



F. Hanfstaengl, Porträtphoto Leo von Klenzes, 1856

Es gibt nur eine Baukunst?

Leo von Klenze zwischen Widerstand und Anpassung

»Es gab und gibt nur Eine Baukunst, und wird nur Eine Baukunst geben, nämlich diejenige, welche in der griechischen Geschichts- und Bildungsepoche ihre Vollen- dung erhielt.«¹ So apodiktisch wie Leo von Klenze (1784–1864) hat kein deutscher Architekt des Klassizismus eine griechische Wiedergeburt (Palingenese) der Kün- ste gefordert. Tatsächlich hat Klenze mit seiner Glyptothek und Walhalla, dem Monopteros im Englischen Garten, der Bayerischen Ruhmeshalle und den Propyläen die populäre Vorstellung von Klassizismus als Reproduktion griechischer Tempel und Säulenhallen nachhaltiger geprägt als sein Berliner Freund und Vor- bild Karl Friedrich Schinkel. Gerade dies weckte – bei aller Anerkennung seiner immensen Bauleistung – stets auch Zweifel an seiner künstlerischen Potenz. »Kritischen« Geistern galten und gelten Klenzes Bauten als bloße Nachahmungen historischer Vorbilder, der kreativen Antikenadaption Schinkels weit unterlegen. Darüber hinaus schien Klenze selbst fortwährend gegen sein strenges Stilpostulat verstoßen zu haben: Sind die gewölbten Saalfolgen der Glyptothek nicht eher römisch, gesehen durch die Brille des französischen Empire? Gilt Klenze nicht mit dem Leuchtenbergpalais, dem Odeon, vor allem aber mit dem Festsaal- und Königsbau der Residenz und der Alten Pinakothek als Inaugurator der Neorenaiss- ance in Deutschland? Hat er nicht in seiner Allerheiligen-Hofkirche sogar auf mittelalterliche Vorbilder zurückgegriffen und ist somit selbst zum Vater jener »Harlekinsjacke« des Stilpluralismus und Eklektizismus (Rudolf Wiegmann 1839) geworden, die er Zeit seines Lebens zu bekämpfen meinte?²

Solche vom »selbsterrichteten Papierthron« der Kunstgelehrten (Klenze 1860/ 1863)³ erhobenen Vorwürfe zeigen wenig Verständnis für die historischen und politischen Sachzwänge und Widersprüche, mit denen die Architekten aus Klenzes Generation zu kämpfen hatten. Die unwiderbringlich verlorene Einheit der klassi- schen Architekturlehre galt es durch ein neues, rationales baukünstlerisches Prin- zip zu ersetzen. Die Kontinuität des architekturgeschichtlichen Erbes, das unter dem Zugriff der Geschichtswissenschaften in eine Kette abgeschlossener Stilepo- chen zu zerbröckeln begann, mußte in eine offene Zukunft hinübergerettet, mit neuen Bautechnologien und Bauaufgaben versöhnt werden – den herkömmlichen wie Schloß, Kirche und Adelspalais schien seit der französischen Revolution der Boden entzogen, neue waren im Zuge der Aufklärung und Industrialisierung hinzugetreten: Denkmal, Museum, Bauten der Bildung und Verwaltung, später Kaufhäuser, Ausstellungshallen und Bahnhöfe, sowie der die moderne Stadtgestalt bestimmende Massenwohnungsbau mit monumentalem Kunstanspruch. Auch das Rollenverständnis von Bauherr und Architekt war berührt: Das freie, nur der Vernunft und seinem Genius unterworfenene künstlerische Subjekt geriet in zuneh- menden Widerspruch zum überlebten absolutistischen Kunstregiment des Herr- schers, seine bürgerliche Autonomie kollidierte mit einer immer anachronistischer werdenden höfischen Abhängigkeit.

Wie in einem Brennspeigel konzentrierten sich diese allgemeinen Tendenzen des frühen 19. Jahrhunderts in München, dessen Ruf als europäische Kunstmetropole Ludwig I. noch einmal erneuerte. Klenze, der als gebildeter Kosmopolit die restriktiven Rahmenbedingungen seiner Kunst reflektierend durchschaute, setzte im Spannungsfeld zwischen Klassizismus und Historismus auf fast allen genannten Feldern neue Maßstäbe, ohne am Ende die verlorene Stileinheit durch seine Fiktion eines zukunftsbezogenen »Griechentums« vollends kompensieren zu können. Die Kunstgeschichte verwies ihn – nicht zu Unrecht – auf den zweiten Rang nach Schinkel, eine Wertung, die als einer der ersten Achim von Arnim 1829 formu- lierte: »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.«⁴

Gemeint war nicht nur das vielbeschworene diplomatische Geschick Klenzes, seine an Opportunismus grenzende Flexibilität, sondern auch die einzigartige kultur- und kunstpolitische Machtstellung, der er als bayerischer Hofarchitekt (seit 1816), Hofbauintendant und Oberbaurat beim Ministerium des Inneren (seit 1818), bzw. Leiter der Obersten Baubehörde und des Baukunstsausschusses (seit 1830) errungen hatte und in den Münchner »Kunstkämpfen«⁵ letztlich behaupten konnte.

1 L. v. Klenze, Sammlung Architektonischer Entwürfe, München 1830ff., Heft I (Vor- wort), Reprint hrsg. von F. Hufnagl, Worms 1983

2 R. Wiegmann, Der Ritter Leo von Klenze und unsere Kunst, Düsseldorf 1839, S. 10

3 L. v. Klenze, Architektonische Erwidern- gen und Erörterungen über Griechisches und Nichtgriechisches von einem Architek- ten (unvollendetes Manuskript ca. 1860 – 63, von O. Hederer fälschlicherweise 1809 datiert). BStB München, Klenzeana I/9-11, fol. 9f.

4 Achim von Arnim an Bettina, München d. 15. Oktober 1829, in: W. Vordriede (Hrsg.), Achim und Bettina in ihren Brie- fen, Frankfurt 1961, S. 845

5 Vgl. W. v. Pölnitz, Münchner Kunst und Münchner Kunstkämpfe 1799–1831, in: OA Bd. 72, München 1936

Um so überraschender ist, daß Klenze Schinkels Überlegenheit anerkannte und sein künstlerisches Defizit zu begründen sucht: »Ich fühlte es und glaube es noch, daß ein tiefes Gefühl, ein erstes feuriges Wollen, in unserer Zeitperiode vielleicht keine Künstler mehr als den trefflichen Schinkel und mich dazu geeignet gemacht hätte, etwas Tiefes, Ernstes und Rationelles für Kunst und namentlich Architektur zu wirken, aber Sophokles sagt wahrlich mit vollem Rechte: »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.«⁶ Immer wieder klagt Klenze über den Architekturdespotismus seines Dienstherrn, Mäzens und Auftraggebers, das mangelnde Architekturverständnis und den »sinnlichen Eklektizismus« Ludwigs I.: Wie einst Kaiser Hadrian seine Villa in Tivoli, verwandele der König München in ein Museum sentimentaler Architekturereinerungen: »Den gothiko-germanischen Kitzelnerv erweckte zuerst der Dom von Köln, den hellenischen der Poseidon-Tempel und den römischen das Colisäum, aber ebenso konnten andere Seitenzweige des architektonischen Nerven . . . in Thätigkeit versetzt werden, welche später der Anblick dieses oder jenes Monumentes auf das Auge des Königs machten . . . so flatterte er schmetterlingsartig von einer architektonischen und artistischen Blume auf die andere. Genießen und Verlassen sind bei diesem Spiele consequent aufeinanderfolgende Dinge, und ein vollendetes Gebäude ist ihm nichts mehr als eine abgenossene Geliebte.«⁷

Es wäre zu einfach, diese geistreich-sarkastische Charakterisierung allein auf die Krise im Verhältnis zum König zurückzuführen, die 1843 in der Entpflichtung Klenzes von der Leitung der Obersten Baubehörde gipfelte.⁸ Der Konflikt zwischen dem dilettantischen Architekturenthusiasmus Ludwigs und der Kunstauffassung Klenzes war vielmehr von Anfang an vorprogrammiert. Die geheimen »Memorabilien«⁹, in denen er im übrigen dem »bizarren« Charakter und der grandiosen Kulturleistung seines Dienstherrn durchaus Gerechtigkeit widerfahren läßt, dienen in erster Linie der Dokumentation seines zähen Widerstandes und seiner Anpassung gegen bzw. an die Vorgaben des Bauherrn. In der fruchtbaren Spannung zwischen den vielgesichtigen Architekturwünschen Ludwigs und der retardierenden Architekturratio Klenzes liegt ein von der Klenze-Forschung¹⁰ bisher noch kaum beachteter Schlüssel zum Verständnis seiner Werke.

Über Klenzes Ausbildung und frühe Entwicklung ist relativ wenig bekannt. Gravierende Fehler und bewußte Manipulationen seines Lebenslaufs wurden von der Klenze-Forschung unkritisch festgeschrieben. Schon das genaue Geburtsdatum, der 29. Februar 1784, ist umstritten.¹¹ Als drittes von sieben Kindern des fürstbischöflich-hildesheimischen Amts- und Tribunalrats Friedrich Klenze bei Schladen am Harz geboren, zeigte Leopold frühes Kunstinteresse. Erste, noch schülerhafte Architekturentwürfe zeigen seine Orientierung an der französischen Architektur des Louis Seize und am Parkklassizismus des ausgehenden 18. Jahrhunderts. Auf dem Collegium Carolinum in Braunschweig erhielt er 1799–1800 eine höhere Schulbildung. Vom Sommer 1800–1803 studierte Klenze an der Berliner Bauakademie, allerdings nicht (wie man überall lesen kann) bei Friedrich Gilly, der bei seiner Ankunft schon verstorben war, sondern bei dessen Vater, dem Geheimen Oberbaurat David Gilly.¹² Sein Fach war Kameralbauwissenschaft für den höheren Bauverwaltungsdienst, auf den das polytechnisch orientierte Studium an der Allgemeinen Bauschule ausgerichtet war. Klenze hörte auch die Vorlesungen über »Bauverzierungen« bei dem Landschaftsmaler Gottlieb Samuel Rösel und über Baugeschichte bei dem bekannten Altertumsforscher Aloys Hirt. Nach dem Conducteursexamen lehnte er das Angebot zum Eintritt in den Staatsdienst ab, um sich zum freien Architekten weiterzubilden. Klenze hat damals einige Entwürfe Friedrich Gillys kopiert, die eine erstaunliche Einfühlung in dessen genialischen Zeichenduktus erkennen lassen, und später einige Architekturideen Gillys übernommen. Der gemeinhin überschätzte Einfluß des Gilly'schen Klassizismus blieb jedoch begrenzt und wurde bald durch neue Eindrücke überlagert.

