



1 Wilhelm von Kaulbach, Das Studium der deutschen Künstler neuerer Zeit in Rom (Ausschnitt), um 1848

HERRSCHERLOB UND SATIRE

Wilhelm von Kaulbachs Zyklus zur Geschichte der Kunst unter Ludwig I.

FRANK BÜTTNER

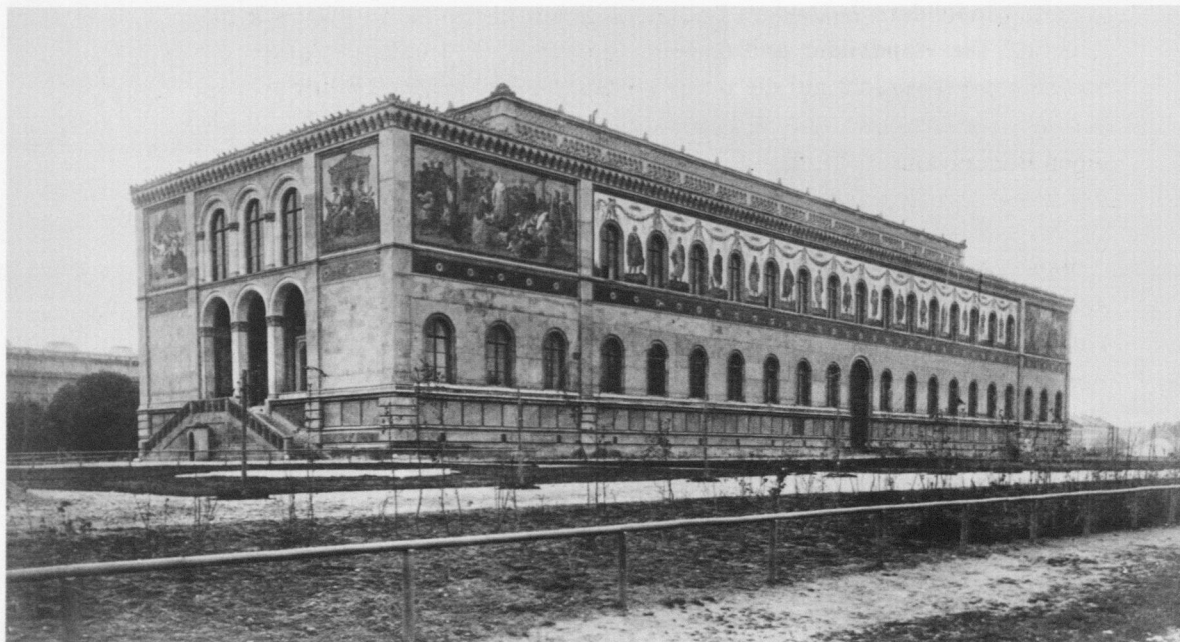
Die Neue Pinakothek war – architektonisch gesehen – ein ganz ungewöhnliches Experiment. Einen Museumsbau von über hundert Meter Länge, fast dreißig Meter Breite und 26 Meter Höhe als monumentalen Kasten zu errichten, dessen wichtigster Schmuck nicht die in der Architekturgeschichte tradierten Gliederungselemente, sondern ein unter dem Kranzgesims umlaufender Bilderfries von über fünfeinhalb Meter Höhe bildete: Das war einzigartig und kühn. Eine solche Konzeption zeugte von einem unerschütterlichen Vertrauen in die Möglichkeiten der monumentalen Malerei, die gerade in München unter Ludwig I. einen unerhörten neuen Aufschwung erlebt hatte, der in ganz Europa für Aufsehen sorgte. Die in diesen Dimensionen zuvor unbekannte Fassadenmalerei sollte weithin sichtbar machen, was die neue Pinakothek zu zeigen hatte, und sie sollte zugleich die Leistungen ihres Erbauers, des bayerischen Königs Ludwig I., feiern. Wilhelm von Kaulbach, damals Direktor der Münchner Kunstakademie und der wohl bekannteste und erfolgreichste unter den in München tätigen Malern, bekam diesen ungewöhnlichen und großen Auftrag (Abb. 2,3). Der Anspruch, mit dem diese Malerei auftrat, konnte nicht höher sein. Gerade deswegen war die Kritik an diesen Wandbildern besonders heftig, doch gab es durchaus auch positive Stimmen. Die Wandbilder und die um sie geführten Auseinandersetzungen werfen ein helles Licht auf die problematische Lage, in der sich die Malerei in Deutschland um die Mitte des 19. Jahrhunderts befand.

Planung und Entstehung der Neuen Pinakothek und ihrer Wandbilder

»Für Gemälde aus diesem und aus künftigen Jahrhunderten ist die Neue Pinakothek bestimmt. Erloschen war die höhere Malerkunst, da entstand sie wieder, im XIX. Jahrhundert, durch Teutsche; ein Phönix entschwang sie sich ihrer Asche; und nicht allein die malende, jede bildende Kunst entstand auf's neue herrlich. Als Luxus darf die Kunst nicht betrachtet werden; in allem drücke sie sich aus, sie gehe über in's Leben, nur dann ist, was seyn soll. Freude und Stolz sind Mir Meine großen Künstler. Des Staatsmannes Werke werden längst vergangen seyn, wenn die des ausgezeichneten Künstlers noch erhebend erfreuen.«¹ In diesen Sätzen, die Ludwig I. bei der Grundsteinlegung der Neuen Pinakothek am 12. Oktober 1846 in München sprach und in der »Allgemeinen Zeitung« veröffentlichen ließ, wird nicht nur die Aufgabe des dritten vom bayerischen König initiierten Museumsbaus defi-

niert, sie machen zugleich seine Auffassung von der neuesten Kunstgeschichte sowie Motive seines kunstopolitischen Handelns deutlich. Ludwig konnte sich rühmen, mit seinen umfangreichen Kunstaufträgen entscheidend zum enormen Aufschwung, den die Kunst in Deutschland in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts genommen hatte, beigetragen zu haben. Er war zutiefst überzeugt davon, dass die Kunst, wie die klassische Ästhetik es gelehrt hatte, einen Gipfelpunkt menschlicher Tätigkeit darstelle und veredelnde Wirkung auf den Menschen auszuüben vermöge. Gerade deswegen konnte er die Kunstförderung als ein wesentliches Instrument seiner Politik auffassen. Bildung des Volkes durch Kunst verstand er als wirksames Remedium gegen revolutionäre Bestrebungen. Zugleich ließ sich für Bayern mit seinen ehrgeizigen Kunstprojekten nationales wie internationales Prestige erringen, das seinem Land im Konzert der europäischen Mächte auf militärischem wie auf wirtschaftlichem Gebiet verwehrt bleiben musste.²

Im Interesse dieser politischen Ziele sollte bei der Neuen Pinakothek nicht nur, wie zuvor bei der Glyptothek und der Pinakothek für die ältere Kunst, die Aufgabe des Bauwerks in der Dekoration sichtbar gemacht werden, sondern auch die Leistungen des Königs in der Förderung der Künste, sein Anteil am Aufschwung der Kunst. Der Giebel der Glyptothek zeigte Athene als Schutzherrin der verschiedenen »plastischen« Künste. In den Nischen der Fassaden standen Statuen der wichtigsten mythischen und historischen Bildhauer sowie Perikles und Hadrian exemplarisch als Förderer der Kunst.³ Auf dem Kranzgesims der Südfront der Alten Pinakothek standen die Statuen der »24 vorzüglichsten Künstler«, und in dem Loggiengang darunter konnten



2 Neue Pinakothek, Ansicht von Nordosten, Photographie, um 1860, München, Stadtarchiv; vgl. die Wandfelder Abb. 5, 6, 14, 17, 19–23



3 Neue Pinakothek, Ansicht von Südosten, Photographie, um 1860, München, Stadtarchiv; vgl. die Wandfelder Abb. 5–13

sich die Besucher von Fresken, die nach den Entwürfen von Peter von Cornelius geschaffen worden waren, über die Geschichte der älteren Malerei in Italien und Deutschland und damit zugleich über den von Klassik und Romantik postulierten Begriff »wahrer Kunst« belehren lassen.⁴ Für die Dekoration der Neuen Pinakothek nun war Wilhelm von Kaulbach mit dem am 11. Februar 1847 abgeschlossenen Vertrag die Aufgabe übertragen worden, einen Bilderzyklus zu schaffen, dessen »Gegenstand die neuere Entwicklung der Kunst seyn soll, wie sie durch Seine Majestaet den König hervorgerufen, von München ausgegangen war«.⁵

Wilhelm von Kaulbach (1804–1874) hatte von 1822 an bei Peter von Cornelius an der Düsseldorfer Akademie studiert und war von diesem 1826 nach München geholt worden.⁶ Seinen ersten großen Erfolg hatte er 1834 mit dem Karton zur »Hunnenschlacht«, den er für Athanasius Graf Raczyński als monumentale Grisaille ausführte. Ludwig I. ernannte Kaulbach 1837 zum Hofmaler und erteilte ihm 1841 den Auftrag für die Ausführung seines zweiten großen Historienbildes, die »Zerstörung Jerusalems«, das ein Hauptwerk der Sammlungen in der Neuen Pinakothek werden sollte (Abb. S. 50). Anfang 1842 erhielt Kaulbach vom preußischen König Friedrich Wilhelm IV. das Angebot, die beiden großen Kompositionen und vier weitere Historienbilder als Wandmalerei im Treppenhaus des gerade erst begonnenen Neuen Museums in Berlin auszuführen.⁷ Der Auftrag für den Bilderzyklus der Neuen Pinakothek war sicher auch dazu gedacht, Kaulbach in München zu halten.

Das zweite große Werk, das Kaulbach neben seinen erst 1865 abgeschlossenen Berliner Arbeiten für München ausführte, war die monumentale Darstellung der »Schlacht bei Salamis«, sein Beitrag für die historische Galerie des Maximilianeums. Zur Popularität, die Kaulbach zu Lebzeiten genoss, haben allerdings weniger die monumentalen Werke als vielmehr seine Illustrationen zu den Klassikern der Literatur beigetragen, insbesondere die Stiche zu Goethes »Reinecke Fuchs«.

Es ist nicht genau nachzuweisen, wann die Idee aufkam, Kaulbach den Auftrag für den Bilderzyklus an der Neuen Pinakothek zu übertragen. Pläne für den neuen Museumsbau sind seit dem Sommer 1843 quellenmäßig zu belegen. Aus Briefen von Friedrich von Gärtner an Ludwig I. geht hervor, dass der Architekt sich um ein Baugrundstück auf dem Gasteig an dem der Stadt gegenüberliegenden Isarufer bemühte und auch schon Pläne für den Bau gemacht hatte.⁸ Es ist anzunehmen, dass die Suche nach einem geeigneten Ort für die monumentalen Griechenland-Bilder Carl Rottmanns, die 1840 einsetzte, einen wichtigen Anstoß zu den Planungen und zum Bau der zweiten Pinakothek gaben. Werner Mittlmeier konnte wahrscheinlich machen, dass mit der Anfügung eines großen Saals für Rottmanns griechische Landschaften an den Kernbau als Gegengewicht zugleich eine Vorhalle geplant wurde, die das Treppenhaus aufnahm.⁹ Anfang 1845 wurde dann das Grundstück gegenüber der Alten Pinakothek in der Max-Vorstadt als Bauplatz bestimmt.¹⁰ Natürlich machte dies eine weitere Überarbeitung der Pläne erforderlich, bei der August von Voit Gärtner zunächst unterstützte, um dann, weil sich der Gesundheitszustand Gärtners zunehmend verschlechterte, die Verantwortung für die Planung bald ganz zu übernehmen.¹¹

Eine Notiz in der Chronik der Familie Voit könnte auf eine frühe Planung malerischer Dekoration hindeuten: »Auch für die neue Lage arbeitete jetzt Voit Pläne aus, die sich immer noch wesentlich von den späteren zur Ausführung gelangten unterschieden. [...] Die Hauptfront war, wie bei der alten Pinakothek nach Süden gerichtet; eine Säulenhalle war dem Bau hier vorgelegt, innerhalb deren eine Freitreppe zu dem im ersten Stock gelegenen Haupteingang führte. Im Schutze der Säulenhalle, also im gedeckten Raume waren nach des Königs Wunsch Wandflächen für Freskogemälde vorgesehen, die Neureuther fertigen sollte. Aber auch dieser Plan wurde umgestoßen.«¹² Auch wenn die Angaben zum Bau widersprüchlich sind, spricht manches dafür, dass zeitweilig erwogen wurde, das Treppenhaus mit Fresken zu schmücken. Das Alte wie das Neue Museum in Berlin konnten dafür Vorbild sein. Von einer Beteiligung Eugen Napoleon Neureuthers ist allerdings sonst nirgends die Rede.

Es ist nicht bekannt, wann die Idee entstand, die hohen Außenwände des Neubaus mit Wandbildern zu schmücken. Kaulbachs Beteiligung ist erst für Anfang 1847 durch Archivalien belegt. Obwohl in dem bereits erwähnten Vertrag nur von 14 Skizzen in Ölfarbe die Rede ist, steht fest, dass diese als Vorlage für die »im Großen an der Neuen Pinakothek außen auszuführenden Gemälde« dienen sollten.¹³ In einer »Nachträglichen Erklärung« vom Oktober 1851 verpflichtete sich Kaulbach, ohne Bezahlung Skizzen zu 14 »Künstler-

figuren« zu liefern, die an der Nordseite zwischen den Fenstern des Obergeschosses als Wandbilder angebracht werden sollten.¹⁴ Der Maler hat sich nicht ganz genau an den Vertrag gehalten. Erst 1854 lieferte er den letzten Entwurf ab.¹⁵ Angesichts der Verpflichtungen Kaulbachs in Berlin ist man in München wohl von Anfang an davon ausgegangen, dass er die Fresken nicht selbst würde ausführen können. Diese Aufgabe übernahm Friedrich Christoph Nilson, der im Dezember 1849 eine erste Zahlung erhielt.¹⁶ Im März 1851 wurden die ersten zwei Bilder der Südseite enthüllt. Ein Jahr später waren dort bereits fünf Bilder sowie eines an der Ostseite vollendet. Die Fertigstellung aller Fresken zog sich noch bis zum Sommer 1854 hin.

