

Material und Farbe in der Architekturoberfläche – Begriffe und Bedeutung

Architektur zeigt Formen und Materialien in bestimmter Bearbeitung. Ihre historischen Bedeutungen und darstellenden Funktionen erschließen sich nicht auf den ersten Blick. Dazu benötigt man methodische Untersuchungen in Verbindung mit historischer Quellenforschung (Bauuntersuchungen, Literatur- und Archivstudien, Auswertung gemalter Ansichten u.a.).¹ Kaum ein anderes Gebiet der Architektur- und Kunstgeschichte bereitet bis heute in Theorie und Praxis so viele Schwierigkeiten in der Erkenntnis und dem darauf aufbauenden denkmalpflegerischen Handeln wie das Thema Architektur und Farbe.² Farbe und Farbgebung werden vorwiegend nach Geschmackskriterien ästhetisiert, wobei ihr unmittelbarer Materialbezug übersehen wird. Der historische Wandel der Farbgebungen wird oft als Beliebigkeit missverstanden.³ Trotz Intensivierung der Forschung in den letzten 30 Jahren findet nur selten, wie auf dieser Tagung, der nötige Diskurs der Spezialisten verschiedener Fachgebiete statt.⁴

Die Farbenblindheit der Kunstgeschichte hat seit dem Polychromiestreit des frühen 19. Jahrhunderts Tradition.⁵ Um die Jahrhundertmitte hat Gottfried Semper den anthropologischen Zusammenhang der Funktionen von historischer Materialdarstellung und Oberflächenschutz durch „Bekleidungen“ mit Inkrustationen, Verputzen und Farbanstrichen betont und teilweise wieder praktiziert.⁶ Aber zugleich fordert die farbenfeindliche klassizistische Kunstideologie noch ihren Tribut auf historischen Baudenkmalen, wie dem Wiener Stephansdom. Hier publiziert einerseits 1848 Eduard Melly als Dilettant seine umfangreichen Farbbeobachtungen am romanischen Riesentor, doch Rudolf Eitelberger, seit 1852 erster Professor für Kunstgeschichte an der Wiener Universität, berichtet, dass man zuerst in der spätgotischen Barbarakapelle auf sein Drängen „diese Farbenkruste hinweggeräumt“ hat.⁷

Materialfarbe und Bedeutungsfarbe

Die Geschichte der Architekturfarbigkeit wird von zwei Systemen bestimmt, die jeweils allein, meist aber nebeneinander vorkommen: Materialfarbe und darstellende Farbgebung als Bedeutungsträger.

Das erstgenannte System ergibt sich von selbst aus dem eingesetzten Baumaterial mit seiner authentischen historischen Oberflächenbearbeitung. Denn die Eigenfarbe jedes Baustoffs wird durch seine verschiedenen Ver- und Bearbeitungstechniken bestimmt, die ihrerseits wieder charakteristisch für ihre Zeit und Kunstlandschaft sind. So „bleichen“ matte Oberflächen die Eigenfarbe, Polier- und Glanzeffekte feuern sie an, raue Strukturen erzeugen Hell-Dunkelwerte bei Stein, Ziegel, Stuck, Verputz, Holz oder Metall. Der architektonische Einsatz materialspezifischer Farbwirkungen im Sinne einer Farbkomposition hängt aber in erster Linie von den technisch-ökonomischen Eigenschaften der Baustoffe in ihrer historischen Situation ab, vor

allem von der Haltbarkeit und den Beschaffungskosten (Gewinnung, Transport, Bearbeitung). Da infolge der hohen Transportkosten bis ins 19. Jahrhundert vorwiegend lokale oder regionale Baustoffe zum Einsatz gekommen sind, orientiert sich auch die jeweilige Architekturfarbigkeit an diesen Vorgaben (z. B. gotischer Steinquaderbau in Mittel- und Westeuropa, Backsteinbau in Nordeuropa), soweit sie mit dem architektonischen Kunstwillen übereinstimmen. Wenn das Materialideal in der Realität unerreichbar war, hat man aber schon seit der Antike die gewollte Materialwirkung durch Nachahmung mit Ersatzstoffen dargestellt. Beispiele dafür sind vitruvianische Glättputze und seit der italienischen Renaissance sogenannte Marmorinoputze zur Weißmarmorimitation oder ungestrichene halbraue gotische Einschichtputze mit Fugenmalerei als Ersatz für echte Steinquadermauern.

Zur darstellenden oder Bedeutungsfarbigkeit gehören alle nicht primär materialbezogenen Farbgebungen, deren Anwendung zumeist bestimmte Bauteile auszeichnet: Portale, Giebel, Turmspitzen, Gewölbe oder Wände mit mono- oder polychromen Skulpturen, Teppichmustern, blauen oder gestirnten „Himmels“zonen bis zur illusionistischen Fassaden-, Wand- und Deckenmalerei. Damit werden für die Bauwerke individuell gezielte topographische und inhaltliche Akzente gesetzt, – doch die tragende Grundlage der farbigen Gesamterscheinung der Bauwerke bildet außen wie innen zumeist die Materialfarbigkeit.