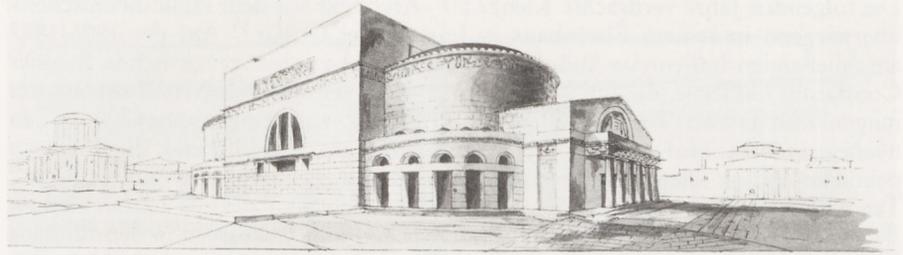
Im höheren Baufach war Klenze Autodidakt. Falsch ist die von ihm selbst – wohl im Zusammenhang mit den zunehmenden Angriffen auf seine technische Kompetenz in den zwanziger Jahren – genährte Überlieferung, er habe »mehrere Jahre lang« an der polytechnischen Schule in Paris studiert¹³, wo er sogar – wie erstmals Friedrich Pecht 1882 behauptet – ins Atelier der napoleonischen Stararchitekten Percier und Fontaine eingetreten sein soll.¹⁴ Eine wenige Monate dauernde Parisreise im Spätsommer 1803 reichte aus, Klenze mit der neuen Entwurfslehre Jean



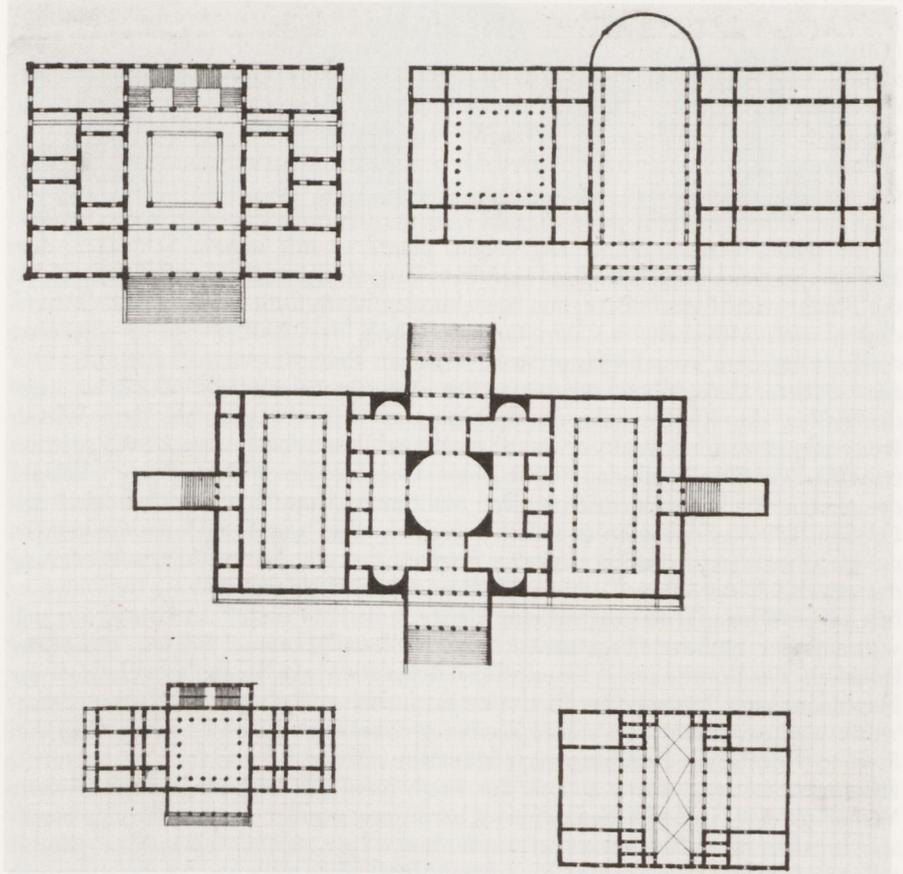
L. v. Klenze, Gartentempel mit Athena und Amor (vor 1800), Privatbesitz

- 6 L. v. Klenze, Memorabilien Bd. IV (1841), fol. 21 r. und v. BStB, Klenzeana I/4
- 7 Ebenda, fol. 18 r.
- 8 Unter Belassung des Titels, Ranges und Standesgehalts, Reskript vom 23. Juli 1843, Klenzeana II/15
- 9 L. v. Klenze, Memorabilia oder Farben an dem Bilde welches sich die Nachwelt dereinst von König Ludwig machen wird, BStB München, Klenzeana I/1-7. Eine Ausgabe der Tagebücher bereitet F. Hufnagl vor
- 10 H. Kiener, Leo von Klenze. Architekt Ludwigs I., unveröff. Diss., München 1920/21; O. Hederer, Leo von Klenze. Persönlichkeit und Werk, München 1964, 1981²; N. Lieb/F. Hufnagl, Leo von Klenze. Gemälde und Zeichnungen, München 1979; Ein griechischer Traum. Leo von Klenze – Der Archäologe, Ausstellungskatalog München 1985. Auf die umfangreiche Aufsatzliteratur kann nur im Kontext hingewiesen werden. Die Klenzeforschung vollzog sich im wesentlichen in einer Reihe von Baumonographien, von denen vorläufig zu nennen sind: O. Hederer, Die Ludwigstraße in München, München 1942; H. Habel, Das Odeon in München, Berlin 1967; P. Böttger, Die Alte Pinakothek in München, München 1972; R. Stolz, Die Walhalla, Diss. Köln 1977; F. Zimmermann, Klenzes Kriegsministerium, Mag. Arbeit, München 1977; J. Traeger (Hrsg.), Die Walhalla. Idee, Architektur, Landschaft, Regensburg 1979; Glyptothek 1830–1980, Ausstellungskatalog München 1980; V. Schaefer, Leo von Klenze. Möbel und Innenräume, München 1981; E. M. Wasem, Die Münchner Residenz unter Ludwig I., München 1981; B. R. Schwahn, Die Glyptothek in München, München 1983; G. A. Haltrich, Leo von Klenze. Die Allerheiligen-Hofkirche in München, München 1983; ferner: M. Sczesny, Leo von Klenzes »Anweisung zur Architektur des christlichen Cultus«, Diss. München 1967, Hamburg 1974. Eine Klenze-Monographie des Verfassers, die 1984 in

L. v. Klenze nach Friedrich Gilly, *Entwurf des Berliner Schauspielhauses am Gendarmenmarkt (1802/03) – Bayerische Staatsbibliothek München, Klenzeana IX/11,4*



L. v. Klenze, *Grundrisse auf vorgerastertem Papier im Stile Durands (1803), Staatl. Graph. Slg. München Nr. 27584*



Augsburg als Habilitationsschrift vorgelegt wurde, wird derzeit für die Publikation überarbeitet.

- 11 Lehrer Kaufmann, Leo von Klenze. Ein großer Sohn unserer Heimat, In: Zeitschrift des Vereins für Heimatkunde im Bistum Hildesheim, 4. Jg. 3. Heft 1930, S. 88–100 gibt die Taufbucheintragung des Kirchenbuchs der katholischen Gemeinde in Schladen wieder, die den 28. Februar nennt. Klenze pflegte jedoch seinen Geburtstag am 29., dem entscheidenden Tag eines Schaltjahres, zu feiern, und dieses Datum erscheint auch auf der Todesanzeige und in den offiziellen Nachrufen. Das Künstlerfrühstück in der Spanischen Weinschenke in Rom zur Feier seines vierzigsten Geburtstags (Memorabilien I, fol. 187 v.) ist Gegenstand des berühmten Bildes von Catel in der Neuen Pinakothek München, das auf den 29.2.1824 ausdrücklich hinweist.

- 12 L. v. Klenze, *Erörterungen und Erwidernungen . . .* (s. Anm. 3), fol. 128. Zu David Gilly vgl. M. Lammert, *David Gilly. Ein Baumeister des Deutschen Klassizismus*, Berlin 1964, 1981²

- 13 A. v. Schaden, *Artistisches München im Jahre 1835 oder Verzeichnis gegenwärtig in Bayerns Hauptstadt lebender Architekten, Bildhauer, Tondichter usw.* Aus den von ihnen selbst entworfenen und revidierten Artikeln zusammengestellt . . ., München 1836, S. 52. Klenze habe insgesamt fünf Jahre die polytechnische Schule besucht, berichtet auch Sulpiz Boisserée nach Klenzes Angaben in seinen Tagebüchern, hrsg. von H. J. Weitz, Bd. II, Darmstadt 1981, S. 197 (13. August 1827)

- 14 *Allgemeine Deutsche Biographie*, Bd. 16, Leipzig 1882, S. 163. Von hier aus als Faktum in alle späteren Klenze-Biographien eingegangen. Pechts Angabe ist nicht nur unnachweislich, sondern aufgrund der gesicherten Daten auch völlig unwahrscheinlich. Bei einer Begegnung Klenzes mit Percier und Fontaine 1836 gibt Klenze keinerlei Hinweise auf eine frühere Verbindung (Memorabilien II, fol. 134ff.)

