

BAUSTOFF UND FARBE

DISSERTATION

ZUR ERLANGUNG DER WÜRDE EINES DOKTOR-INGENIEURS,
DER KÖNIGLICHEN TECHNISCHEN HOCHSCHULE ZU BERLIN
VORGELEGT AM 8. FEBRUAR 1913

VON

REGIERUNGSBAUMEISTER
WOLFGANG GESSNER
AUS FREYSTADT

GENEHMIGT AM 3. JULI 1913



II H.

II 571.

BERLIN 1913

WILHELM ERNST & SOHN

54
W. Ernst & Sohn

Biblioteka Politechniki Krakowskiej



100000305697

BAUSTOFF UND FARBE

DISSERTATION

ZUR ERLANGUNG DER WÜRDE EINES DOKTOR-INGENIEURS,
DER KÖNIGLICHEN TECHNISCHEN HOCHSCHULE ZU BERLIN
VORGELEGT AM 8. FEBRUAR 1913

VON

REGIERUNGSBAUMEISTER
WOLFGANG GESSNER
AUS FREYSTADT

GENEHMIGT AM 3. JULI 1913

BERLIN 1913
WILHELM ERNST & SOHN

REFERENT: PROFESSOR CAESAR.

KORREFERENT: PROFESSOR DR. SEESSELBERG.

BIBLIOTEKA POLITECHNICZNA
KRAKÓW

III 33229

Akc. Nr. 3625 | 49

Inhaltsverzeichnis.

	Seite
I. Einleitung. Historischer Rückblick	5
II. Die Aufgaben der Farbe in der Architektur	6
III. Die Baustoffe und ihre farbige Erscheinung	12
IV. Die gemalte Farbe. Schlußwort	23

Verzeichnis

der vom Verfasser benutzten Werke.

Carl Schäfer, Von deutscher Kunst. Gesammelte Aufsätze und nachgelassene Schriften.

Adolf Hildebrand, Das Problem der Form in der bildenden Kunst.

Richard Borrmann, Die Baukunst des Altertums und des Islams im Mittelalter.

I.

Im Kampf der Meinungen über Ziele und Aufgaben der heutigen Kunst ertönt wohl am lautesten der Doppelruf nach „schlichter Form“ und „echtem Material“. Die Forderungen, die die beiden Schlagworte erheben, bedeuten eine gesunde Reaktion gegen die große Verwirrung, die eine wahllose Häufung geschichtlicher Stilformen und ihre unüberlegte Übertragung von einem Baustoff auf den andern angerichtet hatten, und sind in diesem Sinne voll berechtigt. Sie haben für die oft noch unsicher tastende Kunst unserer Zeit als äußere Richtpunkte einen entschieden erzieherischen Wert. Gleichwohl ist ihre Bedeutung nur relativ, den Kern künstlerischen Schaffens berühren sie nicht.

Die große Masse der Bauschöpfungen, gleichsam der Grundstock derselben, hielt sich zu allen Zeiten guter Kunstübung in schlichten Formen, deren Umfang noch dazu durch einen fest überlieferten Kanon ziemlich eng umrissen war. Von diesem Grunde heben sich jedoch am Giebel der Fassade, im Richtpunkt der Straße, in der Mitte der Platzwand, im Festsaal des Hauses, Glanzpunkte reicher und reichster Formgestaltung als Perlen ab, und erst durch die besonnene Verteilung von leise und laut, schlicht und reich kam die künstlerische Wirkung voll zur Geltung. Im Wesen und in den Gesetzen dieser Zusammenstellung ruhen die künstlerischen Werte, nicht in der Schlichtheit oder dem Reichtum der Form, in der Beschaffenheit, der „Echtheit“ oder dem „Adel“ des Stoffes. Dem künstlerischen Gesetz gebührt die Herrschaft über den Stoff, nicht umgekehrt. In dieser Hinsicht wird die Bedeutung des Stoffes heute oft überschätzt. „Weil die Bedingungen des Materials den Künstler zwingen können, durch verschiedene Materialbehandlung den künstlerischen, vom Material gänzlich unabhängigen Bedürfnissen gerecht zu werden, leitet man die künstlerischen Prinzipien vom Material her und sieht in der künstlerischen Darstellung zuletzt nichts weiter als eine Darstellung des Materials und seiner Verarbeitung. Das ist denn doch eine sehr starke Verwechslung von Zweck und Mittel.“¹⁾

Bei solchem Zur-Schau-Stellen des Stoffes wird vielfach grundsätzlich seine Färbung vermieden. Zum mindesten wird gefordert, daß die Oberfläche des Baustoffs (Holzmaserung, löcheriges Gefüge gewisser Gesteine usw.) möglichst unverdeckt zutage liegt, ja es wird mit dieser Oberflächenbeschaffenheit als mit einem wesentlichen künstlerischen Ausdrucksmittel gerechnet. Man stellt also statt bewußt geschaffener Formen und Farben Zufallswerte und Zufallsfarben nebeneinander, um künstlerische Wirkungen zu erreichen. Ein weitgetriebener Realismus.

1) A. Hildebrand, Das Problem der Form in der bildenden Kunst.

Im folgenden soll versucht werden festzustellen, welche Aufgaben der Farbe in der Architektur zufallen, und wie weit bei den wichtigsten Baustoffen ihre natürliche oder künstliche Farbe geeignet ist, diesen Aufgaben zu genügen.

Im Grunde wird jeder Eindruck auf das Auge durch Farbe hervorgerufen. Die Fläche macht sich kenntlich durch ihre Farbe, die Linie erscheint als Grenze zweier Flächen, die Modellierung gibt sich durch hell und dunkel, also durch Farben zu erkennen. Schon aus dieser einfachen Überlegung erhellt, welche gewaltige Rolle in aller Kunst, die wir durch das Auge aufnehmen, die Farbe spielt. Mögen nun die einzelnen Töne einer einfarbigen Stufenleiter (Schwarz-Weiß) oder einer vielfarbigen angehören.

Ein Blick auf die Geschichte zeigt denn auch, daß gerade in den Zeiten ganz großer, aus stetiger Entwicklung entsprossener Kunst, in der Antike und im Mittelalter, die Farbe, und zwar vornehmlich die gemalte Farbe, eine bedeutende, oft geradezu beherrschende Stellung in der Architektur und Plastik einnimmt. Auffallenderweise gehen unsere Kunstgeschichten über diesen wichtigen Gegenstand meist mit wenigen, gleichsam entschuldigenden Bemerkungen hinweg. So kommt es denn, daß trotz aller wissenschaftlichen Feststellungen in der Vorstellung der Gebildeten namentlich die antike Kunst heute immer noch als die einfarbige Kunst des schneeweißen oder allenfalls gelblichen Marmors lebt. Eine bisher noch ungeschriebene Geschichte der Farbe in der Architektur hätte beispielsweise die Zusammenhänge von Relief und Farbe aufzudecken und müßte zeigen, wie viele der uns überlieferten Formen, die uns als reine Plastik ganz unverständlich sind, erst durch die oft bis auf unkenntliche Reste verloren gegangene Bemalung Sinn und Bedeutung erhalten. „Wie sehr in der mittelalterlichen Skulptur Form und Farbe einander bedingen, geht“, sagt Schäfer²⁾ beispielsweise, „unter anderen daraus hervor, daß, je mehr in der beginnenden Spätzeit der Gotik die glatte Vergoldung der Kleidung überhandnimmt, um so mehr die weiche Faltenführung der geknitterten Platz macht. Die letztere ist meines Erachtens darauf berechnet, die Reflexe der Goldflächen zu vervielfachen und wäre in einer Zeit farbloser Skulptur wohl niemals angekommen.“ Leider war die Farbe meist weniger dauerhaft als der Stoff. Das zeigte sich, als in Italien die Aufmerksamkeit für die antike Kunst neu erwachte. Man übersah die geringen Farbenreste, die die antiken Skulpturen und Bauteile noch trugen, und warf mit den mittelalterlichen Formen auch die überkommene farbige Behandlung derselben über Bord, in der Meinung, damit im Sinne der antiken

2) Carl Schäfer, Von deutscher Kunst. Gesammelte Aufsätze und nachgelassene Schriften.

Kunst zu verfahren. So scheint der Irrtum von der Einfarbigkeit der antiken Kunst in die Welt gekommen zu sein.

Ein durchaus einfarbiges Architekturgebilde, etwa ein durchaus einfarbiger Raum, ist theoretisch wohl denkbar. In ihm würden dann Gesamtverhältnisse und Reliefschatten die alleinigen Ausdrucksmittel sein, wenn man eine einheitliche und gleichmäßige Beleuchtung voraussetzt. Der Fall ist etwa bei einem einfarbigen, entsprechend beleuchteten Gipsmodell gegeben. Tatsächlich scheint ein derartiger Gedanke, als Ideal einer rein plastischen Richtung in der Baukunst, Florentiner Meistern wie Brunellesco vorgeschwebt zu haben. Praktisch durchführbar ist das Verfahren wohl für Werke der monumentalen Plastik, auch der Denkmalarbeit, die der freien Natur etwa auf waldiger Höhe gegenüberstehen, wenn man sich damit abfindet, daß die wandernde Sonne die beabsichtigten Schattenwirkungen immer wieder verschiebt. Für Bauwerke, die der Benutzung von Menschen dienen, ist Einfarbigkeit nicht durchführbar. In der Tat hat denn auch die einseitig-plastische Richtung der Schöpfungen Florentiner Architekten eine gewisse Loslösung der zur Schau gestellten Einzelteile von der Gesamtheit des Bauwerks bewirkt, die der Kunst anderer Zeiten fremd ist. Die vor das Gebäude gestellten Prunkfassaden mit ihren gewaltig gesteigerten Gesimsausladungen tragen eher den Charakter eines rein plastischen Denkmals und sind oft nur soweit verständlich, als sie für die Räume der Stadt, die Straßen und Plätze monumentale Wände bilden.

In Deutschland hat die historische Kunst nie auf das wirksame Ausdrucksmittel der Farbe verzichtet. Braucht doch gerade die Baukunst ihre Mittel am nötigsten, da sie von allen Künsten am wenigsten frei, vielmehr an die vielen Forderungen des praktischen Bedürfnisses und an die zur Verfügung stehenden Baustoffe eng gebunden ist, und wirkt doch gerade die Farbe auf das Gefühl, mit dem alle künstlerische Wirkung erfaßt wird, viel unmittelbarer als das Relief.

Die Baustoffe, die am fertigen Bauwerk in natürlicher oder künstlicher Farbe zutage liegen, sind zum weitaus größten Teil nur verkleidende Überzüge, hinter denen sich die eigentlich aufbauenden Stoffe, Backstein, Klinker, Beton, Eisen, Holz, verbergen. Dies Überkleiden des konstruktiven Bauwerks ist aus praktischen Gründen bei unserer heutigen Art zu bauen meist notwendig. Die Verkleidung soll die Baustoffe des Kerns schützen, sie soll rauhe Flächen glätten und das Licht in geeigneter Weise zurückwerfen, sie soll die Wärmedurchlässigkeit herabsetzen, sich abwaschen und reinigen lassen usw. Die sichtbare Außenseite von Bauwerk und Raum und ihre architektonische Gliederung wird sich daher dem betrachtenden Auge in der Hauptsache in den Stoffen dieser Verkleidung darstellen, wobei diesen in erster Linie die Aufgabe zufällt, die durch konstruktive Rücksichten der verschiedensten Art bedingte Anordnung der einzelnen eigentlich bauenden Stoffe, die zwar dem konstruktiven Zweck genügt, auf das unbefangene Auge aber wie bunte Willkür wirken muß, dem Blick zu entziehen und den Eindruck der Sauberkeit und Ordnung zu erreichen. So wird Backsteinmauerwerk verputzt, in Holz konstruierte Decken erhalten eine Stuckverkleidung, Eisen und Holz werden gegen die Einwirkung der Witterung durch Ölfarbanstrich geschützt.

In diesem Sinne ist also der Farbanstrich ebenso ein Verkleidungsmittel, wie etwa Putz, Stein, Linoleum oder dgl. Ein derartiger Farbschichtüberzug (er kann auch durch chemische Verfahren u. a. hergestellt werden) hat bestimmte stofflich-praktische Aufgaben zu erfüllen. Unter dem Begriff „Farbe“ schlechthin soll jedoch im folgenden nur die farbige Erscheinung der Bauglieder verstanden werden, gleichviel ob sie eine natürliche Eigenschaft der Baustoffe, oder ob sie mit ihnen oder mit ihrer Oberfläche künstlich verbunden ist.

II.

Die Aufgaben, die die Farbe in der Baukunst zu erfüllen hat, sind mannigfacher Art. Wenn hier eine Sonderung derselben versucht wird, so hat das nur Bedeutung für die Übersichtlichkeit der Darstellung. In Wirklichkeit verquicken sich in jedem einzelnen Falle, also auch in den angezogenen Beispielen, meist mehrere der einzeln behandelten Gesichtspunkte.

Die Wahl und Anordnung der Farben verfolgt zunächst praktische Zwecke. Sie soll Übersichtlichkeit und Ordnung schaffen. Gleichartiges und Zusammengehöriges wird zusammengefaßt. Besonderes wird durch auffallende Farbe hervorgehoben. Ein Fensterrahmen beispielsweise wird nach der üblichen Konstruktion teils aus Kiefernholz, teils und zwar an den Stellen, die besondere Widerstandsfähigkeit erfordern, aus Eichenholz hergestellt. Die Ecken erhalten zu ihrer Versteifung glatte eingelassene Eckbänder (Scheinecken) aus Eisen. Es fällt wohl keinem ein, zeigen zu wollen, er habe für Sprossen und Wasserschenkel dieses Fensterrahmens das wertvollere Eichenholz verwendet, es ist vielmehr allgemeiner Brauch, die hier aus guten technischen, für das Auge des Laien jedoch nicht ohne weiteres ersichtlichen Gründen zusammengestellten Bestandteile mit einem einheitlichen Farbanstrich zu überziehen. Der Fensterrahmen erhält eine Verschlussvorrichtung mit handlichem Griff. Dieser soll als etwas Besonderes ins Auge fallen, damit man ihn stets leicht findet. Er erhält also eine abstechende Farbe, womöglich das glänzende Gelb des Messings oder der Bronze. Eine derartig ordnende Wirkung leistet die Farbe im kleinen wie im großen. Nur sie vermag diese Aufgabe zu erfüllen.

Ihre Unterscheidungen sind namentlich bei unzureichender Beleuchtung auch dort noch kenntlich, wo Formen nicht mehr unterschieden werden können. Ein schlecht beleuchteter Raum erscheint durch lichte Farben seiner Wände hell und wird durch lebhaftere Farbengegensätze seiner Gegenstände übersichtlich. Das gleiche gilt für einzelne Raumteile. Ein Lichtschacht erhält weiße Wände, die das Licht möglichst vollkommen zurückstrahlen. Ein mangelhaft beleuchteter Flur erhält helle Wände und etwa dunkle Türen mit weißer Aufschrift. Namentlich in einer Folge von Räumen ist die reflektierende Wirkung, der verschiedenen Farben ein unentbehrliches Hilfsmittel zur Erreichung einer guten Lichtführung. Auch für mancherlei praktische Einzelzwecke gewinnt die Farbe Bedeutung, so für die Sauberhaltung der Räume. Wandsockel, die fortwährend der Einwirkung von Staub und Schmutz ausgesetzt sind, legen die Wahl einer dunklen Farbe nahe, auf der der Staub wenig ins Auge fällt; klinische Räume, bei denen peinlichste Sauberkeit gefordert wird, verlangen eine Farbe, die jedes Stäubchen sichtbar macht.



Abb. 1 a. Altes Rathaus in Cassel.



Abb. 1 b.

Was für den Fensterrahmen galt, das gilt aus praktischen wie aus ästhetischen Gründen für das ganze Bauwerk, für die Fassaden, für jeden Raum. So konnte der Meister des Friedrichsbaues in Heidelberg den sehr reichen Figurenschmuck und einen Teil der Bildhauerarbeiten aus weichem, weißem Sandstein arbeiten lassen und diesen unbedenklich neben den härteren roten Stein der Fassade stellen, da die jetzt nur noch in ganz geringen Resten erhaltene, einheitliche Bemalung den störenden unregelmäßigen Farbenwechsel zudeckte. Ord nende Zusammenfassung, Übersichtlichkeit, Regelmäßigkeit, Vereinfachung sind unerläßliche Voraussetzung eines jeden Kunstwerkes. Wenn die Hauptarbeit einer guten architektonischen Komposition darin besteht, alle die vielen durch das Programm vorgeschriebenen großen und kleinen Räume, Gänge und Winkel zu einem einheitlichen Ganzen von möglichst einfacher Gesamtform zusammenzuzwingen, so muß die Farbe für die äußere Erscheinung des gesamten Bauwerks wie jedes einzelnen Teils dem gleichen Zweck dienen, d. h. sie muß alles Kleine, alles durch Zufall oder aus praktischen Gründen Verschiedene und Widerstrebende einer großen Idee dienstbar machen.

„Immer strebe zum Ganzen, und kannst du selber kein Ganzes

Werden, als dienendes Glied schließ' an ein Ganzes dich an.“

Das Wort bezeichnet der Dichter als „Pflicht für jeden“. Es gilt auch für jede künstlerische Wirkung.

