

Eckart Hannmann: Aspekte der Farbigkeit in der Architektur des 19. Jahrhunderts

Neben der Form bestimmen entscheidend Farbauftrag und Eigenfarbe des Materials das äußere Erscheinungsbild der Architektur, und hier soll nur von den Außenfassungen, nicht von Innenraumbemalungen des 19. Jahrhunderts die Rede sein. Nach dem schon einmal, vor allem in den 20er Jahren unseres Jahrhunderts – stellvertretend für viele sei nur Bruno Taut genannt – ein vehementes Eintreten der Architekten für farbige Architektur zu registrieren war, verebte in der Folge diese Bewegung, um dann wieder seit den späten 60er Jahren zunehmend bis heute an Bedeutung zu gewinnen und dies geradezu in beängstigenden Dimensionen. Beweis hierfür sind die inzwischen zahllosen Wettbewerbe und Fassadenaktionen, die insbesondere von Baubehörden, Gemeinderäten, Künstlern, Architekten, Heimatvereinen und dem Malerhandwerk in unseren Städten initiiert werden. Aktuell sind auch die in vielen Dörfern laufenden Dorferneuerungsmaßnahmen, deren zentraler Bestandteil immer ein weitgehend verbindlicher Farbleitplan ist. Allein in Baden-Württemberg werden gegenwärtig etwa 600 Dörfer auf diese Weise saniert und mit einem neuen Farbleid versehen. Die Zielprojektion sieht für dieses Bundesland bis 1990 circa 2000 Dörfer vor.

Gemeinsam ist den städtischen und dörflichen Farbaktionen, daß zumeist unhistorische, den heutigen Geschmacksnormen unterliegende Farben gewählt werden. Gemeinsam ist ihnen ferner auch das Bestreben, mit Hilfe unhistorischer Farbgebungen Stadt- und Dorfbilder aufzuwerten und attraktiv zu machen. Kunsthistoriker nehmen vielfach, freiwillig oder kraft Amtes, an derartigen Aktionen teil, die etwa im Bereich der Dorfentwicklung und Dorferneuerung, schon von der Zahl her, ganze Kulturlandschaften verändern können. So gibt es heute schon Beispiele dafür, daß Dörfer der Schwäbischen Alb das gleiche modische Farbleid zeigen wie Kleinstädte etwa an der Saar, weil hier wie dort der gleiche Architekt die Farbkonzeption geliefert hat. Kulturlandschaften werden damit gegenwärtig in einem nie ge-

kannten Ausmaß nicht nur verändert, sondern schlimmer noch, nivelliert.

Im Bereich der Städte ist vor allem die Architektur des 19. Jahrhunderts, insbesondere die historistische Phase des späten 19. Jahrhunderts, sind die Gründerzeitviertel betroffen, deren farbiges Erscheinungsbild gerade zu einer Zeit verändert wird, in der man ihre wissenschaftliche Aufarbeitung mit Nachdruck betreibt. Die befundgetreue Rekonstruktion eines ursprünglichen Farbzustandes, für die Architektur, auch die bescheidene Architektur der Gotik oder des Barock, inzwischen weitgehend als selbstverständlich anerkannt, gilt in der Praxis kaum für das 19. Jahrhundert. Warum?

Nahezu täglich werden von den in der Denkmalpflege Tätigen Farbangaben für Kulturdenkmale beziehungsweise für Bauten im Umgebungsbereich von Kulturdenkmälern abverlangt. Unser Wissen zum Thema Farbe in der Außenarchitektur ist jedoch verglichen mit anderen kunsthistorischen Themenbereichen, die einen weit elitäreren, weil fachspezifischen Anspruch erheben, völlig unzureichend und dabei könnte gerade dieses sehr öffentlichkeitswirksame Thema zu einer Popularisierung kunsthistorischer Fragestellungen entscheidend beitragen. Schon 1963 beklagte Heinrich Kreisel in der „Deutschen Kunst- und Denkmalpflege“ unser diesbezüglich mangelhaftes Wissen, zu einer Zeit also, als die erwähnten Fassadenaktionen noch gar nicht angelaufen waren. Auch der 1974 im „Reallexikon zur Deutschen Kunstgeschichte“ erschienene Artikel zur „Farbigkeit der Architektur“ stellt noch lakonisch fest: „Eine grundlegende historische Darstellung der Farbigkeit der Architektur fehlt bis heute, nicht nur im deutschen Sprachraum“, ein Artikel übrigens, der nur die Zeit bis um 1840 erfaßt, den Historismus des späten 19. Jahrhunderts aber ausklammert. Das 20. Jahrhundert hingegen ist wiederum als Forschungsgegenstand interessant, wie die Publikationen, genannt sei nur Hans Jörg Riegers Züricher Dis-

sertation „Die farbige Stadt – Beiträge zur Geschichte der farbigen Architektur in Deutschland und der Schweiz 1910 bis 1939“ von 1976, beweisen.

Schaut man die Veröffentlichungen zum Thema farbige Architektur durch, fällt auf, daß die meisten Publikationen noch aus dem Bereich der Denkmalpflege stammen. Dies verwundert nicht, weil ja der Denkmalpfleger, wie erwähnt, laufend Farbentscheidungen zu treffen hat und darüber hinaus ständig im Zuge von Restaurierungen mit neu aufgedeckten Befunden konfrontiert wird. Auffällig ist aber auch die Tatsache, daß, rein statistisch betrachtet, die veröffentlichten Mitteilungen über farbige griechische oder römische, mittelalterliche oder barocke Architektur bei weitem überwiegen, die Architektur des 19. Jahrhunderts aber kaum Erwähnung findet, allenfalls noch im Bereich der farbigen Raumfassungen, also der Innenarchitektur. Als Beispiel hierfür sei nur auf den Artikel von Rudolf Ziessler über „Farbe und Architektur – zur Polychromie historischer Bauten“ verwiesen, der 1973 in dem vom Erfurter Institut für Denkmalpflege herausgegebenen Buch „Denkmale in Thüringen“ erschienen ist. Auch das jüngst erschienene Doppelheft „Deutsche Kunst- und Denkmalpflege“ (Jg. 1978), das vornehmlich der farbigen Architektur gewidmet ist, bringt überwiegend Innenräume. Ansonsten wird bezeichnenderweise das Thema farbige Außenarchitektur des 19. Jahrhunderts mehr in Werken behandelt, die den Umweltschutz, die Umweltgestaltung in den Mittelpunkt stellen und das kunsthistorische und damit auch das denkmalpflegerische Problem unter diesem übergeordneten Gesichtspunkt als einen Aspekt unseres schutzwürdigen Lebensraumes behandeln, wobei die Betonung mehr auf dem Begriff der Gestaltung als auf dem der Geschichte liegt. Befundberichte zur Polychromie des 19. Jahrhunderts fehlen praktisch ganz. Befunddokumentationen werden, wie eine allerdings nicht repräsentative Umfrage bei einigen Denkmalämtern ergab, kaum gemacht.

