"All white and gold and mirrors" : Lichträume oder vom Licht in der Wand zum Licht im Raum

Autor(en): **Köhler, Bettina**

Objekttyp: **Article**

Zeitschrift: **Kunst + Architektur in der Schweiz = Art + architecture en Suisse = Arte + architettura in Svizzera**

Band (Jahr): **51 (2000)**

Heft 1: **Faszination Gold = La fascination de l'or = Il fascino dell'oro**

PDF erstellt am: **21.05.2024**

Persistenter Link: https://doi.org/10.5169/seals-394141

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.
Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.
Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

Ein Dienst der *ETH-Bibliothek*
ETH Zürich, Rämistrasse 101, 8092 Zürich, Schweiz, www.library.ethz.ch

http://www.e-periodica.ch

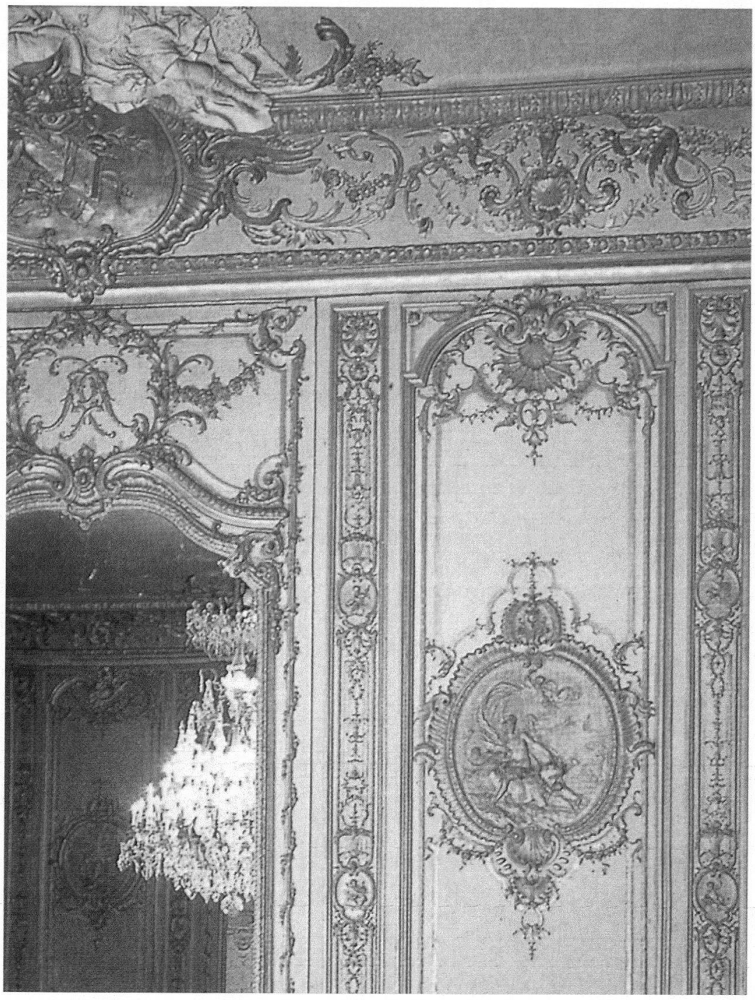
Bettina Köhler

«All white and gold and mirrors»

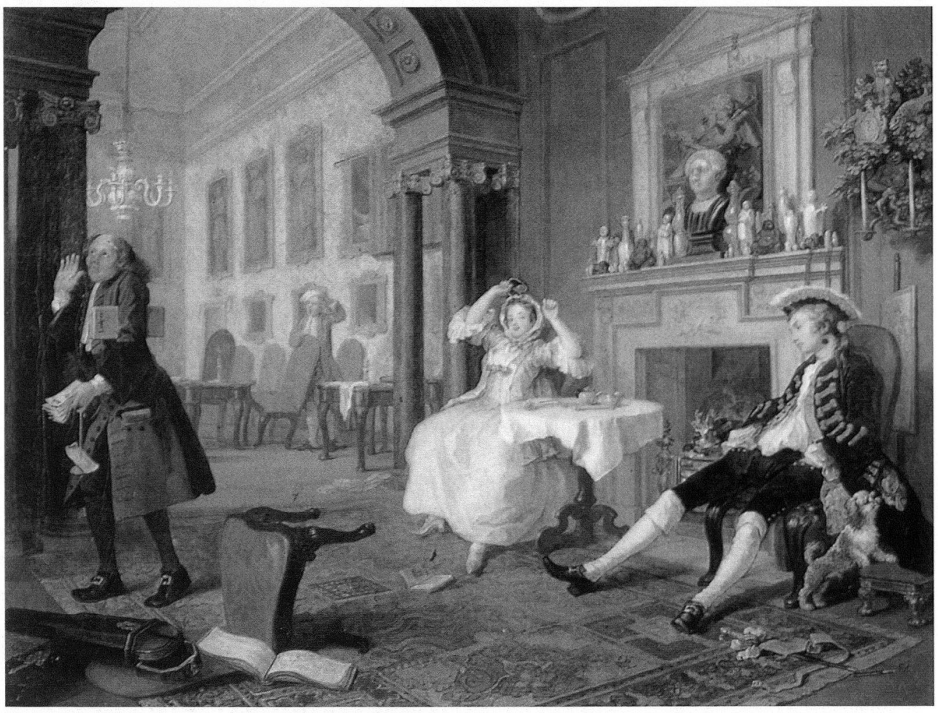
Lichträume oder: vom Licht in der Wand zum Licht im Raum

Horace Walpoles Ausruf «all white and gold and mirrors» vor reichen Pariser Innenräumen aus dem Jahre 1735[1] fasst prägnant zusammen, was den «Lifestyle» der reichen Mitglieder des ersten und zweiten Standes im Frankreich des 18. Jahrhunderts charakterisierte (Abb. 1). Heutzutage dagegen suchte man wohl eher vergeblich nach einer solchen Kombination von Farben und Materialien im Innenraum. Weder die Zugehörigkeit zu einer bestimmten Gesellschaftsschicht noch Reichtum würden Anlass sein, sich in abundanter Weise mit goldenen Ornamenten und Spiegeln zu umgeben, selbst wenn der Grund dieser Pracht weiss gefasst wäre. Die gängigen Vorstellungen eines zeitgemässen Geschmacks schliessen dies kategorisch aus.

