

„Ein erstes feuriges Wollen“. Klenzes Verhältnis zu Schinkel

Karl Friedrich Schinkel und Leo von Klenze gelten als die Architekturhéroen des deutschen Klassizismus. Schinkel, geboren 1781, bestimmte als Architekt und später als oberster Baubeamter zwischen etwa 1816 und 1841 maßgeblich die Baukunst in Berlin und Preußen, der drei Jahre jüngere Klenze gleichzeitig und in gleicher Kompetenz diejenige Münchens und Bayerns.

In mancher Architekturgeschichte findet sich ein Satz über diese Künstlerkonkurrenz und ein Hinweis auf die Unterschiede zwischen dem stärker „historisierenden“ Klenze und dem „organischer“ schaffenden Schinkel. So gut wie nichts ist bisher jedoch über ihr persönliches Verhältnis, über wechselseitige Urteile, Einflüsse und Begegnungen bekannt geworden.

Klenze nahm schon unter den Zeitgenossen – und nicht zu Unrecht – den zweiten Rang ein, eine Wertung, die als einer der ersten Achim von Arnim 1829 formulierte: „Hat Schinkel mehr Talent, Erfindung, Kunstsinn als Klenze, was niemand leugnen wird, so wohnt dagegen in Klenze eine größere Gewalt, sich die äußeren Umstände zu unterwerfen ...“¹ Wie ein roter Faden zieht sich das abwertende Gefälle durch das Kunsturteil und spielt Schinkels Genie gegen Klenzes „mißverständene und todte Nachahmung“ (so Rudolf Wiegmann 1839)² aus, bis hin zur sarkastischen Kurzformel „Jener schuf, dieser machte“ (Hermann Riegel 1868).³ Daß solche Wertung nicht etwa nur von den voreingenommenen Preußen kam, zeigt Kaulbachs Freskenzyklus an der ehemaligen Neuen Pinakothek in München (1847 ff.), auf dem fast parodistisch die Kunstpolitik

Ludwigs I. dargestellt ist. Während Klenze dort nur im lokalen Kontext des bayerischen Baugeschehens gezeigt wird, vertritt im allgemeinen Programmbild des „Kampfes gegen den Zopf“ Schinkel – beschirmt von der Eule der Athena und bewaffnet mit dem Winkelmaß aus dem Berliner „Sumpf“ steigend – die Architektur.

So überrascht es vielleicht nicht, daß Klenze sich selbst an Schinkel maß, wohl aber, daß er dessen Überlegenheit erkannte und bis zu einem gewissen Grade anerkannte. 1841 – im Todesjahr Schinkels – notierte Klenze in seinen geheimen Tagebüchern: „Ich fühlte es und glaube es noch, daß ein tiefes Gefühl, ein erstes feuriges Wollen, in unserer Zeitperiode vielleicht keine Künstler mehr als den trefflichen Schinkel und mich dazu geeignet gemacht hätte, etwas Tiefes, Ernstes und Nationelles für Kunst und namentlich Architektur zu wirken ...“ Klenze glaubt auch den Grund seines künstlerischen Defizits zu kennen: „Sophokles sagt wahrlich mit vollem Recht ‚Ein jeder der zu einem König geht, der wird, so

frei er zu ihm kam, sein Knecht' – und so hat der König Ludwig das Beste was in mir war ... stets unterdrückt und in eine falsche Bahn gezwungen".⁴

Gemeint war der zunehmende Kunstdespotismus Ludwigs, der in seinen Münchner Bauten die viel kritisierte Nachahmung historischer Vorbilder der verschiedensten Länder und Epochen erzwang. Der König flatterte „schmetterlingsartig von einer architektonischen und artistischen Blume auf die andere. Genießen und Verlassen sind bei diesem Spiel consequent auf einander folgende Dinge, und ein vollendetes Gebäude ist ihm nichts Mehr als eine abgenossene Geliebte".⁵ Dreizehn Jahre zuvor hatte es optimistischer geklungen, als Klenze Schinkel in einem Brief an die gemeinsame Studienzeit in Berlin erinnerte: „Wir sind doch sehr glücklich, Fürsten und Zeiten gefunden zu haben, welche uns Gelegenheit geben etwas Tüchtiges und Künstlerisches zu schaffen ... Denken Sie sich werther Freund die Zeiten, wo wir noch studierten – hatten wir damals wohl eine praktische Kunstwirksamkeit erwarten können wie sie uns geworden?"⁶

Schinkel, gebürtig aus Neuruppin und Klenze, Sohn eines Verwaltungsbeamten aus Schladen am Harz, studierten beide an der Berliner Bauakademie, der eine 1798–1801, der andere 1800–1803. Schinkel war noch Schüler des genialen Friedrich Gilly, der nach Hederer auch Klenzes Lehrer war.⁷ Doch hat Klenze selbst schon derartige Gerüchte korrigiert: „Es wird z.B. behauptet, Schinkel und Klenze seien beide aus Friedrich Gillys Schule hervorgegangen. Das ist falsch, denn als der letztgenannte zuerst nach Berlin kam, war Friedrich Gilly schon längst verstorben."⁸ Gemeinsame Lehrer waren jedoch der Geheime Oberbaurat David Gilly und der Altertumsforscher Aloys Hirt. Schon damals – im Jahre 1802 – habe sich zwischen Schinkel und ihm eine herzliche Freundschaft entwickelt, behauptet Klenze rückblickend in seinem letzten unveröffentlichten Buchmanuskript „Erörterungen und Erwiderungen über Griechisches und Nichtgriechisches von einem Architekten" (1860/63). Nicht ganz wahrheitsgemäß fügt er hinzu: Schinkels „spätere klassische Richtung war damals noch in keiner Art zum Durchbruch gekommen und konnte also auch keinen Einfluss auf Klenzes Studium ausüben."⁹

