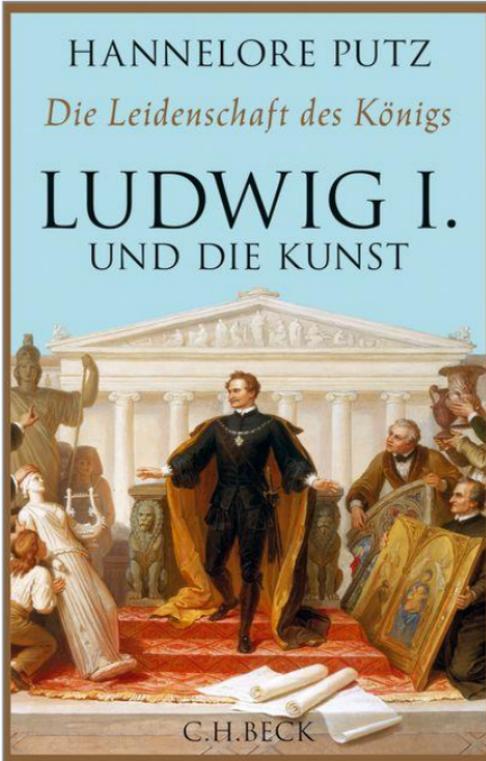


Unverkäufliche Leseprobe



Hannelore Putz
Die Leidenschaft des Königs
Ludwig I. und die Kunst

217 Seiten mit 24 Schwarz-Weiß-Abbildungen und
16 farbigen Abbildungen im Tafelteil. In Leinen
ISBN: 978-3-406-67015-2

Weitere Informationen finden Sie hier:
<http://www.chbeck.de/13770633>

EINLEITUNG

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 Künstler. Des Staatsmannes Werke werden längst vergangen sein, wenn die des ausgezeichneten Künstlers noch erhebend erfreuen.»¹ Es war ein regnerischer Festtag, als König Ludwig I. von Bayern am 12. Oktober 1846 den Grundstein für die Neue Pinakothek legte. Bewusst hatte Ludwig sich für dieses symbolträchtige Datum entschieden, feierte man an diesem Tag doch den heiligen Maximilian und erinnerte sich sowohl an Ludwigs Vater, König Max I. Joseph, als auch an Kurfürst Maximilian I. Spätestens seit der Hochzeit Ludwigs mit Therese von Sachsen-Hildburghausen im Jahr 1810 und der Gründung des Oktoberfestes hatte sich der 12. Oktober als bayerisches Identifikationsdatum fest etabliert.

Eine nicht sehr große Festversammlung scharte sich um den König: Die verantwortlichen Architekten Friedrich von Gärtner und August von Voit sowie die Professoren der Akademie der Bildenden Künste erschienen in Frack, Stiefeln und rundem Hut; der König hatte es deziert so gewünscht. Er selbst kam hingegen im Gehrock. Er wollte die Feier offensichtlich in gewisser Weise privat und intim halten, schon die von ihm gewählte Kleidung sollte dies deutlich machen.

Mit der Neuen Pinakothek entstand nunmehr innerhalb von nur dreißig Jahren der dritte große Museumsneubau in München (Abb. 1). Ludwig finanzierte ihn, wie schon die Glyptothek und anders als die Alte Pinakothek, aus eigener Tasche. Mit großer Energie hatte er im Vorfeld der Grundsteinlegung die Planungen begleitet und den Bauplatz festgelegt. Und auch wenn Lola Montez, die er eben erst kennengelernt hatte und für die er nun entflammt war, seit Anfang Oktober

seine Aufmerksamkeit weitestgehend in Beschlag nahm, so ist der Wunsch Ludwigs deutlich zu erkennen, den Auftakt des Baugeschehens für eine erste ständige Ausstellung zeitgenössischer Kunst zugleich zum Anlass zu nehmen, seine Sicht auf Kunst, Künstler und die Kunstförderung darzustellen. Bereits fünf Tage vor der Grundsteinlegung dachte er auf der Theresienwiese über seine Rede nach, und er hielt das Thema für so wichtig, dass er darüber sogar in seinem Tagebuch schrieb.