Bald nachdem die ersten Außenfresken zu sehen waren, erhoben sich zahlreiche kritische Stimmen. In der Presse entspann sich eine Debatte, die ihren Höhepunkt im Herbst 1852 mit einem langen Aufsatz von Julius Schnorr von Carolsfeld erreichte, über den noch zu berichten sein wird. Diese Auseinandersetzung mögen Ludwig I. bewogen haben, auf eine besondere Feier zur Eröffnung der Neuen Pinakothek zu verzichten. Am 25. Oktober 1853 wurde die Pinakothek zur Besichtigung freigegeben, in Abwesenheit des Königs, der aber nach seiner Rückkehr am 30. Oktober von den Münchner Künstlern mit einem Fackelzug geehrt wurde.¹⁷

Im Vertrag war festgelegt worden, dass der Gegenstand des Zyklus »die neuere Entwicklung der Malerei, wie sie durch Seine Majestät den König hervorgerufen, von München ausgegangen« sein solle. Ein detailliertes Programm für die Fresken lag damals aber noch nicht vor. Wie bei anderen Freskenaufträgen hat der König dem Künstler in der Ausgestaltung des Programms recht freie Hand gelassen und nur in einzelnen Fragen, die allein Details betrafen, eingegriffen.¹⁸ Kaulbach hat das Programm wohl auch erst schrittweise entwickelt, zumindest zeigt er in einem Bild an der Nordseite Festlichkeiten anlässlich der Enthüllung der Bavaria, die 1850 stattfanden.

Erste Spuren des Programms finden wir in zwei Entwurfszeichnungen, die der Beschriftung nach die »Cornelius-Schule« darstellen.¹⁹ Man darf annehmen, dass Kaulbach hier seine eigenen Erfahrungen wiedergibt. Die Schüler sind um ein Aktmodell versammelt, links hinter ihnen steht Cornelius als strenger Korrektor. In dem Düsseldorfer Blatt schließt sich rechts eine Akanthusranke an, in der die Hubertuslegende dargestellt ist, worin man wohl einen Hinweis auf den bayerischen Hubertusorden erkennen darf. Es kann als ausgeschlossen gelten, dass dieser ornamental aufgefasste Entwurf auf das monumentale Format der Außenfresken hätte vergrößert werden sollen. Damit ist zu vermuten, dass dieser Entwurf noch für eine Anbringung im Inneren gedacht war, zum Beispiel als Fries im Treppenhaus, von dem die zitierte Voitsche Chronik spricht.

Der Entwurf für einen lang gestreckten Fries, der sich ebenfalls in der Düsseldorfer Sammlung befindet, war wohl schon für die Außenfront bestimmt (Abb. 4).²⁰ Mit den einem Kapitell ähnelnden Ornamenten am unteren Rand wird das Bildfeld in vier Abschnitte unterteilt, ein fünfter Abschnitt ist rechts hinzuzudenken. Dieser Entwurf fügt sich gut in das seitlich durch Lisenen begrenzte Friesfeld über dem 15-achsigen Mittelteil der Südfassade.

Die Grundidee der dort später ausgeführten Wandbilder ist in dem Entwurf schon enthalten. Die Figur Ludwigs I., der hier als Sammler und Mäzen gefeiert werden sollte, bildet die Mittelachse. Die Säulenhalle, die den Thron umgibt, hebt diese Szene deutlich heraus. Nach links hin schließen sich zwei ineinander übergehende Felder an, die das Studium der Künstler in Rom zeigen. Der Übergang wird durch die Gruppe links auf den Stufen der Säulenhalle geschaffen. Ein Mann, der die Hand auf einen Torso gelegt hat, der seitenverkehrt dem Torso eines knienden Jünglings in der Glyptothek entspricht, erhält von einem anderen, der aus der Säulenhalle herausgetreten zu sein scheint, zwei prall gefüllte Geldbeutel. Dass es hier um Ludwigs Antikenkäufe geht, wird durch die Figur des »Barberinischen Fauns«, die im Hintergrund erscheint, bestätigt. Auf der rechten Seite der Säulenhalle sieht man einen Boten hinausheilen, der auf ein großes Blatt weist: die Liste der Kunstaufträge des Königs. Er scheint in ein geräumiges Maleratelier gekommen zu sein. Man darf annehmen, dass sich der Abschnitt, der sich rechts anschließen sollte, auf Ludwigs Aufträge für Architekten und/oder Bildhauer beziehen sollte.

Der mit diesem Entwurf geplante Fries hätte im Grunde schon dem im Vertrag von 1847 festgeschriebenen Auftrag entsprochen, doch dort ist von 14 Skizzen die Rede. Kaulbach hatte also einen den ganzen Bau umziehenden Bilderfries zu entwerfen, der nur die Zone der Fenster an der Nordseite und der Fenster über dem Eingang an der Ostseite aussparte. Der Umstand, dass die Bildfelder an den Schmalseiten und die seitlichen Felder der Langseiten durch kräftige Lisenen begrenzt waren, mögen Kaulbach dazu geführt haben, die Idee einer fortlaufenden Darstellung aufzugeben und den Fries an der Südseite durch gemalte Pilaster zu unterteilen.

Da die wenigen überlieferten Vorarbeiten keine genaueren Aussagen über den Planungsablauf zulassen, soll im Folgenden der Zyklus in der Gestalt, die er schließlich erhalten hat, analysiert werden, wobei die Ölskizzen zu Grunde gelegt werden und nicht die heute verlorenen Fresken, die bereits nach wenigen Jahrzehnten durch Witterungseinflüsse erheblich in Mitleidenschaft gezogen und bald schon kaum mehr erkennbar waren.²¹



4 Wilhelm von Kaulbach, Vorentwurf für die Fresken der Neuen Pinakothek, um 1847, Düsseldorf, museum kunst palast, Graphische Sammlung

Kaulbachs Bilderzyklus

Wie bei der Alten Pinakothek lag auch der Haupteingang der Neuen Pinakothek an der östlichen, zur Barer Straße gelegenen Schmalseite. Das Treppenhaus war mit drei hohen Arkaden geöffnet, denen im Obergeschoss drei große Rundbogenfenster entsprachen. In den Wandfeldern zu beiden Seiten der Fenster fanden die Personifikationen der Künste ihren Platz. Im rechten Wandfeld sitzt die Personifikation der Architektur vor einem dorischen Tempel, flankiert von den Personifikationen der Erzgießerei und der Bildhauerei, die eine Statuette Ludwigs I. in den Händen hält (Abb. 5).²² Das gegenüberliegende Wandfeld repräsentiert verschiedene Formen der Malerei (Abb. 6).²³ Vor einem mit einem mächtigen gotischen Rahmen eingefassten Bild der Himmelfahrt Christi sitzen drei weibliche Gestalten. Die mittlere, auf deren Schoß ein aufgeschlagenes Buch liegt und die ihren Fuß auf zwei am Boden liegende Bücher gesetzt hat, wird in den alten Katalogen stets als Personifikation der Freskomalerei angesprochen. Die Bücher als Attribut betonen, dass die monumentale Malerei stets Historienmalerei ist. Auf der rechten Seite sitzt die Personifikation der Porzellanmalerei, die von Ludwig besonders gefördert wurde. Die dritte im Bunde ist die Personifikation der Glasmalerei, die ebenfalls unter der Protektion Ludwigs in München einen neuen Aufschwung genommen hatte.²⁴ Mit der ihnen zugeordneten Architektur, dem Tempel auf der einen und dem gotischem Bildrahmen auf der anderen Seite, stehen diese Gruppen zugleich für den Gegensatz von griechischer und deutscher oder allgemeiner – von antiker und neuer Kunst.

Die zur Alten Pinakothek gewandte Südseite des Baus trug einen durchlaufenden, breiten Streifen von sieben Bildern. Kaulbach hielt bei der Ausführung an seiner ersten Idee fest, in der Mitte dieser Bilderfolge König Ludwig I. als Kunstsammler darzustellen. Gegenüber dem Düsseldorfer Entwurf hat er jedoch die Seiten vertauscht, so dass sich am Bau die Szenen, die das Studium der Künstler in Rom darstellen, rechts der Mitte anschließen und die Darstellung der an den königlichen Aufträgen arbeitenden Künstler links. Die auf dem Entwurf vorgesehene Folge von fünf Szenen musste an den





5 Wilhelm von Kaulbach, Drei allegorische Gestalten: Baukunst, Bildhauerkunst und Erzgießerkunst, um 1851/52

beiden Enden um jeweils eine Szene erweitert werden. Bei der nach Westen weisenden linken Seite der Fassade war es nahe liegend, den drei Bildfeldern die Darstellung der drei Gattungen Malerei, Architektur und Skulptur zuzuweisen. Für das östliche Ende der Bilderfront, das unmittelbar an die Eingangsfassade anschließende Bildfeld, schuf Kaulbach eine Darstellung, die sinnbildlich den Auftakt zu dem Aufschwung der Künste darstellen soll, den Kampf gegen den »Schlechten Geschmack« des 18. Jahrhunderts, gegen den »Zopf« (Abb. 7).²⁵

Den Mittelpunkt der Komposition bildet ein merkwürdiges Untier, eine Art Kerberus mit drei menschlichen Köpfen, die eine Perücke tragen. Es steht auf einem halbrund geöffneten Sockel, in den die drei Grazien eingeschlossen sind. Dieses skurrile Mischwesen, Symbol der Akademieunst der Aufklärungszeit, wird von beiden Seiten attackiert. Von links nahen im Schutz der Minerva Jakob Asmus Carstens, Bertel Thorvaldsen und Johann Joachim Winckelmann, der gerade ein Tintenfass gegen einen der Köpfe geschleudert hat. Links am Bildrand tritt Friedrich Schinkel hinzu, über dessen Haupt die Eule der Minerva schwebt. Von rechts sprengt Pegasus heran, den die Nazarener gemeinsam reiten. Cornelius hebt mit beiden Händen ein Schwert, um auf das Untier einzuschlagen. Overbeck umfasst eine Kirchenfahne, und



6 Wilhelm von Kaulbach, Drei allegorische Gestalten: Freskomalerei, Glasmalerei und Malerei auf Vasen, um 1851/52

Philipp Veit hinter ihm beugt sich zurück, um einen Mann zu sich heraufzu-
ziehen, dessen Gesicht nicht zu erkennen ist. Es ist ein ungelöstes Geheim-
nis, wen Kaulbach mit dieser Gestalt meinte, die durch Attribute negativ
charakterisiert wird: durch eine Pistole, die aus ihrer Tasche herausragt,
und durch die Schildkröte, ein Symbol der Langsamkeit, auf der sie mit
einem Fuß steht.

Diese Bilderfindung ist in mehrfacher Hinsicht problematisch. Historisch
bezieht sie sich auf die Opposition gegen die Akademiekunst, in der sich
Carstens und Thorvaldsen mit den Nazarenern einig waren, und markiert so
den Anfangspunkt der zur Münchner Gegenwart hinführenden Kunstentwick-
lung. Als Teil des Zyklus legt dieses Bild also nahe, die Szenenfolge von
rechts nach links, von Osten nach Westen, zu lesen, die aber doch eigentlich
von der Mitte, von der Darstellung Ludwigs ausgehend, nach beiden Seiten
hin gelesen werden muss. Zwiespältig ist »Die Bekämpfung des Zopfes« auch
in ihrer Konzeption. Während die sich anschließenden Bilder in der szeni-
schen Gestaltung Wahrscheinlichkeit wahren, ist dieses Bild allegorisch,
jedoch nicht in der konventionellen Weise, in der sich die beiden Gruppen
der Personifikationen an der Ostseite zeigen, sondern es ist eine Mischform,
die historische, dank der Porträtähnlichkeit eindeutig identifizierbare Per-



7 Wilhelm von Kaulbach, Die Bekämpfung des Zopfes durch Künstler und Gelehrte unter dem Schutz der Minerva, um 1851

8 Wilhelm von Kaulbach, Das Studium der deutschen Künstler neuerer Zeit in Rom, um 1848



9 Wilhelm von Kaulbach, König Ludwig I., umgeben von Künstlern und Gelehrten, steigt vom Thron, um die ihm dargebotenen Werke der Plastik und Malerei zu betrachten, 1848

10 Wilhelm von Kaulbach, Mehrere Künstler erhalten Aufträge durch König Ludwig I., 1848

sönlichkeiten in ein sinnbildlich zu deutendes Gefüge integriert. Dies ist ein Stilmittel der Karikatur. »Die Bekämpfung des Zopfes« ist auf einer anderen Stilebene angesiedelt als die zu beiden Seiten sich anschließenden Bilder.

Die zwei folgenden Bilder müssen zusammen gesehen werden (Abb. 8, 10). Sie wiederholen seitenverkehrt die Komposition des Düsseldorfer Entwurfs. Für den Betrachter der Fresken war es nahe liegend, nach dem historischen Auftakt, der mit dem Kampf gegen den Zopf gesetzt wurde, mit dem sich anschließenden Bild fortzufahren, das in der Literatur den Titel »Das Studium der deutschen Künstler neuerer Zeit in Rom« führt. Um das künstlerische Studium geht es aber auch im dritten Bild, das in der Literatur den Titel »Mehrere Künstler erhalten Aufträge durch König Ludwig I.« erhalten hat, und eigentlich geht das hier dargestellte Studium der Kunstwerke der Antike und der Renaissance dem auf Natur und Volksleben ausgerichteten Studium, das im zweiten Bild dargestellt wird, voraus.

In diesem zweiten Bild dominiert die Bewegung von rechts nach links (Abb. 1, 8).²⁶ Zwei lebhaft tanzende Paare in Volkstracht und eine bacchantische Gruppe sind das Studienobjekt einiger Künstler, die eindeutig identifizierbar sind. Auf der Mauer, die den Bildraum nach hinten abgrenzt, sitzt zeichnend Adam Eberle, hinter ihm erscheint Kaulbach. Vor ihnen stehen Julius Muhr mit dem Zeichenbrett in der Hand und daneben Michael Echter. Während diese dem Kreis um Kaulbach zuzurechnenden Künstler das muntere Volksleben studieren, wenden sich andere dem Kapuziner und der Mutter mit ihren Kindern zu, die sich vor dem Tor niedergelassen haben. Christoph Nilson, der Kaulbachs Entwürfe auf die Wand übertrug, sitzt an prominenter Stelle in der Bildmitte auf einem Stein und hat die Ölskizze der Gruppe fast vollendet. Neben ihm steht Georg Hiltensperger und zeichnet in ein Skizzenbuch. Vor ihm kniet Johann Friedrich Overbeck, der seinen Blick andächtig auf den Kapuziner gerichtet hat.

