

GLYPTOTHEK, PINAKOTHEK, NEUE EREMITAGE – KLENZES IMMANENTER HISTORISMUS

VON ADRIAN VON BUTTLAR

Leo von Klenzes Ruhm als Museumsarchitekt überstrahlte in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts bisweilen den Ruf Schinkels. Weniger die künstlerische Qualität seiner Bauten stand dabei zur Diskussion – in dieser Hinsicht war man sich über die Vorrangigkeit des Berliners weithin einig¹; vielmehr wurde Klenzes Leistung in der funktionalen und ikonologischen Konzeption dieser neuen Bauaufgabe erkannt, für die er gleich drei Prototypen lieferte: Das erste reine Skulpturenmuseum – die Münchner Glyptothek (1816–30), die erste moderne Gemäldegalerie – die Alte Pinakothek (Planungsbeginn 1816, Ausführung 1826–36) und das erste Universalmuseum – die Neue Eremitage in Petersburg (1839–52). Anders als in Rom und Paris ging es hier nicht um An- und Umbauten bestehender Sammlungskomplexe, sondern – wie in Berlin – um das Museum als autonomen öffentlichen Monumentalbau². Damit verband sich eine neue ikonologische Konzeption, die den Einbruch des historischen Denkens in die idealistische Ästhetik, d. h. eine zukunftsweisende historistische Bildungsabsicht, widerspiegelt³. Klenze kam mit seinem immanenten – an der Fiktion der Einheit aller klassischen Epochen festhaltenden – Historismus dem Bedürfnis nach einer kunstgeschichtlich orientierten Rezeption offensichtlich stärker entgegen als Schinkel, dessen Museum Klenze übrigens als einzigen Bau des hoch bewunderten Kollegen scharf kritisierte⁴. Darauf deutet vor allem auch Klenzes stärkerer Einfluß auf den Museumsbau des 19. Jahrhunderts.

Wie lassen sich Klenzes Leistungen als Museumsarchitekt in der hier gebotenen Kürze skizzieren? – Kronprinz Ludwig von Bayern machte im Herbst 1815 in Paris Klenzes Berufung nach München davon abhängig, daß er sich an dem Wettbewerb für Walhalla und Glyptothek⁵ mit Entwürfen im *reinsten antiken Styl* beteiligen müsse. Klenze – im französischen Neoklassizismus geschult und bis 1813 Hofarchitekt König Jérôme Bonapartes in Kassel⁶ – stand dieser Aufgabe damals noch relativ ratlos gegenüber. Das zeigt sein erster Pariser Vorentwurf von 1815, der eng an Schinkels Idealprojekt von 1800⁷ sowie an die Grands-Prix-Entwürfe des Jahres 1814⁸ angeschlossen – eine verspätete und wenig originelle Reprise des Revolutionsklassizismus. Wie läßt sich erklären, daß er schon wenige Wochen später drei Alternativen im *griechischen, römischen* und *italienischen* Stil der Renaissance nach München schickte⁹?

¹ A. v. BUTTLAR, „Ein erstes feuriges Wollen“. Klenzes Verhältnis zu Schinkel, in: Festschrift Hermann Bauer (hrsg. von K. MÖSENER und A. PRATER), Hildesheim/Zürich/New York 1991, 304–317.

² H. SELING, Die Entstehung des Kunstmuseums als Aufgabe der Architektur. Diss. MS, Freiburg 1952; V. PLAGEMANN, Das deutsche Kunstmuseum 1790–1870, München 1967 (= Studien zur Kunst des 19. Jahrhunderts, Bd. 3).

³ Vgl. S. SCHULZE, Bildprogramme in deutschen Kunstmuseen des 19. Jahrhunderts, Frankfurt/Bern/New York/Nancy 1984.

⁴ *Das Äußere ist ohne irgendeine Spur von Andeutung seiner Bestimmung, ja nur von der inneren Disposition ... Wie soll doch ein offener Säulengang, wie man sich etwa die gänzlich verschwundene atheniensische Stoa Poikilike vorstellen könnte, den Beschauer errathen lassen, was hinter derselben ... versteckt sei ... Wie ist es wohl mit der einfachen, organischen Herausbildung des Äußeren eines Gebäudes aus seiner Plandisposition zu vereinigen, daß hier zwei innere Geschosse hinter ein in dem sichtbaren äußeren, daß ein runder Kuppelbau hinter einer äußeren Würfelform gleichsam Verstecken spielen. Sich ganz zu verbergen mag in der Architektur noch sowohl wie im socialen Leben erlaubt sein, aber nicht so sich ganz anders zu zeigen als man ist, das ist unsittlich, unarchitektonisch und gewiß ungriechisch. Einen Meister wie Schinkel zu tadeln wird uns so schwer, daß wir gern darauf Verzicht leisten, hier noch näher zu begründen wie selbst die Zweckmäßigkeit des Inneren dieses Hauses unter dem Einflusse eines unorganischen Grundgedankens leiden mußte ...* (Klenzeana I/9, 33 ff.).

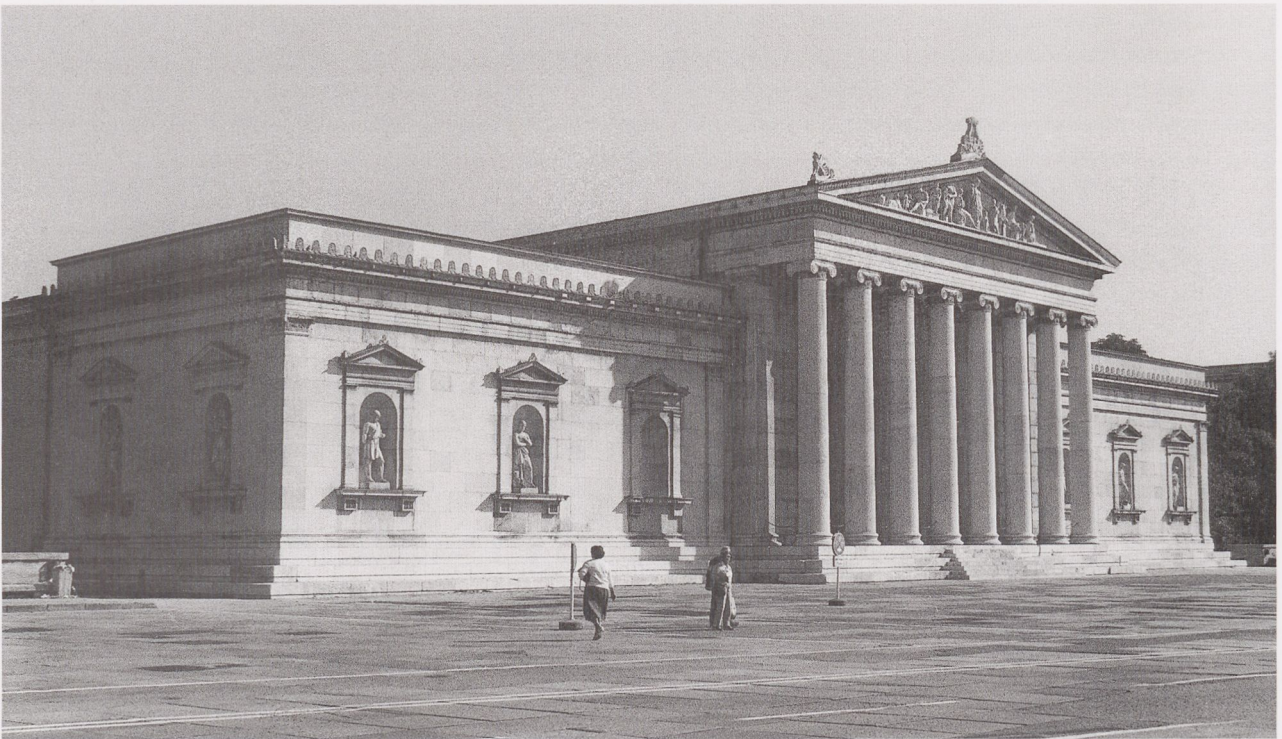
⁵ Zur Glyptothek zuletzt: B.-R. SCHWAHN, Die Glyptothek in München – Baugeschichte und Ikonologie, München 1983 (= Miscellanea Bavarica Monacensia, Heft 83); Ausst.-Kat. Glyptothek München 1830–1980 – Jubiläumsausstellung zur Entstehungs- und Baugeschichte (hrsg. von K. VIERNEISEL und G. LEINZ), München 1980.

⁶ A. v. BUTTLAR, Leo von Klenze in Kassel 1808–1813, in: *Münchner Jahrbuch der bildenden Kunst*. 3. Folge, Bd. XXXVII, 1986, 177–211.

⁷ Kunstbibliothek Berlin, vgl. Ausst.-Kat. Glyptothek (1980), 131.

⁸ Grands Prix d'Architecture, Projets couronnés par l'Académie d'Architecture et par l'Institut de France, Bd. III (hrsg. von VAUDOYER und BALTARD), Paris 1834, Tafeln 39 (Visconti), 102 (Destouches) und 56 (Landon).

⁹ Staatliche Graphische Sammlung München. Ausst.-Kat. Glyptothek (1980), Nr. 117–124.



