



universität
wien

MASTERARBEIT / MASTER'S THESIS

Titel der Masterarbeit / Title of the Master's Thesis

„Die Farbigkeit an Bauten der Wiener Ringstraße in der zeitgenössischen Architekturkritik

Unter besonderer Berücksichtigung der Schriften von Leopold Tržeschtik“

verfasst von / submitted by

Jutta Tynkkynen, BA

angestrebter akademischer Grad / in partial fulfilment of the
requirements for the degree of

Master of Arts (MA)

Wien, 2019 / Vienna 2019

Studienkennzahl lt. Studienblatt /
degree programme code as it appears
on the student record sheet:

A 066 835

Studienrichtung lt. Studienblatt /
degree programme as it appears on
the student record sheet:

Masterstudium Kunstgeschichte

Betreut von / Supervisor:

Ao. Univ.-Prof. Dr. Petr Fidler

Inhaltsverzeichnis

1. Einleitung	1
2. Geschichte und Theorie zur Farbe in der Architektur	5
2.1. Ein kurzer Überblick über die Zeit von der Antike bis zur Renaissance	7
2.2. Barock: Farbe als Verehrungsmittel der himmlischen und irdischen Macht	9
2.3. Johann Joachim Winckelmann: Der Vater des klassizistischen Schönheitsideals	12
2.4. Klassizismus: Die Aufklärung und der Hellenismus in Deutschland	19
2.5. Spätklassizismus und Historismus: Industrialisierung, Materialechtheit und Wiederentdeckung der antiken Polychromie	25
2.6. Polychromiedebatte	29
2.6.1. Antoine-Chrysostome Quatremère de Quincy und die Polychromie der antiken Skulptur	32
2.6.2. Jakob Ignaz Hittorff versus Desiré-Raoul Rochette	35
2.6.3. Gottfried Semper und die Polychromie als Schlüssel zum Verständnis griechischer Kunst	41
3. Die Farbigkeit der Architektur in der Wiener Ringstraße	47
3.1. Farbe im romantischen und strengen Historismus	50
3.2. Die Farbigkeit in Theophil Hansens Architektur und ihre Kritiken	55
3.2.1. Heinrichhof	57
3.2.2. Das Parlamentsgebäude	63
3.2.3. Akademie der bildenden Künste	72
4. Leopold Tržeschtik über die Farbendiskussion	76
4.1. Skizze einer Biografie	77
4.2. Tržeschtiks Schriften über die Farbe in der Architektur	81
4.2.1. Die Baumaterialien und ihre Farbigkeit	82
4.2.2. Die Polychromie der antiken Architektur und der Einfluss des Stils zur Farbigkeit	86
4.2.3. Architektur und ihr Verhältnis zur Malerei	91
4.2.4. Architektur und ihr Verhältnis zur Plastik, insbesondere Terrakottaplastik	96
4.2.5. Farbigkeit der Architektur in Wien	99
5. Conclusio	106
6. Literaturverzeichnis	114
6.1. Sekundärliteratur	114
6.2. Quellen	120

7. Anhänge	126
7.1. Anhang 1: Leopold Tržeschtiks monographische Publikationen	126
7.2. Anhang 2: Leopold Tržeschtiks Beiträge in Romberg's Zeitschrift für praktische Baukunst zwischen 1874 und 1881	127
7.3. Anhang 3: Leopold Tržeschtiks Beiträge in Allgemeinen Bauzeitung zwischen 1874 und 1898	128
8. Abbildungsnachweis	131
9. Abbildungen	133
10. Abstract	141

Danksagung

Mein großer Dank gilt

Herrn Professor Petr Fidler, der meine Masterarbeit betreut und begutachtet hat. Für die hilfreichen Anregungen und die konstruktive Kritik bei der Erstellung dieser Arbeit möchte ich mich herzlich bedanken.

meiner Korrekturleserin Alexandra Venho für die Verfeinerung meines sprachlichen Ausdrucks.

meiner Kollegin Anna Sauer für die Transkriptionen einiger Schriften von R. Eitelberger.

allen Archiv- und BibliotheksmitarbeiterInnen, die mir bei der Quellenforschung geholfen haben.

meinen StudienkollegInnen in Wien, insbesondere Irina Danieli, Cedric Huss, Elena Krizmanics, Magali Moreau und Philipp Pichler für die schönste Studienzeit.

allen meinen FreundInnen in Österreich, insbesondere Cristina Estera-Klein und Manuel Schagginger für eure Freundschaft und großartige Unterstützung bei der Abgabe der Arbeit.

meiner Familie und meinen FreundInnen in Finnland, insbesondere meinem Partner Alonzo Heino, für die unermüdliche Unterstützung, Geduld und Liebe.

1. Einleitung

„So war es denn erst unserer Zeit vorbehalten, die noch vorhandenen Spuren der Polychromie zu sammeln und durch ein aus ihnen gebildetes System die Antike mit ihren Umgebungen im Raum und in der Zeit wieder in Einklang zu bringen. [...] Nicht viele mehr leugnen den Bestand von Malereien auf den Monumenten, denn so übereinstimmenden Zeugnissen der Reisenden lässt sich nicht füglich die Stirne biethen. Aber dass die Alten alle ihre Monumente und namentlich die aus weissem Marmor erbauten, mit Farben ganz bedeckt haben sollten, dass Griechen so geschmacklos hätten seyn können, das leugnen sie.“¹

Gottfried Semper, 1834

„Heutigen Tages ist die ganze Angelegenheit noch eine Streitfrage, weil die Ueberreste von Polychromie bei der griechischen und römischen Sculptur und Architektur viel zu geringe sind, um daraus Prinzipien für die gesammte Architektur und Sculptur abstrahiren zu können. Die verschiedenen Versuche, welche Oberbaurath Professor Hansen in Wien macht, um das polychrome Prinzip zur Geltung zu bringen, zeigen deutlich, wie gefährlich es ist, [von der] Polychromie bei Gebäuden im antiken Baustyle allzureich Gebrauch [zu] machen.“²

Rudolf Eitelberger, 1880

Diese Zitate von dem deutschen Architekten und Kunsttheoretiker Gottfried Semper und dem Wiener Kunsthistoriker Rudolf Eitelberger geben einen Vorgeschmack auf die Diskussion des 19. Jahrhunderts über die viel debattierte Frage der Verwendung von Farbe in der Architektur. Obwohl man bereits um die Jahrhundertwende zahlreiche Beweise für Polychromie, die Bemalung antiker Skulptur und Architektur, hervorgebracht hatte, waren einige Gelehrte am Jahrhundertende immer noch nicht davon überzeugt und noch widerwilliger waren sie, wenn solche Versuche in der Architektur ihrer eigenen Zeit gemacht wurden. Diese Streitfrage bildet den Ausgangspunkt für die vorliegende Arbeit.

Heutzutage ist allgemein anerkannt, dass die antiken Völker in Griechenland und Rom ihre Bauten und Skulpturen gerne mit kräftigen Farben bemalt haben.³ Von der Wiederentdeckung antiker Ruinenstätten, wie Herculaneum und Pompeji in der Neuzeit, bis hin zu dieser

¹ Semper 1834, S. 18.

² Eitelberger 1880, Blätter 3-4.

³ Die Untersuchungen des deutschen Archäologen Vinzenz Brinkmann haben zu einer vielbesuchten Wanderausstellung zur Farbenpracht der Antike und zur Verbreitung des diesbezüglichen Wissens geführt. Siehe den Katalog der Ausstellung: Kat. Ausst. Staatliche Antikensammlungen und Glyptothek, München/Ny Carlsberg Glyptotek, Kopenhagen/Vatikanische Museen, Rom 2003/2004.

Erkenntnis, war es jedoch kein einfacher Weg. Archäologie und Altertumswissenschaften sind im 18. Jahrhundert zur selben Zeit entstanden als das vorherrschende ästhetische Ideal in europäischen Ländern den strahlend weißen Marmor als unschlagbares Material für Architektur und Skulptur proklamierte. Das Erschrecken der Gelehrten war daher groß, als die ausgegrabenen Statuen und Ruinen dem vorgefassten Bild nicht entsprachen, sondern mit noch sichtbaren Farbresten überzogen waren. Diese polychromierten Funde erweckten Skepsis und heftige Kritik in den Gelehrtenkreisen, aber zugleich begeisterten sie viele Theoretiker und Künstler, welche das vorherrschende Kunstideal trotzend Schriften und Werke führten. Gründliche Berichte aus den Ausgrabungsstätten, Rekonstruktionen antiker Bauten sowie konkrete, mit Farbe experimentierenden Gebäuden und Skulpturen sind dadurch entstanden. Die bahnbrechenden Argumente und farbigen Versuche entzündeten eine zum Teil sehr bitter gewordene Debatte, welche über die historische Farbigkeit und Verwertung von reinen Materialien antiker Künste bestritt, aber auch über ihren ästhetischen Wert in der zeitgenössischen Kunst anfocht. Diese sogenannte Polychromiedebatte begann um 1820 in Frankreich, welche sich auf nahezu ganz Europa verbreitete und das gesamte Jahrhundert überdauerte.

In der vorliegenden Arbeit werden die Auswirkungen des Polychromiestreites auf die in der Wiener Ringstraße betreffende zeitgenössische Diskussion und Architekturkritik erforscht. Die seit dem Jahr 1857 geplante und erbaute Prachtstraße in der Hauptstadt des Kaisertum Österreichs entstand in einer Zeit, in jener die heftigsten Diskussionen über die antiken Funde bereits Großteils nachgelassen hatte, aber die ästhetische Debatte über die „angemessene“ Art der Verwendung der Farbe in der zeitgenössischen Architektur immer noch sehr aktuell war. Solche Auseinandersetzungen entstanden oft im Zusammenhang großer und bedeutender Bauprojekte, aber nur wenige Kritiker nahmen sich vor, ihre Meinungen bezüglich der Verwendung von Farbe in der Architektur ausführlich zu erklären und zu begründen. Diese Arbeit befasst sich mit den Schriften eines wenig bekannten Architekturkritikers namens Leopold Tržeshtik, der mehrere Artikel über die Farbfrage verfasste. Seine Texte erschienen in einigen der renommiertesten Architekturfachjournale jener Zeit, in der *Allgemeinen Bauzeitung* und *Romberg's Zeitschrift für praktische Baukunst*, welche die Farbigkeit und Materialität der Architektur als selbstständige Frage behandelten, und nicht bloß als einen Teil der Architekturkritik. In dieser Arbeit wird Tržeshtiks Einstellung zur Farbe in der Architektur erforscht und seine Kritiken zu konkreteren Bauprojekten mit denen zeitgenössischer Kollegen

verglichen, um das Wiener Meinungsklima in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts bezüglich dieser Thematik besser zu verstehen.

Der aktuelle Stand der Forschung beläuft sich weitestgehend darauf, dass Untersuchungen zum Einfluss der Polychromiedebatte und der Materialdiskussion bezugnehmend auf die Architektur des 19. Jahrhunderts bisher nur sehr begrenzt durchgeführt worden sind. In der vorliegenden Arbeit untersuche ich Architekturkritiken im Hinblick auf die Farbigkeit der Außenarchitektur, unter besonderer Berücksichtigung der Schriften des Wiener Kritikers Leopold Tržeshtik. Gleichzeitig ist es mein Ziel, die Grundlagen für eine nähere Betrachtungsweise auf die Architekturdiskussionen in der damaligen Zeit in Wien zu schaffen.

Der Verlauf der Polychromiedebatte ist ein gründlich und vielseitig recherchiertes Fachgebiet. Der Fokus liegt dabei jedoch stark auf der Skulpturenforschung, während der Einfluss der Polychromiedebatte auf die Architektur bisher kaum erforscht wurde. Auch die aktuelle Forschung über die antike Polychromie konzentriert sich auf die Bildhauerkunst und ist beispielsweise mit den *Bunte Götter* -Ausstellungen, die die farbenfrohen Rekonstruktionen antiker Skulpturen präsentieren, gut gefördert worden.⁴ In dieser Arbeit werde ich jedoch nicht zur aktuellen Forschung über die Polychromie der antiken Kunst Stellung nehmen, sondern wie das Thema im 19. Jahrhundert auf der Grundlage des damaligen Wissens wahrgenommen wurde.

Die Stellungnahmen des Klassizismus zur Farbigkeit der Architektur, sogar die Schriften Winckelmanns, wurden jedoch bisher nur sehr wenig erforscht. Um eine Grundlage zu schaffen, werde ich in dem Kapitel über Winckelmann genau analysieren, was er über die Farbigkeit der Antike schrieb und welche Beziehung zwischen diesen archäologisch-sachlichen Erkenntnissen in seinen ästhetisch-theoretischen Kunstidealen bestand.

Der von Friedrich Kobler und Manfred Koller verfasste ausführliche Lexikonbeitrag *Farbigkeit der Architektur*⁵, der die Verwendung der Farben in der Architektur im deutschsprachigen Raum betrachtet, hat der Forschung ein unschätzbares, wenn auch lückenhaftes Fundament gegeben. Ihre Ansichten decken fast die gesamte Architekturgeschichte ab, wobei der letzte Teil lediglich bis in die 1840er Jahre reicht; die Zeit danach bleibt unbeachtet. Mein Bestreben

⁴ Kat. Ausst. Staatliche Antikensammlungen und Glyptothek, München/Ny Carlsberg Glyptotek, Kopenhagen/Vatikanische Museen, Rom 2003/2004.

⁵ Kobler/Koller 1975.

mit der vorliegenden Arbeit ist es, zu versuchen, die Zeit vor dem Einzug der modernen Baukunst, bzw. den Bereich des Diskurses über die Farbigkeit der Architektur, zu berücksichtigen. Die denkmalpflegerische Bauforschung liegt jedoch außerhalb meiner Arbeit. Meine Arbeit beschränkt sich darüber hinaus darauf auf, das Meinungsklima einer bestimmten Stadt, Wien, zu betrachten. Es gibt also viel Raum für weitere Forschung in anderen deutschsprachigen Städten und Ländern, sowie außerhalb dieses Gebiets.

In der Forschung der Wiener Architektur des 19. Jahrhunderts hat Renate Wagner-Riegers umfangreiches Lebenswerk eine solide Grundlage für die Recherche der Ringstraße geschaffen.⁶ In ihren Büchern beschäftigt sie sich häufig mit Farbigkeit der Architektur in Wien. Sie hat eine enorme Vorarbeit geleistet, die an einigen Stellen auf denselben Quellen basiert wie die vorliegende Arbeit. Obwohl Wagner-Rieger im Wiener Kontext auch Farbe und Material der Architektur vielfach diskutiert hat, hat sie die Schriften Tržeschtiks nie behandelt, obwohl sie durch vieler seiner Artikel in die Farbdiskussion teilgenommen hat. Durch das Studium der Schriften von Tržeschtik kann ich jedoch nun die Forschungsarbeit von Wagner-Rieger über das Studium der Farbigkeit der Architektur in Wien erweitern und vertiefen.

Es wird zunächst die in dieser Arbeit verwendete Terminologie vorgestellt. Für die Bestimmung der Begriffe Farbe und Farbigkeit im Rahmen von Architektur möchte ich mich auf die Definition von Kobler und Koller berufen:

„Von [Farbigkeit der Architektur] wird hier gesprochen als dem Ergebnis aller Bestrebungen, die architektonische Struktur eines Bauwerks mittels seiner farbigen Erscheinung zur Geltung zu bringen. Dabei spielt es keine Rolle, ob die [Farbe] auf eine bereits gegebene architektonische Gliederung gelegt wird oder eine solche schafft bzw. ergänzt. Auch ist es gleichgültig, wodurch die farbige Gliederung erfolgt, etwa durch verschiedenfarbiges Baumaterial, Bemalung, Putz.“⁷

Die Wörter Farbe und Farbigkeit sollten hier in ihrer erweiterten Bedeutung, welche unabhängig von Material und Herstellungsweise ist, verstanden werden. Wenn aber eine Trennung zwischen den verschiedenen Farbträgern wegen des Kontexts relevant ist, werden die Begriffe Polychromie und Materialfarbe herangezogen. Der Begriff Polychromie wurde erstmals Anfang des 19. Jahrhunderts in Frankreich im Zusammenhang der farbigen antiken Funde verwendet und bezeichnet eine Farbigkeit, die durch die Verwendung von Anstrichfarbe

⁶ Siehe die *Die Wiener Ringstraße. Bild einer Epoche. Die Erweiterung der Stadt Wien unter Kaiser Franz Joseph* -Bücherreihe, welche von Wagner-Rieger herausgegeben wurde, sowie Wagner-Rieger 1970.

⁷ Kobler/Koller 1975.

oder Vergoldung beschaffen wird. Diese Bezeichnung wirkt sich meistens auf die farbige Gesamtwirkung eines Gebäudes aus, wird aber auch spezifischer bei farbigen Dekorationselementen wie Ornamenten, Friesenmalerei und größeren Wandmalereigruppen verwendet, also jener farbige Anstrich, die die darunterliegende Oberfläche, die ursprüngliche Farbe des Baumaterials, bedeckt. Dagegen wird die Bezeichnung Materialfarbe in Fällen herangezogen, wenn die Präzisierung, wenn es um die Eigenfarbe eines Rohmaterials (wie z. B. Ziegel oder verschiedene Steinsorten) geht, relevant ist.⁸ Das Gegenteil der Farbigkeit ist also nicht *die Farblosigkeit*, sondern *die Monochromie*, Einfarbigkeit.

2. Geschichte und Theorie zur Farbe in der Architektur

In diesem Kapitel wird ein historischer Überblick darüber verschafft, wie die Farbe in abendländischer Baukunst in verschiedenen Zeiten verwendet – oder auch *nicht* verwendet – wurde und wie die verschiedenen Theorien und Kunstideale diese beeinflusst haben. Die Polychromiedebatte und die damit eng verbundene Anforderung auf Materialgerechtigkeit im 19. Jahrhundert können nicht vom Klassizismus und seinem Kunstideal getrennt werden und somit liegt das Hauptaugenmerk dieses Kapitels in der Phase, die die Zeit von Mitte 18. bis Anfang 19. Jahrhundert umfasst, als die Farben- und Materialfragen von Kunsttheoretikern problematisiert wurden. In der Zeit des Klassizismus hat das Loben der weißen Skulpturen und monochromen Architektur der damaligen Ästhetik entsprochen und zeigt zugleich die ablehnende Einstellung gegen die Farbe in dreidimensionalen Künsten, welche darüber hinaus auch auf die Forschung älterer Kunstepochen projiziert wurde. Diese Einstellung, die nicht zufällig gleichzeitig mit der Entstehung der modernen Wissenschaften entsprungen ist, prägt manchmal immer noch unser Bild der vergangenen Epochen. Die Frage der Farbe in der Architektur ist, wie sich herausstellt, einerseits ein wissenschaftliches und andererseits ein ästhetisches Problem dar.

⁸ Ein sehr übliches Baumaterial scheint jedoch in diese zwei Kategorien zu fallen: der Putz. Von obiger Definition her gehört der Putz eigentlich zu dem Polychromiebegriff; der durchgefärbte Putz kann zum farbigen Eindruck des Gebäudes deutlich beitragen und wird über andere Baumaterialien überzogen. Jedoch gleichzeitig entspricht ein hellfarbiger, glatter Verputz die nüchternen Ansprüche der Klassizisten. Das heißt, der Putz trägt zu der Polychromie oder Buntfarbigkeit des Gebäudes nicht unbedingt bei, sondern er kann diese zwei widersprüchlichen Ansprüche befriedigen – nicht jedoch die Bedürfnisse des romantischen Ideals der Materialechtheit, die vom Putz abgelehnt wird. Diese Vielseitigkeit macht den Verputz zu einem umstrittenen Material und Farbträger.

Manfred Koller meint, dass die parallele Entwicklung der Kunstwissenschaften, wie die Kunstgeschichte und Denkmalpflege, sowie das „farblose Ideal“ des Klassizismus weitreichende Auswirkungen gehabt hat, die noch für die heutige Forschung eine große Herausforderung darstellen:

„Der gleichzeitige Beginn von Denkmalpflege und Kunstgeschichte als staatlich organisierte Aufgaben in den 1850er Jahren war durch die romantische Mode der ‚Steinfreilegung‘ belastet, die viele historische Steinfassungen zerstörte. Die etwa 100 Jahre dauernde ‚Farbenblindheit‘ in Baugeschichte und Denkmalpflege war ein Erbe des im Klassizismus in Europa entstandenen ‚Polychromiestreites‘ zur Farbenfrage in der griechischen Antike.“⁹

Obwohl sich die gegenwärtigen Fachleute dieser Probleme bewusst sind, sind sie für das kollektive Gedächtnis des breiten Publikums noch oft unbekannt – und doch sind viele dieser Gedanken über die moderne Architektur bis in unsere Zeit übertragen worden und scheinen immer noch unser Bild der Geschichte sowie die Gegenwart der Architektur zu beeinflussen.

Bisher wurde das Thema Farbe in der Architektur in der Fachliteratur nur begrenzt behandelt und somit fehlt dazu noch eine ausführliche wissenschaftliche Monografie, die sich mit der Verbreitung und Häufigkeit dieses Phänomens zumindest europaweit auseinandersetzt. Besonders wenig Literatur gibt es über die Zeiten, in denen diese Frage noch nicht problematisiert wurde, also über die Epochen vor dem Klassizismus und Johann Joachim Winckelmann. Die Forschung über diese Zeit ist herausfordernd, weil die schriftlichen Quellen jener Zeit das Thema der Farbe in der Architektur nur sehr selten behandelten. In der Denkmalpflege wurde die Frage bereits öfter im Zusammenhang mit Untersuchung älterer Bauten behandelt, da aber die Forschung jedoch sehr langsam, nämlich Gebäude für Gebäude, vorgeht, sind die Ergebnisse eher fragmentarisch.¹⁰ Dank der günstigen Quellenlage hat sich die Forschung daher überwiegend auf die Zeit der Polychromiedebatte konzentriert.¹¹

Der Lexikonbeitrag des Reallexikons zur Deutschen Kunstgeschichte von Friedrich Kobler und Manfred Koller aus dem Jahr 1975 kommt einem Überblick über die verschiedenen Epochen

⁹ Koller 2016, S. 6.

¹⁰ Das Bayerische Landesamt für Denkmalpflege und die Deutschen Nationalkomitees der ICOMOS haben 2003 ein Arbeitsheft zu der Internationalen Fachtagung *Historische Architekturoberflächen. Kalk – Putz – Farbe* veröffentlicht. In diesem Heft werden architektonische Oberflächen von der Antike bis zur Moderne interdisziplinär ausgearbeitet. Die Einstellung des 19. Jhds. zur Farbe wird anhand der Artikel von John Ziesemer über Gottfried Semper und von Monika Wagner über die Materialgerechtigkeit behandelt.

¹¹ In Rübel/Wagner/Wolff 2005 sind einige der wichtigsten Lektüren zu Farb- und Materialfragen abgedruckt. Das Buch konzentriert sich auf den Zeitraum von 18. bis 20. Jahrhundert.

und ihre Haltung zur Farbe in der Architektur am nächsten. In ihrem *Farbigkeit in der Architektur* betitelten Text stellen sie die Geschichte der Verwendung der Farbe im deutschsprachigen Raum von der frühchristlichen Zeit bis zum 19. Jahrhundert anhand zahlreicher konkreter Beispiele vor.¹² Auch Christian Klemm behandelt in seinem Beitrag im RDK ein ähnliches Thema, *die Fassadenmalerei*, also „jede über simplen Anstrich oder Fassung von plastischen Baugliedern hinausgehende Malerei oder Sgraffitodekoration an freiliegenden Außenwänden“.¹³ Diesen Beiträgen gemäß war die Verwendung der Farben und farbiger Materialien sowie in der Innen- als auch in der Außenarchitektur in allen Zeiten üblich und wurde vor dem 19. Jahrhundert kaum hinterfragt. Die Zeitachsen der beiden Beiträge enden jedoch mit der Jahrhundertmitte, also gerade vor der Zeit, welche man in Wien als die Zeit des Baus der Ringstraße und der strengen Stilrichtung des Historismus kennt, und welche für diese Arbeit besonders interessant gewesen wäre. Im vorliegenden Kapitel wird die Geschichte des Problems bis zu den 1850ern behandelt und im dritten Kapitel dieser Arbeit die zweite Jahrhunderthälfte unter besonderer Beachtung der Stadt Wien untersucht.

2.1. Ein kurzer Überblick über die Zeit von der Antike bis zur Renaissance

Dieser historische Rückblick befasst sich überblicksmäßig mit der Geschichte der Verwendung von Farbe in der Architektur von der Antike bis zur Renaissance. Er wird in dem nächsten Kapitel mit einem detaillierteren Blick auf den Barock ergänzt, um die grundlegenden Ursachen der Farbablehnung bei den Klassizisten nachvollziehen zu können. Dieser Überblick beginnt mit der Architektur des antiken Griechenlands, deren Kunst einen erheblichen Einfluss auf die europäische Kunst ausgeübt hat. Zuerst haben die Römer die griechische Kunst nachgeahmt, erst Jahrhunderte später wurde diese von den Renaissance-Künstlern aufgegriffen und schließlich im 19. Jahrhundert haben die Klassizisten aus der Kunst der Antike und Renaissance gelernt. Nach heutigem Kenntnisstand wird angenommen, dass die fehlerhafte Vorstellung der rein weißen Architektur und Skulptur der Antike bereits zur Zeit der Renaissance ihren Anfang hatte. Auch für die Behandlung der historistischen Architektur ist dieser Überblick günstig, da der Historismus aus vergangenen Stilen zitiert und sich somit auch mit den Materialien und Farben der historischen Stile auseinandersetzen muss.

¹² Kobler/Koller 1975.

¹³ Klemm 1978. Siehe auch: Hans Peter Autenrieth, *Fassadenmalerei – Definition und Geschichte*, in: Nicole Riedl (Hg.): *Weltkulturerbe Konstantinbasilika Trier. Wandmalerei in freier Bewitterung als konservatorische Herausforderung* (ICOMOS – Hefte des Deutschen Nationalkomitees), Bd. 55, 2013, S. 31-34.

Die griechische Bildhauer- und Baukunst war durchaus farbig. Die architektonischen Formteile und Bauskulptur griechischer Bauten wurden mit kräftigen Farben aus Erdpigmenten in Tempera-, Enkaustik- und Freskotechnik verziert.¹⁴ Beliebte Farben waren aus Eisen erzeugtes Schwarz, Orange und Rot, sowie Bleiweiß. Blau und Grün waren wegen ihrer beschränkten Verfügbarkeit seltener.¹⁵ Auch gefärbter Kalkstein und Terrakotta wurden zur Ergänzung der farbigen Erscheinung der Gebäude häufig verwendet. Die Römer haben den griechischen Habitus, Farbe in der Architektur zu verwenden, übernommen. Sie zogen vor allem Farbe bei geometrischen Designs aus verschiedenen farbigen Materialien vor und verwendeten ein breiteres Farbspektrum als die Griechen.¹⁶ Ausgrabungen in Pompeji, Herculaneum und Paestum liefern den Beweis über fortgeschrittene Techniken und ein Ausmaß von Farbigkeit. Im Außenbereich wurden Fugen, Marmorsockel (Marmorimitationen waren beliebt) und Gesimse der Fenster- und Portalöffnungen mit Farben verziert.¹⁷

Die frühchristliche und byzantinische Kunst haben die römische Tradition der polychromen Fassadenverzierungen aus farbigen Steinsorten und insbesondere der Mosaikkunst fortgeführt, was dazu führte, dass diese Praktiken in Italien bis ins Mittelalter ausgeübt wurden.¹⁸ In der mittelalterlichen Kunst waren Farben äußerst bedeutsam: Die Herstellungsrezepte von Pigmenten waren geheim, welche die Kostbarkeit der Farben erhöhte. Im gotischen Kirchenraum wurden vielerorts Farben verwendet: neben den bunten Glasfenstern, welche die Kircheninnenräume mit Farbe durchfluten ließen, wurden Portale, Stütze, Bögen und Bauplastiken sowie innen als auch außen oft farbig gefasst.¹⁹

Die Renaissance stellt einen historischen Bruchpunkt der Farbverwendung in der Architektur dar. Die Architekten der italienischen Renaissance griffen zurück auf die Baukunst der Antike und erklärten Proportion und Harmonie als die wichtigsten Prinzipien der Architektur. Diesem Grundsatz mussten auch die Farben folgen und somit verloren sie als Ausdrucksmittel in der Architektur von Bedeutung.²⁰ Leon Battista Alberti hat Plato, Cicero und Vitruv gemäß Weiß als angemessenste Farbe für Architektur proklamiert.²¹ Für den Renaissance-Architekt Andrea Palladio bedeutete Harmonie in der Farbverwendung eine Kombination von Weißtönen und

¹⁴ Van Zanten 1996, S. 171.

¹⁵ Godjevac 2010, S. 87.

¹⁶ Van Zanten 1996, S. 171.

¹⁷ Godjevac 2010, S. 88-89.

¹⁸ Van Zanten 1996, S. 171.

¹⁹ Godjevac 2010, S. 90-91.

²⁰ Godjevac 2010, S. 91-92.

²¹ Philipp 2004, S. 34.

hellen Pastellfarben. Die Verwendung von Farbe ist bei ihm streng mit der Verwendung verschiedener Baumaterialien verbunden.²² In der mittelitalienischen Renaissance wird somit die lange Tradition des polychromen Bauens abgebrochen, womit eine neue Tradition der monochromen Architektur entstand. Obwohl die Verwendung von Farben in der Architektur noch weiterhin praktiziert wurde (vor allem in Oberitalien und nördlich der Alpen), wurden solche Praktiken von den damaligen Architekturtheoretikern hierarchisch der weißen Architektur zugeordnet.²³

2.2. Barock: Farbe als Verehrungsmittel der himmlischen und irdischen Macht

Die Verwendung der Farbe in der Architektur in der Zeit des Barocks im süddeutschen Sprachraum wird als Nächstes überblicksmäßig behandelt. Die Vorliebe im Barock für prunkvolle Dekorationen und geschwungene Bauformen führte zu einer heftigen Gegenreaktion im darauffolgenden Klassizismus, der die schlichte Wandgliederung und ruhige Symmetrie hoch schätzte. Um die Einstellung des Klassizismus zur Farbe in der Architektur nachzuvollziehen, ist es von Vorteil, die Beziehung mit der Farbe dessen Vorgängerstiles zu kennen.

Die barocke Formensprache, ähnlich wie sein Vorgänger Renaissance und sein Nachfolger Klassizismus, nimmt das antike Formenvokabular in Anspruch. Obwohl dieselben aus der Antike stammenden Formen und Dekorationselemente als Ausgangspunkt für den Barockarchitekt dienen, verwendet er sie in einer Monumentalität strebender, expressiver Art und Weise und gehorcht nicht unbedingt den vitruvianischen Regeln. Die soziopolitisch wichtige Aufgabe der Architektur ist es, den Status des Bauherrn kundzutun, und vor allem in der Zeit des Absolutismus wurden die üppigen Dekorationen benützt, um die Würde des Gebäudes zu verstärken. Die katholische Kirche verwendete eine ähnliche Strategie und in der Gegenreformation als Antwort zu der protestantischen Bilderstürmerei seine Gotteshäuser großzügig mit Gold, Wand- und Deckenmalerei und Skulpturen aus kostbaren Materialien geschmückt. Die drei Hauptkünste Architektur, Skulptur und Malerei, wurden fugenlos in einem Werk zusammengeflochten. Neben der Neuordnung antiker Formen wurde auch oft auf Farbe zurückgegriffen und zur Betonung der dynamischen Baukörper verwendet, sowohl in der

²² Diese Annahme ist jedoch erst neulich in Frage gestellt worden. Siehe z. B.: Damiana Lucia Paternò, *Palladio a colori, Palladio in bianco e nero: il mito del bianco nell'architettura palladiana*, in: Opus incertum. Bianco: forme e visioni di architetture senza colori, 2, 2016, S. 74-81.

²³ Godjevac 2010, S. 92. Patrik Reuterswärd hat dieselbe Feststellung mit der Skulptur in der Renaissance gemacht. Siehe: Reuterswärd 2000.

Innen- als auch der Außenarchitektur.²⁴ Der durchgefärbte Putz und Stuck waren beliebte dabei Farbträger.²⁵

In den südlichen deutschsprachigen Regionen wurde nach dem 30-jährigen Krieg die Farbskala des Frühbarocks aus Oberitalien übernommen. Besonders wichtig für das Einfließen der Farben aus dem Süden war die Einführung neuer Techniken wie Marmorverkleidungen, durchgefärbter Putz, Scagliola, Fliesenmosaiken, Inkrustationen und durchgefärbter Stuck. Die neuen Farbträgermaterialien brachten auch ganz neue Farbkombinationen mit sich:

„Ihr [Der oberitalienischen Architektur] Kennzeichen ist die vielfältige Variation eines festen Bestands von Farbgebungen, kombiniert mit einem festen Repertoire an Putztechniken, die häufiger verwendet wurden als farbige Natursteine. Es entstand eine oft kontrastreiche Buntheit, die meist konsequent der architektonischen Struktur folgt. Beliebt waren Farbvertauschungen von Gliederung und Grundfläche, z. B. zwischen Straßen- und Hofseite oder zwischen Sockelgeschoss und Obergeschossen.“²⁶

Die Bauten aus dieser Zeit folgen zwar einem einheitlichen Prinzip, das jedoch auch eine große Zahl individueller Variationen zulässt. Als ein anschauliches Beispiel der damaligen Farbenwendung nennen Kobler und Koller den Leopoldinischen Trakt der Wiener Hofburg. Der zwischen 1660–1668 erbaute Verbindungstrakt zur Amalienburg zeigt mit grüner Gliederung, gelben Rücklagen und rosa Dachgeschossfeldern eine typische Farbkombination dieser Zeit.²⁷

Um die Jahrhundertwende wurden die Farben in süddeutschsprachigen Raum gedämpfter. Dieser Wandel war dem römischen Einfluss zu verdanken: Die auf zwei Farbtöne beschränkte „linde“ Farbkombination wurde vor allem von den führenden in Rom studierten Architekten Johann Bernhard Fischer von Erlach und Johann Lucas von Hildebrandt verwendet:

²⁴ Gombrich 1996, S. 387-389, 410 und 435-437.

²⁵ Kobler/Koller 1975, „VII. Geschichte, H. Um 1610 – um 1680“. Siehe auch: Bernd Euler-Rolle, *Wie kommt die Farbe ins Barock? – Stilbildung durch Denkmalpflege*, in: Jürgen Pursche (Hg.), *Stuck des 17. und 18. Jahrhunderts. Geschichte–Technik–Erhaltung (ICOMOS – Hefte des Deutschen Nationalkomitees)*, 50, 2010, S. 44-53.

²⁶ Kobler/Koller 1975, „VII. Geschichte, H. Um 1610 – um 1680“.

²⁷ Kobler/Koller 1975, „VII. Geschichte, H. Um 1610 – um 1680“: „Bauten des austro-ital. Frühbarock der Carlone, Tencalla u. a. oberital. Baumeistersippen in Österreich, Böhmen und Mähren zeigen eine einem einheitlichen Prinzip folgende F. bei großer individueller Vielfalt. Dies veranschaulichen drei um 1670 entstandene Schloßbauten in und um Wien: [...] das Schloß Esterhazy in Eisenstadt, straßenseitig mit heller, blaugrauer, weiß begleiteter Pilastergliederung zu roten Rücklagen und schwarzgrauen Fensterparapetten (durchgefärbter Rieselputz) im Hauptgeschoß, hofseitig dagegen Rücklagen blau, und Schloß Traun in Petronell, N.Ö., mit ockergelber Gliederung und rosa Rücklagen im Untergeschoß, dagegen rosa Gliederung und ockergelben Fensterrahmen zu grau durchgefärbten Lochputzrücklagen im Obergeschoß.“

„So trugen die in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts von Architekten, wie den beiden Fischer von Erlach oder Johann Lucas von Hildebrandt errichteten Putzfassaden der kaiserlichen Hofburg in Wien nur lichtgraue oder beige Steinfarbanstriche in Kombination mit feinkörnigen, ungestrichenen Rieselputzen auf Erdgeschossbändern und Wandrücklagen der Obergeschosse. Die meisten anderen Wiener Hofbauten dieser Zeit (Hofstallungen, Salesianerinnenkloster) und die beiden Belvedereschlösser des Prinzen Eugen trugen helle steinfarbige Monochromie.“²⁸

In der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts war der durchgefärbte Putz in „Wiener Manier“ in der Außenarchitektur in den benachbarten Gebieten beliebt. Das bedeutete Weiß, Gelbtöne und Grau auf glatten Oberflächen kombiniert.²⁹ Einer der damals sehr populären Farbtöne war das sogenannte „Schönbrunner Gelb“:

„Generell kann auf Veduten gut beobachtet werden, dass in der 2. Hälfte des 18. Jahrhunderts, ockergelb eine dominierende ‘Modelfarbe’ für Fassaden darzustellen scheint. Aus Darstellungen und durch bautechnische Untersuchungen ist bekannt, dass viele Schlösser und auch andere Gebäude zu dieser Zeit Ockergelb tragen.“³⁰

Zusätzlich wurden auch andere helle Farben, wie Rosa und Hellblau, zur Akzentuierung verwendet und somit kam die Verwendung mehrerer Farbtöne wieder häufiger vor als zum Jahrhundertbeginn. Besonders bunt wurden die Gartenbauten gefasst, welche „die Freude des Rokoko an exotischer Buntheit“ veranschaulichten.³¹ Laut Christian Klemm hatte auch die Fassadenmalerei während des Barocks eine sehr lebendige Tradition genossen und ist vor allem in den südlichen deutschsprachigen Gebieten sowohl in den bürgerlichen Bauten als auch in den fürstlichen Schlössern sehr häufig zu finden.³²

In der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts steigt die Tendenz wieder, in der Außenarchitektur helle und nüchterne Farben zu verwenden. Stadtbauordnungen vieler deutschsprachiger Städte beschlossen das Bauen bunter Außenfassaden zu regulieren und spielten dabei eine bedeutende Rolle in der Farbverwendung in der Neuzeit. In Mannheim wurde bereits 1738 beschlossen,

²⁸ Kobler/Koller, 1975, „VII. Geschichte, I. Um 1680 – um 1720“.

²⁹ Kobler/Koller, 1975, „VII. Geschichte, K. Um 1720 – um 1760/70“: „Jakob Prandtauers Schloß Hohenbrunn bei St. Florian, O.Ö., 1725–29, zeigt, ebenso wie das Sommerrefektorium in St. Florian, weiße Gliederung auf hellgelber Wand. Das Chorherrnstift Rebdorf bei Eichstätt, 1715–35 barockisiert von Gabriel de Gabrieli, war umgekehrt gelb auf weiß gefärbelt [...]. Das Küchengartengebäude (Orangerie) in Gera, 1729–32 von Gottfr. Heinr. Krohne, besaß graue, weiß abgesetzte Gliederung auf ockergelber Wand, gartenseitig helle Figuren in dunkelroten Nischen [...], das Schloß Belvedere bei Weimar, 1734 nach einem „Riß“ des Landbaumeisters I. A. Richter bemalt, weiße Gliederung auf gelber Wand, dazu marmorierte Pilaster sowie bolusrote Tür- und Fenstergewände.“

³⁰ Bundesdenkmalamt o.J.

³¹ Kobler/Koller 1975, „VII. Geschichte, K. Um 1720 – um 1760/70“: „Deren [Rokoko Gartenarchitektur] Reichtum jedoch infolge der vergänglichen Ausführungen nur zu einem Bruchteil erhalten geblieben ist.“

³² Klemm 1975, „III. Überblick über die Entwicklung, B. Neuzeit, 2. Barock und Rokoko“.

dass „in jeder Gassen Häuser mit durchgehends gleicher, als weiß und roter Farbe angestrichen, und nicht zuzulassen, daß das eine blau, das zweite rot und so fort verfertigt werde“.³³ Noch strenger ging es in Würzburger Stadtbauprotokollen von 1788 zu, die „keinen anderen als weißen Anstrich mit stein- und silberfarbiger Einfassung“³⁴ zuließen. In jener Stadtbauordnung liest man darüber hinaus, dass „alle grossen steinernen herrschaftlichen Gebäude, bei denen es gewissermaßen nicht nur schicklich sondern selbst notwendig ist, daß solche vor anderen Gebäuden ausgezeichnet warden [...] Steinfarbe“ zeigen sollten.³⁵ Um diese Zeit begann sich auch der Baustil vom Barock zum Klassizismus überzugehen. Der Anfang dieses Wandels wird oft mit der Veröffentlichung der *Geschichte der Kunst des Altertums* von Johann Joachim Winckelmann im Jahr 1763 gleichgesetzt.³⁶

2.3. Johann Joachim Winckelmann: Der Vater des klassizistischen Schönheitsideals

Johann Joachim Winckelmans (1717-1768) Einfluss auf die Entwicklung der wissenschaftlichen Fächer Kunstgeschichte und Archäologie sowie auf die Abendländische Kunsttheorie im Allgemeinen – und somit auch auf die Entstehung der Polychromiedebatte – ist erheblich. In seinem Hauptwerk *Geschichte der Kunst des Altertums* (1763) gliederte er die Kunst der griechischen Antike nach ihrer chronologischen Anordnung und stellt somit eine der frühesten systematischen stilhistorischen Abhandlungen der antiken Kunst dar, welche die Werke nach Gegenstand, Stil und Periode klassifiziert.³⁷ Vor Winckelmann beschäftigten sich Kunsthistoriker und Archäologe, Giorgio Vasari gemäß, hauptsächlich mit den Biografien bedeutsamer Künstler. Winckelmans Kategorisierung verlagerte die Aufmerksamkeit von den Oeuvres einzelner Künstler auf die größeren Entwicklungslinien des Kunstvollens in verschiedenen Zeitperioden. Mit seiner *Geschichte* leitete Winckelmann die ersten Schritte zu einer modernen kunsthistorischen Methode ein, welche durchaus die Ideen der Aufklärung, der Anforderung des systematisch organisierten Wissens, entsprach.³⁸

³³ Zit. nach Kobler/Koller 1975, „VII. Geschichte, K. Um 1720 – um 1760/70“.

³⁴ Zit. nach Kobler/Koller 1975, „VII. Geschichte, L. Um 1760/70 – um 1800“.

³⁵ Zit. nach Koller 2003, S. 116. Zur Geschichte des Begriffs „Steinfarbe“ siehe Koller 2003, S. 115-116.

³⁶ Hederer 1976, S. 8: „Natürlich war die Antikenverehrung, etwa in der Weitergabe von Anweisungen Vitruvs und Palladios, auch im Hochbarock immer wieder verteidigt worden, vorzüglich in England und Holland; und Blondel d. Ä., Direktor der französischen Akademie, setzte seinen akademischen Klassizismus 70 Jahre lang gegen das Rokoko durch. Aber der eigentliche, archäologische Klassizismus setzte als erster der historisierenden Stile um 1750 ein.“

³⁷ Bosco 2001, S. 28. Die Stilperioden nach Winckelmann sind: der alte Stil des Anfangs, der hohe Stil (Kunst der perikleischen Zeit, Höhepunkt der griechischen Kunst), der schöne Stil (4. Jahrhundert) und die Zeit des Stilverfalls (Hellenismus und die Zeit der römischen Herrschaft).

³⁸ Winckelmans Kategorisierung hat aber alle seine Zeitgenossen nicht überzeugt; Siehe weiteres über die Diskussion: Stephanie-Gerrit Bruer, *Die Wirkung Winckelmans in der deutschen Klassischen Archäologie des 19. Jahrhunderts* (Abhandlungen der Akademie der Wissenschaften und Literatur [Mainz]), Stuttgart 1994.

Winckelmanns Schriften wurden nicht nur im deutschen Sprachraum eifrig gelesen, sie wurden auch alsbald übersetzt und wurden dabei zu Grundwerken der europäischen Kunstliteratur. Bis Winckelmann war die Auffassung der Antike in den deutschsprachigen Ländern dank des französischen Einflusses romzentrisch. Daher, so meint Forscherin Lorella Bosco, war die Wiederaufwertung des Griechischen seine größte Leistung, weil es ihm gelang „[...] ein durchaus neues Bild der Antike zu entwerfen und einen neuen Weg zu bahnen, der zu einem graecophilen Humanismus führen sollte.“³⁹ Winckelmanns Kenntnisse über die antike Kunst hatten jedoch ihren Ursprung (ohne dass es unbedingt ihm oder seine Zeitgenossen immer bewusst war) in römischen Kopien griechischer Werke. Allerdings war Winckelmanns Forschung maßgebend und brachte die Gelehrten dazu, die Unterschiede zwischen griechischer und römischer Kunst zu erörtern.

Winckelmann war auch an der zeitgenössischen kunsttheoretischen Diskussion beteiligt. Seine zentrale These war, dass die Schönheit das Ziel aller Kunst sei. Diese Idee ist an sich nicht neu, Winckelmanns Bestimmung der Schönheit aber schon: Seiner These nach sollten die Künstler seiner Zeit die antike griechische Kunst studieren, weil bei ihr die Schönheit ihren Höhepunkt erreicht. „Der gute Geschmack, welcher sich mehr und mehr durch die Welt ausbreitet, hat sich angefangen zuerst unter dem griechischen Himmel zu bilden.“⁴⁰ So beginnt seine 1755 (zweite, erweiterte Auflage erschien 1756) veröffentlichte Debütschrift *Gedanken über die Nachahmung der griechischen Werke in der Malerey und Bildhauerkunst*. In diesem dünnen Büchlein erklärt Winckelmann kompakt die Hauptthesen seiner der griechischen Kunst orientierenden Schönheitsauffassung: Die Kerneigenschaft der Schönheit griechischer Kunst sei nach Winckelmann „eine edle Einfalt und eine stille Größe“.⁴¹ Um diese zu erreichen, empfahl Winckelmann die Nachahmung ihrer Kunst: „Der einzige Weg für uns, groß, ja, wenn es möglich ist, unnachahmlich zu werden, ist die Nachahmung der Alten“.⁴² Seine Worte fanden bald ihr eifriges Publikum und verstärkten somit den Strom der Entwicklung, welche den Weg vom üppigen Barock und Rokoko zur nüchternen Kunst des Klassizismus führen sollte.

³⁹ Bosco, 2001, S. 24.

⁴⁰ Winckelmann 1756, S. 1.

⁴¹ Winckelmann 1756, S. 21.

⁴² Winckelmann 1756, S. 2.

In seinem *Gedanken* proklamiert Winckelmann den weißen Marmor als das vorzüglichste Material für die Bildhauerkunst: „Da nun die weiße Farbe diejenige ist, welche die meisten Lichtstrahlen zurückschicket, folglich sich empfindlicher macht, so wird auch ein schöner Körper desto schöner seyn, je weißer er ist [...]“⁴³ Zur selben Zeit wurden jedoch in den Ausgrabungsstätten der Herculaneum und Pompeji farbenfrohe Bauten und Skulpturenfragmente entdeckt. Dies scheint er nicht zu berücksichtigen, obwohl er sich in seinen Schriften offenkundig über die bemalte Architektur und Skulptur bewusst war. Wie also hat Winckelmann seine These begründet?

Winckelmann interessierte sich vorzüglich für die Bildhauerkunst der Antike und äußerte sich eher begrenzt über die Architektur.⁴⁴ Seine Gedanken haben aber trotzdem auch die Entwicklung der Architektur des Klassizismus beeinflusst und daher betrachte ich seine Gedanken zur Skulptur, denn in diesen Texten bekundet er seine ästhetischen Meinungen und vergleicht sie anschließend mit selteneren Äußerungen über die Architektur.

In Winckelmanns Beschreibungen der antiken Funde in der *Geschichte* kommen bemalte griechische Tonfiguren⁴⁵ und Kleinskulptur⁴⁶ sowie akrolithe Bildwerke,⁴⁷ und sogar bemalte Marmorstatuen⁴⁸ als Beispiele der Praxis von Polychromie vor. Im Kapitel *Anfang der Kunst* seiner *Geschichte* schreibt Winckelmann über das Verhältnis der Bildhauerkunst zur Malerei:

„Die Kunst hat mit der einfältigsten Gestaltung und vermutlich mit einer Art von Bildhauerey angefangen: denn auch ein Kind kann einer weichen Masse eine gewisse Form geben, aber es kann nichts auf einer Fläche zeichnen; weil zu jenem der bloße Begriff einer Sache hinlänglich ist, zum Zeichnen aber viele andere Kenntnisse erfordert werden: aber die Malerey ist nachher die Ziererin der Bildhauerey geworden.“⁴⁹

⁴³ Winckelmann 1764, I Teil, 4. Kapitel, 2. Stück, S. 147-148.

⁴⁴ Winckelmann 1764, I Teil, 4. Kapitel, 1. Stück, S. 137-138: „Die Bildhauerei und Malerei sind unter den Griechen eher als die Baukunst zu einer gewissen Vollkommenheit gelangt: denn diese hat mehr Idealisches als jene, weil sie keine Nachahmung von etwas Wirklichem hat sein können, und nach der Notwendigkeit auf allgemeine Regeln und Gesetze der Verhältnisse gegründet worden. Jene beiden Künste, welche mit der bloßen Nachahmung ihren Anfang genommen haben, fanden alle nötigen Regeln am Menschen bestimmt, da die Baukunst die ihrige durch viele Schlüsse finden und durch den Beifall festsetzen mußte.“

⁴⁵ Winckelmann 1764, I Teil, 1. Kapitel, 2. Stück, S. 11: „Die Bilder aus Ton wurden mit roter Farbe bemalt und zuweilen, wie sich an einem alten Kopfe von gebrannter Erde zeigt, ganz rot überstrichen [...]“

⁴⁶ Winckelmann 1764, I Teil, 3. Kapitel, 1. Stück, S. 96: „Die sechste angezeigte Statue in Marmor, die Diana, im Laufen vorgestellt, ist halb Lebensgröße, das ist, an fünf Palme hoch, bekleidet und bemalet.“

⁴⁷ Winckelmann 1764, I Teil, 1. Kapitel, 2. Stück, S. 15.

⁴⁸ Winckelmann 1764, I Teil, 1. Kapitel, 2. Stück, S. 16: „Zuweilen wurden auch marmorne Statuen mit wirklichem Zeuge bekleidet [...]. Dieses gab nachher Gelegenheit, daß man an Figuren von Marmor die Bekleidung ausmalte, wie eine Diana zeigt [...]. Die Haare von derselben sind blond, die Veste weiß, so wie der Rock, an welchem unten drei Streifen umher laufen; der unterste ist schmal und goldfarbig, der andere breiter, von Lackfarbe, mit weißen Blumen und Schnirkeln auf demselben gemalt; der dritte Streif ist von eben der Farbe.“

⁴⁹ Winckelmann 1764, I Teil, 1. Kapitel, S. 4.

Das Bemalen der Statuen und Bauten war für Winckelmann also kein fremdes Phänomen. Warum aber hat er destotrotz die Vorzüglichkeit des weißen Marmors in der griechischen Kunst bekundet, obwohl seine eigenen Beobachtungen dagegensprachen? Die Forschungsliteratur dabei erkennt zwei Gründe.

Zum einen war das Wissen über die Verbreitung der Polychromie in der Mitte 18. Jahrhunderts noch begrenzt.⁵⁰ Winckelmann und viele seiner Zeitgenossen glaubten, dass die Bemalung der Statuen ein Phänomen der Früh- und Spätphasen der antiken Kunst gewesen war und somit keinen Einfluss auf die Skulptur und Architektur des hohen Stiles hatte, welcher als die historische Vorbildperiode angesehen wurde. Winckelmanns eigene Anmerkungen über die farbige Skulptur erwähnt er in seinem Gesamtwerk nur beiläufig und geht kaum ausführlicher darauf ein. Das Bemalen des Marmors erscheint den Forschern der Antike im 18. Jahrhundert schließlich eine „barbarische Sitte“⁵¹ der unreifen Zeit, beziehungsweise Verfallsperiode zu sein und ist daher eher uninteressant.

