Eine Engadiner-Kirche des XVIII. Jahrhunderts

Autor(en): **Stockmeyer, Ernst**

Objekttyp: **Article**

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

Band (Jahr): **10 (1923)**

Heft 1

PDF erstellt am: **28.03.2024**

Persistenter Link: https://doi.org/10.5169/seals-11460

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.

Ein Dienst der *ETH-Bibliothek*
ETH Zürich, Rämistrasse 101, 8092 Zürich, Schweiz, www.library.ethz.ch

http://www.e-periodica.ch



Phot. Wehrli A. G., Kilchberg, Zch.

ABB. 1. SAMADEN GESAMTANSICHT

EINE ENGADINER-KIRCHE DES XVIII. JAHRHUNDERTS

Gedanken über Raumkunst

von ERNST STOCKMEYER

I.

Architektur ist Raumkunst. Vielen bedeutet diese Selbstverständlichkeit leider nichts weiter als ein Begriff. Insofern sich damit noch eine Vorstellung verbindet, so hält man eine utilitaristische Deutung mit rein zwecklichem, einem praktischen Bedürfnis entsprechendem Sinn für ausreichend und erschöpfend. Damit, dass die Architekten mit Hilfe der Handwerker Räume schaffen, die vor den Unbilden der Witterung schützen, wo man sich gemütlich aufhalten und vertun kann, scheint die Aufgabe der Architektur in den meisten Fällen vollauf gelöst und erledigt zu sein. Wo über die reine Zweckidee hinaus noch ein übriges gegeben oder erwartet wird, sind es die sogenannten anererbten oder anerzogenen «Schönheitsgefühle», die in Schwingung versetzt werden sollen, deren Ursprung und Zusammenhang meist dunkel bleiben, den Wenigsten auch je bewusst werden, die sich wohl aber eher im besten Falle mit «Geschmack» oder «Mode» als mit «wahrem künstlerischen Verständnis» übersetzen lassen. Und doch will «Raumkunst» noch Tieferes besagen als der Ausdruck einer blossen Zweckidee oder die Realisation von gutem Geschmack, soll wenigstens die zweite Hälfte des Wortes bei der Definition auch zu ihrem Rechte kommen. Kunst heisst, wo es auch sei, auf welchem Gebiete oder in welcher engeren oder weiteren Ideenverbindung auch immer, der Ausdruck einer *Beziehung* von sinnlich wahrnehmbaren Faktoren (Formen, Farben, Tönen etc.). Und zwar



Engadin Press Co.

ABB. 2. SAMADEN STRASSE

ist hiebei der Rahmen, der die Gesamtheit der Faktoren innerlich und äusserlich umspannt, für das Zustandekommen der Beziehungseinheit von ebensogrosser Wichtigkeit wie der Einzelfaktor selbst, sozusagen die Kategorie oder die Bewusstseinssphäre, anders ausgegedrückt, die Spielregel, die im ganzen waltet und die durch nichts anderes repräsentiert wird als durch eben die Faktorentotalität. Künstlerisch *gestaltet* ist etwas, das innerhalb eines engeren oder weiteren geistigen Rahmens in sinnlich erfassbarer Beziehung auftritt und also anschaulich klar erscheint. Es ist dann daran nichts mehr zu verrücken, «Alles sitzt», wie man in der Fachsprache zu sagen pflegt.