30. Leo von Klenze, Glyptothek München (1816–1830)

Klenze hat selbst angedeutet, daß ihn der Wunsch des Bauherrn nach Anwendung griechischer Leitmotive wie der Athener Propyläen zu einem Intensivkurs in Architekturgeschichte zwang und zum Hellenisten bekehrte¹⁰. Aus der lästigen Auflage wurde eine Passion. Doch forderte der wahllose Kunst-Enthusiasmus Ludwigs, seit er 1818 in Rom unter den Einfluß des Nazarenertums geraten war, erhebliche Anpassungsfähigkeiten. Klenze hat in seinen geheimen Tagebüchern den Architekturdilettantismus seines Auftraggebers sarkastisch als *sinnlichen Eklektizismus* eines *bayerischen Don-Giovanni-Poeten*¹¹ charakterisiert, dem jeder Sinn für architektonische Konsequenz abgehe: *Den gothikogermanischen Kitzelnerv erweckte zuerst der Dom von Köln, den hellenischen der Poseidontempel und den römischen das Colisäum, aber ebenso konnten andere Seitenzweige des architektonischen Nerven in Thätigkeit gesetzt werden ... So flatterte er schmetterlingsartig von einer architektonischen und artistischen Blume auf die andere. Genießen und Verlassen sind bei diesem Spiel consequent aufeinanderfolgende Dinge, und ein vollendetes Gebäude ist ihm nichts mehr als eine abgenossene Geliebte*¹². In Kaulbachs Entwürfen für die Wandgemälde der Neuen Pinakothek (1847) wird Ludwigs Rolle als Liebhaber alles Schönen und Klenzes Flucht in die Musterbücher fast parodistisch illustriert¹³.

Entziehen konnte sich Klenze den königlichen Vorgaben nur partiell, wie die Planungsgeschichte der ludovizianischen Großbauten zeigt. In diesem Dilemma entwickelte er – im Gegensatz zu Schinkels Bemühungen um eine organische Stilsynthese¹⁴ – ein Teilungstheorem, das in geradezu verräterischer Formulierung in seiner „Anweisung zur Architectur des Christlichen Cultus“ (1822) definiert ist: *Die Architektur... zerfällt in zwey wohl voneinander zu sondernde Abtheilungen, nemlich die der einzelnen Formen, und die ihrer Zusammenstellung:*

¹⁰ Der eigentliche Architekturlehrer Klenzes in Berlin war Hirt, und obwohl durch denselben auf den Weg der Antike geleitet, war dieses doch vorwiegend nur die römische, auf deren Kenntnis, namentlich was die Architektur anbelangt, sich eigentlich Hirts Wissen beschränkte. Es ist also erklärlich, daß der Schüler früher selbst bis zu einem gewissen Grade diese Beschränkung theilen mußte, sich jedoch bald durch Selbststudien davon befreite, sich dem Griechentum zuwendete, und daß das erste, wenn vielleicht in einigen Theilen noch nicht ganz siegreiche Resultat davon, der Bau der Glyptothek in München war. KLENZE, *Architektonische Erwiderungen und Erörterungen über Griechisches und Nichtgriechisches* von einem Architekten, Bayerische Staatsbibliothek München, Klenzeana I/9, 128.

¹¹ Memorabilien I/6, 23 v. (1847).

¹² KLENZE, *Memorabilien* IV, 18 r. (Klenzeana I/4), Bayerische Staatsbibliothek München.

¹³ W. MITTELMEIER, *Die Neue Pinakothek in München 1843–54*, München 1977.

¹⁴ N. KNOPP, *Schinkels Idee einer Stilsynthese*, in: W. HAGER/N. KNOPP (Hrsg.), *Beiträge zum Problem des Stilpluralismus*, München 1977, 245–254.

gleichsam in Analogie und Syntaxis¹⁵. Während die Syntax den modernen funktionalen Erfordernissen der zeitgenössischen Bauaufgabe folgen sollte, wird das historische Formenvokabular, und hier nun zunächst bevorzugt das griechische, als sakrosankter Motivschatz eingesetzt¹⁶. Klenze propagiert, auf der Grundlage der rationalistischen Entwurfslehre Durands, ein Baukastensystem der Collage historischer Versatzstücke, das von Franz Kugler (1834) und Rudolf Wiegmann (1839) übereinstimmend als Verstoß gegen die Regel der organischen Entsprechung von Form und Struktur scharf kritisiert wurde¹⁷. Dieses Teilungstheorem erlaubte es ihm, für ein- und denselben Entwurf Stilalternativen vorzulegen, deren Motivselektion er historisch zu legitimieren suchte: In den Begleittexten verweist er auf die historische Entwicklung des Sammlungswesens, derzufolge auf keine, schon gar nicht auf antike Vorbilder direkt zurückgegriffen werden könne. Andererseits lagen in der Antike und in der Renaissance die Wurzeln des modernen Museumsbegriffs und die historischen Bezugsebenen der Exponate. Also habe er *auf alle Fälle* drei Entwürfe im *Styl der drey Hauptepochen der neueren Architektur* eingereicht, der jedoch jeweils den modernen Bedürfnissen angepaßt wurde¹⁸.

Ausgehend vom sogenannten *griechischen* Alternativentwurf entstand in den folgenden Jahren die ausgeführte Version der Glyptothek (Abb. 30), die der Pariser Stadtbauintendant Lussou treffend als *amalgame de style grec et romain* bezeichnete¹⁹. Dabei konnte sich Klenze mit der Abwehr des Athener Propyläenmotivs, der Anbringung von Figurennischen, die Ludwig mit Recht an *cinquecento* erinnerten²⁰, und dem Einsatz der unkannelierten Jonica gegen die allzu konkreten Nachahmungswünsche des Bauherrn durchsetzen²¹. Ähnliches galt für die Gestaltung der Saalfolgen. Er mußte den König wiederholt darauf hinweisen, daß *das allgemeine Vorbild des Museums ... nicht im Innern des Tempels zu Delphi und Olympia, wohl aber im Friedentempel zu Rom, in den Kaiserpalästen und Villen zu suchen* sei²². Es würde den Rahmen sprengen, eine Ableitung auch nur der wichtigsten Motive und Anleihen vornehmen zu wollen, die Klenze verarbeitet.

Festzuhalten bleibt: Die Glyptothek ist eine Synthese – oder wie seine Kritiker es ausdrücken würden: ein Pasticcio – aus dem weitgespannten Fundus der klassischen Architekturgeschichte. Sie bildet in der Summe der Architektur-Zitate vom 5. vorchristlichen bis zum 18. Jahrhundert das Spektrum der geschichtlichen Entwicklungsmöglichkeiten klassischer Kunstformen ab und stellt sich zugleich als Denkmal ihrer modernen synthetischen Wiedergeburt dar.

Diese Deutung bestätigt sich an der ursprünglichen Konzeption des gesamten Platzensembles, wie es 1816–18 konzipiert wurde²³. Die Trias von Glyptothek, Apostelkirche und Propyläen sollte den Königsplatz nicht nur durch die Anwendung der drei klassischen Säulenordnungen zum *Bild des reinsten Hellenismus in unsere Zeit verpflanzt* erheben²⁴. Vielmehr wäre der kulturgeschichtliche Erbgang in der Abfolge des griechischen Stadtores, der griechisch-römischen Synthese des Museums und der römisch-christlichen der Basilika sowie in deren gemeinsamem Bezug auf die Gegenwart anschaulich geworden.

Noch deutlicher wird Klenzes historischer Ansatz in der Konzeption des chronologischen Rundgangs, den er gegen die Gutachten von Ludwigs Kunstberater Johann Martin von Wagner durchsetzte²⁵ (Abb. 31). Wagner

¹⁵ L. v. KLENZE, *Anweisung zur Architectur des Christlichen Cultus*, München 1822, 7. Reprint mit einer Einführung von A. v. BUTTLAR, Nördlingen 1990. Vgl. M. SZESNY, *Leo von Klenzes Anweisung zur Architectur des Christlichen Cultus* (Diss. München 1967), Hamburg 1974.

¹⁶ L. v. KLENZE, *Die schönsten Überbleibsel griechischer Ornamente der Glyptik, Plastik und Malerei*, München 1823.

¹⁷ F. KUGLER, Rezension zur „Anweisung“, in: *Museum* No. 40 (1834), abgedr. in: *Kleine Schriften*, Bd. III, Stuttgart 1854, 87–100; R. WIEGMANN, *Der Ritter Leo von Klenze und unsere Kunst*, Düsseldorf 1839, 61. Vgl. A. v. BUTTLAR, *Es gibt nur eine Baukunst? Leo von Klenze zwischen Widerstand und Anpassung*, in: *Ausst.-Kat. Romantik und Restauration, Architektur in Bayern zur Zeit Ludwigs I. 1825–1848*, München 1987, 105–115.

¹⁸ *Erklärung dreier Entwürfe eines Gebäudes zur Aufstellung von Statuen bestimmt*, *Klenzeana* III/6 und 6a. Auszugsweise bei V. PLAGEMANN (1967), 383 ff.; B.-R. SCHWAHN (1983), 37 ff.; G. LEINZ, in: *Ausst.-Kat. Glyptothek* (1980), 136–139 und Nr. 117–124. Die Erläuterungen zum *römischen* und *italienischen* Entwurf fehlen.

¹⁹ A.-L. LUSSON, *Souvenirs d'un voyage a Munich ou description des principaux monuments de la Ville Nouvelle*, Paris 1843, 81.

²⁰ Ludwig an Klenze, 7. September 1817, *Klenzeana* XIV/1.

