

GOTTFRIED SEMPER 1803 – 1879



gta | Prestel

Das Forschungsprojekt des Architekturmuseums der Technischen Universität München und des Instituts für Geschichte und Theorie der Architektur (gta), Departement Architektur der Eidgenössischen Technischen Hochschule Zürich, wurde finanziell unterstützt durch die Deutsche Forschungsgemeinschaft, die ETHZ, den Ernst von Siemens Kunstfond, die Kantonale Denkmalpflege Zürich und den Bund der Freunde der TU München.

Gefördert durch den Ernst von Siemens Kunstfonds



Eidgenössische Technische Hochschule Zürich

DARCH

Departement Architektur

Der Katalog erscheint anlässlich der vom Architekturmuseum der TU München, vom Institut für Geschichte und Theorie der Architektur (gta) der ETH Zürich und vom Museum für Gestaltung Zürich organisierten Ausstellung.

Gesamtprojekt

Leitung

Winfried Nerdinger, Werner Oechslin

Projektkoordination München

Christoph Hölz, Ulrike Steiner

Projektkoordination Zürich

Sonja Hildebrand

Katalog

Herausgeber

Winfried Nerdinger, Werner Oechslin

Mitarbeit

Sonja Hildebrand, Heidrun Laudel

Fotograf

Klaus Kinold, München

Autorinnen und Autoren

Bernd Altmann, Michael Gnehm, Andreas Hauser, Sonja Hildebrand, Christoph Hölz, Heidrun Laudel, Bruno Maurer, Gisela Moeller, Winfried Nerdinger, Werner Oechslin, Salvatore Pisani und Dieter Weidmann

Redaktion

Cornelia Bauer, Mirjam Brunner, Ulrike Steiner

Ausstellung

Ausstellungsort München

Architekturmuseum der TU München
in der Pinakothek der Moderne
4. Juni – 31. August 2003

Projektleitung

Winfried Nerdinger

Christoph Hölz, Ulrike Steiner,
Irene Meissner (Mitarbeit)

Ausstellungsarchitektur

Klaus-Jürgen Sembach, München

Irene Meissner (Mitarbeit)

Ausstellungsorganisation

Anton Heine

Öffentlichkeits- und Pressearbeit, Begleitprogramm

Inez Florschütz

Ausstellungsort Zürich

Museum für Gestaltung Zürich

1. November 2003 – 25. Januar 2004

Projektleitung

René Dalucas, Sonja Hildebrand

Ausstellungsarchitektur

Burkhalter Sumi Architekten, Zürich

Rahel Lämmli, Pascal Mischler (Mitarbeit)

Bauten

Werkstatt Museum für Gestaltung,

Jürg Abegg (Leitung)

CAAD | Digitale Medien

Lehrstuhl für CAAD ETHZ | Ludger Hovestadt,
Andrea Gleiniger, Ulrike Bahr und Projekt-
gruppe »Semper«

Ausstellungsorganisation

Marilena Cipriano

Öffentlichkeitsarbeit

Monika Leonhardt, Sonja Hildebrand

(Begleitprogramm)

Doris Bachofen (Presse)

Christina Reble (Werbemittel)

Exponatrecherchen

Michael Gnehm, Franziska Lentzsch, Hilde Strobl

Modellbau

Burkhalter Sumi Architekten, Zürich (Leitung)

Museum für Gestaltung Zürich

Zaborowsky Modellbau Zürich, Dumeng Raffainer

Wissenschaftliche Beratung: Andreas Hauser,

Dieter Weidmann

Restaurierung

Apton Heine, Architekturmuseum der TU

München

Martin Strebel, Hunzenschwil

Tuija Toivanen, Museum für Gestaltung Zürich

© gta Verlag, Zürich, und Prestel Verlag,
München · Berlin · London · New York, 2003

Die Deutsche Bibliothek verzeichnet diese
Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie;
detaillierte bibliografische Daten sind im Internet
über <http://dnb.ddb.de> abrufbar.

Umschlag vorne: Zweites Hoftheater in Dresden

(WV 115). Fotografie von Klaus Kinold

Umschlag hinten: Waschschiff Treichler (WV 88)

Frontispiz: Gottfried Semper. Um 1866.

Fotografie von Franz Hanfstaengl

Abbildungsnachweis siehe Seite 520

gta Verlag

ETH Zürich

CH-8093 Zürich

<http://verlag.gta.arch.ethz.ch>

Telefon +41 (1) 633 2896

Telefax +41 (1) 633 1068

Prestel Verlag

Königinstraße 9

D-80539 München

Telefon +49 (89) 38 17 09-0

Telefax +49 (89) 38 17 09-35

www.prestel.de

info@prestel.de

Projektmanagement: Cornelia Bauer,

Katharina Haderer

Lektorat: Veronika Darius-Tegethoff,

Ulrike Steiner

Gestaltung und Herstellung: Cilly Klotz

Satz: Setzerei Vornehm, München

Reproduktion: Repro Ludwig, Zell am See

Druck: Appl, Wemding

Bindung: Conzella, Pfarrkirchen

Gedruckt in Deutschland auf

chlorfrei gebleichtem Papier

ISBN 3-7913-6006-X

Katalogausgabe

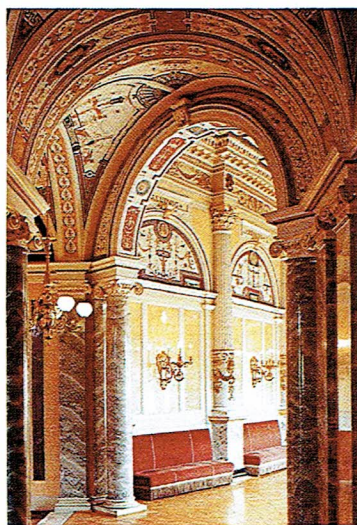
ISBN 3-85676-120-1

Buchhandelsausgabe gta Verlag für die Schweiz

ISBN 3-7913-2885-9

Buchhandelsausgabe Prestel Verlag

Inhalt



Vorwort 7

WINFRIED NERDINGER 8
Der Architekt Gottfried Semper
»Der notwendige Zusammenhang
der Gegenwart mit allen Jahr-
hundertern der Vergangenheit«
WERNER OECHSLIN 52
»...bei furchtloser Konsequenz
(die nicht jedermanns Sache ist)...«
Prolegomena zu einem verbesserten
Verständnis des Semper'schen Kosmos

