

Niedatowany odczyt (referat) Maksa Berga

„Kolor szary to kolor osłów”

Cytując swego mistrza i nauczyciela Karla Schäfera, Max Berg (1870–1947) jasno zadeklarował swoją wolę zmiany oblicza miast. Prezentowany tu nieznanymi odczyt architekta został wygłoszony najprawdopodobniej we Wrocławiu w 1924 lub 1925 r., o czym świadczą informacje dotyczące m.in. zaprojektowanej przez Berga nowej hali wystawowej na Terenach Wystawowych we Wrocławiu otwartej w marcu 1925 roku. W tymże roku architekt, skonfliktowany z władzami komunalnymi, opuścił Wrocław i przeniósł się do Berlina. Jego wypowiedź była skierowana, być może, do radnych miejskich i wiązała się z koncepcją przeprowadzenia kolorystycznej „rewaloryzacji” miasta, którą realizowano tu, z umiarkowanym zresztą sukcesem, w latach 1926–1930. Niewykluczone, że referat ten stanowi swiste memento, pożegnanie z Wrocławiem, który architekt chciał widzieć jako miasto kolorowe i radosne.

Berg piastował w latach 1909–1925 funkcję miejskiego architekta we Wrocławiu. Jego najwybitniejszym dziełem jest Hala Stulecia otwarta w 1913 r. i stanowiąca główną budowlę Wystawy Stulecia zorganizowanej z okazji 100. rocznicy wybuchu tzw. wojen wyzwoleniczych. Ogłoszenie odezwy *Do mojego ludu* przez pruskiego króla Fryderyka Wilhelma III (Wrocław, marzec 1813 r.) dało asumpt do zorganizowania na Śląsku pospolitego ruszenia. Zapoczątkowało ono wojnę stron sprzymierzonych przeciw Napoleonowi i doprowadziło do wielkiej klęski armii francuskiej pod Lipskiem w październiku 1813 roku. Hala Stulecia była nowatorskim – pod względem konstrukcyjnym i formalnym – dziełem, wykonanym całkowicie z betonu, i jest uznawana za budowlę stanowiącą kamień milowy na drodze rozwoju modernizmu. Miała także ogromne znaczenie dla kształtowania poglądów architekta na temat kolorystyki – jej betonowa powierzchnia została bowiem pokryta swego rodzaju „werniksem” w kolorze złota, co dało budowli nie tylko lekkość, lecz także wpisało ją w symbolikę kryształu.

Berg w swoim odczycie zwrócił uwagę na historyczne znaczenie koloru w kształtowaniu przestrzeni miejskiej i na możliwości „budowania kolorem” architektury poprzez umiejętne wydobywanie struktury elewacji i wnętrza. Dał też bogaty przegląd rodzajów farb, szczególnie podkreślając walory farb mineralnych firmy Keim, chętnie wówczas (i dziś) stosowanych do malowania elewacji. W jego wypowiedzi uderza także czynnik emocjonalny. Architekt, przytaczając znaną i szeroko w tym czasie komentowaną wiedzę na temat oddziaływania kolorem na widza i ewokowania określonych emocji, kreślił wizję architekta jako demiurga, który – umiejętnie wprowadzając kolor na powierzchnię ścian i elewacji – jest w stanie uczynić społeczeństwo lepszym i szczęśliwszym.

„Należy ponownie zacząć wychowywać ludzi wyczulonych na kolor, gdyż człowiek obdarzony taką wrażliwością jest z całą pewnością osobą o radosnym usposobieniu” – pisał architekt.

Dobra znajomość zastosowania w architekturze odpowiedniej palety kolorystycznej nie tylko poprawia, według niego, estetykę miasta, ale przede wszystkim oddziałuje na jego mieszkańców. To utopijne przekonanie próbował wcielić w życie Bruno Taut w Magdeburgu, o czym wspominał, krytycznie zresztą, Berg. W bardzo trudnej rzeczywistości powojennych Niemiec, trwającej niepewności i destabilizacji życia społecznego wrocławski architekt miejski widział w kolorowym mieście swego rodzaju utopijną alternatywę służącą poprawieniu kondycji psychicznej obywateli. W 1925 r. było już widać wyraźną poprawę sytuacji gospodarczej, rozpoczynał się też wielki program budowy osiedli realizowany przez socjaldemokratyczne władze komunalne licznych miast, w tym Wrocławia. Kolorowe miasto być może miało służyć, według niego, generowaniu optymistycznych nastrojów i przez to ogólnej poprawie kondycji państwa.

Czytając po prawie 100 latach nieznaną do tej pory „manifest kolorystyczny”, trzeba docenić przenikliwość architekta w widzeniu miasta jako spójnej kreacji artystycznej. Przemyślane koncepcje barwnych rozwiązań elewacji całych pierzei ulic poprawiłyby estetykę zszpeconego reklamami, wielkomiejskiego *city*. Referat Berga wyraża marzenie o pięknym mieście, w którym kolor szary – symbol głupoty – zostaje zastąpiony wielobarwnością. Kolorowe miasta szczęśliwych (i mądrych) ludzi byłyby ucieleśnieniem Utopii, za którą tak bardzo tęsknili architekci-wizjonerzy tworzący w pierwszych latach po Wielkiej Wojnie. I nie tylko oni – tęsknota trwa nadal.

Agnieszka Zabłocka-Kos

Od redakcji

Tekst referatu Maksa Berga znajduje się w jego spuściźnie przechowywanej w Deutsches Museum w Monachium (sygn. Archiv NL 050/004). W tym miejscu chcemy wyrazić serdeczne podziękowanie za udzielenie zgody na publikację wersji oryginalnej i polskiego tłumaczenia dyrektorowi archiwum panu dr. Wilhelmowi Füllowi oraz pani Edith Plath-Berg, żonie zmarłego syna Maksa Berga – Michaela Berga. Tekst nie mógłby się ukazać bez ogromnego zaangażowania Dipl.-Kfm. Georga Drosta z Monachium, za co chcemy mu w tym miejscu przekazać wyrazy wdzięczności. Pan Wojciech Laska, prezes zarządu firmy Keim Farby Mineralne we Wrocławiu, niech zechce przyjąć gorące podziękowania za pośrednictwo w tłumaczeniu tekstu i załatwieniu innych spraw formalnych.

Odczyt

Max Berg

Chcąc państwu dzisiaj opowiedzieć o barwnym Wrocławiu, siłą rzeczy jestem zmuszony do spojrzenia w przeszłość i naszkicowania pewnej kolorystycznej wizji tego miasta, gdyż dotychczasowe wrocławskie osiągnięcia w tym zakresie prezentują się, jak sami państwo wiedzą, nader skromnie. Będę zatem mówił o znaczeniu koloru i farby w architekturze i urbanistyce, starając się wysnuć z tych rozważań wnioski, które odnosiłyby się w szczególny sposób do Wrocławia.

Dlaczego ludzie lubią pewne barwy, inne zaś darzą niechęcią? Począwszy od czasów prehistorycznych, ludzkość posługiwała się kolorem, by nadawać go sprzętom, ubiorom, domostwom, słowem wszystkiemu, co człowieka otacza. Dlaczego? Ponieważ było to zgodne z naturą. Cała natura jest barwna – błękitne niebo, chmury, kwiaty, zieleń, zwierzęta, wszystko jest kolorowe, od jaskrawej jasności aż po ledwie zauważalne subtelności odcieni. Kolor jest nie tylko ozdobą – oddziałuje w różnorażki sposób na ludzką duszę, wywołuje w człowieku uczucie zadowolenia bądź niechęci, radość, nadaje człowiekowi swoiste duchowe brzmienie, otwiera serca. Goethe zarysował bodaj najtrafniej znaczenie kolorów dla ludzkiej psychiki, zaś jego teoria barw – swego czasu odrzucana przez przedstawicieli nauk ścisłych – odniosła zwycięstwo nad czysto naukową teorią w wydaniu newtonowskim. Bukiet kwiatów czy ukwiecona łąka pozwalają nam dostrzec w przyrodzie piękno Boga. Jak poprzez dźwięki muzyki nasze ucho przekazuje nam to, co duchowe i boskie, tak kolor jest podobnym medium dla zmysłu wzroku. Poprzez harmonię barw uczestniczymy w radosnych objawieniach, odczuwamy emocje prowadzące do wewnętrznego uwznioślenia i uduchowienia, co czyni nas głęboko doskonalszymi i lepszymi. Wyobraźcie sobie państwo świat bez kolorów, wyłącznie czarny, biały lub szary, jako że nie są to przecież barwy, lecz zaledwie różne stopnie jasności. W mglisty, szary dzień bądź nocą możemy naocznie przekonać się, jak wyglądałoby wówczas nasze życie. Dlatego też ludzie od czasów prehistorycznych poszukiwali kolorów, znajdowali w nich upodobanie i stosowali je powszechnie. Wszystkie znane nam społeczeństwa czerpały radość z barw, począwszy od mieszkańców jaskiń poprzez starożytnych Egipcjan, Asyryjczyków, Persów, Hindusów, Chińczyków, Greków aż po ludy Europy wszystkich epok i stuleci, w okresie romańskim, epoce gotyku, rokoka czy baroku aż po XIX wiek. Wszystkie te ludy uprawiały malarstwo nie tylko jako sztukę dla sztuki, lecz także nadawały kolor przedmiotom codziennego

użytku, również rzeźbom i budowlom. W literaturze odnajdujemy liczne opisy barwnej architektury, przy czym w kształtowaniu jej kolorystyki wykorzystywano zarówno naturalne barwy użytego materiału, kamienia, marmuru, granitu, piaskowca, cegły, terakoty czy tynku, jak i starano się wydobyc z tych materiałów pogłębiony odcień ich naturalnej kolorystyki poprzez glazurowanie elementów ceramicznych, nadawanie tynkom wielobarwnej optyki z zastosowaniem techniki sgraffito lub pokrywanie budulca farbami. Dopiero w czasach nam współczesnych, począwszy od pierwszych lat minionego [XIX] wieku, zaznaczył się faktyczny zwrot w stronę bezbarwności. Według mojego przekonania jest to związane z faktem, iż intensywny rozwój w sferze naukowo-kulturowej spycha na dalszy plan wymiar artystyczno-kulturowy. Dawne budowle i ich fragmenty, odnalezione przez archeologów, jawią nam się jako pozbawione koloru, gdyż ich pierwotne powłoki malarskie po prostu uległy zwietrzeniu. Badacze odkopywali bezbarwne starożytne rzeźby i sądzili, że zarówno one, jak i całe budynki nigdy nie były malowane. Z kolei artyści, czerpiąc inspirację z odkryć archeologicznych, przyjęli to za wzorzec, co doprowadziło do stopniowego obumierania poczucia wagi koloru w sztuce. Dziś wiemy wszakże, że wszystkie greckie świątynie były pokryte barwnymi malowidłami, rzeźby starożytnych Greków, a także Egipcjan, rzeźby romańskie i gotyckie były **kolorowe**.

