

Klenzes Beitrag zur Polychromie-Frage

Originalveröffentlichung in: Ein griechischer Traum : Leo von Klenze, der Archäologe ; Ausstellung vom 6. Dezember 1985 - 9. Februar 1986, Glyptothek München, München (1985), S. 213-225

Online-Veröffentlichung auf ART-Dok (2022),

DOI: <https://doi.org/10.11588/artdok.00007758>

Längere Passagen in Leo von Klenzes 1838 in Berlin erschienenem Griechenland-Reisebericht „Aphoristische Bemerkungen“ sind dem damals aktuellen Problem der Polychromie – der vielfarbigem Bemalung antiker Plastik und Architektur – gewidmet.¹ Die Polychromie-Frage stellt einen wichtigen Berührungspunkt zwischen archäologischer Forschung und architektonischer Praxis des 19. Jahrhunderts dar. Die damals unter Kunstgelehrten und Architekten ausgefochtene Kontroverse ist in letzter Zeit mehrfach abgehandelt worden, zuletzt von Robin Middleton (1982) und David van Zanten (1977, 1982),² der Klenze als eine „fleißige, zweitrangige Figur der Polychromie-Bewegung“ einstuft.³ Freilich konnte van Zanten Klenzes Beitrag zur Polychromie-Frage nur oberflächlich würdigen. Eine differenziertere Betrachtung führt in das Spannungsfeld zwischen Wissenschaft, künstlerischer Praxis und Architekturtheorie.

Klenze selbst schätzt seine Rolle in dieser Frage 1838 hoch ein; er habe sich als einer der ersten vor vielen Jahren für die Farbanwendung ausgesprochen und, „soviel mir bekannt ist, in neuer Zeit die ersten bedeutenden Versuche in dieser schönen Technik aufgestellt.“⁴ Klenze verweist dabei auf seine frühen archäologischen Vorträge bzw. Schriften „Versuch einer Wiederherstellung des toskanischen Tempels“ (1821/24) und „Der Tempel des olympischen Jupiter zu Agrigent“ (1821/27).⁵

Allerdings waren seine Aussagen im „Toskanischen Tempel“ noch recht zaghaft, wenn er etwa bei der Analyse des wissenschaftlichen Fortschritts der Archäologie die „gypsene Ansicht des

Alterthums“ für überwunden erklärt und die Frage, „wie Bildhauerkunst und Malerey in ihrem ganzen Umfange angewendet wurden, die Bauwerke zu verzieren und zu verschönern“ aufwirft. Dabei berief er sich vor allem auf die Forschungen Quatremère de Quincy (1814/15).⁶ Ausdrücklich von Farbe ist lediglich beim Vergleich der Giebelzierden an rhätischen Bauernhäusern und altgriechischen Tempeln die Rede, deren generelle „Analogien“ letztendlich eine moderne „griechische“ Bauweise im ludovizianischen Bayern legitimieren sollen: daß nämlich „alle Theile des Giebels mit rother, blauer, gelber und grüner Farbe, wie die alten dorischen Tempel bemalt“ und häufig „aus Thon gebrannte und ganz bemalte Statuen“ darin aufgestellt gewesen seien.⁷

Dies aber war eine Feststellung, die nach dem 1817 von J.M. von Wagner und dem Philosophen Schelling publizierten „Bericht über die Aeginetischen Bildwerke im Besitze des Kronprinzen von Baiern“ nicht mehr überraschen konnte. Wagner hatte die Farbspuren der Aegineten in viel radikaleren Formulierungen gedeutet als Klenze, und Schelling hatte für die Gegenwart bereits wichtige Folgerungen aus dem Verlust der Farbigkeit gezogen: Er signalisiere den „nothwendigen Verfall der Kunst durch Isolierung und endlich völlige Trennung der sich gegenseitig fordernden Künste, der Architectur, Malerei und Sculptur, die bis zu dem Grad, in welchem sie jetzt stattfindet, vollends erfolgen mußte, sobald Malerei und Bildhauerkunst, anstatt dem Oeffentlichen zu dienen, bloße Gegenstände der Liebhaberei von Privatpersonen wurden.“⁸

Vor diesem Hintergrund wird deutlich, was die in erster Linie von Kronprinz Ludwig betriebene Wiedererweckung antiker Polychromie bedeuten konnte, nämlich die Restitution des Gesamtkunstwerks im Rahmen eines neuen öffentlichen Monumentalbaus. Polychromie meinte also nicht nur optische Steigerung und Vitalisierung der Antikenrezeption auf der Basis archäologischer Erkenntnisse, sie schien vielmehr der Garant für einen neuen ästhetischen Zusammenklang der isolierten Kunstgattungen.

Tatsächlich ging die Initiative zur Farbigeit vom Kronprinzen aus, wie eine Eintragung in Klenzes Memorabilien 1822 zeigt: „2.Sept. äußerte er (Ludwig) nach vielfachen Gesprächen mit mir über die Farbanwendung in der Architektur und Wünsche, dazu Gelegenheit zu finden, den Gedanken, dereinst einen polychromen Tempel im englischen Garten oder auf dem Gasteigberge erbauen zu lassen, welchen ich begierig ergriff und nähren werde.“⁹ Erste Zeugnisse von Klenzes Farbanwendung sind einige Grabstelenentwürfe aus dieser Zeit. In seinem griechischen Musterbuch „Die schönsten Überbleibsel griechischer Ornamente“ (1823) ist der plastische Tempelschmuck ebenfalls farbig zu denken, jede 6. Tafel ist handkoloriert.¹⁰

Klenze hat jedoch damals die Polychromie offensichtlich noch nicht als eine Revolutionierung der klassizistischen Architekturästhetik verstanden. Merkwürdigerweise ist nämlich auch auf der Sizilienreise um die Jahreswende 1823/24 nur von Farbspuren an Skulpturen die Rede; und dies, obwohl es damals zu einer denkwürdigen Begegnung mit dem Hauptforscher auf dem Gebiet der Architektur-Polychromie kam, aus der ein Konkurrenzwettkampf um die Publikation der neuesten Forschungsergebnisse resultierte. In der letzten Dezemberwoche des Jahres 1823 traf Klenze, aus Palermo kommend, in Selinunt auf Jakob Ignaz Hittorff und seine Begleiter, den Berliner Architekten Stier, den Percier-Schüler von Zanth und den Maler Karl Begas.¹¹ Die Gruppe arbeitete ge-

rade daran, den sog. Tempel des Empedokles zu vermessen und auf Farbspuren zu untersuchen. Der unerwartete Besuch Klenzes war ihr keineswegs willkommen, zumal Klenze bereits mit einem Aufsatz über die Metopen von Selinunt Hittorff zuvorzukommen drohte.¹² Vorsichtshalber verfaßte Hittorff umgehend einen Bericht über seine neuen Ergebnisse, der einen Monat vor Klenzes Sizilienbericht im Kunstblatt herauskam und auch auf dessen Besuch Bezug nimmt: „In dieser Beschäftigung traf uns Herr von Klenze aus München, der ebenfalls die Trümmer zu besichtigen kam, und nach den Mitteilungen, die ich ihm über den Jupiters-Tempel von Girgenti machte, sich noch mehr beeilte, dahin weiter zu gehen, um ebenfalls jenes Monument zu studiren.“¹³ Im nicht veröffentlichten Teil des Berichts an Schorn ist Klenze noch boshafter charakterisiert: In Selinunt „ließ sich der feine Herr in einer Sänfte tragen“, „durchlief die Ruine auf oberflächlichste Weise“, „vermaß mit seinem Spazierstöckchen“ und „gab lächerliche und schwülstige Urtheile ab.“¹⁴