Die folgenden Ausführungen handeln von der Zusammenstellung der Farbe Weiss mit vergoldeten Ornamenten, Rahmen, Gesimsen etc. im profanen Raum des Wohnens (und Repräsentierens). Die erstaunliche Fülle an weiss-goldenen Räumen des 18. Jahrhunderts war zunächst Anlass, sich zu fragen, ob dem Gold in Verbindung mit dem Weiss noch andere «Bedeutungen» als die der unmittelbaren Präsentation von Reichtum und Verschwendung zugewiesen wurden. Verfolgt man schliesslich parallel Wahrnehmung und Interpretation von Gold und Weiss über einen Zeitraum von mehr als zwei Jahrhunderten, wird der unaufhaltsame Aufstieg des Weiss zur Farbe des «modernen Menschen» in aller Deutlichkeit fassbar, gerade weil vice versa gewandelte Auffassungen vom Gold dazu führten, dass das Weiss in den zwanziger Jahren des 20. Jahrhunderts rigoros von seinem einstigen Verbündeten getrennt wurde, zumindest innerhalb einer bestimmten Gruppe von Architekten und Innenarchitekten. Mit einer kurzen Annäherung an den Konflikt zwischen neuer Sachlichkeit und Art Déco werden diese Ausführungen daher ihr Ende finden. Sie beginnen entsprechend dort, wo das Art Déco seine Tradition hat: in der luxuriösen Innenraumgestaltung des 18. Jahrhunderts. Der Blick wird im Folgenden nicht nur auf Frankreich gerichtet, sondern auch auf England. Diese geographische Ausdehnung des Untersuchungsfeldes trägt ohne Zweifel ebenso wie die Länge des behandelten Zeitraumes in gewisser Weise zu Unschärfen der Argumentation bei. Denn die gesellschaftspolitisch-ökonomischen Bedingungen der Verwendung von Gold in der Innenausstattung während des Ancien Régime, wie exorbitanter Reichtum und eine bestimmte Standeszugehörigkeit und damit verbundene Repräsentationspflichten, werden – ebenso wie die völlig veränderten Voraussetzungen nach der französischen Revolution und nach den radi-



1 Paris, Hôtel de Soubise, Chambre de la Princesse, Architekt Germain Boffrand, ca. 1737. – Weiss gefasste Täfer tragen ein Netz aus golden gefasster Ornamentik: Rahmen, Rocailles, Medaillons, Arabesken. Die Spiegel reflektieren das Tageslicht und nachts das Licht der Kerzen und tauchen den Raum in eine schimmernde, immer reflektierte Lichtatmosphäre.

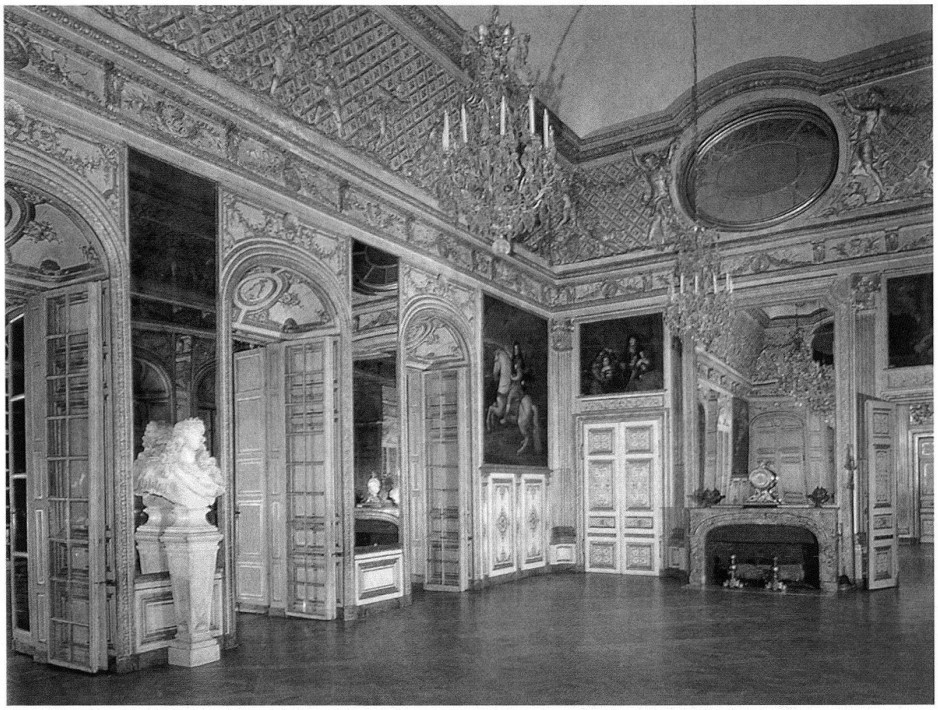


2 William Hogarth, Shortly after the marriage, ca. 1750. – Dargestellt ist der Saloon im Brandenburg House, Hammersmith, 1748 wieder errichtet von Roger Morris. Kapitelle und fest integrierte Bilderrahmen sind ebenso wie die Rosetten gleichmässig und kompakt vergoldet. Der Farbton des Raumes ist als «stone colour» gedacht.

kalen politisch-kulturellen Veränderungen unseres Jahrhunderts – weniger in den Blick genommen, als, so mag es scheinen, «rein ästhetische» Fragestellungen. Damit soll aber nicht die Existenz einer autonomen ästhetischen Sphäre des Interieurs behauptet werden. Ganz im Gegenteil wird das Interieur als in Kultur- und Wirtschaftsgeschichte eingebettet verstanden: im Zentrum stehen Fragen der Wahrnehmung und der Bedeutungszuweisung von Weiss und Gold.

Man könnte sich fragen, was den Engländer Walpole an den Räumlichkeiten französischer Hôtels derart faszinierte, denn schliesslich waren landeseigene Realisierungen einer Verbindung von weissem Farbgrund eines Raumes mit vergoldeten Ornamenten durchaus nicht selten. Im Gegenteil, die «Palladians» seiner Zeit bevorzugten den stuckierten Innenraum,[2] und da man Materialien in der ihnen eigenen Farbe strich, wurden die Stuck-Räume weiss gefasst. Isaak Ware, Architekt der Epoche, hielt die stuckierten, weiss gefassten Räume für besonders elegant und empfahl diese Art der Wandbehandlung daher insbesondere für die grosse Eingangshalle. In der Halle wird allerdings auf die Vergoldung von Ornamenten zumeist verzichtet.[3] In den «State Rooms» dagegen hält man die Kombination von Weiss und Gold für angemessen, also in Vorräumen, im Speisesaal, im Salon und in der Bibliothek.[4] Hieraus kann auch auf den beabsichtigten Charakter dieser Kombination geschlossen werden: er ist heiter, festlich, angesiedelt zwischen der ernsten Repräsentation der Halle und dem intimen Charakter der ganz privaten Räumlichkeiten für die Familie. Dieser Stimmungsmodus ist durchaus dem in Frankreich angestrebten vergleichbar. Dennoch kann man Differenzen in der Herstellung und auch in der Erscheinung festhalten, Differenzen, die Walpoles Faszination erklären.