Man kann sich gut vorstellen, wie emotional der König in der für ihn typischen abrupten, etwas abgehackten und wegen seiner Schwerhörigkeit zu lauten Sprechweise während des Festakts sein Verständnis von Kunst und seine Motive, sie zu fördern, charakterisierte. Ludwig hielt seine Ausführungen für gelungen: Damit man sein Mäzenatentum auch künftig im rechten Licht sähe, leitete er seine kurze Rede an die Presse weiter. Tatsächlich gab ihm die Zukunft recht – gerade diese Rede wurde immer wieder zitiert, denn sie erschließt prägnant, warum sich der zweite bayerische König so intensiv für die Kunst eingesetzt hat.

Ludwig war wohl der einzige Kunstförderer und Sammler, der sein Kunstverständnis und seine Motive in nur drei Sätzen zu packen wusste. Im ersten Satz postulierte er, Kunst sei nicht als Luxus zu verstehen, vielmehr gehöre sie zum Leben und müsse Teil des Lebens sein. Erst wenn sie präsent sei und das Leben des Einzelnen durchdringe, würde sie ihren Sinn erfüllen. Als Sammler stellte Ludwig an sich den Anspruch, Kunstobjekte sichtbar und für alle erfahrbar zu machen. Zu diesem Zweck sollte mit dem Bau der Neuen Pinakothek erstmals eine Dauerausstellung für zeitgenössische Malerei entstehen. Wie Ludwig sein Verhältnis zu den Künstlern definierte, das machte der Monarch im zweiten Satz durch das Possessivpronomen «Meine» sehr deutlich: Die Künstler befanden sich in einer abhängigen Position, und sie sollten das auch wissen. Als «Mäzen» freue er sich aber über die Leistungen «seiner» Künstler und sei stolz auf sie. Mit dem dritten Satz machte der Monarch schließlich klar, dass er seine Kunstförde-



1 – München, Neue Pinakothek mit den monumentalen Fresken
 Wilhelm von Kaulbachs, Fotografie um 1870

rung auch als Investition in die Zukunft begriff: Man werde sich eines Tages nicht mehr an die Taten der Staatsmänner erinnern, aber die Kunstwerke und ihre Künstler blieben in der Erinnerung – eben dieses garantiere letztlich auch ihm, dem Mäzen, ein langes Andenken.

Ludwig entwickelte 1846 keine neuen Gedanken. Vielmehr bekräftigte er einmal mehr sein Verständnis der Kunstförderung, das sich seit Jahrzehnten in ihm verfestigt hatte. Es ging ihm dabei nicht darum, die Künste allein um ihrer selbst willen zu fördern. Vielmehr verfolgte er sehr konkrete persönliche wie auch politische Ziele. Seine Vorstellungen gingen auf Erfahrungen zurück, die er als junger Kronprinz auf seinen Reisen in Italien, Frankreich, Großbritannien und den Staaten des Deutschen Bundes gemacht hatte. Es war ihm wichtig, dass Besucher seine Sammlungen und Denkmäler besichtigten und darüber berichteten. Dabei sollte immer auch er als Mäzen gewürdigt werden. Überhaupt legte Ludwig großen Wert darauf, dass er im Zentrum des bayerischen Kunstbetriebs stand. Dass die Künstler unter dieser starken Einflussnahme und Präsenz des Monarchen litten und sich oft bitter darüber beklagten, kümmerte ihn dagegen wenig. Von den

