

Steffi Röttgen

Florenz in München

Anmerkungen zum florentinischen Baustil unter König Ludwig I. von Bayern

Als Kronprinz Ludwig 1805 auf dem Rückweg von Rom zum ersten Mal Florenz besuchte, hielt er sich dort zwei bis drei Wochen auf und scheint neben den Einkäufen von Souvenirs das übliche Programm der Kavaliersreise absolviert zu haben, jedenfalls ist nicht viel über seine Eindrücke künstlerischer Art bekannt.¹ Anscheinend waren diese jedoch mehr von der Malerei als von der Architektur geprägt und fanden ihren Niederschlag in den bereits 1808 einsetzenden Bemühungen, durch Vermittlung von Georg von Dillis in Florenz bedeutende Werke der florentinischen Schule für die Münchner Gemäldesammlung zu erwerben.² Bei dem nur fünftägigen Aufenthalt in Florenz vom 3. bis 8. Oktober des Jahres 1818 wurde Ludwig von Klenze begleitet, der anlässlich des gemeinsamen Besuches in Pratolino eine Beschreibung der damals gerade in Umwandlung befindlichen cinquecentesken Villa in einen englischen Park verfaßte.³ Nach dem Zeugnis Klenzes war es während dieses Aufenthaltes, daß er Ludwigs Aufmerksamkeit vom römischen Palastbau der Hochrenaissance auf die schlichtere Florentiner Architektur lenkte, und zwar im Hinblick auf die Planungen zur Ludwigstraße. 1820 entwarf Klenze in der Tat Hausfassaden im florentinischen Stil.⁴ Die Saat der Bemühungen Klenzes ging nur langsam auf. Von dem kurzen, wiederum nur wenige Tage währenden Aufenthalt Ludwigs in Florenz im Oktober des Jahres 1820 wissen wir durch die Aufzeichnungen des ihn begleitenden Arztes Johann Nepomuk Ringseis genauer darüber Bescheid, wie Florenz auf Ludwig wirkte. Ringseis schreibt: „Dem Kronprinz gefiel es nicht sehr dahier ... Außer dem Palast Pitti, dem schönen gothischen Kirchlein Or San Michele und der wunderschönen Kirche S. Miniato hat ihn sehr wenig angesprochen.“⁵ Der kurze Aufenthalt in Florenz erhielt auch dadurch ein negatives Vorzeichen, daß Ludwig nicht zu dem Empfang geladen war, den der Großherzog im Palazzo Pitti für den Prinzen Maximilian von Sachsen gab. Ludwigs Herz gehörte Rom, und auch seine späteren Aufenthalte in Florenz fanden in Äußerungen oder Briefen, soweit bekannt, kein nachhaltiges Echo. Umso erstaunlicher mutet es an, daß er am 13. November 1824 von Klenze einen Entwurf für den schon seit 1823 insgeheim geplanten Südflügel der Residenz am Max-Josephs-Platz⁶ verlangte, der „ganz durchgeführt mit hervorspringenden Quadern“ sein sollte.⁷ Von dieser Idee ließ sich Ludwig trotz mehrfacher Anläufe Klenzes zur Durchsetzung der von ihm etwas früher vorgelegten „griechischen“ bzw. „römischen“ Lösung⁸ nicht mehr abbringen. Klenze versuchte dem Kronprinzen klar zu machen, daß „dieser florentinische Republik-Styl, so charakteristisch und schön er auch an und für sich ist, dennoch durchaus nicht für unser Klima passte ... wie diese engen, durch go-

thische Einbaue verdunkelten Fensteröffnungen ... dem klassischen Style widerstrebten, welcher für das Innere gewünscht war ... es sollte nun einmal die architettura bugnata gemacht werden *coute que coute*“.⁹ Mit diesem Urteil schloß sich Klenze ganz Schinkel an, der bereits auf seiner ersten Italienreise (1803–1805) notiert hatte, daß die „schönen Paläste in Florenz ... einen unserem Klima ganz entgegengesetzten Charakter haben. Man sieht aus hartem Stein hier Paläste aus der Zeit Bramantes und Michelangelos, die über 30 Fuß hohe Etagen haben und deren Decken fast durchaus gewölbt sind. Diese Vorsicht war nötig, wenn man die würdigsten der Freskomalereien, die der Luxus jener Zeit in jedem Palaste forderte, für die Nachwelt erhalten wollte“.¹⁰ Dieses Urteil, das bezeichnenderweise riesige architektonische Proportionen mit der Freskomalerei assoziiert, hinderte Schinkel jedoch nicht daran, selbst einen Entwurf (1815/7) für ein Berliner Rathaus in Formen der Florentiner Renaissance auszuarbeiten und auch für das Palais des Grafen Redern (1828/9) Formen zu wählen, die an Florentiner Paläste erinnern, ebenso wie für das nicht ausgeführte Palais Prinz Wilhelm.¹¹ Die Angemessenheit des florentinischen Stil wird 1836 von Franz Kugler wohl anhand dieser Versuche Schinkels bezweifelt. Kugler verband so direkte historische Vorstellungen mit diesem Stil, daß er sich fragte „ob eine Form von so ernster geschichtlicher Bedeutung den gesellschaftlichen Verhältnissen der Gegenwart gemäß ist; ob sie nur eine Decoration, oder ob sie in dieser auch ihren Inhalt vorstellen soll“.¹²

Daß hinter Ludwigs hartnäckiger Vorliebe für den florentinischen Baustil und im besonderen für den Palazzo Pitti, die Residenz der Großherzöge von Toskana, mehr steckte als eine Marotte, wie Klenze zunächst wohl vermutete – er spricht von „blinder Vorliebe des Königs für florentinische Architektur“¹³ –, zeigt sich auch daran, daß gegenüber dem Modell, einem Aquarell Klenzes, die Pilasterordnung im Erdgeschoß in der Ausführung noch eliminiert wurde.¹⁴ (Abb. 1) Da der oben genannte erste Entwurf im florentinischen Stil bisher nicht nachweisbar ist,¹⁵ ist dieses Ausführungsmodell bislang die einzige Quelle für die eigentliche Entwurfsgeschichte. Anscheinend hatte Ludwig den Palazzo Pitti auch schon 1823 als Modell erwogen, d.h. zu der Zeit, als er sich mit Klenze nach Italien begab, um nach Lösungen für die Außengestalt des Palastes zu suchen. Dafür spricht zumindest, daß er zu dieser Zeit bereits eine 23-achsige Fassade wünschte¹⁶ und drei weit auseinander stehende Tordurchfahrten, wie sie der Palazzo Pitti vor dem Umbau durch Ammanati besessen hatte.¹⁷ Der Palazzo Pitti weist ohne die beiden seitlichen Flügelbauten („Rondò“), die 1764 von Guiseppe Ruggeri begonnen und 1799 von Niccolò Gaspero Paoletti vollendet worden waren¹⁸, ebenfalls 23 Achsen auf (Abb. 2). Auch nach der Erweiterung blieb dieser Eindruck beherrschend, denn die seitlichen Flügel schließen rechtwinklig an die Fassade an, ohne ihre Erscheinung zu verändern. Das Verhältnis der 23 Achsen des Hauptgeschosses zu den 13 Achsen des Obergeschosses

wurde schließlich beim Königsbau zu einem Verhältnis 21:11 modifiziert, womit aber die Relation zwischen den beiden Geschossen gewahrt wurde: auf jeder Seite reduziert sich das Obergeschoß gegenüber dem Hauptgeschoß um fünf Achsen.

Auch im Hinblick auf die Innenausstattung des neuen Residenzflügels machte sich Ludwig in dieser Zeit schon dezidierte Vorstellungen, indem er an große und hohe freskierte Räume dachte, d.h. an „Gemache altitalienischer Art, wie diese vordem in dem bewußten zu bauenden Residenztheil doch werden sollen“. ¹⁹ Er stellte sich Marmorböden und Porphyrtische vor, im übrigen aber ein eher sparsames Mobiliar. Daß es sich hier um ein deutliches Kontrastprogramm zum Tapeten- und Chaiselongue-Stil der Epoche des Louis XVI. handelte, wurde von Klenze richtig gesehen. ²⁰ Wie weit Ludwig in seiner politischen Motivation bei der Wahl eines italienischen Vorbildes für den Königsbau tatsächlich ging, zeigt sich an den diplomatischen Mißhelligkeiten, die sich bei der Grundsteinlegung des Königsbaues ergaben, welche nach Ludwigs Willen am Jahrestag der Schlacht bei Waterloo am 18. Juni 1826 erfolgte. ²¹

Aufgrund dieser Indizien ist danach zu fragen, ob die Anlehnung an den Palazzo Pitti wirklich einer so willkürlichen und damit eigentlich insignifikanten Wahl entsprang, wie oft angenommen wird, ²² oder ob dieses Ingredienz im sogenannten ludovizianischen Stilpluralismus nicht vielmehr ²³ aus präzise benennbaren Ursachen erklärbar ist. Äußerungen Ludwigs, die hierzu Klarheit bringen könnten, sind bisher nicht bekannt. Jedoch hat der schon genannte Reisebegleiter Ludwigs, der Arzt Ringseis, eine höchst aufschlußreiche Passage über den Palazzo Pitti verfaßt, die auf anschauliche Weise zum Ausdruck bringt, wie seine romantische Seele auf die Größe und Magnifizenz dieses Bauwerkes reagierte. Ringseis schreibt in seinen Erinnerungen über den Florenz-Aufenthalt des Oktober 1820: „O welch ein Werk, welch ein Werk! Das Herz schlägt mir gewaltig und ich möchte vergehen vor Scham, Wehmut und unaussprechlichem Verlangen, aus unserer Zeit heraus auf diese Werke hinblickend. Sehet des Palastes Vorderseite 3–400 Fuß lang, 150 Fuß hoch, aus 1 bis 2 Klafter großen, roh behauenen Steinen wie aus übereinandergesetzten Felsen aufgerichtet, über dem ersten Stock die ganze Breite des Palastes hinlaufend, eine steinerne Galerie; in großen Entfernungen voneinander die Fenster wie Palastthore; im Inneren gegen die Gartenseite 3 Bogengänge in ebenso vielen Säulenordnungen übereinander, so heiter und freundlich, als es der erstaunende Ernst und die außerordentliche Würde des Ganzen gestattet. Alle Verhältnisse des Gebäudes sind ungeheuer, sein Anblick erdrückt und erhebt in wechselnden Augenblicken, kein anderes Werk aus der alten und neuen Zeit, sei sein Umfang auch viel bedeutender, erscheint mir in so großen Verhältnissen; auf mich hat keines den Eindruck gemacht, keines in Rom, in Sicilien, in Pästum. Und hört es, dieses außerordentliche Werk war das Haus eines florentiner Bürgers! In ähnlichem Stil sind gebaut