Die genrehaften Motive ragen in das folgende, dritte Bild hinein (Abb 10).²⁷ Die Hirtengruppe am rechten Bildrand steht etwas fremd in dieser Umgebung, welche die klassischen Studien veranschaulichen soll. Die Namen von drei deutschen Künstlern, die in Rom starben, sind in die brüchige Mauer geritzt: Jakob Asmus Carstens, Adam Eberle und Carl Philipp Fohr. An einem mit den päpstlichen Insignien geschmückten Gestänge sind zwei der nach Raffaels Entwurf geschaffenen Teppiche ausgestellt: die »Berufung Petri« und »Paulus in Lystra«. Den rechten Teppich verdecken drei Skulpturen, die für die drei großen Epochen der Bildhauerkunst stehen: die monumentale Statue des Jupiter für die Antike, die Petrus-Figur für das Mittelalter und der »Moses« Michelangelos für die Renaissance. Fünf Künstler beschäftigen sich auf unterschiedliche Weise mit den vorbildlichen Kunstwerken. Jener, der vor der »Moses«-Statue sitzt, hat sich ganz in seine Zeichnung vertieft. Sein Gefährte neben ihm hat sein Skizzenblatt zerknüllt und scheint an seinen Fähigkeiten zu verzweifeln. Der in der Bildmitte Stehende, von dem wir nur den Rücken sehen, betrachtet Raffaels Teppiche. Neben ihn kniet ein Künstler, um mit Hingebung zu zeichnen. Diese vier Gestalten sind nicht zu identifizieren. Die fünfte hingegen, die gerade ihre Studien unterbricht und sich nach links wendet,

ist der Bildhauer Ludwig von Schwanthaler. Er blickt auf die Szene, die sich am linken Bildrand abspielt. Dort tritt ein Herold durch die dorische Säulensstellung und hält eine lange Liste der Aufträge König Ludwigs empor.²⁸ Aufrecht steht Peter von Cornelius da, mit einer Mappe unter dem Arm, auf der »Faust/Dante/Nibelungen« zu lesen ist, womit auf seine wichtigsten frühen Werke verwiesen wird. Julius Schnorr von Carolsfeld steht neben ihm und hat seine Linke auf die Schulter des Freundes gelegt. Vor ihnen beugt sich Heinrich Maria von Hess nach vorn, um die Auftragsliste zu studieren. Friedrich von Gärtner kniet vor ihm und blickt auf die Liste, während hinter ihm Leo von Klenze ruhig und selbstsicher steht. Hinter ihm ragt die »Bavaria« empor, die ihren Kranz genau über sein Haupt hält.

Das Mittelbild der Südseite zeigt Ludwig I. als Kunstsammler (Abb. 9).²⁹ Der König, hier in der Tracht des Hubertusordens, steigt von seinem Thron, um die Kunstwerke, die zu ihm gebracht wurden, zu betrachten. Links steht Winckelmann und legt die Hand auf den Kopf einer Statue, die von einem Knaben aufgerichtet wird: eine Statue des Apollon, die von Winckelmann als »Muse des Agelades« gedeutet worden war. Hinter ihm die monumentale Statue einer Athene und der »Barberinische Faun«, einer der spektakulären frühen Ankäufe Ludwigs. Dahinter zwei Männer, die einen Kandelaber und einen Krieger aus der Gruppe der Ägineten heranbringen. Auf der rechten Seite kniet vorne Galeriedirektor Georg von Dillis und präsentiert einen altitalienischen Flügelaltar. Neben ihm beugt sich Sulpiz Boisserée vor, der Sammler altdeutscher Kunst und Initiator der Vollendung des Kölner Doms, mit einem zerbrochenen Glasfester zu sehen. Martin von Wagner, der langjährige Kunstagent Ludwigs in Rom, und ein Unbekannter heben griechische Vasen empor. Am rechten Bildrand ist Franz Seraph Brulliot, der Inspektor der Kupferstichsammlung, damit beschäftigt, Graphiken in einer Mappe zu sichten. Den Hintergrund der Darstellung bilden die drei von Ludwig errichteten Sammlungsbauten: die Alte Pinakothek, die Glyptothek und die Staatsbibliothek.

Die sich links an das Mittelbild anschließenden Fresken veranschaulichen die durch die Aufträge des Königs initiierte Kunsttätigkeit in Bayern. Hier gibt es keine szenische Sequenz wie auf den beiden Bildern rechts, sondern jedes steht für sich. Die Malerei unter Ludwig I. ist das Thema des ersten Bildes (Abb. 13).³⁰ Am linken Bildrand hat sich eine Gruppe von Malern vor einer Staffelei versammelt, auf der ein Landschaftsbild Rottmanns steht. Der Künstler ist gerade dabei, es seinen Kollegen Albrecht Adam, Heinrich Bürkel, Peter von Hess und Dietrich Monten zu erläutern. Hinter Rottmann ist der Karton von Julius Schnorr von Carolsfeld für das Wandbild »Siegfried und Kriemhilde« in der Residenz zu sehen. Der Diplomat, Sammler und Kunstkritiker Athanasius Graf Raczyński³¹ schaut über den Karton hinweg. Rechts neben ihm ist Heinrich Maria von Hess zu sehen. Er sitzt vor dem Christusbild, das er in der Apsis der Allerheiligen-Hofkirche ausführte, hat das Malen gerade unterbrochen und blickt wie ein Schüler, der von seinem Nachbarn abschreiben will, nach rechts, wo Peter von Cornelius an der monumentalen Gestalt des Schöpfergottes malt, die er im Chorgewölbe der Ludwigskirche ausgeführt hatte. Neben ihm sitzt Karl Hermann, der wichtigste Mitarbeiter



11 Wilhelm von Kaulbach, Die von König Ludwig I. mit der Ausführung monumentaler Bauwerke betraut gewesen Künstler, um 1850

12 Wilhelm von Kaulbach, Die von König Ludwig I. in Tätigkeit gesetzten Bildhauer, um 1850



13 Wilhelm von Kaulbach, Die von König Ludwig I. zur Ausführung seiner Ideen berufenen Künstler im Fach der Historien-, Schlachten-, Landschafts- und Genremalerei, um 1849

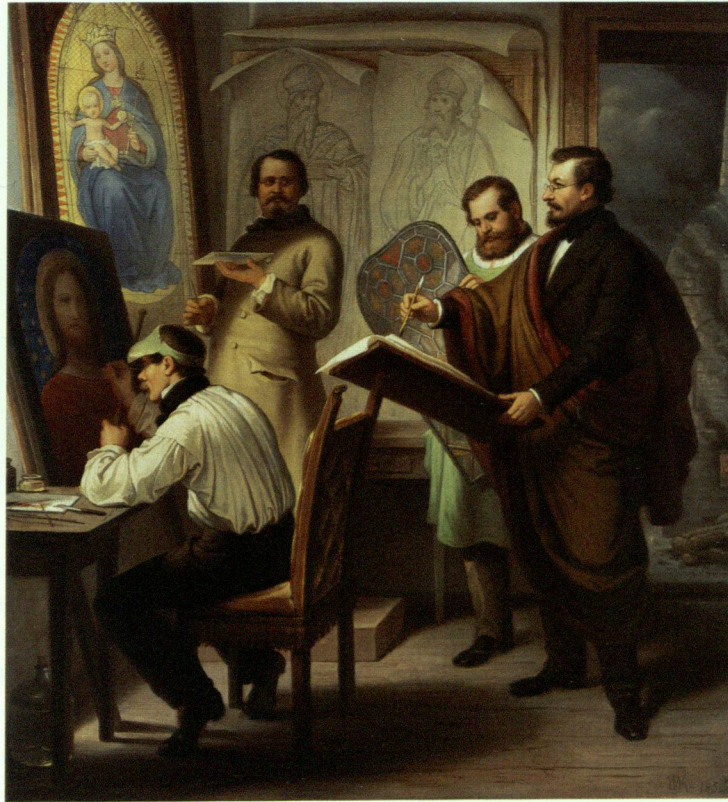
14 Wilhelm von Kaulbach, Die Künstler Münchens im Verein mit der Bürgerschaft überreichen König Ludwig I. das für denselben bestimmte Album samt dessen Aufbewahrungsschrein, um 1853



15 Wilhelm von Kaulbach, Ein innerer Raum der Porzellanmanufaktur in München, in welchem der Inspektor und einige Künstler beschäftigt sind, 1853

von Cornelius bei den Fresken der Ludwigskirche. Die beiden Freskenmaler werden in der Komposition durch eine aus vielerlei Kriegsgerät gebildete und von der bayerischen Rautenfahne überragten Trophäe getrennt. Vor dieser steht eine weitere Staffelei mit einem noch unfertigen Bild der Muttergottes, an dem Johann von Schraudolph malt. Hinter ihm stehen Clemens von Zimmermann, damals Direktor der Pinakothek, und der Kupferstecher Samuel Amsler. Von rechts, also vom Mittelbild mit der Darstellung Ludwigs I. her, bricht der Herold des Königs in diese Atmosphäre konzentrierter Arbeit und ernster Kunstgespräche herein. Ihn begleitet ein älterer Mann, der auf einem Kissen Orden und Diplome bringt: Auszeichnungen, die der König seinen Künstlern zukommen lässt. Für die Zeitgenossen allerdings hatte die Szene einen ironischen Unterton, denn in dem Mann, der das Ordenskissen trägt, konnten sie Hilarius Bolgiano, den Konfektmeister des Königs, erkennen. Kaulbach hat diese Art von Auszeichnungen offensichtlich nicht sehr ernst genommen.

Das folgende Bild zeigt die Architekten Ludwigs I. und die für ihn ausgeführten Monumente (Abb. 11).³² In einer Hütte am linken Bildrand sitzt Leo von Klenze, mit einem Zirkel in der Hand, und blickt in ein neben ihm liegendes Buch. Vor ihm studieren August von Voit, der Architekt der Neuen



16 Wilhelm von Kaulbach, Die Kunsttätigkeit der Glasmalereienanstalt in München, 1853

Pinakothek, und Georg Friedrich Ziebland einen Plan. Ihnen schaut Daniel Ohlmüller, der früh verstorbene Architekt der Mariahilfkirche in der Au, über die Schulter. Hinter der Gruppe erscheinen die Walhalla und die Kelheimer Befreiungshalle. Friedrich von Gärtner steht rechts neben der Gruppe und wendet sich den Arbeiten am Bau des von ihm entworfenen Siegestores zu, die in genrehafter Ausführlichkeit geschildert werden.

Das letzte Bild an der Südseite der Neuen Pinakothek war der Bildhauerei gewidmet (Abb. 12).³³ Vor dem Nordgiebel der Walhalla sitzt Ludwig von Schwanthaler. Mit der Homer-Ausgabe in seiner Hand und der Büste in mittelalterlicher Rüstung an seiner Seite soll auf die doppelte Ausrichtung in seinem Werk, in dem Klassizismus und Historismus nebeneinander stehen, hingewiesen werden. Er blickt zu seinem neben ihm platzierten Schüler Friedrich Brugger auf, der ein Modell des Denkmals für Christoph Willibald von Gluck vorzeigt. Hinter ihm arbeitet Max Widmann am Modell des Denkmals für Fürstbischof Julius Echter von Mespelbrunn, das Ludwig I. für Würzburg stiftete. In der rechts sich anschließenden Gruppe dominiert die Gestalt Bertel Thorvaldsens. Sein Denkmal für Maximilian I. ist im Hintergrund zu sehen. Ihn begleiten Rudolph Schadow und Ludwig Schaller, die beide bei ihm studierten. Konrad Eberhard tritt auf die Gruppe zu, scheint aber von ihr



17 Wilhelm von Kaulbach, Ein Künstlerfest, wobei das Standbild König Ludwigs I. bekränzt wird, um 1852

nicht beachtet zu werden. Links von Schwanthaler arbeitet Johann Halbig an einer Büste des Staatsministers Ludwig von der Pfordten, der seit 1849 bayerischer Ministerpräsident war. Hinter ihm steht Christian Daniel Rauch vor seinen für Bayern geschaffenen Werken, dem Denkmal für König Max I. Joseph, der Statue Albrecht Dürers und einer der Viktorien, die für die Walhalla in Auftrag gegeben worden waren. Der greise Gottfried Schadow tritt auf seinen Konkurrenten zu. Hinter ihm sind noch Ludwig Wichmann und Ernst Rietschel zu sehen.

In den drei Bildern der westlichen Schmalseite des Gebäudes wurde die Schilderung der Kunsttätigkeit unter Ludwig I. fortgesetzt. In der Ölskizze für das Mittelfeld, die Kaulbach als letztes Werk des ganzen Zyklus ausführte, wird die Erzgießerei geschildert, ein Kunstzweig, der dank der großen Aufträge Ludwigs I. und der Fähigkeiten von Johann Baptist Stiglmaier und Ferdinand von Miller internationales Ansehen genoss. Kaulbach zeigt in seinem Bild, wie das Haupt der »Bavaria«, das 1844 gegossen wurde, aus der Gussgrube gehoben wird (Abb. 18).³⁴ Im Hintergrund sind eine Reihe von Bronzestatuen zu sehen, die hier gegossen wurden.

