

Vielfache Untersuchungen von Märtens u. a. haben versucht, die Grösse und Breite der einzelnen Teile dieser Ornamente festzustellen, ohne dass dies zu einem nennenswerten Resultat geführt hätte. Die Grösse dieser Ornamentierungen ist eben bedingt durch die Grösse der hinterliegenden Form und durch das in den allermeisten Fällen für diese fest vorgeschriebene Motiv.

Bei diesen Ornamenten wird besonders darauf Gewicht zu legen sein, dass sie auf weitere Entfernung möglichst deutlich gesehen werden können. Das liegt aber nicht allein an der Grösse der Ornamente, sondern auch an der Art und Weise der Bearbeitung derselben. Ist ein Eierstab z. B. ganz flach modelliert oder im Gegenteil tief unterschritten, so werden die Gegensätze zwischen hell und dunkel weniger oder mehr zu Tage treten und die Formen im letzten Fall auf grössere Entfernung sichtbar sein, als im ersteren. Als praktischer Architekt wird man sich sehr häufig davon überzeugen können, dass der Erfolg eines Ornaments nicht sowohl von der Grösse als von der Relieferung abhängt. Auch in dieser Beziehung wirkt das gotische, ganz frei liegende oder stark unterschrittene Laubwerk viel mehr als die nur eingravierten Ornamente der Antike. Das einzige Ornament, welches mit den gotischen Formen in dieser Beziehung in die Schranken treten kann, ist das freistehende Akantusblatt am korinthischen Kapitäl. Dieses freigearbeitete Blatt tritt jedoch in der Antike nicht als Reihung an den geradlinig fortlaufenden Gesimsen auf, sondern nur an der Säule und dem Pilaster, kann demnach nicht in direkte Parallele zu den Blattornamenten der Gotik treten, ist vielmehr ein Analogon zu den heimischen Lattichblättern an den gotischen Säulenkapitälern.

4. Die Farbe der Gesimse.

Die bisherigen Betrachtungen über die Form der Gesimse lassen vermuten, dass dabei die Farbe ganz ausgeschlossen sei. Dem ist jedoch nicht so. Einmal hat ein jedes Material eine gewisse Farbe, einen gewissen Lokaltön, selbst der weisse und der schwarze Marmor. Ausserdem kann eine künstliche Farbe zu der natürlichen des Materials treten und letztere dadurch teilweise oder ganz in Wegfall kommen. Der Einfluss der Farbe auf die Form ist ein ganz gewaltiger, deshalb soll derselbe hier nach zweifacher Richtung hin besprochen werden, und zwar zunächst bezüglich der natürlichen Farbe und zweitens bezüglich der künstlichen Färbung der Materialien.

Die Farbe des Materials.

Je heller die Farbe eines Materials ist, sei es Stein oder Holz, um so wirkungsvoller werden die in demselben hergestellten Formen sein. An einer weissen Marmorstatue wird jede kleinste Modellierung sichtbar sein, weil der geringste Schattenton auf dem weissen Marmor dem Auge wahrnehmbar ist, auf einem dunklen Material dagegen wird ein geringer Schatten durch die Tiefe der Farbe aufgehoben. Man soll also in dunklem Material die Formen gross und voll machen, in hellem dagegen zart und fein. Ob ein Bauwerk von rotem Sandstein oder weissem Marmor, oder ob eine Decke von weissem Gips oder dunklem Nussholz gemacht wird, ist ein gewaltiger Unterschied, der bei der Bildung der Grösse und Stärke der Gesimse wohl beherzigt werden muss, wenn nicht der Erfolg verfehlt oder Geld überflüssig vergeudet werden soll.

Aus diesen Rücksichten sind z. B. die dunkelroten Säulen von Syenit am Portikus des Pantheon in Rom ohne Kannelüren geblieben, während die weissen Marmorsäulen

vom dortigen Vesta-Tempel solche zeigen. Noch viele derartige Beispiele liessen sich aus dem Altertum verzeichnen, von denen man sicher annehmen kann, dass die einfache Formgebung nicht wegen Geldersparung geschah, sondern weil bei der Farbe des Materials die plastische Form überflüssig war oder gar den Reiz der Farbe beeinträchtigt hätte.

