

## DER ›ANDERE‹ KLENZE

LEO VON KLENZE PORTRÄTIERT ITALIEN

Von Steffi Roettgen

Mit Ausnahme Siziliens<sup>1</sup> spielen die Verbindungen Klenzes zu Rom und Italien in der allgemeinen Wahrnehmung seines Wirkens keine wesentliche Rolle, ein Tatbestand, dem der hier vorgelegte Beitrag den entscheidenden Impuls verdankt.<sup>2</sup> Zwischen 1806 und 1845 war Klenze dreimal in Rom, ohne dass er sich dort, wie es scheint, den diversen Gruppierungen der deutschen Künstlerschaft anschloss, die sich in römischen Tavernen, vor allem aber im Caffè Greco trafen, einem wichtigen Kommunikationszentrum für alle Romreisenden aus dem Norden. Obwohl ein großer Teil seiner nicht-architektonischen Zeichnungen italienische Orte, Landschaften und andere Motive darstellt, kommt Klenze in der neueren Literatur zu den Deutschrömern des 19. Jahrhunderts nur selten vor. Das hat weniger damit zu tun, dass er sich als Architekt verstand – auch die Architekten partizipierten an den meistens feucht-fröhlichen Gelagen der deutschen Künstlerschaft in Rom –, sondern dürfte eher seinem durch Distanziertheit und Undurchschaubarkeit bestimmten Naturell geschuldet sein.<sup>3</sup> Ludwig I. soll über ihn gesagt haben: »Klenze war ein Norddeutscher, aalglatt und nicht leicht zu fassen.«<sup>4</sup> Seine Künstlerkollegen kritisierten an ihm den elitären Habitus, neideten ihm zugleich aber auch die weltmännische Gewandtheit und rieben sich an seinem selbstbewussten Auftreten, das als arrogant empfunden wurde.<sup>5</sup> Mit anderen Worten, es fehlte ihm das Bedürfnis nach Kumpanei und zum Gruppenauftritt, Verhaltensweisen, mit denen die Deutschrömer, oft in ungepflegter oder provokativer Kleidung, in Rom ihr Künstlertum zur Schau zu stellen liebten. Nur ein einziges, allerdings sehr berühmtes bildliches Zeugnis dokumentiert Klenzes Verbindung mit Rom und seine zumindest sporadische Zugehörigkeit zu einer ›Künstlergesellschaft‹: Franz Ludwig Catels, 1824 vom bayerischen Kronprinzen Ludwig in Auftrag gegebenes Gemälde hält das »Künstlerfrühstück« in der spanischen Weinschänke an der Ripa Grande fest (Abb. 1),<sup>6</sup> mit dem Ludwig seinen Architekten zum 40. Geburtstag am 29. Februar 1824, kurz vor dessen Rückkehr nach München, ehren wollte.<sup>7</sup> Klenze schreibt dazu in den ›Memorabilien‹, seinen aus dem Rückblick verfassten Lebenserinnerungen: »Am 29. Februar war mein 40jähriger

Geburtstag, und der Kronprinz wollte ihn durch ein Künstlerfrühstück in dem Hause des schon erwähnten Don Raffaele de Anglada auf Ripa grande feyern. Die Gäste waren außer unserer Reisegesellschaft: Thorwald[s]en, Wagener [sic], Catel, Schnorr, H. Hess, Reinhart und Ph. Veith. Es ward den guten spanischen Weinen gehörig zugesetzt, gesungen und gelacht.«<sup>8</sup>

Dem Gemälde sieht man an, dass hier eines jener Gelage im Gange ist, für welche die deutschen Künstler in Rom bekannt und auch berüchtigt waren. Die beiden stehenden Herren – Johann Martin von Wagner und Johann Nepomuk von Ringseis – prostern jedoch dem Wirt und Thorvaldsen zu, und nicht dem unbeteiligt zwischen dem Kronprinzen und Wagner sitzenden Klenze, von dem nur das dem Betrachter zugewandte Gesicht zu sehen ist. Eine erst seit Kurzem bekannte Einzelstudie in ganzer Figur (Abb. 2)<sup>9</sup> zeigt dagegen einen anderen Klenze als das ausgeführte Gemälde und wie man ihn aus den in München entstandenen Bildnissen offiziellen Charakters kennt.<sup>10</sup> Mit dem Weinglas in der Hand und einem leicht derangierten Habitus vermittelt die fulminante Momentaufnahme des allein an einem einfachen Holztisch Sitzenden ein überraschendes und in seiner Spontaneität authentisch wirkendes Konterfei des damaligen Privatarchitekten des bayerischen Kronprinzen. Der Ausdruck ist aufmerksam und leicht verschmitzt, die Haltung lässig und die großen, lebendigen Augen erscheinen vom Weingenuss leicht gerötet. Auch eine Porträtzeichnung Wilhelm Hensels von 1858 betont die unkonventionelle und künstlerische Seite von Klenzes Naturell.<sup>11</sup> Um diese kaum reflektierte Seite seiner Persönlichkeit und seines Schaffens soll es im Folgenden gehen. Sie manifestiert sich am deutlichsten in seinem Verhältnis zu Italien als dem Sehnsuchtsland seiner Generation<sup>12</sup> und in der Art und Weise, wie er darüber spricht.

»Wahrlich, nur im Süden lebt man«

In den ›Memorabilien‹ finden sich zwei Passagen, die über Klenzes Wahrnehmung und Einstellung zu Italien etwas aussagen. Sie beziehen sich auf den von Oktober 1823 bis



1 Franz Ludwig Catel, Kronprinz Ludwig in der Spanischen Weinschänke zu Rom, 1824. München, Bayerische Staatsgemäldesammlungen, Neue Pinakothek

März 1824 währenden Aufenthalt, den er als einer der drei Begleiter des Kronprinzen Ludwig unternahm. Auf der Fahrt von Rom nach Neapel machte die Reisegesellschaft, bestehend aus Ludwig, Gumppenberg, Ringeis und Klenze, in Gaeta Station. Klenze kleidet die Erinnerung an seinen damaligen Glückszustand in folgende Worte: »Die Thürme und Felsspitzen von Cajetas Stadt vergoldeten sich, aus tiefem Purpur verklärten sich Gebirge und Meer in rosigen Duft, und fern am Horyzonte wirbelte der Vesuv dem strahlenden Gotte des Lichtes sein rauchendes Morgenopfer empor. So genoßen wir hier am 2. December in leichtem Morgenkleide, auf offner Teraße [sic!] balsamische Düfte einschlürfend, den Sonnenaufgang während in der Heimath Alles im Eis starre.« Bezogen auf den unwirtlichen Norden fährt er fort: »Solche Länder gibt es und Raumgenung [sic!] darin, für viele tausend neue Bewohner, welche sich abmühen, ihr Leben kümmerlich gegen Nebel und Schneestürme des Nordens zu vertheidigen. Wahrlich, nur

im Süden lebt man, im Norden kämpft man nur gegen Untergang und Tod! Doch still davon, ich werde ungerecht, aber wer es in der Erinnerung an solche Momente nicht würde, wäre wahrlich zu bedauern.«<sup>13</sup>

Das umgekehrte Erlebnis hatte er während seiner Rückkehr nach München Anfang März 1824, über die er Folgendes niederschrieb: »Am 5. März verließ ich Rom [...] Das herrlichste Wetter begleitete mich auf dieser schnellen Fahrt, aber mit welchem Schrecken sah ich mich am Morgen, dießseits Innsbruck den Wagen öffnend, von tiefem Schnee umgeben, als ich in der Nacht den Brenner paßirt hatte. Aller Ekel gegen Norden und nordische Existenz befahl mich von Neuen, und ich gelobte mir, Alles zu thun, um einst dem Süden, welchem meine Seele gehört, auch meine Asche zu überlassen. Aber welche Kluft liegt zwischen diesem Wunsche und seiner Erfüllung.«<sup>14</sup>

Das verinnerlichte und im pathetischen Modus verbalisierte Erleben beziehungsweise Erleiden des klimatischen,

geographischen und kulturellen Kontrasts zwischen Norden und Süden mit allen seinen Folgen war ein Grundakkord dieser Generation, so auch für Ludwig I.,<sup>15</sup> den es aber auch aus anderen Gründen nach Rom zog. Anders als der Kronprinz erlebte Klenze seine Affinität zum Süden nicht nur als eine existenzielle Befreiung. Vielmehr verband sich bei ihm diese Vorliebe mit seiner unbedingten Option für das Klassische in der Architektur, wodurch es zu den bekannten Problemen mit seinem Dienstherrn kam.

Während seiner Italienreise des Jahres 1823/24 schrieb Klenze insgesamt neun Briefe an seine Frau, die meisten davon aus Sizilien und während der Reise zu den Tempeln, die er allein und unter schwierigen Bedingungen unternahm. Beigegeben ist dem schmalen Konvolut eine sensible und gekonnte Porträtzeichnung der Felicitas von Klenze, die sie im Alter von etwa 50 Jahren zeigt (Abb. 3).<sup>16</sup>



3 Unbekannt, Bildnis Felicitas von Klenze, um 1840. München, Bayerische Staatsbibliothek



2 Franz Ludwig Catel, Bildnis Leo von Klenze. Studie nach dem Leben für das Gemälde »Kronprinz Ludwig in der Spanischen Weinschänke zu Rom«, 1824. Hamburg, Kunsthandel

Die in Französisch verfassten und hier erstmals vollständig transkribierten Briefe, die als Anhang publiziert werden, gewähren Einblick in die Vorkommnisse und in den Verlauf dieser Reise, die sich wegen einer dauerhaft schlechten Wetersituation teilweise sehr mühsam gestaltete. Mit Worten versucht Klenze, seiner Frau gleichwohl eine Vorstellung von der Schönheit der Landschaft und der Vegetation zu geben, deren Üppigkeit, Farbenpracht und Vielfalt ihn trotz aller klimatischen Unbilden begeistern. Er berichtet aber auch vom mühsamen Leben des armen Volkes und von den archaischen Zuständen des Landes, dessen Andersartigkeit gegenüber Italien ihn erstaunt und dessen geographische Nähe zu Afrika ihm symptomatisch erscheint. Die Herausforderungen der schlammigen Wege, der Unwirtlichkeit der Herbergen, deren katastrophale hygienische Bedingungen, die einsiedlerhafte Einsamkeit während des längeren Aufenthalts in Agrigent sind jedoch das Hauptthema der Briefe. Der Schreiber überwindet alle diese Schwierigkeiten durch die Niederschrift seiner Erlebnisse und seines Tagesablaufs. Daneben dokumentieren die Briefe seine Begeisterung für die Grandiosität der Landschaft und der Ausblicke auf das Meer. Es geht insgesamt um persönliche Erlebnisse, an denen er seine Frau durch die Beschreibung teilhaben lassen möchte, so zum Beispiel in der Oper von Neapel, wo er mehrere Rossini-Opern sieht und die einzelnen Sänger nennt

und lobt, oder den Besuch in der Klausur der hl. Rosalia auf dem Monte Pellegrino bei Palermo. Eine gewisse Rolle spielen auch die gesundheitlichen Probleme, etwa bei der stürmischen Überfahrt von Neapel nach Palermo, als er seerkrank wird, sich schließlich aber, eingewickelt in seinen Pelz, an Bord am Spiel der Delphine im Mondlicht erfreut oder eine Art Cholera, die ihn sechs Tage ans Bett fesselt, sowie ein Erkältung mit lästiger Heiserkeit. Ein weiteres Thema ist der Kummer über die lange Trennung von der Familie und die Klage über mangelnde Nachrichten aus München. Während er am 24. Dezember in Castelvetro sein karges Nachtmahl einnimmt, versetzt er sich in Gedanken nach München, wo die Kinder gerade ihre Weihnachtsgeschenke erhalten. Ständig äußert er Sorgen um das Ergehen der Familie, vor allem der Kinder, von denen er ein gezeichnetes Bildnis mit sich führte, das er sich immer wieder ansah (Brief Nr. 5, S. 2). In schwierigen Momenten liest er die Briefe seiner Frau, mit der er auch in einem fachlich anspruchsvollen Dialog tritt, so wenn er ihr erklärt, warum er sich in Agrigento zu einer Neuvermessung der Tempel entschließt (Brief Nr. 5, S. 1). Zugleich befürchtet er, dass seine ausführlichen Erzählungen sie langweilen könnten und freut sich daher umso mehr, wenn sie ihn brieflich ihrer Liebe versichert (Brief Nr. 4, S. 8). Meistens nennt er sie »ma chère amie«, aber auch »mon ange« und »ma chère Felicité«. Als quälend empfindet er den Umstand, dass er praktisch nichts vom Ergehen der Familie erfährt, und ist daher zunehmend beunruhigt. Erst nachdem die Reisegesellschaft am 12. Februar 1824 Rom erreicht hat, erhält er einen Brief seiner Frau, die ihm den Tod eines ihrer Kinder mitteilt. In seiner Antwort vom 20. Februar 1824 (Brief Nr. 9) kommt die tiefe Erschütterung zum Ausdruck, in die ihn dieser Schicksalsschlag versetzt. Selbstvorwürfe und allergrößte Sorge um seine Frau sprechen aus seinen Zeilen, die einen tiefen Blick in die Seele und die Gefühle dieses sonst so reservierten Mannes gewähren und die uns hinter seine von den Zeitgenossen wahrgenommene Fassade blicken lassen. Sie zeigen einen tief empfindenden und verletzlichen Menschen, der diesen Schicksalsschlag nur mit Hilfe seines Glaubens ertrug. Mit solchem Vorwissen ändert sich der Blick auf Catels Bildnis (Abb. 2), das genau in dieser Situation entstand und an dem sich die erlittenen Anstrengungen der Reise, aber auch die starke Natur ablesen lassen, derer sich Klenze selbst sehr wohl bewusst war, wie gerade aus dem letzten Brief (Nr. 9) hervorgeht.

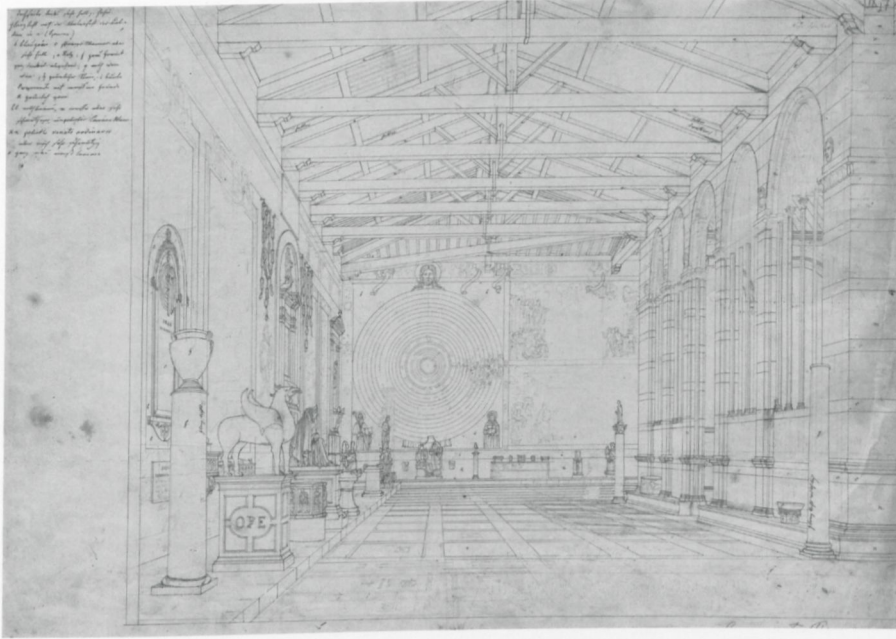
Zwischen 1806 und 1855 hat Klenze sechsundzwanzigmal die Alpen überquert, um sich nach Italien oder nach Südtirol zu begeben.<sup>17</sup> Gleichwohl ist es nicht leicht, konkrete

und detaillierte Aussagen über sein Verhältnis zu Italien und seine Wahrnehmung der italienischen Realität, Kunst und Kultur zu machen. Seine schriftlich überlieferten Aussagen über das Land und seine Kultur sind spärlich. Auch über den emotionalen Zugang zu der seinen zeichnerischen Studien zugrunde liegenden Lebenswelt, die für alle deutschen Italienreisenden eine Quelle der Neugier und der Erbauung war, erfährt man kaum etwas von ihm. Vielleicht erklärt sich dies unter anderem daraus, dass er mit der italienischen Lebensart familiär enger vertraut war als die meisten seiner deutschen Landsleute. Seine Frau, die er 1813 in Kassel geheiratet hatte,<sup>18</sup> war die Sängerin Felicitas Eugenie Blangini (Abb. 3).

In Turin geboren, hatte sie ihre musikalische Ausbildung in Paris erhalten, wo sie seit 1799 lebte, bevor sie 1805 als Gesangslehrerin der bayerischen Kurfürstin nach München ging.<sup>19</sup> Dank dieser Stellung vermittelte sie ihrem Bruder, dem Komponisten Felice Blangini (1781–1841), die Stelle eines dortigen Hofkapellmeisters. 1808 ließ sich die Familie Blangini in Kassel nieder, wo Felicitas von Jérôme Bonaparte 1810 zur Kammersängerin ernannt wurde und wo sie ihren späteren, schon seit 1808 in dessen Diensten stehenden Ehemann kennenlernte. Aus dieser sehr harmonischen und über 30 Jahre währenden Verbindung gingen sieben Kinder hervor. Die familiären Bande zu einer frankophilen italienischen Familie erleichterten Klenze den Zugang zur romanischen Kultur und Lebensweise und ermöglichten ihm eine Wahrnehmung des Landes und seiner Bewohner ohne die Brille der romantischen Verklärung.<sup>20</sup> Auch dies könnte ein Grund dafür sein, dass er es nicht nötig hatte, in Rom oder anderswo die Gesellschaft der Landsleute zu suchen.

#### *Schriftliche Erinnerungen an das Land der Sehnsucht*

Während Karl Friedrich Schinkel seine erste Italienreise, die er von 1803 bis 1804, das heißt zwei Jahre früher als Klenze, unternahm, durch Aufzeichnungen und Briefe gut dokumentiert hat,<sup>21</sup> scheint bei Klenze das Bedürfnis nach der schriftlichen Bestandsaufnahme seiner Reiseeindrücke nicht sehr stark gewesen zu sein, obwohl er es im mündlichen Vortrag durchaus vermochte, seine Zuhörer, und selbst seinen Widersacher Johann Georg von Dillis, mitzureißen.<sup>22</sup> Auch die Art und Weise, wie er seine Eindrücke schriftlich wiederzugeben verstand, verrät Stilgefühl und die Fähigkeit zur verbalen Kommunikation. Daran kann es also nicht liegen, dass er auf ein Reisetagebuch verzichtet hat. Einen Bericht, der etwas über seine gefühlsmäßige Aufnahme der damals empfangenen Eindrücke verrät, brach er

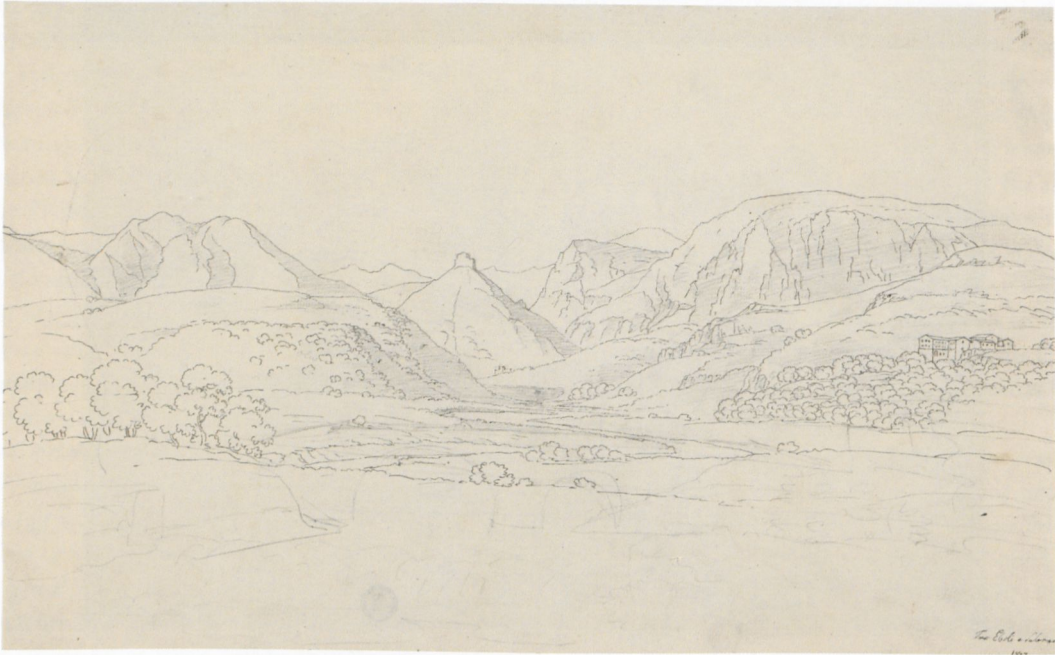


4 Leo von Klenze, Im Camposanto von Pisa, 1854(?).  
München, Bayerische Staatsbibliothek

bereits in Piombino ab. Vermutlich aus Paris kommend, führte ihn seine Reiseroute über die Schweiz zuerst nach Savona und Genua, das er auch später mehrfach besucht hat. Von hier aus begab er sich per Schiff nach La Spezia und weiter auf dem Landweg nach Pisa. Seinen Besuch im Camposanto von Pisa (Abb. 4)<sup>23</sup> kommentiert er mit den Worten: »Nie erinnere ich mich von einem süßeren Schauer ergriffen und durchbohrt worden zu seyn als bey dem Eintritt in diesen herrlichen Palast des Todes.«<sup>24</sup> Von Pisa ging es dann weiter nach Livorno und von dort erneut auf dem Seeweg über Piombino und Civitavecchia nach Rom, wo er am 19. September 1806 vom Grabmal der Cecilia Metella an der Via Appia einen Blick auf die Stadtsilhouette gezeichnet und mit diesem Datum versehen hat.<sup>25</sup> Da er diese Jahre in den »Memorabilien« nicht berücksichtigt hat, bleiben die Umstände seines ersten Romaufenthaltes und seine dortigen Lebensverhältnisse im Dunkeln. So ist nichts darüber bekannt, ob und in welcher Gesellschaft er reiste, wo er in Rom wohnte, in welchen Kreisen er verkehrte, welche italienischen oder französischen Architekten und Künstler er dort möglicherweise kennenlernte. Auch Briefe aus dieser Zeit haben sich nicht erhalten. Es wird angenommen, dass er zu Joseph Anton Koch und zu Johann Christian Reinhardt Kontakt hatte;<sup>26</sup> sicher ist immerhin, dass er bei dem

preußischen Gesandten Wilhelm von Humboldt verkehrt hat, der im Palazzo Tomati in der Via Gregoriana in der Nähe der Spanischen Treppe residierte, den seine Frau Caroline zu einem Sammel- und Treffpunkt für Künstler und andere Romreisende gemacht hatte.<sup>27</sup>

Zu den wenigen Texten, aus denen sich Klenzes, dem Zeitgeschmack folgende nostalgische Haltung gegenüber dem künstlerischen Erbe Italiens ablesen lässt, gehört eine Beschreibung der Medici-Villa von Pratolino bei Florenz, die er im Abstand von etwa einem Jahrzehnt zweimal besucht hat, nämlich 1807 und 1818. Der relativ detaillierte Text vergleicht den verwahrlosten, aber noch authentischen Zustand der Villa, wie er ihn bei seinem ersten Besuch erlebt hatte, mit dem Zustand der Umformung zu einem Park im Stil eines englischen Landschaftgartens, die bei seinem Besuch 1818 gerade vollzogen wurde. Mit deutlichen Worten beklagt Klenze diesen Verlust »alter Herrlichkeit«. In ihrem verfallenen Zustand habe sie »den mit Kunstliebe und Erinnerungen genährten Sinn« ebenso erfreut »wie es der Torso und die Fragmente des Parthenon thun, deren verstümmelte und zersessene Formen noch stets den geleckten Reitz aller neueren und neuesten Werke überstrahlen.«<sup>28</sup> Diese Aussage beinhaltet ein Bekenntnis zur vom Alter geadelten Schönheit der Kunst im Verfallszustand und ist damit ein



5 Leo von Klenze, Lukanische Landschaft, 1807. München, Staatliche Graphische Sammlung

Indiz seiner letztlich romantischen Haltung gegenüber den antiken Ruinen, in die auch – wie im Fall von Pratolino – Schöpfungen späterer Epochen einbezogen wurden, insofern sie sich als einheitliche Ensembles präsentierten. Angesichts seines architektonischen Werks wirkt diese Einstellung, die er mit seinem jüngeren Rivalen Friedrich von Gärtner teilte,<sup>29</sup> befremdlich. Gerade in diesem Bericht wird die nostalgische Wurzel seines Verhältnisses zu Italien manifest, die durch weitere schriftliche Äußerungen bestätigt wird. Auch an den frühen Zeichnungen und an den reinen Landschaftsstudien wird sichtbar, wie sehr Klenze an der Sichtweise Italiens als einem von der Schönheit der Natur geadelten Sehnsuchtsort partizipiert hat. Dazu trugen das Licht, das Klima und die üppige Vegetation in nicht unwesentlichem Maße bei.

Klenzes Blick auf den Zustand des Landes wurde aber auch von seinem Bildungswissen geprägt. In Lukanien (Abb. 5),<sup>30</sup> wo nur noch die Ruinen Paestums von der alten Pracht und Schönheit kündeten, veranlasste ihn die Diskrepanz zwischen dem Altertum und der Gegenwart zu einem bezeichnenden Kommentar: »Aber Alles dieses ist verschwunden bis auf die letzte Spur, und eine sumpfige Wüste verstattet spärlichen Bewohnern nur in der kalten Jahreszeit, hier ihre Heerden zu weiden. Dornige Ranken und

Giftkräuter haben den pingues horti biferique rosaria Paesti [üppigen Gärten und zweimal blühenden Rosenhecken Paestums], mephistische Sumpflust des Fiume salso hat dieser Rosengärten viel besungenen Duft ersetzt; und die gelben aufgedunsenen Halbmenschen, welche in dieser Wüste herumschleichen, erinnern [sic!] ebensowenig an die schönen Lukanischen Ureinwohner als an ihre Frauen welche Heraklit [de mirabilibus, c 14] [...] [= schöne Hetären] nennt.«<sup>31</sup>

#### *Der zeichnende Klenze im Urteil der Nachwelt*

Die dominierende Wahrnehmung Klenzes als Architekt Ludwigs I. und des ludovizianischen Bayern hat im 20. Jahrhundert die angemessene Würdigung seiner Qualitäten als Maler und Zeichner von Landschaft und Architektur in gewisser Weise behindert. Dank seiner Teilnahme an öffentlichen Kunstausstellungen in den großen deutschen Städten war das Urteil über diese Seite seiner Tätigkeit im 19. Jahrhundert dagegen durchaus positiv. Von seinem Kollegen Friedrich von Gärtner, der ebenfalls ein talentierter Zeichner und Aquarellist und lange unentschieden zwischen Malerei und Architektur war, stammt der früheste Kommentar: »K. sucht übrigens in jedem Fache zu imponieren

und greift daher auch zum Pinsel. Als Schüler von Heideck malt er jetzt Landschaften und diese gelingen ihm auch niedlich zum Erstaunen.«<sup>32</sup> Julius Schnorr von Carolsfeld lobte an Klenzes Gemälden die »charakteristische Erfassung des Gegenstandes, gediegene Zeichnung und strenge Durchführung.«<sup>33</sup> Friedrich Pecht hegte keinen Zweifel daran, dass Klenzes »architektonische Oelbilder [...] die Schinkel'schen übertreffen. Überaus streng gezeichnet, kühl und ein wenig zu bunt gemalt [...] sind sie durchaus nicht ohne den Reiz einer bestimmten, fest in sich abgeschlossenen künstlerischen Persönlichkeit.«<sup>34</sup> Längst hat sich indessen das Blatt gewendet. Die Gunst des Publikums gilt heutzutage eher Schinkels romantisch gefärbten Architekturphantasien und seinen malerischen und effektvollen Bühnenentwürfen. Klenzes akribischer, auf das Tektonische gerichteter Blick wird dagegen mit der Apostrophierung als »baumeisterliche Haltung« immer etwas diskreditiert.<sup>35</sup> Im Gegensatz zu Schinkel galt und gilt er als Repräsentant eines dogmatischen und »kalten« Klassizismus, und analog dazu attestiert man ihm auch als Maler einen »trockenen und pedantischen Stil.«<sup>36</sup> Es fehle ihm die persönliche Handschrift und »die romantische Vertiefung in Ruinen oder südliche Landschaften.«<sup>37</sup>

Nichts zeigt deutlicher, wie schlecht es immer noch um die Würdigung und Erschließung von Klenzes zeichnerischem Nachlass steht, als der auch hier unumgängliche Vergleich mit Schinkel, dessen zeichnerische Hinterlassenschaft in jahrzehntelanger Arbeit minutiös aufgearbeitet und dokumentiert wurde.<sup>38</sup> Diese Diskrepanz, die der über weite Strecken des 19. und 20. Jahrhunderts negativen Rezeption Klenzes geschuldet ist, deren Gründe Adrian von Butlar und Winfried Nerdinger aus verschiedenen Perspektiven diagnostiziert haben,<sup>39</sup> besteht bis heute. Die Forschung zu Klenzes Wirken als Maler und Zeichner ist daher im Großen und Ganzen auf dem Stand von 1979 stehen geblieben. Der Ausstellungskatalog von 1977 und die zwei Jahre später erschienene und gegenüber dem Katalog inhaltlich etwas erweiterte, editorisch jedoch asketische Monographie<sup>40</sup> sind bis heute die einzigen, allerdings auch immer noch relevanten Publikationen zu diesem Thema, was besonders für den essenziellen Essay von Norbert Lieb gilt.<sup>41</sup>

Vor dem Hintergrund der seither in Fahrt gekommenen Forschung zu den Reise- und Landschaftszeichnungen der Deutschrömer des 19. Jahrhunderts<sup>42</sup> wäre ein neuer, an den Vergleichsbeispielen geschulter und unvoreingenommener Blick auf sein zeichnerisches Werk notwendig, um es genauer im historischen Kontext zu verorten, was hier nur ansatzweise versucht werden kann. Gerade im Vergleich mit

den Arbeiten anderer Zeichner vor demselben Motiv treten die Konturen von Klenzes zeichnerischem Werk deutlich hervor. Zeichnend eignet sich Klenze die Motive an, die ihm bei seinen Reisen in Italien begegnen, aber nicht als beliebiges Sammelsurium oder als bloßer Vorrat. Auch wenn er sich dieser Notate teilweise in den später entstandenen Gemälden bedient hat, wird man seinem Anliegen eher gerecht, wenn man es als eine »anschauliche Form des Denkens« betrachtet.<sup>43</sup> In ihrer konstruierten Tektonik haben viele von Klenzes gemalten Architektur-Landschaften eine durchaus moderne Anmutung. Der disziplinierte zeichnerische Duktus der Aufnahmen vor dem Objekt lässt dagegen eher an das Werk eines sorgfältig beobachtenden Porträtisten denken; auf keinen Fall aber handelt es sich um die allein dokumentarisch motivierte Bestandsaufnahme eines »Baukondukteurs« – dies war der Status, den Klenze 1803 mit dem Abschluss seines Studiums in Berlin erreicht hatte.

