

Zeitschrift: Unsere Kunstdenkmäler : Mitteilungsblatt für die Mitglieder der Gesellschaft für Schweizerische Kunstgeschichte = Nos monuments d'art et d'histoire : bulletin destiné aux membres de la Société d'Histoire de l'Art en Suisse = I nostri monumenti storici : bollettino per i membri della Società di Storia dell'Arte in Svizzera

Herausgeber: Gesellschaft für Schweizerische Kunstgeschichte

Band: 36 (1985)

Heft: 1

Artikel: Die Bedeutung der Architekturpolychromie in der Sakralkunst des 19. Jahrhunderts

Autor: Meyer, André

DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-393565>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. [Siehe Rechtliche Hinweise.](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. [Voir Informations légales.](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. [See Legal notice.](#)

Download PDF: 14.03.2025

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>

ANDRÉ MEYER

Die Bedeutung der Architekturpolychromie in der Sakralkunst des 19. Jahrhunderts

Der Boden für farbige Architekturfassungen und -dekorationen des 19. Jahrhunderts wurde durch die archäologisch-historische Forschung, den Polychromiestreit und die vielfältige farbentheoretische Literatur vorbereitet. Die farbige Architektur war aber nicht nur ein Thema für die Architekten-Archäologen, die sich um die Entdeckung und die Restaurierung mittelalterlicher Farbfassungen bemühten, sondern für die gesamte Architektengeneration zwischen 1850 und 1914. Ausstattung und Dekoration wurden für Neubauten bis in die Details festgelegt. So entstand ein farblches Zusammenspiel von Architekturpolychromie, Glasmalerei, Kirchenmobiliar und Bodenbelag, das dem Sakralraum einen hohen Stimmungsgehalt verleiht, durch jede Veränderung aber empfindsam gestört wird.

Die Möglichkeiten der farbigen Architekturgestaltung waren für die Sakralkunst des 19. Jahrhunderts nicht nur in bezug auf ihre Erscheinungsweise, ihre künstlerische Gestaltung, ihre ästhetische Wirkung und die technische Realisierbarkeit nahezu unbeschränkt gross. Kaum eine andere Epoche war so sehr um farbige Architektur bemüht wie das 19. Jahrhundert. Dabei war das Interesse dieser Zeit an der Architekturpolychromie nicht bloss ein künstlerisch-ästhetisches, sondern auch ein pädagogisches, geschichtliches, denkmalpflegerisches und restauratorisches. Der Vielschichtigkeit dieser Wechselbeziehungen entspricht die dem 19. Jahrhundert eigene Komplexität der Farbfassungssysteme und Bildprogramme. Dabei fällt auf, dass vor allem gegen Ende des Jahrhunderts die farbige Fassung von Architektur, ähnlich wie im 17. und 18. Jahrhundert, eine weitgehende Übereinstimmung zwischen malerischer wie plastischer Ausstattung und Architektur anstrebte. Jede Betrachtungsweise, welche die Farbigkeit und die farbige Architekturdekoration ausklammert, ist im Grunde genommen problematisch, weil sie die für das 19. Jahrhundert eigene Tendenz zum «Gesamtkunstwerk» negiert. Für den Sakralbau des Historismus heisst dies, dass der architektonische Raum, die farbige Wandbehandlung, die polychrome Architekturfassung, die Farbigkeit von Verglasungen, Altären, Mobiliar und Materialien einem übergeordneten künstlerischem Konzept eingebunden waren. Von zahlreichen Architekten des 19. Jahrhunderts wissen wir, dass sie die Ausstattung und die farbige Dekoration ihrer Neubauten bis in die Details festgelegt haben. Dies gilt nicht nur für Neugotiker wie Vincenz Statz¹, Ernst Friedrich Zwirner oder Johannes Otzen², der in seiner reformierten Kirche in Wuppertal-Elberfeld auch die ornamentalen Details der Ausmalung bestimmt hat, sondern auch für den Schweizer Architekten August Hardegger. Sowohl in der Liebfrauenkirche von Zürich wie auch in der katholischen Pfarrkirche von Escholzmatt gehen Ausstattung und Ausmalung auf seine künstlerische Konzeption zurück.

