

Gottfried Sempers Bedeutung für die Wahrnehmung von Architekturpolychromie im 19. Jahrhundert

Gottfried Semper hätte sich eigentlich kein besseres Thema als die Polychromie aussuchen können, um als angehender, noch vollkommen unbekannter Architekt und Forscher auf sich aufmerksam zu machen. Als er sich 1830 im Anschluss an seine Ausbildung bei Franz Christian Gau in Paris zu einer umfangreichen klassischen Studienreise nach Italien aufmachte, widmete er sich – wie schon viele zuvor – zunächst der Kunst und Kultur des Landes im weitesten Sinne, um sich erst allmählich vor allem einem Thema zuzuwenden, nämlich dem Nachweis von Farbspuren an Bauwerken der Antike. Dazu dürfte er wohl während seines Aufenthalts auf Sizilien angeregt worden sein, von wo er sich kurz entschlossen nach Griechenland aufmachte, um die gewonnenen Kenntnisse dort zu vertiefen.¹ Tatsächlich gelang es ihm, Reste farbiger Fassungen an Bauten, wie dem Theseustempel und dem Parthenon in Athen sowie auf seiner Rückreise an der Trajanssäule in Rom zu entdecken. Nach Deutschland Ende 1833 zurückgekehrt, plante er, ein umfangreiches Tafelwerk mit farbigen Rekonstruktionen auf der Grundlage der von ihm entdeckten Farbreste herauszubringen. In dem Wissen, dass die Vorbereitung einer solchen Publikation zeit- und kostenaufwändig sein würde, schickte er ihr eine kurze, wenn auch sehr scharfzüngige Abhandlung mit dem Titel *Vorläufige Bemerkungen über bemalte Architektur und Plastik bei den Alten*² voraus, zum einen um seine Erkenntnisse zur Polychromie so schnell wie möglich dem interessierten Fachpublikum vorzustellen, zum anderen um mit der zeitgenössischen Baukunst, vor allem derjenigen Durands und Klenzes, hart ins Gericht zu gehen. Die erhoffte Wirkung dieser wie ein Pamphlet verfassten Schrift blieb nicht aus: Die von ihm vertretene und wissenschaftlich belegte Ansicht, griechische und römische Bauten, und zwar sowohl solche aus minderwertigerem Stein als auch die aus attischem Marmor, seien vollständig mit kräftigen, ungemischten Farben überzogen gewesen, spaltete die Fachwelt in begeisterte Fürsprecher und vehemente Gegner und hatte nebenbei die Konsequenz, Semper schlagartig bekannt zu machen. Das von ihm geplante Tafelwerk mit dem Titel *Die Anwendung der Farben in der Architectur und Plastik. In einer Sammlung von Beispielen aus den Zeiten des Alterthums und des Mittelalters* kam allerdings trotz des großen öffentlichen Interesses nie über das erste Heft zur „Dorisch-Griechischen Kunst“ hinaus.³ (Taf. XII, 1)

Sempers Forschungen auf dem Gebiet der Polychromie brachten zwar neue Erkenntnisse, waren aber keineswegs die ersten zu diesem Thema. Vielmehr ergänzten sie eine Reihe von Veröffentlichungen, die etwa seit dem zweiten Jahrzehnt des 19. Jahrhunderts vor allem in Frankreich, jedoch auch in Deutschland, England und anderen Ländern erschienen waren. Das Polychromie-thema war also hochaktuell und wurde in Fachkreisen bereits eifrig diskutiert, als Sempers *Vorläufige Bemerkungen* erschienen. Als Schlüsselwerk gilt generell Quatremère de Quincy's *Le Jupiter olympien ou l'art de la sculpture antique considéré sous un nouveau point de vue* von 1815, in dem der Autor erstmals von einer vollständigen Bemalung antiker

Skulpturen ausging und diese durch Belegstellen in antiken Schriften zu untermauern suchte. Auf dieser Grundlage rekonstruierte er etwa Phidias' Statuen des Zeus und der Hera in ihrer farbigen Pracht auf zwei Bildtafeln seines Buches, wodurch er mit dem Winckelmannschen Ideal der monochromen Antike brach. Allerdings bemühte er sich nicht, seine Behauptungen durch eigene Untersuchungen am Objekt zu ergänzen.

Statt dessen blieb es jüngeren Forschern überlassen, den von Quatremère gewählten Ansatz in gleicher Konsequenz auf die Architektur des klassischen Altertums auszuweiten. Neben den Franzosen Henri Labrouste (1801-1875)⁵ und Félix Duban (1797-1870)⁶ oder aber dem deutschen Architekten Leo von Klenze – um nur einige wenige zu nennen – war es vor allem der in Paris tätige deutsche Architekt Jakob Ignaz Hittorff (1792-1867), der seit den frühen zwanziger Jahren Polychromieforschungen in Sizilien betrieb und 1830 die farbliche Rekonstruktion des Empedokles-Tempels in Selinunt der Öffentlichkeit vorstellte.⁷ Auf Farbtafeln demonstrierte er eine vollständige Bemalung des Äußeren und Inneren in mehreren Farben (Taf. XII, 5).⁸ Obwohl bereits zuvor Forscher Farbspuren an den Überresten antiker Bauten festgestellt hatten,⁹ wurde von niemandem bisher ein solches Ausmaß der Polychromie erwogen. Dabei hielt es Hittorff durchaus für gerechtfertigt, fehlende Farbbefunde durch solche anderer Bauten und Epochen der Antike zu ergänzen, um einen „idealen“ Tempel entstehen zu lassen. Hittorff kombinierte dafür anscheinend Details aus Tempeln des ganzen Mittelmeerraums und fünf verschiedener Jahrhunderte.¹⁰ Von Bedeutung für seine Farbergänzungen dürften daneben auch die ab 1827 bekannten etruskischen Gräber von Corneto gewesen sein, da sie erstmals eine Vorstellung von frühantiker Wandverzierung im Innern gaben. Hittorffs Methode stieß bei zeitgenössischen Archäologen auf deutliche Kritik,¹¹ bewies aber gleichzeitig, dass er sich als praktizierender Künstler letztlich weniger um historische Korrektheit als um die ästhetische Relevanz für die Gegenwart bemühte.

Mehr als zuvor leiteten seine eigenen Ergebnisse eine intensive Debatte über den Umfang der Polychromie ein, die sich über mehr als zwei Jahrzehnte erstreckte und an der sich Semper nur wenige Jahre später beteiligen sollte. Den Befürwortern der Hittorffschen Behauptungen standen nicht nur uneingeschränkte Gegner, sondern auch Vertreter der Theorie von einer begrenzten Farbigekeit der antiken Bauten gegenüber.¹² Trotz der zusätzlichen Forschungsergebnisse Sempers, die die Kenntnisse zur farbigen Antike noch vertieften, blieben diese verschiedenen Positionen weitgehend bestehen, denn die vordergründig nur archäologische Auseinandersetzung war in gleichem Maße eine Konfrontation unterschiedlicher ästhetischer Grundüberzeugungen und verlangte auch ein Abwägen der Konsequenzen für das zeitgenössische bauliche Schaffen. Entsprechend gehörte zu der Gruppe der Vertreter einer begrenzten Farbigekeit nicht nur der Kunsthistoriker Franz Kugler, sondern auch der Architekt Leo von Klenze, der sich schon bald bemühte, die eingeschränkte Polychromie auch auf sein eigenes Bauschaffen zu

übertragen, so etwa beim Monopteros im Englischen Garten oder am Postgebäude am Max-Joseph-Platz in München.

