

Sprachen der Kunst

**Festschrift für
Klaus Gütlein
zum 65. Geburtstag**

herausgegeben von *Lorenz Dittmann*
Christoph Wagner
Dethard von Winterfeld

unter Mitarbeit von

Petra Tücks

Minoti Paul

Jutta Schwan



Wernersche Verlagsgesellschaft

Gottfried Semper als Schüler von Franz Christian Gau

Gottfried Semper selbst nannte drei Faktoren für seinen frühen beruflichen Erfolg, d.h. die im Mai 1834, in seinem 31. Lebensjahr erfolgte Berufung nach Dresden auf den Lehrstuhl für Architektur an der Akademie der bildenden Künste: Zunächst seine Ausbildung bei Franz Christian Gau in Paris, dann seine Studienfahrt durch Italien und Griechenland und schließlich sein Essay über Polychromie, den »Vorläufigen Bemerkungen über bemalte Architectur und Plastik bei den Alten«.¹ Dieser von Semper auf einen idealen Dreischritt reduzierte Werdegang suggeriert, dass ihm ein wohldurchdachter Lebensentwurf zugrundelag, den er auf einen klaren Zielpunkt hin gerichtet hatte. Denn die Lehrzeit in Paris, dem Zentrum der modernen Baukunst in Europa, die klassischen Wanderjahre durch die archäologischen Landschaften des Mittelmeerraumes sowie die Veröffentlichung der dort durch Autopsie gesammelten Erkenntnisse in Deutschland scheinen im Zeichen einer bewusst angestrebten Bildung und Ausbildung vollzogen worden zu sein, die schnurgerade auf eine unanfechtbare künstlerische und wissenschaftliche Reputation von internationaler Signatur zielte und damit auf die prestigevolle Akademieprofessur in Dresden.

Indes belegen die Lebenszeugnisse der Lehr- und Wanderjahre, dass Sempers Bildungsgang zahlreichen Zerklüftungen, Stagnationen und Kurskorrekturen unterlegen war und dies nicht zuletzt aufgrund ungelöster innerer Spannungen und Konflikte, die das *Curriculum studiorum* des Hamburger Tuchfabrikantensohnes vielmehr als eine Folge mühsam überwundener biographischer Wendepunkte erscheinen lässt.² Insbesondere die Jahre zwischen dem Schulabschluss am *Johanneum* in Hamburg im Sommer 1823 und dem Eintritt in Gaus Architekturatelier in Paris im Januar 1827 stellen sich als ein vielfach zerfaserter Lebensabschnitt dar, gekennzeichnet von zahllosen Ortsveränderungen (von Göttingen über Delft und Antwerpen bis München und zuletzt Regensburg), von abrupten Interessenswechseln (vom Studium der Mathematik in Göttingen über ein Volontariat bei einem Wasserbauingenieur in Düs-

seldorf bis hin zum erwogenen Studium der Mechanik und der Militärwissenschaft) und von Reibungen mit den Institutionen der Gesellschaft (vornehmlich mit Lehrern und Eltern, die ihn zum Jurastudium bewegen wollten). Das Leben des *homo vagus et inconstans*, das Semper in dieser Zeit führte, bestand nicht unwesentlich aus Trinktouren, Liebesaffären, Duellen, Spielschulden und Karzerhaft (dies gehörte freilich auch um 1825 nicht zum Propädeutikum einer avisierten Professur!). Von seinen Männlichkeitsritualen berichtet Semper mehr als nur einmal und in einem Tonfall, der sich später immerhin bessern sollte; aus Regensburg heißt es: »neue Schissen, Liebschafften, Händel mit eifersüchtigen Eseln und Lumpen dazu Paukreien und Petzereien«, die ihn wieder einmal »zu genau mit der Polizei bekannt« gemacht hatten.³ Zwar hatte er sich vor seinem Wechsel nach Bayern für den Werdegang des Architekten entschieden, auch hatte er in diesen Jahren mehrfach ein Studium an der *École polytechnique* in Paris erwogen, doch war die Übersiedlung dorthin nicht Folge eines überlegten Plans, sondern einer »günstigen Gelegenheit«, wie Semper selbst festhielt, die sich ergab, als in Regensburg ein aus Wien kommender Göttinger Studienfreund, Friedrich Heeren, durchreiste, dem er sich in einer spontanen Entscheidung anschloss: »Ich packte mein Bündel« und am 16. Dezember 1826 traf Semper mit Heeren in der »Hauptstadt der Welt« ein.⁴

Wenn man nun zu bestimmen versucht, welcher Faktor in Sempers spannungsvollen, in sich widersprüchlichen und vielfältig gebrochenen Entwicklungsgang stabilisierend hineingewirkt hat, wird man immer wieder auf das Verhältnis zu seinem Lehrer Franz Christian Gau (1789–1853) gelenkt, bei dem Semper wenige Wochen nach seiner Ankunft in Paris ins Atelier trat und bis September 1830 (mit einer jedoch längeren Unterbrechung zwischen November 1827 und August 1829, während der es zum Bruch mit seinem Vater kam) eine akademisch wie praktisch geprägte Lehre durchlief. Hier lernte Semper sowohl die Durandsche Entwurfsdoktrin wie das auf die Antike

vereidigte ästhetische Normensystem der *École des Beaux-Arts* kennen und schätzen. Eine Bestandsaufnahme der in Paris verfassten Korrespondenz gibt ein klar konturiertes Bild von Sempers im Wandel befindlicher Lebensführung und geistiger Verfassung. Offenkundig vollzog er über die Aneignung des strengen französischen Regelwerks der Architektur zugleich seine Integration in das bürgerliche Ordnungsgefüge der Gesellschaft. Statt von Schulden und Unannehmlichkeiten mit der Obrigkeit erfuhren die Eltern in Hamburg und der Architektenfreund August Wilhelm Döbener in München immer häufiger von den Interessen und Beschäftigungen eines zunehmend engagierten Architekturstudenten und in concreto: vom Besuch der Pariser Museen und Bibliotheken, von Gaus Atelier und den Baustellenbesichtigungen und -besprechungen an dessen Seite, aber dennoch: »alles ein wenig unruhig und ohne rechtes Sitzfleisch, wie sich leicht von selbst versteht«.⁵

Gau zählte zu den wenigen Menschen, von denen Semper als Student mit uneingeschränkter Bewunderung gesprochen hat.⁶ An Döbener schrieb er schon bald: »Er [Gau] ist ein vortrefflicher Mann. Er gibt sich viel Mühe und hat herrliche Beispiele aus Italien mitgebracht. Sein Werk über Ägypten kennst Du. Nach dem Ableben des Herrn Mazois hat er auch die Fortsetzung des berühmten Werkes ›Les Ruines de Pompei‹ übernommen. Sein Umgang ist in höchstem Grad lehrreich und kann mich allein für alle die Entbehrungen entschädigen. Seine übrigen Schüler [...] gehen nächstens nach Italien«.⁷

In Gau verbanden sich Metiersicherheit, Renommee und Italienerfahrung auf offensichtlich so eindrucksvolle Weise, dass dem Schüler hier eine Leitfigur erwuchs, die seelisch und professionell Halt und Richtung zu geben vermochte. Nach dem Vorbild Gaus, dem Autor des seinerzeit berühmten Foliobandes »Les Antiquités de la Nubie«, welcher seit 1822 in Lieferungen parallel bei Cotta in Deutschland und bei Didot in Frankreich erschien und den europaweiten Ruhm des in Paris niedergelassenen Kölner Architekten und Archäologen begründete, betrieb Semper ab Herbst 1830 archäologische Studien in Italien und Griechenland, wo er sich eingehend mit dem damals diskutiertesten Forschungsgegenstand, der Vielfarbigkeit der antiken Architektur, beschäftigte.⁸ Im Winter 1832/1833, zu Ende seiner Studienreise, verkündete er dem Lehrer aus Rom die Absicht, nach Frankreich zurückzukehren, um dort seine archäologischen Funde in einer anspruchsvollen Tafelpublikation bekannt zu machen, wobei er den Gedanken hegte, sie in die Reihe der von Abel Blouet herausgegebenen »Expédition scientifique de Morée«, die in drei Bänden zwischen 1831 und 1838 erschien, einzufügen.⁹ Hierfür erbat er von Gau Rat und Unterstützung. Die Ant-

wort aus Paris dürfte den Empfänger in Rom aber durchaus irritiert haben: »Lieber Semper, ich darf es Ihnen zuzufügen, folgen Sie nicht meinem Beispiel!«¹⁰ Und im gleichen Atemzug rät der Lehrer seinem Schüler, die auf die französische Kapitale gerichtete wissenschaftliche und professionelle Zielperspektive nach Deutschland hin umzubiegen. Denn: »Dem Vaterland gehört unser Wirken, wir sind es ihm schuldig, wenn auch nicht immer Dank erfolgt«.¹¹ Wie verunsichernd diese Sätze gewirkt haben müssen, ermisst sich an dem Umstand, dass Semper seinen Lebensentwurf ganz der Hoffnung unterstellt hatte, es möge sich an ihm ein zu Gau analoger Werdegang erfüllen. Gau ist dieser Plan so durchsichtig, dass er seine Verwerfung ein zweites Mal wiederholt: »Ich predige, lieber Semper, und gebe selbst schlechtes Beispiel, aber eben darum weil ich meine Schuld erkenne und tief dafür büße, warne ich andere«.¹²

