

# KUNST CHRONIK

MONATSSCHRIFT FÜR KUNSTWISSENSCHAFT  
MUSEUMSWESEN UND DENKMALPFLEGE

54. JAHRGANG Februar 2001 HEFT 2

HERAUSGEGEBEN VOM ZENTRALINSTITUT FÜR KUNSTGESCHICHTE IN MÜNCHEN  
MITTEILUNGSBLATT DES VERBANDES DEUTSCHER KUNSTHISTORIKER E.V.  
VERLAG HANS CARL, NÜRNBERG

---

## Literaturberichte

---

ADRIAN VON BUTTLAR

### Leo von Klenze. Leben – Werk – Vision

München, Verlag C. H. Beck 1999. 512 S., 544 Abb. ISBN 3-406-4515-5

### Leo von Klenze. Architekt zwischen Kunst und Hof 1784-1864

Ausstellungskatalog. Herausgegeben von Winfried Nerdinger, München, Prestel Verlag 2000.  
540 S., zahlr. Abb. ISBN 3-7913-2292-3

Über Klenze hat man sich bisher in Oswald Hederers Biographie von 1964 (2. Aufl. 1981) informieren können, über einzelne Bauwerke auch in verschiedenen Werkmonographien, von denen nur die breit angelegte von Jörg Traeger *Der Weg nach Walhalla*, Regensburg 1987, genannt sei. Hederers aus den reichlich erhaltenen Quellen erarbeitetes Buch war eine respektable Leistung, aber es war doch an der Zeit, eine so wichtige Figur wie Klenze noch einmal neu anzugehen. Die Kunstwissenschaft bevorzugt heute problemorientierte Forschungen und erachtet biographisch angelegte Arbeiten leicht für weniger wissenschaftlich. Sehr zu Unrecht, denn die Künstlerbiographie spielt im kunsthistorischen Schrifttum eine ähnliche Rolle wie das Porträt in der Malerei:

Hier wie dort heißt es, sich in den Gegenstand vertiefen und dennoch Distanz wahren, um zu einem wohlmotivierten und überzeugenden Bild der darzustellenden Person zu gelangen. Die wissenschaftliche Künstlerbiographie verlangt außerdem von ihrem Autor die Fähigkeit, das Persönlichkeitsbild literarisch zur Anschauung zu bringen. Mit seiner Klenze-Biographie hat *Adrian von Buttlar* diese Anforderungen erfüllt.

Anders als Hederer widmet sich von Buttlar ausführlicher dem oft langwierigen Planungsprozeß der einzelnen Bauvorhaben, bei dem die wechselvollen Lebensumstände des Architekten stets auch eine Rolle spielten. So entstand eine »echtere« Biographie, denn Klenzes Bauwerke kamen nie abgehoben von ein-

schränkenden und schicksalhaften Umständen zustande. Folglich muß der Verf. fast bei jedem der großen Projekte auf die Spannungen zu sprechen kommen, die Kronprinz Ludwig von Bayern von Anfang an, später als König und schließlich noch über seine Abdankung 1848 hinaus durch seine Einmischung in die Arbeit des Architekten verursachte. Das Wort »Vision« im Untertitel der Biographie weist auf den tragischen Umstand hin, daß eigentlich nur wenige von Klenzes Bauten ganz und gar nach seinen Vorstellungen verwirklicht worden sind. Vielmehr brachte Ludwig ständig seine eigenen Ansichten in den Planungsvorgang ein. Sie lassen oftmals einen unsicher schwankenden Geschmack erkennen, mit dem sich der Architekt jeweils auseinanderzusetzen hatte. In solchem Ringen konnte er meistens nur halb gewinnen, und das macht einen wesentlichen Teil von Klenzes Persönlichkeit und Werk aus. Die vielen Querelen mit dem König und mit intriganten Konkurrenten erklären zum guten Teil die Zwiespältigkeiten, die Klenzes Charakter und auch seinen Werken in den Augen der Nachwelt anhaften. Die boshaften Sottisen, mit denen z. B. Klenze und Gärtner einander bedachten, und die der Verf. bei Gelegenheit zitiert, erhöhen zwar für uns das Lesevergnügen, aber damals waren sie giftige und existenzbedrohende Waffen im Kampf um die Gunst Ludwigs und um seine Aufträge.