Solcher gewaltig ordnenden Kraft und Gleichmäßigkeit verdankt der Palazzo Pitti seine überwältigende Wirkung, die die späteren Erweiterungen noch gesteigert haben dadurch, daß sie sich dem Gesetze des alten Baues fügten. Doch

nicht überall stehen solche Steinmassen zur Verfügung. Ärmere Gegenden haben sich auch für ihre Paläste auf verputztes Backsteinmauerwerk beschränken müssen und nur an den Stellen, wo die Festigkeit und Beständigkeit des Putzes nicht ausreichte, oder wo er die beabsichtigte Einzelform nicht darzustellen vermochte, den teureren Werkstein verwenden können. In solchen Fällen zerstörten die verschiedenen Materialfarben die gewollte Einheit des Werkes. Sie mußte durch aufgetragene Farben wiederhergestellt werden. Wo der Baustoff ein genügendes Relief gestattet, wird ein einfarbiger Anstrich ge-
nügen, um ein Ausein-

anderfallen der einzelnen Materialfarben zu verhüten. Eine im positiven Sinne zusammenfassende Wirkung wird jedoch erst durch einen rhythmischen Farbenwechsel erreicht. Die zwingende Gewalt einer derartigen Farbgebung hat uns beispielsweise die Erneuerung der alten Bemalung der Schloßanlage in Bruchsal wieder vor Augen gestellt. Stehen doch die Werke der Barockkunst im ganzen Lande als Zeugen einer großen Zeit, die zur Rückkehr zu Einheit und Kraft in der Kunst gemahnen. Die Fassaden der Schloßgebäude in Bruchsal sind schlicht und bescheiden im Relief, aus Putz, Sandstein, Holz (für das Hauptgesims) und Stuck hergestellt. Dazu kommt das Holzwerk der Fenster und Türen, sowie das Metall der Gitter und Beschläge — also eine reiche Musterkarte verschiedener Baustoffe, die nach dem jeweiligen praktischen Bedürfnis verwendet sind. Das Hauptsystem der erneuerten Farbgebung ist folgende: Erdgeschoß und Fensterarchitektur der Obergeschosse: grau; Pilaster und Hauptgesims: rot; glatte Grundflächen: gelb; Holzwerk der Fenster und Läden: weiß; eiserne Gitter: vergoldet; ein sehr reiches Farbengefüge, auf dessen feinere Durcharbeitung und Abstufung an dieser Stelle nicht eingegangen werden soll. Die Wirkung ist eine große. Denn durch die Farbgebung wird der ganze monumental komponierte Gebäudeblock als etwas unbedingt Zusammengehöriges und als stolz geschaffenes Kunstwerk in bewußten Gegensatz gestellt zu aller Umgebung. Jede Gebäudemasse, jede Fläche, jede Flucht, jede Linie wird als Teil einer großen Komposition gekennzeichnet, in der jedes Glied dem Ganzen gehorcht und ihm dient. Gleichzeitig wird das Ganze über etwa störende Zufälligkeiten der Beleuchtung hinausgehoben; denn die einigende Wirkung der Farbe ist weit eindrucklicher als die eines einheitlich behandelten Reliefs.

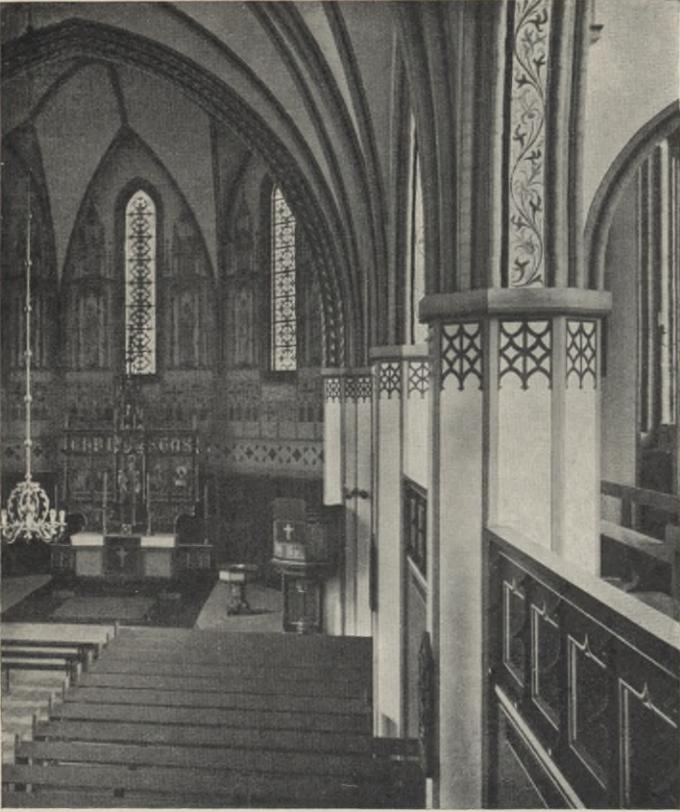


Abb. 2. Evangelische Kirche in Neustadt (Westpr.)*

Das ist auch der Hauptgrund für die farbige Behandlung der Putzfassaden, wie wir sie namentlich in Tirol und Oberitalien noch auf Schritt und Tritt antreffen. Handelt es sich um kleinere Bauten, so genügt ein Wechsel von zwei Farben vollauf — etwa Weiß-Gelb (Abb. 1 a u. b); Weiß-Grau; Gelb-Grau —, um die Reihenwirkung, den Rhythmus, und damit die Einheitlichkeit zu erreichen. Wesentlich ist weder der Reichtum noch die große Lebhaftigkeit der Farben, sondern allein die Verteilung. Wie wohltuend ruhig wirken in den Schlössern der Barock- und Rokokozeit die im Zierat oft so überreichen, doch lediglich auf einen leuchtenden Farbenzweiklang gestimmten Räume in Weiß-Gold, Braun-Gold, Zinnober-Gold, Grün-Gold, Grün-Silber, Blau-Silber usw.! Diese Farben ziehen sich dann allerdings über Wände, Türen, Decke, Möbel gleichmäßig hin, mag das Material nun Holz, Stuck oder Metall sein. Und wie gewaltig faßt der farben- durchwirkte musivische Goldteppich, der sich in altchristlichen Kirchen über die ganzen Gewölbe- und oft auch über die Wandflächen zieht, die Räume zusammen!

In den genannten Beispielen ist es der gleichmäßige Rhythmus, der eint und verbindet. Werden die Intervalle größer, so entstehen Höhepunkte und Abstufungen in der Reihe, wie sie eine bedeutende Komposition verlangt. Bei der Gebäudeanlage in Bruchsal bildet das Schloß selbst den Hauptkörper. Seine Fassaden tragen die erwähnte Farbgebung. Am Mittelrisalit erfährt das System durch das Vorherrschen von Gelb und das Hinzutreten von reicherer Vergoldung eine Steigerung, es zieht als bedeutender Mittelpunkt der ganzen Anlage in erster Linie die Blicke auf sich, während die Nebengebäude eine schlichtere Farbgebung dadurch erhalten haben, daß eine der drei Hauptfarben des Schloßgebäudes ausgefallen ist. Es wird also möglich, die Teile eines Bauwerks, eines Raumes innerhalb des zugrunde

gelegten Rhythmus durch schlichtere oder reichere Farbgebung zu werten, nach ihrer Bedeutung für die Gesamtwirkung abzustufen. Ähnliches gilt für eine Raumfolge, bei der das Nebeneinander in ein Nacheinander der künstlerischen Eindrücke aufgelöst wird (ähnlich wie bei der Musik). Eine Flucht gleichartiger Räume wird auch in der Farbgebung etwa gleichwertig behandelt werden. So ist bei den erwähnten Zimmern der Barockschlösser, in denen bei Festlichkeiten durch die geöffneten Flügeltüren die Gesellschaft hin und her flutet, gewöhnlich ein jedes auf einen bestimmten Farbenton (bereichert durch Gold oder Silber) gestimmt. Alle zusammen geben einen volltönenden Akkord als Glieder einer Einheit. In anderen Fällen gewahrt der Eintretende beim Voranschreiten durch Vorflur, Treppenraum und Vorzimmer eine allmähliche Steigerung der farbigen Ausdrucksmittel, etwa vom schlichten Weiß oder Weiß-Grau bis zu reicher Farbenentwicklung im Festsaal. Die bloße Steigerung der Raumverhältnisse und des Reliefs wird gleiche Wirkungen nicht erreichen können. Wenn demgegenüber in einem neueren Stadthaus die große monumental gehaltene Ehrenhalle unter einer weißen Decke an den hohen Wänden lediglich das einfarbige Grau des natürlichen Werksteins zeigt, während die anstoßenden Flure und Treppenhäuser eine lebhaftere weiß-rot-graue Farbgebung erhalten haben, so muß letztere gegenüber der Haupthalle als wesentliche Steigerung empfunden werden, ohne daß dafür ein Grund ersichtlich wäre.

Beim einzelnen Baukörper (Raum) erwächst dem Architekten die Aufgabe, seine Raumwirkung herauszuarbeiten und zu möglichst kräftigem Ausdruck zu bringen. Das geschieht durch Gliederung: Teilen und Verbinden. Die Mittel dazu sind Relief und Farbe. Fallen dem Relief in erster Linie die eigentlich tektonischen Wirkungen zu, so können diese durch die Farbe wesentlich unterstützt und gesteigert, z. T. sogar ersetzt werden. Andere raumbildende Wirkungen bleiben der Farbe allein vorbehalten. Ist eine plastische (tektonische) Raumgliederung vorhanden — und dies wird, wenn in noch so bescheidenem Umfange, wohl stets der Fall sein —, so schließt sich die Farbgebung ihr naturgemäß an, um sie zu unterstützen, oder auf ihr als Grundlage sich aufzubauen. Denn nur so kann die Einheit der Gesamtwirkung gewahrt werden. Die Glieder gleicher struktureller Bedeutung werden durch einen Farbenton bzw. eine Farbentongruppe zusammengefaßt und gegen andersfarbige Flächen abgesetzt. Das gilt für schlichte Kanten und Rahmen von Wand-, Tür- und Fensteröffnungen, ebenso wie für Säulen, Pfeiler und Profilierungen. So wird die größte Klarheit und Eindringlichkeit der architektonischen Gliederung erreicht, wie sie die mittelalterliche Kirche in ihrer Farbgebung am reinsten verkörpert hat. Die Erneuerung derartiger alter Bemalungen sowie die Anwendung des Systems auf eine Anzahl neuerer Kirchen haben die hervorragende tektonische Wirkung einer solchen Behandlung neuerdings vor Augen geführt. Bei dem in Abb. 2 dargestellten Beispiele sind Backsteinprofile und Putzflächen zunächst weiß gestrichen und dann die Gliederungen mit einem kräftigen Grau und tiefem Rot — letzteres für die Kehlen der Profile — abgesetzt worden. Auf solchem bescheidenen Gerippe kann dann gegebenenfalls eine reichere farbige Behandlung aufgebaut werden. Bei ganz bescheidenen Mitteln hat oft eine Behandlung in diesem Sinne eine plastische

* Königl. Preussische Bauverwaltung. Örtliche Bauleitung: der Verfasser. — Maler Ernst Fey, Berlin.

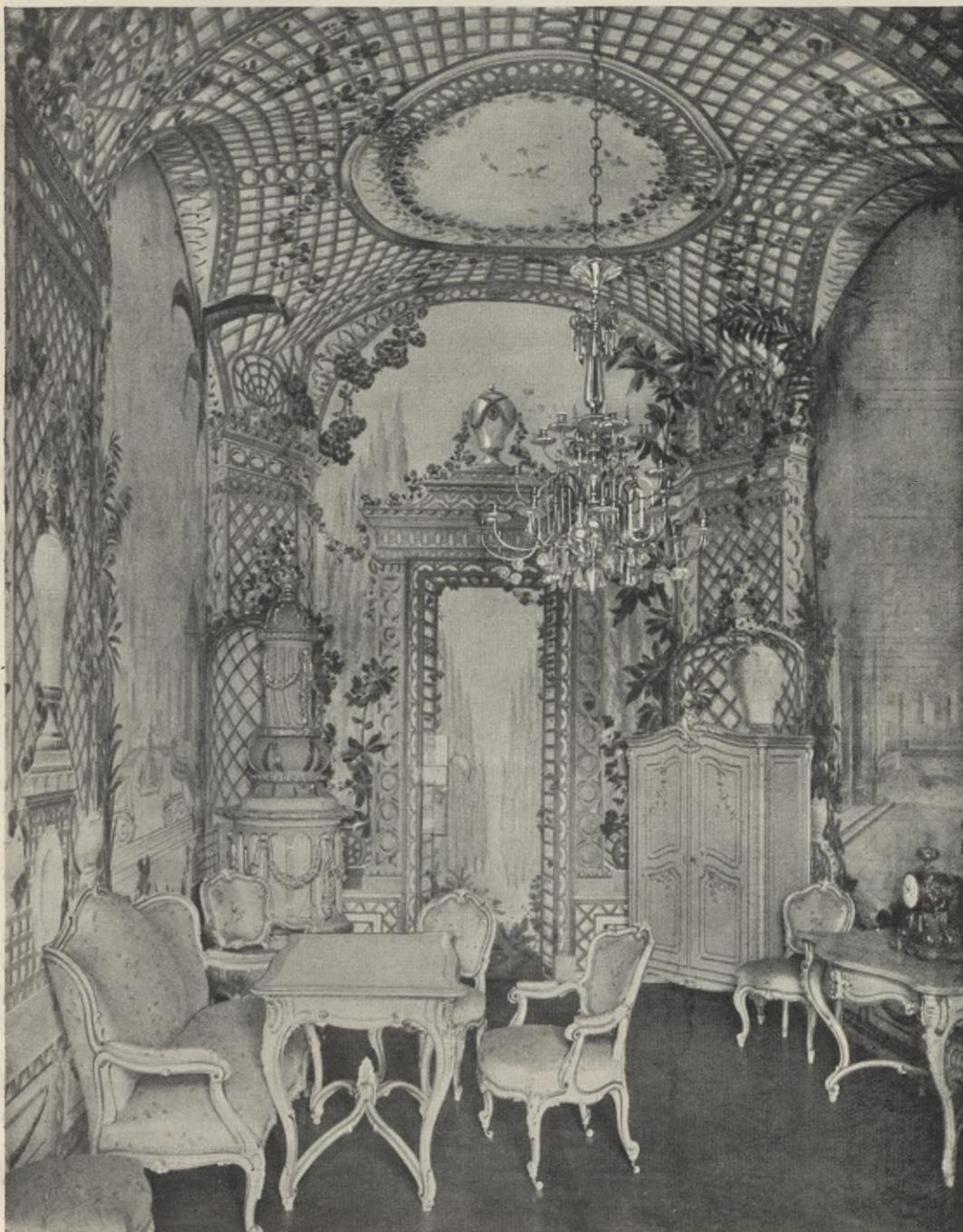


Abb. 3. Zimmer im Schloß Schönbrunn.

Gliederung teilweise oder auch ganz ersetzt, namentlich in der Barockzeit, in deren Bauten für derartige tektonische Ausmalungen in bescheidenster wie in reichster Ausbildung köstliche Beispiele erhalten sind (Abb. 3). Sie fußen auf demselben Prinzip wie die farbige Behandlung der mittelalterlichen Kirchen.

Eine entwickelte Kunst verfolgt im allgemeinen das Bestreben, den konstruktiven Gliedern oder ihren Verkleidungen Formen zu geben, die die tektonische Bedeutung des Gliedes kennzeichnen. Die folgerichtige Durchführung dieses Grundsatzes hat zu derartig organischen Kunstgebilden geführt, wie zum griechischen Tempel und zur gotischen Kathedrale. Die strukturelle Bedeutung jedes Gliedes drückte sich in erster Linie durch seine plastische Form aus. Doch das genügte nicht. Die Form, in weiter Entfernung und bei ungünstiger Beleuchtung nicht klar erkennbar, wurde durch farbige Bemalung

verdeutlicht, die Konturen hell umrandert, der Grund dunkel vertieft usw. Durch dieses einfache Mittel lassen sich außerordentliche Ausdruckssteigerungen erzielen. Es kehrt bei aller Kunstübung wieder. Auf diesem Grundsatz beruht vor allem die farbige Behandlung des griechischen Tempels. Soviel wenigstens geht aus den erhaltenen Farbenresten und den danach gemachten Rekonstruktionen mit Sicherheit hervor. Ob eine vollständige Zusammenfassung der tektonisch zusammengehörigen Glieder durch die Farbe im Sinne der vorangegangenen Darlegung stattgefunden hat, scheint sich noch nicht mit Sicherheit feststellen zu lassen. Immerhin fällt es bei den bisherigen farbigen Wiederherstellungsversuchen auf, daß Farben hauptsächlich am Gebälk und im Giebfeld verzeichnet werden, also dort, wo sich die Reste im Schutze der Hauptgesimsplatte offensichtlich am längsten erhalten konnten. Die Tatsache legt die Vermutung nahe, daß an stärker gefährdeten Stellen die Farben zerstört wurden und daß ursprünglich ein gewisses durchgehendes Farbensystem, wenn auch nicht überall gleich reich, dem Bauwerk die bei der jetzigen Darstellung gestörte Einheit (vgl. Abb. 4) gewahrt habe. Die am Gebälk und im Inneren erhaltenen Farben erreichen jedenfalls, abgesehen

von der aus ihnen lachenden Lust an prächtigem Schmuck, eine energische Loslösung der Bauglieder von einander und vom Grunde und damit eine wesentliche Verstärkung des Reliefs. Gewöhnlich wurden die Gründe dunkel gefärbt, so die der Kassetten und der Metopen- und Giebfelder. Bei einigen erhaltenen korinthischen Kapitellen ist beispielsweise der Kelchgrund rot, die Blätter abwechselnd gelb und grün bemalt. Eine so energische Farbengebung läßt ermeszen, welche große Rolle der Farbe in der antiken Kunst zufiel.