Der Hauptgrund für die Vernachlässigung der Architektur des 19. Jahrhunderts in bezug auf die Außenfassung liegt sicherlich darin, daß lange Zeit nur der Klassizismus als sozusagen letzte anerkannte und der wissenschaftlichen Bearbeitung für wert befundene Stilphase galt, der Historismus hingegen erst in den letzten Jahren in das Blickfeld getreten ist, dann jedoch quantitativ sehr massiert. Die Denkmalpflege, gleichsam als verlängerter, praxis-orientierter Arm der Kunstgeschichte hat diesen quantitativen Ansturm von Objekten, die zu den traditionellen Arbeitsbereichen hinzutreten, bislang nicht verarbeiten können, weil Hand in Hand mit der zeitlichen Ausdehnung des Denkmalbegriffes auch eine Wandlung denkmalpflegerischer Anschauung verbunden war, die mit dem Begriff des Ensembles zu umschreiben ist. Neben die punktuelle Denkmalpflege ist die ganzheitliche Denkmalpflege getreten, neben das Einzelmonument ein ganzer Straßenzug, ein Quartier und viele dieser Ensembles wie das Kreuzbergviertel in Berlin, die Kolonnaden in Hamburg oder die Bonner Südstadt werden von Bauten des 19. Jahrhunderts geprägt. Um eine Popularisierung dieser lange Zeit als Abklatsch historischer Stile, als unschöpferisch bezeichneten Architektur zu bewirken und der Öffentlichkeit den Reichtum der historisierenden Formenwelt vor Augen zu führen, griff man zum Mittel der Farbe, strich die Fassadenflächen in allen nur denkbaren Tönen, setzte die ornamentalen Gliederungen farblich von den Flächen ab und so weiter. Die Stadtbildpflege, die in ihren Anfängen mit der Denkmalpflege kooperierte, war geboren.

Es steht außer Zweifel, daß das Wirken der Denkmalpflege auch unsere bauliche Umwelt beeinflußt und damit gestaltet, so daß Denkmalpflege einmal schon als „Kunststrichung

wie Popart“ charakterisiert wurde. Dieses gestaltende Element ist jedoch nur die eine Seite. Die andere Seite läßt sich mit dem Begriff Konservierung geschichtlicher Tatbestände, baugeschichtlicher Fakten, und dazu gehört auch die Farbe, umschreiben. Es leuchtet ein, wenn die Denkmalpflege als einer von vielen sogenannten Trägern öffentlicher Belange die neuen kunstwissenschaftlichen Erkenntnisse zur Architektur des 19. Jahrhunderts populär und durchsetzbar machen wollte, daß es nicht mit theoretisierendem kunsthistorischem Verbalismus allein getan war, sondern vor allem mit praktischen Beispielen, das heißt konkret und etwas abwertend gesprochen, dem farbigen Herausputzen von Fassaden. Hierbei soll nicht verkannt werden, daß das farbige Herausputzen nicht nur durch die neue Bewertung der Architektur des 19. Jahrhunderts, sondern auch durch die zeitgenössische Kunstproduktion mit veranlaßt wurde. Sicherlich überwog im Anfangsstadium das freie Gestaltenwollen, wobei man sich besonders liebevoll der ornamentalen Details annahm, die ja am meisten gefährdet waren, wie die zahllosen purifizierenden Modernisierungsbeispiele aller Orten zeigen. Die denkmalpflegerische Absicht war es zweifellos, den Blick für das Ornament in einer Zeit zu schärfen, in der die zeitgenössische Baukunst über kaum ein ornamentales Formvokabular verfügte. Zur Durchsetzung dieser Absichten nahm man, was die Farbe betrifft, als kleineres Übel die leichter reversible historische Verfälschung des originalen farbigen Erscheinungsbildes in Kauf.

Doch die Geister, die man aus taktischen Gründen rief, wird man nun nicht wieder los, weil diejenigen, die mit Stadtbildpflege und Umweltgestaltung zu tun haben, mit immer neuen Begründungen aber auch, das darf nicht verschwiegen werden, großem Rückhalt im allgemeinen Bewußtsein der Öffentlichkeit agieren. Die wenigen Stimmen, die gegen die farbige Verfälschung der Architektur des 19. Jahrhunderts aufbegehren, wirken mehr als zaghaft.

WEISS - GELB - ORANGE - ROT - BRAUN gestrichen wurden jüngst die Obergeschosse des linken Hauses, das noch einen Sockel aus dem 19. Jahrhundert hat. Es bildet den knalligen Endpunkt eines Straßenabschnittes mit Gebäuden des 19. Jahrhunderts, unter denen sich auch Baudenkmale befinden. Farbliche Gestaltung und Belebung – immer ein Vorteil?



Wenn der Grundsatz der Denkmalpflege, einen historisch relevanten baulichen Zustand unverfälscht zu erhalten, auch für das farbige Erscheinungsbild der Architektur des 19. Jahrhunderts gelten soll, wenn diese Architektur als in vielen Bereichen kunsthistorisch durchaus ebenbürtig anderen architektonischen Epochen gegenübergestellt werden kann, dann darf man sie nicht zum Freiwild für modische, lediglich unserem gegenwärtigen Empfinden unterworfenen Farbgestaltungen machen und sie somit de facto doch wieder als eine Art Architektur zweiter Klasse behandeln, als die sie ja lange Zeit gegolten hat.

