

Buntes Lehrbuch der Natur? Zur Farbigkeit der Stuckplastiken in den Schauläden des Naturhistorischen Museums in Wien

Stefanie JOVANOVIĆ-KRUSPEL¹ & Hans HOFFMANN²

(mit 12 Abbildungen)

Manuskript eingereicht am 29. Juni 2018,
die revidierte Fassung am 1. August 2018.

Zusammenfassung

Das Naturhistorische Museum Wien (NHMW) war in seiner ursprünglichen Konzeption ein „begehbare Lehrbuch der Natur“. Die entscheidende Persönlichkeit bei dieser Konzeption war der erste Direktor des Museums, Ferdinand von HOCHSTETTER. In engster Kooperation mit dem Architektenteam Gottfried SEMPER und Carl HASENAUER schuf HOCHSTETTER ein Gesamtkunstwerk, in dem die dekorative Ausstattung ganz gezielt in den Dienst der Museumsdidaktik gestellt wurde. Sowohl der Gemäldeschmuck als auch die Stuckplastiken sollten die ausgestellten Sammlungen wie Illustrationen in einem Buch inhaltlich ergänzen und interpretieren. Vorliegende Arbeit befasst sich mit dem bisher nur wenig untersuchten skulpturalen Schmuck im Inneren des NHMW und seiner ursprünglichen farblichen Erscheinung. Im Gegensatz zum Gemäldeschmuck, der weitgehend unverändert und bis auf wenige Ausnahmen bis heute fast vollständig ist, ist der plastische Bauschmuck im Inneren des NHMW nicht mehr in seinem Urzustand erhalten. Reinigungen, Übermalungen und Restaurierungen haben seine ursprüngliche Farbigkeit in hohem Ausmaß verändert. Doch gerade der Aspekt der Farbigkeit der Stuckplastik spielt zum Verständnis des originalen didaktischen Konzeptes des NHMW eine bedeutende Rolle.

Im Rahmen einer kunsthistorischen Recherche und einer restauratorischen Befundung wurden im Zeitraum zwischen Ende 2016 bis Ende 2017 von den Autoren neue Befunde zur ursprünglichen Polychromie der Stuckplastik im NHMW zusammengetragen. Ein erster Teil der Ergebnisse wurde bereits 2017 publiziert (JOVANOVIĆ-KRUSPEL 2017), doch seit dieser Veröffentlichung wurden weitere Befundungen durchgeführt, deren Ergebnisse völlig neue kunsthistorische Interpretation zulassen: Wie gezeigt werden kann, bildete das Gesamtkunstwerk Naturhistorisches Museum zwar thematisch eine Einheit, die in ihrer künstlerischen Ausgestaltung aber durchwegs heterogen war. Die neuen Befunde legen nahe, dass die Farbigkeit der Stuckplastiken je nach

¹ Naturhistorisches Museum Wien, 2. Zoologische Abteilung, Burgring 7, 1010 Wien, Österreich; E-Mail: stefanie.jovanovic@nhm-wien.ac.at

² Stättermayergasse 21/5, 1150 Wien, Österreich; E-Mail: hans.hoffmann@a1.net

Raubereich, ausführendem Künstler und inhaltlicher Aufgabenstellung nicht nur grundsätzlich intensiver, sondern offenbar auch variantenreicher war als bisher vermutet.

Schlüsselwörter: Polychromie, Victor TILGNER, Rudolf WEYR, farbige Skulptur, Historismus, Ferdinand VON HOCHSTETTER, Gesamtkunstwerk, Museumsdidaktik, Dekoration, Ringstrasse.

Abstract

The Natural History Museum Vienna (NHMW) was in its original concept a “walk-in textbook of nature”. The deciding personality for this concept was the first director of the Museum Ferdinand VON HOCHSTETTER. In close cooperation with the team of architects Gottfried SEMPER and Carl HASENAUER, HOCHSTETTER created a “Gesamtkunstwerk” (total piece of art), in which the decorative furnishings were used as tools for museum didactics. Both the paintings and the stucco sculptures were intended to complement and interpret the collections exhibited like illustrations in a book. The present work deals with the little-studied sculptural decorations inside the NHMW and their original appearance. In contrast to the series of paintings, which is largely unchanged and, with few exceptions, almost complete until today, the sculptural decorations inside the NHMW are no longer preserved in their original state. Overpainting and restoration have greatly altered their original colours. But it is precisely the aspect of the colourfulness of the stucco sculpture that plays an important role in understanding the original didactic concept of the NHMW. Within the framework of an art historical research and a restorative examination, the authors therefore collected new findings on the original polychromy of the stucco sculptures in the NHMW in the period from end of 2016 to the end of 2017. A first part of the results has already been published in 2017 (JOVANOVIĆ-KRUSPEL 2017). Since this publication, however, further findings have been made that allow completely new art historical interpretations: As can be shown, the “Gesamtkunstwerk” Natural History Museum Vienna was thematically a unit, but in its artistic design it was heterogeneous throughout. The new findings suggest that the colour of the stucco sculptures was not only more intense but depending on the area of the room, on the artist, and the content, also more varied than previously assumed.

Keywords: Polychromy, Victor TILGNER, Rudolf WEYR, coloured sculptures, historicism, Ferdinand VON HOCHSTETTER, Gesamtkunstwerk, museum didactics, decoration, Ringstrasse.

Buntfarbige Skulptur im Historismus

Die Kunst des 19. Jahrhunderts war von der Diskussion um die Wiederentdeckung der antiken Buntfarbigkeit geprägt (siehe dazu: JOVANOVIĆ-KRUSPEL 2017). Diese veränderte nicht nur den Blick in die Vergangenheit, sondern auch den Blick auf die Kunst der damaligen Gegenwart. „Die ästhetische und kunstkritische Auseinandersetzung mit farbiger Plastik im 19. Jahrhundert ist unlösbar mit der archäologischen Diskussion um die antike Polychromie verbunden.“ (TÜRR 1994: S. 95). Vor dem Hintergrund der wiederentdeckten Farbigkeit der Antike suchten Architekten, aber auch Bildhauer europaweit nach neuen Lösungen bei ihren künstlerischen Aufgaben. Der Stadt Paris kam als führendem Kunstzentrum in diesem Zusammenhang eine bedeutende Rolle zu. Im Bereich der Architektur traten vor allem Jakob Ignaz HITTORFF, Paul SEDILLE und

Charles GARNIER, und im Bereich der Skulptur Charles Henri-Joseph CORDIER und Jean-Léon GÉRÔME für die Polychromie ein und suchten nach neuen künstlerischen Formulierungen. Doch die neuen Strömungen fanden auch im deutschen Sprachraum ihren Niederschlag. Gottfried SEMPER (SEMPER 1834) und Theophil HANSEN befürworteten ebenfalls vehement die Polychromie in der Baukunst (siehe dazu: WAGNER-RIEGER & REISSBERGER 1980 sowie BASTL *et al.* 2014). Ihre Positionen in diesem Diskurs sind bis heute bekannt. Ganz anders ist dies im Bereich der Skulptur und Plastik. Die Werke und Vertreter der polychromen Plastik – vor allem im deutschen Sprachraum – bilden bis heute einen fast blinden Fleck der Kunstgeschichte und das, obwohl dieses Thema in den damaligen Kunstzeitschriften intensiv diskutiert wurde (z. B. BAYER 1881 oder KISA 1884). 1884 hielt der Archäologe und damalige Leiter der Skulpturensammlung am Dresdner Albertinum Georg TREU (1843–1921) einen viel beachteten Vortrag mit dem Titel „*Sollen wir unsere Statuen bemalen?*“ und 1885 fand unter seiner Leitung in Berlin eine Ausstellung polychromer Skulptur statt, die ebenfalls umfassend diskutiert wurde (LEHFELDT 1885). Doch obwohl zahlreiche farbige Skulpturen, auch von überaus bekannten Künstlern, geschaffen wurden, ist ihre Dokumentation bis heute mehr als unzulänglich. Trotz punktueller kunsthistorischer Bearbeitungsversuche (z. B. TÜRR 1994; BLUHM *et al.* 1996) ist das Thema der polychromen Skulptur im Historismus noch immer wenig bearbeitet. Das 1994 erschienene Buch von Karina TÜRR ist immer noch als Standardwerk zu diesem Thema zu betrachten. Die Autorin widmet sich darin vor allem der französischen Skulptur der Wende vom 19. zum 20. Jahrhundert, der in diesem Zusammenhang sicherlich eine Vorreiterrolle zukam, und teilweise auch der deutschen. Der österreichische Anteil dieser Strömung wird darin gar nicht gewürdigt. Auch in der neueren österreichischen kunstgeschichtlichen Literatur (ausgenommen: KRAUSE 2015) findet das Phänomen kaum Berücksichtigung. Hauptgrund für das Verschwinden dieses Phänomens der polychromen Plastik aus der Wahrnehmung von Öffentlichkeit und Kunstgeschichte ist sicher nicht zuletzt der Umstand, dass sich im Laufe der Zeit (mit zwei Weltkriegen) das ästhetische Empfinden stark veränderte, was der Erhaltung dieser Kunstwerke nicht zuträglich war: So fielen dieser Geschmacksänderung noch „*in den 60er Jahren Jugendstilfassaden und barocke Holzfassungen*“ zum Opfer (TÜRR 1994: S. 75). Zahlreiche polychrome Fassungen von Skulpturen wurden übermalt oder sogar entfernt. Viele buntfarbige Bildwerke verschwanden in Depots und führen bis heute ein Schattendasein in musealen Sammlungen. Beispiele dafür gibt es viele in ganz Europa. „*Zwar gibt es genügend Nachrichten über Werke des 19. Jahrhunderts, die erkennen lassen, wie wider Erwarten zahlreich und vielfältig die Versuche mit der Farbe, mit farbigem Material und auch mit realen Attributen waren, aber nur der geringste Teil dieser Skulpturen ist erhalten, zugänglich, hat seine Polychromie noch bewahrt oder ist hinreichend beschrieben worden. Manches wurde noch während der Präsentation im Salon zerstört, vieles ging in unbekanntem Privatbesitz, einige Statuen wurden nachträglich von ihrer Farbe befreit, und die fast durchwegs ablehnenden Notizen zu den verschollenen Werken berichten wohl von der Empörung des Verfassers, kaum aber vom Erscheinungsbild der Skulpturen.*“ (TÜRR 1994: S. 11).