Nicht minder erfolgreich war die Glasmalereienanstalt, die 1827 von Ludwig I. ins Leben gerufen worden war und für die August von Voit 1844 einen großen Neubau hatte errichten können. Kaulbachs Bild, für das schmale rechte Wandfeld der Westseite bestimmt (Abb. 16),³⁵ zeigt den Leiter des Unternehmens, Max Emanuel von Ainmiller, umgeben von seinen Mitarbeitern und einigen Produkten ihrer Arbeit. Das gegenüberliegende Feld dieser Fassade sollte die Darstellung der Porzellanmanufaktur und der dort gepflegten Porzellanmalerei einnehmen (Abb. 15).³⁶ Die traditionsreiche Nymphenburger Manufaktur wurde damals von Eugen Napoleon Neureuther geleitet. Kaulbach zeigt in seinem Bild einen Raum der Manufaktur. Vor einem Ofen steht Neureuther und begutachtet eine Vase. Ein Mitarbeiter hält eine Tafel, auf der das Bild-

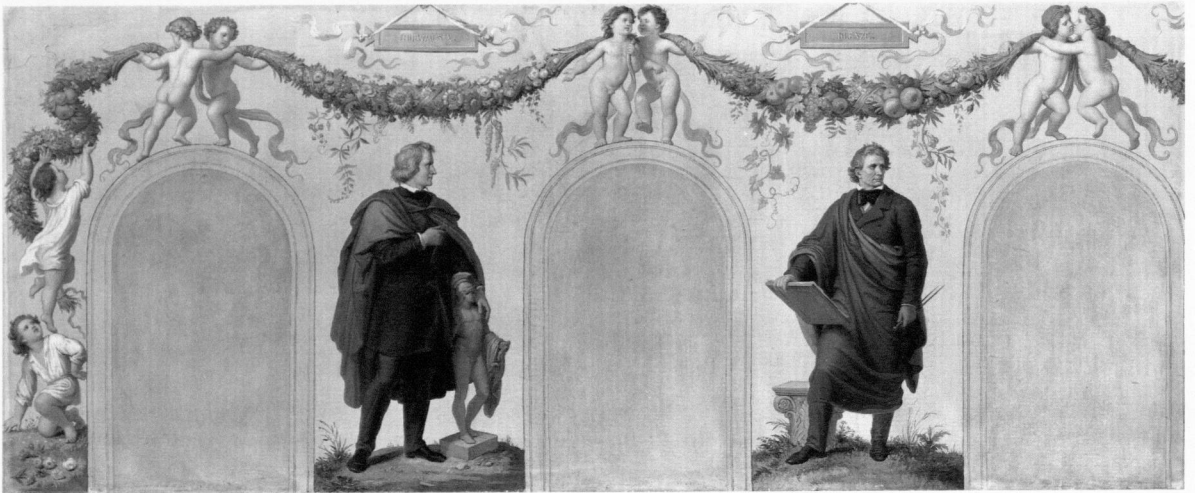
nis Ludwigs I. skizziert ist. Am Tisch sitzt Ferdinand Lefeubure und überträgt das vor ihm aufgestellte Gemälde auf eine monumentale Vase. Gerade die Gemäldekopien auf Porzellan spielten damals eine besondere Rolle. Ludwig I. ließ seit 1827 über zweihundert der wichtigsten Gemälde der Pinakothek auf Porzellanplatten kopieren, zum einen, um »die Porzellan-Manufaktur aus der Reihe eines Gewerbes in die Kategorie einer Kunstanstalt zu erheben«, zum anderen, um »die Kopien der vorzüglichsten Bilder in Schmelzfarben für die Nachwelt zu erhalten, wenn endlich der Zahn der Zeit die Originale zerstört haben wird«. ³⁷

Die endgültige Entscheidung über den Schmuck der Nordfassade der Neuen Pinakothek fiel offensichtlich erst sehr spät. Wie erwähnt, verpflichtete sich Kaulbach 1851 in einer »Nachträglichen Erklärung«, 14 Porträtskizzen der wichtigsten für Ludwig I. tätigen Künstler zu liefern. Der König selbst legte die Auswahl fest und bestimmte, dass die Künstler ihrem Alter nach anzuordnen seien, so dass Thorvaldsen die Reihe anführte, die mit Schraudolph schloss (Abb. 19–23). ³⁸ Da das Geburtsdatum von Cornelius damals fast immer falsch angegeben wurde und dieser den Irrtum nicht korrigierte, vielleicht weil es ihn schmeichelte, für jünger gehalten zu werden, als er war, kam er hinter Klenze auf den dritten Platz. ³⁹

Die seitlichen Bildfelder der Nordseite erhielten Szenen, mit denen die Dankbarkeit der Münchner Künstler gegenüber ihrem König veranschaulicht werden sollte. Für das linke, an der Ecke zur Ostfassade gelegene Bildfeld entwarf Kaulbach die Schilderung eines Künstlerfestes, bei dem die Statue Ludwigs mit Blumen bekränzt wird (Abb. 17). ⁴⁰ Kaulbach hatte Ludwig 1852 einen Entwurf zu diesem Bild vorgelegt, der den königlichen Unwillen erregte. Ludwig protestierte in seiner ihm eigenen Diktion: »Die Krönung meines

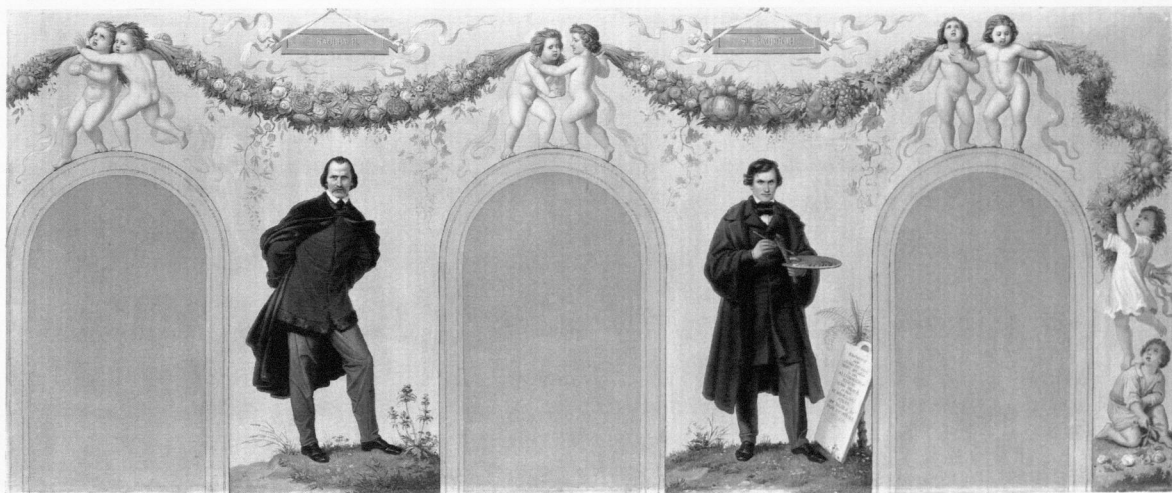


18 Wilhelm von Kaulbach, Die Erzgießerei in München: Das Personal ist beschäftigt, das kolossale Haupt der Bavaria aus der Gussgrube emporzuwinden, 1854



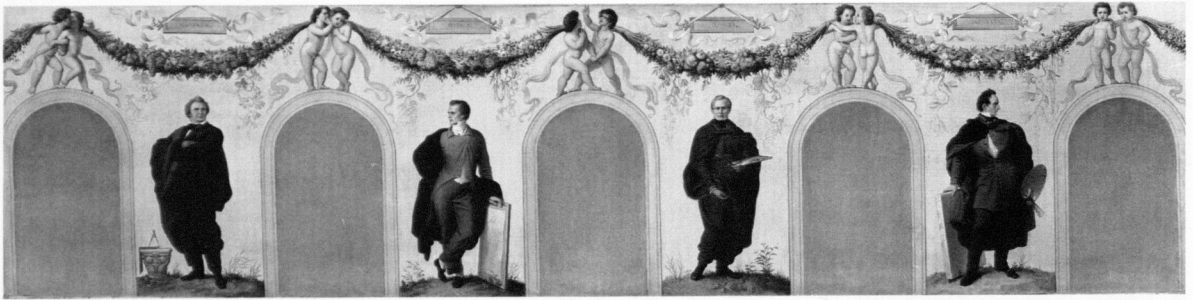
19 Wilhelm von Kaulbach, Bildnisse der Künstler Bertel Thorvaldsen und Leo von Klenze, um 1853/54

20 Wilhelm von Kaulbach, Bildnisse der Künstler Peter von Cornelius, Joseph Daniel Ohlmüller und Peter von Hess, 1853/54



21 Wilhelm von Kaulbach, Bildnisse der Künstler Wilhelm von Kaulbach und Johann von Schraudolph, um 1853/54

22 Wilhelm von Kaulbach, Bildnisse der Künstler Friedrich Ziebland, Ludwig von Schwanthaler und Carl Schorn, um 1853/54



23 Wilhelm von Kaulbach, Bildnisse der Künstler Friedrich von Gärtner, Julius Schnorr von Carolsfeld, Heinrich Maria von Hess und Carl Rottmann, um 1853/54

Standbildes in einem von mir malen gelaßen werdenden Bild wäre so entschieden wider meine Art und Weise. Laßen Sie solches weg, alles übrige dieser trefflichen Zusammenstellung (composition) – trefflich ist jedes Werk Kaulbachs – hätte zu bleiben.«⁴¹

Kaulbach begnügte sich, die Vorbereitung zur Bekrönung zu zeigen. Hinter dem Standbild singt ein Männerchor unter Leitung des Hofkapellmeisters Franz Lachner. Von links und rechts kommen, wie es scheint, bedeutende historische Persönlichkeiten herbei, man glaubt links Albrecht Dürer, Hans Holbein und Peter Vischer zu erkennen und rechts Kaiser Maximilian I. Doch Kaulbach lag es fern, hier nach dem Vorbild, das Raffael in der Stanza della Segnatura gegeben hatte, eine Versammlung bedeutender Persönlichkeiten zu zeigen. Er erinnert vielmehr an ein Maskenfest im Jahr 1840, bei dem der Maler Eduard Gebhardt als Dürer auftrat, Philipp Foltz als Vischer, Wilhelm Lichtenheld als Kaiser Maximilian und er selbst als Ritter mit einem prächtigen Busch von Straußenfedern auf dem Helm. Es war jenes Dürer-Fest, das Gottfried Keller in seinem »Grünen Heinrich« so eindrucksvoll geschildert hat. Dem spielerischen Grundton entsprechend bekämpfen sich zwei Kinder, die gerüstet auf Steckenpferden reiten. Kaulbach persifliert damit die aktuellen Auseinandersetzungen darüber, ob die Fresko- oder die Ölmalerei zu bevorzugen sei, wobei Erstere für die idealistische Auffassung von Cornelius und Schnorr steht, Letztere für die realistische Auffassung, die damals vor allem mit dem Namen der Düsseldorfer Schule verbunden wurde, die aber auch – in Opposition zur Akademie – in Kreisen der Mitglieder des Münchner Kunstvereins gepflegt wurde. In Kaulbachs Bild ist die Ölmalerei die unterlegene Kunst.

Im Wandfeld an der Ecke zur Westfassade wird eine historische Szene geschildert. Am 9. November 1850 war die Kolossalstatue der »Bavaria« vor der Bayerischen Ruhmeshalle auf der Theresienwiese enthüllt worden. Bei dieser Gelegenheit überbrachten Künstler, Handwerker und Bürger dem König einen kunstvoll gefertigten Schrein, der zugleich Leseputz war, in dem eine Kassette mit 178 Arbeiten Münchner Künstler aufbewahrt wurde (Abb. 14).⁴² Kaulbach schildert den Augenblick der Übergabe der Kassette durch die Maler August von Kreling, Schwiegersohn Kaulbachs, Ferdinand Petzl, Peter

Herwegen und den Erzgießer Ferdinand von Miller. Hinter ihnen steht der Kunstschriftsteller Anton Teichlein, der eine emphatische Rede hielt, in der Ludwig als »Kunstbeschützer« gefeiert wurde. Links haben Schlossermeister Haller und Tischlermeister Glink den Schrein herangetragen. In der Menschenmenge, die das Bild nach hinten abschließt, ist eine Reihe bedeutender Persönlichkeiten Münchens zu identifizieren. Hinter ihnen ragen die »Bavaria« und die Bayerische Ruhmeshalle empor.

Die Kritik der Zeitgenossen

Nachdem die ersten Bilder enthüllt worden waren, als Kaulbach den Zyklus noch gar nicht fertig konzipiert hatte und die Vollendung der Fresken in weiter Ferne stand, wurden bereits kritische Stimmen laut, die im Herbst 1852 zu einem Sturm des Protestes anwuchsen. Das größte Gewicht hatte dabei ein langer Artikel von Julius Schnorr von Carolsfeld, der am 24. Oktober 1852 in der »Allgemeinen Zeitung« veröffentlicht wurde.⁴³ Schnorr hatte im September die Bilder gemeinsam mit Christoph Nilson besichtigt und war empört, wie hier die Geschichte der neuesten deutschen Kunst, die er selbst entscheidend mitgeprägt hatte, charakterisiert wurde. Vor allem die Darstellung »Die Bekämpfung des Zopfes« erregte seinen Zorn. »In diesem Bilde soll doch wohl der Kampf erzählt werden, welcher dem Sieg der neueren Kunst, dessen Erbe Hr. von Kaulbach geworden, vorangegangen ist. Ich und andere meinen, es sei dabei anders zugegangen, und der Kampf sei kein lächerlicher Streich gewesen, von lustigen, mutwilligen Gesellen zu ihrer Belustigung ausgeführt. Wir betrachten die Bewegung auf dem Gebiete der Kunst, die Bestrebungen der Männer, welche uns Bahn gebrochen haben, im Zusammenhang mit den edelsten Kämpfen unseres Volkes und glauben, dass die neuere deutsche Kunstgeschichte ein gutes Stück Geschichte unserer Zeit sei.«⁴⁴

Nicht weniger ärgerlich fand Schnorr die Darstellung des Studiums der Künstler in Rom im zweiten Bild der Südwand: »Sollen in diesem Gemälde die Bestrebungen der deutschen Künstler in Rom im allgemeinen charakterisiert werden? Oder drücken diese Gruppen nur die heiteren und harmlosen Studien auf dem Gebiet der Genremalerei aus? Wo findet sich dann aber der Ernst und die religiöse Richtung der Kunst vertreten, welche in Rom sich doch insbesondere geltend machte, und warum sind diese Gruppen neben dem Bild des Kampfes hingestellt, der freilich nur wie ein Knabenkampf geschildert ist? [...] Wer vermöchte wohl diese Fragen zu beantworten durch eine irgend genügende Erklärung, wenn es nicht die ist, dass es gerade darauf abgesehen ist, den Ernst der Bestrebungen jener Zeit zu ignorieren, um nicht zu sagen, eine der edelsten und hervorragendsten Erscheinungen auf dem Gebiete der Kunst zu persiflieren.«⁴⁵

Das Mittelbild hingegen, das Ludwig I. vor seinem Thron zeigt (Abb. 9), machte in den Augen Schnorrs »einen sehr schönen und durchaus befriedigenden Eindruck«. Seine Vorstellung, wie das Thema »Der deutschen Künstler Studien zu Rom und deren Berufung nach München durch König Ludwig I.« zu behandeln sei, hatte Schnorr in einer Zeichnung niedergelegt, die er 1850