Richtig ist, daß ihr weiterer Lebensweg zunächst auf Polarisierung angelegt war. Während Schinkel 1803 zuerst nach Italien ging, wo ihn die Ruinen „sarazenischer" Baukunst fast mehr interessierten als die Antike, brach Klenze im gleichen Jahr nach Paris auf und geriet dort unter den Einfluss der rationalistischen Entwurfslehre Durands an der Pariser École Polytechnique. Mit dessen Lehrbüchern im Gepäck kehrte er 1804 in die heimatische Provinz zurück. In den Entwürfen zu einem Lutherdenkmal für den Wettbewerb der vaterländisch-literarischen Gesellschaft Mansfeld 1804/05 wird diese Polarisierung anschaulich.¹⁰ Schinkel schlägt eine gotisierende Ädikula mit dem Standbild Luthers vor. Klenze übernimmt nicht nur einzelne Motive Durands, sondern verkündet auch

dessen auf Sparsamkeit und Zweckmäßigkeit gerichtete Architekturlehre.¹¹ Im Gegensatz zu Schinkel, der im Zuge des preußischen Widerstandes gegen Napoleon seine nationalromantische Phase durchlebte, hat Klenze die allgemeine patriotische Begeisterung für die Gotik nie geteilt. Seine neufranzösische Schulung und seine Bewunderung für Napoleon führten ihn stattdessen 1808 nach Kassel an den Hof des neugegründeten Königreichs Westfalen, wo er bis zur Völkerschlacht dem jüngeren Bruder Napoleons, König Jérôme, als Hofarchitekt diente und sich entsprechend der Staatsarchitektur des Empire anpasste.¹² Während Schinkel für Feldmarschall Gneisenau 1813 das Gemäldepaar „Morgen“ und „Abend“ malt, in dem sich nicht zuletzt die Hoffnung auf politische Befreiung manifestiert, entwirft Klenze in Kassel eine westfälische Militärakademie, deren allegorischer Figureschmuck die Siege Napoleons feiert.¹³ So fällt es ihm nach dem Zusammenbruch Westfalens und der Flucht aus Kassel im November 1813 zwar nicht schwer, den politischen Standort zu wechseln, wohl aber einen adäquaten vaterländischen Stil zu finden. Seine Befreiungsmonumente, die er im Mai 1814 auf dem Wiener Kongress vorlegt, sind stilistisch und ikonografisch noch Ableger des französischen Denkmalskults und fallen somit unter das Verdikt von Joseph Görres im Rheinischen Merkur vom November des gleichen Jahres: „Der Wille ist gut und der Vorsatz lobenswerth, aber wenn wir ... ihn ausführen, dann haben wir doch zuletzt nur wieder den Franzosen nachgeahmt.“¹⁴ So standen sich am Ende Schinkels Entwürfe für einen „Befreiungsdom“ und Klenzes noch immer französisch geprägtes „Denkmal des Weltfriedens“ (1814)¹⁵ in unversöhnlichem Gegensatz gegenüber.

Während für Schinkel in der nachfolgenden klassizistischen Phase das gotische Prinzip immer ein dialektisch einwirkender Gegenpol blieb,¹⁶ wechselte Klenze nach Waterloo notgedrungen die desavouierte Architektursprache des Empire gegen jenes hellenische Formenvokabular aus, daß sein neuer Gönner, Kronprinz Ludwig, in seinen Wettbewerbsausschreibungen für Walhalla und Glyptothek ausdrücklich forderte. Erst im Laufe der Jahre wurde aus dieser Auflage eine Passion. Ludwig war zur Zeit der Freiheitskriege der einzige nennenswerte Verfechter eines strikt hellenischen Klassizismus, wobei er eine „würdige Nachahmung“ der „minderschönen Selbsterfindung“ vorzog.¹⁷

Wie schwierig es für Klenze war, einen neuen Weg einzuschlagen, zeigt sein erster Pariser Vorentwurf für die Glyptothek vom Sommer 1815, der sich eng an entsprechende Akademie-Entwürfe der Pariser Architekten aus den Jahren 1809–14 anlehnt.¹⁸ Oder sollte er sich an erste Eindrücke seiner Berliner Studienzeit, an Schinkels Studienentwurf eines Museums aus dem Jahre 1800 erinnern haben?¹⁹ Die Übereinstimmungen von Proportion und Gliederung der Fassade bis hin zum achtsäuligen korinthischen Portikus und zur zentralen Flachkuppel hinter dem Giebel sind jedenfalls frappant.

Erst seit der gleichzeitigen Umkehr zu einem griechisch interpretierten Klassizismus um 1815/16, seit ihrem parallelen Aufstieg in der Bauverwaltung, konnte eine gemeinsame Interessenlage beider Architekten und jene rivalisierende „Männerfreundschaft“ entstehen, von der – wie ich im folgenden zeigen will – in erster Linie Klenze profitierte. Auf diesen Vorwurf gefaßt, beansprucht Klenze in seinen bereits zitierten „Erwiderungen“ die Priorität seiner Glyptothek (Baubeginn 1816) von Schinkels Neuer Wache (Baubeginn 1817). Ergänzend weist er darauf hin, daß Schinkel mit dem starrsinnigen Festhalten an einem gotischen Walhalla-Entwurf 1814 gegen die Ausschreibungsbestimmungen verstoßen und damit jede Erfolgchance verspielt habe.²⁰

Ein neuerlicher persönlicher Kontakt zwischen Klenze und Schinkel ist vor 1824 nicht nachweisbar. In diesem Jahr besuchte Schinkel erstmals München und besichtigte die Bauten Klenzes.²¹ Drei weitere Besuche erfolgten 1836, 1839 und 1840. In drei Briefen aus den Jahren 1826, 1827 und 1834 drückt Schinkel die größte Anerkennung für den Umfang von Klenzes Bautätigkeit aus und bedankt sich u. a. für ein Aquarell Klenzes. Er schätze sich glücklich „ein Werk von solcher Hand zu besitzen. Mit größter Teilnahme höre ich von dem vielen Herrlichen und Schönen welches Sie in Ihrem glücklichen Wirkungskreise schaffen.“²² Klenze seinerseits traf Schinkel auf seinen Berlinreisen 1831, 1833 und 1840 und setzte sich mit Schinkels Architektur gründlich auseinander, insbesondere seit dem Erscheinen der „Sammlung Architektonischer Entwürfe – enthaltend theils Werke, welche ausgeführt sind, teils Gegenstände deren Ausführung beabsichtigt wurde“ (1819–40). Schinkel schuf damit den Typus der reinen architektonischen Werkpublikation, dem 1822 Weinbrenner in Karlsruhe und 1825 Moller in Darmstadt folgten. Ab 1830 erschien – allerdings im Hochformat – unter fast identischem Titel Klenzes „Sammlung Architektonischer Entwürfe, welche ausgeführt oder für die Ausführung entworfen wurden.“²³

Es mag noch Zufall sein, daß Klenze wenig später als Schinkel in seinen Entwürfen für den Umbau des Berliner Rathauses (1817, publiziert 1819) den Florentiner Palaststil des Quattrocento für sich entdeckte, den er ab 1820 für großbürgerliche Mietbauten an der Ludwig- und Briennerstraße einsetzte. Kein Zufall aber war, daß er, als er nach dem Brand des Münchner Nationaltheaters 1823 den Auftrag zum Wiederaufbau nach den Originalplänen Carl von Fischers (1811) erhielt, das fliehende Walmdach nach dem Vorbild von Schinkels neuem Schauspielhaus am Gendarmenmarkt (1818, publiziert 1821) durch einen zweiten Giebel ersetzte. Dem Max-Joseph-Platz wurde durch dieses Aufgipfeln eine eindeutige Tiefenausrichtung gegeben. Freilich muß auffallen, daß der Zweitgiebel im Gegensatz zu Schinkels verdoppeltem Tempelmotiv tektonisch unmotiviert bleibt.