Derzeit rückt das lange unbeachtete Thema der polychromen Skulptur wieder ein wenig mehr in den Fokus. Zwei Ausstellungen, eine in Paris im Musée d'Orsay (12. Juni – 9. Sept. 2018) mit dem Titel „In Colour: Polychrome Sculpture in France 1850–1910“ und eine im Metropolitan Museum of Art in New York (21. März bis 22. Juli 2018) unter dem Namen „Like Life: Sculpture, Color, and the Body (1300 – Now)“ holen längst vergessene Werke wieder ans Licht.

Die vorliegende Arbeit befasst sich mit der ursprünglichen Farbfassung des plastischen Schmuckes im NHMW. Da die hier beschäftigten Bildhauer zu den damals bekanntesten der Monarchie gehören, kann dieser Artikel eventuell einen kleinen Beitrag zur Aufarbeitung dieses unterschätzten Phänomens im Rahmen der Ringstraßenarchitektur leisten.

Künstler & Datierung

Zu den wichtigsten Künstlern, die Aufträge für Stuckplastiken im Inneren des NHMW erhielten, zählen:

Josef LAX (*1851, †1909): Von ihm stammen v. a. die acht Portraitmedaillons bedeutender Personen der Sammlungsgeschichte rund um das Kuppelloch im Vestibül (Untere Kuppelhalle). Den Auftrag für die Ausführung derselben erhielt LAX am 3. September 1888 (AVA, StEWF, Z. 13890/B. C. ex 1888 (419), Akkordprotokolle des Hofbaukomitees).

Johannes BENK (*1844, †1914): Er schuf den Tierfries in der Oberen Kuppelhalle, dessen berühmtestes Detail wohl die sog. „Darwin-Szene“ ist. Der Auftrag für diesen Fries wurde BENK ebenfalls am 3. September 1888 erteilt. (AVA, StEWF, Z. 13891/B. C. ex 1888 (41), Akkordprotokoll vom 3. Sept.) Am 16. Jänner 1889 stellte BENK die Rechnung für die ausgeführte Arbeit (AVA, StEWF, Fasc. 29, 1889, 16. Jänner).

Edmund HOFMANN VON ASPERNBURG (*1847, †1930): Von ihm stammen die Karyatiden im Saal VI, der auch den Beinamen „Kaisersaal“ erhielt, da er in seinem dekorativen Programm (vor allem dem Gemäldeschmuck) programmatisch Kaiser Franz Joseph verherrlichen sollte und als Vortragssaal geplant war. Die Karyatiden für diesen Saal wurden so wie alle Karyatiden im Hochparterre am 6. Februar 1884 beauftragt. Zur Vergabe kamen „an den Bildhauer Hoffmann acht doppelte und vier einfache Karyatiden, die vier Elemente darstellend, für 4000 fr.“ (AVA, StEWF, HBC, Fasc. 77, 147. Sitzung). 1885 waren die Figuren laut Jahresbericht fertig versetzt und polychromiert (HAUER 1886).

Victor TILGNER (*1844, †1896): Er war neben Rudolf WEYR der meistbeschäftigte Bildhauer im NHMW. Von ihm wurden sowohl die Giebelfigurengruppen in der Oberen Kuppelhalle als auch der Karyatidenschmuck der Säle XIV und XVI geschaffen. Der Auftrag für die Giebelfigurengruppen, die die verschiedenen Wissenschaftsdisziplinen symbolisieren sollten, wurde am 3. September 1888 erteilt. Am 1. und 29. Mai

1889 stellte TILGNER die Rechnungen dafür. Die Karyatiden im Hochparterre wurden am 6. Februar 1884 im Rahmen der 147. Sitzung des Hofbaukomitees beauftragt. (AVA, StEWF, HBC, Fasc. 77, 147. Sitzung). Zur Vergabe an TILGNER kamen „40 Karyatiden, Nordamerikaner, Mexikaner, Südsee-Insulaner und Neuseeländer darstellend, für 8800 fr.“. Interessanterweise fehlen in dieser Aufzählung die Südamerikaner. Georg SCHIFKO (in Druck) gelang es neben den Maya unter den Karyatiden auch Inka, Munduruku und höchstwahrscheinlich Botokuden nachzuweisen. Gerade die Karyatiden der Säle der ehemaligen Ethnographie (Saal XIV und XVI) scheinen Ende April 1884 noch nicht begonnen worden zu sein, denn in der 139. Sitzung des Hofbaukomitees am 30. April 1884 wurde HOCHSTETTERS Wunsch, für den Künstler Victor TILGNER nach der Natur geschaffene Gesichtsmasken anzuschaffen, aufgrund von Kostspieligkeit abgelehnt, zumal TILGNER offenbar angab, die Figuren auch nach Fotografien ausführen zu können (siehe dazu JOVANOVIĆ-KRUSPEL & SCHUMACHER 2014: S. 176). 1885 waren die Figuren laut Jahresbericht alle bereits fertig versetzt und polychromiert (HAUER 1886).

Rudolf WEYR (*1847, †1914): Er schuf die 16 Zwickelfiguren und die 16 wappentragenden Putti in der Oberen Kuppelhalle, die Putti über den Eingängen zu den Sälen sowie die Karyatiden in den Sälen IV und X. Auch hier wurde der Auftrag für die Kuppeldekorationen am 3. September 1888 erteilt. Die Karyatiden im Hochparterre wurden am 6. Februar 1884 beauftragt. Zur Vergabe kamen „an den Bildhauer Weyr 44 Karyatiden paläontologische Gegenstände und Berggeister darstellend, für a 200 fr.; zus. 8800 fr.“ (AVA, StEWF, HBC, Fasc. 77, 147. Sitzung). 1885 waren sie alle bereits fertig versetzt und polychromiert (HAUER 1886).

Alle fünf Künstler waren Schüler an der Akademie der Bildenden Künste Wien bei Franz BAUER. Ihre Werke sind an zahlreichen Ringstraßengebäuden zu finden.

Polychrome Stuckplastik im Inneren des NHMW

Im Jahr der Eröffnung des NHMW (1889) widmete die Fachzeitschrift „Allgemeine Kunst-Chronik“ der Architektur und Ausstattung des Museums vier umfassende Beschreibungen durch den Kunstkritiker Alfred NOSSIG, die wesentliche Hinweise auf die ursprüngliche Farbigkeit der plastischen Innendekoration enthalten (NOSSIG 1889a–d).

Ein Zitat aus der letzten Beschreibung (NOSSIG 1889d: S. 511) zeigt besonders klar, welche Bedeutung dem Einsatz von Polychromie bei der Ausstattung des NHMW zukam: „Sind doch die so geschmackvoll und massvoll gefärbten Sculpturen im Innern des Gebäudes der sprechende Beweis dafür, von welcher grossen Bedeutung für die Wirkung der plastischen Werke eine kräftige Abhebung ihrer Formen aus der Umgebung ist. Die Tilgner'schen Giebelfiguren und die Weyr'schen, Hofmann'schen und Tilgner'schen Karyatiden machen es begreiflicher, als gelehrte Abhandlungen, warum die Griechen der Polychromie huldigten.“

Der plastische Schmuck im Inneren des NHMW wurde aus reinem Gipsstuck gefertigt und konzentriert sich im Wesentlichen auf zwei Bereiche:

1. den **Zentralbereich** mit der Ausstattung der Oberen und Unteren Kuppelhalle sowie
2. die **Schausäle des Hochparterres** des NHMW mit ihren Pilasterfiguren, die im 19. Jahrhundert als „Karyatiden“ bezeichnet wurden (ein Begriff, der im Folgenden beibehalten werden soll): Im Hochparterre des NHMW befinden sich insgesamt 19 Schausäle. Fünf davon, nämlich der Mittelsaal (X) sowie die Ecksäle (IV, VI, XIV und XVI), sind zusätzlich mit Karyatiden von Rudolf WEYR (Saal IV und X), Victor TILGNER (Saal XIV und XVI) und Edmund HOFMANN VON ASPERNBURG (Saal VI) ausgestattet. Insgesamt schmücken 104 Karyatiden das Hochparterre.

Die Frage, wie man sich die Farbigkeit der Stuckplastiken im NHMW ursprünglich vorstellen muss, ist keineswegs einfach zu beantworten, da die Stuckplastiken heute nicht mehr in ihrer ursprünglichen Fassung erhalten sind.