die Paläste Strozzi, Ruccellai, Medici, lauter Paläste aus den großen Zeiten des Freistaates und des Krieges zwischen den mächtigen Familien, alle gleich Festungen, so tüchtig, so gediegen, so trotzig, nicht wie aus einzelnen beweglichen Steinen errichtet, nein wie im Ganzen aus dem Urfels der Erde gehauen, aus einem Stück Metall gegossen. ... Diese erhabenen Paläste, einst die Behausungen eines Halbgöttergeschlechtes, sind den bescheidenen Bedürfnissen der Lebenden angepaßt worden. Jene Prachtttore, jene Himmelsfenster, jene stolzen Bogen sind nun durch teilweise Ausfüllungen kleiner, enger, somit netter und wohnlicher gemacht... Florenz ist mir so merkwürdig, weil es in seiner religiösen, politischen und Kunstgeschichte als ein ganzes, aus einem Stück gegossenes, Zusammengehöriges erscheint, der neuen Zeit geistig näher, verwandter als wenigstens bezüglich der Antiken – Rom es ist... Ein Florenz könnte auch bei uns in Deutschland sich bilden, unter günstigen Umständen, bei der Aufeinanderfolge mehrerer Kunst und Wissenschaften liebender Regierungen, bei zunehmendem Wohlstand der Familien usw. Sollte bei uns dieser mächtige Baustil nicht anwendbar sein, diese großen Verhältnisse, diese gewaltigen Fenster, diese offenen Hallen?“²⁴ Diese begeisterte Stellungnahme für die Architektur der Stadt Florenz, die hier als Sinnbild und steingewordener Ausdruck des republikanischen Geistes ihrer heroischen Bürger verstanden ist, wirkt, besonders in ihrem letzten Teil, ausgesprochen programmatisch. Ringseis, der aus der romantisch-schwärmerischen Landshuter Jugendbewegung hervorgegangen war,²⁵ fühlte sich von ähnlichen Idealen beseelt wie der ihm gleichaltrige Kronprinz. Er war es, der bereits während des Romaufenthaltes 1817/8 das Interesse des Kronprinzen auf die mittelalterliche Architektur Italiens lenkte.²⁶ Sein Wunsch, einen „Freistaat“ jenseits der Alpen sich etablieren zu sehen, der sich einer vergleichbar monumentalen Bauweise bedient, ist aus Vaterlandsliebe und aus einem zutiefst romantischen Verhältnis zur Geschichte zu erklären.²⁷ Nach Lage der Dinge kann davon ausgegangen werden, daß Ringseis seine Wunschvorstellung direkt auf Bayern bezog.

Die ästhetischen Voraussetzungen zu einer solchen, emotional bestimmten Sicht des Palazzo Pitti liegen bekanntermaßen in der vom 18. Jahrhundert entwickelten Vorstellung vom Sublimen.²⁸ In der gebauten Architektur der historischen Neuzeit d. h. innerhalb des Zeitraumes, der von der klassischen Architekturtheorie überhaupt rezipiert wurde, entspricht kaum ein anderes Gebäude dem Begriff des Sublimen so genau wie der Palazzo Pitti. Cassirers Definition des Sublimen bzw. seiner Wirkung mag dies belegen: „Nirgends erfahren wir die Macht der Natur und der Kunst so sehr, als wenn sie uns dem „Ungeheuren“ gegenüberstellt. Daß wir diesem Ungeheuren nicht erliegen, sondern daß wir uns ihm gegenüber behaupten, ja daß es zu einer Erhöhung und Steigerung aller unserer Kräfte hinführt: das ist es, was sich in der Erscheinung des Erhabenen darstellt und worauf ihr tiefster ästhetischer Reiz beruht.“²⁹

Daß sich Ludwigs Vorstellungen mit denen von Ringseis eng berührten, kann aus seiner historischen Ausbildung durch Johannes von Müller und aus seinen Kontakten zu dem österreichischen Historiker Joseph von Hormayr geschlossen werden. Hormayr, der seit 1817 mit Ludwig eine ständige Korrespondenz unterhielt, bediente sich explizit der Gleichsetzung von Lorenzo und Cosimo de' Medici mit Ludwig bzw. von München mit Florenz, und zwar in einem Brief aus just der Zeit, als Ludwig von der besagten Italienreise mit Ringseis zurückgekehrt war,³⁰ auf der übrigens Klenze, jedenfalls in Florenz, nicht dabei war. Auch anlässlich eines Besuches von König Max Joseph in der Glyptothek im Oktober 1823 wurde der nicht anwesende Ludwig in einem von Klenze und Cornelius entworfenen Transparenz-Bild mit dem Medici-Papst Leo X. verglichen. Der Topos des mediceischen Zeitalters geriet allerdings nach wenigen Jahren bereits in die Fänge der Kritik wegen Ludwigs allzu ausschließlich auf Repräsentationsbauten gerichteten Baupolitik.³¹

Ringseis' Florenzerlebnis und Hormayrs Wunsch nach einem bayerischen Medici könnten auf Ludwig einen so nachhaltigen Eindruck gemacht haben, daß seine Aufmerksamkeit dadurch ganz konkret auf den Palazzo Pitti als Residenz der Medici gelenkt wurde. Eine ausreichende Motivation für seine Bevorzugung des Palazzo Pitti als Vorbild für den Königsbau geben diese beiden Umstände allein jedoch nicht. Es zeigt sich bei einer eingehenderen Beschäftigung mit den beiden Bauten, daß es auch konkrete Gründe waren, die Ludwig gegenüber Klenze auf seiner Idee bestehen ließen. Klenze selbst, der sogar bestreitet, daß bei dem ersten Entwurf im florentinischen Stil der Palazzo Pitti überhaupt genannt wurde, wollte die enge Abhängigkeit des Königsbaues von letzterem niemals recht wahrhaben.³² Während er in der 1837 erschienenen Abhandlung über den Königsbau ausführt, daß die Pilasterordnung auf den Palazzo Rucellai zurückgeht, leugnet er nahezu jede Beziehung zum Palazzo Pitti. Er schreibt: „Daß somit in der Masse des Aeüßeren einige Analogie mit der des Palastes Pitti entstand, war ganz zufällig und durchaus in keinem freiwilligen aber bedungenen Bestreben der Nachahmung begründet.“³³ Auffällig an dieser Aussage ist der Widerspruch – einerseits erklärt Klenze die Analogie zum Zufall, andererseits aber läßt er durchblicken, daß die Nachahmung auf höhere Anordnung hin erfolgte. Warum Klenze, der den Bau ja realisieren mußte, auch wenn er sich mit seiner ideellen Konzeption nicht identifizierte, den Vergleich mit dem historischen Vorbild so heftig bestritt, hat sicherlich mehrere Gründe. Einer davon mag sein, daß die Wand als Fassade im italienischen Sinne seiner Auffassung von Architektur zuwider lief. Da wo Klenze frei plant und entwirft, handelt es sich, besonders bei den frühen Kasseler Entwürfen, um Komplexe, die sich aus einzelnen Baukörpern zusammensetzen und die daher sehr unterschiedliche Arten der Behandlung von Öffnungen und Flächen ermöglichten.³⁴ Die Analogien mit dem Palazzo Pitti sind jedoch so zahlreich, daß sie Klenzes Ansicht vollständig wider-

legen. Im Umriß, in der starken Betonung der Geschoßtrennungen sowie in der Proportion der Achsen, in der Wahl der großen Fenster³⁵ in der bekrönenden Balustrade, im Verzicht auf die von Klenze ursprünglich vorgesehenen Schmuckmotive in den drei mittleren Achsen sowie in der dreibogigen Portallösung und in den äußeren Rahmungen der Portalbögen, die das charakteristische Florentiner Motiv des Spitzbogens über dem Rundbogen aufweisen, sind genügend formale Abhängigkeiten benannt. Dennoch bleibt das jeden Zweifel beseitigende Argument das der Größe. Auch wenn der Königsbau nicht die Längenmaße des Florentiner Palastes erreicht (129 gegenüber 180 m), so ergibt sich doch die gleiche Wirkung der die ganze Längsflanke eines großen freien Platzes einnehmenden Schaufront und damit auch eine städtebauliche Situation, für die überhaupt keine andere Parallele als der Pitti-Palast in Betracht kommt. Daher ist es schon erstaunlich, daß er bisher in die Detailvergleiche mit den Vorbildern kaum einbezogen wurde, was wohl nur z. T. an der eigentlich erdrückenden Evidenz dieses Vorbildes liegt. Besonders die Lage des Gebäudes weist so enge Parallelen zum Palazzo Pitti auf, daß man hierin einen wichtigen Grund für Ludwigs Festhalten an seinem Vorhaben erblicken muß. Wie wenig Klenze das begriffen hat, erhellt daraus, daß er nur das Verhältnis zum Theater als ausschlaggebend ins Feld führt.³⁶ Ludwigs Gespür für städtebauliche Wirkungen wird dagegen aus vielen seinen Bemerkungen ersichtlich. Besonders aufschlußreich sind seine Überlegungen zur Plazierung des Max-Josephs-Denkmal vor dem Theater,³⁷ einem Werk, auf das noch zurückzukommen sein wird.