War solches Urteil auch von persönlicher Antipathie bestimmt, so bestätigt doch Klenzes Sizilienbericht vom 3. Mai 1824, daß die Architektur-Polychromie auch bei seiner Agrigent-Kampagne noch keine Rolle spielte.¹⁵ Die Diskussion um die epochalen Entdeckungen Hittorffs begann erst nach der Ausstellung von dessen Aquarellen in Rom im März und April 1824, wenige Tage nachdem Klenze die Stadt auf der Rückreise nach München verlassen hatte.¹⁶ Die Hervorhebung der antiken Polychromie in der Vorrede zur zweiten Ausgabe des „Jupiter-Tempel“ (1827), auf die sich Klenze in den „Aphoristischen Bemerkungen“ bezieht, vollzieht dann den Anschluß an die Thesen anderer: An die nach einem ersten Akademiebericht seit 1826 angekündigte und 1827–30 erschienene Publikation Hittorffs und Zanths „Architecture antique de la Sicile“¹⁷, an Brønstedts „Voyage dans la Grèce“ (Paris 1826–30), Kinnairds Neuausgabe der „Antiquities

of Athens" (London 1825–30), und O. M. von Stackelbergs „Apollotempel zu Bassae in Arcadien" (Rom 1826).¹⁸ Auf Ch. R. Cockerell, Wagner und Stackelberg gehen auch die Farbdetails des häufig Klenze allein zugeschriebenen Flachstuckmodells des Aphaia-Tempels im Aeginetensaal der Glyptothek (1828/29) zurück.¹⁹

Ging es dabei in erster Linie um ein archäologisches Anschauungsmodell, so stellt sich die Frage, wann und unter welchem Einfluß die polychrome Fassung von Außenarchitektur erstmals von Klenze projektiert und somit zum eigenen Gestaltungsmittel erhoben wurde. Erstaunlicherweise geschah dies nicht erst (wie bisher angenommen) im Jahr 1836, also nach der Griechenlandreise, sondern bereits um die Jahreswende 1833/34, nachdem Klenze von einem Besuch Schinkels aus Berlin zurückgekehrt war.²⁰ Der am 9. Februar 1834 abgegebene „griechische" Ausführungsentwurf der Ruhmeshalle lehnt sich in der Grundform nicht nur an Schinkels Entwurf für ein Denkmal Friedrichs des Großen (1829) an,²¹ sondern greift auch die Idee der farbig behandelten Rückwand des Portikus an Schinkels Museum auf, zumal dieser ja gleichfalls die Funktion einer Ehrenhalle erfüllen sollte. Auch wenn die Freskierung erst viel später realisiert wurde, ging doch aus Schinkels Entwürfen und Berichten,²² vielleicht auch aus mündlichen Erläuterungen hervor, daß diese Rückwand in gleicher Weise der ionischen Säulenkolonnade als farbintensive Folie dienen sollte, wie Klenzes pompejanisches Rot dem dorischen Säulenschirm der Ruhmeshalle. Klenzes gleichzeitige Alternativentwürfe zur Ruhmeshalle im Rundbogenstil²³ zeigen eine „strukturelle" Polychromie durch „Inkrustationen" mit „farbigen Marmorarten", die zwar der Beschreibung des Grals-Tempels aus dem jüngeren „Tituel" als ihrem ikonologischen Vorbild nachempfunden ist, erstmals aber von Schinkel angewendet wurde.

Schinkels berühmter Entwurf für ein Königsschloß auf der Akropolis von Athen hat im Win-

ter 1833/34 bei Klenze einen tiefen Eindruck hinterlassen: „Schinkel selbst hatte mir mehreremale darüber geschrieben, und mich gebeten, ihm meine Meinung über den Entwurf (mitzuteilen), welchen er selbst nach München an den Kronprinzen von Bayern, um ihn nach Griechenland zu befördern, geschickt habe. Diesen Entwurf zeigte mir nun der Kronprinz Maximilian, und ich erkannte darin die große Genialität des trefflichen Architekten, allein auch von vornherein die Unmöglichkeit einer Verwirklichung und Ausführung..."²⁴ In Griechenland mußte Klenze, der das Königsschloß selbst zu bauen hoffte, König Otto Schinkels Pläne an Ort und Stelle erläutern.²⁵ Schinkel selbst entschuldigte sich dann geradezu bei Klenze für die kühne Idee, die Akropolis zu überbauen und nannte sein Projekt einen „reizenden Sommernachtstraum".²⁶ Was Klenzes nachhaltigen Eindruck „althellenischer Lebensverhältnisse", einer „reinen und lebendigen Auffassung" und „eines der ganz großen Häuser von Pompeji"²⁷ hervorgerufen hatte, dürfte nicht zuletzt die polychrome Behandlung der Baukörper im Sinne einer strukturierenden Flächengliederung gewesen sein, die im Kontrast zum Grün der Vegetation den besonderen Reiz der Schinkelschen Blätter ausmacht. Hier begegnete Klenze erstmals einer Farbigkeit in der Architektur, die nicht mehr auf archäologische Rekonstruktion zielte, sondern integraler Bestandteil einer modernen, in „griechischem Geist" weiterentwickelten Baukunst war.

Für Klenzes Einstellung zur Anwendung der Polychromie gewannen zwei theoretische Beiträge besondere Bedeutung: Gottfried Semper's polemische Schrift „Vorläufige Bemerkungen über viel-farbige Architektur und Plastik bei den Alten" (1834),²⁸ die bereits den Ansatz zu seiner umfassenden Stil-Theorie ahnen ließ, und Franz Kuglers Antwort darauf unter dem Titel „Ueber die Polychromie der griechischen Architektur und Skulptur und ihre Grenzen" (1835),²⁹ in der die Polychromie-Frage auf bloße historisch-archäolo-

gische Erkenntnisse zurückgestutzt wurde. Der damals einunddreißigjährige Semper – ein Schüler der Klenze-Gegner Gärtner, Gau und Hittorff – beginnt seinen Traktat mit einem vehementen Angriff gegen den Architekturrationalismus des „Schachbrettkanzlers“ Durand,³⁰ dessen theoretische Gedanken der junge Klenze in seiner Schrift über ein „Lutherdenkmal“ (1805)³¹ erstmals in Deutschland vertreten hatte. Auch den zweiten Angriff gegen den historischen Eklektizismus einer „Walhalla à la Parthenon, einer Basilika à la Monreale“ und eines „Palastes à la Pitti“ durfte Klenze auf sich beziehen.³²

Wie verärgert Klenze über Sempers Traktat war, zeigte sein Brief an Semper vom 2. Februar 1835.³³ Er enthält die Kopie eines zurechtweisenden Schreibens an den Architekten Eduard Metzger, der Semper die abfälligen Äußerungen Klenzes über die „Vorläufigen Bemerkungen“ schon im Juni 1834 hintertragen hatte: „Ich muß Ihnen sagen, daß es mir sehr unangenehm gewesen ist, daß Sie meine Äußerungen über Herrn Semper ihm auf eine Art mitgeteilt haben, welche auf mich den Schein eines hochmüthigen Überhebens macht, welches (ich hoffe, Sie wissen es, wie alle, die mich kennen) so ganz außer meinem Charakter liegt... Wenn ich sagte, ich kenne Herrn Semper nicht, so war dies... ohne jede Anspielung auf den Werth, welchen ich seinen artistischen und kritischen Bestrebungen beilege oder nicht beilege. Als Forscher in einem meiner Lieblingsfächer, welchem ich, wie Sie wissen, seit 20 Jahren mit der größten Aufmerksamkeit nachforsche, ist mir H. Semper interessant gewesen, wenn ich auch in seinem Schriftchen noch nichts mir Neues fand...“ Besser hätte kein Berufsdiplomat sein Urteil verpacken können. In einem zweiten Brief vom 7. Juni 1835 verteidigt sich Klenze gegen den Eklektizismus-Vorwurf: „Was die eklektische Richtung der Architektur in unserer Zeit anbelangt, so glauben Sie mir, daß sie niemand tiefer und schmerzlicher fühlt als ich.“ Klenze, der offensichtlich die Funktion der Po-

lychromie für Sempers Theoriebildung schon damals erkannte, fährt warnend fort, daß es in der Architektur „nur noch ein schlimmeres Unternehmen“ geben könne, „nämlich aus reiner Abstraktion und Theorie eine neue Architektur bilden zu wollen.“³⁴