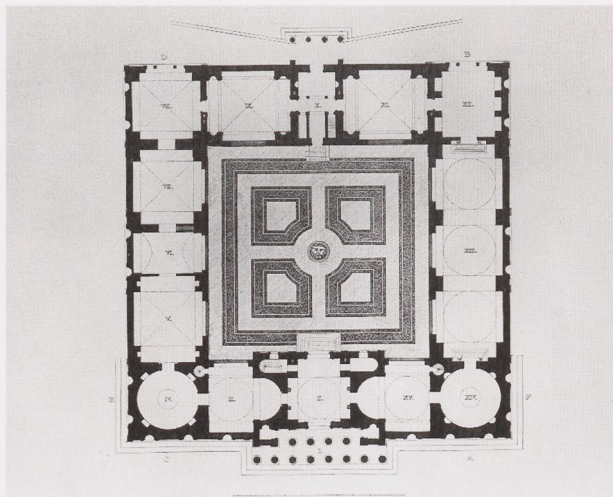
²¹ Vgl. H. BANKEL, *Leo von Klenzes Verteidigung der ionischen Ordnung für die Hauptfassade der Glyptothek*, in: *Ausst.-Kat. Glyptothek* (1980), 182 ff.

²² L. v. KLENZE, „Über die Aufstellung von Antiken“. Bayerisches Hauptstaatsarchiv München – Geheimes Hausarchiv I A 36 I, undatiert (1816).

²³ Zusammenfassend mit Literaturangaben: *Ausst.-Kat. Der Königsplatz 1812–1988. Eine Bilddokumentation ...* (hrsg. von K. VIERNEISEL), München 1988.

²⁴ Klenze an Ludwig, 13. September 1817. Geheimes Hausarchiv München I A 36 I.

²⁵ 1. Gutachten J. M. VON WAGNERS vom 11. Oktober 1815, Geheimes Hausarchiv München I A 34 I, Nr. 126. 2. Gutachten vom 12. Januar 1816, ebenda Nr. 131. Vgl. W. v. PÖLNITZ, *Ludwig I. und Johann Martin von Wagner*, München 1929, 231 ff., 247 ff.; Übersicht über die Gutachten bei B.-R. SCHWAHN (1983), 293 f.; *Ausst.-Kat. Glyptothek* (1980), 139 ff.



31. Leo von Klenze, Grundriß der Glyptothek, aus: Sammlung Architektonischer Entwürfe (1830 ff.)

wollte den Rundgang, wie er im Cortile des Museo Pio Clementino in Rom (1771–92) ansatzweise verwirklicht und 1798 auch in Berlin von Hirt propagiert worden war²⁶, im Sinne der *Götterlehre* von Karl Philipp Moritz für eine inhaltlich bestimmte Aufstellung der Skulpturen nach *Götteridealen* in schlichten *Kammern* nutzen. Klenze hingegen ging es darum, im Geiste Winckelmanns die Entwicklung der antiken Kunstepochen von den Ägyptern über die Griechen bis zu den Römern und ihre Wiedererweckung durch die Modernen zu veranschaulichen: *... der Grund, welcher uns als der mächtigste für die Wahl einer historischen Ordnung bestimmt, ist die Entfernung unserer Kunstideen von denen der Alten ... so glauben wir, daß nächst des artistischen Genusses die Verfolgung der historischen Ordnung, und der daraus entspringenden Entwicklung des Ganges der Kunst, uns lebhafter ergreifen muß, als eine unvollkommene Reihe von Idealen, welche unsere religiösen und sittlichen Begriffe verwerfen ...*²⁷ In das herkömmliche Schema der „Parallèle des Anciens et Modernes“ ist im wahrsten Sinne des Wortes Bewegung gekommen: Die breite Enfilade der portallosen Wandöffnungen in Klenzes Sälen förderte den Bewegungsfluß, die Individualität der Räume lud zum Verweilen ein. Anders als in Schinkels Altem Museum war kein gesonderter Weiheraum für die Glanzstücke der Sammlung vorgesehen – die von Cornelius ausgemalten Festsäle²⁸ stellen lediglich eine Zäsur dar. Die Ägineten, deren Erwerb 1812 den Anlaß zur Museumsplanung gegeben hatte, blieben gleichfalls eine Durchgangsstation auf dem Rundgang durch die Kunstgeschichte (Abb. 32).

Ähnliches gilt auch für das im wesentlichen von Klenze konzipierte ikonographische Programm: Die reiche Dekoration der Innenräume²⁹ enthielt zahlreiche Hinweise auf die kunstgeschichtliche Programmatik des Rundganges. Es sei hier nur auf drei Beispiele hingewiesen: Im Tympanon des Durchgangs vom Ägyptischen Saal zum Inkunabelsaal befand sich Ludwig Schwanthalers Stuckrelief „Isis findet ihren in einem Mumiansarg eingeschlossenen Gemahl Osiris“, das eine didaktische Funktion erfüllte, nämlich *die Hauptgrundlage deutlich zu machen, auf welcher die griechische Plastik ruht*. Für die Ornamentik wählte Klenze die Lotusblüte, die – nicht erst seit Riegls „Stilfragen“ – den Übergang vom Ägyptischen zum Griechischen verkörpert³⁰. Der Römersaal besaß schon durch seine architektonische Formensprache und seine violette Farbfassung einen Bezug zur römischen Kaiserzeit. An den Schildbogenwänden sah man Genien, die die Medaillons römischer Feldherren, Consuln und Imperatoren bekränzen, geordnet nach den *drei Hauptepochen römischer Kunstthätigkeit*. Die Kuppeln zeigten Szenen, die unter religiösen, imperialen und kunstästhetischen Vorzeichen *die Abkunft aller römischen Kunst aus Griechenland*, beispielsweise die Überführung griechischer Bildwerke, darstellten³¹. Im Saal

²⁶ Vgl. B.-R. SCHWAHN (1983), 74 f.; G. LEINZ, in: Ausst.-Kat. Glyptothek (1980), 141 ff.

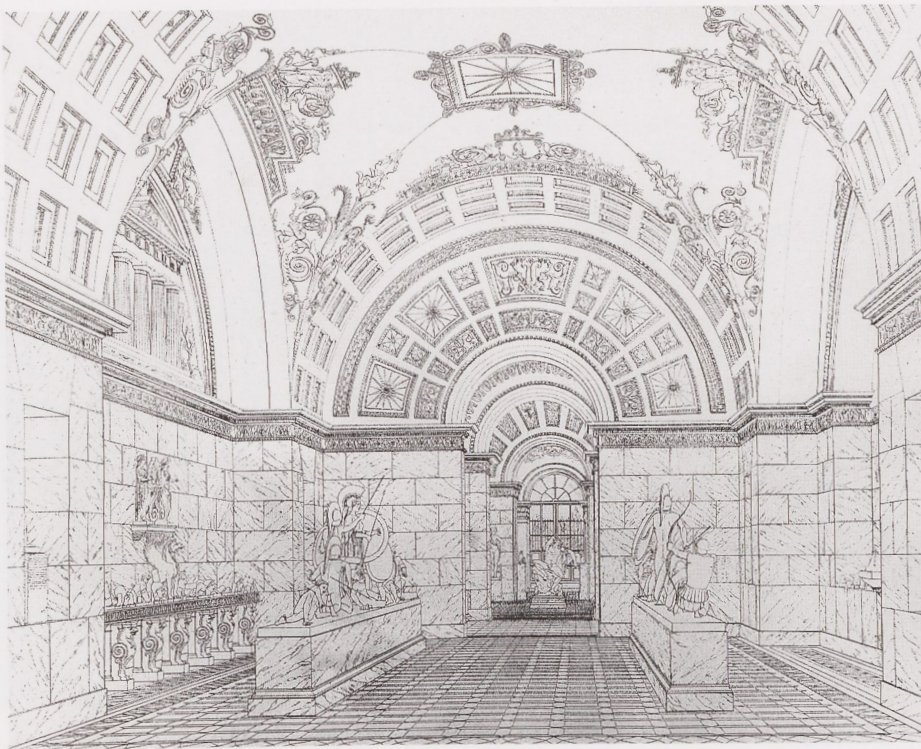
²⁷ Geheimes Hausarchiv München I A 36 I; Textentwurf: Klenzeana III/6. B.-R. SCHWAHN (1983), Beilage 6, 296 f.; E. GROPPERLO DI TROPPEBURG, in: Ausst.-Kat. Glyptothek (1960), 191.

²⁸ F. BÜTTNER, Peter Cornelius – Fresken und Freskenprojekte Bd. I, Wiesbaden 1980. DERS. in: Ausst.-Kat. Glyptothek (1980), 576 ff.; B.-R. SCHWAHN (1983), 202–240; H. VON EINEM, in: Ausst.-Kat. Glyptothek (1960), 214–233.

²⁹ B.-R. SCHWAHN (1983), 123–201; Zusammenfassend: ELIANNA GROPPERLO DI TROPPEBURG, in: Ausst.-Kat. Glyptothek (1980), 190–213.

³⁰ KLENZE/SCHORN, Beschreibung der Glyptothek S. M. König Ludwig I. von Bayern, München 1830, Ägyptische Säle mit alludierendem Dekor gab es in den Sammlungen seit der Villa Albani Mitte des 18. Jhs. Vgl. B.-R. SCHWAHN (1983), 151 ff.

³¹ Vgl. KLENZE/SCHORN (1830), 170; GROPPERLO DI TROPPEBURG, in: Ausst.-Kat. Glyptothek (1980), 208 ff.



32. Leo von Klenze, Äginetensaal der Glyptothek, aus: Sammlung Architektonischer Entwürfe (1830 ff.)

der Neueren symbolisierte der aufsteigende Phönix die Wiedergeburt der Bildhauerkunst im ludovizianischen Zeitalter. Bemerkenswert ist, daß alle diese Sujets: Erweckung, Überführung, Aufstieg, ebenfalls transitional angelegt sind.