Eine Rückkehr Sempers nach Paris hätte die Vollendung des bei Gau nach dem Muster der Beaux-Arts-Schule begonnenen Ausbildungsganges bedeutet, der einem konventionalisierten Modell gehorchte: akademische Lehre, italienische Forschungen (in Sempers Fall ergänzt um die griechischen) und die Publikation der archäologischen Funde in Paris. Neben Gau als Lehrer und Mentor hatten der reglementierte Ausbildungsgang und das ästhetische Normensystem der französischen Architekturlehre seinen bis dahin zerfaserten Lebenslauf und sein richtungsloses Interesse in zunehmend feste Bahnen gelenkt. Wie stark im Übrigen die steuernde Kraft französischer Institutionen war, zeigt sich nicht zuletzt an den oft zum Verwechseln ähnlichen Biographie- und Karrieremustern von Beaux-Arts-Architekten.¹³ Aus dem Schutz der vorgeprägten französischen Laufbahn lenkte Gau den Schüler also auf ein offenes Ziel in Deutschland. Aber genau dies eröffnete jenen Frei- und Entfaltungsraum, in welchem Semper seine »Vorläufigen Bemerkungen« abfassen und publizieren konnte, mit denen er sich ein eigenes Reifezeugnis – und dies nicht mehr im Zeichen der Integration, sondern der Provokation – ausstellte. Der aufbegehrende Ton der Schrift (so das berühmte: »Wir wollen Kunst, man giebt uns Zahlen und Regeln«)¹⁴ ist nicht nur Zeugnis eines behaupteten Selbstbewusstseins, ja Eigensinns, sondern auch Medium desjenigen, der im »Vaterland« jenseits aller personellen und intellektuellen Infrastruktur stand, wo es galt, sich mit einer »einschlägigen« Publikation ein Fundament für seinen Standort in der zeitgenössischen deutschen Gelehrten- und Architekturszene zu schaffen.

In Teilen der jüngsten Forschungsliteratur, die anlässlich des 200. Geburtstages des Hamburger Architekten im Jahre 2003 mit ihrer springflutartigen Plötzlichkeit überrascht hat, hält sich das tradierte Bild Sempers als eines entschied-

denen Neuerers und seiner für die Architektenzunft noch heute gültigen Aktualität weiterhin hartnäckig.¹⁵ Wer genauen Einblick in die historischen Voraussetzungen insbesondere von Sempers Denken nimmt, wird nüchtern feststellen müssen, dass auch ein prägender Autor und Architekt wie er ein Kind seiner Zeit ist, ja der unmittelbaren Lebensumstände selbst. Eine umfassende Revision des apologetisch imprägnierten *Semper-Bildes* ist allerdings eng an ein dringendes Forschungsdesiderat gekoppelt: die vollständige Edition und sorgfältige Kommentierung von Sempers Korrespondenz im gta-Archiv Zürich, einem für die europäische Architekturgeschichte des 19. Jahrhunderts gewaltigen Thesaurus. Ihre kritische Aufarbeitung wird erst das sichere Terrain bilden, um Sempers Lebensplan, seine Intentionen und Motivationen sowie die sein Schrifttum und seine Baukunst durchziehenden real-, kunst- und geistesgeschichtlichen Bezüge frei von spekulativen Unsicherheiten und verzerrenden Überhöhungen nachzuzeichnen.

Im Folgenden soll auf drei Problemfelder von Sempers frühem Lebenslauf aufmerksam gemacht werden, die bisher in der Forschung allenfalls sporadisch in den Blick gekommen sind und für deren Erörterung Archivalien in Paris und Zürich zu Rate gezogen wurden: Zum einen Sempers Einübung in das französische Normdenken anhand seiner Studienblätter im *Beaux-Arts*-Stil, zum zweiten die Bedeutung von Gaus Autonomiedenken für Sempers Selbstverständnis und zum dritten schließlich die im Schnittpunkt von lebens-, sozial- und wissenschaftsgeschichtlichen Parametern verankerten Entstehungszusammenhänge seiner »Vorläufigen Bemerkungen«. In Betracht genommen wird so das Ineinander von fachlicher Ausbildung, persönlicher Individuation und Karrieredurchsetzung.¹⁶

1.

Gaus Architekturatelier war nicht an die *École des Beaux-Arts* angegliedert und seine Schüler damit dort nicht eingeschrieben.¹⁷ Eine Überprüfung am Quellenmaterial zeigt, dass Gaus Name in den Immatrikulationslisten der *École des Beaux-Arts* tatsächlich nicht erscheint, wo Schülernamen stets zusammen mit dem des Atelierlehrers verzeichnet sind. Und dennoch unterschied sich Gaus Lehrplan – dies zeigen Sempers Studienblätter sehr deutlich – in den ästhetischen Normsetzungen und den Übungsaufgaben kaum vom Ausbildungsprogramm der *École des Beaux-Arts*, das um einen einzigen Fixpunkt organisiert war: die Preisaufgaben.¹⁸ An der *École* selbst fand monatlich der sogenannte *Prix d'émulation* mit freier Teilnahmemöglichkeit statt; einmal im Jahr schrieb die *Académie* den *Grand Prix de Rome* aus, an dem acht durch einen Vorwettbewerb ausgewählte

Architekturstudenten französischer Nationalität teilnehmen konnten.¹⁹ Dem Rompreisträger winkte ein fünfjähriges, gut dotiertes Stipendium an der Villa Medici, dem Sitz der *Académie de France* in Rom. Deren Pensionäre bildeten zugleich die Architektenelite der *Grande Nation*. Der elitäre Habitus wie das höchst anspruchsvolle klassische Kunstideal der Akademie haben den säkularen Ruhm der Institution begründet und ihre Wirkungskraft auch auf jene Architektenschaft ausgemacht, der eine unmittelbare Teilnahme am akademischen Wettbewerbssystem verwehrt war. Nicht zuletzt ist der junge Semper ein Musterbeispiel für den europäischen Einfluss des französischen Kunstsystems.

Geht man die Wettbewerbsprotokolle der Jahre durch, die Semper in Paris verbracht hat, so stößt man auf Ausschreibungsthemen, mit denen sich der angehende Architekt ausgiebig beschäftigte. Zu folgenden *Prix d'émulation*-Aufgaben finden sich Übungsblätter in seinem Nachlass:

- | | |
|------|----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| 1826 | April: Prison d'apprentissage des métiers
August: Prison militaire pour la garde nationale
November: École vétérinaire pour 200 élèves |
| 1827 | März: Bourse maritime |
| 1828 | August: Un atelier prison |
| 1829 | Mai: Corps de garde |
| 1830 | Mai: Corps de garde de pompiers ²⁰ |

Welcher Natur Sempers Übungen waren, sei beispielhaft an seinen Studienentwürfen für eine Veterinärerschule aufgezeigt, die vom 5. August 1827 datieren. Die Themenstellung entspricht der früheren *Prix d'émulation*-Ausschreibung vom November 1826, die Pierre-Joseph Garrez (1802–1852) gewonnen hatte.²¹ Sempers Entwurf folgt dem Ausschreibungstext, der wie folgt lautete:

»Le programme de ce concours est une École vétérinaire pour 200 élèves composée de 3 divisions, savoir: La première pour l'administration, la deuxième pour la caserne des élèves et la troisième pour le bâtiment des études. Les divisions, contenant chacune les dépendances nécessaires détaillées au programme, seront séparées par des galeries couvertes et peu élevées. Le tout sera contenu dans un terrain dont la largeur seulement est de 80 mètres non compris le fossé d'enceinte.«²²

Sempers Entwurf zeigt (Abb. 1, Farbabb. 12) die verlangte funktionale Dreiteilung des Schulkomplexes: Der über quadratischem Grundriss errichtete Hauptbau, der die Schulverwaltung beherbergen sollte; hieran anschließend der Wohnbereich der Studenten, bestehend aus zwei gesonderten Gebäudeflügeln, die durch Säulengänge miteinander kommunizieren und in der Breite des Hauptge-

