

Steinbearbeitung

Autor(en): **P.M.**

Objektyp: **Article**

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

Band (Jahr): **19 (1932)**

Heft 9

PDF erstellt am: **22.09.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-17694>

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.

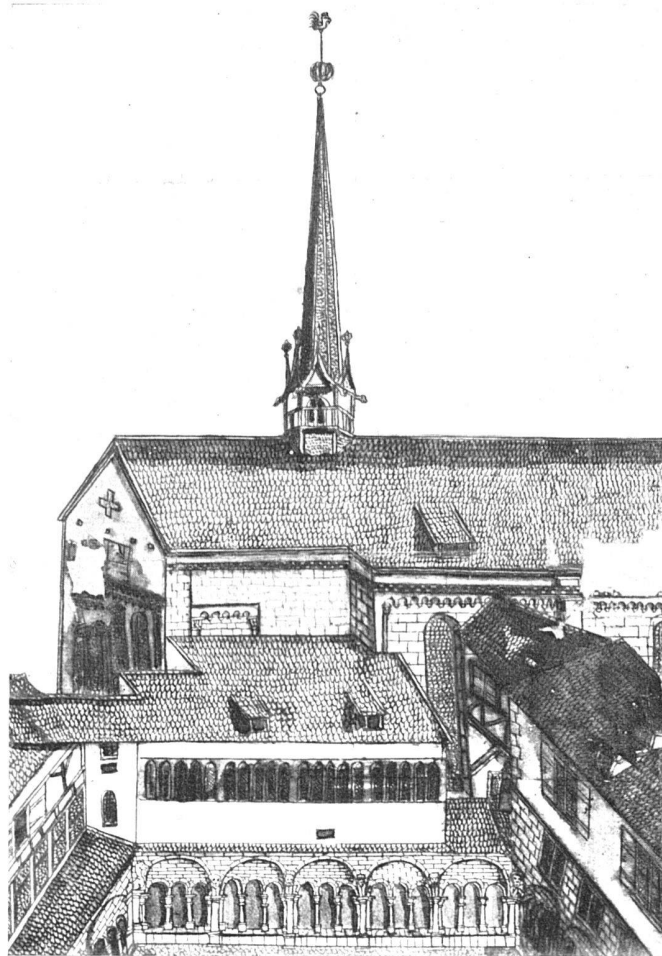
Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen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

Chor des Grossmünsters
 Kapitelsaal, Kreuzgang und
 Nordseite des Chores
 Ausschnitt einer Zeichnung von ca. 1710
 in der Zentralbibliothek Zürich



kehle aus gestellten Formsteinen als Abschluss. Bei den Sicherungsarbeiten von 1646 musste das ganze Kirchengiebel um zirka 70 cm gehoben werden, damit ein durchgehendes Dachgebälk den Gewölbeschub aufnehmen konnte. Dies wirkte sich auch am Chor aus; die Arbeit wurde äusserst flüchtig durchgeführt; die Firstlinie ver-

schob sich seitlich um 15 cm. Was zwischen der neuen Dachneigung und dem vorhandenen Giebelprofil fehlte, wurde über die Hand roh aufgemauert (Abb. S. 271). Bei der Renovation war es vor allem nötig, diesen Fehler wieder gut zu machen.

Hans Wiesmann.

Steinbearbeitung

Im Anschluss an den Aufsatz über die Erneuerungsarbeiten am Grossmünster in Zürich sei auf ein kürzlich erschienenen Buch des Ulmer Münsterbaumeisters, Dr. Karl Friederich, hingewiesen.¹ An Hand ausgezeichnete Abbildungen, die die Oberflächenstruktur der verschiedenen bearbeiteten Steine in grösster Vollkommenheit wieder-

geben, wird der technische Vorgang der Steinbearbeitung detailliert beschrieben: Ein Vergnügen für jeden Architekten und Kunsthistoriker, der in irgendeiner Hinsicht mit alten Bauten zu tun hat, für die die Art der Steinbearbeitung zu den wichtigsten Aufschlüssen über die Datierung und die Einheitlichkeit der verschiedenen Bauteile gehören kann — und ein unmittelbar sinnlicher Genuss für jeden mit Materialgefühl begabten Betrachter, weil die Bearbeitung zusammen mit der Patinierung der Oberfläche des Steins einen geradezu persönlichen, graphologisch unverwechselbaren Charakter gibt, der sich künstlich unmöglich nachmachen lässt. *P. M.*

¹ «Die Steinbearbeitung in ihrer Entwicklung vom 11. bis zum 18. Jahrhundert», von Dr. Karl Friederich, Oktav, 92 Seiten Text, 11 Tafeln mit Steinmetzzeichen, 64 Tafeln Abbildungen. Verlag Dr. Benno Filser Verlag G. m. b. H., Augsburg. Gebunden Fr. 12.50.