24 Julius Schnorr von Carolsfeld, Der deutschen Künstler Studien zu Rom und deren Berufung nach München durch König Ludwig I., 1850, München, Staatliche Graphische Sammlung

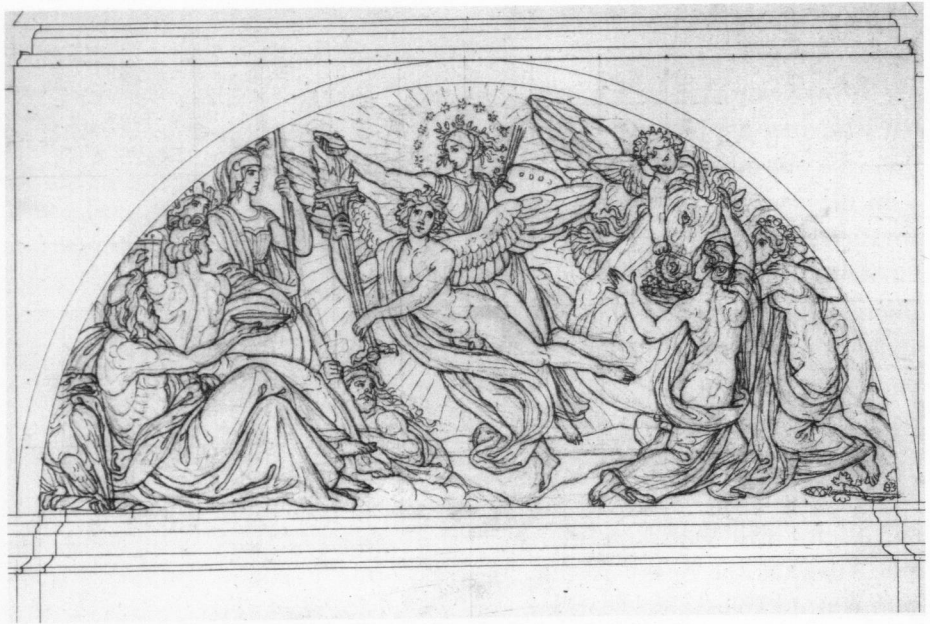
zum König-Ludwig-Album beige-steuert hatte (Abb. 24).⁴⁶ Vor der Kulisse römischer Bauten ist eine große Schar von Künstlern und Gelehrten zu sehen, die teils die Kunst- und Bauwerke studieren, teils mit eigenen Arbeiten beschäftigt sind. Hinter ihnen erscheint Ludwig im königlichen Gewand, begleitet von der Muse der Poesie, und weist nach oben, wo als ferne Vision hinter einer Bergkette die Bayerische Ruhmeshalle und die Walhalla auftauchen, als Ziel zukünftiger Arbeit. Auch Kaulbach hatte für das König-Ludwig-Album ein Blatt geliefert, das die Leistung Ludwigs als »Erwecker« und Förderer der Kunst allegorisch feiert (Abb. 25).⁴⁷ Er zeigt in seiner Zeichnung die Per-

sonifikation der deutschen Kunst, die am Grab der alten italienischen Kunst niedergesunken ist. Hinter ihr erscheint Ludwig, mit dem Attribut der Leier als Dichter charakterisiert, und verweist auf die Kunstaufträge, die er erteilen wird und die hier wie Traumvisionen über ihm erscheinen: die Glyptothek, die »Bavaria« und die Fresken der Ludwigskirche.

In diesen zwei Blättern waren die beiden Künstler in ihrer Auffassung wirklich nicht weit voneinander entfernt. In den Wandbildern der Neuen Pinakothek hingegen vermisste Schnorr den Ernst und die Würde, die seiner Überzeugung nach die Aufgabe und der Gegenstand forderten: »[...]die Darstellungen wollen Gedächtnistafeln der Geschichte sein und einen monumentalen Charakter in sich tragen.«⁴⁸ Schnorrs Maßstab war die im Kreis der Nazarener entwickelte Auffassung von monumentaler Freskomalerei. Dieser Maßstab wurde gerade in München dem Betrachter vielfältig vor Augen geführt, nicht zuletzt durch die enge Beziehung, in der die Neue Pinakothek zur Alten Pinakothek stand. »Die Darstellungen sind an dem Gebäude, das eine Auswahl der Werke der neueren Kunst aufzunehmen bestimmt ist, angebracht. In kolossalen Buchstaben ist da gleichsam angeschrieben, welche Bestimmung das Gebäude hat, welcher Art sein Inhalt ist. Was die Darstellungen von Cornelius in den Loggien der älteren Pinakothek in Beziehung



25 Wilhelm von Kaulbach, Kronprinz Ludwig von Bayern erweckt die deutsche Kunst zur Tätigkeit, 1850, München, Staatliche Graphische Sammlung



26 Peter von Cornelius, Apotheose der Kunst, Entwurf für die Lünette der Loggia XXV der Alten Pinakothek, 1833, München, Staatliche Graphische Sammlung

auf die Kunst des Mittelalters leisten, das bezwecken die Darstellungen an der neuen Pinakothek in Beziehung auf die neueste Kunstperiode.«⁴⁹

In der Tat können und müssen Kaulbachs Wandbilder als Antwort auf die von Cornelius entworfene Dekoration der Loggien der Alten Pinakothek verstanden werden, eine Antwort allerdings, die sehr bewusst den Dissens hervorkehrt. Cornelius' Absicht war es, »die Geschichte der neueren Malerei nach ihren Hauptbegebenheiten als Einleitung zu der Sammlung« darzustellen.⁵⁰ Man würde den Zyklus aber unterschätzen und missverstehen, wollte man ihn als illustrierte Kunstgeschichte betrachten, als eine gemalte Folge von Künstleranekdoten. Cornelius ging es um mehr. Er wollte den Besuchern den von ihm für wahr und richtig erkannten Begriff von Kunst vermitteln.

Die Form, die er wählte, um dieses Ziel zu erreichen, war die Arabeske. Friedrich Schlegel hatte in seinem »Gespräch über die Poesie« über die mögliche Form einer Theorie des Romans geschrieben: »Eine solche Theorie des Romans würde selbst ein Roman sein müssen, der jeden ewigen Ton der Fantasie fantastisch wiedergäbe [...]. Das wären wahre Arabesken und diese nebst Bekenntnissen« seien »die einzigen romantischen Naturprodukte unsers Zeitalters«.⁵¹ Auch später noch hat Schlegel bekräftigt, dass »die Geschichte der Dichtkunst selbst als ein Gedicht zu betrachten« sei.⁵² Die Darstellung der Geschichte der Literatur in Form eines Gedichtes ist ihre »Poetisierung« und zugleich deren Potenzierung. Diese »Kunst der Kunst« ist der prosaischen Abhandlung weit überlegen, weil sie dem romantischen Ziel der »unendlichen Fülle in der unendlichen Einheit« näher zu kommen vermag. Ganz im Sinne Schlegels hat Cornelius die Kunstgeschichte in der Dar-



27 Peter von Cornelius, König Ludwig I. wird von der Poesie, der Dichtung und Kunst eingeführt, Entwurf für die Loggia I der Alten Pinakothek, 1827, München, Staatliche Graphische Sammlung

stellung als Arabeske »poetisiert«. In den vielfältigen Wechselbezügen zwischen den Szenen und den sie begleitenden ornamental Motiven wird die historische Erzählung, die Künstlergeschichte, immer wieder transzendiert und auf grundsätzliche Fragen wie das Verhältnis der Kunst zur Religion, Geschichte und Natur oder auf den Geniebegriff hingeführt. Mit den Porträts, die in den Zwickeln der Gewölbe angebracht waren, wurde die Bedeutung der »großen Persönlichkeit« für die Kunstgeschichte unterstrichen.

Ein Schlüsselbild im Zyklus von Cornelius ist die abschließende Lünette, die schon in den ersten Erwähnungen als »Apotheose der Kunst« betitelt wurde (Abb. 26).⁵³ Sie stellt den Genius der Menschheit dar, der die Personifikation der Malerei oder der Kunst emporträgt, die mit der Sternenkronen der Unsterblichkeit bekrönt und von einer strahlenden Aura umgeben ist. Die Kunst träufelt »nährendes Öl« in die Opferflamme, die der Genius hält, wodurch ihre wechselseitige Abhängigkeit verdeutlicht wird. Der Genius hat die Wolkenbänke des Olymp erreicht und wird von den Göttern begrüßt. Pegasus, von den Grazien gefüttert, bäumt sich rechts auf, wird aber von Amor im Zaum gehalten. Es ist ein Bereich ewiger Heiterkeit und Schönheit, zu dem das Dichterross und die Kunst emporgestiegen sind.

Den hohen Rang, der in diesem Zyklus für die Kunst in Anspruch genommen wird, macht auch das Eröffnungsbild deutlich. Es zeigt Ludwig I., der von der Poesie in den Hain der Dichter und Künstler geführt wird (Abb. 27).⁵⁴ Das Betreten des Palmenhains ist zugleich eine Metapher für das Betreten des Museums als einem der Kunst geweihten Ort, an dem die genialen Geister durch ihre Werke gegenwärtig sind. Dass die Poesie den hohen Besucher

leitet, weist zum einen auf ihre Schlüsselstellung im Kunstbegriff der Romantik hin. Dass er von ihr geleitet wird, ist ein deutlicher Hinweis darauf, dass sich selbst Könige dem Führungsanspruch des Genies unterzuordnen haben. Die Kunst steht über der weltlichen Macht. Dass diese der Kunst zu dienen habe und nicht umgekehrt, wird auch mit verschiedenen Anekdoten hervorgehoben, etwa mit Darstellungen, wie Kaiser Maximilian Dürer die Leiter hält oder Kaiser Karl V. sich bückt, um den Pinsel aufzuheben, der Tizian aus der Hand gefallen war.

Kaulbach hatte dieses Beispiel genau vor Augen, als er an die Arbeit ging, sozusagen die Fortsetzung dieses Zyklus, die Geschichte der deutschen Kunst im Zeitalter Ludwigs I., zu konzipieren. In einem Zeitungsbericht konnte man 1850 lesen: »Wie in den Loggien der alten Pinakothek die Geschichte der Malerei im Mittelalter nach den Zeichnungen von Cornelius im Innern erklärend und ergänzend begleitet, so sollen hier die Bilder aus der Geschichte der neuen deutschen Kunst den dem Gebäude zu Grunde liegenden Gedanken vollenden. Kaulbach hat seine Aufgabe nicht als eine historische, sondern als eine poetische betrachtet, und mehr allgemeine Bezüge als etwa bestimmte Ereignisse in freier, selbst humoristischer Form festgehalten.«⁵⁵ Wie Cornelius wollte Kaulbach seine Aufgabe »poetisch« auffassen. Das romantische Prinzip der Arabeske war ihm aus Diskussionen mit Cornelius, die er und seine Mitschüler beispielsweise bei der Arbeit an den Fresken der Bonner Universitätsaula geführt hatten, bestens vertraut.⁵⁶ Es spielte auch in Kaulbachs Fresken im Treppenhaus des Berliner Museums eine bedeutende Rolle.⁵⁷ Der älteste erhaltene Entwurf zu den Pinakotheksfresken belegt, dass Kaulbach vom Prinzip der Arabeske ausging. In der endgültigen Redaktion hat er sich dann für eine rein szenische Darstellungsweise entschieden, doch in der Verbindung von Szenischem mit allegorischen Darstellungen und dem Porträt ist immer noch ein Rest der Arabesken-Konzeption von Cornelius zu entdecken.

Gerade weil dieses so ist und für Schnorr als langjährigen Mitstreiter von Cornelius unverkennbar sein musste, war der Protest so heftig, denn gerade die zentrale Idee der Loggienfresken, mit dem Prinzip der Arabeske auf den hohen Begriff »wahrer« Kunst hinzuführen, hat Kaulbach zur Seite geschoben. Für den, der mit der Kunstauffassung von Cornelius vertraut war, war in fast jedem Bild ein Widerspruch gegen dessen Kunstbegriff zu erkennen.

In der Darstellung des Künstlerfestes beispielsweise war eine Anspielung auf die Dekorationen jenes Künstlerfestes enthalten, das die deutschen Künstler um Cornelius und Overbeck 1818 in Rom zum Abschied des Kronprinzen Ludwig ausgerichtet hatten.⁵⁸ Die Festdekoration, von Cornelius konzipiert und mit Overbeck und weiteren Freunden ausgeführt, zeigte an der Stirnseite des Festsaals ein Triptychon, dessen Mitte die Personifikation der Poesie einnahm. Auf den Flügelbildern waren links die Künstler und rechts die »Beschützer der Kunst«, die kunstliebenden Herrscher und Mäzene, dargestellt. So traten König David, Homer, Dürer und Raffael auf der einen und Perikles, Augustus, die Päpste Julius II. und Leo X., Karl der Große, Kaiser Maximilian und viele andere auf, um der Poesie, dem romantischen Inbegriff



28 August von Kreling, Die großen Zeitalter der Kunst, die deutschen Künstler huldigen König Ludwig I., 1850, München, Staatliche Graphische Sammlung

der Kunst, zu dienen. Cornelius ließ diese Konstellation auf einem der Transparente wiederholen, die seine Schüler, darunter auch Kaulbach, 1828 für das Dürer-Fest in Nürnberg malten.⁵⁹ In dem von Adam Eberle geschaffenen Bild geben sich Dürer und Raffael vor dem Thron der Kunst die Hand, und hinter ihnen sind ihre Förderer, nämlich Julius II. und Leo X. auf der einen und Kaiser Maximilian auf der anderen Seite, zu sehen. Diese Konzeption, die sich auf das von Raffael in den Fresken der Stanza della Segnatura gegebene Beispiel der Darstellung einer idealen, ewigen Gemeinschaft großer Persönlichkeiten berufen konnte, hatte August von Kreling in seinem Widmungsblatt für das König-Ludwig-Album in bezeichnender Weise modifiziert (Abb. 28).⁶⁰ Er zeigt uns zwei Ebenen, eine untere, die seitlich von Glyptothek und Pinakothek begrenzt wird und in der Ludwig im Königsornat und »seine« Künstler stehen, während die obere Bildhälfte, durch Eichen in drei Felder unterteilt, die großen Herrscher und die großen Künstler zeigt, links stehen Leo X., Raffael und Michelangelo im Vordergrund, rechts Dürer und Kaiser Maximilian, in der Mitte ein Doge, bei dem unter anderem Tizian, Paolo Veronese und Peter Paul Rubens stehen. Ludwig, der in der Widmung als »Kunstbeschützer« apostrophiert wird, blickt nach oben, auf den Papst und

Raffael: Von der realen Ebene, auf der er steht, ruft er die historischen Partnerschaften zwischen Herrschern und Künstlern in Erinnerung, um, durch diese Vorbilder beflügelt, ein neues Goldenes Zeitalter der Kunst herbeizuführen.