Für Semper bildete die Polychromie den Grundstein zur späteren Bekleidungs- und Stoffwechseltheorie, indem die Farbe eine wesentliche Rolle bei der Entstehung des „Kunstsymbols“ erhielt.³⁵ Er ging deshalb von einer vollständigen farbigen Fassung, sowohl des Stucküberzugs über minderwertigen Steinqualitäten als auch des unverkleideten attischen Marmors, aus und hat im einzig erschienenen Heft seiner „Anwendung der Farben in der Architektur“ (1836) eine entsprechende, von Schinkel begeistert aufgenommene, Rekonstruktion des Parthenon publiziert.³⁶

Kugler hingegen formulierte ein eingeschränktes „System der Polychromie“, demzufolge „die Haupttheile des architektonischen Gerüsts – Säule, Architrav, Hängeplatte – als farblos anzunehmen“ wären und nur die schmückenden Architekturglieder Farben aufgewiesen hätten. Darüber hinaus koppelt Kugler den Grad der Farbanwendung mit der Charakteristik der griechischen Stilepochen und Lokalstile. So fordere der „schwere Styl“ der Dorer – gerade auch in den Monumenten Großgriechenlands – einen stärkeren und willkürlicheren Farbauftrag, während die attischen Bauten in ihrer höchsten formalen Differenziertheit eine zurückhaltendere Bemalung aufwiesen.³⁷

Klenze versuchte in seinen „Aphoristischen Bemerkungen“ (1838) „die offenbaren Übertreibungen beider Parteien vermeidend, zu einer klaren Ansicht über Gesetze zu gelangen, welche das Alterthum leiteten.“³⁸ Zu sehr archäologisch-historisch orientiert, um die Einwände Kuglers gegen eine extensive Polychromieauffassung zu ignorieren, aber andererseits Praktiker genug, um nicht die künstlerischen Chancen einer starken Buntfarbigkeit der Architektur zu erkennen, sucht er

einen Mittelweg zwischen den „Übertreibungen“ der „geistreichen Theorie Semper“ und den „ergänzungsbedürftigen Lücken“ im polychromen System des „trefflichen Kugler“. Dem entspricht seine Überzeugung, daß die Polychromie-Frage „erst durch die Mittelglieder der Kontroverse nach und nach zu allgemeiner, klarer und fester Begründung gelangen kann.“³⁹

Klenze kommt deshalb zu dem Schluß, daß man „sowohl nur sehr wenig mit farbigen Zierden geschmückte, als ganz mit lebhaften Farben bedeckte Gebäude anwendete und fand.“⁴⁰ Dieser Pragmatismus entsprach der etwas unentschiedenen Linie, die König Ludwig hinsichtlich der „die meine Kenntnisse bereichert habenden 2 Abhandlungen über die Polychromie“ vertrat: Aus der zweiten ergebe sich, „daß keineswegs ausgemacht war, ja kein Beleg dafür spricht, daß in der Perikl. Zeit selbst Gebäude, deren Art minder kostspielig als Marmor, ganz bemalt gewesen wären. Ob das tempelartige Denkmal im Englischen Garten dennoch so werden soll, dieses ist noch erst in Erwägung zu ziehen...“⁴¹

Eine Folge dieses Pragmatismus ist, daß die Farbe für Klenze ein bloßes Akzidens bleibt. Er sieht den Endzweck der Polychromie in einem „großen heiteren Eindruck“, ihren Ursprung „in der Lebendigkeit der griechischen Natur, das Leben und die Kunst zu verschönern“, nämlich als „Zugabe von Schönheit, Reiz, Zierde.“⁴² Nach der häufigen Kritik Klenzes an der „oberflächlichen“ Architekturauffassung seines Auftraggebers verwundert es, ihn von einem „leicht anzuwendenden Augenreiz“ schwärmen zu hören. Hier habe sich der „spielenden Phantasie des Künstlers“ ein Feld eröffnet, „worin sie sich, ohne die keusche Reinheit strengbegrenzter Formen zu verletzen, frei bewegen konnte.“⁴³

Es gibt nach Klenze in der Anwendung der Farben keine festen Regeln, außer daß Lage, Beleuchtung und allgemeines „Schönheitsgefühl“ in Hinsicht auf Harmonie und Wirkung zu beachten seien. Lediglich Halbtöne dürften nicht verwendet

werden, wenn man nicht wieder beim Eindruck der Grisaille enden wolle. Mit Semper plädiert Klenze für eine „glückliche Kombination greller Töne“, die sich gleichsam im Auge des Betrachters mischen und das Gebäude „in gewisser Entfernung“ mit seiner Umgebung harmonisieren.⁴⁴ Hier schlägt sich bereits die für den Impressionismus konstitutive Theorie der optischen Farbmischung bzw. „simultanité“ vom M. E. Chevreul (1828)⁴⁵ nieder. Klenzes Argumentation verdeutlicht das Zurücktreten der archäologischen Frage hinter eine neue, primär malerische Klassizismus-Auffassung.

Man muß am Ende zugeben, daß Klenze sich der dogmatischen Kontroverse elegant entzogen und die Polychromie zu einem relativ frei verfügbaren Gestaltungsmittel gemacht hat. Zwar waren Schinkel (mit den bereits erwähnten Entwürfen) und Hittorff (etwa mit den geplanten Parkbauten an den Champs-Élysées) Klenze knapp voraus, doch war Klenze wohl tatsächlich der erste, der noch vor Hittorffs „Cirque d'Été“ (1838) und Binesbølls Thorwaldsen-Museum in Kopenhagen (1839) polychrome Entwürfe verwirklichte. Seine Anwendung von Farbe war keineswegs „furchtsam“ und endete auch nicht nach den ersten Versuchen, wie van Zanten behauptet.⁴⁶

Besonderer Stolz erfüllte Klenze über die Fertigstellung des seit 1822 geplanten und im Laufe des Jahres 1836 vollendeten Monopteros im Englischen Garten. Dies klingt in einem Brief an, den Klenze am 2. Juni 1837 an das Institute of British Architects zusammen mit einer farbig angelegten Ansicht des Tempels⁴⁷ schickte, um sich für die Mitgliedschaft und die Gastfreundschaft während seiner Englandreise im vergangenen Sommer zu bedanken. Sein Brief wurde als Diskussionsbeitrag beim General Meeting des Instituts am 4. Dezember 1837 verlesen und in einer englischen Architektur-Zeitschrift publiziert.⁴⁸ In dem Schreiben wird hervorgehoben, daß der Monopteros „das erste Beispiel der Lithochromie in unserer Zeit darstellt“. Klenze gibt eine relativ

