

Becker und Bénézit: Alophe, Marie Alexandre (1812—1883), identisch mit Menut bzw. Ad. Menut, „besonders durch seine Lithographien bekannt, die ob ihres zumeist süßlichen Inhalts willen beim großen Publikum viel Ge-fallen fanden und allgemein verbreitet wurden“ (sic). Gegen Ende seines Lebens betrieb Alophe ein großes Fotogeschäft in Paris (s. auch neuerdings: Klaus Schrenk, Kreuzzug gegen die Freiheit oder Reaktion republikanischer Künstler auf die Julimonarchie in Frankreich zwischen 1830 und 1840, in: „Tendenzen“, 20. Jg. Nov./Dez. 1979, S. 12 ff.).

Joachim Heusinger v. Waldegg

## REZENSIONEN

NORBERT LIEB/FLORIAN HUFNAGL, *Leo von Klenze. Gemälde und Zeichnungen*. München (Verlag Georg D. W. Callwey) 1979. 248 S., 461 Abb., davon 16 farbig, DM 168,—.

In den letzten beiden Jahrzehnten ist Leo von Klenze als Maler zu einem Ansehen gelangt, das er zu Lebzeiten nicht besessen hat. Auf den großen historischen Ausstellungen von 1858 in München und 1861 in Köln war er nicht vertreten. Was einem Erfolg in einer eher auf dramatische Effekte und Mitteilsamkeit bedachten Epoche im Wege stand, formulierte zum Beispiel Friedrich Eggers 1850 im Deutschen Kunstblatt anlässlich der Ausstellung einiger Gemälde in Berlin: „Ohne besondere malerische Wirkung und wohl auch ohne Absicht derselben waren die Ansichten von Leo von Klenze“. In der Tat nimmt sich Klenzes gemaltes Werk mit seiner Neigung zu stereo-metrischer Klarheit der Formen in der Münchner Landschaftsmalerei des 19. Jahrhunderts als ein fremdes Element aus. Nicht nur seine Hauptbe-schäftigung als Architekt, auch seine Herkunft aus Norddeutschland, die Formung in seiner Jugend durch Gilly und die Zugehörigkeit zu seiner Ge-neration (Klenze, der drei Jahre jünger als Schinkel war, begann erst um 1825, Landschaften in Öl zu malen, als Schinkel mit dieser Tätigkeit auf-hörte), isolierte ihn als Maler in seiner Umgebung. Obschon Klenze durch-aus zu allen Zeiten in erster Linie Architekt war, bedeutete die Landschafts-malerei für ihn mehr als Entspannung in dilettierender Beschäftigung. Er sandte seine Gemälde nicht nur auf die Münchner Ausstellungen, sondern auch nach Berlin, Dresden, Hannover, Braunschweig, Leipzig und Breslau und stellte sich dem Vergleich mit anderen Malern. Die sich entwickelnden Museen beachtetten ihn jedoch nicht. Nur Graf Schack erwarb noch kurz vor Klenzes Tod (1864) ein Gemälde für seine Sammlung. In der Jahrhundert-ausstellung von 1906 fehlte er. Erst um 1940 wurde der Beginn einer neuen Bewertung gemacht. Der in das Museum von Hannover gelangte „Domplatz

von Amalfi" (G 67) und das jetzt im Besitz der Bayerischen Schlösserverwaltung befindliche Bild „Athen im Altertum“ (G 73) waren für das ominöse Linzer Museum vorgesehen. Nach 1945 gab es mit der Abwendung von der deutschen Kunst des 19. Jahrhunderts auch für Klenzes Malerei zunächst keine Chance einer neuen Geltung. 1957 begann dann endlich mit der Erwerbung der „Innen-Ansicht der Insel Capri“ (G 30) durch die Städtische Galerie im Lenbachhaus die Serie von Ankäufen seiner Bilder für öffentliche Sammlungen, vornehmlich in München. 1960 kam zum Beispiel der „Campo Santo von Pisa“ (G 66) als Geschenk an die Bayerischen Staatsgemäldesammlungen, Regensburg kaufte 1965 die „Walhalla bei Donaustauf“ (G 42) und Stuttgart 1968 das Bild „Monte Sacro bei Varese“ (G 46). Gleichzeitig mit der Malerei erfuhr auch Klenzes sichere und disziplinierte, dabei nur selten mit dem Anspruch auf Selbständigkeit auftretende Zeichenkunst eine neue Wertschätzung. In der älteren Literatur über deutsche Zeichnungen des 19. Jahrhunderts wurde Klenze kaum erwähnt. 1973 wurde er dann in Marianne Bernhards — allerdings nicht sehr kompetenten — Sammelband der deutschen Romantikerzeichnungen mit immerhin 16 Blättern aufgenommen, während dort Wilhelm von Kobell fehlt.

