

Die „Münchner Malerschule“ in der zeitgenössischen Kunstkritik 1825-1848

Von FRANK BÜTTNER

In jüngerer Zeit ist verschiedentlich betont worden, daß die Kunstförderung Ludwigs I. bei allen seinen ganz persönlichen Vorlieben klar definierte politische Ziele hatte und daß ihr Adressat die Öffentlichkeit war¹. Mit ihren bildungspolitischen Intentionen richtete sie sich primär an die bayerische Bevölkerung. Mit den weiter gesteckten politischen Zwecken, die mit dem Schlagwort von der Kunst als Kompensation des geringen militärischen und wirtschaftlichen Gewichts bezeichnet werden können, zielte sie auf die deutsche und darüber hinaus auf die europäische Öffentlichkeit. Eine Verfolgung dieser Ziele aber wäre ohne die gleichzeitige Entwicklung der Publizistik, ohne die extreme Vermehrung der Publikationsorgane und die Ausweitung ihrer Auflagen, nicht denkbar gewesen.

So ist es alles andere als ein Zufall, daß die Umsetzung des kunstpolitischen Programms des bayerischen Königs ganz parallel zur endgültigen Etablierung öffentlicher Kunstkritik in Deutschland verlief. Seit der Jahrhundertwende war in den großen Tageszeitungen eine deutliche Zunahme von Berichten über Aktivitäten und Entdeckungen auf allen Gebieten der Kunst und ihrer Geschichte zu registrieren. Cotta, der Verleger des „Morgenblattes für gebildete Stände“, entschloß sich 1816, die Kunstnachrichten in einer eigenen Beilage zu sammeln, die in unregelmäßigen Abständen der Tageszeitung beigegeben wurde. Im gleichen Jahr erschien bei Cotta der erste Band von Goethes „Über Kunst und Altertum“. Das war nach dem

¹ Vgl. hierzu Frank BÜTTNER, *Ludwig I. Kunstförderung und Kunstpolitik*, in: Alois SCHMID/Katharina WEIGAND (Hgg.), *Die Herrscher Bayerns. 25 historische Porträts von Tassilo III. bis Ludwig III.*, München 2001, S. 314-333; Hubert GLASER, „Schwung hatte er wie keiner“. *König Ludwig I. von Bayern als Protektor der Künste*, in: Herbert W. ROTT (Hg.), *Ludwig I. und die Neue Pinakothek*, München 2003, S. 10-41.

Scheitern der „Propyläen“ gut zehn Jahre zuvor ein neuer Versuch, eine Zeitschrift für alle Gebiete der Kunst zu etablieren, dieses Mal mit etwas größerem Erfolg: Immerhin erschienen bis zu Goethes Tod sechs Bände. 1820 bekam dieses Unternehmen eine ernsthafte Konkurrenz. Cotta entschloß sich, das „Kunstblatt“ als Beilage zum „Morgenblatt“ zu einem regelmäßig erscheinenden Beiblatt mit eigener Redaktion zu machen. Während Goethe mit seiner Zeitschrift wie schon zuvor in den „Propyläen“ versuchte, der Kunst im Sinne einer normativen Ästhetik die Wege zu weisen, wurde das „Kunstblatt“, das bis 1848 erschien, zum wichtigsten Forum der sich etablierenden historischen Kunstwissenschaft in Deutschland und zugleich Organ für Berichte über das aktuelle Kunstgeschehen in ganz Europa². Entscheidenden Anteil am Erfolg hatte der von Cotta eingesetzte Redakteur Ludwig Schorn (1793-1842), der alle namhaften Persönlichkeiten des jungen Faches heranzuziehen verstand und ein weitreichendes Netz von Korrespondenten aufbaute.

Von Anfang an war das „Kunstblatt“ ein treuer Begleiter aller Kunstunternehmungen in München. Über Bauten und ihre Ausschmückung, Akademie und Kunstverein wurde systematisch und ausführlich berichtet. München erschien in diesem Presseorgan, das für die öffentliche Meinung ein großes Gewicht hatte, zusammen mit den bedeutenden europäischen Metropolen, dem Umfang nach zumeist noch vor ihnen. Im Jahrgang 1829 beispielsweise, der einen Umfang von 101 Nummern und 420 Seiten hat, nehmen die Berichte aus München 83 Seiten ein, das sind rund 20 Prozent des Gesamtumfanges, und von acht Bildbeilagen zeigen sechs neue Kunstwerke aus München.

Ludwig I. wußte die Publizität, die München als Kunststadt – und damit seine Kunstpolitik – durch das „Kunstblatt“ erhielt, zu schätzen. Er sorgte dafür, daß Schorn an die Universität als Professor für Ästhetik und an die Akademie als Professor für Kunstgeschichte berufen wurde und versuchte, den Sitz der Redaktion des Kunstblattes von Stuttgart nach München zu

² Vgl. Inge DAHM, Das „Schornsche“ Kunstblatt 1816-1849, Diss. München, Ms. München 1954; Henrik KARGE, Das Kunstblatt Ludwig Schorns als Forum der frühen deutschen Kunstgeschichtsbeschreibung, in: Christian DRUDE (Hg.), 200 Jahre Kunstgeschichte in München (Münchener Universitätschriften des Instituts für Kunstgeschichte 2), München 2003, S. 44-56.

ziehen. Das mißlang zwar, doch mit Ernst Förster hatte das Blatt einen wichtigen Mitarbeiter in München, der nach Schorns Tod 1842 mit Franz Kugler und Carl Grüneisen die Redaktion übernahm.

Entscheidend für die öffentliche Wirkung der Besprechungen Münchener Kunst im „Kunstblatt“ war, daß diese Werke auf der gleichen Ebene behandelt wurden, auf der die junge Kunstwissenschaft Werke des Mittelalters oder der Renaissance besprach. Die Entstehung der Glyptothek, des ersten Monumentes der Kunstpolitik Ludwigs, wurde in zahlreichen, über die gesamte Bauzeit verteilten Beiträgen verfolgt³. Dem Leser wurde sowohl eine eingehende Beschreibung der Sammlung geboten, als auch eine Analyse des Baues und eine Deutung der Fresken von Cornelius, von denen zudem zahlreiche Umrißstiche beigegeben wurden. Mit einer derart extensiven Behandlung wurde der Glyptothek für die öffentliche Wahrnehmung ein Rang zugewiesen, der mehr als ein lokales Ereignis war. Für die kunstinteressierte Öffentlichkeit, auch für jene, die München noch nicht besucht hatten, war die Glyptothek bald schon ein fester Begriff. Daran hatte die Namensgebung einen wesentlichen Anteil. Heutige Werbestrategen könnten es nicht besser machen: München erhielt nicht eine „Antikensammlung“, wie sie auch andernorts zu finden wären, sondern „die Glyptothek“. Da es dieses Wort vorher nicht gab, waren fortan Begriff und „Produkt“ eins, weltweit.