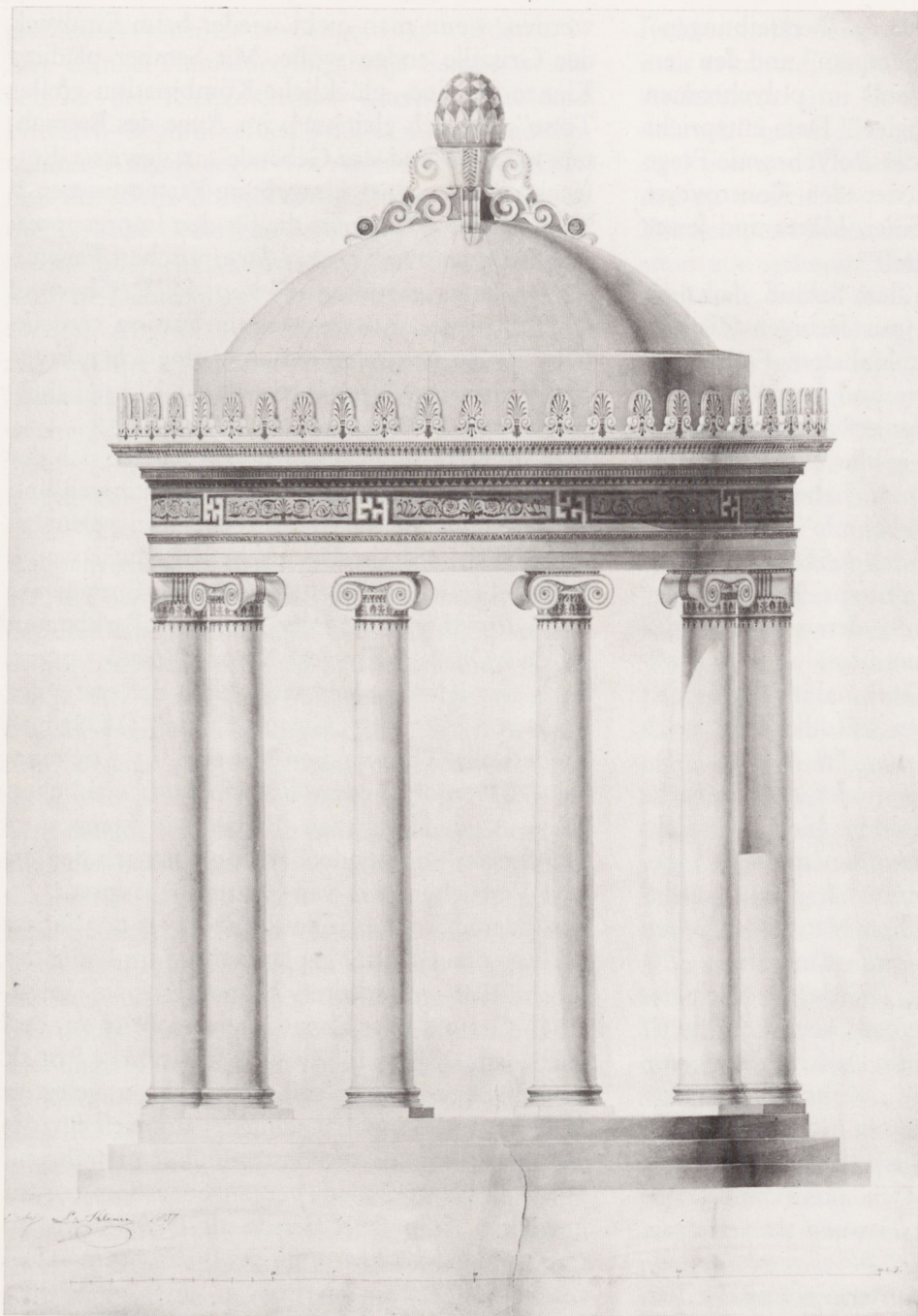


Abb. 1. L. v. Klenze, Farbige gefaßte Ansicht des Monopteros im Englischen Garten, 1837.
British Architectural Library, London

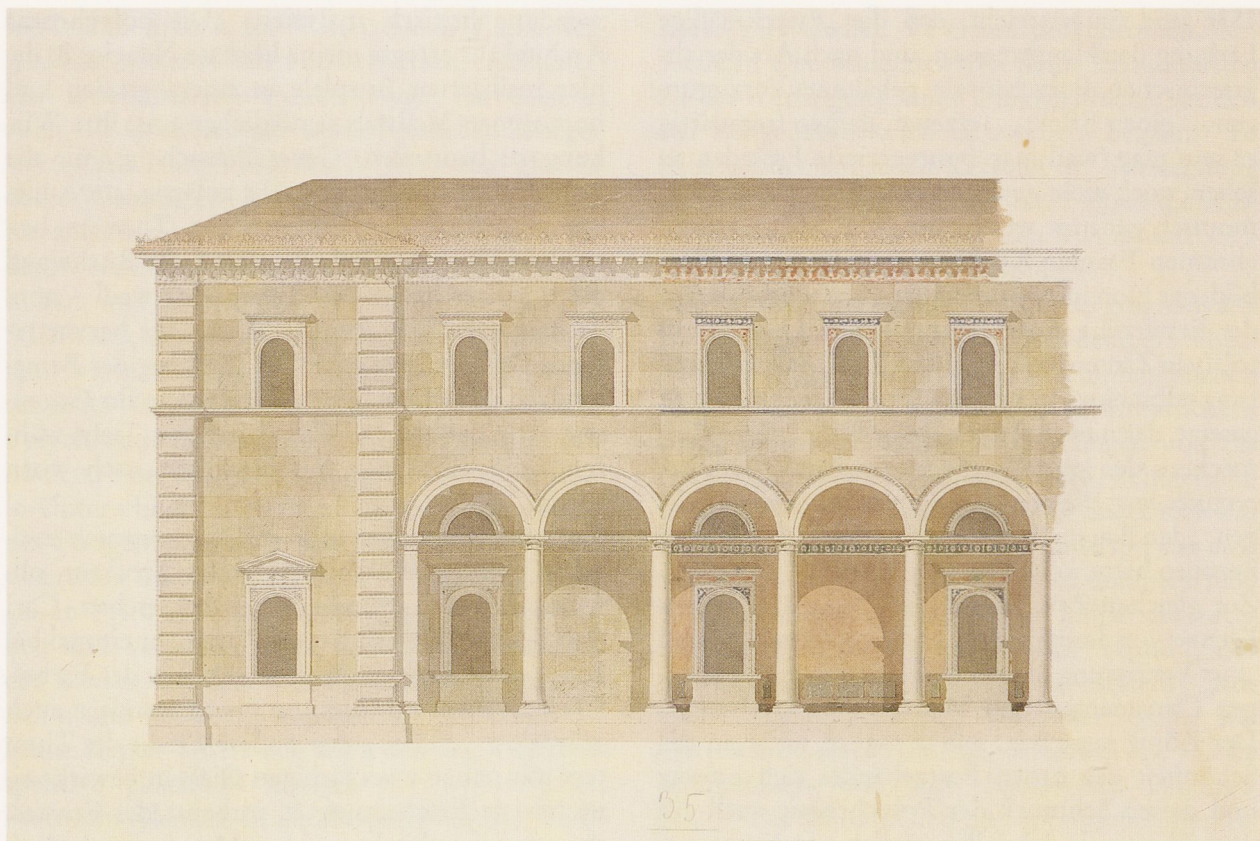


Abb. 2. L. v. Klenze, Farbige Planzeichnung zum Postgebäude am Max-Josephplatz, 1834/35.
Münchener Stadtmuseum, Slg. Lang

genaue Beschreibung: „Das Innere hat die Form einer Halbkuppel, die kassettiert und gleichmäßig bemalt ist. Der Grund der Kassetten... ist abwechselnd rot und grün, die Verzierungen in Sternform sind in Weiß daraufgesetzt.“ Die äußere Farbgebung gehe aus der beigelegten Zeichnung hervor (Abb. 1). Sie zeigt die Behandlung des Gebälks, der Antefixe und der ionischen Kapitelle mit den dominanten Farben Rot und Blau, zurückgenommen Gelb und Grün, wobei insbesondere die hellgrüne Tönung der Schnecken auffällt. Das architektonische Gerüst von Sockel und Säulenschäften ist – der Forderung Kuglers entsprechend – in heller Natursteinfarbe belassen. Der Monopteros wurde kürzlich entsprechend restauriert.

