



»Also doch ein Teutscher«? Klenzes Weg nach München

Adrian von Buttlar

Franz Leopold Karl Klenze wurde am 28. Februar 1784 als erster Sohn und drittes von sieben Kindern im Forsthaus von Bockelah (Buchladen) bei Schladen am Harz geboren, doch beanspruchte er zeitlebens den schicksalhaften Sonderstatus eines Schaltjahrkindes und pflegte seinen Geburtstag, wenn möglich, am 29. zu feiern: »Sie Begünstigter, werden alle vier [Jahre] nur um eines älter«, bemerkte König Ludwig 1855. Genialische Selbststilisierung kommt auch im offiziellen Gebrauch des markanten und konnotationsreichen Kosenamens »Leo« zum Ausdruck.¹ Klenzes Sendungsbewußtsein, »etwas Tiefes, Ernstes und Nationelles für Kunst und namentlich Architektur zu wirken«², bestimmte von Anfang an seine zielbewußte Karriereplanung, die sich – wie die der meisten Zeitgenossen – den wechselvollen politischen Zeitläufen anpasste, um mit allen Mitteln ein Ziel zu erreichen: Architekten wollen Bauen.

Die protestantische Familie Klenze, die sich von einem polnischen Ritter Christian von Klenzky ableitet, war vor dem Dreißigjährigen Krieg nach Mecklenburg eingewandert. Klenzes Urgroßvater Gotthard Christoph Heinrich (1660–1728) zog weiter ins Hildesheimische und ist als Amtmann in Waldmühlen nachweisbar. Der Großvater Karl Gustav (1708–76), ebenfalls Amtmann in den Gemeinden Steuerwald und Liebenburg, hatte 1756 Dorothee Magdalene von Majus (1724–87) geheiratet, die unter jesuitischem Einfluß konvertierte. Klenzes Vater Gotthelf Friedrich (1757–1813) wurde somit katholisch erzogen. Zur Zeit von Leos Geburt war er Amtmann in Schladen und – seit 1791 – in Liebenburg. Nach Auflösung des Fürstentums Hildesheim stieg er 1802 zum Halberstädtischen Hof- und Tribunalrat auf. Seine Frau, Gertrud Josefa Theresia Meyer, war die Tochter eines Arztes aus Osnabrück. Bis 1791 lebten die Klenzes in Schladen, dann siedelten sie auf das von der Großmutter ererbte Gut Heissum bei Liebenburg um.³

In Heissum zunächst von Hauslehrern erzogen – wurde Leo im Februar 1798 für knapp zwei Jahre auf

das Collegium Carolinum nach Braunschweig geschickt, eine aufklärerisch-fortschrittliche Lehranstalt in der Nachfolge der Ritterakademien, die vom Gymnasium zur Universität überleiten und durch die Verbindung humanistischer, naturwissenschaftlicher und praktischer Fächer eine universelle Bildung ermöglichen sollte. Ein Drittel der Zöglinge war adeliger Herkunft, die übrigen entstammten überwiegend dem höheren Beamtentum, etwa ein Fünftel kam aus dem europäischen Ausland und aus Übersee.⁴ Hier liegt ein Schlüssel sowohl zu Klenzes hohem bildungsbürgerlichen Anspruch als auch zu seinem aristokratischen Habitus. »Seiner äußerst sorgfältigen Erziehung ward die Richtung einer zukünftigen Karriere im Staatsleben gegeben, obwohl als Kind schon eine entschiedene Vorliebe zu allem, was plastische Kunst heißt, an ihm bemerkbar wurde. In diesem Kampfe eigener Vorliebe und Anlage und dem Willen und Wunsche der Eltern und Lehrer verging seine erste Jugend [...]«, heißt es in Adolph von Schadens Künstlerlexikon »Artistisches München« (1836). Aus dieser frühen Klenze-Vita erfahren wir auch, daß er sich bereits auf dem Carolinum dem Studium der Architektur und Zeichenkunst widmete.⁵ Nur wenige Zeugnisse dieser frühen Jahre sind erhalten, darunter die Ansicht eines zehnsäuligen ionischen Monopteros mit Athena und Amor (WV 2) und des 1766–73 von Nicolas de Pigage errichteten Badehauses des Kurfürsten Carl Theodor im Park von Schwetzingen sowie eine Serie von Schlösseransichten aus der Umgebung.⁶

Im Herbst 1800 durfte der Sechzehnjährige nach Berlin übersiedeln, um seine Allgemeinkenntnisse im Hinblick auf eine zukünftige Beamtenlaufbahn zu erweitern. So erhielt er die Genehmigung zu kameralwissenschaftlichen Studien für den höheren Verwaltungsdienst an der späteren Bauakademie, wobei jedoch ein strenges Verbot gegen »jede eigentlich artistische Richtung der Studien« ergangen sein soll.⁷ Der Konflikt mit dem Vater und der Ehrgeiz, gerade als Künstler Außerordentliches zu leisten, bleibt für

1 Zum Geburtsdatum ausführlich: Adrian von Buttlar, *Leo von Klenze*, München 1999, S. 26 mit Anm. 2

2 Klenze, *Memorabilien*, Bd. 4, fol. 21f. (1841, im Todesjahr Schinkels)

3 Vgl. Wilhelm Koopmann, *Familiengeschichte des Geschlechtes Klenze*, Flensburg 1939; Adolf Reinecke, *Leo von Klenze und Schladen*, in: *In memoriam Leo von Klenze 1784–1864*, Schladen 1964

4 Immatrikulationseintrag Nr. 1356 v. 21.2.1798 im Immatrikulationsregister des Collegium Carolinum, Braunschweig, Hochschularchiv der Technischen Universität. Zum Carolinum vgl. Peter Düsterdieck, *Die Studenten des Collegium Carolinum 1745–1808*, in: Walter Kertz (Hg.), *Technische Universität Braunschweig 1745–1995*, Hildesheim u. a. 1995, S. 73–87.

5 Adolph von Schaden, *Artistisches München im Jahre 1835* [...], München 1836, S. 50; Hermann Flesche, *Festvortrag zur Feier des 100. Todestages Klenzes in Schladen 1964*, Ms., Braunschweig, Universitätsarchiv der Technischen Universität. Frdl. Hinweis von Andreas Lienhardt.

6 Privatbesitz; die Schlösserieserie: SGSM; KL IX/11; Norbert Lieb, Florian Hufnagl, *Leo von Klenze – Gemälde und Zeichnungen*, München 1979, Z. 1–19; Wolfgang Kelsch, *Schloß Antoinettenruh in Wolfenbüttel*, Braunschweigisches Jb. 63, 1982, S. 137–141; ders., *Ausgewählte Zeichnungen und Denkmälentwürfe des jungen Leo von Klenze 1800–1815*, in: ebd. 64, 1983, S. 117–134; Buttlar, *Klenze* (Anm. 1), S. 26f.

7 Schaden, *Artistisches München* (Anm. 5), S. 51

Klenzes gesamtes Persönlichkeitsbild bedeutsam. Das Semester begann am 1. Oktober. Klenze war also nicht mehr, wie seit Hederers Monographie festgeschrieben, Schüler des bereits Anfang August in Karlsbad verstorbenen Friedrich Gilly.⁸ Klenzes Mentor war vielmehr Friedrichs Vater, der Geheime Oberbaurat David Gilly, führender Landbauarchitekt Preußens und Mitbegründer der Bauakademie.⁹ Unklar bleibt, wie weit Klenze damals in die »Privatgesellschaft junger Architekten«, die nach Friedrich Gillys Tod als lockere Assoziation fortbestand, integriert war.¹⁰ Er selbst behauptet, schon damals habe sich ein freundschaftliches Verhältnis zu Karl Friedrich Schinkel entwickelt.¹¹

Die Allgemeine Bau-Unterrichts-Anstalt bzw. Bauakademie hatte erst ein Jahr zuvor im neuen Münzgebäude von Heinrich Gentz am Friedrichwerderschen Markt den Unterricht aufgenommen. Ihr Lehrplan orientierte sich an der kurz zuvor gegründeten Pariser École Polytechnique. Die technischen Disziplinen und die von David Gilly vertretene Landbaukunst machten den größten Teil des Lehrangebots aus.¹² Einen Gegensatz dazu bildeten die Vorlesungen des Archäologen Aloys Hirt über »Kritische Geschichte der Baukunst«. Hirt forderte – sich gegen die romantischen Strömungen wendend – die Wiedererweckung der griechischen Architektur: »Noch hat die Baukunst jene volle Anmut und Würde nicht wieder erhalten, wie sie der griechische Genius aufstellte. Selbst in unseren Tagen spukt das Ungetüm des Mittelalters wieder mehr als jemals in den Köpfen«¹³. Während Schinkel sich 1809 in seiner sogenannten »Hirt-Polemik« von seinem Baugeschichtslehrer distanzierte, blieb dessen Klassizismusauffassung für Klenze gültig. Er bezeichnet rückblickend Hirt als seinen eigentlichen Architekturlehrer, auch wenn sich dessen Wissen weitgehend auf die römische Antike beschränkt habe.¹⁴ Es ist bezeichnend, daß er in seiner Vita neben Hirt den Landschaftsmaler Johann Gottlob Samuel Rösel, der über »Bauverzierung« las, hervorhebt und somit gerade die zur Prachtbaukunst gehörigen Fächer betont.¹⁵

Aus der Berliner Zeit sind einige Studienblätter nach Publikationen zur antiken Architektur, etwa nach James Stuarts und Nicholas Revetts »Antiquities of Athens«, sowie Kopien nach Entwürfen Friedrich Gillys erhalten, darunter zwei Aufrisse zum Denkmalsentwurf für Friedrich den Großen (vgl. WV 3 mit Abb.), die auf Klenzes spätere Rezeptionen dieser Architekturidee vorausweisen; ferner die perspekti-

vische Skizze des Berliner Schauspielhauses, die dem Duktus von Friedrich Gillys freiem Strich mit verblüffender Gewandtheit folgt. Bereits bei dem Achtzehnjährigen zeigt sich die spezifische Begabung der vollständigen Adaption fremder Vorbilder.¹⁶

Im Frühjahr 1803 legte Klenze das Examen zum Conducteur ab und erhielt von Minister Graf von Schulenburg, einem Förderer der Bauakademie und Gönner des Gillykreises, das Angebot, in den preußischen Staatsdienst zu treten.¹⁷ Er entschied sich jedoch für die Laufbahn des freien Architekten, für die er nun endlich die väterliche Einwilligung erhielt. Schließlich erfolgte auch die Zustimmung zu einer Studienreise nach Frankreich und England.¹⁸ Vermutlich hat David Gilly den jungen Architekten auf die von ihm im April 1803 geplante Frankreichreise mitgenommen, die er in Begleitung des Conducteurs August Leopold Crelle durchführen sollte. Für die Hypothese, daß auch »Conducteur Klenze« als Begleiter Gillys nach Frankreich reiste, spricht die gemeinsame Eintragung in das Besucherbuch der Kasseler Galerie am 29. August 1803 auf der Rückreise nach Berlin. Von Kassel aus ist Klenze dann jedoch nach einer längeren Krankheit direkt in sein Elternhaus zurückgekehrt. Sein Vater betont in einem Brief vom 2. April 1804 an seinen Freund, den Braunschweiger Verleger Friedrich Vieweg, ausdrücklich die »beschränkte Zeit« in Paris.¹⁹

Ein ganz anderes Bild gewinnt man aus Klenzes autorisierter Vita aus dem Jahr 1836, die alle späteren biographischen Artikel prägte, wonach Klenze in Paris blieb und mehrere Jahre an der École Polytechnique bei »Duram [sic], Hassenfratz, Monge, Biot, Fourcroy und Bourgeois« studierte.²⁰ Die zunehmende Kritik an seinen Bauten war wohl der Grund dafür, daß Klenze seinen Ausbildungsgang »nachgebessert« hat. Antoine Rondelet zählt zwar in seinem Durand-Nekrolog (1835) »Kleinze« [sic] unter den ausländischen Schülern Jean-Nicolas-Louis Durands auf, es ist jedoch ziemlich sicher, daß er nicht förmlich eingeschrieben war, sondern nur als Gast Durands Vorlesungen hörte und – wie es allgemein üblich war – gelegentlich das Atelier des Professors besuchte.²¹ Auch für die als Tatsache tradierte Behauptung, daß Klenze in Paris in die »Architektur-Firma und Manufaktur von Charles Percier und Pierre Francois Léonard Fontaine eintrat«, gibt es bislang keine Anhaltspunkte.²² Der nachhaltige Einfluß ihres Dekorationsstiles war wohl eher durch die genaue Kenntnis der Werke und Publikationen vermittelt.

