

Architekturgeschichte als Bildungsgeschichte

Vortrag am 16. April 1996

Frage nach dem Wesen von Architektur und Bildung

Frh. v. Hardenberg (Novalis): „Architektur ist gefrorene Musik“,
„Architektur ist die Sprache der Götter“

In dieser Zeit bildet sich in Erinnerung an die römischen Vorstellungen vom Pontifex Maximus- dem grossen Brückenbauer - in der Gedankenwelt der Freimaurer der Begriff vom Weltbaumeister, der wiederum aus der antike Vorstellung der Architektur als Mutter der Künste, die „mater artium“ seine emotionale Kraft bezieht.

Le Corbusier findet in der verdinglichten Vorstellungswelt unserer Tage hierfür die Formel:

„Architektur ist die Wirkung der Körper unter dem Licht,“

Architekturgeschichte als Bildungsgeschichte

Architektur gilt im klassischen Verständnis als die Mutter der Künste (mater artium) und ist in ihrer gestalt- und bildprägenden Kraft Archetyp des menschlichen Tätigseins schlechthin. Architektur ist zugleich gesellschaftsbildend und damit das treue Spiegelbild gesellschaftlicher Entwicklungen, intellektuellen Vermögens und kultureller Bildung.

Der Niedergang von Adel und Kirche als gestaltprägenden Eliten seit dem ausgehenden 18. Jahrhundert als Auftraggeber und Garanten des kunsttheoretischen Fundus ebenso wie das Aufkommen von Naturwissenschaft und bürgerlichem Rationalismus um 1800 wandeln das Bild der Architektur als Ganzes wie auch der Architekturdekoration im Detail.

In der Betrachtung gerade der Baukunst des 19. Jahrhunderts findet sich der Schlüssel zum Verständnis der wachsenden Materialisierung und Akademisierung der Architektur und ihrer Inszenierung als Ausweis von gesellschaftlichem Rang und enzyklopädischer Bildung.

Die "mater artium", ~~(wichtigster)~~ Gegenstand im kunsttheoretischen Diskurs seit der Antike, ^{Wesentlicher} ist heute nur noch bedingt eine Angelegenheit des öffentlichen Interesses, dessen Bestrebungen wiederum diesen wichtigsten Teil unseres kulturellen Umfeldes in seiner emotionalen und spirituellen Bedeutung gedanklich nur unzureichend durchdringen.

Jedoch anders als von Geschichtsereignissen gehen von den Werken der Kunst, insbesondere der Baukunst unmittelbar, sinnliche Wirkungen aus, die uns beeindrucken und der Gegenwart Würde verleihen. Die Erforschung der zeitlichen örtlichen und inhaltlichen Wandlungen und Entwicklungen der Architektur - die Baugeschichte - gestaltet durch bewußte Anschauung ein tiefes Eindringen ^{und} den Entwicklungsgang menschlicher Kultur, wenn die Gestaltung von Baumassen und Raumformen, von Architektur Dekoration, die Wirkung von Körpern, Farben und Flächen in ihrer Ordnung, ihrer Logik und Grammatik (Syntax) in rechter Weise gelesen wird vom Betrachter. ^{Frage: was ist Baukunst? → Le Corbusier, Nouvel, Antoni (Mallorca), Neufert, Maximilien}
 Zwischen der Baukunst als vielgestaltigste Äußerung der kulturellen Ambitionen des Menschen und dem jeweiligen Grad allgemeiner gesellschaftlicher Einsicht bestehen demzufolge Beziehungen, die sich wechselseitig bedingen.

Selbst wenn wir die heutige Bautätigkeit vielfach als epidemische Hervorbringung belangloser beliebiger oder gar minderwertiger Produkte wahrnehmen, so ahnen wir dennoch, daß zwischen der Architektur und ihrem Schöpfer, oder ganz allgemein in den Werken der Baukunst prinzipielle Welterfahrungen und Urbilder als spirituelle Dimension existieren, die sich unserer zunehmend banalen Betrachtungsweise von Sinn und Zweck entziehen.

Im Gegensatz noch zum 19. Jahrhundert ^{tendiert} ~~küchert~~ ja das allgemeine Bemühen heutiger Massengesellschaften zwanghaft möchte es fast scheinen, weniger zur Vermittlung allgemeiner Erkenntnis oder gar geistig - moralischer (früher: sittlicher) Bildung - diese sind zunehmend Sache persönlicher Entscheidung - sondern eher zur Zerstreuung von geistigen Potentialen und zur Vernichtung angeblich überflüssiger Energien.

Es ist nicht die Frage, vergangene Zeiten gegen die Gegenwart mit nostalgischer Wehmut aufzurechnen, sondern vielmehr, zu erkennen, und den Gewinn an persönlicher Freiheit auch in den Künsten als Verlust des Urvertrauens in die bergende, bewahrende und regenerierende Kraft einer weisheitsvollen Schöpfung zu sehen.

Das Medium, mit dessen Hilfe die Gesellschaft ihr Wissen, ihre Leitbilder und ihre Ziele vermittelte, war und ist die Bildung:

- 1 Nach Platon findet der Mensch seine eigene, innere Ordnung durch die objektive wirkliche Ordnung, die spirituelle und physische Harmonie der Welt.

Die Auffassung (Platons), daß das wahre Wesen des Menschen sich in der Harmonie seiner Personen zur Welt manifestiere, ist allgemeines geistiges Gut der Antike (Cicero) und findet sich als grundlegendes Agens in der mittelalterlichen Scholastik, in der Renaissance bis hin zur deutschen Klassik (Fr. Schiller "über die ästhetische Erziehung der Menschen"), deren geistige Grundlage u.a. Herders Begriff von der Humanität ist. Ferner:

- 2 Das Bildungsprogramm der Sphisten, wonach der Kanon der "freien Künste" den Menschen erst der politischen Freiheit würdig mache, wirkt in der römischen und mittelalterlichen Welt, in Renaissance bis zum 19. Jahrhundert fort als Unterscheidung zur Spezialisierung des Handwerkers (Banause)

Allgemeinbildung Ausbildung

Architekt

Ingenieur im 19. Jahrhundert

"Kunst liberal"

Von der Antike bis weit in das 19. Jahrhundert war der Architekt ("Schöpfer schöner Dinge") zugleich Künstler. Denken wir an Iktinos, Anthenios^m v. Tralles, Isidorus von Milet, Pheidias, Leonardo da Vinci, Brunelleschi Giotto, Michelangelo, Raffael).

Angesichts des gegenwärtigen Geschehens im Bauwesen ist uns vielfach der Zusammenhang von Architektur und hierfür erforderlicher Bildung nicht mehr bewußt erkennbar, zumal die Ursprünge der Baukunst im Kultisch-Religiösen liegen mit dem immanenten Erleben der spirituellen Ordnung der Welt als dem Maß aller Dinge.