Die gleiche Behandlung findet sich in der mittelalterlichen Kunst wieder. Hier läßt sich bei der großen Menge vortrefflich erhaltener Beispiele genau verfolgen, wie weit Plastik und Malerei in der Gestaltung der Formen Hand in Hand gegangen sind, und sich gegenseitig zu immer ausdrucksvollerer Wirkung gesteigert haben. Die feinen Rund- und Kantenstäbe der späteren Gotik hoben sich in hellen Farben

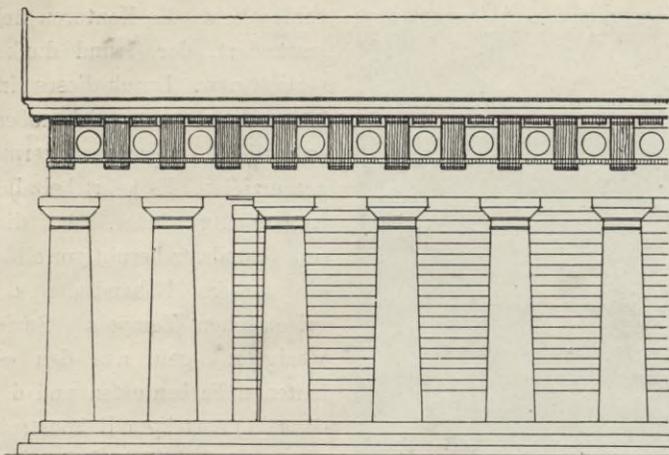


Abb. 4. Dorischer Tempel.

(Die auf den bekannten Rekonstruktionen als gefärbt verzeichneten Flächen sind schraffiert.)

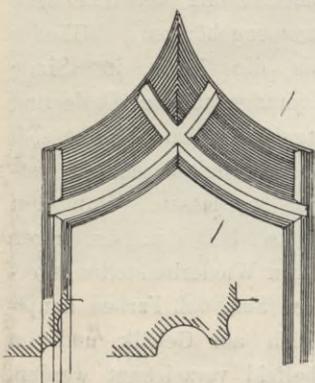


Abb. 5. Fensterprofilierung an der Moritzburg in Halle a. d. S.

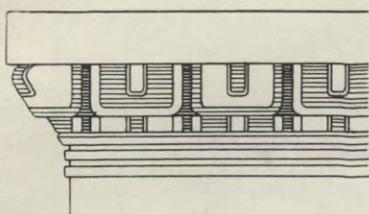


Abb. 6. Dorisches Kymation.



Maßstab zu Abb. 5.

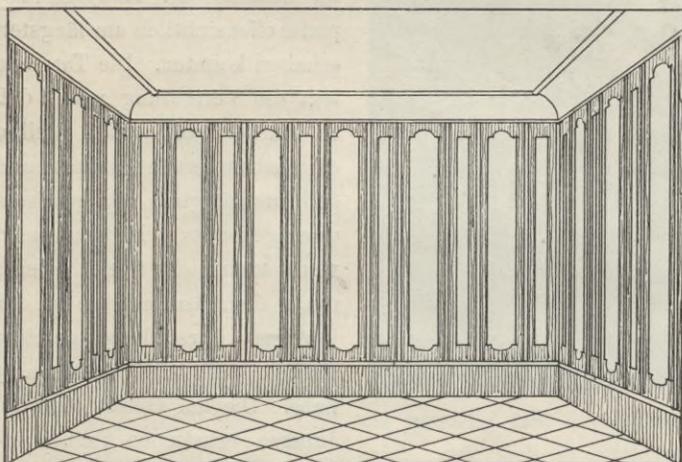


Abb. 7a.

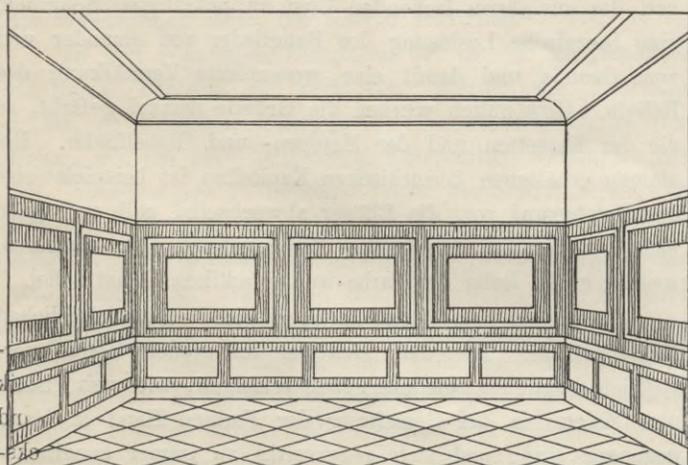


Abb. 7b.

Abb. 7a u. 7b. Muster für die Wirkung farbiger Feldverteilung.

oder Gold von den dunkelgefärbten Kehlen ab (Abb. 5), die Gewandfalten der Figuren wurden dunkel gefärbt, zierlich modelliertes Laubwerk prangte vergoldet vor dunkelroter Hohlkehle usw. Ähnliche Anordnungen, etwa plastisches Steinornament auf schwarzbraungefärbtem Grunde, finden sich zu allen Zeiten, so auch fast allgemein in der Kunst der italienischen Renaissance, wenn auch nicht in so folgerechter Durchführung. Auch hier ersetzt die Farbe in vielen Fällen das fehlende Relief durch bloße Aufmalung von Blattwerk u. dgl., beispielsweise am antiken Kymation (Abb. 6), an gotischen Kapellen usw. Selbstverständlich mußte in eine derartige farbige Behandlung das Figurenwerk genau so wie das übrige Relief organisch einbezogen werden, bildete es doch meist den Höhepunkt der künstlerischen Komposition. Das geschah beim griechischen Tempel wie bei der mittelalterlichen Kirche. Mochte die Farbgebung nun mehr eine stilisierte, konventionelle oder mehr naturalistische sein, ihr Zweck blieb stets, die ihr zugewiesene Aufgabe in der Farbenrechnung des Raumes auszufüllen. Hierfür konnte an einem Ort ein gleichmäßiger Farbenton genügen, am anderen eine reich differenzierte farbige Detaillierung erforderlich werden. Wie viele prunkende Marmorfiguren bleiben in dieser Hinsicht ihre Aufgabe schuldig, die am andern Ort eine schlicht bemalte oder getönte Holzfigur glänzend erfüllt! Unsere heutige Kunst hat die Ausnutzung solcher Wirkungsmöglichkeiten fast ganz fallen lassen.

Besser steht es um die Anwendung der Farbe auf ihrem Hauptwirkungsgebiet, der Fläche. Machen sich plastische Formen dem Auge bei entsprechender Beleuchtung durch ihre Schattenwirkungen kenntlich, so können Flächenteile, die in derselben Ebene liegen, nur durch Farben wirkungsvoll unterschieden werden. Eine gewisse Unterscheidung von hell und dunkel kann allerdings auch hier durch glatte oder raue Oberflächenbehandlung erreicht werden, wobei unter den Begriff der Rauheit alles plastische Flächenornament rechnet. Die Wirkungsmöglichkeiten einer derartigen Oberflächenbehandlung sind aber in Hinsicht auf die farbige Erscheinung recht gering. Das Relief kann Flächen absetzen, begrenzen und einrahmen. Um sie wirkungsvoll zu unterscheiden, bedarf es der Farbe. Da es in der Hauptsache Flächen sind, die den Raum begrenzen, liegen hier die größten raumbildenden Wirkungsmöglichkeiten der Farbe, indem die Komposition ihre verschiedenen Mittel auf die farbige Behandlung der Raumlflächen anwendet.

Der einigenden Wirkung, großer durch die Farbe zusammengefaßter Flächen wurde schon wiederholt gedacht, mögen die Flächen nun einfarbig oder durch rhythmisch wiederkehrende verschiedene Farben behandelt sein. Solch ein Rhythmus wird durch eine Felderteilung erreicht, aus der bei reicherer Gliederung das Flächenornament entsteht. Beide, Felderteilung und Flächenornament, sind entweder in der Richtung neutral, wie beispielsweise das aus Quadraten gebildete Schachbrettmuster, oder sie betonen eine Richtung, unterscheiden ein Oben und Unten oder ein Rechts und Links. Darin und in der Wahl des Maßstabes liegt die tektonische Wirkung dieser Muster, Teilungen oder Gliederungen beschlossen. Zu den einfachsten tektonischen Mitteln gehören in diesem Sinne der mehrfarbige Schichtenwechsel und die gemalte Fugenteilung, beide der stilisierte Ausdruck für die Wand. Die Betonung der Lotrechten macht die Fläche und damit den von ihr umschlossenen

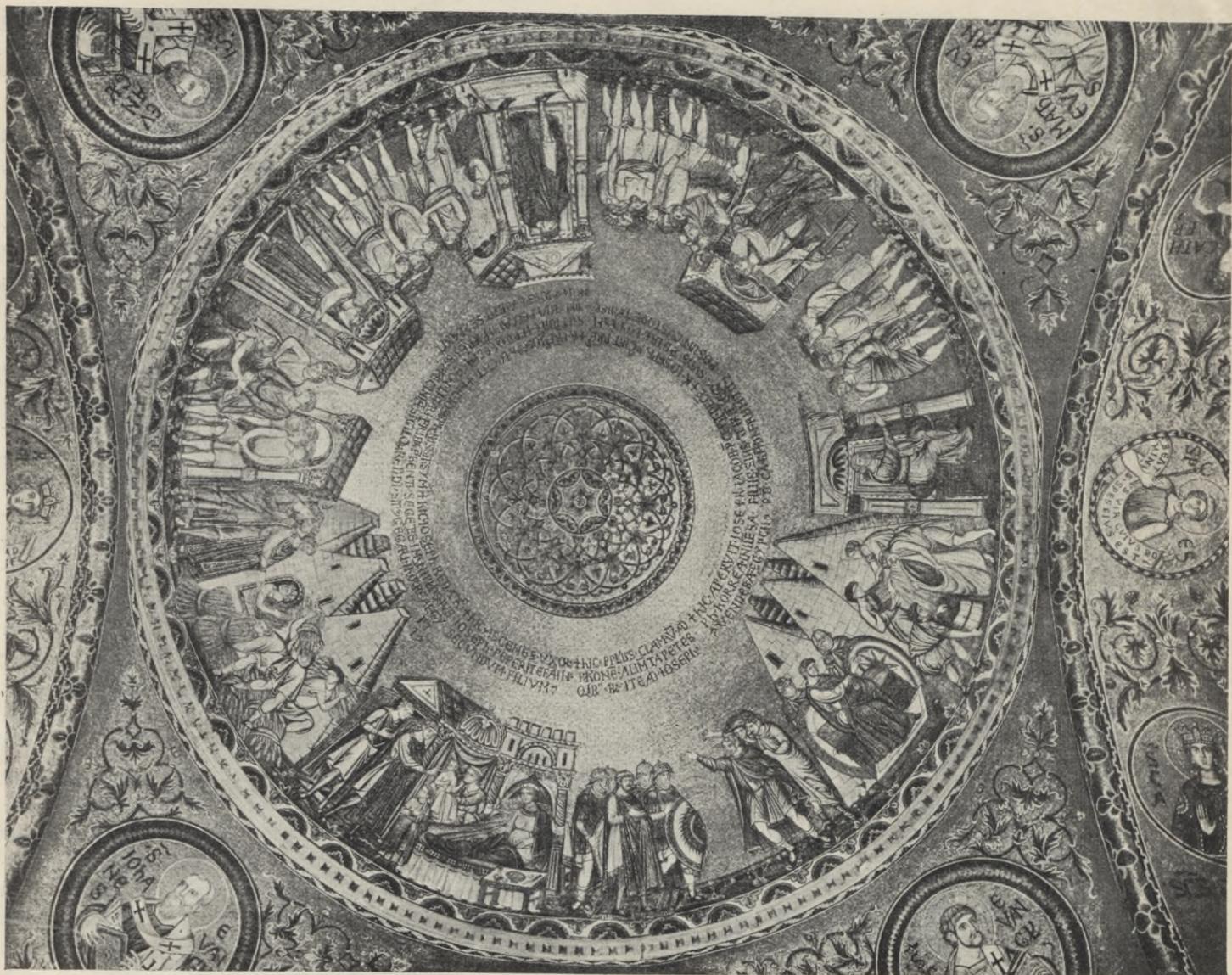


Abb. 8. Gewölbemosaik aus S. Marco in Venedig.

Raum hoch, die Betonung der Wagerechten breit (Abb. 7a und b), ein zierliches Flächenmuster läßt den Raum groß erscheinen usw. Als Beispiel einer reicheren Ausführung sei der hervorragend tektonischen Wirkung der streng komponierten alten Mosaiken, beispielsweise in S. Marco in Venedig gedacht (Abb. 8). Die gewaltigen glatten Gewölbeflächen erhalten erst durch die sichere Felderteilung Richtung und Gliederung und am Maßstab der ornamentalen und figürlichen Einzelheiten gewinnt das Auge einen Anhalt, um die mächtigen Abmessungen des Raumes zu erfassen.

Von großer Bedeutung für die Raumbildung sind ferner die dem Maler so wohlbekannten unmittelbaren Wirkungen des Farbentons auf das Gefühl. Kein anderes Ausdrucksmittel der bildenden Kunst wirkt bekanntlich so unmittelbar, auch auf Gefühl und Gemüt des Laien, als die Farbe. Sie ist in der Art ihrer Wirkung wohl nur der Musik vergleichbar. Ein Farbenton oder Farbenakkord bewirkt mit Leichtigkeit Stimmungen, die plastischen Mitteln kaum erreichbar sind. Mit diesen unmittelbaren Eindrücken übt die Farbe auch raumgestaltende Wirkungen von außerordentlicher Bedeutung aus, da bestimmte Farbtöne ihren Träger dem Auge näher bringen, andere ihn in die Ferne rücken. Eine rote Wand geht zurück, ein gelbes Ornament darauf springt wie plastisch heraus.

Eine weiße Decke schwebt leicht über dem Raum und weitet ihn, während eine dunkle schwere Farbe ein lastendes, drückendes Gefühl erzeugt.

Sache der künstlerischen Komposition bleibt es, diese Ausdrucksmittel auf den Raum anzuwenden, ihre Wirkungen zu vereinigen oder als Gegensätze gegenüberzustellen. Wird beispielsweise die Deckenpartie eines Raumes weiß, die Wände dunkel behandelt, so wird das Höher- bzw. Tieferrücken der Grenze von hell und dunkel auf das Verhältnis und die Höhenwirkung des Raumes von entscheidender Bedeutung sein (Abb. 7a u. b). Mit unumschränkter Meisterschaft hat gerade die Barockzeit mit diesem Ausdrucksmittel gearbeitet. Ein Blick in die Danziger Marienkirche, als ein Beispiel von vielen, mag das veranschaulichen (Abb. 9). Auch hier mögen auf Decken, Pfeilern und Wänden wohl Reste von Systemen farbiger Bemalung aus verschiedenen Epochen vorhanden gewesen sein. Eins derselben wieder herzustellen fehlte es vielleicht an Lust, vielleicht an Geld: der ganze Raum wurde gleichmäßig mit weißer Farbe überzogen. Nur die Zone über dem Fußboden, gewissermaßen das engere Milieu, in dem sich die Kirchgänger bewegen, wurde mit den Gegenständen der Ausstattung durch ein 3 bis 4 m hohes Paneel zusammengefaßt und mit kräftigen Farben in energischen Gegensatz zu den

himmelan strebenden weißen Pfeilern und Gewölben gesetzt. Das Paneel wurde in einfachster Weise durch eine Leinwandbekleidung gebildet, und mit Ölfarbe gemalt. Die Wirkung ist gewaltig.

Wurden im vorstehenden die Aufgaben bzw. Wirkungsmöglichkeiten der Farbe in der Architektur kurz skizziert, so konnte dabei nur die flächenhafte farbige Erscheinung der Bauteile und -glieder ins Auge gefaßt werden. Das große, reiche Gebiet der Dekorationsmalerei und der monumentalen Bildmalerei gehören nicht zum Thema. Der ersteren erwächst lediglich die Aufgabe, die angedeuteten Wirkungen der Farbe fortzuführen, zu steigern und zu bereichern, wie es in glänzender Weise wiederum die so verwandten dekorativen Malereien der Antike und des Mittelalters getan haben, mögen sie in Farben gemalt oder in musivischer Technik hergestellt sein. Die monumentale Bildmalerei wird ihrer Aufgabe am besten dort gerecht, wo sie aus der architektonischen Dekorationsmalerei unmittelbar herauswächst. Alle drei Zweige farbiger Behandlung vermögen die Wirkungen der Baukunst bedeutend dadurch zu steigern, daß sie zu der räumlichen Harmonie eine Harmonie der Farben gesellen.

III.

Sieht man von musivischer und ähnlich gearteter Technik ab, so werden zu Dekorations- und Bilddarstellungen meist Palette und Pinsel benutzt. Um den schlichten Flächen und Gliederungen des Bauwerks (Raumes) ihr durch ästhetische oder praktische Rücksichten bedingtes Farbenkleid zu geben, stehen zwei Wege offen: der Farbeauftrag oder die Auswahl von Verkleidungsstoffen mit passender gegebener Farbe. Praktische Rücksichten sprechen bald für den einen, bald für den anderen Weg. Im allgemeinen wird der gegebene Farbenwert der gewollten Wirkung nur annähernd entsprechen können, während die Palette die gestellte Aufgabe nahezu restlos zu erfüllen vermag. Im folgenden mögen die wichtigeren Baustoffe hinsichtlich ihrer Farbenwerte näher betrachtet werden.