Die Bedeutung von Schinkels „Architektonischen Entwürfen“ zeigt auch die Wirkung von Schinkels nicht realisiertem „klassischen“ Innenraumentwurf der

Friedrich Werderschen Kirche, der 1826 publiziert wurde, auf Klenzes Allerheiligen-Hofkirche (1826–37). Ausgangspunkt war eines der berüchtigten „Architekturerlebnisse“ des bayerischen Kronprinzen, nämlich die Weihnachtsmesse des Jahres 1823 im Kerzenschein der normannischen Capella Palatina in Palermo: „... vergeblich waren alle meine Versuche, den Kronprinzen zu überzeugen, daß man das, was bei jenem Eindrucke die Erinnerung und die historisch-poetische Ansicht der Sache gethan, nicht anders und besser ersetzen könne als durch größere Schönheit und Reinheit der Form“, schrieb Klenze damals in seinen Tagebüchern.²⁴ Wegen der ungeeigneten flachen Holzdecke der Capella Palatina suchte Klenze den Typus der byzantinisch geprägten Kuppelkirche – etwa San Marco in Venedig – ins Spiel zu bringen. Bei der Systematisierung der gewünschten Stilformen in einem Wandpfeilerschema mit Emporen, stark betonten Gurt- und Scheidbögen und gleichmäßig gereihten Flachkuppeln, ist jedoch der Einfluß von Schinkels Kirchenraum unübersehbar.²⁵ Ein weiteres Beispiel der Schinkelrezeption wird in der Gegenüberstellung des Konzertsaals im Berliner Schauspielhaus (publiziert 1826) mit Klenzes Festsaal im Palais des Herzogs Max von Bayern an der Ludwigstraße (1827–30, abgerissen 1938) evident: Die Doppelstöckigkeit des Raumes, die konsolgestützten Galerien, die horizontale Gliederung der Wandtäfelung und die rhomboide Teilung der Kassettendecke lassen daran keinen Zweifel.

Im Falle der Bayerischen Ruhmeshalle (entworfen 1833, erbaut 1843–53) läßt sich Klenzes Adaption eines Schinkelentwurfs recht genau rekonstruieren.²⁶ König Ludwig hatte 1833 die Architekten Klenze, Gärtner, Ohlmüller und Ziebland zu einem Wettbewerb eingeladen, der auf den 1. Februar 1834 befristet war und neben dem antiken auch den Rund- und Spitzbogenstil ausdrücklich zuließ. Im Oktober 1833 äußerte sich Klenze dem König gegenüber noch sehr resigniert: Er habe alle Ideenskizzen verworfen und wisse nicht, „ob mir bei meinen Geschäften Zeit und Muße bleiben wird etwas zu machen, was Eure Majestät und mich selbst befriedigen könnte.“²⁷ Zehn Wochen später jedoch sind seine Pläne vorlagebereit. Die rettende Idee muß Klenze bei einem längeren Besuch in Berlin vom 29. Oktober bis zum 10. Dezember 1833 gekommen sein, bei dem er intensiv mit Schinkel über die Regulierung des Rheins konferierte. Hier scheint ihm die Möglichkeit aufgegangen zu sein, eine monumentale Statue der Bavaria mit einer offenen dorischen Säulenhalle in der Art zu verbinden, wie es Schinkel in einem seiner Projekte für ein Denkmal Friedrichs des Großen (1829, publiziert 1833) vorsah (Abb. 1, 2).

Wichtiger als die Orientierung Klenzes an einzelnen Entwurfslösungen Schinkels scheint die Annäherung ihrer theoretischen Positionen, die uns in die Tektonik-Diskussion der 1820er Jahre führt. In den theoretischen Notizen beider Architekten finden sich in jener Zeit sehr ähnliche Definitionen eines idealistisch ausgemünzten Architekturrationalismus im Sinne einer anthropomorphen und

ethischen Ausdeutung der griechischen Tektonik. Einig waren sich Schinkel und Klenze in der Ablehnung bloß historisierender Nachahmung antiker Vorbilder und in der Überzeugung, Form und Prinzip griechischer Architektur für moderne Bauaufgaben anwenden bzw. weiterentwickeln zu können. Nach Klenze ist die wahre Architektur diejenige, die den Begriff „von einem mittels des Schönheitssinnes hergestellten ... richtigen Verhältnisse der Kraft und des Widerstandes sowohl in statischer als elementarischer Hinsicht am schnellsten (und) lebendigsten ... vor die Seele bringt.“²⁸ In Schinkels etwa gleichzeitiger klassizistischer Lehrbuchfassung ist gleichfalls von der „Aufhebung entgegengesetzter gleicher Kräfte“ in einem „Kampf“ die Rede, dessen Resultat als „Ruhe, Freiheit, Verhältnis“ den Charakter der Schönheit gewinne.²⁹ Gemeint war damit jene neue idealistische Deutung der griechischen Architektur unter dem Leitmotiv von Stütze und Last, die bis in unsere Tage nachwirkt. Sie wurzelt u. a. in der ästhetischen Anschauung Schellings (1803)³⁰, Architektur sei die Darstellung des Organischen im Anorganischen und ist mit der Auffassung Schopenhauers im ersten Band seiner „Welt als Wille und Vorstellung“ (1819) fast wortidentisch, wo es heißt: „Denn eigentlich ist der Kampf zwischen Schwere und Starrheit der alleinige ästhetische Stoff der Schönen Architektur.“³¹

Vor diesem Hintergrund entwickelte Schinkel seine experimentellen Entwurfsreihen von Systemen „horizontaler Bedeckung“. In dem in Stuart und Revetts „Antiquities of Athens“ (1762) abgebildeten Monument des Choragen Thrasyllus fand er jenes Pfeiler-Architrav-Motiv, das ihm die moderne Umsetzung griechischer Tektonik jenseits der traditionellen Säulenordnungen gestattete. Im Berliner Schauspielhaus hat er dieses gleichsam abstrakte Stütze-Last-Skelett mit größter Konsequenz dargestellt, doch wandte er das Motiv so häufig an, daß man fast von einem Schinkel-Motiv sprechen kann.