Nach dem 2. Weltkrieg wurde der Großteil des plastischen Schmuckes im NHMW sowohl in den Schausälen des Hochparterres als auch im Zentralbereich – vermutlich aufgrund seines schlechten Erhaltungszustandes oder aber auch aufgrund geänderter ästhetischer Auffassung großteils mit hellgrau-beiger Leimfarbe übermalt. Wann diese Übermalung genau stattgefunden hat, lässt sich leider nicht mehr exakt eruieren. Laut Zeitzeugenberichten (Dr. Eckart BARTH, ehemaliger Direktor der Prähistorischen Abteilung, und Günter FRANK, damals Burghauptmannschaft Österreich) lässt sich der Zeitraum jedoch auf die 1960er Jahre einengen. 1998 wurde im Rahmen der sogenannten „Museums-milliarde“ der Zentralbereich des NHMWs restauriert. Dabei wurde der farbig gefasste Gipsstuck laut Bundesdenkmalamt (im Folgenden BDA) wieder freigelegt (Auskunft Mag. Andrea BÖHM, BDA, Januar 1999). Die Karyatiden in den Sälen des Hochparterres, die ebenfalls partiell übermalt waren, wurden gereinigt. Auch dies dürfte zu teilweisen Verlusten der originalen Färbung geführt haben. An den nach den Reinigungsarbeiten sichtbaren sehr dezenten Farbfassungen der frisch restaurierten Oberen Kuppel und der Karyatiden im Saal IV wurden jedoch schon bald Zweifel gehegt. 2005 entnahm die Restauratorin Mag. Maria RANACHER im Zuge geplanter Restaurierungsarbeiten in Saal VI Proben aus den Stuckfiguren und ließ sie (17.01.2005) vom Chemischen Labor des Bundesdenkmalamtes untersuchen (Laborbericht Bundesdenkmalamt, Restaurierwerkstätten Kunstdenkmale, Chemisches Labor, Zl.: 3.367/1/2005, Proben-Nr.: 59/05–64/05 und 71/05). Laut damaligen Bericht waren die Stuckfiguren im Saal VI offenbar nicht übermalt gewesen, auf ihnen hatte sich die Originalfassung daher noch recht gut erhalten: *„Gips, außen verdichtet und partiell poliert [...] Die Pilasterfiguren sind durchgehend mit einer stark glänzenden Schellackschichte versehen, die dem Stuck den Charakter einer glasierten Keramik verleiht. Koloristische Akzente wurden mit einer dünnen Halb-lasur partiell aufgesetzt [...] Es dürfte sich hier somit um den Originalzustand handeln.“* Auch aus den plastischen Gliederungen dieses Saales (Kapitelle, Rahmenleisten, Bukranienfries, etc.) wurden Proben entnommen und naturwissenschaftlich untersucht (Laborbericht Bundesdenkmalamt, Restaurierwerkstätten Kunstdenkmale, Chemisches Labor,

Zl.: 3.367/1/2005, Proben-Nr.: 65/05–70/05, 72/05 und Laborbericht Zl.: 3.367/9/2005, Proben-Nr.: 296/05–298/05, 308/05, 309/05). Bei den Auflagen aus Blattgold, Schlagmetall und auch Aluminium handelte es sich offensichtlich ebenfalls um nicht überfasste metallene Akzente der Originalfassung. Die Wandflächen, für deren Leimanstriche in unterschiedlichen gelblichen bis bräunlichen Tönen jeweils etwas Ultramarin-Blau in den Laborproben nachgewiesen werden konnte (Ultramarin-Blau ist ein besonders im 19. Jahrhundert beliebter Zusatz zur „Schönung“ [=Verbesserung] von Farben; Anm. d. Verf.), wurden hingegen im Zuge einer Renovierung des 20. Jahrhunderts (1960er) mit weißer Leimfarbe überstrichen (Kreide mit Titanweiß).

Aufgrund der Ergebnisse vermutete man jedoch, dass durch vorherige Reinigung wesentliche Teile der farbigen Oberfläche verloren gegangen sind. Im Laborbericht des BDA heißt es daher: *„Nachdem durch mehr Befundung und orig. Reste an den Figuren doch von einer geschlosseneren Farbigkeit der Karyatiden ausgegangen werden muss, ergibt sich die Frage, ob die Wandhintergründe nicht auch kräftiger (und bunter) waren. Die Karyatiden sind jetzt an den Höhen und zugänglicheren Stellen sehr blank, Farbreste sind nur an den unzugänglicheren Tiefen vorhanden. Der Farbauftrag war nur sehr dünn und das auf einer glatten dicken Schelllackschichte. Eine Reduktion eines solchen Farbauftrags ist bei einer handwerklichen Reinigung schnell passiert. Wieweit allerdings von Haus aus auch eine gewisse Tiefen-Höhen-Wirkung des Farbauftrags wie bei Glasuren beabsichtigt war bleibt offen (ist aber bei diesem Farbaufbau in einem gewissen Grade anzunehmen).“* (Laborbericht Zl.: 3.367/9/2005).

Aufgrund des obigen Befundes wurde daher angenommen, dass die Farbigkeit sowohl der Figuren als auch der Wandflächen im Saal intensiver gewesen sein soll, als dies die Restaurierungen (im Saal IV und in der Oberen Kuppel) nahelegen. Noch im selben Jahr (2005) wurde daher von RANACHER mit einer sehr viel buntfarbigeren Restaurierung einer Figur begonnen (siehe Abb. 1), die aber aufgrund mangelnder Geldmittel (und vermutlich auch aufgrund des mangelnden Verständnisses für die uns heute irritierend erscheinende Buntheit) scheiterte und unvollendet blieb.

Die farbige Erscheinung dieser Karyatide weicht doch sehr deutlich von den Plastiken im Saal IV und in der Oberen Kuppelhalle ab. Sowohl in Saal IV als auch in der Oberen Kuppel sind die Figuren nur sehr dezent buntfarbig gefasst. Diese Befunde und die Restaurierung werfen nun eine Reihe von Fragen auf: Waren alle Stuckplastiken im NHMW deutlich buntfarbiger? Sind die Karyatiden aus Saal IV oder auch die Stuckplastiken in der Oberen Kuppel eventuell nur durch unsachgemäße Reinigung heute in ihrer Farbwirkung so dezent? Oder ist die unterschiedliche Farbauffassung in den unterschiedlichen Aufgaben und Künstlerpersönlichkeiten begründet? Wie haben wir uns die Farbigkeit der noch übermalten Karyatiden in den Sälen X (ebenfalls von R. WEYR) und XIV und XVI (beide von V. TILGNER) vorzustellen?

Die vorliegende Arbeit will versuchen zumindest einige dieser Fragen zu beantworten. Schwerpunktmäßig sollen die Stuckplastiken in den Schausälen des Hochparterres behandelt werden.



Abb. 1. Edmund HOFMANN: Karyatidenpaar „Feuer“, Saal VI im NHMW – Restaurier-Versuch 2005 an der weiblichen Figur durch Mag. Maria RANACHER und BDA Österreich; Foto: Alice SCHUMACHER, NHMW.

Kunsthistorische Recherche

Im Folgenden soll die heutige Erscheinungsform der Stuckplastiken im Museum ihren Beschreibungen/Darstellungen in historischen Quellen gegenübergestellt werden.

Untere Kuppelhalle

Die Portraitmedaillons von Josef LAX in der Eingangshalle (Abb. 2) und auch die Schwäne in den Zwickelfeldern und die floralen Dekorationsmotive wurden 1998 in einem hellen Beige-Grau-Braun-Ton restauriert.

Diese Restaurierung entspricht (obwohl vermutlich sehr ähnlich) sicher nicht exakt der ursprünglichen Ausgestaltung, denn in der „Allgemeinen Kunst-Chronik“ aus dem Eröffnungsjahr wurde die Farbigkeit mit Fleischfarben beschrieben (NOSSIG 1889b).



Abb. 2. Stuckdekoration in der Vestibülkuppel (Untere Kuppelhalle) mit acht Portraitmedaillons von Josef LAX, Foto: Alice SCHUMACHER, NHMW.

Obere Kuppelhalle

Bei der Restaurierung der Oberen Kuppelhalle 1998 dagegen wurden im Bereich der Kuppel sowohl die TILGNER'schen Giebelfiguren, der BENK'sche Fries als auch die WEYR'schen Zwickelfiguren zart buntfarbig wiederhergestellt. Die bei der Reinigung der Figuren 1998 zum Vorschein gekommene Farbfassung war laut BDA sehr dezent und lasierend aufgetragen (Abb. 3 und 4) (Auskunft BDA, Mag. A. BÖHM, Januar 1999).

Zu dem BENK'schen Tierfries in der Oberen Kuppelhalle heißt es in der Allgemeinen Kunstchronik bezüglich der Farbigkeit, dass sich die „*gelblich-weissen Formen*“ klar „*vom bläulichen Grunde*“ abheben (NOSSIG 1889b: S. 455). Dieser bläuliche Hintergrundton – dessen Verwendung SEMPER übrigens auch bei antiken Reliefs beschreibt (SEMPER 1834: S. 23, 37) – ist heute nicht mehr vorhanden, vielmehr wurde bei der Restaurierung ähnlich wie in der Unteren Kuppelhalle ein hellbeiger Grundton gewählt, auf dem sich zart farbige Tier- und Kindergestalten in einer sich dahinschwingenden Ranke tummeln. Johannes BENK, der an zahlreichen Ringstraßenbauten mitwirkte, verlieh seinen Werken mit verschiedenen Methoden farbige Effekte. Eines seiner bekanntesten Werke ist die heute im Palais Lobkowitz befindliche Statue der Klythia. Diese Figur, die 1888 für das Neue Burgtheater am Ring entstand, war ursprünglich ein Beleuchtungskörper. Die Ranken, die Klythia in Händen hatte und an denen die Fassungen der elektrischen Glühbirnen befestigt waren, sind leider nicht mehr erhalten. Diese Figur BENKS ist ebenso wie seine Allegorie „Austria“ (1883) aus Bronze und Marmor gefertigt und damit ein Beispiel für multimateriale Skulptur. Das Weiß des Marmors für das helle Inkarnat kontrastiert mit der Bronze, die je nach gewünschtem Effekt dunkel patiniert für die Kleidung bzw. Rüstung oder goldglänzend für Schmuck, Gürtel oder andere Verzierungen verwendet wurde (Bilder beider Figuren siehe: https://de.wikipedia.org/wiki/Johannes_Benk). Auch die beiden Kuppelfiguren, die als Bekrönung der beiden Museen verwendet wurden – Sonnengott Helios am NHMW und Pallas Athena am Kunsthistorischen Museum Wien – nutzen die unterschiedlichen Oberflächenbehandlung der Bronze für die Schaffung von farblichen Akzenten. So ist bei Helios die Fackel golden poliert, während bei Pallas Athene Rüstung und Helm akzentuiert sind. Dies zeigt, dass BENK je nach Thema und Aufgabe mit unterschiedlichsten Farbeffekten experimentierte.