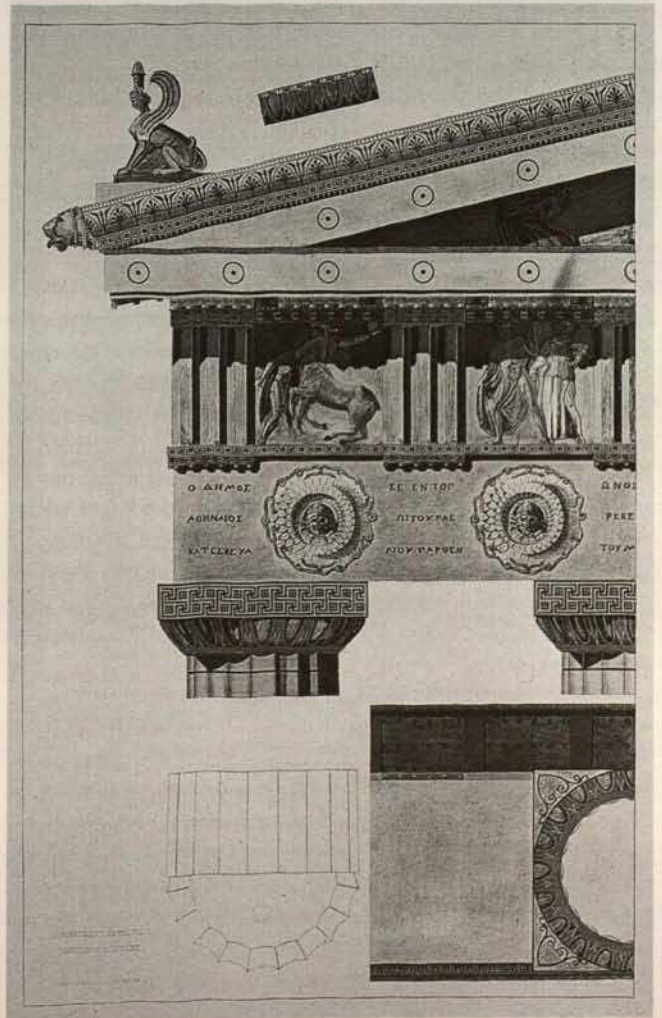
Bei aller prinzipiellen Befürwortung des von Hittorff geforderten neuen Antikenbildes sei darauf verwiesen, dass Semper die Authentizität der Farbtöne in Hittorffs Rekonstruktionszeichnungen anzweifelte, indem er sie als „durchgängig zu blaß und gebrochen“ betrachtete und die Vermutung äußerte, sie seien zum Zwecke des „Effekts“ bei der Veröffentlichung verfälscht worden.¹³ Tatsächlich entsteht der auffällige Eindruck, als passte sich Hittorff mit der von ihm wiedergegebenen, vergleichsweise blassen Farbigekeit dem Zeitgeschmack des Spätklassizismus an. Semper selbst kam durch seine Forschungen vor Ort zu dem Schluss, dass es in der Antike „keine gebrochenen Halbtöne“, sondern nur reine Farben gab, die „dem Auge in gewisser Entfernung als in eins vermischt erscheinen“.¹⁴ Als Grundfarben nannte er Rot für „das Gerüst“ und Blau für „das Zurücktretende und eine Leere Darstellende“.¹⁵ Wie seine kolorierte Perspektive der Akropolis und die Farbansicht des Parthenongebälks veranschaulichen sollten (Abb. 1 u. 2),¹⁶ entstand ein farblich sehr viel kräftigeres Gesamtergebnis, in welchem Architektur, Malerei und Plastik einander unmittelbar bedingten und – nach Aussage Sempers – eine untrennbare Verbindung mit der Natur eingingen. Es ist interessant zu beobachten, dass Hittorff 20 Jahre nach seinem Aufsatz zum Empedoklestempel in einer sehr viel umfangreicheren Publikation von 1851¹⁷ seine frühere Farbrekonstruktion teilweise revidierte und nun in überarbeiteten Farbtafeln den Semperschen Vorstellungen durch die Verwendung von intensivem Blau und Rot als Hauptfarben sowie die Vermeidung gebrochener Töne beträchtlich näher kam (Taf. XII, 2).¹⁸

Bedeutender als die Differenzen in einzelnen farblichen Details sind aber die prinzipiellen Übereinstimmungen zwischen Hittorff und Semper, die sich aus ihren Forschungen ableiten lassen. So betonten beide – über die historische Dimension hinaus – die universelle Bedeutung der antiken Farbigekeit für das Bauschaffen in ihrer eigenen Zeit.¹⁹ Insofern entspricht die folgende Äußerung Hittorffs weitgehend der Einstellung Sempers: „Le véritable artiste ne peut s’occuper de l’antiquité sans y chercher quelque leçon, et sans y rencontrer quelque exemple capable de perfectionner son goût et de servir à améliorer et à enrichir les œuvres contemporaines.“²⁰ Indem Hittorff allerdings der antiken Polychromie vorwiegend eine ästhetische Wertigkeit zubilligte, die also applikativ zur Verschönerung moderner Bauwerke beitragen sollte, blieb er der Kunstauffassung des Klassizismus verhaftet. Das wohl bekannteste Beispiel für die Anwendung des antiken Farbsystems bei seinen eigenen Projekten ist die zwischen 1824 und 1844 entworfene Kirche St. Vincent-de-Paul in Paris (Abb. 3), für deren Hauptfassade er großformatige, emaillierte Lavaplaten anfertigen ließ, auf denen farbige figürliche Szenen dargestellt wurden. Auch wenn figürliche antike Tempelmalereien keine Spuren hinterlassen hatten, ging Hittorff doch von ihrer einstigen Existenz aus und versuchte, durch Anbringung dieser Platten an der rückwärtigen Wand des Portikus ein vermeintlich antikes Schmuckmotiv wiederzubeleben. Allein die Tatsache, dass er aber Bildträger wählte, die erst nachträglich montiert wurden, unterstützte den additiven und wenig authentisch wirkenden Charakter. Aufgrund allgemeinen öffentlichen Protests, der sich zum einen gegen die Art der Darstellung christlicher Szenen, zum anderen aber – was in diesem Zusammenhang von größerer Relevanz ist – gegen die kräftigen Farben am Außenbau wandte, wurde diese Bilderfolge schon 1860 wieder abgenommen.²¹