Wie steht es nun mit dem Raum? Auch Raumkunst oder Raumgestaltung will die Sichtbarmachung oder den Ausdruck einer sinnlich erfassbaren Beziehung bedeuten. Jedoch wäre dieser Satz viel zu eng verstanden, wollte man darunter nur eine Beziehung von Räumen untereinander, z. B. Räumen verschiedener Grösse, Form, Farbe, Ausschmückung usw. begreifen. Dieser spezielle Fall von Raumbeziehung kompositärer Anlagen gründet sich selbst auf jenen viel allgemeineren und wichtigeren Raumbegriff, dem wir hier nachforschen. Jeder gestaltete *Einzelraum* enthält schon an sich notwendig die Beziehung sinnlich wahrnehmbarer Faktoren oder Teile. Gestalteter Raum ist nämlich *begrenzter* Raum. Raum und Grenze, Vacuum und Körper, stehen zu einander in einer unlösbaren und notwendigen Beziehung. Beide werden erst eigentlich zu sinnlich wahrnehmbaren Gebilden durch ihre gegenseitige Bedingtheit. Deshalb gehört zum Objekt räumlicher Gestaltung oder auch nur einer räumlichen Vorstellung ebensosehr das Nichtleere, Körperhafte, Volle, wie das Ausgehöhlte, Leere. Und zwar geht diese Beziehungsforderung der Raumkunst über das blosse *Abschliessen* des Raumstückes hinaus. Ein Hohlweg, eine Talmulde in der freien Natur mögen allerdings gegenüber dem reinen Vacuum schon die Fähigkeit besitzen, als Raum*gestalt* zu erscheinen. Doch *künstlerisch* gelöst («gestaltet») ist der Raum erst dann, wenn die umgrenzende Körperhülle bis ins kleinste Detail hinein die Raumform ihrem Wesen nach wiederspiegelt — und so ihrerseits zur Einheit der räumlichen Wirkung beiträgt. Da die Beziehung Raum — Körper reziprok ist, kann die Gestalt des einen nicht fixiert oder modifiziert werden, ohne die des anderen in Mitleidenschaft zu ziehen. Das eine wird durch das andere unmittelbar beeinflusst. Die Gegenseitigkeit des Verhältnisses darf man sich aber nicht so vorstellen, dass beide Teile auch ungefähr gleich viel Mitspracherecht bei der *Entstehung* haben müssen. Ein ausgesprochenes Gleichgewicht in dieser Hinsicht tritt selten auf. Obschon sie sich immer schliesslich zur «räumlichen» Einheit ergänzen, so überwiegt gewöhnlich bald der eine, bald der andere Faktor. Denn abgesehen davon, dass in der Praxis oft mit schon bestehenden sogenannten «gegebenen» Gebilden (Räumen *oder* Körpern) gerechnet werden muss,

nach denen man sich einfach mehr oder weniger zu richten hat, so ist der Grössen- oder Wichtigkeitsgrad der beiden Faktoren ausschlaggebend für die Präponderanz des einen vor dem andern. Haben wir es z. B. mit relativ kleinen körperhaften Gebilden zu tun, mit einem einzelnen Möbel im Innenraum oder mit einem Denkmal auf grösserem Platze, so wird der *Raumfaktor* die erste Geige spielen, selbst wenn der «Raum» ebenso neu erschaffen werden soll wie der «Körper». Gerade darin wird sich aber der Architekt vor dem reinen Plastiker oder Handwerker jederzeit hervortun, dass er auch bei scheinbar rein körperhaften Gebilden *(Gegenständen)* die Beziehung zum umgebenden «Raum» lebendig werden lässt.

Dieses Fundamentalgesetz aller wahren Architektur bleibt als solches in Geltung, auch wenn erwiesenermassen noch andere Faktoren zur Bestimmung und praktischen Ausführung von «Architektur» beitragen, ja mithelfen müssen, auf welche näher einzugehen wir uns jedoch absichtlich hier versagen wollen.[1]

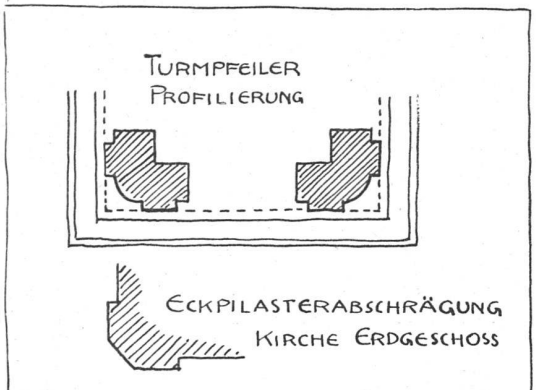


ABB. 3



ABB. 4. SITUATION. Der gegenschraffierte Hauskomplex A ist in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts beseitigt worden, sodass der Platz nicht mehr die frühere Geschlossenheit aufweist, und die verschiedene Ausbildung der Kirchenfassaden unverständlich wirkt.

II.

