

anschaulichen. Ein solches Verfahren führt zu einem einheitlichen Organismus, zur Einheit in der Architektur. Denn es wird dadurch die Zusammengehörigkeit aller Bauglieder, die für sich allein keine Bedeutung haben, es wird die Einheit, zu der alle Theilchen beitragen müssen, gekennzeichnet, und man erlangt auf den ersten Blick die Ueberzeugung, das man nicht ein Conglomerat einzelner, durch Zufall zusammengesetzter Stücke, sondern ein unzertrennliches Ganzes vor sich hat.

Die Einheit beruht somit auf der Ordnung. Einheit aber und Einklang beherrschen das Reich des Schönen, dieses innerste Gebiet der Kunst, an dem wir nunmehr angelangt sind.

3. Kapitel.

Schönheit und Schmuck.

Die Idee der Schönheit bildet das oberste Gesetz der architektonischen Composition. In welchen Richtungen hat nun aber die schöpferische Thätigkeit vorzugehen, um zur Schönheit zu gelangen? Was gehört Alles dazu, auf das das Werk der Baukunst schön sei? Um diese Fragen zu ergründen, um den Begriff der Schönheit festzustellen, müssen wir noch einmal die Erscheinungen im Naturleben den Erscheinungen im Kunstleben gegenüberstellen.

a) Schönheit.

Die Vorstellung, welche wir im gewöhnlichen Leben haben, wenn wir von der Schönheit eines Dinges oder eines Wesens sprechen, ist verschieden je nach dem Range, den es im Reich der Schöpfung einnimmt. Wohl kann man ganz allgemein jeden Gegenstand, den die Natur geschaffen, in feiner Art schön, weil äußerlich vollkommen, nennen. Indes bezeichnet man mit Recht besonders glänzende Gebilde der anorganischen und organischen Welt als »schön«, wenn sie sich vor anderen ihrer Art auszeichnen, und je vollkommener eines derselben von der Natur ausgestattet, je höher es gestellt ist, desto größer sind auch unsere Forderungen. So bringt der Krytall schon durch seine einfache gesetzmäßige Form, durch Farbe, Glanz und Verhalten gegen das Licht, die Blume nicht allein durch ihre Gestalt, durch Pracht und Schmelz der Farbtöne, so wie durch Wohlgeruch, sondern auch durch das organische Leben, das sich in ihr kund giebt, eine äußerst anregende, wohlgefällige Empfindung auf unsere Sinne hervor. Und wenn wir nun die höheren Gebilde der Natur, wenn wir gleich das höchste Wesen der Schöpfung zum Vergleich heranziehen, so verlangen wir zu vollkommener Schönheit beim Menschen nicht allein das höchste Maß der Vollendung in der äußeren Erscheinung, sondern auch das Gepräge seines Geistes, den Ausdruck seiner seelischen Eigenschaften, wir verlangen vor Allem Charakter. Ein charaktvoller Kopf wird immer in gewissem Sinne schön sein, nicht aber ist ein schöner Kopf immer das Kennzeichen eines edlen Charakters. Im Besitz des letzteren wird der Mensch in allen Lagen des Lebens, in allen feinen Handlungen durch die Ideen der Sittlichkeit und Wahrheit geleitet, und diese vereinigen sich in der Idee der Schönheit.

Aehnlich wie mit den Erscheinungen im Leben verhält es sich mit den Erscheinungen in der Kunst; das aber, was im menschlichen Leben der Charakter ist,

23.
Begriff
der
Schönheit.

24.
Bautil.

das ist im Reich der Kunst der Stil. Und Stil ist in der Kunst zur Schönheit eben so nöthig, wie im Leben der Charakter zur Schönheit. Denn Stil ist, nach unseren Anschauungen, das Gepräge des Kunstprocesses, mittels dessen das Werk greifbaren Schaffens, nach Maßgabe des vorhandenen Zweckes, nach der Natur des zu behandelnden Stoffes und nach den Ideen der Zeit, gebildet wird; oder mit den Worten *Semper's*⁶⁾ ausgedrückt: »Stil ist die Uebereinstimmung einer Kunst-erscheinung mit ihrer Entstehungsgeschichte, mit allen Vorbedingungen und Umständen ihres Werdens.«