Klenzes Frühzeit wird uns mit besonderer Ausführlichkeit geschildert, denn obwohl sie architekturgeschichtlich wenig Spuren hinterlassen hat, bildeten sich in der Berliner Studienzeit und den Jahren in Kassel Überzeugungen heraus, die für immer bestimmend blieben. In Berlin war Klenze Schüler des Landbaumeisters David Gilly und des Archäologen Alois Hirt: Der Sinn fürs Praktische und der Glaube an die Überlegenheit der antiken Baukunst wurden ihm also schon hier beigebracht. Anschließende Studien in Paris waren, wie der Verf. zeigt, nur von kurzer Dauer und begrenzter Wirkung. Weniger der stets zitierte

Durand selbst als dessen Mitarbeiter Clemens Wenzeslaus Coudray, der sich später in Goethes Weimar einen Namen machte, hat Klenze die aktuellen Tendenzen der französischen Architektur vermittelt. Auf Paris folgte eine erste ebenfalls nur kurze Italienreise, bei der er Paestum besuchte und in seinem Glauben an die fundamentale griechische Baukunst bestärkt wurde. Seine französischen Erfahrungen trugen dazu bei, daß er 1808 nach Kassel an den Hof König Jérômes berufen wurde, wo er unter Heinrich Christoph Jussow erste Erfahrungen als ausübender Architekt machen durfte. Als wiedergeborener Grieche konnte er am Hofe von »König Lustigh«, wie Napoleons jüngster Bruder in Kassel genannt wurde, freilich nicht agieren, sondern hatte sich den herrschenden französischen Bausitten anzupassen. Ein erster Leistungsbeweis war sein Hoftheater beim Schloß Wilhelmshöhe, das schon bald zu einem Ballhaus umfunktioniert wurde und nur in ganz entstellter Form auf uns gekommen ist. Nach dem Fall Jérômes 1813 mußte Klenze Kassel fluchtartig verlassen und gelangte infolge familiärer Umstände nach München. Nach ein paar unstillen Jahren gelang es dem nun schon Dreißigjährigen, sich beim Kronprinzen bemerkbar zu machen, und 1816 begann seine Münchner Karriere mit den Entwürfen für die Glyptothek.

Mit der neuen Aufgabe, ein Kunstmuseum zu erstellen, war für Klenze der Augenblick gekommen, seine Überzeugung von der Vorbildlichkeit der griechischen Baukunst in die Praxis umzusetzen, und das hieß, wie er es selbst formulierte, die Charakteristika des Vorbilds in einer neuen »Syntax« wiedererstehen zu lassen. Der Verf. schildert uns eingehend die lange Entstehungsgeschichte der Glyptothek und die Widerstände aller Art, die ihr Architekt zu überwinden hatte. Von Anfang an wollte er ein Werk der Baukunst errichten, das den hohen Kunstwerken der Alten eine würdige Heimstatt gewährte, ganz so wie es zur gleichen Zeit Schinkel mit seinem Museum in Berlin vorhatte. Klenze hatte dabei einige

Mühe, seine ursprüngliche Idee einer Glyptothek durchzusetzen, die außen und innen als Gesamtkunstwerk aus Antike und Gegenwart, aus Architektur, Plastik und Malerei erscheinen sollte. Eine Reihe von Vorgestalten sind in das Erscheinungsbild der Glyptothek eingegangen, darunter Carl von Fischers und Haller von Hallersteins Pläne sowie die nicht alle erhaltenen Wettbewerbsentwürfe von 1815, darunter einer von Schinkel im »Mittelalterstil«. Der Verf. meint mit Recht, daß Klenze es nicht nötig hatte, sich aus den Entwürfen anderer zu bedienen, aber er war andererseits eine rezeptive Natur, die unbekümmert von den Ideen anderer profitieren konnte. Manchmal muß man seine Quellen in sehr entfernten Gefilden suchen: Für den Vierflügel-Grundriß mit zentralen Eckräumen kann der Verf. z. B. auf Palladio verweisen, dessen Palazzo Thiene in Vicenza einen merkwürdig ähnlichen Grundriß zeigt. Klenze konnte ihn im zweiten der *Quattro libri* von 1570 nachschlagen. Und wer einmal um die Glyptothek herumgeht und sich die Rückseite ansieht, entdeckt zu seiner Überraschung zwei »Palladian windows« in den Eckrisaliten, die gar nicht griechisch sind, auch wenn ihnen der Architekt Akroterien auf die Gesimse gesetzt hat. Die Hinwendung zu Palladio hatte noch einen persönlichen Grund, wie Klenze selbst erklärt: »... so wie Palladio durch sinnreiche Übertragung römischer Architektur auf seiner Zeit und seines Landes Bedürfnisse groß und unsterblich war, so möchte ich es mit der Griechen Werken versuchen; dieses ist der einzig mögliche Weg mehr als ein glatter Plagiant zu werden.« Ein neuer Palladio also, aber nicht aus dem Geiste der Römer, sondern der Griechen, dieses hoch gesteckte Ziel hat Klenze zeitlebens verfolgt, auch wenn der Name Palladio allmählich verschwand und Anregungen aus seinen Werken seltener wurden. Immerhin: Der Mittelrisalit am Festsaalbau der Residenz (1832) bekam mit seinem rustizierten Sockel, seinem jonischen *piano nobile* und seinen Freifiguren vor dem Attikageschoß einen *aspetto*, der genau-