Seit den Tagen eines Michelangelo ist das Gefühl für räumliche Gestaltung ganz besonders in Italien lebendig geblieben und im späten Barock in einer geradezu raffinierten Vollendung selbst bei bescheidenen Aufgaben zutage getreten. Italienische Meister waren es wohl auch, die in der zweiten Hälfte des XVIII. Jahrhunderts einige Kirchlein des Oberengadins neu gebaut oder zum Teil von Grund auf restauriert haben. Wir treffen eine auffallende Verwandtschaft bei den Kirchen in Ponte, Bevers und Samaden. Zusammen mit diesen drei ist wohl die Kirche in Plurs beim Palazzo Vertemati im italie-

[1] *Anmerkung:* Man hat schon, nicht ganz unzutreffend, diese «realen» Faktoren (gemeint sind Material, Konstruktion, Zweck) die Reibungskoeffizienten in der architektonischen Gleichung genannt, womit man ihren Charakter als notwendiges Uebel näher bezeichnen wollte. Tatsächlich gehören sie zum architektonischen Kunstwerk ungefähr gerade so wie Essen und Trinken und Schlafen zum menschlichen Leben.

Etwas anders verhält es sich mit den sogenannten «ästhetischen Gesetzen» im engern Sinn: Symmetrie, Proportion, Rhythmus. Diese sind eigentlich mehr als gesetzmässige Hilfsmittel beim Kunsterlebnis, denn als Grundgesetze desselben aufzufassen. Im Kunstwerk objektiviert, haben sie die Aufgabe, der künstlerischen Apperzeption das «Verständnis» (das Ein- und Aufgehen des Subjekts im Objekt) durch eine dem Geiste selbst verwandte, seiner psychischen Lebensart entlehnte Ausdrucksweise zu erleichtern. In diesem Sinne haben diese Gesetzmässigkeiten zwar hohen Anteil an der künstlerischen Wirkung, übernehmen aber im künstlerischen Erlebnis ihres mehr form*technischen* wie form*bildenden* Charakters wegen eine mehr vermittelnde als bestimmende Aufgabe.

nischen Bergell zu nennen. Vielleicht die originellste und in der preziosen Durchführung der inneren und äusseren Gestaltung interessanteste ist die *protestantische Dorfkirche von Samaden*, deren Bau ums Jahr 1770 herum erfolgt sein muss. Kann sein, dass sie den beiden erstgenannten bei ihren durchgreifenden Restaurationen gegen Ende des Jahrhunderts als Vorbild gedient hat.

Am Ausgang des Rokoko entstanden, verleugnet sie in der Formensprache jedoch nicht ihre südliche Abstammung: Italiens Kunst weist zu allen Zeiten den grossen Zug auf und vermeidet selbst dann, wenn der Zeitstil leicht und zierlich ist, das Allzu-Spielerische. In einzelnen führenden Motiven sind hier bereits schon klassizistische Töne angeschlagen.

Doch was uns in Samaden eigentlich interessiert, betrifft weniger das stilistische und morphologische Moment. Der Hauptwert der Lösung liegt hier ganz entschieden im Ausdruck *räumlicher Beziehungen*. So sei mir gestattet, im folgenden an Hand von beigefügten Skizzen auf die wesentlichen architektonischen Wirkungsmomente dieses Bauwerkes hinzuweisen und damit zugleich das in der Einleitung Gesagte am Beispiel zu erläutern.