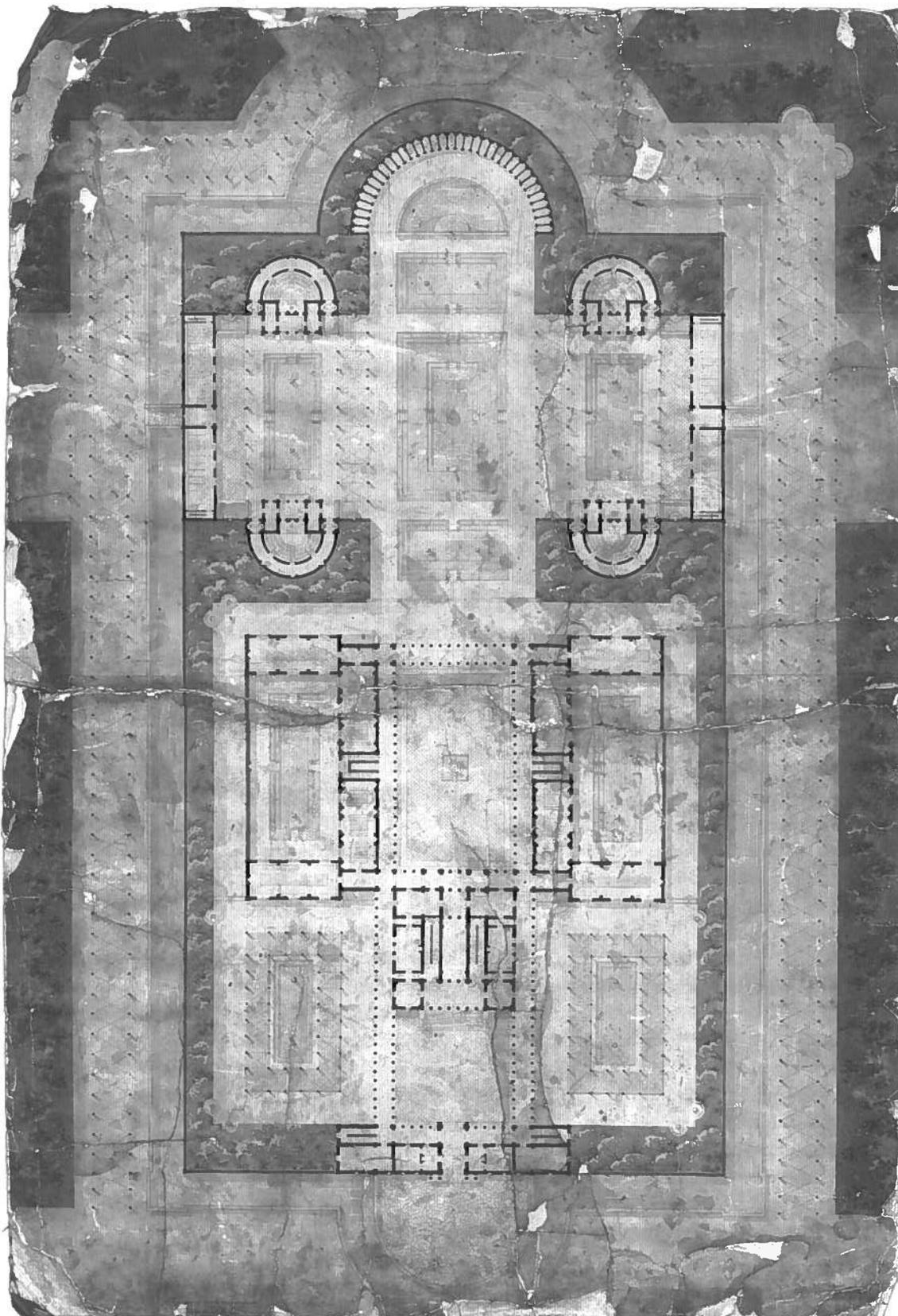


Abb. 1: Gottfried Semper, *Studienentwurf für eine Veterinärsschule*, Grundriss, 55, 3 x 96, 8 cm, datiert 5. August 1827

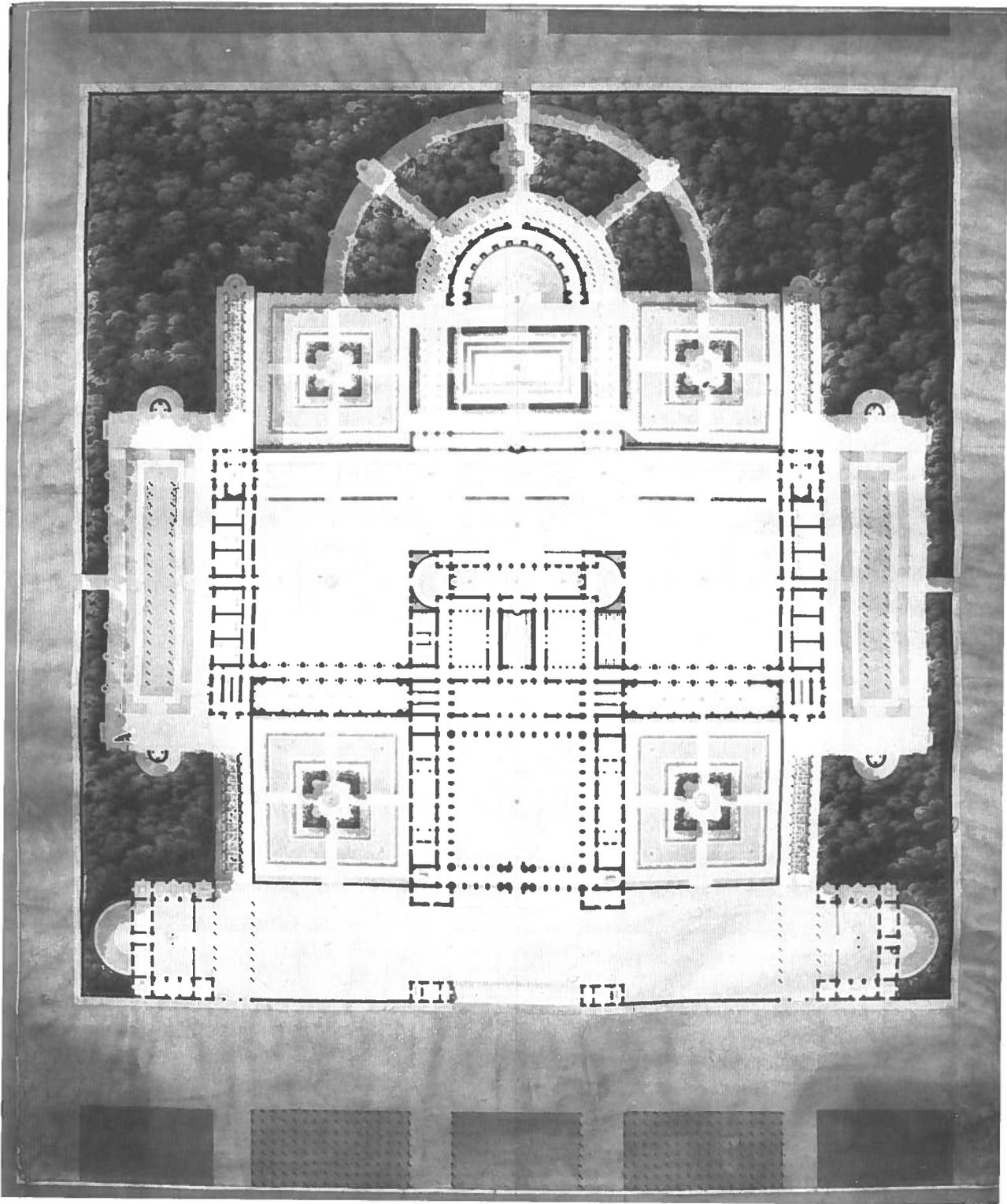


Abb. 2: Léon Vaudoyer, Entwurf eines Gebäudes für die Académie de France in Rom, Grundriss (Grand Prix de Rome von 1826)

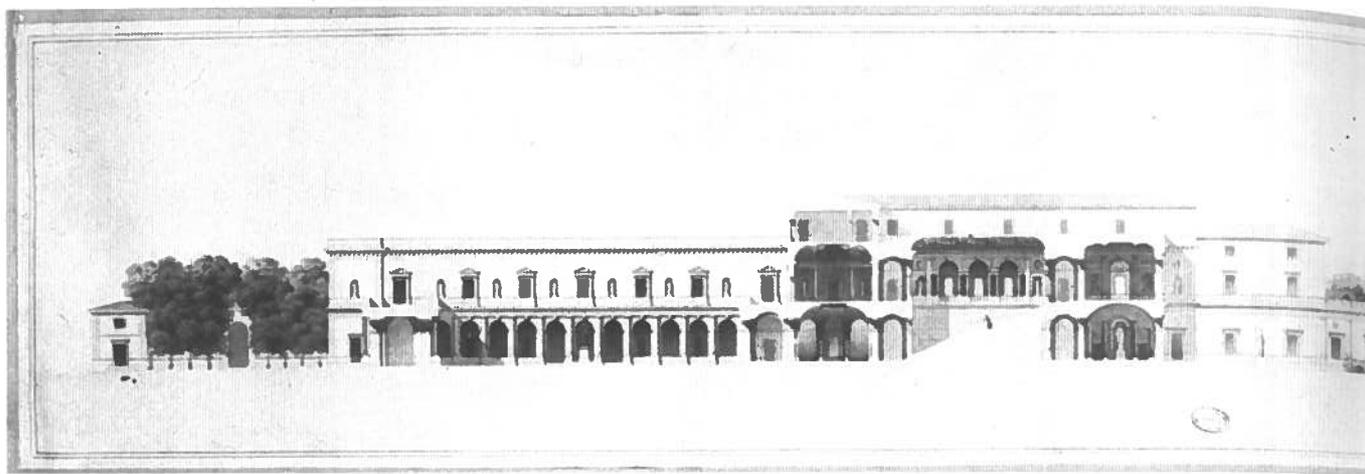
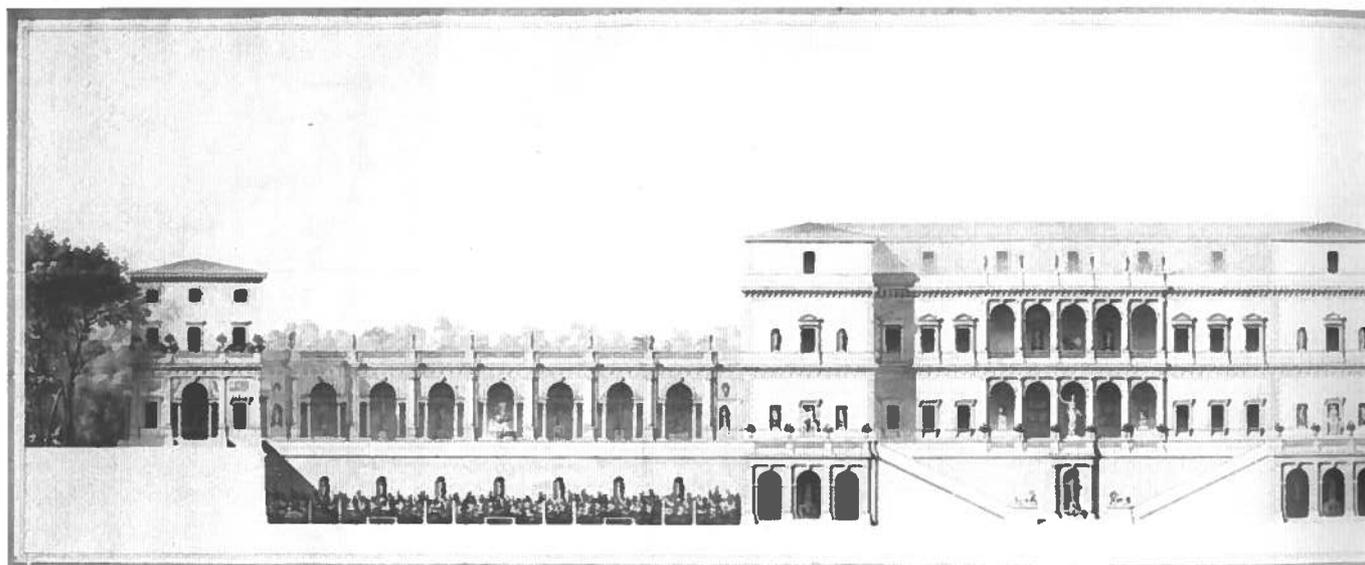


