

*Adrian von Buttlar*

## Klenze in England

Seit der Mitte des 18. Jahrhunderts war das politisch, wirtschaftlich und künstlerisch fortschrittliche England zum bevorzugten Reiseziel aufgeklärter deutscher Fürsten und Künstler geworden. Englische Philosophie, Literatur und Gesellschaftsmalerei, Palladianismus, Neugotik und moderner Ingenieurbau, insbesondere aber der Landschaftsgarten wurden, wie John Gage es einmal formulierte, zu englischen *Exportartikeln*, die die Kunstphilosophie und Kunstpraxis des Kontinents nachhaltig prägten. Noch Schinkel kam 1826 in erster Linie, um aus den Industrialisierungsprozessen zu lernen. Um 1830 aber zeichnete sich bereits eine Umkehrung ab, der zufolge England sich seinerseits verstärkt an den modernen Kunstleistungen und den kulturpolitischen Maßnahmen des Kontinents zu orientieren begann. Ein Beispiel hierfür sind die Reisen des Bayerischen Hofbauintendanten Leo von Klenze (1784-1864) – Hauptschöpfers des neuen München unter Ludwig I.

Klenzes drei Englandreisen in den Jahren 1836, 1851 und 1853 sind bisher völlig unerforscht geblieben. Als er im Sommer 1836, zehn Jahre nach Schinkel, erstmals englischen Boden betrat, war er bereits korrespondierendes Mitglied des 1834 gegründeten Institute of British Architects (neben Moller, Ottmer, Schinkel und Gärtner aus Deutschland und zehn weiteren nicht-englischen Architekten).<sup>1</sup>

Der erste Englandbesuch erfolgte im Zusammenhang mit einer Inspektion des Eisenbahnwesens, die ihn zuvor nach Frankreich und Belgien geführt hatte: *„Von Paris ging ich nach London, wo mir ein ebenso guter und zuvorkommender Empfang als in Paris ward. Ein kürzlich erschienenenes Werk der Madame Jameson über Teutschland<sup>2</sup> und eine Abbildung der Glyptothek und Pinakothek, welche in mehreren periodischen Schriften erschien und bis in die Pfennigmagazine sich verbreitet hatte..., hatten besonders dazu beigetragen, mich und meine Werke bekannt zu machen – die größte Zuvorkommenheit aller Künstler, alle nur erdenklichen Dienstanerbietungen, Öffnen aller Institute und Sammlungen, Höflichkeiten und Einladungen aller Art wurden mir bei der kurzen Zeit, welche mir für London zu Gebote stand, bald zur*

<sup>1</sup> Gewählt beim General Meeting am 4. Mai 1835. RIBA-Archives/ London, General Meetings Minutes, Bd.1. Vgl. Brief Klenzes an das Institute of British Architects, 23. Juni 1835. RIBA-Archives, Letters to Council, I/I. Verlesung in englischer Übersetzung auf der Sitzung am 6. Juli.

<sup>2</sup> *Anna Jameson, Visits an Sketches of Home and Abroad*, London 1834.

ermüdenden Marter.<sup>3</sup> Leider erfahren wir nicht, mit welchen Architekten und Künstlern Klenze verkehrte. Höhepunkt des London-Aufenthaltes war eine Einladung des Sprechers des Englischen Unterhauses in ein Komitee, „welches das Parlament eingesetzt hatte, um Vorschläge über das Emporbringen der Künste in England und über Einführung des artistischen Princips in die Gewerke und Fabriken zu machen, (um) meine Meinung abzugeben. Ich that es nach bestem Wissen und erhielt später, in einer Sitzung des Hauses, welcher ich als Zuschauer beiwohnte, von vielen Mitgliedern... die Versicherung, daß meine Vorschläge volle Anerkennung gefunden hätten und gewiß berücksichtigt würden.“<sup>4</sup>

Nach dem Berliner Galeriedirektor Gustav Friedrich Waagen, der im Vorjahr vor dem *Select Committee of Arts and Manufacture* befragt worden war<sup>5</sup>, war Klenze der zweite deutsche Sachverständige. England war seit der industriellen Revolution in der öffentlichen Kunstpflege hinter Frankreich und Deutschland zurückgefallen und gewann seine Führungsposition erst allmählich nach der Londoner Weltausstellung zurück. Der 1834 gegründete Ausschuß hatte die Aufgabe, Maßnahmen zur Hebung und Verbreitung der Kenntnisse von Kunst und Design in der Bevölkerung, vor allem unter Handwerkern, Manufakturfabrikanten und Gewerbetreibenden zu ermitteln. Themenschwerpunkte waren – neben den ökonomischen und organisatorischen Rahmenbedingungen – Fragen der künstlerischen Ausbildung, des Kunstunterrichts und der kunstgeschichtlichen Bildung an Schulen und Hochschulen. Insbesondere galt das Interesse den an Zahl und Organisation vorbildlichen öffentlichen Museen in Deutschland und der Museumsdidaktik, den Kunstvereinen und der Rolle der Akademien, dem Ausstellungswesen und den Gewerbeinstituten mit ihren Publikationen.<sup>6</sup> Der Abschlußbericht zielte nicht zuletzt gegen die auf Kunstautonomie bedachte *Royal Academy*, die an traditionellen Privilegien festhielt und die angewandten Künste und die Architektur völlig vernachlässigte. Aus der Initiative des Unterhauses resultierte später die erste Weltausstellung 1851, die wiederum zur Gründung des *Departement of Science and Art*, der *School of Design*, an der Gottfried Semper während seines Londoner Exils unterrichtete, und des *South-Kensington-Museums* führte.<sup>7</sup>

Klenzes Hearing am 13. August 1836 ist im Wortlaut in den Sitzungsberichten des Unterhauses publiziert.<sup>8</sup> Zu den Fragen 2448-2480 gibt er Auskunft über den künstle-

<sup>3</sup> Leo von Klenze, *Memorabilien*, Bayerische Staatsbibliothek München, Klenzeana I/2, S. 138 r.