Die Platzgestalt als solche und der Verlauf einer Straße, des Franziskanergässls, an der Längsseite des Max-Josephs-Platzes, d. h. gegenüber dem Südflügel der Residenz (vgl. Abb. 6), ermöglicht nicht nur die vollständige Frontalan-sicht der Fassade, sondern auch das suggestive Erlebnis der für den Vorbeischreitenden sich sukzessive verändernden, unendlich erscheinenden Flucht von übereinanderstehenden Bogenfolgen – nicht zu Unrecht ist für die Fassade des Palazzo Pitti das Vorbild des Kolosseums namhaft gemacht worden. Besonders eindrucksvoll ist die Unmenge von gleichförmigen Bögen für denjenigen, der aus der Enge der innerstädtischen Gasse heraustritt. Diese auch für Florenz zutreffende Situation (s. Abb. 3), die u. a. auch mit der in beiden Fällen peripheren Lage des Palastes im Verhältnis zur Stadt zusammenhängt, trägt wesentlich mit zum Eindruck der Größe und Großartigkeit des Baues bei. Aus dieser Perspektive heraus erscheint die Fassade in beiden Fällen als eine Schaufront, ein Prospekt, der durchaus den Charakter des Vorgeblendeten trägt, zumal auch keine ausdrückliche Betonung des Einganges als Portal eines Palastes stattfindet. Auch die Fassade des Palazzo Pitti verbirgt ein im Laufe der Jahrhunderte immer uneinheitlicher gewordenes Innenleben, das durch Ammanatis regelmäßige Hofanlage zwar teilweise kaschiert wird, das aber, wie aus den Grundrissen des 18. Jahrhunderts zu schließen ist, geradezu labyrinthisch war (Abb. 4). Vor allem

aber übergreift die riesenlange Front die Hofanlage um ein Vielfaches, d. h. die Verlängerung von ursprünglich sieben auf 23 Achsen durch die beiden Parisi veränderte die Dreiflügel-Anlage Ammanatis zu einer nach außen auf den Platz orientierten monumentalen Schaufront, so daß die Hofanlage nur eine der inneren Teileinheiten dieses heterogenen Komplexes bildet.³⁸

Ursprünglich war es umgekehrt: Ammanatis Hofanlage reichte über die Fassade des 15. Jahrhunderts hinaus, was allerdings ihren Prospektcharakter, d. h. ihre Funktion als Verkleidung auch in dieser Form schon deutlich machte. Anders als die Paläste Medici oder Strozzi präsentiert sich die Residenz der Mediceer aus den entsprechenden Blickachsen heraus nicht als körperhafter Kubus, sondern als verbergende und daher umso majestätischere Schauwand, deren martialischer und abweisender Charakter gleichermaßen als Ausdruck des von Cosimo I. erhobenen Machtanspruches anzusehen ist wie auch als Symbol der republikanischen Traditionen des Florentiner Patriziertums.³⁹ Angesichts der Tatsache, daß der Ausbau des Palazzo Pitti durch Ammanati in unmittelbarem Zusammenhang mit den Ambitionen Cosimo de' Medicis stand, die seit ca. 1553 auf die Ernennung zum Großherzog der Toskana und damit auf die Aufnahme in den Zirkel der europäischen Souveräne gerichtet waren, ist die Vermutung naheliegend, daß Cosimo den republikanischen Charakter des 1549 erworbenen Gebäudes durchaus einkalkulierte. Ein strenges Patrizierhaus durch die Fassade, eine Villa durch den weitläufigen und üppigen Garten und eine Residenz durch die dreiflügelige Hofanlage mit monumentaler Treppe. Zugleich bot die Lage auch alle Möglichkeiten späterer Vergrößerung. Daß die verschiedenen Erweiterungen schließlich alle Vorschläge zu einer grundsätzlichen Veränderung der Fassade⁴⁰ beiseite legten und den einmal vorhandenen Modul durch seine Vervielfältigung immer weiter monumentalisierten, erklärt sich aus diesem Modul selbst, der die unendliche Wiederholbarkeit impliziert. Der gigantische Charakter des Bauwerkes ist aufgrund dieser Einheit so augenfällig und daher unmittelbar erlebbar, daß er seinen Eindruck nie verfehlte.

Die Schaffung eines Riegels, der die sehr heterogenen Bauteile der Münchner Residenz verbarg und damit einer Schaufront, die zum maximilianischen Bau eine angemessene proportionale Entsprechung bilden konnte, war sicherlich eines der wichtigsten Anliegen, das Ludwig verfolgte, als er sich schon ab 1818 mit dem Gedanken trug, nicht zuerst die Nordfront der Residenz zum Hofgarten hin zu vereinheitlichen, wie es sich Verschaffelt und zunächst auch noch Klenze vorgestellt hatten, sondern dem Südflügel zum fertiggestellten Theater hin den Vorrang zu geben.⁴¹ Auch Klenze bezeichnete die ältere Residenz als ein „völlig unregelmäßiges und doch keineswegs aus glücklichem Zufalle oder aus Absicht malerisch zusammengruppiertes Aggregat höchst unbedeutender Mauermassen“.⁴²

Gerade für diese Situation aber bot sich eine Fassade à la Pitti als ideale Lösung an, wobei auch nicht unwichtig war, daß es beide Male darum ging, nicht nur die Grenze zwischen Palast und Platz zu markieren, sondern auch darum, zwischen einer höfischen, kultivierten Sphäre mit Höfen, Grotten und Gärten und einer engen, baumlosen Stadt zu trennen. Der Grottenhof, das Antiquarium und der Skulpturenschmuck der Residenzhöfe wiesen schließlich engste historische Verbindungen zur Florentiner Kunst auf.

Alle diese Beobachtungen, die die weitgehend übereinstimmende Lage und die urbanistische Funktion der beiden Bauten erweisen, lassen nur den Schluß zu, daß Ludwig schon sehr früh und aus plausiblen Gründen den Palazzo Pitti zum Vorbild für den neuen Südflügel erkoren hatte. Die Wahl bestätigt – entgegen den oft erhobenen Klagen über seinen architektonischen Dilettantismus, sein eminentes Gespür für die Wirkung eines Bauwerkes, d. h. aber für die urbanistischen Bezüge der Architektur, ein Faktum, das gerade Klenze an Ludwig als dilettantisch beklagte.⁴³ Dem König muß die großartige Wirkung des Pitti deswegen nachahmbar erschienen sein, weil lagemäßige Gemeinsamkeiten bestanden, die bei keinem der anderen zunächst erwogenen Vorbilder in dieser Weise gegeben waren.

Über diese Erwägungen praktischer Natur hinaus müssen sich jedoch mit dieser Wahl bestimmte Aspirationen und Ideen von politischer und programmatischer Dimension verbunden haben. Denn wäre es bei diesem einen Bauwerk im Florentiner Stil geblieben, so würde nach dem Movens der Wahl über das bisher Gesagte hinaus hier nicht weiter zu fragen sein. Da ihm aber die Bauten der Ludwigstraße, das Kriegsministerium und die Feldherrnhalle folgten,⁴⁴ drängt sich die Frage nach diesen Absichten auf. Um ihrer Beantwortung näher zu kommen, ist ein kurzer Exkurs zur Bewertung der Florentiner Renaissance-Architektur im 18. und frühen 19. Jahrhundert unumgänglich. Ringseis' oben zitierte Ode auf den Palazzo Pitti entspricht weitgehend dem Tenor, dem auch der Text von Grandjean de Montigny und Famin zu ihrem 1806 erstmalig erschienenen Tafelwerk der „*Architecture toscane*“ folgt.⁴⁵ Grandjean und Famin, beide Schüler von Percier und Fontaine, hielten sich mehrere Monate in Florenz auf, um ihr umfassendes Stichwerk zur toskanischen Architektur – das erste seiner Art und dieses Umfanges – aufzunehmen. Die Voraussetzung dafür war eine positive Einschätzung der Stadt und ihrer Bauten, die bis zum Ende des 18. Jahrhunderts keineswegs selbstverständlich war. Florenz wirkte, abgesehen von den Villen in seiner Umgebung, besonders gegenüber Rom, auf die Besucher eng und mittelalterlich. Der Pitti-Palast schnitt, obwohl offensichtlich nicht mittelalterlich, auch nicht gerade gut in diesen Reiseberichten ab. Noch in dem großen Stichwerk von Francesco Fontani aus dem Jahr 1801 heißt es in Ansehung der meist ablehnenden Beurteilung des Palastes gleichsam rechtfertigend und um Verständnis heischend: „Ciò non pertanto però il totale di così vasto edificio sorprende chiun-

que ben lo rimiri e chi per un tratto di non aggiustato spirito pretese di dirlo una montagna di pietre fè chiaramente conoscere di non aver punto considerato la nobiltà del disegno, la stabilità e proporzione rigorissima delle parti...“.⁴⁶ Aufschlußreich und oft zitiert ist Goethes Urteil, in dem das Gespür für die Andersartigkeit von Florenz gegenüber seinem antikisch geprägten Italienbild ebenso zum Ausdruck kommt wie sein entschiedener Wille, sich damit nicht auseinanderzusetzen.⁴⁷ Sein Antipode ist auch hierin Herder, für den Florenz 1789 nach dem ihn nicht befriedigenden Aufenthalt in Rom und Neapel das ihm Gemäße bereithält: „Gottlob, in Florenz fängt mir das Herz wieder an aufzugehen. Hier sind doch wenigstens Fusstritte von grossen Menschen alter Zeiten, die alle auf diesem Punkt gelebt und gewirkt haben.“⁴⁸ Herder spürt in Florenz den Atem einer Geschichte wehen, die ihm mehr sagte als die Zeugen der Antike in Rom. Ringseis' zitierte Äußerung über die der eigenen Zeit näherstehende Dimension der Gestalt von Florenz basiert auf solchen Voraussetzungen. In seinen „Betrachtungen über den Geist der Menschen“ hatte Herder bereits 1779/80 die Gründe dafür dargelegt: „Zweifellos, dass die kühnsten, göttlichsten Gedanken des Menschengesistes, die schönsten Entwürfe und Werke in Freistaaten vollendet worden“. Als Zeugen seiner Auffassung nennt er „die Freistaaten Griechenlands und in neuern Zeiten Venedig und Florenz“.⁴⁹ Mit dieser Verknüpfung einer als ruhmreich empfundenen Vergangenheit mit dem gebauten Bestand der Stadt Florenz wendete sich das Blatt. Denn während des 17. und 18. Jahrhunderts hatten sich kaum Stimmen gefunden, die ihr den alten Beinamen „La Bella“ noch zugestanden. Von Montaigne, Montesquieu, Coyer und De la Motraye bis zu Charles de Broses – in der Mehrzahl äußerten sich französische Reisende – fiel das Urteil über den Florentiner Palastbau meistens negativ aus.⁵⁰ „Am deutlichsten kam das in den Äußerungen über die Fassade des Palazzo Pitti, deren Größe man gewissermaßen widerwillig anerkannte, zum Ausdruck“ – so lautet das Resumée Ludwig Schudts aus der Sichtung der barocken Reiseliteratur.⁵¹ Die Pitti-Fassade wurde als roh und wild empfunden und de Broses sagt 1739 über die Florentiner Paläste: „Fast alle sind grob in ihrer Architektur und sind oben wie unten gleich breit; außerdem bin ich so sehr an Säulen gewöhnt, daß ich sie nicht missen möchte, oder zumindest doch Pilaster fordere“.⁵²