Unterhalb des BENK'schen Tierfries befinden sich in den Zwickeln der Bogenöffnungen die Darstellungen von Genien mit Tiergestalten von Rudolf WEYR. WEYR, von dem auch die Karyatiden im Saal IV und X stammen, schuf hier Basreliefs mit sehr lebhaften Interaktionen zwischen Knabenfiguren und Tieren. Zu diesen Zwickeln fertigte WEYR genaue grafische Studien an, die er teilweise auch als Radierungen in der Allgemeinen Kunst-Chronik veröffentlichte. 12 Exemplare dieser Zeichnungen sind heute in der Albertina verwahrt [Albertina Sammlungen Online (<http://sammlungenonline.albertina.at>)], Zeichnungen von Rudolf WEYR mit den Signaturen: 30271/273, 307, 264, 270, 268, 329, 272, 269, 263, 271, 267, 262). Da diese Studien aber nicht farbig sind, lassen sie keine Aussage über die ursprüngliche Farbfassung dieser Basreliefs zu. An der Akademie der Bildenden Künste werden in einem Teilnachlass des Künstlers zwei



Abb. 3. Giebelgruppe von Victor TILGNER, Obere Kuppelhalle, Foto: Alice SCHUMACHER, NHMW.



Abb. 4. Tierfries von Johannes BENK und Zwickelfiguren von Rudolf WEYR, Foto: Alice SCHUMACHER, NHMW.

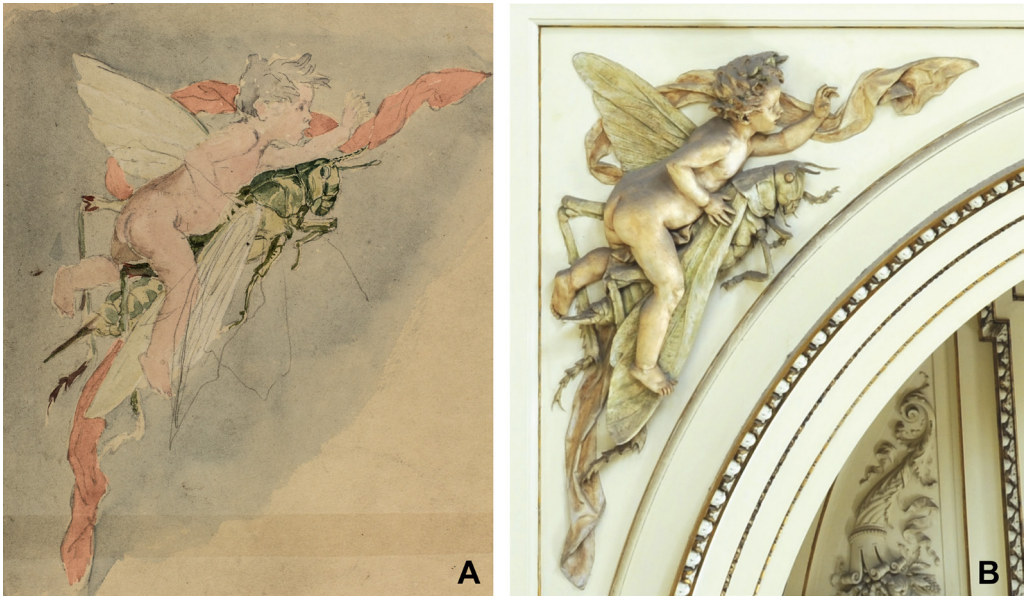


Abb. 5. A: Rudolf WEYR: Aquarellstudie zum Zwickelrelief in der Oberen Kuppelhalle, undat., Teilnachlass R. WEYR, Kupferstichkabinett der Akademie der bildenden Künste Wien. B: Rudolf WEYR: 1998 restaurierte Zwickelfigur „Genius mit Heuschrecke“, Obere Kuppelhalle im NHMW, Foto: Alice SCHUMACHER, NHMW

Bleistiftskizzen und eine Aquarellskizze verwahrt, die höchstwahrscheinlich Studien zu diesen Zwickelfiguren sind. Von besonderem Interesse ist die farbige Aquarellstudie. Sie gehört eindeutig zu dem linken Zwickelrelief unterhalb der Giebelgruppe zur „Anthropologie“ (Abb. 5A: Genius mit Heuschrecke). Im Vergleich zum heute sichtbaren Relief (Abb. 5B) ist die Aquarellstudie doch sehr viel buntfarbiger. Der Hautton des nackten Knaben ist deutlich rosa und die von ihm umschlungene Heuschrecke weist – was auch naturgetreuer ist – ein kräftiges Grün und weiße Flügel auf. Ein rosarotes Tuch umflattert die beiden Figuren. Der Hintergrund ist – wie in der „Allgemeinen Kunst-Chronik“ beim BENK’schen Tierfries beschrieben – bläulich gefärbt.

Akzeptiert man die Skizze als Vorlage, so wäre wohl, ähnlich wie von RANACHER bei den Restaurierungsstudien in Saal VI vermutet (Laborbericht Zl.: 3.367/9/2005), auch bei den Zwickeln eine stärkere Buntfarbigkeit anzunehmen.

Die acht Giebelfigurengruppen in der Oberen Kuppel des NHMW stammen alle von dem Bildhauer Victor TILGNER. Vor allem Victor TILGNER war für seine polychromen Plastiken weithin bekannt (HEVESI 1898). TILGNER experimentierte mit unterschiedlichsten Farbvarianten. 1894 widmete die „Allgemeine Kunst-Chronik“ der polychromen Plastik TILGNERS eine weitreichende Würdigung (SOKAL 1894: S. 161–166): TILGNER wurde 1873 bei der Wiener Weltausstellung mit seinen „*absichtlich beschmutzten*“ (also nicht weißen, sondern farbig patinierten, Anm. d. Verf.) Büsten zunächst fast abgelehnt, doch

dann damit berühmt. Vor allem seine „*beschmutzte*“ Marmorbüste der Burgschauspielerin Charlotte WOLTER verhalf TILGNER zu seinem ersten Erfolg. Während die damals bei der Weltausstellungs-Jury eingereichte Büste nur bräunlich patiniert war, schuf er später eine gänzlich buntfarbige Version. Eine im Wien Museum verwahrte Gipsbüste Charlotte WOLTERS (unter der Signatur: HMW 32967) ist ebenfalls buntfarbig gefasst und entspricht in ihrer heutigen Erscheinung weitgehend der von der Kunst-Chronik 1894 publizierten Beschreibung. Dort hieß es: „*Jetzt beginnt das Kleid in hellem Grün zu leuchten, die vorgesteckte Rose am Busen erhält die natürliche Farbe, das gewellte Haar hebt sich in dunklem Braun von den bleicheren Zügen des klassischen Gesichtes ab, auf denen ein zartes und doch warmes Gelb in verschiedenen Abtönungen die natürliche Karnation in die Sprache des Marmors möglichst treu übersetzt.*“ (SOKAL 1894: S. 165). TILGNER wurde durch diese Werke zum Vorreiter der Polychromie und suchte auf diesem Gebiet „*beharrlich nach neuen Pfaden*“ (SOKAL 1894: S. 165). Das Spektrum seiner Versuche reichte offenbar „*vom zart gelblichen Patinaanflug bis zu tiefer Bronzetönung und von zartem Rosenrot, Grün und Braun bis zum kräftigen polychromen Accord*“ (SOKAL 1894: S. 165). Victor TILGNERS Werke weisen jedoch keinen Hang zum Realismus auf: „*Was Tilgner betrifft, so neigt er mit seinem Empfinden auf die Seite jener, welche die neu angebahnte koloristische Bewegung in bescheidene Grenzen zu bannen und von jeder realistischen Tendenz frei zu erhalten wünschen.*“ (SOKAL 1894: S. 166). Seine Gipsfigur eines Wäscher Mädels (ebenfalls aus dem Wien Museum HMW 61247) bestätigt diese Aussage. Diese Figur erinnert farblich sehr an seine Giebelfiguren, die die Obere Kuppel des NHMW zieren – bis auf einzelne pastellige Farbakzente sind auch diese Figuren nur sehr dezent schattiert. TILGNER nutzte die Farbfassung seiner Plastiken dazu, um ihnen Leben einzuhauchen, ohne jedoch zu naturalistisch zu werden. Konkret zur farbigen Wirkung der Giebelfiguren Victor TILGNERS heißt es: „*Um dem Leser den Eindruck dieser Gruppen zu vergegenwärtigen, muss hinzugefügt werden, dass sich dieselben von einem dunkleren Hintergrunde abheben; die Gewänder der Figuren sind leicht bemalt, die Haare schattiert.*“ (NOSSIG 1889b: S. 457). Von dem dunkleren Hintergrund ist heute nichts mehr zu merken. Dieser wurde mit dem heute dominierenden hellen Beigeton ersetzt. Bezugnehmend auf den „*flüchtigen Decorationsstil*“ der Figuren heißt es an derselben Stelle weiter: „*Aber eine leichte Bemalung der Haare, des Gesichtes und der Gewänder, die nur Nuancen eines Tones aufweisen, hat hier Wunder bewirkt und von dem dunkler gehaltenen Hintergrunde heben sich diese kolossalen Gypsmassen in höchst lebensvoller Weise ab; sie erreichen trotz ihrer Skizzenhaftigkeit einen bei weitem stärkeren Effect, als die sorgsam gearbeiteten Sculpturen am Aeusseren.*“

Karyatidenschmuck im Hochparterre

Was die ursprüngliche Farbwirkung der Karyatiden betrifft, ist eine Beschreibung der Wiener Bildhauerateliers durch Alfred NOSSIG in der Allgemeinen Kunst-Chronik eine wichtige Quelle. Zu den Karyatiden WEYRS im Saal X und IV heißt es dort: „*Prof. Weyr liefert einen bedeutenden Theil des plastischen Schmuckes für das naturhistorische Museum, welches seiner Vollendung mit raschen Schritten entgegengeht. Hier wurden*



Abb. 6. Detail einer Fotografie von J. LÖWY, 1890, Saal IV, Mineralogie im NHMW.

für den paläontologischen und mineralogischen Saal vierundvierzig Karyatiden gearbeitet, bei welchen die Polychromie effectvoll in Anwendung gebracht ist.“ (NOSSIG 1889e: S. 99–102). In der bereits oben genannten Augustausgabe der Allgemeinen Kunst-Chronik des Jahres 1889 (Nr. 17) ging es um die Figuren im Mineralogischen Saal IV: „Die Naturgetreue Bemalung der Metalle und Gesteine, sowie eine zarte Färbung der Gewandfalten und der Köpfe verleiht diesen Karyatiden einen eigenthümlichen Zauber und bewirkt, dass diese phantastischen Bildwerke die weiten Säle nicht nur zieren, sondern mit jenem lebendigen Hauch erfüllen, den die Kunst der Wissenschaft voraus hat.“ (NOSSIG 1889c: S. 480).

