

EINFÜHRUNG

Leo von Klenze (1784–1864), langjähriger Hofbauintendant und oberster Baubeamter Bayerns unter König Ludwig I., gilt neben Karl Friedrich Schinkel als bedeutendster Architekt des deutschen Klassizismus. Glyptothek, Alte Pinakothek, Residenz, Hofgartenarkaden, Odeonsplatz und Ludwigstraße bestimmen bis heute das Münchner Stadtbild. Klenzes nationale Denkmalbauten der Bayerischen Ruhmeshalle, der Propyläen am Münchner Königsplatz, der Befreiungshalle bei Kelheim, vor allem aber der Walhalla bei Donaustauf, prägten das populäre Bild der Epoche. Ruhm und Ruf Klenzes – wenngleich schon zu Lebzeiten nicht unumstritten – drangen über Bayerns und Deutschlands Grenzen hinaus. Sein architektonisches Werk ist in den letzten Jahrzehnten zunehmend zum Gegenstand kunsthistorischer Forschung geworden (1).

Wenig beachtet blieben indessen Klenzes theoretische Schriften, deren Hauptstück die *Anweisung zur Architectur des christlichen Cultus* (1822/24 und 1834) bildet (2). Als Musterbuch für den Kirchenbau im Zeitalter kirchenpolitischer Restauration gedacht, transportiert die *Anweisung* Klenzes klassizistische Architekturtheorie, die sich der Romantik und des aufkommenden Historismus ebenso zu erwehren versucht wie eines nüchtern-materialistischen Funktionalismus. Neben Schinkels eher aphoristischen Gedankenskizzen zu einem nie vollendeten Lehrbuch (3), stellt die *Anweisung* einen der wenigen Versuche von Architektenseite dar, den postrevolutionären Klassizismus theoretisch zu begründen und vom gängigen Vorwurf “mißverständener und toter Nachahmung” der Antike (4) loszusprechen.

DIE BASILIKEN-DISKUSSION

Im Zentrum der Kirchenbaudiskussion zu Beginn des 19. Jahrhunderts stand der Typus der antiken, bzw. frühchristlichen Basilika, den schon Alberti neben dem Zentralbau als Urform des christlichen Gotteshauses gewürdigt und den Brunelleschi wiederbelebt hatte. In Frankreich war es im 18. Jahrhundert zu einer neuerlichen Orientierung am basilikalischen Schema gekommen, die auf Deutschland zurückstrahlte. Erste Bewunderung für die altchristliche Basilika, namentlich S. Paolo, formulierte Goethe 1787 (5). In Stieglitz' *Enzyklopädie der bürgerlichen Baukunst* (1792–98) wird die Basilika als Prototyp der Sakralbaukunst dargestellt, in der sich heidnisch-antike Form und christlicher Geist nahtlos verbanden (6). Klenzes Berliner Lehrer in Baukunde, der Altertumswissenschaftler Aloys Hirt, befaßte sich bald darauf mit der Rekonstruktion der antiken Basilika nach Vitruv (7). Nach den Freiheitskriegen drängte die religiöse Restauration ebenso wie die baugeschichtliche

Entwicklung auf eine Normierung des Kirchenbaus, wobei man sich vor allem auf die christliche Basilika berief: "Die Form der Basilika scheint der jetzigen Zeit am meisten zuzusagen, aber dem ungeachtet fehlt noch zur Begründung einer festen Regel so viel, daß es höchst wünschenswerth ist, wenn dieser hochwichtige Gegenstand einmal ernstlich zur Sprache kommt", schrieb 1818 der Darmstädter Architekt Georg Moller an Goethe (8). Während noch im gleichen Jahr der Verleger Cotta die jungen bayerischen Architekten Gutensohn und Knapp mit der Bauaufnahme der altchristlichen Basiliken in Rom beauftragte (9), griff Klenze – möglicherweise während des gleichzeitigen Rom-Aufenthaltes mit dem Bayerischen Kronprinzen durch das historische Forschungsvorhaben angeregt – den Gedanken für ein Musterbuch des modernen Kirchenbaus auf der Grundlage des basilikalischen Schemas auf. Seine heute nur noch in wenigen Exemplaren nachweisbare Erstausgabe der *Anweisung* erschien somit vor entsprechenden Planungen und Publikationen von Christian Carl Josias Bunsen, Karl Friedrich Schinkel und Heinrich Hübsch (10). Sie wurde deshalb für den vorliegenden Nachdruck gewählt. Die Abweichungen der weiter verbreiteten zweiten Auflage von 1834 sind in ihren wichtigsten Aspekten im Rahmen dieser Einführung kommentiert.

KLENZES WEG ZUR THEORIE

Der Klassizismus hatte in Deutschland bereits mehrere Phasen durchlaufen, als der sechzehnjährige Klenze im Jahr 1800 sein Studium der Kameralbaukunst an der Berliner Bauakademie begann. Zwar hat er sich noch kopierend mit den genialisch-revolutionären Entwürfen Friedrich Gillys (11) – des gerade verstorbenen Sohnes seines Lehrers David Gilly (12) – auseinandergesetzt, doch verblaßte diese Faszination auf einer 1803 folgenden Frankreichreise rasch. Bleibenden Einfluß gewann hingegen die rationalistische Entwurfslehre Jean Nicholas Louis Durands (13). Durand, dessen Vorlesungen an der Pariser Ecole Polytechnique durch das erstmals 1802/05 erschienene Lehrbuch *Précis des leçons d'architecture* (14) bis weit ins 19. Jahrhundert hinein wirkten, brach radikal mit den Architekturkonventionen der Vergangenheit: Er zerpflückte die frühklassizistische Nachahmungslehre ebenso wie die sensualistische Wirkungsästhetik der sogenannten "Revolutionsarchitekten", aus deren Kreis er selbst hervorgegangen war. Gleichzeitig versetzte er der traditionellen vitruvianischen Architekturlehre den letzten Todesstoß. An deren Stelle trat das Millimeterpapier der modernen Rasterarchitektur, ein auf Sparsamkeit und Zweckmäßigkeit gerichteter Funktionalismus, der auch unter den verschiedensten Stilmasken die Architekturkomposition des 19. Jahrhunderts maßgeblich prägen sollte. Verbunden mit Durands schematischer Entwurfstechnik war eine Relativierung der historischen Stilformen, deren bekannteste Paradigmen er schon 1800 in einem vergleichenden Architekturatlas (15) verfügbar gemacht hatte. Klenze war mit seiner Publikation eines kommentierten Denkmalentwurfs für Martin Luther (1805) der erste, der Durands Thesen in Deutschland verbreitete (16).

Durands Theorie und französischen Vorbildern des Empire blieb Klenze auch in den folgenden Jahren als Hofarchitekt unter Napoleons jüngerem Bruder Jérôme Bonaparte in Kassel (1808–13) verpflichtet (17). Dies änderte sich erst, als nach dem Zusammenbruch des napoleonischen Reiches der bayerische Kronprinz den Paris-Emigranten Klenze 1816 nach München berief. Ludwig war zur Zeit der Befreiungskriege der einzig nennenswerte Verfechter eines strikt hellenischen Klassizismus, wobei er eine "würdige Nachahmung" der "minderschönen Selbsterfindung" vorzog (18). Während in Preußen der national-romantische Patriotismus die Rezeption der "vaterländischen" Gotik beflügelte, sah der Kronprinz (seit 1812 Besitzer der Giebelskulpturen des Aphaia-Tempels in Aegina) im reinen Ideal griechischer Architektur die einzige Chance, sich von der diskreditierten napoleonischen Staatsarchitektur abzusetzen. Unter diesen Vorzeichen begann Klenzes Bekehrung zum "eingefleischten Hellenisten" (J. N. Ringseis). Mit seiner Berufung war nämlich die Verpflichtung verbunden, mit "Entwürfen im reinsten antiken Stil" (gemeint war der griechisch-dorische) siegreich aus dem Wettbewerb für Glyptothek und Walhalla hervorzugehen. Zwangsläufig mußte er sich nun in die historische Formenwelt der griechischen Antike einarbeiten. Erst allmählich wurde aus dieser Auflage eine Passion. Im Gegensatz zu seinem Auftraggeber erstrebte Klenze eine freie, funktionsbedingte Architektur, die aus der Adaption "griechischer Bauprinzipien" und Bauformen, nicht aber aus der Kopie vorbildhafter Bauten resultieren sollte.

Die Auseinandersetzungen mit dem enthusiastischen Architekturdilettanten Ludwig und der romantischen Stilpartei in den "Münchener Kunstkämpfen" (19) forderte von Klenze bald eine theoretische Begründung seiner architektonischen Praxis. Seit seiner Berufung nach München zum Philhellenen konvertiert, subsumierte er fortan die rationalistische Norm Durands unter das "ewige Grundprinzip" der griechischen Architektur, das er gleichsam als überzeitlich gültige Methode der Baukunst verstand. Ähnlich wie später in Frankreich Viollet-le-Duc die Gotik (20), erklärte Klenze die konstruktive und formale Durchbildung der griechischen Architektur zur absoluten *Baukunst*, die alle nachfolgenden Baustile zu bloßen *Bauarten* relativierte: "Es gab und gibt nur Eine Baukunst, und wird nur Eine Baukunst geben, nämlich diejenige, welche in der griechischen Geschichts- und Bildungsepoche ihre Vollendung erhielt" (21). Klenze knüpfte damit an den dogmatischen Ton seines ehemaligen Lehrers Hirt und dessen *Baukunst nach den Grundsätzen der Alten* (1809) an (22).

In seiner ersten Münchner Schrift über den Jupiter-Tempel in Agrigent (1821), die bisher als Beitrag zur archäologischen Rekonstruktion mißverstanden wurde (23), ging es Klenze vor allem darum, die Entwicklungsfähigkeit der griechischen Architektursprache am Beispiel einer architekturgeschichtlichen "Monstrosität" nachzuweisen. So wie dieser großgriechische Tempel außerhalb der konventionellen Norm des Tempelbaus liege, sei eine moderne Adaption griechischer Form und Konstruktionsart auch in neuen Bauaufgaben denkbar. In der folgenden, 1821 vorgetragenen und 1824 erschienenen Unter-

suchung *Versuch einer Wiederherstellung des toskanischen Tempels nach seinen technischen und historischen Analogien* (24) erweiterte Klenze sein "wissenschaftliches" Plädoyer für die Universalität griechischen Bauens auf der historischen Argumentationsebene. Unter Berufung auf die damaligen Völkerwanderungstheorien sowie auf konstruktive Analogien, versucht er, die genetische Verwandtschaft der alpenländischen Bauernhäuser mit dem griechisch-toskanischen Tempel nachzuweisen. Er folgert, daß die griechische Bauweise ebenso "deutsch" sei wie der altdeutsche Spitzbogenstil der Romantiker.

MOTIVE ZUR ABFASSUNG DER ANWEISUNG

Mit seiner dritten Schrift, der *Anweisung zur Architectur des christlichen Cultus*, deren Titelblatt 1822 datiert ist und die 1824 zur Auslieferung kam, geht Klenze in die Offensive. Gegen heftigen Widerstand der zurückgesetzten Münchner Kollegen hatte er 1818 die beiden einflußreichsten Bauämter Bayerns, die Hofbauintendanz und die Stelle eines Oberbaurats beim Ministerium des Innern, in seiner Person vereinigen können. Die Zentralisierung der Bauverwaltung war eines der wichtigsten kunstpolitischen Anliegen Ludwigs, für den Klenze 1825 einen Plan zur Neuorganisation des Bayerischen Bauwesens entwarf (25). Dieser gipfelte in dem Vorschlag zur Errichtung einer Obersten Baubehörde, deren erster Leiter Klenze 1830 wurde. Ein weiterer Schritt zur Zentralisierung war der Ersatz des unabhängigen Gutachtergremiums der Akademie durch den Baukunstauschuß 1829, dem alle staatlichen und kirchlichen Baupläne zur künstlerischen Korrektur vorgelegt werden mußten und in dem Klenze selbst zeitweilig eine federführende Rolle spielte (26).