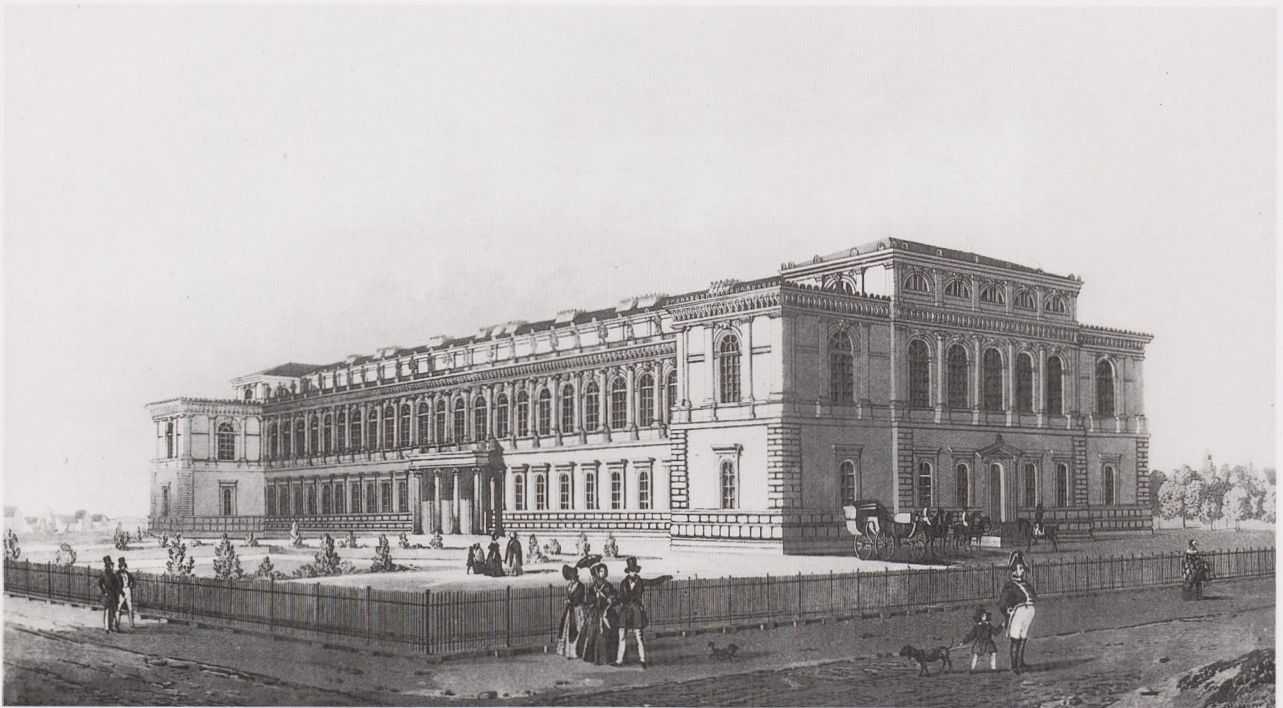
Auch im Statuenprogramm der Fassaden ist der Entwicklungsgedanke im Rahmen der klassischen Norm ausgedrückt³². Der Giebel (entworfen 1817) zeigt Athena Erganea, die die verschiedenen Zweige der Bildhauerkunst lehrt. Das Statuenprogramm für die Figurennischen, die er so hart erkämpft hatte, entwickelte Klenze schon 1816 in Absprache mit Schelling: *Vulcan, Prometheus, Dädalus – der Erfinder, Phydias – der Vollender der Plastik, Pericles ihr erster und Hadrian ihr letzter Kunstbeschützer*³³ (Abb. 30). Verband die Frontseite somit Allegorie und mythisch-historischen Ursprung der Bildhauerkunst, so blieb den Seitenfassaden die Fortsetzung ihrer Geschichte im Sinne zyklischer Wiedergeburt vorbehalten: Im Westen die Vertreter der Renaissance, im Osten der aufgehenden Sonne und somit der Zukunft zugewandt – die teils noch lebenden Meister der klassizistischen Gegenwartskunst. Alle – auch der Nürnberger Peter Vischer und der Münchner Ludwig Schwanthaler – erscheinen in der Idealität des antiken Kostüms. Klenze suchte ein Gleichgewicht zwischen der Bedeutung des ausgestellten Kunstwerks als Dokument der Stilentwicklung und seiner Autonomie als Träger ästhetischer Normen, deren alleiniger Wirksamkeit er jedoch innerlich zutiefst mißtraute. Insofern war es konsequent, daß er Wagners puristisches Konzept eines einfachen Wandanstrichs ablehnte zugunsten einer *überrauschenden Pracht des ganzen Eindrucks, der die Seele der Beschauer feyerlich stimmen sollte*³⁴. Hatte Ludwig mit dem Wunsch nach prächtigen Festsälen und nächtlicher Fackelbeleuchtung noch ein Stück höfischer Kunstrezeption ins Museum hinüberretten wollen, so ging es Klenze bei der Forderung nach dem Glanz *olympischer Hallen* um eine atmosphärische Inszenierung der Skulpturen, die ihr ursprüngliches Ambiente simulieren sollte. Die Kritik bemängelte entsprechend, daß das Museum sich in erster Linie selbst darstelle, und sogar der König hegte Befürchtungen, daß *der Marmorwände Glanz die Wirkung der Antiken (welche doch die Hauptsache) mindern könne*³⁵.

³² B.-R. SCHWAHN (1983), 93–121; H. SIEVEKING, in: Ausst.-Kat. Glyptothek (1980), 234–255.

³³ Als die bevorzugte von drei Varianten. Klenze an Ludwig, 4. Dezember 1816, GHA I A 36 I. In diesem Brief gibt Klenze auch mögliche Bildvorlagen für die Dargestellten an. B.-R. SCHWAHN (1983), 106 ff.

³⁴ Klenze an Ludwig, 25. Juli 1827. GHA I A 36 I.

³⁵ Ludwig an Klenze, 20. September 1820, Klenzeana XIV/1.



33. Leo von Klenze, Alte Pinakothek München (1826–1836), Lithographie um 1840. Münchner Stadtmuseum, Sammlung Maillinger II/205/4

Die Forderung nach optimaler Beleuchtung sowie bestmöglicher Präsentation des Einzelwerks konnte infolgedessen leicht mit der angestrebten Wirkung des Gesamtkunstwerks kollidieren. Die Balance zwischen der Isolation der Werke, deren Platzierung auf die Wirkung des Konturs vor der farbigen Folie der Stuckmarmorenwände berechnet war, und ihrer dekorativen Korrespondenz nach Form, Größe und Umriß wurde vollends gefährdet, als Klenze auch zweitrangige Werke und sogar Fälschungen als passende „Gegenstücke“ aufstellte³⁶.

*

Die Alte Pinakothek³⁷ (Abb. 33) ist in noch stärkerem Maße als die Glyptothek das Resultat eines funktionalen museologischen Konzepts. Dessen Urheberschaft wird Galerieinspektor von Dillis zugeschrieben³⁸; Dillis, der *katzbuckligste Jesuit*, habe in seinem „Promemoria“ jedoch genau jene Punkte beantragt, *die aus meinem ersten Entwurf entnommen wurden*, berichtet Klenze in den Memorabilien³⁹. In der „Allgemeinen Bauzeitung“ von 1841 heißt es, daß er das Schema bereits 1805 in Paris erfunden habe⁴⁰, und tatsächlich befindet sich die erste

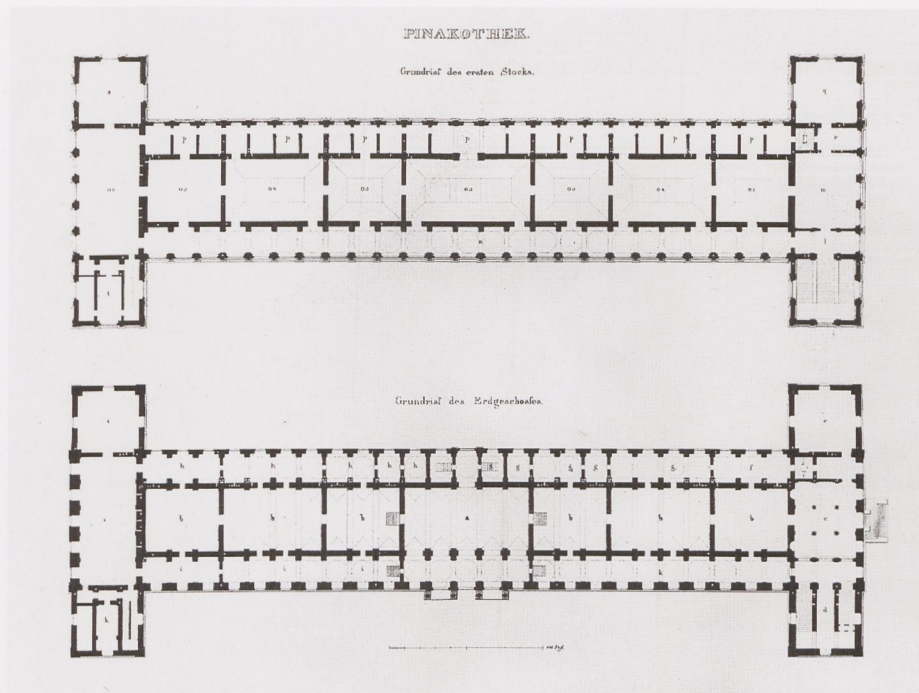
³⁶ R. WÜNSCHE, in: Ausst.-Kat. Glyptothek (1980), 23–83.