Abb. 1. G. Semper, Farbige Rekonstruktion der Akropolis in Athen, 1833 (ETH Zürich, Institut gta)

Abb. 2. G. Semper, Parthenongebälk, Farbtafel aus: *Die Anwendung der Farben in der Architektur und Plastik*, Heft 1, Dresden 1836



Im Gegensatz zu Hittorff betrachtete Semper den antiken Farbüberzug nicht nur als Mittel zur Verschönerung, sondern als integralen Bestandteil des Baus und somit als Ausdruck einer zeitlos gültigen, gleichwertigen Verbindung aller isolierten Gattungen zu einer Gesamtwirkung.²² Mit Blick auf seine eigene Zeit verband Semper diese historischen Einsichten mit einem Appell an die zeitgenössischen Künstler, „diese ganz unrichtige Idee“²³ einer Kunst, die allein durch die „reinen Formen“²⁴ bestechen soll, aufzugeben und sich statt dessen die Mehrfarbigkeit zueigen zu machen, ohne dabei das Schmucksystem des Altertums einfach zu imitieren. Einwänden, wonach die Polychromie im nordischen Klima nicht auf den Außenbau übertragbar sei, begegnete Semper, indem er auf die ununterbrochene Anwendung von äußerlich verwandter Farbe bis zum späten Mittelalter sowohl in südlichen als auch nördlichen Regionen verwies²⁵ und zudem postulierte: „Was die Sonne nicht färbt, bedarf um so mehr des Kolorits. (...) Farben sind minder schreiend als das blendende Weiß unserer Stuckwände“.²⁶

Donner-Pavillon

Nahezu zeitgleich mit der Veröffentlichung der *Vorläufigen Bemerkungen* sollte Semper tatsächlich die Möglichkeit erhalten, die von ihm geforderten Kriterien für die Gestaltung auch in die Praxis umzusetzen. Ein – wenn auch eher bescheidener – Auftrag in seiner Heimatstadt Altona bot ihm die Gelegenheit, ein Farbkonzept für ein von ihm entworfenes Gebäude zu entwickeln, und es schien zunächst, als könnte er damit der Öffentlichkeit den in seiner Publikation geforderten gestalterischen Richtungswechsel praktisch demonstrieren.²⁷ Semper hatte während seines Studienaufenthalts in Rom den Kaufmann Conrad Hinrich Donner aus Altona kennengelernt, der sich zum Zwecke des Ankaufs zeitgenössischer Skulpturen dort aufhielt. Donner bat Semper, ein kleines Gartengebäude für seinen Park bei Altona zu entwerfen, das ein Gewächshaus, eine Orangerie und einen Pavillon für seine Skulpturen vereinigen sollte (Taf. XII, 3).²⁸ Die Arbeiten begannen Anfang 1834.²⁹ Semper entwarf für den museal zu nutzenden Trakt einen „quadratischen Raume von circa 30 Fuss Durchmesser, der mit einer achteckigen Laterne bedeckt ist.“³⁰ Seitlich angeschlossen befand sich der langgestreckte, flache Orangerietrakt, dem in einer frühen Entwurfsphase ein niedriges Treibhaus vorgeblendet wurde (Abb. 5).³¹ Später wurde dies zugunsten einer durchgehenden gemauerten Pfeilerhalle verworfen, um somit weiteren Raum für Skulpturen und die Orangerie zu gewinnen.³² Möglicherweise ließ sich Semper beim oktagonalen Pavillon von Kleinbauten des Altertums anregen,³³ ebenso könnte aber auch die Antikenrezeption über den Umweg des Klassizismus erfolgt sein.

Wichtiger noch als die Wahl der architektonischen Grundform ist im hier vorliegenden Zusammenhang jedoch die dekorative Gestaltung, die in Sempers Werk eine Sonderstellung einnimmt. Es handelt sich bei der Planung nämlich um seinen einzigen Versuch, ein Gebäude außen und innen vollständig polychrom zu gestalten. Allerdings konnte Semper die äußere Bemalung gegenüber seinem Bauherrn nicht im gewünschten Umfang durchsetzen. Wie aus der Korrespondenz Sempers hervorgeht, wollte Donner nach anfänglicher Begeisterung für die Polychromie schließlich kein farbintensives Äußeres mehr, „sondern eine schlichte Farbe“.³⁴ Daher ist ein Rückbezug auf die

frühere Planung Sempers nötig, um das Innovative dieses ersten Bauprojekts überhaupt zu erfassen. Leider ist die aufschlussreichste Farbskizze für den Außenbau (Abb. 5) nur noch in einer schwarzweißen Photographie überliefert. Deshalb ist es notwendig, auf die Farbbeschreibung Leopold Ettlingers zurückzugreifen, da er noch mit dem Original dieses Entwurfs arbeiten konnte:³⁵ Das gesamte Äußere war demnach in reicher farblicher und ornamentaler Gestaltung geplant. In Übereinstimmung mit seinen Erkenntnissen durch die Untersuchung antiker Monumente wählte Semper für die Außenwände in erster Linie Abstufungen der Primärfarben Rot, Gelb und Blau,³⁶ wobei Rot rein quantitativ den Hauptton darstellt. Es findet sich vor allem in den großen hochrechteckigen Wandfeldern des würfelförmigen Bauteils, in der Umrahmung des Frieses unterhalb der Trauflinie sowie im Grund des Frieses unter dem Kranzgesims. Ein gelblicher Ockerton war als Grund für Pilaster, Sockel und Treppe des Würfelbaus vorgesehen. Blau sollte nur für kleinere Bereiche verwendet werden, so etwa zur Verzierung der Sockelfelder. Darüber hinaus wurden in diesem Entwurf die Sockel mit geometrischen Formen und die Pilaster des Würfelbaus sowie die Wandstreifen des achteckigen Aufsatzes mit Flechtbändern verziert und farbig abgesetzt.