Forderungen der Künstler nach Autonomie hielt Ludwig zeit seines Lebens wenig. Zwar würdigte er deren schöpferische Tätigkeit und Ideen, wies aber zugleich auch immer wieder darauf hin, dass diese ohne einen zahlungskräftigen Förderer nur Vorstellung blieben und nicht umgesetzt werden konnten. Erst die Verwirklichung ihrer Einfälle würde den Künstlern zum Ruhm verhelfen. Seine pragmatische, die Empfindlichkeiten der Künstler wenig berücksichtigende Sichtweise ist aber nur die eine Seite. Sie schloss gleichzeitig nicht aus, dass Kunstobjekte in Ludwig starke Emotionen auszulösen vermochten. Immer wieder liest man, dass er Tränen in den Augen gehabt habe, wenn er Denkmäler das erste Mal besichtigte. Auf diese Weise versicherte sich Ludwig im Tagebuch seiner Gefühle. Er zog sich gerne einmal an stimmungsvolle Orte zurück, wenn er Briefe seiner Kunstberater lesen wollte. Vor der «Hebe», der berühmten Marmorstatue Antonio Canovas, hatte er erstmals diesen besonderen Moment erlebt, in dem ihn ein Kunstwerk so sehr in den Bann zog, dass er sich erst nach geraumer Zeit wieder lösen konnte und als innerlich Veränderter wieder in die Wirklichkeit entlassen wurde.² Der Kunstförderer und Sammler agierte ebenso bedacht wie leidenschaftlich. Politische und persönliche Motive, die ineinandergriffen, ließen so bisweilen ein auf den ersten Blick durchaus widersprüchliches Bild entstehen.

Als Ludwig I. aus Anlass der Grundsteinlegung der Neuen Pinakothek sein Kunstverständnis erläuterte, blickte er bereits auf vierzig Jahre zurück, in denen er als Käufer von Kunstobjekten und als Auftraggeber von Werken der Skulptur, der Malerei und der Architektur tätig gewesen war. In diesen Jahrzehnten wurde der Besuch Münchens noch mehr als zuvor zu einer Pflicht für Kunstreisende aus ganz Europa und darüber hinaus. Mit der Glyptothek und der Alten Pinakothek entstanden wegweisende Ausstellungsräume. Sie wurden weit über Bayern hinaus rezipiert, diskutiert und haben die Entwicklung des Museumsbaus im 19. Jahrhundert wesentlich geprägt. Die vielen Aufträge zogen Künstler nach München, die Ateliers eröffneten und die bildenden Künste in der Stadt allgegenwärtig machten: erlebbar für



2 – Wilhelm von Kaulbach, *Die Erzgießerei. Guss der Bavaria unter der Leitung Ferdinand von Millers*, 1854 (München, Neue Pinakothek)

Einheimische und Besucher, erfahrbar für noch weit mehr Kunstbegeisterte in ganz Europa durch Zeitungen, Publikationen und Bildmedien. Über die Hauptstadt hinaus richtete sich Ludwigs Blick auf das gesamte Königreich Bayern. Mit den Nationaldenkmälern in Kelheim und Donaustauf, den Domrestaurierungen und Überformungen in Regensburg, Bamberg und Speyer, mit den Villen in Aschaffenburg und in Edenkoben in der Pfalz, schließlich mit den vielen Personendenkmälern überall im Land: Der König wollte nicht nur in seiner Hauptstadt, der gleichwohl sein Hauptaugenmerk galt, Kunst «in's Leben treten» lassen, sondern überall in Bayern. Die aus Ludwigs Sicht wichtigen gesellschaftlichen, künstlerischen und politischen Botschaften kamen dabei nicht nur durch die Bauwerke selbst zum Ausdruck, sondern vor allem durch ihre Ausstattung mit Malerei und Skulpturen.

Die Neue Pinakothek war der zeitgenössischen Malerei gewidmet, wobei in den großen Fresken an ihren Außenwänden, die von Wilhelm von Kaulbach geschaffen wurden, zugleich der bayerische Kunstbetrieb insgesamt monumentalisiert wurde.³ Auch hier stand der «königliche Mäzen» im Zentrum der Darstellungen: Thematisiert wurde «die neuere Entwicklung der Kunst [...], wie sie durch Seine Majestät den König hervorgerufen, von München ausgegangen war» (Cover).⁴ Maler,

Bildhauer und Architekten wurden auf gewaltigen Mauerflächen im Fresko verewigt, wie sie königliche Aufträge erhalten, sich um den Thron Ludwigs scharen und dem Monarchen im Fest huldigen. Aber die Fresken dokumentierten auch die Förderung der Erzgießerei, der Porzellanmalerei und der Glasmalerei; Kunstzweige, die Ludwigs besondere Aufmerksamkeit und Unterstützung erhielten (Abb. 2).

