



Architektonische Composition

Darmstadt, 1893

b) Plastischer und farbiger Schmuck

[urn:nbn:de:hbz:466:1-72987](https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:hbz:466:1-72987)

aber nicht in Rechnung zu bringen und zu construiren ist, das ist der Einfluss von Ort, Maßstab und Farbe des Gegenstandes auf die Proportionen desselben, und dieser Einfluss ist ein sehr wichtiger. Wir dürfen deshalb über den Regeln die Hauptgeichtspunkte der Aufgabe nicht aus dem Auge verlieren und den Blick für die Harmonie des großen Ganzen uns nicht trüben lassen. Was würde aus der Kunst und wozu diene das Talent, wenn Formenschönheit aus Formeln abzuleiten wäre? Jene gerade sind es, die uns in den Stand setzen, auch Baukörper und Räume von ungünstigen Proportionen in solcher Weise zu gliedern, daß die Mängel gehoben oder doch gemildert werden, und durch Zerlegung des Bauwerkes oder Verbindung feiner Theile schöne Einzelproportionen und zugleich eine harmonische Gesamtwirkung hervorzubringen.

Es sind dies bloße Andeutungen, welche der Veranschaulichung bedürfen. Die Belege hierfür, die übrigen Ausführungen, die sich daran knüpfen, und die Erörterung der optischen Einflüsse müssen anderen Stellen dieses Halbbandes vorbehalten bleiben.

b) Plastischer und farbiger Schmuck.

Es verbleiben noch, als weitere Elemente der architektonischen Composition, der plastische und farbige Schmuck zu besprechen. Sie tragen in hohem Grade zur Schönheit des Gebäudes bei, das indess auch an sich, ohne Schmuck, schön sein soll, da durch diesen allein wahre Schönheit nicht zu erlangen ist.

Die Neigung zum Schmuck geht aus dem dem Menschen angeborenen Triebe, sein Dasein zu verbessern und zu verschönern, hervor. Selbst der auf der niedersten Culturstufe stehende Mensch schmückt nicht allein die eigene Person, sondern auch das Werk seiner Hand. Aus dem zeitweisen Festschmucke vornehmer Bauwerke, der ursprünglich aus natürlichen Blumen und Früchten, aus Ziergefäßen und Trophäen bestand, wurde später eine dauernde Zierde durch die Einwirkung und Pflege der Kunst; sie wurde zu einer Forderung der Kunst.

Durch Nachbildung des natürlichen Schmuckes entstand somit der künstliche Schmuck. Er wurde entweder als plastischer Schmuck in Thon, Stein, Holz etc. verkörpert oder als farbiger Schmuck mit Pinsel und Farbe aufgetragen.

Die Elemente des plastischen und malerischen Schmuckes haben wir in den Schöpfungen der Natur zu suchen. Es ist aber nicht die Aufgabe, es wäre vielmehr eine Verirrung der Kunst, den Eindruck der Naturwahrheit erreichen zu wollen. Jede Kunstperiode hat deshalb die Natur in ihrer Weise aufgefaßt und in deren Wiedergabe durch Form und Farbe die Ideen der Zeit zu charakteristischer Darstellung zu bringen gesucht.

Zunächst ist als zweifellos in das Gebiet der Baukunst gehörig und für ihre Werke ganz unentbehrlich das Ornament zu nennen, welches seine Vorbilder mit Vorliebe der Pflanzenwelt, häufig aber auch der Thierwelt entnimmt. Es ist entweder als Flachornament in die Fläche eingerissen, meist aber farblich dargestellt, oder als plastisches Ornament aus dem Baustoffe geformt und der lebendigen Naturform mehr oder weniger frei nachgebildet.

Eine stilvolle Formgebung ist unbedingt erforderlich. Denn am allerwenigsten darf das Ornament zu einer slavischen Nachbildung der Natur herabfinken; wir müssen sie zu deuten, ihre Typen dem Stoff gemäß umzubilden, zu vereinfachen, zu stilisieren wissen. Die naturalistische Behandlung wird um so weniger

33.
Ursprung
des plastischen
und farbigen
Schmuckes.

34.
Ornament.

am Platze fein, je mehr das Ornament den Charakter einer ruhigen gemusterten Fläche oder einen strengen Rhythmus zeigen soll.