Das Bekenntnis der Kunstgeschichte zum 19. Jahrhundert, insbesondere zur Baukunst der Gründerzeit als einer in sich abgeschlossenen geschichtlichen Epoche ist halbherzig. „Ihr Urkundencharakter ist oft fragwürdig und scheinhaft“, wie Willibald Sauerländer meint und damit wohl auch der Urkundencharakter ihres farbigen Aspektes. Das ambivalente Verhältnis spiegelt sich auch in Äußerungen von Denkmalpflegern, den Anwälten dieses Urkundencharakters. So schreibt Michael Petzet in der Publikation über die Münchner Gründerzeit- und Jugendstilfassaden: „Denn schon weil Spuren originaler Bemalung nur in ganz wenigen Beispielen erhalten geblieben, sind hier der Phantasie kaum Grenzen gesetzt – und diese Fassaden sind auch nicht unbedingt der Ort für Farbgestaltung nach wissenschaftlich fundierten, denkmalpflegerischen Gesichtspunkten, obwohl es gelegentlich sicher noch erfreulicher wäre, wenn die zum Beispiel in dieser Publikation in einigen Fällen aus den Unterlagen der Lokalbaukommission festgestellte originale ‚Fassung‘ wieder erneuert werden könnte. Die Münchner Fassadenaktion hat jedenfalls dem Bild der Stadt neuen Glanz gegeben, ein fröhliches farbiges Gesicht statt trauriger Straßenfluchten . . .“. Ein „fröhliches farbiges Gesicht“ scheint offenbar wichtiger als Authentizität. „Spuren originaler Bemalung“ hätten sich durch einen Restaurator zweifellos finden lassen, wenn man nur gesucht hätte.

(Heinrich Habel, Klaus Merten, Michael Petzet, Siegfried von Quast: Münchener Fassaden – Bürgerhäuser des Historismus und des Jugendstils, München 1974.)

Nur wenig distanzierter klingt in diesem Buch Heinrich Habels Äußerung zum gleichen Thema: „Generell ist es das Verdienst der Informationstheorie, den Wert der Gründerzeitfassaden der Öffentlichkeit bewußt gemacht und wissenschaftlich begründet zu haben, doch gerieten ihre geschilderten Auswirkungen z. T. in einen gewissen Konflikt mit Grundsätzen und Methoden der modernen, auf Authentizität bedachten und sich auf den Befund des Originalzustandes stützenden Denkmalpflege.“ Inzwischen sind in München schon weit über 2000 Fassaden farbig renoviert worden. Um beim Beispiel der Münchner, mit Blickrichtung vor allem auf die Olympischen Spiele 1972 durchgeführten Fassadenaktion zu bleiben: Ähnlich wie Habel äußert sich Heinz Selig. „Eine auf visuelle Wirkung abgestellte Stadtbildpflege bewegt sich – zumal sie vornehmlich mit den Mitteln der Mehrfarbigkeit arbeitet – oft hart am Rande der dem Grundsatz historischer Authentizität verpflichteten Denkmalpflege . . . Trotz aller Einwände gegen eine oft als ‚Kosmetik‘ abgewertete Stadtbildpflege ist jedoch zu bedenken, daß eine Stadt durch sie nicht nur ansprechender wird, sondern daß eine der formalen Struktur entsprechende Farbgebung auch die Lesbarkeit einer historischen Fassade für den modernen Betrachter erleichtert.“ (Denkmalpflege in der Bundesrepublik Deutschland – Geschichte Organisation Aufgaben Beispiele – Ein Beitrag zum Europäischen Denkmalschutzjahr 1975. München 1974, S. 60.) Man kann sich kaum vorstellen, was passieren würde, wenn

derartige didaktisch verstandene Lesehilfen auch in anderen Bereichen der Kunstgeschichte eingeführt werden sollten!

Farbaktionen wie die in München machen überdies deutlich, daß Farbe oft nur als Vehikel verstanden wird, für ganz und gar außerkunsthistorische Ambitionen. Waren es in München die Olympischen Spiele, sind es in Krefeld etwa die 600-Jahrfeier der Stadt oder in Stuttgart (Motto: „Stuttgart bekennt Farbe“) die 1976 durchgeführte Bundesgartenschau. Farbe als politische, zumindest als lokalpolitische Dimension! Farbe als Ausdruck der Lebensfreude, des Wohlbefindens, der Urbanität!

In einem vom Berliner Senator für Bau- und Wohnungswesen 1971 herausgegebenen Heft, in dem auch die hier seit den 60er Jahren institutionalisierte Stadtbildpflege mit Gründerzeitbauten zu Wort kommt, heißt es im Vorwort des Senators beispielsweise: „In diesem Heft soll deutlich werden, daß Berlin kein graues, steinernes Meer ist, sondern eine farbenfreudige und schaffensfrohe Stadt voller Optimismus, die der Teilung und Abriegelung trotz.“ Und auch der vom Siedlungsverband Ruhrkohlenbezirk ausgerichtete Fassadenwettbewerb dürfte nicht zuletzt unter politisch-ökonomischen Aspekten zu beurteilen sein. In einer „Aus Liebe zur Stadt – Fassaden-ABC“ betitelten Broschüre heißt es stolz: „Wer heute durchs Ruhrgebiet fährt, der findet in allen Städten bunte Tupfer. In zarten Farbtönen prangen einst achtlos übersehene Fassaden aus Gründerzeit und Jugendstil . . . Allein die vom SVR initiierte Gemeinschaftsaktion zog immer weitere Kreise. 1974 beteiligten sich zehn Städte am zweistufigen Fassadenwettbewerb; 1975 sind es bereits 18. Manchmal freilich geschieht des Guten zu viel. Farbe allein tut's nicht. Gewußt wie – darauf kam und kommt es an. Hier finden Sie einige Hinweise.“ Und dann folgen Gestaltungsvorschläge, wie man etwa „hohe schmale Gebäude“ durch Betonung der Gesimse breiter wirken oder „extrem lange und niedrige Gebäude“ durch Betonung der senkrechten Gliederungen „optisch strecken“ kann. Warum aber ein schmales Gebäude breiter und ein breites höher erscheinen soll als von seinem Erbauer intendiert, kein Wort, auch nicht, daß mit derartigen Maßnahmen eventuell eine Verfälschung vorgenommen wird.

