

JOHN ZIESEMER

Studien zu  
Gottfried Sempers  
dekorativen Arbeiten  
am Außenbau  
und im Interieur



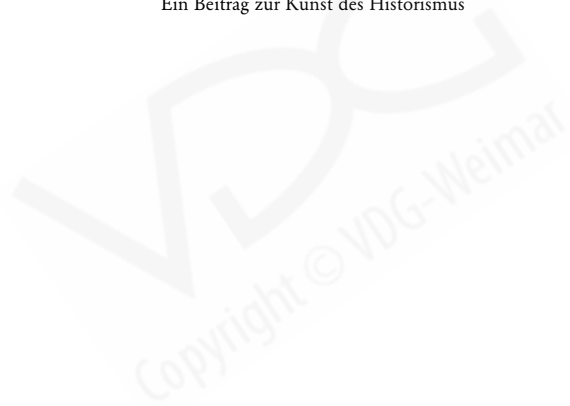
Ein Beitrag zur Kunst des Historismus

VDC

JOHN ZIESEMER

Studien zu Gottfried Sempers  
dekorativen Arbeiten am  
Außenbau und im Interieur.

Ein Beitrag zur Kunst des Historismus





JOHN ZIESEMER

Studien zu  
Gottfried Sempers  
dekorativen Arbeiten  
am Außenbau  
und im Interieur.

Ein Beitrag zur Kunst  
des Historismus



Weimar 1999

Die Deutsche Bibliothek - CIP-Einheitsaufnahme

**Ziesemer, John:**

Studien zu Gottfried Sempers dekorativen Arbeiten am Außenbau und im  
Interieur : ein Beitrag zur Kunst des Historismus / John Ziesemer. -

Weimar : VDG, 1999

Zugl.: Münster (Westfalen), Univ., Diss., 1997

ISBN 3-89739-062-0

© VDG • Verlag und Datenbank für Geisteswissenschaften • Weimar 1999

Kein Teil dieses Werkes darf ohne schriftliche Einwilligung des Verlages  
in irgendeiner Form (Fotokopie, Mikrofilm oder ein anderes Verfahren)  
reproduziert oder unter Verwendung elektronischer Systeme verarbeitet,  
vervielfältigt oder verbreitet werden.

Verlag und Autor haben sich nach besten Kräften bemüht,  
die erforderlichen Reproduktionsrechte für alle Abbildungen einzuholen.  
Für den Fall, daß wir etwas übersehen haben, sind wir für Hinweise der Leser  
dankbar.