Die Pläne zum Postgebäude am Max-Joseph-Platz gehen auf das Jahr 1833 zurück und wurden bereits zu diesem Zeitpunkt genehmigt. Die extensive Farbfassung wurde erst 1834/35 konzipiert⁴⁹ (Abb. 2). Der pomejanisch-rote Grund der Arkadenloggia, auf dem die Malereien Hiltenspergers angebracht wurden, steht in seiner Folien-Wirkung der Ruhmeshalle und damit dem Schinkel-schen Museum nahe: „Das bas-reliefe Ornament im Fries am Hauptgesimse ist weiß, auf rother Grundfarbe; das Hauptgesims, sowie die anderen Gesimse und Fenstereinfassungen sind größtentheils mit enkaustischen Farben, nach der an mehreren altgriechischen Monumenten noch sichtbaren Art, mit Laub und Schnörkel bunt verziert“, berichtet die Allgemeine Bauzeitung

1836 und unterstreicht, daß die „zweckmäßige Färbung der Hauptmassen, und nach Art der altgriechischen Polychromie gehaltene Verzierungen . . . einen Effekt . . . erzeugt, der, so fremdartig er sein mag (weil man buntverzierte Fassaden zu sehen, noch nicht gewohnt ist), dennoch sehr harmonisch genannt werden muß.“⁵⁰ Mit der polychromen Fassung hat Klenze zugleich sein Vorbild, das Florentiner Findelhaus Brunelleschis, aus der Erstarrung eines „Durandesque Quattrocento“ (van Zanten) befreit, als auch in der Platzgestaltung selbst einen kräftigen städtebaulichen Akzent gesetzt, der nicht zuletzt auf den Blick aus den Gemächern des gegenüberliegenden Königsbaus berechnet war. König Ludwig war sehr daran gelegen, „den Bau noch ehe er den neuen Schloßflügel bezogen hätte, vollendet zu sehen.“⁵¹

Zur gleichen Zeit, nämlich im Mai 1836, erhielt Klenze von Ludwig den Auftrag, einen Entwurf „zur Verzierung des neuen Hoftheaters mit farbigen Ornamenten und Malereien zu machen . . . Der König sagte mir, wie er täglich mehr an der Schönheit des neuen Postgebäudes sich erfreue und diesen Schmuck der Polychromie auch auf dem Theater, welches ihm täglich vor Augen stehe, haben mögte.“ Klenze, der sich in diesem Fall nur als „Eurer Majestät polychromatischer Sekretär“ verstehen wollte, beschränkte die Farbgebung an Fischers beliebtem Bau auf die Giebelzone: „Ich machte darauf aufmerksam, wie gefährlich es sei, sich an dem architektonischen Palladium des Münchner Publikums zu vergreifen.“⁵² Im Portikus des Festsaalbaus der Residenz (ausgeführt ab 1838), an der Bayerischen Ruhmeshalle (1843–53) und in den Propyläen (ab 1848) setzte Klenze die Polychromie dagegen wiederum in der Funktion eines sich nach außen öffnenden Innenraums ein.

Wie bahnbrechend Klenzes polychrome Versuche um 1840 wirkten, zeigen bisher unbekanntes Notizen des englischen Architekten und Aegineten-Ausgräbers Charles Robert Cockerell von einer Münchenreise,⁵³ in denen er Klenzes Farban-

wendung kritisch analysiert: „Die polychrome Architektur erregte meine höchste Neugier & die hier realisierten Beispiele in einem großen und homogenen Maßstab ermöglichen uns, ihre Wirkung zu beurteilen. Generell erscheint mir die Polychromie im Inneren sehr zulässig, am Äußeren angreifbar. Im Portikus des Theaters beispielsweise ist das Giebfeld blau, die Rückwand des Portikus hinter den Säulen aber weiß – nun, da Blau eine fliehende und Weiß eine hervortretende Farbe ist, verkehrt die Wirkung der Bemalung die Absichten des Architekten in ihr Gegenteil, denn der blaue Giebel signalisiert Tiefe, während die Rückseite des Portikus nach vorn drängt.“

Cockerell mißbilligt also den Widerspruch zwischen Farbe und architektonischer Struktur, obwohl ihm die ursprüngliche Autorschaft Carl von Fischers für den Theaterbau nicht einmal bekannt zu sein schien. Insgesamt wirke der Farbeffekt hier nicht nur unkünstlerisch, sondern auch würdelos: „. . . der ganze äußere Effekt des Theaters mit seinen zwei farbigen Giebeln bewirkt eine triviale Erscheinung & entbehrt des Ernstes, dessen ein architektonisches Monument bedarf. Es sieht aus, als sei es zu irgendeiner zufälligen Gelegenheit aufgestellt und diene den Anstrengungen des fahrenden Volkes, auf dem Jahrmarkt die Einheimischen anzulocken,“ umschreibt Cockerell die plakative Signalwirkung der Farbe. Hingegen findet der Schinkelsche Effekt des farbigen Aufleuchtens aus der Tiefe den ungeteilten Beifall des Engländers, der als nächstes die Loggia des Festsaalbaus analysiert: „Die Wirkung dieses Arrangements ist sehr akzeptabel, denn die Arkaden sind perfekt artikuliert & ihre architektonischen Linien sind (durch die Farbe) unterstützt und großartig ausgeschmückt . . . (Die Loggia) scheint sich nach innen zu öffnen und geräumiger zu werden. Die Aufmerksamkeit wird sehr gespannt & wir glauben, daß die Passanten Vergnügen an all den Figuren und Details haben müssen, die sich ihrer Beobachtung darbieten. Unterdes-

sen ist außen, bzw. zur Wetterseite die Farbe weggelassen, wie es richtig und vernünftig erscheint.“ Die unterstützende Funktion der Farbe ist es auch, die Cockerell am neuen Postgebäude begeistert: „Auch im Postgebäude wird eine glücklichere Wirkung erreicht, denn die auf dünnen Säulen aufruhenden Archivolten, die die Loggia bilden, werden durch die rote Farbe stark hervorgehoben und ebenso durch den Dekor auf der Stirnwand, der die Säulen wunderbar und mit einem warmen und angenehmen Effekt hervortreten läßt.“ Cockerell, einer der Inauguratoren der Polychromie-Diskussion, kommt insgesamt dennoch zu einer skeptischen Beurteilung: „Der totale Unterschied im Farbsystem des Theaters und des Postgebäudes offenbart den experimentellen Charakter und die Unsicherheit, sowie den Mangel an Prinzipien bis heute. Diese Mannigfaltigkeit und Verschiedenheit in Stil und Charakter der Bauten auf den drei Platzseiten ist unangenehm und hat etwas Kapriziöses.“