Nachweislich ging die Initiative zur Herausgabe der *Anweisung* von Klenze selbst aus, der wohl unmittelbar nach seiner Berufung ans Innenministerium mit der Konzeption der Musterentwürfe begann. In mehreren Bittbriefen ersuchte er den Kronprinzen um Fürsprache des Planes beim Innenminister (27), was ihn später freilich nicht daran hinderte, die *Anweisung* als staatliches Auftragswerk auszugeben und seine Ergebnisse gleichsam als offizielle Architekturdoktrin in die Provinz verschicken zu lassen.

Ursprünglich plante Klenze noch weitere *Anweisungen* zu profanen Bauaufgaben, wie das Vorwort verrät: "Demnächst werden dann die städtischen Gebäude anderer Art in eben dem Umfang behandelt werden, insofern sie sich nämlich auf einen gewissen Typus und allgemeingültige Normen zurückführen lassen" (S. IV). Daß Klenze mit dem Kirchenbau begann, hat mehrere Gründe: Zum einen bildete die Sakralbaukunst auch für ihn noch die höchste Stufe in der Hierarchie der Bauaufgaben, an deren stilbildender Wirkung nicht zu zweifeln war. Zum anderen eröffnete der Kirchenbau im Zuge der kirchlichen Restauration, die Ludwig durch Rücknahme zahlreicher Säkularisierungsmaßnahmen vorantrieb, ein vielversprechendes Betätigungsfeld. Darüber hinaus bot die aktuelle Basilika-Diskussion die Chance, in den "Kunstkämpfen" eine Lanze für den Klassizismus zu brechen, war doch

der spätantike Typus anerkanntermaßen das architektonische Verbindungsgelenk zwischen Antike und christlichem Abendland. Es kam jetzt allerdings darauf an, in der Diskussion eine romantisch-historisierende oder auf die mittelalterliche Entwicklung des Basilikaschemas bis hin zur Gotik gerichtete Tendenz zu verhindern und stattdessen die klassizistische, an den antiken Urformen orientierte Version des Typus für den modernen Kirchenbau praktikabel zu machen.

Klenze hatte die divergenten Interpretationsmöglichkeiten des Schemas schmerzlich erfahren müssen. Seit 1818 plante er für den Kronprinzen das erste große Kirchenbauprojekt nach den Befreiungskriegen, die Apostelkirche am Königsplatz (28). Er hatte ihre Fassade als Pendant zur Glyptothek, ihr Langhaus als dreischiffige klassizistische Basilika in Anlehnung an Chalgrins St. Philippe du Roule in Paris (1768–84) und Hansens Frauenkirche in Kopenhagen (1811–29) entworfen (29). Der Plan war bereits genehmigt und Thorwaldsen mit der Ausarbeitung der Skulpturen beauftragt, als Ludwig 1818 unter dem Einfluß der Nazarener in Rom mehr und mehr die frühchristlichen Basiliken mit ihren flachen Holzdecken und ihrem reichen Mosaikschmuck schätzen lernte. Er forderte nun von Klenze deren getreue Nachahmung, erst im Inneren, dann auch im Äußeren und entzog ihm schließlich 1828 den Auftrag (30). Beeindruckt von der Publikation der Basiliken Roms durch Gutensohn und Knapp (1822–27), beauftragte er Georg Friedrich Ziebland mit der Planung der Bonifaz-Basilika im altchristlichen Stil, die 1835–50 ausgeführt wurde (31). Das ursprünglich geplante Musterbuch mit Erläuterungen weitete sich nach Fertigstellung der Tafeln und des Titelblattes (1822) angesichts der aktuellen Auseinandersetzungen zu einem räsonnierenden Traktat aus, in dem die Entwürfe nurmehr die Rolle eines Anhangs spielen. Mit zweijähriger Verspätung kam die *Anweisung* 1824 zur Verteilung an die Behörden und Kirchenämter in den acht Bayerischen Kreisen.

INHALT UND ARGUMENTATION

Das Werk gliedert sich in ein Vorwort, sechs Kapitel und 38 Tafeln. Das sechste Kapitel enthält die Erläuterungen der Musterentwürfe, das fünfte einen zusammenfassenden Kriterienkatalog der "Erfordernisse des christlich-liturgischen Baues".

Das Vorwort begründet den amtlichen Charakter des Werkes als Doktrin einer zentralistischen Architekturpolitik unter Berufung auf bedeutende historische Beispiele von Perikles bis zu den Medici. Klenzes Plädoyer für ein staatliches Kunstmonopol steht im strikten Gegensatz zu den Forderungen nach einem liberalen und demokratischen Kunstklima, die Ludwigs Kritiker in und außerhalb Bayerns bald erheben sollten. Demzufolge könne ein Kunststil nicht verordnet werden, sondern müsse "von unten" wachsen, wie es beispielsweise Gottfried Semper formulierte (32). Klenze bekräftigt den hohen Anspruch, "im Centrum der Künste", nämlich im Bereich des Sakralbaus, einen "ersten Grundstein

zu einem allgemeinen Stützpunkte der schwankenden Ideen" mit Hilfe von Kunstphilosophie und historischer Betrachtung legen zu wollen: "Der Mangel an geschichtlichem Sinn war es, woran bisher unsere Zeit krankte" (S. V). Die Berufung auf die Geschichte als Quelle künstlerischer Legitimation zeigt bereits den starken Einfluß des Historismus, den Klenze allerdings nicht als Kampfinstrument *gegen* die klassische Norm einsetzen will, sondern – gleichsam mit den Waffen seiner Gegner – zu ihrer neuerlichen Begründung.

Insgesamt argumentiert Klenze in den vier Hauptkapiteln auf vier verschiedenen Ebenen, die zugleich die weitverbreiteten Einwände gegen eine klassizistische Formung des Kirchenbaus reflektieren: einer religionsphilosophischen, einer historischen, einer ästhetischen und einer kunst- und kulturgeschichtlichen.

RELIGIONSPHILOSOPHISCHE BEGRÜNDUNG

Im ersten Kapitel "Frühere Religionen und ihre Beziehung zum Christentum" kommt es ihm darauf an, eine genuine Verwandtschaft der heidnisch-antiken mit der christlichen Religion nachzuweisen und damit auch, "daß ... beider liturgische Bedürfnisse auf ein und demselben architektonischen Wege befriedigt werden können" (S. 3). Die Verwandtschaft sieht Klenze im Begriff des "Dualismus", da ein "Hinwirken der ganzen Vor- und Mitwelt auf den Moment der Erlösung, wenn auch bei vielen Völkern bewußtlos, nicht zu verkennen" sei (S. 1). Das Christentum erscheint somit als Erfüllung aller früheren Religionen. Übereinstimmung mit dem griechischen Glauben sieht er vor allem in den antiken Mysterienkulten: den "Glauben an *einen* Gott, die Unsterblichkeit der Seele, die geistige Palingenesie (Wiedergeburt), die reine Lehre von der Emanation und Rückkehr, sowie die Läuterung der Materie durch den Geist" (S. 3), gleichsam Fragen, die die griechische Philosophie gestellt, auf die aber erst die christliche Offenbarung gültige Antwort gegeben habe (S. 2).

Klenze wagt sich mit dem Versuch, die Grenzen zwischen antikem Mysterienkult und christlicher Offenbarung zu verwischen, auf das Gebiet religionsphilosophischer Spekulation, was Franz Kugler 1834 in seiner Rezension scharf kritisierte: "... ein jeder gebildete Christ weiß, daß in dem wichtigsten Punkte, in dem der Erlösung, der innere Geist des Christentums so außer aller Beziehung zu allen früheren Religionen steht, wie der Himmel entfernt ist von der Erde. Doch der Verfasser ist Künstler; ihn als Theologen zu beurteilen ist nicht unsere Sache" (33).

Klenze verfolgt aber mit seiner Analogiethese noch ein weiterreichendes Ziel. Er hatte den "exoterischen" Glauben des griechischen Volkes von der "esoterischen" Sphäre der Mysterien unterschieden. Damit knüpfte er möglicherweise an Schellings Philosophie der Mythologie an, wo es heißt: "Das Wesen, das eigentlich Innere der Mythologie ist von nun an in den Mysterien, jene äußere exoterische Götterwelt bleibt bloß stehen als Phänomen

des inneren Vorgangs ..." (34). Schelling knüpfte an diese Zweiteilung Überlegungen zum Menschlichen in der antiken Kunst. Klenze eröffnet mit der Scheidung des inneren Glaubensmysteriums vom äußerlichen Kultus eine ähnliche Argumentationskette, die er in späteren Schriften wieder aufgreift (35). Demnach kann der exoterische Kultus auch im Christentum seine Vergegenständlichung nur in den idealen anthropomorphen Gestaltungen der antiken Kunst finden (Das Titelblatt zeigt z. B. die antikische Christus-Interpretation Michelangelos und Thorwaldsens). Jeder magisch-mystische, symbolische oder transzendente Bezug wird damit aus der christlichen Kunst und Architektur verbannt. Nur so läßt sich die Schlußfolgerung am Ende des fünften Kapitels verstehen, daß "der höchste moralische Zweck der kirchlichen Gebäude: die Erweckung der Andacht und frommen Gefühle" ausschließlich auf dem Wege der "physischen Zweckmäßigkeit" erfüllt werden könne (S. 20).

Klenze baut hier eine der romantischen Kunsttheorie diametral entgegengesetzte Position auf. Die Ausklammerung des Glaubensmysteriums aus der Sphäre christlicher Kunst legt die Frage nach seiner persönlichen Religiosität nahe. Der katholische Klenze entstammte einer Mischehe, war in der Diaspora des Bistums Hildesheim aufgewachsen und, wie er rückblickend selbst berichtet, "... in einer Zeit erzogen, wo die blendenden Lehren eines Rousseau, Voltaire, Diderot ... prinzipielle Geltung hatten ... und so trat ich unter dem doppelten Einflusse von Zeit und Umgebung ohne Glauben, ohne religiöse Richtung und Überzeugung in den Strudel des praktischen Lebens" (36). Über das Studium der griechischen Philosophie, namentlich Platons, und der vergleichenden Religions- und Mythenforschung, etwa Friedrich Creuzers (37), war er auf rationalem Wege zum Christentum gekommen. Im erzkatholischen Bayern als Norddeutscher und liberaler "Heide" begünstigt, sprengte sein Katholizismus die engen konfessionellen Grenzen, wie insbesondere die zweite Auflage der *Anweisung* zeigt, wo er die oekumenische Gültigkeit seiner Entwürfe betont. Sein Begriff eines "positiven Christentums" (S. 7) als einer christlichen Tugend- und Morallehre nähert sich in jenen Jahren einem philosophischen Positivismus, wie er in Auguste Comtes *Cours de philosophie positive* (1830-42) seine Formulierung fand (38). In diesem Sinne fordert Klenze die "Wiedereinführung des griechischen Zustandes der Religion" (39), den auch Semper 1834 als Charakteristikum des 19. Jahrhunderts empfand: "Indem so unser ganzer religiöser Enthusiasmus auf irdische Verhältnisse gerichtet werden mußte, entstand eine Annäherung an die Zeiten der Alten, die unser Jahrhundert unverkennbar charakterisieren" (40). Freilich gehen Klenzes Textaussagen des ersten Kapitels nicht so weit. Er begnügt sich damit, eine innere Verwandtschaft und damit die Vereinbarkeit christlicher und antiker Religionsideen anzudeuten.