stens demjenigen von Palladios Palazzo da Porta Festa in Vicenza gleicht.

Die Glyptothek war von Anfang an als Teil des neuen Königsplatzes gedacht, des zukünftigen »Königs der Plätze«, wie Ludwig das urbane Projekt zu nennen beliebte. Auch hier gab es unendliche Auseinandersetzungen um die als Gegenüber gedachte Apostelkirche und das an der Ausfallstraße nach Nymphenburg gedachte Stadttor, die nachmaligen Propyläen. Ein wichtiges Anliegen Klenzes war es von vornherein, am Königsplatz die drei klassischen Baustile exemplarisch ins Stadtbild einzufügen und den Bürgern einzuprägen. Da für das Stadttor nur der dorische Stil in Frage kam und für die Kirche nur der korinthische, mußte Klenze alle Mühe aufwenden, um dem König die für die Glyptothek gewünschte Dorik auszureden und stattdessen eine jonische Portikus durchzusetzen. Auf seinem Ölbild von 1842 hat Klenze, lange bevor die Bebauung des Königsplatzes abgeschlossen war, die Situation mit den drei Stilen dargestellt. Daß aus der Kirche schließlich das von Ziebland ausgeführte Ausstellungsgebäude wurde, änderte nichts am Dreiklang der Stile. München ist übrigens nicht der einzige Schauplatz für eine solche Absicht: Schon vorher hatte Weinbrenner am Markt in Karlsruhe dem jonischen Rathaus eine korinthische Kirche gegenübergestellt und am Ende der Straßennachse in Sichtweite vom Markt das dorische Ettlinger Tor errichtet.

Es fällt auf, daß in Klenzes *Memorabilien* häufig Vitruv als Gewährsmann für eigene Ansichten genannt wird, was eigentlich unzeitgemäß ist, denn seit der Aufklärung hatten die Architekten das Lehrgebäude Vitruvs weitgehend niedergerissen. Dennoch verweist der Verf. mit Recht auf den zweigeschossigen »Ägyptischen Saal« aus Vitruv VI als Vorbild für den Konzertsaal im Münchner Odeon, sei es auch, daß das ursprünglich vitruvianische Vorbild wohl über Palladio oder den englischen Palladianismus vermittelt wurde. Auch Klenzes Rekonstruktion des toskanischen

