

Zur Beziehung von Architektur und Skulptur

Autor(en): **Schilling, A.**

Objektyp: **Article**

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

Band (Jahr): **28 (1941)**

Heft 1: **Katholische Kirchenkunst**

PDF erstellt am: **22.09.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-86808>

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.

Zur Beziehung von Architektur und Skulptur

Von der Entwicklung der Architektur ist auch die Entwicklung der Skulptur abhängig. Eine Beeinflussung besteht nicht nur durch die Mentalität und die Erfordernisse einer Zeit, welche das Gesicht sämtlicher kultureller Erscheinungen prägt, sondern die Haltung der Architektur bestimmt ganz direkt die inneren und äusseren Entwicklungsmöglichkeiten der Skulptur. Abstrakt betrachtet ist die grösste Entfaltungsmöglichkeit für beide Künste dort, wo jede die ihr wesenhafte Eigenart am reinsten ausprägt. Dort, wo die Architektur mit rein architektonischen Mitteln arbeitet, und damit plastische (grafische und malerische) Einflüsse ausschliesst, da ist auch für reine Skulptur die geeignetste Situation.

Erst dort ist Klassik im weitesten und besten Sinn, wo die Architektur architektonisch bleibt und die Skulptur nicht dadurch konkurrenziert wird, dass ihr die eigensten Wirkungen vorweggenommen und auf beschränkte Weise zu beschränkter Wirkung gebracht werden. Eine edle Sklavin scheint die Skulptur zu sein, da ihr die Architektur selten eine andere Aufgabe einzuräumen weiss, als sich von ihr zieren zu lassen. Freie Schwester könnte sie sein: von der Architektur den Raum empfangend, diesen dankbar verlebendigend und der abstrakten Grösse menschliches Mass verleihend.

Wohl hat zum Beispiel die Romanik und Gotik der Skulptur quantitativ grösste Aufträge vermittelt. Doch braucht man nur zum Beispiel die Figuren der Bamberger Adamspforte herauszunehmen, sie in einen architektonisch reinen Raum zu stellen, um zu erleben, wie sehr diese herrlichen Gebilde von der Architektur misshandelt werden. Nicht nur die Logik solcher Ueberlegungen, sondern die Anschauung selber zwingt uns zur Erkenntnis, dass selbst die Giebelfiguren des Parthenons, aus ihrem Rahmen herausgelöst, eine fast unheimliche Daseinsintensität auszustrahlen beginnen und erst losgelöst von der Architektur ihr eigentliches skulpturales Leben entfalten. Ein gegen teiliges extremes Beispiel, wo die Architektur ver sklavt und der Skulptur untergeordnet wird, zeigt das Juliusdenkmal Michelangelos. Schon wegen dieser Unterordnung kann diese Arbeit nicht als klassisch bezeichnet werden, denn die Klassik ordnet die Künste einander zu.

Damit ist nicht gesagt, dass die Art, wie die Griechen oder Michelangelo ihre Skulpturen aufgestellt haben, verfehlt sei. Dies möchte vielmehr betonen, dass selbst da, wo vollkommenste Skulptur in dekorative Un-

ter- oder Ueberordnung zur Architektur gebracht ist, keineswegs das Maximum an skulpturaler Intensität erreicht wird. Erst in reiner Zuordnung, wo das dekorative Element nicht mehr ursächliches Gestaltungsprinzip ist, verliert die Skulptur ihre fesselnde Hörigkeit und vermag der Architektur gerade dank dieser Freiheit erst im wahren und echten Sinn zu dienen.

Mustergültiges Beispiel bleibt immer die geniale Aufstellung Gattamelatas in Padua; ein Reiterstandbild, das bei selbständigster und freierster Wirkung in die denkbar innigste städtebauliche und architektonische Beziehung gebracht ist (im Gegensatz zum Colleoni). Eine irgendwie verwandte Wirkung löste die Pferdegruppe auf dem Festplatz der Landesausstellung aus. Sie dürfte in gewisser Hinsicht als Vorbild gelten, wie Skulptur und Architektur sich gegenseitig zu steigern vermögen.

Die verschiedensten Versuche, die im vergangenen Jahrzehnt unternommen wurden, um die Skulptur wieder in die architektonische Planung einzubeziehen, sind nicht immer davon freizusprechen, dass eine wenig reizvolle oder gar langweilige Situation durch Plastik interessant gemacht werden sollte.

Es ist falsch, zu glauben, die Architektur könne durch dekorative Zutaten gesteigert werden. Sie nimmt ihre innere Grösse einzig aus dem ihr gemässen Raum. Die klare, saubere Raumvorstellung ist der primärste Akt des Bauens. Das Bauen in seiner vollen geistigen Bedeutung beginnt nicht erst dort, wo einzelne Baukörper und Elemente zueinander in Beziehung gesetzt werden, sei es in Komposition oder in Opposition, sondern es beginnt schon vor der Konstruktion, d. h. dem Zusammenbau des einzelnen einfachsten Raumes. Nur wenn eine klare Vorstellung von der *S u b s t a n z* dieses Raumes selber vorhanden ist, ist auch der entscheidende innere Zwang für wirkliches Bauen da. Letztes Ziel ist der Raum selber, sowohl innerhalb wie ausserhalb des Gebauten.