HISTORISCHE BERGRÜNDUNG

Im zweiten Kapitel legt Klenze – wiederum im Gegenzug zur romantischen Architekturtheorie – die äußere Zusammengehörigkeit antiker Kunstform und Geschichte des Christentums “auf sicherem historischen Wege” dar. Nicht mehr das Mittelalter und der patriotisch interpretierte Spitzbogenstil der Gotik, sondern die Antike und die “heroische Epoche des Christentums” (S. 5) bilden sein Bezugsfeld. Klenzes Schlußfolgerung: “Da während dem Leben des Heilands und während der heroischen Epoche des Christentums, woraus die Kunst und Plastik die Gegenstände ihrer Darstellungen vorzüglich wählt, alles Äußerliche der Orte und Personen griechisch und römisch gestaltet war ... so muß in allen bildlichen Darstellungen christlicher Kunst ... im Allgemeinen alles, was äußere Form betrifft, nach antiker Art gebildet werden.”

Des längeren verfolgt Klenze die Adaption griechisch-römischer Sitten, Sprache und Kunstform bei den Juden, gipfelnd in Bauform und Baugeschichte des Salomonischen Tempels, der seit dem späten 16. Jahrhundert ein bevorzugtes Urbild der klassischen Architekturlehre war (41). Dieser Bezug bekommt einen aktuellen Sinn, wenn man berücksichtigt, daß Ludwigs konservativer Leibarzt, der spätere Münchner Universitätsrektor Johann Nepomuk Ringseis, 1818 in Rom mit der Behauptung, der Salomonische Tempel sei von Gott als Urbild der gotischen Architektur geoffenbart worden, beim Kronprinzen den “Spitzbogenstil” zu propagieren suchte (42). Den Widerspruch, daß der Heiland sich bewußt “von allem Heidnischen fernhielt” (S. 4) und die frühen Christen “im Kampf gegen die damaligen Weltherrscher begriffen” sich nur notgedrungen in römischen Häusern und Katakomben versammelten, übersieht Klenze geflissentlich.

Auf der historischen Argumentationsebene liegt auch Klenzes Hinweis in der Zusammenfassung des fünften Kapitels, daß die antike Form der Basilika der Entfaltung frommer Gefühle nicht im Wege stehe. Er erinnert an das “heroische Zeitalter unseres Glaubens, während welchem das Innere der Basiliken die begeisterte Hingebung und Andacht der Helden, Heiligen und Märtyrer des Christentums sah und die Begeisterung der Kirchenväter erweckte ...” (S. 21). Auch diese, dem gängigen Klischee vom einzig frommen Mittelalter entgegengehaltene Beweisführung sollte später den Spott des Rezensenten Kugler herausfordern. Aus gleichem Grund, schreibt Kugler, “könnten wir Berliner etwa so argumentieren: Weil Schleiermacher, dieser große Lehrer der evangelischen Christenheit, Prediger an der Dreifaltigkeitskirche zu Berlin war, so ist dieselbe als eine Musterkirche für die evangelische Christenheit anzusehen. Wer den Bau dieser Dreifaltigkeitskirche kennt, dürfte hierin vielleicht nicht ganz einstimmen” (43).

ÄSTHETISCHE BEGRÜNDUNG

Im dritten Kapitel versucht Klenze, die religionsphilosophischen und historischen Begründungszusammenhänge auf die Architekturästhetik auszudehnen und die Analogien zwischen Antike und Christentum am "allgemein gültigen Grundsatz der Architektur" festzumachen. Die Frage, "inwiefern das Prinzip, welches die Basis der antiken Baukunst bildet, an und für sich der Anwendung für den Zweck des christlichen Gottesdienstes Genüge leisten kann" (S. 6), wird mit Maximen beantwortet, die Klenzes Taster nach einer philosophisch-ästhetischen Fundierung seines Klassizismus erkennen lassen.

Zunächst gibt er eine Architekturdefinition, die – wie in seinen Erläuterungen zum Lutherdenkmal (1805) – noch ganz auf den Prämissen des Durand'schen Rationalismus beruht: "Architektur im eigentlichen Sinne des Wortes ..., Architektur im ethischen Sinne ist die Kunst, Naturstoffe zu Zwecken der menschlichen Gesellschaft und ihrer Bedürfnisse so zu formen und zu vereinigen, daß die Art, wie die Gesetze der Erhaltung, Stetigkeit und Zweckmäßigkeit bei dieser Vereinigung befolgt werden, ihren Hervorbringungen die möglichste Festigkeit und Dauer, bei dem geringsten Aufwande von Stoffen und Kräften gewährt" (S. 7). Doch schon in den nächsten Formulierungen zeigt sich die längst überfällige Wendung zum Idealismus: "Die Bestimmung der Architektur, sobald sie sich zur Kunst erhebt ... ist die durch den Schönheitssinn, aus den Erfordernissen des Gegenstandes ... und den Gesetzen der Statik und Oekonomie im höheren Sinne des Wortes entwickelte Charakteristik". Zweckmäßigkeit, Sparsamkeit und Dauer machen noch kein architektonisches Kunstwerk, schöpferisches Ferment wird ein "Schönheitssinn" bzw. ein "Schönheitsgefühl ... aus einer ungebundenen, freien und unwandelbaren Erinnerung und Ahnung göttlicher Vollkommenheit" hervorgehend (S. 7).

Im publizierten Text wird dieser Rückgriff auf die platonische Ideenlehre nicht weiter hinterfragt, doch lassen Klenzes *Philosophische Fragmente – Architekturtheorie* (44) erkennen, daß er mehrere Anläufe zur Definition einer Harmonielehre nahm, die er jedoch offensichtlich wieder verwarf. Er definiert dort einmal funktionalistisch "Schönheit als Harmonie des Zwecks und der Form", spricht ein andermal von der "kanonischen Regel körperlicher Schönheit", beruft sich schließlich auf das klassische Renaissance-Theorem der Analogie von Musik und Architektur, das die Proportionslehre lange geprägt hatte, aber seit Perraults Vitruv-Kommentar (1684) allmählich seine Basis, den Glauben an absolute und objektive Maßverhältnisse, eingebüßt hatte (45).

Nur an versteckter Stelle, nämlich innerhalb der umfangreichen Gotik-Kritik der *Anweisung* formuliert Klenze eine aktuelle architekturästhetische Position, wenn er das Prinzip der griechischen Architektur im "Gesetz von Kraft und Widerstand" sieht (S. 15). In seinen handschriftlichen *Fragmenten* ist dieser Gedanke weiter ausformuliert: "Die beste und schönste Architektur ... muß diejenige seyn, aus welcher der Begriff von einem mittelst des Schönheitssinnes hergestellten und verbundenen richtigen Verhältnisse der

Kraft und des Widerstandes sowohl in statischer als in elementarischer Hinsicht am schnellsten, lebendigsten ... in die Seele dringt" (46). Offensichtlich beabsichtigte er, eine Analogie zwischen der "dualistischen" Struktur der griechischen Architektur und der christlichen Ethik herzustellen: "Die Liebe trat im Glauben zwischen Tugend und Laster und erhielt das Ganze der Schöpfung in inniger Harmonie; so tritt die Schönheit aber in der wahren Architektur zwischen Kraft und Widerstand ... und so ist die Religion, worin das Moralprinzip des Dualismus am reinsten entwickelt (ist), auch diejenige, welche am meisten geeignet ist mit dem Grunddogma der Architektur in Übereinstimmung zu treten" (47). Erschien diese Verknüpfung Klenze am Ende denn doch zu spekulativ für die Publikation, so bleibt erstaunlich, daß er die Formel von "Kraft und Widerstand", die in der klassizistischen Ästhetik unter dem Begriffspaar "Stütze und Last" eine so große Rolle spielen sollte, nur nebenbei erwähnt.

Wir finden diese idealistische Ausdeutung des griechischen Architektursystems bereits 1793 bei der Charakterisierung der Säule durch Karl Philipp Moritz (48), ihre philosophische Weihe in Schellings 1803 erschienener Interpretation der Architektur als Erscheinung des Organischen im Anorganischen (49). Im 1819 publizierten ersten Band seiner *Welt als Wille und Vorstellung* definiert Arthur Schopenhauer fast gleichlautend mit Klenze: "Denn eigentlich ist der Kampf zwischen Schwere und Starrheit der alleinige ästhetische Stoff der schönen Architektur" (50). Die vom deutschen Idealismus geprägte Tektonik-Diskussion der zwanziger Jahre manifestiert sich auch in Schinkels "klassizistischer" Lehrbuchfassung: Dort sind ebenfalls "die allgemeinen statischen Gesetze" zur "persönlichen Existenz des Menschen" in Bezug gesetzt, auch er sieht mit Blick auf den griechischen Tempel die "Schwere" und "gleiche Kräfte von entgegengesetzter Richtung wirkend", sowie "die Aufhebung entgegengesetzter gleicher Kräfte" in einem "Kampf", dessen architektonische Verkörperung als "Ruhe, Freiheit, Verhältnis" den "Charakter der Schönheit" gewinne (51).

Im Text der *Anweisung* beläßt es Klenze beim unvermittelten Postulat des "Schönheitssinnes". In der zweiten Ausgabe von 1834, als der Druck auf seine klassizistische Position noch bedeutend zugenommen hatte, fällt er sogar in den Tonfall einer aufgeregten Apologie und nennt, was den logischen Schluß hätte bilden sollen, ein "Axiom" (1834, S. 8).

Die wichtigsten Passagen des dritten Kapitels verdeutlichen Klenzes Rezept für eine moderne Weiterentwicklung der griechischen Architektursprache. Denn daß die liturgischen Bedürfnisse der heidnischen und christlichen Religion mittels der gleichen Architektur befriedigt werden könnten, wie wir anfangs lernten, gilt jetzt nur noch "im Prinzip". Klenze hat sich gegen die simple Nachahmung antiker Musterbauten stets scharf abgegrenzt. Schöpferisch wie Palladio mit den römischen wolle er mit den griechischen Vorbildern verfahren, dies sei der einzige Weg "mehr als ein glatter Plagiant" zu sein, hatte er dem Kronprinzen geschrieben (52). Entsprechend verwirft er den nachahmenden älteren

Klassizismus mit seiner Übertragung des Tempelschemas auf den Kirchenbau: "... so sind doch unsere Bedürfnisse, und namentlich die liturgischen so verschieden von denen der Alten, daß leider nur selten das Höchste was Architektur jemals schuf: der griechische Tempel in seiner Reinheit zu liturgischen Zwecken angewendet werden kann, und die griechischen Formen einer ganz verschiedenen Zusammensetzung bedürfen, um dieser Bestimmung zu entsprechen", heißt es in der verschärften Formulierung der zweiten Ausgabe (1834, S. 8 f.).

Zentrale Bedeutung für das Verständnis von Klenzes Architektur hat seine – schon sprachlich verräterische – Schlußfolgerung: "Die Architektur zerfällt (!) in zwey wohl zu sondernde Abtheilungen, nemlich die der einzelnen Formen und die ihrer Zusammenstellung: gleichsam in Analogie und Syntaxis" (S. 7). Während er für die Form "ein Absolutes, Objectives, für alle Zeiten und Länder Gültiges" postuliert, versteht er die Syntax als Variable, die durch "Ort und Zeit" bedingt werde. Dieses aus Durands Lehre abgeleitete Teilungstheorem war neu. Mehr noch, es entsprang der Münchner Zwangslage, modern-funktionale Lösungen neuer Bauaufgaben mit der vom Bauherrn geforderten Imitation historischer Motive zu verbinden.