Die Materialfarbigkeit

Wenn nicht „echtes“ (oder „edles“) Baumaterial in seiner gewünschten Eigenfarbe einsetzbar war, hat man es mit einfachen Mitteln nachgeahmt und damit die bescheidene Ausführung „nobilitiert“. Daher zählt diese oft sehr weitreichende mimetische Materialdarstellung zum System der Materialfarbigkeit, wie sie seit der Architektur der Hochgotik in der europäischen Entwicklung vorherrscht. Bei einer Synopse der Werke mit den historischen Quellen setzt diese Tendenz mit der von Günther Binding um 1220 konstatierten Wende in Bauorganisation und -technologie ein⁸ und weist eine Kontinuität bis in den Historismus des 19. Jahrhunderts auf. Denn die seitdem regulierten und rationalisierten Bautechniken sind vorwiegend auf eine materialbetonende Farbgebung ausgerichtet. Gleichsam als Grunderkenntnis aus der italienischen Renaissancearchitektur empfiehlt Vincenzo Scamozzi, sich des jeweils Vorhandenen zu bedienen und der Materie keine Gewalt anzutun.⁹ Als Beispiel würdigt er nach seiner Bauplanung für den Neubau des Domes zu Salzburg die günstige Lage und die Qualität der Salzburger Baugesteine, wie den weißen polierfähigen Stein und große Blöcke auch von roter und gelblicher Farbe mit bläulichen und weißlichen Adern. Tatsächlich wurde auch nach Scamozzis Ausscheiden die zweitürmige Schauffassade von Santino Solari mit regelmäßigen

Quadern aus dem gelbrosa Forellenmarmor mit Uhrblättern aus Adneter Rotmarmor und Skulpturen aus weißem Untersberger Marmor und die Apsis- und Langhausfronten aus dem unmittelbar im Stadtgebiet anstehenden Salzburger Nagelfluh ausgeführt.¹⁰ Die 1614 geweihte Pfarr- und Wallfahrtskirche in Dürrnberg bei Hallein ist direkt auf dem Steinbruchgelände gebaut, von dem ihre rötlichen Quadern des „Dürrnberger Marmors“ abgebaut worden sind.¹¹

Die wohl frühesten und prominentesten Beispiele für eine quellenmäßige Bestätigung des Zusammenhanges von Baumaterial und kongruenter Farbgebung mit Materialbedeutung finden sich in der Arenakapelle von Padua. In Giottos Ausmalung von 1305/6 ist auf der Westwand der Stifter Enrico Scrovegni mit dem Modell seiner Kirche dargestellt. Das gemalte Modell stimmt in der Aufteilung von hellgrauer Gliederung zu ziegelrosafarbenen Wänden (ohne Fugennetz) genau mit dem Materialwechsel der Bauausführung überein. Leider haben die Restaurierungen seit dem 19. Jahrhundert alle historischen Putz- und Farbreste am Außenbau getilgt. Die gemalte Sockel- und Wandgliederung des Innenraumes mit Giottos Darstellungen monochromer Steinreliefs, von farbigen Inkrustationen mit Politureffekten und verschiedenen Steinintarsien führt bereits eine große Vielfalt an gemalten, materialfarbigen Gestaltungsmöglichkeiten vor.¹²

„Steinfarbe“ und „Ziegelfarbe“ als historische Begriffe

Die hochmittelalterlichen Bezeichnungen für Anstriche als „Weißen“ (dealbatio) oder als „varietas colorum“ sind noch weitgehend materialindifferent.¹³ Seit dem 15. Jahrhundert bis in den Historismus des späten 19. Jahrhunderts gehören nach den deutschsprachigen Quellen die Bezeichnungen „Steinfarbe“ und „Ziegelfarbe“ zur geläufigen Maler- und Architektursprache. Für die illusionistische Kunst des Barock und Rokoko kommen später noch Ausdrücke, wie „holzfarben“, „bronzefarben“, „auf Alabaster-Art“ u.a. dazu.¹⁴ Je nach der beabsichtigten Materialwahl und Materialbearbeitung hat man diese technischen Imitationen ausgerichtet, so dass man über den gewollten Farbton erst dann Bescheid weiß, wenn man das in der Nachahmung gemeinte Baumaterial (wie z. B. Steinsorten) kennt.

Bereits im Hochmittelalter finden sich bei Heraclius (Buch III, Kap. XXV) Öl-Bleiweißgrundierungen für Steinbemalungen mit Ölfarben, auch für Marmorierungen auf braun, schwarz oder sonstwie eingefärbten Grundfarben.¹⁵ Von hier bis zur Anweisung an den Maler, das Schreyer-Grabmal von Adam Krafft in St. Sebald zu Nürnberg 1495 „steynweiß zu machen“,¹⁶ liegt eine durchgehende Tradition nahe, deren regionale Varianten eine gemeinsame Aufarbeitung verdienen.

Albrecht Dürer verwendet den Begriff Steinfarbe mehrfach – auch für seine monochromen Skulpturdarstellungen auf den Außenseiten der Flügel des 1507-1509 entstandenen Helleraltars nach dem Vorbild der altniederländischen Malerei.¹⁷ Auf seiner Reise in die Niederlande 1520/21 notiert er auch den Kauf von „Steinfarbe“ und „Ziegelfarbe“ in Antwerpen. Die Verwendung dieser Farbnamen folgt daher einer damals in Mittel- und Westeuropa üblichen Praxis, und ihre Handelsnamen waren beim Einkauf in einschlägigen Geschäften damals offenbar bereits selbstverständlich.