Nieco bardziej naukowe podejście do sztuki znajduje wyraz w sformułowanej przez Sempere¹ zasadzie, w myśl której autentyczność materiału zostaje wyniesiona do rangi dogmatu. Jednakże owa autentyczność materiału nie odgrywała żadnej roli ani w starożytności, ani w średniowieczu. Zarówno w antycznym Rzymie, jak i w wiekach średnich nigdy nie pozostawiano murów z kamienia naturalnego w stanie surowym. Zawsze wygładzano fugi, zaciągając je warstwą tynku, bądź też tynkowano całe połączenie muru, by następnie nanieść na nie regularną siatkę linii imitujących rozmieszczenie ciosów kamiennych, zaś żywą kolorystyką akcentowano żłobione w tynku granice podziału. W przypadku murów ceglanych nie poprzestawano na wzorach tworzonych przez odpowiednie układanie cegieł o różnym odcieniu, lecz wzmocniano naturalną optykę materiału poprzez malowanie powierzchni. Również antyczne freski są dowodem na to, że architektura żyła wielobarwnością i kolorem. Siedziba zakonu krzyżackiego w Koblencji z początku XIII w. odznaczała się białymi fugami na różowym tle. Połączenie jasnej czerwieni, różu czy też żółceni z białą fugą było kombinacją często spotykaną. Nierzadko zestawieniom tym towarzyszyły pomalowane na bardzo żywe barwy obramowania otworów drzwiowych i okiennych. Profile, żłobienia, wnęki, wykusze itp. akcentowano szczególnie doбором specjalnej kolorystyki. Nawet dachy poddawano obróbce kolorystycznej, choćby poprzez malowanie gontów czy też złącza lutowane na dachach ołowianych. Przykładowo ołowiany dach, pokrywający prezbiterium katedry kolońskiej, zdobią ornamenty oraz biblijny cytat o hołdzie trzech króli wykonane przy użyciu lutu cynowego. Ponadto nierzadko stosowano różnobarwne bądź pokryte glazurą cegły, a nawet złocenia lub emalię. Jako przykład



¹ Gottfried Semper (1803–1879) – niemiecki architekt i teoretyk sztuki, autor projektów monumentalnych budynków teatralnych (Drezno, Wiedeń) – przyp. tłum.



²Johann Joachim Winckelmann (1717-1768) – niemiecki archeolog i historyk sztuki, znany głównie jako autor *Dziejów sztuki starożytnej* (1764) – przyp. tłum.

wymienię bodaj Złoty Dach w Innsbrucku. Szczególnie eksponowane fragmenty i detale, jak kapsuły, wieżyczki itp., zostały zaakcentowane poprzez złocenie.

Nasz wrocławski ratusz bez wątpienia także był w całości malowany, warto więc wyobrazić sobie chociażby fryz, przedstawiający sceny z polowań, w całej kolorystycznej krasie: barwne zwierzęta, brunatne niedźwiedzie, szare wilki, postaci ludzkie w różnobarwnych szatach ukryte w zieleni zarośli, tło fasety intensywnie czerwone. Każdy przyzna, iż takie kolorystyczne uwypuklenie detali pozwala na mocniejsze zaakcentowanie elementów figuratywnych. W średniowiecznej liryce miłosnej, zwanej *minnesang*, można napotkać wiele opisów barwnych dekoracji zamków rycerskich. Mam w moich zbiorach kopię oryginalnego projektu polichromii znajdujących się w katedrze w Strasburgu, których autorem był Erwin von Steinbach. Oryginał można podziwiać w Muzeum Germańskim w Norymberdze. Zaskakująca jest swoboda i fantazja, z jaką budowniczy dobiera dla swego dzieła kolory i odcienie, wśród których dominują niebieski, czerwony i żółty. Dopiero barwa wyzwala rzeczywistą siłę oddziaływania architektury, przydaje budowli przemawiających do zmysłów walorów. Kolor jednoczy i wspiera swoisty duchowy szkielet budowli poprzez połączenie ze światem namacalnym. Dziś nie jesteśmy w stanie wyobrazić sobie choćby w zarysie, jak cudownie i zmysłowo barwne musiały być średniowieczne miasta. Dopiero znajomość oddziaływania kolorów pozwala nam zrozumieć sens średniowiecznej architektury.

Nie chcę zagłębiać się w analizę przyczyn naszego odejścia od barwy. Pragnę zaznaczyć, iż radosna kolorystyczna różnorodność z biegiem czasu zaczęła przeradzać się w nieco subtelniejszą wrażliwość wobec barw, jak choćby w epoce rokoka, kiedy to zestawiano ze sobą delikatniejsze, jaśniejsze odcienie, lecz tendencji tej nie należy utożsamiać z niechęcią do koloru jako takiego. Później jednak ludzkość weszła w epokę naukową, zaś Winckelmann² i jego towarzysze przyczynili się do rozpowszechnienia z gruntu fałszywego wizerunku epoki antycznej, wówczas odkrytej na nowo i wynoszonej ponad wszystko inne. Awersja do barwy posunęła się wręcz tak daleko, że nasze malarstwo zostało jej pozbawione. Obrazy z połowy minionego stulecia, autorstwa takich twórców jak Cornelius, Rethel, Schwind i innych, łączy brak kolorystycznego wycucia. Dopiero w czasach bardziej nam współczesnych, w epoce impresjonizmu, zaczęto ponownie odkrywać barwę w malarstwie. Ekspresjonizm także czerpał z kolorystycznej tradycji pełnymi garściami, przez co twórcom z tego kręgu zdarzały się – jako że w owych bezbarwnych czasach zaniknęły gdzieś subtelność i wrażliwość – dzieła w tej warstwie mocno chybione.

Bołączką naszych czasów jest zresztą nie tylko ów brak wycucia koloru, lecz także powszechne niezrozumienie dla materii artystycznej, szczególnie w obszarze sztuk plastycznych. Jednostronne kształcenie z naciskiem na sferę rozumową począwszy od lat szkolnych, zupełne wyeliminowanie swoistej edukacji naszego zmysłu wzroku doprowadziło do tego, iż szerokie masy zarówno prostego ludu, jak i warstwy oświe-

cone są skazane na porażkę przy próbie oceny wartości artystycznej wszystkiego tego, co rejestruje ludzkie oko. Zamiast pragnąć odczuwać sztukę, większość jej odbiorców dąży w efekcie swego wykształcenia ukierunkowanego na sferę rozumową do jej zrozumienia i przyswojenia na drodze racjonalnej. Stojąc przed obrazem, nie zadają sobie pytania: „co czuję?”, lecz: „co przedstawia to dzieło?”. Wynikiem takiego sposobu wychowania jest, rzecz jasna, niewyobrażalna ignorancja w sferze dobrego smaku, której jesteśmy świadkami od początku minionego stulecia, w której tkwimy wciąż jeszcze dosyć głęboko i która tak utrudnia nam znalezienie uznania i zrozumienia dla osób zajmujących się czystą twórczością. Na domiar złego także i ci, którzy cierpią z powodu niedowartościowania twórczości artystycznej i edukacji wizualnej, nierzadko bywają autorami znacznych kolorystycznych nieporozumień. Niezależnie bowiem od specyficznego dla naszych czasów braku zdolności artystycznego odczuwania należy pamiętać o tym, że doznania artystyczne poszczególnych osób mają charakter nader indywidualny. Reakcje psychiczne konkretnych jednostek mogą być bardzo odmienne. Pewne zestawienia barw niektórym mogą się wydawać harmonijne, inni zaś będą je odbierać jako źle dobrane, co zresztą łatwo wyjaśnić, gdyż ludzie różnią się od siebie duchowością, kolory zaś oddziałują rozmaicie na tę właśnie sferę, tak więc kategorie miły/nie miły są przypisywane bardzo indywidualnie. Identyczne zjawisko obserwujemy w muzyce, mimo to istnieją pewne sekwencje czy zestawienia dźwięków odbierane powszechnie jako harmonijne. Zasady harmonii w odniesieniu do barw wyglądają bardzo podobnie jak w sferze muzyki. Co więcej, są ludzie, którzy – słuchając pewnych dźwięków z zamkniętymi powiekami – jednocześnie widzą kolory, inni zaś – patrząc na jakiś kolor – słyszą jego brzmienie. Przykładowo zwolennicy muzyki Wagnera odbierają zestawienie zieleni z fioletem jako harmonijne. Także okultyzm zajmował się problematyką barwy. Według pewnych teorii ludzie silnie uduchowieni mieliby posiadać aurę błękitno-fioletową, silnie uczuciowi – aurę czerwoną lub czerwonoawą itd.

Należy ponownie zacząć wychowywać ludzi wyczulonych na kolor, gdyż człowiek obdarzony taką wrażliwością ma z całą pewnością radosne usposobienie, podobnie jak osoby muzykalne, o których mawiamy przecież: „Gdzie słyszysz śpiew, tam idź...”. Ktoś taki niewątpliwie nie będzie stawiał nienawistnego oporu wobec kolorów, co czyni człowieka bezbarwnym, który cały świat widzi jako zanurzony w szaroburym odcieniach.

Gdy zajmowałem się kolorystyką mostu Wolności³, pewien sprzedawca farb poinformował mnie, iż największym wzięciem cieszą się u niego farby szare, tzw. odporne na korozję, zaś w naszym klimacie i w takiej – tu cytuję jego słowa – brudnej dziurze jak Wrocław odcienie szarości stanowią jedyny słusznym wybór. Stwierdził, że wszystkie wiadukty kolejowe w mieście były malowane jego szarymi farbami i powłoki te odznaczały się doskonałą trwałością. Od innego starszego pana dowiedziałem się z kolei, że jest bliski ataku furii za każdym razem, gdy



³ Obecnie most Grunwaldzki – przyp. tłum.

jest mu dane przejeżdżać przez most Wolności. W czasie moich studiów na politechnice dezaprobata dla barwy w architekturze była powszechna. Wszyscy opowiadali się za wszechogarniającą szarością, z wyjątkiem **jednego** zaledwie wykładowcy, znawcy gotyku Karla Schäfera, który z zapalem walczył o architekturę kolorową, przez co musiał znosić liczne ataki na swą osobę. Zdarzało się nieraz, iż rozmówca, zagadnięty o Schäfera, reagował słowami: „Ach, to ten, co każdy autentyczny kamień chciałby pomalować pędzelkiem”, po czym odwracał się na pięcie i odchodził. Jednak Schäfer potrafił bronić się bardzo skutecznie. Kiedyś podczas wykładu opowiadał o konserwacji kościoła wittenberskiego, przeprowadzanej pod kierunkiem jednego z kolegów, tajnego radcy Adlera, tymi mniej więcej słowami:

I znowu piękny, wiekowy, gotycki kościół odnowiono i wymalowano. Możecie sobie państwo rzecz jasna wyobrazić, w jakich barwach – nie w owej radosnej, bogatej, średniowiecznej kolorystyce, lecz słabowitej, świadczącej o charakterystycznym dla naszych czasów braku odwagi, szaroburej.

