

Adrian von Buttlar

Die Unterhose als formgebendes Prinzip? Klenzes Kritik an Sempers »Stil«

Leo von Klenze (Abb. 1), Hofbauintendant König Ludwigs I. und erster Leiter der Obersten Baubehörde Bayerns, Schöpfer der Glyptothek und Pinakothek, der Walhalla und der Bayerischen Ruhmeshalle, der Ludwigstraße und der neuen Flügel der Münchner Residenz – war dieser prominente und umstrittene Vertreter des Klassizismus nicht schon längst tot, als Gottfried Semper (Abb. 2) – selbst nicht mehr der Jüngste – das Fazit seiner theoretischen Reflexionen zog und 1860/63 die ersten und einzigen beiden Bände von »Der Stil in den technischen und tektonischen Künsten« publizierte?

Der fast zwanzig Jahre ältere Klenze war noch immer höchst lebendig und hat das Werk eines »praktischen Architekten von großer Gelehrsamkeit«, zumindest den ersten Band (1860)¹, in seinen letzten Lebensjahren nicht nur kritisch gelesen, sondern auch kritisch kommentiert: Geradezu ein Lehrstück klassizistischer Apologie gegen die Gefahren historistischer Symbolästhetik.

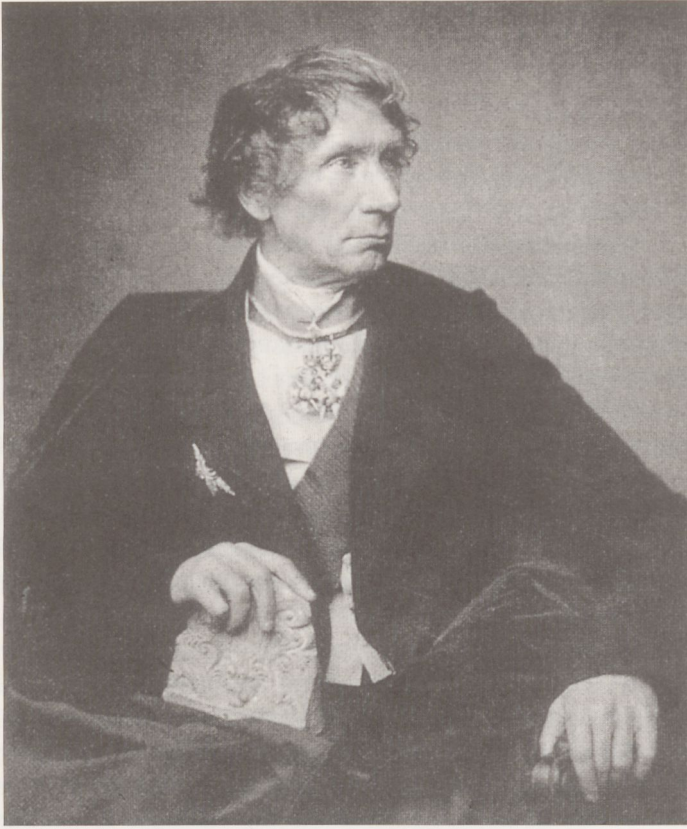
Die intensive Auseinandersetzung mit Sempers Stiltheorie war – worauf ich 1985 in einem Aufsatz über »Klenzes Beitrag zur Polychromie-Frage«² bereits kurz hingewiesen habe – das Resümee eines Jahrzehnte zurückliegenden skeptischen Blickes auf den rivalisierenden Jungstar, der seinerseits schon in seiner Erstveröffentlichung »Vorläufige Bemerkungen über vielfarbige Architektur und Plastik bei den Alten« (1854) Klenze als Feindbild seines neuen dynamischen Architekturbegriffs ausgemacht hatte: Der junge Semper mokierte sich damals über eine »Walhalla à la Parthenon, eine Basilika à la Monreale« und einen »Palast à la Pitti«, bei deren Genese er das maschinelle Rasterpapier, jene sogenannten »Assignaten« des »Schachbrettkanzlers Durand«, in Kombination mit dem durchsichtigen Pauspapier am Werke sah, das die Architekten zum »unumschränkten Meister über alte, mittlere und neue Zeit« mache.³ Die Adressaten waren unmißverständlich.

Tatsächlich hat Klenze mit seinem königlichen Bauherrn zeitlebens um das Problem veräußerlichter Nachahmung

1 Bayerische Staatsbibliothek München, Klenzeana I/12, S. 147 »... in dem bis jetzt erschienenen Theile ...«

2 Adrian v. Buttlar: Klenzes Beitrag zur Polychromie-Frage. In: Ein griechischer Traum. Leo von Klenze – Der Archäologe. Staatl. Antikensammlungen und Glyptothek München 1985/86, München 1985, S. 213–226. Ohne Bezugnahme darauf neuerdings zum Verhältnis Klenze und Semper auch Heidrun Laudel: Auf der Suche nach dem Stil. Maximilian II. und Gottfried Semper. In: Zwischen Glaspalast und Maximilianeum. Architektur in Bayern zur Zeit Maximilians II. 1848–1864, Ausstellungskatalog. Münchner Stadtmuseum 1997, S. 64–89.

3 Zuerst erschienen Altona 1834. Abdruck in: Gottfried Semper: Kleine Schriften. Berlin-Stuttgart 1884, S. 215–258, Nachdruck Mittenwald 1979, insbes. S. 216 f.