Eine umfassende Aufarbeitung von Klenzes Zeichnungen könnte die bereits von Norbert Lieb vorsichtig als »romantisch« definierten Facetten<sup>44</sup> seiner künstlerischen Persönlichkeit erschließen, die aus der Analyse seiner architektonischen Tätigkeit nicht ersichtlich werden und die zur Revision der Pauschalurteile über seine Qualitäten als Zeichner führen würden. Wenn seine Studienblätter jedoch als typische Architektenzeichnungen klassifiziert werden,<sup>45</sup> ist ein vorurteilsfreier Blick auf die Vielfalt der Motive und der Gestaltungsmöglichkeiten in seinem zeichnerischen Œuvre unmöglich. Als Basis für komplexere Analysen bietet sich dank der bereits erfolgten Digitalisierung der Bestand der Skizzenbücher der »Klenzeana« in der Bayerischen Staatsbibliothek an.<sup>46</sup> Jedoch müssten auch die Bestände anderer Münchner Standorte (Staatliche Graphische Sammlung, Stadtmuseum, Landbauamt, Bayerische Verwaltung der staatlichen Schlösser, Gärten und Seen)<sup>47</sup> erschlossen und aufbereitet werden.<sup>48</sup>

Neben den Vorteilen für die Erforschung des architektonischen Entwurfsmaterials und seiner Chronologie und Typologien würde so auch das dokumentarische Potenzial der Zeichnungen italienischer Orte und Gebäude gehoben werden, die dank ihrer Detailgenauigkeit für die Bauforschung heute erheblichen Quellenwert besitzen dürften.

### *Ausbildung und Anfänge als Zeichner*

Die Ursachen für Klenzes spätere zweigleisige Ausrichtung liegen zweifellos in der Art seiner Ausbildung. In den traditionellen Akademien waren das Zeichnen nach der Natur und die Erlernung der Perspektive anhand von Konstruktions-



6 Leo von Klenze, Ideale Landschaft mit italienischen Motiven und Landleuten, 1804/05. München, Staatliche Graphische Sammlung

zeichnungen und Kopien für angehende Maler und Architekten Teile des Studienprogramms. Die 1799 durch Friedrich Wilhelm III. gegründete Berliner Bauakademie bildete davon keine Ausnahme. Die Zeichnung, sei es die geometrisch-technische oder die Natur und künstlerische Vorbilder nachahmende, war ein »epistemisches Grundmedium«. <sup>49</sup> Anders erklärt es sich kaum, dass auch Karl Friedrich Schinkel, der die Berliner Akademie zur selben Zeit besucht hat wie Klenze, und der bei denselben Lehrern lernte – vor allem David Gilly und Aloys Hirt – technisch so versiert war, dass er auf dieser Basis schon früh seine Begabung für die zeichnerische Darstellung von Landschaften und Veduten entwickeln konnte. Eindrucksvoll zeigen dies die Ansicht einer böhmischen Gebirgskette und die aquarellierte Ansicht von Triest aus dem Jahr 1803. <sup>50</sup>

Während seiner drei Studienjahre an der Berliner Bauakademie (1800–1803) erhielt Klenze Unterricht von dem Landschaftsmaler Johann Gottlieb Samuel Rösel (1768–1843), auf den vielleicht die in den frühen Zeichnungen auffällige Vorliebe für lavierte Sepiazeichnungen zurückzuführen ist. <sup>51</sup> Rösel war außerdem der Zeichenlehrer König Friedrich Wilhelms IV. und unterrichtete an der Bauakademie das Fach der »Bauzier«, also ein Gebiet, von dem Klenze später erheblich profitieren sollte und dem er im Laufe seines langen Lebens eine Vielzahl zeichnerischer Studien gewidmet hat. <sup>52</sup> Die kurze, auf die Berliner Jahre folgende

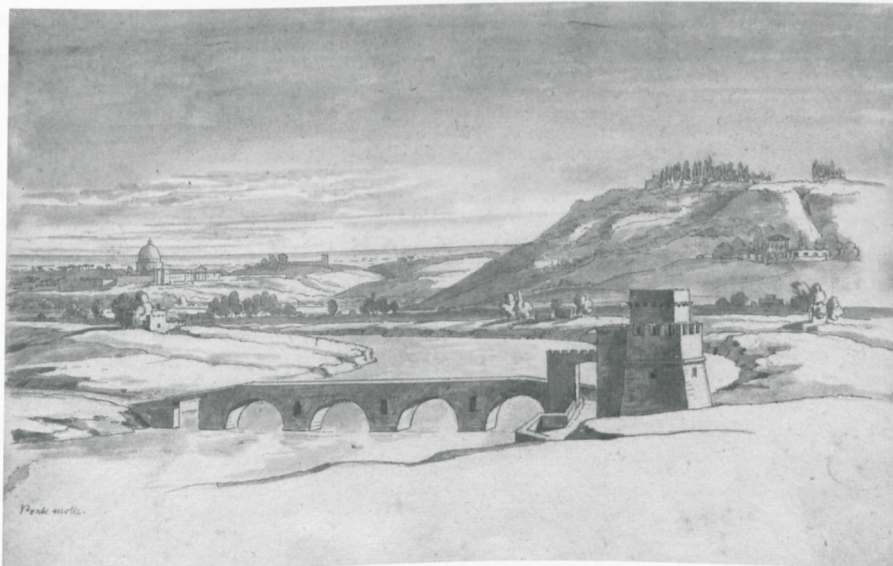
Pariser Lehrzeit (1803) bei Constant Bourgeois, einem Landschaftsmaler aus der Schule Jacques-Louis Davids, der lange in Italien gelebt hatte, hinterließ jedoch deutlichere Spuren in Klenzes Auffassung von der italienischen Landschaft. Bourgeois gab 1804 ein »Recueil de vues et fabriques pittoresques d'Italie d'après nature« heraus. Seine Ansichten von Grottaferrata und Montecassino zeichnen sich durch eine mit Klenzes späteren Ansichten von Villen, Kastellen und Orten in bewaldeter Höhe vergleichbaren Monumentalisierung der Bauwerke aus. <sup>53</sup> Schon vor seinem Aufbruch nach Italien beherrschte Klenze das Zeichnen nach der Natur und die atmosphärische Gestaltung von Landschaften und Gebäuden. Dies zeigt sich an der »MDCCCV« datierten, aber wohl schon 1804 entstandenen und bildhaft ausgeführten Zeichnung einer italienischen Phantasielandschaft (Abb. 6), die an Landschaften Josef Anton Kochs erinnert, obwohl Klenze damals noch keine Kenntnis seiner Werke haben konnte. <sup>54</sup> Dieser Art der konventionellen Landschaftsgestaltung ist Klenze später nur noch in wenigen Gemälden gefolgt. <sup>55</sup>

Wie für alle Architekten seiner Zeit gehörten für Klenze neben dem Reißzeug Tusche, Aquarell- und Temperafarben zum geläufigen Arbeitsmaterial. <sup>56</sup> Das lehrt die Technik seiner frühesten Zeichnungen, bei denen er Sepia und Tusche zur malerischen Modellierung einsetzt. Ähnlich wie andere seiner Zeitgenossen, etwa Friedrich Weinbrenner, <sup>57</sup>





7 Leo von Klenze, Tiberlandschaft mit Ponte Milvio, 1806. München, Staatliche Graphische Sammlung



8 Karl Friedrich Schinkel, Blick auf Rom mit Peterskuppel und Ponte Milvio, 1803/04. Berlin, Staatliche Museen, Kupferstichkabinett

geht Klenze auch hier schon weit über das im engeren Sinn architektonische Repertoire hinaus. Die zeichnerischen Mittel zeigen, dass es ihm zu dieser Zeit vorrangig um die malerischen Wirkungen landschaftlicher Situationen beziehungsweise um die Einbettung architektonischer Solitäre in die Landschaft ging. Seine Ansicht des Ponte Milvio

(Abb. 7)<sup>58</sup> steht in ihrer Suggestivkraft gleichwertig neben Schinkels Ansicht, die aus entgegengesetztem Blickwinkel genommen ist, sodass die Peterskuppel sichtbar ist (Abb. 8),<sup>59</sup> während Klenze sich auf die Landschaft und die effektvolle Spiegelung der Brückenbögen und des Brückenturms im Wasser konzentrierte.



9 Leo von Klenze, Blick von den Albanerbergen auf Kap Circeo, 1806.  
München, Bayerische Staatsbibliothek

Zweifellos war Klenze ausreichend doppelt begabt, um gegebenenfalls auch als Maler sein Brot verdienen zu können. Der zum Zeitpunkt seiner ersten Italienreise (1806–1807) 22 Jahre alte Künstler wusste anscheinend noch nicht, welchen beruflichen Weg er angesichts der unsicheren politischen Verhältnisse künftig einschlagen würde und könnte. So jedenfalls beschrieb er seine damalige Situation aus dem Rückblick: »Wie anders erschien mir doch jetzt [1823] die Welt, das Leben und die Kunst als vor 18 Jahren, als ich zum ersten Male mit Griffel und Maaßstab ausgerüstet, diese schönen Gegenden durchstreifte. Gebeugt begann damals das teutsche Vaterland, unter schmählichem Joche zu seufzen, keine Aussicht, keine Hoffnung zu einem höhern Wirken in der Kunst belebte mich damals.«<sup>60</sup>

Die emotionalen Aspekte seines Italienerlebnisses, die er dem besagten frühen Reisebericht und den späteren »Memorabilien« anvertraute, bleiben in den zeichnerischen Notaten naturgemäß ausgespart. Seine Reiseskizzenbücher mit teilweise sehr dünn gezeichneten und heute zum Teil kaum mehr lesbaren Umrisszeichnungen wurden von ihm mit Unterbrechungen und über eine längere Zeitspanne hin benutzt und enthalten zahlreiche blanke Blätter. In ihnen findet sich in bunter Mischung alles, was dem Zeichner auf seinen Erkundungsgängen begegnete: Steinblöcke, Profile von antiken Werkstücken, Steinlagen und Dekorotive, aber auch Bäume, Pflanzen, Landschaften, Ruinen und Gebäude. Die Ausarbeitung der vor den Objekten aufgenommenen Skizzen zu großformatigen Reinzeichnungen erfolgte meistens im Nachhinein. Ein gutes Beispiel für diese auch von Jacob Ignaz Hittorff praktizierte Arbeitsweise sind die Ansichten von San Gimignano (Abb. 26), des Doms von Prato oder der Kirche San Francesco in Fiesole.

Meistens wurde die im Skizzenbuch festgehaltene und vor Ort gemachte Aufnahme detailliert und mit sauberer Linienführung auf doppelte Größe gebracht, oft auch im Abstand von mehreren Jahren.<sup>61</sup> Die teilweise durch Texte und technische Notizen erläuterten Blätter gewähren aufschlussreiche Einblicke in Klenzes Ideenwerkstatt.

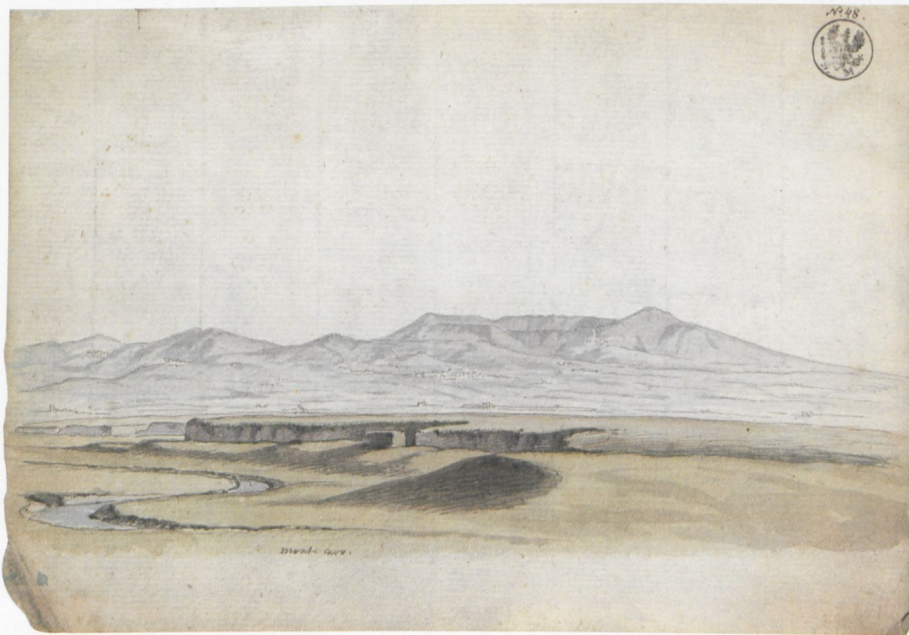
Das Interesse am italienischen Volksleben und an den malerischen Trachten der Landleute, denen man unterwegs begegnete, ist fast allen Italienerfahrern dieser Jahrzehnte gemeinsam. Klenze war zwar kein exzellenter Figurenzeichner, aber er war darin immerhin so geübt, dass ihm kleinere Gruppen und bewegte Posen nicht misslangen, sodass er sie als Staffagemotive verwenden konnte. Stilistisch passend zu den Architekturphantasien im Stil der griechischen Antike gehörten auch Figuren in klassischen antiken Gewändern oder gemalte Statuen zu seinem Fundus.<sup>62</sup> Das Repertoire seiner Studien und Skizzen unterscheidet sich mithin nicht grundsätzlich von dem, was andere Künstler und Berufsgenossen in Italien auf dem Papier festhielten. Dies zeigt nicht nur der Blick auf die Zeichnungen seines preußischen Pendants Karl Friedrich Schinkel und seines jüngeren Rivalen Friedrich von Gärtner,<sup>63</sup> sondern auch auf die von anderen Architekten seiner Epoche wie Clemens Wenzeslaus Coudray (1775–1845),<sup>64</sup> Jacob Ignaz Hittorff (1792–1867),<sup>65</sup> Friedrich Maximilian Hessemer (1800–1860)<sup>66</sup> oder des Weinbrenner-Schülers Friedrich Jacob Peipers (1805–1878).<sup>67</sup> Im Vergleich mit den im Duktus zwar ähnlichen, in der Erfassung aber eher technischen Zeichnungen Hittorffs nach italienischen Palästen, Kirchen und städtischen Ensembles, die 1822 bis 1824 entstanden sind,<sup>68</sup> tritt indessen die malerische Komponente in Klenzes Blick deutlich hervor. Seine Vorliebe gehört den malerisch gelegenen Küstenstädten und

Küstenlandschaften vor Meereshintergrund, mit Kähnen und Schiffen im Vordergrund, den Bergdörfern, verwinkelten, engen und von Häusern gesäumten Straßen, Felsformationen, knorrigen und verwitterten Bäumen, Ruinen und Kastellen auf Bergen. So wie es von Schinkel Zeichnungen gibt, die in ihrer nur auf die architektonischen Strukturen konzentrierten Wiedergabe »nüchtern« und akribisch wirken,<sup>69</sup> lassen sich umgekehrt in Klenzes zeichnerischem Œuvre, vor allem unter den frühen Arbeiten, Blätter finden, die landschaftliche Stimmungen malerisch und wirkungsvoll zu Papier bringen, so etwa die Küstenlandschaft, die er 1806 vom Monte Cavo aus in den Albaner Bergen aufgenommen hat (Abb. 9) und deren markanter *point de vue* das Kap der Circe ist.<sup>70</sup> Die Weite des Blicks, die Schichtung der Ebenen, der Verzicht auf Rahmenmotive, differenzierte atmosphärische Tönungen mit Hilfe von Stift und Lavierung – das ist durchaus mit dem malerischen Blick vergleichbar – mit dem auch andere Deutschrömer die römische Campagna wahrnahmen.<sup>71</sup> Der bedeutendste unter ihnen war Carl Rottmann, mit dem Klenze später befreundet war und von dem er mehrere Bilder besaß.<sup>72</sup> Sollte das nachträglich auf dem Blatt notierte Datum 1806 auf der hier abgebildeten Küstenlandschaft mit dem Cap Circeo zutreffen,<sup>73</sup> so stünde Klenzes Zeichnung am Beginn der Verbreitung eines

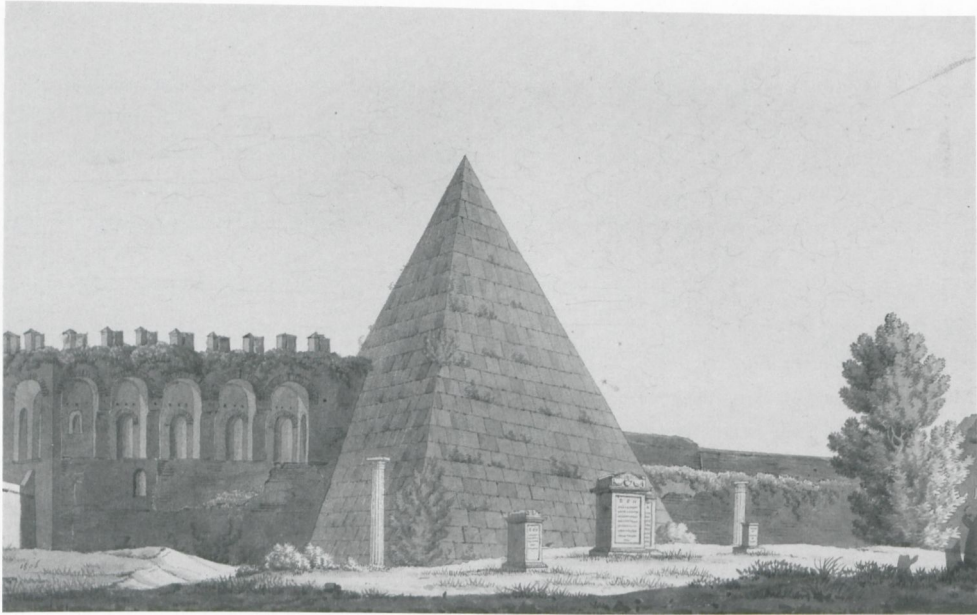
neuen Typus der Überblickslandschaft, die sich auf sparsame, großflächige Formationen und auf ihre atmosphärische Wiedergabe reduziert und die dafür – vergleichbar mit einem Panorama – überdehnte Breitformate von geringer Höhe bevorzugte. Auch Schinkel hat während seines Romaufenthaltes 1803 derartige Studien angefertigt, in denen die Überwältigung durch atemberaubende Naturstimmungen unmittelbare Anschaulichkeit gewinnt (Abb. 10).<sup>74</sup> Möglicherweise verdanken beide diesen neuartigen Blick auf die italienische Landschaft Johann Martin von Rohden, der sich 1802 dauerhaft in Rom niedergelassen hatte. Um 1805 entstand seine Ölstudie der römischen Campagna, die in der feinen Nuancierung von Licht und Schattenpartien mit Klenzes Studie vom Cap Circeo verwandt ist.<sup>75</sup>

#### *Römische Ansichten*

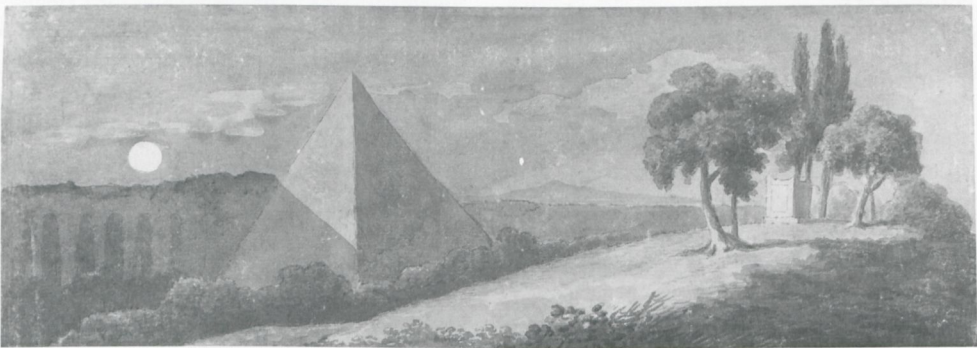
Klenzes römische Zeichnungen des Jahres 1806 folgen dem römischen Standardprogramm: das Forum (Campo Vaccino), das Kolosseum, Ponte Milvio, der Tarpejische Felsen, das Pantheon und das Kapitol. Für seine nachträglich auf »1806« datierte Zeichnung der Cestius-Pyramide (Abb. 11)<sup>76</sup> wählte er denselben Standpunkt und denselben Bildausschnitt wie eine Radierung von Piranesi,<sup>77</sup> nach der sich



10 Karl Friedrich Schinkel, Landschaft in der römischen Campagna mit Monte Cavo und den Albanerbergen, 1803/04. Berlin, Staatliche Museen, Kupferstichkabinett



11 Leo von Klenze, Cestius-Pyramide, 1806. München, Staatliche Graphische Sammlung



12 Johann Wolfgang von Goethe, Cestius-Pyramide im Mondschein, 1788.  
Weimar, Klassik-Stiftung

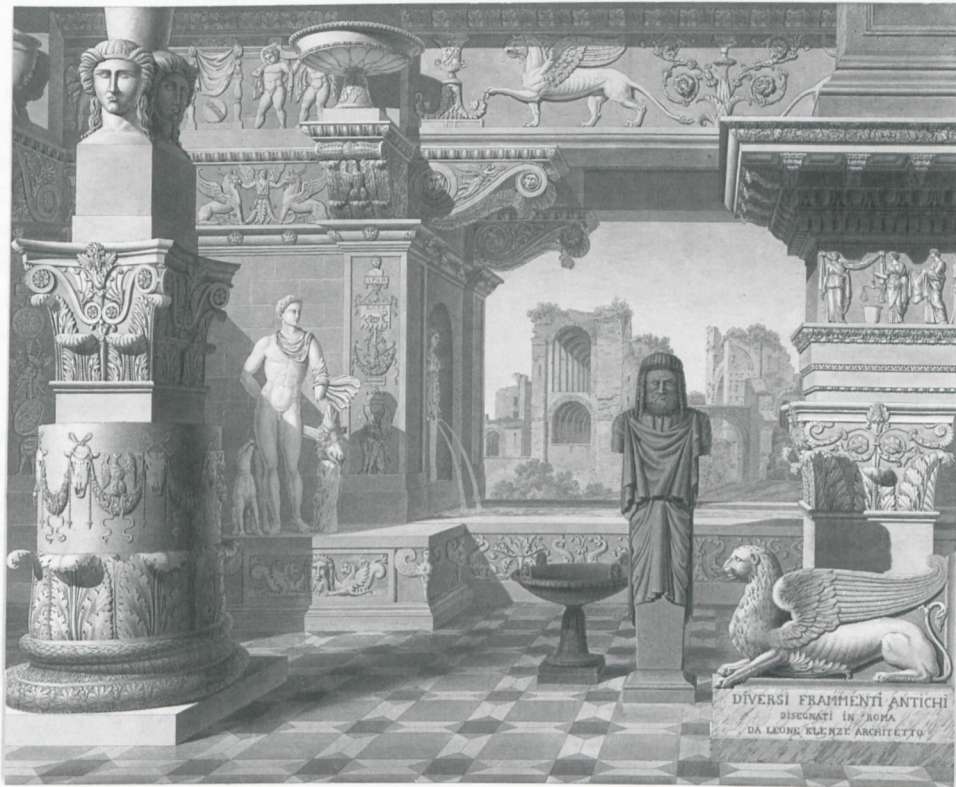
auch Goethe gerichtet hatte (Abb. 12).<sup>78</sup> Wie Goethe, der Piranesi in Rom entdeckt hatte, begab sich Klenze mit dem Vorbild im Gedächtnis an den Ort, gleichsam um sich der Verlässlichkeit dieser Aufnahme zu vergewissern. Für eine gleichzeitig entstandene Umrisszeichnung mit dem Blick auf die Albanerberge, in deren Vordergrund die Cestius-Pyramide ebenfalls zu sehen ist,<sup>79</sup> befreite er sich dagegen von den älteren Sehschablonen.

Das Motiv der Cestius-Pyramide hat Klenze außerdem als Hintergrundkulisse für eine wohl gleichzeitige komponierte Ansicht verwendet, deren Hauptmotiv der bei der

Porta Maggiore stehende Tempel der Minerva Medica ist, wobei er wiederum auf eine Vorlage von Piranesi zurückgriff.<sup>80</sup> Möglicherweise war die sorgfältig ausgearbeitete Zeichnung als Vorlage für eine malerische Umsetzung gedacht.<sup>81</sup> Dieser kompilatorischen Methode bediente er sich später mehrfach. So fand eine 1806 entstandene lavierte Zeichnung des Palatins in Rom (Abb. 13)<sup>82</sup> als Hintergrundmotiv Eingang in das nach der Art seines früheren Kasseler Kollegen Auguste Grandjean de Montigny komponierte Titelblatt zu einer posthum (1884) publizierten Sammlung antiker Fragmente, die Klenze 1838 unter dem Titel ›Diversi



13 Leo von Klenze, Ansicht des Palatin, 1806. München, Kunsthandel Karl und Faber



14 Leo von Klenze, Entwurf für das Titelblatt zu 'Diversi frammenti antichi disegnati in Roma da Leone Klenze architetto', 1832. München, Staatliche Graphische Sammlung



15 Leo von Klenze, Ansicht des Saturn-Tempels auf dem Forum Romanum mit Blick auf die Rückseite des Senatorenpalastes, 1806. München, Staatliche Graphische Sammlung

frammenti antichi disegnati in Roma da Leone Klenze architetto: zu veröffentlichen gedachte (Abb. 14).<sup>83</sup>

In Rom orientierte sich Klenze häufiger an älteren, aber immer noch aktuellen Vorbildern, wie der Vergleich seiner auf den 1. Dezember 1806 datierten Ansicht des Saturn-Tempels auf dem Forum Romanum (Abb. 15)<sup>84</sup> mit einem Gemälde von Giovanni Battista Busiri zeigt.<sup>85</sup> In der Anlage der Komposition halten sich der architektonisch-dokumentarische und der malerische Blick die Waage. Die perspektivische Ansicht des Tempels und sein zu einem Wohnhaus umgebautes Postament werden ergänzt durch einige Bäume, die vom Turm des Senatorenpalastes überragt werden. Aufschlussreich ist der Vergleich mit Schinkels drei Jahre früher entstandener Ansicht des Forum Romanum mit dem Dioskuren-Tempel (Abb. 16), die aus größerer Distanz aufgenommen ist.<sup>86</sup> Im Vergleich zur dokumentarischen Genauigkeit der Schinkel-Komposition wirkt Klenzes Vedute, in der die einzelnen Bauten in forcierter Perspektive wiedergegeben sind, wie ein Bühnenprospekt. Auch seine Figurenstaffage ist, verglichen mit Schinkels Männern in Hut und Reisemänteln, gefälliger und zudem ausgesprochen römisch. Die Gruppe tanzender Römer und Römerinnen im Vordergrund<sup>87</sup> ist motivisch und formal durch Bartolomeo Pinelli geprägt, einen damals in Rom sehr erfolgreichen Spezia-

listen für folkloristische Szenen. Dies zeigt sich noch deutlicher an seinem 1857 entstandenen Gemälde des Forum Romanum mit der Kirche Santa Francesca Romana.<sup>88</sup> Hier besteht die Vordergrundsstaffage aus einer Gruppe von Morraspielern, für die Klenze eine frühere Zeichnung verwendet hat (Abb. 17),<sup>89</sup> die direkt auf ein Vorbild Pinellis zurückgeht (Abb. 18).<sup>90</sup>

Das figürliche Beiwerk spielte zwar für Klenzes Blick auf Italien immer eine sekundäre Rolle, unwichtig war es jedoch nicht. So fällt auf, dass er sich immer darum bemühte, für die Vordergründe seiner Zeichnungen und Gemälde inhaltlich angemessene Staffagemotive zu wählen. Für Kreuzgänge – eines der von ihm bevorzugten Motive – und für kirchliche Innenräume wählte er Mönche,<sup>91</sup> für die Burgen seiner frühen Zeichnungen verwegene Raubritter.<sup>92</sup> Diese Vorgehensweise deutet darauf hin, dass es ihm nicht nur um eine »anschauliche Maßstabsetzung« ging,<sup>93</sup> sondern vor allem um die Harmonie der Bildaussage. Norbert Lieb hat die Staffage in Klenzes Gemälden mit den Statisten in einem *Theatrum architecturae* verglichen und erkannte vor allem den italienischen Ansichten eine unterschwellige romantisch-historische Grundierung zu.<sup>94</sup> Die Figuren bewegen sich in der Tat wie auf einer Bühne, die aus der Perspektive des Betrachters erfasst ist. Auch wenn sie damit



16 Karl Friedrich Schinkel, Ansicht des Forum Romanum mit Dioskurentempel, nach 1804.  
Berlin, Staatliche Museen, Kupferstichkabinett

trotz ihrer Kleinheit als Ausdrucksträger fungieren, bleibt der Stadtraum mit seinen Bauten doch der eigentliche Protagonist seiner Veduten.

#### *Die römische Campagna*

Zum Programm der ersten Italienreise von 1806 gehörten auch die Castelli Romani um Frascati mit ihren landschaftlichen und architektonischen Attraktionen, die Albaner Berge mit Castel Gandolfo, Grottaferrata und Tivoli.<sup>95</sup> Um die dicht aneinander gedrängten Häuser der mittelalterlichen Stadt festzuhalten, wählte Klenze einen anderen Standort als die Maler, deren Ziel vor allem ansprechende Ansichten dieses berühmten Ortes mit seinen klassischen Sehenswürdigkeiten waren. Für sie standen daher die Wasserfälle, die Villa d'Este und der Sibyllentempel im Fokus. Klenze, der diese Monumente gewiss auch besichtigt hat, nahm Tivoli nicht aus einer der gängigen Perspektiven auf.<sup>96</sup> Seine drei Zeichnungen vom April 1828 offenbaren nicht nur ein ausgeprägtes Interesse für die Vegetation und den landschaftlichen Reiz dieser Situation, sondern auch seine Vorliebe für die antiken Pflastersteine und für die polygonalen Blöcke, aus denen die sogenannten Zyklopenmauern bestehen, die das Erkennungsmerkmal zahlreicher antiker

Stadtmauern in Mittelitalien sind, und für die er ein ausgesprochenes Faible hatte. So hatte er 1823 versucht, dem bayerischen Kronprinzen diese Mauertechnik für die Terrassenanlage der Walhalla nahezulegen.<sup>97</sup> Aufschlussreich ist auch hier der Vergleich mit den Zeichnungen Schinkels, der zweimal – 1804 und im Herbst 1824 – in Tivoli weilte und mehrere Ansichten zu Papier gebracht hat. Auch ihn interessierten die markanten Quadersteine der antiken Befestigung von Tibur, dargestellt hat er jedoch nicht sie, sondern drei Ansichten des malerisch gelegenen Ortes aus unterschiedlicher Perspektive.<sup>98</sup> Während Schinkels hier abgebildete Vedute im Duktus und in der Sichtweise eher konventionell wirkt (Abb. 19),<sup>99</sup> besticht Klenzes Zeichnung durch den wirkungsvollen Kontrast zwischen dem exakt ausgearbeiteten Vordergrund mit Felsen, Oliven, antikem Straßenpflaster und Wegkapelle, hinter dem sich der nach oben gelenkte Blick auf das Panorama der urbanen Bebauung richtet (Abb. 20).<sup>100</sup> Ihn interessierte der auf Substruktionen und ein Felsplateau gesetzte Borgo, der den von einer antiken Straße durchquerten Hügel mit knorrigen Olivenbäumen und mehreren kleinen Landhäusern dominiert, die zur sogenannten Villa des Maecenas gehörten, ein Standort, den bereits Goethe gewählt hatte.<sup>101</sup> Auch wenn Klenze Gärten zeichnet, befolgt er dasselbe, an Bühnenbilder



17 Leo von Klenze, Zwei Morraspieler, vor 1854. München, Bayerische Staatsbibliothek



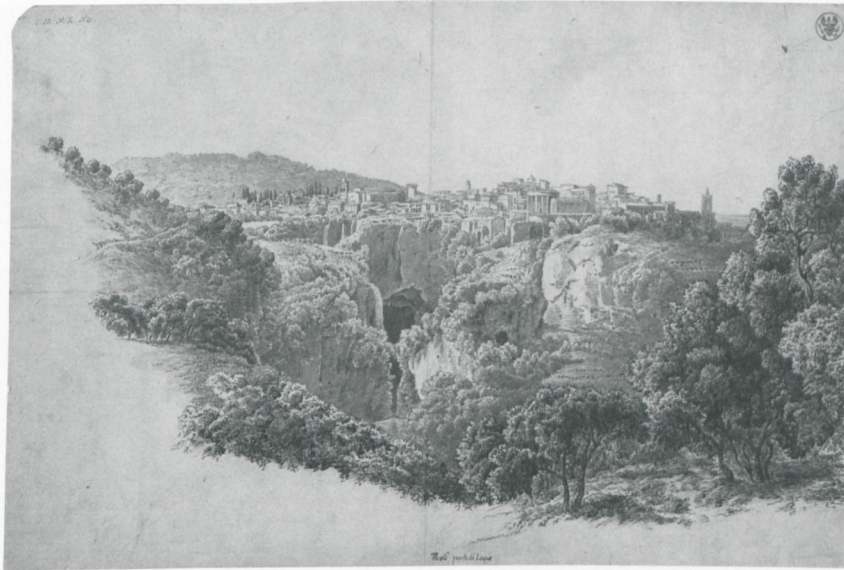
18 Bartolomeo Pinelli, um 1805–1809. Rom, Antichità Alberto di Castro

gemahnende Prinzip: der vordere, meistens geräumige und sich zum Mittelgrund verjüngende Plan fungiert als eine Art Sockel für die prominent in Szene gesetzten architektonischen Gebilde, die den Mittel- und Hintergrund füllen.