In England kann eine weisse, dichte Kalkfarbe der Ornamente als «beautiful clean white»[5] zu einer abgetönten «stone colour» der Wand- und Deckenfassung treten. Damit wird das Bild einer steinernen Umgebung evoziert,[6] deren Farbmaterialität nicht glänzend, sondern stumpf und dicht ist. Eine eventuelle Vergoldung der Ornamente – und nur um diese handelt es sich, niemals wird eine Fläche ganz golden gefasst – wird entsprechend «kompakt» aufgefasst und klar der architektonischen Struktur einzelner Ornamente beziehungsweise den Teilen einer Ordnung zugeordnet (Abb. 2). Dieser massive, solide Charakter wird durch die gleichmässige Dichte des Gold-Auftrags unterstützt. Im Vergleich zwischen einem palladianischen Interieur und einem französischen der 1730er Jahre (vgl. Abb. 1) erschliesst sich der für Walpole so evidente Unterschied: Im französischen Zimmer bedeckt die weisse Farbe Holztäfer, die bis zur Frieszone unterhalb des Deckenspiegels reichen. Die Vergoldungen der Ornamente überziehen den Raum mit einem Netz, das alle Panneaus der Täfer, die Spiegel und die Bildflächen miteinander verbindet. Die grossen Spiegelflächen wiederum sorgen für Lichtreflexe auf diesem Netz. Abgesehen also davon, dass Gold die teuerste «Far-

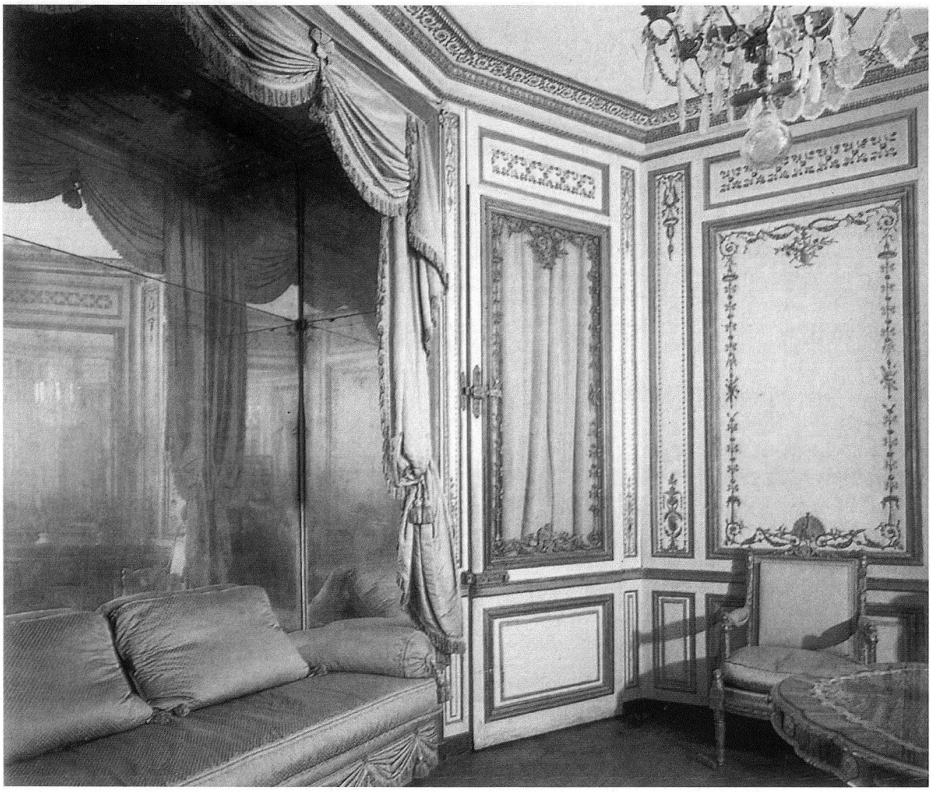


be» war, die man im privaten Innenraum verwenden und mit der man Reichtum und Luxuskonsum anschaulich ausstellen konnte,[7] hat das Gold in französischen Interieurs eine Bedeutung, die aus der Verbindung mit den Spiegelflächen und dem matten, aber gleichwohl sehr glatten und samtenen Weiss der gefassten Holzoberflächen resultiert: es ist und bedeutet zugleich kostbar schimmerndes Licht – und nicht eine kompakte, einzelnen architektonischen Elementen zugeordnete Masse wie im englischen Interieur. Der Lichtcharakter macht die grösste Differenz zwischen dem englischen und dem französischen Interieur aus.

Dass man das entsprechende Weiss in Frankreich *blanc de roi* nannte, weil angeblich das Trianon bei Versailles die ersten Räume aufwies, die ausschliesslich weiss und gold gefasst waren,[8] mag auf eine «königliche» Bedeutung der Farbkombination verweisen. Immerhin umgab sich Ludwig XIV. seit Beginn seiner Regierung mit entsprechenden Insignien, die ihn, den Sonnengott, auf unnachahmliche Weise mit dem Lichtgott der Antike, mit Apollo verbanden. In der Verbindung der drei Medien Gold, Weiss, Spiegel (als Attribut des Sonnengottes) könnte also ein «königliches» Interieur seine Darstellung finden. Nach 1700 wurden dann auch die Räume im Schloss Versailles wie zum Beispiel die Antichambre de l'œil de bœuf mit dieser Fassung ausgestattet und der dunklere Farbklang früherer Jahrzehnte endgültig aufgegeben (Abb. 3). Jean Feray hat darauf hingewiesen, dass die Kombination von Weiss und Gold in den offiziellen Paradeappartements der Gebäude von Mitgliedern der königlichen Familie sowie in den Festräumen öffentlicher Gebäude verwandt wurde.[9] Allerdings zeichnete sich das Trianon, in dem diese Farbfassung früher als im Schloss selbst angebracht wurde, gerade durch seinen im Verhältnis zum Schloss privateren Charakter aus. Nochmals sei hier also im Gegenteil vermutet, dass dem Weiss mit Gold ein spezifischer Stimmungsmodus zugewiesen wurde, der zwischen einem offiziell-repräsentativen und einem ganz intim-privaten Charakter angesiedelt war. Wenn diese Zusammenstellung in den Salons und Kabinetten der Paradeappartements der Aristokratie auf eine so grosse Beliebtheit stiess, so kann dies vielleicht auch damit erklärt werden, dass man bestrebt war, ein verändertes Ideal des Wohnens anschaulich werden zu lassen: eine Umgebung, die weniger einen Rahmen für streng zeremonielle Anlässe als vielmehr für die angenehme «sociabilité» ihrer Mitglieder bildete.[10]