Kaulbach hingegen blendete in seinem Entwurf für das Wandbild die ideale Ebene aus. An die Stelle der Personifikation der Poesie oder Kunst tritt der Männerchor, und nicht die großen Künstler und ihre Beschützer selbst erscheinen dem Betrachter, sondern Zeitgenossen in historischer Verkleidung. Was zuvor pathetisch beschworene Erinnerung war, gerät zum munteren Faschingsaufzug. Die ironische Brechung wird dadurch unterstrichen, dass der Streit, ob Fresko oder Ölmalerei der Vorrang gebühre, als Kinderspiel geboten wird. Diese ironische Relativierung entspricht ganz dem Konzept, das Kaulbach auch im Berliner Neuen Museum anwandte, wo die großen historischen Szenen und Persönlichkeiten von einem Kinderfries begleitet werden, in dem das dort entworfene Geschichtsbild ironisiert wird.⁶¹ Ironie aber lag den Nazarenern völlig fern; in diesem Punkt hatten sie nicht das Erbe der Frühromantik angetreten.

Am deutlichsten wird die Distanz zur nazarenischen Kunstdoktrin, wenn man den Zyklus unter dem Stichwort »Kunst und Religion« betrachtet. Cornelius fasste zwar nicht wie Overbeck oder Philipp Veit die Religion als Urquell aller Kunst auf, doch der Dienst an der Religion war für ihn die höchste Aufgabe der Kunst.⁶² Kaulbach hat mit der Darstellung Overbecks im zweiten Bild dessen religiöse Einstellung karikiert. Die Arbeit an religiösen Bildern wird im Zyklus als eine neben anderen gezeigt. Nicht der Bezug auf Metaphysisches, sondern die Beschäftigung mit der Lebenswirklichkeit und der Natur, dem Tatsächlich-Diesseitigen, ist die eigentliche Aufgabe der Kunst.

Kaulbachs Zyklus spiegelt einen tief gehenden Wandel der Kunstauffassung, der damals in Deutschland intensiv diskutiert wurde. Für die Konzeption seiner Freskenentwürfe spielte allerdings weniger die heftige Debatte um Idealismus oder Realismus in der Historienmalerei eine Rolle, die seit der ersten Ausstellung der so genannten Belgischen Bilder, großformatigen Gemälden von Edouard de Biefve und Louis Gallait, geführt wurde.⁶³ Wichtiger war für ihn eine Arabeske des jungen Adolph von Menzel. Athanasius von Raczyński hatte für jeden der drei Bände seiner »Geschichte der neueren deutschen Kunst« das Titelblatt von jüngeren Künstlern gestalten lassen. Kaulbach selbst hatte die Vorlage für den Titel zum zweiten Band geliefert, der die »Münchener Schule« behandelt. Ganz konventionell werden hier Cornelius, Schadow, Thorvaldsen und Schinkel als bedeutendste Vertreter der deutschen Kunst gezeigt. Im unteren Streifen sitzen Bildhauerei und Malerei einträchtig zu Füßen der Poesie. Das war ganz im Sinne des romantischen Kunstbegriffs.

Menzel wählte für den Titel des dritten Bandes die Form der Arabeske und nutzte diese zu einer ironischen Abrechnung mit der Kunst der letzten Jahrzehnte (Abb. 29).⁶⁴ Im Scheitel der Arabeske erscheint Albrecht Dürer als Lichtbringer, neben ihm Peter Vischer, Lucas Cranach und Hans Holbein. In dem Bildfeld rechts oben sieht man die Figur des »Apoll vom Belvedere«



29 Adolph von Menzel, Titelblatt zu Athanasius von Raczyński, Geschichte der neueren deutschen Kunst, Bd. 3, Berlin 1841

in einer klassizistischen Rotunde. Ihr wird gerade ein Feigenblatt appliziert. Vorne arbeitet ein Künstler an einer Darstellung der Grazien, die in ein Rasternetz eingesperrt werden. Hinter ihm steht Goethe, von einigen Kunstfreunden begleitet, und weist auf Dürer. Was Menzel von alledem hält, macht er durch den Krebs über dieser Arabeskenranke deutlich: Es ist Entwicklung im Rückwärtsgang. Im Feld der gegenüberliegenden Seite schließen sich die Arabeskenranken zu gotischem Maßwerk zusammen. Das Kreuz darüber zeigt, dass es um Christliches geht. Eine große Schar von Künstlern pilgert zu Dürer. Das dampfende Weihrauchfass unterstreicht die religiöse Stimmung, und keiner dieser Künstler nimmt wahr, dass der Wegweiser genau in die entgegengesetzte Richtung zeigt. Auch die Nazarener sind für Menzel auf dem falschen Weg.

Mit den beiden mittleren Arabeskenfeldern greift Menzel auf das 18. Jahrhundert zurück. Rechts in Rocaillerahmen sieht man die Figur der Venus, mit einem Reifrock verkleidet. Mit dem gegenüberliegenden Bildfeld zielt Menzel auf Jacques Louis David und die französische Malerei überhaupt, für die das Modellstudium besonders wichtig war. Das Chamäleon über dem Likatorenbündel, dem Emblem der Revolution, das sich mit der »Main de la Justice«, einem Symbol der französischen Monarchie, kreuzt, soll den politischen Gesinnungswandel kritisieren, den sich ein David vorwerfen lassen muss, der von einem glühenden Revolutionär zum Verherrlicher Napoleons wurde. Im unteren Bildstreifen stellt Menzel die Personifikationen der Religion und der mittelalterlichen Heldendichtung einander gegenüber. Das rechte Arabeskenfeld bezieht sich auf Cornelius und die Münchner Malerschule. Auf einem Efeuzweig balanciert Cornelius und arbeitet an dem Fresko des »Jüngsten Gerichts«. Der Heiligenschein, den er malt, wird zu seinem eigenen Nimbus. Das linke Feld, von Eichenlaub gerahmt, meint die profane Historienmalerei der Düsseldorfer Schule. Die Künstler lauschen dem Gesang des Barden oder kopieren die an der Wand aufgehängten Rüstungen. Für Menzel ist jedoch der Düsseldorfer wie der Münchner Weg der Kunst falsch. In das Zentrum der Arabeske, über die Hand der Religion, platzierte er ein Anagramm, das sich zu »NATUR?« auflösen lässt. Dies ist das Ergebnis seiner Bestandsaufnahme: Die Natur kommt, wo er auch hinsieht, in der deutschen Kunst zu kurz.

Beziehungen zu Kaulbachs Pinakothekszyklus sind nicht zu verkennen. Sie liegen nicht nur in einzelnen Motiven wie der karikierenden Darstellung von Cornelius, sondern auch in der Auffassung und Bewertung der jüngsten Kunstentwicklung. Menzel wie Kaulbach zweifeln an dem von der Kunstgeschichtsschreibung ihrer Zeit verbreiteten Bild vom Verlauf der Erneuerung der deutschen Kunst. Wenn allgemein behauptet wurde, dass Carstens und Thorvaldsen die Bahnbrecher seien und die Nazarener um Cornelius und Schnorr die Kunst dann zu einem einzigartigen Höhepunkt führten, so hält Kaulbach dagegen, dass die Überwindung des Zopfes ein Kasperletheater sei. Das Niederreiten des Akademieprofessors, der verschlafen am Modell festhält, war keine heroische Leistung, und falsch war auch der zweite Schritt, bei dem das an den Akademien geübte mechanische Studium durch staunen-

des und lähmendes Betrachten der Werke Raffaels, durch untätige Andacht ersetzt wurde. Mit Menzel ist er sich einig, dass es einen Neubeginn nur in der Hinwendung zur Natur geben kann. Die wahre Erneuerung findet erst jetzt statt, in der Generation, der auch Kaulbach angehört. Mit dieser Einschätzung werden indirekt die bis dahin für Ludwig I. geschaffenen Kunstwerke einer massiven Kritik unterzogen, denn die Gemälde von Cornelius, Schnorr und deren Schülern haben die Natur als Inspirationsquelle stets vernachlässigt, weil Religion und Poesie ihre Leitsterne waren. Kaulbachs Bruch mit der Kunstauffassung seines Lehrers Cornelius konnte kaum radikaler sein.

Die Kehrseite dieser Auffassung ist, dass sie den hohen Geltungsanspruch der Kunst aufgeben muss, denn eine metaphysische Begründung der Kunst, einen unwiderleglichen Nachweis ihrer Notwendigkeit kann Kaulbach auf der Basis seiner neuen Grundsätze nicht geben. Mit dem Postulat der Naturtreue ist ein geistiger Führungsanspruch der Kunst, wie ihn Cornelius so dezidiert erhoben hatte, nicht aufrechtzuerhalten. Das Verhältnis von Macht und Kunst kann nur noch pragmatisch gesehen werden. Überspitzt gesagt: Die Initiative geht von den Herrschenden aus, Kunst ist, was der König haben will, und die Künstler statten pflichtgemäß ihren Dank dafür ab, dass sie beschäftigt wurden. Man darf davon ausgehen, dass es Kaulbach bewusst war, dass diese Behauptung so nicht stimmt, dass es neben der im königlichen Auftrag geschaffenen Kunst, die er als »die« Geschichte der neueren deutschen Kunst zu schildern und zu feiern hatte, viele andere Erscheinungen auf dem Felde der Kunst gab. Seine Entscheidung, mit satirischen Mitteln gegen die offizielle Lesart der neuesten Kunstentwicklung zu protestieren, mag aus diesem Wissen hervorgegangen sein. Für den, der sich diese Widersprüchlichkeiten bewusst machte, lautete die implizite Botschaft des Zyklus: Die offizielle Kunst ist problematisch geworden!

Dass gegen das von Kaulbach entworfene Kunstgeschichtsbild vor allem jene protestierten, die über Jahrzehnte hinweg die Ausrichtung der vom König protegierten, öffentlichen Kunst gelenkt hatten, kann nicht überraschen. Im Sommer 1851 war Cornelius in einem von allen Akademielehrern, auch von Kaulbach, unterschriebenen Brief darum gebeten worden, seine Berliner Kartons nach München auszuleihen: »[...] das unschätzbare Erbe Ihrer großartigen Bemühungen, soll auf unserer diesjährigen Ausstellung mit vorzüglichem Glanze vertreten sein, damit der Geist, welcher die hiesige Schule einst durchwehte, welcher sie nur nach Wahrheit trachten und allen Schein verachten ließ, in ernsten Worten noch einmal zu uns spreche [...]«. ⁶⁵ Cornelius lehnte ab. Aus seiner an Joseph Schlotthauer gerichteten Antwort ist herauszulesen, dass Kaulbachs Fresken ein Grund dafür waren. »Alles ist empört über die Malereien an der Neuen Pinakothek. Statt einer Kunstgeschichte ist es ein Pasquill auf dieselbe. Wie eine Viper sticht er in die Brüste die ihn genährt und groß gezogen. Die edelsten Männer der Nation sind hier dem Spott und Hohn preisgegeben. Dass er mich mit einem blauen Auge hat davonkommen lassen, danke ihm der Teufel! [...] Uebermuth im Glück ist nicht das Merkmal edler Naturen. Der König Ludwig bleibt sich consequent

in Inconsequenzen; er zerstört mit der einen Hand, was er mit der anderen geschaffen; die zwei Naturen in ihm bringen ihn zu den incalculabelsten Streichen und Quersprüngen; aber man kann ihm trotz alledem nicht Feind sein.«⁶⁶

Wenige Jahre später bekam Cornelius die Gelegenheit, seinen Einspruch gegen Kaulbachs Werk vor dem König und auch öffentlich vorzutragen. Am 20. Mai 1855 bereiteten die deutschen Künstler in Rom Ludwig I. ein großes Fest, das in der Villa Albani stattfand. Im großen Saal, unter dem Deckenfresko des »Parnass« von Anton Raphael Mengs, das immer noch als eine Inkunabel der Erneuerung der deutschen Kunst Verehrung genoss, wurde getafelt. Cornelius hatte die Ehre, neben dem König zu sitzen und die Festrede zu halten, in der er das hohe Ideal der Kunst und ihre Förderung durch den bayerischen Kronprinzen und König beschwor: »es war nicht so, wie Herr Wilhelm Kaulbach es darzustellen beliebte. [...] Es galt hier, dass der deutsche Genius sich auch in der Kunst eine Bahn brach, [...] es galt hier endlich, den hohen Absichten unseres erhabenen königlichen Herrn und Beschützers würdig zu entsprechen. In wie weit dieß nun gelungen, mag Welt und Nachwelt entscheiden. Wie weit auch jene Werke hinter dem Maaßstabe liegen, den diese Männer sich selber angelegt, und hier im ewigen Rom geholt hatten, sie können getrost die Hand auf die Brust legen und sich sagen: wir haben einen guten Kampf gekämpft; wir hinterlassen dem Vaterlande eine bessere Kunst, als wir vorgefunden [...]«. ⁶⁷

In einem privaten Brief, in dem Cornelius über das Fest berichtete, wurde er noch deutlicher: »Aber der König Ludwig ist über den Charakter Kaulbachs und dessen jeztige Kunstbestrebung vollkommen ins Reine, und hat sich darüber mehrmals unumwunden und stark geäußert, einmahl bei der Tafel in Overbeck's und meiner Gegenwart, und in Gegenwart seines ganzen Gefolges; da habe ich dann auch nicht ermangelt, auch meine Meinung auszusprechen, und ihn unter Andern den Heine der Mahlerey genannt, und alles stimmte mir bey, wie dann überhaupt man nun überall anfängt, ihn für das zu halten, was er ist, nemlich ein Renegat und Verräther, an dem was ihn genährt und gehoben hat, ein Dämpfer auf seinen Übermuth ist höchst nöthig und von mir soll er ihn haben, wo und wie ichs nur immer kann [...]«. ⁶⁸