Es sind in der Hauptsache drei Raumbeziehungssphären. Erstens einmal der *Turm*, der die gleichförmige, niedrige Häusermasse hoch überragt und dem Herannahenden von weitem schon durch seine ausserordentliche Schlankheit auffällt (Abb. 1). Geht man durch die enge Hauptgasse, so wird man an verschiedenen Biegungen und Ausweitungen derselben wegen der Ueberschneidung der Häuser nur noch seines oberen Teiles gewahr, eines reich und locker gegliederten, maßstäblich ziemlich gross gehaltenen loggiaartigen Pavillons (Glockenstube) mit lustig flackernder Zwiebel (Abb. 2). Vom einfachen geschlossenen Unterbau mit der endlos aufsteigenden Kantenquadrierung sieht man gerade noch so viel, um den grossen Kontrast zwischen unten und oben zu erkennen. Die luftige Auflösung des Körperhaften im Grundriss (Pilasterstellung, Eckkantenrundung), das lebendige Verkröpfen und Schwingen des weitausladenden Hauptgesimses, dazu die fast leidenschaftlich bewegte Silhouette des oktogonalen Zwiebelaufsatzes, welcher sekundiert wird von vier kleinen Obelisken auf den Ecken des untern Quadrates, und endlich der kräftig gebildete Kugelknauf zu oberst auf der Spitze — all das scheint nicht von ungefähr darauf hinzudeuten, dass dort oben in schwindelnder Höhe ein anderer Ton herrscht, gewissermassen eine freiere, sorglosere Geste Mode ist als hier unten in der dumpfen Enge der Gassen, wo die Dachtraufen bisweilen so nahe zusammenkommen, dass zum völlig geschlossenen Innenraum nicht mehr viel fehlt. Dort oben aber scheint der Kontakt mit etwas Weiterem als bloss mit der nächsten Umgebung gesucht und empfunden worden zu sein. Wir wollen hier nicht untersuchen, inwiefern ein solches Streben immer berechtigt und erfüllbar ist. Jedenfalls können die in der reinen Höhenluft oft fabelhaft nah wirkenden Berghänge und dazu das stahlblaue Himmelsgewölbe in diesem Hochgebirgstal einer solchen Raumidee, die über das Mass des Gewöhnlichen hinauszugehen wagt, sehr günstig sein. Wir werden in der Deutung unseres «*Raumeindrucks*» beim Turm noch bestärkt, wenn wir dann in der Nähe die obere Turmbildung nicht nur mit dem fast undurchbrochenen einfachen Turmschafte, sondern auch mit der reicher gehaltenen Kirche selbst vergleichen (Abb. 3). Weder ist bei letzterer etwas von runder Eckbildung zu sehen,[1] noch ist durch Uebereinstimmung im Maßstabe eine Bindung von Turm und Kirche erstrebt, so dass man sogar auf den ersten Blick an einen verschiedenen Ursprung zu denken geneigt ist. Aber dieser äusserliche Zwiespalt zwischen oben und unten wird sofort erklärlich, sobald man sich die Divergenz der beiden Raumsphären anschaulich macht.

[1] *Anmerkung:* Die schlichte Fassung der unteren Gebäudekanten beim Eingang in die beiden seitlichen Gassen sind deutlich davon unterschieden und lassen deshalb keinen Zweifel an ihrem reinen Zwecksinn (Verkehrserleichterung) aufkommen.

Der kleine, in seiner ursprünglichen Form dreieckige *Kirchplatz* (Abb. 4) mit den dicht zusammenstehenden Häusern bietet eben ein vollkommen anderes Raumbild. Jede Fernsicht, auch nur in Gedanken, ist verbannt. Der Turm steht fast ganz versteckt im Hintergrund (Abb. 5). Der würfelförmige, in seinen Dimensionen nicht über das Hausformat gehende Kirchenkubus sieht seine architektonische Wirkungsmöglichkeit fast ausschliesslich auf seine nächste Umgebung, auf Platz- und Strassenraum beschränkt. — Und zwar «wirkt» infolge der dichten Geschlossenheit der Häuser und der Enge der einmündenden Gassen nicht das Kubische, sondern die jeweils für sich gesehene Fläche (Fassade). — Einzig die gross geschwungene Giebellinie der Hauptseite mit den eisernen Blumenbüscheln darüber strebt über die Ruhe des untenliegenden Platzes hinaus. Ihr Pathos ist «räumlich» verwandt mit der Turmbildung. Unten aber dominiert das Quadrat der Fassade, sittsam belebt durch die Klein-Architektur des flächig gebundenen Stuck-Reliefs (dreigeschossige Anordnung der feinumrahmten Fenster, unten hohes Sockelgeschoss mit Quadereinteilung, oben Pilasterordnung mit Kompositkapitälen und reich gegliedertem niedrigem Gesims und Kartuschenfüllungen). Man muss sich, will man die künstlerische Wirkung des damals neu in die alte Umgebung hineingebauten Kirchleins richtig bewerten, die umliegenden Häuser als hell verputzte Engadiner Bauernhäuser vorstellen, deren schlichte Mauern durch ein paar Nelkenstöcke vor den tiefliegenden Fensterchen und hie und da durch eine schöne Haustür oder eine gemütliche Sitzbank vor dem Sulèreingang belebt waren. Nur in solcher Nachbarschaft konnte die zierliche Reliefarchitektur der Fassaden genügend zur Geltung kommen und das Ganze wie ein hineingestelltes Schmuckkästlein erscheinen, dessen Zugehörigkeit zum übrigen «Hausrat» durch den bescheidenen Maßstab noch besonders hervorgehoben ist. Wie fein aber nun das Relief auf die verschiedenen Raumvolumina von Gasse und Platz abgestimmt ist, zeigt die Differenzierung seiner Ausladung. Knapp unterhalb der schön modellierten Kapitäle brechen die hintern der in den schmalen Seitengassen stehenden Pilaster (Abb. 3 und 6) ab, ihre Dicke bleibt bis unten auf wenige Zentimeter reduziert, während die grössere Reliefhöhe an der ganzen Vorderseite und an den Eckpilastern gleichmässig bis unten beibehalten ist. Da die Lage des Abbruchs sehr hoch nahe dem Dachgesims ist, entbehrt eine etwaige Erklärung aus rein praktischen Gründen, z. B. des Verkehrs wegen, jeder Stichhaltigkeit.[1]