Daß der Pitti-Palast von einem diffamierten bzw. „widerwillig anerkannten“ Bauwerk zu einem Vorbild werden konnte, dazu war auch noch trotz Herders grundsätzlich vollzogener Hinwendung zu Florenz als einem Ort, an dem bedeutende neuzeitliche Geschichte anschaulich nachvollziehbar wurde, ein langer Weg vonnöten. Seine Stationen anhand der Reiseliteratur weiter zu verfolgen, ist hier nicht beabsichtigt. Vielmehr geht es um die Klärung der Grundlagen, die diesen Umschwung begünstigten und der dazu führte, daß es ab Beginn des 19. Jahrhunderts – Schinkels erste Italienreise von 1803–1805 markiert hier eine wichtige Etappe – praktisch keine negativen Urteile mehr über Florenz und über

den Palazzo Pitti gibt. Selbst die Klassizisten Percier und Fontaine zollen in ihrem Werk „Résidences des Souverains“ (erschienen 1833) dem Bau Respekt und attestieren ihm lokale Eigenständigkeit.⁵³

Eine einzige, alle anderen Urteile an Aussagekraft übertreffende, allerdings auch die jüngste Charakterisierung dieser Art sei in diesem Zusammenhang zitiert, nämlich die von Jacob Burckhardt: „Vor allen Profangebäuden der Erde, auch viel größeren, hat dieser Platz den höchsten bis jetzt erreichten Eindruck des Erhabenen voraus. Seine Lage und seine wirklich großen Dimensionen begünstigen diese Wirkung, im wesentlichen aber beruht sie auf dem Verhältnis der mit weniger Abwechslung sich wiederholenden Formen zu diesen Dimensionen. Man fragt sich, wer denn der weltverachtende Gewaltmensch sei, der mit solchen Mitteln versehen, allem bloß Hübschen und Gefälligen so aus dem Wege gehen mochte. – Die einzige große Abwechslung nämlich die Beschränkung des oberen Stockwerkes auf die Mitte, wirkt allein schon kolossal und gibt das Gefühl, als hätten beim Verteilen dieser Massen übermenschliche Wesen die Rechnung geführt“.⁵⁴

Der Begriff des Erhabenen und der übermenschlichen Wesen, als die man sich die Erbauer des Palazzo Pitti vorstellte – wobei die Unterschiedlichkeit der Bauepochen aufgrund der Einheitlichkeit der Fassade ignoriert wurde – findet sich zum ersten Mal in dem Hymnus, den Grandjean de Montigny 1806 auf die Architektur der Stadt Florenz anstimmt, die in erster Linie auf den Palazzo Pitti bezogen scheint, der das erste der wiedergegebenen Bauwerke ist. Auch sie muß jedenfalls auszugsweise wörtlich zitiert werden, um einen Eindruck von der Begeisterung zu geben, die einen jungen Architekten – übrigens für einige Jahre Kollege Klenzes im Dienst des Königs von Westfalen Jérôme Buonaparte⁵⁵ – des nachrevolutionären Frankreich ergriff, der nach der Reise über den Apennin nach Florenz kommt „avec ses tours et ses palais gigantesques comme les montagnes qui leur servent de fond“. Grandjean fährt fort: „c'est là qu'on se demande, avec une admiration mêlée d'un certain effroi, quelle force a transporté ces pierres énormes, quelles mains ont élevé ces immenses édifices dont l'oeil mesure avec peine la hauteur. On ne peut se persuader qu'ils soient l'ouvrage d'hommes ordinaires, ou y entrer avec respect, croyant les trouver habités par des êtres d'une nature supérieure à la nôtre“.⁵⁶ Nach dem antiken Rom ist Florenz für Grandjean die interessanteste Stadt für alle, die sich mit Architektur beschäftigen. Er stellt auch fest, daß die Gebäude bisher weitgehend unbekannt seien und gibt als Ursache dafür an, daß ihre Andersartigkeit gegenüber der Architektur anderer italienischer Städte dazu geführt hätte, daß man sie in die großen Stichwerke nicht aufgenommen habe.

Aus Grandjeans und Burckhardts Worten wird deutlich, daß wesentliche Ursachen für diese überschwengliche Begeisterung für die Florentiner Palastarchitektur in den zuerst von Ledoux und Boullée formulierten Vorstellungen von ei-

ner Architektur der Eloquenz liegen, die gängig mit dem Begriff „architecture parlante“ bezeichnet wird und die Boullée auch als „architecture édifiante“ im Sinne von moralisch wirkend verstand.⁵⁷ Der Funktionalismus Durands, der in der Außengliederung auch horizontale Sequenzen von Rundbogenfenstern und die vollständige Rustizierung über alle Geschosse hin akzeptierte, hat bei der Aufwertung des Palazzo Pitti ebenfalls eine wichtige Rolle gespielt.⁵⁸ Schließlich gibt sich auch die neue Vorstellung von der Materialgerechtigkeit, wie sie z. B. auf der Grundlage von Milizias Theresien von Hübsch vertreten wurde,⁵⁹ d. h. die Vorstellung, daß Stein Stein darstellen soll, als eine der Ursachen für diese neue Würdigung der Rustika zu erkennen.⁶⁰

Grandjeans und Famins Werk hat früh auf die Münchner Architektur gewirkt. Daß Klenze es kannte, ist sicher, da ein von ihm gezeichnetes dekoratives Blatt mit antiquarischen Fragmenten direkt auf die sehr phantasievollen Vorsatzblätter zu den einzelnen Heften der „Architecture toscane“ zurückgeht.⁶¹ Hitchcock geht sogar davon aus, daß die Entwürfe zum Königsbau dem Grandjean'schen Stichwerk viel verdanken, was auch deswegen zutreffen wird, weil eine andere Bauaufnahme nicht vorlag. Von Klenze gibt es anscheinend keine vor dem Original angefertigten Skizzen des Pitti-Palastes.⁶²

Carl von Fischer, der sich 1808/9 in Italien aufhielt, zeichnete dagegen nach Grandjeans Tafelwerk mehrere Blätter, darunter auch das hier abgebildete Blatt (Abb. 5) mit Schnitt und Fassade, wobei er nur die innere Hoffassade aus dem Schnitt abzeichnete.⁶³ Zwischen Fischers Nachzeichnung des Fassadenstiches und dem Vorbild gibt es zahlreiche Unterschiede. Der optisch auffälligste ist die Umkehrung der Helldunkel-Relation zwischen Wand und Fensteröffnungen. Waren diese bei Grandjean weiß, so sind sie bei Fischer schwarz, die Wand selbst ist dafür sehr hell. Fischer betont auch die plastischen Qualitäten der Rustika und vor allem der beiden äußeren Achsen, die klar als ausgreifende Flügelbauten gekennzeichnet sind, was bei Grandjean nicht der Fall ist. Darüber hinaus sind die von Ammanati geschlossenen Eingänge zu beiden Seiten des Mittelportals und die übrigen sich wiederholenden Öffnungen des Erdgeschosses getreu nach dem Original, d. h. wohl in Florenz vor Ort – wiedergegeben. Grandjean dagegen läßt auch diese Öffnungen leer, womit die Ähnlichkeit zu den großen Fensterflächen und Öffnungen des Königsbaues besonders frappant wird und Hitchcocks These ein weiteres Pro erhält.

Die Tatsache, daß Fischer nach Grandjean die Paläste Pitti und Pandolfini zeichnete – eine Vedute des Palazzo Strozzi skizzierte er anscheinend vor dem Original⁶⁴ – läßt darauf schließen, daß er die Florentiner Palastarchitektur aufmerksam betrachtete, vor allem auch, nachdem er im verschollenen Skizzenbuch seines Paris-Aufenthaltes von 1806 notiert hatte, daß der Pitti-Palast zum Vorbild für das Palais de Luxembourg gedient hatte,⁶⁵ was sich freilich hauptsächlich auf Ammanatis Hofanlage bezog. Daß natürlich solche Studien bei Fischer

nie zur Idee geführt hätten, einen Bau wie den Pitti zum Vorbild eines eigenen Bauwerks zu wählen, versteht sich von selbst. Dennoch gehört sein Interesse für den Bau mit zu den ideellen Vorstufen für den Königsbau. Denn gerade in den Jahren 1808 und 1809 bestand zwischen Fischer und dem Kronprinzen ein sehr enger Kontakt. Fischer unterwies Ludwig in Architektur und es ist nicht abwegig anzunehmen, daß der Kronprinz in dieser Zeit auch Fischers Studienblätter von der Italienreise kennen und schätzen lernte. Auffällig ist in diesem Zusammenhang, daß auch der Palazzo Pandolfini, dessen Qualität Klenze später dem Kronprinzen vergeblich auszureden versuchte, von Fischer nach Grandjean gezeichnet worden war.⁶⁶

Ludwigs Interesse an der „reinen Kopie“, das zum Zerwürfnis mit Fischer führte⁶⁷ und das auch sein Verhältnis zu Klenze später belastete, darf dennoch nicht dahingehend mißverstanden werden, daß „Die Architektur ... ihm Fassade und Legitimation aus der Geschichte für seine Neuinszenierung absolutistischen Gottesgnadentums liefern“ sollte.⁶⁸ Im Gegenteil zeigt gerade die Orientierung an der Florentiner Architektur, daß die Übernahme einer historischen Form, mit der er gleichzeitig die Anknüpfung an deren historischen Inhalt verband, für Ludwig zwar eine wichtige Bedingung seines Bauens darstellte, daß aber der historische Inhalt keineswegs eine Neuinszenierung absolutistischen Gottesgnadentums war.⁶⁹ Der evokative Charakter der Bauten, die Ludwig nach historischen Vorbildern errichten ließ, war auf andere Wunschbilder gegründet. Sie lassen sich vielleicht in etwas allgemeiner Weise mit Wackenroders Worten umschreiben: „Uns Söhnen des Jahrhunderts ist der Vorzug zuteil geworden, daß wir auf dem Gipfel eines hohen Berges stehen und daß viele Länder und viele Zeiten unseren Augen offenbar um uns herum und zu unseren Füßen ausgebreitet sind“.⁷⁰

