

Zeitschrift: Das Werk : Architektur und Kunst = L'oeuvre : architecture et art
Band: 26 (1939)
Heft: 3

Nachruf: Fischer, Theodor
Autor: Meyer, Peter

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. 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. [Siehe Rechtliche Hinweise.](#)

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. [Voir Informations légales.](#)

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. [See Legal notice.](#)

Download PDF: 18.04.2025

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

wurde, war durchaus sinnvoll und überall dort am Platz, wo eben eine alte Kirche für den neuen Gottesdienst hergerichtet wurde. Aber das ist noch kein Grund, dass auch neue reformierte Kirchen nach dem alten Grundriss gebaut werden müssen. Der völlig andersartige Gottesdienst wird da, wo er freies Feld hat und nicht an die alten Kirchenmauern gebunden ist, auch eine andere architektonische Gestaltung des Kirchenraumes nach sich ziehen.

Die katholische Kirche ist ihrem Wesen nach eine Schaukirche, in der alles durch ein Längsschiff mit breitem Mittelgang auf das Chorzentrum ausgerichtet ist, wo auf dem erhöhten Altar das Opfer «dargestellt» wird. Die Kanzel spielt in dieser Kirche eine nebensächliche Rolle und ist dementsprechend irgendwo seitlich im Schiff angebracht. Die Versetzung der Kanzel in den für den reformierten Gottesdienst umgewandelten Kirchen an einen der beiden Bogen beim Choreingang ist eine typische Kompromisslösung, die — weil in der ursprünglichen Planung nicht vorgesehen — auch nicht konserviert zu werden verdient.

Die reformierte Kirche ist im Gegensatz zur katholischen ihrem Wesen nach eine Hörkirche, in der die Gemeinde ums Wort versammelt ist. Das gilt auch in bezug auf die Sakramentshandlungen, Taufe und Abendmahl, die wir der eigentlichen Wortverkündigung nicht hintansetzen möchten. Aber auch bei Taufe und Abendmahl ist das Hören so wichtig wie das Schauen. Ich gehe mit Prof. Schädelin völlig einig, wenn er verlangt, dass der Kanzel und dem Abendmahlstisch ein zentraler Platz angewiesen wird. Beide, Kanzel und Abendmahlstisch, sollen in der reformierten Kirche eine schlechthin dominierende, durch nichts anderes beeinträchtigte Stellung haben. Das ist aber in einer Kirche ohne Chor mindestens so gut lösbar wie in einer Kirche mit Chor. Eine Kirche aber, die vom traditionellen Schiff mit Chor absieht, erlaubt überdies eine viel bessere Sammlung der Gemeinde. Es sei hier auf die beiliegenden Projektskizzen für die neue Kirche in Zürich-Seebach von Architekt Steiner verwiesen. (Die Stirnwand ist bei dieser Lösung mit einem Kreuz und einem Bibelwort versehen worden, die den kirchlichen Charakter und Gebrauch des Raumes wesentlich unterstreichen.)

Dass die Orgel nicht als Hauptstück in das direkte Blickfeld der Gemeinde gehört und durch ihre Grösse und gleissende Pracht als Dominante im Kirchenraum in Erscheinung treten darf, ist auch unsere Meinung. Durch ihre seitliche Anordnung und durch eine bescheidene Ausführung aber dürfte diesem «Greuel der Verwüstung» hinlänglich gewehrt sein. Wir teilen durchaus die Rüge von Prof. Sch., aus den reformierten Kirchen vielfach Konzertsäle gemacht zu haben. Dem radikalen Vorschlag, Orgel und Kirchenchor (die tatsächlich zusammengehören) in den Rücken der Gemeinde zu verlegen, können wir hingegen nicht zustimmen. Der berechtigten Forderung, Orgel und Kirchenchor als sekundäre Elemente zu behandeln, darf nicht dadurch entsprochen werden, dass man dieselben völlig sinn- und zweckwidrig placiert. Das wäre unseres Erachtens der Fall, wenn Orgel und Chor im Rücken der Gemeinde aufgestellt würden. (Eine Seitenempore käme da schon eher in Frage.) Wenn schon ein Kirchenchor im Gottesdienst singt, soll er mit der Gemeinde, deren integrierender Bestandteil er ist, in einer direkten Beziehung stehen und u. a. befähigt sein, mit der ganzen Gemeinde in einen Wechselgesang zu treten. (Prof. Sch. sagt ja selber, der Kirchenchor diene wesentlich nur dann der Wortverkündigung, wenn er Choraltex te singe, welche die Gemeinde auch singen könne.) Wie soll er aber diese seine Aufgabe erfüllen können bei der völlig «verkehrten» Placierung auf einer Rückenempore, nach der sich dann alle Hälse der Gemeinde recken? Entweder gehört der Kirchenchor zur Gemeinde und bringt eine Stimme der Gemeinde zum Ausdruck, dann soll er aber auch mit dieser Gemeinde einen unmittelbaren Kontakt haben. Wir wünschen im reformierten Gottesdienst nicht einen undefinierbaren «Engelschor» zu hören, bei dessen Gesang man nicht weiss, woher die Stimmen kommen. Der andern Gefahr, dass sich der Kirchenchor im Angesicht der Gemeinde auffällig und unangenehm produziert und sein Singen dadurch eine falsche Bedeutung bekommt, sollte mit andern Mitteln begegnet werden können, als durch die gänzliche Absonderung auf einen unqualifizierten Platz im Rücken der Gemeinde.

