

SCHRIFTENREIHE DES ZENTRUMS  
FÜR KLASSIKFORSCHUNG

Herausgegeben vom Vorstand

Band 3

# Die Farben der Klassik

Wissenschaft – Ästhetik – Literatur

*Herausgegeben von  
Martin Dönike, Jutta Müller-Tamm  
und Friedrich Steinle*



WALLSTEIN VERLAG

Redaktion:  
Ulrike Schiefelbein und Veronika Spinner

Registererstellung:  
Antje Gebhardt, Lukas Nils Regeler und Lisa Schaak

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek  
Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation  
in der Deutschen Nationalbibliografie;  
detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über  
<http://dnb.d-nb.de> abrufbar.

© Wallstein Verlag, Göttingen 2016  
[www.wallstein-verlag.de](http://www.wallstein-verlag.de)  
Vom Verlag gesetzt aus der Sabon  
Umschlag: Susanne Gerhards, Düsseldorf  
Druck und Verarbeitung: Hubert & Co, Göttingen  
Gedruckt auf alterungsbeständigem Papier

ISBN: 978-3-8353-1820-5

# Inhalt

MARTIN DÖNIKE, JUTTA MÜLLER-TAMM UND FRIEDRICH STEINLE Die Farben der Klassik Farbwissen und Farbpraxis um 1800 . . . . .	9
MARTIN HOSE Ποικιλία. Probleme bei der Übersetzung griechischer Farbwörter: Homer und seine Folgen . . . . .	15
IRMGARD EGGER † »Taten des Lichts«. Goethes italienische Chromatik . . . . .	31
SABINE SCHNEIDER Reiz, Schminke, Leben Farbdebatten im Weimarer Klassizismus . . . . .	43
BORIS ROMAN GIBHARDT »Nacarat ist ein brennendes Roth zwischen ponceau und cramoisi«. Das <i>Journal des Luxus und der Moden</i> und die Farben von Paris . . . . .	73
MARTIN DÖNIKE Furios bunt: Karl August Böttigers archäologische Rekonstruktion antiker Theaterkostüme für die Weimarer Bühne . . . . .	95
BERNHARD MAAZ »Von einem rohen, unangenehmen Colorit«: Annibale Carraccis <i>Genius des Rubmes</i> Zu Ikonografie, Farbdiskurs, Kopie und Paraphrase im Kreise von Goethe und Johann Heinrich Meyer . . . . .	119
JOHANNES RÖSSLER Die <i>Aldobrandinische Hochzeit</i> als gemalte Farbentheorie. Kopierpraxis und Notation in Hinblick auf Goethes <i>Farbenlehre</i> . . . . .	147

ANDRÉ KARLICZEK Natur der Farben – Farben der Natur Die Eigenschaft ›Farbe‹ zwischen natürlicher Ordnung, Naturbeschreibung und Naturerkenntnis um 1800 . . . . .	173
ULRIKE BOSKAMP Jean-Baptiste de Lamarcks vergessene Chemie, Physik und Naturgeschichte der Farbe . . . . .	205
SABINE SCHIMMA Eigenwillige Abstraktionen Die Zeichnungen zu Goethes Farbstudien . . . . .	231
FRIEDRICH STEINLE Goethe und die Farbenforschung seiner Zeit . . . . .	255
SONJA HILDEBRAND Vom klassizistischen »Abstraktionswesen« zurück »auf den natürlichen Weg des Sehens« Gottfried Sempers Hermeneutik antiker Farbigkeit . . . . .	291
JUTTA MÜLLER-TAMM Goethe und Schiller ausgezählt Farbstatistik in der Philologie um 1900 . . . . .	313
Abbildungsverzeichnis . . . . .	325
Register . . . . .	339

SONJA HILDEBRAND

## Vom klassizistischen »Abstraktionswesen« zurück »auf den natürlichen Weg des Sehens«

Gottfried Sempers Hermeneutik antiker Farbigkeit

Es ist in der That eine auffallende Erscheinung, daß durch das ganze verflossene Jahrhundert, welches sich auszeichnete in dem Bestreben, Bildung jeder Art auf das genaue Studium der Alten zu gründen, die wichtige Frage über Polychromie antiker Monumente fast ganz unberührt geblieben ist. Und doch ist ein gründliches Verständnis des Altertums, geschweige das Eingehen in den Sinn der Antike bei Kunstleistungen nicht möglich, so lange sie uns ungelöst bleibt.<sup>1</sup>

Gottfried Semper gab die Richtung 1834 klar vor. In seiner Programmschrift *Vorläufige Bemerkungen über bemalte Architektur und Skulptur bei den Alten*, Ergebnis seiner gut dreijährigen Studienreise durch Italien und Griechenland, ging es ihm darum, eine Fehlleistung des 18. Jahrhunderts zu beheben. Dass diese Fehlleistung nicht nur ein bloßes Übersehen, sondern Ausdruck einer in Sempers Augen falschen Grundhaltung war, wird ebenfalls deutlich. Hinter dem Versagen hätten »jene unseligen Prinzipien der Aesthetik« gestanden, jene »Macht des Abstraktionswesens, das so haarscharf in der Kunst die sichtbaren unzertrennlichen Eigenschaften der Körper, die Farbe von der Form zu trennen weiß« (VB, S. 239).

Dem Trennen und Abstrahieren stellte Semper ein umfassendes, integrales »organische[s] Leben griechischer Kunst« entgegen (VB, S. 217), dem er in Italien und Griechenland nacherlebend und einführend auf die Spur zu kommen versucht habe: »[H]eimisch denken und fühlen lernen und auf den Zusammenhang lauschen, der dort Natur und Kunst, Altes und Neues verknüpft, so daß das eine aus dem anderen organisch erwächst und alles als Naturnotwendigkeit erscheint«.<sup>2</sup>

- 1 Gottfried Semper: *Vorläufige Bemerkungen über bemalte Architektur und Plastik bei den Alten* (1834) [im Folgenden VB]. In: Ders.: *Kleine Schriften*. Hg. v. Manfred Semper, Hans Semper. Nachdr. der Ausg. Berlin, Stuttgart 1884. Mittenwald 1979, S. 215–258, hier S. 222.
- 2 Ebd. Zu Sempers Eintauchen in die Alltagskultur Griechenlands vgl. Sokratis Georgiadis: *Semper, die Griechen und die Anderen*. In: Ders. (Hg.): *Gottfried Semper (1803–1879). Griechenland und die lebendige Architektur*. Köln, Thessaloniki 2005, S. 91–121, hier S. 95.

Sempers wichtigstes Mittel, um in der Beschäftigung mit antiker Kunst und Architektur »wieder zurück auf den natürlichen Weg des Sehens« zu gelangen (VB, S. 239), war der generelle Einbezug der Farbe in den Wahrnehmungshorizont, also das, was Klassizisten wie Leo Bergmann, dem deutschen Übersetzer von James Stuarts und Nicholas Revetts *Antiquities of Athens*, noch 1838 als eine »Abscheulichkeit«, ja »Unmöglichkeit« erschien<sup>3</sup> und was damals auch Goethe Schwierigkeiten bereitete:

Wir sind nun unterrichtet, daß die Metopen der ernstesten sicilischen Gebäude hie und da gefärbt waren, und daß man selbst im griechischen Alterthume, einer gewissen Wirklichkeitsforderung nachzugeben sich nicht enthalten kann. So viel aber möchten wir behaupten, daß der köstliche Stoff des Pentelischen Marmors, so wie der ernste Ton eherner Statuen, einer höher und zarter gesinnten Menschheit den Anlaß gegeben, die reine Form über alles zu schätzen, und sie dadurch dem innern Sinne, abgesondert von allen empirischen Reizen, ausschließlich anzueignen.<sup>4</sup>

Beharrte Goethe auf Seiten der konservativen Fraktion im Polychromiestreit auf dem Primat der »reine[n] Form«, ging es Semper – unter analoger Zuordnung von Farbe und sinnlich-empirisch erfassbarer Wirklichkeit – darum, auf der Basis möglichst umfassender Wahrnehmung in einem Prozess einführender und nachvollziehender »archäologische[r] Kritik und Hermeneutik« den »Sinn« der antiken Kunstwerke in ihrem spezifischen kulturellen Kontext zu verstehen.<sup>5</sup>

Und dennoch: In der weiteren theoretischen Ausdeutung der Polychromie im Rahmen seiner umfassend angelegten Kunsttheorie gelangte Semper im Ergebnis zu wertenden Modellen, die sein Werk auch als einen Beitrag zu einem modernisierten Klassikbegriff erscheinen lassen. Sempers empirisch-theoretischer Begründung eines ästhetischen Ideals wird

3 Leo Bergmann: *Stuart und Revett, Alterthümer von Athen nebst andern Monumenten Griechenlands*. Weimar 1838, S. 20. Vgl. Karl Hammer: *Jakob Ignaz Hittorff*. Ein Pariser Baumeister 1792–1867. Stuttgart 1968, S. 122.

