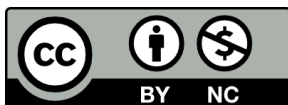


Befreiung der Form!
Von der Stilkomposition zur Freihandskizze
im Architekturentwurf Karl Mosers.

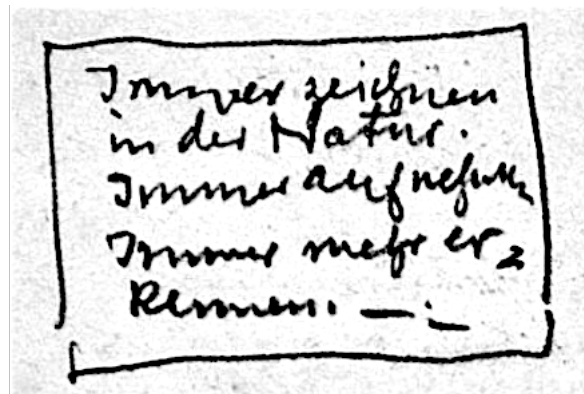
Dissertation
zur Erlangung der Doktorwürde
an der Philosophisch-historischen Fakultät der Universität Bern

Vorgelegt von
Thomas Gnägi
Zürich

Eingereicht am 3. November 2011
Erstgutachter: Prof. Dr. Bernd Nicolai, Universität Bern
Zweitgutachter: Prof. Dr. Vittorio Magnago Lampugnani, ETH Zürich
Erfolgreich promoviert in Kunst- und Architekturgeschichte, März 2012



This license enables reusers to distribute, remix, adapt, and build upon the material in any medium or format for noncommercial purposes only, and only so long as attribution is given to the creator (creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0).



«Immer zeichnen
in der Natur.
Immer aufnehmen
Immer mehr er-
kennen.-.-»

Karl Moser 1911

EINLEITUNG	5
TEIL I	ENTWERFEN UND ZEICHNEN
1	Skizzieren und Zeichnen 11
1.1	Nachahmung und <i>Composition</i> 12
1.2	«Kritik ist schöpferische Tätigkeit» 20
1.3	Architekten als Kunsthistoriker 27
1.4	Die autonome Freihandzeichnung 30
1.5	Begrifflichkeiten 36
2	«Zeichnen ist Sehen, genaues Sehen» 40
2.1	Technisch gezeichnete Schatten und farbige Erdschichten 42
2.2	«In der Natur zeichnen» 45
2.3	Autographieren 47
2.4	Der gotische Blick 50
2.5	Strukturlinien 54
TEIL II	STILKOMPOSITION UND FREIE SKIZZE
KOMPONIEREN	61
1	Stilkanon 62
1.1	Zeichnerisches Mittel des <i>non finito</i> 66
1.2	Entwurf ohne Entwurfsskizzen 69
2	Mittelalterrezeption 75
2.1	Malerische Räumlichkeit 77
2.2	Altstadt als typologisches und motivisches Vorbild 80
2.3	Zeichnerisches Festhalten historischer Reverenzen 82
2.3.1	Historische Konstruktion 84
2.3.2	Wandsysteme 87
2.4	«Verwendbares Detail» sammeln 90
2.5	Historische Weiterentwicklung 93
3	Entwurfsskizze als Komposition im Aufrissplan 98
FORMEN	104
4	Metamorphose der Villa 108
4.1	Charakteristischer Ausdruck 114

4.2	Referenz zum Ort	116
5	Zeichnerische Synthese	120
5.1	Morphologisches Gesamtwerk	123
5.1.1	Naturvorbilder	126
5.1.2	Englisches Ornament	128
5.1.3	«Intention of the Hole Work»	130
5.2	Ideenskizzen	135
5.2.1	Historische Vorbilder	138
5.2.2	Zeitgenössische Vorbilder	142
5.2.3	Erfahrungswerte	151
6	Raumskizzen	154
6.1	Architekturbild	158
6.1.1	Gliederung	161
6.1.2	Rahmung	163
6.1.3	Hochformat	166
6.2	Künstlerisch gruppieren	169
7	Tektonisch Skizzieren	174
7.1	«Architektur der Berge»	175
7.2	Von Ikonographie zu Form	189
	FREIGESetzte FORM – FAZIT	195
	LITERATUR	201
	ABKÜRZUNGEN DER ZEITSCHRIFTENTITEL UND INVENTARE	214
	ABBILDUNGSVERZEICHNIS	215
	ABBILDUNGEN	

EINLEITUNG

Womit beginnt der Entwurf einer Architektin oder eines Architekten? – Diese Frage lässt sich wohl kaum beantworten, zu vielfältig sind die Unbekannten und Variablen, mit denen sich die Anregung, die Inspiration, der erste Gedanke zu einem Entwurf zusammensetzt. Auch sind die ersten faktischen Äusserungen unterschiedlicher Art: Oft manifestiert sich eine erste Idee über das Werkzeug der Skizze, es folgt eine Zeichnung, ein Plan, ein Modell; heute wird auch oft von Beginn weg über eine digitale Visualisierung eine erste Idee veranschaulicht. Mit anderen Worten: Die ersten Gedanken werden über verschiedene transformierende Verfahren auf einem bestimmten Träger zum Vorschein gebracht, um schliesslich daraus eine Ausführungsplanung anzustreben. Während dieses Prozesses fallen so meist grosse Mengen an Material an, die dennoch nur fragmentarisch diese ersten Gedanken und darauffolgenden Entwicklungsprozesse repräsentieren.

Neben der Unmöglichkeit die Genese seiner Projekte abschliessend erklärend abbilden zu können, ist zudem das Œuvre des hier repräsentierten Beispiels – die Arbeit des Schweizer Architekten Karl Moser – von einem zu grossen Umfang, um die zu Papier gewordene Realität aller seiner Projekte in ihrer Breite und ihrem historischen Umfeld gänzlich darzulegen. Der Hauptbestand dieses Konvoluts wird im Archiv des Instituts für Geschichte und Theorie der Architektur (gta) an der ETH Zürich und in nur geringem Masse auch in Planbeständen im Landesarchiv Baden-Württembergs, dem Generallandesarchiv (GLA) in Karlsruhe, gelagert. Vielleicht ist gerade die Fülle des Materials ein Grund dafür, warum erst 2010 der Nachlass des 1936 verstorbenen Architekten mit einer bauhistorischen und ideengeschichtlichen Aufarbeitung in einem Doppelband dem Publikum zugänglich gemacht wurde. Es wird im Verlauf der Arbeit mehrfach darauf verwiesen.¹ Gerade Mosers

¹ Vgl. Hildebrand/Oechslin 2010. Darin ist sowohl sein architektonisches Œuvre als auch wichtige Stadien seiner Vita dargestellt. Zudem sind die gesamten ihn und das Büro betreffenden Publikationen und weiterführende Literatur zu einzelnen Bauprojekten angegeben. Ausgewählte Bauten und Projekte sind in 111 Werkkatalogbeiträgen (WK) ausführlich beschrieben, wobei das gesamte Œuvre mit knapp 600 Nummern im umfassenden Werkverzeichnis (WV) behandelt ist. Es wird daher im Verlauf der vorliegenden Arbeit auf die entsprechenden Nummern verwiesen und die dort jeweils genannte Literatur hier entsprechend dem zu behandelnden Thema ergänzt. Die beiden grossen Ausstellungen *Karl Moser und die Kunst* sowie *Karl Moser & Robert Curjel, ein Karlsruher Architekturbüro auf dem Weg in die Moderne* haben Ende 2010 und Anfang 2011 in Zürich sowie im Frühjahr 2011 in Karlsruhe das Schaffen Mosers gewürdigt und sich gegenseitig ergänzt. Zudem entstand in Folge der

gedankliches Ringen, seine Bezüge zur Geschichte und zur Zeitgenossenschaft fanden in der bisherigen Forschung kaum Beachtung. Der spontane Einfall und das Konzept, also der gedankliche Weg, bevor es zur Ausführungsplanung kommt, treten in der Regel in Architektenmonografien hinter die sichtbare Ausarbeitung eines Plans zurück, die Genese einer Idee kann jeweils kaum nachvollzogen werden, weil überliefertes umfassendes Material dazu meist fehlt. Bei Moser ist allerdings der Sachverhalt in dieser Hinsicht ein anderer. Neben einem grossen Teil seines Vorlesungsmaterials von seiner Zeit als Professor an der ETH Zürich, seiner Korrespondenz, von Vorträgen und Juryberichten sowie anderen Dokumenten, sind über 500 Skizzen-, Notiz- und Studienhefte sowie Tage- und Arbeitstagebücher erhalten, die einen Einblick in die Arbeitsweise und gleichsam in die Lebensumwelt des Architekten geben. Damit und mit einigen, nicht geordneten Mappen an Zeichnungen und Skizzen eröffnet sich die in diesem Umfang wohl seltene Gelegenheit, die Entwurfsentwicklung einer für Süddeutschland und den deutschsprachigen Raum der Schweiz wichtigsten Architekten an der Schwelle zum 20. Jahrhundert in einigen Aspekten aufzuarbeiten. Somit ist die vorliegende Dissertation dazu angelegt, eine Forschungslücke zu schliessen.

Die Skizze Karl Mosers ist also Ausgangspunkt und Untersuchungsgegenstand gleichermassen. Schnell wird jedoch klar, dass damit noch nicht definiert ist, welche Art der Skizze tatsächlich untersucht werden soll. Denn neben einem entwerferischen Gedanken, der vielleicht in einer ersten Form zu Papier gebracht ist, gibt es zahlreiche andere Skizzen, die auf Reisen, auf fremden Baustellen und in Städten vorgenommen wurden. Neben vielen schriftlichen Äusserungen über kulturelle Auffälligkeiten oder gar ideengeschichtliche Hintergründe dokumentieren sie die damaligen Verhältnisse mit der sie umgebenden Architektur und Kunst. Sind solche Skizzen nun Dokumentation oder ist mit ihnen bereits eine Idee für ein Projekt gezeichnet?

vorliegenden Arbeit 2014 eine grosse Jubiläums-Ausstellung des Verfassers zum Universitätsneubau von Karl Moser, in der gerade auch der Prozess des Entwurfes mit vielen zeichnerischen Beispielen, aber auch mit Modellen und Vergleichsbeispielen gewürdigt wurde (haus-der-wissenschaft.uzh.ch/de/programm/ausstellung). Vgl. auch die zu diesem Jubiläum herausgegebene Publikation von Stanislaus von Moos und Sonja Hildebrand (Hg.), *Kunst. Bau. Zeit. Das Universitätsgebäude von Karl Moser*, Zürich 2014, die nach Abgabe der vorliegenden Dissertation veröffentlicht wurde, und in der einzelne Skizzen Mosers beschrieben werden, vgl. darin die beiden Aufsätze Stanislaus von Moos, *Stadtkrone? Schule, Staat und Repräsentation*, S. 148–171 sowie Thomas Gnägi, *Ein Hochhaus für die Stadt*, S. 172–183.

Mit dieser Arbeit wird Mosers persönlicher Zugang zum Zeichnerischen analysiert. Im Besonderen soll untersucht werden, inwiefern die zeichnerische Wiedergabe oder Aneignung im Zusammenhang mit Bauprojekten Mosers steht. Es soll also das Verhältnis geklärt werden, das um 1900 zwischen dem Abzeichnen historischer Vorbilder und dem Zeichnen eines Neubauprojekts bestanden hat. Dazu muss exemplarisch an einzelnen Bauwerken jeder einzelne Entwurfsschritt nachvollzogen werden. Es ist also unerlässlich, die Baugeschichte einzelner Gebäude, trotz 2010 erschienenem Œuvre-Katalog erneut zu analysieren, um aufgrund der Faktenlage, die sich aus den ausgewählten Skizzen ergeben, Ergänzungen oder sogar Neubeurteilungen der entsprechenden Entwurfsgenese vorzunehmen. Um aber neben einer historischen Analyse auch entwicklungsgeschichtliche Fragestellungen im Bereich der Architekturskizze beantworten zu können, werden vergleichende Analysen zu Skizzen Mosers vorgenommen und deren kontextuelle Verortung innerhalb der Architekturgeschichte versucht. Die Frage stellt sich hierbei, welche spezifischen Veränderungen über die Jahre in der Produktion von Architekturskizzen vollzogen wurden und von was diese herrühren, und ob sich mit solchen Veränderungen Wechselwirkungen zwischen Skizze und realisierter Architektur feststellen lassen. Welche Bedingungen lagen Moser vor, als er am Polytechnikum ausgebildet wurde und später an der Ecole des Beaux-Arts studierte? Wie hat sich also seine Ausbildung auf seine Entwurfshaltung ausgewirkt? Gibt es andere Bedingungen, die ihn prägten? Was hat er wo gesehen, was hat er skizziert und welcher Art sind seine ersten Projekte?

Die Untersuchung erstreckt sich über den Zeitraum von Mosers Ausbildung um 1880 bis Mitte der Zehnerjahre des 20. Jahrhunderts. Da sich 1915 mit der Berufung an die Eidgenössische Technische Hochschule nach Zürich, der Arbeit in vielen Jurys und Kommissionen und durch zusätzliche grosstädtische Planungsaufgaben in jener Zeit die Aufgabenbereiche Mosers stark verändert haben, und sich dementsprechend auch andere Fragestellungen aufdrängen, ist der zu untersuchende zeitliche Rahmen begrenzt.

Architektur beginnt im Kopf. The Making of Architecture (Elke Krasny) heisst eine 2008 herausgegebene Feldstudie am Architekturzentrum Wien, mit der sich die Autoren über die Umgebung im Büro der Architekten ihrer Inspiration zu nähern versuchten. In den letzten 20 Jahren wurden mit Untersuchungen wie *Entwerfen und Entwurf. Praxis und Theorie des künstlerischen Schaffensprozesses* (Mattenklott/Weltzien 2003, *Entwerfen*, Johannes 2009) der entwerferische auch der Prozess besonders in den Fokus wissenschaftlicher Auseinandersetzung gestellt. Damit erschliesst sich einerseits ein Feld historiographischer Forschung, andererseits ergibt sich damit ein Schwerpunkt in zeitgenössischer Entwurfsforschung², die den Entwurf als Mittel zur Erkenntnisgewinnung analysiert, sowie damit eine entsprechende Wertschätzung der Zeichnung auch im künstlerischen Bereich einhergeht.

Auch frühere Darstellungen haben sich mit Architekturskizzen beschäftigt, weniger allerdings mit solchen, die tatsächlicher Teil des Entwurfs waren. Mit der von Vittorio Magnago Lampugnani 1982 aufgelegten *Architektur unseres Jahrhunderts in Zeichnungen. Utopie und Realität* wird an Josef Pontens *Architektur, die nicht gebaut wurde* von 1925 angeknüpft. Neben dem von Winfried Nerdinger 1986 herausgegebenen Buch *Architekturzeichnung. Vom barocken Idealplan zur Axonometrie* haben weitere Sammlungen ihre Funde aufgearbeitet, so mit dem Buch *Die Hand des Architekten. Zeichnungen aus Berliner Architektursammlungen* von 2002. Auffällig bei den genannten Büchern ist, dass die Skizze innerhalb der Gattung Zeichnung nur ganz am Rand benannt wird.

Allerdings gibt es einzelne monografische Untersuchungen, die das Thema der Skizze jeweils spezifisch analysieren, wie 2009 zu *Friedrich Ostendorf – Bauten und Schriften* oder dann die Publizierung der Reise-Architekturskizzen, wie diejenigen von Jakob Burckhardt (1994), Le Corbusier (1987), Hans Bernoulli (1943/1996), Hans Döllgast (1985) und zu Hans Rudolf Rahn (2004). Zur Zeichnung ganz allgemein sind die älteren Publikationen Heribert Hutters *Handzeichnung* (1966) und Paul Welschers *La prima idea* (1960) anzufügen sowie Wolfgang Kemp's Untersuchung zum

² Zu nennen ist beispielsweise Forschungsschwerpunkt *Entwerfen* im Programm des *ikones NFS Bildkritik* von 2011/12. Vgl. dazu Kapitel 7.1 «Architektur der Berge», FN 499. Bis zur elektronischen Publizierung der vorliegenden Arbeit sind Untersuchungen zu in der Arbeit besprochenen Themen erschienen, die nicht mehr eingearbeitet werden konnten. Sie werden, wo möglich, als bibliografische Verweise in den Fussnoten zitiert, ohne sie ins Literaturverzeichnis im Anhang aufzunehmen.

Zeichenunterricht (1979). Nicht zuletzt ist eine *DU*-Nummer vom Mai 1948 zu nennen, in der Architekturskizzen einiger Professoren an der ETH Zürich und so auch von Karl Moser publiziert wurden: «In der Zeit, da er an der Zürcher Universität baut, malt er Hochgebirgslandschaften ganz im Stile Hodlers; dann wird sein zeichnerischer Stil immer grossflächiger, summarischer und monumentaler. Körper und Raum bringt er auf elementarste Formeln, ob es sich um eine orientalische Moschee oder das Oktogon der Einsiedler Stiftskirche handelt.»³ Damit ist auch der Künstler Moser charakterisiert, was einmal mehr Motivation ist, seine Skizzen in einen breiteren Kontext zu stellen.

Die vorliegende Arbeit ist gegliedert in zwei Teile. Im ersten Teil ist die Analyse des Skizzierens des jungen Karl Mosers thematisiert. Es beginnt mit einer reflektierenden Phase des damaligen ETH-Professors Karl Mosers im Jahr 1917, in der er die Studenten an seinen Erfahrungen bzgl. des Entwerfens teilhaben lässt. Danach wird Mosers zeichnerische Biografie aufgerollt. Im zweiten Teil der Arbeit wird an verschiedenen Entwurfsbeispielen die zeichnerische Entwicklung Karl Mosers skizziert. Es wird untersucht, inwiefern sich die Art des Skizzierens auf die Art des Gestaltens und dann auf die tatsächliche Form auswirkt und damit auch die Haltung zu Stil und räumlichen Konzepten ändert.

³ Birchler 1948, S. 28, Abbildungen siehe S. 19–23.

Teil I

ENTWERFEN UND ZEICHNEN

1 Skizzieren und Zeichnen

«Wir wollen aber wieder zurück zum Sehen, zum Zeichnen. Zugleich mit dem Aufnehmen tasten wir das Bauwerk ab, wir lernen den ganzen geistigen & formalen Aufbau kennen! kennen bis in alle Details. Und indem wir all dies zeichnen, (lernen wir auch zeichnen,) lernen wir das Mittel kennen, vermittelt dessen wir selbst unsere Idee zum Ausdruck bringen können. Es gibt bis heute kein vollständigeres Mittel Baugedanken auszudrücken als vermittelt der Zeichnung. Und je stärker unser zeichnerisches Können ist, desto leichter wird es uns werden, unsere architekton[ischen] Gedanken festzulegen.»⁴

Karl Moser resümiert in der Vorlesung vom 1. Juni 1917 die Exkursion zu Villen des Klassizismus` am Genfersee, die er mit den Studenten der Eidgenössischen Technischen Hochschule eine Woche zuvor unternommen hatte. In den Vorlesungsnotizen legt er mit Nachdruck die Wichtigkeit des zeichnerischen Prozesses dar und spricht vom doppelten Nutzen für den entwerfenden Architekten: Indem er (ab-)zeichne, lerne er «den ganzen geistigen und formalen Aufbau kennen». Und durch das Zeichnen selbst würde die eigene «Idee zum Ausdruck» gebracht; Zeichnen setzt er mit Sehen gleich und folgert aus diesem Aneignungsprozess Erkenntnisgewinn für die Umsetzung der eigenen Entwurfsidee: «Unsere Werke sind abhängig vom Licht. Sie sind nur für das Licht geschaffen! Also mit Sehen operieren, wir lassen die aeussern & innern Raeume auf uns wirken. Wenn wir dann aufnehmen, aufmessen und aufzeichnen so ist das nichts anderes als Sehen, genaues Sehen. Wir geben uns damit Rechenschaft vor dem Objekt. Wir bauen das Objekt [mit dem Zeichenstift auf dem Papier (Anm. Verf.)] wieder auf! Es ist dies anscheinend eine rein receptive Arbeit, welche aber doch den Samen zu schöpferischer Tätigkeit in sich birgt.»⁵ Moser plädiert also ganz dezidiert für ein bewusstes Aufnehmen von Architektur, bei dem, auch im Fall einer präzisen Bauaufnahme, die Zeichnung als Instrument des Auges zu verstehen ist.

Für Moser ist das Abzeichnen an das Entwerfen gekoppelt, so dass «Aufnehmen, aufmessen und aufzeichnen» von ihm als ein kognitiver Prozess verstanden wird, der mit dem zeichnerischen Festhalten des augenscheinlichen

⁴ gta Archiv / ETH Zürich, Karl Moser, Signatur 33-1917-STH-1, S. 34. Die Zitate werden jeweils mit allen Fehlern wiedergegeben und nur bzgl. Verständlichkeit erkennbar in eckigen Klammern und bei Fallangleichung in runden Klammern ergänzt.

⁵ gta Archiv / ETH Zürich, Karl Moser, Signatur 33-1917-STH-1, S. 33.

Eindrucks, also dem Abzeichnen vorgefundener Architektur, manifest wird. Das Abzeichnen bildet dann die Grundlage für den späteren Entwurf, und zwar in dem Sinn, als dass dadurch geistig und formal das Gesehene durchdrungen wird, um letztlich Wesentliches auf eigene Entwürfe übertragen zu können.

Mit dieser ausgesprochen reflektierenden Haltung gegenüber dem zeichnerischen Prozess hat Moser zweierlei suggeriert: Erstens habe der Entwurf neuer Projekte etwas mit historischer oder zumindest mit bereits realisierter Architektur zu tun und zweitens sei das Zeichnen das eigentliche transformatorische Mittel, mit dem die Idee oder der Baugedanke mit dem Stift auf das Papier übertragen werden könne. Es muss untersucht werden, ob der Ansatz des Entwerfens auf Basis historischer Architektur einer damals nach wie vor üblichen Herangehensweise entsprach und wie Moser damit umgeht. Zudem müssen seine schriftlichen Äusserungen in Bezug auf das Zeichnen selbst untersucht werden, da er nicht nur Architektur zeichnerisch festhielt, sondern mit derselben Technik wie auch mit der Aquarellmalerei Bergmassive, Natur und Landschaften, die einander in lockerer Folge abwechselnd in seinen Skizzenbüchern und auf losen Blättern zu liegen kommen. Ist das Zeichnen für ihn also mehr als ein technisches Hilfsmittel und wenn ja, welchen Stellenwert nimmt dann die Zeichnung im Œuvre des Architekten ein?

Im Folgenden ist zu untersuchen, welche Prämissen einer solche Haltung zu Grunde liegen und wie sie in Bezug auf die historische Architektur, die ja Anschauungsmaterial darstellt, steht. Wurde abgezeichnet, um des schönen Sujets willen? Was suchte Moser genau zu übertragen? Was wurde in den Mittelpunkt gerückt, wie wurde gezeichnet, was blieb bei der Übersetzung vom realen Objekt in der Zeichnung hängen, so dass es später wieder aufgenommen werden konnte und in einem Entwurf fruchtbar wurde?

1. 1 Nachahmung und *Composition*

Moser diplomierte 1881 am Zürcher Polytechnikum. Danach arbeitete er bei seinem Vater im Büro in Baden, der seinerzeit am Karlsruher Polytechnikum studiert hatte und ein guter Freund des Kunsthistorikers Wilhelm Lübke war, dem Verfasser der 1872 publizierte *Geschichte der deutschen Renaissance*. Zudem zeichnete der junge Moser am zweiten Reichstagswettbewerb bei

seinem ehemaligen Entwurfsprofessor Alfred Friedrich Bluntschli.⁶ Moser war also umgeben von Spezialisten der Renaissance und der Neorenaissance. Die Architektur des Schweizer Mittelalters rückte jedoch ebenso früh in den Fokus Mosers, einerseits durch seinen Vater Robert, der neben Neubauprojekten auch an Renovationen mittelalterlicher Kirchen beteiligt war, andererseits durch die Vorlesungen des Kunsthistorikers Johann Rudolf Rahn an der Universität Zürich, die Moser ebenfalls besuchte wie er auch am Polytechnikum Ernst Gladbach zur Schweizer Holzarchitektur hörte.⁷ Die Mittelalter Architektur der Schweiz war demnach ein wichtiger Bezugsrahmen, auf den an später Stellen noch zurückzukommen sein wird. Die Ausbildung in den 1870er und 80er-Jahren war wie auch die meisten öffentlichen Aufträge jener Zeit, vor allem auf den Stil des letzten Drittels des Jahrhunderts, die Neorenaissance, fixiert, auch wenn sich gerade um 1880 bereits ein Paradigmenwechsel in der kulturhistorischen Bewertung der Neorenaissance abzeichnete.⁸

Für die damalige Fachwelt prägend war das *Handbuch der Architektur*, dessen erster Halbband des vierten Teils gerade in dem Jahr erschien, als Moser in die zweite (untere) Klasse der Pariser Ecole des Beaux-Arts eingetreten war und im Atelier Jean-Louis Pascals zeichnete. 1883 also gab der Karlsruher Hochschulprofessor und Oberbaudirektor des Grossherzogtum Badens, Josef Durm, den Band heraus, der *Entwerfen, Anlage und Einrichten von Gebäuden* behandelte. Das zeitliche Zusammenfallen eröffnet gleich auf zwei Ebenen mögliche Einsichten in Entwurfspraktiken der damaligen Zeit. Im Handbuch lieferte der Professor für Baukunst am Großherzoglichen Polytechnikum Darmstadt, Heinrich Wagner, im Kapitel *Die architektonische Composition* den zeitgenössischen Kommentar zur Frage nach dem Verhältnis des modernen Entwurfs zur historischen Architektur: «Wir werden auch bei den Schöpfungen der Gegenwart nach denselben Gesetzen handeln, welche die großen Meister vergangener Kunstperioden leiteten und welche wir an

⁶ Bluntschli war ehemaliger Schüler Gottfried Sempers und wurde im Frühjahr 1881 auf den lange vakant gebliebene Lehrstuhl Sempers berufen. In dieser Funktion begleitete und betreute er Karl Moser während seiner Ausbildungszeit am Polytechnikum. Zur Entwicklung der Bauschule unter Gottfried Semper vgl. Martin Tschanz, *Die Bauschule am Eidgenössischen Polytechnikum in Zürich. Architekturlehre zur Zeit von Gottfried Semper (1855-1871)*, Zürich 2017.

⁷ Vgl. Rahn 1876 und Gladbach 1868.

⁸ Zur Aktualität der Neorenaissance in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts und deren Ablösung durch alternative Stilkonzepte vgl. Oexle 1997, S. 330–334.

ihren Musterwerken kennen gelernt haben.»⁹ Mit «Gesetzen» meinte er die «Wirkung der Baumassen, die Verhältnisse und Abmessungen der einzelnen Theile»¹⁰, die der Beschaffenheit des Ortes angemessen sein sollen. Auch wenn die «Musterwerke» früherer Perioden im Zentrum stehen, anhand derer Proportionsstudien vorgenommen werden, wie das im darauf folgenden Kapitel August Thiersch, Professor für Baugeschichte und Bauformenlehre an der Technischen Hochschule München, ausführlich vorführt,¹¹ steht doch nicht die Frage nach dem stilistischen Ideal derart im Vordergrund, wie das beispielsweise bei Aloys Hirts mehrere Dekaden zurückliegende Veröffentlichung *Die Baukunst nach den Grundsätzen der Alten* von 1809 noch der Fall war: «Die Betrachtung, daß die Architektur, die wir betreiben, nicht unsere Erfindung, sondern als ein Erbgut von andern Völkern auf uns gekommen ist, überzeugte mich, daß ich vor allem andern die Geschichte um Rath fragen müßte.»¹²

Im Prinzip war ein Bezug zum historischen Vorbild auch in der Antike und im Mittelalter gegeben.¹³ Jedoch erst mit neuzeitlichen Architekturtraktaten, im Besonderen seit der Wiederauflegung des antiken Vitruvtextes, wurde die Antike auch stilistisch derart zum Ideal erhoben. Mit der *Querelle des anciens et des modernes* am Ende des 17. Jahrhunderts entfachte sich gar eine geistesgeschichtliche Debatte über die Abhängigkeit und das Verhältnis der Moderne zur Antike.¹⁴ Und mit den Ausgrabungen im 18. Jahrhundert wurde die griechisch-römische Antike über das enzyklopädische Wissen hinaus ins Zentrum der europäischen Kultur geholt. In den grösseren historischen Zusammenhang gestellt, wurde nun eine Ästhetik der antiken Kulturen formuliert, was sich von der bisherigen bloss beschreibenden

⁹ Wagner 1883, S. 14.

¹⁰ Ebd. S. 13.

¹¹ Vgl. Thiersch 1883.

¹² Hirt 1809, S. III. Hirt sah sich als «jene(n) Geist, der das Ganze, und zwar in allen seinen größeren und kleinern Theilen, nach Regeln und Grundsätzen ordne, und so dem Gebäude der Baukunst, welches die Alten aufführten, aber durch die Zeit wieder in ein Chaos verfallen ist, unter uns wieder eine feste Begründung und Base gebe.» Hirts Analyse ist eine Kritik an den der Antike nachempfundenen Werken der Neuzeit, denen er in seiner Darstellung das griechisch-römische «Ideal der Baukunst» entgegensetzt. Vgl. Hirt 1809, S. IVf.

¹³ Vgl. Meier 2001, S. 67–74. Vgl. zur Architekturkopie im Mittelalter Krautheimer 1988, S. 142–197, bes. S. 143–165. Zur bildlichen Übertragung im Frühmittelalter vgl. Gnägi 2006, *De Locis*, S. 30–45.

¹⁴ Vgl. Heinssen 2007, S. 119.

Aneinanderreihung von gesammelten Objekten unterschied.¹⁵ Für die Kunstgeschichte bedeutsam und bis ins 19. Jahrhundert wirksam waren die Schriften des deutschen Kunstgelehrten Johann Joachim Winckelmann, der die künstlerische «Nachahmung der Alten»¹⁶ forderte – genauer: «der Griechischen Wercke» –, da «in ihren Meisterstücken nicht allein die schönste Natur, sondern noch mehr als Natur; das ist, gewisse Idealische Schönheiten derselben»¹⁷ zu finden seien. Auch in Bezug auf die Baukunst war «das Studium: der Alterthümer eine hinlängliche Kenntniss und Untersuchung» wert, denn «die Betrachtung der alten Gebäude erwecket ein Verlangen, dieselbe genauer zu kennen.»¹⁸ Winckelmanns Verquickung archäologischen Wissens mit einer Ästhetik der griechischen Kunst förderte in den folgenden Generationen die Begeisterung an deren gesellschaftlichen Idealen und an deren idealen Landschaften und Architektur. Stilkenntnis war Kulturverständnis. Und die persönliche Aneignung der Altertümer in ihrer ursprünglichen Umgebung, die so genannte *grand tour*, wurde zum Inbegriff der gehobenen Bildung.¹⁹ Die dabei erhaltenen Eindrücke haben viele Architekten, so auch Moser, in Skizzenbüchern festgehalten. Ganz explizit in Buchform publiziert der Mitgründer der Karlsruher Polytechnischen Schule, Friedrich Weinbrenner, ab 1810 ein Architektonisches Lehrbuch, in dem sein über mehrere Jahre in Rom verbrachtes Studium zur Antike Niederschlag findet; mit seinen Bauten wird sich Moser spätestens in den 1910er-Jahren intensiv auseinandersetzen.²⁰ Weinbrenner hat darin die einzelnen Architekturglieder analytisch aus den Bauten herausgelöst. So konnte das historische Formenrepertoire für jedes architektonische Entwerfen fruchtbar gemacht werden und in der Architekturzeichnung die erneute «Formzusammensetzung»²¹ erfolgen. «Die Gestaltung der Formung nach ihren individuellen mannichfaltigen Zwecken beruht demnach auf der Kenntniss der Formen»²². Auch Weinbrenner meinte vor allem die antiken Formen, denn er leitet architektonische «Grundsätze im wesentlichen nur von griechischen und

¹⁵ Vgl. Schnapp 2009, S. 285.

¹⁶ Winckelmann 1885, S. 8 sowie ders. 1762, S. 68.

¹⁷ Winckelmann 1885, S. 9.

¹⁸ Winckelmann 1762, Vorbericht (S. II) o. A.

¹⁹ Vgl. Schnapp 2009, S. 281. Winckelmanns Geschichte der griechischen Kunst fusst vor allem auf römischen Kopien. Vgl. ebd., S. 288.

²⁰ Mosers Vater hatte bei Weinbrenners Schüler Friedrich Eisenlohr in Karlsruhe studiert.

²¹ Weinbrenner 1819, S. 3.

²² Ebd., S. 6.

römischen Baukunst und nicht zugleich von der gothischen» ab, da «die gothische Bauart nach ganz andern Principien verziert und zu wirken strebt.»²³ Hingegen solle ein «junger Baukünstler [...] den Geist der Meister des edlen Alterthums lebendig in sich aufnehmen», um «fern von sclavischer Nachahmung und ängstlichem Formenspiel»²⁴ agieren zu können; in den Augen Weinbrenners würde gerade das disparate Spektrum der überlieferten Formen zu ihrer freien Anwendung anregen.²⁵ Er konzipierte ein Lehrbuch, das über die Analyse historischer Baukunst hinaus den zukünftigen Baukünstler anleitet, «der das Ganze, bis in die kleinen Theile, forschend und ordnend durchdringen muss.»²⁶ Mit anderen Worten: Weinbrenner verfasste in erster Linie eine systematische Zeichnungs- und Formenlehre und nicht eine «philosophische Betrachtung des Schönen im weitesten Sinne des Wortes»²⁷, wie das beim gleichzeitig publizierten Lehrbuch Aloys Hirts auf einer mehr ideellen Basis der Fall war. Nach Weinbrenner sei sein Werk «später auch bei Gebäuden in Deutschland zum Maßstabe [zu] nehmen»²⁸. Mit der Verbindung von theoretischer Analyse und praktischem Entwurf bezieht sich Weinbrenner auf das französische Modell der polytechnischen Schule.²⁹ Deren wichtigster Vertreter zu Beginn des Jahrhunderts war Jean Nicolas Louis Durand. Für ihn lag es auf der Hand der «Erfindung und Ausführung aller, sowohl öffentlicher als Privat-Gebäude», die «Nothwendigkeit des Studiums der Baukunst»³⁰ zu Grunde zu legen. Gleich einer Sprache mit präzisen Begrifflichkeiten sollen die

²³ Weinbrenner 1819, S. 4. Weinbrenner stellt die antike Baukunst im Gegensatz zur gotischen Steinbaukunst als eine Übersetzung des Holzbaus in den Steinbau dar. Holz sei «das geschickteste, um in allen Gestalten für das menschliche Bedürfnis Gebäude aufzuführen. Die Griechen und Römer haben daher mit Recht den Holzbau selbst bei Steinbau als Norm zur Verzierung angenommen.» Ebd., S. 5.

²⁴ Weinbrenner 1810, S. VIII. Vgl. auch Schumann 2010, S. 158.

²⁵ Vgl. Schumann 2010, S. 114.

²⁶ Weinbrenner 1810, S. XI.

²⁷ Weinbrenner 1819, S. 4.

²⁸ Weinbrenner 1829, S. 230.

²⁹ Vgl. Pfammatter 1997, S. 229–231.

³⁰ Zitiert wird die erste vollständige deutsche Übersetzung der 1802 in Paris erschienenen *Précis des leçons d'architecture données à l'Ecole polytechnique* von 1831, von denen ein zweibändiges Exemplar in Mosers Besitz war (gta Archiv / ETH Zürich, Karl Moser, Signatur 33-BIB-50-1): Durand 1831, S. 1. Anders als in seinem als Lehrbuch der Architekturgeschichte ebenfalls 1802 publizierten *Recueil et parallèle des édifices de tout genre, anciens et modernes*, in dem neben Bauwerken aus der Antike auch chinesische Pagoden, ägyptische Pyramiden und gotische Kathedralen sowie Bauten aus der Romanik und der Renaissance vorgestellt wurden, dienten die *Précis* als Entwurfslehrwerk.

Elemente der Architektur gezeichnet sein, «wenn man die Baukunst studiert, oder wenn man Projekte zu Gebäuden erfindet.»³¹

Fast genau hundert Jahre nach Durand, kurz nach 1900 und damit sehr spät für die Theoriebildung der Ecole des Beaux-Arts, wird mit den *Éléments et théorie de l'architecture* von Julien Guadet erstmalig ein umfassendes Theoriewerk der Pariser Kunsthochschule veröffentlicht. Auch mit diesem wird postuliert, erst nach dem Studium der «éléments d'architecture» die «composition» derselben in Angriff zu nehmen.³² Wie bei Durand an der Ecole polytechnique, bei dem die «composition ganzer Gebäude nichts anderes, als das Ergebnis der Zusammenfügung ihrer Theile»³³ bedeutet, ist im Entwurf an der Ecole des Beaux-Arts also Komposition von Architektur auch zuerst und vor allem anderen Dekomposition und Detailkenntnis der tradierten Architektur. Erst in einem zweiten Schritt sollen dann die Teile aneinandergesetzt und zu einem Gebäude zusammengezeichnet werden. Es ist ein äusserst analytisches Vorgehen des Entwerfens.³⁴

Stellvertretend soll hier das Verfahren des Entwurfs anhand einer Aufgabe am *Concours d'éléments analytiques* vom 11. Januar 1884, also kurz vor Mosers Verlassen der Schule, gezeigt werden. Sie wurde vom Lehrstuhl des *Professeur de théorie*, Lesueur ausgeschrieben. Allerdings verstarb der langjährige Professor für Architekturtheorie und Verfasser der *Histoire et théorie de l'architecture*, Jean-Baptiste-Cicéron Lesueur, im Jahr zuvor. Es kann also sein, dass die noch von ihm signierte Aufgabenstellung bei seinem Nachfolger oder durch seine ehemaligen Assistenten abgenommen wurde. [Abb. 1] Zu zeichnen war in ionischer Ordnung ein «Théâtre Français», unter dem Lesueur ein «théâtre de comédies, de tragédies, et fidèle gardien de chefs-d'œuvre littéraires» verstand. Zudem sollte es dem Theater in Bordeaux entsprechen, also über einen Portikus verfügen, der über die ganze Höhe des Erd- und Obergeschosses reichen müsse. Es solle dem «caractère» nach «grand», «noble» und gleichzeitig zur «grâce virile»³⁵ die ganze Breite («ampleur») der ionischen Ordnung repräsentieren. Des Weiteren müsse sorgfältig ausgewählt werden, denn jedes Gebäude hätte «ses qualités et ses défauts» und das

³¹ Durand 1831, S. 20.

³² Guadet 1901, S. 88.

³³ Durand 1831, S. 17f.

³⁴ Vgl. Kruft 1995, S. 330.

³⁵ Eigentlich wird seit Vitruv der *Dorika* Weiblichkeit zugeordnet. Vgl. Vitruvius 2001 (1987), S. 156.

schlechte solle man bei der «composition demandée» vermeiden. Neben weiteren Angaben und Massen war noch zu lesen, dass auf keinen Fall eine Kopie gefragt wäre, «mais bien une composition appropriée au sujet.»³⁶

Composition wird am Ende des Jahrhunderts zu einem Schlüsselbegriff, mit dem die Entwurfsmethode an der Ecole des Beaux-Arts am besten charakterisiert werden kann. Nach David Van Zanten ist er allerdings von den Begriffen *distribution* (Verteilung) und *disposition* (Anordnung), also einer gleichmässig gemachten Ordnung der Einzelteile, zu unterscheiden, wie der Architekturentwurf im ersten Drittel des Jahrhunderts – und somit bei Durand – verstanden worden sei. Vielmehr bedeute *composition* die Zusammenstellung der Einzelteile als (gestaltmässige) Formung zu einem Ganzen.³⁷ Wobei damit nicht die Idee selbst gemeint sei. Diese wäre in dieser Zeit am Ende des Jahrhunderts mit dem Begriff *parti* bezeichnet worden.³⁸ Wieder zeigt sich der Wandel in der entwerferischen Praxis im Verlauf des 19. Jahrhunderts in der Verschiebung der Bedeutung durch unterschiedliche Begriffe. War das Schlüsselwort am Anfang des Jahrhunderts *conception*, das die absolut gesetzte Idee des Architekten bezeichnet, war dies am Ende *parti*, im Sinne von *prendre parti* – Stellung beziehen.

Genau das hat auch Lesueur gefordert: «On doit donc choisir judicieusement»³⁹. Und dieser Anweisung ist Moser gefolgt. In der oberen rechten Ecke des eben genannten Aufgabenblattes hat er eine erste kleine Bleistiftskizze in Ansicht beigefügt: Eine querrrechteckige Fassade mit einer Tempelfront, die in der Mitte gestaffelt wird; einerseits mit einem nach vorne gesetzten Tempelmotiv, andererseits mit zusätzlichen Giebelmotiven gegen oben. [Abb. 2] Auf der Rückseite des Blattes hat er diese Idee der Mittebetonung durch vier ionische Säulen kolossaler Ordnung aufgegriffen und weiter vertieft, indem er sie zwischen zwei breite pylonen-artige seitliche Risalite gespannt hat. Auch ohne die angedeutete Engelfigur auf dem einen der fast halbkreisförmigen Giebel der Risalitbekrönung, ist unschwer das typologische Vorbild für das «Théâtre Français» zu erkennen, nämlich die Oper von Charles Garnier, zumal der hinter der Kuppel der Pariser Oper aufscheinende breite Giebel in der schwach sichtbaren Vorzeichnung in Bleistift

³⁶ gta Archiv / ETH Zürich, Karl Moser, Signatur 33-H-387r.

³⁷ Vgl. Van Zanten 1977, S. 112. Van Zanten zieht zur Begriffsklärung als Quellen Germain Boffrands *Livre d'architecture* von 1745, Jacques-François Blondels *Cours d'Architecture* von 1771–77 und Antoine-Chrysostome Quatremère de Quincy's *Dictionnaire de l'Académie française* von 1835 heran.

³⁸ Van Zanten bezieht sich auf Georges Gromorts *Essai sur la théorie de l'architecture*, Paris 1946, S. 143–145. Vgl. Van Zanten 1977, S. 112 und 115.

³⁹ gta Archiv / ETH Zürich, Karl Moser, Signatur 33-H-387r.

Mosers ebenfalls auftaucht. Zudem wird Moser eine Abbildung von Victor Louis' Theaters in Bordeaux mit den charakteristischen, kolossalen Säulen vor Augen gehabt haben. Die Säulen und das ausgeprägte Gesims in Bordeaux hat er mit der Pariser Oper zusammen in einer Fassadenskizze neu kombiniert und entsprechend austariert: Damit war die geforderte «composition» realisiert.

Im bereits genannten Handbuch der Architektur von 1883 ist *composition* ebenfalls ein Schlüsselbegriff, den Martin Wagner wie folgt einführt: «Um componieren zu können, muß man vor allem wissen, was man schaffen will. Wissen, was man schaffen will, heißt, eine Idee haben, und diese Idee, dieses geistige Bild des Gegenstandes, wird zur vollen Klarheit und wirklicher Anschauung gebracht mittels der Darstellung. Die architektonische Composition ist somit der zur klaren Darstellung gebrachte schöpferische Gedanke.»⁴⁰ In Anbetracht dessen, dass in dem auf Wagner folgenden Kapitel Proportionsstudien an historischen Gebäuden vorgenommen werden und im vierten Kapitel, «Die Gestaltung der äußeren und der inneren Architektur», von Josef Bühlmann die Renaissance die Grundlage bildet sowie als Referenzen zeitlich nicht allzu fern von der Gegenwart zurückliegende Werke von Schinkel, Semper, Lucae, Neureuther und Vignon abgebildet sind, wird deutlich, dass sich der Kanon des Architekturentwurfes über die einzelne Architekturform hinaus stilistisch vor allem auf eine weit gefasste Antikenadaptionen der Neuzeit bezieht.⁴¹ Offenbar synthetisiert der Stil der Renaissance am besten architektonische Gestaltungsprinzipien, wie sie von den Autoren für das Entwerfen, Anlage und Einrichten von Gebäuden gefordert wurden. Es handelt sich um die bereits genannten und so allgemeinen Prinzipien der Architektur wie die «Wirkung der Baumassen, die Verhältnisse und Abmessungen der einzelnen Theile»⁴² zueinander und zum Ganzen und Angemessenheit in deren Beschaffenheit zum Ort; die architektonische Referenz läuft über beispielhafte Bauten aus der Geschichte, bei denen diese Prinzipien am besten inkarniert sind. Mosers erste Projekte werden noch genau solchem Kanon folgen, erst allmählich wird er sich dem entziehen können und durch eine freiere Ideenfindung auch zu freieren Architekturentwürfen vordringen.

⁴⁰ Wagner 1883, S. 11.

⁴¹ Vgl. Bühlmann 1883, S. 78–119, bes. S. 94. Obwohl Heinrich Wagner in seinem Kapitel von praktischen Prämissen für die *Anlage von Gebäuden* ausgeht, wie «Raumprogramm», «Baustelle», «zur Verfügung stehende Mittel» usw., bleibt auch bei ihm die Neorenaissance Referenzstil. Vgl. Wagner 1883, *Die Anlage*. Wagner distanziert sich vom «bloßen Schematismus» Durands und Weinbrenners und der «Anwendung des bekannten Schachbrett-Schemas» (Ders., S. 115).

⁴² Ebd., S. 13.

1.2 «Kritik ist schöpferische Tätigkeit»

In der bereits genannten Vorlesung vom 1. Juni 1917 attestiert Karl Moser dem zeichnerischen Aufnehmen eine bewusst kritische Herangehensweise ans Objekt: «Es ist das Erwachen der kritischen Arbeit während der Aufnahme. Was heisst Kritik im wahren Sinn des Wortes! Kritik ist schöpferische Tätigkeit, welche das Objekt von Grund aus neu aufbaut, nach den eigenen Ideen, also das Streben & die Sehnsucht nach Vollkommenheit, eine Sehnsucht, die in uns nie erlöschen darf.»⁴³ Eine kritische Herangehensweise an das Objekt solle gemäss Moser als eine Art Filter funktionieren, mit dem das Wesentliche der Architektur objektiviert herausgelöst und zeichnerisch wiedergegeben, also wieder «aufgebaut», werde. Die Aneignung der architektonischen Form durch «Aufnehmen, Aufmessen und Aufzeichnen» bleibt demnach weder Selbstzweck noch dient es der Anreicherung eines möglichst grossen Formenvokabulars. Vielmehr sollen gewisse Erkenntnisse über die Bauwerke gewonnen und darüber hinaus «nach ihrer Lage in der Natur oder in einem best[immten] Raum, nach ihrer eigenen festen Körperlichkeit, nach dem eigenen umgrenzten Raum, nach ihrer plastischen Gestaltung, nach der geistigen Erfassung des Innenraums, der Zusammenfassung von Boden, Wand & Decke, der Einheit aller dieser Elemente oder besser der Vereinheitlichung derselben»⁴⁴ beurteilt werden.

Mosers 1917 den Studenten vermittelte Anleitung zur Architektureraufnahme ist eine vorerst von der ikonographischen und stilistischen Zuordnung befreite, ja auch von einer Zweckbestimmung losgelöste, untersuchende Betrachtung. Sie steht in der Folge theoretischer Überlegungen Heinrich Wölfflins und Adolf Hildebrands sowie August Schmarsows und anderen, deren Analysen vor und um 1900 die Charakteristika der unterschiedlichen historischen Architekturformen zum Gegenstand haben und damit ausserhalb einer Stilgeschichte vor allem räumliche Wirkungsmechanismen von Architektur untersuchen.⁴⁵ Tatsächlich zitiert Moser 1917 in einem Skizzenheft Wölfflins ehemaligen Schüler Paul Frankl, mit dessen Buch *Die Entwicklungsphasen der neueren Baukunst von 1914*: «Das Messen der eigenen Schöpfung an fremder Arbeit ist fördernd,

⁴³ gta Archiv / ETH Zürich, Karl Moser, Signatur 33-1917-STH-1, S. 33.

⁴⁴ gta Archiv / ETH Zürich, Karl Moser, Signatur 33-1917-STH-1, S. 32f.

⁴⁵ Vgl. Wölfflin 1886 und 1915, Hildebrand 1893, Schmarsow 1886, *Ueber den Werth*, S. 44–61.

wenn es darauf ausgeht, etwas besseres zu leisten, wenn also das Streben besteht, das in der vorausgehenden Leistung Unvollkommene zu vervollkommen, es ist aber hemmend, wenn es darauf ausgeht, nur etwas ebenso Gutes zu schaffen. Sobald das Vorbild zum unübertrefflichen Vorbild wird, ist die eigene Schaffenskraft unterbunden.»⁴⁶ Moser ermahnt seine Studenten die abgezeichneten Bauwerke nur zur Anschauung zu nutzen, sie zwar zu verinnerlichen, aber nur insofern der «Rausch der Begeisterung» für das Objekt die «Kraft & Begeisterung für die eigenen Schöpfungen»⁴⁷ nicht behindern würden. Mit solcher methodologischen Vorsicht wird versucht, einer kopierenden Nachahmung historischer Baukunst entgegenzuwirken. Dazu hatte Frankl konstatiert, dass die «Abhängigkeit von bestimmten Vorbildern» im 19. Jahrhundert «in hohem Maße vorhanden» gewesen sei, während dagegen in der Renaissance «jeder bedeutende Architekt» lediglich «in das System» der historischen Architektur – in diesem Fall die antike Baukunst – «einzudringen» suchte.⁴⁸ Die antiken Ruinen seien «höchst anregend für die schaffende Phantasie» gewesen, gerade weil sie als Ruinen «das absolute Ideal» nur erahnen liessen.⁴⁹ «Kunstgeschichtliche Kenntnisse im 19. Jahrhundert, die völlige Verwissenschaftlichung des Architekturunterrichts» hätten aber zunehmend diese «freie Phantasie» ersetzt.⁵⁰ Als Moser 1914 für Studien zum Pantheon entsprechende Publikationen von Josef Durm und Johann Matthäus von Mauch konsultiert, kritisiert er besonders an Mauchs oft aufgelegtem Tafelwerk die dargestellte Fragmentierung der Architektur in Einzelteile.⁵¹ «Die Architektur ist niemals ein Zusammenspiel von Einzelformen, sondern ein gewachsener Organismus.»⁵² Die bei Mauch gezeichneten einzelnen Architekturteile sind mit Verhältnismassen versehen, die ganze Präsentation im Buch also einem mathematischen System unterworfen. Wohlmöglich hat Frankl eine derartige wissenschaftliche Zergliederung im Sinn gehabt, als er die «Verwissenschaftlichung» der Architektur monierte. Moser sieht in der einseitigen Betonung der Einzelform

⁴⁶ gta Archiv / ETH Zürich, Moser, Signatur 33-1917-STH-1 und Frankl 1914, S. 183.

⁴⁷ gta Archiv / ETH Zürich, Karl Moser, Signatur 33-1917-STH-1, S. 33.

⁴⁸ Frankl 1914, S. 183.

⁴⁹ Ebd.

⁵⁰ Ebd., S. 184f. Durch umfangreiche Grabungen war die antike Architektur gegen Ende des 19. Jahrhunderts genügend erschlossen, um dem Architekten als architektonisches Vorbild – im Sinne einer naturalistischen Nachahmung – dienen zu können. Vgl. Garleff 2009, S. 427.

⁵¹ Vgl. Mauch 1845 und Durm/Ende/Schmitt/Wagner 1885.

⁵² gta Archiv / ETH Zürich, Karl Moser, Signatur 33-1914-TGB-25.

«den grossen Fehler der Zeiten nach Semper», denn man lege «dem Schüler todte Glieder vor anstatt ihn mit der Seele des Bauwerkes bekannt zu machen». An «die Tradition wird nicht wieder angeknüpft indem man Formen & wenn sie noch so schön sind nachahmen will, man kann ja gar nicht nachahmen, weil jeder Bau seine besondere Art hat und von innen heraus erschaffen werden muss. Deswegen kann man von Tradition im engen Sinne nicht sprechen. Es gibt nur eine Tradition und das ist die Tradition der schöpferischen Offenbarung der göttliche Schöpferische Geist[,] der geweckt werden muss, und durch den die Architektur gefördert und zu einer Kunst wird.»⁵³

Solche Worte erinnern an Sempers Forderung, «auf die Ursachen der Dinge zurückzugehen»⁵⁴. Ganz ähnlich wie bei Moser hiess es da an Sempers Zürcher Vortrag Ueber Baustyle: «Daher kommt der freie Wille des schöpferischen Menscheistes als wichtigster Faktor bei der Frage des Entstehens der Baustyle in erster Linie in Betracht, der freilich bei seinem Schaffen sich innerhalb gewisser höherer Gesetze des Ueberlieferten, des Erforderlichen und der Nothwendigkeit bewegen muss, aber sich diese durch freie objektive Auffassung und Verwerthung aneignet und gleichsam dienstbar macht.»⁵⁵

Schliesslich motiviert am Ende des Jahrhunderts Otto Wagner dann seine Kollegen, den Fokus fast gänzlich auf den «einzige[n] Ausgangspunkt unseres künstlerischen Schaffens», nämlich «das Moderne Leben»⁵⁶ zu richten. Wobei auch bei Wagner die Einheit der Geschichte gewahrt bleibt, in dem sich «jeder neue Stil» durch «neue Konstruktionen, neues Material, neue menschliche Aufgaben und Anschauungen» «allmählich aus dem früheren»⁵⁷ entwickelt. Mehr noch, Wagner mahnt, die Fehler der Vorfahren nicht zu wiederholen, die «pietätlos die Werke ihrer eigenen Vorgänger unbeachtet ließen oder zerstörten»⁵⁸. «Die Grandiosen Fortschritte der Kultur werden uns deutlich weisen, was wir von den Alten lernen können [und] was wir lassen

⁵³ gta Archiv / ETH Zürich, Karl Moser, Signatur 33-1914-TGB-25.

⁵⁴ Semper 1869, S. 6.

⁵⁵ Ebd., S. 10. Vgl. Hildebrand 2010, S. 295. Nicht Nachahmung, sondern «Entwicklung der Baukunst verstehen zu lernen» (Gnehm 2003, S. 315) war Semper wichtig. Semper vergleicht die Architekturentwicklung mit der Weiterentwicklung der Sprache. Vgl. ebd.

⁵⁶ Wagner 1914 (1894), S. 11.

⁵⁷ Ebd., S. 31.

⁵⁸ Ebd., S. 137.

sollen»⁵⁹. Zunächst noch moderat äussert sich Moser um 1900 zu diesem Sachverhalt: «Es ist also richtig von der Tradition oder vom Frühergeschaffenen auszugehen, um den richtigen Ton zu finden.»⁶⁰ Allerdings lehnt er die akademische Tradition «geschulter Anlehnungen [an] Copien alter Culturwerke»⁶¹ durchwegs ab. Anfang der 1910er-Jahre, als er sich ernsthaft um eine Professur an der Eidgenössischen Technischen Hochschule bemüht, schlägt auch sein Ton um. Sogar bei der Eröffnungsrede für eine Festlichkeit zu Ehren von Alfred Friedrich Bluntschlis siebzigsten Geburtstag, dessen Lehrstuhl Moser 1915 übernehmen wird, reduziert er Bluntschlis Architektur etwas polemisch auf eine Verzierung «schöne[r] Gedanken» durch «schöne Formen».⁶² Dies erstaunt, da Moser die ersten Jahre seiner Berufsausübung mit Bluntschli eng vertraut war. Seinen Ressentiments gegenüber der vermeintlichen Haltung Bluntschlis, also die Architektur auf blossen Schmuckformen zu reduzieren, verschaffte sich Moser in seinen persönlichen und nicht für die Öffentlichkeit bestimmten Notizen Luft: «Tradition. Erkenntnis ist das Schwerste. Wenn man an den Schulen heute Renaissancearchitektur lehrt, so ist das eine ganz theoretisches akademisches Unternehmen, denn die Schüler lernen diese Architektur durchaus nicht aus Anschauung kennen, sondern aus dem Mündlichen Vortrag und den Büchern. Das gibt niemals eine lebendige Anregung und es kommen nachher in der Praxis schlechte Resultate heraus. Und wenn darauf hingewiesen wird, wie

⁵⁹ Ebd., S. 138.

⁶⁰ gta Archiv / ETH Zürich, Karl Moser, Signatur 33-1902-TGB-2.

⁶¹ gta Archiv / ETH Zürich, Karl Moser, Signatur 33-1907-TGB-6.

⁶² Ein Entwurf von Mosers Rede befindet sich in einem seiner Tagebücher. Ob am 29. Januar 1912 tatsächlich dieser Wortlaut vorgetragen wurde, ist nicht bekannt: «Vor Jahren sassen wir an Deiner Seite in der schönen Stadt am Main, unsichtbar und doch fühlbar, haben wir mit dir gewirkt. Du wurdest unser Freund[,] Du dientest uns, wir dienten Dir. Und diesem Dienst entsprang[en] schöne Gedanken, und diesen schönen Gedanken gabst Du schöne Form, die die Zeiten überdauert. Wir sind nach Zürich gefolgt, von der einen schönen Stadt in die andere schöne Stadt und unsere Freundschaft hat bis heute unverkürzt gedauert. Die Treue ist ein seltenes Ding in dieser merkwürdigen Welt geworden. Wir schätzen sie und bringen Dir einen Kranz der stets fort grünt und nicht verdorrt. Symbol der Treue und der Unvergänglich zugleich –[.] Die Kunst für sich allein bedeutet wohl nicht alles Glück. Sie geht Hand in Hand in Eintracht mit dem Leben durch die Welt. Das Leben wird verschönt, veredelt durch die Kunst. Die Erde kann zum Paradi[es] geschaffen werden durch Liebe, Treue Fröhlichkeit. Da nimm den Becher hin, als Zeichen unserer Lieb und Treue. Und trink recht oft daraus. Göttliche Fröhlichkeit und Freud! Das sind die Freunde der Gesundheit und des langen Lebens. –» (Karl Moser, 1912, gta Archiv / ETH Zürich, *Karl Moser*, Signatur 33-1912-TGB-1). Von den Zürcher Freunden wurde Bluntschli zudem eine goldene Medaille überreicht, die Karl Moser organisiert und die der Berner Bildhauer, Maler und Medailleur Karl Häny gestaltet hatte. Vgl. *SBZ* 59 (1912), S. 65, Taf. 18.

Serlio, Palladio, Vignola, Scamozzi nach den alten Mustern studiert hätten und man es auch so machen müsse, gut so ist das kein analogisches Beispiel, sondern gerade ein Gegenbeispiel zu dem Verfahren, das man seit Semper in den Hochschulen angeschlagen hat. Diese Leute lebten eben inmitten der antiken Bauten & Trümmer und empfangen die lebendige Anregung daraus genauso wie die Maler, die vor der Natur stehen und studieren, (gleichwohl mit oder ohne Leinwand) unendliche Offenbarungen empfangen und dadurch zu neuen Schöpfungen gedrängt werden. Man wird aber nicht behaupten können, dass die Blätter des Letarouilly oder etwa eine saubere Kreidezeichnung an der Tafel des Professors anders als unendlich Langweile verbreiten und mit dieser schrecklichsten aller Waffen den Geist tötet. Daher, wenn man dort anknüpfen will, dann soll man die Architekturschule nach Genua, Vicenza, Florenz oder Rom verlegen. Semper, der grösste Meister der Neo-Renaissance ist 3 Jahre lang in Italien & Griechenland gereist, und hat seinen Geist mit lebendigem Anschauungsmaterial erfüllt.»⁶³

Im Folgenden holt Moser zu einem Rundumschlag gegen die Adepten der Renaissance aus: «Aber nun haben wir ja nur erst von der äusseren Hülle gesprochen. Besteht denn die Architektur nur aus Façade oder einer äusseren Kruste, oder ist die Architektur nicht die Kunst räumliche Bedürfnisse zu befriedigen oder zu erfüllen. Haben unsere Neu-Renaissancisten jemals in Italien lebendige Anregung gewinnen können für das Wohnhaus, diesseits der Alpen!»⁶⁴ Genauso hart geht er ferner mit dem Mittelalter-Spezialisten und Architekten Carl Schäfer ins Gericht, der sich um die Hausforschung «diesseits der Alpen» verdient gemacht hatte und dessen Werk auch Curjel & Moser um die Jahrhundertwende inspiriert hatte.⁶⁵ 1912 mittlerweile, beurteilte Moser Schäfers Bauten nur noch als «Formenschatz»⁶⁶. Er unterscheidet zwischen einer «toten Tradition, welche zumeist an den Schulen» und einer «lebendigen Tradition» von «Semper und der Grossen Geister», die in direkter «Anschauung» vor dem Objekt «lebendige Anregung» und «unendliche Offenbarungen»⁶⁷ erhalten hätten.⁶⁸ Dabei hatte bereits der ehemalige Semper-Schüler Bluntschli während seiner Zeit als Professor eine direkte Anschauung vor Studienobjekten zu einem wichtigen Punkt seiner Lehre

⁶³ gta Archiv / ETH Zürich, Karl Moser, Signatur 33-1912-TGB-3.

⁶⁴ Ebd.

⁶⁵ Vgl. Kabierske 2010, S. 98–100.

⁶⁶ gta Archiv / ETH Zürich, Karl Moser, Signatur 33-1912-TGB-3.

⁶⁷ Ebd.

⁶⁸ Vgl. auch Schumann 2010, S. 130.

gemacht. Im Stundenplan schlug er bei Amtsantritt vor, einen von Kursen freien Tag zu institutionalisieren, der zu «Componierübungen, Tagesscizzen, Besichtigung von Bauten u. s. w. zu verwenden ist. [...] Es ist hierbei hauptsächlich Werth auf die Tagesscizzen als ein Hauptbildungsmittel f. Architecten zu legen.» Ferner seien auch «Landschaftszeichnen u. Modellieren»⁶⁹ zu fördern.⁷⁰

Moser ging eine nur auf den Stundenplan reduzierte Reorganisation der Bauschule offensichtlich zu wenig weit. Er wollte 1914 mit der Geschichte als historischem Vorbild im Sinne einer beständigen Perpetuierung, radikal brechen: «Es sind all diejenigen Vorträge zu unterbinden, welche lediglich historisch sind oder nur zum Sammelwissen Kollektivwissen gelesen werden – so Gebaeudelehre. Ferner sind alle Zeichenstunden in welchen nur Abgezeichnet wird auszumerzen und in Entwurfsübungen umzuwandeln.»⁷¹ Mit einer solchen Haltung war es daher nicht verwunderlich, dass die Berufungskommission des Bundesrates bei Moser im Falle seiner Wahl zum Professor sich versichern musste, dass «Herr Moser dem Studium der alten Baustile die grösste Bedeutung beimisst. Die Kenntniss der historischen Architektur betrachtet er als die Grundlage, aus der heraus der Künstler sich entwickeln muss. Diese Auffassung wäre Richtschnur für seine Lehrtätigkeit.»⁷² Moser lieferte im Vorfeld der Entscheidung der Berufungskommission einen zwölfseitigen Bericht, wie er sich die «Architektenschule der Technischen Hochschule Zürich»⁷³ in Zukunft

⁶⁹ *Berufungskonzept* vom 22.11.1880, zitiert in: Altmann 2004, S. 95.

⁷⁰ Offenbar genügten solche Anstrengungen nicht, das Niveau der Architekturzeichnungen am Polytechnikum zu heben, wie eine zweiseitige Analyse 1901 in der *Schweizerischen Bauzeitung* zeigte. Vgl. Becker 1901, S. 196–198.

⁷¹ gta Archiv / ETH Zürich, Karl Moser, Signatur 33-1914-TGB-19.

⁷² *Bericht des Schulrates der Eidgenössischen Technischen Hochschule an das Schweizerische Departement des Innern*, Bundesarchiv Akten E 80/1012, unpubl. TS vom 2.7.1915, S. 5. Für den Lehrstuhl von Bluntschli haben sich Edmond Boitel, Eugen Probst, Paul Bachmann, Peter Birkenholz, Max Lutz, Dr. G. Burkhart und Hermann Neukomm beworben. Zur Bewerbung aufgefordert wurden «Prof. Dr. Moser, Zürich Karlsruhe, Prof. Rittmeyer, Winterthur (Technikum), Ramseyer (Gemeindebaumeister in Herisau), v. Senger, Architekt in Zürich, Dériaz, Professor an der Ecole des Beaux-Arts in Genf, Bernoulli, Architekt in Basel und Privatdozent an der E. T. H.» (*Schulratsprotokoll der Sitzung Nr. 4* vom 18.07.1914, ETH-Bibliothek, SR2: Schulratsprotokolle 1914. Mit bestem Dank an Martin Tschanz für den Hinweis.). Ferner wurden von einer Delegation ([Otto] Pflughart, [Carl] Jegher) im Auftrag einer Spezialkommission der Gesellschaft ehemaliger Studierender der E.T.H. [Paul] Bonatz (Stuttgart), [Alphons] Schneegans (Dresden), [Hans] Bernoulli und [Johann Rudolf] Streiff (Zürich) als Kandidaten vorgeschlagen, die allerdings nicht angefragt worden sind. Vgl. ebd. Später wurde auch noch Architekt Fiechter (Stuttgart) genannt. Vgl. Bericht, Bundesarchiv Akten E 80/1012, S. 3.

⁷³ Ebd., Titel.

vorstellte. Er nannte die Pariser Ecole des Beaux-Arts zum Vorbild, die «den Zeichensaal als Arbeitsfeld, die Heimat, des Studierenden. Die Schüler werden in einzelnen Meisterateliers, ohne Unterschied der Lehrstufen und des Alters, zusammen erzogen, ein Mittel, das durch natürlich zwanglose, gegenseitige Anregung der Schüler, deren Alter zwischen 17 und 30 Jahren bewegt, nicht hoch genug einzuschätzende Vorteile zeitigt.»⁷⁴ Allerdings habe die Pariser Schule in der «Behandlung der äusseren und inneren Architektur nicht diejenige Verlebendigung und durchgeistigte Entwicklung erfahren, die man angesichts der grossen Vorbilder, die in Paris Ende des 18. und Anfangs des 19. Jahrhunderts geschaffen worden sind, erwarten durfte.» Er sah den Grund für dieses Manko in der «abstrakten und zum Teil rein zeichnerischen Behandlung der Architektur» und in der Vernachlässigung der «direkten Anschauung der grosszügigen und reich entwickelten Baukunst Frankreichs»⁷⁵, was im übrigen schon Viollet-le-Duc bemängelt habe. Im Grunde aber, so Moser, sei die Ecole bis heute die einzige Schule in Europa, die «ihr einheitliches Gepräge und ihren einheitlichen Lehrplan bewahrt hat und infolgedessen den grössten Einfluss auf die Architektur der Welt»⁷⁶ ausgeübt habe; er fügt im Allgemeinen Amerika und im Besonderen das Gerichtsgebäude in Washington als Belege für seine These an.⁷⁷

Moser schlägt verschiedene Massnahmen vor, um «den Auftrieb [des Polytechnikums (Anm. Verf.)] zu ermöglichen»⁷⁸ und um damit in der Schweiz ein Äquivalent zur Pariser Schule zu situieren. Zusammengefasst sind sie auf einen Nenner zu bringen: Das Studium soll in lebendiger Anschauung erfolgen. Das heisst «durch lebendigen Kontakt mit Werken von Meistern alter und neuer Zeit», durch das Verbinden «mit den Bestrebungen und Leistungen [...] des heutigen Kunstgewerbes» und der Kunst, «durch häufige Exkursionen», durch die Vermittlung der «Baukunst» als «Raumkunst» und nicht als «Zusammensetzspiel» der Architektur. Zudem sind die «zeichnerischen Begabungen der Studierenden mit allen Mitteln» zu fördern, wobei die

⁷⁴ Ebd., S. 3.

⁷⁵ Karl Moser, *Architektenschule der Technischen Hochschule Zürich. Mitteilung über die jetzigen Verhältnisse. Reorganisation. Aufgaben und Auffassung des neuen Professors*, Bundesarchiv Akten E 80/1012, unpubl. TS vom 8.6.1915, S. 4.

⁷⁶ Ebd., S. 3.

⁷⁷ Vgl. ebd. S. 5. Vgl. auch gta Archiv / ETH Zürich, Karl Moser, Signatur 33-1914-TGB-19. Dieser Aspekt wird zu einem späteren Zeitpunkt innerhalb der vorliegenden Arbeit noch einmal thematisiert.

⁷⁸ Ebd., S. 6.

Studenten «schon im ersten Jahreskurs schöpferisch-zeichnerisch tätig sein»⁷⁹ sollen.

Die Auseinandersetzung in direkter Anschauung vor dem Objekt war also Mosers Leitgedanke: «Kritik ist schöpferische Tätigkeit» – und das Zeichnen ist das Instrument dazu. So ist denn die eingangs zitierte Mahnung Mosers an die Studenten entsprechend zu deuten: «Es ist das Erwachen der kritischen Arbeit während der Aufnahme.» Es solle also nicht kopiert werden, nicht einmal während des Abzeichnens. Schöpferisch würde die Arbeit erst dann, wenn nach eigenen Ideen «das Objekt von Grund aus neu auf[ge]baut»⁸⁰ würde. Es wird sich im Verlaufe der hier vorliegenden Arbeit zu zeigen sein, was das im Detail heisst, was mit dem Objekt geschieht, wenn es entsprechend «neu aufgebaut» abgezeichnet wird. Offenbar misst Moser dem Skizzieren eine transitorische Funktion zu. Es wird also etwas anderes zeichnerisch festgehalten, als in der historischen Referenz eigentlich gegeben wäre. Gegenstand der vorliegenden Arbeit ist es also, die Differenz zwischen Objekt und zeichnerischer Referenz in der Praxis aufzudecken, um Aussagen über Mosers Intention für die entsprechende Zeichnung formulieren zu können. Zuerst stellt sich aber noch die Frage, welchen Stellenwert die Skizze und die Zeichnung in der untersuchten Zeitspanne einnimmt, wie abgezeichnet und wie entworfen wird und was eine Architekturskizze im historischen Kontext um 1900 überhaupt sein kann.

1.3 Architekten als Kunsthistoriker

Für die Kunstgeschichte wurde erst gegen Ende des 19. Jahrhunderts die Architekturskizze der Neuzeit zum Gegenstand wissenschaftlicher Auseinandersetzung und der Begriff des *Disegno* zu einem «Leitbegriff»⁸¹ der Renaissanceforschung. Bereits in früher Neuzeit wird die Handzeichnung zum schöpferischen Medium verschiedenen Kunstgattungen, der neben dem dienenden Aspekt des Entwurfes – in vollendeter Vorzeichnung wie auch in fragmentarischer Darstellungsform – eine eigene künstlerische Wertigkeit zuerkannt wird.⁸² Mehr noch: Vasari bezeichnet den *Disegno* als «[...] Vater

⁷⁹ Ebd., S. 6f.

⁸⁰ gta Archiv / ETH Zürich, Karl Moser, Signatur 33-1917-STH-1, S. 33.

⁸¹ Westfehling 1993, S. 74.

⁸² Ebd., S. 38, 74–77.

unserer drei Künste Architektur, Bildhauerei und Malerei, der aus dem Geist hervorgeht und aus vielen Dingen ein Allgemeinurteil schöpft, gleich einer Form oder Idee aller Dinge der Natur, die in ihren Massen einzigartig ist.»⁸³ Dabei steht der *Disegno* nicht allein für das Zeichnen, sondern für das Erfassen eines Gedankens ganz allgemein, also noch vor der eigentlichen Entwurfszeichnung; eine «anschauliche Gestaltung und Darlegung jener Vorstellung, die man im Sinn hat, von der man sich im Geist ein Bild macht und sie in der Idee hervorbringt.»⁸⁴ *Disegno* kann in diesem Sinne als eine Art gestalterischer Prozess verstanden werden. Im Gegensatz zur *Idea*, die als Urform in der Vorstellung bleibt, wird mit dem *Disegno* die Idee als eigenständige Form manifest. Wolfgang Kemp relativierte allerdings die Eindeutigkeit des Begriffs, als er die inhaltlichen Bedeutungsverschiebungen innerhalb des für die italienische Kunsttheorie relevanten Zeitraums untersuchte.⁸⁵ Für das Ende des 19. Jahrhunderts ist der Begriff insofern von Interesse, als dass einerseits die Architekturskizze von Kunsthistorikern als Untersuchungsgegenstand ihres Faches wahrgenommen wurde, andererseits die skizzenhafte Handzeichnung in der Kunst an Bedeutung gewann und auch von Architekten vermehrt als autonomen künstlerischen Ausdruck weiterentwickelt wurde.

Der aus Basel stammende Ingenieur, Architekt, Kunsthistoriker und Denkmalpflegeexperte Baron Heinrich Adolf von Geymüller leistete mit seinen Forschungen zur Architekturzeichnung Pionierarbeit, als er die zeichnerischen Vorarbeiten und teils nicht ausgeführten Projekte berühmter Architekten der Renaissance in den Mittelpunkt seines kunsthistorischen Interesses rückte, sie systematisch analysierte und klassifizierte.⁸⁶ Geymüller versprach sich in deren Erforschung und Präsentation eine quellenkritische Dokumentation des Entwurfsprozesses gebauter Projekte und somit einen Einblick in die komplexe künstlerische Entstehungsgeschichte, die sich am gebauten Werk selten ablesen lässt. Ferner ging es ihm damit um einen generellen Einblick in die künstlerische Leistung architektonischer Kulturproduktion.⁸⁷ Geymüllers Vorhaben, einen umfassenden und gross angelegten Thesaurus aller architektonisch-zeichnerischen wie auch geschriebenen Äusserungen zur

⁸³ Vasari 2006 (1568), S. 98.

⁸⁴ Ebd.

⁸⁵ Vgl. Kemp 1974, S. 219–240.

⁸⁶ Eine umfassende Monografie zu Geymüller siehe Ploder 1998. Vgl. auch Niebaum 2009, S. 16f.

⁸⁷ Ploder 1998, S. 18f, 21.

Architekturgeschichte zu produzieren, steht im Kontext einer vermehrt angewendeten, fotografischen Bildreproduktion, die die wissenschaftlichen Methoden der Kunstgeschichte seit der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts grundlegend verändert hatte. Denn damit war es dem Fach Kunstgeschichte möglich, das in der Naturwissenschaft erprobte Verfahren der Objektivierung eines Untersuchungsgegenstandes mittels technischer Abbild-Produktion einfacher und überzeugender anzuwenden als es bisher mit der Umzeichnung sowie verschiedener Druckverfahren der Fall war.⁸⁸

Geymüller war allerdings nicht der Einzige, der sich für historische Architekturzeichnungen interessierte. Auch der französische Architekt Paul Marie Letarouilly hatte Umzeichnungen der Entwürfe für St. Peter in seinem Werk zum Vatikan verwendet.⁸⁹ Und Baumeister Georg Moller faksimilierte bereits 1818 die berühmten Fassadenrisse des Kölner Doms von 1280, nach denen die Vollendung des Bauwerks bewerkstelligt wurde.⁹⁰ Die Vollendung und Rückführung etlicher Bauwerke in ihren vermeintlichen Originalzustand war während des gesamten 19. Jahrhunderts eine allgemein anerkannte Haltung von Architekten und Denkmalpflegern, für die solche ursprüngliche Pläne und Dokumente von grossem Nutzen waren. In der Kunstgeschichte des 19. Jahrhunderts entsprachen mögliche Annäherungsverfahren an eine jeweils anders gelagerte Wirklichkeit der Vergangenheit zudem einer gängigen Methode der Erkenntnisgewinnung. In der Genialität eines Ursprungsgedankens, der vermeintlich in den Skizzen Bramantes formuliert war, glaubte beispielsweise Geymüller, den normativen Charakter eines Ideals zu erkennen, das er richtig zu vervollständigen im Stande sei. In den realisierten kunsthistorischen Überblickswerken wurden überlieferte Quellendokumente inkorporiert ohne Einbezug des Kontextes ihrer Entstehung. Es ging also den Forschern nicht um die Zeichnungen als kulturgeschichtliche Quelle, sondern um den mit ihnen beschreibbaren Idealzustand des historischen Bauwerks. Die Skizzen dienten im Falle von Letarouilly und Moller zur Illustration und wurden mit selbst angefertigten Zeichnungen der Verfasser ergänzt. Auch Geymüller beschränkte sich nicht darauf, historische Pläne und Architekturzeichnungen zu untersuchen, sondern machte zusätzlich perspektivische Rekonstruktionszeichnungen der

⁸⁸ Vgl. Caraffa 2009, S. 10f.

⁸⁹ Siehe Letarouilly 1882.

⁹⁰ Moller publizierte im Tafelwerk seiner *Denkmäler der deutschen Baukunst* Faksimile nach mittelalterlichen Pergamenten. Vgl. Frölich/Sperlich 1959, S. 80.

vermuteten ursprünglich geplanten Bauten.⁹¹ Er dokumentierte zudem zeichnerisch eine Reihe anderer historischer Bauten, die er in denkmalpflegerischer Hinsicht begutachtete und davon Rekonstruktionszeichnungen anfertigte.⁹² Dazu gehören Objekte, die Kristallisationspunkte der Denkmaldebatte jener Zeit markieren wie das Schloss Chillon, die Kathedrale von Lausanne, das Schloss Heidelberg oder die Hohkönigsburg.⁹³ Auch Karl Moser interessiert sich für die genannten Bauten und die Debatten darum, die er jedoch weniger über Geymüller oder Moller rezipiert, sondern vielmehr durch die Ausführungen des Schweizer Kunsthistorikers Johann Rudolf Rahn.

1.4 Die autonome Freihandzeichnung

Der Reiz an den Zeichnungen Bramantes, Leonardos und anderen war für die Zeitgenossen Mosers aber nicht historiographisch begründet. Otto Rieth hat 1886 in den Uffizien in eigener Forschung die Handzeichnungen der Renaissance für sich entdeckt. Es war ihm eine Offenbarung, dass Skizzen «nicht nur zu Studien für einen zur Ausführung bestimmten Bau zu dienen [haben], sondern dass es auch der freien Phantasie die Mittel an die Hand giebt, ihre souveräne Herrschaft zu entfalten, d. h. auf dem Papier zu bauen. Ich brauche neben den Namen fast aller Renaissancemeister, nur die von Lepautre, Marot, Bibiena und Piranesi zu erwähnen, um nachzuweisen, dass diese nie auf Ausführung oder Ausführbarkeit berechneten Architekturphantasien auch in andern Kunstperioden die unerlässlichen Ergänzungen der in Wirklichkeit erstandenen Bauten sind, denn sie spiegeln die ganzen Absichten einer poetischen Kunst wieder und bezeugen uns den Ueberschuss an Phantasie über den Tagesbedarf.»⁹⁴

Die zitierten Künstler aus der Barockzeit loteten mit der Technik des Kupferstichs bildnerisch Möglichkeiten der Architekturdarstellung aus. Nicht wie im deutschsprachigen Teil Europas, wo sich die Architekturzeichnung im 18. Jahrhundert im Niedergang befand, wurde in Italien und Frankreich eine

⁹¹ Siehe Germann/Ploder 2009, S. 130–136.

⁹² Für die Ev.-ref. Kirche Klein-Basel, die Matthäuskirche, an deren Wettbewerb Curjel & Moser teilnahmen (ohne Preis), fertigte Geymüller Entwurfsskizzen. Vgl. dazu WV 17. Entsprechende Skizzen Geymüllers siehe Germann/Ploder 2009, S. 13.

⁹³ Siehe Bissegger 2009, S. 72–87. Vgl. auch Kröger 2009 S. 121–123.

⁹⁴ Rieth 1891, Vorwort.

Annäherung der Architekturzeichnung an die Malerei forciert, so dass 1795 im Pariser Salon sogar eine eigene Abteilung eröffnet wurde.⁹⁵ Den von Rieth genannten Giuseppe Galli da Bibiena und Giovanni Battista Piranesi ist zudem gemeinsam, dass sie Erfahrung als Bühnenbildner hatten, was bei deutschsprachigen Architekten dann im 19. Jahrhundert auch bei Karl Friedrich Schinkel der Fall war, den Rieth nachfolgend wegen seiner «reichsten Architekturträume»⁹⁶ tatsächlich ebenfalls erwähnt.⁹⁷ Die anderen beiden Architekten, Jean le Pautre und sein Schüler Jean Marot, waren als Kupferstecher tätig. Sie beschäftigten sich also ebenfalls professionell mit der künstlerischen Darstellung von Architektur. Rieth beruft sich demnach auf eine ausgenommen bildkünstlerisch orientierte Tradition von Architekten.⁹⁸ Daher war seine Forderung zur Autonomisierung der Zeichnung als «poetische Kunst»⁹⁹ nur folgerichtig.

Otto Rieth war Architekt und arbeitete im Büro Paul Wallots am Projekt des Reichstagsgebäudes mit. 1889 konnte er im Kunstgewerbemuseum Berlin 180 seiner Architekturskizzen ausstellen.¹⁰⁰ Seine Arbeiten stiessen bei den Besuchern dieser Sonderausstellung auf ein derart grosses Echo, dass sich die Deutsche Bauzeitung in der «unabweislichen Pflicht»¹⁰¹ sah, ausführlich über die Skizzen des erst dreissigjährigen Rieths zu berichten: «Sämtliche Zeichnungen sind in meisterhafter Sicherheit – anscheinend ohne, dass ein Grundriss zuhilfe genommen ist – perspektivisch entworfen.» Die in der DBZ mit abgebildete Zeichnung zeigt eine Untersicht auf einen Treppenaufgang. Rechts ist eine monumentale Brunnenanlage in der Wand eingelassen, die von einem offenen Bogen mit eingestellten Doppelsäulen überfangen wird. Links davon tragen zwei kolossale Säulen ein monumentales Kranzgesims. Die Szene zeigt nur einen Ausschnitt, nämlich eine Schrägsicht auf eine

⁹⁵ Vgl. Nerdinger 1986, S. 8.

⁹⁶ Rieth 1891, Vorwort.

⁹⁷ Zur Architekturdarstellung als *scenografia* im 18. Jahrhundert vgl. Oechslin 1981, S. 15.

⁹⁸ Diese wird entsprechend transformiert auch in der Städtebauliteratur wirksam. Sitte nutzt die inszenatorische Wirkung von Architekturbildern für seine Theorie zu einem künstlerischen Städtebau. Michael Mönninger betont Sittes Interesse am Bühnenbild. Vgl. Mönninger 1998, S. 58–65.

⁹⁹ Rieth 1891, Vorwort. Rieth veröffentlichte 1895 zusammen mit Max Friedrich Koch fotografische Serien von männlichen und weiblichen Akten, wobei die Körper in einem architektonischen Kompositionsrahmen inszeniert wurden. Rieth strebte also ganz bewusst einen Bezug zur bildenden Kunst an. Vgl. Koch/Rieth 1895.

¹⁰⁰ Vgl. Rieth 1891, Vorwort.

¹⁰¹ DBZ 23 (1889), S. 138. Nachfolgende Zitate ebd., S. 140. Der gesamte Bericht mit einer Abbildung Rieths vgl. S. 138–141.

Ecksituaiton, und ist durch den bewusst frei gezeichneten Strich charakterisiert. Auch von Theodor Fischer, der ebenfalls im Büro Wallots arbeitete, existieren zahlreiche freie perspektivische Handzeichnungen wie beispielsweise das Denkmal am Meer von 1888.¹⁰² Eine grosse Treppe am Wasser, flankiert von freistehenden Säulen, führt zu einem Kuppelbau auf einem Sockel. Der Schwung des braunen Federstrichs, die freie Schraffur und der lasierte Vordergrund geben der Zeichnung einen leichten und zufällig anmutenden künstlerischen Charakter.

Der Ursprung solcher, mit scheinbar wenig Aufwand produzierten, aber in der Wirkung doch monumental erscheinenden Zeichnungen ist allgemein im Büro Wallots zu verorten.¹⁰³ Die seit der Renaissance praktizierte freie Handzeichnung war Teil des Entwurfsprozesses, allerdings bisher nie für die Öffentlichkeit bestimmt. Für den Entwurf spielte sie dann im 19. Jahrhundert nur noch eine untergeordnete Rolle, da sich das entwerferische Vorgehen, wie oben ausgeführt, nach messbaren und additiven Kompositionsschemen richtete. Künstlerische Fertigkeiten wurden vielmehr ab den Zehnerjahren des 19. Jahrhunderts in aufwendig konstruierten perspektivischen Präsentationszeichnungen entfaltet.¹⁰⁴ Seit Leo von Klenzes farbigen Perspektiven für den Glyptothek-Wettbewerb in München von 1816 wurde die Architekturvedute zum Inbegriff der Architekturpräsentation und fand am Ende des Jahrhunderts in Friedrich von Thiersch den wohl berühmtesten Könnner. In sorgfältig konstruierten Arbeiten wendete Thiersch die unterschiedlichsten Maltechniken an, setzte historisch korrekt formulierte Details in Szene und gab trotz der Genauigkeit im Detail der Darstellungen durch aquarellierte Lavierung eine grosszügige malerische Qualität.¹⁰⁵ Nun aber, am Ende des 19. Jahrhunderts, erfahren eben solche Arbeiten in der Qualität eines Friedrich von Thierschs von unerwarteter Seite Konkurrenz. Denn nun gewinnt die freie Handzeichnung mit der Tuschefeder, zuerst von jungen Architekten im Büro Paul Wallots angewendet, für die Entwicklung der Architekturskizze wie auch für die Präsentationszeichnung an Bedeutung.

¹⁰² Zu weiteren Abbildungen von Fischer siehe Nerdinger 1986, S. 155–157.

¹⁰³ Vgl. *DBZ* 24 (1889), S.138. Vgl. auch Nerdinger 1986, S. 154.

¹⁰⁴ Zur Geschichte der Architekturzeichnung siehe Nerdinger 1986, S. 8–18.

¹⁰⁵ Durch derart aufwendige Arbeiten wurde im Zusammenhang mit Wettbewerben gar von «Augenbestechung» (Äusserung im *Centralblatt der Bauverwaltung* (1890), zitiert in: Nerdinger 1986, S. 138) gesprochen. Eine Perspektive Thierschs siehe ebd., S. 139.

Neben Otto Rieth und Theodor Fischer haben sich in den 1890er-Jahren vor allem Bruno Schmitz und Wilhelm Kreis durch die Anwendung besonderer künstlerischer Mittel bei der Architekturpräsentation hervorgetan und schliesslich mit der Architekturdarstellungen des Kaiser-Denkmal auf dem Kyffhäuser um 1896 und dem Leipziger Völkerschlacht-National-Denkmal einen künstlerischen Höhepunkt der Architekturdarstellung erreicht.¹⁰⁶ Damit vergleichbar sind im übrigen auch aquarellierte Skizzen und Zeichnungen des Otto Wagner Schülers Joseph Maria Olbrich von 1897 zum Ausstellungsgebäude der Wiener Secession, die vergleichbar zu den genannten, in jeweils leichter Untersicht aus der Diagonalen, mit freiem Strich in Tinte und einer wie zufällig wirkenden Lavierung ausgeführt sind.¹⁰⁷ Anders, aber mit genauso frei verstandenem Impetus künstlerischer Darstellungsmöglichkeit, entwickelt sich gerade bei Wettbewerben der folgenden Jahre für Gedenkstätten eine betonte zeichnerische Schwere und Monumentalität.¹⁰⁸ Die Einbettung der Architektur in eine topografische Szenerie und der damit erreichten symbolischen Erhöhung derselben war das typische Merkmal solcher Darstellungen.¹⁰⁹ Weitere Architekturtypen, die für die künstlerische Entwicklung und Monumentalisierung der Architekturzeichnung jener Zeit besonders taugten, waren Wasserturm, Brücke und Brückenkopf, Theater, Bahnhofsturm und letztlich das Hochhaus. Mit ihm wurde in den Zwanzigerjahren schliesslich eine Bauaufgabe gefunden, mit der in unterschiedlicher Ausformulierung und Ernsthaftigkeit der entsprechenden Projektzeichnungen fast die gesamten Thematik früherer Jahre wie Denkmal- und Turmarchitektur sublimiert wurde.¹¹⁰ Viele solcher Architekturzeichnungen nicht realisierter Projekte fanden Eingang in Josef

¹⁰⁶ Die Wettbewerbsentwürfe von Wilhelm Kreis und Otto Rieth für das Völkerschlacht-Denkmal in Leipzig siehe *DBZ* 31 (1897), Heft 5, Taf.

¹⁰⁷ Siehe Beil/Stephan 2010, S. 105–107. Siehe auch eine Perspektive zum Café Niedermeyer in Troppau, in der sich die inszenatorische Kraft von Pfeilerarchitektur und Wolken zu einem Höhepunkt steigert. Ebd., S. 79.

¹⁰⁸ Siehe beispielsweise Fritz Schuhmachers Entwurf für eine Nietzsche-Gedenkstätte von 1898, in: Pehnt 2005, S. 61. Des Weiteren siehe Adolf Abels Studie zum Bismarckdenkmal, in: *Berliner Architekturwelt* (1912), 11. Sonderheft *Berliner Künstlerheft, Wallot und seine Schüler*, S. 53. Siehe Bruno Schmitz' Bismarckwarte von 1911, in: *Berliner Architekturwelt* (1913), 13. Sonderheft Bruno Schmitz mit einem Text von Hans Schliepmann, S. 115.

¹⁰⁹ Vgl. Kapitel 7.1 der vorliegenden Arbeit.

¹¹⁰ Siehe beispielsweise Martin Elsässers Wettbewerb Berlin Turmhaus von 1921, in: Nerdinger 1986, S. 173. Des Weiteren siehe Fritz Högers Wettbewerbsentwurf I. G.-Farben-Verwaltungsgebäude von 1928, in: Pehnt/Schirren 2007, S. 118. Siehe Hans Poelzigs Messegelände, Berlin-Charlottenburg 1927–1931, in: Pehnt/Schirren 2007, S. 75.

Pontens 1925 publizierte Schrift «Architektur, die nicht gebaut wurde», in die sie neben anderen, klassischen Darstellungsarten wie Plan und Perspektive eingereiht wurden. Sinnigerweise sind auch Handzeichnungen Bramantes mit abgebildet.¹¹¹

Otto Rieths Architekturfantasien haben also maßgeblich dazu beigetragen, dass Architekten ihre Architekturzeichnungen als eine Form künstlerischen Ausdrucks verstanden und weiterentwickelt haben und dass der Stellenwert der unausgearbeiteten, spontanen Skizze in Kohle, als Aquarell, in Tinte, Farbstift oder Kreide stieg. Es ist daher nicht verwunderlich, dass die Signatur unter der Skizze als Schutz der eigenen Idee und bisweilen als Zuschreibung zu einer Identität auch auf nur skizzenhaft ausgeführten Blättern zu finden ist.

Auch Karl Mosers Entwicklung der Freihandskizze und die späteren, reizvollen Präsentationszeichnungen in Kohle sind in dieser allgemein ablaufenden Entwicklung zu sehen. Im Vordergrund dieser Untersuchung steht die Entwicklung der freien Skizze. Gerade hieran lässt sich eruieren, wie Moser zum freien Entwerfen und danach auch zu entsprechenden Präsentationsformen gefunden hat. Tatsächlich gibt es auch in Mosers zeichnerischem Œuvre zwei kleine Skizzen, die genau in der gleichen Zeichentechnik und mit den gleichen stilistischen Merkmalen wie Rieths frühe Tintenskizzen ausgeführt sind und sich gerade deshalb von den anderen Arbeiten scheiden. [Abb. 5/6] Es sind Idealarchitekturen, wovon eine einen Pavillonbau mit hoch angesetzten Bogen und aufliegender Kuppel mit Laterne zeigt und die andere eine leichte Untersicht einer Treppensituation mit Giebelmotiv, Säulengang und Kuppel. Die nicht datierten Skizzen stammen aus dem gleichen Zeitraum wie Rieths erstmals publizierte Arbeiten, also um 1890. Die Tintenzeichnungen von Moser weisen eine schnelle Handschrift auf, Linien grenzen Architekturelemente ab, Schraffur dient zur Andeutung von Blattwerk, von Schatten oder von dunklen Himmelspartien. Besonders aus der Zeit an der Ecole des Beaux-Arts gibt es etliche schnell gefertigte Zeichnungen in Tinte oder Tusche, die neben Architekturen auch Möbel oder wie im vorliegenden Fall eine Ofen-Studie in räumlicher Darstellung zeigen. [Abb. 7] Auch wenn die zeichnerische Erfindung im Sinne einer Fantasieszene hier fehlt, sind Mosers zeichnerische Fähigkeiten offenkundig. Moser nutzt den Ofen als Anschauungsobjekt für eine Kompositionsübung. Klassische

¹¹¹ Vgl. Ponten 1925, bes. S. 157–159, 166f., 169, 173, 186, 190f., 193.

Architekturelemente werden so aneinandergesetzt, dass sie, bei aller Virtuosität im Strich, noch zu erkennen und zu benennen sind. Die Wahl des Stils für solche Formkompositionen entspricht derjenigen der Ecole des Beaux-Arts. Allerdings unterscheidet sich der Zeichnungsstil im entwerfenden Vorgehen. Während bei einer klassischen Komposition für ein Projekt aus dem Grundriss oder aus dem Fassadenriss heraus die Architektur entwickelt wird, also innerhalb eines methodisch vorgegeben Rahmens komponiert wird, sind es bei diesen Zeichnungen Mosers und besonders bei Rieth ausschliesslich Durchblicke, Ensembles, Partien oder Ecken, die unabhängig von einem tatsächlichen Grundriss gewissermassen als zeichnerisches Bild zu lesen sind. Der räumliche Eindruck entsteht aus der Konfiguration der Einzelteile. Meistens gibt es einen Angelpunkt und eine Flucht, um Tiefe und Raum zu evozieren. Auch die Perspektiven an der Ecole des Beaux-Arts sind Idealbilder, die aber aus dem Plan heraus entwickelt und mit realen Grössen berechnet werden. Dagegen funktionieren die Idealperspektiven bei Rieth nicht nach einer räumlichen Berechnung. Sie sind nur Bild und doch eröffnen sie durch das Ausschnitthafte und die deutliche Schattierung innerhalb der Bildkonfiguration mögliche räumliche Effekte. Otto Rieths Zeichnungen sind eine gestalterische Auseinandersetzung mit dem architektonischen Raumbild. Genau diesen Aspekt der räumlichen Darstellbarkeit wird Moser als selbst künstlerisch tätiger Aquarellist besonders interessiert haben.

Wie in der Architektur läuft in der bildenden Kunst um die Jahrhundertwende bezüglich der Skizze als autonomem Darstellungsmittel eine entsprechende Entwicklung parallel. Der Bildhauer und Maler Max Klinger veröffentlichte 1891 sein vielbeachtetes kleines Buch Malerei und Zeichnung, mit dem er die allgemeine Bezeichnung Malerei «für Kunstwerke, die sich auf einfarbige Wiedergabe von Licht, Schatten und Form beschränken» bemängelt. In Forderung um einen spezifischen Begriff und der Wertschätzung entsprechender Exponate führte er die Wortkombination Griffelkunst ein. Darunter verstand Klinger vor allem die vervielfältigenden Techniken, da mit einem «Griffel, Stichel, die Zeichnung auf Holz, Metall, Stein festzuhalten»¹¹² gemeint war. Letztlich blieb Klinger beim Begriff Zeichnung, schloss sogar die Vervielfältigten wie auch die «scheinbar zufälligen Arbeiten» mit ein und wollte gegenüber dem Charakter eines nur «vorbereitende[n]» Materials für ein zu

¹¹² Klinger 1895, S. 5.

vollendendes Kunstwerk jedem zeichnerischen Material «ein eigener Geist und eine eigene Poesie»¹¹³ zugestehen. Ausgehend von Klinger veröffentlichte der deutsche Kunsthistoriker Hans Wolfgang Singer dann 1912 die ersten sechs Bände einer aufwendig gestalteten Reihe von jeweils «Zweiundfünfzig Tafeln mit Lichtdrucken nach des Meisters Originalen»¹¹⁴. Dazu zählte Singer zeitgenössische Künstler wie Max Klinger, Franz von Stuck, Albert Besnard und andere. 1914 publizierte er einen weiteren Band zu Emil Orlik und 1921 einen letzten zu Lovis Corinth. Mittlerweile war die Forderung Klingers von den unterschiedlichen Kunstgruppen und Veranstaltungen in Museen eingelöst worden. Auffällig an den Abbildungen in Singers Publikationen ist das bewusste Herausstreichen unterschiedlicher zeichnerischer Mittel wie die verschiedenen Zeichenmaterialien Bleistift, Feder, Tinte, Kreide, Rötel auf deren groben oder weichen Papiersorten und der differenzierten Anwendung der Zeichentechnik wie Liniaturen und Schraffuren mit Verwischen, Verreiben und Lavieren. Dabei wechselt die Darstellung vom Detail bis zur Ganzfigur und von der skizzenhaften bis zur vollendeten Ausführung.

So gibt es um die Jahrhundertwende also einen Paradigmenwechsel in der Kunst- und Architekturdarstellung, da sich sowohl die zeichnerische Technik, wie auch die verschiedenen Präsentationsarten sowie das Vorgehen während des Skizzierens und das Ergebnis fundamental verändert haben. Der Stellenwert der Skizze hat sich erhöht, wodurch sich die funktionale Grenze zwischen den Gattungen Präsentationszeichnung und Skizze verwischte.

1.5 Begrifflichkeiten

Zeichnung, Entwurfszeichnung, Entwurf, skizzenhafte Zeichnung, malerische Skizze, ein erster zeichnerischer Ausdruck, Zeichnen im Skizzenbuch, Skizzieren auf dem Zeichenblock und die Skizze – die Möglichkeiten der Bezeichnung sind vielfältig und nicht immer eindeutig. Die Unterschiede sollen im Folgenden anhand von Definitionen geschärft werden.

Entwerfen ist etymologisch aus dem Althochdeutschen *intwerfan*, also hinwerfen, herzuleiten. Als Fachterminus von werfen, im Sinne von drehen,

¹¹³ Ebd.

¹¹⁴ Stellvertretend für alle publizierten Bände vgl. Singer 1912.

stammt er aus der Weberei und bedeutet «in die richtige Ordnung bringen»¹¹⁵. Übertragen auf den architektonischen Entwurf kann er als «künstlerisch ausführen» ausgelegt werden und beschreibt den gesamten Prozess des aktiven Formens einer Idee hin zu einer entsprechenden Aussage in einer Zeichnung. Demnach wird allgemein die Zeichnung als Sprache des Entwurfs wahrgenommen. Nach der von Ernst Neuferts publizierten Bauentwurfslehre wird 1936 unter Zeichnung die Reinzeichnung verstanden, mit der der Architekt «unmissverständlich, international lesbar seine Angaben nieder[legt], rein sachlich in geometrischen Zeichnungen, gewinnend, gar bestechend durch Schaubilder»¹¹⁶. Auch in dem bereits genannten Lehrbuch der Ecole des Beaux-Arts von Guadet wird eine ähnliche Definition der Architekturzeichnung geliefert: «Le dessin d'architecture est le dessin géométral; le dessin géométral est le dessin exact, on peut dire le dessin par excellence. Tandis que le dessin pittoresque représente seulement l'aspect des objets, tels qu'ils sont.»¹¹⁷ Eine Steigerung von vollendeten malerischen oder technischen Zeichnungen wäre dann folglich der Werkplan, der unmittelbar vor der eigentlichen Realisierung des Projektes erstellt wird. Als eigentlicher Bestandteil der Projektausführung, beinhaltet er normgerechte (technische) (Schnitt-) Zeichnungen und alle exakten Masseintragungen. Dies ist ein vorläufiger Endpunkt der entwerferischen Entwicklung.

Am zeichnerischen Anfangspunkt steht die Skizze. Tatsächlich gibt es auch bei Guadet vier Seiten über die *Croquis*¹¹⁸, worunter er Skizzen versteht, die «ni compas ni mètre» gemacht werden sollen und nur «l'œil seul comme unique instrument de mesure et d'évaluation proportionnelle»¹¹⁹ genutzt wird. Allerdings relativiert er die angedeutete Freiheit, denn eine Skizze solle «en géométral» angelegt sein, das heisst als Grundriss oder als Ansicht. Perspektivische Skizze würden nur «en supplément»¹²⁰ über die Risse entwickelt, aber erst, wenn die ausführende Hand im geometrischen Skizzieren sehr gut geübt sei. Eine spontane erste Skizze ohne jegliche Vorgaben sieht Guadet überhaupt nicht vor. Neufert nennt über dreissig Jahre später immerhin kurz die «hingeworfene Kohlenskizze» und das «filigranhafte Gekritzeln» und

¹¹⁵ *Etymologisches Wörterbuch* 1995, S. 224.

¹¹⁶ Neufert 1936, S. 18.

¹¹⁷ Guadet 1901, S. 35.

¹¹⁸ Vgl. Guadet 1901, S. 50–54.

¹¹⁹ Ebd., S. 50.

¹²⁰ Ebd., S. 51.

spricht vom «innere[n] Schwung der Skizze»¹²¹. Der spontanen Skizze also wird in beiden Entwurfstheorien offenbar kein grosser Stellenwert beigemessen.

