



Dr. Heinrich Habel: Klenzes Odeon – zur Baugeschichte und Typologie^{*)}

Das von 1828–1944 existierende Münchner Odeon war in diesem Zeitraum nicht nur eine musikhistorisch hochbedeutsame Stätte – es gehörte auch entwicklungs- geschichtlich, typologisch und architektonisch-künstlerisch zu den bemerkenswer- testen Beispielen der Gattung des öffentlichen Konzertsaaes. Das Odeon ent- stand als frühe Auseinandersetzung mit der Bauaufgabe, lange bevor diese in Gebäuden wie dem Wiener Musikverein, dem Leipziger Gewandhaus oder dem Concertgebouw in Amsterdam im letzten Drittel des 19. Jahrhunderts ihre definiti- ve Ausprägung und an diesen Vorbildern orientierte Verbreitung fand. Insofern fügt sich das Odeon in die typologisch innovative Bautätigkeit der Ära Ludwigs I. ein, vergleichbar etwa den beiden Pinakotheken, der Glyptothek, der Universität, der Staatsbibliothek und dem Kunstausstellungsgebäude. Die Entstehung des öffentlichen Konzertsaaes erfolgte konform mit der Entwicklung des öffentlichen Konzertwesens. Wie dieses aus einer bürgerlichen und aus einer höfischen Wur- zel hervorging und sich aus ursprünglich geschlossenen musikalischen Veranstal- tungen allmählich gegen Eintrittsgeld allgemein zugänglich entwickelte, so wuchs auch der Konzertsaal aus der Sphäre bescheiden bürgerlicher Räume oder Ver- einszimmer – vielfach im Rahmen von Gasthäusern – wie andererseits aus dem gestalterisch anspruchsvollen, festlichen Bereich des Hofes heraus.

Der (älteste) Leipziger Gewandhaussaal von 1781, in einen bestehenden Zweck- bau eingefügt, war ein frühes Hauptbeispiel städtisch-bürgerlicher Initiative, aus der eine repräsentativere, der Würde der Musik angemessene Raumgestaltung resultierte, die gleichwohl relativ schlicht blieb. Dem Odeon hingegen wurde im Rahmen der Emanzipation staatlicher Bauaufgaben vom höfischen Bereich der für Haupt- und Residenzstädte kennzeichnende festliche Glanz und repräsentative Charakter zuteil, zumal es seine Entstehung königlicher Initiative verdankte, die

^{*)} Trotz Recherche war es nicht möglich, Inhaber von Urheberrechten ausfindig zu machen. Sollten noch Ansprüche bestehen, so bitten wir, diese mitzuteilen.

freilich die Nutzung durch die Allgemeinheit in Verbindung mit deren ästhetischer Erziehung und Bildung zum Ziel hatte.

Münchens Konzertleben entwickelte sich in der Hauptsache aus dem des Hofes; die traditionsreiche Hofkapelle, mit der unter Kurfürst Karl Theodor das berühmte Mannheimer Orchester vereinigt wurde, konzertierte im (alten) Herkulesaal der Residenz, dem heutigen Max-Joseph-Saal, der freilich für Veranstaltungen mit zunehmend allgemeiner Zugänglichkeit zu klein war. Auch das Redoutenhaus in der Prannerstraße genügte den wachsenden Ansprüchen nicht mehr, wurde überdies 1818 von Klenze in aller Eile zum infolge der neuen Verfassung erforderlichen Ständehaus adaptiert. In Analogie zu anderen Theatern – etwa dem Mannheimer Nationaltheater von 1785 oder später dem Schauspielhaus Schinkels in Berlin – sollte das 1811–18 erbaute Münchner Hof- und Nationaltheater, damals das weitaus größte Mitteleuropas, als rechten Flügel noch einen Konzertsaal erhalten, den Karl von Fischer als prachtvollen korinthischen Säulenraum entworfen hatte, doch war die kostspielige Ausführung zunächst zurückgestellt worden.

