

Michele Cometa

Die deutsche Architekturreise zwischen Polychromie und Historismus

Ein einzigartiger Zufall wollte, daß Jakob Ignaz Hittorff und Leo von Klenze, die beide aus der Pariser Architekturschule stammten und für ihr Leben lang Feinde bleiben sollten, sich an der Schwelle von 1823/1824 in Sizilien begegneten und dort zur selben Zeit, nicht ohne leidenschaftliche Auseinandersetzungen, mit kaum verhülltem Pioniergeist zwischen den Ruinen von Selinunt und Agrigent umherstreiften. Diese Begegnung zwischen dem abenteuerlustigen Hittorff und dem zurückhaltenden Architekten des Königs von Bayern markiert den Beginn einer heroischen Ära der deutschen und europäischen Architektur nach Schinkel, und hebt de facto das große geistige Abenteuer der Polychromie aus der Taufe, die für diverse Jahrzehnte die besten zeitgenössischen Forscher beschäftigen wird.

Vielfältige Umstände hatten zu dieser epochalen Begegnung geführt, bei der nicht nur das Schicksal der sizilianischen Archäologie auf dem Spiel stand – die ihrerseits insbesondere im Werk des mit beiden befreundeten Domenico Lo Faso Pietrasanta, Herzog von Serradifalco, aus diesen Forschungen Gewinn schöpfte –, sondern das der gesamten post-klassizistischen Architektur. Nach ihrer Rückkehr in die Heimat setzten sowohl Hittorff wie Klenze ihre Studien über die antike Baukunst mit außerordentlich gelehrten Abhandlungen und wunderbaren Zeichnungen fort, vor allem widmeten sie sich jedoch ihren größten Werken, die ohne den Hintergrund der sizilianischen Architektur oft völlig unverständlich bleiben.

Beide treten ihre sizilianische Reise mit bemerkenswerten Kenntnissen im Gepäck an. Und während Klenze, der bereits Autor einer Studie über die Tempel von Agrigent ist, die zeitgenössische Reiseliteratur und archäologischen Forschungsarbeiten gut kannte, übertrifft Hittorff ihn noch, indem er die Empfehlungen seiner unmittelbaren Vorgänger befolgt und die von diesen bereits gelieferten Daten vertieft. Darunter – wahrscheinlich – nicht zuletzt Schinkel, den Hittorff 1821 in Paris trifft. In einem Notizbuch, das im Wallraf-Richartz-Museum in Köln aufbewahrt wird, finden sich wertvolle Hinweise auf die direkten Quellen Hittorffs und Karl Ludwig Wilhelm Zanth¹, Architekt und Schüler, der ihn von Anfang an auf seiner Reise nach Italien begleitet. Aus diesen Aufzeichnungen, die natürlich schwer zu datieren sind, doch angesichts der Tatsache, daß er dort die praktischen Ratschläge des Freundes und Gefährten Jean Francois Joseph Lecointe notiert, wahrscheinlich während seines Aufenthalts in Rom niedergeschrieben wurden, können wir ableiten, daß Hittorff das Werk Friedrich von Gärtners über die sizilianischen Bauwerke kannte, dem er wichtige Informationen über die Tempel von Agrigent sowie über die Ruinen von Syrakus, Selinunt, Segesta und Taormina entnahm².

In Rom, – so erfahren wir aus einem der Briefe an Lecointe, die eine wertvolle Quelle für die Rekonstruktion seiner Erfahrungen in Italien darstellen – hatte er

¹ Für einen ersten Überblick über die Reise Hittorffs und Zanth¹ nach Sizilien vgl. *Viaggio in Sicilia*, hrsg. von M. Cometa, Sicania 1993.

² Vgl. K.L.W. Zanth/J. I. Hittorff, *Notizbuch mit Textauszügen verschiedener Bücher über Sizilien*, Wallraf-Richartz-Museum (WRM) Köln, 1986/l.

Gelegenheit, die Radierungen eines Werks im Voraus zu studieren, das den Ruhm der Werke von Saint-Non und Houel in den Schatten stellen sollte. Wir sprechen hier von den wunderbaren Bildtafeln Ostervalds, die später in das berühmte Werk *Voyage pittoresque en Sicile dédié a son altesse Royale Madame la Duchesse de Berry* aufgenommen werden, das Hittorff im Juli 1823 in Rom sorgfältig beschreibt und mit Anmerkungen versieht, wo er zusammen mit Louis de Forbin, dem Urheber der Radierungen, seine Entstehung verfolgt. Als aufschlußreich für eine Rekonstruktion von Hittorffs Sizilienaufenthalt erweisen sich vor allem die Ratschläge, die Leconte³ ihm nach Paris schickt, und die Hittorff ziemlich treu befolgt, wie sich bereits aus der ausgewählten Reiseroute ableiten läßt, auch wenn er sie in umgekehrter Richtung zurücklegt.

Hittorff kommt nach dreitägiger Überfahrt Anfang September an Bord des „Königlichen Postschiffs“ aus Neapel in Palermo an. Er befindet sich in Begleitung des getreuen Zanthos und eines jungen Berliner Architekten, Friedrich Wilhelm Ludwig Stier, dem Hittorff in Rom begegnet war und dem er anbietet, auf seine Kosten mitzukommen. Nach der Rückkehr in die Heimat wird Stier während seiner langen Lehrtätigkeit an der renommierten Bauakademie von Berlin zu einem der fruchtbarsten Interpreten der griechischen Architektur, insbesondere ihrer Ornamente, und nimmt hier die Gelegenheit wahr, Hittorffs Theorien über die Polychromie der griechischen Tempel zu verbreiten.

Wenn wir Hittorffs eigenen Aussagen im Vorwort (*Préface*) zur zweiten postumen Ausgabe der *Architecture antique de la Sicile* Glauben schenken, dann ist die Reise nach Sizilien ein Ergebnis der Lehrjahre an der Schule von Dufourny sowie der Empfehlungen des großen Quatremère de Quincy, die in Paris beide seine Lehrer⁴ und beide wie er davon überzeugt waren, daß man sich nicht mit den Zeugnissen der Reiseliteratur und der Altertumforschung (Cluverio, d'Orville, Pancrazi) zufrieden geben könne, auch nicht mit den – obgleich faszinierenden – Radierungen der französischen Künstler (de Saint-Non, Houel), nicht einmal mit einem Werk wie dem von Wilkins, das nur scheinbar auf die Genauigkeit der Erfassung und Auswertung der Architektur Wert legt: „Wir haben uns vorgenommen – liest man in der *Préface* – einige Lücken zu füllen, die antiken Bauwerke in Sizilien in all ihren Details zu erfassen, ein treues Bild ihres gegenwärtigen und eine möglichst reine Vorstellung ihres ursprünglichen Zustands zu vermitteln“⁵. Natürlich dürfen die Verdienste von Pionieren wie Klenze, Le Roy und vor allem Stuart und Revett nicht vergessen werden, auch wenn sich ihre Zeichnungen und Rekonstruktionen bei genauerer architektonischer Prüfung als „trop imparfaits“⁶ erweisen, ebenso wie die literarischen Beschreibungen als ungenau und rein suggestiv.

Die Reise nach Sizilien steht also ganz im Zeichen der architektonischen und archäologischen Forschung, jedoch ohne altertumswissenschaftliche oder

³ J. I. Hittorff, "Notes sur le voyage de la Sicile communiqué par M. Le", in: K.L.W. Zanth/J.I. Hittorff, *Notizbuch mit Textauszügen verschiedener Bücher über Sizilien*, WRM Köln, 1986/I.

⁴ *Architecture antique de la Sicile. Ou Recueil des monuments de Ségeste et de Sélinonte, mesurés et dessinés par J.I. Hittorff et L. Zanth, suivi de Recherches sur l'origine et le développement de l'architecture religieuse chez les Grecs* (publié par Ch. Hittorff), Paris, Impr. de E. Donnaud, 1870 (und ein Atlas mit 89 Tafeln und einer Maßstabelle), S. XIX.

⁵ *Architecture antique de la Sicile*. op. cit., S. XX.

⁶ Ebd., S. XIX

gelehrte Sehnsüchte. In dem späten Vorwort von 1870, wo jedoch die Darlegung der Absichten zu klar und deutlich ist, um nicht auf die ersten Erfahrungen zurückgeführt werden zu können, steht außerdem: „Es handelt sich schließlich nicht darum, um nur ein Beispiel zu nennen, in Paris Kirchen zu bauen, die Kopien jener Marmortempel sind, wie sie die großen Baumeister in Athen errichtet haben, sondern darum, unsere dem katholischen Glauben geweihten und mit unseren Materialien gebauten Kirchen so zu konzipieren, wie jene Künstler sie nach den klugen Regeln entworfen und gebaut haben, die sie unaufhörlich leiteten, und mit dem Sinn für das Schöne, das ihre exklusive Gabe war“⁷. Die polemische Anspielung gilt hier dem Revival des gotischen und griechisch-römischen Stils, der in Frankreich jahrzehntelang grassierte und dessen Auflösung Hittorff – wie viele seiner Kollegen – im perfekten Synkretismus der Kirche von Ste. Geneviève in Paris sah, wo der Architekt Soufflot bereits einige Jahrzehnte zuvor jeden Rückfall in ein Revival abgewehrt hatte, obgleich er die Prinzipien beider Traditionen anwendete.

Hittorff ist sogar davon überzeugt, daß sowohl die griechische Architektur wie die gotische gemeinsamen universellen Gesetzen gehorchen, wie man im *Préface* seiner *Architecture moderne de la Sicile* nachlesen kann, einem der bedeutendsten Bücher auf theoretischer Ebene zur Bewertung des Gotik-Revivals in Frankreich: „Die gotischen Bauwerke scheinen sich auf den ersten Blick im Wesen von den antiken Monumenten zu unterscheiden: doch wenn man die Ogival-Architektur in ihrem langen Hin- und Her untersucht, das sie bis zu einem relativen Grad der Perfektion geführt hat, in dem sie sich gerade so behauptet, wird man sofort erkennen, daß diese Gebäude in ihren wesentlichen Teilen eine ständige Reminiszenz an die antike Architektur sind“⁸. Doch abgesehen von den expliziten Feststellungen, die später und in einem Kontext wie dem des Paris der Mitte des 19. Jahrhunderts entstehen, steht fest, daß diese Überzeugungen bereits vor fast fünfzig Jahren das Studium der griechischen Architektur während der Reise nach Sizilien beeinflusst haben müssen. Übrigens veröffentlichte Hittorff bereits kurz nach seiner Rückkehr nach Frankreich eine erste Fassung der *Architecture antique de la Sicile* (1827), die sofort unter den Gebildeten Europas die Runde machte. Sie fand auch einen außergewöhnlichen Rezensenten: Johann Wolfgang Goethe. Goethe, der ebenso wie die Architekten und Archäologen in Weimar über die ersten 31 Tafeln Hittorffs begeistert war, veröffentlichte in *Kunst und Altertum* eine kurze Notiz, die uns erlaubt, die Bedeutung dieses Werks für die Zeitgenossen zu verstehen, auch für jene, die ebenso wie er dahin tendierten, keine übertriebene Begeisterung für die antiken Ornamente zu hegen. Goethe betont sofort die Genauigkeit der architektonischen Rekonstruktion, den Reichtum der Nachbildungen und die Schönheit der Färbung, die "uns zu ganz eigenen neuen Begriffen über alte Baukunst [erheben]"⁹. Nichts, was mit der Vergangenheit

⁷ Ebd., S. XXIII.