Oswald Hederer stellte in seiner Klenze-Monographie von 1964 ein 27 Nummern enthaltendes Verzeichnis seiner Gemälde zusammen. Ein erster Höhepunkt der Wiederentdeckung Klenzes als Maler war dann die 1977/78 von der Bayerischen Akademie der Schönen Künste in München veranstaltete Ausstellung „Leo von Klenze als Maler und Zeichner“. Damals wurden 23 Gemälde und 176 Zeichnungen gezeigt. Darüber hinaus verzeichnete der gründlich gearbeitete Katalog das gesamte damals bekannte malerische Œuvre und war damit mehr als nur ein Ausstellungskatalog. Norbert Lieb hatte die Gemälde, Florian Hufnagl die Handzeichnungen bearbeitet.

Das jetzt erschienene Buch von den gleichen Autoren ist eine verbesserte, durch zahlreiche Ergebnisse der Ausstellung bereicherte und wesentlich erweiterte Neufassung des Kataloges von 1977. Was nur bei einem Künstler möglich ist, von dem sich ein großer Teil seiner Werke in unbekanntem Privatbesitz befindet, geschah nach der erfolgreichen Münchner Ausstellung. Eine größere Zahl von Besitzern meldete sich und gestattete die Publikation ihrer Bilder. Vier verschollene Gemälde, von denen 1977 nur die Verzeichnungen abgebildet waren (Katalog G 28, 33, 47 und 51), konnten nun in Fotos nach den Originalen veröffentlicht werden (Buch G 10, 17, 37, 47). Sieben Gemälde waren vorher gänzlich unbekannt (Buch G 3, 4, 25, 44, 48, 53, 70). Der Katalog der Gemälde, der einschließlich der verschollenen 1977 59 Nummern enthielt, zählt nun 79, und das Verzeichnis der Handzeichnungen wuchs von 443 auf 579 an. Zahlreiche architektonische Motive, die 1977 noch unbestimmt waren, konnten inzwischen identifiziert und manche mit Gemälden in Verbindung gebracht werden, so daß Klenzes Werk als Maler jetzt nicht nur wesentlich vollständiger, sondern in seiner Eigenart auch deutlicher vor

uns steht. Das etwas aufwendige Verfahren, neben dem Gemälde sämtliche zugehörigen Zeichnungen abzubilden (die größtenteils im Zeichnungskatalog nochmals reproduziert sind), erleichtert das Studium von Klenzes Arbeitsmethode sehr. Die chronologische Ordnung wurde in mehreren Fällen korrigiert. Nur wenig ist zum Katalogteil des Buches verbessernd oder ergänzend zu bemerken. Die Ansicht der Kirche von Friedberg (Z 13) ist wohl kaum so früh entstanden, wie Hufnagl vermutet. Ob die „Italienische Ideal-landschaft mit Stadt und Figurenstaffage“ (Z 22) mit dem 1804 in Berlin aus-gestellten „Prospekt einer großen Stadt mit Landschaft und Figuren“ iden-tisch ist, kann wegen des Datums auf dem Untersatzkarton „MDCCCIV“ be-zweifelt werden. Die „Ruinenansicht“ (Z 44) stellt das sogenannte Hippodrom bei S. Costanza in Rom dar.

So reichhaltige Ergebnisse einer Ausstellung rechtfertigen die Überarbei-tung eines bereits als Cœuvreverzeichnis angelegten Ausstellungskataloges durch ein Buch, so wie der reiche wissenschaftliche Ertrag der Ausstellung diese selbst nachträglich noch als eine sinnvolle und nützliche Unternehmung ausweist. (Wie selten werden die Möglichkeiten einer Versammlung vieler Kunstwerke an einem Ort für eine gründliche Forschung voll ausgenutzt!) Unverändert wurde aus dem Katalog in das Buch ein einleitendes Kapitel von Oswald Hederer „Leo von Klenze — Bedeutung und Leben“ übernom-men, eine konzentrierte Darstellung seiner Entwicklung. Angemerkt sei lediglich, daß Hirt mit Vornamen nicht Adolf, sondern Alois hieß und daß Friedrich Gilly und seine Generation sich nicht von „preußischem Drill“ zu befreien suchten, sondern eher von dem Sybaritentum der Epoche Friedrich Wilhelms II. von Preußen. Solchen moralischen und geistigen Erneuerungs-bestrebungen schloß sich Klenze allerdings nur bedingt an.