Bezogen auf Vorzeichnungen der Malerei versteht 400 Jahre früher Giorgio Vasari Skizzen als eine «erste Form von Zeichnungen [...] in Form eines Flecks gestaltet und von uns nur angedeutet»¹²². Tatsächlich stammt das Wort *schizzo* aus dem Italienischen – das Niederländische *schets*, aus dem sich das englische *sketch* entwickelte, ist gleicher Herkunft –, was spritzen oder Spritzer, auch Farbfleck bedeutet. In das vorliegende Thema lässt sich das als «einen ersten flüchtigen Entwurf machen» übertragen, also mit wenigen Strichen skizzieren.¹²³

Was den Grad ihrer Ausarbeitung betrifft, gibt es demnach einen qualitativen Unterschied zur eigentlichen Architekturzeichnung. Jedoch wird dieser Unterschied oft sprachlich nicht konsequent geschieden. Auch für Karl Moser kann die Skizze eine zeichnerische Äusserung darstellen, und im Gegenzug kann aber eine durchdachte und detailreiche Zeichnung auch ein skizzierter Entwurf bleiben. Ganz allgemein ist also zu konstatieren, dass die dem zu realisierenden Werk als «Vorform»¹²⁴ vorausgehende Zeichnung vielfach die eigentliche Idee des Architekten verkörpert. Dabei ist es nicht von Belang, in welchem Stadium des Entwurfs sie sich befindet.

Der Begriff der Zeichnung wird in oben genanntem Zitat von Moser, dass es «bis heute kein vollständigeres Mittel [gäbe] Baugedanken auszudrücken als vermittelt der Zeichnung»¹²⁵, als oberbegriffliche Definition einer zeichnerischen Äusserung ganz allgemein verstanden. Exakter benannt, müsste im beschriebenen Kontext im Fall einer steingerechten und vermassten Bauaufnahme von Bauaufnahmezeichnung die Rede sein, und im Fall einer mit schnellen Strichen gefertigten Dokumentation von beschreibender Skizze oder Architekturskizze gesprochen werden. Moser Verwendung des Begriffs Zeichnung ist aber weiter zu fassen. Etymologisch lässt sich Zeichnen auf das mittelhochdeutsche *zeichnen* und auf das althochdeutsche

¹²¹ Neufert 1936, S. 28.

¹²² Vasari 2006 (1568), S. 104.

¹²³ Vgl. Kluge 1995, S. 766.

¹²⁴ Glasmeier 2003, S. 76.

¹²⁵ gta Archiv / ETH Zürich, Karl Moser, Signatur 33-1917-STH-1, S. 34.

zeihhanen, *zeihnen* zurückführen sowie auf das altsächsische *teknian* und das germanische *taiknjan*, was «Zeichen machen, mit Zeichen versehen»¹²⁶ bedeutet. Die Begriffe gehören letztlich zur indogermanischen Grundlage *dei*, was mit scheinen, erscheinen übertragen werden kann und in unterschiedlicher Entwicklung des Wortstamms in verschiedenen Sprachen die Bedeutung strahlt, leuchtet, schien, sichtbar, Zeichen, Erscheinung, Vorzeichen, Wahrsager, versprechen, voraussagen, Zauber erhalten hat. Damit lässt sich aus der etymologischen Herleitung des Wortes zusätzliche Bedeutung ableiten, die über das Darzustellende einer Zeichnung hinausweist. Mit der Zeichnung soll demnach etwas Charakteristisches auf dem Blatt Papier festgehalten sein, das über das Darstellbare und damit Sichtbare hinausgeht. Indirekt wird darin eine Aussage über das Wesen der gezeichneten Architektur getroffen. Ganz gleich ob entworfen wird oder abgezeichnet, mit der Architekturzeichnung wird etwas mitgeteilt.¹²⁷ «Wir bauen das Objekt [mit dem Zeichenstift] wieder auf!» und versuchen das Wesentliche darzustellen – müsste man anfügen –, das den «Samen zu schöpferischer Tätigkeit in sich birgt»¹²⁸.

Um das Skizzieren als Prozess der Ideenfindung für ein Projekt vom Abzeichnen eines Gebäudes zu differenzieren, wird im Folgenden, wann immer möglich, der Begriff der Zeichnung für die Darstellung eines Gebäudes ganz allgemein, und der Begriff der Skizze für die Darstellung einer zu projektierenden Idee ganz spezifisch verwendet. Dass sich das nicht immer konsequent verfolgen lässt, zeigen Begriffen wie Reiseskizze und letztlich Skizzenheft, unter denen mehr verstanden wird als Behältnisse für einen ersten Spritzer.

¹²⁶ Kluge 1995, S. 905.

¹²⁷ In der Semiotik ist die Aufgabe des Zeichens «Information zu übermitteln» (Eco 1977, S. 25); das Zeichen sei Teil des Kommunikationsprozesses. Zu kommunikationstheoretischen Grundlagen des architektonischen Entwerfens siehe Knauer 1991, S. 8–14.

¹²⁸ gta Archiv / ETH Zürich, Karl Moser, Signatur 33-1917-STH-1, S. 33.

2 «Zeichnen ist Sehen, genaues Sehen»

Karl Moser hat sich ein ausgesprochen umfassendes Konvolut an Zeichnungen zusammengetragen, deren Sujets er aus Büchern entnommen und auf Exkursionen sowie Reisen gesehen hat. Seine architektonischen Notiz- und Skizzenhefte nehmen für ihn einen ausnehmend grossen Stellenwert im Aufnehmen von Architektur ein,¹²⁹ da er darin insbesondere vorgefundener Bauten und Baugruppen zeichnerisch fixierte, aber auch Landschaften, Berge, Pflanzen und anderes mehr einfügte. Sie dienten ihm vor allem als gedankliche Stütze für die tägliche Arbeit bei der Realisierung diverser Bauprojekte. Neben reinen Architekturzeichnungen sind darin auch Entwurfsskizzen zu finden, wobei die verschiedenen Formate der Hefte oft zweckgebunden waren. So hatte Moser auf einer Exkursion, während einer Sitzung oder im Zug eher kleine Hefte zur schnellen Skizze oder für einen zu notierenden Gedanken zur Hand. Auf dem Kartondeckel vieler ist zudem vermerkt, dass es sich um eine Aufzeichnung während einer Reise oder auf einer Ausstellung handelt. Dagegen sind die grösseren Formate mehrheitlich während der Arbeit am Schreibtisch verwendet worden. Nicht alle diese Hefte sind von Moser vollständig, sondern manchmal auch lediglich die ersten Seiten gefüllt worden. Auch sind einzelne Hefte mit Stichworten auf dem Deckblatt versehen, die dann aber leer blieben. Es ist anzunehmen, dass er verschiedene Hefte gleichzeitig führte und versuchte, die einzelnen Themen ins dafür vorgesehene zu notieren und zu skizzieren, um damit einen Gegenstand oder eine Idee als Ganzes zu verfolgen. Die Reihenfolge der Hefte – verschiedene Jahrgänge hat Moser durchgehend numeriert – ist daher nicht in jedem Fall chronologisch

¹²⁹ Bei der Inventarisierung des Nachlasses von Karl Moser sind 507 Hefte als Tagebücher klassifiziert und 58 in unterschiedlichen Querformaten als Skizzenbücher kategorisiert worden. Auffällig ist ihre einander ergänzende chronologische Verteilung. Tagebücher sind mit zwei Ausnahmen (1881 und 1883) erst ab 1899 vorhanden. Die früheren Jahre seit 1876 und vereinzelt bis 1906 werden im Wesentlichen durch die Skizzenbücher abgedeckt. Es scheint, dass die Ordnung in unterschiedliche Funktionskategorien wie Studien-, Skizzen-, Arbeitstagebuch und Tagebuch aufgrund gleicher Heft- und Büchermasse vorgenommen wurde, beziehungsweise von vereinzelt Beschriftungen Mosers herrühren. Jedoch sind Aufzeichnungen eines Tages, Niederschriften vertiefender Gedanken, beschreibende Architekturskizzen und frei formulierte Ideenskizzen, in fast allen Heften und Büchern unterschiedlich oft aber gleichermassen anzutreffen. Das gesamte Konvolut an gebundenem Skizzen- und Textmaterial muss also als ein Ganzes in durchgehender chronologischer Reihenfolge betrachtet werden. Siehe gta Archiv, Werknummer 33 mit entsprechendem Jahr, Abkürzungen TGB (Tagebuch), SKB (Skizzenbuch), sowie Nummer der jeweiligen Archivalie.

übereinstimmend.¹³⁰ So füllte er in den ersten Jahren nur wenige Hefte pro Jahr, und das erste deckt sogar den gesamten Zeitraum von 1876 bis 1879 ab. Bis 1905 benutzte er im Durchschnitt drei Hefte pro Jahr. Dann werden es tendenziell mehr: 1908 sind es zehn, 1910 fünfzehn und 1915 sogar 42! Danach pendelt sich die jährliche Produktion bis zu seinem Tod im Jahr 1936 bei zehn bis fünfzehn Exemplaren ein.¹³¹

Moser notierte, zeichnete und skizzierte mit Bleistift oder Tinte, manchmal mit Buntstiften mit schnellem, flüchtigem Strich oder machte genaue, differenzierte Aufzeichnungen. Manchmal skizzierte er Gesehenes im Detail, oft machte er Landschaftsskizzen, auffällig viele von Bergmassiven, dann klebte er Postkarten von Architektur oder Ansichten der Alpen ein. Die Hefte repräsentieren in ihrer eigenen Systematik einen gedanklichen Weg. Es ist ein additiv entwickeltes, oft unkommentiertes, dann wieder aus sehr vertiefenden Analysen bestehende Kette aus Erinnerungen, ein *Mind-Mapping*, das jeweils nur fragmentarisch Auskunft über Ideen und Tätigkeiten Mosers gibt. Neben Skizzen und Abbildungen finden beispielsweise Listen von Reiseausgaben, Angaben zu Ausstellungen oder Zusammenfassungen ästhetischer Theorien wie auch sonst Gelesenes ohne spezifische Gewichtung darin Eingang. Wenn also die Aufzeichnungen als Dokumentationen von Tagesgeschehnissen verstanden werden sollen, sind Lücken selbstverständlich. Da sie vorliegend jedoch im Hinblick auf den bildlichen Aneignungsprozesse dienen und den daraus resultierenden Entwurfslösungen, können spezifische Strategien des Architekten in der Bildtransformation aus einzelnen Zeichnungen und Skizzenfolgen herausdestilliert werden.¹³²

¹³⁰ In der Regel ist jeweils die rechte einer Doppelseite beschrieben oder mit einer Skizze versehen, die darauffolgende Rückseite hingegen oft leer gelassen. In einigen Fällen dient auch die Rückseite des vorangehenden Blattes dazu – also die linke Seite einer Doppelseite –, den Gedanken fortzuführen oder die Skizze beziehungsweise Zeichnung zu kommentieren. Seltener ist über beide Seiten eine Darstellung ausgeführt.

¹³¹ Ab 1916 führte Moser zusätzlich so genannte Arbeitstagebücher oder Journale (gta Archiv / ETH Zürich, Karl Moser, Signatur 33-1924/26-ATGB-3). In vier dicke Kassabücher im schmalen Folioformat, die keine Zeichnungen enthalten, hat er in Stichworten «Reisen & Zeitaufwände tägl. aufnotiert» (gta Archiv / ETH Zürich, Karl Moser, Signatur 33-1916/20-ATGB-1, S. 53). So sind für die letzten zwanzig Jahre seiner Schaffensphase ganze Arbeitsprozesse mit Daten und Abrechnungen zu einzelnen Bauwerken und teilweise persönlichen Kommentaren dokumentiert.

¹³² Moser benutzte bis 1894 besonders dicke Hefte bzw. Bücher unterschiedlicher Grössen. Er favorisierte zunächst das in Leinen gebundene Querformat und wechselte ab 1895 zum Hochformat mit Leinen- oder Lederrücken. Ab 1901 folgten die meist immer gleichen kleinen Hefte im Hochformat mit einer Abmessung von ungefähr sechzehn mal zwölf Zentimeter, wobei jeweils zwei braune Kartondeckel etwa vierzig unlinierte Seiten fassten. Darüber hinaus existieren weitere Hefte, die er während

Im Weiteren steht nicht spezifisch das Skizzenheft im Fokus, sondern Mosers darin fixierte Skizzen. Zahlreiche lose, und bisher ungeordnete Skizzenblätter werden als zusätzliches Quellenmaterial herangezogen. Aus der Summe der im Skizzenheft eingefügten Zeichen ergibt sich eine eigene Sicht auf den entwerfenden Architekten. Bild und Text, sowie Analyse, Kritik und Darstellungen von Architektur amalgamieren sich in den Heften zu einem Bild, das die Vielfalt seiner Eindrücke, Erlebnisse und Gedanken, sicher nur zu einem Bruchteil, widerspiegelt. Darin zeigt sich beispielsweise sehr deutlich die berufliche Entwicklung während seines Lebens, die durch die Lehre am Eidgenössischen Polytechnikum zu einer gewissen Systematisierung um 1915 führt. Es muss davon ausgegangen werden, dass das, was Moser abgezeichnet hat und in welcher Form und Intensität er das gemacht hat, entscheidend für seine weitere Entwicklung im Zeichnerischen und für die Entwicklung des Entwurfs waren. Es soll im Folgenden dieser Weg anhand genanntem Quellenmaterial und an ausgewählten Stationen aufgezeigt werden. Stationen, die seine Denkweise ebenso wie seine Sicht auf die architektonischen Dinge in entscheidender Weise geprägt haben. Dabei stehen im ersten Teil zunächst vor allem die Jahre der Ausbildung und die ersten Jahre mit den Aufenthalten in Paris und Italien sowie die verschiedenen Reisen im Vordergrund, während im zweiten Teil diese Stationen durch Projekte und ihre Projektskizzen beschrieben werden.

2.1 Technisch gezeichnete Schatten und farbige Erdschichten

Karl Mosers Hinwendung zur Architektur steht in einer gewissen Familientradition. Während sein Grossvater Johann noch Steinhauer und Baumeister war, übte sein Vater Robert im Zuge der technischen und ökonomischen Entwicklungen im 19. Jahrhundert den Beruf des Architekten aus. Als einer der erfolgreichsten Aargauer Vertreter seiner Berufssparte,

seines Militärdienstes – vermutlich 1888 – bei den Genietruppen mit Skizzen zu Lagerbau und Feldbefestigung füllte (gta Archiv / ETH Zürich, Karl Moser, Signatur 33-Akten-Notizen aus dem Genie-Dienst.) und grossformatige so genannte Studienhefte (gta Archiv / ETH Zürich, Karl Moser, Signatur 33-Jahr-STH-Nr.) von 1917, 1923, 1924/25 und 1929–31, die dem Entwurf sowie der späteren Lehre zuzuordnen sind. Von dieser Art existieren noch mindestens sechs weitere Hefte (gta Archiv / ETH Zürich, Karl Moser, Signatur 33-T-5/20/34/40/127/131; siehe auch unter 33-T-291), die sich unter dem umfangreichen Vorlesungsmaterial befinden, das meist aus geordneten, losen Blättern besteht.

sandte er seinen Sohn Karl Coelestin nach der Badener Bezirksschule 1876 in die naturwissenschaftliche Abteilung der Kantonsschule, nämlich in die Gewerbeschule nach Aarau. 1878 trat er als Student der Architektur in die Bauschule des Eidgenössischen Polytechnikums in Zürich ein.¹³³ Es gibt einige Schüler- und spätere Studentenarbeiten, die die Zeit an der Bezirk- und Gewerbeschule recht gut illustrieren. Auffällig an den Blättern ist, dass seine Ausrichtung auf die fachliche Spezifizierung ausgiebig und in qualitätsvollen Arbeiten bereits an der Bezirk- und dann an der Gewerbeschule eingeübt wurde. An den erhaltenen Blättern fallen die sorgfältigen Arbeiten in geometrischen Zeichnungen der Architektur und in naturwissenschaftlichen Zeichnungen der Geologie auf.

Bei einem frühen Blatt einer griechischen «Rinnleiste» in Bleistift, das Moser im Alter von 13 Jahren, wohl im Frühjahr 1874, zeichnete, legte er besonders das Augenmerk auf die feine Schattierung, die sich durch die Erhebung der Ornamente ergeben. [Abb. 8] Durch die Wahl des grauen Blattes und des dunkelgrauen Stiftes sowie durch die nuancierte Abstufung der Tönung mutet es wie eine Grisaille-Malerei an. Ein anderes Blatt aus seiner Zeit an der Gewerbeschule zeigt, dass Friedrich Weinbrenners Architektonische Lehrbuch von 1810 auch im letzten Drittel des 19. Jahrhunderts auf dieser Stufe der Ausbildung noch eine Rolle spielte. Denn ganz offensichtlich sind die Schüler vor die Aufgabe gestellt worden, aus der Licht- und Schattenlehre Weinbrenners zu zeichnen. Tafel VIII zeigt sechs Beispiele unterschiedliche Halbsäulen mit einfachen, im Grundriss kreisrunden, quadratischen und oktogonalen Deckplatten. Darunter und jeweils nach vorne geklappt ist der Grundriss der Säule mit Abakus eingezeichnet. [Abb. 9/10] Die Übung bestand nun darin, den Schattenwurf aufgrund eines Lichtstrahls von oben links zu berechnen und entsprechend geometrisch korrekt zu übertragen. Moser zeichnet auf seinem Blatt in zwei übereinander angeordneten Reihen je drei ebensolche, leicht abgewandelte Säulenbeispiele, die ebenso eindrücklich wie die auf Weinbrenners Tafel wirken, zumal die einzelnen Elemente durch farbliche Abstimmung sehr klar und plastisch hervortreten. Die Farben Ocker

¹³³ Moser besuchte vom Mai 1876 bis September 1878 die «II-IV Classe Gewerbeschule» der «Aargauischen Kantonsschule» (Personalacte Nr. 122, Karl Moser, Staatsarchiv Aargau, Alte Kantonsschule Aarau, Schülerkartei A-Z (Notenblätter und Korrespondenz), CH-000051-7 ZWA 2009.0021/0100, 3 Seiten).

für den Boden, Rosa für den Schnitt der Säule, Hellblau für die Wand und Grau für die Säule entspricht der Konvention in Weinbrenners Zeit um 1800.¹³⁴

Moser nennt in seinem selbst verfassten Lebenslauf den Naturwissenschaftler [Friedrich Christoph] Mühlberg und den Philologen [Jakob] Hunziker als «massgebend für die [seine (Anm. Verf.)] weitere Entwicklung»¹³⁵. Offenbar rang er bei Studienwahl zwischen Geologie und Architektur und hatte bis zu seinem Lebensende sein Interesse an geologischen Forschungen nicht verloren. Friedrich Christoph Mühlberg war ein international renommierter Geologe, der den östlichen Jura kartierte und dabei Wegweisendes im Bereich der tektonischen Verschiebungen von Ketten- und Tafeljura erkannte.¹³⁶ Nach Mühlbergs Lektionen kamen einige reizvolle Darstellungen aus Mosers Hand zu Stande, in denen die Schichtung der Erde in farblich unterschiedliche Streifen geschieden sind.¹³⁷ [Abb. 11/12] Dabei laufen in den Rissen der Landschaft die Gesteinsschichten, die mit feinen Strichen in Tinte angedeutet sind, manchmal parallel zur Laufrichtung der Erdoberfläche, manchmal stossen sie direkt darauf, was den tektonischen Aufbau beispielhaft illustriert. Durch die überhöhte Darstellung des Reliefs und die in grellen Farben unterschiedene Struktur des Erdinneren, wirkt die nur angedeutete, sichtbare Oberfläche mit Fluss, Ebene, Mulde, Hügel und Waldpartien klein. Durch das fransenartige Auslaufen der farbigen Streifen gegen das Erdinnere wird der Eindruck vermittelt, dass die Felsstruktur unendlich weiterführt, während die Oberfläche mit dem feinen Strich begrenzt ist. Moser pointiert damit den Gegensatz zwischen monumentalem Erdkörper und zierlicher Landschaft. Mit diesen naturwissenschaftlichen Visualisierungen ist wohl eine nicht zu unterschätzende Grundlage für die später von ihm in Menge und Strich exzessiv betriebenen Bergskizzen gelegt worden.¹³⁸

¹³⁴ Vgl. Nerdinger 1986, S. 28. Siehe ebd. S. 30, 33, 41f., 49. Zur Fächerverteilung an der Gewerbeschule vgl. Staehlin 2002, S. 72.

¹³⁵ *SBZ* 107 (1936), S. 154.

¹³⁶ Mühlbergs Unterrichtsmethode muss aussergewöhnlich offen gewesen sein: «Statt mit Gedächtnismaterial zu belasten, lehrte er vor allem erst sorgfältig beobachten, aus der Anschauung, aus dem Selbstbeobachten dann abwägend Schlüsse zu ziehen und diese Schlüsse kritisch zu prüfen und endlich zusammenzustellen zu Schlüssen immer höherer Ordnung, alles aufbauend auf der selbsttätigen Beobachtung des Schülers.» Zur Erinnerung an Dr. F. Mühlberg 1840–1915, Aarau [1915], S. 6. Zu seinen naturwissenschaftlichen Leistungen vgl. *Historisches Lexikon der Schweiz*, Bern, Mühlberg, Friedrich (hls-dhs-dss.ch/textes/d/D28890.php).

¹³⁷ Siehe gta Archiv / ETH Zürich, Karl Moser, Signatur 33-1977-1-1/8.

¹³⁸ Vgl. Kapitel 7.1 der vorliegenden Arbeit.

2.2 In der Natur zeichnen

Die naturwissenschaftlichen Studien bei Mühlberg blieben nicht Theorie, sondern wurden ergänzt durch fest institutionalisierte Exkursionen in den Alpenraum.¹³⁹ Es ist nicht unbedeutend, dass Moser im selbstverfassten Lebenslauf den Philologen Jakob Hunziker als zweiten Mann «von überragendem Format»¹⁴⁰ an der Kantonsschule nennt, der, ab 1875 volkskundliche Forschungen zum Schweizer Bauernhaus unternahm.¹⁴¹ Dafür erkundete Hunziker weite Bereiche der ganzen Schweiz und hielt die Befunde in Skizzenbüchern und Fotografien fest.¹⁴² Es sind also zwei Personen aus der Feldforschung, die Mosers «Entwicklung»¹⁴³ massgeblich geprägt haben. Zu diesen Vorbildern aus Schweizer Geologie und Architektur sollte sich dann während der Zeit am Polytechnikum mit Johann Rudolf Rahn eine dritte wichtige Bezugsperson aus der Kunstgeschichte gesellen.

Der Schweizer Kunsthistoriker, Archäologe und Pionier der schweizerischen Denkmalpflege hielt während Mosers Architekturausbildung am Zürcher Polytechnikum, das er von 1878 bis 1881 absolvierte und dann freiwillig bis 1882 verlängerte, an der Universität Zürich Vorlesungen.¹⁴⁴ Johann Rudolf Rahns Wirkung für die Kunstgeschichte der Schweiz kann aus heutiger Sicht nicht hoch genug eingeschätzt werden. Durch seine Publikation *Geschichte der bildenden Künste in der Schweiz* von 1876 legte er den Grundstein für eine umfassende kunsthistorische und archäologische Erforschung der Kunst der Schweiz und bildete damit in Zürich einen Gegenpol zum Kanon der Neorenaissance am Polytechnikum. Was seine Publikation von anderen bis heute unterscheidet, ist die Betonung des Bildnerischen in einem kunswissenschaftlichen Werk, in dem er über den Verweis auf Standardabbildungen hinausging und es durch seine eigenen Zeichnungen ergänzte. Damit setzte Rahn die eigene Beobachtung und die eigene

¹³⁹ Vgl. Zur Erinnerung an Dr. F. Mühlberg 1840–1915, Aarau [1915], S. 7. Vgl. auch Staehlin 2002, S. 105.

¹⁴⁰ *SBZ* 107 (1936), S. 154.

¹⁴¹ Die von Jakob Hunziker verfassten und ab 1900 herausgegeben (weitergeführt von Constanz Jecklin) Bände der Reihe *Das Schweizerhaus nach seinen landschaftlichen Formen und seiner geschichtlichen Entwicklung* sind teilweise in der Nachlass-Bibliothek vorhanden. Siehe gta Archiv / ETH Zürich, Karl Moser, Sign. 33-BIB 60:1-6.

¹⁴² Vgl. Staehlin 2002, S. 71, 85. Vgl. auch *Historisches Lexikon der Schweiz*, Bern, Hunziker, Jakob (hls-dhs-dss.ch/de/articles/011664/2015-12-17). Bezüglich der Dokumentation Hunzikers Bauernhausforschung siehe (foto-ch.ch).

¹⁴³ *SBZ* 107 (1936), S. 154.

¹⁴⁴ Damals war die Universität im Südflügel des Baus des Polytechnikums untergebracht; teilweise hielten die Professoren Kurse für beide Schulen.

zeichnerische Fähigkeit ins Zentrum und machte sie zu seiner Methode der kunsthistorischen Forschung. Letzteres war nun nicht unbedingt eine Neuerung in der Kunstgeschichte. Wie bereits ausgeführt, wurde durch die Bildungsreisen der *grand tour* das Skizzenbuch zum gängigen Arbeitsmittel. Mit der Arbeit vor dem historischen Objekt war immer ein direkter Bezug zum Zeichner selbst gegeben. So hatte beispielsweise der Kunsthistoriker Jacob Burckhardt seine *grand tour* auch ohne eine zeichnerische Ausbildung mit Bleistiftzeichnungen dokumentiert und sich dabei selbst als Dilettanten bezeichnete, also als jemanden, der aus subjektiver Sicht die Dinge so darstellte wie es ihm möglich war.¹⁴⁵ Und so auch Rahn: «Ich bekenne mich offen als Dilettant¹⁴⁶», resümiert er aus der Rückschau auf sein Lebenswerk, konnotiert die Aussage aber nicht negativ, da er ein paar Seiten später schreibt: «Mir macht das Zeichnen überhaupt keine Mühe; es ist mir vielmehr ein ergötzliches Spiel.»¹⁴⁷

Rahn war mit der Familie Moser gut bekannt, denn er fungierte wie bei so manchem historischen Objekt als Sachverständiger, so auch beim Umbau der Klosterkirche Königsfelden, die Karl Mosers Vater Robert in den 1870er-Jahren ausführte.¹⁴⁸ Wie erwähnt, besuchte Karl Moser während seiner Ausbildung am Polytechnikum die kunsthistorischen Vorlesungen Rahns an der Universität Zürich. Wohl vornehmlich durch Rahn erfolgte der kunsthistorische Zugang zu schweizerischen Baudenkmälern, wie beispielsweise auf einer Exkursion in die Gegend des Hinterrheins im Bündnerland. Es existieren verschiedene Zeichnungen in den frühen Skizzenbüchern, die eine Exkursion nach Ilanz, Zillis und Scharans vom 3. bis zum 7. September 1879 belegen. [Abb. 13] Neben der Architektur wie dem Obertor in Ilanz und der Kirche St. Martin in Zillis, hielt Moser vor allem ornamentale Malereien des bekannten Malers Hans Ardüser aus dem frühen 18. Jahrhundert fest.¹⁴⁹ Das ornamentale und architektonischen Detail wurde in solchen Zeichnungen jeweils sehr

¹⁴⁵ Vgl. Boerlin-Brodbeck 1994, S. 12–15.

¹⁴⁶ Rahn 1911, S. 9.

¹⁴⁷ Ebd., S. 12.

¹⁴⁸ Rahn war unter anderem auch für Karl Mosers Vater Robert beim Umbau der Klosterkirche Königsfelden sowie der fotografischen Dokumentation der elf Chorfenster Ansprechperson. Siehe Korrespondenz zwischen Moser und Rahn, Zentralbibliothek Zürich, FA Rahn 1470 & r 34 (Korrespondenz 1888–1894). Später wird Moser Rahn bei kunsthistorischen Fragen bezüglich Masswerkfenster zum Gewerbemuseum konsultieren (3.3.1892 und 14.2.94) und möchte sich mit ihm in Bezug auf den Kirchenneubau St. Michael in Zug beraten (16.2. und 24.2.1893). Vgl. ebd.

¹⁴⁹ So Fensterbekrönungen an einem Haus in Scharans, wohl das Haus Gees, und Säulenornamentik an einer Kirche in Villa. Siehe 33-SKB-1876-1.

sorgfältig herausgearbeitet. Bildaufbau und zeichnerisches Können überzeugen aber noch nicht. Neben dieser Reise sind in jener Zeit auch Besuche von Kirchen und Klöstern in näher gelegenen Gemeinden um Zürich und um Baden zeichnerisch belegt. Nach seiner Ausbildung war mit Rahn ein Auftrag abgesprochen, das aufwendig gestaltete Chorgestühl der Klosterkirche Wettingen aufzunehmen, was Moser hingegen erst nach der Zeit in Paris an der Ecole des Beaux-Arts ausführen wollte.¹⁵⁰ Ob der Auftrag je zu Stande kam, ist nicht bekannt. Allerdings nahm er für seinen Mentor die Wettinger Fenster auf, wie aus einem Brief Ende 1884 hervorgeht.¹⁵¹ Auch trug Moser Rahn andere Bauaufnahmen zu, so von der Zurzacher Stiftskirche; Moser blieb Rahn zeitlebens freundschaftlich verbunden. Als er Anfang März 1883 in Paris von Rahns Berufung zum Professor für Kunstgeschichte ans Polytechnikum hört, sendet er ihm einen überschwänglichen Brief: «Ich gratuliere auch der Bauschule, die nun wieder einen ihrer sehnlichsten Wünsche erfüllt sieht. Ich danke Ihnen von Herzen mit allen Bauschülern für die Annahme des Rufes, durch die der Bauschule und der Wissenschaft nur Gutes, Positives und Wahres entspiessen wird – Ich danke Ihnen dafür!» Und dann: «Welch herrlichen Zielen haben Sie die Hand gereicht. Gibt es etwas schöneres als solchen, die nach höchstem streben den Weg zu zeigen, das Licht der Wahrheit zu entzünden; – als Kunstjünger die Kunst sehen, begreifen und erfassen lernen.»¹⁵²

Es kann an dieser Stelle schon vorweggenommen werden, dass es gerade Rahn war, durch den jungen Architekten vor dessen Aufenthalt in Paris ans Herz legte zu «Zeichnen und nach Alterthümern [zu] forschen»¹⁵³. Moser hat sich Rahns Methode der Kunstgeschichte als Leitspruch zu eigen gemacht – vorerst als Kunstliebhaber und später dann als Architekt.

2.3 Autographieren

Mosers Studium vor der Natur der Objekte war nicht alleine seinem Mentor Rahn verdankt, sondern ebenfalls seiner Ausbildung an der

¹⁵⁰ Karl Moser in einem Brief an Johann Rudolf Rahn vom 15.12.1884, Zentralbibliothek Zürich, FA Rahn 1470 & r 34.

¹⁵¹ Brief aus Wiesbaden vom 15.12.1884. vgl. ebd.

¹⁵² Brief aus Paris vom 3.3.1883. vgl. ebd.

¹⁵³ Rahn zitiert aus: Weber 2004, S. 59. Viele Skizzen Rahns sind im Tafelteil abgebildet. Siehe ebd., S. 109–172.

Bauschule des Polytechnikums geschuldet. Im Juni 1880 leitete Professor Julius Stadler eine Exkursion nach «Ober-Italien und Tessin»¹⁵⁴, nach deren Teilnahme Moser einen 15-seitigen Bericht verfasste. Blumig und überschwänglich beschreibt er den Weg «nach Italien!» übers Bündnerland nach Chiavenna, Soglio, «nun per Dampfer gegen Como [...] und eilten zum Dom. Welch herrliches Bauwerk!»¹⁵⁵ Über die Sacri Monti bei Varese führte die Reise weiter den Lago Maggiore entlang bis nach Locarno und die Leventina hinauf bis nach Airolo. Zum Schluss wanderten sie über den Gotthard zurück in die Innerschweiz.

Eine zeichnerisch konsistente Anzahl ähnlicher Motive sind von jener Exkursion in den Skizzenheften vorhanden. Stereotypisch reihen sich verschiedene Bautypen auf, von denen viele vom See her flüchtig aufgenommen sind und meist im Zentrum des Blattes zu liegen kommen.¹⁵⁶ An einzelnen Stationen wurden Bauwerke sehr genau in Grund- und Aufrissplänen sowie Perspektiven dargestellt. So gibt es eine perspektivische Innenraumaufnahme eines Renaissance-Zimmers in Chiavenna aus der Hand von Prof. Stadler, die Moser anschliessend autographierte, also zum Druck auf die Druckvorlage übertrug. Aufgrund dieser Vorgehensweise sind einige sorgfältig ausgearbeitete Bilder erhalten, die dann innerhalb des polytechnischen Bauschülervereins *Architektura* vertrieben wurden. Auch die Wegkapellen auf dem Monte Sacro hat Moser autographiert, aber auf der Grundlage eigener Skizzen. Beispielhaft kann der Prozess der zeichnerischen Übertragung an einer dieser Wegstationen vorgeführt werden. [Abb. 14] Die Skizze einer Nischenarchitektur in der Form eines Triumphbogens mit Nischenbrunnen hat Moser im Skizzenheft zeichnerisch festgehalten. Deutlich setzt sich die etwas hölzern formulierte Architektur vor aufwendig, aber formelhaft gezeichnetem Buschwerk ab. [Abb. 15] In der sorgfältigen Reinzeichnung, zu der möglicherweise Skizzen der Mitstudenten der Ergänzung halber zur Verfügung standen, wurden nun Details wie die Giebelstatuen und das Gebälk des Tores links sowie die entsprechende Wegführung ergänzt. [Abb. 16] Im autographierten Druck sind dann aber einige charakteristische Merkmale der Architektur deutlich zurückgenommen worden. Vor allem das Gebälk des Triumphbogens, die

¹⁵⁴ Moser 1881, Titel.

¹⁵⁵ Moser 1881, S. 8.

¹⁵⁶ Siehe gta Archiv / ETH Zürich, Karl Moser, Signatur 33-1880-SKB-1.

Voluten zum Giebel und die Figuren wurden weggelassen und durch eine Ballustrade ersetzt. Zudem wurde, um der Stützmauer des Weges die monotone Helle zu nehmen, zusätzlich Schatten und Risse eingefügt. Die aufgenommene Architektur wurde soweit vereinfacht und aufbereitet, dass sie im Druck gut zur Geltung kommen konnte. Dass dabei wesentliche Gestaltungsmittel der ursprünglichen Architektur verloren gingen, störte offenbar nicht. Wichtig war die stimmige, malerische Präsentation.

Die Herstellung bildnerischer Reproduktionen war zwar ein aufwändiges Prozedere, aber offenbar auch das Ziel der Bauaufnahmen und so letztlich auch der Exkursion. Dem perfekt gearbeiteten Bild wurde am meisten Aufmerksamkeit zuteil. Allerdings konnten anhand des Verfahrens von Bauaufnahme, Reinzeichnung, Umzeichnung und Druck, auch viele Schritte des Kopierverfahrens eingeübt werden. Eine derartige Beschäftigung mit dem Bild spornte denn auch die Mitglieder des Bauschülerversins *Architektura*, zu denen seit November 1879 auch Moser zählte, zu weiteren Arbeiten an. Das Ziel des Vereins war die Herstellung und anschließende Verteilung von Autographien nach eingereichten Zeichnungen. Wer keine Arbeit beisteuerte, musste einen Beitrag zahlen. Gleichzeitig wurden Vorträge abgehalten und gesellige Anlässe ausgerichtet. Moser hielt bei einem der Anlässe einen Vortrag über Beromünster, und einen über das Kloster Wettingen, dem ein Vereinsausflug ins Kloster folgte: «Es wurde beschlossen, das Ganze aufzunehmen; Moser & Günthardt wählten die Decke, Lehmann eine Thüre, Broillet den Thürrahmen, Zehnder den figürlichen Schmuck daran, u. Stadler, der zuerst noch etwas im Kreuzgange zeichnete, ein Stück Wand; Gull nahm in der Abtskapelle nebenan einen feinen Renaissancefries über der Thüre auf. Erst nach 12 Uhr brachen wir die Arbeit ab u. zogen mit Hinterlassung aller unserer Geräte nach Baden in das gastfreie Haus der Familie Moser.»¹⁵⁷ Zudem brachte es Moser bis zu seinem Austritt im Juni 1882 auf mindestens sieben Autographien und engagierte sich sowohl als Präsident als auch in anderen Funktionen.¹⁵⁸ Das Engagement im Verein *Architektura* barg neben der Weiterentwicklung in der Architekturzeichnung die Möglichkeit sich

¹⁵⁷ Ausflug nach Wettingen, 20.6.1880, *Architektura* Protokollbücher Hs 1149. Für den Hinweis auf die Protokollbücher bedanke ich mich freundlichst bei Cristina Gutbrod.

¹⁵⁸ *Architektura* Protokollbücher Hs 1149.

ausserhalb des klassischen Kanons auch mit mittelalterlichen Motiven auseinanderzusetzen. Allerdings war dies eher ein bauhistorisches, fast archäologisches Vorgehen, indem die einzelnen Architekturen sehr genau, im Falle von Mauern teilweise auch steingerecht aufgenommen wurden. Anhand einer Autographie aus Mosers Hand vom Portal des Landvogteischlosses in Baden wird jedoch deutlich, dass wie bei den Autographien vom Monte Sacro auch hier die Originalaufnahmezeichnung verändert wurde. Zusätzlich zu den Schmuckelementen und den Rissen in Architrav oder Pilastern wurden seitlich des Portals Steine der Mauer angedeutet, um eine vermeintlich bessere Wirkung zu erzielen. [Abb. 17] In der originalen Vorlage zur Autographie fehlen diese Steine.

Das Beispiel des Bauschülerverss zeigt gut, wie der Impetus zur zeichnerischen Äusserung in strukturierte Bahnen gelenkt wurde. Jede Zeichnung wird so lange überarbeitet, bis sie als perfekter Druck anderen zur Verfügung gestellt werden kann. Der individuelle Strich hat an dieser Stelle keine Bedeutung und damit passt das Verfahren exakt zu den damals omnipräsenten Vorlagen- und Musterbüchern. Abzeichnen gehörte auch zum Unterricht. Es gibt in den Skizzenbüchern Mosers einige Zeichnungen «nach Prof. Stadler» und auch andere Skizzen können entsprechenden Abbildungen in Büchern zugeordnet werden.¹⁵⁹ Moser selbst wird sich später ganz dezidiert von Werken wie die Publikation von Paul-Mary Letarouilly distanzieren, der mit dem Tafelband *Edifices de Rome* ein geglättetes Abbild von Gebäuden Roms liefert.¹⁶⁰

2.4 Der gotische Blick

Vor Mosers Reise nach Paris, machte er wegen einer dort grassierenden Typhus-Epidemie in Genf Station und verbrachte einige Wochen an der dortigen Ecole des Beaux-Arts. Er schreibt am Ende des Jahres 1882 im Zusammenhang mit einer Bauaufnahme zur Zurzacher Stiftskirche an Johann Rudolf Rahn auch seine Eindrücke vom Genfer Aufenthalt: «Ab dem herrlichen

¹⁵⁹ Siehe gta Archiv / ETH Zürich, Karl Moser, Signatur 33-1879-SKB-1. Der Limburger Dom beispielsweise hat Moser aus Franz Bocks *Rheinlands Baudenkmale des Mittelalters* abgezeichnet.

¹⁶⁰ Vgl. Letarouilly 1868. Zur Kritik Mosers vgl. gta Archiv / ETH Zürich, Karl Moser, Signatur 33-1912-TGB-3.

Genferdom bin ich erstaunt. Es ist die erste Kirche, die ich in edlem gothischen Style so reich durchgeführt sehe, die erste gothische Kirche, deren edle Proportionen des Innern einen wahrhaft erhebenden Eindruck auf mich machten. (Ich vergleiche meine die gothischen Kirchen diesseits der Alpen). Der weite schöne Raum des Mittelschiffes, der Anblick des in horizontaler & ferticaler Richtung so edel gegliederten Chors, die malerische gewaltigen Perspektiven und Durchblicke gegen das Transcept; das sorgfältig und oft sehr schön gearbeitete Detail bringen dasselbe wohltuende und begeisternde Gefühl hervor, das ich so lebhaft in einigen Mailänder Kirchen empfand.»¹⁶¹ Eine genau diesem Wortlaut entsprechende Zeichnung mit Blick zum Chor findet sich in einem Skizzenbuch jener Zeit. [Abb. 18] Moser hat Dienste, Rippen, Gurtbogen und Gesimse der Genfer Kathedrale sehr sorgfältig in einzelne Linien übertragen und die Vertikalen sogar mit einem Lineal aufgezeichnet. Bis auf wenige Stellen, die er leicht schraffierte, wird nur mit diesen Linien der Raum auf dem Papier aufgebaut. Er gibt weder eine Lichtstimmung wieder, noch versucht er eine malerische Komposition.

Da die räumliche Ausdehnung des Innern des Kirchenbaus die rechte Seite des hochgeklappten Skizzenbuches bei der zeichnerischen Übertragung sprengte, benutzte er einen Teil der gegenüberliegenden linken Seite und trug dort das Gewölbe nach. Ferner studiert Moser die Geschichte der Kathedrale und notiert Wesentliches dazu auf.¹⁶² Im genannten Brief an Rahn spricht Moser davon, dass ihm die Altstadt Genf gefalle, da «viel Stoff zum Studieren» vorhanden sei. Er nennt die Altstadt, das «Aristokratenviertel mit einigen hübschen Hofarchitekturen und Facaden, das hotel de ville und palais de justice»¹⁶³. [Abb. 19] Tatsächlich findet sich auch eine Zeichnung der Hofseite des Rathauses im Skizzenbuch, das er mit den übereinander gestellten Loggien ohne ein Stimmung visualisierendes Moment darstellt. Auch hier sind es wieder nur die Umrisslinien der einzelnen Architekturteile, mit denen die schmale Fassade des Gebäudes des späten 15. Jahrhunderts auf dem Blatt aufgebaut wird. Diesmal werden die horizontalen Linien der Gesimse mit dem Lineal gezeichnet.

¹⁶¹ Karl Moser in einem Brief an Johann Rudolf Rahn vom 29.12.1882, Zentralbibliothek Zürich, FA Rahn 1470 & r 34. Dieser Briefwechsel wurde nach Abschluss der vorliegenden Arbeit abgedruckt in: Thomas Gnägi, «...das Licht der Wahrheit zu entzünden...» – *Pariser Briefe des jungen Architekten Karl Moser an Professor Rahn*, in: ZAK 69 (2012), H. ¾, S. 337–341.

¹⁶² gta Archiv / ETH Zürich, Karl Moser, Signatur 33-1882-SKB-1.

¹⁶³ Karl Moser in einem Brief an Johann Rudolf Rahn vom 29.12.1882, Zentralbibliothek Zürich, FA Rahn 1470 & r 34.

Ganz anders verfährt Moser bei folgenden Zeichnungen: Zu Beginn seines Studiums im Frühjahr 1883 an der Pariser Ecole des Beaux-Arts zeichnete Moser ein Fassadenstück der ruinösen Tuileries, die damals noch nicht vollends abgebrochen waren. [Abb. 20]¹⁶⁴ Die von einem Gesims getrennten, übereinander gestellten Säulenreihen geben ein sehr plastisches Relief wieder, denn die Schattenstreifen und die hellen Partien der Wand wechseln sich in der Zeichnung rhythmisch ab. In ähnlicher Art gibt Moser den Eckpavillon der Parkfassade der Tuileries wieder. Die detaillierte Zeichnung zeigt eine komplexe architektonische Staffelung. [Abb. 21] Den Donon-Flügel des Louvre skizziert er den Umrissen nach ganz ab, nimmt aber nur beim seitlichen Eckpavillon die Fassadengestaltung auf und belässt die restlichen Partien als leere oder leicht schraffierte Flächen. [Abb. 22] Er lenkt den Fokus auf einen ganz bestimmten Teil, den er ausarbeitet: Dem Wandaufbau mit Gesimsen, Säulen und der durch Stilformen strukturiert gegliederten Fassade schenkt Moser am meisten Aufmerksamkeit.

Eine Perspektive des Grand Pavillon de l'horloge, dem Mittelteil der Westfassade im Hof des Louvre, ist für Mosers damaligen Blick auf die Architektur bezeichnend. [Abb. 23] Durch den schrägen Winkel werden die vorstehenden Doppelsäulen und die verkröpften Gebälkzonen in den unteren zwei Geschossen dominierende Struktur motive, über dem sich das dritte Obergeschoss mit Giebelzone und geblähtem Dach aufbauen. Moser zeichnet explizite Details des Gebälks des Eingangs unmittelbar daneben, indem er durch lavierte Stellen die Schattenpartien hervorhebt und so das starke Relief von Halbsäulen und Verkröpfungen herausmodelliert. [Abb. 24]

Diese frühen Zeichnungen von Paris waren jedoch nicht die ersten zur französischen Metropole in Mosers Skizzenbuch. Überraschenderweise fertigte er ausgerechnet von der stilistisch heterogenen, im Innenraum spätgotischen Kirche St. Etienne du Mont einige Detailstudien an, die einerseits das spezifisch Uneinheitliche, wie die heterogen übereinander gestapelten Architekturteile der Fassade aus dem frühen 17. Jahrhundert mit verschiedenen Gebälk- und Giebelzonen sehr genau zeigen. [Abb. 25] Andererseits dokumentiert er insbesondere den charakteristischen Innenraum. Moser beginnt mit einer Bauaufnahme und zeichnet den Wandaufriß mit

¹⁶⁴ Tatsächlich sind auf dem Gesims des Fassadenstücks, das durch einen Bretterzaun als Baustelle markiert ist, zwei Personen mit der Schleifung der Anlage beschäftigt.

dreizonigem Aufbau mit Masswerkfenstern. [Abb. 26] Er setzt mit der Zeichnung des Wandaufnisses direkt an der Falznaht des Skizzenbuches an, sodass die Skizze kurz nach der Hälfte im hochgeklappten Buch bereits fertig und der untere Teil der Seite leergelassen ist. Gekonnter verfährt er bei einer weiteren Zeichnung von den beidseitig angeordneten berühmten Wendeltreppen der Kirche, die sich um Rundpfeiler drehen. [Abb. 27] Rechts am unteren Rand hat Moser mit Lineal das Podest der direkt neben ihm stehenden Säule gezeichnet. Darüber erhebt sich riesenhaft der Säulenschaft, der das Kirchenhaupt- und Nebenschiff sowie den Lettner im Hintergrund umso plastischer erscheinen lässt. Die Gewölbe gehen über die Seite des Skizzenbuchs hinaus. Diese hoch proportionierten Innenräume will Moser nicht so einfach dem Format des Skizzenbuches unterordnen. Das Raumgreifende, das den Betrachter durch eine Art ihn überwältigendes *all over* des skizzierten Kircheninnenraumes, wird durch die riesenhafte Säule im Vordergrund ganz bewusst gesteigert. Dies versucht Moser mit einer weiteren Zeichnung zu überwinden, in dem er einen ganz spezifischen Ausschnitt rahmt. [Abb. 28] Ein dunkel schraffierter Spitzbogen und eine hohe Brüstung mit Balustern, die den berühmten Lettner im Zentrum der Kirche grösstenteils verdeckt, öffnen den Blick in das Hauptschiff der Kirche. Durch die schattierte Innenwand des Spitzbogens, also auf der Seite des Betrachters, wirkt das Innere der Kirche umso heller und die Linien auf dem weissen Papier umso klarer. Auch in dieser Zeichnung wurde mit leeren Flächen gearbeitet, diesmal sind es die blanken Oberflächen der breiten Rundpfeiler, die alternierend zu den Linien der Bogen, Rippen, Gurten und Gesimse, sowie dem vertikal schraffierten Raum der Seitenschiffe dahinter den Eindruck vermitteln, als löse sich die Wand in eine komplexe Struktur auf. Der Standpunkt Mosers war sicherlich erhöht, jedoch nicht so hoch wie die Galerie im Seitenschiff. Die Rahmung entspricht also nicht einer realen Situation in der Kirche, sie wurde vielmehr für diese Zeichnung von Moser konstruiert, um ein besonderes Thema, wie die ausserordentliche architektonischen Struktur des Vierungspfeilers explizit zu fokussieren.

Mit der Fenstermetapher bedient sich Moser eines «Ausblicksfensters», wie es Leon Battista Alberti aus den *fenestrae prospectivae* der Antike in einen «neuzeitlichen Bildbegriff» überführte, nämlich den des «distanzierten und simultan überschaubaren Bildes.»¹⁶⁵ Das Bild im Bild ermöglicht dem Zeichner

¹⁶⁵ Blum 2008, S. 119.

einen distanzierten und reflektierenden Blick auf das Objekt. Stärker als bei einer Zeichnung sonst, wird der Gegenstand innerhalb der Abgrenzung fokussiert und erhöht. Die Architektur als Rahmung lässt den Betrachter am gerahmten Motiv aktiv teilnehmen. Der Raum, der sich hinter der Betrachterebene öffnet, wird mit dem Architekturrahmen als intermediale Schnittstelle an den Betrachter gebunden. Dieser ist zwar ausserhalb der Architektur, schaut aber über den Rahmen in diese hinein.

Ein analoges Beispiel derart bildlicher Rahmung, das thematisch Mosers Fenster nahesteht, ist im kunsthistorischen Lehrbuch Augustus Charles Pugins abgebildet.¹⁶⁶ Wird in der abgebildeten romanischen Fensteröffnung des Frontispiz' der *Engraved Specimens of the Architektural Antiquities of Normandy* von 1828 die Turm- und Dachlandschaft eines Stadtteils von Caen inszeniert, ist es im Skizzenbuch Mosers die Architektur der Gotik der Pariser Kirche St. Etienne. Es ist eine malerische Form der bildlichen Inszenierung. Der Blick wird auf die Säulen und die Ansätze der Gewölbe über dem Lettner gerichtet. Wichtig scheinen Moser die vielen räumlichen Vertiefungen, die Vor- und Rücksprünge, das Plastische dieser Wandpartie. Von Wand kann hingegen kaum mehr gesprochen werden, denn mit den grossen Rundpfeilern, die direkt in die Archivolten der Arkaden und in die Gewölberippen aufgehen sowie mit den Masswerkfenstern hinter dem Seitenschiff und im Obergaden werden jegliche geschichteten Mauerpartien zu kleinsten Zwickeln – gezeichnete Wand als solche existiert nur andeutungsweise. Es sind höchstens die Zwischenräume von Linien, die Restflächen von Mauern darstellen. Die Wirkung des komplexen Stützensystem der Kirche steht also im Fokus des Zeichners. Mit der Skizze wird dies als Spiel von Linien und räumlichen Vertiefungen inszeniert. Der Spitzbogen des gotischen Fensters lenkt den Blick auf die strukturelle Zergliederung der Wand und ihre konstruktive Ästhetik.

2.5 Strukturlinien

Wie aus den Zeichnungen in den Skizzenbüchern Mosers zu entnehmen ist, gilt sein Interesse um 1882/83 sowohl gotischen Innenräumen als auch Aussenansichten, die stark reliefierte, fast durchbrochene Fassaden aufweisen. Der dezidiert konstruktive oder abstrahierende Blick Mosers auf die Architektur

¹⁶⁶ Siehe Pugin 1828, Frontispiz.

wird gerade durch den Zeichenstift in der Zeichnung konkret. Die einzelnen Architekturteile sind in der bildlichen Übertragung auf ein Blatt Papier für sich zeichnerisch-konstruierend oder eben architektonisch-abstrahierend. Sie bestehen vorwiegend aus Linien; Flächen werden schraffiert dargestellt. Innenräume gotischer Kathedralen werden von Mosers zeichnerisch also fast nur aus senkrechten Linien gebildet, was bei einer Innenraumperspektive von Beauvais, ebenfalls vom März 1883, besonders deutlich wird. [Abb. 29] Zwischen zwei Bündelpfeilern hindurch ist der Blick rechts der Vierung, wenige Schritte hinter dem Querschiff schräg in den Chor gerichtet. Rechts schaut man in die Tiefe des mittleren Seitenschiffs, das in den Chorumgang mündet. Die Gliederung der dreizonigen Mittelschiffswand auf der linken Chorseite besteht in den oberen Zonen über den Arkaden wegen der perspektivischen Verkürzung aus senkrechten Linien, die von Maasswerk und einem Gesims in der Horizontalen zusammengebunden werden. Diese perspektivische Fluchtlinie, die vage auch mit der Aneinanderreihung der Kapitelle erreicht wird, schafft in der Zeichnung eine Räumlichkeit. Die aus senkrechten feinen Strichen gezeichneten Pfeiler im Vorder- und im Mittelgrund werden zudem von waagrechten Linien zusammengehalten, die den Fugenstrich der geschichteten Steine andeuten. Diese werden aber wegen der auskragenden Dienste in der Darstellung wie Wellen auf und ab geführt. Erst die genannten Linien und die in den senkrechten Kehlen verschatteten Partien vermitteln den Eindruck massiver Steinpfeiler, die das notwendige Gegengewicht zu dem in der Zeichnung feingliedrig ausgeführten Chorbereich abgeben.

Im Gegensatz zu solch senkrechter Betonung sind etwa beim Genfer Rathaus, wie erläutert, vor allem die Gesimse in der Zeichnung in waagrechte Linien übersetzt. [Abb. 19] Die kurzen Säulen mit ausladenden Kämpferplatten stützen die Arkaden und diese wiederum die Brüstungen der Gallerien – es sind also immer gleiche architektonische Elemente übereinandergestapelt. Die horizontale Prägung ist stärker gewichtet als bei der Zeichnung der Kathedrale.

Moser interessiert sich vor allem für sichtbare Linien der Architektur, die er in die Zeichnung überträgt. Vorwiegend arbeitet er also gliedernde Architekturteile heraus und lässt die geschlossene Mauer in den Hintergrund treten, indem er sie zeichnerisch kaum artikuliert. Ferner interessiert ihn die damit zusammenhängende Grundstruktur der Gebäude. Eine in dieser Hinsicht

bedeutende entwerferische Tradition hat sich nach Jean-Nicolas-Louis Durands Handbuch, den *Précis des leçons d'architecture*, am Beginn des 19. Jahrhunderts manifestiert. Die vor allem aus horizontalen und vertikalen Linien bestehenden Musterzeichnungen zeigen eine rationale Ästhetik, die (wohl teilweise auch vermeintlich) auf einem konstruktiven Raster gründen. Dieser Durand'sche Strukturalismus ist im Wesentlichen auf den Grundriss bezogen, wobei die eingezeichneten Achsen in der Fassadengliederung eine Entsprechung finden: Die «Scheidemauern, welche nicht nur das Innere in verschiedene Theile spalten, sondern auch noch die Hauptmauern unter sich verknüpfen, müssen [...] da, wo Säulen am Aeußern eines Gebäudes vorkommen, die einer derselben entsprechen.»¹⁶⁷ In dem für die zweite Hälfte des 19. Jahrhunderts wichtigen Theoriewerk Karl Böttichers, *Die Tektonik der Hellenen*, entspricht genau jenes «Erfassen der struktursymbolischen statischen Ideen eines Bauwerks» dem «Ideal der Baukunst»¹⁶⁸.

Ein Jahr vor Mosers Aufenthalt in Genf und Paris, studierte er bei einer kurzen Reise in norditalienische Städte vor allem Palazzi und benutzte zur Darstellung der Bauaufnahme des öfteren Raster genannter Art. Er markierte in den gezeichneten Grundrissen die Säulen und die Kreuzgewölbe, so dass aneinander geschobene quadratische Felder mit Eckpunkten die Gebäudestruktur definierten.¹⁶⁹ Der strukturierte Aufbau ist bei einer Bauaufnahme des Palazzo Balbi in Genua besonders markant eingezeichnet. [Abb. 30] Neben einem Grundriss entsteht auch ein Längsschnitt, der nur aus einzelnen Architekturelementen gezeichnet wurde und den Bau als Gesamtkörper nicht zeigt: Die strukturelle Logik eines tragenden Gliedersystems von Säulen, Pfeilern, Bogen mitsamt den Treppenläufen, kommt bei dieser ausschnittshaften Zeichnung besonders gut zur Geltung. Moser zeichnete gewissermassen das innere Gerüst des Baus, zumal er die Aussenmauern ganz weggelassen hat. Auch die einzige Perspektive, die einen Blick in das Treppenhaus zeigt, lässt durch die Stellung der Säulen und den mit Lineal gezogenen Hilfslinien das dem Gebäude zugrunde liegende Raster erahnen.

Solch klassizistischem Gliedern stellt sich das gotische Prinzip der organischen Gesamtform entgegen, die vielfach mit dem Namen Eugène

¹⁶⁷ Durand 1831, S. 49.

¹⁶⁸ Mayer 2004, S. 96.

¹⁶⁹ Weiter Skizzen des Palazzo siehe gta Archiv / ETH Zürich, Karl Moser, Signatur 33-1881-SKB-3.

Emmanuel Viollet-le-Duc, ihrem berühmten Verfechter in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts, verbunden wird. Viollet-le-Duc griff auf architektonische Traditionen zurück, die im Mittelalter ihren Anfang nahmen. Nach Werner Oechslin würde auch er sich letztlich auf klassische Proportionstheorien berufen, jedoch um «deren – fortgesetzten – Anwendung»¹⁷⁰ in einer mittelalterlichen Tradition zu sehen. Dass sich Moser damals dezidiert mit Viollet-le-Duc auseinandersetzte, belegt eine Stelle im Brief an Rahn: «Ich lese und zeichne eifrig aus Viollet-le-Duc und bewundere von Tag zu Tag mehr die Feinheit von Wort und Bild.»¹⁷¹ Dazu hat er zwei sorgfältige Zeichnungen einer Ansicht und eines Grundrisses der grossen Treppe des Château de Montargis gefertigt, die er aus dem fünften Band des *Dictionnaire raisonné de l'architecture* abgezeichnet hat.¹⁷² [Abb. 31] Die Ansicht der Treppe mit ihren Bogen gleicht in verblüffender Weise dem Schnitt durch den Palazzo Balbi in Genua. [Abb. 30] Nur zeigen Bogen und Pfeiler im mittelalterlichen Beispiel Montargis' die Konstruktion des Abstützens und eine in sich geschlossene Form, hingegen im Genueser Palast der Renaissance nurmehr ein additives Zusammensetzen und Übereinanderstapeln immer gleicher Teile – ohne inneren Zusammenhang. Viollet-le-Duc war der Verfechter des Mittelalters, das er auf den Schild der Kunstgeschichte hob.¹⁷³ Für die architektonische Entwicklung, die danach folgte, konstatierte er deren Niedergang. So war der gotische Blick Mosers – also die Rahmung mit einem gotischen Spitzbogen – von Saint Etienne du Mont nicht nur von stilistischem oder von konstruktivem Interesse. Er verleiht vielmehr Mosers Erkenntnis Ausdruck, als gotisch eine strukturelle Gesamtform zu bezeichnen im Gegensatz zum damals üblichen additiven Gliederbau.

So kann das Abtragen der ruinösen Tuilerien, das Moser im Skizzenheft mitsamt den Bauarbeitern mit Spitzhacke abgezeichnet hat, insofern metaphorisch verstanden werden, als dass das überholte System der übereinander gestapelten Renaissancearchitekturen und ihren Nachfolgern überholt wäre. [Abb. 20] Selbstverständlich ist solches nicht absolut zu verstehen, denn nach Paris hat Moser zumindest während seines ein Jahr

¹⁷⁰ Oechslin 2010, S. 215.

¹⁷¹ Karl Moser in einem Brief an Johann Rudolf Rahn vom 29.12.1882, Zentralbibliothek Zürich, FA Rahn 1470 & r 34.

¹⁷² Zum Vergleich siehe Viollet-le-Duc 1868, S. 289.

¹⁷³ Vgl. besonders das Kapitel *Huitième Entretien*, indem Viollet-le-Duc den Niedergang der Architektur nach dem Mittelalter beschreibt. Viollet-le-Duc 1863, S. 321–384.

dauernden Italienaufenthaltes im Jahr 1887, sich ganz offensichtlich auch mit der Renaissance auseinandergesetzt. [Abb. 32/33] Allerdings war nur ganz selten ein Grundriss oder ein Schnitt mit aufgeführt. Das architektonische Detail sowie Innenräume und Schmuckformen standen dezidiert im Zentrum der zeichnerischen Aufnahme.

Mittlerweile hatte Moser Berufserfahrungen im Büro seines Vaters und anschliessend bei Friedrich Lang in Wiesbaden gewonnen. Nach dem fast einjährigen Aufenthalt in Italien absolvierte er zunächst seinen Militärdienst und eröffnete 1888 zusammen mit dem ursprünglich aus St. Galler stammenden, aber in Karlsruhe beheimateten Robert Curjel, den er im Büro Lang in Wiesbaden kennenlernte, ein gemeinsames Büro in Karlsruhe. 1889 reiste er erneut nach Paris, diesmal über die grossen französischen Kathedralen von Rouen, Amiens, Reims und Soissons. Die Beobachtungsgabe blieb ihm erhalten. Nach wie vor interessierten ihn architektonische und vermehrt auch ästhetische Phänomene wie die Wirkung der in den verschiedenen Kathedralen realisierten Wandgliederung und Dekoration, die Moser im Skizzenheft nun vorwiegend beschreibend analysiert. Damals wurde der Wettbewerbsbericht zu einer Kirche im Bläsiquartier in Basel veröffentlicht, zu dem das Büro im Sommer erfolglos ein Projekt im so genannten «Uebergangsstyl»¹⁷⁴ zwischen Romanik und Gotik eingereicht hatte. Obwohl dem Büro Curjel & Moser keine Auszeichnung ausgelobt wurde, attestierte die Kommission dem Projekt eine «gute künstlerische Leistung» und den Architekten «ein gutes Studium der mittelalterlichen Formenwelt»¹⁷⁵. Mosers notierte Frage am Ende der Aufzeichnungen, zeigt ein Interesse an ästhetischen Themen, die über das rein stilistische hinausweisen: «Hat schon jemand über die Ursachen der Schönheit im goth Styl gesprochen oder geschrieben?»¹⁷⁶ Seine Analyse ist vergleichend: «Reims. Hier fehlt was die Façade von Amiens so schön macht, die horizontalen Linien. Hier strebt alles in die Höhe. Horizontalen sind nur 3 da. Sockel. Gesims über & unter der Rose. Die die Pfeiler bekleidenden Fialen sind von übergrosser Schlankheit. Dasselbe gilt von der obern Statuengallerie welche auch ein kräftiges Heraustreten des Mittelgiebels verhindert. Ein beinahe unangenehmes Verticalsystem beginnt mit den beiden Thurmaufsätzen. – Ich glaube kaum,

¹⁷⁴ SBZ 14 (1889), S. 98.

¹⁷⁵ Ebd.

¹⁷⁶ gta Archiv / ETH Zürich, Karl Moser, Signatur 33-1889-SKB-1.

dass Helme hier glücklich aussehen würden. Die Basis ist für eine kräftige Wirkung schon zu klein. – Die mittlere Partie mit der Rose ist als die ruhigste auch die schönste. Die Portale sind prächtige Decorationsstücke aber auch ohne architektonischen Halt. Die Linien wackeln alle. – die Portale von Amiens gefallen mir besser. [...] Auch gibt es hier keine grosse Linie, die die Fenster und die Triforienarchitektur zu einem grossen Motif zusammenzieht.»¹⁷⁷

In diesen Zeilen zeigt sich Mosers Auseinandersetzung mit den Strukturlinien gotischer Kathedralen, mit ihren vertikalen Stützen und horizontalen Gesimsen, in dem er die Wirkung unterschiedlicher formaler Lösungen analysiert. Zu Rouen führt er aus, dass die senkrechten Linien nicht von guter Wirkung seien, es wäre zuviel der Geometrie. Für Moser ist wohl Amiens das beste Beispiel, bei dem er die Linie als Hauptmerkmal der Gotik besonders gelungen umgesetzt findet: «Die Façade ist grossartig. Im grossen ganzen wieder grosse Linien innerhalb welcher ohne diese zu beeinträchtigen eine reiche aber klare Dekoration Platz hat.»¹⁷⁸

Ganz dezidiert und mit einem hohen Mass an Akribie analysiert Moser verschiedene Bauwerke. Er zeichnet sie mannigfaltig und beschreibt sie ausführlich, um Wesentliches zu erkennen und diese Erkenntnis auch entsprechend umzusetzen.

In der vorliegenden Arbeit standen bisher Zeichnungen Mosers im Zentrum, mit denen Karl Moser bestehende Architektur aufnahm und analysierte. Im folgenden zweiten Teil wird untersucht, ob und wie er die Erkenntnisse aus der Aneignung und Auseinandersetzung mit historischer Architektur durch Zeichnungen in seine eigenen Neubauprojekte überführt.

¹⁷⁷ Ebd.

¹⁷⁸ Ebd.

Teil II

STILKOMPOSITION UND FREIE SKIZZE

KOMPONIEREN

Erst im Verlauf des 19. Jahrhunderts hat sich der Begriff Komponieren für das zeichnerische Entwurfsverfahren etabliert. Wie in den Ausführungen im ersten Teil der vorliegenden Untersuchung dargelegt wurde, war darunter das Zusammenstellen von Stilformen zu einem gestaltmässigen Ganzen gemeint. Meist wurde das Komponieren über den Grundriss und den Aufriss bewerkstelligt und weniger über die perspektivische, frei formulierte Ideenskizze. Diese wurde als autonome Entwurfsskizze erst gegen Ende des 19. Jahrhunderts üblich. Die Skizze als zeichnerische Notiz, als zeichnerische Bauaufnahme und als Vorzeichnung zum Projekt existiert allerdings in vielen Varianten, wie auch im zeichnerischen Œuvre Karl Mosers ersichtlich ist. Die Durchsicht seiner Skizzenhefte zeigt eine bewusste Strichführung, sowohl bei der Darstellung eines Eindrucks vor der Natur als auch bei der Aufnahme malerischer Architekturkonfiguration. Wird noch einmal Mosers Sozialisation, sein Engagement im Bauschülerversen *Architektura*, seine Prägung durch den Geologen Friedrich Christoph Mühlberg, durch den Philologen Jakob Hunziker, durch zahlreiche Architekten und nicht zuletzt durch den Kunsthistoriker und Mentor Johann Rudolf Rahn in Erinnerung gerufen, dann sind aus qualitativer und quantitativer Sicht im Hinblick auf seine Skizzenhefte verschiedene Aspekte zu untersuchen. Mit welcher Intention also füllte Moser zeichnend seine Skizzenhefte und welches gedankliche Gerüst mag hinter der Alterität des Dargestellten verborgen liegen. Mit dem Wissen um Mosers künstlerisches Vermögen als Aquarellist, seinen Kontakten zur Kunstszene jener Zeit und seiner Passion für das Malen von Bergformationen könnte bei der Analyse seiner Arbeiten allenfalls gefragt werden, wer den Stift führte: der Architekt Moser oder eher der Künstler Moser?

Zu unterscheiden ist dabei die Architekturzeichnung von der Entwurfsskizze, bei letzterer die Formen frei miteinander kombiniert werden und bei der sich aus einzelnen Strichen auf dem Skizzenblatt Architektur entwickelt. Entwerfen ist in den ersten fünfzehn Jahren seiner Tätigkeit als Architekt als technischer Vorgang zu beschreiben: Über den Grundriss wird im Aufrissplan die Fassade entsprechend komponiert. Die räumliche Vorstellung wird auf den Grundriss abstrahiert, die entsprechende Höhenentwicklung erfolgt im Aufriss. Erst in einem fortgeschrittenen Stadium des Entwurfs wird die Perspektive in Angriff genommen, die damals vielfach das entwerferische

Endprodukt der Entwurfsplanung bedeutet hat. Allerdings ist anzufügen, dass für Moser mit seinem aussergewöhnlichen zeichnerischen Talent immer das künstlerische Zeichnen vor der Natur im Vordergrund gestanden hat, das er im Verlaufe seines Studiums und insbesondere während seiner Zeit an der Ecole des Beaux-Arts vertiefen lernte. Dadurch hat er früh seine Fertigkeit geschult, räumliche Situationen plastisch wiederzugeben, und nicht zuletzt hat er dadurch seinen persönlichen Strich entwickelt. Es verwundert also nicht, wenn in manchen künstlerisch-zeichnerisch anverwandelten historischen Bauten in den Skizzenheften die eine oder andere Idee *in nuce* offenbar wird, die Moser dann entweder als Anregung in einem Projekt weiterentwickelte oder die er als spezifische architektonische Lösung in einem fortgeschrittenen Projekt integrierte. So liegen Idee, Skizze, zeichnerische Gedankenstütze und Entwurf manchmal in der zeichnerischen Äusserung sehr nahe beieinander.

1 Stilkanon

Moser legte 1881 bei seinem Abschluss am Polytechnikum ein Projekt vor, das ganz in der Tradition der Zürcher Architektenschule stand.¹⁷⁹ Das grossmassstäbliche Diplomprojekt *Hotel am See* hat er als einen Gebäuderiegel mit ausgeprägtem Mittelrisalit und Seitenrisaliten in einer ausgedehnten Parkanlage formuliert. [Abb. 34] In seinen Skizzenheften figurieren inmitten von anderen Sujets zwei Planskizzen, die eindeutig dem Diplomprojekt zuzuordnen sind. [Abb. 35/36] Auf der einen ist der dargestellte geometrisch angelegte Park streng axialsymmetrisch organisiert und daher von Moser in der Aufsicht nur zu Hälfte gezeichnet. Wie in der Ansicht, aus der eine deutliche topografische Stufung des Geländes abzulesen ist, sind Rasenflächen, Büsche und Bäume schräg schraffiert, Gebäude hingegen nur angedeutet. Der Aufbau des Gartens, in dessen oberen Hälfte das Gebäude zu

¹⁷⁹ Dieses Thema der Abschlussarbeit – eine eigentliche Diplomarbeit wurde erst 1881/82 eingeführt – steht in der Tradition an der Zürcher Hochschule. Gottfried Semper hatte in seinen Zürcher Jahren ebenfalls ein Hotel-Projekt – ein Kurhaus und Badhotel in Bad Ragaz – ausgearbeitet und im Anschluss daran seinen Studenten eine solche Diplomaufgabe gestellt. Vgl. Nerdinger/Oechslin 2003, S. 353. Moser lehnt sich jedoch nicht an die damalige typologische Lösung Sempers an, sondern wählte explizit den Grundriss und die Fassade des Westtraktes des Polytechnikums als Referenz für sein Hotelprojekt. In den das Gelände umfassenden Verbindungsarkaden und Pavillonbauten könnten allenfalls Mosers Reflexion auf Sempers Projekt aufscheinen. Siehe ebd. Vgl. WK 1.

stehen kommt, erinnert an barocke Gartenanlagen italienischer Villen. Der Aufsichtsplan ist von Moser mit «Villa Park» angeschrieben und wie die im Skizzenheft gleich nachfolgende seitliche Ansicht der Villa Albani in Rom belegt, hat er tatsächlich sein Diplomprojekt aus dieser berühmten Parkanlage des 18. Jahrhunderts abgeleitet.

Eine entsprechende Skizze, die er nach einer Abbildung Professor Julius Stadlers gezeichnet hat, zeigt denn auch aus seitlicher Perspektive beispielhaft, wie sich der Villa vorgelagerte, repräsentative Garten vom linken Bildrand nach rechts, in zwei Geländestufen absteigend erstreckt. [Abb. 37] Baumreihen betonen die topografischen Höhenkanten. Der Fluchtpunkt in der Mitte der Zeichnung wird durch hohe Pappeln vor einer Bergspitze zusätzlich betont. Die Architektur selbst tritt am linken Bildrand beinahe gänzlich hinter Bäumen zurück. Lediglich die Figurenreihe auf der das Dach abschliessenden Balustrade und ein Pilaster, sowie drei freistehende Säulen im Park sind als wenige architektonische Staffage zu erkennen. Der vorher genannte Plan und der dazugehörige Aufriss kann denn auch als Variation der Villa Albani und damit als Ideenskizze für ein neues Projekt gedeutet werden.¹⁸⁰

Obwohl die Villa Albani in Rom durch ihre erhöhte Lage, durch absteigende Geländestufen und durch den vorgelagerten geometrisierten Garten mit Kaffeehaus als Fluchtpunkt, die Grundstruktur für das Diplomprojekt Mosers bot, verweist letztlich, abgesehen von der Disposition im Gelände, nicht mehr viel auf die römische Villa. Die Perspektive des Projekts Hotel am See ist vielmehr eine direkte stilistische und konzeptionelle Anlehnung an den Westtrakt des Zürcher Polytechnikums von Gottfried Semper, wobei einige Anpassungen der Architektur vorzunehmen waren. So sind im Erdgeschoss zwischen die Risalite Schatten spendende Laubengänge eingespannt. [Abb. 34] Offene Loggien füllen auch die oberen Stockwerke im Mitteltrakt. Turmartige seitliche Aufbauten mit Fahnenstangen am Mittelrisalit geben der gesamten Architektur etwas Festliches und zwischen das Treppenhaus und dem Vestibül ist eine entsprechend grosse Empfangshalle

¹⁸⁰ Ein Grundriss, eine Ansicht auf Ölpapier und ein danach gefertigtes Aquarell eines Pavillongebäudes auf einer breiten Sockelbebauung mit möglicherweise angefügter Orangerie sind einer Aufgabenstellung zuzurechnen, die von ähnlichen topografischen Verhältnissen ausgegangen ist. Es kann sich dabei um eine Übung handeln, die im Vorfeld der Diplomarbeit entstanden ist oder aber um eine von der Ecole des Beaux-Arts. Siehe gta Archiv / ETH Zürich, Karl Moser, Signatur 33_H_diverse. Als Referenzobjekt dürfte die klassizistische Anlage in Genua, der Cimitero di Staglieno (1844–1851) von Carlo Francesco Barabino und Giovanni Battista Resasco, in Betracht kommen. Siehe in: Zeitler 1966, Abb. 371b.

eingefügt. Abgesehen von den seitlich gedeckten Wegen, die zu axial platzierten Pavillonbauten führen und so die architektonische Rahmung der grosszügig angelegten geometrischen Gartenanlage bilden, entspricht die wirkungsvolle Vedute des Diplomprojekts seinem Vorbild in Zürich. Gerade durch die etwas erhöhte Lage an einem See erinnerte das Idealbild zusätzlich an den zur Stadt Zürich gewandten Haupttrakt des Polytechnikums. Hingegen ist wohl die durchgehende Arkadenreihe im Erdgeschoss von der Villa Albani hergeleitet. Mag sein, dass dabei auch der Badener Kursaal Pate stand, der von seinem Vater Robert von 1873 bis 1875 ausgeführt worden war. [Abb. 38] Karl Mosers erste Architekturzeichnung überhaupt war eine äusserst sorgfältig gezeichnete Perspektive des Kurhauses seines Vaters während der Projektentwicklung, die er damals, noch nicht dreizehnjährig, «s[einem] I[lieben] Vater z[um] neuen Jahre 1873» schenkte.¹⁸¹ Und wie beim Badener Kursaal sind auch beim Diplomprojekt Arkaden im Erdgeschoss zwischen die Risalite gespannt worden. Wobei angefügt werden muss, dass Arkaden einem gängigen Motiv bei Kurbauten entsprechen.

Neben solchen ähnlichen typologischen Vorbildern suchte Moser am 3. August 1881 zwei weitere, im Vergleich zur imposanten Villa in Rom, bescheidenere Bauten auf, um ihre jeweilige architektonische Motivik im Detail zu studieren und in jeweils einer Skizze festzuhalten. Das eine Blatt zeigt eine Fernsicht auf den Hügel hinter der Kirche Neumünster in Riesbach, die damals noch eine eigenständige Nachbargemeinde der Stadt Zürich war. [Abb. 39] Dahinter ist die Albiskette angedeutet. Die so genannte Martinsburg oder auch Villa Schönau wurde 1866 errichtet und ragt in der Ferne mit dem Dachgeschoss und dem seitlich platzierten Belvedere über die sie umgebende Baumgruppe heraus.¹⁸² Zwischen der Villa und den Häusern im Vordergrund, bei denen es sich um eine lockere Ansammlung von Industriebauten des so genannten Drahtzuges handelt, füllen Baumkronen das Tal des Wolfbaches unterhalb der Forchstrasse aus. Durch die schräge Bleistiftschraffur, die den Dachschrägen im Vordergrund entsprechen, verstärkt sich zusätzlich noch die herausgehobene Wirkung der Villa, die mit ihrem Turm vertikal ausgerichtet

¹⁸¹ Ebenfalls abgebildet in: Jehle-Schulte Strathaus 1982, S. 8.

¹⁸² Siehe Chronik 1889, Taf. S. 684/685. Siehe auch unkommentierte Fotografie in *Baukultur* 2003, S. 53. Mit bestem Dank an Esther Fuchs vom Baugeschichtlichen Archiv Zürich für ihre Hilfe bei der Identifikation des Gebäudes. Die Villa an der Zollikerstrasse 107 musste dem Bau des botanischen Gartens weichen und wurde 1972 abgetragen. Vgl. Direktion der öffentlichen Bauten 1978, S. 229–231.

ist. Zudem unterscheiden sich in der Zeichnung die nur angedeuteten Häuser im Vordergrund durch ihr wenig detailliertes Äusseres und den ortsspezifischen Satteldächern vom vornehmen Aufbau der Villa, beziehungsweise vom Aufbau des Dachbereichs der Villa. Denn nur die detailliert gezeichneten Gesimse, die Balustraden des flachen Daches sowie des Turmes, die Zwillingsbogenfenster im Turm, die vom starken Südwind in der Horizontalen wehende Bannerfahne mit langem Schwalbenende und der Fahnenmast ragen hinter den Bäumen empor.

Im Gegensatz dazu wurde am selben Tag eine zweite Villa aus der Nähe abgezeichnet, die von Leonhard Zeugheer erbaut wurde. [Abb. 40] Die Loggia der klassizistischen Villa Seeburg im Zürcher Seefeld wird durch drei Bogen geöffnete und füllt den gesamten oberen Stock des für diesen Architekten typischen Mittelteils aus, der als Risalit den quergelagerten Block deutlich überragt.¹⁸³ Ein Portikus mit Arkaden verdoppelt im Erdgeschoss das Motiv der Bogenreihe. Moser hat die Villa durch den Zaun von der Strasse her aufgenommen, so dass er aus leichter Untersicht auch die Kreuzgratdecke der Loggia in Augenschein nehmen und abzeichnen konnte. Der mit klaren vertikalen Strichen festgehaltene Zaun im Vordergrund stellt die Bezugsgrösse zum Betrachter dar und verstärkt somit den räumlichen Eindruck zur direkt darüber gezeichneten Loggia im Hintergrund. Anders als die mit flüchtigen schrägen Strichen skizzierten Bäume und Sträucher hat Moser auch in dieser Skizze nur diese eine Partie des Hauses in aller Deutlichkeit hervorgehoben. Offensichtlich interessierte ihn primär die Bogenreihe der Loggia mit ihrem Kreuzgratgewölbe.

Ein Blick auf die Perspektive von Mosers Diplomprojektes zeigt, dass die Loggien in den oberen Geschossen des Mittelrisalits ebenfalls das wesentliche Motiv der Hotelfassade ausmachen. Er hat aber nicht einfach Zeugheers Loggia kopiert, obwohl dies im Bildvergleich mit der Zeichnung tatsächlich so herausgelesen werden könnte. Die Säulenschäfte enden in einer undeutlich skizzierten Kapitelzone, die durchaus in Anlehnung an das Hotelprojekt in dorischen Stilformen formuliert wurden. Hingegen sind, wie auf historischen Fotografien zu verifizieren ist, die mittleren beiden Säulenschäfte der Loggia kanneliert und schliessen mit einem ionischen Kapitel. Mosers Interesse galt also offenbar nicht so sehr ihrem Stil, vielmehr skizzierte er die malerische

¹⁸³ Siehe *Baukultur* 2003, S. 70. Zeugheers Villa erhielt offenbar später eine verglaste Loggia. Das Gebäude wurde 1970 abgebrochen.

Wirkung des architektonischen Motivs. Tatsächlich wirkt in der Perspektive der offene Raum hinter der Säulenreihe in den Loggien des Hotels sehr plastisch. Moser skizzierte also mittels Zeichnung eine räumliche Erfahrung und konnte sie entsprechend einer ähnlichen Situation auf einen neuen Ort im Bild transferieren.

Bei der Motiv-Übernahme von der zuvor genannten Villa in Zürich-Riesbach zeigt sich ein ähnliches Vorgehen: Hier kopierte Moser das Motiv des Belvedere und setzte zwei solche, etwas gedrungeneren Türme flankierend einer gedeckten Terrasse auf den Mitteltrakt des Hotel-Projektes. Sogar die seitlichen Pfeiler mit Kämpferplatten, auf denen die Bogen ruhen, sind in seinem Diplom-Projekt wiederzufinden. Auf der Skizze der Villa ist jedoch im Turm ein Zwillingsbogen erkennbar, bei der Perspektive des Hotels aber jeweils nur eine Arkade, die dafür etwas breiter formuliert ist. Auf einer historischen Fotografie der Villa ist zu sehen, dass auf der Seite des Belvederes jeweils nur ein einziger etwas breiterer Bogen existierte. Also könnte Moser das Motiv jenes Bogens der Villa in die Perspektive des Hotel-Projekts eingesetzt haben, der sich auf der Zeichnung zwar nicht wiederfindet, den er aber durchaus beobachtet haben könnte. Die Anregung einer Fahnenstange mitsamt der in dieselbe Richtung wehenden Bannerfahne mit langem Schwalbenende, ein damals durchaus übliches Motiv, hat Moser dann fast genauso in die Projektperspektive mit übernommen.

1.1 Zeichnerisches Mittel des *non finito*

Bei den Zeichnungen der Zürcher Villen hat sich gezeigt, dass die Fokussierung auf jeweils ein spezifisches Motiv bei gleichzeitiger Vernachlässigung des gesamten Arrangements nicht etwa einem Platzmangel im Heft geschuldet war, sondern dass Moser damit ein bestimmtes Interesse verfolgte. Er hätte also bei der Zeichnung in Zürich-Riesbach in der Tat genügend Platz gehabt, die Kirche Neumünster zumindest in Teilen ebenfalls mit aufzunehmen. Diese jedoch, ebenso wie die Landschaft und alle weiteren Objekte, treten zu Gunsten des architektonischen Details des Belvedere in den Hintergrund, zumal er es kontrastreich und differenziert gezeichnet hatte.¹⁸⁴

¹⁸⁴ Das zeichnerische Übertragen von Architekturelementen ist in diesem Fall also nicht abhängig von einer entsprechend zugehörigen Bautypologie, wenn auch der

Moser nutzte demgemäss künstlerische Mittel, um zeichnerisch einen Schwerpunkt zu definieren, mit dem innerhalb des Blattes eine Spannung aufgebaut wird, die zwischen gezielt undeutlichen und gezielt deutlichen beziehungsweise zwischen wenig ausgearbeiteten und fast vollständig ausgearbeiteten Details changiert.

Ein Blick in die Skizzenhefte zeigt, dass solcherart Skizzen gerade in den frühen Jahren des Öfteren vorkommen. Während des Studienabschlusses im Sommer 1881 fallen einige, in lockerer Folge eingefügte Zeichnungen neben einzelnen eingestreuten Skizzen auf, die zu einer Gruppe zusammengenommen werden können. Dazu gehören Zeichnungen, die die zweitägige Reise am 4. und 5. Juli 1881 durch die Innerschweiz dokumentieren: Moser reiste von Zug nach Arth und weiter an den Vierwaldstättersee nach Brunnen und Ingenbohl und setzte über nach Treib unter Seelisberg. [Abb. 41–43] Bei jeder Station machte er mindestens eine Skizze, in dem Ort Zug sogar sechs: vom Zuger Hauptmotiv, dem Zytturm, der unmittelbar neben dem Treppengiebel des Zollhauses über die Altstadt hinausragt, von der Burg Zug mit ihrer zinnenbewehrten Mauer, von der St. Verenenkappelle etwas oberhalb der Stadt, dem Kapuzinerturm, dem Rathaus und eine mit dem Blick über den Zugersee Richtung Rigi.¹⁸⁵ Die Bleistiftzeichnungen wurden im Ganzen sehr sorgfältig, im architektonischen Detail jedoch besonders genau ausgeführt. Die Dachflächen blieben meist blattweiss hell, während er die auf den Hausmauern sich abzeichnenden Schatten homogen vertikal dunkel schraffierte. Durch den Gegensatz an differenziert gezeichneten dunklen Stellen zu genau definierten leer gelassenen Flächen entsteht ein Kontrast, der die zeichnerisch exakt festgehaltenen architektonischen Details zusätzlich betont. Tatsächlich hat Moser mit viel Akribie Säulenschäfte, Kapitelle, Eckbossierung, Treppengiebel, Balkenköpfe und Dachhäuschen wiedergegeben. Im Allgemeinen fokussierte er eine Konfiguration von Gebäuden in der ungefähren Bildmitte und liess gegen den Rand des Blattes hin immer mehr weg, sodass das Abgebildete malerisch geschlossen wiedergegeben ist. Dabei hat er sich sowohl für Einzelbauten als auch für kleinere Ensembles interessiert, um die meist Bäume gruppiert waren

Typus der herrschaftlichen Villa offenbar ein allgemeines Vorbild für ein Hotel abgegeben hat.

¹⁸⁵ Die Skizzen sind mit 4. und 5. Juli 1881 datiert und so während des Verfassens der Diplomarbeit (Abgabe August 1881) entstanden. Siehe gta Archiv / ETH Zürich, Karl Moser, Signatur 33-1881-SKB-1.

oder die er vor einer Naturlandschaft darstellte. Baumkronen, Büsche und Wald nehmen dabei im Hintergrund eher eine rahmende Funktion ein, bisweilen deutete er sie lediglich als wolkige Gebilde oder als stereotype Staffage an.

Das zeichnerisch Festgehaltene kontrastiert inhaltlich auffällig mit dem Diplomprojekt Mosers und ist auch sonst keiner entwerferischen Arbeit zuzuordnen. Es ist denkbar, dass Moser am Zuger- und Vierwaldstättersee die frühe touristische Erschliessung verfolgte, um von den sich dort bietenden Möglichkeiten eines Hotelbaus einen Eindruck zu erhalten. Dem ist entgegenzustellen, dass die Darstellung von Ortspezifika nicht das Merkmal eines Entwurfs am Polytechnikum war. Tatsächlich aber hatte Moser während dieser kurzen Reise in die Innerschweiz neben Stadtbauten wie Turm, Rathaus und sakralen Gebäuden auch einen historischen Holzständerbau in Treib am Vierwaldstättersee sehr genau abgezeichnet, was auf sein Interesse an historischen regionalen Bezügen verweist.¹⁸⁶ In Anbetracht dessen, dass sich Moser für das Projekt an der Neorenaissance eines Sempers orientiert hat, muss davon ausgegangen werden, dass die entwerferische Tätigkeit vorerst nicht mit regionalen kunsthistorisch bedeutsamen Objekten in Verbindung gebracht werden.¹⁸⁷

Zeitgleich mit seinen Studien vor Bauten in der Innerschweiz rezipiert er für sein Diplomprojekt weitere historische Vorbilder. Wie bei seinen Zeichnungen nach dem Original werden architektonische Details innerhalb ihres baulichen Kontextes gezeichnet, jedoch gleichsam als stimmige Anordnungen, die bildhaft akzentuiert werden. Der auf ein Detail fokussierte Blick gleicht dem *non finito* in der Kunst, bei dem das Ausschnitthafte einer Gesamtdarstellung vorgezogen wird, jedoch als explizit gewählter Ausschnitt, der die abgeschlossene künstlerische Bildkonfiguration bestimmt. Vasari konstatierte dazu in einem Abschnitt über den *disegno*, dass an der Krallen des Löwen zu erkennen sei und hob damit die «anschauliche Gestaltung und Darlegung jener Vorstellung» hervor, «die man im Sinn hat, von der man sich im Geist ein Bild macht und sie in der Idee hervorbringt.»¹⁸⁸ Ähnlich sind auch

¹⁸⁶ Mit Ernst Gladbach lehrte am Polytechnikum ein führender Vertreter von Studien zu historischen Holzkonstruktionen Baukonstruktions- und Baumateriallehre. Vgl. Gladbach 1868.

¹⁸⁷ Das erste Projekt, mit dem Moser Anleihen an mittelalterliche (gotische) Architektur und nicht an den Stil der Neorenaissance macht, ist das für eine Bank in Reinach von 1885. Siehe WV 10.

¹⁸⁸ Vasari 2006, S. 98.

Mosers ausschnitthafte Zeichnungen der Zürcher Villen zu verstehen, an denen sich gerade durch die Fragmentierung der Ausdruck zu einer Idee *in nuce* verdichtet. Dies Kondensat überführte er anschliessend in eine ausgereifte perspektivische Präsentationszeichnung. Bezogen auf das Diplomprojekt wären etwa der festliche Turm im Grünen oder der geschützte Luftraum in der Loggia Inhalte solch architektonischer Motive, die als typisierte Merkmale – als Metaphern gewissermassen – einer Villa wie auch eines Hotels gelten. Dadurch werden die architektonischen Bilder über das Dargestellte hinaus mit Bedeutung aufgeladen, denn Moser integriert darin architektonische Zeichen – also Belvedere mit Flagge sowie Loggia – in eine Gebäudekomposition, die ihrerseits bereits symbolischen Charakter hat, da sie auf die Zürcher Semperschule verweist.¹⁸⁹

Moser hatte also von der Gesamtgestalt des Projektes eine innere Vorstellung und suchte sich dann die passenden Ausdruckswerte in Form architektonischer Details an Bauten aus fremder Hand. Und darum scheint in der einen Zeichnung auch die Neumünsterkirche nicht mit auf, denn sie hätte den Ausdruckswert des Belvederes bildlich konkurriert. Moser apperzierte die Architektur der Villen im Sinne eines grösseren Ganzen, in dem die historischen Vorbilder in einer Vedute zu einem Projekt zusammengeführt werden. Im Sinn der Entwurfslehre am Ende des 19. Jahrhunderts wurden sie also zu einem Ganzen komponiert. Das Architekturbild der Villa Albani ist also Ausgangspunkt und Idee in einem und wird auf genau jene Art und Weise projiziert, wie dies aufgezeigt wurde und wie es der genannte französische Begriff *prendre parti* genau versteht. Die Zeichnungen der Zürcher Villen sind dagegen Mosers persönliche Aneignung einer bestimmten Idee. Und schliesslich ist das Endprodukt des Projektes, in diesem Fall die Vedute, ihre vollendete Idealkomposition.¹⁹⁰ Die Idee wird also im Projektergebnis einer idealen architektonischen Komposition sublimiert.

1.2 Entwurf ohne Entwurfsskizzen

Karl Mosers Weg von der Idee zur Komposition ist anhand seines ersten öffentlich ausgeschriebenen Bauprojektes, das folgend besprochen wird,

¹⁸⁹ Vgl. Eco 1977, S. 167.

¹⁹⁰ Zum Begriff der *Composition* siehe Kapitel 1.1 (Teil I) der vorliegenden Arbeit.

besonders gut nachvollziehbar; es kam noch während seines Abschlusses am Polytechnikum zustande. Zugleich handelt es sich dabei um seine erste Teilnahme an einem Wettbewerb, bei dem die Realisierung eines Gymnasiums mit Primarschule und Turnhalle am Waisenhausplatz in Bern ausgeschrieben war. Für den jungen Architekten muss es eine besondere Herausforderung gewesen sein, auch die städtebaulichen und der Bauaufgabe eines Schulgebäudes entsprechenden typologischen Prämissen und Anforderungen einhalten zu müssen.¹⁹¹

Seine Skizzen belegen, dass er sich zuerst mit Bauten der unmittelbaren Umgebung in der Stadt Bern befasst hat. Neun Bleistiftzeichnungen verschiedener Gebäude fördern seine Konzentration auf vor allem zwei Themen zu Tage:¹⁹² Zum einen skizzierte er einige Gebäudeensembles. Die aus verschiedenen Bauepochen stammenden, heterogene Baukörper hatten jedoch nicht unmittelbar etwas mit dem Wettbewerbsprojekt zu tun, vielmehr erinnern sie in der Art der Skizze an diejenigen mittelalterlichen und barocken Sujets, die Moser in der Innerschweiz aufgenommen hatte. Zum anderen dokumentierte er vor allem die Situation des zukünftigen Bauplatzes am Waisenhausplatz. Zur letzteren Gruppe gehören vier Zeichnungen, die er im Uhrzeigersinn um den Platz herum gezeichnet hatte: beginnend beim Kornhaus des Burgerspitals im Nordwesten [Abb. 44/45], also dem zukünftigen Bauplatz, über das ehemalige Waisenhaus im Norden, beides Bauten aus dem 18. Jahrhundert, zu Rudolf Ischers Mädchenschule von 1875 an der Nägeligasse im Nordosten [Abb. 46] und erneut dem Kornhaus zugewandt [Abb. 47], zeichnete er zuletzt eine Häuserzeile links an der Speichergasse.¹⁹³ Auffällig an den vier Skizzen ist die zeichnerische Differenzierung der einzelnen Partien. Ein- oder mehrfach gezogene Striche fassen die Volumina und die Dächer der Gebäude. Ihre Fassaden sind bis auf wenige Details nicht weiter ausformuliert. Die Bäume, Sträucher und teilweise auch Schatten, die schräg und wenig genau schraffiert sind, bilden einen

¹⁹¹ Vgl. WK 2.

¹⁹² Siehe gta Archiv / ETH Zürich, Karl Moser, Signatur 33-SKB-1881-1/2.

¹⁹³ Siehe gta Archiv / ETH Zürich, Karl Moser, Signatur 33-SKB-1881-2. Das Kornhaus des Bürgerspitals wurde 1785–89 von Niklaus Sprünglin nach Plänen Ludwig Emanuel Zehender errichtet. Nach 1798 wurde es zur Kaserne, später wiederum zum Kornhaus umgenutzt. Das Gebäude mit Kolossalpilastern über Sockelgeschoss im Mittelteil und einem diesen bekrönenden flachen Dreiecksgiebel musste 1883 dem Bau des Gymnasiums weichen. Vgl. Hofer 1952, S. 391–394 (Abb. siehe S. 393). Das Waisenhaus wurde 1782–86 von Zehender geplant und von ihm und seinem Sohn Samuel realisiert. Vgl. ebd. S. 429–433 (Abb. siehe S. 435, 437, 439); zum Mädchenschulhaus vgl. *INSA* 2, S. 531.

zeichnerischen Kontrast zu diesen leer gebliebenen Flächen. Zudem wurde in der ersten Skizze die im Vordergrund stehende Laterne und die Einfriedung links davon mit klarem kräftigem Strich gezeichnet. Zusammen mit den Bäumen bilden sie die notwendige Staffage, die zeichnerisch viel stärker hervorgehoben ist als die Architektur selbst, die fast nur angedeutet bleibt. Solche stilistischen Kniffe geben den Zeichnungen räumliche Tiefe; die Laterne dient zudem als Massstabsvergleich. Der Kontrast zwischen stark hervorgehobener und bewegt gezeichneter Staffage und der statischen, fast undefinierten Architektur im Hintergrund verstärkt deren blockhaften Charakter, lenkt aber den Blick umso mehr auf die wenigen hervorgehobenen Details, die Moser offensichtlich wichtig waren.

Moser wendet in Bern dieselbe zeichnerische Strategie wie bei den vorhergehend besprochenen Beispielen aus Zürich an: Wichtiges wird zeichnerisch genau festgehalten, Nebensächliches tritt als Folie in den Hintergrund. Diesmal jedoch besteht das angestrebte Projekt nicht aus einer idealen Vedute ohne Absicht einer Realisierung, wie das beim Diplomprojekt der Fall war, sondern wird mit dem realen Projekt und Ort in Bern konkret. Ausser bei der ersten der vier Skizzen, die die räumliche Situation vor dem neu zu errichtenden Gebäude am stärksten wiedergibt und bei der Moser die gefügten Quadersteine des rechten Eckpilasters mit feinen horizontalen Strichen betonte, liegt der Fokus bei den anderen drei auf der Mitte der Anlage mit den jeweiligen Haupteingängen. Besonders beim Mädchenschulhaus auf der gegenüberliegenden Seite des Platzes studierte er die Unterteilung der Fassade genauestens. [Abb. 46] Dargestellt hat er die horizontale Gliederung durch ein Gesims über dem Sockelgeschoss und die Betonung der Mitte durch einen breiten Eingangsbogen, grossem Fenster darüber und einem Doppelfenster unter dem Dach sowie einem Dachhäuschen mit Uhr. Moser hat die Unterschiede zwischen Eingangsportal und den Rundbogenfenstern links und rechts daneben überzeichnet dargestellt. Die letzteren gerieten zu schmal, womit aber umso stärker das Eingangsportal hervorgehoben wurde, zumal er durch einen vertikal gearbeiteten Schattenwurf dessen tiefe Öffnung räumlich besonders betonte. Das Gebäude endet mit seiner Schmalseite zum Waisenhausplatz. Mosers Zeichnung visualisiert eindrücklich, dass er die Schwierigkeit treffend erkannt hatte, vor der Ischer einst gestanden, und die er auf seine Weise gelöst hatte, nämlich auf einer wenig breiten Fassade viel

gestalterische Mittel aufzuwenden, um der Hauptseite genügend architektonisches Gewicht zu verleihen. Diese Schwierigkeit rückte Moser ganz dezidiert ins Zentrum seiner Zeichnung und machte sie gleichsam zum Ausgangspunkt seiner eigentlichen Idee des genuin eigenen Projekts. Auch in der Speichergasse zeichnete er das einzige Haus der Zeile, das mit einer axialen Anordnung der Mitte seiner Vorstellung einer repräsentativen Fassade entsprach, differenzierter als die anderen. [Abb. 47] Ein damals mit einem Bogen überfangener Eingang wird von je einem Fenster flankiert. Fast die Hälfte des Blattes nimmt das nur in seiner äusseren Kubatur angedeutete, mit einem Neubau zu ersetzende Kornhaus ein: ein grosser leerer Block mit seitlich leicht aufgebogener Dachkante.

Die vorhergehende Aussage, dass sich Moser mehrheitlich für die jeweiligen Eingangspartien interessiert hat, ist nun zu präzisieren, beziehungsweise zu ergänzen. Es ist ferner die enge Situation der Gassen und der Fronten am Waisenhausplatz, die eine Konzentration der architektonischen Mittel gefordert hat. Gesagtes wird noch einmal an einer Skizze aus Mosers Hand verdeutlicht, die er zu Beginn seines Besuchs in Bern gefertigt hat. [Abb. 48] Mit schnellen horizontalen und vertikalen Strichen skizzierte er die Fassade des 1878 begonnenen und 1881 gerade fertig gestellten Naturhistorischen Museums des Berner Architekten Albert Jahn, das am westlichen Ende desselben Gevierts wie das geplante Gymnasium, an der heute so genannten Hodlerstrasse, der damaligen Waisenhausstrasse errichtet wurde.¹⁹⁴ Moser betonte den Mittelrisalit sowie den rechts schwach hervortretende Seitenrisalit nur wenig.¹⁹⁵ Pilaster, Gesims und Fensterbogen sind neben der Stockwerkgliederung ausschnittsweise aufgenommen und widerspiegeln in ihrer seitlichen Wiederholung des Hauptmotivs Mosers Interesse. Die auch hier vorgefundenen engen Verhältnisse liessen den Architekten Jahn eine reduzierte Fassadengliederung gestalten. Denn das Vorbild, auf das sich Jahn mit dem Museum beruft, hat einen sehr viel grösseren Umfang: Gottfried Sempers und Carl Hasenauers Naturhistorische Museum in Wien wurde nach zehnjähriger Bauzeit just in diesem Jahr, also ebenfalls 1881, fertiggestellt. Mit nur einem Joch im Mittelrisalit, dessen Rundbogenfenster anders als in

¹⁹⁴ Die damalige Waisenhausstrasse führt seitlich auf das ehemalige Waisenhaus (seit 1942 Stadtpolizei) am Nordwestende des Waisenhausplatzes. Vgl. *INSA* 2, S. 490. Zum Naturhistorischen Museum vgl. ebd. und *Eisenbahn* 16 (1882), S. 93f.

¹⁹⁵ Das fehlende Joch im rechten Seitenflügel ist auf die Sichtperspektive Mosers zurückzuführen, die es hinter dem Mittelrisalit verschwinden lässt.

Wien über die beiden oberen Geschosse reicht und diese zusammenfasst, erhält die Berner Fassade von Jahn trotz der geringen Risalitbreite im Verhältnis zu den Flügeln genügend architektonische Präsenz.

Trotz der kurzen Zeitspanne, die Moser neben seiner Diplomarbeit noch für den Wettbewerb erübrigen konnte – die Einsendung war bereits Mitte September –, lag der frisch diplomierte Architekt bei der Jurierung im November neben dem erfahrenen Paul-Adolphe Tièche und einem weiteren Konkurrenten *ex aequo* auf dem zweiten Rang; ein erster Preis wurde nicht vergeben. Mit den Preisrichtern und bekannten Architekten Alexander Koch, Johann Jakob Stehlin-Burckhardt und Benjamin Recordon erhielt so «Architect Carl Moser, Sohn, in Baden (Aargau)»¹⁹⁶ in der polytechnischen Fachzeitschrift *Eisenbahn* prominente Fürsprecher und sein erstes Projekt ein entsprechend breit wahrgenommenes Podium.