Diesen Beschreibungen entspricht auch eine Fotografie (Abb. 6), die im Jahr 1890 aufgenommen wurde. Aus ihr ist zu ersehen, dass die farbige Gestaltung im Saal IV höchstwahrscheinlich eher dezent gewesen ist.

Die 40 Karyatiden in den Sälen der ehemaligen Ethnographischen Schausammlung (je 20 im Saal XIV und XVI) stammen ebenfalls von Victor TILGNER. In einem Artikel von E. R. LEONHARDT (1886: S.1–10, bes. S. 8) wird erwähnt, wie es zu der Entscheidung zur Polychromierung kam: „Da nämlich die Karyatiden in Weiss ausgeführt keine oder zu wenig Schattenwirkung gehabt haben würden, so wurde der Beschluss gefasst, sie sämmtlich polychromirt auszuführen; doch sind die Farben ungemein zart gehalten, lediglich um der Phantasie eine Anregung zu geben. Das ist das Fleisch, das sind die Gewänder an diesen Figuren.“ In der Allgemeinen Kunst-Chronik wiederum betont Alfred NOSSIG: Dank ihrer „discret polychromirten Gewänder und Waffen“ scheinen sie „aus ihrer Heimat lebendig hierher verpflanzt zu sein.“ (NOSSIG 1889c: bes. S. 482). Zu den Karyatiden im Saal XVI heißt es an derselben Stelle (S. 483) weiter: „Viktor Tilgner, welcher im vierzehnten Saale

Abb. 7. Karyatide „Gold“ von Victor TILGNER, Saal IV, Foto: Alice SCHUMACHER, NHMW.



die amerikanischen Stämme dargestellt, gibt hier mit nicht geringerer Kraft der Charakteristik Typen von Südseeinsulanern und Neufundländern [sic]. Körpertön, Augen- und Haarfarbe sind genau angedeutet, während Gewand und Waffen einen einzigen, wenig nuancierten Ton aufweisen, welcher sich von den Körperformen abhebt.“ Was jedoch schon in der zeitgenössischen Kunstkritik (diesmal bei DEININGER o. J.: S. 3–8.) beanstandet wurde, ist der unvermittelte Übergang zwischen Figur und Pilaster: *„Diese Atlanten (welche eigentlich nicht diesen Namen verdienen, da sie nicht als tragende Gestalten aufgefasst sind) sind in naturalistischer Weise, aber in leichten und ineinander übergehenden Tönen bemalt. Der Eindruck, welchen diese neue Art von bemalter Plastik auf den Beschauer hervorbringt, ist ein sehr origineller und ungewöhnlicher, aber namentlich bei der Darstellung der verschiedenen Völkerracen ausserordentlich effectvoll. Nur scheint uns der Übergang von den bunt bemalten Oberkörpern zu ihren glatten, hermenartigen Untertheilen (Zippen), welche nur eine einfache stumpf graubraune Färbung zeigen, etwas zu wenig vermittelt zu sein.“*³

In den 1930er Jahren war die farbige Fassung der Karyatiden im Hochparterre zumindest partiell noch vorhanden. Dies beweist ein Schwarz-Weiß-Foto des Saal XIV aus dem Fundaktenarchiv der Prähistorischen Abteilung (Abb. 8), welches in den 1930ern aufgenommen wurde. Die Grauwerte der Figuren sind ein eindeutiges Indiz für die ursprüngliche Farbigkeit der Figuren in diesem Saal. Auch der von DEININGER kritisierte abrupte Übergang der völkerkundlichen Karyatiden zwischen bunter Figur und Pilaster ist gut auszunehmen.



Abb. 8. Historische Fotografie des Saals XIV, Detail: Karyatiden-Schmuck, 1930er Jahre, Fundaktenarchiv der Prähistorischen Abteilung, Foto Inv.-Nr. 5730, NHMW.

³ Runde Klammern sind Teil des Originalzitats.

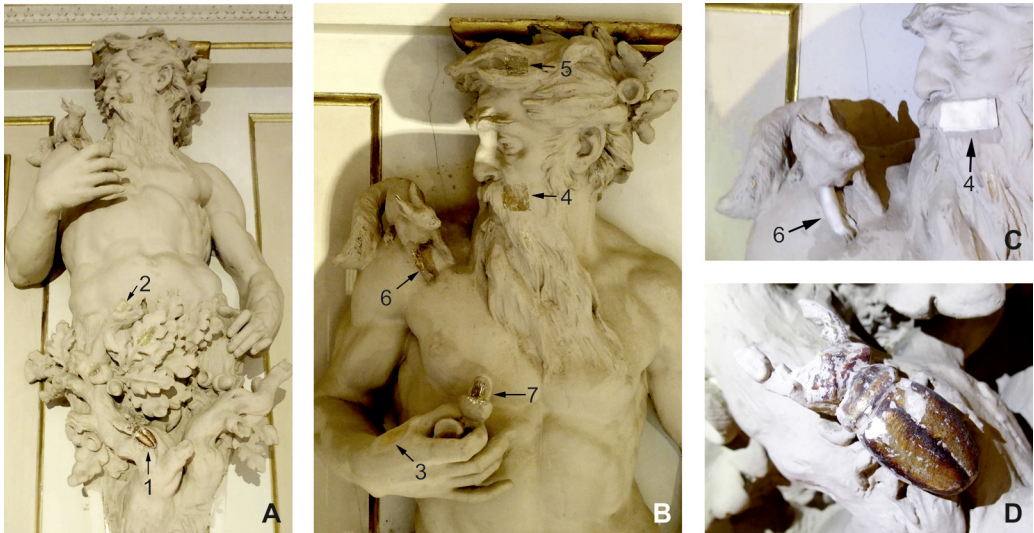


Abb. 9. Saal X: Eichen-Karyatide von Rudolf WEYR, ca. 1884; A: Freilegung 1–2, Gelb-bräunliche Lasur über Schellack, darüber helles Grau und weißer Leimanstrich. Die dunklere graue Schicht unter der Leimübermalung dürfte zur farbigen Modellierung der Skulptur gehören, sie wird aber bei mechanischer Abnahme leicht verletzt. B: Freilegung 3–7. C: Wasserkompressen für Abnahme der Leimübermalung am Kopf der Figur und am Fuß des Eichhörnchens (Freilegung 4 und 6). D: Hirschkäfer mit Schlagmetall-Auflage, modelliert mit brauner Lasur (hier wohl mit Schellack gebunden), darüber wasserlöslicher grauer Anstrich und weißer Leimanstrich. Fotos: Hans HOFFMANN.

Allerdings lässt das Foto keine Aussage über die Art und den Naturalismus der Polychromierung zu. Um diese Frage zu klären, wurden daher restauratorische Befundungen durchgeführt, deren Ergebnisse in der Folge vorgestellt werden sollen.

Restauratorische Befundung

Im Folgenden werden Aufnahmen der durch Hans HOFFMANN befundeten Stuckskulpturen mit Eintrag der Lage der Detailbefunde abgebildet, ergänzt durch prototypische Abbildungen der Freilegeproben. Nach Beschreibung der verwendeten Methode für die Abnahme der Leimübermalung folgt eine Zusammenfassung der Befundergebnisse über die Fassung der Skulpturen, soweit sie sich anhand der Proben rekonstruieren lässt.