Der oktagonale Saal, der für die Aufstellung der Skulpturen vorgesehen war und sich unterhalb des Zeltdaches befand, korrespondierte farblich mit der Konzeption für das Äußere. Die Hauptfarbe des Raumes war „Englischrot“ und wurde durch dunkelblaue Wandfelder abgesetzt, vor denen die hellen Skulpturen aufgestellt fanden. Eine weitere Aquarellskizze (Abb. 4)³⁷ vermittelt einen Eindruck von der sich anschließenden, langgestreckten Pfeilerhalle. Auch hier sah Semper eine farbige Behandlung von Wand und Decke vor: Da in diesem Trakt neben größeren Pflanzenkübeln ebenfalls einige helle Marmorskulpturen aufgestellt werden sollten, verfuhr Semper erneut nach dem Prinzip, diese vor einem dunkelblauen Hintergrund zu platzieren. Einen Beleg für diese Art der Farbzusammenstellung lieferten ihm unter anderem Pigmentreste an den Wänden des Theseustempels in Athen, anhand derer er einen Rekonstruktionsversuch unternommen hatte (Taf. XII, 6).³⁸

In der unmittelbaren Gegenüberstellung von Rot-, Gelb- und Blautönen am Außenbau und im Interieur sah Leopold Ettlinger einen Einfluss der Farbgebung pompejanischer Dekorationen.³⁹ In der Tat hatte Semper sich während seines Aufenthalts in Pompeji im Jahre 1831 intensiv mit den noch vorhandenen Wandverzierungen beschäftigt und diese in einer Anzahl von Zeichnungen festgehalten, die ein ähnliches Farbschema aufweisen. Anders als bei den noch erhaltenen Bauaufnahmen aus Pompeji, die Sempers Interesse an den aufwändigen Verzierungen der späten Stilphasen veranschaulichen, beschränkte er sich bei den Entwürfen für den Donner-Pavillon offenbar auf Anregungen des sog. Ersten Stils. Lediglich zwei frühe Entwurfszeichnungen⁴⁰ deuten figürliche, pompejanisch erscheinende Bemalungen am Außenbau an, die aber nicht zur Ausführung gelangten. Folgt man Sempers Erkenntnissen aus seinen Farbuntersuchungen in Athen und anderswo, so ist die hier vorgesehene Zusammenstellung von Farbflächen keineswegs nur für Pompeji, sondern ebenso für die griechische Antike zutreffend. Dass Semper bei der Gestaltung dieses kleinen Gebäudes offensichtlich nicht primär um Stilreinheit bemüht war – in dieser Hinsicht dem Hittorffschen Ansatz nicht unähnlich –, zeigt sich vor allem darin, dass er, über den Farbaspekt hinaus, auch andere Schmuckelemente, wie etwa die Pilasterfüllungen oder die Deckengestaltung, verwendete, die sowohl der griechischen als auch der

römischen Antike entnommen sein konnten.⁴¹ Sehr viel deutlicher noch sollte er von dieser Zusammenstellung unterschiedlicher antiker Motive wenige Jahre später in den von ihm gestalteten Antikenräumen des Japanischen Palais in Dresden Gebrauch machen.⁴²

Im Gegensatz zu seinen archäologischen Forschungen, bei denen er – anders als Hittorff – fehlende Farb- und Ornamentbefunde nicht durch solche anderer Epochen und Regionen ergänzte, schien für ihn in der Baupraxis das vorrangige Ziel darin zu bestehen, eine im allgemeinen an Prinzipien der Antike orientierte Architektur entstehen zu lassen, die nicht den „toten Buchstaben [der Antike] nachahmen“, sondern „ihren Geist einsaugen“⁴³ sollte, um daraus etwas Neuartiges entstehen zu lassen. In den *Vorläufigen Bemerkungen*, die etwa zeitgleich mit Baubeginn des Pavillons erschienen, betonte Semper die besonders in der griechischen Antike gegebene Einheit von Architektur und Natur, die vor allem durch die farbliche Harmonie erreicht wurde.⁴⁴ Der Auftrag, sowohl ein für Skulpturen als auch für Pflanzen genutztes Privatgebäude inmitten eines Landschaftsparks zu errichten, bot es daher förmlich an, diese neu gewonnenen Erkenntnisse auch in die Tat umzusetzen. Gerade die Farbintensität trug offensichtlich jedoch dazu bei, dass der Bauherr sich gegen die von Semper geplante äußere Bemalung aussprach und statt dessen auf der noch immer gängigen zurückhaltenden Kolorierung des Klassizismus beharrte. Sempers Dekoration dagegen war nicht mehr Ausdruck eines Zeitstils, sondern das Ergebnis eines Bewusstseinswandels, basierend auf wissenschaftlichen Resultaten. Am Unverständnis seines Auftraggebers scheiterte letztlich sein einziger, außen wie innen vollständig polychrom konzipierter Bau.

Nachdem die Polychromiefrage für ihn schon längst zur theoretischen Stilfrage geworden war, wandte sich Semper 17 Jahre nach seinem Einstieg in die Debatte nochmals diesem Thema zu und veröffentlichte seine aktualisierten Kenntnisse in der Schrift *Die Vier Elemente der Baukunst. Ein Beitrag zur vergleichenden Baukunde*.⁴⁵ Die Rahmenbedingungen für diese Abhandlung waren gänzlich andere als noch bei seinen *Vorläufigen Bemerkungen*. Zwar wurde die antike Polychromie noch immer in weiten Kreisen wissenschaftlich diskutiert,⁴⁶ dennoch ging es nicht mehr darum, diese an sich beweisen zu müssen.⁴⁷ Ebensowenig war die neuerliche Beschäftigung mit dem Thema ein weiterer Versuch Sempers, der Polychromie doch noch in der zeitgenössischen Baupraxis zum Durchbruch zu verhelfen. Hatte er sich 1834 noch vehement für eine Orientierung an der antiken Kolorierung eingesetzt, so fiel 1851 seine rückblickende Beurteilung der Resultate überaus nüchtern aus:

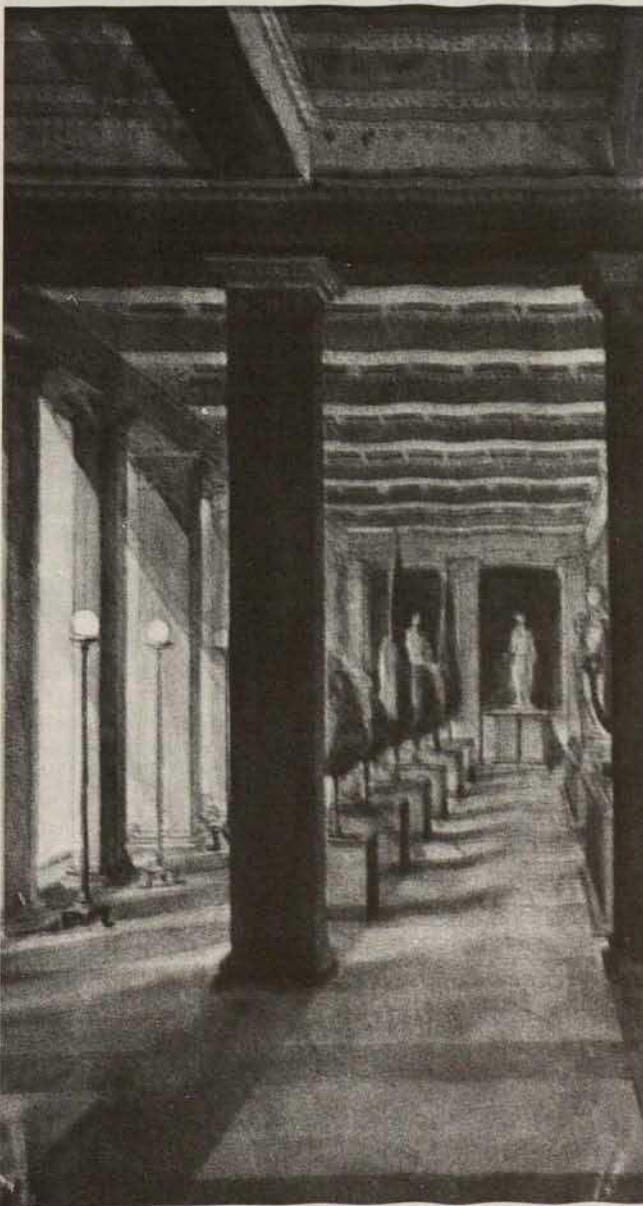
„Wahrlich die ersten polychromen Versuche in Deutschland waren keine Ermunterung zu der Verfolgung eines Unternehmens, an dessen Zeitgemäßheit ich zu zweifeln begann. Sie erregten in mir ein solches Entsetzen, daß ich seitdem auf jeden Versuch verzichtete, antike Polychromie anzuwenden, und in der Decoration lieber die Traditionen der älteren Italiener, verbunden mit der Anwendung des farbigen Materials, wo es die Umstände erlaubten, (...) befolgte.“⁴⁸