Ferner wurde Mosers Vorschlag zu einem späteren Zeitpunkt von einem anonymen Einsender in der genannten Fachzeitschrift besonders hervorgehoben, da «doch die Aula am richtigen Ort» projektiert worden sei, «in directer Verbindung mit einer geräumigen Treppenanlage, was deren Werth bedeutend erhöht»¹⁹⁷. Der Verfasser mag die konzeptionelle Übereinstimmung mit Gottfried Sempers polytechnischem Hochschulbau in der Stadt Zürich vor Augen gehabt haben, der die Zusammenfassung von Eingangshalle, Treppenanlage und Aula sowie deren Ablesbarkeit an der Fassade des Mittelrisalits zum Hauptmotiv des gesamten Gebäudes machte.¹⁹⁸ In Mosers Fassade gegen den Waisenhausplatz hätten sich wohl ebenfalls die architektonischen Mittel des gesamten Baus konzentriert. Mit einem Mittelrisalit und zwei genau halb so langen, ihn flankierenden Flügeln wäre eine «symmetrische Anlage erzielt»¹⁹⁹ worden, was auch die Jury lobend hervorhob. Zwar waren in Bern der engen Platzverhältnisse wegen keine Seitenrisalite möglich, aber es fügten sich auf ähnliche Weise wie in Sempers Hochschulbau hinter den seitlichen Flügeln rückwärtige Schultrakte an, die

¹⁹⁶ *Eisenbahn* 15 (1881), S. 110; vgl. die gesamte Beurteilung S. 109–112. Es existieren weder Perspektiven noch Ansichten des Projektes; die eingereichten Pläne sind nur durch den in der Zeitschrift *Eisenbahn* abgedruckten Grundriss nachvollziehbar.

¹⁹⁷ *Eisenbahn* 15 (1881), S. 147.

¹⁹⁸ Eingangshalle, Treppenanlage und Aula sind bei Sempers Hochschule architektonisch im Mittelrisalit zusammengefasst. Vgl. Nerdinger/Oechslin 2003, S. 346.

¹⁹⁹ *Eisenbahn* 15 (1881), S. 111.

neben dem Gymnasium auch eine Primarschule und eine Turnhalle mit eingeschlossen.²⁰⁰

Mosers Projekt einer axialen Anordnung der Hauptfassade, die sich gegen den Waisenhausplatz wendet und die restlichen Gebäudeteile als rückwärtige Flügel subordinierend anfügt, steht in der Tat typologisch in Bezug zu Sempers Hochschulbau in Zürich, an dem sich zu jener Zeit die Architekten orientierten. Noch im August 1881 zeichnete Moser zwei weitere Grundrisse, die erneut diesen Bezug belegen und in denen die Eingangssituation, die Treppenanlagen und die Zimmeraufteilung explizit zum Thema gemacht werden: das von Johann Gottfried Meyer 1867–69 errichtete Mädchen-Gymnasium in Schaffhausen und das 1873–76 von Johann Jakob Breitingen nach Plänen Felix Wilhelm Kublys realisierte Zentralschulhaus in Zofingen.²⁰¹ Die Pläne sind mit dem Lineal gezeichnet und wirken daher wenig spontan. Zudem sind die Funktionen der einzelnen Zimmer und Durchgangsräume sorgfältig angeschrieben worden. Es handelt sich dabei wohl eher um abgezeichnete Pläne und nicht um Studien vor Ort. Diesmal ging es Moser um eine Analyse vergleichbarer Bauaufgaben, mit deren Aufzeichnung er sich einerseits auf Sempers Bau beruft, andererseits aber auch der allgemeinen Typologie folgt, wie sie im Schulhausbau seit den 1830er-Jahren gängig war. Denn durch die staatliche Institutionalisierung der Schule während des 19. Jahrhunderts wurde ganz allgemein die Betonung architektonischer Mittel im Schulhausbau verstärkt.²⁰² Mit Sempers Bau wurden im damals noch jungen Bundesstaat die technischen Künste mittels einer verbürgerlichten Palastfassade zusätzlich nobilitiert.²⁰³ Obwohl Mosers Lösung der Berner Fassade nicht bekannt ist, kann die grundlegende Idee dazu anhand von Zeichnungen der aufgenommenen Fassaden rekonstruiert werden. Er sah vor,

²⁰⁰ Das Polytechnikum teilte sich die Infrastruktur in grossen Teilen mit der Universität, die im Südflügel untergebracht war. Vgl. Nerdinger 2003, S. 346.

²⁰¹ Die zwei Grundrisse sind mit «Aug 81» datiert. Siehe gta Archiv / ETH Zürich, Karl Moser, Signatur 33-1881-SKB-1 und 33-1881-SKB-2. Aufgrund des prägnanten Mittelrisalits, der Ausführung von Sockel und Obergeschoss, dem Seiteneingang und anderen spezifischen Merkmalen, lässt sich das Gymnasiums in Schaffhausen eindeutig zum stadtseitigen Trakt der Zürcher Hochschule in Bezug setzen. Im jüngeren Bau in Zofingen lässt sich solches vor allem beim rückwärtigen Mittelrisalit zum Hof feststellen. Siehe *Kunstführer Schweiz 1* (2005), S. 34, 553.

²⁰² So wurde der Typus des von einem Mittelrisalit bestimmten quergelagerten Blocks für ein Normalschulhaus beispielsweise im Kanton Zürich bereits 1836 vorgegeben. Vgl. dazu *Baukultur* 2009, S. 100. Vgl. ebenfalls *Baukultur* 2003, S. 125 sowie Jakob/Kurz 1993, S. 105.

²⁰³ Andreas Hauser benennt das Polytechnikum als «Residenzschloss» über der «einstigen Zunftstadt» (Hauser 2003, S. 303). Vgl. *INSA* 10, S. 61.

mit architektonischen Mitteln den Mittelrisalit deutlich zu akzentuieren und damit dem Gebäude ein architektonisches Leitmotiv voranzustellen. Letztlich bedeutete dies eine Auseinandersetzung mit dem Bau des Polytechnikums und hätte vielleicht bei einer Realisierung auch zu deutlich an den Zürcher Bau erinnert. Dass sich die Jury nämlich trotz ihrer lobenden Kritik für ein Projekt eines anderen Architekten entschieden hat, der mit einer unscheinbaren Fassadengliederung keine prägnante Mittelpartie vorsah, leistet dieser Vermutung durchaus Vorschub.²⁰⁴

Am Ausgangspunkt von Mosers Wettbewerbsentwurf steht als Idee ein Schulhausbau in der Tradition der Semperschule. Aber erst während des Abzeichnens vor Ort in Bern wird diese Idee im vorgefundenen Motiv nachvollzogen. Insbesondere die nur fragmentarische Dokumentation des Ortes im zeichnerischen *non finito* gibt Aufschluss über die von Moser gewählte architektonische Komposition und lässt das letztlich unbekannte Aussehen des projektierten Baus erahnen und die Idee selbst präziser formulieren.

2 Mittelalterrezeption

Beide zuvor genannten frühen Projekte stehen in einer Auseinandersetzung und Weiterführung der Semperschule im Stilkanon der Neorenaissance. Um 1890 kehrt Moser diesem Stilrepertoire auf ganz unterschiedliche Art und Weise den Rücken. Unterliegen seine Kirchenbauten mit neoromanischen und neogotischen Stilrichtungen den Ergebnissen ihrer disparat gelagerten Konfessionsdebatten, durchmischt er seine Geschäftshausfassaden sukzessiv langsam mit gotischen Stil- und Konstruktionsformen. Im Schulbau hält demgegenüber der typologische Kanon und ein neorenaissancecistisches Formvokabular noch länger an.

Der Wandel an unterschiedlichen Grundrissdispositionen kann exemplarisch an der ersten Planskizze zu den realisierten Projekten von Gewerbemuseum mit Gewerbeschule sowie einer Kantonsschule in Aarau vorgeführt werden, deren jeweilige, unscheinbare Grundrisse er auf die Innenseite des Deckels eines Skizzenheftes aus dem Jahr 1892 nebeneinander

²⁰⁴ 1883 bis 1885 realisierte Architekt Eugen Stettler sein Projekt mit nur leicht akzentuierter Mitte, die mit einem Segmentbogen überfangen ist. Vgl. *INSA 2*, S. 531.

in einen Plan des zukünftigen Bauplatzes einzeichnet.²⁰⁵ [Abb. 49] Die neogotische Villa Feer-Herzog musste mit Teilen des Parks und ihrem alten Baumbestand in eine neue Bebauung des Gewerbemuseums, das zusammen mit einer Gewerbeschule eine bauliche Einheit ergab, mit einbezogen werden und war daher Ansatzpunkt für Mosers Planung. Im Skizzenheft hat er ihr von Bleistiftstrichen umrissenes quadratisches Feld als einziges nicht schraffiert. Links fügte er daran eine in der Ecke abgeschrägte zweiflüglige Anlage an, die im rechten Winkel geknickt und zusammen mit der Westseite ebendieser Villa einen Hof bildet: das Gewerbemuseum mit Gewerbeschule. Rechts daneben setzte er mit einigem Abstand aber in der Flucht des Villengrundrisses einen typologisch in der Tradition der Semperschule stehenden, in schwungvollen Strichen schnell gezeichneten Grundriss mit tiefem Mittelrisalit und zwei Flügeln: die Kantonsschule.

Die beiden Grundrisstypen sind vollkommen verschieden und vereinen zwei gegensätzliche architektonische Positionen auf demselben Bauplatz. Ein solitärer Baukörper steht einer unregelmässigen Gebäudekonfiguration gegenüber. Diese beiden unterschiedlichen Gebäudedispositionen könnten ein bewusstes programmatisches Zusammenführen zweier gegensätzlicher architektonischer Auffassungen bedeuten. Vermutlich ist aber vielmehr die unterschiedliche Konzeption der beiden Gebäude der je unterschiedlichen Bauaufgabe geschuldet, der Moser mit je eigenen typologischen Lösungen begegnet, nämlich der eines Schulhausbaus und der eines Museums. Mit dem Typus eines asymmetrischen Komplexes eines Gewerbemuseums war Moser zu jener Zeit zudem in bester Gesellschaft. Das prominenteste Schweizer Beispiel war die Planung des Landesmuseums in Zürich, das Mosers guter Freund Gustav Gull bis ins Jahr 1898 realisiert haben wird.²⁰⁶ Moser selbst erinnert in einem frühen Gutachten zur Evaluierung möglicher Standorte in Aarau, und explizit zum Standort der Villa Feer-Herzog, dass die «Entstehung der 3 größten Museen [...], Hotel Cluny zu Paris, Germ. Museum zu Nürnberg & Westminster Abtei London [...] von bestehenden unbenutzten Klostergebäulichkeiten ausgehend sich zu immer größeren Anlagen entwickelten.»²⁰⁷ Die Analogie der genannten Baukomplexe zur Situation in

²⁰⁵ Zur Baugeschichte vgl. WK 10.

²⁰⁶ Ansicht und Vogelperspektive siehe SBZ 16 (1890), S. 142 und Tafel. Zur Geschichte des Landesmuseums vgl. Gutbrod 2009.

²⁰⁷ Vgl. gta Archiv / ETH Zürich, Karl Moser, Signatur 33-1892-3-Dok, Blatt 2r, ebenfalls in WK 10, S. 28. Vgl. auch den ein Jahr später publizierten Band *Handbuch der Architektur*, in dem solche, aus historischen Bauten und modernen Erweiterungen

Aarau beschränkte sich allerdings auf die Möglichkeit einer Erweiterung eines bestehenden Baus zu einem baulichen Ensemble und weniger auf die Gelegenheit, ein historisches Gebäude weiterzuverwenden und darin sozusagen authentisch Kunstgeschichte zu erleben. Denn die bestehende Villa selbst wurde erst 1862 erbaut. Es waren also mehr praktische Gründe, durch die der Kanton Geld sparen konnte.²⁰⁸ So ist eine solche architektonische Konzeption, wenn auch durch die genannten Vorläufer vorgeprägt, gleichwohl als neuartiger Typus im Museums- und Repräsentationsbau zu verstehen.²⁰⁹

2.1 Malerische Räumlichkeit

Die allgemeine Abwendung vom Stil der Neorenaissance hatte unterschiedliche Gründe, die in ebenso unterschiedlich motivierte und ausgeformte mediävistische Konzepte mündeten. Einerseits wurden aus kulturhistorischer Sicht und damit aus der Kritik an der «zunehmenden Modernisierung»²¹⁰ andere Formen der kulturellen Leistung und ihrer Repräsentation gefordert. Ferner war auch politisch ein vermeintlich kulturell-autonomes und idealistisches Geschichtsbild in Revision begriffen, deren bildhafte Ausformulierung sich architektonisch effektiv, wie beispielsweise in der Kaiser-Wilhelm-Gedächtniskirche in Berlin Anfang der 1890er-Jahre, manifestierte.²¹¹ Andererseits, und eine solche inhaltliche Komponente bewusst ausklammernd, etablierte sich am Ausgang des 19. Jahrhunderts eine Architekturgeschichte, die vermehrt räumlichen Kriterien bewertete und damit das wahrnehmende Subjekt als anthropologische Konstante zur Beurteilung der Kunst ins Feld führte.²¹²

hervorgegangenen Beispiele vorgestellt sind: Wagner 1893, S. 173–402, hier S. 305–307, 320f.

²⁰⁸ Moser selbst hatte im erwähnten Gutachten neben der realisierten und von ihm favorisierten Lösung auch die Möglichkeit in Betracht gezogen, die Villa in mehrere Wohnungen zu unterteilen, um so Geld für die übrige Bebauung zu erwirtschaften oder sie der Kantonsschule als Musik-, Schüler-, Rektor-, Lehrerzimmer sowie Bibliothek zuzuschlagen. Vgl. gta Archiv / ETH Zürich, Karl Moser, Sign. 33-1892-3-Dok, Blatt 2r.

²⁰⁹ Vgl. die unterschiedlichen Konzepte im Wettbewerb für das Nationalmuseum in München, an dem schliesslich Gabriel Seidl mit einer asymmetrischen Projektidee reussierte, *DBZ* (1894), Nr. 14, S. 89–98.

²¹⁰ Oexle 1997, S. 330.

²¹¹ Vgl. ebd., S. 330f.

²¹² Vgl. Bushart 2007, S. 153f.

Sah Heinrich Wölfflin 1888 ein «bestimmtes Formgefühl immer das Primäre»²¹³ der Kunst, gibt August Schmarsow 1896 zu bedenken, dass «das stilbildende Princip der Architektur [...] nicht die Formbildung im einzelnen oder die Behandlung des Materiales im kleinen» sei, sondern die «Raumbildung»²¹⁴ für sich. Nach Schmarsow wäre die Abkehr vom Stil der Neorenaissance also vor allem eine Abkehr von räumlichen Konzepten, die mit diesem Stil verbunden sind. Und zwar möchte er den Raumbegriff vom allgemeinen Erfahrungsraum des Menschen abgeleitet wissen.²¹⁵ Es würde nicht genügen, wenn Architektur nur als «Material und seiner Formation»²¹⁶ gesehen würde, sondern die körperliche Erfahrung müsste im Mittelpunkt architektonischer Bildung stehen.²¹⁷

Wie verschiedentlich erläutert wurde, hat sich Moser seit seinem Studium mit mittelalterlicher Schweizer Baukunst auseinandergesetzt. Allerdings ist diese Auseinandersetzung bislang nicht in Projekte eingeflossen. Es waren vielmehr bildnerische und teilweise, auf der Exkursion mit Rahn, auch architekturhistorische Studien, die Moser später dann selbst vertiefte. Mit der eben dargelegten Konzeption des Gesamtkomplexes von Kantonsschule mit Gewerbemuseum in Aarau fliessen nun erstmals umfassend eine ganze Reihe mittelalterlicher Motive mit ein und damit einhergehend auch das neue räumliche Konzept einer asymmetrischen Anlage. Abgesehen von einem frühen Villenprojekt und den damals gerade ausgeführten Schweizer Kirchenbauten war dies eine erste solche Planung.²¹⁸ Ob es sich dabei gleich um eine Abkehr von der Raumvorstellung der Bauten der Neorenaissance handelt, ob also Moser mit einem bewussten «Raumwillen» entwirft oder ob sich neue Formen im Sinne Wölfflins als «Formgefühl» ergeben, kann hier nicht abschliessend beantwortet werden. Jedoch ist ihm die «malerische

²¹³ Wölfflin 1888, S. 64.

²¹⁴ Schmarsow 1896, S. 16.

²¹⁵ Vgl. Zug 2006, S. 21.

²¹⁶ Schmarsow 1896, S. 16.

²¹⁷ Vgl. ebd., S. 20–23.

²¹⁸ Siehe WV 7 (Projekt Villa bei Luzern, 1883), WK 3 (Kath. Kirche St. Sebastian, Luzern, 1886–1895), WK 5 (Ev.-ref. Johanneskirche (Lorrainekirche), Bern, 1888–1893), WV 26 (Projekt Kath. Kirche Kreuznach, 1891). Im Preisgericht des öffentlich ausgeschriebenen Wettbewerbs für ein Gewerbemuseum Aarau mit Gewerbeschule und Kantonsschulgebäude (1891–1895) sassen Hans Auer, der Erbauer des Bundeshaus Ost und später des mittleren Hauptteils der Bundeshausbauten, Gustav Gull, der Erbauer des Landesmuseums und Ernst Georg Jung, der mit Backsteinvillen in Winterthur frühe Anleihen an englisch-gotische Architektur machte. Zu Auer vgl. Bilfinger 2009. Zu Jung vgl. Flury-Rova 2005. Zu Gulls Landesmuseum vgl. weiter unten. Zur Baugeschichte des Gewerbemuseum Aarau mit Gewerbeschule und Kantonsschulgebäude mit weiterführender Literatur vgl. WK 10.

Gruppierung der einzelnen Bauten»²¹⁹ offenbar ein Anliegen gewesen, wie er in einem Brief an Rahn mitteilte. Es fehlen entsprechende Zeichnungen und Skizzen. In Skizzen von Bauplätzen zweier Projekte ist Mosers Aneignung des gegebenen Raums sehr gut belegbar, da sie sich deutlich von denjenigen unterscheiden, die er zehn Jahre zuvor von der Situation am Berner Waisenhausplatz notierte.

In Aarau war die Situation von der Villa Feer-Herzog geprägt, die Moser mit wenigen schnellen Strichen in eine dynamische Skizze umsetzte. [Abb. 50] Pflanzen und verschiedene Baumarten rahmen das Gebäude darin konvergierend. Viel stärker als in der Realität hat es den Anschein, dass die Villa auf einem Hügel steht. Die Kubatur ist klar formuliert und die Motive der spitzbogigen Doppelarkade der Loggia im ersten Stock und der Balkon in der Mitte der südlichen Fassade stechen als einzige charakteristische Merkmale heraus.

In jenem Herbst des Jahres 1892, arbeitete Moser noch an einem zweiten Wettbewerbsprojekt. Zur Begutachtung des Bauplatzes für die zu projektierende neue Zuger St. Michaelskirche besichtigte er das steile Gelände an den Ausläufern des Zugerberges oberhalb der alten Stadt. Abermals machte er mit schnellem Bleistiftstrich Skizzen vom Bauplatz, vom umliegenden Gelände und setzte den mittelalterlichen Pulverturm, der den äusseren Rand der Altstadt markiert, mit ins Bild.²²⁰ [Abb. 51] Moser hat mit wenigen Strichen und Schraffuren die sich um den massigen Turm gruppierenden Häuser angedeutet, so dass der Turm als Zentrum der umliegenden Bauten und als Kulminationspunkt der Zeichnung gleichermassen wahrgenommen wird. Das Gespür für die Komposition des aufgenommenen Landschaftsbildes wird deutlich. Wie in Aarau, skizziert Moser auch in Zug die vorhandene Landschaft ohne viele Details, die gegebene Situation wird abstrahiert dargestellt und aus einem weiten Winkel als Ganzes panoramatisch erfasst.

²¹⁹ Zentralbibliothek Zürich, FA-Rahn-1470.r.34, unveröffentlichter Brief Mosers aus Karlsruhe, datiert vom 3.03.1892: «Die Aufgabe war für mich eine sehr anregende und reizvolle. Ich legte der Regierung ausführliche Pläne vor, die mir den Verhältnissen Aaraus & des Aargaus angepaßt schienen. Die äußere Wirkung suchte ich in der malerischen Gruppierung der einzelnen Bauten, die durch Hallen, welche die Scheiben aufzunehmen haben, und sich gegen einen offenen bepflanzten Hof wenden, verbunden sind. In den nächsten Tagen entscheidet der Große Rath über das Sein oder Nichtsein der Anlage. Es würde mich unendlich freuen, wenn mir aus meinem [eigenen] Vaterlande heraus eine so hübsche Aufgabe zur Ausführung übertragen würde. Aber wahrscheinlich wird man mir diese Freude ersparen! –.»

²²⁰ Es existieren zwei Sichten von oben auf Teile der Altstadt mit dem freien Baugelände und eine von unten auf den Bauplatz mit alter Michaelskirche und Kapelle. Siehe gta Archiv / ETH Zürich, Karl Moser, Signatur 33-1892-SKB-1.

2.2 Altstadt als typologisches und motivisches Vorbild

Zusätzlich zu den genannten Skizzen aus Zug existiert eine Zeichnung eines schmiedeeisernen Kreuzes und eine eines Strebepfeilers der Kirche St. Oswald, die innerhalb der äusseren Zuger Stadtmauern steht. In Anbetracht seines geplanten Kirchenbaus ist die Auseinandersetzung mit dieser spätgotischen Stadtkirche nahe liegend.²²¹ Was fehlt, ist eine Zeichnung des mittelalterlichen Stadtkerns mit dem Wahrzeichen der Stadt, dem Zytturm und der unmittelbar ihn umstehenden Häuserpartien, die sich Moser damals ebenfalls sehr genau angesehen hat. Denn die städtebauliche Situation an dieser Stelle der Altstadt von Zug ist einzigartig und gleichzeitig beispielhaft für eine mittelalterliche Schweizer Stadt. Von daher ist dies als Studienobjekt eines mittelalterlichen Ensembles ideal. Der Zytturm ist nicht nur ein markantes architektonisches Zeichen der Stadt, sondern fungiert vom zentralen Kolinplatz aus auch als inneres Stadttor zu den zwei engen Hauptgassen des ältesten Kerns der Stadt – im Übrigen analog zum Stadtturm von Baden, der Heimatgemeinde Mosers. Da der Turm in Zug im Gegensatz zu Baden 45 Grad abgewinkelt in die rechtwinklige Ecke zwischen zwei Häuserzeilen gesetzt ist, schaut man nach Eintritt unter der Tordurchfahrt in die Gassen schräg auf die gegenüberliegenden Fassaden des mittelalterlichen Rathauses und des Rathauskellers. Warum Moser nicht diese besondere Sicht auf die Stadt in sein Skizzenheft übertragen hat, lässt sich nicht befriedigend erklären. Schliesslich hat er jene Stelle ein paar Jahre zuvor zeichnerisch so festgehalten, dass lediglich die dem Zytturm gegenüberliegenden Fassaden des Rathauses und des ehemaligen Stadthauses, den heutigen Rathauskeller, dargestellt sind.²²²

Dabei dürfte von ihm gerade die gesamte Ecksituation mit schräggestelltem Turm, der den Eingang zu den Gassen bildet, massgeblich zur typologischen Grundrisskonzeption der Ecksituation am Aargauer Gewerbemuseum beigezogen worden sein, da sie ebenfalls einen schräggestellten Turm aufweist, der als Haupteingang zum Gebäude fungiert. Nicht nur, dass die Hofsituation im realisierten Projekt in Aarau an die räumlich enge Situation der Gassen in Zug erinnert, im ausgeführten Bau finden sich auch viele architektonische Details der Zuger Altstadt. Der mit

²²¹ Zur Baugeschichte der Kirche St. Michael vgl. WK 12.

²²² Siehe gta Archiv / ETH Zürich, Karl Moser, Signatur 33-1881-SKB-1.

Ziegeln gedeckte Treppengiebel, die flache Behandlung des Sockelgeschosses mit dem fein gezogenen Gesims darüber, die unregelmässige Rustika-Eckbossierung des Rathauskellers, ja sogar die polygonalen Erker mit Konsole und gotischen Blendmasswerk-Bändern gegenüber dem Rathaus und in unmittelbarer Umgebung – diese Motive finden als leicht veränderte bildliche Versatzstücke an der zur Strasse gerichteten Schauffassade des Gewerbemuseums in Aarau ihre Entsprechung. Spätere Zeichnungen von ornamentalen Details der Zuger Altstadt, die während der Realisierung des Baus gefertigt wurden, belegen zusätzlich, dass neben anderen die Zuger Altstadt für das Aargauer Gewerbemuseum in gewisser Weise Vorbild war.

Weitere Bauprojekte der folgenden Jahre werden in konzeptioneller Auseinandersetzung mit gewachsenen (mittelalterlichen) Strukturen und oftmals in asymmetrischer Disposition entstehen. So haben sich «Curjel & Moser vielfach von der akademisch-symmetrischen Fassadenanlage mit voller Entschiedenheit der malerisch-gruppierenden Bauweise zugewandt»²²³, wie das Karl Widmer 1904 feststellte. Neben den praktischen Vorzügen, innenräumlichen Bedürfnissen nachzukommen und ihnen im Aussenbau zu entsprechen, also die «Entwicklung des Äussern aus dem Innern»²²⁴ zu bewerkstelligen, dürfte aber vor allem ein von Moser angestrebter, bestimmter Stimmungsgehalt von Architektur im Zentrum gestanden haben, mittels effektvoller räumlicher Architekturbilder das Künstlerische der Architektur zu betonen. Die einflussreichste Position, die in diesen Jahren zur differenzierten Auseinandersetzung mit Wahrnehmung idealer Stadtbilder konstatiert worden ist, und die das architektonische Ensemble als städtebauliches Prinzip postulierte, ist 1889 durch Camillo Sittes berühmter Schrift *Der Städtebau nach seinen künstlerischen Grundsätzen* formuliert worden.²²⁵ Wobei angefügt werden muss, dass gerade auch Sitte im selben Buch grossmassstäbliche Forenanlagen, wie sie in Wien durch Gottfried Semper geplant wurden, für gegenwärtige Probleme «künstlerischer Durchbildung»²²⁶ ebenso positiv bewertet hat.

²²³ Widmer 1904, S. 11.

²²⁴ Ebd.

²²⁵ Zur Entstehung des Ensembles und seiner Verankerung in der Heimatschutzbewegung vgl. Jacobi 2005, S. 120–123.

²²⁶ Sitte 1889, S. 121, explizit zu Semper vgl. ebd., S. 125–128.

Der Idealfall für die Stadtentwicklung ist für Sitte jedoch das ergänzende Bauen im Bestand einer gegebenen Struktur, in die «hineinadaptiert werden musste, während vollständige Neubildungen besonders auf ebenem Terrain ohne starke natürliche Hindernisse fast durchwegs mit einem Misserfolg endeten.»²²⁷ Bei Mosers Projekt in Aarau war das natürliche Hindernis neben dem zu erhaltendem Baumbestand die bereits genannte neogotische Villa. Dieser als Palazzo mit gotischen Verzierungen formulierte Kubus sollte im Projekt die vermittelnde Funktion zwischen dem klar aufgebauten Kantonsschulbau und der malerischen Anordnung des Gewerbemuseums übernehmen.²²⁸

Mit erstgenannten kleinen Grundrisskizze übersetzt Moser also ganz direkt eine Beobachtung einer gegebenen Situation mittelalterlichen Ursprungs an einen neuen Ort. Dabei kopierte er keinesfalls das Vorgefundene des gegebenen Ortes, sondern er übersetzte ihn in eine typologische Form, mit der er zudem auf den zu integrierenden neogotischen Villenbau in Aarau einging – auch wenn dieser ursprünglich als Solitär erbaut worden war und selbst eher einem klassizistischen Formkanon folgt, womit er nicht zwingend hätte in eine asymmetrische Konfiguration eingebunden werden müssen.

2.3 Zeichnerisches Festhalten historischer Reverenzen

Für das Gewerbemuseum in Aarau fehlen, mit Ausnahme von später noch genauer zu besprechenden Aufrissplänen, erste perspektivische Skizzen, die den Entwurf in einer ursprünglichen Idee dokumentieren würden. Es existieren also nur eine kleine Grundrisskizze und eine gezeichnete Skizze der vorgegebenen Situation mit der Villa auf dem Baugrund. Der Grad der Genauigkeit und die Führung des Bleistiftes unterscheiden sie ganz deutlich von anderen Zeichnungen, die im selben Zeitraum von historischen Bauten wie beispielsweise einem Haus mit Turm in Freiburg, dem so genannten Fünfgratturm und dem Jakobertor in Augsburg gemacht wurden. Dort sind sowohl die inhaltlichen Details als auch die zeichnerische Technik insgesamt

²²⁷ Sitte 1889, S. 130.

²²⁸ Moser reichte zwei Wettbewerbsprojekte mit vollkommen anderer Gebäudeverteilung ein, die beide prämiert wurden. Hingegen existiert von der Variante keine Entwurfsskizze. Grundrisse siehe WK 10.

viel ausgeprägter und im Strich viel sorgfältiger ausgeführt als bei den Skizzen, die in direktem Zusammenhang mit Projekten stehen. [Abb. 52/53] Das Jakobertor und das Haus in Freiburg verkörpern in ihrer eigenen Motivik die Idee, die Moser für den Bau des Gewerbemuseums verfolgt: Ein Turm steht in einer Konstellation mit anderen Bauten. Der Augsburger Fünfggratturm mit seinen Ecktürmchen mag motivisch für die Entwurfsentwicklung des Wettbewerbsprojekt einen gewissen Impuls gegeben haben, da Ecktürmchen auch im eingereichten Projekt zu finden sind; der Badener Stadtturm stünde da jedoch ikonographisch und auch formal näher als derjenige in Augsburg. Vielmehr könnte es sich um eine Zeichnung handeln, mit der Moser sich der spezifischen Form, die er projiziert hat, vergewissert, um deren reale Umsetzung genau zu studieren. Es ist also zu folgern, dass alle drei Skizzen nach erfolgter Baubewilligung im Sommer 1893 entstanden sind, zumal Moser für das Haus in Freiburg das Datum Oktober 1893 angegeben hat, um eine endgültige Form des Turmes zu entwickeln. Ganz ähnlich wie bei seinem Diplomprojekt und dem Wettbewerbsprojekt in Bern deuten auch diese perspektivisch aufgenommenen Bauten darauf hin, dass er in ihnen seine Idee des Projektes repräsentiert findet. Es manifestiert sich in diesen Abbildern historischer Objekte nicht ein Bild, das er im Sinne einer Übertragung eines Vorbildes in sein Projekt überführen wird. Vielmehr findet er in diesen realen historischen Bauten Ideen der Typologie, Motivik und Materialität wieder. Letztlich wurde beim Gewerbemuseum in Aarau ein Turm gebaut, der im Schaft auf quadratischem Grundriss bis unter den achteckigen Tambour geführt und über dem Schaft von einem entsprechenden Pyramidendach gedeckt wird. [Abb. 54] Details von Augsburg oder Freiburg wurden also nicht direkt übernommen wie beispielsweise die Lisenengliederung oder die Überleitung vom Gebäudeblock zum Oktagon, die in Augsburg durch kleine Dachecken erfolgt und in Aarau mit Abfasung der Ecken des Gebäudeblocks ausgeführt wurde. Im Gegensatz zu den Türmen am Landesmuseum von Gustav Gull, die motivisch exakte Kopien mittelalterlicher Vorbilder sein könnten, verzichtet Moser, zumindest beim Turm, auf ein Installieren einer historischen Replik, sondern bewältigte damit den Übergang von einem zum anderen Gebäudeflügel architektonisch.

2.3.1 Historische Konstruktion

Für den Entwurf des Gewerbemuseums verwundert es nicht, dass Moser im Herbst 1892 nach Köln reist. Er besucht verschiedene Kirchen und verweilt länger im Rathaus, um dort seine Beobachtungen aufzunotieren.²²⁹ Es ist aber nicht die durchaus imposante Aussenansicht, die ihn dann zu einer Zeichnung motiviert. Auf zwei Seiten des Skizzenheftes hält er eine Wand- und Deckenpartie im Innern fest, ihn interessieren die bemalte Holzrippen sowie das Gesims mit Konsolfries, Hohlkehle und Perlstab. [Abb. 55/56] Ferner nennt er die Ornamentik des so genannten Hansasaals, die Vertäfelung, die Wappen, die Bemalung der Rippen, die Glasfenster und die Gobelins. Hingegen zeichnete er beim Gürzenich, ein im 15. Jahrhundert errichtetes städtisches Saalgebäude mit verschiedenen Festsäulen und insbesondere einem Hauptsaal von fünfzig auf zwanzig Metern, einen Querschnitt des Dachstuhles. [Abb. 57] Anhand seines besonders gewählten Ausschnitts wird ersichtlich, dass es sich beim Saal um eine dreischiffige Anlage handeln musste, obwohl im Hauptschiff durch Konsolen gestützte Stuhlsäulen je eine Stützenreihe substituieren, so dass zwei weitere Schiffe aufzuweisen, und damit eigentlich fünf Schiffe zu zählen wären.

Insgesamt stand seine Reise nach Köln ganz im Zeichen von architektonischen Motiven und Lösungen, die sich auf Innenräume beziehen. Waren es bei den Profanbauten sowohl der Umgang mit Raumgrössen als auch mit ihrer Unterbringung von Artefakten, dann standen bei den Sakralbauten insbesondere die Glasfenster im Zentrum seines Interesses. Schliesslich hatte er in Aarau die Aufgabe, nicht nur mit einer intelligenten Lösung für das Gebäude zu überzeugen, sondern er hatte die historischen Fenster aus dem Kreuzgang im Kloster Muri im zukünftigen Bau zu integrieren.²³⁰

Moser realisierte tatsächlich eine solche Decke wie im Gürzenich in sehr vereinfachter Form ohne Sprengwerk und ohne zusätzliche Seitenschiffe, jedoch nicht, wie man annehmen würde, im Gewerbemuseum, sondern in der Aula der benachbarten Kantonsschule und schafft damit einen Bezug zu einer bürgerlichen Festhalle aus dem Spätmittelalter. [Abb. 58] Damit rezipierte Moser also nicht, wie es die Forschung bisher konstatiert hat, englische

²²⁹ Auch werden Beobachtungen zum Bahnhof vermerkt, sowie Anmerkungen funktioneller innerer Abläufe des neuen Dom-Hotels, von dem er eine Ecke zeichnet. Vgl. gta Archiv / ETH Zürich, Karl Moser, Signatur 33-1892-SKB-1.

²³⁰ Vgl. Hasler 2002, S. 25.

Holzdecken,²³¹ sondern eine bürgerliche Festhalle aus dem Spätmittelalter. Für das Treppengeländer des Schulgebäudes hat sich Moser allerdings fast identisch am Treppenhaus im Steinernen Haus in Frankfurt, also ebenfalls einem mittelalterlichen Profanbau, orientiert.²³² Diese inhaltlichen Zusammenhänge, im Sinne ikonographischer Lesbarkeit, werden wie folgt noch durch eine weitere Komponente ergänzt.

Spätestens seit 1894 war Moser mit dem Architekten und Professor für Mittelalter an der Technischen Hochschule in Karlsruhe, Carl Schäfer, bekannt.²³³ Wie für Viollet-le-Duc war für Schäfer die Gotik «die exemplarische Verkörperung logisch-konstruktiver Architektur»²³⁴, deren «Grammatik»²³⁵ durchaus auch in der Gegenwart angewendet werden konnte und zwar ohne ein bestimmtes historisches Gebäude kopieren zu müssen. Vielmehr bestand die Auffassung, dass sich aus neuen Aufgaben die architektonische Sprache weiterentwickeln werde.²³⁶ Gotisch hiesse in diesem Sinn die «Ableitung von Form und Erscheinung überhaupt, außer aus dem allgemeinen Programm aus den Eigenschaften des Materials und den Regeln baulicher Mechanik, eben aus der Konstruktion, nach dem Maße unserer Kräfte»²³⁷. Dass sich Schäfer auf den Holz- und Steinbau bezieht und sich explizit gegen Eisen ausspricht, liegt in seiner Ablehnung gegenüber der mangelnden «künstlerischen Entwicklung»²³⁸ dieses Materials begründet. Ganz anders Viollet-le-Duc, der sich sichtbare Eisenkonstruktionen sogar für Kirchenbauten vorstellen konnte und in seinen *Entretiens* ganz explizit Beispiele von Stützsystemen aus Gusseisen vorgeführt hat.²³⁹

Moser hat besonders mit der Holzdecke der Aula der Kantonsschule aus dem historischen Vorbild das Konstruktive abgeleitet und in eine moderne Form gebracht. Wenn er in Köln also die historische Halle abgezeichnet hat, dann weniger im Hinblick auf eine mimetische Nachahmung, sondern wegen der offengelegten Konstruktion. Vergleichbar, aber deutlich reduziert im

²³¹ Vgl. WK 10 sowie Kunstführer 1 (2005), S. 25.

²³² gta Archiv / ETH Zürich, Karl Moser, Signatur 33-1894-SKB-1.

²³³ Gerhard Kabierske zur Folge zeige sich ihre Bekanntschaft im Besonderen im Äußern von Wohnbauten Curjel & Mosers am Ende der 1890er-Jahren. Vgl. Kabierske 2010, S. 98 und siehe Abb. ebd., S. 98f.

²³⁴ Schuchard 1979, S. 53.

²³⁵ Schäfer 1896, S. 401. Ebenfalls abgedruckt in: Schuchard 1979, S. 53.

²³⁶ Vgl. eine Kollegniederschrift zu Schäfers Ästhetik des Daches, in: Schuchard 1979, S. 53.

²³⁷ Schäfer 1868, S. 38. Ebenfalls abgedruckt in: Schuchard 1979, S. 53.

²³⁸ Schäfer 1896, S. 401.

²³⁹ Vgl. Kapitel *Douzième Entretien: Sur la construction des batiments*, in: Viollet-le-Duc Paris 1872, S. 53–103, siehe insbes. Abb. 2, 4, 8, 12, 13, 17b und 18.

Ornament und vereinfacht im Gesamten, wollte er in Aarau die Konstruktion sichtbar installieren. Wäre der Saal das einzige Zeugnis einer sichtbar gemachten, konstruktiven Lösung, wäre eine ikonographische Lesart, wie vorgeführt, genügend. Vielmehr aber macht Moser am gesamten Bau die Konstruktion zu einem sichtbaren Hauptthema der Architektur: Im Inneren des Hauses tragen beispielsweise unverschaltete Doppel-T-Träger die entsprechende Steigung der Treppe als Unterzüge für die Granitstufen. Durch das so entstandene stützenlose Treppenhaus «entsteht der Eindruck des luftig-geräumigen.»²⁴⁰ Vergleichbar wie in der Aula werden also durch explizit konstruktive Elemente, die gleichzeitig schmückende Funktion übernehmen – wie die gebogenen Hölzer, Balken und Zapfen in der Aula sind auch die Doppel-T-Träger im Treppenhaus ornamental bemalt –, die räumlichen Verhältnisse mittels konstruktiver Lösungen ausgeweitet.²⁴¹

Im Äusseren spiegelt die ausgeprägte Pfeilerfassade der Flügel das Konstruktive wider, und abermals wirkt das architektonische Detail dabei unterstützend und hebt bildlich das verkleidende Schmücken hervor: Die bemalten Lünetten in den Fensterbögen, die über die gesamte Fassade durchlaufenden Gesimse, die bei den Pfeilern nur mehr angedeutet sind, die im Scheitel der Segmentbögen im Hochgeschoss als Solitäre gesetzten Rustika-Keilsteine, die vorgeblendeten Halbsäulen sind nurmehr Referenzen an eine massiv-struktive Fassade. Moser stellt das Verhältnis und auch den Widerspruch zwischen Struktur und Dekor ins Zentrum dieser Architektur – eine didaktische Bildhaftigkeit, die an Deutlichkeit über die Semperschule hinausweist, obwohl Moser bei der Fassade durchaus das Polytechnikum Gottfried Sempers zitiert. Jedoch nicht die zur Stadt Zürich gerichtete Hauptfassade gegen Westen mit dem imposanten, mit Säulen und Nischen geschmückten Mittelrisalit, sondern die Südseite, in der bis zum Bezug des eigenständigen Gebäudes der kantonalen Universität 1914 dieselbe untergebracht war. Diese Fassade zeigt sich in ihrem plastischen Dekor deutlich zurückhaltender als die Westseite und eignete sich wohl auch für die Darstellung einer Kantonsschule besser als die Hauptseite, die ja als Repräsentant des eidgenössischen Polytechnikums angelegt war.

An der stark gegliederten Fassade in Aarau fällt ferner die differenzierte farbliche Gestaltung auf, die durch unterschiedliche Steinsorten erreicht

²⁴⁰ Festschrift Aarau 1896, S. 31.

²⁴¹ Zum ambivalenten Verhältnis Gottfried Sempers bzgl. Eisenarchitektur vgl. Weidmann 2003, S. 321f.

wurde. Nicht wie bei Sempers Polytechnikum, bei dem die mittleren drei gekoppelten Bogenfenster im *piano nobile* des Mittelrisalits als breite Fensteröffnung die geschlossene Wandfläche zurückdrängen, ist in Aarau an den beiden Flügeln die Wand der Fassade in ein vertikal betontes Raster aufgelöst: Tragende Pfeiler aus grauem Zürcher Kalkstein wechseln sich mit den zwischen die Pfeiler gespannte Wandpartien aus gelblichem Metzger Kalkstein ab. Da sich dieser Stein ausgesprochen gut bearbeiten lässt, eignet er sich besonders für die vorgeblendeten Halbsäulen zwischen den Fenstern sowie für die Gesimse und die Bögen. Die dadurch entstandenen breiten Fensterpartien lassen eine «Fülle von Licht hereinfluten»²⁴² und erinnern so an die Funktionalität, die bereits Schinkel mit den Fassaden der Bauakademie vorgeführt hatte. Moser nimmt also das Detail der gekoppelten Fenster von Sempers Mittelrisalit und macht am Aargauer Bau durch Auflösung der Wand eine funktionale Ästhetik zum Grundthema seiner Architektur.

2.3.2 Wandsysteme

Wie das vorhergehende Kapitel gezeigt hat, nimmt Moser realisierte Architektur als Vorbild, um beispielsweise neue Wandsysteme für sein Projekt zu entwickeln. Als er den Mittelteil der Fassade der Neusatzschule in Worms skizzierte, die Stadtbaumeister Karl Hofmann von 1888 bis 1891 realisiert hatte,²⁴³ haben ihn dazu vor allem die Pilaster der Fassade angeregt. [Abb. 59/60] Sie gehen unter dem Dach in Bogen über und werden auf der Höhe der nicht vorhandenen Gebälkzone zu einem zusammenhängenden Mauerverband. Die übereinander gesetzten grossen Fenster und Brüstungen müssen daher als vertikale Bahnen, die in die Mauer eingeschnitten sind, gelesen werden. Streng genommen bleiben also vertikale Mauerstücke zwischen den Fensterbahnen und nicht Pfeiler. Mosers Zeichnung zeigt den gesamten komplexen Dachaufbau am Mittelrisalit mit Rundbogen-Fenstergalerie, flankierenden Turmhelmen und Giebel mit Uhr. Er lässt die grossen Fenster in der Bleistiftskizze leer, markiert mit schnellem Strich mehrmals übereinander

²⁴² Vgl. Festschrift Aarau 1896, S. 30.

²⁴³ Siehe gta Archiv / ETH Zürich, Karl Moser, Signatur 33-1889-SKB-1. Die Erdarbeiten für die Wormser Schule wurden erst im Oktober 1889 vergeben, der Rohbau war im März 1891 hochgezogen. Moser konnte die Skizze also frühestens im Frühjahr 1891 gemacht haben oder aber er besass eine Perspektive des Projektes als Vorlage. Vgl. Quellen 1993, S. 177–179.

die vertikalen Wandstücke und schraffiert die Brüstungselemente dunkel. Mit einer solchen Differenzierung betont er genau jenen Aspekt der Vertikalität und damit das Thema der aufgelösten Wand, das er auch im Kantonsschulgebäude zum Thema der Fassade macht. [Abb. 61] Und diesem Thema folgt auch seine Wahl der farblich gegliederten Fassade, die derart übrigens auch bei genanntem Bau in Worms zur Anwendung gekommen war und die Moser zuvor in Rouen an der Place de la Cathédrale an Teilen des Gebäudes des ehemaligen Finanzamtes von Roland Le Roux aus dem frühen 16. Jahrhundert abgezeichnet hatte. [Abb. 62/63]

Das ornamentale Detail steht zwar im Vordergrund von zwei Zeichnungen aus Mosers Hand, in der einen hat er den gesamten rechtsseitigen Wandaufbau der siebenachsigen Fassade aufgenommen und in der anderen einen spezifischen Ausschnitt davon fokussiert. Aber auch hier interessierte ihn vor allem der konstruktive Wandaufbau. Es handelt sich um einen Pfeilerbau mit den die Horizontale betonenden Brüstungselementen und einer hohen Gebälkzone, was eine ausgewogene Gliederung der Vertikalen und Horizontalen ergab. Die in der Grundfläche tiefrechteckigen Hauptfeiler geben mit den dazwischen gespannten Brüstungen ein Gerüst, in das grosse Fenster sowie zwischen zusätzlich eingefügten Stützen kleine Fenster eingesetzt sind. Moser hat das charakteristische der Fassade explizit in beiden Zeichnungen fein herauskristallisiert. Die stark ornamentierten Brüstungselemente, Stützen, Pilaster und Pilastervorlagen sind differenziert aufgenommen, die hohen Fenster belies er, wie in Zeichnung aus Worms auch, als leere Flächen. Im detaillierten Ausschnitt des zweiten Blattes fokussiert Moser das Spiel der stark reliefierten Fassade mit Pfeilern, Stützen und den vertieften Fenstern dazwischen.

Diese spätgotische Fassade mit renaissancistischen Versatzstücken ist konstruktiv vergleichbar mit bürgerlicher Architektur der frühen Neuzeit, die der Kunsthistoriker Johann Rudolf Rahn in seiner Geschichte der bildenden Künste in der Schweiz mit «Fensterhaus» bezeichnet hat und bei denen an «die Stelle der compacten Mauerwand ein Gerüst von dünnen Pfosten und weit gespannten Bogen» tritt. Die aussen sichtbaren Wandpfeiler seien «nur zum Schein vorhanden», denn die Stützen würden sich dahinter im Innern befinden.²⁴⁴ Im Gegensatz zu der Fassade des Rathauses der Stadt Zug, anhand derer Rahn das Thema beispielhaft explizierte, tritt in Rouen die

²⁴⁴ Rahn 1876, S. 428f.

konstruktive Gliederung stärker in den Vordergrund, obwohl das Gerüst von Stützen, Pfeilern und Architravbalken durch opulent ornamentierte Säulen- und Pfeilervorlagen teilweise kaschiert wird.

So vermittelt Mosers Zeichnung des Neusatzschulgebäudes in Worms, die zeitlich zwischen seinen Zeichnungen in Rouen und dem Entwurf der Kantonsschule liegt, zwischen der noch spätmittelalterlich geprägten französischen Fassade und dem modernen städtischen Repräsentationsbau und demonstriert die Übertragung von Stil- und Konstruktionsprinzipien der Spätgotik in ein modernes Pfeilersystem.

Das von Curjel & Moser erbaute Wohn- und Geschäftshaus Hirsch in Karlsruhe kann als direkt interpretierte Umsetzung der Beobachtungen vom Oktober 1889 in Rouen angesehen werden.²⁴⁵ Die zuletzt veränderten Pläne für Karlsruhe sind nur einen Monat später, nämlich auf November 1889 datiert und weisen erst dann die in Rouen so auffällig vertikal und horizontal ausgeglichene Fassadengestaltung auf, die aufgrund der Pfeiler, Brüstungen sowie Gesimse erreicht wurde. Zudem sind Details, wie die den Pilastern vorgesetzten Dreiviertelsäulchen und die tondoartigen Kränze auf den Brüstungen, zwischen dem ersten und dem zweiten Obergeschoss in etwas anderer Platzierung und Gestaltung auch an der Fassade in Rouen zu finden. Das Karlsruher Gebäude ist das erste aus einer Reihe von Projekten, mit denen das Büro bis weit in die 1910er-Jahre hinein die Geschäftshausfassade als Pfeilerbau weiter entwickelt und damit im städtischen Bank-, Waren und Verwaltungsbau unter zeitgenössischen Architekten eine herausragende Position einnimmt.²⁴⁶ Mit Fassadenlösungen wie sie in den unmittelbar darauf folgenden Jahren projektiert wurden, beispielsweise zum Wettbewerb des Eidgenössischen Post- und Telegrafengebäudes in Zürich²⁴⁷ oder im realisierten Bau der Kantonsschule in Aarau werden solche spätmittelalterlichen Konstruktionsprinzipien neu interpretiert und zu einem Typus im Geschäftsbau der Stadt und offenbar auch im Schulhausbau.²⁴⁸ Diese

²⁴⁵ Siehe WK 6. Wie Gerhard Kabierske mit einem Bildvergleich zwischen dem Wohn- und Geschäftshaus Hirsch und einer Häusergruppe Gustav Zieglers belegt, ist die Architektur des Büros Curjel & Moser in Karlsruhe unmittelbar von der sie umgebenden Architektur geprägt. Siehe Kabierske 2010, S. 95.

²⁴⁶ Zum typologisch ähnlichen Bankgebäude der Allgemeinen Ersparniskasse in Aarau von 1910–1913 siehe WK 72.

²⁴⁷ Siehe WK 11.

²⁴⁸ Curjel & Moser werden drei mit Aarau vergleichbare, nicht realisierte, Wettbewerbsprojekte des Typus 'eines höheren Schulbaus entwerfen, die in den

dann in Auseinandersetzung mit Alfred Messel weiter entwickelte Typisierung der Pfeilerfassade führt in den 1910er-Jahren wieder zum klassischen Stilrepertoire der Säulenvorhallen zurück, diesmal jedoch nicht primär als kompositorisches Motiv, sondern unter dem Aspekt von zu gestaltenden Raumvolumina.

2.4 «Verwendbares Detail» sammeln

Es ist vom Bau der Villa Römerburg in Baden am Ende der 1890er-Jahre bekannt, dass die Mitarbeiter des Büros in Karlsruhe angehalten wurden, am Dom in Speyer und Worms «verwendbares Detail»²⁴⁹ zu skizzieren. Tatsächlich existieren in den Skizzenbüchern von Moser eingeklebte Detailzeichnungen von Bauaufnahmen, die offensichtlich nicht aus seiner Hand, sondern wohl von seinen Mitarbeitern stammen.²⁵⁰ Viele der detaillierten Zeichnungen von historischem Ornament sind hingegen von Moser und bisweilen mit Massangaben sowie in Profilabwicklung dargestellt. Er geht also so vor, wie er es bei Professor Johann Rudolf Rahn kennengelernt hat: «Zeichnen und nach Alterthümern streifen»²⁵¹. Nur dient das von ihm gesammelte und das von anderen ihm zugetragene Material nicht für den kunsthistorischen Vergleich, sondern als Fundus für kunsthandwerklichen Schmuck seiner zu realisierenden Bauten.

jeweiligen Perspektiven unterschiedlich starke Vertikal-Gliederungen aufweisen: die Bibliothek der Universität Basel von 1891, das Universitätsgebäude in Bern von 1897/98 und eine Realschule in Basel von 1898. Siehe WV 29, WV 100 und WV 114. Bei der Kantonsschule bereits durch farbliche Absetzung angedeutet und im Basler Realschulgebäude als Gliederung des Baukörpers variierend formuliert, zeichnen sich vor allem in der Gouache des Projekts der Berner Universität markante Pilaster ab, die die Fassadengliederung vorwegnimmt, welche auf den späteren Universitätsneubau in Zürich und den im Werk Curjel & Mosers thematisierten Massenbau in der Stadt vorausweist. Markus Thome analysiert einige Wettbewerbsprojekte für das Hauptgebäude der Universität Bern. Er schreibt, dass Curjel & Mosers Projekt besonders innovativ sei, da die Wände «über dem niedrigen Sockel des Untergeschosses komplett in ein Skelettsystem aufgelöst» wären, was «eine klare Absage an die Konventionen der zeittypischen Repräsentationsarchitektur» darstelle. Thome 2009, S. 37–39.

²⁴⁹ Brodtbeck 1953, S. 7. Ich bedanke mich bei Martin Steinmann für den Hinweis und die Einsicht in das *Typoscript* seines Grossvaters, der im Büro Curjel & Moser gearbeitet hatte. Vgl. auch Gnägi 2011, S. 99.

²⁵⁰ Siehe gta Archiv / ETH Zürich, Karl Moser, Signatur 33-1894-SKB-1, 33-1895-SKB-1.

²⁵¹ Rahn 1919, S. 62.

Dies zeigt sich beispielsweise am Rathaus in Zug, wo Moser den Türsturz mit dem reliefiert angedeuteten Vorhangbogen in sein Skizzenbuch übertrug: Daraus ergab sich das Motiv für ein dreifach gekoppeltes Fenster im oberen Bereich des Aarauer Turmes. [Abb. 63/64] Wie beim Vorbild verfügt das übertragene Motiv über drei Spitzen. Allerdings ist am Neubau die mittlere nicht überhöht dargestellt wie in Zug, sondern mit den anderen beiden auf gleicher Höhe. In diesem Fall ging es Moser offenbar nicht um die getreue Wiedergabe des aufgenommenen historischen Details, sondern um dessen stimmige Transformation und Präsentation an gut sichtbarem Ort. Als oberstes Motiv der Turmwand, die im Aufbau reich gegliedert ist, bekrönt es nun diese und leitet zum Dachbereich mit spitzem Turmhelm über.

Doch oft übernimmt Moser auch die originale Form als direkte Vorlage für eine Replik. Im Innenhofgeländer des Basler Rathauses fand er im Masswerk das Vorbild für die Fischblasen seines Geländers im Turmtreppenhaus des Aargauer Gewerbemuseums. [Abb. 65] Für die Karlsruher Christuskirche hat er beispielsweise am Turm von St. Georg in Schlettstadt und an den Emporen und Galerien im Freiburger Münster Ornamente in Masswerk abgezeichnet, von denen sich solche aus Freiburg als Brüstungsornament der Emporen sowie aussen beim nordwestlichen Austritt auf Höhe der Orgelempore der Karlsruher Christuskirche befinden, und ferner am zugehörigen Pfarrhaus an der Terrassenbrüstung des Söllers und ein anderes am gedeckten Balkon über dem Eingang.²⁵²

Aus diesen Untersuchungsergebnissen folgt unweigerlich die Frage nach Mosers Motivation für die Herstellung solcher genauen historischen Repliken. Das jeweilige Stilzitat wurde von einem profanen oder religiösen Vorbild kopiert und in die entsprechende Bauaufgabe inkorporiert, ganz im Sinne des 19. Jahrhunderts.²⁵³ Setzte Moser explizit das Mittelalterzitat am Gewerbemuseum ein, als bewusste Abkehr von der Neorenaissance und damit als Neuerung aus dem Geist eines ursprünglichen, regionalen Stils? Oder hat das Ornament vielmehr eine didaktische Funktion, um das Museum als «Vereinigung des Besten, was [...] seit Jahrhunderten geschaffen wurde, [als] eine unerschöpfliche Quelle der Belehrung und Anregung für unser Gewerbe

²⁵² Siehe WK 14, Abb. S. 46.

²⁵³ Vgl. für das 19. Jahrhundert, ganz allgemein am Beispiel des Denkmals, Bloch 1977, S. 159–162.

und Handwerke»²⁵⁴ zu gestalten? So wurde es im Leitgedanken für das Landesmuseum in Zürich formuliert, das in seiner Funktion auch Gewerbemuseum und von daher ein eidgenössisches Äquivalent zum kantonalen Aargauer Museum darstellte. Die Zurschaustellung historischer Verweise ist am Bau des Gewerbemuseums, das auch Räume der Gewerbeschule beherbergte, wohl vor allem der Repräsentation regionaler Geschichte geschuldet, zumal sie als Grundlage der weiteren Kunstgewerbeproduktion diente und damit kulturhistorisch konnotiert war. Es ist einleuchtend, dass dafür vor allem das spätmittelalterliche Rathaus als Symbol des freien Bürgertums motivisch als Vorbild für einen staatlichen Museumsbau diente.

Dagegen könnte die Übertragung des historischen Ornamentes in den modernen Karlsruher Kirchenbau freier zu verstehen sein: Der Bezug auf Stilformen des Mittelalters evoziert einen allgemeingültigen kulturellen Hintergrund. Obwohl die Wahl des Baustils freigestellt war, kamen letztlich für die Auslober nur romanische oder gotische Formen in Frage.²⁵⁵ Der Referenzbau jener Jahre war Franz Schwechtens Kaiser-Wilhelm-Gedächtniskirche in Berlin in spätromanischen Formen des Rheinlands.²⁵⁶ An Curjel & Mosers Wettbewerbsbeitrag wurde indes eine «etwas weitgehende freie Verbindung früh- und spätgotischer Formen»²⁵⁷ festgestellt, was sie in der Überarbeitung zu Gunsten einheitlicher Formen und einem gedungen wirkenden Turm korrigierten. Es ist also gut möglich, dass Moser die passenden historischen Originale aufsuchte, um Repliken in die Gestalt des Baus zu inkorporieren und ihn der Kommission so zuträglicher zu machen. In der Präsentationsperspektive vom überarbeiteten Projekt vom Dezember 1894 findet sich nämlich bereits eines der Masswerk-Ornamente, die Moser im selben Jahr in Freiburg aufgenommen hatte. An der den Turm umlaufenden Brüstung über der Firshöhe der Kirchenschiffe, die nun eine leichte Verkleinerung des oktogonalen Grundrisses einleitet, ist es prominent in Szene gesetzt.²⁵⁸

²⁵⁴ *Botschaft des Bundesrathes an die Bundesversammlung über die Frage betreffend Gründung eines schweizerischen Nationalmuseums*, 31. Mai 1889, S. 224, (fedlex.admin.ch/eli/fqa/1889/3_209_268_/de), abgedruckt in: Capitani 1996, S. 36.

²⁵⁵ Vgl. Rößling 1987, S. 26, 32.

²⁵⁶ Siehe die Siegerprojekte des Wettbewerbs in: *DBZ* 25 (1891), Nr. 7, Tafel.

²⁵⁷ Beurteilung zitiert in: Rößling 1987, S. 32.

²⁵⁸ Eine zweite Perspektive gleichen Datums zeigt einen noch stärker gedungenen Turm. Siehe Rößling 1987, S. 31. Vgl. auch Kapitel 5 der vorliegenden Arbeit.

In Karlsruhe findet eine Übertragung des historischen Details vom Innenraum des katholischen Münsters in Freiburg – Moser nennt die «Galerien vor d. Mittelschiffjoch»²⁵⁹ – in den Innen- und Aussenraum der evangelischen Kirche in Karlsruhe und an das dortige Pfarrhaus statt. Mittels Masswerk-Ornamentik wird so zwischen dem aus dem Mittelalter stammenden Bau in Freiburg und dem in Karlsruhe eine Verbindung hergestellt, wobei es in Karlsruhe freilich ein solches Mittelalter nie gegeben hatte. Diese Planstadt wurde während der Barockzeit mitten in einem Wald realisiert. Im Übrigen ist auch am Turm von St. Georg in Schlettstadt das gleiche Masswerk in einer Brüstung zu finden. Im Gegensatz zum Gewerbemuseum, bei dem nicht nur eine kondensierte Mittelalterrezeption zum Tragen kommt, sondern explizit die mittelalterliche Stadt Aarau gespiegelt wird, kann in Karlsruhe nicht auf den Ort selbst verwiesen werden. Das Ornament erinnert höchstens allgemein an Mittelalter und Kirche und vermittelt abgesehen zur Bauaufgabe Kirche keinen kulturhistorischen Bezug zum Ort. Hingegen realisierten die Architekten mit dem Neubau aus dem Geist der historischen Tradition des Kirchenbaus, der in der gemeinsamen christlichen Wurzel im Mittelalter zu einem Höhepunkt gefunden hat, eine moderne Fortführung dieser Tradition.

2.5 Historische Weiterentwicklung

Die vorgestellten, motivisch-ikonographische Konnotationen kamen nicht nur am Bau der Christuskirche und an dessen Pfarrhaus vor, sondern auch gleich auf dem benachbarten Grundstück an der Riefstahlstrasse, an der Curjel & Moser ihr eigenes Haus realisierten.²⁶⁰ Als Doppelwohnhaus konzipiert, beherbergte der Dachstock das Architekturbüro, während die beiden Architekten mit ihren Familien je eine Etage bewohnten. Das Gebäude zeigt einige Anleihen an mittelalterliche und frühneuzeitliche Motive, die in Zeichnungen historischer Referenzen vorbereitet wurden. Der rechte Teil, in dem Curjel wohnte, ist durch einen Turm mit Zinnenkranz gekennzeichnet, der sich ohne Absetzung aus der Fassade heraus in die Höhe entwickelt. Im von Moser bewohnten linken Segment dominiert ein Schweifgiebel die Dachlandschaft; die Brandmauer zwischen den Häusern wird durch einen

²⁵⁹ gta Archiv / ETH Zürich, Karl Moser, Signatur 33-1894-SKB-1.

²⁶⁰ Siehe WK 16, WV 82.

Treppengiebel angezeigt. Die Fassade selbst wird von zwei Erkern rhythmisch unterteilt, die ab dem ersten Stock über zwei Etagen geführt werden. Trotz der Verspieltheit der Fassade wird so eine Symmetrie hergestellt. [Abb. 66] In der Mitte stehen seitlich links und rechts neben zwei vertikalen Reihen mit Kreuzstockfenstern je eine mit einfachen hochrechteckigen Fenstern gegenüber. Ein Detail lässt sich mit der ansonsten klar gegliederten und deutlich benennbaren Fassadenecke auf Mosers Seite auf Anhieb nicht vereinbaren: Aus dem Eckverband wächst ein Bogenansatz heraus, an dem ursprünglich die Hausnummer angebracht war. [Abb. 67] Ist er zur einfachen Zierde angebracht, eine Reminiszenz an etwaige Ruinen des Mittelalters? Liegt darin ein methodologischer Schlüssel ihres Schaffens, indem mit diesem Haus, das als Wohnhaus sowie Büro der Architekten einem gebauten Statement gleichkommt, auf ihr entwerferisches Vorgehen verwiesen wird, nämlich aus dem Alten heraus Neues entstehen zu lassen? Dieser Vermutung ist entgegenzuhalten, dass einzelne architektonische Motive, wie Turm und Erker nicht auf konkrete historische Quellen zurückzuführen sind. Lediglich Analogien scheinen bei einem Vergleich von Mosers Zeichnungen historischer Bauwerke jener Jahre auf, die allerdings für ein Verifizieren der vorangestellten These im Moment noch nicht stichhaltig genug sind.

Johannes Otzen, der Erbauer der Ringkirche Wiesbadens, die für die Reform des evangelischen Kirchenbaus wegweisende Wirkung hatte, schreibt bereits 1887, dass «heute durch die vielseitige Forschung eine umfassende Kenntniss aller Zeiten und ihrer Kunstthätigkeit vermittelt und durch die mannichfaltigsten Hilfsmittel die reichste Gelegenheit gegeben, uns mit den Formenschätzen aller früheren Kunstepochen vertraut zu machen.»²⁶¹ Er nennt am architektonischen Thema des Fensters im Zusammenhang mit dem Backsteinbau die historische Entwicklung, die es zu analysieren gelte, um die «Bedingungen» herauszukristallisieren, unter denen «eine Umbildung historischer Formen gerechtfertigt ist und wann sie als Ausfluss von Willkür und Laune nur Anspruch auf beschränkte Dauer hat.»²⁶² Er relativiert jedoch die Frage der historischen «Echtheit» der «einzelnen Formenbildungen», da «für fast jede Anschauung ein geschichtlicher Beweis der Echtheit geführt werden kann.»²⁶³ So beurteilt Otzen die Weiterentwicklung historischer Formen in weniger engen Grenzen wie fast zehn Jahre später sein Nachfolger

²⁶¹ Otzen 1887, S. 158.

²⁶² Ebd., S. 160.

²⁶³ Ebd., S. 159.

auf dem Lehrstuhl für Baukunst des Mittelalters an der Technischen Hochschule Charlottenburg, Carl Schäfer. Dieser hätte am liebsten nur das Bauen im «historischen Baustil» zugelassen, akzeptierte hingegen auch, wenn Architekten den «historischen Baustil für verbesserungsfähig»²⁶⁴ ansehen würden – so wie er es auch selbst in einigen Projekten mit freien Adaptionen durchgeführt hatte.²⁶⁵

Es ist unbestritten, dass Schäfer durch seine Tätigkeit an der Karlsruher Hochschule ab 1894 sowie durch die Realisierung des Pfarrhauses der Karlsruher Altkatholischen Kirche als malerische Komposition eines Fachwerkbaus, einen nachhaltigen Einfluss auf die Karlsruher Architekten ausübte.²⁶⁶ So auch in Bezug auf das eigene Wohnhausprojekt von Curjel & Moser an der Riefstahlstrasse, in dessen Vorfeld Moser auffällig viele genaue und vermasste Aufnahmezeichnungen von komplex profilierten Rahmenwerken von Türen und Fenstern in einige Skizzenbücher aufnahm. Zudem sind zwei aussergewöhnliche Erker zu nennen, die Moser damals abgezeichnet hat: Das Fahrtor aus dem 15. Jahrhundert in Frankfurt war ein Gebäude mit einer Tordurchfahrt und darüber einem Wehr- oder Kapellenerker, aus dessen Faltdach heraus die Wandkonsole für einen zweiten Wandanbau herauswächst, der schliesslich im Dach als kleiner Dachturm endet. [Abb. 68] Moser muss die davon gefertigten zwei Zeichnungen, die einmal den ganzen Erker und einmal die Verbindung mitsamt dem kleinen Dachturm zeigt, von einer historischen Abbildung gemacht haben, denn das Tor wurde 1840 abgebrochen. Einen zweiten Erker aus dem 16. Jahrhundert, nahm er in Weissenburg in Elsass-Lothringen auf. Der markante Vorbau, der mit seinem Dach über die Traufe des Gebäudes reicht, ist im 45 Grad-Winkel abgedreht und so auf die Ecke gesetzt, dass die abgerundete Eckkante des Gebäudes die breite Konsole des Erkers durchstösst.

Wurde nun das Motiv des Erkers wie auch die profilierten Gewände von Moser als «verwendbares Detail» gezeichnet, um es an passender Stelle zu verwerten, gerade so wie er es am Gewerbemuseum und mit den Brüstungsornamenten in der Christuskirche gemacht hatte? Dann hätte er für das Karlsruher Doppelwohnhaus den Portalerker am Wallfischhaus in Freiburg im Breisgau studieren müssen, denn dieser käme demjenigen rechts an der realisierten Fassade näher als derjenige am Fahrtor in Frankfurt. Aber es wäre

²⁶⁴ Schäfer 1896, S. 397f.

²⁶⁵ Vgl. Schuchard 1979, S. 59.

²⁶⁶ Vgl. Kabierske 2010, S. 98–100.

wohl nicht im Sinn Mosers gewesen, Kopien bestehender historischer Gebäude in seine Bauten zu integrieren. Moser studiert zwar etliche Beispiele an verschiedenen Orten, misst sie aus, zeichnet davon Profile und jeweils perspektivische Ansichten, doch es ging ihm nicht um die Herstellung von Repliken wie das bei einzelnen Ornamenten für das Kunstgewerbemuseum in Aarau und der Christuskirche in Karlsruhe der Fall war. Er studierte die entsprechenden historischen Beispiele, in denen er gewisse architektonische Probleme repräsentiert und überzeugend gelöst fand. Bei den historischen Gewänden ist es der Übergang von der Wand zur Öffnung, bei den Erkern ist ebenfalls das Verhältnis von Wand und Anbaute und die Durchdringung der beiden Elemente das Spezifische. Solches ist in der realisierten Fassade beim Doppelhaus sehr direkt inszeniert: Die klar akzentuierten Öffnungen und Übergänge der Fenster, Türen, Ecken, Sockelgesims, Giebel- und Zinnenkanten in glattem, gelblichem Werkstein stehen dem Wandkörper aus rotem Haustein gegenüber. Die Stilformen werden hervorgehoben und von den Wandpartien farblich geschieden, bleiben jedoch als ein Teil von ihr bündig bestehen.

In einer Zeichnung eines historischen Gebäudes und dem realisierten zeitgenössischen Pendant dazu, kann Mosers damalige Auffassung der architektonischen Bedeutung der Wand gut aufgezeigt werden: Im Frühjahr 1896 war er zusammen mit Max Läger auf Englandreise und besichtigte dort unter anderem das New College in Oxford. [Abb. 69] Den Turm des Klosters zeichnet er auf und benennt die gestalterische Auffälligkeit der einen Kante, die fugenlos aus dem Grundriss als Treppenturm herauswächst und über das Gebäude hinaus weitergeführt wird; die Stockwerke werden mit Gesimsen angedeutet, «dazwischen [sind] Flächen in Sandbruchstein»²⁶⁷, resümiert er.

Mit dieser Zeichnung des englischen Turms wird der flache und geschlossene Wandkörper als Entwurfsthema analysiert. Zwar existieren keine Entwurfsskizzen zum Karlsruher Doppelhaus, aber durch die zeitliche Korrelation seiner Englandreise ist anzunehmen, dass Moser während des Entwurfs den englischen Turm vor Augen hatte. Nicht nur in ikonographischer Hinsicht eines Wehr- und Wohnturms dürfte er für die Architekten von Interesse gewesen sein, sondern vor allem unter formalen Aspekten der beispielhaften plastischen Behandlung des Baukörpers. Analog zum englischen Turm ist das Doppelhaus als plastische Körperform gedacht. Unterbruchslos

²⁶⁷ gta Archiv / ETH Zürich, Karl Moser, Signatur 33-1896-SKB-2.

wachsen daher weitere Bauteile aus dem Hauptkörper heraus. Neben der Aufbaute des Wohnhausturmes formt sich auch der Schweifgiebel auf der linken Seite des Gebäudes aus der Gebäudemasse.²⁶⁸ Übergänge und Öffnungen der Mauer werden im historischen Detail analysiert und analog zu architekturhistorischen Beispielen für das zeitgenössische Wohnhaus weiterentwickelt.

Aus dem genauen Studium mittelalterlicher Türgewände von Rathäusern in Freiburg und Basel sowie anhand von Studien zu einem komplexen Masswerk einer «Partie eines Christusgrabes»²⁶⁹ in Weissenburg leitet Moser formale Lösungen für spezifische Probleme des Übergangs von Fenstergewände zu Erkerkonsole ab. Er sammelt also «verwendbares Detail», um zeitgenössische formale Probleme im Analysieren historischer Lösungen zu bewältigen. Dass dabei ikonographisch lesbare Reste zurückbleiben, wie Anleihen an Bürgerhäuser des Spätmittelalters, die im modernen Stadthaus um 1900 implizit ihren Zweck erfüllen, ist naheliegend. Dass Moser der Architektur aber durchaus auch einen bildlichen Ausdruck zusprach, illustriert der Turm an Curjels Hausteil und der Bogenansatz auf Mosers Seite.

Es gibt in Viollet-le-Ducs *Entretiens sur l'architecture* eine Zeichnung eines ganz ähnlichen Bogenansatzes, der vom französischen Kunsthistoriker beispielhaft die inhärente architekturhistorische Schichtung jeder historischen Architektur bildlich zusammenfasst.²⁷⁰ [Abb. 70] Die Zeichnung in den *Entretiens* ist im sechsten Kapitel, in dem Viollet-le-Duc über den Begriff des Stil philosophiert, zu finden: «Voici bientôt quatre siècles que l'on discute sur la valeur relative des arts antique et moderne, et depuis quatre cents ans ces discussions roulent sur des équivoques, sur des figures, non sur des principes.»²⁷¹ Der Bogenansatz in den *Entretiens* zeigt jene Stelle in Jerusalem, an der damals die Verbindung zwischen dem Palast und dem Tempel Salomos vermutet wurde. Er erklärt mit der Zeichnung die unterschiedlichen Schichten der Erneuerung jener Mauer, die teils römischer, teils mittelalterlicher Rekonstruktion und gleichsam Weiterbearbeitung seien. Viollet-le-Duc erläutert im Folgenden anhand archäologischer Funde und anhand der römischen, byzantinischen und mittelalterlicher Transformation der

²⁶⁸ Moser wird mit einigen Kirchenbauten um 1900 das Verschleifen von Wand und Turm im Zusammenhang mit dem städtebaulichen Kontext weiter vertiefen. Vgl. Gnägi 2010, S. 188–190.

²⁶⁹ gta Archiv / ETH Zürich, Karl Moser, Signatur 33-1895-SKB-1.

²⁷⁰ Vgl. Viollet-le-Duc 1863, S. 216–219.

²⁷¹ Ebd., S. 174f.

griechischen Ordnungen die historische Weiterentwicklung der Architektur und stösst so zu prinzipiellen Grundlagen der Architekturgeschichte vor, wie beispielsweise solchen der Konstruktion.²⁷² Für Viollet-le-Duc ist der Stil der Architektur demnach nicht zu verwechseln mit der Manier: «la manière est l'imitation superficielle du style, ce n'en est par l'intelligence.»²⁷³ Und im Wissen um diese Qualitäten, die den Stil der Kunst, seinen «*esprit*» ausmachen, soll die Architektur entsprechend «transformiert» werden: «Il faut tenter de procéder comme les Grecs; ils n'ont rien inventé, mais ils ont tout transformé.»²⁷⁴

Wird nun noch einmal die Eingangs geführte Diskussion von Mosers eigenem Doppelwohn- und Bürohaus in Erinnerung gerufen, dann kann die These nun als Statement zweier erfolgreicher moderne Architekten aufgefasst werden: Die Architekten haben im Sinn eines architekturtheoretischen Statements diesen einen historischen Bogenansatz als Bildzitat in die Mauerkante integriert. Steht der Turmbau auf der rechten Seite für Festigkeit und plastische Formung der Architektur, so deutet der Bogenansatz links auf die Geschichte der Architektur ganz allgemein, aus der in der Tat die moderne Architektur heraus- und weiterentwickelt werden soll. Das Büro interessierte sich also nicht für die Realisierung architektonischer Repliken des Mittelalters, sondern machte die Qualitäten der Architekturgeschichte für ihre Neubauten fruchtbar. So gesehen ist der Bogenansatz eine Art bildnerisch umgesetztes Motto, oder, um die zuvor schon einmal benutzen Begriffe aufzugreifen, ein methodologischer Schlüssel zum Entwurfsprozess des damaligen Büros Curjel & Moser.

3 Entwurfsskizze als Kompositionen im Aufrissplan

Im spät verfassten Theoriewerk der Ecole des Beaux-Arts pointiert Julien Guadet die Haltung der Schule um 1900 mit: «Le dessin d'architecture est le dessin géométral.»²⁷⁵ und fordert am Ende des dritten Kapitels, dass auch ohne Lineal und Zirkel zu skizzieren sei, damit das Auge umso mehr geschult würde. Hingegen dürfe man nur geometrische Skizzen machen, denn nur so

²⁷² Ebd., S. 228–237.

²⁷³ Ebd., S. 191.

²⁷⁴ Ebd., S. 190.

²⁷⁵ Guadet 1901, S. 35.

würde man sich an das geometrische Sehen gewöhnen. Er betont ganz dezidiert, dass das perspektivische Skizzieren, wenn überhaupt, erst bei grosser Sicherheit im Verfassen der geometrischen Skizze versucht werden könne.²⁷⁶ Damit konstatiert Guadet im Grunde eine Vorgehensweise, wie sie beim Erscheinen des Buches sich längst im Ändern begriffen war. Mosers Skizzen aus seiner Zeit an der Ecole des Beaux-Arts entsprach längst der von Guadet geforderten Arbeitsweise.

Ein undatiertes Blatt aus Mosers Hand in Tusche zeigt ein Landhaus in der Art eines Gloriettepavillons. [Abb. 71] Der Pavillon ist mit einer Treppenanlage ausgestattet und inmitten einer grosszügigen Gartenanlage verortet. Dem dreistöckig terrassierten Gebäude ist ein flach ausgreifendes Walmdach mit gesprengtem Segmentgiebel in Firsthöhe aufgesetzt, eine weit ausladende Markise vorgespannt und seitlich ein Turm beigestellt. Die Skizze ist auf kariertem Papier mit sehr feinem Strich gezeichnet. Einzelne Linien sind mehrmals überzeichnet, die Treppenstufen sind durch einfache horizontale Striche angedeutet, die Bäume und Sträucher entweder schräg oder vertikal schraffiert. Die ganze Aufrisszeichnung hat Moser allseitig mit rahmenden Linien umgeben. Darunter ist die Treppenanlage im Grundriss angedeutet und daneben ein Grundriss des Gebäudes. In einer ausformulierten Präsentationszeichnung auf einem anderen Blatt wurde das Gebäude auf eine klassizistisch formulierte, axialsymmetrische Anlage ohne Turm reduziert. [Abb. 72] War das Gebäude in der Tuscheskizze durch den seitlichen Turm bedingt und aus der Achse des Bildes nach rechts verschoben, dann ist die Konzeption nun äusserst geordnet, denn die Projektdarstellung ist im Blatt austariert. Neben idealer Darstellung mit ausgewogener Naturkulisse und in einer sorgfältig ausgeführten, farbigen Lasur sowie dem ebenfalls farbig lavierten Himmel im Hintergrund sind die malerischen Komponenten genauso wichtig wie die Architektur selbst. Das Malerische liegt dabei im Können illusionistischer Zeichentechniken und nicht im Gestalterischen einer freien Konfiguration der Architektur. Genau genommen handelt es sich bei der Präsentationszeichnung nur um eine frontal ausgerichtete Aufrisszeichnung verschiedener, hintereinander gestaffelter Ebenen und nicht um eine Perspektive. Allerdings ist durch die Staffage und durch die reiche Schattenzeichnung eine ausgeprägt räumliche Wirkung erzielt worden. Diese

²⁷⁶ Guadet 1901, S. 51.

Darstellungsart war eine deutliche Vereinfachung gegenüber gesamtperspektivischen Darstellungen von Architektur als Körper im Raum.²⁷⁷

Im Gegensatz zu dieser ausgearbeiteten Entwurfszeichnung, mit der auch Grund- und Seitenriss auf dem Blatt in idealer Aufstellung zur Darstellung gebracht wurden, war es also allgemein üblich, das Projekt als Skizze «en géométral» in der Abwicklung von zumindest Grund- und Aufriss zu zeichnen. Das damals generelle Entwurfsmedium war das Plan- oder auch Pergamentpapier, mit dem die Umriss- und Verhältnisse eines Planes durchgepaust wurden. So konnten verschiedene Variationen einer gleichbleibenden Gebäudeanordnung aufgezeichnet werden. Es gibt tatsächlich in Mosers Nachlass einige Kirchenfassaden auf Pergamentblättern, die alle in exakt gleicher Grösse gearbeitet sind. Die originale Skizze hat Moser dafür unter ein leeres durchscheinendes Blatt gelegt und zeichnete mit schwarzer Tinte entlang der durchscheinenden Umrisslinien eine Variante. Selbstverständlich konnten so nach einem Vorbild auch stilistisch vollkommen disparate Fassaden entwickelt werden.

Vor allem bei spiegelbildlich angelegten Fassaden ist dieses rationelle Verfahren zur Herstellung verschiedener Varianten effektiv. Dabei wird in der Regel bei einem Projekt mit axialem Mittelteil und seitlichen Flügelbauten im Aufriss die eine Seite mit einer Variante zur anderen bespielt. So auch bei einer Skizze eines Gebäudes, das durch das entsprechende Wappenschild im Treppengiebel als Projekt eines Künstlerhauses bezeichnet ist. [Abb. 73] Es ist eine Vorarbeit für den gleich lautenden Karlsruher Wettbewerb von 1893.²⁷⁸ Eingereicht wurde eine Perspektive mit unterschiedlichen, aber beidseitig gleich vorkragenden Fassadenstücken mit Treppengiebel, die die Seiten wie Risalite erscheinen lassen. Die axiale Anordnung dieses Gebäudes wird durch ein mehrstufiges Hervortreten der mittleren Partie noch gesteigert. Einem Hauptkörper mit Walmdach ist durch zweimalige Stufung ein Vorbau vorangestellt, wobei er sich jeweils beidseitig um ein Joch verjüngt. Den mittigen Abschluss bildet schliesslich eine mit grossen Fenstern durchsetzte

²⁷⁷ Die Zeichnungen und die dazugehörigen Skizzen stammen aus der Pariser Zeit, da Moser auf der Tintenskizze den Namen «Montrouge» hinzufügt, was weniger mit der Skizze, als mit Paris und einem Professor der Ecole des Beaux-Arts, Joseph-August-Emile Vaudremer, und seinem berühmten Kirchengebäude St. Pierre de Montrouge zu tun hat. Vgl. Teil I.

²⁷⁸ Siehe Abbildung des von Curjel & Moser eingereichten Projekts und das ihres Konkurrenten Hermann Billings in: Kabierske 2010, S. 97. In bisher unsortierten Beständen des Nachlasses im Archiv gta befindet sich auch ein Seitenriss des Projekts. Siehe gta Archiv / ETH Zürich, Karl Moser, Signatur 33-OX-74.

hohe und sehr schmale Fassade mit Treppengiebel. Das genannte Wappen ist als eine Art Krönung dem Gebäude vorgeblendet. Die so dreifach gestufte Fassade bietet mit mehreren Ebenen ideale Entwurfsmöglichkeiten, da jede Fassadenebene beispielhaft mit unterschiedlich gestalteten Wandpartien und Fenstern durchsetzt und zeichnerisch gestaltet werden kann. Eine solche Varietät war für einen möglichst rationellen Entwurf gedacht. Dabei werden immer die einander gegenüberliegenden, gespiegelten Fassadenteile in leichter Abänderung miteinander verglichen. So ist die hinterste Gebäudeebene links und rechts fast gänzlich von Fenstern überzogen, links jedoch im kleinteiligen Muster, rechts mit schmalen hochrechteckigen Fensterstreifen. In der mittleren Ebene variiert Moser viermal, indem er auf jeder Seite und auf den beiden oberen Stockwerken je ein etwas unterschiedliches Fenster mit Bogen zeichnet, das mal ausgefüllt oder überfangend, mal gekoppelt oder verdoppelt erscheint.

War bisher die Komposition an die korrekte historisch überlieferte Stilform gebunden, ging Moser beim Künstlerhaus freier vor und vermischte mittelalterliche Stilformen mit Formen aus der Glas- und Eisenarchitektur. Er verzichtete auf die Komposition einzelner, feststehender Motive zu einer Gesamtgestalt, die dann in einer entsprechenden Perspektive das Idealbild einer Idealarchitektur abgab, zu Gunsten von in Einzelteile zerlegte Formen und tarierte dazu eine stimmige Fassade kompositorisch aus. Das Vorgehen bleibt dennoch in beiden Fällen ähnlich. Hingegen sind beim Künstlerhaus die Architekturformen weniger traditionell, sondern mehr formal-geometrisch.

Bei einem Projekt einer Kirchenfassade hat Moser mit der Feder auf Millimeterpapier zwei Varianten skizziert. [Abb. 74] Da er die Turmform als Ganzes sehen wollte, musste er sie zweimal zeichnen. Jedoch hat er das Prinzip der axialen Spiegelung auch an diesem Beispiel dazu benutzt, möglichst rational zu entwerfen und formulierte jeweils nur das eine der Kirchenschiffe genau. Moser hat dabei jedoch nicht auf die Vorteile des Millimeterpapiers geachtet, das bereits seit Durands formalisiertem Entwurfsverfahren der Darstellungskombination von Grund- Auf- und Seitenriss eingeführt worden war. Er skizziert relativ frei, nur im Grundriss daneben folgt der Umriss des Mittelturmes den Linien auf dem Blatt.

Auch vom Gewerbemuseum gibt es Aufrisskizzen in drei Varianten auf Pergamentpapier. [Abb. 75/76/77] Zwei führen die Entwurfentwicklung vor der Wettbewerbsabgabe vor Augen, während der andere wohl bei der

Weiterbearbeitung danach entstanden ist, da er die schliesslich ausgeführte Schaufassade wiedergibt. Die entwerferische Entwicklung lässt sich auch am Ausführungsgrad der Skizzen festmachen. So wird der einzige reine Bleistiftplan am Anfang stehen und der detailreichste in Tusche am Ende. Der erste lässt sich wegen dem spitzen Turmhelm mit ausgeprägtem Konsolgesims, auf dem das weit auskragende und aufgebogene Dach aufliegt, einem damals üblichen Chaletstil zuordnen. Beim zweiten changiert Moser mit dem Turmabschluss zwischen einem Bild eines Kirchturms mit Rhombendach und romanischen Anleihen sowie einer verkleinerten Giebelfassade eines Rathauses wie es in Aarau steht. Mit rotem Stift brachte er beim schräggestellten Turm den Turmhelm etwas steiler und massiger schwungvoll in eine passende Form. Beim dritten Blatt hat Moser die Helmform entsprechend angepasst und vereinheitlicht die Stilform über alle Gebäudeteile hinweg mit der Betonung von steilen und spitzen Verdachungen. Die Schrägstellung des Turmes führte dazu, dass dieser in der Aufsicht der Fassade in Eckposition dargestellt ist und dadurch breiter erscheint, als wenn er von vorne dargestellt wäre. Daher hat Moser bei allen drei Planskizzen neben der Abbildung des Aufrisses noch eine Frontansicht eines Turmes beige stellt. Die Komposition der ganzen Anlage zielte darauf ab, Dachformen und Gebäudeteile formal in Einklang zu bringen: Die Schräge, die in der Schaufassade mit Treppengiebel angelegt war und in der Form des Turmhelmes aufgenommen wurde, war ein besonders wichtiges Detail, das entwerferisch mit unterschiedlichen Dachformen des Turmes austariert wurde. Das über alle Bauten gezogene breite Ornamentband auf dem dritten Blatt, wie auch die Fensterformen verbanden zudem die einzelnen Gebäude zu einem komponierten Ganzen.

Während der Realisierung des Aargauer Projekts und etwa zeitgleich zu den damaligen Besuchen in Augsburg und Freiburg, während denen Moser insbesondere Turmbauten aufnahm, hat er ganz explizit das Thema eines Turmes auf oktagonalem Grundriss variiert. Dies folgte an einem evangelischen Kirchenbau in Magdeburg mit seitlich gestelltem Turm.²⁷⁹ [Abb. 78] Auch dafür entwarf Moser die Fassade im Aufrissplan, wobei zum Zeitpunkt des Entwurfs noch nicht klar war, ob der Turm einen sechs- oder achteckigen Grundriss erhalten sollte. In Anlehnung an sein Projekt in Aarau sah Moser im Verhältnis von Turm und Hauptfassade Möglichkeiten für eine

²⁷⁹ Siehe WV 54.

stimmige Komposition. Zwei gegenübergestellte Ansichten zeigen auf der linken Seite einen Turm auf achteckigem Grundriss und auf der rechten einen mit sechs Ecken. Je nach Drehung des Turmes wird im Aufriss eine Seite des Sechsecks entweder ganz oder nur teilweise sichtbar. Dies führte Moser in einer mit Bleistift nur schwach gezeichneten Variante neben dem sechseckigen Turm vor. Im Gegensatz zur Ansicht rechts daneben sind dort drei Seiten zu sehen. Die nur zweiseitige Ansicht lässt den Turm massiger erscheinen und verlangte offenbar nach einer ebenfalls grossflächigeren Hauptfassade, wie im rechten Aufrissplan ersichtlich ist. [Abb. 79] Obwohl im Turmgrundriss in der unteren Ecke des zweiten Blattes anders angegeben, entschied sich Moser aufgrund dieses bildlichen Vergleichs für einen Turm auf oktagonalem Grundriss. Der nun entstandene Aufriss wurde zeichnerisch verfeinert, so dass er eine plastische Wirkung entfaltete: Mauerteile wurden waagrecht schraffiert, Schatten senkrecht. Nun konnte die austarierte Komposition in technische, mit dem Massstab ausgeführte Pläne und eine entsprechende Perspektive überführt werden, wobei nach wie vor Varianten von ganzen Teilen oder Details entstehen konnten.

Die Darstellung von Mosers räumlichem Eindruck vor dem Original ist von ihm jeweils gekonnt und nachvollziehbar in seine Skizzen übersetzt. Im Gegensatz zu den Entwurfsskizzen im Aufrissplan, wie sie gerade exemplarisch vorgeführt wurden, ist das Zeichnerische mit einem sehr viel persönlicheren Strich hervorgehoben. Der skizzierende Habitus in den entsprechenden Darstellungsmodi ist geradezu gegensätzlich. Wird einerseits durch die freie Formulierung aus dem Affekt heraus die Landschaft aufs Papier geworfen, komponiert der Architekt andererseits austarierend und abwägend die einzelnen (Stil-)formen zu einem Ganzen. Letztlich lässt sich das im Aufrissplan komponierende Verfahren, nämlich nach stilistischen, formalen oder proportionalen Vorgaben zu entwerfen, nicht ersetzen. Allerdings kommen im Verlauf der 1890er-Jahre weitere Darstellungsarten hinzu, die das Skizzieren verändern. Es wird sich als autonome Entwurfsmethode vor dem ausführlich gezeichneten Entwurf als Königsdisziplin des Architekten etablieren. Damit kommt auch ein Verfahren zum Einsatz, das den Menschen mit seiner Wahrnehmung sehr viel stärker einbindet als bisher. Es werden daher im nächsten Teil der vorliegenden Untersuchung weitere Positionen aufgegriffen, die wahrnehmungsspezifischen Fragen behandeln.

FORMEN

«Unsere Kunst hat durch die flächenmässige Darstellung auf dem Reissbrett am meisten gelitten und muss sich davon & von den Folgen eines solchen Verfahrens wieder freimachen»²⁸⁰, analysiert Karl Moser 1914. Er denkt dabei an die Lehre, die ihn ab 1915, mit 55 Jahren, an der Eidgenössischen Technischen Hochschule beschäftigen wird und an die damit im Zusammenhang stehende Verpflichtung, den Studenten Grundlegendes zur Architektur zu vermitteln. Er benennt damit aber auch die Entwicklung, die ihn seit mindestens zwanzig Jahren beschäftigt und die er in einem stetigen Prozess mitgeprägt hat. Die Hinwendung zu körperlichen Raumarchitekturen fand vor allem im ersten Jahrzehnt des 20. Jahrhunderts mit den Kunst- und Gartenbauausstellungen in Düsseldorf, Oldenburg, Dresden, Mannheim und Darmstadt ihren öffentlichen Ausdruck und ihre jeweiligen Höhepunkte, die sich auch im zeichnerischen Werk von Moser widerspiegeln. Dass Moser 1914 immer noch davon spricht, sich vom «Reissbrett» befreien zu wollen, hat damit zu tun, dass er die räumlichen Darstellungsmöglichkeiten in einer ständigen prozesshaften Veränderung sah, dessen er sich nun als Entwurfsprofessor auch auf einer mehr reflexiven Ebene gegen aussen bewusstwerden musste. Zudem haben sich spätestens seit 1910 durch die Karlsruher Planungen²⁸¹ seine Vorstellungen räumlicher Gestaltung auf den grösseren Massstab der Stadt sowie auf städtische Grossformen ausgeweitet: «Es ist nicht mehr das einzelne Haus und die Einzelheit sondern das Einzelne als Teil des Ganzen zu betrachten und diese Betrachtungsweise muss die Grundlage aller architekton[ischen] Erkenntnis bilden.»²⁸² Mit dieser Erkenntnis steht er in den Zehnerjahren nicht alleine da, denn die Wettbewerbe, beispielsweise für Gross-Berlin (1910) und für Gross-Zürich (1918) forderten viel stärker als bisher den Einzelbau zur Topographie und zur Gestalt der Stadt in Beziehung zu setzen.²⁸³ Nicht zuletzt hat Moser mit dem 1914 eingeweihten Zürcher Universitätsgebäude genau eine solche Grossform realisiert, die höchst sensibel die Umgebung prägt und gleichzeitig dominiert.

²⁸⁰ gta Archiv / ETH Zürich, Karl Moser, Signatur 33-1914-TGB-11.

²⁸¹ Gemeint sind Planungen und Bauten für den Festplatz Karlsruhe. Vgl. WK 50.

²⁸² gta Archiv / ETH Zürich, Karl Moser, Signatur 33-1914-TGB-11.

²⁸³ Allerdings hat Moser an der Zürcher Ausstellung nicht teilgenommen, da er mit der ausgedehnten Hauptbahnhofsplanung beauftragt war. Vgl. Kurz 2010, S. 242. Allgemein zu beiden Städtebauausstellungen vgl. Kurz 2008, bes. S. 139–200.

Gemäss Moser wurde also bisher – der Tagebucheintrag stammt von 1914 – der einzelne Bau viel stärker isoliert betrachtet und nicht in seinem räumlichen Umfeld. Selbstverständlich waren auch Moser die städtebaulichen Neugründungen sowie barocken und modernen Stadtplanungen bekannt mit ihren Grossformen Schloss-, Kirchen- und Verwaltungsbauten. Möglicherweise meint Moser noch mehr die Stadt selbst als Grossform zu denken oder zumindest beim Einzelbau die Stadt mitzudenken und sich nicht in den Einzelheiten eines Stils zu verlieren. Es wird sich zeigen, inwiefern das veränderte Skizzieren hilft, den Einzelbau formal so zu gestalten, dass er ein Teil der Stadtgestalt wird.

Wie im vorangegangenen Kapitel dargelegt, hat Moser bis zu einem gewissen Zeitpunkt im Aufriss oder Grundriss entworfen. Als Ausnahme dazu zeigt eine Skizze aus der Zeit um 1882, die ins Umfeld von Planungen zur ersten Landesausstellung in Zürich zu stellen ist, zwei hintereinander aufgestellte basilikale Längsbauten mit Eingangsportal in ihrer Mitte in einer Perspektive.²⁸⁴ [Abb. 80] Es ist jedoch zu vermuten, dass er zuerst Aufrisse und erst danach die Perspektive ausgeführt hat. Nicht ein perspektivisches Bild stand also am Beginn des Entwurfs, sondern die Komposition im Aufriss. Es zeigt sich an diesem Beispiel auch, dass das Verfahren «en géométral», also ohne perspektivische Verkürzungen, an seine Grenzen stösst, denn aus dem Aufriss heraus ist das eben genannte Gebäude nicht zu verstehen. Die Dächer der Seitenschiffe erscheinen in der Skizze als horizontale Bänder. Auch im Grundriss würden sich die räumlichen Verhältnisse nicht erkennen lassen. Erst mit allen drei geometrischen Darstellungsarten ist das Gebäude beschrieben. Allerdings wäre es mit einer einzigen Perspektive möglich, mit einem Blick das Wesentliche zu erfassen.

Die Entwicklung eines Baus im Aufriss eignet sich dann, wenn hauptsächlich die Fassade und weniger die räumliche Durchdringung und Dimension eine wichtige Rolle spielt. Ein einzelnes Blatt aus Mosers Hand zeigt beispielsweise in unterschiedlichem Massstab disparate Fassadenlösungen eines Kirchengebäudes, während aus einer sich darüber befindlichen Perspektive die entsprechenden Proportionen als Ganzes abzulesen sind. [Abb. 81] Die Turmlösungen unten sind ebenfalls von ganz unterschiedlichem

²⁸⁴ Weitere Skizzen dazu siehe gta Archiv / ETH Zürich, Karl Moser, Signatur 33-1877-2-1/4. Die Arbeiten wurden fälschlicherweise der Ausbildung zugeordnet und ins Jahr 1877 datiert.

Charakter. Auffällig sind zwei Frauengesichter auf demselben Blatt, die den unterschiedlichen – quasi personalisierten – Charakter der gezeigten Kirchenfassaden zusätzlich untermalen. Moser hat derlei bildliche Korrelationen mehrfach ausprobiert, die durchaus in einer kunsthistorischen Tradition stehen. Bereits Michelangelo hatte 1534 auf demselben Blatt einer Entwurfsskizze für die Treppe der Biblioteca Laurenziana Menschengesichter und Architektur nebeneinander dargestellt.²⁸⁵

Es ist eindrücklich, dass in Mosers einzelnen Skizzenblättern ebenso wie in seinen Skizzenheften plötzlich perspektivische Zeichnungen auftauchen. Bis Anfang der 1890er-Jahre hat er die zeichnerische Wiedergabe von Architektur einerseits und den Entwurfsprozess andererseits deutlich voneinander geschieden.²⁸⁶ Nur wenige Jahre vorher hat der Architekt Otto Rieth einzelne seiner perspektivischen Tuschezeichnungen und freie Architekturvisionen in der Deutschen Bauzeitung veröffentlicht und zusammen mit anderen Schülern aus dem Büro Paul Wallots wie Theodor Fischers mit ihren Zeichnungen ein Umdenken bezüglich der Freihandskizze angestossen. [Abb. 3–6] Dies sollte dann im Verlauf der 1890er-Jahre im Entwurf auch tatsächlich Früchte tragen.²⁸⁷ Moser entwickelt einzelne Architekturprojekte ab 1896, zunächst noch unter Zuhilfenahme des Grund- und Aufrisses, im Wesentlichen aus der perspektivischen Skizze heraus. Einer jener Prozesse in der Entwicklung der Architekturskizze, soll in Bezug auf die Villa als typologischem Versuchsobjekt um die Jahrhundertwende gleich im Anschluss an diese Einführung beispielhaft vorgeführt werden. Spätestens seit Beginn des 19. Jahrhunderts wird das bis dahin übliche Verfahren des Entwerfens durch eine vollkommen andere Strategie abgewechselt. Die vielen Mischformen der Skizze, die durch den unterschiedlich formulierten Strich während des Entwerfens anfallen, zeigen aber auch, dass eine Entwurfstechnik nie absolut gesetzt werden kann.

Gerade um 1900, als Moser neue Verfahren der entwerfenden Skizze entwickelte, existiert eine Entwurfsreihe zu einer Kirche, vermutlich der Pauluskirche in Basel, bei deren Entwurf Moser unterschiedlichste Formen des Skizzierens auf demselben Blatt nebeneinander ausprobiert: Schnitt, Grundriss und Aufsicht kommen ebenso vor, wie stilisiert ikonische Zeichen. [Abb. 82] Genanntes wird zu einer Art Architekturbild mit bildhaftem Charakter zusammengefasst. Dann folgen Varianten, in denen möglicherweise Einflüsse

²⁸⁵ Siehe Buttler 2003, S. 134.

²⁸⁶ Vgl. Kapitel 5.

²⁸⁷ Vgl. Kapitel 1.4 (Teil I).

anderer (historischer) und eigener Bauten verarbeitet werden. Plötzlich aber wechselt Moser die Darstellungsart: Waren die Skizzen des Kirchenbaus zuvor durch Linien, Umgrenzungen und lockere Schraffuren charakterisiert, dann formuliert er in einer anderen Zeichnung mit weichem Bleistift dicht schraffiert einen geschlossenen Baukörper. [Abb. 83] Der Turm wächst als ein mit dem Hauptkörper verbundenes Element gewissermassen daraus organisch heraus. Schatten betonen das Körperhafte.

Wie ist eine solche neue Art des Skizzierens zu verstehen? Die kompakte Darstellung des Baukörpers, das Hervorheben der plastischen Wirkung durch das Zeichnen geschlossener Mauerflächen und der Einsatz raumnehmender Schattenpartien sowie die ganz allgemein sehr bildhafte Inszenierung des Baukörpers sind von Moser bewusst gewählte zeichnerische Mittel. Auch der individuelle Duktus seines Strichs scheint hier besonders betont zu sein. Wie also ist der Einsatz genannter bildnerischer Mittel zu verstehen und mit welcher Motivation setzt Moser sie nun auf diese besondere Art und Weise ein?

Zur Klärung dieses Sachverhaltes werden im Folgenden unterschiedliche Bauten aus Mosers Hand eingehend untersucht. Darunter befindet sich die Karlsruher Christuskirche, da sie für Moser um 1900 eine wichtige Schlüsselstellung in der ersten Hälfte seines Œuvres einnimmt. Ein zeitliches Pendant zur Christuskirche sind Geschäftshäuser in Karlsruhe, mit denen städtische Eckzonen architektonisch bewältigt und Fassadenlösungen entwickelt werden. Als drittes wichtiges Beispiel fungiert das Projekt der Universität Zürich, anhand dessen exemplarisch der unterschiedliche Umgang im skizzierenden Entwerfen um 1910 aufgezeigt werden kann. Zudem scheinen daran virulente Themen für die Zeit nach 1900 auf, die sich auch in den zuvor besprochenen Bauwerken gespiegelt haben. An dieser Stelle sei an die genannte städtische Grossform oder die zeichenhafte Gesamtarchitektur erinnert. Zusätzlich sollen andere Bauprojekte wichtige Bezugspunkte liefern, mit denen das Thema abgerundet wird.

4 Metamorphose der Villa

Im Folgenden soll am Beispiel der Villa gezeigt werden, wie sich der Wandel einer Bautypologie vollzieht. Dabei ist die Skizze Informationsträger, mit der der Werkprozess in gewissen Punkten inhaltlicher, struktureller und formaler Veränderung der unterschiedlichen Projekte annäherungsweise nachvollzogen werden kann.