Anders als Schinkel, der unter dem Einfluß der Geschichtsteleologie Fichtes zeitweilig an die Möglichkeit einer dialektisch entwickelten Stilsynthese im Sinne einer organischen Verschmelzung historischer Stilkomponenten dachte (53), propagierte und praktizierte Klenze jenes "Baukastensystem" der Collage historischer Versatzstücke über einer funktional-modernen Architekturkomposition, das die postmoderne Architekturpraxis unserer Zeit – freilich ohne kritisch-ironische Distanz – vorwegzunehmen scheint (54). Sicherlich ist es kein Zufall, daß ein Jahr vor der Auslieferung der *Anweisung* Klenzes Mustersammlung griechischer Architekturdetails *Die schönsten Überbleibsel griechischer Ornamente der Glyptothek, Plastik und Malerei* erschien (55).

Klenzes Teilungstheorem wurde von seinen Rezensenten fast gleichlautend als Verstoß gegen das Gesetz der organischen Entsprechung von Form und Struktur kritisiert: "Hierauf scheint die einfache Erwiderung genügend, daß, wenn die griechische Architektur eine vollendete ist, auch ihre einzelnen Formen mit Notwendigkeit aus der besonderen Zusammenstellung der Theile hervorgehen müssen, diese Formen also nicht mehr dieselben bleiben können, wenn durch ein anderes Princip der Struktur andere Beziehungen und Verhältnisse hervorgerufen sind", schreibt Franz Kugler 1834 (56). Rudolf Wiegmann entrüstet sich 1839: "Welche unwürdige 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 den Würfeln und Prismen in seinem Nürnberger Spielkasten" (57).

KUNST- UND KULTURGESCHICHTLICHE BEGRÜNDUNG

Das vierte und umfangreichste Kapitel der *Anweisung* ist dem "flüchtigen Blick auf die liturgischen Gebäude des Christentums ... , welche Zeit und Umstände in Übereinstimmung oder im Widerspruch mit den von uns festgestellten Grundsätzen hervorbrachten" (S. 8) gewidmet. Die erste Epoche des Gottesdienstes in Häusern, Höhlen und Katakomben habe keinen architektonischen Typus hervorbringen können, der sich erst seit der Erhebung des Christentums zur Staatsreligion, bzw. bis zur Festigung seiner Liturgie unter Gregor dem Großen herausbildete (S. 9). Damals erhielten die Gerichts-, Markt- und Versammlungssäle "die uns jetzt als Norm dienende Gestalt". Klenze verfolgt nun Ursprung, Bedeutung und Integration weiterer Motive: Durch Kuppeln und Türme sei das Schema bereichert worden. Besondere Bedeutung haben die byzantinischen Kuppel- und Pfeilerkirchen (S. 10), deren Typus "über die lombardischen Baue in Oberitalien" (S. 11) in die abendländische Baukunst vermittelt wurde. Weitesten Raum nimmt die Gotik-Kritik unter ideologischen und ästhetisch-konstruktiven Vorzeichen ein (S. 11–16). Klenze interpretiert diesen "nordischen Basilika-Styl" als "christlich-hierarchischen Styl", der die "heillosen Spitzfindigkeiten der Scholastik und Dogmatik" widerspiegele (S. 14). Er widerspricht entschieden der romantischen These vom deutschen Ursprung der Gotik, versteht sie stattdessen als Ausdruck des politischen Systems im Mittelalter. Willkür und Lüge seien Merkmale der gotischen Konstruktion mit ihren versteckten Strebebögen und Strebebögen, Ausdruck einer "künstlichen, nicht einer kunstgerechten Form", somit nur aus dem Zeitgeist verständlich und von historisch relativem Wert. Die zunehmende Sympathie des bayerischen Kronprinzen für das Mittelalter wird hier bereits vorsichtig mit der drohenden Wende auch zur politischen Restauration in Bezug gesetzt.

Die Renaissance ist in dieser Übersicht erstaunlicherweise fast ausgeklammert. Sie paßt nicht in Klenzes Begründungszusammenhang, der ja auf eine "griechische Palingenesie" des Basilika-Schemas zielt. Albertis und Brunelleschis Kirchen werden als "Anfänge des Kirchenbaues mit antiken Formen" kurz erwähnt (S. 16), doch schnell geht Klenze zu den "Entartungen" des Barock, zur seit Laugier (1765) geläufigen Kritik an St. Peter (58), über.

In der neueren Geschichte des Kirchenbaues sieht Klenze die Nachahmung antiker Vorbilder wie des Pantheon oder des korinthischen Tempels im Falle der Pariser St. Madeleine (59) als Irrweg an. Eine positive Entwicklung des modernen Basilika-Stiles findet er hingegen in St. Philippe du Roule in Paris, Hansens Kopenhagener Frauenkirche und Weinbrenners protestantischer Kirche in Karlsruhe, wobei jedoch das Ziel noch nicht vollends erreicht sei.

ERFORDERNISSE ...

Ergebnis aller theoretischen Erörterungen ist das fünfte Kapitel mit dem Kriterienkatalog der "Erfordernisse des christlich-liturgischen Baues" (S. 17). Dazu gehören ein "einfacher Grundplan" von oblonger Gestalt nach dem Schema der Basiliken mit "1, 3 oder 5 Schiffen", optisch und akustisch funktionsgerecht, mit Vestibül und Nebenräumen "im ganzen des Plans enthalten", um nicht "die Form des Äußeren zu verderben". Bemerkenswert ist, daß Klenze nach Stieglitz auch einschiffige Saalräume dem Basilika-Typus zurechnet (60). Ein oder zwei Türme sind mit der Fassade "organisch" zu verbinden. Türme, ursprünglich "ausschließliches Privileg des Mittelalters", müssen in antike Formen umgebildet werden. Notgedrungen wird die Anwendung von Kuppeln als "durchaus zum Typus christlicher Kirchen gehörig" gestattet, jedoch nicht in ihrer barocken Sphärik. Das Äußere des Schiffes dürfe nie mehr als ein Stockwerk darstellen, damit der "Wohnhausstyl" vermieden werde. Die Lichtführung soll "so viel als möglich von oben" erfolgen, das Lichtvolumen aber "mäßig und nicht übertrieben" sein. Die Bedeckung der Schiffe wird auf "zwei Hauptformen reducirt", nämlich flache Holzdecken und halbkreisförmige steinerne Tonnen-
gewölbe: "Gedrückte, ellyptische, überhöhte und zusammengesetzte Gewölbelinien dürfen wir nie dulden" (S. 20). Ein Plädoyer für eine flache Dachneigung nach antikem Vorbild, in dem Klenze die konstruktiv klimatischen Einwände mit dem Hinweis auf die flachen Dächer der Alpenhäuser zu widerlegen sucht, schließt den Katalog der "Erfordernisse" ab, die weit über das Urbild der antiken Basilika hinaus in die Architekturgegeschichte ausgefächert sind und somit dem historischen Entwicklungsdenken Rechnung tragen.

DIE MUSTERENTWÜRFE

Die 38 Tafeln zeigen 11 Musterentwürfe für kleinere (I–XI), und drei für größere Dorfkirchen (XII–XV), zwei für Stadtgemeindkirchen (XVII–XX), zwei für Hauptkirchen in wichtigen Städten (XXI–XXIV) und einen weiteren Entwurf für einen großen Dom (XXV–XXVII). Außerdem enthält das Werk zwei Idealpläne für Friedhöfe (XV–XVI), fünf Tafeln mit Zentralbauten für Kapellen (XXVIII–XXXII), vier Tafeln mit offenen Feldkapellen und zwei weitere mit religiösen Denkmälern, Stelen, Betsäulen usw. (XXXIII–XXXVIII). Die Darstellung der von Unger (61) gestochenen Tafeln ist nach dem Vorbild der modernen französischen Publikationen schematisch einfach, linear und jeweils auf Grundriß, Fassadenaufriß, Schnitt und gegebenenfalls architektonische Details beschränkt. Perspektivische Ansichten, die schon Durand in seinem Lehrbuch verurteilt hatte, werden vermieden, obwohl Klenze aufgrund seiner malerischen Begabung ansonsten gern mit "bestechenden Perspektiven" glänzte, wie Carl von Fischer 1816 bemängelte (62).

Bezeichnenderweise weist keines der Muster die typische Form der altchristlichen Basilika mit erhöhtem Mittelschiff, Lichtgaden und untergeordneten Seitenschiffen auf, was schon Kugler erstaunt registrierte (63). Klenze bevorzugt den Saalraum mit oder ohne eingestellte Emporen. Darüber hinaus gibt es zwischen den Entwürfen und der Textfassung manchen Widerspruch. So zeigen etwa einige Emporenkirchen (XIII, XIV, XVII, XXI) im Gegensatz zu Klenzes "Erfordernissen" zwei durch Fenster markierte Stockwerke. Relativ freizügig geht er auch mit dem Stützensystem und den entsprechenden "Bedeckungen" um. Man findet beispielsweise Pfeilerarkaden mit einer Längstonne, angeschnitten durch Quertonnen geringeren Durchmessers, die im Hauptschiff gewaltige Stichkappen ausbilden (VI), oder eine Längstonne über Wandpfeilern und vorgesetzten Freisäulen, die gleichfalls mit niedrigeren Quertonnen kombiniert zur "widerwärtigen Form von Stichkappen" (Kugler) führt (VII, ähnlich mit ungegliederten Wandvorlagen XI). Klenze schließt mit solchen Lösungen nicht etwa an Palladio an, der die Stichkappen zur Integration von Lichtgaden und Tonnengewölbe brauchte, sondern an die barocke Tradition, etwa die Bauten der Vorarlberger Baumeister des frühen 18. Jahrhunderts (vgl. auch das Wandpfeilerschema mit eingestellten Emporen XXIII). Nur in seinem Dom-Entwurf (XXV–XXVII) läßt Klenze die gewaltige Tonne auf einem Gebälk aufruhend, das von einer paladianisch rhythisierten Arkaden-Kolonnadenreihe getragen wird. Nach dem Vorbild des Pariser Pantheons (ehemals St. Geneviève von Soufflot 1755–92) sind die Säulen zu Vierergruppen zusammengezogen (64), um den Diagonalschub der Tonne abzufangen. Am häufigsten verwendet Klenze flache Holzdecken. Bei überdimensionalen Spannweiten muß er jedoch wiederum zur unklassizistischen Notlösung gewaltiger Hohlkehlen mit Stichkappen greifen (XIII).

Bei den Einturmfassaden "nach Art italienischer Dorfkirchen" bleibt das Aufsitzen des Turmes hinter dem Giebel, Walm- oder Satteldach problematisch (I, II, III, IV, VI, VIII usw.). Klenzes Türme sind meist zu hoch und zu stark proportioniert, wie schon der Kronprinz 1822 kritisierte (65). Sie sind unter Berufung auf das römische Septizonium (S. 10, 30), an das auch Schinkels Türmentwürfe seinerzeit anschlossen, ohne verbindende Vertikalmotive horizontal-additiv aufgebaut. Das extremste Beispiel zeigt wohl Tafel XXII: "O Meister Erwin von Steinbach und Gerhard von Cöln! O Ictinus und Callicrates! O all ihr guten Geister einer vernünftigen Baukunst!", entrüstete sich Kugler in seiner Kritik (66). Ähnlich überdimensioniert erscheint der Vierungsturm des Domenturms (XXVII), dessen aufeinandergetürmte Rundtempel einen konischen Trichter verkleiden, der die Laterne trägt – eine Lösung, die von Christopher Wrens barocker St. Paul's Cathedral (1675–1727) in London übernommen ist. Die Doppelturmfassade von Entwurf XXIV orientiert sich hingegen an Servandonis Pariser Kirche St. Sulpice (67).