Eine Sonderstellung im zeichnerischen Œuvre nehmen die Studien nach Gebirgssilhouetten, markanten Gesteins-

formationen und der mediterranen Vegetation ein, wie Agaven, Feigenkakteen, Pinien, Palmen und Oliven.<sup>102</sup> In der liebevollen Akribie der Wiedergabe dieser zum Teil sperrigen Formen manifestiert sich das morphologische und botanische Interesse des erklärten Goetheverehrsers Klenze. Tatsächlich hat er 1828 sein frühestes bezugtes Gemälde mit





19 Karl Friedrich Schinkel, Ansicht von Tivoli aus der Ferne, 1824. Berlin, Staatliche Museen, Kupferstichkabinett



20 Leo von Klenze, Blick auf Tivoli, 1830. München, Staatliche Graphische Sammlung

der Ansicht der Ruinen des Jupitertempels in Agrigent<sup>103</sup> Goethe dediziert. Die Vorzeichnung<sup>104</sup> zu diesem Gemälde entstand um die Jahreswende 1823/24 in Agrigent und trägt den Vermerk »Girgenti, für Göthe gemalt« (Abb. 21). Klenze hatte sich das Sujet dieser Gabe offenbar genau überlegt, wie der Blick in die »Italienische Reise« verdeutlicht, die

1816 und 1817 erschienen war.<sup>105</sup> Im 2. Band, der Goethes Sizilienreise enthält, findet sich eine Beschreibung des Jupitertempels, dessen noch im ruinösen Zustand erkennbare gigantische Größe Goethe sehr beeindruckt hatte. Die Zerstörung erschien ihm jedoch so weit fortgeschritten, dass er auf eine zeichnerische Wiedergabe verzichtete, was er mit



21 Leo von Klenze, Stylobat und Telamon des Zeustempels in Agrigent, 1823/24.  
München, Bayerische Staatsbibliothek

der Bemerkung kommentierte: »Wir schieden mit dem unangenehmen Gefühl, daß hier für den Zeichner gar nichts zu tun sei.«<sup>106</sup> Möglicherweise war diese Notiz der Grund dafür, dass Klenze just diesen Tempel als Sujet gewählt hat. Vor dem aufrecht stehenden Giganten, der dem Tempel seinen damaligen Namen gab, platzierte er als Maßstab einen Mann mit Messlatte. Das Motiv des Giganten, der damals wie heute so auf der Erde lag, wie ihn Charles Robert Cockerell 1812 aus herumliegenden Einzelteilen rekonstruiert hatte, löste eine Art Wettlauf zwischen Hittorff und Klenze um die Erstpublikation aus. Hittorff war vor Klenze in Agrigent gewesen und teilte diesem seine neuen Erkenntnisse über die Funktion dieser Figur mit, als er ihm in Selinunt begegnete.<sup>107</sup> Er hatte erkannt, dass der Gigant eine von mehreren Stützfiguren im oberen Geschoss der Cella war. Auch Klenze hat sich dann vor Ort durch eigene Messungen und Bauaufnahmen neue Erkenntnisse verschafft, wie seine Zeichnungen im entsprechenden Skizzenbuch belegen.<sup>108</sup> Beider Berichte erschienen kurz hintereinander 1824 in Schorns »Kunstblatt«.<sup>109</sup> Klenze übernahm die in Hittorffs Bericht abgebildete Zeichnung des stehenden

Giganten für seine Komposition, stellte ihn aber auf den nach seinen Erkenntnissen gestalteten Stylobat, genauso wie er ihn in seiner vor Ort erstellten Skizze des Reiseskizzenbuchs gezeichnet hatte. Das Gemälde bietet demnach eine auf neuesten Erkenntnissen basierende Rekonstruktion, für die sich Klenze von Goethe, in dem er einen Bundesgenossen in seinem Bekenntnis zur Vorbildlichkeit der Antike für die Baukunst der Gegenwart sah,<sup>110</sup> die Anerkennung seiner archäologischen Kompetenz erhoffte.<sup>111</sup>

Im längsten der an seine Frau gerichteten Sizilien-Briefe (Brief Nr. 4) berichtet Klenze von seinem Tagesablauf und den Strapazen, denen er sich beim Zeichnen aussetzte und wie er sein Material verwaltete: »Die aufgehende Sonne fand mich schon bei der Arbeit und erst die untergehende zwang mich aufzuhören. Die Abende benutzte ich dazu, die Arbeiten des Tages zu ordnen. Wenigstens ist das Gefährlichste vorüber, ich hätte dir in der Tat nicht wünschen mögen, deinen armen Mann zu sehen, wie er, schmutzig, zerlumpt und Wasser und Blut schwitzend an einigen schlechten Stricken und Gerüsten hoch oben an den Giebeln, Karniesen und Kapitelen der Tempelruine hing.«



22 Leo von Klenze, Blick auf Amalfi und Küstenpartie des Golfs von Salerno, 1830.  
München, Staatliche Graphische Sammlung

Dennoch schließt der Brief mit einem Loblied auf den Genius Loci: »Ich wüßte nichts auf der Welt, das einen durch die Schönheit des Himmels und der Natur, durch die Erinnerungen und die Denkmäler mehr entschädigen könnte als Agrigent.«<sup>112</sup>

#### *Der malende Architekt*

Wo und bei wem sich Klenze die Beherrschung der Ölmalerei und die auffällig helle und leuchtende Palette angeeignet hat, bleibt nach heutigem Wissensstand unklar. Das Besondere daran ist, dass er sie zu einem Zeitpunkt erlernte und zu perfektionieren begann, als er bereits auf dem Höhepunkt seiner Karriere und seines Ruhmes als Architekt stand. Seinem eigenen Zeugnis zufolge verdankte er die Kenntnis der Ölmalerei, die er seit etwa 1825 praktizierte, dem bayerischen Offizier Carl Wilhelm von Heideck (1788–1861), der in Zürich durch Johann Heinrich Meyer (Goethe-Meyer) und Konrad Gessner ausgebildet worden war und der später in München bei Domenico Quaglio und Christian von Mannlich studiert hatte.<sup>113</sup> Seit 1823 stellte Heideck

regelmäßig in der Münchner Kunstausstellung aus und wurde 1824 Ehrenmitglied der dortigen Kunstakademie. Die helle Palette und das leuchtende Kolorit seiner Architekturlandschaften<sup>114</sup> stehen Klenzes Auffassung sehr nahe. Ihre gemeinsamen Reisen nach Italien (1830) und nach Griechenland (1834) förderten diesen Austausch.

Während der Reise nach Neapel und Umgebung (1830) arbeitete Klenze zahlreiche Blätter vor Ort mit großer Genauigkeit und Sorgfalt aus, wobei er sein besonderes Augenmerk auf die Art der Beleuchtung richtete, indem er etwa den Stand der Sonne angab und die von ihr ausgehenden Lichtstrahlen. Detaillierte schriftliche Farbangaben trug er entweder direkt in die Zeichnungen ein (Abb. 22)<sup>115</sup> oder nummerierte sie, sodass sie sich über ein Schema am Bildrand entschlüsseln lassen. Kompositionen dieser Art waren vermutlich als Fundus für zukünftige Gemälde gedacht, wie aus den entsprechenden eigenhändigen, teilweise jedoch auch später notierten Beschriftungen hervorgeht, die angeben, für wen die jeweilige Ansicht gemalt wurde. Die malerischen Umsetzungen seiner Zeichnungen sind meistens sehr genau, arbeiten aber auch mit Versatzmotiven, die aus



23 Leo von Klenze, Italienische Küstenlandschaft, um 1833.  
Schweinfurt, Museum Schäfer

früheren Lebens- und Reisephasen stammen und die als Stimmungsmotive in die Gemälde eingefügt werden. Nicht alle mit Farbnotizen versehenen Zeichnungen wurden jedoch tatsächlich in Gemälde umgesetzt. Daher muss offenbleiben, ob Klenze die sorgfältige zeichnerische Dokumentation seiner Reisen unter dem Aspekt der späteren Wiederverwendung für Gemälde betrieb.<sup>116</sup> Vielleicht wollte er mit seinen Angaben einfach nur die momentane Licht- und Farbsituation festhalten, die sich ihm während des Zeichnens darbot, als Ersatz für eine Ölskizze. Sein gleichsam mit Farbe unterlegter Blick ist jedenfalls ein deutliches Indiz für die malerische Aneignung der erfassten Motive und damit ein Hinweis darauf, dass sein Zugang zur Natur und zu städtischen oder ländlichen Ensembles umfassender war als man dies bei einem Architekten vermuten würde. Wie sicher er sich in der Beherrschung des Mediums der Ölmalerei fühlte, zeigt sich daran, dass er seine Gemälde Personen schenkte, die als Kenner der Materie gelten konnten, wie das für die Gaben an Goethe, Schinkel, Thorvaldsen, Christian Daniel Rauch<sup>117</sup> gilt. Inwieweit die Wahl des Sujets dabei auf die betreffenden Personen abgestimmt war, lässt sich mit Ausnahme des erwähnten Bildes für Goethe bislang nicht präzisieren. Da Klenze selbst eine große Sammlung an zeitgenössischen Landschaften und

Veduten mit italienischer Thematik besaß,<sup>118</sup> wäre es denkbar, dass seine Gäste und Besucher bestimmte Vorlieben äußerten, denen er dann mit einem eigenen Werk nachkam. Der Personenkreis, den Klenze mit seinen Gemälden bedacht hat, lässt vermuten, dass es sich bei vielen seiner Gaben um »strategisch platzierte Gratifikationen« handelte.<sup>119</sup> Dies gilt etwa für die 1828 von Joseph Stieler porträtierte Amalie von Krüdener<sup>120</sup> wie auch für Maximilian Speck von Sternburg, den Ägyptologen Karl Richard Lepsius<sup>121</sup> oder Marie Antoinette Pappenheim, eine Hofdame der Königin Therese und Gemahlin des Bauherrn von Schloss Pappenheim, für die er um 1833 eine idealisierte italienische Küstenlandschaft malte (Abb. 23)<sup>122</sup> und für die sich die quadrierte Vorzeichnung erhalten hat.<sup>123</sup> Kompositorisch auffällig ist hier der für Klenze ungewöhnliche Reichtum an ungestalteter, das heißt natürlicher Landschaft und Vegetation beziehungsweise die daraus resultierende Reduktion architektonischer Motive. Zwei nicht näher bestimmbar Gebäudekomplexe rahmen den zur Küste hinabführenden Weg mit einem einsamen Wanderer. Offensichtlich interessierte ihn hier, vielleicht auf Wunsch der Adressatin, vor allem die Stimmung der Küstenlandschaft und der Blick auf die fernen Küsten. Ähnlich wie in dem gleichzeitig entstandenen Gemälde für Maximilian Speck von Sternburg<sup>124</sup> dominierte in dieser ersten

Phase von Klenzes Beschäftigung mit Vedute und Landschaft noch der Stil der Landschaftsvedute in der Art Johann Christian Reinharts. Eine wesentliche Anregung dürfte dabei von der Serie ›Mahlerisch radirte Prospective von Italien‹ ausgegangen sein, die zwischen 1792 und 1798 in Rom entstanden war und die in Deutschland große Verbreitung gefunden hatte.<sup>125</sup>

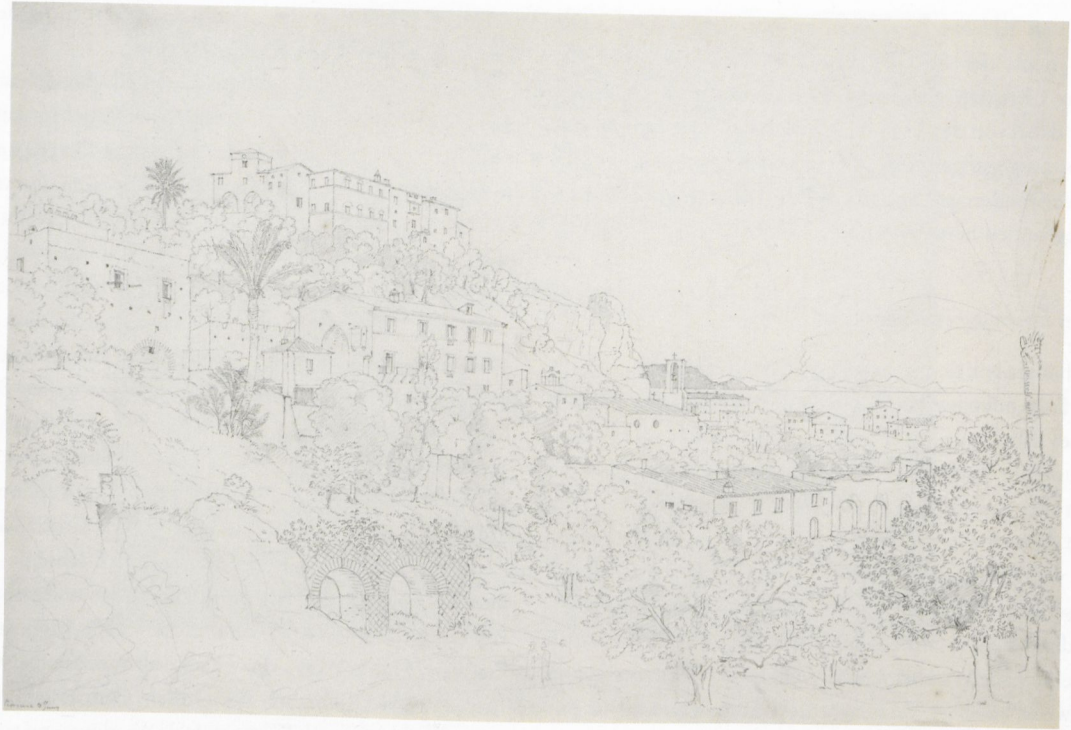
### *Klenzes Blicke auf ein ›unbekanntes‹ Italien*

Unabhängig von den jeweiligen Reiserouten und Daten geht es im Folgenden um einige der Örtlichkeiten, an denen sich Klenzes Blick auf Italien und seine Landschaften, seine Monumente und seine Städte konkretisiert hat. Im Vergleich mit Zeichnungen und Gemälden anderer Künstler sollen dabei die Besonderheiten seiner Sichtweise herausgestellt werden. Dadurch wird deutlich, wie der Blick der Deutschen auf Italien bestimmte Lokalitäten bevorzugte und diese stets in ähnlichen Einstellungen festhielt, dabei aber eine nahezu unbegrenzte Vielfalt der Wiedergabe und Sichtweise besaß.<sup>126</sup> Verantwortlich dafür waren nicht nur die Reiserouten und Touristenpfade im Umland Roms, sondern das idealisierte Bild, das man sich von Italien als Griechenlandersatz machte.<sup>127</sup> Die Orte, die Klenze zwischen 1806 und 1855 gezeichnet hat, verteilen sich dagegen nahezu auf das ganze Italien: vom Lago Maggiore über Oberitalien, Genua, Pisa, Umbrien, Latium, Rom und seine Umgebung, das Veneto, Neapel mit Capri, Pompeji, Sorrent, Amalfi, und sie finden sich wegen der antiken Tempelanlagen außerdem auf Sizilien. Gemauerte und natürliche Steinstrukturen, gleich welcher Art, gehörten zu den Motiven, die seine Aufmerksamkeit besonders auf sich zogen. Das zeigt sich an der Ansicht des am Meer gelegenen Terracina, die um 1830 entstand (Abb. 24).<sup>128</sup> Seine emotionale Überwältigung durch die üppige Vegetation und die Lage dieser ersten Stadt des südlichen Italiens, die er auf der gemeinsam mit dem Kronprinzen unternommenen Fahrt sehr intensiv erlebte, hat er in den ›Memorabilien‹ beschrieben: »jauchzend vor Lust eilten wir voraus [...] im wahren Freudentaumel über die Schönheit südlicher Natur, welche sich im heitersten Sonnenlicht vor uns entfaltete.«<sup>129</sup> Die Zeichnung gibt diese Stimmung nicht wieder, erfasst dagegen sehr wohl den Reiz der in die mediterrane Vegetation eingefügten Bauten. Aufschlussreich ist der Vergleich mit Friedrich Nerlys drei Jahre später entstandenem Aquarell (Abb. 25), das den malerischen Kontrast zwischen Wasser, Hafengeschehen, Architektur und Gebirge thematisiert,<sup>130</sup> dabei aber zum Teil dieselben Gebäude zeigt wie Klenzes

Zeichnung, in der es vor allem um die Verortung der baulichen Elemente dieser Landschaft geht.

Auffällig ist Klenzes geringes zeichnerisches Interesse an Venedig. Während eines längeren Aufenthaltes im Jahr 1823 zeichnete er vornehmlich architektonische Details und füllte ein ganzes Skizzenbuch mit vielen Notizen zur venezianischen Architektur, doch nur in wenigen Zeichnungen widmete er sich den Gebäuden der Stadt, die ihn wohl wegen ihres überwiegend gotischen Charakters nicht sonderlich ansprachen.<sup>131</sup> Generell lässt sich konstatieren, dass er nur solche Orte und Gebäude zeichnete, die ihm zusagten und deren Baustil für ihn akzeptabel war. Ein gutes Beispiel dafür ist der Palazzo Reale in Caserta, den er im Herbst 1824 zusammen mit dem bayerischen Kronprinzen und dessen Reisegesellschaft besichtigt hatte. Seine Kritik richtete sich auf die Abmessungen des Palastes, dessen Größe für ihn – anders als bei einem Tempel oder einem Grabmal – in keinem ausgewogenen Verhältnis zur einsamen und unbewohnten Umgebung stand. Dazu kam die »Schlechtigkeit seiner äußeren Architektur«, die er als »altfranzösisch« bezeichnete, sowie der Gebrauch der ›großen‹ Ordnung für die Fassadengliederung und die mangelnde Abstimmung zwischen Außen- und Innenbau. Ohne Frage hat sich Klenze mit diesem spätabsolutistischen Bauwerk beschäftigt, vielleicht auch darüber mit seinen Reisegefährten diskutiert, aber der Zeichenstift blieb dabei ungenutzt.<sup>132</sup>

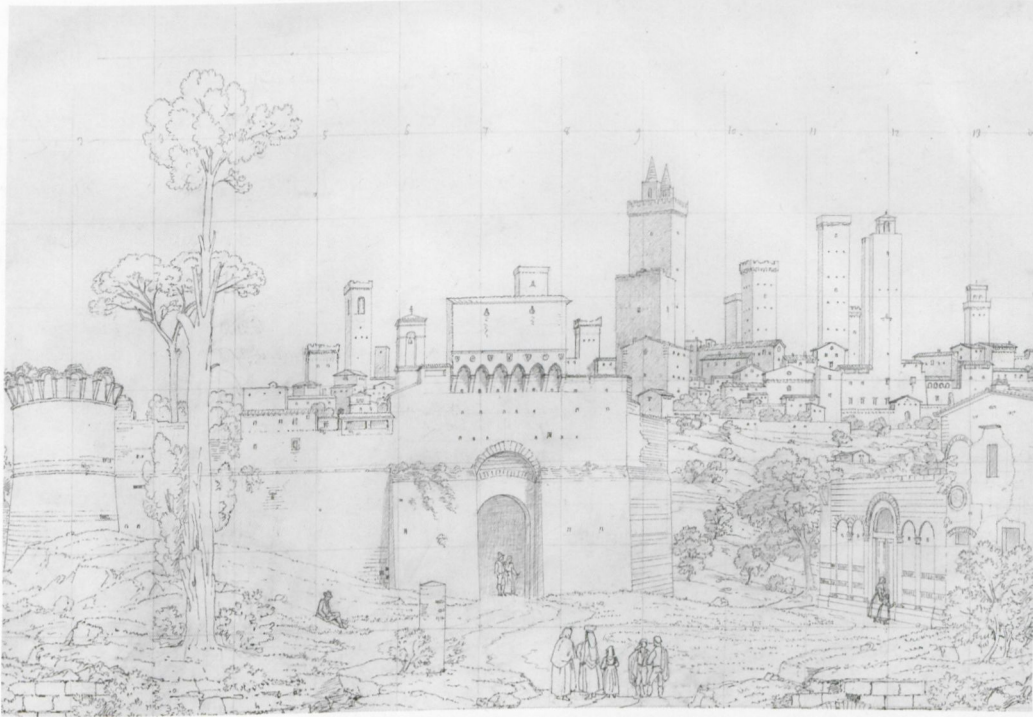
Zur künstlerischen Ausbeute von Klenzes italienischen Reisen gehört eine Reihe großformatiger und detailliert ausgearbeiteter Ansichten von Gebäuden und Städten. Orte wie Udine, Trient, Sarzana, Salerno und San Gimignano (Abb. 26),<sup>133</sup> die er im Laufe seines Lebens – manche auch mehrfach – porträtiert hat, gehörten damals nicht unbedingt zum gängigen Vedutenprogramm deutscher Künstler. Vielfach hat Klenze auch isoliert in der Landschaft stehende Bauwerke aufgenommen. Darunter sind Landvillen mit Loggien, Kirchen, Festungen und Kastelle. An diesen Blättern wird sein architektonischer Blick deutlich. Das gilt gleichfalls für antike Ruinen, die ihn ebenso wie alle anderen Italienreisenden besonders anzogen, und dies nicht nur in Sizilien, sondern auch in Rom, bei Neapel, in Umbrien oder im lombardischen Brescia, dessen republikanisches Forum er festgehalten hat (Abb. 27).<sup>134</sup> Bei den detailgetreuen Aufnahmen mittelalterlicher Bauten, etwa von San Miniato al Monte in Florenz, dem Campo Santo in Pisa (Abb. 4) oder der Kirche Santa Maria degli Angeli in Lugano (Abb. 28),<sup>135</sup> fällt die besondere Sorgfalt in der Wiedergabe ornamentaler und malerischer Details auf. Prominente Gebäude im städtischen Kontext sowie Plätze und Straßen



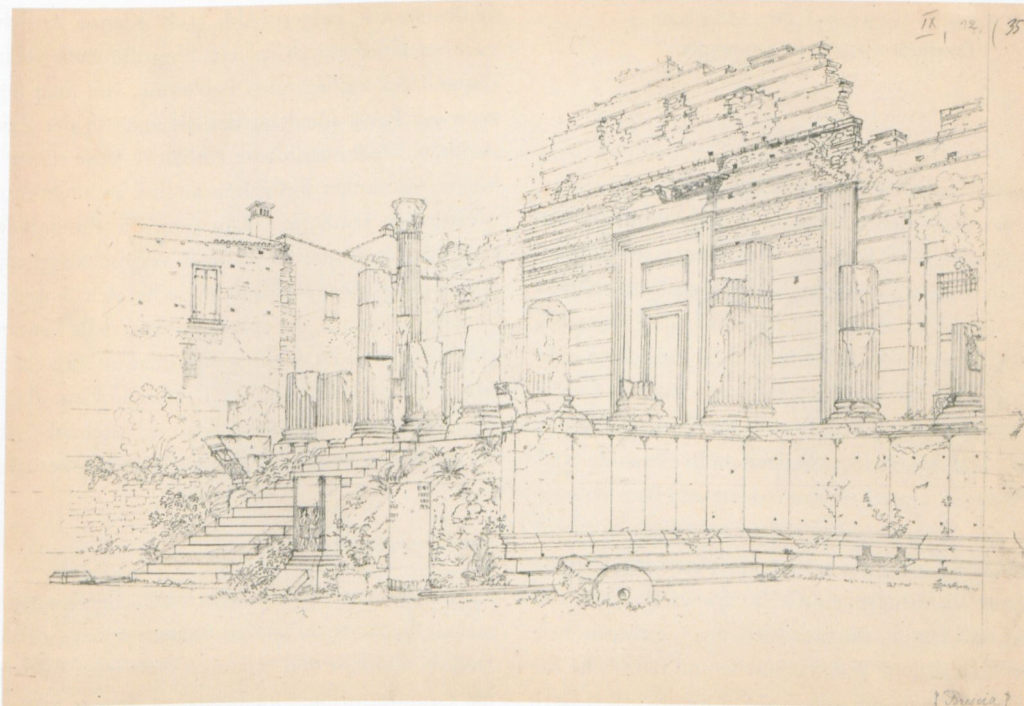
24 Leo von Klenze, Blick auf Terracina, um 1830. München, Staatliche Graphische Sammlung



25 Friedrich Nerly, Ansicht von Terracina mit Hafenskanal, um 1833. Erfurt, Angermuseum



26 Leo von Klenze, Blick auf San Gimignano, 1862. München, Bayerische Staatsbibliothek



27 Leo von Klenze, Ansicht des Foro Repubblicano mit dem Herkulestempel in Brescia, 1845.  
München, Bayerische Staatsbibliothek



28 Leo von Klenze, Innenraum der Kirche Santa Maria degli Angeli in Lugano mit dem Wandfresko der Kreuzigung von Bernardo Luini (1529), 1857. München, Staatliche Graphische Sammlung

sind häufig mit einer Art Weitwinkeloptik und in deutlicher Absicht einer bildhaften Komposition aufgenommen, wie etwa die Ansicht von Pozzuoli verdeutlicht (Abb. 29)<sup>136</sup>. Norbert Lieb hat dafür den Oberbegriff »Städtinnenbilder« geprägt.<sup>137</sup> Mit forcierter Perspektive und häufig in starker Unteransicht konstruiert, offenbaren diese Ansichten eine besondere Vorliebe für Straßen und Wege, die von Gebäuden oder Mauern gesäumt sind, sowie für Durchblicke und sich über- oder hintereinander staffelnde Gebäude und Ebenen. Mehrere angeschnittene Bauten und Bauelemente werden in den Blick genommen – so etwa auch in einem wohl römischen Ensemble, in dem Treppenstufen, Plattenböden, glatte Wandstücke, ein Grabstein, ein Portikus, ein Bogengang und Häuser mit verschiedenen Geschosshöhen und deren komplizierte perspektivische und räumliche Relationen festgehalten sind (Abb. 30).<sup>138</sup> Offensichtlich faszinierte den Zeichner hier die Vielfalt von Gestaltungen des urbanen Raums, die trotz oder vielleicht auch gerade wegen

des Mangels an Symmetrie und Planungssystematik attraktiv wirken. Aus arbeitstechnischer Sicht deuten sowohl diese als auch die mit spitzem Stift gezeichneten Abbilder von Bergzügen und Silhouetten von Ortschaften darauf hin, dass sich Klenze wie viele seiner Zeitgenossen des Hilfsmittels der »camera lucida« bedient hat.<sup>139</sup> Einer der ersten Künstler, die sich dieses sehr leichten und im Unterschied zur Camera obscura verzerrungsfreien Instruments bedient haben, war Jean-Auguste-Dominique Ingres, dessen römische Ansichten vielleicht deswegen denen Klenzes ähneln. Gerade die breiten Panoramen waren damit leichter zu bewerkstelligen.<sup>140</sup> Für den ersten Italienaufenthalt von 1806, bei dem Klenze Ingres in Rom hätte treffen können, entfällt diese Möglichkeit allerdings noch, da die »camera lucida« erst 1807 von William Hyde Wollaston entwickelt wurde, um sich dann jedoch sehr schnell zu verbreiten.

