

ARCHITEKTURTHEORIE

Das bauliche Gestalten | Auszüge aus dem Buch von Fritz Schumacher**Entstehen des baulichen Kunstwerks**

Ist sich der Architekt über die Grundform, zu der er die Massen seines Bauwerks entwickeln will, im klaren und hat hierin bei Bewältigung seines Programms eine glückliche Hand gehabt, so gibt es viele Fälle, wo man ihm zurufen möchte: „Begnüge Dich. Du bist am Ziel.“ Aus dem inneren Bedürfnis heraus werden die Massen gleichsam von selber belebt durch die Einschnitte der Fenster und Türen. Wenn sie richtig sitzen, ist alles Wesentliche vorhanden, was zu einem harmonischen Organismus gehört.

„Wenn sie richtig sitzen!“ Damit ist die glückliche Lösung eines wichtigen Problems allerdings vorausgesetzt. Die Art, wie das Loch in die Wand geschnitten ist, legt die maßgebenden Wirkungen einer Fläche fest. Es handelt sich, wie wir schon früher verfolgten, nicht etwa nur um die Austeilung der dunklen Flecke in einem bestimmten System, beispielsweise jenen regelmäßigen Achsen, die am sichersten die Ruhe eines Bauwerkes garantieren, sondern ebenso sehr um die Proportion dieser Flecken und die Proportionen der rings um sie verbleibenden Mauerflächen.

Die heimlichen Gesetze solcher Proportionierungen gehören zu den wichtigsten Fragen der Architektur. Je einfacher sie in ihren Mitteln ist, um so ausschlaggebender wird die Art, wie Flächen und Massen in gleichem Verhältnis zusammenklingen, wenn man innere Ruhe anstrebt, oder wie sie in bewußtem Gegensatz gegeneinander stehen, wenn man Kräftewirkungen entfesseln will.

Es gibt Architekten, die diese Dinge so ernst nehmen, daß sie beispielsweise nur auf kreuzweise durchliniertem Untergrund arbeiten, um der gleichen Proportion aller Teile stets sicher zu sein. Mir scheint, daß der Künstler sich nicht in solche Abhängigkeit von Zirkel und Lineal begeben darf, sondern sie nur zur Kontrolle dessen benutzen sollte, was das Gefühl ihm eingibt. Diese Kontrolle sollte er allerdings nie versäumen, ganz besonders nicht, wenn es sich um kompliziertere Erscheinungen handelt als das Verhältnis der negativen zur positiven Fläche.

Die Entscheidung, ob der Architekt bei seinem Werke über diese einfachste Gliederung der Massen hinausgehen will oder sogar muß, kann sehr verschiedenen Absichten entspringen.

Wenn er die Fassaden des Bauwerks belebend gliedert, so kann das geschehen, um Bewegtheit, die als Unruhe wirken könnte, auszugleichen, oder umgekehrt, um Bewegtheit, die nicht genügend vorhanden ist, zu erzeugen, oder aber aus dem elementaren Grunde, um stärker zu charakterisieren.

Vom pädagogischen Standpunkte aus gesprochen, sollte man alle Charakterisierungsmittel, die der Architektur gegeben sind, zunächst betrachten als Mittel, um zu beruhigen, das soll heißen, als Mit-

tel, um einigend zu wirken gegenüber der Vielheit der Erscheinungen, die ein heutiges Programm ganz von selber in sich trägt und als ständige Gefahr mit sich bringt. Die Wiederkehr der gleichen Proportion, von der wir eben sprachen, die Wiederkehr der gleichen Ausbildung in bezug auf eine Symmetrieachse, die Wiederkehr des gleichen Maßstabs sind dafür Mittel grundlegender Art. Hinzu kommen als wesentlich wichtige Ergänzung die Wiederkehr der gleichen gliedernden Formen und die Wiederkehr der Farbe. Das sind starke Mittel des Bindens verschiedenartiger Elemente, und die Fälle sind sehr häufig, wo man ein Bauwerk in seiner nackten Grundform keineswegs zur Ruhe bringen kann und es erst solcher scheinbar komplizierender Durchbildung bedarf, um dies Ziel zu erreichen. Vor allem das Entwickeln von Formen zwecks Betonung eines bestimmten Rhythmus kann dazu benutzt werden, um über vielerlei Unregelmäßigkeiten (z.B. ungleiche Geschoßhöhen, fehlende Löcher) hinwegzuleiten und ein einigendes Band um Teile zu schlingen, die sonst schwer in Beziehung zueinander zu bringen wären. Darin liegt ein wichtiger Grund für die Unverwüstlichkeit der Säulenordnungen.

