

Zeitschrift: Schweizerische Bauzeitung
Herausgeber: Verlags-AG der akademischen technischen Vereine
Band: 49/50 (1907)
Heft: 25

Artikel: Haus Dr. Bernhard in St. Moritz
Autor: Probst, Eugen
DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-26735>

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: 10.01.2026

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

der griechischen wie gotischen Baukunst als vornehmstes Merkmal dieser Stile. Und wenn wir heutzutage in unverkennbarem Drange demselben Ziele zustreben, so erfüllen wir damit nicht nur ewig gültige Baugesetze, sondern auch eine Forderung der Zeitentwicklung, die in gesunder Reaktion gegen die unmotivierte Verzierungswut des XIX. Jahrhunderts mit entschiedenster Hervorhebung des rein zweckmässigen auf Unterlassung jeglichen Schmuckes hinarbeitet. Das soll aber nicht zu dem voreiligen Schluss führen, dass wir einer schmucklosen Kultur entgegengingen. Im Gegen teil! Die Menge der Ornamentisten, die sich gerade jetzt mit der Entwicklung des modernen Ornamentes beschäftigen, zeigt deutlich, dass die zukünftige Kultur schon als Folge des innerlichen Dranges aller Menschen nach Schmuck keineswegs eine schmucklose sein wird. Dagegen wird auch hier mehr und mehr die Sachlichkeit allein bestimmend wirken, sodass sich das Ornament immer mehr durch Klarheit in der Linienführung und durch Einfachheit in der Bildung auszeichnen wird.

Nach diesen Betrachtungen scheint der Weg, der uns zu einer neuen Kunst führen kann, durch folgende Forderungen bestimmt:

1. Die Grundlage einer architektonischen Komposition soll wie ehemals nach einem geometrischen Schema bestimmt werden.
2. Die charakteristischen Formen früherer Stile sollen nicht wieder verwendet werden.
3. Die Architekturformen sollen sich sachlich und zweckentsprechend entwickeln.

Was den ersten Punkt anlangt, so ist im vorstehenden wohl klar genug nachgewiesen, dass in den erhabensten Stilperioden die Forderung nach einer geometrischen Basis erfüllt wird, und dass sie, wie Beispiele moderner Bauwerke zeigen, auch heute noch erfüllbar ist und dabei die Phantasie nicht fesselt, sondern leitet und anregt. Der zweite Punkt spricht für sich selbst, da nur das Individuelle einen Stil macht und mit dem Kopieren alter Formen jede Originalität preisgegeben wird. Der dritte Punkt endlich antwortet auf die Verneinung des zweiten Punkts und gibt, da man das Individuelle nicht vorschreiben kann, natürlich nur umschrieben an, wie sich denn die neuen Formen gestalten sollen.

Der Beschreibung dieses Weges bereitet der in der

heutigen Zeit so überstark ausgeprägte Individualismus grosse Hindernisse. Hatte man in der Renaissance doch noch eine gewisse Tradition, die in der Antike wurzelt, so fehlt uns heute eine solche vollständig. Und doch wissen wir, dass ein Stil nicht die Aeusserung eines Individuums, sondern die eines ganzen Volkes ist, der sich der einzelne unterordnen muss. Die Entstehung eines neuen wirklichen Stils wird somit erst dann möglich sein, wenn es gelingt, eine neue Tradition zu schaffen. Aber auch wenn es modernen Künstlern glücken sollte, sich nach vielem Suchen und Irren zuletzt zu einer künstlerischen Uebereinkunft, zu einer Einigung auf formale Schönheit zusammenzufinden, so wäre damit noch lange nicht der grosse moderne Stil geboren, da vorläufig auch dann noch immer jenes Etwas fehlte, das in letzter Instanz einen erhabenen Stil macht, die Liebe zu einem Ideal.

Es ist nicht zu leugnen, dass eine derartige Einigung auf formale Schönheit, d. h. zu einem konsequent durchgeföhrten Formensystem auf geometrischer Basis immerhin einen grossen Schritt vorwärts bedeutete, besonders dann, wenn sich zu ihr eine geistige Konvention gesellte, die sich in der Kunst wiederspiegelte. Es ist zwar möglich, schon mit formaler Uebereinkunft beträchtlich vorwärts zu kommen, aber der Kunst jene grosse nötige Lebensfreude einzuflössen, vermag sie allein nicht. Dass anderseits das Zusammenwirken einer idealen Grundidee mit einer formalen einen grossen Stil entstehen lassen kann, zeigt das Mittelalter. Die Geschlossenheit seiner Kunst beruhte ebenso wie die fast aller früheren Epochen beinahe ausschliesslich darauf, dass die Menschen sich auf eine Religion geeinigt hatten, was beweist, dass die Zersplitterung in der künstlerischen Produktion der Gegenwart aus dem Fehlen einer allgemein anerkannten Weltidee zu erklären ist.