Das zufällige, aber keineswegs dissonante Mit-, Neben- und Durcheinander von Bauten verschiedener Funktionen und Epochen zeigt sich auch an der Ansicht des Ponte di Carignano in Genua, einem Meisterwerk der Ingenieurskunst des frühen 18. Jahrhunderts, das technisch mit den Viadukten der Antike konkurrieren konnte.<sup>141</sup> Vielleicht war dies der Grund, warum Klenze die Brücke aus einer Perspektive aufgenommen hat, die ihre Monumentalität und Größe durch den Kontrast zur städtischen Architektur, die sie überspannt, steigert (Abb. 31).<sup>142</sup> Klenzes Ansicht dokumentiert einen durch spätere Eingriffe stark veränderten Zustand der umliegenden Bebauung, von dem heute nur noch ein Palast überlebt, der die auch in der Zeichnung sichtbare Madonnennische enthält.<sup>143</sup> Viele seiner Darstellungen städtischer Binnenräume sind architektonisch und urbanistisch konnotiert. Um etwa die Ensemblewirkung von Häusern gesäumter Plätze zu veranschaulichen, wählte Klenze diagonale Sichtachsen, so in den Ansichten von Pozzuoli (Abb. 29), der späteren Piazza delle Fontane marose in Genua<sup>144</sup> oder der Eingangssituation zum Castello von Monselice bei Padua (Abb. 32), die er als Grundlage für ein Gemälde verwendete, das er Schinkel geschenkt hat, als dieser ihn am 23. November 1824 in München besuchte.<sup>145</sup>

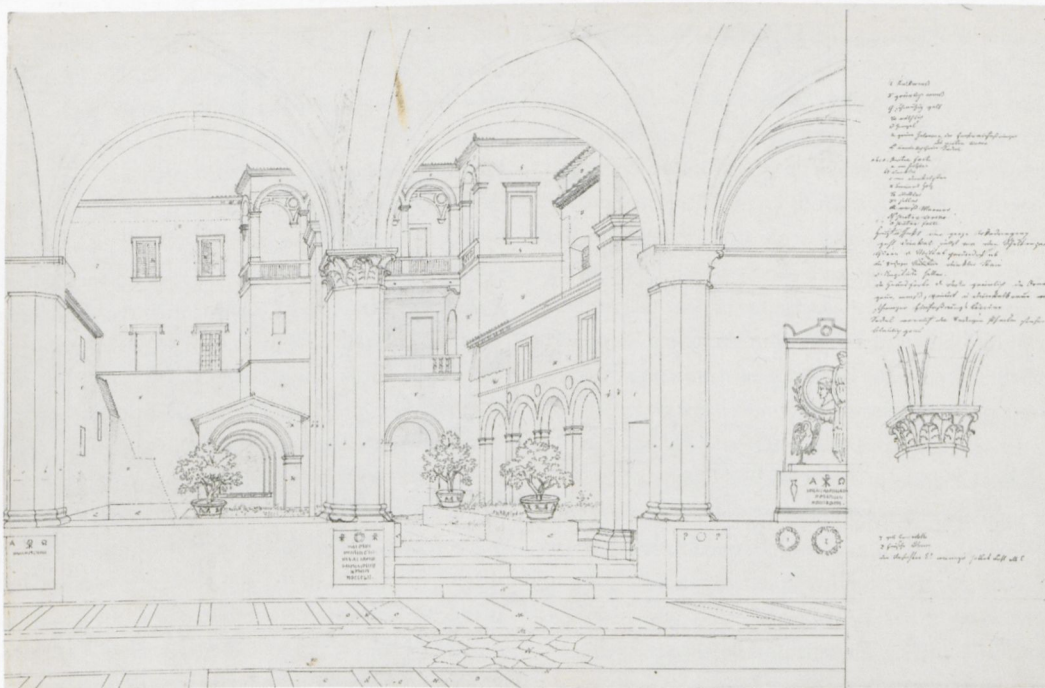
### Strukturprinzipien

Klenzes Blick auf die in einem städtischen Kontext versammelten Gebäude ist bei den meisten seiner Ansichten von Städten, Dörfern und exponiert platzierten Bauwerken auf die Grundprinzipien mediterranen Bauens fokussiert, das anders als die Architektur des Nordens den schwierigsten topographischen Situationen kühne Lösungen abtrotzen

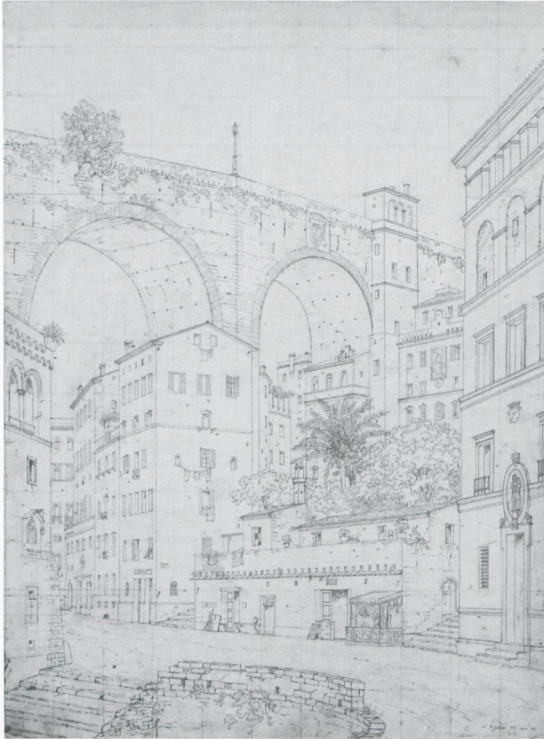




29 Leo von Klenze, Von Häusern gesäumte Straße in Pozzuoli, 1855.  
München, Staatliche Graphische Sammlung



30 Leo von Klenze, Blick in den Innenhof eines Palastes mit mehreren Loggien, 1818/23.  
München, Staatliche Graphische Sammlung



31 Leo von Klenze, Blick auf den Ponte di Carignano in Genua, 1854. München, Staatliche Graphische Sammlung

musste und dabei für Mauern, Straßen und andere urbane Strukturen den kleinsten verfügbaren Raum ausnutzte. Besondere Aufmerksamkeit schenkte er den malerischen und durch enge Bebauung charakterisierten Küstenstädten wie Portovenere und Amalfi, aber auch den Bergnestern des Apennin, wie dem häufig gezeichneten Ort Papigno bei Terni,<sup>146</sup> der an der antiken Via Flaminia liegt. Klenze war von den pittoresken und kristallin in die felsige Berglandschaft gebetteten oder auf Bergkuppen thronenden steinernen Ortschaften angezogen und von den unwegsamen Straßen, die sich über das felsige und mit dichter Vegetation bedeckte Gelände zu ihnen hochschlängeln. Beim Anblick der italienischen *borghi* erlag er – wie schon vor ihm Goethe<sup>147</sup> – der Faszination, die von der Wildheit der Natur und den in sie eingebetteten Inseln der Zivilisation ausging. Das zeigen viele seiner Zeichnungen und besonders die Ansichten von Terracina, Sarzana und Portovenere oder die von Amalfi und Atrani.

Im Vergleich mit den Ansichten anderer Künstler dieser Orte schälen sich die Charakteristika von Klenzes Sicht-

weise präziser heraus. Nicht nur Schinkels Zeichnungen sind hierfür heranzuziehen, sondern auch das überreiche Spektrum der italienischen Reiseskizzen deutscher Künstler in der Zeit zwischen 1800 und 1860, in denen sich neben der Liebe zum Pittoresken die Wahrnehmung einer als Einklang zwischen Natur, Menschenwerk und Menschenwirken interpretierten Realität spiegelt, die von der heimatischen Welt so verschieden war. Klenze ging es bei diesen Zeichnungen von malerisch positionierten Ortschaften vermutlich aber noch um etwas Anderes. Nach seiner Griechenlandreise von 1834 äußerte er sich über die Bedeutung der Gesamtwirkung von Architektur und Landschaft, die er bei den antiken Heiligtümern Griechenlands gefunden hatte. Gemessen an »unseren akademisch geregelten, geordneten, meditierten und langweiligen Städten«, so stellt er fest, sei an den antiken Ensembles der »Totaleffekt der Gruppen« und deren »Zweckmäßigkeit und malerische Natürlichkeit« zu loben.<sup>148</sup> Wenngleich es sich bei den von ihm festgehaltenen italienischen Ansichten von malerischen Orten um kollektive und anonyme Bauten handelt, die nicht unbedingt antiken Ursprungs waren, dürften ihn doch auch hier ähnliche Überlegungen und Assoziationen bewegt haben.

#### *Durch eine andere Brille – italienische Orte im Blick der Malerkollegen*

Eines der weniger spektakulären, bei den Deutschrömern aber sehr beliebten Motive der damals noch ländlich geprägten römischen Topographie war das Kloster Santi Quattro Coronati auf dem Monte Celio, gelegen zwischen dem Kolosseum und San Giovanni in Laterano und bestehend aus einem Komplex mehrerer Gebäude und einem Glockenturm. Die isolierte Lage über einer von Mauern gesäumten Straße ermöglichte mehrere Ansichten unter verschiedenen Blickwinkeln, wie die Zeichnungen belegen, die dieses durch seine Lage interessante, architektonisch aber nicht besonders prominente Kloster wiedergeben. Die umfangreichste, aber späteste Gruppe stammt von Ludwig Max Prätorius,<sup>149</sup> frühere Zeichnungen gibt es von Theodor Rehbenitz, Johann Scheffer von Leonhardhof und Julius Schnorr von Carolsfeld.<sup>150</sup> Stellt man diesen Blättern, von denen die meisten in die Kategorie der »kleinteiligen Wanderer-Zeichnungen« gehören,<sup>151</sup> Klenzes Zeichnung gegenüber (Abb. 33),<sup>152</sup> so fallen die dreidimensionale Wirkung des Bauwerks und die differenzierte Wiedergabe von Licht- und Schattenwirkungen auf den Mauern auf. Obwohl eher unscheinbar, präsentiert sich der Bau als ein



32 Leo von Klenze, Via del Santuario in Monselice bei Padua, 1823. München, Staatliche Graphische Sammlung



33 Leo von Klenze, Der Klosterkomplex von Santi Quattro Coronati auf dem Monte Celio in Rom, 1830(?). München, Staatliche Graphische Sammlung



34 Leo von Klenze, Blick von den Orti Farnesiani auf Santa Maria Maggiore in Rom, 1830(?).  
München, Staatliche Graphische Sammlung

Solitär. Die Wahl des Motivs ist bezeichnend für einen neuen Blick auf Rom und seine Architektur. Nicht die bedeutenden Bauwerke, die zum Kanon der Architekturgeschichte gehören, werden gezeichnet, sondern Bauten und Plätze Roms außerhalb der älteren ikonographischen Tradition, deren Faszination auf ihrer anspruchslosen Schlichtheit beruht, wie dies auch die Zeichnung mit den auf antiken Ruinen errichteten Häusern am Aufgang zu den Farnesischen Gärten auf dem Palatin zeigt (Abb. 34).<sup>153</sup> Von dieser unspektakulären Architektur, die Spuren des Verfalls und der improvisierten Erweiterung aufwies, ging in diesen Jahren eine große Anziehungskraft aus, die sich vielleicht aus dem Erstaunen der reisenden Künstler erklärt, die solche normalen Bauten in Italien nicht erwarteten. So schrieb der Karlsruher Architekt Friedrich Weinbrenner in seinen »Denkwürdigkeiten«, dass gerade die »gemeinen ländlichen Wohnungen« sein Interesse erweckten. Sie erschienen ihm »oft weit ingenieuser und für ihr Bedürfnis zweckmäßiger als selbst manche große Palais«.<sup>154</sup>

Schon die erste Italienreise hatte Klenze 1807 nach Paestum geführt, das seit der Mitte des 18. Jahrhunderts das

Sehnsuchtsziel für alle Liebhaber des strengen griechischen Stils und überdies leichter erreichbar war als die sizilianischen oder griechischen Tempel. Von Klenzes erster Reise kündigt nur die Zeichnung eines Mauertors in Paestum, an dem ihn vor allem die Quaderung interessiert zu haben scheint.<sup>155</sup> Als er im Mai 1855 erneut dorthin kam, zeichnete er den damals als Poseidon-Tempel angesehenen Hera-Tempel, wohl bereits in der Absicht, diese Zeichnung später für ein Gemälde zu verwenden (Abb. 35).<sup>156</sup> Mit der nahsichtigen Komposition und der effektvollen Nachmittagsbeleuchtung folgt Klenze hier dem Vorbild dänischer Vedutenmaler des 19. Jahrhunderts, wie ein Blick auf Constantin Hansens Ansicht des Athena-Tempels von Paestum von 1838 zeigt (Abb. 36).<sup>157</sup> Ob es eine direkte Verbindung zwischen Klenze und Hansen gegeben hat, ist bisher nicht bekannt. Auf jeden Fall hat Hansen 1843 bei seiner Rückkehr von Italien nach Dänemark für längere Zeit Station in München gemacht und erlernte hier bei Peter Cornelius die Freskotechnik.<sup>158</sup> Ein Zusammentreffen mit Klenze ist daher durchaus möglich, zumal Hansen in Rom zur engeren Entourage von Berthel Thorvaldsen gehört hatte. Letzterer war



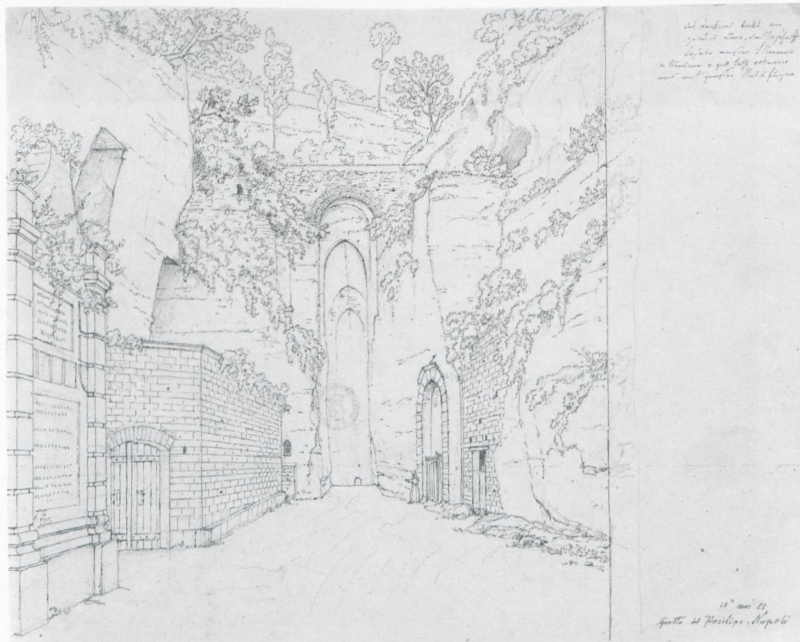
35 Leo von Klenze, Hera-Tempel in Paestum, nach 1855. München, Stadtmuseum



36 Constantin Hansen, Athena-Tempel in Paestum, 1838.  
Kopenhagen, Statens Museum for Kunst



37 Leo von Klenze, Steinschleudernder Hirte, um 1855. München, Bayerische Staatsbibliothek



38 Leo von Klenze, Blick auf die Grotta del Posillipo mit dem sogenannten Grab des Vergil, 1855. München, Staatliche Graphische Sammlung

1830 in München gewesen und hatte dort direkten Kontakt zu Klenze, der ihm später sein Gemälde mit einer Ansicht des Hafens von Pirano in Istrien schenkte.<sup>159</sup>

Genauer als das Gemälde (Abb. 35) registriert die Vorzeichnung<sup>160</sup> das Mauerwerk einschließlich aller Fehlstellen und Brüche. Auffällig ist jedoch vor allem die Staffage, die eine bemerkenswerte Szene zeigt: Ein Hirte schickt sich an, im Schutz eines Quaders einen Steinbrocken auf zwei Schlangen zu werfen, die im Vordergrund miteinander kämpfen. Angesichts der Tatsache, dass die Episode an einem Ort wie Paestum glaubhaft ist, erscheint das Motiv auf den ersten Blick als eine der gängigen Staffagen, die als Stimmungsträger fungieren. Möglicherweise versteckte Klenze hier aber eine anspielungsreiche Botschaft für Ludwig I., für den das Bild gemalt wurde und mit dem er im Laufe der jahrzehntelangen Zusammenarbeit häufigen Hader hatte, wofür die ›Memorabilien‹ ein eloquentes Zeugnis liefern.<sup>161</sup> Die beiden miteinander kämpfenden Schlangen könnten auf das schwierige Verhältnis zwischen Ludwig und seinem Architekten anspielen, in freier Abwandlung des Sinnbildes, das Plinius d. J. für eine erzwungene Ehe gegeben hat: Zwei zu einem Ring verschlungene Schlangen »müssen sich als Gefangene unwohl fühlen, engumschlungen und verfeindet, besonders, da sie ihr Leben lang verbunden bleiben müssen«.<sup>162</sup> Tatsächlich hat Klenze das Verhältnis zu seinem Dienstherrn als ebenso unauflösbar wie zeitweise unerträglich empfunden.<sup>163</sup> Der Hera-Tempel eignete sich für seine Botschaft, da er eines der drei Bauwerke war, das bei Ludwig »zuerst den Begriff von Kunstschönheit, Werth und Gewalt in seiner Seele erweckten«, wie Klenze es formuliert hat.<sup>164</sup> Der Hirte, der auf die beiden Schlangen zielt (Abb. 37),<sup>165</sup> um sie zu trennen, wäre nach dieser Lesung eine Art Schicksalsbote aus einem sonnigen Arkadien, dessen Tat den Zweikampf beenden wird. Für die hier vorgeschlagene These könnte sprechen, dass der König das Gemälde nicht behielt, sondern es Ferdinand von Miller schenkte.<sup>166</sup> Dagegen steht die Deutung des Motivs unter programmatischer Prämisse, die Adrian von Buttlar vorgeschlagen hat. Demnach ginge es hier um einen Dualismus, der sich für Klenze wie auch für Schinkel im griechischen Tempel verkörperte, in dessen Struktur »gleiche Kräfte in entgegengesetzter Richtung wirkend« zum Ausgleich gelangen.<sup>167</sup> Eine schlüssige Begründung für die Gestalt des Hirten mit der Steinschleuder, für den Klenze eine selbstständige Studie angefertigt hat,<sup>168</sup> ist in beiden Deutungen nicht wirklich greifbar. Die Unschärfe macht aber genau den Reiz des Bildes aus, das aufgrund dieser auf jeden Fall gezielt platzierten Staffage mehr Rätsel aufgibt als

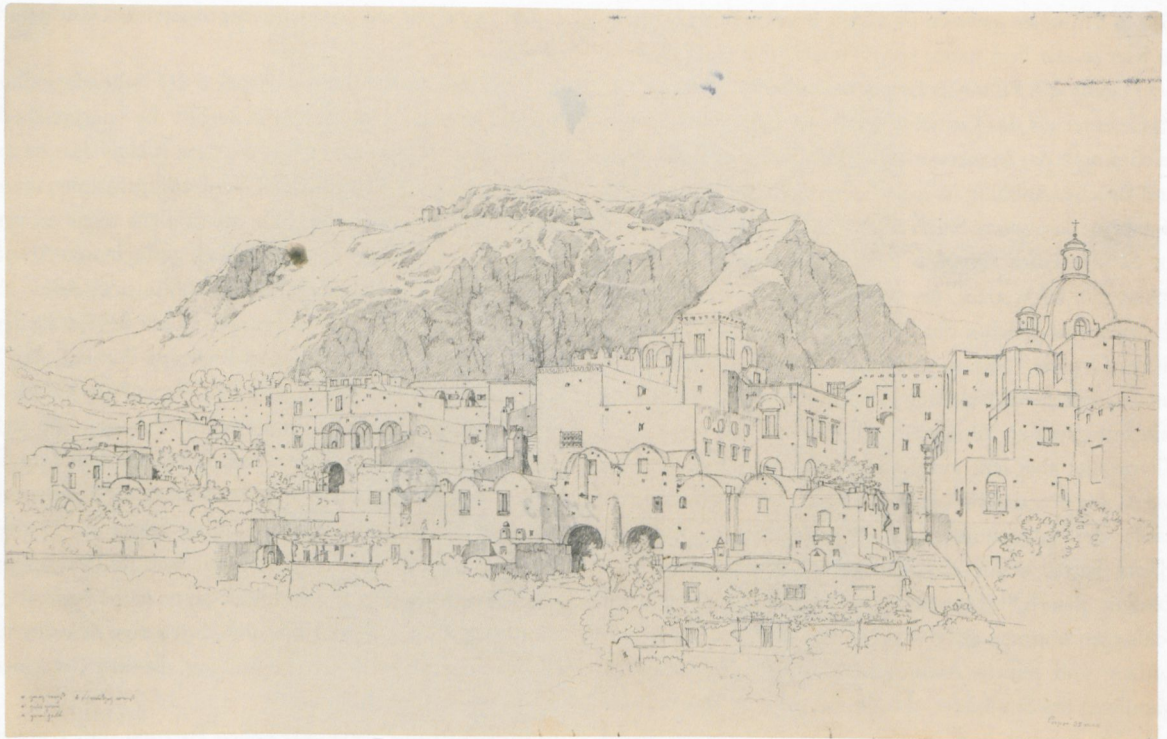
es löst, ganz so, wie es einem anspruchsvollen Kunstwerk gebührt.

Einer der interessantesten Aspekte der Italiendarstellungen des frühen 19. Jahrhunderts betrifft die Suggestivkraft bestimmter Objekte und Orte, die dazu führte, dass sie ungeachtet der unterschiedlichen Gestaltungsprinzipien einen bestimmten Standort vorgaben, wenn nicht sogar erzwungen. Eine der größten, allerdings auch gefürchteten Attraktionen für Neapelreisende war der hohe und daher als »Grotte« bezeichnete Straßentunnel, der seit der Antike den Posillipo nördlich von Neapel in Richtung Pozzuoli durchschneidet und an dessen Eingang sich ein antiker Grabbau befand, der als das Grab Vergils gedeutet wurde. Wer sich auf dem Landweg von Neapel nach Pozzuoli begab, konnte dieser zwar beleuchteten, aber stinkenden und unheimlichen Galerie nicht ausweichen. Daher folgen die Darstellungen des Eingangs zum Tunnel seit dem 18. Jahrhundert demselben Muster.<sup>169</sup> Klenze bildet davon keine Ausnahme, aber seine Aufnahme zeichnet sich durch eine dokumentarische und strukturelle Genauigkeit aus, die dem Ort seinen Schrecken nimmt (Abb. 38).<sup>170</sup>

Im Golf von Neapel war neben Pozzuoli und Pompeji die Insel Capri mit den Felsen von Anacapri einer der größten Anziehungspunkte für Maler und Zeichner. Auch Klenze, der im Mai 1830 auf Capri weilte, war vom malerischen Charakter des orientalisches anmutenden Städtchens fasziniert. Er hat 1833 und 1860 drei unterschiedliche Ansichten von Capri gemalt, die auf den damals angefertigten Zeichnungen basieren (Abb. 39).<sup>171</sup> Die 1860 datierte Komposition (Abb. 40) ist vom Hotel Pagano aus genommen, das 1825 eröffnet worden war und das seither vielen Künstlern als Herberge gedient hat. Die dem Gemälde zugrunde liegende Zeichnung ist von einem stärker nach links gerückten Standpunkt aus aufgenommen.<sup>172</sup> Die eigenwilligen Dachformen der Kirche Santo Stefano, welche die kubischen Strukturen der Häuser überragt, die nackten Bergrücken im Hintergrund und die starken Kontraste des nachmittäglichen Lichts, das Klenze wie viele seiner Zeitgenossen bevorzugte, geben diesem Bild seine Prägnanz und Intensität. Trotz ihrer folkloristischen Vordergrundstaffage entfernt sich die Vedute in ihrer konstruktiven Strenge und in ihren Kontrasten modern anmutende Architekturlandschaft weit von den konventionellen Capri-Darstellungen.

#### *Klenze und Blechen im Mühlental*

Unter den zahlreichen pittoresken Motiven zwischen Sorrent und Salerno ragen Amalfi, Atrani, Ravello und Cava



39 Leo von Klenze, Ansicht von Capri, 1830. München, Staatliche Graphische Sammlung



40 Leo von Klenze, Ansicht von Capri, 1860. München, Stadtmuseum





41 Leo von Klenze, Häuser in Amalfi, 1830. München, Staatliche Graphische Sammlung

de' Tirreni heraus. Klenze besuchte diese Gegend im Mai 1830 und hat dort besonders viel gezeichnet. Er begab sich auch in das enge und dicht bebaute Mühlental, in dem sich zahlreiche Papiermühlen befanden (Abb. 41).<sup>173</sup> Dass diese Wanderung, an deren Ende man nach Ravello kommt, ebenso reizvoll wie beschwerlich war, ist durch Carl Blechens Amalfi-Skizzenbuch aus dem Jahr 1829 belegt (Abb. 42).<sup>174</sup> Klenze hat 1830 an derselben Stelle wie Blechen innegehalten. Und obwohl er nicht den Aquarellkasten, sondern einen spitzen Zeichenstift benutzte, um diesen Blick festzuhalten (Abb. 43),<sup>175</sup> überraschen die motivischen Gemeinsamkeiten der beiden Blätter. Während Blechens Gemälde von 1831<sup>176</sup> den malerischen Duktus der Zeichnung zu einem furiosen Farbenspiel steigerte, wäre für den Fall, dass Klenze seine Zeichnung malerisch umgesetzt hätte, dagegen eher eine Komposition entstanden, wie sie Karl Wilhelm Götzloff um 1830 geschaffen hat.<sup>177</sup> Obwohl beide Zeichner von denselben Motiven und Blicken fasziniert waren, zeigen sich an diesem und an anderen Beispielen unüberbrückbare Gegensätze der Sichtweise, die nicht nur generationsbedingt sind, sondern die im Medium der Zeichnung den Gegensatz zwischen einem extrem malerischen und einem

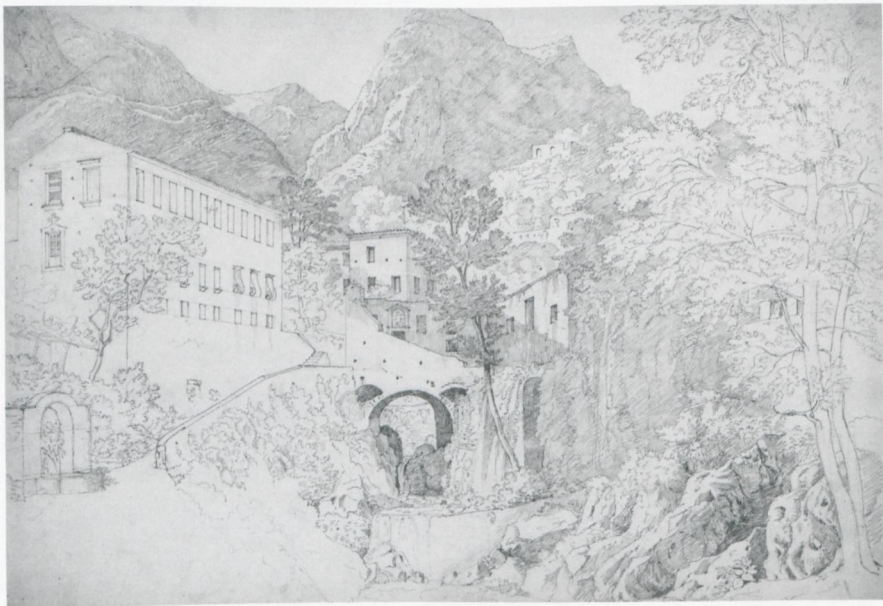
sachlichen und dokumentarischen Blick visualisieren, der die Details nicht vernachlässigt. Klenze bleibt auch malend ein Zeichner, Blechen ist als Zeichner immer ein Maler.

Nicht ganz so pointiert tritt dieser Gegensatz bei den Ansichten des Doms von Amalfi zutage, den beide Künstler gezeichnet haben. Klenzes Ansicht aus dem Jahr 1855 (Abb. 44)<sup>178</sup> gibt sich beim Vergleich mit Blechens Zeichnung von 1829 (Abb. 45)<sup>179</sup> als eine Idealvedute zu erkennen. Auf der Basis der mit Farbangaben versehenen Zeichnung entstand 1859 sein Gemälde,<sup>180</sup> dessen bunte Farbigkeit extrem artifiziell erscheint. Die damals noch vorhandene barocke Fassade des erhöhten Mittelschiffs, die in Blechens Zeichnung gut erkennbar ist,<sup>181</sup> ersetzte Klenze in seinem Gemälde durch eine Fassade im maurisch-gotischen Stil, in einigen Motiven nicht ganz unähnlich jener, wie sie erst 1891 de facto rekonstruiert wurde.<sup>182</sup> Klenzes Idealrekonstruktion war insofern realistisch, als er sich mit den Stilelementen dieser Architektur vertraut gemacht hatte, wie auch seine gezeichnete Ansicht des Palazzo Rufolo in Ravello vom Mai 1855 dokumentiert.<sup>183</sup>

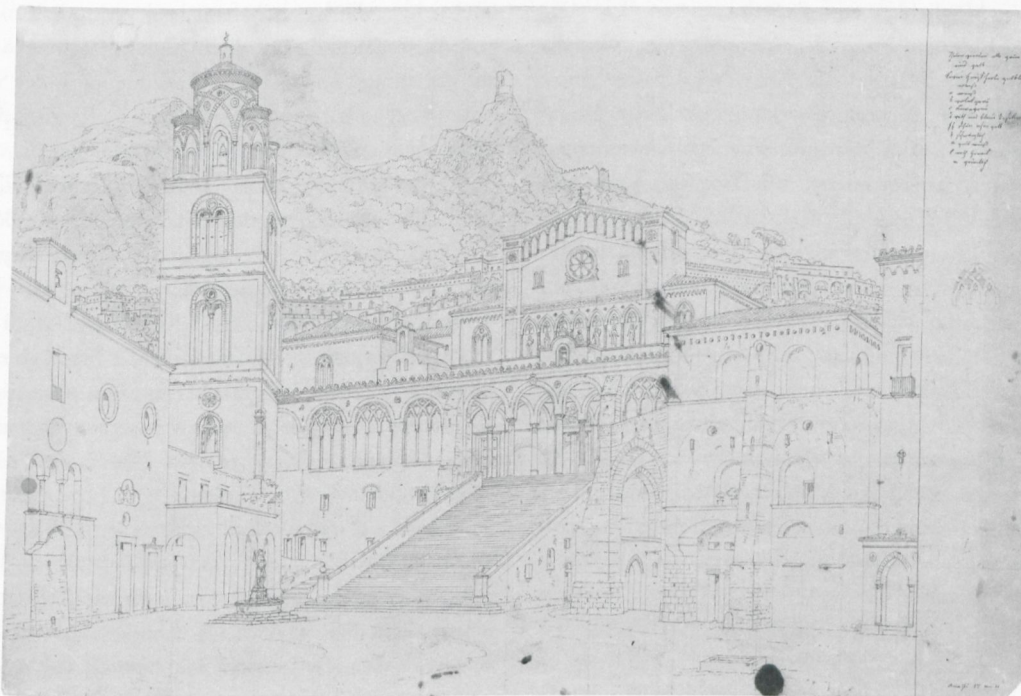
Die stilistische Korrektur macht deutlich, dass die Malerei für Klenze auch Mittel zum Zweck sein konnte. Sie



42 Carl Blechen, Blick ins Mühlental bei Amalfi, 1829.  
Berlin, Akademie der Künste



43 Leo von Klenze, Blick ins Mühlental bei Amalfi, 1830. München,  
Staatliche Graphische Sammlung



44 Leo von Klenze, Idealrekonstruktion des Doms Sant' Andrea in Amalfi, 1855. München, Staatliche Graphische Sammlung



45 Carl Blechen, Ansicht des Doms Sant' Andrea in Amalfi, 1829. Berlin, Akademie der Künste

gab ihm die Möglichkeit zum Experimentieren. Wie seine malerischen Idealansichten der Akropolis, der Walhalla, der Ruhmeshalle oder des Athener Königspalastes zeigen, konnte er in der Malerei architektonische Lösungen vorwegnehmen, um ihre Wirkung im urbanen oder landschaftlichen Kontext zu visualisieren. Für diese »illusionistische Antizipation des angestrebten städtebaulichen oder landschaftlichen Gesamtbildes«<sup>184</sup> waren seine italienischen Erfahrungen mit Lichtstimmungen und mit der Einbettung von Architektur in einen zugegebenermaßen idealistisch überhöhten Kontext fundamental. Sie erleichterten ihm in der Auseinandersetzung mit seinem oft zögernden und skeptischen Auftraggeber die Durchsetzung seiner Konzepte. Exemplarisch zeigt dies die Quellenlage zu der 1848 entstandenen Ansicht der Münchner Propyläen, mit der Klenze den bereits abgedankten Ludwig I. davon überzeugte, das Bauwerk mit Mitteln aus seiner Privatschatulle errichten zu lassen.<sup>185</sup>

### *Fazit*

Wie die eingangs zitierten Textstellen in den »Memorabilien« bezeugen, waren es vor allem die südlichen Farben und Lichtstimmungen, die Klenze in ihren Bann zogen. Er teilte diese Faszination mit seinen malenden und zeichnenden Zeitgenossen, die diese Stimmungen – je nach Begabung und Naturell auf konventionelle oder wie Blechen auf innovative Weise – künstlerisch verarbeitet haben. Die hellen Farben und die Lichtfülle seiner gemalten Architektur-Landschaften beruhen auf diesem Reiz, zu dessen Wahrnehmung und Verarbeitung ihn möglicherweise August Wilhelm Schlegels Berliner Vorlesungen von 1801/02 inspiriert haben könnten. Da Klenze damals in Berlin lebte, sind ihm Schlegels für das 19. Jahrhundert programmatische Ausführ-

ungen über die Landschaftsmalerei vermutlich nicht entgangen: »Licht und Luft, die in andern Gattungen nur als Hilfsmittel und unumgängliche Bedingungen der Sichtbarkeit mit behandelt werden, wählt sich der Landschaftsmaler unmittelbar zu seinen Gegenständen.«<sup>186</sup>

Vor seiner Italienreise des Jahres 1830 schrieb Klenze an Carl Wilhelm von Heideck: »Das rechte Auge werde ich auf Stein, das linke auf Öl einrichten.«<sup>187</sup> Seine Doppelbegabung, aber auch der daraus resultierende Zwiespalt war ihm demnach bewusst. Dass ihm, falls er beide Augen auf das Öl, das heißt auf die Malerei gerichtet hätte, eine ebenso bedeutende Karriere beschieden gewesen wäre wie als Architekt des ludovizianischen Bayern, ist nicht anzunehmen. Die zeichnerische Aufnahme von Naturformationen und von Menschen gestalteten Stadt- und Lebensräumen war jedoch ein äußerst nützliches Instrument, um den Kontext zu ver- und zu bemessen, in den sich jede gebaute Architektur einfügen muss. Dass Klenze darin ein Meister war, bezeugen seine Bauten bis heute. Ähnlich dürfte es Schinkel gesehen haben, der in seiner Autobiographie über seine Tätigkeit als Landschaftsmaler nach der Rückkehr aus Italien schrieb: »Dies war die Zeit, wo er durch die Erinnerung an die kürzlich verlassenen Paradiese zum Landschaftsmaler ward und dadurch mit seinem früheren Berufe in Berührung brachte, daß er meistens Compositionen ausführte, in denen Architektur einen wesentlichen Theil ausmachte.«<sup>188</sup> Auch für Klenzes Tätigkeit als Maler spielte die Erinnerung an das zwar für ihn nicht verlorene, aber doch immer nur kurzzeitig erleb- und erreichbare Paradies Italien eine wichtige Rolle. In den Gemälden, die er frei von äußerem Zwang zu seiner Erbauung schuf, konnte er die lebenslang währende Sehnsucht nach dem warmen und lichterfüllten Süden stillen, den er nahezu über ein halbes Jahrhundert lang zeichnerisch erkundet und porträtiert hatte.