<sup>4</sup> Ebd.

<sup>5</sup> House of Commons, *Sessional Papers 1835*, Reports of Committees Bd. V, S. 1-9 (27. Juli 1835). Vgl. den Beitrag von Florian Illies in diesem Band.

<sup>6</sup> Vgl. den abschließenden Report 1836, in: *House of Commons*, *Sessional Papers*, Bd. IX (1836), S. III-XI.

<sup>7</sup> Vgl. *Quentin Bell*, *The Schools of Design*, London 1963; Barbara Mundt, *die deutschen Kunstgewerbemuseen im 19. Jahrhundert*, München 1974.

<sup>8</sup> House of Commons, *Sessional Papers*, Bd. IX (1836): "Report from the Select Committee on Arts and their Connexion with Manufactures with the Minutes of Evidence, 16. August 1836", S.351-355.

rischen Schulunterricht in Bayern, die Vorbildlichkeit des Beuth'schen Gewerbeinstituts in Berlin und die Notwendigkeit kunstgewerblicher Vorlageblätter und Musterpublikationen. In den Antworten auf die Fragen 2481 bis 2488 äußert er sich über Probleme des Museumsbaus, insbesondere über die Pinakothek und die Institution des Münchner Kunstvereins.

Klenze malt ein überwältigend positives Bild vom Kunstunterricht in Bayern: *“There are in Bavaria 33 schools in which drawing is an essential part. In every school with us, in fact in every village school, drawing is taught. There are in this moment 33 real schools of design established; there are 30 secondary schools for artisans, called ‘Gewerb-Schulen’, and three primary or polytechnic schools.”* Er schildert dann die verschiedenen curricula an den Schulen. *“Then all the children in Bavaria have an education in linear drawing ?” – “If they wish...they are asked whether they will learn design; and if they will, it is done...” – “You are understood to say that all the artists of Bavaria receive a previous scientific education ?” – “Yes; but besides that they are receiving at the same time a classical education in the polytechnic schools... all who pass an examination in architecture or any branch of design must be acquainted with Latin and Greek to a certain point.”* Es ist fraglich, ob diese Angaben durchweg einer kritischen Überprüfung standhalten. Tatsächlich hatte aber das höhere Schulwesen in Bayern 1829 infolge des Schulplans von Friedrich Thiersch eine einseitige, neuhumanistische Wendung genommen.<sup>9</sup> Ein Gegengewicht im Interesse des liberalen gewerbetreibenden Bürgertums bildeten die seit 1831 von Joseph von Utzschneider propagierten *Polytechnischen Schulen* (die erste war schon 1823 in Nürnberg entstanden) und die Gewerbeschulen. Klenzes Aussage überdeckt die Spannung zwischen der idealistischen und der realistischen Zielsetzung der Ausbildung. Zur Gründung der Polytechnischen Schule in München hatte Klenze schon 1827 ein umfangreiches Gutachten vorgelegt, das sich mit den Erfahrungen solcher Anstalten in Wien und Paris auseinandersetzte.<sup>10</sup>

Es verwundert nicht, daß im abschließenden Report des Unterhauses Bayern das Epitheton *“now the classic country of the Arts”* zuerkannt wird.<sup>11</sup> Allerdings bestätigt Klenze die überlegene Bedeutung des Berliner Gewerbe-Instituts, das seit 1821 von Schinkels Freund Peter Christian Beuth geleitet wurde: *“It is stated, on the high authority of Baron Von Klenze, that the influence of Professor Beuth’s publications”<sup>12</sup> is*

<sup>9</sup> Heinz Gollwitzer, Ludwig I. von Bayern. Eine politische Biographie, München 1986, S. 537-560, insbes. S.546 f. Vgl. Antonia Gruhn-Zimmermann, Schulpolitik und Schulbau unter Ludwig I., in: Ausst.Kat. Romantik und Restauration. Architektur in Bayern zur Zeit Ludwigs I. 1825-1848 (hrsg. von Winfried Nerdinger), Architektursammlung der TU München und Münchner Stadtmuseum, München 1987, S. 78 f.

<sup>10</sup> Gruhn-Zimmermann, S. 85. Vgl. E. Ebner, Geschichte des Realschulwesens in Bayern von 1774-1833. [= Paedagogische Reihe Nr.4], München/Berlin 1927, S. 24 ff.; G. Widenbauer, Geschichte des Realschulwesens von 1816 bis heute. [= Paedagogische Reihe Nr.5], München/Berlin 1928, S. 5 ff.

<sup>11</sup> Report 1836, S. IV.

<sup>12</sup> Insbesondere die „Vorbilder für Fabrikanten und Handwerker“, Berlin 1821-1837. Vgl. Ausst.Kat. Karl Friedrich Schinkel 1781-1841, Staatl. Museen zu Berlin [DDR], Berlin 1980/81, S. 255-286.

already perceptible in the shops and dwelling houses at Berlin. Encouraged of the experiment the Bavarian Government is about to issue similar but cheaper works for the benefit of the workmen of Bavaria.”<sup>13</sup> Klenze hatte in diesem Zusammenhang auf seine 1823 erschienene Publikation *Die schönsten Überbleibsel griechischer Ornamente der Glyptik, Plastik und Malerei* (1823) verwiesen.