(Schluss folgt.)

Haus Dr. Bernhard in St. Moritz.

Von Architekt Eugen Probst in Zürich.

Das in den Jahren 1904 und 1905 erbaute Wohnhaus liegt oberhalb der Kantonsstrasse, am Ausgang des Dorfes St. Moritz gegen Campfèr zu, an einer sehr steilen Halle. Das abschüssige, von vielen Wasseradern durchzogene Gelände mit seinem schiefen Gestein bot für den Bau eines Hauses von diesen Abmessungen in bezug auf die Fundamente mancherlei Schwierigkeiten und nötigte zur Errichtung starker Stützmauern, die jedoch gleichzeitig für die Anlage der Zufahrtsstrasse benutzt werden konnten.

Bei der Gestaltung der äussern Hausform ist der Versuch gemacht worden, die Bauweise des Engadinerhauses mit seinen mannigfachen Besonderheiten einzuhalten, unter Berücksichtigung der modernen Ansprüche, wie sie das heutige Familienleben und die gesellschaftlichen Anforderungen stellen. Das Dach ist als Engadinerdach ausgeführt und mit Steinplatten eingedeckt.

Im Innern ist das Haus hinsichtlich seiner Grundriss einteilung lediglich nach den Wünschen und Bedürfnissen des Bauherrn gestaltet; in der dekorativen Ausbildung haben bündnerische Motive vielfach Verwendung gefunden. Der ganze innere Ausbau ist in der Hauptsache ziemlich einfach. Die Stuben sind in Arven- und Lärchenholz getäfert oder tapziert; nur das Esszimmer mit dem zugehörigen Mobiliar hat eine etwas reichere Durchbildung erfahren. Auf die Anlage einer geräumigen Halle ist aus besondern Gründen verzichtet worden. Besuchszwecken dient ein grosser Salon, dessen Wände bis auf halbe Höhe getäfert und darüber mit rotem Seidendamast bekleidet sind. Als Rauchzimmer fand eine hervorragend schöne, reich getäferte Stube aus dem XVII. Jahrhundert, die vormals im Oswald'schen Hause in Ilanz gestanden hat, Verwendung.

Der ärztliche Beruf des Bauherrn erforderte die Anordnung eines besondern Eingangs für Patienten. Die geräumigen Hausgänge und das Treppenhaus haben nur glatte, weissgetünchte Wände erhalten, die mit dem braun gebeizten und buntbemalten Holz der Türen und Decken

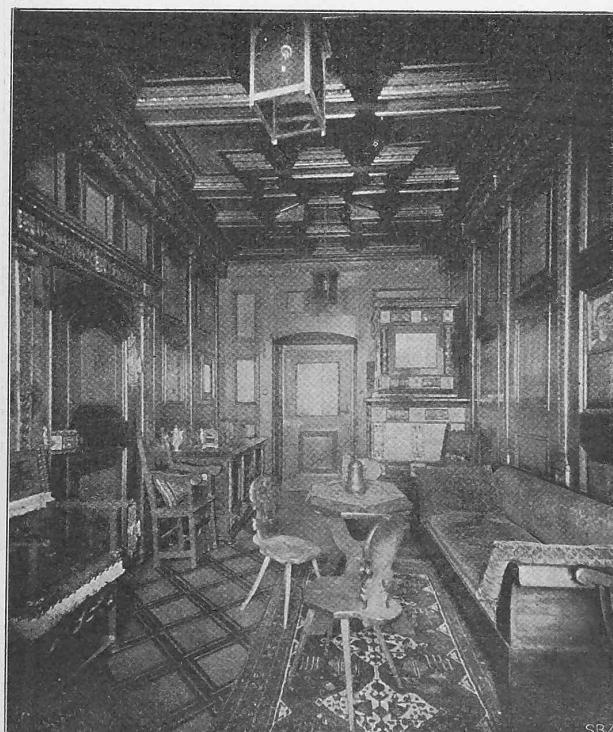


Abb. 10. Rauchzimmer des Hauses Dr. Bernhard in St. Moritz.

sowie mit dem roten Fussboden vortrefflich zusammenstimmen. Eine Anzahl alter Möbel erhöht noch die Wirkung.

Für das ganze Haus ist eine Zentralheizung und eine elektrische Lichtanlage eingerichtet.

Die Kosten des eigentlichen Hauses ohne die Umgebungsarbeiten betrugen 225 000 Fr.

Eisenbahnbrücke in armiertem Beton über die Rhone bei Chippis im Kanton Wallis.