Aus «Die Steinbearbeitung in ihrer Entwicklung vom XI. bis zum XVIII. Jahrhundert» von Karl Friederich



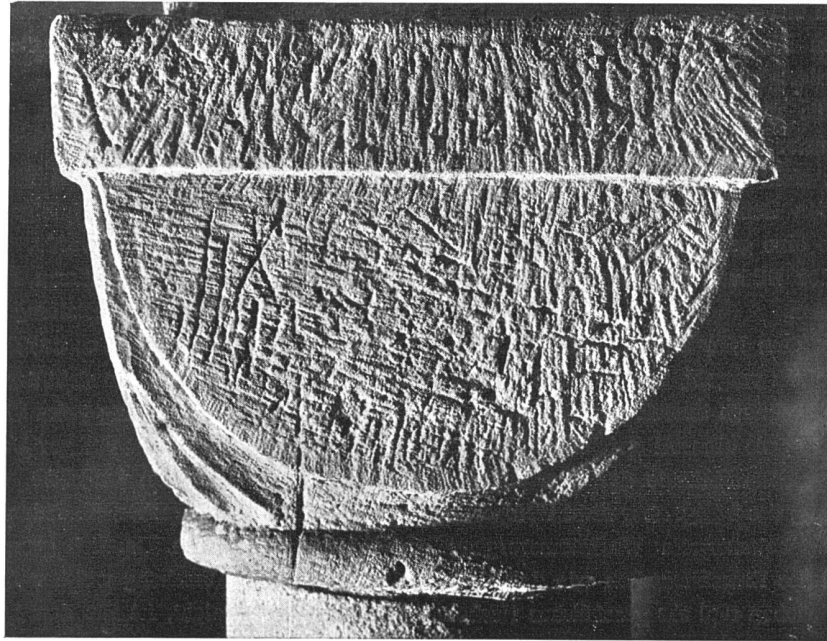
Gemustert abgespitztes Quaderwerk der Abteikirche zu Limburg an der Hardt

Zur «Theorie der bildenden Kunst» von Gustaf Britsch

Wenn Hildebrand und Fiedler in ihren kunsttheoretischen Untersuchungen am Kunstwerk erstmals das Besondere herausgriffen, das den Akzent des Wortes trägt, und zwar nur diesen, so ist der Einwand gegenstandslos, dieses Besondere sei nicht der einzige Gehalt des Kunstwerks. Es bleibt gewiss unbezweifelt, dass das Kunstwerk ein höchst komplexes Gebilde ist, jeweiliger Kreuzungspunkt vieler und vielartiger Bedingtheiten: Ausdruck nämlich des gesamten Menschen mit der Fülle seiner individuellen Eigenschaften, zugleich Ausdruck aller den Menschen wiederum planvoll oder dumpf bedingenden übergeordneten Mächte. Und es bleibt ebenso unbezweifelt, dass das Kunstwerk in seiner Totalität nur durch Betrachtung seiner sämtlichen Gehalte erfassbar ist. Bei dem Versuch aber, jenes Einzigartige, spezifisch Künstlerische zu erkennen und aus dem besonderen Tatbestand des Einzelwerkes zu entwickeln — mit anderen Worten: sagbar zu machen, was denn das geheimnisvolle Etwas in den Werken der Kunst sei, das nur ihnen zugehört und Zeiten und Räume überspannt — bei solchem

Versuch müssen die religiösen, kulturellen, geschichtlichen, psychologischen Elemente, Stoffteile und Seelenschwingungen, die im Kunstwerk mitenthalten sind, ausser acht bleiben. Denn das grundsätzlich Spezifische der Kunstleistung gilt es zu fassen, nicht dasjenige, was sie als eine von den vielen menschlichen Geistesäusserungen mit den anderen gemein hat. Alle Kunstgeschichte bleibt stets ein Teil der allgemeinen Geistesgeschichte und ist als solche Geschichte der Stilmerkmale, der jeweiligen Sonderumstände, in denen der immer lebendige Bildnerdrang des Menschen sich verwirklicht: sie sagt über die Art dieser Verwirklichung höchst Wesentliches aus, nicht aber über deren Grad, über deren entscheidenden künstlerischen Gehalt. Die Ueberlegungen Hildebrands, Fiedlers und ihrer Nachfolger dagegen haben prinzipiell mit Kunstgeschichte nichts zu tun; sie wollen den Grund legen für eine Theorie der Kunst, sie suchen nach dem, was im künstlerischen Gebilde unabhängig von Zeit, Ort, Stoff und Art seiner Verwirklichung der beharrende Sinn ist, das Gesetz.

