erst langsam erwerben müßte, indem sie ihn in den Stand setzen, auf direkterem Wege vorzudringen zum tieferen Verständnis dessen, zu dem diese Ausführungen nur die Richtungslinien zeichnen konnten, zum Erfassen der „Beziehungen des Gesichtssinnes zum baukünstlerischen Schaffen".

Schweizerische Rundschau.

Bern. Hauptversammlung des Münsterbauvereins.

Nach dem Baubericht des Münsterbaumeisters Architekt (B. S. A.) Karl Indermühle, der auf der Hauptversammlung des Münsterbauvereins am 7. Oktober zur Verlesung kam, wurden im Baujahr 1909 die Restauration der Chorfenster und der Chorgalerien fortgesetzt. Gegen Ende des Jahres wurden die Arbeiten für die Gewölberestauration des Chores in Angriff genommen. Die Frage der Erstellung von Abgüssen und Photographien interessanter Details hat das Landesmuseum an die Hand genommen. Dem Berner historischen Museum sollen Doubletten zugewendet werden. In der Diskussion zum Bauberichte wurde u. a. auf die allzunüchtern wirkenden kahlen Wände des Mittelschiffes hingewiesen. Etwas mehr Schmuck würde ihnen wohl anstehen. Die Diskussion zeitigte allerlei Anregungen. Eine derselben ging dahin, der allzuschroffe Uebergang des Turmvierecks zum Achteck sollte durch Anbringung von Fialen etwas gemildert werden. Die Wappenschilder an den Chorstühlen gehören eigentlich an die Schultheißenpforte, wo sie sich dekorativ auch besser ausnehmen würden.

Interlaken. Wasserheilanstalt.

In Interlaken plant man den Bau einer großen Wasserheilanstalt nach Plänen des Architekten E. Probst in Zürich mit einem Kostenaufwand von 850 000 Fr. Die Anstalt wird sorgfältig eingerichtete Abteilungen enthalten für Hydrotherapie, Elektrotherapie, Massage und Heilgymnastik, Sonnen- und Luftbäder, Fangobehandlung, Inhallationen, Pavillons für Trinkkuren mit allen möglichen Mineralwassern, Terrainkuren und ein großes Schwimmbassin. Als Bauplatz ist das Terrain von Direktor Studer sel. in Aussicht genommen, nebst einer Anzahl Höhematteanteile. Es ist dafür Sorge getragen, daß durch den Bau die Aussicht gegen die Jungfrau in keiner Weise beeinträchtigt wird.

Luzern. Das Haus Bossard.

Das alte Renaissance-Haus des Herrn Antiquar Bossard in Luzern, das, wie wir s. Z. (S. 186) berichteten, verkauft werden sollte, bleibt jetzt glücklicherweise in seinem alten Bestand erhalten.

Es ist an die Firma Arnold & Heinemann, Antiquare in Luzern, übergegangen, die das Haus wieder gänzlich ausstatten wird, um darin aufs neue ein Antiquitätengeschäft zu betreiben.

Zürich. Umgestaltung des Heimplatzes.

Der Stadtrat von Zürich beantragt die Umgestaltung des Heimplatzes im Gesamtkostenvoranschlage von 78 000 Fr., da die Vollendung des Kunsthauses auch den vollständigen Ausbau des Heimplatzes bedingt.

Nach den vorliegenden Plänen wird die schon längst hinderliche Anlage auf ein kleines, in die östliche Ecke der heutigen Anlage gerücktes Rechteck verkleinert und so nicht nur dem Verkehr der notwendige Raum gewonnen, sondern auch dem Wunsche der Kunstgesellschaft um möglichste Freihaltung des Haupteinganges zum Kunsthause entsprochen. Das Heimdenkmal wird von seinem jetzigen Standorte in die Mitte der neuen Anlage versetzt werden. Die dem Pfauen zugekehrte Seite des Platzes wird durch die neue Tramwartehalle mit Abortanlage, Zeitungsschalter, Telephonkabine und Dienstraum für die Straßenbahn beansprucht.

Gesichtssinn und baukünstlerisches Schaffen.

Von Karl Hocheder, Professor an der Technischen Hochschule zu München.

Jedes bewußte Sehen stellt sich bei ernsterer Vertiefung in den seelischen Vorgang als ein persönlicher Schöpfungsakt des Betrachters dar, als Schaffung eines Bildes, das erst erzeugt wird durch die vom geschauten Gegenstande auf die Seele des Beschauenden ausgeübten Eindrücke.

Die nachkantische Philosophie bezeichnet diesen ganzen Vorgang als „Wechselwirkung zwischen dem Subjekt — dem Betrachter — und dem Objekt — dem Betrachteten —" und das Endresultat aus diesen beiden Faktoren als das „Rückvermittelte".

Der Mensch, der mit seinem Zeit- und Raumsinn in die Unendlichkeit gestellt ist, hebt mit der Unzulänglichkeit seiner Sinnesorgane einen Ausschnitt aus dem in ewiger Bewegung befindlichen Weltprozeß als zeitlich und räumlich begrenztes Einzelding heraus, das als eine nur menschlich verständliche Tatsache Geltung besitzt und uns den Kosmos begreiflich und faßbar macht.