⁸ *Architecture moderne de la Sicile, ou Recueil des plus beaux monuments religieux et des édifices publics et particuliers les plus remarquables de la Sicile, mesurés et dessinés par J.-I. Hittorff, et faisant suite à l'Architecture antique de la Sicile, par les memes auteurs*, Paris, P. Renouard, 1835, S. XIV ff.

⁹ "Architecture antique de la Sicile par Hittorff et Zanthe", in: *Goethes Werke*, hrsg. im Auftrage der Großherzogin Sophie von Sachsen, I. Abtlg., Bd. 49.2, Weimar: Hermann Böhlaus Nf. 1900, S. 147.

vergleichbar wäre. Im Vergleich dazu ist die obgleich sehr sorgfältige *Voyage pittoresque* von Ostervald, vielleicht das bedeutendste Werk über die sizilianische Architektur vor Hittorff, überholt, weil es zu sehr zum Pittoresken neigt und dem arkadischen Einfluß unterliegt.

Hittorff kommt also mit der klaren Absicht auf die Insel, die ewigen Gesetze der abendländischen Architektur jenseits stilistischer und zeitbedingter Kontingenzen zu suchen. Ausgestattet mit den üblichen Empfehlungsschreiben für die lokalen Größen, darunter befand sich gewiß auch das von Dufourny für den Astronomen Piazzini und die von don Luigi Medici für den Fürsten von Campofranco (Ettore Lucchesi Palli)¹⁰, trifft Hittorff Anfang September in Palermo ein und schlägt sein Quartier im Hotel de la Grande Bretagne nahe der via Toledo auf, der heutigen via Vittorio Emanuele. Seine Begeisterung wird in einem Brief an Lecointe vom 24. September deutlich, in dem steht: „Sizilien [...] ist das schönste, fruchtbarste, malerischste und interessanteste Land, das man besuchen kann“.¹¹

Die erste Gelegenheit, die antiken Stätten der Insel zu besichtigen, ergibt sich bereits am Tag nach seiner Ankunft. Da er von der Anwesenheit der Engländer William Harris und Samuel Angell in der Stadt erfahren hatte, die in eben diesem Jahr die Metopen von Selinunt und eine große Zahl an plastischen Fragmenten ausgegraben hatten, besichtigt Hittorff schleunigst die Sammlung der Universität, wo die Behörden für eine vorläufige Unterbringung der Fundstücke gesorgt hatten. Hittorff lernt auf diese Weise Angell kennen, welcher ihm – nachdem er ihn über den frühen Tod des Kollegen informiert hat, der sich während der Ausgrabungsarbeiten ein Fieber zugezogen hatte, dem er zum Opfer gefallen war – die kostbaren Funde zeigt, die er im Andenken an Schorn nicht zögert, mit den „schönen Skulpturen von Ägina“¹² zu vergleichen, d.h. mit dem wichtigsten und am meisten diskutierten archäologischen Fall jener Zeit.

Doch die eigentliche Entdeckung Hittorffs besteht darin, daß er auf den gefundenen Fragmenten und sogar auf den Skulpturen Spuren von Farbe feststellt: „Diese letzten Skulpturen sind wahrhaft großartig und meisterhaft ausgeführt und ganz im Stil der von Lord Elgin entdeckten Marmorwerke. Wir haben sie alle gezeichnet und ich habe mir von den schönsten auch Gipsabgüsse machen lassen. Diese Fragmente, wie auch die der Giganten sowie der gesamten Architektur, waren mit verschieden farbigem Stuck verkleidet, der größtenteils noch zu erkennen war“¹³. Aus den agrigentischen Rekonstruktionen Hittorffs, auf die wenige Tage später die von Selinunt folgen¹⁴, entwickeln sich die Fäden der heftigsten Architektur-Debatte des 19. Jahrhunderts, d.h. der Debatte über die Polychromie, deren theoretische Grundlagen zwar bereits in zahlreichen Studien dargelegt worden war, hinsichtlich der architektonischen Anschaulichkeit jedoch die faszinierenden Tafeln und Aquarelle Hittorffs und Zanths abwarten

¹⁰ Vgl. Brief an Lecointe vom 6. Dezember 1823 (Historisches Archiv der Stadt Köln).

¹¹ Brief an Lecointe aus Palermo vom 24. September 1823 (Historisches Archiv der Stadt Köln).

¹² Vgl. *Hittorffs Reise durch Sizilien (Aus einem Brief an den Herausgeber)*, in „Kunstblatt“, Nr. 28, Montag, den 5. April 1824, S. 109.

¹³ *Hittorffs Reise durch Sizilien (Aus einem Brief an den Herausgeber)*, op. cit., S. 112

¹⁴ Auch in Selinunt – wie wir sehen werden – stellt Hittorff sofort Farbspuren fest, vor allem in dem kleinen Tempel, den er Empedokles zuordnet. Vgl. *Hittorffs Reise durch Sizilien (Fortsetzung zu Kunstblatt Nr. 28)* in „Kunstblatt“, Nr. 39, Donnerstag, den 13. Mai 1824, S. 155; zit. ital. Übersetzung, S.68.

mußte, damit sich aus der neoklassizistischen Vorstellungswelt eine neue und originelle Vision des Griechentums entwickeln konnte.

In Selinunt macht Hittorff eine bedeutende archäologische „Ausbeute“: er hat das Glück, zwischen den aufgehäuften Ruinen in der Nähe des Tempels C auf der Akropolis einen kleinen Tempel zu finden, den er Empedokles zuordnet und der ihm jenes Experiment der Polychromie *in vitro* gestattet, das die *Restitution du temple d'Empédocle a Sélinunte, ou l'Architecture polychrome chez les Grecs* darstellt.

Zurückgekehrt nach Rom und von Thorvaldsen und anderen Künstlern der römischen Kolonie ermutigt, ordnet Hittorff die zahlreichen sizilianischen Skizzen und geht voller Elan an die Frage der Polychromie. Kaum ist er wieder in Frankreich hält er natürlich, wie es Brauch war, eine öffentliche Vorlesung an der *Academie des Beaux-Arts*, die explizit seiner Reise gewidmet ist¹⁵, und macht die grundlegenden Themen seiner Forschungen und seiner Grabungen deutlich, von der Vermessung und Rekonstruktion des Tempels des Olympischen Jupiters bis zur Entdeckung des Tempels B von Selinunt, der vermutlich Empedokles geweiht war. Die Informationen von Hittorff erhitzen die Gemüter und lassen auf weitere Erwerbe hoffen. Angeregt von diesem Erfolg, entwirft Hittorff den Plan für seine beiden Werke über die Architektur Siziliens, deren Zielsetzung auf einer einzigartigen Seite der *Architecture moderne de la Sicile* gut zusammengefaßt ist: „1. Für die antike Architektur: die Verwendung der polychromen Verkleidung – sowohl innen wie außen – auf den griechischen Bauwerken aller Epochen, d.h. die Kontinuität der polychromen Architektur bei den Griechen im Zusammenwirken mit der historischen Wandmalerei und der farbigen Skulptur als Ergänzungen dieses Systems; 2. Für die moderne Architektur: die Gewißheit, im Sizilien unter der Sarazenenherrschaft den Ausgangspunkt für die systematische Verwendung des Spitzbogens, d.h. der Ogival-Architektur, festmachen zu können“¹⁶.

Sizilien wird also für Hittorff zur Wiege der europäischen Architektur, oder zumindest zur Brutstätte der beiden großen abendländischen Traditionen: der griechischen und der gotischen, die – wie wir gesehen haben – für ihn nur zwei Aspekte einer einzigen Entwicklung sind. Das Symbol dieses Synkretismus ist der winzige (gotische) Spitzbogen, den er überraschend während seiner archäologischen Forschungen in einem ganz und gar griechischen Kontext in Catania findet, ein unwiderlegbarer Beweis „der Existenz des Spitzbogensystems bei den antiken Völkern“¹⁷, und würdig, wie er eiligst Schorn mitteilt, in die Sammlungen von Sulpiz Boisserie, dem Vater des Gotik-Revivals in Deutschland, aufgenommen zu werden.

Entlang diesem doppelten Gleis führt Hittorff seine Forschungen durch und entwirft seine beiden Publikationen, eine Tatsache, die man bei der Gesamtbewertung seines Werks nicht außer Acht lassen sollte. Der erste Akt dieses Dialogs zwischen verschiedenen Zeitaltern und Kulturen ist die Serie von Radierungen, die Hittorff ab 1827 auf der Grundlage seiner und Zanths Skizzen von

¹⁵ Vgl. J. I. Hittorff, *Mémoire sur mon voyage en Sicile*, lu à l'Académie des Beaux-Arts de l'Institut avec l'extrait du procès-verbal de la séance du 24 Juillet 1824, Paris, Institut de France, MS. 4641.

¹⁶ *Architecture moderne de la Sicile*, op. cit., S.2.

¹⁷ Ebd., S. 4.

den besten Pariser Graphikern/Radierern/Tiefdruckern/Kupferstechern vorbereiten läßt, ein Werk mit dem Titel *Architecture antique de la Sicile, ou Recueil des plus intéressants monuments d'architecture des villes et des lieux les plus remarquables de la Sicile ancienne mesurés et dessinés par J. I. Hittorff*¹⁸.

Doch die durch die Juli-Revolution verursachte wirtschaftliche Krise zwingt Hittorff, wie er selbst berichtet¹⁹, sein Werk zu unterbrechen, das auf diese Weise ohne die Erläuterungen bleibt, die am Ende der Bildserie folgen und die eigentliche Grundlage der wissenschaftlichen Auseinandersetzung sein sollten. Diese hätten ihm gestattet, mit umfassenden Argumenten der Skepsis zu begegnen, die bereits seine Hypothese von der Polychromie ausgelöst hatte. Was die Graphiken betrifft, so wurden davon nur 49 veröffentlicht, die sich auf die Stätten von Selinunt und Segesta beschränkten.

Erst drei Jahre später, im Jahre 1830, als er bereits das Werk über die polychrome Rekonstruktion des kleinen Empedokles-Tempels konzipiert hatte, das erst 1851 fertiggestellt wird, publiziert er ein Memorandum, das er bereits bei verschiedenen Gelegenheiten gelesen hatte, und das in den sehr angesehenen *Annali dell'Istituto di corrispondenza archeologica* erscheint, der größten archäologischen Institution Europas. Die Studie mit dem Titel *De l'architecture polychrome chez les Grecs, ou restitution complète du temple d'Empedocle dans l'Acropolis de Sèlinunte*²⁰ stellt den ursprünglichen Kern der beiden nachfolgenden und umfangreicheren Studien dar, von denen die erste *Restitution du temple d'Empedocle à Sèlinonte, ou l'Architecture polychrome chez les Grecs* 1851 erscheint und die zweite leider erst postum im Jahre 1870 von seinem Sohn Charles unter dem Titel *Architecture antique de la Sicile, ou Recueil des monuments de Ségeste et de Sélinonte* herausgegeben wird. Ein wirklich beeindruckendes Werk, das dem des Grafen Serrdifalco an die Seite gestellt werden kann und gewiß auf architektonischer, wie auf archäologischer Ebene noch detaillierter ist.

