

## Schinkel und Klenze

VON ADRIAN VON BUTTLAR

Karl Friedrich Schinkel und Leo von Klenze gelten als die Architekturheroen des deutschen Klassizismus. Schinkel bestimmte als bevorzugter Architekt des Hofes und oberster Baubeamter seit 1816 maßgeblich die Baukunst in Berlin und Preußen, der drei Jahre jüngere Klenze zur gleichen Zeit als Hofbauintendant und Chef der Obersten Baubehörde diejenige Münchens und Bayerns. In fast jeder Architekturgeschichte finden sich Hinweise auf diese Künstlerkonkurrenz und auf die Unterschiede zwischen dem vermeintlich „organischer“ schaffenden Schinkel und dem stärker „historisierenden“ Klenze.

Klenze nahm schon unter den Zeitgenossen 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“.<sup>1</sup> Wie ein roter Faden zieht sich das abwertende Gefälle durch das Kunsturteil und spielt Schinkels Genie gegen Klenzes „missverstandene und tote Nachahmung“ aus<sup>2</sup>. Daß solche Einschätzungen auch in Bayern verbreitet waren, zeigt Wilhelm von Kaulbachs Freskenzyklus an der ehemaligen Neuen Pinakothek in München, in dem fast parodistisch die Kunstpolitik Ludwigs I. dargestellt war: Klenze wird dort nur im lokalen Kontext des bayerischen Baugeschehens gezeigt – und zwar als einer, der sich fernab der Kollegenschaft in einer zum Thronhimmel aufgeschmückten Urhütte mit einer Hand dem Entwerfen widmet, mit Geist und Auge aber den gelehrten Traktaten und Vorlagebüchern. Schinkel hingegen, als Mann der schöpferischen Tat, steigt im Programm-

<sup>1</sup> Achim von Arnim an Bettina, 15.10.1829, zit. nach: Werner VORDTRIEDE (Hg.), Achim und Bettina von Arnim in ihren Briefen, Frankfurt a. M. 1961, S. 845.

<sup>2</sup> Rudolf WIEGMANN, Der Ritter Leo von Klenze und unsere Kunst, Düsseldorf 1839, S. 125.

bild „Der Kampf gegen den Zopf“ mit dem Winkelmaß bewaffnet aus dem „Berliner Sumpf“, um die eingekerkerten Grazien zu befreien, während Winckelmann sein Tintenfaß gegen den Zerberus schleudert, den die Nazarener auf dem Pegasus von rechts anreitend attackieren<sup>3</sup>.

Heute schätzen wir die Verdienste beider Künstler ausgewogener ein, erkennen sogar Klenzes konzeptionelle Überlegenheit im Bereich des Museumsbaus, seine Offenheit für die technischen Entwicklungen, die bildhafte Kraft seiner architektonischen Inszenierungen. Die Erhellung ihres Verhältnisses, ihrer wechselseitigen Einflußnahme und ihrer – bei allen Unterschieden – parallelen Bestrebungen, die Integrität der Baukunst in einem zunehmend eklektischen Zeitalter zu bewahren oder wiederherzustellen, gehört zu den Ergebnissen meiner Klenzeforschungen, aus denen im folgenden einige wenige Aspekte rekapituliert werden sollen<sup>4</sup>.

### 1. Polarisierung aus gemeinsamen Anfängen

Schinkel, gebürtig aus Neuruppin, und Klenze, Sohn eines Verwaltungsbeamten aus Schladen am Harz, studierten beide an der Allgemeinen Bauerschule in Berlin, der nachmaligen Bauakademie, der eine noch als Schüler und Adlatus Friedrich Gillys 1798-1801, der andere, eingeschrieben für die Kameralbauwissenschaft, 1800-1803 unmittelbar nach dessen Tod. Beide setzten sich, wie auch die anderen Studierenden aus dem Kreis der „Privat-

<sup>3</sup> Vgl. Wilhelm von Kaulbachs Entwurfszyklus für die Außenfresken der Neuen Pinakothek (1847ff.), Neue Pinakothek München; Frank BÜTTNER, Herrscherlob und Satire. Wilhelm von Kaulbachs Zyklus zur Geschichte der Kunst unter Ludwig I., in: Herbert W. ROTT (Hg.), Ludwig I. und die Neue Pinakothek, München 2003, S. 82-122.

<sup>4</sup> Der vorliegende Vortrag zu Ehren Hubert Glasers stellt eine ergänzte Neufassung meines Aufsatzes „Ein erstes feuriges Wollen'. Klenzes Verhältnis zu Schinkel“ dar, der 1991 in: Karl MÖSENER/Andreas PRATER (Hg.), Aufsätze zur Kunstgeschichte – Festschrift für Hermann Bauer zum 60. Geburtstag, Hildesheim, Zürich, New York 1991, S. 304-317, erschienen ist. Er nimmt Erkenntnisse aus meinen weiteren verstreuten Veröffentlichungen zu Leo von Klenze auf, die insbesondere nach: Adrian von BUTTLAR, Leo von Klenze – Leben, Werk, Vision, München 1999, zitiert werden. Dort auch die jeweils zugrunde liegende ältere Literatur, auf deren Angabe hier verzichtet werden muß. Desgleichen wird der im Anschluß von Winfried Nerdinger herausgegebene Katalog zur Klenzeausstellung (2000, wie Anm. 5) nur zitiert, sofern er neue Erkenntnisse enthält.

gesellschaft junger Architekten“, durch Kopieren mit den faszinierenden Entwürfen des verehrten Meisters auseinander. So zeichnete etwa Schinkel – wie wohl zu recht vermutet wurde – das Kellergeschoß jener „Bains Publiques“, deren Äußeres ein Blatt Klenzes überliefert<sup>5</sup>.

Gemeinsame Lehrer und Förderer waren in erster Linie David Gilly und der Altertumswissenschaftler Aloys Hirt. 1828 nahm Klenze in einem Brief an Schinkel direkten Bezug auf die gemeinsame Berliner Studienzeit: „Wir sind doch sehr glücklich, Fürsten und Zeiten gefunden zu haben, welche uns Gelegenheit geben etwas Tüchtiges und Künstlerisches zu schaffen. [...] Denken Sie sich werter Freund die Zeiten, wo wir noch studierten – hatten wir damals wohl eine praktische Kunstwirksamkeit erwarten können wie sie uns geworden?“<sup>6</sup> Schon damals in Berlin habe sich eine herzliche Freundschaft zwischen ihnen entwickelt, behauptete Klenze in seinem späten anonymen Manuskript „Architektonische Erwiederungen und Erörterungen über Griechisches und Nichtgriechisches von einem Architekten“ und fügte, um seine Eigenständigkeit zu betonen, nicht ganz wahrheitsgemäß hinzu: Schinkels „spätere klassische Richtung [...] war damals noch in keiner Art zum Durchbruche gekommen und konnte also auch keinen Einfluß auf Klenze’s Studien ausüben“.<sup>7</sup>