Die Münchener Kunstpolitik wurde von einer geradezu modern anmutenden systematischen Öffentlichkeitsarbeit begleitet. Das beste Beispiel dafür bieten die historische Fresken in den Hofgartenarkaden⁴. Hier wurde ein künstlerisch bestenfalls durchschnittlicher Bilderzyklus publizistisch zu einem nationalen Vorbild aufgewertet. Nach der Fertigstellung des Bazargebäudes und der zum Hofgarten gelegenen Arkaden im Jahre 1826 trug Cornelius den Vorschlag an Ludwig heran, die Wände des Arkadenganges mit in Fresko gemalten Darstellungen aus der bayerischen Geschichte zu schmücken. Schon in Düsseldorf hatte sich Cornelius intensiv bemüht,

³ Zur Baugeschichte der Glyptothek vgl. Adrian von BUTTLAR, Leo von Klenze. *Leben – Werk – Vision*, München 1999, S. 110-132.

⁴ Vgl. Monika WAGNER, *Allegorie und Geschichte. Ausstattungsprogramme öffentlicher Gebäude des 19. Jahrhunderts in Deutschland. Von der Cornelius-Schule zur Malerei der Wilhelminischen Ära*, Tübingen 1989, S. 64-87; Frank BÜTTNER, Peter Cornelius. *Fresken und Freskenprojekte*, Bd. II, Stuttgart 1999, S. 31-43.

seinen Schülern Möglichkeiten zu verschaffen, Fresken auszuführen. Sein Ziel war es, die Freskomalerei als nationale, öffentliche Kunst wieder einzuführen. Die Hofgartenarkaden als Anbringungsort eigneten sich ideal, ein Beispiel dafür zu geben. Die künstlerischen Ziele von Cornelius paßten auf das Beste mit den kunst- und geschichtspolitischen Zielen des Königs zusammen. Im Winter 1826/1827 wurden dem König Themenvorschläge gemacht, schon im Frühjahr 1827 konnte mit den Arbeiten begonnen werden. Am 3. Oktober 1829 wurden die Fresken im Beisein des Königs enthüllt.

Pünktlich zur Fertigstellung publizierte Wilhelm Röckel, einer der mitwirkenden Künstler, eine Beschreibung der Fresken⁵. Aus dem „Kunstblatt“ ist zu erfahren, daß in den ersten beiden Tagen nach der Enthüllung 1200 Exemplare dieser Schrift verkauft werden konnten. Dieser Erfolg hatte Folgen: 1830 publizierte Joseph Freiherr von Hormayr eine ausführliche Erläuterung der dargestellten historischen Ereignisse, die 1834 in zweiter Auflage erschien⁶. Daß eine große Nachfrage bestand, belegt auch die knappe, mit Illustrationen versehene Erläuterung, die Adolph von Schaden 1832 herausbrachte⁷. 1831 und 1832 erschienen zudem zwei Ausgaben lithographischer Nachbildungen der Fresken. Ernst A. Quitzmann veröffentlichte gar „Volkslieder zu den geschichtlichen Fresken“.⁸ In den folgenden Jahrzehnten versäumte es kein Kunstführer, die Fresken einzeln und ausführlich zu erläutern.

Wohl kaum zuvor ist ein Kunstwerk von derartig vielen Publikationen begleitet worden. Die große Nachfrage war – zunächst jedenfalls – nur eine Folge der publizistisch geweckten Aufmerksamkeit. Schon im Herbst 1828 erschien ein erster ausführlicher Bericht in dem von E. H. Toelken für Akademie und Kunstverein in Berlin herausgegebenen „Berliner Kunstblatt“.

⁵ Wilhelm RÖCKEL, Beschreibung der Frescogemälde aus der Geschichte Bayerns, welche Seine Majestät König Ludwig I. in den Arkaden des Hofgartens, als Eigenthum des Staats, dem öffentlichen Vergnügen weiht, München 1829.

⁶ Joseph von HORMAYR, Die geschichtlichen Fresken in den Arkaden des Hofgartens zu München, München 1830.

⁷ Adolph von SCHADEN, Die historischen Fresken unter den Arkaden des Hofgartens zu München, München 1832.

⁸ Ernst A. QUITZMANN, Volkslieder zu den geschichtlichen Fresken im königlichen Hofgarten zu München, München o. J.

Der Korrespondent erzählt eingangs, wie er in den zum Atelier umfunktionierten Hofgartenarkaden den König getroffen habe, der bereitwillig über das Unternehmen Auskunft gab: „Die Fresko-Malerei ist erst die eigentliche Malerei, großartige Aufgaben kann nur sie lösen. Das wußte Michelangelo wohl. Nun, bei mir soll sie nie wieder aufhören. [...] wir haben noch große Aufgaben. Dem öffentlichen Leben muß die Kunst wiedergegeben werden; das Volk soll sich daran erfreuen und erbauen. Ich biete ihnen ein schönes Gut und weiß, meine Bayern werden es würdigen“.⁹ Man sieht: Auch das Mittel des Interviews wurde von Ludwig bereits eingesetzt.

Das Schornsche „Kunstblatt“ brachte in der ersten Nummer im Januar 1829 einen ausführlichen Bericht, dem eine Abbildung von Clemens Zimmermanns Darstellung der „Belehrung Ottos v. Wittelsbach durch Barbarossa“ beigegeben wurde¹⁰. Darin wird die Förderung des „Nationalgefühls“ als wichtigstes Ziel hervorgehoben. Das „Kunstblatt“ berichtet dann über die Enthüllung der Fresken, die – auch dies ein bewußtes Stück Öffentlichkeitsarbeit – am Tag vor der Eröffnung des Oktoberfestes stattfand. Das Blatt brachte anschließend im Rahmen des Berichtes über die Kunstausstellung der Akademie noch einmal eine Würdigung aller Bilder¹¹.