E. Hurter, Pfr., Zürich-Seebach

Prof. Dr. h. c. Theodor Fischer, München †

Am 25. Dezember 1938 ist Theodor Fischer in München im 77. Altersjahr gestorben. Geboren 1862 in Schweinfurt am Main, studierte er unter August Thiersch an der T.H. München, dann arbeitete er im Atelier Wallot am Reichstagsgebäude Berlin. 1893—1901 Vorstand des Stadterweiterungsamtes München, 1901 Berufung als Professor an die T.H. Stuttgart, 1908 in gleicher Eigenschaft nach München, wo er bis zu seinem Rücktritt 1929 wirkte. An beiden Orten waren zahlreiche Schweizer seine Schüler.

Das Werkverzeichnis in der Monographie von Hans Karlinger (Verlag D. W. Callwey, München 1932) nennt sieben Kirchen, zwölf Schulen, vier steinerne Brücken, Grossbauten wie die «Pfullinger Hallen» 1905

(ein Festsaalbau im Württembergischen), die Universität Jena 1905—1908 (mit Hodlers Aufbruch der Jenenser Studenten in der Aula); Rathaus und Cornelianum zu Worms 1911; das Kunstgebäude und das «Gustav-Siegle-Haus» in Stuttgart 1912, das Neue Landesmuseum Cassel 1912, Polizeigebäude und Umbau der Augustinerkirche München 1911—1914; Neues Museum Wiesbaden 1912—1915, Stadttheater Heilbronn 1912, Ledigenheim München 1926, Sparkasse Würzburg 1928 und eine grosse Zahl Einfamilienhäuser, einige Nutzbauten, viele Schmuckbrunnen.

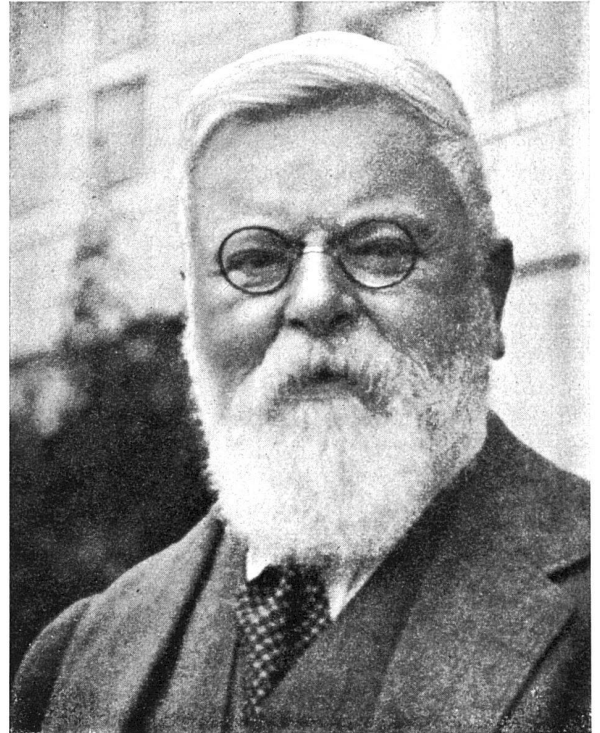
Näheres in der Monographie «Theodor Fischer» von Hans Karlinger, D. W. Callwey Verlag, München 1932.

Theodor Fischer. Stil und Persönlichkeit

In Theodor Fischer ist der letzte grosse Repräsentant der deutschen Vorkriegs-Architektur gestorben, über der heute jener verdunkelnde Schatten liegt, der stets die Jahrzehnte deckt, die nicht mehr aktuell und noch nicht entlegen genug sind, um uninteressierte historische Teilnahme zu finden; der Schatten, aus dem heute eben erst der Jugendstil der Neunzigerjahre wieder auftaucht, um zum Gegenstand der Forschung und einer gerechter urteilenden Sympathie zu werden. Dieser Reifeprozess der distanzierten Würdigung lässt sich nicht beschleunigen, unser Versuch, Fischers Stil zu skizzieren, ist sich darum seiner Vorläufigkeit bewusst.