Daß ein farbiger Anstrich oder die Eigenfarbe des Materials auch noch im 19. Jahrhundert eine ikonographische Bedeutung haben oder eine politische Aussage machen konnte, zeigt zum Beispiel folgender Sachverhalt. Das im wesentlichen um die Mitte des 18. Jahrhunderts gebaute Schloß Schönbrunn bei Wien hatte nach neueren Untersuchungen ursprünglich eine rosarote und graue Bemalung. Erst zu Beginn des 19. Jahrhunderts erhielt es den hellgelben Anstrich, der nach diesem Schloß benannt und für zahlreiche öffentliche Gebäude in Österreich-Ungarn verwendet wurde. Die vom Wiener Bundesdenkmalamt in den letzten Jahren an verschiedenen, dem ehemaligen Herrscherhaus gehörenden Gebäuden unternommenen Fassadenuntersuchungen lassen den Schluß zu, „daß das ‚Schönbrunner Gelb‘ oder ‚Kaisergelb‘ als Einheitsfarbe mit der Begründung des Österreichischen Kaisertums 1804 zusammenhängen und einen Rückgriff auf das römische Ockergelb darstellen könnte.“

Die heutigen Farbaktionen, gerade an Bauten des 19. Jahrhunderts, zeigen meines Erachtens deutlich, daß unsere Kenntnis über die Polychromie dieser Zeit mehr als lückenhaft ist und meist von Klischeevorstellungen bestimmt wird. Der von der sogenannten weißen Antike abgeleitete Klassizismus muß natürlich grau und weiß sein, die Architektur des Historismus grau in grau! Kein Wunder, daß bei

einer derartigen Palette heute der Ruf nach mehr Farbe laut wird. Dabei wird jedoch geflissentlich übersehen, daß klassizistische Architektur keineswegs immer grau-weiß und historisierende Architektur grau sein muß. Im Gegenteil! Ich möchte sogar behaupten, daß gerade im 19. Jahrhundert eine sehr differenzierte, sehr fundierte und sehr komplexe Farbigkeit, die allerdings Grau und Weiß nicht ausschloß, zum Einsatz kam. Allerdings, und das mag mit zu den Klischeevorstellungen beigetragen haben, war, generell gesprochen, die Farbigkeit im Vergleich mit romanischer, gotischer und barocker Architektur wesentlich gedämpfter, zarter, ja man könnte vielleicht sagen intellektueller.

Man beschäftigte sich jetzt bewußter als in vergangenen Zeiten mit Fragen der Polychromie. Baubehörden, Wissenschaftler, hier vor allem Archäologen, Historiker, aber auch Kunsthistoriker, besonders jedoch Architekten schalteten sich in die Diskussion ein. Auch Ärzte meldeten sich zu Wort, etwa weil die weiße Tünche an Häusern die Augen blende und zu Augenkrankheiten führen könne, was schließlich 1840 in Bayern beispielsweise zu einem Verbot des weißen Kalkanstriches führte. Der berühmte Polychromiestreit über die Farbigkeit antiker Architektur und Plastik wurde in den 20er Jahren durch Jakob Ignaz Hittorffs Farbbeobachtungen an antiken Bauten in Sizilien ausgelöst. Die Frage der Materialgerechtigkeit, des unverhüllten Zurschaustellens des Baumaterials wurde leidenschaftlich erörtert, eine Frage, die in vergangenen Jahrhunderten praktisch nie zur Debatte gestanden hatte. Der Backstein als Baumaterial erhielt wieder größere Bedeutung und wurde jetzt auch in Gegenden verwendet, in denen er früher so gut wie unbekannt war. Angesichts des rasanten Wachstums der Städte wurden Fragen des Städtebaues und damit Fragen einer großräumig abgestimmten Farbgebung aktuell. Kurz: Zu kaum einer Zeit vorher ist über das farbige Erscheinungsbild der Architektur auf so breiter Basis diskutiert und nachgedacht worden. Durch unhistorische Farbgebungen großen Stils, wie den eingangs erwähnten, wird der im 19. Jahrhundert erreichte hohe wissenschaftstheoretische Stand in dieser Frage nicht zur Kenntnis genommen; er wird überdeckt. Die Nachprüfbarkeit im Umsetzen von Theorie in Praxis wird erschwert.

Im frühen Klassizismus gab es nicht nur die weiß-graue Palette für den Verputz. In dem 1790 von Friedrich Christian Schmidt herausgegebenen Werk „Der bürgerliche Baumeister“ werden praktisch alle Farben für den Fassadenanstrich zugelassen mit Ausnahme der sogenannten „hohen Farben“, „weil sie zu sehr gegeneinander abstechen und blenden, welches dem Gesicht wehe thut . . . Die Haupterforderniß ist, daß man zum Grund alle Zeit 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.“ Die Natursteinsichtigkeit im Sinne von Materialgerechtigkeit ist Schmidt fremd. Um den Gebäuden, auch Fachwerkgebäuden, „äußerlich den Schein von Festigkeit zu geben“, sollte man sie farbig so behandeln, „als wären sie von guten gehauenen Steinen erbaut. Um dieses zu bewerkstelligen, muß man folglich allezeit Farben wählen, welche der Farbe der natürlichen Steine, die man gewöhnlich zum Bauen braucht, nahe kommen. Die natürliche Farbe der gewöhnlichen Bausteine ist zwar nicht an allen Orten sehr angenehm, und fällt oft in das Dunkle, welches die nöthige Helligkeit der Straßen und das heitere Ansehn der Häuser hindern würde; allein alsdenn ist man ja auch nicht genöthigt, diese Farbe zur Grundfarbe zu wählen, indem man eine Farbe aussuchen

kann, welche auch an natürlichen gehauenen Steinen, obgleich an andern Orten gefunden wird“. Bruchsteinmauerwerk ist nach Schmidt immer zu verputzen. Quadermauerwerk, wenn es glatt und gut verarbeitet ist, braucht dagegen keinen Verputz. „Allein da die Steine aus dem Steinbruch doch selten in der Schattierung ihrer Grundfarbe einander ganz gleich sind, und der Einfluß der Witterung durch einen Überzug mit Firniß besser abgehalten und dadurch dem Salpeterfraß leichter vorgebeugt wird, so ist ein Anstrich mit der natürlichen Farbe der Steine, oder wenn sie zu dunkel ist, mit einer etwas blässeren Farbe, allezeit anzurathen.“ Lediglich bei Backsteinbauten läßt Schmidt die natürliche Farbe des Materials gelten, allerdings unter der Voraussetzung, „daß die äußerliche sichtbare Verbindung der Steine gut in das Auge fällt.“

Die von David Gilly in seiner 1798 erschienenen „Land-Bau-Kunst“ angegebenen Farben entsprechen denen Schmidts. Jedoch bereichert Gilly die Palette um einige kräftigere Töne wie Blau, Rot und Grün. Ein dunkles Grün ist beispielsweise für die Jesuitenkirche in Landshut nachgewiesen. Dieser Anstrich ist 1799 bis 1800 datiert.