Die Fresken wurden auch von der regionalen politische Presse eingehend gewürdigt. Unter der Überschrift „Die Kunst und der Staat“ zeichnete „Das Inland“ im Januar 1829 ein ideales Bild einer aus dem Volk hervorgegangenen und in das Volk hineinwirkenden Kunst und deutete an, daß gerade Bayern auf diesem Gebiet viel zu erhoffen habe¹². Im September wurde mit pathetischen Worten auf die baldige Vollendung der Fresken hingewiesen. Vom November an folgte über zahlreiche Nummern hinweg bis in den Sommer 1830 hinein eine genaue Beschreibung der in jedem einzelnen

⁹ Die Fresko-Malereien in den Arkaden des Hofgartens zu München, in: Berliner Kunstblatt 1 (1828), S. 309-313, 335-340, 364-367, hier S. 311.

¹⁰ [Ludwig SCHORN], Die Frescogemälde in den Arkaden des Hofgartens in München, in: Kunstblatt 10 (1829), S. 1-4.

¹¹ Betrachtungen über die Kunstausstellung in München, im Oktober 1829, in: Kunstblatt 10 (1829), S. 345ff., 349ff.

¹² Die Kunst und der Staat, in: Das Inland. Ein Tageblatt für das öffentliche Leben in Deutschland mit vorzüglicher Rücksicht auf Bayern (1829), S. 45ff.

Bild dargestellten Ereignisse, die wohl von Hormayr stammt, wie möglicherweise auch die vorausgehenden Erklärungen¹³.

Das Unternehmen fand auch in der „ausländischen“ Presse Beachtung. In den in Leipzig erscheinenden „Blättern für literarische Unterhaltung“ wurde im September 1829 das Bestreben gelobt, mit den Fresken „dem trostlosen Mangel an allen historischen und vaterländischen Erinnerungen [...] abzuhelfen“. Zugleich aber erhielt die Qualität der Fresken harte Kritik: „Es ist sehr zu bedauern, daß bei einer solchen Unternehmung die ein Nationalmonument vor den Augen der Welt aufstellen soll, bei der Wahl oder Empfehlung der Künstler so wenig Vorsicht und Gewissenhaftigkeit gewaltet hat. Die meisten der bis jetzt sichtbaren Arbeiten sind kaum mittelmäßig zu nennen, einige wahre Sudeleien“.¹⁴

Dieses harte Urteil war in der ersten Zeit nach der Enthüllung eine Ausnahme. Insgesamt gesehen waren die Pressereaktionen positiv. Stets wurde Ludwig als Initiator gesehen und das Ganze als beispielhaftes patriotisches Unternehmen gewürdigt. Gerade in der primär politischen Bewertung lag aber der Keim zu einem Bewertungswandel. Das sollte sich bereits in den Debatten des Landtages 1831 zeigen, in denen dem König unter anderem vorgeworfen wurde, „die Verherrlichung der Vergangenheit“ mit einer „Vernachlässigung der Gegenwart“ zu erkaufen¹⁵. Die Genehmigung der Ausgaben für die Hofgartenfresken wurde mit 74 gegen 50 Stimmen abgelehnt¹⁶. Gleichwohl blieb die Bewertung der Fresken in der Kunstliteratur bis in die vierziger Jahre hinein positiv. Selbst Franz Kugler beurteilte sie in

¹³ Blicke auf die Freskobilder im Hofgarten, in: *Das Inland [...]* (1829), S. 1243f., 1249, 1254ff., 1260f., 1287f., 1304f., 1319, 1323f., 1443ff., 1457f., 1460f.; *Das Inland [...]* (1830), S. 66f., 73f., 81f., 541f., 553f., 565ff., 627f., 715f.

¹⁴ Aus und über Bayern, in: *Blätter für literarische Unterhaltung* (1829), Nr. 224, 28.9.1829; Nr. 225, 29.9.1829, S. 894ff.

¹⁵ Verhandlungen der zweyten Kammer der Ständeversammlung des Königreichs Bayern vom Jahre 1831, München 1831, Bd. VIII, S. 74 (Abgeordneter Seuffert); vgl. auch ebd., Bd. IX, S. 82, wo der Abgeordnete Willich die „Unterlassung der dringendsten, gemeinnützigsten Verwendungen“ beklagte; allgemein zum Landtag vgl. Wilhelmine GÖLZ, *Der Bayerische Landtag 1831. Ein Wendepunkt in der Regierung Ludwigs I.*, München 1926; Dirk GÖTSCHMANN, *Bayerischer Parlamentarismus im Vormärz. Die Ständeversammlung des Königreichs Bayern 1819-1848 (Handbuch der Geschichte des deutschen Parlamentarismus 7)*, Düsseldorf 2002, S. 521-586.

¹⁶ Verhandlungen der zweyten Kammer (wie Anm. 15), 1831, Bd. XI, S. 5f.

einem Bericht über München, den er 1835 in seiner Zeitschrift „Das Museum“ publizierte, vergleichsweise wohlwollend¹⁷.

Der beeindruckende Aufschwung der Künste in München verdankte sich, so wird in den Pressenachrichten um 1830 immer wieder betont, der Initiative Ludwigs. Im „Kunstblatt“ heißt es in einem Bericht über Pinakothek, Allerheiligenhofkirche und Nibelungensäle: „Faßt man die Gegenstände der drey erwähnten großen Werke der Malerei, sowie der schon größtenteils vollendeten Glyptothek ins Auge, so ist einleuchtend, welcher große Vortheil der Kunst dadurch erwachsen müsse, dass die Erfindungskraft aus dem ursprünglichen Quell der Religion, Poesie und Geschichte frey schöpfen und in weiten Räumen sich ausbreiten darf. Cyklische Gemälde von ernster Bedeutung auf eigenthümliche Weise auszubilden, ist ohne Zweifel das Größte und Nützlichste, was man einer aufstrebenden Kunst gewähren kann, und diese Aufgabe, sowie die großartige Konzeption der Prachtgebäude, welche die Räume dazu liefern, verdanken wir dem eben so großartigen wie tiefen Sinn des Königs, der unserer Zeit bietend, nicht was sie in ihrer Erschlaffung verlangt, sondern was zu ihrer Stärkung und Erhebung noth thut, diese Werke hervorgerufen hat“.¹⁸

Diese Ansicht wurde auch im Ausland geteilt, wie ein Bericht im englischen Foreign Quarterly Review belegen kann, auf den das „Kunstblatt“ 1833 hinwies: „Leo Klenze, another of the living architects of Germany, has also proved himself worthy of the name of artist, and has manifested in his designs the vigour of native talent combined with masterly emulation of the antique. It is to him, that Munich is indebted for its Glyptotheca, which not only enshrines some of the most valuable treasures of art in the world, but is a beautiful work of art itself. Thus in Germany, which until lately had hardly modern structures that could be viewed with a feeling short of disgust, and whose palaces were caricatures of the worst French and Italian style, a new aera of art has commenced: that Gallomania which so long infected both their literature and their architecture, rendering them the imbecile imitators of a people by whom they where despised, is now,

¹⁷ Franz KUGLER, Ein Besuch in München (1835), in: DERS., Kleine Schriften, Bd. III, Stuttgart 1854, S. 126-133; vgl. Leonore KOSCHNICK, Franz Kugler (1808-1858) als Kunstkritiker und Kulturpolitiker, Diss. Berlin 1985, S. 43-55.