Aus einer solchen Sicht heraus gewinnt jedenfalls der Versuch der Erneuerung durch den Rückgriff auf historische Vorbilder eine andere Dimension und wenigstens von seinen Idealen her Glaubwürdigkeit. Auch Klenze waren im übrigen solche Rechtfertigungen für die Anwendung historischer Stile vertraut, obwohl sein Prinzip war, daß die historischen Baustile „nicht tale quale nachgeahmt, sondern mit Geist und Geschmack modifiziert – in uns aufgenommen – und organisch wiedergeboren werden“ müssen.⁷¹

Bei den Florentiner Bauten, die in die Münchner Architektur unter Ludwig I. Eingang fanden, handelt es sich nach Auffassung des 19. Jahrhunderts um Bürgerbauten. Selbst der Palazzo Pitti wurde so gesehen, wie Ringseis' zitierte Äußerung belegt. Wie bei Herder anklang, wurde Florenz schon Ende des 18. Jahrhunderts, also in der Untergangsphase der alten Mächte, Sinnbild von Freiheit, Bürgertugend, Kunstblüte und Wohlstand. Die Mittelalterlichkeit seines Stadtbildes und die Strenge und Einfachheit seiner Bauten wurden auch aus diesem Grunde neu gewürdigt und als charaktervoll eingestuft.⁷² Im Gegensatz zum Kirchenstaat, der als Inbegriff der bürgerfeindlichen und konservativen und kor-

rumpierten Mächte galt, glaubte man in Florenz den Geist der Freiheit zu atmen und verband ihn auch mit seinen Bauten.⁷³

Die Möglichkeit einer solchen politisch willkommenen Assoziation muß für den Münchner Rückgriff auf die Florentiner Architektur mit in Erwägung gezogen werden. Von den Anhaltspunkten für diese Deutung seien hier einige kurz ausgeführt.

Neben dem Nationaltheater war das vom Magistrat der Stadt München seit 1820 gewünschte Denkmal für König Max. I. Joseph als „Vater des Vaterlandes“,⁷⁴ zu dem der Grundstein am 16.2.1824 gelegt wurde, für die Gestaltung des Platzes von entscheidender Bedeutung. Daß zwischen den Denkmalsplänen und der Priorität der Gestaltung des Südflügels der Residenz ein Zusammenhang besteht, ist nicht von der Hand zu weisen. Zwischen dem Denkmal, bei dessen Aufstellung anfangs auch das Reiterstandbild Cosimos I. auf der Piazza Signoria eine Rolle gespielt hat, den Plänen zur Wiederbelebung der Erzgießerei durch Ludwig (1822), die ihrerseits im Zusammenhang mit der Errichtung des Denkmals standen und der Idee, Max Joseph als Legislator und Pater patriae darzustellen, besteht ein innerer Zusammenhang. Er verweist zwar nicht direkt und ausschließlich auf Florenz, aber bezieht dessen republikanische und künstlerische Tradition mit in die Ideale dieser Vorstellung ein. Symbolwert hatte in diesem Zusammenhang auch die Art der Aufstellung des Denkmals, die mit einer leichten Erhöhung in der Platzmitte und mit der Anlage eines Strahlenmusters nach dem Vorbild von Michelangelos Kapitol verbunden war. Die Realisierung dieser Gestaltung erfolgte zwischen 1835 und 1838. Sie ist in dem Gemälde von Heinrich Adam, „Das neue München“ aus dem Jahr 1839 (Abb. 6) deutlich zu sehen. Die Kapitolsidee und der „bürgerliche Palast“ erscheinen hier als Motive, die auf eine Vorstellung von der Renaissance rekurrieren, die von Idealvorstellungen im Sinne Herders (s.o.) geprägt war. Man kann Ludwig wenigstens in seinen ersten Regierungsjahren nicht absprechen, daß ihm die politische Realisierung dieser Vision ein ernsthaftes Anliegen war.⁷⁵ Daß z.B. in der Urkunde für die Grundsteinlegung des Königsbaues vermerkt wurde, daß seine Kosten aus der Privatschatulle des Königs bestritten wurden, entsprach auch diesem Ideal des verantwortlichen ersten Bürgers der Stadt. Sparsamkeit und Volksnähe, diese „florentinischen“ Tugenden, die mit den ersten Medici neben ihrem Mäzenatentum verbunden wurden, scheinen Ludwig als eine realisierbare Form monarchischer Herrschaft in der Gegenwart vorgeschwebt zu haben.

Ein zweiter Aspekt des florentinischen Stils verdient noch hervorgehoben zu werden. Der auf Polizian zurückgehende Topos von Florenz als dem neuen Athen erhielt im 18. Jahrhundert, wie Herders Äußerung zeigt, neue Nahrung und zwar in Verbindung mit dem Begriff der Freiheit der Kunst, d.h. ihrer Unabhängigkeit vom Fürstendienst.⁷⁶ Auch für Ludwig sind solche Gedanken überliefert und sie bestimmten gerade in der Kronprinzenzeit sein Verhältnis zur Kunst, als

er sich schon mit den Plänen zum Königsbau trug. Als die Entwicklung der politischen Verhältnisse in Griechenland ab 1823 das alte Athen wieder in die Reichweite europäischer Kultur rückte und schließlich sogar mit München in enge Verbindung brachte (1832), mußte die Gemeinschaft des neuen und des alten Athen unter bayerischem Himmel Ludwig als die höchste Erfüllung seiner einsamen und von den Zeitgenossen kaum nachvollziehbaren visionären Wanderungen⁷⁷ in der Geschichte erscheinen lassen.

Die Ironie bzw. die tiefere Wahrheit der Geschichte lag allerdings darin, daß der Pitti-Palast jenes Symbol des „Republik-Styles“, als den ihn Grandjean de Montigny, Ringseis und vielleicht auch Ludwig sahen, nicht war. Dies hatte 1622 schon Rubens bemerkt, der den Palazzo Pitti unter der Kategorie des „palazzo di principe assoluto“ aufführt, dessen Hauptmerkmale er so definiert: „Li quali tutti eccedono die grandezza di sito e di spesa, le facultà die Gentiluomini privati“.⁷⁸ Nicht nur Cosimo I. Medici hatte sich für seine monarchischen Ansprüche der „republikanischen“ Architektur bedient, auch bereits für den Erbauer Luca Pitti hatte der Bau eine Mischung aus Patrizierhaus und Palast des Tyrannen dargestellt, entsprechend seinen Machtambitionen zur Zeit der Errichtung des Baues.⁷⁹

Ludwig I. hat sich, vielleicht aus sicherem Gespür für den ambivalenten Charakter des Palastes, mit seiner Münchner Nachahmung in direkte Analogie zu diesen Renaissance-Fürsten gestellt und offenbarte damit sein Herrschaftsideal, das sicherlich nicht das des zwangsläufig mit Frankreich verbundenen absolutistischen Königtums war⁸⁰.

Dem Ideal des kunstsinnigen Renaissance-Fürsten konnte sich Ludwig I. auch aufgrund seiner Sammlungspolitik verpflichtet fühlen. Es ist in diesem Zusammenhang nicht unwichtig anzumerken, daß die in Italien getätigten Ankäufe von Gemälden alter Meister fast ausschließlich der Florentiner Schule galten.⁸¹ Es paßt zu diesen Bestrebungen, daß Ludwig I. für die Innenausstattung der alten Pinakothek ebenfalls auf den Palazzo Pitti zurückgreifen wollte.⁸² Die italienische Stadtrepublik der frühen Neuzeit und die Mediceer-Herrschaft in Florenz verkörperten für die vaterländische Bewegung in Deutschland das ersehnte Ideal der Einheit von Politik, Öffentlichkeit und Kunst.⁸³ Ludwigs Utopie bezog hieraus ihre historische Dimension. Das politische Erziehungskonzept, das er schon in seinem Memorandum zum bayerischen Verfassungsentwurf von 1814 niedergelegt hatte,⁸⁴ war in der Zwischenzeit durch den Einfluß von Männern wie Ringseis, Hormayr, Passavant, Rumohr und Schnorr von Carolsfeld um das Ideal der künstlerischen Bildung des Volkes erweitert worden. Es war die Architektur, der unter den Künsten die wichtigste Rolle bei der Realisierung dieser Aufgabe zukam. Man kann kaum ernsthaft bestreiten, daß sich das von Ludwig schon während der Kronprinzenzeit entwickelte Programm der um ihrer Monumente willen sehenswürdigen bayerischen Residenzstadt verwirklicht hat: „Ich

will aus München eine Stadt machen, die Teutschland zur Ehre gereichen soll, daß keiner Teutschland kennt, wenn er nicht München gesehen hat“⁸⁵. Die Modelle für diese Vorstellung von der Stadt als Kunstwerk waren die italienischen Städte und unter ihnen in entscheidendem Maße Florenz.