Es liegt auf der Hand, daß man die gleichen Mittel auch entgegengesetzt anwenden kann, und es gibt in der Architektur Fälle, wo das in Betracht kommt, sobald es nicht willkürlich, sondern mit Bewußtsein geschieht. Meist nimmt es dann sehr scharf ausgeprägten Charakter an. Formen von kleinem Maßstab können wie ein feinziseliertes Schmuckstück in einen großen Maßstab gefügt werden; das Gleichmaß wiederkehrender Proportionen kann durch das Pathos entgegengesetzter Proportionierung durchbrochen werden; die Ruhe einer glatten Fassade kann an bestimmter Stelle durch ein ganz reich gegliedertes Risalit köstlich gemacht werden; inmitten eines neutralen Farbtons können einzelne Punkte farbig aufleuchten wie Juwelen. Für all das gibt es schöne Beispiele, vor allem im Barock, und man kann vielleicht sagen, daß eine leidenschaftlich empfindende Zeit auf solche Wirkungen des Kontrastes nicht wird verzichten können.

Aber ganz abgesehen von den besonderen Zwecken, die im Einigen oder Kontrastieren liegen, kann der Antrieb zu einer weiteren Durchbildung der architektonischen Flächen, wie gesagt, in dem einfachen Bedürfnis liegen, durch diese Durchbildung nach bestimmter Richtung hin zu charakterisieren, also Dinge zu sagen, die sonst nicht zum Ausdruck kommen würden. Es sind die anspruchsvolleren Aufgaben der Baukunst, an die wir dabei denken.

Wir haben früher bereits verfolgt, welche Mittel dem Schaffenden zur Verfügung stehen, um in der neutralen Wand Kräfte zu wecken und durch das Spiel dieser Kräfte von dynamischem zu seelischem Ausdruck zu gelangen. Die Skala der Möglichkeiten geht vom einfachen Streifen zur selbständigen Stütze, vom glatten Band zur elastisch charakterisierten Form. Der Architekt macht sich nur ungern klar, daß auch in dem scheinbar so freien Reich der Formen die grundsätzlichen Möglichkeiten endlichen Charak-

ter haben. Wenn er glaubt, neue Formen zu schaffen – und dieser Zustand tritt in gewissen zeitlichen Abständen mit Sicherheit immer aufs neue ein –, variiert er oft unbewußt alte Formen durch ein Rückgreifen auf andere Proportionen oder andere Naturmotive, vielfach aber ergeht er sich in neuen Ornamenten, die er mit Architekturformen verwechselt.

Es ist deshalb durchaus begreiflich, daß sich zu bestimmten Zeiten ein Überdruß an Formen und im Gefolge davon eine Formenscheu geltend macht. Wir erleben solchen Augenblick gerade, aber wir erleben zugleich den Versuch, Ersatz für diesen Verzicht zu schaffen, und zwar dadurch, daß man sich statt an die verbannten Formengebilde aus der Natur an die Formengebilde hält, die der Vernunft entsprechen: geometrisierende Gebilde oftmals phantastischer Art.