Das Mass der Verwendung der Farbe beginnt mit dem einfachen Ton in Tonmalerei und endigt mit den grössten Gegensätzen, die durch die Natur in ihren verschiedenfarbigen Materialien geboten werden.

Durch die Verschiedenartigkeit der Bearbeitung kann schon ein geringer Wechsel in der Tonlage erreicht werden. Polierte, geschliffene, scharierte, gekörnte Flächen ein und desselben Materials werden je nachdem heller oder dunkler wirken. Ebenso kann durch den Wechsel eines kalten, graubläulichen Materials gegenüber einem warmen, gelblichrot getönten ein feiner Farbenunterschied erzielt werden. Vor zu schroffen Gegensätzen hat man sich jedenfalls zu hüten, da diese dem Bauwerk meistens mehr schaden als nützen, indem durch sie die Formen und Konstruktionen leicht auseinander gerissen werden. Die Bekleidung von Bauwerken mit ganz hellem und tief dunklem Stein wechselweise, wie dies z. B. beim Dom zu Pisa und Florenz der Fall ist, kann vom ästhetischen Standpunkte ebenso wenig gebilligt werden, wie die Verwendung einzelstehender dunkler polierter Granitsäulen in den Ladenfronten vieler heller moderner Zinshäuser.

Dass unter zu schroffem Farbenwechsel auch die Form der Gesimse leiden muss, versteht sich von selbst.

Die künstliche Farbe.

Neben der Anwendung verschiedenfarbiger Materialien ist seit den ältesten Zeiten eine künstliche Bemalung auch des Aeusseren der Bauwerke einher gegangen, in einigen Bauperioden alsdann verschwunden, um in anderen wiederum sehr in Mode zu kommen. War man z. B. im Anfang des 19. Jahrhunderts ganz farbenblind und hatte ausser für weiss, schwarz und gold gar keine Farbenempfindung, so spielt die Farbe jetzt häufig eine zu grosse Rolle.

Die Verwendung der künstlichen Farben kann eine zwiefache sein, denn der Einfarbigkeit steht nicht eigentlich die Vielfarbigkeit, sondern das Bunte gegenüber. Die Einfarbigkeit schliesst die untergeordnete Mitbenutzung anderer Farben nicht aus. Ein weisses Kleid wird auch ein solches bleiben, wenn dasselbe mit goldenen, roten oder grünen Einfassungen umrändert ist. Die Einfarbigkeit liegt nicht in der Umrahmung, sondern in der Fläche. Ein vielfarbiges Kleid wird nur dann den Anspruch auf den Ausdruck „bunt“ machen können, wenn die Fläche des Stoffes aus mehreren systematisch durcheinander geworfenen Farben besteht; hierbei ist nicht ausgeschlossen, dass die bunte Fläche mit einem einfarbigen Bande umrahmt wird.

Die morgenländischen Völker haben stets der letzteren, die abendländischen der ersteren Farbenpraxis gehuldigt, sowohl in ihrer Kleidung, wie in der Ausschmückung ihrer Bauwerke.

Die Griechen und Römer trugen sich einfarbig, bunte Stoffe wurden bei ihnen nur dann Mode, wenn sie vielfache Berührungen mit den Persern und Aegyptern hatten. So ist es noch heute bei uns: Sind die Handelsbeziehungen zu Indien, China und Japan besonders lebhaft, kommen viele Kunstsachen von dort nach Europa, so wird „bunt“ Mode.