Tempels, von dem es ja unter den antiken Denkmälern kein Beispiel mehr gab, war letztlich ein Stück Vitruv-Exegese. In einem besonderen Kapitel über Klenzes »Architekturtheorie und Ästhetik«, welches sinngemäß zwischen die Glanzzeit und das Spätwerk eingeschaltet ist, spielt Vitruv dann allerdings keine Rolle mehr. Um die Frage zu beantworten, ob Klenze überhaupt eine Art eigener Architekturtheorie entwickelt hat, müßte man sich erst einmal darüber klar werden, was von einer Architekturtheorie, die den Namen verdient, eigentlich zu erwarten ist. Klenze behauptet z. B.: »Es gab und gibt nur Eine Baukunst und wird nur Eine Baukunst geben, nämlich diejenige, welche in der griechischen Geschichts- und Bildungsperiode ihre Vollendung erhielt.« Das deckt sich, wie der Verf. selbst belegt, fast wörtlich mit Schinkels Bekenntnis zu den Griechen und hat hier wie dort Folgen für die Tektonik einschlägiger Bauwerke gezeitigt, aber zu einer Architekturtheorie reichte das nicht. Auch Klenzes eindringliche Beschäftigung mit der Architekturgeschichte und seine Gedanken darüber sind nicht mehr als eine Art Architekturphilosophie, wie der Verf. diese Bemühungen gelegentlich nennt. Klenze gehört zum zeitgemäßen Typus des gebildeten Architekten, dem man auch Schinkel und in der nächsten Generation Semper zurechnen kann. Aber trotz ihres historischen Forschens und systematischen Denkens hat letztlich keiner von ihnen eine umfassende, auf Erfahrung gegründete und für die Praxis nutzbare Architekturtheorie hervorgebracht. Wo man sich mit der Nachahmung historischer Muster oder einem trivialen Funktionalismus nicht zufriedengeben wollte, suchte man dann doch wieder Zuflucht bei den Griechen oder bei den Resten des vitruvianischen Lehrgebäudes, Klenze z. B. beim Entwurf für den Thronsaal im Festsaalbau der Residenz, für den er Vitruvs »Korinthischen Saal« zum Vorbild nahm. Auch im Eremitagemuseum in St. Petersburg ließ er sich von Raumformen des Römischen

Hauses anregen, wie sie Vitruv VI schildert. Wenn solche Räume auf uns wie Neubarock wirken, dann nicht, weil Klenze barocke Räume nachahmte, sondern weil er dieselbe vitruvianische Quelle benutzte wie seine Vorgänger im Barock, wobei notwendig vergleichbare Raumformen herauskamen.

Für die horizontale Gliederung seiner Fassaden bevorzugte Klenze das sog. »Theatermotiv«, d. h. die ursprünglich römische Pfeilerarkade mit vorgelegter Halbsäulen- oder Pilasterordnung, wie sie z. B. am Marcellustheater vorkommt. Der Verf. nennt diesen Typus »Galeriemotiv« und verweist auf dessen lange Tradition seit der Renaissance. Tatsächlich haben wir es dabei mit einem langlebigen Element zu tun, mit dem vom 16. bis 18. Jh. nicht nur Fassaden gegliedert wurden, sondern auch die Mittelschiffwände von Kirchen, Altäre, Epitaphien, Portale etc. Deswegen brauchte Klenze hier nach gar keinem spezifischen Vorbild zu suchen, sondern konnte mit einer Art Selbstverständlichkeit auf die Tradition zurückgreifen. An der Alten Pinakothek fand dieses Motiv seine gelungenste Verwendung. Für die Mittelpartie des Königsbaus der Residenz war das »Theatermotiv« ebenfalls vorgesehen, schließlich entstand aber hier eine einförmige, quattrocentistische Wand mit Pilastern vor schwerer Rustica, und zwar auf Drängen Ludwigs, der sich bei einem Besuch in Florenz an der Baukunst der Frührenaissance geradezu berauscht hatte. So geriet der Königsbau in die Reihe der nicht wahrhaft originalen, zwangsweise an historischen Vorbildern orientierten Werke, welche Klenze bei der Nachwelt in Mißkredit gebracht haben. Nimmt man übrigens die quattrocenteske Arkade des gegenüberliegenden Postgebäudes hinzu und sieht Palast und Arkade im Zusammenhang mit der antikischen Portikus des Theaters, dann ist am Max-Josefs-Platz eine Art architekturhistorischen Schaubilds entstanden, dessen Wirkung man sich nicht entziehen kann.