Abb. 3: Léon Vaudoyer, *Entwurf eines Gebäudes für die Académie de France in Rom*, Schnitt durch das Gartenareal mit Ansicht der Gebäuderückseite (Grand Prix de Rome von 1826)

Abb. 4: Léon Vaudoyer, *Entwurf eines Gebäudes für die Académie de France in Rom*, Längsschnitt in der Mittelachse mit Seitenansichten (Grand Prix de Rome von 1826)

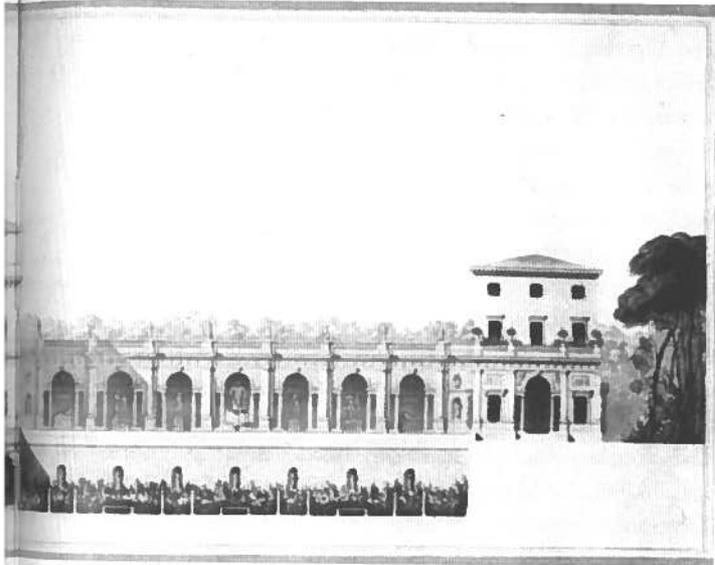
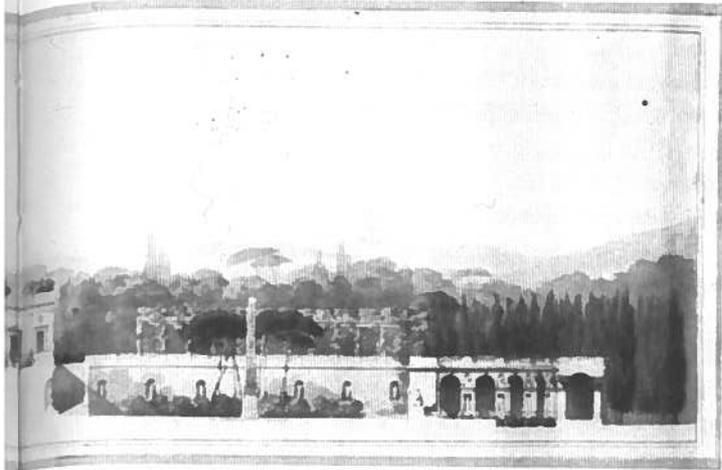


bäudes einen Innenhof aussparen; schließlich die auf tiefer liegender Ebene als Vierergruppe geordneten Auditoriumsgebäude über halbkreisförmigem Grundriss, die typologisch in der Tradition des berühmten Hörsaals der *École de Chirurgie* (1769–1775) von Jacques Gondoin stehen.²³ Das Gelände schließt durch die großzügig dimensionierte, aus dem Grundviertel vorspringende Exedra mit einem ebenfalls klassischen Architekturmotiv ab. Das erhöhte Areal fasst eine hohe Mauer ein, hinter der ein dichter Grüngürtel den Gebäudekomplex nahezu nahtlos umzieht.

Auffällig an Sempers Blättern sind zwei Abweichungen vom üblichen *Prix d'émulation*-Entwurf. Zum einen sind nicht wie üblich Grundriss, Aufriss und Längsschnitt auf

einem einzigen kleinen Blatt gezeichnet, zum anderen hat Semper die vorgegebenen Ausmaße von 80 m deutlich überschritten und die Anlage auf die für den Grand Prix charakteristischen Monumentaldimensionen gesteigert.²⁴ Auf der Suche nach vergleichbaren Entwürfen gerät schließlich – kaum zufällig – Léon Vaudoyers Entwurf für den *Prix de Rome* von 1826 ins Blickfeld, der ein Gebäude für die *Académie de France* in Rom darstellt (Abb. 2–4). Es ist sehr wahrscheinlich, dass Semper diese Pläne vor Augen hatte, als er die kleinere Preisaufgabe in das anspruchsvollere Muster des *Grand Prix* übertrug.

Vaudoyers Blätter machen die normativen Kompositionsprinzipien der *École* einprägsam deutlich.²⁵ Sein



ausgedehnter Garten- und Gebäudekomplex ist axialsymmetrisch angeordnet, die Baulichkeiten hierarchisch disponiert. Über einen quadratischen portikusgesäumten Vorhof gelangt man in den als Palais bezeichneten Hauptbau der Anlage, dessen Zentrum ein großes Treppenhaus einnimmt, das zu zwei halbkreisförmig gestalteten Auditorien leitet. Das Palais, das weit in den querrchteckigen, von drei Gebäudetrakten gerahmten hinteren Hof hineinragt, öffnet sich rückseitig gegen die Landschaft und gewährt eine weite Aussicht über das Umland. Der rückwärtige, mit einer Exedra ausgezeichnete Teil der Anlage liegt tiefer und ist als Gartenzone nach Funktion und Anspruch vom Gebäudekomplex ausgesondert. Zahlreiche

Grundelemente in Sempers und Vaudoyers Blättern – weite Platzräume, die durch Säulengänge miteinander kommunizierenden Baulichkeiten, konventionelle Bautypen (die Auditorien), die weite Exedra und der Baumpark als Rahmen der Anlage – stimmen also überein.²⁶ Aber auch eine für die Beaux-Arts-Schule charakteristische Architektursynthese verbindet sie, die Barry Bergdoll anhand der Blätter des Rompreises von 1826 herausgearbeitet hat: Der französische Typus des *Palais entre cour et jardin*, wie man ihn etwa vom *Palais de Luxembourg* (1615–1631) in Paris kennt, ist hier mit dem florentinisch-römischen Renaissancepalazzo kombiniert, wie ihn die zentrale Gestalt der Beaux-Arts-Lehre, Charles Percier, in einem zusammen mit Pierre-François-Léonard Fontaine 1798 herausgegebenen Tafelwerk »Palais, maisons, et autres édifices modernes, dessinés à Rome« als Musterbeispiel eines an der Antike orientierten Bauens vorgestellt hatte.²⁷

Semper übte sich ausgehend von Vaudoyers Blättern in das für die akademische Architektur Frankreichs bezeichnende Prinzip der Architektursynthese ein. Seine Veterinärschule stellt im Wortsinn eine »exercice de style« dar, mit der er sich die konventionalisierten Entwurfs-, aber auch Darstellungsmuster (Grund- und Aufrisse kombiniert mit Schnitten in nur einer Ebene, keine Detail- und Perspektivzeichnungen) aneignete. Sempers wie Vaudoyers Blätter geben sich als typische Produkte einer akademischen Nachahmungspädagogik zu erkennen, in der freie künstlerische Entfaltung bewusst marginalisiert ist. In der pedantischen Durchdeklinierung vorgegebener Themen und Muster spiegeln die Studienblätter Sempers gezielte Aneignung des französischen Normdenkens wider – und Gau hatte es ihm vermittelt.