Auch Peter Josef Krahe soll zu Beginn des 19. Jahrhunderts „kräftige warme Farben der Rot-Gelb-Braun-Skala“ benutzt haben. In dieser Tonskala wurde etwa die Villa Salve Hospes in Braunschweig rekonstruiert, wobei die Zeichnungen Krahes zur Grundlage genommen wurden. Inwieweit jedoch die farbig angelegten Zeichnungen klassizistischer Architekten bezüglich der tatsächlichen Farbgebung aussagekräftig sind, müßte noch genauer untersucht werden. Vorbehalte gegen derartige Rekonstruktionsmethoden, allein nach Zeichnungen ohne restauratorischen Befund, sind anzumelden. So bildet Hans-Joachim Helmigk in seiner „Oberschlesischen Landbaukunst um 1800“ Zeichnungen mit Farbbeschreibungen ab, die zum Teil als recht ungewöhnlich zu bezeichnen sind und von Olivgrün über Weinrot bis zu Violett reichen.

Mit der auch von Schmidt angesprochenen Steinfarbe wird im allgemeinen eine unbunte Farbe assoziiert. Dieses spätere Vorurteil widerlegt schon Schmidt selber, indem er darauf hinweist, daß an den verschiedensten Orten auch das farbig unterschiedlichste Material vorkommt. Wenn also im 19. Jahrhundert der Ausdruck steinfarben gebraucht wird, dann beinhaltet diese Bezeichnung nicht sozusagen automatisch einen Grauwert. Es kann auch damit ein roter oder gelber Mainsandstein, grüner Rohrschacher Sandstein oder ein ockerfarbenes oder schwärzliches Material gemeint sein.

Im späteren Klassizismus wird das Verhältnis der Architekten zum Baumaterial ambivalent. Putzverkleidung und farbige Behandlung der Steine werden zunehmend kritisiert. So äußert sich Carl Friedrich Schinkel 1829 in einem Gutachten folgendermaßen: „Jede Farbe, die bei gewöhnlicher Architektur nicht an irgend ein Baumaterial erinnert, wird schon etwas Anstößiges haben.“ An anderer Stelle bezeichnet er verputzte Wände als „widerlichen Kontrast“ zu Sichtmauerwerk. Er selber handelte jedoch nicht immer nach diesen Maximen, wie noch zu zeigen sein wird.

Auch bei Gottfried Semper ist dieses zwiespältige Verhältnis festzustellen. In seinen 1834 erschienenen „Vorläufigen Bemerkungen über bemalte Architektur und Plastik bei den Alten“ setzt er sich einmal vehement für den Materialstil ein, indem er schreibt: „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.“ An anderer Stelle in dem gleichen Aufsatz heißt es jedoch: „Aber sind die heiteren Farben des Südens unserem grauen, nordischen Himmel angemessen? Was die Sonne nicht färbt, bedarf um so mehr des Kolorits. Überdies sorgt die undurchsichtige Luft schon für die Harmonie. Farben sind minder schreiend als das blendende Weiß unserer Stuckwände. Und suchen wir nach in den Überlieferungen der alten Volkstümlichkeit, wir finden Häuser, Geräte, Kleider der Landleute farbig und lebhaft. Sind unsere Wiesen, unsere Wälder, unsere Blumen grau und weiß? Sind sie nicht viel bunter als im Süden?“

Man sollte nach dieser Äußerung meinen, Semper wäre ein Verfechter buntfarbig getünchter Architektur. In seinen Bauten wird jedoch mit Ausnahme einiger weniger Buntfarbigkeit nicht durch eine Polychromie nach antiken Beispielen, sondern in der Regel durch den Einsatz verschiedener Materialien erreicht. Im Vorwort zu seinen „Vorläufigen Bemerkungen“ distanziert er sich ausdrücklich folgendermaßen: „Der Eifer, mit dem der Verfasser einen veralteten Gebrauch in Schutz zu nehmen bemüht ist, könnte ihn bei manchem verdächtigen, als wäre es seine Absicht, seine Zeitgenossen zu bereden, ihre Gebäude auf einmal alle nach Art der alten Tempel von Athen und Sicilien zu bemalen.“

Ebenso wie bei Semper sind auch bei dem Architekten und Archäologen Jakob Ignaz Hittorff, dem anderen prominenten Vertreter antiker Polychromie, kaum Bauten bekannt, wo er aus seinen Farbbeobachtungen Folgerungen für seine eigenen Werke gezogen hätte. Der Polychromiestreit zeitigte für die Architektur des 19. Jahrhunderts entgegen den Erwartungen kaum neue Farbansätze zur Außenpolychromie.

Zu den Vertretern des sogenannten Materialstils zählt auch Heinrich Hübsch, der eine Übertünchung „als ganz unverträglich mit der Würde eines öffentlichen Gebäudes“ charakterisierte. Nur eine „Anwendung verschiedenartiger Materialien“ könne zu einer „monumentalen Polychromie“ führen. Im Eisenacher Regulativ von 1861 wird für den protestantischen Kirchenbau ausdrücklich ein „dauerhaftes Material und solide Herstellung ohne täuschenden Bewurf oder Anstrich“ gefordert. Ob mit diesem unverhüllten Zurschaustellen des Materials auch ideologische oder gar nationale Aspekte zu verknüpfen sind, etwa in dem Sinne gotisch gleich deutsch, sichtbares Material gleich deutsch, Wahrheit gleich deutsch, wie man jüngst gemeint hat, ist zu bezweifeln, da die zitierten Aussagen ebenso wie die Architekturbeispiele sich nicht nur auf Deutschland allein beschränken lassen.

In diesem Zusammenhang soll kurz auf die Verwendung des Backsteines im 19. Jahrhundert eingegangen werden, ein Thema, das meines Erachtens noch völlig unzulänglich bearbeitet ist. Bislang wurde oft übersehen, daß Backsteinrohbau auch schon bei rein klassizistischen Bauwerken anzutreffen ist, nicht nur bei einfachen unbedeutenden Bauten, sondern auch bei größeren öffentlichen Gebäuden. So baute beispielsweise Carl Ludwig Wimmel in Hamburg die St.-Pauli-Kirche 1820, das Allgemeine Krankenhaus 1823, das Stadttheater 1827 oder das Gefängnis 1830 in rein klassizistischen Formen mit gelbem beziehungsweise rotem Sichtbackstein, wodurch eine eigentümliche Diskrepanz und Spannung zu den Innenräumen der genannten Gebäude entstand. Wie Sigfried Giedion nachzuweisen versucht hat, können hierfür Reminiszenzen an norddeutsche Backsteingotik zu diesem Zeitpunkt noch nicht namhaft gemacht werden.