Fischers Ausgangsposition war der Historismus. Dass er als Dreissigjähriger in das Stadterweiterungsamt München eintrat, beweist aber, dass er sich schon früh für etwas sehr Modernes interessierte: für Städtebau. Er sah immer in erster Linie das Ganze, und das einzelne Gebäude in Beziehung zum Ganzen, während die Architekten des Historismus, und noch lange darüber hinaus die des Jugendstils und des Neuklassizismus das isolierte Einzelgebäude zum Gegenstand ihrer Bemühungen machten. Früh befasste sich Fischer mit sozialen Problemen. Schon 1903 baute er Arbeiterkolonien, aber auch sonst waren ihm Bauten der Gemeinschaft: Kirchen, Festhallen usw. ein besonderes Anliegen; mit seinem evangelischen Zentralbau in Planegg hat er ein Thema zur Diskussion gestellt, das heute noch aktuell ist. Fischer sah gewissermassen hinter die Kulissen, die den meisten seiner Zeitgenossen ein und alles waren, und während man sie von einer Formsprache zur andern umstellte, arbeitete er an Grundproblemen, die quer durch jeden Stilwechsel durchgingen; aus eben diesem Grunde nahm er zwar die tieferen Ergebnisse der jeweiligen Modernitäten, nicht aber ihre Oberfläche ernst, und so legte er auch keinen besonderen Wert darauf, sich radikal von den historischen Formen loszulösen — seine eigene Modernität lag anderswo. Man kommt diesem Wesentlichsten nicht von der Formsprache her bei, obwohl es sich natürlich auch in ihr ausspricht; die Formsprache ist bei Fischer, wie bei allen Architekten des ausgehenden XIX. Jahrhunderts «relativ zufällig», d. h. weniger von grossen Entwicklungslinien, als vom Zufall der subjektiven Veranlagung des Milieus und der Erziehung bedingt.

Was Fischer interessierte, war der funktionelle Organismus eines Gebäudes und seine äussere Erscheinung in kubisch klar gegliederten Baumassen von ästhetisch gebundenen, also aktiv-ausdrucksvollen Proportionen. Fast alle Bauten Fischers bestehen aus mehreren, kristallstockartig ineinandergeschobenen kubischen Formen — und man sollte sich nicht durch das historisierende Detail darüber täuschen lassen, dass hier die Grundelemente der



späteren kubistischen Architekten bereits rein ausgearbeitet sind, die in den Zwanzigerjahren lediglich in krasserer Formulierung auftraten; Fischer war hier moderner, als er selber wusste, und der einzige wirkliche Unterschied liegt darin, dass Fischer mit homogenen Raumkuben arbeitete, während der Kubismus die Körper zu Flächen und Richtungsbeziehungen entmaterialisierte. Ostendorf, als Wortführer einer Gruppe naiver Neoklassizisten, sah in dieser Fragmentierung und Ineinanderschachtelung einzelner Kuben nichts als eine «romantische» Komplizierung; was Fischer damit wollte, und mit unvergleichlicher Meisterschaft erreichte, war eine Aktivierung der Baumassen und die Setzung eines bestimmten Maßstabes. Er setzte nie grosse Baumassen unvermittelt in eine kleinformatige Umgebung, wie die damaligen und heutigen Neoklassizisten, sondern er gliederte auch grosse Massen so, dass der kleine Maßstab in den Baukörper selbst aufgenommen wurde und dass sich der grosse in bewusste Formdialektik aus ihm entwickelte; an Stelle eines zufällig und brutal wirkenden Kontrastes entstand eine organische, beherrschte Beziehung. Vollkommener als in Gagstätt lässt sich kein Monumentalbau aus dem Massstab eines Dorfbildes entwickeln, ohne dass die Profanbauten durch ihn degradiert würden, und die evangelische Garnisonskirche in Ulm umgibt sich sozusagen von Anfang an mit jenen vermittelnden, maßstabsetzenden Anbauten, die unverständiger Uebereifer an den alten Kirchen abgebrochen hatte — im grossen in Ulm wie im kleinen am Fraumünster in Zürich.