Als Klenze 1834 im Auftrag Ludwigs nach Athen reiste, um dessen Sohn Otto, König von Griechenland, in Städtebau und Schloßbau zu beraten, lag bereits Schinkels großartiger Entwurf für ein Königsschloß auf der Akropolis in hinreißenden Zeichnungen vor. Der von Archäologen damals wie heute geäußerte Einwand, daß der gewählte Standort sozusagen unziemlich war, daß ein modernes Schloß die ehrwürdigen antiken Baudenkmäler gleichsam beleidigen würde, ist nicht gerechtfertigt. Schinkel hatte sein Schloß ausdrücklich nach Art einer römischen Villa, d. h. eingeschossig angelegt und sich bei den repräsentativen Räumen, darunter die berühmte Königshalle, an die Vorschriften Vitruvs für die Säle des römischen Hauses gehalten. Sein Schloß auf der Akropolis wäre also gar nicht mit den antiken Resten in Konflikt gekommen, sondern hätte nur einen Schritt von der griechischen zur römischen Antike vollzogen. Schwerer wog allerdings ein anderer Einwand, daß nämlich die Errichtung einer zeitgemäßen Residenz auf dem steilen, schwer erreichbaren Burgberg enorme technische Probleme und einen ungeheuren Kostenaufwand mit sich bringen würde, ja man konnte wohl davon ausgehen, daß der arme König Otto ein solches Traumschloß nie würde verwirklichen können. Klenzes Anliegen und Auftrag war es folglich, das allgemein bewunderte Projekt aus Berlin zu Fall zu bringen und dann einen realistischeren Entwurf für eine Residenz in der Stadt auszuarbeiten. Klenzes Entwurf kann sich durchaus sehen lassen, er war sogar griechischer als der Schinkels, scheiterte aber ebenfalls an den zu erwartenden hohen Kosten. Schließlich bekam Gärtner den Auftrag, Otto ein wohlfeileres Domizil zu erbauen, denn inzwischen hatten Klenzes Gegner in München die Oberhand gewonnen und konnten ihn beim König ausmanövrieren.

Für das Scheitern in Athen wurde Klenze allerdings schon bald entschädigt durch den Auftrag, ein Museum für die kaiserlichen Kunstsammlungen bei der Eremitage in St. Peters-

burg zu entwerfen und zu erstellen. Hier war er endlich einmal frei bei seiner Planung, jedenfalls von Ludwigs Einmischung, und konnte z. B. das ursprünglich griechische Prinzip der geraden Bedeckung am Außenbau konsequent durchführen, so wie es Schinkel an seinem Schauspielhaus getan hatte. Im Inneren hatte er sich den Vorgaben des kaiserlichen Palastes anzubequemen, mit dem die Museumsräume harmonisieren mußten. Das bedeutete eine gewisse Prachtentfaltung: Klenze spricht selbst stolz von 140 monolithischen Säulen aus Marmor und Granit, die er in den Museumssälen, u. a. einem Ägyptischen Saal nach Vitruv, ausgeteilt hatte. Bis die Neue Eremitage 1852 eröffnet wurde, war Klenze insgesamt sieben Mal in St. Petersburg gewesen und hatte es erreicht, daß auch der Innenausbau der Museumsräume wenigstens im großen Ganzen nach seinen Plänen erfolgte. Das Ergebnis dieser intensiven Bemühungen gehört zu seinen persönlichsten und bis heute am besten erhaltenen Leistungen.

Dagegen läßt sich nicht leugnen, daß sich Klenze in seinem Spätwerk durch Experimentieren mit neuen Formen öfters verzettelt hat, wie z. B. bei der Befreiungshalle bei Kelheim, voll. 1863, wo im Inneren Pfeiler mit undefinierbaren byzantisierenden Kapitellen gestetzte Segmentbögen tragen. Diese sollten eine Synthese aus geradem Architrav und Rundbogen vorstellen, was aber bloß ein zwitterhaftes Erscheinungsbild in dem sonst antikisch ausgestatteten Raum hervorruft.

In von Buttlars Buch kommt fast in jedem Abschnitt Schinkel vor. Er war der einzige Kollege, den Klenze vorbehaltlos bewunderte und manchmal sogar um Rat fragte. Übrigens war die Hochschätzung gegenseitig. Daß er Schinkels Akropolis-Entwurf zu Fall brachte, geschah ausnahmsweise einmal nicht aus Bosheit oder Konkurrenzneid, sondern aus unabweislichen praktischen Gründen. Der Verf. kann immer wieder nachweisen, wie Schinkels Vorgaben Spuren in Klenzes Entwürfen und Werken hinterlassen haben. Um nur ein Bei-

spiel zu nennen: Die Ruhmeshalle mit der kolossalen Bavaria verdankt ihre Grundidee einem der Entwürfe Schinkels für ein Denkmal Friedrichs d. Gr. Schinkel hatte diese Version des Denkmals mit den Säulenhallen, die ein Reiterstandbild einfassen, ein paar Jahre zuvor in seiner *Sammlung architektonischer Entwürfe* publiziert, welche Klenze aufmerksam studierte.