Ein Projekt einer Villa in Luzern, die wohl von Paris aus als Übung gedacht war, zeigt beispielhaft das vorgängig dargestellte Verfahren des Entwerfens in korrekter, dreifacher Abwicklung. [Abb. 84] Der Grundriss oben links im Blatt und der Schnitt unten rechts lassen sich aus der farbig lavierten Zeichnung im Aufriss unten links geometrisch exakt ableiten. Moser hat darin mit dem Lineal die horizontalen Linien von Gesimsen und Steinfugen und die Waagerechten über die Flucht der Ecken gezogen sowie ins Leere laufen lassen. Erst in der vertikalen Einfügung vertikaler architektonischer Elemente wie einem Eckpilaster, einer Säule oder einem Gesimsprofil, wird die horizontale Ausdehnung gestoppt und räumlich begrenzt. Die einzelnen architektonischen Elemente sind ein wichtiger Teil in der Struktur der Zeichnung. Beim zugehörigen «Plan der Liegenschaft Englischgruss» im Massstab 1:500 sind die Blickrichtungen in die Innerschweizer Bergwelt angeschrieben und mit Blickstrahlen festgelegt: «Rigi Kulm, Rigi Rothstock, Doßen, Vitznauerhorn, Clariden, Seelisberger Kulm, Bürgen, Uri Rotstock, Buochserhorn, Wallenstock, Triftgletscher, Titalis, Stanserhorn, Arvirat, Ker[e]nserberg – Melchthal, Pilatus (Esel), Pilatus (Klinsenhorn), Gütsch»²⁸⁸. Moser machte sich die Mühe, alle Berge im Panorama herauszufinden. Bei einer Visualisierung im Aufriss auf einem anderen Blatt wird die Topografie nun klar ersichtlich. [Abb. 85] Auf einem relativ steilen Abhang gegen den See hin zeigt sich die malerische Gruppierung des zweigeschossigen Gebäudes mit Treppengiebel und Turm vor einer eindrücklichen Bergkulisse. Das Gebäude wird als eine Art Schlösschen genau in der Mitte des Bildes in der freien Natur präsentiert. Die Topografie macht Terrassierung und Substruktionen notwendig. Im Vergleich zur vorgängigen Zeichnung zeigen sich erhebliche Unterschiede. War dort ein Gebäude mit Belvedere und flachem Walmdach gezeigt, das in eine vermeintlich italienische Landschaft hineingesetzt wurde, ist es im zweiten Blatt ein Haus mit Turm und steilen Dächern in den Voralpen. Wäre beim ersten Blatt nicht eine zweite, unkolorierte Aufrisszeichnung

²⁸⁸ gta Archiv / ETH Zürich, Karl Moser, Signatur 33-1883-1-9.

angefügt, die deutlich auf das zweite Blatt verweist, dann würden die beiden Blätter wohl kaum in eine Beziehung zueinander zu setzen sein.

In beiden Ansichten wurde eine ideale Villa formuliert. Im einen Fall findet die Typisierung der Landschaft mit den flachen Zedern in den wenig steilen Dachpartien ihre Entsprechung, im anderen widerspiegeln die steilen Dächer und der hohe Turm die typisierte Bergwelt mit ihren steilen Flanken. So kann man hier eine Auseinandersetzung mit der Region, deren Topografie und Klima vermuten. Letztlich sind die beiden Gebäude aber doch nur Stereotypen und unterscheiden sich nur in wenigen äusserlichen Aspekten voneinander. Beide zitieren auf ihre Art aber gleichermassen eine zur Norm gewordene europäische Architektursprache der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts.

Wenn die französische und italienische Neorenaissance für den Villenbau im weitesten Sinn auch für den deutschsprachigen Raum eine Direktive war, und es die folgenden Jahre auch bleiben sollte, dann sind umso deutlicher die Veränderungen am Ende des Jahrhunderts zu verfolgen. Denn nun haben sich durch verschiedene Einflüsse und in rasantem Tempo der Villenbau der Vorstadt, sowie das städtische Wohnhaus in den neuen Vierteln weiterentwickelt. Insbesondere hatte der Bau von stadtnahen Villen im Grünen um 1900 Konjunktur. 1909 schreibt der Architekt und Publizist Henry Baudin in seiner bilderreichen Übersicht über die *Villen und Landhäuser in der Schweiz*, dass sich als Folge «der modernen Ideen und Lebensbedingungen [...] eine gewisse Auswanderung der städtischen Bevölkerung aufs Land» vollziehen würde, «um sich im Eigenhaus, der bedeutsamsten Erscheinung moderner Wohnkultur, einzunisten.»²⁸⁹ Baudin wiederholt damit eine Beobachtung, die der deutsche Kulturbeauftragte Hermann Muthesius bereits früher über die englische Lebensart gemacht hat: «Man „wohnt“ in England nicht in der Stadt, man hält sich da nur auf.»²⁹⁰ Besonders das englische Landhaus wurde zum Prototypen der modern organisierten Villa.²⁹¹

Karl Moser konnte für die Gründer und Financiers der in Baden domizilierten Firma Brown, Boveri & Cie. gleich vier Villen errichten und reagierte unmittelbar auf die jeweils aktuellen Strömungen im Villenbau.²⁹² Für Charles wie auch für Sidney Brown war die Orientierung an englischen

²⁸⁹ Baudin 1909, S. XI.

²⁹⁰ Muthesius 1904, S. 2.

²⁹¹ Vgl. Stalder 2008.

²⁹² Vgl. Gnägi 2011.

«Lebensbedingungen» naheliegend. Wäre es direkt nach dem architektonischen Traum des Bauherrn der Römerburg, Charles Eugen Lancelot Brown gegangen, dem man eine gewisse «Neigung zur theatralischen Selbststilisierung»²⁹³ nachsagte, hätte Moser ein Gebäude «ähnlich wie die Propyläen in München», ein «Mittelbau mit 2 seitlich abschliessenden Pylonen»²⁹⁴, errichten sollen. Im Gegensatz zur späteren Villa Langmatt, dem dritten Badener Wohnhaus von Curjel & Moser, erinnert die Römerburg in der äusseren Erscheinung nicht besonders an englische Architektur.²⁹⁵ Auch wenn der entwerfende Architekt Moser selbst seine erste Villa für die BBC, die Villa Boveri, durchaus in englischer Tradition verwurzelt sah, denn er zeichnete kurz nach ihrer Errichtung den Grundriss neben solche englischer Provenienz, die er aus Robert Alexander Briggs *Bungalow and Country Residences* von 1891 kopierte. [Abb. 86] Zudem beschriftete er die Räume Boveris in Englisch. Moser setzte also die Badener Villa in die Kontinuität des englischen Landhauses, auch wenn es formal näher liegen würde, grossbürgerliche Villen Deutschlands als Paten zu nennen.²⁹⁶ Ausgehend von diesen Grundrissen erarbeitet Moser die entwerferischen Grundlagen zur zweiten Villa, der Römerburg für Charles E. L. Brown. Die entwerferische Idee erwächst für das zweite Landhaus in Baden gleichsam aus der Nachbereitung der gerade fertiggestellten Villa Boveri am Ländliweg.²⁹⁷ Nachdem er in verschiedenen Variationen die Räume im Erdgeschoss um die englisch inspirierte *hall* angeordnet und eine Ansicht entwickelt hat, wechselt er in die Darstellungsform der Perspektive. [Abb. 87/88] Vorerst bleibt Moser dem damals üblichen Formenrepertoire verpflichtet: Er variiert im Äusseren die malerische Typologie mit Türmchen, Giebel, Zwerchhaus, Erker sowie Loggia und orientiert sich damit nach wie vor an den zu Beginn der 1890er-Jahre errichteten Villen in einem wenig spezifizierten englischen Stil wie denjenigen in den Berliner Vorstädten.²⁹⁸

²⁹³ von Moos 2001, S. 42.

²⁹⁴ So zumindest erinnert sich der Bauleiter der Römerburg, der Basler Architekt Wilhelm Brodtbeck. Brodtbeck 1953, S. 7. Auch abgedruckt in: Stalder 2010, S. 176, Anm. 19 sowie Gnägi 2011, S. 100.

²⁹⁵ Vgl. WK 21.

²⁹⁶ Beispielsweise die Villa Kolbe von Otto March in Radebeul bei Dresden. Vgl. von Moos 2001, S. 44.

²⁹⁷ Vgl. WK 15.

²⁹⁸ Siehe dazu beispielsweise die Villa des Kunsthistorikers Robert Dome in englischem Stil im Hansa-Viertel Berlins, in: Muthesius 1974, S. 106–108. Siehe auch Janiszewski 2008, S. 52.

Dann aber erfolgt in der Skizzenreihe ein formaler Bruch. [Abb. 89] Die Kubatur ist deutlich massiger geworden. In der Ostfassade dominiert ein breiter Stichbogen über einem grosszügigen Unterstand, auf der Südseite überfängt ein Bogenfeld die ganze Breite der Strassenfassade. Ein überdachter zweiter Eingang wird neu an der rechten Ecke platziert. Es wird deutlich, dass sich der Architekt bemüht, für zwei Fassaden eine je eigenständige Lösung zu finden. So verklammert Moser die wenig profilierten Eckstümpfe auf der Ostseite mittels Stichbogen, auf der Südseite wird nun das Dach mit einem zusätzlichen Turmbau durchstossen. [Abb. 90/91] War in den vorhergehenden Zeichnungen die Seite im Osten als Hauptfassade lesbar, wird jetzt diese Seite an der Römerstrasse mit dem risalitartigen Turmbau als Hauptfassade markiert. Gebaut wurde dieser letztlich in Form eines Altans, also einem Vorbau, der unter der Dachtraufe als Balkon endet. Dafür erhalten die Ecken zusätzliche Präsenz, indem sie über das nun als Pyramide formulierte Dach wie gedeckte Wehrtürme hinausschauen. Moser schwächt also im realisierten Bau die formal innovative Lösung einer kompakten Gesamtform zu Gunsten einer bildhaften Architektur ab.²⁹⁹

Wie ist der genannte formale Bruch in der Skizzenfolge zu erklären und welche Idee mag hinter solch imponierenden Eckbetonungen stehen? Und nicht zuletzt ist zu fragen, wie Moser die zeitgenössische Konvention in der typologischen Durchbildung eines Wohnhauses überwindet. Die Antworten fallen angesichts der vielen Möglichkeiten, die sich mit solchen Fragen gegenüber den denkbar zufälligen und assoziativen Gedanken eines Architekten eröffnen, zumindest für die Römerburg überraschend eindeutig aus. Moser hat sich während des Zeichnens an eine Reise erinnert, die er ein Jahr zuvor, an Ostern 1896, mit dem Künstler und Architekten Max Laeuger zusammen nach London unternommen hatte. Dabei besuchten sie eine Villa im kleinen Vorort Bushey, die vom amerikanischen Architekten Henry Hobson Richardson für den bayrischen Wahl-Engländer und bekannten Maler Sir Hubert von Herkomer gezeichnet wurde.³⁰⁰ Und diese zwei Persönlichkeiten sind auch der Grund, warum Moser den Abstecher nach Bushey unternommen hatte.

²⁹⁹ Vgl. auch von Moos 2008, S. 192.

³⁰⁰ Vgl. Stalder 2010, S. 169.

Die Villa ist der einzige europäische Bau des berühmten amerikanischen Architekten und Begründer des *Modern Romanesque* in Europa.³⁰¹ Curjel & Mosers Luther- und Johanniskirche in Karlsruhe und Mannheim, die Antoniuskirche in Zürich sowie bereits die frühe Pauluskirche in Basel sind Beispiele einer intensiven Auseinandersetzung mit Richardsons Bauten.³⁰² Ganz allgemein zeichnen sie sich durch einen besonders subtilen Umgang mit der Farbigkeit, der Materialität unterschiedlicher Steinsorten und durch das Verfahren aus, verschiedene architektonische Einzelformen durch wenig Profilierungen zu plastischen Grossformen zu verschleifen. Ein Blick auf Mosers Skizzen offenbart sein Interesse an der Fassade in Bushey. [Abb. 92/93] Vor allem der breite Stichbogen, der die beiden Ecktürme miteinander verbindet und sie so im Verbund mit der Mauer gleichsam aus dieser hervorstechen lässt, ist ein besonders charakteristisches Merkmal, das an der Ostseite im realisierten Bau in Baden übernommen wurde.

Nur gerade zwei Jahre nach seiner Fertigstellung besichtigt Karl Moser das englische Künstlerhaus. Am Tag vor dem Besuch, am 1. April 1896, notiert er zu den Interieurs im Inneneinrichtungsgeschäft Waring an der Oxford Street wie wirkungsvoll es sei, «wenn alle Möbel organisch mit dem Bau verbunden werden.» [Abb. 94] Er lobt die Engländer und deren «höhere Blüte der Kunst das Heim künstlerisch und als Ganzes zu gestalten», sie würden eben «das elende Miethshaus System nicht kennen». Er nennt die Arts and Crafts Vertreter Burne Jones und Walther Crane, die die «Freude am eigenen Heim [...] veranlaßt»³⁰³ hätten.

Nach solchen Gedanken mutet der Besuch in Bushey tags darauf etwas anachronistisch an: Ein Bayer soll in England mit Hilfe eines amerikanischen Architekten das Wohnhaus revolutionieren? Abgesehen von der Architektur der Hauptfassade dürfte sich Moser jedoch auch für die Person Hubert von Herkomer interessiert haben oder zumindest für das, was im Haus von ihr sichtbar war. Denn Herkomer war ein aussergewöhnlich innovativer Geist, der

³⁰¹ Zum Zeitpunkt der Realisierung des Hauses in Bushey war Richardson bereits verstorben, aber Architekturzeichnungen des Architekten belegen seine Autorschaft. Herkomer selbst hat 1886, im Todesjahr Richardsons, ein Porträt des Architekten gemalt und soll im Gegenzug von Richardson das Projekt zu einem Einfamilienhaus erhalten haben. Herkomer nahm sich letztlich bis 1894 Zeit, um mit der sorgfältigen Wahl der Steine und mit der aufwendigen Innenraumgestaltung ein entsprechend qualitätsvolles Anwesen zu realisieren. Vgl. Baldry 1901, bes. S. 102–114. Bis auf Fragmente der Eingangspartie ist das Gebäude zerstört.

³⁰² Bezüglich der Rezeption Richardsons im Werk Karl Mosers vgl. Eaton 1972, S. 56–108.

³⁰³ gta Archiv / ETH Zürich, Karl Moser, Signatur 33-1896-SKB-1.

Bushey nicht nur zum Zentrum der englischen Aquarellisten-Szene machte – was Moser als passionierter Aquarellist ebenfalls angesprochen haben dürfte –, sondern der sich in seinem eigenen Studio auch als Filmmacher betätigte, als Schriftsteller wirkte und ein früher Förderer von Autorennen war. Abgesehen von der beruflichen Ausrichtung geradezu ein Äquivalent zum innovativen Geist von Charles Eugen Lancelot Brown, dem Erfinder und Gründer des Elektrotechnikunternehmers BBC.

Der Architekturkritiker Karl Widmer schrieb 1900 in der Zeitschrift *Deutsche Kunst und Dekoration* über das «Prinzip des individuellen Schaffens» der Architekten Curjel & Moser, die besonders «auf die Persönlichkeit, die Lebensgewohnheiten und die Lebensstellung des Bau-Herrn»³⁰⁴ eingehen würden. Ganz explizit ist die Individualität des Bauherrn in der Herkomer-Villa in architektonische Darstellung gebracht worden. Der Hausherr selbst führt den Leser seiner Biografie beim beschreibenden Gang durch die Räume suggestiv in die personality eben dieses Hauses ein: «The moment you enter it [...] you are aware of a personality, of the stamp of mind that not only constructed and decorated it, but intended to live in it. It is just that element that should permeate a house – personality.»³⁰⁵ Die personality des Hauses verschmilzt also mit der personality des Eigners.

Es ist gerade diese, über die Wirkung des Materials persönlich definierte Lebensumwelt, die Moser interessiert hat – der «Silberstoff» oberhalb der Wandvertäfelung im Drawing Room, die Musikbühne mit «Kupfer getriebener Brüstung» und anderes mehr, was er im Skizzenheft zeichnerisch und in Notizen festhält. [Abb. 95] Es ist die nach dem Besuch des Inneneinrichtungsgeschäfts tags zuvor aufnotierte persönliche «Freude am eigenen Heim», die den Entwurf leiten und dieses «künstlerisch und als Ganzes zu gestalten» helfen soll. Aber auch im Aussenbau hat sich Moser die Details genau angesehen. [Abb. 92/93] Diese waren ihm derart wichtig, dass er die breite Hausfront zur besseren Detaillierung in der Skizze teilt und untereinander setzt. Daneben notiert er: «Rother schottischer Sandstein Sockel Fenstergewände. Profillose Gesimse Bänder, Bogen – Alles andere Tufstein. Blaue Schiefer. [...] Giebelfenster sehr reich romanisch verziert. Ornamentiertes Band mit naturalist[schem] Ornament»³⁰⁶.

³⁰⁴ Widmer 1900/1901, S. 244. Zur Darstellung «persönlicher Wohnvorstellungen» vgl. Stalder 2010, S. 168.

³⁰⁵ Herkomer 1911, S. 209.

³⁰⁶ gta Archiv / ETH Zürich, Karl Moser, Signatur 33-1896-SKB-1.

4.1 Charakteristischer Ausdruck

Die Römerburg ist nicht die einzige Villa, die als Zeugnis von Mosers Besuch in Bushey gelesen werden kann. Als erstes entstehen nämlich Pläne für ein Haus auf einem Eckgrundstück in Karlsruhe, das er für den Maler und Professor für Historienmalerei an der Akademie, Ferdinand Keller, projektierte.³⁰⁷ Seine Skizzen belegen ganz direkt seine Anregung für die Ecklösung mit Turm von Herkomers Villa. Der realisierte Bau wirkt jedoch mit nur einem Turm ganz anders als in der perspektivischen Skizze. Der Architekt findet über die Villa Richardsons zu einer Bilderarchitektur mit deutlichen Referenzen an das Mittelalter, stärker auf jeden Fall als es im englischen Vorbild jemals realisiert war. Auch gelingt es vorerst nicht, die einheitliche Kompaktheit anzustreben, die das übrige Werk Richardsons besonders auszeichnet. Die von Moser in einer perspektivischen Aufnahme mit Grundriss skizzierten Seitenfassade in Bushey kommentiert er mit den Worten: «Seitenfassade sehr einfach aber von großartiger W.[irkung]»³⁰⁸ Das Interesse Mosers an Richardson galt aber gerade nicht nur einer Seitenfassade, vielmehr suchte er eine architektonische Lösung für mindestens zwei gleichwertige Fassaden. Denn in Baden war eine gegen die Römerstrasse und eine gegen das freie Feld im Osten zu realisieren. Und in Karlsruhe lag das Grundstück des Historienmalers an einer Strassenecke, was ebenfalls zwei gleichwertige Fassaden mit genügend architektonischer Wirkung verlangte. Richardsons Villa hat aber nur eine Eingangsfront, bzw. steht quer zur Strasse, und hat links den spezifischen Vorbau mit Türmen, Stichbogen und Giebel. Rechts, mit einem Rücksprung etwas abgesetzt, schliesst die zweite Fassade mit Eingang und Turmstumpf an. Es ist also gerade die widersprüchliche Konzeption dieses Hauses, die Moser anspricht und die er anverwandelt.

An derselben Karlsruher Strasse, an der auch die Villa Keller liegt, wird als städtebauliches Pendant, ebenfalls auf einem Eckgrundstück, das Wohnhaus für den Kommerzienrat Max Müller errichtet.³⁰⁹ Diese Pläne beruhen auf einer direkten Weiterentwicklung der Römerburg. Moser reduziert dabei in einer Zeichnung die Form der Badener Villa mit wenigen Strichen und Flächen auf eine schematische Darstellung eines Kubus mit vier über das Dach des Hauptbaus hinausragenden Ecktürmen, ähnlich wie ein Kastell. [Abb. 97]

³⁰⁷ Vgl. WK 19.

³⁰⁸ gta Archiv / ETH Zürich, Karl Moser, Signatur 33-1896-SKB-1.

³⁰⁹ Vgl. WK 28.

Daraus entwickelt er für die Villa auf dem zweiten Eckgrundstück in Karlsruhe Fassaden, die zwischen dem markanten Eckturm und je einem seitlichen Turmstumpf, der zum je angrenzenden Grundstück überleitet, eingespannt sind. Moser verstand die Idee des Kastelltyps als eine Art Grundmodul für eine weitere Entwicklung im Wohnbau. Ein paar Seiten weiter hinten ist der Grundriss einer Villa zu finden, die sich in verblüffender Weise ganz direkt zur Kastell-Typologie mit den vier Ecktürmen in Bezug setzen lässt: die Villa Stuck in München.³¹⁰ [Abb. 98]

Die *personality* des Malers Herkomer wird in der Persönlichkeit des Hauses in Bushey gespiegelt, ebenso wie sich die Exzentrik des Künstlerfürsten Franz Stuck im Ausdruck seiner klassizistischen Künstlervilla spiegelt und wie in der Römerburg der unerschöpfliche charakterliche Eigensinn des Bauherrn zur Schau getragen wird. Übrigens wurde die Villa Stuck in München exakt zur gleichen Zeit realisiert wie die Römerburg in Baden. So sind die inneren Zusammenhänge zu verstehen; es gibt aber auch architektonische. Mögen auf den ersten Blick mit den drei Bauten im Äusseren ganz unterschiedliche Themen verfolgt sein, so ist vor allem zwischen der Münchner und der Badener Villa die ähnliche Kubatur augenfällig. [Abb. 99/100] Hier wie dort behaupten seitliche Risalite eine deutliche körperliche Präsenz. Während die Römerburg malerisch ausponderiert worden ist, bestimmt bei der Villa Stuck prinzipiell die axiale Symmetrie. Letztlich wurde es verstanden, mit beiden Bauten an einer Strassenseite genügend architektonische Masse aufzubringen. Unterstützend wirken dabei die in eine verständliche Formensprache gegossenen allgemeinen Referenzen an die Architekturgeschichte, was der jeweiligen eigenen Art ihrer Bewohner zusätzlich Ausdruck verleiht. Können bei der Münchner Villa die stilistischen Merkmale etwas freier gedeutet und als Referenz zu Klenzes Propyläen verstanden werden, scheint der in Baden gewählte mittelalterliche Bezugsrahmen, der auf die Burgruine Stein und das Landvogteischloss oder ganz allgemein auf die vielen Burgen und Schlösser im Kanton Aargau referiert, ähnlich zufällig. Browns gewünschter «Mittelbau mit 2 seitlich abschliessenden Pylonen», «ähnlich wie die Propyläen in München» wurde mit romanischen Stilformen einer allgemeinen mittelalterlichen Ikonographie überformt.

³¹⁰ Moser wird die Villa Stuck erst um 1900 besuchen. Vgl. gta Archiv / ETH Zürich, Karl Moser, Signatur 33-1900-TGB-3.

Anhand von Richardsons ursprünglichen Entwurfsskizzen für Herkomers Künstlervilla offenbart sich eine noch nähere Verwandtschaft der beiden Villen als bisher skizziert. Über das Gebäude hinaus war ein Turm mit Pyramidendach und Zinnenkranz vorgesehen. [Abb. 101] Dieser Vorschlag kam in London nur insofern zur Ausführung, als dass der Turm reduzierter und insbesondere ohne Abschluss ausgeführt wurde. In Baden wurde er hingegen gleich zweimal erbaut, und zwar in der Anordnung seitlicher Pylonen. Im Wissen um Browns Äusserung muss man sagen: «ähnlich wie die Propyläen in München». Damit wurde diese Fassade letztlich zum charakteristischen architektonischen Ausdruck der Persönlichkeit von Charles Eugen Lancelot Brown.³¹¹

Etliche weitere Skizzen aus Mosers Hand für Wohnhäuser thematisieren das Problem, das sich aus der Anlage eines Eckgrundstücks ergibt. Auffällig dabei ist, dass das Thema des Turms und des Erkers variantenreich eingesetzt wurde. Für das städtische Wohnhaus Müller verarbeitete Moser zusätzlich noch ein anderes Bild. In einer Skizze sind seine Gebäudeecken klar durch Turmbauten akzentuiert. Das englische Vorbild in Bushey offenbart sich unmittelbar im breiten Bogen zwischen den Ecktürmen. [Abb. 102] Die gezeichnete Figur bringt Moser zu einer Assoziation mit Schloss Chillon, das durch seine Wehrmauern und den daraus wenig hervorragenden Eckturmbauten einen geschlossenen, körperhaften Charakter hat. Historische Architektur dient in dieser Zeichnung allerdings nicht als Vorbild, sondern wird erst nach der Formfindung in Bezug zur Zeichnung gesetzt. Tatsächlich wurde dann der Wehrcharakter der Herkomer-Villa im Karlsruher Haus Müller durch den ausdrucksstarken Charakter des Schloss Chillon noch wesentlich gesteigert.

4.2 Referenz zum Ort

Die geschlossene Kubatur, die Betonung des Natursteinmauerwerks und ihre bildhafte Architektur geben den Wohngebäuden Römerburg, Keller und Müller eine monumentale Erscheinung, so dass sie an den jeweiligen Orten architektonisch präsent sind. Dagegen wurde beim Landhaus von Sidney William Brown und Jenny Brown-Sulzer auf eine erzählende oder eine die

³¹¹ Die Villa Römerburg wurde 1957 abgebrochen.

Umgebung dominierende Architektursprache verzichtet. Im Vergleich zur Römerburg, die von einem durch Treppen, Stützmauern und Podesten mit Balustraden stark strukturierten Garten umgeben ist, ist die Villa Langmatt Teil einer nur wenig architektonisch gestalteten Landschaft. Mit der Architektur des Hauses werden Bezüge zur ländlichen Bauart gemacht. Jede Fassade hat ihr eigenes Gesicht. Der ursprünglich geschwungene, als Zwerchhaus ins Dach hinaufgezogene Giebel auf der Südseite, das für die Ostseite bestimmende Fachwerk mit Krüppelwalm und die Wirtschaftsgebäude im Westen und Norden kulminieren in ein Bild einer malerischen, additiv komponierten und aufgelockerten Architektur.

In Bezug auf diese dritte Villa in Baden, die Langmatt, ist zu fragen, ob Architekt Moser auf Wunsch des Bauherrn noch stärker als bei dessen Bruder ein Haus englischer Art projektieren musste?³¹² Oder warum sind die beiden Villen so offensichtlich voneinander verschieden? Die zentrale Halle ist eine Gemeinsamkeit in der grundlegenden Organisation beider Gebäude. Diese Halle ist denn auch der Angelpunkt, an dem sich die englische Lebensart im intimen Zentrum des Heims am meisten offenbart. Es gibt aber bei der Villa Langmatt auch noch andere Bezugspunkte zu England. Karl Moser paraphrasiert 1899 in seinem Skizzenbuch seitenlang den englischen Architekten Mackay Hugh Baillie Scott und nennt die «Englischen Avantgardisten»³¹³ und Initiatoren der Arts and Crafts-Bewegung, John Ruskin und William Morris. Moser liest Baillie Scotts Artikel in der Kunstzeitschrift *The Studio*, dem Organ der Arts and Crafts.³¹⁴ «Das Auge muß so gut wie der Körper im Hause befriedigt sein!» notiert er und bringt damit Baillie Scotts Verständnis von Funktionalität auf den Punkt, das von der strukturellen Organisation bis zur Dekoration der Innenräume reicht. Das zweite Interesse Mosers an der Arts and Crafts kreist um das Verhältnis der Architektur zur Natur. Er zitiert Horace Townsends Bemerkungen zu den Landhäusern von Charles Francis Annesley Voysey: «Eine feine Situation hilft dem Architekten ein schönes Haus zu schaffen, wenn der Architekt dafür sorgt, sich der Natur

³¹² Stanislaus von Moos vertritt die Auffassung, dass sich der jüngere Brown architektonisch von der Burg des älteren habe distanzieren wollen. Vgl. von Moos 2001, S. 41.

³¹³ gta Archiv / ETH Zürich, Karl Moser, Signatur 33-1899-TGB-1. Nachfolgende Zitate ebd.

³¹⁴ In derselben Zeitschrift wurden im Übrigen auch mehrfach Gemälde Herkomers abgedruckt.

unter oder einzuordnen [...]. Diese Unterwerfung ist eine Quelle der Inspiration»³¹⁵. Moser wird sich für die Langmatt nicht an den beigelegten Beispielen Voyseys orientieren. Vielmehr werden sie Inspiration für die vierte Industriellenvilla in Baden sein, die Villa Burghalde. Vorerst bringt er das Geschriebene mit den in *The Studio* vorgestellten Häusern eines Baillie Scotts zusammen. Dieser entwarf mit dem *Ideal Suburban House* und dem *Artist's House* asymmetrische und aufgelockerte Gebäudekonfigurationen mit Fachwerkgiebel und Walmdach, die in der Villa Langmatt ein Echo finden.³¹⁶ Baillie Scott bezieht sich mit seinen Gebäuden auf die historischen englischen Landhäuser, in denen er neben praktischer räumlicher Anordnung auch die ursprünglichen Materialien wie Backstein und Kalkputz wiederfindet. «Neue Ideen gründen sich auf dem Studium der Vergangenheit; nicht auf der Pflege einer bizarren, „neuen Kunst“, die „Original“ sein möchte.»³¹⁷ votiert er an anderer Stelle. Das moderne Haus müsse sich aus der Geschichte ableiten lassen und sich doch immer weiterentwickeln. Das Vernakuläre wird zum Untersuchungsgegenstand des Architekten.

Es sind genau solche Überlegungen, die Karl Moser ansprechen. Er realisiert mit der Villa Langmatt kein englisches Haus. Im Vergleich mit Baillies Scotts Villen hätte ein solches weniger in die Höhe, denn in die Breite wachsen müssen. Moser geht auf den Pfaden genannter englischer Architekten, indem er die lokale (natürliche) Situation in Baden prüft und die traditionelle regionale Bauweise studiert. Tatsächlich wird er erst nach dem Besuch in England vermehrt deutsche Fachwerkbauten analysieren.³¹⁸ Ende Mai 1897 macht er eine Reise ins Rheinland und skizziert in Kiedrich sowie Boppard mittelalterliche Fachwerkhäuser bis ins Detail. [Abb. 103] Mitte September 1898 besucht er mittelalterliche Orte im Elsass.³¹⁹ Seit 1894 lehrte zudem der Mittelalterspezialist Carl Schäfer am Karlsruher Polytechnikum. Er realisierte 1896 mit dem Pfarrhaus der Altkatholischen Kirche einen pittoresken Bau in

³¹⁵ gta Archiv / ETH Zürich, Karl Moser, Signatur 33-1899-TGB-1. Vgl. die Übersetzung Mosers mit Townsend 1899, S. 160.

³¹⁶ Siehe Baillie Scott 1894, S. 127–132 sowie ders. 1895, S. 28–37. Letzteres ist nicht zu verwechseln mit dem Wettbewerbsprojekt Baillie Scotts von 1901 für das Haus eines Kunstfreundes, das erst 1902 bei Alexander Koch publiziert worden ist und das deshalb nicht als Vorbild für den Entwurf der Langmatt herangezogen werden kann. Vgl. dazu Breuer 2002.

³¹⁷ Baillie Scott 1912, S. 9.

³¹⁸ Bereits früher hat er sich mit hölzernen Dachstühlen, auch englischer Provenienz, auseinandergesetzt. Vgl. WK 3, WK 5, WK 10, WK 13.

³¹⁹ Siehe gta Archiv / ETH Zürich, Karl Moser, Signatur 33-1897-SKB-2 und 33-1898-SKB-3.

Fachwerk und Krüppelwalm, der 1899 auf der anderen Strassenseite von Curjel & Moser mit einem Wohnhaus prompt zitiert wurde.³²⁰

In Baden entwickelte Moser nun in Skizzen eine Kubatur, die mit Vorbauten und Giebel noch an die englischen Vorbilder eines Baillie Scotts anknüpft, jedoch durch Anzahl und Höhe der Geschosse eine massigere Gestalt annimmt. [Abb. 104/105] Moser amalgamiert das Pittoreske einer tradierten Architektursprache des Bauernhauses mit dem Volumen eines Bürgerhauses.

Anzumerken bleibt allerdings, dass nicht nur das englische Haus damals Anstoss zu einer Reform im Wohnbau gegeben hat. In den Skizzenheften tauchen um 1900 einige Projekte amerikanischer Architekten auf. Ganz gezielt hatte Moser für Sidney Browns Villa Langmatt ein Landhaus in Detroit der Architekten Masow & Rice vor Augen, mit dem die amerikanischen Architekten an die organische Formensprache eines Richardson anknüpften. [Abb. 106/107] Eine weitere Skizze, die in der Kubatur sowie formal zwischen dem amerikanischen Landhaus und den vorher genannten vermittelt, legt den Schluss nahe, dass neben dem englischen, zumindest auf formaler Ebene, das amerikanische Landhaus ebenso prägend war. Es gibt also auch diese Rezeption amerikanischer Architektur, mit der neben der europäischen Besinnung auf den Ort, eine internationale Formensprache angestrebt wird.³²¹ Tatsächlich erinnert das Haus in Amerika sehr stark an Mosers Skizzen zur Römerburg. So ist die Genese der Langmatt nicht zwingend aus einer Abkehr vom Typus einer bildhaften Architektursprache eines Richardson zu verstehen, sondern in der Weiterentwicklung derselben.

Mit Skizzen zur Villa Kisling am Zürichberg kann Mosers Entwurfsverfahren um 1910 in Bezug auf den Stellenwert der Geschichte auf eine äusserst durchschaubare Art und Weise nachvollzogen werden, wobei die Referenz zum Ort nurmehr rein bildlicher Art ist. Richard Kisling, der bedeutendste Kunstsammler und Förderer junger Künstler in Zürich kurz nach 1900, wohnte in einem der in den 1850er-Jahren erstellten Münsterhäusern am Limmatquai, direkt neben dem Grossmünster und gegenüber der Wasserkirche. Kisling beauftragte Moser, der eben das Kunsthaus fertiggestellt hatte, mit dem Bau einer Villa am Zürichberg.³²² Bei Mosers Recherchen zum Limmatquai stösst er auf einen kolorierten Stich aus dem frühen 18.

³²⁰ Siehe Kabierske 2010, S. 98f.

³²¹ Vgl. Kapitel 5.2.2.

³²² Vgl. WK 73.

Jahrhundert, der das bereits abgerissene Salzhaus und den Hottingerturm an der Stelle dokumentiert, an der nun die Münsterhäuser standen. [Abb. 108/109/110] Moser entwickelte also seinen Entwurf zu einer Villa am Zürichberg aus einem historischen Bau heraus, der nicht mehr existierte. Er ist nur noch als bildlicher Verweis auf etwas Dagewesenes an dem Ort zu verstehen, an dem der Bauherr früher einmal gewohnt hat. Da der Turm eine unzulässige Höhe erreichte, endet der Entwurf als einfacher Baukörper mit aufgebogenem Satteldach und Anleihen an Häuser am Zürichsee – ohne Turm.

Skizzen zur zeichnerischen Metamorphose der Villa haben gezeigt, dass die inneren Abläufe das Äussere zwar mitbestimmen, jedoch die Formfindung letztlich über die äussere Gestalt eines spezifischen architektonischen Ausdrucks generiert wurden. Erstaunlich ist der freie Umgang mit Geschichte, der nicht mehr als historische Referenz im Sinn einer wahrhaftigen Weiterentwicklung eines Stils verstanden wurde, sondern frei, um zeitgemässe, vor allem formale Probleme lösen zu können und persönlichen Ausdruck zu schaffen. Ganz allgemein ist festzustellen, dass sich die Gebäudetypologie von einer allgemeinen europäisch gängigen historischen Architektursprache hin zu regionaltypischen stilistisch-historischen Bezügen entwickelt hat.

5 Zeichnerische Synthese

Moser hat um 1900 eine Idee oft aus ganz unterschiedlichen Vorbildern synthetisiert. Stand zuvor die Komposition im Zentrum seines Entwurfs, also die Zusammenstellung von einzelnen historischen Architekturteilen zu einem Ganzen, dann gewinnen jetzt aus verschiedenen Idealräumen und idealen Grossformen synthetisierte Architekturbilder stärker an Relevanz. Mit anderen Worten: Für ein Projekt werden im Entwurf verschiedene Bildzitate gleichsam zu einem Ganzen verschliffen.

Vorweggenommen wird ein solches Vorgehen im Frühjahr 1881, und zwar mit einer Skizze zu dem noch unvollendeten Eingangsrisalit von Heinrich von Ferstels Wiener Universitätsbau. Moser zeichnete zuerst die alte Aula in Wien in korrektem Aufbau und den natürlichen Proportionen. Obwohl die beiden Bauten nicht nebeneinanderstehen, setzte er abgewinkelt daneben zum

Vergleich den genannten Mittelrisalit des Universitätsneubaus. Die projektierte Tempelfront Ferstels im ersten Stock platzierte Moser auf gleiche Höhe wie das erste Geschoss des Altbaus. In der Skizze bleiben Dach und Sockel des Neubaus nur angedeutet, was auf Mosers Schwierigkeit zurückzuführen ist, die heterogenen Teile als Ganzes zueinander in Übereinstimmung zu bringen.

In einer zweiten Skizze bringt Moser den Mittelrisalit zeichnerisch in eine Gesamtform, indem er den oberen Teil des Sockels, aber vor allem das erste Geschoss mit Giebel und den Aufbau des Dachgeschosses mit Kuppel durch horizontale und schräge Schraffur zeichnerisch zu einem einzigen Gebäudeblock verschleift. [Abb. 111] Die verschiedenen architektonischen Elemente rücken so zu Gunsten einer Gesamterscheinung in den Hintergrund. Die entsprechenden französischen Vorbilder Ferstels wie den Louvre und den Invalidendom wird Moser ein Jahr später in Paris zeichnerisch festhalten und in ihrer feinen architektonischen Differenzierung und in ihrer Gesamtwirkung am Original studieren können.³²³

An den Wiener Zeichnungen aber zeigt sich eine frühe Kritik von Moser am zeitgenössischen Historismus der 1880er-Jahre. Erst später wird er dezidiert das willkürlich zusammengewürfelte «Motivwesen»³²⁴ einer derartigen Architektursprache kritisieren, die er dann vor allem mit Bauten der Neorenaissance in Verbindung bringt. Ohne die Rezeption und die Komposition historischer Formen kommt allerdings auch Moser nicht aus. Im Gegensatz zu realisierten Bauwerken, an denen Anleihen an Vorbilder selten zu erkennen sind, scheinen in den Entwurfsskizzen oft ganz unvermittelt Referenzbauten auf. Nicht immer sind es historische Bauwerke, die einer Idee Pate standen.

Die ursprüngliche Idee zur Christuskirche lässt sich an frühen Skizzen eruieren und ist zwei Jahre vor dem eigentlichen Wettbewerbsprojekt in ersten Zügen entwickelt worden. Damals war für das Projekt ein Entwurf Ludwig Diemers im Gespräch, der die hochkarätig besetzte Baukommission, mit Städtebauer Richard Baumeister und Josef Durm, Professor der Karlsruher Technischen Hochschule sowie Mitglied der Grossherzoglichen Baudirektion, wohl wegen der romanischen Stilformen nicht befriedigte.³²⁵ Die bereits 1892

³²³ Siehe gta Archiv / ETH Zürich, Moser, Sign. 33-1882-SKB-2 und 33-1883-SKB-1.

³²⁴ gta Archiv / ETH Zürich, Karl Moser, Signatur 33-1914-TGB-15. Im Zusammenhang mit Alfred Friedrich Bluntschlis Bau der Zürcher Kirche Enge kritisiert er dessen Vermengung von Kuppelbau, Langhaus und Querhaus mitsamt Turm zu einem unklaren Raumgefüge. Siehe Fritsch 1893, S. 487f.

³²⁵ Vgl. WK 14.

entstandenen Skizzen Mosers sind überraschend, denn er entwickelte nicht aus historischen, sondern aus zeitgenössischen Bauwerken eine eigene Idee und übersetzt diese in eine kleine perspektivische Skizze beim Falz am Rand seines Skizzenbuches. [Abb. 112] Gleich darüber ist ein kleiner schematischer Grundriss eines Langhauses mit Querarmen eingefügt, der entfernt an die damals gerade sich im Bau befindliche Kaiser-Wilhelm-Gedächtniskirche in Berlin erinnert. Allerdings nicht an das schliesslich realisierte Projekt Franz Schwechtens, sondern an das Wettbewerbsprojekt Carl Dofleins. Wobei der oktagonale Vierungsturm einen Chorturm auf quadratischem Grundriss ersetzt, wie auch ein Kapellenkranz an Stelle der einzigen Kapelle vor den Chor gesetzt wurde.³²⁶ Unterhalb der Perspektive führte Moser im Skizzenbuch jedoch den Grundriss und zwei Schnitte durch das Langhaus einer ganz anderen Kirche auf: die 1892 just vollendete Friedenskirche in Stuttgart von Conrad Dollinger. [Abb. 113] Die ungewöhnliche Konzeption Dollingers, nämlich einen Turm zugleich als Eingangstor an die Längsseite der Kirche zu setzen, anstatt mit einer solchen Eingangssituation eine querrechteckige Anlage zu entwerfen, mag für Moser inspirierend gewesen sein.³²⁷ Auch die Holzkonstruktion im Innern dürfte sein Interesse geweckt haben, da er zu jener Zeit die Aula der Kantonsschule errichtete und bereits verschiedentlich Holzdecken realisiert hatte.

Notizen im Skizzenbuch belegen, dass er vom Innenraum offenbar nicht überzeugt war.³²⁸ Vielmehr hat ihn eine eigentliche Marginalie am Gebäude zu einer Idee für das Karlsruher Projekt verholfen. Für den Übergang vom Schaft zur Turmspitze konnte Dollinger keine Lösung wählen, wie sie bei romanischen Türmen im Rheinland mit den traditionellen Faltdächern über Giebeln üblich war. Wegen einer sogenannten «Thürmer-Wohnung»³²⁹ unter dem Turmhelm, liess Dollinger den Schaft hinter den grossen Giebelfeldern weiter aufsteigen, verkleinerte den Grundriss des Turmes nach einem kleinen umlaufenden Podest auf ein Oktogon und endete dann mit einem steinernen Turmhelm. Und

³²⁶ Grundriss und Perspektive des Wettbewerbentwurfes Carl Dofleins für die Kaiser Wilhelm-Gedächtniskirche siehe *DBZ* 25 (1891), Taf.

³²⁷ Siehe *DBZ* 27 (1893), S. 197, 201. Die damalige Kritik hob hervor, «dass man aus der äusseren Erscheinung der Kirche die Langhaus-Anlage des Innern nicht erkennen kann, sondern auf eine Querhaus-Anlage schliessen muss.» Ebd., S. 198. Vgl. auch Fritsch 1893, S. 312f. (Abb.), 315f.

³²⁸ Moser «Aeußeres schwer [modern?] romanisch. Im [Querschiff?] langweilig. Holz sehr hell behandelt. Die Pfeiler sind Fich[t]enholz, der Innenraum ist formal unschön und auch in der Dekoration unschön, zu wenig Farben. Das Holz ist nicht fein behandelt, usw.» (gta Archiv / ETH Zürich, Karl Moser, Signatur 33-1992-SKB-1).

³²⁹ *DBZ* 27 (1893), S. 198.

genau diese charakteristische Giebelsituation schwebte Moser in Anlehnung an die Christuskirche vor. Anders als beim Vorbild sah er «jeder[seitige?] Verbind[un]g eines Giebels mit Thurm» als Hauptmotiv des gesamten Baus. Er spannte grosse Giebelfelder mit Rundfenstern über quadratischem Grundriss und führte dahinter den massigen Turmbau auf. Eine zusätzliche Skizze auf der nächsten Seite zeigt die weiter entwickelte Architektur. [Abb. 114] Nicht mehr der zuvor angestrebte «Thurm über Chor» war das Hauptmerkmal der Kirche, sondern «breite Giebelauf[bauten]»³³⁰, hinter denen ein Turm hinaufwächst. Tatsächlich ist, bei allen Änderungen und weiteren Entwicklungen, genau diese Konzeption das Hauptmerkmal des später realisierten Kirchenbaus.

Moser löst also ein architektonisches Detail einer ungewöhnlichen formalen Lösung heraus und entwickelt daraus ein typisches Charakteristikum seines eigenen Projekts. Damit geht er einen Schritt weiter als Ferstel, der bei der Wiener Universität historische Details übereinanderstellte und so eine stimmige Fassade komponiert hatte. Wenn Moser dann einzelne Architekturteile zu einem Ganzen komponiert, werden sie nicht additiv zusammengestellt, sondern verschmelzen zu einer neuen architektonischen Einheit. Bei Ferstel ist es die austarierte Komposition, die wirkt. Bei Moser ist es die strukturelle Synthese, die eine einheitliche Architektursprache hervorruft. Das Motiv des Giebels zieht sich vom Eingang über die Fassade bis zum Turmhelm. Bereits in dieser eben erläuterten Phase vereinheitlicht er also die einzelnen Architekturglieder mit dem wiederholten Stilelement des Giebels. Wie im folgenden Kapitel zu zeigen sein wird, ist die Christuskirche aber insgesamt nach einem einheitlichen Thema inhaltlich-formal durchwirkt, das Moser dem gesamten Bau als eine Grundidee zu Grunde gelegt hat.

5.1 Morphologisches Gesamtwerk

Wie gezeigt, verweist Masswerk-Ornamentik bei der Christuskirche auf direkte Vorbilder mittelalterlicher Architektur. Zeichnungen von 1892 bis 1896, also bis zum Ausführungsprojekt, und auch noch während der Realisierung für den Bauschmuck, belegen jedoch eine ganze Reihe von weiteren historischen Bauten, mit denen sich Moser auseinandergesetzt hat.

³³⁰ gta Archiv / ETH Zürich, Karl Moser, Signatur 33-1892-SKB-1.

1895 zeichnet er die Ädikula mit Marienstatue im Westgiebel von Chartres ab. Die kleine Zeichnung bildet die Grundlage für zwei Skizzen, die er gleich darüber auf derselben Seite anfertigt. [Abb. 115] Im Gegensatz zur Kathedrale Chartres, die der Mutter Gottes geweiht ist und demnach an der Westfassade als Giebelbekrönung eine Marienstatue zeigt, soll im Giebel der Christuskirche das männliche Pendant dargestellt werden. Die kleinen Fialtürmchen, die den Dreipassbogen der Ädikula flankieren, übernimmt Moser in der Skizze vom historischen Original, zieht die Fialen in die Länge und stellt sie näher zusammen. Er verbindet sie mit der Firstfigur darüber und zusätzlichen Dreipassbogen zu einem einzigen Motiv. So wird die Giebelbekrönung viel stärker in der Höhe betont als im Chartreser Vorbild der Fall ist. In der auf demselben Blatt gleich rechts daneben platzierten Zeichnung entwickelt er das Ganze zu einem Dachtürmchen, reduziert die Statue auf das Haupt Christi und flankiert die Formation mit Tierfiguren. Tatsächlich entpuppt sich diese letzte Skizze als Zwischenschritt zur schliesslich realisierten Giebelbekrönung, die zwar wie in Chartres erneut eine Statue aufweist, diese jedoch direkt in die Giebelspitze vor ein Flechtbandmuster auf eine kleine Konsole stellt und mit einem Baldachin deckt. Dahinter und darüber krönt eine Fiale mit Kreuzblume den First, wobei der Baldachin die vordere Seite und angedeutete Dachschrägen seitlich den Sockelbereich der Fiale schmücken. Darüber sind dann auf allen vier Seiten gleichschenklige Dreiecksgiebel angeordnet, ihrerseits mit kleinen Kreuzblumen bekrönt, und leiten zur Spitze mit der grossen abschliessenden Blume über.

Zu dieser letzten gestalterischen Phase gibt es eine Skizzenreihe in einem Skizzenheft Mosers, die wohl im Frühjahr 1900 entstanden ist;³³¹ die Kirche wurde im Oktober desselben Jahres geweiht. In der dritten Skizze mit dem Christushaupt und den Tierfiguren von 1895, die in ihrer erzählerischen Pose an Viollet-le-Ducs Zeichnungen im *Dictionnaire raisonné de l'architecture*³³² erinnert, wird, wie bereits genannt, die Kreuzblume auf dem Giebelfirst von einem Fialenturm eingefasst, noch genauer: Sie wird vom Masswerk der Fiale bekrönt. Diesen Aspekt nimmt Moser in seinen Skizzen um 1900 wieder auf. Nur ein Baldachinkranz in Masswerk deutet den Ort in der Spitze des Giebelfeldes an, in das später die sitzende Christusfigur gezeichnet wird. Die Kreuzblume nimmt Mosers Aufmerksamkeit ganz in Anspruch, denn

³³¹ Siehe gta Archiv / ETH Zürich, Karl Moser, Signatur 33-1900-SKB-4.

³³² Siehe Viollet-le-Duc 1867, S. 24.

sie ist in Flechtbändern zu einem vegetabilen Hauptmerkmal gezeichnet, während die restlichen Teile des Giebels nur angedeutet sind. Im weiteren Verlauf der darauffolgenden Zeichnungen – es sind insgesamt fünf Skizzen der Giebelspitze auf weitere drei Blätter verteilt – zeigt sich ein offenbar gestalterischer Konflikt zwischen den beiden Motiven Kreuzblume und Christusfigur. Indem sich Moser davon verabschiedet, die Kreuzblume zu rahmen, diese vielmehr auf die Spitze der Fiale aufsetzt, schafft er eine klar lesbare zusammenfassende Konzeption: Die Christusfigur erhält eine adäquate Baldachinbekrönung und die Kreuzblume selbst, in der Realität noch grösser formuliert als in der Planung, wird als Krönung der Giebelpartie in Szene gesetzt.

Das Thema der Blume oder der Blüte scheint den gesamten Bau zu durchdringen, denn bereits der Eingang wird von Strebebfeilern mit Fialen und Kreuzblumen flankiert, die die Ecke des Hauptschiffes seitlich und in der Verlängerung abstützen. Auch die Traufe wird fassadenseitig mit Fialtürmchen mit Blume markiert. Alle diese Fialen tragen betont ausgeprägt formulierte Kreuzblumen oder Blattwerkkugeln. Zudem sind die drei Giebel beim Haupteingang von Krabben geschmückt und sogar die Laternenpfähle mit vegetabilen Flechtbändern verziert. Die Kathedrale St. Peter und Paul in Weissenburg, im damaligen Elsass-Lothringen, bot Moser für das Studium von Fialen reiche Anschauung: Er stieg im April 1895 auf den achteckigen Turm und verfertigte sorgfältige Aufnahmezeichnungen der Fialen am Turmausgang und an der Turmbrüstung. [Abb. 116] Moser vermass die einzelnen Details sehr genau und zeichnete mit rotem Strich die Grundrisse solchen Krönungsschmucks der Kirche in einen Plan ein. Vor allem die Kreuzblume der bis in die Turmbrüstung reichenden Giebelspitzen der allseitigen Fassade des Turmschaftes, die durch kleine Treppenturmspitzen unterbrochen wird, nahm er sehr genau auf. In einer Zeichnung hat er den gesamten Turm gezeichnet, der als Verbindungsbau zu Haupt- und Querschiff fungiert; [Abb. 117] diese werden nur angeschnitten gezeigt. Jedoch dominieren drei wenig geschmückte Fialen der Strebebfeiler, die die Seitenschiffe abstützen, den Vordergrund. Sie sind dunkel skizziert, teilweise schraffiert und antizipieren im Vordergrund das Thema, das in der reich gegliederten Turmkrone im Hintergrund zu sehen ist, nämlich die formale Überleitung vom Schaft zum Dach der Kirche. Die Krönung des Kirchenbaus – der Turm und seine Gliederung bis zur Turmspitze –, spiegelt sich in jeder Fiale am Turm und im Vordergrund wider. Im Detail findet sich also das Gestaltungsgesetz des Ganzen.

5.1.1 Naturvorbilder

Es existieren ausserhalb der Skizzenhefte mehrere lose Blätter, die aufgrund stilistischer und inhaltlicher Bezüge wohl alle um 1895 entstanden sind.³³³ Moser zeichnete auf einem eine Kreuzblume aus Viollet-le-Ducs fünftem Band des *Dictionnaire raisonné de l'architecture* von 1860 sehr genau ab. [Abb. 118] Viollet-le-Ducs Kommentar zum Eintrag der Kreuzblume im *Dictionnaire* ist der, dass in der beginnenden Gotik das Ornament in der Pflanzenwelt auf dem Land gesucht worden sei, und dass man im Gegensatz zur Antike jedem Bauwerk einen je eigenen Charakter mit einer nachgerade vegetabilen Physionomie verliehen hätte.³³⁴ Exakt zu der von Moser aus dem *Dictionnaire* abgezeichneten Kreuzblume der Kathedrale in Troyes, die mit den sich öffnenden Blättern an Stelle der an historischen Bauten oft verwendeten Knospe genommen wurde, schreibt Viollet-le-Duc, dass es mit ihr verstanden würde, den Ausgleich zwischen der Masse und der Freiheit des Vegetabilen zu finden.³³⁵ Moser paraphrasiert den Text Viollet-le-Ducs: «Erste Anfänge behandeln Knospen, erst spät kom[m]t die Blume.»³³⁶ Unter dieser Zeichnung beginnt er nun die Kreuzblume aus dem *Dictionnaire*, aber auch eine Fiale ähnlich der Eckfiale beim Turmausgang der Kathedrale von Weissenburg zu variieren. Er scheint sich zuerst nicht von den Formen lösen zu können, kreierte eine symmetrische Girlande auf dem Pyramidenschaft der Fiale, entwickelt dann aber mit einem Blumenkranz über offenen Blättern eine originelle Lösung einer Kreuzblume und benennt sie: «Seerosen»³³⁷. So entwickelt Moser also die gotische Fiale weiter und zeigt an Stelle der Knospen offene Blütenstände, was im Verständnis einer historisch-evolutionären Architekturentwicklung an jüngster Stelle stehen würde. Auf einem anderen einzelnen Blatt wird die Knospe in mehreren Varianten und in unterschiedlichen Stadien des Öffnens gezeigt. [Abb. 119]

Dass sich Moser diese grundlegenden Gedanken einer historischen Entwicklung der Bauplastik in Bezug auf die Christuskirche macht, legt eine Seite mit Zeichnungen zu Krabbenformen in dem Skizzenheft nahe, in dem

³³³ Eines wurde bei der Ordnung des Nachlasses fälschlicherweise auf 1900 datiert (gta Archiv / ETH Zürich, Karl Moser, Signatur 33-1900-SKB-4), die anderen zu den Aquarellen und zu den übrigen Zeichnungen (gta Archiv / ETH Zürich, Karl Moser, Signatur 33-H) geordnet.

³³⁴ Viollet-le-Duc 1860, S. 472.

³³⁵ Ebd., S. 474.

³³⁶ 33-1900-SKB-4 (loses Blatt).

³³⁷ Ebd.

auch die Skizzen zu Weissenburg, zur Turmform der Christuskirche und zum Giebelaufbau enthalten sind. Er zeichnet auf jenem Blatt vier unterschiedliche Krabbenformen aus dem *Dictionnaire* ab und paraphrasiert wie beim Studium der Fialen und der Kreuzblumen wiederum Viollet-le-Duc.³³⁸ Die mittelalterliche Bauhütte als Ideal für die handwerkliche Verarbeitung und der damit in Verbindung gebrachte grosse kunstgewerbliche Aufwand vor Augen, bemerkt er, dass «jede Krabbe [...] auf einem einzelnen Werkstück»³³⁹ sitzen würde. «Die burgundische Schule kopiert nicht nur die Natur. Sie entwickelt und übertreibt sie. Alles individuell behandelt»³⁴⁰, notiert er zu einem Blatt, auf dem er, wohl aus einem Pflanzenbestimmungsbuch heraus, mehrere Blumennamen aufschreibt und darunter eine Pflanze mit ihren Blättern in einem Topf abzeichnet.³⁴¹ Die Individualität der gotischen Ornamente ist ihm bereits zehn Jahre vorher am Dom in Rouen aufgefallen: «Ici le style gotique n'est pas fait avec le lignéal. C'est vif – individuel.»³⁴² In der Festschrift über die Christuskirche heisst es, dass «die Grundlage für alle ornamentalen Teile [...] stilisierte, der Natur entnommene Motive»³⁴³ bilden würden. Auf den oben erwähnten losen Blättern sind einige Blumen und Blüten naturgemäss abgezeichnet, unter einigen anderen die «Wucherblume», «Stengel v[om] Bärenklau. – Akanthus», «Chrysantheme», «Petersilie», «junge Triebe der Rebe», «Primel»³⁴⁴. Doch erst die Auseinandersetzung Mosers mit pflanzlichen, stilisierten Ornamenten, wie beispielsweise der am Dom von Magdeburg abgezeichneten «Spitzbogenfüllung»³⁴⁵ mit Akanthus-Motiv, bringt ihn zum Studium des entsprechenden ursprünglichen Vorbildes in der Natur. Er vergewissert sich darüber, wie und wo sich ganz genau beim natürlichen Bärenklau das sogenannte Akanthusblatt entrollt und die für die Kunst so charakteristische noch nicht zur Gänze geöffnete Blattform zeigt. Den Blattansatz analog an verschiedenen Pflanzen studierend, zeichnet er eine Wucherblume, eine Blume eines Doldengewächses und Blätter von Orchideen- oder Liliengewächsen ab.

³³⁸ Als Quelle konnten Zeichnungen im *Dictionnaire* eruiert werden. Siehe Viollet le Duc, *Dictionnaire IV*, 1863, S. 407, 412, 415. Vgl. den gesamten Artikel über Krabben, in: Ebd., S. 400–418.

³³⁹ gta Archiv / ETH Zürich, Karl Moser, Signatur 33-1895-SKB-1.

³⁴⁰ gta Archiv / ETH Zürich, Karl Moser, Signatur 33-H-408.

³⁴¹ Moser bezeichnet sie fälschlicherweise als «Primel». Vielmehr handelt es sich um ein Hahnenfussgewächs oder um ein Rosengewächs wie die Bach-Nelkenwurz.

³⁴² gta Archiv / ETH Zürich, Karl Moser, Signatur 33-1889-SKB-1. Offenbar wollte er das Individuelle dann doch vermessen: «Acheter un mètre».

³⁴³ Christuskirche Karlsruhe 1900, S. 21.

³⁴⁴ gta Archiv / ETH Zürich, Karl Moser, Signatur 33-H-407/408.

³⁴⁵ gta Archiv / ETH Zürich, Karl Moser, Signatur 33-H-407.

5.1.2 Englisches Ornament

Neben dem Studium historischer Beispiele und deren natürlicher Vorbildern findet Moser auch zeitgenössische Anschauung: Aus *The Studio*, der Zeitschrift für angewandte Kunst der Arts and Crafts-Bewegung, zeichnet er vegetabile Tabetenmuster, die Mackay Hugh Ballie Scott entworfen hat.³⁴⁶ Bestimmt waren sie Anregung für andere laufende Bauprojekte wie die Villa für Jenny und Sydney Brown in Baden oder das Bankhaus Homburger in Karlsruhe, die während der Realisierung der Christuskirche geplant worden sind.³⁴⁷ Wichtiger als das genaue Vorbild für ein realisiertes Ornament zu finden, ist für die vorliegende Untersuchung entscheidend, den Prozess der Anverwandlung ornamentaler Formen nachvollziehbar zu machen.

Bei Zeichnungen aus der Zeit um 1895 ist die Behandlung des Striches auffällig: Mit der Feder schraffiert er entsprechend der Äderung der Pflanzenblätter, wobei Verzweigungen nicht mitgezeichnet werden. Schattenpartien werden zu schwarzen Flächen, beleuchtete bleiben weiss. Der Abstraktionsgrad, der mit nur einem Schreibmaterial erreicht wird, entspricht auch den in *The Studio* abgebildeten Arbeiten von Baillie Scott. Moser streicht so das vorhandene ornamentale Potential der gezeichneten Pflanze bereits während des Abzeichnens heraus, daneben skizziert er heimische Pflanzen und sammelt Natureindrücke. Um 1900 existieren Aquarellzeichnungen im Skizzenbuch, mit denen Moser durch extreme Bildausschnitte und sehr breite Bildformate eine ornamentale Wirkung hervorruft. Der «Wald auf dem Weg nach Bremgarten»³⁴⁸ zeigt Baumstämme ohne Kronen, formal ähnlich wie das einzelne Mitglieder der Künstlerkolonie Worpswede im Norden Deutschlands ebenfalls um die Jahrhundertwende gemacht haben. [Abb. 123] Moser wiederholt ein Baummotiv mehrmals nebeneinander zu einer Reihe und versucht so ein Ornament herauszubilden. Interessant sind dabei die von Mackay Hugh Baillie Scott in der Zeitschrift *The Studio* gemachten Äusserungen zu ornamental stilisierten und gereihten Motiven: Sie sollen als Friese den Raum nicht unnötig begrenzen, sondern innerhalb eines Raumes als ein einheitliches dekoratives Schema diesen wie Musik harmonisch

³⁴⁶ Vgl. Mosers Zeichnungen mit Baillie Scott 1895, *Decoration*, S. 17, 19, 21.

³⁴⁷ Vgl. WK 26.

³⁴⁸ gta Archiv / ETH Zürich, Karl Moser, Signatur 33-1899-SKB-2.

bespielen.³⁴⁹ Was Baillie Scott für den Innenraum benennt, gilt im Fall der Christuskirche für das gesamte Bauwerk: Die «künstlerische Einheit der Ausstattung mit der Architektur»³⁵⁰.

Die Auffassung, dass das Ornament mehr sein kann und mehr sein muss als repräsentativer Schmuck oder Ikonographie, lässt sich vor allem mit Owen Jones und seinem wegweisenden Tafelband *The Grammar of Ornament* von 1856 verbinden. Der oft rezipierte Band, der in hundert Chromolithografien historische und aussereuropäische Ornamente in grossformatigen ganzseitigen Zusammenstellungen abbildet, war nicht als Ornamentvorlage gedacht, sondern als «observation of the principles which regulate the arrangement of form»³⁵¹. Jones wollte sich damit vom kopierenden Historismus, aber auch von der freien Erfindung von Ornamenten distanzieren. Auf den letzten zehn Tafeln stellte er Blüten und Blätter zusammen, und stellte damit die These auf, dass «true art consisting in idealizing, and not copying, the forms of nature.»³⁵² Dem widersprechend sind auf der ersten Tafel dieses letzten Kapitels mit dem Titel «Leaves from Nature» Rosskastanienblätter offenbar in ihrer natürlichen Ordnung an einem Ast abgebildet.³⁵³ Zusammen mit vier anderen Tafeln, ist der jeweils abgebildete Ausschnitt wie zufällig gewählt, als würde es sich um eine Momentaufnahme vor einem Strauch oder Baum handeln. Auf weiteren vier Tafeln aus derselben Serie sind die Pflanzen jedoch so angeordnet, wie es aus den gängigen Pflanzenlehrbüchern bekannt war: Die Zweige oder Blüten sind voneinander geschieden und nebeneinander aufgeführt. Und auf einer weiteren Tafel sind Blüten und Blätter stilisiert und mit monochromer Farbe aufgemalt, so dass ihre (geometrischen) Gesetzmässigkeiten besser sichtbar werden, die allen Ornamenten der «best periods of art»³⁵⁴ zu Grunde gelegt seien.³⁵⁵ Zudem sind jeweils Grundrisse der einzelnen Blüten – also ideale Aufsichten auf die Blütenstände – aufgemalt.

³⁴⁹ Vgl. Baillie Scott 1895, *Decoration*, S. 17f. Zur Ästhetik der Reihe vgl. Göller 1887, S. 147–178.

³⁵⁰ Widmer 1900/1901, S. 246.

³⁵¹ Vgl. Jones 1856, Vorwort.

³⁵² Jones 1856, S. 155.

³⁵³ Siehe ebd., Tafel 91.

³⁵⁴ Jones 1856, S. 155.

³⁵⁵ Siegfried Giedion bildet die Tafel mit den Rosskastanien in seiner Vorgeschichte der Moderne, *Mechanization Takes Command*, von 1948 ab und nimmt dieses Beispiel, um Jones als Vorläufer des Jugendstils zu bezeichnen. Er übersieht bei dieser Tafel jedoch das Astwerk im Hintergrund der Blätter, wenn er schreibt, dass Jones «die Blätter der Rosskastanie über die ganze Seite» verteilen würde. Vielmehr sind sie Teil

Überraschenderweise hat Moser ebenfalls Rosskastanienblätter auf einer Seite im Skizzenbuch aufgemalt. Es ist naheliegend anzunehmen, dass die eben genannte farbige Tafel in Jones' *Grammar* der Grund ist, warum er im Gegensatz zu Jones' naturalistischer Wiedergabe der Rosskastanienblätter diese nun mit grüner Wasserfarbe sehr flächig stilisiert aufgemalt hat.³⁵⁶ Zudem malte er unpaarig gefiederte Blätter in regelmässiger abwechselnder Reihung in das Skizzenheft. So erreichte er einen hohen Abstraktionsgrad – gerade so wie das Jones in der farbigen Tafel vorgeführt hat. Ein vergleichbar stilisiertes Blattmuster der Rosskastanie verwertete Moser übrigens ganz direkt an einem Karlsruher Geschäftshaus in einer Art Frieszone unter der Dachtraufe.³⁵⁷

5.1.3 «Intention of the Hole Work»

Dass sich Moser ganz direkt von Jones inspirieren liess, legt das zur selben Zeit wie das Muster der Rosskastanienblätter entworfene Projekt eines Grabmals für seine Mutter nahe.³⁵⁸ Der an den Kelten Irlands orientierte Stil am projektierten Grabkreuz, hat einige Ähnlichkeit zum Steinkreuz, das in der Tafel 63 bei Jones abgebildet ist. Doch Moser hütet sich, direkt aus Jones' *Grammar* abzuzeichnen. Vielmehr wird er sich andere Abbildungen ähnlicher Kreuze besorgt haben. Sein Interesse galt auch den bei Jones abgebildeten Flechtbändern, die um 1900 bei diversen Bauten Mosers auftauchen. Es gibt für die Christuskirche in den Skizzenbüchern zahlreiche Kapitelle, die er mit Aquarellfarbe skizziert hat. Auf der ersten Doppelseite sind zwei abgebildet, auf der nächsten vier und dann auf eine Seite zwei übereinander. [Abb. 124–

der Ordnung am Ast. So ist der von Giedion gesetzte Untertitel «Gepreßte Rosskastanienblätter» falsch. Vielmehr handelt es sich um einen Ausschnitt des Blattwerks der Rosskastanie, das sich dem Betrachter in der Natur tatsächlich derart geschlossen und mit den Blätterseiten meist parallel übereinander präsentiert. Im Übrigen ist die Abbildung bei Giedion auf den Kopf gestellt, was sie zusätzlich verfremdet. Die Strategie Jones ist nicht die, dass er mit Blättern eine möglichst natürliche Ornamentik gestaltet, sondern, dass eine solche Ordnung aus dem natürlichen Arrangement herausgelesen werden kann. Um dieses abstrahierende Verfahren zu verdeutlichen, hat Jones in dem einen farbigen Blatt die Blüten und Blätter stilisiert aufgeführt und Grundrisse einzelner Blüten aufgemalt. Vgl. Giedion 1982, S. 392–194, Abb. S. 393. Siehe Jones 1856, Tafel 98.

³⁵⁶ Siehe Giedion 1982, S. 393 und gta Archiv / ETH Zürich, Karl Moser, Signatur 33-1899-SKB-2.

³⁵⁷ Siehe WK 22. Siehe auch Widmer 1900/1901, S. 241, 246.

³⁵⁸ Siehe WV 148.

126] Sie alle sind in einer formalen Entwicklung zu sehen. So gehören die ersten beiden zusammen, mit denen er das Thema des Flechtbandes, das auch als «Meeralgen-Motiv»³⁵⁹ bezeichnet wurde, zu einem geschnürten Wulst verarbeitet. Im Hals des Kapitels ist gar ein tatsächlich geflochtenes Muster angedeutet, was auf Sempers Dictum der «kulturbeschichtlich-materialistischen Genese vom Ursprung des Ornaments»³⁶⁰ als Ursprung der Architektur deuten könnte. Auf der nächsten Doppelseite wird das Akanthus-Motiv durch ein unpaarig-gefiedertes Blatt ersetzt, das sich um den Säulenschaft hinauf in die Kapitelzone windet. Darunter hat er Varianten von Rebenblättern skizziert. Und auf dem einzelnen letzten Blatt legt Moser in der Skizze ein solches unpaarig-gefiedertes Blatt um die Ecke des Kapitels.

Ein paar Seiten dieser Skizzenreihe vorangehend, ist mit Bleistift ein Pfeiler einer romanischen Crypta formuliert, der, wie die Notiz daneben vermuten lässt, aus einer Publikation des Wiener Kunstverlags Otto Schmidt abgezeichnet worden ist. Unter dem unprofilierten Kapitell im oberen Bereich des Pfeilerschaftes, über einem Anulus, befindet sich eine Frieszone mit stark stilisierten Akanthusblättern. Mit dem romanischen Kapitell sind es also insgesamt neun Kapitelstudien, die nicht in einer genealogischen Reihe zu sehen sind, die aber den Prozess des Entwurfs trotzdem recht genau abbilden. Das Verfahren Mosers, ein passendes Ornament zu erfinden, ist demnach vielschichtig angelegt. Jones Text in *Grammar of Ornament* lässt sich dazu wie ein Anleitungsstück, das Moser sehr genau befolgt: Der Architekt «will examine for himself the works of the past, compare them with the works of nature, bend his mind to thorough appreciation of the principles which reign in each, he cannot fail to be himself a creator, and to individualise new forms, instead of reproducing the forms of the past.»³⁶¹ Jones beschreibt eine Art synthetisierender Prozess, der durch die Analyse der beiden Pole Geschichte und Natur sich in einer eigenen Formensprache entladen würde. Moser hat sich dezidiert mit historischen Beispielen auseinandergesetzt. Diese hat er mit der ursprünglichen Quelle in der Natur und mit anderen Pflanzen verglichen, aber auch zusätzlich mit zeitgenössischen Beispielen. Und aus dieser spezifischen Analyse versucht er die erkannten Gestaltungsprinzipien in einer eigenen Formensprache zu formulieren.

³⁵⁹ *Christuskirche* 1900, S. 21. Vgl. auch WK 14, S. 46.

³⁶⁰ Evers 2007, S. 56.

³⁶¹ Jones 1856, S. 256.

Für die Flechtband-Ornamente der Christuskirche bietet Moser in seinen Skizzenheften eine eindeutige Genese. Die Bezeichnung des in der Festschrift zur Kirchenweihe genannten «Meeralgen-Motivs»³⁶² stammt aus der Zeit seiner Entstehung. Algen als Quelle für Ornamente an der Christuskirche zu bestimmen, muss allerdings in Frage gestellt werden. Es existieren mindestens sieben Zeichnungen von einem ähnlichen Motiv, die vom naturgemässen Abgezeichneten zu stilisiertem Ornament führen. Sie zeigen aber nicht die Meeralge, sondern die auch bei uns vorkommende Strauchflechte. [Abb. 127] Moser interessiert sich vor allem für die feinen Verästelungen, die in der Strauchflechte besonders ausgeprägt sind und die eine dichtes Geflecht ergeben. Dieses Motiv variierte er dahingehend, dass er es als Flechtband leicht ineinander verwob und teilweise zu einem symmetrisch gegliederten Ornament stilisierte. Das dabei wirksame Gestaltungsgesetz ist banal wie schlüssig. Es findet sich im Akanthus wie in der Flechte oder in einer Blüte und ist so antik wie modern und könnte mit «Wachstum» oder im übertragenen Sinn für eine Kirche mit «Leben» begrifflich gefasst werden. Jones nennt das «Wachstum»³⁶³ als besonders charakteristisch für die korinthische Ordnung. Und Mosers Entwicklung des Ornaments ist, wie gezeigt, vor allem aus dem Akanthusblatt des ursprünglich korinthischen Kapitels hervorgegangen.

So bespielt Moser die Karlsruher Christuskirche durchgehend mit einem einheitlichen Thema, was, wie Anfangs ebenfalls aufgezeigt, sich in vielen Blattwerkkugeln und Kreuzblumen widerspiegelt und sich in Skizzen des Turmes als Idee zeigt. Letztlich scheint auch im Gewölbegrundriss das Thema des Wachsens auf und entpuppt sich als grundlegendes Prinzip des gesamten Kirchenbaus. Zur Zeit der Planung an der Christuskirche nahm Moser tatsächlich in verschiedenen Kirchen Gewölbestructuren auf, die an Blütenformen erinnern.³⁶⁴ Wie es Owen Jones allgemein formuliert, ist das Ornament zwar «only an accessory to architecture, and should never be allowed to usurp the place of structural features, or to overload or to disguise them, it is in all cases the very soul of an architectural monument. [...] To put ornament in the right place is not easy; to render that ornament at the same

³⁶² *Christuskirche* 1900, S. 21.

³⁶³ Ebd.

³⁶⁴ Sowohl in Strassburg als auch am 25. Dezember 1895 am spätgotischen Dom St. Bartholomaeus sowie der Kirche St. Leonhard in Frankfurt zeichnete er die Gewölbegrundrisse ein. Siehe auch gta Archiv / ETH Zürich, Karl Moser, Signatur 33-H-401.

time a superadded beauty and an expression of the intention of the whole work, is still more difficult.»³⁶⁵

An der Stelle des Kreuzes über der Kanzelwand war in einer Variante eine Art Lebensbaum vorgesehen. Auch die geplante Deckenbemalung, die von der Mitte des Netzgewölbes ausgehend, aus einem Wurzelgeflecht, aus dem Bäume, Blattwerk sowie ein Blumenkreis aus Krokussen allseitig herauswachsen sollte, wurde nicht realisiert.³⁶⁶ So ist die Analogie nicht mehr weit zu ganz allgemein verstandener Gothikrezeption und Laugiers Urhütte – das Netzgewölbe wäre demnach als Verästelung eines Baumes zu sehen und die Strebepfeiler als Baumstämme.³⁶⁷ Auffällig ist Mosers damaliges Interesse an strukturellen Details wie der Konstruktion des Turmhelmes in Weissenburg, die aus «Böcken zusammengebaut»³⁶⁸ waren: [Abb. 128]

Konstruktionsgestelle aus Pfetten gezimmerte rechtwinklige Verbindungsroste, die mit ihren Längsseiten immer 90 Grad gedreht übereinander gelegt werden, ergeben auf einem kleinen schematischen Grundriss ein ornamentales Muster. Struktur und Ornament werden bei solchen Elementen zusammengeführt, ganz ähnlich wie bei den Gesims-, Geländer- oder Laibungsprofilen, die Moser immer wieder aufgenommen hat und die an die Ordnungsstudien solcher *Mouldings* bei John Ruskin erinnern. Die Übertragung von Bedeutung in Strukturelemente findet bei Ruskin in der direkten Gegenüberstellung von Kapitellprofilen und Blütenständen statt.³⁶⁹

Ähnlich wie bei Jones heisst es bei Viollet-le-Duc zum Stichwort *Unité*: «Il faut donc, pour produire un art, procéder d'après la même loi.»³⁷⁰ Dass es Moser damals um eine Art bildhafte Strukturgesetze ging, die sich jeweils über das Ganze anwenden liessen, zeigt eine Skizze zu einem Kandelaber für das Schulhaus in Olten. [Abb. 129] Dort nimmt er das keltische Steinkreuzmotiv, das er im Skizzenheft auf einer Seite vorher beim genannten Grabmal verwendet hat und überführt die Verschränkung von Kreuz und Kreis in den Grundriss des Kandelaber-Schaftes.

Für die Karlsruher Christuskirche heisst das nun, dass das Thema des Wachstums im Bau in der Morphologie des Grundrisses und im Ornament des

³⁶⁵ Jones 1856, S. 155.

³⁶⁶ Siehe WK 14, S. 45.

³⁶⁷ Vgl. Germann 1972, S.27–35. Vgl. Ruskin 1904, S. 113.

³⁶⁸ gta Archiv / ETH Zürich, Karl Moser, Signatur 33-1895-1.

³⁶⁹ Siehe «The Four Venetian Flower Orders», in: Ruskin 1853, Tafel X. Zu Ruskins Profilen vgl. Kemp 1983, bes. S. 154–163.

³⁷⁰ Viollet-le-Duc 1868, S. 344.

Flechtbandes zum Ausdruck kommt und sich in der Gesamterscheinung des Gebäudes zeigt. Dahingehend liessen sich auch die beiden Skizzen erklären, mit denen sich Moser Ende 1895 noch einmal mit dem Turm beschäftigt hat. Das Projekt der Christuskirche war zwar Ende 1894 überarbeitet gewesen, aber offenbar sah Moser die Gestaltung des oktogonalen Turmschaftes noch nicht geklärt. Die beiden perspektivischen Zeichnungen «Turm Idee» und «Idee Thurm Karlsruhe», die Ende Jahr entstanden sind – auf einer der beiden ist das Datum «18.XII.95» vermerkt –, sind denn auch nicht als eine neue Idee eines derartigen Turmes zu verstehen, sondern als Idee der Gestaltung der Fenster- und Mauerflächen im Turmschaft. [Abb. 130] Die Bleistiftskizze lehnt an die Projektperspektive von 1894 an. Nun skizziert er an Stelle der doppelten Masswerkfenster mit Vierpass dreifache mit Kielbogen, deren Fialen bis fast in den First des ins Dach hinaufragenden Giebelfeldes reichen. Bei der zweiten Bleistiftzeichnung, die er in violett-bräunlichem Ton aquarellierte, sind breite Masswerkfenster mit Wimpergen abgebildet, die mit ihren Fialbekrönungen in den Dachhelm hinaufgezogen sind. Beide Skizzen betonen zusätzlich die Höhenentwicklung und verstärken durch Fialen und Krabben nochmals den Eindruck des Vegetabilen. Eine weitere zeigt den Turm, wobei die abgefasten Kanten zum Quadrat des Turmblocks darunter geführt werden. Die Skizzen müssen insgesamt also aus einem früheren Entwurfsstadium stammen. Die eine Variante im oberen rechten Teil des Blattes erinnert besonders an den Torturm am Christchurch College in Oxford, den Moser jedoch erst im Frühjahr 1896 auf seiner Englandreise mit Max Laeuger gesehen und gleich zweimal aus leicht veränderter Perspektive aufgenommen hatte. Mit den Londoner Zeichnungen vom 10. April 1896 reflektierte er dann wohl mehr die in Karlsruhe gewählte Lösung von schmalen und hohen Lanzettfenstern, als dass er zu diesem Zeitpunkt für den Turm nochmals eine neue Idee angestrebt hätte. Denn die Ausführungspläne für die Christuskirche wurden kurz nach der Rückkehr Mosers aus London vollendet.

Mit der Ornamentik am Bau der Christuskirche hat Moser sehr konsequent ein für ihn neuen Weg eingeschlagen, mit dem er das frühere Verfahren der alleinigen Komposition historischer Formen verlassen hat. Ein Ornament wird morphologisch aus dem historischen und dem natürlichen Fundus heraus entwickelt und zu einem Teil des Ganzen. Nun stellt sich das gleiche Problem für das Äussere des Gebäudes. Wie mit dem Karlsruher Kirchturm bereits

angesprochen, bleiben die historischen Referenzen im Detail vorerst noch teilweise sichtbar. Gotische Formen werden stimmungsmässig eingesetzt und ikonographisch in Bezug auf ein einheitliches Formgesetz des ganzen Baus angewendet. In Analogie zum Wagnerschen Begriff des Gesamtkunstwerks, mit dem für das Theater die Einheit der Künste von Wortklang, Musik, Mimik und Tanz innerhalb einer einheitlichen Präsentation gefordert wurde, müsste der Begriff, wie eingeschränkt er auch immer gelten kann, insofern für die Christuskirche in Karlsruhe geltend gemacht werden, als dass mit dem Bau eine raumkünstlerische Gesamterscheinung vorgeführt wird. Der «übergeordnete Zusammenhang»³⁷¹ manifestiert sich im kleinen Detail wie auch im ganzen Gefüge. Es wurde also keine (neo)gotische Kirche geplant, sondern versucht, in sehr vielen Studien und Zeichnungen von historischen gotischen Details morphologische Grundprinzipien abzuleiten, die dann stilisiert zu einem Gesamtwerk gefügt wurden.

5.2 Ideenskizzen

Das Prinzip verdichtender zeichnerischer Synthese zu einer Idee zeigt sich bei der Christuskirche auch in einer späteren Phase des Projektes. Die beiden Skizzen in Tinte sind erst nach Mosers erfolgreicher Teilnahme am Wettbewerb entstanden. [Abb. 131/132] Ersichtlich wird das an dem jeweils rechts aussen formulierten, sehr reduzierten Turm mit abgefaster Ecke, der erst im überarbeiteten Projekt von 1895 projektiert war. Durch das Fehlen des Hauptturmes in der Zeichnung, verschiebt sich das Gewicht nach hinten, das Gebäude erscheint wie ein Langbau. Mit den Zeichnungen wird der Stil eines Otto Rieth bezüglich Schraffur und Dynamik aufgenommen. Genau genommen handeln diese freien Handskizzen nicht nur von der Christuskirche, sondern sind zusätzlich ein Amalgam der italienischen Dome in Siena und Orvieto. Ein Blatt ist auch mit «Siena» und «Orvieto» angeschrieben und zeigt die Christuskirche von der Rückseite mit einer Kompilation der beiden berühmten italienischen Fassaden. Moser hat für die oberen Wandrahmungen und die unteren Fenster zusätzlich den Spitzbogen bemüht, drückt das Querschiff des projektierten Kirchenbaus wie ein Seitenschiff an die Wand und kriecht so ein Hybrid aus einem schmucklosen Hauptkörper mit einer überladenen

³⁷¹ Brock 1983, S. 22–39, u. a. S. 25.

Rückfassade norditalienischer Gotik. Offenbar war er vor allem an horizontalen wie an vertikalen Linien interessiert, die durch Pilaster und Gesimse, Fialen und Galerie erzeugt wurden. Die Fialen und ausgeprägt formulierten Pilaster wie auch Krabben hat er aus den Vorbildern in die Zeichnung übersetzt. Im zweiten Blatt tritt die leere Wand stärker in den Vordergrund. Das *horor vacui* des ersten Blattes wurde durch eine austarierte Gestaltung der Fassade ersetzt. Das Netzmuster des römischen *opus reticulatum*, aber auch die mittleren Streben mit den Fialen sowie die seitlichen Fenster und die seitlichen Galerien hat Moser weggelassen, sodass nun ein grosser Spitzbogen mit eingeschriebenem kreisrundem Fenster und Galeriereihe sowie drei Ädikulen im Erdgeschoss die Hauptmotive bilden. Lediglich Hilfslinien deuten die vorherige Ordnung an und zeigen, dass Moser die Rückseite in zwei Schritten entwickelt hat: Aus dem synthetisierten Aufzeichnen zweier berühmter historischer Fassaden wurden die Proportionen übernommen und die Motive ihnen entsprechend angepasst. Der umgekehrte Fall ist auszuschliessen, dass nämlich das zeichnerische Ergebnis ihn an die beiden italienischen Fassaden erinnert hat. Dann würden die Hilfslinien nur wenig Sinn machen.

Moser wählt also eine Idealkomposition und übernimmt gewisse formale Merkmale, die er in sein Projekt überführt. Offenbar haben ihn die bei den italienischen Kirchen Ornament gewordenen äusseren Widerlager interessiert, die er als schräggestellte Strebebepfeiler betont ausformuliert und im Grundriss gleichsam mit einem Kreuz bezeichnet. Die Schrägstellung der Pfeiler führt auf Höhe der Traufe zu einer wohl gewollten Friktion, was Moser umgehend als Detail aufzeichnet. Die horizontalen Streifen an den Aussenmauern in Siena und Orvieto, die sich aus den sich alternierenden Steinlagen unterschiedlichen Marmors ergeben, mögen der Grund gewesen sein, warum Moser in den Zeichnungen die meisten Wandpartien mit horizontalen Linien schraffiert hat.

Ohne die hier vorgelegten zeichnerischen Zeugnisse lässt sich die Quelle für die Rückfassade der Christuskirche formal nicht nachvollziehen. Wären die historischen Vorbilder am Bau zu erkennen, dann hätte das damals gewiss zur Schwächung der eigenen genuinen Erfindung geführt. Der Karlsruher Architekturkritiker Gerhard Heyden, der sich vor allem für die Bearbeitung der architektonischen Details an der Christuskirche begeistert hat, schreibt ganz allgemein: «Die wichtigste Bedingung also, wenn man aus der Nachfolge der Alten künstlerisch Nutzen ziehen will, ist die, dass man stets den richtigen

Punkt weiss, wo man mit der Anwendung alter Motive aufzuhören hat.»³⁷²

Anders als bei der Wiener Universität Ferstels und ganz ähnlich wie beim Studium der Stuttgarter Friedenskirche hat Moser nicht Motive zu einem Gebäude zusammenkomponiert. Er nahm die beiden Kirchen in Italien nicht in Gänze zu Vorbildern, sondern er hat in der Zeichnung ihre innere strukturelle Ähnlichkeit mit einzelnen Motiven verschmolzen und sie frei zu einem Architekturbild ergänzt. Aus diesem Bild heraus überführte er schliesslich wiederum nur ein Destillat, das dann im Ausführungsprojekt nochmals verändert übertragen wurde. Von der historischen Quelle blieb also ein dreifach gefiltertes Werk, in dem nicht viel mehr als eine Idee in ganz neuer Art materialisiert ist.

Auch die Kanzelwand der Christuskirche ist Ergebnis einer zeichnerischen Synthese. [Abb. 133] Die Tintenzeichnung stammt wohl aus der gleichen Zeit wie die vorgängig besprochenen zwei Blätter. Obwohl Moser «Northhampton» als Quelle dafür angibt, zeigt die Analyse, dass es sich abermals um ein bereits in ein Ideenbild transponiertes Amalgam verschiedener architektonischer Motive handelt. Mit «Northhampton» könnte er Edward William Godwins Guildhall gemeint haben, die 1861 bis 1864 in viktorianischer Gotik, und somit einer freien Adaption historischer Formen im Sinne John Ruskins und der späteren Arts and Crafts erbaut wurde. Ferner wird Moser auf seiner Englandreise im Jahr 1896 ein neoromanisches Pendant, das 1881 eröffnete Natural History Museum in London von Alfred Waterhouse, im Skizzenbuch rezipieren, das ebenfalls genügend Anschauung für derartige Giebelmotive bot.³⁷³ Obwohl Moser eine Kanzelwand entwirft, die ja für den Innenraum einer Kirche bestimmt war, zeichnet er die an den seitlichen Giebelecken angebrachten quergestellten kleinen Verdachungen, die typische Merkmale einer meist in Kupfer oder Blei realisierten Wetterabdeckung eines solchen Giebelfeldes im Aussenraum sind. Es könnte also durchaus sein, dass er ein gängiges Motiv englischer Architektur der 1880er-Jahre zitiert hat, wie es am College of Arts and Crafts in Birmingham im Giebelfeld des Zwerchhauses des strassenseitigen Längstraktes vorkommt.³⁷⁴ Möglicherweise hatte er auch ein

³⁷² Heyden 1903, S. 9.

³⁷³ Vgl. gta Archiv / ETH Zürich, Karl Moser, Signatur 33-1896-SKB-1. Siehe Mignot 1983, S. 133.

³⁷⁴ Den Bau haben John Henry Chamberlain und William Martin bis 1885 realisiert. Siehe Mignot 1983, S. 134.

Eingangstor im Aussenbereich vor Augen, wie zum Beispiel die Tore bei den Eingängen zum Hof der Kirche St. Barnabas Pimlico in London, die er bei seinem Engländeraufenthalt im Skizzenbuch dokumentiert hat.³⁷⁵ Anstelle die der Verdachungen setzte Moser im realisierten Projekt kleine Türme. Sie wachsen direkt aus der Giebelwand unterbruchslos hinaus und sind entsprechend dem in einem vorhergehenden Kapitel besprochenen Grundthema der Kirche mit Fialen bekrönt. Da in den Ausführungsplänen vom Mai 1896 an dieser Stelle Details der Kanzelwand mit anderer Farbe als die übrigen Linien eingezeichnet worden sind, hat Moser sich vielleicht erst auf der Englandreise über den Entwurf der Kanzelwand Klarheit verschafft.³⁷⁶ Mit dem Verweis nach England in den Wirkungskreis Viktorianischer Gotik und zu den Vorläufern von Arts and Crafts erhalten die vorgängig besprochenen Zeichnungen zu Siena und Orvieto zudem eine Verbindung zur Rezeption John Ruskins, dessen kunsthistorisches Ideal unter anderem die italienische Frühgotik war, und der das unabhängig von der Konstruktion eingesetzte Ornament ins Zentrum seiner Forschungen gerückt hatte.³⁷⁷

5.2.1 Historische Vorbilder

Die Gebäudeecke ist in Bezug auf das moderne städtische Haus ein bevorzugtes Entwurfsthema im Büro der Architekten Curjel & Moser um 1900. Dies zeigt sich insbesondere in zahlreichen Wohnbauten,³⁷⁸ bei denen Erker, Turm oder abgefaste Ecken mit Giebelabschluss zwischen den Fassadenseiten vermitteln und bei Kirchengebäuden mit Ecktürmen, sowie einigen grossen Geschäftsbauten der Jahrhundertwende in St. Gallen und in Karlsruhe, mit denen das Thema vielfältig variiert und differenziert behandelt wurde.³⁷⁹

³⁷⁵ Die Kirche St. Barnabas ist Referenzobjekt für spätere Kirchenbauten. Vgl. die Einbindung von Gebäuden auf dem Areal in den Verbund von Hof- und Kirchenmauer bei der Lutherkirche, WK 35. Vgl. des Weiteren den Turm mit St. Anton in Zürich, WK 34.

³⁷⁶ Archiv gta / ETH Zürich, Karl Moser, Signatur 33-1894-1-7. Siehe auch WK 14. Der Plan wurde ohne farbige Differenzierung abgedruckt.

³⁷⁷ Vgl. Ruskin 1851.

³⁷⁸ Vgl. Kapitel 4.

³⁷⁹ Siehe Wohn- und Geschäftshäuser Schmidt in Karlsruhe (WV 122), Wohn- und Geschäftshaus Salmenbräu mit Bierdepot in Basel (WV 130), Wohnhaus mit Gaststätte Zur Hansa in Karlsruhe (WV 163) und Wohn- und Geschäftshaus Köchlin in Karlsruhe (WV 168), die alle zwischen 1899 und 1902 geplant und realisiert wurden. Siehe auch das frühe Projekt für ein Eidgenössisches Post- und Telegraphengebäude in Zürich (WK 11) sowie die späteren Toggenburger Bank (WK 60) und das Geschäftshaus

In einem wohlwollenden Artikel zu den Karlsruher Bauten Curjel & Mosers sowie Billing & Mallebreins in der Zeitschrift Deutsche Bauhütte, moniert Architekturkritiker Gerhard Heyden 1903, dass «die schnurgerade Linie» der Karlsruher Kaiserstrasse für eine «architektonische Wirkung» ungünstig sei. «So können sich denn auch nur die Eckhäuser an den Querstrassen zu einer imponierenden Raumwirkung erheben. Die anderen Bauten, die in der langen Häuserreihe eingeschlossen sind, wirken gar oft zu sehr als Fassaden, als körperlose Vorsatzstücke, trotzdem sich die Erbauer manchmal redlich bemüht haben, durch lebhaftige Umrisse die räumliche Wirkung zu betonen.»³⁸⁰ Heyden begründet in seinem Text städtebauliche Wirkungen gerade durch architektonische Detailbehandlungen und nennt die «kräftige Silhouetten»³⁸¹ einzelner Eckbauten wie die Hofapotheke von Billing & Mallebrein und das Haus zum Erbprinzen von Curjel & Moser.³⁸² «Die grössere Breite der Querstrasse erlaubte hier die Betonung der Ecke durch den mächtigen turmartigen Rundbau.»³⁸³ Und tatsächlich setzt Moser bereits in einer ersten Skizze dem Karlsruher Hotel und Geschäftshaus einen mächtigen barocken Helm auf, der dann im realisierten Bau wiederum deutlich zurückgenommen wurde. [Abb. 134] Der Eckbau Mosers steht dem Eckbau Weinbrenners gegenüber, der in der Skizze ganz ohne Details als kompakten Körper mit herauswachsendem Turmstumpf in unterschiedlichen Partien und mit unterschiedlich schrägen Strichen schraffiert worden ist. In der Realität freilich ist Weinbrenners Eckbau profiliert, die Rundung setzt direkt am Boden an und beschreibt im Grundriss einen Viertelkreis, der in den etwas eingezogenen Fassaden ansetzt.³⁸⁴

Gleichsam zwischen die beiden skizzierten Gebäude notiert Moser die historischen Referenzen für das zukünftige Gebäude: «Schwedter Thor zu Königsberg [in] der Neumark», «Eschenh[eimer] Thor Frankf[urt]» und mit «Andernach» wird das Rheintor gemeint sein, das gerade 1899 seine heutige Form erhalten hat. Die Turm- oder Torbauten können typologisch nicht Vorbild gewesen sein – weder für Mosers Bau noch für die Situation an der

Fenkart-Abegg (WK 62) in St. Gallen. Zu Kirchenbauten im städtebaulichen Kontext vgl. Gnägi 2010, S. 179–197, bes. S.183–191.

³⁸⁰ Heyden 1903, Nr. 2, S. 9f.

³⁸¹ Ebd., S. 10.

³⁸² Vgl. WK 27.

³⁸³ Heyden 1903, Nr. 3, S. 21.

³⁸⁴ Siehe WK 27, S. 82.

Kaiserstrasse. Allen drei Beispielen gemeinsam sind allerdings die den Turmschaft flankierenden, aus dem Sockel herauswachsenden kleinen Turmbauten. [Abb. 135] Diese Bauteile leiten vom Sockel zum Turmschaft über und vermitteln zwischen rechtwinkliger Sockelzone und runder oder polygonaler Turmform. Moser suchte in den historischen Referenzen nicht eine passende Architektur, sondern fand ein spezifisches formales Problem behandelt.

Für Moser scheint es eine Schwierigkeit gewesen zu sein, den runden Eckbau an die Fassade zu binden, den Turm mit ihr zu verschmelzen und der Ecke trotzdem eine eigene Präsenz zu verleihen. Er schiebt schmale Fassadenpartien zwischen Fassade und Turm, die sich über die ganze Höhe des Baus mit dem Giebel bis in den Dachbereich ziehen. Üblicherweise wurde mit dem Rund des Turmes in der wenig eingezogenen Fassade angesetzt, um ihn als eigenständiges Bauteil deutlich abzusetzen und als Motiv lesbar zu machen, wie das auch bei Weinbrenners Ecklösung geschehen ist. Beim neuen Domhotel in Köln, das Moser 1892 gesehen hatte, ist die Eckpartie so formuliert worden, dass neben dem runden Eckturm ein zusätzlich hervorspringendes Fassadenteil die Überleitung von der Fassade zum Turm bewerkstelligt. [Abb. 136] Genau jene Kölner Eckpartie hat Moser damals abgezeichnet. In der Skizze zum Karlsruher Projekt flankiert er nun den Turm mit ebensolchen, aber flachen Fassadenstücken, die im Dachbereich als Blendgiebel enden und vermeiden so eine Absetzung zwischen Wand und Turm. Die Flucht der Fassade läuft im Grundriss unterbruchlos um den Turm herum. Genau dieses Problem der organischen Verbindung von Turm und der übrigen Gebäudestruktur sah er mit den historischen Bauten bewältigt. Es gibt verschiedene weitere Skizzen mit denen Moser das Thema der Ecke versucht, mit historisch überlieferten Bauformen zu bearbeiten.

Interessant bleibt Mosers knappe Darstellung des Weinbrennerschen Gebäudes, denn dort war das Problem des Verschleifens von Gebäude mit Turm durch einfache Schraffur in der Skizze bewältigt worden. Im Gegensatz zur komplexeren Realität, ist der Turm organisch mit dem Gebäudekörper verbunden und erinnert formal in frappanter Weise an die von ihm genannten historischen Beispiele. In beiden Bauten wird Körperlichkeit betont hervorgehoben, jedoch vollkommen anders formuliert. Sind es bei Moser historische (barocke) Anleihen, mit denen das Projekt des Hauses zum Erbprinzenhofs strukturiert wird, dann zeigt er Weinbrenners Gebäude als

kompakten Kubus, aus dem eine Turmform herausmodelliert ist. Dieser Aspekt tritt bei einem anderen Karlsruher Geschäftshaus explizit zu Tage.

Auf einem Blatt sind zur Homburger Bank eine Detailskizze eines Fensters und drei weitere Skizzen versammelt.³⁸⁵ [Abb. 137] Die drei Perspektiven zeigen je zwei Fassadenseiten, die zwischen Türme gespannt sind. Das Gebäude ist perspektivisch so dargestellt, dass die vordere Ecke ins Zentrum der einzelnen Darstellungen gerückt ist und die Fassaden schräg nach hinten divergieren. Turmbauten markieren jeweils die Eckpartien. Die vordere, die die Überleitung von Seite zu Seite bewerkstelligt, ist abgerundet dargestellt. Die seitlichen sind als Ecktürme auf rechtwinkligem Grundriss angedeutet. Blendgiebel weisen auf den abgewandten Seiten auf Brandmauern hin, womit das Gebäude als Eckbau einer Blockrandbebauung zu charakterisieren ist. Ein steiles Walmdach ist durch horizontale Striche als dunkle Fläche definiert und wird tief auf die Höhe des Kranzgesimses der Türme hinuntergezogen. «Hohes Dach unbedingt! Nicht als Stauraum sondern als Architekton[isches] Ausdrucksmittel.–», betont Moser daneben. Unter dem Dach und zwischen den Türmen ist eine Pfeilerfassade hineingezeichnet, die im Fall der oberen Skizze in kleine Jochgiebel über der Dachtraufe endet und die im Fall der unteren Skizze als in die Wand eingeschnittene Rundbogen aufscheint. Zur starken Vertikalgliederung deuten horizontale Linien einzelne Stockwerke an und binden das Gebäude zu einem kompakten Ganzen zusammen.

Moser notiert als Quellen für seine Zeichnung neben den Skizzen: «Jülich. Franz. Schlösser! Donjons!» Und weiter oben «Basler Rathaus» sowie neben der ganz kleinen Skizze «Kaufhaus Freiburg». Ist damit also nicht nur die Herleitung der Form geklärt, sondern auch gleich die Ikonographie als eine Mischung aus Wehrbau, Kauf- und Rathaus? In Jülich wird das Westtor der mittelalterlichen Stadtbefestigung gemeint sein, das Rurtor oder auch Hexenturm genannt wird. Es handelt sich um ein Doppelturmtor mit steilem, dazwischen gespanntem Satteldach. Türme des französischen Schlosses Chambord aus dem 16. Jahrhundert sind als Vorbild für die Zeichnungen ebenfalls passend wie auch der französische Wohnturm, der so genannten Donjon, der oftmals abgerundete Ecktürme aufweist. Das tief heruntergezogene Satteldach des Freiburger Rathauses und weniger seine

³⁸⁵ Vgl. WK 25. Zwei Skizzenblätter vom Homburger Bankhaus sind abgedruckt in: Claus 2010, S. 112, 123. Die kunsthandwerkliche Steinbearbeitung und die entsprechende Einordnung des Bankhauses vgl. ebd.

Eckerker mögen für seine Nennung im Skizzenbuch entscheidend gewesen sein. Und das Basler Rathaus stand gerade damals nach langjähriger Planung kurz vor einem Umbau und war Moser durch seine Beteiligung an einem Wettbewerb ein paar Jahre zuvor besonders präsent.³⁸⁶

Wenn es im ersten Moment so scheint, dass sich Moser für den modernen Geschäftshausbau an der Typologie historischer Vorbilder orientiert hat, dann wird im Folgenden aufgezeigt, dass zeitgenössische Architektur ebenso wichtig, wenn nicht sogar bestimmend für den Karlsruher Neubau war.

5.2.2 Zeitgenössische Vorbilder

In der Forschung wurde der von Curjel & Moser realisierte Bau des Karlsruher Bankhauses vielfach mit dem amerikanischen Architekten und Repräsentanten des Modern Romanesque, Henry Hobson Richardson, in Verbindung gebracht.³⁸⁷ Ohne Zweifel rezipiert Moser gewisse stilistische Merkmale wie die Betonung der kompakten Form, das organische Verbinden einzelner Architekturteile mittels Überzug aus Bruchsteinmauerwerk sowie die Verwendung romanisierender Ornamente.³⁸⁸ Auch den einzigen europäischen Bau des Amerikaners hat er zwei Jahre vor seiner Planung für das Bankhaus in England besucht³⁸⁹ und war somit bestens über die Arbeiten des bereits 1886 verstorbenen Architekten informiert. Wie Moser auch, hatte Richardson einst an der Ecole des Beaux-Arts studiert und kannte die europäische Architektur

³⁸⁶ 1891 hatte Moser den Wettbewerb zu einem neuen Verwaltungsgebäude mit Umgestaltung des Marktplatzes in Basel gewonnen. Der zuvor freigeräumte mittelalterliche Platz sollte durch einen Verwaltungsbau begrenzt werden, was aber durch Volksentscheid abgelehnt wurde. Von einer Variante eines derartigen Verwaltungsgebäudes ist eine Skizze erhalten, mit der sich Moser stilistisch dem Freiburger Kaufhaus angenähert hatte: Schmückende Eckerker flankieren einen Treppengiebel und seitlich das tief hinuntergezogene Satteldach. Der Wettbewerb zum Basler Marktplatz war sein erstes Projekt mit städtebaulicher Dimension. Siehe WK 8. Zu den Wettbewerbsgewinnern der späteren Umbauprojekte siehe *SBZ* 27 (1896), S. 102, 104, 121f., 144, 150. Das zur Ausführung bestimmte Projekt der Basler Architekten Vischer & Fueter siehe *SBZ* 34 (1899), S. 177–180.