¹⁸ Kunstblatt 10 (1829), Nr. 31, 16.4.1829, S. 121.

happily, banished altogether; and Germany may be said to have emancipated itself from a double thralldom, intellectual as well as political. The little kingdom of Bavaria alone has already done more for the advancement of fine arts, than most of the wealthiest nations of Europe. Munich, its capital, possesses, in addition to the treasures of its Glyptotheca and Pinacotheca, numerous other attractions for every class of artists, and all persons of taste: among others the noble frescoes that adorn the arcades in the garden of the palace, where the pencils of Cornelius and his associates have produced a series of truly magnificent historical compositions, while our English artists content themselves with manufacturing pretty little namby-pampy subjects for albums and annuals".¹⁹

All diese Berichte belegen, daß die Münchner Kunst von den Zeitgenossen als die im Auftrag des bayerischen Königs geschaffene Kunst angesehen wurde. Verkürzt könnte man auch sagen, sie sei die durch Ludwig I. geschaffene Kunst.

Ein besonders wirkungsvolles Dokument dieser Deutung ist die „Geschichte der neueren deutschen Kunst“ des Athanasius Graf Raczyński²⁰. 1836 war der erste Band dieser ersten Gesamtdarstellung der deutschen Kunst des 19. Jahrhunderts erschienen, der die Kunst in Düsseldorf und den Rheinlanden behandelte. Hier legt Raczyński zunächst die Grundlagen seines Kunsturteils dar, um dann in zwei Kapiteln einen Überblick über die Kunstgeschichte in den Jahrzehnten vor und nach 1800 zu geben und den in dieser Zeit vollzogenen Geschmackswandel zu charakterisieren. Sodann skizziert er die Geschichte der Düsseldorfer Akademie und hebt die Leistungen von Wilhelm Schadow als Akademiedirektor und Künstler hervor. Anschließend geht er fast ausschließlich auf die Malerei ein. Der traditionellen Hierarchie der Gattungen folgend stellt er dann die einzelnen Künstler vor. Der zweite Band, der die Kunst in München behandelt, sieht

¹⁹ Kunstblatt 14 (1833), Nr. 23, 19.3.1833, S. 89, Zitat aus einer Rezension von M. QUATREMÈRE DE QUINCY, *Histoire de la Vie et des Ouvrages des plus célèbres Architectes du Xie Siècle jusqu'à la fin du XVIIIe*, Paris 1830, in: *Foreign Quarterly Review* (London) 7 (1831), S. 432-461.

²⁰ Athanasius v. RACZYŃSKI, *Geschichte der neueren deutschen Kunst*, 3 Bde, Berlin 1836-1841; vgl. Frank BÜTTNER, Athanasius Raczyński als Apologet der Kunst seiner Zeit, in: *Sammlung Graf Raczyński. Malerei der Spätromantik aus dem Nationalmuseum Poznan*, Ausstellungskatalog München, München 1992, S. 44-60.

ganz anders aus. Raczyński beginnt mit einem Hinweis auf die „Bedeutung der auf Befehl des Königs Ludwig ausgeführten Arbeiten“, um dann einen Abriss der altdeutschen Literatur zu geben einschließlich einer Inhaltsangabe des Nibelungenlieds und einer Aufzählung der Werke Wolframs von Eschenbach und Walthers von der Vogelweide. Den Abschluß des Kapitels bildet ein Referat der in den Hofgartenfresken dargestellten historischen Ereignisse. Das zweite Kapitel ist schließlich ein Bericht der „Arbeiten des Königs“, wie es in der Kopfzeile der Seiten jeweils heißt. Es beginnt mit der Walhalla und endet bei der Ruhmeshalle und dem Obelisken auf dem Karolinenplatz.

Erst im Anschluß daran kommt Raczyński zur Betrachtung der Malerei, die letztlich den größten Raum einnimmt. Auch hier steht sein Urteil fest, daß die Münchener Malerei im Gegensatz zu derjenigen in Düsseldorf ihren Stand dem König verdankt: „Die Malerei ist in München ein Reichthum, ein Ruhm des gesammten Volkes und Vaterlandes. Der König hat ihr diese Richtung gegeben, welche sie auf solche Höhe erhoben. Seine Ideen und seine innigsten Neigungen sind auf dieses Ziel gerichtet, und wenn man die Ausbreitung dieses Geschmacks bis zu seiner Quelle verfolgt, entdeckt man, dass er in der Vaterlandsiebe des Königs entspringt. Ein so entschiedener Geschmack, eine so erhabene und thätige Neigung, deren Herrschaft keine Pflicht beeinträchtigt, und die zugleich dem Lande Ruhm und Vortheil gewähren [...] eine so lebhaft und edle Vorliebe, sage ich, ist ebenso rührend als ehrwürdig. In jedem seiner Werke erkennt man den frommen Mann, den Wittelsbacher, den Baier, den Deutschen, und keine von diesen Eigenschaften würde seine Gedanken und Gefühle so lebhaft beschäftigen, wenn sie bei ihm nicht mit den übrigen Richtungen verschmolzen wäre, wenn sie nicht, so zu sagen, die Ergänzung dazu bildete. Mit königlicher Freigebigkeit verwendet er zu diesem grossartigen vaterländischen Zwecke alles, was die Zustimmung der Reichsstände zu seiner Verfügung stellt; und diese Anwendung wird durch den Ruhm Deutschlands und durch den Beifall der gesammten Europäischen Bildung gerechtfertigt und bestätigt werden“.²¹

Man würde dem Werk Raczyńskis Unrecht tun, wenn man es auf diese politische Perspektive reduzierte. Seine Bedeutung liegt vor allem darin,