Treten wir durch die fein umrahmte Hausteintür ein in das grundrisslich fast quadratische Gotteshaus, so fühlen wir uns im Banne der dritten und eigentlich originellsten der drei Wirkungssphären. Der an sich schon in seinen Abmessungen sehr kleine *Innenraum* (Abb. 7) wird durch mächtige, auf drei Seiten durchgeführte Emporen noch weiterhin für das Auge sehr verengt. Man kann geradezu von einem Vollgestopftsein dieses Interieurs sprechen. Offenbar musste der Architekt von vornherein mit der «realen» Tatsache dieser Verengung als mit etwas «Gegebenem» rechnen. In der Führung der Aussen-Mauern war er an die alte Strassen- und Platzform gebunden, hinausrücken konnte er sie nicht mehr, um für das Innere mehr Raum zu gewinnen. Die Möglichkeit einer Vermehrung der Sitz-

[1] *Anmerkung:* Die Frage, warum die seitlichen Eckpilaster sowie die Kapitäle und Gesimse der hintern Pilaster nicht analog den hintern Pilasterschäften in flacherem Relief gehalten worden, kann auf zweierlei Arten beantwortet werden: Die genannten Teile stehen schon nicht mehr ganz im Machtbereich des engern Raumvolumens der Seitengassen. Hart an der Grenze zweier Raumsphären ist ihnen die Möglichkeit einer freieren Entfaltung nicht verwehrt.

So konsequent im Sinne des Vorhergesagten auch diese Erklärung sein mag, so ganz befriedigt sie uns vielleicht nicht. Ich glaube vielmehr hier eher an eine Durchbrechung der Raumlogik. Keine Regel ohne Ausnahme! Es könnte hier ganz wohl, der Raumkonsequenz zum Trotz, das formästhetische Prinzip der Einhaltung eines gewissen Minimalmaßes in Ausladung und Relief bei *reichern* Formen befolgt sein. Der Vergleich mit den Kapitälen der Vorderseite hätte ein zu schwaches Relief der Seitenkapitäle leicht als eine Stillosigkeit in anderer Beziehung erscheinen lassen.

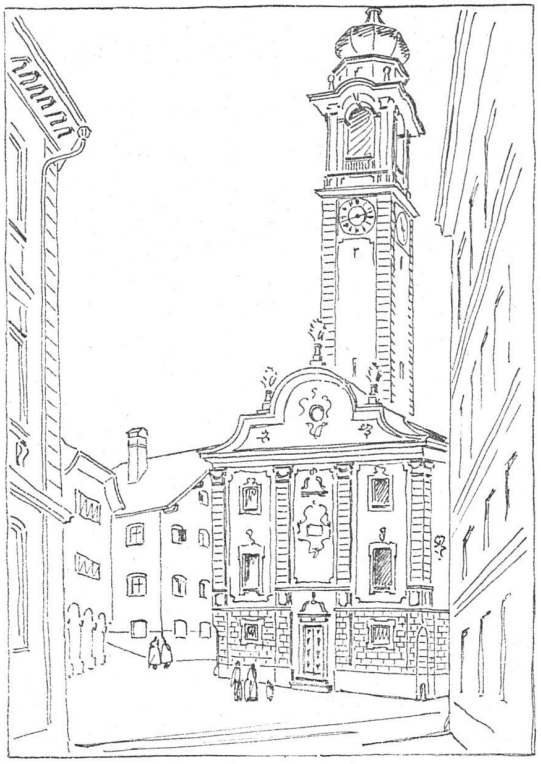


ABB. 5. FASSADE. Ansicht aus einer in neuerer Zeit leider verbreiterten Sackgasse gegenüber der Kirche, die nicht sehr typisch ist für die ursprünglich gewollte Platzwirkung. Der Kontrast von reicher Kirchenfassade und einfacher Umgebung ist verwischt durch Restaurationen und Umbauten, namentlich an den beiden vorderen Kulissen.