Gleichwohl wurden die Darstellungen sofort nach ihrer Präsentation von den Zeitgenossen äußerst kontrovers diskutiert. So soll Moritz von Schwind pointiert gesagt haben: «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.»⁵ Ein gewisser ironischer Ton mischte sich auch tatsächlich den Botschaften der Fresken bei. Die Spitzen trafen zunächst die Künstler: Das Tausendgüldenkraut beispielsweise zu Füßen Leo von Klenzes erinnerte dezent an dessen Wohlstand und an die Bedeutung, die der Architekt stets dem Geld beimaß (Abb. 1, Farbtafel).⁶ Anspielungen dieser Art dürften Ludwig eher belustigt haben; zumindest legte er kein Veto ein. Dass man die Fresken Kaulbachs – auf einer zweiten Bedeutungsebene – auch als Kritik an der ludovicianischen Kunstförderung lesen konnte, dürfte für den König jenseits des Vorstellbaren gelegen haben. Es scheint vielmehr, als habe er seinen Anteil am Kunstbetrieb in den Fresken ins rechte Licht gesetzt gesehen; denn während seiner vielen Besuche in Kaulbachs Atelier setzte Ludwig immer wieder Korrekturen im Detail durch, änderte aber an der inhaltlichen Ausrichtung nichts. Zwar kannte er schon seit langem die Kritik an dem dominanten königlichen Einfluss auf den Münchner Kunstbetrieb.⁷ Auf seine Entscheidung, diesen in Fresken monumentalisieren zu lassen, wirkte sich dies aber nicht aus. Klenze äußerte sich über die Fresken stets positiv und sprach beispielsweise am 3. August 1854 davon, dass keiner sie als beleidigend empfinden werde, «wenn es nicht eigenes schlechtes Bewußtsein, oder fremde Fein[d]lichkeit hineinlegen».⁸ Und selbst dann: Entscheidend für Ludwig war, dass der Zyklus ihm selbst zusagte und dass er ihn auf seine spezifische Weise verstand. Kritik von außen be-

lastete ihn wenig; es gibt eine Reihe von Beispielen, die zeigen, dass er an einer einmal für richtig befundenen Entscheidung beharrlich festhielt.

Ludwig dominierte den Münchner Kunstbetrieb, er setzte hohe Summen persönlicher Gelder ein, und zwar über einen sehr langen Zeitraum, nämlich über ein halbes Jahrhundert – all das hat schon seine Zeitgenossen fasziniert. Dementsprechend porträtierten frühe Biographen ihn vor allem als Förderer der bildenden Künste. Sie stellten den König in eine Reihe mit Augustus und Leo X. und griffen damit Zuschreibungen auf, die Ludwig seit dem Künstlerfest 1818 in der Villa Schultheiß auf dem Monte Parioli begleitet hatten und die nach seiner Abdankung 1848 in Künstlerfesten noch einmal verstärkt betont wurden. Sie folgten damit aber auch der Selbstsicht des Monarchen: Ludwig hatte sich sowohl in der Glyptothek als auch in der Alten und der Neuen Pinakothek im Skulpturenprogramm und in den Freskenausstattungen bewusst in die Tradition dieser antiken und frühneuzeitlichen Mäzene gestellt. Auch die europäische Perspektive kommt in frühen Darstellungen der Kunstförderung Ludwigs I. häufig zur Geltung.

Diese starke Betonung seines mäzenatischen Handelns ist noch bis in die zweite Hälfte des 20. Jahrhunderts hinein zu verfolgen, auch wenn in der Forschung seit dem Ende der wittelsbachischen Monarchie in Bayern 1918 verstärkt die politische Geschichte Ludwigs I. in den Vordergrund rückte. Einen Meilenstein setzte Heinz Gollwitzer 1986 mit seiner monumentalen Biographie zu Ludwig I. Er konzentrierte sich auf das monarchische Verständnis des Königs und stellte ihn und sein Regierungshandeln in den Mittelpunkt. Mit Ausnahme eines vergleichsweise kurzen, aber präzisen Ausblicks ließ er die Kunstförderung unberücksichtigt. Seitdem aber ist eine große Zahl von Studien und Untersuchungen entstanden, die sich mit dem «Kunstkönigtum» Ludwigs I. und den von ihm geförderten Künstlern beschäftigte. Historische und kunsthistorische Ausstellungen stellten die vom König mit Aufträgen bedachten Künstler und ihre Werke ins