In dem großen Bestand an Zeichnungen, die Klenze während seiner insgesamt 26 Reisen ins heutige Italien angefertigt hat, befinden sich zahlreiche Ansichten von Monumenten und Orten, die durch ihre Genauigkeit und durch einen besonderen Blickwinkel auffallen. Das Interesse des Zeichners richtete sich häufig auf bauliche Ensembles, die sein Gespür für harmonische urbane Situationen ansprachen. Die Passung zwischen Baustrukturen und topographischen sowie geologischen Gegebenheiten war nicht nur grundlegend für seine eigenen Bauten, sondern bestimmte auch sein malerisches Œuvre, das zu einem großen Teil auf vor den Objekten aufgenommenen Skizzen und den danach ausgeführten Reinzeichnungen basiert. Im Unterschied zu seinem Berliner Pendant Karl Friedrich Schinkel wurde Klenzes malerisches Schaffen jedoch bisher kaum in einen größeren kunsthistorischen Zusammenhang gestellt.

Die reichen Münchner Zeichnungsbestände geben Auskunft über die Genese seiner Gemälde und würden bei entsprechender Erschließung vielfältige und differenzierte Analysen ermöglichen. Dies gilt vor allem für seine Ansichten solcher Orte, die auch andere Künstler seiner Generation dargestellt haben. Einige von ihnen werden in diesem Beitrag erörtert und durch Vergleiche illustriert. Ein solcher Ansatz verdeutlicht Klenzes Doppelbegabung, die durch seine Ausbildung an der Berliner Akademie gefördert wurde und sich hauptsächlich in seinem Konzept der Symbiose von Baukörpern und deren ländlichem oder urbanem Kontext manifestiert. Diese ›romantische‹ Grundierung seiner klassizistischen Prinzipien ist dazu angetan, die einseitige, bis heute im Schatten der Bautätigkeit für Ludwig I. stehende Wahrnehmung seiner Person und seines Künstlertums zu differenzieren und zu erweitern. Um seinem komplexen Naturell und auch der subjektiven Färbung seines Blicks auf Welt und Natur näher zu kommen, wird im Anhang das in Form von Briefen an seine Frau abgefasste Tagebuch der Sizilienreise von 1823/24 erstmals im französischen Original publiziert.

Among the large holdings of drawings that Klenze made during the total of twenty-six trips he made to present-day Italy, there are numerous views of monuments and places that are striking due to their accuracy and the angle from which they are drawn. The draughtsman's interest was frequently directed at building ensembles that appealed to his intuitive feel for harmonious urban perspectives. How structures fitted into given topographical and geological situations was not only fundamental to his own buildings but also conditioned his artistic oeuvre that, to a large extent, is based on sketches made directly in front of the subjects and the final drawings executed later. Unlike his counterpart in Berlin, Karl Friedrich Schinkel, Klenze's artistic work has barely ever been placed within a larger art-historical context.

The rich holdings of drawings in Munich are a source of information on the genesis of his paintings; a corresponding scholarly study of these would make a whole range of diverse and differentiated analyses possible. This is especially true of his views of places also captured by other artists of his generation. Several of these are discussed in this contribution and comparative illustrations shown. This approach elucidates Klenze's dual gift that was furthered through his study at the Academy in Berlin and is manifest largely in his notion of a building's symbiosis within its rural or urban context. This ›romantic‹ foundation for his classicist principles serves to differentiate between and expand on the one-sided perception of his person and his artistry that, to date, is overshadowed by his building activities for Ludwig I. To be able to understand the complexities of his character as well as the subjective colouration of his view of the world and nature more closely, the diary of his trip to Sicily in 1823/24, in the form of letters to his wife, will be published for the first time in the French original and is included in the appendix.

Das aus zwölf eigenhändigen Briefen bestehende Konvolut ist Bestandteil des Klenze-Nachlasses in der Bayerischen Staatsbibliothek in München (Klenzeana II.11) und befindet sich in einer Mappe aus vergilbtem Papier, deren Außenseiten (a und b) mit Additionen und einigen Wörtern bekrizelt sind. Auf der Außenseite (a) steht in blauer Kreide die Aufschrift »Personaliala Palermo«, die möglicherweise von Klenze selbst stammt. Auf einem Zettel aus braunem Packpapier, der in die Mappe eingelegt ist, findet sich der mit violetter Tinte geschriebene Vermerk: »Briefe von Leo von Klenze an seine Frau«. Das Konvolut enthält neben den Briefen von der Sizilienreise drei weitere Briefe (Athen, 7. September 1834; Venedig, 19. September 1834; St. Petersburg, 29. Juni 1839), die hier nicht berücksichtigt werden, da sie nicht zu dem untersuchten Themenkomplex gehören. In derselben Mappe liegt außerdem eine unbezeichnete Kreidezeichnung (vgl. Abb. 2), die Felicitas von Klenze darstellt.

Im Kontext meines Beitrags über den »anderen« Klenze erschien es mir sinnvoll, die neun Briefe von der Sizilien-Exkursion 1823/24 im originalen und vollständigen Wortlaut bekannt zu machen, da sie bisher eher verborgene Seiten von Klenzes Persönlichkeit und Charakter offenbaren. Das von Oswald Hederer (Leo von Klenze, Leben und Werk, München 1964, S. 424) erstellte Verzeichnis dieser Briefe nennt insgesamt 19 Schriftstücke, die von ihm fortlaufend nach Datum geordnet und mit einer Zählung in römischen Ziffern versehen wurden. Die Zählung stimmt jedoch mit dem Befund der originalen Schriftstücke nicht überein, da der am 21. Dezember 1823 in Alcamo begonnene Brief Nr. 4, der insgesamt neun Seiten umfasst, über die Stationen der Reise hinweg fortgesetzt wurde und erst am 29. Dezember 1823 mit der im gegebenen Kontext üblichen Grußformel »Tout ton Leon« beendet wurde. Hederer folgte mit seiner Einteilung und Zählung der deutschen Übersetzung der Briefe, welche die Romanschriftstellerin Everilda von Pütz, eine Enkelin Leo von Klenzes, im Jahr 1900 in der Zeitschrift »Haus und Welt« veröffentlicht hat. Einige Passagen aus dieser Übersetzung hat Hederer im Kapitel über die Sizilienreise zitiert (S. 42-44). Bis auf diese Auszüge sind die Briefe von der Forschung bisher jedoch nicht zur Kenntnis genommen worden, wohl weil die Publikation der Übersetzung an entlegener Stelle erschienen ist. Ein weiterer Grund für die bisherige Vernachlässigung der originalen Quelle dürfte sein, dass sich das Interesse der Klenze-Forschung mehr auf Werk und Wirken als auf den Menschen und seine privaten Angelegenheiten gerichtet hat.

Aus dem Inhalt der Briefe geht hervor, dass Klenze während seiner fünfmonatigen Abwesenheit von München (17. Oktober 1823 bis etwa 18. März 1824) noch weitere Schreiben an seine Frau gerichtet hat, die mit den drei Kindern Hippolyte, Sophie und Maximilian in München zurückgeblieben war. Grüße übermittelt er auch anderen Personen, die offenbar zum Münchner Freundeskreis des Ehepaares gehörten, darunter der Politiker Graf Etienne de Mejan, der Ingenieur Georg Friedrich von Reichenbach, der Offizier Wilhelm von Baligand, der Architekt Carl Friedrich von Wiebeking und seine Frau, der Oberbaurat Antonin von Schlichtegroll, sowie ein bislang nicht identifizierbarer »M. Kleska« und ein gewisser »Guillaume«. Da eine ausführlichere Recherche zu

anderen, im Text genannten Eigennamen nicht möglich war, wurden die Angaben zu ihnen, soweit verfügbar, jeweils in eckige Klammern gesetzt. Wie aus dem Inhalt hervorgeht, hatte Klenze einigen Briefen Schreiben an weitere Personen beigefügt, unter ihnen die Architekten Daniel Ohlmüller und Friedrich Wilhelm von Thiersch. Diese Briefe sollten nach Anknunft in München entweder per Post weiter befördert oder den Adressaten direkt ausgehändigt werden.

Dass sich von dieser Reise Klenzes nur die Briefe aus dem Zeitraum vom 12. Dezember 1823 bis zum 20. Februar 1824 erhalten haben, erklärt sich aus dem in jeder Hinsicht denkwürdigen Verlauf und den außergewöhnlichen Umständen der auf eigene Faust unternommenen Erkundung der Tempel Siziliens. Tatsächlich stellen die Briefe eine Art Reisetagebuch dar, niedergeschrieben mit der Intention, die Empfängerin und vielleicht auch die Münchner Freunde an den zum Teil abenteuerlichen Erlebnissen auf dieser an Herausforderungen reichen Exkursion teilnehmen zu lassen. Dieses Bestreben prägt den Mitteilungsstil und die Auswahl der Nachrichten, zu denen Berichte über das meistens schlechte Wetter, den Reiseverlauf, den Transport, das Logement und das körperliche Befinden ebenso gehören wie kritische Beobachtungen über die Ortschaften und die ärmliche Lebensweise der Bewohner. Selbst in schwierigen Situationen findet der Briefschreiber aber auch die Muße, die Naturstimmungen, die Landschaft und deren ihn begeisternde Flora zu schildern. Diese Art von Aufzeichnungen nimmt wesentlich mehr Raum ein als die eher beiläufigen Bemerkungen über die eigentlichen Arbeiten, das heißt das Zeichnen und Vermessen der Tempel, das jedoch in den Skizzenbüchern dokumentiert ist, besonders in Klenzeana II.1 und II.2.

Solange Klenze in der Gesellschaft des bayerischen Kronprinzen gereist war, sprich bis zur Abreise von Neapel am 17. Dezember 1823, scheint die Übermittlung von Briefen kein Problem gewesen zu sein, so dass er einigermaßen darüber informiert war, was zu Hause geschah. Auch von Palermo aus scheint die Post noch relativ gut funktioniert zu haben. Am 3. Februar 1824 (Brief Nr. 7), also kurz nach seiner Rückkehr von der Exkursion (22. Januar 1824) schreibt er jedoch, dass es an diesem Tag exakt fünf Wochen waren, ohne dass er Briefe von zu Hause erhalten hatte. Dieses Ausbleiben von Nachrichten aus München scheint ihn stark belastet zu haben und erfüllte ihn mit bösen Vorahnungen. Tatsächlich fand er in Rom einen Brief seiner Frau vor, aus dem er erfuhr, dass der Sohn Max verstorben war. Seine Reaktion auf diese Nachricht findet sich in seinem letzten Brief aus Rom vom 20. Februar 1824 (Brief Nr. 9), dem er das ganze Ausmaß seines Schmerzes, seiner Selbstvorwürfe und seiner Ohnmacht anvertraut hat. Vor diesem Hintergrund ist seine vorzeitige Abreise von Rom, für die ihm die Kutsche des Grafen Seinsheim zur Verfügung stand, mehr als verständlich. Klenze überliefert, er sei am 5. März abgereist. Das von anderen Mitreisenden angegebene Datum des 12. März als Tag der Abreise scheint angesichts der dramatischen Umstände dieser Rückkehr weniger glaubwürdig als Klenzes eigene Erinnerung in den »Memorabilien« (dazu auch hier S. 106).

Bei der Transkription der in flüssigem Französisch abgefassten Briefe wurde die veraltete und individuelle Schreibweise beibe-

halten, sofern das Verständnis dadurch nicht beeinträchtigt ist. Fast durchgängig enden daher die Verben in der 1. Person Singular Futur mit einem hier fehlerhaften »s«. Für die Akzentsetzung wurde überall da der aktuelle Standard gewählt, wo sich andernfalls Missverständnisse ergeben würden. Trotz der kompetenten Unterstützung durch Sybille Ebert-Schifferer konnten aufgrund der teilweise sehr flüchtigen Kalligraphie nicht alle Wörter dechiffriert werden. Orthographische Ergänzungen und Wörter mit fraglicher oder nicht möglicher Auflösung sind durch eckige Klammern, Fragezeichen oder »sic« gekennzeichnet. Die auf ein Minimum beschränkten Erläuterungen und Übersetzungen von Begriffen und Zitaten stehen ebenfalls in eckigen Klammern. Für die Identifikation des Theokrit-Zitats (Brief Nr. 4, Seite 2, hier S. 145, Sp. 2, Zeile 1–2) danke ich Dr. Astrid Fendt und Dr. Peter Rudolf.

*Brief Nr. 1*

*Ein Doppelblatt, vier beschriebene Seiten, stark vergilbtes Papier, Kreuzfaltung, Stockflecken, braune Tinte, 24,6 x 19,7 cm*

Palerme, ce 12 Dec. b 1823

Ma chère Amie

J'espère que tu auras reçu la longue lettre que je t'ai écrite de Naples, elle partit peu d'heures avant nous. Hippolythe [Hippolyte Klenze] t'aura communiqué ce que je lui écrivis un accident que j'avais eu étant seul le dernier jour. De ma vie je n'ai été versé comme cela, et c'est une grâce particulière de Dieu qui m'a conservé pour vous. Quoique j'ai eu les deux genoux écorchés je suis bien et ne sens presque plus rien, de manière que j'ai pu faire 3 ou 4 liens à pied aujourd'hui. Mais je n'anticiperai pas et te dirais, procédant en ordre que de 10 à 2 heures, après-midi le Prince fut averti que notre vaisseau était prêt à partir et immédiatement après nous nous embarquâmes. La société était nombreuse, soldats, ec[c]lésiastiques, femmes, enfan[t]s, tout était pêle-mêle sur le tillac, le vaisseau était déjà hors du port et à 4 heures, l'on leva l'ancre pour partir. Au son du portevais du capitaine et du sif[f]let perçant des sous-officiers l'on hissa peu à peu tous les voil[le]s et un vent fort favorable nous permet de nous éloigner promptement. Au coucher du soleil nous étions à l'entrée du golfe de Naples et pûmes jouir de l'aspect magnifique de cette ville immense s'entendant aux pieds du Pausilipe de la montagne St. Elmo et du Vesuve. Je me trouvais bien sur la mer et me tenais toujours sur le tillac jusqu'à 7 heures du soir ou je voulais me retirer dans ma petite chambre de 6 pieds de long et 5 pieds de large, et avec une petite fenêtre d'un demi pied carrée, et dans laquelle entraient les vagues de la mer si je ne fermais pas la trappe. Mais à peine descendu dans le fond je sentais tout tourner avec moi et fus obligé de remonter le plus promptement possible. Le mal de mer me prit de la manière la plus violente, et le vent qui augmentait toujours fit faire au vaisseau des mouvemen[t]s si rapides qui n'étaient pas faits pour me guérir. Après avoir enfin vomé tous ce que j'avais dans le corps, je pris le parti de me coucher sur le tillac bien enveloppé dans ma pelisse, et je passais comme cela [Seite 2] la nuit à la belle toile sans la moindre incommodité du froid. Un grand troupeau d'énormes dauphins accompagnait toujours notre vaisseau et nous donnait par les sons que ces poissons amis de l'homme ont coutume de faire hors des vagues de la mer,

le spectacle le plus amusant. Le vent augmentait toujours et arriva près de la force d'un ouragan vers le 10. heures du soir l'on fut obligé de retirer les voiles supérieures pour empêcher que le vaisseau ne soit pas renversé et malgré cela il fuit tellement couché de côté que les vagues m'atteignirent plusieurs fois sur mon tillac quoique le garde-fou se trouvait à 18 pieds au-dessus de la mer. Le vaisseau n'allait pour ainsi dire que par bonds dans cette mer en courrons qui jetait des vagues de 20 et 30 pieds de hauteur. Rien de plus effrayant si l'on ne savait pas par expérience que c'est tout à fait sans danger. Quant à moi je me sentais extrêmement heureux, et couché tranquillement sur les planches je pensais souvent à vous, et considérant les étoiles qui paraissaient fuir au-dessus de moi, ou bien je regardais le jeu des dauphins dans les vagues, argentés par la plus brillante lune. Je n'oublierais jamais cette nuit, et je voudrais t'en faire gaudir les délices par une description, car je sais bien que ni tu la voudrais voir toi-même, n'y voudrais que tu la visses. Enfin vers le matin je m'endormis un peu, malgré le fracas épouvantable du vaisseau et des vagues, et me réveillant à 7 heures, le capitaine me fit voir les cotes de la Sicile, les illes [sic] aëoliennes et celle d'Ustica, vis-à-vis de Palerme. Nous avons été avec une telle rapidité que nous nous trouvions vers le 11 heures à 150 milles de Naples et aurions fait tout le chemin en 20 heures si le vent n'eut pas changé. Mais malgré tout cela nous jetâmes l'ancre à 6 heures du soir, ou nous fumes reçus par une barque de gouvernement, par le vice-roi, les généraux autrichiens, et des musiques militaires. Le Prince Royal n'avait pas précisément souffert la mer, mais il s'en trouva pourtant assez incommodé pour ne pas savoir grand gré de [Seite 3] ces attentions et de ces cérémonies, et tout fut bientôt renvoyé. Nous nous allogames dans la même auberge que le Prince avait déjà habité il y a 6 ans, et après un très bon souper nous nous couchâmes un peu mieux que la nuit précédente.

Je te dirais encore qu'à Naples nous avons joui presque tous les soirs de l'Opera italien qui par la composition de ses sujets est certainement unique en Europe à présent. M.<sup>e</sup> Fodor [Josephine Fodor], Donzelli [Domenico Donzelli] et Rubini [Giovanni Battista Rubini], Lablache [Luigi Lablache], David [?] et Rubini l'un autre que le nôtre sont vraiment admirables surtout Lablache et M.<sup>e</sup> Fodor, nous avons entendu il matrimonio secreto, le barbier de Seville, Zoraide yy [sic]. Et je me regarnis de retourner à Naples à cause de cette musique.

Rien de plus admirable que l'aspect de ce pays – la beauté des formes, l'inconcevable fertilité du sol le brillant été que nous avons à la mi-décembre, tout est encore bien différent du continent d'Italie. Le Prince hier et avant hier nous a menés à Montereale, petite ville sur le flanc d'une montagne à 1 heure d'ici, et sur le mont pelegriano à la fameuse chapelle de Ste. Rosalie. Quoique habillés très légèrement, nous ne pûmes tenir au soleil ardent et fûmes tous obligés d'ôter nos habits. L'on se croit absolument dans un pays de fées, à voir cette végétation toute différente de la nôtre, ces fleurs, ce soleil, ces montagnes des formes les plus romanesques, et entrecoupés dans tous les sens par cette belle mer, couleur de pourpre, ou d'azur, ou d'or ou de saphir, selon la position du soleil. Je t'assure que nous étions tout ébahis et sans paroles. Au sommet de cette montagne ou elle est très aride nous trouvâmes cette fameuse grotte de la Sainte dont tu auras déjà entendu parler. C'est un endroit qui en impose extrêmement à l'imagination, de l'autel qui est au fond de cette grotte l'on découvre la mer et les îles [Seite 4] lointaines, mais l'on ne peut décrire de pareilles choses et faut les voir.

Le Prince s'est décidé de ne quitter Palerme qui lui plaît extrêmement, mais il m'a donné la permission d'aller faire un voyage dans l'Intérieur. Comme le temps que je puis mettre à ce voyage sera pourtant assez restreint et que ce que je vois je veux le voir bien, je me bornerais aux trois points principaux de Segeste et Alcamo, Castelvetro et Selinunte et Girgenti [Agrigent]. Pour faire ce voyage, j'ai pris ici un domestique sûr qui connaît ce pays et la langue, et je partirai aussitôt que le prochain paquebot de Naples sera arrivé pour me porter comme je l'espère de tes nouvelles. Je ne sais pas encore si je voyagerais à cheval ou en letica (chaise à porteur) vu que le manque de routes ne permet pas d'aller en voiture. Ce qui fait mal à voir dans ce pays, c'est l'extrême différence de l'aspect frais, sain, et vigoureux de la nature, et la même épouvantable blême, malade et misérable du peuple surtout des enfans dont le manque de soin, la mauvaise nourriture, et la malpropreté font des squelettes décharnés qui vous fondent le cœur à les regarder. J'espère que cette lettre aura une traversée aussi heureuse que nous pour que tu la recevras bientôt. Quand à ta correspondance tu la régleras comme je te l'ai dit jusqu'à nouvel ordre. Donne un million de baisers à mes anges, di bien de choses à ta mère, si tu lui écris et à Felix [Felix Blangini], à M. Klenze [?], M.<sup>le</sup> Schmits, et à tous nos amis. Je ne ferme pas la lettre qui jusqu'au dernier moment de départ du vaisseau. A propos as-tu fait la connaissance de M.me de Schenn ? Cette lettre t'arrivera à peu près [sic] à hasard de la nouvelle année, que je te souhaite donc ma chère Felicité bonne et heureuse ainsi que à mes petits. Quel regret pour moi de ne pas pouvoir leur donner les étrennes ! Il est probable que je passerais ce jour à Girgenti. Adieu chère amie prie Dieu pour moi comme je le prie pour toi. J'écris ces dernières lignes le 16. Dec.b peu d'heures avant le départ du vaisseau.

[Am Rand von Seite 4 um 90 Grad gedrehte Nachschrift:]

Un vent du nord nous a tout d'un coup porté un tel froid que la montagne de St. Rosalie que nous avons monté avant'hier sans habit était couverte de neige pendant plusieurs heures.

[Am Rand von Seite 2 um 180 Grad gedreht:]

Fais je te prie mettre à la poste la lettre à Guillaume et donne tout le reste à Ohlmüller pour les remettre à leur adresse.

*Brief Nr. 2*

*Einzelblatt, eine beschriebene Seite, sowie fünf voll beschriebene Zeilen im oberen Teil der Adress-Seite, rotes Siegel mit Wappen, Ausriss, Briefhaltung, braune Tinte, 24,0 x 18,5 cm*

A Madame/ Madame de Klenze/ a/ Munich  
Palerme ce 18. Dec.b 1823

Ma chère Felicité

Le vent qui a été favorable à venir de Naples, nous a amené le vaisseau qui est parti de là le 16. Et a retenu celui qui devait partir d'ici le même jour et qui se trouve déjà chargé d'un grand paquet de lettres pour toi. Je puis donc encore te dire que j'ai eu l'extrême satisfaction de recevoir ta lettre du 29 Nov.re et de lire que ma chère famille se porte bien. Je t'assure que je me suis senti les yeux mouillés en lisant ta lettre et en pensant à la distance les mers les monts

et les vaux qui me séparent de tout ce que j'aime dans ce monde. Je compte les jours ou je pourrai retourner près de vous et j'ai vraiment peur du temps qu'il me faudra encore attendre après mon retour de voyage que je vais faire dans l'intérieur de l'île [sic] – [unleserliches Wort] la curiosité et d'apprendre et de voir me soutiendront [unleserliches Wort] puis je suis sûr que la plus grande impatience s'occupera de moi. Je me prépare à partir après demain et j'ai trouvé un compagnon de Voyage de Hambourg. Du reste je voyage muni d'une lettre circulaire du Viceroi et d'une quantité de recommandations. Ayant écrit sur un monument célèbre de la Sicile et mon ouvrage ayant été traduit ici en italien, je suis en pays de connaissance et très distingué pourtant[?]. Je suis extrêmement réjoui que nos amis s'occupent de toi, et ne te laissent pas prendre la mélancholie, je sens bien le prix du bien d'en avoir dans le pays qu'on habite mais je voudrais que tu prennes exemple sur moi et en écrivant plus amplement ce que tu fais, au point doublement de savoir tous les détails de ceux que nous aimons [Seite 2] quand on en est séparé par des grands espaces. Je répondrais à M. Kleska et à Hippolyte avec le vaisseau prochain car l'on vient m'annoncer que celui ci doit mettre à la voile dans l'instant. Adieu ma chère Felicité embrasse mes enfans et fais mes compliments à amis et connaissances de ton Leon

*Brief Nr. 3*

*Ein Doppelblatt, drei beschriebene Seiten, auf Seite 4 Zahlen, braune Tinte, 18,5 x 12,0 cm*

Palerme ce 20 Dec.b 1823

Ma chère amie

Comme j'ai une occasion de te faire parvenir une lettre par terre, par un courrier qui passe par les Calabres, je ne peux pas y manquer, quoique je n'ai rien de nouveau à te dire. Je pars demain matin pour Alcamo dans une letiga, et muni de toutes les recommandations possibles et d'un bon domestique qui j'ai pris ici et qui a fait ce voyage souvent, je n'ai nulle peur de voyager dans ce désert. La seule chose que me fait un peu peur c'est le froid car quoique nous avons des jours d'aout quelquefois, nous en avons pourtant aussi de pluie qui sont d'un froid et d'une humidité incroyables dans un pays où l'on ne sait pas même ce que c'est qu'une cheminée, une fenêtre ou une porte qui ferment. Et quoique dans les vallées c'est le printemps le plus beau, cela m'empêche pas que les montagnes par où il faudra passer sont couverts de neige. Pourtant [Seite 2] je suis bien et ne crains rien. Je n'emporte que très peu de bagage et laisse ici Joseph avec tout le reste. Je passerai la soirée de Noël ou tu jouiras avec nos petits, dans les ruines de Selinunte, appelé aujourd'hui la terre de Pulci, et pour m'en garantir je compte ne pas entrer dans la mesure où l'on peut coucher, mais passer la nuit dans ma chaise à porter. Quand à mon réveillon de la St. Silvestre je le célébrerai tout seul à Girgenti d'où je compte d'écrire. Comme pourtant la poste jusqu'à ici, de là est très peu réglée, et que la régularité de celle d'ici dépend de l'élément si peu sur - de la mer, tu ne dois concevoir aucune inquiétude si tu restes longtemps privé de mes nouvelles. Mais je ne puis recevoir des tiennes qu'à mon retour ici. Consolions nous donc de penser l'un à l'autre et [Seite 3] au moment où nous pouvons nous revoir.



Je te prie ma chère de donner à la poste des lettres ici incluses. L'une est à ma malheureuse sœur Sophie, qui m'écrit qu'elle s'est enfin séparé[e] de son mari et qu'elle vit à Brunswick avec la fille. Quand je serai revenu je penserai de nouveau à faire un établissement ou l'on pourra réunir ces deux malheureuses de Londres et de Grauhof [Klostergut bei Goslar].

Adieu ma chère Felicité, mon Hippolyte ma Sophie et mon beau Max.

Ton Leon

*Brief Nr. 4*

*Zwei Doppelblätter und ein Einzelblatt, neun beschriebene Seiten, oben links bzw. oben rechts nummeriert 1–9, Kreuzfaltung, braune Tinte, 24,0 x 18,5 cm*

Alcamo ce 21. Dec.b 1823

Ma chère Amie

Me voilà arrivé dans mon premier gît, et il est assez tôt encore pour t'écrire quelques lignes, dans lesquelles je consignerai quelques observations de voyage. Après avoir tout arrangé je me suis couché hier, et j'étais réveillé ce matin par notre excellent Prince royal, qui est encore venu me souhaiter un bon voyage. A 6 heures tout était prêt, et je me suis embarqué. A la tête de notre petite caravane marchait mon domestique, courrier, cuisinier et cicerone, car il doit réunir toutes ces qualités dans une personne. Le second était le mulétier conducteur, qui portait sur son cheval une valise, contenant mon modeste équipage ; il a en même temps la fonction de guider la mule qui porte sur le devant du brancard de la letiga, soutenue derrière par une chaise à porter, à peu près comme Donquichote dans son fameux voyage, et le peu de place qui aurait resté étant occupé par quelques livres, toises à mesurer et ma chère pelisse, il n'y avait plus de quoi bouger une jambe de un bras. A côté de ma chaise marchait un guide à pied, qui avec un boudoir de 12 pieds de long faisait aller les mulets, et m'avertissait à chaque moment de ne pas faire de mouvements, ou bien d'en faire à droite ou à gauche comme le penchant du chemin l'exigeait. Derrière nous allait mon compagnon de voyage, un jeune Hambourgeois avec son guide, tous deux à cheval. Le bruit de 30 clochettes d'assez grande taille, et les cris continuels des mulétiers, faisaient un bruit épouvantable, qui m'étourdissait les oreilles, tandis que la tête me tournait du mouvement de la letiga que parois donner le mal de mer sans être sur l'eau. Comme cela nous nous mimes en chemin vers Montereale, ou nous entrâmes avec une pluie battante qui quand elle cessait, fut remplacé par un vent froid et violent. Je ne puis te dire quelle tristesse s'occuperait de moi au commencement de cette route ; tout seul, même privé du fidèle domestique, qui pouvait encore me rappeler la maison de ma famille, dans la position la plus incommode [Seite 2] et avec une pluie qui m'empêchait de voir à 50 pas, je maudissais une passion qui m'avait fait choisir un état dont l'études nous conte tant de privations et de fatigues, et dont l'emploi et l'exercice vous font damner cent fois par jour. Je me comparais à toi qui dans ce moment te trouvais dans un bon lit cependant avec nos trois enfans. Enfin l'homme s'habitue à tout, la pluie cessant un peu, je pris mon Théocrite pour lire une ode, et je m'appliquai son :  $\theta\alpha\rho\sigma\epsilon\acute{\iota}\nu \chi\rho\acute{\eta}. \phi\iota\lambda\epsilon \text{ B}\acute{\alpha}\tau\tau\epsilon \text{ t}\acute{\alpha}\chi' \alpha\upsilon\rho\iota\omicron\nu \epsilon\sigma\sigma\epsilon\tau'$

$\acute{\alpha}\mu\epsilon\iota\upsilon\upsilon\upsilon$  [Muth, o Battos! Es kann sich mit dir leicht morgen schon bessern, Theokrit, 4.44] sur lequel le hasard faisait tomber mes yeux. La végétation magnifique. autour de moi ces forêts de cactus, ces haies de aloës, ces caroubiers, ces jonquilles, roses et Iris qui fleurissent par milliers au bord du chemin, me faisaient croire que je promenais dans une terre ou pourtant l'on avait oublié de faire le feu ce jour-là. Vers 11 heures nous avions gravi la hauteur de mont Cuccio, et découvrîmes avec la plus grande admiration la plaine et le golfe de Parthenico à 2000 pieds au-dessous de nous. A Midi nous fîmes halte dans la petite ville de Sala di Parthenico et arrivâmes ici déjà à 4 heures du soir. Quoique je m'étais fait donner des recommandations pour toute Sicile afin de pouvoir loger dans des palais ou conven[t]s et même une lettre circulaire du Viceroi pour toutes les autorités, je n'ai pas voulu en profiter ici, et suis entré plutôt dans une auberge, qui n'a pas une seule fenêtre vitrée que de m'imposer une gêne. Après avoir été installé, dieu sais comment, et avoir envoyé mon cuisinier au marché pour acheter de quoi nous faire à souper, nous avons parcouru la ville, assez grandit [sic] et pittoresque au dehors, mais en tous épouvantable en-dedans. Il est impossible de voir quelque chose de plus lugubre que ces sortes de ville. Presque toutes les maisons n'ont que un rez-de-chaussé dans lequel il y'a des chambres, et aucune fenêtre. Cette porte constamment ouverte pendant le jour, procure un peu de jour à ces [unleserliches Wort], et fermé la nuit tant bien que mal, elle renferme toute la famille, hommes, femmes, enfans, cochons, chiens, et chèvres, dans le même endroit. Outre cela tout ce qu'il y a d'humains est habillé en manteaux noirs, qui ne laissent apercevoir à cette saison que le bout de nez des hommes, femmes, et enfan[t]s. [Seite 3] Le bruit d'une grosse caisse, battue aux portes d'une église, nous invite d'y entrer, et nous vîmes à la lueur de quelque bougie plusieurs centaines de ces figures noires, qui semblaient entant des spectres infernaux. Tout ce nouveau pour moi dans cette ille [sic], tellement elle [est] différent en tout du reste de l'Italie, tout annonce que les côtes de l'Afrique ne sont qu'à 20 liens d'ici, et qu'avec un vent favorable 7 ou 8 heures suffiraient pour fouler les ruines de Carthage. Mais on annonce mon soupé, consistant en une soupe forte avec le bouillon d'un quart de chèvre, dont l'autre quart fera nôtre rôti. Je ménage mes provisions de Palerme, pour des journées, et des gits plus fâcheux, qui nous ne manquerons pas selon toute apparence. Dors donc bien ma chère amie – je continuerais cette lettre à la première occasion favorable.

