



Eisenbauten

Meyer, Alfred Gotthold

Esslingen a. N., 1907

3. Das Hohlgerüst.

[urn:nbn:de:hbz:466:1-84071](https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:hbz:466:1-84071)

logischer Wirkung ist dieser jedoch nur ein Ersatz der Wand durch einen Farbstoff, der ihre Bedeutung als Raumabschluß nicht verändert: dieser Farbenteppich trennt von der Außenwelt.

Die wachsende Farblosigkeit des Glases im Blankglas zieht die Außenwelt in den Innenraum hinein, die Spiegelverkleidung der Wände trägt das Bild des Innenraumes in die Außenwelt hinaus. Hier wie dort verliert die »Wand« ihre raumabschließende Bedeutung. Der »Glanz« büßt immer stärker die seinem Wesen angehörende Eigenfarbe ein und wird immer ausschließlicher nur zum Spiegel des Außenlichtes.

Dies vollzog sich im profanen Innenraum des 17. Jahrhunderts, wo nicht mehr nur die Wandöffnung der Fenster in ihrer ganzen Ausdehnung durch die wasserklare Glasplatte ausgefüllt wird, sondern auch die übrige, den Raum umgebende Wandfläche, meist an den Stellen, die der Fensteröffnung gegenüberliegen: in den »Spiegelgalerien der Rokokoräume«.

Die Sainte-Chapelle in Paris bietet eine Entmaterialisierung durch die Farbe — die »Galerie des glaces« in Versailles bietet eine Entmaterialisierung durch das Licht. In anderen Prunksälen dieser Zeit greift sie selbst bis zur Decke hinauf, indem sie auch diese mit Spiegelplatten verkleidet.

Noch immer aber herrscht dabei das Prinzip des Kontrastes. Den in Licht aufgelösten Flächen stehen vollwandige Teile gegenüber, und die Umrahmung — oft auch die teilweise Bemalung und der Belag mit vergoldetem Schnitzwerk — heben die Unkörperlichkeit des Glases gerade durch den Gegensatz umso schärfer heraus. Sowohl in der Sainte-Chapelle, wie in der Galerie des glaces jedoch hat sich dies Verhältnis zwischen Fläche und Licht so gestaltet, daß nicht mehr das Licht die Fläche unterbricht, sondern die Fläche das Licht.

Das ist also als Entwicklung des Raumwertes eine fortlaufende Reihe: an ihrem Ende stehen die Gewächshäuser und die Hallen des Londoner Kristallpalastes. Aus dem Raumwert, den einst der »Glanz« nur veränderte, ist nun nicht nur die lichtdurchstrahlte Farbenfläche ausgeschieden, sondern auch ihr Gegensatz die lichtabwehrende oder lichtdämpfende Fläche überhaupt. Alleinherrscher ward das Licht. Es verliert auch fast ganz seinen sonst unzertrennlichen Begleiter: den Schatten.

3. Das Hohlgerüst.

Schattenlose Helle — das ist für den Menschen gleichbedeutend mit grenzenlosem Raum.

In der Tat war beim Betreten und Durchschreiten des Kristallpalastes dieses Gefühl des »Unbegrenzten« so mächtig, daß es das des Raumes im architektonischen Sinn zunächst fast aufhob. Das war das Märchenhafte des Eindrucks — vergleichbar jener schalkhaften Erklärung, die die nackte Nymphe in Wielands »Prinz Biribinker« von ihrer und ihrer Gespielen »Kleidung« gibt: »Es ist die feinste Art von gewebtem Wasser, von einer Art trockenem Wasser, das von Polyphem gesponnen und von unseren Mädchen gewebt wird!« —