Das Interesse für die Farbe wachgerufen und das Verständnis für eine farbige Gestaltung der Umwelt geweckt zu haben ist das Verdienst zweier voneinander unabhängiger Entwicklungen. Diese beruhen zum einen auf Johann Wolfgang Goethes und Philipp Otto Runges Bestrebungen, die Farbphänomene begrifflich zu klären, und auf der daraus hervorgegangenen farbentheoretischen Literatur³, zum anderen auf der Diskussion um die Farbigkeit der griechischen Architektur, die 1814/15 mit dem Erscheinen des «Jupiter Olympien» von Antoine-Chrysostôme Quatremère de Quincy einsetzte.

Was als archäologisches Streitgespräch begonnen hatte, wurde zur Grundsatzfrage der allgemeinen Farbigkeit, und zwar sowohl der antiken als auch der mittelalterlichen Architektur. Der vom Architekten Jakob-Ignaz Hittorff ausgelöste «Polychromiestreit»⁴ führte nicht nur zu heftigen Kontroversen über die Farbigkeit der Architektur, sondern war auch Anlass, sich intensiv mit dem Problem zu befassen. Griechische und mittelalterliche Bauwerke wurden auf ihre ursprüngliche Farbigkeit hin archäologisch untersucht und die schon verloren geglaubten Farbfassungen neu entdeckt und rekonstruiert.

In Deutschland erhielt Jakob-Ignaz Hittorff in der Person des jungen Gottfried Semper einen ebenso begeisterungsfähigen wie unterschiedenen Mitbefürworter und Verfechter der Architekturfarbigkeit. In seinem späteren Werk «Der Stil in den technischen und tektonischen Künsten...» (1860) leitete er die Architekturpolychromie aus den textilen Künsten ab, deren primäre Funktion er im Prinzip der Bekleidung sieht (sog. Bekleidungstheorie). Architektur erscheint Gottfried Semper demnach nicht nackt, sondern dem Menschen vergleichbar, mit einem farbigen Überzug bekleidet. Für die Architektur des 13. Jahrhunderts erschien ihm eine aus der «Bekleidungstheorie» hergeleitete Farbfassung wesentlich notwendig. Im Gegensatz zu den meisten französischen Polychromisten verwob Gottfried Semper, wie übrigens auch der englische Architekt Owen Jones, Kenntnis und Vorstellung der farbigen Fassung griechischer Architektur mit seiner eigenen Auffassung von Architektur, wie er sie in seinen architekturtheoretischen Schriften für das 19. Jahrhundert fruchtbar werden liess. «What began as a picturesque visualization of ancient Greek architectural polychromy with von Klenze, von Wagner, Kugler, von Stackelberg and Hittorff, became a dematerialized symphonic and universal vision in the minds of Semper and Jones.»⁵

Die in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts einsetzende systematische Erforschung der Mittelalter-Architektur, die vermehrte und genauere Kenntnisse über ihre Farbigkeit erbrachte, diente den Architekten als Anleitung und Legitimation für die farbige Gestaltung ihrer eigenen Bauten. So forderte Friedrich Schinkel in freier Kombination zu den geschichtlichen Befunden für Kirchenräume eine «sanfte Steinfarbe», und 1835 riet er Ludwig Persius für das Steinquadernetzwerk der Potsdamer Nikolaikirche «eine schöne helle Sandsteinfarbe in mehreren Nuancen nach den verschiedenen Quadern der Mauer». Auch den architektonischen Lehrbüchern der zweiten



1 Unterägeri, Pfarrkirche Hl. Familie. Erbaut 1857–1860 nach Plänen Ferdinand Stadlers, ursprünglicher Zustand.

Hälfte des 19. Jahrhunderts ging es weniger um eine fundierte wissenschaftliche Analyse der mittelalterlichen Architekturpolychromie als um eine Anleitung und eine praktische Anweisung zur Bemalung neuzeitlicher historisierender Architektur. So unterscheidet beispielsweise Gottlob Ungewitter in seinem Lehrbuch über «Gotische Konstruktionen» (1858) zwischen der Bemalung einzelner Architekturteile und der durchgängigen Bemalung von Innenräumen.