Unter den zahlreichen Schriften zur Ästhetik und Praxis der Baukunst in der Antike ist das Werk "De architectura libri decem" des augusteischen Architekten und Ingenieurs Marcus Vitruvius Pollio als einziges überliefert. Beeinflußt von der hellenistischen Architekturtheorie u.a. Hermogenes fordert Vitruv^v bereits eine umfassende moralische und philosophische Bildung für den angehenden Baumeister und erschöpfende Kenntnis auf sämtlichen Gebieten wie Physik, Mechanik, Maschinenbau, Materialkunde bis hin zur Astronomie und Mathematik/Geometrie.

Die Durchdringung des antiken Lebens mit Kunst ist für uns unvorstellbar. Kunst umgab den antiken Menschen in einer nie wieder, auch in der Renaissance nicht wieder erreichten Fülle. Kunst fand sich praktisch überall, im öffentlichen Leben, auf den Märkten, Foren, Straßen, Tempeln öffentlichen Bauten, Gymnasien, Palästen, Thermen, Stadion, Arenen, Theatern nicht weniger als in den privaten Bauten, Villen und Gärten. Ihre Aufgabe war die sinnliche und sittliche Erziehung der breiten Masse in der Wahrnehmung der physischen und geistigen Seite der Welt. Die Kunst blieb stets klassisch im Sinne von abgeklärt, endgültig vollendet.

Ihr Nachwirken im mittelalterlichen und neuzeitlichen Steinbau, in der Art der Gliederungen und Dekorationen, Gewölbeformen usw. wie im Hervorbringen monumentaler Architektur überhaupt und der geistigen Durchdringung selbst unserer Kulturkreises mit antikischem Denken, nicht weniger als die christliche Wand- und Tafelmalerei seit der Blüte im italienischen Trecento oder die Wandmalerei des 19. Jahrhunderts als Reflex der pompejanischen oder römisch-kaiserzeitlichen Vorbilder (Goldenes Haus, Domus Livia/Palatin Grottesken, Raffael).

Architektur wurde damit nicht nur Reflex des gebildeten Schöpfers, sondern spiegelte Geist und Bildung der jeweiligen Auftraggeber. Ihr Ziel war die Trichotomie von ihrer Voraussetzungen:

- 1 fimitas
- 2 utilitas E~~u~~metria bei Vitruv
- 3 decorum

(concinntas bei Alberti L.B.) analog der platonischen Dreigeteiltigkeit des Menschen in Körper, Seele und Geist.

Voraussetzung hierfür wiederum wurden die Ordnungen, die zum einen Geist und Wesen des Bauwerks bestimmen je nach der ihnen innewohnenden Gestalt als dorisch, ionische, korinthisch, römisch-toskanische oder komposite Ordnung sowie deren Maßverhältnisse (Enmetria, Symmetria) analog zu den metrischen Gesetzen der Musik und Poesie als dem physischen Widerschein der Sphärenharmonie.

Sphärenharmonie als die in Zahlenverhältnissen ausgedrückte Entsprechung der Bewegung der Himmelskörper, den Intervallen der Töne und der Welt der Atome geht als Vorstellung auf die pythagoräische Philosophie zurück, findet sich bei Platon und Aristoteles und wurde Bestandteil der mittelalterlichen Musiktheorie (Architektur) und mathematische Grundlage der Renaissance- und Barockarchitektur.

Es ging um die Vorstellung vom architektonischen Bau der Welt; Nicolaus Kopernikus (1473 - 1543) erblickte in der Natur die Urbilder geometrisch-mathematischer Gesetze, ebenso wie Galileo Galilei (1564 - 1642).

Johannes Kepler (1571 - 1630) (Mystericum cosmographikum) ordnete den Kosmos nicht nur nach den sichtbaren Gesetzmäßigkeiten die er in der Berechnung der Plaetenbahnen schaute, sondern nahm in ihnen Harmonien wahr, die überall dort wirkten, wo der Mensch plastisch-bildnerisch also architektonisch gestaltet.

Die Personalisierung der Ordnung findet sich schon Vitruv und wurde immer als wesentlich verstanden wie z. B. die Charakterzüge des Menschen oder die Tonarten einer Melodie.

(Dorsch)	-	(Proportion, Stärke, Männlichkeit)	
(Jonisch)	-	(Schlankheit, Eleganz, Weiblichkeit)	
(Korinthisch)	-	(aristokratische Repräsentation)	

Henry Wotton nennt das "Korinthisch" allerdings "obszön und aufgetakelt wie eine Kuhtrane"

Bei der bewußten Wiederaufnahme der antiken Formen schöpfte die Renaissance des 15./16. Jahrhunderts aus zwei Quellen:

1. theoretisch aus der Lehre des Vitruv und dem gewaltigen Denkgebäude der antiken Philosophie, welches sich in den Vorstellungen moderner Physik auf wundersame Weise zu bestätigen scheint und neu begründet sowie praktisch
2. dem erstmals exakten Aufmaß der zur damaligen Zeit noch zahlreichen, halbwegs intakten, gewaltigen römischen Ruinen.

R. Süssdrolle Photospektroskopie, molekularbiologie, morphogenetische Felder

Die große Leistung dieser Epoche war dabei nicht die getreue Nachahmung römischer Architektur, - dies blieb dem 18. und 19. Jahrhundert vorbehalten - sondern die Wiedereinsetzung antiker Architekturgrammatik als einer allgemein verbindlichen - fast möchte ich sagen - christlich beseelten, durchwärmten Ordnung.

Aus diesen Studien entstand seit Leon Battista Albertus (1404-72) "De re aedificatoria" eine Fülle von Vorlagenwerken mit z. T. prachtvollen Kupferstichen, die vom 16. - 18. Jahrhundert eine Internationalisierung der Baukunst mit vereinheitlichtem Vokabular sowie landschaftlicher und jeweils nationaler Ausprägung herbeiführten:

↓

So
als
Erf
wel
die
nich
als
von
Wir

Die kanonische Bedeutung der fünf Ordnungen als ausschließliche Autorität entstammte Sebastiano Serlio (1475 - 1552; Tutte l'opere d'architettura). Größte Verbreitung fanden die Schriften von:

Barozzo da Vignola (1507 - 1573, Rom, Regola delle cinque ordine d'architettura 1562).,

Andrea Palladio (1508 - 1580), I quattro libri dell'architettura 1570, Venedig sowie deren Übersetzungen und jeweiligen nationalen Interpretationen.