4 Johann Wolfgang Goethe: *Zahn's Ornamente und Gemähde aus Pompeji, Herculenum und Stabiä*. In: *Goethe's Werke*. Vollständige Ausgabe letzter Hand. Stuttgart, Tübingen 1827–1842. *Goethe's nachgelassene Werke*. Bd. 44. Stuttgart, Tübingen 1833, S. 135–158, hier S. 153.

5 Konrad Levezow: *Über archäologische Kritik und Hermeneutik*. Eine Abhandlung gelesen in der Königlich Akademie der Wissenschaften zu Berlin am 21. November 1833. Berlin 1834, S. 1. Zu Levezow vgl. im vorliegenden Beitrag Kapitel IV.

im folgenden Beitrag anhand seiner Erforschung und Interpretation antiker Farbigkeit nachgegangen.<sup>6</sup>

### I. Günter Oesterle zur Polychromie und zum klassizistischen Ideal bei Gottfried Semper

Die Beobachtung, dass Semper ein klassizistisches Ideal demontiert, um klassizistische Idealität später unter neuen Vorzeichen wieder einzuführen, hat Günter Oesterle bereits 1996 gemacht. Sein von der Semperforschung bislang weitgehend unbeachteter Aufsatz ist entsprechend betitelt: *Gottfried Semper: Destruktion und Reaktualisierung des Klassizismus*.<sup>7</sup>

Oesterles Ausgangspunkt ist ebenfalls Sempers Beitrag zur Polychromiedebatte der 1820er und 1830er Jahre. Diesen würdigt er allerdings nicht in seiner spezifischen Argumentation, sondern lediglich in seiner allgemeinen Stoßrichtung: der grundsätzlichen Anerkennung einer farbigen Antike.<sup>8</sup> Semper habe, so Oesterle, die antike Architektur und Farbigkeit im Kontext zeitgenössischer »Ideen zum Zusammenhang der Kultur- und Kunstentwicklung« sowie von Vorstellungen über das »Verhältnis der Architektur zur Natur« neu gedeutet.<sup>9</sup> Sempers Interpretation

6 Die Beschäftigung mit diesem Thema geht auf einen Vortrag zurück, der 2009 auf der Tagung »Maltechnik & Farbmittel der Semperzeit« des Instituts für Denkmalpflege und Bauforschung der ETH Zürich gehalten und im Tagungsband abgedruckt wurde: Sonja Hildebrand: »in hohem Grade vergeistigt«: materielle und symbolische Qualitäten von Farbe in Sempers *Prinzip der Bekleidung*. In: Uta Hassler (Hg.): *Maltechnik & Farbmittel der Semperzeit*. München 2014, S. 292–299. Vgl. grundlegend zu Sempers hermeneutischer Praxis Werner Oechslin: *Gottfried Semper und die Archäologie in ihren neuerlichen Anfängen um 1830*. In: Winfried Nerdinger, Werner Oechslin (Hg.): *Gottfried Semper 1803–1879. Architektur und Wissenschaft*. Zürich, München, Berlin u. a. 2003, S. 92–100; vgl. auch ders.: »... bei furchtloser Konsequenz (die nicht jedermanns Sache ist) ...«. *Prolegomena zu einem verbesserten Verständnis des Semper'schen Kosmos*. In: Ebd., S. 53–90.

7 Günter Oesterle: *Gottfried Semper: Destruktion und Reaktualisierung des Klassizismus*. In: Thomas Koebner, Sigrid Weigel (Hg.): *Nachmärz. Der Ursprung der ästhetischen Moderne in einer nachrevolutionären Konstellation*. Symposium zum 60. Geburtstag von Klaus Briegleb. Opladen 1996, S. 88–99.

8 Sempers Insistieren auf einer vollständigen Bemalung spielt für Oesterles Argumentation keine Rolle. Im Kontext dieses Beitrags dagegen ist dieser Aspekt von zentraler Bedeutung.

9 Günter Oesterle: *Gottfried Semper (Anm. 7)*, S. 91.



zufolge reflektiere die farbige antike Architektur zum einen ihre – durch Kunstprinzipien vermittelte – Nähe zur Natur. Demnach sei Architektur zunächst einmal grundsätzlich farbig wie die Natur und nicht farblos. Zum anderen weise sie durch ihren farbigen Schmuck ihre Herkunft aus und gebe ihre Integration in eine lebendige Kultur im Rahmen von Ritualen und Zeremonien zu erkennen. Hierher gehöre beispielsweise die Ableitung farbiger Schmuckformen aus Schmuckgegenständen, die bei Ritualen an Tempeln angebracht wurden. Auf Ornamente und Schmuckformen, nicht auf die Farbe, legt Oesterle dann im Folgenden seinen Hauptakzent.

In Sempers Augen war dieser im farbigen Schmuck enthaltene Zusammenhang von Kunst, Natur und Kultur durch die farblose Klassik aufgelöst worden. Im industrialisierten 19. Jahrhundert begannen schließlich auch Kunstform und Ornament auseinanderzufallen. Als paradigmatisch nahm Semper diesen Zustand in seiner Kritik der Londoner Weltausstellung von 1851 wahr: Die Ornamentformen der kontextlosen »Marktwaare« hätten jeden Sinnzusammenhang verloren, seien ortlos und in keine kulturelle Praxis mehr eingebunden<sup>10</sup> – und entziehen sich damit, so kann hier hinzugefügt werden, dem hermeneutischen Zugriff.

An diesem Punkt der Entkontextualisierung setzt Oesterles Nachvollzug von Sempers nachmärzlicher Reaktualisierung des Klassizismus an. Denn die industrielle Produktion und Warenwelt hätten für Semper gleichzeitig die Möglichkeit eines Neubeginns bedeutet: die Chance, klassische Kunstprinzipien, die Naturgesetzlichkeit und kosmische Ordnung reflektieren, von Neuem zur Geltung zu bringen. Sempers Argumentation, die industrielle Produktion auf der einen und kosmische Ordnung auf der anderen Seite verbinde, verlaufe so: Die orts- und kontextlose industrielle Produktion findet keinen Formanlass mehr in kulturellen Praktiken. Ihren einzigen »Halt« hat sie »in dem Gebrauche [...], der davon voraussetzlich gemacht werden soll«. <sup>11</sup> Der Gebrauch aber wurde – anthropologisch betrachtet – zuerst mit Hilfe ursprünglicher Handwerkstechniken ermöglicht. Die wichtigste und zugleich eine der ältesten Handwerkstechniken ist die Textile Kunst. Ihre Produkte waren zunächst

10 Gottfried Semper: Wissenschaft, Industrie und Kunst. Vorschläge zur Anregung nationalen Kunstgefühles. Bei dem Schlusse der Londoner Industrie-Ausstellung. Braunschweig 1852, S. 24: »Eine Marktwaare muss nun aber möglichst allgemeine Anwendung gestatten und darf keine anderen Beziehungen ausdrücken, als solche, die der Zweck und der Stoff des Gegenstandes gestattet. Der Ort ist nicht gegeben, für welchen er bestimmt ist, so wenig wie die Eigenschaften der Person bekannt sind, deren Eigenthümer er sein wird«.

11 Ebd., S. 29. Vgl. Günter Oesterle: Gottfried Semper (Anm. 7), S. 96.

Kleider, dann Teppiche, die in den ersten Behausungen die Wände bildeten. Die Teppiche und ihre späteren historischen Derivate (Wandverkleidung, Wand) waren wiederum Farb- und Schmuckträger erster Ordnung. Die Formbildungen dieses Schmucks habe Semper, so Oesterle, in »kosmisch ausgerichteten Natur- und Arbeitsrhythmen« fundiert.<sup>12</sup> Auf dieser Basis unterlägen die Ornamente den in der Natur objektivierten kosmischen Ordnungsprinzipien: Symmetrie, Proportion und Richtung.<sup>13</sup> In der kontextlosen Industrieware könnten sie potenziell als alleiniges Ordnungsprinzip zur Geltung kommen und so einen neuen historischen Zusammenhalt mit der griechischen Antike begründen.

Soweit Günter Oesterles Interpretation. Oesterle möchte damit seine These stützen, »daß ausgerechnet derjenige, der wesentlich dabei beteiligt war, die Polychromie von der Farbigkeit antiker Monumentalarchitektur und -plastik durchzusetzen, der also dem ›leichenblassen‹ Klassizismus endgültig den Todesstoß versetzte, daß derjenige mit dieser These eine Reaktualisierung des Klassizismus einleitet. Es ist Gottfried Semper mit seiner These von der Polychromie als letztem Grund der Vergeistigung«<sup>14</sup> – einer Vergeistigung, die in Oesterles Darstellung von der Bedeutung der Polychromie für das Ornament und dem Bezug des Ornaments zur kosmischen Ordnung getragen wird.