³⁷ P. BÖTTGER, Die Alte Pinakothek in München. Architektur, Ausstattung und museales Programm, München 1972 (= Studien zur Kunst des 19. Jahrhunderts, Bd. 15); *Ihm, welcher der Andacht Tempel baut ...* Ludwig I. und die Alte Pinakothek, Festschrift zum Jubiläumsjahr 1986, München 1986.

³⁸ So BÖTTGER (1972); R. AN DER HEIDEN, Die Stellung der Alten Pinakothek in der Entwicklung des Museumsbaus, in: Festschrift Alte Pinakothek (1986), 176–204; DERS., Die Alte Pinakothek, in: Ausst.-Kat. Romantik und Restauration, Architektur in Bayern zur Zeit Ludwigs I., München 1987, 362 ff.

³⁹ Promemoria die bey Erbauung eines neuen Gebäudes zur Aufstellung aller ausgesuchten Kunstsammlungen Berücksichtigung (findet). Direktion Staatsgemäldesammlungen, Fach I, Lit. P Nr. 2, P. BÖTTGER (1972), 22. Das Promemoria wird zwischen 1816 und 1822 datiert. Es ist jedoch wahrscheinlich, daß es erst nach Aufforderung des Ministeriums, sich zu Raumprogramm und Einrichtung eines Neubaus zu äußern (April 1822), also nach Klenzes Plan vom Frühjahr 1821, der im Februar 1822 ausgearbeitet vorlag (Memorabilien I, 117), entstand. Klenze berichtet in den bislang diesbezüglich nicht beachteten Memorabilien, daß er die Gespräche mit dem Kronprinzen über einen Neubau 1819 wieder aufnahm, *ohne, daß mir bekannt geworden wäre, daß H. von Dillis davon gewußt oder direkten Antheil daran gehabt hätte*. Er beschuldigt den Galerie-Inspektor 1836, sich den Anschein zu geben, *die Hauptelemente dieses Gebäudes beantragt zu haben, die aus meinem ersten Entwurf entnommen wurden*. Memorabilien III (26. Oktober 1836 bis 1. Mai 1838), 2 v.–13 v., hier 5 r. und v.

⁴⁰ Allgemeine Bauzeitung mit Abbildungen. Wien 1841, 279: *Der Architekt, der sich schon in früheren Jahren fast auf zufällige Veranlassung mit der Idee einer zweckmäßigen Gemäldegalerie vertraut gemacht und bereits im Jahre 1805 in Paris den Plan zu einer solchen flüchtig entworfen, durfte nur diesem weitere Ausführung geben, um zu einem Resultate zu gelangen, das mit ganz geringen Abänderungen den Forderungen entsprach, die der königliche Gründer der Pinakothek nach Maßgabe der Lokalität und der Kunstschatze, die für die neue Sammlung ausgewählt wurden, ihm gestellt.*



34. Leo von Klenze, Grundrisse der Alten Pinakothek, aus: Sammlung Architektonischer Entwürfe (1830 ff.)

Skizze in einem Skizzenbuch, das zumindest partiell auf Klenzes zweiten Paris-Aufenthalt im Herbst 1805 zu datieren ist⁴¹.

Wie dem auch sei, hier ging es weniger um die Formulierung als um die bauliche Umsetzung eines Forderungskatalogs, der die Erfahrungen des modernen Museums- und Ausstellungswesens aufgriff. Das Ergebnis war ebenso originell wie zukunftsweisend. Mit Recht konnte Klenze behaupten, daß sich aus der Funktion das Äußere gleichsam *von selbst gestaltet* habe⁴². Die Planstadien zeigen seit jener Skizze nur noch Variationen des Raumvolumens und der Fassadengestaltung von sekundärer Bedeutung.

Freie Lage war erforderlich für Feuersicherheit, Staubfreiheit und optimale Beleuchtung. Die Nord-Süd-Ausrichtung des ersten Projektes (1816) an der Ludwigstraße, das der Kronprinz zur Schließung der Baulücken seines Prachtboulevards mißbrauchen wollte, wurde 1820 korrigiert. Stattdessen für die nachfolgenden Standorte Ost-West-Orientierung. Nach dem Vorbild des Salon carré bzw. der Grande Galerie Perciers und Fontaines im Louvre und analog zu den zeitgleichen Galeriebauten in Venedig, Parma und Mailand⁴³: Oberlicht für die großformatigen Bilder, Nordlicht für die Kabinettstücke. Raumbedarf und Raumhöhe wurden nach dem Bestand und nach den monumentalsten Formaten, darunter Rubens' „Jüngstes Gericht“, genau ermittelt. Die Sphärik der hohen Gewölbespiegel und die Glaseisenkonstruktionen der Oberlichter, die das gefürchtete „Spiegellicht“ ausschließen, basierten auf experimenteller Berechnung des Lichteinfalls und modernster Technik⁴⁴.

Von Anfang an stand die Disposition fest (Abb. 34). Im stärker geschlossenen Untergeschoß neben der antiken Vasensammlung, Kupferstichkabinett, Sammlung der Handzeichnungen, Magazine sowie Verwaltungsräume und ein Kopiersaal. Die Gemäldegalerie im durchlichteten Obergeschoß, bestehend aus zunächst fünf, ab 1823 dann sieben in gerader Achse aufgereihten Oberlichtsälen und parallel zugeordneten Nordlichtkabinetten. In den Kopfbauten ein Stiftersaal als Auftakt und der große Saal der Italiener als Abschluß der Enfilade. An der für Ausstellungszwecke ungeeigneten Südseite der monumentale Wandelgang zur separaten Erschließung der Säle nach dem Vorbild der Uffizien, gestaltet nach Raffaels vatikanischen Loggien. Besonders kühn – und von

⁴¹) Münchner Stadtmuseum, Lang-Sammlung xh 170.

⁴²) L. v. KLENZE, Sammlung Architektonischer Entwürfe, 2. Lieferung, München 1830, 4.

⁴³) Den Louvre studierte Klenze bei seinen Paris-Aufenthalten 1815/16 und 1821, die neuen Museumssäle der Accademia in Venedig von Gian Antonio Selva (1821–24), die Galerie im Palazzo Pilotta in Parma (1822–25), und die Mailänder Brera (1806 ff.) besichtigte er im Winter 1823/24.

⁴⁴) P. BÖTTGER (1972), Abb. 141–146.



35. Rubenssaal der Alten Pinakothek vor der Kriegszerstörung

dogmatischen Kritikern häufig gerügt – das Treppenhaus im östlichen Kopfbau an der Barer Straße, mit dessen Hilfe Klenze, einem älteren Entwurf des ersten Galerieinspektors von Mannlich folgend, eine Unterbrechung und Zerteilung der Sammlung verhinderte.

Das seit Mechelns Einrichtung der Galerie im Oberen Belvedere (1781) etablierte Konzept der Hängung nach Schulen, gegen das sich Mannlich 1805 noch erfolgreich gewehrt hatte, bestimmte nun die Führungslinie und das ikonographische Programm⁴⁵. Im ersten Katalog von 1838 ist die auf die Polarität von *Italia und Germania* angelegte kunsthistorische Perspektive⁴⁶ der Hängeordnung knapp angedeutet: *Erster Saal mit den Gemälden größtenteils aus der alten oberdeutschen Schule, von der ältesten Zeit bis zur Hälfte des 15. Jahrhunderts. Zweiter Saal: Fortsetzung der altdeutschen Schule, nach und nach gänzlich umgebildet durch die italienischen Vorbilder. Dritter Saal: Niederländische Schule im 16. und 17. Jahrhundert. Vierter oder Rubens-Saal (Abb. 35). Fünfter Saal: Niederländische und holländische Schule. Sechster Saal: Spanische und Französische Schule. Der siebente bis neunte Saal war der italienischen Schule vorbehalten*⁴⁷. Sie bildete – kulminierend im Werk Raffaels – zum einen

⁴⁵ G. GOLDBERG, Ursprüngliche Ausstattung und Bilderhängung der Alten Pinakothek, in: Festschrift Alte Pinakothek (1986), 140–175. C. VON MANNLICH, Beschreibung der churfürstlich-bayerischen Gemälde-Sammlungen zu München, München 1805.

⁴⁶ Overbecks gleichnamiges und von Ludwig erworbenes Bild entstand 1828. Vgl. G. GOLDBERG, in: Festschrift Alte Pinakothek (1986), 146. Auch der erste Katalog (1838) erläuterte die Polarität der italienischen und der nordischen Schulen.

⁴⁷ Verzeichniss der Gemälde in der königlichen Pinakothek zu München von G. VON DILLIS, München 1838.

den Gegenpol zu Altniederländern und Altdeutschen, zum anderen in der Abfolge des Durchgangs den Höhe- und Endpunkt im Sinne einer „Tribuna“. Die flämische Malerei mit ihrer Brückenfunktion zwischen Nord und Süd war durch zentrale Stellung hervorgehoben. Dem patriotischen Gedanken trug hingegen der Auftakt mit den Altdeutschen Rechnung⁴⁸.