Auch sinnlich erkannt aber wurden die Grenzen der Flächen: die Linien ihres eisernen Gerüstes; und damit schwand dann allmählich auch die erste Vorstellung

eines Unbegrenzten vor derjenigen des neuen Raumwertes. Diesen ganzen psychologischen Prozeß hat schon bei der Eröffnungsfeier der Londoner Ausstellung ein Mann geschildert, der — weder Künstler noch Kunsthistoriker — lediglich den spontanen Eindruck dieses Innenraumes in Worte fassen wollte: *Lothar Bucher*. »Wir sehen ein feines Netzwerk symmetrischer Linien, aber ohne irgend einen Anhalt, um ein Urteil über die Entfernung derselben von dem Auge und über die wirkliche Größe seiner Maschen zu gewinnen; die Seitenwände stehen zu weit ab, um sie mit demselben Blick erfassen zu können, und anstatt über eine gegenüberstehende Wand streift das Auge an einer unendlichen Perspektive hinauf, deren Ende in einem blauen Duft verschwimmt. Wir wissen nicht, ob das Gewebe hundert oder tausend Fuß über uns schwebt, ob die Decke flach oder durch eine Menge kleiner paralleler Dächer gebildet ist; denn es fehlt ganz an dem Schattenwurf, der sonst der Seele den Eindruck des Sehnervs verstehen hilft. Lassen wir den Blick langsamer wieder hinabgleiten, so begegnet er den durchbrochenen, blaugemalten Trägern, anfangs in weiten Zwischenräumen, dann immer näher rückend, dann sich deckend, dann unterbrochen durch einen glänzenden Lichtstreifen, endlich in einem fernen Hintergrund verfließend. Erst an den Seitenwänden orientieren wir uns, indem wir eine einzelne freie Säule herausuchen, ihre Höhe an einem Vorübergehenden messen und über ihr eine zweite und dritte verfolgen.« —

Also als Brücke vom Unbegrenzten in die tatsächlichen Grenzen, in das Reich der Maße und des Raumes: die *Linie*. —

Das Weltausstellungsgebäude in London, von dem Bucher schrieb, ward 1852 abgetragen, aber es fand zwei Jahre darauf seine Auferstehung in noch beträchtlich größeren Raumweiten in *Sydenham*, acht Meilen von London. Und auch dort müssen wir, trotz des buntscheckigen Inhaltes dieses neuen »Cristal-Palace«, auch heute noch, wo wir an Bauten solcher Art längst gewöhnt sind, die Empfindung Buchers völlig bestätigen. —

Goethe sagt einmal, die Schönheit eines Raumes müsse man auch mit verbundenen Augen fühlen. Im Kristallpalast zu Sydenham fühlen wir dann nur den Segen des Lichtes, die Helle, aber diese Helle ist auch in unserem Erinnerungsbild noch von feinen Linien umgrenzt, durchzogen und gegliedert, und gerade die Linienwelt ist es, die innerhalb dieses Hellraumes künstlerisch wirkt.

Tatsächlich sind freilich auch die Linien im einzelnen wie in ihrem Zusammenhang nur konstruktive Notwendigkeit, nur die Hauptträger der Statik, nicht von der Phantasie erfunden, sondern genau berechnet.

Genau berechnet sind alle Vertikalstützen, die gußeisernen, in verschiedenen Wandungsstärken gehaltenen Hohlsäulen — 1060 allein in dem »grand floor« — und doch sind sie in ihrem Verhältnis zum Raum und in ihrer Reihung ein Hauptmotiv für die *ästhetische* Freude am Ganzen, und Bucher konnte von ihnen sagen: »so schlank, als wären sie nicht da, um zu tragen, sondern nur um das Bedürfnis des Auges nach einem Träger zu befriedigen.« Genau berechnet sind die diagonalen Zugstangen und vor allem die horizontalen aus Guß- und aus Schmiedeeisen hergestellten Fachwerkträger zwischen diesen Säulen: Gurtungen, die in drei Rechtecke mit ihren Diagonalen zerfallen und die Statik eines Hängewerkes mit dem eines Bogens vereinen, eine bei aller Einfachheit statisch günstige Kraftverteilung, welche