II.

Gaus normative Entwurfsschulung steht seinem politischen Selbstverständnis auffallend konträr entgegen, für das gerade der Freiheitsbegriff Schlüsselbedeutung besaß. Hierzu lassen sich bereits in Gaus früher Biographie Belege finden, so 1818, als er in Alexandrien mit seinem adeligen Reisebegleiter und Gönner von Sack mit einem Eklat brach, um seine Reise nach Nubien allein fortzusetzen. An seinen früheren Kölner Mentor, Ferdinand Franz Wallraf, schrieb er diesbezüglich: »Gleich bei meiner Ankunft in Alexandrien im Monat April 1818 trennte ich mich von dem Manne, den ich begleiten sollte, weil ich frey gebohren, mich nie jemandem unterworfen habe, und mich in meinem Leben Niemandem unterwerfen werde.«²⁸ Wenige Monate später teilte er dem Mentor aus Rom seine Ablehnung mit, sich auf eine Stelle in preußischen Diensten zu bewerben, die ihm der Gesandte aus Berlin in der Tiber-Stadt, Bart-

hold Georg Niebuhr, vermitteln wollte: »Widerstehe ich dem Willen des Herrn Gesandten, so wird er zürnen, folge ich ihm, so handele ich gegen meine gefassten Grundsätze, das heißt, mich so viel als möglich niemandem mehr verbindlich zu machen, am wenigsten der Regierung, weil ich frey bleiben will und unabhängig.«²⁹ Gaus Verweigerungshaltung dürfte bei seinem Korrespondenten starke Zweifel hervorgerufen haben, ob der junge Architekturstudent die rechte Berufswahl getroffen habe!³⁰ Obgleich das Modell des Hofkünstlers und mit ihm das System fürstlicher Kunstpatronage nach 1789 grundsätzlich ins Wanken geraten war, so funktionierte die Künstlerförderung auf weiten Strecken doch weiterhin nach mäzenatischem und protektionistischem Schema. Ein sich im bürgerlichen Jahrhundert etablierender »Markt« versprach den Künstlern zwar eine zunehmende Unabhängigkeit von fürstlicher Patronage, führte aber auch in neue marktbedingte Unfreiheiten. Auf jeden Fall war Verweigerung auch unter Marktbedingungen nicht der rechte Habitus, um sich Karrierevorteile zu verschaffen, schon gar nicht für Architekten.³¹

Ideell gründete Gau sein professionelles Selbstverständnis auf Fachkönnen, nicht auf Patronage, Netzwerk und Umgangsstil. Dies spiegelt sich auch in seinen schroffen Ausfällen vor allem gegen jene Kollegen wider, die Ansehen und Position einem »hohen Herren« verdankten. Schinkels Bauten galten Gau deshalb als »Mißgeburten«; Friedrich von Gärtner werde er »nächstens den Kopf waschen«, der dem »Klenze nicht Stich halten konnte, [...] dem Cornelianischen System zu schmeicheln [suchte] und [...] sich mit Hals und Kopf in den Dreck [warf], um sich einen Anfang zu verschaffen.«³² Gau verwarf »Klientelismus« und Protektionismus als Mittel einer Architektenkarriere umso schärfer, als sich 1830 in Frankreich mit der Julirevolution die Aussicht auf republikanische Verhältnisse auftat. Den ihm zuvor freundschaftlich verbundenen Kölner Landsmann Jakob Ignaz Hittorff, dessen Verhaltensregulative – berechnende Schmeichelkunst und stromlinienförmiger Opportunismus – sich zielstrebig nach Erfolgchancen ausrichteten, stets bemüht, mit den Mächtigen der Zeit auf gutem Fuß zu stehen, attackierte Gau nun vehement. Hittorff, der durch den politischen Umbruch von 1830 seine Anstellung als Architekt der Menus Plaisirs am Bourbonenhof verloren hatte, konnte aufgrund seiner ausgezeichneten Verbindungen in die politische Führungsschicht Frankreichs in den Diensten der *Ville de Paris* rasch wieder einen Neuanfang setzen, allerdings auf Kosten Gaus, der Semper darüber erbittert unterrichtete: »Über hiesiges Treiben kann ich nichts Gutes melden. Wir sind schon 100 Jahre von den Juli-Tagen entfernt. Es ist ein wahrer Verrath und nur der darf auf etwas Anspruch machen, der Titel aus

der vorigen Regierung aufzuweisen hat. Wundern Sie sich daher nicht, wenn ich Ihnen melde, daß mein Regiment schon aufgehört und ich an der Stadt, wo ich so hoch stand, von Hittorff ersetzt bin.«³³ Gau apostrophierte Hittorff so, wie er ihn in der eigentümlichen Überlagerung von unmittelbarer Rivalität und weltanschaulichem Dissens eben sah: »Solcher verfluchte Windbeutel!«³⁴

Deutliche Vorstellungen von professioneller Selbstbestimmung lassen sich auch bei Semper finden. Als beispielsweise der Altonaer Etatsrat Conrad Hinrich Donner 1833 anlässlich der Erwerbung der berühmten Gruppe der *Drei Grazien* von Berthel Thorvaldsen in Rom (die sich heute in Kopenhagen, Thorvaldsen Museum, befindet) den Architekten Johann Matthias Hansen beauftragte, auf seinem Landsitz in Neumühlen bei Altona einen kleinen griechischen Tempel für seine Skulpturensammlung zu entwerfen, urteilte Semper über die Auftragsvergabe ganz in Gauscher Manier: »Ich hätte Lust gehabt das Ding anzuordnen, aber Leibärzten und Leibarchitekten muß man treu bleiben. So lange die Architekten mit anderen Professionisten verglichen werden als mit Künstlern, so lange leisten sie auf den Namen der letzteren Verzicht.«³⁵ Semper gab über die professionelle Stellung des Architekten auch deshalb ein negatives Urteil ab, weil er sich selbst über die Kategorie der Autonomie definierte, die ihm im Malermetier erreicht schien: »Wer ließe sich's einfallen, einen Leibmaler zu haben?«³⁶

Wer die Zeitgeschichte kennt, dem ist in den Worten Gaus und Sempers das zugrunde liegende Gedankengut des Vormärzes sofort ersichtlich. Die endgültige Abschaffung der ständischen Gesellschaftsverhältnisse zugunsten einer marktwirtschaftlich strukturierten Staats- und Gesellschaftsform, in der individuelle Freiheit und staatsbürgerliche Gleichheit herrschen – das waren Grundelemente der revolutionären Dynamik im Vorfeld des März 1848.³⁷ Soweit ich sehe, verband sich allerdings bei Semper, anders als bei Gau und zumindest für den hier zur Diskussion stehenden Zeitraum, der republikanische Freiheitsbegriff nicht mit dem deutschen Vaterlandsbegriff. Im Gegenteil finden sich in der Korrespondenz Aussagen darüber, dass er »leider zu spät erkannt habe, wie wenig ich zu den Deutschen passe, deren Gesellschaft ich besuchte« und dass er sich lieber an die Franzosen halten wolle, »denn ich habe in Frankreich das pomadige Komizenwesen [der Deutschen] so verlernt, daß ich keinen Geschmack mehr daran finde.«³⁸ Semper stellt das Fremde über das Eigene und knüpft an ein aus der Aufklärung herrührendes Kulturkonzept an. Hierzu folgende Briefstelle an den Vater: »Die Franzosen spornen mich [...] an, denn sie sind die tätigsten Menschen auf der Erde. Daher kommt es auch, daß sie

durch Übung in allen Dingen mehr Fertigkeit und Leichtigkeit besitzen als die anderen Nationen. Vorzüglich zurück sind wir Deutschen und stehen (wir mögen sagen, was wir wollen) in vieler Hinsicht mit Spaniern und Italienern auf gleicher Stufe«. ³⁹

Den zitierten Worten Sempers ist als nicht ausgesprochenes ideelles Zentrum Griechenland eingeschrieben, das seit Winckelmann als Ideallandschaft erfüllter humaner Existenz galt. Seither bemühten sich die Nationen Europas um den Nachweis ihrer Seelenverwandtschaft mit den Griechen, und es nahm damit eine Zeit ausgeprägter Kultur rivalität ihren Anfang, insbesondere zwischen Deutschland und Frankreich, die ihren Austragungsort bezeichnenderweise in Rom hatte. Die Aussage Quatremère de Quincy, *Secrétaire perpétuel* der *Académie des Beaux-Arts*, von 1814 gibt genau Winckelmann und die Folgen wieder: »Je ne vis plus dans Rome que la Grèce«. ⁴⁰ Dies hieß auch: wer sich die Kunst Roms zu eigen macht, beerbt Hellas. Dieser Gedanke hatte für die Franzosen mit der *Académie de France* in Rom ein wirkungsmächtiges kunstpolitisches Fundament, das die behauptete französisch-griechische Kulturkontinuität gleichsam greifbar werden ließ. Für Semper war das Frankreich der Gegenwart das, was Griechenland in der Antike gewesen war. Dieses kulturelle Suprematiekonzept ließ Semper die Franzosen über die Deutschen, Spanier und Italiener rangieren, ein Verständnis, das nicht zuletzt von der hohen Wirkungs- und Integrationskraft des institutionalisierten Ausbildungs- und Kunstsystems Frankreichs zeugt, von dem Semper ganz eingenommen blieb. Noch als Inhaber des Dresdner Lehrstuhls musste ihm Gau energisch zurufen: »Und besonders das verd... Paris vergessen!« Denn in Deutschland sei »der Boden noch jungfräulich, alles noch zu schaffen und zu beleben; hier [in Paris] ist er längst gemacht, dünn das Erdreich und ausgesaugt«. ⁴¹ Hier tritt einmal mehr das belastende Gewicht des Überbaus ans Licht, gegen das sich der Lehrer vermittle seines Schülers zu stemmen versuchte. Zugleich stellte Gau Semper mit der Loslösung von Frankreich ein Versprechen vor Augen, nämlich in Selbstbestimmtheit den eigenen Acker zu bestellen.