Die für die Aluminium-Industrie-Aktiengesellschaft Neuhausen erstellte Eisenbahnbrücke über die Rhone bei Chippis im Wallis ist die erste grössere Brücke in armiertem Beton für Normalbahnen und daher für den Techniker von besonderem Interesse.

Genannte Firma baut gegenwärtig in Chippis im Wallis ein grosses Elektrizitätswerk, in welchem sie die Wasserkräfte der Navizance und der Rhone auszunutzen beabsichtigt. Sämtliche Maschinen- und Fabrikgebäulichkeiten dieses Werkes kommen auf das linke Ufer der Rhone zu liegen, unmittelbar an die Mündung des vom Einfischtale herabkommenden Navizancebaches in den Fluss. Die Gebäude mussten durch ein Normalbahngleise mit der auf der rechten Rhoneseite liegenden Station Siders verbunden werden, weshalb die Bahnanlage

eine Rhoneüberbrückung erforderte. Der Fluss hat an dieser Stelle eine Breite von 50 m. Da es infolge des an sich schon kleinen Radius des Anschlussgleises im Fabrikareal unmöglich war, die Gleiseachse senkrecht zur Rhone zu führen, so musste die Brücke schiefwinklig zur Flussachse gelegt werden, wodurch die lichte Weite zwischen den Widerlagern sich auf 59 m erhöhte. Die Schwellenhöhe der Fahrbahn war durch die Höhe des Fabrikareals gegeben und beträgt 530,20 m ü. M., sodass, da zwischen dem höchsten Hochwasserstand der Rhone von 528,50 m ü. M. und der Unterkante der Brücke ein Raum von wenigstens 1 m freibleiben musste, eine Konstruktionshöhe von rund 0,7 m gegeben war. Da ferner keine Pfeiler im Flussbett erstellt werden durften, musste die Lösung der Überbrückung bei der lichten Weite von 59 m durch eine Tragkonstruktion mit untenliegender Fahrbahn gesucht werden. In Betracht kamen daher eine Fachwerk- oder Bogenbrücke mit versenkter Fahrbahn in Eisen oder in armiertem Beton.

Eisenbahnbrücken in armiertem Beton von grösserer Spannweite und hauptsächlich eine solche, wie die nachfolgend beschriebene, waren bis anhin noch nicht erstellt worden. In der Schweiz besteht die erste armierte Betonbrücke für Bahnbetrieb seit 1894, in welchem Jahre auf der Station Wiggen der Linie Bern-Luzern eine eisenarmierte Betonplatte für einen Durchlass verwendet wurde. Im Jahre 1897 erstellte die Jura-Simplon-Bahn bei St. Maurice eine 3,5 m weite, und drei Jahre später auf der Station St. Immer eine 4,8 m weite Balkenbrücke in armiertem Beton. Diesen folgte der Viadukt der Seilbahn Rigiwirtel

in Zürich, welche aus drei Oeffnungen von je 12 m und einer solchen von 9 m Spannweite besteht.¹⁾

In Frankreich sind die ersten armierten Betonbrücken in den Jahren 1896/97 bei den Lokalbahnen im Department der Sarthe gebaut worden. In den letzten Jahren ist eine Balkenbrücke mit zwei Oeffnungen von 9,75 m und 9,95 m Spannweite und eingesattelter Fahrbahn in Viviez (Département de l'Aveyron) für das Industriegeleise der „Vieille Montagne“-Werke ausgeführt worden. Ferner sind eine Balkenbrücke von 16 m Spannweite und ein Viadukt (Balkenbrücke auf Säulen) von 114,48 m Länge, mit Oeffnungen von 5 bis 9 m Spannweite, für ein Industriegeleise in Gennevilliers (Dép. de la Seine) zu verzeichnen; beide Bauten wurden letztes Jahr dem Betrieb übergeben.

In Oesterreich hat sich die Anwendung von armiertem

Beton für Bahnbrücken ziemlich eingebürgert. Auf verschiedenen Linien der österreichischen Südbahn sind seit 1899 gerade und gewölbte Eisenbetonbrücken mehrfach ausgeführt worden, so auch auf Lokalbahnen und Bahnen niederer Ordnung. Bei den niederösterreichischen Landeseisenbahnen sind ebenfalls eine grosse Anzahl gerader und gewölbter Eisenbetontragwerke bis 15,0 m lichter Weite, und bei den neuen österreich. Staatseisenbahnen eine ganze Anzahl Durchlässe bis 7 m Spannweite in armiertem Beton erstellt worden, die von nun an bis auf 10 m lichter Weite ausge-

führt werden sollen. Eine Vollwandbrücke mit versenkter Fahrbahn von 11,65 m lichter Weite ist sodann über den Wildwasserkanal in Heidenheim für das Industriegeleise der Fabrik von J. M. Voith erstellt worden.