8 Oswald Hederer, Leo von Klenze, München 1964 (1981), S. 23; dagegen Klenze, Erwiderungen, I. Abt., S. 128

9 Zu David Gilly (1748–1808) vgl. Marlies Lammert, David Gilly, Berlin 1964 (1981)

10 Heinrich Gentz, Martin Friedrich Rabe, Karl Friedrich Schinkel, Joachim Ludewig Zitelmann, Carl Haller von Hallerstein sowie Carl Ferdinand Langhans. Vgl. Adolph Doebber, Heinrich Gentz – ein Berliner Baumeister um 1800, Berlin 1916, S. 41; Alste Oncken, Friedrich Gilly 1772–1800, Berlin 1935, S. 105ff., 105ff.; Hella Reelfs, Friedrich Gilly als Lehrer, in: Friedrich Gilly 1772–1800 und die Privatgesellschaft junger Architekten, Ausst.-Kat. Berlin 1984, S. 174–211

11 Klenze, Erwiderungen, I. Abt., S. 128; Klenze an Schinkel, 28.8.1828, Staatliche Museen Berlin, Stiftung Preußischer Kulturbesitz, Schinkel-Inv., S. 355, Nr. 63; vgl. ferner: Buttlar, Wollen, S. 305

12 Zum Lehrangebot vgl. Buttlar, Klenze (Anm. 1), S. 28f. mit Anm.

13 Aloys Hirt, Der Tempel der Diana in Ephesos, vorgelesen vor der Kgl. Akademie der Wissenschaften zu Berlin, 4. Januar 1804, Berlin 1806, S. 44

14 Klenze, Erwiderungen, I. Abt., S. 128. Zu Aloys Hirt (1759–1836) vgl. Adolf Heinrich Borbein, Klassische Archäologie in Berlin vom 18. bis zum 20. Jahrhundert, in: Willmuth Arenhövel (Hg.), Berlin und die Antike, Bd. 2, Berlin 1979, S. 99–150, bes. S. 103–113; Klaus Jan Philipp, Um 1800. Architekturtheorie und Architekturkritik in Deutschland zwischen 1790 und 1810, Stuttgart/London 1997; zur Hirt-Polemik: Goerd Peschken, Das architektonische Lehrbuch, München 1979 (= Karl Friedrich Schinkel. Lebenswerk, hg. v. Margarete Kühn, Bd. 14), S. 28ff.; Buttlar, Klenze (Anm. 1), S. 286ff.

15 Schaden, Artistisches München (Anm. 5), S. 51

16 Kl. IX/11 Nr. 4; erstmals bei Oncken, Gilly (Anm. 10), S. 135; Kiener, Klenze, S. 112–122 gibt eine umständliche Stilanalyse, ohne auf das Kopierproblem einzugehen; zuletzt Buttlar, Baukunst, S. 107 und ders., Klenze (Anm. 1), S. 28ff.

17 Schaden, Artistisches München (Anm. 5), S. 51f.

18 Ebd., S. 52. Die Suche nach Einschreibungs- oder Examens-Unterlagen Klenzes im Archiv der Akademie der Künste bzw. im GStA PK blieb erfolglos. Vgl. auch: Leo von Klenze, in: Zs. für Praktische Baukunst 24, 1864, S. 155–166, hier S. 155f. Für die frühe Englandreise gibt es keine Belege.

19 Vgl. Gillys Gesuch an die Bauakademie, 22.2.1803 (GStA PK, Gen. Direktorium Ober-Bau-Departement, Tit. II, 17, Akte Gilly, Nr. 18); Hans Vogel, Die Besucherbücher der Kassler Museen aus der Goethezeit, Kassel 1956, S. 12; Friedrich Klenze an Vieweg, 2.4.1804, Wiesbaden, Archiv des Vieweg-Verlages

20 Schaden, Artistisches München (Anm. 5), S. 52. J. H. Hassenfratz (1755–1827) war Lehrer für Holzbau-technik, Gaspard Monge (1746–1818) für Geometrie, Constant Bourgeois (1767–1841) Landschaftsmaler.

21 A[ntoine] Rondelet, Notice historique sur la vie et les ouvrages de J.N.L. Durand [...], Paris 1835, in: Werner Szambien, Jean-Nicolas-Louis Durand, Paris 1984, Dok. 1, S. 145–148 und S. 126ff. sowie frdl. Mitteilung von Werner Szambien. Vgl. Richard Chafee, The teaching of architecture at the École des Beaux Arts, in: Arthur Drexler (Hg.), The architecture of the École des Beaux Arts, New York 1977, S. 75

22 Erstmals bei Friedrich Pecht, Leo von Klenze, in: Allgemeine Deutsche Biographie, Bd. 16, Leipzig 1882; ders., Leo von Klenze als Baumeister, in: Deutsche Bauzeitung 18, 1884, S. 137–139, 150–153; seither fortgeschrieben. Klenze ist im Zusammenhang des Ateliers von Percier und Fontaine nicht erwähnt, frdl. Mitteilung von Hans Ottomeyer. Auch bei Pierre-François Fontaine (Journal, 2 Bd., Paris 1799–1853 [Nachdruck 1987]) ist Klenze nicht genannt.

23 Oncken, Gilly (Anm. 10), S. 106; Buttler, Baukunst, S. 126f.; ders., Klenze (Anm. 1), S. 31ff.

24 Henry-Russell Hitchcock, Architecture. Nineteenth and twentieth centuries, Harmondsworth 1958 (Nachdruck 1981), S. 47ff.; Antonio Hernandez, Jean Nicolas Louis Durand und die Anfänge der funktionalistischen Architekturtheorie, in: Architekturtheorie. Internationaler Kongreß der TU Berlin 1967, Berlin 1968, S. 135–151; Georg Germann, Einführung in die Geschichte der Architekturtheorie, Darmstadt 1980, S. 229–246; Kurt Milde, Neorenaissance in der deutschen Architektur des 19. Jahrhunderts, Dresden 1981, S. 51ff.; Werner Szambien, Durand and the continuity of tradition, in: Robin Middleton (Hg.), The Beaux Arts and nineteenth century French architecture, London 1982. Die erste ausführliche Durand-Monographie: Szambien, Durand (Anm. 21)



Klenze: Entwurf für ein Denkmal auf den Sieg von Waterloo, 1815

Klenze schwenkte während der Pariser Monate voller Begeisterung auf den neuen architektonischen Funktionalismus und Rationalismus der École Polytechnique um.²³ Eine größere Gruppe von Nachzeichnungen, Studien und Entwürfen (vgl. WV 5) belegt die Rezeption Durands, der vor allem durch seine beiden Lehrbücher »Recueil et Parallèle des Édifices en tout Genre« (Paris 1800) und »Précis de Leçons d'Architecture« (Paris 1802/05) einen bis über die Jahrhundertmitte reichenden Einfluß auf die jüngeren Architekten in ganz Europa gewann.²⁴ Durand brach radikal mit der vitruvianischen Tradition und propagierte ein völlig neuartiges Kompositionsverfahren, das auf der Addition, Division und Integration von Baukörpern in den Koordinaten eines dreidimensional gedachten Rasters basiert. Es war für Klenzes Entwicklung von Bedeutung, daß er in seiner ersten Konfrontation mit der Praxis des Entwerfens an Durand geriet, dessen didaktische Muster zwar einer klaren Logik folgen, künstlerisch jedoch unbefriedigend bleiben, wie Gottfried Semper mit seinem Bonmot über den »Schachbrettkanzler« schon 1834 kritisierte.²⁵ Der Einfluß Durands zeigt sich bis weit in Klenzes Münchner Hauptschaffenszeit an seinen Grundrißbildungen und Proportionen, in denen die latente Modernität seiner Bauten spürbar wird. Der

karge, im Begriff der *utilité* kulminierende Funktionalismus Durands war auch Ausgangsbasis für Klenzes idealistisch überhöhte Architekturtheorie.²⁶

Eine größere Zahl von Studienblättern nach Vorlagen bzw. nach der Methode Durands hat sich im zeichnerischen Nachlaß erhalten.²⁷ Mehrere Blätter bilden eine Serie auf vorgedrucktem Rasterpapier, wie es in Durands Klasse benutzt wurde.²⁸ Sie zeigen einzelne Gebäude oder größere Gruppen von Grundrissen. Manche davon findet man im ersten Band von Durands »Précis« von 1802 wieder.²⁹ Zwei Blätter, die stark schematisierte Grundrisse im Sinne einer vergleichenden Typologie von Raumdisposition und Erschließung enthalten, entsprechen freihand gezeichneten Skizzen Clemens Wenzeslaus Coudrays, der damals prominentester deutscher Schüler und Mitarbeiter Durands war. Der 28jährige Coudray – nach 1815 Oberbaudirektor und enger Freund Goethes in Weimar – war einer der Vermittler der Durandschen Ideen an den jungen Klenze. Ein Teil der Pariser Arbeiten scheint direkt auf Coudray-Vorlagen zurückzugehen³⁰, so auch ein Blatt, das mit geringfügigen Änderungen im zweiten Band von Durands »Précis« wiederkehrt und den Entwurf eines Hospitals von Bernard Poyet von 1786 reproduziert.³¹ Daß Durand bisweilen die Entwürfe von Kollegen im Sinne seines

Systems »verbesserte«³², dürfte der Schlüssel zum Verständnis der Abweichungen sein: Da die Vorbereitung des zweiten Bandes weitgehend Coudray anvertraut war, könnte Klenze an der Korrektur der Vorlagen beteiligt gewesen sein.