Franz Kugler äußert sich aus archäologischer Perspektive gleichfalls kritisch zur willkürlichen Farbwahl Klenzes. In der Besprechung der Berliner Kunstausstellung 1836 verweist er auf Klenzes (verschollenes) Gemälde „Ansicht der Südwestseite eines Schlosses für den inneren Kerameikos“ – eine Gemäldefassung seines Entwurfsprojektes für König Otto – und tadelt die unharmonische Zusammenstellung von blauen Triglyphen und roten Metopen.⁵⁴ Es gehörte zu den reinen Architekturbildern Klenzes, in denen seine Vorstellung der polychromen Architektur und ihrer malerischen Wirkung im Farb- und Lichtklang eines Gesamtpanoramas hervorragend verdeutlicht wurde. Erinnert sei auch an die Idealansichten der Akropolis (1846), der Piazza Contarena in Udine (1850), des Domplatzes von Amalfi (1859) und Athens im Altertum (1862).⁵⁵

Semper, für den die Polychromie-Frage inzwischen ganz zur theoretischen Stil-Frage geworden war, zeigte sich 1851 entsetzt vom „zierlich-verblasenen Marzipanstil“, der sich „griechisch ge-

rierte“: „Wahrlich die ersten polychromen Versuche in Deutschland waren keine Ermunterung zu der Verfolgung eines Unternehmens, an dessen Zeitgemäßheit ich zu zweifeln begann.“ Er habe seither auf jeden Versuch der Anwendung antiker Polychromie verzichtet.⁵⁶ Doch die Auseinandersetzung der Antipoden Klenze und Semper war damit noch nicht beendet:

Wie Semper mit Klenzes Praxis, so ging der alte Klenze kurz vor seinem Tod mit Sempers Theoriebildung ins Gericht. Unter den umfangreichen Aufzeichnungen zu seinem nicht veröffentlichten Buch „Architektonische Erwiderungen und Erörterungen über Griechisches und Nichtgriechisches von einem Architekten“ befindet sich ein etwa 150 Seiten starkes Teilmanuskript, das eine vernichtende Kritik von Gottfried Sempers 1860 erschienenem Hauptwerk „Der Stil in den technischen und tektonischen Künsten“ (Band I), ohne Namensnennung des Autors, darstellt: „Mit aller Achtung gegen den Verbreiter solcher Irrlehre schien es uns Pflicht, derselben die Maske abzunehmen und ihre Nichtigkeit aufzuzeigen.“⁵⁷ Die schon in den „Aphoristischen Bemerkungen“ zutage getretenen Gegensätze in der Polychromie-Frage mußten sich angesichts des „Stil“, wo Semper die Farbe als sublimierteste Form der „Bekleidung“ darstellt und zum Schlußstein seines gewaltigen, aber zweifellos forcierten Theoriegebäudes⁵⁸ erhebt, noch verschärfen.

Während Semper mit seiner Be- und Verkleidungstheorie bereits von den Prämissen des Historismus ausging, um dessen Überwindung durch eine neuerliche Versöhnung von Form und Struktur zu fordern, verstand sich Klenze als letzter Vertreter eines idealistisch ausgemünzten Architekturrationalismus. Klenze, der in seinen „Erwiderungen und Erörterungen“ die griechische Architektur unter rein funktional-tektonischen Gesichtspunkten verteidigt, wendet sich gegen jeden Versuch, mit Hilfe einer „Bekleidungslehre“ den Architekturformen eine „darstellende“

oder „symbolische“ Funktion zuzuweisen: „Die Hypothese des Stoffmaskierens in den Künsten kann wohl nur einem literarisch-artistischen Karnevalstaumel zugerechnet werden. Zu welchen Behauptungen, zu welchen Inkonsequenzen kann doch ein falsches System, eine vorgefaßte Meinung selbst den gelehrten, scharfsichtigen Symbol-Ästhetiker verführen.“⁵⁹ In der zentralen These vom „Funktionstausch“ zwischen architektonischem Kern und dekorativer Bekleidung, die Semper zu der Bemerkung „das einzig Feste am Hause ist dessen Kruste“ veranlaßt,⁶⁰ ist nach Klenze „das Klimax einer hohlen Hypothese erstiegen.“⁶¹

Mit sarkastischem Witz kommt er zu einer keineswegs ganz abwegigen Charakterisierung von Sempers Stiltheorie: „Wenn wir aber dieses neue Krusten- und Hohlkörpersystem mit dem Bekleidungs- und Maskierungssystem, mit den Behauptungen, daß die Polychromie der letzte Grad der Vergeistigung desselben in der griechischen Architektur sei, zusammenhalten, so müßte am Ende der Stoffwechsel und das Funktionsübertragen von Holz auf Metall, von Metall auf Stein, von Stein auf die Beitze und endlich auf die unstoffliche Farbe übertragen und die griechische Architektur der Farbenstil genannt werden. Es wäre damit dann die Versöhnung von Struktur und Bekleidung in vergeistigendster Art erreicht, denn die unstoffliche Farbe wäre das einzig Feste am Hause.“⁶²

Klenze hielt hingegen an der nur schmückenden Bereicherung der Architektur durch Farbe fest, auch wenn er diese aus technischen Gründen zunehmend reduzieren mußte. Er hatte sich mit den technischen Verfahren der Lithochromie und Enkaustik von Montabert, Wiegmann und Fernbach⁶³ auseinandergesetzt, ohne zu völlig überzeugenden Ergebnissen zu gelangen. Schon im März 1839 kamen Gutachten zum Theatergiebel und zu den polychromen Denkmälern im Englischen Garten – Monopteros und Werneck-Denkmal – zu dem Schluß, daß die Farben

„durch den darauf gelagerten Schnee und Frost größtentheils durch Abblätterung der Farbstoffe verschwunden sind.“⁶⁴ Im Falle der Propyläen bedauerte die Architekturkritik 1861, daß dementsprechend die Farbanwendung auf den geöffneten Innenraum beschränkt bleiben mußte: „Leider mußte man darauf verzichten, dem Äußeren prächtigen Farbenschmuck zu geben, wodurch die Griechen den einfachen Architekturformen des dorischen Baues den Charakter eines heiteren würdigen Reichthums verliehen, denn es ist trotz vieler Versuche noch nicht gelungen, ein Farbmaterial ausfindig zu machen, welches auf Marmorflächen den Einwirkungen unseres nordischen Himmels widersteht.“⁶⁵ Auch im Falle der Walhalla hatte Klenze nach einer Entwurfsprobe⁶⁶ auf eine farbige Fassung verzichtet.

Eine größere Bedeutung für die Architektur des 19. Jahrhunderts gewann die zuerst von Schinkel eingeführte „strukturale“ Polychromie, bei der die farbige Gesamtwirkung des Bauwerks aus der differenzierten Anwendung verschiedener Steinarten und Werkstoffe entsteht.⁶⁷ Mit farbigen Inkrustationen arbeitete Klenze insbesondere bei seinen Entwürfen im „byzantinisch-lombardischen“ Stil, etwa beim vierten und fünften Alternativentwurf zur Ruhmeshalle (1834) und beim Projekt einer Anstaltskirche für das Münchner Athenäum (Maximilianeum) von 1851.⁶⁸ Da solche Entwürfe, bis auf die Stourza-Kapelle in Baden-Baden (1864), unausgeführt blieben, stand Klenze rückblickend seinen eigenen Bemühungen um die Polychromie relativ skeptisch gegenüber. Er bedauere lebhaft, „daß es uns in einer langjährigen architektonischen Praxis nicht immer gelang, das Vorurtheil gegen bunte Architektur zu besiegen, besonders aber einen Farbstoff oder vielmehr ein Bindemittel aufzufinden, welches den zerstörenden Einflüssen des nordischen Klimas und namentlich des Frostes widerstände.“⁶⁹