Satz und Gestaltung: Katharina Hertel, Weimar

Druck: VDG

ISBN 3-89739-062-0

# INHALTSVERZEICHNIS

VORWORT .....	9	3.3 Die Relevanz von Gotik und Neugotik für Sempers Dekorationsverständnis .....	45
EINLEITUNG .....	11	3.4 Die Anfänge der Neorenaissance in Architektur und Dekoration vor Semper .....	47
I. ALLGEMEINE HISTORISCHE VORAUSSETZUNGEN FÜR DIE SEMPERSCHE DEKORATIONSKUNST		II. SEMPERS BESCHÄFTIGUNG MIT FRAGEN DER DEKORATIVEN GESTALTUNG IN SEINEN KUNSTTHEORETISCHEN SCHRIFTEN	49
1. Die Einflußnahme des Architekten auf die dekorative Gestaltung – ein kurzer historischer Überblick .....	17	1. Die historische Polychromie als Sempers Einstieg in die Dekorationsthematik .....	50
2. Dekorationen zu Beginn des 19. Jahrhunderts in Frankreich und Deutschland .....	20	1.1 Die Sempersche Position innerhalb der Polychromie- debatte .....	52
2.1 Frankreich als Wegbereiter .....	20	1.1.1 Sempers gewandeltes Polychromiebild in den Vier Elementen der Baukunst von 1851 .....	56
2.1.1 Percier & Fontaine – die Protagonisten des Empire .....	21	2. Das „Bekleidungsprinzip“ als Sublimierung des Polychromiegedankens .....	57
2.1.2 Hittorff – Wegbereiter einer neuen Farbintensität im Interieur .....	23	3. Die Idee vom Gesamtkunstwerk .....	58
2.2 Deutschlands Dekorationen des Spätklassizismus und ihre französischen Vorbilder .....	26	4. Die dekorativen Künste als Grundlage der Baugestaltung	62
2.2.1 Schinkels souveräner Umgang mit stilistischen Vorbildern .....	27	III. SEMPERS PRAKTISCHES SCHAFFEN IM BEREICH DER BAULICHEN DEKORATION	
2.2.2 Klenze – treuer Anhänger des Empire .....	32	1. Kurzcharakteristik der Entwurfszeichnungen .....	64
2.2.3 Die Dresdner Bautätigkeit vor Sempers Ankunft .....	35	2. Sempers praktische Versuche der Umsetzung antiker Farbgestaltung bei eigenen Projekten .....	66
3. Stildiskussionen des frühen 19. Jahrhunderts jenseits des Klassizismus und ihre Relevanz für die Semperschen Dekorationsgestaltungen .....	39	2.1 Museums pavillon Donner in Neumühlen bei Altona (1834) .....	66
3.1 Durand und die Architektur als Ausdruck der Ratio .....	40	2.2. Die Antikensäle im Japanischen Palais, Dresden (ab 1835) .....	71
3.1.1 Die Durand-Rezeption im deutschen Spätklassizismus	41		
3.2 Heinrich Hübsch, der Rundbogenstil und die Diskussion um die Bedeutung der schmückenden Form .....	42		

2.3 Entwurf für ein Theater im Londoner Kristallpalast (1854) .....	86	4.2.4 Sempers Wiederbelebung der Sgraffitodekoration an ausgewählten Bauprojekten .....	131
2.4 Das Waschschiff Treichler in Zürich (1861–1864) .....	88	4.3 Die Gestaltung Semperscher Innenräume .....	141
3. Sempers Distanzierung von der Antike und seine Hinwendung zur Renaissance .....	92	4.3.1 Die Ausstattungen der Theaterräume im Vergleich .....	143
3.1 Motivation .....	92	– Erstes Dresdner Hoftheater .....	144
3.1.1 Die Bestimmung des Semperschen Renaissancebegriffs .....	95	– Brüssel und Rio .....	146
3.1.2 Sempers Methode der Renaissance-Rezeption .....	96	– Planungen für die Münchner Wagner-Festspieltheater .....	146
4. Dekorationsprinzipien der Semperschen „Renaissanceprojekte“ .....	97	– Zweites Dresdner Hoftheater .....	151
4.1 Begründung für die vorwiegende Analyse nach Bautypen .....	97	4.3.1.1 Der Typus des runden Theaterplafonds im Schaffen Sempers: Herleitung und Ausformung .....	153
4.2 Die dekorative Gestaltung des Gebäudeäußeren .....	98	4.3.2 Entwürfe für Ausstellungsräume im Londoner Kristall- palast .....	159
4.2.1 Theater .....	99	4.3.3 Die Interieurs Semperscher Privatbauten .....	162
– Erstes Hoftheater Dresden (1838–1841) .....	99	– Villa Rosa .....	162
– Theaterprojekt für Rio de Janeiro (1858) .....	102	– Palais Oppenheim .....	164
– Die Fortsetzung des äußeren Schmuckkonzepts an den Theaterbauten von München und Dresden .....	104	– Entwürfe für ein Schlafzimmer und ein „Dante-Zimmer“ .....	170
4.2.2 Privatbauten .....	111	– Der Umfang zeitgenössischer Einflüsse auf Sempers private Interieurs .....	172
– Villa Rosa (1838/39) .....	112	4.3.4 Die Stellung des Festsaals im Interieurschaffen Sempers .....	174
– Palais Oppenheim (1845–1848) .....	114	Schlußbemerkung .....	189
– Villa Rieter-Rothpletz (1864) .....	116		
– Palais von Segesser (ca. 1869) .....	117	ANMERKUNGEN .....	191
4.2.3 Die Übertragung des Palazzoschemas und seiner Dekorationsprinzipien auf andere Bautypen .....	118	LITERATURVERZEICHNIS .....	255
– Die Anwendung am kommerziell genutzten Bau .....	118	Photonachweis .....	269
– Museumsbauten .....	120	Abkürzungen .....	269
Dresden .....	121		
Hamburg .....	123	ABBILDUNGEN .....	271
Wien .....	124		
– Hochschule: Das Eidgenössische Polytechnikum in Zürich (1858–1865) .....	128		