Was das architektonische Vokabular im einzelnen betrifft, so fällt auf, daß die der italienischen Renaissance entlehnten Motive im Vergleich zu "griechischen" in der Überzahl sind. Portale und Fenster sind häufig durch Rundbogen mit Lunetten (IV, VII, XVIII) ge-

staltet, als dreijochige Arkadenloggia (III, X), Palladio-Motiv (VIII, XX, XXI) oder konventionelle Ädikula (I, VI, VII, XXXII) ausgebildet. Die Säulenordnungen spiegeln zwar noch schwach die vitruvianische Hierarchie, indem die prächtigsten Entwürfe (XXIV, XXVII) die korinthische Ordnung aufweisen, doch wechselt Klenze in den mittelgroßen Kirchen die Ordnung recht beliebig (XII, XIV, XVIII). In der Superposition erscheint die gleiche Ordnung in zwei (XIV), drei (XII), vier (XXVII) oder gar fünf (XXIV) verschiedenen Dimensionen aufeinandergetürmt. Erstaunlich ist vor allem, daß die griechisch-dorische Ordnung überhaupt nicht zur Anwendung kommt, wenn man von der kleinen Kapelle XXXIV,4 absieht.

Der freistehende Tempelportikus mit flacher Dachneigung (XII, XIV, XVIII, XXII, XXIV, XXVII), bzw. das Giebel-Motiv mit und ohne Pilastern (IX, XXIX, XXX, II) bestimmen am stärksten das antikische Erscheinungsbild der Entwürfe. In der "offenen Feldkapelle nach toskanischer Art" (XXXVI) hat Klenze seine eigene Rekonstruktion des toskanischen Tempels (1821) wiederverwendet (68). Explizit Griechisches findet sich vor allem in den Profilierungen und Ornamentmotiven, die Klenze mit besonderer Genauigkeit wiedergibt: Die Giebel sind mit Akroterien, Gebälke mit Antefixen oder Palmettenfriesen verziert, die – der Theorie entsprechend – mit christlichen Symbolen kombiniert sind. Besonderen Wert legt Klenze darauf, den christlichen Altar in Form eines antiken Sarkophags zu gestalten (VI, VII, XXXI, XXXVI). Für die Ausschmückung empfiehlt er ornamentale Glasmalerei, neben Marmor- und Erzbildnerei Reliefplastik aus gebrannter Terrakotta sowie Ornamentmalerei für das Innere (S. 19, 20, 28).

Schwerer als Detailkritik wiegt Kuglers allgemeiner Vorwurf, daß Klenzes vielbeschwo-rene moderne "Syntaxis" in der "Zusammenstellung der Glieder durchhin etwas Schweres und Ungefüges" habe (69). Tatsächliche zeichnen sich auch unabhängig von den Turmlösungen Probleme der Proportionierung ab. Nicht immer kommt es zwischen Innerem und Äußerem zu vollkommener Übereinstimmung. Am deutlichsten wird dies vielleicht an Entwurf XIX mit seinen Strebepfeilern, "welche am rechten Orte gebraucht und gehörig gestaltet, ebenfalls den Formen klassischer Architektur anzugehören sich eignen", wie Klenze gequält formuliert (S. 30). Kugler kommentiert: "Strebepfeiler haben stets etwas Imposantes: sie streben, ringen an gegen irgendeinen von innen herausströmenden Druck: ein mächtiges Gewölbe muß solchen Widerstand hervorgerufen haben! Aber der Verfasser lacht sich über unsere ästhetischen Schlußfolgerungen ins Fäustchen: er hat die Kirchen innen flach mit Brettern gedeckt" (70). Für Klenze lag der Schwerpunkt seiner Muster freilich weniger in der konstruktiven Stimmigkeit als in der Durchsetzung der antikisierenden Bautypologie, Form und Ornamentik. Er will sie deshalb "immer als Mark- und Zeichensteine, nie aber als Krücken und Gängelbänder" verstanden wissen (S. 23).

DIE ZWEITE AUFLAGE DER ANWEISUNG 1834

Seit Mitte der zwanziger Jahre betrieb Klenze die Herausgabe einer zweiten Auflage seines Kirchenbau traktats. Nach jahrelangen Verhandlungen mit dem Verleger Cotta und dessen Erben ließ er schließlich die 120 Exemplare der zweiten Auflage, die vom Cotta-Verlag in Kommission genommen wurde, auf eigene Kosten drucken (71). Diese 1834 fertiggestellte Ausgabe weicht vor allem im Text partiell erheblich von der Ursprungsfassung ab. Die Differenzen lassen die Gründe erkennen, die Klenze zur Aktualisierung seines Werkes veranlaßten.

Die Ankündigung weiterer *Anweisungen* für den Profanbau ist gestrichen, da inzwischen Klenzes *Architektonische Entwürfe* (1830 ff.) deren Funktion übernommen hatten (72). Gleichzeitig wird den Musterentwürfen durch die Einfügung eines "oekumenischen" Passus, demzufolge "der allgemeine moralische und physische Zweck bei Kirchen aller Confessionen gleich (sei)", eine über Bayerns Grenzen hinausreichende universale Gültigkeit zugesprochen. Klenze mag in seiner konfessions-liberalen Hoffnung, "daß bald nur noch eine christliche Kirche und einen Gottesdienst es geben möge" (1834, S. III) durch seinen jüngeren Bruder Clemens August Carl bestärkt worden sein, der seit 1826 Ordinarius der Rechte und zeitweilig Rektor der Berliner Humboldt Universität war und als Konvertit mit dem Reformtheologen Schleiermacher verkehrte (73). Dahinter stand aber zweifellos auch das seit etwa 1824 intensivierte Verhältnis zu Schinkel und dem preußischen Kronprinzen Friedrich Wilhelm, die inzwischen ihrerseits an Projekten zu einer "Normalkirche" arbeiteten (74). Daß Schinkel Klenzes *Anweisung* kannte, belegt eine Nachzeichnung im Schinkel-Nachlaß (75).

Aufschlußreich sind einige Textänderungen, die Klenzes mittlerweile äußerst gespanntes Verhältnis zu seinem Auftraggeber, König Ludwig I., signalisieren: So wird z. B. beziehungsweise auf die stetige Gesetzmäßigkeit der typologischen Entwicklung hingewiesen, vorausgesetzt, daß sie "wirklich ein inneres Lebens-Princip in sich hatte, und nicht bloß auf Mode oder gar individuellem Geschmacke einiger Machthaber beruhte" (1834, S. I). Das Vorbild des Kunstbeschützers Hadrian, inzwischen zum Synonym für Ludwigs eklektische Haltung in der Stilfrage geworden, ist durch "die Antonine" ersetzt. Andererseits ist die harsche Gotik-Kritik des 4. Kapitels mit Rücksicht auf Ludwigs Unterstützung des Kölner Dombaus und seine eben entstehende neugotische Maria-Hilf-Kirche in der Münchner Vorstadt Au (1831–39) eingeschränkt: "Gewiß ist es aber, daß dieser geheimnisvollen Bauart, als subjective Kunst betrachtet, großer Werth nicht abgesprochen werden kann ... und sehr wohl ist es zu erklären, wie jeder geistreiche und für das Große empfängliche Mensch tief von ihrer Wirkung ergriffen ward ... Ja sogar die Anwendung dieses Styls unter gewissen Verhältnissen und Modificationen ... kann gerechtfertigt werden. Solche Ausnahmen von der strengsten Regel können, sobald sie nur mit klarem Bewußtseyn der Regel selbst stattfinden, oft dieser selbst nützlich werden" (1834, S. 15).

Noch wichtiger war für Klenze die Anpassung einiger Passagen an seine inzwischen mehrfach vollzogenen Kompromisse in der Stilfrage: Sein klassizistischer Entwurf einer Apostel-Basilika am Königsplatz war 1828 an Ziebland verlorengegangen. Den Neubau der Protestantischen Kirche in München verlor er an Pertsch, im Falle der Allerheiligen-Hofkirche vollzog er schließlich die geforderte Anpassung an normannische, byzantinische und lombardische Vorbilder des Mittelalters. Seine Position war durch die Erfolge seines Konkurrenten Friedrich Gärtner seit 1828 so geschwächt, daß er beim Wettbewerb für die Bayerische Ruhmeshalle 1833/34 freiwillig drei Alternativen im Rundbogenstil vorlegte, die sich noch stärker an mittelalterlicher Bautypologie, vom spätromanischen Dekagon St. Gereons in Köln bis zu den oberitalienischen Baptisterien, orientierten (76).

So verwundert es nicht, daß die "byzantinische" und "lombardische" Architektur 1834 eine entsprechende Aufwertung erfährt, indem sie explizit als Mittler zwischen Antike und Renaissance verstanden wird. Als Vorbilder sind "die Dome von Venedig, Torcello, Padua, Ravenna, Pavia, Lucca" in den Text eingefügt, es folgen "das reizende Oratorium von OrSanMichele, die Loggia de Lanzi, Sta. Maria Novella, der Dom und Glockenturm in Florenz" als "bedeutende Muster" (1834, S. 20 f.). Auch die byzantinischen "Kuppel- und Pfeilerkirchen" gewinnen verstärkt in Formbildung und Konstruktion den Adel antiker Abstammung, so daß schon "schwache Spuren ... hinreichen, sie gewissermaßen zu einer architektonischen Palingenesie geeignet ... (zu) machen" (1834, S. 13). Wer diese Stile nicht im Geiste der "Verwilderung des Mittelalters", sondern "im Sinne der Antike" behandle, der werde letztendlich "wieder zur Antike zurückgeführt werden" (1834, S. 21). In einer Fußnote ist hinzugefügt, er habe selbst "keine Schwierigkeiten gefunden, (sich) in diesem ganz willkürlichen Style frey zu bewegen ... Etwas Geschmack, Kenntnis der wenigen Formen, und einige Handfertigkeit im Sichten, Benutzen und Zusammenstellen derselben, reicht hier auf jeden Fall hin."

Schließlich sind einige Ergänzungen bemerkenswert, in denen sich Klenze gegen neue Ansätze einer materialistisch orientierten Architekturtheorie zur Wehr setzt, wie sie am deutlichsten Heinrich Hübsch in seinem Plädoyer für den "Rundbogenstil" unter dem berühmten Titel *In welchem Style sollen wir bauen?* (1828) formuliert hatte (77). Hübsch sah als Determinanten des Stils Klima, Baumaterial und die Entwicklung der "technostatischen Verhältnisse", also der Baukonstruktion, an. Er kam deshalb mit dem Blick auf die Bedürfnisse des modernen Stockwerkbaus und den kleinformatischen Werk- und Formstein des Nordens zu einer scharfen Kritik an der griechischen Tektonik mit ihrem Prinzip der geraden Bedeckung. Stattdessen propagierte er durchgehend den Wölbungsbau, dessen Konstruktionsprinzip auch die äußere Baugestalt als "Rundbogenstil" prägen müsse.

Tatsächlich konnte auch Klenze nicht ohne den Wölbungsbau auskommen, der seiner französischen Schulung, nicht aber den neueren archäologischen Erkenntnissen des Hellenismus entsprach. Beispielsweise wurde die monumentale Tonnenwölbung der Walhalla erst auf Intervention Schinkels 1836 durch einen offenen eisernen Dachstuhl im Sinne

“gerader Bedeckung” ersetzt (78). Wie Klenze den “griechischen” Formenkanon unter dem Druck des romantischen Historismus ins Byzantinische, Lombardische, Romanische und bis in die Formensprache der Frührenaissance überdehnt, so sucht er auch im Bereich der Konstruktion die Gegensätze zwischen griechischer Tektonik und römischem Gewölbekonstruktion definitorisch zu verwischen, indem er jetzt von der “griechischen Architektur in ihren beiden Hauptentwicklungsepochen ... vor und nach der Erfindung und Anwendung des Gewölbes” spricht (1834, S. 8). Aufheben konnte er ihn dadurch nicht. Noch in seinen *Aphoristischen Bemerkungen* (1838) sieht er zwar im Horizontal- und Diagonalschub des Gewölbes das “Princip konstruktiver Schwäche und Selbstzerstörung”, behauptet aber, er könne sich Gebäude nach griechischen Grundsätzen vorstellen, “in welchen gar kein waagrechtter Architrav und keine ungewölbte Bedeckung vorkommen” (79).