## II. Natur, Geschichte, Idealität

Semper leistete die von Oesterle am Beispiel des Schmuckbegriffs nachgezeichnete klassizistische »Vermittlung von Geschichte und Idealität«<sup>15</sup> durch die historisch-hermeneutische Ableitung ästhetischer Ideale aus frühen kulturellen Praktiken, die er in Beziehung zu ›natürlichen‹ Gegebenheiten setzte. Dieses Vorgehen impliziert, dass die im historischen Verlauf gewonnene Idealität bereits im Kern in diesen Praktiken und ihren Produkten angelegt ist: die kosmische Ordnung des Schmucks im menschlichen Körper, dessen Bildung Symmetrie, Proportion und Rich-

12 Günter Oesterle: Gottfried Semper (Anm. 7), S. 97.

13 Vgl. Gottfried Semper: Ueber die formelle Gesetzmäßigkeit des Schmuckes und dessen Bedeutung als Kunstsymbol [1856]. In: Ders.: Kleine Schriften (Anm. 1), S. 304–343, insbes. S. 304, 310.

14 Günter Oesterle: Gottfried Semper (Anm. 7), S. 90.

15 Ebd., S. 95, mit Verweis auf Norbert Miller: Europäischer Philhellenismus zwischen Winckelmann und Byron. In: Propyläen. Geschichte der Literatur. Literatur und Gesellschaft in der westlichen Welt. Berlin 1981–1984. Bd. 4. Berlin 1983, S. 315–366, hier S. 323 f.

tion in idealer Klarheit zugrunde liegen<sup>16</sup> und dem der Schmuck in der Frühzeit direkt angeformt wird;<sup>17</sup> die von der Farbe bezeichnete Form hat ihren materiellen Ursprung in der textilen Bekleidung von Tragstrukturen, die ihrerseits auf die noch frühere Praxis der schmückenden Bekleidung (und Tätowierung) des menschlichen Körpers zurückgeführt wird.<sup>18</sup>

Der Weg von der empirisch zugänglichen Fundierung in der materiellen Kultur zum abstrakten ästhetischen Ideal ist bei Semper ein zweifacher. Zum einen ist es ein zu rekonstruierender historischer Prozess. Dieser Aufgabe begegnete Semper mit einer großen methodischen Bandbreite der Theoriebildung. Sie spannt sich – durchaus zeitgemäß – zwischen Empirie und Poesie auf, ist ein Zusammenspiel von akribischen Objektstudien und weitreichenden Thesen, das als hermeneutisch beschrieben werden kann und Sempers Versuch widerspiegelt, allgemeingültige Aussagen auf empirisch-historischer Grundlage zu entwickeln. Zum anderen ist der Weg zum ästhetischen Ideal ein von Semper als Vergeistigung charakterisierter Vorgang, der vom kreativen Künstler im historischen Prozess vorangetrieben wird. Im Vordergrund steht hier Sempers Erklärung der Konstituierung von Form. Sie verbindet seine Überlegungen mit Modellen der Klassik – und zwar auf kürzerem Weg als die von Oesterle skizzierte Reaktualisierung über den Schmuckbegriff.

Den gemeinsamen Bezugspunkt beider Felder bildet das Zusammenspiel von Empirie und Selbstkonfrontation mit dem Gegebenen, der auf dieser Basis möglichen Ableitung von Regeln und der poetischen oder künstlerischen Imagination im Rahmen einer »culturphilosophisch[-]« ausgerichteten Deutung der Gesamtheit der Phänomene.<sup>19</sup>

### III. Sempers historische und archäologische Ausbildung

Gottfried Semper, 1803 in Hamburg geboren, wurde nach Stationen in Göttingen und München zwischen 1826 und 1830 in der privaten Architekturschule von Franz Christian Gau in Paris ausgebildet. Neben einer vom akademischen Modell geprägten Architekturlehre vermittelte Gau seinen Schülern insbesondere die im saint-simonistischen Pariser Milieu

16 Vgl. Gottfried Semper: Ueber die formelle Gesetzmäßigkeit des Schmuckes (Anm. 13), S. 332.

17 Vgl. ebd., S. 305.

18 Vgl. ebd., S. 307–309.

19 Gottfried Semper: Wissenschaft, Industrie und Kunst (Anm. 10), S. 4: »[...] zu der Beantwortung jener allgemeineren culturphilosophischen Fragen [...], die das eigentliche Thema sind [...]«.

entwickelte Vorstellung einer ›lebendigen‹, in kulturelle und soziale Praktiken eingebetteten und diese mitformenden Architektur alter und neuer Zeit. Diese Auffassung spiegelt sich grundsätzlich auch in den Entwurfsaufgaben, die Gau seinen Schülern stellte und die vielfach aus dessen eigener Praxis stammten. Zudem war sie in Gaus Haltung zur Forschung spürbar, die er als eine empirisch-unmittelbare Konfrontation mit antiken Überresten betrieb und die ihn nach 1815 auf den Spuren antiker Farbigkeit bis nach Nubien geführt hatte.

Den Anspruch eines umfassenden Zugriffs auf historische Epochen hatte Semper bereits als Student von Arnold Heeren in Göttingen kennengelernt. Im 1812 veröffentlichten dritten Teil seines Handbuchs *Ideen über die Politik, den Verkehr und den Handel der vornehmsten Völker der alten Welt* hatte Heeren die Griechen »zunächst in ihren geographischen Bedingungen, dann in den Stadien ihrer Geschichte, Verfassung, ›Staatwirthschaft‹, ihres Gerichts- und Kriegswesens, ihrer Wissenschaft, Poesie, Kunst und in ihrer politisch-kulturellen Dekadenz« dargestellt.<sup>20</sup> Eine schon bei ihrem Erscheinen 1813 als Programmschrift wahrgenommene Rezension des Buches, in der im Sinne eines Gegenentwurfs zur additiven Darstellung Heerens eine Geschichte gefordert wird, die ihren Gegenstand »im Einzelnen und in der Verbindung des Ganzen« behandelt, stammt von Barthold Georg Niebuhr, der zwei Jahre später als preußischer Gesandter in Rom Gau seine Nubienreise ermöglichte.<sup>21</sup> Niebuhrs Forderung, dass eine zukünftige griechische Geschichte »wie unwillkürlich entstehen [müsse], aus der Fülle vertrauter Kenntniss, eben als wenn wir ein ähnliches über unsere Heimat niederschrieben«, wurde von Karl Otfried Müller im Rahmen des hermeneutisch vorgehenden archäologischen Historismus weiter ausformuliert.

Semper hatte bei Müller, dem Göttinger Professor und Altertumswissenschaftler, zwar offiziell keine Vorlesungen besucht, kannte des-

20 Gerrit Walther: Radikale Rezeption: Niebuhrs *Römische Geschichte* als Vorbild und Herausforderung für K. O. Müllers historisches Denken. In: William M. Calder III, Renate Schlesier (Hg.): Zwischen Rationalismus und Romantik. Karl Otfried Müller und die antike Kultur. Hildesheim 1998, S. 423–439, hier S. 429.

21 Dieses und das folgende Zitat aus Barthold Georg Niebuhr: [Rez.] Arnold Heeren: *Ideen über die Politik, den Verkehr und den Handel der vornehmsten Völker der alten Welt*. T. 3. 1812. In: *Ergänzungsblätter zur Jenaischen Allgemeinen Literatur-Zeitung* 10 (1813), Bd. 1, Sp. 49–90, hier Sp. 50 f.; vgl. Gerrit Walther: Radikale Rezeption (Anm. 20), S. 429 f. Zu Gaus Nubienreise und seiner Beziehung zu Niebuhr vgl. Mario Kramp (Hg.): Köln / Nil. Die abenteuerliche Orient-Expedition des Kölners Franz Christian Gau 1818–1820. Ausstellungskatalog Köln. Köln 2013.

