

ADRIAN VON BUTTLAR

Fischer und Klenze Münchener Klassizismus am Scheideweg

Als Leo von Klenze um die Jahreswende 1815/16 auf Wunsch des Kronprinzen Ludwig endgültig nach München übersiedelte, traf er dort auf den nur zwei Jahre älteren Carl von Fischer als seinen anfänglich gefährlichsten Kontrahenten. Fischer, von dessen Werk nur wenige – meist verstümmelte Bauten – überdauerten, war durch Klenze 1816 nicht nur aus dem Münchner Baugeschehen, sondern lange aus dem öffentlichen Bewußtsein verdrängt worden¹.

Die nachfolgenden Anmerkungen zum Verhältnis Fischer – Klenze sollen eine Perspektive skizzieren, in der diese Künstlerkonkurrenz nicht nur als Konflikt gegensätzlicher Charaktere und Begabungen, sondern modellhaft als Widerstreit zweier völlig verschiedener Klassizismusauffassungen verständlich wird.

Hederer (1960) hat die Verdrängung Fischers durch Klenze mit Recht als Melodrama geschildert, aber wenig über die Gründe gesagt²: Zugleich hat er Klenze in einer ambiva-

¹ O. Hederer, *Karl v. Fischer. Leben und Werk*, München 1960. H. basiert z. T. auf den bis dato unveröffentlichten Dissertationen Ilse Springorum-Kleiners, *Karl von Fischer 1782–1820* (1936), aus dem Nachlaß herausgegeben und eingeleitet von W. Nerdinger, München 1982 (= *Miscellanea Bavarica Monacensia*, Heft 105), sowie Herbert Schindlers, *Karl von Fischer 1782–1820*, Diss. MS München 1951. Ferner: H. Rose, in: M. Doeberl, *Entwicklungsgeschichte Bayerns III*, München 1931, 32–38; H. Kiener, *Leo von Klenze, Architekt Ludwigs I.*, 1. Teil, Diss. MS München 1920/21. Weitere Arbeiten von Hederer: *Das Skizzenbuch Karl von Fischers*, in: *Münchener Jahrbuch für bildende Kunst* 20, 1969, 219–236; *Karl von Fischers Nationaltheater in München*, in: *Krone und Verfassung*, Kat. d. Wittelsbacher Ausstellung III, 1, München 1980; vgl. auch ders., *Leo von Klenze, Persönlichkeit und Werk*, München 1964, 1981².

Hederers Fischer-Bild wurde korrigiert vor allem durch die Ausstellungen *Klassizismus in Bayern, Schwaben und Franken. Architekturzeichnungen 1775–1825*, Kat. Münchner Stadtmuseum, München 1980 und *Glyptothek München 1830–1980*, Kat. Glyptothek München 1980, bzw. die dort zugrunde gelegten neueren Forschungen.

Die neueste Zusammenfassung und Aufarbeitung von Fischers Œuvre bietet der Katalog *Carl von Fischer 1782–1820*, München 1982, den Winfried Nerdinger zur gleichnamigen Ausstellung der Architektursammlung der Technischen Universität München und der Carl-von-Fischer-Gesellschaft herausgegeben hat. Ich danke Herrn Dr. Nerdinger herzlich, daß er mir parallel zu den Ausstellungsvorbereitungen meine Arbeit an den Fischer-Zeichnungen für diesen Vortrag ermöglicht hat, der erstmals auf dem XVIII. Deutschen Kunsthistorikerkongreß in Kassel im September 1982 vorgetragen wurde, und Anregungen in den Katalog übernommen hat. In der Bearbeitung des Manuskripts wird umgekehrt auf den Katalog verwiesen, der zu einer partiell übereinstimmenden Interpretation der Rolle und Bedeutung Fischers kommt.

² Auch bei W. v. Pölnitz, *Münchener Kunst und Münchener Kunstkämpfe 1799–1831*, in *ÖBB Archiv* 72. Bd., München 1936, erfahren wir hierzu nichts Spezifisches. H. Rose, a. a. O. S. 36 meint, daß Fischers Stil schon damals »verarmte«; dagegen: Klenzes »Vollständigkeit der Bildung« »weltmännisch gemessenes Auftreten«. Springorum setzt den »großen Ideenreichtum« des »schnell bauenden phantasievollen« Klenze gegen einen scheinbar pragmatischen Fischer,

lenten Weise als Fischers Erben angesehen: Erbe der großen Bauaufgaben – dies bedarf keiner Diskussion –, Erbe aber auch im Sinne des Plagiators, der sich frei der Fischer'schen Ideen bediente. Das Negativum wird dabei durchaus ins Positive gewendet: Der Erbe wird zum Testamentsvollstrecker: »Einfühlungsvermögen ließ Klenze die Pläne Fischers richtig deuten. Er hat das Wesentliche erhalten und nie den großen Gedanken verfälscht«³.

Dagegen drei weiterführende, allerdings nur punktuell gesicherte Thesen:

1. Klenzes Erfolg in München war nicht ursächlich für das schon länger vorprogrammierte Scheitern Fischers, sondern nur dessen äußere Manifestation.
2. Der Grund lag in der mißlungenen Anpassung an die Intentionen des Kronprinzen, wie sie Klenze statt dessen tendenziell vollzog: Er war gerade deswegen weder Plagiator noch Testamentsvollstrecker.
3. In den gegensätzlichen Klassizismusauffassungen manifestiert sich die Spannung zwischen den kulturpolitischen Vorstellungen der kosmopolitisch orientierten Reformer und der nationalliberalen Opposition des Kronprinzen.

I.

Zur ersten These einige Beobachtungen zu Fischers Protektion und Karriere: Seine Förderung verdankte er in erster Linie nicht König Max-Joseph, sondern dem Reformminister Graf Montgelas. Montgelas hatte Fischers Talent frühzeitig beim Bau des Salabert-Palais (1804–06) und in den Münchner und Wiener Studienarbeiten für Theater (1802–04) erkannt, darüber hinaus die Bedeutung der Künste für Selbstdarstellung und Identität des reformierten Bayerischen Staates, vor allem nach der Erhebung zum Königreich 1806⁴.

Offensichtlich schon im Hinblick auf seine spätere Tätigkeit an der Akademie und in der Kommission schickte er Fischer im September 1806 mit einem Reisestipendium nach Frankreich und Italien. Die Reisetudien sind vorwiegend im Bezug auf die seit dem späten 18. Jahrhundert in München anstehenden Bauaufgaben zu sehen: Nationaltheaterbau und Neubau, bzw. Erweiterung der Residenz. Fischers Interesse für geeignete

der »stets die Idee als Aufgabe praktisch umzusetzen« versucht und sie »auf ihre konstruktiv mögliche Verwirklichung hin« prüft.

³ Hederer (1960), S. 116

⁴ Max Josephs nicht sehr ausgeprägtes Verhältnis zur Kunst ist verschiedentlich, z. B. in Klenzes Memorabilien, dokumentiert. Die zentrale Rolle Montgelas' und der Reformer für die Kulturpolitik des neuen Königreichs bedürfte allerdings näherer Untersuchung. Im allgemeinen wird sie – wie ich meine zu Unrecht – als eher peripher angesehen, Pölnitz (1936), S. 2. Die politischen Gegner wie Graf von Reisach, Bayern unter der Regierung des Grafen Montgelas (1813, S. 2) warfen Montgelas vor, den »Beförderer von Wissenschaften und Künsten zu spielen«, seine Verteidiger wie Ritter C. H. von Lang, Der Minister von Montgelas unter der Regierung König Maximilians von Bayern (1814, S. 58 f.) forderten, daß seine Kunstförderungen »... nicht als ein bloßes Geschenk oder prächtiges Schauspiel für die Gegenwart, sondern als das Unterpfand der unaufhörlich fortschreitenden Geistesbildung, als die heiligste Stiftung für die Zukunft angenommen werden ...«.

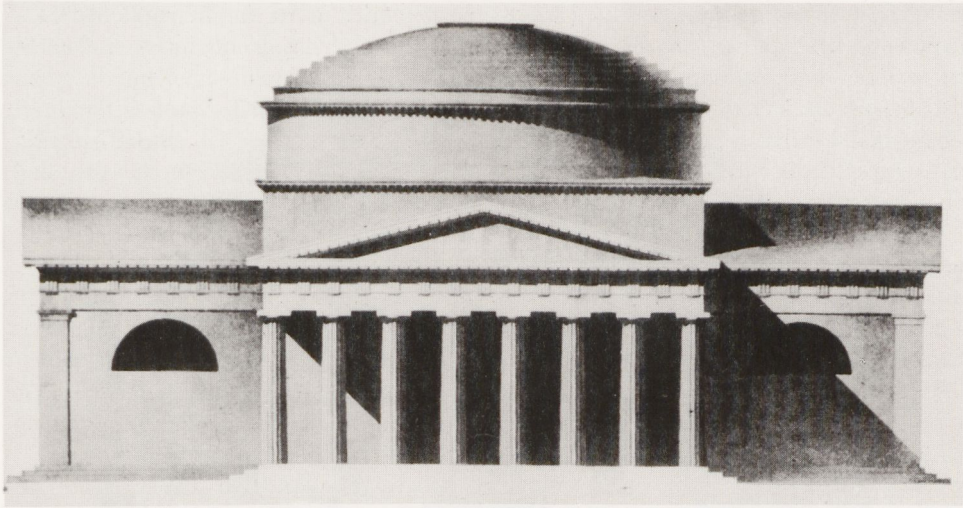


Abb. 1 Carl von Fischer. Walhalla-Entwurf I, 1809. Architektursammlung der TU München

französische Vorbilder wird greifbar: Perraults Louvre, Gabriels »Garde-Meubles« an der Place de la Concorde, die neuen Theaterbauten, Antoinettes Hôtel des Monnaies⁵.

Spätestens in Rom ist er mit einem anderen Klassizismus in nähere Berührung gekommen, dem Weinbrenner-Stil, wohl durch die Freundschaft mit dem Weinbrenner-Schüler Georg Moller, in dessen Nachbarschaft er 1808 eine Wohnung mietete⁶. Unter Fischers Skizzen haben sich einige bislang nicht identifizierbare Blätter erhalten, die charakteristische Grundrisse für Eckpalais zeigen⁷. Sie erwiesen sich als Nachzeichnungen aller von Weinbrenner für den Karlsruher Rondellplatz seit 1799 geplanten Bauten, darunter beider Alternativen des Markgräflichen Palais. Diese Grundrisse sind auf einem Situationsplan Mollers (1803)⁸ vereint, und man darf Fischers Aufnahmen im Hinblick auf die Münchener Stadterweiterung verstehen, zumal Sckell und Fischer im Generallinienplan dann eine ähnliche Platzfolge festlegten wie in Karlsruhe⁹.

Darüber hinaus gibt es noch Anlehnungen im ersten Walhallaprojekt (1809 *Abb. 1*) an Weinbrenners Entwürfe für eine protestantische Kirche in Berlin aus den neunziger Jahren¹⁰. Die Begegnung mit dem Weinbrennerstil und der zeitgenössischen Architek-

⁵ Z. T. in den groß angelegten Bauaufnahmen FS/TU Inv. Nr. 1969/19–23, z. T. im Reiseskizzenbuch. Vgl. Hederer (1969) mit zahlreichen Widersprüchen und Fehlern; Fischer-Katalog (1982), Dok. IV (I. Springorums Abschrift des verschollenen Reisetagebuchs), sowie Kat. Nr. SK 1 ff.