Philibert de L'orme (1510 - 1570)

Roland Freart (1676)

Claude Perrault (1613 - 1688)

Marc-Antoine Laugier (1713 - 1769) *Laugier*

Jacques Francois Blondel , Cours d'architecture

Jean-Nicolas L. Durand (Lecons d'architecture 1801 - 1805)

Williams Chambers (1723 - 1796) ,

J. Stuart, Nic. Revett (The Antiquities of Athens 1762 - 1830)

Wendel Dieffenberlin (1550 - 1599)

Hans Blum

Vredeman de Vries (1527 - 1604) Architectura, Nic. Goldmann

Die Ordnungen wurden ein Ausdruckmittel äußerster Subtilität, die alles Wissen der Menschheit um die Baukunst verkörperten, sie waren gewissermaßen Geschöpfe der Natur selbst, ihr Anspruch nach absoluter Geltung war allerdings nur fiktiv, da er auf eigenen Beobachtung und persönlicher Auswahl beruhte.

Hieraus entwickelte sich in dem künstlerisch tonangebenden Frankreich des 17./18.

Jahrhunderts insbesondere unter dem Einfluß der Pariser Academie d'Architecture seit

1671 ein rationalistischer Klassizismus von hoher Eleganz ((styl ????) (Blondel, *„style grec“* Neufforge, Boffrand, der durchaus im Gegensatz stand zum ital. Barock (Bernini, *Baroccini*

Philippo Juvara) oder zu dem hinreißenden Ausdrucksvermögen des sächs-südd. und österr. Barock (Dientzenhofer, Neumanns, Prandauer, S. Bär, Poppelmann usw.) deren mathematische Grundlagen geschaffen waren durch Rene Descartes und Leibnitz, die mit der Entwicklung des Integrals und der *perspektiven* Räume den Bereich der Baukunst in das Irrationale erweiterten (Barocke Gewölbeformen, Wandbewegungen und unendliche Gartenperspektiven).

(Leibnitz) () "Die schöpferische Kraft liegt in der mechanischen Ordnung der Bewegung" "Die Substanz der Einheit liegt in der Vielheit" womit sich die picturesque *variety* des Landschaftsgartens und des gesamten 19. Jahrhunderts ankündigt. Lebt die Renaissance aus dem statischen, völlig menschengemässen und auf diesen bezogenen Lebensgefühl und Raumkörperempfinden (*Ruhe*), so definiert sich Barock als Masse und Bewegung, deren gestalterischer Impuls von außen kommt.

Die harmonisch-musikalischen Sphären, die Joh. Kepler in den Planetenellipsen und Kreisen wahrgenommen hatte, vermitteln sich als Kraft im Raumgefühl des Barock, welche die Baumassen in ungeheure Musikalität und Bewegung versetzt und Wände, Säulen, Kapitäl, Gewölbe, Treppen etc. dynamisch interpretiert.

Die Aufklärung als Versuch einer rationalen, vernunftgemäßen Begründung, Erklärung der Welt führt zu einer intellektuellen Befreiung von Traditionen und Konventionen mit dem Ziel einer Autonomie der Vernunft und dem Ergebnis einer Verwissenschaftlichung von Dasein und Denken. Die Erkenntnistheorie wurde zum kritischen Instrument gegen die klassische Metaphysik.

Mit der philosophisch-literarischen Kritik des 17. und 18. Jh. tritt die hofische Kultur des Barock in eine Krise ihres Bewußtseins, die sich auf allen Gebieten des geistigen und gesellschaftlichen Lebens als grundlegender Umbruch vollzieht. Die Vorstellung einer enzyklopädisch lehrbaren, nach festen Regeln bestimmten, gleichsam naturgesetzlichen Ordnung beherrscht zunehmend auch die künstlerische Produktion, die nun in den Schriften Johann Jacob Winkelmanns ebenso wie in den Stichwerken Piranesis, im Aufmaß antiker Bauten durch die Engländer Stuart und Revett oder den Aufsehen erregenden Ausgrabungen antiker Provinzstädte wie Pompeji eine gesicherte Grundlage hat. In Bauten und Architekturtraktaten der Renaissance wirkt die klassizistische Tradition Andrea Alladios (1508 - 1580) oder Sebastiano Serlios (1475 - 1554) fort, die durch den englischen Palladianismus des 17. und 18. Jahrhunderts vermittelt, für den kontinentalen Klassizismus maßgebend wird.

Bei der Rückkehr Goethes von seiner ersten Italienreise nach Weimar 1788 steht das geistige und politische Europa am Rande der französischen Revolution.

Anstelle der paternalistischen Ordnung des ancien régime emanzipieren sich Vernunft und Zweck als ursächliche und gestaltbildende Prinzipien und in ihrem Gefolge Denksysteme und Ideologien.

Die künstlerische Durchgestaltung der Lebenswirklichkeit im „Gesamtkunstwerk“ des Barock, die sich bis dahin in der Bau- und Kunsttätigkeit von Adel und Kirchen manifestiert wird aus ihrer Funktion als ausschließlich stilbildende Elite entlassen. Im Verlust tradierte Werte und in der Rückbesinnung auf die Antike als Vorbild und ihrer - nun wissenschaftlich fundierten Rezeption bildet sich eine neue klassizistische Doktrin.

In seiner Betrachtung über "Einfache Naturnachahmung, Manier, Stil" aus dem Jahre 1789 kennzeichnete J. W. v. Goethe Stil als "den höchsten Grad, welchen die Kunst je erreicht hat und erreichen wird".

Die Haltung, die darin zum Ausdruck kam, war, der Zeit entsprechend, an den Wertmaßstäben der klassischen Antike ausgerichtet, die seit der Mitte des 18. Jahrhundert durch eine vehement einsetzende Reisetätigkeit in die mediterranen Länder, durch die ersten detaillierten Ergebnisse archäologischer Forschung und deren literarische Verbreitung das Bewußtsein eines ganzen Kulturkreises in ihren Bann schlug.

Erstmals erhielt die gebildete Menschheit eine Vorstellung von der elementaren Wirklichkeit des klassischen Geistes, von antiker Freiheit und Größe als den Grundlagen jeglicher Kultur, die bis weit in das 19. Jahrhundert hinein - zunehmend akademisch und ästhetische Norm geworden - das gesellschaftliche Leben bestimmte.

Im letzten Drittel des 18. Jahrhunderts beginnt von England und Deutschland ausgehend, eine literarische Opposition gegen den aufklärerischen Rationalismus. Das gewandelte Naturverständnis eines Jean Jacques Rousseau (1712 - 1778) und der zunehmend historisch denkende Geschichtsbegriff der Romantik bedingen eine zur Empfindsamkeit gesteigerte Gefühlswelt, die sich u.a. dem Mittelalter zuwendet und dieses als der Antike an Natürlichkeit und Reinheit gleichwertig sieht. Ebenso wie die Neuentdeckung der antiken Welt erlebt die Zeit das Hochmittelalter, insbesondere die Gotik, als eine neue nationale und formal-ästhetische Dimension des künstlerischen Ausdrucks, die sich parallel und in Wechselwirkung zum Klassizismus entwickelt und u.a. in den romantischen Staffagen und Szenerien der Parks und Gärten erlebt.