Anmerkungen

- ¹ A. Zucconi, Ludovico innamorato. Viaggi in Italia di Ludovico I di Baviera. Mailand 1944, S. 31.
- ² Vgl. Briefwechsel zwischen Ludwig I. von Bayern und Georg von Dillis, 1807–1841. Hrsg. und bearb. von R. Messerer. München 1966 (Schriftenreihe zur bayerischen Landesgeschichte. Hrsg. von der Kommission für bayerische Landesgeschichte bei der Bayerischen Akademie der Wissenschaften, Bd. 65), Briefe Nr. 40, 41, 42.
- ³ Abgedruckt in: D. Heikamp, Leo von Klenze im Park von Pratolino. In: „Schloss Charlottenburg Berlin. Preussen“. Festschrift M. Kühn. Deutscher Kunstverlag 1975, S. 313–334.
- ⁴ Vgl. A. von Buttlar, Es gibt nur eine Baukunst? In: Romantik und Restauration. Architektur in Bayern zur Zeit Ludwigs I. 1825–1848. Katalog der Ausstellung im Münchner Stadtmuseum. München 1987, S. 112–3.
- ⁵ Erinnerungen des Dr. Johann Nepomuk v. Ringseis, gesammelt, ergänzt und hrsg. von Emilie Ringseis. Regensburg 1886–1891, Bd. 2 (1886), S. 31–43.
- ⁶ Der Platz erhielt diesen Namen bereits im Jahr 1806, vgl. den Stadtplan von Carl Schleich („Plan der Haupt- und Residenzstadt München“), München, Stadtmuseum, Inv. Nr. P 10. Für kollegiale Hilfe möchte ich Herrn Dr. Volker Duvigneau (Graphische Sammlung im Stadtmuseum) herzlich danken.
- ⁷ E.-M. Wasem, Die Münchner Residenz unter Ludwig I. Bildprogramme und Bildausstattungen in den Neubauten, Diss. München 1980. Misc. Bav. Monac., Heft 101, München 1981, besonders S. 7–17. Buttlar, wie Anm. 4, S. 113 nimmt einen ersten Entwurf Klenzes für den Königsbau schon für 1820 an.
- ⁸ Noch im Frühjahr 1825 vermerkt Klenze dazu in den Memorabilien: „daß ein durch das edle Vorbild griechischer Denkmale gereinigter römischer Palast-Styl dasjenige gewesen wäre, was hier am besten gepaßt hätte“. Vgl. F. Zimmermann, Residenz und Königsbauten. In: „Romantik und Restauration, Architektur in Bayern zur Zeit Ludwigs I. 1825–1848“. Katalog der Ausstellung im Münchner Stadtmuseum. München 1987, S. 214.
- ⁹ A. v. Buttlar (wie Anm. 4) S. 113 (Nach Klenze, Memorabilien, Bd. I, fol. 204 r. ff.).
- ¹⁰ Karl Friedrich Schinkel, Reisen nach Italien. Tagebücher, Briefe, Zeichnungen, Aquarelle. Berlin 1982, S. 119 (Brief an David Gilly, den Lehrer Klenzes).
- ¹¹ Vgl. E. Börsch-Supan, Ein unbekannter Entwurf Schinkels. In: Festschrift Margarethe Kühn (wie Anm. 3), S. 237–246, besonders S. 244–245.
- ¹² Zitiert nach E. Börsch-Supan (Anm. 11), S. 245, (aus: F. Kugler und Quast, Rezension von Schinkels Sammlung architektonischer Entwürfe. Museum 4.1836, S. 278).
- ¹³ Memorabilien, I, fol. 144 (München, Bayerische Staatsbibliothek). Ich möchte Uta Schedler auf das herzlichste dafür danken, daß sie sich der Mühe unterzog, für mich einige der schwer leserlichen Passagen aus den Memorabilien zu lesen und zu exzerpieren. Leider war es mir nicht möglich, die von der Forschung bisher noch nicht herangezogenen Passagen der Memorabilien, die evtl. neues Material zur Entstehung des Königsbaues enthalten, aufzuspüren. Die seit langem an-

- gekündigte kommentierte Ausgabe der Memorabilien durch Florian Hufnagl war mir z. Z. der Abfassung dieses Beitrages noch nicht zugänglich.
- ¹⁴ Zimmermann, wie Anm. 8, Kat. Nr. 34.4, Abb. S. 213.
- ¹⁵ Zimmermann, wie Anm. 8, S. 214 (Anm. 28).
- ¹⁶ Zimmermann, wie Anm. 8, S. 212, nach Memorabilien 26.8.1823).
- ¹⁷ Vgl. Stich bei Furttenbach, der die drei Toreinfahrten dadurch auffällig betont, daß die Zumauerung als weiße Füllmauer gegeben ist. (Joseph Furttenbach, *Architectura civilis* [1628¹] s. Ed. Georg Olms Verlag Hildesheim New York 1971, S. 2 und Tafel 1).
- ¹⁸ F. Morandini, Palazzo Pitti. La sua costruzione e i successivi ingrandimenti. In: *Commentari XVI*, 1965, S. 42.
- ¹⁹ Zimmermann, wie Anm. 8, S. 210
Man fühlt sich bei dieser Äußerung an die eingangs zitierte Stelle bei Schinkel erinnert (Anm. 10), der die Florentiner Palastarchitektur ebenfalls mit Freskodekorationen assoziierte.
- ²⁰ „Gewiß hat aber der entschiedene Haß gegen alles Französische einen bedeutenden Antheil an jenem Ausschließen alles dessen, was vorzüglich aus Frankreich bezogen wird, wie Spiegel, Bronzen, Seidenzeug, und was in Frankreich besonders angewendet und gebraucht wird“ (Memorabilien I, f. 180), zitiert nach Wasem, wie Anm. 7, S. 15.
- ²¹ Bericht des österreichischen Geschäftsträgers v. Wolff an Fürst Metternich vom 20. 6. 1826. Danach äußerte der König gegenüber dem preußischen Gesandten, „daß er geflissentlich diesen denkwürdigen Tag der Grundsteinlegung gewählt habe, durch welchen Deutschland und Europa vom fremden Joch vollends befreit worden seien“. Vgl. Gesandtschaftsberichte aus München. 1814–1848. Abthl. II. Die Berichte der österreichischen Gesandten. Bd. II. Okt. 1825 – Nov. 1837, München 1941, S. 93–94. Der Bericht enthält auch in Auszügen die Rede, die Ludwig I. anlässlich der Grundsteinlegung hielt. Er sagte u. a.: „Ich kenne den Tadel über manche meiner Regierungshandlungen, allein ich beachte das Urtheil der Mitwelt nicht. Bloß jenes der Nachwelt ist mir von Werth und in der Geschichte wünsche ich zu leben, welche mir einstens, wie ich hoffe, das Zeugniß nicht versagen wird, aufrichtig das Beste meines Volkes gewollt zu haben“.
- ²² H. Sedlmayr, *Verlust der Mitte. Die bildende Kunst des 19. und 20. Jahrhunderts als Symptom und Symbol der Zeit*. (1948¹) Salzburg 1976, S. 68; H. Beenken, *Das 19. Jahrhundert in der deutschen Kunst. Aufgaben und Gehalte. Versuch einer Rechenschaft*. München 1944, S. 68.
- ²³ Es scheint so, daß Klenze selbst einen nicht unerheblichen Anteil an dem ihm wiederum von Semper angekreideten negativen Begriff von der Austauschbarkeit der Baustile unter Ludwig I. gehabt hat. Klenze meinte rückblickend „so flatterte er schmetterlingsartig von einer architektonischen und artistischen Blume auf die andere“ (Memorabilien, Bd. IV, 1841, fol. 18 r, zitiert nach Buttlar, wie Anm. 4, S. 106). Auf diese Weise unterstellte Klenze dem Monarchen, daß dessen Ideale bloße Tageslaunen waren.
- ²⁴ Ringseis, wie Anm. 5, S. 41.
- ²⁵ Vgl. Von der Aufklärung zur Romantik. Geistige Strömungen in München. Katalog der Ausstellung der Bayerischen Staatsbibliothek. München 1984. S. 156 ff.
- ²⁶ Ringseis beschreibt in seinen Erinnerungen diesen Augenblick wie folgt: „Indessen waren meine Worte nicht in den Wind gesprochen und mächtige Bundesgenossen waren mir die Denkmale mittelalterlicher Kunst... Als nun in Rom ein Cornelius, ein Overbeck, ein Veit und so viele andere hochbedeutende Männer ihren Geist und ihren Gesinnungsernst in die Wagschale warfen, da war es ein Leichtes, den Kronprinzen zu gewinnen, nicht zum Aufgeben der bisherigen Ideale, aber zur Erweiterung des annoch einseitig Aufgefaßten und Ausgebildeten“ (Erinnerungen, wie Anm. 5, Bd. I, S. 501/2). Zwischen Ringseis und Klenze, von ersterem als „eingefleischter Hellenist“ bezeichnet (ibid.), scheint kein sonderliches Einvernehmen geherrscht zu haben.
- ²⁷ Zum nicht unerheblichen Einfluß, den Ringseis auf Ludwig I. ausübte und zur Vorstellung von der öffentlichen Rolle der Kunst und den Idealen, die damit verbunden wurden, vgl. Johannes Erichsen, „Aus dem Gedächtnis ins Herz“. Zum Verhältnis von Kunst, Geschichte und Politik unter König Ludwig I. In: „Vorwärts, vorwärts sollst du schauen“. Geschichte, Politik und Kunst