Klenzes Rolle als Vorreiter einer vielfarbigen, auf den Glanz eines lebendigen Stadtbildes zielenden

Architektur ist dennoch nicht gering zu schätzen. Einmal mehr zeigt sich in der Polychromie-Frage Klenzes erstaunliche Fähigkeit, neue wissenschaftliche Erkenntnisse, moderne Architekturtrends und technische Innovationen unverzüglich aufzugreifen, in die Praxis umzusetzen und sich somit an die Spitze aktueller Entwicklungen zu stellen. Aller Aufwand an archäologischer

Akribie und architekturtheoretischer Bildung sollte dabei letztlich der Legitimation einer künstlerischen Praxis dienen, die ihrerseits gänzlich unter das Diktat der Kunstgeschichte zu geraten drohte. Klenze selbst äußerte am Ende die Befürchtung, „die Kunst unserer Zeit könne unter der Fluth der Kunstgeschichte erdrückt werden“.⁷⁰

Anmerkungen:

- 1 L. v. Klenze, Aphoristische Bemerkungen. Gesammelt auf seiner Reise nach Griechenland, Berlin 1838, S. 234–268, 543–560. Der vorliegende Beitrag ist ein Abschnitt aus einer Klenze-Monographie, mit der sich der Verfasser 1984 habilitierte.
- 2 R. Middleton, Hittorffs polychrome Campaign; in: R. Middleton (Hrsg.), *The Beaux-Arts and nineteenth-century French architecture*, London 1982, S. 175–195. – D. van Zanten, *The Architectural Polychromy of the 1830's*, New York/London 1977 (= Garland: *Outstanding Dissertations in the Fine Arts*). – Ders., *Architectural Polychromy: Life in Architecture*; in: R. Middleton (Hrsg.), *The Beaux-Arts . . .*, a. a. O., S. 196–215. – Vgl. auch Kat. Ausst. Paris-Rome-Athènes, *Le voyage en Grèce des Architectes français aux XIX^e et XX^e siècles*, Paris 1982.
- 3 Van Zanten (1977), S. 170.
- 4 Klenze, Aph., 235.
- 5 L. v. Klenze, Versuch einer Wiederherstellung des toskanischen Tempels nach seinen historischen und technischen Analogien (vorgelesen in der philosophisch-philologischen Classe den 3. März 1821); in: *Denkschriften der Kgl. Akademie der Wissenschaften zu München für die Jahre 1821 und 1822*, Bd. VIII, München 1824, 1–86. – Ders., *Der Tempel des olympischen Jupiter zu Agrigent*. Nach den neuesten Ausgrabungen dargestellt, Stuttgart/Tübingen 1821. Für die Polychromie-Frage relevant ist das neue Vorwort der 2. Ausgabe, Stuttgart/Tübingen 1827.
- 6 L. v. Klenze, Versuch einer Wiederherstellung, a. a. O., S. 4 und 6. – Vgl. Quatremère de Quincy, *Le Jupiter Olympien, ou l'art de la sculpture considéré sous un nouveau point de vue*, Paris 1814/15.
- 7 L. v. Klenze, Versuch einer Wiederherstellung, a. a. O., S. 43.
- 8 J. M. von Wagner, Bericht über die Aeginetischen Bildwerke im Besitz seiner Kgl. Hoheit des Kronprinzen von Bayern. Mit kunstgeschichtlichen Anmerkungen von F. W. J. Schelling, Stuttgart/Tübingen 1817; abgedr. in: F. W. J. Schelling, *Werke* (hrsg. von M. Schröter), 3. Erg. Bd., München 1959, S. 599.
- 9 Bayer. Staatsbibl. München, *Klenzeana I*, 1= *Memorabilien I*, 124r.
- 10 Staatl. Graph. Slg. München: 27.132, 27.390 u. a. (Feder, farbig laviert); L. v. Klenze, *Die schönsten Überbleibsel griechischer Ornamente*, München 1823, Taf. VI, XII, XVIII, XXIV usw.
- 11 Mem. I, 174v.
- 12 L. v. Klenze, *Tempel-Skulpturen von Selinunt*; in: *Kunstblatt* Nr. 8 vom 26. Januar 1824, S. 29 ff.
- 13 J. I. Hittorff, *Hittorffs Reise durch Sizilien*, 1. Teil: *Schorns Kunstblatt* Nr. 28 vom 5. April 1824, S. 112. 2. Teil: *Kunstblatt* Nr. 39 vom 13. Mai 1824. Klenzes eigener Reisebericht erschien am 3. Mai 1824.
- 14 Hittorff an Schorn, 30. Dezember 1823. *Stadtarchiv Köln*, *Nachlaß Hittorff – Voyage d'Italie*. Zit. nach K. Hammer, *Jakob Ignaz Hittorff. Ein Pariser Baumeister 1792–1867*, Stuttgart 1968, S. 62.
- 15 Mem. I, 175–177 (28. Dez. 1823 – 20. Jan. 1824). Vgl. auch: L. v. Klenze, *Klenze's Reise in Sicilien*; in: *Kunstblatt* Nr. 36 vom 3. Mai 1824, sowie L. v. Klenze, *Briefe an seine Gattin*; in: *Haus und Welt*, Dortmund 1900 (aus dem Französischen von E. v. Pütz).
- 16 Mem. I, 187v.
- 17 Ein erster Bericht vor der französischen Académie erfolgte im Juli 1824. Nach der Hauptpublikation „*Architecture antique de la Sicilie*“, Paris 1827–30, veröffentlichte Hittorff 1830 „*De l'architecture polychrome chez les Grecs*“ in: *Annales de l'Institut de Correspondence Archéologique* II, S. 263–284; abschließend: „*Restitution du temple d'Empédocle à Selinonte, ou l'architecture polychrome chez les Grecs*, Paris 1851. Zu Hittorff vgl. auch E. Schild, *Der Nachlaß des Architekten Hittorff*, Diss. Aachen 1958. – D. D. Schneider, *The works and doctrine of Jacques Ignaz Hittorff* (PHD Thesis), Princeton University Press 1971.
- 18 Über die Abhängigkeit Klenzes von Hittorff und Stackelberg vgl. van Zanten (1977), S. 26 f.
- 19 B. R. Schwahn, *Die Glyptothek in München*. Baugeschichte und Ikonologie (= *Miscellanea Bavarica Monacensia* Nr. 83), München 1983, S. 163 f. – Auf Schwahn basierend: E. Gropplero di Troppenburg; in: *Kat. Ausst. Glyptothek 1830–1980*, München 1980, S. 199 ff.
- 20 Klenze war vom 29. Oktober bis zum 10. Dezember 1833 in Berlin, wo er intensiv mit Schinkel über die Rheinrektifikation konferierte. Van Zanten (1977), S. 170, datiert die Pläne für die Hauptpost und die Idee des Monopteros erst in das Jahr 1836.
- 21 Vgl. A. v. Buttlar, *Leo von Klenzes Entwürfe zur Bayerischen Ruhmeshalle*; in: *architectura* I, 1985, S. 13–32.
- 22 K. F. Schinkel, Bericht über den Museumsbau in Berlin an S. M. den König, vom 8. Januar 1823; in: *Aus Schinkels Nachlaß* (hrsg. von A. v. Wolzogen) 3 Bde., Berlin 1862/63. Hier Bd. III, S. 232. Erste Entwürfe für die Wandbilder 1828, Ausführung 1844–47. Vgl. *Ausst. Kat. Schinkel*, Berlin/DDR 1981, S. 147 ff.
- 23 Staatl. Graph. Slg. München 26.988 u. a., 26.900. Vgl. v. Buttlar (1985), a. a. O., S. 17 ff. und 26 ff.
- 24 Staatl. Graph. Slg. München 25.071–25.073. – Mem. II, 59r. und v.
- 25 Mem. II, 81v. ff.
- 26 Schinkel an Klenze, 20. November 1834, *Klenzeana* XV.
- 27 Aph., 484 f.
- 28 *Altona 1834*, abgedr. in: G. Semper, *Kleine Schriften*, Berlin/Stuttgart 1884; S. 215–258 (Reprint Mittenwald