1 Bildnis
Leo von Klenze. 1856.
Fotografie von
Franz von Hanfstaengl

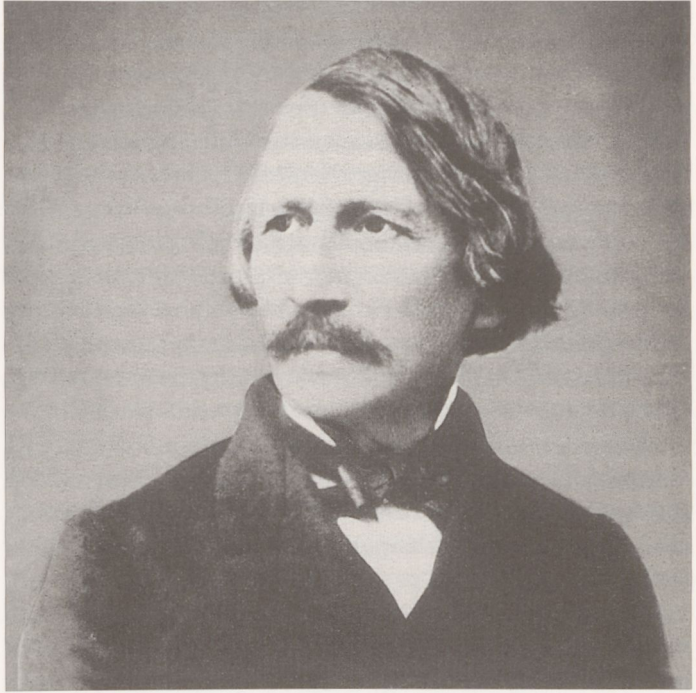
gerungen und sich bemüht, den Einfluß sowohl des assoziativ-eklektischen Kunstempfindens Ludwigs I. als auch des romantisch-historisierenden Denkens seiner Zeitgenossen zurückzudämmen, indem er am klassizistischen Credo einer griechischen Renaissance – er nannte sie »Palingenesie« – eisern festhielt.⁴ Die gewünschten Anpassungen an die Vielfalt stilistischer und motivischer Vorlagen subsumierte er wortreich unter dieses einzige, universale und zugleich historisch ausdifferenzierte Prinzip, das er »griechisch« nannte. Ich habe dafür versuchsweise den Begriff eines »immanenten Historismus« vorgeschlagen,⁵ der die neue Dimension des Geschichtlichen zwar in den klassischen Fundus integrieren, nicht aber die Grenzen der Stileinheit oder vielmehr des Einheitsstiles sprengen wollte. Wie Klenze seinen französisch geprägten Architekturrationalismus auf theoretischem Wege idealistisch überhöhte und historisch legitimierte, kann hier nicht unser Thema sein.⁶

Im Februar 1855 rügte er den Semper-Freund Eduard Metzger und legte die Briefkopie einem Schreiben an Sem-

4 Vgl. Adrian v. Buttlar: Es gibt nur eine Baukunst? Leo von Klenze zwischen Widerstand und Anpassung. In: Romantik und Restauration. Architektur in Bayern zur Zeit Ludwigs I. 1825–1848. Ausstellungskatalog, Münchner Stadtmuseum/Architektursammlung der TU München. München 1987, S. 105–115; Vgl. dazu auch die Einführung Adrian v. Buttlars zu Leo von Klenze: Anweisung zur Architectur des Christlichen Cultus. Nachdruck der Erstaussgabe München 1822/24. Nördlingen 1990, S. 5–27.

5 Adrian von Buttlar: Glyptothek, Pinakothek, Neue Eremitage – Klenzes immanenter Historismus. In: Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen in Wien. Wien 1993, S. 39–52.

2 Bildnis
Gottfried Sempers.
Um 1855



per bei, der als eigentlicher Adressat anzusehen ist: »Ich muß Ihnen sagen, daß es mir sehr unangenehm gewesen ist, daß Sie meine Äußerungen über Herrn Semper ihm auf eine Art mitgetheilt haben, welche auf mich den Anschein eines hochmüthigen Überhebens macht, welches (ich hoffe, Sie wissen es, wie alle, die mich kennen) so ganz außer meinem Charakter liegt [...] Wenn ich sagte, ich kenne Herrn Semper nicht, so war dies [...] ohne jede Anspielung auf den Werth, welchen ich seinen artistischen und kritischen Bestrebungen beilege oder nicht beilege. Als Forscher in einem meiner Lieblingsfächer, welchem ich, wie Sie wissen, seit 20 Jahren mit der größten Aufmerksamkeit nachforsche, ist mir Herr Semper interessant gewesen, wenn ich auch in seinem Schriftchen noch nichts mir Neues fand.«⁷

Dies war aber nur die halbe Wahrheit, denn Klenze erkannte sehr wohl, daß Semper mit den Ausführungen über die Polychromie keine streng archäologischen Erkenntnisse vermittelte, sondern auf ein neues und nicht ungefährliches Architekturtheorem zusteuerte. Deshalb warnte er Semper wenige Wochen später: »Was die eklektische Richtung der Architektur in unserer Zeit anbelangt, so glauben Sie mir, daß sie niemand tiefer und schmerzlicher fühlt als ich.« Es könne aber für die Architektur »nur noch

6 Vgl. dazu die kürzlich vorgelegte Dissertation von Dirk Klose: *Klassizismus als idealistische Weltanschauung*. Leo von Klenze als Kunstphilosoph. Phil. Diss. Kiel 1998.

7 Kopie eines Schreibens von Klenze an Metzger im Brief Klenzes an Semper vom 3. Februar 1835, Germanisches Nationalmuseum Nürnberg. Zuerst erwähnt bei Wolfgang Herrmann: *Gottfried Semper. Theoretischer Nachlaß an der ETH Zürich*. Basel-Boston-Stuttgart 1981, S. 45 f.

ein schlimmeres Unternehmen« geben, »nämlich aus reiner Abstraktion und Theorie eine neue Architektur bilden zu wollen.«⁸

Der springende Punkt war die »symbolische« Qualität polychromer Fassungen im Vorgriff auf die später ausführlich entwickelte Bekleidungstheorie, weshalb Semper von Anbeginn auf einer vollständigen Farbhüllung aller griechischen Architekturglieder bestand. So verwundert es nicht, daß Klenze sich 1838 in seinen »Aphoristischen Bemerkungen« einerseits von der allzu puristischen Polychromie-Auffassung Franz Kuglers (1835)⁹ distanzierte, weil er die künstlerische Chance einer stärker farbig angelegten Architektur durchaus erkannte. Andererseits aber nahm er auch von der »geistreichen Theorie Sempers« Abstand.¹⁰ Es komme vielmehr darauf an, »die offenbaren Übertreibungen beider Parteien vermeidend, zu einer klaren Ansicht über die Gesetze zu gelangen, welche das Alterthum leiten«,¹¹