Die genannten Beispiele widerlegen Hans Jörg Riegers An-

sicht, in den meisten deutschen Gebieten wäre der unverputzte Backstein in dieser frühen Phase „lange Zeit den anspruchslosen und ärmlichen Kleinbauten“ vorbehalten gewesen. Sicherlich war es so, daß unter dem späteren Einfluß des romantischen Historismus die Verwendung von unverputzten Backsteinen und glasierten Ziegeln erheblich zunahm und in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts kulminierte, und hier auch in Gegenden wie etwa Südwürttemberg, wo Backstein praktisch niemals zuvor als Baumaterial eingesetzt wurde.

Sehr interessant sind Schinkels Äußerungen über die Verwendung von Backsteinen. Für seine Neue Wache in Berlin forderte er Backsteinmauerwerk, dessen Fugen nachträglich auszustreichen, zu ritzen und zu glätten wären. Anschließend sollte das Mauerwerk mit einer, wie er schreibt, „lichten Ölfarb, welche die Fugen durchscheinen läßt“, angestrichen werden. Schinkel wollte damit, noch ganz im Sinne klassizistischer Vorstellungen, einen gleichmäßigen Aspekt erhalten, um die unterschiedlichen Brände zu überspielen, ohne auf die strukturellen Wirkungen des Mauerverbandes zu verzichten. Anfänglich wurden von Schinkel sogar Backsteinimitationen in durchgefärbtem Zementmörtel akzeptiert.

Zum Militärarresthaus in Berlin schreibt er 1817: „Bei der Bedeutendheit des Gegenstandes aber scheint es uns sehr wichtig, daran Gelegenheit zu finden, ein längst gewünschtes Vorhaben in Ausführung zu bringen, wodurch zugleich Solidität und Genauigkeit mit einem charaktervolleren Ansehen gewonnen wird. Nämlich statt des gewöhnlichen Kalkabputzes, der nach wenigen Jahren besonders an den Ecken in unserem Klima leicht abfällt und dann ein ärmliches, fast widerliches Ansehen hat, würde das ganze Äußere des Gebäudes in einem akkuraten Mauerwerk mit Rathenauer Steinen bekleidet werden. Die Fugen würden bei diesem Mauerwerk anfangs wie bei dem Kalkputz offen gelassen, nachher mit recht frischem Kalk sauber angestrichen und in der Mitte jeder Fuge mit einer eisernen Spitze nach dem Lineal ein vertiefter Strich gezogen, der das ganze Werk noch mehr reguliert. Zuletzt erhält die ganze Fassade einen Anstrich von Ölfarbe, der in einer lichterem Tonfarbe gehalten werden müßte, und zwar so, daß die ganze Konstruktion der Fugen sichtbar durchscheint.“

In späteren Jahren verwirft Schinkel meist einen Anstrich und läßt das Baumaterial unbehandelt. Zu dem von ihm um 1830 gebauten Haus des Fabrikanten Feilner schreibt er unter anderem: „Die Ausführung dieses Wohnhauses ist in allen Teilen als vollkommen gelungen zu betrachten und hat das schöne Resultat geliefert, daß man die äußere Architektur da, wo Fabriken wie die seinige dem Bauunternehmer irgend die Hand bieten, in keiner Art, selbst nicht in Tünche und Stuck, wohlfeiler, aber dabei weit dauerhafter, genauer, schärfer und charakteristischer darstellen kann . . . Die in den Fassaden angegebenen dunklen horizontalen Lagen sind durch Backsteine von dunkelglasierter Farbe hervorgebracht. Es ist sehr zu wünschen, daß diese dauerhafte, schöne und wahrhafte Architektur aus gebranntem Ton ohne Übertünchung recht viel Nachahmung, sowohl für öffentliche Gebäude als Privathäuser, finden möge.“ Und zur wenig später errichteten Bauakademie schreibt er: „Der Bau wird in Backsteinen ausgeführt und bleibt in seinem Äußeren ohne Übertünchung und Abputz. Das Material ist deshalb mit besonderer Sorgfalt bearbeitet worden . . . Durch die ganze Fassade ist jedesmal in regelmäßiger Höhe von fünf Steinschichten eine Lagerschicht von glasierten Steinen in einer sanften mit dem ganzen harmonischen Farbe angeordnet, teils um die rötliche Farbe der Backsteine in der

Masse etwas zu brechen, teils um durch diese horizontalen Linien, die das Lagerhafte des ganzen Baues bezeichnen, eine architektonische Ruhe zu gewinnen.“

Die Kombination verschiedenfarbiger Ziegel, wie sie von Schinkel propagiert wurde, beeinflusste im zweiten Drittel des 19. Jahrhunderts das Schaffen einer Reihe bedeutender Architekten: genannt seien nur Gärtner, Hübsch, Chateaufneuf und Ziebland. Mitunter wird das Repertoire an Kombinationsmöglichkeiten, dies vor allem im späteren 19. Jahrhundert, durch die Zugabe von Hausteinen erweitert, die meist an entscheidenden baulichen Gelenkstellen eingesetzt werden und den Bauten neben Rhythmisierung und Gliederung auch optischen Halt, etwa als Eckquaderungen, geben sollen.

Backstein und Haustein hatte beispielsweise Leo von Klenze bei seiner Alten Pinakothek in München verwendet, obwohl er anfänglich einen Verputz anstrebte. Weshalb die Wände dann doch mit Verblendklinkern versehen wurden, begründet er folgendermaßen: „Theils der Schönheit, theils der Haltbarkeit wegen ward beschlossen, die Mauerflächen der Pinakothek statt mit unhaltbarem Bewurfe, mit einer Art von Backsteinen zu bekleiden, welche durch Form und Farbe mit dem Charakter des ganzen Gebäudes und dessen Quaderkonstruktion in Einklang ständen, und deren Festigkeit für die Zukunft die nöthigen Reparaturen vermeiden ließe.“ Ausschlaggebend für die Wahl des Verblendklinkers war für Klenze also einmal die Schönheit des Ziegels – er suchte übrigens lange, bis er ein ihm geeignet erscheinendes Tonmaterial fand – und zum andern der im Vergleich mit Putz geringfügige Unterhaltungsaufwand solcher Fassaden, ein Argument, das ja auch schon Schinkel brachte.