Wir haben sodann das freie decorative Ornament von dem rein constructiven Ornament, ersteres im Dienste der Decoration, letzteres in Ausprägung der Construction zu unterscheiden.

Das decorative Ornament ist eine aus einem spontanen Gefühl des Menschen hervorgegangene freie That des Werkes, dessen Ursprung oben beschrieben wurde. Es trägt zwar zur Schönheit des Gegenstandes wesentlich bei, indem es tote Flächen und starre Gliederungen in sinniger Weise belebt und ziert; es gehört aber nicht unbedingt dazu.

Das constructive Ornament dagegen ist einem weniger ursprünglichen Gefühlsverlangen des Menschen entsprungen, das sich darin äußert, die durch den Stil bestimmte Kunstform des Structurtheiles, von der es sich häufig nicht trennen läßt, zu heben und zu schmücken. Es erstreckt sich somit auf die functionirenden Glieder des baulichen Organismus im Allgemeinen und insbesondere auf solche, bei denen, wie am Kapitell, am Säulenschaft, an der Console etc., der Conflict verschiedenartiger Beanspruchung im ganzen Constructions-System zur Erscheinung kommt.

Das Ornament im Allgemeinen, insbesondere aber das freie Ornament, soll seinem Ursprunge gemäß immer einen Gedanken versinnlichen, der mit der ideellen Bedeutung des Bauwerkes in Beziehung steht und aus den Vorkommnissen des Lebens und der Natur gegriffen ist. Hierzu reichen die Vorbilder der Flora nicht aus; auch die Fauna hat zum Theil die Motive zu liefern; der Mensch selbst und seine Formen werden in den Schaffenskreis der künstlerischen Phantasie gezogen; es werden Thiergestalten, lebende Wesen erfunden, welche zwar den Regeln der Ornamentik gemäß gebildet, dennoch aber durch einen Schein von Lebensfähigkeit die innere Existenzberechtigung haben müssen. Das in solcher Weise gestaltete, sinnige Ornament veredelt und belebt das Werk; es giebt dem Geist zu denken; man wird dessen nicht überdrüssig, während man bedeutungsloses, wenn gleich schönes Ornament bald müde wird. Damit ist natürlich nicht gefagt, daß man Alles mit allegorischen Verzierungen überziehen soll; je bedeutamer sie sind, desto wirksamer, also sparsamer sind sie anzubringen. Daneben haben einfache rhythmische Muster, welche die Belebung der Fläche bewirken, geometrische Mäander und Bänder, die zur Umrahmung dienen, ihre volle Berechtigung.

Auch das constructive Ornament trägt zur Zierde des Bautheiles bei; es hat an sich keine statische Function, soll nicht selbst tragen oder stützen, sondern vermitteln und den Conflict der Spannungen in den Bautheilen, denen es angehört, mildern. Es soll deshalb aber nicht die Hauptform derselben verdecken, sondern diese in ihrer constructiven Bedeutung erscheinen lassen, ihr Leben und Bewegung verleihen. Steinformen sind, wohl naturgemäß, hier die vorherrschenden. Doch ist die formale Behandlung bei jeder Art von Ornament durchaus von Stoff und Technik, auf die wir nicht weiter eingehen, abhängig zu machen.

35-
Farbe.

Es mußte des Einflusses der Farbe auf die Architektur da und dort gedacht werden, da sie, wenn auch ihrer Natur nach nur eine That, für die Formgebung von großer Wichtigkeit ist. Sie ist in der That eines der wirksamsten und schätzbarsten Elemente der architektonischen Composition, um sowohl die Form auf das vortheilhafteste zu heben, als auch einen selbständigen schöpferischen Gedanken zu veranschaulichen.