Meinen Eltern





## VORWORT

Die vorliegende Arbeit hat der Philosophischen Fakultät der Universität Münster vorgelegen und wurde im Juli 1997 als Dissertation angenommen. Für den Druck wurde sie geringfügig überarbeitet.

Mein Interesse an der Kunst des Historismus wurde durch ein Hauptseminar zu diesem Thema bei Herrn Prof. G. Kauffmann geweckt. Frau Dr. Lessmann vom Museum für Kunst und Gewerbe in Hamburg, bei der ich ein paar Jahre zuvor ein Praktikum absolviert hatte, brachte mich schließlich auf die Idee, mich mit dem dekorativen Werk Gottfried Sempers zu beschäftigen. Dafür und für die anregenden Gespräche während der Recherchen zu meiner Dissertation sei ihr an dieser Stelle herzlich gedankt.

Meinem Doktorvater, Herrn Prof. Dr. J. Meyer zur Capellen, bin ich für seine Betreuung und sein Interesse an meiner Arbeit zu besonderem Dank verpflichtet. Auch dem Korreferenten, Herrn Prof. Dr. K. Noehles, sei für hilfreiche Gespräche und Anregungen, vor allem in der Endphase meiner Forschungen, gedankt. Durch ihre Bereitwilligkeit, mich bei meiner Bewerbung um ein Stipendium des Landes Nordrhein-Westfalen durch Gutachten zu unterstützen, waren beide maßgeblich am Fortkommen meiner Dissertation beteiligt. Das Graduiertenstipendium, das ich für zwei Jahre erhielt, ermöglichte es mir, mich in dieser Zeit

ungestört dem Semper-Thema zu widmen. Ein zusätzlicher Reisekostenzuschuß gab mir darüber hinaus die Gelegenheit, die diversen für mich relevanten Archive aufzusuchen und das dort vorhandene Quellenmaterial eingehend zu bearbeiten.

Alle Institutionen, die ich für meine Forschungen konsultiert habe, stellten mir ihre Bestände bereitwillig zur Verfügung und gaben mir auf meine verschiedenen Anfragen geduldig Auskunft. Besonderen Dank schulde ich in diesem Zusammenhang dem Institut gta/ETH Zürich (Frau Schweizer), dem Institut für Denkmalpflege in Dresden (Herrn Prof. Dr. Magirus und Herrn Prinz), dem Meßbildarchiv des Brandenburgischen Landesamts für Denkmalpflege (Herrn Koppe) und dem Museum für Kunst und Gewerbe in Hamburg (Herrn Dr. Döring).

Abschließend möchte ich mich ganz herzlich bei meinen Eltern bedanken, die mir während meiner gesamten Studienzeit Rückhalt gaben und mich immer unterstützten. Ohne sie wäre das Gelingen dieser Arbeit nicht möglich gewesen.

München, im April 1999



## EINLEITUNG

Die vorliegende Untersuchung befaßt sich mit dem dekorativen, baugebundenen Schaffen von Gottfried Semper (1803–1879), einem der wichtigsten deutschen Architekten und Kunsttheoretiker des 19. Jahrhunderts, der bei seinen Bauprojekten dem schmückenden Element des Gebäude-äußeren und des Interieurs stets ebenso viel Aufmerksamkeit schenkt wie dem konstruktiven. So deutlich wie in kaum einem anderen Betätigungsbereich zeigen sich in seinen Dekorationen zudem die Verknüpfungen seiner Kunstlehre mit der praktischen Anwendung. Um so erstaunlicher erscheint es, daß dieser bedeutende Aspekt im Werk Sempers bisher nicht in der ihm gebührenden Ausführlichkeit und gesondert behandelt worden ist. In den wenigen Publikationen zu Semper, die einen Überblick über seine Tätigkeit zu vermitteln bemüht sind, wie etwa der Ausstellungskatalog Dresden 1979,<sup>1</sup> der sehr knapp gehaltene Band Martin Fröhlichs von 1991<sup>2</sup> und das 1996 erschienene Buch von Harry F. Mallgrave,<sup>3</sup> findet die dekorative Komponente zwar Erwähnung, wird letztlich jedoch – wie am Umfang zu erkennen ist – gegenüber der Konstruktion als von minderer Bedeutung eingestuft.