- unter Ludwig I. Hrsg. von J. Erichsen und V. Puscher. Veröffentlichungen zur Bayer. Geschichte und Kultur. Bd. 9, 1986, S. 385–417, besonders S. 387–394.
- ²⁸ Vgl. dazu u.a. G. Pochat, *Geschichte der Ästhetik und Kunsttheorie von der Antike bis zum 19. Jahrhundert*. Köln 1986, S. 419–428.
- ²⁹ E. Cassirer, *Die Philosophie der Aufklärung*. Tübingen 1932, S. 440.
- ³⁰ 17.5.1821; vgl. S. Krauß, Joseph von Hormayr. Sein Geschichtsdenken und sein Einfluß auf Ludwig I. In: „Vorwärts, vorwärts sollst du schauen...“, wie Anm. 27, S. 85–99, bes. S. 90, 98).
- ³¹ „Inland“, 27.6.1831, s. D. Schmidt, Das leoninische Zeitalter. In: *Kat. Ausst. Glyptothek*. München 1980, S. 292.
- ³² „Daß der Architekt jedoch jenen Pallast nicht kopierte, sondern nur unter ganz neuer Gestaltung der ganzen Masse und des Einzelnen als rechtfertigendes Motiv benutzte, geht wohl von selbst hervor“. (L. v. Klenze in dem anonym erschienenen Beitrag „Über den Königsbau in München. In: *Allgemeine Bauzeitung* Nr. 3 ff. Wien 1837, S. 19. Zur Autorschaft Klenzes für den Abschnitt „Die Motive des Bauens“ vgl. Buttler, wie Anm. 4, S. 112 (Anm. 54). Auch spätere Autoren übernahmen teilweise Klenzes Auffassung, besonders H. Reidelbach, *König Ludwig I. von Bayern und seine Kunstschöpfungen zu Allerhöchstdessen hundertjähriger Geburtstagsfeier* geschildert. München 1888, S. 178.
- ³³ Klenze (wie Anm. 32) S. 19.
- ³⁴ Vgl. die Entwürfe für die westfälische Militärakademie, die Residenz des Königs von Westfalen und den Marstall in Kassel (A. von Buttler, Leon von Klenze in Kassel. In: *Münchner Jahrbuch der bildenden Kunst, Dritte Folge*, Bd. XXXVII, 1986, S. 177–211.
- ³⁵ Die Unterteilungen der Fensterfläche in drei Teile wurden im 19. Jahrhundert (so auch von Ringseis) als Eingriffe der Neuzeit erklärt, weswegen sie wohl in der Aufnahme der Fassade durch Grandjean de Montigny fortgelassen wurden. Dagegen hat A. Tönnemann darauf hingewiesen, daß aufgrund von Gewändepilastern und Ansatzstücken von Bögen davon ausgegangen werden muß, daß der Palazzo Pitti ebenso wie die übrigen Quattrocento-Paläste in Florenz Biforienfenster erhalten sollte. (A. Tönnemann, *Der Palazzo Gondi in Florenz*. Worms 1983, S. 78).
- ³⁶ *Allgemeine Bauzeitung*, wie Anm. 32, S. 18.
- ³⁷ Vgl. B. Eschenburg, *Das Denkmal König Maximilians I. Joseph in München 1820–1835*. Diss. München 1977. S. 175, Anm. 185 (Brief Ludwigs an Klenze vom 21.6.1820).
- ³⁸ Johann Caspar Goethe bemerkt dazu in seinem „*Viaggio per l'Italia*“ (1740): „Vor mir haben schon viele andere Besucher einen offensichtlichen Fehler der gesamten Anlage bemerkt, daß nämlich zwischen der Größe des Palastes und der des Hofes kein richtiges Verhältnis besteht“. (J. C. Goethe, *Reise durch Italien*. dtv Klassik 1986, S. 341–2).
- ³⁹ Die durchgehend rustizierte Fassade galt im Florenz des 15. Jahrhundert als Ausdruck von Reichtum, Würde und Macht. Dies geht aus der von Macciavelli überlieferten Episode über den Bau des Palazzo Strozzi hervor. Vgl. S. Sinding Larsen, *A Tale of two Cities. Florentine and Roman Visual context for fifteenth – century palaces*. In: *Acta ad archeologiam et artium historiae pertinentia*. Bd. VI, Rom 1975, S. 195 (Anm.). s.a. A. Tönnemann, *Palatium Nervae. Ein antikes Vorbild für Florentiner Rustikafassaden*. In: *Röm. Jb. f. Kunstgesch.* 21, 1984, S. 61–69.
- ⁴⁰ Z. B. der Entwurf Pietro da Cortonas, der die Verkleidung der Fassade mit rustizierten Pilasterordnungen vorsah (vgl. Abb. bei M. Bucci/R. Bencini, *Palazzi di Firenze. Il Quartiere die S. Spirito*. Florenz 1973, tav. IX). Ähnliche Absichten verrät auch eine Gaspare Vanvitelli zugeschriebene Idealvedute des Palazzo Pitti in italienischem Privatbesitz, die der Fassade einen nach Ammanatis Vorbild gestalteten siebenachsigen Mittelrisalit vorblendet und niedrige Seitenflügel mit Eckrisaliten rechtwinklig anschließt.
- ⁴¹ Zimmermann, wie Anm. 8, S. 209.
- ⁴² *Bauzeitung*, wie Anm. 32, S. 17.
- ⁴³ Klenze schreibt in den *Memorabilien*, daß er „wiederholte Anweisung“ erhielt, „nur das zu suchen, was die schönste Wirkung machte“ (Bd. I, f. 213, zitiert nach W. Nerdinger, *Weder Hadrian noch Augustus*. In: *Romantik und Restauration*, wie Anm. 8, S. 14.

- ⁴⁴ H. Lehmbuch weist im Zusammenhang mit der Vorgeschichte der Feldherrnhalle darauf hin, daß Ludwig I. noch 1835 als mögliches Vorbild die Fontana de'Trevi in Rom erwog und vermutet, daß es Gärtner war, der aufgrund der urbanistischen Ähnlichkeiten, die z. B. in einer Vedute der Piazza Signoria von Lorenzo Quaglio aus dem Jahr 1818 deutlich werden (vgl. aber auch schon die ältere Vedute von F. B. Werner), die „Loggia dei Lanzi“ zum Vorbild wählte (Romantik und Restauration, wie Anm. S. 237/8). Es ist jedoch anzumerken, daß der ideelle Ausgangspunkt der Planung, nämlich Ludwigs Absicht, den Rettern Europas in einer Halle Denkmäler zu setzen (ibid. S. 235), diese Wahl letztlich determinierte. Denn sowohl der zwar historisch falsche, aber populäre Name der „Loggia dei Signori“ wie auch die Vorstellung von Denkmälern in einer Halle und schließlich vielleicht die mögliche Gedankenverbindung mit den „condottieri“ der Stadtrepublik, die im Florentiner Dom Denkmäler erhalten hatten, legten dieses Vorbild nahe.
- Für die Straßenflucht der Ludwigstraße bzw. deren mögliche visuelle Anregungen ist auf die Vedute zu verweisen, die Grandjean de Montigny von der heutigen Via Tornabuoni (ehem. Via de'Legnaioli) gibt (Architecture toscane, wie Anm. 45, Pl. 19). 1829 reagierte Ludwig I. auf ihm von Klenze vorgelegte Entwürfe für die Fassaden der Ludwigstraße im venezianischen Stil: „Nicht im venezianischen, im florentinischen Stil will ich die Häuser in der Ludwigstraße“ (s. F. Zimmermann, Wohnbau in München. 1800–1850. München 1984, S. 73).
- Für die Ludwigskirche bzw. für deren Planungsgeschichte scheinen neben den von Büttner (F. Büttner, Die Planungsgeschichte der Ludwigskirche in München. In: Münchner Jahrbuch der bildenden Künste, 3. Folge, Bd. 35, 1984, S. 204, 211, Abb. 11) bereits bemerkten Motivaneihen (Dome von Siena, Modena, Piacenza) auch zwei Florentiner Motive eine Rolle gespielt zu haben. In die Lösung der Turmobergeschosse sind eindeutig Anregungen vom Campanile der Badia eingegangen (Büttner verweist wegen des auf Konsolen ruhenden Gesimses auf den Campanile des Domes) und die Blindbogengliederung des Fassadenmittelteils verweist auf S. Miniato al Monte, d. h. die Kirche, die Ludwig I. lt. Ringseis (s. S. 318) besonders gefiel.
- ⁴⁵ Architecture toscane ou Palais, Maisons, et autres edifices, de la Toscane mesurés et dessinés par Auguste H. V. Grandjean de Montigny und Auguste P. S. M. Famin anciens pensionnaires de l'Académie de France, à Rome. A Paris 1815 (1. Ed. 1806). Ähnlich äußerte sich bereits G. Forster in den „Lettres sur l'Italie“. Rom 1788, S. 183.
- ⁴⁶ Viaggio Pittorico della Toscana, I. Florenz 1801, I, S. 17.
- ⁴⁷ In der „Italianischen Reise“ vermerkt Goethe unter dem Datum des 25. Oktober 1786 (Perugia) über seinen Blitzbesuch in Florenz: „Die Stadt hatte ich eiligst durchlaufen, den Dom, das Baptisterium. Hier tut sich wieder eine ganz neue, mir unbekannte Welt auf, an der ich nicht verweilen will. Der Garten Boboli liegt köstlich. Ich eilte so schnell heraus als hinein.“ (J. W. von Goethe, Werke. Bd. XI der Hamburger Ausgabe. München 1974, S. 113).
- ⁴⁸ Vgl. Johann Gottfried Herder, Italienische Reise. Briefe und Tagebuchaufzeichnungen 1788–1789. dtv Klassik 1988, S. 473 (22. 5. 1789). Den Hinweis auf Herder im Zusammenhang mit Florenz verdanke ich der wenig bekannten, aber anregenden kleinen Schrift von H. Kauffmann, Firenze nell'interpretazione tedesca (Discorso pronunciato in occasione della XIIIa giornata internazionale. Florenz, Palazzo Vecchio, 16 maggio 1964, Florenz, Tipografia Giuntina, S. 19. Kauffmann skizziert hier die seitdem noch nicht weiter verfolgten Zusammenhänge zwischen dem Bild, das sich die deutsche Romantik von Florenz machte und den Anfängen der im engeren Sinne kunsthistorischen Erforschung der Florentiner Renaissance. Eng damit hängt die Geschichte des Renaissance-Begriffes im 19. Jahrhundert zusammen.
- ⁴⁹ Zitiert nach Kauffmann, wie Anm. 48, S. 20.
- ⁵⁰ Einige dieser Urteile in der Textsammlung: Florenz. Lesarten einer Stadt. Hrsg. von A. Beyer. Insel TB Nr. 633, 1983.
- ⁵¹ L. Schudt, Italienreisen im 17. und 18. Jahrhundert. Wien-München 1959, S. 297. Besonders typisch das Urteil von Gabriel Francois Coyer, Voyage d'Italie. Paris 1776 über die Florentiner Palastfassaden: „On n'y voit pas cette belle élégance que des siècles postérieures ont amenée. Ce sont des grandes masses d'un ton mal y savant“ (Bd. I, S. 106).