III.

Gau hat Semper von der Integration in die französischen Strukturen abgehalten und den Schüler zu Revision und Reflexion seines Standortes gezwungen, deren unmittelbarer Ausdruck die 1834 erschienenen »Vorläufigen Bemerkungen« sind. Semper trat hier in offene Opposition zu dem, was er in Paris schätzen gelernt hatte. Gleich eingangs attackierte er die »verderbliche Nachahmungssucht« der Zeit und hatte mit dieser Kritik die Beaux-Arts-Schu-

le im Auge, wie die zahlreichen begleitenden Äußerungen zeigen. So etwa, dass »Florentinische und Römische Paläste [...] unserer Zeit fremd« sind und »keine Nachahmung im verjüngten Maasstabe« dulden. ⁴² So offensichtlich die Opposition ist, so rasch verliert sie allerdings an Schärfe, wenn man die Wirksamkeit des Verworfenen in Rechnung stellt. Schließlich griff Semper mit seinem Hauptgegenstand, der Polychromiefrage, eine besonders in französischen akademischen Kreisen sich in jenen Jahren zuspitzende Kanon-Problematik auf. ⁴³

Gaus Abwehrgestus gegenüber seinem Schüler (sein nach Rom gerufenes: »Folgen Sie nicht meinem Beispiel!«) ließ Semper in der Folge nach einem individuellen wissenschaftlichen Standort suchen, der ihm zugleich Karrierechancen eröffnen sollte. Auch erwies sich Gau weiterhin als strategischer Partner Sempers, denn er forderte ihn auf, sich um seine öffentliche Resonanz in Deutschland zu kümmern, und rief ihm auch hier ungestüm zu: »Aber zuerst gründen Sie Ihren Ruf« (eine solche Aufforderung entsprach im Übrigen ganz Gaus Autonomieverständnis, insofern Reputation auf Können, nicht auf Patronage setzt). ⁴⁴ Tatsächlich bemühte sich Semper, kaum dass er in Deutschland angelangt war, um Kontakte und Renommee. In Berlin stellte er die Ergebnisse seiner Polychromiestudien keinem Geringeren als Schinkel vor, der ihm seine Anerkennung zollte, und in München suchte er für die Publikation seines geplanten Tafelwerks den Kontakt zu Cotta, dem namhaftesten deutschen Kunstbuchverleger der Zeit, allerdings erfolglos, so dass er Anfang 1834 die Abfassung der »Vorläufigen Bemerkungen« beschloss und ins Werk zu setzen begann. An die Stelle der Foliopublikation, wie er sie seit Rom noch im Zeichen von Gaus Nubienwerk zu realisieren beabsichtigte, trat also eine auf 50 Seiten reduzierte, aber dafür massiv polemische Konzeption. Während die »Vorläufigen Bemerkungen« heute vornehmlich als Fundament für Sempers spätere Bekleidungslehre gesehen werden, sie damit aus der lebensgeschichtlichen und geistigen Konfiguration, der sie entstammen, herausgelöst und isoliert werden, waren sie gerade in ihrer Vorläufigkeit vor allem ein Medium der Karriereplanung. Am 15. November 1833 hatte Gau seinen Schüler medien- und karrierestrategisch in diesem Sinne dringend angeraten: »Machen Sie Ihre Arbeiten so viel als möglich durch öffentliche Blätter bekannt. Suchen Sie einen Verleger aufzutreiben und kommen Sie dann hierher [nach Paris] zur Herausgabe, denn hier ist doch immer noch das Zentrum, wenn nicht der Bildung, doch der Bewegung«. ⁴⁵

Man muss sich bei der Lektüre von Sempers Frühschrift insbesondere aus der historischen Distanz bewusst halten, dass der Verfasser mit seiner Abhandlung über die Poly-

chromie antiker Architektur in die von europäischen Autoritäten geführte Standpunktdebatte mit dem provokativen Gestus desjenigen hineinplatzte, dem es daran gelegen war, sich aus strategisch und publizistisch benachteiligter Position Gehör zu verschaffen. Es ging darum, sich gegen die opulenten, abbildungsreichen Dokumentationswerke Hitdorffs und Klenzes zu behaupten, ebenso wie gegen den publizistisch langen Arm etwa des *Secrétaire perpétuel* der französischen Akademie, Désiré Raoul-Rochette, der Zeitschriften und Buchreihen kontrollierte. In diesem funktionsgeschichtlichen Kontext erscheint Sempers polemische Kritik von der konkreten medialen Übermacht der etablierten Konkurrenten provoziert – und zugleich Ausdruck eines hieran gereiften Eigensinns.

Mit der Publikation der »Vorläufigen Bemerkungen« und der Berufung an die Dresdner Akademie erweiterte sich Sempers Lebenswelt um eine neue Dimension, die der Öffentlichkeit. Was sich deshalb in der eingangs referierten Rückschau für Semper als kohärent und geplant darstellte, war die offizielle Biographie des Dresdner Akademieprofessors, keine Umprägung seines frühen Lebenslaufs, aber doch eine das Auf und Ab topisch glättenden Darstellung. Der bisher unbekannte Architekturstudent sah sich plötzlich in der Rolle einer öffentlichen Persönlichkeit, für die – wenn auch anders – es weiterhin hieß, die Zähne

zusammenzubeißen. Auch im Hinblick auf die neuen Anforderungen, die der öffentliche Posten an Semper stellte, gewährte Gau psychologische Unterstützung: »Verzagen soll man nur nicht am eigenen Wert, sonst ist man verloren!«, das sind, mein lieber Semper, Ihre eigenen Worte, bessere hätte ich Ihnen nicht zurufen können.«⁴⁶ Gau griff also auch nach Sempers professioneller Etablierung in das spannungsträchtige Verhältnis zwischen Ich und Welt ein, aus der der Schüler in einem schmerzhaften Prozess seine Individualität hatte entfalten können. Gau war für Semper Architekturlehrer, geistiger Mentor und Berater der Karrierebildung gewesen, also in umfassender Weise an der Reife einer Persönlichkeit beteiligt.

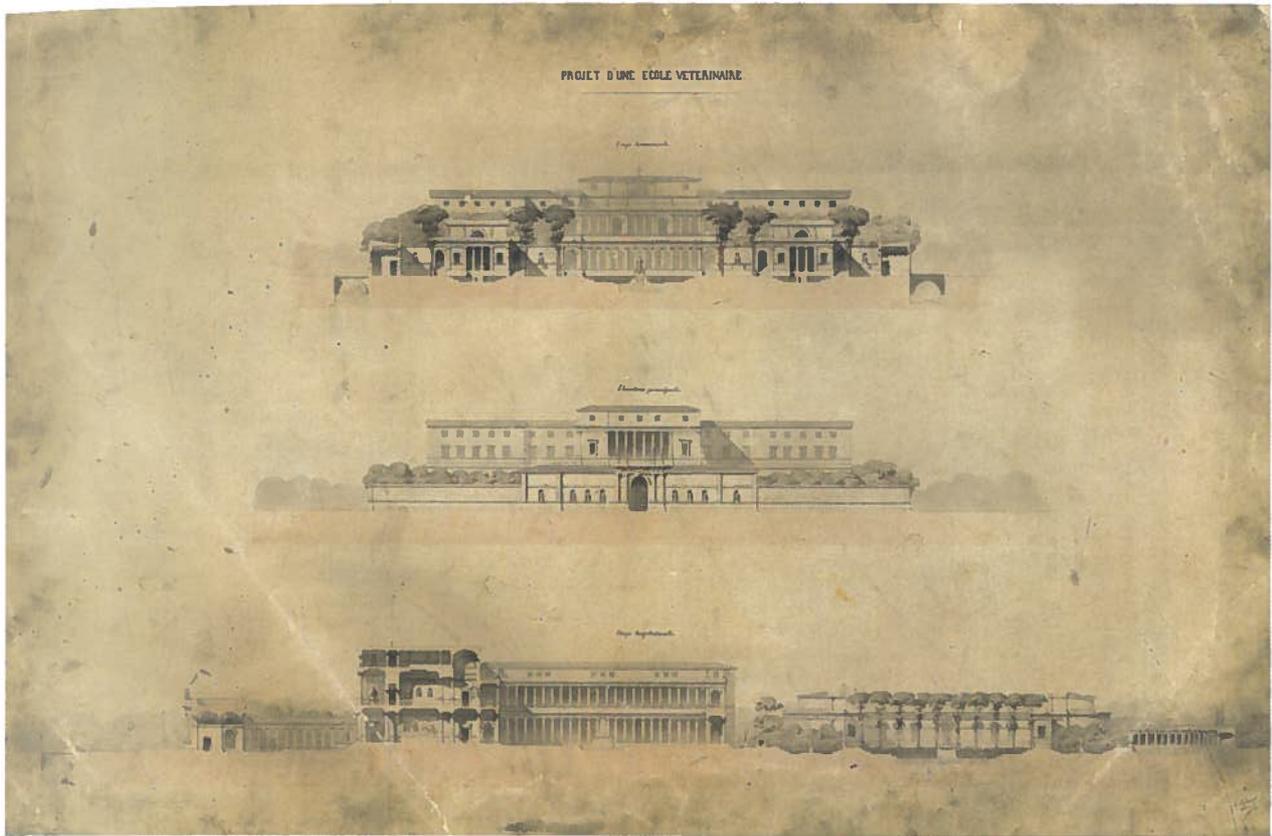
Ihm hat Semper seine »Vorläufigen Bemerkungen« verehrend zugeeignet, und dies mit dem bekannten Goethe-Zitat: »Grau teurer Freund ist alle Theorie und grün des Lebens goldener Baum«. Eine für den theoretischen Kopf Semper doch merkwürdige Wahl. Gau, der im Vorfeld von Sempers Dresdner Berufung selbst als Kandidat angefragt wurde, äußerte in seinem Ablehnungsschreiben seinen Unwillen gegenüber dem »abstrakten Mathematischen [...], daß ich dies nur für eine Hilfswissenschaft der Baukunst halte.«⁴⁷ Semper, der unbestritten fruchtbarste deutsche Architekturtheoretiker des 19. Jahrhunderts, ehrt den Anti-Theoretiker. Wie das zusammengeht!

