



Leo von Klenze
(1784–1864),
Blick auf die Burg
von Monselice,
Öl/Lwd., 61 x 73 cm;
Privatbesitz.

MÜNCHEN / Residenz, Königsbau

LEO VON KLENZE EINE AUSSTELLUNG DIE ZU ENTDECKUNGEN FÜHRT

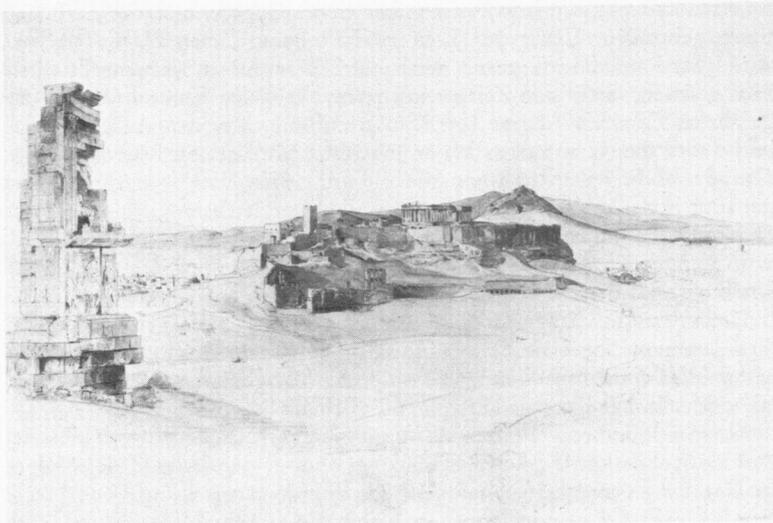
Bis 29. Januar 1978

Auf dem Weg zum Wiener Kongreß fand die erste Begegnung zwischen dem bayerischen Kronprinzen Ludwig und Leo von Klenze statt, die zwar mit einem Eklat endete, aber historische Bedeutung für die Entwicklung Münchens und des deutschen Klassizismus im allgemeinen gewinnen sollte. Angeregt durch Friedrich Gilly hatte sich Klenze dem Studium der Architektur in Berlin zugewandt, er hatte sich anschließend in Paris bei den glänzenden Lehrern der Akademie weitergebildet und in Italien die Werke der Renaissance und römischen Antike kennengelernt. In Kassel hatte er erste praktische Bauerfahrungen sammeln können. Als er sich das Vertrauen des Kronprinzen erwarb, war Klenze noch jung, erst dreißigjährig. Aber das folgende Jahrzehnt bis zur Thronbesteigung Ludwigs I. reichte ihm aus, um internationale Anerkennung zu erringen. Mit seinen Plänen zur Erweiterung der mittelalterlichen Residenzstadt nach Norden gelang es ihm, ein modernes urbanistisches Gefüge von seltener Geschlossenheit zu entwerfen. Unter der Ägide Ludwigs I. folgte nach 1825 eine Reihe repräsentativer Großbauten, in München besonders die neuen Trakte der Residenz, die Ruhmeshalle und die Alte Pinakothek, die dem Architekten den Auftrag

für die Eremitage in Petersburg eintrug. Klenzes Bautätigkeit wurde für München wichtiger noch als das Werk Schinkels für Berlin. Sie bestimmt bis heute wesentlich die Erscheinung der Stadt.