Studien- und Reisezeit 1823–1834

WERNER OECHSLIN 92
Gottfried Semper und die Archäologie in
ihren neuerlichen Anfängen um 1830

SALVATORE PISANI 101
»Allein vieles ist besser, leichter, zweck-
mäßiger, wohlfeiler als wir es kennen«
Sempers Lehrzeit in Paris und das
akademische Ausbildungsprogramm

GISELA MOELLER 105
»Grau teurer Freund ist alle Theorie und
grün des Lebens goldner Baum«
Sempers Studienreise durch Italien,
Sizilien und Griechenland 1830–1834

SALVATORE PISANI 109
»Die Monumente sind durch Barbarei
monochrom geworden«
Zu den theoretischen Leitmaximen
in Sempers »Vorläufige Bemerkungen
über bemalte Architectur und Plastik
bei den Alten«

HEIDRUN LAUDEL 116
Werkverzeichnis Nr. 1–6

Dresden 1834–1849

HEIDRUN LAUDEL 125
»Die Architektur kämpft mit dem
konstitutionellen Prinzip« –
Jahre des Vormärzes in Dresden

HEIDRUN LAUDEL 133
Sempers Theaterbauten – Stätten
monumentaler Festlichkeit

HEIDRUN LAUDEL 138
Werkverzeichnis Nr. 7–58

Exilzeit 1849–1855

SONJA HILDEBRAND 260
»...großartigere Umgebungen« –
Gottfried Semper in London

HEIDRUN LAUDEL 269
Werkverzeichnis Nr. 59–76

Zürich 1855–1871

ANDREAS HAUSER 299
Gottfried Semper in Zürich:
Republikanische Bauformen

BRUNO MAURER 306
Lehrgebäude – Gottfried Semper am
Zürcher Polytechnikum

MICHAEL GNEHM 314
»Kritik gegenwärtiger Zustände«
als Ursprungskritik – zum dritten
Band des »Stil«

DIETER WEIDMANN 321
Sempers Verhältnis zum Eisen

BERND ALTMANN, ANDREAS HAUSER,
HEIDRUN LAUDEL, DIETER WEIDMANN 330
Werkverzeichnis Nr. 77–110

Wien 1871–1879

CHRISTOPH HÖLZ 430
Semper und Wien 1869 bis 1879

ANDREAS HAUSER 440
Semper und der Städtebau.
Der Traum von neuzeitlichen Foren

HEIDRUN LAUDEL 446
Werkverzeichnis Nr. 111–121

Anhang

Biografie 490
Abkürzungsverzeichnis 507
Konkordanz 509
Bemerkungen zum Werkverzeichnis 509
Bibliografie der Schriften Sempers 509
Auswahlbibliografie Sekundärliteratur 511
Personenregister 515
Ortsregister 518
Abbildungsnachweis 520

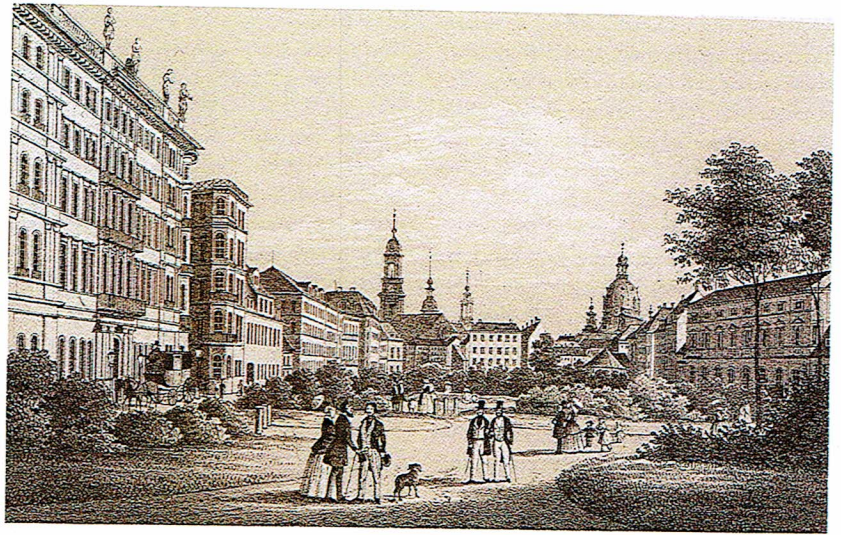
54 Palais Oppenheim

DRESDEN, EHEM. BÜRGERWIESE 5-6
ENTWURF 1845
AUSFÜHRUNG 1845-1848

Über die Vorgeschichte des Stadtpalais, das Semper für den Bankier Martin Wilhelm Oppenheim entwarf und das zu den bedeutendsten Bauten seiner Dresdner Zeit zählt, ist wenig bekannt. Eine Bauakte ist nicht vorhanden. Es existieren lediglich noch einige Unterlagen zu den Kaufverhandlungen, die Oppenheim ab Mai 1845 führte, um ein Grundstück an der damaligen Dohnaischen Gasse zu erwerben. Sie fanden Ende August des Jahres ihren vorläufigen Abschluss.¹ Wir wissen aber aus anderen Zusammenhängen, dass Semper schon während des Sommers mit der Ausarbeitung der Baupläne beschäftigt war.²

