

## 8. ZWISCHENBILANZ 2000 (ALPHA-FORUM)

BR-ONLINE | Das Online-Angebot des Bayerischen Rundfunks

Sendung vom 11.05.2000

Professor Adrian von Buttlar

Kunsthistoriker

im Gespräch mit Michael Schramm<sup>1</sup>

**Schramm:** Willkommen bei Alpha-Forum. Zu Gast bei uns ist heute Herr Professor Adrian von Buttlar. Herr von Buttlar, nicht wenige unserer Zuschauer kennen Ihr Buch über den großen Münchner Architekten Leo von Klenze: "Leben, Werk, Vision." Seit 1985 sind Sie Professor für Kunstgeschichte an der Universität Kiel. Ihre weiteren Tätigkeitsschwerpunkte sind die Gartenkunst und Landschaftsgärten. Darüber hinaus sind Sie auch im Bereich Denkmalschutz in verschiedenen Funktionen aktiv. Ihr Weg zur Kunstgeschichte war nicht unbedingt ein direkter Weg: Sie haben diverse Studien gemacht oder zumindest begonnen wie z. B. Soziologie oder Jura. War der Weg so ein gewundener, oder wollten Sie ihn so gewunden haben?

**Buttlar:** Ganz so gewunden war er nicht, aber er war sicherlich persönlich. Damals, kurz nach 1968, war man ja auch in der Art und Weise, wie man ein Studium anlegte, etwas freier. Man wurde auch nicht so gehetzt, wie das heute bei den armen Studenten leider der Fall ist. Deswegen konnte man es sich erlauben, verschiedene Nebenfächer auszuprobieren. Kunstgeschichte wollte ich von Haus aus schon immer studieren. Das hing auch mit meinem Elternhaus zusammen, das aufgrund des Berufs meines Vaters sehr offen war für die Kunst: Viele Künstler gingen bei uns zu Hause ein und aus. Beim Nebenfach habe ich jedoch sehr wohl einige Experimente gemacht, bis ich schließlich bei der Soziologie gelandet bin. Jura war dagegen gewissermaßen eine Art von Selbstversicherung, ob man denn auch von einer anderen Materie etwas verstehen würde. Das habe ich aber eigentlich erst angefangen, als ich schon mein Doktorthema hatte. Ich habe das allerdings wieder abgebrochen, als ich gesehen habe, dass es mit mir doch geradewegs in diesen Beruf des Kunsthistorikers hineinght.

**Schramm:** Sie haben 1973 im Stadtteil Lehel etwas versucht, was in Ihrem Bereich bis dahin sehr ungewöhnlich war. Sie haben nämlich versucht, eine Art von Kriterienliste zu erarbeiten, um Schönheit messbar zu machen. Wie muss man sich das vorstellen?

**Buttlar:** Dazu muss man vielleicht doch etwas weiter ausholen. Das war damals hier in München die Zeit, kurz bevor man anfang, über die Postmoderne zu diskutieren. Man hielt es damals für modern, von den historischen Häusern, die hier in München den Krieg überstanden hatten, sämtliche Ornamente abzuschlagen, die Architekturteile und die Fassaden

sozusagen zu modernisieren – zumindest fasste man das damals als Modernisierung auf. Es ging jedenfalls darum, glatte Fassaden herzustellen. Wir nannten das allerdings gesichtslose Fassaden. Es gab dann im kunsthistorischen Institut unter den Studenten eine Initiative, in der wir uns gesagt haben: "Wir verderben damit hier eigentlich den Charakter, die spezifische Eigenart dieser Münchner Viertel wie dem Lehel oder dem Münchner Osten." Denn um diese Viertel ging es damals vor allen Dingen. Denn in Schwabing war ja durch den Krieg bereits sehr viel zerstört: Die dortigen Gebäude hatte man dann sehr puristisch wieder aufgebaut. Nun, der Denkmalschutz hätte eigentlich schon die Begründung gehabt, dass das bedeutende Meisterwerke bedeutender Architekten seien, die man im Einzelnen der Nachwelt erhalten muss. Aber einen Ensembleschutz, wie wir ihn heute kennen, gab es damals eigentlich noch nicht. Wir kamen damals auf die Idee, die Architektur als Information zu begreifen, sie als informationsreiches Medium zu begreifen. Das war eigentlich ein Vorgriff bzw. eine Parallele zu der Diskussion über die Architektur, die dann allgemein eingesetzt hat. Wir gingen dabei von den Arbeiten von Max Bense über die Informationsästhetik aus: Damit hatten wir sozusagen ein "Rezept", wie man die Vielfalt und das Unerwartete dieser verschiedenen Ornamente und Gliederungen einer Architektur in eine mathematische Formel hinein bekommen konnte, um den ästhetischen Informationswert verstehen und messen zu können. Verbal kann man das nur ganz schlecht erklären, aber mit einer Zeichnung, die einer unserer Kollegen gemacht hat, der damals bei uns mit dabei war, konnten wir eigentlich sehr plausibel zeigen, dass die Information bei einer modernen Rasterfassade in einem Wahrnehmungsschritt von einem mittleren Level sozusagen auf Null abbricht. Demgegenüber besitzt diese Architektur aus der Gründerzeit eine Informationsfülle, bei der die Wahrnehmung immer wieder zu den Details und zur Großform zurückkehrt: Das erfordert sozusagen immer wieder eine aktive "Arbeit" des Betrachters. Diese Rücksichtnahme auf den Rezipienten hat dann dazu geführt, dass man in den Stadtteilen informationsdichte Strukturen feststellen konnte. Das hat damals, also in den Jahren 1970, 1971, doch einige Diskussionen ausgelöst.