Schinkel und Klenze gegeneinander abwägen, heißt so unkommensurable Größen wie Preußen und Bayern, Berlin und München, Friedrich Wilhelm IV. und Ludwig I. miteinander vergleichen. Daß Schinkel der sensiblere Künstler und Designer war, auch der originellere Denker, darüber ist man sich wohl einig. Von der Lebensleistung her gesehen, fällt der Vergleich nicht so leicht: Während Schinkel nur einzelne Akzente in das Stadtbild von Berlin zu setzen vermochte, hat Klenze mit dem Königsplatz, der Residenzumgebung und der Ludwigstraße München seine bis heute gültige Identität gegeben, eine nicht zu unterschätzende Leistung. Wir haben uns abgewöhnt, Künstler nach ihrer Größe zu messen, und die Frage, wer von den beiden großen deutschen Baumeistern des frühen 19. Jh.s der größere war, beunruhigt uns nicht mehr; von Buttlars schönes Buch hat m. E. auf zutreffende Weise Klenze in das Spannungsfeld von Menschlichem und Allzumenschlichem, von Werk und Vision gestellt. Seine Monographie läßt sich dank ihres Faktenreichtums als Nachschlagewerk benutzen, sie ist aber so geschrieben, daß man sie mit Genuß und Gewinn auch von Anfang bis Ende durchlesen kann, wie das bei einer Künstlerbiographie sein sollte.

Kurz nach dem Erscheinen von Buttlars Buch fand im Münchner Stadtmuseum eine *Klenze-Ausstellung* statt, zu der eine umfangreiche Publikation erschienen ist. Sie stellt sehr viel mehr dar als bloß einen Katalog der Exponate – einen solchen hat *Thomas Weidner* erstellt, man findet ihn gleichsam als Anhang am Ende des Buches. Das Kernstück desselben ist ein Verzeichnis sämtlicher von Klenze geplanter

und ausgeführter Bauwerke, 195 Objekte auf 300 dreispaltigen Seiten und mit zahllosen sehr guten Illustrationen. Die einzelnen Werkmonographien sind strikt in der Reihenfolge des Planungsbeginns angeordnet, auch wenn viele Jahre zwischen den ersten Entwürfen und der Inangriffnahme bez. Vollendung des Bauwerks liegen. Das ist zwar konsequent, verschiebt aber gelegentlich die Reihenfolge und den Zusammenhang, in dem wir Klenzes Werke zu sehen gewohnt sind. Die kurz vor seinem Tod 1862 vollendeten Propyläen rücken dementsprechend in die Reihe der Frühwerke, weil Ludwig 1816 schon einmal mit dem Gedanken gespielt hatte, eine Rekonstruktion der Athener Propyläen in München aufzubauen. Die Verf. des Werkverzeichnisses, *Sonja Hildebrand*, hat es vermocht, bei gebotener Kürze alle relevanten Fakten über die einzelnen Bauwerke einzubringen und diese auch noch durch treffende Baubeschreibungen vorzustellen. Ihre Ausführungen sind durch Quellenstudien und die wichtigste Sekundärliteratur untermauert, so daß der Leser dieses ausgezeichnete Werkverzeichnis mit vollem Vertrauen benutzen kann. Es dürfte künftig dem Interessierten den willkommenen ersten Zugang zu den einzelnen Werken Klenzes eröffnen.

Die Verf. muß zwar hier und da kontrover-sielle Umstände bei der Realisierung von Klenzes Plänen erwähnen, verzichtet aber klugerweise auf parteiliche Äußerungen über Klenze als Person. Solche leisten sich umso freizügiger die anderen Mitarbeiter an dem gewichtigen Opus, und zwar in einer Reihe einleitender Aufsätze, in denen lauter ausgewiesene Kenner Klenzes bez. der Epoche zu Worte kommen. In seiner Einleitung schildert *Winfried Nerdinger*, der Herausgeber des Ganzen, Klenze als einen krankhaft ehrgeizigen Karriere-menschen, der keine Mittel scheute, um seine Ziele zu erreichen. Sehr wichtig sind Nerdingers Ausführungen über die Art und Weise, in der Klenze das Durandsche Raster-system dreidimensional für die Gliederung sei-