Kronprinz – ab 1825 König – Ludwig I. löste das überfällige Bauvorhaben aus dem Zusammenhang des Theaters und transferierte es in die durch ihn initiierte großräumige nördliche Stadterweiterung, um diese an städtebaulich entscheidender Stelle zu komplettieren. Für die am Südende der neuen Ludwigstraße nach Westen erweiterte rechteckige Fläche des Odeonsplatzes war von Anfang an eine symmetrische Konzeption der umschließenden Bebauung vorgesehen, die ein spiegelbildliches Pendant zum Leuchtenbergpalais (Odeonsplatz 4, heute Finanzministerium) vorsah. Dieser durch Klenze 1817–21 für Eugène Beauharnais, den Herzog von Leuchtenberg, ausgeführte Bau, der erste im Bereich des neuen städtebaulichen Ensembles, wurde entwicklungsgeschichtlich bedeutsam als eine der frühen signifikanten Auseinandersetzungen mit der Architektur der italienischen Renaissance – eine klassizistisch geprägte Vorstufe zu der sich erst später allgemein durchsetzenden „Neurenaissance“. Die künftige Funktion des Pendants zum Leuchtenbergpalais, das Klenze bereits in einem Brief an den Kronprinzen vom 7. August 1818¹ im Zusammenhang mit der damals noch auf dem Platz vorgesehenen Aufstellung des Kriegergedächtnis-Obeliskens erwähnt, war zunächst noch nicht festgelegt. Erst im Sommer und Herbst 1825 ließ Kronprinz Ludwig seinen bevorzugten Baumeister die Pläne für einen „Redoutensaal“ in dem äußer-

lich dem Palais seines Schwagers gleichenden südlichen Nachbargebäude ausarbeiten. Die Vorgabe der Palastfassaden erschwerte die Aufgabe beträchtlich, so vor allem auch hinsichtlich der Eingangsprobleme, die nachträglich störende Veränderungen bedingten. Trotz gewisser funktioneller Schwachstellen im Neubau, die Klenzes Gegner reichlich ausschlachteten, ist andererseits anzuerkennen, in welcher Weise und dass überhaupt der Architekt die Probleme der Vorgabe bewältigte. Zu berücksichtigen ist überdies der Umstand, dass es für den Typus des selbstständigen Konzerthauses damals keine Vorbilder gab und die architektonische Differenzierung funktionsbedingter Bauteile erst später – vor allem durch Gottfried Semper – ausgebildet wurde und dass die gestalterisch ablesbare Emanzipation der modernen Bauaufgaben vom Schloss- und Palastbau noch kaum begonnen hatte. Die durch die Funktionswahl Klenze auferlegte Bindung an den selbst geschaffenen städtebaulichen Rahmen ermöglichte keine Übereinstimmung der inneren Struktur mit der Fassadenausbildung, wie sie etwa die Glyptothek oder die Alte Pinakothek kennzeichnet.

Klenzes Pläne lagen der Akademie der Bildenden Künste am 24. November 1825 zur Begutachtung vor; kritisiert wurde der Mangel an direkter Beleuchtung und Belüftung im Konzertsaal, was Änderungen veranlasste.² Am 20. Dezember 1825 wurde der Kontrakt „zwischen dem K. geh. Oberbaurathe Klenze als Architekten, und dem Baurathe (Johann Ulrich) Himbsel als Bauunternehmer“ abgeschlossen.³ Zwei Tage später erging an die von Klenze geleitete Hofbauintendanz das Allerhöchste Kabinettsreskript, in dem der König die Ausführung anordnete und die näheren Umstände vor allem finanzieller Art festlegte.⁴ Im gleichen Sinne richtete Ludwig I. ein Reskript an die Hoftheaterintendanz, der „die Benützung und Verwaltung“ des Gebäudes zugeteilt wurde.