²¹ RACZYŃSKI, Geschichte (wie Anm. 20), Bd. II, S. 159f.

daß es die künstlerische Produktion in Deutschland in ihrer ganzen Breite sichtbar machen wollte. Dies sollte auch dem Ausland gegenüber geschehen, weswegen gleichzeitig eine französische Fassung des Werkes veröffentlicht wurde. Raczyński berichtet von 62 Historienmalern, 74 Landschaftsmalern, 45 Genremalern und acht Schlachtenmalern, die zu seiner Zeit in München tätig waren und geht dann, wenn auch kürzer, auf Architektur, Bildhauerei und die Akademie ein. Er gibt einen so bis dahin noch nicht vorgelegten Überblick über die Kunstszene in München, ohne seine persönlichen Vorlieben und Wertungen zu unterdrücken. Mit Raczyńskis Werk wurde die „Münchner (Maler-)Schule“ endgültig zu einem Begriff.

Der Begriff der Schule war erst gegen Ende der zwanziger Jahre in die Diskussion über die neuere deutsche Kunst eingebracht worden. Als Terminus der Kunstgeschichte war er seit dem späten 16. Jahrhundert geläufig. Im 18. Jahrhundert machte ihn Luigi Lanzi zu einem Schlüsselbegriff seiner Darstellung der Geschichte der italienischen Malerei. Dieser Begriff der Schule ging nicht mehr von der Herkunft von einem bestimmten, vorbildlichen Meister aus, sondern von der regionalen Zugehörigkeit. Lanzi hat versucht, den generellen Charakter jeder einzelnen Schule zu definieren, um so beispielsweise die Zuordnung anonymer Werke möglich zu machen. In den deutschen Kunstdebatten wurde der Begriff erstmals eingesetzt, um den Wandel der Akademie in Düsseldorf zu charakterisieren, der sich mit dem Übergang im Direktorat von Cornelius zu Schadow ergeben hatte: „Der augenscheinlichste Grund davon ist, daß seitdem sich eine Malerschule hier festgesetzt hat, die unserem Kunstleben einen frischen Impuls gab und in demselben ein neues Leben hervorrief. Der Ausdruck Schule ist zwar höchst vieldeutig und verdächtig geworden, seit die Philosophen, Musiker und Juristen sich nach Schulen, gleichsam racenweise kenntlich machen wollen. Aber wir verstehen, von Alters her, unter diesem Worte, in seiner Beziehung auf Maler und Bilder, daß diejenigen von einer Schule sind, die einen gewissen Charakter und Typus von selbst gemeinschaftlich haben. Nirgends können Schulen in diesem Sinne leichter entstehen, als an unserer Akademie, und es ist dies fast natürlich bei uns, da wir immer nur so glücklich sind, Einen Maler für unsere Anstalt zu besitzen, der zugleich

Meister seiner Art ist“.²² Im Weiteren wird dann vom Autor ein generalisierender Vergleich zwischen den Schulen von Cornelius und Schadow angestellt, der schon den Ansatz bietet, über die eigentlichen Schüler der beiden hinauszugehen. Hier treten die auch in der Folgezeit immer wieder bemühten Oppositionen auf: Fresko versus Ölmalerei, Linie versus Farbe, Stil versus naturalistische Genauigkeit.

Raczynski bekräftigte diese in der Kunstkritik auch sonst vielfach betonte Unterscheidung der Düsseldorfer und der Münchner Schule. Und er verstärkt sie, indem er nachdrücklich betont, daß nur diese beiden überhaupt den Begriff der Schule verdienen; Berlin habe nichts dergleichen zu bieten. Dies veranlaßt Raczynski, zu Beginn des dritten Bandes, der Berlin behandelt, Preußen nachdrücklich aufzufordern, die Kunst zu fördern; dazu gibt er gleich gute Ratschläge.

Die Begriffe der Düsseldorfer wie der Münchner Schule waren für Raczynski und für seine Zeit nur auf Malerei bezogen. Die Architektur war durch ihre Stilorientierung charakterisiert, die jeweils mit bestimmten Meistern zusammenzubringen war, und in der Skulptur dominierte die überregionale Orientierung an der Klassik oder an Protagonisten wie Antonio Canova oder Bertel Thorvaldsen. Zur Charakterisierung der Düsseldorfer Schule stellte Raczynski fest, daß Genre und Landschaft neben der Historienmalerei gleichberechtigt ihren Platz haben. Die Malerei der Düsseldorfer Schule orientiere sich mehr an der Natur als an der Antike. Sie sei geprägt durch Reinheit und Tiefe des Gemüts, nicht durch Kraft und Großheit, und zeichne sich durch harmonische Farbgebung aus. Sie sei in der Ausführung wahr und gewissenhaft. Die Düsseldorfer Meister seien „Dichter, die reine Gefühle einflößen“.²³ Die Münchner Schule hingegen werde von Historienmalerei dominiert: „Sie hat einen überaus strengen, erhabenen und ernsten Charakter“.²⁴ Es gebe zwar unterschiedliche, dem Genie der einzelnen Künstler entsprechende, Richtungen, „aber alle diese Richtungen haben das Erhabene und das Ideale zum gemeinsamen

²² Gemäldeausstellung in Düsseldorf im August 1828, in: Kunstblatt 9 (1828), S. 321-324, 328, 331f., hier S. 321; vgl. auch die Entgegnung auf diesen Bericht von Karl IMMERMANN, Über die Kunst-Akademie zu Düsseldorf, in: Kunstblatt 10 (1829), S. 9-12.

²³ RACZYNSKI, Geschichte (wie Anm. 20), Bd. I, S. 150.

²⁴ RACZYNSKI, Geschichte (wie Anm. 20), Bd. II, S. 147; dort auch das folgende Zitat.