Es überrascht nicht, daß Klenze beim Versuch, von historisierenden Nachahmungen loszukommen, das Schinkel-Motiv übernimmt. Symptomatisch ist etwa die minimale Abwandlung eines Kirchenbautwurfs zwischen der ersten und zweiten Ausgabe seiner „Anweisung zur Architektur des Christlichen Cultus“ 1822 bzw. 1834.³² Das Palladio-Motiv der Fenster wird nun ersetzt durch eingestellte Pfeiler, die das Gebälk tragen. Somit wird in griechischem Sinne die Wand negiert. Freilich ist Klenzes Rezeption nicht frei von Mißverständnissen, etwa wenn an der Außenseite der Petersburger Eremitage (1839–51) das Pfeiler-Architravsystem mit konventionellen Pilastern vermengt und als dekorative Fensterädikula verwendet wird; oder an den Münchner Propyläen (1848–62), wo die ägyptischen Pylonentürme aus einer gerüsthafte Stützenrahmung gebildet werden, zwischen die die Wände nur eingespannt scheinen, andererseits aber auf diesen Füllwänden Pfeiler im Sinne Schinkels aufsitzen, die das Rahmengestüst tragen sollen. Daß Klenze isolierte Einzelmotive „unorganisch“, d. h. ohne

Rücksicht auf ihren Strukturzusammenhang anwende, war ja einer der gravierendsten Vorwürfe der zeitgenössischen Kritik.³³

Im Zusammenhang des Tektonik-Problems kam es 1836 zu einem Eingriff Schinkels in Klenzes Walhalla. Für alle tempelähnlichen Projekte seit seinem Friedensdenkmal von 1814 hatte Klenze – der französischen Architekturtradition folgend – ein monumentales Tonnengewölbe vorgeschlagen, so auch seit 1815 für die Walhalla, deren Bau 1830 begonnen wurde. Ein tonnengewölbter dorischer Tempel widersprach nun aber nicht nur aller archäologischen Erkenntnis, sondern auch dem Prinzip „horizontaler Bedeckung“, das in der Tektonikdiskussion als das spezifisch „griechische“ im Gegensatz zum römischen Wölbungsbau definiert worden war. 1836, in der Halbzeit des Baus, erfolgte die gravierende Planänderung, über die Klenze in seinen Tagebüchern berichtet: „Der König hatte aus Berlin erfahren, daß der Oberbaudirektor Schinkel, wahrscheinlich von dem Kronprinzen von Preußen veranlasst, den Gedanken geäußert hätte, man solle die Decke der Walhalla in der Art machen, daß vier Gesprenge von Holz, Eisen oder Erz angebracht würden ...“³⁴ Klenze gibt dazu eine Skizze (Abb. 3), die sich mit einer Abbildung in der „Geschichte der neueren deutschen Kunst“ des polnischen Grafen Athanasius von Raczyński (1840) deckt, der auch von Klenze als Zuträger der Schinkel-Kritik genannt wird.³⁵ „Der König war aber höchst unzufrieden mit diesem Gedanken und äußerte, daß es ihm unbegreiflich sei wie ein Mann wie Schinkel, den ich ihm stets so sehr gelobt hätte, solchen Unsinn vorschlagen könne ...“ Nicht ohne Schadenfreude erläutert Klenze: „Jene Gruppen auf den Gesprengebalken wurden witzig genug mit den Reihen der Hühner verglichen, welche auf dem Hahnbalken sitzend sich vor dem nächtlichen Besuch von Reineke Fuchs zu schützen suchten...“ Auch die Vorlage von Schinkels „Architektonischen Entwürfen“ habe bei Ludwig keinen günstigen Eindruck hinterlassen.

Klenze überspielt mit seiner ausführlichen Schilderung des Schinkelschen Fiascos die Tatsache, daß sein eigener Vorschlag für eine neue Deckenlösung gleichfalls auf einer Vorlage Schinkels basiert (Abb. 4). Er orientierte sich nämlich an Schinkels Königshalle aus dessen Projekt für ein Königsschloß auf der Athener Akropolis (1834), die er schon in seinem Schloßentwurf (1834/36) abgewandelt hatte. Klenze übernahm die offene Dachstuhlösung mit den Kassetten und dem reichverzierten Gesprenge, die damit verbundene Aufhöhung des Raumes um eine Emporenzone, sowie die reiche Innenraumpolychromie über Rot und Gold. Klenzes überlebensgroße Kariatyden sind in Schinkels Pfeilerfiguren vorgeprägt.

Schinkels Schloßentwurf für Athen, der kurz nach der Jahreswende 1833/34 entstanden war, hatte zentralen Einfluß auf Klenzes Architekturauffassung. Die Anregung geht auf den preußischen Kronprinzen Friedrich Wilhelm zurück, der mit König Ottos Bruder, Kronprinz Maximilian von Bayern, eng befreundet

war. Schinkels Entwurf war äußerst kühn – sah er doch vor, die damals noch als Festung dienende Akropolis zu überbauen und somit die moderne Architektur unmittelbar mit den geheiligten Meisterwerken der Antike zu konfrontieren. Bedingt durch die Konservierung und Integration der antiken Denkmäler entstand eine asymmetrisch-malerische Gesamtkomposition, die vollends mit den Konventionen des akademischen Klassizismus bricht.