Klenzes besonderes Interesse galt der monumentalen Denkmalarchitektur, in der sich die *caractère*-Lehre der »Revolutionsarchitekten« am längsten lebendig hielt³³ und in der er sich soweit exponieren sollte, daß sie später in München zu seinem eigens definierten Aufgabengebiet gehörte.³⁴ Der junge Durand war mit seinem Partner Jean-Thomas Thibault an mehreren Projekten der Konkurrenz von 1794 beteiligt gewesen, darunter an einer »Colonne de la République«³⁵ sowie an einem »Temple de l'Égalité«, der im Garten des heutigen Elysée-Palastes errichtet werden sollte und durch einen Nachstich in den »Grands-Prix«-Publikationen (1806) bekannt wurde.³⁶ Beide Projekte wurden von Coudray und Klenze kopiert. Im Falle des »Tempels der Gleichheit«³⁷ gibt es zwischen den drei Wiedergaben Abweichungen, die ihren Zusammenhang erhellen: Am auffälligsten sind die unterschiedlichen Inschriften des Monuments, dessen Gebälk von Hermenpfeilern getragen wird, die die Bürgertugenden darstellen. Klenzes Blatt von 1803 (Abb. 5.1 im WV) ist das authentischste, da es die revolutionäre Parole getreu überliefert, während Coudray die schon verdächtige »égalité« korrigierte und man 1806 eine noch unverbindlichere Inschrift erfand. Diese Abfolge bestätigt sich auch in den Allegorien, Emblemen und Inschriften des Giebels. Die Unterschiede signalisieren den Übergang von der republikanischen Konsularverfassung zum Empire, der mit Napoleons Kaiserkrönung im Dezember 1804 offiziell vollzogen wurde. Daß Klenze damals von der republikanischen Idee tief ergriffen war, hat er in seinem religionsphilosophischen »Rücklaß« (1854) bestätigt.³⁸

Anfang des Jahres 1804 kehrte Klenze über Kassel zu seinen mittlerweile in Jerstedt bei Goslar lebenden Eltern zurück und blieb dort den ganzen Sommer, wie ein Brief seines Vaters an Vieweg belegt, in dem er den Verleger bittet, sich von dem arbeitslosen Sohn »Möbel« und »Hausverzierungen« entwerfen zu lassen.³⁹ Das Angebot bezog sich auf die Einrichtung des Viewegschen Hauses in Braunschweig, das damals gerade von David Gilly und dem neu nach Braunschweig berufenen Peter Joseph Krahe fertiggestellt wurde. Über Vieweg ließ sich Leo die neuesten Architekturbücher aus Paris besorgen.⁴⁰ Zugleich bemühte er sich, seine Berliner Verbindungen zu halten und be-

schickte als »Architekt aus dem Hildesheimischen« die Berliner Akademieausstellung.⁴¹ Seit Herbst 1804 arbeitete er an seiner ersten Publikation, dem Entwurf zu einem Lutherdenkmal, der durch den Aufruf der vaterländisch-literarischen Gesellschaft Mansfeld aus dem gleichen Jahre angeregt worden war.⁴² König Friedrich Wilhelm III. hatte seine Unterstützung zugesagt, die Preußische Akademie wurde zur Beurteilung herangezogen. Am 9. Januar 1805 bot Klenze Friedrich Vieweg sein Projekt zum Verlag an und übersandte die drei Vorzeichnungen und den Text.⁴³ Neben dem Ehrgeiz des Einundzwanzigjährigen, sich durch ein eigenes, dem preußischen König gewidmetes Buch bekannt zu machen, war für die Publikation noch ein weiterführender Aspekt von Bedeutung: Indem er nicht nur nach seiner »Phantasie, sondern nach Gründen und Prinzipien« arbeitete⁴⁴, nutzte Klenze die Gelegenheit, um als erster die Grundgedanken Durands in Deutschland zu verbreiten, noch bevor Coudray sein Vorhaben einer deutschen Durand-Ausgabe verwirklichen konnte und Carl Friedrich Anton von Contas »Grundlinien der bürgerlichen Baukunst nach Herrn Durand« (1806) herauskamen.⁴⁵ Darauf weist er in dem Brief mit einem koketten Zitat aus Schillers Gedicht »Sonntagskinder« (1796) hin: »Ich sehe Sie schon mir mit lächelnder Miene mein Manuskript zurückgeben und lese auf Ihrem Gesicht den Vers von Schiller

„Jahre lang bildet der Meister und kann sich nimmer genug thun; / Dem genialen Geschlecht wird es im Traume beschert. / Was sie gestern gelernt, das wollen sie heute schon lehren: / Ach was haben die Sterne doch für ein kurzes Gedärm!“⁴⁶

Tatsächlich vermittelte Klenze in seinen Erläuterungen Durands neue theoretische Postulate und übernahm für die Tholos seines Luthertempels (vgl. WV 9) auch Durands Hermenpfeiler, die hier die religiösen Tugenden versinnbildlichen sollten. Die Grundidee des Monumentes, der *Ascensus* vom Bereich des Todes (Sarkophag im Unterbau) zu dem der Unsterblichkeit und Verklärung⁴⁷ (die antike Statue des Helden in heroischer Nacktheit), lehnt sich an Gillys Friedrichsdenkmal (1797; vgl. Abb. 3.1 im WV) an. Auf Klenzes spätere Denkmal-Projekte bis hin zur Walhalla weist die romantische Geschichtsauffassung voraus, die im Vorschlag eines institutionalisierten Luther-Festes gipfelt.⁴⁸ Erst angesichts der 1806 von Hans Christian Genelli in einem sarkastischen »Schlechtachten« kommentierten Entwürfe der Konkurrenten⁴⁹ fällt die moderne künstlerische Auffas-

25 Gottfried Semper, Vorläufige Bemerkungen über vielfarbige Architektur und Plastik bei den Alten, Altona 1834, in: Gottfried Semper, Kleine Schriften, hg. v. Hans und Manfred Semper, Berlin/Stuttgart 1884 (Nachdruck 1979), S. 216. Zum negativen Einfluß Durands vgl. John Rykwert, Der verhängnisvolle Einfluß der neoklassizistischen Architekten Boullée und Durand auf die moderne Architektur, in: ders., Ornament ist kein Verbrechen, Köln 1983.

26 Rückblickend berief sich Klenze auf die französischen Neoklassizisten Claude-Mathieu Delagardette (1762–1805), Alexandre-Jean-Baptiste Guy de Sisors (1752–1835), Charles-Pierre-Joseph Normand (1765–1840) und Jacques-Guillaume LeGrand (1743–1808) als damalige Leitbilder seiner Generation; Klenze, Erwiederungen, 1. Abt., S. 33.

27 Von Hederer als Entwürfe für das Münchner Athenäum (1831ff.) publiziert, vgl. Hederer, Klenze (Anm. 8), S. 251f.; Fünf Architekten des Klassizismus in Deutschland, Ausst.-Kat. Dortmund 1977, S. 33f., S. 37–39. Dagegen: Hugo Marggraff (Hg.), Katalog der vom Architekten- und Ingenieur-Verein veranstalteten Ausstellung von Plänen und Bildern Leo von Klenzes im Königlichen Kunstausstellungsgebäude, Ausst.-Kat. München 1884, Gruppe I: A[ugust von] Th[iersch], Die Klenze-Ausstellung in München, in: Zs. für Baukunde 7, 1884, Sp. 221–232, hier Sp. 221; Kiener, Klenze, S. 123ff.

28 SGSM 27414, 27572–74, 27581, 27584–86; Szambien, Continuity (Anm. 24)

29 Etwa SGSM 27584, Jean-Nicolas-Louis Durand, Précis des leçons d'architecture, 2 Bde., Paris 1817/19 (zuerst 1802/05, Nachdruck 1981), hier Bd. 1, Tf. 19

30 SGSM 27573 und 27574; Biberrach/Riß, Braith-Mali-Museum, Coudray-Mappe Nr. 108f.; Buttlar, Klenze (Anm. 1), S. 36ff. Zu Coudrays Pariser Zeit vgl. Walther Schneemann, C. W. Coudray, Weimar 1943, S. 86ff.; Hermann Wirth, Clemens Wenzelslaus Coudray 1775–1845, Architekturtheoretische Anschauungen, in: Wissenschaftliche Zs. der Hochschule für Architektur und Bauwesen Weimar 22, 1975, S. 473–494; Dieter Dolgner, C. W. Coudray, Studienarbeiten aus der Pariser Zeit, in: ebd., S. 485–500; Szambien, Durand (Anm. 21), inbes. S. 122ff.

31 SGSM 27587; Durand, Précis (Anm. 29), Bd. 2, Tf. 18

32 Szambien, Continuity (Anm. 24), S. 21

33 Wirth, Coudray (Anm. 30), S. 480

- 34 Anstellung als Hofbaumeister: BHStaatsA, OBB Akten 7530. Undatierte Instruktion und Schreiben Gärtners an den König v. 17.4.1816, zit. n. Vierneisel/Leinz, Glyptothek, S. 135
- 35 Biberach/Riß, Braith-Mali-Museum, Coudray-Mappe, Nr. 4; SGSM 27154. Bei Kelsch, Zeichnungen (Anm. 6), S. 15f. und Jörg Traeger, Der Weg nach Wallhalla, Regensburg 1987, S. 230, noch als Klenze-Entwurf gewertet. Vgl. Szambien, Durand (Anm. 21), S. 43ff. und Abb. 52.; Freiheit, Gleichheit, Brüderlichkeit. 200 Jahre Französische Revolution, Ausst.-Kat. Nürnberg 1989, Nr. 431.
- 36 Szambien, Durand (Anm. 21), S. 43 und 45f.; Allais, Athanase Détournelle, Antoine-Laurent-Thomas Vaudoier (Hg.), Grands Prix d'Architecture, Bd. 1, Paris 1806, Tfn. 27–29, Durands Vorzeichnung im Musée de la Revolution in Vizille; Architectes de la Liberté: 1789–1799, Ausst.-Kat. Paris 1989/90, S. 130
- 37 Coudray: ehem. Nationale Forschungs- und Gedenkstätten Weimar, Nr. 1477; Dolgner, Coudray (Anm. 30), S. 485ff.; Milde, Neorenaissance (Anm. 24), S. 72f.; Klenze: SGSM 27000. Dazu: Kiener, Klenze, S. 129; Szambien, Durand (Anm. 21), S. 45ff.; Traeger, Weg (Anm. 35), S. 207f.; Kat. Freiheit (Anm. 35), Nr. 432; Winfried Nerdinger, Klaus Jan Philipp, Hans-Peter Schwarz (Hg.), Revolutionsarchitektur, Ausst.-Kat. Frankfurt a. M./München 1990, Nr. 50.; Kat. Liberté (Anm. 36), S. 180.; Philipp, Um 1800 (Anm. 14), S. 171f.; Buttlar, Klenze (Anm. 1), S. 37
- 38 Der religions-philosophische Rücklaß des Architekten Leo von Klenze, in: Historisch-Politische Blätter für das katholische Deutschland 91, 1883, S. 425–445, bes. S. 429
- 39 Friedrich Klenze an Vieweg, Jerstedt, 2.4.1804, Wiesbaden, Archiv des Vieweg-Verlages
- 40 Zu diesem Zweck hatte er bei Vieweg ein Konto eingerichtet; Klenze an Vieweg, 29.3.1805, ebd.
- 41 SGSM 27328 (von fremder Hand allerdings bezeichnet »MDCCCVC«); Klenze an Geheimen Rat Molter, 29.8.1804, SAdK, Akten zur Kunstausstellung 1804, Nr. 208; Katalog der Akademieausstellung Berlin 1804, Nr. 587, in: Helmut Börsch-Supan (Bearb.), Die Kataloge der Berliner Akademie-Ausstellungen 1786–1850, Berlin 1971; Lieb/Hufnagl, Klenze (Anm. 6), Z. 22, S. 152
- 42 Leopold Klenze, Entwurf zu einem Denkmal für Dr. Martin Luther, Braunschweig 1805; zum Lutherdenkmal vgl. zuletzt Buttlar, Klenze (Anm. 1), S. 38–44 (mit älterer Literatur)

sung von Klenzes Projekt ins Auge. Doch wurde sein Entwurf schon im September 1805 in der »Allgemeinen Literaturzeitung« wegen der hohen Kosten als zu »ideal« abgelehnt.⁵⁰