Diese Gesetze erscheinen bei Licht besehen kaum existent, denn Klenze sieht in der Polychromie letztendlich nur ein Akzidenz, das als »Zugabe von Schönheit, Reiz, Zierde« einen »großen heiteren Eindruck« hervorbringen solle und »in der Lebendigkeit der griechischen Natur, das Leben und die Kunst zu verschönern« wurzele. Letzte Instanz dabei war einzig ein in neoplatonischen Kategorien gedachter »Schönheitssinn«.¹² Für Differenzierung und tiefere Bedeutung von Form und Ornament im Sinne Sempers, gar für eine Sublimierung und Vergeistigung durch Bekleidung und Stoffwechsel bleibt hier kein Raum.

Umgekehrt findet Klenzes praktische Anwendung der Polychromie seit den 1830er Jahren, etwa am sogenannten Törringpalais, am Monopteros im Englischen Garten, am wiederaufgebauten Münchner Hoftheater, am Festsaalbau der Residenz, an der Bayerischen Ruhmeshalle und später an den Propyläen, keine Gnade vor Sempers Augen. Er spricht 1851 angewidert vom »zierlich-verblasenen Marzipanstil«, der sich »griechisch gerierte«: »Wahrlich die ersten polychromen Versuche in Deutschland waren keine Ermunterung zu der Verfolgung eines Unternehmens, an dessen Zeitgemäßheit ich zu zweifeln begann.«¹³ Polychromie hatte in der Tat für Semper in erster Linie theoretischen Stellenwert.

Vor diesem Hintergrund divergenter Positionen ist Klenzes kritische Auseinandersetzung mit dem »Stil« zu verstehen, die in den Kontext seines letzten großen und unveröffentlichten Manuskripts »Architektonische Erwidernungen

8 Klenze an Semper, 7. Juni 1835. Germanisches Nationalmuseum Nürnberg.

9 Franz Kugler: Ueber die Polychromie der griechischen Architektur und Skulptur und ihre Grenzen, Berlin 1835. In: Franz Kugler: Kleine Schriften und Studien zur Kunstgeschichte. Stuttgart 1853, S. 265–361 (mit Nachträgen).

10 Leo von Klenze: Aphoristische Bemerkungen, gesammelt auf seiner Reise durch Griechenland. Berlin 1838, S. 544.

11 Ebenda, S. 235.

12 Ebenda, S. 550 ff.

13 Gottfried Semper: Die vier Elemente der Baukunst. Braunschweig 1851, S. 5. Anm.

und Erörterungen über Griechisches und Nichtgriechisches von einem Architekten« gehört.¹⁴ Klenzes apologetische Abrechnung mit aktuellen Positionen der Architekturtheorie und seine Versuche, die jüngsten Forschungen der Archäologie und Kunstgeschichte anzuzweifeln, sofern sie seinen eigenen Überzeugungen den Boden zu entziehen drohten, sollte anonym erscheinen und auch ohne namentliche Nennung der angegriffenen Kontrahenten. Nur aus den kritisierten theoretischen Leitsätzen wird eine Zuordnung möglich.

Die Auseinandersetzung mit der jüngsten und intellektuell anspruchsvollsten Kunsttheorie dieser Jahre, die Stil »als Übereinstimmung einer Kunsterscheinung [...] mit allen Vorbedingungen und Umständen ihres Werdens«¹⁵ definierte und der Architekturentwicklung zumindest theoretisch eine dynamische Zukunftsdimension eröffnete, nimmt als Ergänzungsmanuskript, das in die bereits druckfertigen Textteile eingefügt werden sollte,¹⁶ eine Sonderstellung ein: »Mit aller Achtung gegen den Verbreiter solcher Irrlehre schien es uns Pflicht derselben die Maske hinabzunehmen und Ihre Nichtigkeit zu zeigen.«¹⁷ Zwar erkannte er den »unbezweifelten Werth dieses Werkes« an, insbesondere hinsichtlich der »Darstellung der textilen Handwerke und der für die Kunst so wichtigen Kerameutik«, doch mußte er sich gerade in jenen Fragen herausgefordert fühlen, die scharf die Grenze zwischen seiner normativ-axiomatischen Theorie eines neugriechischen Klassizismus und der die Voraussetzungen des Historismus bereits bejahenden Bekleidungs- und Symboltheorie Sempers markiert: Der Ursprung aller Kunstsymbolik liegt nach Semper in der Bekleidung ursprünglich rein zweckbestimmter, durch Material und Technik modifizierter Urformen (Typen) nach den Gesetzen der textilen Kunst (Textrin). Indem der originäre Materialstil schmückender und symbolwertiger Bekleidung im Laufe der Zeit und unter vielfältigen Einflüssen in immer andere Materialien und Kontexte transformiert wird (Stoffwechselthese) entsteht in einem Prozeß der Sublimierung die Form als Kunstsymbol – jederzeit vorangetrieben durch die Veränderung materieller, sozialer und ideeller Determinanten. Sempers analytischer Blick in die Vergangenheit dient dem Verstehen der Kunstkrise der Gegenwart – der durch Maschinenproduktion und Kapitalismus entfremdeten Kunstindustrie. Heilung ist zwar in erster Linie von politisch-gesellschaftlichen Faktoren abhängig, nicht zuletzt aber auch vom künstlerischen Bewußtsein der Genesis und morpho-