Der Haustein, d. h. Sandstein, Kalkstein, Tuff usw., gilt in erster Linie als monumentales Verblendungsmaterial für größere Massen, namentlich für Fassaden. Gewählt wird der Werkstein hier vornehmlich wegen seiner Dauerhaftigkeit, seiner mehr oder weniger großen Wetterbeständigkeit und wegen seiner Eignung für plastische Formengebung. Den letzteren Vorzug namentlich bietet kein anderes Material in gleicher Weise, mag es sich nun um wuchtige Ausladungen oder feine Gliederungen handeln. Grund genug dafür, daß Gegenden, denen natürlicher Haustein leicht erreichbar war, zu allen Zeiten die führende Formsprache in der Baukunst ausgebildet haben.

Unsere Zeit beweist eine erstaunliche Unempfindlichkeit in bezug auf Farbenreinheit. Zeiten mit feinem Empfinden genügte für künstlerische Wirkungen das Ansehen eines roh gelassenen Quaderbaues, wie beispielsweise der Marburger Elisabethenkirche, nicht. „Die Fugen sind glatt verstrichen, die Flächen gänzlich mit einem äußerst dünnen Putz überzogen und rot gefärbt und schließlich wieder Fugen mit weißer Farbe (und zwar nicht immer auf den wirklichen Steinfugen) aufgemalt.“³⁾ In ähnlicher Weise überzog eine

farbige Bemalung unendlich viele Quaderbauten vom 13. bis ins 16. Jahrhundert. Der Bemalung der antiken Tempel wurde bereits gedacht. Man trug kein Bedenken, Marmor teils deckend, teils lasierend zu bemalen. Sand-, Kalk- und Tuffsteine wurden 1 bis 2 mm stark überputzt und dann mit Farbe gestrichen. Auch hier also das gleiche Bestreben, zuerst eine glatte saubere Fläche zu erzielen und sie dann zu bemalen, und zwar mit kräftigen, oft leuchtenden Farben. Wir haben uns gewöhnt, an die Stelle solcher künstlerischer Ausdrucksmittel die kleinen Farbennüancen der Zufallstönung zu setzen und in ihnen ästhetische Werte zu erblicken. Hiermit soll die antike Kunstauffassung für unsere heutige Zeit nicht als maßgebendes Vorbild hingestellt werden. Es wird jedoch von Nutzen sein, sich die Kunstübungen früherer Zeiten klar vor Augen zu führen, um am Vergleich mit ihnen zu ermessen, wie weit unsere heutige Baukunst das Ausdrucksmittel der Farbe außer acht gelassen hat, und zwar zum Teil gerade in mißverständlicher Auffassung der Kunst der Antike. Eine solche farbige Bemalung des Äußeren fordert allerdings gewisse Aufwendungen für ihre Unterhaltung. Dafür schützt sie aber auch den Stein gegen Unbilden der Witterung, wie wir es neuerdings durch Tränken mit Fluaten u. dgl. versuchen und wie es der Farbenüberzug historischer Bauten, solange er instandgehalten wurde, in hohem Maße getan hat. Diese Zeiten scheuten nicht die Kosten für die Unterhaltung des Kleides, um das Gestein selbst den zerstörenden Einflüssen der Witterung zu entziehen. Im Gegensatz zu der angestrebten ruhigen Glätte der genannten historischen Richtungen bevorzugt die heutige Mode gerade die unruhige, rauhe, löcherige Oberfläche, vornehmlich wohl, um „reizvolle“ Abwechslung in die farblosen Flächen zu bringen (Abb. 11a), ja man wählt Muschelkalksteine, die infolge des späteren Auslaufens des Kalkes eine so regellose Buntscheckigkeit erhalten, daß durch den scharfen, dem Zufall überlassenen Kontrast zwischen Weiß und Schwarz die plastischen Wirkungen oft geradezu zerstört werden. Eine gewisse künstlerische Wirkung kann durch solche Maßnahmen nur insofern erzielt werden, als die natürlichen Zufälligkeiten des Baustoffes eine Musterung, gleichsam ein Netz über die Flächen ziehen, das die plastischen Formen mildert und zusammenfaßt. Diese Wirkung wird jedoch bei fortschreitender Verwitterung und Verschmutzung immer mehr dem Spiel des Zufalls preisgegeben. Im Gegensatz hierzu mag an die stilisierende Behandlung erinnert werden, die mehrfach die Quadern der deutschen Renaissancebauten, etwa am hohen Tor in Danzig, erfahren haben. Hier sind in die sauber gestockten Steinblossen Blätterrangen vertieft eingearbeitet worden. Wenn ein solches Verfahren uns heute auch absonderlich erscheint, so legt es doch beredtes Zeugnis dafür ab, wie weit das Bestreben jener Zeit ging, das Zufällige aus der Kunst auszuschalten und die bewußt geschaffene Form an seine Stelle zu setzen. Mit der heutigen Auffassung der Steinbehandlung verwandt ist die Neigung, durch künstliches „Altertümlichmachen“ Wirkungen zu erreichen, die sonst nur bei ungenügender Unterhaltung des Bauwerks Zeit und Zufall hervorbringen. Solche Neigungen waren Zeiten einer selbstbewußten Kunst nicht bekannt.

Im übrigen ist die Art der Farbengebung stets dem Wechsel des Zeitgeschmacks unterworfen gewesen. Und

3) Schäfer, Von deutscher Kunst.

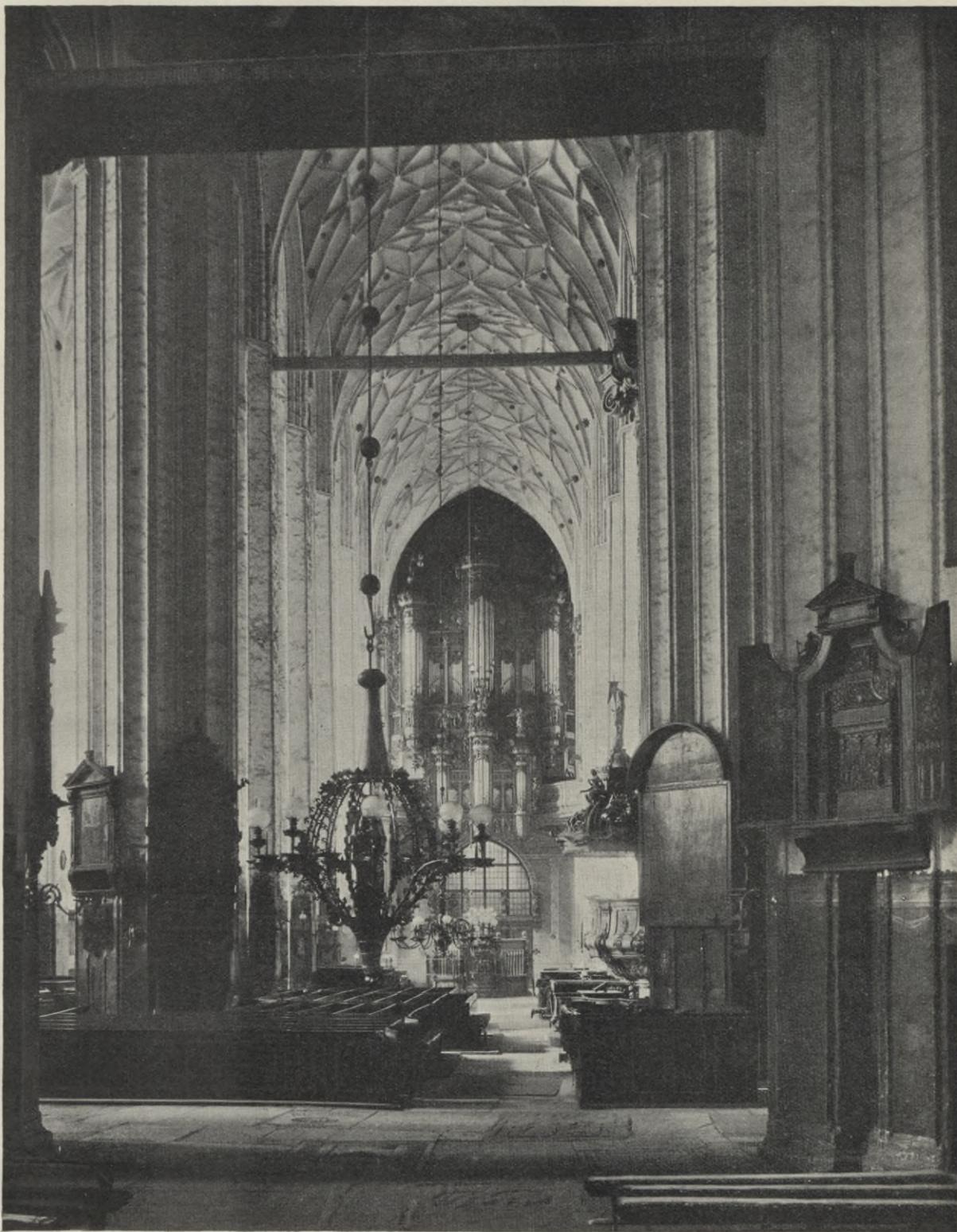


Abb. 9. Marienkirche in Danzig.

gerade geschlossene Werksteinmassen sind, wie der Palazzo Pitti zeigt, mächtiger künstlerischer Wirkung fähig. Darin beruht wohl zum guten Teil der Reiz der natürlichen Ruinen, daß, befreit von allem andersfarbigen Beiwerk, wie Fenstern, Dächern usw., große gleichfarbige Steinmassen mit oft bizarrer Umrißform geschlossen der umgebenden Natur gegenüberstehen. Sie sind durch natürliche Verwitterung sozusagen selbst ein Stück Natur geworden. Die künstlichen Ruinen und Felsen, wie sie in der Barockzeit Mode wurden, sind dagegen in ihrer guten Zeit ein bewußtes Kunstwerk. Sie suchen nicht, wie unsere neuen „künstlichen Felsgrotten“

u. dgl., natürliche Felsen im kleinen zu kopieren, sondern sie gruppieren die Massen nach künstlerischen Gesichtspunkten und behandeln die plastische Oberfläche des Gesteins (z. B. im Schloßpark zu Wilhelmshöhe) in streng stilisierender Weise. Und wo weiterhin diese Felsen durch architektonische Arkaden und Denkmäler gekrönt werden, da werden die Gliederungen durch Farbe hervorgehoben, wie es verschiedene in Öl perspektivisch gemalte Entwürfe für die große Kaskadenanlage mit dem Herkules im Wilhelmshöher Park veranschaulichen. Auf dem in Abb. 12 dargestellten Entwurf sind die gequadrerten Flächen der Arkaden und des Herkules-



Abb. 10. Vorhalle der Bibliothek von S. Lorenzo (Michelangelo).

denkmals mit einem kalten Grau, alle Gliederungen, d. h. Sockel, Profile, Schlußsteine, Brüstungen, sowie alles Dekorations- und Figurenwerk weiß gestrichen. Daneben steht das Grün der streng architektonisch gehaltenen Heckenwände, Rasenbänke und Zierbäumchen und das Gelbbraun der Kieswege. In diese Umgebung stellt ein anderer Entwurf einen Pavillon mit grau-schwarzen Flächen, grauen Einlagen und weißen Fruchtgehängen und Figuren. Einiges Schmiedewerk

trägt die Farben Schwarz, Rot und Gold. Im heutigen Zustande ist das architektonische Gepräge der Anlage durch das Überwuchern der Landschaft und die stattgefundene Verwitterung stark verwischt. Der geplante Zustand bringt gewissermaßen eine Abstufung stilisierender Werksteinbehandlung zum Ausdruck, d. h. eine Steigerung vom rohen Naturgestein bis zur in Form und Farbe künstlerisch behandelten Quader, wie sie uns Antike und Mittelalter zeigten (Abb. 12).



Abb. 11 a. Realistisch.

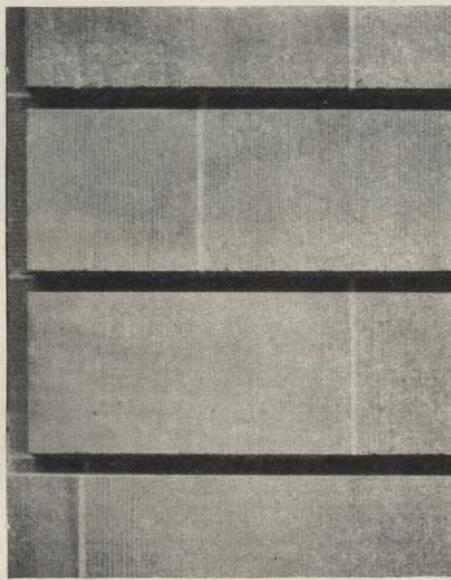


Abb. 11 b. Einfach stilisierte Quaderbehandlung.

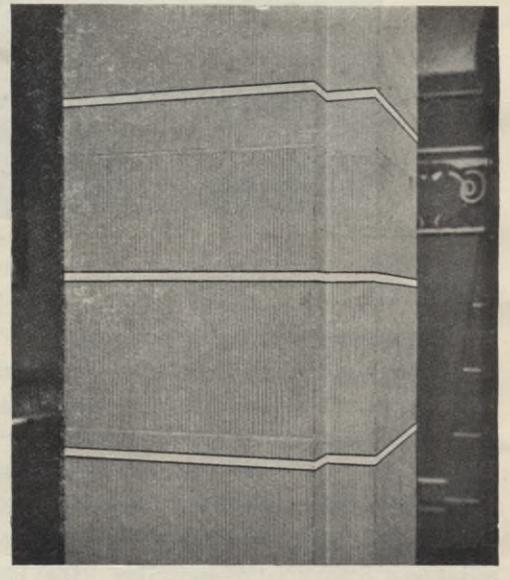


Abb. 11 c. Gemalte Quaderung. Flächen grau, Fugen weiß und schwarz.

Abb. 11a bis c. Werksteinbehandlung.

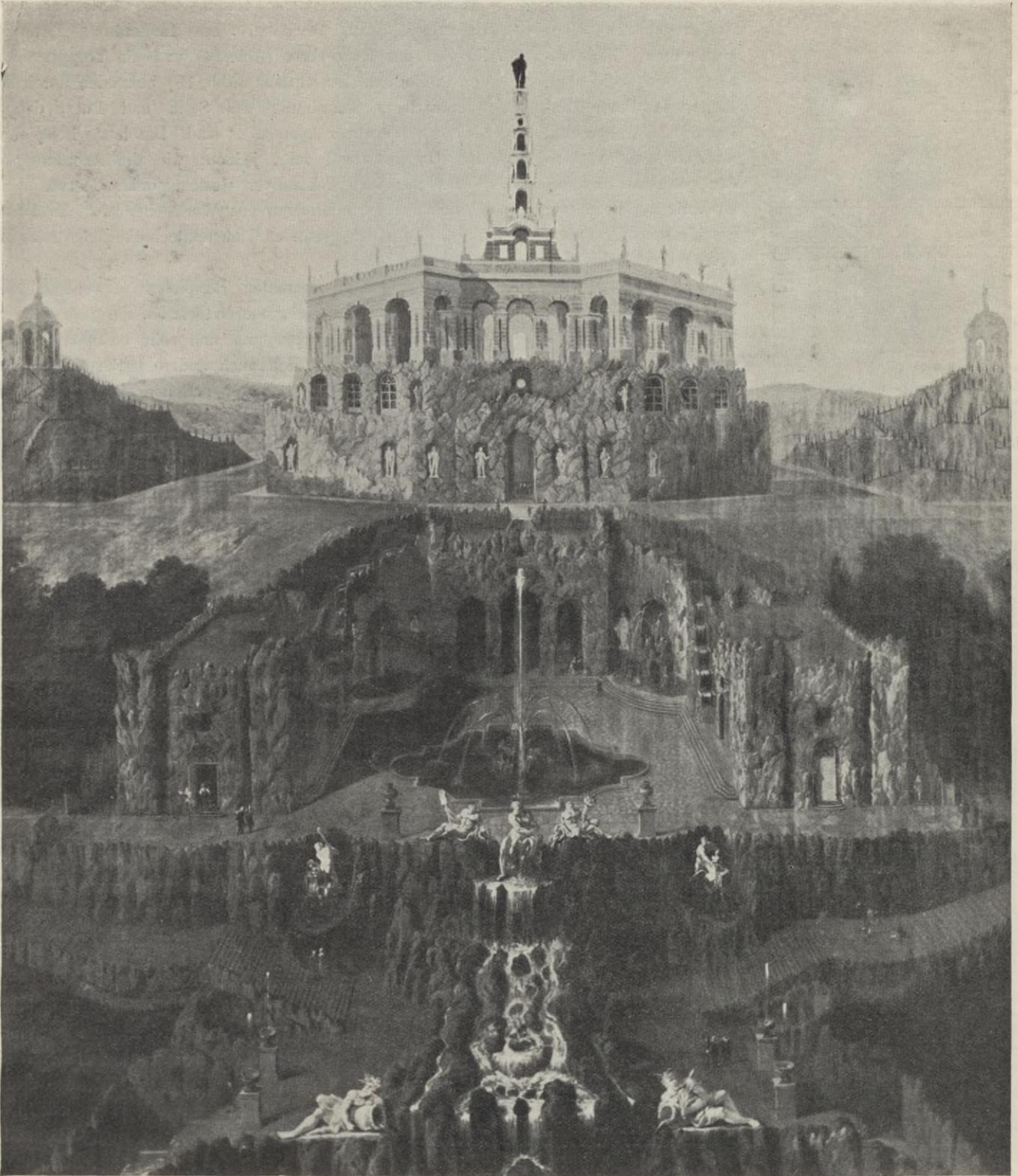


Abb. 12. Entwurf für die großen Wasserkünste in Wilhelmshöhe.