Klenzes erste Italienreise ist nur spärlich dokumentiert. Er hat den Weg – vermutlich nach einem zweiten Aufenthalt in Paris – über die Schweiz ins Tessin genommen⁵¹ und wandte sich, wie ein Jahr zuvor Schinkel und ein Jahr später Carl von Fischer, zunächst nach Genua mit seinen berühmten Palästen und Villen. Das Fragment eines Reiseberichtes belegt, daß er in Genua den Frühsommer 1806 verbrachte, wo er auch den Kontakt zu seinem späteren Kasseler Gönner fand. Die eingestreuten Kunsteindrücke verraten keine besondere Originalität, die erhaltenen Reiseskizzen geben vor allem landschaftliche Eindrücke wieder.⁵² Mit dem Schiff begab sich Klenze nach La Spezia, von dort auf der Landstraße nach Pisa. Seine Aufgeschlossenheit für die Fresken des Trecento und Quattrocento im Campo Santo erklärt sich vielleicht durch die Begegnung mit dem Konservator der Kunstschätze von Pisa, Conte Carlo Lasinio, der gerade dabei war, die Werke für sein Stichwerk (1812) nachzuzeichnen.⁵³ Die Notizen enden mit der Abreise aus Piombino. Am 19. September muß Klenze bereits in Rom gewesen sein, wie seine Reiseskizzen belegen. Die Wochen bis zum Jahresende waren mit Besichtigungen und Zeichnen der Sehenswürdigkeiten ausgefüllt.⁵⁴ Noch vor Jahreswechsel ging Klenze über Neapel nach Salerno und Paestum, wo er – die erste Begegnung mit griechischer Architektur – den Poseidon-Tempel zeichnete. Auf der Rückreise machte er noch einmal in Rom und Florenz Station. In Mantua erreichte ihn die Aufforderung seines französisch-genuesischen Gönners, sich nach Kassel, der Hauptstadt des neu gegründeten Königreichs Westfalen, zu begeben und in die Dienste König Jérôme Bonapartes zu treten.⁵⁵

Klenze hat die Umstände seiner Berufung bewußt im Dunkeln gehalten. Die im Rückblick peinliche Verbindung mit den französischen Besatzern verbot ihm, den Namen seines Protektors Constantin La Flèche-Keudelstein⁵⁶ zu nennen und war zweifellos der Grund, die fünfeinhalb Jahre dauernde Kasseler Periode in seinen »Memorabilien« herunterzuspielen.⁵⁷ Entsprechend knapp wurde diese Zeit, in der der noch völlig Unerfahrene die Basis für seine spätere Münchner Tätigkeit legte, in der älteren Klenze-Literatur abgehandelt.⁵⁸ Die Ernennung zum Hofarchitekten erfolgte zum 1. Februar 1808. Schon Anfang

März inventarisierte Klenze Schloß Catherinenthal, das nach der Gattin Jérômes umbenannte Schloß Wilhelmstal von François de Cuvilliés d. Ä., das er auch in einer Bauaufnahme festhielt und für dessen Renovierung er 1812/13 zuständig war (WV 29). Von ähnlichen Aufgaben zeugen sein Bericht an den Intendanten der Krone vom 15. September 1810 über das königliche Krongut Veckerhagen sowie die Renovierung von Simon Louis du Rys Schloß Schönburg bei Hofgeismar (WV 28).⁵⁹ Einige Schloßersichten aus dem hessisch-westfälischen Raum dürften in diesem Zusammenhang entstanden sein (vgl. z. B. Abb. 28.1 im WV).⁶⁰

Als überragende, Erfahrung und Kontinuität verkörpernde Persönlichkeit war der seit 1778 in landgräflichen Diensten stehende Oberbaudirektor Jussow⁶¹ im Amt belassen worden. Gerade im künstlichen Staatsgebilde Westfalen mußte es jedoch darauf ankommen, den historischen Einschnitt, der sich – bei aller vielbeschworenen Oberflächlichkeit des Hoflebens – in einer umfassenden Verwaltungs- und Rechtsreform manifestierte, durch eine am napoleonischen Empire orientierte Architektur zu dokumentieren. Als Entwurfsarchitekten der Pariser Schule berief Justizminister Siméon im Sommer 1808 seinen Vetter Auguste-Henri-Victor Grandjean de Montigny »zu einem der ersten Architekten des Königs«. Grandjean hatte sich mit seiner Publikation über die oberitalienische Renaissance-Architektur einen Namen gemacht.⁶² Die politische Selbstdarstellung erforderte zunächst die Errichtung eines Saales für die Ständeversammlung. Man entschied sich, das Rys Museum Fridericianum (1769–79) in ein »Palais des États« umzubauen. In den Jahren 1808–10 ersetzte Grandjean das rückseitig gelegene Treppenhaus durch den halbkreisförmigen Ständesaal, der mit seinen amphitheatralisch ansteigenden Sitzreihen und seiner Pantheonhalbkuppel der Pariser Deputiertenkammer nachgebildet war.⁶³ Klenze war an der Ausführung beteiligt (vgl. WV 14). Hier hatte er Gelegenheit, den Dekorationsstil der Percier-Fontaine-Schule aus nächster Nähe zu studieren und in eigene Entwürfe zu übernehmen.⁶⁴

Während Grandjean und Jussow die Hauptprojekte des Hofes leiteten, war Klenze mit einer Reihe von Aufgaben befaßt, die nicht oder nur partiell zur Realisierung kamen. Aufgrund von Mängeln seiner ersten Bauten, der Königlichen Marställe (WV 22) und des Hoftheaters von Napoleonshöhe (WV 21), wurde er im Januar 1811 vorübergehend aus der Liste der könig-

lichen Architekten gestrichen. Jussow verschaffte ihm daraufhin eine Stellung bei der Brücken- und Straßenbauadministration, der er vom August 1811 bis Juni 1812 angehörte. In dieser Eigenschaft hatte Klenze u.a. die Reparaturarbeiten an der alten Schloßbrücke über die Kleine Fulda zu überwachen.⁶⁵ Mit der Beförderung Jussows zum Generaldirektor der Krongebäude rückte Grandjean 1812 zum »Premier Architecte du Roi«, Klenze mit 5 000 Fs. Jahresgehalt zum »seconde architecte« auf.⁶⁶ Es gibt von beiden Architekten thematisch und stilistisch verwandte Darstellungen römischer Architekturfragmente, die identische Titel tragen, sowie weitere Capricci Klenzes aus der Kasseler Zeit, die in Komposition und Zeichenstil letztlich auf Vorbilder Charles Perciers zurückgehen.⁶⁷ Ein Berührungspunkt mit Grandjeans Aktivitäten und der neuesten französischen Architektur manifestiert sich auch in einer Serie von Musterentwürfen von Villen und kleineren Lustschlössern für eine geplante Publikation, zu der sich zwei Probedrucke erhalten haben (WV 18).⁶⁸ Vorbilder sind in Durands »Précis«, L. A. Dubuts »Architecture Civile« (1803), in den »Grands Prix d'Architecture« (1806) sowie in Perciers und Fontaines »Choix des plus célèbres maisons de plaisances de Rome« (1809) zu finden. Es ist anzunehmen, daß Klenze seinen Auftraggeberkreis erweitern wollte, wie es Grandjean getan hatte.⁶⁹

Klenzes erstes eigenständiges Werk war das neben dem Wilhelmshöher (damals Napoleonshöher) Schloß im sogenannten Kastanienwäldchen gelegene Hoftheater, das nach einem radikalen Umbau durch Johann Conrad Bromeis (1828–30) als Ballhaus überdauert hat. Die Theaterplanungen begannen im November 1808. Klenzes Ausführungsentwurf zeigt einen rechteckigen einstöckigen Pavillon mit vorgeblendetem toskanischen Portikus an der Längsseite.⁷⁰ Nach dem Vorbild des ersten Berliner Schauspielhauses am Gendarmenmarkt von Carl Gotthard Langhans, dessen Bau Klenze 1802/03 miterleben konnte, waren Foyer, Zuschauerraum und Bühne queroblong hinter die Fassade gesetzt, so daß das Hauptportal auf den seitlichen Foyerumgang mündete. Dadurch unterschied sich das Wilhelmshöher Theater vom Hoftheater in Bad Lauchstädt, das Heinrich Gentz 1802 nach Goethes Angaben errichtet hatte und dessen Innenraumkonzeption in Kassel weiterentwickelt wurde. Auch die Theatertraktate von Friedrich Weinbrenner (1809) und C. G. Langhans (1810) waren ihm vertraut.⁷¹ Mit der eleganten pavillonartigen Erscheinung wollte Klenze bewußt an die

Dimensionen der Staffagebauten des Wilhelmshöher Landschaftsparks anknüpfen.⁷² Der in Form eines »verlängerten Halbzirkels« ausgebildete Zuschauerraum war – ähnlich wie später der Römersaal der Glyptothek – unter Bodenniveau gelegt und faßte angeblich vier- bis fünfhundert Zuschauer. Im Inneren überraschte der prunkvolle Reichtum eines stark farbigen, im Pariser Empire ausgestatteten Zuschauerraumes, dessen Glanz in der zentralen Königsloge gipfelte (Abb. 21.4 im WV). Nach der Baugenehmigung war das Theater unter Klenzes Leitung innerhalb von acht Monaten bis auf den Portikus unter Dach gebracht worden und wurde spätestens im Oktober 1810 bespielt. Aber schon bald kam es zu einschneidenden Eingriffen: Die auf französische Komödien eingerichtete Szene wurde für große Oper und Ballett umgebaut und ein weit abgerückter Portikus mit Auffahrtsrampen sowie eine Verbindungsgalerie zum Schloß in Form einer Chinoiserie errichtet. Jussow bestätigt, daß er den Bau vollendet habe, da »diesem viele wesentliche Fehler vorgeworfen« wurden.⁷³

Ein zweites Projekt, an dem Klenze damals arbeitete, war der Ausbau des Schloßchens Schönfeld als »Trianon des Königs von Westphalen« (WV 23).⁷⁴ Das Gebäude, das aus zwei parallel stehenden Fachwerkbauten des 18. Jahrhunderts bestand, gehörte dem Bankier Jordis-Brentano, von dem es der König im August 1809 für 100 000 Francs erwarb⁷⁵, um den kleinen Park auf ein Vielfaches zu vergrößern und Schönfeld zu einem Jagd- und Lustschloß auszubauen. Die Verhandlungen über die Arrondierung der Nachbargrundstücke, die Klenze führte, zogen sich bis ins Jahr 1812 hin.⁷⁶ Seine Schönfeld-Entwürfe teilen sich in zwei Gruppen: Die eine bezieht sich auf bescheidene – nur teilweise ausgeführte – Baumaßnahmen am Altbau und zur Ausschmückung der englischen Parkanlage, die andere auf den nicht realisierten Neubau eines geplanten Landhauses auf dem Terrain des neuerworbenen Hoffmannschen Gutes in Wehlheiden (WV 26). Letzteres sollte die Disposition der *Villa rustica* mit den Annehmlichkeiten einer *Maison de plaisance* verbinden (Abb. 26.1 im WV). Der zweistöckige kubische Wohntrakt läßt sich von den Entwürfen Fontaines für den Pavillon de Mousseaux (1808), einen Sommersitz Napoleons, ableiten, während der Korenportikus auf Durands *Maison Lathuille* zurückgeht.⁷⁷ Zwar wurden in Schönfeld neue Raumausstattungen und eine hölzerne Verbindungsgalerie zwischen den Altbaufügeln realisiert, doch wiesen auch diese Umbauten Mängel auf.⁷⁸

43 Klenze an Vieweg, Jerstedt, 9.11.1805, Wiesbaden, Archiv des Vieweg-Verlages. Zwei dieser Originalzeichnungen (Grundriß/Schnitt) wurden im Kunsthandel im Braunschweiger Raum aufgefunden (Privatbesitz). Frdl. Hinweis von Harmen Thies.