Der Einbruch mittelalterlicher Stilformen (Löwenburg, Kassel-Wilhelmshöhe, Gotisches Haus Wörlitz, Mosburg Wiesbaden-Biebrich u.a.) verdeutlicht das fiktive Element, das letztlich in der Anwendung historischer Vorbilder liegt.

Der "romantische" Hintergrund wird zunächst im Verhältnis von Architektur und Naturraum sichtbar und stellt sich vornehmlich in "Einsamkeitsbereichen" als Regionen reiner Naturempfindungen und absoluter Freiheit dar. Baulich äußert sich diese Haltung in der Aufhebung der geometrischen Bezüge zwischen Landschaft und Architektur. Natur wird zur Pittoresque, zum Stimmungsrahmen, in den sich die Architektur mit bemerkenswerter Freiheit - gemessen am klassischen Grundriß- und Aufrißschema - einfügt.

Noch im Barock war die Liebe zur Natur und allem Natürlichen gewachsen; die Kunst des Landschaftsgartens mit seinen Bauten und architektonischen Staffagen, mit der Freude an Gewesenem, hatte durch die gleichnishafte Beziehung zu den Kunstäußerungen vergangener Zeiten und ferner Länder das Bewußtsein zu Empfindsamkeit und Melancholie gesteigert.

Die Kultur am Ausgang des 18. Jh. erwächst demzufolge nicht mehr aus unmittelbarer Tradition, sondern aus dem verfeinerten Bewußtsein für die philosophisch-idealistischen Ästhetik geschichtsimmanenter Prozesse.

Theorie und Abstraktion, die Welt absoluter Ideen und Gefühle wie Schönheit, Klarheit, Harmonie werden zugleich Selbstzweck und äthische Disziplin.

Der Europäer des ausgehenden 18. Jh. projiziert sein idealistische Lebensgefühl in die Blütezeit griechischer Kultur, um in der Erfahrung antiker Kunst, im sog.

"Antikenerlebnis" den Eigenwert in Leben und Handeln zu definieren.

Klassizistische Strömungen begleiten unerschwellig alle stilistischen Phasen und Epochen, so daß Stilformen des französischen Klassik (16.-18. JH.) und des englischen Palladianismus in der Baukunst des 18. Jh. bereits relativ früh vertreten sind.

Diese speist sich damit aus heterogenen Quellen, u.a. den programmatischen Idealen des "archäologischen" Klassizismus und ihrer Interpretation klassisch-griechischer Kunst durch das antike Rom, dem intellektuell reflektierenden Palladianismus Englands sowie dem pathetischen Funktionalismus der "Revolutionsarchitektur" vor der französischen Revolution. Gerade dieser Strömung liegt u.a. in den Schriften von Marc-Antoine Laugier (1713-1769) ein moralisches Programm, welches mit seinen Postulaten von Materialechtheit und Funktionalität in die klassizistische Ideologie eingeht.

Dem statischen Denken des Klassizismus entsprechend liegen seine Leistungen damit vorwiegend auf dem Gebiet der Architektur, die seit 1770 mit klaren, lagerhaften Gliederungen und einfachen, in der Frühzeit des Stils monumentalen Formen unter Bezug

Eine bedeutende Aufgabe dieser Zeit wird die architektonische Ausgestaltung der Bäder, die als gesellschaftliche Zentren internationalen Zuschnitts sich jetzt klassischer und klassizistischer Formen bedienen, in deren Aura sich Anspruch, Konvention und Luxus zu einem eigenartigen, der Zeit erhobenen Amalgam verdichten.

Der Klassizismus (ca. 1760-1840) ist damit der erste europäische Kunststil, welcher nicht mehr aus innerer Notwendigkeit entsteht, sondern das Ergebnis einer literarisch-akademischen Rückschau ist, die als Reaktion auf das Barock und als Ergebnis der nun einsetzenden archäologischen Forschungstätigkeit das klassische Altertum bewußt als Vorbild erlebt und in der Antikenverehrung dessen geistige und künstlerische Quellen zu nutzen versucht. Gleichzeitig entwickelt sich, von England ausgehend, mit den dem christlichen Mittelalter zugewandten romantischen Strömungen ein neues Verständnis für die eigene, d.h. nationale Geschichte, die hinsichtlich ihres Ideengehaltes und ihrer ~~(Unverfälschtheit)~~ ^{Arde} Reinheit der Antike gleichwertig angesehen wird.

Die Stilhaltung der klassizistischen Epoche ist damit mehr als das Resultat der Aufklärung des 18. Jhdts., deren philosophischer Rationalismus im Fortleben klassisch-akademischer Kunsttraditionen vorwiegend Frankreichs und Englands zweifellos einen wesentlichen formalen Einfluß auf die Entwicklung des Stiles nimmt.

Sie ist vielmehr ein kompliziertes Geflecht scheinbar gegenläufiger unterschiedlicher national-konservativer und übernational-idealistischer Strömungen, die insgesamt die Doppelgesichtigkeit dieser Zeit ~~ausmachen~~ ^{bedingen}.

Klassizistische Tendenzen zeigen sich im deutschen Sprachraum mit dem Auftauchen des französischen Frühklassizismus (Louis XVI) bereits um 1706, der die reiche Bewegtheit von Barock und Rokoko in die distinguierte Stille des künstlerischen Ausdrucks umwandelt und sich dabei in besonderer Weise der antiken Mythologie als Dekorationsmotive bedient.

Parallel zu dieser Entwicklung bildet sich schon weit von der Französischen Revolution der sog. "révolutionäre oder romantische" Klassifizismus, der sich von allen historisch-formalen Vorbildern zu lösen versucht und in der rigiden Monumentalität seiner Baukonzeption das Ideenpotential des beginnenden Industriezeitalters am unmittelbarsten zeigt. Beide Strömungen münden im "eigentlichen" Klassizismus, der als Empire das Kunst~~wollen~~ ^{willen} und den cäsarenhaften Legitimationsanspruch Napoleons umschreibt.

Kunstwillen

2. Baukünstlerische Merkmale

Das Studium und die Nachahmung antiker Vorbilder in der Architektur dehnt sich, im Gegensatz zu der ausschließlich durch die römische Antike inspirierten Renaissance, jetzt auf das klassische Griechenland aus. In der Gleichzeitigkeit von sentimentalischer Antikenverehrung und bürgerlicher Revolution, aufklärerischer Philosophie und beginnender Industrialisierung wird der klassische Architektur- und Dekorationskanon zum ideellen Überbau stilisiert.