Abb. 10. Saal XIV: Karyatidengruppe rechts von der Tür zu Saal XIII. A: Nordamerikanischer Indianer und B: Indianerin, beide Victor TILGNER, ca. 1884. Probefreilegungen durch Wasserkompressen und mechanischer Abnahme der Leimübermalung: Erstfassung aus brauner Lasur, abgetönt mit Schwarz – dadurch entsteht der Eindruck einer „Bronze“-Plastik. Über der Erstfassung liegen zwei Übermalungsschichten: C: Freilegung 1. D: Freilegung 2. E: Freilegung 5. F: Freilegung 9. Fotos: Hans HOFFMANN. ►

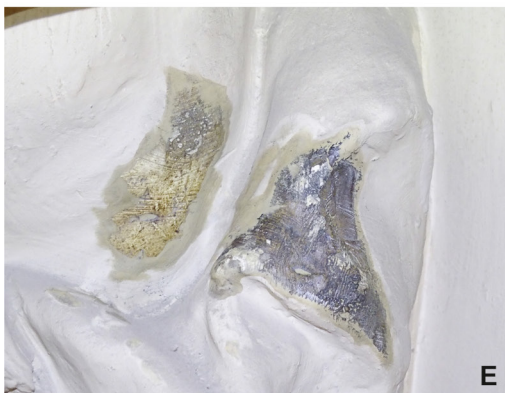
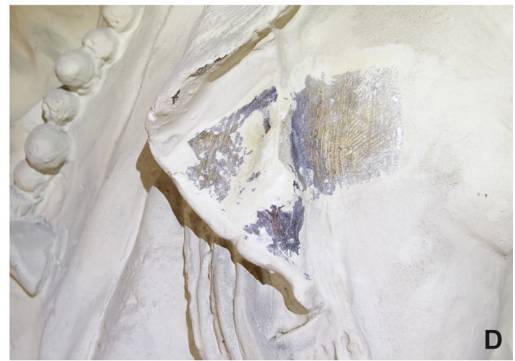




Abb. 11. Saal XIV: Männliche indigene Figur, Victor TILGNER, ca. 1884. A: Freilegungen 12–15. B: 13 Freilegeproben im Bereich von Mund (13). C: Auge (Probe 14) – in der Erstfassung deutlich erkennbare dunkelbraune Farbmodellierungen. Der auf der Erstfassung verbliebene graue „Schleier“ aus der ersten Überfassung lässt sich nicht komplett abnehmen, ohne die wasserlösliche Originalfassung zu verletzen. D: Freilegeprobe 15 im Bereich des Federschmucks: in der Erstfassung liegen auf den Federn leicht rötliche und bläuliche Lasuren, gut erhalten ist eine schwarze Schattenlinie in der Kerbe zwischen den Federn. Auch hier lässt sich die ältere graue Leim-Übermalung nicht restlos abnehmen. Fotos: Hans HOFFMANN.

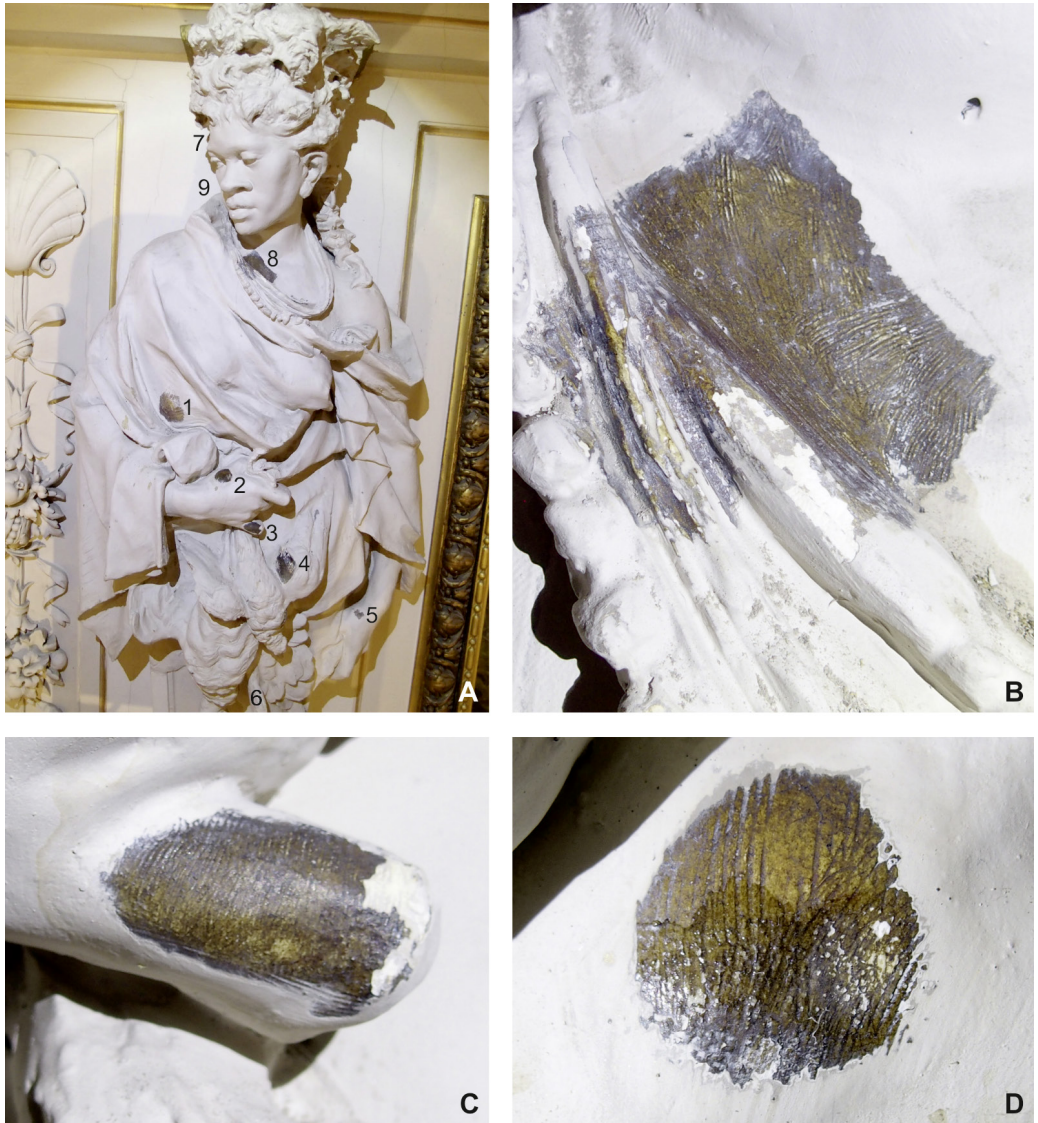


Abb. 12. Saal XVI: Weibliche indigene Figur, Victor TILGNER, ca. 1884. A: Probefreilegungen 1 bis 8. B: Freilegung 3. C: Freilegung 8; durch die dünne braune Lasur (über der Schellack-Isolierung des Gipsstucks) und eine Art „Patinierung“ mit dunkelgrauer bis schwarzer wasserlöslicher Farbe entsteht der Eindruck einer Bronze-Skulptur. Farblich lassen sich in den Freilegeproben der unterschiedlichen Bereiche keine auffallenden chromatischen Differenzierungen feststellen. D: Freilegung 2; über der Erstfassung liegt hier eine partiell ausgeführte Schicht aus Schellack, die Ansatzkante des Pinselauftrags ist gut erkennbar. Darüber hellgrauer und weißer Leimanstrich, vermutlich aus zwei Renovierungsphasen. Fotos: Hans HOFFMANN.

Methode bei der Ausführung der Probefreilegungen

Durch Auflegen von relativ trockenen Wasserkompressen (Küchenrolle, 4-lagig, Wasser ausgedrückt) wurden die Leimübermalung(-en) angelöst und dann vorsichtig mit einem Fugeneisen abgeschabt (siehe Abb. 9C). Da die Originalfassung ebenfalls wasserlöslich ist, wurden die Kompressen nur kurz (ca. 30 Sekunden lang) aufgelegt, um durch die eindringende Feuchte lediglich die Leimfarbe der Übermalung zum Quellen zu bringen. Stellenweise ließ sich durch diese Methode ein recht gutes Freilegeergebnis erzielen. Die Gefahr, die dünnen farbigen Lasuren von der Schellack-Grundierung der Skulpturen beim Abschaben zu verletzen, ist sehr groß. Besonders aus den Kerben der Oberflächen (siehe Ausführung im Folgenden; Abb. 10) ließ sich in den Probefreilegungen die Leimfarbe der Übermalung nicht restlos abnehmen.

Zusammenfassung der Befundergebnisse in den Probefreilegungen

Die Gips-Skulpturen wurden mit Modelliereisen ausgeführt und weisen vorwiegend die typischen Schraffen (Werkzeugspuren) der Ausführung auf, nur partiell sind ihre Oberflächen durch Schleifen geglättet. Diese unterschiedlichen Oberflächenstrukturen wurden offensichtlich auch sehr bewusst in die chromatische Wirkung der Originalfassung miteinbezogen – vermutlich durch satten Farbauftrag und „Abreiben“ beziehungsweise „Herauspolieren“ bis auf die Schellack-Grundierung der Gips-Skulpturen ließen sich dadurch „metallene“ oder „Porzellan“-artige Effekte erzielen. Die Originalfassung in Saal X dürfte Analogien zur Fassung von Raum VI (Abb. 1) aufweisen, am Hirschkäfer der befundeten Eichen-Skulptur lässt sich auch eine Schlagmetall-Auflage mit farbiger Modellierung befunden (Abb. 9D). Am Kopf der indigenen männlichen Figur in Raum XIV sind im Bereich von Mund und Auge deutliche Farb-Modellierungen zu erkennen, am Federschmuck auch rötliche und bläuliche Lasuren (Abb. 11), vorwiegend scheinen die Skulpturen aber eher „Bronze“-artig gefasst gewesen zu sein.

Die Freilegeproben in Saal XVI lassen jedenfalls vermuten, dass die Skulpturen eine homogene „Bronze“-Fassung hatten. In den Freilegungen bei einer weiblichen indigenen Figur auf Gewand, Hals, Hand und auch Vogel sieht die Fassung einer Bronze-Skulptur tatsächlich täuschend ähnlich (Abb. 12). Die braune Lasur haftet hier auf dem Schellack relativ gut, möglicherweise wurde hier auch durch Schellack etwas „nachgefestigt“. Partielle Verletzungen unter der Leimüberfassung sind auch hier (wie in Raum X und XIV) erkennbar – diese sind wahrscheinlich auf Reinigungen der Skulpturen vor Überstreichen mit Leimfarbe zurückzuführen.