Tu przerwał na moment, by dodać: „Kolor szary to kolor osłów”.

Sporą odwagą musiał się zatem wykazać architekt miejski Magdeburga Bruno Taut, gdy zlecił pomalowanie fasad kamienic w żywych odcieniach i propagował silne akcenty barwne w pejzażu miasta. W mojej opinii w realizacji tej nowej koncepcji kolorystycznej dla Magdeburga popełniono istotne błędy, jednak nie należy ich demonizować, gdyż powłoka malarska na elewacji budynku jest przecież z natury rzeczy czymś przejściowym, więc po kilku latach przyjdzie czas na usunięcie tego, co okazało się pomyłką. W każdym razie nie powinno nas to zniechęcać do przywracania naszym miastom pogodnego wyglądu poprzez zastosowanie barwy.

Chciałbym teraz powiedzieć nieco o istocie koloru jako takiego. Trzy kolory podstawowe, jakie wyróżniamy, to żółty, czerwony i niebieski. Nie da się ich wywieść od innych barw drogą krzyżowania czy mieszania. Żółty to najjaśniejszy, zaś niebieski najciemniejszy spośród nich, czerwień plasuje się z kolei pomiędzy nimi. Ów stopień jasności bądź ciemności nazywamy wartością barwy. Jeżeli zatem dystans dzielący czerwony od żółtego jest równy odległości pomiędzy czerwonym a niebieskim, żółty i niebieski są od siebie siłą rzeczy najbardziej odległe. Pomiedzy żółtym a niebieskim należy umieścić zieleń, reprezentującą tę samą wartość co czerwień, z kolei pomiędzy czerwonym a niebieskim lokuje się fiolet, pomiędzy żółtym a czerwonym – pomarańczowy. Gdy określimy żółcień, błękit, czerwień i zieleń mianem barw zasadniczych, możemy kolory pośrednie nazwać pobocznymi lub uzupełniającymi. W powyższych rozważaniach opieram się na koncepcji prof. Düllberga z Kassel. Takie krzyżowanie daje zatem odcienie: żółto-zielony, niebiesko-zielony, żółcień w połączeniu z czerwienią – oranż, błękit dodany do czerwieni tworzy fiolet, zaś czerwień i zieleń – brąz. Z połączenia fioletu z oranżem także powstaje brąz, fioletowego z zielonym – brązowy, zaś

szarość, oranż i zieleń dają barwę szaro-żółtą. Pomiedzy nimi istnieją rzecz jasna subtelne fazy przejściowe w kierunku tego czy innego spośród wymienionych wcześniej kolorów. Rozróżniamy także barwy ciepłe i zimne oraz samogłoskowe i spółgłoskowe. Za ciepłe uznaje się wszystkie zawierające żółty, zaś za zimne – powstałe na bazie niebieskiego. W zależności od stopnia nasycenia niebieskiego bądź żółtego w danej barwie określamy ją jako zimniejszą lub cieplejszą. Zatem kolory takie jak zielono-żółty czy pomarańczowo-żółty należą bezsprzecznie do domeny żółtej, zaś fioletowy, niebieski, zielony i niebiesko-szary – do niebieskiej. Granicę oddzielającą obie strefy tworzą czerwień, brąz i zieleń. Rozróżnienie barw samogłoskowych i spółgłoskowych świadomie nawiązuje do naszego systemu fonetycznego. Jego istota polega na tym, iż kolory tzw. samogłoskowe także w niewielkiej ilości odznaczają się swoistą intensywnością oraz zachowują swój charakter niezależnie od otoczenia, zaś barwy spółgłoskowe w zestawieniu z reprezentantami grupy samogłoskowej, występując na niedużej powierzchni, stają się nieuchwytnie dla ludzkiego oka, które rejestruje jedynie jasność bądź ciemność. Tym samym kolory te – dla uwydatnienia ich własnej intensywności – wymagają wsparcia przez barwę poboczną bądź też użycia w odpowiednio znacznej ilości, czyli na większej powierzchni. Jako kolory samogłoskowe trzeba traktować te, które należą do domeny żółtej oraz neutralne względem klasyfikacji temperaturowej barwy graniczne, a zatem czerwień, brąz⁴ i zieleń, którym przeciwstawiamy sferę niebieską jako domenę kolorów spółgłoskowych. Wszystkie barwy zaliczane do samogłoskowych przebijają intensywnością porównywalną wielkością powierzchnie w kolorach spółgłoskowych, a więc zacierają w opisany uprzednio sposób ich kolorystyczne właściwości i sprowadzają ich wartość tylko do określonego stopnia jasności bądź ciemności. Wyjątek od tej zasady stanowią jedynie sąsiadujące ze sobą bezpośrednio barwy i ich krzyżówki, jako że każdy kolor poprzez zestawienie z bezpośrednio sąsiadującym zawsze zyskuje na intensywności. Jest rzeczą wiadomą, że jasne przebijają ciemniejsze, z dwóch powierzchni tych samych rozmiarów biała zawsze sprawia wrażenie większej niż czarna. Domieszka bieli daje nam możliwość takiego rozjaśnienia barwy spółgłoskowej, iż nie tylko będzie ona jawiła się jako równorzędna z samogłoskową, lecz nawet będzie w stanie ją przebić, gdyż owo przebicie nie jest efektem własnego nasycenia, lecz wartości, czyli stopnia jasności barwy. Zasady te powinna przyswoić sobie każda osoba operująca w praktyce kolorami. System opracowany przez Newtona i Oswalda okazuje się nieprzydatny w praktyce, gdyż wszystkie barwy mają charakter względny, uzależniony od zestawienia. Kolor nigdy nie może być traktowany jako wielkość absolutna, lecz zawsze w kontekście swego otoczenia. Zieleń przy żółcieniu zawsze prezentuje inny odcień niż w zestawieniu z czerwonym bądź niebieskim. W sąsiedztwie błękitu owa zieleń będzie mieć charakter cieplejszy i bardziej samogłoskowy, zaś obok żółtego ukaże się nam jako barwa zimniejsza i bardziej spółgłoskowa. Niemożliwe jest zatem definitywne określenie charakteru danego koloru jako takiego, gdyż stanowi on efekt



⁴ W oryginale prawdopodobnie przejęzyczenie autora, który pisze o kolorze niebieskim (niem. *blau*), mając zapewne na myśli brązowy (niem. *braun*), co wynikałoby z wcześniejszej klasyfikacji – przyp. tłum.

zestawienia z innymi barwami, odbierany drogą wrażenia i odczucia. Wygląda to dokładnie tak samo, jak w sferze muzyki, gdzie poszczególne dźwięki są definiowane jako długie lub krótkie, niskie lub wysokie, głośne lub ciche poprzez ich sąsiedztwo z otoczeniem, a więc z dźwiękami poprzedzającymi je, następującymi po nich oraz rozbrzmiewającymi jednocześnie. Tak samo są określane tony w sensie kolorystycznym. Dana barwa uzyskuje swoje właściwe brzmienie dopiero poprzez kontekst, w jakim się znajduje. Przykładowo w zależności od otoczenia, obiektywnie rzecz ujmując, czystej czerwieni bądź czystego błękitu nie odbierzemy jako takich właśnie barw. Czysty – w sensie obiektywnym – oranż da się poprzez umiejętne zestawienie z innymi kolorami modyfikować w percepcji tak, iż będzie się on prezentował jako żółty lub czerwony.

Na podstawie tych przykładów możecie się państwo przekonać, iż żaden system nie jest w stanie oddać owej różnorodności barw i ich połączeń. Dlatego też nie dezawuuje sensownego skądinąd systemu zestawiania kolorów opisanego przez Oswalda, lecz twierdzę, że podobnie jak architektura nie może opierać się w określaniu proporcji na zasadzie złoto tego podziału, tak i dobór kolorystyki nie powinien być wynikiem zastosowania sztywnego wzorca. Oba wzorce można i należy traktować jako swoisty probierz dla weryfikacji decyzji podjętych intuicyjnie, w oparciu o własne odczucia. To przecież indywidualne artystyczne odczucia danej osobowości decydują o kształcie dzieła. Znajomość najbardziej choćby wyrafinowanych zasad harmonii nie uczyni nikogo genialnym kompozytorem. Identyczne reguły obowiązują we wszystkich dziedzinach sztuki.

Kompozycja kolorystyczna zawsze powinna respektować pewną naczelną zasadę, której ilustrację odnajdziemy we wszystkich doskonałych realizacjach. Chodzi o regułę, zgodnie z którą dominującą rolę bezustannie musi odgrywać przynajmniej jedna z barw podstawowych, w innym bowiem przypadku użyte kolory w zestawieniu z podstawowym, a także w relacjach wzajemnych między sobą, pozostaną niedookreślone. Z mojego wcześniejszego wywodu na temat wartości barw wynika, iż małe obszary należałoby pokrywać kolorami o największej intensywności, zaś powierzchnie duże harmonizować z otoczeniem poprzez walor jasności. Ponieważ jeżeli znaczną przestrzeń pokryjemy odcieniem o dużym nasyceniu, będzie ona sprawiała krzykliwe wrażenie, zbyt mocno samogłoskowe w stosunku do pozostałych barw.