**Schramm:** Ist dieser Weg heute gar nicht mehr aktuell?

**Buttlar:** Ich dachte, er wäre nicht mehr aktuell, aber ich habe gerade aus England eine Anfrage bekommen: Dort hat man diese alten Beiträge gelesen, und an verschiedenen Stellen, an denen sich Leute mit Architekturinformation beschäftigen, scheint man das wieder aufgreifen zu wollen. In der postmodernen Debatte über die Architektur war ja auch tatsächlich die Informationsarmut des Bauhaus-Stils, der ja ins Unendliche vervielfältigt wird, ein ganz wesentlicher Gesichtspunkt, um eine Vermehrung der Information in der Architektur zu fordern, damit man in den Stadtteilen wieder Identifikationswerte erhalten kann, um auf diese Weise auch wieder so etwas wie Heimatgefühle wecken zu können. Es ging also um eine Identifikation mit der Umwelt über eine komplexere Information durch die Architektur.

**Schramm:** Ihr Hauptwerk in letzter Zeit war die Arbeit über Leo von Klenze. Wie kamen Sie auf die Person Leo von Klenze? Klenze ist ja sehr umstritten. Wie kamen Sie auf diese Zeit und auf diese damals übliche Architekturform?

**Buttlar:** Das ist, wenn man zurückblickt, wie fast alles, das man gemacht hat, sehr wohl im Zusammenhang mit der eigenen Biografie, mit dem eigenen Erleben zu sehen. Als ich 1968 zum Studium nach München kam, war ich doch, wie ich sagen muss, außerordentlich be-

eindrückt von diesen Bauten Klenzes. Aber ich wurde von diesen Bauten nicht nur angezogen, sondern zum Teil auch abgestoßen. Diese monumentalen klassizistischen Bauten wie meinetwegen die Propyläen vor dem stahlblauen Föhnhimmel Münchens: Das war so etwas wie ein Versprechen auf ein erträumtes, südliches Arkadien. Auf der anderen Seite haftet diesen Bauten aber auch etwas irgendwie Hohles an, etwas Kulissenhaftes. Man kommt da also doch ins Grübeln über die Frage, was diese Architektur eigentlich darstellt: Wie und warum ist sie zustande gekommen? Denn diese Architektur prägt ja die Identität Münchens doch in sehr hohem Maße. Wenn man sich München einmal ohne die Bauten Klenzes vorstellt - also ohne die Ludwigsstraße, ohne die Ruhmeshalle, ohne den Königsplatz, ohne die Pinakothek, ohne die Residenz, ohne den Tempel im Englischen Garten -, dann wird man merken, dass da ganz wichtige Markierungspunkte der Stadtidentität fehlen würden. Das war von Ludwig I. aber auch so geplant. Ein ganz wichtiger Satz von ihm lautete ja: "Was werden die Fremden sagen?" Er hat also München sehr stark erweitert und angelegt unter dem Gesichtspunkt der Repräsentation des bayerischen Königs, des bayerischen Staates und auch des Königshauses gegenüber den Fremden. Es ging ihm um den Eindruck, den die Fremden von München haben: um den Effekt, wie er immer gesagt hat. Ich denke, dass man das heute schon auch noch nachempfinden kann. Erstaunlicherweise war es so, dass die Forschung zu Klenze, gemessen am sehr großen und umfangreichen Quellenmaterial, doch sehr dünn war: Viele Fragen waren noch an das Material zu stellen bzw. es war noch viel mehr Material herbeizuschaffen, um diese Architektur wirklich interpretieren zu können. Da lag also eine Aufgabe vor mir. Demgegenüber war es auf Seiten meines Faches so, dass ich mich daran erinnern kann, dass die großen Koryphäen, dass die großen Professoren in Gesprächen zu mir gesagt haben: "Lieber Herr von Buttlar, müssen Sie sich eigentlich mit so schlechter Architektur beschäftigen?" Das 19. Jahrhundert war sowieso ein Gebiet, mit dem man sich nicht beschäftigen sollte, denn man war doch noch sehr auf die Höhepunkte der Kunstgeschichte fixiert, auf die Renaissance: Man empfand das 19. Jahrhundert mit diesem Historismus als etwas Schwächliches, als etwas künstlerisch Minderwertiges. Es war dann ein längerer Prozess, in dem man die Eigenheiten dieser Architekturschöpfungen auch vor dem Hintergrund der Zeit Stück für Stück zu schätzen gelernt hat. Deswegen auch diese sehr lange Beschäftigung mit Klenzes Werken bei mir.

**Schramm:** Klenze ist ja, Sie haben das schon gesagt, für München und für das Bild von München von allergrößter Bedeutung: Ist Klenze aber in architekturgeschichtlicher Hinsicht nur eine regionale oder doch auch eine internationale Größe? Wie ordnet man ihn denn ein unter Seinesgleichen, in seinem Fach?

**Buttlar:** Ich denke schon, dass er nicht nur eine regionale bayerische Größe ist. Er ist als Norddeutscher nach München gekommen und hatte es als Nordlicht im Umgang mit den Leuten auch keineswegs leicht hier in München: auch im Hinblick auf seine Mentalität und seinen Charakter. Es fiel ihm durchaus nicht leicht, seine Schöpfungen regelrecht volkstümlich zu machen: Denn das war ja an sich auch eine Absicht des Königs. Der König meinte nämlich, dass diese architektonischen Schöpfungen volkstümlich werden sollen: Sie sollten von allen akzeptiert werden. Klenze ist schon einer der großen Vertreter des europäischen Klassizismus nach 1800, und er ist durchaus in einem Atemzug zu nennen mit Karl Friedrich Schinkel in Berlin. Beide hatten an den gleichen Problemen zu arbeiten, nämlich im frühen 19. Jahrhundert in einer ganz neuen Situation arbeiten zu müssen. Man hatte ja aufgrund der Französischen Revolution wirklich das Gefühl, dass einerseits die Bautradition, die sich von der Renaissance in einem Zug durchgezogen hatte, abgebrochen und anderer-

seits mit der Aufklärung überall das Bewusstsein einer neuen Zeit, ein Modernitätsbewusstsein angebrochen sei. Für die beiden ging es also darum, in dieser Zeitphase nun eine Architektur zu finden, die das Historische und das Poetische, wie das Schinkel ausgedrückt hat, in die Architektur mit hinein nehmen kann: obwohl es dabei gleichzeitig auch ganz moderne Gesichtspunkte gab wie z. B. neue Bauaufgaben, neue Baukonstruktionen oder auch neue Materialien. Man muss dabei nur an die neue Bautechnik denken, an den Verkehr, an die Eisenbahn: Das ganze Bewusstsein änderte sich doch ziemlich dramatisch. Das war eine Zeit, die ohne weiteres mit unserer heutigen Situation im Medienzeitalter vergleichbar ist: Es fand ein großer Bewusstseinssprung statt. Es galt also, im Rückblick auf die Geschichte Formen der Architektur aufzugreifen und sie in eine moderne Architektur umzusetzen. Das war die eigentliche Aufgabe. Das war allerdings nicht nur in Deutschland so, sondern auch in England und in Frankreich. Klenze muss man also mit den großen Zeitgenossen aus dieser Epoche vergleichen: als einen der wichtigsten Klassizisten der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts.