ner Großbauten adaptierte. In seinem Versuch über die Restauration des Hofkünstlers in Bayern stellt *Weidner* Klenze als Fürstendiener dar, als einen Hofkünstler, wie er zu dieser Zeit schon ein Anachronismus war. Natürlich wird Klenze auch in dieser Hinsicht mit Schinkel verglichen, welcher als Staatsbeamter und Chef einer unabhängigen Behörde einen viel größeren Gestaltungsfreiraum hatte. *Von Buttlar* steuert einen Aufsatz über Klenzes Weg nach München bei, welcher ja seine politisch bedingten Tücken hatte und Klenze zu merkwürdigen Kehrtwendungen zwang: Der Hofarchitekt Jérômes mußte sich plötzlich zum deutsch denkenden Baumeister des Franzosenhassers Ludwig verwandeln. *Hansgeorg Bankel* schildert am Beispiel der Rekonstruktion des Zeustempels von Agrigent, wie Klenze in der Rolle des Archäologen fremde Vorlagen »schamlos« benutzte und Details archäologischer Befunde »verantwortungslos« veränderte. Folglich sollte man »aufhören, ihn weiterhin einen Bauforscher zu nennen.« *Klaus Jan Philipp* greift das Thema Architekturtheorie auf, konstatiert »Selbstüberschätzung« bei Klenze und kommt zu dem Schluß, daß er als Architekturtheoretiker »unbedeutend« und bloß »eine Randfigur« war. Philipp weiß natürlich sehr wohl, daß dies nicht in erster Linie ein persönliches Manko war, sondern ebenso sehr ein Zeichen der Zeit. In seinen Ausführungen über Klenzes Kunstphilosophie stellt *Dirk Klose* fest, daß Klenze vor »abstrusen Analogieschlüssen und theoretischen Verrenkungen« nicht zurückschreckte. Der Verf. konfrontiert uns mit einer interessanten Wortkombination: »überbildeter Dilettantismus« – damit soll der Bildungsbürger getroffen werden, der seinen geringen Kunstverstand mit Bildung überwölbte, und ein solcher Bildungsbürger war Klenze natürlich auch. *Werner Lorenz* beschäftigt sich mit der Frage, ob Klenze auch als Ingenieur angesehen werden darf, und kommt zu dem Ergebnis, daß er zwar für neue technische und konstruktive Lösungen aufgeschlossen war, daß er

aber vorwiegend andere, besser ausgerüstete Ingenieure in Dienst nahm. Selbst blieb er im Grunde immer ein Künstlerarchitekt im Sinne des 18. Jh.s, d. h. er war auch in dieser Hinsicht ein Mann von gestern. *Frank Büttner* behandelt Klenzes Verhältnis zu den bildenden Künstlern, die an seinen Bauwerken mitarbeiteten. Im Zentrum des Interesses steht dabei das sehr problematische Verhältnis zu Peter Cornelius, wobei manche häßlichen Dinge unterliefen. Eine mehr objektive, sachkundige Darstellung Klenzes als Innenarchitekt und Möbeldesigner liefert schließlich *Brigitte Langer*. Ein chronologischer Lebensabriß zur raschen Orientierung und die gehörigen Register vervollständigen den Band zu einem veritablen Klenze-Handbuch. Beigefügt ist außerdem eine CD-ROM mit den wichtigsten Schriften aus Klenzes Nachlaß, darunter die *Memorabilien* und seine Architekturtheorie. Die 4877 Manuskriptseiten umfassende Quellenedition ist durch Personen-, Orts- und Bautenregister erschlossen. Eine weitere Hilfestellung bieten über Hyperlinks abrufbare biographische Kurzeinträge.

Was den Leser nachdenklich stimmt, sind die wiederholten harschen Urteile der meisten Mitarbeiter über Klenze als Mensch und als Architekt. Wenn er eine so fragwürdige menschliche Erscheinung und ein so wenig eigenständiger Architekt war, fragt sich der Leser unwillkürlich, weshalb man einem solchen eigentlich eine Ausstellung gewidmet hat. Natürlich will keiner der Kritiker Klenzes Bedeutung für München leugnen, nur war alles, was er gemacht und was er geäußert hat, scheinbar nicht ganz echt, nicht sein eigen. Dieser Eindruck konnte wohl nur entstehen, weil wir über Klenze mehr wissen als über irgendeinen Architekten seiner Zeit, der einzige Schinkel einmal ausgenommen. In seinen *Memorabilien* hat sich Klenze, wie wir heute so schön sagen, derartig »geoutet«, daß ihm die Nachwelt auf einzigartige Weise in die Karten gucken kann. Anderen Architekten dürfen wir unterstellen, daß sie sich ihre Auf-