Richtig ist, daß sich ihr Lebensweg sowohl künstlerisch als auch politisch zunächst polarisierte: Während Schinkel 1803 zuerst nach Italien zog, wo ihn die Natur und die Ruinen „saracenischer“ Baukunst fast noch mehr faszinierten als die der Antike, um erst 1804 über Frankreich heimzukeh-

<sup>5</sup> Vgl. Winfried NERDINGER/Klaus Jan PHILIPP/Hans-Peter SCHWARZ (Hgg.), *Revolutionsarchitektur. Ein Aspekt der europäischen Architektur um 1800*, Ausstellungskatalog Frankfurt/Main, München 1990, S. 88f, Nr. 9. Zu Klenzes Ausbildung vgl. BUTTLAR, Klenze (wie Anm. 4), S. 26–46; DERS., „Also doch ein Teutscher?“ – Klenzes Weg nach München, in: Winfried NERDINGER (Hg.), *Leo von Klenze – Architekt zwischen Kunst und Hof 1784–1864* (Ausstellungskataloge des Architektur Museums München und des Münchner Stadtmuseums 11), München 2000, S. 73–83; Friedrich Gilly und die Privatgesellschaft junger Architekten, Ausstellungskatalog Berlin, Berlin 1984.

<sup>6</sup> Staatliche Museen zu Berlin – Stiftung Preußischer Kulturbesitz (im folgenden SMB-PK), Kupferstichkabinett, Schinkel-Inventar, S. 355, Nr. 63, Klenze an Schinkel, 28.8.1828.

<sup>7</sup> Bayerische Staatsbibliothek, Handschriftenabteilung (im folgenden BSB), Klenzeana I, 9, Leo von Klenze, *Architektonische Erwiederungen und Erörterungen über Griechisches und Nichtgriechisches von einem Architekten* (1860–1863), fol. 129.

ren, brach Klenze im gleichen Sommer mit David Gilly direkt nach Paris auf und geriet dort unter nachhaltigen Einfluß der Entwurfslehre Jean-Nicolas-Louis Durands an der École Polytechnique. Mit dessen Lehrbüchern im Gepäck kehrte er im Herbst in die heimatische Provinz zurück. In den „Entwürfen zu einem Lutherdenkmal der Vaterländischen Gesellschaft Mansfeld“ 1804/1805 zeigen sich gegensätzliche Stilpräferenzen: Schinkel schlug eine, wenn auch geometrisch bereinigte gotische Ädikula mit dem Standbild Luthers in historischem Kostüm vor. Klenze, der Luther nach Gillys Konzept für das Friedrichsdenkmal als halbnackten antiken Heros idealisiert, übernahm nicht nur explizit die Hermenpfeiler aus dem Tempel der „Égalité“ von Durand (1794), sondern verkündete in seiner Publikation auch stolz als erster Deutscher dessen rationalistische, auf Sparsamkeit und Zweckmäßigkeit gerichtete Architekturlehre<sup>8</sup>.

Im Gegensatz zu Schinkel, der im Zuge des preußischen Widerstandes gegen die napoleonische Besetzung seine nationalromantische Phase durchlebte, hat Klenze die patriotische Begeisterung für den „vaterländischen Stil“ der Gotik nie geteilt. Seine neufranzösische Schulung und seine Bewunderung für Napoleon führten ihn statt dessen 1808 nach Kassel an den Hof des neuen Königreiches Westfalen, wo er Napoleons jüngerem Bruder Jérôme Bonaparte als Hofarchitekt diente – etwa beim Ausbau des Museum Fridericianum zum Ständepalais – und sich der stereotypen Repräsentationsarchitektur des Empire anpaßte<sup>9</sup>. Schinkel brach 1809 mit seinem Baugeschichtslehrer Aloys Hirt, um sich den Romantikern anzuschließen, für Klenze hingegen sollte Hirts zu dieser Zeit erschienene „Baukunst nach den Grundsätzen der Alten“ mit ihrem historisch-normativen Ansatz bald zum Fundament seiner Theorie eines modernen Griechentums werden<sup>10</sup>.

<sup>8</sup> Archiv des Vieweg-Verlages, Wiesbaden, Klenze an Johann Friedrich Vieweg, 29. 3. 1805; vgl. BUTTLAR, Klenze (wie Anm. 4), S. 38-44.

<sup>9</sup> Vgl. Adrian von BUTTLAR, Leo von Klenze in Kassel 1808-13, in: Münchner Jahrbuch der bildenden Kunst 37 (1986), S. 177-211; DERS., Klenze (wie Anm. 4), S. 47-66.

<sup>10</sup> Zu Klenzes Architekturtheorie vgl. Dirk KLOSE, Klassizismus als idealistische Weltanschauung. Leo von Klenze als Kunstphilosoph (Miscellanea Bavarica Monacensia 172), München 1999; BUTTLAR, Klenze (wie Anm. 4), S. 284-332; Klaus Jan PHILIPP, „Grobkörnig“ – Klenze als Architekturtheoretiker und Kritiker, in: NERDINGER, Klenze (wie Anm. 5), S. 105-115.

Während Schinkel 1812 für die Berliner mit heimlicher Genugtuung den Brand Moskaus – die Wende in der napoleonischen Eroberungspolitik – als populäres Schaubild darstellte, entwarf Klenze für Jérôme eine monumentale Militärakademie, deren Figureschmuck die Siege des Franzosen feiert. Zwar fiel es Klenze nach dem Zusammenbruch Westfalens und seiner Flucht aus Kassel im November 1813 nicht schwer, den politischen Standort zu wechseln, wohl aber einen adäquaten vaterländischen Stil zu formulieren. Zur gleichen Zeit als Schinkel sich anschickte, in gotischen Formen einen Befreiungsdom für den Leipziger Platz in Berlin zu konzipieren, arbeitete Klenze mit Blick auf den Wiener Kongreß an seinem paneuropäischen Friedensdenkmal, das stilistisch und ikonographisch an Gillys Friedrichsmonument und Friedrich Weinbrenners Konkurrenzprojekt eines Völkerschlacht-Denkmal, aber vor allem an Pierre François Leonard Fontaines „Monument aux Defendeurs de la Republique“ von 1796 orientiert ist. So wurde das schon überlebte revolutionäre Pathos auf die deutschen Befreiungsmonumente übertragen. Auch Klenzes andere Entwürfe für Siegesmonumente am Rhein fielen unter das Verdikt von Joseph Görres im Rheinischen Merkur 1814: „Der Wille ist gut und der Vorsatz lobenswerth, aber wenn wir [...] ihn ausführen, dann haben wir doch zuletzt nur wieder den Franzosen nachgeahmt“.<sup>11</sup>

Nach Waterloo wechselte Klenze notgedrungen die desavouierte französische Architektursprache gegen jenes griechische Formenvokabular aus, das sein neuer Gönner, der antinapoleonisch gesonnene Kronprinz Ludwig von Bayern, in den Wettbewerbsausschreibungen für Glyptothek und Walhalla 1814 ausdrücklich gefordert hatte, indem er eine „würdige Nachahmung“ der „minderschönen Selbsterfindung“ vorzog<sup>12</sup>. Von Klenzes neugriechischer Architektur erwartete man in München paradoxerweise den „Nationaltypus“ einer kommenden Baukunst<sup>13</sup>. Wie schwierig es für Klenze war, diesen neuen Weg einzuschlagen, zeigt sein erster Pariser

<sup>11</sup> Joseph Görres, in: Rheinischer Merkur, Nr. 151, 20.11.1814; vgl. BUTTLAR, Klenze (wie Anm. 4), S. 67-81.