Neben den Archäologen und Architekten haben auch die Literaten das Interesse an der mittelalterlichen Architekturpolychromie auf breiter Ebene geweckt. In diesem Zusammenhang seien hier bloss Prosper Mérimée (er wurde 1832 Inspektor der Baudenkmäler Frankreichs), Victor Hugo («Notre Dame de Paris», 1831) und Washington Irving («Tales of Alhambra», 1832) genannt. Ein wesentliches Verdienst an der Verbreitung der Architekturpolychromie im 19. Jahrhundert hatte die erste Denkmalpflegergeneration, die restaurierenden Architekten-Archäologen, die gegen Ende des letzten Jahrhunderts bereits mit systematischen Forschungsergebnissen auf-



2 Unterägeri, Pfarrkirche Hl. Familie. Choransicht mit Dekorationsmalerei an Wänden und Gewölbe, nach 1891 [1965 entfernt].

rückten. Wegbereiter waren für Frankreich Eugène Emmanuel Viollet-le-Duc, der in seinem «Dictionnaire raisonné...» nicht nur zahlreiche Angaben über die mittelalterliche Architekturpolychromie liefert, sondern darüber hinaus ganze Farbfassungssysteme angibt, und für Deutschland Ferdinand Quast, dessen Restaurierungen die intensive Beschäftigung mit dem Problem der mittelalterlichen Architekturpolychromie verraten⁶. Für Viollet-le-Duc gehörte die farbige Architekturfassung zur gotischen Architektur schlechthin. Dabei ging er von der farbigen Gesamterscheinung aus, zu der er auch die farbige Verglasung und die Polychromie der Figuren hinzurechnete. Parallel zu solchen Bemühungen von Farbfassungs-Rekonstruktionen entstanden eine vielfältige Literatur und zahlreiche Abbildungsbände und Musterbücher mit Hinweisen auf farbige Architekturfassungen.

Die Flut von architektur- und kunstgeschichtlichen Abhandlungen sowie das neue Wissen um Archäologie und Baugeschichte hat die Architektur des 19. Jahrhunderts massgebend beeinflusst. Dabei ging es der Epoche nicht einzig um historische Nachbildungen und um Stil- und Formzitate. Charakteristisch für die Zeit ist das Denken in Stil- und Baugattungen. Diesem Denken entspricht das Verlangen nach allgemein gültigen Ausdrucksschemen. So stellte sich der Topos «Kirche» dem 19. Jahrhundert in der Vorstellung des mittelalterlichen Kirchenbaus dar. Dabei standen nicht Rückgriffe auf historisch getreue Formzitate im Vordergrund des architektonischen Bemühens, sondern die Wiederbelebung des Topos. Daraus folgt, dass die Erlebniswerte und Stimmungsgehalte des mittelalterlichen Kirchenbaus die Baugestalt der Kirchenarchitektur des 19. Jahrhunderts von allem Anfang an mitbestimmt haben. In dieser Beziehung spielen die Architekturpolychromie, die farbige Raumausstattung, die Farbfenster und die Farbigekeit der Bodenbeläge in der Sakralarchi-