14 Bayerische Staatsbibliothek München, Klenzeana I/9.

15 Gottfried Semper: Über Baustile (1869). In: Gottfried Semper: Kleine Schriften. Berlin-Stuttgart 1884, S. 402.

16 Bayerische Staatsbibliothek München, Klenzeana I/12, ebenda, S. 151: »Doch senken wir die Waffen welche wir erst ergriffen nachdem die zwei ersten Abtheilungen unserer Erwiderungen und Erörterungen schon längst zum Drucke bereit waren...«

17 Ebenda, S. 145.

logischen Entwicklung der historischen Stile: daher der Untertitel »Praktische Ästhetik«. ¹⁸

Aber schon die konkreten Paradigmen seiner Analyse waren umstritten: Klenze, der es an kunstgeschichtlicher Bildung mit Semper durchaus aufnehmen konnte, versucht zum einen, mit einer gewissen Pedanterie die Einzelnachweise anzuzweifeln, vor allem aber die weiterführenden Axiome. So wendet er sich etwa gegen die These vom Pferch als Ursprung der Behausung: ¹⁹ »Der Pferch oder Zaun als bloß vertikaler, dachloser Abschluß kann nie als eine Wohnung, ein Haus, ein Anfang der Architektur und ihrer Formbildungen angesehen werden«. ²⁰ Entsprechend unsinnig erscheint ihm die Ableitung der Architektur aus Herd, Wall, Wand und Gerüst, wie sie Semper schon in seinem Aufsatz »Die vier Elemente der Baukunst« (1851) postuliert hatte. Demnach bildeten der Herd (Keramik), der Wall (Stereotomie), die Wand bzw. die Decke (Textil) und das Gerüst (Tektonik) den Ursprung von Architektur als Produkt unterschiedlicher Urfunktionen und technischer Klassen: ²¹ Die Werke der Architektur stellten nach Semper »Verbindungen von Elementen dar, die ihrem Typus nach allen vier hier genannten Klassen angehören«. ²² Klenze empört sich über diese »unerklärliche Supposition ohne auch nur die mindeste historische und sachliche Begründung.« Selbst bei den Völkern Innerafrikas, Inneraustraliens und Südamerikas habe die Hütte Priorität vor der Kleidung gehabt, könne also nicht deren Produkt sein. ²³

Die Hauptkritik gilt der Methode und Argumentation, ihrer mangelnden Logik und bisweilen verschleiern Sprache: »Es wird [...] der Sprache wenigstens eine *douce violence* zugunsten des Bekleidungssystems angethan, welches wir bald als eine fixe Lieblingsidee des gelehrten Architekten hervortreten sehen werden.« Vieles daran erscheine einfach nur »konjunkturrell«, das historisch Richtige könne nur »von durch ein System verblendeten Augen übersehen werden«, die Schlußfolgerungen seien »leere Traumbilder«. ²⁴

Etwa Sempers Behauptung, daß das Gerüst, textil verkleidet, als solches kein formbildendes Element darstelle. ²⁵ Klenze verweist dagegen auf die formbildende Funktion des Skeletts und die Wichtigkeit jeder »Hülle«, ²⁶ wobei er wohl auf Goethes Abhandlung »Über Bildung und Umbildung organischer Naturen« aus dem Jahre 1807 zurückgegriffen haben könnte, in der es heißt: »Die Rinden der Bäume, die Häute der Insekten [...] selbst die Oberhaut der Menschen sind [...] sich absondernde, abgestoßene, dem

18 Zu Sempers Stiltheorie vgl. u. a. Ernst Stockmeyer: *Gottfried Sempers Kunsttheorie*. Diss. Zürich-Basel 1937; Heinz Quitzsch: *Die ästhetischen Anschauungen Gottfried Sempers*. Berlin 1962, Neuausgabe Braunschweig-Wiesbaden 1981; Adrian von Buttlar: *Gottfried Semper als Theoretiker*. In: *Gottfried Semper: Der Stil in den technischen und tektonischen Künsten oder Praktische Ästhetik*. Bd. 1. Nachdruck Mittenwald 1977, S. 1–26; Heidrun Laudel: *Gottfried Semper – Architektur und Stil*. Dresden 1991.

19 *Gottfried Semper: Der Stil in den technischen und tektonischen Künsten oder Praktische Ästhetik*. Bd. 1. Nachdruck Mittenwald 1977, S. 227; zuvor schon in: *Die vier Elemente der Baukunst*, Braunschweig 1851, S. 57.

20 Bayerische Staatsbibliothek München, Klenzeana I/12, S. 82.

21 *Gottfried Semper: Die vier Elemente der Baukunst*. Braunschweig 1851, Nachdruck in Heinz Quitzsch: *Die ästhetischen Anschauungen Gottfried Sempers*. Berlin 1962, Neuausgabe Braunschweig-Wiesbaden 1981, S. 119–228.

22 *Gottfried Semper: Entwurf eines Systems einer vergleichenden Stiltheorie (1853)*. In: *Gottfried Semper: Kleine Schriften*. Berlin-Stuttgart 1884, S. 284.

23 Bayerische Staatsbibliothek München, Klenzeana I/12, S. 82 f.

24 Ebenda, S. 18, S. 32 f., S. 73.

25 Vgl. *Gottfried Semper: Der Stil in den technischen und tektonischen Künsten oder Praktische Ästhetik*. Bd. 1. Nachdruck Mittenwald 1977, S. 228.