Hören wir nun, was derselbe Meister über das Entstehen der Baustile sagt: »Man bezeichnet sehr richtig die alten Monumente als die fossilen Gehäuse ausgestorbener Gesellschafts-Organismen; aber diese sind letzteren, wie sie lebten, nicht wie Schneckenhäuser auf den Rücken gewachsen; noch sind sie nach einem blinden Naturproceß, wie Korallenriffe, aufgeschossen, sondern freie Gebilde des Menschen, der dazu Verstand, Naturbeobachtung, Genie, Willen, Wissen und Macht in Bewegung setzte. Daher kommt der freie Wille des schöpferischen Menschengeistes als wichtigster Factor bei der Frage des Entstehens der Baustile in erster Linie in Betracht, der freilich bei seinem Schaffen sich innerhalb gewisser höherer Gesetze des Ueberlieferten, des Erforderlichen und der Nothwendigkeit bewegen muß, aber sich diese durch freie objective Auffassung und Verwerthung aneignet und gleichsam dienstbar macht. Wo aber immer ein neuer Culturgedanke Boden faßte und als solcher in das allgemeine Bewußtsein aufgenommen wurde, dort fand er die Baukunst in seinem Dienste, um den monumentalen Ausdruck dafür zu bestimmen. Ihr mächtiger civilisatorischer Einfluß wurde stets anerkannt und ihren Werken mit bewußtem Wollen derjenige Stempel aufgedrückt, der sie zu Symbolen der herrschenden religiösen, socialen und politischen Systeme erhob. Aber nicht von den Architekten, sondern von den großen Regeneratoren der Gesellschaft ging dieser neue Impuls aus, wo die rechte Stunde dazu geschlagen hatte.«

Ein neuer Baustil wird in der That nur aus einer neuen Weltanschauung heraus geboren, die wiederum das Ergebnis einer neuen Culturepoche ist, welcher Natur auch die weltbewegenden Ideen sein mögen. Und weil wir uns in allen Lebensgebieten auf dem durch die Errungenschaften der Renaissance geschaffenen Boden bewegen, so haben wir auch das Erbe dieser großen Zeit voll und ganz anzutreten, indem wir es uns sowohl auf dem Gebiete der Wissenschaft, wie der Kunst dadurch wahrhaft zu eigen machen, daß wir es vorerst den Bedürfnissen und Verhältnissen des modernen Culturlebens gemäß ausbilden. Daraus wird der wahre und schöne Baustil unserer Zeit dereinst hervorgehen. Daraus folgt aber auch, daß all unser Denken und Trachten auf spontanes baukünstlerisches Schaffen gerichtet, alle unsere Fähigkeiten angespannt werden müssen, damit wir das Unserige zu diesem hohen Ziele beitragen. Dazu reicht aber die Macht des Architektenstandes allein nicht aus, geschweige denn die Kraft und der Wille des Einzelnen. Zerfplitterung und Individualismus aber schaden nur, und es ist leerer Wahn, zu glauben, daß der Aufputz von etwas Altem gleich bedeutend mit der Erfindung von etwas Neuem sei, oder daß Stilperioden, die des »Stiles« entbehren⁷⁾, einer Wiederbelebung fähig seien.

⁶⁾ Ueber Baustile. Zürich 1869. S. 10 u. 11.

⁷⁾ »On peut dire, puisque c'est l'usage, le style des arts du Bas-Empire, du règne de Louis XV; mais on ne peut dire: les arts du Bas-Empire, ceux du règne de Louis XV ont du style, car leur défaut (s'il c'en est un), c'est de se passer du style etc.« (VIOULET-LE-DUC. *Entretiens sur l'architecture*. Bd. 1. Paris 1863. S. 183.)