3 Unterägeri, Pfarrkirche Hl. Familie. Inneres nach der Restaurierung 1964–1966.

tektur des 19. Jahrhunderts eine wichtige Rolle. Dies wird einem bewusst, wenn man feststellt, wie wenig historisierend oder – um in der Sprache des 19. Jahrhunderts zu sprechen – wie wenig «gotisch» ein seiner Malereien und seiner Architekturpolychromie beraubter neugotischer Kirchenraum erscheint. Die 1857–1860 von Ferdinand Stadler erbaute katholische Kirche von Unterägeri, die mit der Restaurierung von 1964/66 ihre ganze ursprüngliche Farbigkeit und Ausstattung verloren hat, ist ein eindrückliches Beispiel hierfür. Auch die neugotische Filialkirche von Bennau SZ, erbaut 1894–1896 von Viktor von Segesser, verlor im Zuge einer Umgestaltung ihre ursprüngliche Farbigkeit. Bei der zurzeit laufenden Innenrestaurierung wird die alte Ausmalung wiederum freigelegt und der Kirche so der dem 19. Jahrhundert eigene Erlebnis- und Stimmungsgehalt zurückgegeben. Im Gegensatz zur mittelalterlichen Architekturfarbigkeit, der ein eigentlicher Bedeutungswert, eine anagogische Zwecksetzung zukommt, erhält die farbige Architekturfassung und die Ausmalung

Abb. 1–3

Abb. 4



4 Bennau, katholische Filiationkirche. Erbaut 1894–1896 nach Plänen Viktor von Segessers. Detail der Dekorationsmalerei: Engel unterhalb eines Apostel-leuchters.

von Sakralräumen im 19. Jahrhundert einen ausgesprochenen Erlebnis- und Stimmungswert. Bezeichnend ist, dass bei aller Unterschiedlichkeit zwischen mittelalterlicher und historistischer Architekturfärbigkeit letzterer dennoch eine Bedeutung zukommt, die über das rein ästhetische Vergnügen hinausgeht. Im Mittelalter Bedeutungsträger, im 19. Jahrhundert Erlebnis- und Stimmungswert, transformiert die Farbe und die farbige Architekturfassung die Architektur in eine höhere Bildrealität, im Mittelalter von metaphysischer Zweckbestimmung, im 19. Jahrhundert von stimmungstragendem Erlebnisgehalt. Diese unterschiedliche Zielsetzung der Innenraumfärbigkeit im Mittelalter und im 19. Jahrhundert zeigt sich auch in der Anwendung und Handhabung der Farbfassung. Im Mittelalter strebt die Färbigkeit eine engmaschige Kompaktheit der gegenseitigen Bindungsverhältnisse von Architektur, Malerei und Architekturpolychromie an. Im 19. Jahrhundert verlangt die Farbfassung eine auffallende Selbständigkeit gegenüber der Architektur. Offensichtlich verlangte das Streben nach monumentaler Wirkung im 19. Jahrhundert nach einer stärkeren Trennung der einzelnen Elemente. Die oftmals einfachen Formen und ungegliederten Wandflächen der historistischen Kirchenarchitektur trugen ihrerseits dazu bei, die Farbe zur eigentlichen Wirkung und monumentaler Entfaltung kommen zu lassen⁷. Aber auch in der Farbgebung und im Farbklima lassen sich Unterschiede zu den mittelalterlichen Vorbildern feststellen. So werden im 19. Jahrhundert die Farben in grosser Frische und urtümlicher Härte gegeneinandergestellt. «Farben, wie Rot, Blau und Gelb bzw. Ocker werden, bisweilen, nur durch schwarze Striche getrennt, unmittelbar nebeneinander gesetzt. Graue und schwarze Hintergründe verstärken die Kraft der Farben.»⁸ Obschon man an mittelalterliche Vorbilder anzuknüpfen versuchte, sind die Farbdekorationen des 19. Jahrhunderts in ihrem Kolorit jeweils stark vom Zeitgeschmack mitbestimmt.

Die Möglichkeit, die Grundformen der mittelalterlichen Raumfärbigkeit für Innenraumgestaltungen zu verwenden, eröffnete der Sakralarchitektur des 19. Jahrhunderts nicht nur neue Dekorationsmöglichkeiten jenseits von Barock und Rokoko, sondern auch die für das Jahrhundert so entscheidende Möglichkeit, historische Wahrhaftigkeit in der Färbigkeit zu vergegenwärtigen. Die farbige Ausmalung von Sakralräumen mit figürlichen Bilderzyklen, dekorativer Schablonenmalerei oder polychromer Architekturfassungen ist dem 19. Jahrhundert demnach nicht nur Akzidens, sondern ein der Architektur wesenhaft zukommendes Gestaltungs- und Ausdrucksmittel.