Theodor Fischer, München, 1862–1938. Die Vorhalle des Kunstgebäudes Stuttgart, vollendet 1912

Die proportionale Spannung war im Aesthetischen stets Fischers Hauptanliegen — durch sie ist noch die gleichgültigste Hinterseite seiner Bauten auf den ersten Blick als seine Arbeit erkennbar. Nie sind die Verhältnisse lahm, zufällig, verschieblich oder starr schematisch. Wie etwa ein Einzelfenster in einer gegebenen Wandfläche sitzt, wie es mit anderen Oeffnungsgruppen in Relation gesetzt ist, ist stets das Ergebnis eines präzisen, ästhetisch-intellektuellen Kalküls. Der bayrische Neubarock wie jeder «Heimatschutzstil» liess es gern auf gemütliche Zufälle im Zusammenspiel seiner vielen Motive ankommen — das konnte an anspruchslosen Bauten nett sein, aber es war nie «grosse Architektur». Fischers Bauten sind nie in diesem misslichen Sinn «gemütlich», ihr ästhetisches Kalkül ist bis ins letzte bereinigt, sie sind ungleich wacher, strenger, gerade auch da, wo sie Ornamente und «Motive» verwenden. Gewiss war der süddeutsche Gefühlsüberschwang auch für Fischer eine ständige Gefahr, aber er ist ihr nie erlegen. Seine Bauten sind gemütvoll, aber nie sentimental; das Ornament ist reich, aber nie üppig; warm, aber nie schwül, man möchte sagen, es ist protestantisch-, nie katholisch-barock. Fischer suchte sich übrigens auch theoretisch über die Proportionsbeziehungen klar zu werden. Er hat selbst Proportionsstudien betrieben und an denen

anderer starken Anteil genommen — ein Zug, der aus seiner «melancholischen Complexion» nicht wegzudenken ist. Seine ausgesprochene Musikalität legte ihm nahe, auch Beziehungen zwischen Architektur und Musik zu verfolgen.

Im einzelnen sind alle Stilkomponenten der Zeit in Fischers Werk nachweisbar, ohne dass damit viel gesagt wäre, denn das Wesentliche ist, dass eine neue Einheit daraus wurde. Das vergleichsweise «romantische» Element der ausdrücklichen Bindung eines Neubaus nicht nur an den Maßstab, sondern auch an die Formtradition und an das kulturelle Klima seines Standortes war nie Pose, sondern Verantwortungsbewusstsein vor der kulturellen Kontinuität, worin wir heute wieder schärfer sehen als die Nachkriegsjahrzehnte. Das Ornament hat in der Hauptsache den flächig-linearen Charakter des Spätjugendstils und des geometrischen Nachjugendstils mit gotisierenden und barocken Nuancen — im Gegensatz zum eigentlichen Jugendstil blieb es aber stets der kubischen Komposition des Ganzen und der Proportionsrechnung der einzelnen Fassade untergeordnet. Die Aufzählung der ornamentalen Komponenten sieht eklektisch aus, aber sie hingen doch organisch zusammen — auch der englische «modern style» hatte seine organische Beziehung zum Neogothic so gut

wie zum Queen Anne. Der deutsche «Jugendstil» suchte zuerst «voraussetzungsloses» Pflanzenornament, entwickelte sich aber rasch zum entstofflichten graphischen Lineament, womit er von selbst in die Nähe gotischer Netzgewölbe und Masswerke geriet, die auch nur mehr abstraktes Lineament waren. Auch ein klassizistisches Element fehlt in Fischers Bauten nicht. Er wich der Axialsymmetrie nicht aus, wo er sie sinnvoll fand: sie ist bei ihm ein bewusst gehandhabtes Mittel der Ordnung und gewollten Monumentalisierung, nicht aber ein Element der Erstarrung und eine schlechte Gewohnheit, wie bei den Neuklassizisten.

Wie intensiv Fischer die einzelnen Formen in ihrem Ausdruckswert empfunden hat, beweist die Zurückhaltung, ja die ausgesprochene Scheu, mit der er das emphatische Motiv des Rundbogens verwendet, bei dem sich seine Zeitgenossen sonst keine grossen Gedanken machten. Fischer liebte eine Art gedrückten Kleeblattbogen, der das Motiv des gerundeten, also aktiven Abschlusses einer Oeffnung andeutet, zugleich aber zögert, zum pathetischen Halbkreis auszuschwingen; es ist eine gedämpfte Form, die sich das Letzte an Ausdruckskraft vorbehält. Um so triumphaler wirkt es dann, wo die solcherweise geschonte, für besondere Gelegenheiten aufgesparte Bogenform endlich doch auftreten darf: Die Bogenhalle vor dem Stuttgarter Kunstgebäude ist die schlechthin schönste Bogenhalle, die in Deutschland vielleicht überhaupt jemals gebaut wurde.