träge auch nicht skrupulöser eingehandelt haben, aber sie haben ihre Machenschaften der Nachwelt nicht schriftlich überliefert. Auch wäre zu bedenken, daß künstlerische Originalität im Zeitalter des Klassizismus bzw. der Restauration kein absolutes Kriterium war, daß historische Bildung und stilistische Korrektheit höher im Kurs standen, und daß wir Klenze also als einen typischen Repräsentanten seines Zeitalters zu würdigen haben.

Eigentlich bringt es schon der Untertitel des Kataloges auf den Punkt: Klenze schwankte stetig »zwischen Kunst und Hof«, das erklärt das meiste. Seien wir also moderat in unserem Urteil über den Baumeister Münchens, dann können wir auch besser nachvollziehen, warum er zu seinen Lebzeiten so hohes Ansehen in Europa genoß, und warum er trotz allem zu den großen Architekten Deutschlands gehört.

Erik Forssman

## Kolloquium zum 250. Geburtstag Friedrich Ludwigs von Skell (1750-1823)

München, Zentralinstitut für Kunstgeschichte, 13.-15. September 2000

Das runde Jubiläum am 13. September 2000 machte eine größere Veranstaltung unumgänglich. Zunächst plante die Bayerische Schlösserverwaltung die eigentlich schon längst fällige Ausstellung der zahlreichen bei ihr verwahrten Skell-Pläne. Dieses Projekt scheiterte jedoch an der fehlenden Finanzierung durch den Freistaat. So kamen nur zwei ganz kleine Ausstellungen als Notbehelf zustande. Die eine im obersten Geschoß der Münchner Residenz wurde von der Bayerischen Akademie der Schönen Künste veranstaltet und zeigte einige Pläne Skells zu Münchner Anlagen. Die Originalpläne wurden in schwarze Stellmauern eingebaut und flankiert von kurzen Texten und Diareproduktionen von Ansichten – eine nicht ganz überzeugende Kombination.

Parallel zu dieser Ausstellung erschien ein Büchlein: *Gartenlust und Stadtbaukunst. Friedrich Ludwig von Skell* (München, Hypovereinsbank 2000. 120 S. m. 57 Abb. ISBN 3-930184-22-2). Es enthält Beiträge von Adrian von Buttlar, Hans Lehbruch und Jost Albert zu Skell sowie zwei Aufsätze über die Münchner Grünplanung nach 1945 und zur Bundesgartenschau München-Riem 2005, wobei versucht wird, Skells Grundsätze auch in den neuesten Werken der Gartenkunst wiederzufinden.

Die andere Kleinausstellung in der Bibliothek des Zentralinstituts für Kunstgeschichte zeigte einige repräsentative Skell-Pläne zu auswärtigen Anlagen, z. B. für die Stadt Mannheim und zum Salzburger Mirabellgarten, die bislang noch nie zu sehen waren. Iris Lauterbach vom Zentralinstitut organisierte – weitgehend im Alleingang – eine zweitägige interdisziplinäre Tagung zu Skell, finanziell ermöglicht durch die DFG. Events wie Gartenilluminationen und Schloßgespenster, wie sie vielfach schon üblich geworden sind, wurden zwar nicht präsentiert, dafür aber war die Teilnahme kostenlos. Die Vorträge waren gruppiert in solche zu Skells Herkunft und Ausbildung und solche zu Aspekten seines Werkes und dessen Erhaltung. Außerdem wurden Führungen in der Stadt, in Nymphenburg und im Englischen Garten angeboten.

Hinsichtlich Skells Ausbildung, seiner Arbeit und seinem historischen wie geistigen Umfeld blieben manche Fragen offen, wenn auch punktuelle Fortschritte zu verzeichnen waren. Peter Lack aus der Familie Skell stellte zunächst die zahlreichen Gärtner dieser Familie und ihre verwandtschaftlichen Beziehungen vor. Die schon von vielen Forschern gesuchte Korrespondenz des jungen Skell mit Kurfürst Carl Theodor, die zahlreiche Zeichnungen ent-