⁶ F. Noack, *Das Deutschtum in Rom*, Berlin/Leipzig 1927, Bd. II, S. 176. Frölich/Sperlich (Georg Moller, Baumeister der Romantik, Darmstadt 1959, S. 36) gehen davon aus, daß Fischer Moller erst in Rom »kennenlernte«.

⁷ FS/TU Inv. Nr. 1972/356, 364, 366, 376, sowie Theatergrundriß nach Weinbrenner 1972/359. Übereinstimmend Fischer-Katalog (1982).

⁸ StA Darmstadt, Bamberger Mappe (aus dem Nachlaß Mollers) 171. Vgl. Valdenaire, Weinbrenner (1926²), 95–100. Kat. Weinbrenner (1977), Nr. 84, 98.

⁹ Schindler (1951), S. 84.

¹⁰ Valdenaire (1962²), *Abb. 2–6*. Kat. Weinbrenner (1977) 5a–5f, vor allem 5c (Berlin 1792). Diese Entwürfe zeigen auch bereits die scharf geschnittenen Thermenfenster. Vgl. H. Schindler (1951), S. 152.

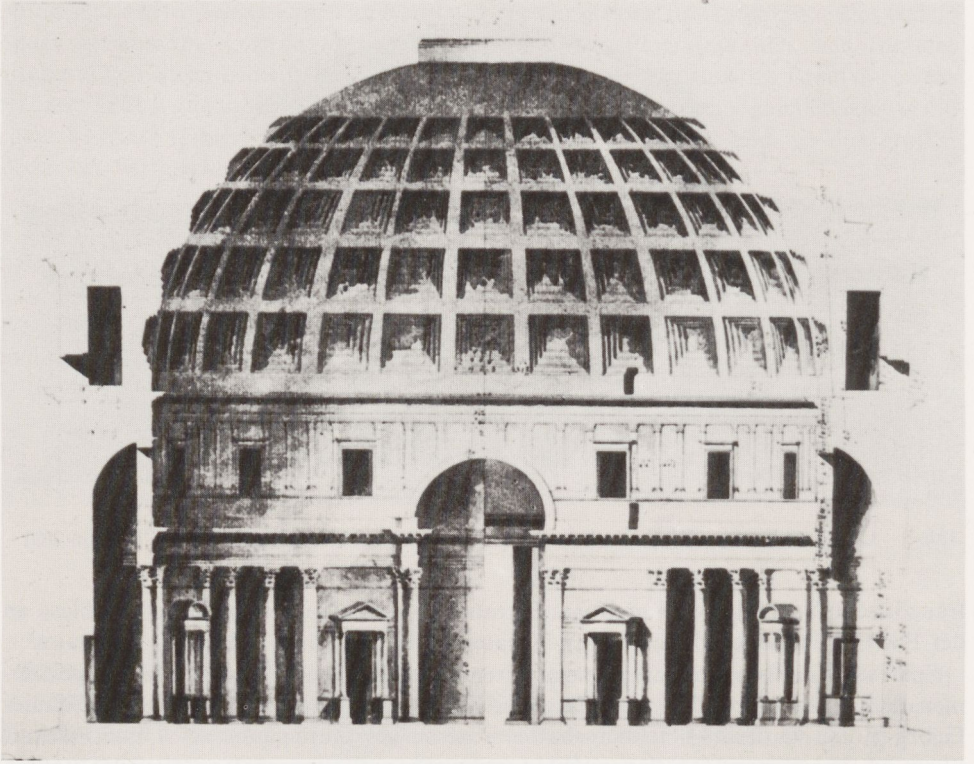


Abb. 2 Carl von Fischer. Schnitt des Pantheon nach Desgodetz (ca. 1810/11) Münchner Stadtmuseum, Sammlung Lang

turdiskussion in Rom – Oechslin hat auf Camporesi hingewiesen¹¹ – scheinen für Fischers Abkehr vom Barockklassizismus des Prinz-Carl-Palais noch ausschlaggebender als das unmittelbare Antikenerlebnis – wie Schinkel zeichnete er in Italien vorwiegend Details und Landschaften mit integrierter Architektur¹².

¹¹ W. Oechslin, Zur Architektur des Klassizismus in Deutschland, in: Kat. Klassizismus in Bayern (1980), S. 10.

¹² Dieses ist mit »heiterem Palladianismus« (E. Hubala, Palladio und die Baukunst in Berlin und München 1740–1820, in: Bollettino del C. I. S. A. III, 1961) nicht zu fassen. H. Schindlers (1951) und Ludwig Schmalhofers unveröffentlichte Rekonstruktion (1961, als Dreiflügelanlage = Zulassungsarbeit Institut f. Kunstgeschichte d. Univ. München) bleiben zwar wegen des verschollenen Planmaterials unverifizierbar, aber die von Fischer erzwungene Reduktion des Baukörpers (vgl. Nagler, 1834) und seine malerische Einbindung in den Englischen Garten durch Scells Umgestaltungen (vgl. Scells Plan B des Englischen Gartens 1807) haben erst seinen architektonischen Sinn in Richtung auf eine anglo-palladianische Villa verändert, deren bildhafte Ansicht schon 1816 im Widerspruch zur barocken Wandschichtung und monumentalen Pilastergliederung verstanden wurde: »... die Säulenmassen, die durch zwei Etagen durchgehen, sind erdrückend, der Balkon hinter dem Peristyl ... am unrechten Orte ... Indessen macht dies Gebäude doch von der östlichen Gartenseite eine günstige Wirkung, und gewährt an vielen Stellen des Parks einen glücklichen Augpunkt (!) ...« (Chr. Müller, München unter König Maximilian Joseph I., Mainz 1816, I, S. 218).

Gegen Widerstände setzte Montgelas 1808 Fischers Berufung an die neugegründete Münchner Akademie durch¹³. Im nächsten Jahr wurde Fischer Mitglied der neu konstituierten und jetzt unmittelbar dem Montgelas'schen Innenministerium unterstellten Baukommission¹⁴. Die großen Bauvorhaben, für die Fischer in den Jahren 1809/10 plante – Bauten des Botanischen Gartens, Karlstor, Allgemeines Krankenhaus, Markthalle, Erziehungsinstitut, Nationaltheater und Generallinienplan – sind Projekte der Öffentlichen Hand, schon als Bauaufgaben Ausdruck der Staatsreform und geeignet, der Landeshauptstadt im Geist des Zentralismus »das gehörige Aussehen« zu geben¹⁵.

Aber auch die Projekte für das Pageriegebäude, den Marstall und die gegenüberliegenden, bzw. zum Max-Joseph-Platz orientierten Residenzflügel zeigen diese neuartige Qualität¹⁶. Sie hätten eigentlich in den Bereich des übergangenen Hofbauintendanten Andreas Gärtner gehört, mit dem Fischer schon beim Umbau des Antikensaales der Akademie in Kompetenzstreit geraten war und der seit Fischers vernichtendem Marstallgutachten (1808) eine Fraktion gegen diesen zu bilden suchte¹⁷.

Die Monumentalansichten beider Residenzflügel gehören mit der großen Ansicht des Nationaltheaters, die bisher später datiert wurde, schon aufgrund der außergewöhnlichen Maße (über 2 m Breite) und der stilistischen Homogenität zusammen¹⁸. Auffällig erscheint, daß sie nicht in bayerischen Fuß aufgemessen sind, sondern in *piedi di parigi*. Da die Grundrisse fehlen, könnte man vermuten, daß sie als Schaublätter aus Anlaß von Napoleons Münchenbesuch im Oktober 1809 ausgeführt wurden¹⁹.

Fischer hat sich in Vorskizzen zu diesem Entwurf an dem 1808 publizierten Petersburger Theater Thomas de Thomonds orientiert (1808/09)²⁰. Sie belegen, daß für den

¹³ Brief Fischers an Moller vom 5. 5. 1810. Merksches Familienarchiv Darmstadt Nr. 139: »Ich hielt alle Angriffe muthig aus und unterstützet von dem würdigen Direktor Langer und vereint mit ihm gelang es mir meine Gegner, doch nicht ohne langen und harten Kampf zum Rückzug zu zwingen.« Abgedr. Hederer (1960), S. 145; Fischer-Katalog (1982) Dok. V.

¹⁴ Springorum (1936/82) S. 20, beruft sich auf H. Rose, in: M. Doeberl, Entwicklungsgeschichte Bayerns III, München 1931, S. 35, daß Kronprinz Ludwig die Auswahl der Kommission wesentlich beeinflußt habe. Dafür gibt es nach wie vor keinen Beleg. Bei Hederer (1960) 25, ließ Ludwig sogar Fischer in die Baukommission berufen.

¹⁵ Fischer hatte die »Bauten erster Klasse« in der Zeit von der Erkrankung Schedels bis zur Berufung Herigoyens provisorisch übernommen.

¹⁶ FS/TU Inv. Nr. 1969/27–31; Nr. 1969/24–26, 30; 1969/44 und 1969/46. F. Zimmermann hat den Monumentalentwurf 1969/44 als Ostfassade der Residenz und Pendant zum Marstallkomplex erkannt, der bisher als Fassade des Törringpalais am Forum Max-Joseph-Platz galt (Fischer-Kat. 1982, Anm. 9, S. 226, Spalte 1).

¹⁷ Springorum (1936/82), S. 16 u. 19. Dies galt insbesondere, als sich Gärtners Schwiegersohn 1810 wie Fischer um Schedels Nachfolge bemühte. Vgl. Dillis an den Kronprinzen 26. Nov. 1810 (R. Messerer, Briefwechsel . . . , München 1966, Nr. 105). Das Gutachten in Fischer-Kat. (1982) Dok. XII.

¹⁸ FS/TU Inv. Nr. 1969/09.

¹⁹ Am 17. April ist Napoleon in Donauwörth. Zu einem Besuch in München kommt es erst in der zweiten Jahreshälfte, vom 20.–22. Oktober. Vgl. Adalbert Prinz von Bayern, Max I. Joseph von Bayern, München 1957, 557–85.

Nach Mannlichs Lebenserinnerungen (S. 540), hielt sich damals Napoleon »wieder ziemlich lange in München auf«.

²⁰ Vgl. Schindler (1951) 61. Die Verwandtschaft hatte schon Wolff in seinem München-Artikel in den Göttingischen gelehrten Anzeigen vom 11. August 1827, S. 1259 ff. aufgezeigt. Thomonds »Recueil des plans et façades des principaux monuments construits à St. Peterbourg« erschien 1808. In seinem verschollenen Skizzenbuch, S. 45, fand sich Grundriß und Aufriß des Theaters von Thomond. Kat. Fischer (1982), Dok. IV. Vgl. Fischers Skizzenbuch, SK 46, SK 40 1808/09.