Der Baustil erfordert, dies geht aus unferen Darlegungen, aus allen Ueberlieferungen hervor, ein klares Constructions-System. Dieses allein macht indess noch keinen Stil; es ist aber ein wichtiges Element desselben. Auch kann ein und dasselbe Constructionsprincip, in abweichenden Richtungen ausgebildet, verschiedenen Baustilen zur Grundlage dienen. Es brauchte deshalb die Jetztzeit auf die epochemachende Entdeckung eines neuen Constructions-Systemes, wenn die Schaffung eines neuen Stils schlechterdings hiervon abhängig wäre, nicht zu warten. Es sind aber noch ganz andere Momente, worüber die Worte *Semper's* Aufschluss gegeben haben und die thatsächlich den Ausschlag geben.

Der Stil beruht ferner, gleich anderen Elementen der Architektur, auf dem Baustoff. Wir können nach dem Vorangegangenen ohne weitere Ausführung bekräftigen, dass man mit Recht von einem Holzstil, Backsteinstil, Eisenstil etc. sprechen kann, weil in jedem derselben der bestimmende Baustoff gleichsam reflectirt wird, indem nach Maßgabe desselben die Bauweise einen eigenartigen Charakter annimmt.

Der Baustoff ist indess an sich schon vermöge der charakteristischen Eigenart seiner äußeren Erscheinung ein wirkames Element absoletter Schönheit. Es sind z. B. Granit und Syenit, wegen der außerordentlichen Schönheit und Unverwundlichkeit von Structur, Farbe und Schliff, für die Monumental-Architektur durch andere Baustoffe eben so wenig zu ersetzen, als der Marmor wegen der Feinheit des Tones, der Aderung und des Kornes. Der Sandstein dagegen zeichnet sich durch einen matten Ton, der für äußere Architektur sehr ansprechend wirkt, der Thon durch seine Bildsamkeit und Verwendbarkeit für allerlei Zwecke, die sich sowohl in dem schlichten Backstein des Mauerwerks, als in den Terracotten und Majoliken für plastischen und farbigen Schmuck kund geben, aus. Das Holz ist von vortrefflicher Wirkung bei Arbeiten des inneren Ausbaues, durch die Verschiedenartigkeit der Maserung und Färbung, so wie durch die Politurfähigkeit und Eignung zu Schnitzereien. Das Eisen nimmt im Model des Gießers und unter dem Hammer des Schmiedes die mannigfaltigsten Kunstformen, die Bronze unter dem Bunzen des Ciseleurs die höchste, in anderem Material nicht zu erreichende Formvollendung an und erlangt jene schöne Patina, welche wir an den Erzarbeiten des Alterthumes bewundern. Endlich sei von sonstigen Baustoffen noch der Stuck erwähnt, der für Bekleidung und Decoration der Wand- und Deckenflächen ein ausgezeichnetes, kaum entbehrliches Mittel bildet.

25.
Baustoff.

Es tragen somit alle Baustoffe, ihren ästhetischen Eigenschaften gemäß zur Erscheinung gebracht, zur Schönheit des Werkes bei. Außer dem wirklichen Werthe, den sie deshalb für uns haben, erhalten indess einzelne noch einen eingebildeten Werth durch ihre Seltenheit und Kostbarkeit. Denn gleich wie ein Geschmeide aus seltenen Steinen und echten Perlen oder ein großer Brillant uns schöner erscheint, als ein gewöhnlicher Schmuck, so wird auch ein Denkmal aus prächtigem Marmor und edler Bronze oder ein Monolith von außerordentlichen Dimensionen im gewöhnlichen Leben für schöner, weil seltener und werthvoller gehalten, als ein Bauwerk aus unscheinbarem Material.