Leider ist nicht bekannt, welche polychromen Beispiele Semper derart abschreckten, gab es doch ohnehin außer Klenzes wenigen Bauten in München und Friedrich von Gärtners Pompejanum in Aschaffenburg kaum nennenswerte Versuche der konsequenten farbigen Außengestaltung in Deutschland – die Polychromie hatte sich also rasch wieder in den Innenraum zurückgezogen. Bedingt durch die mangelnde Begeisterung seiner Zeitgenossen für die von ihm ursprünglich vorgesehenen ver-



Abb. 3. J.I. Hittorff, St. Vincent de Paul in Paris, Ansicht des Portikus (Köln, Wallraf-Richartz-Museum)

Abb. 4. G. Semper, Donner-Pavillon, Innenansicht der Pfeilerhalle (1834) (Hamburg, Museum für Kunst und Gewerbe)



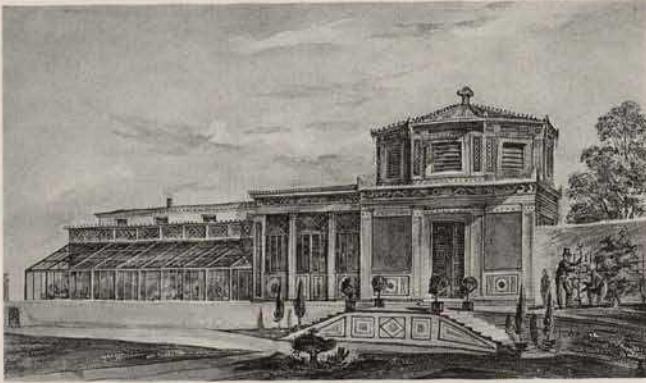
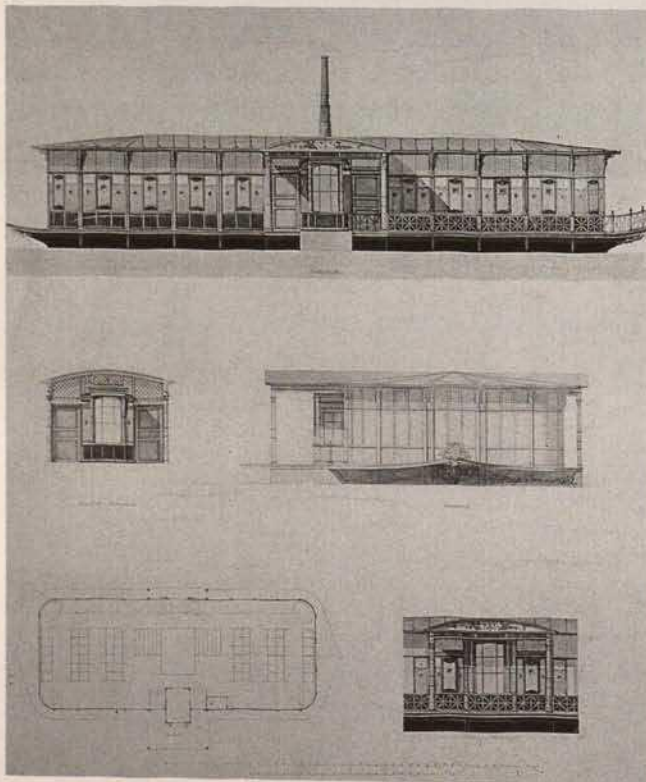


Abb. 5. G. Semper, Donner-Pavillon, Planungsvariante (Original zerstört; Brandenburgisches Landesamt für Denkmalpflege, Messbildarchiv)



Abb. 6. G. Semper, Gemäldegalerie in Dresden, Fassade zum Theaterplatz (Foto: J. Ziesemer)

Abb. 7. G. Semper, Waschschiff Treichler, Seitenaufriß, Längsaufriß, Detailaufriß, Grundriß (1862) (ETH Zürich, Institut gta)



putzten und mehrfarbig gefassten Fassaden sowie durch die rasche Hinwendung Sempers zum Stil der Renaissance griff er fortan gelegentlich zu dem in der Forschungsliteratur bisweilen mit dem Begriff „strukturele“ Polychromie bezeichneten Mittel,⁴⁹ d. h. zur Belebung des Außenbaus durch Verwendung unterschiedlicher Steinmaterialien – ein Verfahren, das im Laufe des 19. Jahrhunderts zunehmend an Bedeutung gewann. Die Fassade der Dresdner Gemäldegalerie gibt davon einen anschaulichen Eindruck (Abb. 6).

Dass es dennoch im reifen Werk Sempers noch zu vereinzelt für die Außenwände vorgesehenen polychromen Entwürfen kam, ist kaum aus der Entwicklung seines gesamten Schaffens zu erklären. Vielmehr stehen diese im nachfolgenden kurz vorzustellenden Beispiele nahezu isoliert und sind zu allererst durch die besonderen Umstände der Aufträge bedingt.