Sechs Jahre zuvor hatte Semper für den gleichen Bauherrn einen Sommersitz, die Villa Rosa (WV 29) am Neustädter Elbufer in Dresden, entworfen, einen Bau, dessen Äußeres allgemeine Anerkennung erfuhr und den der Architekt damals als sein gelungenstes Werk ansah. Semper hatte es bei Oppenheim mit einem Bauherrn zu tun, der sich eine luxuriöse Ausstattung seiner Wohnbauten wünschte und dem er den von ihm erstrebten bildnerischen Schmuck nicht erst Stück um Stück aufdrängen musste. Im Fall des Stadtpalais ist das durch die ziemlich komplett vorhandenen Zeichnungen, darunter eine Vielzahl von Farbblättern zur Innendekoration, besonders gut belegt.³ Leider lässt sich für die Ansprüche, die Oppenheim dabei geltend machte, kein konkreter schriftlicher Beleg anführen. Der Bankier ist spätestens 1840 von Berlin nach Dresden übersiedelt und hat neben der Villa Rosa ein einstweiliges Winterquartier in der Wilsdruffer Gasse bezogen, so dass die Verhandlungen durchweg mündlich geführt werden konnten.⁴

Oppenheim tat zunächst alles, um sein Wohnhaus unmittelbar vor dem einstigen südöstlichen Stadttor an der Bürgerwiese bauen zu können. Er zahlte für das Grundstück einen hohen Preis und nahm in Kauf, dass er das Baugelände nicht im vollen Umfang erwerben konnte. Das Gebiet begann sich damals zu einer bevorzugten Wohngegend der reicheren Schichten zu entwickeln. Vor Oppenheim hatten sich dort u. a. der Coburg-Gothaische Forstmeister von Seebach und Frédéric de Villers von Georg Hermann



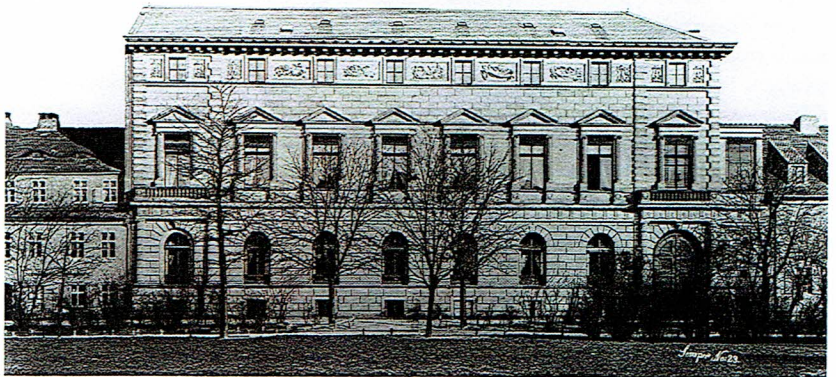
54.1 J. Riedel, E. Müller: Bürgerwiese in Dresden mit Palais Oppenheim (rechts). Um 1850

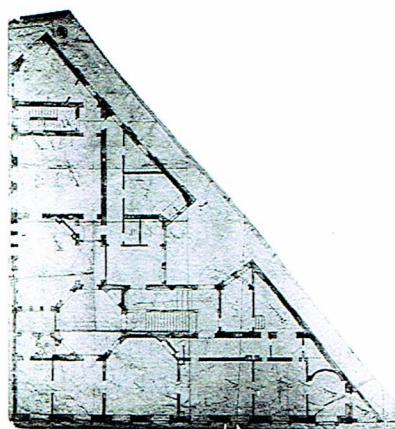
Nikolai bzw. von Woldemar Herrmann ihre Wohnhäuser errichten lassen. Dem Druck der neuen Anwohner war es zu verdanken, dass die dem Rat gehörende einstige Viehweide, die den Dresdnern schon im 18. Jh. zum Flanieren diente, ihre Ummauerung verlor. Als im Frühjahr 1846 der Grundstein zu Oppenheims Wohnsitz gelegt wurde, hatte sie sich in einen öffentlichen, von Querwegen durchzogenen Platz verwandelt,⁵ der es wert war, in zeitgenössischen Stichen festgehalten zu werden. Auf einem von ihnen ist die Lage des Oppenheimschen Palais recht gut zu erkennen. (Abb. 54.1)

Spricht man vom Einfluss, den Semper auf die Dresdner Architektur genommen hat, wird stets die Villa Rosa genannt. Doch hat der Architekt eigentlich erst mit der Fassade des Oppenheimschen Stadtpalais jene durch

den Steinschnitt geprägte Architektur in kraftvollen Formen geschaffen,⁶ die einen Bruch mit der Dresdner Tradition markiert. (Abb. 54.2) Das zeigt allein schon der Vergleich mit den ebenfalls in den 1840er Jahren entstandenen repräsentativen Mietshäusern auf der gegenüberliegenden Seite der Bürgerwiese, deren flache Fassadenprofilierungen charakteristisch sind für das biedermeierliche Wohnhaus in Sachsens Hauptstadt. Wenn dennoch die Wirkung der Villa Rosa größer war, dann lag das daran, dass Semper den Oppenheimschen Palaisbau nicht in gleicher Weise zu einem Prototyp entwickeln konnte. Dazu fehlte die Baufreiheit. Der Architekt musste mit einer dreieckigen Grundfläche zurechtkommen. Sein Streben, trotz dieser ungünstigen Voraussetzungen einen markanten Typus zu schaffen, schlug sich in der