Diese Tendenz setzt sich in den zahlenmäßig sehr viel häufigeren Publikationen fort, in welchen Sempers Oeuvre im Rahmen einer übergreifenden Beschäftigung mit der

Architektur des 19. Jahrhunderts oder des Historismus behandelt wird. Als Beispiele seien etwa Kurt Mildes hervorragende Untersuchung zur Architektur der Neorenaissance,<sup>4</sup> Claude Mignots Werk zur Architektur des 19. Jahrhunderts<sup>5</sup> oder Dieter Dolgners Monographie zur Baukunst des Historismus genannt.<sup>6</sup> Diese betrachten im allgemeinen seine Bauten und Entwürfe primär unter Fragestellungen, wie der Eigenart und Originalität der gesamten, zumeist äußerlichen Erscheinung des Gebäudes, der Grundrißlösung, der Art der Rezeption historischer Bauformen oder der städtebaulichen Eingliederung.

Bis zum Erscheinen von Mallgraves Buch, welches Sempers künstlerische Tätigkeit in eine exakte Rekonstruktion seiner Biographie einbindet und dafür eine Vielzahl unpublikierter Briefe auswertet, durfte Claus Zoege von Manteuffels Dissertation noch am ehesten den Anspruch einer umfassenden Werkmonographie erheben,<sup>7</sup> wobei sie sich aber ausdrücklich auf die Architektur beschränkte und auch das kunsttheoretische Werk Sempers keinerlei Berücksichtigung fand, da Manteuffel der – heute überholten – Ansicht war, Sempers Betätigungen als Architekt und als Theoretiker wären völlig voneinander zu trennen.<sup>8</sup> Martin Fröhlichs ‚Kritischer Katalog‘ zum zeichnerischen Nachlaß Sempers an der ETH Zürich (1974)<sup>9</sup> strukturiert zwar in vorbildlicher

Form die sehr umfangreichen Bestände dort, aber die ergänzenden Texte sind zu knapp, um Sempers Schaffen erschöpfend vorzustellen; der Dekorationsaspekt wird auch hier nur am Rande behandelt.<sup>10</sup>

Für die vorliegende Untersuchung von größerer Bedeutung ist eine Reihe von Publikationen, die sich monographisch mit einzelnen herausragenden Bauten und Projekten Sempers auseinandersetzt. Von diesen muß als besonders aufschlußreiche Studie für die Kenntnis seiner Dekorationsprinzipien Heinrich Magirius' Werk von 1985 zum zweiten Dresdner Hoftheater hervorgehoben werden,<sup>11</sup> in welchem die Darlegung des überaus komplexen Bildprogramms im Inneren und am Außenbau in einer für die Semper-Forschung bis dahin unbekannten Ausführlichkeit vollzogen worden ist. Auch die übrigen Baumonographien neueren Datums, wie etwa von Marx und Magirius zur Gemäldegalerie in Dresden,<sup>12</sup> von Franck zur Nikolaikirche in Hamburg,<sup>13</sup> von Wegmann zum Stadthaus in Winterthur,<sup>14</sup> sowie von Kriller und Kugler zu den Hofmuseen in Wien,<sup>15</sup> widmen sich – wenn auch nicht in demselben Maße – der Erörterung dekorativer Gestaltungen. Bedingt durch den unterschiedlichen Stellenwert des schmückenden Elementes in den einzelnen Projekten sowie durch die Quellenlage fällt der jeweilige Umfang der Analyse aber sehr unterschiedlich aus.<sup>16</sup>