**Schramm:** Es gab aber auch heftige Anfeindungen gegen ihn. Es gab damals das böse Wort vom "Hofbaudilettanten".

**Buttlar:** Ja, es gab große Anfeindungen ihm gegenüber, die ganz verschiedene Gründe hatten. Diese Gründe sind auch ganz eng mit der romantischen Idee des Kunstkönigtums von Ludwig I. verknüpft. Das heißt, eine Mehrzahl der Bevölkerung sah absolut nicht ein, warum man so viel Geld in Kultur investiert: also in diese großen Museumsbauten, in die großen Denkmalsbauten, in die Ruhmeshalle, in die Walhalla als gesamtdeutschem Denkmal des deutschen Geistes und auch der deutschen Geistesgeschichte. Das fand man wohl auch aus begrifflichen Gründen doch etwas übertrieben. Klenze wurde allein schon wegen dieses kulturpolitischen Programms angefeindet, das Ludwig aufgelegt hatte – und von dem wir heute noch, wie wir sagen müssen, Gott sei Dank sehr zehren. Das war der eine Grund. Der zweite Grund lag in seiner mentalitätsmäßigen Distanz: Aus dem Norden kommend, arrogant und sehr machtbewusst, hat er versucht, hier in Bayern alles in die Hand zu bekommen. Sein Charakter war auch durchaus sehr zwiespältig. Er war jemand, der permanent gelogen hat, wenn das seinen Zwecken diente. Aber heute müssen wir ja leider immer noch die Erfahrung machen, dass so etwas vorkommt. Er hat seine anderen Kollegen sehr stark unterdrückt und hat heftig intrigiert, um die eigenen Bauprojekte durchzubekommen und die Konkurrenz ausschalten zu können: Das betraf hier in München z. B. Friedrich Gärtner, der als der andere große Architekt dieser Epoche später doch noch zum Zuge gekommen ist, aber wegen Klenze eben sehr lange nicht zum Zuge gekommen war. Das Ganze bezog sich nicht nur auf Stadtplanung und Architektur, sondern auch auf die gesamte Kulturpolitik der Zeit. Es kommt aber noch etwas hinzu, das bislang jedoch nicht so bekannt war: Klenze hat in Berlin in seiner Jugendzeit nur eine zweieinhalbjährige Kondukteursausbildung genossen. Sein Lebenslauf wurde im Laufe der Zeit in mehreren publizierten Viten jedoch etwas überhöht – dazu hat er selbst auch viel beigetragen. Auf diese Weise wollte er sich gegen die Vorwürfe wehren, die man auch in bautechnischer und in geschmacklicher Hinsicht gegen seine Architektur einwandte. An der Frage, wie stilrein seine Architektur sei, schieden sich damals die Geister. Denn vor allem von Ludwig I. ging ja sehr stark der Wunsch aus, Bauten aus verschiedenen historischen Geschichtsepochen Bayerns oder Deutschlands zu reproduzieren und möglichst eng am Vorbild zu bleiben. Das wollte Klenze als Architekt natürlich keineswegs. Aber dadurch entstand eben auch unter Ludwig I. bereits um die Mitte des 19. Jahrhunderts dieses vielgesichtige historistische München. Es

entstanden diese gotischen Kirchen, diese klassizistischen Denkmalbauten oder eine Pina-  
kothek im Stile der Neu- Renaissance, wenn Sie wollen. Das widersprach aber gewisserma-  
ßen der Theorie der Stileinheit, die man in den Künsten gerne verwirklicht sehen wollte.

**Schramm:** Wer hat denn letztlich den architektonischen Zeichenstift geführt? War das der  
König? Oder war das sein Architekt? Kann man es überhaupt fassen, wer da eigentlich  
maßgeblich war?