Weniger offenkundig tritt Klenzes Bedeutung als Maler und Zeichner hervor. Dieser bisher nur am Rande beachteten Seite seines Schaffens widmet die Bayerische Akademie der Schönen Künste jetzt eine Ausstellung. Sie findet in den Räumen des von Klenze selbst entworfenen Königsbaues der Münchener Residenz statt. Unter der Leitung von I. Feuchtmayr ist versucht worden, die Bilder und Zeichnungen des Architekten, so weit wie es möglich war, vollständig zusammenzutragen. Der Katalog dient nicht nur als Führer zur Ausstellung, da auch solche Werke aufgenommen wurden, die nicht gezeigt werden können, bildet er zugleich ein Oeuvreverzeichnis. N. Lieb und F. Hufnagl haben die Exponate bearbeitet. Sie konnten sich im wesentlichen nur auf das 1963 erschienene Klenze-Buch von O. Hederer stützen, der einführende Worte über den Architekten Klenze zum Katalog beigetragen hat. Im übrigen waren sie auf eigenständige neue Untersuchungen angewiesen. Ihre vielfältigen und minutiösen Forschungen haben ein sicheres Fundament zur Beurteilung auch des Malers Klenze geschaffen. Sie werden sich jetzt, da sie der Öffentlichkeit vorgestellt werden, wohl nur noch in Details ergänzen lassen. (Die Identifizierung der Veduten ist anscheinend noch nicht völlig abgeschlossen: G 14 ist inzwischen als Blick auf die Pz. della Borsa in Turin identifiziert worden; Z 208 zeigt doch wohl die Villa Borghese, Z 313 das Heidelberger Schloß; Z 267–268 sind sicher auf das Baptisterium in Pistoia zu beziehen, ebenso G 10 auf den Kreuzgang von S. Giovanni im Lateran, Z 438 auf Vignolas S. Andrea in via Flaminia; G 18/Z 256 geben den Blick durch eine Arkade des Kolosseums wieder; Z 436–437 stellen entgegen Klenzes Beischriften den Aphaia-Tempel auf Ägina dar, dessen Giebelskulpturen Ludwig I. 1813 erworben hatte, und zwar auf Z 437 vom Westen aus gesehen etc.)

Mehr als die Hälfte aller dokumentierten Bilder von Klenze (G 28–60) ist bisher nicht auffindbar. Die Veranstalter gehen davon aus, daß ein Großteil der verschollenen Werke noch existiert und sich unerkannt im Kunsthandel oder in Privatbesitz verbirgt. Die Ausstellung soll dazu beitragen, die Lücke zu schließen. Diese Hoffnung ist gerade in den letzten Tagen durch einen bemerkenswerten Fund erfüllt worden. Ein norddeutscher Privatsammler meldete sich mit einem unbekanntem Bild, das an dieser Stelle erstmals vorgestellt werden kann. Es entspricht der Zeichnung Z 334, einem Blick auf die Einfahrt zur Burg von Monselice. Auch die



Leo von Klenze (1784–1864), Blick auf die Akropolis, Aquarell über Bleistift, sign., 48 x 65,5 cm; Bayerische Staatsbibliothek, Klenzeana, München.

Figuren auf der Verso-Seite von Z 435 erweisen sich als Vorstudien dazu. Am 12. Dezember 1826 schreibt Klenze an seinen Freund Heideck: „Das Schloß von Monselice hat das Motiv zu einem großen Bilde gegeben“; und auf der Zeichnung 334 selbst notiert er: „gemalt für Schinkel“. Auch in einer Liste seiner Bilder (s. unten) hält Klenze fest, daß er seinem großen Kollegen in Berlin ein Bild verehrt hat. Er führt dort zwei Versionen von Monselice auf – die zweite bleibt zu suchen.

Eine sichere und prägnante zeitgenössische Beurteilung von Klenzes Leistung liefert Naglers Künstler-Lexikon (1839). Es behandelt auch seine Tätigkeit als Maler: „Er ist in dieser Gattung nur Dilettant, aber man muß staunen über die Vollendung, die er in kurzer Zeit erlangte. Klenze ist ein scharfer Beobachter der Natur, und sein Hauptstreben geht auch auf Naturwahrheit. Seine Färbung ist fröhlich, und in der Gesamtwirkung sind seine Bilder immer von schönster Harmonie. Seine Sorgfalt geht bis ins Detail.“

Die Bezeichnung Dilettant ist im damaligen Sprachgebrauch bekanntlich nicht abwertend; sie meint, daß Klenze im Malen weder akademisch ausgebildet noch beruflich damit beschäftigt war. Allerdings hatten sich die Berufe des Malers oder gar Zeichners und des Architekten am Anfang des 19. Jahrhunderts noch nicht so weit voneinander entfernt, daß sie alle Verbindungen zueinander verloren hätten. Die Ausbildung zum Architekten schloß neben dem Erstellen von Plänen auch das Aufnehmen bestehender Bauten oder Ornamente ein. Klenze selbst hat vollendete Musterzeichnungen zur römischen Baukunst hinterlassen. Sein Lehrer Constant Bourgeois an der Pariser Akademie malte auch „historische Landschaften“ und brachte italienische Veduten in Stichen heraus. Manche Architekturphantasien gerade des Klassizismus bewegen sich an der Grenze zwischen Bauentwurf/Bauführung und freier Zeichnung, auch dann, wenn sie sich – wie Gillys Entwurf für ein Grabmal Friedrichs des Großen – auf ein bestimmtes Projekt beziehen oder – wie Schinkels „Große Komposition wie der Mailänder Dom