sen von Heeren geförderte Arbeit aber sicher seit seiner Studienzeit.<sup>22</sup> Müllers *Handbuch der Archäologie der Kunst* (1830) zitiert er prominent in seiner »Dresdner Antrittsvorlesung« von 1834.<sup>23</sup> Müller hatte unter dem Eindruck von Niebuhrs *Römische Geschichte* die Idee einer Totalgeschichte entwickelt, »in deren Darstellung alles geistig und innerlich Bewegende zusammentreffen müßte, um das Hellenische Leben, wie es geworden ist, in allen Beziehungen aufzufassen«.<sup>24</sup> Später, in einem Brief von 1833, definierte Müller das Feld seiner historischen Forschungen so: »Meine Richtung geht immer mehr auf das geistige Leben des Alterthums in Sprachbildung, Religion, Kunst und Litteratur, so zu sagen auf das Nervensystem dieses Organismus, nicht auf die Musculatur und den Knochenbund der äußern Fakta, womit man in der Geschichte nur zu viel zu schaffen hat«.<sup>25</sup> Die in Deutschland schon manifeste »Erweiterung der Geschichtswissenschaft nach allen Seiten und Richtungen, nach Sprache, Staats- und Rechtsleben, Kunst und Philosophie« sei das Ergebnis der (im Vergleich zu Frankreich) »wärmere[n] Hingebung an das positiv Geschichtliche, eine[r] lebendigere[n] Auffassung desselben in allen einzelnen Zügen, und ein[es] Hindurchdringen[s] zu den inneren Lebens-

- 22 Sempers Studienplan wurde von Karin Reich im Oktober 2001 auf der Sempertagung der Stiftung »Fürst-Pückler-Park« in Bad Muskau vorgestellt (*Schlaglichter auf die Zeit von Sempers Studium in Göttingen*); ich danke Karin Reich für die Überlassung des Manuskripts. Nach Ausweis seiner autobiografischen Erinnerungen hörte Semper zumindest Teile von Müllers Vorlesungen »Tacitus« und »Archäologie und Kunstgeschichte«; vgl. »Gottfried Semper – Aufzeichnungen von Georg Herwegh nach Erzählungen von G. S.«, Abschrift von Manfred Semper, S. 2. gta Archiv, ETH Zürich, Nachlass Gottfried Semper, Hängemappe »Semper, Gottfried Autobiographie« (ohne Inv.-Nr.). Zu Müllers historischer Hermeneutik in ihrem zeitgenössischen Kontext vgl. Josine H. Blok: »Romantische Poesie, Naturphilosophie, Konstruktion der Geschichte«: K.O. Müller's understanding of history and myth. In: William M. Calder III, Renate Schlesier (Hg.): Zwischen Rationalismus und Romantik (Anm. 20), S. 55–97, insbes. S. 69–73; zu Heeren und Müller vgl. Gerrit Walther: Radikale Rezeption (Anm. 20), S. 436.
- 23 Gottfried Semper: Geschichte der Baukunst [Dresdner Antrittsvorlesung 1834]. gta Archiv, ETH Zürich, Nachlass Gottfried Semper, Inv.-Nr.: 20-Ms. 19. Zit. nach Heidrun Laudel: Gottfried Semper. Architektur und Stil. Dresden 1991, S. 221–234, hier S. 223.
- 24 Karl Otfried Müller: Geschichten Hellenischer Stämme und Städte. Bd. 1. Breslau 1820, S. IX.
- 25 Karl Otfried Müller an Christian Friedrich Elvers, 26. September 1833. In: Aus dem amtlichen und wissenschaftlichen Briefwechsel von Carl Otfried Müller. Ausgewählte Stücke u. Erläuterungen v. Otto Kern. Göttingen 1936, S. 204–208. hier S. 207.

kräften«. <sup>26</sup> Für Müller bedingt die Totalgeschichte eine unmittelbare, persönliche Kenntnis: »Physical intimacy with the landscape, the arts and other material aspects he found to be indispensable for true historical understanding«, aber auch eine imaginierende Vorausschau. <sup>27</sup>

Dank Göttingen betrat Semper, als er nach Paris zu Gau kam und von diesem zudem in den Salon der Bankierswitwe Valentin eingeführt wurde, kein vollkommene Neuland. Im Salon Valentin verkehrten unter anderem Alexander von Humboldt und Jakob Ignaz Hittorff. Ebenfalls als Polychromie-Forscher exponiert, veröffentlichte Hittorff in diesen Jahren seine ersten Studien über die antike Architektur Siziliens. <sup>28</sup> Wie Gau vertrat auch Hittorff die Auffassung von einer vollständigen Farbigkeit der antiken Tempel. Mit ihrem reichen Farbenspiel hätten sie auf die üppige, sonnenreiche Landschaft geantwortet. Die Natur und Architektur vereinende Farbenpracht gab für Hittorff, so Oesterle, »den passenden Rahmen ab für die großartigen und prunkvollen Rituale und gesellschaftlichen Zeremonien« der Griechen: <sup>29</sup> »Je me plais à la fiction de voir tout d'un coup s'élever dans leur primitive perfection les oeuvres sublimes des artistes de l'antique Agrigente. Déjà je vois sur les marbres de chacun des temples de cette opulente cité les prêtres s'avancer, le peuple se réunir, l'encens s'élever et la foule se prosterner, j'admire et je contemple ce tableau avec un saint respect«, schreibt Hittorff aus Sizilien an François Gérard nach Paris. <sup>30</sup> »Wissenschaftliche Intuition und phantasievolle Einbildungskraft arbeiteten Hand in Hand, und so entstand vor seinen Augen ein Bild ungewöhnlicher Pracht, wie es bislang von keinem Archäologen gesehen worden war«, resümiert Karl Hammer das Ergebnis von Hittorffs frühen Polychromiestudien. <sup>31</sup>

26 [Karl Otfried Müller:] [Rez.] Benjamin Constant: De la religion, considérée dans sa source, ses formes et ses développements. T. III. 1827. In: Göttingische gelehrte Anzeigen 1831, S. 161–174, hier S. 162 f.

27 Josine H. Blok: »Romantische Poesie, Naturphilosophie, Konstruktion der Geschichte« (Anm. 22), S. 62.

28 Jakob Ignaz Hittorff: L'architecture antique de la Sicile, ou Recueil des plus intéressants monumens d'architecture des villes et des lieux les plus remarquables de la Sicile ancienne mesurés et dessinés par J. Hittorff et [Ludwig] Zanth. Paris 1827–1830; ders.: De l'architecture polychrome chez les Grecs. In: Annales de l'Institut de correspondance archéologique 1830, T. 2, S. 263–284; vgl. Karl Hammer: Jakob Ignaz Hittorff (Anm. 3), S. 104–110.

29 Günter Oesterle: Gottfried Semper (Anm. 7), S. 91.

30 Jakob Ignaz Hittorff an den Maler François Gérard, 14. Dezember 1823. Zit. nach Karl Hammer: Jakob Ignaz Hittorff (Anm. 3), S. 60.

31 Karl Hammer: Jakob Ignaz Hittorff (Anm. 3), S. 109.

## IV. Empirie und »Verstandesfertigkeit«

Semper selbst machte sich im Herbst 1830, nachdem ihn die (begeistert begrüßte) Revolution zunächst länger als geplant in Paris festgehalten hatte, auf den Weg in Richtung Italien. Sein erklärtes Ziel war es, den von Gau und Hittorff eingeschlagenen Weg fortzusetzen und einen eigenen Beitrag zur Erforschung der – im Sinne Müllers bereits imaginierten – antiken Vielfarbigkeit zu leisten. Über Rom, Neapel und Sizilien reiste er 1831 weiter nach Griechenland (Abb. 1).

Dort wurde der Theseustempel (Hephaisteion) in Athen sein wichtigstes Studienobjekt, ein Hauptwerk der griechischen Klassik und einer der am besten erhaltenen griechischen Tempel. Heinrich Hübsch hatte den Bau auf seiner Griechenlandreise gut zehn Jahre zuvor ebenfalls aufgesucht und gezeichnet – ohne dabei Spuren einer Farbfassung wiederzugeben (Abb. 2). Wenig später, 1823, hatte Peter Nobile seine verkleinerte Nachbildung des Theseustempels im Wiener Volksgarten fertiggestellt, ebenfalls eine monochrom-steinfarbene Architektur. Semper dagegen rekonstruierte aufgrund von Farbbefunden einen komplett farbig gefassten Theseustempel (Abb. 3).



Abb. 1

*Gottfried Semper, Die Agora von Athen mit Theseustempel,  
Bleistift auf Papier, 1831/1832*



*Abb. 2*

*Heinrich Hübsch, Westliche Ansicht des Theseustempels in Athen,  
Tusche und Aquarellfarbe auf Karton, 1820*



*Abb. 3*

*Gottfried Semper, Rekonstruktion des Theseustempels in Athen,  
Tusche und Aquarellfarbe auf Papier, um 1832*



Daneben arbeitete Semper an den Propyläen, dem Erechtheion, dem Turm der Winde und dem Lysikrates-Denkmal. Von der Athener Akropolis malte er 1832/1833 – im Nachgang seines Athener Aufenthalts und im Vorfeld seiner theoretischen Schriften – eine heute berühmte kleine Gouache (Abb. 4). Sie zeigt den Parthenon, das Erechtheion und die Propyläen in kräftigem Rot und mit farbig gefassten Details, die sich leuchtend gegen das Blau des Himmels absetzen. Das unter anderem von einem Opferzug belebte Plateau gibt ziemlich genau Hittorffs Vorstellungen von einer in Landschaft und Kultur eingebetteten polychromen Architektur wieder – oder, nochmals in Sempers Worten: »das organische Leben griechischer Kunst« (VB, S. 217).