»die Metallmasse genau an die Stellen bringt, wo die Lasten angreifen; ein Steifrahmen, welcher die Säulen verbindet und zugleich ihrer Krümmung entgegenwirkt«. Genau berechnet und höchst praktisch für den Ablauf des Wassers ausgeklügelt ist das System des Glasdaches: die Umrisse seiner als Wasserrinnen gestalteten Eisenbalken — das »Paxton gutter« — und das Holzgerüst seiner Satteldächer. Das ganze Liniensystem eine ungeheure Rechnung, bei der die Längen der Galerien allein addiert mehr als eine englische Meile betragen, und die Rahmenlinien allein 900 000 Quadratfuß Glasplatten einfassen!

Und doch ist das »Ganze« dieser Linien für Augen und Sinne kein Rechenexempel mehr, an dessen Richtigkeit wir zuversichtlich glauben, sondern ein freies, in den perspektivischen Verkürzungen und Überschneidungen bei jedem Schritt wechselndes Linienspiel, über das die Phantasie entschieden zu haben scheint, und das zur Phantasie spricht, ähnlich wie das Linienspiel der Arabeske. Allein es ist kein Flächenschmuck wie diese, sondern es durchschneidet statisch funktionierend den Raum. Diese seine Tektonik teilt es mit dem hölzernen Fachwerk, nur daß das Gefüge dieser Eisenstäbe im Gesamtraum durchsichtiger und gelenkiger wirkt als selbst das dünnste Holzgerüst. Sie umfassen, durchziehen und decken ihn wie ein weitmaschiges Gewebe.

Und die Fäden dieses Gewebes sind *farbig*. Von den Lehrmeistern feinsten Farbensinnes, von den Arabern, hat der künstlerische Beirat Paxtons, *Owen Jones*, sich sein Wissen von Farbenwirkungen geholt und es dem Charakter des Konstruktionsmaterials und seiner Bauglieder angepaßt: nur drei Farben, blau, rot, gelb, aber mit sorgsamster Überlegung verteilt. Sein Plan wurde hart befehdet, aber die Standhaftigkeit, mit der er an ihm festhielt, fand seinen Lohn. Mit seinen Farben hat er selbst die Linien besiegt. »Ich hatte,« schreibt Bucher, »den Eindruck, daß der derbe Stoff, mit dem die Baukunst arbeitet, völlig von der Farbe verzehrt ist. Das Gebäude ist nicht mit Farben geschmückt, sondern aus Farben aufgebaut.«

In Wirklichkeit ruhen diese Farben auf den Holz- und den Eisenstäben, und nur durch deren Zusammentreten in der perspektivischen Verkürzung werden sie zu Farbenflächen. Das ist gleichsam die Entschädigung, die das Licht in diesem Hellraum für den Mangel des Schattens bietet.

Die stilistischen Träger des ganzen Gebildes sind also nicht sowohl Körper und Flächen, als Linien und Farben. Das ist ungleich wichtiger als seine spärlichen Schmuckformen, die an den Endigungen der gußeisernen, stangenartig dünnen Innensäulen gotischen Kelchkapitälern verwandt sind, am hölzernen Rahmenwerk der Wellblech- und Glaswandungen die renaissancemäßige Abfasung zeigen und die Firstlinie als orientalisierender Zinnenfries begleiten.

Die stilgeschichtlich bleibende Eigenart dieses Baues als Hellraum und Gerüst war also bereits in dem Augenblick bestimmt, in dem sein Schöpfer Paxton nur die Umrisse seines Glasgehäuses in flüchtigsten Strichen vor der Ausstellungskommission selbst skizzierte. Das rote, in Sydenham bewahrte Papierblättchen, auf dem dies geschah, enthält schon den Grundgedanken des rings verwirklichten »Märchens« vom Kristallpalast. —