Die Wände waren mit glanzloser Seide einfarbig rot oder grün bespannt, die Gewölbespiegel überaus reich polychrom dekoriert und durch stukkierte Reliefs und Tafeln mit Künstlernamen didaktisch auf die Exponate bezogen. Klenze wich von der Vorgabe der schweren Dekoration in der fürstlichen Prachtgalerie des Palazzo Pitti ab, suchte aber auch hier den festlichen Palastcharakter zu bewahren. Für die Flachkuppeln und Lunetten der Loggia entwarf Cornelius sein komplexes Kunst- und Künstlerprogramm. Seine historisch-chronologische Ordnung wurde an zentraler Stelle durchbrochen, indem das Mitteljoch Raffael vorbehalten blieb, obwohl es vor dem Niederländersaal lag. Das Loggienprogramm entstand bekanntlich im Dissens zu Klenze, der darin – wie schon im Fall der Festsäle der Glyptothek – eine Verselbständigung des Kunstanspruchs der Malerei sah und eine stärker dekorative Gestaltung durchsetzte⁴⁹. Am Außenbau wurde das Programm durch einen der Raumfolge entsprechenden Zyklus von Künstlerstatuen ergänzt, die 1832 ihren Platz in Form einer Balustrade vor der Attika der stadtseitigen Hauptfassade fanden. Bezeichnenderweise wurde die Kostümfrage nun unter Einbeziehung des Mittelalters zugunsten historischer Bekleidung entschieden.

Hinsichtlich der Baukörperform, insoweit sie nicht schon funktional begründet war, berief sich Klenze auf den damals im Zusammenhang mit dem Königsbau der Residenz von Ludwig favorisierten Palazzo Pitti, dessen medicische Konnotationen auf Ludwigs Mäzenatentum paßten⁵⁰. Das Architekturvokabular im einzelnen schloß an den römischen Palaststil des Cinquecento an, wobei motivisch die Spanne von der frühen Hochrenaissance Bramantes über Raffael bis hin zu Carlo Fontana verarbeitet wurde. Ludwig hatte Weihnachten 1820 den Lateranspalast als Modell für die Fassadengestaltung vorgeschlagen: *Diese Jagd nach Nachahmung in Rom gesehener Monumente auf die unpaßendste Weise dauerte aber fort . . .*, notierte Klenze und lenkte die Aufmerksamkeit mit Erfolg auf die Loggien Raffaels, die sich nahtlos mit dem alten Begriff der Galerie verbinden ließen. Raffael, an dessen Geburtstag der Grundstein gelegt wurde, stellte jene höchste Norm dar, die einer weiteren Historisierung der Kunstrezeption, vor allem der Aufwertung des Spätmittelalters in den nordischen Schulen, Einhalt gebieten sollte. Auch in der Pinakothek ist also die Ratio des Durandschen Rasters mit einer Motivselektion überblendet, die sich semantisch auf die kunstgeschichtliche Perspektive der Sammlungen rückbeziehen läßt, syntaktisch aber zum perfekten Abbild der inneren Organisation wird. Nicht nur Friedrich Pecht hielt die Pinakothek 1885 für den besten Bau Klenzes, *weil er hier bei aller Benützung klassischer Stylformen doch ganz selbständig ist*⁵¹.

Die Pinakothek war zweifellos den Gemäldesälen im niedrigen Obergeschoß des Alten Museums in Berlin überlegen. Um so mehr, als dort die Seitenlicht-Beleuchtung aus drei Richtungen mit entsprechender Verschattung in die Raumtiefe alles andere als ideal war und die historische Hängekonzeption Rumohrs sich in Schinkels vorgegebene Raumfolge einfügen mußte⁵². Nach Raczynskis Aussage soll Schinkel die Pinakothek sehr geschätzt haben⁵³. So verwundert es nicht, daß Klenze nun international als führender Museumsfachmann galt. Noch vor der Eröffnung war er im Frühsommer 1836 zu einem Hearing vor das „Select Committee of Arts and Manufacture“ des Englischen Unterhauses nach London geladen, wo er seine Planungsprinzipien detailliert erläuterte⁵⁴. Den Hintergrund bildete die Kritik an William Wilkins' Neubau der National Gallery am Trafalgar-Square (1832). Ihr Leiter, William Seguer, war in der vorausgegangenen Befragung über Klenzes Pinakothek regelrecht examiniert worden: *Have you ever been at Munich? – No. – You do not know the establishment called the Pinakothek, which was specially formed for pictures? – No, I do not know the gallery; I only know it is a very*

⁴⁸) Die zeitgenössische Malerei nach 1800, die zunächst im Sinne der Wiedergeburt der Künste einbezogen werden sollte, wurde um 1832 ausgeschlossen, als das Konzept einer Neuen Pinakothek als Galerie der Modernen Gestalt annahm.

⁴⁹) S. BIELMEIER, *Gemalte Kunstgeschichte. Zu den Entwürfen des Peter von Cornelius für die Loggien der Alten Pinakothek*, München 1983; F. BÜTTNER, *Peter Cornelius – Fresken und Freskenprojekte*, Bd. 2, in Vorbereitung.

⁵⁰) S. RÖTTGEN, *Florenz in München. Anmerkungen zum florentinischen Baustil unter König Ludwig I. von Bayern*, in: K. MÖSENER, A. PRATER (Hrsg.), *Festschrift für Hermann Bauer zum 60. Geburtstag*, Hildesheim/Zürich/New York 1991, 318–338.

⁵¹) F. PECHT, *Deutsche Künstler des 19. Jahrhunderts*, Bd. IV, Nördlingen 1885, 57.

⁵²) P. BÖTTGER (1972), 56 ff. und 152 ff., betont den eher wissenschaftlich-nüchternen Charakter der Berliner Sammlungskonzeption, der zumindest partiell der Auffassung Schinkels widersprach und von dessen Raumkonzeption unabhängig blieb.

⁵³) A. GRAF VON RACZYNSKI, *Geschichte der neueren Deutschen Kunst*, Bd. 2, Berlin 1840, 379 f.

⁵⁴) Report from the select Committee on Arts and their Connexion with Manufactures with the Minutes of Evidence, 16. August 1836, in: *House of Commons – Sessional Papers*, Bd. IX, 351–355.



36. Leo von Klenze, Neue Eremitage St. Petersburg (1839–1852)

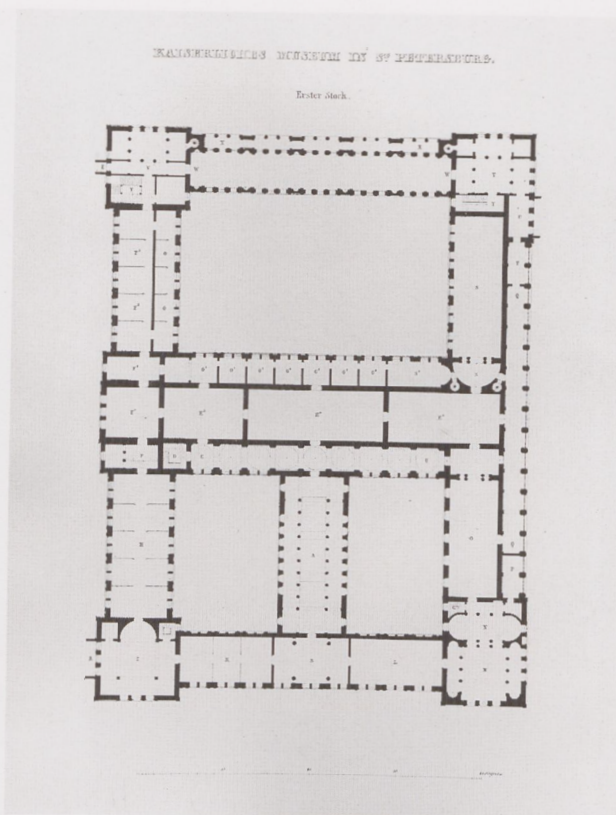
magnificent one. – Have you the plan in your mind, though you never had it before your eyes? – No, I have not. – You are not aware of the peculiar formation of that gallery? – No, I am not. – Are you aware . . . that there is a long corridor from which you can branch off into any school, without going through the intermediate schools . . . – I think that a very desirable arrangement. – What do you think of this; for the separate schools there are large rooms formed . . . appropriated to the largest and most magnificent pictures, and attached to these large rooms are smaller rooms for the mere cabinet pictures? – I think that an exceedingly good plan⁵⁵. Die vielfältige Rezeption dieses Planes im 19. Jahrhundert⁵⁶ und Anleihen noch im neuesten Museumsbau⁵⁷ bestätigen dieses Urteil.

*

⁵⁵) Ebd., 290 (8. Juli 1836).

⁵⁶) R. AN DER HEIDEN, in: Festschrift Pinakothek (1986), 195 ff. nennt die Neue Eremitage Petersburg (1842–51), die Neue Pinakothek München (1846–53), die Dresdener Gemäldegalerie Sempers (1847–54), die Kassler Gemäldegalerie (1871–77), das Städelsche Kunstinstitut Frankfurt (1874–78) und das Herzog-Anton-Ulrich-Museum Braunschweig (1883–87); hinzuzufügen wären u. a. das Kunsthistorische Museum in Wien und die Kieler Kunsthalle (1907–09).

⁵⁷) Etwa in der Neuen Pinakothek von Brancas in München und in der Stuttgarter Staatsgalerie.