³⁸⁷ Vgl. Eaton 1972, S. 76 sowie auch in einer Analyse von Claus 2010, S. 120–122. Für die Baugeschichte und weiterführende Literatur vgl. WK 25.

³⁸⁸ Die fein behandelten Flächen unterschiedlicher Steinsorten am Karlsruher Bankhaus sind nach den Ausführungen von Sylvia Claus kaum mit den amerikanischen Bauten zu vergleichen. Claus untersucht die europäische Tradition naturalistischer Architekturauffassung und der damit einhergehenden künstlerisch-technischen reifen Leistung der Steinbearbeitung insbesondere des Büros Curjel & Moser. Vgl. Claus 2010, S. 112–127.

³⁸⁹ Vgl. gta Archiv / ETH Zürich, Karl Moser, Signatur 33-1896-SKB-1. Vgl. Kapitel 4.

aus direkter Anschauung. Und tatsächlich erinnern Mosers Skizzen zum Bankhaus in ihrer kompakten Art, in dem Vorgehen, das Gebäude mit abgerundeten Ecken zu umschliessen und einen einheitlichen Block zu definieren an Richardsons Bauten. Allerdings nicht an das vielfach genannte F. L. Ames Building, sondern an Wohnbauten wie das Franklin McVeagh House in Chicago, das J. R. Lionberger House in St. Louis und das William Henry Gratwick House in Buffalo oder aber das Chamber of Commerce Building in Cincinnati.³⁹⁰ [Abb. 138] Als Handelskammer bietet sich letzteres viel eher als Vorbild für ein Geschäftshaus an, als das von Leonard Eaton vorgeschlagene Bostoner Lager- und Verkaufsgebäude F. L. Ames.³⁹¹ Das Gebäude der Handelskammer liegt städtebaulich vergleichbar zu Karlsruhe an einer Kreuzung. Es weist markante Turmvolumen auf, die Moser in seiner Skizze noch mächtiger formulierte. Im mittleren Teil der Türme fehlen bei ihm zudem die Fenster, wodurch allerdings die monumentale Wirkung noch verstärkt wird. Die Türme schliessen gegen oben mit einem Kegeldach ab und Dachhäuschen gliedern das Walmdach, was beides sowohl beim Karlsruher Bau charakteristisch als auch für viele Bauten Richardsons typisch ist. Die stark ausgeprägten horizontalen Gesimse übertrug Moser in die Skizze, wohingegen er die Pfeilervorlagen zwischen und die Abtreppe in der Leibung in den hohen Rundbogenfenstern schliesslich im realisierten Gebäude in Karlsruhe integrierte. Durch Richardsons frühen Tod übernahm die Baufirma Norcross Brothers Contractors and Builders die Realisierung des Baus.³⁹² Sie hatte in langjähriger Zusammenarbeit viele seiner Bauten ausgeführt. Das Werk kann also als originales Gebäude Richardsons gelten, auch wenn es erst Ende 1888 vollendet war.

³⁹⁰ Siehe Ochsner 1982 in der obigen Reihenfolge der S. 392, 407, 433, 397.

³⁹¹ Claudia Sohst bezweifelt Eatons Vorschlag, dass der F. L. Ames Wholesale Store von 1882/83 für das Karlsruher Bankhaus Vorbild war. Ein Vergleich der beiden Fassaden würde zu viele Unterschiede zu Tage fördern. Zudem hätte Moser das Gebäude wohl gar nicht gekannt, da es in Europa nicht publiziert worden sei. Vgl. Sohst 2006, S. 130. Allerdings ist im September 1886 in der Zeitschrift *The American Architect and Building News* die obere Wand- und Dachpartie auf einer ganzseitigen Tafel als farbige (!) Fotografie abgebildet, was mit einem speziellen Verfahren, einer sog. Heliotypie möglich wurde. Diese fotografische Abbildung hatte bestimmt ihre besondere Wirkung, waren doch die Abbildungen in dieser Bostoner Architekten-Zeitschrift sonst durchwegs schwarz/weiss, siehe *The American Architect and Building News* 20 (Nr. 559, 11. September 1886, Tafel). Robert Curjel hat eines von 500 nummerierten Exemplaren von H.H. Richardsons Biographie, verfasst von Mariana Griswold Van Rensselaer, dem Sohn Karl Mosers, Werner Moser 1923 zur Hochzeit geschenkt. Zu welchem Zeitpunkt jedoch Curjel den Bildband erstanden hatte, ist nicht bekannt. Er befindet sich heute in der Nachlassbibliothek Karl Mosers (gta Archiv / ETH Zürich, K. Moser, Sign. 33-BIB-180fol.). Vgl. dazu Claus 2010, S. 120, Anm. 26.

³⁹² Vgl. Ochsner 1982, S. 394–399.

Mosers Zeichnung zeigt zum genannten Bau in Cincinnati deutliche Unterschiede. Im Gegensatz zur Richardson strebte Moser in allen drei Skizzen eine deutliche Pfeilergliederung an, die er im Skizzenbuch ein paar Seiten vorher in einer, die ganze Seite ausfüllenden, ersten Skizze zum Hauptpunkt der Idee für eine Geschäftshausfassade machte. [Abb. 139] Über einem Sockelband aus gefugten Steinen stemmen kolossale Rundpfeiler mit stilisierten figürlichen Basen und Kapitellen über drei Stockwerke einen Architrav, auf dem die Querbalken des Daches aufliegen, die mit ihren ungeschützten Balkenköpfen auskragen. Zwischen die Pfeiler sind Ornamentplatten gespannt, die die Stockwerke anzeigen und die vertikale Fensterbänder in der Horizontalen unterbrechen. Moser formuliert eine Tempelarchitektur als Geschäftshausfassade. Anders als bei der zwei Jahre zuvor von Alfred Messel für das Warenhaus Wertheim entwickelten Fassade mit profilierten gotisierenden Pfeilern, die ohne Unterbau direkt auf dem Boden aufliegen, formuliert Moser Rundpfeiler, die er jedoch auf ein Sockelband stellt. Moser war 1898 in Berlin und hat unter anderen Messels Warenhaus gesehen.³⁹³ Das ebenfalls von Messel entworfene, seit Juli 1897 sich im Bau befindliche Gebäude der Berliner Handelsgesellschaft, war bei Mosers Berliner Besuch im Januar 1898 vermutlich noch nicht im Rohbau begriffen. Das Modell der Fassade an der Behrenstrasse wurde in der dritten Ausgabe der Berliner Architekturwelt 1899 veröffentlicht, erscheint also für Mosers Skizze von 1898 zu spät, es sei denn, er hätte genau dieses Modell Anfang Jahr bereits in Berlin gesehen.³⁹⁴ [Abb. 140] Das akzentuierte Relief der Fassade dürfte ihn beeindruckt haben, denn die Merkmale an Messels Bau, wie beispielsweise die tief innen liegenden Fenster, die im oberen Geschoss fast den Rundpfeilern bündig anliegen, die horizontalen Fugen der Pfeiler, die deutliche Profilierung der Basis und das demonstrative Aufsetzen auf dem Sockelgeschoss, sind in der Skizze Mosers ebenfalls zu finden. Nur übernimmt er nicht das palladianische Schema Messels, sondern führt die Pfeiler über drei Etagen direkt auf den etwas knappen Sockel, der kein eigenes Geschoss bildet. In Mosers Skizze sind in der Kapitellzone zudem Adler mit geöffneten

³⁹³ Vgl. gta Archiv / ETH Zürich, Karl Moser, Signatur 33-1897-TGB-5. Vgl. auch Claus 2010, S. 124f.

³⁹⁴ Zum Bau der Berliner Handelskammer vgl. Habel 2009, Kat. 42, S. 640–646, Abb. ebd., S. 641. Messels Gebäude dürfte für weitere Bankbauten Curjel & Mosers wichtig gewesen sein. Siehe Reichsbankzweigstellen Darmstadt und Kreuznach (WK 36, WV 150) sowie die Wettbewerbsprojekte Reichsbankzweigstelle Metz (WV 239) und Schweizerische Nationalbank (WV 306).

Schwingen angedeutet. Ganz allgemein erinnern Anleihen vorgriechischer und assyrischer Motive wie ausgebreitete Schwingen, Tierköpfe und ornamentierte Säulenbasen an sezessionistische Architektur der Jahrhundertwende, zu der sich jedoch bei Entstehung dieser Skizze im Juli 1898 keine entsprechenden Beispiele finden lassen.³⁹⁵ So muss diese Skizze wohl als originäre Schöpfung Mosers gelten: Motive der Romanik oder der Antike werden mit einer modernen Fassade verschmolzen, wobei als Grundlage prinzipiell eine barocke Fassadengestaltung gewählt wurde. Das berühmteste deutsche Beispiel mit Architrav tragenden Adlern ist am Hauptportal des Berliner Schlosses zu finden, nämlich an den Ecken der riesigen Kapitelle. Ferner ist die Perspektive des Schlosses Orianda von Friedrich Schinkel ein bekanntes Beispiel für eine Pfeiler-Glasarchitektur, bei der zwischen klassische Säulen Scheiben gespannt sind.³⁹⁶ Möglicherweise sind die Adler aber ikonographisch der Handelskammer in Cincinnati entlehnt, die Richardson flankierend auf die kleinen Säulen seitlich der Dachhausgiebel platzierte. Hat also Moser den Bau vielleicht zuerst auf einer ikonographischen Grundlage entworfen und sich später auf die architektonische Gestalt des amerikanischen Handelshauses eingelassen?

Auch nach eingehender Analyse von Mosers Skizze zum Karlsruher Bankgebäude können die tatsächlichen Vorbilder nicht gänzlich bestimmt werden. Der Hauptunterschied zu den späteren Skizzen des Baus liegt in der differierenden Auffassung von Mauer und Öffnung. Wird in der frühen Skizze die Mauer vollständig durch Säulen eliminiert, zeichnet Moser später die Wand mit eingeschnittenen Öffnungen. Im realisierten Gebäude gehen die Pfeiler schliesslich in Rundbogen über, die Teil des darüber liegenden Wandfeldes sind. So werden sie viel stärker als ein Moment der Wand wahrgenommen, zumal sie nur als Wandvorlagen herausgebildet wurden und dadurch den Charakter als eigenständige Pfeiler verloren haben. Bildliche Reste der

³⁹⁵ Es gibt allerdings eine farbige Zeichnung Mosers, die er von einem Bau mit Eckerker, der von einem Adler mit offenen Schwingen getragen wird, gemacht hat. Darunter ist notiert: «Friese mit Schachbrettfliessenmuster» (gta Archiv / ETH Zürich, Karl Moser, Signatur 33-1900-SKB). Ob es sich dabei allerdings um eine Entwurfs-skizze oder um eine Zeichnung eines bestehenden Gebäudes handelt, konnte nicht geklärt werden.

³⁹⁶ Siehe Forssman 1981, S. 231. Schinkels Architekturdarstellungen könnten sich als Inspirationsquelle tatsächlich angeboten haben, so beispielsweise die Schlusszene zu Mozarts „Zauberflöte“ mit den sich im Hintergrund gegenüberliegenden Tempelbauten, die alle unter dem Kranzgesims das Motiv ausgebreiteter Schwingen zeigen. Siehe ebd., S. 81. Im Übrigen sitzen an Schinkels Berliner Museum an Stelle von Akroterien Adler auf dem Kranzgesims, und zwar jeweils je einer über jeder ionischen Säule. Siehe ebd., S. 116. Ob Moser damit an eine deutsche Architekturtradition anknüpfen wollte, kann nicht gesagt werden.

Tempelidee sind jedoch noch in den Basen der Kolossalpfeiler mit Ansätzen von sehr flachen und breiten Kanneluren unter dem Torus angedeutet. Anders gelesen, nehmen sie Bezug auf die historische Tradition und letztlich auf die Grundstruktur des Gebäudes. Damit weisen sie ferner unverkennbar auf frühgotische Architektur: Beispielsweise sind im Herrenrefektorium in Maulbronn vergleichbare Basen mit schmalem oberem Torus, der auf die achteckige Basis gelegt ist, zu finden.³⁹⁷ Offenbar wurde in Karlsruhe mit einer solchen Pfeilergliederung an «das gothische Konstruktions-System angelehnte Prinzip» erinnert, mit der «auch auf modernem Boden bedeutende monumentale Wirkungen»³⁹⁸ erreicht werden kann.

Es gibt Zeichnungen von Fensterpartien, die vor allem von Bogen gerahmte und in die Wand eingeschnittene Öffnungen zeigen. [Abb. 141] Das Motiv des Bogens überfangenen dreiteiligen Fensters, das durch einen Querbalken von einer rechtwinkligen, dreiteiligen Fensterpartie darunter getrennt ist, dominiert auch das Skizzenblatt mit den Anfangs beschriebenen drei Skizzen in Tinte. War bisher nur von den virtuosen Perspektiven die Rede, die ein Amalgam aus verschiedenen Bauten zu sein scheinen, wird an der ebenso gross gezeichneten Fensterpartie daneben klar, dass Moser ein ganz spezifisches Bauwerk vor Augen hatte. Ein solches Fenstermotiv ist dem amerikanischen Hochhausbauten der 1890er-Jahre verwandt. Doch alle berühmten Hochhäuser wie das Home Insurance Building in Chicago von William le Baron Jenney von 1884, oder auch das zweite Ames Building in Boston, das von Richardsons Nachfolgebüro Shepley Rutan & Coolidge realisiert wurde, haben unter dem dreiteiligen Bogenfenster nur zwei Fensterflügel an Stelle des dreigeteilten Fensters in Mosers Zeichnung.³⁹⁹

Hingegen realisierten Shepley Rutan & Coolidge noch einen anderen Bau, der erstens exakt dieses von Moser abgezeichnete Fenster aufweist, zweitens das ideale Vorbild für die grössere der drei Tintenzeichnungen zum Homburger Bankhaus ist und drittens für die Wirkung des realisierten Baus in Karlsruhe sehr bestimmend werden sollte: Die damalige Boston Chamber of Commerce, die 1892 fertiggestellt war. [Abb. 142] Das Gebäude weist den gleichen ungewöhnlichen Grundriss auf spitzwinkligem Grundstück auf wie in

³⁹⁷ Siehe Binding 1996 (1987), S. 87.

³⁹⁸ Widmer 1900/1901, S. 245.

³⁹⁹ Das Büro von Richardson, und damit auch viele seiner begonnenen Projekte, wurde von ehemaligen Mitarbeitern weitergeführt. So entstand die Architekturgemeinschaft Shepley, Rutan & Coolidge. Vgl. Sturgis 1896, S. 1–52.

Karlsruhe. Im Unterschied zum Bankhaus ist es aber nicht Teil eines Blockrandes, sondern bildet für sich selbst einen Block, der von drei Strassen begrenzt wird. Aus diesem Grund hat es drei Ecken und ist dementsprechend komplex gestaltet: Eine breite Eckpartie ist auf einem fast halbkreisförmigen Grundriss aufgebaut und gleichzeitig repräsentative Hauptfassade. Sie weist ähnliche, über zwei Stockwerke führende Doppelfenster mit Oculus unter dem Überfangbogen auf wie bei Richardsons Chamber of Commerce in Cincinnati. Über die Traufe des grossen Kegeldaches hinaus reiht sich ein Kranz mit kleinen Dachhäusern, der durch ganz ähnliche Blendgiebel aus Haustein geschmückt ist wie es eben für Richardsons Gebäude typisch ist. Die anderen beiden Eckpartien des Gebäudes sind wesentlich reduzierter gestaltet: Diejenige im Süden ist ebenfalls abgerundet und mit einem Kegeldach bekrönt, diejenige im Norden ist eckig und mit einem Pyramidendach abgeschlossen. Moser wählte in der Perspektive den Blick von Südosten, so dass in der Zeichnung die schmale abgerundete Ecke im Vordergrund erscheint, die Seitenfassade links, die Ecke mit dem Pyramidendach rechts und dazwischen die Rückfassade des Gebäudes. Und tatsächlich hat Moser exakt die Partie rechts mit eckigem Wandabschluss und Pyramidendach in seine Skizze übertragen und am anderen, in der Zeichnung sichtbaren Ende links nochmals gespiegelt. [Abb. 137] So war der abgezeichnete Bau nicht vollends kopiert, sondern, entsprechend der Situation in Karlsruhe, als Eckbau eines nach hinten fortlaufenden Blockrandes angepasst. Die in der vorgängig erwähnten Skizze visualisierten Fenster entsprechen den seitlichen Fassaden: Eine dreiteilige Fensterbahn ist mit einem Bogen überfangen und reichte über drei Stockwerke. Sie wird von einem umlaufenden Gesims darunter und darüber unterbrochen. Die Pfeilergliederung ist zwar nicht derart ausgeprägt wie in Mosers Karlsruher Bau, aber sie wird stärker betont als an Richardsons Handelshaus in Cincinnati. Die vertikale Dreiteilung der Fenster wird Moser in den seitlichen Fassaden des Homburger Bankhauses übernehmen; hier jedoch ohne horizontalen Balken auf Höhe des Bogenansatzes.⁴⁰⁰

⁴⁰⁰ Offenbar war sich Moser mit der gewählten Pfeilerarchitektur für das Bankhaus unsicher. In einer von zwei weiteren Skizzen sind vor allem die horizontalen Fensterbänder betont, und der Eckbau erhält eine Art Zwiegeldach, wie er es auch für das Hotel und Geschäftshaus zum Erbprinzen vorsah. Siehe gta Archiv / ETH Zürich, Karl Moser, Signatur 33-1900-SKB-4.

Nun muss also die früher gefasste Folgerung revidiert werden: Mosers Quellen für das Karlsruher Bankgebäude sind nicht die genannten historischen Bauwerke, sondern zeitgenössische amerikanische Geschäftsbauten. Mosers bildliche Rezeption kann mit der vorliegenden Untersuchung benannt werden. *The American Architect and Building News* und andere amerikanische Fachzeitschriften waren beispielsweise in der Bibliothek des Ministeriums für öffentliche Arbeiten seit 1885 aufgelegt.⁴⁰¹ Eine ganzseitige Tafel der Boston Chamber of Commerce war 1893 tatsächlich in der genannten Zeitschrift abgebildet, wenn auch nicht mit dieser Seite, die Moser abgezeichnet hatte.⁴⁰²

Auch Richardsons Chamber of Commerce Building in Cincinnati wurde in der Zeitschrift gleich mehrmals abgebildet wie auch in der bereits 1888 erschienen Biographie zu Richardson.⁴⁰³ Zudem begann ab 1897 der frühere Kulturattaché in Amerika, Karl Hinckeldeyn, zusammen mit dem Architekturfotografen Paul Graef mit der Herausgabe des aufwendigen Tafelwerkes *Neubauten in Amerika*, womit gerade in Europa vor allem amerikanische Wohnbauten bekannt gemacht wurden.⁴⁰⁴ Amerikanische Architektur wurde demnach auf breiter Basis rezipiert.⁴⁰⁵ Dennoch lassen sich

⁴⁰¹ Vgl. Tubbesing 2010, S. 60.

⁴⁰² Siehe *The American Architect and Building News* 41 (1893). In der Zeitschrift wurde neben amerikanischer Architektur auch europäische Architekturgeschichte und zeitgenössische europäische Neubauten abgebildet, was sich vor allem an ein amerikanisches Architektenpublikum richtete. Durch die mitgelieferten Tafeln der Projekte einzelner amerikanischer Architektenbüros förderte die Zeitschrift auch die Bekanntheit eines Richardson und letztlich dessen Stil des *Modern Romanesque*. Dieser wurde «studied in a thousand offices and imitated in hundreds», wie es der Herausgeber ebendieser Zeitschrift im Januar 1890 formulierte. Zitiert aus: Reiff 2000, S. 141. Zu inhaltlichen Aspekten der Zeitschrift vgl. ebd., S. 137f. In der Zeitschrift *The Architectural Record* wurden sporadisch «American Architects Series» publiziert. In der Juli-Ausgabe von 1896 wurde auf 52 Seiten das Werk von Shepley, Rutan & Coolidge abgebildet, darunter auch die Boston Chamber of Commerce in seitlicher Perspektive [Abb. 142], siehe Sturgis 1896, S. 1–52, die genannte Abbildung S. 20. Eine Seite später ist eine Abbildung des New South Building and Loan Association Building als ganzseitige Tafel eingefügt. In Bezug auf die Diskussion zur Idee einer kolossalen Tempelfront für das Karlsruher Bankhaus ist immerhin interessant, dass mit diesem in *The Architectural Record* abgebildeten Beispiel zwar dorische Kolossalsäulen eine Tempelfront bilden, diese aber strukturell mit den dazwischen gespannten Fenstern durchaus der vorgeschlagenen Idee Mosers entspricht, siehe ebd. S. 21.

⁴⁰³ Ausgewählte Bauten von Richardsons Werk wurden auf drei Tafeln der gleichen Nummer abgebildet, siehe *The American Architect and Building News* 20 (Nr. 559, 11. September 1886), Tafeln, zudem 44 (1894), S. 6–7. Innenaufnahmen siehe ebd. 29 (1890), S. 29. Für weitere Angaben zur Rezeption vgl. Ochsner 1982, S. 395. Siehe Rensselaer 1888, S. 108–110.

⁴⁰⁴ Vgl. Graef 1897–1905.

⁴⁰⁵ 1893 gab es bereits handkolorierte Fotopostkarten der *Columbian Exposition* in Chicago und um 1900 war durch verschiedene Verlage bereits ein reger Markt mit Postkarten etabliert; beide Gebäude waren spätestens nach 1900 auf diversen

die genauen Abbildungen nicht eruieren, die Moser allenfalls zur Verfügung gestanden haben. Für ein derart grosses und vielseitiges Architekturbüro mit seinen weit reichenden Verbindungen gab es bestimmt diverse Bezugsmöglichkeiten von Bildmaterial. Da es sich ferner bei beiden amerikanischen Bauten um Handelshäuser handelt, liegt es nahe, dass entsprechendes Abbildmaterial abseits der üblichen Kanäle architektonischer Rezeption, vielleicht auch über den Bankier und Auftraggeber Veit L. Homburger selbst nach Karlsruhe gelangte.

Wollte Moser also ein amerikanisches Geschäftshaus errichten? Das wäre den geschichtsbewussten europäischen Architekturkritikern wohl zu weit gegangen, denn «man hat indessen aus zahlreichen Versuchen erkannt, dass ein unbedingtes Verzichten auf überlieferte Elemente, eine so unvermittelte Loslösung von all den verschiedenen Einflüssen überhaupt nicht möglich ist»⁴⁰⁶ – und wohl auch nicht gewünscht gewesen wäre. Moser wird demnach eine europäische Lösung eines modernen Geschäftshauses realisieren, das sich unbedingt und explizit aus der europäischen Geschichte ableiten lässt.⁴⁰⁷

Dass sich Moser aber die historischen Bauwerke nicht derart zum Vorbild nahm, wie das beispielsweise beim 1896 errichteten neuen Bremer Gerichtsgebäude der Architekten Klingenberg & Weber offensichtlich ist, geht erklärend aus seinem Skizzenheft hervor.⁴⁰⁸ [Abb. 143] Das Gebäude weist ebenfalls Eckturmbauten mit Kegeldächern und dazwischen ein steiles Walmdach auf, zeigt aber eine formal näher der historischen Vorlage umgesetzte Variante eines städtischen Repräsentationsbaus, als dies mit den

Postkarten als beliebtes Motiv abgebildet. Neben hauseigenen Produktionen des Cincinnati Chamber of Commerce Buildings existieren Postkarten der Verlage Kraemer Art Co. Publishers in Cincinnati oder A. C. Bosselman & Co. in New York. Von der Boston Chamber of Commerce gibt es Karten der The Metropolitan News Co. in Boston oder E. H. & F. A. Rugg in Medford (Massachusetts). Zudem war dem eingeladenen Wettbewerb für The Cincinnati Chamber of Commerce Building in Architekturkreisen grosse Aufmerksamkeit geschenkt worden, da bereits damals bekannte Architekten daran teilgenommen hatten wie Burnham and Root aus Chicago, die zur Zeit der Lancierung des Wettbewerbs, im Jahr 1884, gerade den Auftrag für das Monadnock Building in Chicago erhielten oder George B. Post aus New York, der 1870 das frühe Hochhaus Equitable Life Assurance Building errichtet hatte. Vgl. Rudd 1968, S. 116f.
⁴⁰⁶ Heyden 1903, S. 9.

⁴⁰⁷ Ferner musste wegen des damals schnellen und oft erhobenen Vorwurfs des Plagiats vermieden werden, zu nahe am Vorbild zu bauen. Vgl. den Artikel *Zur Entstehung des Entwurfs für die neue Tonhalle in Zürich*, mit dem sich Georg Frentzen über die Architekten Fellner & Helmer beschwert, sie hätten seinen Entwurf für eine Tonhalle für Zürich plagiiert, *DBZ* 10 (1896), S. 67f. Bezüglich des Kopierens des auf Tafeln von Architekturzeitschriften publizierten Planmaterials vgl. Reiff 2000, S. 138.

⁴⁰⁸ Zusätzliche Abb. siehe *DBZ* 30 (1896), S. 173.

beiden amerikanischen Handelshäusern und mit dem Karlsruher Bankhaus selber gelöst war. «Nur nicht gewöhnlich!»⁴⁰⁹ notierte Moser damals noch neben die ersten Skizzen zum Bankhaus und zwischen seine Aufzählungen historischer Referenzen und meinte wohl die geschlossene Kubatur der amerikanischen Geschäftsbauten. Mit «gewöhnlich» hätte Moser da schon eher das Bremer Gerichtsgebäude bezeichnet, mit dem die historischen Formen allzu direkt in den Neubau übertragen wurden. «Nicht gewöhnlich» war dagegen die Betonung einer einheitlichen Gesamtform, mit der allgemeine gestalterische und strukturelle Prinzipien wie geschlossene, den Bau umformende Wandsysteme oder austarierte Vertikal- und Horizontalgliederungen hervorgehoben und dominierende historische Motive möglichst vermieden wurden.

Trotzdem war es damals üblich, ein neues Projekt auf solider historischer Grundlage zu entwerfen, «in der Gliederung aber und im architektonischen Aufbau können wir die Lehren der Alten keineswegs entbehren; denn ihre Arbeiten beruhen auf einer gründlichen praktischen Erfahrung und enthalten dabei so viel frischen und natürlichen Sinn, so viel sichere Beobachtung, dass es ebenso thöricht wäre, diese Motive aus der Baukunst zu entfernen, als wenn wir etwa die treffenden Sprüchwörter der Alten aus unserer Sprache verbannen wollten. Natürlich darf nun die Anregung nicht ohne eigenes Denken gebraucht werden, es darf nicht zu unselbständigem Anwenden dieser Ideen kommen, in den Fällen, wo man selber keine hat.»⁴¹⁰

Solche formulierte moralische Gewichtung führte zu Gratwanderungen der Architekten, die wohl abwägen mussten, was letztlich an ikonischen Resten in den Bau übertragen werden soll. In diesem Sinne sind aus Mosers Skizzen die entwerferischen Schritte des Karlsruher Bankhauses als entwerferische Strategie recht gut abzuleiten: Erstens soll ein Bau entworfen werden, in der Art wie die formal kompakten amerikanischen Geschäftshäuser, zweitens folgt die Frage, welche historischen (europäischen) Gebäude einen vergleichbaren Ausdruck wie die amerikanischen Vorbilder haben könnten, schliesslich drittens die Überlegung, wie viel von deren reicher Motivik zu einem adäquaten Ausdruck im Neubau übertragen werden soll.

⁴⁰⁹ gta Archiv / ETH Zürich, Karl Moser, Signatur 33-1900-SKB-4.

⁴¹⁰ Heyden 1903, S. 9.

So offenbart sich mit dieser Entwurfsgenese allerdings möglicherweise ein Paradigmenwechsel im zeichnerischen Entwurf: Nicht mehr aus dem historischen Beispiel heraus wird ein Neubau unter kompositorischen Ordnungskriterien entworfen, sondern es wird versucht, anhand zeitgenössischer Beispiele den Massenbau der Stadt weiterzuentwickeln, wobei Geschichte immer mitzudenken war. Oder dezidiert formuliert: Die gefundene Form wird noch während des Entwurfsprozesses historisch begründet.

5.2.3 Erfahrungswerte

Mit einem zeitlichen Sprung in die Zeit um 1910 soll für den zeichnerischen Entwurf verdeutlicht werden, wie selbstverständlich und frei mittlerweile Moser mit Referenzen historischer Architektur umgeht. Eine kleine Skizze zeigt einen tiefen Innenraum, der durch breite Gurten mehrfach unterteilt ist. [Abb. 144] Flache Glaskuppeln über Pendentifs überwölben den mehrstöckigen Raum, der seitlich mit Arkadenreihen gegliedert ist. Unter dem gerahmten Bild stehen untereinander drei Referenzen, die selbst dreifach gerahmt sind: «St. Sophie. Ravenna. S. Marco». Das Bild scheint eine ideale Situation zu illustrieren. Tatsächlich handelt es sich aber um die erste Idee für den Lichthof der Universität Zürich. Die historischen Kirchen Hagia Sophia in Istanbul, San Vitale in Ravenna und San Marco in Venedig stammen jeweils aus spätantiker Zeit und verkörpern den Beginn einer architektonischen Tradition im Kirchenbau. Neben Aspekten kirchlicher Typologie sind sie insbesondere als Gesamtkunstwerke in räumlicher und künstlerischer Hinsicht bemerkenswerte Beispiele der Architekturgeschichte und damit für Moser als Vorbild für den Lichthof der Universität Zürich formal und inhaltlich relevant. Kreuzkuppelräume bieten durch die Abtrennung der Querarme mit Gurtbogen oder Schildwände grosszügige Raumwirkungen, zumal dadurch zusätzlicher Raum hinter Arkaden und Durchgängen vermutet werden kann. Ferner ist durch die angedeutete Mosaizierung die räumliche Wirkung zusätzlich ins Kolossale gesteigert.

Moser war nie in Istanbul und eine Reise nach Ravenna lässt sich ebenfalls nicht nachweisen. 1887 fuhr er nach seinem langen Aufenthalt in Rom bei der Rückreise über Bologna nach Venedig und hat Ravenna vermutlich ausgelassen, bis er die Stadt 1922 schliesslich doch besucht.⁴¹¹ Hingegen war er mehrmals in Venedig, unter anderem im Mai 1908 mit dem

⁴¹¹ Vgl. gta Archiv / ETH Zürich, Karl Moser, Sign.33-1887-SKB-5 und 33-1922-TGB-7.

Künstler Heinrich Altherr.⁴¹² [Abb. 145] Davon, wie auch von den anderen Besuchen, existieren einige Zeichnungen der Kirche San Marco. Er skizzierte vor allem Eckpartien mit Pfeilerstellungen und die «Partie im Chor»: «Der Chor ist farbig und formal von Feierlichkeit. Die Auflösung des untern glatten Sockels in die Gewölbe vermittelt Saeulen herrlich. Der Blick in die Chornischen von gewaltige[m] Reichthum.»⁴¹³

Ein Jahr darauf war er mit Mitgliedern der Zürcher Baukommission auf einer Reise nach München und Jena, wo der Erweiterungsbau der Universität von Germann Bestelmeyer und der Neubau Theodor Fischers besichtigt wurden. In dieser Zeit skizzierte Moser mit wenigen Strichen eine Ecke mit eingeschnittener, über drei Stockwerke reichenden grossen Rundbogenöffnung, die mit zwei Arkadenreihen ausgefüllt und so den breiten Bogen der Öffnung überfängt. [Abb. 146] Es handelt sich um Bestelmeyers Lichthof, den Moser in Gedanken «zu Zürich» skizziert. Zudem bezeichnet er die übereinander gestellten Arkadenreihen unter dem überfangenden Bogen als «Thermenmotiv»⁴¹⁴. Ganz ähnlich hat er ein Jahr zuvor die Situation einer solchen Ecke im Baptisterium von San Marco aufgenommen, das sich im rechten südlichen Flügel der Vorhalle der venezianischen Basilika befindet. Die Skizze von München erinnert mit ihren breiten Bogen und den Galerien aber vor allem an das Hauptschiff von San Marco mit den Durchgängen zu den Seiten- und Querschiffen.⁴¹⁵

Moser sieht also im Münchner Lichthof ein antikes Motiv, die Kombination von Rundbogenöffnung mit eingespanntem Architrav und ihn stützenden Säulen, gerade so wie es in damaligen Rekonstruktionszeichnungen der Diokletians- oder Caracallathermen dargestellt war.⁴¹⁶ Aus seiner eigenen Zeichnung heraus entwickelte er aber nicht das von ihm benannte Thermenmotiv weiter, indem er verschiedene antike Thermen als Vorbild für weitere Studien nimmt, sondern er entwirft anhand gezeichneter Formen kirchlicher Bauwerke seine Idee für Zürich.

⁴¹² Vgl. gta Archiv / ETH Zürich, Karl Moser, Signatur 33-1908-TGB-2/3.

⁴¹³ gta Archiv / ETH Zürich, Karl Moser, Signatur 33-1909-TGB-7a.

⁴¹⁴ Ebd.

⁴¹⁵ In einer nächsten Skizze übersetzt er Bestelmeyers Lichthof in einen Querschnitt und erklärt die Idee für Zürich: «München. Bei der Z[ürcher] Universität das Gewölbe bis auf I. OG herunternehmen und den Corridor des Dachstockes auf das Glasdach sehen lassen – wie in München.» Links davon, auf der gegenüberliegenden Seite, findet sich der Grundriss für die Eingangs erwähnte kompilierte Zeichnung, die im Skizzenbuch gleich anschliessend auf der nächsten Seite folgt. Siehe gta Archiv / ETH Zürich, Karl Moser, Signatur 33-1909-TGB-7a.

⁴¹⁶ Siehe beispielsweise Kuhn 1909, S. 258/259.

Vergleicht Moser demnach die Funktion eines Kirchenbaus mit derjenigen einer Universität? Wie ist dieser typologische Bezug zu verstehen? Gerade in der lockeren zeichnerischen Übertragung von bekannten Architekturmotiven unterschiedlicher Provenienz in eine Zeichnung einer anderen Bauaufgabe gelingt es Moser, ein Bild eines adäquaten zeitgenössischen Innenraums zu konzipieren. Ikonographische Bezüge sind dabei sekundär. Die Übertragung findet auf einer anderen Ebene statt: Der in der Münchner Universität erlebte Raumeindruck führt Moser assoziativ auf abrufbare Bilder von Innenräumen zurück. In diesem Fall erinnert ihn Bestelmeyers Lichthof an antike Thermen. Diese sind jedoch nur als bildliche kunsthistorische Rekonstruktionen und nicht als real erfahrbare Räume existent. Daher verbindet Moser das erlebte Raumbild in München mit einem Ort, der ihn an eine ähnliche Situation wie antike Thermen erinnert: die Markuskirche in Venedig. Er reduziert also den Innenraum in München auf allgemeine Bezüge und eigene Erfahrungswerte. Mit dem assoziativen Zur-Seite-Stellen der Hagia Sophia und San Vitale in der Skizze zum Lichthof in Zürich verallgemeinert er wiederum diesen ganz persönlichen Eindruck von Venedig und stellt ihn in einen grösseren architekturtypologischen Zusammenhang. Moser verpflanzt also nicht das Raumbild des Münchner Lichthofes in die Universität Zürich. Vielmehr transponiert er das Raumbild über die Assoziation «Thermen» und den Erfahrungswert «byzantinischer Innenraum» in einen neuen zeitgenössischen Realraum.

Mosers Skizzieren des Lichthofes der Universität Zürich im Jahr 1909 unterscheidet sich fundamental vom Skizzieren in den 1890er-Jahren. Der Architekt hat nicht San Marco studiert, um einzelne Architekturteile historisch korrekt im Neubau einzubringen wie das im zum Teil am Gewerbemuseum oder auch noch an der Christuskirche vorkam. Historische «Reminiszenzen»⁴¹⁷, die am realisierten Bau im Einzelnen aufscheinen mögen, sind keine Zitate historischer Architektur. Der Architekt Aldo Rossi berichtet von seinen «Eindrücken», als er in den 1970er-Jahren im Lichthof der Universität Zürich, den er immer voll von Studenten erlebte: «And what was undoubtedly a university I saw as a bazaar, teeming with life, as a public building or ancient bath.»⁴¹⁸ Er beschreibt damit ziemlich treffend die «Selbstversetzung» des

⁴¹⁷ von Moos 1985, S. 252–254.

⁴¹⁸ Rossi 1981, S. 8. Vgl. auch von Moos 1985, S. 252.

Menschen, die «in einem unmittelbaren körperlichen Gefühl beruhe»⁴¹⁹, wie sie Heinrich Wölfflin als eigentliche Grundlage für seine These einer Psychologie der Architektur sah.

So können auch Mosers Ideenskizzen verstanden werden, die auf persönliche Erfahrungen in München und in Venedig beruhen. Zusammen mit der stereotypen Vorstellung historischer Räume wird die Skizze zu einem Amalgam einer bestimmten Raumstimmung, die offenbar noch Jahrzehnte später als solche wahrzunehmen ist. Moser baut also weder Therme noch Kirche oder Basar, sondern überträgt eine entsprechende Raumstimmung. Das Zeichnen wirkt dabei als Katalysator, um die historische Architektur als Raumbild stilisiert zu entwerfen. Nach dem Wahrnehmungstheoretiker Theodor Lipps bedeutet Stilisierung «das Allgemeine und allgemein Bedeutsame eines konkreten Lebenszusammenhanges hervorheben oder herauslösen und für sich zur sinnlichen Anschauung bringen.»⁴²⁰ Genau das hat Moser mit der behandelten Skizze gemacht und im realisierten Bau vollzogen. «Wenn ich also die Dinge geistig erfasse oder greife, so forme ich sie jederzeit in irgendwelche Weise.»⁴²¹ Was Lipps für das Sehen ganz allgemein formuliert, gilt vor allem für das Skizzieren. Die Synthese in Mosers Skizze ist keine Komposition einzelner historischer Elemente zu einer stimmigen Einheit, sondern eine zeichnerische Umsetzung räumlicher und atmosphärischer Qualitäten zu einem entsprechenden Bild.⁴²²

6 Raumskizzen

Im August 1900 war Moser auf der Nordseeinsel Borkum im Urlaub. Es existieren zwölf Zeichnungen vom Meer, mit denen er meist im Querformat das Meer, den weiten Horizont und die Wellenbewegungen am Strand festhielt. Ihn interessierte das Muster, das sich durch das Schäumen des Meeres ergibt und den mäandrierenden Wechsel von hellen und dunklen Stellen im bewegten Wasser. Das Muster solcher Wellenbewegungen variiert er gleich im selben Skizzenbuch in quadratischen Feldern zu Entwürfen für ein Kissen. Aber es geht Moser offenbar nicht nur um die zweidimensionale Reduktion der

⁴¹⁹ Wölfflin 1886 (1999), S. 13.

⁴²⁰ Lipps 1907, S. 378.

⁴²¹ Lipps 1908, S. 18f.

⁴²² Vgl. Kapitel 7.2.

Bewegung der Wellen auf ein Muster. Ihn interessiert das Wechselspiel von Stillstand und Bewegung von Nähe und Tiefe im Raum. Zwei Ansichten zeigen einen hochformatigen Ausschnitt vom Meer, bei dem die Schichtung unterschiedlich heller und dunkler Stellen gezeigt werden. [Abb. 147] Oberhalb der mittig gesetzten Horizontlinie zeichnete er den bewölkten gegen oben heiteren Himmel. In der farbigen Ausführung des Ausschnitts dominiert eine rote Horizontlinie, die die dunklen Stellen im Meer und im Himmel voneinander scheidet, was eine verstärkte räumliche Tiefe evoziert. Im Blatt mit der abstrahierten Übersetzung in wenige Bleistiftstriche sind es nur noch Striche und Formen, die Moser rahmt. Im Zentrum einer dieser Zeichnungen im Querformat stellte er eine Frau in Rückenansicht dar, die ins Meer hinausschaut und einen Regen- beziehungsweise Sonnenschirm sowie einen roten breitkrempigen Hut trägt; ausser dem Hut ist ihre bis unter die Hüfte sichtbare Gestalt ganz in Schwarz gehalten. [Abb. 148] Denkt Moser dabei vielleicht an Caspar David Friedrichs ebenfalls im Norden (Ostsee) entstandenes berühmte Gemälde *Der Mönch am Meer*? Dieses eminent wichtige Werk der Kunstgeschichte offenbart eine Schnittstelle zur Moderne, indem über die schemenhafte Figur des Mönches der Betrachter sich selber ins Bild versetzen und die Landschaft entsprechend wahrnehmen kann. Verkürzt gesagt, sind der unmittelbare Affekt des Betrachters und sein Empfinden das Thema von Friedrichs Bild.⁴²³

Ohne sich auf Friedrich zu beziehen, hat sich der Bildhauer Adolf Hildebrand im um 1900 viel diskutierten kleinen Buch *Das Problem der Form in der bildenden Kunst* (1893) genau diesen Aspekt des Sich-Hinein-Versetzens auf einer Ebene der künstlerisch-räumlichen Darstellungsproblematik angenommen. Seine Theorie der Ästhetik behandelt räumliche Aspekte der Kunst aber nicht im Sinne Friedrichs als einen aufgeladenen Gedankenraum, sondern als einen tektonisch aufgebauten Raum unterschiedlicher «Flächen und Tiefenvorstellung»⁴²⁴. «Unsere Vorstellung erfasst den Raum, indem sie in der vollen Ausdehnung unseres Sehfeldes eine Bewegung in der Tiefe ausführt, nach der Tiefe strebt.»⁴²⁵ Mosers Skizzen am Meer zeigen solches auf eine komplexe Weise. Indem er die Zeichnung parallel zur Wasserlinie am Strand ausführt, hat er keinerlei perspektivischen Anhaltspunkte einer Verkürzung zur Verfügung, was eine räumliche Anordnung erschwert. Durch

⁴²³ Vgl. Wagner 1997 (1991), S. 26. Abb. siehe ebd., Taf. 1.

⁴²⁴ So lautet der Titel eines Kapitels in: Hildebrand 1903, S. 54.

⁴²⁵ Ebd., S. 55.

die Einfügung einer Figur im Zentrum der Abbildung wird unmittelbar ein Raum zwischen der Figur und der Horizontlinie aufgespannt, die erst jetzt auch als solche wahrgenommen wird.⁴²⁶ Das übereinander Angeordnete wird zum hintereinander Gestaffelten.

Derartige Figuren tauchen später im Werk Mosers vor allem in Präsentationsperspektiven wie den Schaffhauser Kost- und Verwaltungsbauten der Stahlwerke oder der Bindfadenfabrik auf.⁴²⁷ Dort sind sie gezielt für den Bildbetrachter vorgesehen, der sich über diese Rückenfigur als kompositionellen Riegel ganz in den Bildraum hineindenken kann. [Abb. 149] Bei der Bindfadenfabrik korrespondiert die Figur zudem mit den wie ein Muster aufgeführten Wolken am oberen Bildrand, die sich zum Bildrand hin immer mehr auflösen. So wird das Präsentationsbild explizit räumlich aufgebaut. Die Gebäude links und in der Bildtiefe vorne, sowie die Baumreihe rechts und die genannten Wolken am oberen Bildrand begrenzen eine Art Luftraum, in dessen Mitte die Figur hineingesetzt ist. Genau das hat Hildebrand beschrieben: «Denn im Grunde ist die Begrenzung des Gegenstandes auch eine Begrenzung des ihn umgebenden Luftkörpers.»⁴²⁸ Dem Betrachter wird mit der Figur, die in den Mittelgrund hineinreicht, für die «Tiefenvorstellung» des Bildes die Hand gereicht. Heinrich Wölfflin hat schon in der *Prolegomena* Kunstbetrachtung als ein sich ins Objekt hineinversetzen beschrieben, meint jedoch im Gegensatz zu Hildebrands faktisch beschriebenen, funktionalen Vorgang des Sehens, eine gefühlsmässige Beteiligung am Geschehen. Sich Hineinversetzen ist bei ihm also als gefühlsmässig beteiligte Auseinandersetzung zu verstehen, wobei er damit auf Konzepten der Einfühlungsästhetik aufbaut.⁴²⁹ Moser übersetzt nun genau jene Wölfflinsche «Selbstversetzung» ins Objekt narrativ und bedient sich bildnerischen Strategien, um die entworfene Architektur entsprechend zu präsentieren.

1908 zeichnet Moser auf grossen Blättern sechs Perspektiven vom Vorplatz, vom Hof und der unmittelbaren Umgebung des Kunsthauses, das damals kurz

⁴²⁶ In einer anderen Skizze hat Moser ein kleines Schiff als perspektivischen Grössenbezug gezeichnet. Siehe gta Archiv / ETH Zürich, Karl Moser, Signatur 33-1900-SKB-1.

⁴²⁷ Siehe WV 471 und WV 499.

⁴²⁸ Hildebrand 1903, S. 45.

⁴²⁹ Vgl. Moravanszky 2003, S. 124.

vor der Realisierung stand.⁴³⁰ Die mit klaren Strichen in Tinte gefertigten Blätter zeigen je zweimal das Eingangstor, sowie die monumentale Brunnenanlage mit Stelenhalbkreis und Seitenflügel von der gegenüberliegenden Strassenseite und aus der Nähe. [Abb. 150] Die Vorzeichnung in Bleistift zeigt, dass Moser die Ausführungen der Entwurfszeichnungen sorgfältig überarbeitet hat. Es dürften sich also um Präsentationszeichnungen handeln, vielleicht auch nur für den internen Gebrauch bestimmt. Auffällig sind die klaren Umgrenzungen der architektonischen Teile wie Mauer, Stelen, Bodenplatten, Wand des Seitentrakts, aber auch die der klar definierten Umriss der Bäume, die gleichsam wie die Architektur in diesen Zeichnungen raumfüllende und raumgrenzende Funktionen übernehmen. Hildebrands Luftraum wird hier in Bilder übersetzt. «Wenn nun die Begrenzung oder Form des Gegenstandes auf sein Volumen hinweist, so ist es auch möglich, durch die Zusammenstellung von Gegenständen die Vorstellung eines durch sie begrenzten Luftvolumens zu erwecken.»⁴³¹ Tatsächlich liest Moser gerade 1908 Hildebrands kleines Buch. Dieser schreibt vom Raum als einem Volumen, der erst durch Gegenstände als solcher wahrgenommen werden kann. Erst mit dieser Vorstellung wird ein «organischer Zusammenhang» zwischen den Dingen notwendig. «Alles in der Bildfläche Erscheinende bedingt sich gegenseitig als Anregung zu einer geschlossenen Raumeinheit in der Vorstellung.» Mit solcher «innerer Konsequenz»⁴³² hat Moser den Raum im Bild aufgespannt und behandelt auch die räumlichen Abschlüsse der schliesslich realisierten Architektur entsprechend. So weist das deutliche Relief des Seitentraktes des Kunsthouses auf diese räumliche Auffassung, aber auch die klar geschnittenen Kuben, die den Raum als Körper definieren. Architekturkuben und Raumkörper werden in den Zeichnungen zum tektonischen Ausdruck.

Im körperlichen Verständnis der dargestellten Architektur ist eine farbige Zeichnung im Skizzenheft aus demselben Zeitraum vergleichbar, die eine Treppe mit Weg innerhalb kubischer Körper von Podesten und entsprechend

⁴³⁰ Vgl. WK 46. Eine der sechs Abbildungen siehe ebd., S. 133. Vgl. auch Jehle-Schulte Strathaus 2010, S. 154–156. Im Stil könnten sie auf die Jubiläumsausstellung in Mannheim von 1907 referieren, an der der langjährige Freund Mosers und Künstler Max Laeuger verschiedene Ausstellungsbauten geplant und errichtet hatte. Vgl. ferner Hassler/Zurfluh 2010, S. 201.

⁴³¹ Hildebrand 1903, S. 45

⁴³² Ebd., S. 48.

zurechtgeschnittenen Buchsbäumen in einem Garten zeigt. [Abb. 151] Die Zeichnung könnte gut 1908 an der Hessischen Landesausstellung in Darmstadt entstanden sein, erinnert aber auch an «Die stereometrische Formung des Raums»⁴³³ bei Peter Behrens, wie eine Kapitelüberschrift in Fritz Hoebers Biographie zum deutschen Architekten heisst, die die Jahre 1903 bis 1907 behandelt. Diese Zeichnung führt beispielhaft vor, wie Moser mit Flächen, Farben und Schatten Räumlichkeit erzeugt. Der Versuch, innerhalb einer Zeichnung eine entsprechende plastische Fassbarkeit der Architektur zu bewirken, wird sich bei ihm in den 1910er-Jahren als entscheidendes Charakteristikum herausbilden. Zumindest bei zwei der eben genannten drei Beispielen – Meer und Garten – stehen keine Gebäudearchitekturen im Zentrum – beim Kunsthaus ist vor allem der Vorplatz der skizzierte Gegenstand –, sondern die zeichnerische Definition des Raumes. Moser baut alle genannten Zeichnungen im Sinne einer Darstellbarkeit von Räumlichkeit auf.

6.1 Architekturbild

«Die Anlage mit Vor[bau]ten ist vorzüglich und die einzig richtige. Es bietet sich mir vorzügliches Bild von der Stadt aus und das Terrain ist richtig und genutzt. – Eine Photographie existiert vom kantonalen Hochbauamt vom Eingang zu Künstlergut.»⁴³⁴ Dies notiert Karl Moser über der ersten perspektivischen Skizze des neu geplanten Universitätsgebäudes in Zürich.⁴³⁵ [Abb. 152] Perspektivisch stark verkürzt und so dynamisch von hinten links nach vorne rechts ins Bild gesetzt, präsentiert sich die ganze Anlage mit zwei breiten Hauptbauten, die gegeneinander versetzt die Hanglage ausnutzen.

Unmittelbar nach der Ausschreibung einer «Ideenkonkurrenz zur Erlangung von Entwürfen für Neubauten der Universität»⁴³⁶ in der Schweizerischen Bauzeitung vom 31. August 1907 fertigte damals Karl Moser in rascher Folge zwölf teilweise schematische Skizzen und Grundrisse von der Disposition des neu geplanten Universitätsgebäudes an. Die im ausgeschriebenen Wettbewerb geforderten Gebäudeteile, das

⁴³³ Hoeber 1913, S. 76.

⁴³⁴ gta Archiv / ETH Zürich, Karl Moser, Signatur 33-1907-TGB-6.

⁴³⁵ Vgl WK 64. Eine ausführliche Literaturliste zur Universität Zürich vgl. ebd. S. 194.

⁴³⁶ SBZ 8 (1907), S. 115.

Kollegiengebäude mit Aula, Vorlesungssäle, Institute sowie archäologische Sammlung und das biologische Institutsgebäude mit der zoologischen Sammlung, setzte Moser gleich von Anfang an als zwei grosse Gebäudekuben versetzt nebeneinander. Dabei schob er den südlichen Kubus nach hinten an die Rämistrasse zurück und den nördlichen nach vorne an die Künstlergasse. Die komplizierte topographische Lage des Geländes wusste Moser offenbar gleich mit der ersten Idee einer versetzten Gruppierung der Baukörper zu meistern. Das war originell, hatte doch keiner der Konkurrenten einen vergleichbaren Ansatz. Alle versuchten mehr oder weniger die «langgezogene Westfront»⁴³⁷ zur Stadt hin, die mit Leonhard Zeugheers Pfrundhaus und Gottfried Sempers Polytechnikum begonnen hatte, weiterzuführen.⁴³⁸ Die Baukommission verlangte jedoch genau das, was Moser präsentierte: «Die Wichtigkeit der guten Anpassung der Gesamtanlage an das Terrain und der guten Eingliederung der Bauten in das Stadtbild»⁴³⁹. Zudem war es freigestellt die «zu projektierenden Bauten [...] zu einer Baugruppe» zu vereinen. Die Baukommission stellte sich gewissermassen ein Bild im Bild vor: die «Baugruppe» als dem «Terrain» angepasste «Gesamtanlage» im «Stadtbild». Dass Moser, wie Eingangs zitiert, von der bestehenden Umgebung eine Fotografie anfordert – das «Künstlergut» war das damals dort domizilierte Künstlerhaus neben dem Galeriegebäude, die beide dem Neubau weichen mussten –, zeigt sein Interesse an der tatsächlich gegebenen Situation. Durch das stark gegen die alte Stadt im Westen und gegen den Rechberg und Heimplatz im Süden abfallende Gelände, musste die Topografie schon beim Bau des Ausstellungsgebäudes von Gustav Albert Wegmann aus den 1840er-Jahren mit einer Terrassierung ausgeglichen werden. Das noch ältere Künstlerhaus stand ganz vorne an der Künstlergasse und somit nicht in der Flucht von Wegmanns Galeriegebäude. So ergab sich bereits zu jener Zeit eine Situation von zwei gegeneinander verschobenen Kuben, den grösseren nach hinten gegen den Zürichberghang zurückversetzt, den kleineren ganz nach

⁴³⁷ In genannter Zeitschrift, die 1908 aufgelegt und nur zweimal erschienen ist, monierten Kuder und von Senger die «gebrochene Westfront» Curjel & Mosers. Vgl. Kuder/Senger 1908, S. 3.

⁴³⁸ Die zweiten und dritten Preisträger waren Bracher & Widmer mit Marcel Daxelhofer aus Bern und Georges Epitoux & Austermeier aus Lausanne. Des Weiteren haben Schäfer & Risch aus Chur sowie Pflughard & Häfeli und die Gebrüder Pfister aus Zürich mitgemacht. Vgl. *Protokoll über die Verhandlungen des Preisgerichtes zur Prüfung der Konkurrenzprojekte für Universitätsbauten in Zürich* (13./19.2.1908), Zürich 1908.

⁴³⁹ *Protokoll der Baukommission für die Hochschulbauten, 7. Sitzung* (29.7.1907), Zürich 1907, S. 6.

vorne an der Strasse. Moser übernahm genau diese Gebäudekonfiguration und setzte sie in Grundriss und perspektivischen Skizzen um.⁴⁴⁰ Obwohl der Bau von Semper auf den Skizzen nie als Hintergrund mit einbezogen wird, zitiert ihn Moser gewissermassen in der ersten perspektivischen Skizze analog zum Polytechnikum mit den Rundbogenfenstern im Erdgeschoss des an die Strasse gesetzten Gebäudes. Auch die Taubstummenanstalt, die noch vor Errichtung des Neubaus ebenfalls abgebrochen werden musste, hatte Rundbogen im Erdgeschoss.

Das Bestreben Mosers, das Ensemble als einheitliches Ganzes zu präsentieren, also nicht mit zwei für sich stehenden Bauten, die wenig architektonischen Zusammenhalt hatten, wie das in den Vorprojekten Alfred Friedrich Bluntschlis⁴⁴¹ der Fall war, verlangte nach einem Akzent an der Verbindungsstelle der zu einem offenen Winkel versetzten Kuben, der die beiden eigenständigen Schulbauten zusammenbinden sollte. [Abb. 153] In den ersten Perspektiven hat Moser einen Uhrturm zwischen die beiden Hauptbauten eingeschoben. Verschiedene Blickwinkel, leichte Untersicht und Vogelperspektive sowie herangezoomte Ausschnitte werden ausprobiert. Moser führt den Strich teils verwackelt, teils bestimmt in klaren Linien und gezielter Schraffur übers Papier. Die Perspektiven sind geprägt von komplexem Liniengeflecht, mit dem er versucht, die Kuben voneinander zu scheiden und doch strukturell zusammenzubinden. Er nutzt dazu die vertikale Gliederung rhythmisch nebeneinander aufgereihter Striche, die eine Pfeilergliederung andeuten. Teilweise korrespondieren aber auch nur leere Wandflächen miteinander. In der vierten Perspektive wechselt Moser von gängigen Turmhelmen zu formal reduzierten abgestuften Aufbauten. [Abb. 154] Zuerst als Assoziation allgemeiner bildlicher Reverenz an die Architekturgeschichte wahrgenommen, wird der Typus Uhr- oder Glockenturm von Moser nurmehr formal als vertikales Gestaltungsmittel eingesetzt bis er zur Einsicht gelangt: «Die Lösung ohne Thurm wird besser sein!» [Abb. 155]

⁴⁴⁰ Moser übernahm die Forderungen der Baukommission auch bezüglich Innensituation beispielhaft: «Übereinstimmende Erfahrungen haben gezeigt, dass die zweckmässige Disposition eines zoologischen Institutes mit Sammlungen und Laboratorien die ist, bei welcher sich die Lokalitäten um einen ansehnlichen, von einem Glasdach bedeckten Lichthof gruppieren. Und zur äusseren Disposition, die Baukommission: «Die beste Lage des biologischen Institutes mit Bezug auf das Kollegiengebäude dürfte die nördliche oder östliche sein, die ungünstigste die südliche» (*Protokoll der Baukommission für die Hochschulbauten, 7. Sitzung* (29.7.1907), Zürich 1907, S. 15-16).

⁴⁴¹ Siehe letzter Stand des Vorprojektes Bluntschlis von 1907 in: *SBZ* 50 (1907), S. 96–100.

Das Motiv Turm wird durch eine flache «Kuppel» ersetzt, die einen konvex-bauchig hervortretenden Mittelrisalit am grösseren und zurück gesetzten Hauptbau überdacht. Moser notiert dazu: «Das Kloster St. Gallen ist als Baugruppe wunderbar. – [...] bei dieser Lösung ist der Bau auf d. Plateau der grössere.» [Abb. 156] Er hat die Seitenfassade mit dem aussen ablesbaren und über den First des Langhauses hinausreichenden ovalen Querschiffs der Stiftskirche vor Augen, die zusammen mit anderen Klosterbauten einen weiten Hof bildet. Die typologische Übertragung von Klosterbauten zu höheren Schulen folgt in der Baugeschichte einer Tradition.⁴⁴² Insbesondere gilt der Klosterhof als Ideal, da ihn Hörsäle umgeben würden, wie das Semper 1840/41 in der Gebäudelehre referierte.⁴⁴³ Bezüglich der Funktion im Innenraum wird sich Moser ganz gezielt nach einer solchen Typologie richten; eine Art mehrstöckiger Kreuzgang führt dann um den Lichthof herum und ermöglicht den Verkehr zu den Hörsälen.⁴⁴⁴ Bezüglich Aussenraum interessiert ihn jedoch mehr die «Baugruppe» Kloster. Es sind die formal-räumlichen Aspekte, die in den Augen Mosers in St. Gallen beispielhaft bewältigt wurden und die er auf seinen Bau zu übertragen versucht. Im realisierten Gebäude könnte noch heute allenfalls am Osteingang an der Rämistrasse eine Anleihe an das Querschiff in St. Gallen gesehen werden, wobei sein starkes Hervortreten die Nähe zum barocken Schlossbau wiederum stärker gewichtet.

6.1.1 Gliederung

Die Skizzenhefte geben letztlich weiter Aufschluss über die Intentionen Mosers und mit welchen Mitteln er versucht hat, die Grossform der Universität architektonisch zu bewältigen. Während eines Aufenthaltes in Berlin im Frühjahr 1907 hatte er sich eingehend mit der Erweiterung des Warenhauses Wertheim von Alfred Messel auseinandergesetzt.⁴⁴⁵ Moser zeichnete drei Perspektiven davon auf: zuerst den Eckbau am Leipziger Platz und dann auf einem Blatt die Rückseite an der Voßstrasse, einmal aus der Vogelperspektive sowie einmal aus leichter Untersicht. [Abb. 157] Messels architektonische

⁴⁴² Vgl. Behnke/Schmitt/Hinträger/Wagner/Lang 1903.

⁴⁴³ Maurer 2003, S. 307f. Vgl. auch Nerdinger/Oechslin 2003, Kat. 81, S. 346. Ferner Tönnemann 2005, S. 65.

⁴⁴⁴ Vgl. von Moos 1985, S. 254.

⁴⁴⁵ Vgl. dazu auch Claus 2009, S. 98–105.

Herausforderung war die Gliederung zweier Gebäuderiegel, die unterschiedlich weit an die Strasse vorstossen. Er betont explizit jene Schnittstelle, an der die beiden Bauten in einem rechten Winkel aufeinandertreffen – einerseits durch einen Bauteil, das etwas hervorsteht, andererseits durch einen Treppenturm. Ein Treppenturm als Verbindungsbau ist in der Tradition der europäischen Baugeschichte sehr verbreitet. Messel baut den Turm allerdings höher als die restliche Bebauung und erzielt damit eine Staffelung der Baukörper, mit der er den Übergang von einem zum anderen Gebäude rhythmisiert und eine interessante Silhouette an der Voßstrasse schafft. Dies hat Moser offenbar beeindruckt: «Die Rückfacade der Häuser ist sehr gut», ihre «Steigerung vorzüglich!»⁴⁴⁶

Die ersten zwei kleinen perspektivischen Skizzen zur Universität hat Moser, wie ein paar Monate zuvor die Ansicht an der Voßstrasse in Berlin, auf einem Blatt untereinander gezeichnet. Bei beiden Blättern ist die obere Skizze gerahmt. Die Skizze zu Zürich arbeitet er aus leichter Untersicht, die zu Berlin aus der Vogelperspektive. Die jeweils gleich darunter gesetzte Skizze ist auf beiden Blättern genau umgekehrt aufgenommen, die zu Berlin aus leichter Untersicht, die zu Zürich aus der Vogelperspektive. Dieses Vorgehen, mit zwei aus leicht anderer Perspektive aufgenommenen Zeichnungen den Gebäudeausschnitt von schräg oben und von schräg unten vermeintlich gleichzeitig wahrnehmen zu können, gleicht einem Kippbild. Jedoch muss bei Moser das Auge zwischen dem einen und der anderen Skizze hin und her wechseln, was bei einem Kippbild nicht der Fall ist. Dort wechselt die Information des Bildes nach wahrnehmungsphysiologischen Kriterien innerhalb desselben Bildes. Hingegen verfolgt Moser mit diesen Doppelskizzen eine Informationserweiterung, und zwar in räumlicher Hinsicht. Er möchte das Ganze mit exakten und vor allem vertikalen Strichen erfassen. Während er beim Wertheimbau in Tinte gearbeitet hat, verwendet er bei der Universität in unklarer wackeliger Führung einen Bleistift. [Abb. 153] Es ist nicht anzunehmen, dass Moser sein Berliner Skizzenheft hervorsuchte, denn dafür sind die Details und der ganze Ausdruck zu verschieden. Aufgrund der fast identischen Vorgehensweise mit zwei perspektivischen Darstellungen auf einem Blatt ist zu schlussfolgern, dass Moser den Wertheimbau vor sich sah,

⁴⁴⁶ gta Archiv / ETH Zürich, Karl Moser, Signatur 33-1907-TGB-2.

als er die ersten Skizzen für die Zürcher Universität machte.⁴⁴⁷ Die kolossale Pfeilergliederung Messels war auch bei der weiteren Entwurfsentwicklung der Universität prägend. Die vertikalen Striche in den Berliner Zeichnungen, die den Bau zeichnerisch mit einer einheitlichen Struktur überformen, führte Moser in den weiteren Skizzen zur Universität weiter. Und doch versichert sich Moser auch mit der zeitgenössischen Architektur von Messel wie auch mit den Ausführungen zum Lichthof eines historischen Fundamentes: «Die Wirkung der Rückfacade steht im Zeichen der franz. Spätgotik & erinnert an die Wirkung der Cluny-Kloster in Paris. Es ist aber auch hier alles meisterlich behandelt im Großen wie im Detail und die Kritik bleibt wunschlos.»⁴⁴⁸

6.1.2 Rahmung

Offenbar hat Moser auch die Form der Kuppel der Universität auf ein historisches Bauwerk zurückgeführt. Die Verfasser der Festschrift zur Jahrhundertfeier der Universität Zürich schreiben 1938, dass Moser das Baptisterium der Kirche San Giovanni in Lucca aus dem 14. Jahrhundert für die Zürcher Turmbekrönung als Vorbild genannt habe.⁴⁴⁹ In Protokollen der Baukommission findet sich dazu kein Hinweis. Allerdings notierte Moser in einem Skizzenheft von 1912, dass das Dach vielleicht mit Hohlziegeln gedeckt werden könne und einem «Aufsatz» in Kupfer wie er es offensichtlich von einer Fotografie der Stadt Lucca her kannte.⁴⁵⁰ Tatsächlich kommt der realisierte Abschluss der Turmform in Zürich der leicht geschwungenen Kuppel in Lucca sehr nahe, zumal ihr Grundriss etwas kleiner als die aufführenden Mauern ist und sich daher, vergleichbar mit Zürich, eine Stufung sowie ein schmaler Fusswalm ergeben. [Abb. 158] Zudem hat auch die Laterne mit derjenigen in Zürich Ähnlichkeiten: Volutenartige Stützen schwingen sich verjüngend nach

⁴⁴⁷ Abgesehen von der Idee mit einem Turm zwei Baukörper zu gliedern, was Moser im Verlauf der Entwurfsentwicklung dahingehend erweitert, dass er den Turm zu einem eigenständigen Motiv und auch zu einem eigenständigen Baukörper macht, kommt im Wettbewerbsprojekt und auch in der heutigen Situation die Konfiguration Messels auf der abgestuften Rückseite des Biologischen Instituts am ehesten zum Tragen.

⁴⁴⁸ gta Archiv / ETH Zürich, Karl Moser, Signatur 33-1907-TGB-2.

⁴⁴⁹ «Das Vorbild der Dachlinie war nach Prof. Mosers Aussage – durch Augenschein bestätigt – die Kuppel des Baptisteriums von S. Giovanni in Lucca. [...] Es weckt hohen Respekt, was der Architekt aus dem kleinräumigen Vorbild machte – wie er das übernommene Motiv eigenen Bedürfnissen anpaßte.» (Gagliardi/Nabholz/Strohl 1938, S. 810, Anm. 2).

⁴⁵⁰ Es heisst bei ihm «Siehe Photo. Lucca». gta Archiv / ETH Zürich, Karl Moser, Signatur 33-1912-TGB-16.

oben und stützen das Kegeldach. Bei Moser ist es gerade umgekehrt: Die Stützen führen zuerst senkrecht nach oben und lehnen sich dann mit nach innen gedrehten Voluten an die kleine Kuppelbedachung der Laterne.⁴⁵¹

Und doch ist die Situation des Baptisteriums in Lucca eine ganz andere. Es gibt keine mit Zürich übereinstimmende Disposition des Gebäudes. Mit der haubenförmig geschwungenen Silhouette des Turmdaches in Zürich werden die Linien der barocken Dächer in der Umgebung und diejenigen der Mansarddächer am eigenen Haus aufgenommen, über die Stützen der Laterne hinaufgeleitet und in der Firstkugel vereint. Es ist der Versuch, einem hohen Haus – eine in der europäischen Architekturgeschichte der Moderne ganz neue Bauaufgabe – einen adäquaten Abschluss zu geben. In Lucca findet sich nichts dergleichen. Die Form des Daches mag anmutend wirken und formal interessant sein. Allerdings bieten sich damit für Moser weder strukturelle noch architektonische Ansätze, die die Kuppel in Lucca zu einem Vorbild gemacht hätten. Aus Sicht des Erbauers eines Hochhauses mit städtebaulicher Wirkung wäre beispielsweise die Mole Antonelliana in Turin von Alessandro Antonelli, die von 1863 mit Unterbrechung bis 1889 erbaut wurde, als Ausgangspunkt für den Entwurf naheliegend gewesen. Sie weist zwar eine steilere Linienform des Turmdaches auf, ist aber typologisch vergleichbar mit dem Universitätsturm.

Warum also hat Moser gerade mit dem Bau in Lucca einen Vergleich zu Zürich gemacht? Braucht er eine historische Herleitung und wenn ja, warum legt er die Quelle offen? In den Skizzenheften von 1911 und 1912 lässt sich besonders gut ablesen, von welchen Bauten sich Moser tatsächlich für die endgültige Turmform inspirieren liess. Wie sich zeigen lässt, waren es nicht nur historische, sondern vor allem auch zeitgenössische Bauwerke, die Moser studiert und zeichnerisch derart transformiert hat, bis er zu einer ganz eigenen Form gefunden hat.

Eine Notiz auf demselben Blatt, auf dem eine sich über fünf Seiten erstreckende Skizzenreihe beginnt, gibt einen Hinweis auf die Stadt Basel. Moser hatte sich in der ersten Hälfte des Jahres 1911 bezüglich Vorabklärungen für einen Kunsthausneubau in Basel aufgehalten.⁴⁵² Während

⁴⁵¹ Es existiert ein Karton mit vier kleinen aufgeklebten Fotografien, die vier verschiedene Fassungen der Laterne in Gipsmodellen zeigen.

⁴⁵² «In Basel ist eine Bebauung des Münsterplatzes sehr wohl möglich. Die Lesegesellschaft kann bestehen bleiben und doch ein Kunsthaus gebaut werden.» (gta

dieses Besuchs hat er ferner den Basler Marktplatz aufgesucht und den ein paar Jahre zuvor beendeten Umbau des Rathauses begutachtet. Der von den Architekten Vischer & Fueter bis 1904 bewerkstelligte Umbau bestand auf der Seite des Marktplatzes vor allem aus dem Neubau zweier, das historische Rathaus flankierender Turmbauten. [Abb. 159] Rechts steht der hohe schlanke Rathausturm, links der eher gedrungene, nicht weit über die restliche Bebauung reichende zweite turmartige Verwaltungsbau.⁴⁵³ Moser hält den Dachbereich des linksseitigen Neubaus zeichnerisch fest, wobei er die Balustrade vernachlässigt, die die Dachtraufe verdeckt. [Abb. 160] So wird das steile, etwas eingezogene Walmdach sichtbar, das auf dem Baukörper aufliegt. Aus dieser einen Zeichnung entwickelt er sechs weitere kleine Skizzen auf drei Heftseiten, die alle mit Tinte und teilweise nur mit wenigen Strichen gezeichnet sind. [Abb. 161] Im Anschluss daran folgt eine zeichnerisch besser ausgearbeitete und ganzseitige Skizze, sowie eine Seite weiter ein Ausschnitt daraus. Bereits in der dem Basler Rathausturm folgenden Skizze und in allen weiteren ist jeweils der Turmschaft mit Dachpartie in den Fokus genommen. Die daran anzubauenden Biologie- und Kollegiengebäude links und rechts werden nurmehr angedeutet. Fensterband, Erker und Abstufung im Dachbereich werden variiert und der Situation, wie sie im geplanten Gebäude projektiert ist, eingepasst. Das heisst, dass der Erker, der in Basel bis ins Dach hinaufreicht und axial angeordnet ist, rückt als flacher mehrstöckiger Blenderker an die Seite des Turmschaftes. In der ganzseitigen Skizze wird deutlich, dass er zwischen den Pilaster gegliederten Fassaden links und rechts sowie der flachen Mauerwand des Turms in der Mitte vermittelt.

Auffällig ist, dass Moser die meisten Skizzen zum Turm jeweils mit einem einfachen Strich im Hochformat rahmt. Offenbar geht es ihm dabei allein um den Turmbau: Die horizontal gelagerten seitlichen Baukörper werden in einer solchen Darstellung vom Rahmen abgeschnitten, was zu einer wesentlichen Vereinfachung der Darstellung führt. Eine solche Vorgehensweise zeigt sich auch bei zahlreichen anderen Zeichnungen Mosers, bei denen er vor allem Turmmotive auslotet. So hat er 1911 aus Paul Schultze-Naumburgs *Kulturarbeiten* die Schlosskirche in Dessau von einer fotografischen Abbildung

Archiv / ETH Zürich, Karl Moser, Signatur 33-1911-TGB-12). In der bisherigen Moserforschung wurde seine Beschäftigung mit einem Projekt für das Kunsthaus erst ab 1913 belegt. Vgl. WK 81.

⁴⁵³ Das ausgeführte Projekt der Basler Architekten Vischer & Fueter siehe *SBZ* 34 (1899), S. 177–180.

nur den Turm und einen kurzen Teil des Kirchenschiffes rechts abgezeichnet, sowie das Haus mit den Arkaden im Vordergrund.⁴⁵⁴ Einen wesentlichen Teil der Abbildung bei Schultze-Naumburg, nämlich das Gebäude rechts, das die aufgenommene Situation als Platz ausweist, hat Moser ausgespart. [Abb. 162] Hingegen rahmt er die abgezeichnete Konfiguration im Hochformat, so dass der Turm als Ausschnitt der Abbildung deutlich ins Zentrum gerückt ist und titelt die Zeichnung mit «Barochelm»⁴⁵⁵. Dasselbe geschieht bei Paul Mebes' zweibändigem Buch *Um 1800* von 1908. Aus dem ersten Band zeichnet er den Kirchturm von Christian Frederik Hansens klassizistischer Evangelischer Vicelinkirche in Neumünster ab.⁴⁵⁶ Ist bereits bei Mebes in der fotografischen Abbildung die rückseitige Hälfte des Kirchenschiffs nur angeschnitten, wählt Moser in der Zeichnung einen noch engeren Ausschnitt und fokussiert nur die obere Hälfte des flächigen Turmschafts mit Dach- und Laternenaufbau und rahmt auch ihn.⁴⁵⁷

Wie der jeweils gezeichnete Ausschnitt zeigt, interessierte sich Moser für Türme, die einen markanten, unprofilierten Turmschaft auf rechtwinkligem Grundriss aufweisen und der sich über dem Schaft durch verschiedene Stufen verjüngt – also analog zum Entwurf der Universität Zürich. Neben dem Interesse heraus, aus historischen Beispielen Ideen und formal gute Lösungen zu gewinnen, reduziert Moser mit einem solchen Vorgehen die Abbildung ganz explizit auf eine bildnerisch-räumliche Konfiguration. Bei beiden Darstellungen ist mit der fotografischen Abbildung im jeweiligen Buch eigentlich mehr Bildraum wiedergegeben worden, als in den von Moser gewählten Ausschnitten. Bei Schultze-Naumburg öffnet sich ein Platz, bei Mebes gibt es vor der Kirche einen Park. Mit Mosers Rahmung gewinnen jedoch die Bauten selbst an räumlicher Plastizität. Die Geometrie der gewählten Konfiguration rückt ins Zentrum, die geometrischen Formen tarieren sich gegenseitig aus. Mit Kuben und Zylinder, mit dunklen und hellen Flächen wird innerhalb der Rahmung und damit innerhalb des gezeichneten Raumes eine künstlerische Konfiguration aufgespannt.

⁴⁵⁴ Siehe Schultze-Naumburg 1906, S. 146.

⁴⁵⁵ Siehe gta Archiv / ETH Zürich, Karl Moser, Signatur 33-1911-TGB-19.

⁴⁵⁶ Mebes 1908, S. 131.

⁴⁵⁷ Siehe gta Archiv / ETH Zürich, Karl Moser, Signatur 33-1911-TGB-19. Es könnte sich auch um eine Idee für den Turm der Sternwarte im Zusammenhang mit dem Erweiterungstrakt der Kantonsschule in Aarau handeln. Siehe Abb. WK 10, S. 32.

6.1.3 Hochformat

In der achten Skizze aus der Reihe zum Universitätsturm wird eine Variante des Eckausschnittes mit Turm gross auf einer einzelnen Seite ausformuliert. [Abb. 163] Vor allem die Schatten erhalten darin ganz besonderes Gewicht, indem Moser die von der Sonne abgewandte Seite so lange mit Tinte schraffiert hat, bis diese als fast ganz schwarze Fläche sich von den hell belassenen Fassadenpartien klar unterschied. Auch mit dem Schattenwurf des Biologietraktes links scheidet eine klare Linie dunkle von hellen Flächen auf dem Turmblock. Das plastische Relief der Fassaden wird mit vertikalen Schattenwürfen des über mehrere Stockwerke gezogenen Blenderkers am Turmschaft, von denjenigen der Pilastergliederung am Kollegiengebäude rechts sowie den angedeuteten Fenstervertiefungen noch gesteigert. Die Wellenlinien im Hintergrund deuten einen Wolkenhimmel an und verleihen dem gerahmten Architekturbild eine dramatische Stimmung.

Mit etwas zeitlichem Abstand schliessen zwei weitere Skizzen an diese expressive Zeichnung an. Sie zeigen den jeweils gleichen Ausschnitt mit Turm und Gebäudetrakten, die aber ebenfalls durch hochformatige Rahmung nur ausschnittthaft gezeichnet werden. [Abb. 164] Die eine Skizze wurde mit weichem, rötlich-braunem Stift formuliert und stammt vom 8. Juli 1911. Sie zeigt eine mit Fusswalm gestaffelte und breit ausladende Haube mit schwerer, barockisierender Laterne. [Abb. 165] Die wohl etwas später mit weichem Bleistift entstandene zweite Skizze zeigt einen stockwerkartigen, zurückgestuften Aufbau mit Kuppelansatz, dessen Dachrand nicht auskragt, sondern eingezogen ist. Letztere kommt dem ausgeführten Projekt schon sehr nahe. Ein derart stockwerkartiger Aufbau mit der niedrigen eingezogenen Kuppel erinnert auch an Hermann Billings Universitätsturm in Freiburg im Breisgau, zumal Mosers Turmskizze im mittleren Teil drei Fensterbahnen aufweist und wie Billings Turm ebendort dreijochig gegliedert ist.⁴⁵⁸ Andererseits lassen sich die beiden Türme im Hinblick auf die ganz unterschiedlich proportionierte Grossform nicht miteinander vergleichen.⁴⁵⁹ Ist Billings Turm hoch und schmal und durch Zifferblätter in seiner Funktion als Uhrturm gekennzeichnet, wirkt Mosers Turm durch seine Breite eher

⁴⁵⁸ Siehe Billing 1997, Kat. 33 S. 208.

⁴⁵⁹ Hermann Billing sowie Curjel & Moser waren die Exponenten der Jung-Karlsruher Schule. So entstand eine fruchtbare Konkurrenz zwischen den beiden Büros, die sich vor allem in Karlsruhe selbst abzeichnet. Vgl. Kabierske 2010, S. 92–111.

gedrungen. Mit seinen stadtseitigen 65 Metern weist der realisierte Bau in Zürich jedoch eine für diese Zeit aussergewöhnliche Höhe auf und kann neben den beiden anderen horizontal gelagerten Schulbauten durchaus als dritter eigenständiger Gebäudekörper gelesen werden und nicht nur als ein sie verbindender Turm.⁴⁶⁰ Ein anderes Dach von Billing dürfte für Moser zumindest mit Inspiration gewesen sein: Bei der Mannheimer Kunsthalle ist eine Haube in der Form eines Mansarddaches in ganz ähnlichem Schwung der Linie, ebenfalls ohne vorzukragen, auf den Mittelblock des Kunstgebäudes gesetzt. Abgesehen vom Falz dieses Mansarddachs und der fehlenden Laterne ist es dem Zürcher Turmdach formal doch sehr ähnlich.⁴⁶¹ Es gibt also alle möglichen anderen, nicht historischen Bezüge, die viel mehr als Inspiration in Betracht kommen als das Dach in Lucca. Es erhärtet sich der Verdacht, dass Moser die gewählte Form aus der Geschichte heraus begründet, um der Kritik zu entgehen, sich willkürlicher und eigenwillig modischer und moderner Formen bedient zu haben. Die historische Tradition ist in der Meinung vieler immer noch – und in den 1910er-Jahren wieder vermehrt auch in formaler Hinsicht – die Grundlage, auf der moderne Architektur erst bestehen vermag.⁴⁶²

Letztlich aber waren wohl ästhetische, konstruktive und ökonomische und keinesfalls historische Gründe massgebend dafür, dass sich die Form in Richtung eines im Grundriss verkleinerten Haubendaches entwickelt hat. Moser konnte die Baukommission sogar davon überzeugen, von der seit dem überarbeiteten Projekt von 1910 vorgesehenen Giebellösung abzusehen: «Die Gründe die mich veranlassten diese [stockwerkartige] Turmlösung zu bevorzugen sind 1) Es musste dem Turm eine entschiedene Verticalrichtung gegeben werden, als Gegensatz zu den vielen ausgesprochenen Horizontalen[.] Ferner war es notwendig die grosse Masse des Daches möglich klein zu halten. 2) Die versuchte Haube mit bewegter Silhouette konnte nicht befriedigen, weil sie aus dem Turmkörper einen in den Verhältnissen unentschiedenen Klotz machte und weil ihre Masse sehr unvorteilhaft auf die beiden Gebäude drückte.»⁴⁶³ Gemeint war die sehr breit formulierte Welsche

⁴⁶⁰ Zur Möglichkeit, den Turm als Hochhaus zu definieren vgl. Gnägi 2006.

⁴⁶¹ Moser vergleicht Billings Dach der Kunsthalle mit demjenigen des Kunsthhauses. Es geht dabei um die Traufe. Vgl. gta Archiv / ETH Zürich, Karl Moser, Signatur 33-1908-TGB-2.

⁴⁶² «Sicher wird der Fortschritt im baukünstlerischen Schaffen viel gründlicher und bedeutsamer sein, wenn unsere Baukünstler von diesem festen Grunde alter Erfahrung ausgehen als im anderen Falle, wenn wir alle Brücken hinter uns abbrechen und in das weite Gebiet der freien Phantasie uns verlieren.» Heyden 1903, S. 9.

⁴⁶³ gta Archiv / ETH Zürich, Karl Moser, Signatur 33-1911-TGB-22.

Haube, die ohne Absetzung des oberen Turmgeschosses dem Schaft aufgesetzt worden wäre. In der ökonomischen Begründung kommt er zum Schluss, dass diese Lösung durch die Verwendung von Sandstein, Eisenbeton sowie einem Kupferdach nun innerhalb der Kosten liegen würde und erhält dafür die Unterstützung der Baukommission.⁴⁶⁴

Es ist eindrücklich wie ähnlich die eine Bleistiftskizze vom Turm dem ausgeführten Projekt ist und wie genau dieser gerahmte Ausschnitt des Gebäudes sich auch danach analog in Fotografien präsentiert. [Abb. 166] Der engen zeichnerischen Fokussierung auf die Eckpartie des Turmes liegt also eine ganz spezifische gestalterische Idee zu Grunde, damit ein Architekturbild zu kreieren, das als Bild wirkt und gleichzeitig als realisierbare Architektur zu bestehen vermag. Mit den durch die Rahmung brüsk abgeschnittenen Flügeln der quergelagerten Gebäude, entspricht die Zeichnung in keiner Weise dem zu gestaltenden Realraum. Die Skizze ist reines Architekturbild, mit dem die gestalterischen Möglichkeiten einer starken körperlichen Mittelpartie ausgelotet werden.

6.2 Künstlerisch gruppieren

Tatsächlich gibt es gerade aus jener Zeit einige Zeichnungen, die ganz unabhängig von etwaigen Projekten den Aspekt der Staffelung, des zeichnerischen Zusammenstellens gleichwertiger Formen zeigen, wie beispielsweise Dach- und Mauerflächen. Im November 1913 macht Moser mit seiner Tochter eine Reise von Piacenza über Parma nach Rom und macht zuvor auch in Florenz Station. Bei der Zeichnung «Blick vom Turm d. Palazzo Vecchio» wird mit schraffierten Dach- und Mauerflächen sowie von der Sonne beschienenen und damit blattweiss gelassenen Mauern ein Bild inszeniert, das eine formale Konfiguration von hellen und dunklen Flächen und Körpern

⁴⁶⁴ An der Sitzung der Hochschulbaukommission, vom 10. November 1911, kann Moser neben dem früher favorisierten Giebeldach entsprechende Vorschläge von Stockwerkslösungen präsentieren. Vgl. *Protokoll der Hochschulbau-Kommission, 20. Sitzung* (10.11.1911), Zürich 1911, S. 4. Vgl. auch gta Archiv / ETH Zürich, Karl Moser, Signatur 33-1911-TGB-18. Insgesamt sind bis heute neun Turmmodelle und ein auswechselbares Zwischenstück in bemaltem Gips erhalten, die in einem Gesamtmodell der Universität auf den Schaft des Turmes aufgesetzt werden können. So kann die Lösung auch in räumlich-ästhetischer Hinsicht geprüft werden. Siehe Universitätsarchiv Zürich und Kunsthistorisches Institut Zürich sowie die Modelle in der Dauerausstellung im Foyer West, Hauptgebäude Universität Zürich.

darstellt. [Abb. 167] Ganz ähnlich verfährt er ein paar Monate später in der Gemeinde Dobel im Schwarzwald. Dort setzen sich die mit Tinte in lockerer Schraffur gezeichneten Holzwände und die mit dem Stift zu homogenen schwarzen Flächen verdichteten Dächern von auf dem Papier leer gelassenen Feldern des Schnees so deutlich ab, dass wiederum das Spiel von Kuben, Flächen und Formen im Zentrum der Gestaltung steht.⁴⁶⁵ [Abb. 168] Mosers zeichnerische Reduktion auf einzelne Merkmale einfachster Formen, verlässt nie das Gegenständliche, er versucht aber entsprechend einer grösseren ganzen Formkonfiguration die dargestellten Gebäude zu abstrahieren.

An diesem Punkt trifft sich erneut die künstlerische Seite Mosers, der in der Landschaft sowohl skizziert als auch aquarelliert, mit der des Architekten. Es ist auch jener Zeitpunkt, an dem er selbst künstlerisch Erfolg hat und bei diversen Architekturprojekten noch intensiver als früher mit Künstlern und Sammlern zusammenarbeitet.⁴⁶⁶ 1912 und 1914 werden seine Aquarelle im Kunsthaus Zürich und dann in Karlsruhe und Berlin ausgestellt.⁴⁶⁷ Spätestens seit der Eröffnung des Zürcher Kunsthauses im Jahr 1910 besteht der persönliche Kontakt zu Ferdinand Hodler.⁴⁶⁸ Fürs Kunsthaus wie auch für die Universität waren an architektonisch zentralen Stellen Monumentalgemälde Hodlers vorgesehen, von denen dann das im Treppenhaus des Kunsthauses nach langer Entstehungsgeschichte auch tatsächlich realisiert worden ist.⁴⁶⁹ Zudem pflegte Moser im Zusammenhang mit Ausstellungen im genannten Haus, aber auch mit der Ausmalung der Zürcher Universität mit jungen Zürcher und internationalen Künstlern Kontakt.⁴⁷⁰ Einige der Bauherren Mosers waren Sammler, unter anderem auch der wohl bedeutendste Förderer moderner Schweizer Kunst in Zürich, Richard Kisling, für den Moser von 1910 bis 1913 die bereits thematisierte Villa mit Galerietrakt errichten konnte.⁴⁷¹ Kisling war wiederum ein wesentlicher Förderer des Modernen Bundes, einer Künstlergruppe, die sich analog zur Künstlergruppe Brücke etabliert hatte. Der Moderne Bund gab anlässlich einer ersten grossen Ausstellung ihrer Mitglieder

⁴⁶⁵ Siehe gta Archiv / ETH Zürich, Karl Moser, Signatur 33-1914-TGB-3.

⁴⁶⁶ Zu Mosers Verhältnis zur bildenden Kunst vgl. Schumann 2010, S. 129–145.

⁴⁶⁷ Vgl. Hildebrandt 2010, S. 408f.

⁴⁶⁸ Vgl. Christen 2008, S. 21.

⁴⁶⁹ Ausführlich vgl. ebd., S. 17–44. Auf Hodler wird zurückzukommen sein.

⁴⁷⁰ Vgl. Rotzler 1966, S. 689f., 694–696. Siehe auch WK 64, bes. S. 192. Moser selbst war auch am Kauf von Kunstwerken zeitgenössischer Künstler interessiert. Vgl. beispielsweise drei Briefe von Ernst Ludwig Kirchner an Karl Moser, undat., 7.2.1915, 12.1.1922, gta Archiv / ETH Zürich, Karl Moser, Signatur 33-Korrespondenz-1915/22.

⁴⁷¹ Vgl. WK 73. Vgl. auch Volkart 2008, S. 21–31.

im Kunsthaus schliesslich die erste Publikation zur abstrakten Kunst in der Schweiz heraus. In diesem Umfeld ist es daher nur naheliegend, dass aktuelle Positionen in der Malerei und vor allem im modernen Zeichnen auch im zeichnerische Œuvre und in den Skizzen des Architekten Wiederhall finden. Moser schulte durch das Abzeichnen und Aquarellieren diverser Motive wie alten Stadtteilen, Bergen und Landschaften seine räumliche Erfahrung. Daher riet er auch seinem Sohn Werner, beispielsweise ein «interessantes Motif» wie den alten «Basler Thurm in Durlach» zu zeichnen und «auch die Kirche in Ettlingen mit dem Dach im Vordergrund.»⁴⁷² Das seit seiner Jugend eingeübte Ausponderieren der Konfiguration, das malerische Komponieren, die Überschneidungen, das Schattieren – dies sind letztlich alles künstlerische Fertigkeiten, die mit jedem Zeichnen eingeübt werden und zu Sicherheit im freien Skizzieren führen.

Das erste Skizzenheft hat Karl Moser mit 16 Jahren eröffnet. Darin hat er unter anderem Baden, Brugg, Aarau und Lenzburg abgezeichnet, also die nähere Umgebung seiner Heimat.⁴⁷³ Eine zeichnerische Strategie war, im Zentrum des Blattes ein Bauwerk so zu fokussieren, dass es sich durch seine Grösse aus den anderen heraushebt und die anderen aber gleichsam bekrönend zu einer Einheit bringt. Gegen den Rand des Blattes verlaufen die Konturen ins Undeutliche. Das zeichnerisch zu Beginn der vorliegenden Untersuchung angesprochene *non finito* findet in diesen ersten Zeichnungen seinen Anfang. Eindrücklich gekonnt hat er das mit einer Zeichnung von Lenzburg vorgeführt. [Abb. 169] Gewaltig erhebt sich der im vorderen Bereich halb verdeckte Turm der Burg aus dem Häuserstapel um ihn herum heraus und bekrönt das Ensemble, indem das Walmdach wie eine geflachte Pyramidenspitze auf den unter ihm liegenden Dächer aufsitzt.

So auch eine Zeichnung vom Ende des Jahrhunderts, die einen Kirchenbau mit einem Turm zeigt, der als breitgelagerter Vierungsturm aus ihrer Mitte herausschaut. [Abb. 170] Würden Linien an der Spitze des Turmes angesetzt und auf beiden Seiten der äusseren Dachkanten hinuntergezogen, dann ergeben sich die Form eines gleichschenkligen Dreiecks. Darunter notierte Moser das Wort «Gruppe». Es gibt zu diesem Zeitpunkt um 1900 einige Perspektiven von Kirchengebäuden aus Mosers Hand, deren Bildaufbau genau innerhalb eines solchen geometrisch austarierenden Systems angelegt

⁴⁷² gta Archiv / ETH Zürich, Karl Moser, Signatur 33-1901-01-F:AUG-2 (Postkarte vom April 1914). Ebenfalls zitiert in: Gnägi 2010, S. 179. Vergleiche auch ebd. S. 185.

⁴⁷³ Siehe gta Archiv / ETH Zürich, Karl Moser, Signatur 33-1876-SKB-1.

ist.⁴⁷⁴ Allerdings kann hier nicht von geometrischer Genauigkeit gesprochen werden, sondern von ausgeglichener Gestaltung der Körper auf der Bildfläche, wie dies eine spätere Zeichnung aus Basel mit der mittelalterlichen Kirche St. Martin auf einem Hügel ebenfalls widerspiegelt. [Abb. 171] Die topografische Erhebung und die Bauten staffeln sich immer höher bis zur Turmspitze, die die Linien aufnimmt. Moser rahmte abermals sein Architekturbild. Wie auch die Lenzburg zeigt er mit dem Kirchengebäude auf dem Hügel in Basel eine ideale Konzeption, eine mit der Geschichte organisch gewachsene Architektur.

Was könnte nun Moser am Neubau des Basler Rathauses, abgesehen von der Dachform, sonst noch interessiert haben? Der damalige Umbau des Rathauses war eines der wichtigsten Bauprojekte in der Schweiz um 1900, das dementsprechend auch publizistisch ein grosses Echo fand. In der *Schweizerischen Bauzeitung* wurde der Bau als einer der «hervorragendsten neuern Bauten nicht nur der Stadt Basel, sondern der gesamten Schweiz» gelobt, der durch «die geniale Komposition, den reizvollen Aufbau und die Feinheit der Details»⁴⁷⁵ bestechen würde. Moser dürfte besonderes Interesse an der «gesteigerte[n] Höhe der Seitenbauten» und den «grossen, ruhigen Mauerflächen»⁴⁷⁶ gehabt haben, die das Gebäude «als Ganzes möglichst mächtig» gestalten, «damit es durch seine Masse und deren Silhouette den grossen langgestreckten Marktplatz beherrscht»⁴⁷⁷, wie es 1899, kurz vor dem Umbau der Hauptseite am Marktplatz in der *SBZ* gefordert wurde. In einem Gutachten von [Carl] Schäfer und F[riedrich] von Thiersch war sogar von der Sicherung des «Vorrang[s] vor den am Markt bestehenden Privatbauten [die Rede], auf den man bei der gegenwärtigen Tendenz zur Mehrung des Höhenmasses aller Häuser bedacht sein muss.»⁴⁷⁸ Eine städtebauliche Komponente klingt hier an, die das Rathaus in der Konkurrenz mit anderen Bauten einer moderner Stadt als Leitbau einreicht.⁴⁷⁹ Sie lässt sich auch auf

⁴⁷⁴ Perspektive des Projektes siehe WK 18, S. 56. Des weiteren Perspektive zum Projekt der Berner Pauluskirche siehe WK 33, S. 96. Auch bei der Mannheimer Johanniskirche siehe Skizze WK 31, S. 90. Projekte zu Rorschach und Amriswil siehe Gnägi 2010, S. 188f.

⁴⁷⁵ *SBZ* 44 (1904), H. 16, S. 181.

⁴⁷⁶ Ebd., S. 184.

⁴⁷⁷ *SBZ* 34 (1899), H. 19, S. 179.

⁴⁷⁸ Gutachten zum Preisgericht zitiert in: Ebd., S. 180.

⁴⁷⁹ Zu nennen sind beispielsweise Warenhäuser. Die amerikanische Entwicklung grosser Metropolen mit Hochhäusern wurde in Europa breit rezipiert. Vgl. Bluntschli 1901, v. a. S. 35–37, 113–115, 123–127. Vgl. Rappold 1913. Legendär ist der Höhenwettbewerb der New Yorker Zeitschriften-Verlage, die in den 1890er-Jahren in

den Zürcher Universitätsbau übertragen, der nicht einen städtischen Platz prägen sollte, sondern durch sein grosses Volumen in einer komplexen topografischen Situation den Stadtraum insgesamt.

Noch bevor 1907 der Wettbewerb für einen Neubau der Universität ausgeschrieben wurde, forderte der Winterthurer Architekt Robert Rittmeyer innerhalb der Hochschulbaukommission, «auf der höchsten Stelle des Baugeländes» gegenüber dem Polytechnikum einen Akzent zu setzen. Dort müsse «der ganze Aufbau den Höhepunkt der aufgewendeten architektonischen Mittel» bewirken. Er schlug eine «kuppelartige, von den Formen der Nachbargebäude gänzlich verschiedene, dominierende Silhouette» vor. Auch im Detail müsse dieser Komplex «die reichste Ausbildung erhalten und dadurch einen wirksamen Kontrast mit den übrigen, ganz schlicht gehaltenen Baukörpern» bieten, die nur in den «Massen» gegliedert seien, da «nur ihre Fernwirkung in Betracht» kommen würde. Sie «bilden gleichsam den Leib zum hoch erhobenen Haupt der Eingangspartie.»⁴⁸⁰ Rittmeyer sieht den neuen Universitätsbau als formbaren Körper, der in der Stadtgestalt als Bild wirken soll.⁴⁸¹ Auch spätere Anbauten könnten bei einer solch zusammengestellten Baugruppe mit wenig Aufwand integriert werden und zur «Steigerung des ganzen Architekturbildes»⁴⁸² beitragen. Referenzen seiner Vorstellung legt Rittmeyer in der Baukommission in Abbildungen bei: die Nymphenburg bei München als eine zusammenhängende Baugruppe, eine moderne chemische Fabrik in Darmstadt und der Hradschin über der Stadt Prag als Baugruppen mit einer architektonischen, ausgeprägt vertikalen, Dominante. Es ist denkbar, dass mit der modernen Fabrik die Verwaltungsbauten der Chemischen Fabrik Merck des Darmstädter Architekten Friedrich Pützer gemeint waren, die von einem markanten Turmbau und erhöhten Kopfbauten zu einer abwechslungsreich silhouettierten Baugruppe

unmittelbarer Nähe des New Yorker Rathauses, mit ihren Hochhausbauten dieses in seiner Dimension um ein Vielfaches überholten. Vgl. Leeuwen 1986, S. 102–113. Der städtebaulichen Thematik um 1900 in Europa kann mit dieser Arbeit nicht nachgegangen werden. Verwiesen sei auf den Themenschwerpunkt *Der Wettbewerb Groß-Berlin 1910 im internationalen Kontext*, in: *Informationen zur modernen Stadtgeschichte* (IMS) 1 (2010).

⁴⁸⁰ *Protokoll der Baukommission für die Hochschulbauten, 3. Sitzung* (4.12.1906), Zürich 1906, S. 12.

⁴⁸¹ Auch Gustav Gull soll eine Skizze vorgelegt haben, die einen «unsymmetrische[n] Gruppenbau» (Altman 2000, S. 92) gezeigt haben soll.

⁴⁸² Ebd., S. 13.

vereint sind.⁴⁸³ [Abb. 172] Interessanterweise haben die genannten Gebäude ganz unterschiedliche Funktionen. Schloss, Fabrik und kaiserliche Residenz mit Dom haben für das Zürcher Projekt keinen inhaltlichen Bezug, sondern sind nur für die Silhouette der Stadt von Bedeutung. Es war also keine Frage der Bautypologie, mit der das Thema des Universitätsgebäudes angegangen wurde, sondern eher eine Frage städtebaulicher Typologie, die aber vor allem formalen Kriterien folgte: eine zu einem Höhepunkt gruppierte Anlage über der Stadt Zürich. Rittmeyer betont, dass die «dem Terrain feinfühlig angepaßte Staffelung der Bauten mit einfachen Mitteln eine vornehme, dem Zweck durchaus entsprechende Außengestalt erreicht»⁴⁸⁴ werde.

Wie aufgezeigt, hat Mosers künstlerische Betätigung ihn offenbar dazu befähigt mit der räumlichen Situation an topografisch komplexer Lage oberhalb der Stadt Zürich, eine austarierte architektonische Anlage zu entwerfen, die allgemein gutgeheissen wurde. Von wo hat er diese Sicherheit in der freien Komposition? Was gab ihm den Anstoss nach einer ausponderierten Anlage und nicht nach einer stiltypologischen Form zu suchen? Rittmeyer schlägt vor, Formen aus bestehender, vollkommen anders konnotierter Architektur in eine neue Aufgabe zu übertragen. Geht Moser also ähnlich vor?

7 Tektonisch Skizzieren

Während Mosers intensiver Auseinandersetzung mit dem Universitätsprojekt zeigen verschiedene Skizzen unterschiedliche Zeichnungsstrategien. Die Breite in der Ausformulierung reicht von jenen, bei denen das Gezeichnete in einer dynamischen Darstellung des Räumlichen zum Tragen kommt, und solchen, bei denen durch Rahmung eines Ausschnitts auf eine relativ einfache Art

⁴⁸³ Eine Perspektive der Darmstädter Fabrik wurde Mitte desselben Jahres, als Rittmeyer eine Abbildung davon der Baukommission vorlegte, in der Zeitschrift *Der Städtebau* publiziert. Siehe *Der Städtebau* 3 (1906), Taf. 56. Verschiedene Turmformen des haubenähnlichen Mansarddachs in Mosers eingereichten Wettbewerbsprojekt kommen Pützers Turmabschluss sehr nahe. Siehe *SBZ* (1908), S. 145, 147, 149. Eine weitere Version siehe Züricher Kalender (1909), S. 27. Die Münchner Nymphenburg wurde später in Paul Mebes' *Um 1800* abgebildet. Siehe Mebes 1908, Bd. 2, S. 13.

⁴⁸⁴ *Protokoll der Baukommission für die Hochschulbauten*, 3. Sitzung (4.12.1906), Zürich 1906, S. 13.

Räumlichkeit evoziert wird. Im zuerst genannten Fall bediente sich Moser gar einer den Raum ein- und begrenzenden Gitterstruktur horizontaler und vertikaler Linien. Auffällig sind ferner jene drei unterschiedlich ausformulierten und gerahmten Zeichnungen in Tinte, Bleistift und Röteln, die durch den besonders ausgeprägten Strich an künstlerische Arbeiten angelehnt sind. Schattenstellen sind zudem homogen schraffiert und verleihen so dem Baukörper eine starke plastische Wirkung. Mosers Intention für diese dezidiert künstlerische Art zu zeichnen, erschliesst sich nicht unmittelbar. Wenn er sich zudem von dem bisher ausführlich dargelegten Zeichnungsstil sukzessiv ab- und dieser neuen Form zuwendet, dann ist das nicht einem akademischen Entwurfsprozess geschuldet, sondern verdankt sich einem anders gelagerten Verständnis seiner Tätigkeit. Macht es für ihn also einen Unterschied in der bildnerischen Wirkung und darin, ob ein Raum durch Raumlinien angedeutet oder ob er mit partiellen Flächen aufgebaut wird? Was geschieht mit dem Ikonischen einer Laterne, einer Säule oder eines Turmes, wenn das jeweilige Erscheinungsbild geglättet, wenn das charakteristische Detail zu Gunsten der Grossform vernachlässigt wird und wenn an Stelle von inhaltlich konnotierten Typen nur formale Gesetzmässigkeiten verfolgt werden? Und welches wären dann solche Gesetze?