Zum anderen ist Winckelmanns ästhetisches Urteil, also wie er die Schönheit in der Kunst bestimmte, zu berücksichtigen. In seiner *Geschichte* schrieb Winckelmann über die Verwendung der Farbe in der Bildhauerkunst: „Die Farbe trägt zur Schönheit bey, aber sie ist nicht die Schönheit selbst, sondern sie erhebt dieselbe überhaupt und ihre Formen.“⁵² Hier ist feststellbar, dass Winckelmann die Farbe als keine wesentliche Eigenschaft der Bildhauerkunst sieht, sondern höchstens als deren Zusatz. In seiner *Abhandlung von der Fähigkeit der Empfindung des Schönen in der Kunst* (1763) ist er jedoch noch strikter: „Die Bildhauerey hat zwey schwere Theilen, nemlich die Colorit, und Licht und Schatten, nicht, durch welche die Malerey ihre größte Schönheit erhebet [...]“⁵³ Hier scheint Winckelmann es nicht für möglich zu halten, dass ein Bildhauer sich der Farbe bedient, obwohl er sich derer historischen Praxis bewusst ist.

⁵⁰ Prater 2004, S. 257-258.

⁵¹ Diese Äußerung kommt allerdings nicht in Winckelmanns Schriften vor, obwohl viele ihn fehlerhaft so zitiert haben. Das Zitat stammt ursprünglich aus Johann Martin Wagner (1817): „Wir wundern uns über diesen scheinbar bisarren [sic] Geschmack, und beurtheilen ihn als eine barbarische Sitte, und ein Ueberbleibsel aus früheren roheren Zeiten.“ Zit. n. Dönike 2013, *Altertumskundliches Wissen in Weimar*, S. 231.

⁵² Winckelmann 1764, I Teil, 4. Kapitel, 2. Stück, S. 147-148.

⁵³ Winckelmann 1763, S. 22.

Wie aus dem obigen Zitat ersichtlich wird, lag Winckelmanns Hauptaugenmerk in der Beurteilung der Bildhauerkunst bei der Form. Andreas Prater behauptet, dass die Veredelung des weißen Marmors bei den Klassizisten „die letzte Konsequenz der Rollenverteilung des Gegensatzpaares Form und Farbe“ sei.⁵⁴ Diese während der italienischen Renaissance entstandene Idee der besonderen Eigenschaften der Architektur, Malerei und Bildhauerei wird im 18. Jahrhundert weiterentwickelt und führt zu einer vollständigen Trennung der Künste. Die Klassizisten halten die Zeichnung als „planende Vernunft“ und sehen sie als überlegen im Kontrast zur irrationalen und emotionalen Farbe. Deshalb steigt die „rationale Linie“, beziehungsweise die Form in der Bildhauerkunst, als Sieger aus dieser Paragone.⁵⁵ Die Trennung der Künste fordert auch eine gewisse Gattungsreinheit; daher wird die Verwendung der Farbe in der Bildhauerkunst, deren Reinheit auf dem rein weißen Marmor oder einem anderen monochromen Material beruht, gegen das damalige ästhetische Ideal gesehen.

Wie steht Winckelmann aber zur antiken Baukunst, welche auch über eine dreidimensionale Form verfügt und Stein als Material verwendet? Wie bereits erwähnt, hat Winckelmann nur wenig über die Architektur geschrieben und daher sind seine Äußerungen am besten im Zusammenhang mit seinen Äußerungen über die Bildhauerei zu verstehen. In seiner *Geschichte* behandelt er Architektur nur in Bezug auf ihren Zusammenhang mit Bauskulptur und Wandmalerei.⁵⁶

Die Publikation *Anmerkungen über die Baukunst der Alten* (1762) widmete Winckelmann ausschließlich der Behandlung der antiken Architektur. Dieses dünne Buch besteht aus zwei Teilen: In der ersten Hälfte behandelt Winckelmann *das Wesentliche* der Baukunst, also Proportionen, Baumaterialien, Bautechnik usw. Die zweite Hälfte beschäftigt sich mit *der Zierlichkeit* der Architektur, zu der auch die Verwendung der Farbe gehört. In diesem Teil erwähnt er die farbige Architektur. Dies geschieht jedoch beiläufig, ähnlich wie in seiner *Geschichte* über die Skulptur. Bei der Behandlung der Innenarchitektur berichtete Winckelmann über bemalte Ornamente und Wandmalereien.⁵⁷ Seiner Meinung nach war die Verzierung der Innenräume manchmal auch sehr großzügig, jedoch behauptet er auch, dass

⁵⁴ Prater 2004, S. 258-260.

⁵⁵ Die Bildhauerei erlebt überhaupt im 18. Jahrhundert eine starke Aufwertung, die auch damit zu tun hat, dass die Kunst nach griechische Antike orientieren sehnte, und ihre Kunst kannte man hauptsächlich durch ihre Skulpturen (und aus denen Gefertigten Gipsabgüsse, die in den Akademien als nachgefragte Studienmaterial gefertigt wurden).

⁵⁶ Winckelmann 1764, Kapiteln „Griechische Wandmalerei“ und „In Rom entdeckte Gemälde“.

⁵⁷ Winckelmann 1762, S. 64-68.

man erst unter Kaiser Nero, also während der Verfallsperiode, verschwenderisch dekorierte.⁵⁸ Bei der Außenarchitektur dagegen konzentrierte Winckelmann sich hauptsächlich auf die Bauplastik.⁵⁹ Ganz am Schluss dieses Kapitels erwähnt er nebenbei im Jahre 1761 in Rom entdeckte Friesreliefs, die bemalt worden waren – er schien diese als Sonderfall zu betrachten und unternahm keinen Versuch, dieses Phänomen tiefer zu untersuchen.⁶⁰ Hier zitierte Winckelmann auch Pausanias, der in seiner Beschreibung von Griechenland erwähnt, wie der Pronaos eines griechischen Tempels in Plateáa bemalt war,⁶¹ und wie auch ganze Gebäude in Athen rötlich oder grünlich angestrichen waren.⁶²

Wenn Winckelmann in diesem Buch aber das, was seines Erachtens empfehlenswert in der Architektur war, bestimmt, wird es ersichtlich, dass er dabei diese Beobachtungen über farbige Architektur der Antike nicht berücksichtigt. Als er in seiner *Abhandlung* die Schönheit in der Architektur behandelte, betonte er die Wichtigkeit der Proportionen: „In der Baukunst ist das Schöne mehr allgemein, weil es vornehmlich in der Proportion besteht: denn ein Gebäude kann durch dieselbe allein, ohne Zierrather, schön werden und seyn.“⁶³ Die Zierde ist seines Erachtens zweitrangig, aber wie er in *Anmerkungen* schreibt, nicht unwichtig für die Schönheit der Architektur:

„Ein Gebäude ohne Zierde, ist wie die Gesundheit in Dürftigkeit, die niemand allein vor glücklich hält, wie Aristoteles saget; und das Einerley oder die Monotonie kann in der Baukunst, [...] tadelhaft werden. Die Zierde hat ihren Grund in der Mannigfaltigkeit; [...] an Gebäuden dienet sie dem Geiste und dem Auge zur Abwechslung, und wenn die Zierde in der Baukunst sich mit Einfalt gesellet, entsteht Schönheit [...].“⁶⁴

⁵⁸ Winckelmann 1762, S. 52.

⁵⁹ Winckelmann 1762, S. 55-63.

⁶⁰ Winckelmann 1762, S. 61-62.

⁶¹ Winckelmann 1762, S. 63. Siehe: Pausanias 1918, 9. Buch, Paragraph 4.2: „In the temple are paintings: one of them, by Polygnotus, represents Odysseus after he has killed the wooers; the other, painted by Onasias, is the former expedition of the Argives, under Adrastus, against Thebes. These paintings are on the walls of the fore-temple, while at the feet of the image is a portrait of Arimnestus, who commanded the Plataeans at the battle against Mardonius, and yet before that at Marathon.”

⁶² Winckelmann 1762, S. 63. Siehe: Pausanias 1918, 1. Buch, Paragraph 28.8: „The Athenians have other law courts as well, which are not so famous. We have the Parabystum (Thrust aside) and the Triangle; the former is in an obscure part of the city, and in it the most trivial cases are tried; the latter is named from its shape. The names of Green Court and Red Court, due to their colors, have lasted down to the present day. [...]“

⁶³ Winckelmann 1763, S. 22.

⁶⁴ Winckelmann 1762, S. 50.

Die gegenwärtigen Architekten sollten die Bauzierde der Antike nachahmen, weil in diesem „allezeit die Einfalt“ herrschte.⁶⁵ Winckelmanns Hauptaugenmerk in dem Kapitel über die Zierlichkeit der Architektur scheint schließlich auf der Bildhauerei zu liegen. Dies legt die Vermutung nahe, dass beim obigen Zitat über die gesunde Wirkung der Zierde auf die Baukunst bloß Bauplastik und Reliefs gemeint waren. Winckelmann erwähnte aber nirgendwo, wie er zur Dekorationsmalerei, oder überhaupt zur Verwendung der Farbe in der gegenwärtigen Außenarchitektur, stand. Wie bereits angedeutet, war ihm die Praxis des Bemalens der antiken Skulptur und Architektur bewusst, seine Meinung aber über gegenwärtige Verwendung der Farbe gab er nicht preis.

Es wurde nun festgestellt, dass Winckelmann sein Wissen über die Farbigkeit der antiken Architektur ausklammerte, als er die Charakteristika beschrieb, die für die Künstler seiner Zeit Vorbild waren. Er entschied sich dafür, sich auf die reine Form der Architektur zu konzentrieren. Aus seinen ästhetischen Äußerungen wird nicht ersichtlich, warum er der bemalten Skulptur und Architektur keine Aufmerksamkeit schenkte, außer, dass diese Frage ihn womöglich nicht interessierte – sei es wegen seiner persönlichen Präferenz oder der Annahme, dass es sich hier um eine Praxis der weniger interessanteren Früh- bzw. Verfallsperiode handelte. Ob er diese Entscheidung bewusst traf, lässt sich heute kaum beantworten. Kerstin Schwedes bezeichnet Winckelmanns Art und Weise, sich auf Eigenschaften zu konzentrieren, die ihm persönlich wichtig und relevant erschienen, treffend als *Antikenkonstruktion* statt *Antikenrekonstruktion*.⁶⁶ Dieses Winckelmannsche, subjektive Antikenbild hatte langfristige Folgen. Lorella Bosco resümiert den Einfluss von Winckelmanns Schriften auf seine Nachfolger: „Damit fangen jene Kunstreligion und jener ästhetische Glaube an, die als Hauptwert nur die Schönheit und ihre Verkörperung bei den Griechen anerkennen.“⁶⁷ Wie Bosco erkennt, hatten Winckelmanns Worte eine erhebliche Wirkung auf das archäologische Verständnis der Antike, sowie auch den Geschmack jener Zeit stark beeinflusst – somit wurde auch seine Ignoranz über die Farbigkeit der Antike seinen Nachfolgern übermittelt.

⁶⁵ Winckelmann 1762, S. 67. Winckelmann bleibt seiner These der „edlen Einfalt und stillen Größe“ treu und kritisiert die Dekorierungswut der jüngeren Zeit: „bey den Neuern, die nicht den Alten folgen, ist das Gegentheil: jene [die Zierde der Alten] sind vereinigt in den Zierrathen, welche als Zweige zu einem Stamme gehören; diese [die Zierde der Neuen] schweifen aus, und man findet zuweilen weder Anfang noch Ende.“

⁶⁶ Schwedes 2009, S. 62-63.

⁶⁷ Bosco 2001, S. 27.

Winckelmanns Einfluss auf das künstlerische Programm des Klassizismus war erheblich. Obwohl er die bemalten Funde nicht verleugnete, ignorierte er sie in seiner ästhetischen Beurteilung, auf Kosten der Linie und Proportionen sowie des Werts des reinen Materials, insbesondere des weißen Marmors. In der Folgezeit wurde die reine Materialoberfläche zum Ideal der klassizistischen Architektur und Skulptur. Leopold Ettliger behauptet, die wurde bei Goethe besonders deutlich. Goethe war sich der Beobachtungen seiner Zeitgenossen von der antiken Polychromie bewusst, behandelte dieses Thema aber kaum in seinen eigenen Schriften. „Was ihn [Goethe] aber veranlaßte“, so Ettliger:

„am alten Bilde festzuhalten, war die eingewurzelte Vorstellung von der Erhabenheit und Reinheit der Form, die keine Farbe duldet, denn Buntheit und Farbigkeit waren ihm Zeichen der Primitivität; zwar meint er, daß das Streben nach Farbe immer vorhanden sei, aber gerade im Sieg der Form liegt der Sieg des Ethos und der reinen Menschlichkeit“⁶⁸

Die Aufwertung der reinen Materialoberfläche löste die bis zu dem Zeitpunkt geduldete Bemalung ab, was auch den Glauben an die unbemalte Skulptur und Architektur in der Antike verstärkte. Dieser Glaube wurde aber während der nachfolgenden Hälfte des Jahrhunderts wiederholt herausgefordert.

2.4. Klassizismus: Die Aufklärung und der Hellenismus in Deutschland

Die vielleicht größte gesellschaftliche und ideologische Veränderung in Europa zwischen dem 17. und 18. Jahrhundert war die aufkommende Aufklärung. Nach dem von einer christlichen Weltanschauung dominierten Mittelalter, begannen die Philosophie und Wissenschaft im 17. Jahrhundert langsam unabhängig zu werden. Diese Entwicklung wurde durch die Errungenschaften der Naturwissenschaften noch verstärkt. Mit der Aufklärung wuchs das Streben nach objektiver, kritischer Untersuchung von Wissen, und die Autorität vom Christentum gegebenen Erklärungen wurde immer mehr in Frage gestellt. Im 18. Jahrhundert kam es auf sozialer Ebene, insbesondere in Frankreich, zu einer Kritik an der absolutistischen Verwaltung, der Ständeordnung sowie der unfairen Besteuerung, die im Widerspruch zu den aufklärerischen Vorstellungen stand. Eine zunehmende Unzufriedenheit mit dem Zustand der Gesellschaft führte später zu Revolutionen in Nordamerika und Frankreich. Auch die Künste reagierten stark auf Veränderungen in der umgebenden Gesellschaft und ihre neuen Werte – dies wurde vielleicht in der Architektur am sichtbarsten.

⁶⁸ Zit. n. Ettliger 1937, S. 51.

Die Barock- und Rokoko-Baustile wurden nach der Mitte des 18. Jahrhunderts auf die vergangenen Formen von Regierung, Aristokratie und Religion verbannt, so dass ihre Zeit vorbei war. Ihr Platz wurde von einem formalen und ideologischen Gegenpol eingenommen: Dem nüchternen und klaren Klassizismus, der aus der Antike schöpft. Auf formaler Ebene unterschieden Klassiker Barock und Rokoko anhand der architektonischen Produktion, welche Klarheit, Einheit und Harmonie sowie Symmetrie und Proportion betont und auf die Schriften von Winckelmann, Joshua Reynolds und Francesco Milizia beruht.⁶⁹ Der klassizistische Baustil wurde als die „Architektur der Vernunft“ angesehen. Aus diesem Grund hielten die Revolutionäre in verschiedenen Ländern diesen für den geeignetsten Stil der neuen Architektur.⁷⁰ Der Enthusiasmus für den neuen Baustil war also nahezu universal. Darüber berichtet Rosenthal rückblickend in den 1830ern: „Die erste Wirkung der gegen Ende des vorigen Jahrhunderts eröffneten Bekanntschaft mit den reinen Griechischen Mustern [war keine andere] als Enthusiasmus [...], der jeden Zweifel über ihre Anwendbarkeit unter allen Völkern und zu allen Zeiten ausschloss.“⁷¹

Auch im deutschen Sprachraum empfangen viele den neuen Stil mit Begeisterung. Für diese Region war die idiosynkratische gesellschaftliche Situation des 18. Jahrhunderts von großer Bedeutung. Der deutschsprachige Raum bestand aus über dreihundert souveränen Staaten und war feudalistisch organisiert. Das Bürgertum wuchs langsamer und somit standen viele der deutschen Intellektuellen noch stark unter dem Einfluss des fortschrittlicheren Frankreichs.⁷² Auch die klassizistische Architektur im deutschsprachigen Raum war stark vom französischen Einfluss geprägt. Sie beruhte hauptsächlich auf der römischen Kunst, da das sich antike Bild der Franzosen wesentlich auf Rom und lateinische Kultur stützte. Die Griechen wurden dabei vernachlässigt, was daran lag, dass die Gelehrten sie noch kaum studiert hatten.⁷³ Dies änderte sich Mitte des 18. Jahrhunderts, als insbesondere Johann Joachim Winckelmanns Schriften die Aufmerksamkeit der deutschen Intellektuellen auf die griechische Kunst und Kultur der Antike zogen. Die Situation des eigenen Sprachraums wurde in Deutschland analog zu der des antiken Griechenlands gesehen: Gelehrte und Künstler betrachteten die Griechen als Ahnen der

⁶⁹ Wilton-Ely 2003.

⁷⁰ Wilton-Ely 2003: “[...] what had originated as a style inspired, in part, by principles of republicanism was transformed under Napoleon I into a fashionable and international language of imperial opulence.”

⁷¹ Zit. n. Döhmer 1976, S. 11.

⁷² Hederer 1976, S. 71: „In Deutschland war kein zentraler Wille absolutistischer Herrschaft wie in Versailles am Werke, keine distanzierte, am Kolonialhandel reichgewordene Oberschicht wie in England.“

⁷³ Bosco 2001, S. 20-21.

Deutschen und sehnten sich nach der Harmonie des antiken Griechenlands.⁷⁴ Der Optimismus gegenüber dem Vorbild der Antike war groß, wie Valerie Mainz beschreibt: “The culture of that earlier age [antiquity] was seen to embody an ideal to which the progress of man could be directed and also provided historical proof of its achievability.”⁷⁵ Auch Winckelmann malte sich ein Bild vom Dresden als neues Athen aus.⁷⁶

Die Aufgabe der Kunst wurde es, der Entwicklung beizutragen, die die Gesellschaft zu diesem neuen Aufschwung verhelfen sollte. Die Künste hatten dabei die wichtige Verantwortung, Wissen zu verbreiten und den Interessen eines immer größer werdenden Publikums zu dienen. Auch der Architektur wurde eine soziale Verantwortung zugesprochen und Architekten bekamen ganz neuartige Bauaufträge: Zahlreiche Museen, öffentliche Theater, Bibliotheken und Gebäude für gesetzgebende Versammlungen wurden in dieser Zeit gebaut.⁷⁷

Aufgrund der wahrgenommenen sozialen Bedeutung der Kunst und in Übereinstimmung mit den Aufklärungsideen wurde es gewünscht, präzise Regeln für die Architektur zu definieren. Um diese Regeln zu systematisieren, befördern und zu unterrichten wurden gegen Ende des 18. Jahrhunderts viele Kunstakademien gegründet. Viele von ihnen nahmen dabei die Pariser Académie Royale de Peinture et de Sculpture (gegründet 1648) und die Académie Royale d'Architecture (gegründet 1671), welche Architektur unterrichtete, zu ihrem Vorbild. Um zu gewährleisten, Kunst von höchster Qualität zu erschaffen, orientierten die Akademien ihre Lehre an dem antiken Vorbild. Das zeitgenössische Verständnis der antiken Kunst deckte sich hervorragend mit dem Anliegen der Akademien, gut lehrbare ästhetische Richtlinien für die gegenwärtige Kunst zu finden. Die Kunst der Griechen schien aus fixen, direkt aus der Natur stammenden ästhetischen Normen, zu entstehen, was es leicht machte, diese zu bestimmen und nachzuahmen. Dadurch wurde sie zum höchsten Vorbild der akademischen Kunstlehre.⁷⁸ Die

⁷⁴ Bosco 2001, S. 28: „Einerseits sind die Griechen Ahnen der Deutschen, und das zeitgenössische Deutschland erscheint aufgrund einiger Gemeinsamkeiten wie zum Beispiel der extremen politischen Zertrümmerung, die von Winckelmann als eine Ursache der griechischen Blütezeit genannt wird, fast als ein neues Griechenland. Andererseits scheint Griechenland weit entfernt und entrückt wie ein Traumland vor den Augen der Modernen zu liegen und einen zeitlosen Gegenpol zu den verworrenen und erniedrigenden Zuständen der Gegenwart zu bilden. Seine Harmonie und sein Gleichgewicht werden von den modernen, zerrissenen Zeitgenossen sehnsüchtig herbeigewünscht. Die Sehnsucht nach Griechenland wird zum Kennzeichen der deutschen Klassik [...].“

⁷⁵ Mainz 2003.

⁷⁶ Winckelmann 1756, S. 2: „Die reinsten Quellen der Kunst sind geöffnet: glücklich ist, wer sie findet und schmecket. Diese Quellen suchen, heißt nach Athen reisen; und Dresden wird nunmehr Athen für Künstler.“

⁷⁷ Wilton-Ely 2003: „In response to the didactic role of art as a moral and intellectual force in society, public museums and art galleries also began to be established, involving educationally motivated programmes of display and housed in some of the earliest custom-built structures.“

⁷⁸ Mainz 2003.

antike Architektur wurde auch mit der Idee der Ursprünglichkeit assoziiert, ihr wurden sogar mythische Eigenschaften gegeben. Oswald Hederer meint dazu: „Die Antike wurde zur Urform der Baukunst erklärt. In der Antike schienen die Elemente des Bauens in unüberholbarer Weise geborgen. Die Antike sei die Quelle aller Baukunst [...]“.“⁷⁹

Die Rolle der Akademien bei der Erhaltung eines bestimmten Antikenbildes wird eine wichtige Rolle bei der Entstehung von Polychromiedebatte spielen. Als Ergebnis der akademischen normativen Erziehung wurde auch die Vorstellung der Antike als Zeit der weißen Skulpturen und Tempeln an die Architekturstudenten übermittelt. Diese beeinflusste auch ihre eigene Praxis, weil ihnen beigebracht wurde, sich diese kahlen Antiquitäten zum Vorbild zu nehmen. Gipsstempelminiaturen wurden in vielen Architekturakademien als Modelle verwendet, die auch ihrerseits das Bild der weißen Antike verstärkten.⁸⁰

Die Schriften der Renaissancearchitekten Leon Battista Alberti und Andrea Palladio wurden von den Klassizisten des 18. Jahrhunderts wiederentdeckt, denn auch sie sprachen sich für die Griechen und Römer wie Plato, Vitruv und Cicero aus sowie auch für die Besonderheit der Farbe Weiß. Laut Andrea Palladio sei Weiß die geeignetste Farbe für Baustein, weil „die Reinheit dieser Farbe und die Reinheit im menschlichen Leben im höchsten Masse Gott angemessen ist.“⁸¹

Wie hat sich dieser Wandel des Idealen in ausgeführten Bauten gezeigt? Laut Kobler und Koller ist eine der bedeutendsten konkreten Veränderungen im Farbgebrauch bei der Verwendung von Farbkombinationen eingetreten: „Im letzten Drittel des 18. Jhs. herrschten am Außenbau neben Weiß wenige gedämpfte Töne vor – Grau, Gelblich, Rötlich und Grün –, die als Entsprechungen natürlicher Steinfarben verstanden werden sollten. Selten wurden mehr als zwei Farben kombiniert.“⁸² Als noch im Barock die stärkeren Farbkombinationen üblich waren (z. B. Ockergelb und Weiß), wurden im Rokoko und Klassizismus hellere Farbtönen zusammengesetzt. Mehrfarbigkeit wurde unüblich in aller Architektur, säkular und sakral.⁸³

Ein konkretes Beispiel für eine solche Veränderung des Geschmacks, der helle und gedämpfte Töne bevorzugte, stellt die neue Außenfarbe des Schlosses Schönbrunn in Wien zu Beginn des

⁷⁹ Hederer 1976, S. 12.

⁸⁰ Philipp 2004, S. 34.

⁸¹ Zit. n. Philipp 2004, S. 34.

⁸² Kobler/Koller 1975, „L. Um 1760/70 – um 1800“.

⁸³ Kobler/Koller 1975, „L. Um 1760/70 – um 1800“.

19. Jahrhunderts dar. Seine Fassade wurde ursprünglich mit Ockergelb gestrichen, als aber zwischen 1808 und 1819 die dritte Ausbauphase des Schlosses unter Johann Aman durchgeführt wurde, bekam es einen sandsteinfarbenen, hellgrauen Verputz.⁸⁴ Dieser Fall zeigt, dass man in dieser Zeit bereit war, die Farbe der Außenarchitektur auch stark zu ändern, um der veränderten Geschmacksempfindung besser entsprechen zu können.

Der deutsche Kunsthistoriker Eckart Hannmann möchte jedoch seine Leserschaft daran erinnern, dass die Farbpalette für den Verputz im Klassizismus viel breiter gefächert war als nur in weiß und grau und stellt den Architekturautoren Friedrich Christian Schmidt vor.⁸⁵ In seinem 1790 erschienenen Grundwerk *Der bürgerliche Baumeister* empfiehlt Schmidt alle Farben zum Fassadenanstrich.⁸⁶ Nur die sog. „hohen Farben“, die „zu sehr gegeneinander abstechen und blenden“, waren verboten.⁸⁷ Schmidt gibt insgesamt 13 Farbtöne an, welche er aus verschiedenen in der Natur vorhandenen Steine abgeleitet hat und empfiehlt 35 Kombinationen aus diesen.⁸⁸ Ihm zufolge ist die Haupteigenschaft „daß man zum Grund allezeit eine blaße ziemlich helle Farbe wählt, welche sanft auf das Auge wirkt, und die hervorstechenden Theile, als Fensterbekleidungen, Lessees und Dachgesimse noch etwas heller anstreicht, wodurch sie sich noch mehr hervorheben“⁸⁹ Um diese Farben mit dem Mörtel zu mischen, gibt Schmidt ihnen genaue Anweisungen. Seine Rezepte wurden auch in jener Zeit gerne verwendet.⁹⁰ Fassaden wurde also nach wie vor verputzt und obwohl Schmidt sich für die Natursteinfarben ausspricht, ist die Steinsichtigkeit ihm im Außenbau fremd. Er meint auch, dass es dem guten Geschmack entspricht, auch Holzbauten mit gewöhnlichen Steinfarben anzustreichen um diese „so viel als möglich das Ansehn zu geben [...], als wären sie von guten gehauenen Steinen erbaut.“⁹¹ Allein die Farbe des Steins kann also einen Holzbau wertvoller machen. Es ist hier ersichtlich, dass es noch im 18. Jahrhundert erlaubt war, den Materialien gegenseitig äußere Merkmale zu verleihen. Im kommenden Jahrhundert sollte sich das radikal ändern.

⁸⁴ Bundesdenkmalamt o.J.

⁸⁵ Hannmann 1979, S. 111.

⁸⁶ Schmidt 1790, Kapitel 10: „Dreyzehntes, von der Farbe oder dem äußerlichen Anstrich der Häuser“, S. 157-161.

⁸⁷ Schmidt 1790, S. 158.

⁸⁸ Schmidt 1790, S. 158-159 und Tafel 71. Farbtöne 1-8 und 12-13 sind Sandsteinfarben, und 9-11 Kalkstein- oder Marmorfarben.

⁸⁹ Schmidt 1790, S. 158.

⁹⁰ Kobler/Koller 1975, „VII. Geschichte, L. Um 1760/70 – um 1800“: „Die praktische Anwendung dieser Regeln [vom Friedr. Chr. Schmidt] bestätigen Bauvorschriften, aktenkundliche Nachrichten und Bildquellen ebenso wie die wenigen vorliegenden Untersuchungsergebnisse.“ Koller erwähnt die Gemälde Canalettos von Dresden, Wien und München als Quellen, die die „steinfarbenen Töne“ als herrschende Farben in jenen Städten betätigen.

⁹¹ Schmidt 1790, S. 158.

Die Veränderung spiegelte sich auch in den Bestimmungen zum Städtebau wider. Die Bayrische Kammer des Innern beschloss im Jahre 1817: „Das Bessere und für uns Anwendbare der Alten soll als Typus gelten und allen Entwürfen zur Basis dienen; im Allgemeinen muss classischer oder mustergültiger Styl vorherrschen.“⁹² Auch das barocke Schnörkelwerk der Außenfassaden wurde abgelehnt und schließlich durch den kurfürstlichen Erlass in Sachsen und Bayern sogar verboten.⁹³ Diese Änderungen zeigen sich auch bei Vorschriften, die zur Einschränkung der Verwendung von Farbe abzielen, wie Koller bemerkt: „Seit Beginn des 19. Jh. wurde versucht, das in regelmäßiger Gleichförmigkeit gewünschte Stadtbild auch hinsichtlich der F[arbe] völlig zu egalisieren. Einheitliche helle „Stein-F[arbe]“ wurde nicht nur für den Einzelbau zum Ideal erhoben, sondern bestimmte auch die meisten deutschen Städte im ersten Jh.drittel.“⁹⁴ Solche, die gesamte Stadt umfassende Farbpläne wurden in den ersten Jahrzehnten des 19. Jahrhunderts unter anderem in Karlsruhe von Friedrich Weinbrenner, in Hamburg und Kopenhagen von Christian Frederik Hansen und in München von Leo von Klenze gefertigt.⁹⁵

Zusätzlich zu diesen Veränderungen merkt Christian Klemm an, dass die Fassadenmalerei in dieser Zeit fast gänzlich verschwand: „Hauptgrund dieses vergleichsweise plötzlichen Verschwindens der F[assadenmalerei] ist, daß die neue Epoche allem vorzüglich Dekorativen abhold ist, bes. für das Äußere wird strengste Schlichtheit verlangt. Der Dorismus, die Modefarbe Weiß [...], stereometrisch glatte Formen in der Architektur, biedermeierlicher Reinlichkeitssinn, der bis zur Vorschrift der Übertünchung führte [...], der große Einfluß der Theorie: alles ist der F[assadenmalerei] nachteilig.“⁹⁶ Auch wenn die Verwendung der Farbe nicht gänzlich verschwand, gab es eine Veränderung im Geschmack, die die Einfachheit und Monochromie vorzog, wobei die Reduktion der Fassadenmalerei ein greifbares Zeichen ist.

Die in diesem Kapitel behandelte Begeisterung der Gelehrten des 18. Jahrhunderts gegenüber dem antiken Griechenland erklärt einerseits, warum die Entdeckung der antiken Polychromie für sie so schwer zu akzeptieren war. Sie haben ihre eigenen Vorstellungen vom Altertum, die auf mangelnden literarischen Quellen und unzureichenden archäologischen Beobachtungen beruhten, als Tatsachen behandelt und den Leitfaden der Kunst ihrer Zeit auf diese Vorstellungen aufgebaut, welche dann in den Kunstakademien auch praktisch ausgeübt

⁹² Zit. n. Döhmer 1976, S. 10-11.

⁹³ Hederer 1976, S. 10.

⁹⁴ Kobler/Koller 1975, „VII. Geschichte, M. Um 1800 – um 1840“.

⁹⁵ Kobler/Koller 1975, „VII. Geschichte, M. Um 1800 – um 1840“.

⁹⁶ Klemm 1978, „3. Klassizismus, 19. Jh.“.

wurden. Es war nur die Frage der Zeit, dass die Archäologie sich als Wissenschaft entwickelte und die systematischen Ausgrabungen in Italien auszuführen begann, und man diese Vorstellungen in Frage stellen musste. Eine andere, viel buntere Antike als die Gelehrten erwartet hatten, kam zum Vorschein.

Um dieselbe Zeit hat sich auch die allgemeine Geschichtsforschung entwickelt und teils dadurch begann auch die Idee des exklusiven Rechtes zur Vorbildlichkeit der Antike und der klassizistischen Architektur zu altern. Man fing an, nun andere historische Stile zu untersuchen und unter ihnen zu bauen; einer der bedeutendsten davon war die aus der mittelalterlichen Architektur hergeleitete Neugotik. Es entwickelten sich unter anderem Debatten darüber, welcher Stil der „Beste“ sei.⁹⁷ Schließlich führte diese Entwicklung im 19. Jahrhundert zur Verwendung nahezu aller bekannten historischen Baustile. Diese auf den Klassizismus folgende Phase wird in der Kunstgeschichtsschreibung als Historismus bezeichnet.

2.5. Spätklassizismus und Historismus: Industrialisierung, Materialechtheit und Wiederentdeckung der antiken Polychromie

Zu Beginn des 19. Jahrhunderts begann die ästhetisch-theoretische Diskussion über Farben und Materialien in der Architektur zunehmend Raum zu gewinnen. Dieser Diskurs hatte zwei eigenständige, aber miteinander eng verbundene Zweige: Es gab einerseits die Diskussion über die Materialechtheit der Baustoffe und andererseits den sogenannten Polychromiestreit. In diesem Kapitel wird das Konzept der Materialechtheit betrachtet und im darauffolgenden die Debatte um die Polychromie.

Wie bereits festgestellt wurde, war einer der grundlegendsten Gedanken der Aufklärung die Suche nach Objektivität und Wahrheit. Auch in der Architektur wurden bestimmte Auffassungen der Wahrheit zu den wichtigsten Beurteilungskriterien. Bereits im 18. Jahrhundert suchte man nach der Wahrheit in der Architektur in der Art und Weise, wie die griechischen Künstler des Altertums gebaut haben. Den Ansatz dazu hat Winckelmann in seinem *Gedanken* formuliert:

„Die Nachahmung des Schönen der Natur ist entweder auf einen einzelnen Vorwurf gerichtet, oder sie sammlet die Bemerkungen aus verschiedenen einzelnen, und bringet sie in eins. Jenes heißt eine ähnliche Copie, ein Portrait machen; es ist der Weg zu

⁹⁷ Döhmer 1976: Eine Chronik der Stildiskussion, S. 10-45.

holländischen Formell und Figuren. Dieses aber ist der Weg zum allgemeinen Schönen und zu idealischen Bildern desselben; und derselbe ist es, den die Griechen genommen haben.“⁹⁸

Die archäologischen Entdeckungen haben jedoch gezeigt, dass die griechischen Künstler selbst den Regeln, die sich die Theoretiker der Neuzeit bei ihrer Architektur vorstellten, nicht immer gefolgt sind. So war es auch der Fall mit dem Anspruch von Wahrheit, dass alle Formen einen klaren Zweck erfüllen sollten. Aus diesem Grund war zum Beispiel die Kombination von Säule und Mauer, die in antiken Bauten häufig vorkommt, problematisch, denn dabei verliert die Säule ihre Funktion als Stütze und wird zu einem bloßen Dekorationselement. Dies verleitet den Betrachter dennoch zu der Annahme, dass die Säule noch eine tragende Funktion hätte und somit „lügt“ sie.

Diese Suche nach Wahrheit führte auch dazu, dass die Farbe als eine Beeinträchtigung gesehen wurde, welche das „wahre“ Material des Gebäudes bedeckt und den Betrachter belügt. Johann Wolfgang von Goethe äußerte sich zu den archäologischen Funden, welche sichtbare Farbreste aufwiesen und die Debatte über die Polychromie, also Bemalung der griechischen Statuen und Tempelfassaden, zum Anstoß brachten:

„So viel aber möchten wir behaupten, daß der köstliche Stoff des pentelischen Marmors sowie der ernste Ton eherner Statuen [...] den Anlaß gegeben, die reine Form über alles zu schätzen und sie dadurch dem inneren Sinn, abgesondert von allen empirischen Reizen ausschließlich anzueignen.“⁹⁹

In dieser Aussage von 1830 drückt Goethe einen der grundlegendsten für die Architektur gestellte Kriterien dieser Zeit aus: den Wert des reinen Materials.

Kunsthistoriker Eberhard Hempel nennt diese neue Wertschätzung der Eigenfarbe des Materials als *Materialechtheit*.¹⁰⁰ Bereits Mitte des 18. Jahrhunderts wurde über die Echtheit des Materials, also „die Forderung, daß die Gestalt eines Bauwerkes nicht nur seinem bestimmten Zweck, sondern auch dem verwandten Material [...] entsprechen müsse“ in der Architekturdiskussion gesprochen.¹⁰¹ Laut Hempel entstammt dieser Anspruch auf materielle Authentizität aus der philosophischen Debatte über Wissen und Wahrheit. Es wurde der Frage nachgegangen, was die Wahrheit in der Architektur bedeutete.

⁹⁸ Winckelmann 1756, S. 13-14.

⁹⁹ Zit. n. Ettliger 1937, S. 51.

¹⁰⁰ Diese Bezeichnung wurde erst im 20. Jahrhundert verwendet.

¹⁰¹ Hempel 1956, S. 3.

Bereits 1706 verlangte der französische Abbé Jean-Louis de Cordemoy (1655–1714) von der Architektur „Wahrheit und Übereinstimmung mit der Natur“.¹⁰² Ein solches Denken wird in den nächsten zwei Jahrhunderten in verschiedenen Formen fortgesetzt. Friedrich Theodor Vischer (1807–1887) fasst die Empfindungen vieler Theoretiker des 19. Jahrhunderts über das Thema zusammen, indem er schreibt: „Ein Bildhauer, der mit gefärbtem Marmor schafft, lügt.“¹⁰³ Obwohl Vischer hier über Bildhauerei spricht, meint Hempel, dass das Gleiche auch in der Architektur gelte: Wenn das rohe Baumaterial bemalt, verputzt oder mit Stuck überzogen wurde, wurde es als etwas Unangemessenes oder gar als eine Lüge betrachtet.¹⁰⁴

Die Diskussion über den Materialwert wurde stark von der technologischen Entwicklung jener Zeit beeinflusst: Um die Jahrhundertwende war eine der bedeutungsvollsten gesellschaftlichen Umwälzungen die Industrialisierung. In ihrem Artikel analysiert Monika Wagner die neuen Materialien der Industrialisierung zu Beginn des 19. Jahrhunderts, namentlich Gusseisen und Kautschuk, und wie sie die Einstellung vieler Architekten und Theoretiker zu traditionellen Baustoffen veränderten:

„Materialhierarchien und konventionalisierte Verwendungen von Materialien für bestimmte Aufgaben dürften auch in der Geschichte der Architektur immer wieder verletzt worden sein, doch das Ausmaß und die Intensität, mit denen im 19. Jahrhundert gestritten wurde, ist der Industrialisierung geschuldet.“¹⁰⁵

Als Ergebnis des Verlangens nach Materialechtheit wurden die neuen Baustoffe und folglich auch einige traditionelle Materialien wie Verputz verdächtig, weil sie die hauptsächlichsten Materialien des Gebäudes, die Steine oder Ziegel, bedeckten. Laut Wagner war die Wertkrise der Materialien der Anlass zur Materialechtheits-Diskussion: Die neuen Materialien wie Gusseisen und Kautschuk waren kostengünstig und sehr flexibel, was neuartige Bauweisen ermöglichte, die Konstruktion der neuen Architektur überhaupt maßgeblich änderte und dadurch die traditionellen, kostbaren Baumaterialien bedrohten.¹⁰⁶

Auch Stuck, Putz und Gips wurden misstraut, weil sie auch „leicht handhabbare Materialien von großer Flexibilität und Formbarkeit“ waren. „In dem Maße, wie jedoch neue, plastische

¹⁰² Zit n. Hempel 1956, S. 11. Siehe auch Kruft 1991, S. 158-160. Auch der italienische Architekturtheoretiker Carlo Lodoli (1690–1761) hat das Thema „Wahrheit in der Architektur“ besprochen. Siehe z.B. Kruft 1991, S. 221-224.

¹⁰³ Zit n. Hempel 1956, S. 7.

¹⁰⁴ Hempel 1956, S. 7.

¹⁰⁵ Wagner 2003, S. 135.

¹⁰⁶ Wagner 2003, S. 135.

Industriematerialien auftraten und als Surrogate bewertet wurden, gerieten auch Stuck, Putz usw. in den Verdacht der Imitation¹⁰⁷, resümiert Wagner. Darüber hinaus benötigten die neuen Materialien neue Fachmänner, die diese bearbeiten konnten, was die traditionellen Bauarbeiter wie Maurer, Steinmetze und Holzarbeiter verdrängte und einen riesigen Traditionsbruch ankündigte. Die Architekten waren auch nicht alle mit Glas, Eisen, Stahl usw. vertraut und betrachteten diese mit großer Skepsis, was ihre Verbreitung aber kaum bremsen konnte.¹⁰⁸

Von den Architekten zu einem der lautesten Verfechter der Materialechtheit entwickelte sich Karl Friedrich Schinkel (1781–1841).¹⁰⁹ Anfang des 19. Jahrhunderts begann Schinkel, sich auch kritisch mit dem noch im Klassizismus gebräuchlichen Verputz zu befassen. In Schinkels Gutachten von 1817 zu seinem eigenen Plan für die Neue Wache in Berlin ist diese Kritik bereits zu finden. Die verputzten Wände standen, laut Schinkel, in einem „widerlichen Kontrast“ zu Hausteinmauerwerk und widersprachen dem „soliden Charakter, den dies Gebäude durch seine Ausführung erhalten soll.“¹¹⁰ Schinkel lehnte den Putz ab, weil er „von Kalk die schlechteste Arbeit so wie die beste bedeckt, und schon deshalb zur Vernachlässigung Gelegenheit gibt.“¹¹¹ Ähnlich sprach sich Heinrich Hübsch (1795–1863) gegen „ephemerer Obertünchung“ aus. Verputz bezeichnete er „als ganz unverträglich mit der Würde eines öffentlichen Gebäudes.“¹¹² 1826 schrieb Hübsch: „Man darf die leeren Wände, welche aus der Bestimmung hervorgehen, nicht durch fingierte Konstruktionen verblenden.“¹¹³

Die Suche nach „Wahrheit“ und die gleichzeitige Furcht vor der „Lüge“ kommen in den Äußerungen von Schinkel und Hübsch deutlich vor. Schinkel betrachtete den Verputz als ein Zeichen schlechter Konstruktion, da er schlechte Arbeit abdecken kann, was für ihn den Eindruck erweckte, man könne die wirkliche Qualität des Baus nicht erkennen: Ein schlechter Baumeister kann die Spuren seiner mangelnden Arbeit leicht mit einigen Schichten von Putzmörtel bedecken. Für Hübsch dagegen war der Verputz etwas Kurzlebigen, das den festeren Kern des Gebäudes verbirgt und somit unnötig ist.¹¹⁴ Die Zeit, in der Friedrich Christian

¹⁰⁷ Wagner 2003, S. 137.

¹⁰⁸ Grabner-Haider/Davidowicz/Penner 2015, S. 158-159.

¹⁰⁹ Kobler/Koller 1975, „VII. Geschichte, M. Um 1800 – um 1840“: „Schinkels vom Klassizismus bis in den Historismus reichende Tätigkeit und seine programmatischen Äußerungen zur F[arbigkeit] d[er] A[rchitektur] können als symptomatisch für diese Zeit gelten und umreißen die Spannweite der Möglichkeiten.“

¹¹⁰ Zit. n. Kobler/Koller 1975, „VII. Geschichte, M. Um 1800 – um 1840“: Gutachten zu Schinkels eigenen Plan für die Neue Wache in Berlin vom 30. 4. 1817, S. 158.

¹¹¹ Zit. n. Kobler/Koller 1975 „VII. Geschichte, M. Um 1800 – um 1840“.

¹¹² Zit. n. Valdenaire 1926, S. 28.

¹¹³ Zit. n. Hempel 1956, S. 15.

¹¹⁴ Rübél/Wagner/Wolff 2005, S. 143-144.

Schmidt Anweisungen für das Mischen farbigen Mörtels gab, und Holzbauer ermutigte, eine steinähnliche Farbe zu wählen, um die Würde des Gebäudes zu erheben, scheint weiter entfernt zu liegen als es tatsächlich war.

Die Haltung der Theoretiker gegenüber dem Verputz, der neben seiner abdeckenden Eigenschaft der gebräuchlichste und einfachste Weg war, dem Gebäude ein farbiges Äußeres zu geben, scheint unermüdlich. Interessanterweise, wenn man sich konkrete Beispiele von Materialechtheit in der Architektur dieser Ära anschaut, wird wieder einmal bemerkt, dass die theoretische Diskussion die alte Praxis nicht vollständig verdrängen konnte und der Verputz weiterhin häufig verwendet wurde. Koller bemerkt, dass auch Schinkel Verputz in seinen Bauten verwendete, zum Beispiel in dem zwischen 1822 und 1824 erbauten Schloss Tegel bei Berlin, dessen Mauerflächen weiß verputzt sind. Darüber hinaus empfahl er im Jahre 1833 „eine etwas dunklere Stuckfarbe“ als Außenputz für die restaurierte Klosterkirche Cappenberg in Westfalen.¹¹⁵ Auch die im vorhergehenden Kapitel bereits behandelten Maßnahmen zur Vereinheitlichung der Stadtbilder in Deutschland schrieben die Verwendung von Verputz vor, womit das gewünschte einheitliche Farbschema zu erzielt wurde. Kobler und Koller bestätigen diese Beobachtungen:

„Erst den klassizistischen Architekten wurde die Differenz von Baumaterial und Putzverkleidung bzw. Farbanstrich bewußt; die Bemühungen um Materialreinheit und -einheit in der F[arbigkeit] d[er] A[rchitektur], die u. a. zur Wiedereinführung des glasierten Backsteins führten, sind auch ein Resultat dieser im frühen 19. Jh. stets gegenwärtigen Spannung.“¹¹⁶

2.6. Polychromiedebatte

Als Polychromiestreit bezeichnet man die in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts geführte Debatte über die Farbigekeit der antiken Architektur und Bildhauerei. Seit Mitte des 18. Jahrhunderts wuchs das Interesse an der Antike in Europa maßgeblich, sowohl in Frankreich als auch in England und im deutschen Sprachraum. Trotz ihrer Begeisterung hatten Kunsttheoretiker nicht viel Erfahrung aus erster Hand mit der griechischen Kunst. Die Antike war in dieser Zeit noch nicht ausführlich erforscht worden und das Wissen der Gelehrten beruhte größtenteils auf literarischen Quellen, wie Vitruvs *Zehn Bücher über Architektur*,

¹¹⁵ Kobler/Koller 1975, „VII. Geschichte, M. Um 1800 – um 1840“.

¹¹⁶ Kobler/Koller 1975, „VII. Geschichte, M. Um 1800 – um 1840“.

griechischen Reiseberichten von Pausanias und den Architekturtraktaten der Renaissance.¹¹⁷ Die antiken Textquellen haben jedoch die Buntfarbigkeit auch kaum erwähnt und die Architekturtheoretiker der Renaissance, Alberti und Palladio, sprachen nur über den edlen Charakter des weißen Marmors.¹¹⁸

Aus diesen Elementen – der Enthusiasmus für die Antike, gepaart mit mangelndem Wissen – entstand eines der bemerkenswertesten historischen Fehltritte jener Zeit: Dass die griechischen und römischen Gebäude und Skulpturen der Antike monochrom waren. Auf dieser Annahme basierten viele Erwartungen und Ideale der Architektur und Bildhauerei dieser Periode.

Diese Begeisterung führte jedoch auch bald zur Entwicklung einer systematischen Antikenforschung. In den italienischen Ruinenstädten Herculaneum und Pompeji wurde mit systematischen Ausgrabungen jeweils 1738 und 1748 begonnen. Künstlerreisen nach Rom, dem alten Großgriechenland, Süditalien und Sizilien wurden populär. Darüber hinaus untersuchten die Archäologie-Pioniere die in den Ausgrabungsstätten gefundenen Überreste antiker Kunst, maßen Tempelruinen sorgfältig auf und fertigten davon Skizzen an. Rekonstruktionen basierend auf diesen Messungen und Zeichnungen wurden populär. Von den Tempeln sind oft nicht mehr als ihre Fundamente übrig geblieben, daher mussten die Rekonstruktionen zeichnende Künstler neben den gefundenen Fragmenten auch häufig auf ihre eigene Vorstellungskraft zurückgreifen. Diese Bilder sowie die Gipsmodelle der Tempel fanden ihren Weg als Lehrmaterialien in die Kunstakademien.¹¹⁹

Manchmal hielten die neuen Funde für die Archäologie und für die Architekten, die die Ausgrabungen intensiv verfolgten, große Überraschungen bereit, einige davon erfreulich, andere dagegen befremdlich. Nachdem die farbenfrohen Wandgemälde von Pompeji entdeckt wurden, wurden in ganz Europa Innenwände errichtet, die diesem Beispiel folgend kräftige Farben verwendeten. „An den Wänden der Häuser fanden sich Fresken von solcher Frische und Schönheit, daß ihr Dekorationsstil ein halbes Jahrhundert herrschte, in Potsdam ebenso wie in

¹¹⁷ Reuterswärd 1960, S. 2. Antike Quellen beschreiben Polychromie der Skulptur. Patrik Reuterswärd nennt Plinius, Cicero, Plutarch, Servius und Isidorus als schriftliche Quellen, die unter anderem über die „Menniganstrich“ des Kapitolinischen Jupiter berichten. Siehe auch: Türri 1994, S. 102. Einige Gelehrten, zum Beispiel Hittorff, glauben, dass der Grund, warum die Quellen nicht über die Polychromie sprechen, ist der, dass dieser Gebrauch so üblich war, dass es nicht notwendig war, dies zu erwähnen. Siehe dazu: Hammer 1968, S. 108.

¹¹⁸ Philipp 2004, S. 34.

¹¹⁹ Wine 2003.

Paris [...]. Das Empire setzte ihn völlig in seine Dekoration um, wie die Vorlagenwerke von Percier und Fontaine bestätigen“, beschreibt Hederer diese Mode.¹²⁰ Doch nicht alle Neuentdeckungen erfreuten die Akademiker und Theoretiker. Zum Beispiel wurde erotische Kunst, die nicht mit der damaligen Weltanschauung und Vorstellungen der antiken Gesellschaft konform war, 1819 auf Befehl von Franz I., König beider Sizilien, zum Archäologischen Nationalmuseum Neapel in dem gesonderten *Gabinetto degli oggetti riservati* von den Augen des Publikums weggesperrt.¹²¹

Zusätzlich zu diesen unerwarteten Überraschungen gehörte auch die Entdeckung von Farbresten an antiken Gebäuden und Skulpturen. In der Architektur war das Augenmerk der Theoretiker im 18. Jahrhundert weitestgehend auf Formen, Proportionen und Symmetrien, gemäß dem Winckelmannschen Motto „stille Größe und edle Einfalt“ gerichtet. Als die ausgegrabenen Gebäude und Objekte dem weißen Traumbild, welches die deutschen Philosophen und Schriftsteller eifrig aufgebaut hatten, nicht entsprachen, geriet man in theoretischen Kreisen in eine Krise. Martin Dönike betrachtet die archäologischen Entdeckungen und Entwicklung der Altertumsforschung als eines der Hauptgründe der sinkenden Begeisterung für die antike Kunst, was dazu führte „dass sich die ursprünglich utopische Vergangenheit – Griechenland als ideales Gegenbild – unter der Hand zu einer historisch abgegoltenen Epoche transformierte, die ihre Gegenbildlichkeit mehr und mehr verlor.“¹²²

Einige französische Akademiker interessierten sich jedoch für die antike Polychromie und begannen, im Hinblick auf ihre Interpretation zu argumentieren, dass die Verwendung von Farben ein wesentlicher Teil antiker Kunstpraxis gewesen sei. Laut Hanno Kruft steht die Debatte im Zusammenhang mit der Reform der Französischen Kunstakademie und dem Wunsch der jüngeren Generation, den vorherrschenden starren Klassizismus und seinen dogmatischen Regeln in Frage zu stellen.¹²³ Die Skala der Reaktionen reicht von kompletten Leugnern der Polychromie bis hin zu jenen Architekten, die mit großem Enthusiasmus auf diese Ergebnisse reagierten und anfangen, die Polychromie in ihrer eigenen Arbeit anzuwenden. Diese Experimente passten wiederum nicht in die Vorstellungen des Materialwertes dieser Ära, welche zu weiteren Auseinandersetzungen führten.