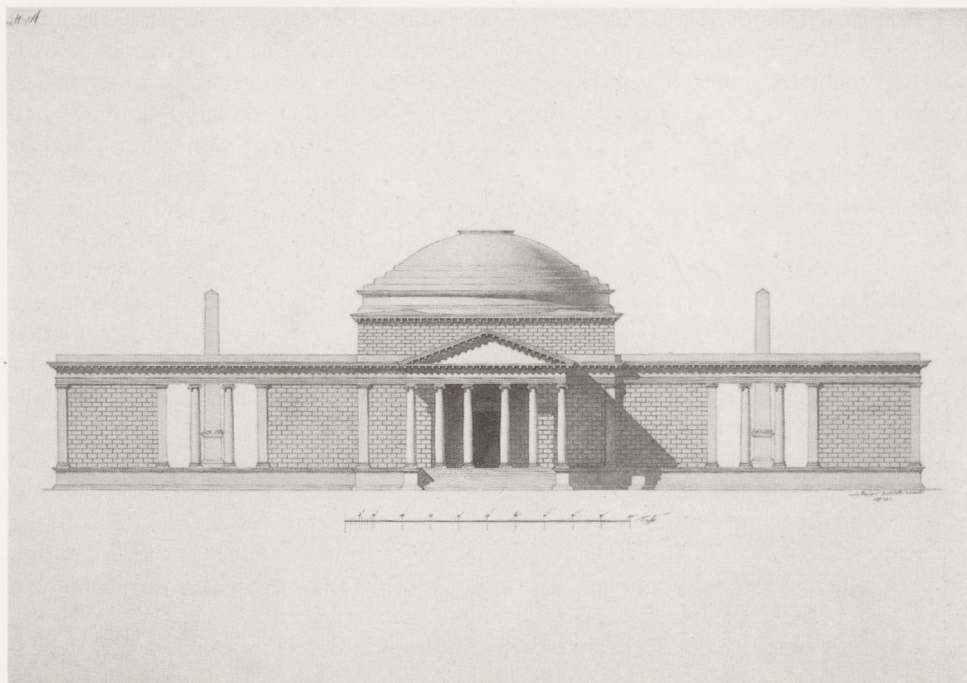


Abb. 3 Carl von Fischer. Armeedenkmal am Königsplatz. 1812. Oberste Baubehörde München. Plansammlung

Monumentalentwurf die im April 1810 vorgeschriebene Zirkelform des Pariser Odeons noch nicht verbindlich, andererseits daß schon damals die korinthische Ordnung festgelegt war. Er kann also nicht unmittelbare Vorstufe des Ausführungsprojektes von 1811 sein²¹. Fischers Wirken an der Akademie, in der Kommission, seine interimistische Rolle als Hof-, Staats- und Stadtbaumeister erfüllten damals die Intentionen Montgelas'.

Fischers Zusammenarbeit mit Kronprinz Ludwig datiert seit den Walhallaprojekten Ende 1809²². Im nächsten Jahr erwähnt dieser erstmals Fischer lobend in der Dilliskorrespondenz im Vergleich zu Weinbrenner²³. Vom Mai 1810 hat sich auch Fischers Brief an Moller erhalten, in dem er die wachsende Gunst des Kronprinzen mitteilt, seine Hauptwerke aufzählt und sich als »erste Instanz der Architektur der Residenz bezeichnet«²⁴. Dennoch – und das muß überraschen – wurde trotz eines dringenden Gesuchs nicht *er* Nachfolger des im August 1810 verstorbenen Oberbaukommissars Schedel von Greiffen-

²¹ Hederer (1960), 75 »Ausführungsentwurf 1810«. Noch bei B. P. Schaul, in Kat. »Klassizismus in Bayern ...« (1980), S. 268 wird von »zwei eng aufeinanderfolgenden Planungsschritten« im Jahre 1811 ausgegangen.

H. Reidel, Herigoyen (München, 1982, S. 75) möchte Fischers Pläne gar in Abhängigkeit von Herigoyen (1811) sehen. Übereinstimmend »1809« Fischer-Kat. (1982).

²² Vgl. Brief an Moller vom 5. 5. 1810, a. a. O. Die Grundrisse und Aufrisse beider Walhallaprojekte sind 1809, die Schnitte 1810 datiert.

²³ Brief vom 12. Juli 1810, Nr. 96 in: Messerer, 1966.

²⁴ Brief an Moller vom 5. 5. 1810, a. a. O.

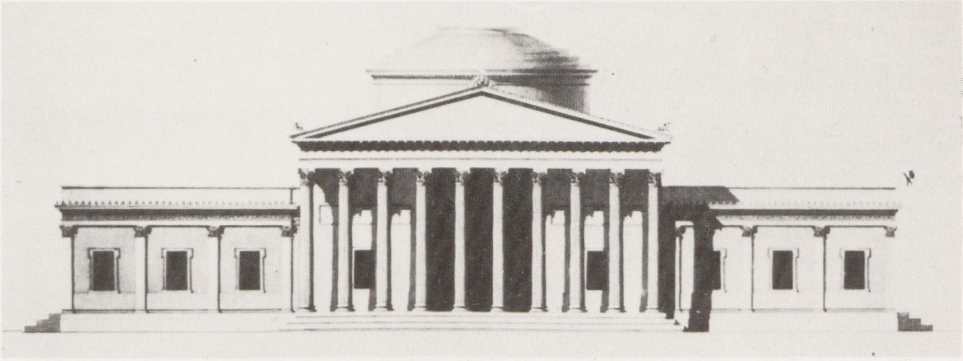


Abb. 4 Leo von Klenze. Apostelkirche am Königsplatz, ca. 1819. Staatl. Graph. Sammlung München

stein, sondern Emanuel Joseph von Herigoyen, gleichsam als Entschädigung für die eingezogene Regensburger Planstelle²⁵.

Möglicherweise hat Montgelas Fischers Hinwendung zum Kronprinzen, seinem schärfsten innenpolitischen Gegner, verübelt. Jedenfalls erhielt im Frühjahr 1811 nicht Fischer, sondern Herigoyen den repräsentativen Bauauftrag für das Stadtpalais Montgelas am Promenadenplatz, ebenso für das Isartortheater und das Tor des Botanischen Gartens²⁶.

Auch beim Bau des Nationaltheaters mußte sich Fischer im April 1811 erst gegen Thurn, Gärtner und Herigoyen durchsetzen, nachdem Montgelas die Orientierung am Odeon vorgeschrieben hatte²⁷. Die Einführung der später kritisierten »französischen Zirkelform« des Auditoriums brachte im Aufriß eine stärkere Horizontalisierung des Baukörpers mit sich²⁸.

Montgelas' Insistieren auf dem Hoftheatercharakter erforderte auch eine reichere Instrumentierung der Fassade²⁹.

Die fortschreitende Entfremdung von seinem Förderer manifestiert sich in der Auseinandersetzung, daß Fischer seiner Meinung nach den Originalplan nur in Hinsicht auf das französische Vorbild modifiziert hatte, während Montgelas und Intendant de la Motte

²⁵ Gesuch vom 2. September 1810. Zit. bei Springorum (1936/82), S. 21, Anm. 148 (StAM, R. A. 385/12 1/2).

²⁶ H. Reidel, in *Kat. Klassizismus in Bayern* (1980, S. 290f.) und Herigoyen (1982, S. 74) betont zwar den französischen Charakter dieser Architektur, die wohl – wie auch die spätere Berufung Metiviers für das Montgelas-Palais am Karolinenplatz – den persönlichen Geschmack des Ministers dokumentiert, sieht aber nicht das Außergewöhnliche des Vorgangs innerhalb des kulturpolitischen Kräftefelds.

²⁷ Diese Auseinandersetzung wurde zuerst ausführlich nach Quellen behandelt in Hans K. E. L. Keller, *Das Pariser Modell*, München 1960. Es war Montgelas' Empfehlung des Odeon als Vorbild, das Max Joseph in Paris beeindruckt hatte, vom 22. Juli 1810, die dann vom König bestätigt wurde.

²⁸ Chr. Müller (1816), I, S. 228: »Jedoch läßt sich schon jetzt so viel im allgemeinen sagen, daß auch hier das so nachteilige französische Zirkelschema befolgt ist ...«.

²⁹ Abänderungsantrag Montgelas' vom 11. 5. 1811 bezüglich der Zahl der Logen und der königlichen Mittellogie aufgrund des Hof- und Nationaltheatercharakters. In: Hans K. E. L. Keller, a. a. O., S. 20.

Der Ausführungsentwurf wohl verbrannt. Kopie MStm, Inv. Z. 1050.

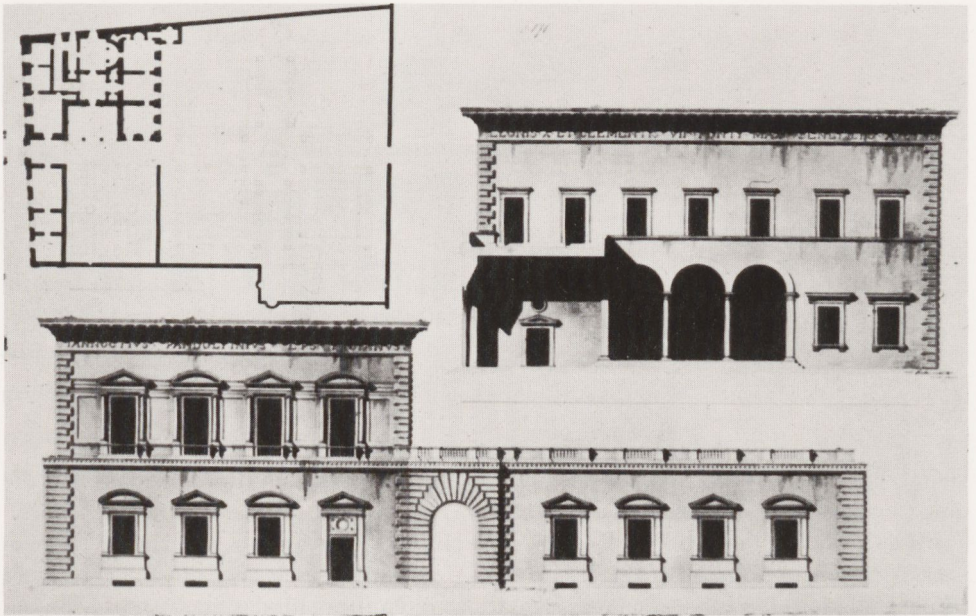


Abb. 5 Carl von Fischer. Aufnahme des Palazzo Pandolfini nach Grandjean de Montigny, 1811/12. Architektursammlung der TU München

die Fiktion aufrecht erhielten, es handele sich bloß um eine Nachahmung und deshalb über Jahre hinweg die Auszahlung des geforderten Architekturhonorars verweigerten³⁰.

Das Verhältnis zum Kronprinzen hingegen intensivierte sich 1811. In dieser Zeit ist eine verstärkte Hinwendung Fischers zu bestimmten architektonischen Paradigmen zu beobachten. Das verdeutlichen die sogenannten »Baufnahmen« Florentiner Bauten, der Palazzi Pitti und Pandolfini (Abb. 5) und des Mercato Nuovo, sowie einiger Grundrisse, darunter des Palazzo Bernardo Strozzi. Sie sind 1811 und Januar 1812 datiert und sollen auf einer – ansonsten nicht belegten – zweiten Italienreise entstanden sein³¹. Mir scheinen sie – trotz einiger Detailabweichungen – plastisch gefaßte Umzeichnungen nach Grandjean de Montignys »Architecture Toscane«, die ab 1806 herauskam und sich frühzeitig in der Münchner Bibliothek befand³².