**Buttlar:** Das ist in der Tat nur schwer zu fassen. Es ist eigentlich nur so möglich, wie ich das  
in meinem Buch auch versucht habe: Man kann die Diskurse, die beide Seiten geführt ha-  
ben, neu beleuchten. Es gibt in dem Fall auch eine sehr üppige Quellenlage. Beide haben  
sehr viel schriftliches Material hinterlassen, u. a. auch einen ganz gewaltigen Briefwechsel,  
von dem Ludwig I. einmal sogar gesagt hat: "Der Briefwechsel, den wir führen, ist ja fast  
schon wie der Briefwechsel eines Liebespaares." Das ging bis zu drei Briefen und Billets am  
Tag: Alles wurde aufgeschrieben. Heute, in unserer E-mail- und Internet-Zeit, wären all  
diese Quellen sicherlich verloren, aber damals wurden sie aufbewahrt: Sie liegen zum Glück  
in der Staatsbibliothek und im Geheimen Hausarchiv – allerdings noch unpubliziert, aber  
daran arbeitet man zurzeit gerade. Es gibt auch die Memoiren von Klenze, die Memorabi-  
lien, mit denen er sich gerechtfertigt und in denen er seine Zeit und dabei vor allem auch  
König Ludwig I. über mehr als 1000 Manuskriptseiten beschrieben hat: Das ist eine ganz  
ungeheure Quelle. All das ergibt Anhaltspunkte darüber, wie von beiden Seiten die Archi-  
tektur aufgefasst worden ist. Man sieht dabei, dass die beiden gar nicht so recht zusamen-  
kamen. Es gab immer wieder Divergenzen: Der König wollte sehr stark historische Erinne-  
rungen. Er wollte vorbildliche Bauten der Vergangenheit wie in einem Architekturmuseum  
haben, damit man sich in München an die Originale und an die jeweiligen großen Epochen  
erinnern kann. Klenze hat demgegenüber immer gesagt, er wolle eine vernünftige, vorwärts  
weisende Architektur machen. Er hat dann dieses Historische integriert, aber auch stark zu  
verändern versucht. Deswegen gehen also oft Gedanken, Leit motive und Anregungen sehr  
stark vom König aus. Er hat z. B. gesagt, dass die Propyläen am Königsplatz wie in Athen  
aussehen müssen. Klenze hat aber erwidert: "Majestät, das geht nicht!" Er war also manch-  
mal schon auch mutig: Er war sehr diplomatisch, aber schon auch mutig. Er hat gesagt, dass  
man das nicht machen könne, weil die Propyläen der Akropolis oben auf einem Berg lie-  
gen: Das sei eine ganz andere Situation als in München, und sie hätten auch eine ganz an-  
dere Funktion. In München ging es ja quasi um ein Stadttor, mit dem man nur noch sym-  
bolisch die Stadtgrenze zwischen Nymphenburg und der Innenstadt markieren wollte. Des-  
wegen mussten die Propyläen nach Ansicht von Klenze auch anders aussehen. So kam es  
dann auch zu einer Vermischung. Das Propyläenmotiv findet sich in der Mitte: der Athener  
dorische Portikus, ganz dem Vorbild aus der Architekturgeschichte nachempfunden. Aber  
daneben gibt es eben auch die beiden Türme, die er von griechischen Torbauten übernom-  
men hat, deren Herkunft eher auf ägyptische, arabische Baukunst zurückgeht, wo es diese  
spezifischen spitz zulaufenden Turmbauten auch gibt. Das ist also doch eine sehr interes-  
sante Vermengung von unterschiedlichen Einflüssen. Alles in allem gab es also eigentlich  
ein Kooperieren der beiden - ein Gegeneinander und auch ein Miteinander –, als dessen  
Produkt am Ende diese Bauten herausgekommen sind.

**Schramm:** Konnte denn damals die Bevölkerung dieses hehre und vielleicht auch etwas ab-  
gehobene Architekturkonzept wirklich verstehen und diese Bauten auch als eigene Bauten  
annehmen?

**Buttlar:** Ich glaube, die kulturpolitischen Probleme, die Ludwig I. hatte, sind im Prinzip nicht so ganz unähnlich den Problemen, die es dabei zu allen Zeit gab und auch heute noch gibt. Er hatte das Problem, dass diese hohe Idealität, die damit verbunden war, als er z. B. diese ganzen Kunstsammlungen anlegte, München verschönerte und eigentlich bereits zu einer monumentalen Großstadt hin entwickelt wollte, zunächst einmal nur von sehr wenigen Leuten verstanden und auch unterstützt worden ist. Die Künstlerwelt hat es natürlich mit großer Freude gesehen, dass Ludwig dabei diese großen Aufträge verteilt hat. Aber der Normalbürger musste durch zusätzliche Steuerabgaben wie z. B. durch den berühmten "Bierpfennig" u. ä. solche Dinge zunächst einmal bezahlen: Damit wurde das überhaupt erst einmal finanziert. Die soziale Situation in Bayern war aber damals keineswegs so rosig für viele Menschen: für die Handwerker so wenig wie für die Lehrer oder meinetwegen für die Staatsbediensteten. Die meisten Menschen hatten nur wenig bis gar kein Geld, und deswegen erschien ihnen die Diskrepanz doch als sehr groß. Insofern waren daher die Unruhen der 1830er Revolution schon auch mit einem Protest gegen diese enormen Prestige-Bauvorhaben verbunden. Klenze war dabei sozusagen eine Symbolfigur, die man in München in breiten Kreisen durchaus herzlich hasste, wie man zugeben muss. Von der Kollegenschaft, die bei all dem nicht zum Zuge kam, wurde er, wie erwähnt, auch regelrecht gehasst.

**Schramm:** Klenze muss durch seine Tätigkeiten auch sehr reich geworden sein. Sie schreiben, er sei dabei ein Millionär geworden.

**Buttlar:** Ja, das kann man ziemlich gut nachweisen. Klenze hat beim König eingegeben, um in den Stand des Erbadels zu gelangen. Er persönlich war bereits vorher nobilitiert worden, und bei dieser Eingabe wies er dann nach, dass seine Familie eigentlich von Hause aus schon einmal adlig gewesen war. Er sagte, sie stamme aus dem 17. Jahrhundert von einem polnischen Ritter ab. Man hätte dann dieses Adelsdiplom in Zeiten, in denen das auch in Deutschland nicht so opportun war - nämlich zur Zeit der Französischen Revolution -, abgelegt, weil man sich davon nichts mehr versprochen hat. Aber in der Restaurationsepoche gelangte der Adel natürlich wieder zu einer immensen Bedeutung: Insofern hatte das also auch etwas mit Besitzsicherung zu tun. Klenze hatte einen Teil seiner Einkünfte in ein Rittergut bei Hanau investiert. Später investierte er dann noch in Kirchheimbolanden. Er hatte also Grund gekauft, den er für seine Familie langfristig sichern wollte. Er wollte sowohl den sozialen Status, den er erlangt hatte, als auch sein Vermögen langfristig sichern. Dieses Vermögen belief sich zu der Zeit, also im Jahr 1833, schon auf über 600000 Gulden: Das ist mehr als die Allerheiligen-Hofkirche samt Ausstattung gekostet hatte. Wenn man das für die heutige Zeit umrechnen würde, dann käme man dabei doch auf etliche Millionen Mark. Dieses Vermögen hat sich dann im Verlauf der nächsten 30 Jahre auch noch erheblich weiter vermehrt. Aber das war auch nichts so ganz Ungewöhnliches, denn man darf dabei schon auch an diesen Typus der so genannten Künstlerfürsten im 19. Jahrhundert denken wie z. B. an Lenbach oder an Kaulbach usw., die wirklich wie Fürsten residiert haben und auch ganz enorme Einkünfte hatten.