Die Befragung zur Pinakothek hatte ein Vorspiel in einer vorausgehenden Sitzung, in der die Architektur sowie die Hängung und der Zustand der Kunstwerke in der neuen Londoner Nationalgalerie am Trafalgar Square harter Kritik unterzogen worden waren. Die Anhörung des Leiters der National Gallery, William Seguiet, bestätigte die internationale Vorbildlichkeit von Klenzes Pinakothek: *“Have You ever been at Munich?”*, fragt der Vorsitzende. – *“No.”* – *“You do not know the establishment called the Pinakothek, which was specially formed for pictures?”* – *“No, I do not know the gallery; I only know it is a very magnificent one.”* – *“Have you the plan in your mind, though you never had it before your eyes?”* – *“No, I have not.”* – *“You are not aware of the peculiar formation of that gallery?”* – *“No, I am not.”*<sup>14</sup> Seguiet mußte sich für seine Ignoranz noch 1853 harte öffentliche Kritik gefallen lassen.<sup>15</sup>

In seiner eigenen Anhörung schildert Klenze ausführlich die funktionalen Überlegungen und ästhetischen Überzeugungen beim Bau von Glyptothek und Pinakothek. Besonderes Interesse findet die Frage des freien Eintritts und adäquater Öffnungszeiten nach Feierabend, die er mit ungeahnter Progressivität propagiert: *“It is far better for the nation to pay a few additional attendants in the rooms, than to close the doors on the laborious classes, to whose recreation and refinement a national collection ought to be principally devoted.”*<sup>16</sup> Auch der Kunstverein, zu dessen Mitbegründern Klenze zählt<sup>17</sup>, interessiert den Ausschuß. Die Sammlungen seien das ganze Jahr geöffnet und bedeuteten eine erhebliche Ermutigung für den Bereich der Kunst, der nicht von der Regierung gefördert werde.

Von London aus bereiste Klenze Mittel- und Nordengland, die Industriestädte Birmingham, Manchester und Liverpool, auch York und Bangor (wo er wohl, wie Schinkel zehn Jahre zuvor, die neue Eisenbrücke Telfords besichtigte). Im Vergleich zu Schinkels enthusiastischem Interesse bleibt seine Begeisterung gemäßigt: *„England ist nicht recht das Land der Künste, ein wie herrliches Reich es auch sonst ist. In der Kunst soll man immer etwas erreichen können, wenn man sagt, ich will das entwerfen, bauen, malen, in Marmor und Erz darstellen. Der Geist dieser Nation aber ist durch ihre Institution dahin gebildet, daß nur das gedeiht, wobei man nicht mit dem ich will, sondern dem lasst uns beginnt... So wenig mich alle neue Architektur in*

<sup>13</sup> Report 1836, S.VI.

<sup>14</sup> Ebd., S. 290, Fragen 1586 ff. (8. Juli 1836).

<sup>15</sup> Review of Report on the National Gallery, in: Blackwoods Magazine, December 1853, S. 648.

<sup>16</sup> Report 1836, S. X.

<sup>17</sup> Vgl. York Langenstein, Der Münchner Kunstverein im 19. Jahrhundert. Ein Beitrag zur Entwicklung des Kunstmarkts und des Ausstellungswesens, München 1983 (=Miscellanea Bavatica Monacensia, Heft 122).

England ansprach, so sehr war dies rücksichtlich der Bauart des Mittelalters der Fall.“<sup>18</sup> Ähnlich wie Schinkel schätzte Klenze – damals durch den Bau der Allerheiligen-Hofkirche und andere Projekte seines Königs zu einer mittelalterlichen Bauweise gezwungen – bis zu einem gewissen Grade die für klassizistische Augen prädestinierte englische Gotik. Mitte September, nach knapp vier Wochen, war er zurück in München. Seinen Dankesbrief an das Institute of British Architects sandte er erst ein Jahr später, zusammen mit der Originalzeichnung des gerade fertiggestellten Münchner Monopteros, nach England.<sup>19</sup> Er schaltete sich mit seinem Geschenk kurz nach einem Hittorff-Vortrag in die intensive Polychromiedebatte ein, die seit 1836 am Institut geführt wurde.<sup>20</sup>

Ein zweite Englandreise im Frühsommer 1851 ist in den Memorabilien nur mit einem Halbsatz erwähnt: „Bald nach meiner Zurückkunft nach München [von der Inspektion der Neuen Eremitage in Petersburg] ging ich zur Weltausstellung nach London...“<sup>21</sup> Ein Zeugnis dieser Reise ist das unveröffentlichte Manuskript „Die Kunst im Krystallpallaste“<sup>22</sup>, das Klenze offensichtlich als kritische Antwort auf einen Zeitschriftenaufsatz verfasste.<sup>23</sup> Es ist als eine der frühesten ausführlichen Auseinandersetzungen mit dem modernen Glas-Eisen-Bau aus deutschem Blickwinkel von erheblichem Interesse.

Klenze findet weder die Grundidee des Ausstellungsbaues, der ja den Entwurfsprinzipien Durands keineswegs fernstand, so originell wie seine Befürworter, noch lehnt er die modernen technischen Mittel der Konstruktion rundweg ab wie manche konservativen Kritiker. Er versucht vielmehr mit einigem Erfolg, den Bau aus dem Blickwinkel des Funktionalisten zu kritisieren: „Der Gedanke, daß ein Kunstgärtner im sonnen- und lichtarmen England leicht verleitet werden mußte, Treibhaus- und Wintergartentheorien auf unpassende und überschwängliche Art auch in ein für ein

<sup>18</sup> Memorabilien, Klenzeana I/2, S. 139 r. und v. Es haben sich außer einer Zeichnung der Kathedraalfassaden von Rochester und Exeter, die jedoch nach einer Publikation entstanden [Klenzeana IX/12, Nr.38.], bislang keine englischen Reiseskizzen Klenzes gefunden.

<sup>19</sup> Klenze an das Institute of British Architects, 2. Juni 1837. RIBA-Archives, Letters to the Council I/3. Vgl. Adrian von Buttlar, Klenzes Beitrag zur Polychromie-Frage. In: Ausst.Kat. Ein Griechischer Traum. Leo von Klenze – Der Archäologe. Staatliche Antikensammlungen und Glyptothek München, München 1985, S. 213–226.