54.2 Palais Oppenheim in Dresden. Hauptfassade

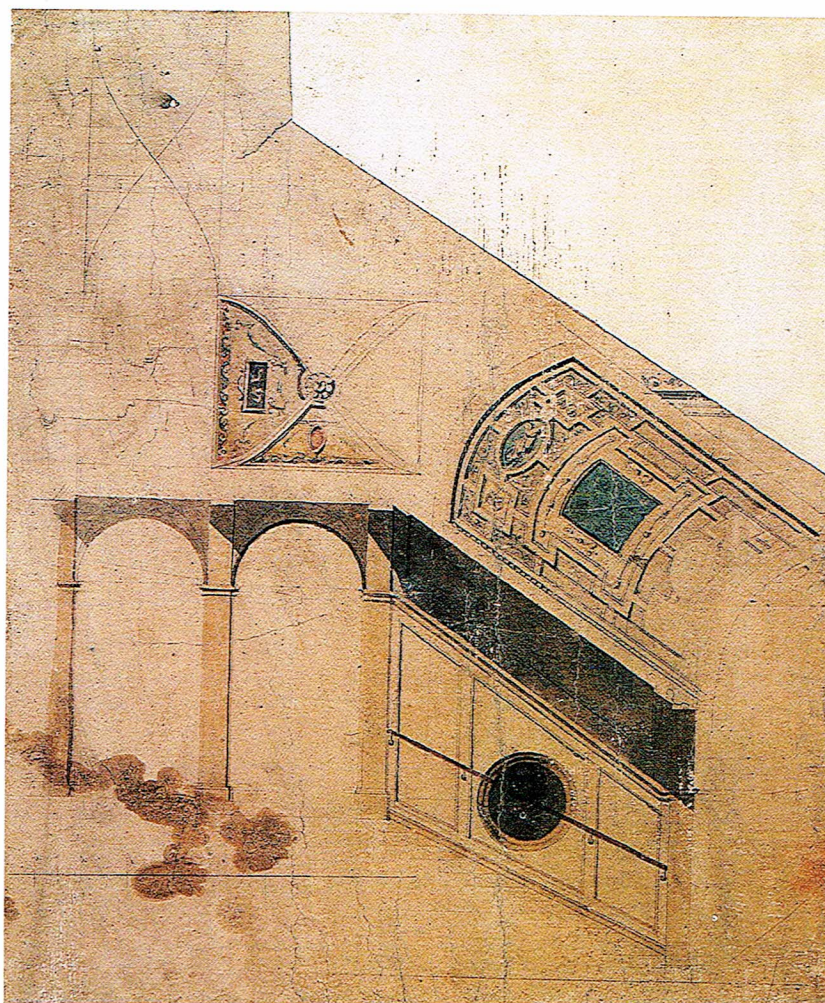




54.3 Palais Oppenheim in Dresden.
Grundriss 1. Obergeschoss

Durchbildung einer idealen Palastfassade nieder. Der Bau präsentiert sich mit der klaren Gliederung und Differenzierung der Etagen als ein Palazzo par excellence. Über dem rustizierten Erdgeschoss erhebt sich die in den Fensterrahmen reich durchgebildete Beletage. Das klassische Gurtgesims, besonders aber das unterhalb des Konsolgesimses liegende Mezzaningeschoss verleiht dem Bau eine antike Note. Dort schließen sich die Fenster und Bildfelder zu einem Band zusammen, dessen Motive – schwebende Gestalten – die Erinnerung an den Turm der Winde in Athen (1. Jh. v. Chr.) wachrufen.

Seit Lipsius ist es üblich, auf das Vorbild des um 1516 von Raffael errichteten Palazzo Pandolfini in Florenz zu verweisen.⁷ Zweifellos hat dieser Bau beim piano nobile des Oppenheimschen Palais Pate gestanden. Bei allen Unterschieden in den Details geht die charakteristische Wirkung hier wie dort von den kräftigen ionischen Säulenädikulen aus, die ein durchlaufendes Gesimsband unterhalb der Übergiebelungen miteinander und mit der Wand verbindet. Allerdings gewinnt dieses Motiv bei Semper eine größere Bedeutung, indem es sich von einer gequadrerten Fassade absetzt.⁸ Für Semper war der Palazzo Pandolfini ein exemplarischer Vertreter jener Stufe der italienischen Renaissance, in der er den »Sinn für das Kräftigere der Form« voll entfaltet sah. Vom Höhepunkt in Rom und in der Architektur Bramantes hat er gesprochen, wo sich – von »Florenz und ganz Toskana« ausgehend – die Vorzüge »der ältern lombardischen und der spätern römischen Baukunst« vereinigen.⁹



54.4 Palais Oppenheim in Dresden. Längsschnitt unterer Teil des straßenseitigen Treppenhauses

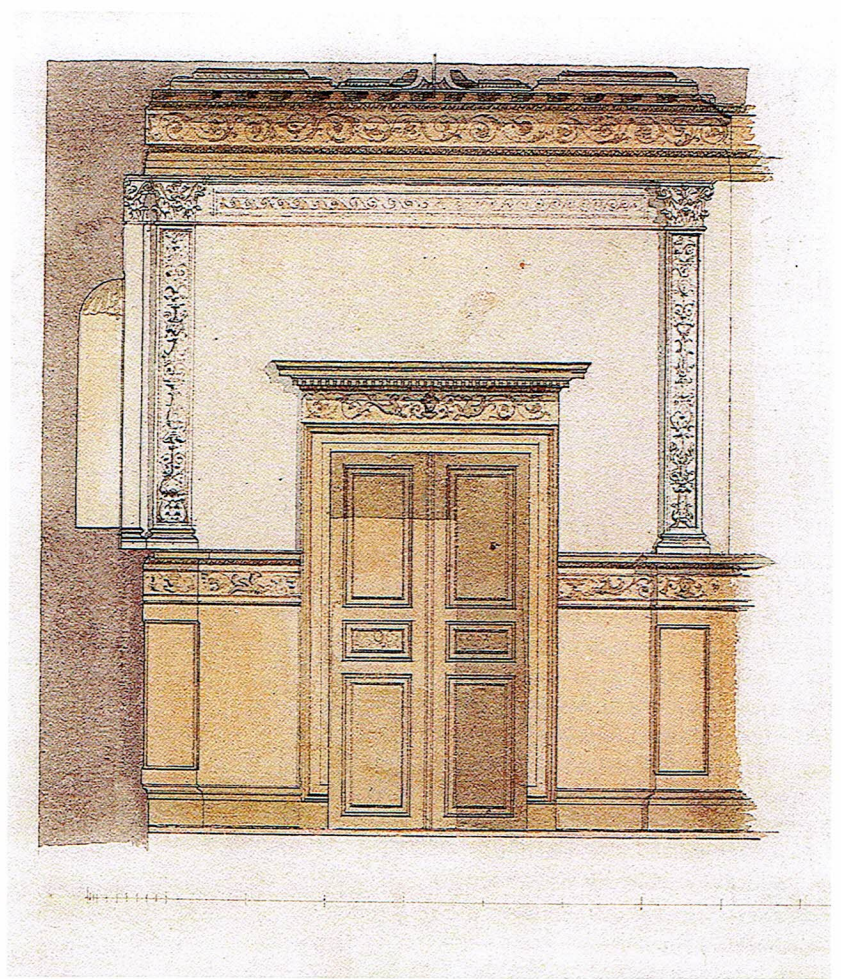
Die großzügige achtachsige Straßenfront lässt nicht sofort erkennen, dass wir es bei dem Bau nicht mit einem orthogonalen, sondern mit einem dreieckigen Grundriss zu tun haben, der einige Geschicklichkeit verlangte, um wirkungsvolle Raumfolgen zu schaffen.¹⁰ Wie bei der Villa Rosa sah Semper als zentralen Erschließungsraum ein Oktogon vor, dass hier allerdings wie ein Gelenk zwischen den in zwei Schenkeln angeordneten Haupträumen eingefügt ist. An die das Dreieck schließende Hypotenuse legte Semper verschiedene Nebenräume und vor allem das in großzügiger Arkadenarchitektur durchgebildete Haupttreppenhaus, das durch einen Lichthof erhellt wird.¹¹ In dieser Weise waren beide Stockwerke angelegt. Trotz des komplizierten Baugesüges gelang es Semper, jene Räume, die für die Öffentlichkeit bestimmt