**Schramm:** War Klenze denn ein Einzelkämpfer, oder hatte er einen Stab von Mitarbeitern? War er vor Ort bei seinen eigenen Bauvorhaben, oder saß er nur planend und korrespondierend mit dem König in seinem Büro? Wie muss man sich das vorstellen?

**Buttlar:** Er hatte natürlich ausgesprochen viele Mitarbeiter: zum einen in seiner Funktion als Hofbaumeister, zum anderen als oberster Baubeamter Bayerns in der obersten Baube-

hörde, die man 1830 gegründet hatte. Wir müssen davon ausgehen, dass an seinen Bauten sehr viel von seinen Mitarbeitern gemacht worden ist. Aber das ist aus den Quellen naturgemäß nur sehr mühselig und nur sehr schwer nachweisbar. Er hatte darüber hinaus auch noch eigene, zusätzliche Baubüros für auswärtige Aufträge wie z. B. das neue Museum in St. Petersburg, also die Neue Eremitage. Das war um die Jahrhundertmitte einer der ganz großen und wichtigen Museumsbaufträge: Dieser Bau ist bis heute vollständig erhalten geblieben. Alleine in diesem Büro haben fast ein Dutzend Mitarbeiter über Jahre hinweg nur für dieses Museumsprojekt gearbeitet. Es sind dabei weit über tausend Bauzeichnungen entstanden: Das konnte ein Einzelner natürlich gar nicht machen. Wir haben von einem Zeitzeugen eine Quelle, in der es heißt, dass selbst an hohen und heiligen Feiertagen in Bayern in den Baubüros Klenzes noch gearbeitet und den ganzen Tag über gezeichnet worden ist. Die Zeichnungen wurden also vorbereitet von den Angestellten - sie machten die Umrisslinien -, und Klenze hat dann mit freier Hand die Ornamentik und andere Details eingezeichnet und Korrekturen vorgenommen. Man muss sich das schon wie eine Art von großer Factory vorstellen, wie man heute dazu sagen würde.

**Schramm:** Klenze war ja im Gegensatz zu den heutigen Architekten nicht nur Architekt, sondern legte selbst auch großen Wert darauf, universal gelehrt zu sein. War das früher Standard, oder war das auch damals schon eine Besonderheit?

**Buttlar:** Ich denke, dass das ganz einfach zur Geistesgeschichte des 19. Jahrhunderts gehört, denn aufgrund des Gedankens des Universalismus aus dem 18. Jahrhundert war man immer noch der Auffassung, dass alle Dinge miteinander zusammenhängen: von der Politik über die Künste zur Philosophie und zur Technik. Alles hing gemäß dieser Auffassung miteinander zusammen. Klenze war auch ein sehr begabter Maler: Dieses Verhältnis von Malerei und Architektur ist ausgesprochen spannend für seine Bauten und auch sehr wichtig, weil sie in ihren Kontext eingebunden zumindest von Ferne auch durchaus wie große Bilder wirken. Er war aufgrund der zeitgenössischen Debatten über die Frage, wie eine gegenwärtige, eine aktuelle Architektur aussehen soll, gezwungen, auf alle Argumente anderer einzugehen: Er war gezwungen, an diesem Diskurs teilzunehmen und sich weiterzubilden, um gewissermaßen auch das letzte Wort behalten zu können. Das zeigte sich in vielen Auseinandersetzungen doch sehr deutlich. Er hat auch sehr viel geschrieben, denn er hat gewusst, dass er zu seiner Architektur auch eine Architekturtheorie liefern muss: Er musste das also möglichst wissenschaftlich korrekt machen. Daher rührte auch seine Beschäftigung mit der Archäologie Griechenlands: Das war sozusagen kein *l'art pour l'art*, sondern eine handfeste Begründung dafür, warum dieser griechische Baustil für Bayern und für Deutschland und für alle Zeiten gültig sein sollte.

**Schramm:** Klenze gilt ja so ein bisschen als der lediglich zweite Architekt seiner Epoche: Schinkel ist bekannter und gilt vielerorts als größer. Ist diese Annahme berechtigt?

**Buttlar:** Das ist diejenige Frage, die man sicherlich nur schwer beantworten kann, weil es sich dabei ja letztlich auch um sehr subjektive Geschmacks- und Werturteile handelt: damals wie heute. Ich denke schon, dass man seine Architektur besser verstehen kann, wenn man sie in ihrer Zeit und an den Determinanten der Architektur dieser damaligen Zeit festmacht und sich fragt, was eigentlich zu diesen Bauten geführt hat. Deswegen muss man Klenzes Begabung schon ausgesprochen hoch einschätzen. Es ist so, dass Schinkel in mancher Hinsicht seine Architektur abstrakter gestalten konnte, weil der spätere preußische

König Friedrich Wilhelm IV. auch bereits in seiner davor liegenden Kronprinzenzeit sehr dezidierte Vorstellungen hatte, als er mit Schinkel zusammengearbeitet hat: Er wollte dabei nicht so stark diese historischen Vorbilder haben wie der sehr eigenwillige Ludwig I. Ludwig hatte darauf ja immer wieder insistiert und z. B. gesagt: "Die Walhalla muss ein griechischer Tempel sein!" Er drückte es auch einmal so aus: "Es ist besser, es gibt würdige Nachahmung als minder schöne Selbsterfindung!" Klenze, und das weiß man populärer Weise gar nicht so, wollte diesen Bau eigentlich gar nicht so haben: Er hat sich da eben an den König angepasst. Er wollte einmal sogar den Bettel hinschmeißen und hat dabei gesagt: "Nur meine kluge Frau hat mich davon abgehalten und mir geraten, ich sollte das doch noch einmal überschlafen. Denn so ein Schritt hätte doch keinen Sinn, denn ich könnte die Dinge später doch immer noch ändern." Klenze hat sich also doch auch sehr stark angepasst. Im Übrigen hat sich Klenze aber auch sehr stark an Schinkel orientiert: Die beiden waren ja wenn schon nicht befreundet, so doch zumindest bekannt aus der Zeit ihres Studiums. Schinkel wiederum hat Klenzes Wirken auch durchaus anerkannt. Ich glaube, dass das für die künstlerischen Details nicht so sehr gegolten hat, denn darüber hat er sich – vorsichtshalber – nicht so sehr geäußert. Aber er hat z. B. die Pinakothek in München als Lösung der neuen Bauaufgabe "Museum" sehr geschätzt. Es gibt also schon ein gewisses Gefälle, und man wird wohl an diesem von Ihnen erwähnten Werturteil nicht so viel ändern können: Trotzdem wird man aber insgesamt Klenze gerechter werden müssen.