Nicolas Louis Durands zu konfrontieren, die einen nachhaltigen Einfluß auf seine Architekturauffassung gewinnen sollte.¹⁵

Durand (1765–1834), der an der neugegründeten Ecole Polytechnique Entwurf für angehende Bauingenieure lehrte, vollzog in seinem 1802/1805 erschienen Vorlesungsabrisß »Précis de leçons d'architecture«¹⁶ einen endgültigen Bruch mit der auf schönen Proportionen und angemessenem Decorum basierenden vitruvianischen Architekturlehre, die seit der Renaissance das neuzeitliche Architekturverständnis bestimmt hatte. Er brach aber auch mit dem Sensualismus der französischen »Revolutionsarchitektur«, aus der er als Boulléeschüler selbst hervorgegangen war und die Gillys Architektursprache maßgeblich beeinflusst hatte. An deren Stelle tritt nun das Millimeterpapier der modernen Rasterarchitektur, ein auf Sparsamkeit (économie) und Zweckmäßigkeit (convenance) gerichteter Architekturrationalismus, der noch lange unter den verschiedensten Stilmasken die Architektur des 19. Jahrhunderts prägte. Verbunden mit seiner schematischen Kompositionstechnik war eine Relativierung der historischen Stile, deren bekannteste Paradigmen Durand schon zwei Jahre zuvor in einem Architekturatlàs verfügbar gemacht hatte.¹⁷

Klenze war der erste, der mit seiner Publikation eines Lutherdenkmals (1805) Durands Thesen in Deutschland verbreitete und somit den geplanten Durand-Publikationen C. W. Coudrays und C. F. A. von Contas (1806) zuvorkam.¹⁸

Die folgenden Jahre verbrachte Klenze als »Architekt aus dem Hildesheimischen« überwiegend in seinem Elternhaus in Jerstedt bei Goslar.¹⁹ Auf der 1806/1807 anschließenden Italienreise knüpfte er den Kontakt zu dem genuesischen Bankier Constantin LaFlèche, der ihn in seiner späteren Eigenschaft als Kronintendant des jungen Königs von Westfalen, Jérôme Bonaparte, zum 1. Februar 1808 an den neubegründeten Hof in Kassel berief. Klenze hat rückblickend die politisch peinliche Zeit im Dienste der französischen »Besitzer« bewußt heruntergespielt.²⁰

Tatsächlich aber war der noch völlig Unerfahrene als »zweiter Hofarchitekt«, Baurat und Mitglied des Generalrats der Brücken und Chausseen in den fünfzehn Jahren mit fast allen Bauaufgaben befaßt, die er später in München zu lösen hatte. Seine ersten Monumentalbauten, das Hoftheater zu Napoleonshöhe²¹ (1810) und die gigantischen Marställe an der Schönen Aussicht (1811–1813) sowie zahlreiche Entwürfe belegen Klenzes Hinwendung zur napoleonischen Staatsarchitektur des Empire, die in Kassel durch den »ersten« Hofarchitekten und Percier-Schüler Grandjean de Montigny vertreten war.

Während Schinkel unter dem Einfluß des preußischen Patriotismus sich nach 1807 der nationalromantischen Gotikrezeption zuwandte, bekannte sich Klenze auch nach der Völkerschlacht politisch und künstlerisch noch zur Gegenseite. Anders als in seinen Memoirabilien angegeben, plante er mit seinem Schwager, dem Hofkomponisten Felix Blangini, nach dem Zusammenbruch Westfalens zunächst die Flucht nach Paris.²² Blanginis Beziehungen führten die Klenzes jedoch stattdessen nach München, wo ihm Graf Rechberg drei Monate später eine erste Audienz bei dem kunstbegeisterten bayerischen Kronprinzen vermittelt.

Die bei dieser Gelegenheit vorgelegten Entwürfe für antinapoleonische Befreiungsdenkmal, die Klenze dann im Spätsommer 1814 erfolglos auf dem Wiener Kongreß präsentierte, sind jedoch stilistisch und ikonographisch noch Ableger des französischen Denkmalkults. Selbst jenes »Denkmal des Weltfriedens«²³, das auf den ersten Blick an Friedrich Gillys berühmtes Monument für Friedrich den Großen (1796) erinnert, ist in seiner korrekten, aber spannungslosen Geometrie, der gleichmäßigen Addition isolierter Formmotive und der expliziten Ablehnung der griechisch-dorischen Ordnung modern-französisch geprägt.

Nach dem Wiener Mißerfolg siedelte Klenze Ende 1814 nach Paris über, wo er sich während der Hundert Tage erneut zu Napoleon bekannte. So war er bei der Rückkehr der Bourbonen in einer prekären Situation, aus der ihn ausgerechnet der Napoleonhasser Ludwig, berührt vom patriotischen Pathos jener Denkmalsentwürfe und enttäuscht von seiner »ersten architektonischen Liebschaft Carl von Fischer«²⁴ durch die Berufung nach München befreite.

Kronprinz Ludwig war zur Zeit der Freiheitskriege der einzige nennenswerte Verfechter eines strikt »hellenischen« Klassizismus, wobei er eine »würdige Nachahmung« der »minderschönen Selbsterfindung« vorzog.²⁵ Im reinen Ideal griechischer Architektur sah er damals die einzige Möglichkeit, sich von der desavouierten napoleonischen Staatsarchitektur abzusetzen, die unter seinem Vater und Minister Montgelas auch in München hatte etabliert werden sollen. Das begeisternde Kunsterlebnis Paestums verband sich mit einem nationalliberalen Impuls, der durch sein Philhellenentum in den griechischen Freiheitskämpfen und die Errichtung der Wittelsbacherherrschaft in Griechenland (1832) eine reale Basis erhielt. So erklärt sich die paradox klingende Hoffnung, die der Publizist Christian Müller 1816 mit Klenzes Berufung nach München verband, indem er sich von dessen »griechischem Stil« endlich die Schöpfung eines »reinen Nationaltipus« der deutschen Architektur erhoffte.²⁶

Unter diesen Vorzeichen begann Klenzes Bekehrung zum »eingefleischten Hellenisten« (J. N. Ringseis). Die mit seiner Berufung verbundene Verpflichtung, mit Entwürfen »im reinsten antiken Stil« (gemeint war der griechisch-dorische) siegreich aus dem Wettbewerb für Glyptothek und Walhalla hervorzugehen, bereitete ihm in den Wochen vor seiner Übersiedlung nach München einiges Kopfzerbrechen. Sein Pariser Vorentwurf für die Glyptothek steht noch ganz im Bann der Museumsentwürfe der französischen Grands-Prix-Konkurrenzen der Jahre 1812–1814.²⁷ Zwangsläufig mußte sich Klenze nun in die historische Formenwelt der griechischen Antike einarbeiten. Erst allmählich wurde aus dieser Auflage eine Passion. In wenigen Jahren entwickelte er sich zu einem profunden Kenner der griechischen Architektur, die er zunächst aus Publikationen und dann in Sizilien (1823) und Griechenland (1834) im Original studierte. Die ratio der französischen

15 Vgl. H. R. Hitchcock, *Architecture: Nineteenth and Twentieth Centuries* (1958), Harmondsworth 1971, S. 47ff. W. Szambien, Jean Nicolas Louis Durand 1760–1834. De l'imitation à la norme, Paris 1984. Vgl. zum Einfluß Durands auf Klenze auch R. Wierl, *Untersuchungen zu Klenzes Schaffen und Entwicklung*, unveröffentlichte Examensarbeit TU München 1951. Eine Reihe von Zeichnungen Klenzes nach oder im Stil Durands hat Hederer 1964 (s. Anm. 10) und im Katalog der Dortmunder Architekturausstellung »Fünf Architekten des Klassizismus in Deutschland, Dortmund 1977, als Entwürfe für das Münchner Athenäum (1851) publiziert.

16 Zweite Auflage, Paris 1817–19, deutsch: *Abriß der Vorlesungen über Baukunst* . . . , 2. Bde., Karlsruhe 1831. Reprint der französischen Ausgabe von 1817/21 *Unterschneidheim* 1975. Zur Bedeutung Durands auch H. W. Kruft, *Geschichte der Architekturtheorie*, München 1985, S. 310–312

17 J. N. L. Durand, *Recueil et parallèle des édifices de tout genre anciens et modernes*, Paris 1800; Reprint *Unterschneidheim* 1986

18 L. Klenze, Entwurf zu einem Denkmal für Dr. Martin Luther, Braunschweig 1805; W. Schneemann, Clemens Wenzeslaus Coudray. Goethes Baumeister, Weimar 1943, S. 87; Carl Friedrich Anton von Conta, *Grundlinien der bürgerlichen Baukunst nach Herrn Durand*, Halle 1806

19 Dies belegen vom Verfasser aufgefundene Briefe Friedrich und Leo v. Klenzes zwischen April 1804 und März 1805. Das Zitat aus einem Schreiben Klenzes an den Kurator der Bauakademie in Berlin, Geheimrat Mölter, vom 29. August 1804, Archiv der Akademie der Künste Berlin, Akten zur Kunstaussstellung 1804 Nr. 208

20 A. v. Buttlar, Leo v. Klenze in Kassel 1808–1813, in: *Münchner Jahrbuch der bildenden Kunst XXXVII*, 1986, S. 177–211

21 A. v. Buttlar/K. Weber/K. P. Schmid, *Kassel – Ballhaus am Schloßpark Wilhelmshöhe. Amtlicher Führer*, Bad Homburg v. d. H. 1986

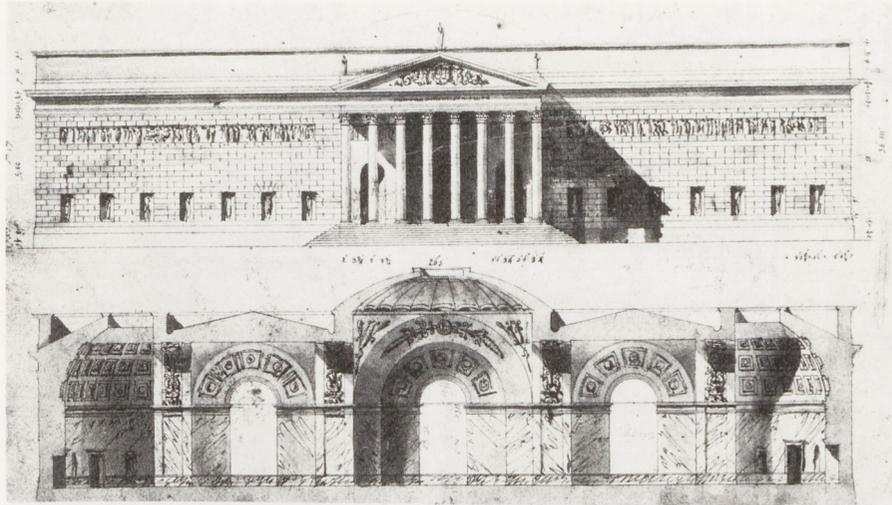
22 In der Vorrede zu seinen *Memorabilien* (I, fol. 8, ca. 1822) behauptet Klenze, er habe sich unmittelbar nach der Völkerschlacht noch in Kassel an die Ausarbeitung von Befreiungsmomenten begeben. Dagegen: *Souvenirs de F. Blangini publiés par son ami Maxime de Vilmarest*, Paris 1835, S. 251ff.