Entwurf für ein Theater im Londoner Kristallpalast

Beim ersten Beispiel handelt es sich um ein Theater, das Semper 1854 für den Londoner Kristallpalast entwarf (Taf. XII, 4),⁵⁰ nachdem dieser im Vorort Sydenham wiederaufgebaut worden war und dort für gewerbliche und kulturelle Zwecke genutzt werden sollte. Die genauen Umstände der Auftragserteilung sind unbekannt, zumindest wissen wir aber aus seiner Korrespondenz, dass Semper ein Theater konzipieren wollte, welches sich am Odeon in Pompeji orientieren sollte.⁵¹ Bedauerlicherweise gibt es keine Skizzen Sempers, die er von diesem antiken Bau vor Ort gemacht haben könnte. So ist nicht klar, ob er sich bei der farbigen Gestaltung unmittelbar auf das antike Vorbild bezog oder aber aus seinen generellen Farbuntersuchungen eine folgerichtige Kolorierung ableitete. Oberhalb der gesamten antiken Komposition, zu der auch ein Triumphbogen zur Linken und das Lysikrates-Denkmal rechts gehörten, deutete Semper den Überbau des Glaspalastes an und veranschaulichte damit gleichzeitig, wie wenig er auf dessen optische Erscheinung, die er einmal als „glasbedecktes Vakuum“ bezeichnete,⁵² einging. Entsprechend handelte es sich also um ein weiteres Beispiel von Außenpolychromie, wenn auch hier gewissermaßen im Innenraum. So stark der Kontrast zwischen dem Theater und der Glaskonstruktion auch erscheinen mag, passte Sempers Entwurf dennoch in das übergeordnete farbige Ausstattungsprogramm des neu zu nutzenden Kristallpalastes, für das andere Künstler ebenfalls historische Monumente detailgetreu kopierten.

Beim Theater von Sydenham dominieren erneut, in Übereinstimmung mit seinen Untersuchungen, die Primärfarben, wobei Semper – ähnlich wie beim Donnerpavillon – Rot überwiegend für die tragenden Bauteile, wie Säulen, Gebälke etc., Blau dagegen für die Hintergründe verwendete. Diente die Bemalung des Äußeren beim Pavillon aber lediglich einer Harmonisierung des Baus mit seinem natürlichen Umfeld, so bewirkte die Farbigkeit im Falle des Theaterentwurfs darüber hinaus eine Verminderung seiner Monumentalität. Der entrückten monochromen Pracht klassizistischer Architektur der vorangegangenen Jahrzehnte stellte Semper mit dieser Planung eine heitere Antikeninterpretation entgegen, die sich an den Ersten Pompejanischen Stil anlehnte. Obwohl es für diese Epoche eindeutige Farbbefunde gab und somit keine Gefahr bestand, er hätte sich nur ungenügend belegter Stilelemente bedient, gelangte dieser Entwurf nicht über die Planungsphase hinaus, allerdings weniger aus polychromiefeindlichen als aus finanziellen Gründen.

Mehr Glück hinsichtlich der baulichen Umsetzung hatte er mit dem nächsten und gleichzeitig letzten Beispiel für äußere Polychromie, das noch ungewöhnlicher als die Theaterplanung war (Abb. 7 u. 8). Dem Zürcher Geschäftsmann Heinrich Treichler wurde zur Inbetriebnahme seiner schwimmenden, kommerziell genutzten Wäscherei im Zentrum Zürichs zur Bedingung gemacht, sie optisch ansprechend gestalten zu lassen. Treichler beauftragte daraufhin im Jahre 1861 Semper, der seit 1855 Architekturprofessor am Eidgenössischen Polytechnikum war, mit der Projektierung. Obwohl es sich eigentlich um eine für Semper uninteressante Arbeit handelte,⁵³ insofern als sie lediglich das Geschick eines Ingenieurs und Dekorateurs erforderte und zudem ausschließlich Stahl, Holz und Blech, also nicht die für ihn üblichen Baumaterialien Verwendung fanden, gewann das Vorhaben doch durch die Möglichkeit der umfangreichen schmückenden Außenbemalung an Attraktivität.

Ähnlich wie schon beim Theaterentwurf und in gewisser Weise auch beim Donner-Pavillon gliederte Semper – pompejanischen Vorbildern entsprechend – die Wand horizontal in drei Zonen und wählte für die Bemalung ungemischte Farben: Zuerst findet sich eine in kräftigem Rot gemalte Sockelzone, darüber das Hauptfeld in Blau mit vorgeblendeten gelben Flächen auf schwarzem Grund.⁵⁴ Im Gegensatz zum Kristallpalast, dessen Metallgerüst unverhüllt blieb, war Semper beim Waschschiff offenkundig bemüht, die Metallkonstruktion durch die antikisierende Dekoration zu negieren. Die Wahl pompejanischer Motive hatte dabei möglicherweise eine tiefere Bedeutung, indem sie nämlich auf das Baumaterial verweisen sollte: So war Semper der Überzeugung, in der Antike habe man bereits Konstruktionen aus „Holz, Eisen und Bronze“ gekannt, die sich allerdings nicht erhalten hatten. Auskunft über deren Gestalt gaben seiner Meinung nach aber die pompejanischen Wandgemälde mit ihren oftmals filigranen Gliederungs- und Schmuckelementen, „die offenbar nur von dieser leichten Architektur entlehnt“⁵⁵ sein konnten. Entsprechend eigneten sie sich dann auch, um am Waschschiff die zwar feste, jedoch nicht massive Beschaffenheit der metallenen Wand zu beschreiben.

Einmal mehr zeigt sich hier wie auch bei den anderen Beispielen Semperscher Polychromieverwendung, dass die Farbe – anders als etwa bei Klenze und bis zu einem gewissen Grad auch bei Hittorff – ihm letztlich mehr war als nur ein weiteres, relativ frei verfügbares Gestaltungsmittel, um die zeitgenössische Architektur optisch zu bereichern. Vielmehr besaß die Polychromie für Semper symbolische Bedeutung, indem er in seiner späteren Kunsttheorie aus ihr schließlich das sogenannte „Bekleidungsprinzip“⁵⁶ ableitete, wonach alle Wandverzierungen auf textile Ursprünge zurückgingen, das heißt auf aufgehängte Teppiche oder Wandbespannungen. Malerei als hoch entwickelte Form der Wandbekleidung bzw. des -überzuges wies somit für ihn symbolisch auf die ursprünglichen textilen Raumtrennungen hin,⁵⁷ wobei die Abstraktion der Vorlage erst in der klassischen Antike soweit gediehen war, dass ein direkter motivischer Bezug nicht mehr zwingend erkennbar war.⁵⁸ Obwohl die mehrfarbige Wandbemalung also nicht mehr unmittelbar wie ein aufgehängter Teppich erscheinen musste, unterlag sie dennoch den gleichen Gestaltungsprinzipien wie dieser. So behielt also die antike Polychromie für Semper auch weiterhin, wenngleich kaum noch in formaler Hinsicht, universelle Gültigkeit. Entsprechend erscheint es nicht übertrieben zu behaupten, dass Semper in gewisser Weise bis in sein Spätwerk ein „Polychromist“ im Geiste blieb.