Wir bewundern aber an dem Geschmeide nicht allein die glänzenden Kleinodien, sondern auch die kunstvolle Fassung, durch die ihre Schönheit erst zur vollen Geltung gebracht wird. Dasselbe beobachten wir auch bei den Schöpfungen der Architektur. Je auserlesener und kostbarer der Stoff ist, desto formvollendeter und ge-

durch die künstlerische Empfindung bestimmt sind. Den gewaltigen Bauwerken der Römer und insbesondere den Schöpfungen des Mittelalters, mehr oder weniger auch denjenigen der Renaissance und Neuzeit liegt dagegen ein bestimmter Maßstab zu Grunde, welcher auf dem Größensmaße des Menschen, sodann auf dem zur Verwendung kommenden Material beruht. Es ist in der That naturgemäß, diesen Maßstab anzulegen; denn alle unsere Gebäude sind zur Benutzung des Menschen da, Fenster, Thüren, Brüstungen etc. nach seiner Gestalt bemessen und ihre Dimensionen nur in so fern einer Veränderung unterworfen, als es sich um einfache Nützlichkeitsbauten oder um solche, welche einen höheren Rang einnehmen und für den Verkehr großer Menschenmassen bestimmt sind, handelt.

Es ist deshalb eben so fehlerhaft, die Bauformen von Wohnhäusern und anderen Gebäuden gewöhnlicher Art ohne Weiteres ins Uebermäßige zu steigern, als die auf das Aufsergewöhnliche berechnete Architektur von Triumphbogen, Thermen und Theatern in das Kleine zu übertragen. Geschieht dies, so wird dadurch der Maßstab und damit auch der Eindruck der Größe, den das Bauwerk hervorbringt, alterirt; denn es wird um so kleiner erscheinen, je größer der Maßstab im Vergleich zu den absoluten Dimensionen desselben ist und umgekehrt.

Zur Veranschaulichung dessen stelle man den Cölner Dom der Peters-Kirche zu Rom gegenüber. Wer würde glauben, daß diese die 2 $\frac{1}{2}$ -fache Ausdehnung von jenem hätte? Es wird erklärlich durch die Größe von Maßstab und Gliederung: hier die schlanke fünfschiffige Halle, die himmelanstrebenden Thürme in zierliche Einzelheiten aufgelöst, die dem Größensmaße des Menschen angepaßt sind; dort der weite, durch Colossal-Statuen geschmückte Raum mit gewaltigen Tonnengewölben und der riesigen Vierungskuppel überdeckt, unter denen der Mensch verschwindet. Die Peters-Kirche steht wohl an Großartigkeit der Raumwirkung, der Cölner Dom aber an räumlicher Größenswirkung oben an.

³¹
Proportionen.

Von eminentem Einfluß auf Formenschönheit und Größenswirkung sind sodann die Proportionen in der Architektur. Darunter verstehen wir die auf einem harmonischen System beruhenden Beziehungen des Ganzen zu seinen einzelnen Theilen, und es erhellt aus dem Vorangegangenen, daß sie mit Gliederung und Maßstab in engstem Zusammenhange stehen, keineswegs also auf einen beliebigen Gegenstand und Maßstab übertragen werden können. Gerade das soeben angeführte Beispiel der Peters-Kirche lehrt, daß die Proportionen an sich tadellos, relativ aber verfehlt sein können. Auch die Natur giebt uns darin einen Fingerzeig, indem sie die Proportionen des menschlichen Körpers nach Alter und Geschlecht verschieden bemessen, Kopf, Hand und Fuß im Verhältniß zum Körper, beim Manne anders als beim Knaben, bei der Frau anders als beim Mädchen gestaltet hat.

Wenn somit die Proportionen eines Bauwerkes nicht nach einem ein für allemal fest stehenden Canon zu regeln, sondern den Umständen gemäß zu wählen sind, so darf man sich andererseits nicht der Illusion hingeben, daß ihre Feststellung nur Gefühlsache sei. Das Gefühl für Proportion ist beim Menschen verschieden ausgebildet; es muß geschult, das Auge gegen Mängel empfindlich gemacht werden, gleich wie es das Ohr gegen Dissonanzen ist. Die Baukunst vergangener Zeiten hat uns durch zahlreiche Monumente von mustergiltigen Proportionen die Mittel dazu geboten. Aus ihrem Studium entnehmen wir, daß die Proportionen eines Bauwerkes in den harmonischen Beziehungen zwischen Masse und Oeffnung, zwischen Fläche und Relief, zwischen Länge, Breite und Höhe der Bau-

körper bestehen. Diese Beziehungen lassen sich wohl in Zahlenwerthen ausdrücken oder in geometrischen Figuren veranschaulichen, die uns höchst schätzbare Anhaltspunkte gewähren. Was 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 Hauptgesichtspunkte 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 Formen-schönheit 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 verbleibt 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.