Ferner sei noch die aus drei Bogen mit einer Spannweite von 22 m bzw. 34 m bestehende Brücke in Wladikawkas in Russland erwähnt, die ausser für den gewöhnlichen Verkehr auch für die Dampfstrassenbahn benutzt wird. In Italien ist der Bahnviadukt für ein Industriegeleise in Santa Vittoria in armiertem Beton erbaut worden.

Bogenbrücken in armiertem Beton sind allerdings für den Bahnverkehr noch nicht erstellt worden, wohl aber für den Strassenverkehr. Die bis jetzt grösste, dem Verkehr übergebene Strassenbrücke ist die Isarbrücke bei Grünwald mit zwei Bogen von je 70 m Spannweite. Gegenwärtig befindet sich ferner eine Brücke über das Gmündertobel im Kanton Appenzell im Bau, die wohl die grösste bis jetzt angewandte Spannweite von 79 m aufweist. Brücken bis 57 m Spannweite sind auf dem Kontinent schon in sehr grosser Anzahl dem Verkehr übergeben worden, einzelne wenige mit Bogenrippen als obere Gurtung eines Fachwerkträgers ausgebildet, so z. B. die 20 m weite Brücke über die Seille bei Pettoncourt und die 17 m weite Brücke über die Larg bei Brunighofen.

Die Erfahrungen, welche bis jetzt mit richtig berechneten und mit aller Sorgfalt ausgeführten Brücken aus armiertem Beton gemacht worden sind, lauten alle günstig. Zudem sind die Unterhaltungskosten gegenüber eisernen

¹⁾ Bd. XXXVIII, S. 179.

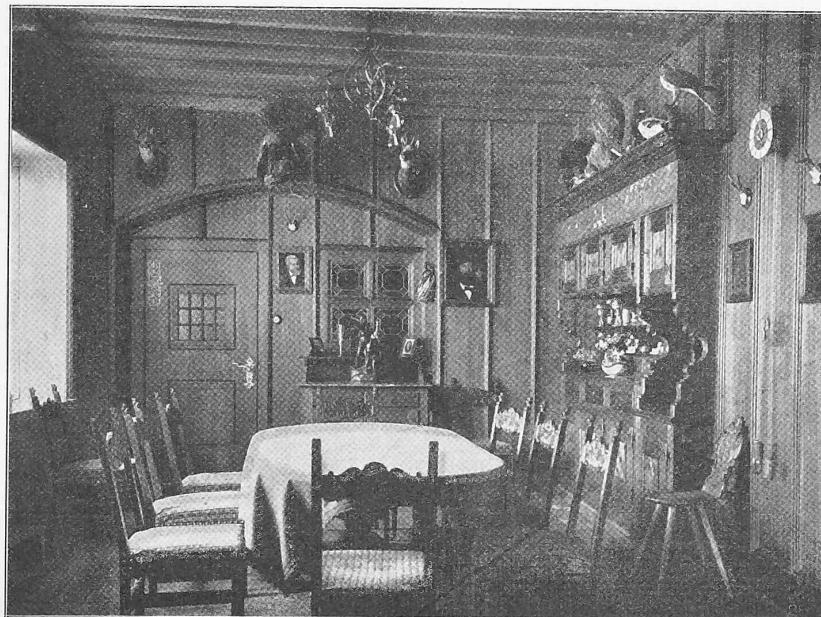


Abb. 11. Blick in das Speisezimmer.

INHALT: Raumkunst und Architektur. — Haus Dr. Bernhard in St. Moritz. — Eisenbahnbrücke in armiertem Beton über die Rhone bei Chippis im Kanton Wallis. — Miscellanea: Das Elektrizitätswerk der Stadt Eberswalde. Ueber den Wert des Freihandzeichnens für das Ingenieurfach. Vierzylindriges Verbund-Güterzuglokomotive, Bauart Mallet der Great Northern Railway. Eidg. Polytechnikum. Elektrische Schmalspurbahn über die Grosse

Scheidegg. Gartenvorstadt in Darmstadt. Rhätische Bahn. Das variable Proszenium. Schmalspurbahn von der Grossen Scheidegg nach dem Faulhorn. Simplontunnel. Stählerner Eisenbahnwagen. Rheinregulierung und Diepoldsauer-Durchstich. — Konkurrenz: Neue Schulhäuser in Tavannes. Katholische Landkirche in Landquart. — Literatur: Die Dampflokomotiven der Gegenwart. — Vereinsnachrichten: Gesellschaft ehem. Studierender.