In der wenigen Literatur, die sich mit dem Problem der Außenpolychromie im 19. Jahrhundert auseinandersetzt, wird weitgehend übereinstimmend für die zweite Jahrhunderthälfte ein Ende der bunten Farbe konstatiert. Für Berlin heißt es da beispielsweise: „Die Bauprobleme lagen in der Bewältigung der ständig steigenden Wohnungsnot. Das steinerne Berlin wuchs schnell, an Farben zu denken, an Tönungen, wäre absurd erschienen“, ein Erklärungsversuch, der meiner Meinung nach sehr vordergründig ist. Warum sollte man in der unterstellten Eile nicht an Farben denken, wenn man doch laufend an Formen der Renaissance, der Gotik oder des Barock dachte? Vielleicht wurde ja auch ganz bewußt die Farbe zugunsten der Form zurückgedrängt. Vielleicht waren auch städtebauliche Überlegungen maßgebend etwa in dem Sinne, daß eine neuromanische oder neugotische Backsteinkirche oder ein anderes in Backsteinen aufgeführtes öffentliches Gebäude in einem der sogenannten grauen Gründerzeitquartiere als farbiger städtebaulicher Akzent bewußt herausgearbeitet werden sollte.

Außer Zweifel steht, daß die Polychromie in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts zurückging. Sie erlosch aber, wie oft gemeint wird, keineswegs. Zu sagen, die Städte hätten in dieser Zeit ein graues Gesicht bekommen, sie seien zu „grauen Ansammlungen von Geschäftshäusern und Zinspalästen“ geworden oder mit „Neu-Renaissance und Neu-Barock beherrschten grauer Stein und Stuck die Szene der europäischen Städte“, entspricht in dieser Pauschalierung nicht den offenkundigen Tatsachen. Wenn man einmal aufmerksam durch verschiedene Gründerzeitviertel geht und von der allgemeinen Verschmutzung einmal abstrahiert, wird man unschwer eine gewisse, wenn auch verhaltene Buntheit entdecken können, eine Buntheit, die entweder durch Anstriche oder aber Materialwechsel bewirkt

wird. So entstand in Mannheim zum Beispiel eine sehr vielfältige Farbigekeit durch Einsatz verschiedener Buntsandsteine, die nicht überstrichen wurden. Von den in den siebziger Jahren gebauten Hamburger Kolonnaden, die man auch in den letzten Jahren schon durch modernistische Farbgestaltungen aufzuwerten suchte, heißt es in einem zeitgenössischen Bericht: „Das in den Kolonnaden zur Anwendung gebrachte Material ist ein äußerst mannigfaches, so daß der Straße ein wahrhaft farbenreiches Gepräge verliehen wird, gehoben durch die in großer Zahl angebrachten, reich verzierten und originellen Erker, Balkons, Loggien, Pavillons, Türme und Mansarden, die den Reiz der Straße erhöhen.“

Diese Äußerung belegt, daß im Empfinden der Menschen im 19. Jahrhundert Buntfarbigkeit nicht nur durch verschiedene Materialien und Farbanstriche, sondern auch durch Formenvielfalt entstehen konnte.

Eine gewisse Dämpfung der Farben und Tendenz zur Vereinheitlichung ist zweifellos im späteren 19. Jahrhundert festzustellen. Zu einem Teil dürfte dies sicherlich auch auf behördliche Einflußnahmen zurückzuführen sein. Leider sind die entsprechenden einschlägigen baupolizeilichen Verordnungen bislang noch nicht aufgearbeitet. Während sich Schinkel 1829 gegen jegliche Reglementierung wandte und die Farbgebung lieber von Fall zu Fall geklärt wissen wollte – er schrieb: „Es scheint nicht ratsam, nur die rote und schwarze Farbe an den Hausfassaden ganz zu verbieten, weil es eine Menge anderer Farben gibt, die ebenso unangemessen in jeder Beziehung sind.“ Während Schinkel also noch gegen Farbleitpläne war, scheinen im späten 19. Jahrhundert in verschiedenen Städten entsprechende Richtlinien erlassen worden zu sein. Ich möchte hier nur aus einer um 1870 für Bamberg erlassenen „Verordnung über den Anstrich von Gebäuden“ zitieren, die aber schon von einem zeitgenössischen Kommentator als „buerokratisches Kuriosum“ kritisiert wird, das offenbar „einem besonders stark entwickelten Regierungsbedürfnis oder einem besonders feinfühlenden ästhetischem Sinne ihre Entstehung zu danken“ habe. Der Kommentator fährt fort: „Ein materielles Bedürfnis für eine derartige Verordnung scheint uns und wohl Jedem, der die freundliche Bischofsstadt besucht hat, völlig unerfindlich.“ In dieser Verordnung heißt es unter anderem: „Bei Neubauten und Hauptreparaturen... sind die Façaden, insofern diese nicht aus Hausteinen oder Backsteinrohbau konstruiert sind, mit einem Farbanstriche zu versehen und letztere auch zu erhalten. Zur Ausführung derselben ist eine milde, den Augen unschädliche sog. Steinfarbe nach Maassgabe der aufgestellten Musterkarte zu benutzen, und kann hierzu Wasserfarben- oder Ölanstrich gewählt werden. Die Herstellung des Anstriches ist in allen sichtbaren Façadenflächen gleichartig zu beschäftigen. Die hervortretenden Fenstereinfassungen, Gesimse etc. sind um einen Ton heller als der Façadengrund zu halten. Zum Anstriche der Fenster, Thüren, Läden und anderer Holztheile ist imitirte Naturholzfarbe, brauner, broncefarbiger, silbergrauer und weisser Oelanstrich zu verwenden. Wenn zwei oder mehrere Gebäude in ihrem Aeusseren ein architektonisches Ganzes bilden, haben dieselben auf ihre ganze Ausdehnung einen gleichmäßigen Anstrich zu erhalten, und ist die Verwendung verschiedener Farbentöne unzulässig... Anstriche, welche von den vorstehenden Bestimmungen abweichend hergestellt werden wollen, erfordern besondere polizeiliche Bewilligung.“

Zusammenfassend läßt sich feststellen:

Das 19. Jahrhundert ist trotz aller Grauweißmalerei für die Farbigekeit der Architektur ein bedeutsames Jahrhundert

gewesen, bedeutsam vor allem, weil man sich jetzt eigentlich zum ersten Mal ganz bewußt mit diesem Thema theoretisch, wissenschaftlich und praktisch beschäftigte. Es entstand ein ideologisch motivierter Dualismus zwischen Vertretern der reinen, unverfälschten Form, die das Material in seiner substantiellen Beschaffenheit sprechen lassen wollten, und traditionell Orientierten, die gerade mit Hilfe von Putz und Farbe das Material zu veredeln suchten. Häufig spiegelt sich dieser Dualismus in ein und derselben Person. Auch heute noch ist er ständig gegenwärtig und prägt zum Teil die zeitgenössische Architekturdiskussion. Zwar ist im 19. Jahrhundert ein allgemeiner Rückgang der Farbe zu verzeichnen, es ist aber ein Vorurteil zu meinen, daß die Farbe im Verlaufe des Jahrhunderts ganz aus den Stadtbildern verschwunden wäre. Daß durchaus farbige Akzente da waren, zeigt schon der Umstand der zunehmenden materialgerechten Verwendung verschiedenfarbiger Back- und Hausteine. Die vielfach geforderte Steinfarbe darf nicht dazu verleiten, hierunter nur Grautöne zu verstehen. Es können genauso gut Gelb- oder Rottöne gemeint sein.

Die Menge der in den letzten Jahren in das Blickfeld der Kunstgeschichte getretenen Objekte des 19. Jahrhunderts hat dazu geführt, daß man sie nicht mit der gleichen denkmalpflegerischen Sorgfalt betreut wie die Objekte älterer Architekturepochen. Sehr zeitgebundene Farbaktionen sollen zwar in einer sicherlich anerkennenswerten Weise Verständnis für die Architektur dieser Zeit erwecken, sie verfälschen aber meist die geschichtliche Aussagekraft nicht nur einzelner Objekte, sondern ganzer städtebaulicher Zusammenhänge, die auf Grund rationalistischer Planungsvorgänge entstanden sind.

Geradezu ein Spiegelbild unhistorischer Farbaktionen bietet die vom Bundesverband des deutschen Farbengroßhandels in Düsseldorf herausgegebene Zeitschrift „i-Punkt Farbe“. Allein das Studium der Überschriften einzelner in dieser Zeitschrift erschienener Artikel spricht für sich und die kurzlebige Zeitgebundenheit von Farbauffassungen. Als zaghafte Kritik von Denkmalpflegern im Sinne von Befund-

treue geäußert wurde, verteidigte sich die Zeitschrift 1973 unter der Überschrift „Denkmalpfleger gegen farbige Fassaden?“: „Eine solche Konsequenz würde jedoch zwei elementare Fakten außer acht lassen: 1. Beim öffentlichen Bauen geht es heute mehr denn je um einen erlebniswichtigen Raum, für den mehr zu fordern ist als Originaltreue. 2. Die Baugeschichte hat immer wieder erwiesen, daß die Generation der Söhne die Häuser der Väter von Grund auf farbig neu gestaltete. Demnach ist ein prinzipielles Einfrieren der Bausubstanz auf den ursprünglichen Zustand jedem kulturgeschichtlichen Verhalten entgegen.“

In den folgenden Jahren wurde dann „wider den Dilettantismus unter der Parole farbige Stadt“ oder gegen zu krasse Buntheit zu Felde gezogen. Als dann trotz dieser Abschwächung die kritischen Stimmen nicht verhallen wollten, erschien 1976 ein Artikel mit der Überschrift: „Mancher Denkmalpfleger ist zur Farbfassadengestaltung nicht ausgebildet“, womit das Blatt zweifellos recht hat, bezieht der Denkmalpfleger seine Maximen doch in erster Linie aus geschichtlichen, nicht geschmäckerlichen Kategorien. Nachdem 1977 auf die „Diskussion um die farbige Stadt auch in der DDR“ – etwa Weimar, Erfurt und Halle – hingewiesen wurde, erschien im vergangenen Jahr ein Artikel mit der Überschrift „Wahrung der Bau-Farbsitten – gegen freie Farbtonwahl“, ein Beitrag, der sich mit den Auseinandersetzungen in Kronberg/Taunus befaßt, wo eine geplante Farbaktion im üblichen Stil auf heftigen Widerstand in der Bevölkerung stieß. Eine rasch gebildete Bürgervereinigung sieht dort im bunten Fassadenanstrich eine Zerstörung ihres schutzwürdigen Stadtbildes. Auch an anderen Orten mehren sich die Widerstände in der Bevölkerung. Diese Tendenz läßt für die Architektur des 19. Jahrhunderts hoffen.

Dr. Eckart Hannmann
LDA · Bau- und Kunstdenkmalpflege
Schönbuchstraße 50
7400 Tübingen 1

Liste der Tagungsthemen

als Vorschau auf das Themenspektrum der geplanten Publikation „Historische Putze am Außenbau“

H. F. Reichwald:	Grundsatzreferat – Instandsetzungsmaßnahmen am Außenbau	H. Wengerter:	Fachwerk, Putz und Farbigekeit
Prof. Dr. Knoepfli:	Das Problem der Putzrestaurierung	H. F. Reichwald:	Befunderstellung und Dokumentation am Außenbau
Dr. Arnold:	Putze und ihre Funktion	O. Emmenegger	
	Die Mörtel und ihre Herstellung	u. Dr. Arnold:	Möglichkeiten der Putzkonservierung
O. Emmenegger:	Historische Putzarten bis zur Neuzeit	O. Emmenegger:	Putztechnik – Putzergänzung
Dr. Wyss:	Verputz als Bestandteil der Architektur, dargestellt an Beispielen aus der Region Graubünden	Arch. Fietz:	Praktische Beispiele und Erfahrungen aus der Denkmalpflege
Dr. Strobel:	Verputz als Bestandteil der Architektur, dargestellt an Beispielen aus der Stadt Regensburg	Dr. Hammer:	Praktische Beispiele und Erfahrungen aus der Denkmalpflege
Dr. Hannmann:	Aspekte der Farbigekeit in der Architektur des 19. Jahrhunderts	Wien	
		H. Scholz:	Praktische Beispiele und Erfahrungen aus der Denkmalpflege
		Kiel	
		Dr. Vierl:	Putze als Architekturbestandteil historischer Bauten