Es hat sich eine ganze Schule gebildet, welche der Erkenntnis von der geistgeborenen formalen Eigenwelt der Architektur nur dadurch glaubt voll gerecht werden zu können, daß sie jede Mischung mit Einflüssen aus der Formenwelt der Natur streng vermeidet. Es ergibt sich daraus gegenüber der in Virtuosität verknöcherten oder in Schwulst verkommenen Architekturgesinnung, die unsere Zeit gefährdet, eine gewisse wohlthuende Askese und Reinlichkeit der Gesinnung, aber schwerlich wird es gelingen, eine wirklich lebendige architektonische Sprache auf dem Boden ausschließlicher Abstraktion zu entwickeln. Es hat ganze Zeitaläufe gegeben, die sich über das Wesen der abstrakten Eigenwelt, in der die Architektur lebt, nicht klargeworden sind und die deshalb eigentlich nie recht wußten, wie sie die Architektur als künstlerisches Phänomen betrachten sollten.

Die Erkenntnis von der eigentümlichen Großartigkeit und seltsamen Reichhaltigkeit dieser Welt ist ein großes Erlebnis. Sie darf nicht dazu führen, sich in ihr zu verirren. Es ist eine Täuschung, zu glauben, daß die Architektur neben dem Reich der geistgeborenen Vernunftformen nicht auch dem Reich der naturgeborenen Wachstumsformen angehört. Es gibt keine Schwellung, die der Künstler der starren Materie entlockt, die nicht mit diesem zweiten Reich zusammenhinge. Je mehr er detaillierend auszubilden beginnt, je mehr er sich dem Schmuckhaften nähert, um so mehr nähert er sich auch der naturgeborenen Wachstumsform.

Die Art, wie dieser Einfluß sich äußert, ist dabei sehr verschieden. Wir können im Reich baulicher Arbeiten zwei große Gebiete voneinander unterscheiden, die wir Muskelarchitektur und Skelettarchitektur genannt haben. Wenn man beim Reflektieren über architektonische Fragen unbewußt die historischen Erscheinungen bis zum 19. Jahrhundert im Geiste vor sich sieht, kommt man leicht dazu, alles, was man sagt, auf Muskelarchitektur zu beziehen. Erst die Bauten unserer Zeit, insbesondere die Konstruktionen aus Beton und Eisen, haben uns den Sinn für die Besonderheiten der Skelettarchitektur geschärft, obgleich die Gotik schon ein reiches Material zu ihrer Erkenntnis geliefert hat. Die Muskelarchitektur cha-

rakterisiert aus der Masse der Baumaterie heraus; wie Fleisch legt diese sich um das ideelle oder wirkliche tragende Gerüst. Diese Masse wird bei näherer Detaillierung zur Einzelform (man denke an die Säule) auch im Sinne der sich straffenden Muskelkraft durchgebildet, unwillkürlich tragen wir die Vorstellungen einer elastischen Materie, die bestimmte Funktionen zu verrichten hat, in das Bauwerk herein. Anders bei den Schöpfungen der Skelettarchitektur. Das „Fleisch“ verschwindet, die weiche, sinnlich erfaßbare Charakterisierung der schwellenden Masse mit ihm. Was übrig bleibt, ist nur das Gerippe der funktionierenden Teile, dessen Struktur wir verfolgen können. Sind wir in der Muskelarchitektur erst zufrieden, wenn wir die elastische Belegung spüren, so sind wir hier erst zufrieden, wenn wir das lückenlos verspannte Gefüge ineinandergreifender Elemente erkennen. Auch sie sind unserem Gefühle nicht starr, sondern Träger von sehnigen Spannungen und Teile beweglicher Gelenke, aber es leuchtet ein, daß die „Vermenschlichung“ sich in beiden Fällen auf etwas ganz Verschiedenes erstreckt.