Obwohl das Odeon zusammen mit dem Königsbau der Residenz, der Alten Pinakothek und der Hofkirche zu den bald nach der Thronbesteigung Ludwigs I. begonnenen Baumaßnahmen gehörte, fand die Grundsteinlegung am 7. Februar 1826 in relativ bescheidener Form in Abwesenheit des Monarchen durch den Hoftheaterintendanten Freiherr von Poißl statt,⁵ wobei Klenze „eine kurze angemessene Rede“ hielt. Die Bauarbeiten schritten unter Himbsels Leitung mit Joseph Ertl als Polier rasch fort; noch im gleichen Jahr war der Rohbau vollendet, im August wurde der Dachstuhl aufgerichtet. Im Jahre 1827 erfolgte neben den Fassadenar-

beiten die innere Ausgestaltung, um deren Durchführung der Conducteur der Hofbauintendanz, Anton Lang, besonders bemüht war.⁶ Im Sommer und Herbst führten drei Schüler des Akademiedirektors Peter Cornelius, nämlich Wilhelm Kaulbach, Adam Eberle und Hermann Anschütz, die drei Deckenfresken im Konzertsaal aus. Ab November folgten die Einrichtungs- und Möblierungsarbeiten, wie üblich in überstürzter Eile, samt der Anbringung der Büsten und der Beleuchtungskörper im Saal. Die Eröffnung fand am 7. Januar 1828 mit einem Festball zum Karnevalsbeginn und am 10. März – in der Fastenzeit – mit dem ersten Konzert statt – noch waren heitere und ernste Muse nicht getrennt, wurde die musikalische Unterhaltung nicht mindergeachtet.

Die vorliegenden – nicht vollständig erhaltenen⁷ –, teils eigenhändigen, teils von Mitarbeitern kopierten Entwürfe Klenzes von 1825/26 lassen anhand von Varianten sowie einzelner Abweichungen von der verwirklichten Gestalt erkennen, wie sich die Planung allmählich – teilweise noch während der Bauarbeiten – zum ausgeführten Bau entwickelte. Im Ganzen gesehen kam es dabei zu keinen grundlegenden Änderungen des Gesamtkonzepts; nur aufgrund einzelner kritischer Details wird eine Chronologie des Planungsvorgangs fassbar.⁸

Die drei das früheste Planungsstadium verkörpernden Entwürfe Klenzes von 1825⁹ tragen die griechische Aufschrift Ἰδῆϊον. In dem der Antike entlehnten Namen kam, wie bei den beiden Pinakotheken, der Glyptothek und den Propyläen, Ludwigs sich an der Blütezeit der griechischen Kultur orientierender Idealismus und zugleich das Programm ihrer Wiedergeburt in der Gegenwart, speziell in Bayern und seiner Hauptstadt als einem neuen Athen, zum Ausdruck¹⁰ und verband sich zugleich mit Klenzes Auffassung von der griechischen Antike als Ursprung, Höhepunkt und vorbildhafter Grundlage aller Kunstentwicklung. Mit diesem Dogmatismus geriet Klenze einerseits in Gegensatz zu den verschiedenen romantischen Strömungen und später zunehmend in eine gewisse Isolierung, andererseits war er flexibel und pragmatisch genug, gerade auch im Hinblick auf moderne Bauaufgaben in sein Formenrepertoire auch römische und auf der Antike beruhende neuzeitliche Vorbilder einzubeziehen, so in erster Linie die Architektur der Renaissance in ihrer Bandbreite vom Quattrocento bis zum Palladianismus und ihre neuzeitliche Rezeption und Verarbeitung vor allem in den verschiedenen Ausprägungen der Klassik Frankreichs, wo Klenze seine Ausbildung erfahren hat-

te. So gleicht seine Fassadengestaltung des Leuchtenbergpalais und des Odeons bezeichnenderweise den Darstellungen italienischer Renaissancepaläste in zeitgenössischen französischen Bauaufnahmen, etwa von Percier und Fontaine oder Grandjean und Famin¹¹; in ihr ist das cinquecenteske Vorbild – in der Hauptsache der Palazzo Farnese in Rom – in antikisierendem Sinn modifiziert und gleichsam mit französisch klassizistischen Augen gesehen.