Einer eingehenden Darstellung wert wäre Fischers Verhältnis zu den von ihm zur Mitarbeit herangezogenen Künstlern. Er hatte einen untrüglichen Blick, die richtigen Talente auszuwählen, die sich dazu erziehen liessen, ihre eigene Arbeit im Zusammenhang mit einem architektonischen Ganzen zu sehen. Er wollte nicht künstlerisch halbwertige «Bauplastik» und «dekorative Malerei», die der Architektur Konzessionen machen, sondern vollgültige Kunstwerke und Wandgemälde, die die architektonischen Notwendigkeiten als Thema in sich enthalten. So ergab sich eine enge Zusammenarbeit mit Malern und Bildhauern: mit seinem Freund Flossmann und mit dem Thurgauer Bildhauer Brüllmann, mit den Malern Hölzel, Brühlmann, Pellegrini, Moillet, Hodler. Es ist kein Zufall, dass hier Schweizer Namen im Vordergrund stehen: Fischer erkannte das auf freiwillige Zusammenarbeit eingestellte, essentiell Demokratische dieser Künstler, das seiner eigenen Ueberzeugung entsprach, und das sich in seinen Bauten eben in diesem umfassenden Verantwortungsgefühl gegenüber Gebrauchszweck, Umgebung und örtliche Tradition äusserte.

Fischer war eigentlich kein grosser Zeichner, wenigstens nicht im Sinn der damaligen Wettbewerbs-Kory-

phäen, die mit weicher Kohle ihre Perspektiven als Stimmungslandschaften mit heroischen Gewitterhimmeln hinzauberten — und auch nicht im Sinn der heutigen gespritzten Raffinements. Seine Zeichnung ist eher spröde, handschriftlich, «gemeint» war nie das graphisch eindrucksvolle Blatt, sondern stets der kubische Körper des Dargestellten — auch in seinen sehr guten figürlichen Skizzen.

Theodor Fischer war ein universeller, tief gebildeter Mann, der diese Bildung nicht als Verzierung, sondern als Fundament seines Berufes empfand. Auch diesen Beruf sah er stets im Rahmen des kulturellen Ganzen, und so sah er auch die Grenzen seiner Wirksamkeit und die Notwendigkeit, abgerissene Beziehungen zu benachbarten Berufen wieder anzuknüpfen. Aus solchen Einsichten wurde Fischer einer der Gründer des Deutschen Werkbundes. Wieviel wir in der Schweiz jenem, vom DWB ausgehenden Impuls zu verdanken haben, hat Dr. Kienzle in seiner Jubiläumsansprache geschildert, und so soll es hier nicht wiederholt werden (im Januar- und Februarheft 1939 des «Werk»).

Fischer hat sozusagen alle Probleme gesehen, an denen auch noch die Gegenwart arbeitet, er hat sie so umfassend gesehen, dass es ihn oft hemmte, denn er hat den bequemen Ausweg verschmäht, ein Teilproblem zu verabsolutieren und daneben alle anderen ebenso wichtigen zu vergessen. Er hat viel gebaut, und doch hat man den Eindruck, dass er, vielleicht mehr aus inneren als äusseren Gründen, nicht so zum Zug gekommen ist wie viele geschäftstüchtigere, aber künstlerisch weniger begabte und menschlich weniger gewichtige Architekten. Seine Formensprache war zeitbedingt wie jede Formensprache und konnte keine unmittelbare Nachfolge finden; bitterer mag er empfunden haben, dass seine auf das menschlich und künstlerisch Intensive gerichteten Bemühungen scheinbar erfolglos blieben, musste er es doch erleben, dass der barbarische Grössenwahn der gigantischen Dimensionen alles Qualitativolle mit seinem Schwall blinder Massenhaftigkeit zudeckte. Korrespondiert haben wir hierüber nie, aber ich könnte mir denken, dass Fischer, der schon immer einen Hang zur Verdüsterung hatte, gern gestorben ist. Seine Bauten werden jeden Architekten, der durch die jeweilige Tagesmode zum Wesentlichen der Architektur durchgedrungen ist, immer wieder anziehen und ihm Wesentliches geben; man kann auf ihn die Dante-Zeilen anwenden von einem, der eine Laterne am Rücken trägt, die nicht ihm, aber denen nützt, die nach ihm kommen:

«Facesti come quei che va di notte,
Che porta il lume retro e se non giova,
Ma dopo se fa le persone dotte».

Purg. XXII 67

Peter Meyer