waren, in großzügiger Weise zu ordnen. Das traf besonders auf die von Oppenheim und seiner Frau Rosa bewohnte Beletage zu.¹² (Abb. 54.3) Das Erdgeschoss wurde vom Schwiegersohn Oppenheims, dem Maler August Grahl, und dessen Familie genutzt.

Ähnlich wie bei der Villa Rosa wurde bei den beiden übereinander liegenden oktogonalen Sälen der Kontrast zwischen kräftig profilierter Wandvertäfelung und leichter Deckenausbildung, die im Obergeschoss aus der gläsernen Überkuppelung bestand, besonders effektiv betont. Im Erdgeschoss ließ Semper innerhalb eines quadratischen Mittelstücks ein textiles Velum aufmalen, das von Eckkappen mit schwebenden allegorischen Gestalten in Medaillons ergänzt wurde.¹³ Die übrigen Räume wichen in ihrer Deckengestaltung prinzipiell von der des

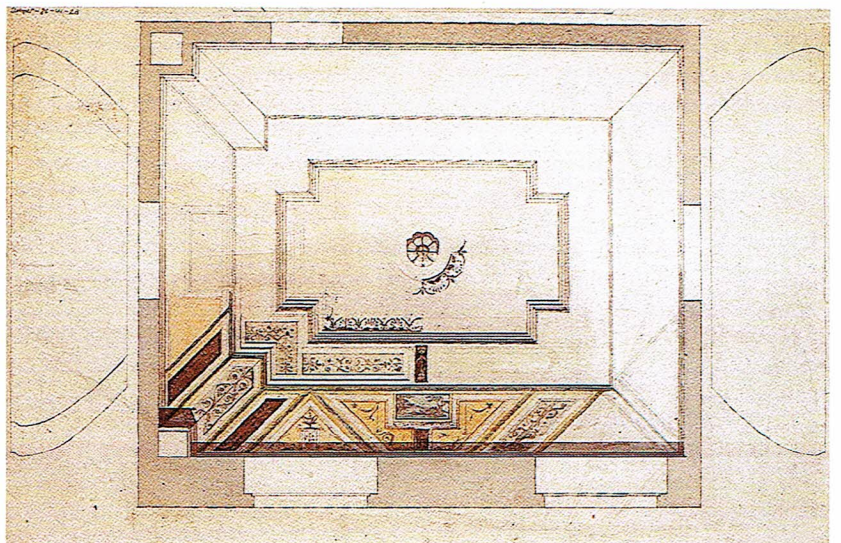
Sommersitzes ab. Hatte Semper in der Villa Rosa mit zierlich geschmückten, glatten Deckenspiegeln gearbeitet, so ließ er das Stadtpalais mit plastischen Kassettendecken ausstatten, wie sie in Italien seit dem Einsatz von Stuck im 15. Jh. in zahlreichen Palästen anzutreffen waren. Semper sah in diesem repräsentativen Deckentyp eine sinnvolle Verschmelzung der mittelalterlichen Holzbauweise mit der antiken Plafonddecke, ein Beispiel für eine Gestaltungsweise, die sich »von den Fesseln der streng struktiven Bauprinzipien« befreit hatte, indem sie das Gesetzmäßige der Form nicht mehr rein materiell, sondern symbolisch erfüllte.¹⁴

In den Plafonds von Festsaal, Speiseraum und Salon konzentrierte sich der ganze Reichtum der Innenausstattung. Für sie entstanden reizvolle Farbblätter, die sich erhalten haben und uns noch etwas von der vornehmen Pracht erahnen lassen, die von den Zeitgenossen so gerühmt wurde. Sie führen eine ganze Palette von Möglichkeiten geometrischer Aufteilungen und damit verbundener unterschiedlicher Raumwirkungen vor. In den unmittelbar an das Oktogon angrenzenden Räumen – dem Speisesaal im Seitenflügel und dem straßenseitig gelegenen Mittelsalon – schuf Semper jeweils durch Abschrägung der Ecken einen rückwärtigen Bereich, den er durch die Teilung der Decke in zwei eigenständige Flächen – eine rechteckige und eine trapezförmige – besonders akzentuierte. Die Hauptdecke des Speisesaals zeigt mit Quadratfeldern, die ein mittleres Kreiselement umschließen, eine einfachere Aufteilung.¹⁵ (Abb. 54.6) Die zarten Füllornamente auf graublauem Grund korrespondieren mit dem umlaufenden Akanthusband an den Wänden und den Laubwerkpilastern, die den oberen Wandbereich gliedern.¹⁶ (Abb. 54.5) Im vorderen Salon lassen großflächige Kompartimente die Anordnung von Bildmedaillons zu, umkränzt von Grottesken, die sich in den Lünetten über den Türen wieder finden.¹⁷ (Abb. 54.8) Grazioler fällt die Gliederung der Decke im östlich an den Mittelsalon anschließenden Zimmer der Dame aus,¹⁸ (Abb. 54.7) auf der sich – von einer zentralen Rosette ausgehend – eine zartfarbige Ornamentik in Gelb und Hellgrün ausbreitet. Am Ende des Seitenflügels, hinter dem Speisesaal, liegt der große Festsaal, dessen Rang eine besonders dichte Kassettierung mit den klassischen Nagelköpfen an den