7.1 «Architektur der Berge»

Rittmeyer schlug damals für einen Neubau der Universität eine «dem Terrain feinfühlig angepaßte Staffelung der Bauten»⁴⁸⁵ vor. Die Integration und Betonung vorgefundener natürlicher Gegebenheiten erinnert an eine Passage in den später publizierten Vorträgen des Städtebauers, Professor Theodor Fischer: «Alles was die Natur liefert, soll nicht verwischt, sondern ausgebildet, gesteigert werden; die Höhe soll erhöht, die Fläche noch mehr geflächt werden. Nicht im Kontrast zur Natur ruht die Stärke der Baukunst, sondern nach einem höheren Sinn in der Einpassung.»⁴⁸⁶ In lebensreformerischen Kreisen war eine solche Anschauung offenbar um 1900 ein Ideal, denn der Publizist und Lebensreformer Heinrich Pudor schrieb bereits 1902: «Charakteristisch ist es aber, dass man die griechischen Tempel stets oder

⁴⁸⁵ *Protokoll der Baukommission für die Hochschulbauten, 3. Sitzung (4.12.1906)*, Zürich 1906, S. 13.

⁴⁸⁶ Fischer 1920, S. 78.

fast immer auf natürlichen Bergen und Höhen anlegte: der künstliche Bau verschmolz auf diese Weise mit dem natürlichen Bau des Berges und fügte sich in das Gesamtbild der Landschaft zwanglos ein: ohne Schroffheit geht der natürliche Berg in den künstlichen über, und der letztere bildet nur die Bekrönung des natürlichen Berges»⁴⁸⁷. Die Äusserung steht wohl weniger im Zusammenhang mit der Errichtung von Burg Neuschwandstein in den Siebzigerjahren des 19. Jahrhunderts, sondern eher mit den damals errichteten Denkmälern zu Ehren Bismarcks, Nitzsches, der Völkerschlacht und anderen, mit denen in mehreren Wettbewerben viele archaisierende Darstellungen entstanden sind, die die Verschmelzung von landschaftlicher Topografie mit der Erhöhung derselben durch Architektur propagiert und damit eine Art Monumentalstil entwickelt worden ist.⁴⁸⁸ Im Gegensatz zu Pudors These beschrieb August Schmarsow eine andere Beobachtung: «Jede Verwechslung [des Tempels] mit den Gebilden der Natur ist ausgeschlossen, alles bekräftigt triumphierend die Absicht des bewussten Menschenwillens, der ihn hier aufgerichtet. Er will gar nicht gewachsen sein aus dem Grunde dieses Landes [...]. Nicht Naturerzeugnis sondern Kulturprodukt ist er»⁴⁸⁹.

Ferner ist die Baugattung der Burg durch ihre Funktion bedingt in besonderem Masse mit der Topografie verschmolzen. Der deutsche Architekt und Burgenforscher Bodo Ehardt hat um die Jahrhundertwende mit der nicht unumstrittenen Restaurierung und Wiederherstellung der Hohkönigsburg seinem Anliegen zur Erhaltung deutscher Burgen und der gleichnamigen Vereinigung zu hoher Publizität verschafft, was er in Vorträgen, publizistischen Beiträgen und von ihm geführten Burgenfahrten weiter förderte.⁴⁹⁰ In einem Vortrag an der Königlichen Technischen Hochschule zu Berlin diskutierte er 1910 den «Einfluss des Mittelalterlichen Wehrbaus auf den Städtebau» und brachte auch Beispiele von Burgen, «Bekrönung» von Städten wie Cassino, Assisi, Amalfi, Chinon und Toledo, wo die «gewaltige[n] Burgtürme und Mauermassen alle umliegenden Bauten weitaus überragen [und sich] über dem Häusergewirr dem Auge einen wohlthätigen Ruhepunkt bot.»⁴⁹¹ Viele Skizzen von Ehardts Studienreisen wurden publiziert und so lässt sich in ihrer chronologischen Abfolge auch die Veränderung in der Darstellungsweise und

⁴⁸⁷ Pudor 1902, S. 140f.

⁴⁸⁸ Vgl. Hamann/Hermant 1967, S. 400–402. Vgl. Kapitel 1.4 (Teil I).

⁴⁸⁹ Schmarsow 1897, S. 19.

⁴⁹⁰ Vgl. Fuchs 1999, S. 48–67.

⁴⁹¹ Ehardt 1910, S. 35.

seiner persönlichen Strichführung verfolgen. In den 1890er-Jahren sind die architektonischen Details der Burg exakt und die Landschaft stilisiert aufgenommen, so dass sich die Architektur von ihr wie vor einer Folie um so mehr abhebt. Noch 1900 betonte Ehardt mit der Schraffur vermehrt schattige Partien, hebt sie von monochrom grau oder leer gehaltenen Flächen ab und erreicht dadurch eine gesteigerte Räumlichkeit. [Abb. 173] Die Linie wird wichtig und die Burg organisch mit der landschaftlichen Topografie zu einer plastischen Einheit verschmolzen.⁴⁹²

Die Parallelen zum zeichnerischen Ausdruck in Bezug auf Mosers Skizzen von Architektur und Landschaft sind offenkundig. In früheren Zeichnungen ist die Landschaft Staffage für die stimmige und malerische Einbettung von Architektur. Das Detail wird vorerst meist gleichwertig wie die grossen architektonischen Massen aufgefasst. Die Landschaft wird abstrahiert, bleibt aber stereotyp. Es gibt frühe Architekturskizzen, beispielsweise von der Rheinfahrt an Ostern 1886, bei denen Moser in Kaub vom Schiff aus die Burg und das Städtchen aus grosser Entfernung abzeichnet. [Abb. 174] Bereits damals erzielt er mit malerischen Mitteln, nämlich durch Absetzen von schattierten Flächen von solchen mit Strichen umrissenen leeren Flächen, gestalterische Effekte, was zur Betonung und Steigerung innerhalb der Zeichnung führte.

In seinen Zeichnungen von der Île de la Cité mit der dominierenden Architektur der Notre Dame hat Moser durch schraffierte Stellen Schattenpartien evoziert und so eine gewisse Räumlichkeit erzielt. [Abb. 175] Hingegen bleiben alle diese Zeichnungen seltsam leicht und haben im Gegensatz zu den späteren eine geringe plastische Wirkung. Anders gegen 1900: Moser beginnt, die die Baustruktur erklärenden Linien zugunsten von Flächen zu vernachlässigen. Er setzt den Strich bewusst zur Füllung von raumschliessenden Flächen ein, in dem er nun häufig nicht mehr die strukturellen Teile eines Gebäudes nachzeichnet, sondern es mit flächigen Strichen aufbaut. Am Ende werden gestaltete Formen wahrgenommen, aus denen das Bild zusammengesetzt ist. Als er im Frühsommer 1897 erneut ins Rheinland fährt und Kirchtürme sowie einzelne Burgen abzeichnet, geht er wie beschrieben vor: Er baut mit unterschiedlich betonten Strichen schraffierte Flächen auf. 1901 zeichnet er mit Blick aus der Stadt Würzburg die Festung auf dem Hügel ab. [Abb. 176] Im Abendlicht präsentiert sich die Festung aus

⁴⁹² Siehe Ehardt 1935.

dem gewählten Blickwinkel gegen Westen auf der abgewandten Seite der Sonne als verschattete homogene Fläche. Mit präzise gesetzten Schraffuren schichtet er horizontale, diagonale und vertikale Lagen und schafft so verschiedene Flächen, die durch die unterschiedliche Schraffur gegeneinander abgesetzt scheinen und daher eine räumliche Wirkung erzeugen. Die Festung Marienberg wird ohne Unterbruch zur natürlichen Topografie zeichnerisch aus dem Hügel heraus modelliert. Das Ganze wird mit einem Halbkreisbogen überfangen, der die Zeichnung begrenzt. Gerade diese Zeichnung erinnert sehr stark an Ehardts Skizzen von Ruinen und Burgen im Engadin und im Tirol.⁴⁹³ Diese Art zu Zeichnen wird Moser aber bald nicht weiterverfolgen, sondern seinen persönlichen Strich weiterentwickeln, zeichnerische Möglichkeiten weiter ausloten und zu einem kräftig-dynamischen, sehr persönlichen Ausdruck finden.

Mit schnellen und festen Strichen skizziert Moser beispielsweise 1914 von Weitem die Form des Städtchens Romont in der Westschweiz. [Abb. 177] Auf einem Hügelzug stechen Türme wie ein Hornplattenkamm auf dem Rücken eines Drachens in die Höhe. Der Hügel selbst ist wild und ungenau schraffiert. Die Bebauung wird zeichnerisch mit dem Hügel derart verwoben, als wäre sie dort gewachsen. Im Skizzenheft notierte Moser darüber Gedanken, die er in Hinsicht auf den Lehrplan der Eidgenössischen Technischen Hochschule macht: «Ferner würde ich auf das räumliche plastische Sehen und Begreifen auf perspektivische & plastische Darstellung und Verdeutlichung den allergrössten Wert legen – unsere Kunst hat durch die flächenmässige Darstellung auf dem Reissbrett am meisten gelitten und muss sich davon & von den Folgen eines solchen Verfahrens wieder freimachen.»⁴⁹⁴

Moser hat für sich selbst mit den Jahren die Berge als Gegenstand gefunden, anhand derer er das «räumliche plastische Sehen und Begreifen» ganz explizit erfahren, einüben und in einer beständigen, teilweise formelhaften Anwendung zeichnerischer Gesetzmässigkeiten immer von neuem ausloten kann. Die

⁴⁹³ Die genannten Skizzen Ehardts und andere sind ab Ende August 1901 auf einer Burgenfahrt entstanden. Moser war jedoch bereits am 30. Mai in Würzburg und die entsprechende Skizze angefertigt. Vgl. Ehardt 1901. Siehe auch Ehardt 1935, Taf. 35, 39, 45.

⁴⁹⁴ «Ferner: Es ist nicht mehr das einzelne Haus und die Einzelheit sondern das Einzelne als Teil des Ganzen zu betrachten und diese Betrachtungsweise muss die Grundlage aller architektonischen Erkenntnis bilden, dann hören die Sünden gänzlich auf, die so viel Zerstörung über unsere Stadt, Dörfer, Landschaft gebracht haben.» (gta Archiv / ETH Zürich, Karl Moser, Signatur 33-1914-TGB-11).

Alpen, und in Aarau explizit der Jura, spielten für ihn seit seiner Kantonsschulzeit eine wichtige Rolle. Es wurde im ersten Teil darauf hingewiesen, dass an der Gewerbeschule die Geologie und deren Darstellbarkeit einen wichtigen Stellenwert einnahm.⁴⁹⁵ Besonders die bildliche Darstellung der geologischen Schichtung der Alpen führte zu einem Verständnis ihrer tektonischen Darstellung, die sich in schematischen Aufzeichnungen im Verlauf seines Lebens immer wieder in Mosers Skizzenheften wiederfindet. So kann von den frühen, reizvoll schematisierten und farbig kräftigen Schuldarstellungen zu den späteren Zeichnungen von Bergen, die es in seinen Skizzenheften in grosser Anzahl gibt, ein Bogen geschlagen werden. Im Gegensatz von allzu allgemeinen und formalen Analogien, denen der weiter oben genannte Heinrich Pudor mit dem Vergleich des Tempels und der Bergspitze erlegen ist, liegt es in Mosers persönlichem Lebensweg und seiner betont angewendeten Anschauung begründet, dass die Alpentektonik zu einem thematischen Schwerpunkt im Verständnis von Raum- und Formproblemen wird. Zudem haben die beiden grossen Theoretiker des 19. Jahrhunderts, John Ruskin und Viollet-le-Duc, das Zeichnen explizit als Teil ihrer kunstwissenschaftlichen Studien hervorhoben und ebenfalls die Berge zum Studienobjekt der ästhetischen und wissenschaftlichen Betrachtung gemacht.⁴⁹⁶ Viollet-le-Duc widmete in seiner *Histoire d'un dessinateur* ein ganzes Kapitel einer zwölf-tägigen Reise in die Alpen, bei der der Lehrer seinem Zeichnungsschüler ihre Entstehung und andere Naturphänomene wie die Gletscher erläutert. Im Studium eines jeden Details geht es also primär um ein Verständnis für die Komplexität des Alpensystems, «si on veut comprendre quelque chose aux formes»⁴⁹⁷. Letztlich ging es also auch Viollet-le-Duc darum, (zeichnerische) Gesetzmässigkeiten zu erkennen, die an den erodierten («ruinent») Felsen besonders gut abzulesen wären. Typischerweise kommt er über das strukturell Naturwissenschaftliche zur Form, also über das Wie des naturwissenschaftlich beschreibbaren Prozesses – im Fall der Gebirge sind das Alpenfaltung und Erosion –, gewissermassen analog zu seinem Interesse in der Architektur, nämlich der Entstehung und Weiterentwicklung von strukturellen Konstruktionsformen.

Bei John Ruskin ist es zwanzig Jahre früher gerade umgekehrt. Seine Analyse in *Modern Painters* erfolgt zuerst über das Sichtbare. Für ihn wird in

⁴⁹⁵ Vgl. Kapitel 2.1 (Teil I).

⁴⁹⁶ Vgl. Ruskin 1856. Vgl. *Viollet-le-Duc et la Montagne* 1993.

⁴⁹⁷ Viollet-le-Duc, 1878, S. 261.

der Gegenüberstellung von Berg und Architektur sowie weiteren Analogien das Gebirge überhaupt erst beschreib- und erfassbar.⁴⁹⁸ Ruskin versucht also, dem Phänomen Berg anhand von Beschreibung, Diagramm und Analogon beizukommen und übersetzt eine derart entwickelte Sichtweise in entsprechende Bilder.⁴⁹⁹ Ruskins *Modern Painters*, und im speziellen der vierte Band mit dem Titel *Of Mountain Beauty*, ist letztlich eine sehr spezifische Auseinandersetzung mit Sehen, Sprache und bildlicher Repräsentation am Gegenstand der Berge.

Ganz ähnlich löst auch Karl Moser mit der zeichnerischen Aneignung von Bergmassiven ein Übertragungsproblem von Sehen, Form und Ausdruck. Seine Zeichnungen und Aquarelle erinnern an Ferdinand Hodlers Gemälde. Moser hat Hodler bekanntlich im Zusammenhang mit dem Kunsthausprojekt näher kennengelernt und sich dann auch mit seiner Malerei auseinandergesetzt. Tatsächlich sind viele Skizzen und Aquarelle in direkter Referenz zu Hodlers Gemälde zu verstehen. Bei bestimmten Voralpenmassiven wie dem Pilatus oder dem Etzel, markanten Felspyramiden oder Bergformationen in den Schweizer Alpentälern, die er bei Bergwanderungen aufgesucht hat, wandte sich Moser jedoch eigenen Anschauungsobjekten zu. Bilderzyklen um den Glarner Höhenort Braunwald mit Tödi und Glärnisch zeigen in mehreren Dutzend Aquarellen seine ausgedehnte, ganz eigene Beschäftigung mit dem Medium der Malerei, dessen künstlerischen Charakter Siegfried Giedion als «Hang nach Vereinfachung, Zusammenfassung und Formung»⁵⁰⁰ beschrieb.⁵⁰¹

Es lohnt sich jedoch einzelne Skizzen, die als selbständige Zeichnungen anzusehen sind, näher zu betrachten. Das Stockhorn am Thunersee beispielsweise bot sowohl für Hodler als auch für Moser in vieler Hinsicht ein ideales und gleichsam zur künstlerischen Stilisierung geeignetes Anschauungsobjekt. Moser muss dazu von Gemälden Hodlers angeregt worden sein, denn dieser hat den markanten Sporn in der Bergkette über dem

⁴⁹⁸ Vgl. Ruskin 1856, S. 187f.

⁴⁹⁹ Vgl. Oechslin 2002, S. 55–62. Eine Zusammenstellung entsprechender Bergformationen Ruskins siehe ebd., S. 70f. Bezüglich Ruskins Analogie und Vergleich zwischen Wolken und Bergen vgl. Jan von Brevorn, *Blicke von Nirgendwo* Jan von Brevorn, *Blicke von Nirgendwo. Geologie in Bildern bei Ruskin, Viollet-le-Duc und Civiiale*, München 2012.

⁵⁰⁰ Giedion 1937, S. 2.

⁵⁰¹ Glärnisch, 1914, abgebildet in: Kienzle 1937, Taf. 3.

Thunersee immer wieder zum Gegenstand seiner Werke gemacht,⁵⁰² bis Moser im Sommer 1911 selbst das Naturphänomen in seinem Skizzenheft festhält.⁵⁰³ Allerdings hat er den Berg nicht so wie Hodler von der gegenüberliegenden Seite des Thunersees festgehalten, sondern in unmittelbarer Nähe im Stockental. [Abb. 178] Durch die starke Untersicht und den Blick auf das Horn von der Seite, wirkt die Flanke des Berges in der Zeichnung Mosers sehr steil. Verstärkt wird dieser Eindruck durch die Schattierung einiger vertikaler Felsstreifen rechts in der Skizze, die sich von den hellen Stellen links abheben. Neben der Bergspitze hat Moser nur die Kanten des Grates und dessen Abbrüche mit einzelnen Strichen angedeutet, wodurch der Eindruck entsteht, dass diese Stellen entweder von Schnee bedeckt oder von der Sonne entsprechend angeleuchtet sind. Im Vergleich mit einer heutigen Fotografie lässt sich aufzeigen, was Moser in der Zeichnung wie repräsentiert hat. [Abb. 180] Tatsächlich liegen im Frühsommer und zum Aufnahmezeitpunkt genau jene Partien der steilen Flanke im Schatten, die Moser dunkel schraffiert hat. Die von Moser leer gelassenen Stellen, sind zwar von der Sonne angeschiener, erscheinen jedoch auf der farbigen Fotografie deutlich dunkler als in Mosers Zeichnung. Ebenfalls lässt sich in der Fotografie die unterschiedliche Farbe der Felsen erkennen. In einer zweiten Zeichnung versuchte Moser, diese unterschiedlichen Stellen hervorzuheben, indem er sie voneinander schied. [Abb. 179] Das, was in der genannten Zeichnung wie ein von der Seite gezeichneter Fingernagel erscheint, eine eingerahmte, vertikale Fläche, ist in der Fotografie als hellere, etwas hervorkragende Felspartie zu erkennen. Die zweite Zeichnung Mosers blieb Fragment. Es ist anzunehmen, dass er genau an dieser Stelle mit der zeichnerischen Darstellung des Stockhorns scheiterte, denn im Vergleich mit der anderen Zeichnung wird klar, dass die intendierte Höhenentwicklung – so ist wohl der betont vertikale Sporn zu verstehen – mit einer Betonung jener vorkragenden Felspartie nicht erreicht wurde. Der vertikale Zug des markanten Berges wäre geschwächt worden. Die mit Mosers erster Stockhornzeichnung in Verbindung gebrachte Konnotation ist also abhängig von einer dezidierten Betonung eines spezifischen Momentes innerhalb der Zeichnung.

Damit ist jene Schwierigkeit oder eben auch Möglichkeit der künstlerischen Darstellung aufgezeigt, die Ruskin bereits in der Mitte des 19.

⁵⁰² Thunersee mit Stockhornkette, um 1911, abgebildet in: Bättschmann/Müller 2008, S. 356f.

⁵⁰³ gta Archiv / ETH Zürich, Karl Moser, Signatur 33-1911-TGB-17.

Jahrhunderts als solche erkannt hat. «We never see anything clearly», meinte er in Auseinandersetzung mit dem bildnerischen Schaffen William Turners und formulierte es zu einem Grundproblem der Wahrnehmung, denn «the fact is, that everything we look at, be it large or small, near or distant, has an equal quantity of mystery in it. [...] What we call seeing a thing clearly, is only seeing enough of it to make out what it is [Hervorheb. im Orig.].»⁵⁰⁴

Die Frage nach einer spezifischen Art von Wirklichkeit stellt sich in der Kunst der Moderne in besonderem Masse. Künstlerisches Sehen entspricht der Erforschung von Möglichkeiten in der bildnerischen Darstellung und widerspiegelt eine eigene Wahrheit, die die subjektiv wahrgenommene Sicht auf die Realität zeigt. Es geht also nicht mehr darum, die Welt mimetisch zu repräsentieren, sondern ihr eine Wirklichkeit zu geben, die über das Darstellbare hinausweist. Paul Cézanne hat die Montagne Sainte-Victoire in der Provence seit den 1880er-Jahren immer wieder gemalt und seiner Gemütsart innerhalb Aspekten der dinglichen Wirklichkeit mittels Farbe und Form zu jeweils einem je eigenen Ausdruck verliehen.⁵⁰⁵

Die mit der Moderne neu gewonnene «Freiheit über den Gegenstand»⁵⁰⁶ machte sich Moser zunutze, indem er Berge, zumindest ab 1910, zum bevorzugten Sujet seiner ganz persönlichen Wahrnehmungsschulung machte. Vielschichtige Probleme konnten im Gegensatz zur an der baulichen Realität allzu verhafteten Architektur durch eine künstlerische Darstellung zum Ausdruck gebracht werden. Als leidenschaftlicher Klavierspieler, der auch «improvisiert»⁵⁰⁷, sah er in der Architektur um 1908 wenig Möglichkeiten zur gedanklichen Entwicklung: «ich fange an in der Musik meine Gedanken besser auszudrücken wie in der Architektur»⁵⁰⁸.

Sein in der Musik ausgemachtes Talent zu künstlerischem Ausdruck wird ab 1910 besonders in den Skizzenheften im architektonisch-zeichnerischen Sinne manifest. Beim Skizzieren der eindrücklichen Felswände und Bergmassive im Berner Oberland, beispielsweise beim «Vorberg zu den Schreckhörnern» oder bei einem «Terrassenberg b[ei] Grindelwald», muss ihm das künstlerisch-architektonische Potential solcher Gebirgsformationen

⁵⁰⁴ Ruskin 1856, S. 58.

⁵⁰⁵ Vgl. Oexle 2007, S. 59–63. Oexle bezieht sich auf Gottfried Boehms *Paul Cézanne – Montagne Sainte-Victoire. Eine Kunst-Monographie* von 1988.

⁵⁰⁶ Giedion 1937, S. 2.

⁵⁰⁷ Jehle Schulte-Strathaus 1973, S. 132.

⁵⁰⁸ gta Archiv / ETH Zürich, Karl Moser, Signatur 33-1908-TGB-1.

bewusst geworden sein: [Abb. 181/182] Den als Imperativ formulierten Titel der Zeichnung, «Die Architektur der Berge»⁵⁰⁹, macht er sich in den nächsten Jahren zum Motto seines Gestaltungswillens. Der dargestellte und mit diesem Titel bezeichnete Fels scheint sich in Stufen horizontaler Felsbänder über vertikale Wände hinunter auf der Erde abzustützen. Ausgewogen werden hier helle und dunkle Partien abwechselnd gegeneinandergesetzt oder zu einander ergänzend aufgebaut. Nicht so sehr der gezeichnete Fels wirkt hier ungeschliffen, sondern vielmehr der mit weichem Bleistift ausgeführte Strich Mosers, der jetzt frei einer mimetischen Wiedergabe als dunkler Strich, als Schraffur mit hellen, umrandeten, oder leer gelassenen Stellen kontrastiert. Diesen Zeichnungen fehlt alles malerisch Differenzierte. Atmosphäre ist zugunsten von Flächigkeit und strukturellem Aufbau vernachlässigt. Jedoch gelingt mit dieser eigentlich groben Stiftführung eine erstaunlich differenzierte Darstellung und eine ebenso plastische Wirkung wie bei einer mimetischen Wiedergabe. Ein Vergleich solcher Bergdarstellungen mit einer im Skizzenheft eingeklebten Fotopostkarte des Aletschgletschers mit Olmenhorn im Hintergrund und einem Eisblock im Vordergrund zeigt deutlich Mosers Interesse an derartigen Bergformationen: Die körperlich-plastische Form des Berges und des Eisblocks heben sich durch eine klare Silhouette vom übrigen Teil des Bildes ab. [Abb. 183] Gerade durch die dezidierte Betonung von Wand und Schatten, durch das Herausstreichen und die Konturierung einzelner Formen im Kontrast mit anderen, entstehen auch in den Skizzen räumliche Bilder, innerhalb derer die geschiedenen Flächen und Flecken teilweise sogar als eigenständige plastische Formgebilde wahrgenommen werden.⁵¹⁰ Entweder betonen sie das Räumliche des ganzen Gebirges noch zusätzlich, oder sie lösen sich aus dem Ganzen, sind also für sich derart von anderen separiert, dass sie innerhalb der Bildkonfiguration ein Eigenleben beginnen und aus der Gesamtheit des Dargestellten herausfallen. [Abb. 184/185]

Die räumliche Wirkung ist in vielen Skizzen Mosers besonders gut gelungen. Gerade mit einer präzise gesetzten Kontur, einer Zickzack-Linie in hoher Kadenz, einer dicht schraffierten Stelle, einem mit viel Druck gezogenen breiten Strich, einer kaum sichtbaren kurzen Linie, einer gekrümmt parallel gezogenen Linie, einem Strich, der ins Leere läuft, einer spitzen Ecke, usw. – gerade durch die vielfältige Anwendung des selben Zeichnungsinstrumentes

⁵⁰⁹ gta Archiv / ETH Zürich, Karl Moser, Signatur 33-1913-TGB-15.

⁵¹⁰ So auch in Landschaftszeichnungen in Kohle von 1911, siehe gta Archiv / ETH Zürich, Karl Moser, Signatur 33-H-137/139.

hat Moser im Kontrast der so vielfältig entstandenen Formen, eine äusserst dynamische und räumlich oft verblüffend gelungene Skizze erreicht. In der Art ihrer Herstellung, nicht ihrem Stil, erinnern sie an die frühen autonomen Freihandskizzen Rieths. Moser erreichte mit dieser Art von freien Skizzen einen eigenen Stil der Strichführung, mit dem er das Wesentliche des abgezeichneten Objekts, in diesem Fall die plastische Erscheinung des Berges, auf dem Blatt Papier bannt.

Eine Serie von etwa 120 Bleistiftzeichnungen auf einzelnen Skizzenblättern, die alle vom selben Skizzenblock aus der Zeit von Oktober 1915 bis 1917 stammen,⁵¹¹ und viele andere Skizzen in Heften der Zehnerjahre zeigen Mosers obsessiv und affektiert anmutende Wiedergabe solcher Berg- und Gletscherformationen. Es ist der Aufbau eines Raumbildes innerhalb des Blattes, dessen Wirkung von anderen Kriterien ausgeht als in früheren Jahren. Denn in den Achtziger- und Neunzigerjahren des 19. Jahrhunderts folgen seine Landschaftsskizzen einem malerischen Prinzip des klassischen Bildaufbaus mit Vorder-, Mittel- und Hintergrund und einem sich dazwischen aufspannenden Raum. [Abb. 186] Dreissig Jahre später figurieren wesentlich stärker die Gebirge selbst, die für sich zum Raumkörper werden. [Abb. 187–190]

Moser nimmt den Berg, entgegen seinem realen tektonischen Aufbau, als eine aus Formen zusammengesetzte Konfiguration war. Wenn man allerdings die frühen Blätter aus Mühlbergs Geologieunterricht als Referenz der Darstellung geologischer Aspekte heranzieht, stellt man gewisse Ähnlichkeiten fest. Schichtung ist ein gestaltendes Prinzip, das beiden Darstellungsarten zu Grunde liegt. In den geologischen Abbildungen sind es Gesteinsschichten, die als farbige Bänder die Berggestalt (im Untergrund) formen. In Mosers späteren Bergskizzen ist es der als Schraffur oder der als Solitär gesetzte Bleistiftstrich, der den Berg innerhalb des Bildes aufschichtet. In den Skizzen der Zehnerjahre ist der einzelne Strich letztlich die kleinste Einheit eines bildgebenden Verfahrens – ähnlich der Auflösung der gemischten Farben im Impressionismus, mit dem die Tendenz des Auges zur Zusammenfassung struktureller Kleinstformen genutzt wird, um mit den dynamisch nebeneinander gesetzten Strichen eine plastische Wirkung zu erzielen.

⁵¹¹ Siehe gta Archiv / ETH Zürich, Karl Moser, Signatur 33-H-147/276. Darunter sind auch einzelne Architekturskizzen zu finden.

Im 19. Jahrhundert wurde in der physiologischen Optik aufgrund von Studien Wilhelm Wundt's und Hermann Helmholtz' festgestellt, dass «Vorstellung und Perzeption in den verschiedensten Verhältnissen sich zur Anschauung verbinden können»⁵¹². Äussere Wahrnehmung sei also nicht frei von inneren, vorgestellten Bildern, die diese Wahrnehmung beeinflussen oder vervollständigen würden. Wie zuvor schon einmal genannt, hat John Ruskin diese Erkenntnis zu einem Wahrnehmungsproblem insbesondere für die Kunst erklärt: «What we call seeing a thing clearly, is only seeing enough of it to make out what it is.»⁵¹³ Und der Mathematiker Guido Hauck, der die Zentralperspektive zur Darstellung der Wirklichkeit ganz allgemein und im Besonderen für die Kunst in Frage stellte, formulierte 1882: «Dass eine vorgefasste Meinung auf das Resultat des Sehens überhaupt einen Einfluss üben kann, rührt eben daher, dass der Sehprocess nicht, wie die alte Theorie annahm, eine rein mechanische, sondern vielmehr eine geistige Thätigkeit vorstellt, bei welcher das Verstandesurtheil eine wichtige Rolle spielt.»⁵¹⁴

Mosers Bergskizzen aus den Zehnerjahren sind nun eine ebensolche künstlerische Anverwandlung der Umwelt. Er verfolgt darin keine naturwissenschaftlich-mimetische Wiedergabe des Berges, sondern eine geistig-ästhetische. Zur Übertragung von seiner plastisch-körperlichen Gestalt auf das Zeichenblatt konstatiert er 1915: «Der Mensch kann seinen Sinn für Raeumlichkeit für körperliches Empfinden durch Beobachtung und Studium der Gebirgswelt entwickeln und steigern, der Architekt insbesondere»⁵¹⁵. Moser übt also mittels der Berge tektonisches Skizzieren. Mag die Anwendung des Begriffs Tektonik für eine Zeichnung im ersten Moment erstaunen, da er mit der Darstellung von Schwere, Masse und gebauter Architektur verbunden ist,⁵¹⁶ so wird er aber unter Berücksichtigung von Mosers Ausführungen im zweiten Moment verständlich:

«Das Hochgebirge, die Berge. – Die Felsen. – bilden hundertfache Anregung für Formengefühl, Formenerfassen und schliesslich in schöpferischer Weise auch für Formengestalten. Die meisten Berge weisen in ihrer Form stets Gesetzmässigkeit, Wohlabgewogenheit und oft auch Schönheit auf. – Es gibt einfache und complicirtere Gestaltungen. Die Umgegend von Zürich z. B. lässt

⁵¹² Helmholtz 1867, S. 435. Vgl. auch Wilhelm Wundt, *Beiträge zur Theorie der Sinneswahrnehmung*, Leipzig/Heidelberg 1862.

⁵¹³ Ruskin 1856, S. 58.

⁵¹⁴ Hauck 1882, S. 24.

⁵¹⁵ gta Archiv, ETH Zürich / Karl Moser, Signatur 33-1915-TGB-22.

⁵¹⁶ Vgl. Meyer 2004, S. 8.

Beispiele von grosser Einfachheit sehen: Uetliberg und Zürichberg sind lange Seitenmoränen ohne besonders hervortretende reiche oder manigfaltige Formenentwicklung. [...] Am Albis und erst am Etzel bereichert sich das plastische Bild durch gesteigerte Terrassierung. Der Etzel ist in dieser Hinsicht ein wunderschöner Berg, sowohl aus der Ferne als von der Höhe aus gesehen.– Die Schönheit besteht eben in der reichen Terrassierung in dem reichen Aufbau dieser Berge der mit dem Fuss im See sich nach und nach auftürmt. [...] Im Hochgebirge steigern sich die Möglichkeiten des Gebirgsbaues zu überraschendem Reichtum. Die Dimensionen werden riesenhaft, die Formen gewaltig und werden dabei bestimmter, heftiger, leidenschaftlicher, ausdrucksvoller.– Der Fels tritt nackt zu Tage und wird direkt zur Architektur, denn er gehorcht denselben Gesetzen, denen unser dagegen allerdings armseliges Bauen unterstellt ist. Im Voralpengebirge treffen wir noch Tannenbestandene Abhänge später spielen nur noch grüne & graue Flächen eine Rolle m. a. W. die Einfachheit der Erscheinung und die Klarheit nehmen auch mir der grössern Höhe zu.»⁵¹⁷

Während seiner Aufenthalte in der Natur abstrahiert Karl Moser innerhalb der Beobachtungen die Landschaft des Gebirges. Mit zunehmender Höhe wird die Tektonik der Alpen manifest, der Fels wird «direkt zur Architektur», bis gar nur «noch grüne & graue Flächen eine Rolle» spielen. Wie Architekturskizzen werden seinen Äusserungen zum Berg entsprechend tektonisch aufgebaut, Raum und Plastizität treten in der zeichnerischen Aneignung zu Tage. Wie Hodler, der seine Bildkompositionen in strengem Aufbau einer bildinhärenten Ordnung gebildet hat, baut Moser seine Skizzen in einem beständigen ausponderierenden Skizzieren zu einem einheitlichen Ganzen.⁵¹⁸ Dabei werden «Gesetze» offenbar, nach denen sich auch das Bauen richten soll. Ganz ähnlich formulierte das der holländische Architekt Hendrik Petrus Berlage in einem Vortrag zu *Grundlagen & Entwicklung der Architektur*, den er 1908 am Zürcher Kunstgewerbemuseum hielt: «Man studiere die Natur im allgemeinen, [...] ihren Gesetzen nach, und im besonderen [...] die alten Monumente, nicht um sie zu imitieren, oder von ihnen detaillierte Motive abzunehmen, [...] sondern um jene Elemente in ihnen

⁵¹⁷ gta Archiv / ETH Zürich, Karl Moser, Signatur 33-1915-TGB-22.

⁵¹⁸ Zu Hodlers Tektonik und dem Aufbau seiner Bilder vgl. Nicolai 2009, S. 264–267. Nicolai zitiert Artur Wese, der 1918 gesagt haben soll, Hodler würde seine Bilder bauen. Vgl. ebd., S. 265.

aufzusuchen, die ihnen Stil gegeben haben.“⁵¹⁹ Auch Moser hat Dachlandschaften und Altstadtformationen zeichnerisch ganz ähnlich wie Berge festgehalten, um in geologische Gewissheiten sowie in zur Natur gewordenen historischen Architekturen das Übergeordnete festzumachen. Moser sucht «jene Elemente» zeichnerisch umzusetzen, die das Wesen der Berge ausmachen.

Dass sich aus derartigen Formfindungsprozessen, seien sie abgeleitet aus historischer Architektur oder aus Naturphänomenen, nicht allumfassende Stilgesetze herleiten lassen, sondern dass es immer nur um das «Formgefühl [...] derjenigen [geht, Anm. Verf.], welche die Ableitung vollziehen»⁵²⁰, erkannte bereits Adolf Göller 1887. Göller schlägt analog zu Proportionsstudien in August Thierschs *Handbuch der Architektur* aus dem Jahr 1883 vor, viel stärker ganz allgemeine formale Prinzipien nach geometrisch-mathematischen Regeln zu verfolgen.⁵²¹ Hodler wird sich dann auf den von ihm formulierten so genannten «Parallelismus» als bildendes Prinzip berufen, mit dem er die Symmetrie als der Natur wie der Kunst inhärente Grundlage zu einem Formgesetz der Gestaltung erhebt.⁵²²

Hat Moser anhand seiner Bergdarstellungen das tektonische Aufbauen einer Form zu einer einheitlichen Gestalt eingeübt, dann überträgt er dies ab den 1910er-Jahren auf seine Architekturprojekte. Er baut mit dem Stift und formt dabei die Gestalt. Er komponiert nicht mehr einzelne Stilformen zu einem Ganzen, sondern setzt Striche aneinander, die eine freie Form ergeben. Es ist die Erkenntnis, dass mit jedem Strich Etwas dazugesetzt wird, das ein Teil des Ganzen ist. Die Bleistiftskizze des Universitätsturmes von 1911 zeigt es deutlich: [Abb. 165] Dicht nebeneinander gesetzte, vertikale Striche bauen

⁵¹⁹ Berlage hatte kurz vor Mosers Studienbeginn ebenfalls am Polytechnikum studiert. Der genannte Vortrag ist noch im selben Jahr publiziert worden. Berlage 1908, S. 13.

⁵²⁰ Göller 1887, S. 120.

⁵²¹ Göller schlägt ein «neuentdecktes Gesetz der Formästhetik» der Reihung vor. Vgl. gleichnamigen Aufsatz, in: Göller 1887, S. S. 147–178. Vgl. generell zum Thema Sinneswahrnehmung in Bezug auf Architektur Kirsten Wagner, *Raumkonstruktionen in der Sinnesphysiologie und der Architekturästhetik des 19. und frühen 20. Jahrhunderts*, in: Vittorio Magnago Lampugnani und Rainer Schützeichel (Hg.), *Die Stadt als Raumentwurf. Theorien und Projekte im Städtebau seit dem Ende des 19. Jahrhunderts*, Berlin 2017, S. 87–107.

⁵²² Zum Parallelismus vgl. Weese 1910, S. 43–50. Zur Symmetrie bei Hodler vgl. Bättschmann 1986, bes. S. 359–361. Zur historiographischen Einordnung von Parallelismus und Symmetrie vgl. Bättschmann 2008, S. 32f. Moser setzt sich neben dem tätigen Malen auch intellektuell mit Hodlers Malerei auseinander. Vgl. *Die Malerei Hodlers*, MS: gta Archiv / ETH Zürich, Karl Moser, Signatur 33-T-227.

den Baukörper auf. Kuppel, Dächer, Pilaster und der über die ganze Wand des Turmsockels hinauf gezogene Blenderker sind als solche zu erkennen und zu benennen. Unter Architektur versteht Moser auch nach 1900 nach wie vor ein Konglomerat aus stilistisch mehr oder weniger klar definierten und meist historisch begründeten Einzelteilen. Aber sie werden in der Zeichnung nicht mehr durchkomponiert, sondern erst dann hinzugesetzt, wenn die Form bereits gefunden ist. Es ist keine Stilkomposition mehr, sondern ein Aufbauen von Form zu einer Gestalt.

Demnach ist es nicht so, dass Moser mit dem Turm der Universität Bergformationen nachbaut. Es geht also nicht um eine Übertragung einer Tektonik der Alpen auf eine Tektonik des Baukörpers.⁵²³ Auch spielt der Berg keine inhaltliche Rolle bei der Entwicklung eines Architekturprojektes. Tatsächlich gibt es innerhalb der Architekturgeschichte nach 1900 einige utopische Projekte, bei denen Berge im Zusammenhang mit Architektur wichtig sind. Die Architekturutopien eines Wenzel Hablik von 1903, in denen sich aus dem Berg organisch gewachsen gleichsam Architektur herausbildet oder die kristallinen Architekturvisionen der Gläsernen Kette mit Bruno Tauts Alpiner Architektur um 1920 sind jedoch entfernt vom Verständnis Mosers und seiner adäquaten zeichnerischen Repräsentation von Architektur.⁵²⁴ Weder die expressionistischen Visualisierungen eines Hans Scharouns, noch die organischen Gebilde von Hermann Finsterlin sind geeignet, jene Jahre der Formfindung Mosers zwischen 1910 bis 1920 zu charakterisieren.⁵²⁵ Allerdings sind Zeichnungen aus den frühen Zwanzigerjahren von Hans Poelzig mit Mosers Turmskizze durchaus vergleichbar. Wie bei Moser ist mit ihnen der Aufbau einer Form aus dem Strich heraus entstanden. Zu nennen ist beispielsweise eine Studie von 1923, bei der mit nebeneinander gesetzten vertikalen Strichen das Gebäude aufgebaut wird oder eine Darstellung in einem Skizzenbuch, bei der die geschwungenen Striche eng übereinander gesetzt Architekturen entstehen lassen.⁵²⁶ Erstaunlich nahe kommen sich

⁵²³ Es gibt nur vereinzelte Stellen in den Notizen Mosers, mit denen er über eine allgemeine Formfindung und Entwicklung eines Formgefühls hinaus, Analogien zwischen Architektur und Gebirge herstellt: «Ein weiteres Moment, das beim Bau der Gebirge oder vielmehr bei den plastischen Erscheinungen mitspricht, sind die Schuttkegel die den Fuss der einzelnen Individuen verbreitern und durch die schrägen Linien fast als Strebe Pfeiler wirken.» (gta Archiv / ETH Zürich, Karl Moser, Signatur 33-1915-TGB-22).

⁵²⁴ Zu Hablik und Taut siehe Pehnt 1998, S. 108–114, 135–140.

⁵²⁵ Zu Scharoun und Finsterlin siehe Pehnt 1998, S. 146–158.

⁵²⁶ Zu Poelzig siehe Pehnt 1998, S. 88 und Pehnt/Schirren 2007, S. 39.

einzelne Gebirgszeichnung Mosers mit Skizzen von Grottenarchitektur Poelzigs von 1920, bei denen die räumlichen Verhältnisse nur durch ganz wenige gezeichnete Elemente zu erahnen sind.⁵²⁷

Letztlich sind auch noch Erich Mendelsohns Skizzen zu nennen, mit denen der Prozess des autonomen Strichs konsequent weitergeführt wird.⁵²⁸ Mosers Raumstudien für die Zürcher Niederdorfplanung am Beginn der 1930er Jahre sind vergleichbare Beispiele einer abstrahierten, vollkommen auf die raumkörperliche Wahrnehmung reduzierten Skizzen grossmassstäblicher Körperformen, die über den einzelnen Bau hinaus den Stadtraum formt. [Abb. 191] Diesen späten Zeitraum in Mosers Arbeit auf den Entwurf hin zu untersuchen, bleibt aber ein Desiderat.

7.2 Von Ikonographie zu Form

Mit den letzten fünf, direkt aufeinander folgenden Skizzen zum Turm des Neubaus der Universität nimmt Moser 1912 den Turmabschluss in Fokus. In der ersten Skizze wird ausschliesslich der Turmabschluss mit einer geschwungenen Linie angedeutet. Eine derart vereinfachte Haube wurde von Moser vorher nur in einer einzigen Bleistiftzeichnung vom Herbst 1911 in Erwägung gezogen. Im Wettbewerbsprojekt von 1908 und auch in der überarbeiteten Version von 1910 visualisierte er, neben Varianten mit Giebeln, unterschiedliche Formen abgestufter Welscher Hauben.⁵²⁹ Moser hatte 1912 eine ganz bestimmte Form eines Turmabschlusses vor Augen, denn in den nächsten drei Skizzen zeichnet er die Turmspitze mit Turmfigur auf Turmknauf und rezipiert damit, zumindest was die Turmfigur angeht, barocke und neobarocke Lösungen, wie der deutsche Dom am Gendarmenmarkt in Berlin aus dem 18. Jahrhundert oder das gerade fertig gestellte neue Berliner Stadthaus von Ludwig Hoffmann.⁵³⁰ Zudem ist Mosers Turmvariante typologisch mit den genannten Bauwerken vergleichbar, da bei allen drei die

⁵²⁷ Siehe gta Archiv / ETH Zürich, Karl Moser, Signatur 33-H-272/273 und vergleiche mit Hans Poelzigs Grottenarchitektur Pehnt/Schirren 2007, S. 31.

⁵²⁸ Vgl. Pehnt 1998, S. 172–185, bes. S. 175–177.

⁵²⁹ Siehe SBZ 12 (1908), S. 145–147. Siehe auch Züricher Kalender (1909), S. 27. Des Weiteren siehe ein einzelnes Blatt in den Akten des Präsidenten der Baukommission Prof. Dr. Alfred Lang (1908), Staatsarchiv Zürich U 710.1.

⁵³⁰ Eine Abbildung des Berliner Stadthaus wurde 1911 in der *Deutschen Bauzeitung* publiziert, was die Wahrscheinlichkeit erhöht, dass Moser tatsächlich Hoffmanns Bau zum Vorbild genommen hat. Siehe DBZ 45 (1911). Taf.

Aufgabe gelöst werden musste, aus einem kompakten Gebäudeblock heraus einen Turmabschluss zu bilden. Im Gegensatz zu den Berliner Bauten, die einen Turm auf kreisrundem Grundriss formulierten, blieb Moser jedoch bei dem beinahe quadratischen Grundriss des Gebäudeblocks, der sich aber durch Abstufungen gegen oben verkleinert.

Als «Panthéon.» betitelt Moser die eine Zeichnung und steigert die ikonographische Deutung der Entwurfsidee mit der übernächsten Skizze: «Viktorie auf die Universität.»⁵³¹ [Abb. 192/194] Diese Zeichnung zeigt die Firstfigur als geflügelte weibliche Statue auf einer Kugel und einen Kranz in den Händen haltend. Der Hintergrund ist voll bewegter Wolken, der Ausschnitt als solcher ist mit einem dicken Strich zu einem Bild gerahmt. Moser sieht also die römische Siegesgöttin als Krönung der Universität vor – ein Vorschlag, den er im realisierten Bau nicht übernimmt. Stattdessen stellt er die griechische Nike als Pendant zur römischen Victoria in Form einer römischen Kopie aus der archäologischen Abgussammlung der Universität sehr prominent im Lichthof auf.

Den Wettbewerb der Universität gewann Moser 1908 nicht zuletzt deswegen, weil er im Gegensatz zu seinen Mitbewerbern «die archäologische Sammlung in sehr geeigneter und wohl auch vom Kostenstandpunkte aus unanfechtbarer Weise in großen Souterrainlokalitäten unterbringt»⁵³². Er bleibt damit in der Tradition Zürichs, denn in Sempers Polytechnikum war die Sammlung ebenfalls an einer zentralen Stelle untergebracht, nämlich im Durchgangsbau zwischen den beiden Lichthöfen.⁵³³ Zudem übernahm er eine gängige Aufstellung der Abgüsse wie sie auch im Lichthof des Palais des Etudes an der Ecole des beaux-arts inszeniert war.⁵³⁴ Dass Moser dem gesamten Bau zur Krönung eine Victoria aufsetzen wollte, weist auf sein Vorhaben, ein Gesamtkunstwerk zu realisieren, ähnlich dem an der Christuskirche gezeigten strukturellen und inhaltlich einheitlichen Idee einer gesamthaften künstlerischen Durchwirkung des Bauwerks. Die Victoria an

⁵³¹ gta Archiv / ETH Zürich, Karl Moser, Signatur 33-1912-TGB-15.

⁵³² *Protokoll über die Verhandlungen des Preisgerichtes zur Prüfung der Konkurrenzprojekte für Universitätsbauten in Zürich* (13./19.2.1908), Zürich 1908, S. 12.

⁵³³ Hauser 2003, S. 304.

⁵³⁴ von Moos 1985, S. 252.

höchster Stelle der Universität hätte ein Pantheon für die *Universitas* der europäischen Bildung bedeutet.⁵³⁵

Die zeichnerische Entwicklung führt jedoch weiter und endet schliesslich im Entwurf einer nichtfigürlichen Laterne, mit der die verschiedenen geschwungenen, über Kanten und Gesimse laufenden, hinaufstrebenden Linien des gesamten Bauwerks aufgenommen und zu einem Abschluss geführt werden. [Abb. 192–195] Wie findet Moser nun zu dieser Form? In einer Skizze präsentiert er die Victoria wie auf einem Sockel: Über einem unprofilierten Quader – nur die Kanten sind mit Strichen angedeutet – wölbt sich eine dunkel schraffierte gewölbte Fläche, auf der an höchster Stelle ebendiese Figur platziert ist. [Abb. 193] Die vorhergehende Skizze besteht aus zwei Teilen. [Abb. 192] Zuerst zeichnet Moser nochmals einen Block mit gewölbtem Dach und Figur, profiliert nun aber die Seiten mit fein kannelierten Pilastern und führt sie schliesslich alternierend zu Ochsenaugen unter die Traufe. In einem zweiten Schritt überzeichnet er diese Pilaster mit parallel zur Wand laufenden geraden Strichen und fügt so einen Fusswalm ans Gebäude, wodurch zwischen dem breiteren unteren Schaft und dem eingezogenen Turmgeschoss vermittelt wird. Die zuvor skizzierte vertikale Gliederung des im Grundriss kleineren Dachgeschosses scheint nach wie vor unter dem Fusswalm durch. So entsteht der Eindruck des Hinaufschiebens oder Durchstossens des oberen Dachkörpers aus dem unteren Sockelschaft heraus. [Abb. 192] Ein Thema, das Moser an anderen Bauten ganz explizit durchgespielt hat, so bei der Eckbebauung der Toggenburger Bank in St. Gallen vier Jahre zuvor oder ebenfalls 1908 an einer Turmvariante des Basler Bahnhofs.⁵³⁶ In dieser Lesart ist der Fusswalm keine Stufe als Überleitung aufeinander gestapelter Gebäudekörper, sondern der Rand des Daches, dessen Kuppe noch weiter in die Höhe geschoben wird.⁵³⁷

In einer letzten Skizze wird diese obere Stufung kaschiert, indem mit kräftiger Schraffur der untere Gebäudeblock mit dem oberen, eingerückten Dachgeschoss zu einer einzigen Dachform vereint wird. [Abb. 195] Anstelle der Firstfigur wird nun eine Art Laterne den Abschluss bilden, die Linie des

⁵³⁵ Moser setzt sich im selben Zeitraum mit der künstlerischen Grundlage der griechischen Kultur auseinander und stellt sie den zeitgenössischen Strömungen entgegen. Vgl. gta Archiv / ETH Zürich, Karl Moser, Signatur 33-1910-TGB-18.

⁵³⁶ St. Gallen siehe WK 60. Basel siehe WK 61 und unveröffentlichter Plan, gta Archiv / ETH Zürich, Karl Moser, Signatur 33-1908-9-10.

⁵³⁷ Im realisierten Bau wurde die Figur dann durch eine Laterne ersetzt. Die in der Skizze durch feine vertikale Striche angedeuteten Kanneluren der Pilaster wurden weggelassen und bleiben am realisierten Bau als schmucklose Platten wie unbearbeitete Metopen.

geschweiften Walms aufnehmen und zur Spitze führen, die hier tatsächlich als (Nadel-)Spitze formuliert ist. Moser bedient sich dem Verfahren des Verschleifens, das er mit einer Zeichnung zu Ferstels Risalit der Wiener Universität bereits dreissig Jahre zuvor das erste Mal angewendet hatte:⁵³⁸ Verschiedene Gebäudeteile werden mit dem Stift so übermalt, dass daraus eine Form generiert wird. Diese eine Form setzt sich schwarz vom übrigen, vollkommen reduzierten Teil des Turmkopfes ab. Mit dem hier von Moser kräftig angewendeten Stift, mit dem die vorhergehende Struktur übermalt wurde, komponiert der Architekt nicht. Es ist kein additives Zusammenstellen von einzelnen Architekturteilen. Es ist der Versuch Mosers, dem Turmdach der Universität zeichnerisch eine ihr adäquate Form zu verleihen.⁵³⁹ Mittels Zeichenstift formuliert er ganz gezielt den architektonischen Ausdruck des Gebäudes. Das ganze Dach wird so zum Äquivalent der Victoria, denn, wenn das Dach zuerst bloss Träger der künstlerischen Figur war, wird es jetzt ohne den figürlichen Schmuck und nur durch die entsprechende Gestaltung gleichsam zur künstlerischen Form selbst erhoben.

Zur Verdeutlichung noch der Verweis auf ein anderes Beispiel: Bei der Zürcher Kirche St. Anton wird die Negierung jeden ikonographischen Restes anhand eines Ausführungsplanes beispielhaft vorgeführt. [Abb. 196] Bis zu jenem Zeitpunkt im Juni 1906 waren auf jeder Turmecke eine Evangelistenfigur vorgesehen. Moser änderte dies mit einem künstlerischen Eingriff.⁵⁴⁰ Er zeichnete neben den Turmabschluss eine Variante mit schwarzem Ölstift in Eckansicht, bei der die Evangelisten angedeutet bleiben und schreibt neben den zusätzlich gerahmten Ausschnitt: «Die Evangelisten schauen nach einer Seite». Diese Spielerei überträgt er nicht in den Ausführungsplan, sondern bearbeitet ihn, ganz im Gegenteil, solange mit farbigen Ölkreiden, bis die Evangelistenfiguren gleichsam «weggemalt» und nur Pylonenstümpfe übrig sind. Das Glockengeschoss wird formal akzentuiert und mit schwarzer, grauer und blauer Kreide die Gliederungselemente als Ornamente stärker hervorgehoben. Die wie an vielen anderen Stellen auch, zum Beispiel der

⁵³⁸ Vgl. Kapitel 5.

⁵³⁹ Vier Modelle der Laterne wurden photographisch dokumentiert. Sie zeigen unterschiedliche Formulierungen. Kleine Säulen und Gebälk stützen jeweils eine kleine Kuppel. Moser wählt diejenige Lösung, in die das Thema der Vertikalen am besten eingearbeitet werden kann. So führen schliesslich volutenartige Pfeiler in einer Wellenlinie unter die Kuppel und halten diese gleichzeitig in die Höhe. Siehe gta Archiv / ETH Zürich, Karl Moser, Signatur 33-1908-TGB-1.

⁵⁴⁰ Siehe projektierte und ausgeführte Lösung in: WK 34, Abb. S. 99–101.

Victoria auf dem Turmdach der Universität, hat Moser diesen Ausschnitt gerahmt. Der Ausschnitt wird zum Bild, zur Ikonographie der Form oder umgekehrt: die Form selbst wird zur Ikonographie.

Im selben Zeitraum hat der bereits genannte deutsche Philosoph Theodor Lipps ästhetische Phänomene analysiert, die in der optischen Wahrnehmung des Menschen immer mit Bedeutung symbolisch aufgeladen würden.⁵⁴¹ Lipps war einer der bekanntesten Vertreter der psychologischen Ästhetik und hat den Begriff der «Einfühlung» geprägt. Er konstatiert, dass «ästhetische Wertung [...] aber niemals anderswo als in einem Bewußtsein vorkommen»⁵⁴² könne und untersuchte daher die Apperzeption, also die innerliche Aneignung des Gegenstandes durch das Subjekt.⁵⁴³ Lipps fragte nach dem Wirkungsverhältnis zwischen Masse und Gestalt, also dem Wirkungsverhältnis von Raum, Form und struktureller Beziehungen zwischen den Formen und wie dies vom Menschen wahrgenommen würde. Mosers Gefässstudien im Skizzenheft von 1912 können die Theorie von Lipps versinnbildlichen. Auf der einen Zeichnung streben röhrenförmige schlanke Gefässe nach oben, wobei der breite Fuss auf kreisrundem Grundriss sich zuerst verjüngt, am Hals eine Schwellung erhält und sich dann oben konisch etwa auf gleiche kreisrunde Grösse ausdehnt wie im Fuss. Daneben zeichnet er ähnliche, aber viel breitere bauchige Gefässe. Bei beiden Gruppen sind Schatten so von den hellen, beleuchteten Partien geschieden, dass sie die Plastizität der Gefässe betonen. In einer dritten Zeichnung ist eine Tasse mit beidseitigen Henkeln dargestellt, die ihren Schatten an die Wand dahinter wirft. Dazu heisst es bei Lipps: «Das Ding an sich ist uns unbekannt, sein Begriff ist, wie ich sagte, der leere Begriff von etwas Wirklichem überhaupt. Indem aber das Ding die Sphäre des sich erlebenden Ich eintritt, wird diese Leere ausgefüllt. Das Ding bekommt Inhalt. Ich gebe ihm von meiner Fülle oder von meinem Leben. Ich spiele hier, wie man sieht, an auf die Tatsache der Einfühlung. Durch diese werden die Dinge für uns zu Trägern von Kräften, Strebungen und Tätigkeiten, sie wirken und empfangen Wirkungen, kurz, sie werden aktiv und passiv. Das ist die Vermenschlichung, die wir allen Dingen gegenüber üben.»⁵⁴⁴ Lipps erweitert die anthropomorphe Auffassung von

⁵⁴¹ Zur Einordnung Lipps' in den Kontext der Architekturtheorie vgl. Moravansky 2003, S. 123–126.

⁵⁴² Lipps 1907 S. 349.

⁵⁴³ Ebd., S. 355.

⁵⁴⁴ Lipps 1908, S. 17.

Architektur, wie sie Vitruv für die Säulenordnungen – männlich, weiblich, jungfräulich – bestimmte, indem er nicht nur systematisch all jene möglichen geometrischen Formen untersucht, die sich mit menschlichen Massstäben beschreiben und auf natürliche Gesetzmässigkeiten zurückführen lassen. Vielmehr schlägt er eine ganzheitliche «Psychologie der Formen»⁵⁴⁵ vor. Damit erweitert er die *Prolegomena zu einer Psychologie der Architektur* von Heinrich Wölfflin um eine systematische wahrnehmungsphysiologische Untersuchung.

Lipps formuliert damit eine Alternative zur ikonographischen Zuordnung, die nicht zwingend in der Form des Gegenstandes ausgedrückt ist. Daraus schliessend und absolut gesprochen, würde also eine Figur einer Victoria auf der Universität in diesem Sinne keinen «ästhetischen Eindruck» hinterlassen, sondern würde, wie üblich, ikonographisch erschlossen. Nicht ästhetisches Erleben würde im Vordergrund stehen, sondern kunsthistorisches Wissen angewendet werden. So auch die Turmbekrönung der Zürcher Antoniuskirche: Stehen die Evangelisten für eine eindeutige inhaltliche Zuordnung, erinnern die gegenstandslosen Pylonen an Abstrakta wie etwa Standfestigkeit, Glaube oder Kraft, während die Haubenform auf der Universität Zusammenfassung, Einheit oder Krönung (der Stadt) bedeuten könnte.⁵⁴⁶

⁵⁴⁵ Lipps 1897, S. 423.

⁵⁴⁶ Besonders dem Dach wurde in den 1910er-Jahren, in der Diskussion um einen adäquaten Ausdruck neuer Bebauung innerhalb der Stadt, grosse Aufmerksamkeit geschenkt. «Die Schönheit der Stadt hängt von ferne ges[ehen] mehr von den Dächern als von irgend einem andern Teile des Gebaeudes ab» (gta Archiv / ETH Zürich, Karl Moser, Signatur 33-1912-TGB-5), konstatiert Moser. Auch für die Reformbewegung Heimatschutz sah in der künstlerischen Einheit eines Gebäudes das Dach das «massgebende Motiv». Neben dem «beherrschenden» Walm galt der Giebel als ideale Formulierung des Daches, der gleich einem «Auge des Hauses» (*Heimatschutz* 5 (1908), S. 34. Vgl. *Heimatschutz* 2 (1911), S. 9) wirken sollte. Ebenfalls hätten die «Dachbildungen» des 18. Jahrhunderts mit einer «gleichmässigen Behandlung [...] eine wundervolle Einheitlichkeit» ergeben, so Moser 1912. «Proportionen der Giebel, der Neigungswinkel der Dächer und die Gleichförmigkeit ihrer Eindeckung» (gta Archiv / ETH Zürich, Karl Moser, Signatur 33-1912-TGB-5) seien ausschlaggebend für eine gute Wirkung.

FREIGESETZTE FORM – FAZIT

Mit der vorliegenden Arbeit wurde Karl Mosers zeichnerische Entwicklung im Entwurfsprozess untersucht. Um die ideengeschichtlichen Bezugspunkte und die kontextuelle Einbettung seiner Arbeiten zu verstehen, wurde zuerst die schulische Ausbildung und die ersten Projekte betrachtet, um dann folgend an mehreren Projektplanungen den Entwurfsprozess zu analysieren. Dabei zeigte sich, dass sich die Darstellbarkeit von Architektur in Bezug auf die Wahrnehmung und die Wirkung als Problem manifestierte, dem sich Moser während seiner gesamten beruflichen Vita widmete. Es gibt hierzu etliche Äusserungen in seinen schriftlichen Aufzeichnungen. Mosers aufnotierten Gedanken dazu, seine Skizzen und Entwürfe sind das Hauptmaterial, das in dieser Arbeit analysiert wird.

Selbstverständlich entwickelt sich ein junger zeichnender Architekt in seiner Handhabung des Stiftes und in der Sicherheit des Striches und entdeckt weitere Möglichkeiten im praktischen Ausdruck, die ihm nicht von Anbeginn bekannt sind. Die Arbeiten Mosers fallen allerdings auch in eine besondere Zeitspanne, in der die autonome Freihandskizze sich vom Hilfsinstrument zu einem eigenständigen Mittel des Entwurfs und der Darstellung entwickelt hat. Die Korrelation von sich verändernder Entwurfsskizze und sich veränderndem architektonischen Ausdruck um 1900 und dem Abrücken vom klar definierten, klassischen Stilrepertoire ist augenfällig. Kann es sein, dass die Art, wie die Dinge wahrgenommen werden und ihren zeichnerischen Niederschlag finden, den Entwurf des Architekten beeinflussen und damit die Architekturproduktion insgesamt? Besteht eine Relevanz, Aufnahmezeichnungen, Entwurfsskizzen und gebautes Ergebnis in Zusammenhang zu setzen? Kann über eine zeichnerische Entwicklung auch eine architektonische stattfinden?

Die vorliegende Arbeit geht solchen Fragen nach und stellt darum die Entwicklung von Mosers zeichnerischer Haltung und Umsetzung, und zwar sowohl der Aufnahmezeichnung als auch der Entwurfsskizze, in den Vordergrund. Gerade an den polytechnischen Hochschulen lief die Herangehensweise an neue Bauprojekte immer über das Studium der historischen (klassischen) Stilformen. Es ging darum, das richtige Mass und Verhältnis der Fassade und des Details in Bezug zum Ganzen zu

finden. Die zeichnerische Wiedergabe von historischen Architekturelementen musste gekonnt sein, um neue Architektur überhaupt entwerfen zu können. Die gegenseitige Bezüglichkeit von Wiedergeben und von Entwerfen war eminent. Die Veränderung der Freihandskizze und ihrer Befreiung zu einer autonomen Kunstform aufgrund der enorm rasanten Entwicklungen vor 1900 in der Kunst, führte auch im Architekturentwurf bei manchen Architekten zu einer veränderten Haltung im entwerferischen Skizzieren.

So forderte also Karl Moser unabhängig von jedem historischen Beispiel die «plastische Darstellung und Verdeutlichung»⁵⁴⁷ von jeder Bild gewordenen Vorstellung von Architektur und befreit damit für sich die projektierte Form von den Zwängen tradierter Darstellungsschemata. Noch vor 1900 beginnt er Architektur auf dem Papier frei zu entwickeln, scheinbar ohne gestalterisch von akademischen Prämissen auszugehen. Das heisst, sein Strich folgt direkt einer Entwurfsidee und nicht einem einstudierten Kanon einer Entwurfsabwicklung. Was Otto Rieth mit seinen Architekturstudien realisierte, nämlich «auf dem Papier zu bauen»⁵⁴⁸, das gilt in besonderem Masse ab einem bestimmten Moment auch für Mosers Entwurf ganz realer Projekte.

Anstatt über den Grundriss oder den Aufriss die architektonischen Elemente an entsprechender Stelle zu verorten und somit ein kompositorisches Verfahren anzuwenden, entwickelt er auf dem Papier mit weichem Bleistift oder breiter Feder sowie Kohle direkt die den Raum abschliessenden oder bildenden Flächen, Aussparungen und Formen. Anschaulich wird dies an Skizzen um 1910, die, so könnte man zuerst meinen, besonders unsorgfältig oder sogar fahrig gezeichnet worden sind. [Abb. 197 – 199] Fahrig deswegen, weil der Strich ungenau, teilweise über die angedeutete Gebäudelinie hinaus und nur selten gerade geführt ist. Auffällig ist die Betonung von vielen homogenen dunklen Stellen, die wie Löcher oder Flecken Fenster oder Vertiefungen im Relief der Fassade andeuten und Schattenpartien evozieren. Vertikale Linien, die die Fassade gliedern, kreuzen sich mit horizontalen und binden den Baukörper strukturell zusammen. Zwischentöne wie etwa

⁵⁴⁷ gta Archiv / ETH Zürich, Karl Moser, Signatur 33-1914-TGB-11.

⁵⁴⁸ Rieth 1891, Vorwort.

Abstufungen in Grauwerten fehlen vollkommen. Rhythmisch sich nacheinander aufreihende grosse Kringel werden in schneller Manier aufs Blatt gebracht, um so reduziert und doch ausdrucksstark einen Hintergrund anzudeuten. Der Strich scheint wie von selbst geführt und assoziativ gesetzt. Auch bei einer anderen Skizzenreihe in Tusche ist durch schwarze geschlossene Flächen nur noch sehr schemenhaft die Architektur angedeutet. Breite Striche verdichten sich zu unterschiedlich dominanten Schatten und tauchen die gesamte Darstellung in eine irrealen Atmosphäre. Helle Flächen stossen direkt auf dunkle, es entstehen scharf gezeichnete Kanten und solitär wirkende Kuben. Der Gegensatz von Hell und Dunkel hebt die Plastizität der perspektivischen Zeichnung hervor und generiert eine Suggestionskraft gleichermaßen.

Die Art der hier vorgeführten, scheinbar so spontan und schnell hingeworfenen Skizzen lassen sich mit Vasaris Ausführungen zu Skizzen, Zeichnungen, Kartons und perspektivischen Anordnungen und ihrer Bestimmung und Verwendung durch die Maler kongenial in Beziehung setzen: Vasari schrieb 1568, dass Skizzen «in Form eines Flecks gestaltet und von uns nur angedeutet in einem einzigen skizzenhaften Gesamtentwurf»⁵⁴⁹ manifest werden. Nur – was wird in diesen Flecken der Skizzen Mosers genau angedeutet? Ist ein solcher Fleck so etwas wie ein Tintenkleck, der bei einem Rorschach-Formdeutungsversuch auf assoziativer Ebene dem Unbewussten eine Erkenntnis entlockt, im Fall der Architektur also fast automatisch eine neue Form generiert, ähnlich wie die *écriture automatique* der Surrealisten? Sind die Striche Mosers freie assoziative Formkombinationen? Bei genauer Analyse genannter Skizzen sind trotz seines freien Strichs auch da die Vorbilder benennbar. Mosers Skizze gewordene Diskussion über die Form des Universitätseingangs beispielsweise lässt unmittelbar an Friedrich Weinbrenners klassizistische Fassadenlösungen denken. Diejenigen Skizzen für ein Nationaldenkmal erklären sich mit der Kenntnis von Hermann Billings Fantasieentwürfen. Nicht zuletzt sind es bei der Skizzenreihe der Kirche Fluntern [Abb. 198/199] zahlreiche Skizzen aktueller und historischer Kirchengebäude, über die er für die herausfordernde Situation am Zürichberg eine Lösung zu entwickeln versucht.

⁵⁴⁹ Vasari 2006 (1568), S. 104.

Moser setzt also die Striche viel präziser, als es der erste Anschein hat und versteht es, die Referenzbauten derart verdichtet in einer einzigen Zeichnung zusammenzuführen, die eine entsprechend einheitliche Raumwirklichkeit vermittelt. Wie ist ein solches Vorgehen zu verstehen? Inwiefern unterscheidet es sich vom Entwurfsverfahren im 19. Jahrhundert, als Einzelformen kopiert und dann wie in einem Setzspiel in einer Komposition neu zusammengefügt wurden?

Wie im ersten Teil der vorliegenden Arbeit ausgeführt, war seine Ausbildungszeit vom idealisierten, malerisch komponierten Bild der Architektur geprägt. Die Komposition von korrekt überlieferten Teilstücken war das übergeordnete Moment, daher lag im Kopieren des schönen Sujets die Stärke des guten Entwerfens.⁵⁵⁰ Die Zeichnungen von Mosers Romaufenthalt zeigen beispielhaft, über welches Talent er darin verfügte. Es ist noch einmal seine Beteiligung und sein Bestreben im studentischen Verein *Architektura* vor Augen zu führen, in dem die Studenten abzeichneten, autographierten und vervielfältigten. Dies geschah am Ende des 19. Jahrhunderts, als ein gesteigertes Bedürfnis des Bürgertums nach der Verfügbarkeit der Dinge auch visuell befriedigt sein wollte.⁵⁵¹ Allerdings gaben die von Moser selbst genannten Persönlichkeiten Jakob Hunziker und Friedrich Christoph Mühlberg an der Kantonsschule und Johann Rudolf Rahn an der Universität dieser Euphorie nach dem Bild einen wesentlichen neuen Impuls, nämlich den der vertieften Anschauung vor dem Objekt.

In einer beständigen darstellerischen Auseinandersetzung mit dem historischen Artefakt und seinem persönlichen Engagement auf dem Feld der Kunst, waren es schliesslich die Berge als anschaulichste aller räumlichen und körperhaften Objekte, anhand derer Moser das zeichnerische Fassen des allgemein Architektonischen einüben konnte. Sein Werdegang nimmt also an diesem Punkt eine entscheidende Wendung. In der Schulung der Fähigkeit, Raum zeichnerisch mittels tektonischen Aufbaus zu gestalten, darin lag für ihn der Schlüssel zur

⁵⁵⁰ Nochmals der Autor des Teilbandes *Entwerfen* im *Handbuch der Architektur* von 1883, Heinrich Wagner: «Wo könnte aber der Jünger der Kunst die Kunstform schöner und vollkommener entwickelt finden, als in den Blütheperioden der Architektur; wo die Anlage und Stuctur der Monumente besser studiren, als in den Baustilen vergangener großer Zeiten?» Wagner 1883, S. 9.

⁵⁵¹ Zum Widerspruch von gesteigerter Aufmerksamkeit und nicht zu erreichender Objektivität im letzten Drittel des 19. Jahrhunderts vgl. Crary 2002, bes. S. 21–69.

Weiterentwicklung in der Architektur. Er befreite die Form aus ihrer mimetischen Darstellung auf dem Blatt zu Gunsten einer plastischen Form, die in Beziehung zu einem selbst steht. «Es kommt gar nicht darauf an, welche Schule ein Künstler angehört, aber darauf dass er Natureindrücke und Erlebnisse wieder[zu]geben weiss.»⁵⁵²

Die «Natureindrücke und Erlebnisse» durch Anschauung begreifen zu wollen – darum zeichnete Moser alle für ihn interessanten Phänomene, die er sah. Oder, wie er es formulierte, sieht er sie erst richtig, wenn er sie gezeichnet hat: «Wenn wir dann aufnehmen, aufmessen und aufzeichnen so ist das nichts anderes als Sehen, genaues Sehen. Wir geben uns damit Rechenschaft vor dem Objekt. Wir bauen das Objekt wieder auf! Es ist dies anscheinend eine rein receptive Arbeit, welche aber doch den Samen zu schöpferischer Tätigkeit in sich birgt.»⁵⁵³ Dieser aktive Prozess des Aufnehmens und des Zeichnens vor der Natur, aus Bildbänden, von Postkarten, in Kunstausstellungen, auf Reisen und der Wiedergabe dessen in den Skizzenbüchern als flüchtiges Festhalten oder in der künstlerischen Vollendung eines Aquarells oder einer Kohlezeichnung – dies war für Moser wie ein ritueller Akt des selbstreflexiven Sehens.

In der Geste des Zeichnens, im teilweise sehr ausgeprägten affektierten Zeichnungsstil, findet sich also bei Moser auch das Charakteristische einer Aneignung eines grundsätzlich Architektonischen. In der prozesshaften Handlung des Zeichnens wird das Gezeichnete anverwandelt und in Beziehung zu einem übergeordneten Verständnis für zum Beispiel architektonische Fragestellungen gesetzt. Mit seiner reflexiven und vielschichtig ineinander übergehenden Aneignung von Gesehenem und Erlebtem, wird das Prinzip der zeichnerischen Nachahmung in einer ganz spezifischen Art auf eine neue Stufe gestellt. Mosers Vorgang der bewussten Aneignung mittels Zeichnung nimmt vorweg, was der Zeitgenosse Mosers aus Karlsruhe, der Philosoph Leopold Ziegler, dann später über die «Ahmung» verfasste.⁵⁵⁴ Ziegler

⁵⁵² gta Archiv / ETH Zürich, Karl Moser, Signatur 33-1911-TGB-10.

⁵⁵³ gta Archiv / ETH Zürich, Karl Moser, Signatur 33-1917-STH-1, S. 33.

⁵⁵⁴ Leopold Ziegler verfasste mit *Florentinische Introduction. Zu einer Philosophie der Architektur und der bildenden Künste* (Leipzig 1912) eine philosophische Annäherung an die florentinische Kunst. Moser studierte dieses kleine Buch Ende 1913 auf seiner Reise über Piacenza und Parma nach Florenz und Rom.

stellt die negative Konnotation des Begriffs der Nachahmung in Frage, indem er menschliche Erfahrung ganz allgemein und den Ritus im Speziellen als «ahmendes» Spiel einer Weiterfahrung darstellt.⁵⁵⁵ Was Ziegler am Beispiel des Tanzes ausführt, ist bei der zeichnerischen Handführung analog zu verstehen: Der aktive (körperliche) Prozess des «Nach-Ahmens», des Aufbaus einer Form auf dem Papier. Moser lehnte die akademische Tradition «geschulter Anlehnungen [an] Copien alter Culturwerke»⁵⁵⁶ durchwegs ab und sprach sich am Polytechnikum sogar gegen einen rein Wissen vermittelnden Geschichtsunterricht aus. Dagegen war er vom schöpferischen Potential des apperzeptiv erfassenden Architekturstudiums, vor allem auch in der «Nach-Ahmung» – im Ziegler'schen Sinne – historischer Bauten mit der skizzierenden Hand des Architekten, überzeugt. Was er an der Form des Berges mittels Handhabung des Stiftes auszudrücken übte, das überträgt er analog auf körperlich-kräftige Raumarchitektur. In der zweiten Hälfte der 1910er-Jahre sah er in den Klassizismen *Um 1800*⁵⁵⁷, die mit Weinbrenners Bauten in Karlsruhe Moser anschaulich zur Seite standen, die architektonischen Gedanken von Einheitlichkeit und räumlicher Präsenz, für ihn das Wesen der Architektur schlechthin, in architektonische Form gebracht. [Abb. 200] Es ist daher aus der Sicht Mosers zu jener Zeit wohl vorerst kein Widerspruch in der evolutionären Entwicklung der Moderne, wenn sich die architektonisch-raumkörperliche Form im Stoff der Klassik freisetzt.

⁵⁵⁵ Leopold Ziegler, *Von der Ahmung*, in: ders., *Spätlese eigener Hand*, München 1953, S. 93–106.

⁵⁵⁶ gta Archiv / ETH Zürich, Karl Moser, Signatur 33-1907-TGB-6.

⁵⁵⁷ So der Titel des von Paul Mebes 1908 herausgegebenen Bildbandes.

LITERATUR

Bernd Altmann, «*Mein Motto fürs Leben bleibt Renaissance*». *Der Architekt Alfred Friedrich Bluntschli (1842–1930)*, 3 Bde., Bd. 1, E-Diss. Universität Trier 2004.

Oskar Bätschmann, Wolfgang Kemp, „... einen wahrhaft bildenden Zeichenunterricht überall einzuführen.“ *Zeichnen und Zeichenunterricht der Laien 1500–1870. Ein Handbuch. Rezension*, in: *Kunstchronik* 34, 1981 (11), S. 441–445.

Oskar Bätschmann und Paul Müller, *Ferdinand Hodler. Catalogue raisonné der Gemälde, Bd.: 1: Die Landschaften, Teilbd. 2*, (Œuvrekataloge Schweizer Künstler 23, hrsg. v. Schweizerisches Institut für Kunstwissenschaft) Zürich 2008.

Oskar Bätschmann, *Realismus im Ornament. Ferdinand Hodlers Prinzip der Einheit*, in: Katharina Schmidt (Hg.), *Ferdinand Hodler. Eine symbolistische Vision*, (Buch zur Ausstellung) Bern 2008, S. 19–33.

Oskar Bätschmann, *Die Symmetrien von Ferdinand Hodler*, in: *Symmetrie in Kunst, Natur und Wissenschaft, Bd. 1: Texte*, (Buch zur Ausstellung) Darmstadt 1986, S. 355–372.

Mackay Hugh Baillie Scott, *An Ideal Suburban House*, in: *The Studio* 3 (1894), S. 127–132.

Mackay Hugh Baillie Scott, *An Artist's House*, in: *The Studio* 9 (1895), S. 28–37.

Mackay Hugh Baillie Scott, *The Decoration of the Suburban House*, in: *The Studio* (1895), S. 15–21.

Mackay Hugh Baillie Scott, *Häuser und Gärten*, (orig. Englisch 1906) Berlin 1912.

A. L. Baldry, *Hubert von Herkomer R. A., A Study and a Biography*, London 1901.

Henry Baudin, *Villen und Landhäuser in der Schweiz*, Genf/Leipzig 1909.

Baukultur in Zürich. Hirslanden Riesbach, hrsg. v. Hochbaudepartement der Stadt Zürich und Amt für Städtebau, (Schutzwürdige Bauten und gute Architektur der letzten Jahre, Bd. II) Zürich 2003.

Baukultur in Zürich. Unterstrass, Wipkingen, Höngg, hrsg. v. Hochbaudepartement der Stadt Zürich und Amt für Städtebau, (Schutzwürdige Bauten und gute Architektur der letzten Jahre, Bd. VII) Zürich 2009.

F. Becker, *Das Zeichnen an unsern Mittelschulen und am eidg. Polytechnikum*, in: *SBZ* 37 (1901), S. 196–198.

Gustav Behnke, Eduard Schmitt, Karl Hinträger, Heinrich Wagner, Heinrich Lang (Hg.), *Handbuch der Architektur. 4. Teil: Entwerfen, Anlage und Einrichtung der Gebäude, 6. Hbd.: Niedere und höhere Schulen*, (2. Aufl.) Stuttgart 1903.

Ralf Beil und Regina Stephan (Hg.), *Joseph Maria Olbrich 1867–1908. Architekt und Gestalter der frühen Moderne*, (Buch zur Ausstellung) Ostfildern 2010.

Hendrik-Petrus Berlage, *Grundlagen und Entwicklung der Architektur*, Berlin 1908.

Monica Bilfinger, *Das Bundeshaus in Bern*, hrsg. v. Gesellschaft für Schweizerische Kunstgeschichte, (Reihe Schweizerische Kunstführer GSK, Nr. 859-860) Bern 2009.

- Hermann Billing, *Architekt zwischen Historismus, Jugendstil und Neuem Bauen*, (Ausstellungskatalog) Karlsruhe 1997.
- Günther Binding, *Architektonische Formenlehre*, Darmstadt 1996 (1987).
- Linus Birchler, *Sieben Architektur-Dozenten der ETH zeichnen*, in: *DU. Schweizerische Monatsschrift*, Jg. 8, H. 5, Mai 1948, S. 8–29, Abb. (Moser) S. 19–23.
- Paul Bissegger, *Heinrich von Geymüller und das Baudenkmal als Dokument und Kunstwerk. Mit einer Sammlung von Quellentexten über Denkmalpflege im Kanton Waadt*, in: Germann/Ploder 2009, S. 68–119.
- Peter Bloch, *Stil-Zitate und die Logik der Funktion*, in: Hager/Knopp 1977, S. 159–162.
- Gerd Blum, *Fenestra prospectiva. Das Fenster als symbolische Form bei Leon Battista Alberti und im Herzogpalast von Urbino*, in: Joachim Poeschke und Candida Syndikus (Hg.), *Leon Battista Alberti. Humanist. Architekt. Kunsttheoretiker*, Münster 2008, S. 77–122.
- Alfred Friedrich Bluntschli, *Reiseeindrücke aus den Vereinigten Staaten von Nordamerika*, in: *SBZ* 38 (1901), v. a. S. 35–37, 113–115, 123–127.
- Yvonne Boerlin-Brodbeck, *Die Skizzenbücher Jacob Burckhardts*, (Beiträge zu Jacob Burckhardt, Bd. 2) Basel/München 1994.
- Gerda Breuer (Hg.), *Haus eines Kunstfreundes. Mackay Hugh Baillie Scott, Charles Rennie Mackintosh, Leopold Bauer*, Stuttgart 2002.
- Bazon Brock, *Der Hang zum Gesamtkunstwerk*, in: *Der Hang zum Gesamtkunstwerk. Europäische Utopien seit 1800, Idee und Leitung des Buches Harald Szeemann*, (Buch zur Ausstellung) Aarau und Frankfurt am Main 1983, S. 22–39.
- Wilhelm Brodtbeck, *Leben – Bauen – Menschen*, Abschrift Manuskript nach 1953, Typoskript Archiv Steinmann.
- Josef Bühlmann, *Die Gestaltung der äußeren und der inneren Architektur*, in: Durm/Ende/Schmitt/Wagner 1883, S. 78–119.
- Magdalena Bushart, *„Form“ und „Gestalt“. Zur Psychologisierung der Kunstgeschichte um 1900*, in: Oexle 2007, S. 147–179.
- Adrian von Buttlar, *Entwurfswege in der Architektur*, in: Mattenklott/Weltzien 2003, S. 127–148.
- François de Capitani, *Nation, Geschichte und Museum im 19. Jahrhundert*, in: Hermann Fillitz (Hg.), *Der Traum vom Glück. Die Kunst des Historismus in Europa*, (Buch zur Ausstellung im Künstlerhaus Wien) Wien 1996, S. 33–37.
- Constanza Caraffa (Hg.), *Fotografie als Instrument und Medium der Kunstgeschichte*, Berlin/München 2009.
- Gabriela Christen, *Ferdinand Hodler – Unendlichkeit und Tod. Monumentale Frauenfiguren in den Zürcher Wandbildern*, Berlin 2008.
- Christuskirche Karlsruhe, 14. Oktober 1900* (Festschrift zur Einweihung), Karlsruhe 1900.
- Chronik der Kirchengemeinde Neumünster, Zürich 1889.

Sylvia Claus, „Nochmals ansehen.“ *Die Rezeption Alfred Messels in Süddeutschland. Ein Beispiel*, in: Elke Blauert, Robert Habel, und Hans-Dieter Nägelke (Hg.), *Alfred Messel 1853–1909. Visionär der Großstadt*, (Buch zur Ausstellung) Berlin 2009, S. 98–105.

Sylvia Claus, „Ohne Wurzel keinen Stamm ...“. *Zur Aktualität Karl Mosers um 1900*, in: Hildebrand/Oechslin 2010, S. 112–127.

Michele Cometa, «Der pelasgische Kanon. Deutsch-römische Architekturtheorie zwischen Klassik und Romantik», in: Paolo Chiarini/Walter Hinderer (Hg.), *Rom – Europa. Treffpunkt der Kulturen: 1780–1820*, Würzburg 2006, S. 235–256.

Jonathan Crary, *Aufmerksamkeit. Wahrnehmung und moderne Kultur*, aus d. Amerikanischen v. Heinz Jatho, Frankfurt am Main 2002.

Direktion der öffentlichen Bauten des Kantons Zürich (Hg.), *Zürcher Denkmalpflege 7. Bericht 1970 – 1974*, Teil 2, Zürich 1978 (zh.ch/content/dam/zhweb/bilder-dokumente/themen/sport-kultur/kultur/archaeologie/denkmalpflege/vergriffene-publikationen/07_2_Bericht_Denkbank.pdf)

Jean Nicolas Louis Durand, *Abriß der Vorlesungen über Baukunst gehalten an der königlichen polytechnischen Schule zu Paris*, Bd. 1, Karlsruhe und Freiburg 1831.

Josef Durm, Hermann Ende, Eduart Schmitt und Heinrich Wagner (Hg.), *Handbuch der Architektur, 4. Teil: Entwerfen, Anlage und Einrichtung der Gebäude, 1. Hbd.: Die architektonische Composition*, Darmstadt 1883.

Josef Durm, Hermann Ende, Eduart Schmitt und Heinrich Wagner (Hg.), *Handbuch der Architektur. 2. Teil: Die Baustile. Historische und technische Entwicklung, 2. Bd.: Die Baukunst der Etrusker. Die Baukunst der Römer*, Darmstadt 1885.

Josef Durm, Hermann Ende, Eduart Schmitt und Heinrich Wagner (Hg.), *Handbuch der Architektur. 4. Teil: Entwerfen, Anlage und Einrichtung der Gebäude, 6. Hbd.: Gebäude für Erziehung, Wissenschaft und Kunst. Gebäude für Sammlungen und Ausstellungen*, Darmstadt 1893.

Leonard K. Eaton, *American Architecture Comes of Age. European Reaction to H. H. Richardson and Louis Sullivan*, Cambridge, Mass. und London 1972.

Bodo Ehardt, *Eine Burgenfahrt. Tagebuchblätter von einer im Herbst 1901 im Allerhöchsten Auftrage Sr. Majestät des Deutschen Kaisers unternommenen Studienreise von Bodo Ehardt*, (25.10.1901) Berlin 1901.

Bodo Ehardt, *Der Einfluss des mittelalterlichen Wehrbaues auf den Städtebau*, in: Joseph Brix und Felix Genzmer (Hg.), *Städtebauliche Vorträge aus dem Seminar für Städtebau an der königlichen Technischen Hochschule zu Berlin*, Berlin 1910, S. 35.

Bodo Ehardt, *Handzeichnungen*, hrsg. von der Vereinigung zur Erhaltung deutscher Burgen E. V., (Festschrift) Berlin 1935.

Umberto Eco, *Zeichen. Einführung in einen Begriff und seine Geschichte*, Frankfurt am Main 1977.

Etymologisches Wörterbuch der deutschen Sprache. Kluge, 23. erw. Aufl., bearb. von Elmar Seebold, Berlin 1995.

Hans Gerhard Evers, *Zur Anordnung der Stile*, in: Hager/Knopp 1977, S. 20–28.

Bernd Evers, *Ornament und Architektur – Das Schöne am Nützlichen*, Katalog zur Ausstellung, Berlin 2007.

Festschrift zur Eröffnung des neuen Kantonsschulgebäudes in Aarau, Aarau 1896, S. 31.

Theodor Fischer, *Sechs Vorträge über Stadtbaukunst*, München/Berlin 1920.

Moritz Flury-Rova, *Backsteinvillen und Arbeiterhäuser. Der Winterthurer Architekt Ernst Jung. 1841–1912*, (Neujahrsblatt der Stadtbibliothek Winterthur, Bd. 339) Winterthur 2005.

Erik Forssman, *Karl Friedrich Schinkel. Bauwerke und Baugedanken*, München/Zürich 1981.

Kenneth Frampton, *Die Architektur der Moderne. Eine kritische Baugeschichte*, Stuttgart 1991 (1984).

Paul Frankl, *Die Entwicklungsphasen der neueren Baukunst*, Leipzig/Berlin 1914.

Karl Emil Otto Fritsch, *Der Kirchenbau des Protestantismus. Von der Reformation bis zur Gegenwart*, Berlin 1893.

Marie Frölich und Hans-Günther Sperlich, *Georg Moller. Baumeister der Romantik*, Darmstadt 1959.

Monique Fuchs, *Die Hohkönigsburg – Beispiel einer Restaurierung um 1900*, in: Busso von der Dollen und Barbara Schock-Werner (Hg.), *Burgenromantik und Burgenrestaurierung um 1900. Der Architekt und Burgenforscher Bodo Ehardt in seiner Zeit*, (Veröffentlichungen der Deutschen Burgenvereinigung e. V., Buch zur Ausstellung) Braubach 1999, S. 48–67.

Ernst Gagliardi, Ernst Nabholz, Jean Strohl, *Die Universität Zürich 1833-1933 und ihre Vorläufer*, (Festschrift zur Jahrhundertfeier) Zürich 1938.

Jörn Garleff, *Die Ecole polytechnique und Ecole des beaux-arts in Paris*, in: Ralph Johannes (Hg.), *Entwerfen. Architekturausbildung in Europa von Vitruv bis Mitte des 20. Jahrhunderts. Geschichte – Theorie – Praxis*, Hamburg 2009, S. 392–433.

Georg Germann, *Neugotik. Geschichte ihrer Architekturtheorie*, Stuttgart 1972.

Georg Germann und Josef Ploder, *Heinrich von Geymüller (1839–1909). Architekturforscher und Architekturzeichner*, (Buch zur Ausstellung) Basel 2009.

Siegfried Giedion, *Zu den Malereien Mosers*, (unpubl. Typoskript) Zürich 2.2.1937.

Siegfried Giedion, *Die Herrschaft der Mechanisierung. Ein Beitrag zur anonymen Geschichte*, mit einem Nachwort von Stanislaus von Moos, Frankfurt am Main 1982.

Ernst Gladbach, *Der Schweizer Holzstil in seinen kantonalen und konstruktiven Verschiedenheiten vergleichend dargestellt mit Holzbauten Deutschlands*, Zürich 1868.

Michael Glasmeier, *Ansichten von Zeichnungen*, in: Mattenklott/Weltzien 2003, S. 75–85.

Thomas Gnägi, *Aus Karl Mosers Skizzenbuch: die Villen der Gebrüder Brown*, in: *Badener Neujahrsblätter 2012. Meet the Browns*, hrsg. v. d. Literarischen Gesellschaft

Baden und d. Vereinigung für Heimatkunde des Bezirks Baden, Baden 2011, S. 99–111.

Thomas Gnägi, *De locis sanctis – Zeichnungen im Pilgerbericht des Adomnan aus dem 7. Jahrhundert*, in: *Georg-Bloch-Jahrbuch des Kunsthistorischen Instituts der Universität Zürich* 2004/05, hrsg. v. Helmut Brinker, Wolfgang Kersten und Franz Zelger, Bd. 11/12, Zürich 2006, S. 30–45.

Thomas Gnägi, *Metropolitane Silhouette*, in: *NZZ*, 24.6.2006

Thomas Gnägi, «*das Einzelne als Teil des Ganzen zu betrachten*». *Kirchenbau als städtebauliche Aufgabe*, in: Hildebrand/Oechslin 2010, S. 179–197.

Matthias Gnehm, «*Kritik gegenwärtiger Zustände*» als *Ursprungskritik – zum dritten Band des Stil*, in: Nerdinger/Oechslin 2003, S. 314–320.

Adolf Göller, *Zur Aesthetik der Architektur. Vorträge und Studien*, Stuttgart 1887.

Paul Graef (Hg.), *Neubauten in Nordamerika*, mit einem Vorwort von Karl Hinckeldeyn, 1897–1905.

Julien Guadet, *Éléments et théorie de l'architecture. Cours professé a l'École nationale et spéciale des Beaux-Arts*, 4 Bde., Bd. 1, Paris o.J. [1901].

Cristina Gutbrod, *Gustav Gull (1858-1942). Architekt der Stadt Zürich 1890-1911 zwischen Vision und Baupolitik*, unpubl. Diss. ETH Zürich 2009.

Robert Habel, *Alfred Messels Wertheimbauten in Berlin. Der Beginn der modernen Architektur in Deutschland. Mit einem Verzeichnis zu Messels Werken*, (Die Bauwerke und Kunstdenkmäler von Berlin, hrsg. vom Landesdenkmalamt Berlin) Berlin 2009.

Werner Hager und Norbert Knopp (Hg.), *Beiträge zum Problem des Stilpluralismus*, (Studien zur Kunst des neunzehnten Jahrhunderts, Bd. 38) München 1977.

Richard Hamann und Jost Hermand, *Stilkunst um 1900*, Berlin 1967.

Rolf Hasler, *Glasmalerei im Kanton Aargau. Kreuzgang von Muri*, hrsg. v. Regierungsrat des Kant. Aargaus, Aarau 2002.

Uta Hassler und Lukas Zurfluh, *Pragmatische Materialwahl und das Ideal des Monolithischen. Karl Moser und die Baukonstruktion*, in: Hildebrand/Oechslin 2010, S. 198–217.

Guido Hauck, *Die malerische Perspective, ihre Praxis, Begründung und ästhetische Wirkung*, Berlin 1882.

Andreas Hauser, *Gottfried Semper in Zürich. Republikanische Bauformen*, in: Nerdinger/Oechslin 2003, S. 299–305.

H[ermann] Helmholtz, *Handbuch der physiologischen Optik*, 4 Bde., Bd. 4, (Allgemeine Encyclopädie der Physik, hrsg. v. Gustav Karsten) Leipzig 1867.

Johannes Heinszen, *Die frühe Krise des Historismus 1870–1900. Das Beispiel der Kunsttheorie*, in: Oexle 2007, S. 117–145.

Gerhard Heyden, *Neue Karlsruher Baukunst*, in: *Deutsche Bauhütte* 7 (1903), Nr. 2 und Nr. 3, S. 9–10 und S. 21–24.

Hubert von Herkomer, *The Herkomers*, 2 Bde., Bd. 1, London 1911.

Adolf Hildebrand, *Das Problem der Form in der bildenden Kunst*, Strassburg 1903 (1893).

Sonja Hildebrand, «*Es gibt kein Alter!*» – Karl Moser und die «kommende Generation», in: Hildebrand/Oechslin 2010, S. 294–321.

Sonja Hildebrand und Werner Oechslin (Hg.), *Karl Moser. Architektur für eine neue Zeit*, 2 Bde., Zürich 2010.

Aloys Hirt, *Die Baukunst nach den Grundsätzen der Alten*, Berlin 1809.

Fritz Hoerber, *Peter Behrens*, (Reihe *Moderne Architektur*, Bd. 1) München 1913.

Paul Hofer, *Die Stadt Bern. Stadtbild, Wehrbauten, Stadttore, Anlagen, Denkmäler, Brücken, Stadtbrunnen, Spitäler, Waisenhäuser. Die Kunstdenkmäler des Kantons Bern*, Bd. 1, hrsg. von der Gesellschaft für Schweizerische Kunstgeschichte, (Die Kunstdenkmäler der Schweiz) Basel 1952.

Heribert Hutter, *Die Handzeichnung. Entwicklung, Technik, Eigenart*, Wien und München 1966.

Ursina Jakob und Daniel Kurz, Wipkingen. *Lebensräume-Verkehrsräume. Geschichte eines Zürcher Stadtquartiers 1893–1993*, Zürich 1993.

Verena Jacobi, *Die Heimatschutzbewegung und die Entdeckung des Ensembles*, in: Ingrid Scheurmann (Hg.), *Zeit Schichten. Erkennen und Erhalten – Denkmalpflege in Deutschland*, (Katalogbuch zur gleichnamigen Ausstellung im Residenzschloss in Dresden) Berlin und München 2005, S. 120–123.

Bertram Janiszewski, *Das alte Hans-Viertel in Berlin*, Norderstedt 2008.

Ulrike Jehle Schulte-Strathaus, *Protokoll des Gesprächs mit Hans Curjel*, (unpubl. TS, gta Archiv / ETH Zürich, Bestand, Signatur 33-diverse) Dezember 1973.

Ulrike Jehle-Schulte Strathaus, *Das Zürcher Kunsthaus. Ein Museumsbau von Karl Moser*, (Schriftenreihe des Instituts für Geschichte und Theorie der Architektur der ETH Zürich, Bd. 22) Basel, Boston und Stuttgart 1982.

Ulrike Jehle-Schulte Strathaus, *Das Kunsthaus und Karl Mosers Bildstrategien*, in: Hildebrand/Oechslin 2010, S. 146–163.

Owen Jones, *The Grammar of Ornament*, London 1856.

Gerhard Kabierske, *Curjel & Moser. Wechselwirkungen in der «Jung-Karlsruher Architektenschule» 1890 bis 1915*, in: Hildebrand/Oechslin 2010, Bd.1, S. 93–111.

Wolfgang Kemp, «*Disegno*»: *Beiträge zur Geschichte des Begriffs zwischen 1547 und 1607*, in: Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft 19 (1974), S. 219–240.

Wolfgang Kemp, „... einen wahrhaft bildenden Zeichenunterricht überall einzuführen.“ *Zeichnen und Zeichenunterricht der Laien 1500–1870*. Ein Handbuch, Frankfurt am Main 1979.

Wolfgang Kemp, *John Ruskin 1819–1900. Leben und Werk*, München und Wien 1983.

Hermann Kienzle, *Karl Moser 1860–1936*, (Zürcher Kunstgesellschaft Neujahrsblatt 1937) Zürich 1937.

Max Klinger, *Malerei und Zeichnung*, Leipzig 1895.

Roland Knauer, *Entwerfen und Darstellen. Die Zeichnung als Mittel des architektonischen Entwurfs*, Berlin 1991.

Max Friedrich Koch und Otto Rieth, *Der Act*, Leipzig 1895.

Richard Krautheimer, *Einführung zu einer Ikonographie der mittelalterlichen Architektur*, in: ders., *Ausgewählte Aufsätze zur europäischen Kunstgeschichte*, Köln 1988, S. 142–197.

Kristina Kröger, *Geymüller und der Weideraufbau von Ruinen*, in: Germann/Ploder 2009, S. 120–124.

Hanno-Walter Kruft, *Geschichte der Architekturtheorie. Von der Antike bis zur Gegenwart*, München 1995 (1985).

Richard Kuder und Alexander von Senger (Hg.), *Schweizer Wettbewerbe und Neubauten. Hochschulbauten Zürich*, Heft 2, [Zürich] 1908

Albert Kuhn, *Geschichte der Baukunst mit ästhetischer Vorschule*, 1. Hbd., New York/Cincinnati/Chicago 1909.

Kunstführer durch die Schweiz, hrsg. v. der Gesellschaft für Schweizerische Kunstgeschichte, Bd. 1, Bern 2005.

Daniel Kurz, *Die Disziplinierung der Stadt. Moderner Städtebau in Zürich 1900 bis 1940*, Zürich 2008.

Thomas A. P. Leeuwen, *The Skyward Trend of Thought*, Den Haag 1986.

Paul Marie Letarouilly, *Le Vatican et la basilique de Saint-Pierre de Rome*, Paris 1882.

Theodor Lipps, *Raumästhetik und geometrisch-optische Täuschungen*, (Schriften der Gesellschaft für psychologische Forschung, 2. Sammlung, H. 9/10) Leipzig 1897.

Theodor Lipps, *Ästhetik*, in: Paul Hinneberg (Hg.), *Die Kultur der Gegenwart. Ihre Entwicklung und ihre Ziele*. Teil I, Abteilung VI: Systematische Philosophie, Berlin und Leipzig 1907, S. 349–388.

Theodor Lipps, *Philosophie und Wirklichkeit*, Heidelberg 1908.

Hermann Maertens, *Der Optische-Maassstab oder die Theorie und Praxis des ästhetischen Sehens in den bildenden Künsten: auf Grund der Lehre der physiologischen Optik für Architekten, Maler, Bildhauer, Musterzeichner, Modelleure, Stukkateure, Möbelfabrikanten, Landschaftsgärtner und Kunstfreunde*, Bonn 1877.

Gundel Mattenklott und Friedrich Weltzien (Hg.), *Entwerfen und Entwurf. Praxis und Theorie des künstlerischen Schaffensprozesses*, Berlin 2003.

Johann Matthäus von Mauch, *Neue systematische Darstellung der architektonischen Ordnung der Griechen, Römer und Neuern Baumeister*, Potsdam 1845.

Bruno Maurer, *Lehrgebäude – Gottfried Semper am Zürcher Polytechnikum*, in: Nerdinger/Oechslin 2003, S. 306–313.

Hartmut Mayer, *„Die Tektonik der Hellenen“*. Kontext und Wirkung der Architekturtheorie von Karl Bötticher, Stuttgart/London 2004.

Paul Mebes (Hg.), *Um 1800. Architektur und Handwerk im letzten Jahrhundert ihrer traditionellen Entwicklung*, München 1908.

Hans-Rudolf Meier, «*Der Begriff des Modernen und das Ende der Antike*», in: Franz Alto Bauer/Norbert Zimmermann (Hg.), *Epochenwandel? Kunst und Kultur zwischen Antike und Mittelalter*, (Antike Welt, Sonderbd.) Mainz 2001, S. 67–74.

Hartmut Meyer, *„Die Tektonik der Hellenen“. Kontext und Wirkung der Architekturtheorie von Karl Bötticher*, Stuttgart und London 2004.

Siehe Claude Mignot, *Architektur des 19. Jahrhunderts*, Fribourg 1983.

Michael Mönninger, *Vom Ornament zum Nationalkunstwerk. Zur Kunst- und Architekturtheorie Camillo Sittes*, Braunschweig/Wiesbaden 1998.

Stanislaus von Moos, *Karl Moser und die moderne Architektur*, in: Katharina Medici-Mall (Hg.), *Fünf Punkte in der Architekturgeschichte*, (Festschrift für Adolf Max Vogt) Basel, Boston und Stuttgart 1985, S. 248–275.

Stanislaus von Moos, *Karl Moser, die »Langmatt« und der Traum vom Landleben*, in: Eva-Maria Preiswerk-Lösel (Hg.), *Ein Haus für die Impressionisten. Das Museum Langmatt*, Gesamtkatalog der Stiftung Sidney und Jenny Brown, Baden, Ostfildern-Ruit 2001, S. 41–59.

Stanislaus von Moos, «*Die ‚Römerburg‘ und die Industriekultur. Zu einem längst zerstörten Landhaus von Curjel & Moser in Baden (1898/99)*», in: Hanns Hubach, Barbara von Orelli-Messerli und Tadej Tassini (Hg.), *Reibungspunkte. Ordnung und Umbruch in Architektur und Kunst*, Festschrift für Hubertus Günther, Petersberg 2008, S. 189–198.

Akos Moravansky (Hg.), *Architekturtheorie im 20. Jahrhundert. Eine kritische Anthologie*, Wien und New York, 2003.