Klenze berichtet in seinen Tagebüchern ausführlich über den Akropolis-Entwurf: „Schinkel selbst hatte mir mehreremale darüber geschrieben und mich gebeten, ihm meine Meinung über den Entwurf ... mitzuteilen ... Ich erkannte darin die große Genialität des trefflichen Architekten, allein auch von vornherein die Unmöglichkeit einer Verwirklichung und Ausführung ... Der Styl, die Einzelheiten, die malerische höchst geschmackvolle Disposition waren der reinsten Antike würdig und unübertrefflich schön. Jedoch liess sich auf den ersten Anblick die Unzweckmäßigkeit des ganzen Gedankens nicht verkennen, und dieses Urteil hatte auch der König Ludwig und der Kronprinz Maximilian darüber gefällt.“³⁶ Klenze berichtet weiter, daß er selbst im Sommer 1834 den Entwurf mit auf seine Griechenlandreise nahm, bei der es in erster Linie um eine geheime politische Mission, in zweiter um Korrekturen am Athener-Bebauungsplan der Schinkel-Schüler Schaubert und Kleantes ging. Klenze bezeichnet den Entwurf als „... völlig unpaßlich für die europäischen Sitten des Königs und seines Hofes, völlig unausführbar wegen der Höhe des Felsens, der Schwierigkeit des Aufgangs und der Auffahrt, wegen dem Mangel an Wasser, der exponierten Lage ... Übrigens war dieser Entwurf ein herrlicher und reizender Sommernachtstraum eines großen Architekten ... König Otto dachte nie auch nur an eine Möglichkeit der Ausführung.“³⁷ Von Ludwig Roß, dem ersten Konservator der Athener Altertümer, erfahren wir allerdings, daß Otto den Wunsch hatte, die „reizenden und durch harmonische Farbgebung noch anmutigeren Bilder wirklich ausgeführt zu sehen“ und mehrere Tage schwankte, bevor er sich von der Unausführbarkeit überzeugte.³⁸ Noch zwei Jahre später, im August 1836, berichtet Fürst Pückler Schinkel aus Athen von König Ottos Begeisterung: „Dieser schwärmt für Sie und Ihre herrliche Idee. Es war fast das erste, was er mir sagte ...“³⁹

Klenze, dessen Argumentation den Plan zu Fall brachte, war schon mit dem Auftrag König Ludwigs für einen eigenen Schloßentwurf nach Athen aufgebrochen, den er an Ort und Stelle ausarbeitete. Allerdings waren seine Argumente zwingend, und die Maßnahmen zur denkmalpflegerischen Konservierung der Akropolis, die er 1834 einleitete, stellen eines seiner größten Verdienste dar. Schinkel selbst, der auch das Wort vom „Sommernachtstraum“ aufgebracht hatte, erkannte in einem Brief an Klenze vom 20. November 1834 die Sachzwänge vorbehaltlos an: „Aus meinem letzten Schreiben werden Sie deutlich erfahren haben, wie sehr ich meinen Entwurf für ein königliches Schloß auf der Akropolis in Athen nur als eine Gefälligkeitssache für unseren Kronprinzen be-

trachtete und selbst gegen Sie aussprach, daß der ganze Gedanke nichts weiter als ein schöner Traum sei ... Es wäre ohnehin nie meine entfernteste Absicht gewesen ... ein auch noch so kleines Stück Alterthum zu vernichten ... es wolle Gott verhüten, daß man sich solche Sünden zuschulden kommen ließe.“⁴⁰

Den preußischen Kronprinzen als Urheber der Idee suchte Klenze 1835 in einem Brief zu beschwichtigen, in dem er die bösen Gerüchte über seinen Alternativvorschlag zurückweist. Ein „ganz unbegreifliches Mißverständnis“ habe „in Eurer königlichen Hoheit die Meinung erzeugt, ich solle oder wolle in Athen einen Palast im Style Ludwigs XIV. oder Ludwigs XV. bauen. Es ist dieses aber ein so empörender Verdacht, daß ich ... mich vor Eurer königlichen Hoheit davon reinigen muß.“⁴¹ Unbestreitbar ist Klenzes Entwurf für die Ebene am Fuße des Lykabettos⁴² (Abb. 5) sehr viel konventioneller als Schinkels poetischer Akropolistraum, aber Klenze hat sich dennoch bemüht, etwas von dem aufzunehmen, was Otto daran so begeistert hatte. So sind die Neubauten in ihrer Gesamtgruppierung aus strikter Symmetrie befreit, so daß auch hier eine malerische Komposition der Architekturkörper entsteht. Wie bei Schinkel werden sie durch Rampen, Terrassen und Gartenanlagen zusammengebunden. Die architektonische Sprache sucht sich der freien Schinkelschen Tektonik anzupassen. Selbst Schinkels rekonstruierte Athena Promachos taucht in Klenzes Entwurf in verwandelter Form wieder auf: Durch Schwert und Kreuz zu einer Staatsallegorie der siegreichen christlichen Hellas umgedeutet.

Nicht zuletzt Schinkels Begleitschreiben zum Entwurf mit der Aufforderung, die „lang abgenutzten neuitalienischen und neufranzösischen Maximen“ zu überwinden, denenzufolge ein „Mißverständnis in dem Begriff von Symmetrie soviel Heuchelei und Langeweile erzeugt hat“ muß ihn beeindruckt haben.⁴³ Ausgerechnet Klenze, der treue Schüler der mechanischen Entwurfslehre Durands, entdeckt nun unter Schinkels Einfluß die „Freiheit“ und „malerische Anordnung“ antiker Bauten und die öde Rastermonotonie der klassizistischen Stadtplanungstheorie. In der Beschreibung seines Entwurfes für ein Pantechnion zieht er gegen „die trockenen akademischen, gleichsam mit der Maschine gemachten monotonen Gebäude und Gebäudegruppen“ zu Felde.⁴⁴ Das Pantechnion, ein Antikenmuseum für Athen, folgt dem Schinkelschen Konzept autonomer Baukörper über asymmetrischem Grundriß. Details, wie die extrem flache Dachneigung und die in die Giebelzone hinaufgeschobenen Fenster, sowie die Kombination von Kubus- und Zylinderformen erinnern gleichfalls an Schinkels Akropolis-Entwurf. Dies Museum kam freilich ebensowenig zur Ausführung wie das Athener Schloß, das ab 1836 nach dem nüchternen Plan des Rivalen Friedrich von Gärtner errichtet wurde.

Später kam Klenze noch einmal unter dem Eindruck eines Schinkelbaus auf die malerische Architekturkomposition zurück: 1843 machte er auf der Rückreise aus Petersburg in Potsdam Station, wo er „zwei Stunden hohen Genußes in

der Gärtnerwohnung von Charlottenhof, vielleicht der schönsten Kunstschöpfung des unsterblichen Schinkel, zubrachte. Was ein großer Geist, durchdrungen von dem inneren Wesen des Alterthums mit den reinsten Elementen für die durch Sitten und Klima so sehr veränderten Bedürfnisse unserer Zeit zu leisten und zu erreichen im Stande ist, davon ist die kleine Anlage ein schöner Beweis.⁴⁵ Ende der 1840er Jahre setzte Klenze der drohenden Gotisierung des kleinen Wittelsbacherschlößchens Berg am Starnberger See einen Entwurf für König Maximilian II. entgegen, der sich auf den ersten Blick als Abkömmling des Gärtnerhauses zu erkennen gibt. (Abb. 6)⁴⁶ Er hatte keinen Erfolg, doch entstand um 1847 sein Wasserturm am Münchner Hofgarten, der das Schinkelsche Turmmotiv als eindrucksvolles Merkzeichen an der Nahtstelle zwischen streng formalisierter Gartennatur und freier Naturszenerie des Englischen Gartens aufnahm.⁴⁷

Eine andere Folgewirkung des Schinkelschen Akropolis-Entwurfes war Klenzes begeisterte Anwendung der Polychromie in der Außenarchitektur.⁴⁸ Möglicherweise trugen auch Schinkels Pläne zum farbigen Schmuck der Vorhalle des Neuen Museums (veröffentlicht 1825) dazu bei. Jedenfalls setzte Klenze im Entwurf der Ruhmeshalle (1833), in der Außen-Loggia des Festsaalbaus der Residenz und im Entwurf des Postgebäudes am Max-Joseph-Platz (1834/35) den Schinkelschen Effekt eines von intensivem rotem Farbhintergrund abgehobenen Säulenschirms ein.