54.5 Palais Oppenheim in Dresden. Wand des Speisesaals mit Tür zum großen Saal im Obergeschoss

54.7 Palais Oppenheim in Dresden. Plafond des Salons der Dame im Obergeschoss



Kreuzungspunkten betont.¹⁹ Das quadratische Mittelfeld mit fünf Achtecken, die in ein Flächengebilde von Kreuzen und Rhomben eingefügt sind, verkörpert den klassischen Typ der Renaissancedecke, der – befördert durch die Publikation Sebastiano Serlios²⁰ – im 16. Jh. und wieder in der zweiten Hälfte des 19. Jh. große Verbreitung gefunden hat. Die Ausführung der Malereien lag wie bei der Villa Rosa in den Händen des Malers Carl Gottlieb Rolle, der eine besondere Begabung für das Dekorative zeigte. Für Semper selbst wurden diese Entwürfe noch einmal sehr wichtig, als ihm zu Beginn des Jahres 1850 eine Stelle in einer Londoner Dekorationsfirma in Aussicht gestellt wurde. Neben dem geforderten »Probestück für Decoration u Ausstattung innerer Räume« schienen sie ihm wohl besonders geeignet für den Nachweis des bisher von ihm auf diesem Gebiet Geleisteten.²¹

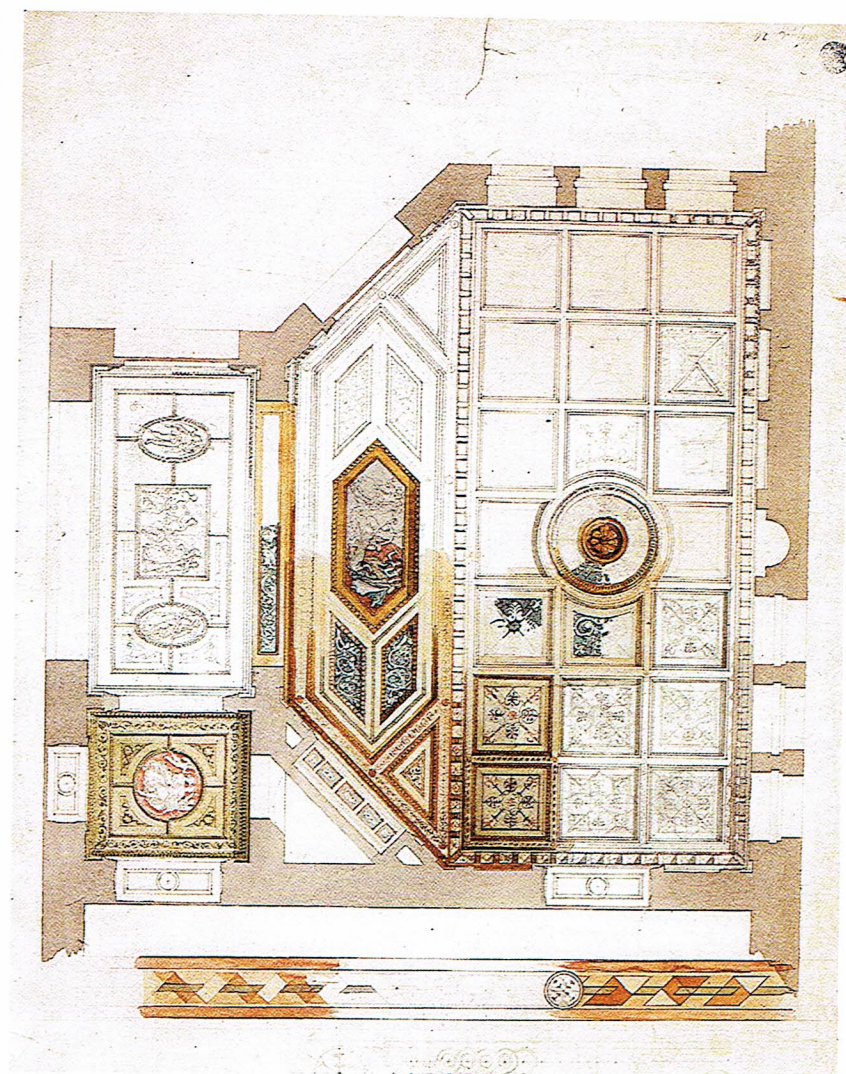
Die Wirkung, die der Bau bei den Bewohnern und den zahlreichen Gästen hinterließ,²² hat vielleicht keiner so authentisch wiederzugeben vermocht wie Hermann Hettner, der als Schwiegersohn August Grahls im Haus ein- und ausging. Er lobte noch Jahrzehnte später die »ernste Monumentalität« des Palasts, bei dem der »Innenbau [...] im vollendetsten Einklang« mit dem »machtvoll einfachen Außenbau« stand. Hettner empfand es als Jammer, dass der neue Eigentümer – die Familie Kaskel – das Gebäude im Inneren grundlegend veränderte, dass »modernster französischer Ungeschmack« die einstige Harmonie »von Grund aus« vernichtete. Die in den 1870er Jahren vorgenommenen Veränderungen gingen weit über das hinaus, was die Erweiterung des Baus bedingte. Von Sempers Ausstattungen blieb außer der des Oktogons nichts übrig. Das Gebäude wurde 1945 beim Angriff auf Dresden zerstört.

ANMERKUNGEN

1 Erster Entwurf eines Kaufvertrags zwischen M. W. Oppenheim und Adolph Dörlinger über die Grundstücke und Bauten der späteren Bürgerwiese 5–6 vom 2. Mai 1845. Die Verhandlungen, die auch Grenzangelegenheiten, darunter solche zum Gartengrundstück Ernst Rietschels, betrafen, zogen sich vier Monate hin. Dresden, StA: Privatarchiv, Nr. II, 100.