<sup>12</sup> Der Ausschreibungstext für den Wettbewerb erschien zuerst am 28.2.1814 in der „Allgemeinen Zeitung“; vgl. Klaus VIERNEISEL/Gottfried LEINZ (Hgg.), Glyptothek München 1830-1980, Ausstellungskatalog München, München 1980, S. 89f., Nr. 22.

<sup>13</sup> Christian MÜLLER, München unter Maximilian I. Joseph, Mainz 1816, Bd. 1, S. 246.

Vorentwurf für die Glyptothek vom Sommer 1815, der sich eng an Akademie- bzw. Museumsentwürfe der Pariser Architekturwettbewerbe 1809-1814 anlehnt, allerdings auch frappante Übereinstimmungen mit Schinkels ebenfalls französisch geprägtem Studienentwurf für ein Museum zeigt, der 1800 im Kreise der „Privatgesellschaft junger Architekten“ entstanden war und Klenze noch aus Berlin vertraut gewesen sein könnte<sup>14</sup>.

Erst seit der gleichzeitigen Umkehr zu einem griechisch interpretierten Klassizismus im Rahmen einer neuen Staatsarchitektur um 1816 und seit ihrem parallelen Aufstieg als Beamte der Bauverwaltung konnte eine gemeinsame Interessenlage beider Architekten und jene rivalisierende „Männerfreundschaft“ entstehen, von der – wie im folgenden zu zeigen sein wird – in erster Linie Klenze profitierte.

## 2. Konkurrierende Staatsarchitekten: Motivische Anleihen

1824 besuchte Schinkel erstmals München und besichtigte die neuen Bauten Klenzes. Drei weitere Besuche erfolgten 1836, 1839 und 1840. In drei Briefen aus den Jahren 1826, 1827 und 1834 drückte Schinkel Anerkennung für Klenzes Bautätigkeit aus: „Mit größter Teilnahme höre ich von dem vielen Herrlichen und Schönen welches Sie in Ihrem glücklichen Wirkungskreise schaffen“.<sup>15</sup> 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, theils Gegenstände deren Ausführung beabsichtigt wurde“ (ab 1819). Schinkel hatte damit den Typus der reinen Werkpublikation geschaffen, dem 1822 Friedrich Weinbrenner in Karlsruhe und 1825 Georg 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.“ Doch durfte Klenze auf den Einspruch des Königs, „die Henne solle nicht eher

<sup>14</sup> Staatliche Graphische Sammlung, München (im folgenden SGSM), Nr. 26833; VIERNEISEL/LEINZ, Glyptothek München (wie Anm. 12), S. 131.

<sup>15</sup> BSB, Klenzeana XV, 54, Schinkel an Klenze, 19.3.1827.

gackern, als bis das Ey gelegt sei“, nur die bereits realisierten Gebäude publizieren<sup>16</sup>.

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 bürgerliche Mietbauten an der Ludwig- und Briener Straße einsetzte<sup>17</sup>. Kein Zufall aber war, daß er nach vielen divergenten Vorentwürfen den Palazzo Pitti als Prototyp des Königsbaus der Münchner Residenz wählte. Lange hatte er sich gegen die von Kronprinz Ludwig geforderte „architettura bugnata“ gewehrt, die nach Charles Perciers Einschätzung (1833) den Machtwillen der wehrhaften Florentiner Patrizierfamilien symbolisierte und somit – wie Klenze selbst meinte – als „florentinischer Republikstil“ für einen Königspalast unschicklich schien. Als Schinkel am 22. November 1824 auf der Rückreise aus Italien in München Station machte und mit Klenze die Residenzprojekte durchging, dürfte er ihm von seinem Pitti-Erlebnis vorgeschwärmt haben, das er vier Wochen zuvor in seinem Reisetagebuch notiert hatte: „beim Anblick der festungsartigen Architektur des Palastes scheint mir eine eigentümliche zierlichere Architektur mit dem rustikalen Gewölbebau in Verbindung zu bringen [zu] sein“. Vielleicht zeigte er Klenze auch die dazugehörige Zeichnung, die er in seine klassizistische Lehrbuchfassung aufnahm. Klenze erzielte die angestrebte Auflockerung dann durch die Überblendung der Fassade mit der Pilasterordnung des Palazzo Rucellai, was den von Ludwig „gewünschten florentinischen Effekt“ gleichsam verdoppelte<sup>18</sup>.

Als Klenze nach dem Brand des Münchner Nationaltheaters 1823 den Auftrag zum Wiederaufbau nach den Originalplänen Carl von Fischers (1811) erhielt, ersetzte er das Walmdach nach dem Vorbild von Schinkels neuem Schauspielhaus am Gendarmenmarkt (1818, publiziert 1821).

<sup>16</sup> Zitiert von Klenze in: Bayerisches Hauptstaatsarchiv, Abteilung III, Geheimes Hausarchiv (im folgenden GHA), NL Ludwig I., II A 31, Nr. 62, Klenze an Ludwig I., 8.8.1827; vgl. Florian HUFNAGL, Leo von Klenze und die Sammlung Architectonischer Entwürfe, Beiheft zum Faksimile-Nachdruck, Worms 1983.

<sup>17</sup> Vgl. BUTTLAR, Klenze (wie Anm. 4), S. 188-194; Florian ZIMMERMANN, Wohnbau in München 1800-1850 (Miscellanea Bavarica Monacensia 129), München 1984.

<sup>18</sup> BUTTLAR, Klenze (wie Anm. 4), S. 217-225; vgl. Steffi RÖTTGEN, Florenz in München, in: MÖSENER/PRATER, Aufsätze zur Kunstgeschichte (wie Anm. 4), S. 318-338.

durch einen zweiten Giebel. Ähnlich wie dem Gendarmenmarkt wurde dem Max-Joseph-Platz durch dieses Aufgipfeln eine eindeutige Tiefenausrichtung gegeben. Freilich muß auffallen, daß der Zweitgiebel – im Gegensatz zu Schinkels verdoppeltem Tempelgiebel – tektonisch unmotiviert bleibt<sup>19</sup>.

Die Bedeutung von Schinkels „Architektonischen Entwürfen“ zeigt auch die Wirkung des nicht realisierten „klassischen“ Innenraumentwurfes der Friedrichswerderschen Kirche, der 1826 publiziert wurde, auf Klenzes Allerheiligenhofkirche (1826-1837). Ausgangspunkt für diesen Bau war eines der berühmtesten „Architekturerlebnisse“ des bayerischen Kronprinzen gewesen, 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 Memorabilien. Wegen der ungeeigneten flachen Holzdecke der Capella Palatina suchte er 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 nicht nur der disziplinierende Einfluß Durands, sondern auch die übereinstimmende Struktur von Schinkels Raumkonzeption unübersehbar<sup>20</sup>.