Die Blätter dokumentieren eine sehr frühe Auseinandersetzung mit Renaissanceparadigmen für Bauaufgaben, wie sie damals in München zur Diskussion standen (etwa Residenz, möglicherweise Kronprinzenpalais, Markthalle). Auf einen Zusammenhang mit Architekturwünschen Ludwigs deutet die Tatsache, daß der Kronprinz noch 1818

³⁰ Keller a.a.O., S. 22 f. Herigoyen stellte sich im Gutachten vom 19. Sept. 1811 auf die Seite Montgelas' gegen Fischer. H. Reidel (1982) Dok. U 74.

³¹ FS/TU Inv. Nr. 1969/101–106. Springorum (1936/82), S. 15, zur Gewißheit gesteigert bei Hederer.

³² P. A. Famin und A. H. V. Grandjean de Montigny, *Architecture Toscane* . . . Paris 1806, 1815². Die 12 Hefte waren bereits 1810 im Besitze des Obersten Baukommissariats, wie Herigoyens Aufstellung bei Amtsantritt (Bay HSt Abt. I Minn 34950) vom 15. 12. 1810 zeigt. Vgl. Reidel, 1982, U 84). Die entsprechenden Vorlagen sind Pl. 2, 3, 5, 33, 34, 57, 58. Übernommen in Fischer-Kat. (1982).

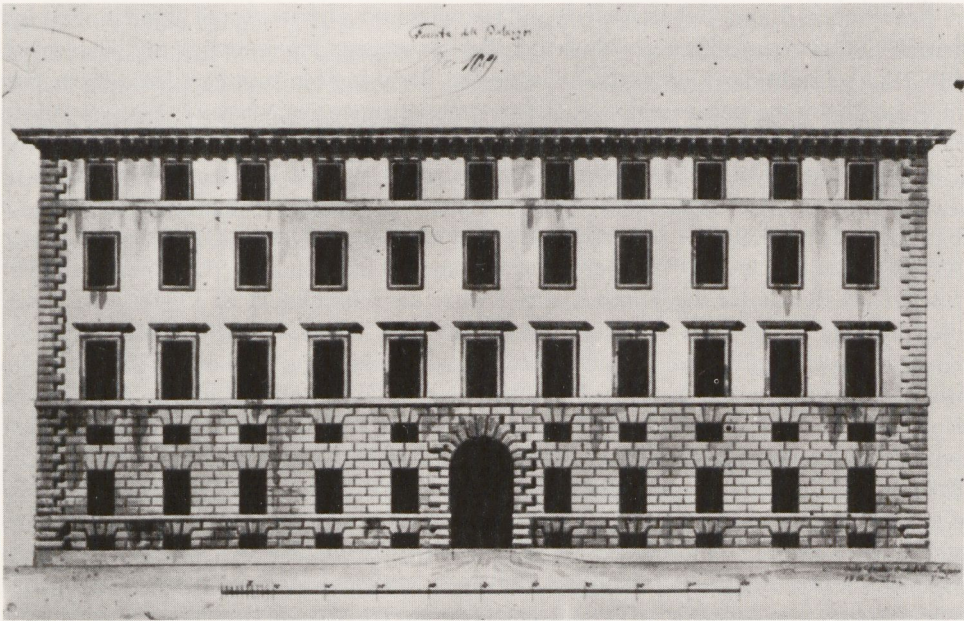


Abb. 6 Carl von Fischer. Entwurf für ein Palais. 1814. Architektursammlung der TU München

Klenze den Palazzo Pandolfini als schönstes Renaissancevorbild zur Nachahmung empfahl³³.

Daß Fischer aus der Literatur kopierte, beweisen auch die Bauaufnahmen des Pantheon (*Abb. 2*), exakte Kopien aus Désgodetz' »Édifices Antiques de Rome« (1682)³⁴. Vermutlich gehörten sie zu den »8 große(n) Zeichnungen von Prof. Fischer nach der Antike«, die sich zusammen mit Modellen für Dachstuhl, Kuppel und Proszeniumskapitelle des Nationaltheaters in der Architekturklasse der Akademie befanden³⁵. Es trifft sich, daß Galeriedirektor von Mannlich 1811 auf höhere Order die Architekturpublikationen seiner Bibliothek an die Architekturklasse der Akademie herausgeben mußte³⁶.

Im nächsten Jahr (1812) taucht das Pantheonmotiv wieder in Fischers Entwürfen auf: Glyptothek und Armeedenkmal (*Abb. 3*) am Königsplatz³⁷. Bemerkenswert ist, daß beide Kuppeln nun nicht mehr der Weinbrennerschen Flachform folgen wie noch das erste Walhallaprojekt (*Abb. 1*), sondern archäologisch getreu der originalen, aus Désgodetz übernommenen Sphärik (*Abb. 2*).

³³ Klenze, Memorabilien, Kl. I, 1, S. 96 v.

³⁴ MStM, Slg. Lang VI, 8 a, 8 b, 9. A. Désgodetz, Les Édifices Antiques de Rome, Paris 1682. Taf. I, III, VII. Ursprünglich gehörten zumindest noch eine frontale Ansicht, des weiteren wohl Details dazu (vgl. Fischers Aufschriften).

³⁵ Anonym. Inventar der Akademieräume. Langeriana 16c, Bay. Staatsbibliothek.

³⁶ Springorum (1936/82), S. 17, nach Stieler.

³⁷ FS/TU Inv. Nr. 1969/129. Die als Pendant konzipierte Aufrißzeichnung des Armeedenkmals, die A. Wetzig 1982 in der Plansammlung der Obersten Baubehörde München wiederentdeckte, und die 10. Oct. 1812 datiert ist, beweist endgültig die gleichzeitige Entstehung des ersten Glyptothekprojektes.

Auf Fischers dramatischen Abstieg und Ludwigs und Klenzes Anteil daran möchte ich nur in Stichworten eingehen: Nach der Pariser Begegnung Ludwigs mit Klenze im Juli 1815 schreibt der König, daß man dessen Berufung bis zum Frieden aufschieben müsse und gibt zu, daß Fischer »nie seine Begeisterung erregt« habe³⁸. Fischer wehrte sich gegen den Neuankömmling, indem er als Jurator Klenzes Wettbewerbseingaben für Glyptothek und Walhalla aufs schärfste kritisierte³⁹, worauf Ludwig im Februar 1816 die Konkurrenz der Widersacher ausschrieb, die hauptsächlich dazu diente, Klenzes Bevorzugung nach außen zu verschleiern und den Eingriff in die Unabhängigkeit der Akademie zu kaschieren⁴⁰. In der entscheidenden Sitzung im April 1816 enthielt sich Fischer als Beteiligter der Stimme, was Klenze als Unfähigkeit zu objektivem Urteil interpretierte⁴¹. Im Mai wurde der Grundstein zu Klenzes Glyptotheksbau gelegt. Klenze wurde Mitglied der Theaterbaukommission und setzte die Beschneidung um die wichtigen Flügelbauten durch⁴². Er stornierte die Säulenanzfertigung für das Theater zugunsten der Glyptothek, so daß Fischers Bau 1818 ohne Portikus eröffnet werden mußte⁴³. Eine harte Kritik des Fischer'schen Baus blieb ungedruckt⁴⁴. 1817 hatte der Kronprinz Minister Montgelas gestürzt und dessen Nachfolger Graf Thürheim gebeten, Klenze alle Wege zu ebnen. Ludwig bezeichnete nun Fischer als den »weit unter Klenze stehenden Gegner«⁴⁵ und zeigte offen seine Schadenfreude über den Verlierer⁴⁶. Klenze konnte sich (der Nachwelt gegenüber) nun einen Mitleidsgestus gegen den Überwundenen erlauben⁴⁷, nachdem er 1817 nach dem Tod Herigoyens dafür plädiert hatte, dessen Stelle unbesetzt zu lassen, auf die sich noch einmal Fischer beworben hatte⁴⁸. So verhinderte er, daß Fischer doch noch das höchste Bauamt bekam. 1818 vereinigte Klenze dann die Ämter Herigoyens und Andreas Gärtners (der wegen Unfähigkeit vorzeitig pensioniert wurde) in seiner Person.

Ludwigs nachlassendes Interesse an Architektur und Person Fischers datiert jedoch schon vor der ersten Begegnung mit Klenze 1814. Sicherlich hatte Ludwig in den Jahren

³⁸ Brief König Max Josephs an den Kronprinzen vom 23.9.1815, in: A. v. Bayern, Max I. Joseph von Bayern, München 1957, S. 722.

³⁹ Vgl. ausführlich zu den Akademieprotokollen Springorum (1936/82) S. 27–29; G. Leinz, in: Kat. Glyptothek (1980), S. 98 ff.

⁴⁰ So schon H. Rose, in Doeberl, Entwicklungsgeschichte Bayerns III (1931), S. 38: »Es mußte ein Weg gefunden werden, Fischer auszuschalten«. Klenze betont wiederholt, daß der Kronprinz versprochen habe, den Wettbewerb selbst zu richten. Ludwig scheiterte aber an seiner Verpflichtung und an der in der Konstitutionsurkunde (1808) ausdrücklich festgelegten Autonomie der Akademie. Die Pro-Ludwig-Propaganda versuchte deshalb, den Eingriff des Kronprinzen in das Wettbewerbsergebnis aus der Unfähigkeit der Akademie zu rechtfertigen (Christian Müller, München unter König Maximilian I. Joseph, I. München 1816, S. 246 Anm.).

⁴¹ Brief Klenzes an Ludwig vom 22. Mai 1816 (GHA, IA 36 I), Kat. Glyptothek (1980), S. 144.

⁴² StAM, R. A. 15/223 vom 3. Mai 1816 (Springorum, S. 29)

⁴³ H. Schindler (1951), S. 47 Anm.

⁴⁴ »Einige Worte über das neue Hoftheater in München in Bezug auf einen darüber erschienenen Panegyrikus in toll gewordener Prosa« Klenzeana III, 3. Vgl. zuerst: H. Kiener (1921), S. 378. Nach Kiener allerdings nicht von Klenzes Hand.

⁴⁵ Brief Ludwigs an Minister Thürheim vom 29.6.1817. HStA Min. d. Inn. 1640/1535.

⁴⁶ März 1818 in Rom. Klenze Memorabilien, Kl. I, 1, 69 r. u. v.

⁴⁷ Diese Passage schrieb Klenze im Juni 1818, als sich seine Ernennung zum Oberbaurat beim Staatsmin. d. Inneren bereits abzeichnete (23.9.1818).

⁴⁸ StAM, R. A. 385/12 1/2 (Springorum, S. 29).

nach 1809 keine Möglichkeiten, Fischers Architekturprojekte zu realisieren⁴⁹, aber er hätte nicht schon 1811 mit Quarenghi und 1813 mit Haller von Hallerstein in Verbindung treten und 1814 einen internationalen Wettbewerb ausschreiben müssen, wenn ihn Fischers Lösungen vollends befriedigt hätten. Fischer erfüllte weder ganz die Erwartungen seines ersten Protektors Montgelas, noch die seines zweiten, des Kronprinzen. Die Ankunft Klenzes machte die Entfremdung nur offenkundig. Die schwere Erkrankung Fischers beschleunigte am Ende seine Isolierung. Seit dem Glyptotheksdebakel bearbeitete er keine Architekturprojekte mehr⁵⁰.

II.