23 L. Klenze, *Projet de Monument à la Pacification de l'Europe. Dédié Aux Souverains Alliés pour la Pacification de l'Europe*, Wien 1814. Klenzes abweichende deutsche Textfassung: *Klenzeana II/17*. Abbildung nach der verschollenen Stichvorlage der BStB, ehem. *Klenzeana VIII/46 a*

24 *Memorabilien* I, fol. 69 r.

25 Konkurrenzauusschreibung zur Walhalla durch die Akademie der bildenden Künste, in der Allgemeinen Zeitung und anderenorts veröffentlicht am 28. Februar 1814. Schon 1813 hatte der Kronprinz von Carl Haller von Hallerstein eine »Kopie des Parthenon« gefordert. Vgl. K. Fräßle, Carl Haller von Hallerstein (1774–1817), *Diss. Freiburg* 1971, S. 148f.

L. v. Klenze, *Pariser Vorentwurf zur Glyptothek (1815)* – Staatl. Graph. Slg. München Nr. 26833



- 26 Chr. Müller, München unter König Maximilian Joseph I., 2 Bde., Mainz 1816/17, Bd. I., S. 307f. Müller spielt hier Klenze gegen den ausgebooteten Carl von Fischer aus. Vgl. A. v. Buttlar, Fischer und Klenze. Münchner Klassizismus am Scheideweg, in: H. Beck u. a. (Hrsg.), *Ideal und Wirklichkeit der bildenden Kunst im späten 18. Jh.*, Berlin 1984, S. 141–162
- 27 SGSM Nr. 26834 und 26883. Dazu u. a. Katalog Glyptothek 1830–1980 (1980), S. 135f., Nr. 115f. Vgl. die Entwürfe von Visconti, Destouches, Landon der Grands-Prix-Konkurrenz 1814, in: *Grands Prix d'Architecture Bd. III* (hrsg. von Vaudoyer und Baltard), Paris 1834, worauf H. Selig, *Die Entstehung des Kunstmuseums als Bauaufgabe*, unveröff. Diss. Freiburg 1952, zuerst hingewiesen hat.
- 28 Ausführliche Dokumentation von G. Leinz in Katalog Glyptothek 1830–1980 (1980), S. 90–181, die auf der Dissertation von B. R. Schwahn (1979/83) aufbaut (s. Anm. 10)
- 29 O. Hederer, *Das Bild der Antike in den Augen Leo von Klenzes*, in: Bericht über die 23. Tagung der Koldewey-Gesellschaft, Hildesheim 1965, S. 106ff.; H. Bankel, *Leo von Klenzes Verteidigung der ionischen Ordnung für die Hauptfassade der Glyptothek*, in: Katalog Glyptothek 1830–1980 (1980), S. 182–189
- 30 Vgl. dazu die Beiträge von B. R. Schwahn (1979/83 s. Anm. 10), E. Gropplero di Troppenburg und H. Sieveking in: *Kat. Glyptothek 1830–1980* (1980), S. 190–213, 234–255; L. v. Klenze, *Beschreibung der Glyptothek Sr. Majestät des Königs Ludwig I. von Bayern*, München 1830
- 31 Klenze an Ludwig, 27. Dezember 1817, GHA I A 36 I
- 32 Zeitung für die Elegante Welt Nr. 198, Bd. II, Juli-Dezember 1833, S. 800
- 33 Dies wurde in den Walhalla-Analysen von Fräßle (1979, s. Anm. 25), Stolz (1979) und Traeger (1979, s. Anm. 10) und W. Nerdinger, in: *Ausstellungskatalog Klassizismus in Bayern, Schwaben und Franken*, München 1980, S. 325 ff., nicht in seiner vollen Bedeutung erkannt.

Architekturlehre und ihre typologischen Muster hat Klenze jedoch nie aufgegeben. Die Glyptothek²⁸ – und gerade darin liegt ihr besonderer Reiz – läßt das architekturpolitische Kräftefeld ihrer Entstehung noch deutlich erkennen. Bestimmend für die Platzfassade blieb Klenzes Wettbewerbsvariante im »griechischen Stil«, die aus dem Pariser Vorentwurf hervorgegangen war. Nach der Ausbootung des Konkurrenten Carl von Fischer ging es darum, diesen Entwurf zu erweitern und im Detail »griechischer« zu gestalten, ohne in die von Ludwig geforderte Nachahmung zu verfallen. Der Kronprinz hatte nämlich als griechisches Leitmotiv die Reproduktion der Propyläen von der Athener Akropolis gefordert, die einen monumentalen Durchgang zum Hof der Vierflügelanlage bilden sollten. Mit Unterstützung Johann Martin von Wagners gelang es Klenze, das Propyläenmotiv und mit ihm die dorische Säulenordnung abzuwenden. Ferner konnte Klenze nach langem Tauziehen Statuenischen an den Außenfassaden durchzusetzen, die den Saalfolgen mit ihren »römischen« Wölbungsvarianten entsprachen. »Griechisch« waren am Ende nur Giebelschmuck und Kapitelle, die Klenze vom Athena-Tempel in Priene übernahm, nicht ohne das Anthemienband vom Kapitell des Erechtheion hinzuzufügen und damit zu einer eigenständigen Zusammensetzung historischer Elemente zu gelangen.²⁹ Als erster öffentlicher Museumsbau war die Glyptothek ohne Vorbilder. Die Idee des geschlossenen Umgangs in einer stark variierenden Raumfolge übernahm Klenze aus dem auf Durands Muster zurückgehenden Entwurf seines Konkurrenten Fischer, den er aber nach dem Vorbild antiker Atriumsvillen vereinfachte. Sein besonderes Verdienst ist, daß er gegen den Rat Wagners den Umgang als chronologisch-historische Führungslinie vom Saal der Inkunabeln bis zum Saal der Neueren ausgestaltete. Aus dem Zusammenklang des festlich-didaktischen Dekors im Inneren und des kunstpolitischen Statuenprogramms am Äußeren resultierte ein ikonologisch geschlossenes Gesamtkunstwerk, das sowohl in der hervorragenden Präsentation der Sammlungen als auch in Klenzes synthetisch-zitierender Architektursprache den Entwicklungsgang der »plastischen Künste« und ihre Wiedergeburt in der Gegenwart verkörperte.³⁰ Klenze verglich damals seine Rolle mit der Palladios: »So wie Palladio durch sinnreiche Übertragung römischer Architektur auf seiner Zeit und seines Landes Bedürfnisse groß und unsterblich war, so möchte ich es mit der Griechen Werken machen, dies ist der einzige mögliche Weg mehr als ein glatter Plagiator zu werden.«³¹ Tatsächlich gelang Klenze eine moderne und lebendige Synthese antiker Formelemente, die die »Zeitung für die Elegante Welt« 1833 salopp aber treffsicher charakterisierte: »Alles daran ist marmorplatt, marmorkühl, frisch, heiter antik, daß man an warmen Sommertagen in ganz Deutschland nicht so classisch schwelgen kann als dort.«³² Hatte sich Klenze hier im Ringen gegen die »atomistischen« Nachahmungsideen Ludwigs weitgehend durchgesetzt, so unterlag er – was überraschen wird – in seinem bekanntesten Monument: Der Walhalla.³³ Den griechischen Tempel verstand Klenze zwar als höchste Ausbildung der griechischen Architekturidee, seine Reproduktion und Adaption zu neuen Zwecken aber hat er stets abgelehnt. Nur



L. v. Klenze, Tholos-Entwurf der Walhalla (1819) – Staatl. Graph. Slg. München Nr. 26853

widerwillig war er 1815 der Wettbewerbsausschreibung für den dorischen Peripteros gefolgt. 1819 gelang es ihm, bei Ludwig »freiere Bearbeitungen« eines Zentralbaus als beste Verkörperung des Walhallagedankens durchzusetzen. Eine Reproduktion des Parthenon »würde vielleicht immer ein zur Walhalla verunzierter Tempel bleiben«, nur im Zentralbau könne sich die Idee eines Zentrums des deutschen Verdienstes darstellen.³⁴

Klenze hat damals eine Serie von Tholos-Entwürfen ausgearbeitet, in denen er auf französische Vorbilder aus dem Bereich der Grands-Prix-Konkurrenzen und sein eigenes Luther-Denkmal (1805) zurückgriff. Nur die dorische Säulenordnung anstelle Durand'scher Hermenpfeiler mußte er Ludwig zugestehen. Klenzes damaliger Intimfeind Peter Cornelius brachte den bereits genehmigten Entwurf mit dezenten Hinweisen auf seinen »französischen« Charakter 1820 zu Fall.³⁵ Neue römische Architektureindrücke des Kronprinzen mündeten in der Forderung nach einer Synthese des römischen Pantheons mit den athenischen Propyläen und dem Hadriansmausoleum. Der angeblich so diplomatische Klenze schlägt seinem Dienstherrn gegenüber nun harte Töne an: Mit der Architekturgeschichte lasse sich nicht »wie mit einem Polypen . . . umgehen, welcher sich nach allen Seiten drehen und wenden läßt, ohne sich zu verrenken, und dem man die einzelnen Glieder abschneiden kann ohne seinem . . . Organismus Schaden zu tun.«³⁶ Nur auf Befehl kehre er zum Parthenonschema zurück. Seine Niederlage kompensierte er fortan mit der Konzeption des gigantischen Walhalla-Unterbaus und der darin vorgesehenen »Halle der Erwartung«, in deren Bezug zum Tempel die Spannung von »Tod und Verklärung«³⁷ anschaulich werden sollte. Intern klagte Klenze noch nach der Eröffnung, daß er zum Tempel »gezwungen wurde«³⁸, nach außen verteidigte er sich gegen den weitverbreiteten Vorwurf, die Walhalla zeige »wie die architektonische Erfindungsgabe der jetzigen Zeit beinahe ganz bankerott gemacht hat«³⁹ mit dem Hinweis auf die »ganz abweichende und eigenthümliche Anordnung« von Unterbau und Innenraum.⁴⁰