Ziele, und es sind die symbolischen Darstellungen, welche sich der größten Kunst zu erfreuen haben. Nicht Natur, sondern Stil, und zwar Stil im normativen Sinne, wie wir heute hinzufügen sollten, sei das Ziel der Münchner Schule. Der Düsseldorfer Schule werde, so schreibt Raczyński, die Richtung durch Schadow als Akademiedirektor gewiesen, wobei er betont, daß die einzelnen Künstler ganz eigene Wege gingen. In München sei Cornelius die alles dominierende Persönlichkeit. Bei dessen Charakterisierung greift er zu höchsten Worten: „Ich kenne keine Höhe der Kunst, wie erhaben sie immer sein mag, welche Cornelius nicht erreichen möchte oder könnte. Die Natur dieses Künstlers ist eine der kräftigsten, die jemals erschienen sind. Zahllose Maler haben Jahrhunderte hindurch darauf hingearbeitet, die Kunst zu verderben, zu besudeln, zu verzerren; [...] er ist der Anfang eines neuen Zeitalters, und in Deutschland wird dieser Name vielleicht immer vor allen anderen genannt werden, als der des größten Genies der Malerei“.²⁵

So kann es für Raczyński keinen Zweifel an dem Urteil geben, „dass die Münchener Schule und die Schule des Cornelius eine und ebendieselbe sind. [...] es ist unmöglich, zu verkennen, dass er durch den Schwung seines Geistes sie mehr oder minder in die Richtung hineingezogen hat, welcher er selber folgt; die Höhe, zu welcher er sich emporgehoben, hat ihnen zum Ziele gedient, und sie zu Anstrengungen vermocht, welche dieser Schule das sie unterscheidende Gepräge der Großheit geben“.²⁶

Cornelius als Protagonist und Initiator der „Münchener Malerschule“ – es konnte Raczyński nicht entgehen, daß diese Aussage im Widerspruch zu dem stand, was auf den vorangehenden Seiten über die „Arbeiten des Königs“ zu lesen war. Deswegen fügte er wenig später hinzu: „Wenn man endlich nachforscht, was der Mittelpunkt und die Seele dieser künstlerischen und anhaltenden Bewegung ist, wenn man wissen will, wer in Wahrheit und vor allen derjenige ist, der die Künste belebt, der ihnen einen so mächtigen Anstoss giebt, und ihnen dieses so entschiedene Gepräge der Grossheit aufdrückt, so ist es der Name des Königs Ludwig, der sich dem Geiste und dem Gefühle der Erkenntlichkeit und der Bewunderung darstellt, die

²⁵ RACZYŃSKI, Geschichte (wie Anm. 20), Bd. II, S. 163.

²⁶ RACZYŃSKI, Geschichte (wie Anm. 20), Bd. II, S. 145f.

durch so viele erhabene Schöpfungen hervorgerufen werden“.²⁷ Das aber stand im Widerspruch zu der kunsthistorischen Tatsache, daß der neue Stil erst mit Cornelius nach München gekommen war. So steht am Schluß die Feststellung: „Es kann niemand leugnen [...] dass Cornelius der erste gewesen ist, der, sich den Absichten des Königs fügend, diesen Weg eingeschlagen hat, welcher nunmehr von so vielen grossen Talenten verfolgt wird. Er hat den Gedanken des Königs verstanden, hat sich ihm verbündet, und hat ihn ins Leben gerufen. Keiner, wer es auch sei, kann in Abrede stellen, dass Cornelius den grössten Antheil an dem Aufschwunge dieser Schule habe, dass er der Gründer derselben sei“.²⁸

Das ist historisch richtig: Cornelius hatte die Idee der Erneuerung der Freskomalerei als einer öffentlichen Kunst propagiert, Ludwig ihm die Gelegenheit gegeben, sie zu realisieren. Für den Leser blieb der Eindruck einer merkwürdigen Konkurrenz, die es weder in Düsseldorf, noch in Berlin gab, weil dort der preußische König Friedrich Wilhelm III. als Auftraggeber und Initiator großer Unternehmungen keine Rolle spielte.

Als Raczynskis „Geschichte der neueren deutschen Kunst“ erschien, begann sich schon ein Wandel in der Beurteilung abzuzeichnen. Dies war nicht zuletzt eine Konsequenz aus dem seit den zwanziger Jahren geführten Paragone, also dem Wettstreit, zwischen Fresko und Ölmalerei. Wenn jedoch das Fresko, das Hauptfeld der Münchner Malerei, aus diesem Streit als unterlegen hervorging, dann mußte auch die Auftragsvergabe des Königs ins Feld der Kritik geraten. Ein damals vielbeachteter Beleg dafür sind die 1839 von Georg Gottfried Gervinus anonym in den Blättern für literarische Unterhaltung veröffentlichten „Venetianischen Briefe über neudeutsche und altitalienische Malerei“.²⁹ Konkret auf die Situation der Kunst in München eingehend, weigert sich Gervinus, „in die allgemeine Posaune zu stoßen, die des königlichen Mäcenas Preis verkündet.“ In dessen Auftrag entstünden „Fabrikarbeiten, keine Meisterwerke“, „Wandmalereien, keine Kunst“. „Es muß aber ein einseitiges, armes Wesen bleiben, wo tausend

²⁷ RACZYNSKI, Geschichte (wie Anm. 20), Bd. II, S. 146.

²⁸ RACZYNSKI, Geschichte (wie Anm. 20), Bd. II, S. 151.

²⁹ [Georg Gottfried GERVINUS], Venetianische Briefe über neudeutsche und altitalienische Malerei. Erster Artikel, in: Blätter für literarische Unterhaltung (1839), S. 861ff., 865ff., 869f., 873ff., die folgenden Zitate S. 867.

Hände und Millionen von Summen Alle nur für Einen Kopf, nach Einem Sinne wirken. Es soll nur dastehen als ein Monumentales. Ob es ein Monument und Document der Übereilung, der Hetzerei, der Verkehrtheit wird, das gilt gleich.”

Ludwig ist der Umschwung der Kritik, der sich nicht nur bei Gervinus abzeichnete, nicht entgangen. Gerade weil seine Kunstpolitik auf öffentliche Wirkung zielte, konnte es ihm nicht gleichgültig sein, daß sich die Publikumsgunst immer mehr der Ölmalerei zuwandte, wie sie in Düsseldorf betrieben wurde. Wenn er etwa Schnorr von Carolsfeld drängte, in den Kaisersälen in einer Art Enkaustik zu malen, so geschah dies in der Erwartung, daß die mit dieser Technik erzielten Ergebnisse der Ölmalerei nahekommen könnten³⁰. Ganz auf dieser Linie liegt das wohlbekannte Faktum, daß er Cornelius nach der Vollendung der Ludwigskirche keine weitere Beschäftigung anbot und ihn mit dem immer wieder zitierten Diktum „ein Maler muß malen können, sonst kann ich ihn nicht brauchen“ geradezu hinausdrängte³¹.