2 So schrieb Heinrich Wilhelm Schulz (Altertumsverein) am 28. Juli 1845 dem Kamener Stadtrat, man könne auf Semper nicht rechnen, da er u. a. durch »die Erbauung des Hauses für Herrn Oppenheim reichlich beschäftigt« sei. Kamenz, Pfarrarchiv: Rep. II, Loc. V, No 9, 1842 Bl. 76'.

3 Im Unterschied zur Villa Rosa, wo Semper zumindest die dekorativen Blätter großzügig dem Bauherrn überließ, scheint er in diesem Fall darauf geachtet zu haben, dass die Unterlagen weitgehend bei ihm verblieben. Von den insgesamt 36 Zeichnungen, die Manfred Semper im Konv. 20 des



54.6 Palais Oppenheim in Dresden. Plafond des Speisesaals im Obergeschoss

zeichnerischen Nachlasses an die Dresdner Kunstakademie übergab, haben sich 33 erhalten. Dresden, HfBK: Nr. 0301/1227, Bl. 9'–10.

4 Das Adressbuch von 1838 nennt erstmals M. W. Oppenheim als Mieter in der Wilsdruffer Gasse 211.

5 Ende Februar 1843 hatte der Hofgärtner Carl Adolf Terscheck verschiedene »Ideen zur Veränderung der Bürgerwiese« vorgelegt, von denen diejenige ausgewählt wurde, die mit den größten Rasenflächen die geringsten Unterhaltungskosten verursachte. Im Mai 1843 wurde mit der Ausführung begonnen. Zur Geschichte der Bürgerwiese vgl. Georg Beutel, *Die Bürgerwiese in Dresden* (Geschichtliche Wanderfahrten, Nr. 52). Dresden 1938, S. 25–32.

6 Vgl. auch Bauaufnahme Otto Grahls, des Enkels von M. W. Oppenheim, vom März 1860. Dresden, LfDS: M 52. Bl. 1. Zwei weitere, weniger detaillierte Blätter lagern im Archiv des gta Zürich (20-086-2 und 3). Auf einer der beiden Zeichnungen ist am 16. Aug. 1845 die Baugenehmigung erteilt worden.

7 Lipsius 1880, S. 46.

8 Der Dresdner Architektenverein hielt es noch drei Jahrzehnte später für angemessen, die auf dem Brüstungsstreifen mit abschließendem Mäanderband aufsitzende Ädikula, deren Epistyl exakt nach antiken Mustern mit drei

Faszien durchgebildet war, im Detail zu publizieren. Vgl. *Dresdner Architektur-Album*. Dresden 1874–1878, Taf. 4.

9 Vgl. »Lehre der Gebäude« 1840/41. Zürich, gta: 20-MS-25, fols. 46f. Gisela Moeller hat am Beispiel des Palais Oppenheim darauf verwiesen, dass Semper seine Formen sowohl aus der Kenntnis und Verinnerlichung der Baukunst Raffaels, als auch der Bramantes (Palazzo Caprini, 1501–1510) gewonnen hat. Moeller 2001, S. 83–102.

10 Vgl. Grundriss Erdgeschoss. Dresden, HfBK: B 803.

11 Schnitt Treppenhaus. Ebd., B 809.

12 Plafond des Oktogons. Ebd., B 805.

13 Ebd., B 817.

14 Vgl. Sempers Ausführungen im Kapitel »Tektonik« seines Hauptwerks. Semper, *Stil II* 1863, S. 349.

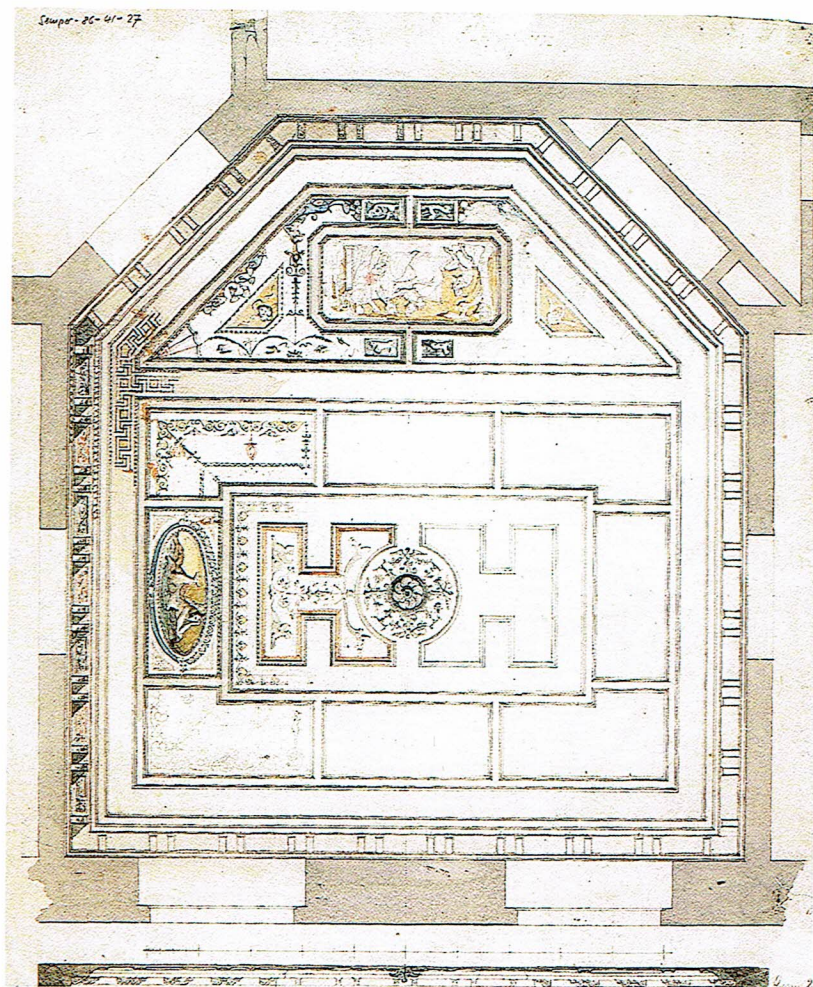
15 Dresden, HfBK: B 821.