<sup>20</sup> Vgl. RIBA-Proceedings, 1st series 1834–42; 22., 29. Februar und 9. Juli 1836: Vortrag von Nathan Garrick „On the Polychromy of Grecian Architecture more particularly with reference to the Parthenon“ nach einem deutschen Werk, das von Chateaufort dem Institut geschenkt wurde; 29. Oktober, 7. November 1836: Hinweis auf einen Artikel des ‘Quarterly Review’ vom 1. November 1836; 25. Mai 1837: Ankündigung eines Vortrages von Hittorff zur Polychromie, “for which purpose some coloured drawings by M. Hittorff will be exhibited”; 20. November 1837: Ankündigung der Verlesung des Klenze-Briefes zur Anwendung der Polychromie am Münchner Monopteros.

<sup>21</sup> Memorabilien, Klenzeana I/7, S. 30.

<sup>22</sup> Klenzeana III/11, 20 Seiten.

<sup>23</sup> Vgl. Oswald Hederer, Leo von Klenze – Leben und Werk, München 1964, S. 379. Der dort behauptete Zusammenhang mit den Planungen für den Münchner Glaspalast 1853/54 ist schon aus Datierungsgründen unzutreffend.

paar Sommermonate bestimmtes Ausstellungsgebäude zu übertragen, lag... gewiß nahe genug...“<sup>24</sup>. Erstaunlich sei nur, daß Paxton über so viele bekannte Architekten den Sieg davongetragen habe. Ausdrücklich lobt Klenze „die große freie Räumlichkeit, den fast ungehinderten Überblick des ungeheuren Ganzen, die zweckmäßige Verbindung der Stockwerke, den Comfort der inneren Räume und einzelnen Einrichtungen für die Ventilation“, doch bemängelt er die übertriebene Anwendung des Glases, das zur „positiven Formbildung ein ganz ungeeignetes Material“ sei.<sup>24</sup> Der übermäßige Lichteinfall schade dem Ausstellungsgut und sei somit unzweckmäßig. Mit einer gewissen Genugtuung wird geschildert, „wie man schon nach den ersten Tagen... alle Krystalldächer des Wunderbaues mit dickem Segeltuch ganz und gar bedeckt hat, welches nun alles Sonnenlicht abhielt und durch eine nur noch sehr trübe, aber völlig genügende Beleuchtung den Beweis geliefert, daß man hier mit 1/4 des verwendeten Glases ausgereicht hätte...“ Darüber hinaus sei die Dachkonstruktion nicht einmal wasserdicht: „...selbst ein mäßiger Regen dringt trotz des schützenden Segeltuches in solcher Masse durch die Krystalldächer, daß ich nach einem nur mäßigen Gewitterschauer viele hunderte von Pfützen und Regenschalen auf dem Boden des Pallastes, und alle Leinwand- oder Bretterdächer, welche die verzweifelten Aussteller hundertweise... über ihre Waaren gespannt und konstruiert haben, durchnäßt sah.“<sup>25</sup> Es folgt eine kritische Analyse der sogenannten „Paxton’schen Rinnen“, deren konstruktive Details Klenze dem Ausstellungskatalog entnehmen konnte.<sup>26</sup>

Künstlerisch habe nur Sir Charles Barrys Vorschlag eines mittleren, tonnengewölbten *Transcepts* den Entwurf Paxtons vor größter Einförmigkeit retten können. Im Gegensatz zum Gesamteindruck des inneren Ausstellungsarrangements, das „wahrhaft künstlerisch, großartig, geschmackvoll und von imposanter Wirkung zu nennen ist“, fiel ihm der Mangel an künstlerischer Durchbildung der Details, etwa der Säulen, Binderbalken und Gelenkstücke, unangenehm ins Auge: „Zugegeben, daß (der artistischen Tendenz) durch die Natur der Sache enge Grenzen gesteckt sind, welche beiläufig gesagt in einigen Eisenbahnbauten Belgiens, Frankreichs und Englands schon so ziemlich erreicht zu sein scheint. Aber im Krystallpallast ist auch nicht die leiseste Spur davon zu finden, daß man bei der Bildung der Einzeltheile irgendeine Schönheit, irgendeine artistische Formentwicklung angestrebt hätte.“ Auch die vielgepriesene Farbdekoration von Owen Jones beschränke sich auf „einen Ölanstrich des Eisens und Holzes mit hellblauer und weißer Farbe“ und „einige Striche in Zinnoberoth“.<sup>27</sup>

Klenze lehnt also wie Schinkel den nackten Konstruktivismus des Glas-Eisen-Baus ab, der nicht einmal die grundsätzlichen funktionalen Erfordernisse erfülle,

<sup>24</sup> A.a.O., S. 3 ff., S.8.

<sup>25</sup> Ebd., S. 9.

<sup>26</sup> Great Exhibition of the Works of Industry of all Nations 1851. Official, descriptive and Illustrated Catalogue, London 1851. Vgl. insbesondere das Kapitel: The Construction of the Building, von M. Digby Wyatt, S. 49-81.

<sup>27</sup> A.a.O., S. 17 f.

geschweige denn einen höheren künstlerischen Anspruch. Ein Ärgernis ist ihm deshalb die hohe poetische Weihe des Begriffs *Krystallpalast* für die Ausstellung aller möglichen Produkte bis hin zu „Ölen und Pomaden.“ Um so unverständlicher sei es, daß dieses Bauwerk *einen „Tages- und Tagblattruhm“* erreichte, „*welchen kaum der Parthenon oder irgend ein anderes Meisterwerk alter und neuer Zeit erlangt haben.*“<sup>28</sup>

Als Konsequenz seiner kritischen Anmerkungen plädiert Klenze für den Abriß der Halle nach Beendigung der Weltausstellung.<sup>29</sup> Dem Flair der internationalen Ausstellungsatmosphäre, die er als Zeitzeuge anschaulich schildert, konnte er sich bei aller Kritik dennoch nicht entziehen: „...*Man denke sich dazu das bienenstockähnliche Gesumme so vieler Menschen aller Nationen, die sich hier staunend begegnen, und das wahrhaft eine Rolle spielende Knallen der hunderte und tausende von Flaschen Soda-Water und limonade gazeuse, die hier die durstigen englischen Kehlen erfrischen, so wird man die Vorstellung eines Bildes und Schauspiels haben, wie man es vielleicht noch nicht gesehen hat.*“<sup>30</sup>