Hittorff und Zanthe gelang also, was für Viele nur eine unerfüllbare Utopie geblieben war: das Goldene Zeitalter der Griechen vom starren klassizistischen Konventionalismus zu befreien und mit den kühnsten romantischen Phantasien zu vereinen.

Erst *nach* diesen Bildtafeln von Hittorff und Zanthe wird es möglich, sich die berühmten Rekonstruktionen der Akropolis von Athen von Klenze und Schinkel vorzustellen, die Pläne für München von Ludwig I., die Vielfarbigkeit der französischen *envoys*, sowohl der griechischen wie der römischen, die Rekonstruktionen von Henri Labrouste, Abel Böouet, Charles Garnier, Benoit Livot, Jean Hulot und schließlich den Enthusiasmus, der in den großen Ausgrabungen am Ende des Jahrhunderts seinen Höhepunkt fand.

¹⁸ *Architecture antique de la Sicile, ou Recueil des plus intéressants monuments d'architecture des villes et des lieux les plus remarquables de la Sicile ancienne mesurés et dessinés par J.I. Hittorff*, Paris, J. Renouard, 1827, mit 49 Bildtafeln.

¹⁹ J. I. Hittorff, *Restitution du temple d'Empedocle à Sélinonte, ou l'Architecture polychrome chez les grecs*, Paris, Firmin-Didot, 1851, S. VIII.

²⁰ *De l'Architecture polychrome chez les grecs, ou restitution complète du temple d'Empedocle dans l'Acropolis de Sélinunte*. Extrait d'un Memoire lu aux Academies des Inscriptions et belles-Lettres et des Beaux-Arts de Paris, in „Annali dell'istituto di Corrispondenza archeologica/ Annales de l'Institut de correspondance archéologique“, 2 (1830), S. 263-84.

Das Thema der Polychromie der antiken Architektur durchzieht stillschweigend die gesamte große Epoche des griechischen Revival und erregt erst internationale Aufmerksamkeit, nachdem die ersten romantischen Fermente das Paradigma Winckelmanns vom neoklassizistischen makellosen Weiß in Frage gestellt hatten. Doch man glaube nur nicht, daß es sich dabei um eine friedliche Entwicklung des Stils und der archäologischen Forschung gehandelt habe. Die Geschichte von der Durchsetzung der Polychromie ist die Geschichte eines Kampfes, der auch Momente einer heftigen, fast persönlichen Polemik zwischen den besten Archäologen der Zeit aufweist, vor allem aber die endgültige Krise des „reinen Weiß“ von Winckelmanns und Canovas markiert.

Bereits Stuart und Revett hatten einige dekorative Elemente der von ihnen erforschten Gebäude dargestellt, und nach ihnen war man in den englischen Folianten mehrfach auf das Argument zurückgekommen, ohne jedoch zu irgend einer allgemeinen Schlußfolgerung zu gelangen. Viel zu stark strahlte im Achtzehnten Jahrhundert das blendende Licht des neoklassizistischen Weiß! Dennoch beharren viele Autoren wie Louis-Francois Sébastien Fauvel, E. D. Clarke, Edward Dodwell, J. P. Gandy, William Gell bis zur Veröffentlichung des berühmten *Unedited Antiquities of Attica* im Jahre 1817 auf dem farbigen Aussehen sowohl der Skulpturen, wie der Architektur²¹. Und man kann ohne weiteres behaupten, daß es gerade die Theorie von der Polychromie der Skulptur war, die das Paradigma Winckelmanns in eine Krise brachte. Eine Reihe glücklicher Zusammentreffen führt dazu, daß sich die Situation zwischen 1811 und 1815 überschlägt.

Dabei sind zwei Ereignisse entscheidend: die internationale Expedition von Haller von Hallenstein, Foster, Cockerell und Linck nach Ägina, die 1811 die berühmten Tempelskulpturen entdecken und ein paar Jahre später damit beginnen, die Ergebnisse zu verbreiten sowie die Veröffentlichung der epochemachenden Studie von Quatremère de Quincy über die polychrome Toreutik der Griechen.

Der erste Akt wird durch die Veröffentlichung von zwei Artikeln Cockerells bestimmt, in denen er sich polemisch mit der Restaurierung der Ägineten²² auseinandersetzt, die unter Leitung Thorvaldsens und Wagners in Rom durchgeführt wurde, und in denen der Engländer auf der Polychromie der Skulpturen besteht: „Im Tempel von Ägina haben wir ein sehr bedeutendes und antikes Beispiel für die bei den Griechen weit verbreitete Praxis vor uns, ihre Skulpturen zu bemalen: d.h. der Stil und die Ausführung der auf den Statuen und Tempelornamenten gefundenen Bemalungen beweisen, daß sie aus keiner anderen Epoche, als der ihrer Entstehung stammen können. Ich möchte die besonderen Spuren auf den Statuen, d. h. die verschiedenen Teile von ihnen, die farbig waren, hervorheben; um die Statuen hervortreten zu lassen, war der

²¹ Diese Begebenheiten wurden in exemplarischer Weise dargestellt in: M.-F. Billot, *Recherches aux XVIIIe et XIXe siècles sur la polychromie de l'architecture Grecque*, in: *Paris – Rome Athenes. Le voyage en Grèce des architectes français aux XIXe et XXe siècles*, Paris, École Nationale Supérieure des Beaux-Arts, 1984, S. 61-128.

²² Vgl. R. Wünsche, „Come nessuno, dai tempio fiorenti dell'Ellade“. Thorvaldsen, Ludovico di Baviera ed il restauro dei marmi di Egina, in E. Di Majo – B. Jornaes – S. Susinno, *Bertel Thorvaldsen 1770-1844. Scultore danese a Roma*, Roma, De Luca Edizioni d'Arte, 1889, S. 80-96.

Tympanon des Frontons hellblau; auf den kaum ausgegrabenen Fragmenten waren noch große Farbflächen zu erkennen. Der Kranz war sowohl über, wie unter dem Gesims bemalt; die Dekors waren rot und weiß und der obere Kranz war mit Wachsfarben bemalt; da die Farben auf dem Marmor aufgetragen und zu exponiert waren, sind sie seit langer Zeit verschwunden, doch das Flachrelief, dessen auf diese Weise bedeckter Teil gefunden wurde, zeigte perfekt ihr Profil.²³

Das gleiche Zeugnis lesen wir in dem leidenschaftlichen Tagebuch Jacob Linckhs, das während der Expedition vom April 1811 verfaßt wurde und somit keinerlei Überarbeitung erfahren hatte. Am 24. April vermerkt Linckh den Fund einiger Fragmente und die Freilegung des Tempelbodens, der „aus rot bemaltem Stuck besteht“²⁴. Natürlich tendierte die Restaurierung durch Thorvaldsen, mit Unterstützung Johann Martin von Wagners, der für Ludwig I. die Kaufverhandlungen geführt hatte,²⁵ dazu, die Existenz der Farbe zu negieren und es ist auch nicht ausgeschlossen, daß sie kohärenter Weise auch jede Spur davon auf den Skulpturen von Ägina beseitigt haben. Wie auch immer die Dinge sich abgespielt haben, steht jedenfalls fest, daß die Skulpturen nach ihrer Ankunft in München, dank Klenze, in der Glyptothek in einem entschieden polychromen Kontext²⁶ ausgestellt wurden, der als didaktische Einführung in die Farbgebung der griechischen Architektur konzipiert war.

In denselben Jahren veröffentlichte Quatremère de Quincy sein Werk über die polychrome griechische Plastik, das die Welt der neoklassizistischen Archäologie revolutionierte und dazu führte, auch gegen seine eigenen Absichten, sämtliche Forschungen über die architektonische Polychromie zu ermutigen. Denn während er in seinem *Jupiter Olympien* von 1814 noch auf der „farbigen Welt“ der griechischen Kunst bestand, und dabei natürlich auch die Architektur nicht ausschloß, neigte er in seinen späteren Forschungen immer mehr dazu, die Anwendung der Polychromie auf die Plastik zu beschränken und beharrte anstatt auf der Bemalung der Statuen auf einer Komposition verschiedener Materialien, die dann einen polychrome Wirkung erzielen. Bereits im Avant-Propos des *Jupiter Olympien* machte er deutlich, daß sein Gegenstand die „Bronzestatue“ ist, die am Beginn der griechischen Bildhauerkunst steht, und daß die diesbezüglich getroffenen Feststellungen nicht ohne weiteres auf das Goldene Zeitalter des Marmors übertragen werden können²⁷. Doch die Autorität von Quatremère hatte vor

²³ Vgl. R. Cockerell, "On Aegina Marbles", in *The Quarterly Journal of Literature, Science and the Arts*, VI (1819), S. 340.

²⁴ J. Linckh, Entdeckung und Bergung der Ägina-Giebelskulpturen. Tagebuchaufzeichnungen 1811, in: W. Hautumn, *Hellas. Die Wiederentdeckung des klassischen Griechenland. Reisende und Forscher des 18. und 19. Jahrhunderts erkunden Athen, Delphi, Olympia, Mykene*, Köln, DuMont, 1983, S.79.

²⁵ Man lese die komplexe Geschichte des Erwerbs in: J. M. von Wagner, Eine Reise nach Griechenland 1812/1813. Erwerb der Ägina-Giebelskulturen für Kronprinz Ludwig von Bayern, in W. Hautumn, *Hellas*, op. cit., S. 87ff.

²⁶ Über die Polychromie der von Klenze geschaffenen Säle vergleiche man den Bericht von Karl Otfried Müller in der Rezension der Beschreibung der Glyptothek Sr. Majestät des Königs Ludwig I. von Bayern (München, 1830), in K.O. Müller, *Kleine deutsche Schriften über Religion, Kunst, Sprache und Literatur, Leben und Geschichte des Alterthums*, hrsg. von E. Müller, Breslau, Josef Max und Komp., 1848, Bd. II, S.447 ff.

²⁷ A. C. Quatremère de Quincy, *Le Jupiter Olympien: ou l'Art de la sculpture antique considérés sous un nouveau point de vue. Ouvrage qui comprend un essai sur le goût de la sculpture polychrome, l'analyse explicative de la touretique et l'histoire de la statuaire en or et en*

allem in Frankreich eine Legitimierung der Studien über die polychrome Architektur zur Folge. Darüber hinaus hatte er seinen Epigonen auch einige technische Argumente von höchstem Wert geliefert. Denn Quatremère bestand auf der stärkeren Anziehungskraft der Farbe („capter les sens“²⁸) gegenüber dem monochromen Material, egal ob aus Bronze oder aus Marmor, sein Vermögen zu „erstaunen“, zu „begeistern“ durch den Glanz des Goldes und des Elfenbeins sowie die „Großartigkeit“ der Ausführungen (eine Rhetorik, die zum Beispiel, auch in Bezug auf die agrigentinischen Atlanten wiederkehrt), die durch die „Assemblage“²⁹ verschiedener Materialien erreicht wird, eine Technik, die Quatremère ein wenig wehmütig als der neoklassizistischen Plastik fremd erklärt

Auch auf der Ebene der Konstruktion der Geschichte der antiken Kunst, die Quatremère sicher in den Fußstapfen Winckelmanns entwickelt, finden wir Hinweise von enormer Bedeutung für die Architekten, da sie die entschiedene Einheitlichkeit des griechischen Projekts, auch was die Skulpturen betrifft, betonten: „Die Lektüre der Autoren hat mich in der Tat davon überzeugt, daß es den Gefallen an Statuen aus Gold und Elfenbein und die Ausführung dieser Art von Kunstwerken existiert hat und daß sie sich über alle Jahrhunderte und Perioden der antiken Kunst fortgesetzt haben.“³⁰

Der erste Teil der Studie von Quatremère mit dem Titel *Du gout pour la sculpture polychrome chez les anciens* muß den Vertretern der Polychromie als eine Art theoretisches Manifest der neuen Ästhetik erschienen sein. Als Zusammenfassung der klassischen Thesen der Nachahmungstheorie von Winckelmann, die Quatremère in einer allgemeineren anthropologischen Lehre zu verwurzeln suchte, und als eine Geschichte der Entwicklung der Kunst auf der Grundlage der Tradition polychromer Werke und Techniken.