Im gleichen Jahr konsultierte Klenze seinen Berliner Kollegen zu Fragen der Akustik für den Bau seines Konzertsaales Odeon, ein Feld, auf dem Schinkel frische Erfahrung besaß. Ein weiteres Beispiel der Schinkelrezeption wird in der Gegenüberstellung seines Konzertsaales im Berliner Schauspielhaus (publiziert 1826) mit Klenzes Festsaal im Palais des Herzogs Max in Bayern an der Ludwigstraße (1827-1830, abgerissen 1938) evident: Die Doppelstöckigkeit des Raumes, die konsolgestützten Galerien, die hori-

<sup>19</sup> BUTTLAR, Klenze (wie Anm. 4), S. 242-246.

<sup>20</sup> BSB, Klenzeana I, 1, fol. 84v-85r; BUTTLAR, Klenze (wie Anm. 4), S. 232-242; Günther-Alexander HALTRICH, Leo von Klenze – Die Allerheiligenhofkirche in München (Miscellanea Bavarica Monacensia 115), München 1983.

zontale Gliederung der hellen Wandtäfelung und die rhomboide Teilung der Kassettendecke entsprachen weitgehend Schinkels Veröffentlichung<sup>21</sup>.

Im Falle der Bayerischen Ruhmeshalle (entworfen 1833, erbaut 1843-1853) läßt sich Klenzes Adaption eines Schinkelentwurfs recht genau rekonstruieren. König Ludwig I. hatte 1833 Klenze, Friedrich Gärtner, Joseph Daniel Ohlmüller und Georg Friedrich 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 werden etwas zu machen was Ew. Majestät und mich selbst befriedigen könnte“.<sup>22</sup> Zehn Wochen später jedoch waren 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. Den in der Planvorstellung hervorgehobenen Rückblick des Betrachters durch die Säulenreihe auf die Silhouette der Stadt und die ferne Bergkette entlehnte er von Schinkels berühmter Beschreibung und perspektivischen Ansicht der Treppenhalle des Alten Museums<sup>23</sup>.

Wenn die angeführten Vergleiche gezeigt haben, welche wichtige Vorbildfunktion Schinkel für Klenze 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

<sup>21</sup> Heinrich HABEL, Das Odeon in München und die Frühzeit des öffentlichen Konzertsaalbaus (Neue Münchner Beiträge zur Kunstgeschichte 8), Berlin 1967, S. 7, 68; BUTTLAR, Klenze (wie Anm. 4), S. 197ff.

<sup>22</sup> GHA, NL Ludwig I., II A 32, Nr. 104, Klenze an Ludwig, 12.10.1833.

<sup>23</sup> Adrian von BUTTLAR, Leo von Klenzes Entwürfe zur Bayerischen Ruhmeshalle, in: *architectura* I (1985), S. 13-32; DERS., Klenze (wie Anm. 4), S. 266-282.

Raczynski berichtet, daß Schinkel die Alte Pinakothek außerordentlich schätzte<sup>24</sup>.

Die verblüffende Ähnlichkeit des Charlottenburger Schinkelpavillons von 1824 mit Klenzes 1811 entstandenem Projekt eines Krongutes für König Jérôme in Schönfeld-Wehlheiden bei Kassel wird wohl kaum dazu verführen, ihn als Plagiant Klenzes zu entlarven. Möglich ist aber immerhin, daß neben der neapolitanischen Residenz der Reisegruppe, die den umlaufenden Balkon zu Schinkels Entwurf beigesteuert hatte, als gemeinsames Vorbild Fontaines „Pavillon de Mousseaux“, eine Sommer-Villa Napoleons aus dem Jahre 1808, in Betracht kommt<sup>25</sup>.

Schinkel wird bei den Versuchen Ende der zwanziger Jahre, Norm und Form einer sogenannten „Normalkirche“ zu entwickeln, Klenzes „Anweisung zur Architectur des Christlichen Cultus“ (1822/1824) wahrgenommen haben, die ähnlichen Zwecken der Normierung für Bayern diene, wenn auch mit einer schon im Titel anklingenden Autoritätsanmaßung, die für Schinkel undenkbar gewesen wäre. Der Plan, für alle Bereiche des Bauens solche behördlichen „Anweisungen“ zu erstellen, brach rasch unter der vehementen Kritik zusammen und wurde durch Klenzes Entwurfs-publication abgelöst. Für Schinkels Kenntnis des Klenze-Werkes spricht nicht zuletzt eine bei Wolzogen erwähnte Kopie nach einem bislang noch nicht aufgefundenen Kirchen-Entwurf Klenzes im Schinkel-Nachlaß<sup>26</sup>. Übrigens wies Klenze dann in der zweiten, auf eigene Kosten herausgegebenen 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“.<sup>27</sup>

<sup>24</sup> Athanasius Graf von RACZYNSKI, Geschichte der neueren Deutschen Kunst, 3 Bde, Bd. 2, Berlin 1840, S. 379f.

<sup>25</sup> Vgl. BUTTLAR, Klenze (wie Anm. 4), S. 58f., Abb. 55, 56.

<sup>26</sup> Alfred von WOLZOGEN, Aus Schinkel's Nachlass, Bd. IV, Berlin 1864, Nachdruck Mittenwald 1981, S. 422; vgl. Hermann REIDEL, Anmerkungen zur „Architectur des christlichen Cultus“ bei Leo von Klenze und Karl Friedrich Schinkel – Anspruch und Wirklichkeit, in: Jürg MEYER ZUR CAPELLEN/Gabriele OBERRRREUTER-KRONABEL (Hgg.), Epochen und Probleme. Festschrift für Erik Forssman zum 70. Geburtstag, Hildesheim, Zürich, New York 1987, S. 361-377.

<sup>27</sup> Leo von KLENZE, Anweisung zur Architectur des Christlichen Cultus, München 1834, S. 22.