Erst im Zuge der Etablierung der Neurenaissance konnte Klenzes eklektisch ausgeweiteter Begriff des “Griechischen” ein positives Echo finden. In seinen Vorlesungen räumt der Berliner Architekt Wilhelm Stier um die Jahrhundertmitte ein: “Unzweifelhaft ist der prinzipielle Boden, auf welchem vorwiegend die Kunst des Herrn von Klenze ruht, durch die ungleich größere Weite und Freiheit ihrer Constructionen wie ihrer ästhetischen Seite, den Zuständen, welche die Baukunst in der Gegenwart beherrschen, angemessener, als jener ausschließliche Graecismus, der von Schinkel so lange bevorzugt wurde” (80).

Dennoch war gerade Schinkel Klenzes künstlerisches Leitbild, wie die Erweiterung des Passus über die moderne Entwicklung des Kirchenbaues am Ende des vierten Kapitels belegt: “... nur der treffliche Schinkel scheint uns in einigen seiner Kirchenentwürfe ganz den richtigen Weg neueren Kirchenbaus, mit eben so viel Geist als Erfindungsgabe betreten zu haben” (1834, S. 22). Dies gilt auch für die wenigen Veränderungen im Tafelteil der *Anweisung*: Tafel X ist durch einen völlig neuen Entwurf ersetzt. Tafel VIII weist Korrekturen an den Wandstücken in der Fensterzone des Seitenaufnisses auf, an deren Stelle kleine Pfeiler getreten sind, die an Schinkels griechisches Pfeiler-Architrav-System des Berliner Schauspielhauses (1818) erinnern und zum Inbegriff Schinkelscher Tektonik wurden. Auch in Tafel XX hat Klenze die dreifache Reihung des Palladiomotivs durch eine Schinkelsche Pfeilerstellung ersetzt.

WIRKUNG, KRITIK, BEDEUTUNG

Die Auswirkungen der *Anweisung* auf den Kirchenbau in und außerhalb Bayerns sind relativ schwer abzuschätzen. Kurz nach der Austeilung der ersten Auflage gibt sich Klenze optimistisch: “Mehrere jener Entwürfe werden auch im Rheinkreise ausgeführt, und es sind mir noch spezielle Bitten dieses Kreises zugekommen, um noch mehrere Exemplare des Werks zu erhalten, um die darin gemachten Vorschläge möglichst befolgen zu können” (81). Drei fränkische Dorfkirchen stehen in direkter Abhängigkeit von Klenzes Muster-

buch: Für den 1824 beim Innenministerium eingereichten Plan der Kirche von Eggolsheim verfaßte Klenze selbst ein vernichtendes Gutachten, woraufhin die Regierung der Obermain-Kreises ihn mit der Planung des Baus beauftragte, der 1828 fertiggestellt wurde. Im Falle der Kirchenneubauten von Eltmann (1831–38) und Elbersberg (1832–35) wurden die eingereichten Pläne in gleicher Weise vom neuen Baukunstauschuß, dem Klenze angehörte, korrigiert. In allen drei Fällen entstand der von Klenze propagierte oblonge Saalbautypus mit klassizistischem Dekor. J. D. Ohlmüllers 1830 unter Klenzes Einfluß entworfene Kirche von Rinntal fand in L. Schmidtners Entwurf für St. Ludwig in Ansbach (1833–40) eine späte Nachfolge, die zugleich den Endpunkt des klassizistischen Kirchenbaus in Pfalz-Bayern darstellt. In Hof argumentierte die Bauinspektion Kulmbach noch 1836 mit Klenzes *Anweisung* für einen klassizistischen Neubau, konnte sich jedoch gegen die lokalen Behörden nicht mehr durchsetzen. Nach langer Verzögerung wurde die geplante Kirche 1863 in neugotischen Formen errichtet. Lediglich der generelle Typus des Saalbaus mit Apsis und Fassadenturm, nicht aber seine klassizistische Durchformung, fand in den Kirchenbauten etwa August von Voits und Friedrich Bürkleins eine Nachfolge (82).

Außerhalb Bayerns blieb das Echo auf Klenzes *Anweisung* eher gering, wenngleich eine gewisse Wechselwirkung mit Schinkels Bemühungen um eine Normierung des protestantischen Kirchenbaus in Preußen nicht ausgeschlossen werden kann. In Berlin wurde das Werk erst 1834 durch einen Vortrag des Architekten Strack vor dem Berliner Architektenverein vorgestellt (83). Die Rezensionen sind durchweg kritisch. Die bereits mehrfach zitierten, 1834 vorgetragenen Einwände Franz Kuglers (84) zielen vor allem auf die Offenlegung der Widersprüche in Klenzes Argumentation und im Verhältnis zu den Musterentwürfen. Der Düsseldorfer Maler und Kunstschriftsteller Rudolf Wiegmann, der mit Klenze eine persönliche Fehde ausgefochten hatte, legte in seinem 1839 erschienenen Pamphlet *Der Ritter Leo von Klenze und unsere Kunst* eine Generalabrechnung mit Klenzes Theorie und Praxis vor, die seine Parteinahme für die Romantiker und den Rundbogenstil erkennen läßt. Insbesondere wendet sich Wiegmann gegen die theologisch-historischen Argumente Klenzes: "Lieber Hieroglyphen entziffern als solche Phrasen in ihrem Unsinn auflösen" (85). Auch der preußische Gesandte beim Heiligen Stuhl, Christian Carl Josias Bunsen, der mit seinem Werk *Die Basiliken des christlichen Roms nach ihrem Zusammenhange mit der Idee und Geschichte der Kirchenbaukunst* (1842/44) einen wissenschaftlichen Kommentar zum Stichwerk Gutensohns und Knapps vorlegte und erstmals die typologische Entwicklung der antiken und christlichen Basilika nach wissenschaftlichen Kriterien und Erkenntnissen bearbeitete, verurteilt Klenzes Ansatz. Er bezweifelt, daß es genügen werde, "die Gesetze der ächt klassischen Baukunst" auf den Typus der Basilika anzuwenden, "um uns die vollkommene christliche Basilika zu verschaffen". In unserer "kosmopolitischen Allgemeinheit und kritisch-eklektischen Griechheit ... hätten wir uns also vorerst allen Schmuck der klassischen Baukunst gesichert, und erhielten dabei zugleich in Wahrheit eine christliche Kunst" (86). In einer vergleichenden Studie über das Gesamtwerk Schinkels und Klenzes

bemerkt Ernst Kopp 1854 den apologetischen Charakter von Klenzes Beweisführungen: Klenzes Grundsätze seien so "dehnbar und umfangreich aufgestellt ... , daß es gleichsam oft scheint, als wenn sie den Entwürfen ... angepaßt sind" (87).

Klenze selbst hat seine theoretischen Prämissen im ständig schwieriger werdenden Abwehrkampf gegen Romantik, Historismus und materialistischen Funktionalismus aufrecht erhalten, zumal er sich nach dem Tode Schinkels 1841 als letzter Klassizist der ersten Stunde verstand. Bei der Planung für den Berliner Dom, bei der sich der Streit um eine klassizistische und eine historisierende Version des Basilika-Schemas nach dem Muster der Auseinandersetzungen um die Münchner Apostelkirche wiederholte, nahm er die Rolle eines Obergutachters für Friedrich Wilhelm IV. ein und korrigierte 1843 Stülers Entwürfe mit den Argumenten seiner *Anweisung* (88). Als Klenze fünf Jahre später den Auftrag König Ottos von Griechenland für die katholische Dionysios-Kirche in Athen erhielt, hatte er erstmals Gelegenheit, seine klassizistische Basiliken-Konzeption zu realisieren (89). Auch in der 1864–66 posthum errichteten Sturdza-Kapelle in Baden-Baden hielt Klenze sich an die Forderungen seines Traktats (90).

Wie kritisch Mit- und Nachwelt auch Klenzes Neugriechentum in den Auseinandersetzungen um Kirchenbau und Stilwahl beurteilen mochte, so deutlich markieren seine Thesen und Muster den Versuch, das normative Ideal antiker Bauform und Baulegerei mit dem neuen historistischen Denkansatz zu versöhnen und damit in die Zukunft zu retten. Sein Rezept der Entkoppelung von Form und Struktur, das die Applikation historischer Formmotive im Kontext moderner Baulösungen vorantrieb, stand – aus heutiger Sicht – keineswegs vereinzelt da: Die Ablösung historischer Stilformen von der konstruktiven und dispositiven Organisation des Baukörpers wurde geradezu zum Charakteristikum der historistischen Architektur. So wurde Klenze, der den Eklektizismus seines Zeitalters stets beklagte, selbst zum Mitvater jener "Harlekinsjacke des Stilpluralismus" (R. Wiegmann 1839), die er Zeit seines Lebens zu bekämpfen meinte (91). Weder künstlerisch noch argumentativ konnte er letztlich die immer deutlicher werdende Diskrepanz zwischen idealistischer Norm und geschichtlichem Anspruch überbrücken. So bekräftigt er zwar in seinem letzten Manuskript *Architektonische Erwiderungen und Erörterungen über Griechisches und Nichtgriechisches* (ca. 1859/63) noch einmal seine These von der Einen Baukunst, resigniert aber vor dem Ansturm des Historismus auf die Gegenwartsarchitektur, wenn er befürchtet, daß "die Kunst unserer Zeit unter der Fluth der Kunstgeschichte erdrückt werden" könne (92). Im Spannungsfeld zwischen Klassizismus und Historismus erweist sich die *Anweisung* als Dokument von herausragender Bedeutung.