Es ist zu vermuten, daß Klenze auf dieser Reise seine Kontakte zum Institute of British Architects, insbesondere zu dessen erstem Sekretär, Thomas Leverton Donaldson, möglicherweise auch zu den Beratern Prinz Alberts vertieft hat. Im Glaspalastmanuskript wird dessen Rolle als Initiator der Weltausstellung besonders hervorgehoben.<sup>31</sup> Prinz Albert, der auf seiner München-Reise 1838 von Klenzes Bauten sehr beeindruckt gewesen sein soll<sup>32</sup>, steht wohl auch hinter der Verleihung der Goldmedaille *des Royal Institute of British Architects* für 1851 an Klenze als den ersten ausländischen Empfänger dieser Ehrung. Die Goldmedaille stellte eine königliche Auszeichnung dar, die jedoch auf Vorschlag und durch das Institut verliehen wurde. Ursprünglich war Reverend Willis, Jacksonian Professor in Cambridge, für die Auszeichnung vorgesehen. Der im Februar 1852 unterbreitete Gegenvorschlag wurde nur „*after some discussion*“ (die Formel für heftigen Widerstand) akzeptiert, von Queen Victoria und Prinz Albert jedoch mit „*völliger Zustimmung*“ aufgenommen.<sup>33</sup> Die offizielle Begründung zeigt, daß in erster Linie Klenzes kulturpolitische Rolle ausgezeichnet wurde: „*The numerous and varied edifices of high merit with which the Chevalier von Klenze has adorned Munich, the intelligence and perseverance he has displayed in creating a School of workmen capable of executing buildings of elaborate detail, his learned essays upon the art, and his eminent position as a professional man,*

<sup>28</sup> Ebd., S. 5.

<sup>29</sup> Ebd., S.19.

<sup>30</sup> Ebd., S.15.

<sup>31</sup> Ebd., S.1.

<sup>32</sup> Greater London Council (ed.), *The Survey of London*, Bd. XXVII (=The Museum Area of South Kensington and Westminster), London 1975, S.74.

<sup>33</sup> In der Vorbereitungssitzung für das General Meeting am 25. Februar 1852 wurde zunächst Willis vorgeschlagen. Erst am 29. März wurde Klenze als Preiskandidat aufgestellt. Königin Victoria und Prinz Albert billigten die Ehrung am 7. April mit „entire approbation“ [RIBA-Archives, General Meetings Minutes, Bd.3, 29. März 1852. Brief des Kgl. Sekretärs C.B.Phipps an den Vorsitzenden Earl de Grey, 7.April 1852]. Klenze dankt am 14. April für die Mitteilung [Ebd., 26. April 1852].

justified the selection on this occasion...“<sup>34</sup> Klenze dankte mit seiner jüngsten Publikation über *Das Kaiserliche Museum in Petersburg*.<sup>35</sup>

Die Kontakte zum Institute of British Architects und zum Umkreis des Prinzen Albert führten zur dritten Englandreise um Juli 1853. Dieser Londonaufenthalt ist in einem Brief des fast Siebzigjährigen an seinen Schwiegersohn, Max Graf Oetting, kurz geschildert: „*Was mich anbelangt, so bin ich bei 12-14stündiger Arbeit täglich mit der Hauptsache meiner hiesigen Angelegenheit fertig und erwarte nur noch eine Zusammenkunft des Parlaments-Komitees, um darin Rede und Antwort zu geben. Die Nebelluft Londons, und besonders die große Zuorkommenheit womit man mich behandelt, und welche mich nolens volens zum späten Nachtleben zwingen, werden machen, daß ich nicht eine Stunde länger als ich muß hier bleibe... Ich fahre jetzt gleich zum Mittagessen, und um 16 1/2 Uhr zum Ball bei der Countess Colloredo! Wie mich das amüsiert!*“<sup>36</sup>

Der Grund für die abermalige Einladung Klenzes nach England war seine Einschaltung in die Planungen eines neuen Nationalmuseums für London. Die häufig kritisierten Säle der Nationalgalerie am Trafalgar-Square sollten aufgegeben, die Gemäldesammlung und die Antiken des Britischen Museums statt dessen zusammen mit anderen Sammlungen in einem Neubau in South-Kensington untergebracht werden. Die Initiative zu diesen Planungen ging auf Prinz Albert und auf die Kommission der Weltausstellung von 1851 zurück.<sup>37</sup> Ex-Premierminister Sir Robert Peel, der in den späten 1830er Jahren Klenzes Münchner Museen besichtigt hatte<sup>38</sup>, spielte im Unterhausauschuß über die National Gallery eine zentrale Rolle.

Seit 1883 ist verschiedentlich ein Auftrag Klenzes für den Entwurf eines Nationalmuseums in London erwähnt worden, der sich jedoch vermutlich auf Gutachtertätigkeit beschränkte.<sup>39</sup> Es läßt sich ein Zusammentreffen Klenzes mit Henry Cole, dem spiritus rector des Museums-Viertels von South Kensington und Vorsitzenden der *Commissioners* der Weltausstellung am 10. Juli 1853 aus dessen Terminkalender nach-

<sup>34</sup> RIBA-Proceedings, 1st Series 1851/52, S.13 f. Die Auszeichnung wurde im Juni 1852 durch den Bayerischen Minister Baron von Cetto entgegenommen. Klenze dankte dem Institut am 17. August 1852. [RIBA-Archives, Council Minutes, Bd.3, 1.November 1852].

<sup>35</sup> RIBA-Proceedings 1851/52, Contribution to Library, 5. Mai 1852.

<sup>36</sup> Klenze an Max Graf Oetting, 16. Juli (1853). Klenzeana XXI.