Die Verwendung des farbigen Schmuckes, die malerische Nachbildung eines Gegenstandes ist eine vollkommen naturgemäße, da Alles in der Natur Farbe zeigt, im Baustoff selbst Form und Farbe gar nicht zu trennen sind. Die Berechtigung, sie beizuziehen, ist daher in der Wiedergabe von Gegenständen aus Natur und Leben von vornherein zweifellos. Wir können sie aber auch für die Architektur ganz allgemein als erwiesen betrachten; denn es bürgt dafür die Thatfache, daß sämtliche Baustile eine polychrome Wirkung, theils durch verschieden farbiges Material, theils durch farbigen Schmuck, zu erzielen wußten. Wenn auch die Polychromie im Aeußeren nur von einzelnen Völkern in größerem Maße ausgeübt wurde, so ist ihr doch zu jeder Zeit im Inneren der Bauwerke ein weiter Spielraum gewährt worden.

Betrachten wir zunächst die Farbgebung im Inneren, die unser ästhetisches Gefühl unbedingt verlangt. Ein Saal, irgend ein bedeutender Raum des Gebäudes ist unfertig, so lange er nicht gemalt ist; Farbe ist daher für die Innen-Architektur geradezu unentbehrlich; ihrer freien Entfaltung steht nichts im Wege, und die Neuzeit macht deshalb mit Recht wieder ausgiebigen Gebrauch davon.

36.
Farbgebung.

Worauf kommt es nun bei der farbigen Behandlung des Bauwerkes hauptsächlich an? Wie ist eine harmonische Wirkung hierbei zu erzielen? Dazu sind ausgebildeter Farbeninn und ernstes Studium der polychromen Meisterwerke der Baukunst erforderlich; dazu ist die Natur zu Rathe zu ziehen, um in die Geheimnisse ihrer Farbenpracht, in die Vorgänge der organischen und unorganischen Welt einzudringen und die Nutzenwendung daraus zu ziehen. Wir lernen dann, daß auf dem Gegenfatze zwischen ganzen Farben und gebrochenen Tönen, zwischen Grund- und Mischfarben die Harmonie des Colorits beruht⁶⁾, und wir finden, wenn wir nach dieser Richtung die Vorkommnisse in der Natur erforschen, daß bei den gewöhnlichen Naturerscheinungen und bei den niedrigen Bildungen die Grundfarben, bei den höheren aber die Mischfarben vorherrschen.

Die Natur giebt uns zugleich, durch den mäßigen Gebrauch ihrer coloristischen Kraftmittel, einen Fingerzeig für die Anwendung der Farbe in der Baukunst. Wir schließen daraus, daß der Ton nur durch die Umgebung, von der er sich abhebt, feinen Werth erlangt, ganze Farben durch den gebrochenen Grundton ruhig und stimmungsvoll, durch Licht und Schattirung kräftig und brillant, die Mischfarben allein aber einförmig und lichtlos wirken. Wir bemerken zugleich, daß letztere den Gegenstand dem Auge ferner rücken, erstere ihn mehr genähert erscheinen lassen.

Das Vorhergehende bezieht sich vorwiegend auf die Farbgebung im Inneren; mit der polychromen Behandlung der äußeren Architektur verhält es sich anders. Hier liegt es nicht in der Macht des schaffenden Künstlers, alle Elemente, welche einen Miston hervorbringen und die gewünschte Wirkung stören könnten, auszuschließen. Denn diese ist von äußeren Einflüssen, vom Himmel, vom Licht der Sonne, von der Umgebung abhängig. Eine farbige Façade gleicht einem Festgewand; das Haus macht, als einzig geschmückter Gegenstand unter feines Gleichen, insbesondere bei Regen und Schnee, einen eigenthümlichen Eindruck. Soll somit die Grundbedingung der Schönheit, die Harmonie, nicht fehlen, so muß die Umgebung in die Tonstimmung passen; es muß, bis auf einen gewissen Grad wenigstens, die Polychromie in der äußeren Architektur durchgeführt sein. Wenn dies geschieht, so

⁶⁾ Siehe: PFAU, L. Die Farbe vom ästhetischen Standpunkt. Gewerbehalle 1871, S. 98.
Handbuch der Architektur. IV. 1. (2. Aufl.)

hat man sich, mehr noch als bei der Farbgebung im Inneren, eine weife Mäfsigung aufzuerlegen.