Nachdruck von Text oder Abbildungen ist nur unter der Bedingung genauester Quellenangabe gestattet.

Raumkunst und Architektur.

II. (Fortsetzung.)

Nachdem so die Basis, d. h. die Methode eines zielbewussten künstlerischen Bauschaffens gefunden ist, muss zum Aufbau geschritten werden, d. h. zur Beantwortung der Frage, wie sich denn nun die zukünftige Architektur gestalten solle.

Das einseitig stilistisch eklektische Schaffen der Architekten des XIX. Jahrhunderts ist diesen von den modernen Baukünstlern in den letzten zwanzig Jahren häufig genug zum

Vorwurf gemacht worden. Einerseits mit Berechtigung, insofern jede Zeit ihre eigene Formengestaltung haben sollte, anderseits aber auch mit einem gewissen Unrecht, da die intensive Verarbeitung und Wiederverwendung des gewaltigen Stilmaterials doch nicht ganz ohne Einfluss auf die Entwicklung unseres Geschmacks geblieben sein dürfte. Allerdings wurden die gesammelten Stilkenntnisse grösstenteils statt als Mittel zur künstlerischen Gestaltung, irrtümlicherweise als Endzweck betrachtet. „Der ästhetisierende Kunstprofessor,“ schreibt Muthesius beissend, „ein neuer Typus des XIX. Jahrhunderts, trat sein Amt an und beehrte, begutachtete, kritisierte und systemisierte über Kunst. Er wurde um so mächtiger, je mehr das natürliche Kunstleben erstarb. So

deren konstruktive und ästhetische Ueberlegenheit über moderne Schöpfungen anerkannt sei, noch lange nicht gleichwertiges geschaffen werde, da die Liebe fehle, der jene ihre Entstehung verdankten. Die Folgerung, dass zwei Dinge, die sich äußerlich ähnlich seien, auch gleich schön sein müssten, ist irrig. Solange das Aeussere eines Werkes ebenso wie früher nicht eine notwendige Folge von etwas Innerlichem ist, wird die neue Schöpfung selbst als Nachahmung des schönen Gegenstandes nicht wirklich schön genannt werden können, da ihr das belebende Element des schöpferischen Geistes fehlt.

Wir müssten also, meint jener holländische Architekt, dazu gelangen, unsere Werke wieder mit Liebe zu schaffen, der sich der Sinn für das Konstruktive in glücklicher Weise zugesellen sollte. Dies wird aber weder mit Hilfe der Kunst- oder Bauschulen, noch durch Bücher über Schönheitslehre erreicht werden können. Nicht durch Schulen, weil diese, was die Baukunst anlangt, zumeist am altgewohnten Schlehdrian festhalten, hauptsächlich nur Theorie lehren und stets zwanzig Jahre zurück sind; nicht durch Schönheitslehren, da alle Philosophie über Kunst dem wirklich schöpferischen Künstler verhasst ist, der weiß, dass Regeln mit Liebe nichts zu schaffen haben, und dass die Schönheitslehre nicht die Grundbedingung eines schönen Werkes ist, sondern sich erst aus diesem ergibt.

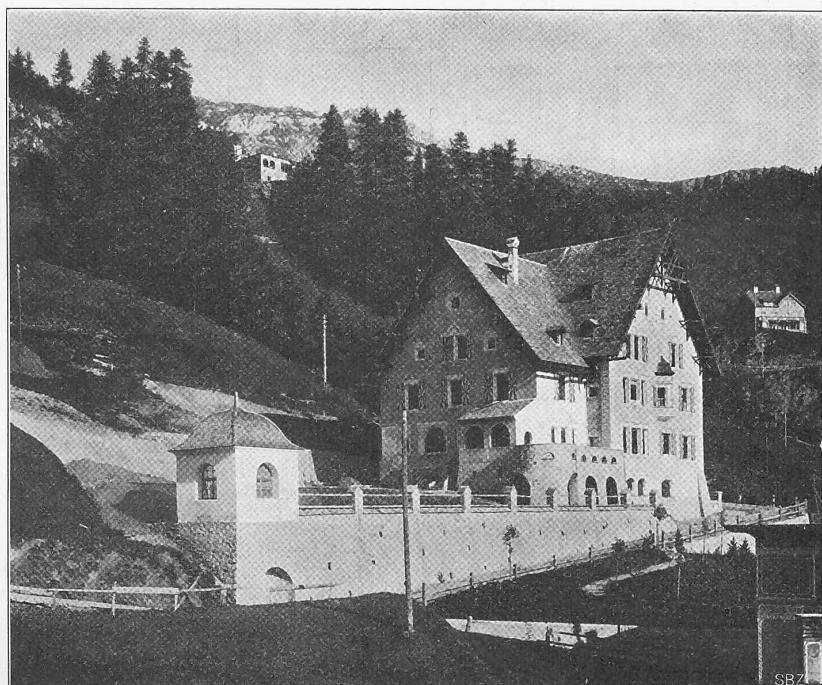


Abb. 1. Ansicht des Hauses von Südwest mit der Fassade gegen die Kantonsstrasse.