Résumé Pour les moulures et les décorations architecturales du XIX^e siècle le terrain fut préparé par la recherche historique et archéologique, par la querelle au sujet de la polychromie et par la littérature très diverse concernant la théorie des couleurs. Cependant l'architecture polychrome était un sujet auquel se consacraient non seulement les architectes-archéologues efforcés de découvrir et de restaurer les moulures polychromes du moyen âge, mais aussi toute la génération

d'architectes comprise entre 1850 et 1914. L'aménagement et la décoration des nouveaux édifices étaient fixées dans le moindre détail. C'est ainsi que s'établit une harmonie entre la polychromie architecturale, les vitraux, le mobilier liturgique et le dallage, qui donne à l'espace sacré une ambiance très poétique, mais que toute modification perturbe sensiblement.

La pratica della policromia e della decorazione nell'architettura dell'Ottocento trae origine della ricerca archeologica e storica, dalle discussioni intorno alla policromia, e dalle numerose pubblicazioni sulla teoria dei colori. L'architettura policroma era però un tema che non interessava solamente agli architetti-archeologi, i quali si dedicavano principalmente alla scoperta ed al restauro delle policromie medievali, ma anche a tutte le generazioni di architetti comprese fra il 1850 e il 1914. Arredo e decorazione venivano studiati a fondo per ogni nuovo edificio ecclesiastico. In tal modo si poteva stabilire un'armonia di colori che abbracciava la policromia delle strutture architettoniche, delle vetrate, degli arredi e del pavimento, ciò che conferiva all'ambiente sacro un piacevole equilibrio di valori che però può essere sensibilmente turbato da interventi successivi.

Riassunto

Anmerkungen

¹ VOGTS, HANS. Vincenz Statz (1819–1898). Mönchengladbach 1960, bes. S. 68.

² BAHNS, JÖRN. Johannes Otzen (1839–1911). München 1971. (Materialien zur Kunst des neunzehnten Jahrhunderts, 2.)

³ Vgl. hierzu: MATILE, HEINZ. Die Farbenlehre Philipp Otto Runges. München 1979.

⁴ Vgl. hierzu: HAMMER, KARL. Jakob-Ignaz Hittorff. Ein Pariser Baumeister 1792–1867. Stuttgart 1968.

⁵ ZANTEN, DAVID VAN. Architectural Polychromy. (The Beaux-Arts and Nineteenth-Century French Architecture. London 1982, S. 196–215.)

⁶ BERGER, HANS. Denkmalpflege an romanischen Bauten zwischen Harz und Elbe. (Kunst des Mittelalters in Sachsen. Festschrift für Wolf Schubert. Weimar 1967, S. 17–36.)

⁷ Vgl. hierzu: SCHUHMACHER, FRITZ. Farbige Architektur. (Der Kunstwart, 1901.) – MACHNOW, HARALD. Farbe im Stadtbild. Berlin 1976.

⁸ BRÖNNER, WOLFGANG. Farbige Architektur und Architekturdekoration des Historismus. (Deutsche Kunst und Denkmalpflege 36, 1978, H. 1/2, S. 63.) – Um die Leuchtkraft des Goldes zu verstärken, verwendete man im 19. Jahrhundert bei Polimentvergoldungen einen schwarzen Bolus als Unterlage.

1, 2: Repronegative Kantonale Denkmalpflege, Zug. – 3: F. Klaus, Baar. – 4: Architekturbüro Felix Schmid (Bruno Züger), Rapperswil.

Abbildungsnachweis

Dr. André Meyer, Kantonaler Denkmalpfleger, Murbacherstrasse 23, 6003 Luzern

Adresse des Autors