Erweitert wurde der zentrale Beitrag von Norbert Lieb „Klenze als Maler und Zeichner“ um die Abschnitte „Farbe und Licht“, eine gründliche Unter-suchung, die erst durch die Ausstellung ermöglicht wurde, und „Themen der Bilder“. Liebs Darstellung ist glänzend durch die gedrängte Mitteilung einer Fülle von Überlegungen und Beobachtungen aus der Präsenz seines Wissens, das auch in den Texten des Kataloges der Gemälde niedergelegt ist. Der Autor, der seine Einsichten in klarer und angenehm zu lesender Sprache ohne einen überflüssigen Satz vorträgt, ist vertraut mit dem Den-ken des Künstlers, beschreibt also nicht nur von außen, sondern weiß um die zu bewältigenden Probleme, die bei Klenze zum Teil aus Einseitigkeiten seines Könnens als Maler entstehen. Liebs Stil als Kunsthistoriker entspricht dem seines Gegenstandes weitgehend.

Neu hinzugekommen ist ein Aufsatz von Florian Hufnagl „Beobachtungen zu Komposition und historischen Perspektiven in Klenzes Bildkunst“. Huf-nagl gelingt es, an einigen Beispielen den Sinngehalt zu erklären, durch den sich zumindest diese Bilder über die nur abbildende und allenfalls durch den Verschönerungswillen des Architekten überhöhte Vedute erheben. Im

„Domplatz von Amalfi“ (G 67) wird die 1870/94 tatsächlich erfolgte Rückverwandlung der barockisierten Domfassade in eine mittelalterlich erscheinende als eine denkmalpflegerische Forderung erhoben. Für das späte Bild „Athen im Altertum“ (G 73) wird überzeugend nachgewiesen, daß Klenze in Verbindung mit einer Huldigung an Ludwig I. in der Rolle Kaiser Hadrians und damit eines Restaurators und Vollenders des griechischen Athen stolze Rechenschaft über seine eigene Leistung als klassizistischer Baumeister ablegen wollte. Seine Bilder sind also, zum Teil wenigstens, engagierte und bisweilen auch polemische Stellungnahmen zu den kulturpolitischen Fragen seiner Zeit. Die Härte seines Stiles wird in diesem Zusammenhang manchmal als ein doktrinärer Zug empfunden. Ein Moment von Resignation, das sich in den abendlichen Stimmungen auffallend vieler Bilder einmischt, kann diesen Eindruck kaum mildern.

Klenzes Bindung an Ludwig I. scheint auch bei anderen Bildern einen Hinweis auf den tieferen Sinn zu geben. Seine wohl nicht zufällig 1848 gemalte Ansicht der damals noch unfertigen Propyläen in München (G 56) im Zustand der Vollendung ist wohl als Verherrlichung des Bauherren gemeint und dazu als Denkmal des Architekten. In dem Beitrag zum König-Ludwig-Album von 1850 (Z 335) scheint Klenze den Gegnern Ludwigs seine Verachtung auszusprechen. Auf den gewaltigen Säulentrommeln des unvollendeten Zeustempels von Selinunt sitzt ein Mann und schaut einer Schlange am Boden zu, während ein neben ihm stehender Knabe eine Stein hebt, um das Tier damit zu töten. Der alte Klenze scheint damit seine Hoffnungen auf eine neue Generation zu setzen, die sein unvollendetes Werk und das Ludwigs I. zum Abschluß bringen soll. In dem um 1855 zu datierenden Bild (G 63) „Der Poseidon-Tempel von Paestum“, ein Geschenk Ludwigs I. an Ferdinand von Miller, ist ein Hirt, der einen Stein auf zwei sich paarende Schlangen wirft, eine bedeutungsvolle, gewiß auch auf die politischen Verhältnisse zu beziehende Staffage. Klenze hatte 1824 zusammen mit Ludwig Paestum besucht und in einem seiner ersten Gemälde bereits die Darstellung dieses Tempels mit einer ähnlichen Staffage in einen Bezug zur Gegenwart gesetzt.