1833 kehrte Semper über Italien und nach weiteren Farbuntersuchungen unter anderem an der Trajanssäule in Rom nach Deutschland zurück. Dort präsentierte er seine Ergebnisse zunächst Karl Friedrich Schinkel in Berlin, der seit 1832/1833 als Ratgeber an den Planungen von Stamatios Kleanthes und Eduard Schaubert für die Umgestaltung der neuen Hauptstadt Athen beteiligt war. Schinkels im Frühjahr 1834 ausgearbeitetes Projekt für ein Königsschloss auf der Akropolis demonstriert eine Sempers Ideen ähnliche Auffassung von einer ›lebendigen‹ Antike (Abb. 5).

1834 veröffentlichte Semper die pamphletartige Schrift *Vorläufige Bemerkungen über bemalte Architektur und Plastik bei den Alten*. Das kleine Werk machte ihn mit einem Schlag bekannt und war ein gewichtiges Argument für seine Berufung nach Dresden im selben Jahr. Zudem bildete es den Ausgangspunkt für Sempers in den folgenden Jahrzehnten weiter ausdifferenzierte Theorie des »Kunstwerden[s]«. <sup>32</sup> Sempers Projekt, den *Vorläufigen Bemerkungen* eine aufwendige Tafeledition über die *Anwendung der Farben in Architektur und Plastik* folgen zu lassen, blieb nach der ersten, nur im Freundeskreis verteilten Lieferung von 1836 stecken.

Obwohl schon die Ergebnisse der Forschungen von Gau und Hittorff in die gleiche Richtung gewiesen hatten, wurde Sempers These einer kompletten Bemalung der antiken Tempel als revolutionär wahrgenommen und teils mit heftiger Kritik quittiert. Es ging dabei nicht mehr bloß um die Vorstellung, dass auch die klassische Architektur im griechischen Kernland farbig gewesen sein sollte. Hauptstreitpunkt war nun das Ausmaß der Bemalung. Zu einem Wortführer der Gegner machte sich Franz

32 Gottfried Semper: *Der Stil in den technischen und tektonischen Künsten, oder Praktische Ästhetik*. Ein Handbuch für Techniker, Künstler und Kunstfreunde. Frankfurt a.M., München 1860–1863. Bd. I. Frankfurt a.M. 1860, S. VI.

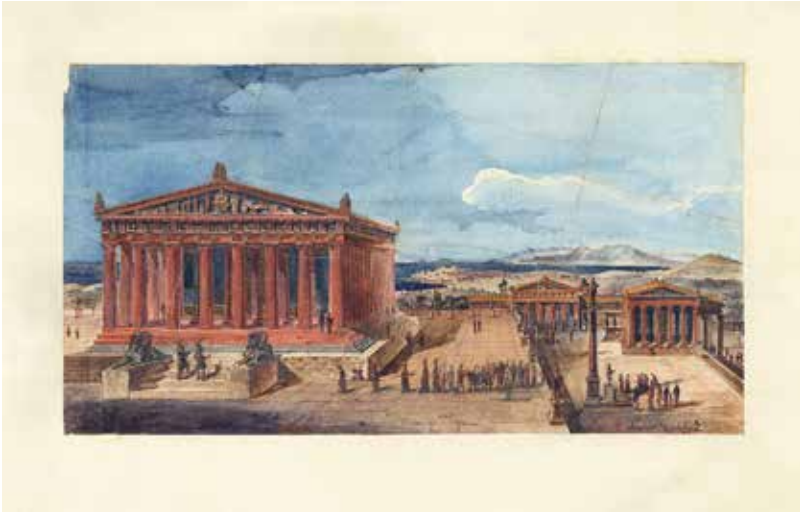


Abb. 4

*Gottfried Semper, Rekonstruktion der Akropolis in Athen,  
Bleistift, Tusche und Aquarellfarbe auf Papier, 1832/1833*



Abb. 5

*Karl Friedrich Schinkel, Athen, Akropolis, Palast des Königs Otto  
von Griechenland, Ansicht von Westen und Ansicht von Süden,  
Tusche und Aquarellfarbe, 1834 (Kriegsverlust)*

Kugler, der 1835 auf Sempers These mit der Gegenschrift *Ueber die Polychromie der griechischen Architektur und Sculptur und ihre Grenzen* reagierte. Kuglers Hauptkritik an Semper lief auf den Vorwurf einer zum Fantasiegebilde übersteigerten Deutung zu. Hätte schon Hittorff aus seinen archäologischen Befunden und Hypothesen ein Ganzes »fingirt[-]«, so habe sich Semper »noch entschiedener [...] ausgesprochen« mit seinen »gewiss höchst geistreichen Restaurationen«. <sup>33</sup> Damit attestierte Kugler Semper ein Übermaß an dem, was Konrad Levezow in seiner methodologischen Programmschrift *Über archäologische Kritik und Hermeneutik* von 1834 als »Verstandesfertigkeit« bezeichnet: »die subjective Geschicklichkeit von der Erkenntniß der Formen auf die ihnen zum Grunde liegenden Ideen vollkommen richtig zu schließen«. <sup>34</sup> Für sich selbst dagegen nahm Kugler »eine unbefangene Erörterung« <sup>35</sup> in Anspruch und damit im Sinne Levezows die »genaue Kenntniß der Formen« (»Kunst-Kenntniß«) und die »Kenntniß der Ideen« (»Erudizion oder Wissenschaft«). <sup>36</sup>

Semper antwortete erst Jahre später auf Kugler. Den größten Teil seiner 1851 im englischen Exil publizierten zweiten Polychromieschrift *Die vier Elemente der Baukunst* nimmt ein Überblick über die Geschichte des Polychromiestreits und die Befunde »lebendige[r]« Farbe vor Ort ein. <sup>37</sup> Semper schildert eine durchaus schwierige Suche nach Farbresten, bei der er auf der Leiter stehend stundenlang mit dem Federmesser kratzen musste. <sup>38</sup> Und er lieferte auch ein von Kugler 1835 eingefordertes »förmliches Gutachten von Chemikern«, <sup>39</sup> wenn auch zunächst noch nicht die chemische Analyse, die sein Bruder Wilhelm von zwei aus Athen und Rom mitgebrachten Farbproben gemacht hatte; wohl mangels Zugriffsmöglichkeiten auf seine Unterlagen berief sich Semper zunächst auf ein entsprechendes Gutachten von Michael Faraday zu den Elgin Mar-

33 Franz Kugler: *Ueber die Polychromie der griechischen Architektur und Sculptur und ihre Grenzen*. Berlin 1835, S. 3.

34 Konrad Levezow: *Über archäologische Kritik und Hermeneutik* (Anm. 5), S. 6.

35 Franz Kugler: *Ueber die Polychromie* (Anm. 33), S. 4.

36 Konrad Levezow: *Über archäologische Kritik und Hermeneutik* (Anm. 5), S. 6. Zu Kuglers Methodologie vgl. auch Kilian Heck: *Die Bezüglichkeit der Kunst zum Leben. Franz Kugler und das erste akademische Lehrprogramm der Kunstgeschichte*. In: *Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft* 32 (2005), S. 7–16.

37 Gottfried Semper: *Die vier Elemente der Baukunst. Ein Beitrag zur vergleichenden Baukunde*. Braunschweig 1851, S. 34 [im Folgenden EB].