So stellt sich die Frage, ob das Weiss-Gold-Paar nicht aufgrund der schnellen Verbreitung seine mögliche «königliche» Bedeutung sehr schnell verlor. Denn die alles umfassende Lichtmetaphorik konnte aus dem königlichen Umfeld gelöst und entsprechend der anvisierten Umgebung anders ausgelegt werden, wie die Bildfolge im Salon Ovale des Hôtel de Soubise in Paris bestätigt, die von Katie Scott in dieser Hinsicht untersucht wurde. Im Reigen dieses Frieses, der die Geschichte von Psyche und Amor thematisiert, wird natürlich auch Psyches Versuch geschildert, ihren Geliebten zu sehen. Hier scheint nicht das Licht

3 Versailles, Schloss, Antichambre des königlichen Appartements, Architekt Jules Hardouin Mansart, ca. 1701. – Dieser Raum mit vollständig weiss gefasster gewölbter Decke und goldenem Dekor führte im Schloss die bereits im Trianon erprobte helle Farbigkeit ein und brach endgültig mit den dunklen Marmorverkleidungen in den Paradeappartements der früheren Jahre.



4 Versailles, Schloss, Méridienne der Marie Antoinette, Architekt Richard Mique, 1781. – Weiss und Gold haben den privaten Raum des Rückzugs erobert, ganz im Gegensatz zu dem, was Watin aufgrund der physischen Eigenschaften der Farbe Weiss forderte: nämlich in häufig genutzten Räumen auf diese Farbe wegen der Bleianteile zu verzichten.

einer Person (des Königs) auf andere (seine Untertanen), hier macht man (Psyche) sich selbst Licht (sie hält die Lampe und sieht Amor), und man wird die entsprechenden Konsequenzen tragen, schliesslich aber doch in den Olymp der Götter Einzug halten. Ein Mythos, der im Umfeld des ständig um seine Macht kämpfenden Adels nicht ohne Subtilität ist.[11]

Wahrscheinlich aber wird man heute nicht mehr entscheiden können, wie ausgeprägt die dem Weiss-Gold-Paar zugewiesene metaphorisch-symbolische Bedeutung überhaupt wahrgenommen wurde. Vielleicht schätzte man vor allem die tatsächliche Lichtfülle und ihre Darstellung. So hielt Charles Augustin d'Aviler 1691 fest, dass das Weiss die beste Farbe für den Innenraum sei, weil sie das Licht vermehre und dem Augensinn gefalle.[12] Der das Licht steigernde weisse Anstrich produzierte zusammen mit dem Gold der Ornamente und den Spiegeln die Realität eines hellen, schimmernden und kostbaren Raumes und zugleich dessen «Bild». Allerdings wird dieses «Bild», wie Hans Sedlmayr es beschrieb, durch die Spiegelreflexe ins Phantastische gebrochen: «Im Weiss materialisiert sich das Licht, in den Spiegelwirkungen wird es unfassbar, phantastisch».[13] Man muss hinzusetzen: Auch die Goldreflexe tragen zu diesen uneindeutigen Lichtwirkungen bei, und so kann man in der Folge beobachten, dass das Interesse an der Gestaltung der Lichtwirkung dasjenige an der ostentativen Zurschaustellung von Reichtum überwog.

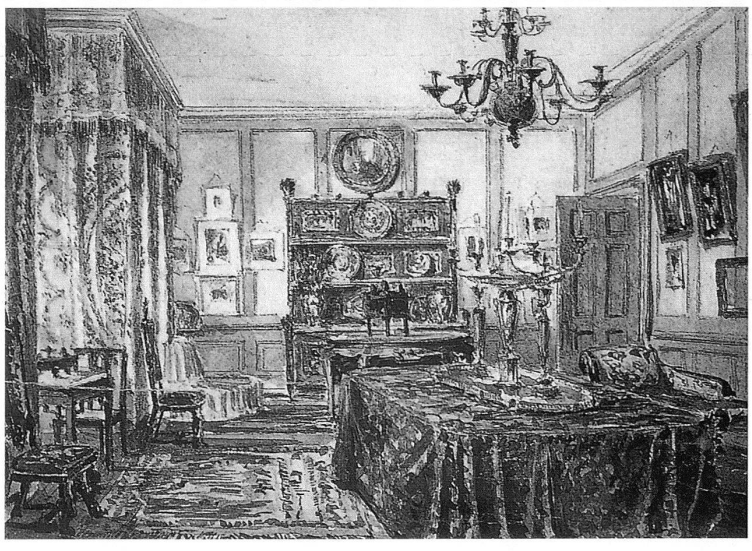
Nicht umsonst unterschied der Farbenproduzent und Peintre Doreur Watin in seiner 1772 erschienenen Abhandlung zur Kunst seines Berufes zwischen verschiedenen Arten des Umgangs mit dem kostbaren Metall: zwischen der Erzeugung von gleichmässigem Glanz einerseits und von Reflexen, Übergängen vom Matten zum Polierten – einer Arbeitsweise, die der ersten vorzuziehen sei – andererseits.[14] Watin führte damit ein Argument an, das in der Luxusdiskussion des Jahrhunderts nicht ungehört verhallen sollte: die Behauptung nämlich, dass dem Gold mehr abzugewinnen sei als nur der strahlende Glanz des Konsums teurer Güter. Denn Watin kannte natürlich Äusserungen wie: «Dans les appartements de parade l'emploi de la dorure flatte les parvenus et ruine la noblesse»[15]. Wenn man der Klage überhaupt etwas entgegensetzen konnte – neben dem völligen Verzicht auf die kostbaren Metalle – dann nur eines: den massvollen Umgang mit der das Gold auszeichnenden Eigenschaft des Glanzes.