¹²⁰ Hederer 1976, S. 14-16.

¹²¹ Blan 2010, S. 31.

¹²² Dönike 2013, S. 6.

¹²³ Kruft 1991, S. 316.

In den folgenden Kapiteln untersuche ich die Hauptmerkmale des Polychromiestreits und welche Auswirkungen sie auf das Material- und Farbverhältnis in der Architektur dieser Zeit hatten.

2.6.1. Antoine-Chrysostome Quatremère de Quincy und die Polychromie der antiken Skulptur

Die britischen Archäologie-Pioniere James Stuart (1713–1788) und Nicolas Revett (1721–1804) stellten bereits in den 1750er Jahren während ihrer Reise durch Italien und Griechenland fest, dass der Ilisostempel und Theseion (heute als der Tempel des Hephaistos bekannt) in Athen polychromiert waren. Sie veröffentlichten 1762 ihre Beobachtungen in *The Antiquities of Athens and Other Monuments of Greece*, nur zwei Jahre vor Winckelmanns *Geschichte*.¹²⁴ Anschließend berichteten viele ihrer Kollegen über ähnliche Beobachtungen auf ihren Expeditionen in Griechenland und Süditalien. So zum Beispiel der deutsche Architekt und Archäologe Carl Haller von Hallerstein (1774-1817), der zwischen 1808 und 1811 mit Hilfe eines Reisestipendiums des bayerischen Königshofs Italien und Griechenland bereiste. Auf der Insel Ägina erforschte er die Ruinen des Aphaieatempels und fand in dessen Säulen Reste von Überzugsmasse und Farbe.¹²⁵ Jedoch erst Anfang 19. Jahrhunderts begann sich die Diskussion über den Gebrauch von Farbe und ihrer Verbreitung in der antiken Architektur und Bildhauerei auszuweiten.

In Frankreich entfaltete sich die Diskussion über Farbigeit antiker Bauwerke durch die Schriften des Archäologen und Architekturtheoretiker Antoine-Chrysostome Quatremère de Quincy (1755-1849). Quatremère war von 1816 bis 1839 Sekretär der Académie des Beaux-Arts, und bekam 1818 die Professur für Archäologie an der Bibliothèque nationale de France. Er vertrat die Meinung der Akademie, dass die antike griechische Kunst sowohl in der Theorie als auch in der Praxis der Ausgangspunkt für die moderne Kunst sein sollte. Aus diesem Grund sollten das Studium und die Nachahmung antiker Kunst seines Erachtens eines der primären

¹²⁴ Der Architrav des Ilisostempels ist nach der Beschreibung von Stuart und Revett mit einem antiken Ornamentband verziert, welches, so die Autoren "appears to be as ancient as the building itself". Sie glauben also nicht, dass die Verzierungen eines späteren Ursprungs seien, sondern dass dieselben Künstler, die den Tempel errichtet haben, auch für die Zierbänder verantwortlich waren. Stuart/Revett 1762, S. 10 und Tafel VIII, Abb. 2 und 3. Siehe auch: Van Zanten 1977, S. 13-16.

¹²⁵ Hammer 1968, S. 102-103.

Lernmethoden der Studenten in der französischen Kunstakademie sein. Das ist das Gebot des Winckelmannschen Klassizismus, welchem auch Quatremère gehorchte.¹²⁶

Als Quatremère in den letzten Jahrzehnten des 18. Jahrhunderts Studienreisen nach Italien und Sizilien machte, entdeckte er zahlreiche Farbspuren an den antiken Tempelruinen.¹²⁷ Die Ergebnisse seiner eigenen Beobachtungen an den Ausgrabungsstätten von Pompeji und Herculaneum und der Antikensammlungen italienischer Museen, unterstützt mit antiken Textquellen wie *Naturalis historia* des römischen Gelehrten Plinius der Ältere¹²⁸ und *Beschreibung Griechenlands* des griechischen Reiseschriftstellers Pausanias¹²⁹, lieferte Quatremère einen signifikanten Beitrag für die Antikenforschung, sowie die ästhetisch-theoretische Diskussion über die Verwendung der Farbe in der zeitgenössischen Bildhauerei und Architektur. Er war auch der Erste, der den Begriff „Polychromie“ in Bezug auf bemalte Skulptur und Architektur verwendete.¹³⁰

Im Jahr 1815¹³¹ veröffentlichte Quatremère *Le Jupiter olympien, ou l'art de la sculpture antique considérée sous un nouveau point de vue*, welches als sein Hauptwerk über die polychrome Kunst in der Antike gilt. Karina Türr beschreibt dieses als „die erste fundierte Gesamtdarstellung der farbigen Skulptur der Antike“¹³² und für Patrik Reuterswärd ist es „[...] die grundlegende Arbeit der Polychromieliteratur, ein magistrales Werk in Folio, das noch heute unbeherrliches Material liefert“.¹³³ In dieser umfassenden Publikation behandelt Quatremère ausführlich die Verwendung der Farbe in der antiken Kunst (hauptsächlich Skulptur) und beschreibt mit Hilfe vieler handkolorierten Tafeln mehrere polychrome Kunstwerke. Die bedeutendste darunter war die vom Bildhauer Phidias gefertigte chryselephantine Großplastik des thronenden Jupiters (Abb. 1), der sich in Olympia befand. Quatremère rekonstruierte diese berühmte Großplastik nach Pausanias Beschreibungen in seinen Zeichnungen. In dieser Rekonstruktion besteht Jupiters Inkarnat aus Elfenbein und sein Gewand aus Gold. Auch das Lorbeerblatt und die Sandalen der Gottesfigur sind mit Gold

¹²⁶ Krufft 1991, S. 316.

¹²⁷ Bertocini Sabatini 2006, S. 393. In Sizilien erforschte Hittorff den Zeus Tempel in Agrigento.

¹²⁸ Quatremère de Quincy 1815, S. 118-123: „Paragraphe VIII. De la toreutique dans son rapport avec les petits objets d'ornement et la vaisselle d'argent, ou la coelatura argenti dans Pline, lib. XXXIII, cap. 12“.

¹²⁹ Quatremère de Quincy 1815, S. 124-132: „Paragraphe IX. Discussion sur le coffre de Cypsélus, et restitution de cet ouvrage, d'après la description de Pausanias“.

¹³⁰ Bertocini Sabatini 2006, S. 396.

¹³¹ Die Forschungsliteratur behauptet oft das Erscheinungsjahr der Publikation als 1814. Sie erschien in mehreren Teilen im Winter 1814 und 1815, und war daher erst 1815 vollendet. Die neueste Forschungsliteratur weist auf dieses Jahr hin, z. B.: Dönike 2013, S. 171-177 und 471.

¹³² Türr 1994, S. 107.

¹³³ Reuterswärd 1960, S. 11.

versehen und der Stoff des Gewands wurde von Quatremère mit rot-blauen Blumen bemalt; ansonsten ließ er die Figur monochrom. Nur Jupiters hölzernen Thron hat Quatremère mit reichen roten, blauen und goldenen Details und Reliefs versehen. Nach dieser Rekonstruktion bekam die figurale Bildhauerei ihre Farben hauptsächlich durch die verschiedenen Materialien wie Elfenbein und Gold, und nur begrenzt durch Anstrichfarbe.

Interessant an dieser Rekonstruktion ist, dass die umgebende Architektur des Tempels komplett weiß gelassen wurde, mit Ausnahme der goldenen Verzierungen auf blassblauem Hintergrund in den Gurten der Rundtonne. Quatremère schreibt in seinem 1832 erschienenen *Dictionnaire historique d'architecture*:

“The countless remnants of colour which have come down to us are proof that the stucco was painted in a range of colours, that the various parts and divisions in an entablature were painted different colours, and that the triglyph and metopes, the capitals and their astragal collars, and even the soffits on the architrave were always coloured.”¹³⁴

Diese Art von Farbigkeit ist jedoch nicht auf seine 1815 erschienenen Rekonstruktionen zurückzuführen. Obwohl Quatremères Bemerkungen wichtig für spätere Diskussionen waren, war er doch, vielleicht aufgrund mangelndem Wissen, im Farbgebrauch seiner Rekonstruktionen eher zurückhaltend. “[A] step away from the chalky white classicism of the late eighteenth century, but no more than that”, wie David van Zanten angibt.¹³⁵ Quatremères Rekonstruktionen hatten jedoch später eine bedeutende Wirkung auf die Befürworter der begrenzten Polychromie.

Quatremère hatte keine antiken Gebäude von außen rekonstruiert, machte aber in seinen Schriften einige Bemerkungen dazu:

“In the same way as the use of colour has been admitted inside buildings, so also must they have been used on the outside, according to the diversity of materials, and in the same way in which different coloured marbles were used for columns, friezes, cornices, and other parts of buildings.”¹³⁶

¹³⁴ Zit. n. Bertoncini Sabatini 2006, S. 403. Original französisch: Quatremère de Quincy 1832, S. 465.

Quatremère hat bereits 1815 die Grenzen seiner Forschung anerkannt: “Perhaps we shall never know (because proof is continually coming to light) how much ancient marble has lost its pastel colours, and how the various paints were originally prepared, either to cover material imperfections or to cover up the frigid monotony of white stone, or to protect it against the weather, or to provide some sort of trompe l'oeil without trespassing into actual painting.” Quatremère de Quincy 1815, S. 29. Engl. Übersetzung: Bertoncini Sabatini 2006.

¹³⁵ Van Zanten 1977, S. 7.

¹³⁶ Zit. n. Bertoncini Sabatini 2006, S. 401. Original französisch: Quatremère de Quincy 1832, S. 465.

Nach Quatremères Vorstellung hatte die Polychromie neben ihrer ästhetischen Wirkung eine praktische Ebene: die Farbschichten haben im Außenbereich die kostbaren Materialien vor den korrosiven Kräften des Wetters geschützt. Diese Interpretation von Quatremère war sehr einflussreich. Dieselben Argumentationen sind in den späteren Schriften der Polychromie-Befürworter zu finden, wie bei Jakob Ignaz Hittorff und Gottfried Semper.¹³⁷

Quatremère hatte gehaut, dass seine Zeitgenossen trotz der wissenschaftlichen Beweise nicht an die Idee von farbenfrohen Skulpturen und Tempeln glauben mochten. Dies forderte das ästhetische Ideal der Zeit heraus, für das die antike Kunst Vorbild war und sogar in Quatremères eigenen Schriften bekommt man den Eindruck, als wäre es auch ihm mühevoll gewesen, die Erscheinung farbenfroher Werke anzunehmen:

“Every time we catch a glimpse of some trace of this art – either on a building, or reading about it in a book – it almost seems as though we wish to cancel it, to insult these ancient geniuses, to disguise its existence, and almost always to look elsewhere.”¹³⁸

Quatremère war sich jedoch außerordentlich bewusst, dass der Wunsch seiner Zeitgenossen, sich antike Skulpturen und Architektur in Weiß vorzustellen, nur eine Frage des Geschmacks und der Gewöhnung war. Die Annahme der Idee einer farbigen Antike sei seines Erachtens unvermeidbar für das richtige Verständnis der Vergangenheit. Quatremères weitverbreitete Schriften hatten einen erheblichen Einfluss auf die ästhetisch-theoretische Diskussion jener Zeit, sowie auch auf die Arbeiten einiger Architekten.¹³⁹

2.6.2. Jakob Ignaz Hittorff versus Desiré-Raoul Rochette

Die von Quatremère begonnene neue Interpretation der Antike als eine farbenreiche Kunstphase wurde von dem gebürtig aus Köln stammenden Kunsttheoretiker und Architekt Jakob Ignaz Hittorff (1792-1867) weitergeführt. Mit Hilfe eines Reisestipendiums reiste Hittorff 1823 durch Italien nach Sizilien, um die Überreste der Baukunst Großgriechenlands zu erforschen. Zusammen mit seinen Reisepartnern hatte Hittorff in den italienischen Ausgrabungsstätten gezeichnet, gemessen und Material für seine zukünftigen Publikationen

¹³⁷ Bertoncini Sabatini 2006, S. 404.

¹³⁸ Zit n. Bertoncini Sabatini 2006, S. 401-402. Engl. Übersetzung von Bertoncini Sabatini 2006. Original französisch: Quatremère de Quincy 1815, S. 29. „Toutes les fois que les modernes ont aperçu, soit en réalité dans les monuments, soit en récit chez les écrivains, des traces de ce goût, il semble qu'ils se soient accordés, tantôt à les effacer comme injurieuses au génie de l'antiquité, tantôt à en dissimuler l'existence, et presque toujours à en détourner les yeux.“

¹³⁹ Bertoncini Sabatini 2006, S. 400.

gesammelt.¹⁴⁰ In der Ruinenanlage von Argigent und in den vier Akropolis-Tempeln in Selinunt berichtete Hittorff von den von ihm entdeckten Farbspuren:

„an allen diesen Monumenten haben wir viele Teile noch mit dem colorierten Stuck vorgefunden, welcher von roter, blauer, gelber und grüner Farbe war, mehrere Glieder waren mit schönen Blättern und reichen Ornamenten verziert, wovon einige höchst merkwürdig sind.“¹⁴¹

Hittorff war nach den zahlreichen Entdeckungen in Italien und Sizilien davon überzeugt, dass die farbige Gestaltung der Architektur und Skulptur charakteristisch für die Kunstauffassung der antiken Griechen war und dass die Farbe in hellenischer Baukunst in allen Zeiten Anwendung fand, womit er somit mit den Beobachtungen Quatremères übereinstimmte.¹⁴² In seiner Forschung konzentrierte sich Hittorff vorwiegend auf die Architektur, während Quatremère sich hauptsächlich mit der Bildhauerkunst beschäftigt hatte. Hittorff meinte, dass die von ihm entdeckten Funde keinen Zweifel mehr daran ließen, dass Farbe auch an den Außenseiten der Tempel, in deren Cella, Kolumnen, Architraven, Metopen, Giebeldreieck und sogar in Dachsteinen Verwendung fand.¹⁴³

Bereits auf seiner Rückreise nach Frankreich hatte Hittorff seine spannenden Neuigkeiten mit seinen römischen Kollegen geteilt – und ihre Zweifel geweckt. Sie wollten nicht glauben, dass die Farbreste von den Griechen stammten, sondern hielten an dem Argument fest, dass die Polychromie von späteren erobernden Völkern, möglicherweise von den Byzantinern oder Normannen, entstammten.¹⁴⁴ Trotz dieser Behauptungen stellte Hittorff nur kurze Zeit nach seiner Rückkehr nach Paris am 24. Juli 1824 vor der Académie des Beaux-Arts seine Denkschrift *Mémoire sur mon voyage en Sicile* vor. In dieser und in der zwei Jahre später mit seinem Reisepartner, dem Deutschen Architekten Ludwig von Zanth, veröffentlichten Publikation *Architecture antique de la Sicile ou Recueil des plus intéressants monuments religieux et des édifices publics et particuliers les plus remarquables des principales villes de la Sicile* (erschieden in drei Bänden zwischen 1826 und 1830), formulierte Hittorff seine ersten, jedoch noch etwas vorsichtigen, Argumente für eine farbige Antike. Nach seinen Reisen

¹⁴⁰ *Architecture antique de la Sicile ou Recueil des plus intéressants monuments religieux et des édifices publics et particuliers les plus remarquables des principales villes de la Sicile* (1826-1830) und *Architecture moderne de la Sicile ou Recueil des plus beaux monuments religieux et des édifices publics et particuliers les plus remarquables des principales villes de la Sicile* (1826-1835).

¹⁴¹ Zit. nach Hammer 1968, S. 64. Der Zitat stammt aus Hittorffs Schrift *Mémoire sur mon voyage en Sicile*, Ms. 4641, Institut de France, Paris. Die deutsche Übersetzung des Zitats stammt von Karl Hammer.

¹⁴² Hammer 1968, S. 104.

¹⁴³ Hittorff/von Zanth 1827.

¹⁴⁴ Hammer 1968, S. 66.

sammelte Hittorff viele Jahre lang noch Material für eine große Publikation, in der er die Geschichte der Baupolychromie vorstellen wollte. Diese konnte er jedoch wegen Kostengründen nie veröffentlichen.¹⁴⁵

Die Debatte um die Polychromie begann aber erst als Hittorff 1830 die Denkschrift in *Annales de l'Institut de correspondance archéologique* veröffentlichte und ein Jahr später einen Vortrag in der Société libre des Beaux-Arts hielt und gleichzeitig in einer Salonausstellung seine kolorierten Rekonstruktionen vom Selinunter Empedoklestempel präsentierte. Darin stellte er eine noch buntere Interpretation der Antike als jene von Quatremère vor.¹⁴⁶ In Hittorffs Rekonstruktion (Abb. 2) ist nahezu die gesamte Fläche der Tempelfront mit einem Farbanstrich bedeckt: Die Grundfarbe ist gelb, die Triglyphen sind blau, das Tympanon und die Metopen sind mit floralen Ornamenten geschmückt auf rotem Grund, der Architrav und das Gesims sind mit bunten Ornamentbändern versehen.¹⁴⁷ Auch die Skulpturen sind in Hittorffs Rekonstruktion durch und durch polychromiert.

Hittorffs Texte und Rekonstruktionen wurden ambivalent aufgenommen. Einerseits wurden viele seiner Interpretationen begrüßt, und vor allem wurde er von dem Pariser Architekten und Grand Prix de Rome Sieger Henri Labrouste unterstützt.¹⁴⁸ Labrouste arbeitete von 1825 bis 1829 in Rom und Süditalien, und in den letzten Jahren seines Aufenthaltes fertigte er dreiundzwanzig intensiv kolorierte Zeichnungen des Tempels von Paestum. Diese Tempelrekonstruktionen wurden, ähnlich wie Hittorffs Zeichnungen davor, in Paris von den Polychromie-Gegnern als „architektonische Häresie“ erklärt.¹⁴⁹

Desiré-Raoul Rochette (bekannt als Raoul-Rochette, 1790-1854) war von den Pariser Polychromie-Gegnern der strikteste und lauteste. Als Mitglied der Académie des Inscriptions et Belles-Lettres vertrat er eine sehr konservativ-klassizistische Ansicht über die Antike und lehnte die Polychromie vollkommen ab. Zwischen Raoul-Rochette und Hittorff brach ein

¹⁴⁵ Hammer 1968, S. 107.

¹⁴⁶ Hammer 1968, S. 108.

¹⁴⁷ Die hier verwendete Abbildung stammt aus dem Jahr 1851, da die Originalzeichnungen aus dem 1830ern verschollen sind. Hittorffs Vorlesung und Denkschrift beinhalteten viel Material, die schließlich auch in seinem 1851 veröffentlichten *Restitution du Temple d'Empédocle à Sélinonte ou l'Architecture polychrome chez les Grecs* erschien, wie zum Beispiel die farbigen Tempelrekonstruktionen. Van Zanten 1977, S. 7. Siehe auch: Kruft 1991, S. 607, FN 74, und Hammer 1968, S. 109-110.

¹⁴⁸ Van Zanten 1977, S. 36-46.

¹⁴⁹ Kruft 1991, S. 317-318. Die Veröffentlichung seiner Publikation über den Paestumer Tempel erfolgte erst Jahrzehnte später in: Henri Labrouste, *Temples de Paestum par Labrouste. Restaurations des monuments antiques par les architectes pensionnaires de France à Rome*, Paris 1877.

facettenreicher Streit aus, der in der Debatte über die Wandmalerei bei den Griechen seinen Gipfel erreichte.¹⁵⁰ Raoul-Rochette bezweifelte überhaupt, ob die Wandmalerei den Griechen bekannt war und ob die Farbspuren nicht nur ein Überbleibsel aus späteren Verfallsphasen war. Seines Erachtens war es „[u]nfassbar, die Schönheit des Materials durch einen farbigen Überzug zu verdecken“¹⁵¹. Daraus lässt sich erschließen, dass Raoul-Rochette auch ein Befürworter der extremen Materialechtheit war, was durchaus üblich unter den Polychromie-Gegnern war.

Zum Teil ist Raoul-Rochettes Interpretation aufgrund der von ihm verwendeten Quellen erklärbar: Er stützte sich in seinen Argumenten auf literarische Quellen, wie bei den Klassizisten üblich, während Hittorff und andere Archäologen sich auf Funde und Beobachtungen vor Ort beriefen. Der Streit fand schließlich seinen Höhepunkt in Bezug auf die verschiedenen Forschungsmethoden, zwischen philologischen und archäologischen Beweisen.¹⁵² Der Polychromiestreit zwischen Hittorff und Raoul-Rochette dauerte Jahrzehnte hindurch, aber der letztgenannte blieb unerschütterter bei seiner Meinung. Langsam stand er aber zunehmend alleine mit seinen Thesen da, als immer neue Funde und Reiseberichte über die Polychromie europaweit erschienen. Insbesondere in den 1840ern wurden viele Expeditionen von der Französischen Akademie nach Griechenland finanziert.¹⁵³ Das Ende der Pariser Debatte kam erst im nächsten Jahrzehnt als 1851 Hittorff endlich sein riesiges *Restitution Du Temple D'Empédocle À Sélinonte, Ou L'Architecture Polychrome Chez Les Grecs* veröffentlichte, in dem er den oben bereits besprochenen Selinunter Empedokles-Tempel mit einem detaillierten Farbprogramm sorgfältig rekonstruierte. Diese Publikation wurde von den Pariser Gelehrten lobend empfangen und von den Beweisen überzeugt, wurde Hittorff 1853 die Mitgliedschaft im Institut de France angeboten, und somit seine Arbeit als unermüdlicher Verfechter der antiken Polychromie schließlich anerkannt. Seinem Gegner Raoul-Rochette

¹⁵⁰ Die Diskussion zwischen Raoul-Rochette und Hittorff wurde vom Karl Hammer ausführlich beschrieben: Hammer 1968, S. 110-127.

¹⁵¹ Hammer 1968, S. 119.

¹⁵² Hammer 1968, S. 121. Laut van Zanten wurden die Rekonstruktionen Hittorffs aber auch wegen ihrer wissenschaftlichen Mängeln zu Recht kritisiert: "[Hittorff tends] to make pastiche of borrowings from different eras, locations, and media -- with surprisingly little order." Van Zanten 1977, S. 39-40. Van Zanten meint darüber hinaus, dass die Rekonstruktionen der Polychromie-Befürwortern im Generell nicht einheitlich waren: "One is brought to conclude from this that the colored reconstruction drawings of Kugler, Hittorff, and Semper were heavily influenced by each man's preconceived idea of what Greek polychromy should look like both because the archeological evidence was do equivocal and because these reconstructions were held to be works of art in themselves. These drawings had to have a certain visual consistency and this could not be derived directly from the actual remains." Für die Ausarbeitung der Vielfalt verschiedener Farbkonstruktionen siehe Van Zanten 1977, S. 42-75.

¹⁵³ Hammer 1968, S. 123: „1845 rekonstruierte Paccard den Parthenon, 1846 Titeux die Propyläen, 1847 Tetaz das Erechteion und 1848 Dubuisson nochmals die Propyläen. Seine Beobachtungen im griechischen Mutterland bestätigten weitgehend die Funde Hittorffs auf kolonialem Boden, von denen er auf den ganzen griechischen Kulturbereich Rückschlüsse gezogen hatte.“

blieb nur noch übrig, gegen die Übertragung der Polychromie auf die gegenwärtige Architektur zu sprechen – doch auch diese Forderung blieb von einigen Architekten ignoriert.

David van Zanten hat die in den 1830er Jahren in Europa erbauten polychromierten Gebäude in seiner Dissertation behandelt. Der früheste Bau – und laut van Zanten, „the masterpiece of external painted polychromy“¹⁵⁴ – ist das 1838 eröffnete, von dem Dänen Michael Gottlieb Bredesbøll (1800-1856) entworfene Thorvaldsen Museum in Kopenhagen, dessen gelb gestrichene Außenwände mit einem Freskozyklus (Abb. 3) verziert sind.¹⁵⁵ Nach meiner eigenen Beobachtung ist auch das in Helsinki gelegene Säätytalo (dt. „Ständehaus“, Abb. 4) von Karl Gustaf Nyström aus dem Jahr 1891 ebenfalls ein herausragendes Beispiel eines polychromierten historisierenden Baus in Europa.¹⁵⁶

Auch Hittorff hat sein Wissen über die Polychromie in die Praxis umgesetzt: Der 1852 eröffnete Cirque d’Hiver (Winterzirkus) in Paris zeigt die antike Kolorierung in einer ähnlichen Polychromie in der Fassade (Abb. 5). Doch seine eigenen architektonischen Entwürfe entsprechen nicht der Intensität der Farben seiner Rekonstruktionen, sondern vertreten eine gemäßigte Polychromie.¹⁵⁷ Hittorff selbst begründet dies wie folgt:

„La distribution des couleurs adoptée avait eu pour but de donner un ton local clair et uniforme à l'ensemble du monument; de faire valoir par l'or, l'azur, le rouge, la jaune et le vert, tous les détails; et imprimer à l'édifice un aspect de fraîcheur, de gaieté et de richesse qui doivent aider à caractériser davantage sa destination [...].“¹⁵⁸

Hier behauptete Hittorff interessanterweise, dass die antiken Völker nicht immer Recht hatten. Also ist daraus zu schließen, dass obwohl Hittorff an die archäologischen Beweise glaubte und die Polychromie als geschichtliche Tatsache anerkannte, dies nicht gleichsetzte, dass er diese auch in seiner eigenen Architektur so intensiv umsetzen wollte.

Eine solch ambivalente Einstellung zur Polychromie der Antike einerseits und zu der Architektur der eigenen Zeit andererseits zu haben war damals nicht besonders

¹⁵⁴ Van Zanten 1977, S. 150.

¹⁵⁵ Thygesen 1998. Siehe auch: Van Zanten 1977, S. 120.

¹⁵⁶ Der Architekt Nyström hat zwischen 1878 und 1879 in Wien unter Heinrich von Ferstel studiert und war vor allem von den neogriechischen Bauten Theophil Hansens zutiefst beeindruckt. Siehe dazu: Helander u. A. 1999. Die reiche Außenpolychromie des Hauses ist bisher nicht in der Hinsicht der Polychromiediskussion betrachtet worden.

¹⁵⁷ Van Zanten 1977, S. 124–126.

¹⁵⁸ Hittorff 1851, S. 815–816.

außergewöhnlich. Als Leo von Klenze die Ausstellungsräume seiner Münchner Glyptothek (errichtet 1816-1830) buntfarbig entwarf, sprach der Kunstagent des Königs Ludwig I, Martin von Wagner, sich scharf dagegen aus. „Wagner erschien eine prachtvolle, farbige Ausstattung der Räume als ein Gräuel, da sie nach seiner Meinung die Wirkung der Antiken beeinträchtigte. Er plädierte für einfache, sandfarben getönte Wände, für monochrome Fußböden und schlichte Sockel. Umsonst.“¹⁵⁹, beschreibt Raimund Wünsche. Merkwürdig dabei ist, dass es ursprünglich Wagner selbst war, der die griechische Art, Gebäude von innen und außen zu bemalen, zur Kenntnis des Königs brachte. In dem 1816 (ein Jahr später erschienen die Kommentare des Philosophen Friedrich Wilhelm Schelling dazu) veröffentlichten *Bericht über die Aeginetischen Bildwerke im Besitz des Kronprinzen von Baiern* berichtete Wagner über die in Ägina entdeckten farbigen Giebelskulpturen des Aphaia-Tempels:

„Es mag uns nach unserm heutigen Geschmack und neuern Ansichten wohl auffallend und sonderbar vorkommen, Statuen zu erblicken, welche bey ihrer vollkommenen Ausführung in Marmor auch noch zum Teil bemalt waren [...]. Hätten wir vorerst unsere Augen rein und vorurtheilsfrey und das Glück zugleich, einen dieser griechischen Tempel in seiner ursprünglichen Vollkommenheit zu sehen, ich wette, wir würden unser voreiliges Urtheil gern wieder zurücknehmen, und preisen, was wir jetzt zu verdammen herausgenommen.“¹⁶⁰

Für Wagner gab es also keinen Grund, die Polychromie als geschichtliche Tatsache anzuerkennen, aber wenn es um die gegenwärtige Architektur ging, zweifelte er an der Fähigkeit seiner Zeitgenossen sowie sich selbst, die Schönheit der farbigen Architektur zu verstehen.

Es ist wichtig, diese zwei Sachen auseinander zu halten: Obwohl die Frage der historischen Fakten und die Definition der ästhetischen Werte der eigenen Zeit hier zwei zentrale Diskussionspunkte sind, bilden sie keine einheitliche Front, sodass die von der antiken Polychromie Überzeugten selbstverständlich die Polychromie bei der modernen Architektur unterstützen würden. Dies ist in vielen Situationen nicht der Fall.

¹⁵⁹ Wünsche 2004, S. 11.

¹⁶⁰ Zit. n. Wünsche 2004, S. 12.

2.6.3. Gottfried Semper und die Polychromie als Schlüssel zum Verständnis griechischer Kunst

Einige der einflussreichsten und debattiertesten Gedanken über die Farbigekeit der Architektur hat der deutsche Architekt Gottfried Semper (1803-1879) beigetragen.¹⁶¹ Der junge Semper reiste 1826 nach einem abgebrochenen Architekturstudium von München nach Paris und wurde dort Schüler des deutschen Architekten Franz Christian Gau. Während seines Aufenthalts in Paris lernte Semper auch den älteren deutschstämmigen Kollegen Hittorff kennen und wurde durch ihn und Gau von der Antike – und deren neu entdeckten Polychromie – begeistert. Anfang der 1830er Jahre untersuchte Semper während seiner Reisen nach Italien (Rom und Pompeji), Sizilien (Paestum) und Griechenland (Athen) die dort vorhandenen antiken Bauten und Monumente. 1833 berichtete er, an der römischen Trajanssäule Farbreste entdeckt zu haben.¹⁶² Unverzüglich nach seiner Rückkehr 1834 veröffentlichte er *Vorläufige Bemerkungen über die bemalte Architektur und Plastik bei den Alten*,¹⁶³ die zu einer seiner bedeutsamsten Schriften wurde. Mit diesem eher kurzen Textstück versuchte Semper keine ausführliche wissenschaftliche Abhandlung über die antike Tradition der Bemalung von Kunstwerken zu liefern, sondern vielmehr seine Zeitgenossen, die Theoretikern und Architekten, auf ihr mangelndes Wissen aufmerksam zu machen: Die Polychromie in der Antike.¹⁶⁴ Mit dieser polemischen Schrift trug Semper zur Diskussion über die Polychromie bei, welche seine schriftlichen sowie architektonische Praxis maßgeblich prägte.

Während seiner Reisen fertigte Semper ebenfalls eigenen Rekonstruktionen von antiken Tempeln und Monumenten an. Obwohl Semper ein Fürsprecher der vollen Polychromie war, unterschieden sich seine Rekonstruktionen von denen Hittorffs: Im Kontrast zu Hittorffs gelber Grundfarbe dominiert in Sempers Zeichnungen die Farbe Rot, zudem war die Intensität seiner Farben viel stärker. Er kritisierte Hittorffs „gerochenen Halbtöne“ und behauptete, dass die Griechen ausschließlich mit reinen Farben gearbeitet hatten.¹⁶⁵ Diese Einstellung wird vor allem in Sempers Rekonstruktion von Parthenon klar ersichtlich (Abb. 6), in welcher die gesamte Oberfläche der Tempelfassade mit verschiedenen kräftigen Farben überzogen wurde.

¹⁶¹ Es waren insbesondere Sempers Texte die das Wissen über die Polychromie der griechischen Architektur in den deutschsprachigen Ländern verbreitete. Vor allem auf seinem Großwerk *Der Stil in den technischen und tektonischen Künsten oder praktische Ästhetik* (Semper 1860) wird in den das Thema antike Polychromie behandelnden Artikeln häufig verwiesen.

¹⁶² Semper 1884.

¹⁶³ Semper 1834.

¹⁶⁴ Semper 1834, S. 2.

¹⁶⁵ Ziesemer 2003, S. 129-130.

Dies war eine vollkommen neue Behauptung in der Polychromiedebatte: Die totale Bemalung der Architektur und Skulptur.¹⁶⁶

Aufgrund ihrer Radikalität riefen Sempers Schriften und Zeichnungen auch scharfe Gegenstimmen auf den Plan. Einer der lautesten Gegner Sempers war der deutsche Kunsthistoriker Franz Kugler. Kugler verleugnete nicht wie Raoul-Rochette die Polychromie der Antike per se, sondern er wollte eine „Mittelstraße“ zwischen den buntfarbigen Rekonstruktionen von Semper und Hittorff und den Polychromie-Gegnern finden.¹⁶⁷ Kugler folgte dem Pfad Quatremères und sprach sich für eine solche Polychromie aus, die Farben als Akzentuierungsmittel verwendete und diese mit Vergoldungen betonte. In seiner Publikation veröffentlichte Kugler seinen Vorschlag für die Rekonstruktion von Parthenon (Abb. 7), welche die Unterschiede der gegensätzlichen Interpretationen deutlich macht.¹⁶⁸ Bei Kuglers Zeichnungen ist die Verwendung von Farbe viel eingeschränkter als bei Semper oder Hittorff und konzentriert sich auf die Bereiche Fries und Tympanon. Die verwendeten Farben sind – neben reichen Vergoldungen – rot, blau und grün und beschränken sich lediglich auf Details. Die dominante Farbe aber ist das reine Marmorweiß. Ettliger bezeichnet den Kuglerschen Kompromiss der gemäßigten Polychromie als eine „vermittelnde Partei“ zwischen dem „konservativen Weißen“ und „revolutionären Rot“.¹⁶⁹ Die Diskussion über die antike Polychromie zwischen diesen zwei Lagern – Befürworter der totalen versus gemäßigten Polychromie – dauerte noch mehrere Jahrzehnte nach Sempers und Kuglers Diskussion an. Es ging jedoch in dieser Diskussion nicht mehr darum, ob die Polychromie in der Antike überhaupt stattfand, sondern wie viel Farbe und welche bestimmten Töne hier verwendet wurden und wie weit diese Praxis verbreitet war.¹⁷⁰

¹⁶⁶ Ettliger 1937, S. 49.

¹⁶⁷ Kugler 1835, S. 75: „So finden wir denn in der Architektur, sowie in der Sculptur der Griechen, deren Vereinigung an den grossen Tempelanlagen stets ein grosses Gesamtwerk erscheinen liess, das Gesetz der reinen, einfachen Form allerdings als das eigentliche und bestimmende festgehalten; wir finden aber zugleich, dass in beiden die Farbe hinzutritt, wo die Form zur vollkommenen Darstellung des Zweckes nicht hinreicht; dass sie vornehmlich da angewandt ist, wo das leichtere Verständniss des Ganzen eine Sonderung und schärfere Bezeichnung der Theile wünschenswerth macht, und dass sie endlich, ihrer Natur gemäss, mannigfach zur weiteren Ausschmückung benutzt wird. Diese Ansicht, die auf gleiche Weise von historischen Zeugnissen wie von den inneren, in der Kunst liegenden Gründen unterstützt wird, durfte den streitigen Meinungen über Polychromie eine richtige Mittelstrasse bezeichnet haben.“

¹⁶⁸ Kugler 1835, Vorsatzblatt: „Um dem Leser die Resultate der vorliegenden Forschungen nach Möglichkeit zu veranschaulichen, so hat ein Freund des Verfassers, Herr Architekt Strack zu Berlin, es übernommen, die farbige Restauration einer griechischen Tempelarchitektur, nach den angegebenen Principien und mit künstlerischer Consequenz, für das Titelblatt dieser Schrift auszuführen.“

¹⁶⁹ Ettliger 1937, S. 54.

¹⁷⁰ Detaillierte Beschreibung der Debatte zwischen Semper und Kugler, Siehe Schwedes 2009, S. 68-71.

Ähnlich wie bei Hittorff ist die Buntfarbigkeit von Sempers Rekonstruktionen jedoch kaum in seiner eigenen Architektur gelandet. Ein Grund dafür, wie aus seinen Schriften klar wird, ist, dass Semper schließlich auch ein Befürworter der Materialechtheit war. In seinen *Bemerkungen* schrieb er:

„Es spreche das Material für sich, und trete auf, unverhüllt, in der Gestalt, in den Verhältnissen, die als die zweckmässigsten für dasselbe, durch Erfahrungen und Wissenschaften erprobt sind. Backstein erscheine als Backstein, Holz als Holz, Eisen als Eisen, ein Jedes nach den ihm eigenen Gesetzen der Statik.“¹⁷¹

Dies kann hinsichtlich seiner Behauptungen über die totale Polychromie der Antike ambivalent erscheinen, aber wie in dieser Arbeit bereits angedeutet wurde, sind diese zwei Meinungen – jene über die Polychromie der Antike sowie jene über die bevorzugte Bauweise der eigenen Gegenwart – voneinander unabhängig zu betrachten. Semper sprach sich über die Vorteile der Verwendung von Farbe leidenschaftlich aus:

„Der häufige Missbrauch, der mit Malereien und Farbe so leicht gemacht wird, darf uns kein Grund seyn, jede Farbe zu verbannen, und alles was nicht grau, weiss oder erdfahl ist kurzweg für bunt zu erklären. [...] Aber sind die heiteren Farben des Südens unserem grauen, nordischen Himmel angemessen? Was die Sonne nicht färbt bedarf um so mehr des Kolorits.“¹⁷²

Semper wünschte damit jedoch nicht, dass seine Zeitgenossen ihre Gebäuden so wie die der Griechen bemalen sollten, sondern im Gegenteil, genau dies hat er streng abgelehnt.¹⁷³ Was er damit jedoch herbeiwünscht, ist mit Baumaterialien, wie Ziegelsteinen oder farbigen Natursteinen, Farbigkeit zu erreichen.¹⁷⁴ Wegen seiner Präferenz zur Materialechtheit hielt Semper die Renaissance als die bessere Vorbildepoche für die gegenwärtige Architektur als die Antike es für ihn sein konnte.¹⁷⁵ In der Renaissance begannen die Italiener das Bauen mit reinen Materialien, wie Semper in seinem *Die Vier Elemente der Baukunst* (1851) erklärte:

„Wahrlich die ersten polychromen Versuche in Deutschland waren keine Ermunterung zu der Verfolgung eines Unternehmens, an dessen Zeitmäßigkeit ich zu zweifeln begann. Sie erregten in mir ein solches Entsetzten, dass ich seitdem auf jeden Versuch verzichtete,

¹⁷¹ Semper 1834, S. xi. Hannmann 1979, S. 112.

¹⁷² Semper 1834, S. 42.

¹⁷³ Semper 1834, S. v.

¹⁷⁴ Van Zanten 1977, S. 169: Van Zanten hat über Sempers Farbverwendung in seiner Architektur behauptet: "He used structural polychromy [...] but never with great imagination. He adopted two-color sgraffito in several commissions [...] explaining it [...] as a proper ‚Bekleidung des äusseren Mauerflächern der Putzmauer,‘ but he preferred cut stone in full-blooded (but monochrome) Renaissance style.“

¹⁷⁵ Ettliger 1937, S. 69.

antike Polychromie anzuwenden, und in der Decoration lieber die Traditionen der älteren Italiener, verbunden mit der Anwendung des farbigen Materiales [...] befolgte.“¹⁷⁶

Aber warum war die Polychromie in der Antike für Semper trotzdem so wichtig, sodass er zahlreiche Schriften und Rekonstruktionszeichnungen darüber verfasste? Van Zanten behauptet, dass obwohl Semper die Polychromie der Antike nicht für sein eigenes architektonisches Schaffen übernehmen wollte, diese dennoch einen hohen Stellenwert in seiner Architekturtheorie einnahm.¹⁷⁷

Semper begann seine *Bemerkungen* mit der geläufigen Feststellung, dass ein sorgfältiges Studium antiker Kunst für die gegenwärtige Kunst von höchster Wichtigkeit wäre.¹⁷⁸ Sofort danach kritisierte er aber, dass es ein großer Fehler seiner Zeitgenossen gewesen war, die antiken Ruinen in ihrem gegenwärtigen Zustand als Vorlage zu verwenden: „Wir haben das übrig gebliebene entseelte Knochengebäude alter Kunst für etwas Ganzes und Lebendes angesehen und es so, wie wir es fanden, nachzuahmen für gut befunden.“¹⁷⁹ Aus solchen mangelhaften Beobachtungen und der Vernachlässigung der archäologischen Funde entstehe, laut Semper, eine defekte Architektur. Er behauptete, dass die antiken Bauten mit der ausgesparten Ausschmückung an ihrer Originalität und Lebendigkeit verloren hatten und dass die nach ihrem Beispiel geschaffenen klassizistischen Bauten, bloße „[unverständige] Nachäfferei antiker Bruchstücke“¹⁸⁰ waren.¹⁸¹

Semper meinte, es wäre für die Gesundheit der gegenwärtigen Architektur von großer Wichtigkeit, die buntfarbige Geschichte der Architektur zu anerkennen, nicht weil man sie kopieren sollte, sondern weil es auch dadurch möglich wäre für seine Zeitgenossen, die wichtigste Lehre der Griechen, die Lehre des inneren Bedürfnisses, zu verstehen.¹⁸² Er schrieb: „Nur einen Herrn kennt die Kunst, das Bedürfniss. [...] das organische Leben Griechischer Kunst ist nicht ihr Werk, es gedeiht nur auf dem Boden des Bedürfnisses und unter der Sonne

¹⁷⁶ Semper 1851, S. 5-6.

¹⁷⁷ Van Zanten 1977, S. 169.

¹⁷⁸ Semper 1834, S. 1.

¹⁷⁹ Semper 1834, S. 11.

¹⁸⁰ Semper 1834, S. 11.

¹⁸¹ Die Klassizisten waren jedoch nicht alleine mit ihrer Farbfeindlichkeit, sondern war dies ein Phänomen der gesamten Ära, wie Ettliger behauptet hat: „Genau, wie die Klassizisten, so war auch die 'Gegenpartei' die Romantik, farbfeindlich. [...] auch die riesigen bloß gezeichneten Cartons der Nazarener beweisen zur Genüge, wie tief man noch in das Erbe Winckelmanns verstrickt war. Auch die Romantik bemühte sich nicht um eine neue Farbigkeit.“ Ettliger 1937, S. 52-53.

¹⁸² Van Zanten 1977, S. 55: "[...] he [Semper] wishes that the inner necessity which produced ancient Greek polychromy be studied and understood so that the inner necessities of modern architecture could likewise be perceived and expressed."

der Freiheit.¹⁸³ Daher meinte Semper, wäre es nicht ratsam, bloß die äußere Erscheinung der Werke der Griechen nachzuahmen, sondern sich ihre Methode, die die eigene Zeit und Umgebung untersucht, deren Bedürfnisse erkennt und an diese Kunst anpasst, anzueignen:

„Bei so misslichen Umständen ist es immer rathsam, unsere alten Lehrer, die Griechen, zu befragen, wie sie unter ähnlichen Verhältnissen thaten. Nicht ihren todten Buchstaben nachahmen, nein ihren Geist einsaugen und die zarte Südpflanze der Kunst auch diesesmal directe von ihrer Heimath beziehen, bis sie auf unserem widerspenstigen Boden von Neuem entartet, das wird förderlich seyn.“¹⁸⁴

Um diese Methode im Kontext der griechischen Architektur zu verstehen, musste man, Semper gemäß, auch die Polychromie kennen, weil wenn man die geschnitzten Formen ihrer Tempel nicht ohne die mit der Bemalung verbundenen Entstehungsgeschichte verstehen könnte. Er schrieb: „Von nicht minderer Wichtigkeit ist das Studium der Farben, um uns häufig vorkommende Eigentümlichkeiten der Construction zu erklären, die nur, sobald wir uns von der Voraussetzung entfernen, dass optische Wirkung Statt gefunden, unverständlich bleiben.“¹⁸⁵ Laut Semper entwickelte sich die architektonische Polychromie beginnend mit der primitiven Zeit bis hin zur perikleischen Ära.¹⁸⁶ Schließlich wurden die griechische Tempel von innen und außen mit vielerlei Gegenständen dekoriert, unter anderem mit Blumen, Baumzweigen, Waffen, Schildern und Überresten von Opfertieren, welche alle auch zur Farbigkeit des Baues beitrugen.¹⁸⁷ Diese Dekorationen wurden später zum permanenten Teil der Architektur, sodass man sie direkt in Holz oder Stein schnitzte. Dabei sind z. B. Perlenleisten, Eierstäbe, Rosetten, Palmetten, Mäander, Wellen usw. entstanden. Um diesen Effekt zu steigern, wurden die Dekorationselemente zusätzlich mit Farbe bestrichen.¹⁸⁸ Auch metallene Zierden, Vorhänge, Teppiche und Baldachine trugen bei der Tempelverzierung zur farbigen Gesamtwirkung bei.¹⁸⁹ Diese Theorie der Evolution zur Dekoration in der griechischen Architektur wurde zu einem wichtigen Bestandteil in Sempers späterer aufwendiger Bekleidungstheorie, welche die Entwicklung der Architektur mit der Textilkunst verbindet.¹⁹⁰

¹⁸³ Semper 1834, S. viii.

¹⁸⁴ Semper 1834, S. xii. Diese Gedanken, vor allem die Idealisierung der Griechen, sind gar nicht weit von denen Winkelmanns entfernt. Auch Ettlinger meint, dass „[...] mit Hilfe der Polychromie versuchte Semper in seinen Schriften noch einmal die alles überragende Größe der Griechen zu erweisen.“ Ettlinger 1937, S. 55.

¹⁸⁵ Semper 1834, S. 31.

¹⁸⁶ Van Zanten 1977, S. 56.

¹⁸⁷ Semper 1834, S. 27.

¹⁸⁸ Semper 1834, S. 28. Er rekonstruiert die Entwicklung einer Perlenleiste, siehe: Semper 1834, S. 29-30.

¹⁸⁹ Semper 1834, S. 33.

¹⁹⁰ Van Zanten 1977, S. 59-64.

Ohne das Wissen über die Polychromie und ihre Entwicklung, wäre „ein gründliches Verständniss des Alterthums, geschweige das Eingehen in den Sinn der Antike bei Kunstleistungen nicht möglich, so lange sie ungelöst bleibt“¹⁹¹, so Semper. Daher musste der Architekt ein „Chorleiter“ sein: „Er ward gewählt aus der Mitte der Künstler, weniger wegen durchgreifender Meisterschaft in allen künstlerischen Vorzügen, sondern vielmehr wegen der besonderen Gabe des Ueberblicks, des Vertheilens der Kräfte, des richtigen Auges für Verhältniss und Oeconomie der Mittel.“¹⁹² Semper meinte, die Baukunst stellte bei den Griechen „der Inbegriff der Künste“ dar, weil in dieser alle drei Künste gemeinsam ein Kunstwerk bildeten. Diese Gedanken prognostizierten die spätere Entstehung der Idee eines Gesamtkunstwerkes.¹⁹³ Diese Idee wiederum, wird vor allem in der praktischen Anwendung der Polychromie in der gegenwärtiger Architektur eine wichtige Rolle spielen (ironischerweise für Semper, der keine gegenwärtige Polychromie wünschte), wie später in dieser Arbeit ersichtlich wird.

Mit seiner Bewunderung für Griechenland war Semper Winckelmann dicht in seine Fußstapfen gefolgt. Er erweiterte jedoch seine Sicht über die Antike mit der Erforschung der Polychromie in der Architektur und Skulptur. Er behauptete, es wäre ein riesiger Fehler gewesen, die polychromen Spuren der antiken Überreste zu vernachlässigen, weil man ohne diese die griechische Architektur und ihre Formen nicht richtig erklären könnte. Sempers Interesse beruhte jedoch vorrangig auf den Formen der griechischen Architektur und dem Verständnis über ihre Entwicklung, und nicht nur auf der Polychromie an sich. Das Erkennen und Verstehen der Polychromie als Teil der griechischen Architektur war für Semper eine instrumentelle Methode, wobei er die griechische Architekturformen zu verstehen versuchte. Dadurch ist es auch verständlich, dass Semper für die moderne Architektur die Polychromie nicht empfiehlt, da dies von Anfang an nicht auf seiner Agenda stand. In dieser Hinsicht beinhalten Sempers Gedanken durchaus eine solide Winckelmannsche Essenz.

¹⁹¹ Semper 1834, S. 2.

¹⁹² Semper 1834, S. 6.

¹⁹³ Van Zanten 1977, S. 57.

3. Die Farbigkeit der Architektur in der Wiener Ringstraße

Zunächst konzentriert sich diese Arbeit auf die Untersuchung der Baukunst und Architekturdiskussion in der letzten Hälfte des 19. Jahrhunderts in Wien. Die österreichische Hauptstadt ist neben ihren zahlreichen barocken Baudenkmälern bekannt für den ab Mitte dieses Jahrhunderts um die Innenstadt erbauten kreisförmigen Straßenboulevards, die Ringstraße, deren Bau nach der Schleifung der mittelalterlichen Basteien und der darauffolgenden Stadterweiterung im Jahr 1858 begann. Stilgeschichtlich betrachtet werden die in dieser Zeit errichteten Gebäude unter dem Sammelbegriff „Historismus“ verstanden. Mit der Bezeichnung „Wiener Stil“ bezieht sich die Forschungsliteratur auf die entlang der Straße gebauten öffentlichen Monumentalbauten sowie Privatbauten, und allgemein auf ihren ortsspezifischen, obwohl eher heterogenen Stil. Um den „Wiener Stil“ und die damit verbundene öffentliche Diskussion erörtern zu können, wird die stilgeschichtliche Entwicklung des gesamten Jahrhunderts mit einbezogen. Für die Zwecke dieser Arbeit verwende ich die von der Kunsthistorikerin Renate Wagner-Rieger geprägte Stil-Chronologie und betrachte die frühere Phase des „romantischen Historismus“ (von 1830 bis 1860) getrennt vom späteren „strengen Historismus“ (von 1850 bis 1880).¹⁹⁴

Zuerst folgt ein kurzer Überblick über die Zeit vor dem Bau der Ringstraße: Die Stadt Wien sah in etwas über einem Jahrhundert mehrere verschiedene Baustile, beginnend mit dem Spätbarock in der Ära Maria Theresias über dem Rokoko, zum Klassizismus und Biedermeier bis zum Historismus des 19. Jahrhunderts. Es handelte sich jedoch um keine einheitliche Entwicklung vom einen Stil zu anderen.¹⁹⁵ Im 18. Jahrhundert hatten der Klassizismus und die Durandsche Ideen bei der Architektur in Wien keinen so starken Einfluss wie etwa in Frankreich. Dies lag zum Teil an der politischen Situation, die sich in Wien um die Jahrhundertwende nicht so radikal verändert hatte wie in Frankreich. Folglich erfuhren die als „Revolutionsarchitektur“ bezeichneten Ideen keinen gleichkräftigen Widerhall in Wien, sondern noch am Ende des 18. Jahrhunderts wurden die vom französischen Klassizismus empfangenen Einflüsse mit der starken Barocktradition der Habsburger Monarchie vermischt. Die Situation änderte sich erst nach dem Wiener Kongress.¹⁹⁶

¹⁹⁴ Wagner-Rieger 1970. Das ausklingende Jahrhundert, also die Zeit zwischen 1880 und Anfang des Ersten Weltkrieges, bezeichnet Wagner-Rieger als „Späthistorismus“.