Zahlreiche Beispiele belegen die Beibehaltung von „Steinfarbe“ für Farbgebungen barocker Bauten im deutschen Sprachraum.¹⁸ Der Vergleich mit den tatsächlich verwendeten Ge-



Abb. 1. Salzburg, Dom, steinsichtige Südfassade des Langhauses: Konglomeratquadermauer mit Fensterprofilen aus Untersberger Forellenmarmor, von Santino Solari 1612–1628

Abb. 2. Padua, Arenakapelle, unterste Wandzone, gemalte und polierte Marmorimitation mit steinfarbener Skulpturdarstellung von Giotto 1305/6

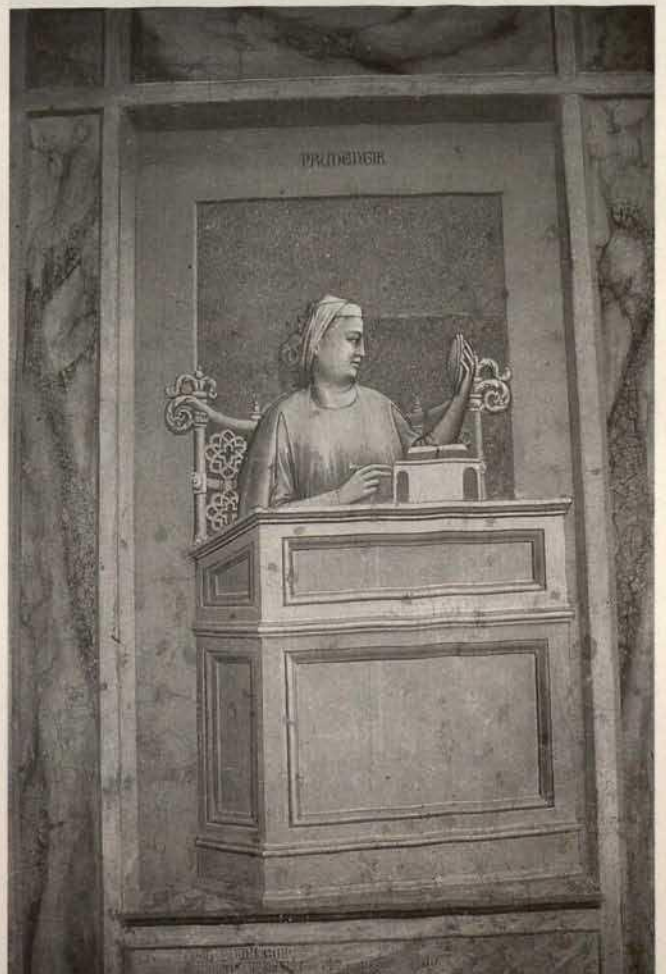




Abb. 3. Wien 1, Hofburg, Innerer Burghof, Reichskanzleitrakt, J. E. Fischer von Erlach um 1735, während Restaurierung 1989: beige Steinfarbe und Graufassung der überputzten originalen Rieselputzflächen

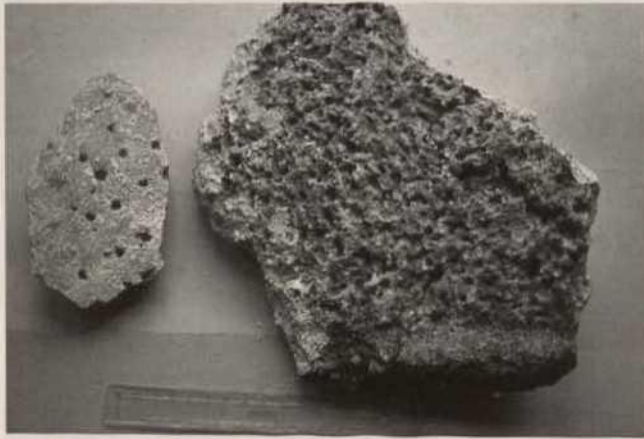


Abb. 4. Stupfputze: links Dürnstein NÖ, Schloss, um 1600, rechts Klosterneuburg, Kreuzgang, Dormitoriumfassade, Mitte 14. Jh.