<sup>37</sup> Vgl. *The Survey of London*, Bd. XXXVIII, London 1975; Hermione Hobhouse, Prince Albert, His Life and Work. Auss.Kat. London 1983.

<sup>38</sup> Memorabilien, Klenzeana I/3, S.88 v.

<sup>39</sup> Vgl. Der religions-philosophische Rücklass des Architekten Leo von Klenze, in: *Historisch-Politische Blätter für das katholische Deutschland*, 91. Band (1883), S. 427: „In London sollte er ein Nationalmuseum bauen; der Krim-Krieg trat aber diesem Projekt hindernd entgegen.“ Vgl. ohne Nachweis Hans Kiener, in: Thieme-Becker, *Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler*, Bd.20, S.479. Hederer, S. 375, spricht von einer Einladung zum Entwurf; unter Berufung auf Hederer: Winslow Ames, *Prince Albert and Victorian Taste*, London 1968, S. 97 und *The Survey of London*, Bd. XXXVIII, London 1975, S. 74. Im Nachruf des „Builders“ vom 20. Februar 1864, S. 27 (s.u. Anm.53) spricht der ansonsten gut informierte Autor nur von seiner Sachverständigentätigkeit. Meine Nachforschungen in englischen Archiven und Sammlungen blieben ergebnislos.



weisen: „...making notes for Nat. Gallery Committee ... Col. Mure & M. von Klenze came to Gore House.“<sup>40</sup> Die gemeinsame Besichtigung des von der Kommission aus den Überschüssen der Weltausstellung 1851 erworbenen Grundstückes (etwa an der Stelle der heutigen Prince-Albert-Hall) erfolgte, um Klenze auf das Hearing des *Select Committee on the National Gallery* vorzubereiten, dessen Vorsitzender Colonel Mure war. Mure hatte ihm schriftlich 47 Fragen gestellt, die Klenze französisch beantwortete.<sup>41</sup>

Grundlegend erschien zunächst die Frage, ob man überhaupt verschiedene Kunstgattungen und Kunstzweige in einem einzigen Museumsgebäude vereinigen könne. Klenze spricht sich prinzipiell für eine Trennung aus. Es gebe aber Fälle, in denen dies wünschenswert sei, wenn etwa in einer großen Stadt nicht genügend geeignete Standorte für verschiedene Museen gefunden werden könnten. In diesem Falle sei es die Aufgabe der Auslober und des Architekten, eine Aufteilung zu finden, der zufolge jede Abteilung genau ihren speziellen Zwecken gemäß errichtet werden könne. In der Petersburger Neuen Eremitage habe er ein erfolgreiches Konzept für die Vereinigung verschiedener Sammlungen realisieren können.

Die folgenden Fragen befassen sich mit der administrativen Gliederung und den Kompetenzen der Abteilungsdirektoren und Restauratoren an den Münchner Museen sowie mit dem maltechnischen Erhaltungszustand der Münchner und Petersburger Gemäldesammlungen. Sodann soll Klenze sein Urteil über den konservatorischen Zustand der Werke in der Londoner National Gallery abgeben: Zwar hält er die Auswahl der Meisterwerke für bedeutend, den Zustand der Bilder jedoch für wenig befriedigend. Er führt dies auf die architektonischen Fehler des Gebäudes und auf seine ungünstige Lage inmitten der Stadt zurück. Ausstellungsfläche und Beleuchtung, Hängung und Funktionalität des Baues von William Wilkins verdienen nach Klenzes Ansicht Kritik. Die Gemälde litten vor allem unter der hohen Luftverschmutzung durch den schwefelhaltigen Rauch und den Londoner Nebel.

Ganz im Sinne Prinz Alberts und Henry Coles äußert sich Klenze sehr negativ zur Lage der Galerie am Trafalgar-Square: Der Bauplatz sei völlig ungeeignet und es gebe offensichtlich keinerlei Möglichkeit, daran etwas zu korrigieren. Er sei dem Rauch und Kohlenstaub der City ebenso ausgesetzt wie der Feuergefahr. Nur aufgrund persönlicher Interessen – dies richtete sich gegen die letztlich obsiegende Fraktion, die einen Umbau der National Gallery befürwortete<sup>42</sup> – könne man den Platz am Trafalgar-Square für geeignet halten. Stattdessen soll ein Museumsgebäude in freier Lage, etwas erhöht und außerhalb der dicht besiedelten Gegenden liegen. „*Kennen Sie*

<sup>40</sup> Victoria & Albert Museum – Library. Sir Henry Cole, Diaries 1844-1854, Bd. 1853, Eintragung 10. Juli 1853.

<sup>41</sup> House of Commons, Sessional Papers, Bd. XXXV (1852/53), Reports of Committees, S.814-823.

<sup>42</sup> Vgl. C.H. Smith, Suggestions for altering and enlarging the present National Gallery. Read at the Ordinary General Meeting of the Royal Institute of British Architects, 15. November 1852, in: RIBA Transactions, 1st. series 1850/53, Nr. 1-8 und Diskussion vom 29. November, ebd., Nr. 1-7.

*Hyde-Park und Kensington Gardens, bzw. das kürzlich erworbene Gelände bei Gore in Kensington, und wie ist Ihr Urteil über die Eignung dieser Grundstücke?*<sup>43</sup>, fragt Colonel Mure. Klenze erklärt die beiden Grundstücke für hervorragend geeignet. Er plädiert – ganz im Gegensatz zum früheren Streit mit Dillis um die Errichtung der Pinakothek im Münchner Englischen Garten<sup>43</sup> – nun dafür, das Nationalmuseum innerhalb des Hyde-Parks zu bauen, den Bauplatz weiter südlich aber der Errichtung eines Museums für Kunstindustrie vorzubehalten. In einem Brief vom 3. August berichtet er aus München über ein Gespräch mit Justus von Liebig über die schädlichen Einwirkungen der Luftverschmutzung auf die Londoner Bilder. Dessen Meinung stimme mit seinem Ratschlag überein, die gegenwärtigen Museen zugunsten eines neuen in freier Lage aufzugeben.<sup>44</sup>

Im folgenden Abschnitt gibt Klenze ein kritisches Statement zur Architektur und Antiken-Aufstellung des Britischen Museums ab. Zwar handele es sich um eines der korrektesten Gebäude Londons, was die Relation des Stils zur Bauaufgabe betreffe, aber die über die Seitenflügel gezogenen Säulenkolonnaden stünden mit der griechischen Architektur in völligem Widerspruch, seien falsch plaziert, funktionswidrig, denn vor allem verdunkelten sie die dahinter liegenden Ausstellungsräume.