Das dreiseitig freistehende, äußerlich palastartige Odeon wurde mittels einer Durchfahrt zwischen Rundbogentoren in der Mitte der östlichen Längsfassade am Odeonsplatz und dem Wittelsbacher Platz westlich erschlossen, die ein wettergeschütztes Verlassen bzw. Besteigen des Wagens im Inneren des Gebäudes ermöglichte, vor allem am Fuße der dreiläufigen Haupttreppe in der Südwestecke. Für die Fußgängerdurchgänge mussten benachbarte Fenster zum Boden hin verlängert werden. Zwischen der Durchfahrt und dem Säulenbalkon der Nordfront lag ein gewölbter Saal mit kapellenartigen Anräumen zwischen den Wandpfeilern, der ursprünglich die Restauration enthielt, zuletzt – nach zwischenzeitlich verschiedenen Nutzungen¹² – die Garderobe.

Wichtigster Bestandteil des Odeons war, der funktionellen Bedeutung, der Größe wie dem gestalterischen Aufwand nach, der doppelgeschossige, von Kolonnaden umgebene Große Saal von 36 m Länge, 22 m Breite und 15 m Höhe in der Gebäudemitte, den die an drei Seiten umgebenden Nebenräume in für die Akustik günstiger Weise von der Außenwelt abschirmten. Er lag mit seinem Parkett auf dem Niveau des ersten Stocks und reichte bis in den Dachstuhl hinauf; seine hinter der oberen Säulenstellung umlaufende Galerie lag in halber Höhe der angrenzenden Räume des zweiten Stocks und hatte zu ihnen demgemäß keine unmittelbare Verbindung. Die den Saal abschließende halbkreisförmige Orchester-Exedra, im Untergeschoss wandhaft geschlossen, mit zehn in eichenlaubgerahmten Rundnischen aufgestellten Gipsbüsten namhafter Komponisten¹³ beziehungsreich geschmückt und nur im Obergeschoss in die Säulenstellung in Fortsetzung der Galerie aufgelöst, tangierte den Südrand des Gebäudes, das hier an benachbarte Wohnbebauung anschloss. Der Fußboden mit Tafelparkett, die einen um zwei Stufen erhöhten Umgang bzw. darüber die Galerie absondernden Kolonnaden¹⁴ – unten toskanisch, die obere ionisch –, die verschiedenfarbig in Stuccolustro marmorierten Wände, die antikisierenden Gebälke mit reich dekorierten Friesen und

die prächtige Decke mit von gemalten Ornamenten ausgefüllten Kassetten¹⁵, die drei größere Gemäldfelder umgaben, schlossen sich zu einem ungemein festlichen Gesamtbild zusammen. Die Raumform mit Säulenstellungen und Exedra gemahnte absichtsvoll an erhabenste Bauaufgaben, weckte Assoziationen zur griechischen Tempelcella, zur altrömischen Basilika, zur Apsis christlicher Kirchen. Durch das Bildprogramm der drei Deckengemälde von Cornelius-Schülern – über der Exedra „Apollo unter den Musen“ (Der Parnass), Wilhelm Kaulbachs erstes Fresko, in der Mitte „Apoll unter den Hirten“ von dem früh verstorbenen, begabten Adam Eberle, rückwärts „Das Urteil des Midas“ von Hermann Anschütz¹⁶, – wurde der Saal ikonographisch zum Heiligtum Apolls und der Musen deklariert. Apollinisch klar und heiter, feierlich und weihevoll war denn auch die gesamte Stimmung des Raumes. Im Odeon fand im Zeitalter der musikalischen Spätklassik und Frühromantik eine zuvor nie da gewesene Wertschätzung der für geradezu heiligmäÙig erachteten Tonkunst ihren adäquaten, durchaus kongenialen Ausdruck.

Die noch junge, eigentlich erst im Entstehen begriffene Gattung des öffentlichen Konzertsaals erreichte hier geistig wie künstlerisch bereits ihren Höhepunkt, der später allenfalls durch Größe, gestalterischen Aufwand, differenziertes Nutzungsprogramm und modernen Komfort überboten wurde – Gesichtspunkte, die im Verlauf der Entwicklung in den Vordergrund traten, während auf die Verkörperung und Abbildung von Sinnbezügen zunehmend verzichtet wurde. Mit Klenzes antikisierend-klassischer Version eines vom Sakralbau abgeleiteten „Musiktempels“ ist an Würde und geistigem Anspruch allenfalls Schinkels kühnes, freilich unausgeführt gebliebenes, letztlich gar nicht realisierbares Projekt von 1812 für die Singakademie in Berlin als gleichsam christliche Variante vergleichbar. In den durch ihren visionären Charakter geprägten Entwürfen sollten die überlebensgroßen Figuren musizierender Engel vor den seitlichen Arkadenzwickeln der mächtigen, tonnengewölbten Halle und das indirekt beleuchtete Riesengemälde mit der Apotheose der heiligen Cäcilia an der Stirnwand die auf den Stufen vor dem Bild stehenden, gleich gewandeten Chorsänger gleichsam in die Sphäre himmlischen Musizierens einbeziehen.¹⁷