Es gab aber auch ganz andere Stimmen, die Kaulbachs Abkehr vom hohen Stilideal, das bis dahin in der Münchner Monumentalmalerei gepflegt wurde, fast als eine Befreiung empfanden. Karl Gutzkow hatte sich zunächst, ohne die Bilder gesehen zu haben, skeptisch geäußert, weil er die bissige Ironie Kaulbachs aus dem Fries im Neuen Museum kannte.⁶⁹ Nach einem Besuch in München publizierte er einen Artikel, der Kaulbachs Werk lebhaft verteidigte: »Hier ist Gedanke, Charakter, Schönheit, Grazie, Wahrheit und diejenige Geschichtsschreibung, die am Ende doch die einzige ist, mit der ein Maler von Geist und Charakter sich der Aufgabe unterziehen konnte, König Ludwigs Verdienste um die Kunst zu malen. Welchen Weg sollte denn nach eurer Meinung Kaulbach einschlagen, um diese Epoche zu schildern? Den akademisch-langweiligen? Allegorien jener steifen Art mit den Genien der Allgemeinheit, den Attributen der Phrase, den verschwimmenden Glorien jener

Bezüglichkeit, die gewöhnlich Alles ausdrückt und im Grunde wieder nichts? Wie wird man doch so müde, so matt in einer Stadt wie München von dieser endlosen conventionellen Andacht, dieser bestellten Frömmigkeit, diesem gemachten Enthusiasmus für allerlei alte, verschollene Dinge, dieser von der Erde ganz abgehobenen ewigen Idealität und wie wohl thun dann endlich diese Kaulbach'schen Fresken, die den Muth haben, in die Allegorie und die akademischen Traditionen unsern Frack, unsern Regenschirm und die wirkliche Wirklichkeit des Künstlerlebens einzuführen! Nun ist die Huldigung, die dem seltensten aller gekrönten Kunstfreunde dargebracht wird, erst wahr, die Production der HH. Cornelius und Overbeck und wie sie heißen, Kaulbach nicht ausgenommen, ist nun erst, auch wenn Folianten über ihre Ideen geschrieben wären, auf das Maß der Menschlichkeit zurückgeführt und man sieht ein wirkliches Schaffen, ein wirkliches Arbeiten, Graben und Bauen in jenen Hemdärmeln, die denn doch wahrlich auch Rafael getragen hat, wenn es gerade heiß war und mochte er zehn mal die Sixtinische Madonna malen. Hat euch das all so wehgethan, ihr Professoren, dass ein College euer Schaffen nicht sogleich im Glorienschein der angewandten Aesthetik, in der großen Robe der Katheder- und Prospectus- und Guide de voyageur-Phrase darstellte? Ihr wandert da auf diesen Fresken auf den üblichen Maulthieren nach Rom, nehmt eure Stoffe, wo ihr sie findet, copiert eine Fornarina als eine Madonna, copiert eure Talente untereinander selbst, drängt euch nach Bestellungen, freut euch eures Mäcen-Königs, der mit jugendlicher Hingebung auf eure Welt den Mantel seiner schönen Liebe ausbreitet, kurz, ein Künstler, wie er ist, feiert Künstler, wie sie sind, waren und ewig sein werden – und ihr verlangt Theaterpomp, Coulissen, Schminke, Heiligenscheine und das ästhetische Theelöffelgeklapper der kennerschaftlichen Bewunderung, die euch ewig nach Salon, Katheder- und Kunstblatt-Salm beurteilen soll?«⁷⁰

Gutzkows Diagnose war sicher richtig: Schnorr, Cornelius und andere protestierten, weil Kaulbach ihr Wirken nicht in den Kategorien und mit den Mitteln ihres hohen Stilbegriffs gewürdigt, ihr Schaffen nicht im Medium der Kunst mit der Aura ewiger Werte umgeben hatte. Indem er versuchte, die »die wirkliche Wirklichkeit« des Künstlerlebens sichtbar zu machen, indem er das hohe Stilmittel der Allegorie in Satire verwandelte, hat er den Geltungsanspruch ihrer Kunst in Frage gestellt und damit allerdings auch die Kunstpolitik Ludwigs I. Von Moritz von Schwind wird ein Bonmot überliefert, das dies auf die kürzeste Formel bringt: »König Ludwig hat es sich Millionen kosten lassen, um die deutsche Kunst in die Höhe zu bringen, und dann 36.000 fl. um sich dafür auslachen zu lassen.«⁷¹

Für die Künstler, die sich durchaus zu Recht durch Kaulbachs Zyklus angegriffen fühlten, stand noch sehr viel mehr auf dem Spiel. Schnorr hatte am Schluss seines Artikels pathetisch geschrieben, er protestiere »gegen diese Darstellungen und erkläre sie in den meisten Theilen wie im ganzen für unwahr und für ebenso beleidigend für Einzelne wie für die Mitbürger dieser Einzelnen und für das ganze Volk, welchem sie und ihre Werke angehören«.⁷² An diesem Punkt setzte ein unbekannter Autor, es soll ein Münchner Künstler gewesen sein, in seiner Entgegnung auf Schnorrs Protest an.⁷³ »Das Volk in

seiner Gesamtheit, die Nation, kann ihrer Natur nach nicht den Antheil an den Erscheinungen der Kunst nehmen, welchen ihr Schnorr und andere vindiciren möchten. Sie ist nicht aus des Volkes Schooß geboren, nicht an seiner Brust gesäugt und in seinen Armen groß gezogen worden; ja das Volk betrachtet die Kunst als ein fremdes, als ein adoptirtes Kind, das durch die Liebe seiner Adoptivväter, der Großen und Reichen, nach der Meinung des Volkes zu sehr gehätschelt, dessen Neid, Mißgunst, ja Haß erregt. Man würde dies bald sehen, wäre die Gewalt, in den Händen wo sie jetzt ruht, erlahmt.«

Diese Behauptung erinnerte an die harsche Kritik, die die unter Ludwig I. entstandene Kunst in München im »Vormärz« erfahren hatte. So hatte Anton Springer 1845 in seinen »Kritischen Gedanken über die Münchner Kunst« geschrieben: »Wir legen den entschiedensten Protest ein gegen diese Anmaßung der Münchner Schule, eine nationale und historisch bedeutsame Kunst heißen, die Blüte des modernen Zeitbewusstseins bilden zu wollen.« Sie könne dies nicht beanspruchen, »weil ihr der Atem der Freiheit fehlt«.74 Wenn dieser Vorwurf nun wiederholt wurde, zielte er nicht nur auf die königliche Kunstpatronage, sondern auch auf einen zentralen Punkt in der Kunstauffassung und im Selbstverständnis der Nazarener. Die Kunst »ins Leben zu führen«, war ihr erklärtes Ziel, ein entscheidendes Motiv für ihre Forderung nach Erneuerung der Freskomalerei. Mit ihrer Kunst wollten sie dazu beitragen, »dass ein volksthümliches, öffentliches Leben entstehe, wo die Kunst nicht von der Laune eines Einzigen, [...] oder von Anstalten, wie die jetzigen Akademien, abhängig ist: sondern dass die Idee zu etwas Großartigem aus dem Volke hervorgeht«.75 Volkstümlich sollte die Kunst sein, die sie schaffen wollten und von der sie überzeugt waren, dass ihr allein der Begriff der »wahren Kunst« zukomme. Die eingangs zitierten Worte Ludwigs I. zur Grundsteinlegung der Pinakothek sind einer von vielen Belegen, dass der bayerische König von diesen Maximen der Nazarener überzeugt war. Kaulbachs Fresken und der durch diese entzündete Streit aber machten den Nazarenern und ihren Anhängern auf schmerzvolle Weise deutlich, dass ihr Ziel der volkstümlichen Kunst eine nie verwirklichte Utopie war. Der Anspruch auf Volkstümlichkeit war so etwas wie eine Lebenslüge dieser künstlerischen Bewegung, die bis zur Jahrhundertmitte unangefochten das Feld der öffentlichen Kunst in Deutschland dominiert hatte.

Kaulbachs Freskenentwürfe, denen doch die Aufgabe gestellt war, die Geschichte der neueren deutschen Kunst zu preisen und ihre Förderung durch die großen, öffentlichen Aufträge Ludwigs I. ins rechte Licht zu setzen, sind Symptom einer tief greifenden Krise der öffentlichen Kunst in Deutschland. Zwar tun sie vieles, um die Verdienste Ludwigs als königlicher Mäzen herauszustellen, doch indem sie die künstlerische Entwicklung, die gerade durch diese Aufträge Nahrung erhielt, in Frage stellen, wird ein Zwiespalt offenbar, der die Kunstszene in der zweiten Hälfte des Jahrhunderts prägen sollte: der Zwiespalt zwischen einer öffentlichen, in ihren Maßstäben rückwärts orientierten Kunst und einer privaten Kunst, die frei war, neue, als progressiv begriffene Anregungen, realistische und impressionistische Tendenzen aufzunehmen und zu verarbeiten. Wie weit Kaulbach selbst die Trag-

weite des Zwiespalts erkannte, auf den er mit seinem Werk implizit hingewiesen hatte, ist schwer zu sagen. Zunächst einmal zeigt sich seine eigene Haltung zwiespältig. Die Diskrepanzen zwischen der Aussage des Zyklus und seinem eigenen künstlerischen Handeln sind nicht zu übersehen. Er preist im Zyklus die Hinwendung zur Wirklichkeit, doch seine Historienbilder sind beste Paradigmata für eine idealistische Auffassung, die große historische Ideen zu zeigen sucht und nicht fragt, wie die historische Wirklichkeit ausgesehen hat. Er kritisiert den Geltungsanspruch der Kunst seiner Lehrer, um mit gleichem Anspruch im Berliner Museum oder im Maximilianeum in München seine Sicht der Geschichte in monumentalem Format vorzustellen. Die Kunstgeschichte hat ihm in seiner Kritik an dem von den Nazarenern eingeschlagenen Weg Recht gegeben, doch er hat diesen Weg im Grunde selbst nicht verlassen. Der von ihm eingeschlagene Weg, die erwartete Würdigung der neueren Kunst mit Satire zu unterlaufen, lässt das zugleich kräftig aufgetragene Herrscherlob als Heuchelei erscheinen.

Diese Widersprüche haben die Zeitgenossen durchaus erkannt. Die Wandbilder der Neuen Pinakothek blieben ein ungeliebtes Kunstwerk, gegen dessen fortschreitenden Verfall man im Grunde nichts einzuwenden hatte. So ist dieses Werk selbst eines der ersten Opfer der zunehmenden Gleichgültigkeit des Publikums gegenüber obrigkeitlich angeordneter, öffentlicher Monumentalkunst geworden. Ein Rätsel bleibt nur, was Ludwig I. bewogen haben mag, den Zyklus von Kaulbach in monumentaler Form ausführen zu lassen, der bei allem Lob für seine zahlreichen Kunstaufträge die von ihm bevorzugt geförderte Kunst ironisch und doch unübersehbar in Frage stellte.