Die klar konturierten Phasen seines Schaffens – Vorbereitungsphase bis 1808, Phase der offiziellen Tätigkeit unter der Schirmherrschaft der Montgelas'schen Reformadministration bis 1811, abgelöst von der Phase im Dienste des Kronprinzen bis 1813/14 – korrelieren auffallend mit Fischers Stilwandel.

Mit der Abkehr vom Barockklassizismus fand Fischer zugleich zu seinem eigenen, auch die französischen, römischen und deutschen Anregungen bald transzendierenden Stil, der Boisserée noch 1828 Goethe gegenüber vom »Gepräge« der Münchner Vorstädte durch den »damaligen Oberbaumeister Fischer« berichten ließ⁵¹. Was zeichnet ihn aus?

Nicht einfach die Abkehr von der barocken Wandstruktur, die Reduktion der Baukörper auf elementare geometrische Grundformen und deren »splendid isolation« im Sinne der Revolutionsarchitektur⁵², andererseits auch nicht getreue Antikennachahmung oder ein nicht näher definierter »Palladianismus«, mit dem man ihn etikettierte⁵³.

Relevant scheint eher, *wie* Fischer den zur Autonomie befreiten Baukörper durch den reflektierten Rückgriff auf ein klassisches mathematisches Proportionssystem und ein erneuertes Verständnis des Decorum diszipliniert.

Ilse Springorum wies auf die (verschollenen) Akademieprotokolle, in denen ausdrücklich von den »Dimensionen des Professor Fischer« die Rede ist, hin⁵⁴. Hederer präsentierte für das Nationaltheater ein Proportionsschema, das auf den pythagoreischen Grundzahlen basiert⁵⁵. Vitruv, Palladio, Vignola, die Kommentare Barbaros und

⁴⁹ Für die Glyptothek waren die Voraussetzungen noch nicht erfüllt, die Walhalla verschob er bewußt auf seine Königszeit, das Armeedenkmal scheiterte im Kriegsjahr 1812 an den Öffentlichen Mitteln, eine Ausnahme bildet der Ankauf des Palais am Karolinenplatz.

⁵⁰ Die dilettantischen Landschaftsaquarelle in der Slg. Lang des Münchner Stadtmuseums mit der Signatur »Charles Joseph de Fischer« 1818–1820 dürften dem Vater Fischers zuzuschreiben sein. Für dessen Malereibegeisterung sprechen Carl von Fischers Schilderungen der Gemäldegalerien aus Paris. Vgl. Hederer (1960), S. 19.

⁵¹ Zit. nach Hederer (1960), S. 27 Anm. 53.

⁵² Kritisch zu deren Überschätzung W. Oechslin in Kat. Klassizismus in Bayern (1980).

⁵³ ZB. Hubala (1960) a. a. O.; H. Rose (1931) sieht den »bäuerlichen Stil Palladios« als Vorbild. Hederer (1969), S. 228 gibt für das postulierte »Palladioerlebnis« Fischers keine Belege. Palladio war Fischer in erster Linie durch die Quattro Libri, wahrscheinlicher aber aus der klassizistischen Sicht des späten 18. Jahrhunderts, Bertotti-Scamozzis, vertraut.

⁵⁴ Springorum (1936/82) S. 17.

⁵⁵ Hederer (1960), S. 116–119.

Perraults kannte Fischer gründlich, wie sein Gutachten für den Nymphenburger Monopteros (1813) belegt⁵⁶. An welche der klassisch-vitruvianischen Proportionierungen Fischer in seinen eigenen Entwürfen anschloß, bedarf aber noch näherer Untersuchung. Sicher ist, daß er in mehreren Plänen neben der Vermaßung auch Modulangaben angeführt hat, darunter z. B. im Entwurf für das Direktionsgebäude des Botanischen Gartens 1809, in dem er als Modul die Triglyphe gibt⁵⁷.

Der dorische Fries bildet den einzigen Schmuck des Gebäudes. Das führt uns zu Fischers Verwendung der Säulenordnungen als »reduzierte«.

Ulrich Schütte hat darauf hingewiesen, wie weit schon in der klassischen Theorie die Reduktion der Ordnungen gehen konnte, ohne daß sie ihre einheitsstiftende Funktion für den architektonischen Organismus verloren, was erst Ende des 18. Jahrhunderts durch den Sensualismus bzw. die *caractère*-Lehre bewerkstelligt wurde⁵⁸. Die Besonderheit von Fischers Stil scheint darin zu liegen, *wie* die damals auseinanderstrebenden *caractère*- und *decorum*-Konzepte in seiner Architektur in originärer Weise wiedervereinigt sind: »... ein Streben nach dem Ebenmaß des Charakteristischen mit dem Geschmackvollen als ein Gleichgewicht des Verstandes mit der Phantasie.« So sieht es eine posthume Würdigung in Schorns Kunstblatt 1823⁵⁹.

In der dritten Phase ist entscheidend, wie die verstärkt einbezogenen Architekturparadigmen – der griechische Tempel, das Pantheon (*Abb. 1–3*), die Villa Rotonda, der Renaissancepalazzo (*Abb. 5, 6*) – in Fischers Stil integriert und damit völlig »vergegenwärtigt« sind. Das soll im Vergleich mit Klenzes Nachfolgeprojekten an wenigen Beispielen aufgezeigt werden:

Fischer hat in seinen Residenzentwurf von 1809 die Loggia von Palladios Vicentiner Basilica übernommen⁶⁰: Bei Palladio bildet die Loggia eine den alten Kern des Palazzo Pubblico umhüllende Raumschale und ist funktional als öffentlicher Raum definiert. Bei Fischer wird sie jedoch umgekehrt zwischen die geschlossenen Flügel eingeschoben. Hier wird keine Öffnung von außen nach innen, sondern von innen nach außen thematisiert, auf der semantischen Ebene durchaus zu verstehen als Öffnung des neuen Königtums zu den Bürgern, formal völlig dem eigenen Kontext anverwandelt.

Wenn Klenze Jahrzehnte später – in Anlehnung an Fischer – auf das Loggienmotiv zurückgreift, dann an der »falschen« Stelle, nämlich im Festsaalbau gegen den Hofgarten⁶¹. Die Konsequenz ist eine völlige Veränderung im Sinn des Motivs, nun eine dem Baukörper vorgelegte Würdeform mit triumphbogenähnlich verkröpften Vollsäulen – zugleich Thronsaalportal und Herrscheraltan.

Im zweiten Wahlhallaprojekt 1811 verschmolz Fischer bekanntlich die Basilica von Paestum mit der Kanonik der Parthenonfront, durchbrach die seitlichen Cella-wände

⁵⁶ Vollständig abgedruckt in Fischer-Katalog (1982), Dok. XVII.

⁵⁷ FS/TU Inv. Nr. 1969/56. Erläuterungen: 1 Modul = 17"; 1'5" die Triglif = 1 Mod.

⁵⁸ U. Schütte, »Als wenn eine ganze Ordnung da stürze«. Anmerkungen zum System der Säulenordnungen und seiner Auflösung im späten 18. Jahrhundert, in: Zeitschrift für Kunstgeschichte, 44. Bd. 1981, S. 15–37. Schütte führt insbesondere Vignola an, auf den sich auch Fischer mehrfach beruft.

⁵⁹ Schorns Kunstblatt Nr. 93, 1823: Offener Brief über die diesjährige Kunstausstellung in München vom 4. November 1823.

⁶⁰ FS/TU Inv. Nr. 1969/46.

⁶¹ Hederer (1969), S. 226.

aber mit riesigen Lunettenfenstern⁶². Er hat den Tempel vom Sockel geholt, auf dem ihn in Gillys Nachfolge Klenze, Hallerstein und Schinkel sehen wollten. Daß er ihn als originäres Bauwerk begriff, wird noch im Juryspruch zu eingereichten Wettbewerbsentwurf seines Meisterschülers Weiss 1816 spürbar: Dies sei »griechischer Stil, ohne Kopie zu sein«⁶³. Fischer sagte es drei Jahre, nachdem Ludwig an Haller geschrieben hatte: »... so ist es besser, als minder zu seyn, daß es Kopie des Parthenon gebe«, eine Ansicht, die sich auch in der Ausschreibung niederschlug⁶⁴. Im Dilemma zwischen Neuschöpfung und Kopie ist Klenzes Wettbewerbsentwurf vergleichsweise blaß ausgefallen. Für die Weiterplanung überließ Ludwig ihm das Fischer-Weiss-Projekt als Vorlage⁶⁵. Dennoch: Klenzes spezifische Eigenleistung lag am Ende in etwas anderem, nämlich in der bildhaft-symbolischen Synthese von Tempel und Sockelbau, ihrer Einbettung in das Gesamtpanorama eines ikonologisierten Landschaftsbildes⁶⁶.

Fischers erster Glyptotheksentwurf (1812) ist weder nur vom römischen Pantheonmotiv noch vom vielzitierten Rückgriff auf das französische Museumsschema, seit Durand vielfach variiert, zu verstehen, sondern aus der nahtlosen Integration beider: Der Kuppelradius ist die Basis aller wesentlichen Proportionen im Grundriß und Aufriß⁶⁷. Der caractèrè bleibt in der Motivselektion des Armeedenkmals (*Abb. 3*, Pantheon/Campo Santo) ahistorisch-abstrakt: Es ging Fischer darum, »die Anordnung des Planes und der Elevation so zu motivieren und die Auswahl der Verzierung so zu treffen, daß der daraus entstehende Total Charakter das Mittel zwischen dem sepulchralen, triumphalen und kirchen-Style haltet«⁶⁸.

Wo Klenze (für den gleichen Bauplatz) eine ähnliche Motivintegration versuchte, wie in der Apostelkirche (*Abb. 4* 1816–19)⁶⁹, mißlang diese aufgrund des von Ludwig immer wieder forcierten Bedürfnisses, in der Architektur eine durch sie repräsentierte, übergreifende kultursymbolische Idee darzustellen. Erst im Inneren, dann auch als Baugestalt sollte sie der frühchristlichen Basilika gleichen. Erinnert sei an Ludwigs Wunsch, die Athener Propyläen in der Fassade der Glyptothek, schließlich im Stadttor selbst darzustellen⁷⁰. Klenze postulierte den Denkmalscharakter des Königsplatzes, wie er ihn 1817 plante, nicht nur mit der Gegenüberstellung des »Tempels Gottes« und des »Tempels der Kunst«, sondern beide sollten zusammen mit dem dorischen Stadttor (als Trias der klassischen Ordnungen, zugleich als ägyptisch-griechische, griechisch-römische und römisch-christliche Synthese) ein »Bild des reinen Hellenismus in unsere Welt versetzt« evozieren⁷¹.

⁶² Klaus Fräbtle, Carl Haller von Hallerstein, Diss. Freiburg 1971, S. 148.

⁶³ Akademieprotokolle, Springorum (1936/82), S. 27 ff. Vgl. auch G. Leinz, in Kat. Glyptothek (1980).

⁶⁴ Brief Ludwigs an Haller vom 27. Juni 1813, zit. nach K. Fräbtle (1971), S. 148 f.

⁶⁵ G. Leinz, in: Kat. Glyptothek (1980), S. 105.

⁶⁶ Zur formalen und ikonologischen Synthese vgl. J. Traeger (Hrsg.), Die Walhalla. Idee, Architektur, Landschaft, Regensburg 1979.