Auch in England zeichnete sich gegen die Mitte des 18. Jahrhunderts eine Kritik an der Art und Weise ab, das Gold massiv und gleichmässig auf die Ornamentik zu applizieren. Auch hier wurde nun ein verfeinerter Umgang mit dem kostbaren Metall gefordert und damit auch einer veränderten Geschmackskultur Ausdruck verliehen. So stellte Edmund Burke

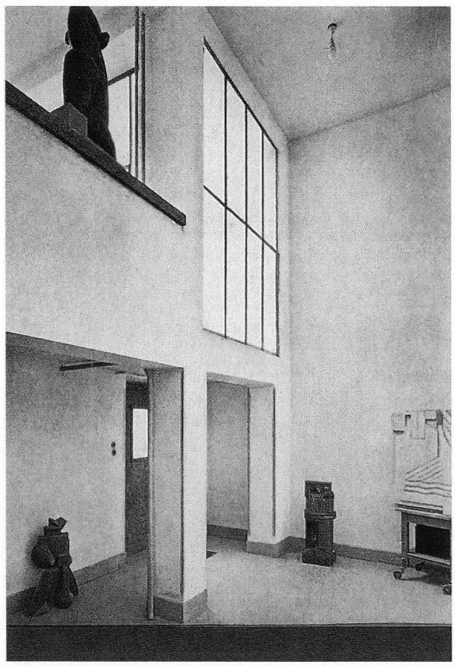
in seiner Schrift über das Sublime 1757 fest: «Much of gilding [...] contributes but little to the sublime.»[16] In England entwickelte sich entsprechend das sogenannte «partly gilding», bei dem nur noch einige Teile der Ornamentik vergoldet wurden.[17] William Chambers empfahl dem Earl of Charlemont 1769, den zentralen Deckenschmuck im Salon des Casino in Marino – einen Apollo-Kopf und dessen Strahlen – weiss zu fassen «only heigthened or streak'd with gold for if it be solid Gold it will look clumsy.»[18] Während England also entsprechend seiner eigenen Tradition zu einer Reduktion des Goldes gelangte, um den Eindruck der Solidität abzuschwächen, ging man in Frankreich vom Lichtcharakter des Metalls aus und forderte eine andere Behandlung der Oberflächen.[19] Indem der bereits zitierte Watin einen massvollen und differenzierenden Umgang mit dem Glanz des Goldes forderte, konnte er nicht nur etwaige Einwände gegen seine Verwendung ausräumen, er bettete diese Forderung zugleich in eine Geschichte der Kunst der Vergoldung ein, deren Fortschritt an einer eigentlich subjektiven Kategorie messbar sein sollte: dem Geschmack. Durch diesen nämlich unterscheide sich der moderne vom antiken Gebrauch der Vergoldung: «[...] was aber den Geschmack in der Ausführung betrifft, [...] wer könnte das vergleichen? [...] Ohne sich um die Wirkung viel zu kümmern, war es ihnen nur um Glanz zu tun, selten sah man Übergänge ins Matte oder Reflexe. Trete man jetzt in die Werkstätte eines geschickten Bildhauers, sollte man nicht glauben, das Holz sei belebt und wolle sprechen?»[20] Watins Ausführungen bestätigen im Übrigen, dass man die weisse Fassung der Täfer mit einer Mischung, die auf Bleiweiss und Leim beruht, als perfekte matte Folie für eine Vergoldung auffasste: es «vereinigt sich ganz vorzüglich mit dem Golde, macht es glänzend und erhebt es durch das schöne Matt.»[21] Watins Warnung, das *blanc de roi* sei aufgrund seines Bleianteils nur für wenig genutzte Räume geeignet, also gerade nicht für die privateren Gemächer, da es in Verbindung mit Ausdünstungen zu Schwarzfärbungen komme könne, scheint allerdings kaum Gehör gefunden zu haben.[22]

Nicht nur erhaltene Ausstattungen wie die Méridienne Marie Antoinettes bestätigen dies (Abb. 4), sondern auch Le Camus de Mézières' 1780 erschienene Schrift: «Le génie de l'architecture ou l'analogie de cet art avec nos sensations». Le Camus' Text stellt einen ersten genuinen Versuch dar, eine Theorie der Innenausstattung mit einer Theorie der Psychologie der Bewohner zu verbinden, den Charakter der Räume als dem Charakter der Empfindungen korrespondierend aufzufassen. Licht, Schatten und Farbe sind in diesem Zusammenhang zentrale Medien. Um zu einer Gradation der Stimmungswerte je nach Funktion der Räume zu gelangen, werden die Materialien variierend eingesetzt und – erstmals in einem Text zur Innenausstattung – Differenzen in der Quantität der Vergoldung je nach Öffentlichkeitsgrad des Raumes festgehalten. Und in völliger Umkehrung der Forderung Watins wird explizit erwähnt, dass die Täfer der privateren Gemächer wie Boudoir, Cabinet de toilette und Garderobe weiss gefasst werden sollen. Im Boudoir mit weissem Täfer werden die Ornamente leicht vergoldet, sein Charakter sei ein Ausdruck von «légèreté» und «agrément».[23] In der Garderobe de toilette sollen sogar alle Ornamente ganz weiss (oder grau) gefasst und nur ausnahmsweise ein zarter Goldstreifen um den Spiegel geführt werden,[24] Frische und Sauberkeit sei der Charakter dieses Zimmers, ein deutlicher Hinweis auf einen Aspekt, der in der Bedeutungsge-

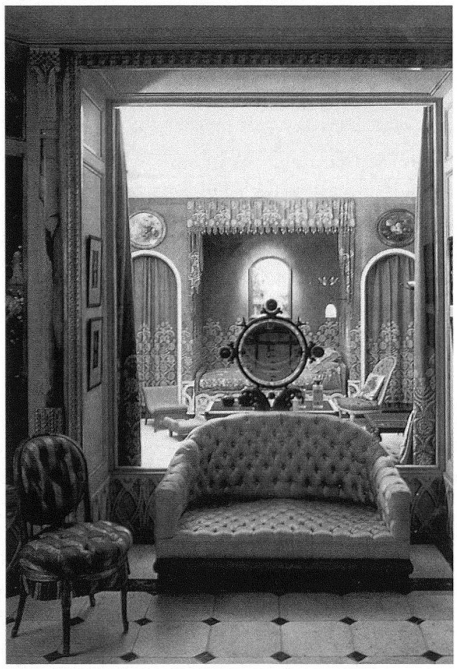
5 New York, Zimmer einer New Yorker Schauspielerin, Innenarchitektin Elsie de Wolfe, 1898. – Ein unprätentiöser, gleichwohl aber sehr bewusster Umgang mit der Farbe Weiss bzw. in diesem Fall Elfenbein, als neutralem Grund für die Wohnungseinrichtung, ohne jegliches Gold.



6 London, Haus von Dante Gabriel Rosetti, Speisesaal, Aquarell von George Robinson, 1882. – Die Farben Weiss und Grau bringen als Fassung des Speisesaales das kunstvolle Arrangement der Stoffe, Silbergegenstände und Teppiche zur vollen Wirkung.



7 Atelier für einen Bildhauer in einem Haus bei Brüssel, Architekt Victor Bourgois, 1928. – Das reine glatte Weiss dominiert dieses Atelier. Wie in den vorgeschalteten Artikeln deutlich wird, soll das Weiss als Ausdruck der Konzentration und Stille, Lichtfülle und Klarheit erlebt und gelesen werden, die Kunstwerke und die Arbeit an den Kunstwerken sind vor diesem Weiss umso intensiver und deutlicher wahrnehmbar.