Leo von Klenze (1784–1864), **Landschaft auf Zakynthos**, Bez.: „26. Xbre 1836 Mistra nicht gemalt“, Feder über Bleistift, 53,5 x 76 cm; Bayerische Staatsbibliothek, Klenzeana, München.

gestellt sein müßte“ – einen bestehenden Bau wiedergeben. Zudem bemühten sich die Entwürfe viel stärker als heute, auch wenn sie in Orthogonalprojektion angelegt waren, eine anschauliche, plastische Vorstellung vom Projekt zu vermitteln. Klenze selbst schätzte sogar perspektivisch angelegte und kolorierte Entwurfszeichnungen, die, wie er selbst in bezug auf eine eigene Arbeit schrieb, „möglichst wahr in Verhältnis, Gestalt, Farbe und Wirkung“ erscheinen sollten. Die Planungsgeschichte der Walhalla liefert ein anekdotisches Beispiel für die suggestive Wirkung, die solche Entwürfe auf den Auftraggeber ausüben konnten. Die strikte Trennung zwischen den Gattungen wird vollends aussichtslos vor Bildern wie der „Ansicht der Propyläen“ (G 11) und der „Ansicht der Ruhmeshalle“ (G 12). In diesem Zusammenhang erinnert man sich, welche Bedeutung der topographisch genauen Architekturvedute und dem Prospekt in der Malerei gerade des frühen 19. Jahrhunderts zukommt, man denke nur an Eduard Gärtner in Berlin und in München unter anderen besonders an Klenzes Freund und „Lehrer“ K. von Heideck.

Im Werk von Karl Friedrich Schinkel, über den Theodor Fontane geurteilt hat, er „malte wie ein Architekt und baute wie ein Maler“, ergänzen sich die Gattungen, obwohl sie stets streng voneinander getrennt blieben, in idealer Weise. Von einer solchen Einheit ist bei Klenze trotz der gelegentlichen „malerischen“ Entwürfe wenig zu spüren. Zu sehr blieb ihm die bildende Kunst stets nur Nebenbeschäftigung.

Wenn Klenze auf seinen zahlreichen Reisen Landschaften, Gebäude und Volksleben mit dem Bleistift oder der Feder festhielt, folgte er nur einem Gebrauch, der – wie das Beispiel Goethes allgemein bekannt macht – auch unter Laien üblich war. Obwohl er Italien ungewöhnlich oft besuchte (zwischen 1803 und 1857 überquerte er 26mal die Alpen), wählte Klenze zumeist nur solche Motive, die auch die anderen gezeichneten Itinerare vor ihm schon bevorzugt hatten. Klassischen Bauten, in Italien den Tempeln von Agrigent und Paestum, gab er keineswegs allein den Vorzug; den Werken der Hochrenaissance schenkte er anscheinend überhaupt keine Beachtung. Malerische Ausblicke und idyllische Winkel zogen ihn wie auch die anderen Bildungsreisenden seiner Zeit vornehmlich an (Tivoli, Lago di Nemi, Capri etc.).

Klenzes Zeichnungen zeugen für eine gut geübte Hand, aber sie wirken nicht wirklich sicher. Sie erlauben sich kaum je spontane Strichführungen, sondern halten sich ängstlich an Details, bei Architekturveduten an Konstruktionslinien. Zu einer Baumstudie ist notiert „ganz im Reflexlichte gezeichnet“ (Z 354), die Zeichnung einer alpenländischen Dorfstraße enthält die Angaben „Wasser, Schnee“. Atmosphäre kommt auf diese Weise schwer auf. Andererseits nutzte Klenze aber auch wenig die Gestaltungsmittel aus, die die Architekturzeichnung neben der geometrischen Konstruktion kannte. Mit welcher Bravour hat dagegen Friedrich Gärtner die Möglichkeiten, die sich von dort anboten, ausgeschöpft! Gerade durch eine geschickte Ausnutzung der exakten Schattenkonstruktion gelang es ihm, seinen Ansichten eine delikate Sensibilität und die Atmosphäre südlicher Sonnentage zu verleihen.