Für die polychrome Behandlung im Aeufseren, wie im Inneren des Bauwerkes geben uns die verschiedenfarbigen, natürlichen und künstlichen Baustoffe, die hoch entwickelte Technik der decorativen Künfte im ausgedehntesten Mafse die Mittel an die Hand. Der Hauptbaustoff oder die Localfarbe soll hierbei den Grundton der Stimmung angeben; die Hauptglieder sollen in einheitlichem ruhigem Tone gehalten werden, während für die übrigen Theile kräftigere Farben zulässig sind. Selbst mehrfarbiges, geaderetes Material ist für kleinere abgepaßte Felder, für glatte Bautheile, uncannelierte Schäfte etc. sehr geeignet und wirksam; in gröfserem Mafse und für Gliederungen angewendet, wirkt es oft formstörend und unruhig. Helle Töne können oben, dunkle unten angewendet werden, insbesondere im Inneren, wo sich Personen und Gegenstände vom dunklen Hintergrunde besser abheben.

Für die innere farbige Ausstattung sei als besonders wirksames Element nur die in den letzten Jahren mit Recht auch im Profanbau wieder verwendete Glasmalerei erwähnt. Denn es giebt kein coloristisches Verfahren, in welchem die Farbe glänzender und für die Stimmung der Innenräume schöner und harmonischer zur Geltung kommt, als durch sie. Die Farbe ist in Natur und Kunst ein so köstliches Ding, dafs wir uns des Aufschwunges, den sie seit Kurzem bei uns genommen hat, aus vollem Herzen erfreuen und nur wünschen, dafs sie das stumpfe Grau in Grau der letzten Jahrzehnte vollends auf das richtige Mafs zurückdränge und dafs damit der Sinn für Farbe immer mehr in Fleisch und Blut übergehe.

37.
Malerei
und Sculptur.

Ornament und Farbe sind kraft ihres Ursprunges, kraft tausendjährigen Besitzes das rechtmäfsige Eigenthum der Architektur. Letztere hat aber auch ganz unbefreitbares Anrecht auf die Mitwirkung derjenigen Künfte, welche ihren Werken die höchste Bedeutung zu verleihen geeignet sind: auf Malerei und Sculptur. Kein Monumentalbau ist ohne ihre Zuthaten vollkommen, keiner fertig zu nennen. Es ist daher stets ein Zeichen hoher Blüthe der Kunst und das Bestreben der Meister aller Zeiten gewesen, den Schöpfungen der Schwesterkünste den Ehrenplatz im Gebäude einzuräumen.

Wie hat hierbei die architektonische Composition zu verfahren? Und wie haben Malerei und Bildnerei im Dienste der Architektur ihre Werke zu gestalten? Wir geben mit diesen Fragen die Anregung zu weiterem Studium. Wir können nur die Richtungen andeuten, in denen die Antwort darauf zu finden ist.

Zunächst ist das Werk der Architektur so zu entwerfen, dafs es auch ohne Malerei und Sculptur bestehen kann, für sich allein vollständig und schön ist. Es ist so zu beurtheilen, als ob Gemälde und Bildwerke nicht vorhanden oder aus den Stätten, die der Meister für sie geschaffen hat, entfernt wären. Diese wird er ihnen im Tympanon, im Frieße, in Füllungen, in Nischen etc. anweisen, um durch die lebendige Darstellung des Schönen seinem Werke den Reiz und die Schönheit des Lebens zu verleihen. Dem gemäfs wird er den Entwurf ausdenken und durchführen.

Die Werke des Bildners und Malers aber müssen sich dem Werke des Baumeisters unterordnen; sie dürfen die Einheit und Harmonie, die monumentale Ruhe des Gebäudes nicht stören und müssen in den Rahmen passen, der für sie geschaffen ist. Bildwerk und Gemälde sollen in der Erfindung dem geistigen Zweck des Gebäudes entsprechen, in Stil und Mafstab conform sein, in Zeichnung, Relief und Farbe in vollkommenem Einklang damit stehen.