Calatafimi ce 22

Non c'est trop fort. Nous sommes partis ce matin après avoir passé une nuit, ou sur un amas aussi dur que puant, appelé matelas, par pitié des milliers de cousins, puces, et punaises affamées, nous avoient rongé et empêché de fermer un œil. Si le chemin était incommode jusqu'au présent il est devenu effrayant aujourd'hui, ou plutôt il a cessé entièrement, et nos montures cherchaient de quoi marcher à travers les champs ou elles enfonçaient à chaque pas jusqu'au ventre, ou par des roches escarpée qui faisaient dresser les cheveux à les voir. Vers 9 heures nous sommes arrivés à Segeste dont le temple majestueux se faisait déjà apercevoir à 1 lien. A peine arrivé je me suis mis en devant de dessiner, observer et mesurer, et ayant fini mes opérations rendues extrêmement difficiles à cause d'un vent affreux et des giboulé[e]s de pluie, j'ai escaladée la haute montagne sur laquelle était situé l'ancienne ville de Aegesta dont le théâtre existe encore en ruines. Cela devait être un point de vue ad-

mirable car en même temps que les acteurs l'on découvrait un riche paysage de montagne et roches, et dans le lointain le beau golfe de Parthenico. Je dessinais et mesurais ce que de nouvelles fouilles ont découvert de cet édifice jusqu'à ce qu'une pluie battante faisait finir mon travail. J'avais fait venir mes équipages de l'autre côté de la montagne, et descendu de cette roche escarpée nous repartîmes pour Calatafimi, ou j'avais envoyé [Seite 4] mon courrier d'avance pour me trouver un git que j'avais cherché en vain à Segeste. Par des roches et précipices, des champs labourés et des torrents, gonflés par la pluie, nous arrivâmes enfin vers la nuit et fûmes logés par ordre du magistrat dans la plus belle chambre du pays. Mais grand Dieu comment d'en faire une idée! un tandis sale, puant, froid, et sans porte, et dont les chevrons et les tuiles du toit font l'élégant plafond, une planche avec un peu de paille vermoulue, pour nous y coucher tous les deux, et pour souper, un morceau de jambon, de rôti de chevreau, du fromage de cheval, et du vin dont le goût sulfureux, aigre et fade, fait crispier les nerfs. Voilà comme j'ai passé ma journée, dieu sait comme je passerais la nuit. Demain j'irais à Castelvetrano ou j'espère être un peu mieux sur une recommandation du Duc de Monteleone [wohl Giuseppe Pignatelli Aragona Córtes, prince di Noia] mais il pleut averse et point d'espoir que cela sera autre chose pour demain. Patience donc pour moi et bonne nuit pour toi.

Castelvetrano à 24 Dec.b

C'est à présent le moment où tu donnes des étrennes à nos enfans [t] et moi ne pouvant pas y assister je veux au moins m'entretenir avec vous quoique à bon lieu de distance, et dans une humeur rien moins que brillante. Je te dirais donc que hier matin, après avoir passé une nuit assez horrible pour moi que délicieuse pour les milliers de pouces que se délectaient à humer mon sang doux et innocent. Nous sommes partis par une averse qui ne nous a laissé que peu de moments pendant toute la journée. Je ne te parle plus des chemins car il serait inutile de vouloir t'en faire une idée, mais cela fait dresser les cheveux sur la tête, et c'est d'autant plus terrible qu'il est impossible d'aller à pied sans s'enfoncer dans une boue épaisse jusqu'aux genoux. Enfin pour la ville de Salemi, ou sur une haute montagne nous découvriâmes pour la première fois la mer d'Afrique nous arrivâmes ici hier à 1 heure après midi. Nous fûmes très bien reçus dans le Palais du Duc et logés dans un appartement au moins propre, quand même très male garante contre une saison comme celle où nous voyageons. Il pleuvait toujours et il était trop tard déjà pour aller aux temples de Selinunte, et je passais donc le reste de la journée, à mettre en ordre à mes observations et dessins de Segeste, et à me débarrasser pour quelque temps au moins [Seite 5] de mes hôtes noirs. J'espérais d'avoir un peu meilleur temps aujourd'hui, mais hélas ce n'était que pire, et ce ne fut qu'avec peine que je décidais mes hommes à partir par un temps pareil. Je souhaite aller aux carrières d'où les anciens habitants de Selinunte prenaient les masses énormes que servaient à leurs constructions gigantesques et de là je voulais aller aux temples mêmes. Nous partons par une pluie glaciale et ne pouvant pas voir à 50 pas autour de nous nous faisons 14 milles à travers les champs, sans rencontrer aucun qui vive pour demander le chemin, et sans pouvoir m'expliquer clairement avec mes siciliens, qui parlent un baragouin affreux. Au bout de 4 heures de marche nous nous trouvâmes enfin, juge de ma colère, aux portes de Castelvetrano d'où nous étions partis sans avoir vu n'y carrières n'y temples et morfondus de froid et d'humidité.

Que faire ? Je parle, je gronde, et nous rentrons dans notre palais pour déjeuner et pour nous changer. Cela fait et quoique le temps fait toujours le même, je me remets en letiga et je me contente de voir ces carrières ou un guide nous conduit. La pluie au moins assez complaisante pour cesser pendant une demi-heure que j'employais à visiter cet endroit remarquable, ou on voit beaucoup de tambours de colonnes de 12 pieds de Diamètre, et 12 pieds de haut, et dans tous les degrés possibles de l'exploitation. Il y a 22 siècles que ces travaux sont déjà abandonnés, et c'est pour cela un spectacle qui en impose à l'imagination. L'intérêt qu'il me avait inspiré calme un peu ma mauvaise humeur, et j'ai encore le courage de voir qu'il pleut de nouveau à verse et qu'il pleuvra la même chose demain, sans perdre patience et retourner à Palerme. Mais il est cruel de perdre comme ça son temps, si précieux dans un endroit où il faut se dire, je m'en reviendrais de ma vie. Outre cela il est extrêmement couteux de voyager ici, et très désagréable de dépenser son argent pour rien. Adieu ma chère, je vais à souper et nous verrons com[m]ent mon cuisinier va assaisonner une bécasse et un autre oiseau dont on m'a fait présent ; Adieu mes chers enfans [t], comme je serais heureux de voir votre bonheur ce soir. Je ne sais pas encore où j'irais demain peut-être revendrais ici peut-être à Memfrici peut-être à Sciacca.

[Seite 6] Sciacca ce 26 Dec.

Je continue donc mon journal en te disant une bonne que je suis parti hier matin avant le jour pour aller visiter ces fameuses ruines de Selinunte. Déjà en sortant de Castelvetrano mes yeux familiarisés depuis longtemps avec l'aspect de ces ruines je les découvris. Les colonnes quoique éloignés de plus de 3 liens me semblaient des tours et les morceaux de ruines dont elles s'élevaient des montagnes. Enfin nous arrivâmes et je pouvais admirer ces restes magnifiques d'une architecture mâle et grandiose, au milieu d'un désert affreux, ou rien n'interrompait l'éternel silence, que le mugissement des vagues de la mer. Des temples énormes se voyant ici couchés par terre par la force de quelque tremblement de terre, et en regardant cette horrible dévastation l'on doit se dire comme Hannibal : que ces temples devaient tomber parce que les dieux les ont abandonnées. Dans l'une des ruines je rencontrais 3 architectes allemands dont l'un s'est établi à Paris ; nous fûmes connaissance aimable et mangeâmes notre modeste diner au milieu des ruines. J'aurais voulu rester ici tout un mois, mais ne le pouvant pas je me contentais de me pénétrer bien de l'effet étonnant de ces masses gigantesques, de faire quelques dessins, écrire quelques remarques, et de partir le lendemain pour ici. Pendant 24 milles de chemin, nous n'avons pas rencontré une âme, pas la moindre maison sur cette cote déserte, et marchant à travers champs et presque toujours dans des bosquets d'oliviers sauvages, de myrtes, et des palmiers moins, nous sommes arrivées ici vers trois heures de l'après diner. J'avais une lettre de recommandations qui m'a fait loger superbement dans le au-devant collège des Jesuites ou de une fenêtre je vois une espace immense de la mer d'Afrique, le cap bleu vers Girgenti et l'Île de Sante Severe a 6 liens du cap bon en Afrique. Jamais je n'ai vu la mer d'un aspect plus grandiose, et accompagnés de Don Biaggio Gravante à qui j'étais recommandé nous avons fait encore une promenade [Seite 7] délicieuse dans ce pays de fées. Ce Seigneur m'a fêté comme un Roi, m'a donné un diner délicieux dont surtout le dessert composé de melons, de figues d'Inde, de raisins délicieux et d'oranges a charmé encore plus mes yeux que

mon palais. Il est impossible de dire combien ces gens sont bons et hospitaliers, et ils me plaisent infiniment mieux que tous les autres Italiens. Après t'avoir dit en ces peu de mots ce qui m'est arrivé ce dernier jour, je finis en te souhaitant une felicissima notte. Nous partons demain matin avec le jour et si trois rivières que nous avons à querir ne nous en empêchent pas, nous coucherons demain au soir à l'ancienne Acragas, ou pourtant je n'espère pas trouver un hôte aussi opulent que j'en aurais rencontré il y a 22 siècles. Bonne nuit !

Girgenti ce 27 Dec.b 1823

Me voilà donc au bout de mon voyage et je ne puis te dire mon ange avec quelle satisfaction je suis entré dans cette ville qui forme le point le plus éloigné de vous ou je irais et d'où en la quittant, chaque pas doit me rapprocher de vous. Probablement je n'en parlirais pas de sitôt, l'amour de l'architecture l'emporte sur mon impatience, que du reste ne me servirait à rien parce que je ne peux retourner au gré de mes désirs. Je continuerais donc à te faire le récit simple et sans fard de ce qui m'est arrivé depuis hyer [sic], et cela ne sera peut-être pas même intéressant pour toi vu que par bonheur ou par malheur il ne m'est pas arrivée d'aventure loin piquantes. Je te dirais donc qu'ayant presque dormi debout hyer [sic] au soir au récit de divers contes siciliens que mon hôte nous faisant réciter pour nous amuser par son petit neveu nous nous sommes couchés dans de bons lits j'ai rêvé d'être déjà de retour à Munich. L'aube du jour m'a déjà trouvé embarqué et nous avons passé les deux premières rivières sans danger et sans empêchement. Mais tout d'un coup le fiume Platano ou Salso s'est montré à ma vue roulant des vagues assez violentes pour le passer au lieu ordinaire. Nous l'avons donc suivis pendant quelques mille en remontant [Seite 8] et sommes enfin arrivés à un endroit où il devait être guéable. Incontinent j'ai vu 6 marangoni [Taucher] d'une taille gigantesque, cyclopique ou [unleserliches Wort] déposer leurs sales habillements sur les rivages pour nous accompagner dans ce passage. Par précaution j'ai sorti de ma letiga et je me suis mis sur un de nos chevaux qui commença de sortir à traverser la rivière ayant l'eau jusqu'à mi ventre et étant soutenu de chaque coté par un de ces guides tous nus. Comme chaque cheval qui portait un cavalier, était accompagné de même, et comme ces gens pour faire mieux sentir la valeur de leurs services, jetaient des cris de lamentations sur notre danger, tandis que le froid de l'eau les faisait trembler et gretlotter, tant cela me paraissait tellement comique au lieu de me paraître dangereux, que le fou rire m'a pris au milieu de l'eau et que j'avais toute la peine à me tenir sur ma monture. Enfin ce passage fut également effectuée et je continuais mon voyage par des chemins effrayan[t]s à travers un pays aussi beau qu'horriblement sauvage. Marchant tandis sur des montagnes escarpés et tandis sur le bord de la mer, nous sommes arrivées d'abord à Montalegre qui, abandonné par des habitants, et ruiné par un tremblement de terre, devrait plutôt s'appeler monte tristo et puis à 8 heures de soir ici. Tandis que nous montons le rocher escarpé sur lequel ont situé aujourd'hui le triste reste de l'opulente Acragas, mes yeux cherchant dans l'obscurité, les temples antiques, qu'on admire encore ici ; mais c'était en vain, et il faut bien prendre patience jusqu'à demain matin. A peine arrivé j'ai soupé avec grand appétit ayant fait 44 milles presque toujours à cheval ou à pied, et après cet je sens mes yeux se fermer du sommeil. Bonne nuit donc.

Ce 28 Dec.b

Je t'écris encore quelques paroles ce soir selon mon habitude de voyage – et je ne sais pas si cela te fera plaisir ou bailler, mais c'est une satisfaction pour moi dans ma solitude. Ma première [Seite 9] journée a été tellement horrible quant au temps que j'ai dû me contenter à regarder de loin et traverser la pluie et le brouillard ces ruines magnifiques qui m'ont attiré[s] ici ; j'ai pour cela employé mon temps à visiter des cabinets de vases grecs, qui se trouvent ici fort beaux : le fameux sarcophage d'Hippolyte, les ruines du temple de Jupiter poliacos et quelques autres points intéressants. Le soir j'étais invité d'assister à une représentation d'une comédie de Goldoni dans un petit trou appelle théâtre et ou des acteurs épouvantables se démenaient de toutes leurs forces. Cela était apeuprès [sic] de pair avec nos troupes qui courent les vil[li]ages et étant dans une ville qui a 20 000 habitan[t]s aujourd'hui et qui en avait 800 000 autrefois. La figure de la jeune première me frappait, elle avait une protubérance de ventre qui correspondait mal avec son rôle, et quelque chose d'extraordinaire dans sa physionomie que me fit demander après elle. Imagine toi ma bonne que cette pauvre créature était couché il y a quelques semaines dans un lit avec son mari et une petite fille ; un orage éclate dans la nuit et la foudre tue son mari à côté d'elle ; et 3 ou 4 jours après cette pauvre créature, malgré cet accident affreux et son état devait jouer des farces. C'est bien le cas de dire un mot sur les misères humaines. Demain matin mon compagnon de voyage repart déjà et je serais tout seul, quoique il n'était qu'une bonne tête cela me fait de la peine. J'ai pris la résolution de ne plus aller en avant et de rester aussi longtemps que possible c'est-à-dire a peu près 3 semaines. Outre l'ennui d'un tel séjour dans un trou de chambre ou je ne ferais pas coucher Tyro dans cette saison, j'ai encore la douleur d'être privé de tes nouvelles jusqu'à mon retour à Palerme. Les postes étant si peu sûres dans ce pays cy, ou une bonne pluie peut rendre impraticable une route pour longtemps, à cause de la crû des rivières qui n'ont pas de ponts, je ne veux pas risquer la perte d'une lettre et j'aime mieux m'en priver. Je te dirais encore quelques mots demain, car cette lettre ne part qu'après demain mais Dieu sait quand elle ou ma prochaine qui sera encore d'ici t'arriveront en tant car cela ne doit pas t'inquiéter.

[Seite 10] Ce 29 Dec.b

J'ai enfin été visiter aujourd'hui les temples et autres ruines antiques, et je t'assure que je suis tout étourdi de tant des richesses et tant de souvenirs, et tant d'observations. Nous parlerons de cela une autre fois, et je te dirais seulement encore que j'ai accepté l'offre très aimable d'un Seigneur d'ici, de me céder une belle maison de campagne que est à une petite heure d'ici tout près des temples avec les quelles je dois me occuper. Je serais d'abord très bien tandis que suis bien mal ici, et puis je n'aurais pas tous les jours ce chemin à faire, pour aller et venir. Mon cuisinier en fera la cuisine tant bien que mal et je vivrais vraiment dans la solitude la plus absolue. J'y aurais tout le temps pour réfléchir sur les vicissitudes humaines et je penserais bien souvent à vous, et désirerais que vous puissiez me voir dans l'état d'anachorète.

C'est là que célébrerais probablement tout seul la veille de l'année, et comme nous en sont [sic] assez près je te la souhaite ainsy que à nos enfan[t]s et a tous mes amis et ennemis bonne et heureuse.

Fais moi le plaisir de faire parvenir les lettres incluses à leur adresse, et pense quelque fois à moi. C'est ici que je finis cette longue et peut-être ennuyante lettre

Tout à ton/ Leon

Excuse moi auprès de M. Kleska si je ne lui écris pas aujourd'hui le temps est trop avancé.

*Brief Nr. 5*

*Doppelblatt, drei beschriebene Seiten, Siegel, Brieffaltung, graue Tinte, 24,0 x 18,5 cm*

A Madame/Madame f. de Klenze/ a/ Munich/ Baviera/  
in Germania  
Villa di S.n Nicola près Girgenti, 6 Janvier 1824

Ma chère amie

C'est à une journée affreuse ou il m'est impossible de faire un pas dehors que tu dois cette lettre, car sans cela je ne serais pas donné le temps d'écrire sachant que pourtant la poste d'aujourd'hui ne peut pas partir vu la crû des eaux. Me voilà 10 jours ici travaillant comme un nègre et ayant le projet de rester autres 15 jours. Quand j'ai vu les monumen[t]s d'ici, je me suis aperçu que tout ce que nous en savions, jusqu'à présent par des ouvrages anglais et français, était extrêmement imparfait ; j'ai donc pris la résolution de tout dessiner et mesurer par moi-même, et je me suis mis à ce travail terrible assisté des personnes nécessaires. Me sachant ce qui peut arriver pour m'interrompre j'ai mis une diligence extrême, le soleil levant m'a déjà trouvé au travail et le soleil, couchant m'en a seulement châsse. Les soirées ont été employées pour mettre en ordre le travail du jour, et voilà comme j'ai déjà terminé une bonne partie de ce que je me suis proposé. Au moins le plus dangereux est fini, et je n'aurais pas voulu que tu ayez vu ton pauvre mari, sale, déchiré et suant sang et eau, suspendre à quelques mauvaises cordes et échafauds au haut de frontons corniches et chapiteaux des temples ruinés. Quoique bien assuré que pour moi, qui ne suis pas sujet aux vertiges, il n'y avait pas de danger, je pensais pourtant souvent à toi et aux petits, et me faisais des reproches d'avoir entrepris ce travail, mais que ne fait-on pas pour cette chère Architecture ? Avec tant de travail et tant de privations, j'ai pourtant passé des momen[t]s délicieux, et je ne connais rien au monde qui par la beauté du ciel et de la nature, par les souvenirs et les monumen[t]s, puisse vous charmer plus qu'Agrigente. Je lève mes yeux dessus le papier, le devant est pris [Seite 2] par les bosquets d'orangers et de poivriers au milieu des quels une palme magnifique lève ses branches. Dans le second plan je vois d'un seul coup d'œil les temples de Junon, de la Concorde, d'Hercule et de Jupiter olympien, adossés aux ruines énormes des murs de l'ancienne Acragas. Tous sont entourés des Oliviers et d'Amandiers, couverts à cette saison de millions de fleurs d'une rose tendre. Un tapis de jonquilles, de tulipes d'hiver, et Asphodèles et d'autres fleurs, couvre tout le sol. Plus loin je vois le confluent des deux rivières qui tenaient l'ancienne ville comme embrassé et se précipitent non loin de là dans cette mer, que je n'ai nulle part vue plus grandiose, d'effets plus variés, et plus belle. Tout cela vu au beau temps est d'un charme qu'on ne peut décrire et me fait facilement oublier tous les autres désagrém[en]t[s]. Quoique logé magnifiquement pour Girgenti, je suis dans une solitude affreuse;

quand il ne fait pas beau dehors, je souffre terriblement du froid dans mes chambres ; je mange horriblement mal, et dépense malgré cela un argent énorme (trois ducat me suffisent à peine par jour) dont une bonne parti m'ont probablement volé par mon factotum. Mais je suis parti à merveilles, la fatigue extrême, le froid, le chaud, rien ne me fait jusqu'à présent et j'en bénis le ciel cent fois par jour. Je ne puis te dire quel plaisir me fait le dessein des petits, tous les matins, je le regarde et je l'embrasse. Je ne ferme pas la lettre, parce que je ne sais encore quand elle pourra partir i [sic] j'attends avec inquiété des lettres de Palerme, pour savoir comment va notre Prince et quand il compte retournera Naples. Mais voyant combien les postes sont pas régulières, et sures ici, je suis content de m'être plutôt imposé la privation de tes nouvelles, pour un mois, que de risquer [Seite 3] qu'une lettre se perde ; avec tout cela je te laisse juger de mon impatience de retourner à Palerme ou je dois trouver de tes nouvelles.

Avec une impatience extrême, j'ai dû laisser passer toute la journée sans sortir et c'est à peu près autant de perdre pour mon séjour en ordre je l'ai employé à mettre divers travaux et à écrire les lettres cy encloses dont deux pour Berlin et Dresde vont à la poste, une à M. Thiersch et Ohlmüller. Il est soir à présent je gite dans ma chambre, et je vais me consoler e me mettant au lit ou je relirais les lettres que j'ai de toi et de mon cher Hippolyte. Je vais essayer d'envoyer cette lettre immédiatement nous verrons quand tu la recevras. Comme l'on m'a fait dire que le courrier parte en premier moment où les rivières seront guéables je ne sais si je pouvais encore t'écrire demain. Je finis donc cette lettre en t'embrassant bien tendrement en idée comme mes chers trois enfan[t]s (je sens toujours je ne sais quoi dans mes yeux quand je pense à eux) Dis à tous que je tâche de trouver quelque chose à leur a porter qui leur fera plaisir mais d'ici je ne saurais vraiment rien.

Adieu mon ange dis mille choses aimables à M. de Mejean, aux Wiebekings, Schlichtegroll, Kobel [Wilhelm von Kobel], Reichenbach, à M. de Baligand et surtout à M. Kleska.

Tout à toi/ Leon.

Ce 1r Janv.

L'on me annonce que le courrier part, il pleut toujours, je suis en désespoir et j'ai pris la résolution de partir d'ici le 14 de ce mois. Je ne t'écrivais donc plus que d'Palerme. Adieu ma chère amie, je souffre par ce mauvais temps et dans cette solitude, un martyr. Bien de choses à la chère M.me Schmitts que j'aime autant que je l'estime et que je ne facherai plus jamais.

*Brief Nr. 6*

*Doppelblatt, drei beschriebene Seiten, Siegel, Brieffaltung, braune Tinte, 24,0 x 18,5 cm*

Madame/ A Madame de Klenze/ à Munich  
Palerme ce 22 Janv. 1824

Ma chère Felicité

Quand tu reçois cette lettre te je prie d'aller à l'église remercier le bon Dieu qu'il t'a conservé ton mari et qu'il a fait revenir sain et sauf ici à bon port. Car quand l'on a fait un voyage de Girgenti à Palerme dans cette saison sans se tuer cent fois, cela est un signe

presque miraculeux de la grâce de Dieu. Je ne cherche pas à te décrire une chose dont il est absolument impossible de se faire une idée mais crois m'en sur parole. Déjà lorsque je t'écrivais ma dernière lettre du 7 ou 8. de Girgenti je me trouvais depuis deux jours indisposé, je m'ai pas voulu écouter et me suis enfin vu réduit au lit aux potions du médecin ce 11 et en désespérant d'être là malade comme un chien de la cholera, et de perdre 5 ou 6 jours au lit enfin je me suis remis, le temps aussi, et une fatigue incroyable m'avait conduit au bout de mes travaux le 17 Je suis rentré à Girgenti et j'ai fait un contrat avec des muletiers pour le voyage quoique j'avais une peine très grande à trouver des gens assez courageux pour une telle entreprise. Voilà une nouvelle pluie qui me force d'attendre encore deux jours et demi avant de pouvoir me mettre en route. Le Prince m'avait dit qu'il partirait d'ici au plus tard le 20 et je [Seite 2] voyais ce jour approcher sans pouvoir arriver. Enfin je puis pourtant me mettre en route et après mille dangers et aventures je suis arrivé ici aujourd'hui harassé, fatigué et ennuyé d'une manière inouïe. J'ai trouvé enfin le Prince encore ici, en bonne santé et 4 lettres de toi, qui m'ont fait tout oublier parce que je voyais que toi et les enfan[t]s se portent bien et que vous m'aimez toujours. Du reste ma bonne amie, ces lettres ne m'ont porté que des nouvelles fâcheuses pour mes affaires, l'on profite fièrement de mon absence pour me nuire de tous côtés; mais patience et courage et y a des momen[t]s dans la vie où l'on n'a pas le vent en poupe, et c'est alors qu'il faut manier avec force et courage le gouvernail. J'ai peut-être besoin de quelques revers et désagrém[en]t[s] pour me corriger de quelques défauts et je tacherai de prendre les choses de cette manière. J'étais désolé d'apprendre ici que mes deux lettres de Girgenti du 28 et du 8 Janv. ne sont arrivés ici que le 17 et n'ont pu partir que avanthyer, de manière que tu serais longtemps sans mes nouvelles mais je t'assure qu'il n'est pas de ma faute, je sais trop bien quelle peine l'on éprouve manquer des nouvelles de ceux qu'on aime pour en laisser manquer ceux que j'aime moi [Seite 3] Je te promets de commencer ma maison 8 jours après mon retour. Dis mille choses aux Mejean.

Nous partons d'ici avec le même vaisseau qui nous a amené le Lion, et si le vent le permet le 29 de ce mois. Je ne puis te dire quelle impatience je commence de éprouver de revenir à la terre ferme et au sein de ma chère et bienaimée famille, il n'y a que là où l'on est véritablement aimé, qu'il y a véritablement du bonheur. Je n'ai aujourd'hui que quelques minutes pour t'écrire parce que le courrier qui va par terre et par les Callabres part au moment, voilà pourquoi je ne puis répondre à personne que à Naples. Le Prince qui m'a reçu de la manière la plus gracieuse ne s'arrêtera que peu de jours à Naples et le 10 février nous serons pour sûr à Rome écris moi donc de ce moment sous l'adresse du banquier Schultheiss à Rome comme je te l'avais marqué dans le temps. Tu as bien tort de m'accuser de négligence pour t'avoir annoncé nôtre arrivé ici : A Munich on l'a sut non du Prince mais par le Télégraphe qui va d'ici à Naples en deux heures et de la cette nouvelle télégraphique avait été communiqué par M. Bellotti au Ministère. Adieu mon cher ange, prie pour moi comme je prie pour toi et pour les miens. Serre nos petits dans les bras, et plains moi d'avoir des sœurs semblables. Tout ce que l'on fera relativement à cela à Munich sera inutile ce que je prie de dire à ta bonne mère que je plains de tout mon cœur mais tu sais qu'il n'y a pas de ma faute.

Tout à toi/ Leon.

*Brief Nr. 7*

*Zwei Einzelblätter, drei Seiten beschrieben, Briefhaltung, 1. Blatt in grauer Tinte, 24,0 x 18,5 cm, 2. Blatt in brauner Tinte, 25,0 x 20,0 cm*

Palerme ce 28 Janv. 1824

Ma chère Felicité

J'espère que tu aurais reçu peut-être au même jour mes trois dernières lettres du 28 Dec.b du 8 et du 22 Janv. J'ai bien peur que tu encore reste privée pendant assez longtemps de mes nouvelles, et quoique je t'en avais prévenu je sais qu'on s'en inquiète presque la même chose. Mais la date de mes lettres te convaincra au moins que il n'y a pas de ma faute : nous sommes ici dans un beau désert comparé de pays civilisés par des mers, et alors on ne peut pas dire je veux faire ou telle ou telle paque, telle ou telle chose, l'on se arme de patience et fait comme l'on peut. Me revoilà depuis 6 jours, et je me suis refait des fatigues et privations que j'ai eu malgré le temps le plus épouvantable que nous avons eu jusqu'hyer. Quoique un déluge d'eau tombait du ciel avec un froid humide et pénétrant il n'y avait pourtant encore aucun moyen de se réchauffer un peu que de sortir des chambres absolument intenable. L'on ne se fait pas une idée de ce qu'on souffrait du froid dans ces jours ou il n'y a pas d'hyver. Ma à peine cette pluie finie nous avons de suite eu un temps comme les plus beaux jours d'aout ou de septembre chez nous. Le Prince n'a profité pour faire une promenade à Bocca di falco, maison de plaisance du Prince Royal de Naples, un endroit enchanteur. Dans un bosquet de rosiers couvert de milles fleurs, l'on nous a servi du raisin délicieux ôté de l'arbre ou l'on conserve ici le fruit pendant tout l'Hyver, en notre présence. Nous avons ap[p]ris à notre retour que le paquebot qui devait nous ap[p]orter des lettres au lieu de venir ici avait été à Messine et que par conséquent nous ni saurons plus rien de la poste qu'à Naples. Aujourd'hui je dois encore faire une promenade lointaine avec le Prince, et nous sommes invités a un grand diner chez le Prince Trabia [Giuseppe Lanza Branciforte, prince di Trabia] après j'ai voulu profiter d'un moment délibéré pour m'entretenir un peu avec toi quoique je ne [Seite 2] pourrai finir et expédier cette lettre qu'à Naples. Jusqu' à présent le vent parait assez favorable pour notre départ qui doit avenir bien demain au soir. Je te dis donc adieu jusqu'la et te dirais encore quelque mots de la capitale des Polchinnells.

Ce 29.

Voilà que tout était en ordre pour notre départ excepté la chose principale – le vent. L'on vient de nous annoncer qu'il y n'y a pas d'idée de partir aujourd'hui, et qu'on ne sup[p]ose pas encore quand cela pourra avoir lieu. J'ai pour me faire passer un peu le chagrin relu tes lettres et ceux d'Hippolyte, et te dis encore que je puis pour mon retour disposer de la voiture qui a servi à M. Ringseis [Johann Nepomuk von Ringseis] pour venir, et que certes le ferais. Ecris moi toujours à Rome mais ne m'envoie plus de correspondance passé le 20 février. Je te dirais encore ou tu pourras me donner de tes nouvelles en chemin. Si tu écris à ta chère mère dis-lui bien de choses de ma part ; si l'on lui parlait de venir faire des démarches contre moi comme frère de M. Meyer à Munich je la prierais de répondre que ce serait une vengeance bien lâche contre quelqu'un qui est plus que qui épie [?] ce sort compromis par cette folle extravagante, qui n'en peut plus, et qui jure par tout ce qu'il y

a de plus sacré, que cela sera le moyen de ne jamais rien obtenir comme je ne puis jamais priver mes enfan[t]s du peu que j'ai pour faire face aux extravagances d'une folle à lier. Dis-lui bien cela je te prie.