44 Klenze, Entwurf (Anm. 42), S. IX und XII

45 Schneemann, Coudray (Anm. 30), S. 87; Carl Anton Friedrich von Conta, Grundlinien der bürgerlichen Baukunst nach Herrn Durand, Halle 1806. Sein Vorwort ist 1805 datiert. Vgl. Milde, Neorenaissance (Anm. 24), S. 71f.

46 Klenze an Vieweg (Anm. 43)

47 Vgl. Jörg Traeger, Architektur der Unsterblichkeit in Schinkels Epoche, in: Wissenschaftliche Zs. der Ernst-Moritz-Arndt-Universität Greifswald/Gesellschafts- und Sprachwissenschaftliche Reihe 31, 1982, H. 2/3, S. 31–35

48 Klenze, Entwurf (Anm. 42), S. 4. Zur romantischen Sakralisierung der Geschichte vgl. Thomas Nipperdey, Nationalidee und Nationaldenkmal in Deutschland, in: Historische Zs. 206, 1968, S. 529–585

49 Lutherdenkmal 1805 (Anm. 42); Gutachten H. C. Genellis v. 29.8.1806, SAdK, Akten AB 103 (»Acta Doctor Luthers Monument betreffend«)

50 Allgemeine Literaturzeitung, Nr. 257, Sp. 636. Zit. n. Philipp, Um 1800 (Anm. 14), S. 173

51 Elegie »Como«, Kl. XIII/12. Zum 2. Paris-Aufenthalt 1805 vgl.: Leo von Klenze [Nekrolog], in: The Builder Nr. 22 v. 20.2.1864, S. 126–128, hier S. 127

52 Kl. III/12, Nr. 8, S. iff.; Lieb/Hufnagl, Klenze (Anm. 1), Z. 23, Z. 24

53 Carlo Lasinio, Pitture a fresco del Campo Santo di Pisa, Florenz 1812

54 Lieb/Hufnagl, Klenze (Anm. 6), Z. 25–28, 41–43, 54, 56–58, 62

55 Kl. III/12 (»Pratolino« 1818), vgl. Detlev Heikamp, Leo von Klenze im Park von Pratolino, in: Martin Sperlich, Helmut Börsch-Supan (Hg.), Schloß Charlottenburg, Berlin, Preußen. Festschrift für Margarethe Kühn, Berlin 1975, S. 313–334; Schaden, Artistisches München (Anm. 5), S. 12

56 Konstantin La Flèche, Generalintendant der Krone 1807–12 und Staatsrat, am 7.11.1809 zum Freiherrn von Keudelstein erhoben (Westphälischer Moniteur Nr. 3 v. 7.11.1809). Nach dem Zeugnis seines Vorgesetzten Jussow wurde Klenze jedoch durch die Empfehlung des Kammerherrn Bigot de Vilandry in Dienst genommen; vgl.: Heinrich Christoph Jussow an Adolf Friedrich von der Wense, 5.11.1815, NHStaatsA, Hann. 76, 168.

- 57 Klenze, Memorabilien, Bd. 1, fol. 4f.
 58 Hederer, Klenze (Anm. 8), S. 24f., 183f.; Kiener, Klenze, S. 156-196 (nur stilanalytisch); Adrian von Buttlar, Leo von Klenze in Kassel 1808-1813, in: Münchner Jb. der bildenden Kunst 37, 1986, S. 177-211; ders., Klenze (Anm. 1), S. 47-66
 59 Akten und Rechnungen im HStaatsA und im GStA PK, Königreich Westfalen zu Liegenschaften und Kronschatz betreffend; SGSM 27569 (sign. u. r. »Klenze 1808«)
 60 Z. B. Schönburg/Hofgeismar (KL IX/11,6), vgl. Buttlar, Klenze (Anm. 1), S. 451, Anm. 10
 61 Zu Jussow (1754-1825): Vogel, Besucherbücher (Anm. 19), Hans-Christoph Dittscheid, Kassel-Wilhelmshöhe und die Krise des Schloßbaus am Ende des Ancien régime, Worms 1987, Heinrich Christoph Jussow 1754-1825, Ausst.-Kat. Kassel/Worms 1999
 62 Auguste-P. Famin, Auguste-Henri-Victor Grandjean de Montigny, Architecture toscane, Paris 1815 (zuerst 1806ff.). Zur Tätigkeit Grandjean de Montignys (1776-1850) in Kassel: Adolf Holtmeyer, Die Bau- und Kunstdenkmäler im Regierungsbezirk Cassel, Bd. 4, Marburg 1910 / Bd. 6, Marburg 1923. Zitat: Westphälischer Moniteur Nr. 95 v. 4.8.1808
 63 Vgl. Auguste-Henri-Victor Grandjean de Montigny, Plan, Coupe, Élévation et Détails de la Restauration du Palais des États et sa nouvelle Salle à Cassel, Kassel 1810. Ferner: Holtmeyer, Kunstdenkmäler (Anm. 62), Bd. 4, S. 553ff.
 64 Johann Heinrich Wolff, Selbstbiographie, in: Hessenland 13, 1899, S. 228-230, 261-263, 274f., hier S. 228ff. Vgl. SGSM 27031; die Zeichnung entspricht Grandjean, Palais des États (Anm. 63): »Plafond du Salon de S.M.«
 65 Jussow an Wense (Anm. 56); GStA PK, Königreich Westfalen 15 B, Nr. 1, Gehalt der Mitglieder des Oberbaudepartements betreffend. GStA PK, Königreich Westfalen 18 II A, Nr. 5, Bd. II, Rechnungen fol. 128-131.
 66 GStA PK, Königreich Westfalen 18 II B, Nr. 14, »Kronschatz. Ausgaben für das Kgl. Haus, General-Controle. Betreff der Besoldung der Architekten des Königs 1812«.
 67 SKK, GS 11314/1, 2 (Grandjean); SGSM 27833, 27834 (Klenze); ferner »Frammenti D'Antichità. Composti E Disegnati Da L. Klenze Archit. 1813«, Wien, Albertina, Nr. 14747.



Klenze: »Frammenti D'Antichità«, 1813

Eine Reihe von Projekten Klenzes betrifft den Ausbau der Residenzstadt, den Jérôme planmäßig vorantrieb, von dem jedoch wenig verwirklicht wurde.⁷⁹ Am 4. September 1810 erließ der König ein Dekret zur Anlage einer neuen Straße am westlichen Rand der Neustadt, die nach der Schwester Napoleons »Rue Elisa« benannt werden sollte. Klenze wurde mit der Planung beauftragt (WV 24).⁸⁰ Die Bedingungen sahen vor, daß die Bauwilligen die von der Krone vorgeschossenen Erschließungskosten übernehmen und die Häuser in Stein nach bereits genehmigten Fassadenplänen Klenzes ausführen mußten. Dieses gleichsam privatisierte Immediatbau-System weist auf die Methode voraus, nach der Kronprinz Ludwig von Bayern und Klenze sechs Jahre später die Münchner Ludwigstraße (WV 43) realisierten. Klenzes dreistöckige traufständige Reihenhäuser⁸¹ schließen sich der modernen französischen Zeilenbauweise an, etwa der gleichzeitigen Rue de Rivoli Perciers und Fontaines. Allerdings blieben die Baumaßnahmen in den ersten Anfängen stecken, weil es an Baulustigen fehlte – ein Problem, das sich bei der Anlage der Ludwigstraße in München

wiederholen sollte. Klenze hat auch einen Entwurf für die Gestaltung des »Elisaplatzes«, des heutigen Wilhelmshöher Tores, geliefert (WV 25). Für die Obere Königstraße entwarf er eine Konzertsaalfassade (WV 17) und das Spekulationsprojekt eines »Hôtel de France« (WV 16).⁸²

Drei weitere Projekte erhellen Klenzes frühe Auffassung des Monumentalbaus. Das erste, von Marggraff (1884) als Mausoleum klassifizierte Gebäude, zeigt die Stirnseite einer monumental aufgesockelten Halle, die durch ein halbtönenförmiges Bohlendach geschlossen und nur durch große Thermenfenster belichtet wird. Vorbild dieser Exerzierhalle (WV 15) war Friedrich Gillys Rekonstruktion der sogenannten »Basilika« nach Philibert Delorme.⁸³ Daß auch das zweite Projekt eines gewaltigen Palastes mit Kuppel (WV 30) dem militärischen Bereich zuzuordnen ist, verdeutlichen der durchlaufende Waffenfries über den Arkaden des Sockelgeschosses und die Nischenfiguren am Kuppeltambour, die mit »Eilau«, »Jena«, »Maringo« und »Moscv« beschriftet sind, wodurch als Terminus post quem der Herbst 1812 festliegt. Es

handelt sich um einen Entwurf für die Westfälische Militärakademie – jene »École royale d'artillerie et du génie«, die gegen Ende des Jahres 1812 von Grandjean an der Unteren Königstraße in Form einer sehr viel bescheideneren Militärschule errichtet wurde (Abb. 30.1 im WV).⁸⁴ Die Pfeilerarkaden mit dem durchlaufenden Trophäenfries griff Klenze in identischer Form für sein Münchner Kriegsministerium (1828; WV 80) auf. Schließlich entstanden nach dem Brand des alten Landgrafenschlosses an der Fulda (24. November 1811) Entwürfe für eine neue Stadtresidenz (WV 27). Als Bauplatz war das Areal am Weinberg zwischen der Napoleonshöhe und der Frankfurter Straße vorgesehen, so daß das Schloß die Stadt nach Süden beherrscht hätte. Die Nüchternheit dieser Entwürfe fiel in der Klenze-Ausstellung 1884 schon August Thiersch auf: »Das völlig schmucklose Äußere trägt den Charakter der Monotonie und Freudlosigkeit, welche zu dem ausgelassenen Leben des Hofes einen starken Kontrast gebildet haben würden.«⁸⁵