16 Ebd., B 820.

17 Ebd., B 825.

18 Ebd., B 826.

19 Kopie des Semper-Schülers C. Balthasar. Dresden, HfBK: B 823. Weitere Zeichnungen liegen vom Plafond des Badezimmers vor, wo ein markantes Mäanderband den Fußboden gliederte. Vom Boudoir und vom Schlafzimmer der Dame des Hauses wissen wir, dass sie »mit den schönsten, ein dunkelgrünes, schweres Damastzeug auf das Täu-



54.8 Palais Oppenheim in Dresden. Plafond des Mittelsalons im Obergeschoss

schendste nachahmenden Tapeten geschmückt« worden sind. Carl Gustav Carus, *Lebenserinnerungen und Denkwürdigkeiten*, Bd. 3, Leipzig 1866, S. 247.

20 Vgl. Sebastiano Serlio, *Tutte l'opere d'architettura*, 3. Buch, 1537.

21 Semper bat seinen jungen Mitarbeiter Bernhard Krüger am 3. Feb. 1850, ihm »die kolorierten Plafonds u. Durchschnitte der Säle« des Oppenheimschen Palais zuzuschicken und dazu möglichst noch eine »kleine perspektivische Skizze von dem Achteck des Herrn Oppenheim mit der Möbeleinrichtung u. einen Blick in den Speisesaal« anzufertigen. Zürich, gta: 20-K-1850-02-03(S). Die Perspektive scheint aber nicht entstanden zu sein.

22 Von Friedrich Pecht wissen wir, dass sich zur Einweihungsfeier halb Dresden versammelt hatte. Friedrich Pecht, *Aus meiner Zeit*, München 1894, Bd. 1, S. 292.

ZEICHNUNGEN

Dresden, HfBK: B 802- B 832; Dresden, LfDS: LfD M 52. B. Bl. 1; Zürich, gta: 20-89-1 bis 3

TEXTQUELLEN

Dresden, StA: Privatarhiv PA II 100

LITERATUR

Manteuffel 1952, S. 166-170; Katalog 1979, S. 246f., Nr. 479-485; Kurt Milde, *Die Neorenaissance in der deutschen Architektur*, Dresden 1981, S. 170-173; Fröhlich 1991,

S 66f.; Bettina-Martine Wolter, *Entwicklung des Palasttypus von Schinkel bis Semper. Theorie - Bauentwurf - Baupraxis 1800-1850*, Braunschweig 1991, S. 170-180; Ziesemer 1999, S. 114-116, 164-170; Moeller 2001, S. 85-91

55 Wiederaufbau der Klosterkirche St. Anna

KAMENZ, SCHULPLATZ
ENTWURF 1845
AUSFÜHRUNG 1848-1850

Seit der Inventarisierung der Klosterkirche St. Anna in Kamenz durch Cornelius Gurlitt wird der Außenbau des nach einer Brandkatastrophe wiederhergestellten Gebäudes auf Gottfried Semper zurückgeführt.¹ Doch beschränkte sich Sempers Anteil an den Restaurierungsarbeiten auf skizzenhafte Einträge in ein Blatt mit Aufmaßzeichnungen und wenigen Bemerkungen zum äußeren

Umbau, die ein Dritter, Heinrich Wilhelm Schulz, als Vertreter des Sächsischen Altertumsvereins übermittelte. Zu prüfen ist, welche Bedeutung die knapp gefassten Vorschläge Sempers im Gesamtgeschehen hatten.²

Der Brand, der in der Nacht vom 4. zum 5. Aug. 1842 in der Stadt Kamenz wütete, zerstörte vor allem das Dach der Kirche St. Anna, die im ausgehenden 15. Jh. als Gotteshaus eines Franziskanerklosters errichtet worden war.³ Giebel, Hauptgesims und einige Gewölbe im Inneren wurden beschädigt. Die angrenzenden, als Schule genutzten Klostergebäude brannten völlig ab, so dass die Südseite der Kirche frei lag und einer neuen Gestaltung bedurfte. Die eigentliche Restaurierung setzte erst 1848 ein. Um das Bauwerk zu sichern, wurde sofort nach dem Vorschlag des Brandinspektors Hermann Treutler aus Dresden und auf der Grundlage von Konstruktionszeichnungen des Amtszimmermeisters Ernst Adam aus Moritzburg⁴ der Dachstuhl des dreischiffigen Hallenbaus wiederhergestellt.⁵ Da die weiteren, weniger dringlichen Arbeiten erst einmal unterblieben, war es noch nicht zu spät, als sich im Frühjahr 1844 der Sächsische Altertumsverein mit einem sehr allgemein gehaltenen Schreiben einschaltete. In ihm gab man der Hoffnung Ausdruck, dass in Kamenz dem »glücklich erhaltenen Baudenkmale diejenige Rücksicht gewidmet [wird], welche es durch seine Ehrwürdigkeit und innere Vollendung in Anspruch nimmt.«⁶ Da die Kamenz selbst die mit Blendbogen und eingefügten Rauten versehenen Giebel und das spätgotische Netzgewölbe mit seinen doppelt gekielten Rippen als unbedingt erhaltenswert betrachteten, gab es – im Gegensatz zu anderen Fällen – keinen direkten Ansatzpunkt für eine Kritik.⁷ Dennoch nahm der Bürgermeister im November 1844 das Anerbieten einer Unterstützung durch den Altertumsverein an und ließ wissen, dass man im kommenden Winter die Vorarbeiten für die Wiederherstellung der Kirche abzuschließen gedanke.⁸

Der Brief war kaum abgesandt, als Heinrich Wilhelm Schulz in Begleitung Gottfried Sempers am 30. Nov. 1844 in Kamenz eintraf,⁹ um die Bauarbeiten zu inspizieren. Der Besuch hatte zunächst keine Konsequenzen. Erst als sich beide Männer am 18. April 1845 ein zweites Mal in Kamenz aufhielten, verlangte Semper nach genauen Aufmaßzeich-