¹⁹⁵ Wagner-Rieger 1970, S. 11 und 28.

¹⁹⁶ Wagner-Rieger 1970, S. 9-14.

Die Wandelphase vom Klassizismus zum Historismus, gleichzeitig beginnend mit dem Vormärz, bezeichnet Wagner-Rieger als „kubische Architektur“, weil die Wandlung „zunächst zu einer ästhetischen Anerkennung der Wuchtigkeit und Geschlossenheit des Baublockes [führt].“¹⁹⁷ Diese mit dem Revolutionsklassizismus verwandte Strömung, welche gerne an der Dekoration sparte und die Masse des Baukörpers in den Vordergrund rückte (und somit die moderne Architektur bereits erahnte), begann um die 1820er Jahre und endete spätestens im Revolutionsjahr 1848.¹⁹⁸

Parallel mit der kubischen Architektur begann sich bereits in den 1830ern eine neue Stilrichtung, der romantische Historismus, zu entwickeln. Dieser Stil unterschied sich jedoch nicht erheblich von dem vorausgehenden, kubischen Stil.¹⁹⁹ Was aber im romantischen Historismus neu war, war die Verwendung der historischer Architekturformen, welche aus der mittelalterlichen Baukunst und der frühen, vorzugsweise italienischen, Renaissancearchitektur stammten, im Unterschied zu der noch rein klassizistischen kubistischen Architektur.²⁰⁰ Der neue, aus der vergangenen Architektur geliehene Baustil versucht zunächst, eine Synthese aus den verschiedenen Architekturzitaten und, wie Wagner-Rieger beschreibt, „[die] Leistungen der abendländischen Kunstentwicklung vom Ausgang des Mittelalters bis zum Ende des 18. Jahrhunderts“²⁰¹ zu entwickeln. Eine wesentliche Idee des romantischen Historismus war, neben der Durchdringung von Horizontalismus und Vertikalismus, diejenige des „Gesamtkunstwerkes“, welches gemäß versuchen wurde, Architektur mit ihren Schwesterkünsten, der Malerei und Skulptur, zu vereinigen. Darauffolgend wurden wieder gerne die Großplastik und Wandmalerei im Rahmen der Baukunst praktiziert, welche während des Klassizismus unterdrückt wurden.

Nach Mitte des Jahrhunderts, gleichzeitig mit dem Baubeginn der Ringstraße, entstand ein neuer Baustil, der strenge Historismus, welcher nach Wagner-Rieger eine sog. „klassische Richtung“ des Historismus war.²⁰² Dieser Stil betonte die Monumentalität und Repräsentationsqualität der Bauten. Für dessen Entfaltung gab der frei gewordene Platz der

¹⁹⁷ Wagner-Rieger 1970, S. 79.

¹⁹⁸ Wagner-Rieger 1970, S. 82-83.

¹⁹⁹ Wagner-Rieger 1970, S. 97: Wagner-Rieger listet folgende Punkte auf: „großzügigkeit und weitläufigkeit der Projekte, die symmetrischen Grundrißlösungen [...] ein mächtiges Bauvolumen [...] die monotone Wandgliederung gleichartiger Gliederungsprinzipien, analog geformte Achsen und ähnliches bleiben für die jüngere Stilrichtung [romantischer Historismus] zunächst typisch.“

²⁰⁰ Wagner-Rieger 1970, S. S. 97.

²⁰¹ Wagner-Rieger 1970, S. 98.

²⁰² Wagner-Rieger 1970, S. 149.

niedergelegten Stadtmauern in Wien einen günstigen Anlass: die an die Innenstadt grenzende Ringstraße wurde zur Prachtstraße der Reichshauptstadt konzipiert. Die entstandene Stilrichtung (der häufig „Wiener Stil“ genannt wird) hat das Aussehen der Wiener Ringstraße und somit auch die ganze Stadt, geprägt. Der strenge Historismus bekam seinen Namen nach der veränderten Einstellung zum Zitieren vergangener Architekturstile: Eine Synthese der Stile und die künstlerische Interpretationsfreiheit waren, wie noch nach dem Geschmack des romantischen Historismus, nicht weiterhin erwünscht. Stattdessen wurde die Forderung nach einer strengen Stilreinheit in den sechziger Jahren laut. Die Architekten sollten „die verschiedenen Bauaufgaben mit jeweils zu ihnen passenden Stilformen der Vergangenheit lösen“ und dies durften sie nur mit den reinen Elementen dieser Stile tun.²⁰³

Die Einstellung zu den historischen Baustilen hat sich zu dieser Zeit grundlegend geändert und in diesem Prozess kann man Verbindungen zur Entwicklung der Kunstgeschichte in Wien erkennen. 1852 wurde die Professur für Kunstgeschichte an der Universität Wien gegründet, und dessen erster Amtsträger Rudolf Eitelberger, Ritter von Edelberg (1817–1885) hatte mit seinen Meinungen einen bedeutenden Einfluss auf die Architekturdiskussion. Eitelberger sprach sich für die Verwendung der „reinen Elementen“ der historischen Stile aus: „Das willkürliche Behandeln architektonischer Glieder ist hiermit ebenso bestimmt ausgeschlossen, als das Nachmachen, das bloße Copieren von architektonischen und decorativen Formen.“²⁰⁴ Er hat auch die Subjektivität der Romantiker kritisiert: „Die Romantik, welche bloß auf subjektiven Anschauungen fußt, ist jetzt in der Wiener Architektur eine Unmöglichkeit geworden.“²⁰⁵ Eitelberger glaubte, die strenge Interpretation der historischen Stile würde eine objektivbegründete Baukunst schaffen, welche „lehrbare, akademisch verwendbare Stildetails“ bereitstellte und frei von romantischen Interpretationsfreiheit wäre.²⁰⁶ Solche Äußerungen liegen tatsächlich nicht weit von dem klassizistischen Bestreben nach Wahrheit in der Baukunst entfernt.

²⁰³ Wagner-Rieger 1970, S. 150. Wagner-Rieger erklärt, dass der strenge Historismus wollte „mit den ‚reinen Elementen‘ der Stile der Vergangenheit gleichsam das Formenvokabular zu gewinnen, das auf die verschiedensten von der Gegenwart gestellten Aufgaben anwendbar war: nicht die Gesamtheit eines Stiles wollte man erfassen und erneuern, sondern man dachte, mit einzelnen erprobten Formeln aus dem alten Formenrepertoire eine neue Ganzheit im Sinne des historischen Stiles gewinnen zu können.“

²⁰⁴ Zit. n. Wagner-Rieger 1970, S. 150.

²⁰⁵ Zit. n. Wagner-Rieger 1970, S. 151.

²⁰⁶ Wagner-Rieger 1970, S. 151. Wagner-Rieger behauptet, wenn man aber die Regeln der eitelbergerischen Theorie treu gefolgt hätte, hätte man einen „sterilen Formpartikularismus“ entwickelt.

Nach den politischen Umwälzungen von 1848 und dem kaiserlichen Handschreiben zur Schleifung der Basteien von 1857 fanden im Stadtbild Wiens viele Reformen statt. Aufgrund ihrer bemerkenswerten Lage wurde in der Ringstraße eine Vielzahl neuer Verwaltungs- und Kulturbauten errichtet, bei derer Monumentalität nicht gespart wurde. Der Bauboom solcher neuen Prachtgebäude bietet ebenfalls brauchbares Material für die Untersuchung über die Einstellung dieser Zeit zur Farbigkeit in der Architektur.

3.1. Farbe im romantischen und strengen Historismus

Um das Meinungsklima der Wiener Architekturszene der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts zu verstehen, muss man auch den „Vorgängerstil“ des strengen Historismus, den romantischen Historismus berücksichtigen. Viele der im Bau der Ringstraße involvierten Architekten genossen ihre Ausbildung unter vom romanischen Historismus geprägten Lehrern; einige von ihnen begannen bereits ihre Karriere mit eigenen romantischen Bauprojekten. Aus der Kluft zwischen den Stilen sind einige Bauten entstanden, die noch Reminiszenzen von der romantischen Periode enthielten – und oft deswegen auch kritisiert wurden. Ein eigenes Thema in diesem Streit der Stile waren die verschiedenen Meinungen über die Verwendung von Farbe in der Architektur.

Wie unterscheidet sich die Einstellung des romantischen Historismus von der des strengen Historismus zur Farbe? Der romantische Historismus hatte Farbe nach der langen klassizistischen Phase, die Nüchternheit und Monochromie in der Architektur bevorzugte, wiederentdeckt. Wagner-Rieger schreibt über die Wirkungen der langen klassizistischen Periode:

„Die radikale Forderung nach möglichst aufwendigen Wohnhausfassaden ist eine Folge der so lange währenden offiziellen Förderung des formreduzierten Spätklassizismus, bei dessen Überwindung man nun nicht reich und prächtig genug sein konnte. Dies führte dazu, dass man von den Wiener Hausfassaden eine weitaus größere Individualität verlangte, als dies etwas in Paris oder London der Fall war [...].“²⁰⁷

Das im Spätklassizismus populäre Grau und Gelb sowie andere helle Töne, wurden zurückgewiesen und man verwendete, von der Farbverwendung der historischen Stile wie Byzanz inspiriert, Farbe wieder großzügiger. Dabei wurden verschiedene kräftige und kontrastreiche Farben gerne ausgesucht; die Oberflächen wurden matt und unpoliert

²⁰⁷ Wagner-Rieger 1970, S. 141.

gehalten.²⁰⁸ Vor allem in der Innenarchitektur wurden Farben und farbige Materialien liberal mit in einer breiten Farbskala verwendet. In der Außenarchitektur allerdings wurden insbesondere farbige Baumaterialien bevorzugt und gerne mit Plastik und Malerei dekoriert. Das Material der Außenfassade wurde nicht selten wegen dessen farbiger Qualitäten ausgesucht. Zu den beliebten Materialien zählten unverputzte Ziegelbauten und Quadersteinbauten, welche aber auch noch im strengen Historismus beliebt sein wurden.

Der strenge Historismus hat im Vergleich zum romantischen Historismus wieder eine „klassischere“ Einstellung zur Farbe. Wagner-Rieger schreibt, dass die Farbigkeit des strengen Historismus „von der Buntheit des romantischen Historismus zur tonigen Farbigkeit vordringt, und zwar im Innenraum, beim Außenbau und bei der Vegetation der Gärten.“²⁰⁹ Statt bunte Farben bevorzugt der strenge Historismus dunklere, gedämpfte Töne und abgestimmte Farbwerte. Es wird ein vereinheitlichender „Galerieton“ angestrebt.²¹⁰ Wie bereits erwähnt, ist das Prinzip der Verwendung der reinen Materialien, vor allem kostbarer Quadersteine, im Außenbau auch für den strengen Historismus wichtig. Wagner-Rieger behauptet, dass die Fassadearchitektur damals überhaupt sehr viel Interesse erregte:

„Andererseits war das 19. Jahrhundert und besonders seine zweite Hälfte eine durchaus optisch-impressionistisch orientierte Zeit, in der nicht zufällig die Malerei die führende Kunst darstellte. Diesen Bestrebungen entspricht es, wenn sich das Problem der Fassadenlösung besonders in den Vordergrund schiebt und mit dem Fortschreiten der Entwicklung vor allem im späten Historismus den Fassaden eine künstlerische Selbständigkeit eingeräumt scheint, bei der die tektonischen den optischen Gesichtspunkten nachgeordnet sind.“²¹¹

Als Nächstes werden Bauten des romantischen und strengen Historismus näher betrachtet und ihre Art und Weise Farben, insbesondere farbige Materialien, zu verwenden, analysiert. Vor dem 19. Jahrhundert hat man in Wien kaum Rohziegelbauten gebaut, aber um 1840 entwickelte sich dort eine Vorliebe für unverputzte Ziegelfassaden. Prominente Wiener Architekturtheoretiker wie Ludwig von Förster und Rudolf Eitelberger waren besonders begeistert von dieser Bauweise und nannten sie „Materialbau“, womit ein Stein- oder Ziegelbau ohne Verputz gemeint war.²¹² Man verwendete jedoch keine gewöhnlichen Mauerziegel, die zum Verputz bestimmt waren, sondern stärkere und feiner geschlammte „Fassadenziegel“, die

²⁰⁸ Wagner-Rieger 1970, S. 98-99.

²⁰⁹ Wagner-Rieger 1970, S. 222.

²¹⁰ Wagner-Rieger 1970, S. S. 99.

²¹¹ Wagner-Rieger 1970, S. 155.

²¹² Kieslinger 1972, S. 74.

eine feine Oberflächenstruktur hatten und in verschiedenen Farben erhältlich waren.²¹³ Um die neue Materialanforderung der Bauindustrie zu erfüllen, gründete man im Laaer- und Wienerberg Ziegelfabriken: Seit 1820 von Alois Miesbach in Inzersdorf und ab 1857 leitete Heinrich Drasche dort acht Ziegelwerke, die neben Ziegeln auch dekorative Bauornamente und Statuen aus Ton fertigten.²¹⁴

Ein bemerkenswertes Beispiel eines Rohziegelbaus in Wien ist das Arsenal. Der zwischen 1849–1856 erbaute militärische Gebäudekomplex, das Arsenal, wurde von vielen namhaften Architekten geplant und einheitlich mit roten und gelben Rohziegeln gebaut. Wagner-Rieger bezeichnet die Wirkung der Farbigkeit des Arsenaus: „Die einheitliche Anwendung der Materialbauweise, des Rohziegelbaues, sichert hinsichtlich der Farbigkeit eine große Geschlossenheit [...]“²¹⁵ Vor allem zeigt Ludwig Försters und Theophil Hansens Waffensmuseum (Abb. 8) typische romantisch-historistische Tendenzen. Es kombiniert mehrere historische Stile (einerseits aus dem Byzanz entlehnte Formen, wie eine Kuppel, Fenster und Ecktürme als Reminiszenzen aus dem italienischen Spätmittelalter und Dekorationsmotive aus der islamischen Architektur) sowie eine große Anzahl von Malerei und Skulpturen. Alois Kieslinger bemerkt, dass die roten und gelben Ziegeln an der Fassade ein eines orientalischen Teppich ähnliches Muster erzeugen.²¹⁶

Die Verwendung der Rohziegelfassaden beschränkte sich jedoch hauptsächlich auf bestimmte Arten von Bauprojekte, wie Bahnhöfe (Neuer Nordbahnhof²¹⁷, 1858-65), Markthallen (Alte Großmarkthalle²¹⁸, 1865), Kasernenbauten (Roßauer Kaserne²¹⁹, 1865-69) und gelegentlich auch Kirchen (Kirche und Schule der nichtunierten Griechen²²⁰, 1858 und Altlerchenfelderkirche²²¹, 1853-61). Die Prachtbauten an der Ringstraße gehörten jedoch nicht dazu, sondern ihre äußeren Oberflächen wurden häufig anstelle von Verputz mit Quadersteinen versehen.

²¹³ Kieslinger 1972, S. 80.

²¹⁴ Wagner-Rieger 1970, S. 99.

²¹⁵ Wagner-Rieger 1970, S. 122.

²¹⁶ Kieslinger 1972, S. 158.

²¹⁷ Wagner-Rieger 1970, S. 124.

²¹⁸ Kieslinger 1972, S. 579.

²¹⁹ Kieslinger 1972, S. 162.

²²⁰ Kieslinger 1972, S. 178.

²²¹ Kieslinger 1972, S. 166-167.

Wagner-Rieger bemerkt, dass Heinrich von Ferstels Bank- und Börsengebäude in der Herrengasse (1856-1860, heute als Palais Ferstel bekannt, Abb. 9) als erstes Gebäude nach einer langen Zeit eine Fassade aus Quadersteinen besaß. Wagner-Rieder glaubt, Ferstels Italienaufenthalt und John Ruskins *Stones of Venice* (1851 erschienen) hätten seine Wahl von italienischer Trecento-Architektur und rohem Haustein beeinflusst.²²² Sie schreibt über die Wirkung des Quadersteins des Bank- und Börsengebäudes:

„Für die Wirkung des Baues ist das verwendete Material wichtig, nämlich Quaderstein, den Ferstel hier – wie auch bei der Votivkirche – nach einer langen Zäsur wieder in Wiener Bautätigkeit einführte, worin ihm Van der Nüll und Siccardsburg bei der Oper folgten. Im Gegensatz zum traditionellen Putzbau und dem damals in Wien forcierten Rohziegelbau erreichte er damit eine ganz spezifische Oberflächen- und Farbwirkung [...]“²²³

Die verwendeten Steinsorten am Außenbau sind alle nach dem Leithagebirge benannte „Leithakalke“: harte Algenkalke aus Wöllersdorf (Sockel und Pfeiler), poröser Margaretener Kalkstein (Wandflächen) und dichter Kaiserstein (Gliederungen, Galerien und Balkongeländer).²²⁴ Die Farbe aller dieser Steine haben einen hellen, neutralen braungelben Ton. Man kann die drei verschiedenen Sorten kaum voneinander unterscheiden, welches der farbigen Gesamtwirkung des Gebäudes eine monochrome Erscheinung verleiht.

Der sogenannte „Materialbau“ war das höchste architektonische Ideal in der Ringstraßenzeit. Wie unter anderem Schinkel und Hübsch vor ihm, lobte auch Rudolf Eitelberger die Verwendung reiner Steinmaterialien ohne Verputz in seinem 1879 erschienenen Aufsatz über Ferstels Votivkirche:

„Seit der Zeit als die großen Arsenalbauten vor der Belvedere-Linie durchgeführt wurden, kam in Wien das Prinzip des Materialbaues immer mehr zur Geltung. Es gehört zu den schönsten Errungenschaften des Wiener Baulebens, daß wenigstens bei den großen öffentlichen Bauten der Verputz immer mehr in den Hintergrund gedrängt wurde und das wirkliche Baumaterial zu voller künstlerischer und konstruktiver Verwertung kam. Denn der Verputz ist nur ein Notbehelf oder eine Lüge; er verdeckt das schlechte Material und will etwas scheinen, was es nicht ist. Auch in bautechnischer Beziehung hat der Materialbau in Wien ungemein genützt, denn er zwingt gutes Material aufzusuchen und zu benützen“²²⁵

Kieslinger bezweifelt aber die Wahrhaftigkeit dieser Darstellungen. Laut seiner Untersuchungen sind nur ganz wenige Bauten der Ringstraße tatsächlich aus reinem

²²² Wagner-Rieger 1970, S. S. 130.

²²³ Wagner-Rieger 1970, S. 130.

²²⁴ Kieslinger 1972, S. 61-63 und 177-178. Wöllersdorfer Stein war auch der Hauptbaustein der Votivkirche.

²²⁵ Zit. n. Kieslinger 1972, S. 75.

Naturstein.²²⁶ Er behauptet sogar, es sei wahrscheinlich, dass „die Theoretiker die Fähigkeit hatten, etwa einen Kunstmarmor von einem echten mit Sicherheit zu unterscheiden.“²²⁷ Kieslinger bemerkt auch, dass die Steinsorten in der Fachliteratur, wie zum Beispiel in den Architekturbeschreibungen und -kritiken in den Fachjournalen, nur karg oder gar nicht berücksichtigt werden.²²⁸ Dies deutet darauf hin, dass die Theoretiker die Bauten selbst kaum näher untersucht haben und daher möglicherweise Kunststeine als wertvolle Natursteine vortäuschten. Ich halte es für möglich, dass die Theoretiker die Wichtigkeit der Materialreinheit aus prinzipiellen Gründen übertrieben, obwohl dies im praktischen Baubetrieb eher eine Seltenheit war.

Die farbige Wirkung der Quadersteinbauten ist nüchterner als die der Ziegelbauten und die der damit oft verbundenen Dekorationselemente. Ziegelbauten wurden häufig mit Tonskulpturen und -ornamente dekoriert, mit Anstrichfarbe bemalt und auch oft mit sonstiger Farbe schenkenden Elementen wie glasierten Majoliken und Mosaiken ausgeschmückt. Die zu den Quadersteinbauten hinzugefügten Steinskulpturen wurden meistens aus derselben Steinsorte gehauen, oder für sie wurde derselbe Farbton wie der des restlichen Gebäudes ausgesucht. Bei den Gliederungsteilen wurde manchmal mit verschiedenfarbigen Steinen etwas mehr Farbigkeit erzielt. Polychromierung und farbige Dekorationselemente scheinen als Phänomen eher mit dem Ziegelbau verbunden zu sein, aber nicht ausschließlich. Es gab auch Gebäude, die keine „Materialbauten“ waren, die mehr Farbe auf ihre Fassade erhielten. Davon war Theophil Hansens Heinrichhof ein anschauliches Beispiel, welcher später noch näher behandelt wird.

Was aber bei der eher eintönigen Erscheinung der reinen Quadersteinbauten auch eine Rolle spielte, so Kieslinger, ist die Mattscheibenwirkung und der damit verbundene Farbverlust. Die beiden Hofmuseen von Gottfried Semper und Hasenauer litten darunter erheblich: „in den Eck- und Mittelrisaliten aus rotem, in den Feldern dazwischen aus gelbem Juramarmor von Trient. Durch die Mattscheibenwirkung haben beide ihre verschiedene Farbe verloren und ein einheitliches schmutziges grauweißes Aussehen angenommen.“²²⁹ Auch die violett geaderten weißen Marmorsäulen des Burgtheaters hatten unter demselben Phänomen gelitten. Daher

²²⁶ Kieslinger 1972, S. 75. Reine Steinbauten mit echter Steinverblendung an der Ringstraße sind folgende Bauten: Burgtheater, Hofoper, Hofmuseen, Rathaus, Neuer Hofburg und Palais Erzherzog Wilhelm. Die meisten anderen Bauten hatten nur die Sockel und Portale aus echtem Naturstein.

²²⁷ Kieslinger 1972, S. 75.

²²⁸ Kieslinger 1972, S. 5.

²²⁹ Kieslinger 1972, S. 50.

meint Kieslinger, dass es viel Vorstellungskraft verlangt, um heutzutage die ursprüngliche farbenfrohe Erscheinung der Fassaden der Ringstraße zu erahnen. Heute werden glücklicherweise viele Restaurationsprojekte entlang der Ringstraße durchgeführt, die die von Rauchgasen der Industrie und vom Straßenverkehr verursachte schwarzgraue Schicht von den Fassaden entfernen und die darunterliegenden hellen Steinfarben wieder freilegen.

3.2. Die Farbigkeit in Theophil Hansens Architektur und ihre Kritiken

Als nächstes wird eine begrenzte Anzahl von Gebäuden in der unmittelbaren Nähe zur Wiener Ringstraße betrachtet, zu denen farbbezogene Diskussionen geführt wurden. Weil der dänischstämmige Architekt Theophil Hansen (1813–1891) in Wien bekannt dafür war, seine Gebäude mit reicher Farbigkeit zu gestalten, konzentriert sich dieses Kapitel zur Veranschaulichung auf drei Projekte von ihm, wie diese ausgeführt wurden und welche Reaktionen sie unter den Architekturkritikern erweckten.

Der in Kopenhagen geborene Hansen kam von dem griechisch-österreichischen Bankier Georg Simon von Sina und dem Begründer der *Allgemeinen Bauzeitung* Ludwig Förster berufen 1846 nach Wien²³⁰ und wurde dort zu einem Vertreter des romantischen Historismus. Zu seinen architektonischen Fähigkeiten gehörte es, ein Meister vieler Stilrichtungen zu sein und seine Pläne in den byzantinisierenden, neo-hellenistischen und renaissancemäßigen Bauten umsetzen zu können. Hansen war auch meist selbst verantwortlich für die Gestaltung für sogar kleinste Details in den Gebäuden, wie z. B. für die Türgriffe und Beschläge.²³¹ Für Hansens vielseitige Fähigkeiten ist es einleuchtend, dass Wagner-Rieger mit diesen Worten eine Monografie über ihn beginnt:

„Theophil Hansen war ein Praktiker des Gesamtkunstwerkes von internationalem Zuschnitt. Damit soll gesagt werden, daß er nicht nur die Fähigkeit des Architekten besaß, einen Bau zu entwerfen und technisch sowie organisatorisch durchzuführen, sondern auch die Intention und Möglichkeit, die zugehörige plastische und malerische Ausstattung zu konzipieren, sie in der künstlerischen Durchführung zu bestimmen und in der Praxis zu überwachen, um höchste erreichbare Einheitlichkeit des Kunstwerkes zu gewährleisten.“²³²

Der begabte Hansen war in der Lage, seinen Baustil nach dem Baubeginn der Ringstraße zu verändern und sich den neuen Stil, der die Renaissance als Vorbildstil besonders bevorzugte,

²³⁰ Wagner-Rieger/Reissberger 1980, S. 26-27.

²³¹ Wagner-Rieger/Reissberger 1980, S. 2.

²³² Wagner-Rieger/Reissberger 1980, S. 1.

anzueignen. So konnte sich Hansen dem Wandel anpassen und aus ihm wurde einer der Hauptvertreter des strengen Historismus, oder des sogenannten „Wiener Stiles“.²³³

Was die Verwendung von Farbe in der Architektur betrifft, war Hansen in Wien ein Sonderfall. Er hatte zwischen 1838 und 1846 in Athen antike und byzantinische Architektur erforscht und während seines Aufenthalts die Sternwarte (Abb. 10) und Akademie von Athen (Abb. 11) entworfen. Die Spuren seiner Beschäftigung mit der Antike sind in seinen Bauten ersichtlich: Die farbigen Fassaden beider Bauten in Athen (Abb. 12) geben einen Einblick darüber, was Hansen während seiner Besuche an den Ruinen und Ausgrabungsstätten bewiesen hat.²³⁴ Lokalfarben, vor allem rot und blau, verbunden mit großzügigen Vergoldungen, sind eigentlich nicht so weit entfernt von Quatremères Rekonstruktionen. Die „totale Polychromie“ der Rekonstruktionen von Hittorff und Semper sind in Hansens Fassaden nicht zu erahnen. Daher stelle ich die Behauptung, dass Hansen ein Befürworter von „gemäßiger Polychromie“ war, zumindest was seine eigene Architektur betraf. Wagner-Rieger behauptet, dass es Hansen wahrscheinlich wenig wichtig war, archäologisch aussagekräftige Erkenntnisse zu machen, sondern er verwendete seine Beobachtungen als Material für seine eigene künstlerische Arbeit.²³⁵

Mit seiner in Griechenland erworbenen Erkenntnis und dem festem Glauben an die antike Polychromie, reiste Hansen im März 1846 nach Wien und verbrachte den größten Teil seines restlichen Lebens dort als ein aktiver Architekt und Lehrer an der Akademie.²³⁶ Wagner-Rieger schreibt über Hansens Architektur und ihre besondere Bedeutung für die Ringstraße:

„Die künstlerische Leistung Hansens im Bereiche der Wiener Ringstraße ist als Höhepunkt des strengen Historismus zu betrachten, der jedoch – und das ist spezifisch für Hansen – von der Basis des Klassizismus und der Romantik als den für den dekorativen Reichtum und Farbigkeit verantwortlichen Komponenten ausgehend verarbeitet ist. Darin liegt wohl

²³³ Wagner-Rieger/Reissberger 1980, S. 47: „Der frühe, romantische Historismus bediente sich in dem Streben, aus der Synthese vergangener Stile einen neuen, eigenen zu gestalten, verschiedener mittelalterlicher und quattrocentesker Formen, nicht jedoch solcher, wie sie im Ablauf der Kunstgeschichte in den sogenannten ‚klassischen‘ Phasen auftreten. Das gilt vor allem für die Renaissance, von der nur Formenmaterial entlehnt und umgesetzt wurde, das der Epoche vor der Klassik der Hochrenaissance entstammt. [...] Der strenge, mittlere Historismus dagegen hat sich mit dieser klassischen oder ‚postraffaelischen‘ Renaissancearchitektur auseinandergesetzt, weil hier offenbar ein von ihm gesuchtes künstlerisches Ideal greifbar war.“

²³⁴ Besonders das Lysikrates-Denkmal und das Erechtheion haben ihm beeindruckt.

²³⁵ Wagner-Rieger/Reissberger 1980, S. 18.

²³⁶ Wagner-Rieger/Reissberger 1980, S. 16-27. Wagner-Rieger glaubt auch, dass Hansens Jahre in Kopenhagen entscheidend für seine spätere Entwicklung, auch bezüglich der Farbe, waren: „Entscheidend blieb für sein ganzes Leben die Jugendzeit in Kopenhagen, wo sich der französische Klassizismus Durands mit dem Einfluß Schinkels paarte, beide durch grafische Publikationen vermittelt und angereichert durch die neu bewertete der Farbigkeit und mittelalterliche Formensprache der Kopenhagener Kunstszene.“ Siehe Wagner-Rieger/Reissberger 1980, S. 213.

auch der Grund für die partielle Ablehnung, die sein Werk durch „modernere“ Zeitgenossen erfuhr – daß er nämlich in manchem ältere ästhetische Relikte weitertrug. Wenn sein Werk trotzdem nicht als „überholt“ empfunden wurde, lag das wohl an der „Antike“, die er der Mitwelt in einer neuen Form vor Augen stellte.“²³⁷

Obwohl Hansens künstlerische Entscheidungen nicht immer allen gefallen haben, war er als Künstler sehr eigensinnig und bereit, seine Ideen trotz Gegenstimmen durchzusetzen: „Hansen hatte von jedem Bau, den er plante, eine sehr präzise Vorstellung, die er unter allen Umständen verwirklichen wollte.“²³⁸ Er ging sogar so weit mit seiner Zielstrebigkeit, dass er einige Teile aus der eigenen Tasche bezahlte, um ein Gebäude so gestalten zu können, wie er es entworfen hatte. Dank dieser Gesinnung wurden viele von Hansens Plänen, mit allen Farben und Dekorationen auch getreu nach seinen Entwürfen verwirklicht – was wiederum die Kritiken beeinflusste. Diese Kritiken, die sich mit Farben in der Außenarchitektur befassen, werden als nächstes behandelt.

3.2.1. Heinrichhof

Der Wiener Ziegelfabrikbesitzer Heinrich Drasche beauftragte Theophil Hansen, Pläne eines Zinshauses auf dem sechs Bauparzellen umfassenden Grundstück am Opernring zu entwerfen. Als Heinrichhof (Abb. 13) bekannt, handelte es sich hier um ein „Nobel-Zinshaus“, in seiner Form angelehnt an die italienische Renaissance, welches zwischen 1861 und 1863 zeitgleich mit der gegenüberliegenden Hofoper erbaut wurde. Der massive Baublock verfügt über fünf Geschosse, welcher im Mittelrisalit und den turmartigen Eckrisaliten noch um ein Geschoss erweitert wurde. Die zwei unteren Geschosse wurden mit Rustika im Putz verziert, während die zwei anderen Geschosse mit rot gestrichener Mauerfläche und plastisch hervortretenden Fensterrahmen gestaltet wurden; das oberste Geschoss wurde mit goldenen Fresken (Abb. 14) und Arabesken in den Mauerflächen zwischen den Rundbogenfenstern ausgeschmückt.²³⁹ Der Heinrichhof wurde als „schönstes Zinshaus der Welt“ gepriesen und seinem Vorbild nach wurden viele Privatbauten an der Ringstraße ähnlich monumental und dekorativ gebaut.²⁴⁰ Wagner-Rieger meint, dass der Heinrichhof Hansens neuen Stil, den er nach 1859 entwickelt hatte, voll ausgereift zeigt:

²³⁷ Wagner-Rieger/Reissberger 1980, S. 213.

²³⁸ Wagner-Rieger/Reissberger 1980, S. 209.

²³⁹ Kieslinger 1972, S. 416-417.

²⁴⁰ Niemann/Feldegg 1893, S. 19. Kieslinger 1972, S. 78: „Diese [überhöhte Eckrisalite] finden wir immer wieder bei Hansens eigenen Bauten, z. B. der Akademie der bildenden Künste und bei dem Blockbau Schottenring 20-26 [...]“ Siehe Kieslinger 1972, S. 333.

„Die Qualitäten seiner spätklassizistischen Jugendphase haben wieder Oberhand gewonnen, allerdings stärker artikuliert im Sinne der Neorenaissance, die in sich ein Stück römischer Antike trägt. Wichtig ist der große Formenreichtum, der der Fassade ein intensives Relief verlieh. Mit dem flimmernden Oberflächencharakter steigert Hansen beim Heinrichhof die Möglichkeiten des romantischen Historismus, bündigt die aber zugleich durch die Dominanz der Großform und schuf damit ein Werk, das deutlich an der Stilwende steht, die vom romantischen zum strengen Historismus wechselt.“²⁴¹

Wagner-Rieger schreibt auch, dass Hansens Heinrichhof das erste Zinshaus der Ringstraße war, das die frühere Bautradition der Wohnhäuser mit nur minimalem Dekor, dem „nüchternen Kasernenstil“, brach, und dieses mit reicher Dekoration ersetzte, was bereits einige Jahre zuvor von Ludwig Förster angekreidet worden war.²⁴²

Der Heinrichhof existiert heute nicht mehr, weil er 1945 durch Bombenangriffe zerstört wurde. Allerdings ist es Alois Kieslinger gelungen, die Baustoffe der Außenfassade zu erörtern: Die zwei unteren Geschosse (Erdgeschoss und Mezzanin) wurden Rustika im Putz nachgeahmt. Nur der Sockel bestand aus Naturstein (Wöllersdorfer Stein). Ziegelmauern in den restlichen Geschossen wurden mit hydraulischem Kalkmörtel verputzt. Der Putz wurde in den zwei mittleren Geschossen rot gefärbt. Die Baudekoration bestand aus Terrakotta.²⁴³

Abgesehen von seiner gewaltigen Größe, wird der palastartige Eindruck des Gebäudes durch die goldenen Fresken der oberen Geschosse noch verstärkt. Freskenschmuck auf den Außenwänden war überhaupt eine Neuheit in der Ringstraße. Erst einige Jahren später wurde auch die Akademie der bildenden Künste basierend auf Hansens Plänen, mit Fresken an der Außenseite versehen.²⁴⁴ Wagner-Rieger fällt in diesem Zusammenhang auf, dass Gold und Terrakotta aufgrund ihrer Farbeigenschaften in fast allen Hansens Bauvorhaben vorkamen. Diese Tatsache und die von Kieslinger erwähnte rote Anstrichfarbe im Mittelrisalit haben dem Heinrichhof ein buntes Äußeres verliehen, welches laut Hansen die Würde des Gebäudes unterstreichen sollte.²⁴⁵ Genau diese prachtvolle Farbwirkung war einer der wichtigsten Neuheiten hinsichtlich des Heinrichhofs, obwohl nicht alle Kritiker diese erfreulich begrüßten.

²⁴¹ Wagner-Rieger/Reissberger 1980, 63.

²⁴² Wagner-Rieger 1970, S. 141. Siehe auch Ludwig v. Förster, *Der Bau der Wiener Zinshäuser*, in: *Allgemeine Bauzeitung*, 1847, S. 237-239.

²⁴³ Kieslinger 1972, S. 417.

²⁴⁴ Kieslinger 1972, S. 89. Mosaik gab es auch u. a. beim Parlament und Museum für Kunst und Gewerbe.

²⁴⁵ Wagner-Rieger/Reissberger 1980, S. 18.

Der erste veröffentlichte Kritik war jedoch durchaus positiv: Bereits im Oktober 1862 erschien ein Kritik über den Heinrichhof in der *Wiener Zeitung*.²⁴⁶ Der Bau war nicht einmal fertiggestellt, als ein anonym Kritiker das Bedürfnis verspürte, seine Begeisterung über eines der ersten großen Bauprojekte in der Ringstraße kundzutun:

„Planken und Gerüste umgeben ihn noch theilweise, sein Inneres ist noch lange nicht wohnlich, seine äußere Ausschmückung noch lange nicht vollendet, allein schon jetzt kann der Freund der Baukunst getrost behaupten, daß der „Heinrichhof“ den Vergleich mit seinem gewaltigen Gegenüber, dem k. k. Hof-Operntheater, mit Ehre bestehen wird. Und daß will gewiß nicht wenig sagen. Der Bauherr hat mit einem für die Residenz erfreulichen Verständniß gefühlt, daß hier, an einem solchen Glanzpunkte des neuen Stadttheiles, ein gewöhnliches, auch noch so nettes Zinshaus nur als banaler Lückenbüßer erscheinen würde, und er war in der angenehmen Lage, seine Vaterstadt mit einem imposanten Bau bedenken zu können.“²⁴⁷

Der anonyme Schreiber lobte den Architekten für die Wahl des „richtigen“ Stiles, die Renaissance, für das entstehende „palastartige Gebäude“ sowie die gelungene Gliederung und dem Reichtum an Baudekor, die zusammen eine glückliche und „monumentale“ Gesamtwirkung erzeugten. Sein Hauptaugenmerk lag jedoch auf der Dekoration der Hauptfassade, welche er verhältnismäßig umfangreich in seinem sonst so kurz gefassten Bericht ausführt. Der Kritiker scheint auf derselben Wellenlänge mit Hansen zu sein, wenn es um die Menge von Dekor und der Intensität von Farbigkeit im Bau geht:

„Stylgemäß wie es gebaut, muß ein solches Werk auch dekoriert werden. Um die plastischen Ornamente: Figuren, Halbsäulen und Kaffsimse vollends zur Geltung zu bringen, mußten die rauhen, rohen Mauerflächen des ersten und zweiten Stockwerkes²⁴⁸ marmorartig überkleidet werden. [...] Der warme Ton des Mauerwerks taugt zugleich sehr gut, den Beschauer zu einer noch entwickelteren Dekoration vorzubereiten. Er vermittelt den Uebergang zu den mehr als sechs Fuß hohen Figurenfresken, mit deren Ausführung Meister Rahl betraut wurde. Diese zwölf allegorischen Figuren aus Goldgrund, ideale und doch lebensvolle Gestalten, wie Alles, was Rahl erschafft, schweben zwischen den Bogenstellungen, an den Eckthürmen des dritten Geschosses, und zwischen den Fenstern des vierten Stockwerkes der Mittelpartie. Die leer gebliebenen Wandflächen dieser Stockwerke sind mit stylgemäßen Arabesken ans Goldgrund nach Hansens Zeichnungen versehen, die den Eindruck eines reichen Frieses vervollständigen, den diese beiden so geschmückten Geschosse hervorbringen.“²⁴⁹

Hansens Heinrichhof mit seiner reichen Dekoration schien diesen Kritiker der *Wiener Zeitung* durchaus überzeugt zu haben, weil er keine Worte des Lobes scheute und seinen Bericht

²⁴⁶ Anon. 1862, S. 1422. Der gesamte Bau wurde erst im Sommer 1863 vollendet.

²⁴⁷ Anon. 1862, S. 1422.

²⁴⁸ Gemeint sind die zwei mittleren Geschosse. Darunter liegen Erdgeschoss und Mezzaningeschoss und darüber das 3. und 4. Geschoss. Das 4. Geschoss befindet sich auf den überhöhten Mittel- und Eckrisaliten.

²⁴⁹ Anon. 1862, S. 1422.

poetisch schließt wie folgt: „der blendende Farbenreichtum, in dem diese Theile der glücklich belebten Façade prangen, bildet gleichsam das Diadem, das die Kunst dem schönen Bau auf die Stirne drückt.“²⁵⁰

Aus der Sicht der Farbdebatte tauchen in dieser Kritik einige beachtenswerte Punkte auf. Erstens scheint die äußere Farbenfülle des Heinrichhofs für den Kritiker ein durchaus positiver Aspekt zu sein und er wünscht sogar, dass die neue Architektur in Wien Hansens Beispiel folgen solle. Die Motivation für seine Aufregung mag möglicherweise aus der gleichen Frustration gegen den nüchternen Kasernenstil rühren, welchen bereits Förster früher kritisierte. Ein weiterer interessanter Punkt im Bericht des anonymen Kritikers ist die Stelle, an der er wünscht, dass man die „terra cotta“-Figuren öfter in Neubauten als Dekor auswähle, weil sie „durch ihren wärmeren Ton einen angenehmeren Anblick [gewähren] und sind nicht weniger dauerhaft als ein gut gebrannter Ziegel.“²⁵¹ Dieser Wunsch ist außergewöhnlich. In den nachfolgenden Kritiken wird es ersichtlich werden, dass die gängige Meinung vorherrschte, Terrakotta als Material herabzusetzen.

Am Ende des Artikels scheint der Verfasser seine einzige, wenn auch sehr indirekte Kritik an der Beziehung zwischen der Außenfläche des Gebäudes und seinem Zweck gefunden zu äußern:

„Das ist der ‚Heinrichhof‘, bei dessen Betrachtung die ausschließlich praktische Auffassung, der Gedanke an das Mietherträgniß, wie von selbst zurücktritt. Man wäre zu glauben versucht, an dieser Stelle seien etwa anderthalb Millionen lediglich zur Befriedigung des ästhetischen Geschmacks verausgabt worden, während der stattliche Bau sechsundneunzig Wohnungen und achtundvierzig Gewölbe enthält.“²⁵²

An dieser Stelle ist zumindest zwischen den Zeilen lesbar – blickt man auf seine glitzernde Außenfläche – dass mit dem Gebäude in seiner Funktion als bescheidenes Miethaus nicht unbedingt der gewünschte Effekt erzielt wurde. Dieses Problem wird zum schärfsten Kritikpunkt an Hansens Heinrichhof, was den Architekten sehr betroffen machte, wie seine Biographen Niemann und Feldegg berichten:

„just das Zinshaus [Heinrichhof] es war, welches solcherart unserer Stadt den neuen Stempel aufprägte — für das Verdienst unseres Meisters und aller Jener, die damals neben

²⁵⁰ Anon. 1862, S. 1422.

²⁵¹ Anon. 1862, S. 1422.

²⁵² Anon. 1862, S. 1422.

ihm wirkten, ist das irrelevant. Denn die Entscheidung darüber wurde ja nicht vom künstlerischen, sondern vom socialen Standpunkte aus gefällt.“²⁵³

1863, als der Heinrichhof schließlich vollendet war, erschien in der *Österreichischen Wochenschrift für Wissenschaft, Kunst und Öffentliches Leben* (eine Beilage zur *Wiener Zeitung*) eine Kritik des angesehenen Kunsthistorikers und Kunstkritikers Rudolf Eitelberger.²⁵⁴ Genau diese Kritik steht wahrscheinlich hinter diesem von Niemann und Feldegg beschriebenen Ärger. In seinem Text kommt Eitelberger direkt auf den Punkt:

„Wir bedauern sagen zu müssen, daß die Bedürfnisse, denen der Draschehof [Heinrichhof] seinen Ursprung verdankt, ungesunde und unnatürliche sind. Ein kolossales Zinshaus ist schon etwas, das dem Begriff eines städtischen Wohnhauses an und für sich entgegensteht; ein palastartiges Zinshaus vollends ist eine *contradictio in adjecto*; denn ein Palast soll eben kein Zinshaus sein [...] So geistreich auch ein Architekt sein mag; die Unnatur dieser Verhältnisse läßt sich nicht verbergen [...] Das Zinshaus verlangt seiner Natur nach eine einfache Außenseite, der Palast hingegen einen soliden Glanz. Das Zinshaus, welches Palast sein will, nimmt vom Zinshause die innere Raumeintheilung zur Befriedigung bürgerlicher Bedürfnisse, vom Paläste den Glanz, aber blos den Glanz äußeren Scheines, nicht den soliden Glanz des echten Palaststyles.“²⁵⁵

Wie aus diesem Zitat ersichtlich wird, ist es im Eitelbergers Augen ein unüberwindbarer Irrtum, dass das Aussehen des Heinrichhofs dessen Zweck nicht entspricht, sondern mit einer palastartigen Hülle hinwegtäuscht. Ein palastartiges Zinshaus sei Eitelbergers Meinung nach ein Oxymoron, „ungesund“ und „unnatürlich“, und wegen seiner bescheidenen Funktion verlangt es „seiner Natur nach“ eine unauffälligere Fassade. Dieser Gedankengang erscheint nicht fremd: Es wird wieder nach der Wahrheit in der Architektur verlangt. In diesem Fall betrügt eine auf einem schwächeren Material getragene dekorative Schicht den Betrachter, um den Anschein zu erwecken, er schaue auf den Palast eines reichen Herrn, während das Haus in Wahrheit von „Armen und Reichen, wohnungsbedürftigen und unstäten Stadtbewohnern“ bewohnt wird. Eitelberger macht für diesen Fehler jedoch vor allem den Bauherrn Drasche verantwortlich, und nicht den Architekten Hansen, der seiner Ansicht nach nur die ihm zugetragenen Anweisungen befolgte, und bereits in früheren Bauprojekten sein Talent bewiesen hatte. Eitelberger scheint jedoch nicht von Hansens Wahl bei den Dekorationen an der Außenfassade des Heinrichhofs überzeugt zu sein, und somit schreibt er:

²⁵³ Niemann/Feldegg 1893, S. 19.

²⁵⁴ Eitelberger 1863.

²⁵⁵ Eitelberger 1863, S. 25.

„Als ein Künstler, der die architektonische Dekoration mit sichtlicher Liebe pflegt, war er [Hansen] bei der Dekorirung der Façade des Heinrichshofes offenbar in der Wahl der Mittel beschränkt — eine natürliche Folge der kolossalen Ausdehnung des Gebäudes und seiner Bestimmung als Zinshauses. Wir könnten es sonst nicht erklären, daß gerade jener Theil des Hauses — das oberste Stockwerk nemlich — der vorzugsweise zur Wohnung von Geschäftsleuten und Ballerinen dienen dürfte, mit Freskogemälden auf Goldgrund geschmückt ist, während sich das erste und zweite Stockwerk, wo die vornehme Gesellschaft wohnt, mit einem einfachen Verputze und einem rothen Anstrich sich begnügen mußte. Die Anwendung von gemalten Figuren, — abgesehen davon, ob ihr Inhalt zur Bestimmung des Hauses paßt oder nicht — läßt sich schwer rechtfertigen, wenn sie auf eine Höhe zu stehen kommen, wo sie nicht mehr deutlich wahrzunehmen sind. Ebenso sind die michelangelesken Sansculotten in Terracotta auf den Fenstergiebeln nur eine Störung der schönen, Hauptlinie der Architektur, von welcher das Haus hoffentlich durch einen Sturmwind in nicht ferner Zeit befreit werden wird.“²⁵⁶

Laut Eitelberger gibt dies dem Heinrichhof einen unerträglichen Überfluss an gewissen Dekorationselementen. Einige Dekorationen sind an ungünstigen Stellen platziert: die Fresken und bemalten Figuren sind viel zu hochgestellt und Eitelberger wünscht sich sogar, dass Sturmwinde die störenden Terrakottafiguren abreißen würden. Schließlich, wie bereits oben diskutiert, ist er der Auffassung, dass diese Art von Ausschmückung auf diesem Gebäude schlichtweg aufgrund seiner Natur unpassend ist.

Unter dem Gesichtspunkt der Farbfrage tritt in dieser Kritik auch noch ein bemerkenswerter Umstand hervor: Eitelberger bestreitet nicht gänzlich den Gebrauch dieses dekorativen Verfahrens in der Architektur. Er erwähnt „Freskogemälde auf Goldgrund“, „einfache Verputze und einen rothen Anstrich“ und „gemalte Figuren“, kritisiert aber nur ihre Platzierung und Anzahl, nicht die Dekorationen an sich. Dies zeigt, dass er die Farbe zumindest nicht komplett verbannen möchte, sondern ermahnt, dass diese behutsam anzuwenden ist. Auf diese Weise lässt er die Möglichkeit offen, dass es bei richtiger Funktion des Gebäudes auch möglich und zulässig wäre, reichhaltigere farbige Dekorationselemente zu verwenden. Nur die „michelangelesken Sansculotten in Terracotta“ würde er ganz entfernen.

Wenn man sich diese beiden Kritiken anschaut, scheinen einige Kriterien mehr vereinbar zu sein als andere. Der vorsichtige Hinweis des anonymen Kritikers bzgl. des Gebäudezwecks und die scharfe Ablehnung Eitelbergers gegenüber des Oxymorons Zinspalast, deutet darauf hin,

²⁵⁶ Eitelberger 1863, S. 26. Am Ende seiner Kritik lobt Eitelberger Hansen jedoch für seinen Erfolg, das Gebäude schön zu machen: „Die Bedenken, welche sich gegen die Natur des Baues und gegen einzelne dekorative Elemente desselben erheben, sind aber in keiner Weise stark genug, um die Schönheiten des Baues, seine Wirkung als Dekoration einer Straße zu verdunkeln. Je aufmerksamer man den Bau betrachtet und je eingehender man die Schwierigkeiten erwägt, welche bei demselben zu überwältigen waren, in desto höherem Grade steigen die Verdienste des Künstlers und der architektonische Werth des Baues selbst.“

dass die Funktion des Gebäudes, beurteilt man dessen Dekoration, berücksichtigt wurde. In diesem Fall hatte dieses Kriterium unter den Kritikern jedoch ein ganz anderes Gewicht. Bezüglich der Terrakottafiguren fallen die Beurteilungen der Kritiker ganz unterschiedlich aus: Der anonyme Kritiker lobt ihren wärmenden Effekt und hofft, sie in Zukunft häufiger zu sehen, während Eitelberger ihre störende Wirkung auf die Hauptlinie des Gebäudes beschreibt und auf deren Vernichtung hofft. Später wird in dieser Arbeit festgestellt, dass dieses eine Mal nicht das einzige bleiben wird, dass Eitelberger seine gegensinnige Haltung gegenüber Terrakotta deutlich macht. Für den anonymen Kritiker ist das Dekor und die Farbigkeit des Heinrichhofs eine positive Eigenschaft, von der er hofft, in Zukunft noch mehr zu sehen. Sein Wunsch wurde auch erfüllt, da der Heinrichhof zum wichtigsten Beispiel des Wiener Wohnhauses des späten 18. Jahrhunderts wurde. Sein Aussehen wurde gerne nachgeahmt, zur Freude einiger Kritiker und zur Belästigung anderer.

3.2.2. Das Parlamentsgebäude

Hansen wurde 1872 beauftragt, ein gemeinsames Gebäude für die beiden Reichsratskammern, dem Abgeordnetenhaus und dem Herrenhaus, zu entwerfen. Der Grundstein dafür wurde 1874 gelegt und der fertige Parlamentsbau (Abb. 15) schließlich 1883 eröffnet. Während der langen Bauzeit musste Hansen sich mehrfach bemühen, seinen kostspieligen Plan aufrechtzuerhalten. Er musste dennoch viele Änderungen und Kompromisse eingehen: Der Plan wurde im intensiven Dialog mit dem Baukomitee überarbeitet.²⁵⁷ Aus diesen Diskussionen zwischen Architekt und der Komitee stammt einer der bekanntesten Debatten des 19. Jahrhunderts über die Ausführung der Polychromie bei zeitgenössischen Bauten.

Für den Entwurf dieses Monumentalbaus hat Hansen den „classischen Stil hellenischer Blütezeit“ gewählt.²⁵⁸ „Die Hellenen waren das erste Volk, welches die Freiheit der Gesetzmässigkeit über Alles liebte, und ihr Stil ist auch derjenige, welcher neben der grössten Strenge und Gesetzmässigkeit zugleich die grösste Freiheit in der Entwicklung zulässt“²⁵⁹, so begründet Hansen seine Stilwahl für das Parlamentshaus. Der Bau weist gewisse Ähnlichkeiten mit der von Hansen in Athen entworfenen Akademie der Wissenschaften auf (Abb. 11) – auch wegen der geplanten Polychromie, die in dem Athener Bau ausgeführt wurde.²⁶⁰

²⁵⁷ Zych 1989, S. 15-17.