ANMERKUNGEN

- 1 Werner Mittlmeier, Die Neue Pinakothek in München 1843–1854. Planung, Baugeschichte und Fresken, München 1977 (Studien zur Kunst des 19. Jahrhunderts, 16), S. 220.
- 2 Frank Büttner, Ludwig I. Kunstförderung und Kunstpolitik, in: Die Herrscher Bayerns. 25 historische Porträts von Tassilo III. bis Ludwig III. Hrsg. von Alois Schmid und Katharina Weigand, München 2001, S. 314–333.
- 3 Klaus Vierneisel und Gottlieb Leinz, Glyptothek München 1830–1980, München 1980, bes. Hinrich Sieveking, Der Skulpturenschmuck am Außenbau der Glyptothek, S. 544–575.
- 4 »Ihm, welcher der Andacht Tempel baut ...«. Ludwig I. und die Alte Pinakothek. Festschrift zum Jubiläumsjahr 1986, München 1986, bes. Gisela Goldberg, Ursprüngliche Ausstattung und Bilderhänger der Alten Pinakothek, S. 140–165; Frank Büttner, Peter Cornelius. Fresken und Freskenprojekte, Bd. 2, Stuttgart 1999, S. 61–153.
- 5 Abdruck des Vertrags bei Mittlmeier (wie Anm. 1), S. 220 f.
- 6 Hans Müller, Wilhelm Kaulbach, Bd. 1, Berlin 1893 (Bd. 2 ist nie erschienen).
- 7 Annemarie Menke-Schwinghammer, Weltgeschichte als »Nationales«. Wilhelm von Kaulbachs kulturhistorischer Zyklus im Treppenhaus des Neuen Museums in Berlin, Berlin 1994.
- 8 Mittlmeier (wie Anm. 1), S. 216, druckt sechs Briefe ab, die zwischen dem 22. Juli und dem 21. November 1843 geschrieben wurden.
- 9 Mittlmeier (wie Anm. 1), S. 27 ff.
- 10 Mittlmeier (wie Anm. 1), S. 218; der Kaufvertrag für das Grundstück wurde am 26. Februar 1845 geschlossen.
- 11 Am Tag der Grundsteinlegung schrieb der König in sein Tagebuch: »[...] den Grundstein d. Neuen Pinakothek gelegt, im Gegenwart = Zuthun, ihrer beyden Baumeister v. Gärtner u. Voit (obgleich unter des letzteren Namen, hat ersterer viel Theil an d. Plan)«, zitiert nach Gisela Goldberg, Die Neue Pinakothek in München, 1846–1853, in: Romantik und Restauration. Architektur in Bayern zur Zeit Ludwigs I. Hrsg. von Winfried Nerdinger, München 1987, S. 388.
- 12 Zitiert nach Goldberg (wie Anm. 11), S. 389 f. Dass die Vorhalle dem Bau an der Südseite vorgelagert geplant worden sein soll, kann eigentlich nicht auf die Pläne für den Standort in der Max-Vorstadt zutreffen, schließlich lag auch die Eingangsfront der Alten Pinakothek an der Ostseite.
- 13 So die Formulierung in einem Brief Ludwigs an seinen Kabinettssekretär Johann Heinrich Kreutzer vom 10. Februar 1847 (Mittlmeier [wie Anm. 1], S. 220).
- 14 Die »Nachträgliche Erklärung« vom 26. Oktober 1851 (Mittlmeier [wie Anm. 1], S. 229) spricht von 15 Künstlerbildnissen, doch das ist die Zahl der Fenster an der Fassade, zwischen denen nur 14 Figuren Platz finden.
- 15 Bayerische Staatsgemäldesammlungen/Neue Pinakothek, Gemäldekataloge, Bd. V: Spätromantik und Realismus. Bearbeitet von Barbara Eschenburg, München 1984, S. 217–243, hat die Entstehungsfolge der Bilder ermittelt.
- 16 Mittlmeier (wie Anm. 1), S. 35–48, berichtet detailliert über den Baufortgang und die Entstehungsgeschichte der Malereien.
- 17 Die »Allgemeine Zeitung« berichtete am 29. Oktober 1853 (Nr. 302, S. 4417 f.) über die Eröffnung, vgl. Mittlmeier (wie Anm. 1), S. 236 f., und am 1. November (Nr. 305, S. 4866) vom Fackelzug.
- 18 Hans Reidelbach, König Ludwig I. von Bayern und seine Kunstschöpfungen, München 1888, S. 162, berichtet, dass »die Idee für den Inhalt dieser Gemälde von Klenze« ausgegangen sei. Diese Behauptung, die durchaus zutreffend sein kann, ist heute nicht mehr nachprüfbar.
- 19 Der erste Entwurf findet sich in einem Skizzenbuch in Privatbesitz, Mittlmeier (wie Anm. 1), Abb. 76; der zweite in Düsseldorf, Bleistift auf Papier, 7,2 x 36,0 cm, Düsseldorf, museum kunst palast, Graphische Sammlung, Inv. 1918/202; Ute Ricke-Immel, Die Handzeichnungen des 19. Jahrhunderts. Düsseldorfer Malerschule. Teil 1: Die erste Jahrhunderthälfte (Kataloge des Kunstmuseums Düsseldorf. Handzeichnungen, Bd. 3/1 und 3/2), Düsseldorf 1980, S. 161, Nr. 458.
- 20 Bleistift auf Papier, 7,3 x 61,0 cm, Inv. 1918/201; Ricke-Immel (wie Anm. 19), S. 160 f., Nr. 457.
- 21 Ein Brief von Clemens von Zimmermann an Ludwig I. vom Oktober 1859 belegt, dass schon damals der Chemiker Max von Pettenkofer konsultiert wurde, auf dessen Rat hin man die Fresken mit einem Überzug aus Wasserglas zu konservieren suchte; vgl. Mittlmeier (wie Anm. 1), S. 50.
- 22 Inv. Nr. WAF 413; Eschenburg (wie Anm. 15), S. 231.
- 23 Inv. Nr. WAF 414; Eschenburg (wie Anm. 15), S. 231 f. schreibt »Keramik« statt Porzellanmalerei. Auch die von Mittlmeier (wie Anm. 1), S. 51 u. ö., verwendete Bezeichnung »Vasenmalerei« scheint mir irreführend zu sein, denn die im Auftrag Ludwigs praktizierte Porzellanmalerei war keineswegs nur Vasenschmuck.
- 24 Mittlmeier (wie Anm. 1), S. 51, und Eschenburg (wie Anm. 15), S. 232, geben zu bedenken, dass mit dieser letzten Figur auch die Ölmalerei gemeint sein könnte. Angesichts der besonderen Bedeutung der Glasmalerei für München, die durch das Bildfeld an der Westseite betont wird, sollte man bei der althergebrachten Deutung bleiben.
- 25 Inv. Nr. WAF 409; Eschenburg (wie Anm. 15), S. 229–231.
- 26 Inv. Nr. WAF 407; Eschenburg (wie Anm. 15), S. 223 f.
- 27 Inv. Nr. WAF 408; Eschenburg (wie Anm. 15), S. 221–223.
- 28 Auf der Skizze ist zu lesen: »Walhalla/B. Ruhmeshalle/Feldherrnhalle/Siegesthor/H. Bonifaciuskirche/Mariahilfkirche/H. Ludwigskirche/Allerheiligen Capelle/Pinakothek/N. Pinakothek/Bibliot[hek]/Kriegsm[inisterium]/Damen[stift]/Glyptothek/Kunstaustell. Gebäude/Universität/Königsbau/Saalbau/Odeon/Ludwigshof[ehe]/Pomp[ey]a[um]«. Diese Liste war Ludwig I. so wichtig, dass er sie Kaulbach mit einem Brief vom 13. Dezember 1848 genau vorschrieb; vgl. Mittlmeier (wie Anm. 1), S. 222 f.

- 29 Inv. Nr. WAF 406; Eschenburg (wie Anm. 15), S. 219–221.
- 30 Inv. Nr. WAF 410; Eschenburg (wie Anm. 15), S. 224–226.
- 31 Athanasius Graf Raczyński (1788–1874) schrieb die erste zusammenfassende Darstellung der deutschen Kunst seiner Zeit. Seine »Die Geschichte der deutschen Kunst« erschien zwischen 1836 und 1841 in drei Bänden. Der 2. Band, mit einem von Kaulbach gezeichneten Titelblatt, behandelt die Kunst in München. Für Raczyński malte Kaulbach die erste monumentale Fassung seiner »Hunnenschlacht«; vgl. Kat. Ausst. Sammlung Graf Raczyński. Malerei der Spätromantik aus dem Nationalmuseum Poznań. Hrsg. von Konstanty Kalinowski und Christoph Heilmann, München 1992.
- 32 Inv. Nr. WAF 411; Eschenburg (wie Anm. 15), S. 226 f.
- 33 Inv. Nr. WAF 412; Eschenburg (wie Anm. 15), S. 227–229.
- 34 Inv. Nr. WAF 419; Eschenburg (wie Anm. 15), S. 241–243.
- 35 Inv. Nr. WAF 416; Eschenburg (wie Anm. 15), S. 240.
- 36 Inv. Nr. WAF 417; Eschenburg (wie Anm. 15), S. 241.
- 37 Kat. Ausst. »Vorwärts, vorwärts sollst du schauen ...«. Geschichte, Politik und Kunst unter Ludwig I. Hrsg. von Johannes Erichsen und Michael Henker, München 1986, S. 246.
- 38 Inv. Nr. WAF 420–424; Eschenburg (wie Anm. 15), S. 234–238. Dargestellt wurden: Thorvaldsen, Klenze, Cornelius, Ohlmüller, Peter von Hess, Gärtner, Schnorr von Carolsfeld, Heinrich von Hess, Rottmann, Ziebland, Schwanthaler, Carl Schorn, Kaulbach und Schraudolph.
- 39 Das Geburtsjahr von Cornelius wurde im Künstlerlexikon von G. K. Nagler und auch sonst meistens mit 1787 angegeben. Der endgültige Beleg, dass Cornelius 1783 geboren wurde, bei Herman Riegel, Peter Cornelius. Festschrift zu des großen Künstlers hundertstem Geburtstage 23. September 1883, Berlin 1883, S. 360 f.
- 40 Inv. Nr. WAF 415; Eschenburg (wie Anm. 15), S. 232 f.
- 41 Ludwig I. an Kaulbach, 23. Juni 1852, zitiert nach Mittlmeier (wie Anm. 1), S. 232.
- 42 Inv. Nr. WAF 418; Eschenburg (wie Anm. 15), S. 238–240. Einen Bericht vom Festzug gibt Ernst Förster im »Deutschen Kunstblatt«, 1850, Nr. 48, S. 377 f., Nr. 49, S. 385 f.
- 43 Julius Schnorr von Carolsfeld, Über Kaulbachs Darstellungen der neueren Kunstgeschichte, in: Allgemeine Zeitung, 1852, Beilage zu Nr. 298 vom 24. Oktober 1852, S. 4765–4767, wiederabgedruckt in: Julius Schnorr von Carolsfeld, Künstlerische Wege und Ziele. Schriftstücke aus der Feder des Malers Julius Schnorr von Carolsfeld. Hrsg. von Franz Schnorr von Carolsfeld, Leipzig 1909, S. 196–211.
- 44 Schnorr von Carolsfeld (wie Anm. 43), S. 200.
- 45 Schnorr von Carolsfeld (wie Anm. 43), S. 202.
- 46 Inv. Nr. K.-L.-A. 217; Gisela Scheffler in: Kat. Ausst. Deutsche Künstler um Ludwig I. in Rom, München 1981, S. 85 f., Nr. 99.
- 47 Inv. Nr. K.-L.-A. 134; Scheffler (wie Anm. 46), S. 45 f., Nr. 43.
- 48 Schnorr von Carolsfeld (wie Anm. 43), S. 198.
- 49 Schnorr von Carolsfeld (wie Anm. 43), S. 197.
- 50 Ludwig Schorn, München, im März 1829, in: Kunstblatt 1829, Nr. 28, S. 110; zum Zyklus in den Loggien der Alten Pinakothek vgl. Büttner (wie Anm. 4), S. 61–152.
- 51 Friedrich Schlegel, Gespräch über die Poesie, in: Friedrich Schlegel, Charakteristiken und Kritiken, Bd. I (1796–1801). Hrsg. von Hans Eichner, München u. a. 1967, S. 336.
- 52 Zum Begriff der Arabeske bei Schlegel vgl. Konrad K. Pohlheim, Die Arabeske. Ansichten und Ideen aus Friedrich Schlegels Poetik, München u. a. 1966.
- 53 Bleistift und Feder auf Papier, 59,0 x 44,1 cm, Inv. Nr. 865.
- 54 Bleistift und Feder auf Papier, 59,1 x 42,0 cm, Inv. Nr. 819.
- 55 »Allgemeine Zeitung« vom 4. März 1850, Beilage zu Nr. 63, zitiert nach Mittlmeier (wie Anm. 1), S. 224.
- 56 Ernst Förster, Peter Cornelius. Ein Gedenkbuch aus seinem Leben und Wirken, Berlin 1874, Bd. 1, S. 298; vgl. Büttner (wie Anm. 4), S. 6–12.
- 57 Zu diesen Wandbildern Menke-Schwinghammer (wie Anm. 7).
- 58 Frank Büttner, Die Kunst, die Künstler und die Mäzene. Die Dekorationen zum römischen Künstlerfest von 1818, in: Romantik und Gegenwart. Festschrift für Jens Christian Jensen. Hrsg. von Ulrich Bischoff, Köln 1988, S. 19–32.
- 59 Matthias Mende, Die Transparente der Nürnberger Dürer-Feyer von 1828. Ein Beitrag zur Dürer-Verehrung der Romantik, in: Anzeiger des Germanischen Nationalmuseums, 1969, S. 177 ff.; Büttner (wie Anm. 4), S. 43–48.
- 60 Inv. Nr. K.-L.-A. 144; Scheffler (wie Anm. 46), S. 54, Nr. 55.
- 61 Werner Busch, Wilhelm von Kaulbach – peintre philosophe und modern painter, in: Welt und Wirkung von Hegels Ästhetik. Hrsg. von A. Gethmann-Siefert und O. Pöggeler, Bonn 1987 (Hegel-Studien, Beiheft 27), S. 117–138.
- 62 Büttner (wie Anm. 4), S. 149 ff.
- 63 Rainer Schoch, »Die »Belgischen Bilder«. Zu einem Prinzipienstreit der Historienmalerei des 19. Jahrhunderts«, in: Streit um Bilder. Von Byzanz bis Duchamp. Hrsg. von Karl Möseneder, Berlin 1997, S. 161–180; Frank Büttner, Gemalte Geschichte. Carl Theodor von Piloty und die europäische Geschichtsmalerei des 19. Jahrhunderts, in: Kat. Ausst. Großer Auftritt. Piloty und die Historienmalerei. Hrsg. von Reinhold Baumstark und Frank Büttner, München–Köln 2003, S. 39–42.
- 64 Vgl. Helmut Börsch-Supan, »Die Geschichte der neueren deutschen Kunst« von Athanasius Graf Raczyński, in: Beiträge zur Rezeption der Kunst des 19. und 20. Jahrhunderts. Hrsg. von Wulf Schadendorf, München 1975 (Studien zur Kunst des 19. Jahrhunderts, 29), S. 22; Werner Busch, Die notwendige Arabeske. Wirklichkeitsaneignung und Stilisierung in der deutschen Kunst des 19. Jahrhunderts, Berlin 1985, S. 75 ff.; Frank Büttner, Athanasius Raczyński als Apologet der Kunst seiner Zeit, in: Kat. Ausst. Sammlung Graf Raczyński (wie Anm. 31), S. 55 ff.
- 65 Brief der Königlichen Kunstakademie München an Peter von Cornelius vom 18. Juli 1851; Förster (wie Anm. 54), Bd. 2, S. 314 f.

- 66 Peter von Cornelius an Joseph Schlotthauer, 10. August 1851; Förster (wie Anm. 56), Bd. 2, S. 319.
- 67 Förster (wie Anm. 56), Bd. 2, S. 364 ff.
- 68 Peter von Cornelius an Theodor Brüggemann, 10. August 1855; München, Bayerische Staatsbibliothek, Handschriftenabteilung, Ana 353; der Abdruck des Briefes bei Förster (wie Anm. 56), Bd. 2, S. 359 f., ist in der Kaulbach betreffenden Passage stark gekürzt.
- 69 Karl Ferdinand Gutzkow, Schnorr gegen Kaulbach, in: Am häuslichen Herd. Hrsg. von K. F. Gutzkow, Leipzig 1853, 1. Jg., Heft 5, S. 112.
- 70 Karl Ferdinand Gutzkow, Kaulbachs Fresken an der Neuen Pinakothek in München, in: Am häuslichen Herd. Hrsg. von K. F. Gutzkow, Leipzig 1854, 2. Jg., Heft 2, S. 31 f.
- 71 Förster (wie Anm. 56), Bd. 2, S. 319.
- 72 Schnorr (wie Anm. 43), S. 210.
- 73 Antwort auf das Manifest von Julius Schnorr gegen Wilhelm von Kaulbach in Nr. 298 der »Allgemeinen Zeitung«, in: Allgemeine Zeitung, 1852, Nr. 320 (15. November 1852), S. 5118 f., und Nr. 321 (16. November 1852), S. 5133 f. Das folgende Zitat dort S. 5118.
- 74 [Anton Springer], »Kritische Gedanken über die Münchner Kunst«, in: Jahrbücher der Gegenwart, 1845, S. 1022–1034, hier S. 1023 f.
- 75 Johann David Passavant, Ansichten über die bildenden Künste und Darstellung des Ganges derselben in Toscana; zur Bestimmung des Gesichtspunctes, aus welchem die neudeutsche Malerschule zu betrachten ist, Heidelberg–Speyer 1820, S. 97.