Mit dem Nachahmungspostulat verband sich bald Ludwigs Schwanken in der Stilfrage, das Klenze weitere Konzessionen abnötigte. Mit Schrecken hatte er mit ansehen müssen, wie sich der Kronprinz seit der Romreise 1818 unter dem Einfluß des Corneliuskreises mehr und mehr auch der romantischen Mittelalterbegeisterung öffnete. Eine folgenreiche Erfahrung war der verlorene Kampf um die Apostelkirche, die Ludwig seit 1817 als Pendant zur Glyptothek am Königsplatz plante, mit deren Fassade sie zunächst korrespondieren sollte.⁴¹ Klenzes klassizistischer Entwurf einer Basilika, der sich an Hansens Frauenkirche in Kopenhagen (1811) anlehnt, wurde auf Drängen des Königs ständig modifiziert. Nach dem Brand der altchristlichen Basilika St. Paolo in Rom (1823), deren Wiederaufbau er später unterstützte, forderte Ludwig die Fünfschiffigkeit, anstelle von Klenzes Tonnengewölbe eine flache Holzdecke, schließlich die genaue Nachahmung einer altchristlichen Basilika im Inneren, dann auch im Äußeren. Schon 1822 entsandte

34 Klenze an Ludwig, 27. November 1819, GHA I A 36 I

35 Gutachten im Brief an Ludwig vom 26. November 1820, in: A. Kuhn, Peter von Cornelius und die geistigen Strömungen seiner Zeit, Berlin 1921, S. 270 ff. Reaktion Ludwigs in den Tagebüchern (BStB München, zit. mit frdl. Genehmigung des Hauses Wittelsbach), Eintragung vom 15. Dezember 1820

36 Memorabilien I, fol. 99 v.-101 r. Klenze an Ludwig, 31. Dezember 1820, GHA I A 36 I. Vollständiger Text bei Stolz (1977, s. Anm. 10), S. 62–67

37 Vgl. J. Traeger (1979, s. Anm. 10) und ders., Architektur der Unsterblichkeit in Schinkels Epoche, in: Wiss. Zs. der Ernst-Moritz-Arndt-Universität Greifswald. Gesellschafts- und Sprachwissenschaftliche Reihe. Jg. XXXI, Heft 2/3 1982, S. 31–35

38 Briefzitat in Memorabilien IV, fol. 127 v.

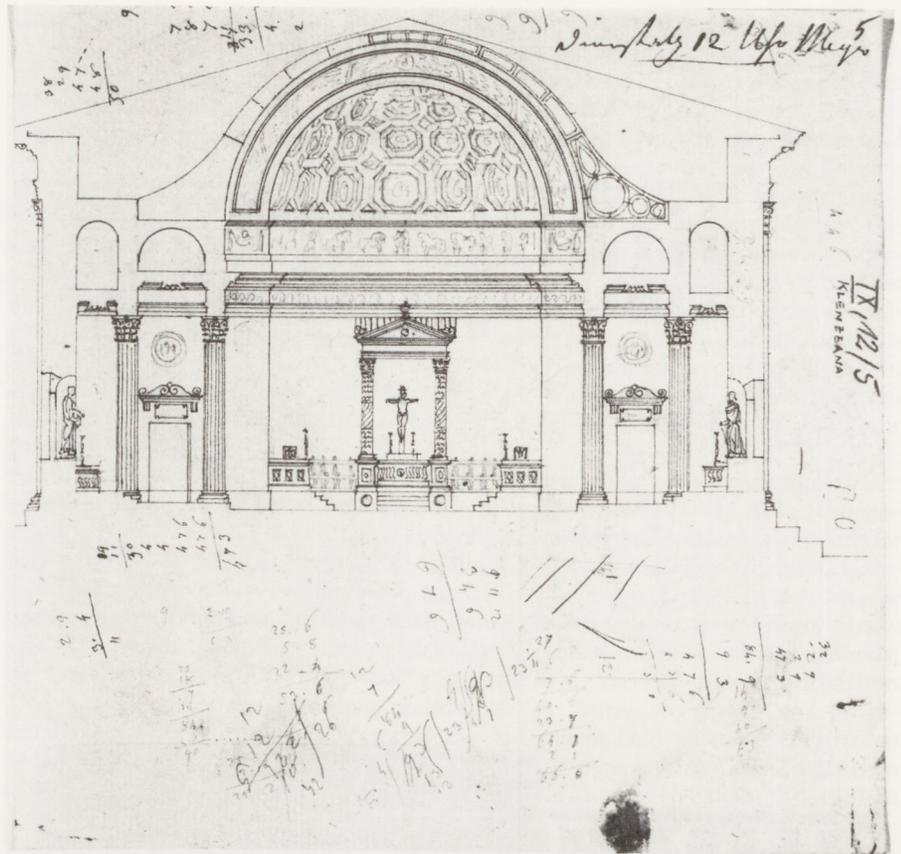
39 Geschichtliche Entwicklung des Formenwesens teutscher Baukunst, in: Jahrbuch der Baukunst und Bauwissenschaft in Deutschland, I. Bd., Eisleben 1844, S. 68 f.

40 L. v. Klenze, Walhalla in artistischer und technischer Beziehung, München 1842 (= 7. und 8. Heft der ersten Ausgabe der Sammlung Architektonischer Entwürfe)

41 G. Dischinger, in: Ausstellungskatalog Klassizismus in Bayern (1980), S. 244 f., die jedoch nur den Aufriß aufführt und wie M. Szesny (1967/74, s. Anm. 10) vom frühzeitigen Scheitern von Klenzes Planung ausging. Vgl. auch C. W. Schumann, Der Berliner Dom im 19. Jahrhundert, Berlin 1980, S. 295–301. Querschnitt: Klenzeana IX/12,5 – Längsschnitt: Klenzeana IX/12, 30 r.

42 J. G. Gutensohn und J. M. Knapp, Denkmale der christlichen Religion, oder Sammlung der ältesten christlichen Kirchen oder

L. v. Klenze, Querschnitt zu einer fünfschiffigen Apostel-Basilika am Königsplatz (ca. 1823) – Bayerische Staatsbibliothek München, Klenzeana IX/12, 5



Basiliken Roms, Tübingen/Stuttgart 1822 – 27; C. C. J. Bunsen, Die Basiliken des christlichen Roms nach ihrem Zusammenhange mit Idee und Geschichte der Kirchenbaukunst, 2 Bde., München 1842–44 (Bunsen begann seine Vorarbeiten Anfang der zwanziger Jahre in Rom). In diesem Diskussionszusammenhang entstand auch Klenzes »Anweisung zur Architectur des Christlichen Cultus« (Text und Auslieferung 1824)

43 Klenzeana XIII/1, fol. 33 und 57 (Ergänzungsblätter zu den Memorabilien)

44 Hierzu zuletzt G. A. Haltrich (1983, s. Anm. 10)

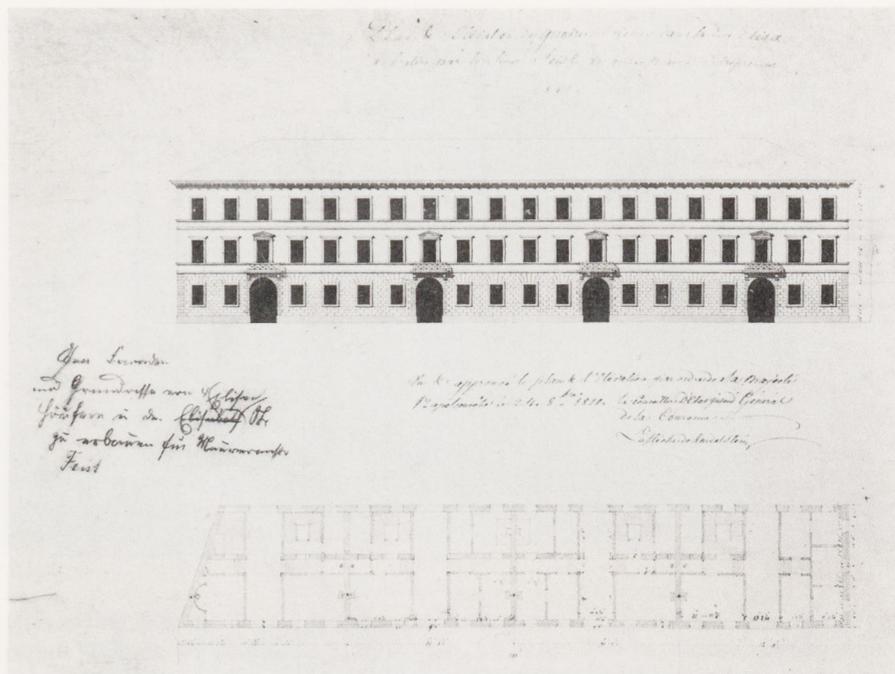
45 Memorabilien I, fol. 178 r. und v.

46 Auf die Verwandtschaft mit Durands »Salles« (Bd. I, Taf. 5) hat zuerst H. Habel, Der Münchner Kirchenbau im 19. und frühen 20. Jh., in: Deutscher Kunstverlag 1921 – 1971, München/Berlin 1971, S. 12 aufmerksam gemacht, auf Schinkel, dessen Entwurf 1826 erschien, Haltrich (1983), S. 57, Anm. 1

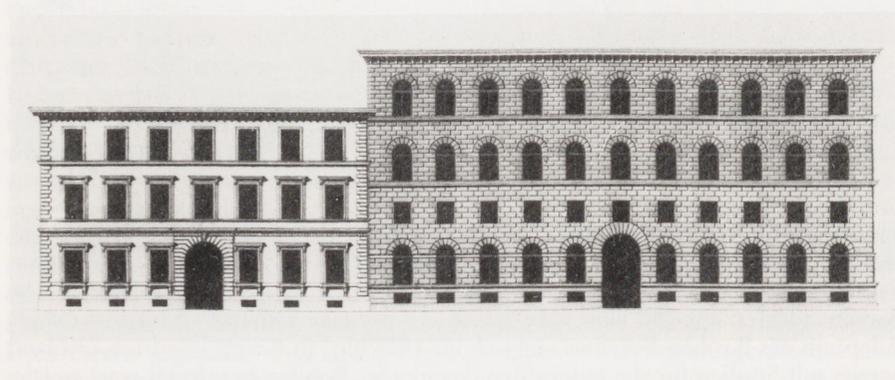
47 SGSM Nr. 26795; von Hederer (1964), S. 282, Abb. 226 als Entwurf für den Berliner Dom (1842) publiziert, von C. W. Schümann (1980, s. Anm. 41), S. 73 der Dionysiosbasilika in Athen (1846ff.) zugerechnet. Erstmals ist der »Renaissance-Entwurf« bei H. Reidelbach, König Ludwig I. und seine Kunstschöpfungen, München 1888, S. 214 erwähnt; Haltrich (1983), S. 124 fand entsprechende Grundrisse bei der Residenzbauleitung München. Vgl. auch MStm Slg. Lang III, Nr. 80, 81ff.