Gerade aus der „unbestreitbaren Analogie“³¹ mit der Architektur, leitet Quatremère übrigens den Brauch ab, die Statuen zu bemalen, wie er im vierten Paragraphen des ersten Kapitels argumentiert (Que l’usage de colorer ou de diversifier par les couleurs les ouvrages de la sculpture faits avec art fut pratiqué a differents degrés tous les siècles de l’antiquité): „Ich werde an anderer Stelle darlegen, und dafür die entsprechenden Belege vorlegen, bis zu welchem Punkt bei den Antiken der Brauch, die Gebäude zu bemalen und zu kolorieren entfaltet wurde: und diese Analogie macht bei einer so eng mit der Plastik verbundenen Kunst deutlich, daß der Geschmack der Antike in zahlreichen Fragen falsch beurteilt wird und man etwas anwendet, das aus ein paar abstrakten Prinzipien abgeleitet wurde, mit deren Hilfe man in einigen Ländern glaubt, die künstlerischen Konventionen allein erklären zu können“³². Nach einer Hypothese, die bereits Stuart vertreten hatte, ist der Tempel der Minerva in Athen, dessen Fries

ivoire, chez les Grecs et les Romains, Paris, De Bure Frères, 1814, S.V. Man vgl. weiter unten S. IX: „Ich spreche von den großen und unvergleichlichen Schöpfungen der Toreutik, von den wunderbaren Werken der chryselephantinen Skulptur, von den Statuen und den Kolossen, die aus einer Verbindung von Elfenbein und Gold bestehen, und von den wertvollsten Materialien ...“. Quatremère ist vor allem am technischen Aspekt dieser Zusammenstellungen verschiedener Materialien interessiert (ebd., S.XIII).

²⁸ Ebd., S. IX.

²⁹ Ebd., S. XII.

³⁰ Ebd., S. XIX.

³¹ Ebd., S. 30.

³² Ebd., S. 31.

zu einem der Mythen der architektonischen Reiseliteratur geworden war, und den Quatremère übrigens gut kannte, das erste Beispiel eines moderaten Gebrauchs der Farbe, zwecks Hervorhebung der Figuren, wie einige „vertrauenswürdige Reisende“³³ bezeugen, darunter Choiseul-Goffrier, oder der Verwendung von Materialien wie der (vergoldeten) Bronze des Schilds der Minerva auf dem Fronton. Auch die Feststellungen Akerblads über den Theseustempel sind beweiskräftig: „Ich bin überzeugt [...], daß der Brauch die Plastiken und Bauwerke aus Marmor zu bemalen, sehr viel verbreiteter war als man glaubt. Als ich das zweite Mal nach Athen kam, hatte ich die Gelegenheit, den Fries des Theseustempels aus der Nähe zu sehen, und ich habe mich davon überzeugt, daß er bemalt war“³⁴.

Doch im *Jupiter Olympien* konnten die Architekten sehr viel mehr finden, als nur eine allgemeine Begeisterung für die Farbe in der Bildhauerei, zum Beispiel wenn Quatremère einige der „technischen“ Gründe für die Bemalung des Marmors aufzählt: „On ne saurait dire (et des exemples multipliés le prouvent tous les jours) combien de marbres antiques ont perdu les teintes légères et les préparations de couleurs variées, dont jadis on s’était servi, ou pour corriger les imperfections de la matière, ou pour lui ôter la froideur et la monotonie de la pierre blanche, ou pour préserver des dégradations du temps, ou pour y produire quelques fois que les modernes ont aperçu, soit en réalité sur les monuments, soit en récit chez effacer comme injurieuse au génie de l’antiquité, tantôt à en dissimuler l’existence, et presque toujours à en détourner les yeux. Je traiterai à part, dans la suite, des jugements modernes sur ce point de fait et de goût, et je ferai voir que ces jugements si absolus procèdent d’abord de l’ignorance des faits et des causes, ensuite de la confusion entre les degrés divers qu’il convient d’établir dans les principes qu’on a posés, enfin des conséquences outrées qu’une théorie incomplète s’est hâtée de tirer sur cet objet“³⁵.

Doch mehr noch als die theoretischen Fragen, mußten die „images approximatives de ces monuments“, die Quatremère in all ihrem polychromen Glanz veröffentlicht, die Phantasie von Architekten wie Hittorff anregen. Die farbige Rekonstruktion des Schilds von Achilles, des Kultbilds der Athene des Parthenons, der Juno von Argus und des Olympischen Zeus sowie des Neptunwagens und der Aphrodite³⁶ leiten als absolute Ikonen die Rekonstruktionen der Innenräume der sizilianischen und griechischen Tempel.

Gegen Ende der zwanziger Jahre des 19. Jahrhunderts hat sich die These von der Polychromie allgemein durchgesetzt. In dem außerordentlich wichtigen Reisebericht von Eduard Dodwell, der kurz bevor Hittorff seine Idee mit neuen Argumenten lancierte erschienen war, liest man bereits in apodiktischem Tonfall: „Es ist schwierig, geistig die Vorstellung polychromer Tempel und Stauen zu akzeptieren; doch es steht fest, daß diese Praxis bei den Griechen in ältester Zeit üblich war, selbst im Zeitalter von Perikles. Es besteht kein Zweifel daran, daß die Tempel in derselben Weise dekoriert waren, und daß die Kolorierung aus der selben Zeit wie die Gebäude selbst stammte, da sie immer mit höchster Feinheit

³³ Ebd., S. 31.

³⁴ S. Akerblad, *Dissertazione sopra due laminette di bronzo trovate ne'contorni d'Atene*, (Rom, 1811), zit. in A.C. Quatremère de Quincy, *Le Jupiter Olympien*, op. cit., S. 32.

³⁵ Ebd., S. 29.

³⁶ Ebd., Frontispiz und Tafeln II, VIII, XX, XXV.

und größter Eleganz in Übereinstimmung mit den plastischen Teilen ausgeführt ist. Der Tempel des Panhellenischen Zeus in Ägina und der des Apollon in Epikurea in Arkadien sind mit einer Überfülle von gemalten Ornamenten verziert, die die Zeit nicht ausgelöscht hat³⁷. Später wird der dänische Archäologe Peter Oluf Brønsted mit seiner Feststellung „die Natur selbst ist polychrom“³⁸ die Berechtigung der Farbe auch für die Ästhetik der neoklassizistischen Nachahmung garantieren.

Es handelte sich jetzt für die Architekten darum, diese neue Welt zu zeigen und zu beschreiben, die sich den Augen der Forscher in ganz Europa präsentierte. Eine polychrome Welt, in der die Farbe nicht mehr bloße Dekoration war, sondern integraler Bestandteil der "Konstruktion" der Bauwerke, aufgetragen, ja, doch mit einem "strukturellen" Zweck, der der Wahrnehmung der einzelnen Teile inhärent war, ob es sich dabei um Säulen, Triglyphen oder Skulpturen handelte. Dem Architekten, der den Mut haben würde, diese These mit aller Konsequenz zu vertreten und offen den bereits etwas starr gewordenen Akademismus der französischen Archäologen und vor allem der künstlerischen Entscheidungen des römischen Neoklassizismus herauszufordern, sind wir bereits begegnet. Es handelt sich um Jakob Ignaz Hittorff, den Mann, der, wenn auch mit allen Unsicherheiten und Improvisationen desjenigen, der in unbekanntes Terrain eindringt, der Welt der griechischen Polychromie eine theoretische und graphische Form geben sollte.

Als Hittorff in Sizilien eintrifft, ist er als Architekt bereits von der Bedeutung der Polychromie überzeugt. In England war er zwei Pionieren wie Cockerell und Donaldson begegnet, in Berlin und Paris Schinkel, der die Polychromie nicht fürchtete, und er hatte die Schriften seiner Pariser Lehrmeister Quatremère und Raoul-Rochette sowie der deutschen wie Friedrich Christian Gau gründlich studiert. Nach seiner Ankunft in Palermo trifft er – wie bereits erwähnt – Angell, der gerade von den Ausgrabungsarbeiten in Selinunt zurückgekehrt war und ein überzeugter Verfechter der Polychromie der Metopen und Tempel ist. Welchen Ton die Diskussionen zwischen Hittorff und Angell hatten, läßt sich leicht auf der Grundlage der Betrachtungen rekonstruieren, die der Engländer mit größter Vorsicht in seinem berühmten in-folio von 1826 *Sculptured Metopes discovered amongst the Ruins of the Temples of the Ancient City of Selinus in Sicily* darlegt.

Sowohl bezüglich der Tempel als auch der Metopen, sind Angell und Harris sicher, das kolorierter Stuck verwendet wurde und Bemalungen in mindestens zwei Farben: blau, rot. In Bezug auf den damals mit E (=F) bezeichneten Tempel schreibt er zum Beispiel: „Das Gesims des Giebels wurde unter den Ruinen begraben gefunden; es ist mit Mäandern und anderen Ornamenten verziert, die leicht erhaben sowie rot und blau bemalt sind“³⁹. Weiter unten weisen die Autoren

³⁷ E. Dodwell, *A Classical and Topographical Tour through Greece during the Years 1801, 1805 and 1806*, London, Rodwell an Martin, 1819, S. 342ff.

³⁸ P. O. Brønsted, *Voyages dans la Grèce accompagnés de recherches archéologiques et suivis d'un aperçu sur tous les entrepises scientifiques qui ont eu lieu en Grèce depuis Pausanias jusqu'à nos jours. Ouvrage en huit livraisons orné d'un grand nombre de monuments inédits récemment découverts, aussi que de cartes et de vignettes*, Paris, 1826-30, S. XVI.

³⁹ *Sculptured Metopes discovered amongst the Ruins of the Temples of the Ancient City of Selinus in Sicily by William Harris an Samuel Angell in the Year 1823, described by Samuel Angell and Thomas Evans, Architects*, London, Published for the Authors by Priestley and Weale, 1826, S. 31. Das Werk ist William Hamilton gewidmet und unter den Subskribenten befinden sich

diese Ansichten auf alle Tempel Selinunts aus: „Es ist überflüssig, daran zu erinnern, daß die sechs hier beschriebenen Tempel eine dorische Säulenordnung haben; sie wurden aus einem sehr kompakten grauen Kalkstein gebaut, der mit einer dünnen Schicht von feinem Stuck bedeckt war, die auf vielen Bauteilen noch vollständig erhalten war. Viele Teile der Täfelung waren farbig, vor allem die Laibungen; rot und blau scheinen die bevorzugten Farben zu sein. Viele Fragmente des Simas mit Verzierungen in Wachsmalerei befinden sich noch zwischen den Ruinen“⁴⁰

Mit großer Selbstverständlichkeit erinnern die Autoren schließlich daran, daß auch viele Elemente der Metopen, vor allem die, die die verschiedenen Teile des Körpers oder der Kleidung markieren, farbig waren, wie die Gurte des jungen Mannes der Quadriga, die Zügel der Pferde, Teile des Wagens oder der Gorgo⁴¹.