Die heutige Auffassung von der Behandlung der Werksteinfassaden geht auf die italienische Renaissancefassade zurück. Der erste Grundsatz für den farbigen Eindruck einer solchen Fassade ist, wie oben dargelegt, ihre harmonische Einheit. Das Nebeneinanderstellen mehrerer Werksteinarten, etwa die Verwendung eines besonderen Gesteins für den Gebäudesockel, oder gar die Anordnung eines Gesteins für die glatten Flächen im Gegensatz zu einem anderen Steinmaterial für die Hauptgliederung, führt selten zu einem günstigen Resultat. Gewöhnlich ist dann entweder der Farbenunterschied so

gering, daß er schmutzig und verwaschen wirkt, oder es fehlt bei stärkeren Gegensätzen jede Harmonie der Farben.

Verbreiteter als die reine Werksteinfassade ist bei uns das Prinzip, nur für die Gliederungen, d. h. für die Teile, deren plastische Formgebung es verlangt, Werkstein, für die glatten Flächen dagegen Mörtelputz zu verwenden. Soll hierbei der Werkstein in Naturton stehen bleiben, so darf er nicht nach praktischen, sondern muß nach dekorativen Gesichtspunkten über die Fläche verteilt werden, d. h. etwa im Sinne eines tektonischen Gedankens oder einer Aufteilung

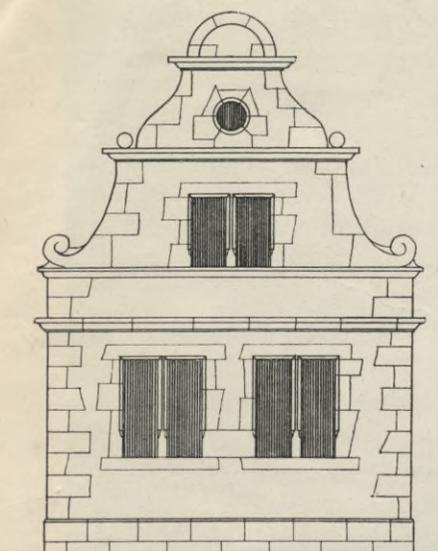


Abb. 13. Putz und Werkstein.

der Massen nach den Gesichtspunkten einer bestimmten Komposition. Wo bei alten Bauten in dieser Hinsicht Willkür herrscht, muß stets auf vorhandenen gewesene bzw. beabsichtigte Bemalung geschlossen werden. Ohne den fehlenden Farbenüberzug ist also eine Werksteinanordnung wie die in Abb. 13 dargestellte verfehlt. Ebenso war jenen Zeiten das heute vielfach beliebte Arbeiten mit den malerischen Reizen

des Bruchsteinmauerwerks fremd. Es wurde, als etwas Unfertiges, glatt überputzt. Die Innenräume Florentiner Kirchen des Brunellesco (Abb. 14) und die Treppenvorhalle der Bibliotheca Laurenziana (Abb. 10) bekunden durch ihre wohlüberlegte Anordnung von Stein und Putz, daß sie nicht für Bemalung komponiert sind. Das letzte Beispiel von Michelangelos Hand zeigt jedoch, wie die Anordnung des Werksteins nach dekorativen Gesichtspunkten, etwa in den zierlichen Leistenteilungen aus Werkstein, leicht zu Formen führt, die einer gesunden Haustechnik nicht mehr entsprechen.

Die bei den genannten Beispielen verwendete Pietra serena hat eine kräftig graue Naturfarbe, die zusammen mit weißem Putz eine angenehme und sehr bestimmte Farbwirkung ergibt, der sich auch andere Farbtöne gut eingliedern lassen. Solcher Farben erfreuen sich die deutschen Werksteine im allgemeinen nicht. Ihre Farbe ist vielmehr mit wenigen Ausnahmen so unbestimmt und unrein, daß es kaum möglich wird, durch Hinzusetzen einer Putzfarbe einen einigermaßen befriedigenden Farbenakkord zu schaffen, geschweige denn andere Farben (etwa die der Ausstattungsstücke) dazu zu stimmen. Gewöhnlich wird denn auch der Putz annähernd der Steinfarbe entsprechend getönt, woraus sich dann eine unbestimmte und unreine Grundlage für die Farbgebung des Raumes ergibt, da sich die Naturfarbe des Steins mit ihrem Korn ja doch nie genau wiedergeben läßt. Solche Farbgebung wirkt dann namentlich für Innenräume unbefriedigend, denn ein feineres Auge verlangt völlige Übereinstimmung oder gegensätzlichen bzw. harmonischen, jedenfalls aber bestimmten Kontrast. Nur so ist ein Verbinden oder Trennen, d. h. die Erzielung künstlerischer Wirkungen, möglich. Den erwähnten Mangel muß auch die Kunst der Renaissance wohl empfunden haben, denn sie hat wiederholt versucht, ihm durch teilweise farbige Behandlung des Steins zu begegnen. So sind in der Kapelle des Palazzo Ricardi in Florenz die berühmten Wandgemälde von Benozzo Gozzoli durch eine Sandsteinarchitektur in gelblichem Naturton eingerahmt, an der alle vorspringenden Glieder, Ornamente usw. vergoldet sind. Hier bildet die Naturfarbe des Steins nur einen neutral vermittelnden Ton, wie etwa ähnlich gefärbte Felderteilungsleisten zwischen den leuchtenden Farbenflächen orientalischer Teppiche. An anderen Orten sind durch dunkle Färbung der Relieftiefen mit oder ohne Vergoldung der Höhenpunkte gute Wirkungen erreicht. Von hier bis zur vollständigen Färbung des Werksteins ist nur ein Schritt, dem keinerlei grundsätzliche Bedenken im Wege stehen. Man sollte in der monumentalen Architektur, namentlich der Innenräume, zu dieser guten Kunstübung zurückkehren, wie sie unserer überlieferten deutschen Architektur zu allen

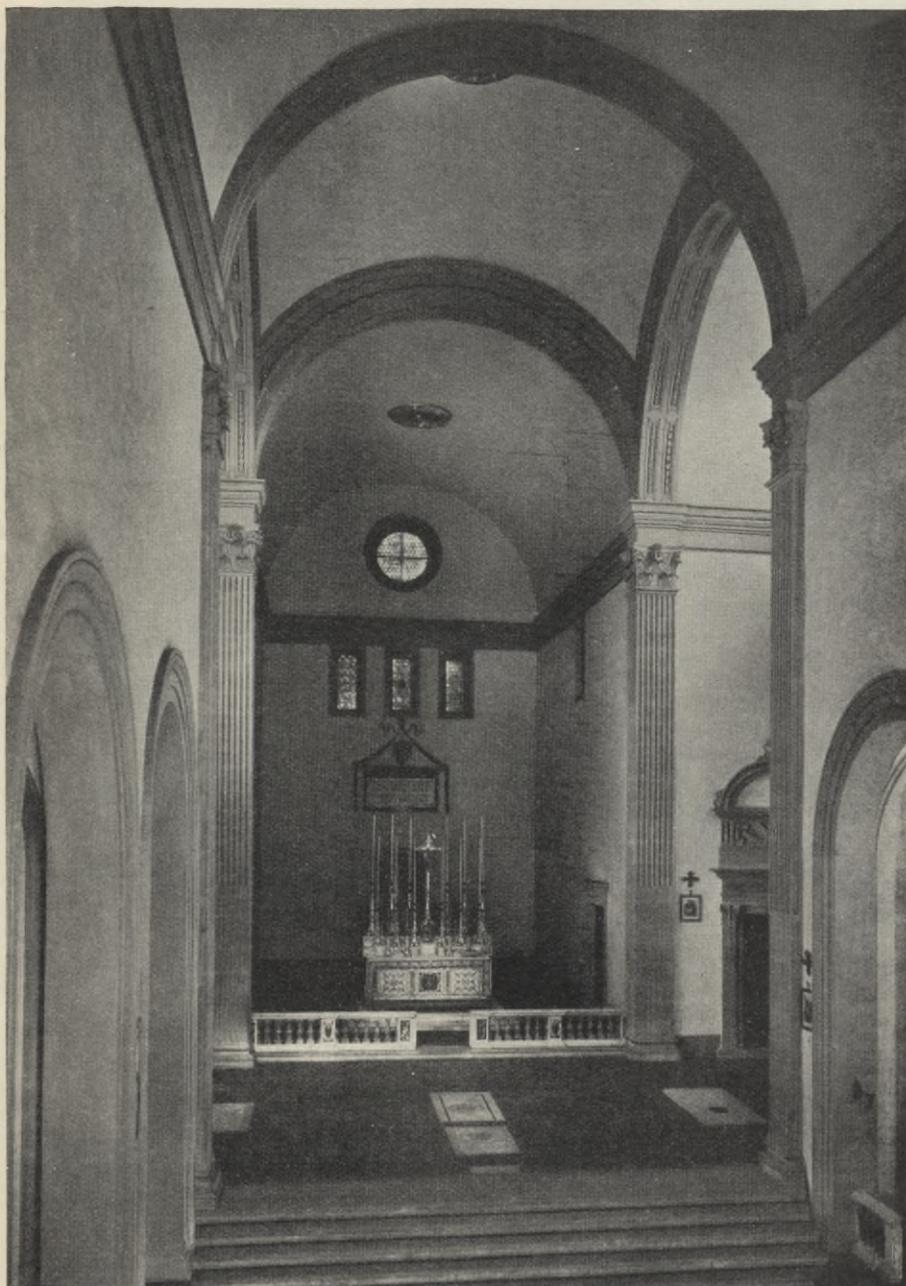


Abb. 14. Kirche der Badia in Fiesole (Brunellesco).

Zeiten selbstverständlich war. Hat doch gerade der Grundsatz, daß man Hausstein in seiner natürlichen Zufallsfarbe zeigen müsse, so viele monumentale Räume unserer neueren Architektur zum guten Teil um ihre künstlerische Wirkung gebracht.

Anders, wo Baustoffe mit reicherer natürlicher Farbgebung zur Verfügung stehen. Da wächst die Freiheit der Ausdrucksmöglichkeiten. Hierher gehören namentlich die politurfähigen Gesteine Granit, Marmor, Alabaster und einige Kalksteinsorten. Zur Schönheit der Farben gesellen sich hier der Reiz der durch geschickte Bearbeitung, Politur usw. glänzend gemachten Oberfläche mit seinem wechselnden Spiel der Lichter auf Flächen und Gliederungen und die Schönheit der kräftigen natürlichen Aderung oder Musterung. Buntfarbiger Marmor wurde wohl zuerst in der römischen Kaiserzeit in größeren Mengen als kostbarer Ersatz für die bis dahin gemalten Farben angewendet, auch in der figürlichen Plastik. Einen vortrefflichen Gebrauch macht von der Marmorverkleidung der Flächen die Architektur der frühchristlichen Zeit und das frühe italienische Mittelalter, insofern große farbige Flächen der Raumgestaltung dienstbar gemacht und die durch andersfarbige Einlagen erzielten Felderteilungen nach tektonischen Gesichtspunkten angeordnet werden (Abb. 15). Auch die reichen Marmorverkleidungen der italienischen Spätrenaissance und des Barock gliedern sich zwar den architektonischen Ordnungen ein, erreichen aber selten die ruhige Klarheit der alten Werke, vielmehr schießt die Freude an der dekorativen Pracht des Marmors häufig weit über die Erfüllung der Aufgaben der Farbe für die Raumbildung hinaus. Als ein gutes Beispiel der Art sei die Kirche S. Ambrogio in Genua genannt. Den Maßstab für den Raum gibt eine große korinthische Pilasterordnung. Alle Wand- und Pfeilerflächen unterhalb des Sandsteingebälks sind mit weißem Marmor bekleidet, der für die (in der Fläche liegenden) Pilasterkanneluren, Felderteilungen, Schnörkel usw. schwarze und rote Einlagen erhalten hat. Vom Gebälk an aufwärts umrahmt die Architektur in den Farben Grau-Gold-Schwarz reiche Deckengemälde in kräftigen Farben — ein prächtiger, harmonischer Raum! Noch einheitlicher wirkt der kleine Raum des Marmorbades an der Orangerie in Cassel (um 1700). Hier werden Felder aus grünem, gelbem und violetter Marmor durch fein profilierte schwarze Marmorleisten von einem weißen Rahmenwerk getrennt, dazu treten reiche Relief- und Rundplastiken gleichfalls aus weißem Marmor. Die Farbenanordnung ist eine streng tektonische und verfehlt ihren Eindruck nicht (Abb. 16). Einige gute Bauten haben neuerdings großzügige Wirkungen durch Zusammenfassen größerer Wand- und Pfeilerflächen durch einheitliche Marmorverkleidungen erzielt, so der Erweiterungsbau der Universität München (Abb. 18). Allerdings ist solcher Schmuck sehr kostbar.

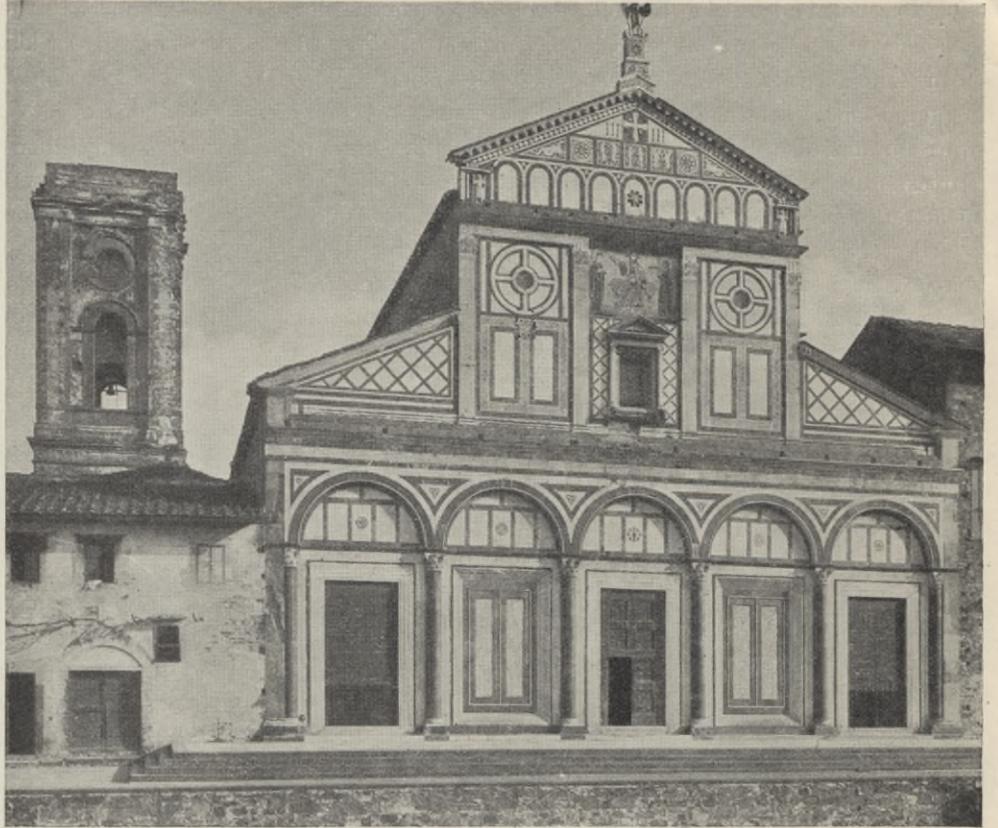


Abb. 15. S. Miniato bei Florenz.
Marmorverkleidung in Weiß und Dunkelgrün.

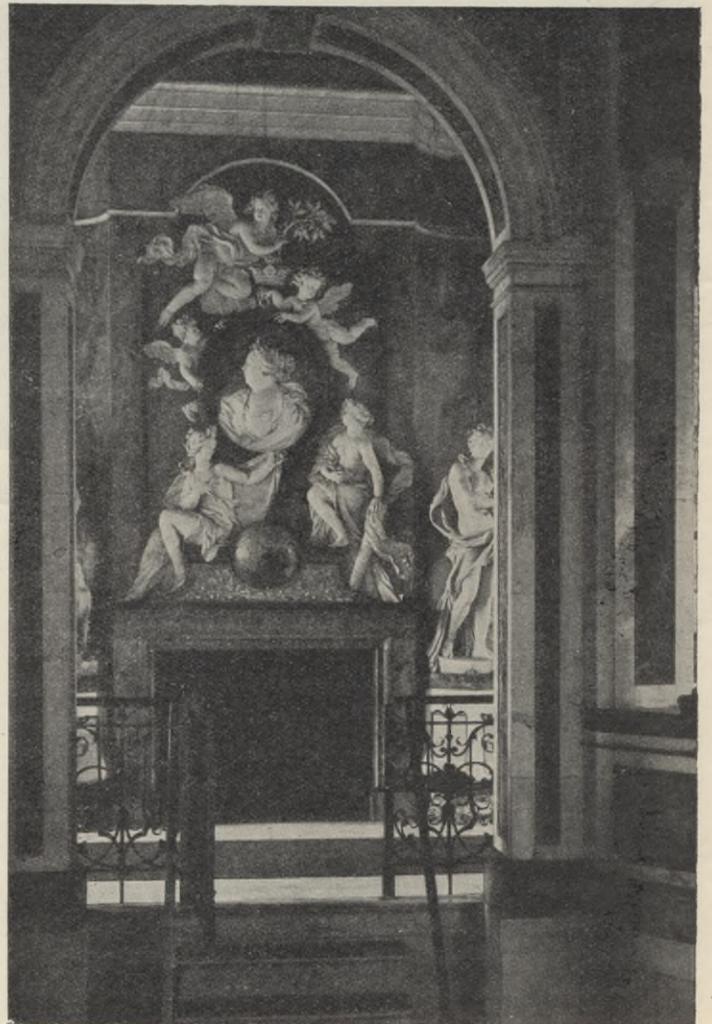


Abb. 16. Marmorbad in Cassel.