Wenn die angeführten Äußerungen und Vergleiche gezeigt haben, daß Schinkel für Klenze eine wichtige Orientierungsfunktion hatte, so läßt sich die umgekehrte Frage, ob es auch Einflüsse Klenzes auf Schinkel bzw. den Berliner Klassizismus gegeben habe, eher knapp beantworten. Konkrete Urteile Schinkels über Klenzes Bauten sind – soweit ich sehe – nicht überliefert. Lediglich Raczynski berichtet, daß er die Alte Pinakothek außerordentlich schätzte.⁴⁹ Schinkels Briefe verraten einen fast exaltierten Respekt vor den äußeren Erfolgen Klenzes. Neidvoll reagiert er, der nie in Griechenland war, auf Klenzes Griechenlandbericht: „... hätte ich doch diese schnelle und glückliche Expedition gemeinschaftlich mit Ihnen machen können, ich hätte eine große Beruhigung mehr für mein Leben gewinnen können, an deren Stelle eine fortwährende Sehnsucht zurückbleibt. Ihnen will das Schicksal wohlher.“⁵⁰

Klenze suchte Einfluss in Berlin vor allem über sein enges Verhältnis zum preußischen Kronprinzen und späteren König Friedrich Wilhelm IV. Dieser nahm an den Bauten seines Schwagers Ludwig lebhaften Anteil. So traf er häufig mit Klenze in München zusammen, und dieser berichtete ihm ausführlich über seine Bautätigkeiten⁵¹ und stattete ihm während seiner Berlin-Reisen 1831, 1833, 1840, 1843 und 1851 Besuch ab. Im Oktober 1840 wohnte er der Huldigungsfeier des Königs bei und war in Sanssouci im engsten Kreis geladen, wo er seine Pläne für die Petersburger Eremitage vorlegte und großes Lob erntete.⁵²

Friedrich Wilhelms besonderes Interesse galt dem protestantischen Kirchenbau für einen reformierten Gottesdienst. Schinkel wird bei den diesbezüglichen Versuchen Ende der zwanziger Jahre, Norm und Form einer sogenannten „Normalkirche“ zu entwickeln, auch Klenzes „Anweisung zur Architectur des Christlichen Cultus“ (1822/24) wahrgenommen haben, die ähnlichen Zielen diene. Davon zeugt nicht zuletzt eine bei Wolzogen erwähnte Kopie nach einem Kirchen-Entwurf Klenzes im Schinkel-Nachlass.⁵³ Ihre Prämissen für die Gestaltung waren sehr ähnlich, zumal der katholische Klenze in der „Anweisung“ überraschenderweise feststellte, daß die Konfessionen keinen Einfluß auf die architektonische Gestaltung der Kirchen hätten. Klenze mag in seiner konfessionsliberalen Einstellung von seinem jüngeren Bruder Clemens August Carl bestärkt worden sein, der seit 1826 Ordinarius der Rechte und Rektor der Berliner Humboldt-Universität war und als Konvertit mit dem Reformtheologen Schleiermacher verkehrte.⁵⁴ Übrigens weist Klenze in der zweiten Ausgabe seiner „Anweisung“ (1834) auch für den Kirchenbau auf sein Vorbild Schinkel hin: „... nur der treffliche Schinkel scheint uns in einigen seiner Kirchenentwürfe ganz den richtigen Weg neueren Kirchenbaus, mit ebenso viel Geist als Erfindungsgabe betreten zu haben.“⁵⁵

1843 – zwei Jahre nach Schinkels Tod – fordert der preußische König Klenze zu einem ausführlichen Gutachten über die Pläne Friedrich August Stülers für den Dom am Lustgarten in Form einer altchristlichen Basilika auf. Klenze wendet sich darin gegen eine historisierende Nachahmung und plädiert, wie bereits in seinem Kirchenbautraktat, für eine klassizistische Variante des Basilikaschemas, die er durch einen eigenen Vorschlag illustriert. Dabei griff er auf die nicht verwirklichten Pläne für die Apostelkirche am Münchner Königsplatz (1818–27) zurück.⁵⁶ Im gleichen Jahr schaltet sich Klenze in den Streit um die Aufstokkung des Knobelsdorffschen Opernhauses Unter den Linden ein. Im Gegensatz zur Schinkelesken Pfeilerlösung Langhans' d. J. schlägt er eine zurückhaltende Wandarchitektur für das Mezzanin vor. (Abb. 7)⁵⁷ Daß zwischen der Entpflichtung Klenzes von der Leitung der Obersten Baubehörde auf dem Höhepunkt seiner Dissonanzen mit Ludwig (Juli 1843)⁵⁸ und den verstärkten Berliner Aktivitäten ein innerer Zusammenhang bestehen könnte, läßt sich nur vermuten. Jedenfalls verstand sich der auch in Preußen hochgeehrte⁵⁹ Klenze nach Schinkels Tod als letzter Klassizist der ersten Stunde.

Bei seinen späteren Berlinbesuchen sichtete er ausführlich den „unerschöpflichen Schatz in den Mappen des Schinkel-Musäums“ und in seinem letzten Manuskript verteilt er – abgesehen von einigen kritischen Marginalien – überschwängliches Lob über Schinkels Werke vom Schauspielhaus bis zur Bauakademie. Schinkels Baukunst zeige, „daß die griechische Formenwelt zu der mannigfaltigsten Entwicklung, ja mehr als irgendeine andere geeignet ist, sich voll-

kommen organisch selbst Aufgaben unserer modernen Bedürfnisse anzuschließen, deren Geist und Sinn dem griechischen Leben fremd waren.“⁶⁰

Ein gleiches „Wollen“ ist Klenze nicht abzusprechen, aber „feurig“ – und so war es doch wohl gemeint – im Sinne des berühmten prometheischen Funkens? Der Versuch einer Antwort auf diese Frage wäre ein eigenes Thema.