26 Bayerische Staatsbibliothek München, Klenzeana I/12, S. 84.

Umleben hingegebene Hüllen.«²⁷ Ihre angeblich »formgebende« Kraft im Sinne der Bekleidungstheorie erscheint Klenze schlichtweg absurd: »Diese Behauptung [...] würde zu der Annahme führen, daß die Haut, oder auch das Hemde, die Unterhose und der Unterrock das formgebende Prinzip unseres Körpers wären«. Allein die Logik gebiete, »daß die Bekleidung eines Architekturtheiles und einer Architekturform stets schon eine Architekturform voraussetzt, welcher die Bekleidung [...] folgen muß. Es ist also der Kern welcher der Bekleidung die Form verleiht ...«²⁸

An Sempers extensiven Polychromienachweisen stört er sich nun weniger, allerdings um so mehr an ihrer Rolle im Theoriegebäude: »Alles was der gelehrte Verfasser aber, mit Ausschluß des stoffvernichtenden Maskierungssystems über die Polychromie in der hellenischen Kunst sagt, ist so umfassend, kenntnisreich und wahr, daß wir es ganz überflüssig erachten ihm noch etwas hinzuzufügen.«²⁹ »Wir erkennen in der Religion, Poesie, Bildhauerkunst, Malerei und Ornamentistik allerdings eine Symbolik und ihren bedingten Werth an, weisen denselben aber aus dem Gebiete der Architektur zurück. Hier ist sie ein leerer Traum dessen unklare Phantasmagorien sich oft bis zur Abgeschmacktheit steigern ...«³⁰

Genüßlich paraphrasiert Klenze die für die Sublimierungstheorie so bedeutsame Anmerkung Sempers über das Maskieren im ersten Band des »Stil«, die lautet: »Jedes Kunstschaffen einerseits, jeder Kunstgenuß andererseits setzt eine gewisse Faschingslaune voraus, – der Karnevalskerkendunst ist die wahre Atmosphäre der Kunst. Vernichtung der Realität ist notwendig, wo die Form als bedeutungsvolles Symbol als selbständige Schöpfung des Menschen hervortreten soll.«³¹ Klenze hält dem entgegen: »Die Hypothese des Stoffmaskierens in den Künsten aber kann wohl nur einem hypertrofirten literarisch-artistischen Karnevalstaumel zugerechnet werden. Zu welchen Behauptungen, zu welchen Inkonsequenzen kann doch ein falsches System, eine vorgefaßte Meinung selbst den gelehrten, scharfsinnigen Symbolästhetiker verführen!«³² Semper habe doch der Baukunst zunächst »alles zugestanden, was man zum Zwecke eines natürlichen, organischen Prinzips architektonischer Formentwicklung nur verlangen kann«. Damit aber habe er doch zwangsläufig »auch dem Maskieren als solchem das Todesurtheil gesprochen« – ein Mißverständnis, das den Sinn von Sempers Aussage verfehlt? Maskieren bedeutet eben nach Semper nicht »nur das was hinter der Maske ist zu verstecken«,³³

27 Op. cit., Jena 1807. In: Johann Wolfgang von Goethe. Werke. Propyläen-Ausgabe. Bd. 19, S. 365.

28 Bayerische Staatsbibliothek München, Klenzeana I/12, S. 91.

29 Ebenda, S. 106.

30 Ebenda, S. 75.

31 Gottfried Semper: Der Stil in den technischen und tektonischen Künsten oder Praktische Ästhetik. Bd. 1. Nachdruck Mittenwald 1977, S. 231, Anm.

32 Bayerische Staatsbibliothek München, Klenzeana I/12, S. 101 f.

33 Ebenda, S. 102.

sondern es im Gegenteil strukturmimetisch zu überhöhen: »Emanzipation der Form von dem Stofflichen und dem nackten Bedürfniss.«³⁴ Nein, doch kein Mißverständnis, denn Klenze antwortet darauf sehr bestimmt: »Die Emanzipation der Form von dem Stoffe ist aber ebensowohl in dem organischen als in dem unorganischen Bildungsprozesse eine Utopie.«³⁵ Klenzes Realismus wirkt zu diesem Zeitpunkt der Stildiskussionen vergleichsweise dickköpfig: »Alles Maskieren, das heißt Bekleiden der Stoffe, welcher sich die Architektur so wie alle anderen plastischen Künste bedient, hat keinen anderen Zweck, keine andere Bedeutung, keine andere Berechtigung als die der Solidität und Konservation, der freieren Formentwicklung und Ausbildung oder endlich des Schmuckes und der Zierde.«³⁶

Entsprechend kritisch äußert sich Klenze zum entscheidenden Theorem der Sublimierungstheorie, nämlich der These von der Verschmelzung der struktiven und der dekorativen Komponenten bei der Entstehung der Hohlkörper – der Sphylrelata – und deren anschließender Übertragung in den »Steinstil«, somit auch zu Sempers Deutung der Genesis der griechischen Säule:³⁷ »Gegen die aufgestellte Behauptung: die Kunstform der Säule wäre zugleich aus der Umhüllung und aus der Struktur hervorgegangen, beide Gegensätze hätten sich in ihr versöhnt muß man fragen, in welchem Gegensatze kann denn die der Form des Holzkerns genau folgende Metallbekleidung in Sphylrelaton zu diesem Kerne stehen, was also hat eine Kunstform dabei zu versöhnen?«³⁸

Mehrere Passagen Sempers zusammenziehend referiert Klenze: »Was dabei früher Halt der Struktur gab, und dem das metallene Kleid wenig mehr als Schmuck war, der hölzerne Kern nämlich, überträgt seine Funktionen an die umgebende Schale und verschwindet. So werden Struktur-schema und Kunstschema identifiziert.«³⁹ Gegen eine »so verwickelte überkünstelte Theorie« ließen sich allein schon statische Bedenken anführen: »Kurz, der praktische Architect geräth bei dem Nachdenken über ein [und nun in einem Wort] holzkernverlierenhabendselbständiggewordendreimalmetamorphosiertes Säulensystem stets aus einer Scylla in eine Charybdis.«⁴⁰ In Sempers Bemerkung über die chaldäo-assyrische Baukunst »das einzig feste am Hause ist dessen Kruste«⁴¹ sei »die höchste Stufe, das Klimax einer hohlen Hypothese«, erstiegen.⁴²

Mit sarkastischem Witz, wie er in den geheimen Tagebüchern sonst nur seinen königlichen Bauherrn und Auf-

34 Gottfried Semper: Der Stil in den technischen und tektonischen Künsten oder Praktische Ästhetik. Bd. 1. Nachdruck Mittenwald 1977, S. 445.