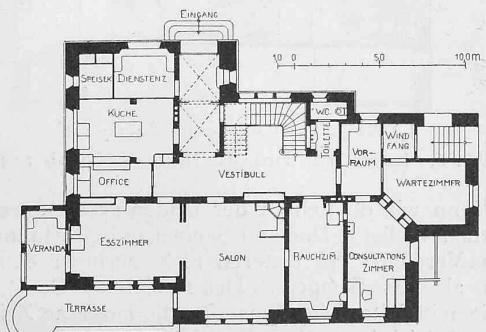


Abb. 2. Grundriss vom Erdgeschoss. — Masstab 1:400.

sitzt an der Quelle der Künste des XIX. Jahrhunderts nicht mehr der Künstler, sondern der *Kunstprofessor*. Und ein holländischer Architekt führt aus, dass durch die rein mechanische Nachahmung von Werken früherer Zeit,

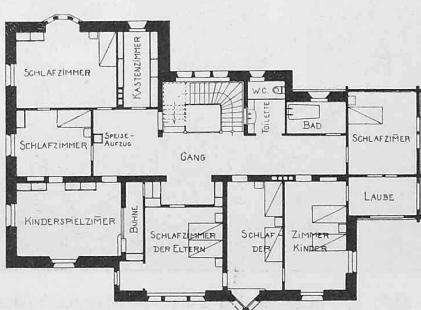


Abb. 3. Grundriss vom ersten Obergeschoss. — Masstab 1:400.

Das was uns allein auf einen sichern Weg führen könnte, ist die Erkenntnis dessen, was eigentlich „Künstler sein“ heißt. Ein Künstler ist ein Mensch, der das Leben seiner Zeit inniger lebt als andere Menschen. Ein Bau-

künstler insbesondere hat sein ganzes Leben darnach zu streben, den Bedürfnissen seiner Zeitgenossen mit seinen Arbeiten zu genügen und in ihnen sein inneres Gefühl, sein Erleben zum wahren Ausdruck zu bringen. Es muss ihm deshalb alles Entlehnte, das mit seinem eigenen Wesen nichts zu tun hat, folglich nicht aus diesem hervorgegangen

früheren Stile wohl, und war ohne jedes Bedürfnis nach etwas neuem. Dabei hat das XIX. Jahrhundert, dessen Architektur sich als chaotisches Durcheinander aller Stile kennzeichnet, doch als Ergebnis eine völlige Entwertung dieses Stiltriebens hervorgerufen, was auch daraus hervorgeht, dass sich keiner der wieder aufgenommenen alten

Haus Dr. Bernhard in St. Moritz. — Erbaut von Architekt Eugen Probst in Zürich.

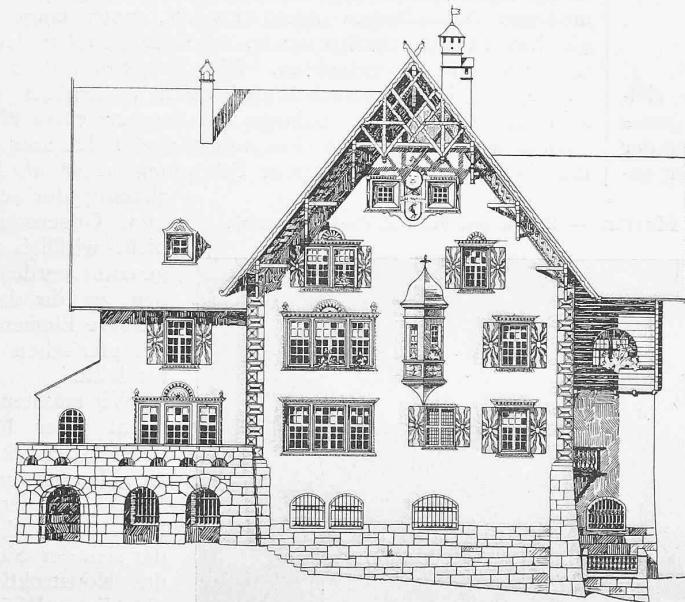


Abb. 4. Hauptfassade nach der Kantonstrasse.

Masstab 1:300.