Wykorzystując kolor jako element funkcjonalny, architekt nierzadko zapomina o tym, iż – poza wspomnianymi właściwościami – barwa oddziałuje także w wymiarze przestrzennym, w sensie kreowania przestrzeni. Używając odpowiedniej kolorystyki, jesteśmy w stanie wysunąć daną powierzchnię przed płaszczyznę otaczającą ją albo też wycofać ją na dalszy plan. Elementy architektoniczne mogą dzięki odpowiedniemu wykorzystaniu barwy sprawiać wrażenie mniejszych lub większych, smuklejszych bądź masywniejszych. Poprzez niedobraną kolorystykę da się zniweczyć wszelkie walory naprawdę dobrej architektury o właś-

ciwych proporcjach, z drugiej zaś strony marną architekturę można poprawić dzięki odpowiedniej obróbce kolorystycznej. Jeśli przykładowo w konkretnym obiekcie architektonicznym poszczególne elementy wydają nam się zanadto wyeksponowane, zbyt ostro wylamują się z głównej płaszczyzny obiektu, można poprzez nadanie im właściwej barwy zniwelować to niekorzystne wrażenie. Co więcej, da się nawet optycznie niejako wycofać owe fragmenty na dalszy plan, ale należałoby to uznać za błąd, gdyż kolor ma za zadanie wspierać i podkreślać intencje architekta. Barwa otwiera przed nami ogromne możliwości twórcze. Trzeba jednak trzymać się zasady, że funkcją kolorystyki nie jest tuszowanie czegokolwiek w architekturze, lecz klarowne akcentowanie właściwości przestrzennych, podkreślanie istotnych elementów statycznych obiektu. Wszystkie powierzchnie danego planu winny zostać poprzez paletę barw jednoznacznie przypisane do tej właśnie wspólnej kategorii, równocześnie należy uszanować trójwymiarowość każdej części budowli tak, by nawet najbogatsza kolorystyka nie dawała podstaw do nieporozumień w obiektywnej percepcji architektury. Statyka budynku, rozkład elementów lekkich i masywnych, nośnych i obciążających, świadome użycie różnorodnego budulca – wszystko to winno być podkreślane poprzez kolorystykę, nie należy maskować czy tuszować specyficznej optyki drewna, tynku, betonu lub kamienia. Zasad tych trzeba by przestrzegać nie tylko w odniesieniu do zewnętrznego wyglądu budynku, lecz także stosować je w architekturze wnętrz. W przypadku pomieszczeń powinno się pamiętać, iż światło padające od strony północnej jest zbliżone do chłodnej sfery błękitu, zaś padające od południa – do cieplej sfery żółcienia. Z kolei światło wschodnie i zachodnie sytuują się pośrodku skali barw pod względem ich temperatury. W związku z tym w pomieszczeniu o orientacji północnej czerwień sprawi wrażenie bardziej przytłumione niż ta sama czerwień w pokoju oświetlonym od południa, odwrotnie natomiast zaprezentuje się błękit, który w pokoju od strony północnej będzie znacznie żywszy i bardziej intensywny niż w pokoju południowym.

Najważniejszymi aspektami, na jakie należy zwracać uwagę przy doborze farb, są: odporność powłoki na działanie światła i trwałość spoiwa. Funkcję spoiwa mogą pełnić różnego typu oleje, jak choćby olej lniany, drzewny czy terpentynowy. Stanowią one bazę do sporządzania farb olejnych, tworzących gładkie i połyskliwe powłoki, których – z uwagi na tę właśnie cechę – nie używa się jako farb elewacyjnych. Do zastosowań zewnętrznych wykorzystuje się farby mineralne, spośród których jako najlepsze należy wyróżnić farby Keima, bazujące na spoiwie pod nazwą Fixativ. Z kolei farby wapienne pozwalają na tworzenie malowideł w technice *al fresco* na zatartym na gładko tynku. Malowidła takie, wykonywane powszechnie w średniowieczu, należą do najtrwalszych i najefektowniejszych rodzajów malarstwa ściennego. Ich kolory odznaczają się niezwykle pięknym nasyceniem. Ostatnimi czasy pojawiła się na rynku nieprzebrana masa rozmaitych spoiw do sporządzania barwnych powłok malarskich, takich jak Rockenit, Neoreup, Jeserit itp. Są to

substancje na bazie kazeiny z zawartością oleju i domieszek chemicznych. Farby klejowe, wykorzystujące te spoiwa, nie nadają się do zastosowań zewnętrznych, gdyż ich powłoki ulegają rozkładowi pod wpływem wilgoci.

Ważniejszy od spoiwa jest jednakże dobór samego barwnika i znajomość jego właściwości. Jedynie odpowiedni skład i czystość chemiczna barwników gwarantują odporność powłoki na działanie światła. Niestety dostępne powszechnie kolorowe kompozycje powłokowe stanowią w mniejszym lub większym stopniu mieszaniny rozmaitych składników, przez co pomalowane nimi powierzchnie już po krótkim czasie zaczynają blaknąć bądź odbarwiać się. Fakt ten był częstokroć wykorzystywany jako argument na rzecz odchodzenia od koloru w architekturze. Tymczasem absolutną koniecznością jest wybór farb chemicznie czystych i zachowanie umiaru w ich mieszanii. Najlepsze efekty daje zastosowanie jednorodnej farby lub ewentualne jej wymieszanie z jedną dodatkową barwą. Kompozycja trzech składników kolorystycznych skutkuje tzw. złamaniem, czyli odchodzeniem czystej barwy w stronę szarości. Żółcień chromowa, oranż chromowy, czerwień cynobrowa, zieleń chromowa, zieleń cynkowa, zieleń schweinfurcka, ultramaryna itp. to barwniki metaliczne, które należy stosować wyłącznie w czystej chemicznie postaci. Zapewniają one maksymalną światłoodporność, zaś pomalowane nimi konstrukcje stalowe zyskują doskonałe zabezpieczenie antykorozyjne, chroniące przed wpływem czynników pogodowych. Barwniki naturalne, takie jak ochra, sjena, umbra, caput mortuum itp., także są odporne na światło, jeśli występują w czystej postaci i najdrobniejszym uziarnieniu.

Za najlepsze spośród dostępnych obecnie i najbardziej wiarygodne palety kolorów do zastosowań zewnętrznych należy uznać zestawienia oferowane przez wytwórní farb Keim. Obok wspomnianych czystych chemicznie barwników na bazie metalicznej i mineralnej istnieją także odporne na działanie światła farby anilinowe, jednakże trzeba poddawać poszczególne produkty z tej grupy wnikliwej analizie, zaś w przypadku czystych barwników należy liczyć się ze znacznymi kosztami. Z kolei farby tanie odznaczają się z reguły niską odpornością na światło, co czyni ich zastosowanie bezcelowym. Warto mieć świadomość, że użycie do malowania budynku niewłaściwych materiałów doprowadzi w stosunkowo krótkim czasie do efektów wizualnych znacznie gorszych niż te, jakie osiągnęlibyśmy, stosując przyjętą powszechnie kolorystykę, przywodzącą na myśl walory estetyczne szaro-żółtej zupy grochowej. Niestety w Magdeburgu zabrakło takiej właśnie przezorności, stąd też coraz głośniejsze slychać ubolewania nad stanem wielu budynków. Deszcz, śnieg, kurz, sadza i słońce to czynniki, z którymi należy się liczyć, zaś stawić im czoła można wyłącznie wówczas, gdy wybór padnie na farby zapewniające trwałość i niezmienność koloru przez jak najdłuższy czas.

Po moich wcześniejszych jak najgorszych doświadczeniach z malowaniem konstrukcji mostowych skontaktowałem się z praktykiem z tej dziedziny, którym był pan Streit reprezentujący firmę Rumsch.

Do malowania mostu Wolności wykorzystałem farby czyste chemicznie, podobnie postąpiłem w przypadku wnętrza nowego pawilonu targowego. Kolorystyka mostu Wolności, oparta na zieleni i błękitach, powinna w założeniu uwypuklać strukturę konstrukcyjną budowli. Części optycznie cięższe, jak przeszło, miały zyskać dzięki temu pewną lekkość w zestawieniu z elementami taśm nośnych. W przypadku hali na terenach targowych koncepcja kolorystyki opiera się na skonstrastowaniu ostrej czerwieni, użytej do malowania świetlika kopuły, z błękitem nieba. Efekt ten udało się uzyskać dzięki zastosowaniu różnych wariantów jasnej czerwieni. Dla uzyskania dobrego efektu kolorystycznego konieczna jest współpraca architekta, wykonawcy i wytwórcy farb. Tylko wówczas, gdy takie działanie stanie się faktem, gdy cała ta trójka z całą starannością uwzględni i rozważy wszelkie istotne czynniki, osiągnięcie sukcesu będzie możliwe.

Ogólnie rzecz biorąc, kolor stosowano w naszych realiach głównie dla celów reklamowych, przede wszystkim po to, by zakrzyczyć konkurenta. Gdy któryś sklepikarz pomalował fasadę swego sklepu na zielono, wówczas jego sąsiad sięgał po barwę żółtą lub czerwoną, by jego witryna jeszcze bardziej rzucała się w oczy. Dotyczy to zresztą nie tylko kolorystyki elewacji, lecz także estetyki i liternictwa szyldów sklepowych, wskutek czego ulice naszych miast, na których koncentruje się handel, sprawiają wrażenie dzikich i chaotycznych. Odpowiednie całościowe wrażenie estetyczne może zostać zapewnione jedynie przez harmonijne połączenie kształtu i liternictwa szyldu sklepowego z kolorystyką elewacji budynku dostosowaną do wyglądu sąsiedniej zabudowy.

Obiektem licznych, zaś moim zdaniem zupełnie pozbawionych uzasadnienia, ataków stała się tzw. kamienica malinowa. Autorem tej koncepcji barwnej jest malarz Walter Leistikow, który wspomagał mnie także w pracach nad kolorystyką mostu Wolności i pawilonu targowego. W przypadku wspomnianego budynku autorowi udało się – w mojej opinii – w bardzo harmonijny sposób dobrać zastosowane barwy. Mimo licznych słów krytyki obiekt znalazł już grono naśladowców. Jego kolorystyka stanowi potwierdzenie tezy, iż większych powierzchni nie należy malować na ciemno, lecz raczej na jasno, choć w tym konkretnym przypadku w opinii niektórych krytyków – którą sam podzielam – jasne tony zastosowane przy pierwszym malowaniu mogłyby zostać nieco złagodzone. Muszę jednak sam przyznać, że o to złagodzenie zadbają niebawem kurz i sadza. Kolorystykę budynków powinno się zasadniczo poddawać ocenie dopiero po upływie co najmniej roku lub dwóch, licząc od daty realizacji.

Dużo niemieckich miast wzięło na siebie rolę prekursorów w kształtowaniu barwnego wyglądu swego pejzażu. Frankfurt nad Menem zdecydował się postawić na wielobarwność znacznej części starówki. Absolutną koniecznością jest jednakże sprawowanie pewnego nadzoru nad tą działalnością, w przeciwnym razie może się zdarzyć, że niektórzy inwestorzy, korzystający z pomocy nie najlepszych doradców, zburzą kolorystyczną harmonię zabudowy.

Mam nadzieję, że również Wrocław stopniowo, choć – jak we wszystkim – z pewnym opóźnieniem, sięgnie po doświadczenia innych miast. Warto docenić wpływ barwy na ludzką psychikę. Pogoda ducha i radość życia dają człowiekowi siłę i energię do pracy, wobec czego także i kolor, zwiększając chęć do działania, może dowieść swej służebnej roli w realizacji niezbędnego dla wszystkich mieszkańców Niemiec dzieła odbudowy.