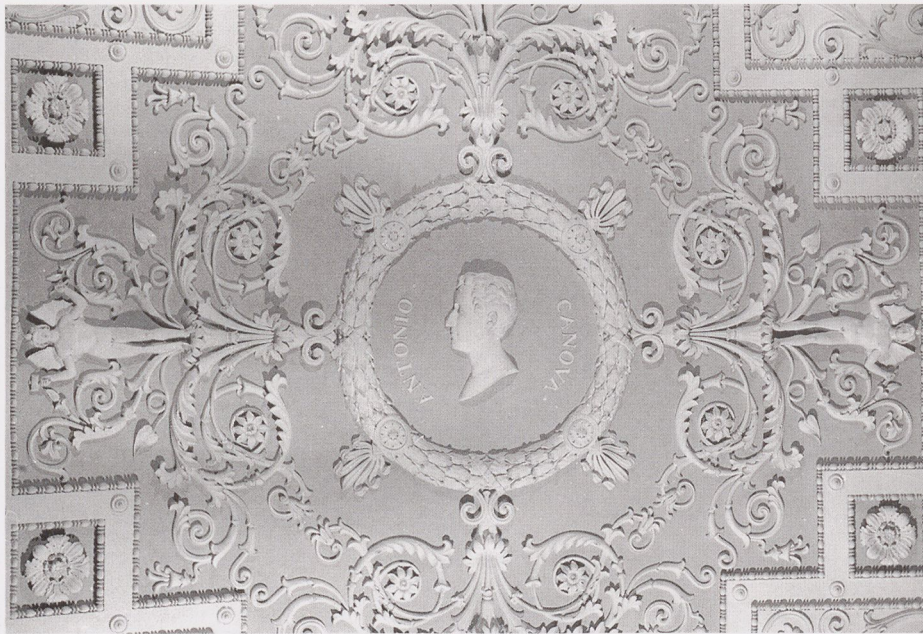
37. Leo von Klenze, Grundriß des Obergeschosses der Neuen Eremitage, aus: Sammlung Architektonischer Entwürfe (1850)

Eine direkte Folge war der Auftrag Zar Nikolaus' I. für die Neue Eremitage in Petersburg (*Abb. 36*)⁵⁸. Der Zar besichtigte 1838 die Münchner Museumsbauten, nachdem schon 1829 der Petersburger Architekt Alexander Brüllow seine Aufmerksamkeit auf Klenze gelenkt hatte. Die Aufgabe war mit gravierenden Auflagen belastet. Die wichtigste war der städtebauliche Anschluß an den monumentalen Komplex des Winterpalastes zwischen Moikakanal, Newa und Schaturinstraße. Die zweite Einschränkung bestand darin, daß das Museum als Universalmuseum zahlreiche, nur schwer miteinander zu vereinbarende Funktionen in sich vereinen sollte: Skulpturenmuseum und Gemädegalerie, aber auch Münzkabinet, Graphische Sammlung und Bibliothek. Schließlich lag ein regressives Moment in der Bedingung, daß das Museum einerseits zwar öffentlich sein sollte, andererseits aber Bestandteil des Palastes blieb und somit auch kaiserlicher Repräsentation zu dienen hatte.

Klenze schuf eine Vierflügelanlage, deren rückwärtiger Teil an der Newa nicht ausgeführt wurde (*Abb. 37*). Der Hofraum ist durch einen Ost-West-Flügel und einen nord-südlich orientierten Treppenflügel in drei Binnenhöfe unterteilt. Die vom Vestibül ins Obergeschoß führende Prachttreppe variiert die Treppe Gärtners in der Münchner Staatsbibliothek. Im Erdgeschoß waren die Sammlungen der Skulpturen und antiken Vasen sowie der Altertümer der Krim, die Bibliothek und die Graphische Sammlung untergebracht. Das Obergeschoß nahm die Gemäldesammlungen und die Medaillen- und Münzkabinette auf. Die um den westlichen Binnenhof gruppierten Räume der Skulpturensammlung folgen in Hinsicht auf Anordnung, Beleuchtung, Materialpolychromie und Ikonographie dem Vorbild der Münchner Glyptothek. Allerdings setzt Klenze in den Räumen der griechischen Skulptur und Vasen erstmals die griechische Tektonik gerader Bedeckung ein, während die römischen Säle und die der neueren Skulptur gewölbt sind. Ermöglicht wurden die auch im Obergeschoß dominierenden Flachdecken durch die neue Technik der Eisenkonstruktion.

Der Haupttrakt der Gemädegalerie stellt – auf ausdrücklichen Wunsch des Zaren – eine verkürzte Reproduktion der Gemädesäle der Alten Pinakothek mitsamt dem vorgelagerten Loggiengang dar. Der zentrale Niederländersaal wird links von den Italienern, rechts von den Franzosen und Spaniern flankiert. Ihre reich vergoldeten

⁵⁸ L. v. KLENZE, Sammlung Architectonischer Entwürfe, Heft V; V. PLAGEMANN (1967), 109–116; E. BERGMANN, in: Ausst.-Kat. Glyptothek (1980), 620 ff. Ausst.-Kat. Rabotõi Leo Klenze w Eremitaschje, Leningrad 1984.



38. Neue Eremitage St. Petersburg. Plafond des ehemaligen Saales der neueren Skulptur mit der Büste Canovas

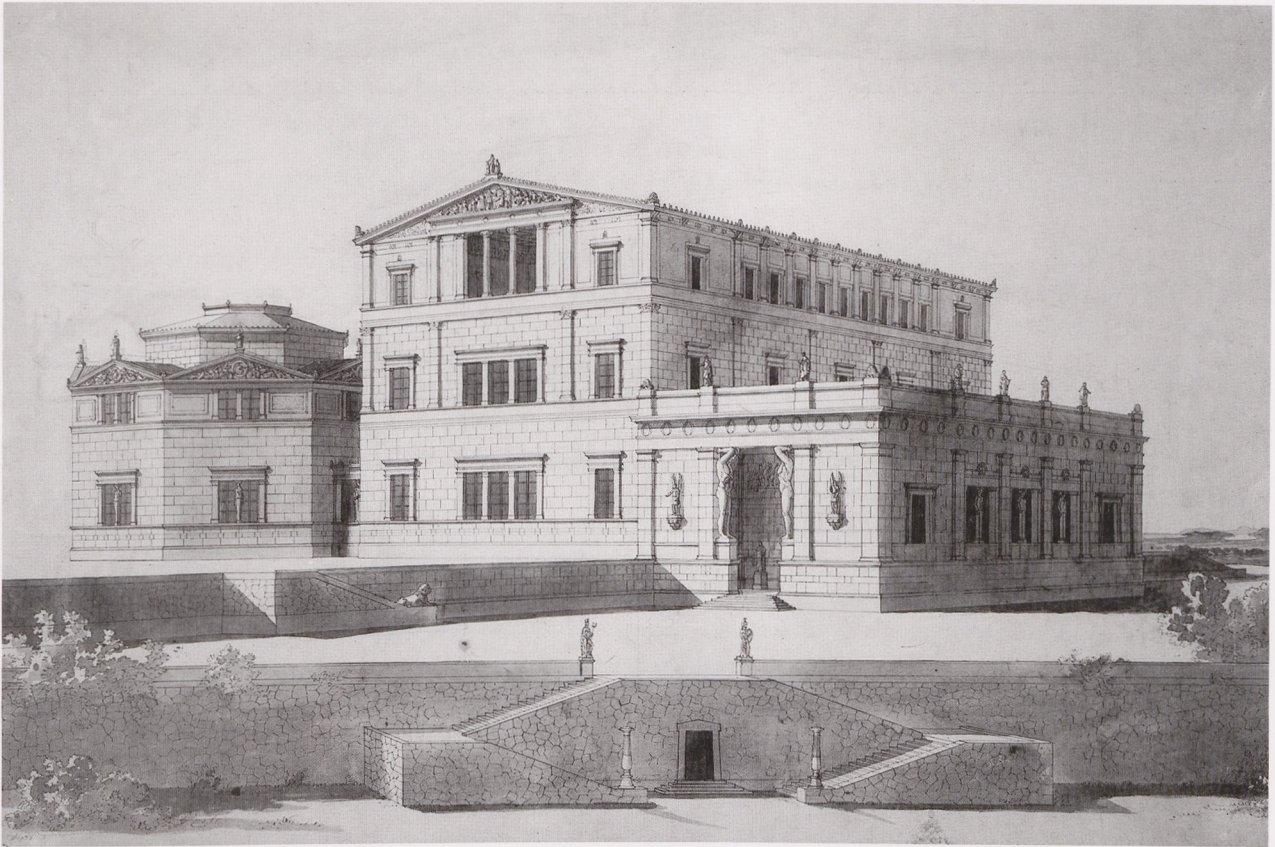
Gewölbespiegel lassen das ursprüngliche Aussehen der Alten Pinakothek erahnen. Neue Errungenschaften wie die Stellwände des Schinkel-Museums wurden in dem zweiseitig beleuchteten Zeltsaal übernommen. Der Gedanke des chronologischen Rundgangs und einer entsprechenden Ikonographie der Dekoration wurde in der Neuen Eremitage zwar aufgegriffen (Abb. 38), doch konnte seine Durchführung aufgrund des ausgeweiteten Programms nicht mehr mit gleicher Konsequenz erfolgen, zumal eine polyvalente Erschließung einzelner Sammlungsteile erforderlich war. Als Programm für die Loggien wählte Klenze die Geschichte der antiken Malerei von ihren Anfängen bis zu ihrem Niedergang in der byzantinischen Kunst in 86 Stationen – eine rein kunsthistorische Bildungsidee, die von den Exponaten und vom geistigen Horizont der Besucher relativ abgekoppelt war. Das Figuresprogramm am Außenbau vertritt – der universalen Bestimmung des Museums entsprechend – alle hier exponierten Künste zum einen in allegorischer, zum anderen in personalisierter Form⁵⁹. Auch hier dominiert Klenzes dogmatische Perspektive im Versuch, deren griechischen Ursprung, etwa durch den Mosaikkünstler Dioskurides oder den Steinschneider Pyrgoteles, aufzuzeigen und die klassische Norm als Kontinuum der Kunstentwicklung darzustellen. In den Nischen der Hauptfassade stehen Dädalus, Smilis und Onatas vor den Antikensälen, Marcantonio Raimondi, Raphael Morghen und Winckelmann vor der Graphischen Sammlung und der Bibliothek, Dürer und Rubens vor den Sälen der nordischen Malerei, Pheidon (König von Argos und Herausgeber der ersten Münzen) und der Gemmenschneider Pichler vor den Kabinetten der Kleinkunst. Das monumentale Telamonen-Portal, ausgeführt von Terebenjeff (Abb. 36), knüpft an die Giganten des Jupitertempels von Agrigent an, den Klenze schon in einer Veröffentlichung von 1821 als Paradigma für die freie Entwicklungsfähigkeit der griechischen Architektursprache bereits im Altertum interpretiert hatte⁶⁰. Mit ihrem Bären-Schurzfell verweisen diese *Denkmäler des hohen Nordens* auf die Abstammung der russischen Kultur aus einem großgriechischen, letztlich sogar ägyptischen Ursprung⁶¹.