Abb. 5. Herzogenburg, NÖ, Augustinerchorherrenstift, Ostfassade um 1740, originale Rieselputzfelder vor Neufassung der glatten Putzgliederung nach ursprünglichem Grau-Weiß-Befund 2001



steinen bei den nach erhaltenen Quellen „steinfarbig“ bemalten Bauwerken bestätigt die Definition von „Steinfarbe“ als Imitation der jeweiligen Eigenfarbe der verwendeten (oder in der Materialdarstellung intendierten) Natursteine durch einen Farb-anstrich. Aus den Stadtbauordnungen des 18. Jahrhunderts geht hervor, dass man gegenüber zweifarbigen Hausfassungen monochrome Steinfarbe als die herrschaftlichen Gebäuden am meisten angemessene empfunden hat. Denn unter Bezugnahme auf die Stadtbauordnung von Würzburg von 1722 heißt es in deren Neuformulierung im Jahre 1788, dass „alle grossen steinernen herrschaftlichen Gebäude, bei denen es gewissermaßen nicht nur schicklich sondern selbst notwendig ist, daß solche vor anderen Gebäuden ausgezeichnet werden....Steinfarbe“ zeigen sollten.¹⁹ Diese Haltung folgt der Gesellschaftspyramide im barocken Absolutismus gemäß den höfischen Vorbildern. 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.²⁰ Die meisten anderen Wiener Hofbauten dieser Zeit (Hofstallungen, Salesianerinnenkloster) und die beiden Belvedereschlösser des Prinzen Eugen trugen helle steinfarbige Monochromie.

In Italien wird seit dem späten Quattrocento diese Materialsprache für die mimetische Farbgebung noch weiter in Bezug auf die gemeinten Steinarten präzisiert, wie „marmorino“, „color di travertino“ oder „color di stucco“.²¹ Fallweise sind dazu südlich und nördlich der Alpen auch genaue Farbmischungen überliefert, nämlich Bleiweiß und Umbraerde für „color di sassi“ im Paduaner Manuskript (Ende 16. Jh.) oder nach dem Tagebuch des Ferdinand Pitzler 1695, um Leipziger Häuser mit „Steinfarbe anzustreichen“ aus Bleiweiß, Gelbocker, Kölner Braun und Leinöl.²²

Nicht materialbezogene Farbbezeichnungen treten erst in Quellen zur Architektur des Spätbarock und Rokoko häufiger auf. In Rom finden sich seit den 1690er Jahren die lichtblaue „Himmelsfarbe“ (color celestino) oder „Luftfarbe“ (color dell'aria).²³ In Deutschland und Österreich kommen im frühen 18. Jahrhundert für Raumdekorationen Bezeichnungen, wie „pergelb“ und „aschenfarb“ und im Rokoko „meergrün“, „strohfarben“ oder „zitronfarben“ vor.²⁴ Am vollständigsten sind die Quellen für die Tätigkeit des von 1800-1850 die Stadtfarbigkeit von Turin regulierenden *collegio dei colori* aufgearbeitet.²⁵ Dort finden sich neben direkten Steinartennamen (malnaggio, marmo, terracotta, granito, pietra calcarea) einfache Farbhinweise (bianco, bigio, giallo, grigio, nero), aber auch assoziative Farbnamen (canarino, foglia morta, lemoncino, persichino, turchino, verde d'ulivo etc.). Ein prominentes Beispiel für die Übernahme der „Himmelsfarbe“ in sakraler Bedeutung, gepaart mit dem seit den Theoretikern der Hochrenaissance (Palladio) für Sakralbauten bevorzugten Weiß bildet der 1733/34 neu gefasste Turm des Augustiner Chorherrenstiftes von Dürnstein an der Donau. Seine Gliederungen wurden damals in Hellbau (mit Smalteblau und Bleiweiß in Öl) zu weißen (Bleiweiß in Öl) Skulpturen und Kalkputzflächen kombiniert. Damit setzt sich der nach Befund 1986 wiederhergestellte Turm solitär von der zeitgleichen grau-weiß-lichtocker Farbgebung der übrigen Kirchen- und Stiftsfassaden ab und verkörpert zusammen mit seinen das Skulpturprogramm erklärenden Goldinschriften gleichsam eine „gebaute Predigt“.²⁶

Raue Oberflächenstrukturen

Gegenüber den Problemen der Farbgebung sind in der bisherigen Forschung und Restaurierpraxis die zeitlichen und kunstdenkmalspezifischen Besonderheiten in den haptischen und optischen Wirkungen von Oberflächen historischer Fassaden und Innenräume noch zu wenig beachtet worden.

Gestrichene Farbgebungen sind in der Regel mit glatten und ebenen Putz- oder Steinoberflächen verbunden. Die Struktureffekte mittelalterlicher Bauoberflächen geben sich meistens als Werkspuren der handwerklichen Herstellung zu erkennen (z. B. bedingt durch die Anwendung bestimmter Steinmetzwerkzeuge,²⁷ Maurerkellen oder Zimmermannsbeile). Neue imitative und dekorative Wirkungen werden in der Folge der Vitruv-Übersetzungen und der Entdeckungen des antiken Rom in die Baupraxis der italienischen Renaissancearchitektur übernommen.²⁸ Die Anwendung grober Steinblossen unter dem Namen „Rustica“ auf Florentiner Renaissancefassaden (z. B. Fortezza da Basso, Palazzo Pitti)²⁹ führte im 16. Jahrhundert auch zu deren Nachahmung. In Deutschland hat Furtenbach den Begriff eingeführt und auch die Nachahmung beschrieben: „Faziata gar Rustico zum fueßtritt erbawen, damit sie feur und streich erdulden möge....Damit aber grosse uncosten mit auffiehrung der quaderstucken erspartt werden, so kann die gantze Faziata, oder vordere Seiten, allein von den mahlern, graw in graw, oder von anderen farben ringfertig...geschattiert (werden), welches ...gar dapffer und heroisch außsehen wird.“³⁰