35 Bayerische Staatsbibliothek München, Klenzeana I/12, S. 104.

36 Ebenda, S. 103.

37 Gottfried Semper: Der Stil in den technischen und tektonischen Künsten oder Praktische Ästhetik. Bd. 1. Nachdruck Mittenwald 1977, S. 438 ff.

38 Bayerische Staatsbibliothek München, Klenzeana I/12, S. 120.

39 Ebenda, S. 114. Vgl. Gottfried Semper: Der Stil in den technischen und tektonischen Künsten oder Praktische Ästhetik. Bd. 1. Nachdruck Mittenwald 1977, S. 417, 436.

40 Ebenda, S. 119.

41 Gottfried Semper: Der Stil in den technischen und tektonischen Künsten oder Praktische Ästhetik. Bd. 1. Nachdruck Mittenwald 1977, S. 443.

42 Bayerische Staatsbibliothek München, Klenzeana I/12, S. 122.

traggeber Ludwig I. traf, paraphrasiert der alte Klenze Semper's Theorie in zwei Sätzen, die paradoxerweise dessen Grundgedanken erstaunlich nahekomen:

»Wenn wir aber dies neue Krusten- und Hohlkörper-system mit dem Bekleidungs- und Maskierungssystem, mit den Behauptungen, daß die Polychromie der letzte Grad der Vergeistigung desselben in der griechischen Architektur sei, zusammenhalten, so müßte am Ende der Stoffwechsel und das Funktionsübertragen von Holz auf Metall, von Metall auf Stein, von Stein auf die Beitze und endlich auf die unstoffliche Farbe übertragen und endlich die griechische Architektur der Farbenstil genannt werden. Es wäre damit dann die Versöhnung von Struktur und Bekleidung in vergeistigendster Art erreicht, denn die unstoffliche Farbenkruste wäre das einzig Feste am Hause.«⁴³ Nein, von seinen Überzeugungen abzuweichen hätten das »fragliche Werk und seine neuen genetischen Lehren auch nicht die geringste Veranlassung gegeben.«⁴⁴

Wie lassen sich diese Urteile bewerten? Als Mißverständnisse oder bössartige Polemiken, die von vornherein aus der Gegensätzlichkeit der Kontrahenten zu erwarten waren? Hier ein hochdekoriertes Fürstendiener, geadelt, katholisch und konservativ, dort ein bürgerlicher Barrikadenkämpfer mit leisen marxistischen Untertönen? In Wahrheit waren sich die autoritären alten Herren sehr viel ähnlicher, als es ihr Ruf erwarten läßt: Semper – gemessen an seinen progressiven Sentenzen – konservativer in seiner Architekturpraxis und resignativer in seiner Haltung durch tiefe Einsicht in die Macht der Verhältnisse: »Eine zusammenstürzende Kunstwelt zu stützen, dazu sind eines Atlas Kräfte zu schwach«,⁴⁵ schreibt er in der Einleitung zum »Stil« und klagt 1852 bzw. 1869, daß sich »nirgend eine neue welthistorische, mit Kraft und Bewußtsein verfolgte Idee kundgibt [...] Bis es dahin kommt, muß man sich, so gut es gehen will, in das Alte hinein schicken.«⁴⁶ Klenze in Kontrast zu seinen dogmatischen Leitsätzen weltoffener, liberaler und flexibler in Theorie und Praxis, die er bis zur Schmerzgrenze immer wieder den neuesten Entwicklungen und Erkenntnissen anzupassen suchte. Auch er litt unter der Stilkrise und fürchtete als Folge eines immer stärker verwissenschaftlichten Historismus, daß »die Kunst unserer Zeit unter der Fluth der Kunstgeschichte erdrückt werden« könne.⁴⁷

Der bürgerliche Aufsteiger, der es zum Millionär brachte und in amerikanischen Grundbesitz investierte, der seinen königlichen Bauherrn beinahe in einem Zivilprozeß auf

43 Ebenda, S. 123. Vgl. Gottfried Semper: *Der Stil in den technischen und tektonischen Künsten oder Praktische Ästhetik*. Bd. 1. Nachdruck Mittenwald 1977, S. 445.

44 Ebenda, S. 150.

45 Gottfried Semper: *Der Stil in den technischen und tektonischen Künsten oder Praktische Ästhetik*. Bd. 1. Nachdruck Mittenwald 1977, S. V.

46 Gottfried Semper: *Über Baustile* (1869), in: Gottfried Semper: *Kleine Schriften*. Berlin-Stuttgart 1884, S. 426. Ähnlich schon in Gottfried Semper: *Die vier Elemente der Baukunst*. Braunschweig 1851, S. 103, Anm.

47 Bayerische Staatsbibliothek München, *Klenzeana* I/9, S. 11.

Zahlung von Architektenhonoraren verklagt hätte, der den König auch für den Eisenbahn- und Straßenbau in Bayern zu begeistern suchte und seine Walhalla insgeheim eine in politischer Hinsicht »todtgeborene Creation« nannte,⁴⁸ der als einer der ersten die konstruktiv-ästhetischen Potenzen der Renaissance und der Eisenkonstruktion nutzte und dessen Museumsbauten in ihrer klaren Funktionalität bis ins 20. Jahrhundert fortwirken – auch Klenze verstand sich nicht zu Unrecht als ein Mann des Fortschritts. Er parierte Sempers den »Stil« einleitende Attacke gegen die »Materiellen« mit dem überraschenden Bekenntnis: »Es kann nun der Ausdruck grobmaterialistisch den Grundsätzen gelten wozu wir uns über die Natur der hellenischen Baukunst und ihre Genesis bekannten, bekennen und stets bekennen werden...« Allerdings habe er im Gegensatz zu anderen die »illustrirte Statik und Mechanik« auf den Menschen bezogen und »die Einwirkung religiösen Sinnes, der Poesie und höheren sozialen Zustände« mitreflektiert: »Wer aber den Komplex solcher Bestrebungen einen grobmaterialistischen nennt, versündigt sich an Gott, Menschen und Kunst und endlich wohl an dem Gesetze literarischer Urbanität.« Er tröste sich damit, »daß es immer noch besser ist grobkörnige als hohlkernige Grundsätze der Architektur zu verfechten«.⁴⁹