Klenzes seinerzeit bekanntester Kasseler Bau waren die neuen Marställe an der Schönen Aussicht (WV 22), die sich auf dem Areal der späteren Gemäldegalerie erstreckten. Die Vorentwürfe und der Beginn der Bauarbeiten gehen auf das Jahr 1809 zurück. Gebaut wurde zunächst ein langer, parallel zur Schönen Aussicht gelegener Flügel, der mit seiner Schmalseite an den alten Marstall des Bellevueschlosses stieß. Erst in einem zweiten Schritt ist die Anlage dann um einen Parallelfügel, direkt am steilen Aueabhang, ergänzt worden. Die Bauausführung der zweistöckigen Flügel, die im Sockelgeschoß jeweils 168 kostspielig ausgestattete Boxen enthielten, zog sich bis in den Sommer 1812 hin. Auch in diesem Falle wurde Klenze nach Jussows Aussage von der Bauleitung abgelöst, weil man die Fassade Grandjean und die Bauausführung dem jungen Georg Friedrich Laves überließ.⁸⁶ Klenzes Marställe, von denen von Ferne nur die 300 Fuß langen Seitenfassaden mit gleichmäßig gereihten Fenstern im Obergeschoß und Lünetten im Sockel sichtbar waren, sind auf diesem schönsten Bauplatz Kassels verständlicherweise zwiespältig aufgenommen worden: »So wurde das Auge beleidigt von dem monotonischen Anblick dieser großen langen Steinmassen, die jetzt den allerschönsten Standpunkt bedeckten [...], nicht zu begreifen, wie der König diesen Platz für seine Marställe bestimmen konnte«, heißt es 1814.⁸⁷ Unmittelbar nach der Rückkehr des Kurfürsten wurde der Flügel am Aueabhang wieder abgerissen, der nordwestliche blieb bis zum Bau des neuen Galeriege-

bäudes (1871) bestehen. Obwohl Klenze in den Kasseler Jahren neben kleineren Aufträgen nur zwei größere Bauten – und diese nicht einmal vollständig – errichten konnte, war seine Position am Hofe Jérômes keineswegs so unbedeutend, wie er es nachträglich glauben machen wollte. Er hatte als 24-jähriger ohne jede praktische Erfahrung eine erstaunliche Karriere gemacht, verglichen mit der damaligen Lage etwa Clemens Wenzeslaus Coudrays oder Karl Friedrich Schinkels. Sein gesellschaftlicher Aufstieg ist nicht ohne strikte Loyalität denkbar. Als er am 28. August 1813 in der Kasseler Elisabethkirche die 23-jährige Sängerin Felicitas Blangini, Schwester des italienischen Hofkomponisten Felix Blangini aus Turin, heiratete, waren die Trauzeugen führende Hof- und Staatsbeamte: der Marschall des Königlichen Hauses, der erste Kabinettssekretär des Königs, der Intendant der Krongebäude und der Polizei-Präfekt.⁸⁸ Angesichts der ersten Auseinandersetzungen mit Ludwig I. wies Klenze selbst auf seine »glänzende Kasseler Existenz« hin.⁸⁹ Organisatorisch und planerisch war er mit fast allen Bauaufgaben befaßt, die er später in München zu lösen hatte: Theater und Geschäftshaus, Konzertsaal, Militärakademie, Reithalle und Marstall, Krongut und Residenz, Straßen und Brückenbau, nicht zuletzt mit dem repräsentativen Wohnbau in einer neu anzulegenden Prachtstraße. In seinen bisweilen hypertrophen architektonischen Entwurfsideen und in den einzelnen Motiven wird mancher Vorgriff auf das spätere Münchner Œuvre sichtbar. Künstlerisch blieb Klenze der französischen Architekturlehre und französischen Vorbildern verpflichtet. Die römische oder gar die griechische Antikenrezeption spielte nur eine indirekte Rolle, nämlich insoweit sie im Stilrepertoire des Empire aufgehoben war.

Der Zusammenbruch des Königreichs Westfalen erfolgte mit dem Ansturm der russischen Kosaken auf Kassel Ende September 1813 und brachte Klenze in eine missliche Lage. Jérôme war aus der Stadt geflohen, die Franzosen mussten sich in ihren Wohnungen verstecken. Auch die deutschen Kollaborateure standen unter außerordentlichem Druck. Der Zorn der Kasseler Patrioten richtete sich nicht zuletzt gegen den Kulturvandalismus des Hofes und somit auch gegen Klenzes Neubauten: »Sieben Jahre lang preßt Ihr dem Land das Mark aus, sieben Jahre wandelt Ihr unter uns, warft uns nieder, und die Spuren Eures Hierseins sind Zerstörung öffentlicher Denkmäler, Gebäude und Plätze oder Verunstaltung derselben [...] Auf der schönen Anhöhe neben dem Schloß

68 SGSM, in der alten Beilage zur Karte »Kassel« als Nr. 1–21 »Pläne zu Landhäusern für ein Werk bestimmt; vgl. Buttler, Klenze (Anm. 1), S. 451, Anm. 38

69 Vgl.: Die Französische Garküche an der Fulde, St. Petersburg 1814, S. 29f.

70 SGSM 27050 (Abb. 21.1 im WV), 27067 (Abb. 21.2 im WV); SKK, GS 12507, 210, 209; ferner vier Stiche für eine geplante Publikation, ebd. GS 5617, 5614 [a], 5618 (Abb. 21.3 im WV), 5619 [a] (Abb. 21.4 im WV). Vgl. Buttler, Klenze (Anm. 1), S. 52ff. (mit älterer Literatur)

71 Vgl. Doebber, Gentz (Anm. 10), S. 67–70, Tfn. 36–38

72 Klenzes Beschreibung »Das Hoftheater von Wilhelmshöhe bey Kaßel« (mit einem nachträglichen Vorwort v. Winter 1813/14, Kl. II/17

73 Jussow an Wense (Anm. 56)

74 Garküche (Anm. 69), S. 97

75 Vgl. Philipp Losch, Schönfeld. Bilder aus der Geschichte des hessischen Schloßchens und seiner Besitzer, Leipzig 1913; Losch folgend dann: Holtmeyer, Kunstdenkmäler (Anm. 62), Bd. 6, S. 411–416; Gerd Fenner, Augustenruhe. Zur

Geschichte von Schloß und Park Schönfeld, in: Bernhard Lauer (Hg.), Kurfürstin Auguste von Hessen (1780–1841) in ihrer Zeit, Kassel 1995, S. 114–142

76 Die Schönfeldakten HStaatsA, Königreich Westfalen 75/I, 2; 75/13 B 137, 145

77 SGSM 26926, 27572, 27047. Alternativentwurf SGSM 26925, 27057; Buttler, Klenze (Anm. 1), S. 58f.

Vgl. Fontaine, Journal (Anm. 22), Bd. 1, S. 195; Durand, Précis (Anm. 29), Bd. 2, Tf. 27; Szambien, Durand (Anm. 21), S. 23ff.

78 HStaatsA, Königreich Westfalen 75/I, 2; Jussow an Wense (Anm. 56)

79 Vgl. Ludwig Völkel, Einnahme Kassels durch Czschernitschew und die letzten Tage des Königreichs Westfalen, in: Albert Duncker (Hg.), Eines hessischen Gelehrten Lebenserinnerungen aus der Zeit des Königs Jérômes, in: Zs. des Vereins für hessische Geschichte N. F. 9, 1882, S. 291–347, hier S. 314

80 Westphälischer Moniteur Nr. 108 v. 8.9.1810; Brief von Heinrich Christoph Jussow an Klenze v. 9.2.1811, Kl. II/17, Nr. 3, fol. 3

81 »Extrait du Registre des Decisions de Sa Majesté« v. 2.2.1811, Kl. II/17, Nr. 3; HStaatsA, Karten P II 4100/1–2. Vgl.: Buttler, Klenze (Anm. 1), S. 59ff. sowie Abb. 24.1 im WV

82 SGSM 27042 sowie SGSM 27046, 27064. Garküche (Anm. 69), S. 24; Buttler, Klenze (Anm. 1), S. 69f.; Kat. Jussow (Anm. 61), S. 216f.

- 83 SGSM 27049; Kiener, Klenze, S. 170–174 nach Kat. Klenze (Anm. 27), Nr. II.20; Buttlar, Kassel; ders., Klenze (Anm. 6), S. 61
- 84 SGSM 26983; Buttlar, Klenze (Anm. 1), S. 61ff.
- 85 SGSM 27059 sowie 26927, 27402; Garküche (Anm. 69), S. 32; Thiersch, Klenze-Ausstellung (Anm. 27), Sp. 222; Kiener, Klenze, S. 184ff.; Buttlar, Klenze (Anm. 1), S. 62ff.
- 86 Kl. II/17 Nr. 3, fol. 1.; HStaatsA, Karten P II 9560/ 6,7 und P II 9713 sowie Königreich Westfalen 75/10 II B 18; SGSM 17060, 27018, 27019, 27061; Jussow an Wense (Anm. 56). Vgl. Garküche (Anm. 69), S. 27, 36; Holtmeyer, Kunstdenkmale (Anm. 62), Bd. 6, S. 382ff. und Tf. 254, Nr. 3; Buttlar, Klenze (Anm. 1), S. 64ff.
- 87 Garküche (Anm. 69), S. 3f.; vgl. auch: Regierungsgeschichte des Königreiches Westfalen, in: Westfalen unter Hieronymus Napoleon, Mai 1812, S. 1–46, hier S. 41
- 88 Heiratsurkunde Klenzes, Familienpapiere (Privatbesitz)
- 89 Klenze, Memorabilien, Bd. 1, fol. 8
- 90 Völkel, Einnahme (Anm. 79), S. 300, 313.; Garküche (Anm. 69), S. 65. Vgl. Buttlar, Klenze (Anm. 1), S. 67f.
- 91 Klenze, Memorabilien, Bd. 1, fol. 8; Maxime de Vilmairest (Hg.), Souvenirs de F. Blangini publiés par son ami, Paris 1835, S. 251ff.
- 92 Klenze, Memorabilien, Bd. 1, fol. 4r
- 93 Ebd., Vorrede, fol. 1r, 4r, 8v; Leo von, Projét de Monument à la Pacification de l'Europe, Wien 1814
- 94 SGSM 26981; s. zuletzt Buttlar, Klenze (Anm. 1), S. 68ff. (mit älterer Literatur)
- 95 Vgl. Athanase Détournelle, Recueil d'architecture nouvelle, T. 1, Paris 1805, Tf. 90; Werner Szambien, Les projets d'an II: concours d'architecture de la période révolutionnaire, Paris 1986, S. 154; Kat. Liberté (Anm. 36), Nr. 255; Nouvelles Fontaines érigées à Paris de l'ordre et par la Munificence de Napoléon le Grand, Paris 1810
- 96 Leinz, Ludwig I. (Anm. 94), S. 428, 433; Traeger, Weg (Anm. 35), S. 81ff., S. 99–106
- 97 Rheinischer Merkur Nr. 151 v. 20.11.1814, zit. n. Bischoff, Denkmäler (Anm. 94), S. 50
- 98 SGSM 26982; Buttlar, Klenze (Anm. 1), S. 71f. Vgl. Antoine-Laurent-Thomas Vaudoier, Louis-Pierre Baltard (Hg.), Grands Prix d'Architecture, Bd. 3, Paris 1834, Tf. 81. Zu den Pont-Neuf-Entwürfen: Egyptomania, Ausst.-Kat. Paris u. a. 1994, S. 216ff., insbes. Nr. 110 (Lecoin-te), 111 (Peyre neuve), 114 (Baltard)

Bellevue [...] zerstörte man die schönen Gartenanlagen und errichtete lange Pferdeställe«, klagte Bibliotheksdirektor Völkel kurz nach der Befreiung.⁹⁰ Klenzes Schwager Blangini schildert in seinen Memoiren die letzten Kasseler Tage nach der Flucht Jérômes aus Westfalen am 26. Oktober 1813. Klenze behauptet in den »Memorabilien«, er sei »bei der ersten Nachricht der Folgen, welche die Schlacht von Leipzig hatte, so von Freude über meines Vaterlandes Befreyung ergriffen worden«, daß er Entwürfe zu einem Nationalmonument machte. Doch wollte man in Wahrheit zunächst nach Frankreich fliehen. Nur weil für Paris kein Paß mehr zu haben war, besann sich Blangini auf seine früheren Dienste als Kapellmeister bei König Max I. Joseph von Bayern 1805–06. Die von den russischen Kosaken beschlagnahmte Kutsche Blanginis wurde durch ein Fahrzeug aus Jérômes zurückgelassenem Fuhrpark ersetzt, und es begann eine abenteuerliche Flucht aus Kassel. In der Nacht zum 2. November 1813 passierten die Flüchtlinge das noch von Leichen übersäte Schlachtfeld von Hanau und kamen über Umwege wenig später in München an.⁹¹ Hier suchte Klenze über Graf Rechberg Kontakt zu Kronprinz Ludwig, dessen Kunstbegeisterung ihm eine Zukunftsperspektive zu eröffnen schien.