Das Bild der klassizistischen Repräsentations-Architektur wird deshalb geprägt vom antiken Portikus, von einer sparsamen Verwendung der Rustika, Pilastern und Gesimsen an den blockhaften, klar begrenzten Baukörpern sowie einem insgesamt zurückhalten- den, fein abgestimmten Dekor.

Insbesondere im deutschen Klassizismus nach 1800, der auf philosophisch-literarischem Feld mit der Zeit des deutschen Idealismus gleichgesetzt werden kann ("Goethe-Zeit"), findet sich die gesteigerte Sensibilität der Naturempfindung mit den malerischen

Qualitäten der Architektur und der detailgetreuen Adaption ihrer Bauglieder zu einem still und bescheiden sich gebenden Stil, der sich bis ca. 1840 im sog. "Biedermeier" auflöst.

Innerhalb der Traditionen und Wertvorstellungen historischer Architektur bezeichnet der Klassizismus als Epochenstil eine entscheidende Wende. Der Versuch, die zeitbedingten Raum- und Grundrißlösungen mit den Stilmitteln der Antike zu gestalten, scheitert letztendlich an der Divergenz von formalem und inhaltlichem Anspruch. Zwar entwickelt sich dabei insbesondere im feudalen und bürgerlichen Wohnbau jene feine und sympathische Kultur des Geschmacks, welche den mit Eleganz gepaarten Sinn für Annehmlichkeit und Privatheit des französischen Adelpalais aus dem 18. Jahrhundert mit den Bedürfnissen und Notwendigkeiten der eigenen, nunmehr bürgerlich-liberalen Existenz zu vereinen sucht.

Die Befreiungsakte einer mehr und mehr auf Liberalität von Wirtschaft und Wissenschaft gegründeten Gesellschaft haben mit der Preisgabe der klassischen Stileinheit allerdings den Verlust künstlerischer Identität und damit den Stilpluralismus und Historismus in der weiteren Architektur- und Kunstentwicklung des 19. Jahrhunderts zur Folge.

Der Bau des neuen "Kur- und Gesellschaftsgebäudes" in Wiesbaden 1808-1810 wird die zentrale Bauaufgabe der Stadt, in der sich nicht nur hinsichtlich des elitären Anspruchs sondern auch in Lage und Gestaltung Distanz und Autarkie klassizistischer Architektur entfalten.

Sowohl die Vorentwürfe mit ihren beidseitig vom Hauptgebäude ausgreifenden, zum Viertelkreis gebogenen Kolonnaden und Eckpavillons wie die endgültige, langgestreckte Form folgend ~~in~~ in Grundriß und Aufriss dem Typus palladianischer Villen, wie sie in dem einflußreichen Stichwerk von Andrea Palladio (1508-1580) "I quattro libri dell'Architettura" von 1570 als Muster feudaler Landgüter und Villen der italienischen Oberschicht des 16. Jh. dargestellt sind.

Zentrum des Wiesbadener Kurhauses und vergleichbarer Anlagen ist der durch beidseitige oder umlaufende peristyle Kolonnaden gegliederte Saal, der, in Anlehnung an die Beschreibung der "ägyptischen Halle" bei Vitruv, von Andrea Palladio im 2. Buch seines Architekturtraktates als Beispiel des repräsentativen Innenraumes schlechthin gegeben wird. Führende Vertreter des englischen Neopalladianismus im 18. Jh. wie Lord Burlington, William Kent, Colin Campbell u.a. greifen den mit der Raumform Palladians verquickten Baugedanken des Säulenumganges auf und entwickeln ihn als gesellschaftlichen Ort der englischen Oberschicht ("assembly hall") zu einer auch praktisch nutzbaren Gattung, die für die klassizistischen Kur- und Schloßbauten von Bedeutung wird. In gleicher Geisteshaltung erbauen die Architekten Heinrich Gentz (1766-1811), sowie Nikolaus Thouret (1767-1845) als sein Nachfolger bis 1803 den peristylen Festsaal des Weimarer Schlosses, der mit dem Kursaal in Wiesbaden in mehrfacher künstlerischer Beziehung steht. T.M.a.

Bereits im Frühstadium der Planungsarbeiten zum Wiesbadener Kursaal ergeben sich enge Beziehungen zum großherzoglichen Hof in Weimar und zu Weimarer Künstlern, zumal sich Wilhelm von Wolzogen, Oberhofmeister des dortigen Erbprinzen und Schwager Friedrich Schillers, seit 1807 mehrmals zur Kur in Wiesbaden aufhält.

Die Verlegung des Kurhauses in den Randbereich außerhalb der Stadt sichert dem Projekt die erforderliche Exklusivität, die fehlt. Auch die vorgesehene Ausstattung mit Tanzsaal und seitlichen Galerien zeigt deutlich die herzoglichen Intentionen des "öffentlichen", festlich-repräsentativen Charakters, der das Gebäude auszeichnen soll.

Weit vor der Stadt gelegen, gibt der Bau eine durch das Motiv des Portikus überhöhte Geste, die mit der monumentalen Gestaltung des Sonnenbergertor-Platzes durch dreiseitige Einfassung palastartiger Bauten korrespondiert. Eine spätere Skizze zeigt, der endgültigen Lösung weit vorgreifend, den Saal mit Seitengalerien hinter einem säulengetragenen Portikus und gestreckter beidseitiger Kolonnadenfront.

Die durch v. Wolzogen gegebenen Kontakte zum Weimarer Hof führen deshalb 1809 zur Verpflichtung Weimarer Künstler, u.a. des Hofmalers und aus Stuttgart gebürtigen Karl Heideloff, der die Deckenmalerei der Haupt- und Nebensäle erstellt sowie des Hofbaumeisters Johann Friedrich Steiner, welcher die Muster der Basreliefs der Vier Jahreszeiten im Konversationssaal sowie etlicher Friese, u.a. den Greifenfries der inneren Kolonnade, liefert.

In diesem Zusammenhang ergibt sich eine interessante Berührung mit der klassischen Vorstellungswelt Johann Wolfgang v. Goethes, der als Universalgenie und herausragender Repräsentant des Staates wie v. Wolzogen Mitglied der Baukommission ist und in dieser Eigenschaft entscheidenden Einfluß auf die maßgeblichen Bauprojekte so u.a. den unter der Leitung von Nikolaus Thouret dekorierten Festsaal nimmt.

Durch die rege Korrespondenz ist ihm das Wiesbadener Kursaalprojekt geläufig und sein erster Besuch anlässlich eines Kuraufenthaltes 1814 veranlaßt ihn zu folgendem Urteil: "Dem Freunde der Baukunst wird der neue Kursaal sowie die neu angelegten Straßen Vergnügen und Muster gewähren."

Mit dem Bau des Kurhauses stellt sich Christian Zais in die lange und bedeutende Tradition des Palladianismus.