Karl Moser, *Bericht über die Excursion der Bauschule nach Ober-Italien und Tessin (Juni 1880) ausgeführt unter der Leitung des Herrn Prof. Stadler von den Herren: Architecten G. Gull, G. Barth, J. L. Cayla, K. Moser, J. Roth, H. Stierlin, H. Stadler und O. Weber*, Stäfa 1881.

Hermann Muthesius, *Das englische Haus. Entwicklung, Bedingungen, Anlage, Aufbau, Einrichtung und Innenraum*, 3 Bde., Bd. 1, Berlin 1904.

Stefan Muthesius, *Das englische Vorbild. Eine Studie zu den deutschen Reformbewegungen in Architektur, Wohnbau und Kunstgewerbe im späteren 19. Jahrhundert*, (Studien zur Kunst des neunzehnten Jahrhunderts, Bd. 26) München 1974.

Winfried Nerdinger (Hg.), *Die Architekturzeichnung. Vom barocken Idealplan zur Axonometrie*, (Buch zur Ausstellung) München 1986.

Winfried Nerdinger, *Vom barocken Planriß zur Axonometrie – Stufen der Architekturzeichnung in Deutschland*, in: Nerdinger 1986, S. 8–18.

Winfried Nerdinger, *Theodor Fischer. Architekt und Stadtplaner*, München 1988.

Winfried Nerdinger und Werner Oechslin, *Gottfried Semper. 1803–1879. Architektur und Wissenschaft*, München und Zürich 2003.

Ernst Neufert, *Bauentwurfslehre. Grundlagen, Normen und Vorschriften über Anlage, Bau, Gestaltung, Raumbedarf, Raumbeziehungen, Maße für Gebäude, Räume,*

Einrichtungen und Geräte mit dem Menschen als Maß und Ziel. Handbuch für den Baufachmann, Bauherrn, Lehrenden und Lernenden, Berlin 1936.

Jens Niebaum, *Geymüller und die moderne Forschung zu Bramantes St. Peter*, in: Germann/Ploder 2009, S. 16f.

Bernd Nicolai, *Hodlers Monumentalität. Zur Neuformulierung von Historienmalerei und tektonischer Kunst um 1900*, in: Oskar Bätschmann, Matthias Frehner und Hans-Jörg Heusser (Hg.), *Ferdinand Hodler. Die Forschung – Die Anfänge – Die Arbeit – Der Erfolg – Der Kontext*, (Reihe outlines, hrsg. v. Schweizerischen Institut für Kunstwissenschaft, Bd. 4) Zürich 2009, S. 263–276.

Jeffrey Karl Ochsner, *H. H. Richardson. Complete Architectural Works*, Cambridge (Mass.) 1982.

Werner Oechslin, *Von Piranesi zu Liebeskind. Erklären mit Zeichnung*, in: *Daidalos 1* (1981), S. 15–19.

Werner Oechslin, *Stilhülse und Kern. Otto Wagner, Adolf Loos und der evolutionäre Weg zur modernen Architektur*, (Studien und Texte zur Geschichte der Architekturtheorie) Zürich 1994.

Werner Oechslin, *Ruskins ‚Science of feeling‘: die Herausbildung einer ganzheitlichen Kunstauffassung aus Natur und Kunst, Kunstgeschichte und Religion*, in: Oechslin 2002, S. 43–82.

Werner Oechslin (Hg.), *John Ruskin. Werk und Wirkung, Internationales Kolloquium*, Stiftung Bibliothek Werner Oechslin, Einsiedeln, (Studien und Texte zur Geschichte der Architekturtheorie) Zürich und Berlin 2002.

Werner Oechslin, *Von Viollet-le-Duc zu Le Corbusier. Das Klassische, die Proportion und die «tracés régulateurs»*, in: ders. (Hg.), *Eugène Emmanuel Viollet-le-Duc, Publikation zum Internationalen Kolloquium Stiftung Bibliothek Werner Oechslin*, (Studien und Texte zur Geschichte der Architekturtheorie) Zürich 2010, S. 204–225.

Otto Gerhard Oexle, *Die Moderne und ihr Mittelalter – eine folgenreiche Problemgeschichte*, in: Peter Segl (Hg.), *Mittelalter und Moderne. Entdeckung und Rekonstruktion der mittelalterlichen Welt*, (Kongressakten des 6. Symposiums des Mediävistenverbandes in Bareuth 1995) Sigmaringen 1997, S. 307–364.

Otto Gerhard Oexle. *Krise des Historismus – Krise der Wirklichkeit. Eine Problemgeschichte der Moderne*, in: Oexle 2007, S. 11–116.

Otto Gerhard Oexle (Hg.), *Krise des Historismus – Krise der Wirklichkeit. Wissenschaft, Kunst und Literatur 1880–1932*, (Veröffentlichungen des Max-Planck-Instituts für Geschichte, Bd. 228) Göttingen 2007.

J[ohannes] Otzen, *Zur Weiterentwicklung historischer Formen*, in: *DBZ 21* (1887), Nr. 27, S. 158–160.

Wolfgang Pehnt, *Die Architektur des Expressionismus*, Ostfildern 1998.

Wolfgang Pehnt, *Deutsche Architektur seit 1900*, München 2005.

Wolfgang Pehnt und Matthias Schirren (Hg.), *Hans Poelzig 1869–1936. Architekt, Lehrer, Künstler*, Bonn 2007.

Josef Ploder, Heinrich von Geymüller und die Architekturzeichnung. *Werk, Wirkung und Nachlaß eines Renaissance-Forschers*, Wien/Köln/Weimar 1998.

Ulrich Pfammatter, *Die Erfindung des modernen Architekten. Ursprung und Entwicklung seiner wissenschaftlich-industriellen Ausbildung*, Basel, Boston und Berlin 1997.

Josef Ponten, *Architektur, die nicht gebaut wurde*, 2 Bde., Bd. 2, Leipzig 1925.

Heinrich Pudor, *Die neue Erziehung. Essays über die Erziehung zur Kunst und zum Leben*, Leipzig 1902.

Augustus Charles Pugin, *Engraved Specimens of the Architectural Antiquities of Normandy*, hrsg. von John Britton, [London] 1828.

Quellen und Forschungen zur hessischen Geschichte 91: *Fritz Reuter, Karl Hofmann und „das neue Worms“. Stadtentwicklung und Kommunalbau 1882–1918*, Darmstadt und Marburg 1993.

Johann Rudolf Rahn, *Geschichte der bildenden Kunst in der Schweiz*, Zürich 1876.

Johann Rudolf Rahn, *Vom Zeichnen und allerlei Erinnerungen daran*, Zürich 1911.

Johann Rudolf Rahn, *Erinnerungen aus den ersten 22 Jahren meines Lebens*, hrsg. v. Gerold Meyer von Knonau, Bd. 1, Zürich 1919.

Otto Rappold, *Der Bau der Wolkenkratzer*, Berlin und München 1913.

Hanspeter Rebsamen, Peter Röllin und Werner Stutz, *Baden*, (INSA 1), Bern/Zürich 1984.

Daniel D. Reiff, *Houses from Books. Treatises, Pattern Books, and Catalogs in American Architecture, 1738–1950. A History and Guide*, Pennsylvania State University 2000.

Mariana Griswold Van Rensselaer, *Henry Hobson Richardson and his Works*, Boston 1888.

Otto Rieth, *Architektur-Skizzen. 120 Handzeichnungen*, in: *Autotypie*, Berlin 1891, unpag.

Willy Rotzler, *Kunst und Künstler in Zürich 1914–1918*, in: *Du-Atlantis* 26 (1966), S. 689–706.

Aldo Rossi, *A Scientific Autobiography*, Massachusetts Institut of Technology 1981.

S. Wilfried Rößling, *Evangelische Kirchen in Karlsruhe*, in: *Curjel & Moser. Städtebauliche Akzente um 1900 in Karlsruhe*, hrsg. vom Badischen Kunstverein, (Buch zur Ausstellung im Badischen Kunstverein Karlsruhe) Karlsruhe 1987, S. 23–40.

J. William Rudd, *The Cincinnati Chamber of Commerce Building*, in: *JSAH* 27 (1968), Nr. 2, S. 115–123.

John Ruskin, *The Stones of Venice*, 3 Bde., London 1851.

John Ruskin, *The Seven Lamps of Architecture*, Bd. 2, London 1853.

John Ruskin, *Modern Painters. Of Mountain Beauty*, Bd. 4, Teil 5, London 1856.

John Ruskin, *Die sieben Leuchter der Baukunst*, (Ausgewählte Werke in vollständiger Übersetzung, Bd. 1) Leipzig 1904.

Carl Schäfer, *Neubau auf Schloß Hinneburg in Westfalen, Reprint aus ABZ (1868)*, in: ders., *Von deutscher Kunst. Gesammelte Aufsätze und nachgelassene Schriften*, Berlin 1910, S. 37–46.

Carl Schäfer, *Die heutige und die zukünftige Baukunst. Vortrag gehalten auf der Berliner Gewerbeausstellung am 31. August 1896*, in: ders., *Von deutscher Kunst. Gesammelte Aufsätze und nachgelassene Schriften*, Berlin 1910, S. 394–403.

August Schmarsow, *Zur Frage nach dem Malerischen. Sein Grundbegriff und seine Entwicklung*, (*Beiträge zur Aesthetik der bildenden Künste 1*) Leipzig 1896.

August Schmarsow, *Ueber den Werth der Dimensionen im menschlichen Raumgebilde*, in: *Berichte über die Verhandlungen der Königlich Sächsischen Gesellschaft der Wissenschaften zu Leipzig. Philologisch-Historische Classe 48 (1896)*, Teil 1, S. 44–61.

August Schmarsow, *Barock und Rokoko. Eine kritische Auseinandersetzung über das Malerische in der Architektur*, (*Beiträge zur Aesthetik der bildenden Künste 2*) Leipzig 1897.

Alain Schnapp, *Die Entdeckung der Vergangenheit. Ursprünge und Abenteuer der Archäologie*, Stuttgart 2009.

Jutta Schuchard, *Carl Schäfer. 1844–1908. Leben und Werk des Architekten der Neugotik*, (*Materialien zur Kunst des neunzehnten Jahrhunderts, Bd. 21*) München 1979.

Paul Schultze-Naumburg, *Kulturarbeiten. Städtebau*, Bd. 4, München 1906.

Ulrich Maximilian Schumann, *Friedrich Weinbrenner. Klassizismus und »praktische Ästhetik«*, Berlin und München 2010.

Gottfried Semper, *Ueber Baustyle. Ein Vortrag gehalten auf dem Rathaus in Zürich am 4. März 1869*, Zürich 1869.

Hans W. Singer, *Zeichnungen von Albert Besnard. Zweiundfünfzig Tafeln mit Lichtdrucken nach des Meisters Originalen*, Leipzig 1912.

Camillo Sitte, *Der Städte-Bau nach seinen künstlerischen Grundsätzen. Ein Beitrag zur Lösung modernster Fragen der Architektur und monumentaler Plastik und besonderer Berücksichtigung der Stadt Wien*, Wien 1889.

Claudia Sohst, *Die Rezeption nordamerikanischer Architektur um 1900 in Deutschland und Österreich*, München 2006.

Heinrich Staehlin, *Die alte Kantonsschule Aarau 1802–2002*, Aarau 2002.

Laurent Stalder, *Hermann Mutthésius. 1861–1927. Das Landhaus als kulturgeschichtlicher Entwurf*, Zürich 2008.

Laurent Stalder, *Der Puls des Lebens im »Garten der neuen Kunst«*. Vier Villen um 1900, in: Hildebrand/Oechsli 2010, S. 165–177.

Russell Sturgis, *A critique (With Illustrations) of the Works of Shepley, Rutan & Coolidge and Peabody & Stearns*, in: *The Architectural Record*, Juli 1896 (Great American architects series, Nr. 3), S. 1–52.

Symmetrie in Kunst, Natur und Wissenschaft, hrsg. von Bernd Krimmel, Katalog zur Ausstellung, 2. Bde, Darmstadt 1896.

August Thiersch, *Die Proportionen der Architektur*, in: Durm/Ende/Schmitt/Wagner 1883, S. 38–77.

Markus Thome, «Stolz darf das Volk auf eine große Tat hinblicken». *Das Hauptgebäude und die Repräsentationsarchitektur um 1900*, in: Anna Minta, Bernd Nicolai, Markus Thome (Hg.), *Stadt Universität Bern. 175 Jahre Bauten und Kunstwerke*, Bern, Stuttgart, Wien 2009, S. 30–49.

Andreas Tönnemann, *Schule oder Universität? Das Hauptgebäude der ETH*, in: Werner Oechslin (Hg.), *Bauten für die ETH 1855–2005. Hochschulstadt Zürich*, Zürich 2005, S. 64–79.

Horace Townsend, *Notes on Country and Suburban Houses Designed by C. F. A. Voysey*, in: *The Studio* 16 (1899), S. 160.

Markus Tubbesing, *Ein preußischer Pionier im transatlantischen Diskurs. Ministerial-Oberbaudirektor und Wirklicher Geheimrat Excellenz Karl Hinckeldeyn*, in: *Informationen zur modernen Stadtgeschichte (IMS) 1* (2010), S. 54–67.

Giorgio Vasari, *Einführung in die Künste der Architektur, Bildhauerei und Malerei*, hg. von Sabine Feser, Matteo Burioni und Katja Lemelsen, Berlin 2006.

Eugène Emmanuel Viollet-le-Duc, *Dictionnaire raisonné de l'architecture française du XIe au XVIe siècle, Bd. 5*, Paris [1860].

Eugène Emmanuel Viollet-le-Duc, *Dictionnaire raisonné de l'architecture française du XIe au XVIe siècle, Bd. 4*, 1863.

Eugène Emmanuel Viollet-le-Duc, *Dictionnaire raisonné de l'architecture française du XIe au XVIe siècle, Bd. 1*, 1867.

Eugène Emmanuel Viollet-le-Duc, *Dictionnaire raisonné de l'architecture française du XI au XVI siècle, Bd. 5*, Paris 1868.

Eugène Emmanuel Viollet-le-Duc, *Entretiens sur l'architecture*, Paris 1863.

Eugène-Emmanuel Viollet-le-Duc, *Entretiens sur l'architecture, Bd. 2*, Paris 1872.

Eugène Emmanuel Viollet-le-Duc, *Histoire d'un dessinateur. Comment on apprend a dessiner*, Paris 1878.

Viollet-le-Duc et la Montagne, hrsg. von Pierre A. Frey und Lise Grenier, (Buch zur Ausstellung) Grenoble 1993.

Marcus Vitruvius Pollio, *Baukunst*, Nachdruck der Übersetzung v. August Rode, hrsg. v. Beat Wyss, 2 Bde., Bd. 1, Basel 2001 (1987).

Silvia Volkart, *Richard Kisling. Sammler, Mäzen und Kunstvermittler*, hrsg. von Jiri und Babette Dvorak-Kisling, Bern 2008.

Heinrich Wagner, *Allgemeine Grundzüge*, in: Durm/Ende/Schmitt/Wagner 1883, S. 11–38.

Heinrich Wagner, *Aufgabe und Endziel des baukünstlerischen Schaffens*, in: Durm/Ende/Schmitt/Wagner 1883, S. 5–10.

Heinrich Wagner, *Die Anlage des Gebäudes*, in: Durm/Ende/Schmitt/Wagner 1883, S. 78–119.

- Heinrich Wagner, *Museen*, in: Durm/Ende/Schmitt/Wagner 1893, S. 173–402.
- Monika Wagner, *Das Problem der Moderne*, in: Monika Wagner. (Hg.), *Moderne Kunst. Das Funkkolleg zum Verständnis der Gegenwartskunst*, Bd. 1, Reinbek bei Hamburg 1997 (1991), S. 15–30.
- Otto Wagner, *Die Baukunst unserer Zeit. Dem Baukunstjünger ein Führer auf diesem Kunstgebiete*, (4. Aufl.) Wien 1914 (1894).
- Bruno Weber, «Zeichnen und nach Alterthümern streifen». *Vom Ursprung der schweizerischen Kunstforschung*, in: Jacques Gubler (Hg.), *Johann Rudolf Rahn. Geografia e monumenti*, (Ausstellungskatalog) Mendrisio 2004, S. 44– 81.
- Artur Weese, *Ferdinand Hodler*, Berlin 1910.
- Dieter Weidmann, *Sempers Verhältnis zum Eisen*, in: Nerdinger/Oechslin 2003, S. 321–329.
- Friedrich Weinbrenner, *Architektonisches Lehrbuch. Erster Theil: Geometrische Zeichnungslehre. Licht- und Schattenlehre*, Tübingen 1810.
- Friedrich Weinbrenner, *Architektonisches Lehrbuch. Dritter Theil: Über die höhere Baukunst. Über Form und Schönheit*, 1. Heft, Tübingen 1819.
- Friedrich Weinbrenner, *Denkwürdigkeiten aus seinem Leben von ihm selbst geschrieben*, hrsg. von Alois Wilhelm Schreiber, Heidelberg 1829.
- Paul Wescher, *La prima idea. Die Entwicklung der Ölskizze von Tintoretto bis Picasso*, München 1960.
- Uwe Westfeling, *Zeichnen in der Renaissance. Entwicklung, Techniken, Formen, Themen*, Köln 1993.
- Karl Widmer, *Neuere Bauten von Curjel & Moser, Architekten in Karlsruhe*, in: *Deutsche Kunst und Dekoration* 7 (1900/1901), S. 241–255.
- Karl Widmer, *Moderne Baukunst in Karlsruhe*, in: *Moderne Bauformen* 3 (1904).
- Johann Joachim Winckelmann, *Gedanken über die Nachahmung der griechischen Werke in der Malerei und der Bildhauerkunst*, (Reprint der Ausgabe von 1755 mit einem Vorwort von B. Seuffert) Berlin 1885.
- Johann Joachim Winckelmann, *Anmerkungen über die Baukunst der Alten*, Leipzig 1762.
- Heinrich Wölfflin, *Prolegomena zu einer Psychologie der Architektur*, München 1886.
- Heinrich Wölfflin, *Renaissance und Barock. Untersuchung über Wesen und Entstehung des Barockstils in Italien*, München 1888.
- Heinrich Wölfflin, *Kunstgeschichtliche Grundbegriffe. Das Problem der Stilentwicklung in der neueren Kunst*, München 1915.
- David Van Zanten, *Architectural Composition at the Ecole des Beaux-Arts from Charles Percier to Charles Garnier*, in: Arthur Drexler, *The Architecture of the Ecole des Beaux-Arts*, London 1977, S. 111–323.

Rudolf Zeitler, *Die Kunst des 19. Jahrhunderts*, (Propyläen Kunstgeschichte, Bd. 11) Berlin 1966.

Beatrix Zug, *Die Anthropologie des Raumes in der Architekturtheorie des frühen 20. Jahrhunderts*, Tübingen 2006.

ABKÜRZUNGEN DER ZEITSCHRIFTENTITEL UND INVENTARE

<i>DBZ</i>	<i>Deutsche Bauzeitung</i>
<i>Daidalos</i>	<i>Daidalos. Berlin Architectural Journal</i>
<i>Eisenbahn</i>	<i>Die Eisenbahn. Schweizerische Zeitschrift für Bau- und Verkehrswesen</i>
<i>Heimatschutz</i>	<i>Zeitschrift der Schweiz. Vereinigung für Heimatschutz</i>
<i>INSA</i>	<i>Inventar der Neueren Schweizer Architektur</i>
<i>JSAH</i>	<i>Journal of the Society of Architectural Historians</i>
<i>NZZ</i>	<i>Neue Zürcher Zeitung</i>
<i>SBZ</i>	<i>Schweizerische Bauzeitung</i>
	<i>The American Architect and Building News</i>
	<i>The Architectural Record</i>
<i>The Studio</i>	<i>The Studio. An Illustrated Magazine of Fine and Applied Art</i>
<i>ZAK</i>	<i>Zeitschrift für Schweizerische Archäologie und Kunstgeschichte</i>

ABBILDUNGSVERZEICHNIS

- 1 «Une étude de l'ordre ionique grec», Januar 1884, Projektaufgabe der Ecole des Beaux-Arts mit Projektskizze mit Aufriss (oben rechts) von Karl Moser, Bleistift, gta Archiv / ETH Zürich, Karl Moser, Signatur 33-H-387
- 2 «Une étude de l'ordre ionique grec», Januar 1884, Projektskizze mit Aufriss, Grundriss und Details (Ausschnitt) auf der Rückseite von Karl Moser, Bleistift, Feder, gta Archiv / ETH Zürich, Karl Moser, Signatur 33-H-387 v
- 3 Otto Rieth, Architektur-Studie, 1885, Perspektive, Feder, aus: *DBZ* 23 (1889), S. 141.
- 4 Theodor Fischer, Denkmal am Meer, 1888, Perspektive, Feder, braun aquarelliert, Technische Universität München, Architekturmuseum der TUM, Sign. fis_t-313-24 (mediatum.ub.tum.de/975714)
- 5 Karl Moser, Idealarchitektur Kappelle, um 1890, Perspektive, Feder, gta Archiv / ETH Zürich, Karl Moser, Signatur 33-1909-TGB-16
- 6 Karl Moser, Idealarchitektur Pavillon, um 1890, Perspektive, Feder, gta Archiv / ETH Zürich, Karl Moser, Signatur 33-1909-TGB-16
- 7 Karl Moser, Ofen-Studie, um 1883/84, verschiedene Perspektiven, Feder, gta Archiv / ETH Zürich, Karl Moser, Signatur 33-H-333
- 8 Karl Moser, «Rinnleiste (griechisch)», 1874, Ornament, Bleistift, gta Archiv / ETH Zürich, Karl Moser, Signatur 33-1874-02.1
- 9 Friedrich Weinbrenner, Tafel VIII der Licht- und Schattenlehre, 1810, Ansicht und Grundriss von Säulenschaft mit Abakus, aus: Weinbrenner 1810, Tafel
- 10 Karl Moser, Licht- und Schattenstudie, um 1876/77, Ansicht und Grundriss von Säulenschaft mit Abakus, Bleistift, Farblavierung, gta Archiv / ETH Zürich, Karl Moser, Signatur 33-1877-1-13
- 11 Karl Moser, «Durchschnitt durch den Hundsbuck und Kreuzliberg», um 1877/78, Schnitt, Bleistift, Feder, Farblavierung, gta Archiv / ETH Zürich, Karl Moser, Signatur 33-1877-1-7
- 12 Karl Moser, «Durchschnitt durch die Lägern und den Steinbuck», um 1877/78, Schnitt, Bleistift, Feder, Farblavierung, gta Archiv / ETH Zürich, Karl Moser, Signatur 33-1877-1-6
- 13 Karl Moser, Oberes Thor in Ilanz, 3.9.1879, Perspektive, Bleistift in Skizzenheft, gta Archiv / ETH Zürich, Karl Moser, Signatur 33-1879-SKB-1
- 14 Karl Moser, Monte Sacro, Nischenbrunnen & Triumphbogen, Juni 1880, Perspektivische Ansicht, Bleistift in Skizzenheft, gta Archiv / ETH Zürich, Karl Moser, Signatur 33-1880-SKB-1
- 15 Karl Moser, Triumphbogen und Nischenbrunnen, Monte Sacro Varese, 1880, Perspektivische Ansicht, braune Feder, gta Archiv / ETH Zürich, Karl Moser, Signatur 33-H-21
- 16 Triumphbogen und Nischenbrunnen, Monte Sacro Varese, Juli 1880, Perspektivische Ansicht, Autographie von Karl Moser, Bauschülerverein Architektura, gta Archiv / ETH Zürich

- 17 Portal am Landvogteischloss zu Baden, Mai 1880, Vorlage für Autographie von Karl Moser, Bauschülerverein Architektura, gta Archiv / ETH Zürich, Karl Moser, Signatur 33-1877-1-15
- 18 Karl Moser, «Kathedrale Genève», Dezember 1882, Perspektive Innenraum, Bleistift in Skizzenheft, gta Archiv / ETH Zürich, K. Moser, Sign. 33-1882-SKB-2
- 19 Karl Moser, Hotel de ville, Genf, Dezember 1882, Perspektive Hofseite, Bleistift in Skizzenheft, gta Archiv / ETH Zürich, Karl Moser, Signatur 33-1882-SKB-2
- 20 Karl Moser, «Ruines des Tuileries», März 1883, Perspektive, Bleistift in Skizzenheft, gta Archiv / ETH Zürich, Karl Moser, Signatur 33-1882-SKB-2
- 21 Karl Moser, «Tuileries Parkfassade», Perspektive seitlicher Risalit, Bleistift in Skizzenheft, gta Archiv / ETH Zürich, Karl Moser, Signatur 33-1882-SKB-2
- 22 Karl Moser, «Silhouette du Louvre», März 1883, Perspektive des Donon-Flügels, Bleistift in Skizzenheft, gta Archiv / ETH Zürich, K. Moser, Sign. 33-1882-SKB-2
- 23 Karl Moser, «Gran[d] Pavillon [de l'horloge]», Paris, März 1883, Perspektive Mittelaritalit, Bleistift in Skizzenheft, gta Archiv / ETH Zürich, Karl Moser, Signatur 33-1882-SKB-2
- 24 Karl Moser, «Louvrehof. Studie vom I. Louvrehof», Paris, März 1883, Perspektive, Gebälkzone, Bleistift in Skizzenheft, gta Archiv / ETH Zürich, Karl Moser, Signatur 33-1882-SKB-2
- 25 Karl Moser, «Mittelpartie St. Etienne du M[ont]», Fassade, Paris, März 1883, Perspektivische Ansicht, Bleistift in Skizzenheft, gta Archiv / ETH Zürich, Karl Moser, Signatur 33-1882-SKB-2
- 26 Karl Moser, «S. Etienne du Mont, Schnitt durch das Mittelschiff», März 1883, Schnitt Innenraum, Bleistift in Skizzenheft, gta Archiv / ETH Zürich, Karl Moser, Signatur 33-1882-SKB-2
- 27 Karl Moser, «S. Etienne du Mont», Paris, März 1883, Perspektivische Sicht ins Hauptschiff, Bleistift in Skizzenheft, gta Archiv / ETH Zürich, Karl Moser, Signatur 33-1882-SKB-2
- 28 Karl Moser, «S. Etienne [du Mont]», März 1883, Perspektivische Sicht durch Fensterbogen ins Hauptschiff, Bleistift in Skizzenheft, gta Archiv / ETH Zürich, Karl Moser, Signatur 33-1882-SKB-2
- 29 Karl Moser, «Cathedrale Beauvais», März 1883, Perspektivische Sicht in Chor und Chorumgang, Bleistift auf Papier, gta Archiv / ETH Zürich, Karl Moser, Signatur 33-H-52
- 30 Karl Moser, «Palazzo Balbi Schnitt», Genua, Oktober 1881, Schnitt, Bleistift in Skizzenheft, gta Archiv / ETH Zürich, Karl Moser, Signatur 33-1881-SKB-3
- 31 Karl Moser, «Viollet-le-Duc. Grande escaliers du Château de Montargis», 1883, Aufriss und Grundriss, Bleistift in Skizzenheft, gta Archiv / ETH Zürich, Karl Moser, Signatur 33-1882-SKB-2
- 32 Karl Moser, «[Sant`] Andrea [della] Valle», Rom, März 1887, Perspektive der Kuppel, Bleistift in Skizzenheft, gta Archiv / ETH Zürich, Karl Moser, Signatur 33-1887-SKB-4-5

- 33 Karl Moser, «Backsteindetail v. Haus des Rienzi (Cola di Rienzo)», 6.3.1887, Perspektive Detail Gebälk, Bleistift in Skizzenheft, gta Archiv / ETH Zürich, Karl Moser, Signatur 33-1887-SKB-4-5
- 34 Karl Moser, Diplomprojekt Hotel am See, 1881, Perspektive (Ausschnitt), Bleistift, Feder, Farblavierung, gta Archiv / ETH Zürich, Karl Moser, Signatur 33-1881-1-4
- 35 Karl Moser, Villa Park, Sommer 1881, Plan, Bleistift in Skizzenheft, gta Archiv / ETH Zürich, Karl Moser, Signatur 33-1881-SKB-1
- 36 Karl Moser, Garten, Sommer 1881, Ansicht, Bleistift in Skizzenheft, gta Archiv / ETH Zürich, Karl Moser, Signatur 33-1881-SKB-1
- 37 Karl Moser, «Villa Albani, nach Prof. Stadler», Sommer 1881, Perspektive, Bleistift in Skizzenheft, gta Archiv / ETH Zürich, K. Moser, Sign. 33-1881-SKB-1
- 38 Karl Moser, Kursaal Baden, Dezember 1872, Perspektive Bleistift auf Halbkarton, gta Archiv / ETH Zürich, Karl Moser, Signatur 33-H-2
- 39 Karl Moser, Villa Schönau (Martinsburg), Zürich Neumünster, 3.8.1881, Perspektive, Bleistift in Skizzenheft, gta Archiv / ETH Zürich, Karl Moser, Signatur 33-1881-SKB-1
- 40 Karl Moser, Villa Seeburg, Zürich Seefeld, 3.8.1881, Perspektive, Bleistift in Skizzenheft, gta Archiv / ETH Zürich, Karl Moser, Signatur 33-1881-SKB-1
- 41 Karl Moser, «Burg i. Zug», 4.6.1881, Perspektive, Bleistift in Skizzenheft, gta Archiv / ETH Zürich, Bestand, Karl Moser 33-1881-SKB-1
- 42 Karl Moser, «Capuzinerthurm, Zug», 4.6.1881, Perspektive, Bleistift in Skizzenheft, gta Archiv / ETH Zürich, Karl Moser, Signatur 33-1881-SKB-1
- 43 Karl Moser, «Treib», Seelisberg, 4.6.1881, Perspektive, Bleistift in Skizzenheft, gta Archiv / ETH Zürich, Karl Moser, Signatur 33-1881-SKB-1
- 44 Karl Moser, «Waisenhausplatz Bern» (links Kornhaus des Burgerspitals, rechts ehem. Waisenhaus), Sommer 1881, Perspektive, Bleistift in Skizzenheft, gta Archiv / ETH Zürich, Karl Moser, Signatur 33-1881-SKB-2
- 45 Karl Moser, «Waisenhausplatz Bern» (Kornhaus des Burgerspitals, nordwestl.), Bern, 1881, Perspektive, Bleistift in Skizzenheft, gta Archiv / ETH Zürich, Karl Moser, Signatur 33-1881-SKB-2
- 46 Karl Moser, «Waisenhausplatz Bern» (Rudolf Ischers Mädchenschule von 1875 an der Nägeligasse), Sommer 1881, Perspektive, Bleistift in Skizzenheft, gta Archiv / ETH Zürich, Karl Moser, Signatur 33-1881-SKB-2
- 47 Speichergasse (Waisenhausplatz Bern), Sommer 1881
Perspektive, Bleistift in Skizzenheft, gta Archiv / ETH Zürich, Karl Moser, Signatur 33-1881-SKB-2
- 48 Karl Moser, «Naturhistor. Museum» (Architekt Albert Jahn), Bern, Sommer 1881
Perspektive, Bleistift in Skizzenheft, gta Archiv / ETH Zürich, Karl Moser, Signatur 33-1881-SKB-2
- 49 Karl Moser, Gewerbemuseum mit Gewerbeschule sowie einer Kantonsschule in Aarau, um 1892, Planskizze des Bauplatzes mit Grundrissen (Ausschnitt), Bleistift in Skizzenheft, gta Archiv / ETH Zürich, K. Moser, Sign. 33-1892-SKB-1

- 50 Karl Moser, Bauplatz Gewerbemuseum, Villa Feer, Aarau, um 1892, Perspektive, Bleistift in Skizzenheft, gta Archiv / ETH Zürich, K. Moser, Sign. 33-1892-SKB-1
- 51 Karl Moser, Kirchplatz St. Michael, Pulverturm und Altstadt Zug, um 1892, Perspektive, Bleistift in Skizzenheft, gta Archiv / ETH Zürich, Karl Moser, Signatur 33-1892-SKB-1
- 52 Karl Moser, Haus in Freiburg, Oktober 1893, Perspektive, Bleistift in Skizzenheft, gta Archiv / ETH Zürich, Karl Moser, Signatur 33-1892-SKB-1
- 53 Karl Moser, Jakobertor in Augsburg, um 1893, Perspektive, Bleistift in Skizzenheft, gta Archiv / ETH Zürich, Karl Moser, Signatur 33-1892-SKB-1
- 54 Gewerbemuseum mit umgebauter Villa Feer, Aarau, Fotografie um 1895, gta Archiv / ETH Zürich, Karl Moser, Signatur 33-1892-8-F-1
- 55 Karl Moser, Wand- und Deckenpartie, Hansasaal, Köln, Herbst 1892, Details, Bleistift in Skizzenheft, gta Archiv / ETH Zürich, K. Moser, Sign. 33-1892-SKB-1
- 56 Karl Moser, Gesims und Rippenquerschnitt, Hansasaal, Köln, Herbst 1892, Details, Bleistift in Skizzenheft, gta Archiv / ETH Zürich, Karl Moser, Signatur 33-1892-SKB-1
- 57 Karl Moser, Dachstuhl Gürzenich, Köln, Herbst 1893
Schnitt, Bleistift in Skizzenheft, gta Archiv / ETH Zürich, Karl Moser, Signatur 33-1892-SKB-1
- 58 Aula der Kantonsschule, Aarau, Fotografie um 1897, aus: *Neubauten* 3 (1897), H. 4, S. 17.
- 59 Karl Moser, Neusatzschule von Karl Hofmann, Worms, um 1891, Fassade, Bleistift in Skizzenheft, gta Archiv / ETH Zürich, K. Moser, Sign. 33-1889-SKB-1
- 60 Neusatzschule von Karl Hofmann, Worms, Fotografie um 1898, Hauptfassade, aus: *Quellen* 1993, S. 178.
- 61 Kantonsschule, Südfassade, Aarau, Fotografie 1895, Staatsarchiv Aargau, Signatur F.MG 2160
- 62 Karl Moser, Place de la Cathédrale (Finanzamt, 16. Jh.), Rouen, 9.10.1889
Detail Fassade, Bleistift in Skizzenheft, gta Archiv / ETH Zürich, Karl Moser, Signatur 33-1889-SKB-1
- 63 Karl Moser, Details Rathaus Zug, Kirche St. Oswald, Alter Spittel, 1894, Bleistift in Skizzenheft und auf eingeklebte Blätter, gta Archiv / ETH Zürich, Karl Moser, Signatur 33-1894-SKB-1
- 64 Detail im oberen Teil des Turmes, Gewerbemuseum Aarau, Fotografie März 2011
- 65 Karl Moser, Fischblase am Rathaus Basel, 1894, gta Archiv / ETH Zürich, Karl Moser, Signatur 33-1894-SKB-1
- 66 Doppelwohn- und Atelierhaus Riefstahlstrasse, Karlsruhe, Fotografie Januar 2010 (Sonja Hildebrand)
- 67 Doppelhaushälfte Riefstahlstrasse 6 mit Wohnung Karl Moser, Karlsruhe, Fotografie um 1897, gta Archiv / ETH Zürich, Karl Moser, Signatur 33-1896-5-F2

- 68 Karl Moser, «Fahrtor. 1459. Frankfurt», 1894, Perspektive der Erker, Bleistift in Skizzenheft, gta Archiv / ETH Zürich, Karl Moser, Signatur 33-1894-SKB-1
- 69 Karl Moser, New College in Oxford, Turm des Klosters, 9.4.1896, Perspektive, Bleistift in Skizzenheft, gta Archiv / ETH Zürich, K. Moser, Sign. 33-1896-SKB-2
- 70 Bogenansatz des Tempel Salomos in Jerusalem, aus: Viollet-le-Duc 1863, S. 217.
- 71 Karl Moser, Pavillon, um 1883, Skizze im Aufriss, Feder auf kariertes Papier, gta Archiv / ETH Zürich, Karl Moser, Signatur 33-OX-31
- 72 Karl Moser, Pavillon, um 1883, Präsentationszeichnung, Ansicht, Grundrisse und Schnitt, Feder, Farblavierung, gta Archiv / ETH Zürich, K. Moser, Sign. 33-OX-10
- 73 Karl Moser, Wettbewerbsprojekt Künstlerhaus, Karlsruhe 1893, Skizze im Aufriss, Bleistift und Feder, gta Archiv / ETH Zürich, Moser, Signatur 33-OX-73
- 74 Karl Moser, Varianten einer Kirchenfassade, um 1900, Skizzen Aufriss und Grundriss, Feder auf Milimeterpapier, gta Archiv / ETH Zürich, Karl Moser, Signatur 33-OX-64
- 75 Karl Moser, Gewerbemuseum, 1892, Skizze im Aufriss, Bleistift auf Ölpapier, gta Archiv / ETH Zürich, Karl Moser, Signatur 33-1892-8-1
- 76 Karl Moser, Gewerbemuseum, 1892, Skizzen im Aufriss, Bleistift auf Ölpapier, gta Archiv / ETH Zürich, Karl Moser, Signatur 33-1892-8-3
- 77 Karl Moser, Gewerbemuseum, um 1893, Skizzen im Aufriss, Bleistift auf Ölpapier, gta Archiv / ETH Zürich, Karl Moser, Signatur 33-1892-8-2
- 78 Karl Moser, Wettbewerbsprojekt Evangelische Kirche Magdeburg, um 1894, Skizzen im Aufriss, Bleistift, gta Archiv / ETH Zürich, Karl Moser, Sign. 33-OX-66
- 79 Karl Moser, Wettbewerbsprojekt Evangelische Kirche Magdeburg, um 1894, Skizze im Aufriss, Feder, gta Archiv / ETH Zürich, Karl Moser, Signatur 33-OX-65
- 80 Karl Moser, Projektplanung Landesausstellung Zürich, um 1882, Skizzen im Aufriss mit Perspektive, Feder auf kariertem Papier, gta Archiv / ETH Zürich, Karl Moser, Signatur 33-1877-02.3 r
- 81 Karl Moser, Varianten zu einer Kirchenfassade, um 1897, Skizzen im Aufriss, Gesichtsstudien, Perspektive, Feder, gta Archiv / ETH Zürich, Karl Moser, Signatur 33-H-384
- 82 Karl Moser, Varianten zu einer Kirchenfassade, um 1897, Skizzen im Grundriss, Aufriss, Perspektive, Feder, gta Archiv / ETH Zürich, Moser, Signatur 33-H-385
- 83 Karl Moser, «Elsass!», Projekt eines Kirchenbaus um 1897, Perspektive und Grundriss, Bleistift in Skizzenheft, gta Archiv / ETH Zürich, Karl Moser, Signatur 33-1899-SKB-2
- 84 Karl Moser, Entwurf zu einer Villa in Luzern, um 1883, Grundrisse, Aufriss und Perspektive, Bleistift, Feder und Farblavierung, gta Archiv / ETH Zürich, Karl Moser, Signatur 33-1883-1-4
- 85 Karl Moser, Entwurf zu einer Villa in Luzern, um 1883, Perspektive, Bleistift und Farblavierung, gta Archiv / ETH Zürich, Karl Moser, Signatur 33-1883-1-7

- 86 Karl Moser, Villa Boveri (unten links und ganz unten) und Grundrisse aus Robert Alexander Briggs, *Bungalow and Country Residences* (1891), um 1897, Grundrisse, Feder in Skizzenheft, gta Archiv / ETH Zürich, Karl Moser, Signatur 33-1897-SKB-3
- 87 Karl Moser, Villa Brown (Römerburg), 1897, Grundrisse und Ansicht, Bleistift und Feder in Skizzenheft, gta Archiv / ETH Zürich, K. Moser, Signatur 33-1897-SKB-3
- 88 Karl Moser, Villa Brown (Römerburg), Studie, 1897, Perspektive, Feder in Skizzenheft, gta Archiv, / ETH Zürich, Karl Moser, Signatur 33-1897-SKB-3
- 89 Karl Moser, «Ostfassade Villa Brown» (Römerburg), 1897, Perspektive, Bleistift in Skizzenheft, gta Archiv / ETH Zürich, Karl Moser, Signatur 33-1897-SKB-3
- 90 Karl Moser, Ost- und Südfassaden Villa Brown (Römerburg), 1897, Perspektiven, Bleistift in Skizzenheft, gta Archiv / ETH Zürich, K. Moser, Sign. 33-1897-SKB-3
- 91 Karl Moser, West- und Südfassade Villa Brown (Römerburg), 1897, Perspektive, Bleistift in Skizzenheft, gta Archiv / ETH Zürich, K. Moser, Sign. 33-1897-SKB-3
- 92 Karl Moser, Haus Hubert von Herkomer, Bushey London, 2.4.1896, Bleistift in Skizzenheft, gta Archiv / ETH Zürich, Karl Moser, Signatur 33-1896-SKB-1
- 93 Karl Moser, Inneneinrichtungsgeschäft Waring, Oxford Street London, 1.4.1896, Perspektive Innenraum, Bleistift in Skizzenheft, gta Archiv / ETH Zürich, Karl Moser, Signatur 33-1896-SKB-1
- 94 Karl Moser, Haus Herkomer, Eingangshalle (oben), Wohnraum mit Musikbühne (unten), Bushey London, 1.4.1896, Perspektiven Innenräume, Bleistift in Skizzenheft, gta Archiv / ETH Zürich, Karl Moser, Signatur 33-1896-SKB-1
- 95 Sir Hubert Herkomer House, Bushey, England (1886–1894), Fotografie um 1900, Postkarte (Wiki Source)
- 96 Karl Moser, Haus Ferdinand Keller, Karlsruhe, um 1897, Perspektive, Grundriss, Bleistift auf Ölpapier, gta Archiv / ETH Zürich, K. Moser, Signatur 33-1896-SKB-1
- 97 Karl Moser, Studie Haus Müller (Kastelltyp), um 1898/99, Grundriss, Aufriss und Perspektive, Bleistift in Skizzenheft, gta Archiv / ETH Zürich, Karl Moser, Signatur 33-1899-SKB-1
- 98 Karl Moser, «Villa Stuck», um 1898/99, Grundriss, Bleistift in Skizzenheft, gta Archiv / ETH Zürich, Karl Moser, Signatur 33-1899-SKB-1
- 99 Villa Stuck, Fotografie, um 1899, aus: *DBZ* 33 (Nr. 46, Juni 1899), S. 292.
- 100 Villa Brown (Römerburg), Süd- und Ostfassade, Fotografie (Albert Rieder), um 1900, gta Archiv / ETH Zürich, Karl Moser, Signatur 135-6-9:1
- 101 Henry Hobson Richardson, Villa Hubert von Herkomer, 1886 Entwurfsszeichnung, aus: H. H. Richardson and his Office. A Centennial of his Move to Boston 1874, hrsg. v. Departement of Printing and Graphic Arts, Harvard College Library, (Ausstellungskatalog) Cambridge Mass. 1974.
- 102 Karl Moser, Studie Haus Müller, «Chillon» (Grundriss unten anderes Projekt), um 1899, Perspektive, Feder in Skizzenbuch, gta Archiv / ETH Zürich, Karl Moser, Signatur 33-1899-SKB-2

- 103 Karl Moser, Fachwerkhaus, «Englisch Roth», Kiedrich, 24.5.1897, zwei Ansichten, Bleistift und rote Lavierung, gta Archiv / ETH Zürich, Karl Moser, Signatur 33-1897-SKB-2
- 104 Karl Moser, Studie zu Villa Sidney Brown, Baden, um 1899, zwei Perspektiven, Bleist. in Skizzenheft, gta Archiv / ETH Zürich, Moser, Signatur 33-1899-SKB-2
- 105 Karl Moser, Studie Villa Sidney Brown, Ansicht v. Südosten und -westen, um 1899, Perspektive und Grundriss, Bleistift in Skizzenheft, gta Archiv / ETH Zürich, Karl Moser, Signatur 33-1899-SKB-2
- 106 Karl Moser, Studie zu Villa Sidney Brown, Landhaus in Detroit, Architekten Masow & Rice, um 1899, Perspektive und Grundriss, Bleistift in Skizzenheft, gta Archiv / ETH Zürich, Karl Moser, Signatur 33-1900-SKB-4
- 107 Karl Moser, Studie zu Villa Sidney Brown, um 1899, Perspektive und Grundriss, Bleistift und Feder in Skizzenheft, gta Archiv / ETH Zürich, Karl Moser, Signatur 33-1900-SKB-4
- 108 Limmatquai mit Wasserkirche, Salzhaus und Hottingerturm, Stich um 1700 (gebrueder-duerst.ch/turicum/strassen/l/index.htm)
- 109 Karl Moser, Salzhaus und Hottingerturm mit Vorbau der Wasserkirche (rechts), Zürich, 1911, Perspektiven, Feder in Skizzenheft, gta Archiv / ETH Zürich, Karl Moser, Signatur 33-1911-TGB-6
- 110 Karl Moser, Projekt Wohnhaus Kisling, Zürich, 1911, Perspektiven, Feder in Skizzenheft, gta Archiv / ETH Zürich, Karl Moser, Signatur 33-1911-TGB-6
- 111 Karl Moser, Mittelrisalit Universität Wien, Frühjahr 1881, Ansicht, Bleistift in Skizzenheft, gta Archiv / ETH Zürich, Karl Moser, Signatur 33-1879-SKB-2
- 112 Karl Moser, Projekt Christuskirche, 1892, Perspektive und Grundriss, Bleistift in Skizzenheft, gta Archiv / ETH Zürich, Karl Moser, Signatur 33-1892-SKB-1
- 113 Conrad Dollinger, Friedenskirche Stuttgart, 1893, Perspektive, aus: *DBZ* 27 (1893), S. 197.
- 114 Karl Moser, Projekt Christuskirche, 1892, Perspektive, Bleistift in Skizzenheft, gta Archiv / ETH Zürich, Karl Moser, Signatur 33-1892-SKB-1
- 115 Karl Moser, Giebelplastik, Christuskirche Karlsruhe, 1895, Bleistiftskizzen in Skizzenheft, gta Archiv / ETH Zürich, Karl Moser, Signatur 33-1895-SKB-1
- 116 Karl Moser, Turmplattform, Kathedrale St. Peter und Paul, Weissenburg, April 1895, Detailskizzen, Bleistift und roter Farbstift in Skizzenheft, gta Archiv / ETH Zürich, Karl Moser, Signatur 33-1895-SKB-1
- 117 Karl Moser, Turm, Kathedrale St. Peter und Paul in Weissenburg, April 1895, Perspektivisches Detail, Bleistift in Skizzenheft, gta Archiv / ETH Zürich, Karl Moser, Signatur 33-1895-SKB-1
- 118 Karl Moser, Kreuzblume, Fialen, Knospen, um 1895, Detailskizzen, Feder auf Papier, gta Archiv / ETH Zürich, Karl Moser, Signatur 33-1900-SKB-4
- 119 Karl Moser, Kreuzblumen als Knospen, um 1895, Detailskizzen, Feder auf Papier, gta Archiv / ETH Zürich, Karl Moser, Signatur 33-H-404

- 120 Karl Moser, Krabben, aus Viollet-le-Ducs Dictionnaire IV (1863), um 1895, Detailskizzen, Feder auf Papier, gta Archiv / ETH Zürich, Karl Moser, Signatur 33-1900-SKB-4
- 121 Karl Moser, Blüten und Blätter, Akanthusstengel mit Blätter, um 1895, Zeichnungen, Feder auf Papier, gta Archiv / ETH Zürich, K. Moser, Signatur 33-H-407
- 122 Karl Moser, Pflanzenformen, Ornamente aus *The Studio*, um 1895, Detailskizzen, Feder auf Papier, gta Archiv / ETH Zürich, Karl Moser, Signatur 33-H-405
- 123 Karl Moser, Wald auf dem Weg nach Bremgarten, um 1899, Aquarellzeichnung in Skizzenheft, gta Archiv / ETH Zürich, Karl Moser, Signatur 33-1900-SKB-4
- 124 Karl Moser, Kapitellstudien, 5.2.1899, Detailskizzen, Doppelseite, Aquarell in Skizzenbuch, gta archiv / ETH Zürich, Karl Moser, Signatur 33-1900-SKB-4
- 125 Karl Moser, Kapitellstudien, 5.2.1899, Detailskizzen, Doppelseite, Aquarell in Skizzenbuch, gta archiv / ETH Zürich, Karl Moser, Signatur 33-1900-SKB-4
- 126 Karl Moser, Kapitellstudien, 5.2.1899, Detailskizzen, Aquarell in Skizzenbuch, gta Archiv / ETH Zürich, Karl Moser, Signatur 33-1900-SKB-4
- 127 Karl Moser, Strauchflechte, um 1899, Bleistift in Skizzenbuch, gta Archiv / ETH Zürich, Karl Moser, Signatur 33-1899-SKB-2
- 128 Karl Moser, Konstruktionszeichnung Turmhelm Weissenburg, 12.4.1895, Schnitt, Grundrissmuster (rechts), gta Archiv / ETH Zürich, Karl Moser, Signatur 33-1895-SKB-1
- 129 Karl Moser, Candelaber, Schulhaus Olten, 15.6.1900, Ansicht, Schnitt (Mitte des Schaftes und rechts), gta Archiv / ETH Zürich, Moser, Signatur 33-1899-SKB-2
- 130 Karl Moser, «Thurm Idee», Christuskirche Karlsruhe, Ende 1895, Bleistift, rotbraune Lavierung, gta Archiv / ETH Zürich, K. Moser, Signatur 33-1895-SKB-1
- 131 Karl Moser, Ideenskizze «Siena Orvieto» Christuskirche, Rückfassade, nach 1895 Perspektive, Feder auf Papier, gta Archiv / ETH Zürich, Karl Moser, Signatur 33-H-398
- 132 Karl Moser, Ideenskizze Christuskirche, Rückfassade, nach 1895, Perspektive, Feder auf Papier, gta Archiv / ETH Zürich, Karl Moser, Signatur 33-H-399
- 133 Karl Moser, Ideenskizze Kanzelwand, Christuskirche, nach 1895 (April 1886) Perspektive, Feder auf Papier, gta Archiv / ETH Zürich, Karl Moser, Signatur 33-H-402
- 134 Karl Moser, Ideenskizze Haus zum Erbprinzen, Karlsruhe, um 1898, Bleistift in Skizzenbuch, gta Archiv / ETH Zürich, Karl Moser, Signatur 33-1899-SKB-2
- 135 Schwedter Thor, Königsberg Neumark, Fotografie um 1950, Postkarte
- 136 Karl Moser, Domhotel-Ecke, Köln, 1892, Bleistift in Skizzenbuch, gta Archiv / ETH Zürich, Karl Moser, Signatur 33-1892-SKB-1
- 137 Karl Moser, Ideenskizze Bankhaus Homburger, um 1898, Bleistift und Feder in Skizzenbuch, gta Archiv / ETH Zürich, Karl Moser, Signatur 33-1900-SKB-4
- 138 H. H. Richardson, Chamber of Commerce Building, Cincinnati, Fotografie um 1900, Postkarte

- 139 Karl Moser, Ideenskizze Bankhaus Veit L. Homburger, Dezember (?) 1898, Bleistift in Skizzenbuch, gta Archiv / ETH Zürich, Karl Moser, Signatur 33-1900-SKB-4
- 140 Alfred Messel, Modell des Geschäftshauses der Handelsgesellschaft, Berlin, aus: *Berliner Architekturwelt* 1 (1899), H. 3, S. 82.
- 141 Karl Moser, Wandpartie, um 1898, Bleistift in Skizzenbuch, gta Archiv / ETH Zürich, Karl Moser, Signatur 33-1900-SKB-4
- 142 Shepley Rutan & Coolidge, Boston Chamber of Commerce, 1892, aus: *The Architectural Record* (Juli 1896), *Great American Architects Series* Nr. 3, Fig. 21, S. 20.
- 143 Klingenberg & Weber, Gerichtssgebäude, Bremen, Fotografie (L. Koch) 1896, aus: *DBZ* 30 (1896), Nr. 28, Tafel.
- 144 Karl Moser, Ideenskizze Lichthof Universität Zürich, 1909, Bleistift in Skizzenbuch, gta Archiv / ETH Zürich, Karl Moser, Signatur 33-1909-TGB-7a
- 145 Karl Moser, S. Marco, Innenraum gegen Chor, Venedig, Mai 1908, Bleistift in Skizzenbuch, gta Archiv / ETH Zürich, Karl Moser, Signatur 33-1908-TGB-3
- 146 Karl Moser, «Thermenmotiv zu Zürich», Lichthof Universität München von Hermann Bestelmeyer, Bleistift in Skizzenbuch, gta Archiv / ETH Zürich, Karl Moser, Signatur 33-1909-TGB-7a
- 147 Karl Moser, «Nach Sonnenuntergang», am Meer auf Borkum, 26.8.1900, Hochformat Buntstifte in Skizzenheft, gta Archiv / ETH Zürich, Karl Moser, Signatur 33-1900-SKB-1
- 148 Karl Moser, Rückenansicht Frau am Meer auf Borkum, August 1900, Breitformat Bleistift in Skizzenbuch, gta Archiv / ETH Zürich, K. Moser, Sign. 33-1900-SKB-1
- 149 Karl Moser, Bindfadenfabrik Schaffhausen, Vorprojekt, September 1919, Präsentationsskizze, gta Archiv / ETH Zürich, K. Moser, Signatur 33-1919-10-4a
- 150 Karl Moser, Vorplatz Kunsthaus, Zürich 1908, Projektskizze, gta Archiv / ETH Zürich, Karl Moser, Signatur 33-1904-01-128
- 151 Karl Moser, Architektonischer Garten, 1908, Blei- und Buntstifte in Skizzenheft, gta Archiv / ETH Zürich, Karl Moser, Signatur 33-1908-TGB-7
- 152 Karl Moser, Projektskizze, 1907, Bleistifte in Skizzenheft, gta Archiv / ETH Zürich, Karl Moser, Signatur 33-1907-TGB-6
- 153 Karl Moser, Zwei Projektskizzen, Untersicht und Vogelperspektive, 1907, Bleistifte in Skizzenheft, gta Archiv / ETH Zürich, Karl Moser, Signatur 33-1907-TGB-6
- 154 Karl Moser, Projektskizze, abgestufter Turm, 1907, Bleistifte in Skizzenheft, gta Archiv / ETH Zürich, Karl Moser, Signatur 33-1907-TGB-6
- 155 Karl Moser, Projektskizze, «Lösung ohne Thurm wird besser sein», 1907, Bleistifte in Skizzenheft, gta Archiv / ETH Zürich, K. Moser, Sign. 33-1907-TGB-6

- 156 Karl Moser, Projektskizze, «Kloster St. Gallen ist als Baugruppe wunderbar», 1907, Bleistifte in Skizzenheft, gta Archiv / ETH Zürich, Karl Moser, Signatur 33-1907-TGB-6
- 157 Karl Moser, Warenhaus Wertheim, Rückseite Vossstrasse, Vogelperspektive, Untersicht, 1907, Feder in Skizzenbuch, gta Archiv / ETH Zürich, Karl Moser, Signatur 33-1907-TGB-2
- 158 Baptisterium San Giovanni Santa Reparata, Lucca, Fotografie
- 159 Das Rathaus in Basel, Marktfassade, Vischer & Fueter, 1904, aus: *SBZ* 44 (1904), H. 16, Tafel.
- 160 Karl Moser, Zwei Entwurfsskizzen Turm Universität Zürich, 1911, Feder in Skizzenheft, gta Archiv / ETH Zürich, Karl Moser, Signatur 33-1911-TGB-12
- 161 Karl Moser, Fünf Entwurfsskizzen, Turm Universität Zürich, 1911, Doppelseite, Feder in Skizzenheft, gta Archiv / ETH Zürich, Karl Moser, Sign. 33-1911-TGB-12
- 162 Karl Moser, Dessau, Barochelm, (aus: Schultze-Naumburg), 1911, Bleistift in Skizzenheft, gta Archiv / ETH Zürich, Karl Moser, Signatur 33-1911-TGB-12
- 163 Karl Moser, Entwurfsskizze Turm Universität Zürich, 1911, Feder in Skizzenheft, gta Archiv / ETH Zürich, Karl Moser, Signatur 33-1911-TGB-12
- 164 Karl Moser, Entwurfsskizze Turm Universität Zürich, 8.7.1911, Rötelstift in Skizzenheft, gta Archiv / ETH Zürich, Karl Moser, Signatur 33-1911-TGB-12
- 165 Karl Moser, Entwurfsskizze Turm Universität Zürich, 1911, Bleistift in Skizzenheft, gta Archiv / ETH Zürich, Karl Moser, Signatur 33-1911-TGB-12
- 166 Turm Universität, Westfassade, Fotografie 1914, aus: *Westermanns Monatshefte* (1915/1916), S. 229.
- 167 Karl Moser, Blick vom Palazzo Vecchio, 1913, Feder in Skizzenheft, gta Archiv / ETH Zürich, Karl Moser, Signatur 33-1913-TGB-19
- 168 Karl Moser, Dobel, Schwarzwald, 1914, Feder in Skizzenheft, gta Archiv / ETH Zürich, Karl Moser, Signatur 33-1914-TGB-9
- 169 Karl Moser, Lenzburg, um 1876/77, Bleistift und Lavierung in Skizzenheft, gta Archiv / ETH Zürich, Karl Moser, Signatur 33-1876-SKB-1
- 170 Karl Moser, «Gruppe» Kirche, 1898, Bleistift in Skizzenheft, gta Archiv / ETH Zürich, Karl Moser, Signatur 33-1898-TGB-1
- 171 Karl Moser, Kirche St. Martin, Basel, 1911, Doppelseite, Bleistift in Skizzenbuch, gta Archiv / ETH Zürich, Karl Moser, Signatur 33-1911-TGB-15
- 172 Friedrich Pützer, Chemische Fabrik Merck, Darmstadt, 1906, aus: *Der Städtebau* 3 (1906), Taf. 56.
- 173 Bodo Ebhardt, Fortezza, 19.9.1901, aus: Ebhardt 1935, S. 39.
- 174 Karl Moser, Kaub, Rheinfahrt, Ostern 1886, Bleistift in Skizzenheft, gta Archiv / ETH Zürich, Karl Moser, Signatur 33-1885-SKB-3
- 175 Karl Moser, Notre Dame, Paris, März 1883, Bleistift und Lavierung in Skizzenheft, gta Archiv / ETH Zürich, Karl Moser, Signatur 33-1882-SKB-2

- 176 Karl Moser, Würzburg Festung, «abends», Bleistift in Skizzenheft, gta Archiv / ETH Zürich, Karl Moser, Signatur 33-1901-SKB-2
- 177 Karl Moser, Romont, 1914, dicker Bleistift in Skizzenheft, gta Archiv / ETH Zürich, Karl Moser, Signatur 33-1914-TGB-11
- 178 Stockhorn vom Stocktal aus gesehen, 1911, Bleistift in Skizzenheft, gta Archiv / ETH Zürich, Karl Moser, Signatur 33-1911-TGB-17
- 179 Karl Moser, Stockhorn vom Stocktal gesehen, 1911, Fragment, Bleistift in Skizzenheft, gta Archiv / ETH Zürich, Karl Moser, Signatur 33-1911-TGB-17
- 180 Stockhorn vom Stocktal gesehen, Fotografie (Christoph Hurni, Bern), 2008
- 181 Karl Moser, „Vorberg zu den Schreckhörnern“, 1913, Bleistift in Skizzenheft, gta Archiv / ETH Zürich, Karl Moser, Signatur 33-1913-TGB-15
- 182 Karl Moser, „Terrassenberg b. Grindelwald. Die Architektur der Berge“, 1913, Bleistift in Skizzenheft, gta Archiv / ETH Zürich, K. Moser, Sign. 33-1913-TGB-15
- 183 Aletschgletschers mit Olmenhorn Eisblock, 1911, Fotopostkarte in Skizzenheft, gta Archiv / ETH Zürich, Karl Moser, Signatur 33-1911-TGB-17
- 184 Karl Moser, Pilatus, 1919, Bleistift in Skizzenheft, gta Archiv / ETH Zürich, Karl Moser, Signatur 33-1919-TGB-1
- 185 Karl Moser, Berg, 1915, Bleistift in Skizzenheft, gta Archiv / ETH Zürich, Karl Moser, Signatur 33-1915-TGB-35
- 186 Karl Moser, Strasse in den Alpen, 1885, Bleistift in Skizzenheft, gta Archiv / ETH Zürich, Karl Moser, Signatur 33-1885-TGB-3
- 187 Karl Moser, Vor d. Hausstock, Oberblegisee, 17.10.1915, Bleistift auf Papier, gta Archiv / ETH Zürich, Karl Moser, Signatur 33-H-156
- 188 Karl Moser, Bürgenstock, Vierwaldstättersee, Vitznau, März 1916, Bleistift auf Papier, gta Archiv / ETH Zürich, Karl Moser, Signatur 33-H-224
- 189 Karl Moser, Gebirge, 1916, Bleistift Papier, gta Archiv / ETH Zürich, Karl Moser, Signatur 33-H-157
- 190 Karl Moser, Eisblöcke, Megelensee, 1916, Bleistift Papier, gta Archiv / ETH Zürich, Karl Moser, Signatur 33-H-239
- 191 Karl Moser, Niederdorfplanung, Zürich, 1933, Planskizze, Bleistift und Buntstifte, gta Archiv / ETH Zürich, Karl Moser, Signatur 33-1933-1-85
- 192 Karl Moser, «Panthéon», Kuppel Universität Zürich, 1912, Bleistift in Skizzenheft, gta Archiv / ETH Zürich, Karl Moser, Signatur 33-1912-TGB-15
- 193 Karl Moser, Turmsockel ohne Aufbau, Kuppel Universität Zürich, 1912, Bleistift in Skizzenheft, gta Archiv / ETH Zürich, Karl Moser, Signatur 33-1912-TGB-15
- 194 Karl Moser, «Victorie auf die Universität», Kuppel Universität Zürich, 1912, Bleistift in Skizzenheft, gta Archiv / ETH Zürich, Karl Moser, Signatur 33-1912-TGB-15

- 195 Karl Moser, Turmsockel mit Dachaufbau, Kuppel Universität Zürich, 1912, Bleistift in Skizzenheft, gta Archiv / ETH Zürich, Karl Moser, Signatur 33-1912-TGB-15
- 196 Karl Moser, Kirche St. Anton, Zürich, um 1908, Skizze auf Plan, Kreide und Kohle, gta Archiv / ETH Zürich, Karl Moser, Signatur 33-1906-01-43
- 197 Karl Moser, Skizze zu Eingang Universität Zürich, um 1909, Bleistift in Skizzenheft, gta Archiv / ETH Zürich, Karl Moser, Signatur 33-1909-TGB-12
- 198 Karl Moser, Skizzen zur Kirche Fluntern, 1914, Feder in Skizzenheft, gta Archiv / ETH Zürich, Karl Moser, Signatur 33-1914-TGB-3
- 199 Karl Moser, Skizzen zur Kirche Fluntern, 1914, Feder in Skizzenheft, gta Archiv / ETH Zürich, Karl Moser, Signatur 33-1914-TGB- 3
- 200 Karl Moser, Projektskizze zu Naturmuseum Aarau, 1911, Seidenpapier Kohle, gta Archiv / ETH Zürich, Karl Moser, Signatur 33-1911-3-10

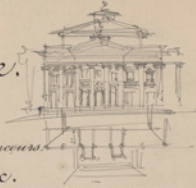
Concours d'éléments
analytiques
du 11 Janvier 1834.

2^e Classe.

Rendu.

Ecole Nationale des Beaux-Arts.

Section d'Architecture.



Le Professeur de théorie propose pour sujet du concours
Une étude de l'ordre ionique grec.

L'ordre ionique est le moins bien connu de tous les ordres. Les architectes de la Renaissance, n'ayant vu aucun monument grec, n'ont pu donner des règles de cet ordre que d'après Vitruve, dont le texte est souvent obscur. D'ailleurs Vitruve lui-même n'avait aucune idée de la grande école attique.

Comme on n'a fait jusqu'ici que des études partielles sur les édifices d'ordre ionique en Grèce et en Asie-Mineure, un travail d'ensemble sur les deux écoles, attique et ioniennne, pourrait seul permettre d'attendre à un résultat vraiment pratique.

Bien que l'ordre ionique soit moins variable que le dorique dans ses proportions, il se prête cependant à une assez grande diversité de caractère. Il peut être plus ou moins riche, plus ou moins grave, selon la nature du monument que l'on doit composer.

L'étude que demande le programme doit s'appliquer à la façade d'un théâtre de comédies, de tragédies, et fidèle gardien de chefs-d'œuvre littéraires, tel que le Théâtre-Français. Il sera situé sur une grande place publique, et à l'instar du théâtre de Bordeaux, sa façade principale se composera d'un portique occupant toute la hauteur du rez-de-chaussée et du 1^{er} étage.

Le caractère de cet édifice, vu sa destination, doit être grand et noble; et, vu sa situation, il faut s'abstenir d'imiter certains détails minimes qui s'adaptent à la vue. Il s'agit de donner à l'ordre ionique, en même temps que sa grâce vraie, toute l'ampleur de style qu'il comporte.

En puisant dans les deux écoles, il ne faut pas perdre de vue que chaque école a ses qualités et ses défauts; on doit donc choisir judicieusement, et laisser ce qui s'appliquerait mal à la composition demandée. En général, les meilleurs colonnes se trouvent dans l'école attique, mais l'entablement est plus complet et vraiment ionique dans l'école ioniennne. Quelquefois la corniche à dentelures a de perfectionnée par les Athéniens, qui l'ont appliquée à la tribune des Caracalles et à l'ordre corinthien.

En un mot, ce n'est point une copie qu'on demande, mais bien une composition appropriée au sujet.

La largeur du théâtre n'excédera pas les mètres des colonnes du portique avec un mètre de diamètre.

On fera, pour les esquisses, le plan du portique, en indiquant la porte d'entrée et les deux portes de sortie, avec un échafaudage du vestibule, à l'échelle de 1/200 pour mètre, et l'élévation du portique au double.

Pour les dessins réduits, le plan sera à l'échelle de 1/200 pour mètre et l'élévation au double.

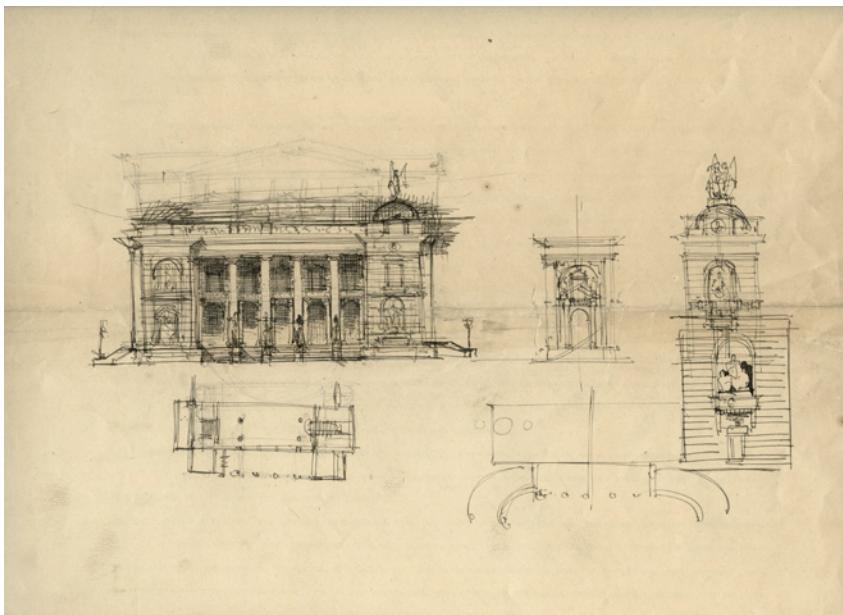
On fera en outre, et ceci est l'objet principal du concours, la base, le chapiteau et l'entablement de l'ordre, au quart de l'exécution, ainsi que la moitié du plan et de la face latérale du chapiteau.

On fera enfin moitié de l'exécution, le tracé de la spirale de la volute avec sa division proportionnelle sur la hauteur, et surtout avec indication à l'encre rouge, dans l'œil de cette volute, de la méthode employée pour trouver les centres de chacun des quatre quartiers, méthode qui varie selon l'école à laquelle on a emprunté les proportions de la volute.

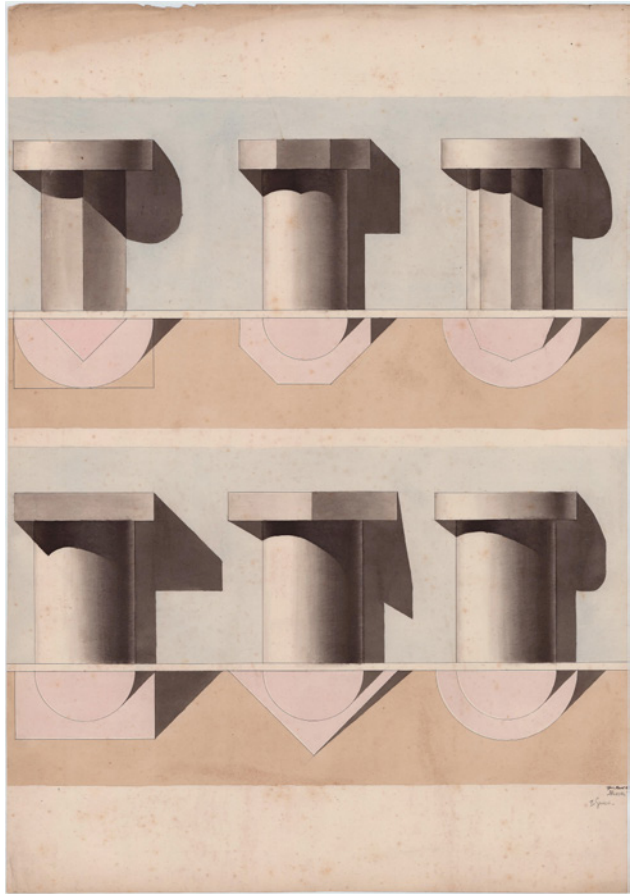
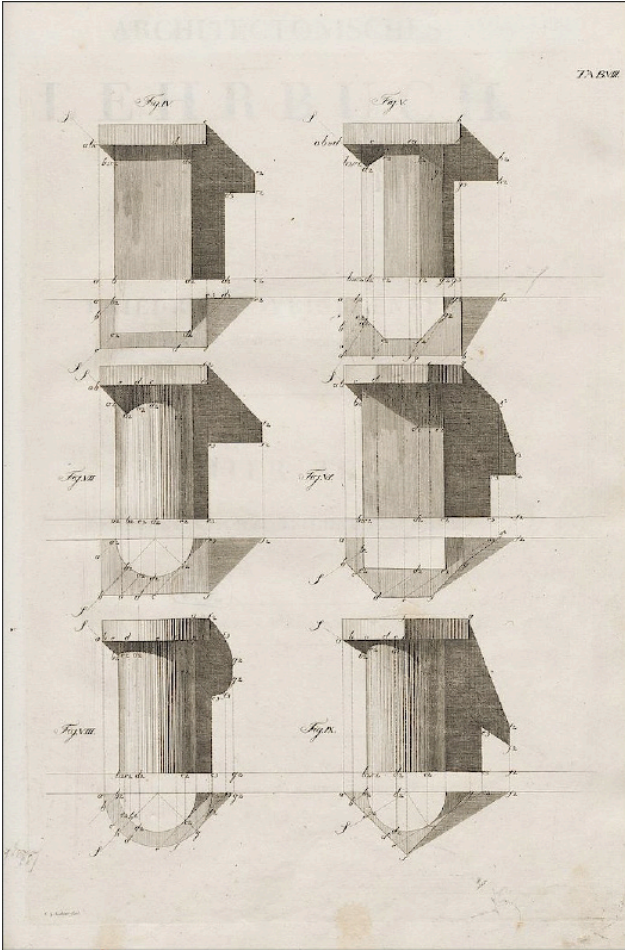
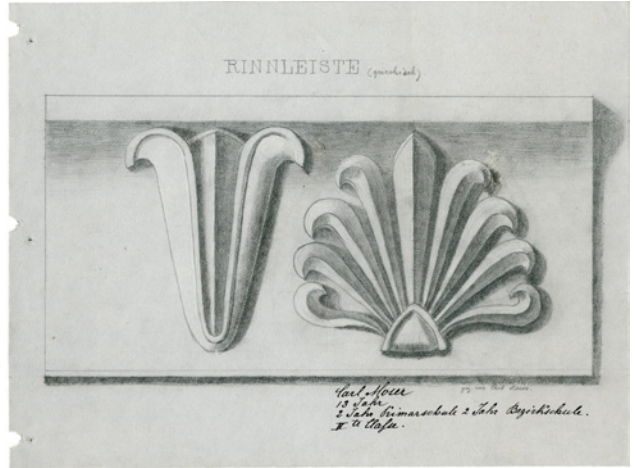
Paris, le 11 Janvier 1834.

Signé: Leoueur.

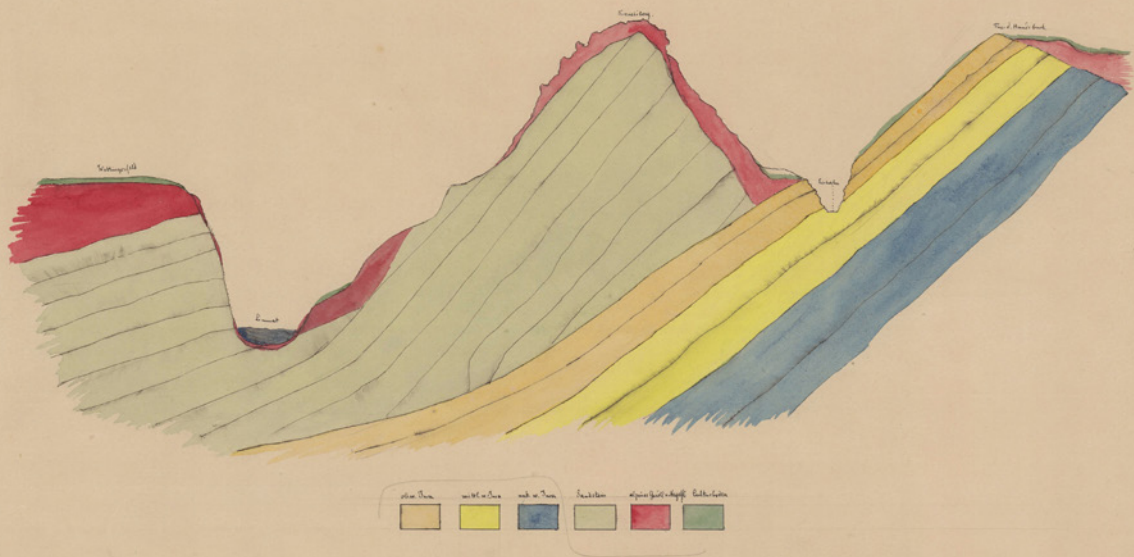
127-11-22



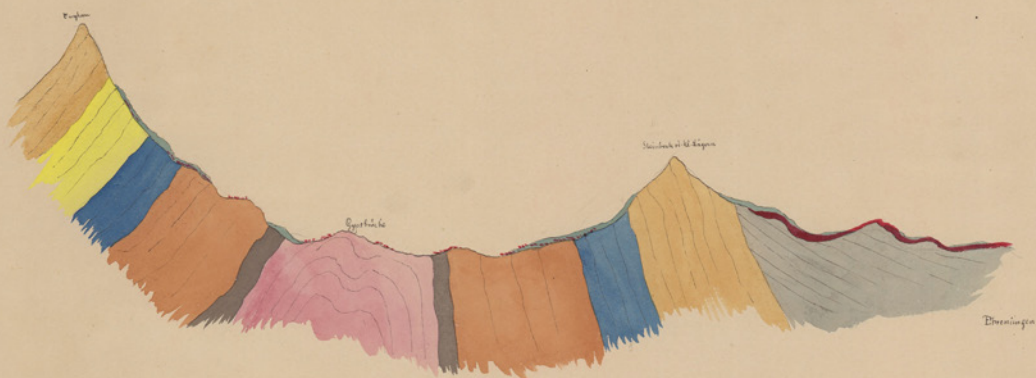




Durchschnitt durch den Hundsbuck und Kreuzenberg.

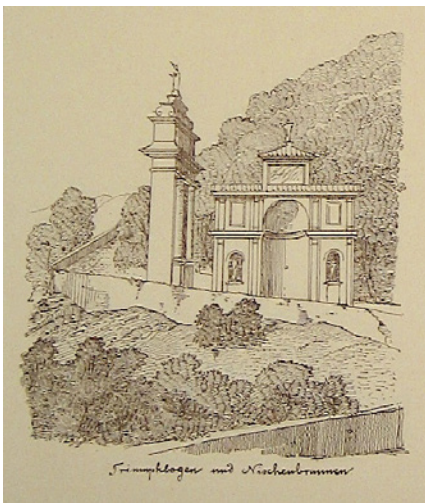
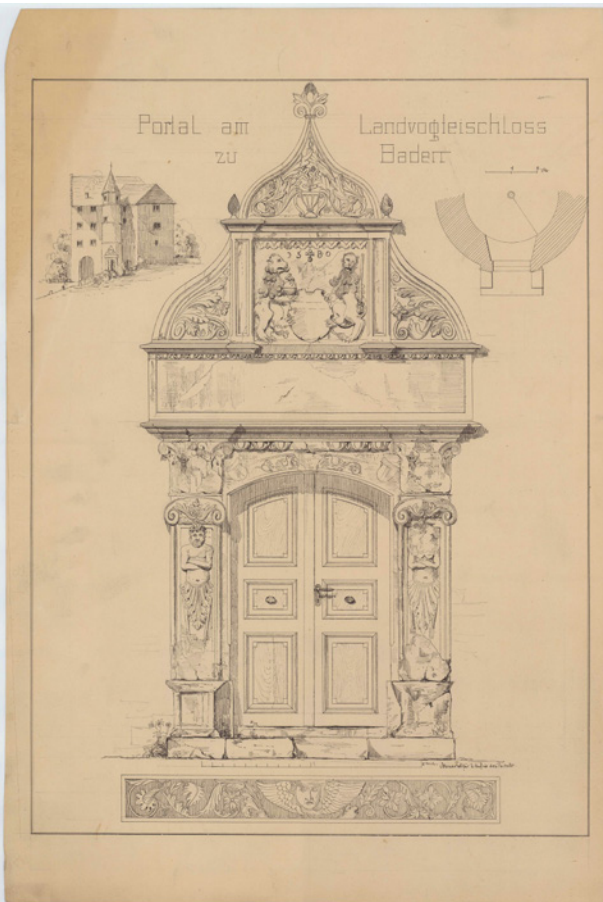


Durchschnitt durch die Lagen und den Stembuck



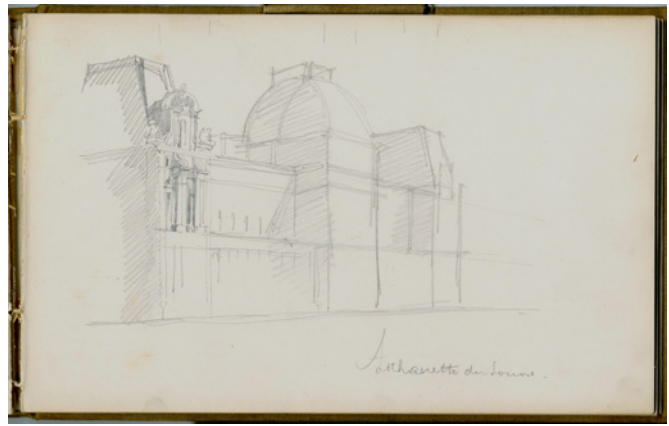
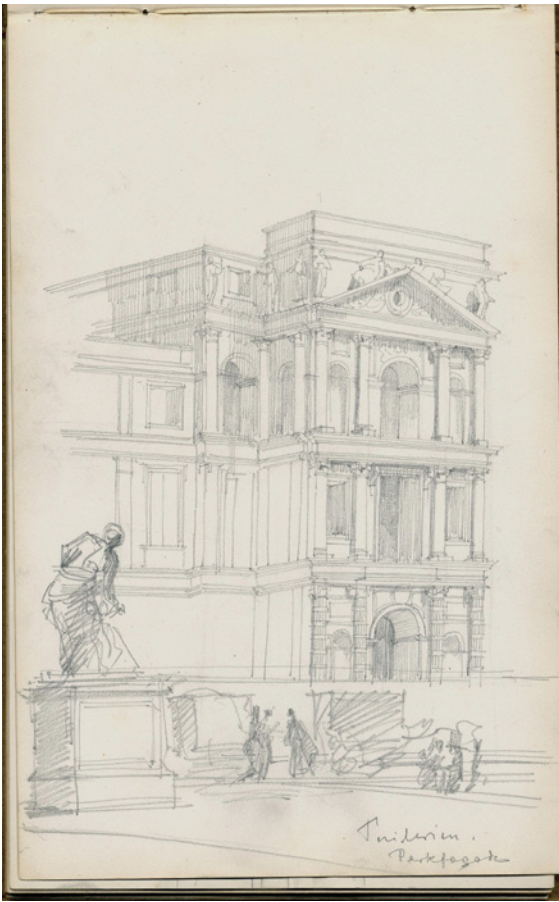


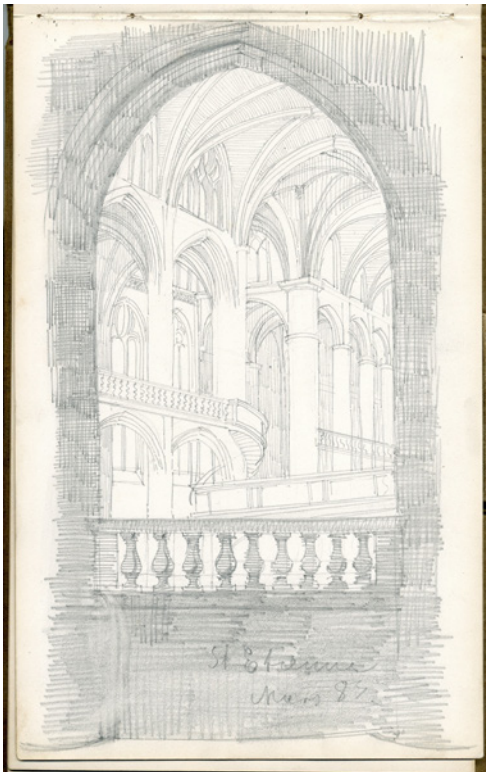
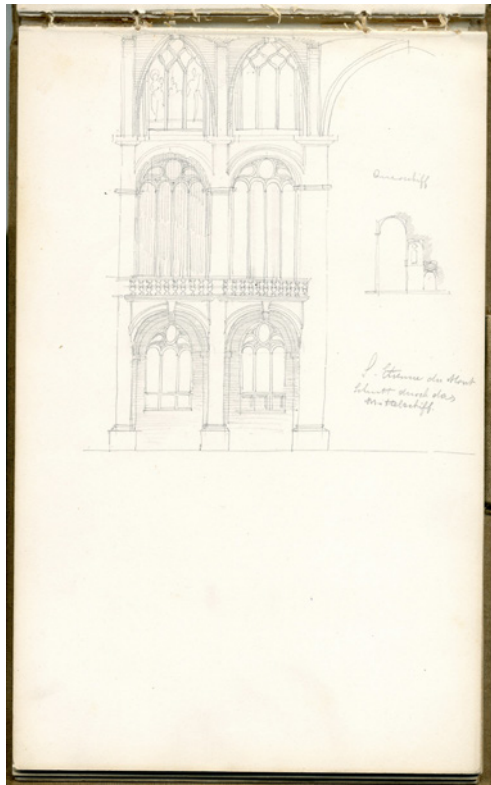
Triumphbogen
 in der
 Triumphbogen

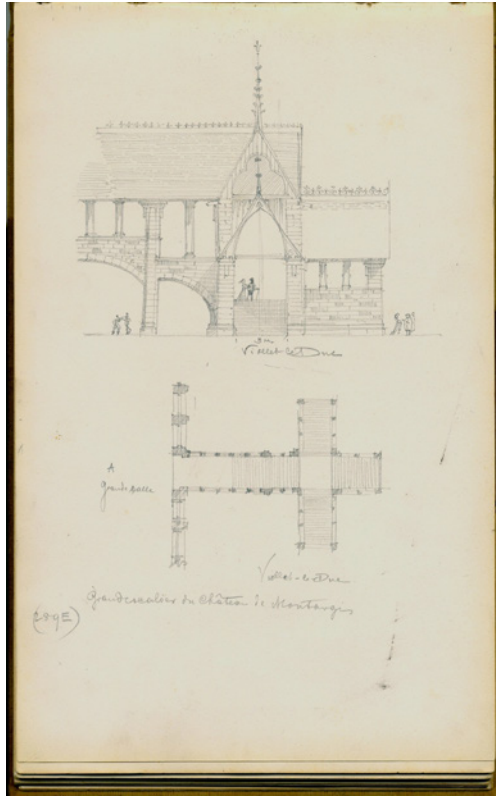
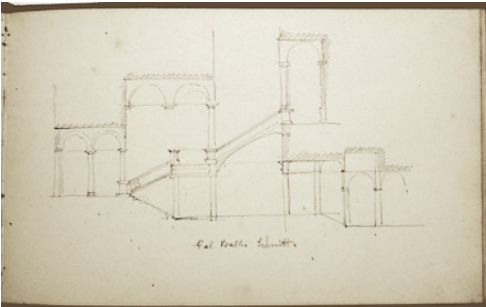


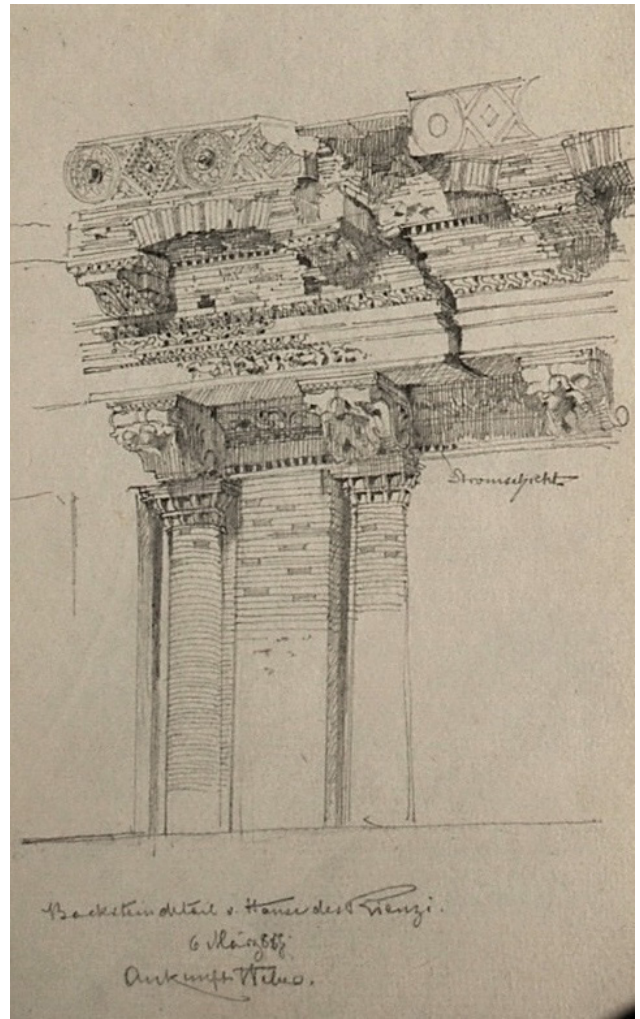
Triumphbogen mit Nischenbrunnen

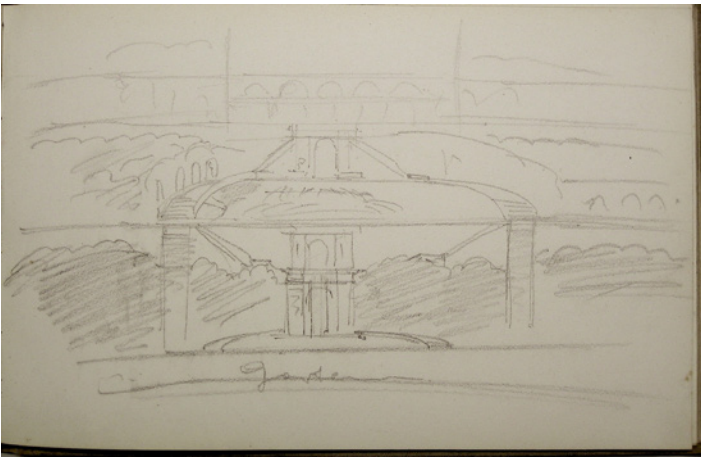
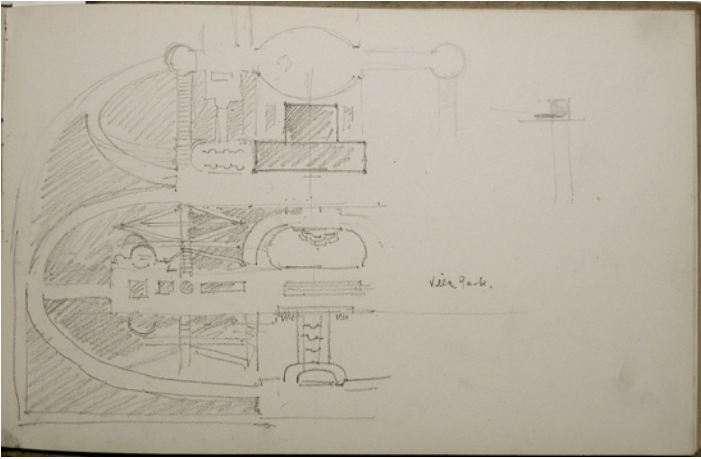


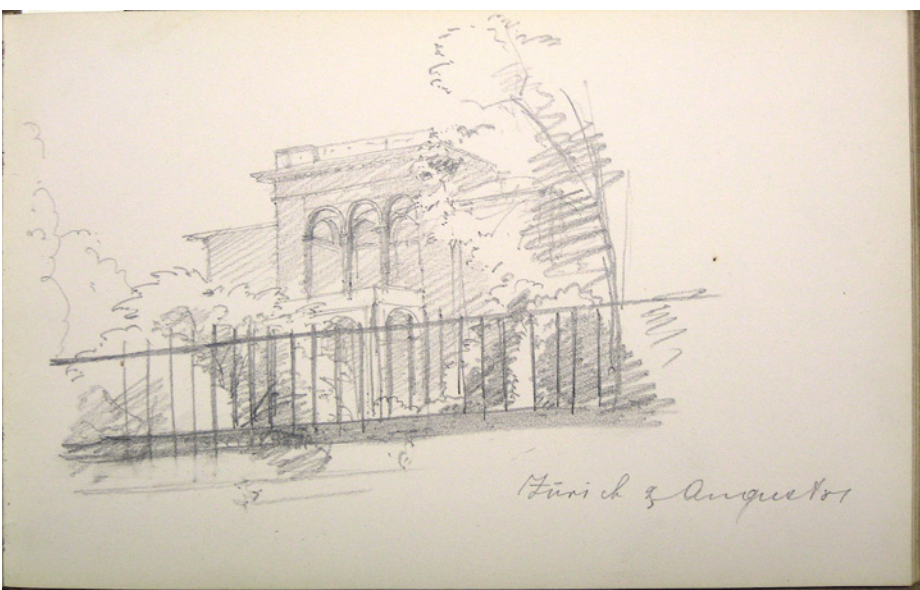
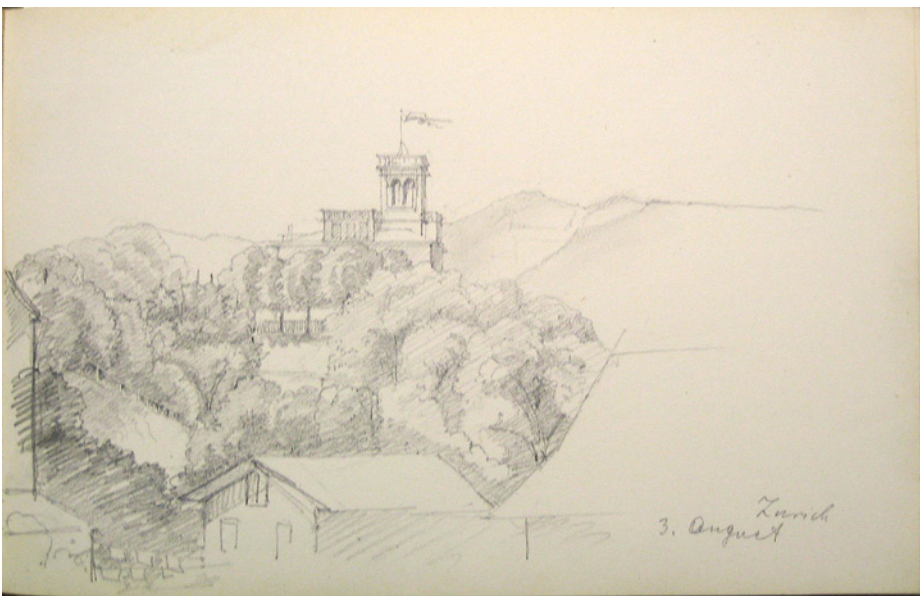
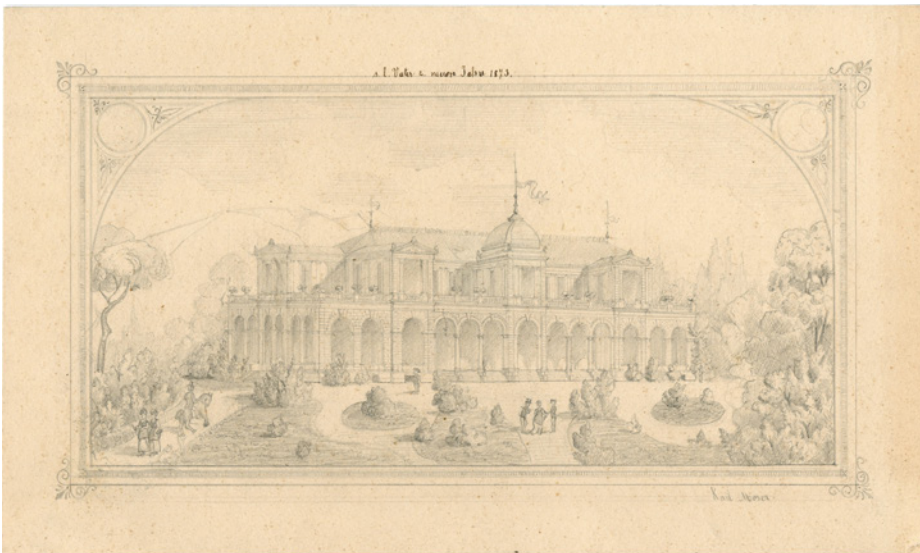
















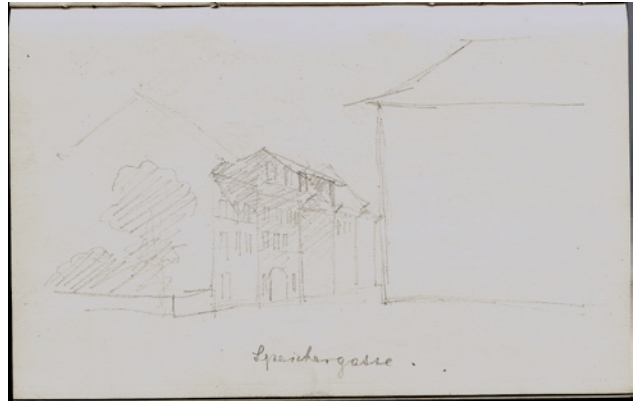
Wassendampplatz Bonn



Wassendampplatz Bonn



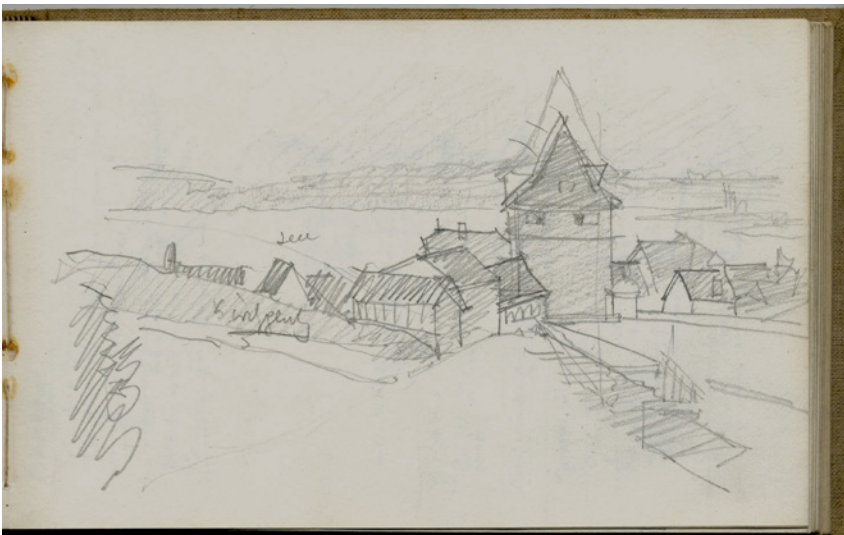
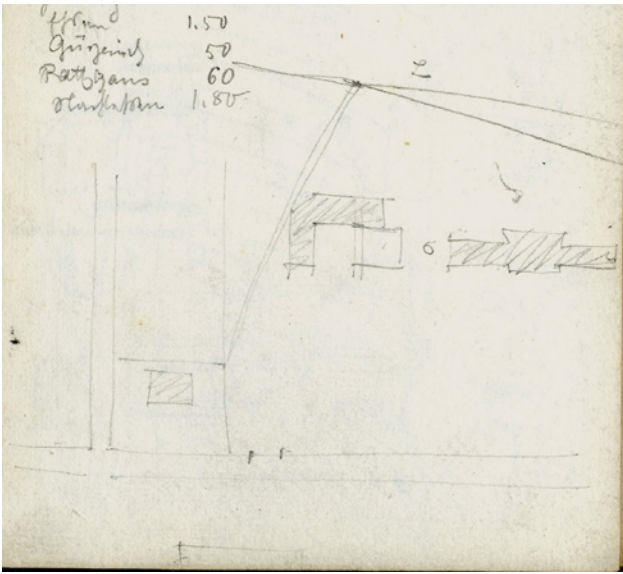
Wassendampplatz Bonn



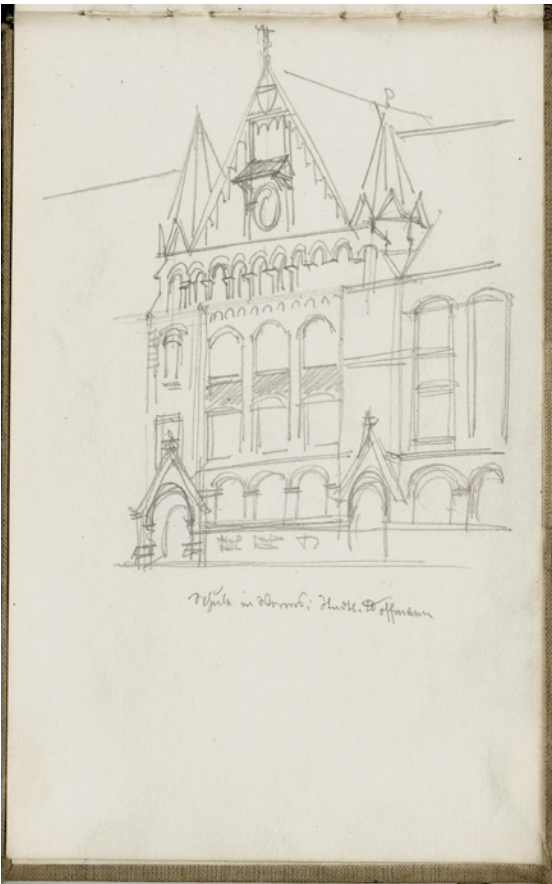
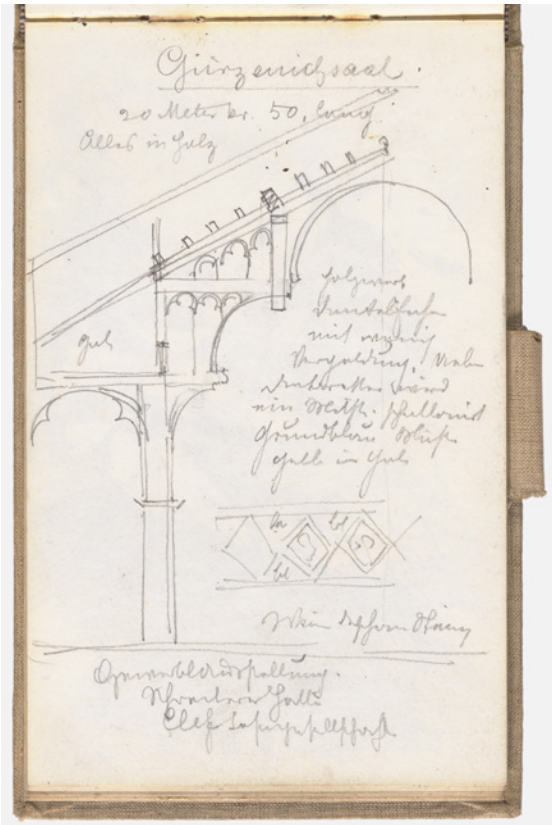
Spandergasse