Ein mögliches Ergebnis theoretischer Einflußnahme Klenzes ist Schinkels Schweizerhaus auf der Pfaueninsel (1829) mit seinen griechischen Ädikulaornamenten und dem betonten Sockel aus „pelasgischem“ Polygonalmauerwerk. In seiner 1824 publizierte Vorlesung „Versuch der Wiederherstellung des toskanischen Tempels nach seinen historischen und technischen Analogien“ hatte Klenze den Versuch unternommen, Vitruvs Passus zum Toskanischen Tempel neu zu interpretieren. Letztlich ging es ihm darum, die Tauglichkeit des Klassizismus für einen nordischen Nationalstil nachzuweisen, indem nicht nur die „Hünengräber in roher Technik“ und die „Trilichthonen von Stonehenge“ zu Abkömmlingen der griechisch-pelasgischen Urarchitektur erklärt wurden, sondern auch die zum Teil in Holzbauweise errichteten „rhätischen Landgebäude“ in der Schweiz, in Tirol und Oberbayern. Dieser Typus erinnere in Form und Detail „gleich beim ersten Anblick an einen griechischen Tempel von niedrigem Verhältnisse“. <sup>28</sup> Schinkel pflichtete dem bei, als er 1836 schrieb: „Die Alpenhütte ist klassisches architektonisches Werk, wie ein altgriechischer Tempel, und gewiss war sie zu Perikles' Zeit schon ganz ebenso gebaut. Die Dachwinkel geben dem Giebel vollkommen dasselbe Verhältnis des Frontons eines griechischen Tempels der besten Zeit“. <sup>29</sup> Daß Klenzes Theorie von den Fachkollegen ansonsten kritisch rezipiert wurde, zeigt der Spott seines Rivalen Friedrich Gärtner über den „wissenschaftlichen Wust [...] des Ganzen, wodurch die bairischen Hütten als Normen für griechische Tempel dienen“. Auch Semper verwarf Klenzes Analogiebildung als Fehlinterpretation des Vitruvtextes: „Demnach fiele dann freilich die Ähnlichkeit des tuskanischen Tempels mit der Tiroler Hütte mit manch anderer mehr oder minder geistreichen Idee, zu welcher diese Stelle Veranlassung gab, in nichts zusammen“. <sup>30</sup>

<sup>28</sup> Leo von KLENZE, Versuch einer Wiederherstellung des toskanischen Tempels nach seinen historischen und technischen Analogien, vorgelesen am 3.3.1821 in der philosophischen Klasse der Akademie der Wissenschaften zu München, Denkschriften der Kgl. Akademie der Wissenschaften zu München für die Jahre 1821 und 1822, Classe der Philosophie und Philologie, München 1824, S. 41; BUTTLAR, Klenze (wie Anm. 4), S. 284-294.

<sup>29</sup> Schinkel an Berger, 15.7.1837, zit. nach: Hans MACKOWSKY (Hg.), Karl Friedrich Schinkel – Briefe, Tagebücher, Gedanken, Berlin 1922, S. 183.

<sup>30</sup> Friedrich Gärtner an Johann Martin Wagner, 14.8.1821, zit. nach: Winfried NERDINGER (Hg.), Friedrich von Gärtner – Ein Architektenleben 1791-1847, Ausstellungs-

### 3. Konvergenz der theoretischen Positionen

Daß diese verblüffenden motivischen Anleihen in ihrem jeweiligen Kontext zu eigenständigen Formulierungen führten und letztlich wenig zur Einschätzung von immanenter künstlerischer Qualität aussagen, liegt auf der Hand. Eine Verwechslung der Handschrift beider Architekten erscheint trotz motivischer Ähnlichkeiten kaum denkbar. Wichtig erscheint zunächst ein Blick auf die Annäherung der theoretischen Positionen, die in die Tektonik-Diskussion der 1820er Jahre führt. Noch in seiner Schrift über das „Lutherdenkmal“ (1805) war Klenze aus rationalistischer Sicht mit den Säulenordnungen hart ins Gericht gegangen. Nun finden sich in den Notizen beider Architekten ähnliche Definitionen zur Ausdeutung der griechischen Tektonik. Nach Klenze ist die ewig gültige 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.“ 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<sup>31</sup>. Gemeint war damit jene neue, idealistische Deutung der griechischen Architektur unter dem Leitmotiv von Stütze und Last, die anfänglich in der ästhetischen Anschauung Schellings (1803) wurzelte, Architektur sei die Darstellung des Organischen im Anorganischen und schön nur als Potenz der freien Nachahmung ihrer selbst. Im Gegensatz dazu standen aber bald die durch den Dualismus von Geist und Materie geprägten Auffassungen Schinkels, Klenzes und Schopenhauers, der im ersten Band seiner „Welt als Wille und Vorstellung“ (1819) fast gleichlautend feststellte: „Denn eigentlich ist der

katalog München, München 1992, S. 284; Gottfried SEMPER, Die Restauration des tuskanischen Tempels (1855), in: Kleine Schriften, Berlin, Stuttgart 1884, S. 186f.

<sup>31</sup> BSB, Klenzeana II, 8, Philosophische Abhandlungen, Architekturtheorie (um 1820), S. 27; Goerd PESCHKEN, Das Architektonische Lehrbuch (Karl Friedrich Schinkel Lebenswerk 14), Berlin 1979 (Reprint 2000), S. 44ff.

Kampf zwischen Schwere und Starrheit der alleinige ästhetische Stoff der Schönen Architektur“.<sup>32</sup>

Vor diesem Hintergrund entwickelte Schinkel seine experimentellen Entwurfsreihen von Systemen „horizontaler Bedeckung“. In dem in James Stuarts und Nicholas 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 (1817-1821) hat Schinkel dieses gleichsam abstrakte Stütz-Last-Skelett durchgängig dargestellt, doch wandte er das Motiv so häufig an, daß man fast von einem Schinkel-Motiv sprechen kann.

Es überrascht nicht, daß Klenze, um „griechische“ Tektonik zu betonen, gelegentlich auch dieses Schinkel-Motiv übernahm. Freilich war seine Rezeption nicht immer frei von Widersprüchen, etwa wenn er an der Außenseite der Petersburger Eremitage (1839-1851) das Pfeiler-Architravsystem mit konventionellen Pilastern durchsetzt und somit als dekorative, wandbezogene Fensterädikula verwendet; oder wenn bei den Münchner Propyläen (1848-1862), wo die Pylonentürme aus einer gerüsthaften Lisenenrahmung gebildet werden, zwischen die die Wände nur eingespannt scheinen, auf eben diesen Füllwänden Pfeiler im Sinne Schinkels aufsitzen, die entgegen aller Logik das Rahmengerüst tragen. Daß Klenze im Sinne seiner Theorie der modernen „Syntaxis“ historisch abgeleiteter Bauformen isolierte Einzelmotive „unorganisch“, d. h. ohne Rücksicht auf ihren Strukturzusammenhang anwende, war einer der gravierendsten Vorwürfe der zeitgenössischen und bis ins 20. Jahrhundert andauernden Klenze-Kritik<sup>33</sup>. Seit wir aber mit Robert Venturis postmodernen Augen „complexity“ und

<sup>32</sup> Arthur SCHOPENHAUER, *Die Welt als Wille und Vorstellung*, Bd. 1, Leipzig 1819, S. 309; vgl. KLOSE, *Klassizismus* (wie Anm. 10), S. 93.

<sup>33</sup> So etwa von Franz KUGLER, *Anweisung zur Architectur des Christlichen Cultus* von Leo von Klenze, in: *Museum. Blätter für die bildende Kunst* No. 40/1834; auch in: DERS., *Kleine Schriften und Studien zur Kunstgeschichte*, 3 Bde, Stuttgart 1853/54, Bd. 1, S. 90; WIEGMANN, *Ritter Leo von Klenze* (wie Anm. 2), S. 61; Christian Carl Josias BUNSEN, *Die Basiliken des christlichen Roms nach ihrem Zusammenhange mit der Idee und Geschichte der Kirchenbaukunst*, 2 Bde, München 1842-1844, Bd. I, S. 7.