Dies ist der Ansporn, der fehlte. Hittorff wird in Selinunt die Bestätigung finden, daß die gesamte griechische Architektur polychrom war. Er teilt dies ungeduldig bereits im Memorandum für das Kunstblatt von Schorn mit, und nach seiner Rückkehr nach Paris liest und schreibt er die bedeutenden Abhandlungen über die Tempel, die wir bereits oben zitiert haben, vor allem die Studie *De l'Architecture polychrome chez les Grecs, ou restitution complète du temple d'Empedocle dans L'Acropolis de Sélinunte*, die ihm die Idee zu einer der mutigsten und zu Recht von den französischen Kollegen und vom Grafen von Serradifalco am meisten kritisierten Rekonstruktionen eingibt.

Doch jenseits der fragwürdigen Einzellösungen, erwacht die Antike durch die Hypothese Hittorffs zu neuem Leben. Die Polychromie, die bis dahin nur schüchtern akzeptiert und eher als Ausnahme denn als Regel betrachtet wurde oder jedenfalls nur als Nebensache des griechischen Tempels, wird zu einem komplexen und organischen System, wie dem der Proportionen oder der Säulenordnungen. Hittorff ließ in der Tat aus winzigen Fragmenten eine visuelle und phantastische Welt wieder auferstehen, die radikal die Vorstellung vom Griechentum umwälzte und nicht nur für die Architektur, sondern auch für die Geschichte der Religionen und der Gebräuche Konsequenzen von ungewöhnlicher theoretischer Tragweite hatte. So gerieten in den darauffolgenden zwanzig Jahren Klassizisten, Philologen, Kunsthistoriker und Architekten aus allen Ländern, von Gottfried Hermann zu Franz Kugler, von Arnold Boeck zu Friedrich Georg Welcker, von Raoul-Rochette bis zu allen Schülern der französischen Akademie, die in den *envoys* aus Italien und aus Griechenland engagiert waren, in eine heiße Auseinandersetzung. Der Text von 1830 enthielt trotz seiner Knappheit in nuce alle revolutionären Argumente Hittorffs über die Polychromie und wurde von einer Ausstellung der Aquarelle im Salon begleitet, die später in dem Band von 1851 reproduziert wurden. Hier ist nicht der richtige Ort, um die Verwicklungen dieser leidenschaftlichen Debatte zu rekonstruieren. Wir beschränken uns hier darauf, wenigstens ihre wichtigsten Thesen aufzunehmen.

berühmte Persönlichkeiten der Altertumswissenschaft und der Archäologie wie Cockerell, der Baron Pisani, der Graf Serradifalco, John Soane, Thomas Hope und William Gell. Der Foliant enthält eine historische Einleitung über Selinunt (S. 11-25), eine Beschreibung der Tempel (S. 27-35) und neun herrliche Bildtafeln, die dann von den Zeitgenossen von Hittorff bis Serradifalco umfangreich übernommen wurden.

⁴⁰ Ebd., S. 35.

⁴¹ Ebd., S. 41, 46, 50.

Die Polychromie ist ein für die gesamte griechische Architektur gültiges System ohne irgendwelche Einschränkungen der Epoche oder des Orts. Sie ist nicht nur ein Instrument, um die „majestätische“ und „vornehme“ Wirkung der Monumente zu verstärken, sondern auch ein System, um das Bauwerk in eine harmonische Natur zu integrieren „unter dem reinsten Himmel, der von der schönsten Sonne erhellt wird, umgeben von einer üppigen Vegetation“⁴². Sie schützt und garantiert „das Bündnis der drei (betroffenen) Künste“, d.h. der Malerei, der Bildhauerei und der Architektur, die nur durch ihre gegenseitige Ergänzung zur „Vollendung“⁴³ gelangen.

Die farbige Verkleidung garantiert eine bessere Konservierung des Steins, so wie sie in den primitiven Tempeln die Konservierung des Holzes sicherte.

Die Anwendung der Farbe in der Architektur ist schließlich völlig parallel zu ihrer Anwendung in der Plastik oder der Wandmalerei, wie bereits Quatremère de Quincy betont hatte, so daß das Schweigen der antiken Autoren, das Winckelmann irreführte, dem universellen Gebrauch dieses Systems zuzuschreiben ist, das ipso facto aufhörte, eine erwähnenswerte Eigenschaft zu sein.

Um seine Thesen zu bekräftigen, zögert Hittorff nicht, seine beiden Lehrer Quatremère de Quincy und Léon Dufourny als Zeugen anzurufen und von letzterem sogar eine handgeschriebene Notiz zu zitieren, die in der Bibliothèque du Roi aufbewahrt wird: „Herr Dodwell hat mir gesagt, daß er in Griechenland zahlreiche Tempel gesehen hat, deren Säulen mit Stuck verkleidet sind, so wie in Sizilien die von Agrigent, Selinunt usw. Manchmal ist dieser Stuck grau, rot oder hellblau bemalt wie im Falle von Selinunt“⁴⁴.

Hittorff führt dann also die Rekonstruktion des kleinen Tempels des Empedokles aus, von dem nur wenige Spuren erhalten waren, indem er eine ebenso strenge wie mutige komparative Methode anwendet. Seine Hypothesen stützen sich nicht nur auf die Auswertung der zeitgenössischen Typologien⁴⁵ in Griechenland und der Magna Grecia, sondern auch – und hierin besteht die Innovation Hittorffs – auch auf die späten Resultate dieser Typologien, wie zum Beispiel die Gebäude von Herkulaneum und Pompeji. Hittorff ist in der Tat fest davon überzeugt, daß es durch die Berücksichtigung dieser Ergebnisse möglich ist und in Zukunft noch stärker möglich sein wird, die Genealogie der einzelnen architektonischen, vor allem aber dekorativen Motive zu rekonstruieren: „Wir wollten uns die beachtlichen Ressourcen zunutze machen, die uns Herkulaneum und Pompeji bei der Sammlung der für die Rekonstruktion des gesamten Systems der monumentalen Bauwerke der Griechen notwendigen Materialien bieten können. Sind wir erst einmal dieser Abstammung sicher, brauchen wir nichts anderes zu tun, als nach und nach zu der Quelle der Motive aufzusteigen, die die Künstler der griechischen Kolonien geleitet haben, um dort die Typologie der Bauwerke des

⁴² De l'Architecture polychrôme chez les grecs, ou restitution complète du temple d'Empedocle dans l'Acropolis de Sélinunte, op. cit., S. 263.

⁴³ Ebd., S. 264.

⁴⁴ De l'Architecture polychrôme chez les grecs, ou restitution complète du temple d'Empedocle dans l'Acropolis de Sélinunte, op. cit., S. 268.

⁴⁵ Dabei werden übrigens die Daten, die von den Darstellungen der Tempel auf Terrakottagefäßen und Vasen aller Epochen stammen (ebd., S. 269), die jüngsten Entdeckungen von Luynes in Metapont (ebd., S. 271), die Ausgrabungen im Mittleren Osten usw. nicht ausgeschlossen.

Mutterlandes zu entdecken. Außerdem, obwohl wir die wichtigsten Teile unserer Restaurierung der Innenräume auf der Grundlage der Überreste der anderen griechischen und sizilianischen Tempel festlegen konnten, haben wir trotzdem auf die Bauwerke von Herkulaneum und Pompeji zurückgegriffen, sowohl, um durch diesen Vergleich die Ergebnisse unserer Forschungen zu ergänzen, als auch, weil durch diesen Rückgriff die Folgerichtigkeit unserer Ableitungen besser gewürdigt werden sollte und konnte⁴⁶. Sogar die „modernen“ Kirchen von Palermo und Monreale können, da sie eine Anwendung der durch die Tradition gefestigten Prinzipien darstellen, dazu beitragen, das Bild der griechischen Typologien zu vervollständigen⁴⁷.

Ebenso wie seine Zeitgenossen von den Dekors in Pompeji fasziniert und gewiß auch durch seine Verpflichtung als Dekorateur des Hofes in Paris beeinflusst, gelingt es Hittorff so noch einmal eine Entwicklungslinie zu schaffen, die die ferne mit der jüngsten Vergangenheit verbindet, wie er es mit der sarazenischen Architektur in Sizilien tun sollte, im übrigen überzeugt davon, daß es der letzte Zweck seiner Forschungen sei, solche Phänomene der Vergangenheit mit der modernen Architektur zu verbinden: „Der wahre Künstler kann sich nicht mit der Antike beschäftigen ohne daraus irgendeine Lehre zu ziehen und ohne dort den zeitgenössischen Werken zu begegnen und sie zu bereichern“⁴⁸.

Die im Salon von 1830 ausgestellten Bildtafeln, die dann in das Werk von 1851 *Restitution du temple d'Empedocle à Sélinonte, ou l'Architecture polychrome chez les Grecs* aufgenommen wurden, gehören zu den schönsten, die uns Hittorff hinterlassen hat. Das Werk ist dem Freund und Philologen Letronne gewidmet, der ihn mit aller Kraft gegen die Angriffe halb Europas und vor allem Raoul-Rochettes verteidigt hatte.

Aus diesen Bildern geht klar hervor, daß die Polychromie bei der Rekonstruktion des Tempelchens sehr viel mehr als nur eine sorgfältige Verzierung ist. Wenn Hittorff bei den Bildtafeln der anderen Selinunt gewidmeten Arbeiten sich darauf beschränkt hatte, das Dekor der Metopen zu reproduzieren (gelb und blau auf rotem Hintergrund), der Triglyphen (blau) der Gesimse und Regenrinnen, wie auf der Tafel 19 (Details divers du Temple B) von *Architecture antique de la Sicile, ou Recueil des monuments de Ségeste e de Sélinonte*,⁴⁹ wird bei der Rekonstruktion von 1851 nicht ein Element des Tempels ausgespart: die Säulen der Fassade und des Stylobats sind gelb, die Grundfarbe, der Hintergrund der Metopen und des Frontons rot, die Triglyphen im üblichen Blau, die Gesimse, die Voluten der Kapitelle, die reich verzierten Basen und natürlich auch die Wand der Cella und das Kultbild des Empedokles quellen über an pompejanischen Stilelementen.

Besonders schön und innovativ ist der farbige Grundriß der ersten Tafel des Werks (*Plan restitué du temple d'Empedocle dans l'acropole de Sélinonte*)⁵⁰, in dem Hittorff alle Nuancen von Gelb moduliert und sich einen regelmäßigen Fußboden vorstellt, der zwischen dem Inneren und Äußeren (Pronaos) des Tempels trennt.

⁴⁶ Ebd., S. 274.

⁴⁷ Ebd., S. 278.

⁴⁸ J. I. Hittorff, *Restitution complète du temple d'Empedocle à Sélinonte, ou l'Architecture polychrome chez les grecs*, op. cit., S. XIV.

⁴⁹ Die Vorstudie dazu kann man in J.I. Hittorff, *Viaggio in Sicilia*, op. cit., S. 215 sehen.

⁵⁰ Ebd., S. 217.