Ergänzt werden die bisher genannten „Gruppen“ der Semperliteratur durch eine kleine Anzahl neuerer Aufsätze,

die sich mit Einzelprojekten seines dekorativen Schaffens befassen, etwa mit dem Schmuckprogramm einer bestimmten Raumfolge, eines Privatgebäudes,<sup>17</sup> oder mit einer einzelnen, bis dahin unbearbeiteten Zeichnung.<sup>18</sup> Trotz ihres verhältnismäßig geringen Anteils an der Gesamtzahl der Veröffentlichungen belegen sie doch eine allmählich zunehmende Aufmerksamkeit, die der Dekorationsaspekt in der Forschung zu Semper erfahren hat. So beinhalten speziell diese kürzeren Abhandlungen eine Reihe von wertvollen Anregungen für die vorliegende Untersuchung, etwa hinsichtlich der Ableitung einzelner Motive, des Zusammenhangs zwischen schmückenden Konzepten und Sempers Kunstlehre und vor allem der Komplexität der Semperschen Ikonographie – letztere eindeutig ein Schwerpunkt innerhalb dieses Bereichs der Sekundärliteratur. Besondere Erwähnung verdienen dabei die Aufsätze von Karen Michels und Helga de Cuveland,<sup>19</sup> die auf sehr fundierte Weise die Herkunft der Motive an den von ihnen besprochenen Projekten – zum einen ein Entwurf für eine prunkvolle Kaminwand,<sup>20</sup> zum anderen die Sgraffitofassade der Semperschen Apotheke in Hamburg<sup>21</sup> – aufzuzeigen bemüht sind.

Im Gegensatz zu den bisherigen Veröffentlichungen setzt sich diese Arbeit zum Ziel, Sempers dekoratives Werk über die zweifellos oft sehr wertvollen Einzeluntersuchungen hinaus anhand einer großen Anzahl von repräsentativen Beispielen in seiner Ganzheit zu betrachten, um dadurch des-

sen Vielfalt erfassen zu können und ihm die angemessene Würdigung innerhalb seines Gesamtœuvres zuteil werden zu lassen. Abgesehen davon, daß nach Meinung des Verfassers der stilkritische Ansatz in der bisherigen Forschung zu Sempers dekorativen Arbeiten zu kurz gekommen ist,<sup>22</sup> bedarf es, anders als soweit geschehen, dabei nicht nur der Beschäftigung mit seinen Innenräumen, sondern in gleichem Maße auch mit seinen Vorstellungen für den äußerlichen Bauschmuck sowie mit dem daraus resultierenden wechselseitigen Bezug der beiden Bereiche.<sup>23</sup> Die Durchsicht des Entwurfsmaterials sowie einzelner Projektbeschreibungen ergibt nämlich, daß er für seine Bauten nicht rigoros zwischen den Dekorationsprinzipien für eine Fassade und ein Interieur trennt, sondern sie als gemeinsame Bestandteile eines umfassenden Gestaltungsprogramms versteht.

Diese sinnfällige Verknüpfung der äußeren und inneren Dekorationszonen wird besonders deutlich an seinen Monumentalbauten, wie Sempers Erläuterung zum ikonographischen Programm des zweiten Dresdner Hoftheaters veranschaulicht: „Die Malerei mit ihren reicheren Mitteln spinnt das außen groß und mächtig angegebene [schmückende] Thema im Innenraum weiter und führt es zu Ende“.<sup>24</sup> Die historischen Grundlagen dafür sieht er in der Antike vorbereitet und vor allem in der Kunst der Renaissance wieder aufgenommen. Es wird im folgenden aufzuzeigen sein, daß die bereits sehr frühe Hinwendung Sempers zum stilistischen Vorbild der Renaissance sicherlich unter anderem

in kausalem Zusammenhang zu seinen schmückenden Anforderungen steht.<sup>25</sup> Die Renaissance bietet aus seiner Sicht wie kein Stil sonst die idealen Voraussetzungen für eine gleichberechtigte Anwendung des Dekorativen am Außen- und Innenbau, und somit wird das einzelne Bauwerk in seiner Bestimmung für den Betrachter in beiden „Richtungen“ begreifbar.