plätze auf diesem beschränkten Areal und der Unterbringung der umfangreichen Orgel war einzig und allein durch Schaffung einer ausgiebigen Emporenanlage gegeben (Abb. 8). Also eine praktische Forderung, die er in sein Bauprogramm ohne weiteres aufnahm, deren Verwirklichung ihn aber anderseits keineswegs seine höhere Pflicht als Raumkünstler vergessen liess. Das notwendig «Gegebene» veranlasste ihn vielmehr, eine räumlich plastische Einheit zu schaffen, wie man sie in solch bescheidenem Umfang wahrlich selten trifft. Aus einem sicheren Instinkte, der das architektonische Schaffen weniger in einem Vergewaltigen als vielmehr in einem Ordnen und Unterordnen, Akzentuieren und Kontrastieren sieht, suchte er nicht etwa die Körpermassen der Emporen zu unterdrücken oder zu erleichtern, im Gegenteil, die Horizontalität des Lastens und das wuchtige Anrennen an die dem Eingang gegenüberstehende Haupt- oder Kanzelwand unterstrich er noch durch kräftige Profilierung der Balustraden und durch zierliche Ausbildung der tragenden Säulchen (Abb. 9). Die Wucht der Emporemassen konnte er dann allerdings nur durch kräftigen Gegenstoss parieren. So pflanzte er zu beiden Seiten der Kanzel die Kolossal-Ordnung zweier bunt bemalter korinthischer Säulen in starker $^4/_5$ Ausladung auf und verstärkte ihre Vollplastik durch die nischenartige Ausbiegung des dazwischen liegenden Wandteiles, indem er so für die weit vorragende Kanzel mit dem vergoldeten Baldachinhimmel geeignete Rahmung und Betonung schuf. Ueber die Säulen hinweg, unter dem leichten, fächerartigen, weissen Stuckgewölbe durch führte er dann das ebenfalls bunt gehaltene dreiteilige Hauptgebälk, mehrfach verkröpft und über den Säulen mit weissen Putten und bunten Blumenvasen geschmückt. In der Schwächung der seitlichen Emporenstützen und in der kräftig betonten Horizontalität der Balustrade hatte er sich die Vorbedingungen für die durchschlagende Wirkung der beiden grossen Vertikalen der Hauptwand geschaffen. Mit der Maßstabsteigerung in Höhe und Ausladung zwingt er den ganzen Raum zur Einheit und weist den etwas vorlauten Emporen und dem reichen Orgelprojekt der Kanzel gegenüber ihren gebührenden Platz zu (Abb. 10).

III.

In den drei eben skizzierten Wirkungssphären der Samadener Kirche (Turm, Kirchengebäude aussen und Innenraum) kommt, wie wir eben sahen, das architektonische Fundamentalprinzip der Raum-Körperbeziehung in sehr mannigfaltiger Weise zum Ausdruck,

die bei ein und demselben Bauwerk von solchen Abmessungen aus ein und derselben Zeit vielleicht verblüfft. Man darf aber nicht vergessen, dass die Vielseitigkeit einer Aufgabe mit der Zahl der auferlegten Bedingungen («Gegebenheiten») Schritt hält. Eine schon bestehende Umgebung, wie wir sie hier anno 1770 uns denken müssen, mit genau bestimmten eng begrenzten Platzverhältnissen, mit den dicht geschlossenen klobigen Bauernhäusern und dem schönen Talgrund darum herum, konnte nicht ohne Einfluss auf den Neubau sein. In räumlicher Hinsicht mussten alle diese Bedingungen hier ihren Widerhall finden, wenn die Lösung künstlerisch befriedigen sollte. Dass es dem Meister von damals geglückt ist, in allen Teilen eine solche zu finden, indem er es in feinfühliger und sicherer Weise verstand, gleichsam aus jeder «realen» Not eine «räumliche» Tugend zu machen, erfüllt uns heute noch mit grösster Bewunderung für sein Können.