Für diese Rauputze hat man neben rein gemalter Imitation normale oder grau durchgefärbte Verputze auch mit strukturellen Effekten versehen, die auch als Bedeutungsträger für bestimmte Bauteile, wie das Sockelgeschoss oder äußere Befestigungsmauern wirken (z. B. Schloss Weinberg bei Kefermarkt, OÖ, um 1580). Zwei Varianten von Rauputzen herrschen im Alpengebiet, in Süddeutschland und im Donaubereich vor. Bis gegen 1700 dominieren sogenannte Stipp- oder Stupfputze (mit Stroh- oder Reisbesen perforiert).³¹ Ihre Anwendung geht auf den im ganzen 17. Jahrhundert intensiven Einfluss oberitalienischer (vor allem lombardischer, Tessiner) und Graubündner Architekten, Maurer, Stukkateure in den Ländern nördlich der Alpen zurück. Stupfputze stehen im 17. Jahrhundert auch mit wechselnden Farbgebungsphasen in Verbindung, nämlich in der ersten Hälfte überwiegend mit Weiß- und Grautönen, in der zweiten Hälfte dagegen mit Kombinationen starker Lokal- und Kontrastfarben.³² Ähnliche Putzstrukturen sind noch bis in die erste Hälfte des 18. Jahrhunderts auch in Venedig (sogen. „martellina“ z. B. auf der Seitenfront der Gesuatkirche 1743) oder in Rom zu finden (z. B. Ospedale di San Gallicano in Trastevere 1725).³³

Rieselputze erzielen eine den Stupfputzen entgegengesetzte Rauwirkung mit auf noch weichen Verputz gestreuter Sandkörnung (scharfkantige Körnung von etwa 2-4 mm Größe). Sie waren vor allem im 18. Jahrhundert in Wien und im Einflussbereich der Wiener Hofarchitektur beliebt. Als Strukturimitation blieben sie zumeist materialsichtig und stellten eine auch für große Fassadenflächen geeignete Anwendung der Inkrustation dar. Ein zeitgenössischer Terminus dafür ist mir nicht bekannt. Rieselputze stellen ein besonderes restauratorisches Problem dar. Sie sind kaum ohne Verletzung freizulegen, lassen sich schlecht fixieren und bei Ergänzungen nicht leicht an den Altbestand angleichen. Im 19. Jahrhundert hat man sie zumeist in meist vergrößerter Art überputzt (z. B. Wien, Schloss Schönbrunn, Altstadthäuser in Salzburg mit Rundkörnungen von 5-10

mm). In den letzten beiden Jahrzehnten wurden derartige Fassadenputze mit feinem Kalkputz überzogen (und dadurch geschützt) und in einem an der Schattenwirkung der Rieselkörnung orientierten Grauton angestrichen, um ihre Schattenwirkung nachzuahmen (z. B. Wien 1, Hofburg, Innerer Burghof; Barockstift Melk und Pfarrkirche Schwechat, NÖ u.a.). Bei großen Flächen mit schlechter Haftung wurden barocke Rieselputze auch auf ähnliche Weise großteils erneuert (z. B. Wien, Schloss Schönbrunn, Westfassade; Stift Herzogenburg, NÖ). Für die Architekturwirkung entsteht damit aber die Gefahr, dass dies als Färbelung missverstanden wird. Die für die Fassadengliederung wichtige optische Funktion derartiger feinkörniger Rieselputze unterstreicht ihre Darstellung mit punktierten Flächen in zeitgenössischen Bauzeichnungen (z. B. Wiener Hofburg, Reichskanzleitrakt von Salomon Kleiner³⁴).

Den Rieselputzen verwandte Sonderformen gehen von den Grottiertechniken des Manierismus aus mit speziellen Inkrustationen von Steinkies, Tuffsteinbrocken, Glas- oder Metallsplittern für Stuckdecken und Wände in Grotten oder Gartensäulen mit besonderen Material- und Lichteffekten (z. B. Salzburg, Sebastiansmausoleum, Grotte Kapitelgasse 5; Schloss Salaberg, NÖ, Badehaus).³⁵ Dazu gehören barocke Putze mit Gehalten an Eisenschlacke und mit Inkrustationen von Schlacken oder farbigem Glasbruch entsprechend der Tradition des „vetro pesto“ in Italien.³⁶ Gegenüber Glasinkrustationen auf Barockfassaden in Süddeutschland (z. B. Kloster Ebrach)³⁷ sind in Österreich bisher nur dunkle Schlackeninkrustationen auf Fassaden des 17. Jahrhunderts belegt (z. B. Frauenberg bei Admont, Schloss Farchach, beide Steiermark).