Anmerkungen

- ¹ Achim von Arnim an Bettina, München 15. Oktober 1829, Nr. 493. In: W. Vordtriede (Hrsg.), Achim und Bettina in ihren Briefen, Frankfurt/M 1961, S. 845.
- ² Rudolf Wiegmann, Der Ritter Leo von Klenze und unsere Kunst, Düsseldorf 1839, S. 125.
- ³ Hermann Riegel, Leo Klenze, in: Ders., Deutsche Kunststudien, Hannover 1868, S. 196–206.
- ⁴ Memorabilien IV, S. 21 r und v (= Klenzeana I/4), Bayerische Staatsbibliothek München.
- ⁵ Ebenda, S. 18 r.
- ⁶ Klenze an Schinkel, 28. August 1828. Schinkel-Inventar im Kupferstichkabinett der Staatl. Museen zu Berlin (DDR), S. 355, Nr. 63.
- ⁷ Oswald Hederer, u. a. in: Auss. Kat. Fünf Architekten des Klassizismus in Deutschland, Dortmund 1977, S. 172.
- ⁸ Er widerungen und Erörterungen über Griechisches und Nichtgriechisches von einem Architekten (ca. 1860/63), Klenzeana I/9, S. 128. Bayerische Staatsbibliothek München.
- ⁹ Ebenda, S. 128.
- ¹⁰ Vgl. Georg Kutzke, Entwürfe zu einem für das Jahr 1817 im Mansfeldischen geplanten Lutherdenkmal, in: Zentralblatt der Bauverwaltung Nr. 87/88, S. 529 ff. und 89/90, S. 537 ff. (1917); W. Weber, Luther-Denkmal, in: H. E. Mittig, V. Plagemann (Hrsg.), Denkmäler im 19. Jh., München 1972, S. 183–216. Zuletzt: Ingrid Schulze, Zur Entstehungsgeschichte eines deutschen Nationaldenkmals in der Zeit der napoleonischen Fremdherrschaft. Entwürfe zu einem Lutherdenkmal, in: Caspar David Friedrich – 1. Greifswalder Romantik-Konferenz, Sonderband der wissenschaftlichen Zeitschrift der Ernst-Moritz-Arndt-Universität Greifswald, Greifswald 1974, S. 102–111.
- ¹¹ Leo Klenze, Entwurf zu einem Denkmal für Dr. Martin Luther, Braunschweig 1805.
- ¹² Vgl. Adrian von Buttlar, Leo von Klenze in Kassel 1808–13, in: Münchner Jahrbuch der bildenden Kunst XXXVII, 1986, S. 177–211.
- ¹³ Staatl. Graphische Sammlung München, Inv. Nr. 26983; Von O. Hederer und N. Lieb als Entwurf für das Münchner Athenäum (Maximilianeum) 1851/54 publiziert.
- ¹⁴ Rheinischer Merkur Nr. 151 vom 20. November 1814. Zit. nach Ulrich Bischoff, Denkmäler der Befreiungskriege in Deutschland 1813–15, Diss. Berlin 1977, S. 50.
- ¹⁵ Leo Klenze, Projet de Monument al la Pacification de l'Europe. Dedié Aux Souverains Alliés pour la Pacification de l'Europe, Vienne 1814.
- ¹⁶ Vgl. Norbert Knopp, Schinkels Idee einer Stilsynthese, in: W. Hager/N. Knopp (Hrsg.), Beiträge zum Problem des Stilpluralismus, München 1977, S. 245–254.
- ¹⁷ Konkurrenzausschreibung zur Walhalla durch die Akademie der bildenden Künste in München, in der Allgemeinen Zeitung und anderenorts veröffentlicht am 28. Februar 1814. Vgl. auch Klaus Fräße, Carl Haller von Hallerstein (1774–1817, Diss. Freiburg 1971, S. 148 f.