- ⁵² Charles de Brosses, *L'Italie il y a Cent ans ou Lettres écrites d'Italie à quelques amis en 1739 et 1740* par Charles de Brosses, publiées par R. Colomb. (Paris 1836¹) Paris 1885, S. 241.
- ⁵³ H.-W. Kruft, *Geschichte der Architekturtheorie von der Antike bis zur Gegenwart*. München 1985, S. 314.
- ⁵⁴ J. Burckhardt, *Der Cicerone. Eine Anleitung zum Genuß der Kunstwerke Italiens*. (1855/1) Stuttgart 1978, S. 169. Von Burckhardt läßt sich wiederum der Bogen schlagen zur bereits der neueren Kunstgeschichte zugehörigen Beurteilung des Palazzo Pitti durch Geymüller, der u. a. schreibt: „Stolze Einfachheit, riesenhafte Urwüchsigkeit stehen hier mit höherer Ordnung im Bunde... Unnahbar, abschreckend, erwecken die mächtig lagernden Riesensteine des Palastes das Gefühl unerschütterlicher Festigkeit, ewiger Dauer“ (C. von Stegmann und H. Geymüller, *Die Architektur der Renaissance in Toscana*, dargestellt in den hervorragenden Kirchen, Palästen, Villen und Monumenten. München 1885, Bd. I, S. 63).
- ⁵⁵ V. B. Buttler wie Anm. 34, S. 178/9.
- ⁵⁶ Grandjean de Montigny, wie Anm. 45, S. V.
- ⁵⁷ Vgl. J.-M. Pérouse de Montclos, Étienne – Luis Boullée (1728–1799). *De l'architecture classique à l'architecture révolutionnaire*. Paris 1969, S. 203.
- ⁵⁸ H.-R. Hitchcock, *m Architecture. Nineteenth and Twentieth Centuries*. The Pelican History of Art. Harmondsworth 1958, S. 21/2.
- ⁵⁹ H. Hübsch, *In welchem Style sollen wir bauen?* Karlsruhe 1828. Vgl. *Kunsttheorie und Kunstgeschichte des 19. Jahrhunderts in Deutschland II. Architektur. Texte und Dokumente*. Hrsg. von H. Hammer-Schenk. Reclam UB 7889, S. 79 ff.
- ⁶⁰ Hier erhebt sich die Frage, inwieweit die Münchner Rezeption des Palazzo Pitti zur Vorliebe für das Bugnato und für die Rustikagliederung beigetragen hat, die besonders in der europäischen Militärarchitektur des 19. Jahrhunderts ein großes Comeback erlebte. Den Anfang bildete Klenzes Kriegsministerium an der Ludwigstraße, das wesentliche Motive der Pitti-Architektur aufgreift (vgl. *Katalog der Ausstellung Architektur des Klassizismus in Bayern, Schwaben und Franken*. München, Stadtmuseum 1980, S. 169 ff.). In Italien gibt es zahlreiche Militärbauten, die dem Vorbild des Palazzo Pitti verpflichtet sind. Vgl. *La Metropoli difesa. Architettura militare dell'Ottocento nelle città capitali d'Italia*. Rom 1985.
- ⁶¹ S. Buttler wie Anm. 34, S. 181.
- ⁶² Während späterer Aufenthalte in Florenz zeichnete Klenze u. a. Innenansichten von S. Miniato (1845 und 1853), S. Francesco in Fiesole (Gemälde, 1842), die Sakristei von S. Croce, Orsanmichele und den Kreuzgang von S. Croce mit der Pazzi-Kapelle. Vgl. *Katalog der Ausstellung „Leo von Klenze als Maler und Zeichner, 1784–1864“*. München, Bayerische Akademie der Schönen Künste 1977, S. 132.
- ⁶³ Vgl. *Katalog der Ausstellung Carl von Fischer*. München 1982, S. 30 und S. 200. Nerdinger (S. 225 [Anm. 8]) weist unter Berufung auf Adrian von Buttler auf den Zusammenhang zwischen Fischers Zeichnung und Grandjeans Stichwerk hin.
- ⁶⁴ *Kat. Ausst.* 1982, Nr. 2.14, S. 198 (m. Abb.).
- ⁶⁵ A. a. O., S. 175.
- ⁶⁶ A. a. O., S. 33.
- ⁶⁷ A. a. O., S. 310.
- ⁶⁸ *Kat. Ausst. Carl von Fischer*, S. 10. Auch im *Katalog der Ausstellung Romantik und Restauration* (wie Anm. 8) fällt Nerdinger ein an moralischer Verurteilung kaum zu überbietendes negatives Urteil über die Kunstpolitik und die Kunstpraxis unter Ludwig I. (Weder Hadrian noch Augustus. S. 9–16). Mag diese Verdammung auch auf die Auswertung vieler Quellen gegründet sein, so ist ihre Schärfe doch der Ausbreitung der Einsichten in die sozialen und politischen Mißstände dieser Epoche eher hinderlich. Der Kunsthistoriker – Nerdinger spricht „von der bayerischen Hof-Kunstgeschichte des 20. Jahrhunderts“ – hat es nun einmal ex officio in erster Linie mit materiellen Objekten zu tun. Die Beschränkungen, die daraus erwachsen, sind ebenso offensichtlich wie unausweichlich, es sei denn, man entschlosse sich zu einer tabula rasa.
- ⁶⁹ s. a. W. Nerdinger wie Anm. 4, S. 207.

- ⁷⁰ Zitiert nach F. Meinecke, *Das Zeitalter der deutschen Erhebung. 1795–1815*. Bielefeld und Leipzig 1913, S. 23 (ohne Nachweis).
- ⁷¹ Klenze, *Memorabilien*, I, S. 132 ff. vgl. auch Buttlar, wie Anm. 34, S. 110.
- ⁷² Stendhal z. B. schreibt bei seinem Aufenthalt im Jahr 1817 (22.1.1817) über Florenz: „Quanto meno quest'architettura mira a imitare il tempio greco, e quanto più ricorda gli uomini che hanno edificato e i loro bisogni, tanto più mi conquista. Ma, per conservare quella tenebrosa illusione che ... mi ha fatto sognare Castruccio Castracani, Ugucione della Faggiola, ecc. come se avessi potuto incontrarli all'angolo di ciascuna strada, evito di abbassare i miei sguardi sui piccoli uomini opachi che passano per quelle strade sublimi, ancora impregnate delle passioni del medioevo.“ (Stendhal, *Roma, Napoli e Firenze. Viaggio in Italia da Milano a Reggio Calabria*. Bari 1974, S. 230/1.
- ⁷³ Stendhal (wie Anm. 71) S. 231: „Fortunatamente per la bellezza materiale di Firenze, i suoi abitanti persero, insieme con la libertà, l'energia necessaria per innalzare grandi edifici. Perciò qui l'occhio non è urtato da quelle indegne facciate alla Piermarini, e nulla disturba l'armonia di quelle strade, dove spira la bellezza ideale del medioevo.“
- ⁷⁴ S. Eschenburg, wie Anm. 36, S. 6.
- ⁷⁵ 1825 wird Ludwig z. B. von dem österreichischen Gesandten wie folgt beurteilt: „Er will Bayern glücklich machen. Der König trägt alle Elemente eines Aristokraten neben allen Träumen und Idealgebilden des Liberalen in sich“ (wie Anm. 21), S. 42.
- ⁷⁶ Grillparzer, der 1819 in Florenz weilte, schreibt über seine Eindrücke: „Überall, wo man in die Stadt geht, kommen einem die Mediceer und ihr edler, grandioser Geist entgegen. Man hat Florenz das italienische Athen genannt; ich finde nichts Passenderes, wenigstens was die zuerst auffallende Oberfläche betrifft“ (Franz Grillparzer, *Autobiographisches. Studienanfänge einer Selbstbiographie*. (1822/1), zitiert nach Beyer, wie Anm. 50, S. 154.
- ⁷⁷ H. Bauer, *Kunstanschauung und Kunstpflege in Bayern von Karl Theodor bis Ludwig I*. In: *Katalog der Ausstellung „König Max I. Joseph und der neue Staat“*. Wittelsbach und Bayern III/1, München 1980, S. 350.
- ⁷⁸ P. P. Rubens, *Palazzi di Genova*. Antwerpen 1622. Fac-simile-Neudruck Unterschneidheim 1969, s.p. (Vorwort).
- ⁷⁹ Vgl. K. H. Busse, *Der Pitti-Palast. Seine Erbauung 1458–1466 und seine Darstellung in den ältesten Stadtansichten von Florenz (1469)*. In: *Jahrbuch der Preußischen Kunstsammlungen* 15, 1930, S. 110–129 (S. 110, 112–113).
- ⁸⁰ Dazu auch Golo Mann, *Versuch über König Ludwig I. von Bayern*. In: *Bayerische Akademie der Schönen Künste. Jahrbuch I*. München 1987, S. 150.
- ⁸¹ Vgl. dazu die Zusammenstellung bei Messerer (wie Anm. 2) S. 753–755. Man könnte sogar den Eindruck gewinnen, daß Dillis' Bericht über den desparaten Zustand der Florentiner Sammlungen Ludwigs Vorstellung beflügelte, nun allen diesen Gemälden in München als der Residenz eines neuen Medici wieder eine würdige Heimstatt zu geben. Dillis schreibt am 20.8.1808 an Ludwig: „Florenz ist die Schatzkammer von klassischen Gemälden. Ich habe noch in keiner Stadt so viele geheim verborgene Kunstschatze angetroffen. Die meisten Familien verarmt, ohne das sie es scheinen wollen, sind gezwungen, ihre Kunstsachen zu verkaufen... ganz unbekannt öffneten sich dort mittels eines gemeinen Mannes alle Quellen, und in der Zeit von 5 Tagen habe ich über 600 Gemälde in Privathäusern gesehen. Die gemeinsten Häuser haben dort Sammlungen. Ich erstaunte über den Reichtum an Kunstsachen, die sich dort bis auf diesen Zeitpunkt erhalten haben.“ (Messerer, wie Anm. 2, S. 37). Vgl. zu den Gemäldeankäufen in Florenz C. Syre, „Wirken Sie, was Sie vermögen“ – Die Erwerbungen italienischer Gemälde in der Korrespondenz der Kunstagenten. In: „Ihm, welcher der Andacht Tempel baut...“ Ludwig I. und die Alte Pinakothek. *Festschrift zum Jubiläumsjahr 1986*. München 1986, S. 41–55 (besonders S. 46–51).
- ⁸² Vgl. N. Pevsner, *A History of Building Types*. London 1976, S. 129.
- ⁸³ Deutlich wird dies z. B. in den Äußerungen von J. D. Passavant, der 1820 schreibt: „Nur da, wo sie (zu erg. die Kunst) zur Verherrlichung des öffentlichen Lebens dient, und wo also ein solches statt findet, wo alle Kräfte bei dem Volke sind, kann zu ihr die Grundlage mit Erfolg gelegt wer-

den. Überall, wo sie wahrhaft blühet, es sei in Griechenland oder Rom, im Toscanischen oder Venedig, in den Niederlanden, Cölln oder Nürnberg werden wir solche Epochen der Blüthe als die Folgen eines großen öffentlichen Lebens in der Geschichte bezeichnet finden“. (J. D. Passavant, Ansichten über die bildenden Künste und Darstellung des Ganges derselben in Toscana; zur Bestimmung des Gesichtspunctes, aus welchem die neudeutsche Malerschule zu betrachten ist. Heidelberg/Speyer 1820, S. 36) hier zitiert nach Erichsen, wie Anm. 27, S. 390. Auch C. F. von Rumohr, der den Kronprinzen seit ca. 1812 persönlich kannte und mit ihm korrespondierte, gehört sicherlich mit zu jenem Personenkreis, der auf Ludwigs kunsthistorische Bildung einen entscheidenden Einfluß hatte. Rumohr widmete dem Kronprinzen seine Schrift „Sammlung für Kunst und Historie...“. Hamburg 1823. Zu einigen Einzelheiten im Verhältnis Rumohrs zu Ludwig vgl. Rumohrs Briefe an R. von Langer. Eingel. und hrsg. von F. Stock. Berlin 1919, passim.

⁸⁴ Vgl. Reidelbach, wie Anm. 32, S. 83.

⁸⁵ Zitiert nach B. Hubensteiner, Bayerische Geschichte. Staat und Volk, Kunst und Kultur, München 1980, S. 275.