- 1 Harry Francis Mallgrave, *Gottfried Semper. Ein Architekt des 19. Jahrhunderts*, Zürich 2001, S. 49 ff. weist darauf hin, dass Semper keineswegs seine Reise von vornherein mit dem festen Vorsatz aufnahm, Polychromieforschungen zu betreiben.
- 2 Erschienen in Altona 1834, wiederabgedruckt in: Gottfried Semper, *Kleine Schriften*, Berlin / Stuttgart 1884, S. 215–258.
- 3 *Die Anwendung der Farben....*, Erstes Heft: Dorisch-Griechische Kunst, Dresden 1836.
- 4 Antoine Chrysostome Quatremère de Quincy (1755-1849), Secrétaire Perpétuel der Académie des Beaux-Arts von 1816-1839.
- 5 Der Architekt Labrouste betrieb seine Forschungen während seines Aufenthaltes in Rom als Stipendiat des Grand Prix de Rome (1825-1829) und schickte jährlich Studien (Envois) nach Paris. Er wies an verschiedenen Tempeln in Paestum Spuren von Bemalung nach und schloss daraus auf eine allgemeine Verwendung der Polychromie. Dazu Genaueres bei David van Zanten, *Architectural polychromy: life in architecture*, in: Robin Middleton (Hg.), *The Beaux-Arts and Nineteenth Century French Architecture*, London 1982, S. 198 ff. Da sich Labrouste zur gleichen Zeit wie Semper in Paris aufhielt, ist die Wahrscheinlichkeit groß, dass Semper mit dessen präzisen Forschungen aus Italien vertraut war, wenngleich dafür keine Belege bekannt sind.
- 6 Zu Dubans Polychromiebeitrag siehe ebenfalls van Zanten (wie Anm. 5), S. 200.
- 7 J.I. Hittorff, De l'architecture polychrome chez les Grecs, ou restitution complète du temple d'Empédocles, in: *Annali dell'Istituto di corrispondenza archeologica*, Bd. 2, Rom 1830, S. 263–284.
- 8 Selinut, Empedokles-Tempel, Querschnitt; Feder, Wasserfarben; 655 x 518 mm; Köln, Wallraf-Richartz-Museum, Inv. Nr. Z 2607.
- 9 Karl Hammer, *Jakob Ignaz Hittorff. Ein Pariser Baumeister, 1792-1867*, Stuttgart 1968, S. 103 nennt Namen wie Cockerell, Fougerot, Fauvel, Wagner und Schelling.
- 10 Siehe van Zanten (wie Anm. 5), S. 206.
- 11 Siehe Mallgrave 2001 (wie Anm. 1), S. 49.
- 12 Befürworter: Labrouste, Duban, A.-J. Letronne, Gottfried Herrmann; Gegner: C.A. Boettiger, Raoul-Rochette (beide vertraten die These, die Griechen hätten keine Wandmalerei gekannt); Fürsprecher einer eingeschränkten Polychromie: Karl Otfried Müller, Franz Kugler und auch Klenze. Dazu David van Zanten, *The Architectural Polychromy of the 1830s*, New York / London 1977.
- 13 *Vorläufige Bemerkungen* (wie Anm. 2), S. 247. Einen Hinweis, wonach Hittorff Dekorationssysteme verschiedener Jahrhunderte vermischt hatte, findet sich bei Semper allerdings nicht.
- 14 Ebd.
- 15 Ebd., S. 251.
- 16 Rekonstruktion der Akropolis in Athen, 1833 (ETH Zürich) und Gebäck des Parthenon in Athen, Tafel V aus *Die Anwendung der Farben...* (wie Anm. 3).
- 17 *Réstitution du temple d'Empédocle à Sélinonte ou l'Architecture polychrome chez les Grecs*, Paris 1851.
- 18 Für die Hauptpartien des Tempelbaus sah er nunmehr folgende Kolorierung vor: kräftiges Gelb der Säulen und mehrfarbige Kapitelle vor rotem Grund der Halle; die Grundfarbe des Gebäcks gelb, der Metopen braun und der Triglyphen tiefblau. Die hell gefassten Skulpturen des Giebels heben sich von einem blauen Hintergrund ab. Äußere und innere Cellawände waren – laut Hittorff – außerdem durch geometrische und figürliche Bildfelder in den Hauptfarben Rot und Blau gegliedert.
- 19 *Vorläufige Bemerkungen* (wie Anm. 2), S. 234: „So war es denn erst unserer Zeit vorbehalten, die noch vorhandenen Spuren der Polychromie zu sammeln und durch ein aus ihnen gebildetes System die Antike mit ihren Umgebungen im Raum und in der Zeit wieder in Einklang zu bringen.“
- 20 *Réstitution* (wie Anm. 17), S. XIV.
- 21 Siehe Robin Middleton, Hittorff's polychrome campaign, in: Middleton 1982 (wie Anm. 5), S. 189 ff.
- 22 *Vorläufige Bemerkungen* (wie Anm. 2), S. 224/225: „So bildete sich allmählich die ganze Reihe von Uebergängen aus; die Malerei blieb im Gebiete der Plastik, die Plastik verstärkte ihren Effekt durch die Malerei.“
- 23 *Vorläufige Bemerkungen* (wie Anm. 2), S. 234.