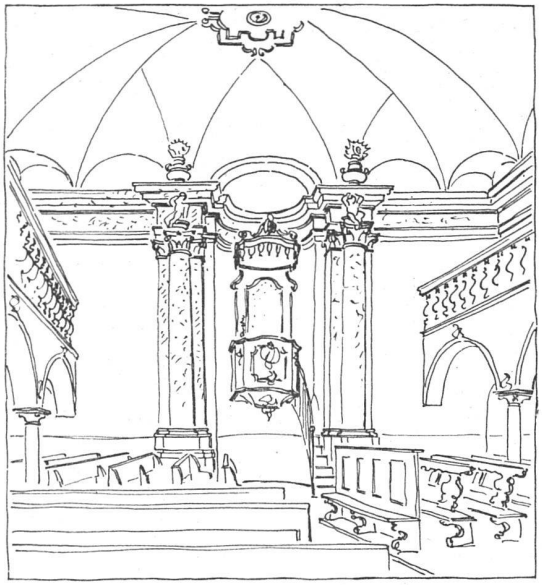


ABB. 6. INNERES. Legende der Bemalung: Architrav und Gesims, ebenso Säulenschaft rot marmoriert. Fries und Pilaster blau marmoriert. Kapitäle weiss mit viel Gold. Figuren weiss, Blumenvasen bunt, Wand ocker, Sockel schwarz. Kanzel ocker und weiss, leicht vergoldet. Decke und Deckenkartusche weiss, Emporen ocker und weiss. Balustrade grau, Bänke alt arven Natur.

Man hat sich ferner auch schon über die Paradoxie im Verhältnis von äusserer und innerer Plastik aufgehalten. Dort flächig feines Relief – hier schwermassige Rundplastik im Innern. Ich glaube, sehr mit Unrecht. Wenn wirklich das Raumgefühl in der Verteilung und Bestimmung der Massen, in der Bildung von Körpern und Flächen den Ausschlag gibt, so liegt eben immer eine innere Notwendigkeit vor, die entweder richtig erkannt wird oder nicht erkannt wird. Das hängt vom Feingefühl des Architekten ab. Schliesslich kennt Kunst keine absoluten Gegenständlichkeiten oder Werte, seien es Formen, Farben, Körper, Räume oder — Schlagworte. Einzig das immanente Gesetz der Beziehung selbst ist absolut. Auch für den Raum und das Schaffen «im Raum» gilt dasselbe, was für jede andere künstlerische Gestaltung gilt: die sinnlich wahrnehmbare Einzelform, das spezifische «Motiv» allein und für sich betrachtet bedeutet rein nichts, sondern erst im Rahmen der betreffenden Kunstsphäre, d. h. in der Beziehung zum dazu gehörigen Ganzen erhält es Wert, Gehalt und Absolutheit. Jede der drei geschilderten Sphären repräsentiert hier ein Ganzes, eine Erlebnis-Welt für sich mit eigenen selbständigen Raumforderungen, mit eigenem «Rahmen». Alle zusammen aber durchdringt gleicherweise das *Gesetz der Beziehung*. Dessen dreierlei verschiedene Inkarnationen werden aber andererseits hier gerade erst deutlich durch die Anwendung der gleichen Formentypen, anders ausgedrückt, durch ihre Zugehörigkeit zu ein und demselben Bauwerke. Zwar tritt das, was man im engeren und gewöhnlicheren Sinne unter «Architektur» zu verstehen pflegt, ich meine die Stilform, die zeitlich bedingte Aufmachung hinter der tieferen künstlerischen Absicht ganz zurück. Tatsächlich scheint die antikisierende Formensprache hier mit ihrem etwas bäuerlich provinzialen Charakter nicht viel mehr zu bedeuten als eine unumgängliche Konzession an den Zeitgeschmack, als etwas durch Tradition Ueberkommenes und Uebernommenes, kurz, mehr als Mittel zum Zweck der eigentlich künstlerischen Lösung, denn als Selbstzweck im Sinne eines Historismus des 19. Jahrhunderts, wenngleich anderseits das Formengewand nicht bloss als schmückendes Anhängsel betrachtet werden darf, vielmehr, wie ich übrigens glaube gezeigt zu haben, mit dem Wesen und Kern der Aufgabe

eng verknüpft ist! Jede Form gewinnt ihre Berechtigung und innere Notwendigkeit erst im Dienste des Ganzen.[1]