Ludwig die jungen Architekten Knapp und Gutensohn nach Rom, um die altchristlichen Basiliken in einem Tafelwerk aufzunehmen, parallel zu den Basilikaforschungen des preußischen Gesandten Christian Carl Josias Bunsen.⁴² Die Auseinandersetzung um eine klassizistische oder eine romantisch-historisierende Adaption des Basilika-Schemas zog sich bis 1828 hin, als Georg Friedrich Ziebland bereits mit Studien für die zukünftige Basilika St. Bonifaz beauftragt war, welche dann folgerichtig als Pendant zur Glyptothek ausschied und vom Königsplatz abgerückt wurde. »Ich . . . mag mich nicht kompromittieren lassen«, kommentierte Klenze Ludwigs Drängen zur Nachahmung im April 1828, woraufhin ihm der Auftrag endgültig verloren ging.⁴³

Dies erklärt, daß er sich bei der parallelen Planung der Allerheiligen-Hofkirche (seit 1824)⁴⁴ gezwungen sah, den Stilwünschen des Königs zu folgen. Ausgangspunkt war auch in diesem Fall eines der berüchtigten »Architekturerlebnisse« Ludwigs gewesen, der in seiner Hofkapelle die normannische Capella Palatina zu Palermo im Kerzenschein der Weihnachtsmesse 1823 reproduziert sehen wollte: »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 wiedergeben . . . könne. Aber eine genaue Nachahmung in allen Theilen . . . war und blieb der feststehende Gedanke, welchen im Sinn wahrer Kunst zu modifizieren, dereinst, wenn dieser Bau wirklich zustande kommen sollte, gewiß große Kämpfe und Mühe kosten würde«, schrieb Klenze damals vorausblickend.⁴⁵ Während er unter Einbeziehung anderer »byzantinischer« Vorbilder den Innenraum nach Schinkels »klassischem« Entwurf der Friedrich-Werderschen-Kirche in Berlin (1824) als Wandpfeilerschema mit Emporen und gereihten Pendentivkuppeln systematisierte⁴⁶, suchte er ein halbes Jahr nach der Grundsteinlegung auch für das Äußere eine klassizistische Variante, einen bisher nicht erkannten »Renaissance-Entwurf«⁴⁷, durchzusetzen. Dieser verbindet die erstmals zum Marstallhof gedrehte Schaufassade mit einem Kuppelturm über der Chorapsis, dessen Statuennischen vermutlich jene zwölf Apostel aufnehmen sollten, die im Inneren der Apostelkirche nun nicht mehr benötigt wurden. Am



L. v. Klenze, Wohnhäuser für die geplante Rue Elisa in Kassel (1810) – Hess. StA Marburg, Karten P II 4100/1

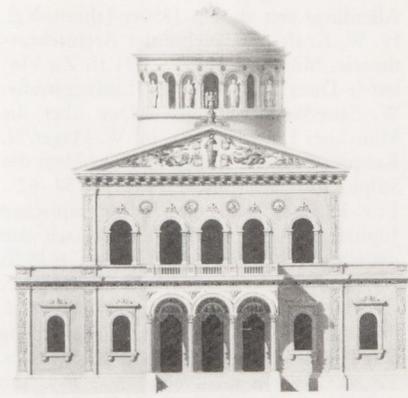


L. v. Klenze, Aufriß der Häuser Meyer und Röschenauer an der Ludwigstraße (1820) – BHStA Nr. 12814

26. März 1827 entschied sich der König für die »byzantinische Lösung« und erklärte, »er wolle nun einmal in allen Stylen . . . architektonische Muster in München haben!!! Was ich so sehr bekämpft, geschieht nun doch!! Niemand entgeht seinem Schicksal!!!«⁴⁸

Aber nicht nur Klenzes Annäherungen an die Mittelalterstile, sondern auch sein Umgang mit Vorbildern der Renaissance läßt sich erst als Resultat des Kräftespiels zwischen Auftraggeber und Architekt verstehen. Sein Leuchtenbergpalais steht, trotz des stärker historisierenden Dekors, noch in der Kontinuität der französischen Architekturlehre seit Perciers und Fontaines Publikation des römischen Palastbaus der Hochrenaissance (1798), die den typologischen Ausgangspunkt für herrschaftliche Wohnbauten schon in Klenzes Kasseler Entwürfen für die geplante Rue Elisa (1810) geliefert hatte.⁴⁹ Im verkleinerten Maßstab der bürgerlichen Mietshäuser an der Ludwigstraße, über die es zu heftigen Auseinandersetzungen zwischen Ludwig und Klenze kam, mußte der Widerspruch zwischen gesteigert repräsentativem Anspruch und schnödem Renditedenken zu ästhetischen Widersprüchen führen, die Pecht (1885) auf die Formel brachte: »Sie sehen ärmlich und anspruchsvoll zugleich aus.«⁵⁰ Klenze, der in der Ludwigstraße – abgesehen von der Gesamtplanung – zumeist nur die Fassaden entwarf⁵¹, versuchte deshalb schon 1818 in Florenz Ludwigs Aufmerksamkeit vom römischen auf den florentiner Palaststil der Frührenaissance zu lenken, der sich im Sinne eines nüchtern-monumentalen Rundbogenstils mit den Erfordernissen des bürgerlichen Stockwerksbaus besser verbinden ließ, wie etwa das Haus Röschenauer (1820) im Vergleich zum benachbarten Mini-Leuchtenbergpalais des Schlossers Korbinian Meyer bewies.

- 48 Klenzeana XIII/1, fol. 61f. (Ergänzungsblätter zu den Memorabilien, April 1828)
- 49 Ch. Percier und P. F. L. Fontaine, Palais, Maisons . . ., Paris 1798, Reprint Hildesheim/New York 1980. Zum langanhaltenden Einfluß von deren Recueil de Décorations intérieures . . ., Paris 1801, 1812² auf Klenze vgl. V. Schaefer (1981, s. Anm. 10). Die florentinischen Paläste wurden durch P. A. Famin und A. H. V. Grandjean de Montigny, Architecture Toscane, 12 Hefte, Paris 1806ff., 1815² populär. Zu Klenzes Entwurf für die Rue Elisa (Hess. StA Marburg), vgl. A.v. Buttlar (1986, s. Anm. 20)
- 50 F. Pecht, Deutsche Künstler des 19. Jahrhunderts, Bd. IV, Nördlingen 1885, S. 51
- 51 Zur Ludwigstraße O. Hederer (1942), s. Anm. 10); H. Lehmbuch in Ausstellungskatalog Klassizismus in Bayern (1980), S. 149ff.; F. Zimmermann, Wohnbau in München 1800–1850, München 1984
- 52 Memorabilien I, fol. 124 v. ff.
- 53 Ebenda, fol. 204 r. ff.
- 54 Über den Königsbau in München, in: Allgemeine Bauzeitung No. 3ff. Wien 1837, S. 19 – das Kapitel »Motive des Baues« eindeutig von Klenze selbst verfaßt



L. v. Klenze, sog. Renaissance-Entwurf zur Allerheiligen-Hofkirche (1827) – Staatl. Graph. Sammlung München Nr. 26795

- 55 Zur Pinakothek vgl. P. Böttger (1972, s. Anm. 10). Eine Gruppe von Plänen für die alternativen Standorte wurde von A. Wetzig in der Bibliothek und Planslg. der OBB aufgefunden
- 56 Gegen die schon damals verbreitete und auch von P. Böttger (1972, s. Anm. 10) vertretene Ansicht, daß die museale Konzeption allein auf Dillis zurückgehe, wehrt sich Klenze bereits mit verifizierbaren Argumenten in Memorabilien III, fol. 2 v.-13 v.
- 57 Memorabilien II, fol. 138 r.-139 v.; Klenze an seinen Schwiegersohn Max Graf Otting, 16. Juli (1853), Klenzeana XXI. Eine dritte Englandreise Klenzes fand 1851 anlässlich der Weltausstellung statt: Memorabilien VII, fol. 30 und Klenzes Manuskript »Die Kunst im Krystallpallaste«, Klenzeana III/11
- 58 A. v. Buttler, Leo von Klenzes Entwürfe zur Bayerischen Ruhmeshalle, in: *architectura* I, 1985, S. 13–32
- 59 Rede des Abgeordneten Rabel vor der Ständerversammlung am 18.6.1831, zit. nach W. v. Pölnitz (1936, s. Anm. 5), S. 110
- 60 Boisserée stand in jenen Monaten in lebhaftem Kontakt mit Gärtner, Ohlmüller und Klenze, wie aus seinen Tagebüchern (hrsg. von H. J. Weitz), Bd. II, Darmstadt 1981 hervorgeht. Seine Abhandlung »Über die Beschreibung des Tempels des heiligen Grals in dem Heldengedicht Titurel Kapitel III« erschien in den Abhandlungen der philosophisch-philologischen Klasse der Kgl. Bayerischen Akademie der Wissenschaften Bd. I, München 1835, S. 307–392
- 61 Vgl. den Abschnitt zur Bayerischen Ruhmeshalle im Katalogteil
- 62 R. Wiegmann (1839, s. Anm. 2), S. 16. Zwischen Wiegmann und Klenze war es zuvor zu heftigen persönlichen Feinden wegen einer Rezeptur für die enkaustische Malerei gekommen, vgl. Memorabilien IV, fol. 44–47. E. Kopp, Leo von Klenzes architektonische Werke, in: *Kritische Blätter* besonders über das Bauwesen, Heft II und III, Jena 1854, S. 239 kommt zu dem Schluß, daß Klenzes Grundsätze so »dehnbar und umfangreich aufgestellt sind, daß es

Doch hatte Klenze den von ihm selbst initiierten Paradigmenwechsel bald zu bereuen, denn bei der Planung des Königsbaus der Residenz begann die »durch meine Bemühungen erkannte florentinische Architektur . . . wie die Geliebte des Tages unumschränkt alles andere zu beherrschen und zu beseitigen«. ⁵² Klenzes eigenwilliger Erstentwurf, den er im Februar 1820 in Rom vorlegte, wurde bald durch Direktiven verdrängt, die letztendlich auf eine Reproduktion des Palazzo Pitti hinausliefen. »Vergeblich suchte ich zu zeigen, daß dieser florentinische Republikstyl . . . nicht für unser Klima passte . . . wie diese engen, durch gothische Einbaue verdunkelten Fensteröffnungen . . . dem klassischen Style widerstrebten, welcher für das Innere . . . gewünscht war . . . es sollte nun einmal die architettura bugnata gemacht werden coute que coute«. ⁵³ Klenze, der die Bossierung des Palazzo Pitti mit der filigranen Pilastergliederung von Albertis Palazzo Rucellai überblendete, hat sich später gegen den Nachahmungsvorwurf energisch, aber ebenso wenig überzeugend wie im Fall der Walhalla zur Wehr gesetzt: »Daß in dieser Masse des Äußeren einige Analogie mit der des Palazzo Pitti entstand, war ganz zufällig«. ⁵⁴