Anmerkungen

- 1 Vgl. hierzu Harry Francis Mallgrave, *Gottfried Semper. Ein Architekt des 19. Jahrhunderts*, Zürich 2001, S. 91.
- 2 Für den Charakter der Studienzeit als Suche nach Orientierung und als persönlichen Klärungsprozess lassen sich zahlreiche Stellen in Sempers Korrespondenz anführen. Ein Beleg von vielen ist einem Brief an den Bruder Wilhelm vom 24. September 1832 zu entnehmen: »Den alten Dämon der Unzufriedenheit [...] wieder und quälender aufsteigen zu sehen. Nur Beschäftigung, dringende, ermüdende, alle Kräfte in Anspruch nehmende Beschäftigung kann mich vor Thorheit und vor mir selbst (was im Grunde gleichbedeutend ist) sicher stellen«. Zürich, gta-Archiv, 20-K-1832-09-2.
- 3 Zu den frühen Wanderjahren Sempers zwischen Göttingen und Regensburg vgl. die detailreiche Schilderung bei Mallgrave 2001 (s. Anm. 1), S. 22–30, Zitat auf S. 30.
- 4 Vgl. Sempers Brief an August Wilhelm Döbener, Paris, 5.8.1827; Zürich, gta-Archiv, 20-K-1827-08-05.
- 5 Brief Sempers an die Mutter Johanna Paap, Paris, 20.6.1830; Zürich, gta-Archiv, 20-K-1830-06-20.
- 6 Die gegenwärtigen Kenntnisse über Gau sind den gründlichen Recherchen von Mario Kramp zu verdanken, »Baumeister und Archäologe in Paris: Franz Christian Gau (1789–1853)«, in: *Frankreichfreunde. Mittler des französisch-deutschen Kulturtransfers (1750–1850)*, hrsg. von Michel Espagne und Werner Greiling, Leipzig 1996, S. 289–346.
- 7 Brief Sempers an August Wilhelm Döbener, 5.8.1827; Zürich, gta-Archiv, 20-K-1827-08-05.
- 8 Zur Studienreise vgl. Mallgrave 2001 (s. Anm. 1), S. 49–65
- 9 und Gisela Moeller, »Grau teurer Freund ist alle Theorie und grün des Lebens goldener Baum«. Sempers Studienreise durch Italien, Sizilien und Griechenland 1830–1834«, in: *Gottfried Semper 1803–1879. Architektur und Wissenschaft*, hrsg. von Winfried Nerdinger und Werner Oechslin, Ausst.-Kat. München-Zürich 2003, S. 105–108.
- 9 Hierzu der Brief Gaus an Semper, Paris, 18.2.1833; Zürich, gta-Archiv, 20-K-1833-02-18. Zu diesem in Frankreich akademisch geprägten Publikationsmuster vgl. jüngst eingehend Jean-Philippe Garric, *Recueils d'Italie. Les modèles italiens dans les livres d'architecture français*, Sprimont 2004.
- 10 Brief von Gau an Semper, Paris, 18.2.1833; Zürich, gta-Archiv, 20-K-1833-02-18.
- 11 Ebd.
- 12 Ebd., Hervorhebung im Original.
- 13 Vgl. hierzu Annie Jacques, *La carrière de l'architecte au XIXe siècle*, Paris 1986, S. 33–40.
- 14 Gottfried Semper, *Vorläufige Bemerkungen über bemalte Architektur und Plastik bei den Alten*, Altona 1834, S. VIII.
- 15 Vgl. vor allem Gerd de Bruyn, »Die Modernität Sempers«, in: *Gottfried Semper (1803–1879). Griechenland und die lebendige Architektur*, hrsg. von Sokratis Georgiadis, Köln 2005, S. 43–61, dem das bisher gezeichnete Bild des Vorläufers und Wegbereiters nicht genügt und Semper selbst als »Gestalt der Moderne« gilt. Behauptungen wie folgende: »Er [Semper] war ein »Unzeitgemäßer«, der sich über die Schranken seiner Zeit hinwegsetzte und dabei Ideen entwickelte, die noch heute aktuell sind« (S. 43), sind schlichtweg apologetisch und deshalb pro-