Der außerordentliche Einfluß, den die Freude an der Schönheit des Marmors überall geübt hat, tritt fast zu allen Zeiten hervor. Wo der teure Baustoff nicht zur Verfügung stand, kehrte daher seine Erscheinung als Vorwurf für unzählige Wandmalereien von der Antike bis zur Barockkunst wieder. Namentlich die letztere scheut sich nicht (etwa in der Wiener Karlskirche), den für den Wandsockel verwendeten natürlichen Marmor in größerer Höhe durch Malerei so täuschend nachzuahmen, daß nur ein scharfes Auge die Nachahmung als solche erkennt: lediglich um die Einheit der farbigen Komposition zu wahren.

beläge und Pflasterungen für Fußböden ein Mosaik aus natürlichen oder künstlichen Steinen bedeuten. Die genannten Techniken verfolgen durchweg den Grundsatz, ausdrucksvolle gegebene Farbtöne zusammenzustellen und der architektonischen Komposition dienstbar zu machen. Das Verfahren eignet sich namentlich auch für Fußböden, die aus praktischen Gründen einen in der Masse gefärbten Stoff verlangen.

Wird das Holz als Konstruktionsmaterial heute mehr und mehr durch andere, namentlich feuerfeste Stoffe verdrängt, so spielt es als Verkleidungsmittel nach wie vor eine große Rolle. Auch hier sind es vornehmlich praktische

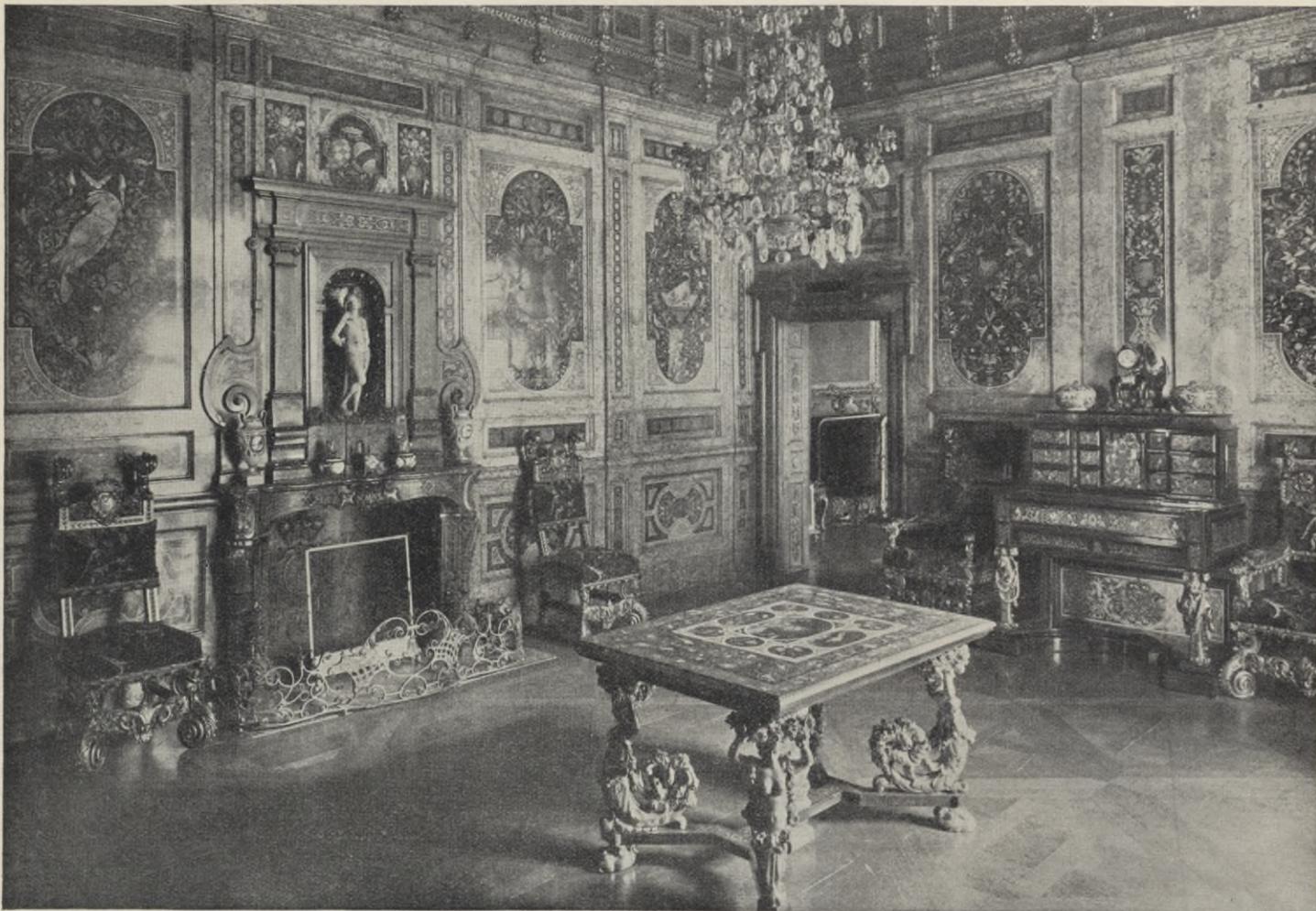


Abb. 17. Königliche Residenz in München.
Mosaikarbeiten in Stuccolustro und Marmor.

In dem Genueser und Casseler Beispiel fand sich zur Bereicherung schon ein starker Wechsel verschiedenfarbiger Marmorarten, je nach den erstrebten dekorativen Wirkungen. Das Material gestattet eine Steigerung von der einfachsten Felderteilung bis zur reichsten musivischen Arbeit (Abb. 17).

Eingelegte Marmorarbeiten führen zum Mosaik aus natürlichen oder künstlichen Steinen (Glasflüssen). Namentlich letztere kommen der monumentalen Malerei sehr nahe und übertreffen sie noch teilweise vermöge ihrer prächtigen Leuchtkraft durch gesteigerte Wirkungsmöglichkeiten. Auch übt die wohlverstandene Technik dieser Arbeiten einen heilsamen Zwang in der Richtung monumentaler Behandlung der Dekorationen aus. Ein ähnliches gilt für die farbigen Glasfenster. Hierher gehören weiterhin die Terrazzo- und ähnlichen Techniken, die in der Hauptsache wie alle mehrfarbigen Platten-

Eigenschaften und die leichte Bearbeitungsmöglichkeit, die den Baustoff empfehlen und eine eigenartige Formgebung gestatten. Die Dauerhaftigkeit des Holzes wird durch geeignete schützende Überzüge oder Anstriche erhöht, denen gewöhnlich Farbe zugesetzt wird, da ohnehin der reine Naturton des Holzes für künstlerische Zwecke kaum in Frage kommt. Zur Behandlung werden entweder Wachs, Politur oder Lack, d. h. Stoffe verwendet, die den Holzton durchscheinen lassen, oder Beize und Lasurfarben, d. h. Stoffe, die nicht die Naturfarbe, wohl aber die Maserung des Holzes erkennen lassen, oder endlich deckender Anstrich mit Öl-, Kasein- oder sonstigen Farben, der auch die Maserung verdeckt. Die drei Behandlungsarten können auch in gewisser Weise kombiniert werden.

Die Freude an der schönen Maserung erlesener Hölzer hat zu den erstgenannten Behandlungsarten, und ferner neben

technischen Zwecken dazu geführt, schlichteres Holz mit einem Furnier aus einer kostbareren Sorte zu überziehen. Eine weitere Bereicherung bilden dann Furniereinlagen aus verschiedenen Holzarten und ornamentale Intarsien. Hierbei geht das Bestreben dahin, die natürlichen Farben und Maserungen der betreffenden Hölzer durch Beizen, Wachsen, Räuchern und Erhitzen und andere Maßnahmen möglichst zu steigern und ausdrucksvoll zur Geltung zu bringen. Unsere neuere Möbeltechnik hat auf diesem Gebiet, meist in Anlehnung an ältere Vorbilder, Vortreffliches geleistet. Es liegt auf der Hand, daß diese Behandlungsweise sich nur für intime Wirkungen: Möbel, Tafelungen, Türen, Decken in kleineren Räumen eignet, da die feineren Farbenunterschiede und Maserungen auf weitere Entfernung nicht mehr erkennbar sind. Bei monumentalen Räumen kommt es vielmehr lediglich auf Farbenwirkung im großen an. Hier werden daher geeignete Farbenanstriche am Platze sein, zumal bei ihnen die Farbenskala ganz unbeschränkt ist. Das Holz wird sich dabei stets durch seine Form-

gebung als solches genügend zu erkennen geben, vorausgesetzt, daß es in plastischer und konstruktiver Hinsicht seiner Eigenart entsprechend behandelt ist (Abb. 19 bis 21). Jedoch auch in kleinen Räumen wird gelegentlich Anstrich oder Bemalung des Holzes am Platze sein, namentlich wo ausdrucksvolle Holzsorten nicht zur Verfügung stehen, oder aus technischen Rücksichten verschiedene Hölzer (etwa Fichte und Eiche) verwendet worden sind, mit denen anders keine einheitliche Wirkung zu erreichen ist, oder wo besondere Farbenwirkungen erstrebt werden. Im Schloß in Ludwigsburg finden sich als bemerkenswerte Beispiele zwei benachbarte prächtige Räume, deren Wände und Decken durchweg mit Holz verkleidet sind und deren quadratische Grundfläche nicht mehr als 10 bis 12 qm messen mag. Das Holzwerk des einen ist braun gebeizt



Abb. 18. Universität München.*)

Marmorsockel dunkelgrün, geputzte Wandflächen elfenbeinfarbig.

und durch dunkelbraune Leisten in Felder aufgeteilt, die mit kostbaren und außerordentlich schönen Einlegearbeiten übersponnen sind. Das Holzwerk des anderen ist mit Ölfarbe deckend gestrichen, und zwar die Füllungen schwarz in zinnoberrotem Rahmenwerk. Die Farbfelder werden durch Goldleisten geschieden, aus denen sich hier und da zierliches vergoldetes Rankenwerk über die schwarzen Flächen hin verzweigt. Diese sind zum Teil dekorativ mit Fruchtgehängen u. dgl. in zarten Farben bemalt. Die Decke schmücken schwarze Adler auf rot und goldenen Gründen. Trotz aller erlesenen Kostbarkeit und Feinheit der Hölzer und Intarsien im ersten Raum wird, rein als Kunstwerk betrachtet, der zweite Raum den Vorzug verdienen.

Das in größeren Mengen für konstruktive Zwecke verwendete Walzeisen bedarf ebenso wie das für Schmiede-

*) Architekt H. Bestelmeyer.

arbeiten aller Art verwendete Schmiedeeisen, das Eisenblech, das Gußeisen eines Schutzüberzugs gegen Zerstörung durch Rost. Den wirksamsten Schutz bildet Ölfarbenanstrich. Soweit das Walzeisen, das organischer Verbindung und damit künstlerischer Verwertung so sehr widerstrebt, in der Architektur nicht schon aus praktischen Gründen ummantelt wird, sollten durch umfangreiche Verwendung von Eisenblechen nach Möglichkeit raumbegrenzende Flächen gebildet werden. Eine nackte Konstruktion wird an sich nie künstlerisch schön sein. Es kann sich nur darum handeln, sie durch geeignete Behandlung und Gliederung einer künstlerischen Idee dienstbar zu machen. Hierfür ist eine nach künstlerischen Gesichtspunkten durchgeführte Färbung hervorragend geeignet.

Bei Schmiedearbeiten ergibt das Abbrennen mit Öl eine schwarze Farbe, während der wirksamere Ölfarbenanstrich in der Farbenskala unbeschränkt ist. Andere Metalle, wie z. B. Zink, schützt ihr Oxyd vor weiterer Zerstörung, macht sie jedoch unscheinbar und unansehnlich, daher ist auch hier im allgemeinen ein Anstrich am Platze. Ansehnlich und bestimmt wirkt dagegen die grüne Kupferpatina, die sich unter günstigen Umständen von selbst einfindet oder auch künstlich hervorbringen läßt. Dekorativ geschätzt und wertvoll ist vor allem der metallische Glanz und Lichtreflex. Er wird durch künstliche Behandlung gefördert und erhalten oder abgestuft. Hierher gehört das Polieren, Beizen Ätzen, Brünieren usw., Behandlungsarten, durch die sich, namentlich bei der Bronze, sehr feine und intime Reize erreichen lassen. Die Oberfläche bedarf jedoch ähnlich wie bei den entsprechenden Behandlungsarten des Holzes meist der Unterhaltung und Pflege. Am dauerhaftesten und begehrtesten ist der Goldglanz. Da das Gold sich in sehr feine Plättchen ausschlagen läßt, spielt es als Überzug anderer Metalle und weiterhin auch anderer Stoffe (Holz, Stein, Stuck) die größte Rolle. Die an sich nicht blanken Stoffe müssen allerdings erst durch einen Kreidegrund oder ähnliche Mittel für die Aufnahme der Vergoldung geglättet werden. Sehr wichtig ist hierfür, daß das Gold vermöge seines metallischen Glanzes zu allen Farben gut steht und deshalb mit natürlichen Steintönen ebensogut in Verbindung gebracht werden kann wie mit den leuchtendsten Malfarben. Namentlich für Kupfer und Bronze ist die Vergoldung eine der monumentalsten Behandlungsarten, da in ihr die eigentümlichen künstlerischen Reize der Lichtspiegelung am schönsten und vor allem am dauerhaftesten zur Geltung kommen. Eine wichtige Rolle spielen ferner die auf galvanischem Wege hergestellten Metallüberzüge sowie das Verzinnen des Eisens, das den weißen Metallglanz am besten erreicht.

Ist bei den natürlichen Baustoffen die Farbe eine unbedingt gegebene, die nur vermittels verschiedener Oberflächenbehandlung mehr oder weniger zur Geltung gebracht werden kann, so liegt bei den künstlichen Baustoffen die Erzeugung der Farben bis zu einem gewissen Grade, oft sogar vollständig, in der Hand des Herstellers. Soweit diese Stoffe nur Massen bilden, die ihrerseits wieder verkleidet werden, scheidet sie bei dieser Betrachtung aus, so der gewöhnliche Mauerstein, der Zementstein oder der gewöhnliche Gipskörper. Soweit die Oberflächen sichtbar bleiben, oder die Stoffe selbst Verkleidungsmaterial bilden sollen, geht das Bestreben dahin, die Masse oder wenigstens ihre

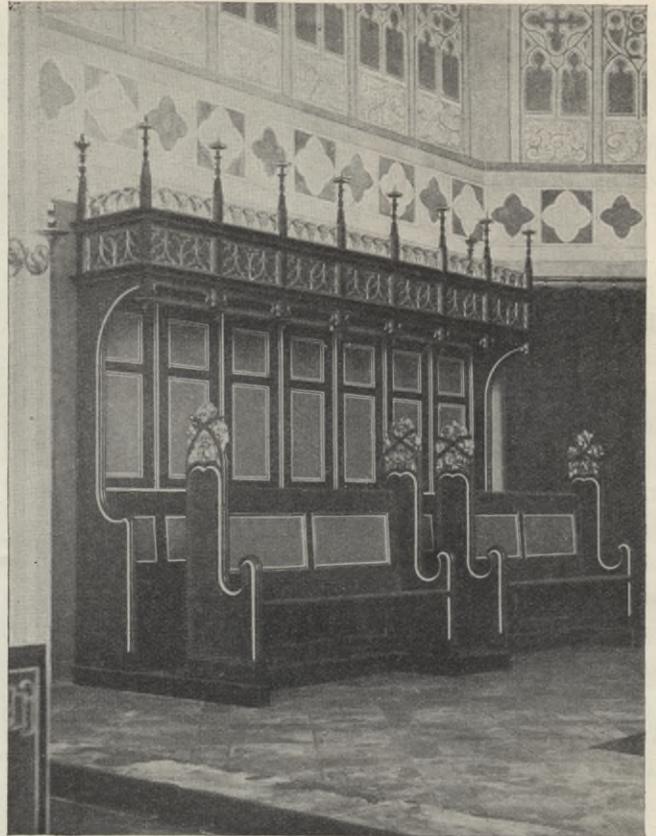


Abb. 19. Evangelische Kirche in Neustadt i. Westpr. *)
Holzwerk mit deckendem Anstrich und Vergoldung.



Abb. 20. Kurhaus in Zoppot. **)
Holzwerk mit deckendem Anstrich und Lasur.

*) Königl. Preussische Bauverwaltung. Örtliche Bauleitung: der Verfasser. — Maler Ernst Fey, Berlin.

**) Maler Ernst Fey, Berlin.

Oberhaut so zu bilden, daß sie schöne Farben (in möglichst großer Skala) und reizvolle Oberflächenbeschaffenheit (Körnung, Glanz u. dgl.) mit möglichster Widerstandsfähigkeit verbindet. In den meisten Fällen stellt hier die Industrie dem Architekten eine mehr oder minder große Auswahl zur Verfügung, aus der er das für seine Zwecke Brauchbare aussuchen muß. Von einer eigentlichen Zusammenstimmung an Ort und Stelle muß also gewöhnlich abgesehen werden. Die Entwicklung der heutigen Industrie und die Leichtigkeit des Güterverkehrs haben die Auswahl guter künstlicher Stoffe wesentlich bereichert.