8 Paris, Boudoir für Jeanne Lanvin, Innenarchitekt Armand A. Rateau, 1920–21. – Eine Material- und Farbenpracht, die vor allem aufgrund ihres unkontrollierbaren Lichtcharakters den Zorn Le Corbusiers auf sich zog: «Que de soies qui chatoient, de marbres qui serpentent et luisent, de bronzes et d'ors qui font riches. […] Finissons […].»

schichte des Weiss zunehmend an Gewicht gewinnt: das Versprechen der Sauberkeit.

Bei Le Camus ist der privateste Ort der «weisseste» und derjenige, in dem sich rein quantitativ betrachtet am wenigsten Gold befindet. Am anderen Ende der Skala steht der repräsentative Salon, in dem das Gold verschwenderisch die grosszügiger verteilten Ornamente bedeckt und zusammen mit Spiegeln und Deckenmalereien einen festlichen, aber nicht schweren Charakter vermitteln soll.[25]

In Le Camus' Text deutet sich bereits an, was gegen Ende des 19. Jahrhunderts unter völlig veränderten politischen, gesellschaftlichen und kulturellen Bedingungen immer offensichtlicher wird: die Farbe Weiss ist eine Farbe für den ganz privaten Raum. Und dieser ist ein Raum ohne Gold. Das Weiss einer glatten, nicht gegliederten Wand bildet nun einen neutralen Grund für bildlichen Schmuck und die in den Raum gestellten Möbel, so wie es in einem New Yorker Interieur (Abb. 5) von Elsie de Wolfe vorgeführt wird.[26] Das Weiss hat seinen Charakter geändert: es steht für die Innerlichkeit desjenigen, der die Räume bewohnt und der ihnen durch die Objekte, mit denen er sie füllt, überhaupt erst einen Charakter gibt. Dies gilt zumindest dort, wo nicht länger das aristokratische, sondern das bürgerliche Wohnhaus als Modell der Reflexionen über das Wohnen dient, was im 19. Jahrhundert zunehmend der Fall ist.[27] So findet man auch in den Künstlerinterieurs weisse Räumlichkeiten, in denen die durch den Künstler geprägte Umgebung «ausgestellt» wird, wie zum Beispiel im Haus von Dante Gabriel Rosetti 1881 (Abb. 6). Bezeichnenderweise ist es ein Schriftsteller, der österreichische «Impressionist» Peter Altenberg, der 1899 schreibt, es wäre sehr empfehlenswert, die Wände eines Hauses völlig weiss zu tünchen und dann eine schöne Emaille-Schale in die Ecke zu stellen: «Was auf meinem Tischchen steht, an meinen Wänden hängt, das gehört zu mir, wie meine Haare und meine Haut.»[28]

In diesem «innerlichen» weissen Raum hat das Gold keinen Platz mehr. Das Gold der Bilder- und Spiegelrahmen, der Gesimse und Kapitelle, der Ornamente hat sich vom Weiss des Kalkanstrichs, der Tapete oder auch der Täferung getrennt. Der Sieg des Weissen ist aber auch verbunden mit einer anderen Auffassung des Lichtcharakters der Wand und ihrer Oberfläche. Die moderne Wohnung ist lichtvoll, aber die Darstellung dieser Lichtfülle ist nicht durch Spiegel und Gold ins Imaginäre gebrochen, die Darstellung soll das «tatsächliche» Licht repräsentieren: Die weisse Wand, die in den 1920er Jahren propagiert wird, interpretiert Mark Wigley am Beispiel Le Corbusiers als «screens suspended in the air».[29] Ist die weisse Wand also ein Spiegel, der nichts reflektiert ausser die Eigenarten des Bewohners?[30] Eine Leinwand, auf die die privaten Szenen des Lebens, materialisiert in Möbeln und Bildern, projiziert werden?

«La maison est toute blanche, le dessin des choses s'y détache sans transgression possible; le volume des choses y apparait nettement; […] Le blanc de chaux est absolu, tout s'y détache; s'y écrit absolument, noir sur blanc, c'est franc et loyal»,[31] schreibt Le Corbusier 1925, und für J. E. Hamman ist der Farbton

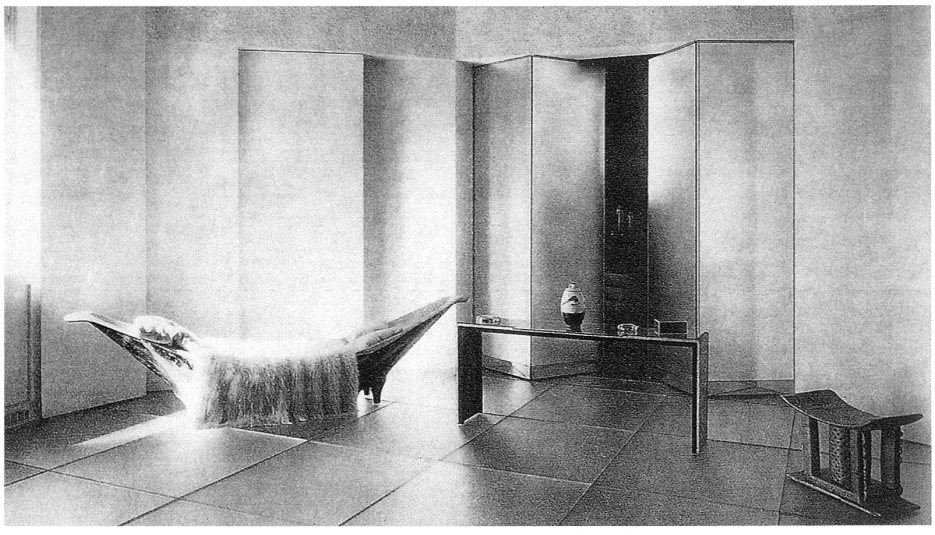
Weiss 1930 bereits grundsätzlich: «[...] ein wichtiger Kulturfaktor, ein neuer Wert und [...] mit ein Bestandteil der gesamten heutigen modernen Weltanschauung».[32] Und da die Dinge, die Möbel und andere Gebrauchsgegenstände maschinell hergestellt sind, und vielleicht sogar Kunstgegenstände so «glatt und rein sind», verlangen sie einen «sauberen, technisch einwandfrei hergestellten Hintergrund»:[33] die weisse, glatte Wand (Abb. 7).