Schon die Komposition der Tafeln und ihre Abfolge ist außerordentlich lehrreich. Der komparatistische Ansatz und die analogiebildende Methode – die seine Gegner so sehr kritisieren – ist voll ausgebildet. Man nehme zum Beispiel die Tafel VIII mit dem Titel *Facades partielles du Parthénon et du temple à Egine, avec la coloration que ces monuments avaient conservé; frontons, fuses, et autres fragments d'architecture*⁵¹, wo man deutlich sieht, daß die Farbe des Hintergrunds der Metopen des Parthenon und einiger Details des Frontons am Tempel von Ägina von den Metopen von Selinunt inspiriert ist, die unter den „Fragmenten“ veröffentlicht wurden. Ebenso wie der Einfluß Pompejis bei den polychromen Dekors der Cella des kleinen Tempels B evident ist, der sich auf Tafel III⁵² befindet. Auf der Tafel VI (*Élévation latérale partielle du temple d'Empedocle, et fragments d'architecture coloriée de la Sicile, de la Grece e de la Grande Grece*) stellt er Elemente verschiedener Bauwerke gegenüber, die im Detail auf den nachfolgenden Tafeln IX und X untersucht werden⁵³. Es genügt, die Bildtafeln durchzugehen, um das theoretische Gewebe und die historischen Grundlagen der Argumentation Hittorffs zu rekonstruieren. Den ersten rekonstruierenden Tafeln folgen die vergleichenden mit den Bauwerken von Metapont, Athen, Rhamnus, der Vergleich mit Pompeji und Herkulaneum und schließlich die nicht weniger wichtigen „modernen“ Tafeln, auf denen Hittorff zwei seiner Projekte präsentiert, die durch die antike Polychromie beeinflusst sind: der für die Champs-Élysées in Paris entworfene *Cirque* und das Tor der Kirche Saint-Vincent-de-Paul, auch sie in der französischen Hauptstadt. Vor allem bei dem ersten Entwurf ist der Portikus nichts anderes als eine raffinierte und bewußt moderne Übertragung des kleinen Tempels B⁵⁴, der das Aussehen des gesamten Bauwerks bestimmt, während bei der Kirche von Saint-Vincent-de-Paul, einem der wichtigsten neugriechischen Gebäude in Paris,⁵⁵ sich der Einfluß Selinunts auf den Portikus beschränkt, der jedoch eine der großartigsten polychromen Erfindungen Hittorffs darstellt. Die Absicht dieser „Anhängsel“ ist deutlich: es wird nicht nur die moderne Nutzbarmachung dieser griechischen Typologien betont, sondern man reitet eine entscheidende Attacke gegen jene, die wie Kugler und Raoul-Rochette, die Polychromie auf die zufällige Hervorhebung partieller Elemente einschränken wollten, während Hittorff die Systematik eines allumfassenden Zugangs forderte, der in dieser Weise auch auf die modernen Werke übertragen werden konnte.

In Hittorffs Arbeiten über die Polychromie kommt also nicht nur seine Hartnäckigkeit als Wissenschaftler zum Ausdruck, sondern auch seine künstlerische Phantasie, die zu jener Art von eigentümlichem mythischem Wiedereintauchen in die Vergangenheit tendiert, von der der berühmte Brief aus Agrigent an den Maler Francois Gérard zeugt, und in dem der Glanz der polychromen Vision sich mit einer romantischen Phantasmagorie verbindet, die es verdient, unter die größten literarischen Zeugnisse über das Griechentum

⁵¹ Ebd., S. 208ff.

⁵² Eine Vorstudie befindet sich in J.I. Hittorff, *Viaggio in Sicilia*, op. cit., S. 212ff.

⁵³ Ebd., S. 218 ff.

⁵⁴ In Bezug auf das moderne ikonographische Programm in einer antiken architektonischen Typologie vgl. man die Studie von Th. von Joest, "Der Cirque d'été", in Jakob Ignaz Hittorff, *Ein Architekt aus Köln im Paris des 19. Jahrhunderts*, op. cit., S. 194-207.

⁵⁵ C. de Vaulchier, Saint-Vincent-de-Paul: *Reminiszenzen und kreative Schöpfung*, ebd. S. 123-164.

gerechnet zu werden. Es handelt sich um eine Passage von außerordentlicher poetischer Kraft, die es Wert ist, vollständig zitiert zu werden: „Gern gebe ich mich der Vorstellung hin, die erhabenen Werke der Künstler des antiken Agrigent plötzlich wieder in ihrer ursprünglichen Vollkommenheit auferstehen zu sehen. Ich sehe schon auf dem Marmor jedes Tempels dieser reichen Stadt die Priester herankommen, sehe, wie das Volk sich versammelt, den Weihrauch aufsteigen und die Menge auf die Knie fallen. Ich bewundere und betrachte dieses Bild mit ehrfürchtigem Respekt. Schon ist das Opfer vollzogen, der Hohe Priester kommt, gefolgt von den anderen Dienern, gemessenen Schritts vom Altar und bald werden die Bronzetüren wieder zufallen und das Volk von den Dienern seiner Gottheit trennen; nur ich allein darf mit ihnen eintreten, mir ist gestattet, den Boden der heiligen Cella zu berühren, mit meinen sehnsüchtigen und verzauberten Blicken über die zahllosen Meisterwerke zu wandern, die die Pietät hier versammelt hat, um sich die Götter günstig zu stimmen. Noch ganz damit beschäftigt, die DreifüÙe und die Kandelaber zu bewundern, die Schilde und Waffen aus Gold, Silber und Bronze, die an den Wänden hängen oder gegen sie gelehnt sind, hört man das Geräusch eines purpurnen Schleiers vor der Statue von Juno Lacinia, und dieses Meisterwerk zieht sofort meine Aufmerksamkeit auf sich; welche Überraschung, dieses verführerische Haupt, wo ich vermeine, die Gesichtszüge der schönsten jungen Frauen wiederzuerkennen, die ich in der Nähe des Portikus des Tempels gesehen habe, dieser schöne Hals, diese runden Arme und diese schlanken Hände können doch nicht aus Marmor sein! Oder sind es die farbigen Strahlen des Tageslichts, die sie umhüllen und ihr diesen leicht zinnoberroten Ton schenken? Und diese blonden Haare, jenes wundervolle Diadem und jener Faltenwurf, der die schöne Gestalt der Gefährtin des Zeus erahnen läÙt, auch sie sind aus Gold, und jene künstlerisch so gut zusammengefügtten Blätter und Blüten, jene Mäander und Palmetten, die die FüÙe bedecken und einrahmen und die purpurfarbenen, himmelblauen und irisfarbenen Gewänder, was bedeutet diese einfache Mischung aus Plastik und Malerei? Das Werk, das ich sehe, stammt sicher von Pheidias und noch sicherer ist, daß diese Verbindung der beiden Künste mich verzaubert und mir gefällt, trotz aller Regeln, die ich durch meine Lektüre und die Kurse der gelehrten Altertumswissenschaftler gelernt habe, die mir so oft beweisen wollten, das man die Faszination der Farben auf keinen Fall auf die plastischen Künste übertragen könne. Das hing damit zusammen, daß sie sich die Wirkung dieser Vereinigung nicht vorstellen konnten. Das natürlich alles eine Frage des notwendigen großen Talents, um einer solchen Kombination Form zu verleihen. Oder war es vielleicht eine Illusion, die mich blendete, eine Ehrfurcht vor dem Antiken, die mich blind machte? Noch ganz in diese Gedanken versunken, sehe ich, wie sich die Türen des Tempels wieder öffnen. Man gestattet dem Volk von Agrigent still zu FüÙen des Tempels, den mächtigen Anblick der Göttin zu genießen. Angezogen davon entdeckte ich durch die doppelte Säulenreihe des Pronaos und des Pleroms den Tempel des Zeus und seine majestätischen Giebel, auf deren Tympana die angesehensten Bildhauer den Kampf von Zeus mit den Giganten dargestellt haben. Die gesamte Architektur dieses wundervollen Gebäudes ist mit den verschiedensten Farben verziert und die muskulösen Körper der kolossalen Rebellen scheinen aus Fleisch und Blut, obwohl sie keine natürliche Farbe haben. So überzeugte ich mich davon, daß die

Plastik und polychrome Architektur von den Antiken angewendet wurde und ihnen in der Blütezeit der Künste auch gefallen haben muß. Schließlich ließ der purpurne Schleier erneut die göttliche und schöne Juno verschwinden. Ein Priester, der gekommen war, um das Tor zu schließen, bat mich wieder in die Cella hinein. Er näherte sich einem purpurroten Tuch, das über und über mit Gold verziert war. Aus demselben Metall waren die Ringe, die es an einem mit Lotusblüten verzierten Stab hielten, mit einer Handbewegung zog der Priester diesen kostbaren Vorhang beiseite und ich wurde geblendet vom Anblick der Statue Junos. Ich stand andächtig vor einem Meisterwerk von Zeusi. War es die Willkür des Priesters oder verlangte es der Kult, daß mir dieses göttliche Bild in einem Augenblick der Ekstase gezeigt wurde? Ich ging wie im Traum aus dem Tempel und als ich wieder zu mir kam, saß ich in der Kannelur meines Kapitells⁵⁶.

II Historismen Die Entdeckung der religiösen Kunst des Mittelalters, die von der römischen Kolonie der Nazarener gewollt wurde, bedeutete, wie man weiß, eine radikale Wende in der deutschen Ästhetik, auch in der künstlerischen Praxis der Maler, Bildhauer und Architekten. Vor allem für die Architekten machte das Studium der klassischen Antike, sofern es nicht völlig abgeschafft war, einer Neubetrachtung der früh-christlichen, romanischen und gotischen Kirchen Platz, was auch einen bedeutenden Wandel der Reiserouten mit sich brachte. Es ist die Geburt der Historismen.

Während früher Venedig, Vicenza, Rom und Paestum die bevorzugten Etappen der Reise waren, die mit griechischen und römischen Bauwerken und dazu noch denen der Renaissance übersät waren, wie im Falle von Palladios Vicenza, so werden jetzt vor allem Ravenna, Assisi, Perugia, Pisa, Siena, Florenz und San Gimignano zu unerläßlichen Stationen der Tours, künstlerisch ausgedrückt, die byzantinischen Mosaiken, Giotto, Cimabue und alle Primitiven, während auf architektonischem Gebiet die in Deutschland auf den Rundbogenstil gelegte Emphase eine Wiederentdeckung der romanischen Baukunst, der Spätgotik und des Lombardischen Stils bedeutete.

Nur Sizilien bleibt trotz alledem ein Pflichtprogramm. Denn auch wenn es stimmt, daß für die Maler und Bildhauer mit ihrer Begeisterung für die mittelalterliche Kunst, die Insel im wesentlichen aus der traditionellen deutschen Tours herausfiel, gehörte sie jedoch für die Architekten weiterhin dazu und zwar aus guten und überzeugenden Gründen: die normannische Kunst in all ihren Formen, die katalanische Gotik und die späteren Bauwerke des 16. Jahrhunderts. Und in Sizilien bedeutete die Entdeckung des Mittelalters, der Geschichte der Baukunst eine andere große Seelenlandschaft zu öffnen, den erwählten Ort der Romantik, das Morgenland. Für viele Reisende des Neunzehnten Jahrhunderts wurde Sizilien sogar zur Zwischenstation einer nicht nur metaphorischen Reise in den Orient und nach Nordafrika. Man denke nur an Friedrich Thiersch und Karl von Diebitsch, die sich nach Nordafrika und Ägypten begaben. Oder – in unserem Jahrhundert – an die bedeutende Reise Paul Klees nach Tunesien.