- 1979).
- 29 Berlin 1835, abgedr. in: F. Kugler, Kleine Schriften und Studien zur Kunstgeschichte, Stuttgart 1853, S. 265–361 (mit Nachträgen).
- 30 Zu Durand zuletzt W. Szambien, J. N. L. Durand 1760–1834. De l'imitation à la norme, Paris 1984.
- 31 L. v. Klenze, Entwurf zu einem Denkmal für Dr. Martin Luther, Braunschweig 1805. Klenze blieb auch in seiner Hauptschaffenszeit der normativen Entwurfslehre Durands verpflichtet. Dieser Zusammenhang wird in der angekündigten Klenze-Monographie des Verfassers ausführlich abgehandelt.
- 32 G. Semper, Vorläufige Bemerkungen, a. a. O., S. 216 f.
- 33 Klenze an Semper, 3. Februar 1835. Germanisches Nationalmuseum Nürnberg. Zuerst erwähnt bei W. Herrmann, Gottfried Semper. Theoretischer Nachlaß an der ETH Zürich, Basel/Boston/Stuttgart 1981 (= gta 15), S. 45 f.
- 34 Klenze an Semper, 7. Juni 1835. Germanisches Nationalmuseum Nürnberg.
- 35 G. Semper, Vorläufige Bemerkungen, a. a. O., S. 241. – Ders., Der Stil in den technischen und tektonischen Künsten, Frankfurt/M. 1860/63, Repr. Mittenwald 1977, mit einer Einleitung von A. v. Buttlar, Gottfried Semper als Theoretiker, I, S. 1–26. – Vgl. neben den Theorie-Analysen von E. Stockmeyer (1937) und H. Quitzsch (1960) auch van Zanten (1977), S. 52 ff.
- 36 G. Semper, Über die Anwendung der Farben in der Architektur und Plastik (Chromolithographien 1836); vgl. Brief Schinkels vom 19. Juni 1834 in: Der Stil I, a. a. O., S. 523 ff.
- 37 F. Kugler, Über die Polychromie antiker Architektur und Skulptur und ihre Grenzen, a. a. O., S. 322–327.
- 38 Aph. 235.
- 39 Ebd., 544.
- 40 Ebd., 551–555.
- 41 Ludwig an Klenze, 31. Juli 1835, Klenzeana XIV, 1.
- 42 Aph. 550 ff.
- 43 Ebd.
- 44 Ebd., 557–559. Vgl. G. Semper, Vorläufige Bemerkungen, a. a. O., S. 236.
- 45 M. E. Chevreul, Mémoire sur l'influence que deux couleurs peuvent avoir l'un sur l'autre quand on les voit simultanément"; in: Mémoires de l'Académie des Sciences de l'Institut de France, 1828, S. 447–521.
- 46 Van Zanten (1977), S. 171.
- 47 Klenze an das RIBA, gerichtet an den Sekretär T. L. Donaldson (1795–1888), der bereits um 1820 in Athen selbst an einem Polychromietraktat gearbeitet hatte, 2. Juni 1837. British Architectural Library London. „Temple polychrome executé dans le Parc Royal à Munich 1836“, RIBA Drawings Collection, Z 7/2 83 H. Vgl. auch I. Weibezahn, Geschichte und Funktion des Monopteros', Hildesheim/New York 1975.
- 48 RIBA-Proceedings, 1st series 1834–42; Civil Engineer & Architects Journal I, 1837, S. 72.
- 49 Mem. II, 45r. und v. Hier ist die Farbe noch nicht erwähnt. Das Blatt mit der Farbfassung (Münchner Stadtmuseum, Slg. Lang VI, 35) ist 1834 oder 35 zu datieren.
- 50 Ueber die Fassade des neuen königlichen Postgebäudes in München; in: Allgemeine Bauzeitung Nr. 41, Wien 1836, S. 333.
- 51 Mem. II, 46r.
- 52 Mem. III, 28v.
- 53 Ch. R. Cockerell, Notes on German Architecture, MS British Architectural Library, Cockerell Papers, Coc/1, 99–102. Übersetzung des Autors.
- 54 F. Kugler, Fragmentarisches über die Berliner Kunstausstellung vom Jahr 1836; in: Kleine Schriften, a. a. O., Bd. III, S. 196. – Vgl. N. Lieb/F. Hufnagl, Leo von Klenze. Gemälde und Zeichnungen, München 1979, G.41.
- 55 Lieb-Hufnagl (1979): G 55, G 57, G 67, G 73.
- 56 G. Semper, Die vier Elemente der Baukunst, Braunschweig 1851, S. 5, Anm. Abgedr. in: H. Quitzsch, Gottfried Semper – Praktische Ästhetik und politischer Kampf, Braunschweig/Wiesbaden 1981.
- 57 Klenzeana I/12, 145. Ergänzungen zur ersten Abtheilung. Entsprechend Klenzes Konzept der „Erwiderungen“ ist die Anonymität des Rezensenten als auch des kritisierten Autors vollständig gewahrt.
- 58 Zu Sempers Theorie vor allem: E. Stockmeyer, Gottfried Sempers Kunsttheorie, Diss. Zürich/Basel 1937 und H. Quitzsch, Die ästhetischen Anschauungen Gottfried Sempers, Berlin 1962, Neuausgabe unter d. Titel Gottfried Semper – Praktische Ästhetik und politischer Kampf, Braunschweig/Wiesbaden 1981.
- 59 Klenzeana I/12, 101 f.
- 60 G. Semper, Der Stil..., Bd. I, Frankfurt/M. 1860, S. 443.
- 61 Klenzeana I/12, 122.
- 62 Ebd., 123.
- 63 M. P. de Montabert, Traité complet de la peinture, 9 Bde., Paris 1829/30. – R. Wiegmann, Die Malerei bei den Alten, Hannover 1836. Klenze weigerte sich, Wiegmanns enkaustische „Erfindungen“ abzukaufen, und wurde von diesem der Ausnutzung und des Plagiats beschuldigt (vgl. Mem. IV, 44–47, 1841). – F. X. Fernbach, Die enkaustische Malerei, erfunden und herausgegeben von..., Kgl. Conservator in München..., München 1845.
- 64 Gutachten vom 27. März 1839 in der Korrespondenz Klenze an König Ludwig I., GHA C 18
- 65 Die Propyläen in München; in: Allgemeine Bauzeitung, 26. Jg., Wien 1861, S. 203 f.
- 66 Ein Blatt, das versuchsweise eine polychrome Fassung des Walhalla-Gebälks zeigt, befindet sich im Münchner Stadtmuseum, Mail. Slg. IX/II 1632/163.
- 67 Vgl. van Zanten (1977), das Kapitel „Structural Polychromy applied“, S. 317 ff.
- 68 Staatl. Graph. Slg. München: 27.124 (Feder, farbig laviert).
- 69 Klenzeana I/12, 108.
- 70 L. v. Klenze, Erwiderungen und Erörterungen, Klenzeana I/9, 11.