Dass diese weisse Wand – wenn auch mehrschichtig aufgebaut – eine lange und durchaus aristokratische Tradition besitzt, wird verschwiegen. Denn Le Corbusier lässt seinen imaginären Ministre des Pompes in Versailles nur diejenigen Materialien sehen, die phantastisch-ambigue Lichtwirkungen hervorrufen: «Partout de l'or, du marbre et des glaces.» Die kostbaren Materialien stehen zudem stellvertretend für ausschweifenden Luxuskonsum, für eine effeminierte, frivole Gesellschaft, deren König Straussenfedern trug.[34] Den Räumen zeitgenössischer Innenarchitekten, die an diese Tradition anknüpfen (Abb. 8), wird entsprechend vorgeworfen, dass das Gold, die Bronze und die Silberblätter Reichtum nur vorspiegelten: «Que de soies qui chatoient, de marbres qui serpentent et luisent, de bronzes et d'ors qui font riches. [...] Finissons [...]», wo doch der wahre Reichtum der Architektur geistiger Art sei: «Confort et proportion. Raison et esthétique. Machine et plastique.»[35]

Eigenartigerweise hat sich der Schlachtruf Le Corbusiers: «On va faire la croisade du lait de chaux» in einem Fall in geradezu vollendeter Weise erfüllt: Ein von Eileen Gray 1922 mit dunkel lackierten Wandpaneelen ausgestattetes Appartement in Paris, in das Bronzierungen und Vergoldungen von Möbeln und Türen kostbar integriert waren (Abb. 9), eine exotisch geheimnisvolle Raumfolge, wird 1930 während einer Umgestaltung von Paul

9 Paris, Rue de Lota, Appartement für Madame Mathieu Lévy, Innenarchitektin Eileen Gray, fotografiert von Baron de Meyer, um 1922. – Madame liegt auf dem «Piroggen-Sofa» Grays vor einem der dunkel lackierten Wandpaneele des Salons.

Ruand völlig weiss getüncht. Nun leuchtet das bronzierte «Piroggen-Sofa» vor dem weissen «Screen» eines Wandpaneels, in eine kühle Distanz gerückt. Ausgestellter Luxus der kostbaren Materialien: «Im weissgestrichenen leeren Raum steht heute das Wenige [...] wie im Freien, [...] oder es erscheint wie in der Luft hängend.»[36] Diese letzte Bemerkung zum erwünschten Effekt einer weiss gefassten glatten Wand benennt den zentralen Unterschied zum älteren Innenraum mit seinen in der Tiefe der Ornamente, Gesimse und Nischen gedachten Wänden: diese selbst, also die Wände, wurden durch eben diese Tiefe, betont durch das glänzende Gold der Ornamente, prachtvoll inszeniert. Dieser licht- und raumhaltig inszenierten Wand der Vergangenheit steht das vor der weissen Wand inszenierte Möbel gegenüber,



10 Paris, Rue de Lota, Appartement für Madame Mathieu Lévy, nach der Umgestaltung durch Paul Ruand, 1930. – Die dunklen Lacke sind verschwunden, alle Flächen weiss gefasst. Das bronzierte «Piroggen-Sofa» erscheint in eine kühle Distanz gerückt.

der «Inhalt» des Raumes und nicht länger seine Hülle gelten als Ausweis der Eigenarten seiner Bewohner (Abb. 10).

Zusammenfassung

Im französischen 18. Jahrhundert führen private Innenräume, weiss gefasst und mit Blattgold belegter Ornamentik geschmückt, nicht nur ostentativ den Luxuskonsum des Adels und reicher Financiers vor. Inszeniert wird zugleich – wie ein Vergleich mit englischen Interieurs zeigt – ein Lichtraum, in dem das Gold in Verbindung mit grossen Spiegelflächen und mit Weiss gleichzeitig sowohl kostbar schimmerndes Licht ist als auch ein Bild dieses Lichts schafft. In der hart geführten Luxusdebatte erweist sich die in der Folgezeit vorgebrachte Forderung nach subtiler Modellierung des Lichtcharakters, durch die sich ein geschmackvoller Umgang mit dem kostbaren Metall auszeichne, als geschickter Schachzug. Sie gibt vor, dass nicht der Geldwert des Goldes von Interesse sei, sondern seine künstlerische Bearbeitung. Dennoch gilt, dass das Verschwinden des Goldes aus dem privaten Innenraum auf die politisch-gesellschaftlichen Umwälzungen im Gefolge der Französischen Revolution zurückzuführen ist, ebenso wie auch der Wechsel zum bürgerlichen Wohnhaus als dem nun führenden Modell theoretischer Reflexion eine Folge dieser gesellschaftlichen Veränderungen ist. In diesem Umfeld wird der Farbe Weiss ein völlig neuer Charakter zugewiesen: ohne das Gold der Ornamente soll die weisse glatte Wand nur noch auf «tatsächliche» Lichtfülle verweisen, und sie ist zugleich ein «Screen», vor dem sich die Innerlichkeit des Bewohners in Form von Möbeln und Gebrauchsgegenständen materialisiert.

Résumé

Dans l'architecture privée française du XVIII[e] siècle, les vernis blancs et les dorures des salles ne sont pas que simple étalage des goûts de luxe de la noblesse et des riches financiers. Comme le révèle la comparaison avec les intérieurs anglais, il s'agit d'une véritable mise en scène d'un espace lumineux où l'or, jouant avec les reflets des grands miroirs, est lui-même riche chatoiement de lumière, tout en donnant une image de cette lumière. Par la suite, lors des débats passionnés sur le luxe, on exigera, dans le traitement du métal précieux, un modelé subtil, signe de bon goût. On laisse ainsi habilement entendre que ce n'est pas la valeur pécuniaire de l'or qui importe, mais son travail artistique. Il n'en demeure pas moins que les troubles sociaux consécutifs à la Révolution ont évacué les intérieurs français de leur or, tout comme ils sont à l'origine de l'avènement d'un nouveau modèle de réflexion théorique: la maison bourgeoise. Dans ce contexte, la couleur blanche se voit investie de nouvelles propriétés: privée de ses ornements dorés, la paroi lisse et blanche n'est censée renvoyer qu'à la profusion «effective» de lumière, mais elle est aussi un écran devant lequel se matérialise la vie de l'habitant, sous forme de meubles et d'objets usuels.

Riassunto

Gli interni francesi delle dimore settecentesche, tinteggiati di bianco e ornati con dorature, non erano intesi soltanto a ostentare il consumo di lusso dei nobili e dei ricchi finanzieri, ma miravano anche – come ben dimostra il confronto con gli interni inglesi – a inscenare uno spazio di luce, dove l'interazione tra l'oro, le superfici riflettenti dei grandi specchi e il bianco delle pareti generava un raffinato splendore luminoso e nello stesso tempo simulava tale risplendente luminosità. Nell'ambito dell'acceso dibattito sul lusso l'esigenza, avanzata più tardi, di una delicata modellazione della luce, distintiva di un'impiego di buon gusto del metallo prezioso, si rivelò un abile mossa che spostò l'attenzione dalla valenza pecuniaria dell'oro alla sua lavorazione artistica. In realtà, la scomparsa dell'oro dagli interni privati è riconducibile ai sovvertimenti politici e sociali dovuti alla Rivoluzione francese. Parimenti, il passaggio alla dimora borghese, intesa quale espressione esemplare delle nuove attitudini di pensiero, trasse origine dal mutato assetto sociale. Nell'ambito di tali trasformazioni, il colore bianco acquistò un ruolo del tutto inedito: dopo l'eliminazione delle dorature, la parete bianca e liscia diventò portatrice di un'intensità luminosa «autentica» e, al tempo stesso, divenne la «quinta» che delimita lo spazio scenico entro il quale prende corpo, sotto forma di mobili e oggetti d'uso, l'interiorità degli utenti.