„contradiction“ wieder gelten lassen, kann freilich auch „tectonic correctness“ kein entscheidendes Qualitätskriterium sein<sup>34</sup>.

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 nicht zuletzt von Heinrich Hübsch in seiner „Verteidigung der griechischen Baukunst gegen Aloys Hirt“ (1824) als das spezifisch „griechische“ im Gegensatz zum römischen Wölbungsbau definiert worden war. Kritisch kommentierte Klenze in seinen Memorabilien die Schinkelschen Anregungen zu einem offenen Dachstuhl mit dekorativen Figuren im Gesprenge, orientierte sich dann kurz darauf für seinen eisernen Walhalla-Dachstuhl dennoch an einem Schinkel-Vorbild, nämlich an der Königshalle im Schloßentwurf für Athen (1834/1835)<sup>35</sup>.

Bis dato war er Hirts Auffassung treu geblieben und hatte auch den römischen Gewölbebau über allerhand archäologische Hypothesen hartnäckig unter das sogenannte „griechische Prinzip“ subsumiert, was ihm – wie später Wilhelm Stier in seinen Vorlesungen bemerkte – eine „unendlich größere Weite und Freiheit“ im Konstruktiven und Ästhetischen ermöglicht habe als dem in Berlin vorherrschenden „ausschließlichen Graecismus“.<sup>36</sup>

<sup>34</sup> Robert VENTURI, *Complexity and Contradiction in Architecture*, New York 1966.

<sup>35</sup> BUTTLAR, Klenze (wie Anm. 4), S. 154-158.

<sup>36</sup> Aus Wilhelm Stiers Vorlesungsskripten, *Architektursammlung der TU Berlin*, zit. nach: Eva BÖRSCH-SUPAN, *Berliner Baukunst nach Schinkel 1840-1870*, München 1977, S. 66f.

#### 4. Asymmetrie und Polychromie: Weitere Schritte zum modernen Neuhellenismus

Schinkels Schloßentwurf für König Otto auf der Athener Akropolis, der um die Jahreswende 1833/1834 entstanden war, hatte zentralen Einfluß auf Klenzes Entwicklung. Die auf Kronprinz Friedrich Wilhelm von Preußen zurückgehende Entwurfsidee war äußerst kühn – sah sie doch vor, die damals noch als Festung dienende Akropolis als Zeichen historischer Kontinuität zu überbauen und somit die moderne Architektur unmittelbar und bewußt mit den geheiligten Meisterwerken der Antike zu konfrontieren: Keineswegs Anpassungsarchitektur, sondern – wie man heute sagen würde – Bauen im historischen Bestand. Bedingt durch die Konservierung und Integration der antiken Denkmäler entstand Schinkels vielgerühmte asymmetrisch-malerische Gesamtkomposition, die im Geiste einer pompejanischen Villa vollends mit den Konventionen des akademischen Klassizismus bricht<sup>37</sup>.

Klenze berichtete in seinen Tagebüchern: „Schinkel selbst hatte mir mehrere male darüber geschrieben und mich gebeten, ihm meine Meinung [...] mitzuteilen. [...] Ich erkannte darin die große Genialität des trefflichen Architekten, allein auch von vornherein die Unmöglichkeit einer Verwirklichung und Ausführung [...] die malerische höchst geschmackvolle Disposition [...] waren der reinsten Anticke würdig und unübertrefflich schön. Jedoch ließ sich auf den ersten Anblick die Unzweckmäßigkeit des ganzen Gedankens nicht verkennen“.<sup>38</sup> Klenze, der 1834 die Schinkelblätter selbst nach Griechenland transportierte und dort das Projekt zu Fall brachte, war schon mit dem Auftrag König Ludwigs für einen eigenen Schloßentwurf auf neuem Bauplatz nach Athen aufgebrochen, den er an Ort und Stelle ausarbeitete. Allerdings waren seine Argumente zwingend, und die

<sup>37</sup> Margarethe KÜHN, *Ausland – Bauten und Entwürfe* (Karl Friedrich Schinkel Lebenswerk 15), München, Berlin 1989, S. 3-45; Alexander PAPAGEORGIU-VENETAS, *Hauptstadt Athen – Ein Stadtgedanke des Klassizismus*, München, Berlin 1994; BUTTLAR, *Klenze* (wie Anm. 4), S. 334-359; DERS., *Klenze versus Schinkel – Projekte für das Athener Schloss*, in: Reinhold BAUMSTARK (Hg.), *Das neue Hellas – Griechen und Bayern zur Zeit Ludwigs I.*, Ausstellungskatalog München, München 1999, S. 91-107.

<sup>38</sup> BSB, *Klenzeana I*, 2, fol. 57v, 58r; vgl. PAPAGEORGIU-VENETAS, *Hauptstadt Athen* (wie Anm. 37), S. 308-316.

Maßnahmen zur denkmalpflegerischen Konservierung der Akropolis, die er 1834 einleitete, stellen sicherlich eines seiner größten Verdienste dar. Schinkel selbst erkannte in einem Brief an Klenze vom 20. November 1834 die Sachzwänge an: „Aus meinem letzten Schreiben werden Sie deutlich ersehen haben, wie sehr ich meinen Entwurf für ein königliches Schloß auf der Acropolis in Athen nur als eine Gefälligkeits-Sache für unseren Kronprinzen betrachtete 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 Stückchen Alterthum zu vernichten [...] es wolle Gotte verhüten, daß man sich solcher Sünde zuschulden kommen ließe“.<sup>39</sup>

Den preußischen Kronprinzen, der nun „irgendeinen nordischen Kasten“ kommen sah, suchte Klenze zu beschwichtigen, indem er die bösen Gerüchte über sein Projekt zurückwies. 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“.<sup>40</sup> Unbestreitbar ist Klenzes Entwurf am Fuße des Nymphenhügels nahe dem Kerameikos<sup>41</sup> sehr viel konventioneller und nüchterner als Schinkels poetischer Akropolistraum, aber Klenze hat sich dennoch bemüht, etwas von dem Zauber aufzunehmen, der König Otto so begeistert hatte. So sind auch seine Neubauten in ihrer Gesamtgruppierung aus strikter Symmetrie befreit, so daß eine malerische Komposition der Architekturkörper im Sinne einer mediterranen Hügelstadt entsteht, die von dem hellen Schloß wie von einer Stadtkrone überstrahlt werden. Wie bei Schinkel werden sie durch Rampen, Terrassen und exotische Gartenanlagen zusammengebunden. Die ar-

<sup>39</sup> BSB, Klenzeana XV, Schinkel an Klenze, 20.11.1834.