Man kann den Gegensatz dieser beiden architektonischen Welten noch auf ganz anderen polaren Begriffen aufbauen, man kann sagen, daß die Muskelarchitektur unserem sinnlichen, die Skelettarchitektur unserem geistigen Wesen entspringt, aber man wird damit nur den gleichen Gegensatz in verschiedene Worte bannen. Für den Schaffenden ist es wichtig, sich darüber klar zu sein, daß es diese beiden ganz verschiedenen Welten des Gestaltens gibt. Er wird dann auch die junge Bewegung viel besser begreifen, von der wir erst sprachen, deren Wahrheiten ganz auf die Skelettarchitektur unserer Tage gemünzt sind. Sie versagt, sobald sie diese Wahrheiten auch auf die Muskelarchitektur übertragen will. Wenn Walter Gropius sagt: „Mit zunehmender Festigkeit und Dichtigkeit der modernen Baustoffe (Eisen, Beton und Glas) und mit wachsender Kühnheit neuer schwebender Konstruktionen wandelt sich das Gefühl der Schwere, das die alte Bauform entscheidend bestimmte. Eine neue Statik des Horizontalen, die das Schwerkraft ausgleichend aufzuheben strebt, beginnt sich zu entwickeln“, so können wir ihm voll zustimmen. Aber diese Erkenntnis sollte nicht dazu führen, da, wo Eisen, Beton und Glas nicht die Herrschaft führen, auch die altbewährten Konstruktionsformen zu zergrübeln. Wir müssen uns daran gewöhnen, daß es verschiedene statische Vorstellungen sind, die in uns wohnen und an die der Künstler appellieren darf. Ja man kann sagen, daß die Kräftevorstellungen und statischen Instinkte, die in Bewegung gesetzt werden, bei Muskel- und bei Skelettarchitektur entgegengesetzter Art sind.

Nach dem Gesagten brauchen wir kaum noch hervorzuheben, daß alle die Methoden der Charakterisierung, Bereicherung und formalen Durchbildung, die sich für die Muskelarchitektur herausgebildet haben, keine Bedeutung besitzen für die Bauten, deren Reiz im konstruktiven Gefüge ihres Skeletts liegt. Man hat die Entwicklung des Eisenbaus und des Betonbaus lange genug damit aufgehalten, daß

Stahl isoliert Fenster und Türen



Forster unico, das neue Profilsystem mit der revolutionären Fachwerksgeometrie.



Wärmedämmt:

Erfüllt die heute geforderten Dämmwerte.

Umweltfreundlich:

Zu 100% aus recycelbarem Stahl oder Edelstahl.

forster

PROFILSYSTEME IN STAHL UND EDELSTAHL

Forster Profilsysteme
CH-9320 Arbon
www.forster-unico.ch

Ein Unternehmen der
AFG
Arbonia-Forster-Holding AG

man das nicht begriff. Jetzt wissen wir, daß die Logik einer lebendigen Linienführung hier das Ziel ist und daß Ornamente dieses Ziel nur verdecken. An ihre Stelle tritt als Mittel der steigenden dekorativen Wirkung die Farbe.

Es ist kein Zufall, daß diese beiden Elemente, ornamentale Form und Farbe, wenn wir in diesem Zusammenhange von ihnen sprechen, in Gestalt einer Antithese auftreten. Sie sind natürliche Rivalen unter den Mitteln architektonischen Ausdrucks.

Ornament ist vom Standpunkt allgemeiner architektur-ästhetischer Disposition aus gesprochen nichts anderes als Bewegung der Fläche im Gegensatz zu unbewegten Teilen. Nicht auf die Form als Selbstzweck und deren Reize kommt es an, sondern auf den Grad, wie sie Bewegung, das heißt Schatten, erzeugt.

Schatten aber ist, wie wir schon einmal hervorhoben, gleichbedeutend mit Farbe. Man kann, wenn man eine gewisse Übertreibung in den Kauf nehmen will, sagen, wo Form ist, da ist Schatten also auch Farbe, deshalb kann weitere Farbe, sofern sie eine eigene Rolle spielen will, nur stören. Das ist der Grund, weswegen Form und Farbe als selbständige Mittel des künstlerischen Ausdrucks sich aus dem Wege gehen sollten.

Aber es gibt Stimmen, die nach mehr verlangen, nämlich, daß die Architektur dem Schmuck überhaupt soviel wie möglich aus dem Wege geht.