So stemmte sich Klenze, der sich die Rolle des Atlas offensichtlich noch zutraute, als letzter Klassizist der ersten Stunde noch einmal dem Zeitgeist entgegen, nicht bereit, sein längst bis zur Unkenntlichkeit überdehntes griechisches Paradigma aufzugeben und den neuen historischen Stilbegriff der Kunstgeschichte zu akzeptieren. Ähnlich wollte Schinkel die »altgriechische Baukunst in ihrem geistigen Prinzip festhalten, sie auf die Bedingungen unserer neuen Weltperiode erweitern, worin zugleich die harmonische Verschmelzung des Besten aus allen Zwischenperioden liegt.«⁵⁰ Mit Schinkel habe er in vielen Gesprächen darin übereingestimmt, »daß die griechische Formenwelt zu der mannigfaltigsten Entwicklung, ja mehr als irgendeine andere geeignet ist, sich vollkommen organisch selbst Aufgaben unserer modernen Bedürfnisse anzuschließen, deren Geist und Sinn dem griechischen Leben fremd waren.«⁵¹ Dabei hält Klenze – auf dem bekannten Porträtfoto um 1856 – mit der Rechten das griechische Akroter fest umklammert.

48 Bayerische Staatsbibliothek München, Klenzeana I/4 (Memorabilien), S. 121v. (1844/46).

49 Bayerische Staatsbibliothek München, Klenzeana I/12, S. 149 ff. Zu Klenzes idealistischer Ästhetik vgl. Dirk Klose: Klassizismus als idealistische Weltanschauung. Leo von Klenze als Kunstphilosoph. Phil. Diss. Kiel 1998, der auch auf die Semperkritik eingeht.

50 Aus Schinkels Nachlaß. Hrsg. v. Alfred von Wolzogen. Bd. 3. Berlin 1863, S. 334.

51 Bayerische Staatsbibliothek München, Klenzeana I/9, S. 41. Vgl. Adrian von Buttlar: »Ein erstes feuriges Wollen«. Klenzes Verhältnis zu Schinkel. In: Festschrift Hermann Bauer. Hildesheim-Zürich-New York 1991, S. 304–317.

Diskussion

Walter Krause (Moderator)

Danke schön. Wer möchte sich in der Diskussion äußern? Bitte, Frau Börsch-Supan.

Eva Börsch-Supan

Diesen bis zur Unkenntlichkeit gedehnten Begriff des Griechischen, den gibt es natürlich. Klenze schreibt auch, daß er mit Schinkel über so etwas spricht. Sein Ausspruch »griechisch bauen, ist recht bauen«, wurde schon zitiert. Und die Schinkel-Schüler haben gesagt, Schinkel hätte nicht wie die Griechen gebaut, sondern gewußt, wie sie gebaut hätten, wenn sie das Museum hätten bauen müssen. Also in dem Sinne: Wer die Prinzipien des Iktinos oder den Geist in sich hat, baut recht. Und das ist so etwas Ähnliches wie diese »ewig weltgültigen Gesetze der hellenischen Tektonik«. Das hat etwas für sich. Es ist zwar überdehnt, aber so ganz verkehrt finde ich es nicht.

Adrian von Buttlar

Ja, man kann das natürlich sehr schön illustrieren. Einmal dadurch, daß man die große Diskrepanz zwischen Klenzes Ansichten über seine eigenen Bauten und den Vorgaben des Bauherrn, hier Ludwig I., unbedingt immer wieder reflektieren muß. Das hatten wir ja als Problem schon mehrfach in der Diskussion. Klenze diszipliniert sozusagen die Gedanken des Bauherrn, indem er ihnen eine architektonische Form gibt, und betrachtet sich da vollkommen als ein zweckfunktionaler Denker. Um aber auf verschiedenen Ebenen dieses »griechische« Bauen zu rechtfertigen, greift er sehr viele Gedankengänge aus der idealistischen Theorie auf, sehr stark von Schelling, aus der Geschichtsphilosophie Kreutzers und Ähnliches. Man sieht, wie der König sich öffnet, sich den Romantikern öffnet, dem Mittelalter öffnet, und zwar gezwungen durch die pausenlos sich verändernde Umgebung der Kunstlandschaft in ganz Deutschland, aber auch in Bayern. Und man sieht, wie Klenze sich anpassen muß, so daß er die Grenze zum römischen Bauen natürlich auch verwischt, also den Gewölbebau unter das griechische Prinzip subsumiert – wie übrigens Schinkel auch –, und daß er die byzantinische Bauweise, den langobardischen Stil und alles Mögliche an dieser einen Kette hängen sieht. Man fragt sich da natürlich, wo dann letztlich die Substanz bleibt. Das ist das Problem dieser Aussagen. Klenze behilft sich mit einem Teilungstheorem. Er unterscheidet zwischen Analogie und Syntax, zwischen der Motivwelt einerseits und der Zusammenstellung, der Komposition andererseits. Da wird dann so etwas, was vorhin als Blüte der Pflanze, als organisch gewachsene griechische Ornamentik bezeichnet wurde, in andere Kontexte gestellt. Das hat ihm auch sehr viel Kritik ein-

gebracht. Aber ich finde es schon sehr interessant, daß dieser Mann so intensiv und so dicht an dem Text auf Semper eingeht und – wie ich meine – auch nicht dumm die Schwachstellen oder die Problemstellen bezeichnet. Darum ging es mir und deshalb habe ich die Zuspitzung gerade auf diesen einen Text gewählt.