In den Fragen 40-45 leitet das Komitee zu den Möglichkeiten einer Kombination von Skulpturenmuseum und Bildergalerie und deren jeweils adäquater Beleuchtung über. Auch die historisch-chronologische Ordnung der Sammlungen und die entsprechende Aufstellung der Exponate soll Klenze erläutern. Klenze kommt nun auf seine Museumsgedanken für Athen aus dem Jahre 1839/41 zurück und wendet sich gegen die klassische *régularité dite académique*. Stattdessen schlägt er einen *pittoresken* Grundriß vor, der spätere Vergrößerungen und Erweiterungen zulasse, ohne den Bestand zu tangieren. Der zukunftsweisende Gedanke, eine prozessuale Planung einzuführen, die der künftigen Erweiterung der Sammlungen Spielraum läßt, wird hier meines Wissens erstmals für ein monumentales Museumsprojekt formuliert.

Die Aufstellung der Statuen soll sich – wie in der Glyptothek – nach der historisch-chronologischen Abfolge der Kulturkreise und Kunstepochen richten. Die Kleinkunst müsse der Skulpturensammlung in entsprechenden Kabinetten direkt zugeordnet werden, die Vasensammlung hingegen nach Münchner Vorbild der Gemäldegalerie. Münzen und Medaillen sind in entsprechend beleuchteten Räumen und geeigneten Vitrinen auszustellen. Pinakothek und Eremitage dienen als Vorbild für die geforderten Oberlichtsäle der Gemäldesammlung mit beigeordneten Nordlichtkabinetten und auch für die Technik einer reflexfreien Bilderhängung.

Schwieriger schien es, den Engländern klar zu machen, daß sich mit dem *pittoresken* Grundriß nicht die gewohnte Neugotik verbinden sollte: Der griechische Stil sei

<sup>43</sup> Vgl. Peter Böttger, Die Alte Pinakothek in München, München 1972 (= Studien zur Kunst des 19. Jahrhunderts Bd. 15).

<sup>44</sup> Klenze an den Chairman Colonel Mure, M.P., 3. August 1853, RIBA-Transactions 1853/54, Appendix IX, S. 767.

gefordert für ein Bauwerk, das die Meisterwerke des Parthenon beherbergen werde. Andererseits sollten dort aber auch die berühmtesten Gemälde der Renaissance zu sehen sein. Dies erlaube die Kombination des griechischen Stilprinzips mit Formen der Renaissance im Sinne einer organischen Kombination mit Motiven des 15. und 16. Jahrhunderts aus dem Repertoire Brunelleschis, Bramantes, Michelozzos, Sangallos und anderer. Glücklicher als jene, die sich nur auf die römische Architektur zurückbeziehen konnten, gelange man auf diese Weise heute zu einer *renaissance grèc infiniment supérieure*.

In der Sitzung vom 21. Juli wurde Klenze dann mündlich vor dem Komitee befragt.<sup>45</sup> Hier bestand weiterer Erläuterungsbedarf vor allem in Bezug auf seinen Begriff des *Pittoresken*, der in England primär als ästhetische Kategorie verstanden werden mußte. Als Beispiel eines *academic design* im Museumsbau führt Klenze seine Münchner Pinakothek an, als Beispiel eines *pittoresken* die teilweise asymmetrisch gruppierten und historisch gewachsenen vatikanischen Sammlungen. Die Vereinigung der Antikensammlung und der Gemäldegalerie erfordere eine entsprechend aus Einzelbaukörpern zusammengesetzte und erweiterbare Baugruppe. Klenze stellt sich eine Verbindung der verschiedenen Abteilungen durch gedeckte Passagen vor, die etwa zur Ausstellung der Vasensammlung – als Brücke zwischen Malerei und Skulptur – dienen könnten.

So fortschrittlich dachte man in England nicht. Im Ergebnis kommt der Report vom 4. August zu dem Urteil, daß die Nationalgalerie am Trafalgar-Square für einen Umbau ungeeignet sei, daß die Grundstücke in Kensington Gardens alle erforderlichen Voraussetzungen für Neubauten erfüllten, daß aber die Frage, ob Skulpturen und Gemälde in einem Gebäudekomplex vereinigt werden sollten, an einen eigenständigen Ausschuß überwiesen werden müsse.<sup>46</sup> Klenzes Aussagen blieben in der Öffentlichkeit nicht ohne Wirkung. In *Blackwoods Magazine* vom Dezember 1853 wird die Kulturpolitik Bayerns unter Zitierung Klenzes als vorbildlich auch für England bezeichnet.<sup>47</sup> Dies entsprach den Ansichten Prinz Alberts, der im Mai 1852 eine erste eigenhändige Skizze des Museumsviertels in Kensington verfertigt und im August 1853, also unmittelbar nach Klenzes Hearing, den Sachverständigen ein Memorandum mit Lageplan der National-Galerie sowie der Museen für *Industrial Art* und *Patented Inventions*, eines *Trade-Museums*, einer Konzerthalle und eines Wissenschaftszentrums vorlegte. Cockerell, Donaldson, Pennethrone, Cole u.a. wurden zur Stellungnahme aufgefordert und entwickelten Alternativen und Entwürfe „*dressed in the simple grandeur of the greek style or Rundbogenstil*“. Albert jedoch bevorzugte einen italienischen oder palladianischen Stil mit freieren Umrissen.<sup>48</sup> Er beauftragte dann im Juni 1855 auch Gottfried Semper, dessen Entwürfe kürzlich wiedergefunden wur-

<sup>45</sup> House of Commons, Sessional Papers, Bd. XXXV (1852/53), Reports of Committees, S. 709-712, Fragen Nr. 9359-9417.