Anmerkungen

1 Zitiert nach Jean Feray, *Architecture intérieure et décoration en France des origines à 1875*, Paris 1988, S. 232.
2 Ian C. Bristow, *Architectural colour in british interiors 1615–1840*, New Haven und London 1996, S. 53.
3 Ebda., S. 54.
4 Ebda., S. 77.
5 Ebda., S. 69.
6 J. F. Blondel bestätigt, dass man die Farbe Weiss mit dem Material Stein und Kühle assoziiert, vgl. Jacques François Blondel, *De la distribution des maisons de plaisance et de la décoration des édifices en général*, Paris 1737, I, S. 26.
7 Vgl. zur Notwendigkeit des Luxuskonsums in der Gesellschaft des Ancien Régime: Natacha Co-

QUERY, *L'hôtel aristocratique: le marché du luxe à Paris au XVIII^e siècle,* Paris 1998.
8 Feray 1988 (wie Anm. 1), S. 160.
9 Feray 1988 (wie Anm. 1), S. 222.
10 Vgl. auch PHILIPPE PERROT, *De l'apparat au bien-être. Les avatars d'un superflu nécessaire,* in: Jean-Pierre Goubert (ed.), Du luxe au confort, Paris 1988, S. 31ff.
11 Vgl. hierzu die Analyse bei KATIE SCOTT, *The rococo interior: decoration and social spaces in early eighteenth-century Paris,* New Haven 1995, S. 211.
12 CHARLES AUGUSTIN D'AVILER, *Cours d'architecture qui comprend les ordres de Vignole,* Paris 1691, I, S. 228: «La plus belle couleur est le blanc, parce qu'il augmente la lumière & rejouit la veue.» Auch d'Aviler erwähnt explizit die Kombination eines weiss gefassten Täfergrundes mit vergoldeten Ornamenten, ebda. S. 229.
13 HANS SEDLMAYR, *Das Licht in seinen künstlerischen Manifestationen* (erste Veröffentlichung in: Studium Generale XIII, 1960), Mittenwald 1978, S. 15.
14 JEAN-FÉLIX WATIN, *Watins Kunst des Staffirmalers Vergolders Lackirers,* herausgegeben vom Professor D. Heidenmann, Ilmenau 1824, S. 141. Die französische Erstausgabe erschien 1772 in Paris.
15 Zitiert nach Feray 1988 (wie Anm. 1), 223.
16 Zitiert nach Bristow 1996 (wie Anm. 2), S. 149.
17 Ebda., S. 149f.
18 Ebda., S. 156.
19 Wobei auch Blondel nicht versäumte, eine sparsamere Verwendung des Goldes anzustreben, da viel nicht gleich schön sei, vgl. PETER THORNTON, *Innenarchitektur in drei Jahrhunderten: die Wohnungseinrichtung nach zeitgenössischen Zeugnissen von 1620–1920,* Herford 1985, S. 98.
20 Watin 1824 (wie Anm. 14), S. 141.
21 Ebda., S. 73.
22 Ebda.
23 LE CAMUS DE MÉZIÈRES, *Le génie de l'architecture ou l'analogie de cet art avec nos sensations* (Reprint der Ausgabe 1780), Genf 1972, S. 121.
24 Ebda., S. 129.
25 Ebda., S. 104ff.
26 Thornton 1985 (wie Anm. 19), S. 360.
27 Bristow 1996 (wie Anm. 2), S. 219.
28 P. Altenberg, München, 1899, zitiert nach GEORGES TEYSSOT, *Heim, heimlich, unheimlich oder: Wohnen lernen?,* in: Freibeuter 22, 1984, S. 71.
29 MARK WIGLEY, *White walls, designer dresses: the fashioning of modern architecture,* Cambridge Mass. 1995, S. 22.
30 Vgl. ähnlich ebda., S. 31.
31 LE CORBUSIER, *L'art décoratif d'aujourd'hui,* Nouvelle édition augmentée, Paris 1959 (1925[1]), S. 193.
32 J. E. HAMMAN, *Weiss alles Weiss. Von der Wertstellung der Farbe Weiss in unserer Zeit,* in: Die Form, 1930, Heft 5, S. 122.
33 Ebda. S. 122.
34 Le Corbusier 1959 (1925[1]) (wie Anm. 31), S. 5f.
35 Ebda., S. 137f.
36 Hamman 1930 (wie Anm. 32), S. 122.

Abbildungsnachweis

1: Aus: Katie Scott, The rococo interior: decoration and social spaces in early eighteenth-century Paris, New Haven 1995, S. 20, Abb. 20. – 2: Aus: Ian C. Bristow, Architectural colour in english interiors 1615–1840, New Haven und London 1996, S. 75, Abb. 76. – 3: Aus: Jean Feray, Architecture intérieure et décoration en France des origines à 1875, Paris 1988, S. 157. – 4: Aus: Ebda., S. 279. – 5: Aus: Peter Thornton, Innenarchitektur in drei Jahrhunderten: die Wohnungseinrichtung nach zeitgenössischen Zeugnissen von 1620–1920, Herford 1985, S. 360, Abb. 483. – 6: Aus: Charlotte Gere, L'époque et son style. La décoration intérieure au XIX^e siècle, Paris 1989, S. 15, Abb. 7. – 7: Aus: Die Form, 1930, Heft 5, S. 133. – 8: Aus: Patricia Bayer, Art-Déco-Interieur. Raumgestaltung und Design der 20er und 30er Jahre, München 1990, S. 46. – 9: Aus: Philipp Garner, Eileen Gray. Design and Architecture 1878–1976, Köln 1993, S. 21. – 10: Aus: Patricia Bayer, Art-Déco-Interieur. Raumgestaltung und Design der 20er und 30er Jahre, München 1990, S. 84.

Adresse der Autorin

Prof. Dr. Bettina Köhler, Assistenzprofessorin für Geschichte und Theorie der Architektur, Abteilung für Architektur, ETH Zürich, 8093 Zürich