Putzglätten und Polituren

Im direkten Kontrast zu den Rauputzen stehen glatte und polierte Wandoberflächen. Das früheste vorneuzeitliche Beispiel für Poliereffekt von gemaltem Marmor zeigen alle betreffenden Darstellungen in den Wandmalereien von Giotto in der Arenakapelle zu Padua.³⁸ Polierte Glättputze nach antik-römischer Manier werden seit dem 15. Jahrhundert häufig beschrieben, wonach die oberste Feinputzlage zumeist „aus glänzendem Marmorstaub“ besteht und durch Glätten mit lauwarmem Seifenwasser, aber auch durch Einreiben mit heißen Öl-, Harz- und Wachsmischungen marmorartigen Glanz erhält.³⁹ Dieses neue Oberflächenideal mit seinen grundlegenden Techniken wurde schon in der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts nördlich der Alpen übernommen. Für viele dieser Glättputze (z. B. im ersten Stock von Schloss Pöggstall, NÖ) sind aber Material und Technik jeweils genau zu untersuchen.

Auch die historische Vielfalt von barocken Glättputzen ist zeitlich und regional noch unzureichend erfasst. Dabei ist zu unterscheiden zwischen glatten Putz- oder Stuckoberflächen, die für Anstrich mit Mattwirkung bestimmt waren und materialsichtig gebliebenen Glättputzen, die bis zur Glanzwirkung verdichtet und auch mit Glättmitteln präpariert worden sind. Letztere bleiben nördlich der Alpen auf Innenräume beschränkt. Sie haben vor allem für rein weiße Räume eine subtile stoffliche Differenzierung der Oberflächen bewirkt. Beispiele dafür von jüngsten Restaurierungen finden sich aus der Zeit um 1690/1710 in der Stadt Salzburg mit geglätteten Wänden zu mattweißem Reliefstuck (Residenz, Carabinierisaa; Kollegienkirche, Ivokapelle) oder im Stift St. Florian, OÖ (Kaiserstiege). Verwandte Matt-Polier-Kontraste zeigen aber auch weiße

Stuckdecken dieser Zeit (z. B. Prunkräume der Salzburger Residenz) bis zu monumentalen Stuckplastiken (Wien, Karlskirche, Hochaltargruppe: polierte Inkarnate und Flügelschultern, matte Gewänder, Haare oder Federn).⁴⁰ Die weitere Entwicklung führte im 18. Jahrhundert über die auf Hochglanz polierten Stuckmarmorräume in Weißnuancen (z. B. Wien, Große und Kleine Galerie in Schloss Schönbrunn; Innsbrucker Hofburg, Riesen-saal) zur Wiederaufnahme antiker Putzglätten nach antiken Vorbildern in vornehmen Räumen aus dem Klassizismus.

Bei den für Kalkanstrich bestimmten Fassadenputzen kann mangelnde Kenntnis der historisch richtigen Putzglätten zu Fehlinterpretationen mit fatalen Folgen führen. Ein Beispiel dafür sind die Fassaden der Wiener Barockklassik um 1700, die sich durch sehr präzise Profildüge und glatte Feinputze auszeichnen. Diese wurden durch 1-2 mm dünne reine Kalkglätten (mit oder ohne Zusatz feiner Fasern oder Haare zur Verdichtung) auf normalem Kalkfeinputz hergestellt und in Kalktechnik gestrichen.⁴¹ Beim Wiederaufbau nach 1945 hielten Denkmalpfleger aus Italien diese reine Kalkglätte jedoch für einen „intonaco palladiano“ und gaben eine Art von „Marmorino“-Rezept an ihre österreichischen Kollegen weiter. In der Folge hat man bis in die 1960er Jahre bei vielen prominenten Bauwerken diese falsche Rezeptur angewendet und dabei einen Großteil der Originalputze zerstört (Wien: Hofburg, Belvedere, Karlskirche u.a.).⁴² Dabei wurde der echte „marmorino“ erst 1836 durch Ludwig Förster nach einem Venedigbesuch in Wien eingeführt.⁴³ Er hat zuletzt um 1900 auf den Bauten von Otto Wagner und Adolf Loos als eine Art Edelputz ohne Anstrichnotwendigkeit eine letzte Blüte erlangt.⁴⁴

Anmerkungen

- 1 Friedrich Kobler, Manfred Koller, *Farbigkeit der Architektur* (1975), in: *Reallexikon zur deutschen Kunstgeschichte*, Bd. VII, Stuttgart 1981, Sp. 274–428.
- 2 Ursache dafür ist auch der häufige Mangel an geeigneten Farbabbildungen, aber auch die meist ungenügende Präzision in der Beschreibung der Farbtöne und ihrer material- und strukturbedingten Wirkung.
- 3 Neben typologischen, Material- und Zeitstil-Faktoren kommen natürlich auch subjektive Motive zur Farbenwahl – Beispiele siehe Kobler / Koller (Anm. 1).
- 4 Tagungsbeiträge zu *La couleur de l'architecture en Europe baroque*, Versailles 2002 (noch nicht erschienen).
- 5 Patrick Reuterswärd, *Studien zur Polychromie der Plastik. Griechenland und Rom*, Stockholm 1960. Detlev Knipping, *Le Jupiter Olympien and the rediscovery of polychromy in antique sculpture. Quatremère de Quincy between empirical research and aesthetic ideals*, in: *The Polychromy of Antique Sculpture and the Terracotta Army of the first Chinese Emperor* (Arbeitsheft 111 des Bayerischen Landesamts für Denkmalpflege), München 2001, S. 89–100.