Inwiefern diese Voraussetzungen auch mit Leitmotiven seiner Kunstlehre übereinstimmen, wird im theoretischen Kapitel dieser Untersuchung zu behandeln sein.<sup>26</sup> Zunächst ist aber zu erörtern, ob der hier angedeutete Ansatz als Spezifikum des Semperschen Schaffens bezeichnet werden kann oder dem generellen Kompetenzumfang eines Architekten in dieser Zeit entspricht.<sup>27</sup> Die Tatsache, daß sich die Forschungsliteratur zu zeitgenössischen Architekten, sofern sie Fragen der Dekoration behandelt, fast ausschließlich der Innenausstattung widmet,<sup>28</sup> läßt zumindest vermuten, daß Sempers inhaltliche Verknüpfung von Außen und Innen einen bis dahin unbekannten Grad erreicht hat.

Für die detaillierte Besprechung des dekorativen Wirkens soll das bereits publizierte Bildmaterial durch eine beträchtliche Anzahl bisher unveröffentlichter Entwurfsblätter und Manuskripte erweitert und dadurch in einen größeren Zusammenhang gestellt werden. Erst die Sichtung der gesamten, hierfür relevanten Bild- und Schriftquellen, welche sich mit unterschiedlichen Aspekten der schmückenden Gestaltung befassen, erlaubt eine umfassende Beurteilung seiner

künstlerischen Entwicklung vom Früh- zum Spätwerk in diesem für ihn so wichtigen Tätigkeitsbereich. Gleichzeitig möchte die vorliegende Untersuchung als eine Ergänzung der bisherigen Forschungen zu Sempers Baukunst verstanden werden, zumal das dekorative Gestalten bei ihm stets integraler Bestandteil der gesamten Bauplanung ist.

Es stellt sich bei diesem Forschungsvorhaben zunächst das Problem der verbindlichen Definition des Begriffs „Dekoration“ im baulichen Zusammenhang und seine Anwendung auf das Sempersche Oeuvre. Die einschlägige Kunstdokumentation gibt statt einer deutlichen Klärung zunächst nur Ungenaues. So ist die Umschreibung: „Dekoration beginnt, sobald über die rein konstruktive Gestaltung hinausgegangen wird“<sup>29</sup>, wenig hilfreich, da die „reine Konstruktion“ ebenfalls nicht immer eindeutig zu bestimmen ist. Bei einem beträchtlichen Anteil der zu besprechenden Entwürfe und ausgeführten Arbeiten bestehen kaum Schwierigkeiten, die schmückenden Elemente zu erkennen, sofern es sich um dekorative Flächengestaltungen (für Wände und Decken) oder aber bewegliche Ausstattungselemente (Möbel, Kandelaber, Draperien etc.)<sup>30</sup> im Innern handelt. Das dargelegte Problem der ungenauen Abgrenzung von Konstruktion und Verzierung betrifft dagegen in erster Linie Bereiche, die sowohl strukturelle als auch schmückende Komponenten in sich vereinen – eine Zusammenstellung, die gerade bei Entwürfen des Außenbaus wiederholt auftritt.<sup>31</sup>

Um zu klären, wo Semper selbst die Trennlinie zwischen Baukonstruktion und -verzierung zieht, ist in diesem Zusammenhang die Konsultation seiner eigenen kunsttheoretischen Schriften, in denen er sich vor allem mit der Geschichte der dekorativen Künste auseinandergesetzt hat, unerlässlich. Obwohl dieses zentrale Problem bei ihm nie Gegenstand grundsätzlicher Erörterung ist – möglicherweise, weil es sich ihm als einem Vertreter des organischen Zusammenhangs aller Kunstgattungen<sup>32</sup> als solches nicht stellt – lassen sich bei seinen Ausführungen zu Fragen des Schmuckes bzw. der „Bekleidung“ eines Gebäudes<sup>33</sup> vereinzelte Aussagen hierzu finden, die oftmals im Zusammenhang mit historischen Beispielen genannt werden, aber auch auf sein eigenes Schaffen übertragbar sind.