**Schramm:** Sie haben sich ja nun weiß Gott mit Klenze sehr beschäftigt: Ist Ihnen denn dabei ein Projekt besonders ans Herz gewachsen? Gibt es ein Lieblingsprojekt?

**Buttlar:** Vom sinnlichen Eindruck her bin ich vom Königsplatz in München als Ganzes immer wieder sehr beeindruckt gewesen: Das gilt bis heute. Aber ich denke doch, dass ich die Alte Pinakothek am meisten schätze: als einen Bau, der zu seiner Zeit ganz modern und ganz stark von der Funktion her gedacht war. Dieses Gebäude wurde ja für die Bilder und sozusagen um die Bilder herum gebaut: Es hat daher eine ganz funktionale und rationale Struktur. Das geht so weit, dass man herausgefunden hat, dass sogar das englische Unterhaus in einem Expertengremium darüber eine hochinteressante Diskussion angestellt und Klenze dann zu einem Hearing nach London eingeladen hat, damit er ihnen diese Pinakothek erklären konnte. Sie ist dann mit all diesen neuen Dingen, diesen Oberlichtsälen, mit diesen Nordlicht-Kabinetten, mit der Art und Weise, wie der Besucher durch dieses Gebäude durchgeführt wird - noch verbunden mit einer gewissen kunstgeschichtlichen Wertung der einzelnen Stationen, aber auf der anderen Seite doch auch sehr frei in der Zirkulation, weil auf der Südseite z. B. ein großer Loggiengang vorgelegt worden ist -, zu einem Vorbild geworden für die meisten Museumsbauten des 19. Jahrhunderts. Sie wird auch noch bis heute rezipiert wie z. B. in der Neuen Nationalgalerie in Berlin von Hilmer und Sattler.

**Schramm:** Ich würde nun gerne Klenze verlassen und zu einem weiteren Schwerpunkt Ihres Forschens kommen: Dabei geht es um Gärten, um historische Gärten, um die Gartenkunst und besonders um Englische Gärten. Was ist das historisch Besondere an den Englischen Gärten? Den meisten Menschen ist es gar nicht so bewusst, dass ein Garten ja etwas sehr Gestaltetes ist, dass so ein Garten auch ein Stück weit Politik darstellt.

**Buttlar:** Auch die Gartenkunst war über lange Zeit hinweg ein nicht so ganz ernsthaftes Thema der Kunstwissenschaft gewesen. In den zwanziger Jahren durften sich zunächst ein-



mal einige Damen damit beschäftigen. Man fand, dass Gärten und Frauen zusammengehören und dass das eigentlich sowieso etwas nicht so ganz Ernsthaftes sei. Das liegt auch daran, dass ein Garten mit den Mitteln der Natur arbeitet und ein wachsendes und veränderliches Kunstwerk ist: Deswegen ist dieser monumentale Charakter, sich ewig selbst gleich zu bleiben, a priori gar nicht vorgegeben. Dennoch ist natürlich die Gartenkunst zu verschiedenen Zeiten die Inszenierung von idealer Natur. Das sagt selbstverständlich unheimlich viel aus: über die höfische Gesellschaft im 17. und 18. Jahrhundert und über die bürgerliche und liberale Gesellschaft nach der bürgerlichen Revolution im 18. und im 19. Jahrhundert. Das geht eigentlich bis zu den Anlagen, um die sich die Gartenarchitekten bis heute bemühen. Das ist also schon ein sehr spannendes Feld der Kunstgeschichte. Der Garten inszeniert ja auch die Architektur: Architektur wird innerhalb des Gartens in eine bestimmte Beziehung zum Betrachter gesetzt. Da liegt eigentlich auch der Hauptunterschied zwischen dem französischen Barockgarten mit seiner Geometrie, mit den großen Achsen und den beschnittenen Pflanzen und dem ab 1730, 1740 in England beginnenden englischen Landschaftsgarten, der ideale Bilder von Natur konstruiert und auf bestimmte Betrachterstandpunkte hin berechnet. Dabei hat der Englische Garten eigentlich immer im Sinn, dass sich der Betrachter erinnert, sich sagt: "das sind ja ideale Bilder, wie wir sie aus dem Museum oder aus der bildenden Kunst oder etwa aus der Dichtung kennen", und so das Ganze subjektiv zu verknüpfen vermag. Das ist also ein Bereich, in dem die Gartenkunst ideale Stimmungslandschaften inszeniert. Demgegenüber gibt es den vorher erwähnten Barockgarten, der ein Ambiente für die höfische Repräsentation mit ungeheurer starker Bedeutung bereitstellt, wenn man meinetwegen nur einmal an Versailles denkt.

**Schramm:** Sie sind auf diesem Gebiet ja auch durchaus ein Stück weit politisch aktiv: Sie forschen einerseits über diese Gartenarchitektur in Schleswig-Holstein, aber andererseits versuchen Sie auch, dort für den Erhalt dieser Anlagen etwas zu tun. Ist denn mittlerweile das Bewusstsein dafür etwas gewachsen? Sieht man den Garten inzwischen allgemein stärker als etwas Erhaltenswertes an? Oder sagt man sich immer noch, dass Gärten eben wachsen und sich verändern? Wie ist da die Entwicklung?