Auch in München hatte die Zahl der unabhängig von königlichen Aufträgen tätigen Maler, die für den privaten Bedarf Ölbilder schufen, immer weiter zugenommen. Die so genannten niederen Gattungen Genre und insbesondere die Landschaftsmalerei erlebten in München einen bedeutenden Aufschwung. Die Kunstkritik registrierte dies beispielsweise in den Rezensionen der Ausstellungen des Kunstvereins. Gleichwohl blieb während der vierziger Jahre für sie die Historienmalerei das eigentliche Feld der nach wie vor so betitelten „Münchner Schule“, als deren Köpfe jetzt Julius Schnorr von Carolsfeld und Wilhelm Kaulbach angesehen wurden.

Die Kritik an der in München vertretenen Richtung der Historienmalerei war mit dem Hinauswurf von Cornelius zum Schweigen gebracht. Sie gewann eine neue Intensität in den Auseinandersetzungen um die so genannten belgischen Bilder, zwei großformatige Historien Gemälde der Belgier Louis Gallait und Edouard de Bièfve, die seit 1842 in verschie-

³⁰ Zu den Fresken Schnorrs in den Kaisersälen vgl. Sabine FASTERT, *Die Entdeckung des Mittelalters. Geschichtsrezeption in der nazarenischen Malerei des frühen 19. Jahrhunderts*, München, Berlin 2000; ein Überblick zur Entstehungsgeschichte dort S. 329-336.

³¹ Zum Weggang von Cornelius aus München vgl. BÜTTNER, *Cornelius* 1999 (wie Anm. 4), S. 260-264.

denen Städten gezeigt wurden. Der junge Jakob Burckhardt schrieb über die Berliner Ausstellung: „In diesen Bildern sehen wir Menschen vor uns und eine Wirklichkeit, die bis an die Illusion reicht“, und er konstatierte, „daß diese Darstellungen doch im Prinzip und theilweise auch in der Ausführung alle unsere Bilder in den Schatten stellen“.³² Der Vergleichspunkt ist auch für Burckhardt die Münchner Malerei: „Die deutschen Regierungen, besonders König Ludwig, haben schon so viele Darstellungen aus der vaterländischen Geschichte malen lassen; woher kommt es denn, daß wir hinter unsern Nachbarvölkern zurückgeblieben sind? – Fürs erste genügt es nicht, eine Geschichte gehabt zu haben; man muß eine Geschichte, ein öffentliches Leben mitleben können, um eine Geschichtsmalerei zu schaffen. Sodann sind die großen Gesamtaufträge alle für Ausführung in Fresko geschehen, während unsere Zeit neben dem dramatisch-historischen Inhalt eine individuelle Tiefe des Einzelnen verlangt, die nur der Ölmalerei zu Gebote steht.“

Von München aus wurde gekontert, daß die getreue Wiedergabe der äußeren Erscheinung noch nicht den Anspruch erheben könnte historische Wahrheit anschaulich zu machen, mithin Kunstwerk zu sein³³. Dieser Anspruch hat aber nicht verhindern können, daß die nächste Generation der Münchner Historienmaler, Karl von Piloty an ihrer Spitze, dem in Frankreich und Belgien vorgezeichneten Weg folgten. Ludwig und sein Nachfolger Maximilian haben diese Wende mit ihren Aufträgen unterstützt. Dieser Wandel in der Münchner Malerei ist in jüngster Zeit mehrfach behandelt worden, so daß diese Hinweise genügen mögen³⁴.

³² Jakob BURCKHARDT, Bericht über die Kunstausstellung zu Berlin im Herbste 1842, in: Kunstblatt 24 (1843), S. 1f., 9-12, 13ff., die folgenden Zitate ebd., S. 15.

³³ [Ernst FÖRSTER], Aus dem gegenwärtigen Kunstleben am Rhein und in den Niederlanden, in: Kunstblatt 24 (1843), S. 109-113, 118f.

³⁴ Vgl. Rainer SCHOCH, Die belgischen Bilder, in: Städel-Jahrbuch, NF, Bd. 7 (1979), S. 171ff.; Frank BÜTTNER, Aufstieg und Fall der Geschichtsmalerei. Ein Überblick über die Entwicklung von Gattungsgeschichte und Gattungstheorie in Deutschland vom späten 18. bis zum frühen 20. Jahrhundert, in: Ulrich BAUMGÄRTNER/Monika FENN (Hgg.), Geschichte zwischen Kunst und Politik (Münchner Geschichtsdidaktisches Kolloquium 4), München 2002, S. 33-58; Rainer SCHOCH, Die „belgischen Bilder“: zu einem Prinzipienstreit der Historienmalerei des 19. Jahrhunderts, in: Karl MÖSENER (Hg.), Streit um Bilder, Berlin 1997, S. 161-179; Frank BÜTTNER, Carl Theodor von Piloty und die europäische Histo-

Ein anderer Aspekt der Kritik an der Münchner Schule soll aber nicht übergangen werden, der bei Gervinus wie bei Burckhardt anklingt. Raczynski, wie bereits erwähnt, sah in Cornelius das Haupt der Münchner Schule, in Ludwig aber deren „Mittelpunkt und Seele“. Die Kritik an der Münchner Kunst war somit immer auch Kritik an der Kunstpolitik des Königs. Dieser Kritikpunkt blieb, auch wenn die (aus-)führenden Köpfe wechselten und es war geradezu unausweichlich, daß die bürgerliche Opposition im Vormärz gerade diesen Punkt aufgriff, denn nirgendwo sonst in Deutschland war ein autokratisch regierender Monarch so eindeutig als Initiator und Lenker des Kunstlebens hervorgetreten und von der Presse gewürdigt worden. Franz Kugler hatte 1835 seinen Bericht über die Kunst in München mit dem Satz eingeleitet: „Die großartige Thätigkeit im Bereiche der Kunst, welche durch den jetzt regierenden König von Bayern in kürzester Zeit hervorgerufen ward und durch seinen beharrlichen Willen fort und fort an Ausdehnung gewinnt, erweckt die entschiedene Bewunderung der Reisenden und fordert zu ernster Betrachtung auf. Unternehmungen von so bedeutendem Umfange, mit so großer Liebe und der Anstrengung so mannigfaltiger Kräfte durchgeführt, bilden eine zu bedeutende Entwicklung der Kunst unserer Zeit, als daß wir umhin könnten, dieselben in ihrem selbständigen Werthe, in ihrem Zusammenhang mit frühern Leistungen, in ihren Verheissungen für die Zukunft uns nach Möglichkeit klar zu machen“.³⁵ Zehn Jahre später verfaßte Kugler erneut einen ausführlichen Bericht über die Kunst in München. Diesmal war sein Urteil sehr viel kritischer und die Rolle des Königs als Auftraggeber wird mit keinem Wort erwähnt³⁶. Die auf die ludovizianische Kunstpolitik zielende Kritik wurde am radikalsten in einem anonymen Artikel von Anton Springer in den linkshegelianischen „Jahrbüchern der Gegenwart“ formuliert. Der Geltungsanspruch der Münchner Kunst brachte die bürgerlich-demokratische Kritik in Rage: „Wir legen den entschiedensten Protest ein gegen diese Anmaßung der Münchner Schule, eine nationale und histo-