Zu den nachantiken genetischen Vorstufen von Klenzes zweigeschossigem Säulensaal zählen der durch Palladio¹⁸ und vor allem die englischen Palladianisten erneuerte vitruvianische Peristylsaal, der vorwiegend als Fest-, Tanz- und Musik-

saal genutzt wurde (z. B. Assembly Rooms in York, 1730 von Burlington), ferner protestantische Kirchen, beginnend mit dem calvinistischen Temple in Charenton von 1623, wie auch ein Saalschema im Lehr- und Musterbuch von Jean-Nicolas Louis Durand (1802), einem der Lehrer Klenzes¹⁹. Gewisse formale Anregungen bezog Klenze von Schinkels Konzertsaal im Berliner Schauspielhaus (1819/21), so u. a. das Motiv der kranzgerahmten Büsten.²⁰

Gleich anderen vergleichbaren Räumen der Epoche, z. B. dem Konzertsaal im Berliner Schauspielhaus, wies der Odeonssaal zunächst keine ständige feste Bestuhlung auf, was seine variable Nutzung erhöhte – er wurde aus einem im Magazin des Erdgeschosses (unter der Exedra) gelagerten Fundus von Fall zu Fall nach Bedarf möbliert.

Bemerkenswerterweise besaß der Saal – anders als sämtliche Hoftheater – keine Hofloge²¹; vielmehr wurden im Parkett, wenn nötig, vor der ersten Sitzreihe Fauteuils für das Königspaar und Gäste höchsten Ranges sowie Stühle für Prinzen und andere hohe Persönlichkeiten aufgestellt. Auch das Podium wurde anfangs für Konzerte jeweils eigens aufgeschlagen, bei Bällen ein kleineres für die Musiker auf der Galerie aufgebaut. Seit 1864 stand im Scheitel der Exedra auf dem nun bereits ständigen Podium eine im Raumbild etwas störende Orgel, die das dortige Portal und zwei Büsten verdeckte.²² Erst die Gesamtrestaurierung von 1905/06 brachte ein fest stehendes Gestühl mit insgesamt 845 Sitzplätzen (davon 700 im Parkett), dazu kamen noch je 300 Stehplätze im Parkett und auf der Galerie; bei der höchstzulässigen Besucherzahl von 1445 Personen war der Saal nach heutigen Bequemlichkeits- und Sicherheitsansprüchen extrem überfüllt (nach heutigen Vorschriften und Anforderungen wäre die Platzzahl auch des Sitzangebots erheblich geringer). 1905 wurde ein neuer Orgelprospekt geschickt zwischen die Säulen über der Exedra eingefügt (Instrument von Fa. Walcker, Ludwigsburg). Die Beleuchtung, zunächst durch so genannte Argand'sche Öllampen an 26 Wandarmen und in je 36 Lampen vereinigenden Lüstern, wurde 1854/56 auf Gas umgestellt; sieben neue Radlüster aus Messing von 1888 für elektrisches Licht wurden bei der letzten, gründlichen Saalrestaurierung 1940 – kurz vor der Zerstörung – durch Kugeltrauben ersetzt.²³ Die akustischen Verhältnisse im Saal wurden meist als hervorragend gerühmt, ohne dass eine wissenschaftliche Begründung gegeben werden konnte. Maßgebend waren zweifellos die Schallstreuung durch die Säulen sowie die Hohlräume unter dem auf Holzbalken ruhenden Fußboden, die eine

resonanzbodenartige Wirkung ergaben, überhaupt die weitgehende Konstruktion damaliger Säle aus Holz im Gegensatz zu heutigen Stahl- und Betonbauten.²⁴