32.
Ursprung
des plastischen
und farbigen
Schmuckes.

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 farbige dargestellt, oder als plastisches Ornament aus dem Baustoffe geformt und der lebendigen Naturform mehr oder weniger frei nachgebildet.

33.
Ornament.

Eine stilvolle Formgebung ist unbedingt erforderlich. Denn am allerwenigsten darf das Ornament zu einer sklavischen Nachbildung der Natur herabsinken; wir

müssen sie zu interpretiren, ihre Typen dem Stoff gemäß umzubilden, zu vereinfachen, zu stilisiren wissen. Die naturalistische Behandlung wird um so weniger am Platze sein, 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 todte 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 verfinnlichen, 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 Thiergehalten, lebende Wesen componirt, 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 gesagt, daß man Alles mit allegorischen Verzierungen überziehen soll; je bedeutsamer sie sind, desto wirksamer, also sparsamer sind sie anzubringen. Auch einfache rhythmische Muster, welche zur Belebung der Fläche, geometrische Mäander und Bänder, die zur Umrahmung dienen, haben daneben ihre volle Berechtigung.

Auch das constructive Ornament dient zur Zierde des Bautheiles; 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. Lapidarformen 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.

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

Vorteilhafteste zu heben, als auch einen selbständigen schöpferischen Gedanken zu veranschaulichen. (Siehe auch Theil I, Bd. 2.)

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 ihrer Beziehung ist daher in der Wiedergabe von Gegenständen aus Natur und Leben von vornherein zweifellos. Wir können sie aber auch für die Architektur ganz generell als erwiesen betrachten; denn es bürgt dafür die Thatfache, daß sämtliche Baufteile 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.

Worauf kommt es nun bei der coloristischen Behandlung hauptsächlich an? Wie ist eine harmonische Wirkung hierbei zu erzielen? Dazu ist ein ausgebildeter Farbeninn, ein ernstes Studium der polychromen Meisterwerke der Baukunst erforderlich; dazu ist die Natur zu Rathe zu ziehen, in die Geheimnisse ihrer Farbenpracht, in die Vorgänge der organischen und anorganischen Welt einzudringen und die Nutzenanwendung daraus zu ziehen. Wir lernen dann, daß auf dem Gegensatz zwischen ganzen Farben und gebrochenen Tönen, zwischen Grund- und Mischfarben die Harmonie des Colorits beruht⁸⁾, und wir finden, wenn wir nach dieser Richtung die Vorkommnisse in der Natur erforschen, daß bei den gewöhnlichen Naturerscheinungen, 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 monoton 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 eine Dissonanz 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 Fassade gleicht einem Festgewand; das Haus macht, als einzig geschmückter Gegenstand unter feines Gleichen, insbesondere bei Regen und Schnee, einen eigenthümlichen Eindruck. Soll somit die Basis der Schönheit, die Harmonie, nicht fehlen, so muß die Umgebung in die

35.
Farbgebung.

⁸⁾ Pfau, L. Die Farbe vom ästhetischen Standpunkt. Gewerbehalle 1871, S. 98.
Handbuch der Architektur. IV. 1.

Tonstimmung passen; es muß, bis auf einen gewissen Grad wenigstens, die Polychromie in der äußeren Architektur durchgeführt sein. Wenn dies geschieht, so haben wir uns, mehr noch als bei der Farbgebung im Inneren, eine weiße Mäßigung aufzuerlegen.