Heinz Quitzsch

Ich meine zunächst einmal, das ist von Klenze klug formuliert. Er geht wirklich auf die problematischen Stellen in der Theorie von Semper ein. Dabei muß man allerdings beachten, daß Semper mehrere Jahre am »Stil« gearbeitet hat und sich die einzelnen Arbeitsschritte auch in seinem Manuskript wiederfinden. Daraus ergeben sich manche Widersprüche zwischen einzelnen Textteilen. Mich interessiert noch eine andere Frage. Es gab einen Briefwechsel zwischen Semper und Klenze, über den wenig bekannt ist. Gibt es inzwischen Fortschritte in bezug auf das Archivmaterial oder sind weitere Quellen erschlossen worden?

Adrian von Buttlar

Es existieren nur zwei Briefe Klenzes an Semper aus dem Jahr 1835. Mehr ist mir nicht untergekommen, außer dieser hier von mir angeführten Auseinandersetzung.

Heinz Quitzsch

Es ist aufschlußreich, daß Semper vor allem im zweiten Band des »Stil« häufig Kritik übt, ohne dabei Namen zu nennen. Offenbar ist er in manchen Dingen vorsichtiger geworden, und er geht mit seiner Kritik zur Person weniger in die Öffentlichkeit. Manches läßt sich nur durch die Unterlagen im Nachlaß entschlüsseln. Das deutet auf eine ähnliche Methode wie bei Klenze hin: Man formuliert die Kritik mehr oder weniger intern.

Adrian von Buttlar

Klenze wollte daraus ein regelrechtes Programm machen, indem er sagte, wir wollen gewissermaßen diese Polemiken – die ja sehr stark das Bild bestimmen, auch das Klenze-Bild aus der Münchner Sicht –, wir wollen diese personalen Dinge jetzt einmal ausschalten und uns die Thesen als solche vornehmen. Er will selbst auch nicht auftreten. Das hat dann den Vorteil, daß er im einleitenden Teil über den großartigen Schinkel referieren kann. Er lobt die Bauakademie. Er lobt das Gärtnerhaus in Potsdam und anderes, und zwar als Vorbilder auch für das eigene Schaffen. Und dann kann er sagen, ja es gibt in München auch noch diesen großartigen Klenze, der immer verkannt wird. Das ist natürlich eine sehr gute taktische Möglichkeit.

Heidrun Laudel

Zunächst habe ich mich gefreut, endlich das zu erfahren, was mich sehr gereizt hat, es selbst nachzulesen. Aber ich wußte ja, Herr Buttlar, daß Sie an diesem Manuskript dran sind. Sie haben ja auch herausgefunden, daß es sich um ein spätes Dokument handelt, und damit wurde es für mich erst mal interessant. Was Sie nun vorgetragen haben, bestätigt mich etwas in meinem Zögern, was das Einbeziehen der Theorien der Zeit in ihrer ganzen Breite betrifft. Letzten Endes kommt bei beiden – bei Semper und bei Klenze – eine künstlerische Überzeugung zum Ausdruck. Wenn Klenze dem Semper vorwirft, er habe eine fixe Idee gehabt, dann ist das richtig. Aber umgedreht ist es bei Klenze ebenso. Meines Erachtens ist in unserer Diskussion manchmal zu schnell versucht worden, bestimmte geistige Strömungen, die weit abgehoben sind von der konkreten Architektur, in direkten Zusammenhang mit ihr zu bringen. So ist dieses Dokument für mich ein weiteres Beispiel dafür, daß der Architekt natürlich erst einmal formen will und von dorthin eine Theorie aufzäumt. Und das machen sie alle beide, nur ist die Sempersche Theorie unvergleichlich größer angelegt.

Walter Krause (Moderator)

Ich glaube, man muß Semper sicher zugestehen, daß er auch von den größeren Selbstzweifeln geplagt war. Bei Klenze könnte man es auch vermuten. Aber meines Wissens gibt es dafür nicht die Belege.

Adrian von Buttlar

Mit dem Selbstzweifel hält es sich etwas in Grenzen bei Klenze. Mit dem Zweifel an der Situation, in der er steckt, darüber reflektiert er sehr genau. Er bedauert sich auch unendlich. Es ist ja ein bißchen auch dieses interessante Problem der Generationen: zwanzig Jahre älter und der Versuch, die Einheit der Kunst in der Hand behalten zu wollen. Wenn ich von Ähnlichkeiten bei Klenze und Semper gesprochen habe, so bezieht sich das natürlich nicht auf die Begrifflichkeit. Aber wie die Praxis aussieht, die daraus zu folgern wäre, da liegen die Dinge möglicherweise dichter beieinander. Denken wir nur an die großartige Pinakothek in München und dann an die Dresdner Gemäldegalerie, wobei ich hinzusetzen und gestehen möchte, daß mir die Pinakothek mehr zusagt als der Sempersche Bau. Aber das ist eine Ketzer-Meinung.

Walter Krause (Moderator)

Ich glaube wir können zum nächsten Referat übergehen. Da ist beim Thema Semper – Hasenauer oft sehr viel Menschliches, allzu Menschliches darübergelagert, so daß man die Hinter-

gründe vielleicht nicht so gut kennt. Warum hat sich Semper den jungen Hasenauer zum Partner erkoren? Die Hansen-Anhänger haben doch damals gedacht: Da gibt es einen Architekten, der mit Semper gut bekannt ist, ein Architekt, der sich rückhaltlos zur polychromierten Architektur bekennt, der das auch realisieren will, warum wird der nicht genommen? Unabhängig von ganz lebenspraktischen Überlegungen – da Semper Hansen menschlich wahrscheinlich ganz richtig eingeschätzt hat – gibt es doch wahrscheinlich etliche Symptome, daß der im Vergleich zu Hansen doch wesentlich ältere Semper mit dem jüngeren – der Großvater mit dem Enkel, überspitzt gesagt – besser konnte. Darüber wird uns jetzt Herr Haiko einiges erzählen können.