Przeł. Rafał Wędrychowski

Słowa kluczowe / Keywords

Max Berg, Bruno Taut, firma Keim, modernizm, awangarda, architektura XX wieku, kolor w architekturze / Max Berg, Bruno Taut, Keim Company, Modernism, Avant-garde, 20th century architecture, colour in architecture

Max Berg (1870–1947)

Architekt uważany za prekursora modernizmu. W latach 1909–1925 miejski radca budowlany we Wrocławiu, po 1925 r. mieszkał w Berlinie. Twórca wizjonerskich pomysłów rozbudowy stolicy Dolnego Śląska, w tym zespołu wieżowców w centrum miasta. Najważniejszym jego dziełem jest Hala Stulecia (1913), w której po raz pierwszy na wielką skalę zastosował żelbet w konstrukcji budowli. Według jego planów wzniesiono we Wrocławiu m.in.: miejską łaźnię, elektrownie na Odrze, nowe hale na terenach wystawowych, krematorium i kaplicę pogrzebową.

Rafał Wędrychowski

Studiował germanistykę i lingwistykę w Krakowie i Berlinie. Tłumacz konferencyjny z ponad 20-letnim stażem, tłumaczy m.in. w Parlamencie Europejskim. Autor szeregu przekładów specjalistycznych z dziedziny architektury, historii sztuki i konserwacji zabytków. Od wielu lat współpracuje z firmą Keim Farby Mineralne przy organizacji szkoleń i wyjazdów studyjnych.

dr hab. prof. UWr Agnieszka Zabłocka-Kos

Historyk architektury i urbanistyki XIX i XX w., szczególnie miast Europy Środkowej. Autorka artykułów oraz książek o Wrocławiu i Śląsku, m.in. *Zrozumieć miasto. Centrum Wrocławia na drodze ku nowoczesnemu city, 1807–1858* (2006).

Summary

The unpublished until now text of Max Berg's talk originated in ca. 1925 and it is dedicated to the role of colour in architecture. The architect pays attention to historic meaning of colour in shaping the city space, and the possibility of "building architecture by means of colour" due to skilful exposition of structure of the walls and interiors. Berg, by referring to well recognised and widely commented at that time knowledge of reacting by means of colour on the audience as well as evoking certain emotions, introduces his vision of an architect's role as "a demiurge" who is able to make the society better and happier by able introduction of colour onto surfaces of walls and elevations. Reading this unknown "colour manifesto" by the leading German forefather of Modernism after a hundred years, one should appreciate acuity of the architect in perceiving city as a consistent artistic creation. His well-considered concepts of colour solutions for elevations of whole streets would improve aesthetics of a great city which is defaced by advertisements. Berg's paper expresses his dream about a beautiful city, in which colour of grey – symbol of stupidity – has been replaced with multitude of colours. Colourful cities of happy (and wise) people would embody Utopia so much missed by the architects-visionaries who were active in the first years after The Great War.

Undatierter Vortrag von Max Berg über die Farbigkeit der Architektur

„Grau ist die Farbe der Esel“

Mit dem einprägsamen Zitat von seinem Lehrer und Meister Karl Schäfer deklarierte Max Berg seinen Willen zur Stadtbildveränderung. Der nachstehend präsentierte Vortrag des Architekten wurde aller Wahrscheinlichkeit nach 1924 oder 1925 in Breslau gehalten, worauf u.a. aus den Informationen über die von Berg entworfene und 1925 eröffnete neue Ausstellungshalle auf dem Breslauer Ausstellungsgelände zu schließen ist. Im selben Jahr verließ der mit dem Stadtrat zerstrittene Architekt Breslau und siedelte nach Berlin über. Möglicherweise war sein Beitrag gerade an die Breslauer Stadträte gerichtet und stand im Zusammenhang mit der Idee der „farblichen Wiederherstellung“ des Stadtbildes, die in Breslau in den Jahren 1926-1930, übrigens mit nur mäßigem Erfolg, realisiert wurde. Es ist nicht auszuschließen, dass der Vortrag als eine Art Mahnzeichen und Abschied von der niederschlesischen Metropole zu werten ist, die Max Berg als eine farbige und lebensfrohe Stadt sehen wollte.

Max Berg (1870-1947) bekleidete in den Jahren 1909–1925 das Amt des Breslauer Stadtbaurates für Hochbau. Sein bedeutendstes Werk ist die 1913 eröffnete Jahrhunderthalle, das zentrale Bauobjekt des Breslauer Jahrhundertausstellung, die anlässlich der Zentenarfeier der Befreiungskriege veranstaltet wurde. Der vom preußischen König Friedrich Wilhelm III. im März 1813 in Breslau proklamierte Aufruf „*An mein Volk*“ gab Anlass zur Volkserhebung in Schlesien und bildete somit den Auftakt der antinapoleonischen Befreiungskriege, deren Höhepunkt die verheerende Niederlage der französischen Truppen im Oktober 1813 bei Leipzig markiert. Die Jahrhunderthalle war ein sowohl hinsichtlich der Konstruktion, als auch im formalen Sinne innovatives Gebäude. Dieses aus Stahlbeton errichtete Bauwerk gilt als Meilenstein in der Geschichte der modernen Architektur. Gleichzeitig spielte die Jahrhunderthalle eine wichtige Rolle bei den Überlegungen von Max Berg zur Rolle und Bedeutung von Farbe und Farbgestaltung in der Architektur. Die Betonoberfläche wurde mit einem Fixativ behandelt, was dem in goldfarbenen Tönen gehaltenen Baukörper enorme Leichtigkeit und einzigartige kristalline Symbolik verliehen hat.

In seinem Vortrag macht Berg auf die historische Bedeutung der Farbe bei der Gestaltung des städtischen Raumes bemerkbar. Er weist auf die Möglichkeit hin, „mit Farbe zu bauen“, indem die Struktur der Fassade sowie die Raumwirkung durch entsprechende farbige Behandlung hervorgehoben werden. Der Autor schildert ein breites Spektrum von Farbstof-

fen, dabei preist er insbesondere die Vorzüge der mineralischen Produkte der „KEIMschen Farbwerke“, die damals wie heute für Fassadenanstriche häufig Verwendung fanden. Was in Bergs Vortrag besondere Beachtung verdient, ist seine Emotionalität. Der Autor zitiert das in jener Zeit breit bekannte und vielfach kommentierte Wissen über die Wirkung der Farbe auf den Betrachter und ihre Fähigkeit, bestimmte Emotionen hervorzurufen. Dabei zeichnet er die Rolle des Architekten, der es vermag, die Gesellschaft fast wie ein „Demiurg“ besser und glücklicher zu machen, indem er die Fassadenoberflächen farblich kunstgerecht gestaltet.

„Der farbenempfindliche Mensch ist wieder heranzuziehen, denn er ist sicher ein geistig freudigerer Mensch“ – schreibt der Architekt.

Eine sachkundige Anwendung von entsprechenden Farbpaletten in der Architektur dient nicht nur der ästhetischen Verbesserung des Stadtbildes, sondern übt eine starke Wirkung auf die Einwohner aus. Diese utopische Überzeugung wollte Bruno Taut als Stadtbaurat von Magdeburg zur Realität werden lassen, was Berg wohlgermerkt etwas kritisch erwähnt. In der äußerst schwierigen Lebensrealität von Deutschland nach dem Ersten Weltkrieg, angesichts der fortschreitenden Unsicherheit und Destabilisierung des gesellschaftlichen Lebens sah der Breslauer Architekt in der farbenfrohen Stadt eine utopische Alternative, die die geistige Verfassung der Bürger positiv beeinflussen könnte. Das Jahr 1925 brachte bereits eine deutliche Verbesserung der Wirtschaftslage, große Wohnungsbauprogramme wurden von den sozialdemokratisch dominierten Stadträten in zahlreichen deutschen Städten, u.a. in Breslau, in die Wege geleitet. Eine farbige Stadt sollte nach der Auffassung von Berg womöglich auch dabei behilflich sein, eine positive Grundstimmung und somit eine allgemeine Verbesserung des Wohlbefindens im Lande zu begründen.

Liest man nach fast 100 Jahren das bislang unbekannte „farbgestalterische Manifest“ von Max Berg, nimmt man in erster Linie den Scharfsinn des Architekten in seiner ganzheitlichen Betrachtung der Stadt als ein zusammenhängendes künstlerisches Gebilde wahr. Durchdachte Farbgestaltungskonzepte für komplette Straßenzüge würden die von Reklameschildern und –plakaten verunstaltete Ästhetik des Großstadtkerns nachhaltig verbessern. Der Vortrag von Max Berg ist der in Worte gefasste Traum von der schönen Stadt, in der grau – als Symbol der Stumpfsinnigkeit – durch die Farbenvielfalt ersetzt wird. Bunte Städte, von glücklichen (und klugen) Menschen bevölkert – das wäre die Verkörperung der UTOPIE, nach der sich die Architekten-Visionäre der ersten Jahre nach dem Großen Krieg so innigst sehnten. Und übrigens nicht nur sie – die Sehnsucht bleibt nach wie vor aktuell...

Agnieszka Zabłocka-Kos

Von der Redaktion

Der Vortragstext von Max Berg gehört zu seinem Nachlass, der im Archiv des Deutschen Museums in München aufbewahrt wird, Signatur NL 0500/004. An dieser Stelle möchten wir unseren herzlichsten Dank für die Zustimmung zu dieser Veröffentlichung im Original sowie in der polnischen Übersetzung an den Leiter des Archivs, Dr. Wilhelm Füßl sowie Edith Plath-Berg, Witwe des Sohnes von Max Berg, Michael Berg, aussprechen. Diese Veröffentlichung wäre nicht zustande gekommen ohne das enorme Engagement von Dipl.-Kfm. Georg Drost aus München, dem an dieser Stelle herzlichst gedankt sei. Unser Dank gilt auch Wojciech Laska, Geschäftsführer von KEIM Farby Mineralne Sp. z o.o. in Breslau, der uns bei der Vermittlung der polnischen Übersetzung sowie anderen Formalitäten behilflich war.

Wenn ich heute zu Ihnen über das farbige Breslau spreche, so muss ich Ihnen Blick auf die Zukunft lenken, wie Breslau farbig zu gestalten wäre; denn das, was bis jetzt an Farbe in Breslau versucht wurde, ist, wie Sie selbst wissen, sehr bescheiden. Ich werde demnach von der Bedeutung der Farbe für die Architektur und den Städtebau sprechen und daraus die Schlussfolgerungen, die sich im Besonderen für Breslau ergeben, ziehen.