Gebannter Ton tritt in größeren Mengen im Backsteinrohbau zutage. Frühere Zeiten stellten die Flächen und Profilierungen durch Handstrich recht und schlecht her, so sauber es ihnen glücken wollte, und versahen sie dann mit einem dünnen Putzüberzug und Anstrich, oder nur mit einem Farbüberzug, der die Ungleichmäßigkeiten der Farbe des Materials ausglich, und dann je nach Bedarf mit aufgemalter Fugenteilung, abgesetzten Teilungen oder auch gar nicht weiter geschmückt wurde. Das war der Brauch in Oberitalien wie

in Deutschland. Man machte sich dadurch von den farbigen Eigenschaften des in der Umgegend anstehenden Tonmaterials und den Zufälligkeiten des Brandes unabhängig. Erfordert doch gerade die schwere und oft grelle Naturfarbe des Backsteins besondere Vorsicht bei ihrer Verwendung und besondere Rücksicht auf die Farben der Umgebung. Daher werden die neueren Backsteinbauten, soweit sie diese Rücksicht nicht üben, so besonders häufig im künstlerischen Sinne als roh empfunden. Doch sollte es heute in den meisten Fällen möglich sein, eine dem jeweiligen Bedarf entsprechende Naturfarbe zu finden, namentlich, wenn eine geeignete Zusammenstellung mit Putz- oder auch Werksteinflächen bewirkt wird, wobei dann ähnliche Gesichtspunkte gelten wie bei der Zusammenstellung von Werkstein und Putz. An Bestimmtheit und Mannigfaltigkeit werden die Backsteintöne denen des Werksteins gewöhnlich überlegen sein. Die Ausdrucksmöglichkeiten sind daher, wie unzählige Beispiele aus alter und neuer Zeit zeigen, außerordentlich groß. Für Innenräume eignet sich Backsteinrohbau in der Regel nicht, da die verfügbaren Naturfarben des Steins meist zu schwer

und hart wirken und mit anderen Tönen nicht zusammengehen, eine einheitliche Wirkung mithin stören. Nur der Fußboden verträgt hier und da so schwere Farben.

Das vorzüglichste Ausdrucksmittel des gebrannten Tones ist die Glasur. Glanz, Farbenpracht und -reichtum, Dauerhaftigkeit, Abwaschbarkeit sind ihre begehrten Eigenschaften, gebrannter Ton mannigfachster Art, Fliesen, Kacheln, Steinzeug, Fayence, Porzellan ihre Träger. Da Hochglanzglasuren sich zur Bekleidung größerer Flächen naturgemäß weniger eignen, so beschränkt sich ihre Verwendung mehr auf schmückende Belebung stumpfer Flächen und Betonung ausgezeichneter Stellen. Die prächtig bereichernde Wirkung glasierter Maßwerke und Frieze bei Backsteinbauten ist bekannt. In Mecklenburg, wo nur ein unscheinbares Backsteinmaterial von blaßgelber Farbe zur Verfügung stand, ließ man an einer Reihe von Monumentalbauten zwei bis drei Schichten dieser Backsteine mit ebensoviel grün glasierten Steinschichten wechseln. Ein Ofen aus glasierten Kacheln steht gut auf einer stumpfen Wandfarbe. Die Farbenskala der Glasuren ist recht groß und ermöglicht reiche Wirkungen durch Zusammensetzung verschiedenfarbiger Platten oder durch Aufbringung verschiedener Glasuren auf ein Stück, mag es eben oder reliefgeschmückt sein. So zeigen alte Öfen weiße Figuren



Abb. 21. Kurhaus in Zoppot. Wandelhalle.*)

*) Architekt Karl Weber.

und plastische Dekorationen auf blauen, grünen oder violetten Gründen. Die wundervollen Werke der della Robbia, die aller Farblosigkeit der derzeitigen Skulptur zum Trotz an einer monumentalen Farbgebung festhalten, fußen auf dem gleichen Grundsatz (Abb. 24). Moderne Majoliken und andere keramische Erzeugnisse haben durch eigenartige, namentlich auch stumpfe Glasuren, die Auswahl geeigneter Fabrikate heute sehr vergrößert, so daß der Baustoff dadurch auch für die Bekleidung größerer Flächen geeignet wird und eine große Zukunft zu haben scheint (Abb. 22 u. 23). Bei der Gelegenheit mag an die reiche keramische Kunst des Orients erinnert werden, deren Anfänge auf die assyrische und ägyptische Kunst zurückgehen, und die mit ihren Schmelzglasuren, ihren Mosaiken aus glasierten Tonplatten, ihren Lüsterfliesen und farbigen Glasurmalereien namentlich in Persien und der Türkei klassische Werke farbenprächtiger Wandbekleidung geschaffen haben. Wenn die Überlieferung unserer Kunst an diese Leistungen auch keine unmittelbare Anknüpfung findet, so stehen sie doch andererseits unserer den Flächenschmuck liebenden Zeit im Prinzip recht nahe.

Einen breiten Raum nehmen in der Baukunst alle die Stoffe ein, bei denen Kalk, Zement und Gips das Bindemittel für Sand, Kies oder Steinbrocken mehr oder minder feinen Kornes bildet. Sie kommen hier in Betracht, soweit sie am Bauwerk sichtbar bleiben. Da sie meist an der Verwendungsstelle selbst hergestellt werden, lassen sie sich dem örtlichen Bedürfnis besser anpassen als die Stoffe, die die Industrie fertig liefert. Die Farbe entsteht durch entsprechende Auswahl der Rohstoffe (farbige Gesteine usw.), durch Farbenzusatz zum Bindemittel vor der Herstellung, oder durch nachträglichen Anstrich in feuchtem oder trockenem Zustande. Der in praktischer Hinsicht so brauchbare Portlandzement hat sich einerseits durch seine unscheinbare Farbe, andererseits durch seine zersetzenden Auswitterungen bisher vielfach als Feind der Farbe gezeigt, doch gelingt es vielleicht mit der Zeit, hierin Wandel zu schaffen. Die außerordentliche Entwicklung, die die Zementbetonbauweise in neuerer Zeit erfahren hat, beruht nicht nur auf ihrer durch die Einlage von Eisen gesteigerten konstruktiven Leistungsfähigkeit, sondern zum guten Teil auch auf der Möglichkeit, die Verkleidungsstoffe mit dem Kern bequem

und praktisch zu verbinden. Alle Befestigungsvorrichtungen (Eisen, Dübel, Klammern) können mit Leichtigkeit eingestampft werden, vor allem aber läßt sich der Oberhaut des Betons durch Zusatz entsprechender Gesteine, Kiesarten usw. ein derartiges Ansehen geben, daß sie bei guter Ausführung und namentlich bei nachträglicher steinmetzmäßiger Bearbeitung an Ausdrucksfähigkeit dem Werkstein oft nur wenig nachsteht. Das gilt namentlich, seit man es aufgegeben hat, „Kunststeine“ herzustellen, d. h. natürliche Gesteine nachzumachen, vielmehr sich bemüht, die Eigenschaften des Baustoffes aus seiner Technik heraus zu entwickeln. Eine Anzahl neuerer Bauten lassen die Vorzüge einer einheitlichen Fassadenbehandlung in solchem Material deutlich erkennen. Es ist wohl zu erwarten, daß die farbigen Ausdrucksmöglichkeiten der Technik noch einer wesentlichen Steigerung fähig sind. Das wäre zu begrüßen, denn die Zusammenstellung von Vorsatzbetonflächen, namentlich in Innenräumen, mit anderen natürlichen und gemalten Farben hat bisher wenig befriedigende Wirkungen ergeben.

Der althergebrachte Mörtelverputz behält daneben für die Verkleidung der Backstein- und Bruchsteinflächen sein gutes altes Recht, das ihm auch die meist durch farbiges Steinmehl gefärbten sogenannten Edelpütze nicht haben rauben können. Er besitzt je nach der Ausführungsart, dem Korn und der Farbe der verwendeten Materialien die mannigfachsten Ausdrucksmöglichkeiten und ist vor allem für Wandanstrich und Wandmalerei der gegebene Untergrund, der stets nach dem jeweiligen Bedarf besonders zubereitet werden kann. Namentlich in frischen Putz dringen die Farben so tief ein, daß sie unbedenklich dem Angriff der

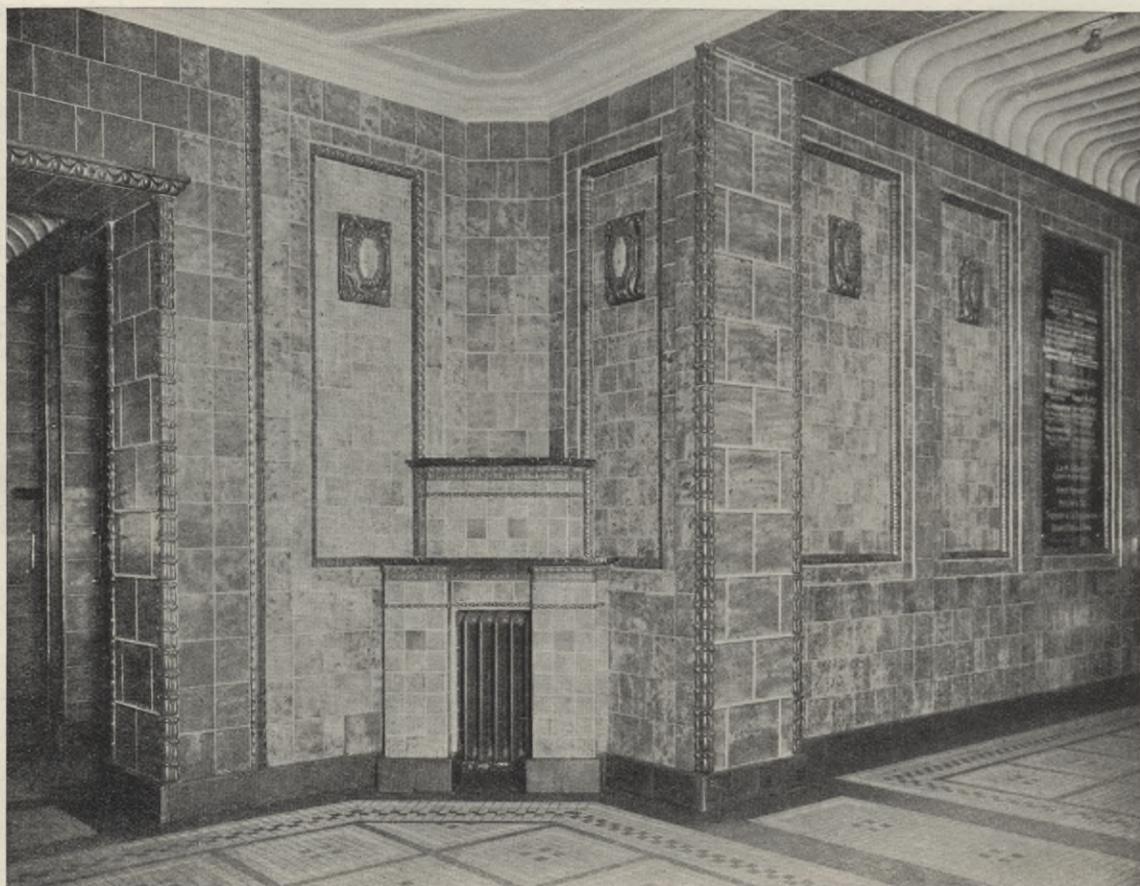


Abb. 22. Kaufhaus Barkhof in Hamburg.*)

*) Ausführung: Villeroy u. Boch, Mettlach.

Witterung ausgesetzt werden können. Darauf beruht bekanntlich die Dauerhaftigkeit der Al-fresco-Malerei.

Großer Farbenwirkungen sind die in der Masse gefärbten Gips- und Stuckarbeiten, denen auch Marmorstaub und andere Stoffe zugesetzt werden können, fähig. Hierher gehören die verschiedenen farbigen Estrich- und Terrazzoausführungen mit und ohne Verwendung von Steineinlagen. Ferner die geglätteten oder polierten Stuccolustro-Arten, in denen es die Barockzeit zu so großer Meisterschaft gebracht hatte. Auch frisch aufgebracht und gebügelter Farbenanstrich ergibt gute eigenartige Wirkungen. Die mannigfachen Techniken dieses großen Gebietes sind zurzeit als „Surrogate“ für echte Baustoffe zu Unrecht teilweise in Verruf geraten. Sie vermögen sich auch ohne Nachahmung natürlicher Gesteine durchaus selbständig zu behaupten und besitzen den sehr großen Vorzug, daß ihre ausdrucksvolle und weiche Farbgebung vortrefflich mit gemalten Farben zusammengeht, weit besser und einheitlicher als die meisten natürlichen Baustofffarben. Darauf beruht neben den praktischen Vorzügen denn auch ihre große Beliebtheit in der Kunst des Barock.

Die eigentlichen Wandbekleidungs- oder Dekorationsstoffe im engeren Sinne können hier nur gestreift werden. Zunächst spielen eine Reihe neuerer Erzeugnisse der Industrie, wie Linoleum, Linkrusta u. dgl., namentlich in der Wohnungsausstattung eine Rolle. Sie sind bei der Herstellung in der Masse gefärbt, einfarbig oder gemustert, praktisch und in der Skala der Farbgebung fast unbeschränkt. Ferner kom-



Abb. 24. Glasierte Tonplastik des A. della Robbia.
Hauptfarben Weiß und Blau, für den Rahmen Grün und Braun.

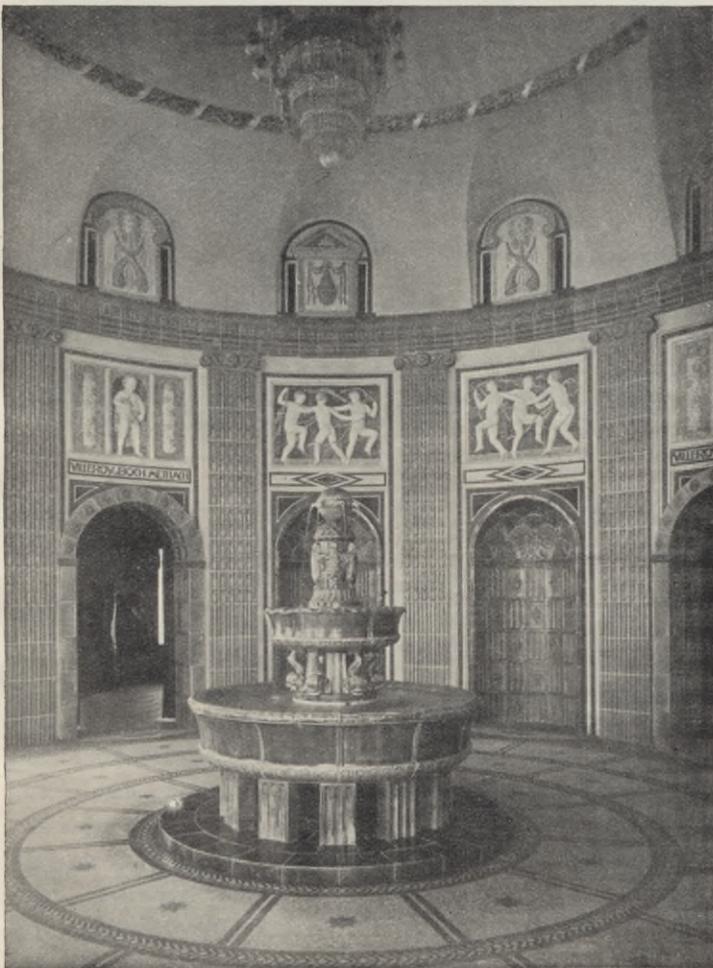


Abb. 23. Vorhalle des Dresdener Hauses auf der Internationalen Baufachausstellung in Leipzig.*)

*) Architekt O. Hempel.

men Tapeten und Gewebe in Betracht. Die Tapete bietet einen fabrikmäßig hergestellten billigen Ersatz für Wandbemalung, der gleichzeitig dem Wandverputz einen gewissen Schutz gewährt. Bei ihrer Verwendung liegt die Gefahr nahe, im Reichtum der Dekoration weit über das Bedürfnis hinauszugehen und eine ausdrucksvolle Musterung zu wählen, wo ein schlichter Farbenton dem künstlerischen Zweck voll auf genügen würde. Gewebe werden im Garn oder im fertigen Stoff gefärbt, in Mustern gewebt oder auch bei Einfarbigkeit mit einem Flächenmuster bedruckt, bzw. mit der Hand schabloniert. Soweit sie zur Wandbespannung verwendet werden, erfüllen sie den Zweck der Tapeten. Sie bilden bei ihrer großen Mannigfaltigkeit namentlich für intimere Wirkungen ein überaus dankbares Material.

IV.