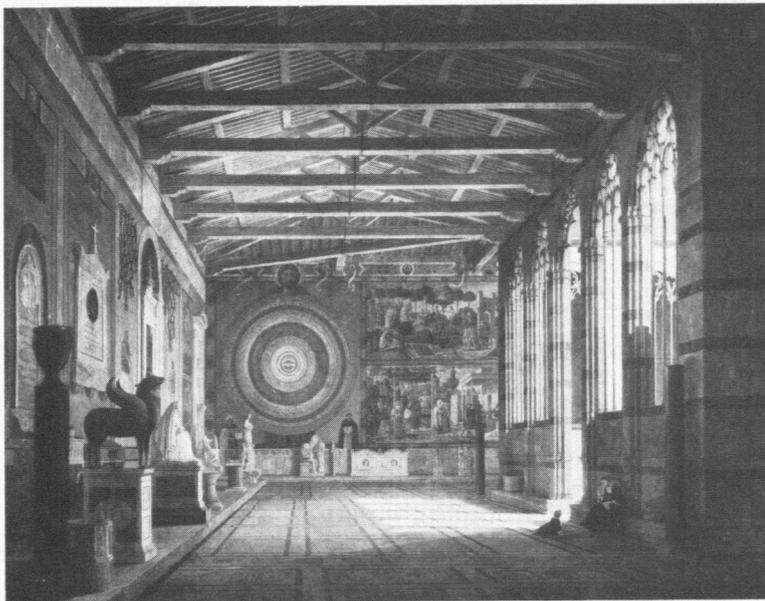
Erst um 1825/26, als sich sein Ruhm als Architekt bereits weit über die Landesgrenzen hinweg verbreitet hatte, wandte sich Klenze der Ölmalerei zu. Sein Oeuvre umfaßt, nachdem was bisher bekannt ist, sechzig Werke, eine stattliche Anzahl für einen Mann, der wie er durch vielfältige Bau-



Leo von Klenze (1784–1864), **Landschaft auf Zakynthos**, sign. u. dat. 1860, 78 x 114 cm; Privatbesitz.

tätigkeit, seine Verwaltungsaufgaben als Leiter der Obersten Baubehörde und zudem durch zahlreiche Reisen reichlich beschäftigt war. Es hat den Anschein, als seien die Ölbilder nicht zum Verkauf bestimmt gewesen. Einige von ihnen behielt Klenze für sich, den überwiegenden Teil aber verschenkte er. Die umfassendsten Nachrichten darüber hat er selbst hinterlassen. Oft notierte er auf Zeichnungen, für wen er das zugehörige Bild gemalt habe, in einer Liste hielt er die Namen der Beschenkten fest. Zu ihnen gehörten neben Ludwig I. bayerische Minister, Höflinge und andere Personen des öffentlichen Lebens, darunter auch der Erzgießer Ferdinand von Miller; er empfahl sich mit diesen Präsenten auch bedeutenden Künstlern; Christian D. Rauch, Bertel Thorvaldsen und Schinkel gehörten dazu. Das erste bekannte Gemälde, darstellend den Jupitertempel von Agrigent, übersandte er Goethe, nachdem ihn der Großherzog von Weimar mit einem Orden ausgezeichnet hatte (1828).

Der überwiegende Teil von Klenzes Ölbildern stellt Architekturveduten oder Stadtansichten dar. Sie wirken, wie Naglers Künstler-Lexikon feststellt, durchaus gefällig, zuweilen fast biedermeierlich klar und freundlich, auch wenn sie klassische Sujets, die Akropolis oder Tempel in Italien zum Thema nehmen. Sie sind fein ausgemalt ohne kleinteilig zu werden, typische Figurengruppen sind geistreich im Vordergrund arrangiert. Die Bilder sind weit von der stringenten architektonischen Konstruktion entfernt, die Schinkels Bildern bei aller Phantasie den überzeugenden Zusammenhalt und ihre



Leo von Klenze (1784–1864), **Im Campo Santo von Pisa**, sign. u. dat. 1858, Öl/Lwd., 103 x 130,5 cm; Bayerische Staatsgemäldesammlungen, Neue Pinakothek, München.