Weswegen lieben die Menschen die Farbe oder verabscheuen sie? Seit Urzeiten haben die Menschen sich der Farbe bedient, um ihre Geräte, Kleider, Häuser, alles, was sie umgibt, farbig zu gestalten. Warum? Weil es natürlich war. Die ganze Natur ist farbig, der blaue Himmel, die Wolken, Blumen, Grün, Tiere, alles ist farbig: grösste Lichtkraft bis zur feinsten empfindsamsten Differenzierung. Die Farbe ist nicht nur Schmuck, die Farbe wirkt auf die Seele, verschiedenartig, sie löst im Menschen Lustgefühle aus, auch Unlustgefühle, Freude, sie gibt seltschen Klang; sie öffnet die Herzen. Goethe hat die Bedeutung der Farbe für die Seele wohl am besten dargestellt und seine Farbentheorie - seinerzeit von den exakten Naturwissenschaftlern abgelehnt - hat doch den Sieg über die reine Wissenschaftstheorie von Nutzen davon getragen. Ein Blumenstrauss, eine blumige Wiese lässt uns die Schönheit Gottes in der Natur empfinden, und wie das Ohr uns durch die Musik Geistiges, Göttliches übermittelt, so ist die Farbe das gleiche Mittel für den Sinn des Auges. Durch die Harmonie der Farben werden

uns also freudige Offenbarungen zuteil, werden Erregungen hervorgerufen; die zu innerer Erhebung, zu Vergeistigung führen, durch die wir innerlich vollkommener, besser werden können. Stellen Sie sich die Welt einmal ohne Farbe vor nur schwarz, weiss oder grau, denn dies sind keine Farben, sondern nur Helligkeitsunterschiede, an trüben Nebeltagen oder nachts und Sie können ermessen, wie unser Leben aussehen würde. Deswegen haben die Menschen seit Urzeiten die Farbe gesucht, geliebt und angewandt. Alle ^{Völker} ~~Zeiten~~ waren farbfreudig: die Höhlenbewohner, die alten Ägypter, Assyrier, Perser, Jnder, Chinesen, Griechen, Europäer, alle Zeiten: die romanischen, gotischen, Rokoko, Barock, bis zum 19. Jahrhundert. Alle haben nicht nur Malerei als Kunst an sich betrieben, sondern auch sämtliche Gegenstände des Gebrauchs, auch Bildwerke, Plastiken, Architektur farbig behandelt. In den Dichtungen finden wir Beschreibungen farbiger Architektur und zwar benutzte man nicht nur die natürlichen Farben des verwandten Stoffes, Steinarten: Marmor, Granit, Sandstein, Backstein, Terracotten, Putz, sondern man suchte entweder diesem Material eine gesteigerte Farbigkeit zu geben durch Glasierung auf Keramik, durch Färben des Putzes mit Scraphito, oder man trug auch auf das Material Farbstoff auf. Erst unserer Zeit seit Anfang des vorigen Jahrhunderts ist es vorbehalten geblieben, so gut wie farblos zu werden. Ich bin der Überzeugung, dass dies damit zusammenhängt, dass gegenüber der stärkeren wissenschaftlich-kulturellen Entwicklung die künstlerisch-kulturelle

kulturelle zurücktritt. Die archäologische Forschung fand die alten Bauten ohne Farbe vor, da sie meist abgewaschen war, sie gruben die Plastiken der Antike farblos aus und glaubte zunächst, dass diese Bauten auch farblos errichtet worden waren. Die ausübende Kunst nahm sich nun infolge ihrer gleichfalls archäologischen Einstellung die Farblosigkeit zum Vorbild, und so starb allmählich der Sinn für die Farbe ab. Wir wissen heute aber, dass die ganzen griechischen Tempel farbig bemalt waren, dass auch die Plastik sowohl der Griechen als der Ägypter, der romanischen und der gotischen Zeit, farbig waren. Die mehr wissenschaftliche Einstellung den künstlerischen Dingen gegenüber, kommt auch charakteristisch zum Ausdruck in dem von Semper erhobenen Grundsatz, dass die Echtheit des Materials zum Grundsatz erhoben wurde. Diese Echtheit des Materials spielt weder in der Antike, noch im Mittelalter eine Rolle. Sowohl zur Zeit der Römer als im Mittelalter liess man z.B. Bruchsteinmauerwerk nie roh stehen, man glättete die Fugen entweder mit Putz oder überputzte auch die ganze Fläche und malte darauf eine regelmässige Quaderung, indem man die Fugen durch Rillen in den Putz zog und mit leuchtenden Farben heraus hob. Beim Backsteinmauerwerk begnügte man sich nicht nur mit Musterungen der verschiedenartig gefärbten Backsteine, sondern man verstärkte auch die natürlichen Farben, durch Anstrich. Wir sehen bei antiken Fresken, dass die Architekturen stets bunt bemalt sind. So hatte z.B. das Deutsch-Ordenshaus in Co-
blenz

blenz Anfang des 13. Jahrhunderts weisse Fugen auf rosa Grund. Diese Farbengebung hellrot oder rosa oder gelb mit weissen Fugen ist sehr häufig. Fenster- und Türumrahmungen wurden dann meistens besonders lebhaft und verschieden farbig bemalt. Profilierungen, vertiefte Kehlen usw., Erker wurden durch besondere Farben hervorgehoben. Selbst Dächer wurden farbig behandelt, Schindeldächer mit Bemalung, Bleidächer mit Zinnlötung. So sind auf dem Chordach des Kölner Domes ein Ornament auf Bleigrund und Verse an die Heiligen Drei Könige durch Zinnlötung aufgetragen. Ferner wandte man verschieden farbige oder auch glasierte Ziegel oder sogar Vergoldung und Glasflüsse an. Ich erinnere nur an das goldene Dach in Jnsbruck. Besonders hervorragende Teile, wie Knöpfe, Spitzen usw. wurden durch Vergoldung hervorgehoben.

Unser B r e s l a u e r Rathaus ist h jedenfalls auch vollständig farbig behandelt gewesen, und wenn Sie sich vorstellen, z.B. den Fries, der eine Jagd darstellt, die Tiere, die Bären braun, die Wölfe grau, die Menschen in ihren farbigen Kostümen im Grün des Gesträuchs, den Hintergrund der Kehle tiefrot, so werden Sie zugeben, dass durch eine darartig stärkere Hervorhebung durch Farbe auch das Gegenständliche deutlicher zum Ausdruck gebracht wird. Oft ist in den Minnesängerliedern die Rede von der farbigen Ausschmückung der Burgen. Ich habe selbst eine Kopie des Originalentwurfs von Erwin von Steinbach für die farbige Bemalung des Strassburger

Münsters gewesen; sie befindet sich im Germanischen Museum in Nürnberg. Es ist erstaunlich, wie frei und wundervoll farbig getönt in den Hauptfarben Blau, Rot und Gelb sich Erwin von Steinbach diesen seinen Bau gedacht hat. Die Farbe lässt die Architektur erst zur eigentlichen Wirkung kommen, sie gibt ihr den sinnlichen Reiz. Sie vereinigt und unterstützt das geistige Gerippe durch die Verbindung mit der sinnlichen Welt. Wir haben heute gar keine Ahnung, von welchem wundervollem sinnlichen Farbenklang die mittelalterlichen Städte gewesen sein müssen. Die Kenntnis der farbigen Wirkung lässt uns die mittelalterliche Architektur überhaupt erst verstehen.

Ich will nicht auf die Gründe eingehen, weswegen wir aus der Farbe herausgekommen sind. Ich will nur sagen, dass sich aus der reichen Farbenfreudigkeit im Laufe der Zeit eine zartere Empfindsamkeit entwickelte, in der Rokokozeit, in der man feinere, lichtere Farben gegeneinander setzte, die aber durchaus nicht als Mangel an Farbenfreudigkeit zu verstehen sind. Dann kam aber die wissenschaftliche Zeit, Winkelmann und seine Genossen trugen dazu bei, dass man eine falsche Einstellung der Antike, die man damals neu entdeckte und die man über alles verehrte, einnahm, die Farblosigkeit ging ja so weit, dass sogar unsere Malerei farblos wurde. Die Gemälde aus der Mitte des vorigen Jahrhunderts von Cornelius, Rethel, Schwind usw. leiden alle an einem mangelnden Sinn für die Farbe. Erst der neuesten Zeit, dem Impressionismus, ist es dann wieder vorbehalten gewesen, in der Malerei auch die Farbe neu zu entdecken. Der Ex-

pressionismus hat auch ausgiebig davon Gebrauch gemacht und manchmal ist in dieser Beziehung dann auch - da durch diese farblose Zeit die feinere Schule und Empfindsamkeit doch verlorengegangen war - in der Farbigkeit übers Ziel hinaus geschossen worden.

Unsere ganze Zeit leidet ja nicht nur an diesem mangelhaften Sinn für die Farbe, sondern überhaupt am Mangel des Verständnisses für künstlerische Dinge, insbesondere auf dem Gebiete der bildenden Kunst. Die einseitige Pflege des Verstandes auf der Schule bereits, die vollständige Zurückstellung ~~des~~ ~~Auges~~ Erziehung des Auges hat ja dazu geführt, dass die grosse, breite Masse nicht nur des Volkes, sondern auch der Gebildeten, in der Beurteilung der Fragen bildender Kunst bei allem, was durch das Auge aufzunehmen ist, vollständig versagt. Statt empfinden zu wollen, wollen die Meisten infolge ihrer verstandesmässigen Ausbildung die Kunst verstehen und durch den Verstand in sich aufnehmen. Sie fragen nicht vor einem Bild, was empfinde ich, sondern was stellt das dar. Die Folge dieser Erziehungsrichtung ist natürlich die ungeheuere Unkultur auf dem Gebiete des Geschmacklichen, die wir seit Anfang des vorigen Jahrhunderts bei uns haben und in der wir noch recht tief drinnstecken und infolge welcher es so schwer ist, für die rein Schaffenden Anerkennung und Verständnis zu finden. Es kommt nun hinzu, dass natürlich auch von denen, die auf dem Gebiete des ~~Künstlerischen Schaffens~~ und der mangelhaften Erziehung des Auges zu leiden haben, in der farbigen Ge-

staltung oft stark vorbeigeschossen wird. Denn abgesehen von der mangelhaften Fähigkeit des künstlerischen Empfindens unserer Zeit ist natürlich auch das künstlerische Empfinden der einzelnen Menschen verschieden. Die psychische Reaktion jedes Menschen ist verschieden von der des anderen; gewisse Farbzusammenstellungen erscheinen dem einen harmonisch, dem anderen unharmonisch, und das ist auch erklärlich, denn da die Seelen der Menschen verschieden sind und die Farben eine verschieden seltsame Wirkung ausüben, so ist auch dieses, das Sympatische und das Unsympatische, verschieden. Wir beobachten in der Musik ja das gleiche, trotzdem gibt es gewisse Zusammenklänge und gewisse Harmonien, die allgemein, auch allgemeiner als harmonisch empfunden werden. Die Gesetze der Harmonie für die Farben sind ähnliche, wie die für die Töne. Es gibt sogar Menschen, die bei Tonempfindungen bei geschlossenen Augen Farben sehen und solche, die bei Farben Töne hören. So wird z.B. von den Anhängern Wagner'scher Musik der Farbklang grün-violett meist als harmonisch empfunden. Die okkulten Wissenschaften haben sich auch mit der Farbe beschäftigt: so sollen z.B. stark geistige Menschen eine bläuliche-violette Aura haben, starke Liebesmenschen eine rote-rötliche, usw.