Kant äußert einmal mit Bezug auf die Baukunst „Schmuck tut der echten Schönheit Abbruch“. Er gehört zu denen, welche fordern, daß die Gesamtwirkung eines Bauwerks fertig sein muß ohne Ornament. Den tieferen Sinn dieser Forderung wird man anerkennen, und doch ist es wohl kaum möglich, ihr restlos zuzustimmen. Man muß vielmehr sagen: Ein Bauwerk muß auch ohne Ornament fertig sein können, wenn der Schöpfer aus irgendeinem Grunde darauf verzichtet oder verzichten muß. Zeigt es aber Ornament, so muß es erst durch das Ornament ganz fertig werden, und man muß dieses nicht fortnehmen können, ohne seine Harmonie zu zerstören. Nur Schmuck, der in dieser Art organisch den künstlerischen Ausdrucksmitteln des ganzen Bauwerks eingefügt ist, hat Lebensberechtigung. Solches Schmuckbedürfnis ist beim Schaffenden aber durchaus nicht etwas so ganz Seltenes. Wie oft muß er beispielsweise die Fläche zwischen den Fenstern zweier Geschosse kraus machen, um sie mit dem dunklen Fleck der Fensterfläche zu einer stärkeren vertikalen oder horizontalen Einheit zu verbinden, oder er muß den Streifen unter dem Dachansatz künstlich betonen, da dessen natürliche Masse aus Gründen der Innenbeleuchtung nicht die für kräftige Wirkung nötige Entfaltung erhalten kann.

Daneben sollte man auch nicht die schmückende Zutat verschmähen, wenn sie zu nichts weiterem dient als zur Erhöhung einer aus dem Zweck des Bauwerks erwünschten künstlerischen Heiterkeit oder Festlichkeit.

Allerdings muß man dem Bildhauer künstlerisch blutsverwandt sein, dem man die Durchführung die-

ser Rolle innerhalb des eigenen Werkes anvertraut. Wohl kann und wird der Architekt Typus und Maßstab des künstlerischen Schmuckes bestimmen, aber er würde nicht gut beraten sein, wenn er daran festhielte, ihn nun auch formal durch seine Zeichnung bestimmen zu wollen. Er muß dem Bildhauer innerhalb des rhythmischen und geistigen Rahmens, den er bestimmt, volle Freiheit der Bewegung geben, ja darauf bedacht sein, den architektonischen Teil eines Entwurfes so einzurichten, daß er den Mitarbeiter durch keinerlei Nebensächliches bindet. Trifft er dann mit einem Manne zusammen, mit dem er sich versteht, so vermag dessen Kunst so zu wirken, wie wenn der Musiker zur Durchführung einer Musikabsicht neben dem Orchester an einzelnen Stellen noch eine Singstimme ertönen lassen kann. In dieser Art haben Plastik und Architektur die wundervollsten Bündnisse geschlossen und beginnen heute nach einer traurigen Periode der Entfremdung, sie aufs neue zu schließen. Man denke nur daran, was Taschenr, Wrba, Hahn oder Wackerle neben vielen anderen auf diesem Gebiete geleistet haben.

Die Verschwisterung der Künste, die wohl am innigsten mit Plastik und Architektur beginnen kann, ist eines der großen Ziele, das der Schaffende nie aus dem Auge verlieren darf. Er muß das Bewußtsein der Verantwortung für ein solches Zusammenwirken in sich tragen, denn nur in einer engen Fühlung der Künste untereinander liegen wirklich haltbare Wurzeln für eine lokal gefestigte künstlerische Kultur. Es ist Aufgabe des Architekten, unablässig an dieser Kultur zu arbeiten. Er ist neben seiner eigenen schöpferischen Tätigkeit auch ein wichtiger Auftraggeber und darf diese Eigenschaft nicht in Gleichgültigkeiten verpuffen.