So gibt er in seiner ersten bedeutenden Publikation den Hinweis, daß diejenigen Zierglieder, die in der Plastik ihren Ursprung haben, von der reinen Konstruktion abgrenzbar sind. Mit Blick auf die griechische Antike stellt er dabei fest:

„Die Skulptur, wenn schon gleichzeitigen Ursprungs mit der Malerei, bildete sich erst später aus und es entstanden alle die architektonischen Formen, welche wir Glieder (*moultures*)<sup>34</sup> nennen und die alles in sich schließen, was nicht unbedingt von der Konstruktion vorgeschrieben wird.“<sup>35</sup>

Als Beispiele solcher plastischer Architekturoornamente nennt er „die Perlenschnüre, die sogenannten Eierstäbe,

die Herzblattfüllungen, die große Blattform, die Rosetten, die Mäander und Wellen und Labyrinth, die fortlaufenden Palmetten, die Schnecken und hornförmigen Windungen des jonischen, das Akanthusblatt des korinthischen Kapitāls<sup>36</sup>. Allesamt dienen sie dazu, den künstlerischen Anspruch eines Gebäudes zu steigern und gegebenenfalls durch ihre historische Herleitbarkeit symbolisch auf die Bedeutung des jeweiligen Baus hinzuweisen. Es handelt sich bei den von ihm genannten Ornamenten durchweg um solche, die ihren Ursprung außerhalb der Architektur haben.<sup>37</sup>

Ebenfalls dem architekturunabhängigen Schmuck zuzuordnen und von Semper dennoch von den soeben genannten „moultures“ deutlich abgesetzt, sind die „emblematischen“ Ornamente, also figürliche Arbeiten, die die Aufgabe haben, „Gedanken, Handlungen und Umstände auszudrücken, die sich auf das Wesen und die Tendenz des ‚Geschmückten‘ beziehen.“<sup>38</sup> Für ihn wird dies erstmals in idealer Form während der klassisch-griechischen Epoche erfüllt, so daß er zu dem Schluß kommt: „Diese Regel, die wir ohne Zaudern von ihnen [den Griechen] entlehnen dürfen, ist eine der wichtigsten der monumentalen Kunst.“<sup>39</sup> Daß er selbst häufig auf das Mittel der „emblematischen“ Ornamente zurückgreift, um „durch menschliche Gestalten und Vorgänge die ideale Bestimmung und Bedeutung eines Monumentalbaus auszusprechen“,<sup>40</sup> beweisen die zahlreichen, hier noch zu untersuchenden Skulpturen-

programme vor allem am Gebäudeäußeren,<sup>41</sup> bisweilen aber auch im Innenraum.<sup>42</sup>

Unklar bleibt dagegen seine Auffassung von denjenigen Bauelementen, die per definitionem statische Aufgaben erfüllen, diese aber im Laufe der Architekturgeschichte vollkommen oder nach Situation unterschiedlich eingebüßt haben. Das *Reallexikon zur deutschen Kunstgeschichte* zählt zu diesen

„alle diejenigen Architekturformen (...), die sich entwicklungsgeschichtlich aus struktiven Baugliedern herleiten, im konstruktiven Aufbau der Architektur aber nicht unerläßlich nötig erscheinen (z. B. Lisene und Bogenfries, vorgeblendete Säulenordnungen, Netzwerk spätgotischer Gewölbe). Je weiter solch ‚dekorative Bauformen‘ sich von ihrer ursprünglich architektonischen Funktion entfernen, um so eher gewinnen sie ein ornamentales Aussehen und können dann als Ornament großen Maßstabs angesehen werden.“<sup>43</sup>

Sie können als Bauornamente „im weiteren Sinne“ bezeichnet werden. Die Tatsache, daß, wie von Vitruv zu erfahren,<sup>44</sup> bereits die antike Baukunst Elemente gekannt hat, die ursprünglich eine konstruktive Funktion besaßen, schließlich aber nur noch als Schmuck Anwendung gefunden haben,<sup>45</sup> legt nahe, daß Semper auch mit dieser Form als Dekoration vertraut gewesen ist. Nicht zuletzt handelt es sich auch um eine Tendenz, die gerade im Klassizismus des 19. Jahrhun-