Aus der Geschichte der Menschheit dürfen wir den Schluß ziehen, daß diese so hervorgegangenen menschlichen Grund- oder Ordnungsgesetze, die psychischen wie physischen, überall die annähernd gleichen waren und noch sind, daß also die großen Einheiten der Farben-, Form- und Tonakkorde seit Urzeiten auf Grund der gleichen oder ähnlichen physisch-psychischen Grundlagen wahrscheinlich gleich oder wenigstens ähnlich empfunden und als glatte Lösungen eines Konfliktes oder als Ausgleich einer Spannung lustvoll hingenommen werden, so sehr auch die in verschiedenen Seelen erzeugten Bilder untereinander verschieden sein mögen.

Sicher aber dürfen wir diese Gleichheit annehmen von den Gefühlen, welche durch Kunstwerke bei den Beschauern ausgelöst werden. Das Kunstwerk, das Produkt des Menschen, also desjenigen, welcher nach unseren uns allein verständlichen Ordnungsgesetzen handelt und schafft, hat gegenüber dem Naturprodukt von vornherein den Vorteil der größeren Einfachheit voraus und den, daß es in der von unseren Sinnen verlangten durchsichtigen Gesetzmäßigkeit entstanden ist, mithin dem Beschauer eine große Mühe des Ordnens abnimmt.

Die Gemeinsamkeit der psychischen Grundlagen bei den Schaffenden wie bei den Genießenden schlägt also die eigentliche Brücke des Verständnisses zwischen Schöpfer und Nachschaffenden.

Die dabei ausgelösten komplizierten psychologischen Vorgänge gehen für die bildenden Künste vom Gesichtssinn als Erstangeregtem aus, erst an ihn schließt sich eine Reihe von unendlich feinen Regungen, von Vorstellungen, Verknüpfungen, Gefühlen der verschiedensten Abstufungen bis zur eigentlichen Einfühlung oder organischen Belebung des betrachteten Außendinges. Die Zergliederung dieser feinen Unterschiede der Seelenvorgänge ist nicht Sache des ausübenden Künstlers. Ihm legt mehr seine Erfahrung im praktisch schöpferischen Gestalten die große Wichtigkeit der Art und Weise nahe, in welcher das Kunstwerk dem Auge dargeboten sein muß, wenn der an den Sehakt geknüpfte seelische Vorgang ein möglichst unmittelbarer und eindringlicher werden soll.

In welcher Weise diese eindrucksvolle Wirkung erzielt werden kann, ist in neuerer Zeit wohl kaum prägnanter von einem bildenden Künstler in Worte gefaßt worden als es Adolf Hildebrand in seinem „Problem der Form" getan hat. Es sei deshalb das für gegenwärtige Ausführungen Wesentliche hiervon in freier, gekürzter Fassung nachfolgend gegeben:

Für das Kunstschaffen seien Daseinsform und Wirkungsform zwei verschiedene Begriffe und unter ersterer die wirklich meßbare reale Form, wie sie die Naturwissenschaft braucht, unter letzterer dagegen diejenige Form verstanden, wie sie sich als mehr oder minder klarer Gesichtseindruck darbietet und für künstlerische Zwecke verwenden läßt. — Die Kurvaturen griechischer Tempel, Anläufe, Einziehungen, Ueberhöhungen sind z. B. in der Architektur solche gegen Augentäuschungen gerichtete Umwertungen der Daseins- zu Wirkungsformen. Die Wirkungsform habe aber zwei Weisen ihres Sichdarbietens, eine, welche den Forminhalt oder die zweckliche Bedeutung des Werkes ausmacht, und eine andere, welche sie nur in bezug auf ihre räumliche Wirkung besitzt; und indem der Künstler diese Weisen aus der Naturform nehme und von allen, für das Auge unklaren Bestandteilen befreie, führe er sie im Kunstwerk als Funktions- bezw. Raumwerte ein. In den Raumwerten einer rein räumlichen Erscheinung seien deshalb die letzten Ergebnisse aus den Gegensätzen zwischen den innerhalb des Kunstwerkes zusammenwirkenden Formbestandteilen oder kurz ihre Verhältniseindrücke zu erblicken.

Mit den durch fortwährende Bewegung im Raume gewonnenen, unendlich vielfältigen Wahrnehmungen sammelt der Mensch einen reichen Vorrat von Erinnerungsbildern, die ihn beim Sehakt derart unterstützen, daß er nur eines ganz unvollkommenen Anstoßes von außen zu seiner sofortigen Orientierung bedarf.

Bei Uebertragung solcher Erinnerungsbilder auf ein Material werden sich aber sehr viele Menschen erst der großen Kluft bewußt, welche zwischen dem einfachen Zurechtfinden in der Welt der Erscheinungen und der reinigenden Auswahl dieses Wahrnehmungsmaterials überbrückt werden muß, um für das Kunstwerk das Maximum der tatsächlichen Anregungskraft zur räumlichen Vorstellung zu erreichen.

Das Heraussichten solcher höchster Wirkungswerte und ihr Ordnen für einen oder mehrere Gesichtspunkte ist der