- 24 *Vorläufige Bemerkungen* (wie Anm. 2), S. 245. In der für diese Schrift typischen Polemik kommentiert Semper den Klassizismus folgendermaßen: „Weit entfernt, das Wesentliche der Antike aufzusuchen, brachten wir in geistloser Nachäfferei jene Mammutsknochen erstorbener Vorzeit ganz in dem Zustande, wie wir sie fanden, für unsere ärmlichen Bedürfnisse in Anwendung“ (ebd., S. 229).
- 25 *Vorläufige Bemerkungen* (wie Anm. 2), S. 232: „bis in die wichtige Periode der Wiedergeburt [d. h. der Renaissance] hinunter, trägt alles den Charakter antiker Polychromie. Mannigfaltig und unverkennbar sind die Spuren, welche zum Beleg des Gesagten dem Reisenden überall in Italien, Deutschland, Spanien und Frankreich entgegenzutreten.“ Semper nennt als Orte „altdeutscher farbiger Baukunst“ Innsbruck, Regensburg, Nürnberg und Bamberg (S. 252).
- 26 Ebd., S. 252/253.
- 27 Eine ausführliche Beschreibung der Baugeschichte bei John Ziesemer, *Der Donnersehe Museums-Pavillon in Neumühlen bei Altona – Gottfried Sempers frühestes Bauprojekt*, in: *Nordelbingen* 65 (1996), S. 77–97.
- 28 Zeichnung im Besitz des Museums für Kunst & Gewerbe, Hamburg; MV 48-21-1; Feder u. Wasserfarben; 371 x 507 mm; beschr.: „Plan, Aufrisse u. Durchschnitt der in Vorschlag gebrachten neuen Anlagen der Terrassen im Garten des Herrn Etatsrath Donner bey Altona. G.S. 1834“.
- 29 Eine genauere Datierung scheint nicht möglich. Vgl. dazu Hans Semper, *Gottfried Semper. Ein Bild seines Lebens und Wirkens*, Berlin 1880, S. 9.
- 30 Ebd.
- 31 Die Abbildung ist nur noch in einer Photographie überliefert (Brandenburgisches Landesamt für Denkmalpflege, Messbildarchiv, Neg. Nr. S 446).
- 32 Siehe dazu Brief Nr. 20-K-1834-9-10(S) Semper an Donner (ETH Zürich).
- 33 Etwa vom Turm der Winde in Athen oder aber von frühen Baptisterien. Für den quadratischen Unterbau wurden auch würfelförmige Grabbauten als Inspirationsquelle genannt (s. Claus Zoega von Mantuffel, *Die Baukunst Gottfried Sempers*, Diss. Freiburg 1952, S. 70).
- 34 Brief Nr. 20-K-1835-7-28 Stammann an Semper (ETH Zürich).
- 35 Leopold Ettlinger, *Gottfried Semper und die Antike. Beiträge zur Kunstanschauung des deutschen Klassizismus*, Halle 1937, hier S. 64–66. Ettlinger ging fälschlicherweise davon aus, dass es sich bei dem von ihm beschriebenen Blatt um die Vorlage für die Umsetzung handelte. Statt dessen hat aber die strengere Entwurfsvariante MV 48-21-1 mit der Pfeilerhalle als Vorlage gedient.
- 36 Siehe *Vorläufige Bemerkungen* (wie Anm. 2), S. 236: „In einem hellen, zehrenden Südlichte, in starkgefärbter Umgebung brechen sich gut geordnete, aber ganz nebeneinander gestellte Farbentöne schon so mildern, daß sie das Auge nicht beleidigen, sondern besänftigen. (...) Die Alten kannten in der Dekoration keine gebrochenen Halbtöne der Farbe.“
- 37 MV 48-21-2; Museum für Kunst & Gewerbe, Hamburg; Feder u. Wasserfarben; 241 x 131 mm; bez.: „GS. fec. 9. Sept. 1834“.
- 38 Theseion in Athen, Querschnitt der westlichen Vorhalle (ETH Zürich).
- 39 Ettlinger 1937 (wie Anm. 35), S. 65.
- 40 Beide Beispiele nur noch als Photographien im Brandenburgischen Landesamt für Denkmalpflege, Messbildarchiv erhalten, Neg. Nr. S 447 und S 450 (abgebildet bei Ziesemer 1996 [wie Anm. 27]).
- 41 Beispielsweise sind die als Pilasterfüllungen fungierenden Flechtbänder am ehesten in griechischer Kunst anzutreffen (vgl. Franz S. Meyer, *Handbuch der Ornamentik*, Nachdruck Wiesbaden 1989, S. 151 ff.). Ähnliches gilt, soweit zu erkennen, für die Balken- und Kassettenkonstruktion der Orangerie, die den flachen, unprofilierten Decken Pompejis zu widersprechen scheint. Auch hier ist das Vorbild wohl in der griechischen Antike zu suchen, obgleich es ebenso Anwendung im Klassizismus findet (vgl. etwa die Decke oberhalb der Haupttreppe in Schinkels Altem Museum in Berlin).
- 42 Siehe dazu die ausführliche Behandlung bei John Ziesemer, *Studien zu Gottfried Sempers dekorativen Arbeiten am Außenbau und im Interieur*, Weimar 1999, S. 71 ff.
- 43 *Vorläufige Bemerkungen* (wie Anm. 2), S. 220.
- 44 Ebd., S. 222.
- 45 Die gleiche Publikation wurde auch unter dem Titel *Über Polychromie und ihren Ursprung* (beide Braunschweig 1851) veröffentlicht.
- 46 Dies zeigen sowohl Hittorffs umfangreiches Werk *Réstitution du temple d'Empédocle* aus demselben Jahr wie *Die Vier Elemente* als auch Sitzungsberichte des Royal Institute of British Architects (siehe *The Civil Engineer and Architect's Journal*, 15 (1852), S. 5–7 u. 42–50). Semper hat nachweislich an diesen Sitzungen teilgenommen.
- 47 Diese Schrift von 1851 ist auch eine verspätete Rechtfertigung der eigenen Position gegenüber der Kritik Franz Kuglers.
- 48 *Vier Elemente*, S. 5.
- 49 Siehe Adrian von Buttlar, *Klenzes Beitrag zur Polychromie-Frage*, in: *Katalog Ein griechischer Traum – Leo von Klenze der Archäologe*, München 1985, S. 215.
- 50 Bleistift, Wasserfarben; Maße unbek.; bez.: „S. schizza“; MV 134; ETH Zürich. Die hier gezeigte Abbildung entstand allerdings erst 1863, nachdem sich das Projekt längst zerschlagen hatte.
- 51 Das Odeon diente in der griechischen und römischen Antike für musikalische Darbietungen und war darüber hinaus meist sehr viel kleiner als die übrigen Theater. Entsprechend finden sich auf einer der Skizzen Sempers Maßangaben des Odeons sowie des großen Theaters in Pompeji. Vgl. Wolfgang Herrmann, *Gottfried Semper im Exil: Paris, London 1849-1855. Zur Entstehung des ‚Stil‘ 1840-1877*, Basel/Stuttgart 1978, S. 84 oben. – Zu Klenzes Odeon in München vgl. Heinrich Habel, *Das Odeon in München und die Frühzeit des öffentlichen Konzertsaalbaus*, Berlin 1967.
- 52 Gottfried Semper, *Wissenschaft, Industrie und Kunst*, Braunschweig 1852, S. 71.
- 53 Ähnlich hat es offensichtlich die neuere Forschung gesehen, die diesem Projekt Sempers kaum Aufmerksamkeit geschenkt und es, wenn überhaupt, nur in wenigen Zeilen behandelt hat. Als neuestes Beispiel siehe etwa die kurze Besprechung bei Mallgrave 2001 (wie Anm. 1), S. 261/262. Umfassendere Informationen bei Martin Fröhlich, *Gottfried Semper. Zeichnerischer Nachlass an der ETH Zürich, Kritischer Katalog*, Basel/Stuttgart 1974, S. 126–131.
- 54 Vgl. Semper, *On the Origin of Polychromy in Architecture* (1854), S. 48.
- 55 *Vorläufige Bemerkungen* (wie Anm. 2), S. 220.
- 56 Eine ausführliche Besprechung des „Bekleidungsprinzips“ findet sich etwa bei Heidrun Laudel, *Gottfried Semper. Architektur und Stil*, Dresden 1991, S. 117–150.
- 57 *Vier Elemente* (s. Anm. 46), S. 100. In den *Vorläufigen Bemerkungen* (wie Anm. 2), S. 219 war noch von „Ueberzügen“ die Rede gewesen.
- 58 Semper spricht in diesem Zusammenhang von der „Vernichtung der Realität, des Stofflichen“ (*Der Stil in den technischen und tektonischen Künsten*, Bd. 1, Frankfurt 1860, S. 231, Anm. 2).

Abb. 8. G. Semper, Waschschiff Treichler, Entwurf für die Bemalung der Außenwand (1862) (ETH Zürich, Institut gta)