⁶⁷ J. N. L. Durand, Précis de leçons d'Architecture . . . , Paris 1802–05, dt. 1806. Bd. II, Taf. 11.

⁶⁸ Erläuterung zum Entwurf des Armeedenkmals 1812 (GHA Nachlaß König Ludwigs I. IA 401), abgedr. im Fischer-Kat. 1982 (Dok. XVI).

⁶⁹ G. Dischinger, in: Kat. Klassizismus in Bayern (1980), S. 244 f., G. Leinz: in Kat. Glyptothek (1980) S. 111 f.

⁷⁰ Vgl. Klenzes Memorabilien, Kl. I. 1 über diese Auseinandersetzung.

⁷¹ Klenze an Ludwig, GHA, IA 36 I, Nr. 42.

Wie Klenze diese Auffassung eines ikonographischen Stils in der Architektur überzeugend einsetzte, zeigt sich im Vergleich der Auseinandersetzung beider Architekten mit dem Renaissancepalazzo⁷². Trotz seiner frühen Studien von Renaissancepalästen in Genua, Rom und Florenz⁷³ und bei gleicher Kenntnis der zeitgenössischen Literatur⁷⁴ hat Fischer – nicht, weil er, wie Kiener⁷⁵ behauptet, die Renaissance weniger »gefühl« hätte, sondern aus grundsätzlich anderer Intention – nur den generellen Typus in seinen Entwürfen (1814 *Abb. 6*) adaptiert und die Blockhaftigkeit des Baukörpers in Spannung zu den hart geschnittenen Fensteröffnungen betont.

Klenze hat hingegen die körperliche Substanz des Leuchtenbergpalais (*Abb. 7, 8*) fast bis zum Rasterbau aufgelöst und sich des historisch getreueren Renaissancevokabulars – überspitzt gesagt – nurmehr als ornamentaler Oberfläche bedient. Daß er im Schaubild des Odeonsplatzes (1818, *Abb. 8*)⁷⁶ den Leuchtenbergpalazzo symmetrisch verdoppelte und hinter der zweiten Fassade, deren Bestimmung zunächst offen blieb, schließlich den Odeonssaal versteckte⁷⁷, verdeutlicht, wie er im Gegensatz zu Fischer historischen Stil im Sinne einer antifunktionalen architektonischen Rhetorik, Architektur überhaupt als Bildzeichen eines subjektiv erlebbaren städtebaulichen Panoramas einsetzt.

Als Jurator des Glyptothekswettbewerbs 1816 warf ihm Fischer gerade *das* vor: Für sich betrachtet könne man die – in drei Stilvarianten⁷⁸ – vorgelegten Entwürfe kaum als »die eines Architekten« ansehen und »übergehen, wenn nicht die Perspektiven etwas Bestechendes« hätten⁷⁹. Klenze scheint sich diese Kritik zu Herzen genommen zu haben, denn er bezeichnete 1818 die perspektivische Präsentation des Odeonsplatzes (*Abb. 8*) schuldbewußt als »meine schlechte Gewohnheit«⁸⁰.

Tatsächlich vollzog Klenze den Übergang von seinem völlig französischen Pariser Vorentwurf⁸¹ zu den Wettbewerbsalternativen mit verdächtiger Leichtigkeit. Man kann dies als Symptom für die noch unversöhnte Polarität der beiden gegensätzlichen Architekturlehren verstehen, die ihn prägten: Einerseits der rationale und schematische Funktionalismus Durands⁸², der sich 1805 in Klenzes Text zu einem Lutherdenkmal in der Skepsis niederschlug, es sei unmöglich »allein durch die Formen der Architektur«, den

⁷² Die Bestimmung der beiden sog. »Leuchtenberg«-Entwürfe ist nach wie vor ungeklärt. Vgl. Fischer-Katalog (1982), S. 168.

⁷³ FS/TU Inv. Nr. 1972/363, 367, 268 ... FSK 35 u.a.

⁷⁴ Neben Grandjeans »Architecture Toscane ...« vor allem Percier und Fontaine's »Palais, Maison et autres Édifices modernes dessinés à Rome«, Paris 1798.

⁷⁵ H. Kiener (1920/21), a.a.O., S. 304 ff.: »Fischer wird dieser Einklang in der Sprache der Renaissance, so oft er sich auch versucht, nie zum Erlebnis«, edt. S. 315.

⁷⁶ München SGS Inv. Nr. 27166. Vgl. H. Habel, *Das Odeon in München*, Berlin 1967.

⁷⁷ Besonders deutlich die Abbildungen aus Vorherrs »Monatsblatt für die Verbesserung des Landbauwesens« Jg. VIII, 1828, Nr. 8. Abgeb. bei Habel, a.a.O.

⁷⁸ Griechisch, römisch, italienisch, die insgesamt bereits die Entwicklungsmöglichkeiten des Klassischen umgreifen.

⁷⁹ Springorum (1936/82), S. 28, Akademieprotokoll. Springorum weist darauf hin, daß Fischer keinen seiner Entwürfe in perspektivischer Ansicht zeichnete, obwohl die Perspektive zu seinem Lehrbereich gehörte.

⁸⁰ 20.8.1818 GHA IA 36 Erläuterung, zit. nach H. Habel (1967), S. 2.

⁸¹ München 565 Inv. Nr. 26883, 26834.

⁸² Z. B. SGS München Inv. Nr. 27587, die in der Dortmunder Architekturausstellung 1977 (Kat. Klenze Nr. 33) zum Athenäum-Projekt (1854) gerechnet wird, ist eine frühe Durand-Nachzeichnung (Bd. II, Taf. 18). Kiener (1921), S. 123 hat zuerst Klenzes frühe Durand-Studien hervorgehoben.

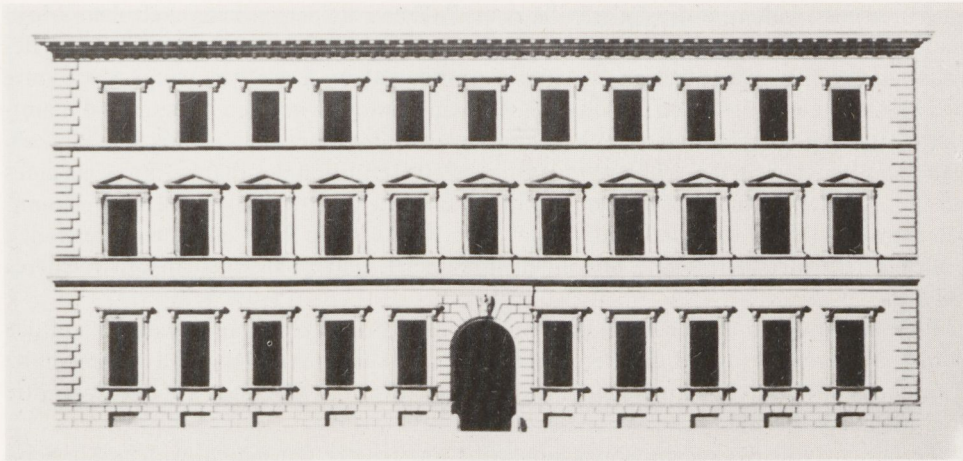


Abb. 7 Leo von Klenze. Entwurf für das Leuchtenbergpalais, 1817. Staatl. Graph. Sammlung München

Betrachter »auf eine seine Moralität heilsame Art zu rühren«⁸³. Andererseits die nachträgliche Reminiszenz des Gillyerlebnisses, die Idee, wenn schon nicht durch einen eher abstrakten caractère, so doch über eine ins Bild gesetzte Denkmalsarchitektur, also auf einer letztlich metaarchitektonischen Ebene, auszudrücken⁸⁴. Diese Unentschiedenheit prädestinierte ihn für die »hadrianischen« Neigungen des Kronprinzen⁸⁵, begründete aber mit zunehmender Verfestigung seiner eigenen Synthesekonzepte auch den wachsenden Widerstand gegen bloße Nachahmungen.

Daß in dem für die Architekturrezeption konstitutiven Konzept städtebaulicher Ordnung die Divergenzen klar zum Ausdruck kommen mußten, versteht sich. Es ist bekannt, daß der Kronprinz die offene Bebauung Fischers und Sckells (*Abb. 9*) frühzeitig kritisierte und in der Ludwigstraße München wieder zur binnenräumlich geschlossenen, auf Fassadenwirkungen und subjektive Betrachterstandpunkte berechneten Bebauung zurückgeführt hat⁸⁶.

Am Königsplatz versuchte Klenze kontinuierlich, das von Fischer und der Baukommission 1812 festgelegte Konzept eines Ensembles isolierter Einzelbauten zu revidie-

⁸³ Kiener, a. a. O., S. 133 hat zuerst auf diese erstaunliche Passage aufmerksam gemacht.

⁸⁴ Das Erstaunliche der Berliner Nachzeichnungen des Gilly'schen Friedrichsdenkmals ist dessen Umsetzung in relativ trockene Aufrisse. Erst im Zusammenhang mit seinem Entwurf für ein Befreiungsdenkmal (1814) scheint Klenze die Suggestionskraft der perspektivischen Ansicht aufgegangen zu sein.

⁸⁵ Unter dem »faden kunsterkünstelnden Hardian« (Klenze Memorabilien, I, 68 v.) faßt Klenze die Tendenzen Ludwigs, schnellebige Architektureindrücke in der Architektur reproduziert zu wünschen.

⁸⁶ Gegen die von Sckell und Fischer befürwortete durchgrünte Übergangszone am Maximiliansplatz war offensichtlich das Votum des Kronprinzen 1812 gerichtet: »Seine Kgl. Hoheit sind nicht einverstanden, daß zwischen die auf dem Maximiliansplatz stehenden Bürgerhäuser Bäume aufgestellt werden sollen, sondern wünschen, daß da offene Getreidehallen, längliche Vierecke, Säulenterassen tragend, erbaut werden mögten«, referierte die Baukommission. H. Lehmbruch, *Kat. Klassizismus in Bayern* (1980), 190/192.

ren⁸⁷: erstens, indem er die Eckpavillons zu Palästen steigerte, bzw. nach dem Abriß dieser Bauruinen 1824 noch tektonische Mauerbegrenzungen und eine tektonische Begrünung durchzusetzen suchte⁸⁸, zweitens dadurch, daß er durch Streckung, Absenkung der Platzmitte und östlichen Abschluß mit einem Stadttor zwar den Platzraum dynamisierte, zugleich aber ihm den optisch geschlossenen »Charakter eines städtischen Platzes« gab⁸⁹, und drittens in der schon 1817 formulierten Definition der Platzwirkung als eines idealen Architekturtableaus für den von außen Eintretenden, wie er sie in seinem bekannten Gemälde (1848) vermittelt hat⁹⁰: »... man würde in die Stadt eintretend gleich den vollen Effekt ihrer Kraft und Schönheit umfassen«, und zwar als »ein weit reicheres Bild«⁹¹.

Fischer hatte sich hingegen bei der Anlage des Kronprinzenpalais geweigert, auf das subjektive Architekturbild des Betrachters, auf »gefälligen Anblick« und »momentane Täuschung« Rücksicht zu nehmen⁹². Er zentrierte 1812 das Gebäude auf die Platzmitte und nicht auf die Blickperspektive der Max-Joseph-Straße.