**Buttlar:** Die Entwicklung geht dahin, dass man auf einer sehr breiten Basis der populären Beliebtheit und des Interesses in der Öffentlichkeit in den letzten 20, 30 Jahren den Wert der historischen Gärten als Kunstwerke doch sehr stark herausarbeiten konnte und damit auch die Frage der Erhaltung angeschnitten hat. In Abwandlung eines Wortes von Marx möchte ich es daher einmal so ausdrücken: Es kommt nicht nur darauf an, die Kunst zu erklären, sondern sie auch zu erhalten. Denn das greift ja doch alles sehr oft ineinander, wie das Fassadenbeispiel am Anfang unseres Gesprächs gezeigt hat: Man muss die Dinge in ihrem eigentlichen Wert erst wieder neu sehen. Durch die sich verändernde Zeit sieht man natürlich auch die Kunst immer wieder neu, und das gilt auch für die Gartenkunst. Vieles war äußerst gefährdet – und ist es bis heute immer noch. Denken Sie doch nur einmal an die Idee, den Englischen Garten in München durch eine Straßenbahntrasse noch weiter in seine einzelnen Teile zu zerschneiden. Das wurde hier in München eine Zeit lang politisch diskutiert. Wenn man das berücksichtigt, dann kann man doch feststellen, dass man ein ganzes Stück weitergekommen ist, wenn man sagen kann: Mit einem solchen Gesamtkunstwerk wie dem Englischen Garten sollte man das besser nicht machen, denn man hat hier doch etwas ganz Besonderes vorliegen. Der Englische Garten in München ist im Übrigen eigentlich das Urbild aller Volksparks in Europa und Amerika. Es ging dabei darum, das höfische Grün zu demokratisieren und für alle Stände und die gesamte Öffentlichkeit

zugänglich zu machen. Das geschah auch in der Hoffnung, die sozialen Spannungen zwischen Oben und Unten abzubauen zu können: über die Kunst und über die moralischen Wirkungen, die man damit hervorbringen würde und die man ja in der Aufklärungszeit von der Kunst gefordert hat. So gesehen, ist auch der Anfang des Landschaftsgartens in England eine Avantgardekunst einer kleineren Gruppe von vorausdenkenden Gutsbesitzern und Intellektuellen gewesen, die mit diesem Garten etwas Bestimmtes repräsentieren wollten: eine ideale Welt, aber auch eine neue Zeit, die auf verschiedene historische Vorbilder rekurrierte.

**Schramm:** Ich würde nun gerne zu einem anderen Garten hier in München kommen, zum Münchner Hofgarten. Dessen unteres Ende bildet ja ein neues Gebäude, nämlich die Staatskanzlei. Wie gefällt Ihnen denn dieses Gebäude, wenn Sie dort vorbeikommen?

**Buttlar:** Ich bin da etwas befangen, denn in meiner Münchner Zeit, bzw. kurz nachdem ich nach Kiel gegangen bin, gab es hier in München ja diese große Debatte um die Frage der Bebauung der Ostseite des Hofgartens. Ich habe mich in der Zeit sehr stark gegen diesen Bau engagiert, weil der Hofgarten im Hinblick auf die Residenz und die gesamte innerstädtische Struktur doch ein ganz wichtiges Dokument der Zeiten und der verschiedenen Zeitschichten darstellte. Wir fanden die Idee keineswegs glücklich, dass nun die Bayerische Staatskanzlei die Ruine des Armeemuseums vereinnahmt und sich damit repräsentieren will: Wir fanden diese Idee auch in der Rückwirkung auf den Hofgarten keineswegs glücklich. Der von breiten Schichten getragene Protest, der in diesen Auseinandersetzungen über diesen Einzelfall hinausgehend auch etwas mit dem politischen Umgang mit Kultur in diesem Land zu tun hatte, hat zumindest erreicht, dass zum einen die neu entdeckten Renaissance-Arkaden erhalten werden konnten, dass die Flügel kleiner wurden und dass die Stockwerkhöhe geschrumpft ist. Aber das Ergebnis empfinde ich leider trotzdem als architektonisch nicht besonders vorausweisend. Darüber hinaus ist es leider auch nicht so, dass der Hofgarten dadurch nicht tangiert werden würde, wie man in der Staatskanzlei immer meinte. Stattdessen ist es so, dass gerade in den Abendstunden, wenn alles hell erleuchtet ist, dem Garten doch etwas Wesentliches genommen wird: auch von seiner ursprünglichen und über die Jahrhunderte hinweg erhaltenen kulturellen Bestimmung. Ich hätte mir gewünscht, dass man an dieser Stelle eine andere Funktion gefunden hätte und dass man vielleicht das untere Hofgartenparterre doch bis zu einem gewissen Grad wiederherstellen hätte können. Denn das ist im Grunde genommen doch eine der schönsten Stellen in München.

**Schramm:** Ein anderer Platz in München wurde ja ganz im Sinne Klenzes wiederhergestellt: der Königsplatz. Er war im Dritten Reich mit Betonplatten versehen worden. Da gab es aber auch wiederum Architekten, die etwas ganz anderes wollten, denn sie sagten: "Nein, an dieser Stelle sollte man lieber ein wenig experimentieren. Man sollte so eine Betonfläche ganz mutig auch mal bestehen lassen." Man hat sich aber dazu entschlossen, die Urform wiederherzustellen. Finden Sie das schön und geglückt?