ANMERKUNGEN

- (1) Die Klenze-Forschung vollzog sich in den letzten zwanzig Jahren in einer Reihe von Baumonographien. Die Gesamtmonographie von O. Hederer, *Leo von Klenze – Persönlichkeit und Werk*, München 1964 (2. Aufl. 1981) gilt seit langem als überholt. Gemälde und Zeichnungen wurden von N. Lieb und F. Hufnagl 1979 publiziert, der Archäologe Klenze ist 1985 durch eine Ausstellung der Staatlichen Antikensammlungen München gewürdigt worden.
- (2) M. Sczesnys Münchner Dissertation 'Leo von Klenzes Anweisung zur Architectur des christlichen Cultus' (1967) wurde in verkürzter Form publiziert (Hamburg 1974) und behandelt in erster Linie Entstehungsgeschichte, Aufbau und Auswirkung des Traktats auf den fränkischen Kirchenbau. Vgl. auch B. Zittel, *Der Klassizismus und die Theorie des Kirchenbaues – Anweisungen von Leo von Klenze*, in: *Das Münster* 11/12, 1952, S. 343 f. und H.-W. Kruft, *Geschichte der Architekturtheorie*, München 1985, S. 348–350.
- (3) G. Peschken, K. F. Schinkel. *Das Architektonische Lehrbuch* (= Schinkel Lebenswerk, hrsg. von M. Kühn), München/Berlin 1979, S. 38–110.
- (4) R. Wiegmann, *Der Ritter Leo von Klenze und unsere Kunst*, Düsseldorf 1839, S. 125.
- (5) *Italienische Reise*, Dezember 1787. Vgl. C. C. J. Bunsen, *Die Basiliken des christlichen Roms nach ihrem Zusammenhange mit der Idee und Geschichte der Kirchenbaukunst*, 2 Bde., München 1842–44, I, S. 1 ff.
- (6) Christian Ludwig Stieglitz (1756–1836), *Encyclopädie der Bürgerlichen Baukunst*, 5 Bde., Leipzig 1792–98. Vgl. M. Sczesny (1974) a. a. O., S. 42 f.
- (7) Aloys Hirt (1759–1837), *Über die Basilika von Vitruv*, Berlin 1806. Zu Hirt vgl. A. H. Borbein, *Klassische Archäologie in Berlin vom 18.–20. Jahrhundert*, in: *Berlin und die Antike – Aufsätze*, Berlin 1979, insbes. S. 106 ff. und die Antike – Aufsätze, Berlin 1979, insbes. S. 106 ff.
- (8) Zit. nach M. Sczesny, a. a. O. (s. Anm. 2), S. 45. Ich danke Frau Dr. Sczesny für die Erlaubnis der Einsichtnahme in das Originalmanuskript ihrer Dissertation.
- (9) J. G. Gutensohn und J. M. Knapp, *Denkmale der christlichen Religion oder Sammlung der ältesten christlichen Kirchen oder Basiliken Roms vom 4ten bis zum 13ten Jahrhundert*, 4 Hefte, Tübingen und Stuttgart 1822–27. Eine geschlossene Ausgabe erschien 1843 ebenfalls bei Cotta, zu der Bunsens Werk (vgl. Anm. 5) sich "als erklärender Text" verstand. Zu Gutensohns Publikation vgl. E. Wegner, *Forschung zu Leben und Werk des Architekten Johann Gottfried Gutensohn (1792–1851)*, Frankfurt am Main 1984, S. 64 ff.
- (10) Christian Carl Josias Bunsen (1791–1860), 1824–38 preußischer Gesandter am Heiligen Stuhl, hatte 1824 in Rom 24 "Thesen über christliche Baukunst" verfaßt und Schinkel und Wilhelm Stier vorgetragen (Sczesny, Anm. 75). Sein Begleittext (vgl. Anm. 5 und 9) verzögerte sich bis zur Neuauflage des Stichwerks von Gutensohn/Knapp.
- Ursprünglich war als Bearbeiter der Professor für Archäologie an der römischen Universität, A. Nibby, vorgesehen, dessen Abhandlung 'Della forma e delle parti degli antichi templi christiani' 1825 in Rom erschien.
- Karl Friedrich Schinkel befaßte sich seit den zwanziger Jahren ebenfalls intensiv mit den Möglichkeiten des klassizistischen Kirchenbaus auf der Grundlage des von Friedrich Wilhelm IV. favorisierten Basilika-Schemas. In diesem Zusammenhang kam es auch zu Plänen für eine "Normalkirche" (1825), die Schinkel 1828 in seine 'Architektonischen Entwürfe' aufnahm. Vgl. P. O. Rave, *Karl Friedrich Schinkel – Berlin I* (= Schinkel Lebenswerk), Berlin 1941, 2. Auflage München/Berlin 1981, S. 167–342. G. Wiederanders, *Die Kirchenbauten K. F. Schinkels. Künstlerische Idee und Funktion*, Berlin 1981. Auf die Parallele zu Klenze hat insbesondere E. Forssman, K. F. Schinkel. *Bauwerke und Baugedanken*, München/Zürich 1981, S. 158 ff. hingewiesen. Die Basilika-Diskussion wurde von Heinrich Hübsch in der zweiten Jahrhunderthälfte noch einmal aufgegriffen: H. Hübsch, *Die altchristlichen Kirchen nach den Baudenkmalen und älteren Beschreibungen und der Einfluß des altchristlichen Baustils auf den Kirchenbau aller späteren Perioden*, Karlsruhe 1862.
- (11) Klenze war nicht – wie in allen biographischen Angaben fälschlich behauptet wird – Schüler Friedrich Gillys (1772–1800), der bei seiner Ankunft schon verstorben war, sondern fertigte in seiner Lehrzeit nur einige Umzeichnungen und Kopien nach Gillys Entwürfen an. Zu Friedrich Gilly vgl. A. Oncken, *Friedrich Gilly 1772–1800*, Diss. Berlin 1935, 2. Aufl. Berlin 1981; Kat. Auss. *Friedrich Gilly und die Privatgesellschaft junger Architekten*, Berlin-Museum 1984.
- (12) Zu David Gilly (1748–1808) M. Lammert, *David Gilly. Ein Baumeister des Deutschen Klassizismus*, Berlin 1964, 2. Aufl. 1981.
- (13) Zu Durand zuletzt: W. Szambien, *Jean Nicholas Louis Durand 1750–1834. De l'imitation à la norme*, Paris 1984; H.-W. Kruft, *Geschichte der Architekturtheorie*, München 1985, S. 310 ff.
- (14) J. N. L. Durand, *Précis des leçons d'architecture données à l'Ecole Polytechnique*, 2 Bde., Paris 1802/05; 2. Aufl. 1817/19; *Partie graphique des Cours d'Architecture*, 1821 (Reprint der drei Teile in einem Band, Unterschneidheim 1975, 3. Aufl. Nördlingen 1985). Dt. Ausgabe 'Abriß der Vorlesungen über Baukunst', 2 Bde., Karlsruhe und Freiburg 1831.
- (15) J. N. L. Durand, *Recueil et parallèle des édifices en tout genre, anciens et modernes ...*, Paris 1800. Erweiterte Ausgabe mit Erläuterungen von J. G. Legrand, *Bruxelles et Liege* 1842; Reprint Nördlingen 1986.
- (16) L. Klenze, *Entwurf zu einem Denkmal für Dr. Martin Luther*, Braunschweig 1805. Klenze eilte sich mit der Herausgabe, um Friedrich Anton von Conta: *Grundlinien der*

- bürgerlichen Baukunst nach Herrn Durand, Halle 1806, zuvorkommen.
- (17) A. v. Buttler, Leo von Klenze in Kassel 1808–1813, in: *Münchner Jahrbuch der bildenden Kunst* XXXVII, 1986, S. 177–211.
- (18) Konkurrenzausschreibung zur Walhalla durch die Akademie der bildenden Künste München, veröffentlicht u. a. in der *Allgemeinen Zeitung* am 28. Februar 1814. Ähnlich hatte sich Ludwig schon 1813 gegenüber dem Architekten Carl von Hallerstein geäußert. Vgl. K. Fräßle, *Carl Haller von Hallerstein (1774–1817)*, Diss. Freiburg 1971, S. 148 f.
- (19) W. v. Pölnitz, *Münchner Kunst und Münchner Kunstkämpfe 1799–1831*, in: *Oberbayerisches Archiv*, Bd. 72, München 1936.
- (20) Eugène Emmanuel Viollet-le-Duc (1814–1879), *Dictionnaire raisonné de l'architecture française du XI^e au XVI^e siècle*, 10 Bde., Paris 1854–68.
- (21) L. v. Klenze, *Sammlung Architectonischer Entwürfe, welche ausgeführt oder: für die Ausführung entworfen wurden*, München 1830 ff., 2. Aufl. 1847–50. Reprint hrsg. und erläutert von F. Hufnagl, Worms 1983, Heft I – Einleitung.
- (22) A. Hirt, *Die Baukunst nach den Grundsätzen der Alten*, Berlin 1809. Erweiterte Ausgabe, *Die Geschichte der Baukunst bei den Alten*, 3 Bde., Berlin 1821–27. Während Schinkel in seiner "Hirt-Polemik" (Peschken, Lehrbuch, a. a. O., S. 28ff.) und Heinrich Hübsch (1795–1863) in seinen früheren Schriften 'Über griechische Architectur', Heidelberg 1822 und 'Vertheidigung der griechischen Architectur gegen A. Hirt', Heidelberg 1824, sich von Hirts Dogmatismus distanzieren, knüpfte Klenze trotz einiger Abweichungen an das historisch-idealistische Interpretationssystem seines Berliner Lehrers an.
- (23) L. v. Klenze, *Der Tempel des olympischen Jupiter in Agrigent*, dargestellt nach den neuesten Ausgrabungen, Tübingen 1821, 2. Aufl. 1827. Vgl. W. Hamdorf, *Klenzes Archäologische Studien und Reisen*, in: *Ein griechischer Traum. Leo von Klenze – der Archäologe*, *Auss. Kat. Staatl. Antikensammlungen München*, München 1985, S. 135.
- (24) Vorgelesen in der philosophisch-philologischen Classe der Kgl. Bayerischen Akademie der Wissenschaften am 3. März 1821, erschienen in: *Denkschriften der Kgl. Bayer. Akademie der Wissenschaften, Classe der Philosophie und Philologie*, Bd. VIII, München 1824, S. 1–86. Dazu M. Tiede, *Klenzes Versuch einer Wiederherstellung ...*, in: *Ein griechischer Traum ...* (s. Anm. 23), S. 227–243. Vgl. auch J. Traeger (Hrsg.), *Die Walhalla, Idee, Architektur, Landschaft*, Regensburg 1979, S. 29 ff.
- (25) Bayerische Staatsbibl. München, *Klenzeana XIII/5*.
- (26) Dem Ausschuß, der am 31. Okt. 1829 erstmals zusammentrat, gehörten außer Klenze Friedrich von Gärtner, Joseph Daniel Ohlmüller, Georg Friedrich Ziebland und Johann Gottfried Gutensohn an. Vgl. E. Wegner, a. a. O. (s. Anm. 9), S. 105 ff.
- (27) Wittelsbachisches Geheimes Haus Archiv, München, Briefe Klenzes an Ludwig, IA 36 II, Nr. 38, 39, ohne Datum (wohl 1822). Vgl. Sczesny, a. a. O., S. 3.
- (28) G. Dischinger, in: *Auss. Kat. Klassizismus in Bayern, Schwaben und Franken*, *Münchner Stadtmuseum*, München 1980, S. 244 f.; G. Leinz, in: *Auss. Kat. Glyptothek 1830–1980*, München 1980, S. 111 ff., sowie C. W. Schumann, *Der Berliner Dom im 19. Jahrhundert*, Berlin 1980, S. 295 ff. Klenzes Memorabilien (Bayerische Staatsbibliothek München, *Klenzeana I*, 1–7) belegen, daß sich diese Auseinandersetzung bis zum Frühjahr 1828 hinzog.
- (29) Zur Entwicklung des basilikalen Schemas seit 1760 u. a. A. Braham, *The Architecture of the French Enlightenment*, London 1980, S. 123–136. Der Bau gehörte zu den von Kronprinz Ludwig und Klenze im Sommer 1815 in Paris besichtigten Sehenswürdigkeiten. C. F. Hansens Frauenkirche in Kopenhagen konnte Klenze nicht zuletzt durch die Kontakte mit Thorwaldsen näher bekannt sein, dessen Apostelstatuen und Apsisfries im Münchner Projekt variiert werden sollten. Beide Kirchen bezeichnet Klenze in der 'Anweisung' als richtungsweisend (s. u.).
- (30) Bayer. Staatsbibl. München, *Klenzeana XIII/1* fol. 33 und 57 (Ergänzungsblätter zu den Memorabilien).
- (31) Zu Georg Friedrich Ziebland (1780–1873) und der Bonifaz-Basilika: B. V. Karnapp, G. F. Ziebland. *Studien zu seinem Leben und Werk*, *Oberbayerisches Archiv* 104, 1979 und dies. in: *Auss. Kat. Romantik und Restauration. Architektur in Bayern zur Zeit Ludwigs I. 1825–1848*, hrsg. von W. Nerdinger, *Münchner Stadtmuseum*, München 1987, S. 263–268.
- (32) Gottfried Semper (1803–1879) hatte Ludwigs Kunstpolitik schon in seiner Erstlingsschrift 'Vorläufige Bemerkungen über bemalte Architektur und Plastik bei den Alten' (Altona 1834) scharf angegriffen. G. Semper, *Wissenschaft, Industrie und Kunst*, 1852 (= *Neue Bauhausbücher* hrsg. von H. M. Wingler), Mainz/Bern 1966, S. 62.
- (33) Franz Kugler (1808–1858), Rezension der 'Anweisung', in: *Museum* No. 40 (1834), abgedruckt in F. K., *Kleinere Schriften und Studien zur Kunstgeschichte*, 3 Bde., Bd. III, Stuttgart 1854, S. 87–100, hier S. 88 f.
- (34) Friedrich Wilhelm Joseph von Schelling (1775–1854), seit 1808 in München, hielt hier vor 1820 seine Vorlesung über die Philosophie der Mythologie, die Klenze gehört haben könnte. Zit. nach Schellings Werke, hrsg. von M. Schröter, 5. Ergänzungsband, München 1959, S. 508.
- (35) L. v. Klenze, *Aphoristische Bemerkungen gesammelt auf seiner Reise nach Griechenland*, Berlin 1838, S. 313 ff.
- (36) Der religionsphilosophische Rücklaß des Architekten Leo von Klenze, in: *Historisch-politische Blätter für das katholische Deutschland*, 91. Band, München 1883, S. 429 f. (datiert Nizza, 12. Mai 1854).
- (37) Georg Friedrich Creuzer (1771–1858), *Symbolik und Mythologie der alten Völker*, Leipzig 1810–12. Creuzer äußerte sich auch zum Anthropomorphen in der griechischen Kunst in seinem Werk 'Die historische Kunst der Griechen in ihrer Entstehung und Fortbildung', Leipzig 1803.
- (38) Auguste Comte (1798–1857) baute den "Positivismus" Saint Simons, der Klenze wohl beeinflusst haben könnte, zu einem umfassenden System aus. Erst im Alter kommt Klenze in Reaktion auf den Materialismus, mit dem er sich intensiv auseinandergesetzt hat, zu einem strenggläubigeren Katholizismus.
- (39) L. v. Klenze, *Aphoristische Bemerkungen ...* (1838), a. a. O., S. 333 ff. Er propagiert eine bürgerliche Gesellschaft, die "wenn auch nicht im republikanischen Sinne, doch in dem der Menschenwürde und freien Entwicklung der Individualitäten sich bewegt und somit ... sich den Institutionen der alten Welt gewiß weit mehr nähert, als die