- 6 Zuletzt siehe Ausstellungskatalog *Gottfried Semper 1803–1879*, München 2003.
- 7 Manfred Koller, „Diese Farbenkruste hat man hinweggeräumt“. Die einstigen Farben des Wiener Stephansdomes, in: *Restauro* 2003, Heft 8 (im Druck).
- 8 Günther Binding, *Baubetrieb im Mittelalter*, Darmstadt 1993, S. VII.
- 9 Vincenzo Scamozzi, *Idea dell'architettura universale*, Venezia 1615, Teil II, Buch VII, S. 174, 176. Vgl. Hanno-Walter Kruft, *Geschichte der Architekturtheorie*, München 1985, 3. Aufl. 1991, S. 112.
- 10 Manfred Koller, Hubert Paschinger, Hans Nimmrichter, Heinz Stöfler, *Die Steinrestaurierung der Domfassaden, in: 1200 Jahre Erzbistum Salzburg. Dom und Geschichte*, Festschrift Salzburg 1998, S. 253–265.
- 11 Alois Kieslinger, *Die nutzbaren Gesteine Salzburgs*, Salzburg 1964, S. 135.
- 12 Manfred Koller, „Steinfarbe“ und „Ziegelfarbe“ in der Architektur und Skulptur vom 13. bis 19. Jahrhundert, in: *Restauro* 2003, H. 1, S. 33, Abb. 2,3. – Hans-Peter Autenrieth, Von der Ekphrasis zum restauratorischen Befund. Interpretationen der Farbigkeit mittelalterlicher Architektur, in: *Il colore del medioevo. Arte, simbolo, tecnica. Atti delle giornate di studi, Lucca 2-4 maggio 1996*, Lucca 1998, S. 117–154, hier S.132, interpretiert aufgrund der ungereinigten älteren Zustände der Giottomalereien Giotto's gemalte Architekturfarben noch im Sinn der mittelalterlichen „varietas colorum“ – doch die jüngste Reinigung lässt an den Materialdarstellungen keinen Zweifel. Zuletzt Giuseppe Basile, *Il restauro della capella Scrovegni*, Milano 2002.
- 13 Autenrieth (Anm. 12), S. 123, 129. Für das 14. Jahrhundert liefert der Autor bemerkenswerte Beispiele für die Backsteinfarbe in der Lombardei, darunter auch ein gemaltes Stiftermodell im Oratorium von Lentate bei Mailand (Autenrieth S. 133, Abb. 10–12).
- 14 Ulrich Schiessl, *Rokokofassung und Materialillusion*, Mittenwald 1979, S. 42 ff.
- 15 Heraclius, *Von den Farben und Künsten der Römer*, bearbeitet v. Albert Ilg (Quellenschriften für Kunstgeschichte, hg. v. R. Eitelberger IV), Wien 1873.
- 16 Hans Huth, *Kunst und Künstler der Spätgotik*, Augsburg 1925 (neu Darmstadt 1967), S. 56.
- 17 Hans Rupprich, *Albrecht Dürers schriftlicher Nachlaß*, Bd. 1, Berlin 1956, S. 65, 95.
- 18 Koller 2003 (Anm. 12), Teil 2, S. 126 f.
- 19 Anton Reiß, Zur wiedergewonnenen Farbigkeit historischer Kirchen- und Profanbauten im fränkischen Raum, in: *Berichte des Bayerischen Landesamts für Denkmalpflege* 28, 1970/71, S. 222 f.
- 20 Manfred Koller, Die Fassaden der Wiener Hofburg. Erforschung und Restaurierung 1987–1997, in: *Österreichische Zeitschrift für Kunst und Denkmalpflege* LI, Wien 1997, S. 494–536.
- 21 Gehum Tabak, *I colori della città eterna. Le tinteggiature dei palazzi romani nei documenti d'archivio (sec. XVII-XIX)*, Rom 1993.
- 22 Nachweise bei Koller 2003 (Anm. 12), Teil 1, S. 37, Teil 2, S. 126.
- 23 Tabak (Anm. 21), S. 76, 20, 106.
- 24 Kobler / Koller (Anm. 1), Sp. 391, 392, 396.
- 25 Giovanni Brino, Franco Rosso, *Colore e città. Il piano del colore di Torino 1800-1850*, Milano 1980, S. 105 ff.
- 26 M. Koller, I. Hammer, F. Höring, H. Paschinger, H. Richard, Dürnstein – Untersuchung, Analyse, Restaurierung, in: *Stift Dürnstein (Denkmalpflege in Niederösterreich Bd. 1)*, Wien 1987, S. 44–55.
- 27 Karl Friederich, *Die Steinbearbeitung in ihrer Entwicklung vom 11. bis zum 18. Jh.*, Augsburg 1932. – Friedrich Kobler, Fläche (Werkzeug), in: *Reallexikon zur deutschen Kunstgeschichte* Bd. 9, München 1992, Sp. 507–535.
- 28 Zur Überlieferung Vitruvs im Mittelalter und in der Renaissance siehe Kruft (Anm. 9), S. 31 ff., 72 ff.
- 29 Giorgio Vasari, *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori e architettori*, Florenz 1550, Introduzione Architettura, cap. III. Vgl. *Tutte le opere d'architettura e prospettiva di Sebastiano Serlio Bolognese... diviso in sette libri...raccolto da M. Gio. Domenico Scamozzi Vicentino...*, Venedig 1619 (Nachdruck New Jersey 1964), S. 138: „dell'ornamento rustico“ (bei der toskanischen Säulenordnung).
- 30 Joseph Furtenbach, *Architectura civilis*, Ulm 1628 (Nachdruck Hildesheim / New York 1971), S. 50, zu Kupferstich Nr. 21.
- 31 Vgl. Jürgen Pursche, Historische Verputze. Befunde in Bayern, in: *Zeitschrift für Kunsttechnologie und Konservierung* 1/1988, S. 7–53, Abb. 13–17.