Am überzeugendsten gelang Klenze die Synthese königlicher Vorgaben mit einer eigenständigen, völlig funktionsbestimmten Bauidee im Falle der Alten Pinakothek, seinem damals in ganz Europa einhellig bewunderten Meisterwerk. ⁵⁵ Aus der fortschrittlichen museologischen Konzeption, die er in Zusammenarbeit mit Galerieinspektor von Dillis erarbeitete ⁵⁶, entwickelte sich das Äußere in den für die verschiedenen Bauplätze am Hofgarten, in der Brienner- und an der Barer Straße seit 1822 entworfenen Varianten »gleichsam von selbst«. Der Durandsche Raster, der der Disposition der Pinakothek zugrunde liegt, verband sich organisch mit Ludwigs Ideen für die Fassadengestaltung durch Motive der Früh- und Hochrenaissance, die Würde eines Kunstpalastes auf freiem Feld mit der Ablesbarkeit seiner funktionalen Gliederung. In Hearings vor Ausschüssen des Englischen Unterhauses mußte Klenze sein erfolgreiches Galeriekonzept 1836 und 1853 in London erläutern. ⁵⁷

Solche Konvergenz der beiderseitigen Intentionen blieb aber eher eine Ausnahme. Die extremste Spannung, der Klenzes Architekturbegriff ausgesetzt war, zeigt sich in seinen Alternativentwürfen für die Bayerische Ruhmeshalle (1833/1834). ⁵⁸ Seine Position war damals durch die Erfolge Gärtners und die scharfen Angriffe auf Ludwigs Kunstpolitik und Klenzes Bauten in der Ständerversammlung, die 1831 in dem Wortspiel »Überall Glanz und nichts als Glanz . . . Diese Glänze erdrücken das Volk« ⁵⁹ gipfelten, spürbar geschwächt. Für den zwischen ihm, Gärtner, Ohlmüller und Ziebland ausgeschriebenen Wettbewerb reichte Klenze neben seinem »griechischen« Hauptentwurf vorsorglich auch zwei Alternativen im mittelalterlichen Rundbogenstil ein, den der König diesmal zu bevorzugen schien. Ungeniert übernahm er dabei die Grundidee eines Zentralbaus nach Art der italienischen Baptisterien aus den Vorentwürfen seines Konkurrenten Gärtner. Er adaptierte auch die durch Sulpiz Boisserées damalige Forschungen zum Heldenepos des »jüngeren Titurel« aktuelle Ikonologie des Grals-Tempels ⁶⁰, die Gärtner und Ohlmüller ihren Entwürfen zugrunde gelegt hatten. In der Überformung des mittelalterlichen, am spätromanischen Dekagon von St. Gereon in Köln orientierten Bautypus durch griechische und renaissanceistische Einzelmotive unternahm Klenze in seinem fünften Alternativentwurf den fast paradoxen Versuch, Klassizist zu bleiben und gleichzeitig Romantiker zu werden. ⁶¹

Die Lücke zwischen »griechischer« Idee und eklektischer Praxis versuchte Klenze durch eine noch wenig beachtete Architekturtheorie zu überbrücken, die eine überwiegend apologetische Tendenz kennzeichnet. Die Anpassung der Argumente an seine jeweiligen Kompromisse verstrickte ihn in zahlreiche Widersprüche und definitorische Manipulationen, die die Kritik übel vermerkte (»Lieber Hieroglyphen enträtseln, als solche Phrasen in ihren Unsinn auflösen«) ⁶², doch spiegelt sich gerade darin die verzweifelte Abwehr romantischer und historistischer Denksätze.

1805 hatte Klenze in seiner Erstlingsschrift zum »Lutherdenkmal« den utilitären Funktionalismus Durands propagiert, demzufolge Schönheit die automatische Folge von Zweckmäßigkeit und Sparsamkeit war. Mit seiner Berufung nach München zum Philhellenen konvertiert, subsumierte er fortan die Durandschen Normen unter das »ewige Grundprinzip« der griechischen Architektur, das er gleichsam als überhistorisch gültige Methode der Baukunst verstand. Ähnlich wie Violett-le-Duc in Frankreich die Gotik ⁶³, erklärte Klenze die rationale Konstruk-

tion und Formbildung griechischer Architektur (durch ›Schönheitssinn‹ idealistisch geläutert) zur absoluten Baukunst, die alle nachfolgenden Baustile zu bloßen Bauarten relativierte.

In seiner ersten Münchner Schrift über den Jupitertempel in Agrigent (1821), die bisher als Beitrag zur archäologischen Rekonstruktion mißverstanden wurde⁶⁴, 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 Normen des Tempelbaus liege, sei eine moderne Adaption griechischer Form und Konstruktionsart in neuen Bauaufgaben denkbar.

In seinem »Versuch einer Wiederherstellung des toskanischen Tempels nach seinen technischen und historischen Analogien« (1821/1824)⁶⁵ erweitert Klenze sein Plädoyer für die Universalität des griechischen Bauens auf der historischen Argumentationsebene, indem er unter Berufung auf die damaligen Völkerwandlungstheorien die genetische Verwandtschaft der alpenländischen Bauernhäuser mit dem griechisch-toskanischen Tempel zu beweisen sucht. Er schließt, daß die griechische Bauweise deshalb ebenso »deutsch« sei wie der altdeutsche Spitzbogenstil der Romantiker.

Noch wichtiger aber ist sein Rezept zur Adaption der griechischen Bauweise für die Gegenwart, das er am deutlichsten in der »Anweisung zur Architectur des Christlichen Cultus« (1822/1824)⁶⁶ formuliert. Als Schüler Durands fordert er die strikte Trennung der modernen architektonischen Komposition (Syntaxis) vom griechischen Formvokabular (Analogie), das er für überzeitlich gültig erklärt, in der verräterischen Definition: »Die Architektur . . . zerfällt (!) in zwei wohl voneinander zu sondernde Abtheilungen, nämlich die der einzelnen Formen, und die ihrer Zusammenstellung.«⁶⁷ Klenzes Teilungstheorem wurde von Franz Kugler (1834) und Rudolf Wiegmann (1839) fast gleichlautend als Verstoß gegen das Gesetz einer organischen Entsprechung von Form und Struktur kritisiert.⁶⁸ Klenze propagiert hier jenes »Baukastensystem« der Collage historischer Versatzstücke, das die postmoderne Architekturpraxis vorwegzunehmen scheint⁶⁹ und an seinen Bauten stets Kritik herausforderte. Die Ausweitung seines Stilrepertoires und die Verwischung der in der Tektonik-Diskussion um 1820 streng gezogenen Grenzen zwischen griechischer Tektonik und römischem Gewölbebau trug zur weiteren Aushöhlung seines Begriffs des »Griechischen« bei.

Das vergebliche Bemühen, die auseinanderstrebenden Tendenzen seines Zeitalters durch rationale Reflexion noch einmal zur logischen Einheit zusammenzuzwingen, belegt zwar die Spannweite von Klenzes Bildung und Interessen, zugleich aber die tragische Aporie des Universalisten an der Schwelle des modernen Bewußtseins. In seinem letzten unvollendeten Manuskript »Erwiderungen und Erörterungen über Griechisches und Nichtgriechisches von einem Architekten« (ca. 1860–1863), in dem Klenze sich noch kritisch-wach mit den zeitgenössischen Kunsttheorien bis hin zu Sempers »Stil« auseinandersetzt, äußert er die Befürchtung, daß die Kunst seiner Zeit »unter der Fluth der Kunstgeschichte erdrückt werden« könne.⁷⁰ Um so herrisch-dogmatischer zeigt Hanfstaengls Altersfoto den Zweiundsiebzigjährigen, die griechische Akroterpalmette fest umklammernd, als letzten Klassizisten der ersten Stunde.

Klenzes Selbststilisierung und die Klage, der König habe ihn »stets unterdrückt und in eine falsche Bahn gezwungen«, darf nicht darüber hinwegtäuschen, daß seine eigentliche Leistung gerade in der überaus erfolgreichen Kooperation mit Ludwig I. lag. Schon Pecht hat darauf hingewiesen, daß nur die Gegensätzlichkeit des süddeutschen Romantikers und des nordeutschen Rationalisten die eindrucksvollen ludovizianischen Bauten ermöglicht habe.⁷¹ Selbst der König schätzte Klenzes Widerstand und war sich bewußt, daß dieser ihm wichtige architektonische Ideen nur mühsam abgetrotzt und damit die Bauten vor allzu oberflächlicher Reproduktion geliebter Vorbilder bewahrt hatte: »Sie wissen, Klenze, daß ich außerordentlich viel auf Sie halte, sind gleich meine Ansichten nicht immer mit den Ihrigen übereinstimmend, dieses macht aber nichts, im Gegentheil, so ist es besser.«⁷²

Umgekehrt blieb Klenzes Architektur, abgekoppelt von den Vorgaben seines Königs wie etwa in der Petersburger Eremitage (1839–1851) für Zar Nikolaus I., seiner Athener Dionysios-Kirche (1846 ff.), in den Entwürfen für das Münchner Athenäum (1851), und selbst in der wohl freiesten Schöpfung, der Befreiungshalle

gleichsam oft scheint, als wenn sie den Entwürfen . . . angepaßt sind«.

63 Allerdings erst ab den 1850er Jahren. Vgl. H. W. Kruft, *Geschichte der Architekturtheorie*, München 1985, S. 321 ff. Zu Viollet-le-Ducs Kritik an der Ludwigstraße: W. Sauerländer, *Viollet-le-Duc über die Münchner Ludwigstraße*, in: W. Hager/N. Knopp (Hrsg.), *Beiträge zum Problem des Stilpluralismus*, München 1977, S. 58–62

64 L. v. Klenze, *Der Tempel des olympischen Jupiter in Agrigent*, dargestellt nach den neuesten Ausgrabungen, Tübingen 1821, zweite überarbeitete Auflage 1827. Für F. W. Hamdorf, *Klenzes archäologische Studien und Reisen*, in: *Ausstellungskatalog Ein griechischer Traum . . .* (1985, s. Anm. 10), S. 135 »ist nicht erkennbar, was ihn gerade auf diesen unkanonischen und zudem schlecht erhaltenen und schlecht dokumentierten Bau hingewiesen hatte«.