²⁵⁸ Zit. n. Niemann/Feldegg 1893, S. 96. Teilabdruck von Hansens *Erläuterung zur Skizze für das in Wien neu auszuführende Parlamentsgebäude* (Mai 1871).

²⁵⁹ Zit. n. Niemann/Feldegg 1893, S. 96.

²⁶⁰ Wagner-Rieger/Reissberger 1980, S. 135.

Die Vorderansicht des ausgeführten Parlaments sieht wie folgt aus: In der Mitte der Hauptfassade des Parlamentsgebäudes steht der Eingangsbereich, der Portikus, welchen Hansen mit dem von ihm geliebten griechischen Tempelmotiv ausgefertigt hat. Der hoch aufstrebende Portikus verbindet die niedrigeren Seitenflügel, die mit vorspringenden Eckpavillons abgeschlossen sind. Die zwei Sitzungssäle der beiden Kammern befinden sich hinter diesen Seitenflügeln in dem Hauptgebäude, südlich das Herrenhaus und nördlich das Abgeordnetenhaus. Die Attiken der Sitzungssaalbauten sowie die Dreiecksgiebel des Portikus sind mit Bauplastiken, Statuen und Reliefs aus weißem Marmor von verschiedenen Künstler ausgestattet.²⁶¹ Die äußere Vorhalle ist mit dem Glasmosaikfries von Eduard Lebiezki verziert.²⁶² Vor dem Portikus steht die geschwungene Auffahrtrampe und davor der Pallas-Athene-Brunnen. Der gesamte Außenbau ist in Naturstein (es sind viele verschiedene edle Steinsorten vertreten, hauptsächlich aus Südtirol, Norditalien und diversen Küstenländern) und somit ist das Parlament einer der wenigen echten Materialbauten der Ringstraße.²⁶³

Hansen war die treue Ausführung des griechischen Stils von großer Bedeutung.²⁶⁴ Nach dem Vorbild der Antike wollte er auch die drei Künste in seinem Entwurf zusammenbringen. „Die Architektur an und für sich, wenn auch noch so richtig und gefällig durchgeführt, wird bei einem Bauwerk für sich allein nicht die Befriedigung gewähren, welche sie im Verein mit ihren Schwestern, der Skulptur und Malerei hervorzurufen im Stande ist“²⁶⁵, schrieb Hansen. Das Parlamentsgebäude sollte ein Gesamtkunstwerk werden, das reichen Skulpturenschmuck und Malerei auch im Außenbau zeigt. Um sein Ausstattungsprogramm zu begründen, legte Hansen 1876 ein Exposé vor, in dem er für die Vereinigung der drei Künste argumentiert und diese These auch historisch darzulegen versucht:

²⁶¹ Das figürliche Programm am Außenbau mit den ausführenden Künstlern von Theophil Hansen, 16. August 1878, Siehe: Wagner-Rieger/Reissberger 1980 S. 138-141.

²⁶² Knoflacher 2012.

²⁶³ Kieslinger 1972, S. 227-239. Kieslinger beschreibt z. B. die Marmorverkleidungen der Wände der Hauptfront: „die gliedernden Säulen, Halbsäulen und Pilaster aus lichtem Karstkalk der Gegend Triest, die Mauerflächen selbst aus Untersberger Marmor, die Fenstereinfassungen aus dem Marmor Botticino bei Brescia. Kapitelle, Basen und ähnliche Bauteile waren aus einem weicheren Stein von Pola.“ Siehe: Kieslinger 1972, S. 233.

²⁶⁴ Neben der Antike hat Hansen die Werke der Barockarchitekten Johann Bernhard Fischer von Erlach und Johann Lukas von Hildebrand bewundert. Fischers Palais Trautson und Palais des Prinzen Eugen sowie Hindebrands Belvedere stellten Hansen eine harmonische Verbindung der drei Künste vorbildlich dar. Siehe: Zych 1989, S. 10.

²⁶⁵ Zit. n. Wagner-Rieger/Reissberger 1980, S. 115. „Kein anderes Werk Hansens steht so unter dem Aspekt des Gesamtkunstwerkes, das Plastik und Malerei unter der Oberhoheit der Architektur verbindet, wie das Parlament, für das er auch noch das ikonographische Programm erstellt hat.“ Siehe: Wagner-Rieger/Reissberger 1980, S. 132.

„Plastik und Malerei sind im griechischen Stil nicht bloß Verzierung oder Dekoration, sondern sie sind diejenigen Ergänzungen zur Architektur, welche notwendig sind, um mit ihren bewegten und schönen gerundeten Kontouren den wohltuenden Kontrast gegenüber den geradlinig begrenzten Massen des Baues hervorzurufen.“²⁶⁶

Entgegen Hansens Plänen und Wünschen kam die Polychromie an der Außenseite des Gebäudes jedoch nicht zur Ausführung. Hansen hatte beabsichtigt, die Gebäudefassade, insbesondere die vertikalen Bauteile wie Architrav, Fries, Gebälk und Gesims, sowie Fenstergiebel und sonstige Bauteile, mit farbigen Verzierungsbändern und Reliefs im griechischen Stil zu verzieren. Neben rot und blau hatte Hansen viele Vergoldungen vorgesehen und hätte auch die Säulenkapitellen und -basen mit Blattgold überziehen lassen. Diese Pläne entsprachen Hansens eigenen Beobachtungen der antiken Ruinen, die er während seiner Zeit in Griechenland studiert hatte.

Hansen hatte seinen Vorschlag zur Polychromie erst relativ spät 1878 vorgestellt, um genau zu sein vier Jahre nach Baubeginn.²⁶⁷ Im Sommer 1879, nach einer „eingehenden und lebhafteren Debatte“ und nachdem Hansen die Skizzen sowie Kostenvoranschläge für die Polychromie geliefert hatte, ließ das Baukomitee Proben ausführen.²⁶⁸ Hansen durfte die Proben auf der südlichen Seite des Parlamentshauses platzieren (Abb. 16). Die Proben auf dem rückwärtigen Pavillon und vorderen Seitenpavillon wurden von der Firma Adolf Falkenstein angefertigt.²⁶⁹ Schon bald nach der Ausführung der Proben meldete sich die Presse zu Wort.

Am 10. August 1879 in dem Feuilleton *Der Presse* mit dem Titel *Ein vergüldetes Parlamentshaus*²⁷⁰ beschrieb ein anonymen Kritiker²⁷¹ die Ansicht auf der Ringstraße:

„Seit einigen Wochen wird der Spaziergänger auf der Ringstraße, wenn er sich vom Burghor dem Paradeplatze zuwendet, von einem eigenartigen Anblick gefesselt. Hinter dem Gerüste, welches noch zum großen Theil den Monumentalbau des neuen Parlamentshauses verdeckt, blinkt an der östlichen Ecke desselben ein reichvergoldetes - Säulencapital hervor, welches sich von einem polychromirten, goldig verzierten Frieße glänzend abhebt. In gleicher Vergoldung prangen der Säulenfuß, die Leisten der steinernen Fensterrahmen, die Zahnschnitte, die Löwenköpfe, die Stirnziegel und der Firstziegel, der den Giebel der tempelartigen Architektur krönt.“²⁷²

²⁶⁶ Zit. n. Wagner-Rieger/Reissberger 1980, S. 133.

²⁶⁷ Wagner-Rieger/Reissberger 1980, S. 135.

²⁶⁸ Zit. n. Zych 1989, S. 28.

²⁶⁹ Für eine ausführliche Beschreibung der Arbeitsphasen der Polychromieproben, siehe: Zych 1989, S. 28-41. Es folgt eine Kostendarstellung: Zych 1989, S. 41-53.

²⁷⁰ Anon. 1879a.

²⁷¹ Statt dem Autornamen steht am Ende der Kritik die Initialen „o.b.f.“.

²⁷² Anon. 1879a, S. 1, Sp. 1.

Der Kritiker stellt sich vor, wie es aussehen würde, wenn das gesamte Gebäude so dekoriert wäre: „welche prachtvolle Wirkung müßte dies in einer Welt und in einer Zeit hervorbringen, die so sehr der freudigen Lust an Farbe, Glanz und sinnig geordneter Pracht entwöhnt sind!“²⁷³ Trotz des positiven Tones des ersten Abschnitts kam der Kritiker schließlich zu dem Schluss, dass die Wirkung der goldlastigen Dekoration blendend und störend sei. Der Kritiker gab zu, dass er sich der Professionalität und Fähigkeit Hansens bewusst sei und seine Tauglichkeit der Polychromie zu beurteilen nicht leugnen möchte, obwohl er sich der Existenz der Polychromie in der griechischen Kunst als archäologische Tatsache unsicher sei. Der Kritiker räumte dazu ein, dass Hansens frühere Bauprojekte mit farbenfrohen Fassaden gelungen waren und dass Hansen in der Lage sei, Gebäude zu schaffen, in denen die Farbigeit „wohlthende Effecte“ hervorbringe. Trotz alledem schien er wegen einiger Probleme zu glauben, dass Hansens Intuition in diesem Fall nicht stimme. Er warf Hansen vor, dass er in der Verwirklichung seines „Künstlertraums“ zwei wichtige Kriterien vernachlässigt hatte: Die Funktion und somit die Würde des Gebäudes, aber auch die Wirkung der kostbaren Baumaterialien.

Die Sorge, dass die Farbigeit im Widerstreit mit der Erhabenheit des Gebäudes steht ist eine durchaus üblich in den Kritiken aus der Ringstraßenzeit. Der anonyme Kritiker behauptete hier, dass das „farbig-glitzernde Ornament“

„nicht mit dem Charakter des Gebäudes harmonirt, welches an dieser Stelle geschaffen werden soll. Die Berathungssäle gesetzgebender Versammlungen sollten auch in ihrer äußern Repräsentation die ruhig-feierliche Würde, das selbstlose Wesen, die strenge Pflichterfüllung versinnlichen, die als unerläßliche Attribute [sic] der legislatorischen Function gedacht werden. [...] Warum soll nun dieser Eindruck durch das Hinzufügen von äußerlich glänzendem Zierrath beeinträchtigt oder gestört werden?“²⁷⁴

Die andere Sorge betraf die Diskussion über die Materialgerechtigkeit. Über den Verlust und die Verrückung der natürlichen Wirkung des ausgewählten Steinmaterials durch die Polychromierung sprach sich der Kritiker bekümmert aus:

„Der classische Styl des Meisters sollte in der monumentalen Architektur, in den festgeschlossenen und harmonisch verbundenen Linien, in der einheitlichen Verwendung gediegenen Materials, in der künstlerischen Durcharbeitung aller bautechnischen Details zum Ausdruck kommen. [...] Seiner [Hansens] bekannten feinfühligem Gewissenhaftigkeit bei der Auswahl und Verwendung des Materials bot sich hier ein weites Feld des Forschens und Combinirens, umsomehr, als vielleicht kein Land der Welt einen so reichhaltigen

²⁷³ Anon. 1879a, S. 1, Sp. 2.

²⁷⁴ Anon. 1879a, S. 2, Sp. 2.

Schatz an verschiedenartig brauchbarem edlen Baugestein besitzt wie Oesterreich. [...] Wie kommt es nun, daß der Meister selbst mit seinem Werke, wie es sich nach dem vorgelegten Projecte darstellt, nicht zufrieden ist? Daß er eine bedeutsame Erhöhung des Effectes anstrebt, und zwar im Wege der polychromen Decoration?²⁷⁵

Diese zwei Kriterien bilden den Kern eines ablehnenden Urteils, aber daneben fand der Kritiker auch andere Probleme bzgl. Hansens Parlamentshauses, die mit dessen Polychromierung verbunden sind. Er kritisierte den Gesamteindruck der Wiener Ringstraße, der seiner Meinung nach bereits zu einer Mustersammlung von Baustilen geworden war: „Dem kritischen Auge jedoch wird sich hier nur der Eklekticismus unserer modernen Baukunst, gleichsam in seine Urelemente ausgelöst, darstellen, und das mag an sich sehr belehrend sein, geistig befriedigend ist eine solche Rundschau gewiß nicht.“²⁷⁶ Daher, meinte er, sollte man bei der Ausführung der Baudetails auf alles Überflüssige verzichten, damit die Gesamtwirkung der Straße nicht noch unharmonischer werde. Damit ist im Falles des Parlaments die geplante Polychromie gemeint: „Von diesem rein objectiven Standpunkte aus erscheint uns daher, mit Rücksicht auf die locale Wirkung, die Anwendung der goldig schimmernden Polychromie auf der Außenseite des Reichsrathsbaues durchaus nicht rathsam.“²⁷⁷ Der Kritiker betonte zudem die Wichtigkeit einer ausgewogenen Stadtplanung und bezieht sich dabei auf den Gesamteindruck der Gegend, deren verworrener Eindruck die Polychromie des Parlaments nur noch weiter verstärken könnte.

Noch in demselben Monat, am 30. August 1879, erschien in dem *Local-Anzeiger der Presse* eine Gegenschrift.²⁷⁸ In dieser versucht ein anderer anonym Autor, die Argumente der früheren Kritiker zu widerzulegen und Hansens Pläne zur Polychromie zu verteidigen. Dieser Autor meinte, die Beschaulichkeit des griechischen Stils im Vergleich zu den anderen, dynamischeren historischen Stilen (er erwähnt Gothik, Früh- und Hochrenaissance) sei wie folgt:

„Jene Bauten können demnach durch größere einfallende Schatten, durch üppigere Ornamentation, durch Kuppeln, Thürme u. A. m. eine mächtigere, auch malerischere Wirkung erringen, als der sich ruhiger weisende griechische Bau. Wie nun, wenn die Zumuthung gestellt worden wäre, daß die anderen Bauten sich diesfalls beschränken sollten, um eine größere Einheitlichkeit zu erzielen? Wie hinderlich hätte sie wol erscheinen müssen!“²⁷⁹

²⁷⁵ Anon. 1879a, S. 1, Sp. 2-3.

²⁷⁶ Anon. 1879a, S. 2-3, Sp. 3 und 1.

²⁷⁷ Anon. 1879a, S. 3, Sp. 2.

²⁷⁸ Anon. 1879b. Statt dem Autornamen steht am Ende der Kritik die Initialen „Ldg.“

²⁷⁹ Anon. 1879b, S. 9, Sp. 1.

Der anonyme Autor hielt es nicht für fair, dass der andere Kritiker der Auffassung war, Hansen sollte derjenige sein, der sich verbiegt und seine Pläne ändert, während andere Architekten, die auf derselben Straße planten, ihre Arbeit unbeeinträchtigt fortsetzten. Seiner Meinung nach sollte es allen Architekten erlaubt sein, dem jeweiligen Stil zugehörige Dekoration – in diesem Fall Hansen die Polychromie – zu verwenden. Er verlangte auch, den Architekten eine allgemeine künstlerische Freiheit zu gewähren, „denn nur dann läßt sich erwarten, daß wir einen unvergleichlich schönen, ‚von verschiedenen aber durchwegs mustergültigen Monumentalbauten umrahmten‘ Prachtplatz erlangen, wie er nirgends sonst wieder zu finden sein wird.“²⁸⁰

Als Reaktion auf die Kritik an der Würde des Gebäudes glaubte der andere Autor hingegen, dass genau die Polychromie und das Gold dem Gebäude mehr Würde verleihen würden und daher seine Umsetzung unterstützte:

„Das Reichsrathsgebäude ist, wie gesagt, das erste Staatsgebäude der Monarchie, und deßhalb ist es doch gewiß höchst wünschenswerth, daß es auf Alle, Alle, die aus den verschiedenen Kronländern in die Residenz kommen, auch den möglichst mächtigen, bleibend erhabenen Eindruck mache. Die Wirkung, die damit erzielt, die Förderung, die damit dem Gedanken der Reichseinheit geboten wird, kann eine viel weittragendere sein, als man vermuthet. Es soll die ruhig, feierliche Würde sich mit der gold- und farbenschimmernden Pracht nicht wohl vereinen? [...] Würde und Pflichtgefühl gedeihen wol auch und vielleicht in allgemein beglückenderer Weise in heiterer Umgebung, und vornehme Pracht hält zweifellos am ehesten die wilden Leidenschaften im Zügel.“²⁸¹

Er nahm die Polychromiedebatte nicht direkt in seinem Text auf, aber stellte trotzdem eindeutig fest, dass Polychromie zur antiken Architektur und damit auch zu Hansens neohellenistischem Gebäude gehörte. Zu den Materialgerechtigkeitsargumenten nahm dieser Autor dagegen keine Stellung. Er hielt dies wahrscheinlich nicht für wichtiger als die Kriterien, die er in seinem Text hervor hob: Die Freiheit des Architekten und dass der Ausdruck in jedem Stil frei ist. Mit anderen Worten, er betonte das subjektive Recht des Künstlers auf einen freien Ausdruck. Daher glaube ich, dass er ein Befürworter des romantischen Historismus war. Im Gegensatz dazu schien der erste Kritiker mit seinen Bemühungen um die Materialien eher ein Anhänger des strengen Historismus gewesen zu sein.

²⁸⁰ Anon. 1879b, S. 10, Sp. 1.

²⁸¹ Anon. 1879b, S. 10, Sp. 1.

Ein halbes Jahr später, in einer am 22. Januar 1880 datierten Schrift, äußerte Eitelberger seine Meinung zur geplanten Polychromie.²⁸² In dieser Schrift wollte Eitelberger „diese Fragen [zur Polychromie] vom historischen Gesichtspunkte aus zu beleuchten.“ und dadurch diese widerlegen. Er erwähnte zwar die Schriften von Quatremère de Quincy, Hittorff und Semper, behauptete aber, dass der Kunsthistoriker Franz Kugler „mit großer Nüchternheit und Sachkenntnis die polychromischen Erscheinungen auf dem Gebiete der Sculptur bei den Griechen und Römern beleuchtet hat“ und starke Gegenargumente zu den Behauptungen Sempers geleistet hatte. Daraus schloss Eitelberger, dass „die ganze Angelegenheit noch [heutigen Tages] eine Streitfrage ist, weil die Ueberreste von Polychromie bei der griechischen und römischen Sculptur und Architektur viel zu geringe sind, um daraus Prinzipien für die gesammte Architektur und Sculptur abstrahiren zu können.“²⁸³ Eitelberger meinte, die Versuche Hansens „zeigen deutlich, wie gefährlich es ist, [...] von der Polychromie bei Gebäuden im antiken Baustyle allzureich Gebrauch [zu] machen“²⁸⁴ und behauptete, dass kein anderer zeitgenössischer Architekt, der in diesem Stil baute, auf die Polychromie zurückgreifen musste.²⁸⁵ Eitelberger vermutete, dies sei der ungünstigen „Länge-dimensionen“ des Parlaments, welche das Gebäude aussehen lässt „als wären mehrere antike Gebäude ineinandergeschoben worden“ geschuldet, dass Hansen nun auf die Farbe greifen wollte, um „eine günstigere Gesamtwirkung erzielen zu können.“²⁸⁶ Dieser Plan überzeugte Eitelberger jedoch nicht und sein Urteil war, dass „[m]it künstlerischer Weisheit verwendet[,] hat die Farbe in der Architektur ihre volle Berechtigung vorzugsweise bei der Innendecoration von Gebäuden; aber jedes Uebermaß an Farbe als der Außendecoration zerstört die Harmonie und der architektonischen Linien und die Massenwirkung des Gebäudes.“²⁸⁷ In dieser Kritik wird es deutlich, dass Eitelberger die Verwendung von farbigen Baumaterialien bevorzugte, also ein Befürworter der Materialechtheit war.²⁸⁸

²⁸² Eitelberger 1880: *Ueber die Polychromie bei Ausschmückung des Parlamentshauses, 22 Januar 1880*, Wiener Stadtbibliothek, Handschriftenabteilung, Hss. S. Nachl. Eitelberger Nr. 23460. Meine Dankaussagung gilt an die Frau Kollegin Anna Sauer, die mir diese Schrift transkribiert hat.

²⁸³ Eitelberger 1880, Blätter 4-5.

²⁸⁴ Eitelberger 1880, Blatt 4.

²⁸⁵ Eitelberger 1880, Blatt 3. Eitelberger erwähnt Nobiles Burgtheater und Theseustempel in Wien und Schinkels Restaurationsarbeiten am Brandenburger Tor. Obwohl er auch gleich zugibt, dass Schinkel beim königlichen Museum auf Polychromie gegriffen hat, vergisst er nicht zu betonen, dass diese nur „mit großer Mäßigung“ angewendet wurde.

²⁸⁶ Eitelberger 1880, Blatt 5.

²⁸⁷ Eitelberger 1880, Blatt 6.

²⁸⁸ Eitelberger 1880, Blatt 4: „In der Renaissance-Architektur hat man, und zwar meist durch Sgraffitto-decoration und auch durch [...] Verwendung verschiedener Baumaterialien die als Farbe [...], ein malerisches Wirken hervorgerufen.“

Hansen versuchte trotz Gegenstimmen noch die Meinung des Baukomitees mit der Veröffentlichung einer Promemoria zu beeinflussen. Er war der Ansicht, dass die Hindernisse nicht so groß seien, dass man die Polychromie aufgeben sollte; seine Vorschläge blieben jedoch erfolglos.²⁸⁹ Hansens Pläne kamen aufgrund der Gegnerschaft seiner Kritiker und des Baukomitees nicht zustande. Die offizielle Begründung für die Ablehnung der Polychromie waren die damit verbundenen hohen Kosten. Dies war aber sehr wahrscheinlich nicht der einzige Grund. Wenn man rechtfertigen konnte, wofür Geld investiert werden sollte, wurde dieses auch aufgetrieben. Dies wird deutlich, wenn man diese Debatte über Terrakotta im Rahmen desselben Bauprojekts vergleicht.

1878 schlug Hansen aus ökonomischen und zeitsparenden Gründen vor, weiße Terrakotta, anstatt Marmor für die Außenplastik zu verwenden. Der Vertreter des Abgeordnetenhauses, Nikolaus Dumba widerstand jedoch Hansens Pläne heftig: „zur äußeren Ausschmückung eines Gebäudes, welches sieben Millionen kosten wird und dessen Fassade im Sockel aus Granit und in den oberen Partien aus Marmor besteht, ein so unedles Material wie Terrakotta“ sei „ganz und gar unzulässig, ja verwerflich“.²⁹⁰ Auch Eitelberger meldete sich wieder zu Wort: „Bei einem Hause, dessen Wände mit Marmor bekleidet werden, den statuarischen Schmuck in Terracotta auszuführen, ist nicht nur unschön, sondern ganz widersinnig.“²⁹¹ Neben dem ästhetischen Grund meinte Eitelberger, sei es hier auch Frage der Würde des Gebäudes und somit auch der des sämtlichen Parlamentes:

„Bei dem Parlamentshauses speciell ist es Ehrensache des Abgeordneten- und Herrenhauses, für diesen Zweck den inländischen Marmor zur Geltung zu bringen und jedes andere Ersatzmittel, sei es Terracotta oder ein anderes geringes Materiale, zu perhorresciren.“²⁹²

Als warnendes Beispiel davon, dass Terrakotta „selten mit grossem künstlerischen Interesse gepflegt [wird]“²⁹³ erwähnte Eitelberger die Fassaden von Hansens Musikverein und Akademie, deren übermäßige Anzahl von Terrakottafiguren er für beklagenswert hielt:

„[man hat sich] bei den statuarischen Decorationen der Akademie der bildenden Künste und bei dem Giebel des Conservatoriums für Musik überzeugen können, dass sich dieser

²⁸⁹ Zit. n. Wagner-Rieger/Reissberger 1980, S. 136.

²⁹⁰ Zit. n. Wagner-Rieger/Reissberger 1980, S. 135.

²⁹¹ Eitelberger 1879, S. 137.

²⁹² Eitelberger 1879, S. 138.

²⁹³ Eitelberger 1879, S. 137.

Schmuck künstlerische zu wenig bewährt, als dass es gerathen wäre, auch bei dem Parlamentshause dich dessen zu bedienen.²⁹⁴

Mit Dumba an der Spitze beschloss das Baukomitee, Hansens Vorschlag abzulehnen und ließ die skulpturalen Arbeiten in teurerem weißem Marmor ausführen. Das Baukomitee wollte an der Fassade eines so bedeutenden Repräsentationsgebäudes kein „untergeordnetes“ Material wie Terrakotta sehen, weil dies die Materialreinheit (alles aus Naturstein) des Gebäudes beeinträchtigte.²⁹⁵

Zusammenfassend lassen sich von den Kritiken einige für die Fragestellung dieser Arbeit interessante Punkte zusammentragen. Diese Kritiken zeigen deutlich, dass es in der Debatte zwei Seiten gab, die sich darin unterschieden, ob sie auf Materialechtheit wertlegten, ob sie Polychromie als historische Tatsache betrachteten und wie sie zu ihrer Anwendbarkeit in Bezug auf die moderne Architektur standen. Wagner-Rieger betrachtete die Debatte über die Außenpolychromie des Parlaments als Streit zwischen den Anhängern des romantischen und strengen Historismus. Ihr gemäß war die Verwendung von bunten Farben in der Außenarchitektur eine mit dem romantischen Historismus verbundene Idee, welche in den Augen der Vertreter des strengen Historismus veraltet war.²⁹⁶ Hansen, der seine Karriere als Architekt des romantischen Historismus begann, ließ niemals von seinen Ideen ab, wo die Polychromie unweigerlich dazugehörte. In Hansens Werk wurde sein persönliches Interesse an der antiken Polychromie offensichtlich und er nutzte dieses Wissen gerne bei der Farbgestaltung seiner Gebäude. Im strengen Historismus war dies nicht mehr erwünscht, lediglich der Materialbau und die aus der Natur verfügbare Farbskala blieben in Mode. Deshalb war Hansens Vorschlag für die Polychromie am Parlamentsgebäude in den 1870er Jahren nicht mehr zeitgemäß und wurde daher nicht umgesetzt.

Die Terrakotta-Diskussion zeigte wiederum, dass obwohl Kostengründe im Falle des Parlaments der offizielle Grund für die Nichtausführung von Polychromie angeführt worden waren, waren die Verteidiger des Materialechtheit dennoch bereit, die Verwendung von Terrakotta zu verhindern und viel Geld auszugeben, um das gesamte Gebäude aus Naturstein errichten lassen zu können. Wagner-Riegers Beobachtung schien daher richtig: ein Großteil des Baukomitees sowie Professor Eitelberger vertraten den strengen Historismus, wobei sich

²⁹⁴ Eitelberger 1879, S. 138.

²⁹⁵ Siehe: Wagner-Rieger/Reissberger 1980, S. 135.

²⁹⁶ Wagner-Rieger/Reissberger 1980, S. 210.

Hansen und seine Unterstützer noch für die Ideen des romantischen Historismus aussprachen. Am Terrakotta-Streit wurde es auch deutlich, dass nicht alle Materialien in den Augen der Befürworter von Materialechtheit gleichwertig waren. Obwohl weiße Terrakotta ihre eigene natürliche Farbe zeigte, war sie soziologisch weniger wertvoll als Marmor: Der Geldwert korrelierte hier mit dem sozialen Wert. Materialechtheit bedeutete nicht nur das Bauen mit „reinen“ oder „wahren“ Materialien, sondern musste auch den Vermögensstand des Bauherrn widerspiegeln.

Auch die Frage nach der Polychromie als historische Tatsache hat die Meinungen dieser Gruppen gespalten. Die Befürworter des strengen Historismus hatten sich kritisch mit dem Thema Polychromie in jederlei Hinsicht auseinandergesetzt, wobei die Vertreter des romanischen Historismus sich eher für mehr Farbigkeit interessierten. Die Ansicht, welche die Polychromie als archäologische Tatsache anerkannte und als Teil der neuen Architektur übernahm, scheint eine kurzlebige Phase gewesen zu sein, die während der Ära des romantischen Historismus nach Wien kam, aber nach der Mitte des Jahrhunderts ihre Unterstützung verlor. Daher scheint die Feststellung Wagner-Riegers, dass der strenge Historismus eine „klassizistische“ Zuneigung inne hatte, in dieser Hinsicht sehr treffend.

3.2.3. Akademie der bildenden Künste

Das neue Kunstakademiegebäude (Abb. 17) wurde von 1872 bis 1876 (parallel mit dem Parlament) am Schillerplatz nach Entwürfen von Theophil Hansen erbaut und am 3. April 1877 feierlich eröffnet. Der viergeschossige, renaissancemäßige Bau verfügt über erhöhte Risalite in allen vier Ecken, welche an den nicht weit entfernt gelegenen Heinrichhof erinnern. Auf der Außenseite wurden folgende Baumaterialien verwendet:²⁹⁷ Der Sockel besteht aus hartem Wöllersdorfer Algenkalk. Die mittig positionierte Eingangstreppe führt zu drei Portalen, welche von hellfarbigen dorischen Jurakalksäulen und den darauf aufgestellten allegorischen Figuren von Vincenz Pilz und Franz Melnitzky flankiert wurden. Die Zwickelreliefs des Eingangsbereichs lieferte Alois Düll. Die zwei ersten Geschosse tragen im Mauerwerk eine glatte Quadernachmung in Putz und die zwei oberen Geschosse sind größtenteils (Bogen, Zwickelreliefs, Baluster und Pilaster) mit Terrakotta von der Inzersdorfer Tonwarenfabrik verkleidet (Abb. 18). Die Hauptfassade ist darüber hinaus mit viel Bauplastik, die von den Bildhauerschülern der Akademie stammen, versehen: Zwischen den Bogenfenstern der oberen

²⁹⁷ Kieslinger 1972, S. 280-281.

zwei Geschosse sind Terrakottafiguren, die in vergoldeten Nischen stehen, nach antikem Vorbild ausgestattet. Auf der Rückfassade mussten im obersten Geschoss 14 Fensteröffnungen vermauert werden; darüber ließ Hansen Professor August Eisenmenger und die Schüler der Malerschule Vorhänge al fresco malen (Abb. 19).²⁹⁸

Hansen hatte selbst 1876 in der *Allgemeinen Bauzeitung* die Dekorationen und das Kommissionverfahren mit den Akademiestudenten damit verteidigt, dass dies sowohl eine gute Übung für die Studenten war als auch dem Allgemeinnutzen diene: Die Modelle der Bildhauerstudenten wurden der Inzersdorfer Fabrik gespendet, wonach die Akademie jeweils von einem Modell eine Terrakotta-Version von der Fabrik ohne weiteren Kosten erhielt.²⁹⁹

Die Kritiker empfanden die Einteilung des Gebäudes als gelungen, allerdings wurde die Außenseite von vielen, sowohl vom Publikum als auch von den Fachkreisen, abgelehnt.³⁰⁰ Gerade das Verzieren der Außenseiten der Akademie mit Polychromie und insbesondere Terrakotta wirkte sich negativ auf die Urteile mancher Kritiker aus. Da die Akademie zeitgleich mit dem Parlament gebaut wurde, war Wagner-Rieger der Auffassung, dass man die dort geführte Terrakotta-Debatte hier nicht übersehen konnte.³⁰¹ Hansen bevorzugte Terrakotta in seinen Gebäuden aufgrund ihrer farbigen Eigenschaften und beim Akademiegebäude verwendete er außergewöhnlich viel davon: Die meisten Wandverkleidungen auf den oberen beiden Etagen wurden mit Terrakotta verkleidet, was bei den Kritikern nicht ungeachtet blieb.

Auch dieses Mal war Eitelberger derjenige, der die Terrakotten am eifrigsten kritisierte.³⁰² Er beurteilte die Fassaden der Akademie negativ, weil die „Unruhe in den Details, die Wirkung der Terracotten, die Art des vergoldeten Hintergrundes, die Giebel, welche in den Nischen eingefügt sind, die wirkungslosen Fresken auf der Rückseite“ auf deren Erscheinung störten.³⁰³

Auch in einem Brief von Nikolaus Dumba an Eitelberger wurde auf seine Kritik verwiesen:

²⁹⁸ Wagner-Rieger/Reissberger 1980, S. 195-196. „Als dem Kaiser 16. November 1871 das Projekt überreicht wurde, wies man darauf hin, daß an der Hauptfront zur „Belebung der Massen und Wahrung der Würde des Gebäudes eine reichere architektonische Ausstattung“ erscheine, die aber lediglich in Terrakotta gedacht sei und in ihren wichtigsten Bestandteilen, nämlich den Statuen, von den Zöglingen der Akademie selbst hergestellt werden solle. Damit war erstmal von jener Aktion die Rede, die Hansen eingeleitet hat: nämlich bei der Wienerberger Ziegelindustriegesellschaft, mit der er schon lange in Verbindung stand, Modelle [...] als Terrakotten in Serienproduktion zu geben und sie in einem Katalog mit Bezugsnummern anzubieten. Die Ausstattung des Börsengebäudes hat davon profitiert und auch der Streit um die Terrakottausstattung [sic] beim Parlament ist wohl unter diesem Gesichtspunkt zu betrachten.“

²⁹⁹ Hansen 1876, S. 14.

³⁰⁰ Wagner-Rieger/Reissberger 1980, S. 200.

³⁰¹ Wagner-Rieger/Reissberger 1980, S. 201.

³⁰² Wagner-Rieger/Reissberger 1980, S. 201.

³⁰³ Zit. n. Wagner-Rieger/Reissberger 1980, S. 201.

„Bevor ich Wien verließ, besuchte ich und Hansen die neue Academie und äußerte mich zu Hansen selbst ganz im Sinne, wie Sie darüber urtheilten. Die schönen Ateliers und Räume im Inneren versöhnen mit dem verfehlten Experimente, das Hansen in unverantwortlicher Weise mit diesem Gebäude gemacht hat.“³⁰⁴

Unmittelbar um die Zeit der Fertigstellung der Akademie wurden die negativen Äußerungen Eitelbergers gegenüber Terrakotta häufiger. In dem von Eitelberger im Österreichischen Museum 1876 gehaltenen Vortrag „Die Plastik Wiens in diesem Jahrhundert“³⁰⁵ sprach er sich über die Wichtigkeit des Materials für die Skulptur aus. Erz und Marmor sah er als die würdevollsten Materialien,³⁰⁶ aber zur Terrakotta meinte er: „mit fabrikmässigen Erzeugung von Figuren in Terracotta degradirt sich die Plastik selbst.“³⁰⁷ Eitelberger behauptete, dass die Verwendung von Terrakotta, besonders als Material in der Bauplastik, ein Teil einer größeren Problematik sei, nämlich der allgemeine Rückgang der Qualität in der Bildhauerkunst.³⁰⁸ Eine Manifestation dessen sei, laut Eitelberger, die gewöhnlich gewordene Verwendung von minderwertigeren Materialien, welche daraus entsteht, dass die Architekten sich nicht gegen die Wünsche der Baugesellschaften wehrten.³⁰⁹ „Es können daher die figuralen Terracotten nur als eine Art von Surrogat betrachtet werden; man wendet sie an, weil man eben kein Geld für Figuren in besserem Materiale hat; sie sind in der Regel nichts als ein Nothbehelf“³¹⁰, beschloss Eitelberger und führte die Akademie der bildenden Künste als Beispiel einer wegen der Verwendung von Terrakotta nicht gelungenen Fassade an.

³⁰⁴ Zit. n. Wagner-Rieger/Reissberger 1980, S. 201.

³⁰⁵ Die Vorlesung wurde 1879 in Eitelbergers „Gesammelte kunsthistorische Schriften“ veröffentlicht. Siehe Eitelberger 1879, S. 104-157.

³⁰⁶ Eitelberger 1879, S. 134.

³⁰⁷ Eitelberger 1879, S. 137.

³⁰⁸ Eitelberger 1879, S. 132. „Dazu kam, dass das Publicum den Massstab für die Beurtheilung des Kunstwerkes verlor, die Wohnungsnoth auf Niemanden drückender fiel, als eben auf Bildhauer, und dass nicht nur eine wohlfeile Arbeit, sondern auch ein billiges Material gesucht wurde, das die Bauherren befriedigte, aber der plastischen Kunst nicht zu Gute kam.“

³⁰⁹ Eitelberger 1879, S. 126: „Die Bauthätigkeit überstürzte sich bald; die Baugesellschaften förderten – und das lag in ihrer Natur – mehr den Geschäftsgeist als das künstlerische Element, und dadurch traten auch Erscheinungen auf dem Gebiete der Architektur hervor, welche das künstlerische Element abschwächten. Die Zahl der Architekten wuchs mit den Baugesellschaften; halbfertige Zöglinge der Architekturschule verliessen ihre Studiensäle, um sich dem überreizten Bauleben in die Arme zu werfen. Diese Verhältnisse mussten auf die Bildhauerei Einfluss haben und die Stellung der Plastik zur Architektur verrücken.“

³¹⁰ Eitelberger 1879, S. 137. Eitelberger behauptet aber man könne Terrakotta in anderen Gelegenheiten für Plastik wohl verwenden: „Auch thut man bei bestimmten Gelegenheiten gewiss gut, die Terracotta mit Farbe zu verbinden [...]. Vor Allem aber muss die Terracotta künstlerisch behandelt sein, im eigentlichsten Sinne des Wortes [...]“. „So geeignet die Terracotta für rein industriellen Betrieb ist, so passt sie doch unter gewissen Voraussetzungen für die Plastik. Bei einer Terracotta-Figur muss der ganze Reiz der künstlerischen und technischen Behandlung entfaltet werden, wenn sie als Kunstwerk wirken soll.“ Eitelberger erzählt, dass das Material bereits in der Antike Verwendung fand und dass diese oft mit der Vergoldung oder Farben-Glasur überzogen waren. Als Beispiele der gelungenen Verwendung von Terrakotta erwähnt er die Arbeiten des Luca della Robbias, die Büsten von Alessandro Vittoria und die modernen französischen Terrakotten. Siehe: Eitelberger 1879, S. 136-137.

Es wurde aber auch ein anderes Bauwerk von Hansens aufgegriffen, nämlich das Musikvereinsgebäude. Eitelberger schrieb:

„[...] auf dem Felde der figuralen Plastik wird die Terracotta selten mit grossem künstlerischen Interesse gepflegt und das kunstgebildete Publicum Wiens hat alle Ursache, sich über die übermässige Verwendung von Terracotta-Figuren, wie z. B. bei dem Musik-Conservatorium und der Akademie der bildenden Künste, zu beklagen.“³¹¹

Was diese Äußerung jedoch besonders interessant macht, ist die Tatsache, dass zu dem Zeitpunkt als das Musikvereinsgebäude (Abb. 20) im 1870 erbaut wurde, Eitelberger keine Kritik dazu verfasste und somit seine Meinung über Terrakotta nicht preis gab. Solche Meinungen äußerte er erst im Zusammenhang mit den Kritiken über das Akademiegebäude Jahre später. In einem Bericht in der *Wiener Zeitung* wurde sogar berichtet, wie Eitelberger 1870 die Inzersdorfer Fabrik besuchte und die Giebelfiguren des Musikvereinsgebäudes sowie den gesamten Betrieb „mit sichtbarer Befriedigung“ besichtigte.³¹²

In den gleich nach der Eröffnung des Konzerthauses erschienen Kritiken wurden die auf der Außenfassade der Musikverein verwendeten Terrakotta-Figuren nicht berücksichtigt. Auch die vergoldeten Giebelfelder und der rote Fassadenanstrich fanden kaum Erwähnung in der Presse.³¹³ Nur die Farbigkeit der Innenausstattung wurde mehrfach gelobt. Katja Weingartshofer erkannte mögliche Gründe, welche dieses Schweigen über die Farbigkeit erklären könnten, und ich stimme mit ihr überein, dass die sich außerhalb der Ringstraßenzone befindende Lage des Gebäudes, die private statt kaiserliche Finanzierung und der gewählte Stil die Kritiken sehr wahrscheinlich beeinflussten.³¹⁴ Es bleibt allerdings noch offen, warum Eitelberger erst Jahre später seine Kritik über die Terrakotten publik machte und nicht unmittelbar nach der Fertigstellung des Gebäudes.

³¹¹ Eitelberger 1879, S. 137.

³¹² Siehe: *Wiener Zeitung*, 12. April 1870, S. 162: „Herr Regierungs Rath v. Eitelberg [sic!] er besichtigte gestern die nunmehr wieder vollendeten Modelle für die beiden Giebelfelder des neuen Musikvereinsgebäudes in der Thonwarenfabrik der Wienerberger Ziegelfabriks- und Baugesellschaft zu Inzersdorf. [...] Herr Director Eitelberger, welcher der Entwicklung der Terracotta-Kunstindustrie in Oesterreich sein volles Augenmerk und Interesse zuwendet, verweilte mit sichtbarer Befriedigung in den weiten Räumen des Etablissements, dessen Producte immer weitere Verwendung und Anerkennung finden und welches mit den Giebelfeldern des Musikvereinsgebäudes wohl eine der bedeutendsten Leistungen dieser Art aufzuweisen haben wird.“

³¹³ Siehe z. B. Franz Hottner, *Neue Freie Presse*, 5. Januar 1870, S. 1-3, und A. Weiß, *Wiener Zeitung*, 5. Januar 1870, S. 5-6. Der Kritiker Köstlin beschreibt die vergoldeten Giebelfelder der Musikverein wie folgt: „Der Grund der Giebelfelder und des Festonfrieses ist vergoldet, was in Verbindung mit dem übrigen koloristischen Element dem Gebäude einen wärmenden Ton verleiht.“ Köstlin 1870, S. 30.

³¹⁴ Weingartshofer 2018, S. 97-102.

Eitelberger hatte bereits im Zusammenhang von Hansens Heinrichhof Terrakottafiguren abgelehnt und ihre Entfernung erwünscht, und daher glaube ich, dass es sich bei dem Musikvereinsgebäude nicht um einen plötzlichen Sinneswandel geht. Der wahrscheinliche Grund dafür, dass seine Meinung zu den Terrakotten bei dem Musikvereinsgebäude erst in Verbindung mit dem 1876 gehaltenen Vortrag publik wurde, ist, dass er ursprünglich keine Kritik zu diesem Gebäude verfasst hatte, in der er seine Meinung hätte äußern können. Es wird allerdings aus dieser Wortmeldung ersichtlich, dass die Verwendung von Terrakotten bei dem Musikvereinsgebäude in Eitelbergers Augen keine Ausnahme bildete, und schließlich auch negativ beurteilt wurde. Der Grund für diese späte Kritik könnte auch dieser Anlass gewesen sein: Eitelberger brachte die Akademie und den Musikverein als warnende Beispiele hervor, um die Verwendung von Terrakotta beim Parlament aufzuhalten. Dies scheint ein effektives Argument gewesen zu sein, da die Terrakotten tatsächlich nicht zugelassen wurden. Für diese Möglichkeit spricht auch die Tatsache, dass viele Fachmänner, die wichtige Positionen innehielten, seinem Urteil beipflichteten.

4. Leopold Tržeschtik über die Farbendiskussion

In diesem letzten Abschnitt der vorliegenden Arbeit werden die Schriften eines Autors, der mit dem Namen „L. Tržeschtik“ unterschrieb, behandelt und in den oben besprochenen Zusammenhang mit der Farben- und Materialdiskussion gesetzt. Es handelt sich um einen Wiener Autor, wessen Texte hier nun zum ersten Mal in diesem Kontext betrachtet werden. Ich habe seine Schriften zur näheren Behandlung gewählt, da er in diesen außergewöhnlich oft über die Farbigekeit in der Architektur geäußert hatte. Tržeschtiks Artikel sind während der 1870er, 80er und 90er Jahren in der *Allgemeinen Bauzeitung*³¹⁵ und in *Romberg's Zeitschrift für praktische Baukunst*³¹⁶ erschienen, welche einige der wichtigsten deutschsprachigen Architekturzeitschriften ihrer Zeit waren.³¹⁷ Daher bieten diese Texte nie zuvor erforshtes Wissen, welches zu Tage treten dürfte.

³¹⁵ Siehe Anhang 3.

³¹⁶ Siehe Anhang 2.

³¹⁷ Fuhlrott 1975, S. 246 und 262.

Über Tržeschtik als Person wurde bisher nur sehr wenig geschrieben. Einige gegenwärtige Architekturforscher haben auf seine Artikel in der *Allgemeinen Bauzeitung* verwiesen,³¹⁸ aber nirgendwo in der modernen Forschungsliteratur wurden seine biografischen Daten erfasst. Im folgenden Abschnitt werden relevante Fragen zu seiner Person beleuchtet. Anschließend wird sein in verschiedenen Publikationen erschienener schriftlicher Nachlass behandelt, dabei werden die Texte, die sich mit der Farbigkeit in der Architektur beschäftigen, analysiert und in Zusammenhang mit der in den vergangenen Kapiteln besprochenen Diskussionen gesetzt. Dies dient dazu, die Geschichte zur Diskussion über die Architekturfarbigkeit mit einer bisher unbeachteten Stimme zu ergänzen.

4.1. Skizze einer Biografie

Das von Constant Wurzbach, Ritter von Tannenberg von 1856 bis 1891 verfasste *Biografische Lexikon des Kaiserthums Oesterreich* gibt an, „die Lebensskizzen der denkwürdigen Personen, welche 1750 bis 1850 im Kaiserstaate und in seinen Kronländern gelebt haben“ zu beinhalten. In dessen 47. Band aus dem Jahr 1883 beschreibt der letzte Eintrag des Bandes Herrn „Tržeschtik, L.“ wie folgt:

„(Hortolog, Ort und Jahr seiner Geburt unbekannt), Zeitgenöß. Wir begegneten diesem Autor zuerst auf schöngeistigem Gebiete, als er seine „Humoresken und Satyren“ (Wien 1863 [Bartelmus], gr. 8°.) herausgab. Ein Jahrzehnt später veröffentlichte er als Bautechniker und Gartenkünstler eine Reihe schätzbare Werke, welche namentlich die Gartenkunst nach verschiedenen Standpunkten erörtern.“³¹⁹

Darauffolgend werden die Titel o. g. Werke aufgelistet und der Beitrag mit folgender Anmerkung versehen: „Dem Namen nach dürfte Tržeschtik aus Böhmen oder Mähren gebürtig sein.“ Dieser Beitrag beweist einerseits, dass Herr Tržeschtik zu einer der „denkwürdigen Personen“ des Kaiserstaates zählte und zumindest durch seine literarischen Werke kein Unbekannter war. Andererseits wird auch ersichtlich, wie wenig sogar sein zeitgenössischer Biograf über ihn und seinen Werdegang wusste.

³¹⁸ Scheidl 2003, S. 50 und 157. Eggert 1976, S. 10-12. Scheidl erwähnt Tržeschtik im Zusammenhang mit der Stildebatte und Eggert behandelt sein Artikel über die Wohnhäuser in der Ringstraße.

³¹⁹ Wurzbach 1883, S. 274.

Als Nächstes stelle ich die Ergebnisse meiner biografischen Recherche vor. Hinter dem Autorennamen L. Tržeschtik steht Herr Leopold Tržeschtik-Schödl,³²⁰ der am 22. Juli 1834 geboren und in der Pfarre St. Augustin getauft wurde.³²¹ Er war gebürtiger Wiener und hatte den Großteil seines Lebens in Wien verbracht. Sein Vater, Leopold Tržeschtik der Ältere, war aus der mährischen Stadt Znaim nach Wien gezogen und dort als herrschaftlicher Agent und privater Geschäftsführer tätig.³²²

Über Tržeschtiks Jugendjahre sind kaum Dokumente vorhanden. In den Wiener Adressbüchern ist es möglich, seinen Wohnort ab den 1860er Jahren nachzuverfolgen: Nach einigen Jahren in der Siebensterngasse 31 (VII. Bezirk, Neubau), zieht Tržeschtik in den 1870er Jahren in die Adresse Theresianumgasse 6 (IV. Wiener Gemeindebezirk, Wieden) um, welche zu seinem langfristigen Wohnort innerhalb Wiens wurde.³²³

Trotz ausführlicher Recherche bleibt Leopold Tržeschtiks Ausbildungsstätte leider unbekannt.³²⁴ In einem Artikel schrieb Tržeschtik selbst, dass er den Schweizer Architekten Johann Georg Müller (1822–1849) als sein Lehrer betrachtete.³²⁵ Diese Beziehung und ihre möglichen Auswirkungen auf Tržeschtiks Einstellung zur Farbdiskussion werden in dem

³²⁰ In einem Kaufvertrag hat Tržeschtik seine Unterschrift „Leopold Tržeschtik-Schödl“ geschrieben und diese behalte ich als die verlässlichste Quelle der Rechtschreibung seines Namens bei. Siehe: AT-OeStA/AVA Inneres MdI STEF Grundeinlösungen A 3.55. Ich konnte jedoch keine Erklärung für seinen unüblichen zweiteiligen Nachnamen finden. In seinen Artikeln verwendet er nur den Namen „Tržeschtik“ und daher behalte ich mir das Recht vor, diesen Namen in dieser Arbeit zu verwenden.

³²¹ Taufbuch 01-07 (Jahren von 1824 bis 1834) der Pfarre St. Augustin, Folio 175. Vater: „H Leopold Trzeschtik herrschaftl. Agent und Privatgeschäftsführer. Sohn des Dominik Trzeschtik und der Theres geborene Bischof.“ Mutter: „Fr. Maria Anna Mayrberger, Tochter d. Kolmann Mayrberger und der Katharina geb. Schedl beyde kathol.“

³²² Trauungsbuch 02-44 (Jahren 1827-1836) der Pfarre Unsere Liebe Frau zu den Schotten, Folio 146. Siehe auch: Wiener Zeitung 17. April 1830, S. 7. Wiener Zeitung 25. Oktober 1832, S. 11; und Wiener Zeitung 25. Oktober 1851, S. 23.

³²³ Die Adressinformationen stammen aus Adolph Lehmann's allgemeinem Wohnungs-Anzeiger: 1865 und 1867-1868 (1866 erschien kein Wohnungs-Anzeiger) wohnt „Trzeschtik-Schödl Leopold, E.“ in der Siebensterngasse 31 (VII. Bezirk, Neubau). Von 1871 bis 1874 wohnt „Trzeschtik Leopold, E.“ in der Theresianumgasse 6 in (IV. Bezirk, Wieden) – Es ist aber möglich, dass es sich hier um seinen gleichnamigen Vater handelt, von dem der Sohn die Wohnung später erbt. Nach einem Lückenjahr (1875) wohnt er 1876 und 1877 in der Theresianumgasse 6 „Trzeschtik-Schödel Leopold“. Zwischen 1878 und 1886 taucht kein Leopold Trzeschtik(-Schödl[e]) in den Wiener Adressbüchern auf. Von 1887 bis 1909 wohnt „Trzeschtik-Schödel Leopold“ wieder in der Theresianumgasse 6, und zwischen 1910 und 1912 in der Victorgasse 18 (4. Bezirk, Wieden). Lehmann's Wohnungs-Anzeiger beinhalten „nur jene Personen die auch eine Wohnung (oder Haus) besessen haben“, daher ist es nicht auszuschließen, dass Herr Tržeschtik auch in den Zwischenjahren in Wien gewohnt hat. Zum Beispiel in dem 1882 veröffentlichten Artikeln von Tržeschtik in der Garten-Zeitung wird geschrieben, dass der Autor in Wien ansässig sei: „L. Tržeschtik, Architekt etc. in Wien“. Siehe: Garten-Zeitung 1882, S. 280 und 449.

³²⁴ Die Recherche in den Universitätsarchiven hat ergeben, dass Tržeschtik zumindest nicht in den bekanntesten Architekturschulen im deutschsprachigen Raum studiert hatte. In einer seiner Schriften bezeichnete er über den Architekten Johann Georg Müller als „seinen Lehrer“, diese Beziehung und deren mögliche Auswirkungen werde ich in einem später Kapitel behandeln.