Gewöhnlich geht man dieser Frage der Vereinigung der Künste von der Seite der Erziehung aus zu Leibe. Unsere Kunstschulen sollen die verlorene Fühlung wiederherstellen: Architektur, Plastik und Malerei sollen auf ihnen in engen Zusammenhang gebracht werden. Solche Programme kann man nur begrüßen, aber man wird bei diesem Versuch immer wieder auf die gleiche Schwierigkeit stoßen: in den Werkstätten und Ateliers einer Lehranstalt ist es kaum möglich, der Architektur das ihr zukommende Gewicht zu schaffen, sie wird von den bildenden Künsten erdrückt, statt daß sie diese lenkt. Das ist sehr begreiflich, denn sie kann ja nur mit ihren bescheidenen papiernen Anfängen aufwarten, während die anderen Künste sich voll bis zum Endzustand zu entwickeln vermögen. So kommt nur zu leicht ein Zustand heraus, in dem unbewußt das Dekorative herrscht, statt sich dienend einzuordnen. Erst der schaffende Architekt kann wirklich die Künste so vereinigen, daß die Architektur ihre fruchtbare Rolle spielt. Es kann zu seinen größten Freuden gehören, wenn er mit künstlerischen Individualitäten immer enger zusammenwächst.

Besonders die Innenarchitektur gibt dafür viele Gelegenheiten. Hier pflegt man von alters her vor allem an die Farbe die stärksten Anforderungen zu stellen, und die größten Werke der Kunst aller Zeiten

sind an ihren Wänden und in ihren Fenstern durch Farbe erblüht.

Aber wenn wir von Farbe im Zusammenhang mit der Architektur sprechen, dürfen wir nicht mit dieser höchsten Form ihrer Verfeinerung beginnen. Wer sie unter die Mittel einreihet, die dem Schaffenden als Elemente seiner besonderen Sprache zur Verfügung stehen, denkt nicht in erster Linie an die Farbe als Teil einer aus zahlreichen Mischungen entstandenen künstlerischen Darstellung, sondern an die Farbe als Selbstzweck in ihrer absoluten Macht. Diese Macht kann sehr groß sein, denn der Farbton als solcher übt ganz bestimmte Wirkungen auf den Beschauer aus: heitere, aufreizende, melancholische.

Das Nebeneinander aber solcher Farbentöne, wie wir es beispielsweise oft an alten Fischerhäusern des Nordens sehen, wirkt stets als etwas Frohes und Lebensfrisches. Diese Möglichkeit, durch den Farb-anstrich Einzelwirkungen und Kollektivwirkungen zu erzielen, haben die Architekten lange ungebührlich vernachlässigt. Erst neuerdings beginnt der Sinn für solche Wirkungen wieder aufzublühen, an einzelnen Stellen so lebhaft, daß der unvorbereitete Betrachter im ersten Augenblick erschrecken kann. Manchmal wird dabei die Farbe entgegen der Architektur gebraucht, was stets dann der Fall ist, wenn die verschiedenen Seiten eines einheitlichen kubischen Körpers in verschiedenen Farbton gesetzt werden. Die Wände eines würfelförmigen Bauwerks sind eine Einheit, die auch der stärkste Farbenthusiasmus nicht zerreißen darf. Die Farbe muß nicht nur der organischen Form nachgehen, sie muß sogar darüber hinaus vielfach selber „organisieren“, d.h. die organisch betonten Teile unterstreichen. Bei verfeinerter Handhabung des Backsteinbaus wird man z.B. oft Hauptgesims oder Gliederung durch eine stärker wirkende Nuance des in mannigfachen Tönen spielenden Materials hervorheben, so daß Betonungen entstehen, ohne daß der Beschauer es zu merken braucht. Oder aber man wird sehr merkbar mit farbiger Keramik gegen neutralen Putzgrund arbeiten. Solch eine Absicht ist ein legitimer Grund, um im Materiale zu wechseln, während das sonst im allgemeinen nicht im Interesse der Architektur liegt. Deshalb wird in der Außenarchitektur das Farbproblem hauptsächlich mit der getönten Putzarchitektur in Verbindung bleiben, während die Wirkung stark farbiger Materialien mehr eine Sache der Innenarchitektur ist. Hier ist die Skala der Möglichkeiten so groß, daß es keinen Sinn hat, zwischen ihnen mit allgemeinen Bemerkungen sichten zu wollen. Die Erzielung eines erstrebten Farbtons mit dem Mittel edler Materialien wird für den Schaffenden immer der Höhepunkt seiner Vorstellungen sein. Aber farbiger Marmor oder gar Mosaik verpflichtet. Man darf sie als ausschlaggebende Effekte nur da verwenden, wo ein gewisses Pathos am Platze ist. Das ist gerade in neuerer Zeit oft vergessen worden; man konnte in jedem Warenhauser Treppenhäuser und Marmor-Vestibüle sehen, wie man sie nur in Museen oder Fürstenschlössern erwarten darf.