Im fragmentarisch überlieferten Planungsprozess löst sich die Form des Gebäudes sichtbar von den einschlägigen Vorbildern des 18. Jh. und entwickelt sich zu einer völlig eigenständigen und noblen klassizistischen Gestalt. Die architektonische und intellektuelle Leistung von Christian Zais besteht darin, dieses Vorhaben von - zumindest für Wiesbaden - bis dahin ungewohnter Dimension sowohl als gesellschaftlich wie künstlerisch neuartige Herausforderung zu begreifen.

Mit dem neuen Kurhaus wird der Stadt zugleich die erste Sehenswürdigkeit überhaupt gegeben. Erstmals zeigt sich hier der gebildeten Welt in der Vornehmheit und Würde der Erscheinung jener Geist der Klassik, der, durch den literarischen Idealismus der Zeit geprägt, in der römischen Vergangenheit Wiesbadens eine gesicherte Grundlage findet. So ist denn auch die Wirkung des Hauses in der Steigerung von der strengen Dorik der Kolonnaden über den ionischen Portikus bis hin zum Prunk der korinthischen Säulen des Festsaales im zeitgenössischen Urteil insbesondere der Reiseliteratur übermächtig, so daß neben vielen anderen der Bibliothekar Zimmermann 1826 seinen Eindruck mit folgenden hymnischen Worten wiedergibt: "Beim Anblick dieses Prachtgebäudes glaubt man sich in irgend ein Land der klassischen Vorwelt versetzt, wo die Baukunst, im Streben nach dem Einfachen, dem Schönen und Edlen, den höchsten Sieg errang. Wer könnte es leugnen, daß der Meister bei Aufführung dieses Werkes nicht vom Geiste der Alten innig durchdrungen war."

Schon zu Beginn der Bauarbeiten am Kurhaus wird durch Christian Zais und Hofkammerrat Steinberger eine Umgestaltung der Umgebung geplant, die zunächst, neben der Einrichtung des Kurgartens, im Bau der nördlichen Promenade vom Kurgebäude zum Sonnenberger Torplatz¹¹ besteht und von Hofgärtner Schweizer ausgeführt wird.

erwogen

Bei den Erläuterungen zur Wiesbadener Baugeschichte dieser Zeit und des nachfolgenden 19. Jahrhunderts stellen sich ja bekanntlich immer wieder die gleichen Namen ein. Einige seien erwähnt:

- Da ist der Klassizist Christian Zais, der ungeachtet seiner phänomenalen Begabung als Architekt und Geschäftsmann bis zu seinem Tode, 1820 in der untergeordneten Position eines Bauinspektors existierte.
Generalbauplan von 1817, historisches Fünfeck;
- da finden wir das Doppelgestirn der romantischen-biedermeierlichen Zeit, Carl Boos und Philipp Hoffmann, ersterer als technisches Mitglied des Staatsministeriums und letzterer als Landbaumeister ihm unterstellt.
Die Kontroverse um den neuen Generalbauplan von 1856 macht dies deutlich. Damals ging es um wichtigste Existenzfragen der Stadt, um die Fortführung der geschlossenen Bebauung und die weitere Ausdehnung der Villengebiete;
- die Baubeamten Theodor Götz und Richard Goerz
- oder den herzoglich-nassauischen Bauakzessisten und späteren Stadtbaumeister Alexander Fach. / Stadtplan 1871

Zweifellos trugen diese fähigen Baubeamten in gewissem Sinne schon die Verantwortung für die städtebauliche und künstlerische Entwicklung sowohl in nassauischer Zeit wie nach 1866. Die Masse des Gebauten allerdings, die variationsreiche Vielzahl der einzelnen Gebäude und Quartiere mit ihrem teilweise erstaunlich edlen architektonischen Aufwand gerade im 3. Viertel des Jahrhunderts stammte jedoch nicht aus ihrer Hand. Ebenso wenig entstammte sie allerdings dem Treiben der Bauhünen, der Hasardeure und Spekulanten, welche zur Erklärung der phänomenalen Bauentwicklung gerade im 3. Jahrhundertviertel von manchen unterstellt werden mag.

Bereits im frühen 19. Jahrhundert hatten Architekten und Ingenieure unter dem Zwang drohender Spezialisierung gemeinsame Grundlagen gesucht und diese in Standesorganisationen gefunden - galt es doch, die noch im 18. Jahrhundert selbstverständliche Einheit von Baugestaltung und Ingenieurkonstruktion - also von Ästhetik und Naturwissenschaft - im Geiste ganzheitlicher Welterfahrung in soziale Wirklichkeit des beginnenden Industriezeitalters hinüberzuretten. Diese Bestrebungen hatten seit 1842, u.a. ausgehend von Berlin, in den Wanderversammlungen der nach und nach gegründeten lokalen Architekten- und Ingenieurvereine eine Plattform fachlichen und kollegialen Gedankenaustausches geschaffen, für die Zeit von 1850 - 1880 sind allein in Wiesbaden ca. 90 Baumeister und Architekten namentlich und großenteils auch biographisch zu nennen, die teilweise aus kleinen und kleinsten Verhältnissen stammen.

Lassen sich dann die Spuren dieser Menschen, dieser ursprünglichen Maurer, Zimmerleute, Steinmetzen und Stukkateure auf den Baugewerkeschulen - Holzminden, z.B. - auf den Polytechnischen Anstalten von Karlsruhe, Stuttgart, München, Berlin oder Wien wiederfinden, im steten Bemühen, sich in der Baukunst weiterzubilden, dann entsteht hinsichtlich eines Urteils über die sozialen Strukturen im Bauwesen der Stadt ein differenzierteres - und ich möchte meinen, ein menschenbezogeneres und damit richtigeres Bild. - Gar nicht zu reden von den alten nassauischen Handwerkerfamilien, den Dormann, Schlink und Beckel, Hammelmann, Rücker und Nocker, den Jacob, Mäckler, Weill, Müller und Walther, um nur einige zu nennen, denen nicht nur das so zahlreich Gebaute, seien es Stadthäuser oder Villen, auch großenteils selber gehörte, sondern

deren Mitglieder im Gewerbeverein als auch vielfach bei der Bekleidung öffentlicher Ämter Verantwortung trugen. Die Betrachtung der städtebaulichen Entwicklung aus der Perspektive der Handlungen und Betroffenen, also eine Art Baugeschichte von unten, wäre eine notwendige und wichtige Ergänzung jeglicher Baugeschichtstheorie. Das gemeinsame Bemühen auch noch des 19. Jahrhunderts um ästhetisch verbindliche Normen, die Übereinkunft über das Notwendige und Zumutbare war ungeachtet des sozialen Elends der Mietskaserne und der fortschreitenden künstlerischen Degeneration - die Bebauung der Ringstraße z.B. - eine Form der Solidarität. In diesem Zusammenhang ist die erzieherische Arbeit des Wiesbadener Gewerbevereins als moralische Anstalt ästhetischer Bildung nicht hoch genug einzuschätzen. 