³²⁵ Trzeschtik 1894, S. 7-8.

folgenden Kapitel noch ausführlicher behandelt. Sonst konnte ich keine Hinweise auf seine Ausbildung entdecken. In den verschiedenen Quellen variiert auch seine Berufsbezeichnung: In den oben genannten Adressbüchern wurde er manchmal als „Privatier“ bezeichnet.³²⁶ Es ist möglich, dass Tržeschtik dank der gut bezahlten Erwerbstätigkeit seines Vaters finanziell so gut gestellt war, dass er sich nicht um seinen Lebensunterhalt kümmern musste. Daher halte ich es auch für eine mögliche Erklärung, dass er als Architekt ein Privatgelehrter war. In den Zeitschriftenartikeln bezeichnete er sich immer als Architekt.³²⁷

Schriftlich wurde Tržeschtik in den 1860er Jahren aktiv und zwar mit einem selbstverlegten schönliterarischen Buch mit dem Titel *Humoresken und Satyren*. In den 1870er Jahren erschienen gleich mehrere populärwissenschaftliche Fachbücher von ihm: Zuerst erschien der *Katechismus der Farbenharmonik* (1872) von dem Wiener Verlag Lehmann & Wenzel und dann eine Reihe von architektonischen Handbüchern von dem Verlag A. Hartleben: *Vademecum des angehenden Garten-Ingenieurs* (1873), *Grundriss der höheren und niederen Gartenkunst* (1874), *Populäres Handbuch der Civil-Bautechnik* (1875) und *Der Gartenarchitekt* (1875).³²⁸ In seinen Artikeln wird auch oft ersichtlich, dass er sich besonders für Gartenkunst interessierte und darüber auch mehrfach geschrieben hatte.

In den Zeitschriften taucht der Name „L. Tržeschtik“ zuerst in *Romberg's Zeitschrift für praktische Baukunst* auf, als sein Buch *Vademecum des angehenden Garten-Ingenieurs* in deren Ausgabe von 1873 in einer Literaturkritik positiv beurteilt wurde.³²⁹ Im Folgejahr erschien der erste selbstständige lange Artikel von Tržeschtik mit dem Titel *Zur Kritik der Constructionen*.³³⁰ Darauf erschienen kürzere Beiträge sowie längere Artikel von Tržeschtik regelmäßig bis zur Einstellung der Zeitschrift im Jahr 1882.³³¹ Seit 1875 schrieb Tržeschtik

³²⁶ Siehe Lehmann's Wohnungs-Anzeiger zwischen den Jahren 1890 und 1898: „Tržeschtik-Schödel Leopold, Privatier, IV. Theresianumg. 6.“

³²⁷ In dem ersten von Tržeschtik veröffentlichten Artikel in der *Allgemeinen Bauzeitung* steht sogar „Ing.“ vor seinem Namen, Siehe: Tržeschtik 1874, Inhaltsverzeichnis. In seinen späteren Artikeln steht jedoch immer nur „L. Tržeschtik, Architekt“. In einer anderen Quelle, Bad Ischler Kurliste, wird Tržeschtik, wahrscheinlich nach seiner eigenen Angabe, als „Schriftsteller“ bezeichnet. Siehe: Ischler Bade-Liste 25. Juni 1892, S. 3.

³²⁸ Siehe Anhang 1 für die vollständigen Informationen zu seinen Büchern.

³²⁹ Siehe: Romberg's Zeitschrift für praktische Baukunst 1873, Sp. 162. Womöglich haben die Herausgeber der Zeitschrift Tržeschtik durch seine Bücher kennen gelernt. Die Romberg's Zeitschrift bekam darüber hinaus im Jahr 1874 einen neuen Hauptredakteur, den Leipziger Dr. Oscar Mothes (ab 1870 Königlich sächsischer Baurat); vielleicht kannte er Tržeschtik über den A. Hartleben Verlag, der neben Pest und Wien einen Sitz in Leipzig hatte. Zumindest kannte Tržeschtik ihn und Mothes Publikationen, welche er in seinen Büchern (Siehe z. B. *Vademecum*, 1873 und *Populäres Handbuch der Civil-Bautechnik*, 1875) zitierte.

³³⁰ Tržeschtik 1874-1875.

³³¹ Die Romberg's Zeitschrift für praktische Baukunst wird 1882 zum „Deutsches Baugewerksblatt“ verwandelt und will „sich wieder verstärkt an den praktisch gebildeten Bauhandwerker wenden und damit Beiträge mit sehr hohen technischen und ästhetischen Inhalts [...] vermeiden.“ Siehe: Fuhlrott 1975, S. 53.

unter der Abkürzung „K. T. L.“³³² Marktberichte aus Wien, und in den Jahren 1876 und 1877 sehr häufig unter den Rubriken *Baukünstlerische Notizen* und *Baugewerkliche Notizen*. Er berichtete auch über die Vereinsnachrichten des Österreichischer Ingenieur- und Architektenvereins, obwohl er kein Vereinsmitglied war.³³³ Ich vermute, dass er ab 1877 seine Abkürzung zu „L. T.—k.“ (und manchmal nur „T.—k.“) wechselte und dass seine Texte in allen Rubriken unter diesen (und womöglich auch unter anderen Abkürzungen) veröffentlicht wurden. Er gab aber auch oft seinen ganzen Namen bekannt.³³⁴

Tržeschtiks Schriften wurden darüber hinaus in der *Allgemeinen Bauzeitung* veröffentlicht, teilweise zu ähnlichen Themen wie in *Romberg's Zeitschrift*. Sein erster Artikel erschien 1874 und sein letzter 1898. Zwischen diesen 24 Jahren veröffentlichte die Försters *Bauzeitung* insgesamt 16 Artikel von Tržeschtik, die *Romberg's Zeitschrift* veröffentlichte 23 Artikel sowie kürzere Beiträge. Tržeschtik hatte zudem im ersten Jahr (1882) der *Garten-Zeitung* zwei kurze Artikel veröffentlicht.³³⁵

Nach dem Jahr 1898 ist über Tržeschtiks Lebensweg wenig bekannt. Laut den Adressbüchern wohnte er seit 1887 fest in der Theresianumgasse 6 in Wien und seine drei letzten Lebensjahre verbrachte er in der Viktorgasse 18. Leopold Tržeschtik-Schödl wurde am 22. April 1912 mit 77 Jahren in Wiener Zentralfriedhof bestattet.³³⁶ Es erschienen keine Nachrufe in den Wiener Tageszeitungen.

Die Anzahl von seinen veröffentlichten Schriften in Fachjournalen liefert uns Beweis dafür, dass sich das Fachpublikum für Tržeschtiks Schriften interessierte. Eine Großzahl seiner Artikel hatten eine theoretische Herangehensweise und einige davon nahmen an den aktuellen ästhetischen Diskurs teil, wie z. B. über die Stildebatte³³⁷ und die Diskussion über die Farbigkeit in der Architektur. Da solche schriftlichen Ermittlungen, die sich mit der Farbdiskussion

³³² Tržeschtiks Identität wird in der Wochenschrift des österreichischen Ingenieur- und Architektenvereins 1876, S. 236, in einem böswilligen Kommentar zu seinen Texten bekanntgegeben.

³³³ In den Mitgliederverzeichnissen des Vereins ist Tržeschtiks Name nicht vorhanden.

³³⁴ Eine Liste von den in *Romberg's Zeitschrift* veröffentlichten Texten mit Tržeschtiks ausgeschriebenen Namen ist am Anhang dieser Arbeit zu finden, Siehe Anhang 2.

³³⁵ L. Tržeschtik, *Gartenpläne für grössere Gärten im Ziergartenstyle*, in: *Garten-Zeitung*, 1882, S. 280-281, und L. Tržeschtik, *Englischer und französischer Gartenstyl zur Zeit der landschaftlichen Entwicklung. Kunsthistorische Skizze*, in: *Garten-Zeitung*, 1882, S. 449-451.

³³⁶ Tržeschtiks Grabstein befindet sich heutzutage nicht mehr im Wiener Zentralfriedhof, da die ganze Reihe, wo sich sein Grab befand in den 1970er Jahren aufgelassen worden ist. Im Grabverzeichnis des Zentralfriedhofs sind jedoch die Daten seines Grabes noch vorhanden: „Tržeschtik-Schödel“ ist im 77. Lebensalter gestorben und am 22.04.1912 bestattet worden. Für diese Information bedanke ich mich bei Karin Hasitschka und Helga Ruppitsch der Kundenservice Wiener Zentralfriedhof.

³³⁷ Scheidl 2003, S. 50 und 157.

ausführlich beschäftigen und die die eigene Umgebung reflektieren, sehr rar sind, behaupte ich, dass die Schriften dieses rätselhaften Autors, trotz seiner Unbekanntheit eine nähere Betrachtung verdienen. Sie stellen einen zeitgenössischen Beweis von Meinungsvielfalt dar und ergänzen das Bild des Polychromiestreits, die damit verbundene Diskussion über die Materialechtheit, und wie sich diese in Wien entfaltet hatte.

4.2. Tržeschtiks Schriften über die Farbe in der Architektur

In diesem Kapitel werden die Schriften von Leopold Tržeschtik, in denen er über die Farbe in der Architektur schrieb, untersucht und mit den Erkenntnissen der vergangenen Kapitel verglichen. Es wird der Frage nachgegangen, wie er zu der Polychromiedebatte stand und welche Meinung er vertrat. So wird auch seine Einstellung zu den in den Bauten und Bauskulpturen verwendeten Materialien und deren Farbigkeit, sowie auch die Verwendung von Polychromie in der Außenarchitektur, behandelt. Auch er äußerte seine Meinung zu mehreren Bauten von Theophil Hansen, welche ebenfalls hier berücksichtigt werden.

Es existieren folgende Publikationen in chronologischer Reihenfolge, in welchen Tržeschtik ausdrücklich die Farbigkeit der Architektur behandelte und welche hier vorrangig untersucht werden: der letzte Abschnitt seiner *Katechismus der Farbenharmonik* (1872), in dem er die Anwendbarkeit der Farben in verschiedenen Zeiten und Künsten betrachtete.³³⁸ Drei in *Romberg's Zeitschrift* erschienene Beiträge: *Zur Sgraffito-Frage* (1875),³³⁹ *Farbenlehre und Architektur* (1876)³⁴⁰ und *Die Baukunst und die andern bildenden Künste als ihren Gehülffinnen* (1877),³⁴¹ sowie vier Artikel aus der *Allgemeinen Bauzeitung*: *Das Malerische in der Architektur. Eine kunstästhetische Studie* (1877),³⁴² *Die Architektur und ihr Verhältniss zur Malerei, Plastik und Gartenkunst. Kritische und kunsthistorische Studie* (1888),³⁴³ *Die moderne Architektur. Kritische Schweifungen* (1889)³⁴⁴ und *Die Prinzipien der Baukunst nach Idealität und Theorie einerseits, nach realistischer Praxis andererseits* (1891).³⁴⁵ Seine anderen Texte werden je nach Bedarf herangezogen.

³³⁸ Tržeschtik 1872, S. 29-36.

³³⁹ Tržeschtik 1875.

³⁴⁰ Tržeschtik 1876.

³⁴¹ Tržeschtik 1877a.

³⁴² Tržeschtik 1877b.

³⁴³ Tržeschtik 1888.

³⁴⁴ Tržeschtik 1889.

³⁴⁵ Tržeschtik 1891.

4.2.1. Die Baumaterialien und ihre Farbigkeit

Die in der Architektur verwendeten Materialien bestimmen oft allein die Farbigkeit der Bauten. Kombinierte Materialien in verschiedenen Farben sorgen für Abwechslung in der Außenarchitektur. Sie teilen sich Baublöcke, heben Details hervor und machen sie abwechslungsreicher als die aus eintönigem Material erbauten Gebäude. Manchmal werden zusätzliche farbige Elemente hinzugefügt, wie Malereien, Plastiken aus verschiedenen Materialien (farbiger Stein, Bronze etc.) und so weiter. Wie bereits im zweiten Kapitel über historische Epochen und ihre Farbigkeit erörtert wurde, gab es zu verschiedenen Zeitpunkten unterschiedliche Präferenzen für Farbtöne und Kombinationen in der Außenarchitektur. Zu anderen Zeiten waren bunte und grelle Farben in Mode, während in anderen Zeiten die Verwendung von Farben auf helle Naturfarben reduziert wurde. Auch die Wege zur Erreichung von Farbigkeit sind voneinander abgewichen: Als es noch im Barock (und teilweise im Klassizismus) durchaus akzeptabel war, die gewünschte Farbe mit Verputz zu erreichen, wurde die Verwendung dieses Baustoffs im 19. Jahrhundert in Frage gestellt, da es das wahre Baumaterial des Gebäudes bedeckte und daher trügerisch war.

Im dritten Kapitel dieser Arbeit wurde die Verwendung von Materialien und Farben in der Wiener Architektur des 19. Jahrhunderts erörtert. Einer der bedeutendsten Unterschiede zwischen Anfang und Ende jenes Jahrhunderts bestand darin, dass in der ersten Hälfte, als die romantische Variante des Historismus Zuspruch fand, die Verwendung von Farben freier und beliebter war, während der um die Jahrhundertmitte in die Mode gekommene strenge Historismus nüchterne Farben, insbesondere in der Außenarchitektur, wieder zu betonen begann. Leopold Tržeschtik, dessen Schriften in diesem abschließenden Kapitel untersucht wurden, schien sich über das Diskussionsklima seiner Zeit bewusst gewesen zu sein und war im Bilde, welche Argumente die Vertreter des romantischen und strengen Historismus in der Debatte über Farbe in der Außenarchitektur verwendet haben. Anschließend wurde seine Einstellung zu Baumaterialien sowie deren Farbigkeit betrachtet.

Im siebten Kapitel seines Katechismus behandelte Tržeschtik die Beziehung der Farben zu den verschiedenen Künsten und stellte die Frage „Welche Anwendung macht die Architektur von der Chromatik?“. In seiner Antwort wird sein Standpunkt in der Farbdiskussion ersichtlich:

„Die Architektur wendet nach Außen hin selten und sehr nüchtern die Farbe an, denn wenn sich außen schon der höchste Luxus geltend macht, was soll denn dann innen angebracht werden? Man läßt hier deswegen meist das Material wirken, marmorfarbige Sandsteine wechseln allenfalls mit dem unverputzten Ziegel ab, das Ganze ist durch den

neutraltintenfarbigen Schiefer oder das neutrale Grau des Zinkes am Dache abgeschlossen; rein weiße Tünche ist jedoch ebenso unschön als Ueberladung mit Farbe, man wählt drapfärbig, grau, graubraun, lichtocherbraun etc.“³⁴⁶

Seine Argumente über die Farbigkeit der Materialien kommen einem bekannt vor, wie jene der Befürworter der Materialechtheit, die danach verlangten, dass vor allem in der Außenarchitektur hauptsächlich oder sogar nur die Farben der natürlichen Baumaterialien hervortreten sollten. Tržeschtik erlaubte jedoch dabei auch das Tünchen, so lange sie in steinähnlichen Tönen gehalten wurden. Solche Argumente wiederholte er noch oft in seinen späteren Artikeln.³⁴⁷ Zum Beispiel in seinem 1877 in der *Allgemeinen Bauzeitung* erschienenen Artikel *Das Malerische in der Architektur. Eine kunstästhetische Studie* behandelte er die Wirkung der Farben auf das Konzept des Malerischen in der Architektur. Darin argumentierte er, wie die Materialfarbe auch eine Rolle dabei spielt, wie „malerisch“ ein Bau wirkt:

„Auch die Farbe erhöht und ihr Mangel vermindert den Eindruck des Malerischen; die Färbung der Gebäude ist natürlich und künstlich; Besseres ergibt sich aus der Farbe des Materials, z. B. farbigen Sandstein, farbigen Marmor, Ziegelrohbau etc. [...] aussen soll hauptsächlich die Farbe des Materiales wirken.“³⁴⁸

In der Außenarchitektur bevorzugte Tržeschtik die Materialfarben, oder wie er hier formulierte, die „natürliche Färbung“. Er meinte, es solle die „künstliche Färbung“ in den Außenräumen vermieden werden. Eine „natürliche Färbung“ erzeugen die reinen, unbehandelten Baumaterialien. Zur „künstlichen Färbung“ zählen bemalte, polychromierte Bauteile und -ornamentik sowie Sgraffito.

Die Meinungen, dass die Außenfarbe die Farbigkeit der Innenräume nicht übertrumpfen soll, die Bewertung der Naturmaterialien und die Auflistung passender Außenfarben liefern den Beweis dafür, dass Tržeschtik ein Befürworter der Materialechtheit war. Diese Annahme wird auch durch die Betrachtung seiner Vorstellungen über die Authentizität von Materialien bestätigt. Die Art und Weise, wie die Farbigkeit in der Architektur erreicht wurde, war Tržeschtik nicht vollkommen gleichgültig. Seine kritische Haltung gegenüber

³⁴⁶ Tržeschtik 1872, S. 33-34.

³⁴⁷ Siehe z. B. Tržeschtik 1888, S. 13: „Die Farbe des Baumaterials wirkt sehr belebend, z. B. als farbiger Sandstein, Marmor (Florentiner Dom), Granit, Porphy, Rohziegelbau etc.; treten dann noch farbige Fliesen hinzu, so erhält der Bau durch den gewinnenden Reiz der Farbe ein sehr effektvolles Gepräge, doch soll die farbige Ausschmückung nach aussen nicht zu weit gehen.“ und Tržeschtik 1891, S. 21: „[...] Gold auf den Aussenseiten der Gebäude; die äussere Farbenschmückung der Letzteren sollte in jedem Falle sehr sparsam und bescheiden gehalten sein, weil sonst für das Innere verhältnismässig nichts mehr übrig bleibt; hier soll dagegen die Farbe des Baumaterials voll und ganz wirken.“

³⁴⁸ Tržeschtik 1877b, S. 82.

„Materialsurrogate“, das sind minderwertige Materialien, die den Anschein erwecken, ein hochwertiges Material zu sein, wird in seinem Artikel von 1889 deutlich:

„Es gibt auch alte Sünden, welche wir von früher her überkommen haben und gemüthlich weiter nachüben; es ist die Unwahrheit und »G'schnashaftigkeit« unseres Profan- und Privat-Bauwesens, besonders in Bezug auf das Material! Wir machen mächtige Rustika aus - Strassenkoth und Gyps! Sieht sehr stramm aus, wer's nicht weiss, hält's für echt; wir überkleben ganz unverfroren eine Mauer, zu welcher der spekulative Herr Baumeister alte Ziegel von einem alten Unrathskanal oder einem demolirten Siechenhaus insgeheim verwendete, mit dünnwinzigen Täfelchen aus Marmor (!), bringen hie und da Bildhauerarbeit und Terrakottaschmuck oder Majolika's (!Kontrast muss sind, sagt der Berliner!) an und nennen das Ganze ein Palais! Der Teufel lacht sich in die Faust dabei.“³⁴⁹

Für Tržeschtik waren solche nachahmenden Materialien die niedrigsten in der Materialhierarchie. In seinen Texten kam der Begriff „Schein-Architektur“ häufig vor. Damit bezog er sich auf Gebäude, die irgendeine Art von „Materialsurrogate“ verwendeten, also billigere und schwächere Materialien, um die Materialien höherer Qualität zu ersetzen. Seiner Meinung nach sollte Architektur auf Ehrlichkeit abzielen und daher „[...] sollte man so wenig als möglich Surrogate anwenden, weil es doppelte Täuschung, dreifache Illusion ist, nicht allein in Bezug auf die Qualität des Aeusseren, auch die innere Qualität, das ist Dauer und Festigkeit, stehen immer hinter dem Original zurück.“³⁵⁰ Seiner Meinung nach, besonders in einer Stadt wie Wien, sollte dieses Prinzip gepflegt werden, da sich die Stadt in einer so günstigen Lage mit hervorragenden Eisenbahn- und Wasserstraßenverbindungen befindet.

Als Beispiele für schwache Materialien nannte er dünne Bekleidungsplatten, Zementguss und Terrakotta, die im Vergleich zu harten Steinsorten wie Sandstein, Granit und Marmor weniger geeignet sind. Es ist auch interessant, dass er rötlichen Sandstein anstelle von Terrakotta empfahl, wenn man sich an die Farbwirkung halten will.³⁵¹ Materialfarbe war ihm also keinesfalls gleichgültig. Unter Berücksichtigung dieser Tatsache schrieb er:

„Es braucht wohl kaum bemerkt zu werden, dass die Hauptformen noch keineswegs die alleinige Baufaktur ausmachen, sondern die künstlerische Vollendung muss ihren Stempel

³⁴⁹ Tržeschtik 1889, S. 48. Tržeschtik scheint bemerkt zu haben, dass Verputz manchmal in der Wiener Architektur verwendet wurde, ohne dass jeder es bemerkt hat. Darauf machte Kieslinger aufmerksam. Siehe, S. 53-54, in dieser Arbeit.

³⁵⁰ Tržeschtik 1891, S. 22.

³⁵¹ Tržeschtik 1891, S. 21: „das Bekleiden der Ziegelmauern mit Marmor- oder Sandsteinplatten von 4 bis 7 Cm. Dicke ist eine kostspielige Selbsttäuschung, unterliegt häufigen Reparaturen und erweckt immer ein unbehagliches Gefühl, theils der prekären Illusion für sich und Andere, theils der Furcht, das ganze Blendwerk (im wahrsten Sinne des Wortes) falle eines schönen Tages den Passanten als eine empfindliche Ernüchterungsdouche auf die Köpfe, wofür es an Beispielen nicht fehlt. [...] Zementguss kann sehr gut sein, aber Sandstein ist bei guter Qualität an und für sich, entschieden besser; man kann sich wenigstens auf die Gleichheit der Substanz eher verlassen als auf ein Fabrikat; rother Sandstein ist entschieden besser als die beste Terrakotta, denn Brennfehler verändern ihre Qualität und ihre relative Festigkeit ist gegen Sandstein viel geringer.“

auch den Detailformen, der farbigen Ausschmückung, dem inneren Ausbau, der Wahl des Materials und dessen Kombination ausdrücken. Was Farbe und Material für bedeutende Momente der äusseren Erscheinung sind, wird uns bald klar, wenn wir uns z. B. den Kölner Dom oder die Wiener Votivkirche einmal in Marmor, dann in Sandstein von graugelblicher Farbe und schliesslich in Ziegelrohbau denken.“³⁵²

Nach dieser Auffassung von Tržeschtik ist es daher von hohem Stellenwert, die Auswirkungen der Außenfarben auf das allgemeine Erscheinungsbild eines Gebäudes zu bedenken und dies bei der Auswahl der Materialien zu berücksichtigen.

Obwohl Tržeschtik eindeutige echte und haltbare Materialien bevorzugte, war er in seinen Ansichten nicht ganz so streng wie andere Kritiker jener Zeit. In seinen Artikeln schien er die Position zu vertreten, dass es empfehlenswert wäre, in diesen Angelegenheiten über den gesunden Menschenverstand hinauszugehen, nicht nur im Einklang mit den strikten Prinzipien der Materialhierarchie. In seinem Artikel von 1888 sprach er sogar von einer Art materiellen Relativismus:

„Damit soll jedoch keineswegs geringeres Material überhaupt als kunstunwürdig perhorresziert werden, wie dies von mancher Seite schon oft geschehen ist und noch geschieht; denn einmal ist jeder sogenannte Werth, genau genommen, nur relativ, mancher Sandstein schöner und dauerhafter als mancher Marmor und mancher Ziegelrohbau erscheint schöner als mancher Sandsteinbau, wenn man blos nur die gerade im betreffenden Falle bessere Qualität der Ziegel und die schlechte des Sandsteines berücksichtigt.“³⁵³

Tržeschtik hinterfragte die dogmatische Materialhierarchie, indem er feststellte, dass ein minderwertigeres Material ein anderes Material, das traditionell in der Hierarchie höher angeordnet wird, übertreffen kann, wenn es von hoher Qualität ist. Die Qualität des Materials war seiner Meinung nach wichtiger als die traditionelle Stellung eines Materials in der Hierarchie. Solche einsichtsvollen Kommentare sieht man bei anderen Architekturkritikern kaum.

Einfluss auf seinen Gedanken über Baumaterialien mag Tržeschtik von einem seiner Lehrer, Johann Georg Müller bekommen haben. Müllers Einfluss wird sichtbar, wenn man die frühen Schriften von ihm vergleicht. Im Jahr 1847 hielt Müller einen Vortrag im Ingenieur- und Architekten-Verein unter dem Titel *Der deutsche Kirchenbau und die neu zu erbauende Renaissancekirche in Altlerchenfeld* (als Publikation herausgegeben 1848). In diesem behauptete er, dass der für den Kirchenbau vorgeschlagene Stil, Renaissance, nicht angemessen

³⁵² Tržeschtik 1891, S. 27.

³⁵³ Tržeschtik 1888, S. 23.

sei. Dabei argumentierte er, dass es für den Renaissancestil charakteristisch sei, unwahre Materialien zu verwenden:

„Die gebräuchliche Weise, Gurtungen, Gesimse und Basements in Kalk und Gyps ganz oder theilweise zu ziehen, ist zu wenig dauerhaft, um der Würde und der für Jahrhunderte berechneten Fertigkeit einer Kirche zu entsprechen. Deshalb sollen die wenigen unumgänglich nothwendigen Gliederungen am Aeußern des Bauwerkes aus dauerhaften Steinen erstellt werden.“³⁵⁴

Müller ist laut seiner Schriften eindeutig ein begeisterter Befürworter der Materialechtheit. Darüber hinaus kritisierte er die Renaissance auch für die Art und Weise, wie sie unter Verputz und Stuck wertvolle Baumaterialien abdeckt, sowie auch deren Hang zur Überverzierung:

„Die Farbe des natürlichen Steines erschien dem verweichlichten Auge als zu roh, seine bescheidene aber wahrhafte Schönheit wurde in ein polirtes Blendwerk eingekleidet, welches den glatten glänzenden Marmor der antiken Baukunst lügenhaft nachahmte. Jede Fläche, an der das überfüllte Auge einen Augenblick ruhend hätte haften können, wurde mit Verzierungen überladen, die keineswegs in ächtem Steine gehauen, sondern wiederum aus leichtfertiger Gyps- und Stukaturarbeit bestanden.“³⁵⁵

Er verglich den italienischen Renaissancestil mit der deutschen „christlichen Baukunst“ (damit bezog er sich auf die mittelalterlichen Baustile) und behauptete, dass die Verwender des letztgenannten Stils:

„[...] erkennen den Werth dieser markigen entschiedenen Formen, die Farbenschönheit der unverputzten Bausteine, den Einklang dieses Architekturstyles mit der ganzen Natur und dem landschaftlichen Charakter unseres deutschen Vaterlandes.“³⁵⁶

Diese Kritiken Müllers gegenüber der Renaissance dürften auch Trzteschtkis Gedanken über Materialien und deren Beziehung zu einem beliebigen Stil beigetragen haben, da er in seinen Schriften neben der Unterstützung von Materialechtheit auch die verschiedenen mit Baustilen verbundenen Farbstile begeistert behandelt hat. Diese werden im folgenden Kapitel näher betrachtet.

4.2.2. Die Polychromie der antiken Architektur und der Einfluss des Stils zur Farbigkeit

³⁵⁴ Müller 1848, S. 14.

³⁵⁵ Müller 1848, S. 11.

³⁵⁶ Müller 1848, S. 7.

Die Diskussion über die antike Polychromie fand zu Beginn des 19. Jahrhunderts statt. Die klassizistische Architektur ahmte antike Architektur nach und systematische Ausgrabungen wurden bei mehreren antiken Ruinenstätten begonnen. Die archäologischen Funde entsprachen jedoch nicht immer den Erwartungen der Architekten und Kunsttheoretiker, aber insbesondere die Farbe der Skulpturen und Gebäude überraschte die Gelehrten. Die als Polychromiedebatte bezeichnete Diskussion über die antike Farbigekeit wurde im zweiten Kapitel dieser Arbeit diskutiert. Obwohl es in dieser Debatte um die Verwendung von Farbe in der antiken Skulptur und Architektur ging, beeinflusste sie auch die Baukunst des 19. Jahrhunderts: Mit zunehmendem historischem und archäologischem Wissen überlegten die Architekten, wie sie Farben auch in ihren eigenen Arbeiten verwendet werden könnten. Bereits im Klassizismus warfen die Architekten gerne einen genauen Blick auf das antike Vorbild, was auch später im Historismus, der sich auch für andere Stile interessierte, fortsetzte. In diesem Kapitel wurden die Gedanken Tržeschtiks über die Auswirkungen verschiedener historischer Stile auf die Farbe in der Architektur untersucht.

Als erstes wurde hier untersucht, wie Tržesčti zur antiken Polychromie stand. In seinem *Katechismus der Farbenharmonik* schrieb er über den „antiken Farbenstyl“:

„Der antike, classische Farbenstyl kann die orientalische Natur nicht ganz verleugnen, jedoch gibt er deren Eigenthümlichkeiten in so edler, maßvoller Weise, daß durch diese Haltung das erreicht ist, was man als klassisch bezeichnet; so gingen aber die Griechen und Römer am nüchternsten, schönsten und systemmäßigsten vor, man trifft bei ihnen mehr reine Polarität; doch liebten die Römer mehr das Grelle der Farben als die Griechen, Beispiele liefern uns die chromatischen Denkmäler der Städte Herculenum und Pompeji man findet daselbst sogar die schwarze Farbe mit bestem Erfolg mitten unter den grellsten Lichtfarben angewendet.“³⁵⁷

Laut dieser Aussage ist sich Tržesčtik der antiken Farbigekeit und dessen Wurzeln in der orientalischen Kunst bewusst. Seine Aussage fünfzehn Jahre später in der *Allgemeinen Bauzeitung* (1888) zeigte eine ähnliche, jedoch detaillierter formulierte Meinung:

„So sehen wir z. B. schon bei den Alten Polychromie häufig angewendet, so bei griechischen Tempeln in mehrweniger beschränkter Ornamentalchromatik oder auch für Wohnhäuser wie in Pompeji, als Decken- und Wandgemälde, welche jetzt noch als Muster genommen werden etc. [...] Die Griechen bemalten meistens nur die Innenwände, und das nicht immer und nicht in jeder Stylphase; auch erscheint entschieden ein weisser Marmor-Tempel erhabener als ein kolorirter.“³⁵⁸

Die antike Malerei beschrieb Tržesčtik wie folgt:

³⁵⁷ Tržesčtik 1872, S. 30-31.

³⁵⁸ Tržesčtik 1888, S. 20.

„Die äusseren Wandflächen zeigen sich an Tempeln und Wohnhäusern bei den Griechen und Römern meistens glatt gestrichen, etwa in Quadern eigetheilt und mit neutralen Farben in schwachen Tönen überzogen. Das Simswerk, Säulen und Pilaster zeigen dagegen helle und dunkle Farben abwechslungsvoll angewendet. Waren z. B. Tempel überhaupt aber aussen bemalt, so hielt man die Aussenseiten ornamental reicher in Farben als die Innenseiten. Dies sind jedoch Ausnahmen von der Regel und kamen nur hier und da vor [...].“³⁵⁹

Aus diesen Kommentaren lässt sich schließen, dass Tržeschtik zumindest kein Verweigerer der antiken Polychromie als historische Tatsache war. Er betonte jedoch die Überlegenheit des reinen weißen Marmors und gab an, dass er „erhabener“ als bemalt ist. Hier bezog er jedoch eher auf den Geschmack seiner eigenen Zeit und nicht direkt auf archäologische Beweise. Von den Theoretikern, die in dieser Arbeit als Teilnehmer der Polychromiedebatte vorgestellt worden sind, stehen Tržeschtiks Gedanken jenen von Franz Kugler am nächsten. Seine Interpretation über die Polychromie in der antiken Architektur versuchte eine „Mittelstraße“ zwischen den zwei extremen Meinungen (totale Polychromie und gar keine Polychromie) zu finden, durch seine Behauptung, dass die antike Architektur polychromiert war, wenn auch nur in begrenztem Umfang. Tržeschtiks Beschreibung der Außenbemalung antiker Tempel wirkte ähnlich wie Kuglers Parthenon-Rekonstruktion (Abb. 7): Der größte Teil der Oberfläche bestand aus weißem Marmor, nur Simswerk und Stützen waren bemalt. Diese Annahme wurde durch die in dem Artikel von Tržeschtik genannten Quellen bestätigt, in denen auch Kugler erwähnt wurde.³⁶⁰

In dem 1888 erschienenen Artikel kritisierte Tržeschtik auch einige seiner Zeitgenossen für ihre falsche Interpretation über die Antike und folglich für die falsche Auffassung von Farbe in der zeitgenössischen Architektur, die die griechische Antike als Vorbild nahm:

„Um sich nur beiläufig einen Begriff zu machen von dem genannten Unterschiede, vergleiche man z. B. den Theseus-Tempel in Wien oder die Walhalla u. dgl. (womit keineswegs gesagt sein soll, dass dies Musterbauwerke sind), mit der kolorierten griechischen Villa in Ort bei Gmunden u. dgl. m. Zu der Geschmacksverirrung unserer Gegenwart, die Aussenseiten der Gebäude mit Gemälde-Serien (siehe auch neue

³⁵⁹ Tržeschtik 1888, S. 21. Ein Jahr später schrieb Tržeschtik wieder in der *Allgemeinen Bauzeitung* und er kritisierte dort sogar die Art und Weise, wie die Griechen Farbe verwendet hatten: „Wenn man nun die Bauwerke der Hellenen betrachtet, so ist man erstaunt über diese fast zur Andacht stimmende, rührende Einfachheit, die dennoch einen solch' prächtigen Eindruck macht, wie Aschenbrödel beim Tanze; die wahre Kunst erreicht, wie die Natur, mit wenig Mitteln Grosses. Allerdings griffen sie auch vielfach zur Polychromie, und in der korinthischen Baukunst entfaltet sich selbst Prunk: aber wie sieht sich dies Alles an!? Man glaubt wahrhaftig im Olymp zu sein und in Jupiters Gemächern zu wandeln; welches hohe Verständnis der Verhältnisse, wie nirgends sonst, zu keinen Zeiten, bei keinen anderen Völkern!“ Siehe: Tržeschtik 1889, S. 3.

³⁶⁰ Tržeschtik 1888, S. 21: „Vergleiche Semper, »Der Styl in den tektonischen und textilen Künsten« ferner: Gailhabaut, »Denkmäler der Baukunst«, die »Handbücher der Kunstgeschichte« von Lübke, Kugler, Schnase, Schasler, Lützwow, Förster etc.“

Pinakothek in München) zu versehen, brachten es die ästhetischen Griechen selbst in der Verfallsepoche nicht.³⁶¹

Tržeschtik betrachtete hier konkrete Bauten seiner Zeit und verglich sie miteinander: Er zog den hell gestrichenen Wiener Theseustempel von Peter von Nobile (Abb. 21) und Leo von Klenzes monochrome Außenseite von Walhalla (Abb. 22) der bunten griechischen Villa (dieses Bauwerk ist nicht bekannt) und Friedrich von Gärtners und August von Voits Neue Pinakothek in München (Abb. 23, wurde im Zweiten Weltkrieg zerstört) vor. Seiner Argumentation zufolge hatten die zeitgenössischen Architekten den antiken Farbenstil manches Mal falsch interpretiert und unpassenderweise in ihrer eigenen Arbeiten in zu bunter Weise übersetzt, wie z. B. bei den Fassadengemälden von Gärtners und Voits Pinakothek. Im nächsten Kapitel wird Tržeschtiks Meinung über die Beziehung der Malerei zur Architektur und deren Grenzen näher untersucht, welche seine Reaktionen über diese Bauten etwas besser erklären lässt.

Wie sieht es mit anderen historischen Perioden und ihrer Beziehung zur Farbe aus? Der historistische Stil war für Tržeschtik ein wichtiges Kriterium für die Festlegung der Farbgebung eines Gebäudes. In seinem Katechismus schrieb er über die Farbigkeit der Baustile verschiedener Epochen. Er band dabei die Menge und Qualität der Farben fest an die bekannten Merkmale jedes Stils:

„Welche Farbgebung entspricht den einzelnen Stylen der Architektur? Die Farbgebung gemäß den Stylen entspricht deren Ursprung oder deren Cultur. Dem gotischen Style ist eine bunte Farbgebung nicht anpassend; mit den romanischen, byzantischen und maurischen Stylen dagegen ist Farbe sehr wohl zu verbinden. Die Renaissance liebt Gold [...]“³⁶²

Im sechsten Kapitel „Geschichte der Farbenharmonie. Phänomenologie der Chromatik“ beschäftigte sich Tržeschtik mit verschiedenen Stilen und deren Farbigkeit. Das Interessante an diesem Kapitel ist, dass obwohl er allgemein über Farbharmonien zu verschiedenen Zeitpunkten in allen Lebensbereichen schrieb, gehörten die meisten konkreten Beispiele aus dem Bereich der Baukunst, welches sein besonderes Interesse an diesem Thema zeigt. Er unterscheidet zwischen orientalem und occidentalem Farbengeschmack und sowie dem antiken (oder klassischen), romantischen und modernen chromatischen Stil.³⁶³ Wie oben bereits vorgestellt, war Tržeschtik der Auffassung, dass der „classische Farbenstyl“ seine reiche

³⁶¹ Tržeschtik 1888, S. 20.

³⁶² Tržeschtik 1872, S. 34.

³⁶³ Tržeschtik 1872, S. 30.

Farbigkeit von dessen orientalischen Wurzeln bekommt. Über den „romantischen Farbenstyl“ schrieb er dagegen:

„Der romantische Farbenstyl ist durch seine Extreme eigenthümlich; er zeigt plötzliche Uebergänge von größter Nüchternheit zu üppigster Farbenfülle; er hat einige Merkmale des orientalischen Styls aufgenommen was sich besonders im byzantinischen, maurischen und romanischen Baustyl zeigt; während er im Gotischen, Vorromanischen und im Uebergangsstyl in größter farbiger Nüchternheit auftritt; höchstens findet man z. B. in gotischen Kirchen in den Fenstern allen Farbenschmuck ‚auf einem Haufen‘ beisammen. Während das Classische mehr die Einheit in Allem erstrebt, sucht das Romantische auch in der Chromatik den Unterschied und ist eben dadurch charakterisirt und wirksam.“³⁶⁴

Die romantischen Stile enthalten also nicht alle direkt einen einheitlichen Farbstil, sondern die Farbigkeit oder Farblosigkeit ist ein Teil des übertriebenen Ausdrucks dieser Stile. Byzantinische, maurische und romanische Stile haben gerne üppige Mengen von Farbe, die Gotik dagegen nur sehr begrenzt. Laut Tržeschtik bestimmte der gewählte Stil die Farbigkeit, deren Quantität und Qualität.

Die Architektur zu Zeiten Tržeschtiks war die historistische Architektur, die seiner Meinung nach die passende Farbe jedes gewählten Stils umfasste. Obwohl der Stil laut Tržeschtik die jeweilige Farbigkeit beeinflusste, gab er in seinem Katechismus keine genauen Anweisungen für die Verwirklichung passender Farbigkeit in der modernen Architektur. Er schrieb über den „modernen Farbenstyl“:

„Was kann man vom modernen Farbenstyl sagen? Derselbe hält im Ganzen genommen so ziemlich die Mitte zwischen dem antiken und romantischen Styl und ist noch nicht zur letzten Entwicklung gekommen; weil überhaupt die moderne Epoche auch nicht zur endgültigen künstlerischen Stylbildung gelangt ist.“³⁶⁵

Tržeschtik beschrieb im Allgemeinen die Besonderheiten verschiedener Stile und die mit derer verbundenen Intensität jedes Farbstils oder deren Nüchternheit. Er erkannte jedoch an, dass sich der Geschmack der modernen Zeit noch in der Entwicklung befand und sich bald ändern konnte: „Was zeigt sich in neuester Zeit? Eine fortwährende chromatische Ebbe und Fluth, heute Farbenreichtum, morgen Farbenarmuth u. s. f. Dies ist die Mode [...]“³⁶⁶ Diese Äußerung mag sich wohl auch darauf beziehen, wie unterschiedliche Stile bei Bauprojekten im 19.

³⁶⁴ Tržeschtik 1872, S. 31. Tržeschtik schreibt 1891 in *Allgemeinen Bauzeitung* über den byzantinischen Stil: „Der byzantinische Styl, besonders mit Polychromie, erinnert sehr an den Orient und dessen Eigenthümlichkeit, er hat etwas Sonderbares, Märchenhaftes in sich, es ist wie ein architektonischer Traum; er ist theatralischer als jeder andere fast.“

³⁶⁵ Tržeschtik 1872, S. 31.

³⁶⁶ Tržeschtik 1872, S. 32.

Jahrhundert verwendet wurden, was auch Einfluss darauf hatte, wie farbenreich oder -arm diese ausfielen.

Es ist jedoch aus diesen Äußerungen nicht leicht zu interpretieren, was Tržeschtiks eigene Meinung zum Farbstil in der Architektur seiner eigenen Zeit war. Zumindest auf der Grundlage des vorherigen Absatzes schien er die Materialfarben in der Außenarchitektur sehr zu schätzen und skeptischer gegenüber der künstlichen Färbung zu sein.

Im folgenden Kapitel wird Tržeschtiks Einstellung zum Hinzufügen von Farbe, sowie die Beziehung der Malerei zur Architektur betrachtet.

4.2.3. Architektur und ihr Verhältnis zur Malerei

In den zwei folgenden Kapiteln werden zunächst Plastik und Malerei als Teil der Architektur und die Grenzen ihrer Verwendung in Tržeschtiks Schriften behandelt. In seinem 1888 in der *Allgemeinen Bauzeitung* erschienenen Artikel *Die Architektur und ihr Verhältniss zur Malerei, Plastik und Gartenkunst* schrieb Tržeschtik über die Wichtigkeit der Zusammenarbeit dieser Künste mit Architektur:

„Trotz allen ihren eigenen Hilfsmitteln [...], ist jedoch die Architektur an sich nicht immer im Stande, den ästhetischen Zweck der vollsten und möglichsten Symbolisirung und Idealisirung zu erreichen, sie muss sich daher auch fremder Mittel bedienen und diese werden ihr von der Plastik (Skulptur), der Malerei und relativ auch von der Gartenkunst geboten.“³⁶⁷

Tržeschtik erkannte die Rolle anderer Künste in Bezug zu einer gelungenen Architektur und schrieb über die besondere Beziehung der Malerei, der Kunst der am meisten mit Farben arbeitet, zur Architektur:

„[...] durch die Zugabe, welche Malerei und malerische Formation [...] bieten, erhält die Architektur zu ihrem vorwaltenden Moment der Ruhe, auch Momente der Bewegung und daher Abwechslung in der Erscheinung; deren Abwesenheit aber macht sich für den Beschauer durch perzeptionslähmende Monotonie geltend, während diese Momente richtig

qualitativ und quantitativ gewählt, sich gegenseitig und wesentlich günstig unterstützen, so wie auch einen wohlthuenden Effekt machen.“³⁶⁸

³⁶⁷ Tržeschtik 1888, S. 12-13.

³⁶⁸ Tržeschtik 1888, S. 13. Tržeschtik fährt fort: „Die ausnahmslose Anwendung der architektonischen Formen pure et simple hat bei aller Künstlerschaft und Abwechslung, besonders im Innern der Gebäude, diese gewisse, schon erwähnte Monotonie zur Folge, da grösstentheils eben nur einerlei Grundcharakter der Darstellung durch

Für Tržeschtik war es wichtig, wo Farbe im Gebäude eingesetzt wird: Wie es aus dem vorangegangenen Kapitel ersichtlich wurde, dachte Tržeschtik, dass die Außenarchitektur nicht zu viel farbige Ausschmückung vertrage; stattdessen sollen hier hauptsächlich die Materialfarben wirken. An der Innenseite eines Gebäudes ist die Sachlage eine andere und da dürfe die Malerei sich „höheren Grades ganz und voll entfalten.“³⁶⁹ Auch in einem späteren Artikel behauptete Tržeschtik über die auf einer Fassade hinzugefügte Farbigekeit, dass

„die äussere Farbausschmückung der Letzteren [Außenarchitektur] sollte in jedem Falle sehr sparsam und bescheiden gehalten sein, weil sonst für das Innere verhältnismässig nichts mehr übrig bleibt; hier soll dagegen die Farbe des Baumaterials voll und ganz wirken. [...] Ein Uebriges ist nur in speziellen Fällen zulässig; alle derlei sonstigen farbigen Dekorationen sollte jedoch nur ein sehr geübter tüchtiger Künstler in die Hand nehmen.“³⁷⁰

Ihm zufolge war es daher von größter Bedeutung, dass die hinzugefügten farbigen Malereien und Skulpturen nicht die Farbe des Hauptbaumaterials verdecken sollten, da sie der Primärfarbeneträger in der Außenarchitektur ist. Es war ihm wichtig, dass die mit der Baukunst verbundene Plastik und Malerei hierarchisch der Hauptkunst Architektur untergeordnet werden. In *Rombergs Zeitschrift* im Jahr 1877 veröffentlichten Beitrag *Baukunst und ihre Beziehung in den anderen bildenden Künsten als ihre Gehülffinnen* schrieb Tržeschtik von der Wichtigkeit einer solchen Hierarchie:

„Wenn uns zwei Personen zu gleicher Zeit ansprechen, so daß man naturgemäß keine von beiden versteht, so ersucht man wohl die Eine, die minder Wichtiges zu sagen hat, zu warten, bis die Andere gesprochen, deren Sache uns hervorhebenswerther erscheint; so ist es auch mit den Künsten, sobald sie zu Zweien oder Dreien oder mehreren im Bunde, mehr oder weniger simultan antreten. Eine muss und soll im Allgemeinen gewissermaßen die Hauptkunst sein, die anderen bilden abwechselnd Succursalien. [...] Wo nun solch simultane Wirkung eintritt, da muß man sich denn immer vergegenwärtigen, welche von zwei oder mehreren bildenden Künsten die conducirende Rolle übernehmen, wo und wann übernehmen, soll.“³⁷¹

Die bildenden Künste sollten laut Tržeschtik nicht versuchen, einen einheitlichen Chor bilden, sondern eine hierarchische Reihenfolge: Zuerst tritt die wichtigste Kunstform hervor und erst dann ihre „Gehülffinnen“.³⁷² Somit widersetzte er sich der Idee des Gesamtkunstwerks in der

statisch ruhige Massen sichtbar wird. Durch die Aufnahme des Farbigen, durch Beigabe bildnerischen Schmuckes und eventuell durch Zuhilfenahme der Gartenkunst werden aber die erwähnte Einförmigkeit, Nüchternheit und Steifigkeit, Kälte oder Kahlheit beseitigt.“

³⁶⁹ Tržeschtik 1888, S. 13.

³⁷⁰ Tržeschtik 1891, S. 21.

³⁷¹ Tržeschtik 1877a, Sp. 231.

³⁷² Tržeschtik erwähnt Wagners „musikalisches Drama“ als Ausnahme dieser Anforderung. Siehe: Tržeschtik 1877a, Sp. 231.

Architektur, denn obwohl er es für möglich hielt, dass verschiedene Kunstformen alle in einem Gebäude ohne Hierarchie wirken können, sodass keiner von ihnen über alles hinausragt und ein verschmolzenes Bild bildet, kann der Eindruck eines solchen Baus leicht „nüchtern, unentschieden,“ und „lau“ werden.³⁷³

Welche Farbigkeit in der Außenarchitektur ist Tržeschtiks Meinung nach zu empfehlen, damit die Architektur ihren Vorrang nicht verliert? Wo liegen die Grenzen der Malerei in der Außenarchitektur? In seinem Artikel von 1877 in der *Romberg's Zeitschrift* schrieb er über die Beziehung zwischen Malerei und Architektur:

„Die Malerei und die Farbenanwendung überhaupt ist in ihren Beziehungen zur Architektur freier als die übrigen Künste, aber auch sie soll sich nicht breit machen, und soll nicht im Ganzen Gemäldeausstellungen außen schon dem Auge sich entgegen drängen, sammt glitzerndem bauern- und geldstolzem Goldgrund. Das gehört in's Innere, wo die eisernen Kaffen stehen mit den papiernen Schätzen.“³⁷⁴

Inbesondere in Bezug auf die Außenarchitektur hatte Tržeschtik detaillierte Anweisungen, wie die Malerei sein sollte, damit sie angemessen erscheint:

„Ornamentalsgraffitos und die Farbe des Materials sollen dagegen immerhin außen wirken, im Einklang mit Styl und Hauptform. Also das Linienspiel des Ornaments mit leichten Tönen prononcirt und changirt als Qualität und die breiten Hauptformen in Materialfarbe als Quantität; aber nicht Malerei als Quantität und Material als Qualität[sic].“³⁷⁵

Dies ist eine genaue und konkrete Stellungnahme von Tržeschtik zur Farbigkeit in der Außenarchitektur: In der Außenarchitektur sollte die Materialfarbe die Hauptrolle spielen (durch ihre Quantität), bei der der Architekt die Dekoration in Form von Ornamentalsgraffito nach seinem Belieben hinzufügen kann, diese sollten aber durchdacht und dem Baustil angepasst sein.

Wie bereits zuvor erläutert, unterteilte Tržeschtik Farbe in zwei Kategorien: natürlich und künstlich. Die erstgenannte bezeichnet die Farbe der Baustoffe, wobei die zweite die sogenannten hinzugefügten Farben umfasst. In der Außenarchitektur empfahl er, natürlicher Farbe den Vorzug zu geben, während er künstliche Farbe nur eingeschränkt zur Verwendung

³⁷³ Tržeschtik 1877a, Sp. 231.

³⁷⁴ Tržeschtik 1877a, Sp. 233. Dieser Äußerung gemäß halte ich es für sehr wahrscheinlich, dass der Grund, warum Tržeschtik die Neue Pinakothek in München abgelehnt hatte, sei, dass diese eben außen eine solche „Gemäldeausstellung“ zeigte. Siehe S. 88-89 in dieser Arbeit.

³⁷⁵ Tržeschtik 1877a, Sp. 233.

empfahl. Als eine der herkömmlichen künstlichen Farben erwähnte er z. B. das Sgraffito: „[...] die Färbung durch aufgetragene Farben, kommt wohl seltener vor, war im Mittelalter und in der Spät-Renaissancezeit (Sgraffito) sehr beliebt und scheint jetzt wieder werden zu wollen [...]“³⁷⁶

Bei näherer Betrachtung seiner Schriften wird ersichtlich, dass Tržeschtik sich besonders dafür interessierte, welche Herausforderungen die Umsetzung mit künstlicher Färbung mit sich bringt und wie man diese erfolgreich durchführen kann. In seinem 1875 erschienenen Artikel gab er genaue Empfehlungen zum Sgraffito und welche Farben hierzu zu empfehlen sind:

„Gewöhnlich erscheinen, wie bekannt und wie dies bei Wiener Bauten fast ausnahmslos der Fall, die Sgraffitos in einer nicht sehr anmuthigen schwärzlichen Schmutzfarbe, die nicht grau, nicht braun, aber auch nicht grünlich oder bläulich aussieht, eben unaussprechlich; es sind daher die für Sgraffitomalerei von Ihnen vorgeschlagenen Farben, als: Umbra, Terra di Sienna, grüner Ocker, Indigo etc., sodann nach meinem Ermessen etwa noch Vandyckbraun, Engelroth, Neutraltintenfärbung u. A. für die bisherigen Solo- und bichromalen Sgraffito's sehr erwünscht.“³⁷⁷

Diese Aussage hinterlässt den Eindruck, dass er auch gerne buntere Sgraffitos gesehen hätte, als nur die üblichen zweifarbigen, welche laut ihm oft mit „Schmutzfarben“ gemischt sind. Er empfahl, Sgraffitos in 3-5 Tönen herzustellen: „Man darf nun wohl über 5 bis 6 Töne nicht hinausgehen, da sonst bei Auskratzung zu den letzten Farbschichten hin, [...] leicht große Gruben entständen, die für den Effekt und Dauerhaftigkeit ungünstig wären.“³⁷⁸ Hier ging er aber nicht genauer darauf ein, warum die Sgraffito-Technik zu bevorzugen sei, sondern sprach ausdrücklich über dessen farbige Eigenschaften. Dies bringt mich zu der Annahme, dass genau die Möglichkeit der hinzugefügten Farbe hier der entscheidende Punkt war, was ihn an Sgraffito faszinierte.