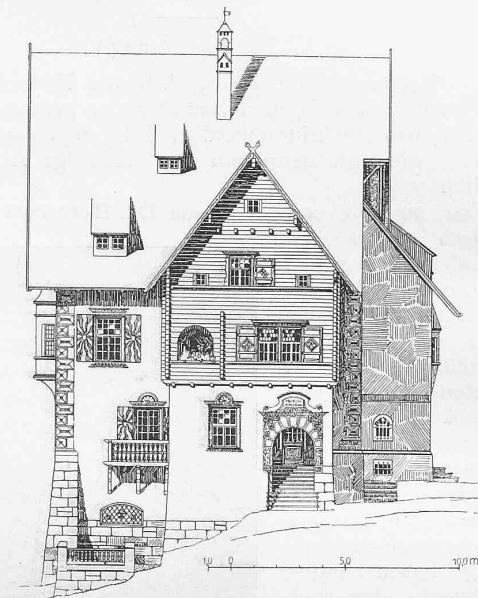


Abb. 5. Ostfassade mit Eingang für die Patienten.

ist, verhasst sein. Nur jemand, der seine Zeit nicht begreift, und demzufolge auch nichts als Aeusserlichkeiten zu erzählen hat, kann, um Geld zu verdienen, Gebäude in unverständner, rein nachgeahmter Stilarchitektur entwerfen. Denn eine derartige Stilarchitektur ist kein Kunst-, sondern ein Handelsgegenstand aus dem Laden eines Architektenkaufmanns. Stilarchitektur ist der Handgriff eines Pseudosarchitekten, die Devise, mit der ein Kaufmann für baukünstlerische Entwürfe seine Ware anpreist. Stilarchitektur und Künstlertum haben nichts miteinander zu tun und können unmöglich Hand in Hand arbeiten.

Baustile als vor andern lebensfähig, als einziger Gegenwartsstil bewährt hat.

Zweitens und im Gegensatz zu diesem negativen Ergebnis darf sich aber das XIX. Jahrhundert auch auf die positiven Erfolge der Neurenaissance und Neugotik berufen, die sich beide für die Folgezeit als sehr wertvoll erweisen sollten, wobei es prinzipiell der mittelalterlichen Kunst vorbehalten blieb, uns den neuen Weg zu ebnen.



Abb. 9. Blick in den Flur des Obergeschosses.

Diesem ungemein scharfen Urteil eines Mannes des XIX. Jahrhunderts muss doch zweierlei entgegengehalten werden.

Erstens vermag sich kein Mensch, er sei noch so stark, auf die Dauer mit Erfolg dem Zeitgeist zu widersetzen, und man fühlte sich eben damals in der Wiederholung der

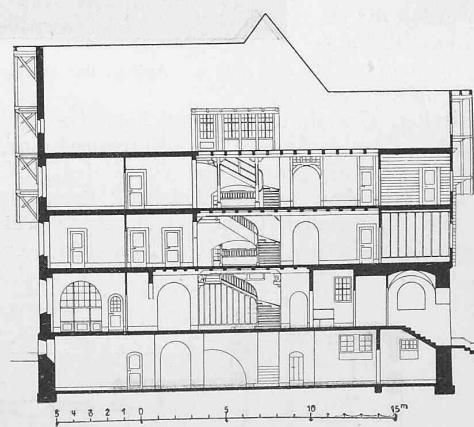


Abb. 6. Längsschnitt durch das Haus. — Masstab 1:400.

Wenn wir die Lehren der beiden grossen praktischen Aesthetiker Viollet-le-Duc und Semper in Betracht ziehen, darf das Verdienst des ersteren nicht geringer eingeschätzt werden als das Sempers. Denn Viollet-le-Duc erkannte, dass die mittelalterliche Kunst für die moderne Zeit grundsätzlich die richtigste Grundlage ergeben könne, wogegen die ganze Neurenaissancebewegung um die Mitte des vorigen Jahrhunderts nur von vorübergehendem Wert gewesen ist. Die Wiederbelebung einer Kunst, die nicht der Hauptsache nach konstruktiv war und daher sehr bald rein dekorativ werden musste, war von vornherein bedenklich, da ihre Apostel wohl bald auf Widersprüche stossen mussten. Und