Voraussetzung für einen Erfolg war die demonstrative Wende zu einer patriotischen Gesinnung: »Also doch ein Teutscher. So rief mir der Kronprinz von Bayern einen Büschel meiner blonden Haare ergreifend zu, als ich ihm zum ersten mal vorgestellt ward.«⁹² Am 26. Februar 1814, also erst drei Monate nach seiner Ankunft, fand die Audienz statt – eine ausreichende Frist, um eindrucksvolle großformatige Schaublätter für antifranzösische Siegesmonumente auszuarbeiten. Klenze zeigte zwei Entwürfe für Monumente auf die Befreiung Deutschlands und Spaniens, keineswegs aber – wie später behauptet – jenes paneuropäische Friedensdenkmal, das er im Oktober 1814 als Prachtpublikation in Wien herausgab.⁹³

Das deutsche Befreiungsdenkmal (WV 32) in Form einer monumentalen Bündelsäule⁹⁴ erhebt sich von einem dreifach abgestuften Sockelbau aufragend auf einer malerischen Anhöhe über einem Flußtal und trägt als plastische Gruppe Allegorien für wehrhafte Stärke und Wohlstand. Den Sockelkranz bilden acht kolossale sitzende Viktorien mit Palmzweigen, deren kubische Postamente die Namen der Befreiungsschlachten zeigen. Die Bündelform der Säule – Symbol der Einheit – Palmblattkapitell und plastische Hauptgruppe stammen von der »Colonne de la Répu-

blique Durands«, die Klenze 1803 getreu kopiert hatte. Der Viktorienkreis die Inschriften und weitere Details gehen hingegen auf napoleonische Siegesmonumente zurück, etwa auf die »Colonne Nationale«, die Théodore Bienaimé im Wettbewerb 1800 für die Place de la Concorde entworfen hatte, oder die »Colonne de la Grande Armée« auf der Place du Châtelet von Louis-Simon Boizot (1808).⁹⁵ Klenzes deutsches Nationalmonument war in seiner formalen und ikonographischen Konzeption noch durch und durch französisch geprägt, nur Gegner und Schlachten wurden vertauscht. Neu ist jedoch die auf die ludovizianischen Denkmalbauten vorausweisende poetische Idee der Einbindung des Monuments in eine patriotische Landschaft. Es geht dabei nicht nur um Steigerung des Stimmungswertes, vielmehr sind Landschaft und Lichtführung im Sinne der deutschen Nationalromantik Karl Friedrich Schinkels, Philipp Otto Runge oder Caspar David Friedrichs zum Medium einer kosmisch-politischen Ikonologie geworden, wie sie Ernst Moritz Arndt in seiner Schrift »Der Rhein Deutschlands Strom, aber nicht Deutschlands Grenze« (1813) beschworen hatte: Die Befreiungssäule ist von deutschen Eichen umgeben, der Fluß wird in seinem Charakter und durch die romanische Kirche und die Burg ruine als Rhein gekennzeichnet. Sie symbolisieren die vaterländische Geschichte und zugleich das Mittelalter als den Abend des alten Reiches. Die auf das Monument fallenden Strahlen der hervorbrechenden Sonne verkünden hingegen die Symbolik eines neuen Morgens als geschichtliche Allegorie deutscher Erneuerung (Abb. 32.1 im WV).⁹⁶ Joseph Görres formulierte im »Rheinischen Merkur« typische Einwände gegen die unerwartete Flut von Projekten für Befreiungsdenkmäler, die sich nicht zuletzt auf Klenzes Entwurf beziehen lassen: »Der Wille ist gut und der Vorsatz lobenswerth, aber wenn wir nun unsere Armut zusammetragen, ihn ausführen, dann haben wir doch zuletzt nur wieder den Franzosen nachgeholt [...]«.⁹⁷ Das Denkmal eines Obelisken auf die Befreiung Spaniens (WV 33) vor dem Hintergrund der Pyrenäen ist von gleichem Format und als Pendant anzusehen. Möglicherweise war es für den potentiellen Auftraggeber England bestimmt, denn es feiert die Vertreibung der Franzosen durch Wellington vom Mai 1809 bis zur Schlacht von Vittoria (21. Juni 1813). Der Entwurf erinnert an die Mode der Triumphobelisken seit dem Ägyptenfeldzug Napoleons, etwa an die Projekte Lecointes, Antoine-Marie Peyre neveu oder Victor Baltards für den Pont Neuf (1809), denen in

gleicher Abfolge wie bei Klenze Feldzüge und Schlachten eingemeißelt waren.⁹⁸

Erst im Frühsommer 1814 ist Klenzes aufwendigster Entwurf für ein »Monument des Weltfriedens« (WV 31) in Form eines Tempels auf einem abgestuften Sockelbau entstanden (Abb. 31.1 im WV), der den Kerngedanken der späteren Walhalla-Planung (vgl. WV 35) bilden sollte. Er verarbeitet Anregungen des Kronprinzen Ludwig, der zwei Wochen vor der Klenze-Audienz, am 12. Februar 1814, Ideen für ein im Englischen Garten gedachtes Monument im »antiken Styl« notiert hatte: Es sollte den »Rettern Europas« gewidmet sein und im inneren »Heiligthum« die aus erbeuteten französischen Kanonen gegossene Büsten der alliierten Herrscher und ihrer Feldherrn, darunter Blüchers, Schwarzenbergs, Wellingtons und Kutusows, aufnehmen, denen auch Klenze in seinem Denkmal Mausoleen widmete.⁹⁹ Zu Klenzes Entwurf haben sich zwei Erläuterungen erhalten, die handschriftliche Beschreibung »Das Denkmal des Weltfriedens – eines Künstlers Traum«¹⁰⁰, die den Sturz Napoleons, den Einmarsch der Alliierten und den ersten Pariser Frieden vom 30. Mai 1814 voraussetzt, sowie der spätere Text zur Publikation.¹⁰¹ Klenzes wacher politischer Instinkt zeigt sich darin, daß er die beschränkte Option eines deutschen Nationaldenkmals zugunsten eines paneuropäischen Friedensdenkmals zurückstellte und der Besiegelung der Heiligen Allianz vorausgriff: ein Monument der Restauration der christlich-monarchischen Ordnung im gemeinsamen Haus Europa. Entsprechend ist der Rhein nun nicht mehr Symbol des Vaterlandes, sondern »Centrum europäischer Sitte und Kultur«. Typologisch bzw. ikonographisch von Gillys Friedrichsdenkmal (1797), Perciers »Monument aux défenseurs de la Patrie« (um 1794)¹⁰² und Weinbrenners soeben publiziertem Entwurf zum Völkerschlachtdenkmal (1814)¹⁰³ geprägt, repräsentiert der Entwurf stilistisch Klenzes neoklassizistischen Modernitätsanspruch. Bewußt hat er einen historisierenden altgriechischen Stilcharakter gemieden und die Wahl der »Ordre dorique moderne« gerechtfertigt.¹⁰⁴ Er hielt die von Durand vorgeschriebene Säulenhöhe von 8 Moduli (gegenüber 6 der »Ordre dorique grec«) exakt ein, verkürzte sogar die Interkolumnien von zweieinhalb auf zwei »Diamètres«¹⁰⁵ und erzielte so ein steileres und abstrakteres Gesamtbild. Auch im Inneren war eine charakteristische Modernisierung vorgesehen. Klenze zieht in die Cella eine mit Kassetten verzierte Monumentaltonne mit Oberlichtern in moderner Eisenkonstruktion ein.¹⁰⁶

Das in seiner ersten Textfassung pathetisch beschriebene paneuropäische Friedensfest, das Ernst Moritz Arndts jüngste Vorschläge zum Leipziger Völkerschlachtfest widerspiegelt¹⁰⁷, schien auf dem internationalen Wiener Parkett nicht mehr opportun. Der publizierte Text ist in der Konferenzsprache Französisch abgefasst und hat seinen romantisch-idealistischen Tenor weitgehend verloren. Die Resonanz war – gemessen an Klenzes hochgesteckten Erwartungen – enttäuschend. Zur Übergabe der Publikation an die Monarchen hatte er den ersten Jahrestag der Völkerschlacht gewählt, doch keiner von ihnen fand Zeit, den Künstler zu empfangen. Überstürzt brach Klenze Ende des Jahres zu Frau und Kind nach Paris auf.¹⁰⁸

Aus dem Pariser Krisenjahr 1815 ist wenig bekannt. Aufzeichnungen über die neuen Bauten Napoleons fallen eher kritisch aus.¹⁰⁹ Klenzes Behauptung, daß er nach und nach »bedeutende Aufträge« erhielt, läßt sich kaum verifizieren. Glaubhafter scheint, daß sein deutscher Patriotismus während der »Hundert Tage« (6. März bis 23. Juni 1815) einer neuerlichen Bewunderung für Napoleon wich. Napoleon, wenige Monate zuvor noch der »Tyran« und »Thronräuber« mit dem »bluttriefenden Zepter«¹¹⁰, ist nun wieder der »große Mann, welcher unter muthiges, thätiges und erwerbsüchtiges Gesindel tritt, es zu freien großen Zwecken zu gebrauchen, über sich selbst erheben will«. Durch Spekulationen konnte Klenze bei dieser Wende sein Vermögen vervielfachen.¹¹¹ Die Schlacht von Waterloo am 18. Juni 1815 entschied jedoch das Schicksal Napoleons endgültig. Nach der Rückkehr der Bourbonen war Klenze in einer prekären Lage. Auf die lukrativen Angebote La Flèche-Keudelsteins, bis zum 30. März 1815 gemeinsam mit Blangini zu dem mittlerweile in Triest lebenden Exil-König Jérôme zurückzukehren, war er nicht eingegangen.¹¹² Im Juli traf er dann den anlässlich des zweiten Pariser Friedens in Paris weilenden Kronprinzen Ludwig wieder, der sich inzwischen mit seinem bevorzugten Architekten Carl von Fischer völlig überworfen hatte.¹¹³ Man besuchte gemeinsam Museen, Privatsammlungen, Bauwerke und Künstlerateliers. Zunächst sei »keine Rede von meiner zukünftigen Bestimmung gewesen, es schien vorausgesetzt zu werden, daß ich in Paris bleiben werde.«¹¹⁴ Doch wandte sich Klenze nun an seinen alten Gönner La Flèche-Keudelstein, um ein Zeugnis über seine Kasseler Tätigkeit zu erhalten, das dieser ihm am 12. September 1815 – auf alten Westfälischen Dienstformularen und rückdatiert auf den 25. November 1812 – aus Marseille zuschickte.¹¹⁵ Das Zertifikat legte er zu-