Zu den edlen Materialien muß man auch die in scharfem Feuer gesinterte Keramik rechnen. Sie hat

den gleichen Reiz wie das farbige Naturmaterial, den Reiz, daß der Farbton nicht allein von der Oberfläche, sondern auch aus tieferen Schichten reflektierend hervorstrahlt. Darin beruht das eigentümliche Leben dieser von Natur aus farbigen Flächen, das natürlich durch keinen Anstrich ersetzt werden kann, wohl aber in kostbaren Geweben, insbesondere im geheimnisvollen Glanz des Damastes sein Gegenspiel findet. Hat der Künstler beim Verwenden reizvoller Materialien seinen Erfolg schon halb und halb durch diese Nebeneigenschaften gesichert, so bedarf es eines Aufgebots weit feinerer farbiger Instinkte, wenn er mit den Mitteln des einfachen Anstrichs nicht nur Wirkungen, sondern ausgesuchte und vornehme Wirkungen erreichen will. Oft sind lange und künstlich überaus sorgsame Proben nötig, bis in den Wandtönen einen Saales das „Grün“ oder das „Rot“ dem entspricht, was man für den Raum nötig hat, zumal es sich ja fast niemals um einen einzigen Farbton handelt, sondern zum mindesten um seine Gliederung durch Streifen oder Begleitlinien. Jeder neue Ton aber bedeutet auf dem Gebiet der Farbe ein neues Problem. Es gibt in der Kunst keine absoluten Farbeffekte; die gleiche chemische Mischung ist etwas vollkommen Verschiedenes, je nachdem, womit sie zusammengestellt wird. Dies gilt sowohl für die Farbenschattierung als auch für die Farbenstärke und ergibt so mannigfache Erscheinungen, daß selbst der Erfahrenste auf diesem Gebiete immer neue Überraschungen erleben kann.

Alle Mittel, die dem schaffenden Architekten zur Bewältigung seiner künstlerischen Absicht zur Verfügung stehen, sind schließlich vergleichsweise nichts Anderes als die Regeln der Harmonielehre, die der Musiker kennenlernt, wenn er sich seiner Kunst nähert. Er muß sie kennen, um nun erst freischalten zu können. Denn es gibt keine wirkliche Freiheit auf geistigen Gebieten, die auf Unkenntnis beruht, sondern nur eine Freiheit, die alle Regeln kennt und trotzdem nicht in ihrem Banne steht. Diese Freiheit muß sich der Architekt nach zwei verschiedenen Seiten hin erwerben, einmal gegenüber den historischen Erscheinungen, die im glänzenden Panzer der Stile gegen ihn aufziehen, und einmal gegenüber den Grundsätzen, die ihm in ehrwürdigem Gewande der ästhetischen Betrachtung entgegenreten. Er wird es nie bereuen, sich mit beiden auseinandergesetzt zu haben, solange er ihnen nicht sein Blut verschrieben hat.

Das bauliche Gestalten | Auszüge aus dem Buch von Fritz Schumacher | Birkhäuser Architektur Bibliothek 1991 (vergriffen)



Aus Bronze.



Aus Brakel.

Die Himmelsscheibe von Nebra ist der handwerkliche und kulturelle Höhepunkt einer Epoche, die einer Legierung ihren Namen verdankt. FSB hat die Schönheit patinierter Bronze für die moderne Architektur wiederentdeckt und fertigt daraus zeitlose Tür- und Fensterbeschläge – und seit Neuestem auch ein Sortiment ausnehmend schöner Griffe und Accessoires rund um die Haustür. Entdecken Sie die Neuzeit der Bronze im Internet unter www.fsb.de/bronze