Sizilien wird also noch einmal und oft aus radikal anderen Gründen das ideale Zentrum der ästhetischen Sehnsucht der Deutschen und Anlaß zu einer Neuformulierung der Grundlinien der post-antiken Kunstgeschichte. Während in

⁵⁶ Brief an Gérard vom 14. Dezember 1823 aus Agrigent (Historisches Archiv der Stadt Köln).

Rom die große ideologische Partie ausgespielt wurde, bei der sich die Partei der Weimarianer und die der Nazarener gegenüberstanden, eine Auseinandersetzung die 1816 durch die klare klassizistische Darstellung der Italienischen Reise und im darauffolgenden Jahr durch den Bann gegen die „neu-deutsche religiös-patriotische Kunst“ verstärkt wurde, wird in Sizilien eine andere, nicht weniger interessante, gespielt: die der idealen Fortsetzung der systematischen Geschichte Winckelmanns für die folgenden Jahre der Kunstgeschichte, ein Unternehmen, das ausgerechnet ein Freund Goethes, Seroux d'Agincourt mit seiner *Histoire de l'art par les monumens, depuis sa décadence au IV siècle jusqu'à son renouvellement au XVI*⁵⁷ begonnen hatte, und das die Architekten jetzt bemüht sind, mit Hilfe der sizilianischen Bauwerke abzuschließen. Die Jahre zwischen 1810 und 1820 dienten der ideologischen Vorbereitung einer Wiederentdeckung des Mittelalters und das folgende Jahrzehnt dann der Konsolidierung der historisch-künstlerischen Kenntnisse durch Persönlichkeiten wie Gärtner, Hittorff, Hübsch, Zahn, Hessemer und Semper, auch wenn für das gesamte Jahrhundert Sizilien und Süditalien, vor allem Apulien, bevorzugte Reiseziele für das Studium der mittelalterlichen Architektur bleiben. Eine Architektur, die nach Seroux d'Agincourt in ihrer europäischen Dimension studiert werden sollte, was übrigens auf einer Linie mit dem romantischen Kosmopolitismus stand, der gerade in Deutschland und Österreich seine Fasti feierte. Unter diesem Blickwinkel wurde jedes architektonische Phänomen als Produkt mehr oder weniger komplexer Verschmelzungen betrachtet, obgleich die Liebe zum Ursprung und somit zum Archetyp noch für einige Jahrzehnte den Weg zu einer genaueren Betrachtung der Besonderheit der Orte versperren sollte.

Der erste Schritt in Richtung auf diese Internationalisierung der Ästhetik wurde offenbar von den Anhängern der Neogotik gemacht, die damals dank des imposanten Unternehmens der Vollendung des Kölner Doms eine sehr fruchtbare Zeit erlebten, sowohl auf theoretisch-historischer Ebene als auch auf der Ebene einer Vertiefung der Techniken. Die Reflexionen über das System des Spitzbogens, l'ogive – nach der Definition von Laborde – beschäftigen die gesamte Generation der Zwanziger Jahre, unter ihnen an erster Stelle der große Anreger der polychromen Architektur Jakob Ignaz Hittorff.

Während Hittorff als Poet der Suggestion des Griechentums auf den Spuren Goethes erliegen konnte, welcher in Palermo noch einmal die Odyssee liest, damit sein Eintauchen in das Goldene Zeitalter noch vollkommener sei, bleibt Hittorff als Architekt immer auf der Hut, und kaum ist er in die Heimat zurückgekehrt, macht er sich daran, nicht nur sein Werk über die antike Architektur Siziliens zu realisieren, sondern vor allem auch das über die moderne Architektur, das er im Laufe eines Jahrzehnts zwischen 1826 und 1835 vollendet und für das er weder an Mitteln noch an Mühe spart. Er schickt sogar den Architekten Jean-Baptiste Cannissié nach Sizilien, um die Zeichnungen des Doms von Monreale zu vervollständigen, die wegen der Darstellung der Mosaik besonders

⁵⁷ . B. L. G. Seroux d'Agincourt, *Histoire de l'art par les monuments, depuis sa décadence au IV siècle jusqu'à son renouvellement au XVI*, Paris, Treuttel et Würz, 1811-23 in sechs Bänden. Von diesem Werk erscheint auch eine deutsche Übersetzung: *Sammlung von Denkmälern der Architektur, Sculptur und Malerei von IV bis XVI Jahrhundert, ..., nebst Einleitungen und erläuternden Texten*, revidiert von A.F. von Quast und später erscheinenden Ergänzungs-Heften zunächst für die Architekten von A.F. von Quast, Berlin, F. Müller, s.d.

anspruchsvoll sind, und versammelt die besten Zeichner und Radierer der Zeit um sich, von denen einige ihm bereits bei der Herstellung der ersten Blätter der *Architecture antique de la Sicile*⁵⁸ geholfen hatten.

Das Buch, das dabei herauskommt, ist nicht nur eine gebührende Hommage an den architektonischen Glanz der Insel und auch nicht einfach eine ikonographische Dokumentation: es ist vor allem einer der wichtigsten Texte über das Revival der Gotik, das in jenen Jahren seinen spekulativen Höhepunkt und seine größte Verbreitung erreicht hatte, sowohl in Deutschland, mit der Veröffentlichung des Domwerks von Sulpiz Boisserée und den Beiträgen Goethes, als auch in Frankreich, mit der Apotheose des griechisch-gotischen Stils. Hittorff greift maßgebend in die Debatte ein, in offenem Gegensatz zu einem der größten lebenden Kunsthistoriker, Seroux d'Agincourt, und liefert eine ganz und gar persönliche Sichtweise des Problems.

Die gotische Architektur, oder besser – wie er sich lieber ausdrückte – das System der ogivalen Architektur, des Spitzbogens, ist in Sizilien nicht das Produkt einer formalen und strukturellen Dekadenz, sondern eine notwendige Weiterentwicklung vom Antiken zum Modernen, wie das kleine Grabmal von *S. Maria del Gesù* in Catania⁵⁹ beweist. Er hat unmittelbar orientalische Ursprünge, obgleich er auch den Griechen nicht unbekannt war, die jedoch den Rundbogen bevorzugten. Die Vorlieben der Griechen vermindern jedoch den strukturellen Wert des Spitzbogens nicht, der zwischen dem IX. und XI. Jahrhundert von den sizilianischen Architekten gerade wegen seiner „Stabilität“ angewendet wird. Eine architektonische Lösung, die der sarazenischen Architektur Siziliens zu höchstem Glanz verhilft und sich dank der Vermittlung durch die Normannen auf die Architektur der nordischen Länder überträgt und die Gotik ins Leben ruft.

Hittorff faßt seine Überlegungen im wesentlichen in zwei Thesen zusammen: „Die sarazenischen Bauten in Sizilien weisen alle Elemente auf, die in spezifischer Weise die gotische Architektur ausmachen“ und – weiter unten – „die arabische, sarazenische oder maurische Architektur war selbst eine Verschmelzung verschiedener Baustile, der Spitzbogen, den sie verwendeten, könnte eine Nachahmung antiker Monumente sein, bei denen diese Bogenform bereits angewendet wurde, ebenso wie es sich um eine allmähliche Abweichung vom Rundbogen handeln könnte; in beiden Fällen wurde dieser Bogen durch die Araber in das westliche Europa eingeführt.“⁶⁰

Hier ist nicht der Ort, um an die Koordinaten der Debatte über den gotischen Stil zu erinnern, für die jedoch – das muß hier betont werden – die Thesen Hittorffs eine sehr präzise und provokante Stellungnahme darstellten, vor allem weil sie durch eine einwandfreie Dokumentation gestützt wurden. Die *Architecture moderne de la Sicile* wollte nämlich mindestens vier Schlüsselfragen klären: 1) die orientalische Herkunft des gotischen Stils, über die seit zwei Jahrzehnten diskutiert wurde, zumindest seit den Studien Schlegels; 2) die „normannische“, d.h. „französische“ Verbreitung dieses Stils in Nord-Europa, in offenem Gegensatz zur These seiner deutschen Entwicklung; 3) seine Kontinuität seit der Antike, die in

⁵⁸ Hittorff dankt in dem Band auch seinen sizilianischen „Freunden“, Serradifalco, Piasani, Ittar, Musumeci und Minutoli. (Vgl. *Architecture moderne de la Sicile*, op. cit., Préface.

⁵⁹ *Architecture moderne de la Sicile*, op. cit., S. 4 und pl. 73 Abb. IX und X.

⁶⁰ *Architecture moderne de la Sicile*, op. cit., S. 6 und 13.

gewisser Weise seine Existenz legitimierte (obgleich Hittorff der modernen Verwendung sehr mißtrauisch gegenüberstand) und schließlich 4) seine strukturelle Effizienz, seine „Stabilität“, die genau jene Fraktion der französischen Theoretikern wegfegte, die dem Gotischen jede architektonische Würde absprachen, indem sie sich hinter seiner angeblichen „Fragilität“ versteckten. Kurz und gut, es gab genügend Argumente, um eine Querelle auszulösen, die auch nicht lange auf sich warten ließ.

Die *Architecture modern de la Sicile* ist also ein erstrangiges Buch in der Debatte über die Gotik, die – vor allem in Frankreich – weit über die Frage ihrer historischen Anerkennung hinausging, oder – wie in Deutschland – über ihren „nationalen“ Wert, sondern stellte eine der Kernfragen der Diskussion über das Projekt der Moderne darstellte.

Noch einmal, und mit ganz anderen Argumenten als denen über die Polychromie, war es Hittorff gelungen die wissenschaftliche Gemeinschaft zu provozieren und ihr gleichzeitig Reflexionsmaterial zu liefern. Es genügt, sich die Liste der Subskribenten des Werks anzusehen, um sich ein Bild davon zu verschaffen, welche Interessen und welche Talente um die Forschungen Hittorffs kreisten: von Raoul-Rochette, seinem Gegner in architektonischen Fragen bis zu Sulpiz Boisserée und Karl Friedrich Schinkel, seinen Verbündeten in der Schlacht um den gotischen Stil; von Goethe und Coudray, die in Weimar fasziniert die Bildtafeln durchblättern, bis zu Malern wie Ingres und Gérard, die den möglichen Entwicklungen des neo-griechischen Stils und seinen Beziehungen zur Moderne Aufmerksamkeit schenkten. Die renommiertesten Namen der französischen und der deutschen Akademie beteiligen sich an dem ehrgeizigen Projekt Hittorffs.

Ein weiteres Mal, so wie für die *Architecture antique de la Sicile*, steigt der alte Goethe in den Ring und unterstreicht voller Autorität die wahren Interessensgründe von Hittorffs Unternehmen.