Palerme ce 3 fevr.

Nous revoilà! oh la triste chose que de voyager par mer! Après 5 jours d'attente avec un temps affreux ou un ouragan faisait monter les vagues de la mer comme des montagnes, et où toutes les hauteurs qui entourent cette capitale, étaient couverts de neige, l'on est venu nous annoncer hyer [Seite 3] que tout était prêt à partir pour 8 heures du soir. Enfin nous nous embarquons, je me couche de suite dans mon petit cabinet sur un materas dur comme une pierre, et je m'endors enfin, assez mal à mon aise, espérant d'être loin d'ici au lever du soleil. Mais Hélas! en me réveillant je sens que le vaisseau ne marche pas, et bientôt, je apprendis qu'il n'y a pas moyen de partir. Enfin nous nous levons, et une barque nous reporte bientôt dans notre auberge et dans nos chambres, qui sont pire que des glacières. Le temps s'est gâté de nouveau tellement que personne ose augurer quelque chose sur l'époque de notre départ. Juge de mon humeur, je te le laisse plus volontiers deviner que partager, et ma seule consolation est de voir que le Prince n'a pas encore perdu la patience, et nous console plutôt tous. Le seul moyen est de se mettre au lit ou je passe les  $\frac{3}{4}$  du jour, et où l'obscurité m'empêche pour comble de malheur de lire, j'y suis donc réduit à réfléchir et à penser, et la privation de nouvelles de ma chère famille (voilà juste 5 semaines que je suis privé) ne donne pas toujours une direction agréable à mes idées. Enfin je t'assure que je compte les jours de revenir dans ma maison, et comme tout le temps que je dois perdre ici doit être ajouté à l'époque que j'avais fixé pour mon retour, je n'en suis que plus inconsolable. Pour nous consoler encore, tout le monde s'empresse à nous raconter des exemples où l'on a attendu 15 jours [et] 3 semaines avant de pouvoir partir d'ici, et où étant arrivé après 8 ou 10 jours de navigation en vue de Naples, l'on a été forcé de revenir ici. Enfin voilà une rude épreuve de notre patience, d'autant plus que la saison nous défend d'user la dernière ressource qui serait une navigation sur [Seite 4] une barque le long de côtes ou bien le chemin par terre, par Messine et les Calabres. Mais difficile dangereux dans toute saison, il est impossible dans la présente. Je me sens un peu consolé, j'ai pu raconter mes chagrins à quelqu'un qui y compatira et je me recouche avec l'onglet dans les deux mains.

Palerme ce 5. Fevr.

Nous voilà toujours, et avec un temps qui ne nous donne aucun espoir de partir de sitôt. Juge de mon impatience, grâce à Dieu le Prince Royal (qui m'a chargé expressément de te faire ses complimen[t]s comme aussi à Hippolyte) se porte bien et conserve une excellente humeur. Le prince espérant toujours que nous partons bientôt n'écrit pas aujourd'hui, mais moi qui connais déjà ce[t] élément perfide, je préfère de donner cette lettre à la poste de terre quoique je sache qu'elle mettra 8 jours pour aller à Naples. Si donc tu la recevais avant celle que je t'écrirais de suite après être arrivé à Naples, fais savoir notre sort malheureux à qui de droit, afin qu'on ne s'inquiète pas inutilement. Nous nous portons tous a merveille[sic], et il n'y que le vent contraire qui nous retient ici bien malgré les désirs. Fais de suite remettre l'incluse à M. Ohlmüller; il y reçoit l'ordre de ma part de faire abattre les deux ailes basses des maisons

près de la Glyptothèque quoique cela ne me sait pas agréable comme bien tu pense[s] je te jure du moins que le Prince Royal ne m'en a jamais dit le moindre mot désagréable, et qu'il n'a jamais été plus gracieux pour moi qu'à présent. Adieu ma chère Felicité embrasse bien mes enfan[t]s, et je désire que tu recevais une lettre de moi de Naples, avant celle cy mais j'ai préféré le sûr pour l'incertain.

Tout a toi/ Leon

*Brief Nr. 8*

*Ein Doppelblatt, drei Seiten beschrieben, Briefhaltung, braune Tinte, 26,0 x 20,3 cm*

Rome ce 12 fevr. 1824

Ma chère Felicité

Je me tiens assuré que la date seule de cette lettre te fera plaisir si même je ne t'y écrivais pas autre chose. Une lettre de Palerme que tu recevrais probablement quelques jours plus tard t'apprendra l'infortune que nous avons eu d'attendre pendant 8 jours à Palerme avant que le vent nous permit l'embarcation. Enfin elle s'effectue le 5 au soir et après avoir été retenu par un calme plat sur les côtes de la Sicile le 6 et le 7, un ouragan nous a porté en peu d'heures le 8 bien au delà du golfe de Naples vers les îles de Ponza et Palinarola autour desquelles nous avons dansé le 9 et le 10 au matin jusqu'à ce qu'enfin une brise favorable nous porte le 10 au soir dans le port de Naples. J'ai tellement souffert la mer pendant qu'elle était grosse, que je ne sais comment j'ai pu y résister, et dans ce moment encore je suis étourdi et chancelant sur mes pieds. Pour surcroît de malheur la perte de 15 jours en ce voyage, nous a fait perdre tout le temps destiné pour Naples, et arrivés à 5 heures du soir, nous en sommes repartis 3 heures après pour venir ici, ou enfin harassés, fatigués mais tous bien portan[t]s nous sommes entrés ce matin à 3 heures. Ce voyage de Sicile est fait et fini et pour aucun prix je ne voudrais pas l'avoir fait, mais aussi je te l'assure que pour aucun prix je ne voudrais le refaire en pareille Saison. Quoique j'ai enfin, et à force d'un refroidissement inévitable et continuel en pareilles occasions, senti revenir ce malheureux enrouement qui m'a tant tourmenté depuis un an (sans pourtant la moindre trace du sang) je me porte bien et ne suis nullement inquiet et persuadé que quelques semaines de séjour ici ou nous sommes bien logés, nouris yy [sic] me remettra entièrement de mes fatigues. Quant au Prince il a également souffert la mer, mais il se porte a merveille[s] et le mieux. Quelle foudre m'a frappé en ce moment! [Seite 2] M. Ternite [Friedrich Wilhelm Ternite] un peintre de ma connaissance de Paris, que voyage avec le Comte de Ingelheim vient me voir et me dit qu'il a été à Munich 2 fois pour te voir mais que cela n'était pas possible vu qu'un de mes enfan[t]s était si malade que tu n'avais pu le quitter. j'ai été tellement de frayeur que je n'ai de consolation que dans une lettre de Ohlmüller du 20 où il me dit que Max se porte mieux. Pauvre, chère amie que je te plains, si même Dieu a écarté de nous un malheur qui nous menaçait; comme tu as dû souffrir, et si – non je ne veux pas le penser! quoique une veine de malheur et de desagrém[en]t[s] exerce visiblement son pouvoir sur moi dans ce moment-ci. Aussi je m'empresserais de revenir et je partirais d'ici

d'après la permission du Prince, le 4 ou 5 du mois prochain pour retourner au plus vite. Pourtant, j'aurais des affaires à Mantoue qui m'y arrêteront quelques jours.

Et toi aussi ma chère amie tu m'inquiètes par les nouvelles peu favorables que tu me donnes sur ta santé ; n'y aurait-il donc dans ce misérable monde aucune relâche de chagrins, d'angoisses et de peines ! mais laissons tout cela nous servir de leçon de ne pas nous élever un moment au-dessus de notre état de misérables créatures de Dieu, que nous devons voir bénir et révéler en ce moment et en toute chose et en qui nous devons mettre tout notre espoir.

Je crois déjà t'avoir dit que j'ai pour mon retour une voiture à ma disposition, sans compter sur celle du Comte Seinzheim [Karl Graf von Seinsheim] je dois aller chez le banquier pour voir s'il y a de tes lettres, mais je n'ose pas à présent de peur. Passé la recette [Seite 3] de cette lettre ou plutôt déjà passé le 20 de ce mois comme je t'ai déjà dit ne m'écris plus ici mais à Mantova posta restante et je te dirais encore ou tu pourrais m'écrire une fois à Insbruck. Mais n'y l'un ou l'autre endroit envois moi ma correspondance je ne veux plus rien savoir avant de arriver.

Adieu ma bonne amie, Dieu t'assiste et qu'il te donne du courage contre les secousses de cette vie. Embrasse bien tendrement mes enfant[s], et dis leur combien je prie le ciel pour leur bien et salut. Adieu ma chère Felicité

Ton Leon

Donne-je te prie les lettres ici incluses à leurs adresses et à la poste. Dans mon trouble j'ai oublié de te dire que j'ai trouvé à Naples de tes lettres jusqu'au 14. Qui m'ont charmé de plaisir car j'y ap[p]renais la reconvalescence de ma Sophie et encore rien du mal de Max. Je ne puis t'écrire d'avantage aujourd'hui parce que le courrier que je ne veux pas manquer doit partir tantôt. M. Ringseis ayant trouvé sa femme à Naples le Prince lui a permis d'y rester (ce que tu ne dois pourtant dire à personne à Munich) le Baron Gumpenberg a un pied gelé en Russie qui le rend depuis 15 jours incapable de service, et me voilà donc seul à la disposition du Prince de manière que je ne suis que plus et plus obligé de rester ici jusqu'à l'arrivée de M. de Seinzheim. Adieu chère amie je prie Dieu qu'il écarte de toi le mal, et qu'il te donne du courage de le supporter quand il veut nous l'envoyer.

*Brief Nr. 9*

*Doppelblatt, zwei beschriebene Seiten, Siegel, braune Tinte, 23,6 x 18,7 cm*

A Madame/ Madame f de Klenze/ à/ Munich  
Rome, ce 20 fevr.

Ma chère et malheureuse Felicité

Je viens de recevoir ta chère lettre du 10 fevr. Et je te laisse penser avec quel sentiment j'y ai lu la touchante narration des maux que la divine providence a fait endurer à notre enfant avant de lui accorder l'accès entre les anges qui devaient l'attendre. Ma pauvre femme, comment as-tu pu endurer des souffrances semblables – je me fais les plus amers reproches d'avoir pu échapper à tout cela, lorsque je suis si intimement convaincu, que ces coups réitérés de malheur sont dirigés vers moi, et non pas contre toi qui bonne ver-

tueuse et pieuse comme tu es, n'en as pas besoin. Mon âme est dans un cruel état d'anxiété et je soupire après un point d'appui à mes idées, que je ne trouve que dans la Religion. Ne t'inquiète donc pas de moi car voilà un appui qui n'abandonnera jamais celui que le saisit dans le malheur. Du reste tu sais que Dieu m'a donné une âme, qui quand même très irritable n'est pas dépourvue de force. L'art, la science, les distractions de ce séjour délicieux, et tout me porte à modérer ma douleur, mais toi ma chère amie, c'est toi qui doit penser à la conservation, et tout faire au monde pour te distraire, et tout éviter qui peut agacer et nour[r]ir la juste douleur. Je te supplie ma bonne amie de penser à cela, et de faire tout ce qui est en toi pour qu'en arrivant je te trouve en bonne santé. J'étais l'on ne peut pas plus reconnaissant envers tous ceux qui t'ont assisté dans ces terribles momen[t]s, et je te prie [Seite 2] de bien le leur dire. La bonne Reine a écrit elle-même au Prince, j'ose dire comme une mère écrit du malheur de sa fille ou une amie de l'autre. J'ai aussi reçu hier la lettre de Comte Mejean à qui je répondrais par le courrier prochain, ayant appris trop tard le départ de celui d'aujourd'hui.

Je me suis mis à travailler, à dessiner, à parcourir de nouveau les ateliers des artistes, les musés, les ruines antiques et j'ai même dû commencer à prendre quelque part aux distractions du carnaval, ce qui pourtant s'est borné à voir un théâtre anglais ; Le bruit la rumeur la folie commencent ici depuis quelques jour et vont toujours en augmentant. Le Prince se porte à merveilles et s'amuse divinement, il m'a donné la permission de partir le 4 ou 5 mars ou j'aurais terminé quelques travaux que j'ai dû entreprendre pour lui. Je compte donc d'être à Munich le 18 mars, et je t'assure que le cœur me bat quand je pense à ce moment si plein de peines et de plaisir. Je ferais la commission de M. la ct.se d'Einsiedel, mais il ne m'a pas été possible de faire la tienne pour les robes de gros de Naples; M. Ringseis que j'en avais prié m'assure que tout y est mauvais et bien [Seite 3] plus cher qu'à Munich, je verrais s'il y a moyen ici, Oh si je savais seulement quelque chose qui puisse te faire plaisir. Adieu mon cher ange, embrasse bien tendrement mes enfant[s] et persuade toi de mon amour

Tout à toi/ Leon

## ANMERKUNGEN

- 1 Friedrich Wilhelm Hamdorf, Klenzes archäologische Studien und Reisen, seine Mission in Griechenland, in: Ausst.-Kat. Der Griechische Traum. Leo von Klenze, der Archäologe (München, Glyptothek), hg. von Raimund Wünsche, München 1985, S. 117–212, besonders S. 127–151.
- 2 Der Beitrag basiert auf einem Vortrag anlässlich von Klenzes 150. Todestag im Rahmen eines Symposiums im Juli 2014 in Schloss Pappenheim. Ich danke Dr. Albrecht Graf von und zu Egloffstein für die Initiative und die Einladung zu dieser Tagung, deren Beiträge nicht nur dem Schloss in Pappenheim und seiner Ausstattung galten, sondern auch wesentliche Aspekte von Klenzes internationalem Wirken präzisierten. Mein Dank gilt außerdem Sybille Ebert-Schifferer für ihre wertvolle Hilfe bei der Revision der Transkription der Briefe sowie für deren Korrektur. Andreas Strobl danke ich schließlich für die großzügige Bereitstellung der Abbildungsvorlagen aus der Staatlichen Graphischen Sammlung in München.
- 3 Zu den negativen Urteilen der Zeitgenossen, die sowohl den Bauten als auch der Person Klenzes galten: Adrian von Buttlar, Leo von Klenze. Leben–Werk–Vision, München 1999, S. 11 f.
- 4 Johann Nepomuk Sepp, Ludwig Augustus. König von Bayern oder das Zeitalter der Wiedergeburt der Künste, Schaffhausen 1869, S. 347.
- 5 Friedrich Pecht, Deutsche Künstler des 19. Jahrhunderts. Studien und Erinnerungen, 4. Reihe, Nördlingen 1885, S. 34–75, besonders S. 42, 69; Buttlar 1999 (wie Anm. 3), S. 102; Friedegund Freitag, Leo von Klenze. Der königliche Architekt, Regensburg 2013, S. 20.
- 6 Michael Teichmann, »Künstler sind meine Tischgäste«. Kronprinz Ludwig von Bayern in der Spanischen Weinschenke auf Ripagrande in der Gesellschaft von Künstlern und seinen Reisebegleitern, München 1991.
- 7 Über das Datum des Ereignisses gibt es zwei unterschiedliche Versionen. Klenze datiert es auf den 29. Februar 1824, während aus anderen Quellen (Ludwig I. und Catel) hervorgeht, dass das »Künstlerfrühstück« am 5. März 1824 stattfand; vgl. Ausst.-Kat. Franz Ludwig Catel. Italienbilder der Romantik (Hamburg, Kunsthalle), hg. von Andreas Stolzenburg und Hubertus Gaßner, Petersberg 2015, S. 296 f.
- 8 Memorabilien, München, Bayerische Staatsbibliothek, Klenzeana, I.1, fol. 187v. Alle Zitate und Verweise auf die »Memorabilien« im folgenden Text beruhen auf der CD: Leo von Klenze. Schriften und Briefe (Klenze-Edition des Architekturmuseums der Technischen Universität München) hg. von Winfried Nerdinger, München 2000.
- 9 Hamburg, Kunsthandel, Thomas Le Claire, Öl auf Malpappe, 242 x 167 mm; vgl. Ausst.-Kat. Catel (wie Anm. 7), S. 296 f. Ich danke Thomas Le Claire, Hamburg, für die Überlassung eines Fotos dieser Skizze und für die Wiedergabeerlaubnis in diesem Beitrag.
- 10 Buttlar 1999 (wie Anm. 3), S. 82–108.
- 11 Abb. in: Cécile Lowenthal-Hensel, Europa im Porträt. Zeichnungen von Wilhelm Hensel 1794–1861, Berlin 2005, Bd. 1, S. 277.
- 12 Dazu generell Golo Maurer, Italien als Erlebnis und Vorstellung. Landschaftswahrnehmung deutscher Künstler und Reisender 1760–1870, Regensburg 2015.
- 13 Memorabilien (wie Anm. 8), Klenzeana, I/1, fol. 155v–156r.
- 14 Ebd., fol. 188r und v. Über das Datum der Abreise Klenzes von Rom besteht keine Sicherheit. Klenze datiert die Abreise auf den 5. März 1824. Dazu auch Anm. 7.
- 15 Ludwig schreibt am 1. Dezember 1820 an den in München weilenden Klenze: »In wenigen Minuten geht die Sonne jetzt unter, kein Wölkchen am Himmel, doch Klenze, Sie kennen dieses, fühlen es, es ist doch ewig einzig, bleibt ewig neu, unser Rom.« Klenze antwortet darauf am 17. Dezember 1820: »Jawohl gnädigster Herr, sehe ich mit Sehnsucht durch diese Nebelschwangere Atmosphäre zu Roma's herrlichem Himmel, wo man an einem Tag mehr lebt als dießseits der Alpen oft in einem Jahre, aber mehr mit Sehnsucht als mit Hoffnung kann ich mich einer Lieblings Idee jetzt hingeben.«; vgl. Ludwig I. von Bayern und Leo von Klenze: der Briefwechsel. Teil I: Die Kronprinzenzeit, Bd. 2, hg. von Hubert Glaser, München 2005, S. 258, 275.
- 16 München, Bayerische Staatsbibliothek, Klenzeana, II.11, Graphitstift in Grau, 280 x 220 mm. Der zeichnerische Duktus und der Stil lassen an Wilhelm Hensel denken, der auch Leo von Klenze porträtiert hat; vgl. hier Anm. 11. Nahezu auszuschließen ist, dass es sich um eine Arbeit von Klenze handelt, von dem man keine Porträts kennt.
- 17 Eine detaillierte Zusammenstellung aller Reisedaten in: Ilka Backmeister, Leo von Klenze. Biographischer Überblick, in: Ausst.-Kat. Leo von Klenze. Architekt zwischen Kunst und Hof 1814–1864 (München, Stadtmuseum), hg. von Winfried Nerdinger, München 2000, S. 182–194.
- 18 Die Eheschließung fand am 28. August 1813 in Kassel statt. Aus der Heiratsurkunde geht hervor, dass die Trauzeugen führende Hof- und Staatsbeamte des Kasseler Hofes waren; Adrian von Buttlar, »Also doch ein Teutscher?« Klenzes Weg nach München, in: Ausst.-Kat. 2000 (wie Anm. 17), S. 80.
- 19 Daniela Crescenzo, Italienische Spaziergänge in München, Bd. 3: Italienische Frauen in München, Rosenheim 2013, S. 78–84; außerdem <http://www.sophie-drinker-institut.de>. Klenzes Enkelin Everilda von Pütz schreibt dagegen, dass Klenze nach seinem Aufenthalt in Paris zunächst nach England ging und von dort aus nach Italien. In Turin habe er dann seine spätere Frau kennengelernt, das heißt mehrere Jahre vor seiner Berufung nach Kassel; Everilda von Pütz, Leo v. Klenze. Biographische Skizze, in: Haus und Welt. Illustrierte Zeitschrift für die deutschen Frauen, hg. von M. Herbert und E. M. Hamann, 1, Nr. 25 (2. März 1900), S. 397.
- 20 Auch Andrea Maglio, L'Arcadia è una terra straniera. Gli architetti tedeschi e il mito dell'Italia nell'Ottocento, Neapel 2009, S. 65, spricht von einer »Italianisierung« Klenzes.
- 21 Karl Friedrich Schinkel, Reisen nach Italien, hg. von Gottfried Riemann, Berlin 1982.
- 22 Dillis schreibt am 24. März 1824 an Kronprinz Ludwig: »Des von Klenze reizenden Schilderungen seinen Excursionen von



- Palermo nach Segeste und Girgenti haben meine Phantasie wieder auf die angenehmste Art in Bewegung gesetzt [...]«, zit. nach: Briefwechsel zwischen Ludwig I. von Bayern und Georg von Dillis 1807–1841, hg. von Richard Messerer, München 1966, S. 609, Nr. 529.
- 23 Die Zeichnung (München, Bayerische Staatsbibliothek, Klenzeana, IX.7/29, Feder über Graphitstift, 344 x 492 mm, bez. unten rechts: »Campo Santo Pisa«) wurde erst 1854 ausgeführt und diente als Reinzeichnung für das Gemälde in der Neuen Pinakothek in München; vgl. Ausst.-Kat. Leo von Klenze als Maler und Zeichner 1784–1864 (München, Bayerische Akademie der Schönen Künste), hg. von Inge Feuchtmayr, bearb. von Oswald Hederer, Norbert Lieb und Florian Hufnagl, München 1977, Nr. G 19.
- 24 München, Bayerische Staatsbibliothek, Klenzeana, III.12, 8: Divers Papiers relatifs à mes études, zit. nach: Buttlar 1999 (wie Anm. 3), S. 44 f.
- 25 München, Staatliche Graphische Sammlung, Inv.-Nr. 27.624, auf der Rückseite beschriftet: »Vue prise près le monum. de Ccc. Metella vers le cirque de Caracalla, d. 19. Sept. 1806«; vgl. Ausst.-Kat. 1977 (wie Anm. 23), S. 102.
- 26 Buttlar 1999 (wie Anm. 3), S. 45.
- 27 Brief Wilhelm von Humboldts aus Paris, wo er Klenze erneut begegnete, an Caroline, 21. Mai 1815: »Klenze, der bei uns in Rom war«, vgl. Max von Sydow, Wilhelm und Caroline von Humboldt in ihren Briefen, Bd. 5, Berlin 1912, S. 250, zit. nach: Buttlar 1999 (wie Anm. 3), S. 450.
- 28 München, Bayerische Staatsbibliothek, Klenzeana, III.12, 8: Varia: Papiers relatifs à mes études. Der Text wurde transkribiert, ediert und kommentiert von Detlef Heikamp, Leo von Klenze im Park von Pratolino, in: Schloss Charlottenburg, Berlin. Preussen. Festschrift für Margarete Kühn, hg. von Martin Sperlich, München 1975, S. 313–334.
- 29 Herman van Bergeijk, Hinter dem »Vorhang des schönen Lebens«. Gärtners Begegnung mit Italien, in: Ausst.-Kat. Friedrich von Gärtner. Ein Architektenleben 1791–1847, mit den Briefen an Johann Martin von Wagner (München, Stadtmuseum), hg. von Winfried Nerdinger, München 1992, S. 50–69, hier S. 51.
- 30 München, Staatliche Graphische Sammlung, Inv.-Nr. 27.636, Feder über Graphitstift, 290 x 468 mm, bez. unten rechts: »fra Eboli e Salerno/ 1807«; vgl. Ausst.-Kat. 1977 (wie Anm. 23), Nr. Z 58.
- 31 Memorabilien (wie Anm. 8), I.I, fol. 64v.
- 32 Brief vom 27. Februar 1825 an J.M. von Wagner, zit. nach: Ausst.-Kat. 1992 (wie Anm. 29), S. 295.
- 33 Brief vom 30. Juli 1860 an Klenze, Bayerische Staatsbibliothek, Klenzeana, XV, zit. nach: Ausst.-Kat. 1977 (wie Anm. 23), S. 50.
- 34 Pecht, Deutsche Künstler 1885 (wie Anm. 5), S. 65.
- 35 Norbert Lieb, Klenze als Maler und Zeichner, in: Ausst.-Kat. 1977 (wie Anm. 23), S. 44.
- 36 Ulrich M. Schumann, Eingebildete Bauten – Italienerfahrung und Bilderfindung von Architekten zwischen Aufklärung und Romantik, in: Ausst.-Kat. Viaggio in Italia. Künstler auf Reisen 1770–1880 (Karlsruhe, Staatliche Kunsthalle), hg. von Pia Müller-Tamm und Astrid Reuter, Berlin/München 2010, S. 37.
- 37 Hamdorf 1985 (wie Anm. 1), S. 127.
- 38 Helmut Börsch-Supan und Gottfried Riemann, Karl Friedrich Schinkel. Lebenswerk, 21 Bde., Berlin 1939–2011.
- 39 Buttlar 1999 (wie Anm. 3), S. 11–16. Winfried Nerdinger, Klenze und Schinkel – Hoflieferant versus Baugenie? Wege und Irrwege der Rezeption, in: Winfried Nerdinger, Geschichte – Macht – Architektur, hg. von Werner Oechslin, München u. a. 2012, S. 41–53.
- 40 Norbert Lieb und Florian Hufnagl, Leo von Klenze. Gemälde und Zeichnungen, München 1979.
- 41 Norbert Lieb, Klenze als Maler und Zeichner, in: Ausst.-Kat. 1977 (wie Anm. 23), S. 35–50; Norbert Lieb, Der Architekt als Bildkünstler, in: Lieb/Hufnagl 1979 (wie Anm. 40), S. 35–59.
- 42 Im gegebenen Kontext besonders relevant: Ausst.-Kat. »Kennst du das Land ...« – Italienbilder der Goethezeit (München, Bayerische Staatsgemäldesammlungen, Neue Pinakothek), hg. von Frank Büttner und Herbert W. Rott, Köln 2005; Ausst.-Kat. Der Traum von Italien (Den Haag, Mauritshuis), hg. von Henk van Os, bearb. von Eppo Runia, Stuttgart 2005; Ausst.-Kat. 2010 (wie Anm. 36); Stefan Schweizer, Ein herrliches Bild der Geschichte der Baukunst. Architekturreisen zwischen beruflicher Bildung und Epochenimagination, in: Die Grand Tour in Moderne und Nachmoderne (Reihe der Villa Vigoni 20), hg. von Joseph Imorde und Jan Pieper, Tübingen 2008, S. 9–30; Ausst.-Kat. Orte der Sehnsucht. Mit Künstlern auf Reisen (Münster, Westfälisches Landesmuseum), Regensburg 2008; Maurer 2015 (wie Anm. 12).
- 43 Uwe Westföhring, Zeichnen in der Renaissance. Entwicklung, Techniken, Formen, Themen, Köln 1993, S. 9; Matthias Krüger, Was braucht ein Zeichenbuch?, in: Ausst.-Kat. Punkt, Punkt, Komma, Strich (Heidelberg, Universitätsbibliothek), hg. von Maria Heilmann, Nino Nanobashvili, Ulrich Pfisterer u. a., Passau 2014, S. 31–37.
- 44 Ausst.-Kat. 1977 (wie Anm. 23), S. 47.
- 45 »Er notiert eine topographisch exakte Bestandsaufnahme, die in der Atmosphärelosigkeit und dem Verzicht auf Vegetation für den zeichnenden Architekten charakteristisch ist«, zit. nach: Ausst.-Kat. Deutsche Künstler aus Ludwig I. in Rom (München, Bayerische Staatsgemäldesammlungen, Neue Pinakothek), bearb. von Gisela Scheffler, München 1981, S. 49 (über eine Ansicht von Agrigent).
- 46 [http://codicon.digitale-sammlungen.de/inventiconKlenzeana%20IX.2.html?pos=196&high=%22ARCHICON%22%20&suche=class:%22ARCHICON%22%20%20AND%20\(bsbid:inventicon\)](http://codicon.digitale-sammlungen.de/inventiconKlenzeana%20IX.2.html?pos=196&high=%22ARCHICON%22%20&suche=class:%22ARCHICON%22%20%20AND%20(bsbid:inventicon)).
- 47 Vgl. die Verzeichnisse der Bestände in: Oswald Hederer, Leo von Klenze. Leben und Werk, 2. Aufl., München 1981, S. 394–405.
- 48 Die Digitalisierung der Klenze-Bestände in der Staatlichen Graphischen Sammlung in München wird zur Zeit unter der Ägide von Andreas Strobl durchgeführt. Die Abbildungen und die Grunddaten der etwa 680 Blätter sollen ab 2019 über die Website der Graphischen Sammlung aufrufbar sein. Die systematische Erfassung des gesamten zeichnerischen Nachlasses von Klenze nach dem Vorbild des Schinkel-Nachlasses ([http://ww2.smb.museum/schinkel/index.php?page\\_id=2](http://ww2.smb.museum/schinkel/index.php?page_id=2)) bleibt gleichwohl ein Desiderat.
- 49 Ulrich Pfisterer, Was ist ein Zeichenbuch?, in: Ausst.-Kat. 2014 (wie Anm. 43), S. 3.