Die den großen Saal an drei Seiten umgebenden verschiedenartigen, doch sämtlich mäßig großen Nebenräume in den beiden Obergeschossen wurden ursprünglich meist als „Konversationszimmer“ bezeichnet; im ersten Stock lagen Ostseite Kabinett und Salon des Königs (später Künstlerzimmer) sowie das Intendantzimmer; die Räume im zweiten Stock wurden vor allem als Speisezimmer genutzt, 1846 bezog sie das Kgl. Konservatorium für Musik, dessen Nachfolgeinstitut, die von Richard Wagner und Hans von Bülow 1867 gegründete Kgl. Musikschule (die heutige Musikhochschule), sich das Gebäude bis 1944 mit der Konzerthausnutzung teilte und durch Entfernung einer Zwischenwand im zweiten Stock des Nordflügels einen Kleinen Konzertsaal (als Prüfungs- und Orgelsaal) einrichtete.

Die Ereignisgeschichte des Odeons in musikalischer wie außermusikalischer Hinsicht ist im Einzelnen bis heute noch nicht geschrieben. Außer dem Konzertleben und festlichen Bällen dienten der Große Saal und/oder die Nebenräume – vielfach mietweise – Veranstaltungen der verschiedensten Art. So fanden im Hause große, repräsentative Festlichkeiten statt; es war der Schauplatz berühmter Künstlerfeste.

Gottfried Keller schilderte in dichterischer Form im „Grünen Heinrich“²⁵ „den zu Bankett und Spiel geschmückten mächtigen Saal“ anlässlich des „Dürerfestes“ von 1840. Zeitgenössische Holzstiche überliefern die Feier zu Schillers 100. Geburtstag 1859 und das Erste Bayerische Bundesturnfest 1862. Besonders aufwändig war das von Lorenz Gedon und Rudolf Seitz inszenierte Künstlermaskenfest im Fasching 1876, das die Wiederholung des Einzugs Kaiser Karls V. in München 1530 zum Thema hatte.²⁶ Des Weiteren diente der Saal zu politischen Kundgebungen und Versammlungen, wissenschaftlichen Tagungen und Vorträgen sowie gesellschaftlichen Ereignissen. Die Oberbayerische Industrieausstellung, die 1834 und im Folgejahr den zweiten Stock mietete, stellt gleichsam die Keimzelle des Münchner Messe- und Ausstellungswesens dar.²⁷

Die Errichtung eines zweiten, zunächst privaten Konzerthauses, der 1895 eröffneten Tonhalle (ursprünglich Kaimsaal), konnte das längst zu klein gewordene Odeon kaum entlasten, da in der rasch gewachsenen Großstadt auch das öffentliche

Musikwesen wie auch andere Veranstaltungen expandierten. Das dringend benötigte neue, größere Konzerthaus kam vor dem Zweiten Weltkrieg nicht mehr zustande.

Interessant ist das Projekt einer Musikakademie von ca. 1924 für die Forum-Südseite der Prinzregentenstraße mit einem Konzertsaal als stark vergrößerter Nachbildung des Odeons.²⁸ Das Dritte Reich plante ein Neues Odeon gegenüber an der Ostseite des Odeonsplatzes an der Stelle von Klenzes Bazargebäude.²⁹

Nach ersten leichten Bombenschäden in den Nächten vom 6. zum 7. September und vom 2. zum 3. Oktober 1943 verursachte der große Luftangriff in der Nacht zum 25. April 1944 die weitgehende Zerstörung des Odeons. Von der Ruine mussten in der Folge weitere Teile, so vor allem die baufälligen Reste der beiden Obergeschosse der Nordfassade, abgetragen werden. Der Wiederaufbau 1951/52 durch Josef Wiedemann als Sitz des Bayerischen Staatsministeriums des Innern stellte die im städtebaulichen Umfeld unverzichtbaren Fassaden in ihrer originalen Form wieder her; an der Stelle des einstigen Konzertsaales entstand ein Innenhof, der als Raumschöpfung unter Benützung und Interpretation von Teilen historischer Bausubstanz eine bemerkenswerte denkmalpflegerische Leistung der Wiederaufbauzeit darstellt und heute bereits selbst wieder als schutzwürdig zu werten ist.