Schlussfolgerungen

Sowohl die hier vorgelegte kunsthistorische Recherche als auch die restauratorische Befundung weist auf ein weitaus buntfarbigeres Bild der Stuckplastik im Inneren des NHMW hin, als dies heute noch zu erkennen ist. Der radikale ästhetische Paradigmenwechsel, der den Historismus lange Zeit zu einer verpönten Stilrichtung machte (HANSEN

1970), trug sicher dazu bei, dass bei seiner Erhaltung oft ziemlich sorglos umgegangen wurde. UnsachgemäÙe Reinigungen und Übermalungen waren bis in die späten 1970er Jahre überall in Europa an der Tagesordnung. Wie dargelegt werden konnte, gab es im Historismus sehr viele unterschiedliche Varianten polychromer Plastik zur selben Zeit, was sich auch in den Werken im NHMW widerspiegelt. Die Bildhauer, die an der Ausstattung mitwirkten, zählten zu den damals bekanntesten in Österreich. Sie nutzten je nach Aufgabe verschiedenste Formen der Polychromie. Allen voran war Victor TILGNER schon zu Lebzeiten in der Kunstliteratur für seine Experimentierfreudigkeit mit verschiedensten Farbvarianten bekannt. Dies bestätigen auch die aktuellen restauratorischen Befunde: die Stuckplastiken im Inneren des NHMW waren je nach Aufgabenstellung in Hinsicht auf die Polychromie sehr unterschiedlich ausgeführt. Während bei den Giebelgruppen in der Oberen Kuppel (TILGNER) offenbar dezente Farbtöne verwendet wurden, scheinen die Zwickel (WEYR) möglicherweise etwas buntfarbiger gewesen zu sein. Auch das Farbprogramm der Karyatiden dürfte je nach Raumbereich sehr unterschiedlich ausgesehen haben. Im Saal IV wurden offenbar wie im Zentralbereich dezente, pastellige Farbvarianten eingesetzt. Während Saal VI (HOFMANN) und Saal X (WEYR) teilweise porzellanartige Oberflächen und Schlagmetall-Auflage mit farbiger Modellierung aufwiesen, war die Farbigkeit der Figuren in den ehemaligen Sälen der Völkerkunde (Saal XIV und XVI, TILGNER) ganz anders gestaltet. Diese Karyatiden wurden offenbar – wie die neuen Befunde nahelegen – partiell bis ganz in bronzeartiger Färbung koloriert und entsprächen daher vermutlich stilistisch am meisten der von Clemens SOKAL (SOKAL 1894) erwähnten „beschmutzten“ Marmorbüste der Charlotte WOLTER.

Die „Bronze-Fassung“ der ethnographischen Figuren mit farbigen Akzenten, die in den Befundstellen nachweisbar war, war auch auf der historischen Fotografie von Saal XIV (Abb. 9) ganz offensichtlich noch erhalten. Ganz wesentlich für die Raumwirkung war aber sicher auch die Polychromie der weiteren Raumarchitektur, deren differenzierte Ausführung sich ebenfalls auf dieser Aufnahme noch erahnen lässt. Denn – wie zuvor erwähnt – auch die Farbigkeit der Architekturfassung wurde im Zuge der Restaurierungen in den 1960ern und 1998 nicht der originalen Fassung entsprechend rekonstruiert. Die vermutlich im Gesamten eher auffällige Farbgebung prägte den Raumeindruck in den Schausälen der ehemaligen Völkerkunde sicherlich in einem hohen Ausmaß und korrespondierte auch mit den Objekten der damaligen Schausammlung (heute Weltmuseum Wien: www.weltmuseumwien.at/schausammlung/).

Wie schon mehrfach nachgewiesen (z. B. JOVANOVIC-KRUSPEL & OLIVARES 2017), spielte die dekorative Ausstattung bei der von HOCHSTETTER geplanten Konzeption des Museums als „begehbare Lehrbuch der Natur“ eine überaus bedeutende Rolle. Wie den Gemälden kam auch den Karyatiden eine aktive Rolle im Gesamtkunstwerk Museum zu. Gerade in den Sälen der ehemaligen Ethnographischen Sammlung, in denen völkerkundliche Artefakte dem Besucher ein lebendiges Bild fremder Kulturen vermitteln sollten, hatten die Figuren eine besonders wichtige Funktion: Sie sollten das Fehlen des eigentlichen Studienobjektes der Ethnographie – des Menschen als Schöpfer der zahllosen, ausgestellten Objekte – kompensieren. HOCHSTETTERS Bemühen, dafür zunächst nach der

Natur aufgenommene Gesichtsmasken als Vorlagen zu beschaffen, zeigt, wie wichtig bei der Gestaltung der Aspekt der Authentizität war (JOVANOVIĆ-KRUSPEL & SCHUMACHER 2014). Neue Untersuchungen zu den Vorlagen der Karyatiden legen nahe, dass einzelne Karyatiden zum Beispiel in den Sälen der ehemaligen Ethnographie ihr Vorbild in den damals sehr populären „Völkerschauen“ Carl HAGENBECKS und dem Museum Godeffroy in Hamburg haben (siehe dazu JOVANOVIĆ-KRUSPEL, in Druck; und JOVANOVIĆ-KRUSPEL & BLUMAUER, eingereicht). Die im Zuge derartiger Schausstellungen produzierten Bilder und Fotografien spielten als Vorlagen sicher eine bisher unterschätzte Rolle. Damit sind die Karyatiden Victor TILGNERs in derselben Weise zu betrachten wie die damals in vielen Museen als Ausstellungsstücke verbreiteten Menschenfiguren (aus Wachs, Gips und später Papiermaché) der Firma Umlauff (zum Thema der Umlauff Menschenbilder siehe: LANGE 2006). Ähnlich wie diese ethnographischen Figuren sollten auch die Karyatiden Victor TILGNERs lebensechte „Völkertypen“ vorstellen. Nicht nur die Physiognomie der Karyatiden sollte naturgetreu sein, sondern auch die Bekleidung sowie die Attribute wie Waffen und Werkzeuge, die die Figuren in Händen halten (siehe dazu: SCHIFKO, in Druck und SCHIFKO & JOVANOVIĆ-KRUSPEL, in Druck). Die Farbigkeit der Figuren spielte für die Lebensechtheit sicher eine entscheidende Rolle. Es stellt sich die Frage, inwieweit die Figuren TILGNERs Ähnlichkeiten zu den Werken des französischen Bildhauers Charles-Henri-Joseph CORDIER (1827–1905) aufwiesen. CORDIER hatte den Plan, eine anthropologische und ethnographische Galerie zu schaffen (heute befinden sich diese Werke CORDIERs im Musée de l’Homme, Paris). Zu diesem Zweck unternahm er ausgedehnte völkerkundliche Reisen nach Algerien, Griechenland und Ägypten, auf denen er zahlreiche Studien durchführte (siehe: <https://www.bowmansculpture.com/gallery/artist/charles-henri-cordier>).

Sein Ziel war es, mit seinen Werken die Schönheit anderer Rassen und Ethnien zu zeigen. Viele seiner Arbeiten sind aus Bronze mit Vergoldungen und aus poliertem farbigen Stein hergestellt, sie könnten daher in ihrer Erscheinung durchaus Ähnlichkeiten zu den bronzierten ethnographischen Karyatiden TILGNERs gehabt haben. CORDIER stand – wie viele Künstler des ausklingenden 19. Jahrhunderts – an der Schnittstelle zwischen Wissenschaft und Kunst. Er war ein aktives Mitglied der Französischen Anthropologischen Gesellschaft. 1860 stellte er seine ethnographische Galerie, die aus 49 Büsten bestand, öffentlich aus (LARSON 2005). Fünfzehn Reproduktionen aus derselben Serie wurden zwischen 1851 und 1867 zusammen mit Abgüssen, diversen Schädeln, der phrenologischen Sammlung des Anatomen Franz Joseph GALL und ethnographischen Fotografien im Muséum national d’Histoire naturelle Paris präsentiert. CORDIERs Büsten waren damit so wie TILGNERs Karyatiden Teil einer musealen Präsentation, in der die Figuren die Aufgaben hatten, wissenschaftliche Information und Lebendigkeit zusammenzuführen. Um den Grad der Ähnlichkeit von TILGNERs Karyatiden zu den Werken CORDIERs jedoch seriös einschätzen und bewerten zu können, wären weitere umfassendere restauratorische Befundungen notwendig.

Zusammenfassend lässt sich jedoch festhalten, dass die Farbigkeit der Skulpturen im NHMW offenbar deutlich vielfältiger und mit Sicherheit auch sehr viel prominenter war,

als sie uns heute erscheint. Die leise Zurückhaltung, die die Karyatiden im Hochparterre des NHMW heute aufgrund noch immer bestehender Übermalung mit Leimfarbe auszeichnet, entspricht sicher nicht der ursprünglichen Erscheinung.

Die Befunde im NHMW legen nahe, dass man die Stuckskulptur je nach räumlichem Bereich einer genaueren Untersuchung unterziehen müsste. In diesem Zusammenhang wäre auch eine bessere Befundung der ursprünglichen Polychromierung der umgebenden Raumarchitektur wünschenswert, da diese den Gesamteindruck sicher in hohem Ausmaß mitprägte. Die Vielfalt der Farbvarianten im Inneren des NHMW stärkt jedenfalls den Verdacht, dass das Phänomen der Polychromie in der Skulptur des Historismus noch nicht ausreichend untersucht wurde. Die vorliegenden Befunde untermauern nicht nur die Annahme, dass der Historismus in seinen Ausstattungen sehr viel prachtliebender war, als uns dies heute noch gegenwärtig ist. Die Vielfalt an im Museum verwendeter bunter Plastik beweist auch einmal mehr, dass der dekorativen Gestaltung eine höchst bedeutsame Rolle bei der Interpretation der ausgestellten Sammlungen zukam. Je nach beauftragtem Künstler, aber auch je nach Aufgabenstellung fiel die künstlerische Gestaltung unterschiedlich aus. Ferdinand VON HOCHSTETTERS „begehbare Lehrbuch der Natur“ war ganz sicher auch deshalb so erfolgreich, weil es nicht nur vielfältig, sondern auch BUNT illustriert war.