- 50 Abb. in: Ausst.-Kat. Karl Friedrich Schinkel. Geschichte und Poesie (München, Hypo-Kulturstiftung, Berlin, Staatliche Museen, Kupferstichkabinett), hg. von Hein-Th. Schulze Alt cappenberg, Rolf H. Johannsen und Christiane Lange, München 2012, Nr. 225, 226, S. 295 f.
- 51 Buttlar 1999 (wie Anm. 3), S. 448, Anm. 35.
- 52 Buttlar 1999 (wie Anm. 3), S. 302 f.
- 53 Recueil de vues et fabriques pittoresques d'Italie d'après nature, Paris 1804, Nr. 6, 30.
- 54 Die Zeichnung (München, Staatliche Graphische Sammlung, Inv.-Nr. 27.328, Graphitstift, braun laviert, 513 x 733 mm, bez. auf Untersatzkarton: »MDCCCC«) wurde auf der Berliner Akademie-Ausstellung von 1804 gezeigt; vgl. Buttlar 1999 (wie Anm. 3), S. 449, Anm. 104.
- 55 Ausst.-Kat. 1977 (wie Anm. 23), Nr. G 2, G 4, S. 53, 55.
- 56 Das Reißzeug für Architekten enthielt seit dem späten 18. Jahrhundert neben Stechzirkel, Ziehfedern, Parallellineal, Graphitstiften und Mienen auch verschiedene Wasserfarben; vgl. Ausst.-Kat. 2012 (wie Anm. 50), Nr. 260, S. 326.
- 57 Ulrich M. Schumann, Friedrich Weinbrenner. Klassizismus und praktische Ästhetik, Berlin 2010.
- 58 München, Staatliche Graphische Sammlung, Inv.-Nr. 27.627, Graphitstift, braun laviert, 288 x 473 mm, bez. unten rechts: »Ponte Molle d. 10. Novbr. 1806«.
- 59 Berlin, Staatliche Museen, Kupferstichkabinett, Inv.-Nr. SM, Skb C Nr. 2, Feder in Grau, grau laviert über Graphitstift, 292 x 216 mm.
- 60 Memorabilien (wie Anm. 8), I.1, fol. 150r und v.
- 61 Ausst.-Kat. 1977 (wie Anm. 23), Nr. Z 298, Z 369 (San Gimignano), Z 299, Z 300 (Prato), Z 155, Sk 4 (San Francesco, Fiesole).
- 62 Ausst.-Kat. 1977 (wie Anm. 23), Nr. Z 414, Abb. S. 111; Nr. Z 170, Abb. S. 76; Nr. Z 122, Abb. S. 81; Nr. Z 371–Z 376, Abb. S. 84.
- 63 Andrea Maglio, Friedrich von Gärtner 1791–1847. Un'estate in Sicilia, Palermo 2012.
- 64 Rolf Bothe, Clemens Wenzeslaus Coudray. Ein deutscher Architekt des Klassizismus, Weimar/Wien 2013.
- 65 Michael Kiene, Die Alben von Jacob Ignaz Hittorff. Die italienische Reise 1822–1824 (Paris–Rom), Köln 2012.
- 66 Hessemers Nachlass (Frankfurt am Main, Städelsches Kunstinstitut) enthält etwa 500 Zeichnungen aus den in Italien verbrachten Jahren (1828–1830), die in der Wahl der Objekte eine gewisse Ähnlichkeit mit Klenzes Zeichnungen aufweisen, jedoch weniger detailgenau sind; vgl. Abb. in: Luise Charlotte Pickert und Pietro Scarpellini, Disegni umbri di artisti tedeschi dell' 800, Perugia 1971, S. 59–106.
- 67 Ulrich Pfarr, Friedrich Jakob Peipers 1805–1878. Landschaft im Auge des Architekten, hg. von H. W. Fichter Kunsthandel, Frankfurt am Main 2015.
- 68 Kiene 2012 (wie Anm. 65).
- 69 Etwa die Romansicht vom Pincio aus, die er selbst als »Porträt« bezeichnet hat, Berlin, Staatliche Museen, Kupferstichkabinett, Inv.-Nr. SM 54/56; vgl. Abb. 48 in: Schinkel 1982 (wie Anm. 21), S. 52.
- 70 München, Bayerische Staatsbibliothek, Klenzeana, IX.11/19, Graphit, braun laviert, 153 x 403 mm, bez. unten rechts: »1806«, unten links: »Ansicht über die Pontinen mit monte circello von der Höhe des Monte Cavo gesehen«.
- 71 Die kompositionell vergleichbare Ölskizze mit einer Ansicht des Volskergebirges von Johann Joachim Faber entstand jedoch erst 1822; vgl. Ausst.-Kat. Faber in Italien (Lübeck, Behnhaus), bearb. von Gerhard Gerkens und Susanne Peters-Schildgen, Lübeck 1992, Nr. 7, Abb. o. S.
- 72 Herbert W. Rott, Eine »begeisterte Poesie«. Klenzes Sammlung neuer Malerei, in: König Ludwig I. von Bayern und Leo von Klenze. Symposium aus Anlass des 75. Geburtstags von Hubert Glaser, hg. von Franziska Dunkel, Hans Michael Körner und Hannelore Putz, München 2006, S. 227–242.
- 73 Nach Ausst.-Kat. 1977 (wie Anm. 23), S. 37, wurden einige Daten der frühen Blätter nachträglich eingesetzt.
- 74 Berlin, Staatliche Museen, Kupferstichkabinett, Inv.-Nr. SM, SkbA, Nr. 48, Wasserfarben, Feder in Braun über Graphitstift, 138 x 201 mm.
- 75 Ausst.-Kat. Johann Martin von Rohden (Rom, Casa di Goethe), bearb. von Marianne Heinz, Rom 2009, Nr. 2, S. 40 f.
- 76 München, Staatliche Graphische Sammlung, Inv.-Nr. 27.613, Feder, mit Sepia laviert, 270 x 432 mm, bez. unten links: »1806«.
- 77 Varie vedute di Roma antica e moderna, 1745; Abb. in: Ausst.-Kat. Wege durch Rom (München, Staatliche Graphische Sammlung), hg. und bearb. von Kurt Zeitler, München 1999, Nr. 57, o. S.
- 78 Weimar, Klassik-Stiftung, Inv.-Nr. CG II, 332; Inv.-Nr. 717, Kreide und Feder, Sepia in Chinatinte, bez.: »16. Februar 1788«.
- 79 München, Staatliche Graphische Sammlung, Inv.-Nr. 27.624, Abb. in: Ausst.-Kat. 1977 (wie Anm. 23), S. 101, Nr. Z 126 a.
- 80 Varie vedute di Roma antica e moderna, 1745, Bl. 81, Abb. in: Ausst.-Kat. Giovanni Battista Piranesi. Die poetische Wahrheit (Stuttgart, Staatsgalerie), hg. und bearb. von Corinna Höper, Ostfildern 1999, S. 65.
- 81 Ehemals München, Dr. Hartlaub; vgl. Abb. in: Oswald Hederer, Leo von Klenze. Persönlichkeit und Werk, München 1964, S. 168.
- 82 München, Auktionshaus Karl und Faber, Feder und Tusche, braun laviert, 325 x 455 mm, bez. unten rechts: »1806«; vgl. Verst.-Kat. Karl und Faber, 9. Mai 2014, Los 227.
- 83 München, Staatliche Graphische Sammlung, Inv.-Nr. 27.834, Feder und Pinsel, laviert, 372 x 452 mm; vgl. Ausst.-Kat. 1985 (wie Anm. 1), Nr. 107, S. 334.
- 84 München, Staatliche Graphische Sammlung, Inv.-Nr. 27.626, Feder über Graphit, braun laviert, 289 x 481 mm, quadriert, bez. unten links: »Tempio di Concordia a Roma d. 1. ten Decemb. r 1806«; vgl. Ausst.-Kat. 1977 (wie Anm. 23), Nr. Z 40. Mit der Identifikation als Concordia-Tempel folgt Klenze Piranesis »Vedute di Roma« (1747–1778) von 1773; vgl. Ausst.-Kat. 1999 (wie Anm. 80), Abb. S. 291. Dargestellt ist jedoch der aus acht Säulen bestehende ionische Pronaos des Saturn-Tempels.
- 85 Rom, Slg. Apolloni, Abb. in: Jörg Garms, Vedute di Roma, Neapel 1995, Bd. 1, S. 80.
- 86 Berlin, Staatliche Museen, Kupferstichkabinett, Inv.-Nr. SM 1b.25, Gouache auf Velinpapier, 309 x 472 mm; vgl. Ausst.-Kat. 2014 (wie Anm. 50), S. 85.
- 87 Er bediente sich hierfür einer quadrierten Skizze, München, Bayerische Staatsbibliothek, Klenzeana, IX.14/19, Abb. in: Ausst.-Kat. 1977 (wie Anm. 23), Nr. Z 41.

- 88 Ausst.-Kat 1977 (wie Anm. 23), Nr. G 18, S. 71.
- 89 München, Bayerische Staatsbibliothek, Klenzeana, IX.12/16, Feder über Graphitstift, 142 x 211 mm; vgl. Ausst.-Kat. 1977 (wie Anm. 23), Nr. G 18, S. 71.
- 90 Rom, Antichità Alberto di Castro, Graphitstift und Feder in Braun, 200 x 260 mm, bez. unten links: »Il giuoco di Morra«; vgl. Fabio Benzi, Franz Keisermann. *Un paesaggista neoclassico a Roma e la sua bottega*, hg. von Antichità Alberto di Castro, Rom 2007, S. 95.
- 91 Zur Motivation für diese Art von Gemälden samt Staffage Buttlar 1999 (wie Anm. 3), S. 313.
- 92 München, Staatliche Graphische Sammlung, Inv.-Nr. 27.629; vgl. Ausst.-Kat. 1977 (wie Anm. 23), Nr. Z 7.
- 93 Ausst.-Kat. 1977 (wie Anm. 23), S. 42.
- 94 Ebd., S. 47.
- 95 Im Ausst.-Kat. »Kennst Du das Land ...« (wie Anm. 42) wurden die Ansichten daher nach topographischen Komplexen geordnet.
- 96 1. München, Staatliche Graphische Sammlung, Inv.-Nr. 27.658 (16. April 1828), Abb. in: Ausst.-Kat. 1977 (wie Anm. 23), Nr. Z 92; 2. München, Bayerische Staatsbibliothek, Klenzeana, IX. 2/6 (16. April 1828), Abb. ebd., Nr. Z 93; 3. München, Staatliche Graphische Sammlung, Inv.-Nr. 27.657 (18. April 1828), Abb. ebd., S. 108.
- 97 Memorabilien (wie Anm. 8), I.1, fol. 153v–154r.
- 98 Abb. in: Schinkel 1982 (wie Anm. 21), S. 217–221, 346.
- 99 Berlin, Staatliche Museen, Kupferstichkabinett, Inv.-Nr. SM 10/31, Wasserfarben, Feder in Grau und Braun, laviert, 271 x 398 mm; vgl. Schinkel 1982 (wie Anm. 21), S. 217.
- 100 München, Staatliche Graphische Sammlung, Inv.-Nr. 27.657, Graphitstift, 268 x 422 mm, bez. unten rechts: »Tivoli 17 aprile«.
- 101 Weimar, Klassik-Stiftung, CG II, 206, Inv.-Nr. 941 B.
- 102 Abb. in: Ausst.-Kat. 1977 (wie Anm. 23), Nr. Z 117, Z 120, Z 133, Z 141, Z 291, Z 294.
- 103 Weimar, Goethe-Nationalmuseum, Farbabb. in: Ausst.-Kat. 2000 (wie Anm. 17), S. 57.
- 104 München, Bayerische Staatsbibliothek, Klenzeana, IX.11/29, Abb. in: Ausst.-Kat. 1977 (wie Anm. 23), S. 52, und Nr. Z 66.
- 105 Originaltitel: Johann Wolfgang von Goethe, *Aus meinem Leben*, 2. Abteilung, 1. Teil (1816); 2. Teil (1817).
- 106 Ebd. in: Johann Wolfgang von Goethe, *Autobiographische Schriften*, Bd. 11,8., überarb. Aufl. der Hamburger Ausgabe, hg. von Erich Trunz, bearb. von Herbert von Einem, München 1974, S. 276.
- 107 Die Forschung ist in der Frage der Priorität kontrovers: Winfried Nerdinger, »Das Hellenische mit dem Neuen verknüpft«. Der Architekt Leo von Klenze als neuer Palladio, in: Ausst.-Kat. 2000 (wie Anm. 17), S. 94–103, vertritt die Ansicht, dass Klenze sich der Ergebnisse Hittorffs bediente, ohne dies gebührend herauszustellen. Hamdorf 1985 (wie Anm. 1), S. 135, und Buttlar 1999 (wie Anm. 3), S. 293, betonen dagegen den eigenständigen Beitrag Klenzes zur Klärung des Baubefunds, so auch Michele Cometa, *Il romanzo dell'architettura. La Sicilia e il Grand Tour nell'età di Goethe*, Bari 1999, S. 218–220.
- 108 Hamdorf 1985 (wie Anm. 1), S. 140. Dass Klenze den Aufenthalt in Selinunt vor allem wegen des Wetters und des weiteren Programms seiner Reise abkürzte, geht aus seinem Brief vom 26. Dezember 1823 hervor, siehe hier Brief Nr. 4, S. 145–148.
- 109 Hittorffs Bericht erschien in Nr. 28, 1824, S. 109–112 (5. April), und in Nr. 39, 1824, S. 153 f. (13. Mai), während Klenzes Bericht in Nr. 36, 1824, S. 141–144 (3. Mai 1824), publiziert wurde, siehe dazu Hamdorf 1985 (wie Anm. 1), S. 139–146.
- 110 Buttlar 1999 (wie Anm. 3), S. 292 f.
- 111 Thomas Weidner, Zur Restauration des Hofkünstlers im Königreich Bayern. Klenze als Fürstendiener und Diplomat, in: Ausst.-Kat. 2000 (wie Anm. 17), S. 15, 56 f.
- 112 Brief vom 6. Januar 1824, München, Bayerische Staatsbibliothek, Klenzeana, CGM II.11. Übersetzung zit. nach: Ausst.-Kat. 1977 (wie Anm. 23), S. 12, und Hamdorf 1985 (wie Anm. 1), S. 135. Das französische Original hier in Brief Nr. 5, S. 148.
- 113 Ausst.-Kat. 1977 (wie Anm. 23), S. 36.
- 114 Aufgang zur Akropolis, 1835, München, Bayerische Staatsgemäldesammlungen, Neue Pinakothek, Inv.-Nr. 9895 (ehemals im Besitz Leo von Klenzes).
- 115 München, Staatliche Graphische Sammlung, Inv.-Nr. 27.649, Graphitstift und Feder, 332 x 473 mm, bez. unten links: »Amalfi 13. mai«, und unten rechts: »Amalfi 1830«; vgl. Ausst.-Kat. 1977 (wie Anm. 23), Nr. Z 108, S. 111.
- 116 Ausst.-Kat. 1977 (wie Anm. 23), S. 37 f.
- 117 Ausst.-Kat. 1977 (wie Anm. 23), Nr. G 3, S. 54.
- 118 Rott 2006 (wie Anm. 72).
- 119 Weidner 2000 (wie Anm. 111), S. 58 f.
- 120 Ausst.-Kat. 1977, Nr. G 51, S. 93. Das lange Zeit verschollene Gemälde mit der Kirche San Francesco in Fiesole, für das sowohl die Skizze im Reiseskizzenbuch als auch die Reinzeichnung existieren, in der auf die landschaftliche Einbettung verzichtet wird, befindet sich heute in einer Privatsammlung in Schweinfurt: <http://www.zeno.org/Kunstwerke/images/I/73a099a.jpg>. Die ehemalige Besitzerin des Gemäldes, Amalie von Lerchenfeld (1808–1888), war eine uneheliche Tochter von Maximilian-Emanuel von Lerchenfeld. Sie heiratete am 31. August 1825 Paul Alexander von Krüdener, der damals russischer Gesandter am bayerischen Hof war und der später Klenzes Berufung nach St. Petersburg bewirkte, [https://de.wikipedia.org/wiki/Amalie\\_von\\_Lerchenfeld](https://de.wikipedia.org/wiki/Amalie_von_Lerchenfeld).
- 121 Lepsius erhielt von Klenze die 1857 entstandene Ansicht des Concordia-Tempels in Agrigent als Gegengabe für sein Tafelwerk »Denkmäler aus Aegypten und Aethiopien«. Das Gemälde (Ausst.-Kat. 1977 [wie Anm. 23], Nr. G 17), das inzwischen als Schenkung in die Staatlichen Museen zu Berlin, Alte Nationalgalerie, gelangt ist, wurde nach der Restaurierung in einer von Andreas Kilger kuratierten Studienausstellung in der Alten Nationalgalerie präsentiert: <https://www.smb.museum/museen-und-einrichtungen/alte-nationalgalerie/ausstellungen/detail/concordia-kunst-und-wissenschaft-in-eintracht.html>.
- 122 Schweinfurt, Museum Schäfer, Inv.-Nr. 2631, Öl auf Leinwand, 38,5 x 50,5 cm; vgl. Ausst.-Kat. 1977 (wie Anm. 23), Nr. G 4.
- 123 München, Staatliche Graphische Sammlung, Inv.-Nr. 27.678, Abb. in: Ausst.-Kat. 1977 (wie Anm. 23), S. 54, und Nr. Z 159.
- 124 Ausst.-Kat. Maximilian Speck von Sternburg. Ein Europäer der Goethezeit als Kunstsammler (Leipzig, Museum der bildenden Künste, München, Haus der Kunst), hg. von Herwig Guratzsch, Leipzig 1998, Nr. I/174, S. 387 f.

- 125 Nürnberg 1799; vgl. F. Carlo Schmid, Druckgraphische Italienansichten von Dies, Mechau, Reinhart und Gmelin, in: Ausst.-Kat. 2010 (wie Anm. 36), S. 110–129.
- 126 Ein reiches Spektrum in: Ausst.-Kat. Sehnsucht nach Italien. Deutsche Zeichner im Süden 1770–1830, (Köln, Wallraf-Richartz-Museum), bearb. von Hella Robels, Köln 1972.
- 127 Zu den Gründen dieser konsistenten Tradition: Maurer 2015 (wie Anm. 12), S. 145–149.
- 128 München, Staatliche Graphische Sammlung, Inv.-Nr. 27.668, Graphitstift, 316 x 468 mm, bez.: »Terracina 3. Juni«; vgl. Ausst.-Kat. 1977 (wie Anm. 23), Nr. Z 132.
- 129 Memorabilien (wie Anm. 8), I.1, fol. 153v.
- 130 Erfurt, Angermuseum, Inv.-Nr. 3948, Wasserfarben, Bleistift auf Velin, 311 x 435 mm.
- 131 Ausst.-Kat. 1977 (wie Anm. 23), Nr. Z 221–Z 225.
- 132 Memorabilien (wie Anm. 8), I.1, fol. 159r–160r.
- 133 Von der Vedute von San Gimignano gibt es zwei Versionen. Die erste Fassung (München, Bayerische Staatsbibliothek, Klenzeana, IX.3/5, Graphitstift und Feder, 321 x 491 mm), entstand 1852, wie sich aus der Aufschrift unten links ergibt: »Sn. Gimignano delle belle Torri 5. Juni 1852«; die zweite, hier abgebildete und quadrierte Fassung (Klenzeana, IX.11/31, Graphitstift und Feder, 416 x 563 mm) entstand zehn Jahre später und trägt den Vermerk: »19. April 62«. Sie sollte wohl zur Vorbereitung eines Gemäldes dienen, das jedoch nicht nachweisbar ist; Ausst.-Kat. 1977 (wie Anm. 23), Nr. G 59, S. 96, hier sind die beiden Abbildungen miteinander verwechselt.
- 134 München, Bayerische Staatsbibliothek, Klenzeana, IX.12/35, Graphitstift, 375 x 567 mm, bez. unten rechts: »Brescia«; vgl. Ausst.-Kat. 1985 (wie Anm. 1), Nr. 31, S. 288.
- 135 München, Staatliche Graphische Sammlung, Inv.-Nr. 27.829, Graphitstift und Feder, 342 x 513 mm, bez. unten rechts: »Lugano 5. Sept. 1857«; vgl. Ausst.-Kat. 1977 (wie Anm. 23), Nr. Z 357.
- 136 München, Staatliche Graphische Sammlung, Inv.-Nr. 27.812, Graphitstift und Feder, 342 x 513 mm, bez. unten rechts: »Entrée à Pozzuoli 18.mai 55«.
- 137 Ausst.-Kat. 1977 (wie Anm. 23), S. 41. Dazu die Beispiele Nr. Z 225, Z 233, Z 235, Z 285, Z 315.
- 138 München, Staatliche Graphische Sammlung, Inv.-Nr. 27.708, Graphitstift und Feder, 322 x 491 mm, Farbangaben usw. auf der rechten Seite; vgl. Ausst.-Kat. 1977 (wie Anm. 23), Nr. Z 148. Möglicherweise entstand die Zeichnung während des Romaufenthaltes von 1818.
- 139 Erna Fiorentini, Scambio di vedute. Lo sguardo sulla natura e la camera lucida tra i paesaggisti internazionali a Roma intorno al 1820, in: *Analecta Romana Istituti Danici*, Suppl. 37, 2006, S. 195–214.
- 140 Uwe Fleckner, Porträt und Vedute. Strategien der Wirklichkeitsaneignung in den römischen Zeichnungen von Jean-Auguste-Dominique Ingres, in: *Zeichnen in Rom 1790–1830*, hg. von Margret Stufmann und Werner Busch, Köln 2001, S. 160–191.
- 141 Die 34 Meter hohe Brücke wurde von 1718 bis 1724 durch Gherardo de Langlade errichtet.
- 142 München, Staatliche Graphische Sammlung, Inv.-Nr. 27.803, Graphitstift und Feder, 464 x 342 mm; vgl. Ausst.-Kat. 1977 (wie Anm. 23), Nr. Z 314.
- 143 Sie befindet sich an einem Wohnhaus in der via Ravasco.
- 144 Ausst.-Kat. 1977 (wie Anm. 23), Nr. Z 304.
- 145 München, Staatliche Graphische Sammlung, Inv.-Nr. 27.793, Graphitstift, 257 x 414 mm, bez. unten links: »Monselice«, unten rechts: »Monselice gemalt für Schinkel«. Laut Ausst.-Kat. 1977 (wie Anm. 23), S. 85, Nr. Z 334, ist die Zeichnung 1823 entstanden, als Klenze zur Kur in Battaglia bei Padua weilte. Das heute verschollene Gemälde wurde 1828 in Berlin ausgestellt.
- 146 Es gibt zwei Ansichten von Papigno: München, Staatliche Graphische Sammlung, Inv.-Nr. 27.671, dat. 15. Juni 1830, und Inv.-Nr. 27.764a, Ausst.-Kat. 1977 (wie Anm. 23), Nr. Z 138, Z 211. Die zweite der beiden Zeichnungen, in die das Motiv einer auch in andere Ansichten aufgenommenen Wegkapelle eingefügt ist, ist aufgrund ihrer bildhaft ausgeführten Komposition wahrscheinlich als Vorlage für ein Gemälde konzipiert worden.
- 147 »Alles kleine Nester in den Apenninen, in denen ich mich recht glücklich fühle« (22. Oktober 1786), vgl. Johann Wolfgang Goethe, *Reise-Tagebuch 1786*, hg. von Konrad Scheurmann und Jochen Golz, transkribiert von Wolfgang Albrecht, Mainz 1997, S. 135.
- 148 Leo von Klenze, *Aphoristische Bemerkungen*, gesammelt auf seiner Reise nach Griechenland, Berlin 1838, S. 355, hier zit. nach: Buttlar 1999 (wie Anm. 3), S. 359.
- 149 Entstanden zwischen 1851 und 1853; Ausst.-Kat. Ludwig Max Prätorius 1844–1856. *Reisen nach Rom* (Nürnberg, Germanisches Nationalmuseum), bearb. von Axel Janeck, Nürnberg 1987, S. 176 f.
- 150 Ausst.-Kat. »... ein Land der Verheißung«. Julius Schnorr von Carolsfeld zeichnet Italien (München, Haus der Kunst, Dresden, Kupferstichkabinett), bearb. von Petra Kuhlmann-Hodick und Claudia Valter, Köln 2000, Nr. 23 b, 26, Abb. S. 135.
- 151 Maurer 2015 (wie Anm. 12), S. 243.
- 152 München, Staatliche Graphische Sammlung, Inv.-Nr. 27.661, Graphitstift, 270 x 423 mm, bez. unten links: »Santi quattro 10. april«; vgl. Ausst.-Kat. 1977 (wie Anm. 23), Nr. Z 88.
- 153 München, Staatliche Graphische Sammlung, Inv.-Nr. 27.660, Graphitstift, 268 x 423 mm, bez. unten rechts: »Horti Farnesi 15 aprile«, unten links Farbangaben; vgl. Ausst.-Kat. 1977 (wie Anm. 23), Nr. Z 89.
- 154 Friedrich Weinbrenner, *Denkwürdigkeiten aus seinem Leben*, von ihm selbst geschrieben, hg. von Aloys Schreiber, Heidelberg 1829, hier zit. nach: Schumann 2010 (wie Anm. 36), S. 31.
- 155 München, Staatliche Graphische Sammlung, Inv.-Nr. 27.635, Abb. in: Hamdorf 1985 (wie Anm. 1), S. 283, Nr. 24.
- 156 München, Stadtmuseum, Inv.-Nr. GM-66/2939, Öl auf Leinwand, 50 x 73 cm; vgl. Ausst.-Kat. 1977 (wie Anm. 23), Nr. G 16.
- 157 Kopenhagen, Statens Museum for Kunst, Inv.-Nr. KMS 1124.
- 158 H. Ragn Jensen, in: *Allgemeines Künstlerlexikon* 69, Berlin 2011, Sp. 186–188.
- 159 Abb. in: Ausst.-Kat. 1977 (wie Anm. 23), S. 58, Nr. G 7. Das Gemälde entstand zwischen 1841 (Klenzes Reise nach Istrien) und März 1844 (Thorvaldsens Tod). Im Katalog des Thorvaldsen Museums, Kopenhagen 1997, Nr. B 124, wird das Gemälde fälschlich auf das Jahr 1831 datiert.
- 160 München, Bayerische Staatsbibliothek, Klenzeana, IX.12/31; Abb. in: Ausst.-Kat. 1977 (wie Anm. 23), S. 69, Nr. Z 341. Die Zeichnung ist auf den 12. Mai 1855 datiert.

- 161 Buttlar 1999 (wie Anm. 3), S. 99–108.
- 162 Plinius d. J., *Naturalis historia*, XXIX, 54, zit. nach: Arthur Henkel und Albrecht Schöne, *Emblemata*. Handbuch zur Sinnbildkunst des XVI. und XVII. Jahrhunderts, Stuttgart 1967/1996, Sp. 637.
- 163 »O elendes Los, seine Existenz auf der schwankenden Basis von Fürstengunst bauen zu müssen. Ich habe diesen Fehler in hohem Maße begangen, aber konnte ich anders, nachdem einmal der erste Schritte geschehen war?«; *Klenzeana*, XIII.1, S. 26 (1826), zit. nach: Buttlar 1999 (wie Anm. 3), S. 102.
- 164 *Memorabilien* (wie Anm. 8), IV, fol. 16v., zit. nach: Buttlar 1999 (wie Anm. 3), S. 104.
- 165 München, Bayerische Staatsbibliothek, *Klenzeana*, IX.14/22, Graphitstift 171 x 166 mm; vgl. *Ausst.-Kat.* 1977 (wie Anm. 23), Nr. Z 342.
- 166 *Ausst.-Kat.* 1977 (wie Anm. 23), Nr. G 16.
- 167 Buttlar 1999 (wie Anm. 3), S. 308.
- 168 München, Bayerische Staatsbibliothek, *Klenzeana*, IX.14/22; Abb. in: *Ausst.-Kat.* 1977 (wie Anm. 23), S. 69, Nr. Z 342.
- 169 Valentina Branchini, *Dipingere lo stesso luogo*, in: *Ausst.-Kat.* Un paese incantato. Italia dipinta da Thomas Jones a Corot (Paris, Grand Palais, Mantua, Palazzo Te), hg. von Anna Ottaviani Cavina, Mailand 2001, S. 58–63.
- 170 München, Staatliche Graphische Sammlung, Inv.-Nr. 27.806, Graphitstift und Feder, 224 x 282 mm, bez. unten rechts: »10 mai 55, Grotta del Posilipo Napoli«, oben rechts Materialangaben; vgl. *Ausst.-Kat.* 1977 (wie Anm. 23), Nr. Z 340.
- 171 Vgl. *Ausst.-Kat.* 1977 (wie Anm. 23), Nr. G 3, (München, Städtische Galerie im Lenbachhaus, 1833 für Christian Daniel Rauch gemalt), mit Nr. Z 123–12; Nr. G 23, (München, Stadtmuseum, Inv.-Nr. GM-IIId/208, Öl auf Leinwand, 82 x 107 cm, bez. mit Monogramm und Jahreszahl »60«) sowie Nr. G 24, (Bankhaus Merck, Fink und Co.), mit Nr. Z 122, Z 366.
- 172 München, Staatliche Graphische Sammlung, Inv.-Nr. 27.663, Graphitstift, 268 x 423 mm, bez. unten rechts: »Capri 25 mai«; vgl. *Ausst.-Kat.* 1977 (wie Anm. 23), Nr. Z 121, S. 78.
- 173 München, Staatliche Graphische Sammlung, Inv.-Nr. 27.655, Graphitstift und Wasserfarben, 327 x 468 mm, bez. unten links: »Amalfi 10. mai«; vgl. *Ausst.-Kat.* 1977 (wie Anm. 23), Nr. Z 105.
- 174 Berlin, Akademie der Künste, *Amalfi-Skizzenbuch*, Inv.-Nr. 54 (Rave 1159), Sepia über Graphitstift, 291 x 203 mm; vgl. *Ausst.-Kat.* Carl Blechen. Mit Licht gezeichnet. Das Amalfi-Skizzenbuch aus der Kunstsammlung der Akademie der Künste, Berlin (Berlin, Staatliche Museen, Nationalgalerie, Hamburg, Kunsthalle, Rom, Casa di Goethe), hg. von Rosa von der Schulenburg, Berlin 2009.
- 175 München, Staatliche Graphische Sammlung, Inv.-Nr. 27.673, Graphitstift, 322 x 475 mm; vgl. *Ausst.-Kat.* 1977 (wie Anm. 23), Nr. Z 139.
- 176 Leipzig, Museum der Bildenden Künste, Abb. in: *Ausst.-Kat.* Carl Blechen zwischen Romantik und Realismus (Berlin, Staatliche Museen, Nationalgalerie), hg. von Peter-Klaus Schuster, München 1990, S. 117, Nr. 48.
- 177 Abb. in: Ernst-Alfred Lentz, Carl Wilhelm Götzloff. Ein Dresdner Romantiker mit neapolitanischer Heimat, Stuttgart/Zürich 1996, S. 79, Nr. 37.
- 178 München, Staatliche Graphische Sammlung, Inv.-Nr. 27.814, Graphitstift und Feder, 340 x 503 mm, bez. unten links: »Amalfi 17. mai 55«; vgl. *Ausst.-Kat.* 1977 (wie Anm. 23), Nr. 344.
- 179 Berlin, Akademie der Künste, *Amalfi-Skizzenbuch*, Inv.-Nr. 71 (Rave 1998), Graphitstift, 202 x 294 mm, bez. unten links: »Amalfi«, unten rechts: »23«; vgl. *Ausst.-Kat.* 2009 (wie Anm. 174), S. 80, Nr. 31.
- 180 Hannover, Niedersächsische Landesgalerie, Abb. in: *Ausst.-Kat.* 1977 (wie Anm. 23), S. 74.
- 181 Genauer und detaillierter hat der Architekt Jacob Peipers diesen Zustand festgehalten; vgl. Abb. in: Pfarr 2015 (wie Anm. 67), Nr. 41.
- 182 Schumann 2010 (wie Anm. 36), S. 37.
- 183 Abb. in: *Ausst.-Kat.* 1977 (wie Anm. 23), S. 82, Nr. Z 343, München, Staatliche Graphische Sammlung, Inv.-Nr. 27.813.
- 184 Adrian von Buttlar, Leo von Klenze. Führer zu seinen Bauten, Berlin/München 2016, S. 257.
- 185 Ebd., S. 38.
- 186 August Wilhelm Schlegel, *Die Kunstlehre*. Kritische Schriften und Briefe, Bd. 2, hg. von Edgar Lohner, Stuttgart 1963, S. 176.
- 187 München, Bayerische Staatsbibliothek, Heydeckeriana, undatiertes Brief von Leo von Klenze, zit. nach: Lieb/Hufnagl 1979 (wie Anm. 40), S. 59, Anm. 62.
- 188 Karl Friedrich Schinkel, *Autobiographie im Brockhaus-Lexikon von 1827*, hier zit. nach: *Ausst.-Kat.* Schinkel 2012 (wie Anm. 50), S. 12.

## ABBILDUNGSNACHWEIS

Berlin, Akademie der Künste, Kunstsammlung, Inv.-Nr. Blechen 54, 71: Abb. 42, 45; Berlin, Staatliche Museen, Kupferstichkabinett: Abb. 8, 10, 16, 19; Erfurt, Graphische Sammlung: Abb. 25; Hamburg, Kunsthandel Thomas Le Claire: Abb. 2; Kopenhagen, Statens Museum for Kunst: Abb. 36 (Copyright SMK Photo); München, Bayerische Staatsbibliothek: Abb. 3, 4, 9, 17, 21, 26, 27,

37; München, Bayerische Staatsgemäldesammlungen: Abb. 1; München, Kunsthandel Karl & Faber: Abb. 13; München, Staatliche Graphische Sammlung: Abb. 5–7, 11, 14, 15, 20, 22, 24, 28–34, 38, 39, 41, 43, 44; München, Stadtmuseum: Abb. 35, 40; Rom, Kunsthandel Alessandra di Castro: Abb. 18; Schweinfurt, Museum Schäfer: Abb. 23; Weimar, Klassik-Stiftung: Abb. 12