Testamentsvollstrecker im wörtlichen Sinne war Klenze nur einmal widerwillig beim Aufbau des Nationaltheaters nach der Brandkatastrophe 1823: »... da ich das Theater nicht selbst entworfen habe und dasselbe ganz gegen die Idee anstrebt, die ich mir von der architektonischen Gestaltung eines Theaters mache ...«⁹³. Die Beibehaltung des Fischerplanes stellte auf dem Höhepunkt der Anti-Klenze-Stimmung in München ein Politikum dar⁹⁴. Kronprinz Ludwigs erster Gedanke war, die Stelle mit einer Gemäldegalerie oder einer Bibliothek zu bebauen und das Theater an die Ludwigstraße zu verlegen, er sinnierte, »wie es zu ersetzen, es schöner zu bauen ...«⁹⁵, Klenze setzte als wesentlichste Veränderung des Fischerbaues den von Schinkels Berliner Schauspielhaus entlehnten Zweigiebel durch. Er straffte damit nach dem endgültigen Verzicht auf Flügel den Baukörper in der Vertikalen und intensivierte die Fassadenwirkung auf die Platzmitte hin – allerdings in Widerspruch zur architektonischen Struktur. Denn anders als in Schinkels Bau rechtfertigt hier keine durchgängige »griechische Tektonik«⁹⁶ das heraus-

⁸⁷ Vgl. Kat. Glyptothek (1980), 107 ff. Planskizze des Topographischen Bureaus von 1812 (Kat. Nr. 192), Abb. 6, S. 109.

⁸⁸ Die vergrößerten Palaisbauten (Zeichnung Memorabilien Klenzeana I, 1, 116 v.) wurden 1822 begonnen und mußten 1824 wieder – auf Wunsch des Kronprinzen – abgerissen werden. Palastbauten an den Ecken waren schon in den Alternativentwürfen (1815) vorgesehen gewesen. Vgl. G. Leinz, Kat. Glyptothek (1980), S. 116 ff.

⁸⁹ Klenze Memorabilien, Kl. I, 1, S. 26 zum März 1816, geschrieben 1822.

⁹⁰ Kat. Leo von Klenze als Maler und Zeichner, München 1977, Nr. G 11.

⁹¹ Brief Klenzes an Ludwig vom 30. Juli 1817 (GHA, IA 36 I, Nr. 36), zit. nach Kat. Glyptothek (1980), S. 114.

⁹² Gutachten Fischers zur Stellung des Kronprinzenpalais am Karolinenplatz (BHStA GL 2780/1126) abgedr. in Fischer-Katalog (1982), Dok. XIV.

⁹³ Klenze 1839 an Ludwig. Zit. nach Hederer (1964), S. 248.

⁹⁴ Nach dem Theaterbrand wurde demonstrativ in der Münchener Bürgerschaft das Lob Fischers gesungen. Anlässlich der Besprechung der Kunstausstellung erschien in Schorns Kunstblatt 93 vom November 1823 eine posthume Würdigung Fischers. Am 18. 2. 1824 beschloß die Baukommission, daß Theater »was die Form betrifft« nach dem Plan Fischers wieder aufzubauen. (H. Schindler, 1951, S. 51).

⁹⁵ Mit Ludwigs Vorschlag, ein neues Theater an der Ludwigstraße zu errichten, erntete Klenze bei Minister Lerchenfeld die »giftigsten Bemerkungen«, Memorabilien, I, 1, 119 (19. Jan. 1923). Vgl. auch Hederer (1964), S. 244.

⁹⁶ Vorbild der strukturell eingesetzten Pfeilerordnung mit »gerader Bedeckung« war für Schinkel das »Thrasyllos-Monument« (nach Stuart und Revett). Das »Griechische« erscheint in diesem



Abb. 8 Leo von Klenze. Ansicht des Odeonsplatzes mit Armeedenkmal und Matthäuskirche, 1818. Staatl. Graph. Sammlung München

gehobene Tempelmotiv über der Attika, das Klenze in seiner städtebaulichen und semantischen Signalwirkung einsetzte. Ihr dient auch die Fischers Intentionen zuwiderlaufende polychrome Fassung des Bauwerks aus den späten dreißiger Jahren⁹⁷.

Klenze ein Plagiator? Der auf den jungen Friedrich Gärtner zurückgehende Vorwurf⁹⁸ bleibt im Hinblick auf die künstlerische Substanz – wie ich meine – unhaltbar. Testamentsvollstrecker aber wohl noch weniger, denn die Klassizismusauffassungen Fischers und Klenzes sind künstlerisch nicht nur divergent, sie verwirklichten auch durchaus gegensätzliche Intentionen.

III.

Um diese Intentionen zu beleuchten, ist es notwendig, einen Blick auf den kulturpolitischen Kontext beider Klassizismen zu werfen. Fischers Stil korrespondiert in eigentümlicher Weise mit den politisch-gesellschaftlichen Ordnungsvorstellungen der Reformpartei. Dies ist schwer zu konkretisieren, mag aber am Beispiel von Fischers »borgo nuovo« um den Karolinenplatz (*Abb. 9*) anschaulich werden:

Die Individualität der Bauten und ihre gelockerte städtebauliche Anordnung im Gartenstadtkonzept signalisieren eine neue Freiheit und Autonomie, die »reduzierten« Säulenordnungen und harmonischen Proportionen dennoch die Partizipation an einer umfassenden ordo-Idee, an der reformierten Werthierarchie der bürgerlich-ständischen Gesellschaft. Vielleicht erweist sich für den Ausdruckscharakter von Fischers Architektur der Begriff »Reformklassizismus« als brauchbar⁹⁹. Fischers Stil ist nicht deutsch; trotz der Anlehnung an Palladios Villentypologie weder italienisch noch französisch, sondern über das Medium der Antike kosmopolitisch in dem Sinn, wie Frhr. von Aretin damals die transnationalistische Staatsidee der Reformen formuliert hatte: »Je mehr sich die Nationen aus dem Kerker ihrer Nationalitäten herausarbeiten, desto mehr nähern sie

Stütze-Last-Skelett, das mit dem Tempeldach auch den Zweitgiebel rechtfertigt. Vgl. Kat. Schinkel, Berlin (Ost) 1981, S. 116 ff.

⁹⁷ Obwohl Klenze warnte, sich an dem »architektonischen Palladium« der Münchner zu vergreifen und sich nur als S. M. »polychromatischer Sekretär« bezeichnete, hielt man doch ihn für den Urheber: »In neuester Zeit ist auf Klenzes Veranlassung an diesem Gebäude die antike Polychromie zum ersten Male in einer ausgedehnten Weise in Anwendung gekommen ...«, W. Fübli, Münchens vorzüglichste öffentliche Kunstschatze, München 1841, S. 188.

⁹⁸ Hederer (1960), S. 33. Vgl. Kat. Glyptothek (1980), S. 143 Gärtner schrieb, Ludwig habe Klenze Fischers Pläne ausgeliefert, der »in einem letzten Entwurf all das aus Fischers Plänen entnahm, was den Beifall des Kronprinzen gefunden hat«.

⁹⁹ Damit sind sowohl der architekturgeschichtliche Modus von Fischers Architektur als auch ihre gesellschaftspolitischen Implikationen angesprochen. W. Nerdinger (Fischer-Katalog 1982, S. 8) möchte den Begriff »reformierter Klassizismus« vorziehen, den er von Middleton/Watkin, Architektur der Neuzeit, Stuttgart 1977, S. 105, übernimmt. Dies aber macht keinen Sinn, da sich der Begriff auf den französischen Neoklassizismus Gabriels bezieht, dem Fischer, wie Nerdinger selbst schreibt, »distanziert« gegenüberstand, so daß er sich von diesen französischen Vorbildern bald abwendete.

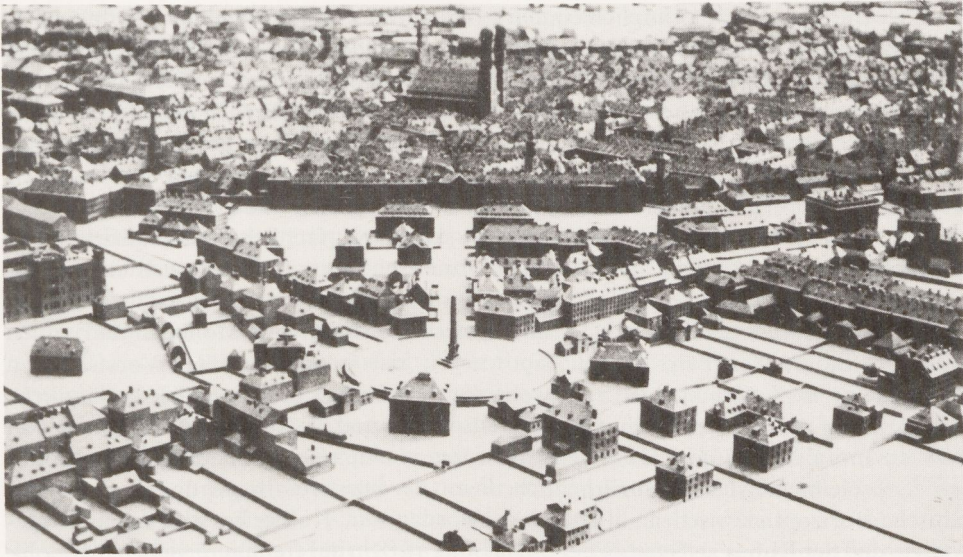


Abb. 9 J. B. Seitz. Stadtmodell (1849 ff.). Ausschnitt der Gegend um den Karolinenplatz, Bayerisches Nationalmuseum

sich dem einfachen Typus der menschlichen Natur, desto mehr werden sie denationalisiert und dem Ideal ähnlich¹⁰⁰.

Fischers »borge nuovo« (Abb. 9) erinnert in der neuen Gleichberechtigung von Kronprinzenpalais (Ludwig hat es 1812 erworben, aber nie bewohnt und schon 1816 wieder veräußert¹⁰¹), den Villen leitender Regierungsmitglieder (Asbeck, Zentner, Pappenheim¹⁰²) und den Künstlerhäusern des Malers, Bildhauers und Architekten (Kellerhoven, Kirchmaier, Fischer¹⁰³) an jene freimaurerische Idealstadt der Pädagogischen Provinz, die Goethe in Wilhelm Meisters Wanderjahren beschrieben hat: »Den Wanderer mußte nunmehr in Verwunderung setzen, daß die Stadt sich immer zu erweitern, Straße um Straße sich zu entwickeln schien, mannigfache Ansichten gewährend. Das Äußere der Gebäude sprach ihre Bestimmung unzweideutig aus, sie waren würdig und stattlich, weniger prächtig als schön. Den edlern und ernsteren in Mitte der Stadt schlossen sich die heitern gefällig an, bis zuletzt Vorstädte anmutigen Stils sich hinzogen, und endlich als Gartenwohnungen zerstreuten«.

Geheimgesellschaften waren zwar seit der Illuminatenkrise 1783 in Altbayern verboten, paradoxerweise aber hatten nicht nur der König, sondern die leitenden Mitglieder

¹⁰⁰ Christoph v. Aretin, zit. nach M. Doeberl, a. a. O., Bd. II, S. 391.

¹⁰¹ Kat. Klassizismus in Bayern (1980), S. 212 ff.