selbst Semper ist davon nicht ganz frei geblieben. Man denke nur an die Verwendung des Säulen- und Pilasterschemas als gegen die Wand geklebtes Dekorationsmittel mit allen den bedenklichen Folgen der Kapitellzerschneidung, der verkröpften Gebälkstücke, der angeklebten Wasser-rinnen usw. Während Viollet-le-Duc von der mittelalterlichen Kunst ausgeht, die für ihn den Inbegriff des grundsätzlich reinsten baukünstlerischen Stils ver gegenwärtigt und aus ihr die von ihm als allein richtig befundene Stilbegriffe ableitet, ist Semper mehr der Philosoph, der aus seinen Ideen über Stil keine bestimmten Folgerungen zieht, demzufolge aber auch bald in gewisse Irrtümer verfällt, die für die Baukunst des XIX. Jahrhunderts verhängnisvoll werden sollten. Es ist Tatsache, wenn auch beinahe unbegreiflich, dass Semper, der Verfasser eines Buches „Der Stil in den technischen Künsten“, das allen überflüssigen

und allen falschen Schein, ja alle der Natur der Dinge widerstrebenden Aeußerungen verdammt und darin geradezu apostolisch auftritt, alle diese Untersuchungen von unsterblichem Wert bei seinen Bauten ausser acht liess. Bei der Grossartigkeit seiner Auffassung und der Feinheit seiner Details hätte die Kunst dieses Meisters kräftigste Keime in sich geborgen zu einer lebensfähigen Weiterentwicklung. So ist sie nur von vorübergehendem Wert gewesen. In ihrem Zurückgreifen auf alte Konventionen wurde sie selbst konventionell.

Wenn nun wiederholt betont wurde, dass Stilarchitektur eine Lüge sei und obendrein die Neurenaissance eine Stilinkonsequenz, wie kann dann behauptet werden, dass man, wie Viollet-le-Duc, bei der mittelalterlichen Kunst in die Lehre gehen müsse, um in Zukunft etwas befriedigendes schaffen zu können? Auch hierüber gibt uns Semper in seinem „Stil“ Auskunft. Er sagt: „Ja, die Natur, die grosse Urbildnerin, muss ihren eigenen Gesetzen gehorchen; denn sie kann nicht anders, als sich selbst wiedergeben. Ihre Urtypen bleiben dieselben durch alles, was ihr Schoss in den Aeonen hervorbrachte“. Dies heisst für den Künstler, dass er gleich wie die Natur, die ihre Urtypen nur umformt, die ursprünglichen Kunstformen umformen muss, da er gar nicht imstande ist, neue zu erschaffen. Die ganze Geschichte der menschlichen Kultur lehrt, dass sie sich stets wiederholt, dass sich nur das Formale ändert, die Grundlagen der Kultur aber stets dieselben bleiben. Daraus folgt, dass der Künstler künstlerische Formen umformen muss, aber nicht kopieren darf. Er soll nach dem Geiste, der in den Werken früherer Zeiten wohnt, forschen, denn der ist das ewig wahre, freie und konstruktive Baugesetz; das Formale ist in andern künstlerischen Formen auszudrücken, die durch

die Liebe des Schöpfers hervorgezaubert werden. Hat man den Geist allein erfasst, hat man noch nichts Originelles getan, sondern nur ein ewiges Gesetz verstanden, und hat man nur das Formale kopiert, so ist wertloses geschaffen worden. Hat man aber das Formale umgeformt und den Geist in sich aufgenommen, so ist etwas Originelles erreicht.

Die Natur tut das-selbe mit den ein-fachsten Mitteln und bleibt deswegen auch stets originell.

„Von historischen Zeiten,“ sagt Muthesius einmal, „ragen in unserer westlichen Kultur zwei Glanz-perioden der Menschheit als vorwiegend künstlerisch heraus: das griechische Altertum und das nordische Mittelalter, das erstere eine Höhen-marke in künstlerischer Beziehung bedeutend, welche die Welt wohl kaum je wieder zu erreichen hoffen kann, das letztere eine vollkom-mene künstlerische Selbständigkeit und unbedingte Volkstümlichkeit der Kunst verkörpernd, die man

als Grundbedingungen einer künstlerischen Zeit voraus-setzen muss“. Erwagen wir dabei die Tatsache, dass es gerade diese beiden grossen Architekturen sind, die sich nach einem gewissen geometrischen Gesetz entwickelt haben, so erscheint es abermals als fast selbstverständlich, dass wir, um den Geist zu erfassen, ebenfalls wieder nach einem

Haus Dr. Bernhard in St. Moritz.



Abb. 7. Ansicht der Rückfassade des Hauses gegen den Berg.



Abb. 8. Ansicht der Westfassade mit Blick nach St. Moritz-Dorf.

geometrischen Gesetz, zu arbeiten, anfangen müssen, wo-durch, wie bereits mehrfach ausgeführt wurde, weder das freie künstlerische Schaffen noch die Entfaltung der Phan-tasie beeinträchtigt wird.

Die „Sachlichkeit“, d. h. das intensive Streben nach klarer Konstruktion, ergibt sich beim Studium des Geistes