Der farbenempfindliche Mensch ist wieder heranzuziehen, denn er ist sicher ein geistig freudigerer Mensch, ebenso wie der Musik empfindliche von dem man sagt wo man singt, da lass dich ruhig nieder, und er wird nicht einen so hasserfüllten Widerstand gegen

die Farbe haben/
gegen/wie der unfarbige Mensch, dem die Welt am lieb-
sten grau in grau getaucht ist.

Als ich die Freiheitsbrücke farbig behandelte, sagte mir sogar ein Vertreter von Farben, er handele allerdings meistens mit Grauen, sogenannten rostsi-
cheren Farben, und dass für unser Klima und für das Drecknest Breslau, wie er sich ausdrückte, die grauen Farben das einzig Richtige wären. Alle Eisenbahnbrük-
ken wären mit seinem Grau gestrichen und hätten wun-
dervoll gehalten. Von einem anderen älteren Herrn hörte ich, dass er fast Wutausfälle bekommen hat, & jedesmal, wenn er über die Freiheitsbrücke fahren sollte. Als ich noch studierte, wurde auf der Hoch-
schule die Farbigkeit der Architektur abgelehnt; es wurde alles möglichst grau in grau gehalten, nur e i n Lehrer, der die Gotik vertrat, der bekannte Karl S c h a e f e r , kämpfte eifrig für die Far-
bigkeit. Er hatte infolgedessen viel Angriffe zu er-
fahren. Wenn man mit jemandem über ihn sprach, so konnte es einem sehr leicht passieren, dass der Be-
treffende sagte, was, das ist der Mann, der wirkliche Steine anpinselt, und sich abwandte. Aber er wusste sich seiner Haut zu wehren. So erzählte er einmal im Kolleg von der Restaurierung der Wittenberger Kir-
che durch seinen Kollegen, den Geheimrat Adler, un-
gefähr folgendes: Da ist wieder eine schöne, alté, gotische Kirche restauriert und ausgemalt worden. Sie können sich natürlich denken, in welchen Farben, nicht in der mittelalterlichen Farbfreudigkeit, son-
dern in der Schwächlichkeit, in dem Mangel an Mut

unserer heutigen Zeit : grau in grau. Dann machte er eine Pause und sagte: "Grau ist die Farbe der Esel."

Es gehörte also schon ziemlich viel Mut dazu, wenn der Stadtbaurat von Magdeburg, Bruno Taut, Häuser reichfarbig behandelte und auch sonst mit starker Farbigkeit im Stadtbilde vorging. Nach meiner Ansicht sind ja bei dieser farbigen Behandlung von Magdeburg starke Fehler gemacht worden, aber man soll diese Fehler nicht zu hoch einschätzen, denn der farbige Anstrich eines Hauses ist ja doch immerhin etwas Vorübergehendes und nach ein paar Jahren kann man die erkannten Fehler wieder gutmachen. Jedenfalls soll man sich nicht dadurch zurückschrecken lassen, unseren Städten durch die Farbe wieder mehr Freudigkeit zu geben.

Ich will nun etwas über das Wesen der Farbe an sich sprechen. Die drei Grundfarben sind gelb, rot und Blau. Sie sind nicht aus anderen Farben durch Kreuzung oder Mischung abzuleiten. Gelb erscheint uns als hellste, blau als dunkelste Farbe, rot liegt in der Mitte. Diese Helligkeit oder Dunkelheit nennt man Farbwerte. Ist also der Abstand vom Rot zum Gelb der gleiche wie vom Rot zum Blau, so liegen Gelb und Blau am weitesten auseinander. Zwischen Gelb und Blau liegt Grün, das den gleichen Farbwert wie Rot hat, zwischen Rot und Blau liegt Violett, zwischen Gelb und Rot liegt Orange. Bezeichnen wir nun Gelb, Blau, Rot und Grün als Hauptfarben so

können wir die Zwischenfarben als Neben- oder Ausgleichfarben nennen. Ich beziehe mich bei dieser Farbdarstellung auf die Ausführungen von Professor Düllberg in Cassel. Die Kreuzungen der Farben ergeben nun gelb=grün, blau=grün, gelb=rot=orange, blau= rot= violett und rot= grün = braun. Die Verbindung von violett mit orange ergibt dann wieder braun und violett mit grün, braun, grau und orange mit grün gelb=grau. Dazwischen gibt es natürlich noch die feinen Übergänge nach der einen oder anderen Farbe, zwischen denen diese ersteren Farben stehen. Nun unterscheidet man warme und kalte Farben und Vokal- und Konsonantfarben; als warm sind alle gelbhaltigen und kalt alle blauhaltigen Farben, je nachdem nun mehr gelb oder blau in der Farbe ist, wird sie als wärmer oder kälter in der Farbe bezeichnet. So gehören gelb=grün, orange=gelb, grau ohne weiteres zur Gelbzone, violett, blau, grün und blau=grau zur Blauzone. Die gemeinsame Grenze der warmen und kalten Zone ist rot, braun, grün. Die Bezeichnung Vokal- und Konsonantfarbe ist nun bewusst unserem Lautsystem entnommen. Der Sinn besteht darin, dass die als Vokalfarben bezeichneten Farben auch in kleineren Mengen ihre Eigenintensität behaupten und ihren Farbcharakter in jeder Umgebung bewahren, und dass die Konsonantfarben beim Zusammentreffen der Vokalgruppe in kleiner Menge, d.h. kleiner Farbfläche, für das Auge verschwinden und nur als Helligkeit oder Dunkelheit für das Auge wahrgenommen werden und entweder der Unterstützung einer Nebenfarbe,

Farbmenge, d.h. einer grösseren Farbfläche zur Auswirkung ihrer Eigenintensität bedürfen. Als Vokalfarben sind die Farben der Gelbzone anzusprechen und die bei der Temperaturscheidung neutrale — Grenzzone Rot, Blau, Grün, sodass als Vokalfarben die Farben und Kreuzungen der Gelbzone mit Rot, Blau und Grün, der Blauzone als dem Sitz der Konsonantfarben gegenüber stehen. Alle Farben, die wir als Vokale ansprechen, überstrahlen bei gleicher Farbmenge die Konsonantfarben, d.h. verwischen in der oben angeführten Weise deren Farbcharakter zu reinem Dunkelheits- oder Helligkeitswerte. Ein Gesetz, von dem sich nur die direkt nebeneinander liegenden Kreuzungen und Farben ausnehmen, wie überhaupt jede Farbe durch Hinzuziehung ihres nächsten Nachbars immer in ihrer Intensität gestärkt wird. Es ist bekannt, dass helle Farben dunklere überstrahlen, weiss erscheint in gleicher Fläche grösser als schwarz. Ich habe nun die Möglichkeit, durch Weiss-Zusatz die Konsonantfarben so aufzuhellen, dass sie nicht nur den Vokalfarben gleichwertig erscheinen, sondern sie auch überstrahlen, dann geschieht diese Überstrahlung nicht durch Eigenintensität, sondern durch den Farbwert, die Helligkeit. Diese Gesetze müssen einem bekannt sein, wenn man mit Farben arbeitet. Nach dem System, was Njuten und Oswald aufgestellt hat, kann man nicht arbeiten. Denn alle Farben sind relativ zu einander, eine Farbe erscheint als Farbe an sich nie; sondern nur in Beziehung zu ihrer Umgebung. Ein Grün 'hat

hat neben einem Gelb einen ganz anderen Ton als neben einem Rot oder einem Blau. Neben einem Blau wird es wärmer und vokaler aussehen und neben einem Gelb kälter und konsonanter, und so lässt sich der genaue Charakter einer Farbe an sich überhaupt nicht feststellen, sondern nur im Verhältnis zu anderen Farben durch die Erfahrung und durch die Empfindung. Es ist genau wie in der Musik, wo Töne lang, kurz, tief, hoch, laut und leise, erst von dem sie umgebenden, vorangehenden und nachfolgenden und gleichzeitig erklingenden Töne bestimmt werden, so verhält es sich auch mit dem Farbklang der Farbe. Auch sie erhält den eigentlichen Klang erst durch die Umgebung. So werden z.B. -objektiv nicht reine rote oder reine blaue Farben in bestimmter Farbenumgebung als reines rot oder reines blau wahrgenommen werden. Man kann z.B. ein objektiv reines Orange durch entsprechende Farbnebeneinanderstellung entweder als Gelb oder als Rot erscheinen lassen. Sie sehen daraus, dass ein System diese Mannigfaltigkeit der Farberscheinungen und ihrer Kombinationen nicht erfassen kann. Deswegen verwerfe ich nicht die Arbeit des sinnreichen Systems von Oswald für die Farbenzusammenstellung, sondern ich sage nur, genau wie ich Architektur in ihrem Verhältnisse nicht nach dem goldenen Schnitt arbeiten sollte, so sollte ich auch Farbenzusammenstellungen nicht nach einem Muster vornehmen sondern beides nur gewissermassen als Kontrolle für das bereits durch Empfinden gefundene Gefühl. Es bleibt

bleibt eben doch das intuitive künstlerische Empfinden der einzelnen Persönlichkeit massgebend für die Gestaltung. Man kann die schönsten Gesetze der Harmonielehre für die Musik kennen und braucht deswegen doch keine hervorragenden Kompositionen schaffen zu müssen. Es ist auf allen Gebieten des künstlerischen Schaffens gleich.

Ein wichtiges Gesetz hat man bei der Farbkombination zu beachten, und man wird es auch immer beachtet finden bei vollkommenen Lösungen, dass nämlich bei jeder farbigen Gestaltung mindestens eine der Grund- oder Hauptfarben vorherrschend sein muss, weil sonst die Farbe in ihrer Beziehung zu einer Hauptfarbe und auch in ihrer Beziehung untereinander nicht erkannt oder gewertet werden kann. Aus dem, was ich Ihnen über die Wertung der Farbe gesagt habe, geht ferner hervor, dass man kleine Flächen mit der intensivsten, leuchtendsten Farbe behandeln soll und grosse Flächen durch Helligkeitswerte in Einklang bringen. Denn wenn ich eine grosse Fläche mit stark intensiver Behandlung versehe, so wirkt sie zu stark schreiend, zu stark vokal gegenüber den anderen Farben.