Zentrum. Winfried Nerdinger etwa, um nur ein Beispiel zu nennen, widmete sich den Architekten und den Bauprojekten Ludwigs I. in den großen Ausstellungen zu Friedrich von Gärtner, Leo von Klenze und zur Regierungszeit Ludwigs I. und beurteilte dabei den Bauherrn und Sammler vor allem aus der Perspektive der Künstler. Aufgrund der starken Orientierung an ihrer Blickrichtung ist es gerade in Bezug auf die Bewertung der Kunstförderung Ludwigs I. zu gewissen Verzerrungen gekommen. Johannes Erichsen auf der anderen Seite setzte sich mit dem Geschichtsverständnis und der Kunstpolitik Ludwigs I. 1986 in einer großen Ausstellung auseinander, Hans-Michael Körner in seiner Habilitationsschrift mit den geschichtspolitischen Motiven seiner Kunstförderung. Hubert Glaser gab mit der Edition des Briefwechsels zwischen König Ludwig I. und Leo von Klenze einen der zentralen Schriftwechsel heraus, das Bearbeiterteam beschäftigte sich in den Kommentaren ausführlich mit den politischen und persönlichen Motiven seiner Kunstförderung.

Der vorliegende Band wird aus der Perspektive der Historikerin zunächst Ludwig I. als Bauherrn und Kunstsammler und die Entstehung seiner Sammlungen und Bauten betrachten. In einem zweiten Schritt steht die Frage nach der Finanzierung im Mittelpunkt. Schließlich waren die jeweiligen finanziellen Modalitäten nicht nur für die Eigentumsfrage relevant, sondern wirkten sich auch auf den Entwurfsprozess, den Bauvorgang, die Auswahl der Künstler und schließlich auf die zeremoniellen Eröffnungsfeiern und die Aussagekraft des vollendeten Werks aus. Im Anschluss daran geht es dann um die Motive des Königs und die Bewertung seiner Rolle für das kreative Milieu in München. Der Monarch ermöglichte offensichtlich die Herausbildung eines besonderen kreativen Klimas: Es entstanden soziale, gesellschaftliche, wirtschaftliche und kulturelle Bedingungen, die Kunstschaffende und Kunstkäufer auch weit über die Lebenszeit Ludwigs I. hinaus anregten, München zu einem außergewöhnlich lebendigen und weit über die Grenzen des Königreichs hinaus strahlenden Kunstplatz zu machen.

«DER SINN FÜR KUNST
WAR IN MIR AUFGEANGEN»

Mitte November 1804 begab sich der bayerische Kurprinz Ludwig zum Abschluss seiner Ausbildung auf eine ausgedehnte Bildungsreise über Österreich und Oberitalien nach Rom. Unter der Aufsicht seines Erziehers Joseph Anton von Kirschbaum und in Begleitung des Freundes Karl Graf von Seinsheim absolvierte er eine straff organisierte Besichtigungstour, die sowohl kulturelle als auch technisch-informative Programmpunkte umfasste. In Traunstein etwa sah er sich die Soleleitung an und ließ sich über die Salzgewinnung in Kenntnis setzen. In Salzburg nahm er ein ausgedehntes Besichtigungsprogramm wahr, auf Schloss Ambras beeindruckte ihn die dortige Harnisch-Sammlung. In seinem Tagebuch schrieb der Kurprinz regelmäßig über seine Eindrücke. Erst mit dieser Reise begann eine kontinuierliche Selbstreflexion im Tagebuch, die der Monarch bis in seine letzten Lebensjahre mit nur sehr wenigen Unterbrechungen fortsetzte. Aus den sehr zeitnahen Bemerkungen ist zu entnehmen, dass ihn die technischen Vorführungen interessierten, er den Aufenthalt in Salzburg als sehr «vergnügt» empfand und die Sammlung im Ambrasser Schloss wiederum vor allem als «Geschichtszeugnis» wahrnahm.¹