38 Vgl. ebd., S. 33 f.

39 Franz Kugler: *Ueber die Polychromie* (Anm. 33), S. 19.

bles.<sup>40</sup> Den Report von »Wilhelm Semper, Chemiker« veröffentlichte Semper schließlich 1860 im Anhang seines theoretischen Hauptwerks *Der Stil*.<sup>41</sup> Karl Otfried Müller hatte einen solchen naturwissenschaftlichen Nachweis schon in seiner Rezension von Sempers *Vorläufige Bemerkungen* zum entscheidenden Prüfstein der Polychromiethese erhoben: Dieser sei das Mittel, um verbleibende Zweifel »in einer der kitzlichsten Materien der alten Kunst« definitiv zu widerlegen und letzte Ausflüchte abzuschneiden.<sup>42</sup>

Sempers Praxis und Selbstverständnis eines an den Objekten selbst und vor Ort Forschenden war eine methodisch, aber auch wissenschaftsethisch hoch bewertete Frage. Sie bildet den Horizont, vor dem sich Hittorff nach einem Zusammentreffen mit Leo von Klenze in Selinunt über den Kollegen mokierte, dieser habe sich in der Sänfte über die antiken Stätten tragen lassen und Befunderhebung mit Hilfe eines »Spazierstöckchens« betrieben.<sup>43</sup> Auf den Gegensatz von Gentleman-Dilettanten und jenen Forschern, die auch physischen Einsatz erbringen, hebt Semper in Bezug auf Klenze noch 1860 in den Schlussbemerkungen von *Der Stil* ab: »[...] und wenn der Herr Geh. Rath v. Klenze in dieser Beziehung [bezüglich der Bemalung des Theseustempels] anderer Meinung ist so hat er bei seinen viel wichtigeren Arbeiten während seines Aufenthaltes in Athen wahrscheinlich nicht, wie ich obscurer Arbeiter in der Linnenjacke, wochenlang auf dem Theseustempel herumklettern und an den Wänden und Säulen kratzen können«. <sup>44</sup> Karl Otfried Müller hatte eine solche Feldforschung 1839 sogar mit dem Leben bezahlt.<sup>45</sup>

40 Vgl. EB, S. 41–45. Im gleichen Jahr publizierte auch Hittorff in seinem Werk zum Empedokles-Tempel in Selinunt Ergebnisse chemischer Analysen; vgl. Karl Hammer: Jakob Ignaz Hittorff (Anm. 3), S. 125.

41 Wilhelm Semper: Qualitative Analyse einiger Farben von antiken Gebäuden. In: Gottfried Semper: *Der Stil in den technischen und tektonischen Künsten* (Anm. 32). Bd. 1. Frankfurt a. M. 1860, S. 524 f.

42 K[arl] O[tfried] M[üller]: [Rez.] Gottfried Semper: *Vorläufige Bemerkungen über bemalte Architectur und Plastik bey den Alten*. 1834. In: *Göttingische gelehrte Anzeigen* 1834, S. 1389–1394, hier S. 1389.

43 Friedrich Wilhelm Hamdorf: Klenzes archäologische Studien und Reisen, seine Mission in Griechenland. In: *Ein griechischer Traum*. Leo von Klenze. *Der Archäologe*. Ausstellungskatalog München. München 1985, S. 117–212, hier S. 129.

44 Gottfried Semper: *Der Stil in den technischen und tektonischen Künsten* (Anm. 32). Bd. 1. Frankfurt a. M. 1860, S. 516.

45 Vgl. Klaus Fittschen: Karl Otfried Müller und die Archäologie. In: William M. Calder III, Renate Schlesier (Hg.): *Zwischen Rationalismus und Romantik* (Anm. 20), S. 187–216, hier S. 208–214.

Zum empirischen Teil von *Die vier Elemente der Baukunst* gehört Sempers Bericht über die von ihm während seiner nun rund zwanzig Jahre zurückliegenden Studienreise beobachteten Farbspuren. Darin beschreibt er unter anderem die von ihm als Reste einer ursprünglichen Auskleidung des Erechtheions gedeuteten »blass gelben und grünen sehr dünnen Marmorplatten und [...] durchsichtigen braunen Steine (wahrscheinlich Alabaster)«. Am Lysikrates-Monument wiederum habe er »die Akanthusblätter des Knopfes grün, den Grund blau, und die Wasserblätter der reichen Kehlen unterhalb der Akanthusbekrönung abwechselnd roth und blau« gefunden (EB, S. 37 f.).

Semper spricht aber auch über die mit dem lückenhaften Befund verbundene Notwendigkeit der Konjektur. Im Zusammenhang mit dem Theseustempel erläutert er ein mit transkulturellen Verwandtschaften rechnendes Verfahren:

Wenn die ursprüngliche Farbe der Unterlagen sich an vielen Stellen wiederfindet, so ist es schwieriger, von den aufgetragenen Farben genau anzugeben, wie sie beschaffen waren. Ich habe die feinen Linien zwischen den Mosaikstücken des Grundes für Vergoldungen genommen und mich dabei von der Idee leiten lassen, dass eine Affinität zwischen diesem Wachsfarben-Emaille und den bekannten alt-ägyptischen Emailen obgewaltet habe [...]. (EB, S. 36)

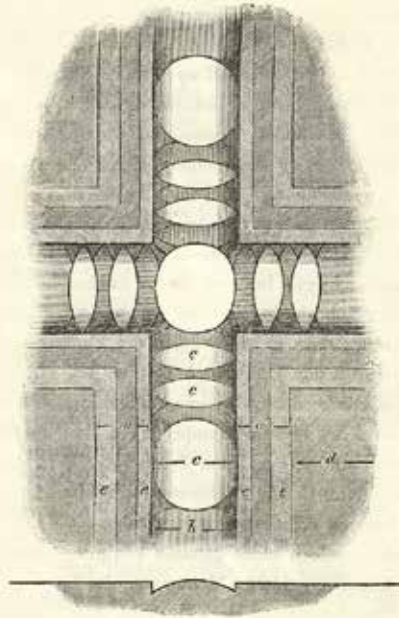
Um dem Leser einen Eindruck von dem »ungeahnte[n] Reichthum in den Details« zu vermitteln (EB, S. 39, Anm. \*), bildete Semper einen Perlstab der Decke des Theseustempels ab (Abb. 6). Die schwarz-weiße Darstellung kommentiert er in der Legende: »a. Moosgrüne Emailfarbe. – b. Hellblaue dito. – c. Abgefallen und unbestimmt. – eee. Feiner Farbenüberzug oder Gold auf der Email-Unterlage. – d. Terra-Cotta farbiger Grund« (EB, S. 38). Den Abschnitt über die einzelnen Farbbefunde schließt Semper mit der Bemerkung ab, damit sei »das Wesentlichste« gesagt, was er über die Polychromie »aus eigener Anschauung [...] berichten konnte« – »freilich«, so Semper, »fern von meinen Zeichnungen und Tagebüchern« (EB, S. 39), also den Aufzeichnungen, die der besiegte Barrikadenkämpfer im Jahr zuvor bei seiner überstürzten Flucht in Dresden zurückgelassen hatte.

Im Zusammenspiel aus memoriertem Befund, kulturgeschichtlich fundierter, hermeneutischer Konjektur und künstlerischer Imagination evoziert Semper dann das Bild der antiken Tempel. Das Ergebnis seiner Forschungen resümierend schreibt er:

Uns war es hinreichend, um die Ueberzeugung zu gewinnen, [...] dass die Marmortempel nicht weiß oder blassgelb waren, sondern in

der Akanthusbekrönung abwechselnd roth und blau. Doch gestehe ich, dass nur leichte Spuren antiker Farbengebung letztere mehr ahnen als bestimmen lassen.

Der Dreifufs oberhalb des Monumentes war, nach den vorhandenen Vertiefungen für die Aufnahme der ehemaligen Befestigungszapfen zu schliessen, nicht auf den



*a.* Moosgrüne Emailfarbe. — *b.* Hellblau dito. — *c.* Abgefallen und unbestimmt. — *e e e.* Feiner Farbenüberzug oder Gold auf der Email-Unterlage. — *d.* Terra-Cotta farbiger Grund.

Abb. 6  
 Perlstab vom Theseustempel in Athen,  
 aus: Gottfried Semper, *Die vier Elemente der Baukunst*,  
 Braunschweig 1851

gesättigter farbiger Fülle prangten, so dass sie in der Hauptwirkung ungefähr den Ton zeigten, der sie noch jetzt auszeichnet, nur brillanter und zugleich luftiger, wegen des röthlichen glasartigen Ueberzuges, unter dem die Weiße und das Krystall des Steines durchschimmerte, wegen des damit abwechselnden Blau, das einen leisen Stich ins Grünliche hatte und durch Zuthun von Schwarz gemildert war, und wegen des goldenen Anfluges, der das Ganze in feinen Fäden umspann, und an den Hauptstellen sich in Glanzpunkten verdichtete. (EB, S. 39 f.)