Bei der Anwendung der Farbe als Funktionelles vergisst der Architekt nun zu beachten, dass ausser diesen Eigentümlichkeiten der Farbe auch noch die räumliche oder raumschaffende Wirkung hinzukommt. Ich kann durch eine Farbe eine Fläche vor die benachbarte Fläche vorziehen oder hinter ihr zurückstellen.

Joh

Jch kann Architekturglieder grösser, kleiner, schlanker, dicker durch entsprechende farbige Behandlung gestalten. Jch kann eine gute Architektur in gutem Verhalten durch eine falsche farbige Behandlung vollständig zerstören und andererseits eine schlechte Architektur durch entsprechende farbige Behandlung verbessern. Erscheinen mir z.B. in einer Architektur einzelne Glieder zu stark vor der Fläche vorstehend, so kann ich sie durch entsprechende Behandlung weniger vorstehend machen, ja, ich kann sogar sie hinter die Fläche zurücktreten lassen in ihrer Erscheinung, was natürlich ein Fehler wäre, denn die Farbe ist zur Unterstützung der vom Architekten beabsichtigten Raumwirkung anzuwenden. Wir haben mit der Farbe die grössten Möglichkeiten der Gestaltung. Es ist aber daran festzuhalten, dass die Architektur keine Verwischung von der Malerei verlangt, sondern eine klare Betonung der räumlichen Gegebenheiten, eine Heraushebung der statisch wichtigen Momente. Alle in gleicher Ebene liegenden Flächen müssen in dieser Eigenschaft erkannt sein, alle Bauteile müssen in ihrer Dreidimensionierung und auch bei stärkster Farbigkeit so behandelt werden, dass ein objektives Missverständnis ausgeschlossen ist, und die Statik des Baues, die Verteilung von Leichtigkeit und Schwere, Belasten und Tragen, die bewusste Verschiedenheit des Materials muss durch die Farbe unterstützt werden, es darf der eigene Charakter von Holz, Putz, Beton, Stein nicht verwischt werden. Diese Regeln sind nun sowohl bei Innens- als auch bei Aussenarchitektur

senarchitektur anzuwenden. Namentlich bei einem Raum ist zu berücksichtigen, dass das von Norden kommende Licht nach der kalten Blauzone hinneigt, das Südlicht nach der warmen Gelbzone, das Licht aus Ost^{en}/und Westen in der Mitte zwischen kalt und warm liegt, dass demnach in einem Raum, der nach Norden liegt, das Rot gedämpft erscheinen würde gegenüber einem Rot in einem Südzimmer, und umgekehrt das Blau im Nordzimmer lebhafter und in seiner Eigenintensität bestärkt gegenüber einem Blau im Südzimmer. Ferner ergeben sich noch für einen Raum durch das künstliche Licht besondere Berücksichtigungen, da sämtliches Kunstlicht stark gelbhaltig ist, worauf ich hier jedoch nicht weiter eingehen will.

Das Wichtigste bei der Verwendung von Farben sind nun 2 praktische Gesichtspunkte: das ist die Lichtbeständigkeit der Farbe und die Beständigkeit des Bindemittels. Als Bindemittel hat man Leinöl, Holzöl und Terpentinöl für sogenannte Ölfarbenanstriche, und da dieser Ölanstrich zu glänzend erscheint für Aussenanstrich, so hat man Mineralfarben gewählt, von denen die Kaim'schen Mineralfarben die besten sind mit dem Bindemittel Fixativ. Dieses ist ein Kohlensäurepräparat. Verwendet man Kalkfarben, so kann man durch Alfreskomalerei auf frischgefilztem Putz eine dauerhafte und ausgezeichnete Wirkung erzielen. Es ist dies eine Malerei, die im Mittelalter viel verwendet wurde. Die Farbe ~~leuchtet~~ zeichnet sich durch besondere Leuchtkraft und Schönheit aus. Neuerdings sind eine ungeheure Menge

von

von Bindemitteln aufgetaucht für farbige Anstriche, wie Hockenit, Neoteup, Jeserit usw. ; es sind Karsinate mit Öl und chemischem Zusatz. Leimfarben für den äusseren Anstrich sind nicht geeignet, weil sie sich unter dem Einfluss der Feuchtigkeit auflösen. Wichtiger als das Bindemittel ist nun die Wahl und die Kenntnis der Farbe selbst. Nur Gehalt und Reinheit der Substanz geben Sicherheit für Lichtbeständigkeit der Farbstoffe. Leider sind die im Handel üblichen bunten Anstrichfarben alle mehr oder weniger verschnitten und infolgedessen führen sie zu Ausbleichungen nach kurzer Zeit, sodass aus diese Gründe Viele vom farbigen Anstrich sich abgewandt haben. Es ist unbedingt notwendig, dass man chemisch reine Farben wählt und dass man auch in der Mischung der Farben sich beschränkt. Das Beste ist die reine Farbe ohne Mischung oder nur mit einer Beimischung einer zweiten Farbe zu verwenden. Drei Farben geben schon einen Bruch, d.h. eine Brechung der Farbe ins Graue. Chromgelb, Chromorange, Zinnoberrot, Chromgrün, Zinkgrün, Schweinfurtergrün, Ultrablau, usw. sind Metallfarben und dürfen nur chemisch rein verarbeitet werden. Sie bieten eine grossmögliche Lichtbeständigkeit und bei Eisenanstrichen ein gutes, vorzügliches Mittel gegen Witterungseinfluss, Rostbildung. Naturfarben: Ocker, Terra di Siena, Umbra Caput mortuum, usw. sind auch lichtbeständig in reiner Beschaffenheit und bei feinstem Mahlkorn. Die Kaim'schen Farbwerke haben bisher wohl die beste und zuverlässigsten Farbenskalen für Aussenanstriche aufgestellt.

aufgestellt. Neben diesen chemisch reinen Metallfarben und den Farberden gibt es auch Anilinanstrichfarben von Lichtbeständigkeit; jedoch ist hier von Fall zu Fall zu prüfen und auch bei reinen Farbstoffen grösserer Geldaufwand erforderlich. Billige Farben sind stets von geringer Lichtbeständigkeit und eigentlich zwecklos. Man sollte bedenken, dass man bei Verwendung falschen Farbmaterials nach kurzer Zeit ein viel schlimmeres Aussehen erreicht, als wenn man nach der üblichen gelbgrauen Erbsensuppenweise angestrichen hätte. In Magdeburg hat man leider diese Vorsicht nicht geübt, und infolgedessen wird auch dort geklagt, dass die vielen Häuser arg gelitten haben. Regen, Schnee, Staub, Russ und Sonne sind Faktoren, mit denen man rechnen muss, man kann sie nur bekämpfen, wenn man leuchtende und Lichtkraft möglichst lange haltende Farbe wählt.

Ich habe hier nach den üblen Erfahrungen, die wir mit verschiedenen Anstrichen von Brücken schon gemacht hatten, mich mit einem Praktiker, dem Herrn Streit in Firma Rumsch, in Verbindung gesetzt und habe dann für die Freiheitsbrücke chemisch reine Farben verwandt, auch für den inneren Anstrich des neuen Messehauses. Die Farben der Freiheitsbrücke in grün und blau sind so angesetzt, dass sie die struktiven Formen klarer erscheinen lassen, dass sie die zu schwer wirkenden Teile, wie den grossen Träger, schlanker, leichter machen gegenüber dem tragenden Teile der Kette. Beim Messehallenbau ist die Bemalung gedacht die Laterne

des Baues in einem leuchtenden Rot gegen den blauen Himmel stehen zu lassen, und diese Wirkung ist durch die Kombinierung verschiedener leuchtender Rots erreicht. Um gute farbige Wirkungen zu erzielen, gehört ein Zusammenarbeiten von Architekt, Maler und Industrie. Nur wenn dies geschieht, wenn sorgfältig von allen diesen dreien alle Möglichkeiten berücksichtigt werden, ist ein Erfolg zu erzielen.

Im allgemeinen ist bei uns die Farbe nur verwendet worden in der Reklame, um den Nachbarn totzuschreien. Wenn einer seinen Laden grün gestrichen hat, dann streicht der Nebenmann ihn gelb oder rot, damit sein Laden noch schreiender hervortritt, und so ist es nicht nur mit der Farbe, sondern mit der ganzen Gestaltung der Aufschrift, sodass unsere Geschäftsstrassen einen wüsten und wilden Eindruck machen. Nur wenn Harmonie der Beschriftung und der Anstriche am ganzen Hause angestrebt wird und mit der Nachbarschaft, sind vollkommene Wirkungen zu erzielen.

Das sogenannte Himbeerhaus ist sehr angegriffen worden, aber meinem Empfinden nach zu unrecht. Der Maler Leistikow, der der Schaffer dieses Anstrichs ist, und der mir eben bei der Bemalung der Freiheitsbrücke und auch bei der Bemalung des Messehauses zur Seite gestanden hat, hat nach meiner Ansicht auch hier einen sehr glücklichen Farbzusammenklang getroffen. Das Haus hat trotz der Angriffe bereits einige Nachahmungen gefunden. Es zeigt

das

das Prinzip, dass grosse Flächen nicht in dunklen Tönen zu streichen sind, sondern in lichten Tönen, wenn auch in diesem Falle vielleicht nach dem Empfinden des einen oder anderen - auch nach meinem - die lichten Töne für den ersten Anstrich ein klein wenig hätten herabgemindert werden können, aber ich sage mir, diese Herabminderung wird schon der Staub und der Russ besorgen. Man sollte ein Gebäude nach seiner rein farbigen Wirkung erst mindestens 1 oder 2 Jahre nach seinem Bestehen beurteilen.

Viele Städte in Deutschland sind schon mit dem farbigen Anstrich ihrer Häuser vorangegangen. Frankfurt a./M. hat einen grossen Teil seiner Altstadt vollständig farbig behandelt. Es ist aber unbedingt notwendig, dass diese farbige Behandlung unter einer gewissen Aufsicht erfolgt; sonst geschieht es leicht, dass doch einzelne, die nicht die geeigneten Berater hinzuziehen, den ganzen farbigen Zusammenklang zerstören.

Ich erhoffe, dass auch B r e s l a u allmählich, wenn auch , wie in allem etwa hinterher, farbiger wird, aber durch das Hinterher sich dann die Erfahrungen der anderen Städte zunutze macht. Die Wirkung der Farbe auf das Gemüt des Menschen ist nicht zu unterschätzen. Freude und Lust am Leben gibt dem Menschen Stärke und Kraft zur Arbeit und so tritt die Farbe durch die Hebung der Arbeitsfreudigkeit auch in den Dienst des für uns notwendigen Wiederaufbaues in Deutschland.