rienmalerei des 19. Jahrhunderts, in: Reinhold BAUMSTARK (Hg.), *Großer Auftritt. Piloty und die Historienmalerei*, Ausstellungskatalog München, Köln 2003, S. 22-67.

³⁵ KUGLER, *Besuch in München* (wie Anm. 17), S. 126.

³⁶ FRANZ KUGLER, *Kunstreise im Jahr 1845*, Berlin 1846; wieder abgedruckt in: KUGLER, *Kleine Schriften* (wie Anm. 17), Bd. III, S. 536-550 (über München).

risch bedeutsame Kunst heißen, die Blüte des modernen Zeitbewußtseins bilden zu wollen [...] weil ihr der Athem der Freiheit fehlt. [...] Die freie Kunst als unmittelbarer Ausfluß des demokratischen Geistes ist [...] demokratisch, nimmt ihren Ursprung vom Volke und kehrt wieder zu diesem zurück. [...] Der Schöpfer der ‚glorreichen Kunstära‘ in München ist König Ludwig. Demnach ist die Münchener Kunst weniger als lokal, sie ist eine Privatunternehmung“.³⁷ Die Antwort auf diesen Angriff veröffentlichte Rudolph Marggraff, Sekretär der Akademie, in der Allgemeinen Zeitung auf fünf eng beschriebenen Seiten³⁸. Das war natürlich eine bestellte Replik, aber gerade deswegen kann sie als Beleg für das Selbstverständnis der bayerischen Kunstpolitik gelten. Marggraff zählt einmal mehr auf, was in Bayern unter Ludwig I. für die Kunst getan wurde, wobei er nicht noch einmal auf die von Springer radikal kritisierten Großunternehmungen eingeht, sondern ganz allgemein feststellt, daß es der König gewesen sei, der der neuen deutschen Kunst, die sich unter schwierigsten Bedingungen in Rom zu entfalten begonnen hatte, mit seinen Aufträgen zum Durchbruch verholfen hatte. Er versäumt auch nicht, auf die „öffentlichen Zwecke“ der Kunstpolitik des Königs und darüber hinaus auf die positiven wirtschaftlichen Folgen hinzuweisen, die sich auch aus der Förderung von Gießkunst, Glas- und Porzellan ergaben. Marggraffs Artikel schließt: „Was ließe sich nicht noch alles namhaft machen, um den Ankläger der hiesigen Kunst Lügen zu strafen, und zu zeigen wie ihre in der Tat wundersame Regsamkeit – wer möchte es läugnen? – in der That von einem ausging und von Einem bis zu dieser Stunde gepflegt, geleitet und gefördert ward, ihrem letzten Endzweck nach für die Öffentlichkeit, für das Volk bestimmt sey? Und wer möchte behaupten daß diese Bemühungen und Absichten im Volk nicht Anklang, Anerkennung, Nacheiferung gefunden, daß sie ohne ‚demokratische‘ Folgen geblieben?“³⁹

Ludwig sorgte auch für eine monumentale Antwort auf diese Vorwürfe, für eine Antwort mit den Mitteln der Kunst. Gervinus hatte 1839 in seinen

³⁷ [Anton SPRINGER], „Kritische Gedanken über die Münchner Kunst“, in: Jahrbücher der Gegenwart, hg. von A. Schwegler (1845), S. 1022-1034, hier S. 1023f.

³⁸ Rudolph MARGGRAFF, Die Münchner Kunst und ihr neuester Ankläger, in: Allgemeine Zeitung (1846), Beilage zu Nr. 40, S. 313f., 323ff.

³⁹ MARGGRAFF, Münchner Kunst (wie Anm. 38), S. 325.

Ausführungen über München gefragt: „Warum öffnet man nicht eine moderne Galerie, wohin nur das Allergediegenste, aber dieses auch eine sichere Aufnahme fand“.⁴⁰ Mit dem spätestens 1843 gefaßten Entschluß zur Errichtung der Neuen Pinakothek wurde diese Forderung erfüllt⁴¹. In München wurde ein Haus für die Meisterwerke der Gegenwartskunst geschaffen und so der Anspruch, die Kunststadt in Deutschland zu sein, abermals bekräftigt. Zugleich wurde mit Kaulbachs Zyklus an den Außenfronten der Neuen Pinakothek dem Zweifel an der Kunstpolitik Ludwigs entgegengetreten⁴². Hier wurde ein Katalog der Leistungen des Königs vorgeführt, die durch ihn veranlaßte Tätigkeit in allen Bereichen der Kunst gezeigt. Zunächst irritierend erscheint in diesem Zusammenhang das erste Bild des Zyklus, das nur als eine ironische Distanzierung von der Kunstrichtung verstanden werden kann, die Peter Cornelius und Johann Friedrich Overbeck initiiert hatten und die ursprünglich mit dem Stil der „Münchener Schule“ identifiziert wurde. Wenn die von Cornelius nach München gebrachte Richtung nur mehr eine mit ironischem Lächeln betrachtete, abgeschlossene Episode war, dann war die Münchener Schule, die blieb, und von deren Leistungen und dauerhaften Bestand man überzeugt werden sollte, eben die Schule Ludwigs I.

⁴⁰ GERVINUS, Venetianische Briefe (wie Anm. 29), S. 1129.

⁴¹ Werner MITTLMEIER, Die Neue Pinakothek in München 1843-1854. Planung, Baugeschichte und Fresken, München 1977.

⁴² Frank BÜTTNER, Herrscherlob und Satire. Kaulbachs Zyklus zur Geschichte der Kunst unter Ludwig I., in: ROTT, Ludwig I. und die Neue Pinakothek (wie Anm. 1), S. 83-122.