- ¹⁸ Staatl. Graphische Sammlung München, Inv. Nr. 26 833.
- ¹⁹ Kunstbibliothek Berlin, Vgl. Auss. Katalog Glyptothek 1830–1980, München 1980, S. 131.
- ²⁰ Klenzeana I/9, S. 120–122. Bayerische Staatsbibliothek München.
- ²¹ Klenze an Ludwig I., 23. November 1824: „Zu meiner großen Freude habe ich heute den Besuch des aus Rom zurückkehrenden Schinkel aus Berlin gehabt. Da ich ihn unter allen lebenden deutschen Architekten am höchsten achte, so hat es mir eine wahre Freude gemacht, ihm meine geringen Arbeiten zu zeigen.“ Geheimes Hausarchiv, GHA I A 36 II.
- ²² Schinkel an Klenze, 19. März 1827. Klenzeana XV/54. Bayer. Staatsbibliothek München.
- ²³ München 1830–42. Zweite, neu zusammengestellte Auflage 1847 – 50. Reprint der Erstausgabe, hrsg. und erläutert von Florian Hufnagl, Worms 1983.
- ²⁴ Memorabilien I, S. 178 r und v. Bayerische Staatsbibliothek München.
- ²⁵ Günther-Alexander Haltrich, Leo von Klenze. Die Allerheiligenhofkirche in München, München 1983 (= *Miscellanea Bavarica Monacensia* Bd. 115), S. 57 Anm. 1 geht fälschlicherweise von einer Beeinflussung Schinkels durch Klenze aus, doch setzten dessen Entwürfe erst 1826 ein.
- ²⁶ Vgl. Adrian von Buttlar, Klenzes Entwürfe zur Bayerischen Ruhmeshalle, in: *architectura* I/1985, S. 13–32.
- ²⁷ Klenze an Ludwig I. 12. Oktober 1833, Geheimes Hausarchiv, GHA II A 32.
- ²⁸ Philosophische Abhandlungen – Architekturtheorie (um 1820), Klenzeana II/8, S. 27. Bayerische Staatsbibliothek München. Vgl. auch Klenzes „Anweisung zur Architectur des christlichen Cultus“, München 1822/24, S. 19.
- ²⁹ Vgl. Goerd Peschken, *Das Architektonische Lehrbuch* (= Karl Friedrich Schinkel – Lebenswerk), München/Berlin 1979, S. 45 f.
- ³⁰ F. W. J. Schelling, *Philosophie der Kunst*, in: *Schellings Werke* (hrsg. von M. Schröter), 3. Erg. Band, München 1959, S. 223 ff.
- ³¹ Arthur Schopenhauer, *Die Welt als Wille und Vorstellung*, Bd. 1, Leipzig 1819, S. 309. Zu Schopenhauers Bedeutung für die Architekturtheorie vgl. Hermann Bauer, *Architektur als Kunst*, in: *Probleme der Kunstwissenschaft I*, Berlin 1963, S. 147 ff.
- ³² A. a. O., Taf. XX.
- ³³ Am deutlichsten bei R. Wiegmann, *Der Ritter Leo von Klenze und unsere Kunst*, Düsseldorf 1839: „Welche unwürdigen Begriffe hat H. von Klenze von der Art und Weise, wie ein Künstler ein Kunstwerk bildet! Hier sammelt er Formen und dort setzt er sie nach Belieben und Bedürfnis zusammen, wie ein Kind seine Häuser und Strassen aus Würfeln und Prismen in seinem Nürnberger Spielkasten!“
- ³⁴ Memorabilien III, S. 35 ff. Bayerische Staatsbibliothek München.
- ³⁵ Athanasius Graf von Raczynski, *Geschichte der Neueren Deutschen Kunst*, 2. Bd., Berlin 1840, S. 103 f.
- ³⁶ Memorabilien II, S. 59 r und v. Bayerische Staatsbibliothek München.
- ³⁷ Memorabilien II, S. 81 ff. Bayerische Staatsbibliothek München.
- ³⁸ Ludwig Roß, *Reisen des Königs Otto und der Königin Anna*, Bd. I, Halle 1848, S. 6. Zit. nach Elpiniki Demosthenopoulou, *Öffentliche Bauten unter König Otto in Athen*, Diss. München 1970, S. 41.
- ³⁹ Hermann Fürst Pückler-Muskau an Schinkel, 28. März 1836, in: L. Assing (Hrsg.), *Pückler-Muskau – Briefwechsel und Tagebücher*, Bd. 9, Berlin 1876, S. 25 ff.
- ⁴⁰ Schinkel an Klenze, 20. November 1834. Klenzeana XI/54. Bayerische Staatsbibliothek München.
- ⁴¹ Klenze an Kronprinz Friedrich Wilhelm, 22. Februar 1835. Zentrales Staatsarchiv Merseburg, Rep. 50 J 657, fol. 6 und 7.
- ⁴² Staatl. Graphische Sammlung, Inv. Nr. 25 050. Vgl. auch Tafelatlas zu Klenze: *Aphoristische Bemerkungen*, gesammelt auf seiner Reise nach Griechenland, Berlin 1838. Das zugehörige Gemälde „Ansicht der Südwestseite eines Schlosses für den inneren Kerameikos“ wurde auf der Berliner Akademieausstellung (1836) gezeigt.

- ⁴³ Ein Schreiben Schinkels an seine Königliche Hoheit den Kronprinzen, jetzigen König Maximilian II. von Bayern, den Bau eines Königspalastes in Athen betreffend, in: Alfred von Wolzogen (Hrsg.), Aus Schinkels Nachlass, Bd. III, Berlin 1863 (Reprint, Mittenwald 1981), S. 335.
- ⁴⁴ Sammlung Architektonischer Entwürfe, Heft 6 (ca. 1838/40).
- ⁴⁵ Memorabilien IV, S. 133 r. Bayerische Staatsbibliothek München.
- ⁴⁶ Staatl. Graphische Sammlung München, Inv. Nr. 26703. Nachzeichnung: Münchner Stadtmuseum, Slg. Lang III/175.
- ⁴⁷ Edt. Vgl. A. v. Buttlar/T. Bierler-Rolly (Hrsg.), Der Münchner Hofgarten – Beiträge zur Spurensicherung, München 1988, S. 69.
- ⁴⁸ Vgl. Adrian von Buttlar, Klenzes Beitrag zur Polychromie-Frage, in: Auss. Kat. Ein griechischer Traum, Leo von Klenze – Der Archäologe, Staatliche Antikensammlungen, München 1985, S. 213–225.
- ⁴⁹ Athanasius Graf von Raczynski, Geschichte der neueren Deutschen Kunst, 2. Bd., Berlin 1840, S. 379 f.
- ⁵⁰ Schinkel an Klenze, 20. November 1834. Klenzeana XV/54. Bayerische Staatsbibliothek München.
- ⁵¹ Zentrales Staatsarchiv Merseburg (DDR), Rep. 50 J 657.
- ⁵² Memorabilien IV, S. 63 ff. Bayerische Staatsbibliothek München.
- ⁵³ Alfred von Wolzogen, Aus Schinkels Nachlass, Bd. IV (1864; Reprint Mittenwald 1981), Nr. 1 B. b. 402, S. 422. Zu beider Bemühungen um den Kirchenbau vgl. Erik Forssman, Karl Friedrich Schinkel. Bauwerke und Baugedanken, München/Zürich, S. 166 und Hermann Reidel, Anmerkungen zur „Architectur des christlichen Cultus“ von Leo von Klenze und Karl Friedrich Schinkel. Anspruch und Wirklichkeit, in: Festschrift für Erik Forssman, Hildesheim/Zürich/New York 1987.
- ⁵⁴ Vgl. ADB, Bd. 16, Leipzig 1882, S. 162.
- ⁵⁵ Leo von Klenze, Anweisung zur Architectur des Christlichen Cultus, München 1834², S. 22.
- ⁵⁶ Zentrales Staatsarchiv Merseburg (DDR), Rep. 50 J 657, fol. 10–19 v. Vgl. Carl Wolfgang Schümann, Der Berliner Dom im 19. Jahrhundert, Berlin 1980, S. 57 ff.
- ⁵⁷ Plansammlung der Technischen Universität Berlin, Inv. Nr. 5761/I und II.
- ⁵⁸ Unter Belassung des Titels, Ranges und Standesgehalts. Reskript vom 23. Juli 1843, Klenzeana II/15. Bayerische Staatsbibliothek München.
- ⁵⁹ Seit 11.4.1831 Mitglied der Preußischen Akademie der Künste, Träger des roten Adler-Ordens, mit seinen Gemälden häufiger Teilnehmer der Berliner Akademieausstellungen. Die Verleihung des Pour-le-Mérite 1861 hatte er selbst mit der ihm eigenen Diskretion beim Ordenskanzler Peter von Cornelius angeregt.
- ⁶⁰ Leo von Klenze, Erwiderungen und Erörterungen ..., a. a. O., S. 41.