<sup>46</sup> Ebd., S. 15.

<sup>47</sup> Review of Report on the National Gallery, in: *Blackwoods Magazine*, Aug.-Dec. 1853, S. 657.

<sup>48</sup> Survey of London, Bd. XXXVIII (1975), S. 58 ff. und S.81.

den.<sup>49</sup> Daß Klenze weder 1851 noch 1853 mit dem *rothen* Semper (wie ihn Kugler nannte) zusammengetroffen zu sein scheint, obwohl dieser im *Department of Practical Art* seit 1852 eine wichtige Rolle spielte, überrascht angesichts ihrer künstlerischen und politischen Divergenzen kaum.<sup>50</sup> Wegen der durch den Krimkrieg auferlegten Sparmaßnahmen wurde das Projekt dann zurückgestellt und schließlich ganz aufgegeben.

Klenze, der Museumsfachmann, war in England unumstritten. Aber auch die Rezeption seiner Architektur und seiner Theorie war erstaunlich differenziert. Besonderes Interesse fand neben den Museen seine Walhalla, deren wenig eigenständige Form in einer englischen Beschreibung Hyppolite Fortouls im *Builder* von 1843 klarsichtig auf die strikten Vorgaben des Wettbewerbs von 1814 zurückgeführt wird.<sup>51</sup> In diesem Zusammenhang, der hier nicht näher beleuchtet werden kann, ist auch auf den Einfluß der Walhalla-Planung auf Cockerells Projekt des antinapoleonischen Nationalmonuments Calton Hill in Edinburgh (ab 1823) und auf Turners, allerdings in München übel aufgenommenes Gemälde *The opening of the Walhalla* (1842) hinzuweisen.<sup>52</sup> In dem erwähnten Artikel, setzt sich Fortoul nicht nur mit der Glyptothek und der Pinakothek, sondern auch mit Klenzes Theorie des *Revival* zustimmend auseinander: „Klenze... *has inaugurated a system of architecture, the principle of which will, doubtless, appear to you more large and pregnant than any of those concerning which I have hitherto discoursed. Not less an imitator of forms than his rivals, he appears to me to have over them the advantage of having remodelled his works and opinions on a species of civilisation to which that of our time is indissolubly linked.*“ Die Rückkehr zum hellenischen Prinzip des Bauens übergreife alle Stufen der Entwicklung und sei dem sklavischen Rekurs auf einzelne Epochen überlegen. Ein außerordentlich verständiger Nachruf, basierend auf einem *Memoir* Klenzes aus dem Jahre 1856 an den unbekanntem Autor, wurde 1864 gleichfalls im *Builder* publiziert.<sup>53</sup> Er räumt ein, daß sich die Bewertung der Münchner Architektur in den letzten Jahren negativ verändert habe: „*Twenty years ago, however, the fame of the little capital of King Ludwig had not fallen from the height to which Mrs. Jameson, in her 'Visits and Sketches at Home and Abroad', Inglis in his book on the Tyrol, writers in the 'Foreign*

<sup>49</sup> John Physick, Early Albertopolis: The contribution of Gottfried Semper, in: The Victorian Society Annual 1994, London 1995, S.28-36.

<sup>50</sup> Vgl. Adrian von Buttlar, Die Unterhose als formgebendes Prinzip? Klenzes Kritik an Sempers „Stil“, in: Heidrun Laudel (Hrsg.): Stilstreit und Einheitskunstwerk, Historismussymposium in Bad Muskau 1997 (Publikation in Vorbereitung).

<sup>51</sup> In: The Builder (1843), S. 228-229. Eine Abbildung des Innenraums nach Klenzes Aquarell erschien 1852 im 'Builder' (1852), S. 535. Zu den englischen Reaktionen auf Walhalla vgl. auch J.P. Simpson, Letters of the Danube, 2 Bde., London 1847, Bd. I, S.7-27.

<sup>52</sup> Dazu zuletzt ausführlich: Cecilia Powell, in: Ausst. Kat. Turner in Deutschland, Hamburger Kunsthalle 1996, München 1995, S. 115-119.

<sup>53</sup> Eine Identifizierung und Auffindung des Klenze-Skripts gelang leider nicht. „The conductor of this journal was with him on his own ground a few months ago, at which time he seemed vigorous and well.“ The Builder, 20. Februar 1864, S. 126-128. Frdl. Hinweis von Karen David-Sirocko.

*Quarterly Review*, and others, had contributed to raise it... Such appreciation of the architecture of Munich, was heightened by the more exact knowledge which could be brought to England, of the fosterage and development side by side with architecture, of sculpture and painting in their higher walks, and of numerous branches of art subsidiary to decoration." Noch heute sei jedoch der Münchner Einfluß in den dekorativen Künsten zu spüren. Obwohl Ludwig I. die Architektur mit seinem beschränkten Konzept eines *Architektur-Museums* auf einen Irrweg geführt habe, blieben doch Klenzes Bauten denen seiner Konkurrenten Gärtner, Ziebland und Ohlmüller weit überlegen: "*The use that he and Schinkel made of Grecian architecture, indeed contrasts remarkably with that by the reproducers of the Grecian orders amongst ourselves; as his Italian Grecianized enters a field scarcely touched by our own architects.*" In der Tat: Im Mainstream der viktorianischen Architektur blieb die Orientierung an Klenzes historistisch fortgeschriebenem Klassizismus ein Intermezzo. Zur Wiedergeburt der Idee des Gesamtkunstwerks und zur museologischen Diskussion dieser Jahre dürfte er aber auch in England nachhaltig beigetragen haben.