**Buttlar:** Jeder Fall ist ja anders, und es ist ganz schwierig, in solchen Fragen, wie man mit den Denkmälern oder den Denkmalensembles umgehen soll, eine ganz pauschale und dogmatische Antwort zu geben. Es ist natürlich generell so, dass wir in unserem Bewusstsein unbedingt auch etwas von den Denkmälern aus dem Dritten Reich erhalten müssen. Der Königsplatz ist meiner Ansicht nach sehr stark beeinträchtigt worden durch die nationalsozialistische Bebauung von Paul Ludwig Trost, der ja meinte, er würde Klenzes Inten-

tion gewissermaßen vollenden, wenn er hier im klassizistischen Sinn weiterbaut. Wir haben viel darüber diskutiert, ob man den grünen Platz aus der Zeit Ludwigs I. wieder herstellen oder man dieses Denkmal aus der Zeit des Dritten Reichs als Geschichtszeugnis erhalten sollte. In dem Fall bin ich doch ganz klar für die Priorität der klassizistischen Gesamtanlage eingetreten. Denn so eine Situation muss man ansonsten in Europa ja suchen: Das gibt es woanders kaum. Ich finde, dass die Rekonstruktion sehr schön geworden ist: Sie ist geglückt – auch die leichte Absenkung, die dabei notwendig geworden ist. Der "Plattensee" hatte ja die unteren Stufen des Stylobats geschluckt, also des Sockelbaus der Glyptothek und des Kunstaustellungsgebäudes: Er war vollkommen eben und hat der Architektur den Atem genommen. Jetzt ist das doch wieder sehr schön geworden und im Übrigen auch im ursprünglichen Sinne dieses gesamten Stadtviertels wiederhergestellt worden, denn dieses Viertel sollte ja bis zur Stadtgrenze bei den Propyläen eine Art von Gartestadtcharakter besitzen. In dem Fall fand ich also den Rückbau durchaus richtig.

**Schramm:** Es gibt zwei weitere Denkmalschutzprojekte, bei denen Sie tätig sind, für die Sie sozusagen kämpfen: Das eine ist das Olympiastadion in Berlin, und das andere ist die Museumsinsel. Wie stehen denn Ihre Chancen, sich dabei durchzusetzen?

**Buttlar:** Das ist ein großes und weites Feld. Das kommt daher, dass es ja in jedem Bundesland einen Denkmalbeirat gibt. Hier in Bayern setzt sich dieser Beirat hauptsächlich aus Betroffenen bzw. den entsprechenden Korporationen zusammen: Mieterbund, Kirchen usw. In anderen Bundesländern ist das jedoch stärker auf Fachleute aus den verschiedenen Gebieten ausgerichtet. Es gibt eben auch einen Beirat in Berlin, dem ich seit 1992 angehöre. Berlin steht seit der Vereinigung unter einem Veränderungsdruck, der noch über alles hinausgeht, was wir aus anderen Städten kennen: Da sind die Denkmäler wirklich in Gefahr: Man sollte eigentlich annehmen, dass die ganz großen wie die "Perlenkette" nicht so sehr betroffen sind. Aber die weniger geliebten und populären Denkmäler betrifft das doch vor allen Dingen. Die Konzepte zur Neuordnung der Museumsinsel und zur Zusammenführung der über die gesamte Teilungszeit hinweg getrennten Sammlungen in Ost- und in Westberlin erforderten natürlich eine Grundsanierung und ein neues "Besetzen" der Häuser. Am Anfang der Debatte mussten wir aber erstaunlicherweise und zu unserem großen Entsetzen feststellen, dass auf Seiten der "Stiftung Preußischer Kulturbesitz" das Bewusstsein gar nicht so ausgeprägt war über den ungeheuren Wert, den die Museumsinsel darstellt: als Ensemble, aber auch als Dokument der Entwicklung der Geschichte des Museumsbaus und der Präsentation von Sammlungen über ein Jahrhundert lang etwa von 1830 bis zur Eröffnung des Pergamon Museums im Jahr 1930. Das heißt, auf Seiten der Museumsleute wollte man vielleicht auch verständlicherweise mit ganz neuen Konzepten und mit großer Modernität auf die heutigen Besucherströme eingehen und sich auf der Museumsinsel ausbreiten. Deshalb hatte man auch nicht so sehr viele Skrupel, dabei in diese wertvolle Bausubstanz modernisierend einzugreifen. Das konnten wir aber in einem längeren Prozess doch verändern. Nun gibt es eine neue Führung in der Stiftung und auch eine neue Führung der Museen. Inzwischen ist sozusagen aus einer Konfrontation und einer öffentlichen Debatte doch sehr stark ein konstruktiverer Dialog geworden. Und dieser Dialog ist auch noch keineswegs an ein Ende gelangt. Ein Beispiel dafür ist folgende Frage: Soll man den großen und sehr monumentalen neoklassizistischen, also aus dem 20. Jahrhundert stammenden Ehrenhof der Pergamon Museums nun mit einer Hightechkonstruktion überglast und daraus einen Innenraum machen? Denn man würde das doch gerne als Ausstellungsfläche benützen. Die Frage dabei lautet allerdings, ob man damit das Erscheinungsbild der Museumsinsel nicht doch zu stark verändert.

**Schramm:** Kommen wir noch einmal nach München zurück: Auch dort gibt es ja eine aktuelle Denkmalschutzdiskussion, das Stichwort lautet hier "Olympiastadion".

**Buttlar:** Ja, das Olympiastadion in München aus dem Jahr 1972 ist nun wirklich ein Denkmal der Gegenwart, wie man beinahe sagen kann: Er verkörpert wie kein anderes diese Zeit und stellt mitsamt der Gartenanlage ein wirkliches Gesamtkunstwerk dar. Hier darf man meiner Ansicht nach auf keinen Fall eingreifen. Da würde sich München doch ins eigene Fleisch schneiden.

**Schramm:** Vielen Dank, Herr Professor von Buttlar, Sie haben gezeigt, dass ein Kunsthistoriker auch durchaus an aktuellen Diskussionen teilnimmt. Das war Alpha-Forum, zu Gast war der Kunsthistoriker Professor Adrian von Buttlar.

© Bayerischer Rundfunk

- 1 Michael Schramm (\* 1959) ist ein deutscher Fernsehjournalist. Seit 2017 ist er Chefkorrespondent Fernsehen im ARD-Studio Rom. Promotion 1991 in München über die Gleichschaltungsprozess der Deutschen Armee 1933-1938, ab 1992 Redakteur beim Bayerischen Rundfunk.