<sup>40</sup> Geheimes Staatsarchiv Berlin, Brandenburg-preußisches Hausarchiv (im folgenden GStA Berlin BPH), Rep. 50J 657, Klenze an Kronprinz Friedrich Wilhelm von Preußen, 22.2.1835, p. 6f.

<sup>41</sup> Vgl. neben der Panoramaansicht in der Staatl. Graphischen Sammlung München (1834) das in der Petersburger Eremitage aufbewahrte Ölgemälde (1835) und die „Sechs Lithographien“ in: Leo von KLENZE, Aphoristische Bemerkungen. Gesammelt auf seiner Reise in Griechenland, mit einem Tafelatlas [...], Berlin 1838 [BAUMSTARK, Das neue Hellas (wie Anm. 37), Nr. 407-409].

chitektonische Sprache und die hier erstmals von Schinkel übernommene Polychromie der architektonischen Ornamente sucht sich der freien Schinkelschen Tektonik und Heiterkeit anzupassen. Selbst Schinkels rekonstruierte Athena Promachos taucht in Klenzes Entwurf in verwandelter Form wieder auf: durch Schwert und Kreuz wird sie zu einer Staatsallegorie der christlichen Hellas und ihres Sieges über die Türken umgedeutet.

Klenzes Beispiele polychromer Gestaltung seit Mitte der 1830er Jahre – zunächst als farbiger Fond an der Monumentalloggia des Festsaalbaues der Residenz und des Törringpalais am Max-Joseph-Platz sowie am Monopteros im Englischen Garten, dessen Entwurf er 1837 stolz dem [Royal] Institute of British Architects übersandte – gehören zu den ersten realisierten, wenngleich technisch unzulänglichen Experimenten dieser Art. Klenze nutzte den Anstoß des Akropolis-Entwurfs, zwischen den theoretischen Extrempositionen Gottfried Sempers (1834) und Franz Kuglers (1835) lazierend, um seinen Bauten ein Mehr an lebendiger Heiterkeit, Glanz und Zierde zu geben und die um 1800 stark separierten Kunstgattungen dergestalt im öffentlichen Monumentalbau zu einem neuen Gesamtkunstwerk zusammenzuführen<sup>42</sup>.

Nicht zuletzt Schinkels Begleitschreiben zum Akropolis-Entwurf mit der Aufforderung, die „lang abgenutzten neuitalienischen und neufranzösischen Maximen“ zu überwinden, denen zufolge ein „Missverständnis in dem Begriff von Symmetrie soviel Heuchelei und Langeweile erzeugt hat“, mußte Klenze beeindruckt haben<sup>43</sup>. Der einstige Schüler der mechanischen Entwurfslehre Durands bekannte sich nun unter Schinkels Einfluß zur „Freiheit“ und „malerischen Anordnung“ seiner Bauten, die er in seinen Entwürfen bislang noch der Disziplin akademisch monumentaler Axialität untergeordnet hatte. In der Beschreibung seines Entwurfes für ein Pantechinion, ein Antikemuseum in Verbindung mit einer Kunstschule für Athen (1839), zog er gegen „die trockenen akademischen, gleichsam

<sup>42</sup> Dazu Adrian von BUTTLAR, Klenzes Beitrag zur Polychromie-Frage, in: Ein griechischer Traum. Leo von Klenze – der Archäologe, hg. von Staatliche Antikensammlungen und Glyptothek, Ausstellungskatalog München, München 1985, S. 213-226; DERS., Klenze (wie Anm. 4), S. 320-323.

<sup>43</sup> Schinkel an Kronprinz Maximilian von Bayern, den Bau eines Königspalastes in Athen betreffend (1833), in: WOLZOGEN, Aus Schinkels Nachlaß (wie Anm. 26), Bd. III, S. 335.

mit der Maschine gemachten monotonen Gebäude und Gebäudegruppen“ der zeitgenössischen Architektur zu Felde<sup>44</sup>. Das nie gebaute Pantechnion, das er dem Athener Generalkonservator Ludwig Ross gegenüber als seine „vielleicht freieste und beste“ Arbeit bezeichnete<sup>45</sup>, folgt – wie Ernst Kopp schon 1853 kritisch anmerkte<sup>46</sup> – nicht nur in einzelnen Details Schinkels Architektursprache, sondern auch dem Schinkelschen Konzept autonomer, malerisch angeordneter Baukörper über asymmetrischem Grundriß. Und noch ein weiterer Gedanke fiel auf fruchtbaren Boden: Die damals für Schloß Babelsberg aktuelle Strategie, das Projekt in Teiletappen zu errichten, übernahm Klenze für diesen Bau, den er durch die Gründung einer privaten philhellenischen Stiftung zu finanzieren hoffte. Den meines Erachtens beispiellosen Gedanken eines auch in der Planung mit den Sammlungen wachsenden Museums propagierte er 1853 erneut für das im Hyde-Park geplante Britische Nationalmuseum<sup>47</sup>.

Später kam Klenze noch einmal unter dem Eindruck eines Schinkelbaus auf dessen malerische Architekturkomposition zurück: 1843 machte er auf der Rückreise aus St. 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“.<sup>48</sup> Einige Jahre später setzte er dann der drohenden Gotisierung des kleinen Wittelsbacher-schlösschens Berg am Starnberger See einen Entwurf für König Maximilian II. entgegen, der sich trotz einer gewissen Trockenheit auf den ersten Blick als Abkömmling des Gärtnerhauses zu erkennen gibt und – wenn

<sup>44</sup> Vgl. Leo von KLENZE, Sammlung architectonischer Entwürfe [...], Heft 6 (1841), Erläuterung; vgl. BUTTLAR, Klenze (wie Anm. 4), S. 357ff.

<sup>45</sup> Schleswig-Holsteinische Landesbibliothek Kiel, CB 42, Ross-Mappe 53, Klenze an Ross, 8.6.1836.

<sup>46</sup> Ernst KOPP, Leo von Klenzes architektonische Werke, in: Kritische Blätter besonders über das Bauwesen 3/1854, S. 160-245, hier S. 175.

<sup>47</sup> BUTTLAR, Klenze (wie Anm. 4), S. 365-368.

<sup>48</sup> BSB, Klenzeana I, 4, fol. 133r.

auch nicht realisiert – den Einfluß der Potsdamer Turmvilla auf Oberbayern einleitete<sup>49</sup>.