Suggestionkraft verleiht; mit den elegischen Prospekten eines Carl Cogel haben sie ebenso wenig gemein wie mit dem „heroischen“ Pathos, das die Landschaften von Joseph A. Koch oder Carl Rottmann erfüllt.

Klenzes Bilder sind, obwohl sie zunächst wie unpräzise Veduten wirken, sehr intellektuell komponiert. Auch wenn sie die Situation eines Ortes, den Klenze gesehen und gezeichnet hat, genau darstellen, geben sie doch nicht den ursprünglichen Eindruck wieder. Zwischen der Entstehung von Zeichnung und Bild liegen gewöhnlich viele Jahre: Gut dokumentiert ist die Entwicklung zur „Ansicht von Zakynthos“ (G 22). Im Jahre 1834 besuchte Klenze die Insel und zeichnete den Blick auf die mittelalterliche Ortschaft; zwei Jahre später setzte er dies Blatt in eine Reinzeichnung um; erst 1860 ist das Gemälde datiert.

Die zeitliche Distanz zum Erlebnis des Sehens hat Klenzes Bilder merklich beeinflusst. Sie ist wohl verantwortlich für die vage oder etwas steife Atmosphäre, die ihnen manchmal bei allem Reiz zu eigen ist. Gewöhnlich hat Klenze die vor Ort angefertigten Zeichnungen nicht unverändert ins Bild oder in die Reinzeichnung übernommen. Nicht selten veränderte er neben den Details auch die Proportionen innerhalb der Veduten; manchmal malte er einen größeren Naturausschnitt als er in der Zeichnung festgehalten hatte und war dann darauf angewiesen, an den Rändern freie Ergänzungen zu erfinden; so fügt er z. B. der Ansicht von Pirano links im Vordergrund einen Torbau an, der sich, auch wenn man nicht die wirkliche Situation kennt, durch den Stil und seine lockere Verbindung mit den übrigen Gebäuden um das Hafenbecken als Zutat zu erkennen gibt.

Manche Bilder setzen sich im Ganzen aus heterogenen Einzelteilen zusammen. Das trifft sogar für einen beachtlichen Teil der Zeichnungen zu. Bauten oder ganze Stadtansichten werden in eine ideale Landschaft versetzt: Da erscheint das Kastell von Massa di Carrara, das am Berghang über der Stadt liegt, isoliert auf einem hohen Felsstumpf (G 5); das Meer unterhalb

von Atrani (bei Amalfi) verwandelt sich in einen lichten Laubwald, während die Felsküste im Hintergrund – Beispiel dafür, wie sehr Klenze dennoch an dem Vorbild der Vedute hängt – fast unverändert bleibt; S. Francesco in Fiesole rückt, eines Teils seiner Konventsgebäude beraubt, in das Tal einer toskanischen Hügellandschaft. Zuweilen werden verschiedene Veduten miteinander kombiniert, und die Komposition verschleiert dann kaum das Künstliche der Verbindung: sog. Concordia-Tempel von Agrigent und Ansicht der Stadt Agrigent; Cestiuspyramide und sog. Tempel der Minerva Medica (Z 26 a). Während die beiden Bilder, die das antike Athen rekonstruieren, in sich geschlossen wirken, überragt auf dem Gemälde der Insel Zakynthos die Frankenfeste eine antike Stadt, die von homerischen Kriegerern und moderner Landbevölkerung gleichermaßen belebt wird. Erstaunlich an diesem bemerkenswerten Bild ist nicht nur die Leichtigkeit, mit der Klenze die Einheit der Zeit aufhebt, nur um nicht völlig auf die freie Phantasie angewiesen zu sein, sondern auch die Art der Rekonstruktion selbst. Sie besteht eigentlich in nichts anderem als in antikischer Verbrämung der bestehenden Katen und Weinkeller.

Ungewöhnlich heterogen sind nicht nur die Motive, sondern auch die unterschiedlichen Arten von Vorlagen, die Klenze in seinen Bildern verbindet. So setzt er zwischen die Arkade einer unvollendeten Zeichnung von Rottmann eine wohl selbst aufgenommene Vedute von Agrigent (Z 163). Die gleiche Ansicht verbindet er in dem genannten Agrigent-Bild mit der Darstellung des sog. Concordia-Tempels, die er offenbar aus dem Stichwerk „Le Antichità siciliane“ des Domenico Lo Faso (1835–42) übernommen hat. Die Bauaufnahmen der ebenfalls schon erwähnten Zeichnung Z 26 a gehen zweifellos beide auf Vorlagen von fremden Händen zurück, auch wenn diese bisher nicht identifiziert sind.