- blematisch, weil sie eine kaum hilfreiche Enthistorisierung der Person zum Künstler über den Zeiten begünstigen und die Frage nach den historischen Voraussetzungen dieses »Neuerers« a priori überflüssig erscheinen lassen.
- 16 Es ist dies zugleich der Versuch, die französische Prägung von Sempers Wissenschaftsprofil herauszuarbeiten, das unter ausschließlich deutschen Vorzeichen beschrieben wird bei Werner Oechslin, »Gottfried Semper und die Archäologie in ihren neuerlichen Anfängen um 1830«, in: *Gottfried Semper 1803–1879* (s. Anm. 8), S. 92–100.
- 17 Die bekanntesten Ateliers für Architekten waren zu Sempers Zeit jene von Charles Percier, Antoine-François Peyre le jeune, François Debret und Achille Leclère; zu Organisation und Lehrinhalten der *École* vgl. Richard Chafee, »The teaching of architecture at the École des Beaux-Arts«, in: *The architecture of the École des Beaux-Arts*, hrsg. von Arthur Drexler, London 1977, (S. 61–109) S. 77–97. Bei Gau waren »lauter Deutsche [...] aus der Weinbrennerschen Schule« (Karlsruhe).
- 18 Zu Sempers Ausbildungszeit in Paris: Salvatore Pisani, »Allein vieles ist besser, leichter, zweckmäßiger, wohlfeiler als wir es kennen. Sempers Lehrzeit in Paris und das akademische Ausbildungsprogramm«, in: *Gottfried Semper 1803–1879* (s. Anm. 8), S. 101–104.
- 19 Vgl. die einschlägigen Ausführungen bei Annie Jacques, »La formation de Félix Duban à l'École des Beaux-Arts (1814–1823)«, in: *Félix Duban 1798–1870. Les couleurs de l'architecte*, hrsg. von Sylvain Bellenger und Françoise Hamon, Paris/Mailand 1996, S. 28–30.
- 20 Paris, Archives nationales, Archives de l'École nationale supérieure des beaux-arts, AJ52*–141, S. 234. Vgl. hiermit die bei Martin Fröhlich, *Gottfried Semper. Zeichnerischer Nachlass an der ETH Zürich*, Basel/Stuttgart 1974, S. 16–25, inventarisierten Studienblätter Sempers.
- 21 Garrez erhielt dafür am 12. Januar 1827 eine Medaille; vgl. Paris, Archives nationales, Archives de l'École nationale supérieure des beaux-arts, AJ52*–101, S. 169–172 und AJ52*–141, S. 234.
- 22 Ebd., S. 170.
- 23 Gondoins Bau in Paris markiert das klassizistische Beispiel schlechthin für die geglückte Assimilation eines römischen Bautypus in einem modernen Funktionsbau; vgl. Barry Bergdoll, *European Architecture 1750–1890*, Oxford 2000, S. 62–65.
- 24 Leider war während der Vorbereitung des vorliegenden Beitrags die Konsultation des Wettbewerbsentwurfs von Garrez aus konservatorischen Gründen nicht möglich, auch existiert keine photographische Dokumentation des Blattes, das aufbewahrt wird in der *École nationale supérieure des beaux-arts* zu Paris, Pj 315.
- 25 Allgemein hierzu: David Van Zanten, »Architectural composition at the École des Beaux-Arts from Charles Percier to Charles Garnier«, in: Drexler 1977 (s. Anm. 17), (S. 111–323) S. 115–162.
- 26 Zu den konventionalisierten Entwurfsprinzipien der Grand Prix-Blätter vgl. auch das Bildmaterial in: Louis-Pierre Baltard, *Grands Prix d'architecture. Projets couronnés par l'Académie d'Architecture et par l'Institut de France, gravés et publiés par Allais, Détournelle et Vaudoyer*, Paris 1806.
- 27 Barry Bergdoll, *Léon Vaudoyer. Historicism in the Age of Industry*, Cambridge/London 1994, S. 58–63.
- 28 Gau an Wallraf, Alexandrien, 28.10.1819; Köln, Historisches Archiv der Stadt, Nachlass Wallraf, 1105, Nr. 7, Bl. 20; zitiert nach Kramp 1996 (s. Anm. 6), S. 321.
- 29 Gau an Wallraf, Rom, 10.5.1820; Köln, Historisches Archiv der Stadt, Nachlass Wallraf, 1105, Nr. 7, Bl. 23 r; zitiert nach Kramp 1996 (s. Anm. 6), S. 322.
- 30 Was freilich nicht bedeutete, dass Wallraf seinem Schützling nicht weiter – zumindest publizistisch – seine Protektion gewährte; vgl. Wallrafs hymnischen Artikel im *Beiblatt der Kölnischen Zeitung* 1820, wiederabgedruckt in: Ferdinand Wallraf, *Ausgewählte Schriften*, hrsg. von Johann Heinrich Richartz [Festgabe zur Einweihung des Museums Wallraf-Richartz], Köln 1861, S. 284–289.
- 31 Grundüberzeugungen können rasch in ein Image mutieren. Dies trat bei Gau just in dem Moment ein, als sie mit der Realität in Widerspruch zu geraten drohten. Als am 26. April 1824 Sulpiz Boisserée Gau zu Hause nicht angetroffen hatte, äußerte Gau sein Bedauern über den versäumten Gegenbesuch mit dem auffällig trotzigem Eingeständnis höherer Abhängigkeiten: »Ich gehöre nun nicht mehr mir und alle meine Zeit ist meinem Amt gewidmet, wovon jetzt meine einzige Existenz abhängt, daher ward es mir auch nicht möglich, Sie heute morgen zu besuchen«; Brief Gaus an Sulpiz Boisserée, Paris, 27. April 1824; Köln, Historisches Archiv der Stadt, Nachlass Boisserée 1018, Nr. 5, Bl. 4. Gau hatte im Frühjahr 1824 einen Posten als Bauinspektor der Pariser Spitäler angenommen – aber wohl auch nur, wenn man nach seinen Grundsätzen urteilt, weil die Stadt Paris, nicht ein Fürst oder König ihn vergeben hatte. – Eine Sozialgeschichte des Architekten im Frankreich des 19. Jahrhunderts steht noch aus; eine deskriptive Einführung bei Jacques 1986 (s. Anm. 13); einen analytischen Überblick zur Situation der Bildenden Künstler, die mit jener der Architekten nicht gleichgesetzt werden kann, bei Oskar Bätschmann, *Ausstellungskünstler. Kult und Karriere im modernen Kunstsystem*, Köln 1997.
- 32 Hierzu die Briefe Gaus an Semper vom 15.11.1833 und 22.2.1835; Zürich, gta-Archiv, 20-K-1833-11-15 und 20-K-1835-02-22.
- 33 Gau aus Paris an Semper in Dresden, 23.12.1834; Zürich, gta-Archiv, 20-K-1834-12-23. Hervorhebung im Original.
- 34 Gau an Semper, Paris, 22.2.1835; Zürich, gta-Archiv, 20-K-1835-02-22.
- 35 Donner ist nach Sempers Rückkehr nach Hamburg Anfang 1834 dann doch mit dem Auftrag des Privatmuseums an ihn herangetreten. Dieser früheste Bau Sempers, ausgeführt zwischen 1834 und 1836, ist zerstört; vgl. Heidrun Laudel, »Land-sitz Donner«, in: *Gottfried Semper 1803–1879* (s. Anm. 8), S. 121–123. Zitat aus einem Brief Sempers an die Mutter, Rom, 9.1.1833; Zürich, gta-Archiv, 20-K-1833-01-09.
- 36 Ebd.
- 37 Vgl. hierzu etwa die Quellensammlung von Lothar Gall (Hrsg.), *1848 Aufbruch zur Freiheit*. Ausst.-Kat. des Deutschen Historischen Museums und der Schirn Kunsthalle Frankfurt zum 150jährigen Jubiläum der Revolution von 1848/49, Berlin 1998. – Semper erlebte in Paris die so genannten Trois Glorieuses, die Julitage der Revolution von 1830, als die restaurierte Monarchie gestürzt wurde, mit großer Emphase (ohne jedoch eine Beteiligung zu suchen); vgl. die Schilderungen bei Mallgrave 2001 (s. Anm. 1), S. 36f. Sempers freiheitlich-»bürgerliche« Gesinnung durchzieht auch seine Reisekorrespondenz: »Der [italienische] Adel will aufgesucht sein und wenn ich etwas suche, so ist es nicht Adel«. Brief an den Bruder Wilhelm, Castellammare di Stabia, 24.9.1832; Zürich, gta-Archiv, 20-K-1832-09-24.
- 38 Die Zitate stammen aus Briefen Sempers an den Vater, Rom, 1.2.1831, und die Schwester, Rom, 3.12.1830; Zürich, gta-

- Archiv, 20-K-1831-02-01 und 20-K-1831-12-03.
- 39 Semper an den Vater, Neapel, 17.5.1831, Zürich, gta-Archiv, 20-K-1831-05-17.
- 40 Antoine-Chrysostome Quatremère de Quincy, *Le Jupiter Olympien, ou l'art de la sculpture antique considérée sous un nouveau point de vue*, Paris 1814, S. VI f.
- 41 Gau an Semper, Paris, 22.2.1835; Zürich, gta-Archiv, 20-K-1835-02-22.
- 42 Semper 1834 (s. Anm. 14), S. III und X. Zur hier angesprochenen Rezeption des italienischen Palastbaus, vgl. oben die Ausführungen zu seinen Pariser Entwürfen für eine Veterinär-schule sowie Vaudoiers Grand Prix de Rome.
- 43 Zum Polychromiestreit vgl. David Van Zanten, *The architectural polychromy of the 1830's*, New York-London 1977 und Robin Middleton, »Farbe und Bekleidung im neunzehnten Jahrhundert«, in: *Daidalos*, 51, 1994, S. 78–89. – Wenn Semper die in Deutschland aufkommende Gilde der Kunsthistoriker, hier dachte er vor allem an Franz Theodor Kugler, mit Worten angriff wie: »Die Verhandlungen über Theorie und Geschichte der Kunst sind in neuerer Zeit meistens in die Hände von Nichtkünstlern gefallen«, sah er sich selbst als Architekten-Archäologe und damit in der französischen Tradition des Wissenschaftskünstlers; Zitat nach Hans Semper, *Gottfried Semper. Ein Bild seines Lebens und Wirkens mit Benutzung der Familienpapiere*, Berlin 1880, S. 11.
- 44 Gau an Semper, Paris, 18.2.1833; Zürich, gta-Archiv, 20-K-1833-02-18. Sprechend ist auch folgendes Ereignis: Im Dezember 1833 beantwortete Gau die Anfrage der Dresdner Akademie, die dort frei gewordene Professur anzunehmen, abschlägig und schlug dafür Semper vor: »ein junger Mann voll von wissenschaftlicher Bildung und künstlerischem Geiste«. Diese schnörkellose Empfehlung war auch schon das Äußerste an Patronage, das Gau einem Schüler gewährte. Der Brief von Gau an Heinrich Graf Vitzthum von Eckstätt, Paris, 22.12.1833 (Staatsarchiv Dresden, Kunstakademie, Nr. 40, f. 139 f.) zitiert in Manfred Kobuch, »Gottfried Sempers Berufung nach Dresden«, in: *Gottfried Semper 1803–1879. Sein Wirken als Architekt, Theoretiker und revolutionärer Demokrat und die schöpferische Aneignung seines progressiven Erbes*, Dresden 1979, (S. 97–115) S. 110.
- 45 Gau an Semper, Paris, 15.11.1833; Zürich, gta-Archiv, 20-K-1833-11-15.
- 46 Brief von Gau an Semper in Dresden, Paris, 22.2.1835; Zürich, gta-Archiv, 20-K-1835-02-22.
- 47 Brief von Gau an Heinrich Graf Vitzthum von Eckstätt, Paris, 22.12.1833; Staatsarchiv Dresden, Kunstakademie, Nr. 40, f., 139f., zitiert in: Kobuch 1979 (s. Anm. 44), S. 110.



Farbabbildung 12: Gottfried Semper, *Studienentwurf für eine Veterinärsschule* (Rück-, Haupt- und Seitenansicht; Vertikalschnitte in einer Ebene), ca. 91 x 57 cm (Beitrag Pisani)