In einem anderen Artikel bedauerte er, dass die Behutsamkeit bei der Platzierung und Qualität von Sgraffitos oft vernachlässigt wurde:

„Auch die Sgraffitos werden gewöhnlich so komponirt, dass sie gar keine Relation zum Gebäude haben, welches sie zieren sollen; ewige Bacchanale, Weinlesefeste, »pritschelnde« Säuglinge, strampfende und unartige Rangen u. dgl. werden uns endlich schon zu fade! Wen trifft aber schliesslich die Schuld für die Wahl solcher Dekoration? Publikum wie Kritik machen gewöhnlich doch nur den Architekten für solche faux pas

³⁷⁶ Tržeschtik 1877b, S. 82.

³⁷⁷ Tržeschtik 1875, Sp. 171. Tržeschtik lobt Ferstels Kunstgewerbemuseum und seine schönen Sgraffitos.

³⁷⁸ Tržeschtik 1875, Sp. 171, Fn. 1.

verantwortlich; und die Herren Kollegen? Wenn sie vielleicht auch nichts sagen, so denken sie sich im Stillen etwas...³⁷⁹

„Das Unbequeme ist das Ueberhandnehmen der Sgraffitos in oft sehr schlechter Qualität, zweifelhafter Mosaikverzierungen, und der oft masslosen, plumpen und rohen Stereochromie mit Gold auf den Aussenseiten der Gebäude.“³⁸⁰

Aus den in diesem Kapitel behandelten Kommentare lässt sich schließen, dass Tržeschtik künstliche Farbigekeit in der Außenarchitektur im Gegensatz zu natürlicher Materialfarbe nicht kategorisch ablehnte, sondern großes Interesse an deren Verwendung und in welchem Kontext sie ausgeführt wurde, zeigte. Architekten sollten den Fassaden ihrer Bauten nicht leichtsinnig mit Malereien und künstliche Farbe versehen um ihre Betrachter zu verzaubern, sondern sollten diese mit Bedacht einsetzen.

Der Unterschied zwischen einer gelungenen und einer misslungenen Verwendung von Malerei an einem Bau schien für Tržeschtik irgendwo zwischen Sgraffito und vollständigen Gemälden oder Gemäldeerien zu liegen. Ein übermäßig großes und eigenständiges Werk oder eine Gruppe von Werken waren seines Erachtens für die Außenarchitektur zu übertrieben, wie er in seinen Artikeln erläuterte:

„Die Malereien auf den Gebäuden blenden wohl das Auge der Laien, aber sind als Contraste zu voll, zu grell und nicht im Verhältniß zur übrigen mehr oder weniger vortretenden Nüchternheit“³⁸¹

Dieses Prinzip war für Tržeschtik so bedeutsam, dass er dieses elf Jahre später in einem anderen Artikel wieder aufgriff:

„Grosse Gemälde auf Goldgrund und jede überschwengliche Dekoration wirken daher an der Aussenseite der Bauwerke, besonders an der letzten Etage, so drastisch, dass das Auge anfangs verblüfft ist. [...] Viel eher ist eine quantitativ starke Dekoration der Aussenseite etwa mit Figuralplastik oder mit Sgraffitos zu ertragen, weil denselben innen die ausgedehntere Entfaltung häufig schwer oder gar unmöglich gemacht ist.“³⁸²

³⁷⁹ Tržeschtik 1888, S. 14.

³⁸⁰ Tržeschtik 1891, S. 21.

³⁸¹ Tržeschtik 1877a, Sp. 234. Tržeschtik schrieb auch in seinem 1891 erschienenen Artikel darüber, wie man das Publikum dadurch bezaubern kann, indem man künstliche Farbe hinzufügt: „Stellt [man] einen gothischen Dom hin mit Polychromie im Inneren und aussen, mit den »berühmten Goethe-Heine'schen Brabanterspitzen« besetzt, — das Volk findet wahrscheinlich in der Mehrzahl Gefallen daran, wenigstens die besseren Elemente desselben; stellt einen griechischen Tempel hin mit äusserer Polychromie und mit Vergoldung innen und aussen, das Volk findet wahrscheinlich auch Gefallen daran, denn es wird im Ganzen und Grossen durch die Farben und ihren sinnlichen Reiz bestochen werden. Das wahre, echte Kunstverständnis fehlt ja der Masse und ist selbst bei einem grossen Theile des Volkes nur ein Unbewusstes. Der schönste Bau verliert in den Augen der Menge, wenn er sich etwa nicht als praktisch und zweckmässig erweisen sollte.“ Siehe: Tržeschtik 1891, S. 39.

³⁸² Tržeschtik 1888, S. 23.

Die Stellung der Malerei als „Assistentin“ der Architektur, bedeutete für Tržeschtik also, dass sie nicht versucht, die Aufmerksamkeit des Publikums als eigenständige Kunstform zu erregen, sondern fest in dem Bereich der dekorativen Kunst bleibt. Als nächstes werde ich Tržeschtiks Standpunkt zur Bauplastik behandeln und wie diese die Farbe eines Gebäudes beeinflussen kann.

4.2.4. Architektur und ihr Verhältnis zur Plastik, insbesondere Terrakottaplastik

Wie bereits in dieser Arbeit erwähnt wurde, gab es in Wien in der architektonischen Diskussion während der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts ein besonders umstrittenes Material, das vor allem in der Bauplastik häufig verwendet wurde: die Terrakotta. Die Materialechtheit war eines der wichtigsten architektonischen Prinzipien dieser Zeit, insbesondere für große öffentliche Bauvorhaben. Obwohl Terrakotta in der Materialhierarchie einen niedrigen Stellenwert hatte, bevorzugten einige Architekten deren Verwendung. Insbesondere Theophil Hansen verwendete dieses Material gerne bei seinen Gebäuden und bei der Gestaltung von deren Außenwände. Hansen selbst sah Terrakotta aufgrund seiner warmen rötlichen Farbe als gutes Material an.

Wie die Kritiken im vorigen Kapitel über die Wiener Bauprojekte deutlich gemacht haben, missfiel dies einigen Kritikern. In ihren Argumenten schien das Hauptanliegen die materielle Einheit eines Gebäudes zu sein, laut welchem Terrakotta und andere leicht formbare Materialien (wie Zement und Zinkguss) als „Surrogate-Materialien“ abgelehnt wurden. Es ist jedoch nicht anzunehmen, dass die Farbe von Terrakotta keine Rolle dabei gespielt hätte. Wenn man bedenkt, wie wenig solche Gebäude, deren Fassaden mit Verputz versehen waren, kritisiert wurden, so ist dies nicht nur eine Frage der niedrigen Stellung in der Materialhierarchie, sondern auch die Farbe spielte hier eine wichtige Rolle: Ihre rötliche Eigenfarbe enthüllte Terrakotta sofort. Die Kritiken über die Fassade des Heinrichhofs spiegelten diese ambivalente Haltung wider: Dem Verputz des Sockels wurde in keiner Kritik Beachtung geschenkt, während Terrakotta die Aufmerksamkeit der Kritiker gewann.

Die ablehnende Haltung gegenüber Terrakotta war jedoch nicht nur auf ihre Farbe zurückzuführen. Die Verwendung von weißer Terrakotta bei einem Parlamentsgebäude wurde nur aufgrund der negativen Konnotationen eingestellt, obwohl das Material der hochgestellten

Skulpturen wahrscheinlich einem gewöhnlichen Betrachter nicht aufgefallen wäre. Über die Terrakottafarbe wurde in den Kritiken auch nicht explizit geschrieben.

Trzeschtiks Schriften zu diesem Thema erweisen sich als sehr belohnend. Das Hinzufügen von Terrakotta oder Thonmedaillons zum Bau aus Marmor oder Sandstein beurteilte Trzeschtik aufgrund ihrer ästhetischen Unverträglichkeit als schlechte Wahl, welche er vor allem auf ihre unterschiedliche Farbgebung zurückführte:

„Schliesslich ist auch, wie schon im Anfange des Aufsatzes angedeutet, aber nicht weiter ausgeführt, das Material der Plastik sowohl innen als aussen, figural oder bloß dekorativ, in Relation zum Material des Baues und zum Gesamtcharakter desselben zu bringen; so würde z. B. ein Marmorbau mit Sandsteinfiguren, Terrakottafriesen und glasierten Thonmedaillons, schlecht zusammenpassen, weil zu grosse Differenzialität des Materials die ästhetische Einheit stört, ganz abgesehen von den rein technischen Konsequenzen, welche eine solche Wahl von nach Güte und Ansehen sehr verschiedener Stoffe nach sich ziehen kann.“³⁸³

Trzeschtik machte auf die farbigen Qualitäten der Skulptur aufmerksam, und behandelte die Herausforderungen in ihrer Verbindung mit der Architektur. In einem anderen Artikel meinte er, man sollte beachten, welcher Kontrast zwischen den Skulpturen und ihrem Hintergrund entstünde:

”Mit der Façade gleichfarbigen Statuen z. B. Sandstein oder Marmor, heben sich [...] nicht gut vom Fond ab, Broncestatuen contrastiren aber wieder sehr leicht zu stark. Figuren, Fruchtschnüre, Vasen von vornher mit Putztünche überschmieren, ist sehr ordinär und sollte bei jedem anständigen Bau vermieden werden.“³⁸⁴

Basierend auf diesen Aussagen ist eine kritische Überprüfung von Farbe laut Trzeschtik ein wichtiger Bestandteil bei der Gesamtplanung in der Architektur. Welches Material und welcher Farbigkeit für eine Skulptur ausgewählt wird, ist besonders bei der Gestaltung von Außenarchitekturen zu berücksichtigen.³⁸⁵ Daher ist es nicht verwunderlich, dass Trzeschtik auch die Diskussion über Terrakotta-Skulpturen kannte, wahrscheinlich eben auch Eitelbergers Ansichten über Hansens Gebäude. Trzeschtik selbst war jedoch nicht mit Eitelberger

³⁸³ Trzeschtik 1888, S. 23.

³⁸⁴ Trzeschtik 1877a, Sp. 233.

³⁸⁵ Trzeschtik berührte auch in seinem Artikel von 1888 die bemalte Plastik, ließ dies jedoch außer Betracht, weil die „Gelehrte“ zu diesem Thema noch keinen Konsens gefunden haben: „Eine seltsame Frage, die uns aber hier noch nicht näher berührt, ist die Streitfrage um die Polychromie in der Plastik und die Bemalung der Statuen, Monumente, Basreliefs, Ornamente, Gräber, Vasen etc. Da die Gelehrten darüber selbst noch nicht einig sind, wollen wir uns deshalb eines Andern Kopf zerbrechen, aber die öffentliche Meinung und die bessere Journalkritik brechen bereit den Stab über alle derartigen Versuche, so viel steht fest!“ Siehe: Trzeschtik 1888, S. 23.

einverstanden, sondern wie bereits in seinem vorherigen Absatz dargelegt, war seine Einstellung zu Materialien liberaler und relativistischer als die seiner Kollegen.³⁸⁶ Tržeschtik akzeptierte die Materialhierarchie nicht als die einzig richtige Maßeinheit zur Auswahl des richtigen Materials, sondern gab an, dass auch hierarchisch minderwertigeres Material in bestimmten Fällen, insbesondere in einer besonders guten Qualität, eine erfolgreichere Wahl eines Materials sein kann, als das traditionell in der Hierarchie höher liegende. Daher ist bei der Wahl des Materials einer Skulptur die Berücksichtigung des gesamten Farbbildes von vorrangiger Bedeutung.

Das einzige, was Tržeschtik bei Terrakotta und ähnlichen Materialien nachdenklich machte, war ihre einfache fabrikmäßige Vervielfältigung. Bei der Auswahl des passenden Materials für die Bauplastik zog er eine Trennlinie zwischen der ornamentalen und den kunstvoll höherwertigen figuralen Plastik, wo sich seine Meinung mit der von Eitelberger³⁸⁷ deckt:

„Auch die gewerbs- oder fabrikmässige Vervielfältigung eines künstlerisch schönen Ornaments thut dessen Werth am rechten Platz wenig Eintrag, aber gegen Figuralplastik, welche handwerks- oder fabrikmässig vervielfältigt ist, sträubt sich unser ästhetisches Bewusstsein entschieden, da hiebei der künstlerische Hauch, der ein Originalwerk belebt, durch die Vervielfältigung mehrweniger verloren geht, mehr als dies bei der Ornamentalplastik der Fall ist; darum sind Figuren (statuär oder reliefartig) aus Zement, Zinkguss oder Terrakotta, da überall mit Recht verpönt, wo das Material des Baues und die Würde des Bauwerkes sich mit einer fabrikmässig erzeugten Kopie, noch dazu in einem allgemein als geringererachteten Materiale, nicht verträgt.“³⁸⁸

Die leichte Reproduzierbarkeit der Plastik durch diese Materialien wirft in diesem Zusammenhang Zweifel auf. Laut Tržeschtik sollte in der Figuralplastik kein einfach zu kopierendes Material verwendet werden, da es keinen Wert für die betreffende Kunstform darstellt. Bei der dekorativen Plastik erlaubte er die Verwendung solcher Materialien, forderte jedoch die Architekten dazu auf, ihre Verwendung im Überfluss einzuschränken, da eine solche Praxis ebenfalls unangemessen sei.

³⁸⁶ Siehe S. 85 in dieser Arbeit, vor allem folgendes Zitat: „Damit soll jedoch keineswegs geringeres Material überhaupt als kunstunwürdig perhorresziert werden, wie dies von mancher Seite schon oft geschehen ist und noch geschieht; denn einmal ist jeder sogenannte Werth, genau genommen, nur relativ [...]“ Tržeschtik 1888, S. 23.

³⁸⁷ Siehe z.B. S. 73-74 in dieser Arbeit.

³⁸⁸ Tržeschtik 1888, S. 23. Außerdem schrieb Tržeschtik: „Auch bei architektonisch bedeutend erscheinenden Gebäuden ist es nicht statthaft, wenn Materialqualität und Detailprunk die Erfindungsarmuth in der Hauptkonzeption und architektonischen Faktur decken soll, aber kostspieliges Material und splendide Detail- und Sekundär-Dekoration vermag wenigstens momentan zu blenden, was man wohl voll Terrakotta-, Gyps- oder Zinkguss- Dekoration nicht sagen kann, ihnen bleibt ein gewisser Stempel, sagen wir »der Bescheidenheit« (?) stets aufgedrückt und kein künstlerischer Prometheus wird sich so leicht finden, der ihnen den olympischen Funken der Veredlung verleihen kann. Ueberdies kann auch durch zu starke Benützung der kleinen Plastik leicht Ueberladung eintreten, weil eben jedes Uebermass schadet und stört.“ Siehe: Tržeschtik 1888, S. 23.

Im nächsten Kapitel werde ich auf die von Tržeschtik geübten konkreten Kritiken an der Wiener Architektur eingehen und seine Haltung gegenüber der behandelten Terrakotta-Debatte in seinen Kritiken an diesen Projekten betrachten.

4.2.5. Farbigkeit der Architektur in Wien

In diesem letzten Kapitel werde ich Tržeschtiks Gedanken über die Wiener Architektur und ihre Farbigkeit in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts behandeln. Ich beginne mit seinen allgemeinen Bemerkungen und betrachte dann seine Meinungen zu den bereits in dieser Arbeit behandelten Architekturprojekten, die wegen ihrer Farbigkeit kritisiert wurden.

In seinem Artikel von 1876 durchlief Tržeschtik die Farbentwicklung der letzten Jahrzehnte. Er begann mit den Veränderungen während der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts, als Farbe nur sehr gering verwendet wurde:

„Erst in den neueren Zeiten sucht man der Farbe wieder zu ihrem guten Recht zu verhelfen. In der Rococcozeit verwässerte man zwar die Farben, aber es waren noch Farben; da kam der Napoleon'sche Imperialismus, welcher im Decorativen keine anderen Farben zuließ als die Pseudofarben Weiß und Gold; aber nicht einmal diese Letzteren fanden sich überall, weil sie zugleich Ausdruck von kalter Pracht waren welcher doch im zehnten Fall nicht am Platze wäre; dadurch gelangte man in den 20, 30 und 40er Jahren zu einer oft gräulichen Nüchternheit. Die Wände aussen und innen weiss getüncht [...]. Dies war gleich im bürgerlichen Wohnhaus wie im Palais [...] man hätte können durch beständigen Mangel an Farbeneindrücken farbenblind werden.“³⁸⁹

Dann, ein halbes Jahrhundert später, kehrte die Farbe zur Architektur zurück:

„Schon in den 40er Jahren machte sich eine Reaction gegen diese Nüchternheit bemerkbar, doch wie jede Strömung in Extreme verfällt, so auch natürlich die Vorliebe für Farbe, welche jetzt wieder Freunde gewann [...] Bald suchte man die richtige Anwendung in der allgemeinen farbigen Behandlung, bald in der Buntheit, [...] es konnte auch nicht anders sein; man hatte sich im Architektonischen zu lange nicht mit Farben befaßt und die theoretischen Anhaltspunkte, welche man zur Disposition hatte, waren theils falsch, theils vieldeutig.“³⁹⁰

Damit war sein historischer Überblick beendet. Danach analysierte Tržeschtik nicht mehr die Farbigkeit in der Architektur seiner eigenen Zeit, ausgenommen der Tatsache, dass er die verbesserte Ausbildung der Architekten in seiner eigenen Zeit lobte, welches zu einem besseren und praktischeren Verständnis für Farben geführt hatte. An dieser Stelle warb er auch für seinen

³⁸⁹ Tržeschtik 1876, Sp. 269.

³⁹⁰ Tržeschtik 1876, Sp. 269.

eigenen Katechismus als Beispiel für ein zeitgenössisches Werk über Farbenlehre und deren praktischem Gebrauch.³⁹¹ Auf dieser Grundlage schien Tržeschtik mit der Farbigkeit seiner zeitgenössischen Architektur zufrieden zu sein: Weil sie nicht so bunt war wie die Farbmoden von einigen Jahrzehnten zuvor (hier schien er von der Zeit zu sprechen als der romantische Historismus tonangebend war) und weil sie auch nicht unterdrückerisch nüchtern sei, wie zu Beginn des 19. Jahrhunderts (hier bezog er sich auf den Klassizismus).

Ich werde zunächst auf Tržeschtiks Stellungnahmen an konkreten Bauten eingehen, indem ich seine Kritiken von drei Bauprojekten des Architekten Theophil Hansen anschau: der Heinrichhof, das Parlament und die Akademie der bildenden Künste. Das Verbindende bei diesen Bauten sind ihre Kritiken, bei denen die Materialien und Farben ihrer Außenarchitektur kritisiert wurden. Ich schaue insbesondere darauf, welche Tržeschtik von den oben behandelten Themen bezüglich ihrer Farbgebung bei seinen Kritiken hervorhob.

Der Heinrichhof wurde in den Schriften von Tržeschtik wegen seiner Farbigkeit mehrfach erwähnt.³⁹² Zum ersten Mal wurde er in dem 1875 veröffentlichten Artikel von Tržeschtik erwähnt, in dem er die richtige Verwendung von Farbe in der Außen- und Innenarchitektur diskutierte. In Bezug auf die Außenarchitektur schrieb er, dass solche Menge von Farben, wie beim Heinrichhof, nicht als gut angesehen werden könne, „da sonst, wenn außen schon solche Pracht angewendet wird, für das Innere nichts mehr übrig bliebe, als die Gemächer mit Diamanten, Smaragden und Perlen auszukleiden.“³⁹³

Im Jahr 1877 kritisierte er den Heinrichhof erneut (ohne ihn konkret zu nennen) sowie andere Gebäude, die im gleichen Stil gebaut und dekoriert waren, insbesondere aufgrund der Platzierung ihrer Dekorationen:

„Parterre und Bel-Etage prangen oft in größter Nüchternheit wie Viehställe selbst ohne die geringste Architekturdetailform (Gliederungen, Ausladungen etc.) und dann kommt plötzlich das an sich ganz unbedeutende Obergeschoss (oft 4. Etage) mit dem Goldgemäldepomp, dessen Objecte, d. h. Allegorien, Symbole etc. zum Gebäude in oft gar keinem, oder höchstens bei den Haaren herbeigezogenem Zusammenhang stehen. Wenn das Hauptgeschoss so verziert wird, so hat es noch eher Sinn, aber die 4. Etage!“³⁹⁴

³⁹¹ Tržeschtik 1876, Sp. 270.

³⁹² Tržeschtik 1877b, 1888 und 1889.

³⁹³ Tržeschtik 1875, Sp. 270.

³⁹⁴ Tržeschtik 1877a, Sp. 234.

Das gleiche Argument wurde in seinem Artikel von 1888 wieder aufgegriffen. Hier äußerte er sich am ausführlichsten zur Außenarchitektur des Heinrichhofs und wies darauf hin, wie einflussreich seine Außenarchitektur auf andere Wiener Architekturen gewesen sei:

„Der in die Höhe gewendete Blick lässt uns zu einem anderen Punkte abschweifen. Wir meinen die Gemälde auf Goldgrund an der Aussenseite der Gebäude in der Höhe des IV. Stockwerkes! Dies ist wohl eitel Gleissnerei! »Meister Hansen hat dies ja auch gethan!« heisst es, und zwar beim Heinrichshofe! Ja, was Einem erlaubt ist, passt nicht für Alle! »Quod licet Jovi, non licet Bovi«. Der den Ziegelrohbau wenigstens imitirende Palast des Ziegel-Alchymisten Heinrich Drasche durfte, um echt (wenn auch ein bischen Hansen-Rahl'scher Schalk dahinter steckt), den »Heinrichshof« zu symbolisiren, wohl mit Gold gekrönt werden. Muss man denn Alles nachäffen, was man von Andern sieht?! Auch Hansen würde vielleicht heutzutage nicht mehr diese Dekoration wählen, zumal ihm Freund Rahl nicht mehr zur Seite steht; im Allgemeinen aber darf man Solches nicht gut heissen und es soll auch davon nicht häufig Gebrauch gemacht werden.“³⁹⁵

Tržeschtik kritisierte Carl Rahls allegorische Fresken auf goldenem Hintergrund und Hansens Ornameltalfresken, die in den obersten Stockwerken situiert sind, und beurteilte ihre Platzierung als völlig unangemessen:

„Was soll das Gold in dieser Höhe, nachdem sich die Dekoration in den unteren Etagen, wo sich doch gewöhnlich die Architektur am meisten en détail entfaltet, sehr bescheiden ausnimmt, was sollen die farbenprächtigen Gemälde, welche die Prunksäle des reichsten Millionärs oder des grössten Fürsten zieren könnten, was sollen sie dort oben, wo sie Niemand, ohne sich den Hals auszurenken, sehen kann?! Es sieht aus als ob man sagen wollte, die Leute im IV. Stocke, der eigentlich der fünfte ist, brauchen das Gold sehr nothwendig, nothwendiger als die unten Wohnenden. Es sieht aus, als ob das Gold entfliehen wollte, als ob es ein Dämon der Erde gestohlen und in der Angst, um nicht erwischt zu werden, plötzlich dort deponirt hätte, um die Armen auf der Strasse unten damit menschenfreundlich zu necken! Wir können nachdenken so viel wir wollen, wir finden kein zu entschuldigendes Motiv für diese Art der Dekoration.“³⁹⁶

Tržeschtik schien vor allem wegen der Platzierung jener Fresken, die sich aus seiner Sicht in ungeeigneter Höhe befanden, unzufrieden zu sein, aber auch die für eine Außenarchitektur ungeeignete Menge an verwendetem Gold schien ihn zu stören, denn diese sollte die Innendekorationen nicht übertrumpfen. Tržeschtik würde von dem anonymen Kritiker der

³⁹⁵ Tržeschtik 1888, S. 14.

³⁹⁶ Tržeschtik 1888, S. 14. Die Redaktion der *Allgemeinen Bauzeitung* hatte auf seinen Kommentar so reagiert: „Warum nicht? Ueber Parterre und Mezzanin, als Rustik-Unterbau, erhebt sich, das zwei Stockwerke zusammenfassende Ziegel-Massiv, darüber ein leicht arkadirter, durch Goldflächen und Malerei noch leichter erscheinender IV., bezw. V. Stock. Man kann nicht besser abwägen, und kontrastiren. Der das Licht auch im Schatten aus den Reflexen mächtig in sich aufnehmende Goldgrund trägt zur Erleichterung dieses IV., resp. V. Stockwerkaufsatzes wesentlich bei. Ob, was symbolisch für den »Heinrichshof« passte, symbolisch auch anderwärts gut angewendet sei, bleibe dahingestellt. A. d. R.“ Siehe: Tržeschtik 1888, S. 14.

Wiener Zeitung, die farbenfrohen Obergeschosse des Heinrichhofs als „das Diadem, das die Kunst dem schönen Bau auf die Stirne drückt“³⁹⁷ bezeichnet hatte, sicherlich nicht zustimmen.

Interessant an diesem Kommentar ist auch den Aspekt, den Tržeschtik in seinem Bericht auslöst, auf den z. B. Eitelberger dagegen aufmerksam machte: Tržeschtik kritisierte nicht die Unangemessenheit der reichhaltigen Ausstattung des Gebäudes für seine Funktion, und er erwähnte hier auch nicht die Terrakotta-Dekoration, die Eitelberger so heftig kritisierte.

Das einzige, was Tržeschtik über die Funktion des Baus zu sagen hatte, ist in dieser Aussage zusammengefasst: „Der den Ziegelrohbau wenigstens imitierende Palast des Ziegel-Alchymisten Heinrich Drasche durfte, um echt [...], den »Heinrichshof« zu symbolisieren, wohl mit Gold gekrönt werden.“³⁹⁸ Aus dieser Aussage strahlt jedoch die Idee durch, dass der Heinrichhof zwar als Zinshaus gedacht war, gleichzeitig aber auch eine Chance für den Auftraggeber Drasche darstellte, die öffentliche Repräsentation seines Prestige zu verkündigen, wie Tržeschtik die üppige Dekoration zu erklären versuchen schien.

In seiner Kritik am Heinrichhof äußerte sich Tržeschtik nicht zu den Terrakotta-Dekorationen der Hausfassade. Ich wage jedoch zu behaupten, dass basierend auf seinen Kommentaren über die Terrakotta-Skulpturen, die im vorigen Kapitel behandelt wurden, dass er die Terrakotten des Heinrichhofs nicht so negativ bewertete wie Eitelberger es tat. Hansens Terrakotten sind lediglich Bauornamente und keine Figuralplastik; zwischen diesen beiden spaltete sich Tržeschtiks Meinung über die Wichtigkeit der Verwendung von hierarchisch hochwertiger Materialien.

Hier äußerte er auch kein Bedenken wegen des rötlichen Verputzes mit dem die mittleren Stockwerke versehen waren. Eine solch hohe Farbigkeit war Tržeschtik wahrscheinlich aufgrund des Baustils bereit zu erlauben: Der bei dem Heinrichhof verwendete Stil war die Renaissance, die laut Tržeschtik eine farbenreiche Epoche in der Geschichte war. 1877 hieß es in seinem Artikel: „bei der Renaissance liebte man selbe [malerisch-plastische Verzierung] am Meisten und sie verträgt selbe auch ungleich mehr wie die anderen Baustyle.“³⁹⁹

³⁹⁷ Anon. 1862, S. 1422.

³⁹⁸ Tržeschtik 1888, S. 14.

³⁹⁹ Tržeschtik 1877a, Sp. 233.

In seinem Artikel in der *Allgemeinen Bauzeitung* aus dem Jahr 1889 gab Tržeschtik noch eine kürzere, aber allgemeinere Stellungnahme zum Heinrichhof, die nicht so streng war, wie die oben diskutierten Artikel vermuten lassen, obwohl er weiterhin behauptete, dass die Fresken in den oberen Stockwerke eine „Geschmackssache“ seien:

„Einer der am häufigsten genannten Profanbauten in Wien ist der sogenannte »Heinrichshof« von Oberbaurath Hansen, offiziös ist der Styl als italienische Renaissance angegeben; er enthält jedoch viele ganz moderne Elemente und greift auch in die Frührenaissance französischen Genres und in romanische Details über; der Bau ist imposant im Ganzen, wir konstatiren mit Vergnügen hübsche Verhältnisse und so manches Hübsche und Gelungene im Detail. Die Vergoldungen und Malereien im oberen Stockwerke sind Geschmackssache; im grossen Publikum haben sie seinerzeit grossen Anklang gefunden. [...]“⁴⁰⁰

Der Fall des Parlaments zeigt dagegen, wie Tržeschtik zu der künstlichen Farbigkeit stand. Als er 1889 in seinem Artikel über Hansens Parlamentsgebäude schrieb, fing er mit der antiken griechischen Architektur und ihrer Farbigkeit an und unterstützte schließlich Hansens Vorhaben, das Parlament mit Polychromie zu versehen:

„Wenn man nun die Bauwerke der Hellenen betrachtet, so ist man erstaunt über diese fast zur Andacht stimmende, rührende Einfachheit, [...] die wahre Kunst erreicht, wie die Natur, mit wenig Mitteln Grosses. Allerdings griffen sie auch vielfach zur Polychromie, und in der korinthischen Baukunst entfaltet sich selbst Prunk: aber wie sieht sich dies Alles an!? [...] Für unsere Massenbauten und auch in Betreff der Natur der Gebäude passt, aussen angewendet, Polychromie nur in sehr beschränktem Maasse - beim Wiener Parlamentsbau von Hansen ist sie leider noch immer nicht durchgeführt!“⁴⁰¹

Wie bereits in den vorangegangenen Kapiteln besprochen wurde, kritisierte Tržeschtik die Theorie einer totalen antiken Polychromie und unterstützte die gemäßigte Interpretation, wobei die Parthenon-Rekonstruktion von Franz Kugler (Abb. 7) und der olympische Jupiter von Quatremère de Quincy (Abb. 1) sich beim Farbschemata am meisten ähneln. Beim Wiener Parlament schien Tržeschtik die Polychromie-Pläne von Hansen zu verstehen, und selbst er vermisse die fehlende Polychromie. In demselben Artikel griff er das Parlament erneut auf und schrieb über dessen Mangel an Polychromie:

„Eines der schönsten Bauwerke Hansen's sollte das neue Parlamentshaus am Ring werden, im überwiegend gräzisirten Style, mit projektirter Polychromie, die bis jetzt wegen der Kosten unterblieb; Hansen wollte hier sein Lieblingswerk schaffen, dessen Ausführung er mit vollster Hingebung seines künstlerischen Wesens oblag; es macht trotz mancher

⁴⁰⁰ Tržeschtik 1889, S. 16.

⁴⁰¹ Tržeschtik 1889, S. 3.

unliebsamer Momente einen vortrefflichen Eindruck; der Mangel der Polychromie wird mehrfach bedauert und die Rampenaffaire ist so gut als möglich beglichen.“⁴⁰²

Leider rechtfertigte Tržeschtik in seiner Kritik nicht, was ihn bei Hansens Parlament dazu brachte, die Polychromie zu verfehlen. Auf der Grundlage von in den vorangegangenen Kapiteln diskutierten Themen können wir jedoch eine fundierte Beurteilung seiner Gründe vornehmen: Die von Hansens geplante Polychromie (Abb. 16) hatte mit Tržeschtiks eigenen Überlegungen zur antiken Farbigkeit übereingestimmt. Darüber hinaus ist es wohl in diesem Fall bedeutsam, dass obwohl Tržeschtik die Verwendung der natürlichen Farbe von Materialien als hauptsächliche Farbigkeit in der Außenfassade nachdrücklich befürwortete, konnte er sich auch mit der künstlichen Farbigkeit anfreunden, wenn es sich dabei um Sgraffitomalerei handelte. Die Farbigkeit von Hansens Polychromieproben stimmten hervorragend mit den von Tržeschtik festgelegten Kriterien für die künstliche Verwendung von Farbe überein: Sie ist eindeutig dem architektonischen Ausdruck untergeordnet und verleiht somit der Hauptkunst der Architektur die Hauptrolle und derer natürlichen Erscheinung ihrer Baumaterialien.

Anscheinend hatte Tržeschtik die gegenteilige Ansicht als Eitelberger bei der Frage, wie geeignet ein polychromes Verzierungsprogramm beim Parlamentsgebäude wäre. Eitelberger war der Meinung, dass Hansens Polychromieproben „deutlich [zeigen], wie gefährlich es ist, [...] von der Polychromie bei Gebäuden im antiken Baustyle allzureich Gebrauch [zu] machen“⁴⁰³ und wie „jedes Uebermaß an Farbe als der Außendecoration zerstört die Harmonie und der architektonischen Linien und die Massenwirkung des Gebäudes.“⁴⁰⁴ Tržeschtik hatte sich dagegen für die liberalere Verwendung von Farben bei den Sgraffitos ausgesprochen und meinte darüber hinaus, dass die Renaissance nicht der einzige Stil sei, der diese zulässt, sondern dass er einsah, dass andere Stile auch von Farbe profitieren können.⁴⁰⁵

Der Fall des Parlaments zeigt, dass Tržeschtik zumindest nicht zum selben Lager der äußerst strikten Befürworter des strengen Historismus gehörte, sondern eher eine Form von Kompromiss zwischen strengem und romantischem Historismus bevorzugte. Seine Gedanken waren wahrscheinlich näher an der Meinung des zweiten anonymen Kritikers (30. August

⁴⁰² Tržeschtik 1889, S. 15.

⁴⁰³ Eitelberger 1880, Blatt 4.

⁴⁰⁴ Eitelberger 1880, Blatt 6.

⁴⁰⁵ Tržeschtik 1875, Sp. 171. Neben „Umbra, Terra di Sienna, grüner Ocker, Indigo etc.“ empfiehlt Tržeschtik für Verwendung von „Vandyckbraun, Engelroth, Neutraltintenfärbung u. A.“

1879), der zu Hansens Pläne meinte: „Es soll die ruhig, feierliche Würde sich mit der gold- und farbenschimmernden Pracht nicht wohl vereinen?“⁴⁰⁶

Bei dem letzten betrachteten Bau, der Akademie der bildenden Künste, fallen Tržeschtiks Kommentare leider sehr gering aus. Lediglich in seinem Artikel von 1889 befasste er sich direkt mit Hansens Akademiegebäude:

„Bei dem Gebäude der Akademie der bildenden Künste von Hansen im Renaissancestyle mit griechischen Motiven wäre das auszusetzen, dass wohl ein grosses Portal von Säulen vorhanden ist, die aber den Meisten wohl wie angelehnt erscheinen, ohne Bedeutung; man vermisst vielfach seitens unabhängiger Kunstverständiger einen risalitirten kräftigen Portalbau, der mehr organisch motivirt aus dem Ganzen herauswächst; überhaupt erscheint (auch angeblich nach Kritiken ausländischer Fachblätter) das ganze Gebäude zu sehr als Masse ohne markante Gruppierung und Detachirung. Doch enthält es, wie nicht anders zu erwarten, innen und aussen schöne Einzelheiten und Parteien und macht immerhin, von einem gewissen Standpunkt aus betrachtet, einen mächtigen, imposanten Eindruck.“⁴⁰⁷

In dieser Kritik konzentrierte sich Tržeschtik ausschließlich auf die Form des Gebäudes, nicht auf seine Detailformen. Er erwähnte weder die von Eitelberger viel kritisierten Terrakottaverzierungen (Abb. 18), noch machte er auf die goldgerahmten Fresken aufmerksam (Abb. 19). Dies lässt die Frage offen, wie vertraut er mit diesem Bau war, als er diese Rezension schrieb. Leider hatte er die äußere Architektur der Akademie nie genauer erörtert, weshalb man nur die Gründe dafür raten kann, warum er diese Dekorationen in seiner Beurteilung übersah.

In seinem Artikel von 1888 behauptete Tržeschtik Folgendes über die replizierbaren Ornamente:

„Die Terrakotta-, Gyps-, Zement-, Stukkolustro- oder Zinkornamente sind zwar relativ unter verständiger Hand zulässig zur plastisch-ornamentalen Dekoration eines Gebäudes, aber sie können nicht als Entschädigung gelten für etwa ganz abwesende Hauptformen oder als (ausschliesslicher) Schmuck für besonders hervorragende monumental gehaltene Gebäude, mit welchen eine gewisse Würde unumgänglich verbunden ist, z. B. Akademie, Rathhaus, Universität etc.“⁴⁰⁸

Meines Erachtens bezog er sich bei diesem Kommentar auf die Außenarchitektur der Wiener Akademie der bildenden Künste und auf ihre reichhaltige, vervielfachte Terrakottaverzierung, weil er hier Akademien als einen Gebäudetyp nannte, dessen Würde durch den übermäßigen Gebrauch solcher Dekorationselemente beeinträchtigt wird. Aus einem unbekanntem Grund

⁴⁰⁶ Anon. 1879b, S. 10, Sp. 1.

⁴⁰⁷ Tržeschtik 1889, S. 15.

⁴⁰⁸ Tržeschtik 1888, S. 23.

hielt es Tržeschtik jedoch nicht für notwendig, sich 1889 in seinem Artikel mit dieser Frage zu befassen. Er erwähnte ebenfalls die Farbigkeit der Außenarchitektur des Musikvereins nicht. Er stellte bloß fest, dass dessen „Gesamteindruck innen [...] angenehmer [ist] als der äussere.“⁴⁰⁹

Wenn man diese Äußerungen Tržeschtiks betrachtet, kann man etwas über seine Präferenz feststellen: Er schien aufgrund seiner Bewertungen eine Art zwischenliegende Meinung zwischen dem strengen und romantischen Historismus zu vertreten. Laut seiner eigenen Aussagen war ihm der Farbenreichtum zu Jahrhundertbeginn zu viel, aber andererseits war er bei bestimmten Aspekten nicht so extrem wie Eitelberger und verlangte keine volle Materialreinheit. Tržeschtik schätzte die Dominanz natürlicher Farben in der Außenarchitektur, wünschte sich jedoch nicht vollständig zierlose Fassaden. Er sprach sich für Sgraffito und nachdenklich hinzugefügte Farben aus, und war bereit, Terrakottaornamente als Fassadenverzierung zu akzeptieren.

5. Conclusio

Ziel dieser Arbeit war es, die zeitgenössische Beziehung der Architekten und Architekturtheoretiker zur Farbigkeit in der Außenarchitektur durch die Schriften des Architekturkritikers Leopold Tržeschtik zu analysieren und so das Wissen über dieses Phänomen in Wien in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts zu erweitern. Im ersten Kapitel dieser Arbeit wurde die Geschichte der Architekturfarbigkeit sowohl auf bauhistorischer als auch auf literarisch-theoretischer Ebene unter besonderer Berücksichtigung der Zeit des Klassizismus und dessen Entwicklung danach behandelt. So wurden die Gedanken der Gelehrten über die Farbigkeit in der Außenarchitektur und deren Auswirkungen auf die verwirklichte Architektur in verschiedenen Zeiträumen berücksichtigt.

Aufgrund dieser Beobachtungen wurde folgende Narrative in der Verwendung von Farbe und der Einstellung aufgebaut: In der antiken Kunst (wie auch in der Baukunst davor) war die Verwendung von Farbe vielfältig und reichlich vorhanden. Diese Informationen sind jedoch in der Altertumsforschung des 18. und 19. Jahrhunderts in Vergessenheit geraten, da die jahrhundertlang vergrabenen Gegenstände und Ruinen ihre hellen Farben verloren hatten. Die

⁴⁰⁹ Tržeschtik 1889, S. 15.

Kunst der Antike war jedoch das Vorbild für viele spätere Kunstströmungen in Europa, die beim Studium der griechischen und römischen Kunst zum Verschwinden von Farbe führten, da die Entdecker der Funde glaubten, dass die Kunstwerke so gemacht wurden, wie sie sie vorfanden: reine weiße Marmortempel und Skulpturen. Die Verwendung von Farben bei Skulpturen und in der Baukunst wurde jedoch in der Antike und noch lange danach häufig ausgeführt. Erst in der Renaissance entstand der Gebrauch einer unbemalten Bau- und Bildhauerkunst, die weitgehend auf den Vorstellungen der Renaissance-Theoretiker über die Antike basierte. Die früheste Interpretation der „farblosen“ Antike geschah bereits damals. Nach den Versuchen des Barock, die klassischen Grenzen zu durchbrechen, kehrte eine strengere Interpretation und Nachahmung der Antike in Form des Klassizismus zurück.

Die allgemeine Verwendung von Farbe im Klassizismus wurde im Vergleich zum Barock aufgehehlt, und dieses Mal wurde sie zum umfassenden architektonischen Ideal, besonders in der Außenarchitektur, zu strahlend weißen Marmortempeln. Diese Form von idealer Architektur beruhte auf dem Wissen der damaligen Zeit über die Ruinen antiker Steingebäude. Die unbemalten Skulpturen und Gebäude der Griechen und Römer standen als Ideal für die Architektur des Klassizismus, was den neuen architektonischen Generationen in den Kunstakademien beigebracht wurde. Tatsächlich beruhten diese Interpretationen auf ihrer eigenen Vorstellung von der Antike, zu viel auf mangelhaften schriftlichen Quellen und zu wenig auf archäologischen Beweisen.

In seinen Büchern befasste sich Winckelmann sehr begrenzt mit der antiken Architektur, erwähnte jedoch im Zusammenhang mit Bauskulpturen, wie die Griechen sowohl ihre Gebäude als auch ihre Skulpturen bemalt hatten. Er war sich deren Praxis durchaus bewusst, beschloss dennoch, den Künstlern seiner eigenen Zeit eine weiße, nach seinem eigenen Geschmack idealisierte Version der Antike vorzugeben. Winckelmanns ästhetische Gedanken haben sich seine Nachfolger wie Goethe als ihren höchsten Leitfaden für Kunst zum Vorbild genommen. Deshalb kann man gerechtfertigterweise über die antike Interpretation der Klassizisten als *Antikenkonstruktion* sprechen, da ihre eigenen Vorlieben diese Behauptungen maßgeblich beeinflussten.

Um die Jahrhundertwende gab es ein großes Interesse an der Kultur und Kunst Griechenlands, was zu zahlreichen Exkursionen zu Ausgrabungen in dem Gebiet des ehemaligen Großgriechenlands führte, insbesondere in Italien. Die Gelehrten wollten mehr über diese

ideale Zeit erfahren, als sich auch gleichzeitig die Geschichtsforschung entwickelte. Quatremère de Quincy, Hittorff und Semper hatten alle Reisen zu diesen Gebieten unternommen. Ihre Schriften begannen zu Beginn des Jahrhunderts, das neue Wissen über die Polychromie in der antiken Skulptur und Architektur zu verbreiten. Diese Theorien sind auf Widerspruch gestoßen: In Paris weigerte sich Raoul-Rochette an die Polychromie zu glauben, und Kugler bestritt die Buntheit von Sempers Rekonstruktionen, schlug jedoch einen Kompromiss zwischen diesen und der weißen Antike vor. Diese Diskussionen, die Polychromiedebatte, beeinflusste auch die damalige Architektur. Einige Architekten, wie Hittorff und Semper selbst, entschieden sich nach einigen farbigen Experimenten für die Farben natürlicher Materialien und empfahlen ihren Kollegen, ihre Architektur nicht zu bemalen.

Aufgrund dieser Anmerkungen kam ich zu dem Schluss, dass die Frage der Farbigkeit der Architektur im 19. Jahrhundert einerseits als ein wissenschaftliches und andererseits als ein ästhetisches Problem gesehen wurde. Sie war ein wissenschaftliches Problem in der Hinsicht, dass man recherchierte und diskutierte, ob die Griechen und Römer ihre Bauten und Skulpturen mit bunten Farben bemalt hatten. Dies war die Kernfrage der Polychromiedebatte. Dieses Thema wird aber auch zu einem ästhetischen Problem, wenn man sich zu fragen beginnt, ob man in der eigenen Zeit Architektur mit Farbe bereichern soll, wie und wie viel. Dann betrifft die Diskussion auch die konkrete zeitgenössische Architektur und den ästhetischen Geschmack der Zeit und wie diese ihn beeinflusst.

Vor diesem Hintergrund kann geklärt werden, warum einige Theoretiker wie z. B. Semper die Bemalung von zeitgenössischer Architektur nicht befürworteten, obwohl sie die archäologische Tatsache, dass die antike Skulptur und die Architektur bunt waren, sehr unterstützten. Laut Semper sollte die moderne Architektur die früheren Stile nicht voreilig „kopieren“, sondern von der Sensibilität der Griechen zu lernen, wie sie sich gegenüber ihrer eigenen Umgebung und der damit verbundenen Bedürfnissen in ihrer Architektur orientiert hatten.

Einige Architekten entschieden sich anders. In ihrer Architektur suchten sie mit allen Mitteln nach Farbigkeit und zogen gerne ihre Lehre aus den verschiedenen historischen Architekturstilen und ihren bunten Verzierungen. Ein Beispiel für diese Art von Befürwortern der farbenfrohen Architektur in Wien war Theophil Hansen, der seit Anfang seiner Karriere Farbe an den Außenflächen seiner Gebäude verwendete. Diese Farbigkeit war von seinen eigenen Beobachtungen vor Ort in Griechenland geformt worden und bestimmte lebenslang

sein Schaffen. Hansens Architektur war von dem Gedanken des Gesamtkunstwerks wesentlich beeinflusst, also dass alle Künste in einem Gebäude zusammenwirken sollten, wozu auch die Malerei durch ihren Ausdruck mit Farbe kam. Hansen betonte Farbigkeit in nahezu allen seinen Gebäuden, die fast alle bekannten historischen Stile repräsentieren, von der Antike bis zu Byzanz und der Renaissance. Seine Architektur wurde aufgrund ihrer Farbigkeit auch häufig kritisiert.

Der zweite Teil dieser Arbeit konzentrierte sich mit der Wiener Baukunst und deren Farbigkeit im 19. Jahrhundert, hauptsächlich in unmittelbarer Nähe der Ringstraße, da während dieses großen Projekts eine große Anzahl von Repräsentationsgebäuden errichtet wurden, welche in der Architekturpresse viel Aufmerksamkeit erregten. Dieses Kapitel befasste sich gezielt mit Theophil Hansens Architektur, die oft Gegenstand einer Diskussion über die Farbe in der Außenarchitektur war. Unter Berücksichtigung dieser Kritiken habe ich ein Bild von der Diskussion über die Farbigkeit in der Architektur während der Zeit des Baus der Ringstraße in Wien zusammengetragen.

Die von Wagner-Rieger benannten Stilphasen der Architektur des 19. Jahrhunderts in Wien, der romantische und strenge Historismus, bezeichnen in erster Linie die Einstellung der Architekten und Theoretiker zur Verwendung und Kombinierung verschiedener Stile, dabei unterscheiden sich diese allerdings ebenfalls durch ihre Farbverwendung: Der romantische Historismus verfügt über mehr und intensivere Farben als der strenge Variante. Beide Stile heben in der Außenarchitektur authentische Materialien hervor, aber besonders während des romantischen Historismus wurden auch zusätzliche farbige Mittel verwendet. Auch die damals gerne gebauten Ziegelrohbauten tendierten dazu, viele farbig kontrastreiche Materialien zu verwenden, wie zum Beispiel die Verwendung von zweifarbigen Fassadenziegeln bei Hansens und Försters Waffenmuseum zeigt. Nach 1859 wandelte sich Hansens Bauweise vom romantischen zum strengen Historismus, aber mit seiner Angewohnheit, sowohl hinzugefügte als auch natürliche Farben zu verwenden, blieb er seinen romantischen Wurzeln treu, was nicht immer dem Geschmack seiner Zeitgenossen entsprach.

Im 19. Jahrhundert wuchs und entwickelte sich der Architekturjournalismus, und es wurden viele neue Zeitschriften gegründet, die sich sowohl mit den technischen als auch mit den theoretisch-ästhetischen Aspekten der Architektur befassten. In einigen Fällen kann davon ausgegangen werden, dass diese Presseartikel die Architektur zumindest indirekt beeinflussten,

zumindest durch Schaffung und Aufrechterhaltung eines bestimmten Meinungsklimas über bestimmte architektonische Probleme. Insbesondere die Stildebatte hatte Erscheinungsbilder ganzer Projekte direkt verändert, wie zum Beispiel bei der erwähnten Altlerchenfelderkirche von Müller. Zumindest können die Kritiken als Indikatoren dafür angesehen werden, was die Expertenkreise von abgeschlossenen Projekte hielten.

Im Rahmen meiner Arbeit wurden drei Gebäude von Hansen detaillierter betrachtet, weil diese einen günstigen Blick auf die Diskussion über die Farbigkeit der Außenarchitektur in Wien bieten. Beim Heinrichhof konzentrierte sich die Kritik auf die Goldfresken im vierten Stock, beim Parlamentshaus auf die geplante Polychromie und bei der Akademie der bildenden Künste auf die übermäßige Dekoration an der Fassade. In allen drei Fällen wurden auch Bauplastiken aus Terrakotta in Betracht gezogen, eines von Hansens bevorzugten Materialien für die Außendekoration. Beim Heinrichhof und Parlament wurde unter den Wiener Architektenkritikern deutlich, dass die hinzugefügte Farbe sowohl Anhänger als auch Gegner hatte: In beiden Fällen schrieben einige anonyme Kritiker begeistert über Hansens Auswahl an bunten Ornamenten und Terrakotta und hofften, sowas in Zukunft an vielen Gebäuden zu sehen. Auf der anderen Seite erwiesen sich Hansens Experimente mit Terrakotta bei einigen Kritiker als ästhetisch ungeeignet. Auch wenn sich die Kritiker nicht direkt für deren Zerstörung aussprachen, hofften sie, dass das Phänomen ihrer Verwendung nur auf Einzelfälle begrenzt sein würde. Als dies nicht geschah und auch weitere Architekten auf Terrakotta zurückgriffen, hielten es einige Kritiker, wie zum Beispiel Eitelberger, für notwendig, härter durchzugreifen um deren Verwendung in der Außenarchitektur einzuschränken. Dank dieser Opposition kam die Verwendung von Terrakotta im Parlament nicht zustande.

Obwohl diese unterschiedlichen Meinungen nicht auf zwei vollständig homogene Gruppen beschränkt werden können, ist es möglich, bestimmte verbindende Merkmale zwischen ihnen zu identifizieren: 1) Für einige Kritiker war das äußere Erscheinungsbild wichtiger als das Material an sich, während für die anderen die Einheitlichkeit und Authentizität von Materialien von großer Wichtigkeit war. Für sie war eine bestimmte Vorstellung von „Wahrheit“ in Architekturmaterialien wichtiger als ihre Farbigkeit. 2) Infolgedessen war die erstgenannte Seite eher bereit, bemalte Fresken, Zierbänder und Vergoldungen auch in der Außenarchitektur zu akzeptieren, während die anderen Kritiker der Meinung waren, dass eine solche Farbigkeit zur Innenarchitektur gehörte, und in der Außenarchitektur sollte nur die Farbe des Baumaterials wirken. 3) Die Debatte über die antike Polychromie wurde vor allem beim Fall des

Parlamentsgebäudes sowie als Für- als auch als Gegenargument für die geplante bemalte Verzierungen verwendet: Für die Verteidiger der Polychromie gab es keinen Zweifel mehr, wie die antiken Völker zur Farbe standen, während die Gegner noch häufig argumentierten, dass das Thema immer noch eine Streitfrage war.