Für die polychrome Behandlung im Äußeren, wie im Inneren des Bauwerkes geben uns die verschiedenfarbigen, natürlichen und künstlichen Baustoffe, die hoch entwickelte Technik der decorativen Künste im ausgedehntesten Maße 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, geädertes Material ist für kleinere abgepaßte Felder, für glatte Bautheile, uncannelirte Schäfte etc. sehr geeignet und wirksam; in größerem Maße 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 von dem dunklen Hintergrunde besser abheben.

Für die decorative Ausstattung ganz besonders wirksam sei 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, daß wir uns des Aufschwunges, den sie seit Kurzem bei uns genommen hat, aus vollem Herzen erfreuen und nur wünschen, daß sie das stumpfe Grau in Grau der letzten Jahrzehnte vollends auf das richtige Maß zurückdränge und der Sinn für Farbe immer mehr in Fleisch und Blut übergehe.

36.
Malerei
und Sculptur.

Ornament und Farbe sind kraft ihres Ursprungs, kraft tausendjährigen Besitzes das rechtmäßige Eigenthum der Architektur. Letztere hat aber auch ganz unbefreitbares Anrecht auf die Mitwirkung derjenigen Künste, 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 Sculptur 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 concipiren, daß 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 Fries, in Füllungen, in Nischen etc. anweisen, um durch die lebendige Darstellung des Schönen seinem Werke den Reiz und die Schönheit des Lebens zu verleihen. Demgemäß 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 Ge-

bäudes entsprechen, in Stil und Maßstab conform fein, in Zeichnung, Relief und Farbe in vollkommenem Einklang damit stehen.

In folcher Weise haben die drei bildenden Künfte zu allen Zeiten zusammenge-
wirkt 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?

37.
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 wohlbekannt, aber auch mißkannt. Insbesondere trifft dies beim Princip der
Wahrheit zu. Gerade ihr wird in der Kunst, gleich wie im Leben, am häufigsten
zuwider gehandelt. 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 Täuschung, diese Untugend unferer Zeit, wurzelt tief; auch im
Daheim, innerhalb unferer 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
Hauptgesims, eine Verdachung, ein Ornament aus jenem willfähigsten der Bau-
stoffe, 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 Lakirers!

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
Architektur in einer möglichst getreuen Nachbildung eines antiken Gebäudes er-
blickte. 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. Bauteil, welcher, allerhöchster
Verordnung gemäß, aus einer Mischung aller möglichen Bauteile bestehen mußte,
damit sich in ihr die gesammte Culturgeschichte abspiegele, gleich wie unfere
moderne Cultur aus den Elementen aller früheren Culturen zusammengesetzt sei⁹⁾.

38.
Jüngste
Vergangenheit.

Aber auch diese Zeiten haben Gutes gebracht; sie haben zu einer besseren
Erkenntnifs geführt. Man weiß jetzt ganz allgemein, daß ein Mann, und stehe er

39.
Gegenwart.

⁹⁾ Siehe: Semper, G. Ueber Bauteile. Zürich 1869. S. 9.

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 verschiedensten Stilen. Man glaubt die Architektur zu fördern, indem man den Stil zur Modefache gemacht hat. Gestern wurde griechisch, heute wird in deutscher Renaissance, morgen gothisch gebaut; *Louis XV* und, wenn möglich, Japanesisch müssen neben einander auf einem und demselben Gefchofs vorkommen. Wohin soll das Alles in unserer rasch lebenden Zeit führen? Die Baukunst ist zur Waare geworden; sie richtet sich nach Angebot und Nachfrage. Fast alle Stile werden gleichzeitig ausgebaut; hier wird ein Stück von dem, dort von jenem abgebrochen, Alles aus einem Gefäß ausgeschenkt unter dem Druck der allbeherrschenden Mode. Das, was alle früheren Zeiten befehlen, was wir selbst in dem vielgeschmähten Rococo nicht vermiffen, das ist verloren gegangen: es fehlt die Einheit des Stils. Das Bauwerk aber ist eine Schöpfung der Zeit und zeige somit auch das Kleid der Zeit.