Bei dem Überblick über die Stoffe, die am fertigen Bauwerk hauptsächlich in die Erscheinung treten, erhebt sich die Frage: Wo ist ein eigentlicher Farbenanstrich oder eine Bemalung der Bauglieder am Platze? Ihre Beantwortung wird in jedem Einzelfalle das Ergebnis praktischer und künstlerischer Erwägungen sein und immer zu der Hauptfrage führen: Mit welchen Mitteln ist der Kompositionsgedanke am besten zu verwirklichen und am zweckmäßigsten durchzuführen? Ganz abgesehen von den Fällen, in denen praktische Rücksichten einen Farbenüberzug verlangen, hat die

Untersuchung der Baustoffe ergeben, daß nur ein Teil der natürlichen oder künstlich erzielten Materialfarben, und eine jede wiederum nur an bestimmten Punkten geeignet ist, den künstlerischen Zwecken zu genügen, d. h. die der Farbe in der Komposition zufallenden Aufgaben zu erfüllen. Überall also, wo solche Materialien nicht zur Verfügung stehen, verlangt das künstlerische Bedürfnis künstliche Färbung der Baustoffe. Ob wenige oder viele Farben angewendet, ob sie kräftig oder milde gestimmt werden, ob einfach oder reich

stofflichen Eigenschaften fügen und unterordnen. Solche Fälle fanden bereits bei Betrachtung der einzelnen Baustoffe Erwähnung. Sie setzen eine Menge bestimmter handwerklicher Kenntnisse und Geschicklichkeiten voraus und umfassen nicht nur den eigentlichen Farbauftrag, sondern auch chemische Verfahren, wie das Behandeln mit Säuren, und besondere handwerkliche Übungen, wie das Schleifen und Polieren.

Ist die Bemalung eine vollständige, wie beim deckenden Ölfarbenanstrich des Eisens und des Holzes, so spielen die

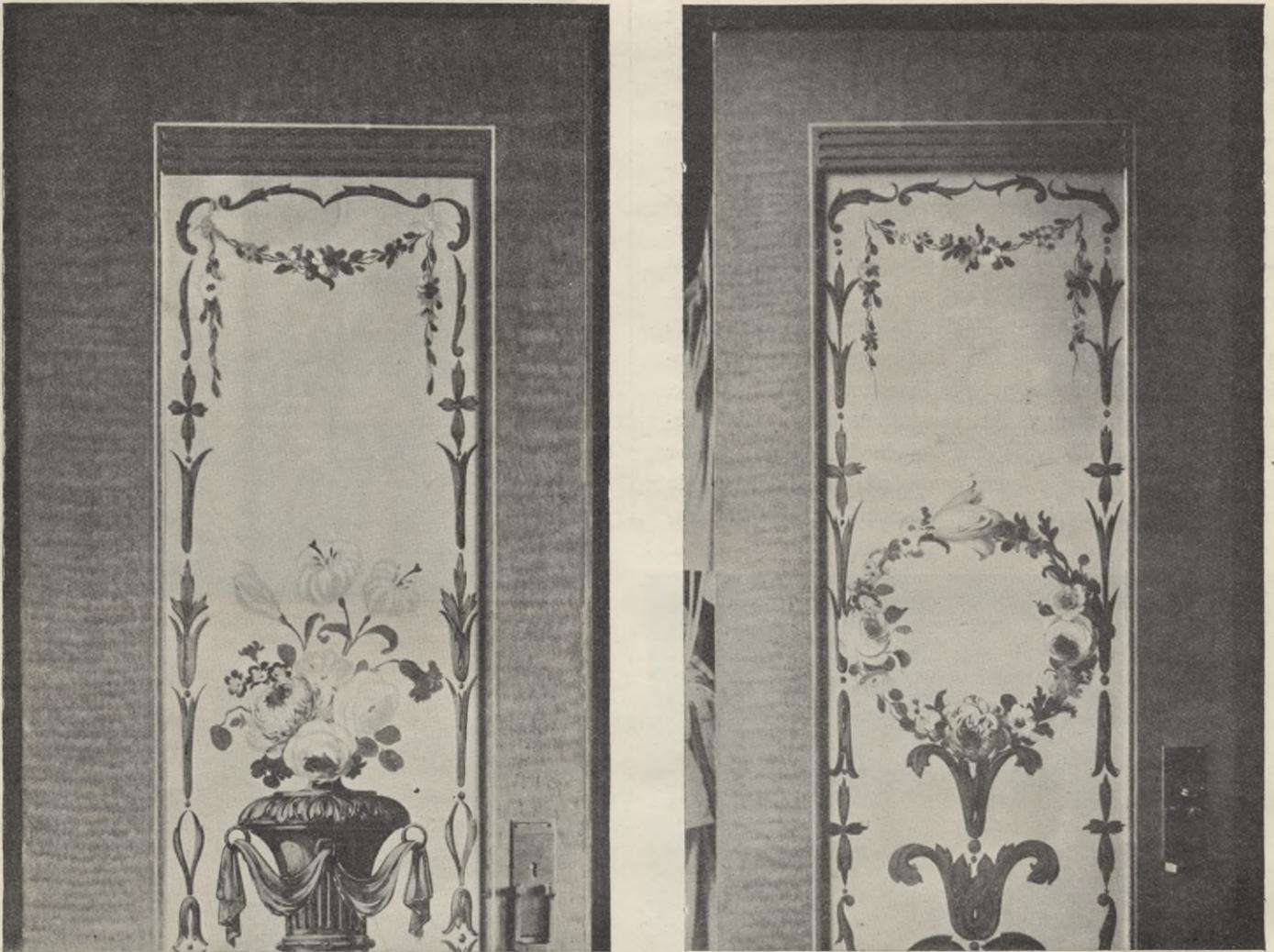


Abb. 25. Hellgrauer Ölfarbenanstrich mit dunkelgrauer Lasur.*)

unterschieden, das sind Fragen untergeordneter Bedeutung, abhängig vom Zeitgeschmack und der Fähigkeit und dem Empfinden des Einzelnen. Stets aber müssen, sofern von Kunst die Rede ist, die Farben besonnen verteilt werden, so daß eine zugrunde liegende bewußte Absicht zum bestimmten Ausdruck gebracht wird.

Bei der Frage nach der Art der Bemalung handelt es sich darum, ob sie eine vollständig deckende ist, wie beim Ölfarbenanstrich des Eisens oder bei der Zusammenfassung verschiedener Baustoffe durch einen Farbenüberzug, etwa bei dem oben erwähnten Beispiel des Fensters, oder aber ob die Farbenbehandlung nur die Aufgabe hat, besondere Eigenschaften bestimmter Stoffe hervorzuheben und herauszuarbeiten, wie etwa beim Beizen gemaserner Hölzer. Im letzten Falle tritt die farbige Behandlung technisch gleichsam in eine dienende Stelle zum Material, sie muß sich seinen

Rücksichten auf den Träger der Farbe nur eine geringe Rolle. Das Material, dem die Farbe aufgetragen wird, muß hier dem konstruktiven Zweck genügen, und vor allem muß die Form dem Stoff entsprechen, d. h. der Umriß, die Dimensionierung, das Relief, die Technik der Bearbeitung und Formung müssen gemäß den Eigenschaften des Stoffes entwickelt werden und werden den Stoff damit als solchen genügend kennzeichnen. Die überlieferte deutsche Kunst hat sogar oft darauf verzichtet, für die Oberfläche eine eigens dem betreffenden Baustoff zukommende Behandlung zu wählen, hat vielmehr diese dem Farbanstrich angepaßt. So genügte etwa bei Holzschnitzereien der Schnitt des Meißels an Feinheit dem Künstler nicht, man glättete die Oberfläche erst mit einem feinen blanken Kreidegrund, der namentlich bei Säulen u. dgl. zuweilen auf eine Leinwandumkleidung aufgebracht wurde. Die gleiche Auffassung fanden wir in der

*) Maler Ernst Fey, Berlin.

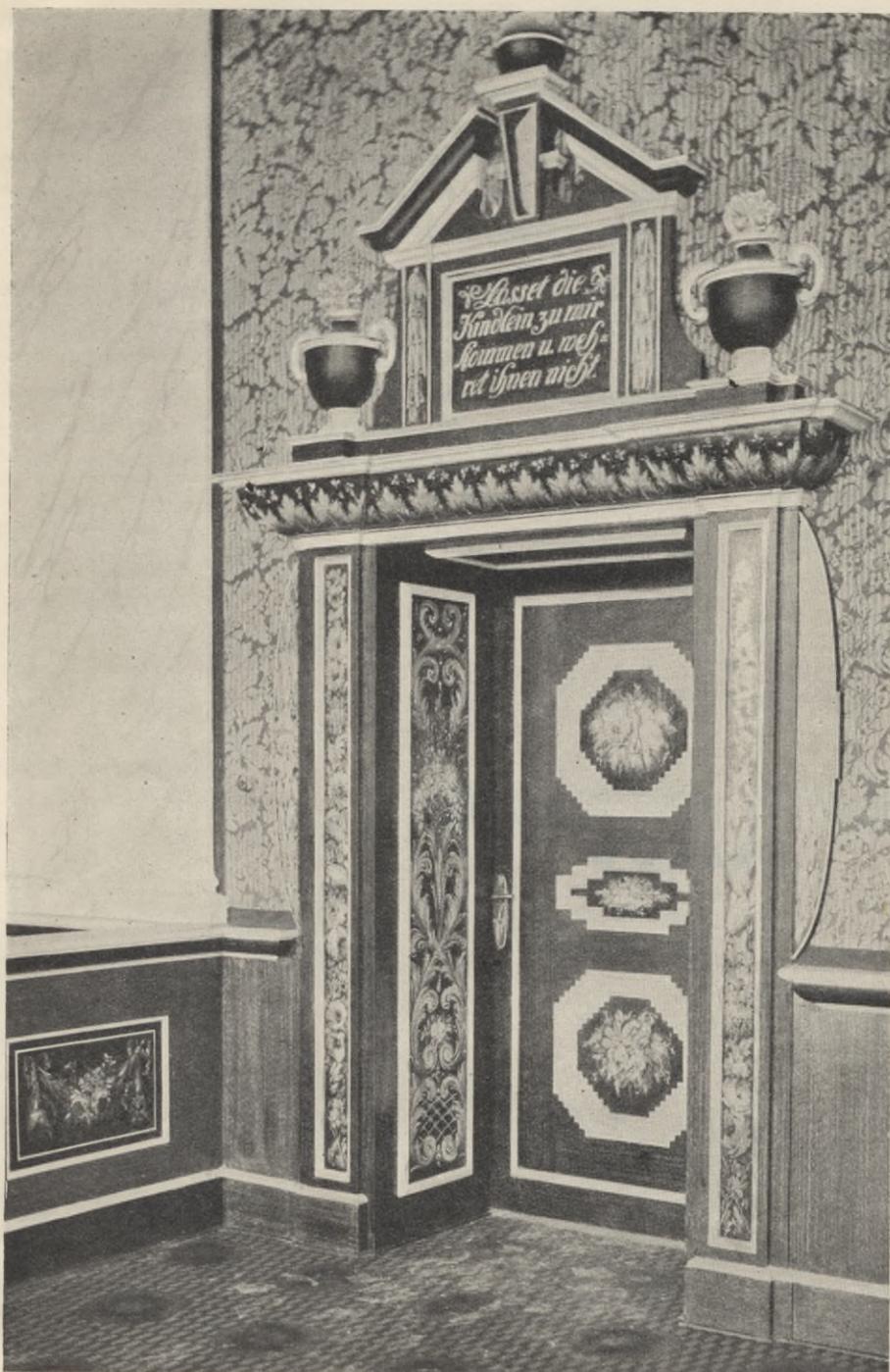


Abb. 26. Seminar in Rotenburg a. d. F.*)

antiken Kunst. Jedenfalls ist der Anstrich materialgerecht, wenn er maltechnisch richtig ist, d. h. die Gesetze des Farbstoffes und des Pinsels erfüllt. Hier waren in der theoretisierenden Periode des Klassizismus und der Folgezeit die guten alten Handwerksübungen wie in vielen anderen Zweigen so auch im Malerhandwerk teils aufgegeben, teils vergessen worden. Das gilt sowohl für die haltbaren alten Bindemittel wie für die Pinselführung. Will es doch heute noch kaum glücken, namentlich auf Stein, einen Außenanstrich herzustellen, der der Witterung annähernd so standhält, wie es die Arbeiten des Mittelalters und der Barockzeit taten und zum Teil heute noch tun, und wie ihn jeder tüchtige Dorfmalers damals vermöge der ihm überlieferten Kunstübung auszuführen vermochte. Ähnliches gilt von einer geschickten Pinselführung. Hier hat die Schablone, die bei richtiger Behandlung und am gehörigen Ort gewiß ihr gutes Recht

*) Königl. Preuß. Bauverwaltung. Örtliche Bauleitung: F. Hoffeld. — Maler Ernst Fey, Berlin.

hat, die Anwendung schlichter freihändiger Arbeit und damit auch die Fähigkeit, sie auszuüben, stark verdrängt. Mit Staunen sehen wir an Werken der Barockzeit, welche reichen Ausdrucksmöglichkeiten ein schlichter Ölfarbenanstrich etwa durch geschickte Ausnutzung der Technik des Lasierens gewinnt.⁴⁾ Schon das Durchscheinen der Grundanstrichfarbe durch den durch die Pinselführung bestimmt und ausdrucksvoll charakterisierten Lasuranstrich gibt eigenartige Werte an Farbe und Zeichnung. Nicht das Imitieren einer Holzmaserung macht den Anstrich des Holzes stoffgerecht, sondern die Anpassung an die Technik und Ausdrucksweise des Malers, wobei die Holzmaserung unbedenklich, etwa für eine wellige Pinselführung in bestimmten Richtungen, das frei behandelte und stilisierte Motiv hergeben kann (Abb. 20, 21 u. 25). Diese guten alten Malweisen sind sehr mannigfaltig. Bei dem in Abb. 26 dargestellten Beispiel ist ein durchscheinender schwarzer Lasurton auf einen weißen Grund gebracht und teilweise wieder ausgewischt, so daß der weiße Grundanstrich an diesen Stellen wieder sichtbar wird, eine Technik, die durch geschickte Ausführung bei einfachsten Mitteln geradezu überraschende Ergebnisse liefert. Freilich ist nicht jeder Anstrich überall am Platze. Wenn heute dem Beschauer eine mit glänzend lackierter, vielleicht noch grell bunter Ölfarbe gestrichene Steinputzfassade als Wiederbelebungsversuch alter Fassadenbemalung vorgesetzt wird, so ist es kein Wunder, wenn er sich enttäuscht abwendet. Glanzlichter wollen vorsichtig verteilt sein. Für Putz, Stein und Stuck werden Mineral- und Kalk-, im Inneren auch Kasein- und Leimfarben wegen ihres stumpfen Tons geeignet sein. Andere Materialien vertragen andere Farben. Beispielsweise prangten die alten Kupferdächer, die uns jetzt durch das schöne

Zufallsgrün ihrer Patina entzücken, meist in Ölfarbenanstrich, nicht selten mit bereichernder Dekorationsmalerei.

Das allmähliche Wiederaufleben einer gediegenen Malweise und ein folgerecht durchgeführtes Beiseitelassen der vielen unechten und minderwertigen Farbstoffe, die heute auf den Markt kommen, werden wesentlich dazu beitragen, die gemalte Farbe wieder mehr zu Ehren zu bringen. Gibt sie doch dem Architekten eins der wesentlichsten Mittel an die Hand, den Baustoff der künstlerischen Komposition dienstbar zu machen. Dieser läßt sich in farbiger Hinsicht am freiesten genügen, wenn an Ort und Stelle im weiß grundierten Raum die Farbentöne nach Bedarf angesetzt und gegebenenfalls aus ihnen eine reichere dekorative Malerei

4) Gute Beispiele in F. Zell, Bauernmöbel aus dem bayerischen Hochland.

harmonisch entwickelt werden kann. Gerade einfachen ruhigen Wirkungen sind die natürlichen vielfach gebrochenen Halbtöne der Baustoffe leicht hinderlich. In solchem Falle ist es stets künstlerischer, ein Material, dessen Ton die Farbengebung des Raumes stört, zu färben oder zu verkleiden, als es in seinem Naturton stehen zu lassen, auch wenn es an sich kostbar sein sollte.

Der Farbengebung unserer heutigen Architektur fehlt in hohem Maße das Monumentale. Wohl taucht auf anderen Gebieten wieder das Bestreben auf, große einfache Farbenakkorde zur Wirkung zu bringen, so beispielsweise in der Damenkleidung, guten Reklameplakaten, Schaufensterdekorationen usw., und der Zug unserer Architektur geht mit Entschiedenheit ins Einfache und Große. In der Farbengebung ist dieser Schritt noch nicht getan, man bleibt vielfach theo-

retischen Bedenken zuliebe an kleinlich differenzierten Farbennuancen hängen oder sucht bei düsterer Eintönigkeit das Ausdrucksmittel der Farbe ganz auszuschalten. In erfrischem Gegensatz dazu stehen die guten Leistungen der modernen Wohnungsausstattung. Sie haben in der Ausnutzung der Farbe für intime Raumwirkungen Erfolge aufzuweisen, gegen die die Monumentalkunst noch weit zurückbleibt.

Für die monumentale farbige Behandlung größerer Bauaufgaben stehen die großzügigen Leistungen der historischen Kunst, namentlich der Barockzeit, als noch unerreichte Lehrmeister da. Eine Anwendung dieser Farbenkunst auf unsere großartigen modernen Konstruktionen für Raumgestaltung und Raumüberspannung würde bedeutende künstlerische Wirkungen versprechen.

BIBLIOTEKA POLITECHNICZNA
KRAKÓW

Faint, illegible text in the top left section of the page.

Faint, illegible text in the top right section of the page.

BIBLIOTEKA POLSKA
KRAKÓW

10, 61

WYDZIAŁY POLITECHNICZNE KRAKÓW

BIBLIOTEKA GŁÓWNA



L. inw.

33229

Kdn., Czapskich 4 — 678. 1. XII. 52. 10.000

Biblioteka Politechniki Krakowskiej



100000305697