Diese Frage kann auch anhand der stilhistorischen Rahmenbedingungen untersucht werden, also ob ein Kritiker ein Unterstützer des romantischen oder strengen Historismus war. Diese Stilphasen sind durch ihre unterschiedliche Einstellung zur Farbe gekennzeichnet. Es sei jedoch darauf hingewiesen, dass es auch Individuen gab, die sich mit ihren Meinungen nicht nahtlos in einer von diesen Gruppen einfügten. Hansen begann seine Karriere mit dem romantischen Stil und blieb in gewisser Maßen immer zu einigen deren Prinzipien, wie Farbigkeit, treu. Seine bemerkenswertesten Werke in Wien wurden jedoch während des strengen Historismus gebaut, was sicherlich zur Kritik an seinen Gebäuden beitrug. In dieser Zeit wurden trotz des Widerstandes auch farbenfrohe Gebäude realisiert wie Hansens Gebäude beweisen. Nur im Fall des Parlaments haben die Gegner noch während der Bauarbeiten aktiv reagiert und versucht, das Ergebnis zu beeinflussen. Dieses Mal hatten die Gegner auch gewonnen, aber am Ende bekamen viele Gebäude an der Ringstraße mehr Farbe auf der Außenseite, als sie es gewünscht hätten. Vor allem einige private Auftraggeber schienen von vielen Farben begeistert gewesen zu sein. Andererseits war die Materialechtheit in der Außenarchitektur des romantischen Historismus bereits ein wichtiger Bestandteil des Bauens, wie Müllers Kommentare zeigten. Diese Stilphasen erschienen jedoch nicht in einer streng begrenzten chronologischen Reihenfolge, sondern in beiden Stilen wehten sowohl romantische als auch klassische Winde.

Die mit diesem Thema und der Wiener Architektur des 19. Jahrhunderts vertraute Kunsthistorikerin Wagner-Rieger hatte dieses Thema bereits in mehrerer ihrer Bücher angeschnitten. Die Forschung des Themas ist jedoch noch nicht erschöpft und nicht alle Architekturkritiken sind bisher berücksichtigt worden. Im Rahmen dieser Arbeit habe ich mich mit dem Wiener Diskurs anhand bestimmter Fragestellungen im Detail auseinandergesetzt, diese vor dem Hintergrund des europaweiten Phänomens der Polychromiedebatte widergespiegelt und erstrebt, eine neue Stimme eines unbekanntes Kritikers Gehör zu verschaffen, dessen Texte in Bezug auf die Farbigkeit der Außenarchitektur noch nie analysiert wurden. Die Stimme von Leopold Tržeshtik gibt der Debatte eine neue Perspektive und fügt weitere Informationen über das Meinungsklima in Wien hinzu. Er begründet seine Gedanken oft auf eine Art und Weise, die viele seiner Zeitgenossen nicht getan haben, weshalb ich deren

Besprechung als sehr lohnend empfinde, um die Hintergründe der Meinungen besser verstehen zu können.

Die gut begründeten Äußerungen von Tržeschtik konnten analysiert werden, um die Prinzipien zu bestimmen, nach welchen er die Farbigekeit in der äußeren Architektur beurteilte. Bei der Außenarchitektur betonte er zunächst, dass die Materialfarbe im Vordergrund stehen sollte. Tržeschtik war jedoch kein absoluter Befürworter der Materialhierarchie wie einige seiner Zeitgenossen, sondern seine Haltung war relativistischer. Er war der Meinung, dass in manchen Fällen qualitativ hochwertiger Sandstein eine bessere Option als Marmor sein könne. Das heißt, der entscheidende Faktor ist eher die Qualität als die hierarchische Stellung. Tržeschtik ging jedoch nicht so weit wie Hansen, für den die Materialhierarchie selten eine Rolle spielte: Hansen hätte ohne Bedenken die Marmorskulpturen aus Kostengründen in weiße Terrakotta ausgewechselt, was Tržeschtik wahrscheinlich nicht gutgeheißsen hätte.

Bei den Bauskulpturen richtete sich Tržeschtiks Aufmerksamkeit auf die Materialien, insbesondere auf deren Farbe und ob sie in einer Harmonie mit den anderen Fassadenmaterialien standen. Terrakotten, die von vielen anderen Kritikern kategorisch abgelehnt wurden, war Tržeschtik unter bestimmten Bedingungen bereit in der Außenarchitektur zu akzeptieren: Ornamente und andere rein dekorative Elemente könnten aus Terrakotta hergestellt werden, dabei schloss er jedoch figürlichen Skulpturen aus, da ihr eigenständiger künstlerischer Wert im Widerspruch mit dem Material stünde, welches eine leichte fabrikmäßige Reproduktion erlaubt. Die Farbigekeit von Terrakotta war also Problem für Tržeschtik, auch wenn es sonst in harmonischer Verbindung zu dem restlichen Gebäude stand.

Zur hinzugefügten (oder künstlichen) Farbe wird Tržeschtiks Meinung in seinen allgemeinen Aussagen über die Beziehung zwischen Malerei und Architektur offenbart, und diese spiegelt sich auch bei seinen Kritiken zu konkreten Bauten wider: Für ihn waren die Goldfresken des Heinrichhofs zu viel, während er bedauerte, dass die dekorativen Bemalungen des Parlamentsgebäudes nicht verwirklicht wurden. Diese Unterscheidung zeigt, dass Tržeschtik keine eigenständigen Gemälde in der Außenarchitektur ertrug, weshalb er Rahls Fresken und Gärtners und Voits Freskenzyklus in der Fassade der Münchner Pinakothek verurteilte. Aus diesem Grund behaupte ich auch, dass Tržeschtik die Gemälde auf den zugemauerten Fenstern der Akademie der bildenden Künste nicht gefallen hätten, wenn er sich in seiner Kritik mit ihnen befasst hätte. Tržeschtik erwähnte Sgraffitos oft als eine gute Möglichkeit, der

Außenarchitektur Farbe zu verleihen, hoffte jedoch, dass Architekten auf eine breitere Farbpalette zurückgreifen würden, als nur eine "Schmutzfarbe" auf einem hellen Hintergrund. Tržeschtik unterschied sich von anderen farbkritischen Autoren auch dadurch, dass er in seinen Kritiken, wenn es um ihre Farbigkeit geht, nie von einer Funktion des Gebäudes sprach, wie es z. B. Eitelberger über den Heinrichhof tat (das Zinshaus darf keine palastartige Fassade haben) und wie sich der anonyme Kritiker in *Der Presse* über das Parlament aussprach (Polychromie schadet der Würde des Gebäudes).

Tržeschtiks Gedanken stellen keinen eindeutigen Gegensatz zu Eitelbergers Meinungen dar, auch wenn sie bei bestimmten Dingen nicht einer Meinung waren. Ihm war es zum Beispiel auch wichtig, dass die Farbe der Außenarchitektur hauptsächlich durch Materialien geschaffen wurde. Tržeschtik war jedoch bereit, mehr künstliche Farbe zuzulassen als seine Kollegen. Es war für ihn jedoch nicht vollkommen gleich, wie die Farbe in bestimmten Fällen erzielt wurde: Er akzeptierte keine figurativen Skulpturen aus Terrakotta, daher war er nicht so liberal mit der Verwendung von Materialien wie Hansen. Auf dieser Grundlage scheinen Tržeschtiks Meinungen zwischen den beiden Lagern zu liegen: Er ist keineswegs bereit, jegliche Farbfülle zuzulassen, will aber alle zusätzliche Farbe in der Außenarchitektur nicht bestreiten. Das Studium seiner Gedanken hat das allgemeine Verständnis zu der Einstellung gegenüber Farbe in der Außenarchitektur in Wien während der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts bereichert. Es kann daher festgestellt werden, dass sich nicht alle Architekturkritiker in der zweiten Hälfte dieses Jahrhunderts allen künstlichen Farben einstimmig widersetzen, sondern dass es auch Kritiker gab, die der Meinung waren, dass eine größere, jedoch sorgfältig ausgewählte Menge von Farben auch für die Außenarchitektur vorteilhaft sein konnte. Es gibt viele verschiedene Meinungen zwischen den beiden Extremen, eine davon gehörte Leopold Tržeschtik. Durch die Erforschung seiner Schriften wird das Bild des Meinungsklimas dieser Zeit ergänzt und es stellt sich heraus, dass dies vielseitiger ist als bisher angenommen.

6. Literaturverzeichnis

6.1. Sekundärliteratur

Bertoncini Sabatini 2006

Paolo Bertoncini Sabatini, *Antoine Chrysostôme Quatremère de Quincy (1755-1849) and the Rediscovery of Polychromy in Grecian Architecture: Colour Techniques and Archaeological Research in the Pages of "Olympian Zeus."*, in: Second International Congress on Construction History, Cambridge 2006, S. 393-407.

Blan 2010

Alstair J. L. Blan, *Sex. Vice and Love from Antiquity to Modernity*, Chichester 2010.

Bosco 2001

Lorella Bosco, *Das furchtbar-schöne Gorgonenhaupt des Klassischen, Deutsche Antikebilder (1755–1875)*, Diss., Würzburg 2001.

Bundesdenkmalamt o.J.

Bundesdenkmalamt (Hg.), *Schönbrunner Gelb*, o.J. (24.03.2019), URL: <https://bda.gv.at/de/forschung/schoenbrunner-gelb/>.

Eggert 1976

Klaus Eggert, *Der Wohnbau der Wiener Ringstraße im Historismus 1855-1896* (Renate Wagner-Rieger (Hg.), *Die Wiener Ringstraße. Bild einer Epoche. Die Erweiterung der Stadt Wien unter Kaiser Franz Joseph*, Bd. VII), Wiesbaden 1976.

Fuhlrott 1975

Rolf Fuhlrott, *Deutschsprachige Architektur-Zeitschriften. Entstehung und Entwicklung der Fachzeitschriften für Architektur in der Zeit von 1789-1918*, Diss., München 1975.

Godjevac 2010

Ivana Godjevac, *Die Farbe im Bauen. Einige kultur- und architekturhistorische Anmerkungen*, Diss. (unpubl.), Wien 2010.

Gombrich 1996

Ernst Gombrich, *Die Geschichte der Kunst*, Berlin 1996.

Grabner-Haider/Davidowicz/Penner 2015

Anton Grabner-Haider/Klaus S. Davidowicz/Karl Penner, *Kulturgeschichte des 19. Jahrhunderts*, Göttingen (u.a) 2015.

Döhmer 1976

Klaus Döhmer, *In welchem Style sollen wir bauen? Architekturtheorie zwischen Klassizismus und Jugendstil*, München 1976.

Dönike 2013

Martin Dönike, *Altertumskundliches Wissen in Weimar*, Berlin/Boston 2013.

Ettlinger 1937

Leopold Ettlinger, *Gottfried Semper und die Antike. Beiträge zur Kunstanschauung des deutschen Klassizismus*, Diss., Halle 1937.

Hammer 1968

Karl Hammer, *Jakob Ignaz Hittorff. Ein Pariser Baumeister 1792-1867*, Diss., Stuttgart 1968.

Hannmann 1979

Eckart Hannmann, *Aspekte der Farbigkeit in der Architektur des 19. Jahrhunderts*, in: *Denkmalpflege in Baden-Württemberg. Nachrichtenblatt der Landesdenkmalpflege*, 8, Stuttgart 1979, S. 108–114.

Helander u. A. 1999

Vilhelm Helander u. A. (Hg.), *Säätytalo Helsinki. The House of Estates Helsinki*, Helsinki 1999.

Hempel 1956

Eberhard Hempel, *Material- und Strukturechtheit in der Architektur*, Berlin 1956.

Hederer 1976

Oswald Hederer, *Klassizismus*, München 1976.

Kat. Ausst. Staatliche Antikensammlungen und Glyptothek, München/Ny Carlsberg Glyptotek, Kopenhagen/Vatikanische Museen, Rom 2003/2004

Bunte Götter. Die Farbigkeit antiker Skulptur (Kat. Ausst. Staatliche Antikensammlungen und Glyptothek, München/Ny Carlsberg Glyptotek, Kopenhagen/Vatikanische Museen, Rom 2003/2004) hg. von Vinzenz Brinkmann/Raimund Wünsche, München 2004.

Kieslinger 1972

Alois Kieslinger, *Die Steine der Wiener Ringstraße. Ihre technische und künstlerische Bedeutung* (Renate Wagner-Rieger (Hg.), *Die Wiener Ringstraße. Bild einer Epoche. Die Erweiterung der Stadt Wien unter Kaiser Franz Joseph*, Bd. XIV), Wiesbaden 1972.

Klemm 1978

Christian Klemm, *Fassadenmalerei*, in: *Reallexikon zur Deutschen Kunstgeschichte*, Bd. VII. (1978), München, Sp. 690-742, in: RDK Labor, o.J. (24.03.2019) URL: <http://www.rdklabor.de/w/?oldid=89154>.

Knoflacher 2012

Ilse Knoflacher, *Der Mosaikfries von Eduard Lebedzki, ausgeführt durch die Tiroler Glasmalerei und Mosaikanstalt, an der Fassade des Österreichischen Parlaments in Wien*, Mag. Arb., Wien 2012.

Kobler/Koller 1975

Friedrich Kobler/Manfred Koller, *Farbigkeit der Architektur*, in: *Reallexikon zur Deutschen Kunstgeschichte*, Bd. VII. (1975), München, Sp. 274-428; in: RDK Labor, o.J. (24.03.2019), URL: <http://www.rdklabor.de/w/?oldid=89481>.

Koller 2003

Manfred Koller, *Material und Farbe in der Architekturoberfläche. Begriffe und Bedeutung*, in: Historische Architekturoberflächen Kalk – Putz – Farbe, Internationale Fachtagung des Deutschen Nationalkomitees von ICOMOS und des Bayerischen Landesamtes für Denkmalpflege München, 20.–22. November 2002, hg. von Jürgen Pursche, München 2003, S. 114-119.

Koller 2016

Manfred Koller, *Sehen und Verstehen. Architektur und Farbe*, in: Denkmalpflege in Niederösterreich, hg. von Amt der NÖ Landesregierung Abteilung Kunst und Kultur, Band 55 (Farbe), St. Pölten 2016, S. 6-11.

Kruft 1991

Hanno-Walter Kruft, *Geschichte der Architekturtheorie. Von der Antike bis zur Gegenwart*, München 1991.

Mainz 2003

Valerie Mainz, *Enlightenment, the*, in: Grove Art Online, 2003 (24.03.2019), URL: <https://doi.org/10.1093/gao/9781884446054.article.T026341>.

Philipp 2004

Klaus Jan Philipp, *Reinheit der Farbe – Reinheit des Lebens. Die Farbe Weiss in der Architektur*, in: Werk, Bauen + Wohnen, 9, 5, 2004, S. 34-39.

Prater 2004

Andreas Prater, *Streit um Farbe. Die Wiederentdeckung der Polychromie in der griechischen Architektur und Plastik im 18. und 19. Jahrhundert*, in: Vinzenz Brinkmann/Raimund Wünsche (Hg.), Bunte Götter. Die Farbigekeit antiker Skulptur (Kat. Ausst. Staatliche Antikensammlungen und Glyptothek, München/Ny Carlsberg Glyptotek, Kopenhagen/Vatikanische Museen, Rom 2003/2004), München 2004, S. 257-267.

Reuterswärd 1960

Patrik Reuterswärd, *Studien zur Polychromie der Plastik. Griechenland und Rom. Untersuchungen über die Farbwirkung der Marmor- und Bronzeskulpturen*, Diss., Stockholm 1960.

Reuterswärd 2000

Patrik Reuterswärd, *The breakthrough of monochrome sculpture during the renaissance*, *Konsthistorisk tidskrift/Journal of Art History*, 69, 3-4, 2000, S. 125-149.

Rübel/Wagner/Wolff 2005

Dietmar Rübel/Monika Wagner/Vera Wolff, *Materialästhetik. Quellentexte zu Kunst, Design und Architektur*, Berlin 2005.

Scheidl 2003

Inge Scheidl, *Schöner Schein und Experiment. Katholischer Kirchenbau im Wien der Jahrhundertwende*, Wien/Köln/Weimar 2003.

Schwedes 2009

Kerstin Schwedes, *Polychromie als Herausforderung. Ästhetische Debatten zur Farbigkeit von Skulptur*, in: *Graecomania. Der europäische Philhellenismus (Klassizistisch-romantische Kunst(t)räume, 1)*, hg. von Gilbert Heß u.a., Berlin 2009, S. 61-84.

Thygesen 1998

Anne Lise Thygesen, *Bindesebøll og de polykrome facader*, in: *Meddelelser fra Thorvaldsens Museum (Communications from the Thorvaldsens Museum)* 1998, S. 39-45.

Türr 1994

Karina Türr, *Farbe und Naturalismus in der Skulptur des 19. und 20. Jahrhunderts*, Mainz 1994.

Valdenaire 1926

Arthur Valdenaire, *Heinrich Hübsch. Eine Studie zur Baukunst der Romantik*, Karlsruhe 1926.

Van Zanten 1977

David van Zanten, *The architectural polychromy of the 1830's*, Diss., New York 1977.

Van Zanten 1996

David van Zanten, *Polychromy, 1. Architecture*, in: Jane Turner (Hg.), *The Dictionary of Art*, 25, New York/London 1996, S. 171-174.

Wagner 2003

Monika Wagner, „*Materialgerechtigkeit*“. *Debatten um Werkstoffe in der Architektur des 19. und frühen 20. Jahrhunderts*, in: *Historische Architekturoberflächen Kalk – Putz – Farbe*, Internationale Fachtagung des Deutschen Nationalkomitees von ICOMOS und des Bayerischen Landesamtes für Denkmalpflege München, 20.–22. November 2002, hg. von Jürgen Pursche, München 2003, S. 135-138.

Wagner-Rieger 1970

Renate Wagner-Rieger, *Wiens Architektur im 19. Jahrhundert*, Wien 1970.

Wagner-Rieger/Reissberger 1980

Renate Wagner-Rieger/Mara Reissberger, *Theophil von Hansen* (Renate Wagner-Rieger (Hg.), *Die Wiener Ringstraße. Bild einer Epoche. Die Erweiterung der Stadt Wien unter Kaiser Franz Joseph*, Bd. XII), Wiesbaden 1980.

Weingartshofer 2018

Katja Weingartshofer, *Das Gebäude der Gesellschaft der Musikfreunde von Theophil Hansen*, MA. Arb., Wien 2018.

Wilton-Ely 2003

John Wilton-Ely, *Neo-classicism*, in: *Grove Art Online*, 2003 (24.03.2019), URL: <https://doi.org/10.1093/gao/9781884446054.article.T061658>.

Wine 2003

Humphrey Wine, *Academy*, in: *Grove Art Online*, 2003 (24.03.2019), URL: <https://doi.org/10.1093/gao/9781884446054.article.T000302>.

Wünsche 2004

Raimund Wünsche, *Die Farbe kehrt zurück...*, in: Vinzenz Brinkmann/Raimund Wünsche (Hg.), *Bunte Götter. Die Farbigekeit antiker Skulptur* (Kat. Ausst. Staatliche Antikensammlungen und Glyptothek, München/Ny Carlsberg Glyptotek, Kopenhagen/Vatikanische Museen, Rom 2003/2004), München 2004, S. 10-23.

Zieseemer 2003

John Zieseemer, *Gottfried Sempers Bedeutung für die Wahrnehmung von Architekturpolychromie im 19. Jahrhundert*, in: *Historische Architekturoberflächen*, München 2003, S. 128-134.

Zych 1989

Michaela Zych, *Die geplante Polychromierung des Wr. Parlaments. Ihre Bedeutung im Werk Theophil Hansens. Ihre Bedeutung im Hinblick auf den Polychromiestreit im 19. Jh*, Dipl.-Arb., Wien 1989.

6.2. Quellen

Anon. 1862

Anonym, *Der Heinrichhof*, in: *Wiener Tagesbericht* (Beiblatt der Wiener Zeitung), Sa, 18. Oktober 1862, S. 1422.

Anon. 1870

Anonym, *Giebelfelder für das Musikvereinsgebäude*, in: *Wiener Zeitung*, 12. April 1870, S. 162.

Anon. 1879a

Anonym, *Ein vergüldetes Parlamentshaus*, in: *Die Presse*, 10. August 1879, S. 1-3.

Anon. 1879b

Anonym, *Ein vergüldetes Parlamentshaus*, in: *Local-Anzeiger der Presse*, 30. August 1879, S. 9-10.

Eitelberger 1863

Rudolf Eitelberger, *Der Heinrichshof*, in: Oesterreichische Wochenschrift für Wissenschaft, Kunst und Öffentliches Leben. Beilage zur K. Wiener Zeitung, 1863, 1, 1-26, S. 24-26.

Eitelberger 1879

Rudolf Eitelberger, *Gesammelte kunsthistorische Schriften. 1. Band: Kunst und Künstler Wiens der neueren Zeit*, Wien 1879.

Eitelberger 1880

Rudolf Eitelberger, *Ueber die Polychromie bei Ausschmückung des Parlamentshauses*, 22 Januar 1880, Wiener Stadtbibliothek, Handschriftenabteilung, Hss. S. Nachl. Eitelberger Nr. 23460.

Hansen 1876

Theophil Hansen, *Der Neubau der k. k. Akademie der bildenden Künste in Wien*, in: Allgemeine Bauzeitung, 1876, S. 11-14.

Hittorff/von Zanth 1827

Jakob Ignaz Hittorff/Ludwig von Zanth, *Architecture antique de la Sicile ou Recueil des plus intéressants monuments religieux et des édifices publics et particuliers les plus remarquables des principales villes de la Sicile. Seconde Livraison*, Paris 1827.

Hittorff 1851

Jakob Ignaz Hittorff, *Restitution du temple d'Empédocle à Sélinonte, ou L'architecture polychrome chez les Grecs*, Paris 1851.

Hottner 1870

Franz Hottner, *Hansen's Musikvereins-Gebäude*, Neue Freie Presse, 5. Jänner 1870, S. 1-3.

Köstlin 1870

August Köstlin, *Das Musikvereinsgebäude in Wien*, in: Allgemeine Bauzeitung, 1870, S. 28-30.

Kugler 1835

Franz Kugler, *Ueber die Polychromie der griechischen Architektur and Sculptur und ihre Grenzen*, Berlin 1835.

Müller 1848

Johann Georg Müller, *Der deutsche Kirchenbau und die neu zu erbauende Renaissancekirche in Altlerchenfeld*, Wien 1848.

Niemann/Feldegg 1893

George Niemann/Ferdinand von Feldegg, *Theophilus Hansen und seine Werke*, Wien 1893.

Pausanias 1918

Pausanias, *Description of Greece*, engl. von W. H. S. Jones/H. A. Omerod (Loeb Classical Library Volumes), Cambridge/London 1918.

Quatremère de Quincy 1815

Antoine-Chrysostome Quatremère de Quincy, *Le Jupiter olympien, ou l'art de la sculpture antique considéré sous un nouveau point de vue; ouvrage qui comprend un essai sur le goût de la sculpture polychrome, l'analyse explicative de la toreutique, et l'histoire de la statuaire en or et ivoire chez les Grecs et les Romains, Avec la Restitution des principaux Monuments de cet Art et La Démonstration pratique ou le Renouvellement de ses Procédés mécaniques*, Paris 1815.

Quatremère de Quincy 1832

Antoine-Chrysostome Quatremère de Quincy, *Dictionnaire historique d'architecture comprenant dans son plan les notions historiques, descriptives, archaeologiques, biographiques, théoriques, didactiques et pratiques de cet art*, Paris 1832.

Semper 1834

Gottfried Semper, *Vorläufige Bemerkungen über die bemalte Architektur und Plastik bei den Alten*, Altona 1834.

Semper 1860

Gottfried Semper, *Der Stil in den technischen und tektonischen Künsten oder praktische Ästhetik: ein Handbuch für Techniker, Künstler und Kunstfreunde*, Frankfurt am Main 1860.

Semper 1884

Gottfried Semper, *Entdeckung alter Farbenreste an der Trajanssäule in Rom*, in: Manfred Semper/Hans Semper (Hg.), *Kleine Schriften*, 1884 (zuerst italienisch: *Bulletino del Istituto*, 1833, S. 92), S. 107-108.

Schmidt 1790

Friedrich Christian Schmidt, *Der bürgerliche Baumeister oder Versuch eines Unterrichts für Baulustige*, Gotha 1790.

Stuart/Revett 1762

James Stuart/Nicholas Revett, *The Antiquities of Athens and Other Monuments of Greece*, London 1762.

Tržeschtik 1872

L. Tržeschtik, *Katechismus der Farbenharmonik, oder die Elemente der Chromatik nach dem neuesten Stande der Optik in populärer Fassung*, Wien 1872.

Tržeschtik 1874-1875

Tržeschtik (Tršcheschtik), *Zur Kritik der Constructionen*, in: Romberg's Zeitschrift für praktische Baukunst, 1874 Sp. 97-110, 129-142, 193-208, 241, 327-342 und 353-372 (und Tafeln 36-37) und Romberg's Zeitschrift für praktische Baukunst, 1875, Sp. 7-11 und 34-46. (und Tafel 1).

Tržeschtik 1875

L. Tržeschtik, *Zur Sgraffitofrage*, in: Romberg's Zeitschrift für praktische Baukunst, 1875, Sp. 171.

Tržeschtik 1876

L. Tržeschtik, *Farbenlehre und Architektur*, in: Romberg's Zeitschrift für praktische Baukunst, 1876, Sp. 269-271.

Tržeschtik 1877a

L. Tržeschtik, *Die Baukunst und ihre Beziehung zu den anderen bildenden Künsten als ihren Gehülfrinnen*, in: Romberg's Zeitschrift für praktische Baukunst, 1877, Sp. 231-234.

Tržeschtik 1877b

L. Tržeschtik, *Das Malerische in der Architektur. Eine kunstästhetische Studie*, in: Allgemeine Bauzeitung, 42, 1877, S. 81-85.

Tržeschtik 1888

L. Tržeschtik, *Die Architektur und ihr Verhältniss zur Malerei, Plastik und Gartenkunst*, in: Allgemeine Bauzeitung, 53, 1888, S. 12-14, 20-23.

Tržeschtik 1889

L. Tržeschtik, *Die moderne Architektur. Kritische Schweifungen*, in: Allgemeine Bauzeitung, 54, 1889, S. 1-5, 14-16, 21-24, 31-32, 37-40, 47-48.

Tržeschtik 1891

L. Tržeschtik, *Die Prinzipien der Baukunst: Nach Idealität und Theorie einerseits, nach realistischer Praxisanderseits*, in: Allgemeine Bauzeitung, 56, 1891, S. 4-6, 13-14, 20-22, 27-29, 37-41.

Tržeschtik 1894

L. Tržeschtik, *Weil. Architekt Johann Georg Müller (gestorben in Wien, Mai 1849) und der Altlerchenfelder Kirchenbau. Eine Abwehr von seinem einstigen Schüler*, S. 7-8.

Weiß 1870

A. Weiß, *Das neue Haus der Gesellschaft der Musikfreunde*, in: Wiener Zeitung, 5. Jänner 1870, S. 5-6.

Winckelmann 1756

Johann Joachim Winckelmann, *Gedanken ueber die Nachahmung der griechischen Werke in der Malerey und Bildhauerkunst (Zweyte vermehrte Auflage)*, Dresden/Leipzig 1756.

Winckelmann 1762

Johann Joachim Winckelmann, *Anmerkungen über die Baukunst der Alten*, Leipzig 1762.

Winckelmann 1763

Johann Joachim Winckelmann, *Abhandlung von der Fähigkeit der Empfindung des Schönen in der Kunst*, Dresden 1763.

Winckelmann 1764

Johann Joachim Winckelmann, *Geschichte der Kunst des Alterthums*, Dresden 1764.

Wurzbach 1883

Constant Wurzbach, *Biographisches Lexikon des Kaiserthums Oesterreich*, Bd. 47, Wien 1883.

7. Anhänge

7.1. Anhang 1: Leopold Tržeschtiks monographische Publikationen

1863

L. Tržeschtik, *Humoresken und Satyren*, Wien 1863. (Selbstverlag des Verfassers)

1872

L. Tržeschtik, *Katechismus der Farbenharmonik oder Elemente der Chromatik nach dem neuesten Stande der Optik in populärer Fassung*, Wien 1872. (Lehmann & Wenzel)

1873

L. Tržeschtik, *Vademecum des angehenden Garteningenieurs. Ein praktisches Handbuch für Gärtner, Architekten und Liebhaber der Gartenkunst*, Wien 1873. (Hartleben)

1874

L. Tržeschtik, *Grundriss der höheren und niederen Gartenkunst für Gärtner, Gartenbesitzer, Architekten*, Wien 1874. (Hartleben)

1875

L. Tržeschtik, *Populäres Handbuch der Civil-Bautechnik. Für angehende Baumeister, Baubeflissene, Poliere, Unternehmer, Realitätenbesitzer und Baugewerbe aller Art*, Wien 1875. (Hartleben)

L. Tržeschtik, *Der Gartenarchitekt. Anleitung zur stylvollen Anlage und Herstellung von Gebäuden und Beiwerk für Gärten jeder Art. Mit einem Anhang über die Anlage von Teppichgärten. Für Gärtner, Architekten und Gartenbesitzer*, Wien 1875. (Hartleben)

7.2. Anhang 2: Leopold Tržeschtiks Beiträge in *Romberg's Zeitschrift für praktische Baukunst* zwischen 1874 und 1881

1874

Tršeschtik, *Zur Kritik der Constructionen*, Sp. 97-110, 129-142, 193-208, 241, 327-342 und 353-372 (und Tafeln 36-37).

1875

L. Trzeschtik, *Zur Kritik der Constructionen*, Sp. 7-11 und 34-46. (und Tafel 1)

L. Tržeschtik, *Der Ursprung der Baukunst und deren Hauptmomente*, Sp. 129-135.

L. Trzeschtik, *Zur Sgraffito-Frage*, Sp. 171.

L. Tržeschtik, *Die Deutschrenaissance*, Sp. 225-231.

1876

L. Tržeschtik, *Über den Begriff „Styl“*, Sp. 65-75 und 97-98.

L. Tržeschtik, *Stilverschmelzung und Zukunftstil. (Aphorismen)*, Sp. 170-175.

L. Tržeschtik, *Zur Bau-Renovierungskunde*, Sp. 177-179.

L. Tržeschtik, *Farbenlehre und Architektur* (unter „Baukünstlerische Notizen“), Sp. 269-271.

L. Tržeschtik, *Die Symbolik der Haupt- und Grundformen in der Architektur* (unter Baukünstlerische Notizen:), Sp. 300-302.

Mehrere Texte von „K. T. L.“.

1877

L. Trzeschtik, *Vereinigung des Technikers und Künstlers im Architekten*, Sp. 107-112.

L. Trzeschtik, *Alter und neuer Theaterbau* (unter „Baugewerkliche Notizen“), Sp. 118.

L. Trzeschtik, *Wiener Genossenschaft der Bau- und Steinmetzmeister* (unter „Baugeseke, Bauprocesses etc.“), Sp. 122.

L. Tržeschtik, *Nochmals die „unterdrückten“ und „verachteten“ Techniker!*, Sp. 141-142.

L. Tržeschtik, *Wiener Nothstandsbauten* (unter „Baukünstlerische Notizen“), Sp. 145-146.

L. Trzeschtik, *Schulhausbauten und Gesundheitspflege* (unter „Baugeseke, Bauprocesses etc.“), Sp. 151-154.

L. Tržeschtik, *Wien verbaut?!* (unter „Baukünstlerische Notizen“), Sp. 207.

L. Trzeschtik, *Die Baukunst und die andern bildenden Künste als ihren Gehülffinnen*, Sp. 231-234.

L. Trzeschtik, *Parquetten aller Art* (unter „Baugewerkliche Notizen“), Sp. 332-334.

L. Trzeschtik, *Mittel gegen Nasse Wände* (unter „Baugewerkliche Notizen“), Sp. 334-338.

Einige Texte von „L. Trzeschtik“.

1878

L. Trzeschtik, *Die Säulen*, Sp. 310-312 und 332-335.

L. Trzeschtik, *Aufschwung der Holzarchitektur in Oesterreich* (unter „Bautechnische und Baukünstlerische Notizen“), Sp. 91-92.

1879

L. Trzeschtik, *Einiges über Gewölbe* (unter „Bautechnische und Baukünstlerische Notizen“), Sp. 150-152.

L. Trzeschtik, *Zur Farbenharmonik* (unter „Bautechnische und Baukünstlerische Notizen“), Sp. 331-332.

1880 und 1881

Mehrere Texte von „Trzeschtik“ und „L. Trzeschtik“.

7.3. Anhang 3: Leopold Trzeschtiks Beiträge in *Allgemeinen Bauzeitung* zwischen 1874 und 1898

1874

Leopold Trzeschtik, *Gothik oder Renaissance. (Streitfrage unserer Tage in der Kunstwelt)*, S. 54-57.

1876

L. Trzeschtik, *Die Entwicklung der Renaissance und ihr Einfluss in baukünstlerischer Beziehung besonders in Oesterreich*, S. 30-32.

1877

L. Tržeschtik, *Zur Geschichte und Kritik des Wohnhauses. Aphorismen*, S. 69-73.

L. Tržeschtik, *Das Malerische in der Architektur. Eine kunstästhetische Studie*, S. 81-85.

1878

L. Tržeschtik, *Ueber die französische, spanische, italienische und englische Gothik, ihre Elemente, sowie deren Anwendbarkeit in der modernen Baukunst im Sinne der Weiterentwicklung. Mit theilweiser Benützung der Schriften von Mothes, Kugler und Schnaase*, S. 25-29.

1881

L. Tržeschtik, *Ueber die Grund- und Hauptformen des Kirchenbaues im Allgemeinen*, S. 88-91.

1882

L. Tržeschtik, *Ueber Theaterbau und Anlagen verwandter Art. Baukünstlerische und technische Studien*, S. 6-12 und 25-30.

1885

L. Tržeschtik, *Ueber den Bau der Thürme und Kuppeln. Kritisch-historische Studie*, S. 33-39 und 41-43.

1887

L. Tržeschtik, *Tunnels unter Meeresarmen und Brücken über dieselben. Kritische Studie*, S. 20-24, 30-32 und 36-38.

1888

L. Tržeschtik, *Die Architektur und ihr Verhältniss zur Malerei, Plastik und Gartenkunst. Kritische und kunsthistorische Studie*, S. 12-14 und 20-23.

1889

L. Tržeschtik, *Die moderne Architektur. Kritische Schweifungen*, S. 1-5, 14-16, 21-24, 31-32 und 37.

1891

L. Tržeschtik, *Die Prinzipien der Baukunst nach Idealität und Theorie einerseits, nach realistischer Praxis andererseits*, S. 4-6, 13-14, 20-22, 27-29 und 37-41.

1892

L. Tržeschtik, *Moderne bautechnische Probleme. Kritisch besprochen*, S. 25-28, 33-38, 41-44 und 49-53.

1894

L. Tržeschtik, *Weil. Architekt Johann Georg Müller (gestorben in Wien, Mai 1849) und der Altlerchenfelder Kirchenbau. Eine Abwehr von seinem einstigen Schüler*, S. 7-8.

L. Tržeschtik, *Ueber moderne Bauprobleme II. Ingenieuristisches Bauwesen*, S. 1-3, 9-16, 25-28, 33-37 und 49-53.

1897

L. Tržeschtik, *Über die Entwicklung der Baukunst in Österreich, namentlich über die Gothik. Kunsthistorische Studie*, S. 81-95.

1898

L. Tržeschtik, *Über neuere Theaterbauten. Mit einem kurzen Rückblicke auf ältere und älteste Bauten dieser Art*, S. 82-94.

8. Abbildungsnachweis

Abb. 1: Doria.fi, (24.03.2019) URL: <http://urn.fi/URN:NBN:fi-fe201702141594>.

Abb. 2: Universitätsbibliothek Heidelberg, (24.03.2019) URL: <http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/hittorff1851bd2/0007>.

Abb. 3: Wikimedia Commons, Photograph: Mahlum, 14 Oktober 2007, (24.03.2019) URL: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Thoraldsens_Museum.jpg.

Abb. 4: Senaattikiinteistö, (24.03.2019) URL: <https://www.senaatti.fi/arvokiinteisto/saatyalo/>.

Abb. 5: Wikimedia Commons, Photograph: DRX, 16 March 2014, (24.03.2019) URL: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Cirque_d%27hiver,_Paris_11e,_Southwest_view_20140316_1.jpg.

Abb. 6: Museum für Kunst und Gewerbe Hamburg, (24.03.2019) URL: <https://www.mkg-hamburg.de/de/sammlung/sammlungen/grafik/illustration-zu-seiner-abhandlung-anwendung-der-farben-in-der-architektur-und-plastik-des-alterthums-und-des-mittelalters.html>.

Abb. 7: Bayerische Staatsbibliothek Digital, MDZ Münchener Digitalisierungszentrum Digitale Bibliothek, (24.03.2019) URL: https://reader.digitale-sammlungen.de/de/fs1/object/display/bsb10221526_00008.html.

Abb. 8: Heeresgeschichtliches Museum, (24.03.2019) URL: <https://www.hgm.at/museum/geschichte/geschichte-des-hauses.html>.

Abb. 9: Wikimedia Commons, Photograph: Thomas Ledl, 8. August 2010, (24.03.2019) URL: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Palais_Ferstel_Cafe_Central.jpg.

Abb. 10: Wikimedia Commons, Photograph: Albtalkourtaki, 29. September 2011, (24.03.2019) URL: <https://de.wikipedia.org/wiki/Datei:HansenObservatorium.jpg>.

Abb. 11: Wikimedia Commons, Photograph: Юкатан, 21. August 2009, (24.03.2019) URL: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Academy_of_Athens_2009-2.jpg.

Abb. 12: The Athens Key, (24.03.2019) URL: <https://www.athenskey.com/athens-academy.html>.

Abb. 13: Wiener Ringstraßen-Archiv.

Abb. 14: Diathek, Institut für Kunstgeschichte, Universität Wien.

Abb. 15: Fotoarchiv des österreichischen Parlaments. Fassade des Parlamentsgebäudes Blick auf die Fassade des Parlamentsgebäudes von der Ringstraßenseite, Aufnahmedatum: 24.06.2006, © Parlamentsdirektion / Peter Korrak.

Abb. 16: Fotoarchiv des österreichischen Parlaments. Fassade Fries. Außenfassade des Parlaments mit verziertem, polychromen Fries. Aufnahmedatum: 15.07.2010, © Parlamentsdirektion / Michael Buchner.

Abb. 17: Beatrix Bastl/Cornelia Reiter/Eva Schober (Hg.), *Theophil Hansen und die Bibliothek der Akademie der Bildenden Künste Wien*, Weitra 2011, S. 87, Abb. 69.

Abb. 18: Institut für Kunstgeschichte der Universität Wien, Photograph: Martin Engel, 06.04.2017.

Abb. 19: Barbara Dmytrasz (Hg.), *Die Ringstraße. Eine europäische Bauidee*, Wien 2008, S. 146.

Abb. 20: Rolf Toman, *Wien. Kunst und Architektur*. Köln 1999, S. 207.

Abb. 21: Universität Wien, Institut für Kunstgeschichte, Diathek.

Abb. 22: Claude Mignot, *Architektur des 19. Jahrhunderts*, Stuttgart 1983, S. 23.

Abb. 23: Zeno.org, Graphische Sammlung von Münchner Stadtmuseum, Photograph: Franz Hanfstaengl, 1855, (24.03.2019) URL: <http://www.zeno.org/nid/20001873849>.

9. Abbildungen

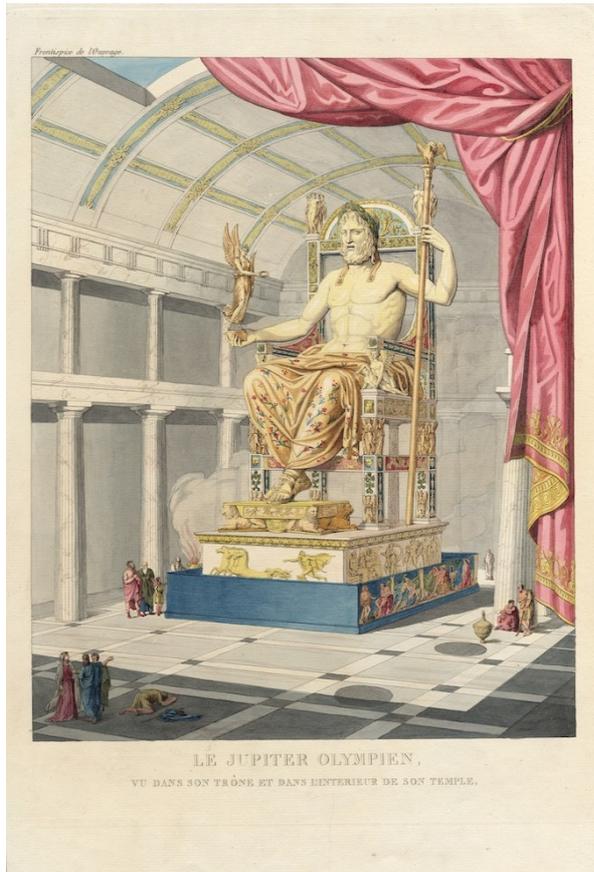


Abb. 1

Le Jupiter Olympien, vu dans son trône et dans l'intérieur de son temple, 27 x 38 cm, in: Quatremere de Quincy, Le Jupiter Olympien ou l'art de la sculpture antique.



Abb. 2

J. I. Hittorff, „Elévation principale de temple“, Rekonstruktion der Front des Selinunter Empedoklestempels, in: J. I. Hittorff, Restitution du Temple d'Empédocle à Sélinonte ou l'Architecture polychrome chez les Grecs. (Band 2) Atlas, Paris 1851, Tafel 2.



Abb. 3 Michael Gottlieb Bindesbøll, *Thorvaldsen Museum*, 1838, Kopenhagen.



Abb. 4 Karl Gustaf Nyström, *Säätytalo*, 1891, Helsinki.



Abb. 5 Jacques Ignace Hittorff, *Cirque d'hiver*, 1852, Paris.

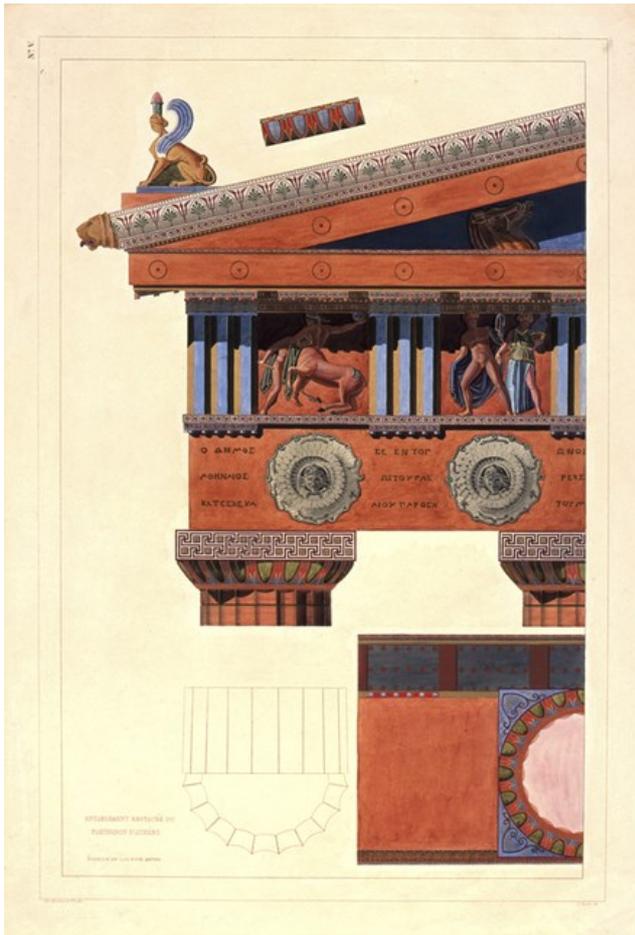


Abb. 6
 Gottfried Semper, *Illustration zu seiner Abhandlung „Anwendung der Farben in der Architektur und Plastik ... des Alterthums und des Mittelalters“*, 1836, Lithografie, koloriert, 58 x 40,5 cm.



Abb. 7
 Franz Kugler, *Ueber die Polychromie der griechischen Architektur und Skulptur und ihre Grenzen*, Berlin 1835, Tafel 1.



Abb. 8 Ludwig Förster und Theophil Hansen, *Waffenmuseum*, 1850-1856, Wien.



Abb. 9 Heinrich von Ferstel, *Bank- und Börsengebäude in der Herrengasse*, 1856-1860, Wien.

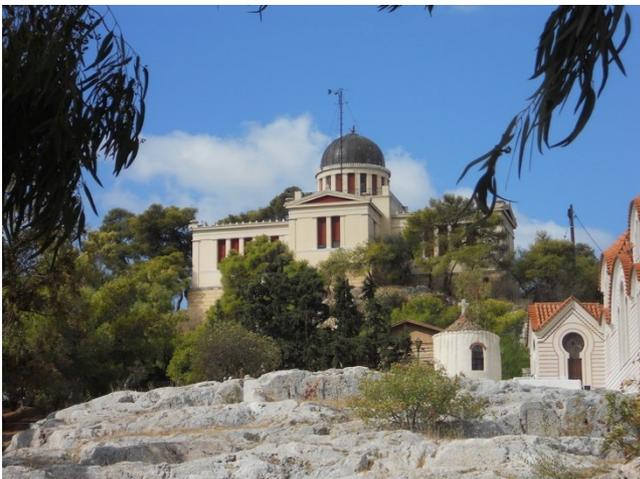


Abb. 10 Theophil Hansen, *Sternwarte in Athen*, 1846, Athen.



Abb. 11 Theophil Hansen, *Akademie der Wissenschaften in Athen*, 1859-1885, Athen.

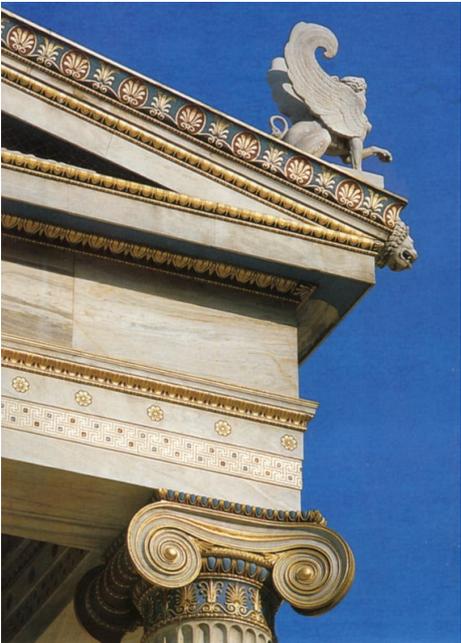


Abb. 12
Theophil Hansen, *Akademie der Wissenschaften in Athen*, Gebälkdetail.



Abb. 13
Theophil Hansen, *Heinrichhof*,
1861-1863, Wien.



Abb. 14 Carl Rahl, *Entwurf der Fassadenfresken des Heinrichhofs*, um 1862.



Abb. 15 Theophil Hansen, *Parlamentshaus*, 1874-1883, Wien.



Abb. 16 Theophil Hansen, *Polychromieprobe*, Parlamentshaus, Wien.



Abb. 17
Theophil Hansen, *Akademie der bildenden Künste*, 1872-1877, Wien.



Abb. 18 Theophil Hansen, *Detailansicht der Fassade*, Akademie der bildenden Künste, Wien.



Abb. 19 August Eisenmenger und seine Schüler, *Einer der vermauerten, bemalten Fenster* (Akademie d. bild. Künste, Wien).



Abb. 20
Theophil Hansen, *Musikvereinsgebäude*, 1866-1869, Wien.



Abb. 21 Peter von Nobile, *Theseustempel*, 1819-1821, Wien.

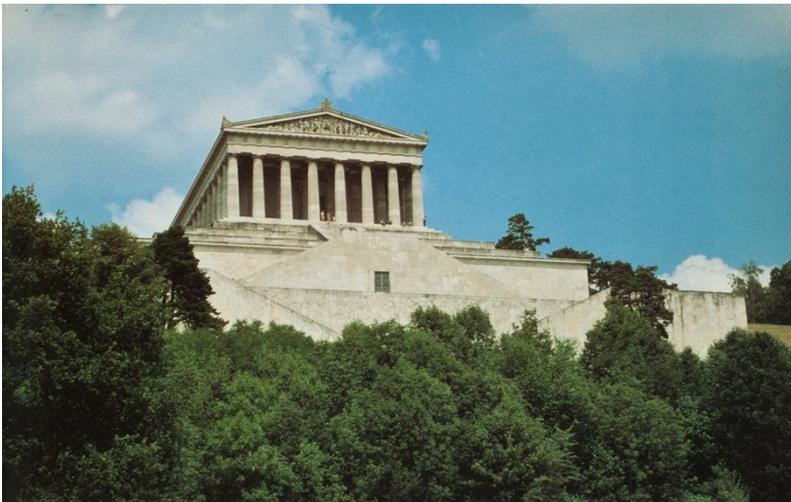


Abb. 22 Leo von Klenze, *Walhalla*, 1830-1842, Donaustauf.



Abb. 23 Friedrich von Gärtner und August von Voit, *Neue Pinakothek München*, 1855, München.

10. Abstract

In der vorliegenden Arbeit werden Reaktionen zeitgenössischer Kritiker auf die Verwendung der Farbe in der Architektur der Wiener Ringstraße untersucht mit besonderer Berücksichtigung der Schriften von Leopold Tržeshtik (1834–1912). Im frühen 19. Jahrhundert wurden sich Kunsttheoretiker sowie Architekten über die Farbigkeit der früheren Architektur bewusst, was auch einen sichtbaren Einfluss auf die zeitgenössische Baukunst hatte. In Wien fällt diese Zeit zusammen mit dem Bau der Ringstraße. Die neuen Erkenntnisse über frühere Architekturstile prägten viele dieser Bauprojekte. Darüber hinaus strebten einige Architekten, wie Theophil Hansen, danach auch die Polychromie miteinzuplanen. In dieser Zeit entstand sowohl in der Tagespresse als auch in den Fachzeitschriften eine rege Diskussion über die entstehenden Bauten in der Bundeshauptstadt. Tržeshtik hat sich mehrmals in den Fachjournalen zum Thema Farbe in der Architektur geäußert – sowohl auf der ästhetisch-theoretischen Ebene (ob Architektur überhaupt Farbe bedarf) als auch in Bezug auf konkrete Bauwerke auf der Wiener Ringstraße (ob die Verwendung der Farbe bei diesen Bauten angemessen ist oder nicht). In dieser Arbeit werden die Auffassungen Tržeshtiks mit der internationalen Diskussion über die Farbigkeit der Architektur (die sog. Polychromiedebatte sowie die Diskussion über Materialechtheit) in Verbindung gebracht. Um auch die Wiener Diskussion mit seiner Stimme zu ergänzen, werden seine Äußerungen zu den zeitgenössischen Bauten der Ringstraße im Vergleich mit seinen Kritikerkollegen, wie Rudolf Eitelberger, analysiert. Über Tržeshtik als Person gibt es überhaupt noch sehr wenig Wissen und daher werden auch die grundlegendsten biografischen Daten über ihn in Rahmen dieser Arbeit erfasst.