Das ist es ja überhaupt, was guter Architektur aller Zeiten und Länder eignet, dass man ob der Sicherheit der Wirkung in räumlich-plastischer Hinsicht der Spezifität und Eigenart der Zeitform als solcher sich kaum bewusst wird. Unsere modernen Formkritiker und sogenannten «Altertumsfreunde» allerdings haben davon keine Ahnung, die in ängstlichen Vorurteilen befangen, jede neue Form zur Approbation durch alten Schubladenkram meinen belegen zu müssen. Wenn wir es wieder so weit bringen, dass wir das Wesentliche nicht in der Stil*form*, sondern in ihrer Aufgabe als Raumfaktor im Dienste des Ganzen erkennen, haben wir wieder *Stil* und vor allem wieder *Kunst*.

Vielleicht wurde in vorliegender Beschreibung die Betonung zu sehr auf das bloss sinnlich Fassbare, gewissermaßen auf das physisch Seiende in der Kunst gelegt, ohne dem subjektiv Expressionistischen, dem psychisch Wollenden des Schöpfers, dieser selbstverständlichen Voraussetzung aller Kunst, auch einigermassen gerecht geworden zu sein. Ich bin mir dieser Einseitigkeit vollauf bewusst. Doch glaube ich, dass *alle* gute Kunst auf der Klarheit *sinnlicher Verhältnisse* basiert und dass gerade die Architektur dank ihrer schwerblütigen Ausdrucksweise und langsamen Formänderungs-Fähigkeit (gegenüber freierer Kunst) in erhöhtem Maße diesem Gesetze huldigt. Ohne Zweifel führt jede Form noch eine andere Sprache als die der blossen Sinnlichkeit, und jeder wahre Künstler wird im Kunstwerk, ohne dass er's sich besonders vornimmt, sich selber herausschaffen und also dasselbe mit seinem Geiste durchdringen. Aber er wird es nur in der Erfüllung jenes Gesetzes klar tun können. Wenn auch das *Gesetz der Beziehung* vielleicht noch nicht ganz das A und das O der Kunst bedeutet, wenn es auch bloss das Register vorstellt, das erst durch das Spiel der Persönlichkeit zum Klingen gebracht wird, so ist doch soviel sicher, dass es ohne dasselbe keine Kunst gibt.

[1] *Anmerkung:* Bei der Beurteilung darf übrigens die Entstellung der Kirchenfassaden sowie ihrer Umgebung nicht ausser acht gelassen werden, die neuere Renovationen verschuldet haben.

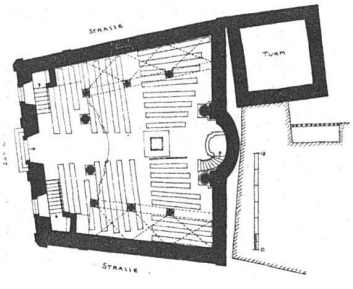


ABB. 7.
ERDGESCHOSSGRUNDRISS

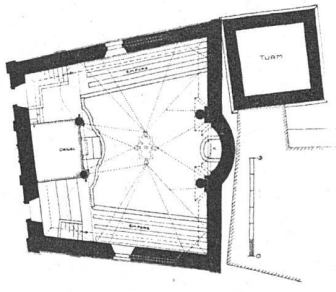


ABB. 8.
GRUNDRISS DES EMPORENGESCHOSSES

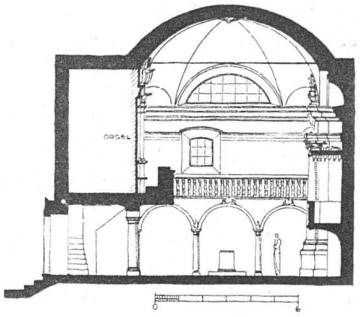


ABB. 9.
LÄNGSSCHNITT

Erdgeschossgrundriss: Die Stellung und Anlage des quadratischen Altars im Zentrum des durch Emporen und Kanzelwand gebildeten Quadrates, senkrecht unter der Mittelrosette des Stuckgewölbes, ist eine Annahme des Verfassers und gründet sich auf die Vermutung, dass der jetzige in seinen Teilen uneinheitliche Altartisch aus Holz schräg unter der niedern Kanzel vom Architekten kaum so projektiert worden war.