Ein systematisches Durchforschen der Bildgedanken Klenzes, zu dem Lieb und Hufnagl die richtigen Deutungsmethoden entwickelt haben, wird wohl noch manche Ergebnisse bringen, daneben aber auch wohl die durch den Charakter bedingten Grenzen von Klenzes Mitteilungsvermögen im Feld der Landschaft aufzeigen. Da er einen großen Teil seiner Bilder als Geschenke für bedeutende Zeitgenossen geschaffen hat, ein an sich lebenswürdiger Zug, liegt die Frage nahe, ob in diesen Werken auf die Persönlichkeit der Empfänger eingegangen ist.

In dem aus Trümmern aufgerichteten Giganten des Bildes vom Jupiter-tempel in Agrigent (G 13), das Klenze 1828 Goethe schenkte, mag eine Huldigung an den „Olympier“ neben der archäologischen Mitteilung enthalten

sein. In den für Schinkel (G 10) oder Thorvaldsen (G 24) bestimmten Gemälden dagegen ist nichts zu entdecken, was sich als Eingehen auf die Individualität des Beschenkten deuten ließe.

Die Unbeholfenheit seiner Staffagen, die die gemalten Bauten als Denkmale ihrer selbst statt als Bestandteile einer wahrhaft lebendigen, von einem Volk getragenen Kultur erscheinen lassen, kann noch durch mangelndes Können des Architekturmalers beim Gestalten von Figuren erklärt werden. Als beabsichtigte Aussage ist dagegen die Unterdrückung des Natürlichen in einer Vegetation zu werten, die sich nirgends zu kraftvoller Fülle entfalten kann. In keinem Bild setzt Klenze Architektur in Beziehung zu einer wahrhaft bewundernden Darstellung der Natur. Vermögen seine Gemälde und Zeichnungen wirklich, wie Lieb meint, das Urteil der Zeitgenossen, Klenze sei kühl, hart und hochmütig, zu berichtigen?

Die Wiederentdeckung einer zweifellos bedeutenden künstlerischen Leistung — in dem Buch Liebs und Hufnagls auch als ein Erfolg der kunstgeschichtlichen Forschung zu begrüßen — stellt immer auch die Frage nach den Ursachen des Vergessens und den tieferen Beweggründen einer erneuten Aufwertung. Wiederentdecken bedeutet nicht immer nur, schuldhaftes Vergessen rückgängig zu machen und Fehlurteile zu korrigieren, es handelt sich vielmehr um einen komplizierten geistigen Prozeß, bei dem der Entdecker nicht nur ein unabhängig Tätiger ist. Mir will scheinen, daß die Abstraktheit, die mitunter bedrohlich erscheinende Klarheit und Atmosphärelosigkeit sowie die berechnende Intellektualität in Klenzes Gemälden, gewiß faszinierende Wesenszüge nicht ohne Großartigkeit, dem gebrochenen Verhältnis zur Natur zu vergleichen sind, das aus vielen Werken einer neuen Landschaftsmalerei mit ihrer nur vorgetäuschten Frische, ihrer stolzen Melancholie und ihrer Skepsis gegenüber dem Wunderbaren und Hineißenden in der Natur spricht.

Helmut Börsch-Supan

HANS WICHMANN, *Aufbruch zum Neuen Wohnen. Deutsche Werkstätten und WK-Verband (1898—1970)*. Birkhäuser Verlag, Basel/Stuttgart 1978. 432 Seiten mit Abbildungen. DM 53,20.

„Ein Buch“ schrieb Georg Jacob Wolf 1928 in einem Rückblick über die dreißigjährige Tätigkeit der Deutschen Werkstätten, „ein Buch müßte man der Lebens- und Arbeitsgeschichte dieses Werkes widmen...“. 50 Jahre später liegt nun die erste umfassende Untersuchung über dieses faszinierende Thema vor, und wenn Hans Wichmanns Studie wichtige Aspekte der Deutschen Werkstätten übergangen hat, geschieht es, weil er deren Geschichte zu einseitig als den Triumph des Willens zur Sachlichkeit interpretiert. Trotzdem wird sein ‚Aufbruch zum Neuen Wohnen‘ unentbehrlich