In der Formulierung erinnert Sempers Passage an poetische Evokationen, wie sie Karl Otfried Müller niedergeschrieben hat, etwa seine Schilderung einer noch nicht selbst bereisten griechischen Landschaft: »Die, welche Attika gesehen, bewundern den sanften Schwung der Linien, welche die Umrisse der Hügel bestimmen, die in der klaren und durchsichtigen Luft von den wärmsten und lebendigsten Farben erscheinen«. <sup>46</sup> Ist diese Beschreibung das Produkt der »nachempfindende[n], einfühlsame[n] Phantasie« eines Büchergelehrten, <sup>47</sup> so basierte Sempers Darstellung auf empirischer Forschung. Worum es Semper und Müller mit je unterschiedlicher Akzentuierung ging, war eine »Construction der Geschichte« auf wissenschaftlicher Basis. <sup>48</sup>

### V. Sempers »culturhistorische« und »culturphilosophische« Deutung der Polychromie

Auch auf Sempers zweite Polychromieschrift replizierte Kugler umgehend. Besonders Sempers vom Polychromiefund ausgehende Theoriebildung kommentierte er sarkastisch: »Es ist ein anziehendes Gefühl, an der Hand eines geistvollen Mannes in jene dunkeln Regionen der Weltgeschichte hinabzusteigen; mag die Ausdeutung der Nebelbilder auch ein gut Theil individueller Phantasie nöthig machen, so empfangen wir doch immer die

46 Karl Otfried Müller: [Art.] Attika. In: Allgemeine Encyclopädie der Wissenschaften und Künste. Hg. v. Johann Samuel Ersch, Johann Gottfried Gruber. Leipzig 1818–1889. Bd. 6. Leipzig 1821, S. 215–241, hier S. 219. Vgl. Karl Fittschen: Karl Otfried Müller und die Archäologie (Anm. 45), S. 191.

47 Karl Fittschen: Karl Otfried Müller und die Archäologie (Anm. 45), S. 191.

48 Karl Otfried Müller an Ludwig Tieck, 17. Juli 1820. In: Carl Otfried Müller. Briefe aus einem Gelehrtenleben 1797–1840. Hg. v. Siegfried Reiter. Berlin 1950. Bd. 1, S. 27–29, hier S. 28. Vgl. Josine H. Blok: »Romantische Poesie, Naturphilosophie, Konstruktion der Geschichte« (Anm. 22), S. 95.

schä[t]zbarsten Anregungen zu eigener Gedankenarbeit«. <sup>49</sup> Entscheidend in unserem Zusammenhang ist, dass Kugler in dieser Passage die Spanne zwischen einem (zumal falschen respektive falsch gedeuteten) empirisch-philologischen Befund und einer Interpretation kritisiert, die in Theoriebildung übergeht:

Der zweite Gegenstand [neben der Polychromie], den die Semper'sche Schrift behandelt, gewährt ein sehr eigenthümliches, culturgeschichtlich poetisches Interesse. Der Verf. geht auf die Urzustände der ältesten Völker zurück und entwickelt aus diesen und aus der verschiedenartigen geschichtlichen Stellung der Völker die Grundelemente der Architektur und die verschiedenartige Richtung, welche die letztere nehmen musste. <sup>50</sup>

Dass dieser Teil der Polychromieschrift für Semper der wichtigste war, macht schon ihr Titel deutlich. Sempers wissenschaftliche Hermeneutik gehört damit in Karl Otfried Müllers jüngste – »wissenschaftliche« – Periode der Kunstgeschichte (seit 1750), die versuche, durch Objektforschung eine »auf richtigere Basen gebaute und umsichtigere Kunsterklärung« zu leisten, aber eben auch danach strebe, »die Kunst der Griechen philosophisch und historisch tiefer zu ergründen«. <sup>51</sup>

Sempers von den empirischen Tatsachen ausgehender Argumentation entsprach gleichsam jener Teil seiner Begründung und Deutung antiker Polychromie, der auf die materiellen Qualitäten fokussierte. Dies war zum einen die Schutzfunktion der Farbe für den darunter liegenden Stein, die Quatremère de Quincy bereits 1815 angeführt hatte. <sup>52</sup> Semper erweiterte das Argument zusätzlich um die praktische Überlegung, dass schon die von ihm beobachtete »Dicke und Sprödigkeit der Farbendecke verlangt [habe], daß das ganze Monument damit überzogen wurde, denn im entgegengesetzten Falle würde an den Absätzen die Farbe sehr bald abgeblättert sein«. Aus diesem Grund sei selbst an Stellen, die »weiß erscheinen sollten«, der weiße Stein nicht frei geblieben, »sondern mit weißer Farbe überdeckt« worden (VB, S. 235 f., Anm. \*).

49 Franz Kugler: Antike Polychromie. In: Deutsches Kunstblatt 3 (1852), Nr. 15, S. 129–131 u. Nr. 16, S. 137–139, hier S. 131.

50 Ebd.

51 Karl Otfried Müller: Handbuch der Archäologie der Kunst. Breslau <sup>3</sup>1848, S. 20. Vgl. Werner Oechslin: Gottfried Semper und die Archäologie (Anm. 6), S. 92, 94.

52 Antoine Chrysostôme Quatremère de Quincy: *Le Jupiter Olympien, ou L'art de la sculpture antique considéré sous un nouveau point de vue*. Paris 1815.



In Sempers Deutung hatte Farbe zudem eine zweifache ästhetische Funktion. Zum einen unterstützte sie die Wahrnehmung der konstruktiven Bauformen. Dafür führt Semper anschauliche, einfach nachzuvollziehende Beispiele an, so etwa die »Farbenstreifen«, die »die feinen, fast unmerklichen Vorsprünge der Pilaster« betonen und diesen damit erst zu visueller Präsenz verhelfen (VB, S. 244).

Zum anderen verband Semper von Anfang an Farbe und Form aber auch in sehr grundsätzlicher Weise, indem er sie als »die sichtbaren unzertrennlichen Eigenschaften der Körper« apostrophierte (VB, S. 239). Es ist diese für Semper unauflösbare Verbindung von Form und Farbe, die sein Modell von der auf Form fokussierten klassischen Ästhetik zugleich trennt und mit ihr verbindet. Trennend ist die betont empirisch-materielle Fundierung, verbindend das schlussendliche Aufgehen der Farbe in der Form.

Eine Voraussetzung für ein solches Aufgehen ist der von Semper – gegen eine überzeitliche klassische Idealität – postulierte genetische Zusammenhang der historischen Epochen und Kulturen: Weil für Semper alles auf irgendeine Weise geschichtlich zusammenhängt, muss auch die griechische Architektur vielfarbig gewesen sein – oder: die griechische Architektur kann gar nicht anders als vielfarbig gedacht werden, wenn sie nicht aus der geschichtlichen Kontinuität herausgenommen werden soll.<sup>53</sup> Semper hatte dies im Anschluss an Franz Christian Gau<sup>54</sup> schon 1834 formuliert:

Denken wir uns die Antike vielfarbig, so tritt sie in die Verwandtschaft der orientalischen Kunst und der des Mittelalters. Sonst erscheint sie uns ganz aus dem Zusammenhange gerissen und unerklärlich. Die monochrome Antike würde ein Phänomen sein, das aller geschichtlichen Herleitung entbehrte. Sie würde nicht anders erklärlich sein, als durch eine plötzliche Verwirklichung philosophischer Abstraktionen bei den Griechen [...]. (VB, S. 251, Anm. \*)

Gegen eine derartige philosophische Abstraktion setzt Semper das »culturhistorische« und »culturphilosophische« Konzept einer sukzessiven Entmaterialisierung und letztendlichen Vergeistigung der anfänglich vor-

53 Vgl. auch Heidrun Laudel: Gottfried Semper. Architektur und Stil (Anm. 23), insbes. S. 71.

54 Vgl. Franz Christian Gau: Neu Entdeckte [sic] Denkmäler von Nubien, an den Ufern des Nils, von der ersten bis zur zweiten Katarakte, gezeichnet und vermessen im Jahre 1819, und als Fortsetzung des französischen Werkes über Aegypten. Stuttgart, Paris 1821–1827 (auf dem Titelblatt datiert 1822), S. V.

handenen materiellen Substanz. Semper publizierte dieses Entwicklungsmodell bezeichnenderweise zuerst in *Die vier Elemente der Baukunst* und damit in jener Schrift, in der er die Polychromiefrage mit einer Erörterung der Grundbestandteile und Prinzipien der Architektur verbindet – eben das, was ihm Kugler als Ausdeutung von Nebelbildern angekreidet hatte. Da Semper die griechische Architektur ins Kontinuum der gesamten Architekturgeschichte stellt und diese wiederum in eine globale Kulturgeschichte der Menschheit einbettet, kann er sie aus älteren Formen ableiten und bis in die Anfänge menschlicher Handwerkstätigkeit zurückverfolgen, zu den ursprünglichen textilen Wänden und Teppichbehängen. Diese »Bekleidung« der Tragstruktur – des Gerüsts oder später auch eines Mauerkerne – habe sich in der geschichtlichen Entwicklung zunächst verfestigt: zu Wandverkleidungen aus Ton, Metall, Holz oder Steinplatten. In den nächsten historischen Schritten aber sei diese Bekleidung sukzessive wieder leichter und dünner geworden. Die Griechen hätten schließlich die Idee der Teppichwand »in höherem Sinne [...], in einer Symbolik der Form« aufgefasst.<sup>55</sup> Diesen Prozess beschreibt Semper in einer zentralen Passage von *Der Stil* als einen Vorgang der Vergeistigung:

Unter diesen alt-überlieferten formalen Elementen der hellenischen Kunst ist keines von so tief greifender Wichtigkeit wie das *Prinzip der Bekleidung* und *Inkrustierung*, welches die gesammte vorhellenische Kunst beherrscht und in dem griechischen Stile keineswegs abgeschwächt oder verkümmert sondern nur in hohem Grade *vergeistigt* und mehr im *struktiv-symbolischen* denn im *struktiv-technischen* Sinne, der Schönheit und der Form allein dienend, fortlebt.<sup>56</sup>

Dabei kommt es zu einem unauflöschlichen Zusammenspiel von Form und Farbe. Denn Farbe ist für Semper einerseits die materielle Farbkruste, die in den Augen von Leo von Klenze Inbegriff der Lächerlichkeit von Sempers »Farbenstil« war,<sup>57</sup> andererseits aber auch Symbol des formgebenden Prinzips der Bekleidung:

[...] beides aber, *Kunstform und Dekoration*, sind in der griechischen Baukunst durch diesen Einfluss des Flächenbekleidungsprinzips so

55 Gottfried Semper: *Der Stil in den technischen und tektonischen Künsten* (Anm. 32). Bd. I. Frankfurt a. M. 1860, S. 220.

56 Ebd.

57 Vgl. Adrian von Buttlar: *Die Unterhose als formgebendes Prinzip? Klenzes Kritik an Sempers »Stil«*. In: *Stilstreit und Einheitskunstwerk. Internationales Historismus-Symposium Bad Muskau 20. bis 22. Juni 1997*. Dresden 1998, S. 185–194, hier S. 193.

*innig in Eins verbunden, dass ein gesondertes Anschauen beider bei ihr unmöglich ist.* Auch hierin bildet sie den Gegensatz zu der barbarischen Baukunst, in welcher dieselben Elemente, nämlich Struktur und Dekoration, nach dem Stufengange der höheren Entwicklung mehr oder weniger *unorganisch*, gleichsam *mechanisch* und in eigentlichster materiellster Kundgebung zusammentreten.<sup>58</sup>

Deshalb war auch die Vollständigkeit der Bemalung für Sempers Theoriebildung fundamental. Denn nur eine vollständige Farbkruste konnte dem Prinzip der Bekleidung entsprechen, und nur ein vollständiger Farbüberzug konnte mit der Form in eins fallen.

Der Künstler, so Sempers Auffassung, ist derjenige, der den ästhetischen Sublimierungsprozess formal vorantreibt. Er folge richtigerweise den – in der historischen Analyse bestimmbar – Regeln, weise ihnen zugleich aber eine höhere, geistig-symbolische Bedeutung zu: »Jedes Kunstschaffen [...] setzt eine gewisse Faschingslaune voraus [...] – der Karnevalskerzendunst ist die wahre Atmosphäre der Kunst. Vernichtung der Realität, des Stofflichen, ist nothwendig, wo die Form als bedeutungsvolles Symbol als selbstständige Schöpfung des Menschen hervortreten soll.«<sup>59</sup>

Wenn Winckelmann (selbst an der Ästhetik der Rokoko-Skulptur geschult) eine schimmernd weiße Antike idealisiert und sie einer diesseitigen Materialität farbiger Renaissance- und Barockskulpturen entgegensetzt,<sup>60</sup> so beschreibt Semper einen analogen Prozess der Entstofflichung bis hin zum dünnen Farbüberzug. Sempers Farbe dient wie Winckelmanns Weiß der Form, nun allerdings auf ›natürlicher‹ Basis, als Ergebnis eines vom Materiell-Natürlichen ausgehenden Abstraktionsprozesses, den menschliches Handeln durch Materialwahl, Technik und Kreativität vorantreibt.

58 Gottfried Semper: Der Stil in den technischen und tektonischen Künsten (Anm. 32). Bd. I. Frankfurt a. M. 1860, S. 225 f.

59 Ebd., S. 231, Anm. 2.

60 Hanna Philipp: Winckelmann und das Weiß des Rokoko. In: Antike Kunst 39 (1996), S. 88–100.

S. 273, Abb. 10: Georg Christoph Lichtenbergs Darstellung von Tobias Mayers Farbendreieck, aus: T. Mayer, *Opera inedita*, hg. v. G. Chr. Lichtenberg, Bd. 1, Göttingen 1775, Tafel III, Niedersächsische Staats- und Universitätsbibliothek Göttingen, Signatur: GAUSS BIBL 920. © Niedersächsische Staats- und Universitätsbibliothek Göttingen.

S. 275, Abb. 11: Farbenpyramide, aus: Johannes Heinrich Lambert, Beschreibung einer mit dem Calauschem Wachse ausgemalten Farbenpyramide wo die Mischung jeder Farben aus Weiß und drey Grundfarben angeordnet, dargelegt und derselben Berechnung und vielfacher Gebrauch gewiesen wird, Berlin 1772, Niedersächsische Staats- und Universitätsbibliothek Göttingen, Signatur: 8 TECHN II, 4022. © Niedersächsische Staats- und Universitätsbibliothek Göttingen.

S. 283, Abb. 12a: Darstellung des umgekehrten Spektrums, Karte 6 des optischen Kartenspiels zu Goethes »Beyträgen zur Optik«, Weimar 1791, Holzschnitt, koloriert, 5,8 × 10 cm, Klassik Stiftung Weimar, Museen, Inv.-Nr.: GFz 021. © Klassik Stiftung Weimar. Fotografie: Olaf Mokansky.

S. 283, Abb. 12b: Goethes umgekehrtes Spektrum, moderne fotografische Wiedergabe des Phänomens. © Neil Ribe, Paris.

S. 287, Abb. 13: Darstellung der zwei Spektren, aus: Matthias Klotz, Gründliche Farbenlehre mit vier vom Verfasser selbst gemalten Tafeln, sammt einer schematischen Erklärungsscheibe des in Kreisform (Tab. VI.) vorgetragenen chromatisch-absoluten Farbkanons und zwey unfärbig gezeichneten zum Prismatisiren, München 1816, Tafel IV, Bayerische Staatsbibliothek München, Signatur: Lithogr. 205. © Bayerische Staatsbibliothek München.

Beitrag von Sonja Hildebrand:

S. 300, Abb. 1: Gottfried Semper, Die Agora von Athen mit Theseustempel, 1831/1832, Bleistift auf Papier, 14,5 × 24,3 cm, gta Archiv | ETH Zürich, Nachlass Gottfried Semper, Inv.-Nr.: 20-46A-1-1. © gta Archiv | ETH Zürich.

S. 301, Abb. 2: Heinrich Hübsch, Westliche Ansicht des Theseustempels in Athen, perspektivische Ansicht, 1820, Tusche und Aquarellfarbe auf Karton, 25,8 × 38,1 cm, saai | Südwestdeutsches Archiv für Architektur

und Ingenieurbau, Karlsruher Institut für Technologie (KIT), Bestand Heinrich Hübsch 138. © saai | Südwestdeutsches Archiv für Architektur und Ingenieurbau, Karlsruher Institut für Technologie (KIT).

S. 301, Abb. 3: Gottfried Semper, Rekonstruktion des Theseustempels in Athen, um 1832, Tusche und Aquarellfarbe auf Papier, 57,2 × 75,2 cm, gta Archiv | ETH Zürich, Nachlass Gottfried Semper, Inv.-Nr.: 20-037-2. © gta Archiv | ETH Zürich.

S. 303, Abb. 4: Gottfried Semper, Rekonstruktion der Akropolis in Athen, 1832/1833, Bleistift, Tusche und Aquarellfarbe auf Papier, 18,6 × 34,0 cm, gta Archiv | ETH Zürich, Nachlass Gottfried Semper, Inv.-Nr.: 20-0215. © gta Archiv | ETH Zürich.

S. 303, Abb. 5: Karl Friedrich Schinkel, Athen, Akropolis, Palast des Königs Otto von Griechenland, Ansicht von Westen und Ansicht von Süden, 1834, Tusche und Aquarellfarbe, Staatliche Museen zu Berlin, Kupferstichkabinett, Inv.-Nr.: SM 35b.42 (Kriegsverlust) © bpk | Kupferstichkabinett, SMB.

S. 307, Abb. 6: Perlstab vom Theseustempel in Athen, aus: Gottfried Semper, Die vier Elemente der Baukunst, Ein Beitrag zur vergleichenden Baukunde, Braunschweig 1851, S. 38, Bayerische Staatsbibliothek München, URN: urn:nbn:de:bvb:12-bsb10059573-5, Signatur: A.civ. 82 s. © Bayerische Staatsbibliothek München.