### 5. Option auf die Schinkel-Nachfolge?

Klenze suchte zunehmend Einfluß in Berlin vor allem über sein enges Verhältnis zum preußischen Kronprinzen und späteren König Friedrich Wilhelm IV., für dessen Hochzeitsalbum er schon 1823 das Titelblatt gezeichnet hatte<sup>50</sup>. Dieser nahm an den Bauten seines Schwagers Ludwig I. lebhaften Anteil. So traf er mehrfach mit Klenze in Bayern zusammen, etwa um die Allerheiligenhofkiche und die Walhalla im Bau zu besichtigen. Klenze berichtete ihm ausführlich über seine Bautätigkeiten und besuchte ihn während seiner Berlin-Reisen 1831, 1833, 1840, 1843 und 1851. 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<sup>51</sup>. 1843 – zwei Jahre nach Schinkels Tod – forderte der König Klenze zu einem ausführlichen Gutachten über die Pläne Friedrich August Stülers für den Dom am Lustgarten in Form einer altchristlichen Basilika auf. Klenze wandte sich darin gegen eine historisierende Nachahmung und plädierte, wie bereits in seinem Kirchenbautraktat, für eine klassizistische Variante des Basilikaschemas<sup>52</sup>. Sein Athener Schloß wird in der Fassade von Stülers Neuem Museum (1843-1852) rezipiert. Im gleichen Jahr schaltete Klenze sich in den Streit um den Wiederaufbau des Knobelsdorffschen Opernhauses nach dem Brand ein. Im Gegensatz zu

<sup>49</sup> Sonja HILDEBRAND, Werkverzeichnis, in: NERDINGER, Klenze (wie Anm. 5), Nr. 184; Christoph HÖLZ, Wohnhäuser und Villen, in: Winfried NERDINGER (Hg.), Zwischen Glaspalast und Maximilianeum. Architektur zur Zeit Maximilians I. 1848-1864 (Ausstellungskataloge des Architekturmuseums München und des Münchner Stadtmuseums 10), München 1997, S. 309-324.

<sup>50</sup> Widmungsblatt des Vermählungsalbums, Stiftung Preußische Schlösser und Gärten Berlin-Brandenburg, Aquarellsammlung Nr. 4392.

<sup>51</sup> BUTTLAR, Klenze (wie Anm. 4), S. 96ff.

<sup>52</sup> Vgl. Carl-Wolfgang SCHÜMANN, Der Berliner Dom im 19. Jahrhundert (Die Bauwerke und Kunstdenkmäler von Berlin Beiheft 3), Berlin 1980; Eva BÖRSCH-SUPAN/Dietrich MÜLLER-STÜLER, Friedrich August Stüler 1800-1865, München, Berlin 1997, S. 82ff.; BUTTLAR, Klenze (wie Anm. 4), S. 138f.

dem von Langhans d. J. propagierten Schinkelesken Pfeilermotiv schlug Klenze hier eine Knobelsdorff eher entgegenkommende, zurückhaltende Attika mit Walmdach vor<sup>53</sup>.

Daß zwischen der Entpflichtung Klenzes von der Leitung der Obersten Baubehörde Bayerns auf dem Höhepunkt seiner Dissonanzen mit Ludwig im Juli 1843 und den verstärkten Berliner Aktivitäten ein innerer Zusammenhang bestehen könnte, läßt sich nur vermuten. Vielleicht wollte Klenze den triumphalen Wechsel von Cornelius, Schelling und Kaulbach wiederholen, über den König Ludwig klagte: „Soll denn alles nach Berlin und immer nach Berlin?“<sup>54</sup>

Zweifellos verstand sich der auch in Preußen Hochgeehrte nach Schinkels Tod als letzter Klassizist der ersten Stunde. Es überrascht nicht, daß sich Klenze stets an Schinkel maß, wohl aber, daß er dessen Überlegenheit erkannte und bis zu einem gewissen Grade wohl auch anerkannte. 1841, anlässlich von Schinkels Tod, notierte er in seinen Memorabilien: „Ich fühlte es und glaube es noch, daß ein tiefes Gefühl, ein erstes feuriges Wollen, in unserer Zeitperiode vielleicht keinen 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 glaubte jedoch den Grund seines künstlerischen Defizits im Kunstdespotismus seines Auftraggebers und dessen Vorgaben erkennen zu dürfen: „Sophokles sagt freilich 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“.<sup>55</sup>

Bei seinen späten Berlinbesuchen sichtete er ausführlich den „unerschöpflichen Schatz in den Mappen des Schinkel-Musäums“ und noch in seinem letzten Manuskript (um 1859/1863) verteilte er – abgesehen von einigen kritischen Marginalien über das Alte Museum – überschwengliches 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

<sup>53</sup> Plansammlung der TU Berlin, Inv. 5761/I und II.

<sup>54</sup> BSB, Klenzeana I, 4, fol. 89r.

<sup>55</sup> Ebd., fol. 21r-v.

vollkommen organisch [...] selbst Aufgaben unserer modernen Bedürfnisse anzuschließen, deren Geist und Sinn dem griechischen Leben fremd waren.“ Es habe in einem „freundschaftlichen Gespräche [...] mit dem unsterblichen Schinkel ein völliges Übereinstimmen“ darüber geherrscht, daß „jene Keime klassischer Formen [...] befruchtet werden können und müssen, um stets neue organische Sprossen in unser Zeitalter hineinzutreiben“.<sup>56</sup>

Es ist kaum möglich, die Einlösung dieses künstlerischen Anspruchs an den Bauten Klenzes und Schinkels wertend nachzuvollziehen. Zur letzten divinatorischen Instanz eines „Schönheitssinn[es], dessen Ursprung in den Tiefen des kosmischen und religiösen Glaubens wurzelt“, bekannten sich mehr oder minder deutlich beide Künstler<sup>57</sup>. Klenzes programmatische Forderung, „mit Hellenischem das Neue zu einem organischen Ganzen zu verknüpfen, oder vielmehr aus beyder Verbindung ein Drittes zu erzeugen und somit der höchsten Forderung, welche man an ein Gebildetes machen kann, Genüge zu leisten“,<sup>58</sup> klingt jedoch statischer und retrospektiver als Schinkels zukunftsöffnere, dynamische, stets suchende und zugleich bescheidenere Feststellung, „dass das Streben nach dem Ideal sich in jeder Zeit nach den neu eintretenden Anforderungen richten wird [...], dass auch ganz neue Erfindungen nothwendig werden [...]. Hierzu gehört freilich neben der Kenntnis des ganzen historisch-Vorhandenen eine Phantasie und ein Divinationsvermögen, das rechte und gerade der Kunst nothtuende Mehr in der Welt, wenigstens für die nächste Zeit zu finden“.<sup>59</sup> Der feine Unterschied verweist auf letztlich auch sicht- und fühlbare Differenzen ihrer Temperamente, Fähigkeiten und Begabungen.

<sup>56</sup> So um 1859/1863 in: BSB, Klenzeana I, 9, Klenze, Architektonische Erwierderungen (wie Anm. 7), fol. 37ff., 41.

<sup>57</sup> So 1838 in: KLENZE, Aphoristische Bemerkungen (wie Anm. 41), S. 59f.

<sup>58</sup> So 1821 in: Leo von KLENZE, Der Tempel des Olympischen Jupiter zu Agrigent, nach den neusten Ausgrabungen dargestellt, München, Tübingen 1821, S. 10; vgl. BUTTLAR, Klenze (wie Anm. 4), S. 323ff., 331f.

<sup>59</sup> Schinkel über ein Ideal in der Baukunst an Kronprinz Maximilian von Bayern, 24.1.1833, zit. nach: KÜHN, Schinkel, Lebenswerk Ausland (wie Anm. 37), S. 4.