40.
Zukunft.

Was soll aus dieser Stilverwirrung werden? Wie ist abzuhelfen, wie der Geschmack unserer Zeit auf die richtige Bahn zu lenken? Die Antwort ist: durch Festhalten an den unwandelbaren Principien unserer alten Kunst.

Indefs, so mag geltend gemacht werden, das ist Alles recht schön und gut vom Standpunkte der Theorie; in der Praxis aber kann man davon nicht leben. Man kann mit den besten Grundfätzen Hunger leiden; denn die Wahrheit allein macht nicht satt. Gegen die Richtigkeit dieses Argumentes ist Nichts einzuwenden, in so lange Bauherr und Publicum nur nach Täufchung verlangen. Aber die Remedur steht bei uns, indem wir sie eines Besseren belehren und auf den geraden, obgleich mühevolleren Weg des Guten, Wahren und Schönen leiten. Wer soll die öffentliche Meinung über den Nothstand der Kunst aufklären, wenn nicht der Künstler? Und was haben wir bis jetzt dazu beigetragen? Wir haben geklagt und geduldet und dadurch selbst verschuldet, sowohl an uns, wie an Anderen. Es ist also vor Allem nöthig, dafs wir selbst Umkehr halten; denn wir zehren von dem Vermächtnifs vergangener Kunstperioden, anstatt die Nutzniefsung daraus zu ziehen; wir leben von der Ueberlieferung und huldigen dem Eklekticismus, weil es bequemer ist, thalwärts zu treiben, als gegen den Strom zu schwimmen. Dadurch aber ist uns das spontane, originelle Schaffen mehr oder weniger abhanden gekommen. Um die Fähigkeit dazu wieder zu erlangen, müssen wir mit der Arbeit bei uns beginnen. Denn »die schöne Kunst«, sagt *Fergusson*¹⁰⁾, »ist eine gestrenge Lehrmeisterin, und um von ihr belohnt zu werden, muß man schaffen und denken und unaufhörliche Selbsterkenntniß ausüben. Falsche Kunst dagegen ist eine gefällige, lächelnde Dirne, freigebig mit ihrer Gunst, die aber werthlos, wenn man sie empfangen.« So wollen wir denn Hand ans Werk legen und mit uns selbst zu Rathe gehen, zugleich aber unsere Stimme erheben für Licht und Wahrheit! Denn wenn auch der Einzelne nicht viel vermag, so leistet ein ganzer Stand, eine ganze Generation um so mehr, und was heute begonnen wird, kann morgen fortgesetzt werden. Und wir hoffen, mit Erfolg; denn es ist nicht allein ein sichtlicher Aufschwung, sondern auch eine Läuterung der Kunst bereits eingetreten. Zugleich sind alle Vorbedingungen vorhanden, auf dafs unsere Kunst in frischer Blüthe erstehen und in dem klaren Sonnenlichte einer

¹⁰⁾ *History of the modern styles of architecture.* London 1863. S. 490.

neuen schönen Aera wieder erglänzen werde. Mehr als je ist der Sinn für Architektur rege geworden, wenn auch zeitweise auf Abwege gerathen. Wir besitzen ein Publicum, das lebendigen Antheil nimmt an ihrer Entwicklung; einen Architektenstand voll Hingebung und Begeisterung, der sich durch umfassendes, gediegenes Wissen und Können auszeichnet; einen Gewerkestand voll Energie und Tüchtigkeit, der über alle Hilfsmittel einer weit vorgefchrittenen Technik verfügt; wir gebieten über mehr Reichthümer, wie je zuvor, über Verkehrswege, welche uns den fernsten Gegenden nähern, und es follte uns mit vereinter Kraft nicht gelingen, zu einer eigenen Kunst unserer Zeit und damit aus dem Bereich des Eklekticismus und der Mode zu gelangen? Dazu aber ist vor Allem nöthig, dafs der herrschenden Begriffsverwirrung über das, was gut und nicht gut, was wahr und unwahr, was schön und un schön ist, ein Ende gemacht werde. Und darum wollen wir an unseren Principien der architektonischen Composition unverrückt fest halten!