Die Gründung des Gewerbevereins 1845 stand in enger Beziehung zu den allgemeinen Bildungsbemühungen und in dessen Gefolge eine verstärkte geistige und künstlerisch - kunsthandwerkliche Durchdringung des Handwerkerstandes durch Gewerbeausstellungen, (ständige Ausstellung Industriehalle, Ausstellungen 1850 und 1863, deren Vorbilder die großen Weltausstellungen London 1850, 1862, München 1854, Paris 1855, 1868 usf., Sonntags - und Abendschulen, Zeichen - und Modellierschulen an denen wiederum qualifizierte Handwerksmeister und junge Architekten (Arch. Carl Baum, J. Ippel, Carl Boos, Philipp Hoffmann, Hofbaumeister R. Goerz, Querfeld, Chr. Gaats). Getragen wurden diese Einrichtungen vom gesamten liberalen Bürgertum, d.h. von den geistig lebendigen und fortschrittlichen Kräften der nassauischen Bevölkerung.

Seit 1830 verläßt die akademisch ausgerichtete Architekturtheorie unter vehementen Richtungskämpfen der unterschiedlichen Schulen die bisherigen Grundlagen des antiken Kanons und wendet sich auch politisch in rauschhafter Begeisterung für die nationale Geschichte dem Mittelalter zu, dessen Höhepunkt in der Gotik gesehen wird. Dieser geistige Umbruch führt zwangsläufig zu einer formalhaften Handhabung architektonischer Gestaltungsprinzipien und ihrer Loslösung von den Zwecken, so daß je nach Bauaufgabe Stil nicht mehr die "Übereinstimmung der Kunsterscheinung mit ihrer Entstehungsgeschichte", sondern dessen möglichst getreue Wiedergabe als Gestaltfolie mit wechselnden Inhalten ist.

Neben der Neugotik ist bereits um 1830 die Neurenaissance voll entwickelt, wenngleich der Stil erst ab 1860 allgemein Mode wird.

Gerade die Neurenaissance verbindet mit ihrem ausdrücklichen Bezug auf die italienischen Vorbilder für den Menschen des 19. Jahrhunderts den kosmopolitischen Anspruch der Zeit mit der demonstrativen und prunkvollen Inszenierung dieses weltläufigen Stils, dessen Universalität als der Gegenwart adäquat verstanden wird.

Die der klassizistischen Zeit eigentümliche Rückbesinnung auf das Mittelalter, die aus dem damaligen Verständnis im Rundbogenstil sowohl Romanisches als auch Formen der italienischen Frührenaissance adaptierte und gleichermaßen bis 1850 die Einflüsse der englischen Neugotik verarbeitete, ist in Wiesbaden eigentlich nur in den Bauten kirchlicher und staatlicher Repräsentation zu finden. St. Bonifatius, Marktkirche und das Justizministerium stehen hierfür als Beispiel.



Emsdruck.

Der bürgerliche Privatbau dagegen blieb, von einigen Villen und Wohnbauten im "mittelalterlichen Style" abgesehen, dem klassizistischen Kanon verbunden, der sich seit 1840 als sog. romantischer ~~und Spätklassizismus~~ der reicheren Ausdrucksmöglichkeiten bediente, welche u.a. durch die zeitgenössische französische und Baukultur beeinflusst waren. *seit 1831*

Der Klassizismus zeigt sich seit dieser Zeit als eleganter, das ganze klassische Repertoire beherrschender Stil, der als Spätklassizismus durch kunstvolle Formerfindung und unbestechliche Treue im archäologisch gesicherten Detail in Konkurrenz zur formverwandten, wenngleich ausdrucksstärkeren Neurenaissance tritt und das eigentliche Signum des Gründerzeitlichen Wohnbaues wird. *wurde*

Wiesbaden, seit 1866 preußisch geworden, hatte als international anerkanntes Modebad in dieser Zeit seine charakteristischen baulichen Konturen gewonnen und sonnt sich in den Bezeugungen kaiserlicher Gunst.

Die Stadtsilhouette besonders prägende Monumentalbauten waren vollendet und das Weichbild schob sich mit Vehemenz über die baulichen Grenzen des sog. Historischen Fünfecks von 1818 hinfort.

Auch in Kunst und Gewerbe war die enge Berührung mit Preußen von großen Erwartungen begleitet, die in der heimischen Handwerker- und Architektenschaft - letztere teilweise schon an der Bauakademie in Berlin oder geistesverwandten Institutionen ausgebildet - die vollständige Verinnerlichung des kulturellen Vorbildes Preußens und seiner Hauptstadt sichtbar werden ließ.

Allenthalben begann sich der künstlerische Einfluß Preußens geltend zu machen, der mit der Noblesse und Freiheit Schinkel'scher Formen und den tektonischen Bestrebungen der Berliner Schule in Wiesbaden vielfältige Ausdrucksmöglichkeiten fand. Das preußische Reich, durch Kaisertum und kontinentale Vormacht gestärkt, bevorzugte nach 1870 zunehmend die Geschmeidigkeit italienischer Formen, welche die klassizistische Rationalität mit der Funktionslogik und Monumentalität der römischen Architektur zu einer imerialen Baukunst im Geiste der Renaissance zusammenführten. Das Casinogebäude in der Friedrichstraße sei hier als Beispiel erwähnt, ebenso wie mancher weitere Entwurf aus der Hand seines Architekten W. Bogler. Die wirkungsmächtige Formenwelt der rustizierten Sockelgeschosse, der ausladenden Gesimse, der Pilaster-, Säulen- und Bogenstellungen wurde dann recht bald von der Deutschen Renaissance überlagert, die sich im großen Rathauswettbewerb 1883 erstmals gezeigt hatte und bis nach 1890 die bauliche Gestaltung bestimmte.

Neubarock und Jugendstil schließlich - die Beispiele sind Legion begleiteten die hektische Entwicklung Wiesbadens auf dem Wege zur Großstadt, in unser Jahrhundert.

Die architektonischen Leistungen des Historismus gründen sich sowohl im handwerklichen als auch technischen und künstlerischen Vermögen auf einer bis zur Perfektion wahrgenommenen Nachahmung des jeweiligen Stils, wobei die neuen Bauaufgaben der Zeit andererseits eine teilweise verblüffende Freiheit und Genialität im Umgang mit dem Repertoire vermitteln.

b.w.

Historismus als die im Verlauf eines knappen Jahrhunderts ge-⁴³raffte Synopse sämtlicher Epochenstile, die Abfolge "perpetuierter Renaissancen", ist das eigentliche Kennzeichen dieser ^{Zeit,} ^{Epodie}

Nicht von ungefähr feierten das Theater und jede Form theatralischer Steigerung wahre Triumphe; Pose und Rausch wurden zu Stimulanz des Lebensgefühls.