- jeder moralischen und sittlichen Würde beraubten byzantinischen Zeiten oder das hierarchische oder feudale Mittelalter".
- (40) G. Semper, Vorläufige Bemerkungen über bemalte Architektur und Plastik bei den Alten (Altona 1834), in G. S., Kleine Schriften, Berlin/Stuttgart 1884, S. 218.
- (41) Vgl. H. Rosenau, *The Image of the Temple in Judaism and Christianity*, London 1979. Mit der Tempelrekonstruktion hatte sich auch Aloys Hirt befaßt: "Der Tempel Salomons. Vorgelesen in der Kgl. Akademie der Wissenschaften zu Berlin am 1. Dezember 1804", Berlin 1805.
- (42) L. v. Klenze, *Memorabilien I*, S. 57 (Bayer. Staatsbibl. München, *Klenzeana I*, 1). Zur Rivalität mit Johann Nepomuk Ringseis (1785–1880) vgl. auch dessen 'Erinnerungen. Gesammelt und hrsg. von E. Ringseis', 4 Bde., Regensburg 1886–91.
- (43) F. Kugler, a. a. O. (s. Anm. 33), S. 94.
- (44) Bayer. Staatsbibl. München, *Klenzeana II*, 8.
- (45) Die Musik-Analogie lebte nur noch in einer metaphorischen Form fort, etwa in Goethes Metapher der Architektur als "gefrorener Musik". Vgl. H.-W. Krufft, Goethe und die Architektur, in: *Pantheon IV*, 1982.
- (46) A. a. O. (s. Anm. 44), S. 27.
- (47) Edt., S. 32.
- (48) Karl Philipp Moritz (1756–1793), *Vorbegriffe zu einer Theorie der Ornamente*, Berlin 1793 (Reprint mit einer Einführung von H.-W. Krufft, Nördlingen 1986), S. 18–24 (Die Säule).
- (49) F. W. J. Schelling, *Philosophie der Kunst*, in: *Werke*, a. a. O., 3. Erg. Band, München 1959, S. 223 ff.
- (50) Arthur Schopenhauer (1788–1860), *Die Welt als Wille und Vorstellung*, Leipzig 1819, S. 309.
- (51) G. Peschken, a. a. O. (s. Anm. 3), S. 45 f.
- (52) Klenze an Ludwig, 27. Dez. 1817, Geheimes Hausarchiv München IA 36 I.
- (53) Vgl. N. Knopp, Schinkels Idee einer Stilsynthese, in: W. Hager/N. Knopp (Hrsg.), *Beiträge zum Problem des Stilpluralismus*, München 1977, S. 245–54.
- (54) Darauf hat H. Thies, Leo von Klenze, in: *Mitteilungen der Technischen Universität Braunschweig* 1984, Nr. 21, S. 74–79, hingewiesen.
- (55) München 1823, 4 Hefte umfassend.
- (56) F. Kugler, a. a. O. (s. Anm. 33), S. 90.
- (57) R. Wiegmann, a. a. O. (s. Anm. 4), S. 61.
- (58) Marc-Antoine Laugier (1713–69), *Observations sur l'architecture*, Paris 1765, S. 55.
- (59) Er beruft sich auf die Berliner Hedwigs-Kathedrale (1747), die Dresdner Frauenkirche! (1726–36) und Weinbrenners Katholische Stadtkirche in Karlsruhe (1808–14). Die 1806 von Pierre Vignon begonnene St. Madelaine war allerdings als "Temple de la Gloire" konzipiert und erst 1813 nach der Völkerschlacht wieder zum ursprünglichen Projekt einer Kirche umfunktioniert worden.
- (60) Vgl. M. Sczesny, a. a. O. (s. Anm. 2), S. 43 f.
- (61) Joseph Unger (1786–?), seit 1832 Zeichner beim Oberbaukommissariat, Lithograph und Bauingenieur.
- (62) Carl von Fischer (1782–1820), Zitat aus den Akademieprotokollen der Glyptotheksjury, zit. nach I. Springorum, *Carl von Fischer 1782–1820*, Diss. München 1936, München 1982, S. 28.
- (63) F. Kugler, a. a. O. (s. Anm. 33), S. 95.
- (64) Hierauf weist Klenze ausdrücklich hin, 'Anweisung' S. 17.
- (65) Ludwig an Klenze, 1. Nov. 1822 (in Bezug auf Klenzes Entwurf zur Protestantischen Kirche). Bayer. Staatsbibl. München, *Klenzeana XIV*, 1.
- (66) F. Kugler, a. a. O. (s. Anm. 33), S. 99 f.
- (67) Endgültiger Entwurf J. N. Servandonis 1752 – ein frühes Beispiel des französischen Neoklassizismus.
- (68) L. v. Klenze, Versuch der Wiederherstellung ... (s. Anmerkung 24).
- (69) F. Kugler, a. a. O. (s. Anm. 33), S. 96.
- (70) Edt., S. 99.
- (71) M. Sczesny, a. a. O., S. 5 und Anm. 9.
- (72) S. Anm. 21
- (73) Clemens August Carl Klenze (1795–1838). Vgl. *Allgemeine Deutsche Biographie*, Bd. 16, Leipzig 1882, S. 162.
- (74) Vgl. Anm. 10. Dazu auch C. W. Schumann, *Der Berliner Dom im 19. Jahrhundert (= Die Bauwerke und Kunstdenkmäler von Berlin – Beiheft 3)*, Berlin 1980, S. 21 ff.
- (75) A. v. Wolzogen (Hrsg.), *Aus Schinkels Nachlaß*, Bd. 4, Berlin 1863, Reprint in zwei Bänden, Mittenwald 1981, Bd. II: *Katalog des künstlerischen Nachlasses V*, Nr. I B. b. 402, S. 422.
- (76) Vgl. A. v. Buttlar, Leo von Klenzes Entwürfe zur Bayerischen Ruhmeshalle, in: *architectura I*, 1985, S. 13–32 und ders., in: *Kat. Auss. Romantik und Restauration ...* (s. Anm. 31), S. 172–177.
- (77) Heinrich Hübsch, *Op. cit.*, Karlsruhe 1828, Nachdruck mit einem Nachwort von W. Schirmer, Karlsruhe 1984. Vgl. D. Waskönig, Konstruktionen eines zeitgemäßen Stils zu Beginn der Industrialisierung in Deutschland. *Historisches Denken in H. Hübschs Theorie des Rundbogenstils (1828)*, in: M. Brix/M. Steinhauser (Hrsg.), *Geschichte allein ist zeitgemäß*, Gießen 1978, S. 93–106. Zu Hübsch (1795–1863) vgl. auch *Auss. Kat. H. Hübsch*, Karlsruhe 1984.
- (78) Bayer. Staatsbibl. München, *Memorabilien II*, S. 35v. ff.
- (79) L. v. Klenze, *Aphoristische Bemerkungen ...* (s. Anm. 35), S. 378.
- (80) Aus Wilhelm Stiers Vorlesungsskripten (TU Berlin) zit. nach E. Börsch-Supan, *Berliner Baukunst nach Schinkel 1840–1870*, München 1977, S. 66 f.
- (81) Geheimes Hausarchiv München, Klenze an Ludwig 3. 9. 1825, GHA IA 36 II. M. Sczesny, a. a. O., S. 27.
- (82) Vgl. M. Sczesny, a. a. O., S. 26–34. E. Wegner, a. a. O. (s. Anm. 9), S. 115 ff. Zuletzt G. Schickel, *Typisierung und Stilwahl im Sakralbau*, in: *Auss. Kat. Romantik und Restauration ...* (s. Anm. 31), S. 54–67, 287, 289.
- (83) E. Börsch-Supan, a. a. O. (s. Anm. 80), S. 812.
- (84) Vgl. Anm. 33.
- (85) R. Wiegmann, a. a. O. (s. Anm. 4), S. 16.
- (86) C. C. J. Bunsen, a. a. O. (s. Anm. 5), S. 7
- (87) E. Kopp, Leo von Klenzes architektonische Werke, in: *Kritische Blätter besonders über das Bauwesen*, Heft II und III, Jena 1854, S. 239.
- (88) Vgl. C. W. Schumann, *Der Berliner Dom ...*, a. a. O. (s. Anm. 28), S. 57 ff. Klenzes Bericht vom Okt. 1843 im Deutschen Zentralarchiv Merseburg, H. A. Rep. 50/J/ Correspondenz K, Nr. 657/II.
- (89) *Vollendung 1854*. Vgl. *Die neue katholischen Kirche des heiligen Dionysios zu Athen*, in: *Allgemeine Bauzeitung*, Wien 1854. M. Sczesny, a. a. O., S. 55 f.
- (90) *Die Kunstdenkmäler Badens*, Bd. 11, Karlsruhe 1942, S. 224 f.
- (91) R. Wiegmann, a. a. O. (s. Anm. 4), S. 10.
- (92) Bayer. Staatsbibl. München, *Klenzeana I/9* fol. 11.