65 Vorgelesen in der philosophisch-philologischen der Kgl. Bayerischen Akademie der Wissenschaften am 3. März 1821, erschienen in: *Denkschriften der Kgl. Bayer. Akademie der Wissenschaften zu München für die Jahre 1821 und 1822. Classe der Philosophie und Philologie Bd. VIII*, München 1824, S. 1–86. Dazu M. Tiede, *Klenzes Versuch einer Wiederherstellung des toskanischen Tempels*, in: *Ausstellungskatalog Ein griechischer Traum . . .* (1985, s. Anm. 10), S. 227–243. Auf die Bedeutung für die Walhalla-Ikonographie hat bereits J. Traeger (1979, s. Anm. 10) aufmerksam gemacht.

66 L. v. Klenze, *Anweisung zur Architectur des Christlichen Cultus*, München 1822 (ausgeliefert 1824), 2. veränderte Auflage 1834. Vgl. M. Sczesny (1967/74 s. Anm. 10)

67 L. v. Klenze, *Anweisung . . .* (1834), S. 7. Klenze hatte das Teilungstheorem aber schon im »Jupitertempel« (s. Anm. 64) 1821 formuliert.

68 F. Kugler, *Rezension der »Anweisung«*, in: *Museum No. 40* (1834), abgedruckt in ders., *Kleine Schriften*, Bd. III, Stuttgart 1854, S. 87–100 und R. Wiegmann (1839, s. Anm. 2), S. 61

69 Darauf hat H. Thies, *Leo von Klenze* (Festvortrag zum 28.2.1984 in Schladen), in: *Mitteilungen der TU Braunschweig Nr. 21*, S. 74–79 hingewiesen

70 *Klenzeana* I/9, fol. 11 (s. Anm. 3). Zur Kritik an Sempers »Der Stil in den technischen und tektonischen Künsten oder Praktische Ästhetik«, Frankfurt 1860/63 vgl. A. v. Buttlar, *Klenzes Beitrag zur Polychromie-Frage*, in: *Ausstellungskatalog Ein griechischer Traum . . .* (1985, s. Anm. 10), S. 213–225

71 F. Pecht (1885, s. Anm. 50), S. 34ff.

72 Ludwig an Klenze, 2. November 1824, *Klenzeana* XIV/1

73 H. Kieners *Unterscheidung eines »naiven« Frühstiles und eines »reflektierenden« Altersstiles in »Leo von Klenze«*, *Thieme-Becker* Bd. XX, 1927 entbehrt, wie unsere Analyse zeigt, jeder Grundlage

74 *Zitate aus Memorabilien IV*, fol. 18 v.; fol. 124 v. und 121 v. (1841/42) und *Memorabilien II*, fol. 112 r. und v. (1836)

(1847–1862), eher trocken und farblos.⁷³ Es ist bezeichnend, daß Klenze keine persönliche »Handschrift« im Entwurfsprozeß entwickelte und – anders als Gilly und Schinkel – keine Skizzen im Sinne einer intuitiv fixierten »prima idea« hinterlassen hat.

Klenzes besondere Fähigkeiten lagen, abgesehen von seinem außergewöhnlichen Organisationstalent, im scharfen Blick für Ganzheit, Funktionalität und Bedeutung von Ludwigs Planungen. Das zeigt sich nicht nur in seinen Museumsbauten, die unter museologischem Aspekt Schinkels Museum am Lustgarten zweifellos überlegen waren, sondern auch in der Erkenntnis der Gefahr, daß sich Ludwigs Architekturmonumente vom politisch-gesellschaftlichen Bewußtsein der Zeit ablösen und »von jeder höheren geschichtlichen, religiösen, poetischen und nationalen Tendenz entblößt und wirkungslos dastehen« könnten. Kritisch hielt er die Befreiungshalle schon bei der Grundsteinlegung für einen »politisch-verjährten Tendenzbau« und seine Walhalla bei der Eröffnung für eine »todtgeborene Kreation«. Weitblickend forderte er deshalb die Institutionalisierung eines Nationalfestes, »wenn Eure Majestät nicht Gefahr laufen wollen, sie zu einem verfallenden Steinhäufen herabsinken zu sehen, welchem höchstens vorüberziehende Reisende ein Viertelstündchen Aufmerksamkeit . . . widmen.«⁷⁴

Derart wachen Realitätssinn bewies Klenze auch mit seiner Aufgeschlossenheit für moderne Technologien. Klenze, der fast gleichzeitig die archäologische Konservierung der Athener Akropolis und den Eisenbahnbau in Bayern vorantrieb⁷⁵, setzte sich an die Spitze neuer Trends und Entwicklungen, wie die frühe Anwendung des Sichtziegels an der Alten Pinakothek (nach 1826), des »Gummi-Elastik« zur Isolierung der Fundamente des Königsbaus (nach 1825) und des Eisens beim Wiederaufbau des Nationaltheaters (nach 1823) und in der Walhalla belegt, wo auf Schinkels Intervention 1836 das steinerne Tonnengewölbe durch einen offenen eisernen Dachstuhl ersetzt wurde.⁷⁶ Als einer der ersten plädierte Klenze für die Wiederbelebung der enkaustischen Wandmalerei, sein Monopteros im Englischen Garten und seine Hauptpost am Max-Joseph-Platz (1836) sind die frühesten Bauten, in denen das antike Prinzip der Polychromie verwirklicht wurde.⁷⁷

Klenze trug wesentlich dazu bei, den Architekturvisionen Ludwigs die disziplinierte Solidität, die Sinnperspektive und den Monumentalcharakter moderner »Gesamtkunstwerke« zu geben. Er integrierte die Bildkünste in einer gegenwartsbezogenen Ikonologie, deren Programmatik vielfach von ihm selbst bestimmt oder zumindest modifiziert wurde. Die Auseinandersetzungen mit Schelling, Wagner und Dillis um die künstlerische Ausstattung und Ikonologie von Glyptothek und Pinakothek belegen dies beispielhaft.⁷⁸ Seine fördernde Rolle für die Entwicklung der bildenden Künste in München, die sich in der erfolgreichen Zusammenarbeit etwa mit Wagner, Thorwaldsen, Rauch und Schwanthaler, Cornelius, Hess, Rottmann, Hiltensperger und Kaulbach trotz aller Differenzen bewährte, wird bislang eher unterschätzt.⁷⁹

Wenn es Klenze auch kaum gelang, die »Physiognomie der Entzweigungen« seiner Zeit (Ranke) in der »Einen Baukunst« aufzuheben, so resultierte doch gerade aus Ludwigs Vorgaben jene Integration von Geschichte und Gegenwart, die den besonderen Reiz des ludovizianischen München ausmacht: Ihre Poesie nämlich entfalten Klenzes Bauten in ihrer genau berechneten monumentalen Bildwirkung. Klenzes beachtliche malerische Begabung manifestierte sich von Anfang an in seinen »bestechenden« Architekturperspektiven (Carl von Fischer), die der Rationalist in ihm als seine »schlechte Gewohnheit« verurteilte.⁸⁰ Sie belegen Klenzes Gespür für den Zusammenklang von Architektur, Raum und Natur in einem sorgsam kalkulierten Bildeffekt, der Ludwigs »hadrianischen« Neigungen zu einer abbildenden Architektur mehr entgegenkam als Klenze zugeben mochte. Seine künstlerische Leistung liegt nicht zuletzt darin, daß und wie er die historisch-poetische Dimension von Ludwigs Architekturträumen unter die Kontrolle eines konstruktiven Rationalismus zu bringen und doch zugleich als eindrucksvolles Architekturbild zu bewahren mußte.

Adrian von Buttlar

75 Zur Rettung der Akropolis zuletzt W. Hamdorf, Klenzes Archäologische Studien und Reisen, seine Mission in Griechenland, in: Ein griechischer Traum . . . (1985, s. Anm. 10), insbes. S. 182ff. 1836 wurde Klenze zum »Commissar« für den Eisenbahnbau der Linie Nürnberg–Leipzig ernannt. U.a. dieser Aufgabe diente seine Informationsreise nach Frankreich, Belgien und England 1836 (Memorabilien II, fol. 132ff.) Internationalen Eisenbahnaktien verdankte Klenze auch einen großen Anteil seines beträchtlichen Vermögens.

76 Memorabilien III, fol. 35 v.-38 v. Vgl. auch A. Graf von Raczynski, Geschichte der Neueren Deutschen Kunst, 2. Bd., Berlin 1840, S. 103f. und Klenzes genaue Beschreibung der Dachstuhlkonstruktion in L. von Klenze, Walhalla in artistischer und technischer Beziehung, München 1842

77 Zur Enkaustik vgl. L. v. Klenze, Aphoristische Bemerkungen, gesammelt auf seiner Reise nach Griechenland, Berlin 1838, insbesondere S. 568–633. Zur Polychromie A. v. Buttlar (1985, s. Anm. 70)

78 So setzte Klenze die auf Sammlung und Raumfolge der Glyptothek bezogene Ikonographie des Dekors gegen Wagners puristisches Kammernsystem durch, und gegen Schellings Mythenvorschläge am Giebel die Verkörperung der Plastischen Künste; in den Statuennischen den Entwicklungsgang der Skulptur durch die klassischen Epochen, an der Pinakothek die Künstlerbalustrade, am Festsaalbau die Wittelsbacher Galerie des Thronsaals und die politische Ikonographie der Loggia, im Königsbau die Ergänzung des deutschen durch einen griechischen Dichterzyklus, an der Ruhmeshalle die Monumentalstatue der Bavaria etc.

79 Klenze hat sich in seinen »Erörterungen und Er widerungen« (s. Anm. 3), fol. 131ff., gegen das gängige Vorurteil, er habe alle anderen Künstler zu unterdrücken gesucht, heftig zur Wehr gesetzt.

80 Zu Klenze als Maler: N. Lieb/F. Hufnagl (1979, s. Anm. 10), Zitat Fischers aus den Akademiaprotokollen zur Glyptotheksjury 1816, zit. nach I. Springorum, Karl von Fischer 1782–1820, Diss. München 1936, München 1982, S. 28; Zitat Klenzes: Klenze an Ludwig, 20.8.1818 (Erläuterung seines Geburtstagsquarells des Odeonsplatzes), GHA I A 36 I