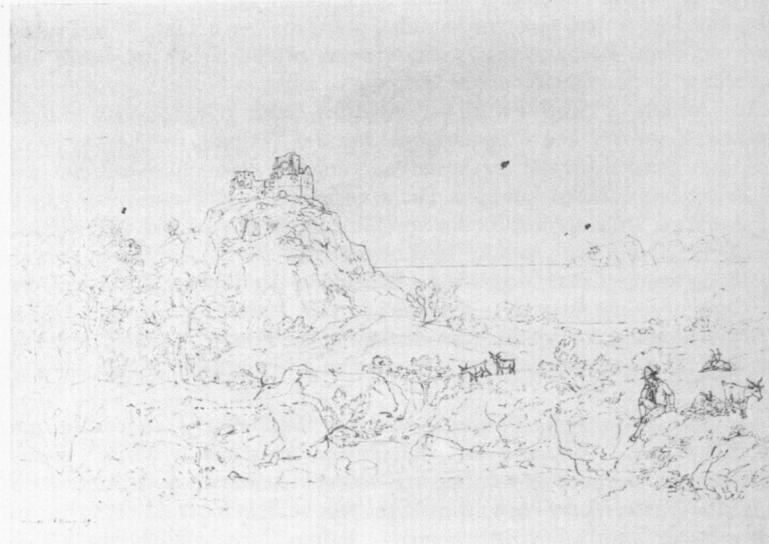
Im ganzen scheint es angebracht, die Eigenständigkeit einer ganzen Reihe von Klenzes Veduten skeptischer zu beurteilen als dies bisher geschieht. Das gilt für die scheinbaren Landschaftsstudien in der Art der „Bäume an einem Brunnen in Grottaferrata“, von Klenze bezeichnenderweise falsch als „Genzano mit See“ bezeichnet, die Johann Joachim Faber verpflichtet sind (Z 24), ebenso wie für die Darstellungen antiker Architektur, die Klenzes besonderes Interesse und folglich auch eigenhändige Vorlagen erwarten lassen sollten. Neben den erwähnten Beispielen (G 17, Z 26 a) und der Ansicht des Aphaia-Tempels auf Ägina, die nach Klenzes eigener Notiz „nach der Zeichnung des Thomas Leverton Donaldson“ kopiert wurde (Z 437, vgl. auch Z 436) sei darauf hingewiesen, daß selbst der fein ausgeführte und aquarellierte „Blick vom Philopapposhügel auf die Akropolis“ (Z 178, vgl. Z 177) nicht der eigenen Anschauung folgt, sondern auf einen Stich von Joseph Cartwright zurückgeht. Eine eingehende Untersuchung wird ohne Zweifel zahlreiche weitere Vorlagen für Klenzes Veduten entdecken; es hat den Anschein, daß seltsamerweise gerade die Antikenzeichnungen zumeist auf fremde Darstellungen zurückgehen.

Beim Besuch der Ausstellung gewinnt man den Eindruck, daß Klenze als Maler recht ähnlich wie als Architekt vorgeht. Gegenüber der straffen Geschlossenheit und dem phantasievollen Vordringen zu neuen Formen, die das Werk eines Schinkel auszeichnen, begnügt er sich mit lockeren Verbindungen und sucht stets die behutsame Orientierung an alten Vorbildern. Nachdem der Neubau der Glyptothek heftigst als heterogenes Konglomerat kritisiert worden war, schrieb Klenze: „Doch haben wir uns begnügt, die alten Elemente zu ordnen, ohne neue hinzuzufügen, und hierbei die Monumente stets zu Rate gezogen.“

Hubertus Günther



Leo von Klenze (1784–1864), **Italienische Landschaft**, Öl/Lwd., 30,5 x 43 cm; Museum für bildende Künste, Leipzig.



Leo von Klenze (1784–1864), **Italienische Landschaft**, Feder über Bleistift, 28,5 x 42,7 cm; Staatliche Graphische Sammlung, München.