- 99 Klenze, *Projet* (Anm. 93); vgl. zuletzt Buttler, Klenze (Anm. 1), S. 72–77 (mit älterer Literatur). Zu dem von Ludwig geplanten Monument: GHA, NL Ludwig I. (12. Februar 1814) 88/4/2, zit. n. Ina Paul, Uwe Puschner, »Walhalla's Genossen«, in: Johannes Erichsen, Uwe Puschner (Hg.), »Vorwärts, vorwärts sollst du schauen«, Bd. 2, Ausst.-Kat. München 1986, S. 469–490, hier S. 479, Anm. 59 u. Abb. S. 473.
- 100 Leo Klenze, *Denkmal des Weltfriedens – eines Künstlers Traum*, in: Kl. II/17.
- 101 Klenze, *Projet* (Anm. 93).
- 102 Paris, Musée Carnavalet, Réserve, D 3681; Szambien, *Projets* (Anm. 95), S. 82f.; Kat. *Liberté* (Anm. 36), Nr. 141.
- 103 Karlsruhe, Staat. Kunsthalle, Nr. 1944-44-47; Friedrich Weinbrenner, *Ideen zu einem deutschen Nationaldenkmal des entscheidenden Sieges bey Leipzig [...]*, Karlsruhe 1814; vgl. Lankheit, *Weinbrenner* (Anm. 42), S. 25ff.
- 104 Klenze, *Denkmal*, S. 7; ders., *Projet* (Anm. 93), S. 6.
- 105 Vgl. Durand, *Précis* (Anm. 29), Bd. 1, Tf. 5.
- 106 Klenze, *Projet* (Anm. 93), S. 8: »la voute cassettée, construite en fer«. Dies läßt sich am Schnitt allerdings nur für die Öffnung nachvollziehen.
- 107 Ernst Moritz Arndt, *Die Feier der Leipziger Völkerschlacht*, Frankfurt 1814.
- 108 Klenze, *Memorabilien*, Bd. 1, fol. 7f., 10v.; Billett des österreichischen Großkammerers Graf Wrba an Klenze, 18.10.1814, Kl. XV.
- 109 Kl. XIII/12, Nr. 6 (ca. 32 Seiten); Buttler, Klenze (Anm. 1), S. 78.
- 110 Klenze, *Denkmal* (Anm. 100), S. 2.
- 111 Klenze, *Memorabilien*, Bd. 1, fol. 8ff.
- 112 3 Briefe La Flèches an Klenze in Paris zwischen dem 30.1. und dem 6.3. 1815, Kl. II/15. Insgesamt acht Anträge habe Jérôme ihm vom Juni 1814 bis zum März 1815 gemacht; Klenze an Ludwig, 21.9.1815 (o. Nr.).
- 113 Zur Entfremdung des Kronprinzen von seinem Protegé Fischer vgl. Adrian von Buttler, Fischer und Klenze, in: Herbert Beck u.a. (Hg.), *Ideal und Wirklichkeit der bildenden Kunst im späten 18. Jahrhundert*, Berlin 1984, S. 141–162.
- 114 Klenze, *Memorabilien*, Bd. 1, fol. 10ff.
- 115 La Flèche an Klenze, 12.9.1815, Kl. XV; Zertifikat v. 25.11.1812, Kl. II/15 (Personalia).

sammen mit Zeugnissen seiner ehemaligen Vorgesetzten (und Trauzeugen) Moulard und Bouchepon sowie des ehemaligen Kabinettssekretärs Marinville, die sich damals allesamt in Paris aufhielten, dem Kronprinzen vor, um dessen »Ungewißheit über die Art meiner Anstellung und Beschäftigung in Kafel« zu zerstreuen.¹¹⁶

Im Oktober 1815 bot ihm Alexander von Humboldt seine Vermittlerdienste an, da der preußische Heerführer General von Bülow einen Architekten für ein Denkmal der Gefallenen von Waterloo suche. Klenzes Entwurf zu einem Waterloo-Denkmal¹¹⁷ zeigt die Abkehr von den bisherigen Architekturvorbildern französischer Provenienz zugunsten einer rein figurativen Konzeption. Auf einer erhöht gelegenen quadratischen Terrassenanlage erhebt sich vor weiter Landschaft ein doppelzoniger Sockelbau über dreistufiger Plinthe, der die von einem Siegesgenius bekränzte Reitergruppe trägt. Die Siegeskränze gelten den Feldherrn Blücher und Wellington, die sich auf dem Schlachtfeld von Bellealliance verbrüdernd die Hände reichen und über die Insignien Napoleons – Krone, Dreispitz, Feldherrenmantel und Adler – hinwegreiten. Subtil ist der damals umstrittene Anteil beider Nationen am Sieg angedeutet, da Wellington nur die Insignie des Oberbefehlshabers, Blücher aber, der Napoleon bis nach Paris verfolgte und die Kapitulation erzwang, die Kaiserkrone zugeordnet ist. Der Relieffries bringt mit der Verbrüderung des Zaren Alexander und des österreichischen Kaisers das Thema der wenige Wochen zuvor in Paris besiegelten Heiligen Allianz ein.

Zur gleichen Zeit verhandelte Klenze nach eigener Aussage mit dem königlichen hannoverschen Minister Graf von Münster wegen einer Einstellung in seinem »Geburtslande«. Er habe sich jedoch gescheut, nach Hannover zu gehen, »eine Stadt [...], wo für die höhere Kunst wenig oder gar nichts zu thun und zu hoffen war.«¹¹⁸ Von einem Verzicht kann jedoch keine Rede sein, denn Klenzes ehemaliger Vorgesetzter Jussow riet am 5. November auf Anfrage des hannoverschen Oberhofbau- und Gartendirektors von der Wense mit deutlichen Worten von einer Berufung Klenzes ab.¹¹⁹ Mit den Verhandlungen setzte Klenze den Kronprinzen unter Druck, der sich schon im September bei seinem Vater die Anstellung Klenzes ausgeben hatte. König Max I. Joseph räumte in einem Brief vom 24. September ein, daß Carl von Fischer nie seine Begeisterung erregt habe, und stimmte mit der Einschränkung zu, daß die Berufung bis nach dem

Friedensschluß (er erfolgte am 20. November) aufgeschoben werden sollte.¹²⁰ Doch das war Klenze zu vage. Als er dem Kronprinzen am 14. Oktober mitteilte, das angebliche »Angebot« aus Hannover annehmen zu wollen, bot ihm Ludwig nach kurzer Bedenkzeit auf eigene Verantwortung an, gegen ein Gehalt von 5000 Francs in seine persönlichen Dienste zu treten. In den späteren Auseinandersetzungen mit dem König hat Klenze wiederholt an die Umstände seiner Berufung erinnert, um sein unabhängiges Künstlertum hervorzuheben.¹²¹

Verwunderlich bleibt, daß Klenze nicht schon unmittelbar nach der Veröffentlichung der Preisaufgaben im Februar 1814 die Chance zur Teilnahme am Wettbewerb für Glyptothek (WV 34) und Walhalla (WV 35) ergriffen hatte. Dies ist nur durch seinen Unwillen, sich der Vorgabe eines historisch korrekten altgriechischen Stiles und dem Urteil der Akademiejury unterwerfen zu müssen. Seine noch immer stark französisch geprägten Wettbewerbsbeiträge wurden erst in den letzten Monaten des Jahres 1815 auf Ludwigs Versicherung hin begonnen, »daß die Arbeiten der Academie vorgeführt, jedoch von ihm als dem Preisrichter selbst gerichtet würden.«¹²² Die Indizien sprechen dafür, daß Klenze erst in Paris seine Studien zur griechischen Philosophie, Geschichte und Architektur intensiviert¹²³, um den Hoffnungen gerecht werden zu können, die man wenig später in München auf den »neuerdings als Hofarchitekt hier angestellten genialen Künstler L. Klenze« setzte: »Das Streben dieses wissenschaftlich rein ausgebildeten Künstlers ist kein geringeres, als das, dem deutschen Vaterlande und Baiern insbesondere endlich einmal einen reinen Nationaltypus der Kunst zu geben, der uns bisher mangelte, und in den ihm anvertrauten Werken höherer Art den Styl der Griechen – an dem die Römer, das Mittelalter und die neuere Zeit nur geändert und geschnörkelt haben, um ihn zu verderben – so viel wie möglich in seiner angestammten Reinheit und Herrlichkeit wiederherzustellen [...]«¹²⁴ Damit war das Dilemma der künftigen Auseinandersetzungen mit Ludwig I. klar umrissen. Trotz aller Anpassungen an die wechselnden historischen Leitbilder seines neuen Dienstherrn hat Klenze die in seiner Frühzeit gelegten künstlerischen Grundlagen nie revidiert, sondern vielmehr in einem geschlossenen gestalterischen und theoretischen System zu fixieren versucht, an dem er – in zunehmendem Widerspruch zur architekturgeschichtlichen Entwicklung des 19. Jahrhunderts – eisern festhielt.

116 Klenze an Ludwig (Anm. 112)

117 Abb., Privatbesitz; vgl. Humboldt an Klenze, 15.10.1815, Kl. XV, Nr. 29; Buttlar, Klenze (Anm. 1), S. 79ff.

118 Klenze, Memorabilien, Bd. 1, fol. 14ff.

119 Jussow an Wense (Anm. 56) auf dessen Anfrage v. 14.10.1815; Harold Hammer-Schenk (Hg.), Vom Schloß zum Bahnhof. Bauen in Hannover, zum 200. Geburtstag des Hofarchitekten G. L. F. Laves 1788–1864, Ausst.-Kat. Hannover 1988, S. 69, S. 134ff., Anm. 32

120 Max I. Joseph an Kronprinz Ludwig, 23.9.1815, zit. n. Adalbert Prinz von Bayern, Max I. Joseph von Bayern, München 1957, S. 722. In einer Mitteilung des Hofsekretärs Riegl v. 24.9.1815 erscheint die Berufung Klenzes als beschlossen; vgl. Vierneisel/Leinz, Glyptothek, S. 135.

121 Klenze, Memorabilien, Bd. 1, fol. 14ff.; Bd. 6, fol. 143f.

122 Ebd., Bd. 1, fol. 11

123 Buttlar, Klenze (Anm. 1), S. 286ff.

124 Christian Müller, München unter Maximilian I. Joseph, Bd. 1, München 1816, S. 244, Anm.