Danksagung

Ohne Dr. Martin LÖDL, der uns die Möglichkeit zur genaueren Untersuchung der Stuckplastiken eingeräumt hat, wäre diese Arbeit nicht zu Stande gekommen. Bei der Recherche haben uns vor allem Mag. Johann RESCHREITER, Dr. Eckhart BARTH, Günter FRANK, Mag. Gerdana ALMSTÄDTER und Robert STAFFLER tatkräftig unterstützt. Dr. Herrn Dr. Georg SCHIFKO und MMag. Rene SCHOBER sind wir für ihre wertvollen inhaltlichen Hinweise zu Dank verpflichtet. Bei den redaktionellen Arbeiten wären wir – wie immer – ohne Dr. Andreas KROH und Dr. Sabine GAAL verloren gewesen. Das Lektorat übernahmen dankenswerterweise Dr. Karina GRÖMER und Mag. Anton KROH.

Literatur

- BASTL, B., HIRHAGER, U. & SCHOBER, E. (Hrsg.) (2014): Theophil HANSEN, Ein Resümee. – 342 S., Weitra (Verlag Bibliothek der Provinz).
- BAYER, J. (1881): Gottfried SEMPER über die Polychromie – Die Presse, 25. März 1881: 1–3.
- BLUHM, A., DROST, W., HARGROVE, J., HERAN, E., WARD-JACKSON, P., YARRINGTON, A., Amsterdam Van Gogh Museum, Henry Moore Institute Leeds (1996): The Colour of Sculpture: 1840–1910. – 277 S., Zwolle (Reaktion Books).
- DEININGER, J. (o. J.): Die k. k. Hofmuseen. – LAUSER, W. (Hrsg.): Die Kunst in Österreich-Ungarn II. – Jahrbuch der Allgemeinen Kunst-Chronik, 2: 3–8.
- HANSEN, H.J. (Hrsg.) (1970): Das pompöse Zeitalter, Zwischen Biedermeier und Jugendstil. – 264 S., Oldenburg & Hamburg (Stalling).

- HAUER, Franz Ritter von (1886): *Annalen des k. k. naturhistorischen Hofmuseums* **1**, Jahresbericht für 1885: 1–46.
- HEVESI, L. (1898): *Bildende Kunst unter Kaiser Franz Josef I.* – In: HEVESI, L. (1909): *Alt-kunst-Neukunst*, Wien 1894–1908. – S. 1–7, Wien (Ritter).
- JOVANOVIĆ-KRUSPEL, S. (Text) & SCHUMACHER, A. (Bilder) (2014): *Das Naturhistorische Museum. Baugeschichte, Konzeption & Architektur.* – 264 S., Wien (Verlag des Naturhistorischen Museums).
- JOVANOVIĆ-KRUSPEL, S. (2017): *Vorläufige Bemerkungen über bemalte Architektur und Plastik des Historismus. Eine Spurensuche zur vergessenen Farbigkeit des plastischen Schmuckes im Naturhistorischen Museum Wien.* – *Kunstgeschichte. Open Peer Reviewed Journal* (urn:nbn:de:bvb:355-kuge-504-0).
- JOVANOVIĆ-KRUSPEL, S. & OLIVARES, O. (2017): *The primeval world by the Austrian painter Josef Hoffmann (1831–1904), A cross over between art and science and its export to Mexico.* – *Jahrbuch der Geologischen Bundesanstalt*, **157/1–4**: 269–299.
- JOVANOVIĆ-KRUSPEL, S. (in Druck): *Show meets Science. How HAGENBECK’s “Human Zoo” inspired Ethnographic science and its museum presentation*, International Symposium “Ephemeral Exhibition Spaces 1750–1918”, 16.–17. März 2018, Universität Genf, Schweiz. – Amsterdam (Amsterdam University Press).
- JOVANOVIĆ-KRUSPEL, S. & BLUMAUER, R. (eingereicht): *The Magic of Authenticity in Nineteenth Century Museums: The Solomon-Islands-caryatide by Viktor TILGNER and the discovery of the Novara-spear-spolium.* – *Kunstgeschichte Open Peer Reviewed Journal*.
- KISA, A. (1884): *Polychrome Plastik* – *Allgemeine Kunst-Chronik*, 24. März 1884, **VIII/21**: 422–423 und 31. März 1884, **VIII/22**: 442–443.
- KRAUSE, W. (2015): *Europa und die Skulpturen der Wiener Ringstraße.* – In: HUSSLEIN-ARCO, A. & KLEE, A. (Hrsg.): *Klimt und die Ringstraße.* – S. 49–61, Wien (Belvedere).
- LANGE, B. (2006): *Echt. Unecht. Lebensecht. Menschenbilder im Umlauf.* – 308 S., Berlin (Kulturverlag KADMOS).
- LARSON, B. (2005): *Exhibition Review: The Artist as Ethnographer: Charles CORDIER and Race in Mid-Nineteenth-Century France.* – *The Art Bulletin*, **87**: 714–722.
- LEHFELDT, P. (1885): *Ausstellung farbiger und getönter Bildwerke in Berlin.* – LAUSER, W. (Hrsg.): *Allgemeine Kunst-Chronik*, **IX/52**: 1021–1023.
- LEONHARDT, E. R. (1886): *Die k. k. Hof-Museen in Wien.* – *Zeitschrift des österreichischen Ingenieur- und Architektenvereines*, **1**: 1–10.
- LÖWY, J. (1890): *Figuraler Schmuck im Kuppelraume und den Sälen des k. k. Naturhistorischen Hof-Museums in Wien* ausgeführt von Joh. BENK, Vict. TILGNER und Rud. WEYR. – 28 Bl., Wien (Schroll).
- NOSSIG, A. (1889a): *Das Aeussere des naturhistorischen Hofmuseums.* – *Allgemeine Kunst-Chronik*, **XIII/15**: 418–426.
- NOSSIG, A. (1889b): *Das Innere des naturhistorischen Hofmuseums.* – *Allgemeine Kunst-Chronik, Illustrierte Zeitschrift für Kunst*, **XIII/16**: 451–483.
- NOSSIG, A. (1889c): *Die Schausäle des naturhistorischen Hofmuseums.* – *Allgemeine Kunst-Chronik*, **XIII/17**: 479–483.
- NOSSIG, A. (1889d): *Das Wiener naturhistorische Hofmuseum, verglichen mit den Museen von Berlin und Dresden.* – *Allgemeine Kunst-Chronik*, **XIII/18**: 508–513.
- NOSSIG, A. (1889e): *Wiener Bildhauer-Ateliers.* – *Allgemeine Kunst-Chronik*, **XIII/2**: 99–102.

- SEMPER, G. (1834): Vorläufige Bemerkungen über bemalte Architectur und Plastik bei den Alten. – 49 S., Altona (Hammerich).
- SCHIFKO, G. & JOVANOVIĆ-KRUSPEL, S. (in Druck): Anmerkungen zur plastischen und malerischen Darstellung von Munduruku-Kopftrophäen (pariua-a) im Naturhistorischen Museum Wien. – Archiv Weltmuseum Wien, 67.
- SCHIFKO, G. (in Druck): Zur Identifizierung der „Ethnizität“ von Karyatiden im Naturhistorischen Museum in Wien anhand von dargestellten Waffen. – In: HAHN, H.P. & NEUMANN, F. (Hrsg.): Dinge als Herausforderung. Kontexte, Umgangsweisen und Umwertungen von Objekten. – Bielefeld (Transcript-Verlag).
- SOKAL, C. (1894): Victor TILGNER. – Allgemeine Kunst-Chronik, XVIII/6: 161–166.
- TÜRR, K. (1994): Farbe und Naturalismus in der Skulptur des 19. und 20. Jahrhunderts: Sculpturae viatam insufflat pictura. – 297 S., Mainz (Verlag Philipp von Zabern).
- WAGNER-RIEGER, R. & REISSBERGER, M. (Hrsg.) (1980): Theophil von HANSEN. (Die Wiener Ringstraße. Bild einer Epoche, VIII/ 4). – 351 S., Wiesbaden (Steiner)

Quellen

- ALBERTINA SAMMLUNGEN (<http://sammlungenonline.albertina.at>): Zeichnungen von Rudolf WEYR mit den Signaturen: 30271/273, 307, 264, 270, 268, 329, 272, 269, 263, 271, 267 und 262.
- ALLGEMEINES VERWALTUNGSARCHIV (Österr. Staatsarchiv; HBC = Hofbaukomitee, StEWF = Stadterweiterungsfonds):
- AVA, StEWF, HBC, Fasc. 77, 147. Sitzung: Vergabe Karyatiden an HOFMANN, WEYR und TILGNER.
- AVA, StEWF, Z. 13890/B. C. ex 1888 (419), Akkordprotokolle des Hofbaukomitees. Auftrag an J. LAX.
- AVA, StEWF, Z. 13891/B. C. ex 1888 (41), Akkordprotokoll vom 3. Sept., Auftrag an J. BENK.
- AVA, StEWF, Fasc. 29, 1889, 16. Jänner, Rechnung J. BENK.
- KUPFERSTICHKABINETT DER AKADEMIE DER BILDENDEN KÜNSTE WIEN, Teilnachlass des Künstlers Rudolf Weyr – undat. Aquarellskizze
- LABORBERICHT BUNDESDENMALAMT, Restaurierwerkstätten Kunstdenkmale, Chemisches Labor, Zl.: 3.367/1/2005 und Laborbericht Zl.: 3.367/9/2005.
- WIEN MUSEUM: HMW 32967, HMW 61247

Internet-Quellen

- Infos und Bilder zu Charles CORDIER: <https://www.bowmansculpture.com/gallery/artist/charles-henri-cordier>
- Infos und Bilder zu Johannes BENK: https://de.wikipedia.org/wiki/Johannes_Benk