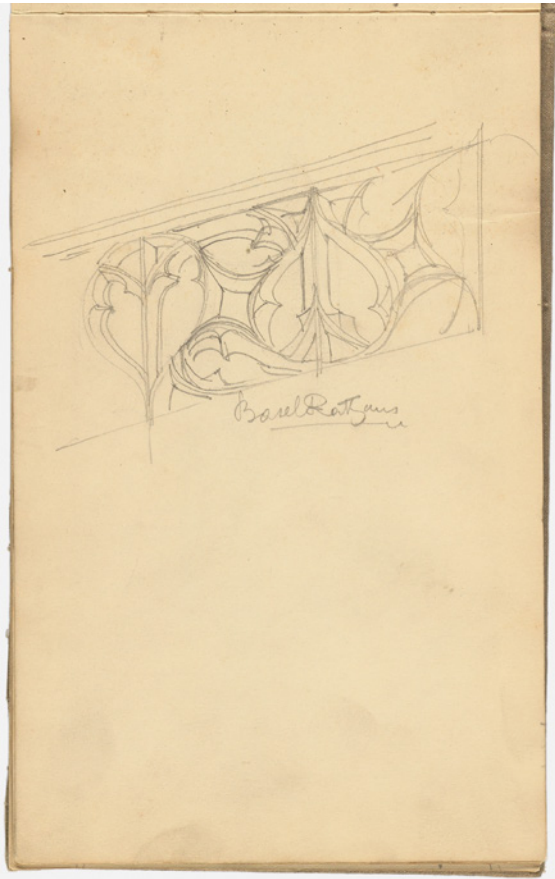
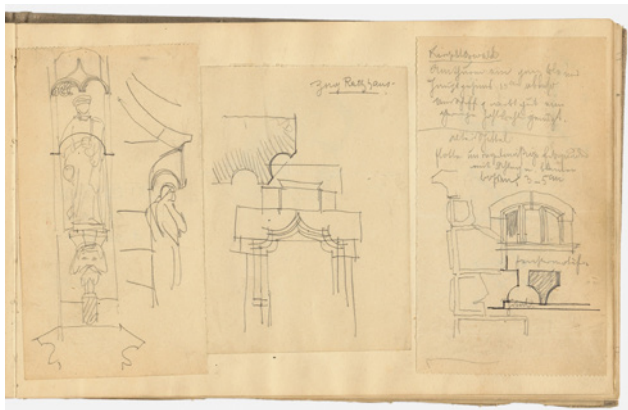


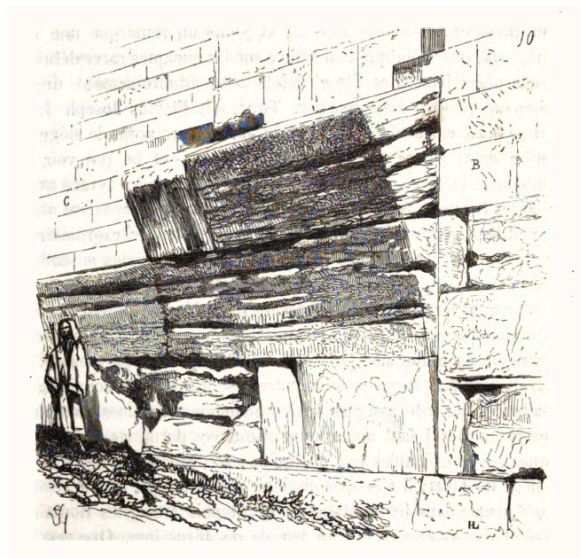
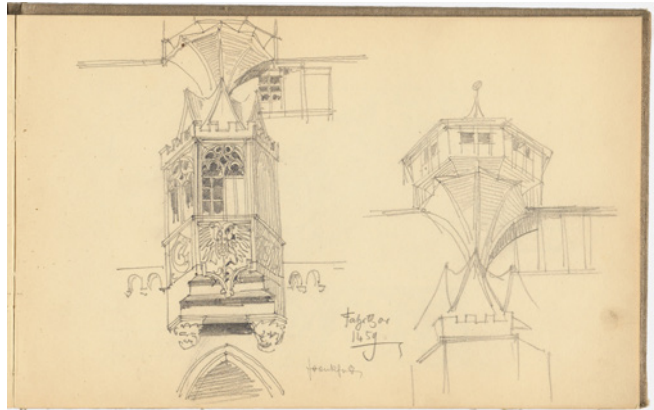
Naturhistor. Museum

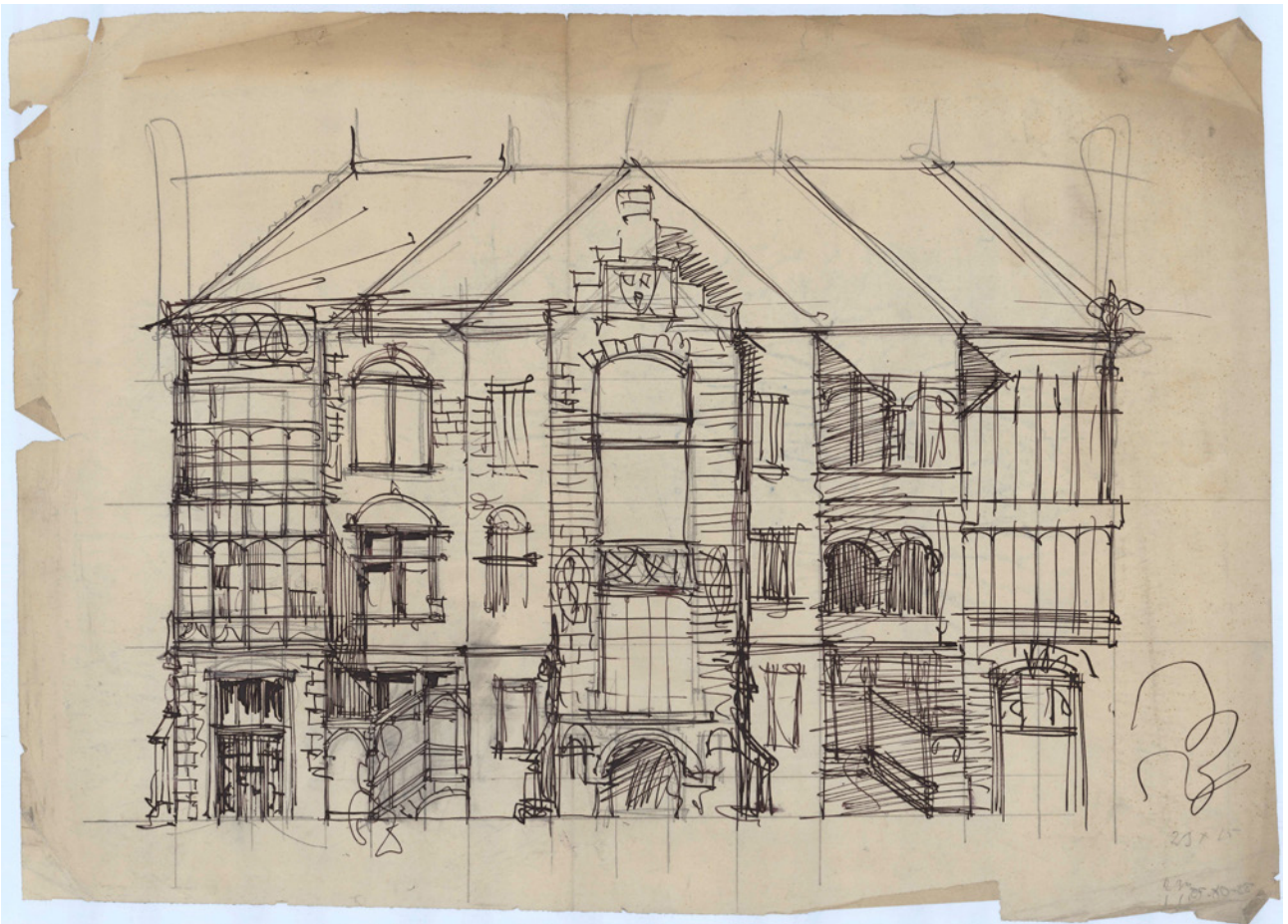
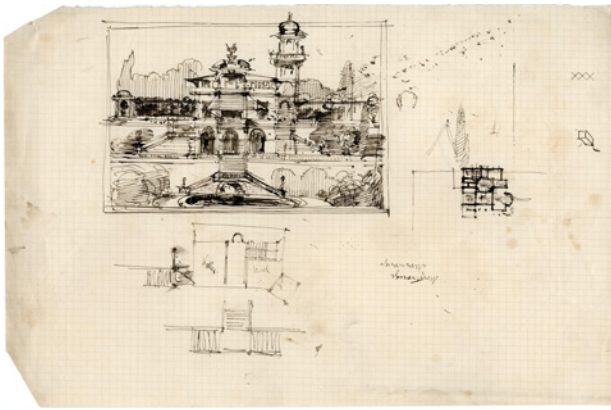


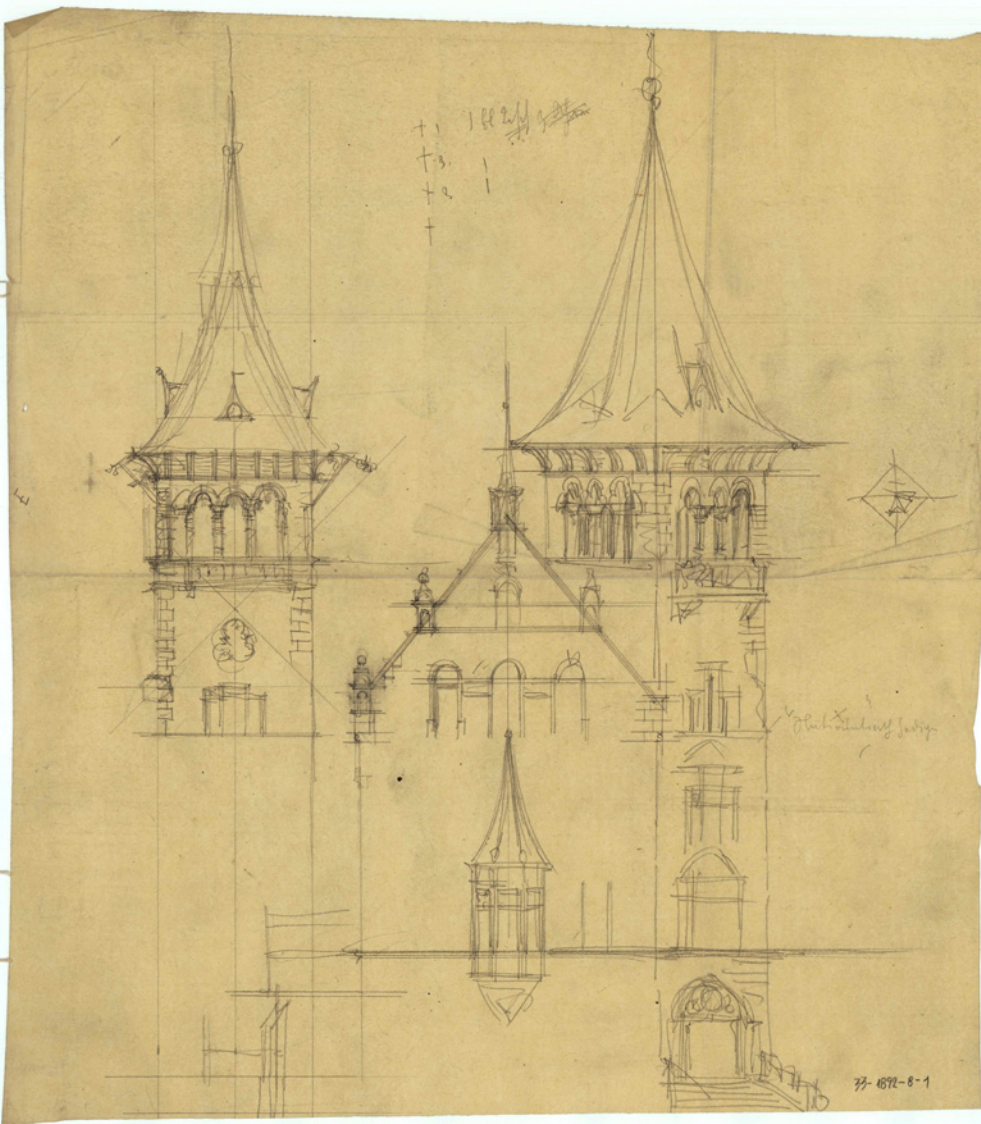
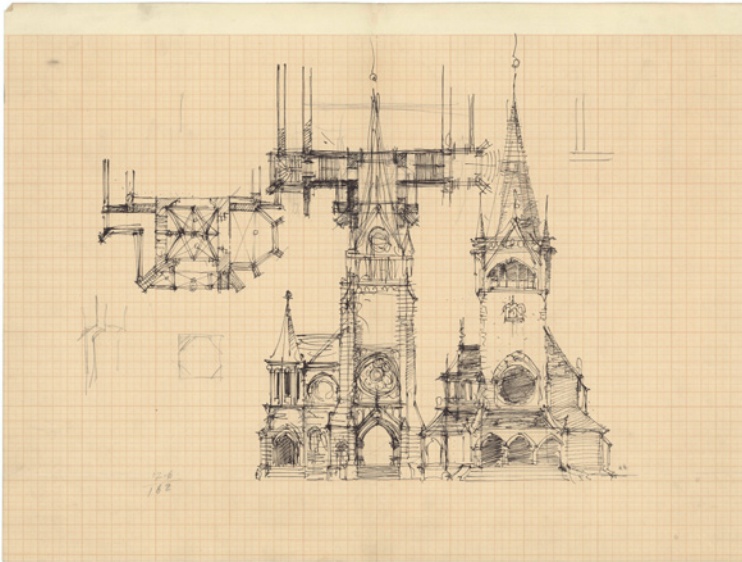


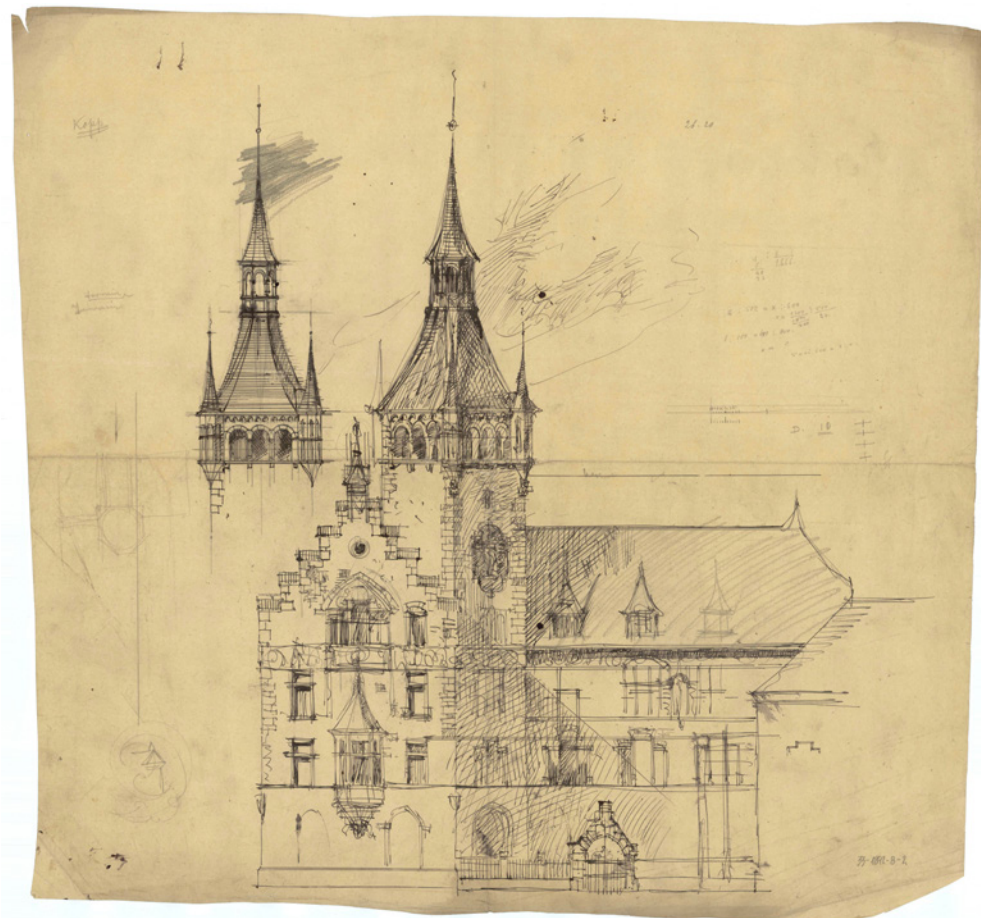
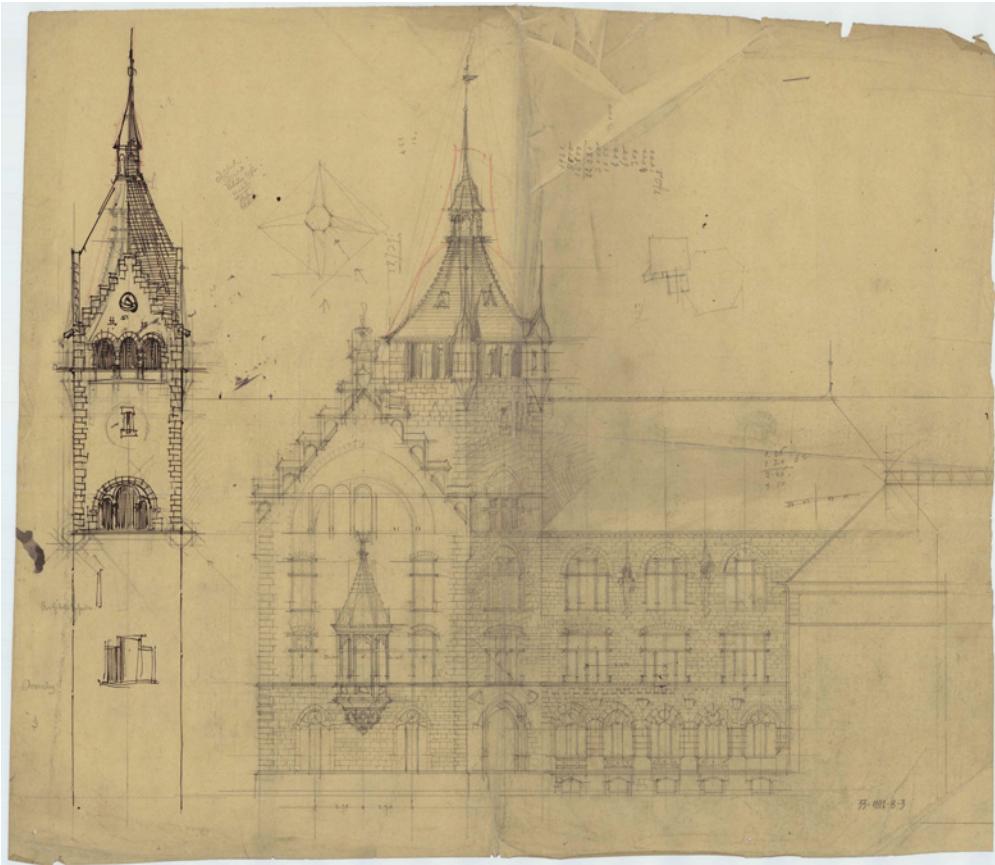




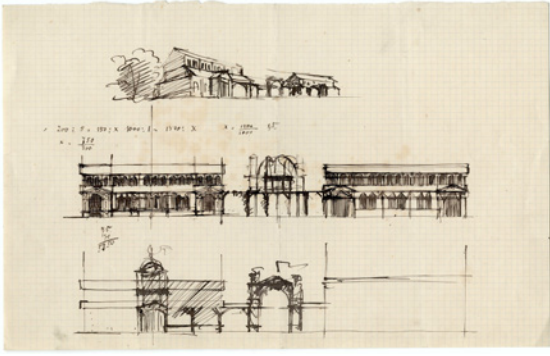


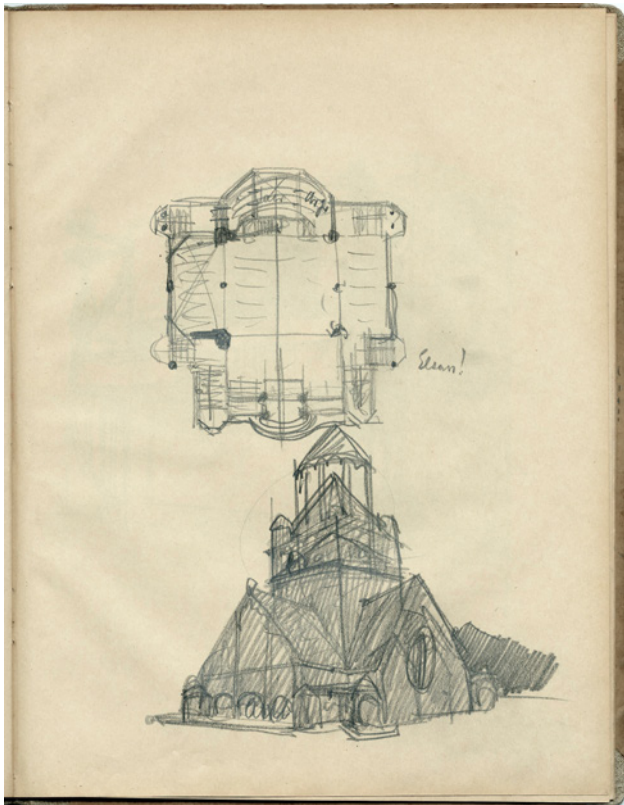
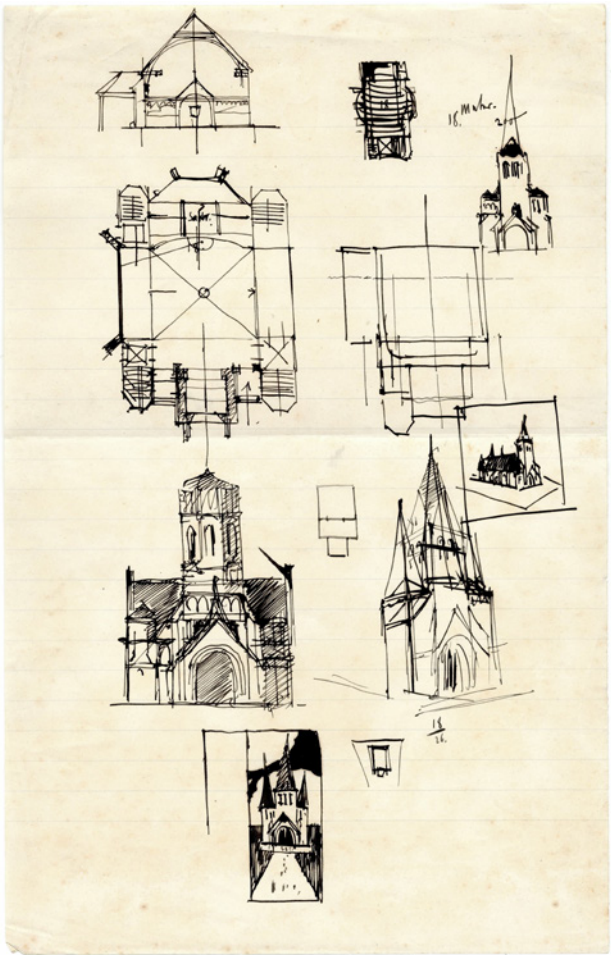


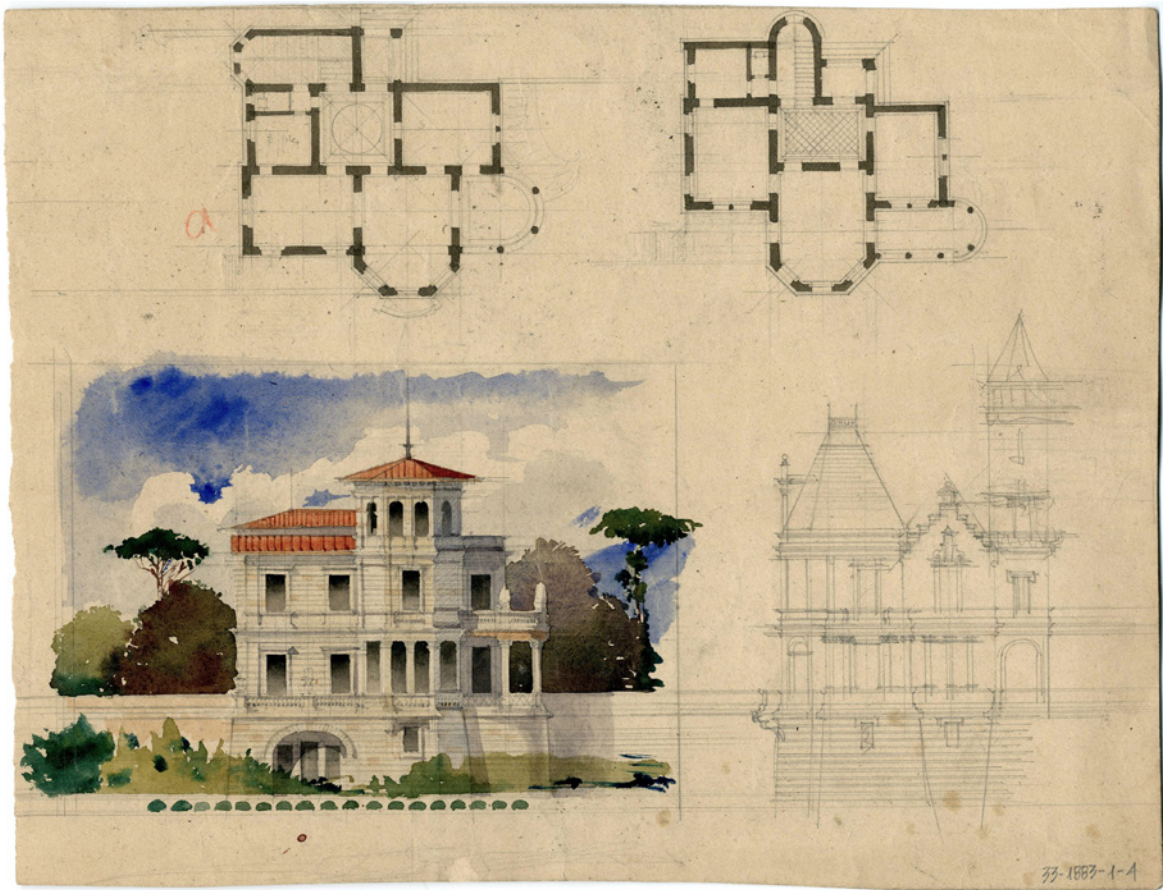


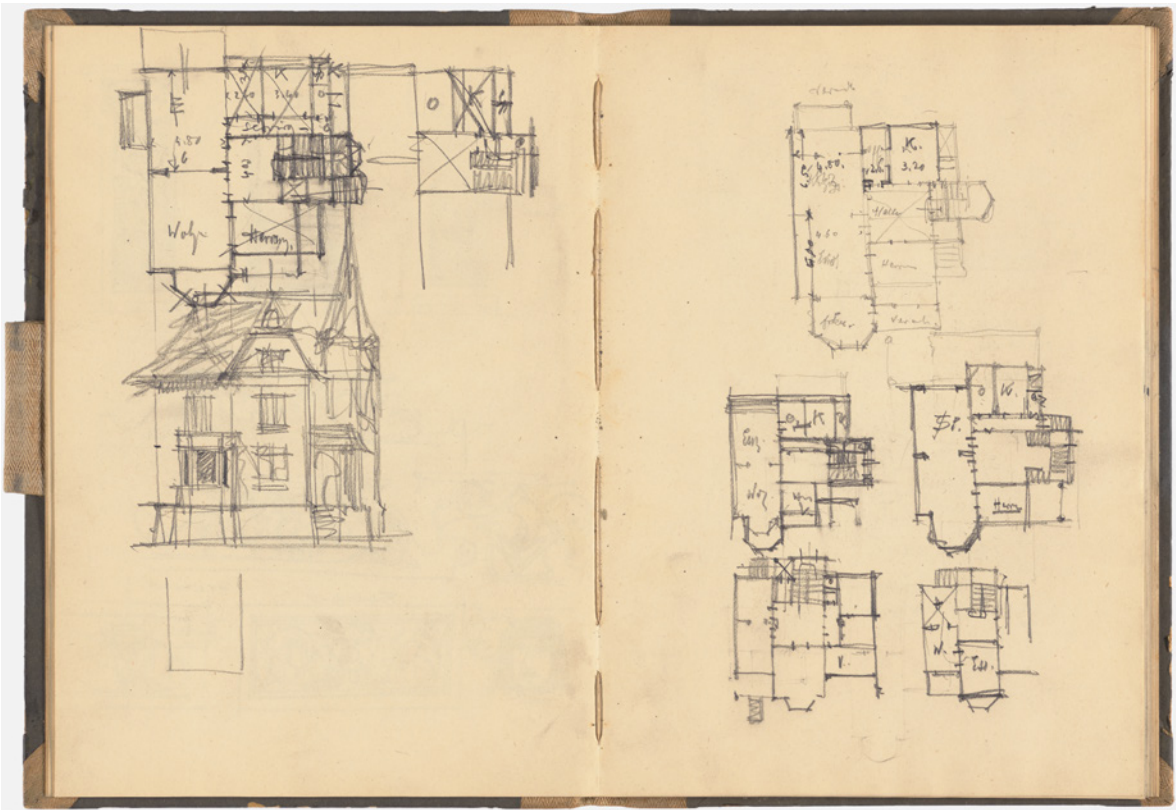
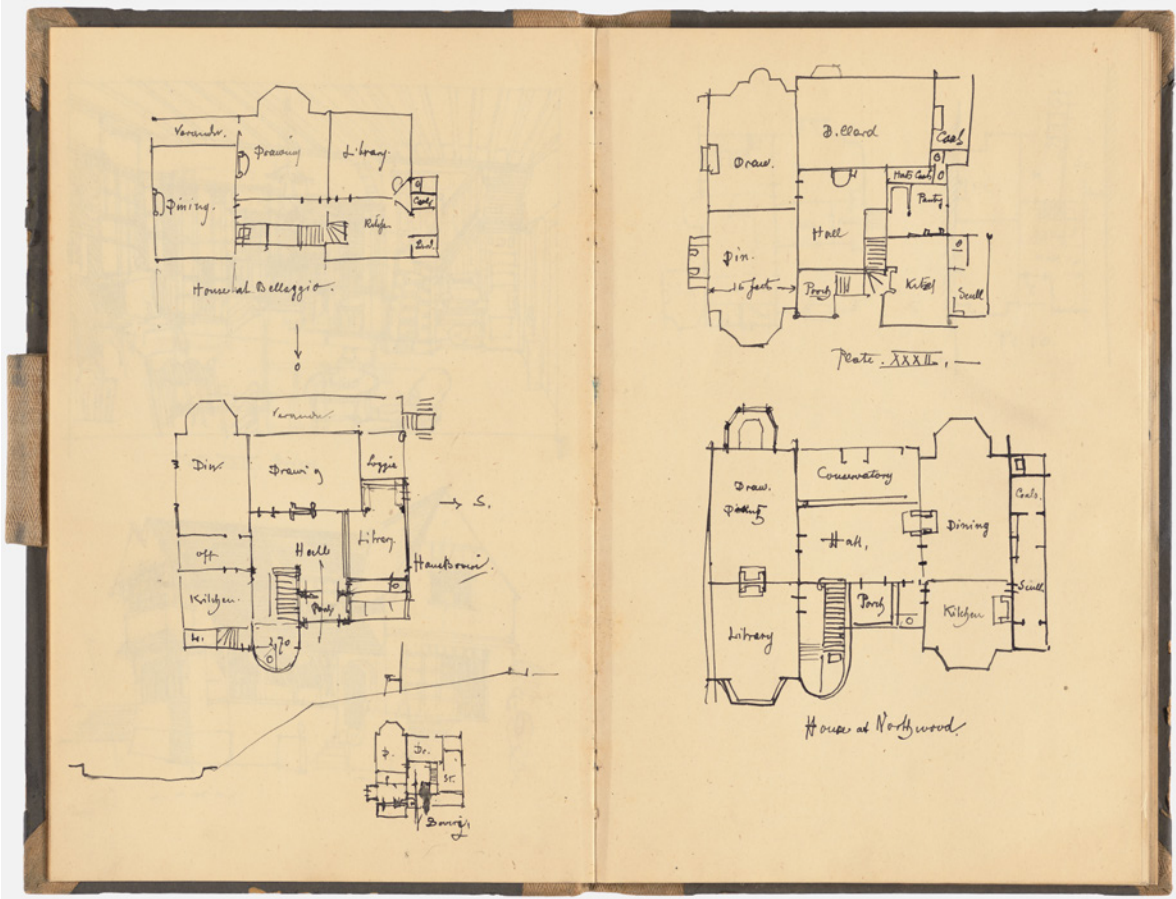




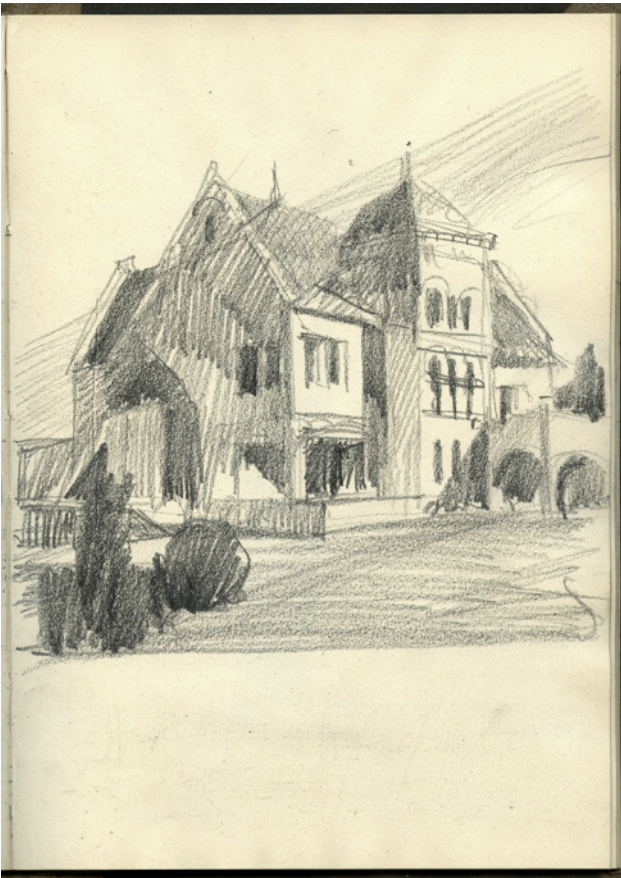


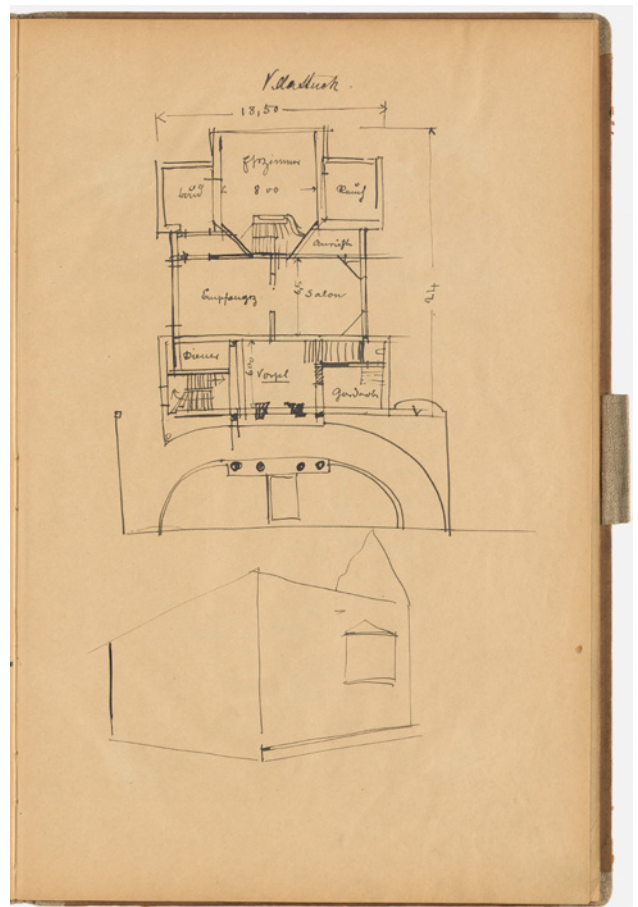
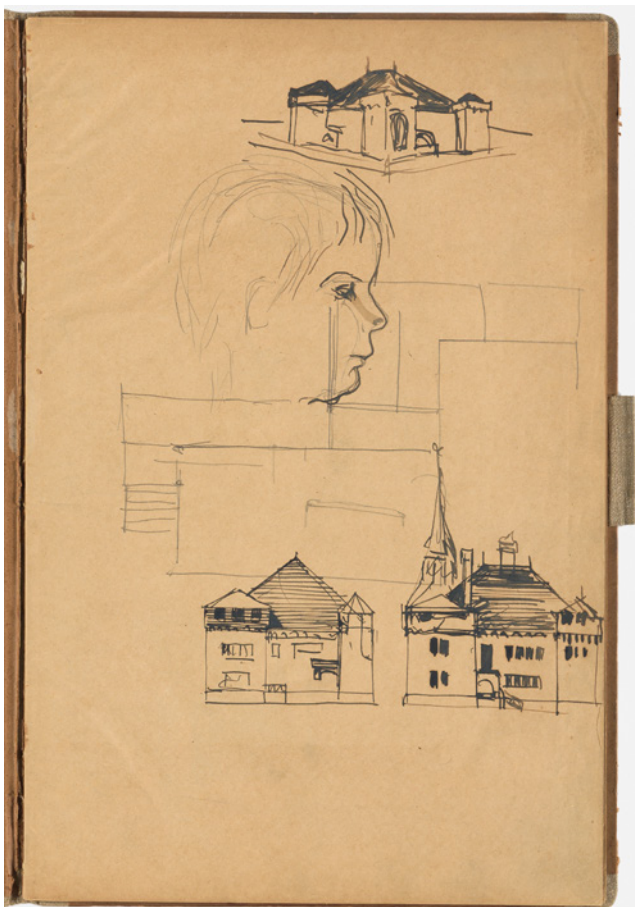
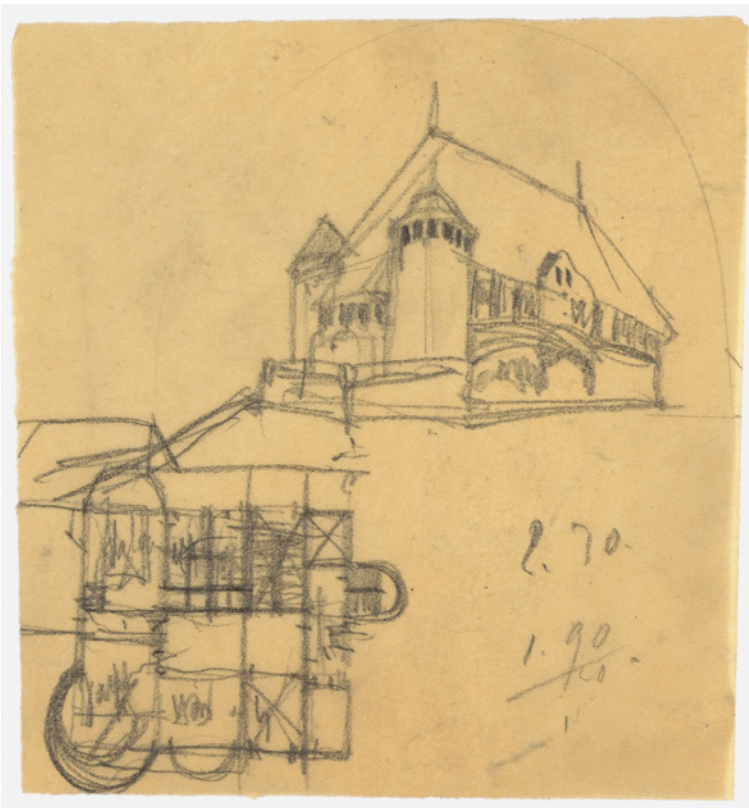


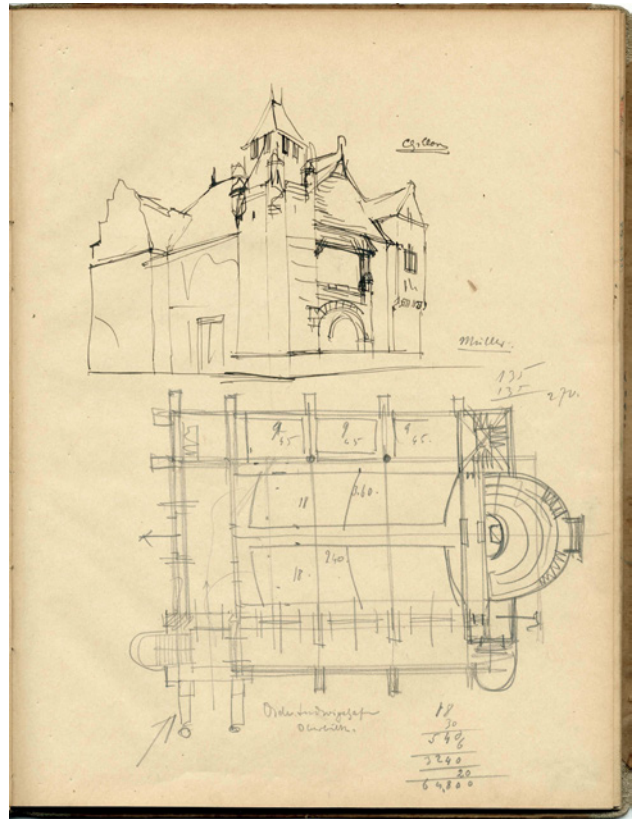
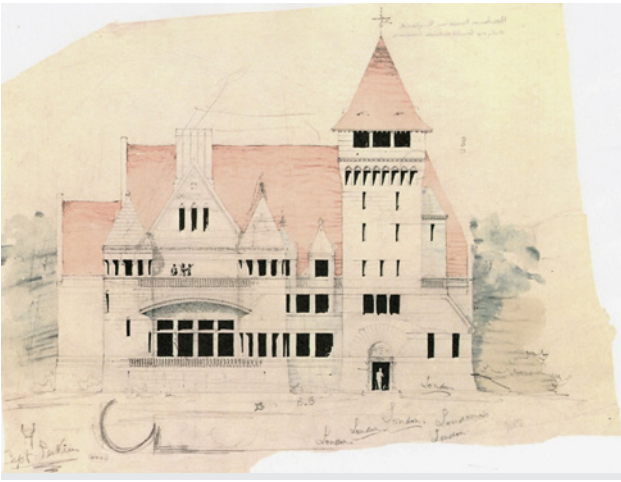
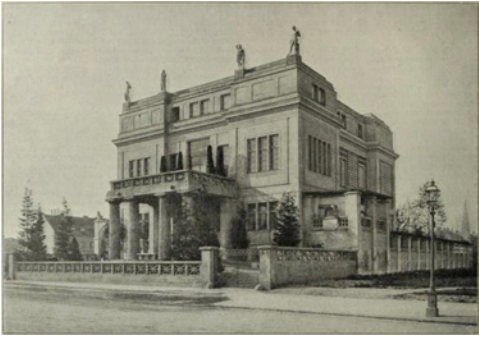


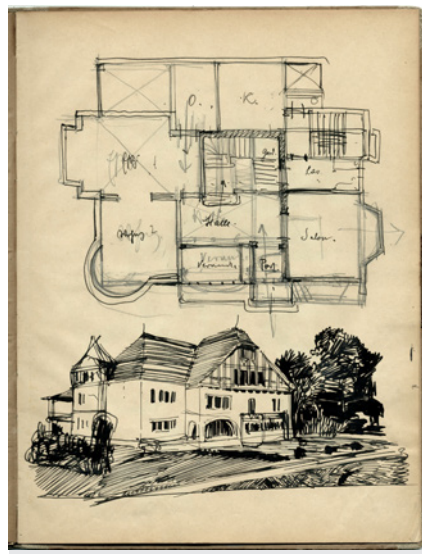
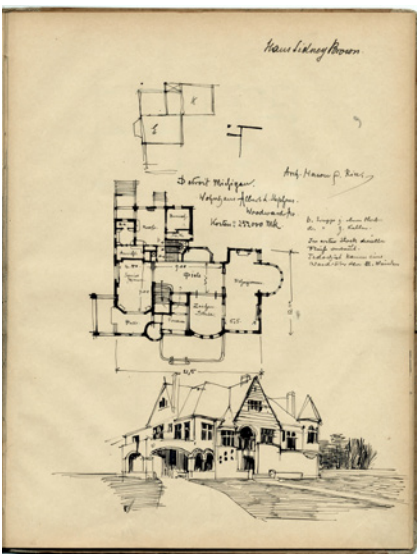
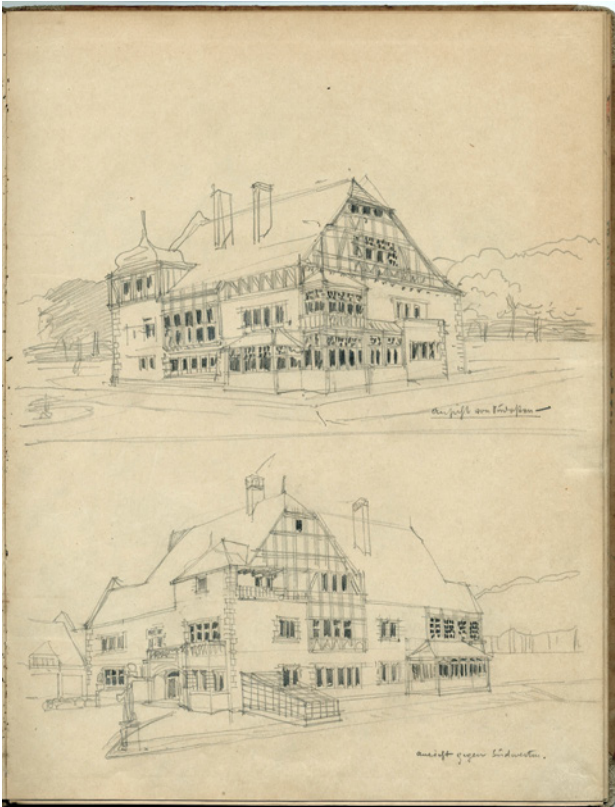


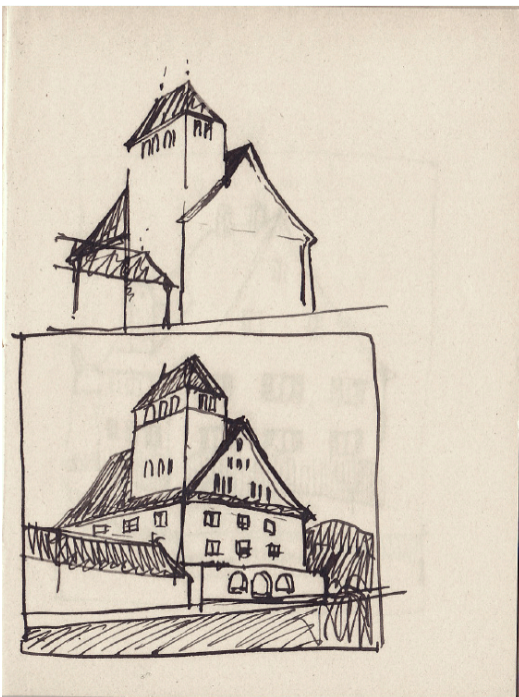
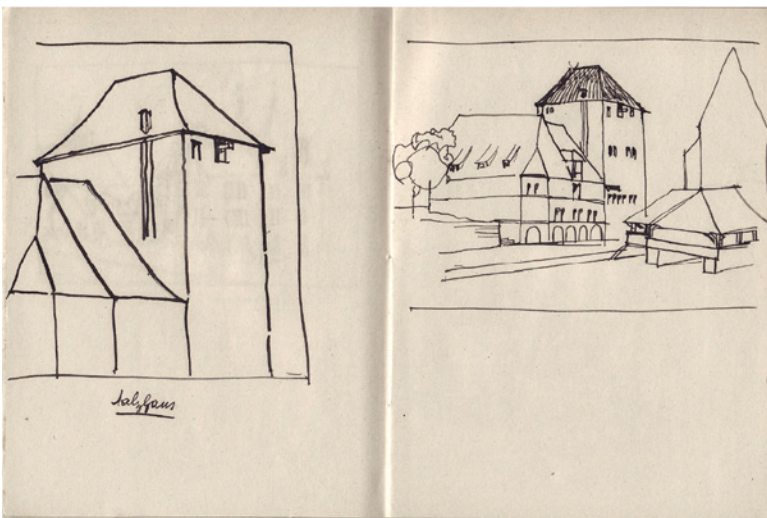


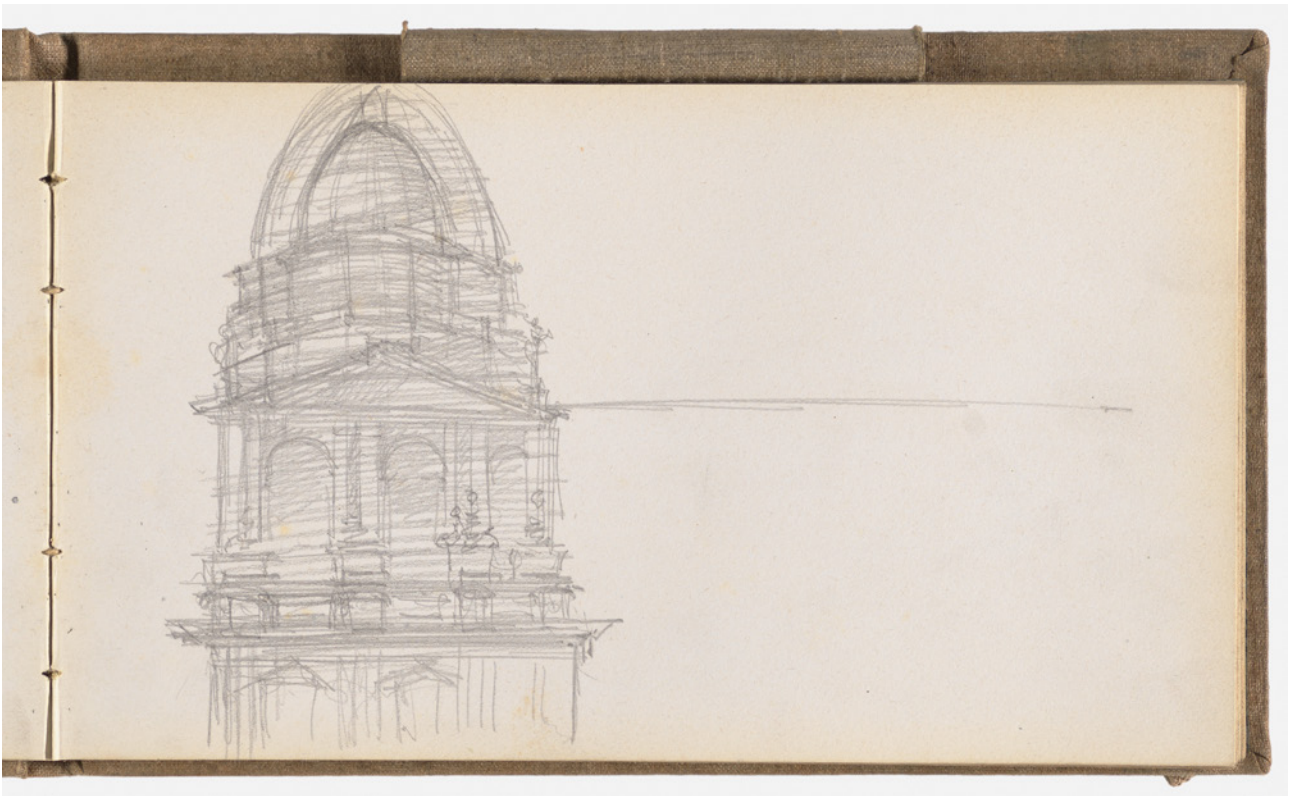


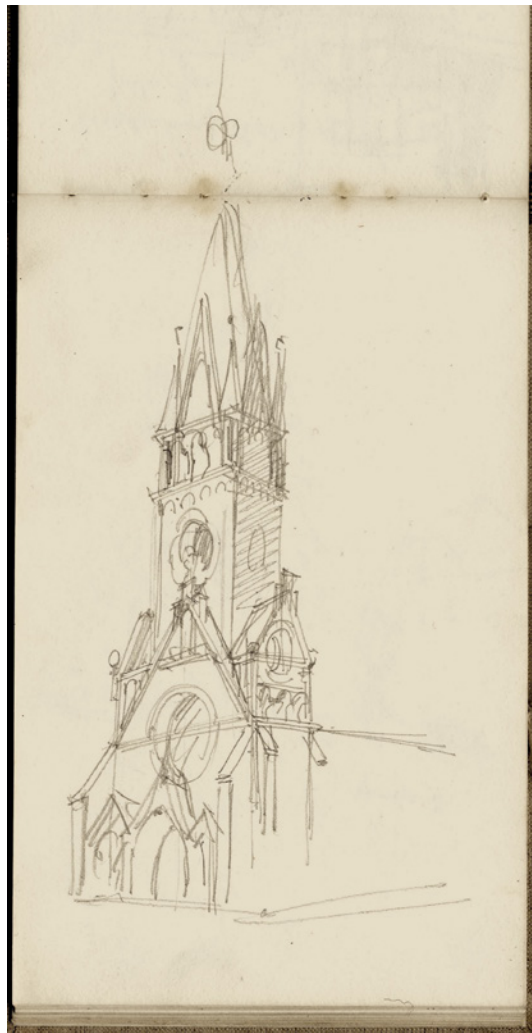
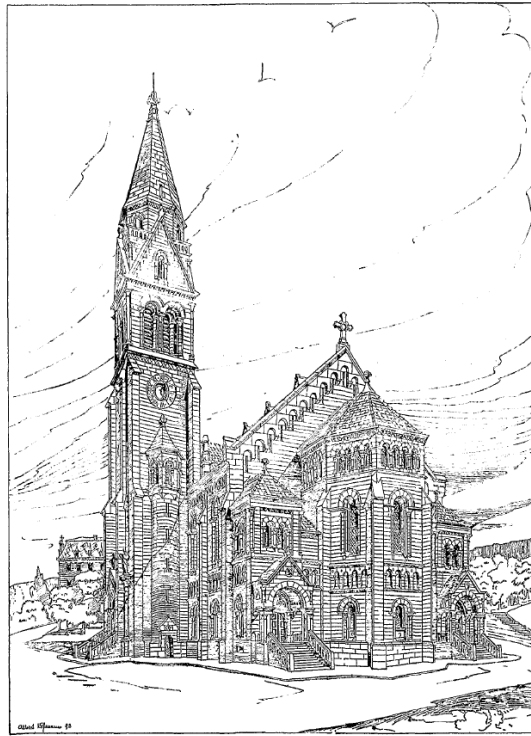
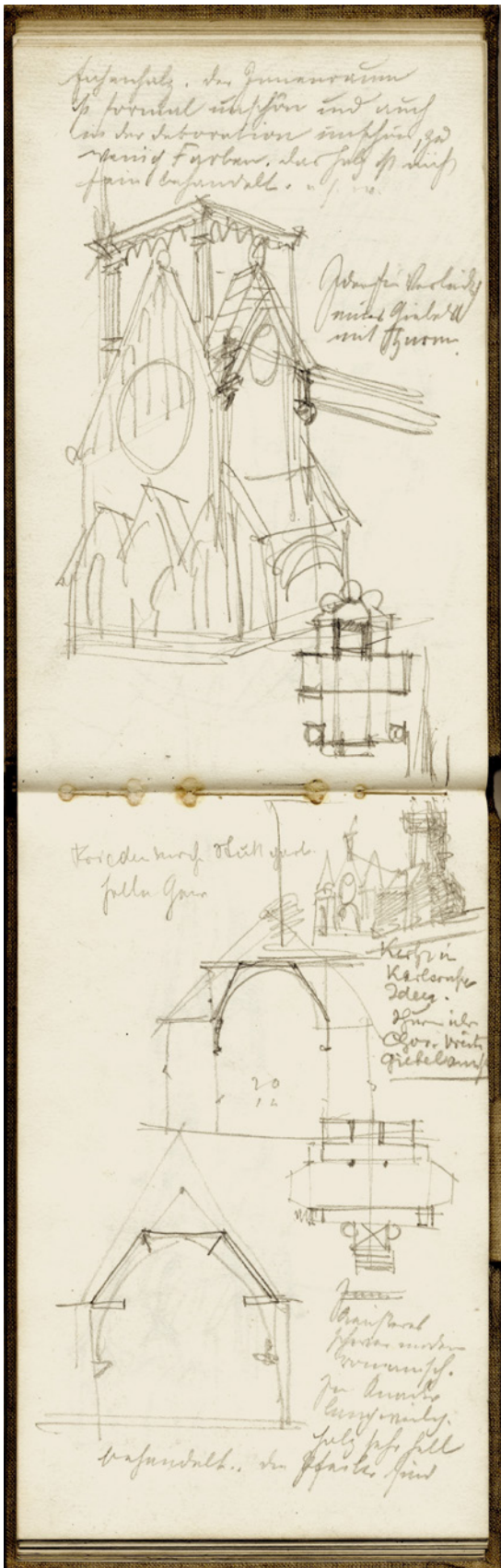


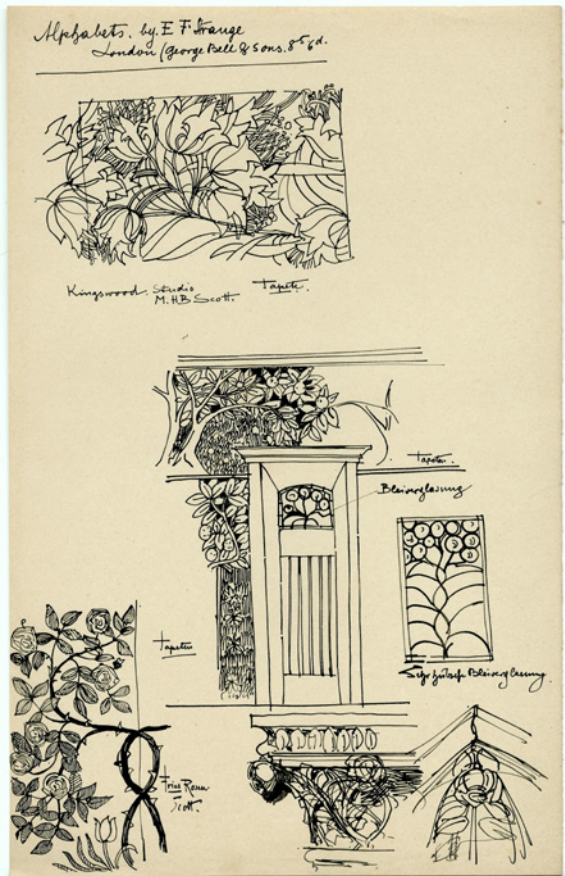
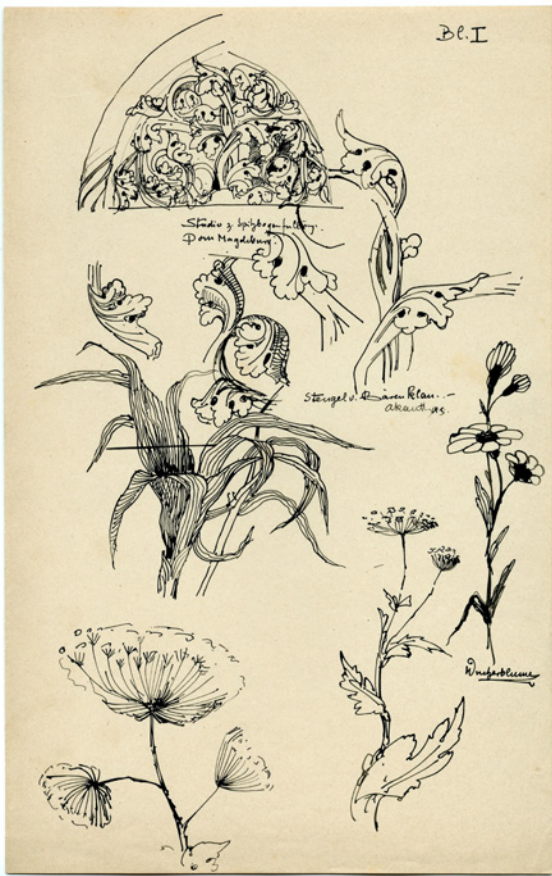
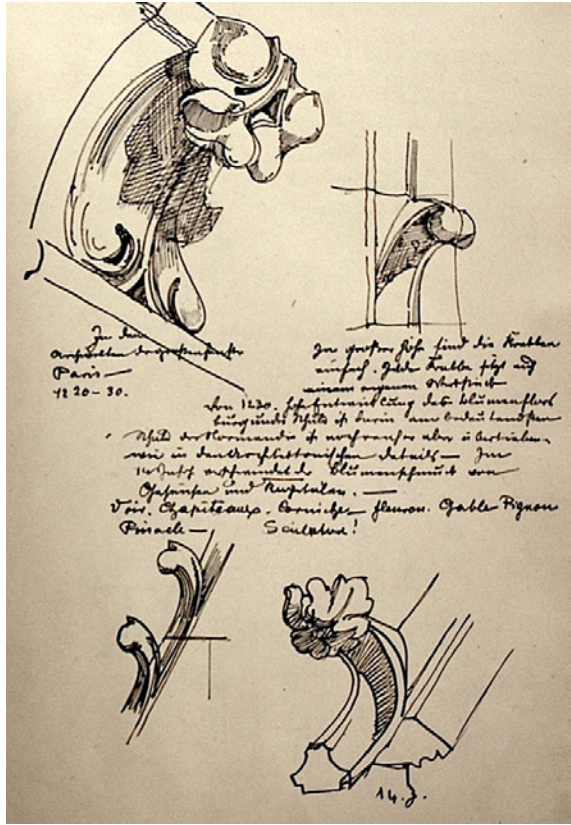
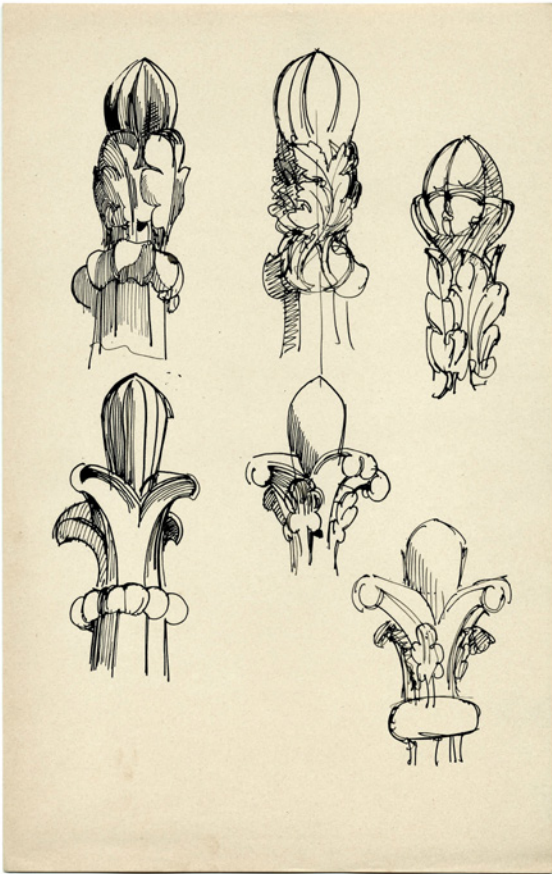






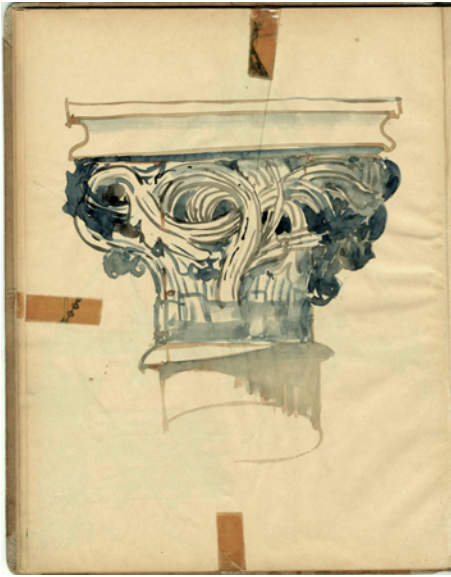




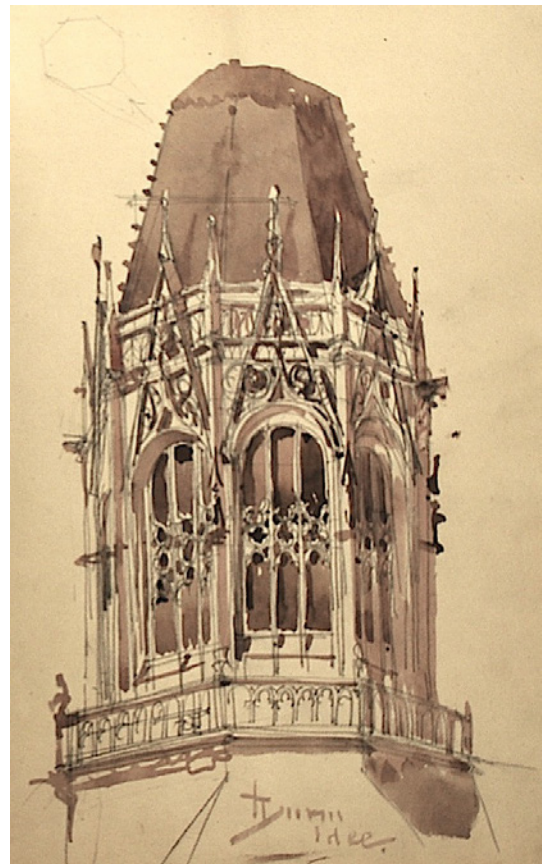
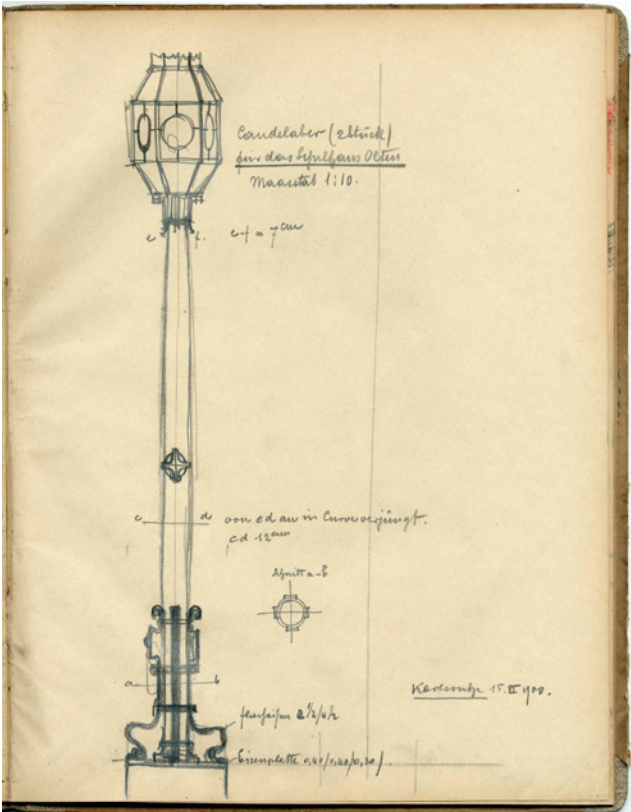
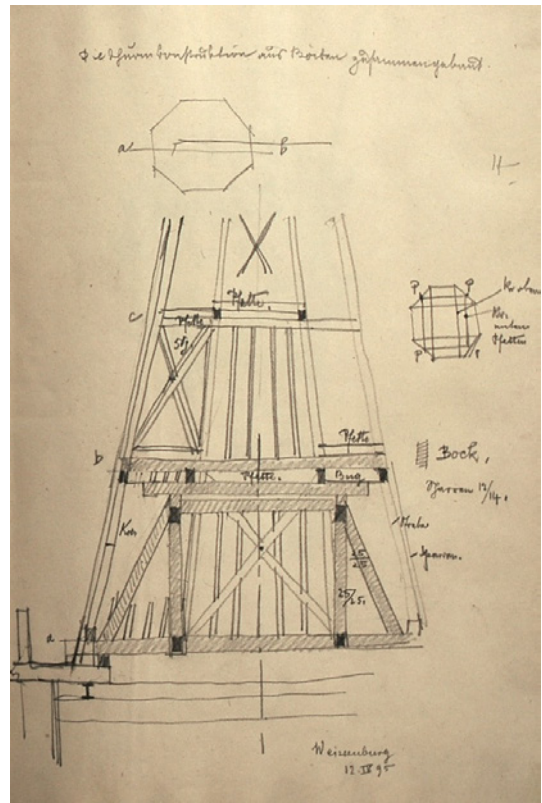
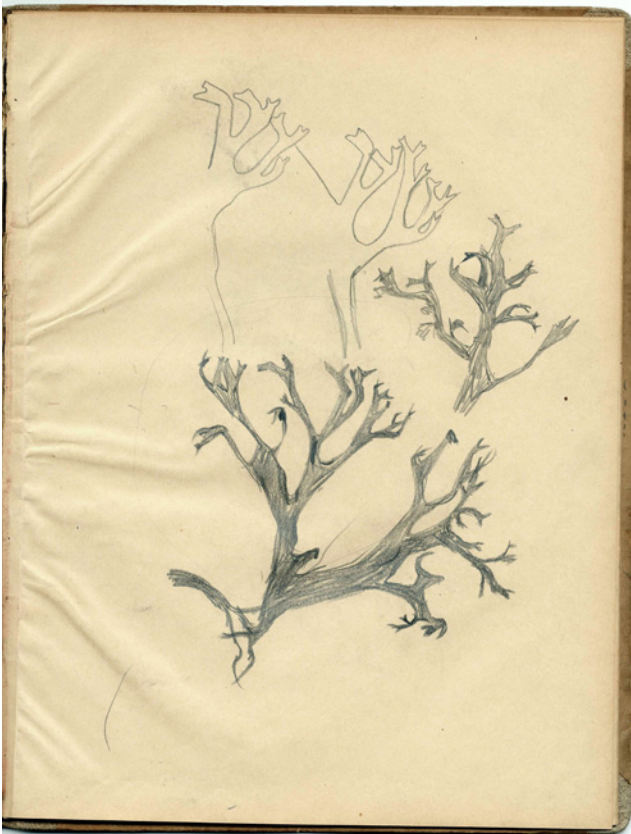


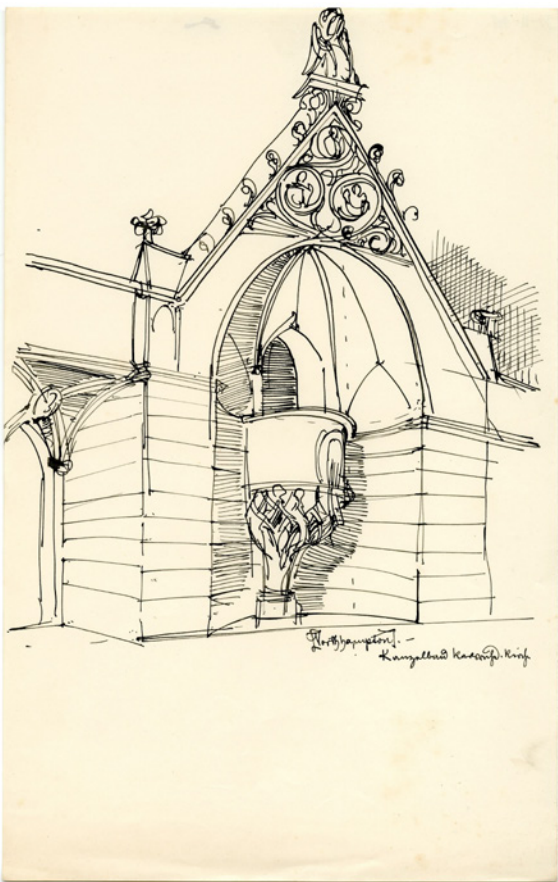


Wald auf dem Weg nach
Dreisingen -



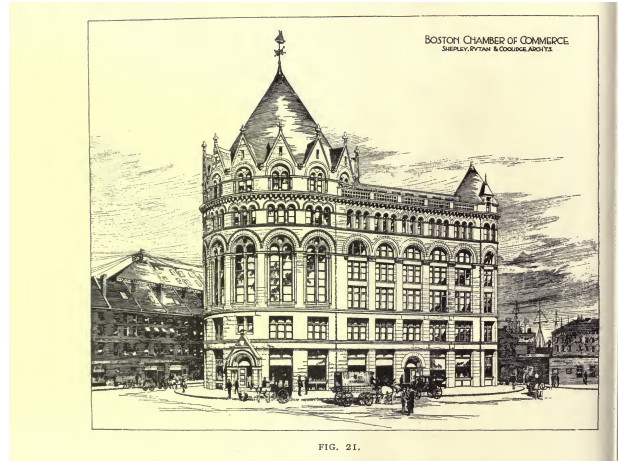
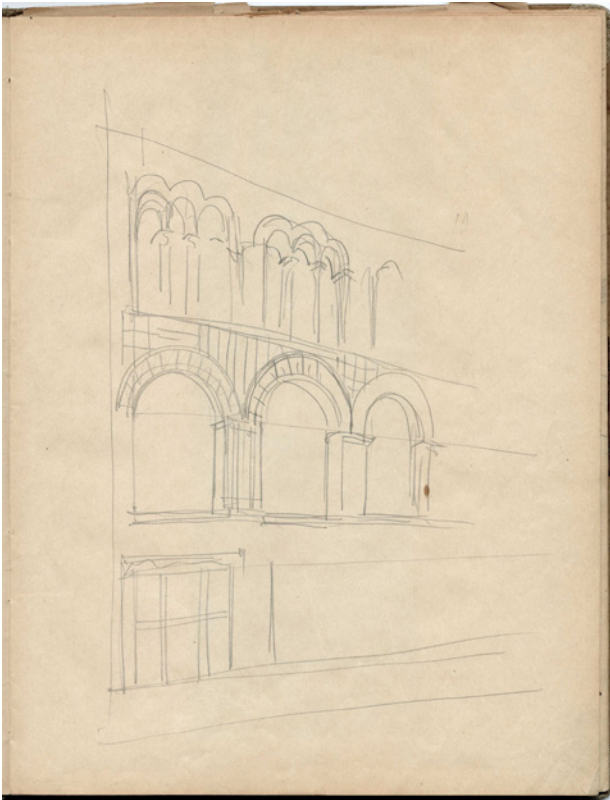
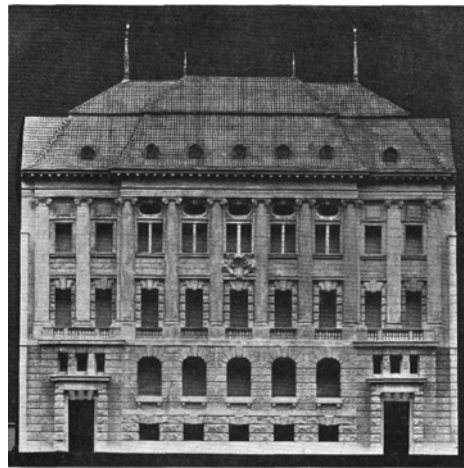
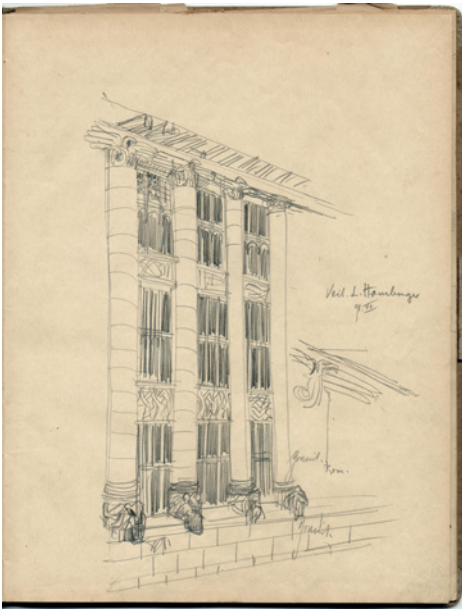
124a 124b
125a 125b
126

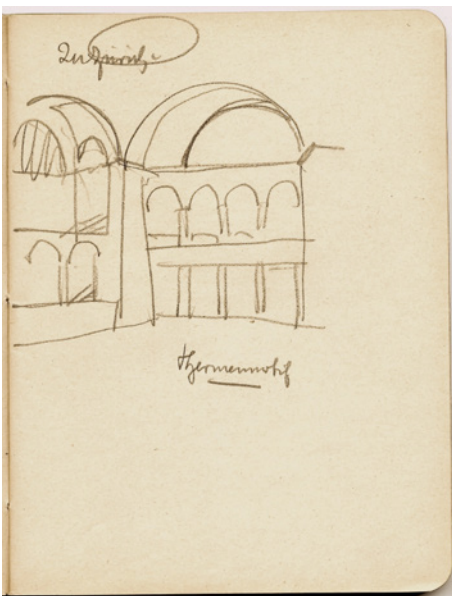
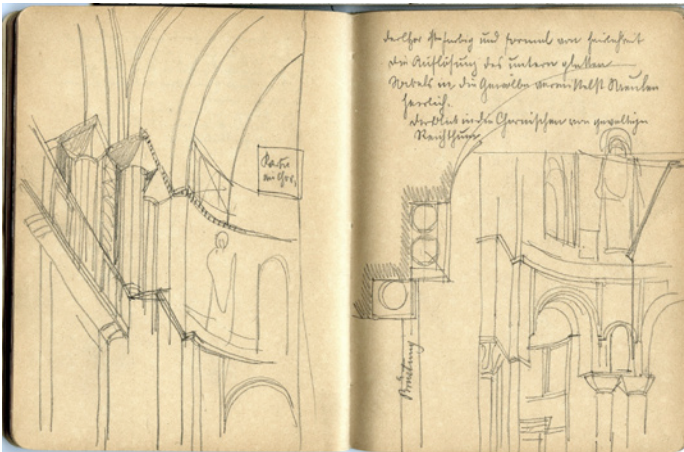


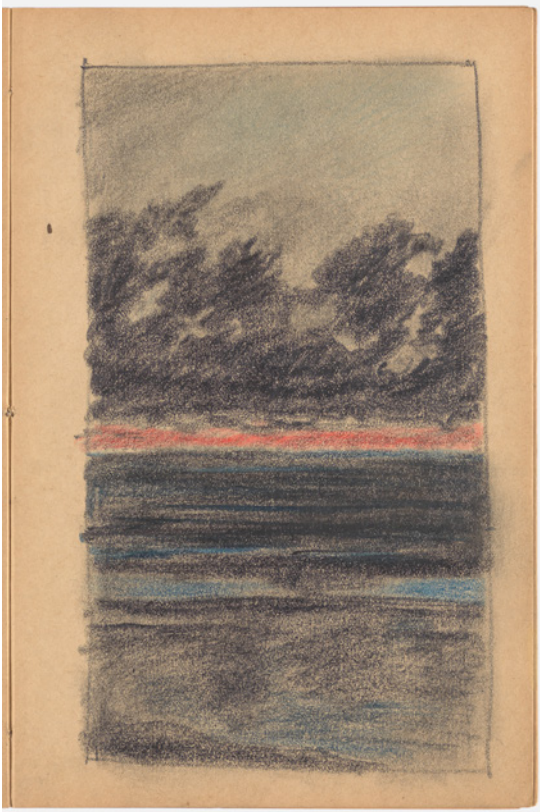




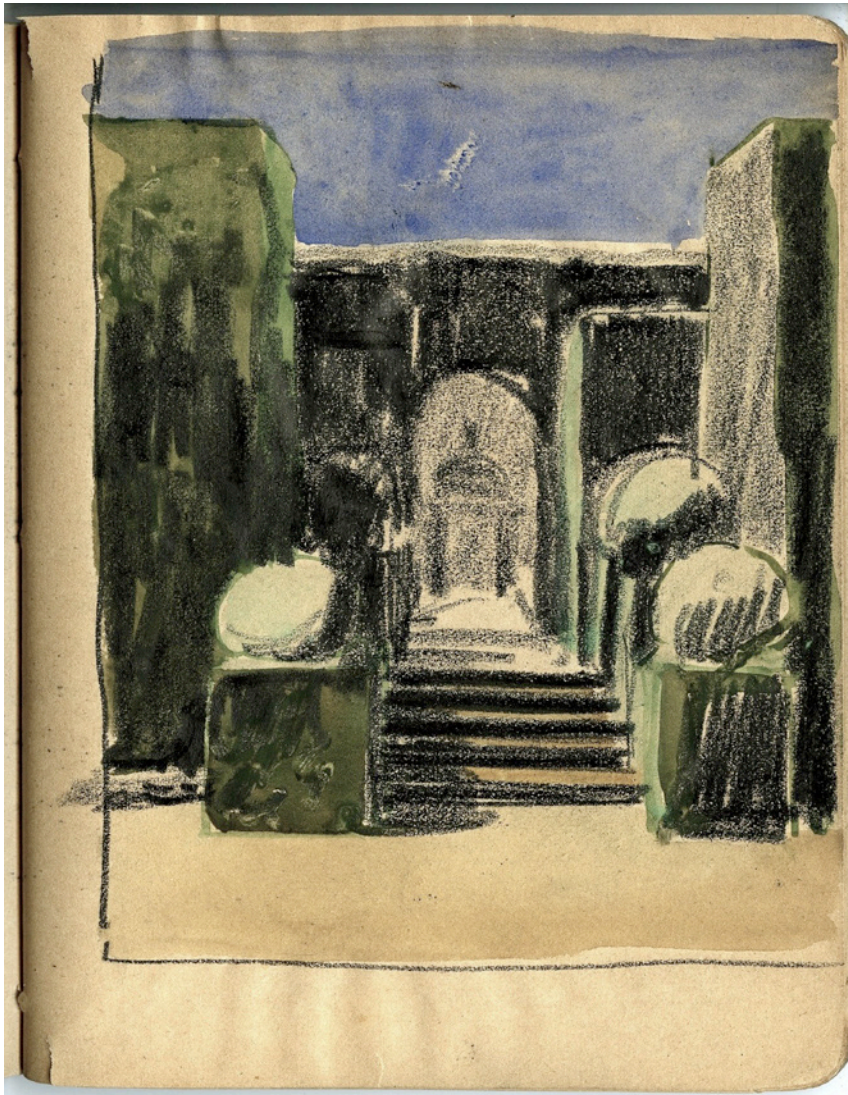
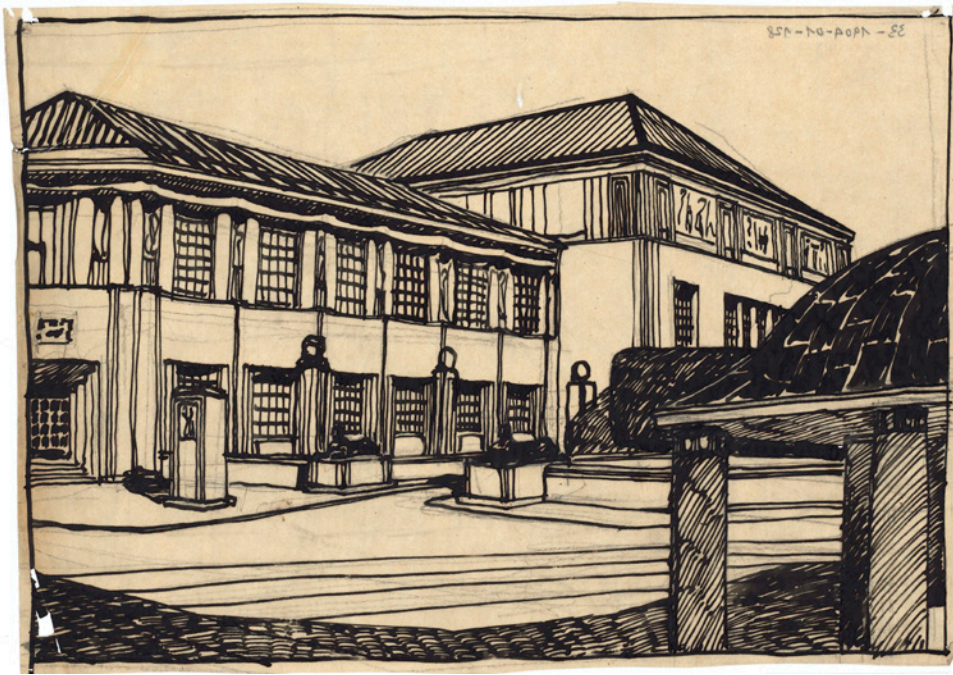


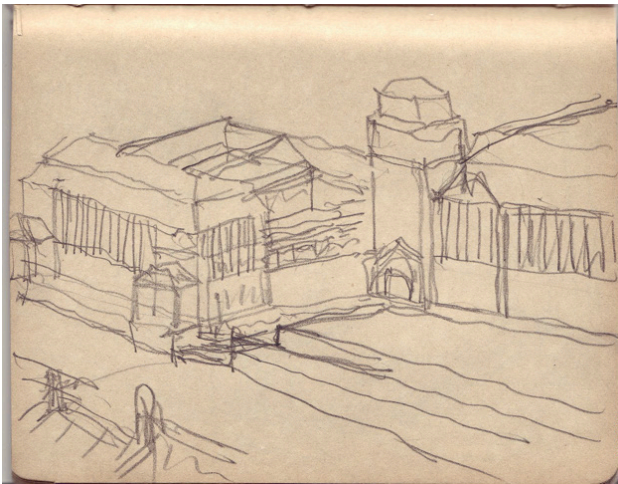
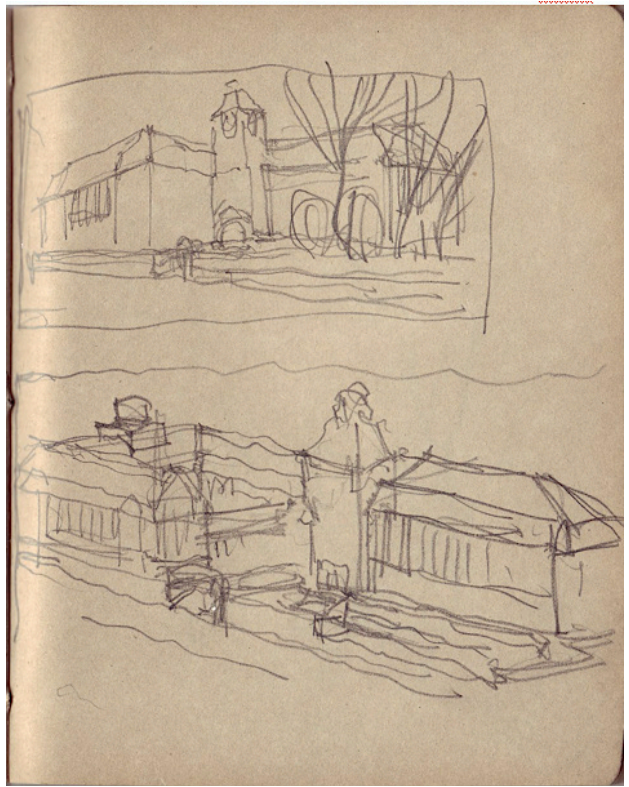
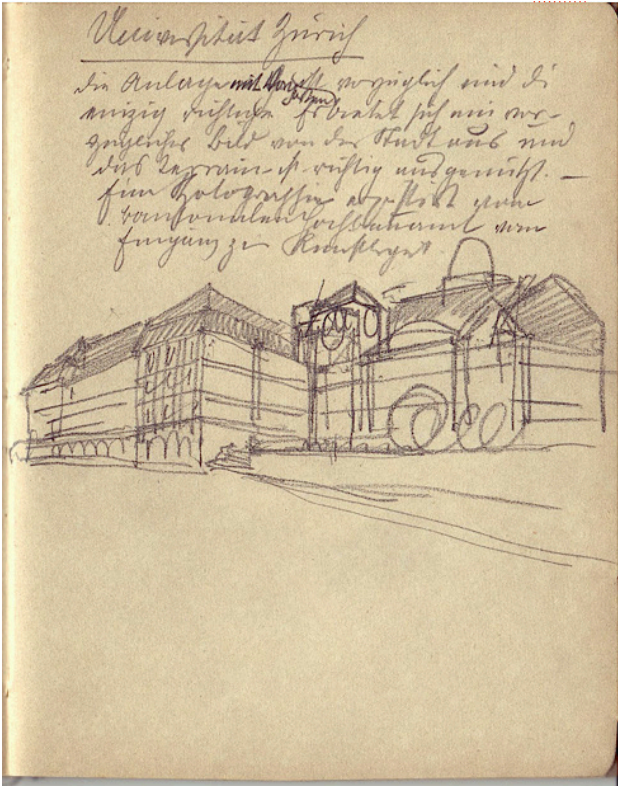


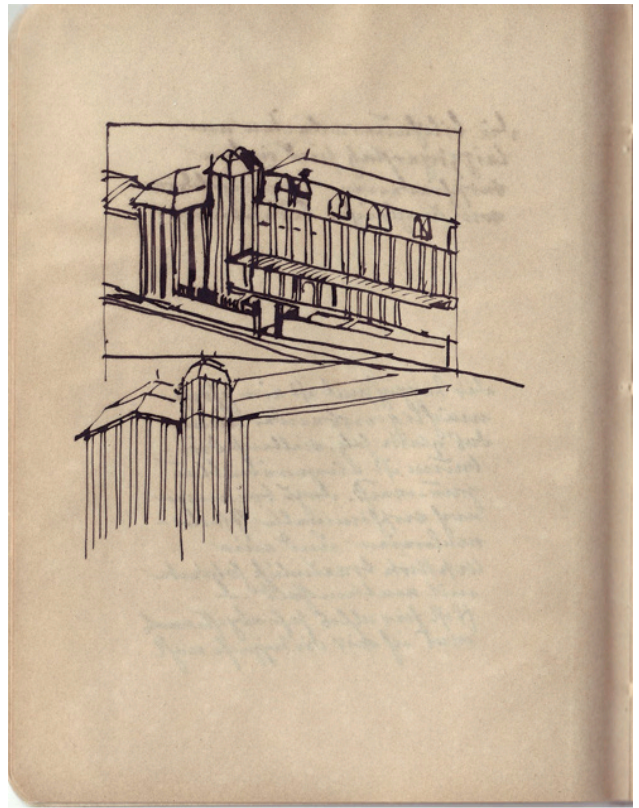
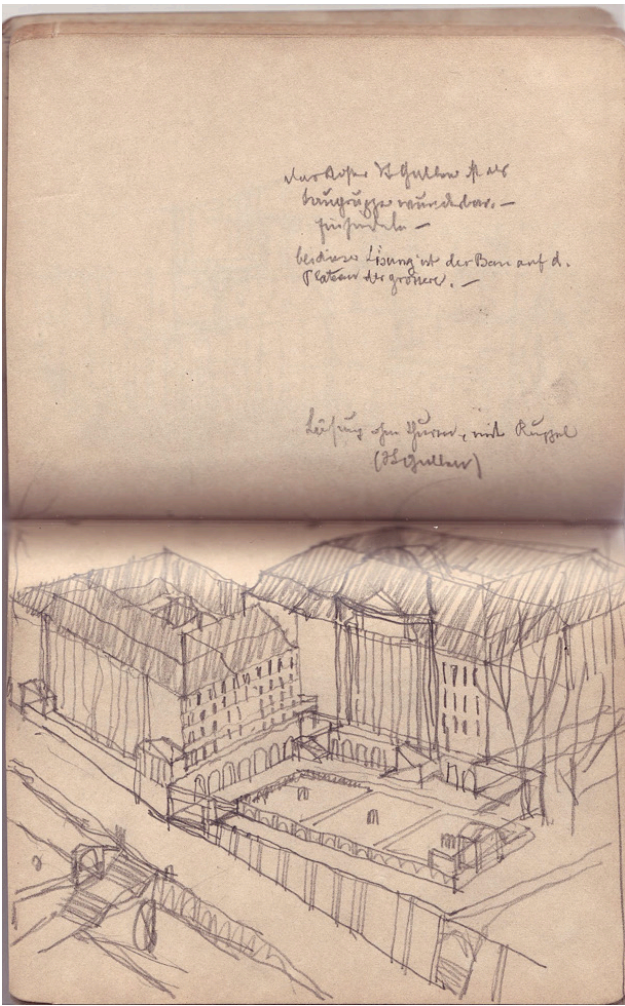


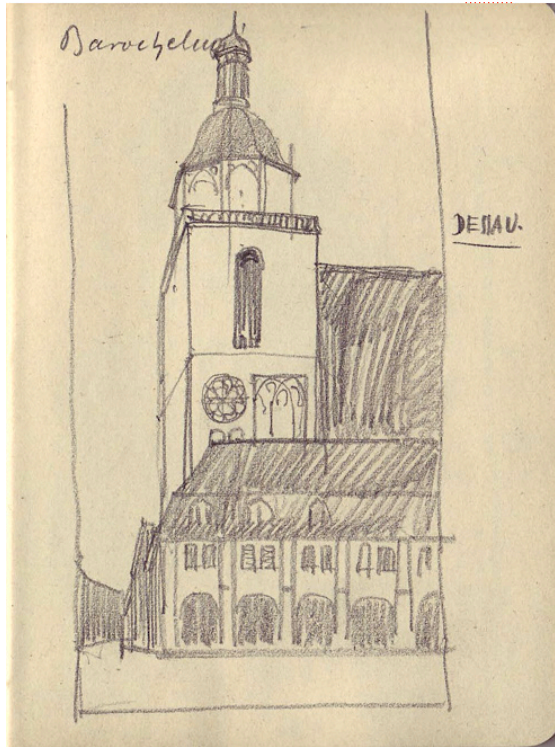
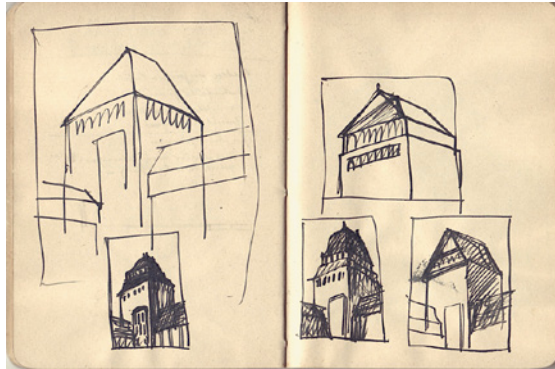


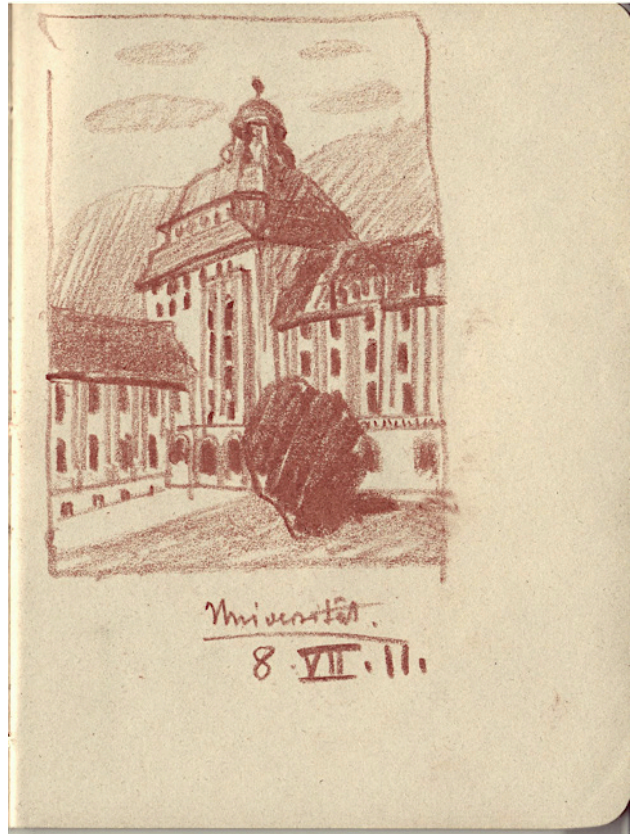
147
148
149

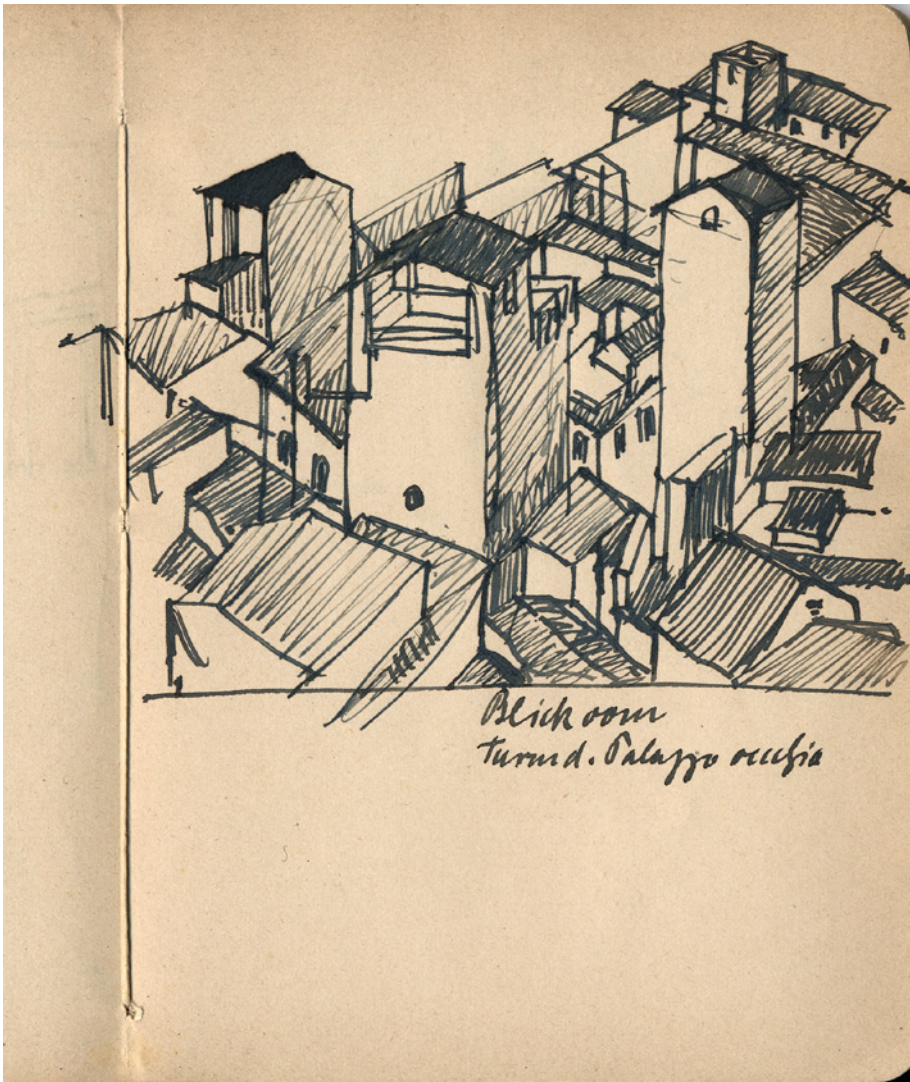


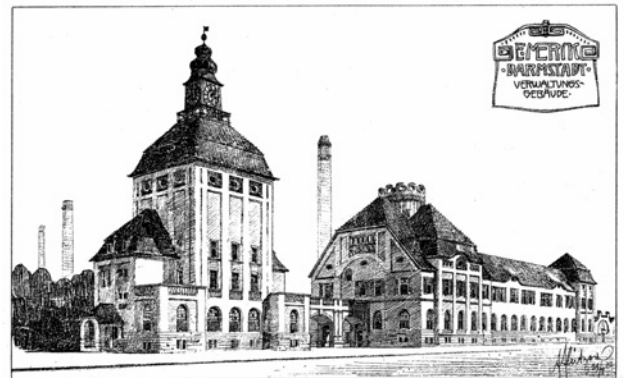




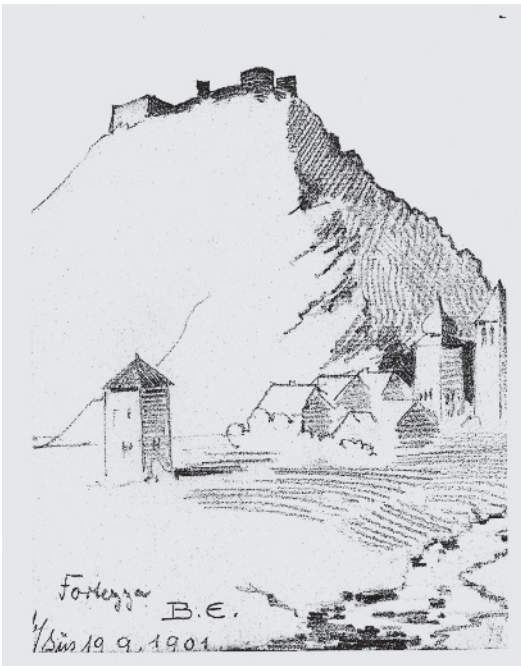








169 170
171
172



Zollentwurfpreis wieder frei machen.
Paris. Es ist nicht mehr das
 einzelne Haus und die Einzel-
 zeit sondern das Einzelne als
 Teil des Ganzen zu betrachten
 und diese Betrachtungsweise
 nur die Grundlage aller
 architektonischen Erkenntnis bilden,
 dann hören die Sünden gäng-
 lich auf, die soviel zerstört
 als unsere Städte Dörfer
 Landesaest gebräuchlich haben.

Rom 88