Anmerkungen:

¹ Geheimes Hausarchiv I/A 36. – Heinrich Habel: Das Odeon in München und die Frühzeit des öffentlichen Konzertsaalbaus. Berlin 1967, S. 1 (im Folgenden als „Habel, Odeon“ zitiert)

² Oswald Hederer: Die Ludwigstraße in München. München 1942, S. 117, Anm. 61

³ Habel, Odeon, S. 5 (Übergabeprotokoll vom 04.01.1828 – Bayer. Hauptstaatsarchiv Mf. 56056)

⁴ Habel, Odeon, S. 5 f. (dort Details des Finanzierungsplans)

⁵ Habel, Odeon, S. 7 (Berichte der Münchner Zeitschriften „Eos“ Nr. 22 vom 08.02.1826, S. 25 und „Flora“ Nr. 23 vom 09.02.1826, S. 96)

⁶ Habel, Odeon, S. 8 („Flora“ Nr. 6 vom 08.01.1828)

⁷ Verschollen ist u. a. ein vom König mit Schreiben vom 11.11.1826 an den Architekten verlangtes Modell der Saalwände aus Pappendeckel. Vgl. Habel, Odeon, S. 9 (Bayer. Staatsbibliothek Klenziana XIV/1).

⁸ Vgl. im Einzelnen Heinrich Habel: Klenzes Entwürfe für das Odeon in München. In: Jahrbuch der Bayerischen Denkmalpflege, Bd. 32 für 1978. München 1980, S. 201–226 (im Folgenden als „Habel, Klenzes Entwürfe“ zitiert. Die hier noch mit dem Standort „Landbauamt München“ angegebenen Pläne befinden sich heute im Staatsarchiv München, Plansammlung 3307; insgesamt 164 Pläne

auch aus späterer Zeit bis zur Kriegszerstörung). Zu den hier vollständig abgebildeten Skizzen, Entwürfen, Plänen und Planpausen ist ergänzend eine weitere zu nennen (im Nachlass Christian Jank, München, Akademie der Bildenden Künste; jetzt Dauerleihgabe bei der Bayer. Verwaltung der staatlichen Schlösser, Gärten und Seen), die Pause eines Saalquerschnitts mit Ansicht der Exedra in der ausgeführten Form; das Blatt schließt sich der Serie von Kopien, Kat.-Nr. 17 ff. an, in der ein Querschnitt fehlt.

⁹ Habel, Klenzes Entwürfe, Kat.-Nr. 3, 4 und 5

¹⁰ Vgl. Heinrich Habel: Der Königsplatz in München als Forum des Philhellenismus. In: Jahrbuch der Bayerischen Denkmalpflege, Bd. 33 für 1979. München 1981, S. 175 ff.

¹¹ Percier und Fontaine: Palais, maisons, et autres édifices modernes, dessinés a Rome (1798); Grandjean und Famin: Architecture toscane (1815)

¹² U. a. als Billardsaal, mietweise ab 1834 als Singvereinslokal, 1842–53 und 1862–97 als anglikanische Kirche, 1860/62 als Marionettentheater. Vgl. Habel, Odeon, S. 73 ff.

¹³ Von Johann Leeb, aus Gips. Der Zyklus wurde im Lauf der Zeit mehrfach geändert. Vgl. im Einzelnen Habel, Odeon, S. 44 ff.

¹⁴ Die toskanischen Säulen waren in Ziegeln gemauert und mit Stuccolustro überzogen, die ionischen kannelierten Säulen bestanden „aus Gipsstücken, in deren Hohlraum als tragender Teil ein Holzpfosten“ eingesetzt war. Vgl. Habel, Odeon, S. 35 ff.

¹⁵ Mehrere Kassetten wurden während des Baues zu Oberlichtern verändert, bei der letzten Saalrestaurierung 1940 jedoch wieder geschlossen.