Die für uns so schwer begreifliche Aneignung unterschiedlichster historischer Stile innerhalb eines einzigen Jahrhunderts, gewissermaßen der Nachvollzug der Geschichte aus der Gleichzeitigkeit des Gestern und Heute, war aus dem Geist der Zeit heraus gleichwohl von zwingender innerer Logik.

Wiesbaden hat als Schöpfung des 19. Jahrhunderts Teil an diesem spektakulären Panorama, welches sich hier und an vergleichbaren Orten zu einer Kulisse sondergleichen verdichtet.

Die Deutungsversuche dieses Phänomens der auf den "Augenblick", reduzierten Geschichte sind zahlreich.

"Historismus" als beschreibender Begriff tauchte zwar bereits frühzeitig, im Kontext philosophischer Terminologie um 1800 auf, trat in der kunstgeschichtlichen Bewertung des 19. Jahr-

hunderts allerdings erst spät in Erscheinung. Allemal haftete dem damit skizzierten Gestaltungswillen das Odium des Unschöpferischen an, indem er "eine Kunst beschreiben wolle, die sich in der Betrachtung und Benutzung erschöpfe". Daß insbesondere die Baukunst hierbei einen immensen Reichtum an Formen schuf, mit völlig neuen Bautypen neue technische und soziale Aufgaben zu bewältigen suchte und dabei gestalterisch und konstruktiv ungewohnte Wege ging, ist dem Einsichtigen jedoch mittlerweile geläufig.

Sind die klassischen Architektur- und Kunststile Europas bei oberflächlicher Betrachtung wesentlich als Leistung der mediterranen Länder anzusehen, so wirkten mit dem Beginn des 20. Jahrhunderts deutsche Architekten mit dem Werkbund und dem Bauhaus erstmalig in die Welt hinaus.

In der Tat entstanden die wesentlichen Marksteine des sog. Neuen Bauens zu wesentlichen Teilen in der kurzen Zeit zwischen dem ausklingenden 19. Jahrhundert und der Weimarer Republik auf deutschem Boden und die baukünstlerischen Leistungen dieser Epoche waren erstmals aufs Engste auch mit der internationalen Entwicklung verbunden.

Die bauliche Entwicklung Wiesbadens nach 1945 kann in Ermangelung wirklich bedeutender Leistungen angesichts der Hast des Wiederaufbaues und im Eifer des Nachholens und Sich-Findens ihren durchgehend epigonenhaften Charakter nicht verhehlen, wurden hier doch die umkämpften Thesen von Vorgestern die verteidigten Dogmen von Gestern.

Der Zeilenbau und mit ihm die Destruktion des ästhetisch fassbaren architektonischen Raumes, die in den fünfziger- bis siebziger Jahren triumphierten, werden heute als ungeeignete Mittel künftiger städtebaulicher Konzeptionen angesehen.

114a

Die Farbigkeit der Architektur des Historismus speist sich hinsichtlich ihres Farbsinnes aus zwei unterschiedlichen Quellen:

Die tradierte klassizistische Monochromie mit ihrer Tendenz zur steinfarbenen Architektur-Gestaltung bildet zunächst die Grundlage, auf der sich die durch Befund belegten Erkenntnisse über die Farbigkeit historischer Stilepochen, die sich sowohl in den architekturtheoretischen Ansätzen (u.a. J. Hittorf, G. Semper, Violet-Le Duc, J. v. Falke etc.) als auch in den zahlreichen Ornamentstichwerken, die zunehmend die Stil- und Geschmacksvorstellungen kanalisieren (u.a. W. Zahn, O. Jones, Racinet, Fr. Eisenlohr etc.), wissenschaftlicher Forschungsarbeit bedienen. Die unterschiedlichen Farbspektren der jeweiligen Stilvorbilder bedingen in ihrer Überschneidung mit der grundsätzlich gewandelten sinnlichen Beziehung zum Material und seiner Oberfläche eine Fülle von neuen Farbvariationen und Mischungen, die bevorzugt Sache individueller Wahl und Vorliebe und somit nicht systematisch zu erfassen sind.

Die Farben des Klassizismus werden, bedingt durch die zeitgenössische Vorstellung einer farbneutralen Antike, wesentlich bestimmt durch das konsequente Zurschaustellen der charakteristischen Steinfarben, welche die beherrschende Stellung der polychromen Farbkonzepte des 18. Jahrhunderts bricht und in die monochrome Pastellfarbigkeit der natürlichen Materialoberflächen transponiert. Im Gegensatz dazu entsteht allerdings eine Wand- und Deckenmalerei, die durch die erneute Bekanntschaft mit den antiken Vorbildern Pompejis, Roms und deren Wandlungen in der italienischen Renaissance-Malerei, eigenständige und für den beginnenden Historismus wesentliche malerische Kunst- und Dekorationsformen entwickelt.

Abb.
Polychromie
Antike
Wandmalerei

Bis zur Jahrhundertmitte wird das tradierte helle, steinfarbige Spektrum in Außen- und Innenraum beibehalten und durch ein teilweise kaltbuntes Kolorit der Dekorationsmalerei und der interpretierenden Fassung der Architektur ergänzt.

Abb.
Schloß

Die Präferenz liegt bei den Farben Rot/Rötlich - Gelb-Grau/Umbra/Grünlich, für die Gliederungssysteme bei durchgängig heller Gestaltung der Wand- und Deckenflächen, während die Ornamentik (und die Dekorationsmalerei) aus den kontrastierenden Farben Gelb-Rot-Blau-Grün und gebrochenen Mischönen lebt.

b. a.

In der idellen Rückbindung der Neurenaissance an das 16. Jahrhundert und damit an die Ziele von Bürgertum und Patriziat wird das gebrochene, dunkeltönige Kolorit als Leitfarbe, assistiert von einer Fülle nuancierender Töne, für die Ausstattung der Innenräume selbstverständlich, wohingegen das Erscheinungsbild der Architekturglieder und -flächen den warmtonigen Charakter hellen Natursteins erhält. Die Kontraste der gelb/roten Eigenfarbe des Backsteins ebenso wie das Sgraffitto, Fresco und der Stuccolustro werden im Zusammenhang mit dem körperhaft-sinnlichen Farbspektrum der Neurenaissance (~~selbstverständlich~~) Das Neubarock orientiert sich wiederum an der Farbigekeit des frühen 18. Jahrhunderts, wie überhaupt die Architekturfarbe der Neustile aus dem jeweils zitierten Epochenstil wesentliche Anregungen für das Eigenverständnis erhält. (~~s. jeweils dort!~~)

Mb



- 1. Cesare Daly
- 2.
- 3.

verbindlich

Mb

Neobarock