- 32 M. Koller, W. P. Bauer, Plaster and colour in Austro-Italian architecture around 1670, in: *ICOM-Committee for Conservation, Triennial Meeting*, Madrid 1972. – Kobler/Koller (Anm. 1).
- 33 Koller 2003 (Anm. 12), S. 124, Abb. 2 u. 3.
- 34 Koller 1997 (Anm. 20).
- 35 M. Koller, H. Paschinger, J. Anders, M. Spurny, R. Huber, Die Farb-
stuckdecken Erzbischof Wolf Dietrichs in Salzburg, in: *Restauratorenblätter* Bd. 9, Wien 1988/89, S. 183–190. – Manfred Koller, Die Salzburger Grotten und ihre Restaurierprobleme, in: *Barockberichte* 14/15, Salzburg 1997, S. 548–559. Ulrike König u.a., *Grotte und Bad. Das Sommerhaus im Garten von Schloss Salaberg in Niederösterreich*, Wien 2002 (Messerschmitt Stiftung. Beiträge zur Denkmalpflege VIII).
- 36 Scamozzi (Anm. 9), Bd. 2, Buch 7, Kap. 17 (varie specie di calcine, gessi ecc. in Italia) – im Kap. 18 geht Scamozzi auch auf die Verputze (calcine) außerhalb Italiens ein. – Carla Arcolao, *Le ricette del*

restauro. Malte, intonaci, stucchi dal XV al XIX secolo, Venezia 1998, S. 35–37 und passim.

- 37 Pursche (Anm. 31), S. 19 ff., Abb. 18–20.
- 38 Siehe Basile (Anm. 12).
- 39 Diese Glättputze und Stucke wurden seit dem 18. Jahrhundert „marmorino“ genannt. Vgl. Arcolao (Anm. 36), S. 47 ff.
- 40 Befunde im Laufe aktueller Restaurierungen unter Leitung des Bundesdenkmalamtes, teilweise mit Analysen des Wiener Amtslabors.
- 41 Koller 1997 (Anm. 20).
- 42 Manfred Koller, Historische Architekturfarbigkeit. Befunde und Bedeutung, in: *Restauratorenblätter* Bd. 4, Wien 1980, S. 109–129, hier S. 123.
- 43 *Allgemeine Bauzeitung*, hg. v. L. Förster, Wien 1836, S. 183 (über die Marmortünche oder den Marmorin).
- 44 Manfred Koller, Architektur und Farbe. Zu ihrer Geschichte, Untersuchung und Restaurierung, in: *Maltechnik restauro* 1975/3, S. 177–198.

Die Fassaden des Schlosses in Farrach zeigen eine Mischung aus verschiedenen Putzarten. Die Fenster sind durch weiße Gipsbänderungen hervorgehoben, die in einem Raster angeordnet sind. Zwischen den Fenstern befinden sich quadratische Felder, die mit dunklen, schlackigen Substanzen inkrustiert sind. Die gesamte Fassade ist in einem hellen, fast weißen Farbton gehalten, was den Eindruck von frischem Gips vermittelt. Die Architektur ist typisch für die Renaissance in der Steiermark, mit ihren klaren Linien und der Betonung der Fensteröffnungen.

Abb. 6. Farrach, Stmk., Schlossfassaden um 1600: weiß gekalkte Bänderung, Naturputzflächen und mit Schlacken inkrustierte Felder, Zustand 1987



Die inkrustierten Felder sind ein charakteristisches Merkmal der Fassade, das auf die Verwendung von lokal verfügbaren Materialien hinweist. Die weiße Kalkbänderung dient nicht nur der optischen Gliederung der Fassade, sondern auch dem Schutz der darunterliegenden Putzschichten. Der Zustand der Fassade im Jahr 1987 zeigt die Auswirkungen von Jahrhunderten der Witterung und möglicherweise auch von Restaurierungsmaßnahmen, die den ursprünglichen Charakter des Gebäudes erhalten haben.

Die Restaurierung der Fassade im Jahr 1987 war eine komplexe Aufgabe, die die Identifizierung der ursprünglichen Materialien und die Wiederherstellung der ursprünglichen Farbgebung erforderte. Die Verwendung von Naturputz und die Inkrustation mit Schlacken sind Beispiele für die handwerkliche Vielfalt der Renaissance-Architektur. Die Fassade des Schlosses in Farrach ist ein hervorragendes Beispiel für die Integration von Kunst und Handwerk in der Architektur jener Zeit.