Die Architektursprache nähert sich – befreit von konkreten Vorgaben des Auftraggebers – Klenzes Vorstellung einer *griechischen Palingenesie* an: Zwar greift er städtebaulich die imperiale Bedeutungsebene durch das Anknüpfen an den barocken Palasttypus mit überhöhten Eckrisaliten auf, doch wird dem die horizontale Gliederung als Ausdruck griechischer Tektonik entgegengesetzt und auf einen Mittelrisaliten, Kuppel oder Giebel, bewußt verzichtet. Alle römischen Wölbungen, selbst vor Quarenghis älteren Loggien am Moikakanal, sind nun kaschiert. Von Schinkel übernimmt Klenze das griechische Pfeiler-Architravmotiv des Berliner

⁵⁹) Steinschleifen, Medaillenstechen, Zeichnen, Ornamentik, Goldschmiedekunst, Erzgießerei, Bildhauerei, Kupferstecherkunst, Religiöse Malerei, Historienmalerei, Keramikunst.

⁶⁰) L. v. KLENZE, Der Tempel des olympischen Jupiter in Agrigent, dargestellt nach den neuesten Ausgrabungen, Tübingen 1821.

⁶¹) In: Ausst.-Kat. Leningrad (vgl. Anm. 58, 1984), 28.



39. Leo von Klenze, Entwurf für das Pantechinion auf dem Nymphenhügel in Athen (1839). München, Staatliche Graphische Sammlung, Nr. 27125

Schauspielhauses, es bleibt jedoch in Form aufgelegter Ädikulen Applikat. Die Ornamentformen sind im Detail hellenisiert, Hermenpfeiler und selbst Konsolfiguren – ein strukturell völlig fremdes, auf die gotische Gewändefigur zurückweisendes Element – werden einbezogen.

Er könne sich des Vergleichs mit der *Arbeit eines Philologen nicht erwehren, welcher eine ciceronianische Rede ins Griechische zurückübersetzt*, sagte Franz von Reber 1884 auf der Gedenkveranstaltung zum 100. Geburtstag Klenzes im Münchner Architekten- und Ingenieurverein⁶². Aus heutiger Perspektive stellt sich Klenzes Leistung vorteilhafter dar. Ihm ist in diesem Bau eine Entrümpelung der verbrauchten klassischen Würdeformen gelungen, der sich gerade im Petersburger Kontext bei aller Eigenwilligkeit durch seinen strengen Duktus behauptet. Die unvermeidliche Pracht und Würde eines Kaiserpalastes, die die russischen Kontaktarchitekten gegen Klenzes Willen noch erheblich steigerten, verbindet sich mit einem Höchstmaß an museologischer Funktionalität in höchst abwechslungsreichen Raumfolgen.

*

Trotz aller Kritik, wie sie etwa Waagen aus der Sicht der Berliner Schule 1864 veröffentlichte⁶³, wurde auch die Neue Eremitage als maßstabsetzender Bau anerkannt. Das zeigt sich nicht zuletzt daran, daß Prinz Albert Klenze unverzüglich in den Planungsprozeß für das projektierte Londoner Universal-Museum, das spätere Victoria- und-Albert-Museum, einbeziehen ließ. 1853 wurde er abermals zu einem Unterhaushearing nach London vorgeladen. Hier entwickelte er, präpariert durch Henry Cole, zukunftsweisende Ideen für den im südlichen Hyde-Park geplanten Museumskomplex, der die Sammlungen der Nationalgalerie, des Britischen Museums und des zukünftigen Kunstgewerbemuseums in sich vereinen sollte. Klenze plädierte überraschenderweise für einen freien, irregulären Grundriß, wie er ihn unter dem Einfluß von Schinkels Akropolis-Projekt bereits 1839 für den Entwurf eines Athener Universal-Museums (Pantechinion) angewendet hatte (Abb. 39). Er verband damit den revolutionären Vorschlag einer prozessualen Museumsplanung. Durch Anbaumöglichkeiten im Sinne eines

⁶² In: Zeitschrift für Baukunde, Bd. VII/3, 1884, 135–148.

⁶³ G. F. WAAGEN, Die Gemäldesammlung in der Kaiserlichen Eremitage zu St. Petersburg, München 1864.

additiven Systems sollte sich das Museum der zukünftigen Entwicklung der Sammlungen anpassen können. Auch in diesem Falle, in dem sich die Einbeziehung mittelalterlicher Formen angeboten hätte, blieb Klenze jedoch unter Verweis auf den Sammlungsinhalt bei einem immanenten Historismus: Für ein Museum, das die Skulpturen des Parthenon aufnehmen sollte, käme nur der griechische Stil in Frage. Da allerdings dort auch die berühmten Gemälde der Renaissance ausgestellt würden, biete sich die Chance für eine *organische Kombination mit dem, was im 15. und 16. Jahrhundert ein Filippo Brunelleschi, ein Bramante, Michelozzo, Sangallo und andere angestrebt hätten*⁶⁴.

Klenze glaubte sich mit Schinkel *völlig darin einig, daß die griechische Formenwelt zu der mannigfaltigsten Entwicklung, ja mehr als irgendeine andere geeignet ist, sich vollkommen organisch selbst Aufgaben unserer modernen Bedürfnisse anzuschließen, deren Geist und Sinn dem griechischen Leben fremd waren*⁶⁵. Hingegen setzte er sich mit Semper äußerst kritisch auseinander – erstmalig anlässlich der Semperschen Polychromie-Thesen 1834⁶⁶. 1840 war Klenze nach eigener Aussage dann Gutachter *für den beabsichtigten Bau einer neuen Bildergalerie und des dafür zu wählenden Bauplatzes* in Dresden⁶⁷. Als fast Achtzigjähriger kritisierte er in sehr witzigen Kommentaren Sempers „Stil“ (1860/63), vor allem dessen gefährliche Bekleidungstheorie⁶⁸. Die Bekleidungstheorie, die mit der Trennung von Kernform und Kunstform ernst machte und letzterer den primären Stellenwert einräumte, würde . . . *zu der Annahme führen, daß die Haut oder auch das Hemd, die Unterhose und der Unterrock das formgebende Prinzip unseres Körpers wären*. Sempers Ausführungen zum Verhältnis von Kern und Schale, die in der Behauptung, *das einzig feste am Hause ist dessen Kruste*, gipfeln, zeigten die Verirrungen des gelehrten „Symbolästhetikers“: *Wenn wir aber dies neue Krusten- und Hohlkörpersystem, 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 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*⁶⁹.

In dieser Abwehr einer nur mehr symbolischen Bekleidungs-Funktion des Stils wird noch einmal Klenzes eigenes Dilemma deutlich. Er hatte als erster mit seinem Teilungstheorem den programmatischen Einsatz der aus dem Strukturganzen gelösten historischen Formen legitimiert. Sein fast verzweifelter Versuch, die Motivselektion normativ auf den Stamm einer klassischen Sprachfamilie einzugrenzen, wurde vom Fortschritt der Kunstgeschichtsforschung und der Etablierung ihres historischen Stilbegriffs zunehmend bedroht. Am Ende befürchtete er selbst, daß *die Kunst unserer Zeit unter der Fluth der Kunstgeschichte erdrückt* werden könne⁷⁰. Klenzes immanenter Historismus, der gerade in seinen Museumsbauten eine evident didaktische Funktion erfüllte, stellte den Versuch dar, der Geschichte die Tür zu öffnen und dennoch von ihrem Sog nicht fortgerissen zu werden.

⁶⁴) House of Commons – Sessional Papers, Bd. XXXV (1852/53), Reports of Committees, 814–823. *Do you think ... you might have the advantage of being able, as the collections increased, to add a gallery here and there, as appeared most convenient, without damage to the general effect of the building?*, fragt Lord Elcho. – *Certainly, that is the great advantage of it*. Ein von HANS KIENER in: Thieme – Becker, Bd. XX (1927), S. 479, erwähnter Plan konnte bisher nicht aufgefunden werden.

⁶⁵) L. v. KLENZE, Architektonische Erörterungen und Erwiderungen ..., Klenzeana I/9, 41.

⁶⁶) A. v. BUTTLAR, Klenzes Beitrag zur Polychromie-Frage, in: Ausst.-Kat. Ein griechischer Traum, Leo von Klenze – Der Archäologe, Staatliche Antikensammlungen München, München 1985, 213–225.

⁶⁷) Memorabilien I/4, 66. Auf dem Rückweg von Petersburg über Berlin nach München verbrachte Klenze Ende Oktober 1840 einige Tage in Dresden.

⁶⁸) A. v. BUTTLAR (vgl. Anm. 66, 1985), 221 ff.; Klenzeana I/12.

⁶⁹) Klenzeana I/12, 123.

⁷⁰) Ebd., 11.