Die Reflexwirkung ging und geht noch heute von der Kleidermode unwillkürlich auf die Architektur über. Die Griechen haben sicher ihre Marmortempel weiss gelassen. Das schliesst nicht aus, dass sie alle Gesimse an denselben färbten; schon

um das Weiss der Flächen in sich und gegenüber der farbigen Umgebung zur vollen Geltung zu bringen — um eben das Weiss auch weiss erscheinen zu lassen. Die vielumstrittene Frage der Polychromie der Griechen würde prinzipiell nach diesen Grundsätzen zu erledigen sein und stimmt mit den Funden und Untersuchungen an antiken Bauwerken überein. Es hat den griechischen Ansichten von Form und Farbe sicherlich nicht entsprochen, die Farbe aus dem Tempel, dem edelsten Kunstwerke, welches die griechische Kunst in ihrer Gesamtheit geschaffen hat, ganz zu verbannen. Andererseits wäre es vollständig zwecklos gewesen, das schönste Gestein zu verwenden, um dessen Struktur durch einen Ueberzug unkenntlich zu machen. Form und Farbe wirkten demnach zusammen, um die Konstruktion in sich abzuschliessen und zu verbinden. Die Flächen der Konstruktionen blieben weiss bez. in der Farbe des Materials und wurden nur durch den Gegensatz der Farben in den Umrahmungen gehoben und zur vollen Klarheit gebracht. Die Bemalung der Einzelform war dagegen bunt, d. h. sie war gemischt aus zwei bis drei Tönen, die sich ergänzten, um das auf dem Profil befindliche Ornament zur Klarheit zu bringen.

Die Römer haben im Aeusseren mehr die Farbe natürlicher, edler Materialien verwendet, wie z. B. die afrikanischen Marmorarten u. s. w. Doch sind auch Bauwerke anderer Art bekannt, so waren z. B. die Mauern des Theaters in Herkulaneum mit einem roten, enkaustischen Ueberzug geschmückt. Dieser entschieden ausgesprochenen Farbe in der Fläche gegenüber werden die Gesimse weiss geblieben sein und höchstens eine geringe Zuthat an farbigen Linien erhalten haben. Die Ueberreste von Pompeji beweisen vielfach diese Art der Farbenverwendung, die immer auf einen Gegensatz der Färbung zwischen Gesimsen und Flächen oder Konstruktionen herauskommt.

Je mehr der Verfall der Kunst eintrat, desto bunter wurden die Bauwerke. Diese Steigerung lässt sich von der Entwicklung Pompejis bis zu den völlig mit Mosaiken überzogenen, frühchristlichen Kirchen verfolgen.

Aufs Neue wurde diese Neigung für bunte malerische Wirkung der Bauten genährt durch die Kreuzzüge, welche orientalischen Einfluss in die abendländische Kunst einführten. Sarazenen, Mauren und Normannen sind die Träger dieser Bestrebungen gewesen. Die orientalische, bunte Dekorationsweise ist dann in der nordischen, gotischen Kunst zu einer selbständigen Reife und Blüte gelangt.

Zu gleicher Zeit kam die orientalische Farbenpraxis des Bunten in Spanien durch die Mauren zur schönsten Ausbildung und erreichte in der Alhambra ihre höchsten Triumphe. In der maurischen Kunst war die Fläche wie das Gesimse vom Fussboden bis zum Scheitel des Raumes bunt. Die äussere Architektur der Mauern ist dagegen so geringfügig, dass von Farbenverwendung an derselben kaum gesprochen werden kann. Jedenfalls erhielten dort nur Fenster- und Thürumrahmungen eine farbige Auszeichnung.

Lässt sich auch der Eindruck des weissen Parthenon nicht mit dem Farbenreichtum des Löwenhofes vergleichen, so können beide Beispiele doch als Ideale der einfarbigen und bunten Farbgebung gegeneinander gestellt werden.



Nachdem die theoretische Grundlage und der systematische Aufbau im vorliegenden Bande gezeigt sind, wird sich, wie im Vorwort angedeutet, in historischer Folge die Entwicklung der Form bei den verschiedenen Völkern und in den verschiedenen Zeiten anreihen und zwar geordnet nach dem Material: Holz, Stein und Eisen.

Erst aus dieser Zusammenstellung wird man die Entwicklung der Kunst von ihrer Kindheit über die Blüte bis zum Verfall genau verfolgen können.



Einschlägige Litteratur.

Pennethorne: Geometry and optics of
ancient architecture.

Bötticher: Tektonik der Hellenen.

Semper: Der Stil.

Märtens: Der optische Massstab.

Redtenbacher: Tektonik.

Penrose: Investigations.