In folcher Weise haben die drei bildenden Künfte zu allen Zeiten zusammen-
gewirkt und zu den Meisterwerken der Baukunst das Ihrige beigetragen. Auch
unfere Zeit wird, im Können gleich wie im Wollen, darin nicht zurückbleiben.

Schlufsbetrachtungen.

Wir sind der Theorie bis hierher gefolgt; wir haben den Baum der Erkennt-
nifs aus dem einen Keim, dem Zweck, entstehen, durch die Triebkraft der Wahrheit
erstarken und durch die Macht der Schönheit erblühen sehen, und kraft ihrer Ge-
setze sprechen wir den Schöpfungen der Architektur die höchste Weihe und Voll-
endung der Kunst zu. Wie verhält es sich nun in Wirklichkeit mit der Einhaltung
und Anwendung dieser Grundzüge?

38.
Anwendung
obiger
Grundzüge.

Es sind dieselben unumstößlichen Gesetze, welche in den vergangenen großen
Kunstperioden Geltung gehabt haben und sie durch alle Zeiten bewahren werden.
Sie sind wohl bekannt, aber auch mißkannt. Insbesondere trifft dies beim Princip
der Wahrheit zu. Gerade ihr wird in der Kunst, gleich wie im Leben, am häufigsten
zuwidergehandelt. Denn die Sucht, anders zu scheinen, als zu sein, ist in der
Natur des Menschen begründet. Deshalb hat gar häufig die Zweckmäßigkeit, oft
aber auch die wahre Schönheit darunter zu leiden, und zwar nicht allein bei Werken,
denen man, wenn auch nur zum Schein, eine vornehme Bedeutung verleihen möchte.
Denn der Hang nach Täufchung, diese Untugend unserer Zeit, wurzelt tief; auch
im Daheim, innerhalb unserer vier Wände, hat er sich verbreitet; wir gefallen uns
darin, uns selbst zu täuschen. Hört man es doch gar häufig als einen besonderen
Vorzug preisen, daß Stuck wie Holz und Holz wie Marmor erscheine, daß ein
Hauptgestirn, eine Verdachung, ein Ornament aus jenem willfähigsten der Baustoffe,
dem Zink, angefertigt, genau so aussehe, als ob es gewachsender Stein wäre! Und
das Alles, schön angestrichen, mit Hilfe der Oelfarbe hervorgebracht, verdanken wir
der Kunst und dem Pinsel des Lackirers!

Die Verirrung giebt sich aber noch in einer anderen Richtung kund. Die
Zeit liegt noch nicht weit hinter uns, in der man die Vollkommenheit in der Archi-
tektur in einer möglichst getreuen Nachbildung eines antiken Gebäudes erblickte.
Wurden doch in Folge dessen Werke copirt, deren Originale vor vielen Jahrhunderten
unter anderem Himmel, aus anderem Material, zu anderem Zweck und in anderem
Maßstab errichtet worden waren. Und was ging daraus hervor? Was war die
Ernte dieser unfruchtbaren Saat? Ein fog. Baustil, welcher, allerhöchster Verordnung
gemäß, aus einer Mischung aller möglichen Baustile bestehen mußte, damit sich in
ihr die gesammte Culturgeschichte abspiegele, gleich wie unsere moderne Cultur aus
den Elementen aller früheren Culturen zusammengesetzt ist ⁷⁾.

39.
Jüngste
Vergangenheit.

Aber auch diese Zeiten haben Gutes gebracht; sie haben zu einer besseren
Erkenntniß geführt. Man weiß jetzt ganz allgemein, daß ein Mann, und stehe er
noch so hoch, keinen Stil schaffen kann. Es ist anders und besser, aber noch nicht
gut geworden. Man copirt allerdings nicht mehr; man componirt, aber in den ver-

40.
Gegenwart.

⁷⁾ Siehe: SEMPER, G. Ueber Baustile. Zürich 1869. S. 9.