Aus «Die Steinbearbeitung
in ihrer Entwicklung vom
XI. bis zum XVIII. Jahrhundert»
von Karl Friederich



Magdeburg, Liebfrauenkirche
Kapitäl der Krypta

Gleiches Ziel verfolgt ein jüngst erschienenes Buch und hat darum gegen gleiches Missverständnis zu kämpfen: es führt den Titel «Theorie der bildenden Kunst» und ist das Ergebnis der kunsttheoretischen Forschung von *Gustaf Britsch* (herausgegeben von Egon Kornmann, F. Bruckmann A. G., München, 2. Auflage). Thema des Buches ist das, was Hildebrand in seinem «Problem der Form» die architektonische Leistung, Fiedler in seinen Schriften über Kunst die bildnerische Darstellung oder künstlerische Tätigkeit schlechthin genannt hat. Britsch nennt es den «künstlerischen Tatbestand am Werk» und macht durch diese abgegrenztere, konkretere Definition den Unterschied in Art und Richtung seiner Ueberlegung von der der Vorgenannten deutlich. Weder der Schaffensprozess des Künstlers noch die Wirkung des Geschaffenen auf den Beschauer werden von Britsch behandelt: ihm geht es allein um den künstlerischen Werkbestand und dessen objektiven Werdepzess, der mit dem psychologischen Schaffensprozess keineswegs zu verwechseln ist. Ist somit bei Britsch das Thema enger gefasst als bei Hildebrand, Fiedler und anderen Vorgängern, so ist die Betrachtung des Themas nach Tiefe und Breite erweitert. Denn nicht nur die hohe Kunst und nicht nur die Kunst bestimmter Epochen, sondern alle Arten künstlerischer Gestaltung, freie wie zweckverhaftete, abendländische wie östliche, frühe wie späte sind einbezogen.

Ausgangspunkt seiner gesamten Ueberlegungen ist für Britsch die Kinderzeichnung. Er unterwirft einer so originellen als tiefdringenden Analyse den künstlerischen Bestand der kindlichen Zeichnung und stellt deren verschiedene Entwicklungsstufen ungemein erhellend in

Analogie zur primitiven, prähistorischen, volkhaften Kunstäußerung. Mit dieser Analyse aber erweist er, dass die Grundbedingungen allen künstlerischen Schaffens Denknöwendigkeiten sind, dass die schöpferische, schaubare Erkenntnis, als deren Symbol und Ausdrucksform ihm nicht anders als seinen Vorgängern das Kunstwerk gilt, überall und allezeit gleichartig sich entfaltet in einer höchst autonomen Logik: «fortschreitende Weiterbeurteilungen von Beurteilungen der sichtbaren Welt», so formuliert es Britsch. Dass solche Formulierungen nicht ganz eindeutig sind, vielmehr psychologisch oder abstrakt missdeutet werden können, das allerdings ist zuzugeben. Weder aber ist Britschs Ueberlegung psychologisch gemeint, noch ist sein Erkenntnisbegriff ein eigentlich denkerischer, er ist vielmehr frei von jeder Abstraktion, eine aktive Form der inneren Wahrnehmung. Jene Unklarheit rührt von einer Terminologie, die aus der viel weiter ausgebauten denkerischen Sphäre nur geborgt und durch Zusatz entsprechender Beiwörter wie «sinnlich», «anschaulich», «bildnerisch» der künstlerischen Sphäre eingegliedert ist: es ist eine im Grunde uneigentliche, eine vorläufige, eine Hilfterminologie, die durch eine dem spezifischen Sachverhalt entnommene, eindeutig formulierte ersetzt werden sollte. Gerade angesichts solcher Unklarheit aber gilt es, dessen inne zu bleiben, dass denkerische und schöpferische Erkenntnis zwei artverschiedenen Ebenen angehören: jene bekundet sich im begrifflichen System, diese in der organischen Gestalt — jene geht einen Weg ohne Ende, ist ein nie sich vollendender Prozess, diese, existent nur im Einzelwerk, ist ein jeweils in sich geschlossenes Gebilde. Freilich ist beiden Erkenntnis-