¹⁰² Palais Asbeck und Hompesch, Kat. Klassizismus in Bayern (1980), S. 210 f. und 215 f.; Palais Zentner, Arcisstraße, Fischer-Kat. (1982), 132; Palais Degenfeld, Kat. Klassizismus in Bayern (1980), S. 220 f.

¹⁰³ Fischer-Kat. (1982), S. 132, 126 f. und 128 f.

der Reformregierung ursprünglich einmal Freimaurer- und Illuminatenlogen angehört: Graf Montgelas, Graf Maximilian Seinsheim, die Freiherren von Aretin, Klemens von Neumayr, Graf Topor Morawitzky, Graf Pappenheim und Freiherr von Zentner, um nur einige Prominente zu nennen¹⁰⁴. Ludwig Hammermayer hat kürzlich gezeigt, wie stark dieser Gesichtspunkt Montgelas bei der Vergabe der wichtigsten Positionen bestimmt hat: »In den beiden ersten Jahrzehnten des 19. Jahrhunderts wurde dieser Personenkreis Teil der sich im neuen Staatsbayern formierenden weltlichen und geistlichen Beamtenelite . . . Der Habitus . . . ließe sich wie folgt skizzieren: fachlich hochqualifiziert und kompetent, in der Mehrheit liberal und reformerisch gesinnt . . . letztlich einem eher abstrakten Staatsbegriff verpflichtet«¹⁰⁵.

Inwieweit Fischer selbst durch Freimaurerfreunde wie Georg Moller¹⁰⁶ und seinen frühesten Biographen Felix Joseph Lipowsky¹⁰⁷ mit freimaurerischen Vorstellungen vertraut war, muß offen bleiben, auch wenn der durchaus nicht mehr selbstverständliche Rückgriff auf die mathematischen Proportionslehren und die auffallende Betonung von Fischers moralischer Integrität in den Nachrufen in eine solche Richtung deuten könnten¹⁰⁸. Es bleibt auch letztlich unerheblich, da mit der Staatsreform der darin verkörperte ethische Horizont inzwischen »öffentlich« geworden war: Kobler hat z. B. darauf hingewiesen, daß der Kubus als Symbol der Verfassung 1818 in der freimaurerischen Symbolik wurzelt¹⁰⁹, die Konstitutionsschrift der Akademie (1808) formuliert beispielhaft die ästhetisch-normative, supranationalistisch-liberale und ethisch-pädagogische Funktion öffentlicher Kunst: »Die Liebe für Maß und Schicklichkeit (als Proportion und decorum Kategorien gerade der Fischer'schen Architektur), welche die Kunst einflößt, geht endlich auf das Leben über . . .«¹¹⁰.

¹⁰⁴ Vgl. dazu R. van Dülmen, *Der Geheimbund der Illuminaten*, Stuttgart/Cannstatt 1975; dort Mitgliederlisten. M. Doeberl, *Entwicklungsgeschichte Bayerns*, II (1931); zuletzt ausführlich L. Hammermayer, *Illuminaten in Bayern. Zu Geschichte, Fortwirken und Legende des Geheimbundes*, in: Kat. Wittelsbacher (1980) III. 1, S. 146 ff. Zu Max Josephs Maurerei ed. S. 169, Anm. 142; zu Montgelas ed. S. 153, zu Seinsheim Doeberl, II, S. 369 und van Dülmen (1975) Mitgliederliste, zu Morawitzky ed., zu Aretin vgl.: Antwort einiger Alemannen auf die Flugschrift *Die neuen Obscuranten . . . Ostdeutschland 1816*, S. 4 f.; zu Pappenheim Doeberl, II, S. 369.; zu Zentner F. Dobmann, G. F. Frhr. v. Zentner als bayer. Staatsmann in den Jahren 1799–1821, Kallmütz/Opf. 1962 und M. Dirrigl, *Ludwig I. König von Bayern*, München 1980, S. 505.

¹⁰⁵ L. Hammermayer (1980) a. a. O., S. 158.

¹⁰⁶ M. Frölich/H. G. Sperlich, *George Moller*, Darmstadt 1959, S. 158. Moller erbaute auch das Darmstädter Logenhaus.

¹⁰⁷ Felix Joseph Lipowsky, *Bayer. Künstlerlexikon München 1810*, I, S. 75. Lipowsky war nicht nur Fischers Trauzeuge, sondern vertrat ihn bereit 1806 im Prozeß gegen Salaberts Erben. I. Feuchtmayer, *Das Prinz-Carl-Palais München*, München 1966, S. 40.

¹⁰⁸ »Wir finden nirgends einen Versuch unseres Künstlers gegen seine unbefugten Widersacher in die Schranken zu treten, nirgend Selbstrecensionen oder prunkhafte Anpreisungen seiner Werke durch seine Freunde, wie sie unser Zeitalter der Ruhmredigkeit so oft zu Tage fördert«. *Eos-Nekrolog* (Springorum S. 31 f.).

¹⁰⁹ F. Kobler, »Charta magna Bavariae«, in Wittelsbacher (1980), III. 1, S. 114–120.

¹¹⁰ *Konstitution der Kgl. Akademie der Bildenden Künste, München 1808* (Exemplar Langeriana 16c Bayer. Staatsbibl.), S. 1. Hier wird auch ausdrücklich auf Fischer und die Aufgabe der Architekturlehre Bezug genommen: »Die Wichtigkeit der Architektur für das öffentliche Leben, die nahe Beziehung, die sie auf den Geist und Geschmack einer ganzen Nation hat, zusammen mit der gegenwärtigen Entartung (!) dieser Kunst bewegen uns zu verordnen, daß dem Unterricht in derselben eine größere Ausdehnung gegeben werden solle . . .«, ed. S. 8.

Kronprinz Ludwigs Freiheitsethos entsprang jedoch nicht der kosmopolitisch-aufklärerischen Tradition und den Errungenschaften der Revolution, sondern wirkte *gegen* sie und die mit Napoleon identifizierten Bayerischen Reformen. Es war vielmehr entstanden aus den Quellen einer nationalliberalen Opposition, die ihre Legitimität in der eigenen Geschichte suchte und fand.

Paradoxerweise lag das »Teutschtum« der restaurativen Kräfte nicht weit davon. So hat Graf Reisach in seinem Pamphlet »Bayern unter der Regierung des Grafen Montgelas«, 1813 im »Verlag der Kämpfer für teutsche Freiheit« erschienen, nicht nur die regierenden »Verräther«, sondern auch die reformerischen Bauvorhaben, die sich mit dem Namen Fischers verbanden, scharf angegriffen¹¹¹. Zwei Exemplare dieser zum Sturze Montgelas' aufrufenden Schrift befanden sich in Ludwigs Bibliothek¹¹².

In Christian Müllers national-liberaler Broschüre »München unter Maximilian I. Joseph« (1816) verband sich Architekturkritik an Fischer explicit mit politischen Assoziationen: Die liberale Ordnung des Fischer-Viertels (*Abb. 9*) wird hier als bloße Unordnung mißverstanden: »Sehr wahr sagt jemand ›Die neuen Häuser sehen aus, als wenn sie aus der Stadt weggelaufen und vor den Thoren im Kote steckengeblieben wären‹«¹¹³. Ganz ähnlich bemängelte Klenze die »Verwirrung und Unordnung ... ohne gleichen«¹¹⁴. Fischer wird in Müllers Schrift schon 1816 öffentlich gegen Klenze ausgespielt, von dessen »griechischem Stil« man sich endlich die Errichtung eines »reinen Nationaltipus« der Architektur erhoffte¹¹⁵.

Für Ludwig, dessen architektonische Ureindrücke der Tempel von Paestum und der Kölner Dom gewesen waren¹¹⁶, konkretisierte sich dieser »Nationaltipus« aber weder nur im griechischen noch im vaterländisch-gotischen Stil. Dem Historischen – anfangs im Ideal hellenischer Klassik, dann im Römischen, im Byzantinischen und Mittelalterlichen, schließlich in der Renaissance – wurde durch Ludwig zunehmend die Rolle eines denkmalhaften Paradigmas in der Selbstinszenierung seines »Kunstkönigtums« beigegeben. Daß die »Unzucht mit den Stilen«, die man nach Heinrich Hübschs Urteil (1834) in München zu treiben begann¹¹⁷, paradoxerweise Ausdruck einer deutsch-nationalen Kulturidee war, die das Deutsche entwicklungsgeschichtlich als Erbe der europäischen Kulturleistungen verstand, daß Ludwig diesen »Erbgang« schließlich im »Gesamtkunstwerk München« architektonisch thematisieren ließ, diesen scheinbaren Widerspruch

¹¹¹ Gallerie teutscher National-Verräther, 1. Heft, Teutschland 1813 – im Verlage der Kämpfer für teutsche Freiheit. Gegen die Anlage eines Botanischen Gartens »während man in den schönen Bischöflichen und Klöstergärten die ausländischen Bäume als Brennholz verwendet«, S. 60; gegen die Einrichtung einer Sternwarte in München, gegen die »prächtigen Bauten von zwei Schauspielhäusern in München, während das ganze Land zum Theater des Elends und der Armuth umgeschaffen ist«, S. 61; gegen das neugebaute Königl. Krankenhaus in München, edt. Er propagiert stattdessen ein Invalidenhaus, wie es Ludwig dann 1814 in seine Wettbewerbsausschreibung aufnahm, S. 27 f.

¹¹² Jetzt Bayer. Staatsbibliothek.

¹¹³ Chr. Müller, a. a. O., I, S. 244 Anm.

¹¹⁴ Klenze, Memorabilien zu 1817, Kl. I. 1, S. 37 v.

¹¹⁵ Müller, a. a. O., I, S. 246.

¹¹⁶ Klenze, Memorabilien, Kl. I. 1, S. 151 v.

¹¹⁷ Zit. nach M. Frölich/H. G. Sperlich, Georg Moller (1959), S. 50.

haben Jörg Traeger¹¹⁸, Hermann Bauer¹¹⁹ und Gottlieb Leinz¹²⁰ in ihren jüngsten Interpretationen aufzulösen begonnen.

Klenze mochte vergeblich vor einer dominanten Rolle der »Erinnerung« und »poetisch-historischen Ansicht« warnen¹²¹: Das Einbrechen einer kultursymbolischen Dimension in die Architektur, ihre fast unmerkliche Öffnung zum romantischen Historismus markiert den Scheideweg des Münchner Klassizismus. Fischer hat sich dieser Öffnung verweigert. Für ihn war der Rückgriff in die Architekturgeschichte ein Rückgriff nicht auf historische, sondern auf architektonische Leitmotive.

¹¹⁸ J. Traeger (Hrsg.) Die Walhalla . . . , insbes. ders.: Die Walhalla. Ein architektonischer Widerspruch und seine Landschaftliche Aufhebung, ed. S. 19–40.

¹¹⁹ Kunstanschauung und Kunstpflege in Bayern von Karl Theodor bis Ludwig I., in: Wittelsbacher (1980), III. 1: »Der Herrschaft Größe von der Kunst verschwindet . . .«. Die Bedeutung der Kunst bei Ludwig I. von Bayern, in: Festschrift Wilhelm Messerer, Köln 1980.

¹²⁰ Ludwig I. von Bayern und die Gotik, in: Zeitschrift für Kunstgeschichte, 44. Bd. 1981.

¹²¹ Klenze, Memorabilien, Kl. I. 1, S. 178 v.