Alle anderen Baugedanken, wie die der Tektonik, der Konstruktion, des Zweckes, des Stils usw., haben nur diesem ersten entscheidenden Bauprinzip, dem Raum zu dienen. Nur der Raum ist das Element, welches das Gebaute im Innersten zusammenhält. Es gilt dem Architekten genau so gut, was Rodin dem Bildhauer gesagt hat: «Nur jener wird die Einheit erlangen, der die Gesamtheit der Profile in sich trägt». Die schönsten Grundrisse, Quer- und Längsschnitte nützen wenig, wenn sie einzeln gesehen und nicht in gemeinsamer Schau vom Raume her entwickelt werden. Hier

möge es der Architekt dem Bildhauer gleichen, dem es versagt ist, jeden einzelnen Schnitt auf einem gesonderten Bogen Papier zu entwickeln. Von hier aus würde auch die Bedeutung des plastischen Unterrichts für den Architekten klar.

Nicht die materielle Substanzlosigkeit des Gewändes moderner Bauten ist anzugreifen, denn diese ist akzidentell und nicht zum Wesen des Architektonischen gehörend, sondern dass dieses Gewände nur allzuoft wandschirmartig im Leeren steht. Wo aber das Gewände die Substanz des Raumes gestaltet, da bedarf es um der Dekoration willen keines plastischen Schmuckes mehr. Der gestaltete Raum selber ist etwas so eminent Substanzielles und Lebendiges, dass der Skulptur nicht mehr eine dekorative, sondern eine allgemein menschliche Aufgabe zufällt. Dann erst hebt jenes herrliche Spiel der Kräfte an, wo die innere Beziehung an die Stelle der äusseren Dekoration getreten ist.

Warum werden diese Dinge, die jeder Bildhauer und Architekt als ewig gleichbleibende wissen kann, nicht ohne eine gewisse Schärfe und Bitterkeit formuliert? Weil das, was sich heute rings um uns als neueste Architektur abzeichnen beginnt, im Grunde einen Verlust des in den letzten zwanzig Jahren erworbenen Erkenntnisgutes bedeutet. Diese neue «Klassik» deckt sich im wesentlichen nicht mit diesem Begriff, son-

dern bedeutet ein Ableiten ins grossartig Dekorative. Bei echter Klassik ist das Aeussere nur die Ausstrahlung des inneren Seins, d. h. dessen, was man in den vergangenen zwanzig Jahren gewollt, aber nur sehr bescheiden realisiert hat. Grösse, Einfachheit und Klarheit hätten eben solcher räumlichen Existenz zu entsprechen. Die zum Teil erschreckende Fadheit und Leere moderner Bauten wird durch Säulen, Architrave und Skulpturen nicht versteckt. Eine wahre moderne Klassik bedürfte dieses antiken Beiwerkes gar nicht, wenn sie, nicht aus modischem Abwechslungsbedürfnis, sondern aus innerer Kraft das entwickeln würde, was ihr die vergangenen zwanzig Jahre in heissem Bemühen bereitgelegt haben.

Die Schweiz hat keine antike Vergangenheit zu repräsentieren, wohl aber hat sie immer klassischen Geist gepflegt. Wenn unsere schweizerische Architektur, diese klassizistische Mode verabscheuend, den mühsameren, begonnenen Weg zu Ende geht und so vielleicht eine wesenhaftere, unhistorische Klassik entwickelt, schafft sie gleichzeitig auch der Skulptur eine Situation, wie sie reiner in der Kunstgeschichte kaum anzutreffen wäre, vorausgesetzt, dass die Talente da sind, und sowohl für reine Skulptur wie für reine Architektur ein inneres Bedürfnis des Volkes vorhanden ist.

Albert Schilling, Bildhauer, Stans



Bronzeengel eines Tabernakels (Lindenbergkapelle Basel) Albert Schilling, Bildhauer SWB, Stans



Grabmal für die katholische
Geistlichkeit der Stadt Basel
auf dem Hörnli-Gottesacker

Bildhauer Albert Schilling
SWB, Stans

Ausführung in Solothurner
Kalkstein



Detail vom Kopf



Kruzifixus in der Kirche S. Cuore, Bellinzona Bildhauer Remo Rossi, Locarno

Fotografen:

W. Dierks S. 27 Mitte und rechts Xaver Frey S. 4 links, 5 links und Mitte; Frobenius S. 4 links und Mitte; W. Höflinger S. 6 1. und 3. Bild, S. 7 und 10 links unten und rechts oben; S. 11 und 12–14; Cl. Roessiger S. 25 unten; Schwitter S. 31 unten links; R. Spreng SWB, Deckelaufnahme, S. 20, 22, 23, 26, 27 oben links und unten; alle in Basel. Fotobel S. 6 2. Bild; H. Friebe & Söhne, Sursee, S. 25 oben; J. Grau, Luzern, S. 31 oben und Mitte; Hans König, Solothurn, S. 9; Photoglob Wehrli-Vouga & Co., Zürich, S. 8 oben; J. Räber, Zug, S. 28 unten E. Steinemann, Locarno, S. 21; M. Widmer, Schönenwerd, S. 8 unten, 15 unten.