Auf dem Spiel steht – so schreibt Goethe in *Kunst und Altertum*, dem Organ des Weimarer Klassizismus – etwas „eigenes und charakteristisches“ der sizilianischen Architektur, die, das sollte man nicht vergessen, Goethe selbst ganz bewußt während seines Aufenthalts auf der Insel vernachlässigt hatte! Und diese Besonderheit besteht in ihrem offenen großzügigen Wesen, ihrer Vornehmheit trotz der Redundanz der Formen: „Denn solange die Einbildungskraft von der Kunst gebändigt wird,“ schreibt Goethe, „gibt sie durchaus zu erfreulichen Gebilden Anlaß; dahingegen wenn Kunst sich nach und nach verliert, der regelnde Sinn entwicht und das Handwerk mit der Imagination allein bleibt, da nehmen sie unaufhaltsam den Weg, welcher, wie schon in Palermo der Fall ist, zum Pallagonischen Unsinn nicht Schritt vor Schritt, sondern mit Sprüngen hinführt“⁶¹ In der Sprache Goethes, der sonst jeder barocken Äußerung feindselig gegenübersteht, selbst in Form des Reichtums gewisser sizilianischer Werke – wie der Brunnen von Messina – bedeutet eine Passage, wie die oben zitierte, ein großes Zugeständnis. Sie ist ein Zeichen, daß sich auch der Weimarer Klassizismus einer Umgestaltung nähert. Im übrigen waren gerade in jenen Jahren die deutschen und französischen Architekten dabei, ihren Kampf um die Gotik zu gewinnen, und Hittorff selbst, der nach der Rückkehr von seiner Reise

⁶¹ "Architecture moderne de la Sicile, par J. Hittorf et Zanthe. A Paris", in: *Goethes Werke*, op. cit., Bd. 49.2, S. 150.

zusammen mit seinem Schwiegervater Jean-Baptiste Lepère die Kirche Saint-Vincent-de-Paul in perfektem neo-griechischem Stil entwirft, nimmt den Einfluß der gotischen Räumlichkeit und vor allem der Ausschmückung auf⁶². Erst die Idee von einem Synkretismus, sowohl in diachronischer wie synchronischer Hinsicht, konnte die Komplexität von Saint-Vincent-de-Paul rechtfertigen. Erst ein Architekt, der die Strenge der Tempel von Agrigent, die Polychromie Selinunts und den formalen Triumph der Kathedrale von Palermo mit denselben Augen zu „sehen“ gewußt hatte, konnte den formalen und technischen Herausforderungen einer so großen Metropole wie Paris begegnen.

Vor Hittorff hatte niemand Sizilien als Kreuzung verschiedener, doch gleichwertiger architektonischer Kulturen zu sehen gewußt. Und nicht aus der Sicht des Eklektizismus, sondern mit der Kohärenz eines echten Neo-Klassizisten. Genau in dem Augenblick, in dem es ihm gelang, die Winckelmannsche Strenge zu besiegen, läßt er ihre Grundlehre über die Nachahmung der antiken Werke wieder erklingen: „Das einzige Mittel, ihr Geheimnis zu durchdringen, besteht darin, sie zu erforschen und nachzuahmen, so wie sie sich untereinander erforscht und nachgeahmt haben“⁶³.

Die theoretische Haltung Hittorffs ist äußerst radikal. Für ihn ist der Spitzbogen überhaupt kein Produkt späterer Zeiten, sondern, wie Bauwerke in ganz Europa⁶⁴ beweisen, sogar die „erste Stufe der Vollendung der Baukunst“⁶⁵, noch vor der Anwendung des Rundbogens, der unter statischen Gesichtspunkten riskanter ist. Gerade die Griechen werden es sein, die den Spitzbogen im Namen der Schönheit aufgeben und ihm gegenüber das andere System vorziehen. Wenn man diese Chronologie akzeptiert, dann macht es erst Sinn, von einer Involution der Kunst nach den Griechen zu sprechen, damit sich das „Komplizierte mit dem Schönen und das Gigantische mit dem Großen vermischt“⁶⁶.

Der Schwerpunkt der Argumentation Hittorffs liegt jedoch nicht in der „ästhetischen“ Bewertung des Gotischen. Für ihn handelte es sich darum, den historischen Verlauf zu rekonstruieren, der zur Verwendung des Spitzbogens in ganz Europa führte. Das Studium der palermitanischen Bauwerke, vor allem der Zisa und der Cuba, überzeugten ihn davon, gegen Seroux d’Angincourt, daß das System des Spitzbogens bereits zur Zeit der Sarazenen auf der Insel eingebürgert war und nicht das Ergebnis späterer Manipulationen, was bedeutete, daß es eben die Araber waren, die den Normannen dieses Erbe hinterlassen hatten: „Hier also, wie in der Geschichte aller Völker, sehen wir die ungebildeten Sieger, ihrerseits unterjocht, die Kultur, die Sitten und Künste der Besiegten aufnehmen“⁶⁷. Die seltene Anwendung des Spitzbogens in der normannischen Architektur vor der Eroberung Siziliens, zeigt, daß das Ogival-System ein Ergebnis der „natürlichen Nachahmung“ der sarazenischen Architektur war, und dies wird durch andere Bauelemente bewiesen, wie die Dächer, die Kuppeln, die Marmor- und Mosaikverkleidungen. Doch der Einfluß der orientalischen Architektur auf die

⁶² Vgl. C. de Vaulchier, *Saint-Vincent-de-Paul: Reminiszenzen und kreative Schöpfung*, in: Jakob Ignaz Hittorff, *Ein Architekt aus Köln im Paris des 19. Jahrhunderts*, op. cit., S. 123ff.

⁶³ Brief an Lecointe

⁶⁴ *Architecture moderne de la Sicile*, op. cit., S. 4,

⁶⁵ Ebd., S. 4.

⁶⁶ Ebd., S. 5.

⁶⁷ Ebd., S. 7.

gotische ergibt sich für Hittorff aus anderen, bedeutenderen Analogien, wie der Verwendung von schlanken und polychromen Säulen, von Glasfenstern und Farben – sowohl innerhalb wie außerhalb der Gebäude.⁶⁸ Der entscheidende Übergang vom Süden zum Norden wird von Hittorff im XXII. Paragraphen seines Werks beschrieben, wo er die komplexe Phänomenologie der Einflüsse früher bestehender Bauwerke auf das System des Spitzbogens darlegt. In den Ländern des Nordens werden nämlich nur einige orientalische Elemente auf ein bereits organisiertes System aufgepfropft, wie das der byzantinischen Architektur, deren Bauwerke Boisserée auch an den Ufern des Rheins studiert hatte, um dann einen stark durch das Substrat charakterisierten gotischen Stil hervorzubringen, während in den direkt von den Arabern eroberten Ländern, wie Spanien, es gerade dieses Substrat war, das stark verändert und erst später imitiert wurde⁶⁹. Im ersten Fall handelt es sich um das unzweifelhafte Verdienst der nordeuropäischen Künstler, die aus dem Orient stammenden Anregungen konsequent bis an ihre Grenzen weiterentwickelt zu haben, und mit Ergebnissen, die die der Araber weit übertreffen.

Mit einem geschickten rhetorischen Schachzug zog Hittorff sich aus dem Streit über die nationalen Eigenschaften des Gotischen heraus, indem er sie einfach alle einräumte, gleichzeitig aber für die Kunstgeschichte Prinzipien und Regionen eroberte, die vorher traditionell und apriori ausgeschlossen wurden. Doch noch wichtiger als die historische Systematik war es der Unterton der Studie von Hittorff, der seine Nachfolger am meisten beeinflusste: sein Interesse am dekorativen und kunsthandwerklichen Element der sarazenischen Architektur in Sizilien, das im Ganzen des Werks faktisch sekundär ist, führt ihn dazu, einen Anhang über die Mosaik zu schreiben. In dem Anhang *Sur les mosaïques de la Sicile, envisagées sous les rapports de leur emploi comme décoration inhérente aux monuments d'architecture, et sous celui de leur intérêt à l'histoire de la peinture* beruft sich Hittorff auf die unzweifelhafte Autorität von Léon Dufourny, dessen Interesse für die Mosaik und die antike sizilianische Malerei durch viele in der *Bibliothèque royale*⁷⁰ aufbewahrte Handschriften belegt war. Die Bildtafeln der *Architecture moderne de la Sicile*, die den Mosaiken der Cappella Palatina des Doms von Monreale gewidmet waren und zu den faszinierendsten des Werks gehören, geben den Augen der Europäer nicht nur ein Bauwerk zurück, sondern eine dekoratives Prinzip, das Hittorff unermüdlich wegen seiner Einheit, Gleichförmigkeit und Einfachheit verherrlicht⁷¹. Der goldene Untergrund der Mosaik, ein gleichzeitig grandioser und neutraler Untergrund, garantiert seiner Meinung nach den Triumph der architektonischen Formen, die durch ihn nicht verdeckt, sondern sogar betont werden. Dazu kommt die Tatsache, daß die Figuren „simples dans leurs poses, toujours grave dans leurs expressions“⁷² die goldenen Wände mit ihrem Naturalismus nicht „auslöschen“, sondern – indem sie das für die klassische Ästhetik typische Diktat der Abstraktion respektieren – ganz dem zu entsprechen scheinen, was Hittorff als die „wahre Philosophie der Kunst“⁷³

⁶⁸ Ebd., S. 13ff.

⁶⁹ Ebd., S. 15.

⁷⁰ Ebd., S. 22.

⁷¹ *Ludwigskirche* München

⁷² Ebd., S. 23.

⁷³ Ebd., S. 23.

bezeichnet. Die palermitanischen Mosaiken beweisen also die Überlegenheit der sizilianischen Künstler gegenüber den italienischen, sowohl was die Komposition, als auch was die Zeichnung und den Faltenwurf betrifft, so daß man sie als Vorläufer der Renaissancemalerei betrachten kann: „Die Komposition – schreibt Hittorff emphatisch – ist einfach und gleichzeitig schön, sie ist außerdem pittoresk, was die strenge Beachtung einer symmetrischen Anordnung beinhaltet, die in diesen Fällen unerlässlich ist: eine Anordnung, die auch Raffael bei den sublimeren Malereien der Stenzen des Vatikans verwendet, und so dem Wesen und Grundprinzip der Wandmalerei treu bleibt, das darin besteht, sozusagen eine Art architektonischen Charakter zu repräsentieren. Denn ihre wesentliche Aufgabe besteht darin, zur Vollendung des Baukunstwerks beizutragen“⁷⁴. Ein gewagter Vergleich, der jedoch seine Daseinsberechtigung hat: das Statische der „primitiven“ Figuren auf die strukturellen Notwendigkeiten der Architektur zurückzuführen, ein Prinzip, das Hittorff in seinem Pariser Schaffen niemals aufgeben wird, und das die natürliche Weiterentwicklung der Winckelmannschen Theorien über die inhärente „Notwendigkeit“ der architektonischen Ornamente darstellt.

Die Studie von 1835 gibt den neuen Generationen also mindestens zwei Forschungsbereiche vor: eine neue Gliederung des Verlaufs von der Architektur des Spitzbogens bis zur internationalen Gotik und eine ausgewogenere Beurteilung der mittelalterlichen Verzierungen, insbesondere der Mosaikkunst, im Hinblick auf die Renaissancemalerei, die als legitime Erbin ihrer Abstraktionen gelten kann. Auf diese Weise werden die direkten Vorläufer jener „Primitiven“ für die ästhetische Debatte zurück gewonnen, die die Nazarener soeben in Mittelitalien entdeckt hatten. Darüber hinaus wird die Notwendigkeit der Ausschmückung und der Polychromie in der Architektur auf einer höheren und anderen Ebene unterstrichen.

Aus dem Italienischen übersetzt von Gertraude Grassi

⁷⁴ Ebd., S. 23.