¹⁶ Vgl. Habel, Odeon, S. 49–57. – Gottlob Schicks 1806/08 in Rom gemaltes Hauptwerk „Apoll unter den Hirten“ (Staatsgalerie Stuttgart) mag als wegweisend für die deutsche mythologische Historienmalerei auch die Deckenbilder im Odeon beeinflusst haben, thematisch sicher das Gemälde von Eberle, kompositionell und in der Auffassung der Gestalt des sitzenden Gottes am ehesten dasjenige von Anschütz

¹⁷ Zu den Varianten des Singakademie-Projektes vgl. Paul Ortwin Rave: Karl Friedrich Schinkel – Berlin, 1. Teil. Berlin 1941, S. 145 ff. – Auf einer der Varianten stehen die Sänger auf einer Treppe, die in gemalter Fortsetzung in die Verklärung der heiligen Patronin der Musik einzumünden scheint. Schinkels Konzeption setzt wohl die Kenntnis der gleichfalls mit einer mächtigen Kassettenzone gewölbten evang. Stadtkirche in Ludwigslust (1765 ff. von Johann Joachim Busch) voraus, deren Abschluss über Treppe und Musikchor ein als Vision wirkendes, indirekt beleuchtetes Riesengemälde von 1772/1803 bildet. Als genetischer Vorgänger dieser Lösung ist Victor Louis' Armeseelenkapelle an Ste. Marguerite de Cortone in Paris von 1764 zu nennen, ein von Paolo Antonio Brunetti gemaltes Theatrum Sacrum mit Kassettenzone. Bemerkenswert ist die Fortführung einer bestimmten barock-illusionistischen Tradition über Aufklärung und Klassizismus hinweg bis in die Romantik, speziell in Verbindung mit der für diese Phase bezeichnenden gesteigerten Wertschätzung der Musik. Klenzes tektonisch-klassische Auffassung steht derartigem Illusionismus gänzlich fern.

¹⁸ Palladio: Quattro libri dell'architettura (1570) II, Kap. 10 (Salle Egittie gemäß Vitruv)

¹⁹ Zum Typus des Peristylsaals vgl. Habel, Odeon, S. 120 ff.

²⁰ Das zeitlos-klassische Motiv ist natürlich keine „Erfindung“ Schinkels, doch seine Anwendung im Konzertsaal muss Klenzes Aufmerksamkeit erregt haben. Zum Berliner Schauspielhaus vgl. Rave (s. Anm. 17), S. 88 ff.

²¹ Erst Ludwig II. ließ 1866/67 eine Königsloge auf der Nordempore einbauen, die bereits 1874, da nicht mehr benutzt, wieder entfernt wurde. Vgl. Habel, Odeon, S. 60; Habel, Klenzes Entwürfe, Abb. 4

²² Die Orgel des Münchner Orgelbauers Joseph Frosch sen. von 1864/65 wurde 1886 in die Pfarrkirche zu Halsbach (Lkr. Altötting) übertragen, in das alte Gehäuse (nach Entwurf des Baubeamten Beyschlag) eine neue Orgel durch Franz Borgias Maerz, München, eingebaut.

²³ Zur Beleuchtung, Heizung und Ventilation vgl. Habel, Odeon, S. 62 f. – Die Kugeltrauben waren wohl nur als Provisorium gedacht.

²⁴ Bezüglich der Akustik hatte Klenze 1826 mit Schinkel korrespondiert. Habel, Odeon, S. 68.

²⁵ Gottfried Keller: Der Grüne Heinrich (1. Fassung), Band III, Kap. 6

²⁶ Brigitte Gedon: Lorenz Gedon, München 1994, S. 101 ff.

²⁷ Für Ausstellungen verschiedener Art standen seit 1848 das Gebäude am Königsplatz gegenüber der Glyptothek, 1854–1931 der Glaspalast und seit 1908 der Ausstellungspark hinter der Bavaria zur Verfügung.

²⁸ Habel, Odeon, S. 21 (Anm. 111)

²⁹ Hans-Peter Rasp: Eine Stadt für tausend Jahre. München 1981, S. 71 ff. – Andrea Bärmreuther: Revision der Moderne unterm Hakenkreuz. München 1993, S. 220 f.